مجلة العلوم العربية والإنسانية
جامعة القصيم، المجلد (١٤)، العدد (٣)، ص ص ١٢٥٩-١٣٣٣، (رجب ١٤٤٢ هـ/ فبراير ٢٠٢١)

العروض العربي بين دعاوى التيسير وعبقرية بنائه
(دراسة تحليلية نقدية ورؤية جديدة)

د. وليد مقبل السيد علي الديب
أستاذ النحو والصرف والعروض المشارك في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة جازان المملكة العربية السعودية

ملخص البحث: لقد تناولت في ثلاثة مباحث من هذا البحث ثلاثًا من دعاوى تيسير العروض بالتحليل والنقد، الأولى للدكتور إبراهيم أنيس، والثانية للأستاذ محجوب موسى، والثالثة للدكتور إبراهيم عسيري، ومن خلال مناقشتي لهذه الرؤى التيسيرية ومقارنتها بمعالجة الخليل لتلك القضايا أثبتُّ أن أكثر المحاولات لم تستطع الفكاك من أسر نظريته حول موسيقى الشعر، فكل الميسرين وجدوا أنفسهم يرددون الحديث عن الظواهر التي تحدث عنها الخليل بمصطلح دون مصطلح، كما كشف البحث عن فلسفة الخليل من تفريقه بين الزحاف والعلة في مقابل ما رآه الميسرون من جمعهم بينهما تحت مسمى واحد، وتوصلت إلى أن التفريق بين المصطلحين يساعد في تيسير هذا العلم بخلاف الجمع بينهما.

كما أثبتُّ أن افتراضات الزحافات والعلة التي عابها كل أصحاب دعاوى التيسير قد سدت بابا من الفوضى والعشوائية وعدم الاطراد، وفي الوقت نفسه قد جمعت بين الإيقاعات الموسيقية المتآلفة المنسجمة التي لا تخل بالإيقاع العام للبيت، وأن هذه الافتراضات التي افترضها الخليل تمثل أهم ملامح عبقريته.

وفي المبحث الرابع وضعت رؤية خاصة بي حول تيسير العروض، رأيت فيها أن التيسير الحقيقي لعلم العروض ينبغي أن يبدأ من التجديد في إستراتيجية تدريس العروض، ووضعت مجموعة من الخطوات المنهجية التي من شأنها تيسير تدريس العروض، كما ناديت بالاكتفاء بالمعنى الاصطلاحي لمصطلحات العروض، وقدمت اقتراحا لتطوير كتابة البيت عروضيًا، وكتابة التفاعيل تحت البيت بالترميز لها، واقتراحًا آخر لتطوير فكرة الترميز لمصطلحات الزحاف والعلة، كما اقترحت وجود أنموذج لتيسير مفهوم القافية، وأنموذج آخر يجمع حروف القافية وحركاتها.

الكلمات المفتاحية: موسيقى الشعر، افتراضات الزحافات، الترميز العروضي، حروف القافية.

تقديم:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن اهتدى بهديه إلى يوم الدين. أما بعد،

فقد تعددت محاولات تيسير علم العروض؛ بناء على ما لاحظه بعضهم من تعقيدات في مصطلحاته، وفي المنطق الرياضي الذي انتهجه الخليل في دوائره، وفي الافتراضات الوهمية المتصلة بظاهرتي الزحاف والعلة من جهة، وتفريقه بين تغييرات الظاهرتين من جهة أخرى، وغير ذلك من قضايا هذا العلم، وقد اخترت ثلاث محاولات تيسيرية بهدف دراستها دراسة تحليلية نقدية، لعلنا نبرز هذه التعقيدات - إن وُجِدت -، ونقوِّمُ تيسيرها، أو ننصف الخليل واضع هذا العلم إذا لم نلمس هذا التعقيد، أو لم نجد حلًا جذريًا لمشاكله عند أصحاب تلك المحاولات، وهذا من خلال منهج نقدي موضوعي محايد، مع محاولة الإسهام في تيسير ما قد يحتاج إلى تيسير من قضايا العروض.

وقد اخترت ثلاث محاولات من بين دعاوى التيسير؛ لكونها جمعت جل نقاط التيسير التي نادى بها غيرهم، ولكونها اختلفت فيما بينها في أغلب ملامح التيسير، فبدراستها ونقدها أكون قد وضعت يدي على كل ما رأوا أنه يمثل تعقيدًا، وبحثت عن فلسفة الخليل في كل قضية، وقارنت بين ما فعله الخليل وما رأوه هم، وكل ذلك يعطيني مساحة لتدوين وجهة نظري فيما استحق التيسير.

والمحاولات التي تبناها هذا البحث هي:

١. محاولة الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه: (موسيقى الشعر).
٢. محاولة الأستاذ محجوب موسى في كتابه: (مشكلات عروضية وحلولها).

٣. محاولة الدكتور إبراهيم عسيري في بحثه: (مصطلحات عروض الخليل بين الجرح والتعديل).

ويضاف للأسباب التي ذكرتها سلفًا لاختياري هذه المحاولات أنها تمثل ثلاثة منابع مختلفة؛ فالمحاولة الأولى هي لعالم أصوات وهو الدكتور إبراهيم أنيس، والمحاولة الثانية هي لشاعر وأديب وهو الأستاذ محجوب موسى، والمحاولة الثالثة هي لأكاديمي قد مارس تدريس علم العروض لطلاب الجامعة، وهو الدكتور إبراهيم عسيري، وقد رتبت المحاولات من الأقدم إلى الأحدث.

أسباب اختيار الموضوع:

١. كثرة الدعاوى التي ترى أن قواعد الخليل معقدة، ونفَّرت الدارسين من علم العروض.
٢. البحث عن القضايا التي وُصِفَتْ بالتعقيد، وباحتياجها إلى تيسير.
٣. رصد الرؤى التيسيرية، ونقدها.
٤. البحث عن حلول تيسيرية لما يحتاج إلى ذلك من قضايا.

تساؤلات الدراسة:

١. هل القواعد التي وضعها الخليل معقدة وتحتاج إلى تيسير؟
٢. هل ما جاء به أصحاب الرؤى التيسيرية أسهم في تيسير علم العروض، وأذهب غموض مصطلحاته؟
٣. هل هذه الآراء التيسيرية استطاعت الفكاك من أسر نظرية الخليل أم سارت في ركابها رغمًا عنها؟
٤. إذا بحثنا عن التيسير الحقيقي فأين سنجده؟ أنجده عند أصحاب الرؤى التيسيرية أم عند الخليل؟

٥. هل يستطيع الباحث أن يضيف حلولًا تيسيرية لما يحتاج إلى ذلك من قضايا العروض؟

أهمية الموضوع والهدف منه

١. التحقق من وجود هذه التعقيدات التي بنى عليها الميسرون آراءهم.
٢. مناقشة الرؤى التيسيرية، ورصد ملامح التيسير فيها.
٣. المقارنة بين تلك الرؤى وما فعله الخليل؛ لنتبين أين التيسير الحقيقي؟ أهو عند أصحاب الرؤى التيسيرية أم عند الخليل؟
٤. إبراز مجموعة من المعلومات العروضية المهمة التي قد يفتقدها الدارس إذا أخذنا ببعض آراء الميسرين.
٥. وضع رؤية تيسيرية لما يستحق التيسير من قضايا هذا العلم.

الدراسات السابقة:

أستطيع تصنيف الدراسات السابقة إلى صنفين:

الصنف الأول: نقد محاولات التيسير، ولم أجد دراسة – على حد علمي – قد نقدت محاولات التيسير التي تبنيتها في ثلاثة المباحث الأولى من هذا البحث.

الصنف الثاني: الدراسات التي أُلِّفت بهدف تيسير علم العروض، وهي كثيرة، ومنها القديم والحديث، وتلتقي تلك الدراسات مع دراستي - في المبحث الرابع منها - في الهدف العام، وهو تيسير علم العروض، وتختلف مع دراستي في مقترحات التيسير.

ومن الدراسات التي أُلِّفت في هذا الشأن:

٢ - (كن شاعرا) لعمر خلوف. ٢ - (الإيقاع في الشعر العربي) لمصطفى جمال الدين.

٣ -(إحياء العروض) لعز الدين التنوخي. ٤ -(العروض تهذيبه وإعادة تدوينه) للشيخ جلال الحنفي.

بالإضافة إلى الدراسات التي يتناولها هذا البحث بالدراسة والنقد، غير أن رؤى جميع هذه الدراسات في مجملها تختلف عن رؤيتي في ملامح التيسير، وما سُبقت إليه أشرت إليه في موضعه.

- منهج البحث وخطواته:

يتبع البحث المنهج الوصفي القائم على التحليل، مع الاستعانة ببعض المناهج الأخرى كالمنهج المقارن، وقد اقتضت طبيعته أن يتكون من تقديم، وأربعة مباحث، وخاتمة:

التقديم: أوضح فيه طبيعة الدراسة، وأسبابها، وأهميتها، وأهدافها، والدراسات السابقة – إن وجدت -، والمناهج المتبعة في هذه الدراسة.

المبحث الأول: محاولة الدكتور إبراهيم أنيس تيسير العروض دراسة تحليلية نقدية.

المبحث الثاني: محاولة الأستاذ محجوب موسى تيسير العروض دراسة تحليلية نقدية.

المبحث الثالث: محاولة الدكتور إبراهيم عسيري تيسير العروض دراسة تحليلية نقدية.

المبحث الرابع: المبحث الرابع: رؤية خاصة في تيسير العروض.

الخاتمة: أعرض من خلالها أهم النتائج التي توصلت إليها.

المبحث الأول:

محاولة الدكتور إبراهيم أنيس[١] تيسير العروض، دراسة تحليلية نقدية

سأتناول المحاور التي قامت على أساسها محاولة الدكتور إبراهيم أنيس لتيسير العروض في النقاط الآتية:

أولًا: تقسيم البحور حسب نسبة شيوعها إلى أربع مراتب:

في محاولة الدكتور أنيس للتجديد قسم البحور حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي القديم[٢]، فقسمها إلى أربع مراتب، وأفرد المرتبة الأولى للبحر الطويل، وجعل في المرتبة الثانية الكامل، والبسيط، والوافر، والخفيف على الترتيب، وفي المرتبة الثالثة الرمل، والمتقارب، والسريع، والمنسرح، والمديد، والمتدارك على الترتيب، وخص المرتبة الرابعة بالأوزان القصيرة، ويقصد بها المجزوءات حسب شيوعها قديمًا كسابقتها، وخص الرجز بحديث مستقل[٣]، وهذا التقسيم لا يمس التجديد في شيء؛ لأن نسبة شيوع البحور تختلف بين القديم والحديث وفقًا لاستخدام الشعراء المتأثر بالذوق السائد في كل عصر، فالطويل – على سبيل المثال – هو أكثر البحور شيوعًا في التراث الشعري؛ لذلك بدأ الدكتور أنيس به؛ لأنه " ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر

---

(١) هو الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس، يلقب برائد الدراسات اللغوية العربية، واختير خبيرا بمجمع اللغة العربية، كما تولى عمادة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة. ينظر ترجمته: علام، المجمعيون في خمسين عاما، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م.

(٢) ينظر أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٣، القاهرة، ١٩٦٥م. ٥٧.

(٣) ينظر السابق نفسه: ٥٧ وما بعدها.

العربي القديم من هذا الوزن"[١]، " وقد ظل الطويل محافظًا على مرتبته الأولى في الشيوع حتى القرن الثالث الهجري، وبعد ذلك تراجع إلى أن قلَّ منه الشعر الآن؛ نظرًا لازدواج تفعيلاته"[٢]، ولأن الإيقاع الشعري بصفة عامة ليس له قيمة ثابتة في كل عصر.

ثانيًا: اكتفاء الدكتور أنيس بثلاث تفاعيل فقط تُبنى عليها الأوزان.

لقد اختار الدكتور أنيس ثلاثة تفاعيل رآها قليلة العدد، وأراد أن يعالج من خلالها عشرة بحور بعد إخراج كل من المضارع والمقتضب؛ لندرة وجود شعر عليهما، وبعد إبقائه على تفاعيل الكامل، والوافر، والهزج، وعدم إدراجه المتدارك في قائمة البحور المعالجة، يقول الدكتور أنيس: "وقد أمكن باستنباط تفاعيل جديدة قليلة العدد أن نضع قواعد مبسطة لعشرة من هذه الأبحر، تاركين بحورًا ثلاثة: الكامل، الوافر، الهزج، والذي يجمع بين هذه البحور الثلاثة تلك الظاهرة القليلة الشيوع في البحور الأخرى، وهي أنها تشتمل في توالي مقاطعها على مقطعين قصيرين متواليين، الأمر الذي يندر أن نراه في الأوزان الأخرى"[٣].

والتفاعيل التي اعتمد عليها الدكتور أنيس هي: (فعولن – فاعلن – مستفعلن)، ويشتق منها ثلاثة أخرى بإضافة سبب خفيف في آخر كل تفعيلة، هكذا: (فعولاتن – فاعلاتن – مستفعلاتن)، يقول الدكتور أنيس ناقدًا كثرة تفاعيل الخليل

---

(١) السابق نفسه: ٥٧.

(٢) البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م. ٤٦.

(٣) أنيس، وسيقى الشعر: ١٣٨.

مقابل عدد تفاعيله التي اقترحها: " ونحن في هذا المشروع نكتفي من تفاعيل العروضيين التي أوصلوها إلى عشرة بثلاث تفاعيل فقط عليها تُبنى الأوزان:

١ -فعولن ٢ - فاعلن ٣ - مستفعلن.

ثم بإضافة مقطع ساكن إلى كل من هذه التفاعيل الثلاث يمكن أن نشتق منها ثلاثًا أخرى هي:

١ - فعولاتن ٢ – فاعلاتن ٣ – مستفعلاتن.

وبذلك يتكون لنا ست تفاعيل واضحة الصلة بعضها ببعض، سهلة التذكر والحفظ، ثم نبني البحور العشرة من هذه التفاعيل الست"[(١)].

ولي مجموعة من أوجه النقد على الأسس التي بنى عليها الدكتور أنيس مشروعه:

١. لقد استثنى الدكتور أنيس كُلًّا من الكامل، والوافر، والهزج من تفاعيله المقترحة.

وعلل لذلك بأن ما يجمع بين هذه البحور الثلاثة هو اشتمالها في توالي مقاطعها على مقطعين قصيرين متواليين، على حين أن الهزج يخلو من هذه الظاهرة؛ لخلوه من الفاصلة الصغرى، فالمقطع القصير يعني ص + ح فقط، وهذا صحيح بالنسبة لتفعيلة الكامل، فالحرف الأول والحرف الثاني مقطعان قصيران في (متفاعلن)، وكذلك بالنسبة للرابع والخامس من تفعيلة الوافر (مفاعلتن)، وتفعيلة الهزج تشتمل على مقطع قصير واحد، وهو الحرف الأول في: (مفاعيلن)، وبقية مقاطعها متوسطة.

٢. قد رأى الدكتور أنيس أن التيسير في اقتراحه يتمثل في ثلاثة أمور:

---

(١) أنيس، موسيقى الشعر: ١٣٩.

أ - تقليل عدد التفعيلات:

وإذا أجرينا مقارنة بين تفاعيل الخليل وما أتى به الدكتور أنيس من باب التيسير لنفينا ما ذهب إليه الدكتور أنيس من تقليله لعدد التفاعيل بهذه المحاولة، فتفاعيل الخليل عددها ثمان على الرأي الأرجح؛ إذا عددنا (مستفعلن) مجموعة الوتد هي (مستفع لن) مفروقة الوتد، و(فاعلاتن) مجموعة الوتد هي(فاع لاتن) مفروقة الوتد، يقول ابن عبد ربه: " اعلم أن مدار الشعر وفواصل العروض على ثمانية أجزاء، وهي:

فاعلن، فعولن، مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولاتُ"[١].

فإذا ذهبنا إلى تفاعيل الدكتور أنيس وجدناها في الحقيقة تسع تفاعيل، نستطيع تقسيمها كما يأتي:

أولًا: أبقى الدكتور أنيس على ثلاثة تفاعيل كما هي، وهي: (متفاعلن) و(مفاعلتن) و(مفاعيلن)، لأنه نص على أنه سيترك بحورًا ثلاثة: الكامل، الوافر، الهزج[٢] دون وضع تفاعيل جديدة لها.

ثانيًا: اكتفى من تفاعيل العروضيين بثلاث تفاعيل فقط عليها تبنى الأوزان – على حد قوله -، وهي: (فعولن)، (فاعلن)، (مستفعلن).

---

(١) ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى بمصر. ٢١٢٧، وينظر الزمخشري، القسطاس المستقيم في علم العروض: تحقيق: الدكتورة بهيجة باقر الحسني، قدم له الأستاذان كمال إبراهيم وصفاء خلوصي، الناشر، مكتبة الأندلس، مكتبة النعمان، بغداد، ١٩٦٩م، ساعد المجمع العلمي العراقي على نشره. ٢٧، ٢٨.

(٢) وإن كان قد عاد واقترح أن تكون تفعيلة الهزج (فعولاتن)، ينظر أنيس، موسيقى الشعر: ١٤٣.

ثالثًا: اشتق من ثلاث التفاعيل السابقة ثلاثًا أُخر بإضافة سبب خفيف لآخر التفعيلة، وهي: (فعولاتن)، (فاعلاتن)، (مستفعلاتن).

وبذلك يتبين لنا أن تفاعيل الخليل هي أقل عددًا مما اقترحه الدكتور أنيس، فاقتراحه يجعل التفاعيل تسعًا، وتفاعيل الخليل ثمان، فمحاولته تقليل عدد التفاعيل أدت إلى تكثيرها.

ب - اشتقاق تفاعيل جديدة:

وإذا دققنا النظر في التفاعيل التي اشتقها الدكتور أنيس وجدنا أنه لم يأت بأي جديد يُذكَر، فـ(فعولاتن) التي اشتقها من (فاعلن) هي (مفاعيلن) في تفاعيل الخليل، و(فاعلاتن) مستخدمة في تفاعيل الخليل، وتدخل في خمسة بحور، هي: (الرمل، والمديد، والخفيف، والمجتث، والمضارع).

و(مستفعلاتن) التي اشتقها من (مستفعلن) أتى بها لمحاولة تيسير بحر واحد، وهو بحر المنسرح الذي يتألف من (مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن)، فرأى أنه يتألف من (مستفعلاتن مستفعلن فاعلن)[١]؛ ليستغني عن (مفعولاتُ) في المنسرح. ومع ذلك فقد ورد ذكر (مستفعلاتن) في فروع متفاعلن الزمخشري[٢]، وعند حازم القرطاجني[٣].

وقد كان الخليل في قمة الذكاء عندما صنف التفاعيل إلى خماسية وسباعية فقط، ولم يجعلها أقل أو أكثر؛ لتستوعب جميع الأشكال الممكنة نتيجة لدخول أنواع الزحاف والعلة، فالزحاف قد يحوِّل التفعيلة الخماسية إلى رباعية، كتحوُّل: (فاعلن)

---

(١) ينظر أنيس، موسيقى الشعر: ١٤٠.

(٢) ينظر الزمخشري، القسطاس: ٤١.

(٣) ينظر القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الدار الشرقية، تونس ١٩٦٩م: ٢٣٨.

إلى (فعِلن) بدخول الخبن[١]، كما قد يحوِّل التفعيلة السباعية إلى سداسية كتحوُّل: (مفاعلتن) إلى (مفاعلن) بدخول العقل[٢]، وقد يحولها إلى خماسية كتحوُّل: (مستفعلن) إلى (متعلن) بدخول الخبل[٣]، وكذلك الحال بالنسبة للعلة التي قد تصل بالتفعيلة الخماسية – في حالة النقص - إلى ثنائية، كتحوُّل: (فعولن) إلى (فعْ) بدخول البتر[٤]، وبالتفعيلة السباعية إلى رباعية كتحوُّل: (متفاعلن) إلى (متفا) بدخول الحذذ[٥]، كما قد تصل بالتفعيلة الخماسية – في حالة الزيادة - إلى سباعية، كتحوُّل: (فاعلن) إلى (فاعلاتن) بدخول الترفيل[٦]، وكذلك قد تصل بالتفعيلة السباعية إلى تساعية، كتحوُّل: (متفاعلن) إلى (متفاعلاتن) بدخول الترفيل.

فاختيار الخليل لعدد حروف التفعيلة كان مقصودًا، وهادفًا إلى وجود مرونة مع تغييرات الزحاف والعلة، وإلى الحفاظ على الإيقاع الموسيقي لكل تفعيلة على حدة.

لذلك أعتقد أن الإيقاع الخاص بالتفاعيل قد اختل مع (مستفعلاتن) لطول التفعيلة الزائد عن اللازم، فهذا الطول قد يُقبل في نهاية البيت أو في نهاية شطره؛ لأن له ما يسوغه خاصة في نهاية البيت؛ نظرًا لوجود القافية التي تمثل قيمة إيقاعية مستقلة

---

(١) ينظر الدمنهوري، الإرشاد الشافي على متن الكافي: وهو الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي العروض والقوافي لأبي العباس أحمد بن شعيب، ط ٢، ١٣٧٧ هـ، ١٩٥٧م: ٤٣، وينظر ابن عبد ربه، العقد الفريد: ٤٢٦/٥.

(٢) ينظر الدمنهوري، الإرشاد الشافي: ٤٣، و ابن عبد ربه، العقد الفريد: ٤٢٦/٥.

(٣) ينظر الدمنهوري، الإرشاد الشافي: ٤٤، و الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق الحساني عبد الله، مطبعة المدني. ٨٥.

(٤) ينظر الدمنهوري، الإرشاد الشافي: ٤٤، و ابن عبد ربه، العقد الفريد: ٤٢٦/٥.

(٥) ينظر الدمنهوري، الإرشاد الشافي: ٤٥، والدماميني، العيون الغامزة: ١٠٩.

(٦) ينظر الدمنهوري، الإرشاد الشافي: ٤٤، والدماميني، العيون الغامزة: ٩٨.

ومنسجمة مع جميع قوافي القصيدة، لكنه مستقبح في غير هذين الموقعين، لأن الإيقاع يُعَدُّ تنظيمًا للشِّقِّ الزمني في الموسيقى[١]؛ لذلك وجدنا الزحاف إما أن يكون بالحذف أو التسكين، ولم يكن بالزيادة حفاظًا على الإيقاع الداخلي للبيت، بخلاف العلة التي قد تكون بالزيادة أو النقص، لأن موقعها يستوعب ذلك، سواء أكان عروضًا أم ضربًا.

ومع ذلك فإن كان الهدف التيسير بعيدًا عن الإيقاع فهي نقطة تُحمَدُ للدكتور أنيس في محاولته.

ج - سهولة التذكر والحفظ:

وهنا ينبغي أن نعرض البحور كما عرضها الدكتور أنيس ثم نبحث عمَّا رآه من سهولة التذكر والحفظ.

١. الطويل: فعولن + فعولاتن + فعولن + فعولاتن
٢. المتقارب: فعولن+ فعولن + فعولن + فعولن التام
فعولن+ فعولن + فعولن المجزوء
٣. البسيط: مستفعلن + فاعلن + مستفعلن + فاعلن
٤. الرجز: مستفعلن + مستفعلن + مستفعلن التام
مستفعلن + مستفعلن المجزوء
٥. السريع: مستفعلن + مستفعلن + فاعلن
٦. المنسرح: مستفعلاتن + مستفعلن + فاعلن
٧. الخفيف: فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن التام
فاعلاتن + مستفعلن المجزوء

(١) ينظر الحفني، الموسيقى النظرية: تأليف: رابطة الإصلاح الاجتماعي-القاهرة -١٩٧٢م. ٩.

٨. المجتث: مستفعلن + فاعلاتن

٩. الرمل: فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلن التام

فاعلاتن + فاعلاتن المجزوء

١٠. المديد: أ - فاعلاتن + فاعلن + فاعلاتن

ب - فاعلاتن + فاعلن + فاعلن[١].

وكما أسلفنا القول أبقى الدكتور أنيس على تفاعيل الكامل والوافر والهزج كما هي، والسؤال الذي يطرح نفسه: ما الجديد الذي قدمه الدكتور أنيس في هذا الصدد، فالبحور هي هي، وتفاعيلها هي هي، التغيير الوحيد الذي فعله هو استبدال (فعولاتن) بـ(مفاعيلن)، وهل هذا يعد تجديدًا، أو يسهم في تيسير هذا العلم!

فـ (مفاعيلن) تأتي في ثلاثة أبحر، هي: (الهزج، والطويل، والمضارع)، وقد أبقى الدكتور أنيس للهزج تفعيلته، ولم يمسها تغييره، كما استبعد معالجة المضارع لكونه نادرًا، فلم يبق سوى البحر الطويل، فكل ما فعله الدكتور أنيس بهدف التيسير هو تحويل (فعولن مفاعيلن) إلى (فعولن فعولاتن)، وأعتقد أن ما رآه من سهولة حفظ نغمة البحر قد تقل جدواه بناء على وجهة نظر أخرى ترى أن الاختلاف بين (فعولن) و(مفاعيلن) هو أدعى للحفظ، وبعيد عن رتابة تكرار (فعول) في التفعيلتين، ومميِّز في الوقت نفسه بين التفعيلتين، فـ" الذوق العربي يميل إلى التنويع ومخالفة الأوزان المحضة المجردة"[٢] تخلصًا من الرتابة التي تؤدي إلى الملل.

وإذا عدنا إلى التراث العروضي وجدنا فكرة اختصار التفاعيل واشتقاق بعضها من بعض، وأن هناك تفاعيل تمثل الأصول، وأخرى تتفرع عنها؛ وأعتقد أن الدوائر

(١) أنيس، موسيقى الشعر: ١٣٩، ١٤٠.

(٢)عامر، الدوائر العروضية واستخداماتها في الشعر العربي، ماجستير، دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٧٨م. ٥٦.

التي ابتكرها الخليل كانت محفزة لهذه الرؤية، فهذا صاحب شفاء الغليل يذكر أن أصول التفعيل " أربعة، يتم بناؤها من حروف عشرة، يجمعها قولنا: (لمعت سيوفنا)، وهذه الأصول الأربعة هي: فعولن، ومفاعيلن، ومفاعلتن، وفاع لاتن؛ تشترك جميعها في تقدم الوتد على السبب الخفيف؛ ليكون عامدًا له، ...وسميت هذه الأجزاء أصولًا لتقدم أوتادها على أسبابها، وعن هذه الأصول تتفرع الأجزاء الأُخر.

فعن (فعولن) يتفرع (فاعلن)، بتقديم السبب على الوتد.

وعن (مفاعيلن) يتفرع (مستفعلن) بتقديم السببين على الوتد، و(فاعلاتن) بتقديم سببه الأخير على وتده.

وعن (مفاعلتن) يتفرع (متفاعلن)، بتقديم سببه على وتده، و(فاعلاتكَ) المهمل بتقديم السبب الخفيف على الوتد"[(١)].

ثالثًا: رؤيته التيسيرية حول الزحاف والعلة.

يبقى من مشروع الدكتور أنيس معالجته الزحاف والعلة، وقد لخصه بقوله: " أما التغييرات التي يمكن أن تطرأ على كل تفعيلة في هذه الأبحر، والتي استساغها الشعراء وقبلوها فتختلف باختلاف مكان التفعيلة من الوزن، فلكل من هذه التفاعيل حكم خاص حين تقع في حشو البيت، أو في آخر الشطر الأول، أو في آخر الشطر الثاني"[(٢)].

فتيسيره في مجال الزحاف والعلة اعتمد على الاقتراحات الآتية:

١. الجمع بين الزحاف والعلة تحت مصطلح (التغييرات).

---

(١) المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل: تحقيق: د. شعبان صلاح، الناشر: دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١١هـ، ١٩٩١م. والحديث لمحقق الكتاب الدكتور شعبان صلاح: ١٨.

(٢) أنيس، موسيقى الشعر: ١٤٠.

٢. وهذا أدى إلى الاستغناء عن مصطلحي العروض والضرب، فيعبر عن العروض بآخر الشطر الأول، وعن الضرب بآخر الشطر الثاني.

٣. الاستغناء عن الزحافات القبيحة؛ لأنه قيد الزحافات باستساغة الشعراء لها وقبولها.

أما فيما يتعلق بجمعه بين الزحاف والعلة تحت مصطلح (التغييرات)، فعلينا أن نتأمل فلسفة الخليل من تفريقه بين الزحاف والعلة في مقابل ما رآه الدكتور أنيس من جمعه بينهما تحت مسمى(التغييرات)؛ لعلنا نصل إلى نتيجة مقنعة توضح لنا طبيعة التيسير، وفي الوقت نفسه تظهر لنا ما سيفتقده الدارس من معلومات عروضية بناء على هذا التيسير، وتوضح قيمة هذه المعلومات.

فتفريق الخليل بين الزحاف والعلة قصد به مجموعة من الأمور، هي:

١. اختصاص الزحاف بثواني الأسباب، وعدم اختصاص العلة بذلك، حيث تدخل في الأسباب والأوتاد.

٢. الزحاف يطرأ ويزول باستثناء ما جرى مجرى العلة، والعلة لازمة باستثناء ما جرت مجرى الزحاف.

٣. موقع الزحاف في الأصل الحشو، وموقع العلة في الأصل العروض والضرب.

٤. اختصاص الزحافات المركبة بالتفعيلات السباعية دون الخماسية، وعدم اختصاص العلة بذلك، حيث تدخل الخماسية والسباعية.

٥. اختصاص الزحاف بالنقص فقط عن طريق تسكين المتحرك، أو حذفه، أو حذف الساكن[1]، والعلة قد تكون بالنقص أو الزيادة.

---

(١) ينظر الدماميني، العيون الغامزة: ٨٠.

فهذه مجموعة من الفروق الدقيقة التي قصدها الخليل بتفريقه بين الزحاف والعلة، فهناك فرق في الموقع، وفي طبيعة التغيير، وفي وحدة التغيير سواء أكانت سببًا أم وتدًا، وفي قوة تأثيره في التفعيلة، وفي وجوب ثبوته وتكراره أو جوازه، وأعتقد أن هذه الفروق الدقيقة هي تساعد في تيسير هذا العلم، فمعرفة الدارس طبيعة الزحاف سيوصله إلى مواضعه التي تتصل بثاني السبب، وفي الوقت نفسه ستؤدي به إلى إدراك المواقع التي لا يدخلها الزحاف في أي تفعيلة، وتتمثل في: الأول، والثالث، والسادس[١]، فإذا صادفه حذف أو تسكين في هذه المواضع اكتشف الخلل الذي أصاب التفعيلة، وهذا هو الهدف الذي من أجله اُخترِع هذا العلم، فقد قيل في مفهوم العروض: إنها " ميزان الشعر، بها يعرف صحيحه من مكسوره"[٢]، وعدم التفريق بين الزحاف والعلة يذهب بشيء غير يسير من هذا الهدف.

وإذا دلفنا إلى الجانب التطبيقي في وصف الدكتور أنيس للزحاف والعلة وجدناه لا يختلف عن الخليل سوى في أنه يذكر الظواهر بلا مصطلح، ولنضرب مثالًا لذلك بحديثه عن (فعولن)، يقول الدكتور أنيس: "(فعولن) نرى لها ثلاث حالات:

١. حين تكون في حشو البيت ممكن أن تتغير إلى (فعولُ)، ومثل هذا التغيير كثير شائع، وهو حسن الموسيقى.
٢. حين تقع في آخر الشطر الأول يمكن أن تصير (فعو) فقط، ونرى هذا كثير الورود في بحر المتقارب.

---

(١) ينظر الدماميني، العيون الغامزة: ٧٩.

(٢) التبريزي، الكافي في العروض والقوافي:تحقيق: الحساني حسن عبد الله، الناشر: مكتبة الخانجي، ط٣، ١٩٩٤م، ١٤١٥هـ. ١٧.

٣. حين تقع في آخر الشطر الثاني أو بعبارة أخرى في آخر البيت يمكن أن تصير (فعولْ) أو (فعو)"[١].

فكل ما فعله الدكتور أنيس أنه استبدل حشو البيت بمصطلح الزحاف، واستبدل آخر الشطر الثاني أو آخر البيت بمصطلح العلة، وجعل ظواهر الزحاف والعلة بلا مصطلح، فبدلًا من أن يقول إنها مقبوضة قال تتحول إلى (فعولُ).

هذا وقد اضطرته طبيعة علم العروض إلى أن يفرق بين الزحاف والعلة مرة أخرى بعد أن جمع بينهما تحت مسمى التغييرات، فيقول عن الزحاف: " كل التغييرات التي تقع في حشو الأبيات لا تلزم، أي أنه قد تقع في أبيات القصيدة الواحدة مع ما تفرعت عنه، فمثلًا: (فعولُ) يمكن أن تجيئ (فعولن) في أبيات القصيدة الواحدة، وكذلك (فعِلن) مع (فاعلن)، وكذلك (فعلاتن) مع (فاعلاتن)، وهكذا"[٢].

فكل ما ذكره الدكتور أنيس هنا لخصه الخليل تحت مصطلح الزحاف، وأعتقد أن وجود مصطلحات معبرة عن الظواهر هو أولى من وجود الظواهر بلا مصطلحات، لذلك رأى بعضهم أن تحديد المصطلحات هو عنوان ازدهار حضارة الأمة صاحبة المصطلح، فـ" لا يمكن فيما أعتقد أن تكون حضارة مزدهرة متألقة في أمة من الأمم ما لم تواكبها جنبًا إلى جنب حضارة المصطلح العلمي الذي يُكوِّن بحد ذاته الإطار العام لفكر تلك الأمة، وعقلانيتها، وتقدمها الإنساني "[٣].

---

(١) أنيس، موسيقى الشعر: ١٤٠، ١٤١.

(٢) أنيس، موسيقى الشعر: ١٤٢.

(٣)آل ياسين، الفارابي في حدوده ورسومه، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٨٥م: ١٤.

ومع ذلك فإن الدكتور أنيس لم يستطع أن يلتزم بمنهجه الذي رسمه من استغنائه عن مصطلحات الزحاف، فنجده هو نفسه يضطر أحيانًا إلى استخدامها؛ ليوضح فكرته؛ لأن مصطلح التغييرات الذي ارتضاه لم يسعفه في التعبير عمّا يريد، فمن ذلك حديثه عن عدم لزوم الخبن في نهاية البيت، يقول الدكتور أنيس: "كل التغييرات التي تقع في أواخر الأبيات يجب التزامها ومراعاتها في كل أبيات القصيدة، إلا حين يكون التغيير في صورة ما يسمى عند أهل العروض بـ(الخبن) وهو حذف الثاني الساكن، مثل: (فاعلن) حين تصير إلى (فعِلن)، أو (فاعلاتن) حين تصير إلى (فعِلاتن)، أو (مستفعلن) حين تصير إلى (متفعلن)، فهذا النوع من التغييرات لا يُلتزَم، وإن وقع في أواخر الأبيات"(١).

فلم يستطع الدكتور أنيس نفسه أن يتخلص من أسر مصطلحات الخليل، فعبر عن الخبن باسمه.

وحين أراد أن يعبر عن عدم لزوم الزحاف في عروض البيت مع استثناء يسير أدى به ذلك إلى غموض حديثه وتعميم الحكم بما يوحي أن الحديث عن الزحاف والعلة، ولا ننسى أنه أطلق على مصطلحي الزحاف والعلة مصطلح تغييرات، وهنا يقول: "كل التغييرات التي تقع في أواخر الشطر الأول لا تلتزم، ويستثني من هذا (فعولتن) التي تتفرع من (فعولاتن)، فتُلتزَم حين تقع في آخر الشطر الأول، وتراعى في كل أبيات القصيدة في هذا الموضع"(٢).

فبناء على تقعيده الذي جمع فيه بين الزحافات والعلة تحت مسمى (تغييرات آخر الشطر الأول والثاني) قد يُفهم من كلامه أن الحديث عن الاثنتين، فـ(كل

(١) أنيس، موسيقى الشعر: ١٤٢، ١٤٣.

(٢) أنيس، موسيقى الشعر: ١٤٢.

التغييرات التي تقع في أواخر الشطر الأول) قد تكون علة، كما قد تكون زحافًا جاريًا مجرى العلة، ثم يحكم عليها أنها (لا تُلتزَم)، والعلة ملتزمة كما هو معلوم، والذي أدى به إلى ذلك هو جمعه بين المصطلحين(الزحاف والعلة) تحت مسمى واحد.

وأما فيما يتعلق بالاستغناء عن مصطلحي العروض والضرب، والتعبير عن العروض بآخر الشطر الأول، وعن الضرب بآخر الشطر الثاني فلا أعتقد أن هذا يعد تيسيرًا ملموسًا في مجال هذا العلم، فكل من العروض والضرب من المصطلحات الأساسية التي تعمل على تماسك بنيان علم العروض، وهما ليسا من الصعوبة بحيث نضطر إلى البحث عن بديل لهما، و"إنه لمن الأدوات اللازمة للشروع في دراسة أي علم من العلوم معرفة القدر الضروري من مصطلحاته؛ وذلك لأن المصطلح العلمي يمثل اللغة الفنية الخاصة بكل علم من العلوم، والتي يستخدمها أصحاب هذا العلم في التعبير عن قضاياهم وأفكارهم، وربما استغلقت على غيرهم، ولكن ضرورات البحث العلمي المتخصص ومقتضياته استوجبت نشوء هذه اللغة القائمة على العرف الخاص، والمواضعة بين أصحاب كل فن، أو علم في مجال تخصصهم"[(١)].

فإن قيل: إن المعنى اللغوي للمصطلحين لا يشير إلى النهاية، سواء أكانت هذه النهاية آخر الشطر الأول – في حالة العروض – أم كانت آخر الشطر الثاني – في حالة الضرب – فإن المراد بالاصطلاح في أي علم أو فن ليس المعنى اللغوي للمصطلح المراد دراسته، وإنما المعنى الذي اصطلح عليه أهل هذا العلم، وارتضوه معبرًا عن فكرتهم، فـ" ما مِن أهل فن إلا وهم معترفون بأنهم يَصطلحون على ألفاظ يتفاهمون بها مرادهم، كما لأهل الصناعات العملية ألفاظ يعبرون بها عن صناعتهم، وهذه الألفاظُ هي عُرفية عرفًا خاصًا، ومرادُهم بها غير المفهوم منها في أصل اللغة،

(١) الشافعي، المدخل إلى دراسة علم الكلام، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٢، ١٩٩١م، ٢٣١.

سواء أكان ذلك المعنى حقًا أم باطلًا "[١]، فالمصطلح في أي علم من العلوم ما هو إلا رمز يرى فيه أصحاب العلم أنه قد توافر فيه شرط الفهم والإفهام، و" إن اختيار رمز من الرموز ليدل على شيء من الأشياء إنما هو مسألة اختيار مطلق، ما دام واضع الرمز يبين – بما لا يحتمل الغموض – أي معنى أو فكرة أو شيء يقصد من استعمال هذا الرمز– ، وذلك هو المقصود من " تحديد الرمز " ، فيستطيع المرء أن يستخدم رمزًا قديمًا بمعناه التقليدي، أو يدخل عليه بعض التعديل في الشكل، أو الدلالة، أو يخلق رموزه الخاصة طالما التزم ببيان دلالتها قبل الاستعمال "[٢].

ومع ذلك فإننا إذا بحثنا عن صلة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للعروض والضرب فسنجدها، فقد قيل: إن العروض "سمي عَرُوضًا لأَن الشعر يُعْرَضُ عليه، فالنصف الأول عَروض لأن الثاني يُبْنى على الأول"[٣]، كما قيل: إنها سميت بهذا الاسم لأنها تقع في وسط البيت تشبيهًا لها بالعارضة التي تقع في وسط الخيمة[٤].

وكذلك الضرب، فمن معانيه في اللغة المثل والنظير، وتعلق الضرب بقافية البيت يفسر لنا العلاقة بين المعنى اللغوي والاصطلاحي، فقد سمي ضربًا؛ لأن البيت

---

(١)ابن تيمية، درء تعارض العقل والنقل، تحقيق: د/ محمد رشاد سالم، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط٢، سنة١٩٧٩، ١/٢٢٢-٢٢٣.

(٢) حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، ١٩٥٥م. ١٣٨.

(٣) ابن منظور، لسان العرب: مادة: (ع، ر، ض). دار المعارف، تحقيق: عبدالله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، طبعة جديدة.

(٤) ينظر ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم: مادة: (ع – ر – ض)، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ٢٠٠٠ م، ولسان العرب: مادة: (ع – ر – ض). وينظر الدماميني، العيون الغامزة: ٦٥.

الأول من القصيدة إذا بني على نوع من الضرب كان سائر القصيدة عليه، فصارت أواخر القصيدة متماثلة، يقول ابن منظور: "يقال عندي من هذا الضَّرْبِ شيءٌ كثير، أَي: من هذا المِثالِ، وهذه الأَشياءُ على ضَرْبٍ واحدٍ، أَي: على مِثالٍ"[1].

كذلك إذا نظرنا إلى ما تتطلبه المصطلحات من إيجاز فسنجد أن التعبير بـ(العروض) أوجز من (آخر الشطر الأول)، والتعبير بـ(الضرب) أوجز من (آخر الشطر الثاني).

(١) ينظر ابن منظور، لسان العرب: مادة: (ض – ر – ب).

المبحث الثاني

محاولة الأستاذ محجوب موسى[١] تيسير العروض، دراسة تحليلية نقدية

للأستاذ محجوب موسى كتابان في العروض، الكتاب الأول هو (الميزان: علم العروض كما لم يعرض من قبل)' والكتاب الثاني هو في الحقيقة طبعة جديدة للكتاب الأول بيد أنه غيَّرَ عنوانه، فسماه (مشكلات عروضية وحلولها)، لذلك سأعتمد على الكتاب الثاني؛ لكونه يمثل الطبعة الأحدث.

هناك مبدأ انطلق منه الأستاذ محجوب موسى في محاولته للتيسير، وقد أفصح عنه حين قال: "أنا لم أشفق، ولم أضعف وأنا أقوم بإلغاء الكثير من المسميات والمصطلحات والمعلومات التي تجعل من العروض لغز الألغاز، ولن أطيل، فسوف ترون كيف هدمنا لنبني، وكيف بترنا عضوًا فاسدًا حتى لا يدب الفساد إلى سائر البدن"[٢].

فهو يرى أن كثيرًا من المسميات والمصطلحات العروضية ينبغي إلغاؤها، وبعضها ينبغي تغييرها؛ ليسلم علم العروض من المصطلحات التي عثَّرت تناوله وفهمه.

أولًا: مشاكل الافتراضات.

أول شيء اعترض عليه الأستاذ محجوب هو ما سماه بـ(مشاكل الافتراضات)، فـ" لا يجوز في العلم أن نفترض شيئًا لا واقع له، ولكن العروضيين يفترضون أشياء لا دليل عليها، ودليلنا ومرجعنا هو الشعر لا العروض، فالشعر أسبق، والمتفق عليه -

(١) هو الأستاذ محجوب محمد موسى محجوب، شاعر وأديب مصري، عمل مشرفا على مجموعة من قصور الثقافة بالإسكندرية، وله مجموعة من الدواوين الشعرية.

(٢) موسى، مشكلات عروضية وحلولها، الناشر مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٩٨م. ٨.

واقعًا وعقلًا - أن الفن سابق لقواعده—...، والمعوَّل عليه هو الشاعر لا العروضي، فالشاعر يقول الشعر، والعروضي يُرسي قواعد علمه على ما قاله الشاعر، وليس العكس، فلم نسمع ولن نسمع أن واضعًا لقاعدة ما قد جاء بها من فراغ، وأنه قد سبق بها الفن، وألزم بها أهله، ولننظر إلى ما جاء به العروضيون من شكول هذه الافتراضات العجيبة.

بحر الطويل قد جاء:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مرتين، ولكن عروضه (مفاعيلن) لم تجئ صحيحة، وإنما هي (مقبوضة)، أي محذوفة الخامس الساكن، فتصير بالقبض (مفاعلن)، ... وما دام الشاعر قد جاء شعره على وزن كذا فما الذي يستدعي أن نفترض غير ما جاء به؟"[(١)].

فهو يعترض كغيره من الباحثين على افتراض صورة ذهنية للبحر تختلف عن الواقع المستعمل للبحر نفسه، وهو اعتراض لم ينفرد به الأستاذ محجوب، فقد رأى الدكتور كمال أبو ديب أنه برفضِ مفهومَي " الزحافِ والعلة تُعاد لإيقاع الشعر العربي حيويته الكاملة. لا يصبح بيت من الشعر ناقصًا أو زائدًا، بل يصبح هو هو، الهوية الإيقاعية لبيت شعري في النظام الجديد[(٢)]هي الطريقة التي يتشكل بها البيت من النوى المؤسسة في التركيب الموجود فيزيائيًا أمامنا، لا في تركيب مثالي نظري ينقص عنه البيت مقادير أو يزيد مقادير. هكذا تُلغَى فكرة المثال النظري، ويركز تحليل إيقاع البيت

(١) موسى، مشكلات عروضية وحلولها: ١١، ١٢.

(٢) يقصد النظام الذي يقترحه.

على طريقة تكوُّنِه من العلاقات الناشئة بين النوى الموجودة، ويغلَق البحث إلى الأبد عن النوى (أو المقاطع أو الأسباب والأوتاد) التي يفترض أنها فقدت من البيت"[١].

وكذلك حديث الدكتور عبد الحميد عليوة لا يختلف عن وجهتي النظر السابقتين، فقد رأى أن " الزحافات والعلل هي انحرافات وهمية لا أساس لها في الواقع سوى في ذهن الخليل؛ لأنه يقيسها على تفعيلات كاملة غير موجودة أصلًا سوى في دوائره، والنتيجة أنه أثقل علم العروض، ونفره لدى الدارسين والمتعلمين "[٢].

وأرى أن هذه الافتراضات التي افترضها الخليل تمثل أهم ملامح عبقريته، كما تبرهن على وجود أطر نظرية لهذا الفن تضمن اطراد قواعده، وتحفظه من التشتت والفوضى، ولنتأكد من ذلك علينا أن نستدعي الصورة المقابلة لعدم وجود افتراضات، فالبحر الواحد - الذي رسم الخليل له إطارًا عامًا يجمعه بما قد يشتمل عليه من صور نتيجة للافتراضات – سيتحول إلى محيطات من البحور يصعب حصرها.

ولنضرب لذلك مثالًا بتفعيلة (مستفعلن)، والتفعيلات الافتراضية المنبثقة عن (مستفعلن) عبارة عن "أحد عشر فرعًا: مَفاعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ، فَعَلَتُنْ، مُستَفْعِلُ، مفَاعِلُ، مفَعْوُلُنْ، فَعُولُنْ، مُستفْعِلانْ، مفَاعِلانْ، مُفْتَعِلانْ، فَعَلَتَانْ"[٣]، سواء أكانت بعض هذه الصور كثيرة الورود أم قليلة، وسواء أكانت حسنة أم قبيحة، وسواء أكانت مختصة ببحر بعينه يشتمل على التفعيلة الأصلية (مستفعلن) أم مستعملة في بعض

(١)أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل، بيروت، دار العلم للملايين، ط ٢، ١٩٨١م. ١٠٥، وينظر المصدر نفسه: ٦٨، ٢٣٤.

(٢) عليوة، إيقاع الشعر العربي بين الكم والكيف: دراسة في النظرية والتطبيق، ط ١، الناشر مكتبة القاهرة،١٩٩٧م. ٢٧.

(٣) الزمخشري، القسطاس: ٣٣.

الأبحر، وغير مستعملة في بعضها، وسواء أكانت مختصة بحشو البيت أم بعروضه أم ضربه أم هما معًا، فعدم اللجوء إلى الافتراض سيجعل من كل تفعيلة مُفترَضة من هذه التفعيلات تفعيلة أصلية في مكانها قائمة بذاتها مستقلة عن التفعيلة الأصلية (مستفعلن)، ولك أن تتخيل صور البحور بعد استقلال هذه التفعيلات الفرعية، فالبحر الواحد سيحول إلى صور تحتاج إلى آلة حاسبة لحصرها.

ويكفينا أن نمثل لذلك بالرجز التام فقط، وللتغييرات المشهورة فقط التي تدخل تفعيلته؛ لتتضح لنا مدى الكارثة في الاستغناء عن الافتراضات، فالرجز التام يتكون من (مستفعلن) ست مرات، ومع عدم وجود افتراضات سَنَعُدُّ (مستفعلن) قيمة إيقاعية قائمة بذاتها حيث وقعت في البيت، و(متفعلن) قيمة إيقاعية قائمة بذاتها حيث وقعت في البيت، و(مستعلن) قيمة إيقاعية قائمة بذاتها حيث وقعت في البيت، وكذلك (متعلن) قيمة إيقاعية قائمة بذاتها حيث وقعت في البيت، فالبيت المكون من:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

يختلف عن البيت المكون من

متفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

يختلف عن البيت المكون من

مستعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

يختلف عن البيت المكون من

متعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

يختلف عن البيت المكون من

مستفعلن متفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

يختلف عن البيت المكون من

مستفعلن مستعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

يختلف عن البيت المكون من

مستفعلن متعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ولك أن تستعمل معادلة التباديل والتوافيق لتأتي بصور كثيرة نتيجة لتغير كل تفعيلة وحدها، ثم تغيرها مع أخرى، مع تغير المواقع، مع تغيرهما مع ثالثة، وهكذا، وحاصل ضرب التغييرات الحادثة في البيت سينتج قرابة تسعمائة صورة لبحر الرجز فقط، مع صرف النظر عن مجيء ضربه مقطوعًا، فتتحول (مستفعلن) إلى (مستفعل) [١]، وهي صورة خامسة للتفعيلة تتحقق في الضرب[٢]، بخلاف عروضه التي تأتي صحيحة (مستفعلن)، وتأتي مطوية (مستعلن)، وإن حكم عليها العروضيون بالصحة؛ لأن الطي يطرأ ويزول[٣]، لكن بإلغاء الافتراضات ستصبح (مستعلن) في آخر البيت وحدة إيقاعية قائمة بذاتها.

ومما يترتب على ذلك أننا قد نضطر إلى نسبة كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة إلى بحر مستقل نتيجة لاستغنائنا عن الافتراضات، فمثلًا قول عنترة:

مدَّت إلي الحادثاتُ باعها❖❖❖ وحارَبْتني فرأتْ ما راعَها

مستفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن مستعلن مستفعلن

يا حادِثاتِ الدَّهْرِ قرِّي واهْجعي❖❖❖ فهِمَّتي قدْ كَشَفتْ قِناعَها

مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن مستعلن متفعلن

---

(١) القطع هو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، ينظر الدمنهوري، الإرشاد الشافي: ٥٣.

(٢) ينظر التبريزي، الكافي في العروض والقوافي:٧٨.

(٣) ينظر صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب، ط ٤، ٢٠٠٧م. ١١٦.

ما دُسْتُ في أرْض العُداةِ غُدْوة❖❖❖ إلاَّ سقى سيل الدِّما بقاعها[١]

مستفعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن

يصبح كل بيت عبارة عن بحر مستقل إذا استغنينا عن الافتراضات، ناهيك عمَّا يحمله إنكار افتراضات الخليل من تجاهل الوحدة الإيقاعية المنسجمة داخل أبيات القصيدة الواحدة مهما تحملت من الافتراضات المستحسنة(الزحافات والعلل)، فأهم ما يميز الإيقاع الشعري" خاصية التتابع لأحداث في زمان، فهي تُنتج في عقل المشاهد انطباعًا عن التناسب بين فترات الأحداث الكثيرة، أو مجموعات الأحداث التي تتألف منها المتوالية المتسلسلة "[٢].

وما قيل عن (مستفعلن) يقال عن بقية التفعيلات، فـ" (فعولن) له ستة فروع: فَعُولُ، فَعُولْ، فَعْلُنْ، فَعْلُ، فَعُلْ، فَعْ"، و"(فاعِلُن) له فرعان: فَعِلُنْ، فَعْلُنْ"، و" (ومَفاعِيلُنْ) له سبعة فروع: مفَاعِلُنْ، مفَاعِيلُ، مَفاعِيلْ، فَعُولُنْ، مَفْعُولُنْ، فاعِلُنْ، مَفْعُولُ"، و" (وفاعِلاتُنْ) له أحد عشر فرعًا: فَعِلاتُنْ، فاعِلاتُ، فَعِلاتُ، فاعِلانْ، فَعِلانْ، فاعِلُنْ، فَعِلُنْ، فَعْلُنْ مَفْعُولُنْ، فاعِلِيَّانْ، فَعِلِيَّانْ"، و" (ومُفاعَلَتُنْ) له ثمانية فروع: مَفاعِيلُنْ، مَفاعِلُنْ، مَفاعِيلُ، فَعُولُنْ، مَفْتَعِلُنْ، مَفْعُولُنْ، فاعِلُنْ، مَفْعُولُ"، و" (مُتَفاعِلُنْ) له خمسة عشر فرعًا: مُسْتَفْعِلُنْ، مَفاعِلُنْ، مُفْتَعِلُنْ، فَعِلاتُنْ، مَفْعُولُنْ، فَعِلُنْ، فَعْلُنْ، مُتَفاعِلانْ، مُستفْعِلانْ، مُفاعِلانْ، مُفْتَعِلانْ، مُتَفاعِلاتُنْ، مُستَفْعِلاتُنْ، مُفاعِلاتُنْ، مُفْتَعِلاتُنْ"، و"(ومَفْعُولاتُ) له أحد عشر فرعًا: فَعُولاتُ،

(١) ابن شداد، ديوان عنترة، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، الناشر: المكتب الإسلامي: ٧٤.

(٢) هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس ط١ الناشر دار الثقافة، بيروت، لبنان، الجزء الثاني، ١٩٦٠م، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكين المساهمة بيروت – القاهرة – نيويورك. ٢ / ١٥٦.

فاعِلاتُ، فَعِلاتُ، مَفْعُولانْ، فَعُولانْ، فاعِلانْ، مَفْعُولُنْ، فَعُولُنْ، فاعِلُنْ، فَعِلُنْ، فَعْلُنْ"[١].

فافتراضات الخليل قد سدت باب الفوضى والعشوائية وعدم الاطراد، وفي الوقت نفسه قد جمعت بين الإيقاعات الموسيقية المتآلفة المنسجمة التي لا تخل بالإيقاع العام للبيت، ولا تفصله عن النغمة المتكررة في كل أبيات القصيدة، فقد كان الخليل على وعي تام أنَّ تحول تفعيلة إلى تفعيلة أخرى سببه التطابق الإيقاعي في كثير من الصور، كتحول مفاعلتن إلى مفاعيلن[٢]، فـ"يحدث الزحاف دون الإخلال بالوقع الموسيقي، لأننا نعيش بإحساسنا مع كتلة إيقاعية كاملة هي البيت، بل القصيدة "[٣]، فالتفاعيل الرئيسة هي قوالب هندسية يستطيع الشاعر " أن يعدل فيها بما يتيح له استخدام اللفظ الذي يوفر للقصيدة عنصر الإيقاع، وهو تعديل كان يستحبه الخليل وغيره من القدماء بشرط أن يكون قليلا"[٤].

بل إن الشعراء أنفسهم كانوا مهتمين بحتمية تنقيح ما يؤلفون من حيث اللغة والإيقاع؛ ليتحقق عنصر الانسجام، "ولا يكون الشاعر حاذقًا مجودًا حتى يتفقد شعره، ويعيد فيه نظره، فيسقط رديئه، ويثبت جيده، ويكون سمحًا بالركيك منه،

(١)ينظر الزمخشري، القسطاس: ٣١ إلى ٤١.

(٢) ينظر جويار، نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة: منجي الكعبي، مراجعة عبد الحميد الدواخلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م، د ط. ٧٧ وما بعدها.

(٣)كشك، الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب، ٢٠٠٥م. ٣١٥.

(٤)إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، مطبعة الاعتماد، مصر، ط١، ١٩٥٥م. ٣٧٥.

مطرحًا له، راغبًا عنه؛ فإن بيتًا جيدًا يقاوم ألفي رديء "[١]، ومع ذلك فإنهم لم يشعروا بوجود إيقاعات مختلفة داخل القصيدة الواحدة.

وإذا بحثنا عن التيسير فلنا أن نتساءل: أي الأمرين أيسر على دارس العروض؟ أن تكون هناك تفعيلة تمثل الأنموذج المثالي، وتنبثق منها مجموعة من التفعيلات نتيجة لتسكين متحرك، أو حذف عنصر و أكثر، أو زيادته في حالة بعض العلل، أم أن تصبح كل تفعيلة وحدة نغمية قائمة بذاتها ومستقلة عن غيرها حتى لا نلجأ للافتراضات؟!

قد نندهش عندما نجد إجابة عن هذا السؤال عند مستشرق قد لمح ما خفي على بعض الباحثين العرب، فقد رأى جويار أن " الخليل أبدى بصفة عامة ذكاء في اختياره لهذه النماذج، لقد اختار كنموذج لكل نوع الصيغة الأم من حيث كتابتها الخطية، وعلى ذلك فإنه اختار من بين الصور الأربع مستفعلن، متفعلن، مستعلن، متعلن، صيغة مستفعلن كصيغة أساسية؛ لأنها تتكون من سبعة حروف، بينما الثلاث الأخرى لا تحتوى على غير ستة أو خمسة حروف، ومن الصيغ (فاعلاتن، وفعلاتن، وفاعلات)، فإن الأُولى هي التي سماها أساسية أو أولية؛ لأنها أزيد بحرف، وهكذا دواليك بالنسبة للتفاعيل الأخرى "[٢].

فقد جعل الخليل التفعيلة الأنموذج عبارة عن قالب مرن قابل لبعض التطورات التي قد تؤثر في الكم، لكنها لا تمس الإيقاع العام للبيت والقصيدة، مما يجعل من القصيدة قيمة إيقاعية متناسقة ومنسجمة، فـ "الزحافات والعلل تغيُّرات تطرأ على

(١) ابن رشيق، العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد الناشر: دار الجيل، ط ٥، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م: ١/ ٢٠٠.

(٢) جويار، نظرية جديدة في العروض العربي: ١٣٦.

النظام المفروض بالنقص، أو بالزيادة، ومع ذلك لا نحس في وجود معظمها بخلل في الإيقاع، وذلك بالرغم من خروج هذه التغييرات عن الإطار الموسيقي المفترض"[١].

والسؤال الأهم هل استطاع الأستاذ محجوب أن يستغني في محاولة تيسيره لعلم العروض عن هذه الافتراضات التي رأى أن " الحل الذي لا حل سواه أن نضرب صفحًا عن هذا الأصل الذي لم يقل به شعر ولا شاعر، وأن نعمل بما عليه واقع الشعر!"[٢].خاصة بعد سخريته الشديدة من هذه الافتراضات، تلك السخرية التي قد وصلت إلى درجة التعبير بالعامية كتعليقه على قول العروضيين بتحول (مفعولاتُ) إلى (فاعلن) في بحر السريع بقوله: " (يرضيكم كدا؟)، بالله عليكم هل دار في ذهن الشاعر كل هذه البهلوانيات المدهشة؟"[٣]. مع أن كثيرًا من الباحثين قد نصوا أنها مجرد تفعيلة خيالية.[٤]

وقد وصلت سخريته أحيانًا أخرى إلى القدح في هذه الافتراضات، وأنه لا ينبغي احترامها، " فما يتفق والشعر هو المحترم الواجب اتباعه، أما المفترض الذي لا يؤيده الشعر فلا احترام له، ولا يجب العمل به"[٥]، وكتعليقه على مصطلحات (الخبل والخزل والشكل والنقص) بقوله: " والله ليس هذا كلام هنود"[٦].

---

(١) كشك، الزحاف والعلة: ١١.

(٢) موسى، مشكلات عروضية وحلولها: ١٤.

(٣) موسى، مشكلات عروضية وحلولها: ١٦. وينظر المصدر نفسه:١٩، ٢٠.

(٤) ينظر على سبيل المثال الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط ٢، بيروت،١٩٧٠ م.١/١٤٣. وصلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع: ٢٠٠. وجويار، نظرية جديدة في العروض العربي: ٢١٦. والفضلي، في علم العروض نقد واقتراح، ط١، ١٤٣٩هـ، مطبوعات نادي الطائف الأدبي. ١٣.

(٥) موسى، مشكلات عروضية وحلولها: ١٨.

(٦) موسى، مشكلات عروضية وحلولها: ٢٧.

والحقيقة أن الأستاذ محجوب نفسه لم يستطع أن يتخلص من أسر افتراضات الخليل، فكل ما استطاع فعله هو أن بدَّل المصطلحات، فقد استبدل مصطلح (مؤثرات) بمصطلحي (الزحاف والعلة)، ويذكر تعليلًا مبدئيًا لذلك يتمثل في أن مصطلح الزحاف الذي يعني في اللغة الإسراع لا ينطبق على بعض أنواع الزحاف، يقول الأستاذ محجوب: "ونؤثر أن نسميها هي والعلل (مؤثرات)، فالزحاف معناه اللغوي الإسراع، ولكنه لا يؤدي دائمًا إلى سرعة الإيقاع، فإن كان أدى إليها حين حوَّل (فاعلن) بالخبن إلى (فَعِلُن) فإنه لم يوفق حين حوَّل (مستفعلن) بالطي إلى(مستعلن)، فـ(مستفعلن) وإن زادت مقطعًا عن (مستعلن) فهي ثلاثة مقاطع (مس تف علن)، و(مستعلن) مقطعان (مس تعلن) إلا أن (مستفعلن) أخف وأيسر"[(١)].

وقد ذكرت خلال مناقشتي لمحاولة الدكتور أنيس ما سيفتقده الدارس من معلومات عروضية بناء على الجمع بين الزحاف والعلة تحت مسمى واحد[(٢)]، كذلك يجدر بي هنا أن أشير إلى سبق الدكتور أنيس في جمعه بين المصطلحين تحت مسمى واحد، فالدكتور أنيس سماها (تغييرات)[(٣)]، والأستاذ محجوب سماها (مؤثرات)، وما أشار إليه الأستاذ محجوب من أن (مستفعلن) أخف وأيسر من (مستعلن) لا يقر به عدد المقاطع، ولا يقر به ما حدث من حذف، فنقص التفعيلة يؤدي إلى يسرها وخفتها، وليس العكس، فعلى الرغم من أن السواكن هي " أقصر الحروف زمانًا "[(٤)]،

(١) موسى، مشكلات عروضية وحلولها: ٢٥.

(٢) ينظر ص ١٤من هذا البحث.

(٣) ينظر أنيس، موسيقى الشعر: ١٤٠، ١٤١، ١٤٢.

"[١]، فأنها تمثل عائقًا في مقابل توالي الحركات، وعلى ذلك فتوالي سبب خفيف ففاصلة في (مستعلن) هو أخف من توالي سببين خفيفين فوتد مجموع في (مستفعلن).

فإذا تركنا المصطلح العام الذي أطلقه على ظواهر الزحاف والعلة وذهبنا إلى الظواهر نفسها وجدناه يسلك طريق الخليل في حتمية وجود تفعيلة مثالية تنبثق منها بعض التفعيلات الفرعية، مع تغيير المسميات، يقول الأستاذ محجوب: " قد ألغينا هذه المسميات، ووضعنا بدلًا منها حروفًا رامزة ومذكِّرة، بحيث تحمل في ثناياها وظيفتها، فتذكِّرك بها إن نسيت"[٢].

فوضع هذه الرموز ليشير بها إلى ما يصيب التفعيلة من تغيير: "(ح) من كلمة حذف، (ث) من كلمة ثان، (ن) من كلمة ساكن، (ك) من كلمة متحرك، (ر) من كلمة رابع، (م) من كلمة خامس، (ب) من كلمة سابع، (ت) من كلمة تسكين""[٣].

ثم جَمَعَ الرموز الدالة على ظاهرة ما في كلمة ثلاثية ليست ذات دلالة لغوية، لكنها تعبر عن الظاهرة، وبعد استبعاده بعض أنواع الزحاف توصل إلى الرموز الآتية:

" حثْك =حذف الثاني المتحرك(وقص)، تثْك = تسكين الثاني المتحرك (إضمار)، حرْن =حذف الرابع الساكن (طي)، حمْن =حذف الخامس الساكن(قبض)، تمْك =تسكين الخامس المتحرك (عصب)، حمْك=حذف الخامس المتحرك (عقل)، حبْن=حذف السابع الساكن (كف)"[٤].

---

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء :٢٦٢.

(٢) موسى، مشكلات عروضية وحلولها: ٢٥.

(٣) موسى، مشكلات عروضية وحلولها: ٢٥، ٢٦.

(٤) موسى، مشكلات عروضية وحلولها: ٢٧.

نفهم من ذلك أنه لم يلغِ الافتراضات التي عابها، وإنما سماها بأسماء أُخَرَ، وقد كان يعيب على مصطلحات الخليل أن دلالتها اللغوية بعيدة كل البعد عن دلالتها الاصطلاحية، فجاء هو بأسماء ليس لها دلالة لغوية أصلًا، لكن في الوقت نفسه يُحْمَدُ له التوصل إلى علاقة رمزية تشير إلى ما يحدث بالفعل، وهي تشبه العلاقة بين الرموز الرياضية ومصطلحاتها، فمثلًا ربط الدارس بين مصطلح (الحاء) والحذف، و(الثاء) والثاني، و(الكاف) والمتحرك ييسر للدارس معرفة مدلول مصطلح (حثْك)، وقد ذُكِرَ سابقًا أن للمرء أن يستخدم الرموز التي يراها مناسبة ما دام قد أوضح دلالتها قبل استعمالها[(١)].

ثانيًا: مشاكل كثرة الزحافات:

ويبدو أن الأستاذ محجوب بعد أن اقترح هذه المصطلحات رأى أن المشكلة ما زالت قائمة لكثرة المصطلحات، فعالج تحت عنوان (مشاكل الزحافات الكثرة بلا لزوم) بعض الظواهر العروضية التي رأى فيها تقليلًا للمصطلحات، فرأى أن تناوب التفعيلات في بعض الأبحر قد يغني عن النص على وجود الزحاف المحول للتفعيلة إلى أخرى، فـ" (مفاعيلن)، و(مفاعلَتن) يتعاونان في بحر الوافر تامًا ومجزوء[(٢)] بدون ترتيب والتزام"[(٣)]، وعلى ذلك يمكن أن نقول: "بحر الوافر يقوم على التفعيلة (مفاعلَتن)، وتعاونها التفعيلة (مفاعيلن)، وبذلك نلغي تمامًا الزحاف المسمى قديمًا (العصب)، وحديثًا (التمك)"[(٤)].

---

(١) ينظر ص ١٧ من هذا البحث.

(٢) هكذا في الأصل، والصحيح {مجزوءا}.

(٣) موسى، مشكلات عروضية وحلولها: ٣١.

(٤) موسى، مشكلات عروضية وحلولها: ٣١.

وكذلك فعل مع (متفاعلن) حين تتحول إلى (مستفعلن)، فـ"(مستفعلن)، و(متفاعلن) يتعاونان في بحر الكامل، تفعيلته الأساسية (متفاعلن) دخلها (التثك) فسكَّن ثانيها المتحرك صارت (مستفعلن)"[١].

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق: ألم ينتبه العروضيون إلى تحول (مفاعلتن) إلى (مفاعيلن)، و(متفاعلن) إلى (مستفعلن)؟

والإجابة عن هذا السؤال بالإيجاب، فالفرق بين تناولهم وتناول الأستاذ محجوب أنهم جمعوا بين وصف الظاهرة وبيان ما آلت إليه التفعيلة، والأستاذ محجوب اكتفى بما آلت إليه التفعيلة، فهذا الدماميني يقول: " والمعصوب ما سكن خامسه، كان (مفاعلَتن)، فَسُكِّنَ لامه، ونُقِلَ إلى (مفاعيلن)"[٢]، كما يقول عن تحول (متَفاعلن) إلى (مستفعلن): " يجوز في كل(متَفاعلن) أن تُسَكَّن تاؤه فيبقى (متْفاعلن)، ويُنْقل إلى (مستفعلن)، ويسمى مضمرا"[٣].

ويقول المحلي عن تسكين الخامس من (مفاعلتن): "وأما تسميته معصوبًا فلأن أصله (مفاعلتن)، سُكِّنت اللام للعصب، بقي (مفاعلْتن)، خلفه (مفاعيلن)"[٤].

كذلك أعتقد أن نص العروضيين على خطوات التحول بين أي تفعيلتين هو توضيح لآلية التحول واحترام لعقل الدارس وإجابة عن سؤال متوقع، وهو: ما الذي حدث للتفعيلة لتتحول إلى أخرى؟

---

(١) موسى، مشكلات عروضية وحلولها: ٣١.

(٢) التبريزي، الكافي في العروض والقوافي:٥٢.

(٣) التبريزي، الكافي في العروض والقوافي:٦٤.

(٤) المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل:٢٠٣.

فهذه هي ملامح التيسير التي اقترحها الأستاذ محجوب، فلم يستطع في مجملها الخروج عن الإطار الذي رسمه الخليل في دراسة هذا العلم سوى في إيجاد رموز مشيرة إلى ظواهر الزحاف والعلة تعد ملخصًا لما يحدث في التفعيلة من تغيير، وأعتقد أن سبب عدم مقدرته على الإضافة الحقيقة أو التيسير الواضح يعود إلى أن العروض" قد أخرجه الخليل علمًا يكاد يكون متكاملًا، ولعل ذلك هو السر في أن من أتوا بعد الخليل من العروضيين لم يستطيعوا أن يزيدوا على عروضه أي زيادة تذكر أو تمس الجوهر"[١].

(١) عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة، ١٤٠٧هـ، ١٩٧٨م. ١٠.

المبحث الثالث

محاولة الدكتور إبراهيم عسيري[١] تيسير العروض، دراسة تحليلية نقدية

لقد نشر الدكتور إبراهيم عسيري بحثًا بعنوان مصطلحات عروض الخليل بين الجرح والتعديل، في مجلة الدراسات اللغوية، أراد من خلاله أن ييسر بعض قضايا العروض التي رآها شاقة على الطلاب، وقد بنى نقده واقتراحاته على أربعة محاور هي:

المحور الأول: استبدال مصطلح (العوارض) بمصطلح (الزحافات والعلل) [٢].

فقد لاحظ الدكتور عسيري - بعد عرضه لأنواع الزحافات والعلل - أمرين:

"الأول: كثرة مصطلحات الزحاف والعلل وتفرعاتها...

الثاني: عدم انضباط مصطلحات الزحافات والعلل.

فهناك زحافات تجري مجرى العلل، وهناك علل تجري مجرى الزحافات"[٣].

وقد دفعه ذلك إلى هذا التساؤل: " لماذا التفريق بين الزحافات والعلل طالما أن بينهما هذا التداخل الواضح"[٤].

وبنى على ذلك اقتراحه أن يكون المصطلح الدال على كل من الزحاف والعلة مصطلحًا واحدًا هو (العوارض)، وقد ذكر سببين لذلك:

---

(١)هو الدكتور إبراهيم بن علي بن محمد عسيري، عميد كلية العلوم والآداب بمحايل عسير، جامعة الملك خالد.

(٢) عسيري، مصطلحات عروض الخليل بين الجرح والتعديل، مجلة الدراسات اللغوية، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع، شوال-ذو الحجة ١٤٣٢هـ، سبتمبر- نوفمبر ٢٠١١م.٣١٧.

(٣) عسيري، مصطلحات عروض الخليل بين الجرح والتعديل: ٣٢٠.

(٤) عسيري، مصطلحات عروض الخليل بين الجرح والتعديل: ٣٢٠.

١ -التسهيل على دارس العلم. ٢ -القضاء على التداخل والفوضى بين الزحافات والعلل[١].

ويلاحظ على هذا الاقتراح ما يأتي:

أولًا: الاقتراح لم يختلف كثيرًا عما ذكره كل من الدكتور أنيس، والدكتور محجوب، فقد سماها الدكتور أنيس التغييرات[٢]، والأستاذ محجوب المؤثرات[٣]، وسماها الدكتور عسيري العوارض.

ثانيًا: لم يذكر الدكتور عسيري سببا لهذه المخالفة في وضع المصطلح الدال على الزحاف والعلة، بل إنه اعترض على تسمية الأستاذ محجوب لها بالمؤثرات؛ "لأن بعض الزحاف والعلل غير مؤثرة"[٤]. ولم يفسر كون بعض الزحاف والعلل غير مؤثرة، فنجده قد غيَّر المصطلح فقط.

ثالثًا: رأى الدكتور عسيري في اقتراحه قضاءً على الفوضى والتداخل بين الزحاف والعلة، والحقيقة أن الدمج بين المصطلحين هو الذي يمثل فوضى، لأن الخليل جعل لكل نوع وظيفة خاصة به، ومكانًا خاصًا به، وقد أشرت إلى مجموعة من الأهداف التي دفعت الخليل إلى التفريق بين الزحاف والعلة في مناقشتي لآراء الدكتور أنيس[٥]، وأزيد هنا أن هذا الدمج سيخلط:

١ -بين ما يلزم وما لا يلزم. ٢ -بين القبيح والحسن.

---

(١) ينظر عسيري، مصطلحات عروض الخليل بين الجرح والتعديل: ٣٢٠.

(٢) ينظر أنيس، موسيقى الشعر: ١٤٠.

(٣) ينظر موسى، مشكلات عروضية وحلولها: ٢٥.

(٤) عسيري، مصطلحات عروض الخليل بين الجرح والتعديل: ٣٢٠. هامش: ١.

(٥) ينظر ص ١٤من هذا البحث.

فما ذهب إليه الخليل من تفريقه بين المصطلحين هو القضاء على الفوضى.

رابعًا: لقد سبق الدكتور عبد العزيز الفضلي باستخدامه مصطلح (عوارض)، حيث يقول: " وذكر العروضيون أن للتفعيلة (عوارض) سموها الزحافات والعلل"[١]، كما يقول عن التفعيلة المزاحفة: "ونصطلح بالمتغيرة على التفعيلات التي (يعرض) لها التغير غير اللازم"[٢].

المحور الثاني: الاستغناء عن العوارض القبيحة والنادرة في علم العروض[٣].

ويقصد بالعوارض القبيحة بعض الظواهر مثل الخرم[٤]، والخزم[٥]، ويقصد بالنادر الوقص[٦] والعقل[٧]، والزحافات المركبة[٨].

وهناك من سبق الدكتور إبراهيم عسيري بالاقتراح نفسه، يقول الدكتور صفاء خلوصي: "أما الزحافات الشاذة فأرى حذفها بالمرة أسوة بالشعراء العباسيين الذين تجنبوها ولم يعترفوا بها إطلاقًا، رغم ورودها بندرة في الشعر الجاهلي، ومع ذلك فإننا

---

(١) الفضلي، في علم العروض نقد واقتراح: ١٦.

(٢)الفضلي، في علم العروض نقد واقتراح: ١٨.

(٣) عسيري، مصطلحات عروض الخليل بين الجرح والتعديل: ٣٢١.

(٤) هو حذف أول الوتد المجموع من التفعيلة الأولى في البيت، وبعضهم نقله في صدر الشطر الثاني، ينظر الدماميني، العيون الغامزة: ١١٣.

(٥) زيادة يذكرونها ويستعملونها في أوائل الأبيات، ويعتد بها في المعنى، ولا يعتد بها في اللفظ، ينظر ابن عباد، الإقناع في العروض وتخريج القوافي، حققه وقدم له د: إبراهيم محمد أحمد الإدكاري، ط ١، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م. ١٧٩.

(٦) الوقص: هو حذف الثاني المتحرك من " متفاعلن ".ينظر الدمنهوري، الإرشاد الشافي: ٤٣.

(٧) العقل: هو حذف الخامس المتحرك من مفاعلتن، فهو نظير الوقص في الكامل.ينظر الدمنهوري، الإرشاد الشافي: ٤٥.

(٨) مثل الخبل والخزل والشكل والنقص، ينظر عسيري، مصطلحات عروض الخليل بين الجرح والتعديل:٢٢٤.

نستطيع على الأقل أن نتخلص من أسمائها، ونحيلها إلى مجموعة أخرى معروفة"[١]. وذكر الزحافات والعلل نفسها التي ذكرها الدكتور إبراهيم عسيري[٢].

وأيًّا كان صاحب هذا الاقتراح فلا بد من أن نفرق بين استقباح الظاهرة والاستغناء عنها، فكل هذه الظواهر استقبحها العروضيون، ورأوا أنها قد تفسد الإيقاع، ونلاحظ ذلك أيضًا في الدلالة اللغوية للمصطلحات التي أطلقت على تلك الظواهر، فالخبل مثلًا في اللغة هو فساد الأعضاء، " ويقال للتفعيلة مخبولة ؛ لأن الزحاف لما تسلط على حرفيها أشبهت الحيوان الذي فسدت أعضاؤه فسقطت "[٣].

كذلك " عقل مفاعلتن أمر نادر، والندرة هنا دليل على أنه مكروه إيقاعيًا في الوافر ؛ لأننا لو قبلناه في تفعيلات البيت كلها لكان رجزًا "[٤].

فكان المعوَّل عليه في قبول الزحاف أو رفضه هو الإيقاع ؛ لذلك نجدهم قد قبحوا زحافًا مفردًا أيضًا كالكف ؛ لأنه يخلُّ بموسيقى البيت، يقول صاحب الإرشاد الشافي: "واعلم أن الزحاف المفرد بعضه قبيح، وهو الكف، وباقيه إما حسن كالخبن في غير عروض البسيط غير المجزوء، والمنهوك، وإما واجب كالخبن في عروض البسيط، والقبض في عروض الطويل"[٥].

فهذه الظواهر القبيحة والنادرة هي أمر واقع في الشعر قد استقرأه الخليل فأطلق عليه مصطلحات تشير إلى قبحه، وهذا ما فهمه كل دارسي العروض، فيحمد له أنه

---

(١) خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المتنبي ببغداد، ط٥، ١٩٧٧م، ١٣٩٧هـ ٤٦١.

(٢) ينظر خلوصي، فن التقطيع والقافية: ٤٦٢.

(٣) الدمنهوري، الإرشاد الشافي: ٤٥.

(٤) كشك، الزحاف والعلة: ٢١٣.

(٥) الدمنهوري، الإرشاد الشافي: ٤٥.

أشار إلى أن هذه الظواهر تمثل خطرًا على الإيقاع الشعري، ويحسن بالشاعر أن يتجنبها، فقد أعطانا الخليل أدوات نستطيع من خلالها أن نفرق بين الغث والثمين في الإيقاع الشعري، وهذا هو الهدف من علم العروض، فإذا استغنينا عنها فكيف نميز بين ما يستحسن وما يستقبح!

وعلى ذلك فإن الحكم على هذه الظواهر بالقبح أو الشذوذ لا يقدح في وضع الخليل لها، لأنه وصف الواقع الشعري وما يشتمل عليه من ظواهر بدقة فائقة، لذلك نجد الأخفش يتساءل: " كيف جمعتم الأجزاء المزاحف فيها في البيت وأنتم لم تجدوا ذلك مجتمعا؟ وكيف زاحفتم في كل جزء وجدتم الزحاف في موضع أو موضعين، وعسى أن يكون ذلك في أول البيت، أو آخره، أو وسطه بخاصة، فأجزتموه أنتم في كل موضع؟

فلأن من الأجزاء ما رأينا العرب زاحفت فيه في غير موضع، وأكثروا من الزحاف فيه، فنحمله على الأكثر في كلامهم، ولا نحمله على الشاذ"[(١)].

ويستشهد الدكتور عسيري لوجهة نظره بالتقعيد للنحو، فيقول: " أليست القواعد إنما تكون للمطرد الشائع، وهكذا تم التقعيد لعلم النحو؟ فماذا بنا هنا نُصِرُّ على الشاذ والنادر من العوارض؟ أليس علم العروض كعلم النحو في أنهما ميزانان للضبط؟!"[(٢)].

والحقيقة أن ما حدث مع النحو هو ما حدث مع العروض، ففي النحو هناك الواجب والراجح والجائز والقليل والنادر والشاذ، وقواعد النحو ليست خاصة بالمطرد

---

(١)الأخفش، العروض، تحقيق ودراسة سيد البحراوي، دار الشوقيات، ١٩٩٨م. ٢٦. وينظر: ٤٥ من المصدر نفسه.

(٢) عسيري، مصطلحات عروض الخليل بين الجرح والتعديل:٢٢٤.

الشائع، بل إن الإجماع في النحو نسبته قليلة مقارنة ببقية الأحكام النحوية[١]. وقد أقر العروضيون أنفسهم أن منهجهم في التقعيد لعلم العروض لم يختلف عن منهجهم في التقعيد للنحو.

" فإن قيل وهل أحطتم بالأبنية كلها؟ ألست لا تدري لعل أبنية كثيرة لم تسمع بها؟ قلت: بلى، غير أني لا أجيز إلا ما سمعت، كما أنه لو قلت: مررت بأبوك غيرته، وإن كنت لا أدري لعل هذه لغة للعرب. وكذلك بعض ذلك البناء الذي لم نسمع به. فإن قال قائل: أليس أول من بنى الشعر إنما بنى بناء أو بناءين ولم يأت على الأبنية كلها، ثم زاد الذي بعده، فلم يزل يجوز لهم أن يزيدوا ؟ فكيف لا تجوز الزيادة ؟ قلت: أما من بنى من العرب الذين سجيتهم العربية بناء فهو جائز، وإن لم يكن سمعه من قبل، كما أني إذا سمعت منه لغة وهو فصيح أخذت بها. "[٢]. فهم يستشهدون بمنهجهم في وضع قواعد النحو لمنهجهم في وضع قواعد العروض.

المحور الثالث: "دمج بعض الزحافات والعلل، حيث إن بعضها يغني عن بعض"[٣].

والمصطلحات التي نادى بدمجها هي: ١ - الإضمار والعصب. ٢ -الكف والكسف. ٣ - القصر والقطع. ٤ - الحذف والحذذ والصلم[٤].

وكذلك هذا الرأي قد سبقه به الدكتور صفاء خلوصي، حيث يرى أن من مشاكل مصطلحات عروض الخليل " الازدواجية في المصطلحات، فبعض الزحافات والعلل لها اسمان لمجرد ظهورهما في تفعيلتين مختلفتين"[١].

---

(١) ينظر المشهداني، الإجماع: دراسة في أصول النحو العربي، دار غيداء للنشر، ط١، ٢٠١٣م، ١٤٣٤هـ.٥٣.

(٢) الأخفش، العروض :٤٥.

(٣) عسيري، مصطلحات عروض الخليل بين الجرح والتعديل: ٣٢٤.

(٤) ينظر عسيري، مصطلحات عروض الخليل بين الجرح والتعديل: ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧.

وقد ذكر نماذج لهذه الازدواجية تتمثل في، الإضمار والعصب، والتذييل والتسبيغ، والقطع والقصر، والحذذ والصلم، والكف والكسف أو الكشف[٢]، فلم يزد الدكتور عسيري شيئًا عمًا اقترحه الدكتور صفاء في هذا الشأن.

والذي أراه هو أن الخليل بعبقريته قد أشار إلى هذا الدمج في جانب من تقعيده، وفرق بين هذه المصطلحات في جانب آخر.

فالدوائر العروضية تشير إلى هذا الدمج، فمثلًا الإضمار والعصب إذا دققنا النظر في دائرة المؤتلف التي تضم الوافر والكامل لوجدنا أن الحرف الذي ستصيبه الظاهرة واحد سواء أكان اللام في (مفاعلتن)، أم التاء في (متفاعلن)، والدائرة تشير إلى أن لام (مفاعلتن) هي تاء (متفاعلن)، فقد أراد الخليل "أن يبين أن أوزان الشعر بينها رابطة تجمعها، وأن كل مجموعة من الأوزان ممكن حصرها في دائرة معينة"[٣].

هذا، ويعد تفريق الخليل بينهما من جانب آخر دالًا على مهارة عالية ودقة في الرؤية؛ لأنه أشار بصنيعه هذا إلى أمور دقيقة من شأنها التيسير، لأنها تفرق بين المصطلحين من حيث:

١. موضع الزحاف: فهو في الوافر في الخامس(مفاعلتن)، وفي الكامل في الثاني(متفاعلن).

٢. خصوصية التفعيلة التي دخلها الزحاف: فالعصب في(مفاعلتن)، والإضمار في (متفاعلن).

=

(١) خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية: ٤٦١.

(٢) ينظر خلوصي، فن التقطيع والقافية: ٤٦١.

(٣) العروض والقافية: تأليف: الدكتور عبد الرحمن السيد، دار الثقافة العربية، ١٩٦٩م.٣٢.

٣. خصوصية البحر الذي وردت فيه التفعيلة: فـ(مفاعلتن) في الوافر، و(متفاعلن) في الكامل

كذلك هذا الدمج لم يفرق بين الوتد والسبب، فالقصر مثلًا له تفعيلاته التي تنتهي بسبب، والقطع له تفعيلاته التي تنتهي بوتد، فالجمع بينهما فيه تعطيل لمهارة الربط بين التغيير وطبيعة التفعيلة التي ورد فيها، والبحر الذي دخله التغيير، كما أنه يذهب بقدسية الوتد عند العروضيين؛ إذ لا يدخله الزحاف، يقول الأخفش: " فأما الوتد فهو الموضع الذي لا يجوز فيه زحاف"[(١)].

فما فعله الخليل في هذا الشأن هو التيسير نفسه حيث ربط بين المصطلحات عن طريق دوائره الرياضية، وميز بينها في الأبحر والتفعيلات.

المحور الرابع: إلغاء ألقاب الزحافات والعلل العوارض المزدوجة:

يرى الدكتور إبراهيم عسيري أن الخليل كان " شغوفًا بالمصطلحات، فلم يبق شيئًا إلا وجعل له مصطلحًا، مما أدى إلى إثقال كاهل علم العروض بالمصطلحات التي يمكن الاستغناء عنها، ومن ذلك العوارض المزدوجة"[(٢)].والحل الذي ارتضاه الدكتور عسيري لذلك يتمثل في إلغاء المصطلحات الدالة على الازدواج، وإطلاق المصطلح الخاص بكل ظاهرة مفردة على حدة، فمثلًا بدلًا من " أن أقول: إن التفعيلة حصل فيها (بتر) أقول: حصل فيها (حذف وقطع)"[(٣)]. ويرى أنه بذلك قد أسهم " في تهذيب هذا

(١) العروض: تأليف: أبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، تحقيق ودراسة سيد البحراوي، دار الشوقيات، ١٩٩٨م.٤٤.

(٢) عسيري، مصطلحات عروض الخليل بين الجرح والتعديل: ٣٢٧.

(٣) عسيري، مصطلحات عروض الخليل بين الجرح والتعديل: ٣٢٨.

العلم، والتقليل من مصطلحاته الكثيرة التي تعيق طلبة العلم، وتكون سببًا في عزوفهم عنه"[١].

وهذا الاقتراح يثير تساؤلًا مهمًا: إذا كان الهدف من هذا الاقتراح التيسير فأيهما أيسر:

١. أن يعبَّر عن الظاهرة بمصطلح واحد يشير إليها، فيقول: أصابه البتر؟

٢. أم أن يعبَّر عن الظاهرة نفسها بمصطلحين، فيقول: أصابه الحذف والقطع؟

أعتقد أن الأيسر هو التعبير بمصطلح واحد يضم مضمون الظاهرتين، فما فعله الخليل هو عين التيسير؛ لأنه اختزل مصطلحين في مصطلح واحد، فما ذهب إليه الدكتور عسيري ما هو إلا تفصيل لما أجمله الخليل.

كذلك تكمن براعة الخليل وتيسيره ومهارته في الربط بين المصطلح والشكل الذي آلت إليه التفعيلة مباشرة دون المرور بمراحل، وليظهر لنا هذا سنصف التفعيلة حسب اقتراح الدكتور عسيري، ثم نصفها حسب ما فعله الخليل.

فمثلًا (فاعلاتن) سنقول: أصاب التفعيلة الحذف فصارت (فاعلا)، ثم أصابها القطع فصارت، (فاعلْ) حسب وجهة نظر الدكتور عسيري، وطبقًا لرؤية الخليل سنقول: أصاب التفعيلة البتر فصارت (فاعلْ). فأيهما أخصر وأيسر وأكثر ربطًا بين المصطلح وما آلت إليه التفعيلة!

فما فعله الخليل يشبه اختصار الطرح في الرياضيات مما يؤدي إلى اختزال الخطوات

فبدلًا من أن نقول: فاعلاتن – (تن) = فاعلا – حركة اللام و(ا) = فاعل.

---

(١) عسيري، مصطلحات عروض الخليل بين الجرح والتعديل: ٣٢٨.

سنقول: فاعلاتن – حركة اللام و(اتن) = فاعل.

هذا بالإضافة إلى الربط الذهني المباشر عند الدارس بين (فاعلاتن) وتحولها إلى (فاعلْ) نتيجة للبتر.

المبحث الرابع
رؤية خاصة في تيسير العروض

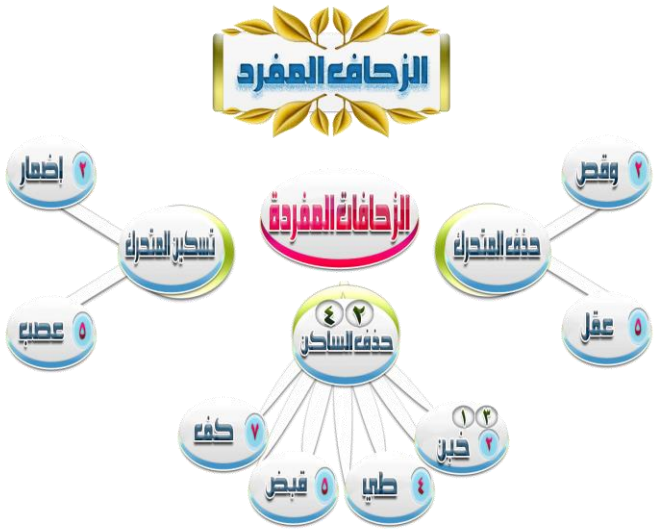
لم يكن هدف هذا البحث الإتيان باقتراحات للتيسير بقدر ما كان هدفه مناقشة نظريات التيسير، لكنني بعد مناقشتي تلك الرؤى التيسيرية للعروض أود أن أختم بما وجدته من مقترحات من شأنها أن تيسر هذا العلم مع محاولة الإضافة إليها من خلال تجربتي في تدريس هذا العلم:

يرى البحث أن أكثر محاولات التيسير لم تستطع الفكاك من أسر عروض الخليل، وأرى أن سبب ذلك يعود إلى مدى دقة الخليل وبراعته في معالجة قضايا هذا العلم مما يصعِّب مهمة الاستغناء عن كثير من ظواهره ومصطلحاته، وقد ظهر هذا جليًا من خلال مناقشاتي لعناصر التيسير عند كل من الدكتور أنيس والأستاذ محجوب والدكتور عسيري.

ومن الممكن أن أجمل ما أرى أن من شأنه تيسير علم العروض والقافية في العناصر الآتية:

أولًا: التجديد في إستراتيجية تدريس العروض.

أعتقد أن التيسير الحقيقي لعلم العروض يكمن في إستراتيجية تدريسه، وطريقة عرضه للطلاب مع استثمار المهارات المتاحة لإيصال الفكرة وتيسيرها، وبث الشعور في الطالب بيسرها عن طريق تحفيز الطالب للوصول إلى المعلومة بنفسه، وسأضرب مثالًا لذلك بما عمت منه الشكوى في جميع الرؤى التيسيرية التي ناقشها البحث، وهي تغييرات الزحاف، فنستطيع من خلال رسم مخطط للطالب يتضح فيه اسم الزحاف و ونوعه وموضعه بالترقيم أن نعطي للطالب أول نوع من الزحاف فقط، وهو سيقيس بنفسه الباقي عليه، وسأعرض اللوحة كما أشرحها للطلاب:



فكل ما سيشرح للطالب هو تعريف أول مصطلح فقط عن طريق أربع خطوات، والطالب سيتبع هذه الخطوات بطريقة رياضية مناسبة للخريطة الذهنية، وسنضرب مثالًا لذلك بمصطلح الخبن حسب الخطوات الآتية:

الخطوة الأولى: اسم المصطلح: (الخبن).

الخطوة الثانية: نوع التغيير: (حذف).

الخطوة الثالثة: ترقيم الحرف داخل التفعيلة.(٢) (الثاني).

الخطوة الرابعة: كون الحرف متحركًا أو ساكنًا: (الساكن).

فالنتيجة هي أن الخبن هو حذف الثاني الساكن، ويستطيع أن يستنتج الطالب مفهوم كل مصطلحات الزحاف باتباع الخطوات نفسها.

كذلك نستطيع تيسير الزحاف عن طريق جدول يشير بكل يسر إلى:

١. نوع التغيير سواء أكان تسكينًا لمتحرك أم حذفًا لساكن أو متحرك.

٢. رقم الحرف في التفعيلة. ٣ - المصطلح الدال على الظاهرة.

كما في هذا الجدول:

نوع الحذف	أرقام حروف التفعيلة						
	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
تسكين متحرك		إضمار			عصب		
حذف حرف ساكن		خبن		طي	قبض		كفّ
حذف حرف متحرك		وقْص			عقل		

ثانيًا: خطوات تدريس البحر الشعري:

فيما يتصل بدراسة بحور الشعر فأرى أن يُبدأ بالنقرات المعبرة عن إيقاع البحر المدروس، ثم مفتاحه، وقد أبدع صفي الدين الحلي في وضعه لمفاتيح البحور لاعتماده على مهارة تيسيرية لا تتوافر في أي شطر من قصيدة قد نستخدمه في تذكر تفعيلات البحر، فقد يرى الدارس أن استخدام أي شطر بيت ينتمي لبحر ما مع تفعيلات البحر في الشطر الثاني يعد مفتاحًا لهذا البحر، كأن يقول مثلًا في مفتاح الوافر:

سَلامُ الله يا مَطَرٌ عَلَيْها[1] مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن

(١) الشطر الأول من بيت للأحوص، وتمامه: وَلَيْس عَلَيْكَ يا مَطَرُ السَّلامُ، ينظر الأحوص، شعر الأحوص الأنصاري، جمع وتحقيق: د. إبراهيم السامرائي، مكتبة الأندلس، ١٣٨٩هـ، ١٩٩٦م. ١٨٣.

لكن في الحقيقة هذا لا يعد مفتاحًا لافتقاره إلى مهارة تيسيرية قد قصد إليها صفي الدين قصدًا، وهذه المهارة تتمثل في أن مفتاح كل بحر يشتمل على اسمه، فمفتاح الوافر مثلًا:

بُحورُ الشِّعرِ وَافِرُهَا جَمِيل مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن

فمن المفتاح نتبين اسم البحر ونغمته وتفاعيله والواقع الاستعمالي للبحر.

كما يمكننا مع كل بحر دراسة نغماته من خلال مجموعة من القصائد المغناة المنتمية لهذا البحر.

ثالثًا: الاكتفاء بالمعنى الاصطلاحي لمصطلحات العروض:

أرى أن نحتفظ بمصطلحات الخليل كما هي، كما أرى أن يُكتَفى في تدريس العروض بالمعنى الاصطلاحي دون التطرق للمعنى اللغوي؛ إذ إن المعنى الاصطلاحي هو المعوَّل عليه في اتفاق أهل فن من الفنون، فلو اتفق جماعة مثلًا على أن (الورق) اسمه الاصطلاحي (قلم) أو العكس لاستطاعوا التفاهم من خلال هذا الاتفاق، فلا ضير في أن نسمي حذف الثاني الساكن خبنًا، وإسكان الثاني المتحرك إضمارًا، وهكذا مع بقية المصطلحات مع صرف النظر عن المعنى اللغوي.

رابعًا: الاستغناء عن دراسة البحور النادرة باسم البحر وتحديد تفعيلاته.

وهذه الرؤية قد نادى بها كثير ممن تطرق لقضية تيسير العروض، لكنهم عبروا عنها بالاستغناء التام[1]، فمن الممكن أن يُكتفى باسم البحر وتحديد تفعيلاته، حتى لا يتطور الأمر فيتحول في المستقبل إلى جهل تام ببعض البحور التي استخدمت عند العرب، ولو كان الاستخدام نادرًا.

---

(١) ينظر على سبيل المثال أنيس، موسيقى الشعر: ١٣٨.

خامسًا: الربط بين اسم البحر وتفعيلته:

فمثلًا بحر الوافر، تفعيلته مفاعلتن، يستطيع الطالب أن يربطها بـ(موافرتن)، فيكون الوزن مشتقًا من اسم البحر.

سادسًا: ربط كل بحر من البحور بأنشودة مغناة:

إن ربط كل بحر من البحور بأنشودة مغناة سييسر للطالب نغمة البحر، ويكسبه مهارة في تطبيق إيقاع الأنشودة على أي بيت ينتمي لبحر الأنشودة.

سابعًا: تطوير الكتابة العروضية:

الكتابة العروضية لها مبدآن معروفان، وهما ما يُنْطَقُ يُكْتَب، وما لا يُنْطَقُ لا يُكْتَبُ، ونستطيع أن نطوِّر الكتابة العروضية بناء على أن تفسير هذين المبدأين يقوم على ثلاثة محاور:

١. إثبات لمكتوبٍ قد نُطِق. وهذا مكتوب بالفعل في البيت الذي نحلله عروضيًا فلسنا في حاجة إلى إعادته.

٢. حذف لمكتوبٍ لم يُنْطَقُ، وهذا نستطيع أن نرمز له بعلامة (×) فوق الحرف المستحق للحذف.

٣. زيادة لغير مكتوبٍ قد نُطِقَ، وهذا نستطيع كتابته فوق موضع الزيادة.

وهذه الإستراتيجية ليست مجرد تلخيص للكتابة العروضية بقدر ما هي أكثر إفادة من الطريقة التقليدية في إيصال المعلومة، لأننا بنظرة واحدة إلى البيت - بعد تحليله بهذه الطريقة - نستطيع رصد جميع ظواهر الكتابة العروضية التي يشتمل عليها البيت الشعري، ونميز بين المثبت والمحذوف والزائد، ونعالج أي خلل قد وقع خلال التحليل.

ولو افترضنا أن الكتابة التقليدية لا بد منها فإن هذه الإستراتيجية تعدّ مقدمة للكتابة العروضية تقلل من مظنة الوقوع في خطإ، وهذه لوحة توضح هذه الفكرة مع نموذج شعري:

ثامنًا: تطوير فكرة كتابة التفاعيل تحت البيت بالترميز لها:

نحن دائما مع كل بحر شعري أمام تفعيلة – في حالة البحور البسيطة – أو تفعيلتين – في حالة البحور المركبة –، فالتفعيلة السالمة تمثل الأصل، والتفعيلة التي حدث فيها زحاف أو علة تمثل فرعا لهذا الأصل، وقد تتعدد التفعيلات الفروع بناء على تنوع التغييرات، ونستطيع أن نعبر عن التفعيلة الأصلية بالرقم (١)، وما تفرع عنها بالأرقام (١، ٢، ٣...)، ويعتمد هذا التسلسل على مدى قرب التغيير من بداية التفعيلة، فمثلًا (مفاعلَتن) في الوافر هي الأصل رقم (١)، وتتفرع عنها (مفاعلْتن) أو (مفاعيلن) بالعصب[1]، فتأخذ رقم (٢)، كما تتفرع عنها (مفاعل) أو (فعولن) إذا

(١) العصب هو تسكين الخامس المتحرك.

أصابها القطف[١]، وهذا في العروض والضرب، وتأخذ رقم (٣)، فتكون كتابة التفعيلات تحت البيت كما في هذه اللوحة:

فرقم (١) يشير إلى مفاعلَتن، ورقم (٢) يشير إلى مفاعلتن، ورقم (٣) يشير إلى فعولن

تاسعًا: تطوير فكرة الترميز لمصطلحات الزحاف والعلة:

الترميز لمصطلحات الزحاف شيء جيد يحسب للأستاذ محجوب، فقد وضع بعض الرموز ليشير بها إلى ما يصيب التفعيلة من تغيير، ثم جمع الرموز الدالة على ظاهرة ما في كلمة ثلاثية ليست ذات دلالة لغوية، لكنها تعبر عن الظاهرة، وقد استبعد بعض أنواع الزحاف، لكن المصطلحات التي توصل إليها لا تقل غموضًا في جذرها عن مصطلحات الخليل، وهذه المصطلحات هي: " حثْك =حذف الثاني المتحرك(وقص)، تثْك = تسكين الثاني المتحرك (إضمار)، حرْن =حذف الرابع الساكن (طي)، حمْن =حذف الخامس الساكن(قبض)، تمْك =تسكين الخامس

(١) القطف هو اجتماع العصب والحذف، أي تسكين الخامس المتحرك وحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

المتحرك (عصب)، حمْك=حذف الخامس المتحرك (عقل)، حبْن=حذف السابع الساكن (كف)"[١].

وأرى أننا من الممكن أن نطور فكرة الترميز بطريقة أيسر وأشمل لتشمل مصطلحات العلة أيضًا.

فجميع الزحافات تدور حول هذه المصطلحات الأربعة: (الحذف، التسكين، المتحرك، الساكن)، كما أنها تتصل برقم الحرف في التفعيلة(الثاني، الرابع، الخامس، السابع)، لذلك أقترح أن تدمج الأرقام الدالة على موضع التغيير مع الرمز، بالإضافة إلى الإبقاء على مصطلحات الخليل، ومع الإفادة من رموز الأستاذ محجوب ممكن أن نطور الرموز كما يأتي:

الحذف: (ح).	المتحرك: (ك)	الثاني: (٢).	الخامس: (٥).
تسكين: (ت).	الساكن: (س).	الرابع: (٤).	السابع: (٧).

فتصبح رموز الزحافات المفردة هكذا:

الخبن: ح٢س.أي حذف الثاني الساكن.	القبض: ح٥س. أي حذف الخامس الساكن.	الوقص: ح ٢ ك. أي حذف الثاني المتحرك.	الإضمار: ت ٢ ك. أي تسكين الثاني المتحرك.
الطي: ح٤س.أي حذف الرابع الساكن.	الكف: ح٧س. أي حذف السابع الساكن.	العقل: ح ٥ ك. أي حذف الخامس المتحرك.	العصب: ت ٥ ك. أي تسكين الخامس المتحرك.

(١) موسى، مشكلات عروضية وحلولها: ٢٧.

وبناء على ذلك تصبح رموز الزحافات المزدوجة هكذا:

الخبل: =ح٢س +ح٤س. أي اجتماع الخبن والطي.	الشكل: =ح٢س+ح٧س. أي اجتماع الخبن والكف.	الخزل=ت٢ ك+ح٤س أي اجتماع الإضمار والطي.	النقص = ت ٥ ك + ح ٧ س. أي اجتماع العصب والكف.

ونستطيع أن نرمز للعلل كما يأتي:

علل النقص: (ن).	السبب الخفيف: (س خ)(١).	الوتد المجموع: (و ج).	الوتد المفروق: (و ف).

علل الزيادة: ونرمز لمطلق الزيادة بـ (ز)

التذييل: ز س لان. أي زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع، فكل التفعيلات التي يدخلها التذييل تنتهي بـ(لن) (فاعلن، ومتفاعلن، ومستفعلن) وبعد دخول التذييل تلتقي جميعها في أن صورة آخرها تكون هكذا (لان)، فتصير: (فاعلان، ومتفاعلان، ومستفعلان)، وبذلك فإن الرمز (ز س لان) قد أرشدنا إلى طبيعة التغيير (ز س) زيادة ساكن، كما دلنا على صورة آخر التفعيلة بعد دخول التغيير (لان).

١. التسبيغ: ز س تان. أي زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف، فالتسبيغ لا يدخل إلا تفعيلة واحدة هي (فاعلاتن)، وبعد دخوله تصبح (فاعلاتان)، وبذلك فإن الرمز (ز س تان) قد أرشدنا إلى طبيعة التغيير (ز س) زيادة ساكن، كما دلنا على صورة آخر التفعيلة بعد دخول التغيير (تان).

---

(١) ورمز (س) هنا لا يلتبس بـ(س) المشار بها إلى الساكن؛ لأنه أتى مصاحبا لرمز (خ)، فمعناه السبب الخفيف، والساكن لا يأتي معه (خ).

٢. الترفيل: ز س خ لاتن. زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، فالتفعيلتان اللتان يدخلهما الترفيل هما: (فاعلن، ومتفاعلن)، وتنتهيان بـ(لن) (فاعلن، ومتفاعلن)، وبعد دخول الترفيل تلتقيان في أن صورة آخرهما تكون هكذا (لاتن)، فتصير: (فاعلاتن، ومتفاعلاتن)، وبذلك فإن الرمز (ز س خ لاتن) قد أرشدنا إلى طبيعة التغيير (ز س خ) زيادة سبب خفيف، كما دلنا على صورة آخر التفعيلة بعد دخول التغيير (لاتن).

٣. علل النقص: ونرمز لمطلق النقص بـ (ن).

أ -الحذف: ح س خ. أي حذف السبب الخفيف.

ب -القطف: ت ٥ ك + ح س خ. أي تسكين الخامس المتحرك، وحذف السبب الخفيف.

ت -الحذذ: ح و ج. أي حذف الوتد المجموع.

ث -الصلم: ح و ف. أي حذف الوتد المفروق.

ج - القطع: علن عِلْ، وهنا عبرنا بأثر التغيير على التفعيلة نظرًا لكثرة الإجراءات، فالقطع حذف ساكن الوتد المجموع مع إسكان ما قبله، ولو عبرنا عنه بالرموز السابقة لاحتجنا إلى خمسة رموز للتعبير عن:

أ -الحذف. ب -الساكن. ج -الوتد. د -المجموع. ه -إسكان الحرف السابق للساكن.

فالأيسر التعبير بأثر التغيير في صورة الوتد، فالتفعيلات اللاتي يدخلها القطع هي: (فاعلن، ومتفاعلن، مستفعلن)، وتنتهي جميعها بـ(علن) (فاعلن، ومتفاعلن، مستفعلن)، وبعد دخول القطع تلتقي كلها في أن صورة آخرها تكون هكذا (عِلْ)، فتصير: (فاعل، ومتفاعل، مستفعل)، وبذلك فإن الرمز (علن عِلْ) قد دلنا على

صورة آخر التفعيلة بعد دخول التغيير (علْ)، كما أرشدنا إلى طبيعة التغيير ضمنًا، فـ (علـن) تشير إلى أن التغيير مرتبط بالوتد المجموع، و(عـلْ) تشير إلى حذف ساكنه وتسكين ما قبله، كما أن هذا الرمز يغلق باب النقاش حول قضية فلسفية دار حولها النقاش بين العروضيين، حيث رأى بعضهم أن ما يحدث هو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، بناء على أن التغيير المرتبط بالعلة في هذا العلم يبدأ من النهايات، على حين رأى بعضهم أن ما يحدث بالفعل هو حذف أحد متحركي الوتد المجموع، وهي قضية افتراضية قد كفانا ما تؤول إليه التفعيلة بناء على هذه الرموز مشقة الخوض فيها.

ومعنى ذلك أننا نستطيع أن نعبر عن علة القطع بأنها حذف حرف متحرك من الوتد المجموع، لأن هذا ما يحدث بالفعل فـ(٥//) تصبح (٥/)، وإن كنت أرى مزية في افتراض العروضيين أن الساكن هو المحذوف، وأن المتحرك قبله قد سُكِّن، فهذا يتناسب مع ما تعودنا عليه من أن التغيير يبدأ من الآخر، كما أنه يشير إلى الحرف الذي افتقدته التفعيلة، والحرف الذي غُيِّرت ملامحه فقط، فالحرف الذي افتقدته التفعيلة في حالة القطع هو الساكن الأخير (النون) من (فاعلن، ومتفاعلن، مستفعلن)، والحرف الذي غُيِّرت ملامحه هو اللام حيث أصبح ساكنًا بعد أن كان محركًا، فأصبحت التفعيلة: (فاعلْ، ومتفاعلْ، مستفعلْ).

القصر: لن لْ تن تْ.أي حذف ساكن السبب الخفيف من لن وتن، فتحذف النون، وإسكان ما قبله فتُسكن اللام والتاء.

وما قيل عن مصطلح القطع يقال مثله عن مصطلح القصر، فقد عبرت بأثر التغيير على التفعيلة؛ نظرًا لكثرة الإجراءات، فالقصر يعني حذف ساكن السبب

الخفيف مع إسكان ما قبله، ولو عبرنا عنه بالرموز السابقة لاحتجنا إلى خمسة رموز للتعبير عن:

أ -الحذف. ب -الساكن. ج -الوتد. د -المجموع. ه -إسكان الحرف السابق للساكن.

فالأيسر التعبير بأثر التغيير في صورة السبب، فالتفعيلات اللاتي يدخلها القصر هي: (فعولن، مستفع لن، فاعلاتن) وتنتهي الأولى والثانية بـ (لن) (فاعلن، مستفع لن)، وبعد دخول القصر تلتقي التفعيلتان في أن صورة آخرهما تكون لاما ساكنة (لْ)، فتصير: (فاعل، مستفع ل)، وتنتهي التفعيلة الثالثة بـ (تن) (فاعلاتن)، وبعد دخول القصر تصبح (فاعلاتْ) بتاء ساكنة، وبذلك فإن الرمز (لن لْ تن تْ) قد دلنا على صورة آخر كل تفعيلة بعد دخول التغيير (لْ تْ)، كما أرشدنا إلى طبيعة التغيير ضمنًا، فـ (لن وتن) تشيران إلى أن التغيير مرتبط بالسبب الخفيف، و(لْ تْ) تشيران إلى حذف ساكنه وتسكين ما قبله.

كما نستطيع أن نعبر عن علة القصر بأنها حذف متحرك السبب الخفيف، لأن هذا ما يحدث بالفعل فـ(/٥) تصبح (٥)، وإن كنت أرى المزية السابقة نفسها في افتراض العروضيين أن الساكن هو المحذوف وأن المتحرك قبله قد سُكِّن، فهذا يتناسب مع ما تعودنا عليه من أن التغيير يبدأ من الآخر، كما أنه يشير إلى الحرف الذي افتقدته التفعيلة، والحرف الذي غُيِّرت ملامحه فقط، فالحرف الذي افتقدته التفعيلة في حالة القصر هو الساكن الأخير (النون) من (فعولن، مستفع لن، فاعلاتن)، والحرف الذي غُيِّرت ملامحه هو اللام من (فعولن، مستفع لن)، والتاء من (فاعلاتن) حيث أصبحت الحروف ساكنة بعد أن كانت محركة، فأصبحت التفعيلة: (فعولْ، مستفع لْ، فاعلاتْ).

الوقف: ت ٧ ك. أي تسكين السابع المتحرك، وهو لا يدخل سوى (مفعولاتُ) لأنها التفعيلة الوحيدة المحركة السابع، فتصير بالوقف: (مفعولاتْ).

الكشف: ح ٧ ك. أي حذف السابع المتحرك، وهو لا يدخل سوى (مفعولاتُ)، فتصير بالوقف: (مفعولا).

البتر: ح س خ + علن عِلْ، أي مجموع الحذف والقطع، والتفعيلتان اللتان يدخلهما البتر هما: (فعولن، فاعلاتن) فتصيران بعد البتر: (فعْ، فاعلْ)

عاشرًا: تيسير تدريس القافية: وهذا عن طريق:

١ -تيسير مفهومها.

فقد تباينت كتب العروض في التعبير عن مفهوم القافية حتى بلغت حد الغموض أحيانًا، كتعريفها بأنها: " المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة"[(١)]، فيتيه الطالب في تحديد هذه المقاطع الصوتية المتكررة، والأيسر من ذلك تعريفهم لها بأنها: ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير، والحركة التي قبل الساكن الأول[(٢)]، ونستطيع أن نعبر عن مفهومها بطريقة يسيرة بتحديد:

أ -الساكن الأخير في البيت، ويأخذ الرمز (س٢)

ب -الساكن الذي قبله، ويأخذ الرمز (س١)

ت -الحركة التي قبل الساكن الأول، وتأخذ الرمز (ح). كما في هذه اللوحة:

---

(١) عتيق، علم العروض والقافية: ١٣٤.

(٢) ينظر التنوخي، القوافي: ٦٨، تحقيق: الدكتور عوني عبد الرءوف، الناشر: مكتبة الخانجي بمصر، ط٢، ١٩٧٨ م.

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ

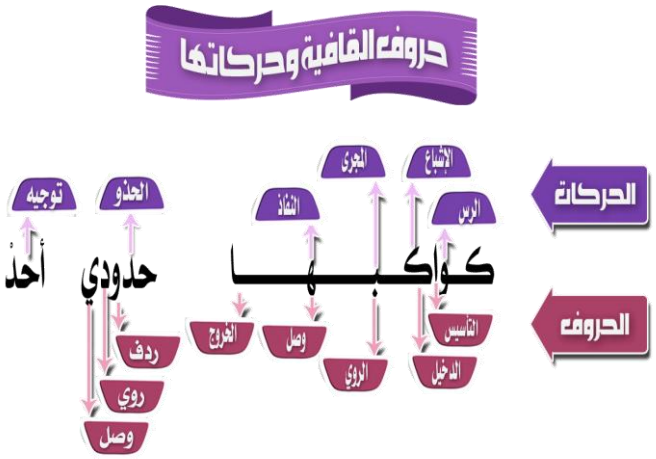
عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي

س ٢ س ١ ح

القافية: يَبْتَلِي

٢ -وجود نموذج يجمع حروف القافية وحركاتها:

علم القافية في مجمله يقوم على ركنين أساسيين هما: حروف القافية وحركاتها، وما عيوب القافية إلا إخلال بشيء يتصل غالبًا بأحد الركنين: الحروف والحركات، ونستطيع أن نوجِدَ نموذجًا يجمع قدر الإمكان هذه الحروف وتلك الحركات، لكنَّ طبيعة القافية يستحيل معها أن نجد نموذجًا واحدًا يجمع كل الحروف والحركات؛ لأن بعض الحروف لا تجتمع في قافية واحدة، وكذلك بعض الحركات، ونستطيع من خلال ثلاثة نماذج أن نعرض جميع حروف القافية وحركاتها بما ييسر هذا العلم للطالب، كما في هذا الشكل:



فمن خلال هذا الشكل يستطيع الطالب أن يعرف جميع حروف القافية وحركاتها عندما يطلعه المعلم على طبيعة العلاقة بينها، فسيعلم أن:

١. الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وهو الباء في (كواكبها).
٢. الوصل: هو حرف مد أو هاء بعد الروي.، الياء في (حدودي) والهاء في (كواكبها).
٣. الخروج: هو حرف مد ناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل. وهو الألف الأخير في (كواكبها).

وكذلك مع بقية حروف القافية.

وكذلك الشأن مع الحركات، فسيلحظ من خلال السهم أن هذه الحركة تخص هذا الحرف من حروف القافية، فمثلا المجرى سهمه متصل بالباء، والباء حرف الروي، إذن المجرى هو حركة الروي المطلق، ولا تختلف المهارة مع بقية الحركات.

وبعد فهذه محاولة متواضعة للإسهام في تيسير علم العروض كان منبعها هو تدريسي لهذا العلم، فلعلها تلقى استحسانًا من المتخصصين والدارسين.

الخاتمة

وبعد هذه الدراسة التحليلية النقدية لثلاث محاولات لتيسير علم العروض أستطيع أن أرصد مجموعة من النتائج التي يمكن تصنيفها إلى صنفين:

أولًا: نتائج عامة: وتتمثل في:

أن أكثر المحاولات تدور في فلك عروض الخليل وما استطاعت الفكاك من أسر نظريته حول موسيقى الشعر، فكل الميسرين وجدوا أنفسهم يرددون الحديث عن الظواهر التي تحدث عنها الخليل بمصطلح ودون مصطلح.

ضرورة الإبقاء على بعض المصطلحات المهمة دون مساس، مثل العروض والضرب، فكل من العروض والضرب من المصطلحات الأساسية التي تعمل على تماسك بنيان علم العروض، وقد أثبت البحث وجود صلة بين معناها اللغوي والمعنى الاصطلاحي.

كشف البحث عن فلسفة الخليل من تفريقه بين الزحاف والعلة في مقابل ما رآه الميسرون من جمعهم بينهما تحت مسمى واحد سواء أكان (تغييرات) أم (مؤثرات) أم (عوارض)، وقد وصلتُ إلى مجموعة من النتائج التي برهنت على أن تفريق الخليل بين المصطلحين هو عينه التيسير، وفي الوقت نفسه أوضحت ما سيفتقده الدارس من معلومات عروضية بناء على هذا التيسير المزعوم، كما أوضح البحث قيمة المعلومات العروضية المبنية على التفريق بين المصطلحين، فهناك فرق بين المصطلحين في الموقع، وفي طبيعة التغيير، وفي وحدة التغيير سواء أكانت سببًا أم وتدًا، وفي قوة تأثيره في التفعيلة، وفي وجوب ثبوته وتكراره أو جوازه.

ثانيًا: نتائج خاصة بكل محاولة من محاولات التيسير: ويمكن تصنيفها على النحو الآتي:

نتائج مناقشة آراء الدكتور أنيس التيسيرية

تقسيم الدكتور أنيس البحور حسب نسبة شيوعها إلى أربع مراتب لا يمس التيسير؛ لأن نسبة شيوع البحور تختلف بين القديم والحديث وفقًا لاستخدام الشعراء.

ما هدف إليه الدكتور أنيس – في محاولته التيسيرية – من تقليل عدد التفعيلات لم يتحقق له، وقد أجريت مقارنة بين عدد تفاعيل الخليل وعدد ما أتى به الدكتور أنيس فوجدت أن تفاعيل الخليل عددها ثمانٍ على الأرجح، وتفاعيل الدكتور أنيس عددها تسع، فمحاولته تقليل عدد التفاعيل أدت إلى تكثيرها.

رأى الدكتور أنيس أن تيسير العروض يتطلب اشتقاق تفاعيل جديدة، وبعد دراسة التفاعيل التي اشتقها الدكتور أنيس وجدتُ أنه لم يأت بأي جديد، وقد أثبتُّ أن الخليل كان في قمة الذكاء عندما صنف التفاعيل إلى خماسية وسباعية فقط، ولم يجعلها أقل أو أكثر؛ لتستوعب جميع الأشكال الممكنة نتيجة لدخول أنواع الزحاف والعلة، وأن اختيار الخليل لعدد حروف التفعيلة كان مقصودًا، وهادفًا إلى وجود مرونة مع تغييرات الزحاف والعلة، وإلى الحفاظ على الإيقاع الموسيقي لكل تفعيلة على حدة. كما أعتقد أن الإيقاع الخاص بالتفاعيل قد اختل مع (مستفعلاتن) لطول التفعيلة الزائد عن اللازم، كما أثبت البحث أن التفاعيل الأخرى التي اشتقها الدكتور أنيس وُجدَت عند الخليل بصورة أخرى.

كما هدف الدكتور أنيس من محاولته إلى سهولة التذكر والحفظ، وقد عرضتُ البحور كما عرضها الدكتور أنيس، فأثبتُّ أن البحور هي هي، وتفاعيلها هي هي، وأن التغيير الوحيد الذي فعله هو استبدال (فعولاتن) بـ(مفاعيلن)، وهذا لا يعد

تجديدًا، ولا يسهم في تيسير هذا العلم، فكل ما فعله الدكتور أنيس بهدف التيسير هو تحويل (فعولن مفاعيلن) في الطويل إلى (فعولن فعولاتن)، وأعتقد أن ما رآه من سهولة حفظ نغمة البحر قد تقل جدواه بناء على وجهة نظر أخرى ترى أن الاختلاف بين (فعولن) و(مفاعيلن) هو أدعى للحفظ، وبعيد عن رتابة تكرار (فعول) في التفعيلتين، ومميِّز في الوقت نفسه بين التفعيلتين.

فيما يتعلق بجمع الدكتور أنيس بين الزحاف والعلة تحت مصطلح (التغييرات) فقد أثبت البحث أن التفريق بين المصطلحين يساعد في تيسير هذا العلم بخلاف الجمع بينهما.

وكل ما فعله الدكتور أنيس في معالجته الزحاف والعلة أنه استبدل حشو البيت بمصطلح الزحاف، واستبدل آخر الشطر الثاني أو آخر البيت بمصطلح العلة، وجعل ظواهر الزحاف والعلة بلا مصطلح، وقد اضطرت طبيعةُ علم العروض الدكتور أنيس إلى أن يفرق بين الزحاف والعلة مرة أخرى بعد أن جمع بينهما تحت مسمى التغييرات.

وبالنظر للجانب التطبيقي في وصف الدكتور أنيس للزحاف وجدناه لم يستطع أن يلتزم بمنهجه الذي رسمه من استغنائه عن مصطلحات الزحاف، فنجده يضطر أحيانًا إلى استخدامها ليوضح فكرته ؛ لأن مصطلح التغييرات الذي ارتضاه لم يسعفه في التعبير عما يريد.

وفيما يتعلق باستغناء الدكتور أنيس عن مصطلحي العروض والضرب، والتعبير عن العروض بآخر الشطر الأول، وعن الضرب بآخر الشطر الثاني فلا أعتقد أن هذا يعد تيسيرًا ملموسًا في مجال هذا العلم، كذلك إذا نظرنا إلى ما تتطلبه المصطلحات من إيجاز فسنجد أن التعبير بـ(العروض) أوجز من (آخر الشطر الأول)، والتعبير بـ(الضرب) أوجز من (آخر الشطر الثاني).

نتائج مناقشة آراء الأستاذ محجوب موسى التيسيرية :

رأى الأستاذ محجوب أن افتراض صورة ذهنية للبحر في عروض الخليل تختلف عن الواقع المستعمل للبحر قد تسبب في التشتت، وصعَّب هذا العلم على الدارسين، وقد أثبتُّ أن هذه الافتراضات قد سدت باب الفوضى والعشوائية وعدم الاطراد، وفي الوقت نفسه قد جمعت بين الإيقاعات الموسيقية المتآلفة المنسجمة التي لا تخل بالإيقاع العام للبيت، ولا تفصله عن النغمة المتكررة في كل أبيات القصيدة، فقد كان الخليل على وعي تام أنَّ تحول تفعيلة إلى تفعيلة أخرى سببه التطابق الإيقاعي في كثير من الصور.

وقد قارن البحث بين رؤية الأستاذ محجوب بإلغاء الافتراضات ورؤية الخليل بوجوب الافتراضات ؛ لنستكشف حقيقة التيسير، ولنا أن نتساءل أيهما أيسر على دارس العروض؟ أن تكون هناك تفعيلة تمثل الأنموذج المثالي، وتنبثق منها مجموعة من التفعيلات نتيجة لبعض التغييرات أم أن تصبح كل تفعيلة وحدة نغمية قائمة بذاتها ومستقلة عن غيرها حتى لا نلجأ للافتراضات؟!

فقد جعل الخليل التفعيلة الأنموذج عبارة عن قالب مرن قابل لبعض التطورات التي قد تؤثر في الكمِّ، لكنها لا تمس الإيقاع العام للبيت والقصيدة، مما يجعل من القصيدة قيمة إيقاعية متناسقة ومنسجمة.

وقد أثبتُّ أن افتراضات الخليل تمثل أهم ملامح عبقريته، كما أنها تبرهن على وجود أطر نظرية للعروض تضمن اطراد قواعده، وتحفظه من التشتت، ولنتأكد من ذلك علينا أن نستدعي الصورة المقابلة لعدم وجود افتراضات، فالبحر الواحد الذي رسم الخليل له إطارًا سيتحول إلى محيطات من صور الأبحر، لذلك لا نستطيع الاستغناء عنها.

لم يستطع الأستاذ محجوب أن يلغي الافتراضات التي عابها، فقد سلك طريق الخليل على الرغم من اعتراضه عليه في حتمية وجود تفعيلة مثالية تنبثق منها بعض التفعيلات الفرعية، وكل ما فعله يتمثل في تسمية ظواهر الزحاف والعلة بأسماء أُخَرَ.

قد أخذ الأستاذ محجوب على مصطلحات الخليل أن دلالتها اللغوية بعيدة كل البعد عن دلالتها الاصطلاحية، فجاء هو بأسماء ليس لها دلالة لغوية أصلًا، لكن في الوقت نفسه يُحْمَدُ له التوصل إلى علاقة رمزية تشير إلى ما يحدث بالفعل، وهي تشبه العلاقة بين الرموز الرياضية ومصطلحاتها.

أراد الأستاذ محجوب أن يعالج بعض الظواهر العروضية التي رأى فيها تقليلًا للمصطلحات، فرأى أن تناوب التفعيلات في بعض الأبحر قد يغني عن النص على وجود الزحاف المحول للتفعيلة إلى أخرى، وقد أكد البحث أن قدامى العروضيين قد تنبهوا إلى هذا، وأن الفرق بين تناولهم وتناول الأستاذ محجوب أنهم جمعوا بين وصف الظاهرة وبيان ما آلت إليه التفعيلة، والأستاذ محجوب اكتفى بما آلت إليه التفعيلة.

نتائج مناقشة آراء الدكتور إبراهيم عسيري التيسيرية:

اقترح الدكتور عسيري استبدال مصطلح (العوارض) بمصطلح (الزحافات والعلل)، واقتراحه لم يختلف كثيرا عما ذكره كل من الدكتور أنيس، والأستاذ محجوب، فقد سماها الدكتور أنيس التغييرات، والأستاذ محجوب المؤثرات، ورأى الدكتور عسيري في اقتراحه قضاء على الفوضى والتداخل بين الزحاف والعلة، وقد أثبت البحث أن الدمج بين المصطلحين هو الذي يمثل فوضى، لأن الخليل جعل لكل نوع وظيفة خاصة به، وقد حدد البحث مجموعة من الأهداف التي دفعت الخليل إلى التفريق بين الزحاف والعلة.

ويتمثل الاقتراح الثاني للدكتور عسيري في الاستغناء عن العوارض القبيحة والنادرة، وقد أثبت البحث أن هناك من سبق الدكتور إبراهيم عسيري بالاقتراح نفسه، مثل الدكتور صفاء خلوصي، كما نقد البحث هذا الاقتراح عن طريق التفريق بين استقباح الظاهرة والاستغناء عنها، فكل هذه الظواهر استقبحها العروضيون، ورأوا أنها قد تفسد الإيقاع، ونلاحظ ذلك أيضًا في الدلالة اللغوية للمصطلحات التي أطلقت على تلك الظواهر، كما أن المعوَّل عليه في قبول الزحاف أو رفضه هو الإيقاع؛ لذلك وجدنا ما سمي بالزحاف الحسن والزحاف القبيح.

رأى البحث أنه يحمد للخليل إشارته إلى أن هذه الظواهر تمثل خطرا على الإيقاع الشعري، ويحسن بالشاعر أن يتجنبها، وأن هذه الظواهر القبيحة والنادرة هي أمر واقع في الشعر قد استقرأه الخليل، فأطلق عليه مصطلحات تشير إلى قبحه، فقد أعطانا من خلال تحديده تلك الظواهر القبيحة أدوات نستطيع من خلالها أن نفرق بين الغث والثمين في الإيقاع الشعري، وهذا هو الهدف من علم العروض التمييز بين ما يستحسن وما يستقبح.

وعلى ذلك فإن الحكم على هذه الظواهر بالقبح أو الشذوذ لا يقدح في وضع الخليل لها، لأنه وصف الواقع الشعري وما يشتمل عليه من ظواهر بدقة فائقة.

ويتمثل الاقتراح الثالث للدكتور عسيري في دمج بعض الزحافات والعلل، وقد أثبت البحث أن هذه الدعوى قد سبقه بها غيره، كما أثبت البحث أن الخليل بعبقريته قد أشار إلى هذا الدمج في جانب من تقعيده، وفرق بين هذه المصطلحات في جانب آخر، مما يدل على مهارة عالية ودقة في الرؤية؛، فالدوائر العروضية تشير إلى هذا الدمج، والزحافات والعلل تشير إلى هذا التفريق، وهذا التفريق قد يسَّر على

الدارس التمييز بين موضع الزحاف في كل بحر، وخصوصية التفعيلة التي دخلها الزحاف، خصوصية البحر الذي وردت فيه التفعيلة.

كذلك أوضح البحث أن هذا الدمج لم يفرق بين الوتد والسبب، وفصل القول في مغبة ذلك، وأن الجمع بينهما فيه تعطيل لمهارة الربط بين التغيير وطبيعة التفعيلة التي ورد فيها، والبحر الذي دخله التغيير، كما أنه يذهب بقدسية الوتد عند العروضيين؛ إذ لا يدخله الزحاف، وبناء على ذلك فإن ما فعله الخليل في هذا الشأن هو التيسير نفسه، حيث ربط بين المصطلحات عن طريق دوائره الرياضية، وميَّز بينها في الأبحر والتفعيلات من خلال الاستعمال.

وتمثل الاقتراح الرابع للدكتور عسيري في إلغاء ألقاب الزحافات والعلل، وإطلاق المصطلح الخاص بكل ظاهرة مفردة على حدة، وقد رأى البحث أن الأيسر هو التعبير بمصطلح واحد يضم مضمون الظاهرتين، فما فعله الخليل هو عين التيسير؛ لأنه اختزل مصطلحين في مصطلح واحد، وما ذهب إليه الدكتور عسيري ما هو إلا تفصيل لما أجمله الخليل.

كذلك تكمن براعة الخليل وتيسيره ومهارته في الربط بين المصطلح والشكل الذي آلت إليه التفعيلة مباشرة دون المرور بمراحل، فهذه الازدواجية تعد أخصر وأيسر وأكثر ربطا بين المصطلح وما آلت إليه التفعيلة من اقتراح إطلاق المصطلح الخاص بكل ظاهرة مفردة على حدة.

د - نتائج رؤيتي الخاصة في تيسير العروض:

رأى البحث أن التيسير الحقيقي لعلم العروض ينبغي أن يبدأ من التجديد في إستراتيجية تدريس العروض، وقد عرض تغييرات الزحاف المفرد بوصفه أنموذجًا لذلك.

أورد البحث مجموعة من الخطوات المنهجية التي من شأنها تيسير تدريس العروض.

نادى البحث بالاكتفاء بالمعنى الاصطلاحي لمصطلحات العروض ؛ إذ إن المعنى الاصطلاحي هو المعوَّل عليه في اتفاق أهل فن من الفنون، ولبُعد المعنى اللغوي أحيانًا عن المعنى الاصطلاحي.

أكد البحث دعوى الاستغناء عن دراسة البحور النادرة، مع الإشارة إلى اسم البحر وتحديد تفعيلاته.

كما اقترح البحث الربط بين اسم البحر وتفعيلته، فيكون الوزن مشتقًا من اسم البحر بهدف الاستذكار، والتفريق بين حروف تفعيلات كل بحر.

كما نادى البحث بربط كل بحر من البحور بأنشودة مغناة، ليكتسب الطالب مهارة معرفة البحر عن طريق النغمة، ومهارة تطبيق ذلك على أبيات أُخر تنتمي للبحر نفسه.

قدم البحث اقتراحًا لتطوير كتابة البيت عروضيًا، وكتابة التفاعيل تحت البيت بالترميز لها، وكذلك قدم اقتراحًا لتطوير فكرة الترميز لمصطلحات الزحاف والعلة، فاقترح أن تدمج الأرقام الدالة على موضع التغيير مع الرمز، مع الإفادة أحيانًا من صورة آخر التفعيلة عند التغيير في حالة تعدد إجراءات التغيير، بالإضافة إلى الإبقاء على مصطلحات الخليل، ومع الإفادة من رموز الأستاذ محجوب، وعلى هذا الأساس وضعت رموزًا لكل أنواع الزحاف والعلة المشهورة.

ومن باب تيسير علم القافية اقترحت إستراتيجية لتيسير مفهومها وتحديدها في البيت الشعري، كما اقترحت وجود أنموذج يجمع حروف القافية وحركاتها، فعرضت جميع حروف القافية وحركاتها من خلال ثلاث كلمات.

والله أسأل أن أكون قد أسهمت – مع من أسهم – في تيسير هذا العلم.

المصادر:

[١] إسماعيل، د. عز الدين، ١٩٥٥م، الأسس الجمالية في النقد العربي: مطبعة الاعتماد، مصر، ط١.

[٢] آل ياسين، جعفر، ١٩٨٥م، الفارابي في حدوده ورسومه، عالم الكتب، بيروت، ط١.

[٣] الأنصاري، الأحوص ، ١٣٨٩هـ، ١٩٩٦م، شعر الأحوص الأنصاري: جمع وتحقيق: إبراهيم السامرائي، مكتبة الأندلس.

[٤] أنيس، إبراهيم، ١٩٦٥م. موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٣ ، القاهرة.

[٥] البحراوي، سيد، ١٩٩٣م، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[٦] التبريزي، الخطيب،١٤١٥هـ ، ١٩٩٤م، الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، الناشر: مكتبة الخانجي، ط٣.

[٧] التنوخي ، القاضي أبو يعلي، القوافي، تحقيق: الدكتور عوني عبد الرءوف، الناشر: مكتبة الخانجي بمصر، ط٢، ١٩٧٨ م.

[٨] ابن تيمية، تقي الدين أبو العباس، ١٩٧٩م، درء تعارض العقل والنقل: ، تحقيق د: محمد رشاد سالم، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط٢.

[٩] جويار، م ستانسلاس، ١٩٩٦م، نظرية جديدة في العروض العربي، ، ترجمة: منجي الكعبي، مراجعة عبد الحميد الدواخلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط .

[١٠] حسان، تمام، ١٩٥٥م، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط.

[١١] الحفني، محمود، ١٩٧٢م، الموسيقى النظرية، رابطة الإصلاح الاجتماعي، القاهرة.

[١٢] خلوصي، صفاء، ١٣٩٧ه، ١٩٧٧م، فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المتنبي ببغداد، ط٥.

[١٣] الدماميني، بدر الدين أبو عبد الله، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق: الحساني عبد الله، مطبعة المدني.

[١٤] الدمنهوري: السيد محمد، ١٣٧٧ هـ، ١٩٥٧م ، الإرشاد الشافي على متن الكافي: وهو الحاشية الكبرى للعلامة على متن الكافي في علمي العروض والقوافي لأبي العباس بن شعيب، ط٢.

[١٥] أبو ديب، كمال، ١٩٨١م، في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل، بيروت، دار العلم للملايين، ط ٢.

[١٦] ابن رشيق، أبو على الحسن القيرواني، ١٤٠١ هـ، ١٩٨١ م، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد الناشر: دار الجيل، ط ٥.

[١٧] الزمخشري، جار الله أبو القاسم، ١٩٦٩م، القسطاس المستقيم في علم العروض، تحقيق: الدكتورة بهيجة باقر الحسني، قدم له الأستاذان كمال إبراهيم وصفاء خلوصي، الناشر، مكتبة الأندلس، مكتبة النعمان، بغداد، ساعد المجمع العلمي العراقي على نشره.

[١٨] السيد، عبد الرحمن، ١٩٦٩م، العروض والقافية، ، دار الثقافة العربية.

[١٩] ابن سيده، علي بن إسماعيل، ٢٠٠٠ م، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق عبد الحميد هنداوي.

[٢٠] الشافعي، حسن، ١٩٩١م، المدخل إلى دراسة علم الكلام، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٢.

[٢١] ابن شداد، عنترة، ديوان عنترة: تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، الناشر: المكتب الإسلامي.

[٢٢] شكري، محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط١، ١٩٦٨م.

[٢٣] صلاح، شعبان، ٢٠٠٧م، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب، ط ٤.

[٢٤] الطيب، عبد الله، ١٩٧٠م، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، بيروت، ط ٢.

[٢٥] عامر، محمد أحمد، ١٩٧٨م، الدوائر العروضية واستخداماتها في الشعر العربي: ، ماجستير، دار العلوم، جامعة القاهرة.

[٢٦] ابن عباد، الصاحب، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م ، الإقناع في العروض وتخريج القوافي، حققه وقدم له د: إبراهيم محمد أحمد الإدكاري، ط ١.

[٢٧] ابن عبد ربه، الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق: محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى بمصر.

[٢٨] عتيق، عبد العزيز، ١٤٠٧هـ، ١٩٧٨م، علم العروض والقافية، دار النهضة.

[٢٩] عسيري، إبراهيم بن علي، العدد الرابع، ١٤٣٢هـ، ٢٠١١م، مصطلحات عروض الخليل بين الجرح والتعديل، مجلة الدراسات اللغوية، المجلد الثالث عشر.

[٣٠] المجمعيون في خمسين عاما: محمد مهدي علام، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٤٠٦ه - ١٩٨٦م.

[٣١] عليوة، عبد الحميد، ١٩٩٧م، إيقاع الشعر العربي بين الكم والكيف: دراسة في النظرية والتطبيق، الناشر مكتبة القاهرة، ط ١.

[٣٢] الفضلي، عبد الهادي، ١٤٣٩ه، في علم العروض نقد واقتراح، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ط١.

[٣٣] القرطاجني، أبو الحسن حازم١٩٦٩م، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار الشرقية، تونس.

[٣٤] كشك، أحمد، ٢٠٠٥م، الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب.

[٣٥] المحلي، محمد بن علي، ١٤١١ه، ١٩٩١م، شفاء الغليل في علم الخليل، تحقيق: د. شعبان صلاح، الناشر: دار الجيل، بيروت، ط١.

[٣٦] ابن مسعدة، الأخفش، ١٩٩٨م، العروض، تحقيق ودراسة: سيد البحراوي، دار الشوقيات.

[٣٧] المشهداني، محمد إسماعيل محمد، ١٤٣٤هـ، ٢٠١٣م، الإجماع: دراسة في أصول النحو العربي، دار غيداء للنشر، ط١.

[٣٨] ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب: دار المعارف، تحقيق: عبد الله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، طبعة جديدة، د ت.

[٣٩] موسى، محجوب، ١٩٩٧م. الميزان: علم العروض كما لم يعرض من قبل، الناشر مكتبة مدبولي، ط١.

[٤٠] ١٩٩٨م، مشكلات عروضية وحلولها، الناشر مكتبة مدبولي، ط١.

[٤١] هايمن، ستاغلي، ١٩٦٠م، النقد الأدبي مدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس، الناشر دار الثقافة، بيروت، لبنان، الجزء الثاني ، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكين المساهمة بيروت، القاهرة، نيويورك، ط١.

Attempts to Facilitate Prosody Arabic (oroud) between the claims of facilitation and the genius of its construction (A critical analysis study and a new vision)

Dr. Waleed Moqbel ALSAYED ALY Al Deeb

Associate Professor, Department of Arabic Language, Jazan University
Kingdom of Saudi Arabia

Abstract: I have approached three topics in the field of facilitating prosody with study and analysis. They are as follows:

1- The attempt of Dr. Ibrahim Anis in his book "The Music of Poetry"
2-The attempt of Mr. Mahjoob Moussa in his book " Problems of Prosody and their Solutions"
3- The attempt of Dr Ibrahim Assiri in his research paper "Terminology of Al Khalil's Prosody between impeachment and amendment

Through discussing these facilitating views and comparing them to Al-Khalil's treatment of such issues , I have proved that most attempts haven't gone beyond what Al Khalil said, as all facilitators were found to repeat the talk about the phenomena that Al Khalil talked about , with or without the same term he used. In addition, the research has uncovered the philosophy of Al Khalil as he distinguishes different kinds of change in contrast with what facilitators saw when they lumped them both together under one name. Furthermore, I have reached the conclusion that drawing distinction between the two terms rather than joining them together is more likely to facilitate this discipline .

I have also proved that the hypotheses criticized by all the so called facilitators had prevented a lot of confusion , randomness and redundancy. At the same time , these hypothese put together consistent and homogeneous musical rhythms, which does not upset the universal music of the verse. These hypotheses posed by Al Khalil represent the most prominent features of his genius as well as prove the existence of a theoretical framework in this art which guarantees the continuity of its rules and keeps it from dispersion.Consequently, what Al Khalil did was the very essence of Facilitation.

In the fourth topic , I have introduced my own vision of facilitation of Prosody, where I see that real facilitation of prosody should start with the innovation of prosody teaching strategy, and I have suggested some systematic steps that are likely to facilitate the study of prosody .Furthermore, I have called for sufficing with Terminological meaning of prosody terms.

I have also submitted a proposal of developing the idea of encoding the terms of changes as well as creating a model which includes the ending letters of a verse together with their diacritical marks.

Key words : Facilitation-prosody- music of poetry- hypotheses - zahafat walelal .