* مختار الصحّاح لأبي بكر الرازي ترتيب محمود الخاطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦م.
* مدخل إلى علم اللغة د. محمود فهمي حجازي ط٥ دار الثقافة مصر ١٩٨٧م.
* المصباح المنير، الفيومي تح د.عبد العظيم الشناوي، دار المعارف بمصر ١٩٧٧م.
* المعرّب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، الجواليقي، تح أحمد محمد شاكر ط٢ دار الكتب مصر ١٩٦٩م.
* من أسرار اللغة، د. إبراهيم أنيس ط٥ الأنجلو المصريّة ١٩٧٥م.

العروض

غوتهولد فايل

ترجمة

علي عبدالله إبراهيم

كلية الآداب - جامعة الملك سعود

الرياض

العروض

غوتهولد فايل[1]

مقدمة المترجم:

احتل هذا الموضوع مساحة كبيرة في المجلد الأول لدائرة المعارف الإسلامية The Encyclopaedia of Islam التي صدرت في ليدن Leiden (١٩٨٦م)[2]. وبعد النظر المتأني في مادته، وفي الأفكار التي عبر عنها صاحبه، رأينا ضرورة أن يُنقل هذا الموضوع برمته إلى العربية؛ لكي تتاح الفرصة لطلاب العربية، ولأهل الاختصاص من العروضيين على وجه الخصوص للاطلاع عليه، ودراسته، وإبداء الآراء فيما ورد فيه. وربما كان من المفيد أن نُفصل القول هنا في الأسباب التي دفعتنا إلى ترجمة هذا الموضوع، ويمكن حصرها فيما يلي:

أولاً: لم نعثر على ترجمة كاملة للموضوع المذكور، بيد أننا وجدنا ترجمة شقّ منه في الجزء الثالث والعشرين من (موجز دائرة المعارف الإسلامية)، الطبعة الأولى (١٤١٦هـ-١٩٩٨م)، الصادر عن مركز الشارقة للإبداع الفكري[3].

---

(١) مستشرق ألماني تُنسب إليه أعمال كثيرة قام بتأليفها خلال العقود الستة الأولى من القرن العشرين، أهمها:

أ- تناول حمزة عليف لنظريتي الزمخشري، وابن الأنباري في اللغة العربية، ميونخ، ١٩٠٥م.

ب- مدارس الكوفة والبصرة النحوية: عرض لكتاب ابن الأنباري (الإنصاف)، ليدن، ١٩١٣م.

جـ- القواعد النحوية للغة العثمانية التركية، برلين، ١٩١٧م.

د- نصوص تتريّة، برلين ١٩٣٠م.

هـ- أشكال الأوزان العربية القديمة ونظمها، فايسبادن، ١٩٥٨م.

انظر: موقع مكتبة مدينة برلين على الإنترنت: http://stabikatde

(٢) انظر: "The Encyclopaedia of Islam", vol 1, A-B, PP. Leiden, 1986, 667-77.

(٣) "موجز دائرة المعارف الإسلامية"، الشارقة، ١٤١٩هـ (١٩٨٨م)، جـ٢٣، ص ص٧٢٩٨-٧٣١٢.

ثانياً: مال المترجم للشق المذكور إلى إهمال عدد من العبارات الواردة في الأصل الإنجليزي، وربما كان غرضه من ذلك الإيجاز والاختصار اللذين يتناسبان مع طبيعة فكرة الترجمة نفسها. ولكننا نظن أن العبارات المحذوفة لها قدر عال من الأهمية للنقاد وأهل الاختصاص خاصة. من ذلك مثلاً أن الموضوع المكتوب بالإنجليزية يشتمل على عبارة يشير صاحبها إلى ضعف ثقته في كلام العروضيين العرب(١). ويقول في أخرى إنه يميل إلى الدعوة إلى عدم قبول نظام العروضيين العرب. ويضيف قائلاً: وإن كان لا بدّ من النظر في كلامهم فيحسن أن يكون ذلك في حدود الاستفادة ـ بحذر ـ من مجموعة المصطلحات الفنية التي تساعدهم على فهم شروح القصائد العربية القديمة(٢). ومن العبارات المحذوفة تلك التي تتحدّث عن أن هاينريش إيولد Heinrich Ewald طرح نظرية جديدة تتعلق بالنموّ العضوي للأوزان العربية القديمة (متجاهلاً) بذلك نظريات العرب في هذا الخصوص. وهناك عبارات أخريات لم تجد ـ لسبب أو لآخر ـ حظها في الترجمة المشار إليها آنفاً.

ثالثاً: اشتمل النص الإنجليزي على عرض فيه قدر من التفصيل لآراء عدد من المستشرقين في علم العروض العربي، وقد آثر المترجم اختزال تلك الآراء في عبارات موجزة نحسب أنها لم تكشف عن طبيعة الآراء المذكورة على النحو الذي عبّر عنه النّص الإنجليزي. ليس ذلك فحسب، بل نرى أن في هذه العبارات المحذوفة ما يستحق العناية والدرس، خصوصاً في الكلام الذي ذُكر عن جوستاف هولشر (٣) Gustav Hoelscher، وألفريد بلوك(٤) Alfred Bloch.

رابعاً: يقع الشقّ الثاني من النص الإنجليزي الذي لم يترجم في (موجز الدائرة)

(١) انظر: En I, P. 672

(٢) نفسه، ص ٦٧٢.

(٣) نفسه، ص٦٧٣.

(٤) نفسه، ص ص٦٧٤-٦٧٣.

في أكثر من ثلث المساحة التي ورد فيها الموضوع في هيئته الكاملة. ونحن نرى أن أهمية هذا الجزء من الموضوع لا تكمن في حجمه فحسب، ذلك لأن غوتهولد فايل عمد هنا إلى الكشف عن عدد من الآراء، وإعطاء قدر من المعلومات التي نرى فيها فائدة للباحث العربي في مجال علم اللغة عموماً، وفي ميدان علم العروض على وجه الخصوص، وهي معلومات يمكن تلخيصها فيما يلي(١):

١- يرى غوتهولد فايل أن العروضيين العرب تركوا لنا نظريات متناقضة والسبب في ذلك أننا لا نملك سجلاً خاصاً بإنشاد (recitation) القصائد القديمة، مما أوجد وضعاً منفّراً لتلك النظريات، يجعل من إهمالها، أو تجاهلها كلها أمراً مُبرَّراً.

٢- حاول فايل وضع تفسير للأسباب التي دفعت الخليل إلى إنشاء نظام الدوائر العروضية الخمس، وقد ذهب في أثناء ذلك إلى القول بأن الخليل لم يكن في حاجة إلى إنشاء الدوائر؛ لو كان يسعى فقط لعمل بيانات تتعلق بطول المقاطع في التفعيلات. ولذلك، فهو يفترض ـ من البداية ـ أن الخليل كان يهدف من خلال ترتيبه للبحور داخل الدوائر إلى التعبير عن شيء إضافي يتعلق بإيقاع الشعر العربي.

٣- إن إيقاع الأوزان العربية القديمة لم يكن فقط ـ في نظر فايل ـ نتيجة لكمية المقاطع اللفظية، ولكنه كان أيضاً نتيجة لعنصر النبر الإيقاعي.

٤- ينظر فايل إلى (الوتد) باعتباره الجزء المنبور، وهو الذي يشكل الجوهر الإيقاعي في الوزن. ويظل الوتد داخل البيت صامداً لا يؤثر فيه أيُّ تغيّر، سواء كان ذلك التغيّر متعلقاً بتتابع المقاطع، أو بكميتها.

٥- يناقش فايل الإيقاع الصّاعد في الشعر العربي والذي يمثله الوتد المجموع،

(١) نفسه، ص ٦٧٤.

والإيقاع النازل الذي يمثله الوتد المفروق وغير ذلك بشيء من التفصيل الذي يستحق العناية والدرس.

٦- بالنسبة إلى فايل، تكمن خصوصية الأوزان العربية القديمة في حقيقة أنها - بعكس الأوزان الإغريقية القديمة - لم تتشكل عن طريق ضم المقاطع المفردة، بل إنها تطورت عن طريق ضم أزواج متلازمة من المقاطع التي تمثل جوهر الإيقاع الصاعد. قاده هذا الكلام إلى القول: إن لغة الأدب العربي القديمة تنسجم مع شكل الإيقاع الصاعد، وتشجع مثل هذا النوع من التطور، وذلك من حيث طبيعة بنيانها الصوتي، وبناء المقاطع فيها.

٧- يبيّن فايل -بياناً مفصلاً- الفروق الواضحة بين الأوزان العربية القديمة، والأوزان الإغريقية، ويقول إنه من الخطأ أن يُنظر إلى الأوزان العربية باعتبارها متساوية مع الإغريقية.

٨- تناول فايل الشعر العربي الشعبي الذي ترجع آثاره - في رأيه - إلى العصر الجاهلي، ويبيّن صور اختلافه عن الشعر القديم. وعنده أن أبرز مظاهر الاختلاف بينهما تتمثّل في فكرة أن لغة الشعر الشعبي هي لغة الحياة اليومية، وأن البناء الصوتي للغة الشعر الشعبي يختلف اختلافاً كبيراً عن البناء الصوتي للغة الأدب العربي القديم.

٩- يتطرق فايل في هذا الجزء من مقالته عن النظام العروضي عند الفرس، ويقارنه - في بعض مظاهره - بالشعر العربي. ثمّ يتوقف - على وجه الخصوص - عند شعر الغزل لدى الفرس؛ لأنه نال شهرة أكثر بين شعرائهم. ويسمّي - فضلاً عن ذلك - البحور الثلاثة التي كان للفرس فضل ابتكارها، وهي: الجديد، والقريب، والمشاكل.

١٠- يعرّج فايل بعد ذلك إلى ذكر نظام الأوزان عند الأتراك الذين تبنّوا - في

رأيه - نظام الأوزان الفارسية، ومن ثمّ ختم مناقشته بالتأكيد أن الأوزان المستخدمة في اللغتين التركية والفارسية أقل بكثير من تلك المستخدمة في العربية. ذلك لأن وجود بعض البحور الأكثر انتشاراً مثل: الطويل، والبسيط، والوافر، والكامل، والمديد نادر هناك.

خامساً: إن عدداً من الأساتذة والباحثين العرب تطرقوا في بحوثهم المتعلقة بالعروض العربي لبعض المسائل والأفكار التي عبّر عنها فايل في هذه المقالة التي نشرت في سنة (١٩٦٠ م). وقد تراوحت كتاباتهم بين الرّفض لكل ما ذكره فايل، والقبول الحذر لآراء الرجل أو محاولة الدفاع عنه. وما يهمّنا هنا أمران، أولهما، أن لا أحد من الأساتذة والباحثين المعنيين قام بترجمة النص الكامل لمقالة فايل، بل كان الواحد منهم يميل إلى أن يقتبس من المقالة المذكورة العبارة التي تناسب ما يعرضه من آراء وأفكار، أو يكتفي بالإشارة إلى مكانها في المقالة. والأمر الثاني يتعلق بوجود ذلك التباين الظاهر في مواقف هؤلاء الأساتذة والباحثين من مقالة فايل. وعليه، فإننا نحسب أن ترجمة النص الكامل لهذه المقالة سوف توفّر فرصة للدارسين لعقد مقارنات بين هذه الآراء المتباينة، فضلاً عن إمكانية بروز آراء جديدة تثري النقاش حول نظام الخليل استناداً لما جاء في مقالة فايل، وما تبع ذلك من مواقف مبنية على الأفكار التي عبّر عنها هذا الكاتب الألماني.

ولعله من المناسب أن نشير هنا إلى تلك المواقف بغية التعرف على طبيعة الجدل أو الحوار الذي أفرزته مقالة فايل. من ذلك هذا الفصل الذي وضعه كمال أبوديب في كتابه (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) لنقد عمل فايل. وقد سعى أبوديب في هذا الفصل لهدم نظرية فايل في العروض العربي من أساسها، واضعاً جل اهتمامه لدحض ما سمّاه خطأ فايل في تفسيره للأسباب التي دفعت الخليل إلى وضع نظام الدوائر العروضية، فضلاً عن خطئه في محاولة الكشف عن سرّ الإيقاع

في الشعر العربي القديم، وعلاقة ذلك بما يُعرف عند اللغويين بـ(النَّبر). وفي نهاية الأمر خَلُصَ أبوديب إلى القول بأن ما كتبه فايل في هذه المقالة لا يعدّ شيئاً ذا بال؛ لأنه أقام نظريته على فروض خاطئة(١).

دفع هذا الرأي سعد مصلوح إلى كتابة مقالة ونشرها في مجلة (فصول)(٢) بغرض الدفاع عن فايل وعمله، قائلاً في مقدمتها إن كمال أبوديب تحوّل في كتابه المذكور من باحث يفحّص ويمحّص إلى محام يترافع ويجادل، ويسعى جهده إلى نصب الشراك الجدلية للإيقاع بالخصوم (٣). وقد أخذ عليه سعد مصلوح أمرين يتعلق الأول منهما باعتقاد أبوديب أن في كتابه هذا كشفاً جديداً فيما يتصل بموضوع البنية الإيقاعية في الشعر العربي، ويرجع الآخر إلى أسلوبه في التعامل مع من يخالفه الرأي: ذلك الأسلوب الذي يقوم على السبّ، والشتائم على النحو الذي فعله مع نازك الملائكة، ومحمد طارق الكاتب، وإبراهيم أنيس، والعروضيين العرب التقليديين وعلى رأسهم الخليل نفسه، ومن ثمَّ هذا العالم الألماني الذي كان حظه من ذلك أكبر وأوفر(٤).

وقد تناول سعد مصلوح مسائل الخلاف بين كمال أبوديب وفايل واحدة بعد أخرى، فكان يأتي بما قدمه أبوديب من آراء أولاً، ومن ثمَّ يعمل على تفنيدها، وإبراز ما فيها من زلل أو خطأ. وفي نهاية دفاعه، يميل مصلوح إلى حصر الفروق بين مقالة فايل، وكتاب كمال أبوديب مشيراً إلى فكرة أن الأول لم يسع إلى وضع عمل بديل لعروض الخليل كما فعل الثاني، بل كان يسعى إلى تقديم تفسير للأسباب التي دفعت الخليل إلى وضع نظام الدوائر العروضية بعد أن استبعد أن

(١) انظر: En I, PP 674-677

(٢) انظر: كمال أبو ديب، "في البنية الإيقاعية للشعر العربي"، بغداد ١٩٨٧م، ص ص٤٣٣-٤٠١.

(٣) انظر: مجلة "فصول"، م٦، ع ٢، يناير/فبراير/مارس ١٩٨٦، ص ص٢١٧-٢٠٤.

(٤) نفسه، ص٢٠٤.

يكون الرجل قد وضعها للتفاكه والمتاع(١). وجاء في خاتمة نقاش مصلوح أيضاً أن عمل فايل ليس مبرّأً من كل عيب حين كتب: ". . فالحقّ أن فيه من الهفوات وتجاوزات العبارة ما مهّد السبيل لأبوديب حتى يفعل به ما فعل"(٢)، وأنّ كمال أبوديب قد أفاد كثيراً من مقالة فايل ولو كانت كلها قائمة على الخطأ، ومجانبة الصواب.

ومن الذين أشاروا -بصورة أو بأخرى- إلى عمل فايل سعيد بحيري الذي نُشر له في مجلة (فصول) مقال بعنوان (ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنّبر في الشعر العربي)(٣). فمن عباراته المهمة المتصلة بهذا الموضوع: "والحق أن مقالة (عروض) التي نشرها فايل في دائرة المعارف الإسلامية سنة ١٩٦٠م تلخص الأفكار الرئيسة التي فَصَّلها في كتابه الذي نشره سنة ١٩٥٨م. وسأحاول أن أعرض أهم المحاور التي ارتكز عليها العمل دون الخوض في تفصيلات ليس هذا مكانها"(٤). ومن ذلك أيضاً عبارة: ". . . وفضلاً عن ذلك فإن القواعد التي اعتمد عليها فايل في وضع النبر غير صحيحة؛ إذ إنه أخلى السبب من النبر. وهذا لا يصحّ، لأن الكلمة وحيدة المقطع مثل (قد) تحمل نبراً أياً كان نوع المقطع"(٥). ونجده يرجح رأي فايل في أثناء مناقشته بخصوص إبراز اهتمام الخليل بالوتد باعتباره وحدة غير متغيرّة، وغير قابلة للانفصال(٦). هذا فضلاً عن إتيانه -أحياناً- مما كتبه كمال أبوديب الأمر الذي يوحي بأنه متفق معه فيما ذهب إليه.

(١) نفسه، ص٢٠٧.

(٢) نفسه، ص٢١٣.

(٣) نفسه، ص٢١٧.

(٤) انظر: "فصول"، م٦، ع ٣، أبريل/مايو/يونيو ١٩٨٦م، ص ص٢٠٥-١٩١.

(٥) نفسه، ص١٩٥.

(٦) نفسه، ص ٢٠٠.

نخلص من هذا كله إلى القول إن مقالة فايل كان لها حضور فاعل ومميّز في أعمال اللغويين والعروضيين العرب المحدثين، وإنها أفرزت من البحث والدراسات ما يستحق العناية والاهتمام. وبهذا المعنى فهي خليقة بأن تنقل بصورة كاملة إلى العربية على النحو الذي سنعرضه فيما يلي من أوراق.

النص المترجَم:

علم العروض: مصطلح فنّي يدل على الأوزان القديمة للشعر العربي. وقد استخدم علم الشعر، وعلم العروض أحياناً على نحو مترادف بمعنى (علم النّظم). ووفقاً لهذا المعنى الواسع، فإن (علم العروض) لا يقتصر فقط على (علم الأوزان)، ولكنه يتسع ليشمل (علم القافية). على أية حال، تتم عادة معالجة القواعد التي تحكم القافية (أي علم القوافي، والمفرد قافية) على نحو مستقل، في حين يظل علم العروض، وفق المعنى الدقيق للكلمة، مقصوراً على نظام أوزان الشعر. وعليه، فإن علماء فقه اللغة العرب يُعرّفونه على النحو التالي: (العروض علمٌ بأصول يُعرف بها صحيح أوزان الشعر وفاسدها).

لا يوجد تفسير متفق عليه بصورة عامة للأصل الذي أُشتقَّ منه مصطلح (العَرُوض). يقول بعض النحويين العرب: إنه مصطلح يحمل معنى (نظام أوزان الشعر)؛ لأن الشعر المنظوم يُبنى وفق ما يقابله من تلك الأوزان. ويقول آخرون: إن المصطلح قد استخدم لأن الخليل بن أحمد كان قد ابتكره أول مرة وهو في مكة، وهي المدينة التي من أسمائها (العَرُوض). ويقترح جورج ياكوب Georg Jacob (باحث في الأدب العربي) تفسيراً لافتاً للنظر لهذا المصطلح بإشارته إلى قطعة في (ديوان الهذليين ٩٥، ١٦)، شبّه فيها الشاعر القصيدة بناقة عنيدة (عَرُوض) قام هو بترويضها. ولعل أكثر التفاسير قبولاً لهذا المصطلح يظل ذاك الذي يستند إلى المعنى الملموس لكلمة "عَرُوض" باعتبار أن العروض هو جزء من الخيمة، كما

يعتمد على المعنى المنقول والذي اكتسبه من نظام أوزان الشعر باعتبار أن (العَرُوض) هي التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول للبيت. ويدلّ أصل الكلمة على العمود المستعرِض في الخيمة، أو على قطعة الخشب التي تتوسط الخيمة لتكون دعامتها الرئيسة، ومن ثمَّ أصبحت تدلُّ على وسط بيت الشعر أو التفعيلة الأخيرة من نصفه الأول (مجاز مجدد). وبما أن التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول التي في وسط بيت الشِّعر في غاية الأهميّة من حيث بناؤه، تماماً كما هو الحال بالنسبة للعمود الأوسط في الخيمة (بيت الشَّعر)، يمكننا القول بأن العَروض أصبح بعد ذلك المصطلح العام لعلم نظم الشعر.

هناك أعمال قليلة في علم النظم لعلماء فقه لغة عرب، وما تتضمّنه قليل الفائدة. وهذه واقعة تدعو إلى الاستغراب، لو تذكر الواحد منا عدد المؤلفات ذات القيمة العالية التي كتبها علماء مسلمون مشهورون، في حقلي النحو وتأليف المعاجم.

ولم يصل إلينا "كتاب العروض" الذي يُقال إن الخليل، منشئ هذا العلم، قد ألفه، وكذلك الحال بالنسبة للأعمال التي ألفها قدماء علم النحو من العرب في هذا الموضوع. ويعود تاريخ الرسائل الأولى المتعلقة بعلم العروض في أوسع حدوده إلى نهاية القرن الثالث الهجري. وهناك فصول في علم الأوزان في بعض كتب الأدب الكبيرة. ويوجد الأقدم والأكثر شهرة من هذه الفصول في كتاب (العقد الفريد) (طبعة القاهرة، ١٣٠٥هـ، ٣، ١٤٦ ورقة مخطوط) لابن عبد ربه (ت ٣٢٨هـ/ ٩٤٠م). وتوضح القائمة التالية أسماء علماء فقه اللغة العرب الذين مازالت أعمالهم في علم أوزان الشعر مخطوطة (تم حذف أسماء الشراح فقط). وقد صُنّفت هذه المخطوطات حسب القرن الهجري الذي أُلّفت فيه. هذا، وقد ذُكرت المعلومات المفصّلة بالنسبة إلى الأعمال المشهورة فقط، مع ذكر إشارات

(بروكلمان) في كل حالة:

القرن الرابع الهجري

– ابن كيسان، ١، ١١٠، تلقيب القوافي، وتلقيب حركاتها، تحقيق و. رايت، في opuscula acabica ١٨٥٩م، ص ٤٧–٧٤.

– الصّاحب الطّالقاني، ١، ١٩٩، الإقناع في العَروض.

– ابن جنّي، ١، ١٢٦؛ ١، ١٩٢.

القرن الخامس الهجري

– الرَّبَعي ١، ٤٩١.

– القُنذُري ١، ٢٨٦.

– التبريزي، ١، ٢٧٩، ١، ٤٩٢. (١) الكافي (٢) الوافي.

القرن السادس الهجري

– الزّمخشري، ١، ٢٩١؛ ١، ٥١١، القسطاس في العروض.

– ابن القطّاع، ١، ٣٠٨؛ ١، ٥٤٠، العروض البارع.

– الدّهّان، ١، ٢٨١.

– نشوان الحميري، ١، ٣٠١.

– السقّاط، ١، ٢٨٢؛ ١، ٤٩٥.

القرن السابع الهجري

– أبو الجيش الأندلسي، ١، ٣١٠؛ ١، ٥٤٤، عروض الأندلسي، الطبعة الأولى باستنبول، ١٢٦١، عُلّق عليه كثيراً.

– الخزرجي، ١، ٣١٢؛ ١، ٥٤٥، القصيدة الخزرجيّة، تحقيق نقدي ر. باسّيت: الخزرجيه، دراسة الأوزان الشعرية العربية، (الجزائر، ١٩٠٢م). ويوجد هذا النصّ أيضاً في كل طبعات "مجموع المتون الكبير"؛ وقد علّق عليه كثيرون.

– ابن الحاجب، ١، ٣٠٥، ١، ٥٣٧، المقصد الجليل في علم الخليل، تحقيق فريتاج، في: (١٨٣٠م) darstellung derarab Verskunst ٣٣٤ ورقة مخطوط. عُلق عليه كثيراً.

– المَحلّي، ١، ٣٠٧؛ ١، ٥٣٩: (١) شفا (٢) أُرجوزة.

– ابن مالك، ١، ٣٠٠، العَروض.

القرن الثامن الهجري

– الكَلاوِسي، ٢، ٢٥٩.

– السّاوي، ٢، ٢٣٩؛ ٢، ٢٥٨، القصيدة الحسنى.

القرن التاسع الهجري

– الدّماميني، ٢، ٢٦.

– القِناعي، ٢، ٢٧؛ ٢، ٢٢، الكافي في علمي العَروض والقوافي، الطبعة الأولى في القاهرة، ١٢٧٣هـ، أُعيد نشره في "مجموع المتون الكبير"، وقد علّق عليه كثيرون.

– الشّرواني، ٢، ١٩٤.

القرن الحادي عشر الهجري

– الإسْفَرائيني، ٣٨٠؛ ٢، ٥١٣.

القرن الثاني عشر الهجري

– الصّبّان، ٢، ٢٨٨؛ ٢، ٣٩٩، منظومة "الشّافية الكافية" في علم العروض. طبع مرات عديدة في القاهرة، ونُشر كذلك في جميع طبعات (مجموع المتون الكبير).

وكما أن قدماء الهنود والإغريق طوّروا أشكال الشعر المنظوم الخاص بهم، فقد فعل العرب القدماء الشيء نفسه. فقد كتبت القصائد العربية القديمة وأنشدت

وفق الأوزان المعروفة، وذلك قبل نحو مائة سنة من ظهور الإسلام، كما حافظت تلك القصائد على شكلها دون أن يطرأ عليها تغيير جدير بالذكر عبر القرون التالية. وكانت القصيدة العربية القديمة المعروفة قصيرة نسبيّاً وبسيطة من حيث بناؤها. فهي تتألف من خمسين إلى مائة بيت ذات قافية واحدة، ونادراً ما تزيد أبياتها عن هذا العدد. ولم يكن يوجد نظام تقسيم القصيدة إلى مقطوعات شعرية في الشعر العربي القديم. فكل بيت شعر يتألف من نصفين (مصراعين) متميّزين يسمّى الأول منهما (الصدر)، ويطلق على الثاني (العَجُز). وقد عُرفت كثير من صفات بيت الشعر الواضحة خلال القرن الهجري الأول، وأطلق عندئذٍ على كل صفة اسمها الدالّ عليها. وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي (المتوفّى سنة ١٧٥هـ بالبصرة) أول من بحث في البنية الإيقاعية الداخلية للبيت الشعري العربي. وقد استطاع التفريق بين الأوزان المختلفة، وأعطى كل واحد منهما اسماً أصبح يعرف به حتى عصرنا هذا. ومن ثم قام بتقسيم كل وزن (بحر) إلى عناصره الثانوية. فأدى الوصف المكتوب، وتحليل ما تلاحظه الأذن في هذا الخصوص إلى صعوبات شديدة الخطر.

وفي كل اللغات يكون اختيار الكلمات، وتحديد مواقعها في الكلام المنثور أمراً محكوماً فقط بوساطة قواعد نحوية متفق عليها عموماً، هذا فضلاً عن رغبة المتكلم في التعبير عن أفكاره بوضوح قدر المستطاع. وعلى أية حال، فيما يتعلق بالشعر الذي يعتمد على الإيقاع، فإن اختيار الكلمات وترتيبها داخل البيت ليس أمراً غير مضبوط. فإيقاع البيت، ووزنه الذي يحدد صياغته الخارجية يقومان على العاملين التاليين:

١- الالتزام بنظام محدد في ترتيب المقاطع ضمن البيت.

٢- التكرار المنتظم للنّبرة الصوتية، المشار إليها على أجزاء بعينها من الألفاظ،

أو عن طريق وسائل أخرى.

ويرتبط إيقاع البيت الشعري بالخصائص الصوتية للغة التي يُكتب بها بصورة كاملة، تماماً كما هو الحال بالنسبة لمقاطع الألفاظ في نثر اللغة المعنية؛ ويتعلق هذا، قبل كل شيء، بالزمن الذي يستغرقه المقطع في النطق والنبر الذي يقع عليه.

ونجد في كل اللغات طولاً يمكن قياسه لمقاطع الكلمات، في حين لا يوجد في بعضها كاللغات الجرمانية، على سبيل المثال، قدر محدد ومعروف لطول المقطع وزمنه. ومع أنه من المُسلَّم به في تلك اللغات وجود مقاطع دائماً طويلة، وأخرى دائماً قصيرة، وهناك مقاطع كثيرة ليس لها قدر زمنيّ محدد. وفي المقابل، نجد في لغات أخريات، كاللغة الإغريقية القديمة، أن طول أيّ مقطع في أيّة كلمة محدد تماماً. ويوجد في تلك اللغات تمييز دقيق بين مقاطع الألفاظ الطويلة والقصيرة في الكلام المنثور أيضاً، وتقدر نسبة طولها بـ(١ إلى ٢) تقريباً.

أما بالنسبة إلى عنصر النّبر، فإن الوضع مماثل لما ذُكر عن المقاطع: فبينما يوجد في كل لغة مقطع واحد في الكلمة يكون أعلى نسبياً -عند النطق- من سائر المقاطع؛ فإن قوة هذا النّبر تختلف بشكل كبير من لغة لأخرى. ولذلك، فإنّ قدماء الإغريق مثلاً كانوا يستخدمون النغمة الموسيقيّة، ووفقاً لذلك، فإن المقاطع المفردة يتم تمييزها فقط بواسطة النغمة العالية؛ في حين يتم تمييزها في اللغات الجرمانية من خلال نبرة زفيريّة تخرج المقطع المعين أكثر تشديداً وتوكيداً، بالمقارنة مع المقاطع الأخرى. يُفترض في البنية الإيقاعية لبيت الشعر في كل اللغات أن تتلاءم مع خصائص مقاطع الألفاظ. وإذا كانت كمية المقاطع محددة على نحو ثابت؛ فإن إيقاع البيت يتحقق غالباً عبر التكرار المنتظم لترتيب المقاطع القصيرة والطويلة، الذي يكوّن تفعيلات الوزن المحدد، والتي تستغرق القدر نفسه من حيث الزمن. وعليه، فإننا نتكلم هنا عن (النظم الكمّي). وفي المقابل، لو كان النّبر، وليس أي

كم ثابت، هو العامل الرئيس الذي يتمّ عن طريقه التمييز بين المقاطع المحددة، وبين تلك المقاطع التي يجاورها؛ فإن إيقاع الشعر وبنية وزنه سيعتمدان على نحو كبير على تعاقب المقاطع المنبورة، والمقاطع غير المنبورة. وبإمكاننا أن نتحدث –في هذه الحالة– عن ما يمكن تسميته (شعر النّبر).

من خلال النظر في النصوص القرآنية، وقصائد الشعراء القدامى التي وصلت إلينا، أصبح من المؤكّد لدينا أن كم المقاطع اللفظية (الأطوال) في اللغة العربية القديمة كان ثابتاً. ويمكننا أن نفترض، انطلاقاً من حقائق نحوية ثابتة، أن النبرة الزّفيريّة كانت موجودة أيضاً، على الرغم من أن تطورها كان ضعيفاً آنذاك. ولذلك، بإمكاننا أن نفترض أن الإيقاع في الشعر العربي القديم قد عبَّر عن نفسه في الأوزان الكمية كما هو الحال في الشعر الإغريقي القديم. فالمعالجة النظرية لهذه المسألة كانت في ذلك الوقت صعبةً جداً بالنسبة لعالم فقه اللغة العربي؛ في حين كانت أقل صعوبة بالنسبة للعروضي الإغريقي. استخدم الإغريق مصطلح (المقطع)، وأظهروا بذلك تمييزاً واضحاً بين المقطع القصير والمقطع الطويل، واختاروا المقطع القصير ليكون الوحدة الأساس لقياس زمن (طول) بيت الشعر. واستخدموا أيضاً مصطلحاً، وإشارة بيانه لدرجة النغمة التي يتميّز بها المقطع الواحد عن الآخر في أيّة لفظة. وبالمقارنة، فإن علماء فقه اللغة العرب لم يمتلكوا مفهوم المقطع، هذا بغض النظر عن نقاوة "المقطع القصير".

ولم يكن الخليل أيضاً يستخدم كلمتي (المقطع اللفظي) و (النَّبر)، مع أن أذنه بالتأكيد كانت تميز ما نسميه المقاطع والنبرات. ذلك لأن شرحه البياني – الذي يمكن أن نستوعبه لو حاولنا جاهدين– يعطينا صورة واضحة للإيقاع في الشعر العربي القديم.

فقد استفاد الخليل أوّلاً وبصورة جيدة من خصوصيات الكتابة العربية التي

نلاحظ فيها أن مظهر كل كلمة يدلّ على عدد مقاطعها: فالحرف الواحد المتحرك، أي الحرف الساكن مع إشارة صوتية، مثل: (بِـ قَـ) يقابل ما نسميه المقطع القصير، والحرفان الساكنان اللذان يكون الأول منهما متحركاً ويكون الثاني ساكناً مثل "في، لَوْ، قَدْ" يقابلان ما نطلق عليه المقطع الطويل. وهناك كلمات قليلة لا ينطبق عليها هذا الحكم مثل: (بِـ= بِنْ، بٌ = بُنْ، وَالْ=وَلْ، آخَرُ= أاخَرُ، ذَلِكَ= ذَالِكَ، قَتَّلَ= قَتْتَلَ. وبفضل هذه الخصوصيّة في الكتابة العربية، استطاع الخليل أن يتناول وجه البيت باعتباره الأساس لمعالجته للأوزان العربية. ولكي يكون في حلٍّ من الشكل المتغيّر للحروف، فقد استحدث رموزاً بيانية، وهي الرمز | للساكن، والرمز O للحرف المتحرّك. مثال ذلك "قِفا نَبْكِ = "O|O|OO.

ذكر الحريري وابن خلكان كلاهما أن الخليل قد لاحظ الإيقاعات المختلفة التي يُحدثها الطرق في ورش النُّحاس المختلفة في سوق البصرة. وقد دلّه هذا الأمر على فكرة وضع علم الأوزان، وبعبارة أخرى، دلّه على تحديد طبيعة الإيقاع في أبنية القصائد القديمة. ويتفق هذا الكلام المتأخر مع ما ذكره الجاحظ الذي ذهب إلى القول بأن الخليل هو أول من استطاع التمييز بين الأوزان المختلفة، أي هو أول من تمكّن عن طريق الاستماع من التفريق بين البنيات الإيقاعية المختلفة، في الشعر القديم، وهو أيضاً أول من تمكّن من تحليل هذا الإيقاع عن طريق تقسيمه إلى عناصره الوزنية. وقد استكمل نظرية الخليل من حيث التفاصيل عَروضيون عرب عاشوا في عصور متأخرة. ولكن إضافاتهم لم تغيّر شيئاً في المفهوم الأساس لهذا العلم. وقد ظلت البحور الستة عشر تُوصف إلى يومنا هذا وفق النظام نفسه الذي وضعه الخليل، ذلك لأنها بحور تتّحد فقط وفق هذا النظام، من خلال العرض البياني للدّوائر العروضية الخمس.

ووفقاً لما ذكره الخليل بن أحمد فإن كل بحر يظهر للوجود عن طريق تكرار

ثمانية أجزاء إيقاعية تُوزّع، وبترتيب محدد. والمصطلح المطبّق على التفعيلات المذكورة هو (جزء)، وجمعه (أجزاء). وانسجاماً مع الاتجاه العام للنحويين العرب فقد قدّم الخليل كل واحد من الأجزاء الثمانية بكلمة يسهل تذكرها أو حفظها، وهي مشتقّة من الأصل (فعل). تتألف اثنتان من تلك الكلمات الثمان التي يسهل تذكرها كل واحدة منهما من خمسة حروف ساكنة، والكلمتان هما. "فَعُولُنْ"، و"فَاعِلُنْ". وستّ كلمات تتألف كل واحدة منها من سبعة أصوات ساكنة هي: "مَفَاعِيلُنْ" و"مُسْتَفْعِلُنْ"، و"فَاعِلاَتُنْ"، و"مُفَاعَلَتُن"، و"مُتَفاعِلُن" و"مَفْعُولاَتُ".

وسيوضح الجدول التالي للدوائر العروضية الخمس كيف تنشأ البحور الستة عشر من تلك الأجزاء الثمانية. وكي يكون الأمر واضحاً، فقد تم فتح الدوائر وعرضها في شكل خطوط مستقيمة، وجيء بشطر بيت واحد فقط من الألفاظ الإيقاعية في كل بحر. "انظر: الدوائر ١– ٥، ص ٦٧٠".

الدّائرة الأولى

بحر الطويل [فَعُو– لُنْ– مَفَا– عِي– لُنْ فَعُو– لُنْ مَفَا– عِي– لُنْ]

بحر البسيط [مُسْ– تَفْ– عِلُنْ فَا– عِلُنْ مُسْ– تَفْ – عِلُنْ فَا– عِلُنْ..]

بحر المديد [فَا– عِلا– تُنْ– فَا– عِلُن فَا– عِلا– تُنْ فا – عِلُنْ..]

الدائرة الثّانية

بحر الوافر [مُفَا– عَلَ– تُنْ– مُفَا– عَلَ– تُنْ مُفَا– عَلَ– تُنْ]

بحر الكامل [مُتَ– فَا– عِلُنْ– مُتَ– فَا– عِلُنْ مُتَ– فَا – عِلُن..]

الدّائرة الثّالثة

الهزج [مَفَا– عِي– لُنْ– مَفَا– عِي– لُنْ– مَفَا– عِي– لُنْ]

الرَّجز [مُسْ– تَفْ– عِلُنْ– مُسْ– تَفْ– عِلُنْ مُسْ– تَفْ – عِلُنْ..]

الرَّمَل [فَا–عِلاَ–تُنْ فَا–عِلا –تُنْ فَا –عِلاَ–تُنْ..]

الدّائرة الرّابعة

السّريع [مُسْ–تَفْ–عِلُنْ مُسْ–تَفْ–عِلُنْ مَفْ–عُو–لاَتُ مُسْ–تَفْ–عِلُنْ مُسْ–تَفْ–عِلُن مَفْ–عُو–لاَ]

المنسرح [مُسْ–تَفْ–عِلُنْ مَفْ–عُو–لاَتُ مُسْ–تَفْ–عِلُنْ]

الخفيف [فَا–عِلاَ–تُنْ– مُسْ–تَفْعِ–لُنْ فَا–عِلاَ–تُنْ]

المُضارع [مَفَا–عِي–لُنْ فَاعِ–لاَ–تُنْ مَفَا–عِي–لُنْ]

المُقتضب [مَفْ–عُو–لاَتُ مُسْ–تَفْ–عِلُنْ مُسْ–تَفْ–عِلُنْ]

المُجتث [مُسْ–تَفْعِ–لُنْ فَا–عِلاَ–تُنْ فَا–عِلاَ–تُنْ]

الدائرة الخامسة

المتقارب [فَعُو–لُنْ– فَعُو–لُنْ فَعُو–لُنْ فَعُو–لُنْ]

المتدارك [فَا–عِلُنْ فَا–عِلُنْ فَا–عِلُنْ فَا –عِلُنْ..]

يقوم نظام الدوائر العروضية الخمس على أسس حسابية. فقد رُتِّبت الدوائر وفق عدد الأصوات في تفعيلات البحور التي تؤلفها. تشكل الدائرة الأولى البحور الثلاثة: الطويل، والبسيط، والمديد، والتي يضمّ شطر بيتها الواحد أربعة وعشرين صوتاً ويشكل الدائرة الأخيرة بحرا المتقارب والمتدارك، واللذان يضمّ شطر بيت الواحد منهما عشرين صوتاً فقط. وقسمت البحور الباقية، والتي يضمّ شطر البيت الواحد منها واحداً وعشرين صوتاً بين الدوائر الثلاثة الوسطى. فوضع البحور داخل الدوائر العروضية هو نظام شكليّ كذلك: فقد كُتبت أجزاء البحور أوّلاً حول محيط الدّائرة. ولذلك؛ فإنّ تفعيلات (الهزج) الثلاثة وهي: مفاعيلن، مفاعيلن، مفاعيلن قد أُدرجت حول محيط الدّائرة الثالثة. ولو أعدنا قراءة الدائرة نفسها، لكن مع اختيار نقطة بداية أخرى، سنحصل بشكل تلقائي على تفعيلات بحر آخر. لذلك، على سبيل المثال، إذا لم نبدأ في الدائرة الثالثة بـ"مَفَا" كما هو الحال

في بحر "الهزج"، وبدأنا بدلاً من ذلك بـ"عِيـ" التي هي جزء من التفعيلة "مَفَاعِيلُن" فسوف نحصل على نظام الوزن لبحر الرّجز. زد على ذلك لو تقدّمنا قليلاً، ولم نبدأ القراءة حتى نصل إلى المقطع "لُن" فسوف نحصل على وزن بحر "الرّمل". وترجع إمكانية تقسيم أجزاء الدّائرة العروضية بطرق متنوعة، وإمكانية الوصول إلى مخططات أوزان مختلفة إلى الخليل الذي أقام دوائره لكي تتوحد التفعيلات في كل دائرة بوجه خاص؛ لا لتنتج فقط مجموع الأصوات نفسه، ولكن لتتوافق هذه التفعيلات بشكل كامل من حيث حروفها المتحركة والساكنة كذلك، إذا كُتبت وفق علاقة محددة مع بعضها بعضاً. ويمكن معاينة ذلك على نحو واضح في الجدول المبيّن أعلاه للدوائر الخمس، لو نقلنا الحروف اللاتينية إلى ما يقابلها من الحروف العربية. ويبرز هذا التّوافق أو الانسجام بصورة أكثر وضوحاً لو قمنا بتبديل العلامات التي استخدمها العروضيّون العرب أنفسهم للدلالة على الحروف المتحركة والساكنة. وعليه، فإن صورة الدّائرة الثالثة سوف تبدو على النحو التالي:

الهزج	oo|o|o|oo|o|o|oo|o|o|
الرّجز	o|o|oo|o|o|oo|o|o|oo|
الرّمل	o|oo|o|o|oo|o|o|oo|o|

ويوجد أيضاً التزامن النّسبي نفسه بين البحور التي تحتوي عليها الدوائر الأربع الباقية. ولم يصل إلينا هدف الخليل من ترتيب البحور وفق هذا النظام الشكلي الصريح الموجود في الدّوائر العروضية الخمس، لا من الخليل نفسه، ولا من أيٍّ من العروضيّين المتأخرين. على أية حال، من المؤكد أن وضع الحروف المتحركة والساكنة في التفعيلات وفق تركيب خارجي مجرد، لم يقصد به الدّلالة على إنشاء أحد البحور، أو تطويره من بحر آخر.

وكما رأينا، فإن الأجزاء الثمانية التي تتكرر مرات عديدة في توزيع يختلف باختلاف البحور الستة عشر يمكن تجزئتها إلى مكونات الوزن المعين أكثر مما هي عليه. ولكن، بالنسبة إلى الخليل فإن مكوِّن الوزن المعيّن يعني شيئاً مختلفاً عمّا يعنيه بالنسبة للعروضي الغربي. فهو ليس أصغر وحدة صوت غير قابلة للتجزئة، ولكنه أصغر كلمة مستقلة موجودة في اللغة. ووفقاً لذلك، فقد حدّد الخليل زوجين من هذه المكونات الوزنية واللذين نظر إليهما على هذا الشكل لأنه لا يمكن لأيّة واحدة من الكلمات الأربعة المعنية (كل واحدة مع تركيبها الخاص من الأصوات المتحركة والساكنة) أن تُشتقّ من أية واحدة من الثلاثة الأخرى، في حين أن التفعيلات الثمان كلها يمكن تشكيلها من مجموعات مكونة من هذه الكلمات الأربع. وقد أخذ الخليل مصطلحات هذين الزّوجين من المكونات الوزنية من جزأين مهمّين في الخيمة. وقد جاء ذلك على النحو التالي:

أ/ السّببان، ويتألف كل واحد منهما من صوتين:

١- سبب خفيف= حرفان الأول منهما متحرك، والثاني ساكن؛ كما في كلمة "قَدْ".

٢- سبب ثقيل= حرفان متحركان مثل: "لَكَ".

ب/ الوتدان، ويتألف كل واحد منهما من ثلاثة أصوات:

١- وتِد مجموع= ثلاثة حروف يكون الاثنان الأوّلان منها متحركين، والأخير ساكناً، مثل: "لَقَدْ".

٢- وتِد مفروق= ثلاثة حروف يكون الأوّل والثّالث منها متحركين، والأوسط ساكناً مثل: "وَقْت".

وعلى هذا النحو يمكن تقطيع كلّ واحدة من التفعيلات الثّمان إلى مكوناتها الوزنية؛ وعليه فإنّ مَفَاعِيلُنْ= ب١+أ١+أ١. و مُتَفَاعِلُنْ= أ١+أ١+ب١. فكل

واحد من البحور الستة عشر المبيّنة في الدوائر العروضية يمكن تقطيعه على هذا الأساس: مثلاً البحر الوافر = مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ= ب١+أ٢+أ١، ب١+أ٢+أ١، ب١+أ٢+أ١؛ أو البحر السّريع= مُسْتَفعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاتُ= أ١+أ١+ب١، أ١+ب١، أ١+أ١+ب٢.

ولمّا كان من الممكن تقسيم كل البحور إلى عناصرها الأساس على هذا النحو كان من الإمكان أن نفترض اكتمال هذا النظام العروضي. على أية حال، تبقى حقيقة أن البحور الستة عشر لا يمكن أن تظهر فعلياً كما ظهرت في أشكالها الرئيسة في الدوائر العروضية الخمس، بل إنها تقريباً دوماً تنحرف عن ذلك الشكل المثالي النظري وأحياناً إلى درجة كبيرة. وبعبارة أخرى، إن ترتيب الحروف المتحركة والساكنة في القصائد العربية القديمة لا ينسجم مع الترتيب الذي يحدده نظام الدوائر. ولذلك، فإنه يغدو من غير الممكن تقسيم، أو تجزئة الصِّيغ العروضية التي استخدمها الشعراء والمتمثّلة في التفعيلات المثالية الثمان، ولا يمكن كذلك تقسيم كل واحدة منها إلى جزأي وزنها، لأن تلك الطريقة في التقطيع تستند بصورة كاملة إلى ذلك الترتيب من الحروف المتحركة والساكنة في الأوزان المثالية الخاص بالدوائر. كانت هذه الحقيقة بالطبع معروفة بالنسبة إلى الخليل كما هي معروفة لدينا الآن. وفي الواقع، فإن دوائر الخليل ما هي إلا نوع من الأصول الإيقاعية، التي أُخذت منها بوضوح الأشكال الفعلية للأوزان التي استخدمها الشعراء بوصفها فروعاً. وبالنتيجة، فإن هناك مصطلحين مختلفين يحدّدان "طبيعة" الأوزان. فالأشكال المثالية في الدّوائر يطلق عليها "البحور"، وأمّا تلك المأخوذة منها والواردة فعلياً في الشعر القديم تسمى "أوزان الشعر".

وأصغر أشكال القطع هو تقصير البحر. ويمكن رؤية هذا مباشرة لأن البحر لا يكون عندئذٍ تامّاً من حيث عدد الأجزاء. ووفقاً لدرجة التقصير تكون هناك ثلاث

إمكانات لوضع البيت يمكن حصرها على النحو التالي:

أ/ المجزوء، إذا كان هناك جزء واحد محذوف في كل من الشطرين (إذا كان مثلاً متعلقاً بالهزج، أو الكامل، أو الرّجز تُكرّر التفعيلة مرتين فقط، وليس ثلاث مرات).

ب/ المشطور، إذا حُذف شطر كامل من البيت. (مثال ذلك عندما يتمّ تقليص الرّجز إلى شطر واحد).

جـ/ المنهوك، عندما يُضعَفُ البيت إلى درجة تصل حدّ الإنهاك، وذلك في مناسبات نادرة. (مثال ذلك بحر المنسرح عندما يختزل إلى ثلث حجمه).

كل هذه التغيرات تطرأ فقط على الشكل الخارجي للبحر، وليس على بنيته الإيقاعية التي تظهر من خلال تتابع الحروف المتحركة والساكنة.

وتختص مجموعة من القواعد بمعالجة الحالات الكثيرة التي يختلف فيها هذا التتابع عن ذاك الموصوف بالدوائر. ويشكل هذا إضافة مهمّة للدوائر؛ لأن التغيرات ستكون اعتباطية، وبذلك ستفقد الدوائر ميزتها المرجعية بوصفها أصول، إن لم يكن هناك قواعد كهذه.

وكما يندهش المرء بانتظام الجزء الأول من هذا النظام العروضي المتعلق بالدوائر الخمس وبحورها المعروفة؛ فإن الجزء الثاني يسبب له الارتباك بسبب الإفتاء والتعقيدات فيه. ولكن هذا الأمر متأصل في طبيعة هذا النظام. فلا الخليل، ولا أحد من العروضيين المتأخرين استخدم مصطلح المقطع اللفظي. وعليه، فإننا لا نتوقع وجود قواعد عامة (تتعلّق بتقليص المقاطع الطويلة إلى مقاطع قصيرة، وحذف المقاطع القصيرة وغير ذلك). وفي الواقع، فقد اضطرّ العروضيون لأن يذكروا في كل حالة على حدة ما إذا كان، وإلى أيّ حدّ تظهر الحروف المتحركة، والحروف الساكنة في الشعر القديم إضافة أو نقصاً إذا قُورنت بنظام الدّوائر المثالي.

ولا بدّ من عمل هذا في أيّ بحر، وفي أيّة واحدة من تفعيلاته التي تقع في شطري البيت كليهما، وكي تتمّ الدلالة على ذلك بصورة واضحة كان لابدّ من وضع مصطلحات يقوم كل واحد منها بنفسه لتعالج أيّاً من هذه الفروق العديدة. وقد انبثق من هذه القائمة المُربكة نظام محدد، وقدر من الوضوح يعود الفضل فيهما إلى حقيقة أن كل أنماط التغيير أو التّقليص تقع في قسمين يؤديان وظائف مختلفة، ويظهران في أجزاء مختلفة من بيت الشعر.

وتُعاني التفعيلة الأخيرة من شطر البيت الأول "العَرُوض، الجمع أعاريض"، والتفعلية الأخيرة من شطره الثاني "الضّرب، الجمع ضُروب" أكثر مما تُعانيه سائر التفعيلات فيما يتصل بأشكال الانحراف عن الأنماط العروضية المثالية، ولهذا نجد لها تسمية محددة؛ في حين تختلف تسميات سائر التفعيلات والتي عادة يطلق عليها اسم جمعي وهو الحشو. واعتماداً على فكرة القياس، فإننا نستطيع التفريق بين نوعين من الاختلاف عن الأنماط المثالية هما: الزّحافات والعِلل. فالزّحافات ("تخفيفات") هي، كما يدلّ على ذلك اسمها، أنماط صغيرة من القطع أو الحذف توجد فقط في الحشو، ويظل النمط الإيقاعي قوياً في البيت، ويكون تأثير تلك الزحافات عبارة عن قدر يسير من التغيير في مقاطع الأسباب الضعيفة. وليس لدى الزّحافات، باعتبارها انحرافات عَرَضيّة، مكان منتظم، أو محدد، لأنها تظهر فقط من وقت لآخر في التفعيلة. وفي المقابل، هناك العِلل (أمراض، نواقص) التي تظهر فقط في التفعيلة الأخيرة من أيّ من شطري البيت، وهي تسبب، كما يتضح من اسمها، تغييراً كبيراً بالمقارنة مع التفعيلات الاعتيادية وتقوم بتغيير الإيقاع في آخر البيت على نحو بيّن، ولهذا السبب تمّ تمييزها بوضوح عن تفعيلات حشو البيت. وبوصفها انحرافات إيقاعية محددة، فإن العلل لا تظهر فقط من وقت لآخر، بل لا بدّ من ظهورها على نحو منتظم في كل أبيات القصيدة بنفس

الصورة، وفي الوضع نفسه. ويرجع فرق آخر بين مجموعتي الانحراف أو التقليص إلى حقيقة أن الزّحافات توجد فقط في السبب، (وفي صوته الثاني على وجه التحديد) في حين تُغيّر العلل الوتِد في التفعيلة الأخيرة لكل من شطري البيت، تماماً على النحو الذي تُحدثه في أسباب التفعيلتين "المذكورتين".

ويمكننا الوصول إلى الأشكال التي توجد حقّاً في القصائد عن طريق تطبيق القواعد المحددة للزّحافات والعلل، واتخاذ الصيغ المعتادة لتفعيلات كل وزن باعتبارها نقطة بداية. فكما يُدلُّ على التفعيلات المعروفة عن طريق ألفاظها الثمانية المميَّزة "فعولن، مفاعيلن ..الخ" التي تعبر عن التتابع المعروف لأصواتها "المتحركة"، و "الساكنة"؛ فإن هناك كلمات مميَّزة أيضاً تدل على الصيغ التي تخضع لتغيير الزّحافات والعِلل، وتكشف عن التتابع المبدل للأصوات. ولهذا، وعلى سبيل المثال، عندما يُحذف حرف السِّين من مُ[سْ] تَفْعِلُنْ تُصبح مُتَفْعِلُنْ. فإن لم تكن الصيغة الناتجة ممكنة في العربية لغوياً، كما في هذه الحالة، عندئذٍ يتم التعبير عن التتابع المماثل للأصوات (أي التتابع المماثل للمقاطع "الطويلة" و"القصيرة") بكلمة ممكنة من الناحية اللغوية، في هذه الحالة، قد تكون مَفَاعِلن. وفي المقابل، مع الأصول من صيغ التفعيلات؛ فإن تلك التعديلات تُعرف بالفروع من "صيغ" التفعيلات. وسوف تضاف، فيما يلي، الفروع بين أقواس إذا كانت صيغها تختلف عمّا عليه الحال في الأصول. لا يسمح المجال هنا بعرض قائمة مفصّلة للزّحافات والعلل. ولكن، سوف نورد عدداً قليلاً من الأمثلة لنوضح تفسيرها من الناحية النظرية، ولنبيّن إلى أيّ مدى أن هذا الجزء الخاص من النظام "العروضي" هو جزء متميّز ومعقّد.

وكما قلنا آنفاً، فإن الزّحافات تظهر عندما يكون السّبب ناقصاً عن شكله المعتاد لوجود تغيير في صوته الثاني. عندها، لا يمكننا الكلام ببساطة عن الزّحاف

حتى لا يكون الأمر غامضاً. ولكي نصف الزّحاف بصورة دقيقة لا بدّ لنا من تبيان أيٍّ من أصوات التفعيلة قد تأثر، وما إذا كان ذلك الصوت متحركاً، أو ساكناً. وعلى سبيل المثال، يمكننا وضع ما يُسمى بالزّحافات الثمانية البسيطة في مجموعتين تبعاً لكون السبب المتأثر خفيفاً أم ثقيلاً. ويجب علينا، عندئذ، أن نشير إلى الحالات الثمان بمصطلحات لكل واحدة منها على حدة. فعندما يُحذف الحرف الثاني من التفعيلة سوف نحصل على ما يُسمى "الخَبْن": مثال ذلك حذف حرف السّين من "مُسْتَفْعِلُنْ" لتصبح "مَفَاعِلُنْ"، أو حذف الألف من "فَاعِلُنْ"، وعندما يحذف الحرف الرابع نحصل على "الطيّ": مثال ذلك حذف الفاء من "مُسْتَفْعِلُنْ" لتصبح ""مُفْتَعِلُنْ"؛ وعندما يحذف الحرف الخامس من التفعيلة نحصل على "القَبْض": مثال ذلك حذف النّون من "فَعُولُنْ" لتصبح "فَعُولُ"، أو حذف الياء من "مَفَاعِيلُن" لتصبح "مَفَاعِلُنْ"؛ وعندما يحذف الحرف السابع ينتج عن ذلك ما يطلق عليه "الكفّ": مثال ذلك حذف النون من "فاعِلاتُنْ" لتصبح "فَاعِلاتُ". وفي حالة السّبب الثقيل، إمّا أن نحذف حركة الحرف الثاني (فنتكلّم عندئذ عن "الإضمار": مثال ذلك حذف الفتحة فقط من "تاء" "مُتَفَاعِلُنْ" لتصبح "مُسْتَفْعِلُنْ"؛ ونتكلّم عن "العَصَب" في حالة حذف الفتحة فقط من "لام" "مُفَاعَلَتُنْ" لتصبح بعد ذلك "مَفَاعِيلُن"؛ وإمّا أن نحذف الحرف وحركته كليهما فنتكلم حينها عن "الوَقْص" كما هو الحال في حذف التاء المفتوحة من "مُتَفَاعِلُنْ" لتصبح "مَفَاعِلُن". ونتحدّث عن "العَقْل" في حالة حذف اللام المفتوحة من "مُفَاعَلَتُنْ" لتصبح "مَفَاعِلُنْ").

وفي حين تقود الزّحافات دائماً إلى النّقص، عندما يُقارن السبب المتأثر بالسبب الطبيعي؛ فإن العِلل (التي تُحدث تغييراً في التفعيلة الأخيرة في كل واحد من شطري البيت) تقع في مجموعتين وفقاً لطبيعية حدوثها بسبب الزيادة أو

الحذف. فالتذييل، على سبيل المثال، يكون بإضافة حرف ساكن إلى الوتد المجموع. (وبهذا، فإنّ "مُسْتَفْعِلُنْ" تصبح "مُسْتَفعِلاْن") وفي الترفيل يضاف سبب خفيف إلى وتد مجموع (تتحول "مُتَفَاعِلُنْ" إلى "مُتَفَاعِلاَتُن").

ومن ناحية أخرى، فإنّ الحذف يعني فقدان سبب خفيف (كما هو الحال في "مَفَاعِيلُن التي تصبح - بعد الحذف - "فَعُولُن"، أو "فَعُولُن" التي تتحوّل إلى "فَعْل"؛ ويعني "القطف" فقدان سبب خفيف مع الحركة السابقة له (كما هو الحال مثلاً في "مُفَاعَلَتُن" التي تتحوّل إلى "فَعُولُن"؛ ويعني "الحذذ" فقدان وتد مجموع بأكمله كما هو الحال في "مُتَفَاعِلُن" لتصبح "فَعِلُن").

تعطي الأمثلة "المذكورة" انطباعاً تقريبياً فقط عن تعقيد النظام القديم. ونجد مزيداً من التغييرات المعقدة عندما نحصل على انحرافين داخل التفعيلة الواحدة، ونجد الوضع نفسه في حالات أخرى معينة وخاصة. ويمكننا على هذا النحو أن نشتقّ من التفعيلات الثمان الأساس ما لا يقل عن سبع وثلاثين تفعيلة فرعيّة، وهي فعلياً موجودة كلها في الشعر "العربي" القديم. وتقوم التفعيلات الخاضعة للتغيير عن طريق العِلل بالدور الأكبر لسببين:

أوّلاً: لأنها تحدث قدراً أكبر من الزيادة أو النقصان في التفعيلات العادية أكثر مما تحدثه الزّحافات الضعيفة.

ثانياً: لأنها تحدث أنماطاً مختلفة من الإيقاع تتكرّر عبر القصيدة كلها. وقد ظهر عدد كبير من التقسيمات الفرعية في كل البحور بسبب وجود مدى واسع للاختلاف فيما يتعلّق بنهايات الأبيات. ونظراً لأن الضرب، "التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني"، هو المعنيُّ بهذه التغيرات بصورة أكبر من العَروض "التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول" بوصفه نهاية البيت كله؛ فإن الأوزان الممكن توليدها من تلك التغيّرات تُسمى على أسماء ضروبها المختلفة. فبحر الطويل -مثلاً- له عروض

واحدة، أي أن التفعيلة الأخيرة من شطره الأول تأخذ دائماً شكلاً واحداً متمثّلاً في "مَفَاعِلُن" التي اعتراها ما يعرف بـ"القَبض". ولكننا نجد أن لهذه "العروض" ضروباً ثلاثة؛ أي إلى جانب الشكل المعتاد للتفعيلة الأخيرة من شطر البيت الثاني نجد شكلين آخرين لها. ووفقاً لذلك، فإننا نحصل على بحر الطويل الأول، والثاني، والثالث، معتمدين على فكرة إذا كان الضرب "مَفَاعِيلُن" أو "مَفَاعِلُن"، أو "فَعُولُن"، وينطبق هذا القول على سائر البحور. فبحر الكامل، الذي يضمّ تسعة ضروب، أكبر البحور وأعظمها من حيث عدد الضروب. إن مجموع الأعاريض المحتمل وجودها في البحور الستة عشر هو ستّ وثلاثون عَرُوضاً، ومجموع الضَروب سبعة وستون ضرباً. ويمكن القول: إن البحور العربية القديمة الستة عشر قد استخدمها الشعراء في سبعة وستين نمطاً مختلفاً من الإيقاعات، واضعين في الحسبان التغيرات التي تحدثها العلل في خواتيم الأبيات، ومتجاهلين الزّحافات العارضة التي تدخل في حشو البيت.

ولو وثقنا في "كلام" العروضيين العرب، واتبعنا طرائقهم غير المباشرة، نكون بذلك في وضع يمكننا من تقطيع كل الأوزان التي ظهرت في الشعر العربي القديم، وسيبدو هذا بمثابة ختام الكلام عن علم العروض في بنائه العام. وعلى الرّغم من ذلك، فإن المستشرقين الأوربيين لم يعتمدوا على العروضيين العرب من دون تحفّظ؛ لأنهم لم يتمكنوا حتى الآن من فهم السبب الجوهري الخاص بتعقيد بناء نظامهم. فما هو السبب الذي أدّى إلى إنشاء الدّوائر؟ ولماذا نجد بيانات مصاغة، عن الأوزان في الوقت الذي لا يمكن فيه الوصول إلى الصيغ الحقيقية للأوزان إلا عن طريق نظام معقّد للانحرافات المسموح بها؟ ويجب أن نضيف إلى هذين الاعتراضين أن المفهومات الأساسية للعروضيين العرب، والطريقة التي بموجبها بسطوا، وفسروا أنساق الصوت والإيقاع أمر غريب علينا تماماً. إنهم يصفون الظاهرة العروضية من

الناحية الخارجية، ووفقاً للتغيرات التي تخضع إليها حروف الكلمات الواقعة في الأبيات؛ في حين أننا قد اعتدنا –كما ذكرنا آنفاً– على تفسير تغيّر شكل الوزن بلغات مختلفة عن طريق إبراز خصائص مقاطع اللغة المعينة. ولكننا لا نجد في نظام العروضيين العرب أيّ كلام صريح يتعلق بأطوال المقاطع ونبراتها في الشعر العربي القديم. ولذلك، يبدو أنه ليس هناك شيء نتعلمه من العروضيين العرب فيما يتعلق بالجوهر الحقيقي للأوزان العربية، أي لا شيء نتعلمه عن الطريقة التي بموجبها نشأ الإيقاع المميّز للشعر العربي القديم؛ سواء، كما هو الحال في الإغريقية القديمة، قد وُجد حصراً عبر تناغم التتابع الدوري المتكرر للمقاطع القصيرة، والطويلة، أي على نحو كميّ محض، أو عن طريق عنصر النبر الملفوظ بقوّة الذي كان عاملاً أيضاً في تحديد شكل الإيقاع في شعرهم. وإذن، فإننا نميل –عموماً– إلى عدم قبول نظامهم مستفيدين بتأن من مجموعة مصطلحاته الفنية إلى الدرجة المطلوبة فقط في فهم شروح القصائد القديمة.

ذكرنا آنفاً أن كميّة المقاطع محدّدة على نحو ثابت في اللغة الأدبية العربية القديمة؛ ولذلك فإنه من الجائز لنا افتراض أن الإيقاع في شعرهم قد وُجد تعبيره من خلال بعض أشكال الأوزان الكميّة. ويتفق على هذا الافتراض الأساسي تقريباً معظم أهل الاختصاص الذين تناولوا الأوزان العربية. ولكن، لا يوجد اتفاق بينهم حول السؤال المتعلق بما إذا كانت ثمة عوامل غير كمية المقاطع قد شكّلت الإيقاع في الشعر القديم، أو إلى أيّ مدى ساهمت في هذا الأمر. وهناك آراء متباينة حول التأليف والتتابع اللذين رُتّبت بموجبهما المقاطع القصيرة والطويلة في تفعيلات، ثم وضعت هذه بدورها في أوزان. وهناك فضلاً عن ذلك السؤال البارز الذي نُوقش طويلاً، فيما يخص إيقاع الأبيات إن كانت قد وجدت حصرياً في نماذج كميّة من المقاطع القصيرة والطويلة في التفعيلة الواحدة، كما هو الحال في

الإغريقية القديمة؛ أو إن كان هناك نبر إيقاعي يتكرر بانتظام مؤكّداً (بصفة خاصة) على مقاطع معينة في البيت.

طرح هاينريش إيوالد (Heinrich Ewald) نظرية جديدة تتعلّق بالنموّ العضوي للأوزان العربية القديمة، متجاهلاً بذلك نظريات العرب في هذا الخصوص. وقد بدأ "فرضيته" بالقول إن إيقاع "الشعر العربي" لم يُنشأ من كمية المقاطع فقط، ولكنه أنشئ من وجود النبر الواضح في بعضها كذلك. لم يجد إيولد في البداية (سنة ١٨٢٥م) سوى أوزان على بحر العَمْبَق(*) (معلَّمة بواسطة التكرار لمقاطع قصيرة وطويلة). ولكنه ميَّز في عرضه الثاني (سنة ١٨٣٣م) خمسة أنواع من الإيقاع وقد نال تصنيفه هذا انتشاراً لأن و. رايت (W. Wright) قَبِلَه، وطبعه في آخر كتابه "قواعد النحو في اللغة العربية، الطبعة الثالثة، ١٨٩٨م، ج٢، ص ٣٦١". وحيث إنه كان من الممكن لإيوالد أن يبدأ وفق أساس مُحكم فيما يتصل بكميّة المقاطع؛ فإن نتائجه فيما يتعلّق بالنّبر باعتباره العامل الثاني كانت تعتمد فقط على افتراضات وصل إليها عن طريق مقارنة بناء الشعر العربي ببناء الأوزان الإغريقية، وتتابع المقاطع القصيرة والطويلة فيهما. لم تكن نتائج إيوالد غير قابلة للإثبات فحسب، بل كانت فعلياً غير ممكن الركون إليها (أو اعتمادها)؛ لأنها تبدأ بافتراض إمكانية الحصول على الإيقاع نفسه في البحور العربية والإغريقية جميعاً، دون أن يقدم دليلاً واحداً يثبت ذلك، ودون أن يأخذ في الحسبان أن وجود النبر الإيقاعي في الشعر الإغريقي القديم هو نفسه محلّ خلاف. وهذا هو السبب في كون المتخصصين المتأخرين كلهم الذين بدأوا من افتراضات مشابهة، كما فعل إيوالد، لم يتفقوا مع إيوالد من جهة، ولا مع بعضهم بعضاً من جهة ثانية حول

(*) العمبق أو البحر الأيامبي (Iambic Metre): وهو تفعيل، أو بحر عروضي مؤلف من المقطع قصير يتبعه مقطع طويل، أو من مقطع غير مشدد النطق يتبعه مقطع مشدد النطق.

السؤال المهم المتعلّق بكيفية تجزئة التفعيلة، وفيما إذا كانت هناك أيّة مقاطع تستوجب أن تنبر.

قدم ستانسيلاس غويارد (Stanislas Guyard) تفسيراً مختلفاً على نحو كبير لجوهر الأوزان العربية. فقد قرر اختيار فقرة موسيقية مع قياسه الوقت المحدد لكل مقطع، وتثبيته له بواسطة نغمة موسيقية، بدلاً من الاعتماد على تمييز المقاطع الطويلة والقصيرة بنسبة ٢ : ١ فحسب. وبقبوله لتقسيم التفعيلات والبحور، الذي وصل إلينا عن طريق الألفاظ التي يسهل تذكرها في هذا الخصوص، فقد توصل ستانسيلاس في النهاية وعبر مقاييسه الموسيقية إلى أن الزمن القوي والزمن الضعيف يجب أن يتعاقبا في كل وقت. وتم تفسير المفارقات الواضحة عن طريق وصف الزمن القوي باعتباره ضعيفاً، أو عن طريق إدخال نغمة التوقف المؤقت (صمت) التي لم يتم التعبير عنها بيانياً لتقوم بدور الزمن الضعيف. وقد فسر وجود انحرافات أخرى عن طريق افتراض وجود نبرتين "إيقاعيتين" في كل تفعيلة عربية، ولكنه تخلى عن "مَفْعُولاتُ" باعتبارها تفعيلة متخيّلة لأنها لا تنسجم مع ما هو موجود في نظرياته. ثمّ أصبح بعد ذلك في وضع يمكنه من التوكيد على "فكرة" أن البحور الستة عشر بتنوعها كله تنسجم حقّاً مع الإيقاع الموسيقي الذي كان قد افترضه سلفاً. ولكنه، بدلاً من أن يفسّر جوهر بناء وزن البيت في الشعر العربي، حوّل الأمر بكل بساطة إلى تتابع مصطلحات موسيقيّة.

أما مارتِن هارتمان (Martin Hartmann) فهو مهتم بتطوّر البحور المختلفة، وبمشتقّاتها من بعضها بعضاً أكثر من (اهتمامه) بالجوهر الحقيقي للأوزان العربية. ولذلك، فهو لم يجادل إيوالد، على الرّغم من إمكانية الافتراض من أنه يختلف معه نظراً لتماديه في الادعاء أنه قال: لم يكن هناك شيء يدلّ على أن العرب قد فكروا -يوماً- في الفروقات الكميّة في شعرهم. وعلى الرغم من أن هارتمان لم يقل

ذلك بصراحة، فقد بات من المؤكد أن الشعر العربي القديم كان في رأيه ذا طبيعة تتميّز بوجود النَّبر. وفي المقابل، يؤكد هارتمان على نحو صحيح أن مقطع النَّبر الرئيس يجب أن يكون دائماً بطول ثابت، وأن المقطع القصير الذي يسبقه يجب أن يكون ذا زمن ثابت كذلك. وفيما يتعلّق بأصل الأوزان افترض هارتمان أنَّ السبيل الوحيد الباقي هو أن مردَّ ذلك الأصل يرجع في النهاية إلى أشكال المحاكاة الإيقاعية الغريزيّة للتكرار المنتظم لوقع أخفاف الإبل. فكما يقدّم البعير أرجله في شكل زوجي، يفترض هو أن الوزن الأساس لا بدّ من أن يكون هو الوزن الذي يحتوي على تعاقب المقطع المنبور، والمقطع غير المنبور. واعتماداً على فكرة ما إذا كانت البداية من خطوة الحيوان الأولى في كونها تنطلق من حالة السكون مباشرة، أم من إحدى الخطوات المتوسطة في سيره؛ فإننا سوف نحصل على بحر "الهزج" (ب ـَ ب ــ)، أو بحر "الرّجز" (ب ــ ب ـَ). والفرق بينهما هو أن النبر يكون على العنصر الأول في الحالة الأولى، وعلى الثاني في الأخرى. وبالنسبة إلى هارتمان، ينشأ بحرا "المتقارب"، و "المتدارك" من هذين الوزنين الأساسين عن طريق إدخال مقطعين غير منبورين في كل حالة، وليس بإدخال مقطع واحد، وذلك بين الخطوتين، أي بين المقطعين المنبورين؛ كذلك ينشأ بحر "الوافر"، و "الكامل" عن طريق الإدخال المتعاقب لمقطعين غير منبورين، ومقطع غير منبور واحد بين المقطعين المنبورين على التوالي. وعلى نحو مشابه يتناول هارتمان بحر البسيط (ــ ــ ب ـ [ـ] ـ ب ـ) وبحر الطويل (ب ـ [ـ] ـ ب ــ ــ) باعتبارهما شكلين ناقصين من "الرّجز" و "الهزج". وقد وجد هو أيضاً صعوبات في اشتقاق أوزان أخرى؛ وذلك عندما لا يجد إدخالاً لمقاطع منبورة، أو غير منبورة، بل يجد مقطعين منبورين لا بدّ من وقوعهما معاً. إن ما عرضه هارتمان من شروح هو افتراضات ذاتية تتعلّق بأصل الشعر العربي من ناحية عامة، وباشتقاق الأوزان "كلها" من وزن أصلي

واحد على وجه التحديد. وما أتى به من حجج غير مقنع؛ لأنه لم يقدّم برهاناً قاطعاً واحداً؛ ولأنه فيما يبدو يعتقد أن حدوث الأشكال الإيقاعية يمكن أن يُفسّر على نحو كافٍ عن طريق التّضمين الاعتباطي، أو الإقصاء لتفعيلات "بعينها"، أو عن طريق الافتراض البسيط للوقف القصير. ويعترف هارتمان نفسه بأنه لم يتمكّن من توضيح السبب الذي دفع العرب لاختيار المجموعات المؤتلفة الخاصة التي ظهرت في البحور الستة عشر.

وقد طور غوستاف هولشر (Gustav Hoelscher) بدوره نظرية تتعلّق بأصل الأوزان العربية، واشتقاق بعض بحورها من بعض. وعنده أن الرجز باعتباره أبسط البحور وأقدمها تقليدياً قد نشأ من النثر الإيقاعي وهو السجع، وذلك عن طريق تنظيم عدد المقاطع وكميتها. ويتصف هذا البحر في رأيه بالإيقاع المتصاعد وهو مقيّد بصورة ما. وفي رأيه أيضاً أن البحور الأخرى جميعاً نشأت من الرّجز، حيث كان السريع، والكامل، والهزج أولاً، ثم جاء الوافر، والبسيط، والطويل، والمتقارب؛ وذلك عن طريق صور أو أشكال مختلفة من الترخيم الوَسَطي(*). ومن الواجب هنا إثارة نقاط الاعتراض نفسها التي أُثيرت حيال نظرية هارتمان المتعلقة بموضوع الاشتقاق. ويعترف هولشر نفسه بأن (الخفيف) و (المنسرح) لا يمكن اشتقاقهما من (الرجز).

فضلاً عن ذلك، يعالج هولشر على نحو شامل العوامل الإيقاعية الأساس التي تحدد جوهر كل الأوزان. ويقول بهذا الخصوص: إن أبسط مجموعة إيقاعية، وهي الدقة أو التفعيلة، لها تقسيمات زمنية محددة، وتحتوي على "تغيّر منتظم من الخفيف إلى القوي، بيد أنه لم يقم بتحديد هذين العاملين أكثر من ذلك. ووفقاً له، إن قيمة الزمن الإيقاعية للمقطع، تكون دائماً وُحدة حسابية واحدة بصرف

(*) - Syncope الترخيم الوَسَطي: ترخيم اللفظة بحذف حرف أو أكثر من وسطها. المترجم.

النظر عن مقدارها. ولا يمكن تطبيق القانون الذي يكون بموجبه المقطع الطويل ضعف المقطع القصير من حيث الطول على الشعر العربي. وعلى نحو مشابه، يعترف هولشر بوجود نبرة إيقاعية، ويذكر: إنّ الفاصلة الموسيقية تحتوي على جزأين مرتبطين ارتباطاً فاعلاً. والثاني هو الأقوى دائماً. ويؤكد في الوقت نفسه أن النّبرة الأقوى لا ترتبط في حالة كونها حرّة بأيٍّ من نقطتي الضغط.

ركّز ألفريد بلوك (Alfred Bloch) على الفرق الواضح الموجود بين المقاطع الطويلة، والقصيرة؛ وذلك على عكس ما فعله هولشر. وقادته دراسته المفصّلة لنماذج من النثر العربي القديم، والسهولة التي تجعلها تناسب كل الأوزان إلى القول بأنه بالمقارنة مع لغات أُخريات؛ فإن اللغة العربية القديمة امتلكت ميزات صوتية نموذجية وحقيقية وجعلتها تتناسب مع نظام الأوزان الكمية. علاوة على ذلك، عدّ بلوك الكميّة العامل الوحيد الذي يشكّل إيقاع الشعر، ولم يقبل الافتراض الخاص بالنبر مؤيداً بذلك ما ذهب إله رودلف جيير (Rudolf Geyer) في هذا الخصوص.

والسبب في وضع مثل هذه النظريات المتنوعة والمتناقضة المتعلقة بجوهر الأوزان العربية يكمن في حقيقة أننا لا نملك سجلاً خاصّاً بإلقاء القصائد القديمة، وفي طبيعة شروح العروضيين العرب وتفاسيرهم التي لها طبيعة لا تقبل النقاش، ممّا خلق لها وضعاً مُنَفِّراً يجعل من تجاهلها كلها أمراً مُبرَّراً. ولذلك، نجد متخصّصين مختلفين تناولوا هذه المادة انطلاقاً من وجهات نظر شخصيّة "القياس الموسيقي، وأشكال القياس مع أشعار الشعوب الأخرى.. وغير ذلك". و لا يمكن فعلياً تبرير أي موقف من الموقفين حيال نظام العروض العربي (اللذان يتراوحان بين القبول غير النقدي أو الرفض المباشر) أما بخصوص الموقفين المتعلّقين بمذهب العروضيين العرب فلا يمكن أن يكون واحد منهما مُبرّراً في واقع الأمر "الموقفان هما: القبول

غير المتّفق مع قواعد النقد النزيه، أو الرّفض التّام" من المؤكد أن لغويّاً مشهوراً مثل الخليل صاحب المساهمات الأصيلة، والمعترف بها حتى يومنا هذا، باعتباره عالماً في الأصوات، والنحو، وتأليف المعاجم لا يمكن أن يكون قد أنشأ الدوائر "العروضية" الخمس، والنظام العروضي المعقد المرتبط بهذه الدّوائر عبثاً. وبإمكاننا أن نفترض وبشيء من اليقين أن الخليل قصد بذلك أن يعبّر عن ملاحظات محددة كان قد توصّل إليها عندما استمع إلى القصائد القديمة. وانطلاقاً من هذا الافتراض، فإنّ مؤلف هذه الدراسة قام بتحليل أجزاء نظام الخليل كلها سعياً وراء الوصول إلى الجوهر الحقيقي لنظرية الدّوائر. وما سنذكره فيما يلي يعطينا أهم النتائج لتلك البحوث التي تتناول على نحو واضح الخصوصيّة المميّزة للأوزان العربية القديمة.

أ/ رتّب الخليل قصداً تفعيلات البحور داخل الدوائر وفق علاقات معينة بين بعضها وبعضها لكي تكون كل الأصوات المتحركة، والسّاكنة في وضع متناسق ومنسجم، أي كل مقاطع التفعيلات الطويلة، والقصيرة كلها. وقد أوضح وفق هذه الطريقة طول المقاطع على نحو بياني؛ مع أنه لم يستخدم مصطلحاً يدلّ على ذلك. وبما أن اللغة العربية تستطيع سلفاً ومن تلقاء نفسها عكس كمية المقاطع؛ فإنه لم تكن هناك حاجة تدفع الخليل لإنشاء الدوائر لو كان يسعى وقتها فقط لعمل بيانات تتعلّق بطول المقاطع في التفعيلات. ولذلك، فإننا نفترض من البداية أنه قصد أن يعبّر عن شيء إضافيّ آخر يتعلّق بإيقاع الشعر العربي عن طريق هذا الترتيب للبحور في الدوائر.

ب/ في حين استخدم العروضيّون الإغريق مصطلحات للتفعيلات لا تنصّ على شيء أكثر من التتابع المحدد للمقاطع الطويلة، والقصيرة، اختار الخليل ألفاظاً يسهل تذكرها لتحلّ محلَّ التفعيلات الثمان الأساس التي تقابل كلمات موجودة

فعلياً في اللغة العربية. ولكن النبر هو الرّابط الذي يدمج المقاطع في كلمة متّحدة "الأجزاء". وعليه، فإننا نميل إلى افتراض القول بأن الكلمات المساعدة للذاكرة والدّالة على التفعيلات "المختلفة" يُقصد منها الإشارة إلى وجود مقطع واحد في كل واحدة من هذه الكلمات يجب أن يكون دائماً منبوراً.

جـ/ يقوى هذا الافتراض وفقاً للطريقة التي جزّأ بها الخليل التفعيلات إلى العناصر المكوِّنة لكل واحدة منها. وفي حين قبل الإغريقُ فكرة المقاطع القصيرة، والطويلة باعتبارها وحدات وزن أساس، عاد الخليل لاستعمال ألفاظ فعلية (أقصر الكلمات القابلة للنطق بطبيعتها) لتدلّ على تلك الأجزاء الصغيرة. وكذلك، فإن تلك الكلمات تفصح عن أمر يتعلّق بالنبر الموجود فيها. فالسببان، أي (صور تتابع المقاطع مثل: "قَدْ"=ــ، و"لك"= ب ب)، لا يملكان النبر من في ذاتهما نثراً أيضاً، ولكنهما يُكيّفان نفسيهما مع الألفاظ السابقة واللاحقة (تدغم بالكلمات السابقة أو اللاحقة)؛ في حين نجد في المقابل أن في كلمتي الوتد: (لَقَدْ= ب ـَـ، وَقْت= ب ـَـ) نبراً واضحاً. وعندما تؤلف المقاطع عبر أشكالها المختلفة من التتابع بيت شعر باعتبارها مكوِّنات وزن للتفعيلة، يكون لديها عندئذٍ وظائف إيقاعيّة محددة. فالسببان بوصفهما جزأين غير منبورين في التفعيلة، ليس لديهما تأثير في تشكيل الإيقاع، ولذلك فهما مُعرَّضان إلى تغيرات كميّة (الزّحافات)؛ بيد أن الوتِد، بوصفه حاملاً للنبر، هو الذي يؤلف الجوهر الإيقاعي في الوزن، ويظل داخل البيت صامداً لا يؤثر فيه أيّ تغير سواء كان ذلك التغير متعلّقاً بتتابع المقاطع، أو كميتها كما ذكرنا من قبل. واعتماداً على معرفة أيٍّ من الوتدين المتقابلين هو الذي شكّل جوهر التفعيلة يكون حصولنا على إيقاع متصاعد، أو متناقص.

د/ ويصبح الافتراض الثابت بأن مقاطع البيت تلك التي تشكّل عنصر الوتِد

هي التي تحمل النبر الإيقاعي، أمراً أكيداً باعتباره نتيجة للحجّة التالية، التي تظهر الغرض البيّن من إنشاء الدوائر الخمس. إن أربعاً من التفعيلات الثمان الأساس فقط يُمكن تقطيعها بشكل تام، من دون أي غموض؛ وهي التفعيلات التالية: فَعُو-لُن، مَفَا-عِي-لُن، مُفَا-عَلَ-تُن، مَفْ-عُو-لاتُ. ولأنه من اللازم أن يكون لكل تفعيلة وتِد؛ فإننا لا نستطيع تقسيم تلك التفعيلات الأربع إلى عناصرها إلا بهذه الطريقة المذكورة، حيث تتم الإشارة للوتد عن طريق حروف كبيرة(*). وبعبارة أخرى، إن المقاطع التي تحمل النبر الإيقاعي في هذه التفعيلات الأربع تمّ بناؤها بشكل واضح. وعليه، فقد بات من الواضح أي المقاطع اللفظية تحمل النبر في البحور الأربعة (الطويل، والوافر، والهزج، والمتقارب)؛ لأن هذه البحور تحتوي على تفعيلات غير غامضة على وجه الحصر. ولكن، وفقاً لمذهب الخليل هناك طريقتان لتحليل التفعيلات الأربع الأخرى الأساسية، أي إمّا: فَا-عِلُن، مُسْ-تَفْ-عِلُن، فَاعِلا-تُنْ، مُتَ-فَا-عِلُن؛ أو: فَاعِ-لُنْ، مُسْ-تَفْعِ-لُنْ، فَاعِ-لا تُنْ، مُتَ-فَاعِ-لُنْ. وبعبارة أخرى، يمكن للنبر الإيقاعي في هذه التفعيلات الأربع فعلياً أن يرد وقوعه في مقطع مختلف من أيّة حالة؛ ووفقاً لذلك فإن كل البحور التي تشتمل على هذه التفعيلات الأربع يمكن أن يكون فيها إيقاع متصاعد، أو آخر متناقص. وفي حالة تلك البحور التي فيها قدر من الغموض، والتي تشكل الجزء الأعظم من البحور الموجودة، هناك أسلوب واحد ممكن للتبيان بشكل واضح عن الفكرة المتعلقة بأيٍّ من الطريقتين الممكنتين تجب قراءة هذه البحور؛ ويتمثل هذا الأسلوب في وضعها في واحدة من الدوائر الخمس. وقد نشأت الآلية الداخلية المدروسة التالية باعتبارها السبب الحقيقي في إنشاء الدوائر. فالبحر الأول في كل دائرة – باستثناء الدائرة الرابعة– هو البحر الرئيس الذي يحتوي فقط على تفعيلات غير

(*) "أي في حالة كونها مكتوبةً بالحروف اللاتينية". المترجم.

غامضة، يكون فيها وضع الأوتاد محدداً على نحو تام. بيد أن البحر الثاني والثالث يحتويان على التفعيلات الغامضات الأربع. ولو دوّنا الألفاظ التي يسهل تذكرها لهذه البحور في وضع تكون له صلة بالبحر الأول (كما هو موضح في الجدول) سنجد أن المقاطع القصيرة والطويلة ليست وحدها فقط التي تتناغم أو تنسجم. ولكننا نجد في كل دائرة كذلك ابتداءً من البحر الثاني وما بعد أن أحد الوتدين الممكن وقوعهما في التفعيلة يكون في هيئته الكاملة التامة (أي في تتابع المقاطع غير القابل للتجزئة) تحت الوتد غير الغامض في البحر الأول. وفي المقابل، فإن هذا يعني أن الإمكانية الثانية الخاصّة بأمر التقطيع غير واردة هنا. ولذلك، فإن الدوائر هي أشكال بيانية غرضها توضيح أيٍّ من المقاطع ـ باعتبارها عناصر مكونة للأوتاد ـ يحمل النبر الإيقاعي، وذلك عن طريق ترتيب كل البحور وفق علاقة تربط بعضها ببعض. ولذلك مثلاً فإن التفعيلتين (مستفعلن) و "فاعلن" اللتين تشكلان بحر "البسيط" لا يمكن تقطيعهما بشكل غير غامض. ولكن حقيقة أن (تَفْعِ)، و(فَاعِ) لا يقعان تحت وتد "الطويل"، وإنما تقع (عِيلُن) في كلتا الحالتين تحت الأوتاد غير الغامضة لبحر الطويل وهي: (فَعُو) و (مَفَا)؛ فإن هذه الحقيقة تبين لنا أيَّ مقاطع بحر البسيط تحمل بالفعل النبر الإيقاعي، وذلك بشكل واضح، تماماً كما لو كان هذا الأمر مكتوباً في جدول. ووفقاً لهذه الطريقة تمّ إثبات فكرة أن البحور المجموعة مع بعضها بعض في الدوائر: الأولى، والثانية، والثالثة، والخامسة فيها ـ بلا استثناء ـ إيقاع متصاعد. وعرفنا أيضاً ـ من خلال هذه الطريقة ـ في أيّ من المقاطع وُضع النبر.

هـ/ تخرج الدائرة الرابعة عن القانون المذكور، وهذا أمر تمّت مشاهدته سلفاً من الناحية الخارجية؛ لأن بحرها الأول وهو (السريع) لا يحتوي بشكل حصري على تفعيلات غير غامضة. ومن المؤكد أن هذا الانحراف كان مقصوداً من قِبَل الخليل

للأسباب التالية:

١– إن الدائرة الرابعة –إذا ما قُورنت مع سائر الدوائر المتجانسة التي تقوم فقط على بحور مندمجة ذات إيقاع متصاعد –غيرُ مشابهة لتلك الدوائر. ففيها ـ فقط ـ نجد التفعيلة "مَفْـعُو–لاتُ"، وهي الوحيدة من التفعيلات الثمان الأساس التي لها إيقاع هابط. وهذه ليس لوحدها أيضاً بل دائماً مع إحدى التفعيلات السبع. ولذلك، فإن لبحور هذه الدائرة إيقاعاً يختلط فيه الصعود مع النزول.

٢– للوتد المجموع –ممثِّل الإيقاع المتصاعد (ب ـَـ)– بناء صارم وعلى نحو خاص في الشعر العربي؛ فهو لا يخضع لأيّ تغير داخل شعر البيت؛ ولذلك فهو الذي يحدّد ـ على نحو متميِّز وواضح ـ الإيقاع في البحور التي يوجد فيها. وفي المقابل له؛ فإن الوتد المفروق ـ جوهر الإيقاع المتنازل "ـَـ ب" ـ هو الأقل ثباتاً من حيث التركيب، وعليه فهو متقلّب، وضعيف في تشكيل الإيقاع. وهذا يوضح سبب عدم بروز المقاطع المنبورة في بحور: السريع، والخفيف، والمنسرح بنفس الوضوح كما هو الحال في البحور الأخرى. ومن المؤكد أن الخليل تحقق من هذا الأمر، لأنه أعطى هذه الدائرة اسم (المشتبه)، أي الدائرة الملتبِسة، أو التي لها معانٍ مختلفة.

وقد أصبح واضحاً أن تحليل الدوائر يقدّم جواباً للأسئلة التي كانت محلَّ خلاف، والتي ظل المستعربون –إلى يومنا هذا– ينسجون حولها الآراء المختلفة التالية:

أ/ إن إيقاع الأوزان العربية القديمة لم يكن فقط نتيجة لكمية المقاطع اللفظية، ولكنه كان أيضاً نتيجة لعنصر النبر الإيقاعي. وقد عرفنا كذلك في أيٍّ المقاطع يقع هذا النبر في كل البحور.

ب/ ولكل البحور ـ تقريباً ـ إيقاع متصاعد واضح، ولا يوجد في أيٍّ بحر ـ على

وجه الحصر - إيقاع نازل. أما البحور القليلة، أي التي في الدائرة الرابعة على وجه التحديد، والتي نادراً ما يحدث وقوعها، هي البحور التي لديها إيقاع يتراوح بين الصّعود والنزول؛ وهي التي لديها - بسبب هذا المزج - قليل من الطبيعة الواضحة.

جـ/ إن جوهر الإيقاع في كل التفعيلات والبحور -باستثناء البحور القليلة الموجودة في الدائرة الرابعة- قد تمّ تشكيله بواسطة تتابع المقاطع القصيرة والطويلة (ب ـَ) المتلازمة في ذلك التتابع، وغير القابلة للتغير في كميتها؛ وحيث أن المقطع الطويل هو الذي يحمل النبر دائماً.

استمع الخليل لرواة الشعر القديم، ودوّنَ ملاحظاته في بناء الدوائر على نحو بياني، ولذلك فإن نتائج تحليلات المستعربين (يعني تحليل المستعربين) يمكن أن يُؤخذ بها بوصفها دليلاً معاصراً، وأنها تقودنا بالفعل إلى فهم كامل لخصوصيات الأوزان العربية القديمة. وكما سنرى، فإن النظام العروضي -الذي أُنشئ من الناحية النظرية من الجوهر المتلازم للإيقاع المتصاعد "ب ـَ"- هو نظام مطابق تماماً لنظام الأوزان التي استخدمها الشعراء العرب القدامى.

ولو جُمعت المقاطع المحايدة حول الجوهر سنحصل على تفعيلات ذات إيقاع متصاعد؛ ولن يكون في هذه التفعيلات أقل من ثلاثة، أو أكثر من خمسة مقاطع. ولذلك فإننا نحصل على التفعيلات السّبع التّالية: ١- ب ـَ X، Xب ـَ ٢- ب ـَ X X، X Xب ـَ، Xب ـَ ب ٣- ب ـَ ب ب ـ، ب ب ـ ب ـَ. ولا يمكن اشتقاق أي أشكال جديدة أو مختلفة من الجوهر (ب ـَ). ولو أننا لم نمثل هذه التفعيلات عن طريق الرموز، بل قمنا بذلك على النحو الذي يفعله النحويون العرب؛ فإننا سنحصل -على نحو دقيق- على تلك الألفاظ الممكن تذكرها التي صاغها الخليل لتفعيلات الإيقاع المتصاعد السَّبع: ١- فَعُو-لُنْ، فَا-عِلُن،

٢- مَفَا-عِي-لُنْ، مُسْ-تَفْ-عِلُن، فَا-علا-تُن، ٣- مُفَا-عَلَ-تُنْ، مُتَ-فَا-عِلُنْ.

وفي حين يظهر دائماً الجوهر الإيقاعي الحقيقي لتلك التفعيلات في نفس الشكل غير القابل للتجزئة أو التبديل، مع وجود النّبر في المقطع الطويل، نجد أن المقاطع المحايدة -التي ليس لها دور في تشكيل الإيقاع الحقيقي- لا تحمل نبراً، وليست ثابتة من حيث كميتها. فهي إمّا أن تكون طويلة أو قصيرة؛ ووظيفتها الوحيدة هي أن تجلب نوعاً من التغير في الإيقاع. ويعتمد الفرق بين تلك الأشكال المتنوعة على:

أ/ ما إذا كانت التفعيلة تبدأ مباشرة بالجوهر الذي يجعل الإيقاع المتصاعد قويّاً على نحو خاص: ب ـَ X، ب ـَ XX، ب ـَ ب ب ـ.

ب/ ما إذا كان الجوهر واقعاً في نهاية التفعيلة ممّا يعطي الإيقاع طبيعة سريعة إلى حدّ ما: Xب ـَ X، XXب ـَ، ب ب ـ ب ـَ.

جـ/ أو ما إذا كان الجوهر محبوساً داخل التفعيلة، والذي يعوق -إلى حدّ ما- فاعلية الإيقاع الصاعد: Xب ـَ X. فقط لمجرد أن تجميع المقاطع المحايدة حول الجوهر يحدد أشكالاً إيقاعية مختلفة؛ فإنه من الضّروري تماماً الاحتفاظ بهذا الشكل الثّابت للتفعيلات عند تقطيع الأوزان.

ومع جمع هذه التفعيلات السّبع، سنحصل على بحور الإيقاع المتصاعد في المجموعات الثلاث التالية:

١- يتم الوصول إلى البحور السبعة البسيطة عن طريق تكرار الأجزاء السبعة في شكل متطابق. هذه البحور السبعة التي تمّ إيجادها من الناحية النظرية متطابقة تماماً مع بحور: الوافر، والكامل، والهزج، والرّجز، والرّمل، والمتقارب، والمتدارك التي استخدمها الشعراء القدامى.

٢- لو لم تجتمع المقاطع السبعة مع نفسها، ولكنها ضُمَّ بعضها إلى بعض

فسينتج ـ وفقاً لحساب المقاطع القابلة للتنوع ـ احتمالات كثيرة من البحور "الموحّدة". ولكن، معظم تلك البحور الكامنة عاجزة عن التحقّق لأنها –في الغالب– ستنتهك قانون النظام العروضي العام الذي بمقتضاه لا يمكن لجوهرين أن يلي أحدهما الآخر على نحو مباشر، بل لابد من أن يكونا منفصلين دائماً بما لا يزيد عن مقطعين محايدين. وسوف نرى –عندئذٍ– أن مجموعات التفعيلات الثلاث –التي تمّ تمييزها أعلاه– يمكن أن تتوحّد في أوزان مركّبة من نفسها فقط، وليست مع بعضها بعضاً. وبناءً على قائمة البحور المركبة الممكنة، هناك أزواج ثلاثة فقط باقية، أي تلك التي تتناسب على نحو تام وبحور: الطويل، والبسيط، والمديد التي استخدمها الشعراء القدامى، وتقابل معكوسها أيضاً.

٣– تُملأ الفجوة الحاصلة بسبب غياب البحور الموحّدة بتفعيلات ذات أشكال مختلفة للإيقاع المتصاعد كما بيّنّا سابقاً، ببحور مختلطة تبدأ بواحدة من التفعيلات السبع للإيقاع المتصاعد، ثمّ تختلف بعدئذٍ بتفعيلة للإيقاع المتنازل "مَفْـعُو–لاتُ". وفي هذه الحالة أيضاً، فإن البناء النّظري يقودنا مرة أخرى إلى البحور المختلطة التي استخدمها الشعراء القدامى، والتي جمعها الخليل في الدّائرة الرّابعة.

وتقدم لنا حقيقة أن النظام العروضي الذي تمّ بناؤه نظرياً من جوهر الإيقاع المتصاعد بـ ـه هو نظام متطابق مع الأوزان التي استخدمها الشعراء القدامى حقّاً، قدرةً كاملة على التبصُّر في التّصميم الأساس لنظام الأوزان العربية، والتّبصّر في النظام نفسه كذلك.

فلو كان الإيقاع المتصاعد شكلاً شعرياً، صاغ عن طريقه الشعراء العرب قصائدهم، كنّا نفترض أوّلاً أن الأوزان التي تُظهر جوهر الإيقاع المتصاعد، أو تكشف عنه بقوّة أكثر، هي الأوزان المفضّلة التي استخدمت أكثر من غيرها.

وتلك –في المقام الأول– هي بحرا الطويل، والبسيط اللذان يضمان تفعيلات غير متساوية. ومن دون سائر البحور البسيطة نجد الوافر، والكامل اللذين فيهما إيقاع مختلف أكثر بسبب تتابع المقطعين القصيرين. وفي الحقيقة، فإن هذا ينسجم مع النتائج التي توصّل إليها مستعربون مختلفون في بحوثهم الإحصائية فيما يتعلّق بتكرّر البحور. وقد نُظمت ثلاثة أرباع القصائد على هذه البحور الأربعة التي يأتي بحر الطويل في صدرها باعتباره البحر الأقوى.

ولذلك، فإن خصوصية الأوزان العربية القديمة تكمن في حقيقة أنها ـ عكس الأوزان الإغريقية القديمة ـ لم تتشكّل عن طريق ضمّ المقاطع المفردة، بل إنها تطوّرت عن طريق ضمّ أزواج متلازمة من المقاطع التي تمثّل جوهر الإيقاع المتصاعد. وهذه هي الفكرة الإيقاعية الوحيدة التي اتخذت شكلاً في النظام العروضي العربي، بيد أنه قد تمّ نفاذ هذا المبدأ في كل صوره المحتملة، وفي كل آثاره.

ويمكن تفسير السبب في أنّ الشعراء طوّروا ـ من غير قصد ـ هذا المبدأ الوحيد على نحو تام، فقط من خلال الحقيقة التي تقول إن لغة الأدب العربي القديمة تنسجم مع شكل الإيقاع المتصاعد، وتشجع مثل هذا النوع من التطوّر، وذلك من حيث طبيعة بنيانها الصّوتي، وبناء المقاطع فيها. ولعلّه الإيقاع الأحادي هو الذي يميّز ـ على نحو رئيس ـ الأوزان العربية القديمة من الإيقاع المتعدد في الأوزان الإغريقية القديمة (التي عبّرت عن أشكال إيقاعية متباينة دون أن تطوّر أيٌّ واحدٍ من هذه الأشكال –على نحو منتظم– إلى نهاية احتمالاته كما فعل العرب).

ولأنّ الأوزان العربية يتم مقارنتها أحياناً –عن طريق الخطأ وببساطة– مع الأوزان الإغريقية، فإنّ فرقاً رئيساً آخر بين هذين النظامين المتعلّقين بنظم الشعر يجب توضيحه. فالعامل الوحيد الذي يحكم إيقاع الشعر الإغريقي هو مقدار وحدات

الوزن الرئيسة التي تتكرّر في فترات منتظمة، ولذلك فهي حالة أوزان كميّة (قياس الزّمن). ولو كانت النبرة موجودة حقّا فإنّ واجبها هو تنظيم الكمية عندما تُبعثر عن طريق مقطع ما. وللأوزان العربية القديمة طبيعة كمية كذلك، باعتبار أنّ أيَّ مقطع في اللغة له أمد محدد على نحو تام، ولكن عدد المقاطع المحايدة في الشعر –التي يمكن أن تكون طويلة، أو قصيرة– عظيمٌ جداً. وهذا يعني أن الكميّة وحدها لا يمكن أن تكون حاسمة في أمر الإيقاع. ولذلك، فإننا نحصل على الإيقاع –ليس فقط عبر النبر المنظّم، وإنما عبر النبر المشكِّل للقدرة كذلك– على هذين الأمرين على حدّ سواء في وُحدة غير قابلة للتجزئة، وغير قابلة للتغير فيشكّلان جوهر إيقاع التفعيلات، والأوزان. ونجد في معظم أبيات الشعر أن النبر الإيقاعي ونبر اللفظ يتفقان من حيث الطول، وحتّى عندما تقع نبرة اللفظ في مقطع ليس فيه النبر الإيقاعي لا يكون هناك تنافر. وفي داخل البيت فإن النبرة الإيقاعية تعمل ـ باعتبارها العامل الذي يشكّل الإيقاع ـ بقوّة أكثر من نبرة اللفظ. ولكن، في العربية القديمة، مع التباين الموجود بين المقاطع الطويلة والقصيرة، فإن النبرتين كليهما تعتمدان على كمية المقاطع. وعليه، فإن قوتهما لا تكون كتلك عندما يقعان في لغة يكون النبر فيها هو العنصر الحاسم في موضوع الإيقاع.

الخصوصية المميزة للبناء الإيقاعي في الشعر العربي القديم هي في نفسها برهانٌ كافٍ، على أن الأوزان العربية تمثّل نمواً أصلياً لم ينقل من مكان آخر للتراب العربي. ويحسن أن نذكر هنا من باب الرغبة في الوصول إلى صورة كاملة أن تكاتش (Tcatsh) ـ مجلد١، فينّا، ١٩٢٨، ٩٩ ورقة ـ افترض أن "أبناء الصحراء الأميين" تلقوا علم الإغريق الخاص بنظامهم العروضي، وذلك عبر التدخل المسيحي– الآرامي، ثمّ طوّروه بعد ذلك. ولكن، لم يجد هذا الافتراض قبولاً، بل لقي اهتماماً ضعيفاً بسبب ضعف أدلّته.

ظل شكل القصيدة حيّاً إلى يومنا هذا، وكذا الحال بالنسبة للأوزان القديمة المستخدمة فيها، وإن كان ذلك في مجال محدود. هناك مادة كثيرة في ديوان سوكين Socin [لايبزيغ، ١٩٠١م، ت. ١–٣] حيث ذكر الأدب الأقدم أيضاً في (المجلد٣، ص١ ١ف). ولا تزال القصيدة العربية وأوزانها القديمة قيد التداول حتى يومنا هذا بواسطة البدو، ولكنها نادراً ما يتداولها شعراء آخرون، وذلك عندما يقرر الواحد منهم بوعي الظهور بمظهر الشاعر القديم. وعادة ما يكون وزن القصيدة البدوية الحديثة من بحر الطويل، مع حذف المقطع الأول. ويستخدم البدو كذلك بحور: الرمل، والبسيط، والرجز، والوافر. باعتبار أن هذا الشكل من الشعر الحديث استمرار مباشر للشعر العربي القديم من حيث المضمون، والشكل، واللغة، يمكن تطبيق قواعد علم العروض عليه كلها. بيد أن هذه القواعد لا يمكن تطبيقها على الشعر العربي الشعبي الحقيقي الذي ترجع آثاره إلى العصر الجاهلي. وقد تَمّت العناية بهذا النوع من الشعر بدرجة عظيمة في القرون المتأخرة. ويختلف هذا الشعر الشعبي عن القصيدة القديمة لأنه يفتقر إلى وجود القافية الرتيبة التي تتكرّر عبر القصيدة كلها؛ ولكن يوجد فيه بناء استروفي غني ذي مقاطع غنائية قصيرة(*). ويختلف أيضاً عن القصيدة القديمة بكونه متحرراً فيما يتصل باختيار أفكاره. ولعلَّ الاختلاف الأكثر بينهما الذي يتمثل ـ على وجه الخصوص ـ في فكرة أن لغة الشعر الشعبي هي لغة الحياة اليومية. ولكن، فالبناء الصوتي للغة الشعر الشعبي يختلف على نحو جوهري عن البناء الصوتي للغة الأدب العربي القديم. فالنبر القوي التعبير واضح في اللغة العامية يسبب تقصيراً في الحركات الواقعة على حروف اللفظة حذفاً في نهايات الألفاظ كذلك. وإذاً، نتيجة لذلك،

(*) - Strophic صفة من الاسم Strophe وبعني (الاسترفية تعني المقطوعة الشعرية، وتعني أيضاً: الجزء من القصيدة الإغريقية القديمة الذي تنشده المجموعة وهي تنتقل من اليمين إلى اليسار). المترجم.

لم نعد نجد التعاقب المنتظم للمقاطع الطويلة والقصيرة العلاقة الثابتة على الدوام في كمية المقاطع التي تمثّل أكثر الصور المميَّزة للغة الأدب القديمة، ويحدد ذلك في ذاته إيقاع الشعر. وعليه، فإننا لا نتوقع أن نجد في الشعر الشعبي الأوزان التي أوجدها الشعراء القدامى، وجعلوها ملائمة للبناء الصوتي للغة الأدب العربي. فهنا كما هو الحال في اللغة العاميّة، نجد أن النبر هو العنصر الغالب. فضلاً عن ذلك، فإن الشعر الشعبي يكتسب قوّةً عندما تُنشد الأغاني لأن المقاطع المنبورة تقوّى عندئذ من خلال طرق آلات (إيقاعية) أو التصفيق بالآيادي. والحق، أن دراسة الأشكال المختلفة للشعر العربي الشعبي تقع خارج إطار موضوع العَروض الذي يُعنى فقط بأوزان الشعر القديم.

وفي النظام العروضي الذي اعتمده الفرس، فإن أبرز صوره تتمثّل في التأكيد على فكرة الكمية. وقد أعطى هذا الأمر الشعر الفارسي نوعاً من الخفّة، والإيقاع المطّرد الذي تتقبله أذُن المتلقّي بسرعة. ولم يكن هذا الأمر مألوفاً في إيقاعات الشعر العربي التي تتميّز برهافة أكثر. وتُزاد حركةٌ قصيرة إضافية للكلمات المختومة بحرفين صحيحين (ماعدا حرف النون) مسبوقين بحركة قصيرة، ولتلك التي تنتهي بحرف صحيح واحد مسبوقٍ بحركة طويلة. وهذه الـ(نِيم فتحة) كما تُسمَّى لا ينطقها الفرس الآن. ونظراً لضرورة الشعر، فإن مقاطع طويلة معينة يمكن أن تصبح قصيرة وفقاً لما يقتضيه أمر تقطيع الشعر. ومن أنواع القصيدة المستخدمة فإن المثنوي، والرّباعي هما أكثر الأشكال المميَّزة في الشعر الفارسي. وكانت عندهم القصيدة السابقة قصيدة متعددة القوافي، وكانت تُنظم في مقاطع شعرية يتألف الواحد منها من بيتين تكون نهاية الشطر الواحد منهما مماثلةً لنهاية الشطر الثاني من حيث القافية. ولذلك، فإن الحرية المتاحة هنا جعلت هذا الشكل من الشعر يلائم الشعر الملحمي والشعر الوعظي على نحو واضح. ويُقال إن الشعر

الرّباعي (ويُسمَّى ترانا أيضاً) هو أقدم صور الشعر التي ابتدعها الفرس (براون، ج١، ص ٤٧٢-٣). وقد اشتقّ هذا النوعُ ممّا لا يقل عن أربعة وعشرين نوعاً من بحر الهزج، ولعل هذا النوع هو المعروف أكثر لدى الغربيين. وفقدت القصيدة قدراً كبيراً من أهميّتها في فترة مبكرة من عصور الأدب الفارسي، وأصبحت قصيدةً اصطناعيّة، أو متكلّفة أكثر وأكثر عند شعراء مثل خَاقَاني (ت ٥٨٢هـ/ ١١٨٥م) تُشبه هذه القصيدة مثالها الأصلي العربي من حيث الشكل والموضوع، باستثناء فكرة أن القصيدة أصبحت على أيدي الفرس -بصورة أكثر- مديحاً لنصير الشاعر والمدافع عنه. ونال شعر الغزل شهرة أكثر على أيدي شعراء الفرس، واكتسب شكلاً جميلاً يشبه شكل السّونيتة(*)، وهو من النموذج المقفّى نفسه ولكنه أقصر، إذ يتألّف من خمسة إلى خمسة عشر بيتاً. ونجد في الأبيات الاستهلالية فقط من تلك القصائد اتفاق شطري البيت في القافية.

وهناك نوعان من قصيدة القرار(*): ترجيع باند، وتركيب باند هما اكتشاف فارسي يتألف الأول منهما من خمسة إلى عشر أبيات تختلف من حيث القافية عن طريق قرار (الواسطة) في البحر نفسه. ولو اختلف القرار في كل مرحلة يقع فيها تسمّى القصيدة عندئذٍ تركيب باند. ومن الأنواع المختلفة للقصيدة المتعددة التي فيها قوافٍ داخلية، والمدرجة تحت المصطلح العام الذي يحمل اسم "المُسمَّط"، فإنّ (المُستزاد) يستحقّ هنا ذكراً خاصّاً. فهو عبارة عن قصيدة يكون فيها كل شطر ثان متبوعاً ببيتٍ موزونٍ قصير، له علاقة ما بمعنى الشطر الأول دون تبديله. وترد الأبيات على قافية واحدة عبر القصيدة كلها. وللفرس فضل وضع ثلاثة بحور جديدة هي: الجديد، والقريب، والمُشاكل، وكلها بحور نادرة الاستخدام.

(*) Sonnet السونيتة: وهي قصيدة تتألف من ١٤ بيتاً. المترجم.

(*) القرار: عبارةٌ تتكرر على نحو موصول في قصيدة، أو أغنية. المترجم.

إن تبنّي الأتراك لنظام الأوزان الفارسية –العربية وصلهم عن طريق إعجابهم الأصيل– بالآداب الفارسية، وعن طريق الشبه الذي تظهره الطريقة التركية القديمة في نظم الشعر (بَرْمَق حِسابِي) لأوزان العروض. فمثلاً، شكل الـ"قَتَضغوا بِليك" الذي أُلِّف في سنة ٤٦٢هـ/ ١٠٦٩م قد تم وفق وزن لم يكن مختلفاً عن (المتقارب). وكذلك فإن وزن "تويوق" عند التركمان كان شبيهاً بالرباعي. وقد نَعِمَ النظام الأصلي القديم، وأنظمة العروض بوجود متوازٍ حتى حل الثاني محلّ الأول في القرن الخامس عشر الميلادي. ويكمن الفرق الرئيس بين الشكلين في أن (البَرمَق حِسابي) لا تُبنى الأبياتُ على (مبدأ) الكميّة، ولكن تُبنى على عدد المقاطع، وعلى الطرقة في المقطع.

استمر النظام القديم فقط في الشعر الشعبي في الأناضول، ومن أبرز أمثلته: التركو: والشرقي، والمَني (المَعْنِي). وفي القرن السابع عشر بدأت نهضة في نظام العروض القديم على أيدي شعراء مثل قَرَجَغيان، وخلال القرن الفائت (يعني القرن التاسع عشر)، قاد تنامي الشعور القومي إلى انتصار النظام التركي. فأصبح النظام العروضي الآن غريباً؛ وهو نظام يحاول استعادته عدد قليل من المحافظين، أو الشعراء التقليديين الجدد. ولعلّ أكثر الاكتشافات التي ابتدعها الأتراك في مجال العروض أهميةً هو اكتشاف اصطناعي إلى حدّ ما على الرّغم من كونه مُهمّاً.

وبالطبع، فإنه لا يوجد في الألفاظ التركية الأصلية مقاطع طويلة، بيد أن الحروف الفارسية –العربية الممدودة تستخدم بوصفها علامات أو حركات حروف. وتعد هذه الحركات، حسب الضرورة الشعرية، مقاطع طويلة حيث يكون الوزن في حاجة لذلك.

إن الأوزان المستخدمة في اللغتين التركية والفارسية أقل بكثير من تلك المستخدمة في العربية. فوجود بعض البحور الأكثر انتشاراً مثل بحور: الطويل،

والبسيط، والوافر، والكامل، والمديد، نادر وقليل في تينك اللغتين. وللحصول على معلومات مفصّلة عن أكثر البحور استخداماً يمكن للقارئ أن ينظر في المراجع التالية:

– هـ. بلوخمان Blochmann. H ، النظام العروضي عند الفرس وفقاً لسيفي، وجامي، وكُتّاب آخرين، كلكتا، ١٨٧٢م.

– روكيرت بيترش Ruckert-Pertsch، النحو والشعر، والبلاغة عند الفرس، غوتا، ١٨٧٤م.

المراجع:

– براون، ج ١١، ص٢٢.

– جب، الشعر العثماني، ١، الفصلان ٣ و ٤.

– أي. إي. آروز (بقلم فؤاد غبرولو).

(ج. ميرديث–أونز).