دراســـة علم العـروض العـربي قديما وحـديثا

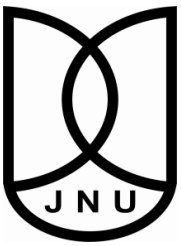
(Dirasatu-ilmi-al-arudh-al-arabiqadimanwa

hadithan)

رسالة لنيل شهادة ما قبل الدكتوراه

تقديم

عـبـــد الـــغـــفـــور كـنـــتـــــدي



مـركـز الـدراســات العـــربية والإفـــريقـــية

مدرسـة دراسات اللغـة والآداب والثقافـــة

جامعة جواهرلال نـهرو، نيودلهي، الـهند

٢٠١٥م

مركز الدراسات العربية والإفريقية
Centre of Arabic and African Studies
School of Language, Literature and Culture Studies
Jawaharlal Nehru University, New Delhi - 110067
जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय, नई दिल्ली-110067
Gram: JAYENU Tel : 26704253 Fax : 91-11-2671 7525

DECLARATION

21st July 2015

I declare that this thesis entitled "**A Study of Classical and Modern Arabic Prosodies**" submitted by me is in the partial fulfilment of the requirements of the award of the Degree of **Master of Philosophy** of this University. This dissertation has not been submitted for any other degree of this University or of any other Universities and it is my original research work.

ABDUL GAFOOR KUNNATHODI
(Research Scholar)

CERTIFICATE

We recommend that this dissertation be placed before the examiners for evaluation.

23.07.15
Prof. MUJEEBUR RAHMAN
Chairperson
CAAS/SLL&CS/JNU

Chairperson
Centre of Arabic & African Studies
School of Languages
Jawaharlal Nehru University
New Delhi-110067.

23.07.15
Prof. A.BASHEER AHMAD
Supervisor
CAAS/SLL&CS/JNU

المـــــحـــــتـويـــــات

المـــــقـــدمـــــــة ٤

البابالأول: علمالعروضالعربيّ: تاريخهوقواعده ٩

الفصلالأول: علمالعروضفنّالغويا..... ١٠

الفصلالثاني: تاريخنشأةعلمالعروض ١٦

الفصلالثالث: القواعدالأساسيةفيعلمالعروضالتقليدي..... ٢٦

البابالثاني: محاولاتتطويرالقواعدالخليليةعبرالعصور ٥٣

الفصلالأول: محاولاتالتطويرفيالعصرالعباسي..... ٥٤

الفصلالثاني: محاولاتتطويرعلمالعروضفيالأدبالأندلسي ٧٧

الفصلالثالث: الأوزانالشعريةفيعصرالدولالمتتابعة ٨٩

البابالثالث: علمالعروضالجديد: بينالأصالةوالحداثة ٩٧

الفصلالأول: المحاولاتالحديثةفيتطويرعلمالعروض..... ٩٨

الفصلالثاني: علمالعروضالحديث – تاريخهوقواعده ١١٠

الفصلالثالث: مقارنةبينعلمالعروضالقديموالحديث ١٣٢

الخـــــاتـــــمـــــة..... ١٣٧

المصـــــادروالمراجـــــع:..... ١٤٠

بســـــم الله الرحـــــــمـن الـــــــرحـــــــيم

المـــــــــقـــدمـــــــــة

الحمد لله الذي علّمبالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، والصلوات والتسليمات على سيّد العرب والعجم، وعلى آله وصحبه أهل الصدق والكرم، أما بعد،

"الشعر ديوان العرب" – هذه مقولة تدلّ على مدى رسوخ الشعر في حياة العرب. فقد كان العرب القدامى يرون فنّ الشعر الفنّ الأدبيّ الأقدر على حمل أحاسيسهم ومشاعرهم والسجلّ الأوفى لجمع مآثارهم ومفاخرهم، حتى إن ما وصل إلينا من تراثهم الشعري هو أضعاف ما وصلنا من إبداعاتهم النثرية. أما السبب وراء هذا الرواج والقبولية للشعر بينهم ليرجع إلى ما يمتلك هذا الفنّ من أوزان مخصوصة تولّد موسيقيا يسهّل حفظه وتداوله وتدوينه. فإن كانت هذه الأوزان الشعرية مطبوعة في سجيّة الشعراء العرب منذ القديم إنما اعترفها ودوّنها وحقّق أوصافها ضمن إطار علمي جديد هو الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠-١٧٠هـ) العالم اللغوي الذي عاش في القرن الثاني الهجري. فهذا الفرع العلمي المعروف بـ"علم العروض" احتل مكانة عالية من بين العلوم اللغوية الأخرى وأصبح مجال الدراسات والتأليفات القيّمة عبر القرون. وقد قام كثير من الشعراء واللغويين بمحاولات عدّة لتطوير أو تجديد قواعده وقوانينه في مختلف العصور، إلا أنّ هذا الفنّ لم يزل كوضعه الأوّل بدون تغيّر يذكر. فهذه الدراسة هي محاولة متواضعة لتحليل دقّة علم العروض القديم الذي دوّنه الخليل بمقارنته مع نسختها الجديدة التي تطوّرت كتابع لحركة الشعر الحرّ الحديث.

فعلم العروض هو علم يبحث عن أوزان الشعر العربي وما يقع فيها من الخلل والعيوب ويميّز بين صحيح الأوزان وفاسدها. وهذا العلم الذي يعالج بموسيقي الشعر وإيقاعه ليس

بخاص للغة العربية، بل يوجد في معظم اللغات الراقية. ولكن الحقيقة، أنه لم تصل أية لغة في دقّة أصول هذا الفنّ وإتقان قواعده مثل ما وصلت إليه اللغة العربية كما أشار إليه العقاد: "وقد انفردت اللغة العربية بهذا الفن المطواع لأهله، العصي على الغرباء عنه، فليس من حقها علينا، وليس من حقنا على أنفسنا أن نفقد مزاياها بأيدينا لأنها بلغت تمامها عندنا، ولم تبلغ هذا التمام عند غيرنا".[١]

فيبحث في علم العروض عن ستّة عشر وزنا للشعر العربي وعن قواعدها بحيث لا يخرج عن إطارها إلا بعض من الأنواع الشعرية التي قرضت بعد وضع هذا الفنّ في القرن الثاني الهجري. أما المعيار الأساسي لموسيقي الشعر حسب علم العروض هو ترتيب الحروف المتحركة والساكنة في الشعر بحيث يتضمن كل من الأوزان ترتيبا خاصا لحروفها الساكنة والمتحركة بصفةتخالفالآخر. فهذا الفنّ هو فنّ سهل للفهم والتعلم لقلّة ما فيه من القواعد والأصول، إلا أن كثرة المصطلحات والألقاب فيه لتصوّره فنّا معقّدا كما أشار إليه السكاكي في مفتاحه: "إن هذا الفنّ لكثرة ما اخترع فيه من الألقاب وأنشئ فيه من الأوضاع يتصور الكلام فيه من جنس التكلم بلغة مخترعة"[٢].

ومن طبيعة الفنون العلمية أنها تنمو وتتطوّر منذ وضعها الأول شيئا فشيئا إلى أن تصل إلى صورتها الأكمل بعد أطوار عديدة ربما تستغرق قرونا. ولكن علم العروض يختلف عن سائر الفنون العلمية في هذه النقطة حيث إنه قد وضع على يدي واضعه الأول في صورتها الأكمل بحيث لا يقبل تغيّرا أم تطوّرا في أصوله وقواعده[٣]. فأما ما وقع من محاولات التجديد والتطوير في عصور مختلفة منذ القرن الثاني الهجري، فلم تستطع مساس جوهر هذا العلم وأصوله، وإن نما بعضها صورا موازية لعلم العروض الأصلي. فاستمرار تلك الأوزان القديمة التي دوّنها الخليل بن أحمد حتى يومنا هذا لم يكن مجرد مسألة تقليدية أو قصورا من الشعراء عن الابتكار والتجديد، ولكن هذه الأوزان الستة عشر تمثل في الواقع تنوعا موسيقيا واسع المدى يتيح الشعراء أن ينظموا في دائرته كل عواطفهم وخواطرهم وأفكارهم، دون أن يجدوا تضييقا أو حرجا يضطرون معه إلى

١. راجع مقالة "فن الشعر وحيد في لغات العالم"، في كتاب العقاد "بحوث في اللغة والأدب" ص. ٧٠ وما بعدها.
٢. السكاكي، يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ص. ٥٢٣
٣. أما التغير الوحيد الذي وقع في علم العروض بعد وضعه هو إضافة بحر المتدارك على يدي الأخفش، كما سيبين في الباب الثاني.

محاولة الخروج على هذه الأوزان ليلائموا بين مادة شعرهم الجديدة وما تقتضيه من موسيقي وإيقاع خاصين.[٤]

أما في العصر الحديث، قد ظهرت في اللغة العربية أنماط شعرية مختلفة منذ النهضة الأدبية العربية، نتيجة احتكاكات العرب مع أهل الغرب واعترافهم على الآداب الغربية. فمنذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، بدأ الشعراء يقومون بمحاولات جادّة لإطلاق الشعر العربي من قيود التقليد الجامد وإحيائه بروح العصر والتجديد، حتى شهد ميدان الأدب العربي حركات شعرية مختلفة، بعضها يعتني بمعاني الشعر ومحتوياته والبعض الآخر بأوزانه وأشكاله. فحينما تقوّى الشعر العموديّ الذي يقتدي أصول العروض القديم بمعاني العصر الجديد، اعترفت العربية أنماطا شعرية جديدة كالشعر المنثور والشعر المرسل والشعر الحرّ، بعضها يرمي الأوزان العروضية وراء ظهره والبعض الآخر يخضع لها جزئيا.

فالشعر المرسل هو الشعر الذي لا يلتزم بقافية موحّدة مع التزامه بوحدة البحر أو الوزن. فمن ناحية علم العروض، إنه خاضع لقواعد الأوزان التقليدية وقوانينها في غالب الأحوال. أما الشعر المنثور فهو نوع لا يتقيد بوزن ولا بقافية بل يثبت شعريّته بما يحملمن الأخيلة البديعة والمعاني المبدعة. فالنوع الشعري الذي يخضع للقواعد العروضية من الأنواع الحديثة هو الشعر الحرّ، لكن ليس كليا بل جزئيا. فحيث إن هذا النوع يوافق العروض القديم من ناحية ويخالفه من ناحية أخرى، قام بعض الشعراء واللغويين كنازك الملائكة والدكتور علي محمود السمان بتدوين الأوزان الحرّة وقوانينها كنسخة جديدة للعروض القديم الذي دوّنه الخليل بن أحمد الفراهيدي. وهذه النسخة هي التي أشرت إليها في هذا البحث بـ"علم العروض الجديد أو الحديث".

ففي هذه الدراسة، قد سلّطت الضوء إلى القواعد الأصلية لعلم العروض العربي القديم مع بيان محاولات التجديد والتطوير فيها عبر العصور، كما وضحت فيها أصول علم العروض الحديث بمقارنة أوزانه وقواعده مع ما يقابلها في علم العروض الأصلي القديم. وقد حاولت فيها أن أبيّن وسع مكنتي النقاط التي يتفق فيها والأخرى التي يختلف فيها

[٤]. هدارة، محمد مصطفى، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٦٣، ص. ٥٣٥

الشعر الحرّ الذي يجري حسب العروض الجديد مع الشعر العموديّ الذي يجري حسب العروض القديم. فبهذا البحث قد اطلعت على دقة وضبط القواعد التي دوّنها الخليل بن أحمد الفراهيدي، حيث لم تتجدّد ولم تتغيّر حسب العصر الحديث، بخلاف سائر الفنون اللغوية التي تطوّرت عبرالقرون.

أما سبب اختياري لهذا الموضوع فهو إعجابي بدقّة هذا العلم وإتقانه حيث ينحصر آلاف بل مليونات من الشعر العربي التي قرضت في عصور مختلفة، في أوزان معدودة يعرّفها علم العروض.فحينما تعلّمت عن الشعر الحرّ فهمت أنه أيضا مقيّد ببعض من الأوزان فرغبت في فهم علاقة أوزانه مع أوزان علم العروض القديم. فعندما كنت أناقش هذا الموضوع وإمكانية إجراء بحث حوله مع أصدقائي، كان جلّهم ينكرون إمكانية الأوزان للشعر الحرّ، الأمر الذي أحفزني أكثر للجدّ والتشمير لإجراء بحثي هذا مع جميع ما في وسعي من الدقة والإتقان.

فهذه الأطروحة مقسّمة إلى ثلاثة أبواب، كل منها يدور حول نواح مختلفة للموضوع. فالباب الأولالذي يحتوي على ثلاثة فصول يناقش عن علم العروض القديم وعن تاريخه وعن القواعد الأصلية فيه. أما الباب الثاني فهو يدور حول المحاولات المختلفة من قبل اللغويين والشعراء منذ القرن الثاني إلى عصر الدول المتتابعة لتطوير أو تجديد علم العروض. وهذا الباب أيضا يتضمن على ثلاثة فصول، الأول منها يبحث عن الجهود المبذلة في تطوير علم العروض في العصر العباسي ، والثاني عن الأنماط الشعرية الناشئة في الأدب الأندلسي من حيث أشكالها وأوزانها، والفصل الثالث عن الأوزان الشعرية في عصر الدول المتتابعة.

أما الباب الأخير فهو مخّ هذه الدراسة. فهو يبحث عن علم العروض الجديد؛ تاريخه وقواعده ويقارن بين القواعد والأصول في علم العروض القديم والحديث. فهذا الباب أيضا يحتوي على ثلاثة فصول. فالفصل الأول يناقش عن المحاولات الحديثة في تطوير علم العروض أو مخالفته، والفصل الثاني عن الشعر الحرّ الذي يجري حسب العروض الجديد، وعن أوزانه المتنوّعة. وفي الفصل الأخير تجري مقارنة بين القواعد المختلفة في

علم العروض الجديد وعلم العروض القديم مع بيان النقاط التي يتفق فيهما القديم والجديد والأخرى التي يختلفان فيها.

فحينما أقدّم أطروحتي هذه، لا يليق بي نسيان الذين ساعدوني وأرشدوني في إعدادها، من أساتيذي وأصدقائي وأقاربي. فأولا أقدّم باقات الشكر والتقدير من سويداء قلبي إلى أستاذي العزيز الدكتور بشير أحمد الجمالي، الذي أشرف على جميع خطواتي في إعداد هذا البحث وشجّعني وزوّدني بإرشاداته وتوجيهاته القيمة.وثانيا أذكر بقلب شاكر أبي الشفيق المرحوم وأمي الحنون وإخوتي الأعزاء وزوجتي الوجيهة على ما قدّموا لي من الدعم والتحفيز للقيام بهذه المهمة كما أسجّل شكري الخالص لأصدقائي وإخواني بداخل الجامعة وخارجها والذين قدّموا إليّ أيدي المساعدة والمعاونة في مراحل مختلفة لإعداد هذه الأطروحة. فتقبّل الله مساعينا ومساعيهم وأحسن مثوبتنا ومثوبتهم وجعلنا وإياهم من الفائزين في الدارين.

وفي الختام، لا أدّعي الكمالية والشمولية في هذا العمل، بل هو ثمرة أفكاري الصغيرة، فما أصبت فيها فمن الله، وما أخطئت فمني وحدي. فأرجو أن تكون هذه الدراسة نافعة للطالبين والباحثين والمعجبين بهذا الفنّ العجيب. تقبل الله منا جميع الخدمات لدينه ولغة كتابه، ونفعنا بها يوم لا ينفع مال ولا بنون، إلا من أتى الله بقلب سليم.

عبـد الغـفور بن الحـاج محمد الهدوي

١ رمـضـان ١٤٣٦هـ

الباب الأول: علم العروض العربيّ: تاريخه وقواعده

الفصل الأول: علم العروض فنّا لغويا

الفصل الثاني: تاريخ نشأة علم العروض

الفصل الثالث: القواعد الأصلية في علم العروض التقليدي

الفصل الأول: علم العروض فنّا لغويا

العروض لغة:

قبل أن تطلق عَلَما على العلم بأوزان الشعر العربي، كانت كلمة "العروض" تستعمل في اللغة العربية بمعان متعدّدة. ولذا، قد اختلف علماء اللغة في سبب تسمية هذا الفنّ بلفظ "العروض". فالآراء المشهورة هي:

- العروض بمعنى الناحية[٥]،فعلى هذا المعنى يحتمل أن تكون تسمية علم العروض لكون الشعر ناحية من نواحي علوم العربيّة وآدابها.
- العروض اسم لمكة المكرّمة، فسمّي به لكونها مكان الإلهام للخليل بن أحمد، واضع هذا الفنّ، حيث دعا ربّه أن يعلّمه علما لم يسبق إليه[٦].
- العروض اسم لبلاد عُمّان التي كان يقيم فيها الخليل بن أحمد.
- العروض هو اسم للجمل الذي يصعب قياده وترويضه، فالتسمية به من باب التشبيهلما في تعلّم هذا الفنّ من بعض الصعب والمشقة.
- هو مشتقّ من "عَرَضَ الشيءَ" بمعنى أظهره وأبرزه. فسمّي عروضا لأن الشعر معروض على قواعده، بحيث ما وافقه منه كان صحيحا، وما خالفه كان فاسدا[٧]
- معناه الجزء الأخير من صدر البيت، فسمّي به هذا العلم توسّعا.
- العروض بمعنى الطريق الصعب، فسمّي به لأنه صعب على دارسه.

العروض اصطلاحا:

وإن اختلفت تعابير العلماء في تعريف علم العروض، لتؤدّي جميع التعاريف إلى معنى واحد هو أنه علم يعرف به صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها وما يعتريها من الزحافات والعلل. فيعرّفه الجوهري صاحب الصحاح في اللغة " العروض ميزان الشعر،

---

٥. على هذا المعنى قول عبد الله الحجاج الذبياني:
فإن يعرض أبو العباس عني ويركب بي عروضا عن عروض

٦. إبراهيم عمري، محمد حسن، الورد الصافي من علمي العروض والقوافي، الدار الفنية، مصر، ١٩٨٨، ص. ١٢

٧. التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٤، ص: ١٧

وهي ترجمة عن ذوق الطباع السليمة"[٨]. وفي كشف الظنون هو "علم يبحث فيه عن أحوال الأوزان المعتبرة"[٩]. ومن التعاريف الأخر الواردة:

- اسماعيل بن عباد: هو "ميزان الشعر، به يعرف مكسوره من موزونه، كما أن النحو معيار الكلام به يعرف معربه من ملحونه" [١٠]
- الخطيب التبريزي: "اعلم أن العروض ميزان الشعر، بها يعرف صحيحه من مكسوره"[١١]
- ابن القطاع: "اعلم أن العروض علم وضع لمعرفة أوزان شعر العرب، وبمعرفته يأمن الشاعر على نفسه من إدخال جنس من الشعر على جنس آخر"[١٢]
- الدماميني: "آلة قانونية يتعرف منها صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها"[١٣]

فهذه التعاريف كلها تدلّ على ماهية هذا العلم ووظيفته التي وضع من أجلها. فموضوع هذا العلم هو الشعر من حيث هو موزون بأوزان مخصوصة. أما غايته هو اكتشاف المكونات الإيقاعية الأساسية في الشعر العربي وقياسها بمعايير مكوّنة من قواعد وقوانين مخصوصة بحيث يعدّ الشعر صحيحا إذا ما طابقها ومنكسرا إذا ما خرج عنها.

أهمّية علم العروض:

إن الشعرليمتاز عن غيره من الألوان الأدبية بما يمتلك من أوزان تولّد إيقاعا موسيقيا في الآذان والقلوب، رغم ما يحمل في طيّه من معان مكوّنة من عواطف الشاعر وأحاسيسه وأخيلته البديعة. فلا يتمّ نقد قصيدة أو بيت شعري إلا إذا ما عالج الناقد الأوزان التي بنيت عليها وما فيها من الصحة والكمال أو الفساد والنقصان، مع ما فيها من المعاني الرائعة. فعلم العروض يساعد للاطلاع على أسرار ما في الشعرمن جاذبية موسيقية أو أسباب ما فيه من غرابة إيقاعية قبيحة.

---

[٨]. الجوهري، أبو نصر اسماعيل بن حماد، عروض الورقة، جامعة أتاتورك، ارضوم، تركيا، ١٩٩٤، ص. ١

[٩]. حاجي الخليفة، كشف الظون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، جـ ٢، ص ١١٣٣

[١٠]. اسماعيل بن عباد، أبو القاسم، كتاب الإقناع في العروض وتخريج القوافي، ص ٣

[١١]. التبريزي، الخطيب: ص. ١٧

[١٢]. ابن القطاع، أبو القاسم عليّ بن جعفر: البارع في علم العروض (مع تحقيق د. أحمد محمد عبد الدايم)، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٨٥م، ص: ٥٧

[١٣]. الدماميني، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص. ١٥

وقد سبق على ألسنة علماء اللغة سرد الأسباب التي تؤكد على أهمية علم العروض والغاية من طلبه والحاجة إلى التعمق فيه. فمنهم من نظر إلى أهميتها من الجانب اللغوي كما فيهم من أشار إلى أهميته في المنظور الديني أيضا.يقول محمد بن علي المحلّي في كتابه شفاء الغليل في علم الخليل مبيّنا للغرض من علم العروض: "... إذ به يعرف مستعمله ومتروكه وتامّه ومشطوره ومنهوكه، وبه يجبر وهنه ويقام وزنه"[١٤]. ومما يدلّ على أهميته الدينية قول أبي علي السمان:"ولقد ذكر بعض العلماء أن حكم معرفة هذا العلم هو الوجوب الشرعي، لأن معرفة القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ليسا بشعر – وهذه المعرفة واجبة – تتوقف عليه"[١٥].

فمن تتبّع أقوال العلماء حول فوائد علم العروض، يمكننا تلخيصها كما يأتي:

- التمييز بين الشعر السليم من حيث الوزن والشعر المكسور.
- المحافظة على الشعر من الكسر وما لا يجوز فيه من التغيرات.
- التمييز بين الأوزان المختلفة للشعر.
- التثبيت بأن القرآن خارج عن نطاق الشعر.

وجدير بالذكر في هذا الصدد، أنه لا يلزم لشاعر أن يكون ماهرا في قواعد علم العروض ومتعمقا بالبحور وزحافاتها وعللها. فحيث إنّ الشعر هو فنّ يصدر عن ملكة وموهبة، فهو يأتي من الشاعر الذي بلغ من الأصالة وإرهاف الذوق درجة معيّنة، بدون كسر ولا خلل، وإن لم يكن مستوعبا بقوانين علم العروض. أما إذا تعرّف على الأوزان المختلفة التي يجيزها علم العروض، فيتوسّع مجاله حتى يستطيع تقديم عواطفه وأخيلته بقوالب متنوّعة، ويتنبّه على العيوب التي تقع منه عفوا.

موقف العلماء نحو علم العروض:

وإن كان لعلم العروض دور كبير في حفظ إيقاعية الشعر وموسيقيتها، يعدّ هذا العلم في قديم الزمان وحديثه،من العلوم المعقّدة على الدارسين. ولذا نرى بعض العلماء يدّعون بعدم جدوى هذا الفرع العلمي في ميدان الأدب العربي ونقده فيصفونهببعض الألغاز. يقول الخطيب التبريزي "ليس العروض بالعلم اليسير فهو يشق على كثير من الناس،

[١٤]. المحلّي، محمد بن علي، شفاء الغليل في علم الخليل، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١، ص: ٤٦
[١٥]. السمّان، محمود علي، العروض القديم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦، ص: ١١

وليس في هذا الزمن فحسب، بل هكذا منذ أزمان وأزمان"[١٦]. وأكثر ما يحكى دليلا على صعوبة هذا العلم ما روي في قصّة عن الأصمعي، اللغوي الكبيروذلك أنه لازم الخليل ابن أحمد، أستاذهلتعلّم العروض منه، ولكنه رغم مكثه عنده فترة لم يفلح في مهمّته. فلما يئس الخليل من أمره طلب منه أن يقطّع هذا البيت:

إذا لم تستطع شيئا فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع

ففطن الأصمعي إلى أن الخليل يريد أن يصرفه عن هذا العلم فذهب ولم يرجع.[١٧]

ومما يدل على موقف الإهمال من بعض العلماء نحو هذا الفنّ ما ذكر من نوادر الجاحظ (١٥٩- ٢٥٥هـ) أنه بعد أن عجز عن حفظ العروض قال: "العروض علم مردود، ومذهب مرفوض، وكلام مجهول، يستكدّ العقول، بمستفعل ومفعول، من غير فائدة ولا محصول". ولكن هذه الدعوى للجاحظ مردودة بقول نفسهفي حين آخر، حيث أقرّ بقيمة هذا الفنّ، فقال في مدحه: "هو علم الشعر ومعياره، وقطبه الذي عليه مداره، به يعرف الصحيح من السقيم، والعليل من السليم، وعليه تبنى قواعد الشعر، وبه يسلم من الكسر، وإنما يضع من هذا العلم من نبا طبعه البليد عن قبوله، ونأى به فهمه البعيد عن وصوله". وهذا التعارض في قوله إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على حبّه لإظهار قدرته على جمع المدح والذم في شيء واحد فحسب[١٨].

ومن أهم دعاوي الذين يقولون بعدم جدوى علم العروض أن صانع الشعر إن كان مطبوعا على الوزن، فلا حاجة له بعلم العروض، كما لم يحتج إليه من سبق الخليل من العرب، كما أشار الدكتور السنجرجي إلى عدم الفائدة في الإلمام بالمصطلحات العروضية: "إن الشاعر يستطيع أن ينظم الشعر الجيد من غير أن يكون على علم بالعروض"[١٩]، وكما أشار الدكتور محمد بدوي المختون إلى صعوبة هذا الفنّ: "ولو ذهبت أستقصي هذا الخلاف العروضي –وإن لم يخل كتابي من بعضه- لجعلت هذا من الألغاز والأحاجي"[٢٠]. ولكنّ الحقّ أن هذا العلم إنما وضعه الخليل بن أحمد ليس لتعليم

١٦. الخطيب التبريزي: ص. ٣
١٧. الخطيب التبرزي: ص. ٣
١٨. محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص. ١١
١٩. السنجرجي، مصطفى، المدخل في علم العروض والقافية، ص: ١١
٢٠. المختون، محمد بدوي، دراسة نظرية في علم العروض والقافية، ص: ٩

كتابة الشعر، لأن الشعر ينبثق من القلوب ويتدفّق من القريحة الشعرية المترسّخة في فطرة الشاعر، بل وضعه آلة للتمييز بين الشعر وغيره ولإظهار ما كمنت فيه من أوزان منظّمة، وذلكحينما رأى اجتراء الشعراء المولّدين والمحدثين على الأساليب المعهودة في قرض الشعر وعدلهم عن الطريق المعهود فيه. ففوائد هذا العلم إنما ترجع إلى من جاء بعد وضعه، فإن كان له ذوق يهديه كالشعراء القدماء فحاجته لهذا العلم كي يأمن اختلاط البحور بعضها ببعض، وإن لم يكن له ذوق يهديه، فحاجته ماسة لهذا العلم، حتى يستطيع قراءة الشعر العربي صحيحا غير مكسور كما نطقت به العرب، وينظم إن كان شاعرا كما نظموا.

علم القافية:

في الكتب والبحوث عن بنية الشعر العربي،كثيرا ما يقارن بين علم العروض وبين علم القافية حتى يُعنون بعض الكتب بـ"علمي العروض والقافية" بصفة يدلّ على أنهما متلازمان. بل الحقيقة أن هذين العلمين، وإن كانت بينها علاقة شديدة، هما علمان مستقلّان لكل منهما قواعدهما واصطلاحاتهما الخاصّة مع أن موضوع كل منهما مختلف عن الآخر. فعلم العروض يدور حول الشعر العربي من حيث هو موزون بأوزان مخصوصة، وعلم القافية يبحث عن أواخر الأبيات الشعرية خاصة من حيث ما يعرض لها.

فالقافية لغة هي مؤخر العنق أو آخر كل شيئ[٢١]. أما في اصطلاح الشعر هي الجزء الأخير من البيت.ولكنّ هذا الجزء الأخير الذي يعرف بالقافية أمر مختلف بين العلماء. فعند الخليل هو الجزء الأخير من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة ما قبله[٢٢]. أمّا عند الأخفش هي آخر كلمة في البيت وعند الفراء هي حرف الروي لأنه الحرف الذي تنسب إليه القصيدة[٢٣]. فيعرّف علم القافية بأنه علم يعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوهما[٢٤].

---

[٢١]. معجم الوسيط

[٢٢]. الخواص، أحمد بن شعيب القنائي، متن الكافي في علمي العروض والقوافي، ص. ٢٥

[٢٣]. عقيّل، سعيد محمود، الدليل في العروض، علم الكتب، بيروت، ١٩٩٩، ص. ٢٢

[٢٤]. الخواص، ص. ٣

لقد اختلف العلماء في أوّل من وضع هذا الفنّ الذي يبحث فيه عن أواخر الأبيات. فالمشهور هو أن الخليل بن أحمد الفراهيدي، واضع علم العروض، هو الواضع لهذا الفنّ أيضا. ولكنّ هذا الرأي باطل لكثرة ما نجد من إصطلاحات علم القافية في بعض الأشعار الجاهلية، فعلى سبيل المثال:

بناة الشعر ما أكفوا رويّا ولا عرفوا الإجازة والسنادا

فالألفاظ كالإكفاء والإجازة والسناد هي من المصطلحات في علم القافية، الأمر الذي يدلّ على وجودها وشهرتها في العصر الجاهلي نفسه. أما الرأي الآخر هو أن واضع هذا الفنّ هو مهلهل بن ربيع خال امرئ القيس، ولكن هذا الرأي لا يزال مفتقرا إلى ما يؤيّده من الأدلّة.

ففي علم القافية يجري البحث مفصّلا عن الأحوال المختلفة الطارئة لأواخر الأبيات الشعرية وعن أنواعها والعيوب الطارئة فيها. فلكلّ حرف يأتي في الجزء الأخير الذي يسمّى قافية من البيت الشعريّ، اسم خاصّ يدلّ على صفته ومكانه كالرويّ والوصل والردف والتأسيس، كما أن لكل حركة من تلك الحروف أسماء خاصّة كالمجرى والنفاذ والاشباع ونحوها. فحيث إن تركيز هذا البحث عن علم العروض، تفاصيل هذا العلم معوّلة على الكتب المخصوصة فيه.

الفصل الثاني: تاريخ نشأة علم العروض

علم العروض قبل الخليل بن أحمد:

من طبيعة كلّ علم أن يجري على أطوار ومراحل عدّة منذ نشأته إلى أن يصبح ناضجا وذا قواعد وقوانين محكمة. فعلم النحو– مثلا - قد مرّ على مراحل شتّى تمتدّ قرونامنذ أن أوجده أبو الأسود الدؤلي، فنَما وتطوّر على أيدي علماء بارعين في مختلف الأمصار والأزمان، إلى أن أصبح في الصورة التي نتداوله اليوم. أما علم العروض، لقد اختلف العلماء في تاريخ نشأته وتطوّره، حيث يرى جمع كبير منهم أن تاريخ هذا الفنّ استثنائي وخارج عن عادة التطورات التدريجية ونهج النموّ على التدريج. فقد وضع هذا الفنّ على يدي خليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثاني الهجري على الوجه الأكمل بدون مثال سابق مع أنّه لا يزال يبقى مع أصوله وقواعده كوضعه الأول بلا تغيّر يذكر. أما الفريق الآخر فينكرون هذا الاستثناء ويرون بأن أصول هذا العلم كانت موجودة منذ العصر الجاهلي، فنما وتطوّر قبل الخليل ثمّ أصبح على صورته الكاملة على يديه، حتى كانت مهمته تدوينها فقط.

أما الرأي الأول، فقد أجمع عليه عدد كبير من العلماء العرب وغير العرب في مختلف العصور. يقول ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ): "ثمّ كان الخليل بن أحمد... فاستخرج من العروض، واستنبط منه ومن علله ما لم يستخرج أحد، ولم يسبقه إلى مثله سابق من العلماء كلهم"[٢٥]. وقال ابن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣هـ): "فأول من ألف الأوزان، وجمع الأعاريض والضروب الخليل بن أحمد، فوضع فيها كتابا سماه العروض"[٢٦]. وهناك نصوص كثيرة لعلماء في العصور المختلفة تصرّح على إجماعهم على أصالة علم العروض، وأن مبتكره الأول هو الخليل بن أحمد الفراهيدي بلا منازع وأنه لم يستفد من أعمال من سبقه من علماء الأمم الأخرى. ويؤكد على هذا قول بروكلمان: "ولا خلاف

[٢٥]. الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٠ جـ ١ ص. ٢١
[٢٦]. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الآداب، مطبعة حجازي، القاهرة، جـ ١ ص. ١١٤

بين العلماء، على أن الخليل – أيضا – مبتكر علم العروض"[٢٧]. أما الخليل بن أحمد، فهو نفسه قد أشار إلى هذه الحقيقة حيث روي عنه بأنه دعا مرّة آخذا بستار الكعبة المشرفة: "اللهم ارزقني علما لم يسبقني إليه الأولون، ولا يأخذه إلى عنّي الآخرون"[٢٨].

أما الفرقة الأخرى من العلماء تنكر بأسبقية الخليل إلى ابتكار علم العروض وتدّعي بأنه استفاد هذا الفنّ من أعمال من سبقه من علماء العرب في الجاهلية والإسلام وأن العرب كانوا واقفين بهذا الفنّ قبل وضعه في القرن الثاني الهجري. ومن زعماء هذه الفرقة ابن فارس حيث يقول: "فإن قال قائل فقد تواترت الروايات بأنّ أبا الأسود أول من وضع العربية وأن الخليل أول من تكلم في العروض، قيل له: نحن لا ننكر ذلك بل نقول: إن هذين العلمين قد كانا قديما، وأتت عليهما الأيام وقلاّ في أيدي الناس، ثم جدّدهما هذان الإمامان"[٢٩]. وتثبيتا لقول نفسهيستدلّ ابن فارس بقول الوليد بن المغيرة لمشركي مكة منكرا عليهم دعواهم بأن القرآن من الشعر: "لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقراء الشعر هزجه ورجزه وكذا وكذا، فلم أره يشبه شيئا من ذلك". فيستدلّ بهذا أن العرب كانوا واقفين ببحور الشعر كالهزج والرجز، ويدعي بأن مهمّة الخليل كان تدوين تلك النقاط العلمية المنتثرة لدى العرب القدماء فحسب.

قال الدكتور مصطفى السنجرجي يؤيّد مذهب ابن فارس: "ومما يؤيد مذهب ابن فارس ما روي من أن الخليل سئل هل للعروض أصل عند العرب؟ قال: نعم، مررت بالمدينة حاجا، فرأيت شيخايعلّم غلاما، يقول له: قل:

نعم لا- نعم لالا- نعم لا- نعم لالا نعم لا- نعم لا لا- نعم لا- نعم لالا

فقلت له: ما هذا الذي تقوله للصبي؟ فقال: علم يتوارثونه عن سلفهم، يسمونه "التنعيم" لقولهم فيه "نعم"، قال الخليل: فرجعت بعد الحجّ، فأحكمتها"[٣٠].

فبالجملة، يمكننا القول بأن علم العروض بما فيه من المصطلحات والقواعد إنما وضعت على يدي الخليل بن أحمد. وهذا لا ينافي لأن يكون لدى العرب بعض القواعد أو بعض

[٢٧]. بروكلمان كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر، ١٩٥٩، جـ ١ ص. ١٣٢
[٢٨]. اللغوي، أبو الطيب، مراتب النحويين، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٤ ص. ٥٨
[٢٩]. ابن فارس، أحمد، الصاحبي في فقه اللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧ ص.
[٣٠]. السنجرجي، ص. ٧

المصطلحات التي أوجدوها من تجاربهم وكثرة معالجتهم لفنّ الشعر بجميع أنواعه. وقدقال الله تعالى في قرآنه الكريم: " وَمَاعَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ"[٣١]وهذه الآية تدلّ على أن العرب كانوا يتعلمون الشعر ويعلّمونه، فلا بدّ من وجود ضوابط وقواعد لديهم يتوارثونها جيلا بعد جيل. ومما يؤكد هذا أيضا قول بشر بن المعتمر فيما روى الجاحظ: "وكما وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد وقصار الأرجاز ألقابا لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب وتلك الأوزان بتلك الأسماء.."[٣٢]. فهذا دليل على أن العرب كانت لديهم معرفة سابقة عن الأوزان الكامنة في الشعر وكانت لديهم ألقاب للإشارة إلى مكوّناتها، غير أنها ما كانت على صورة قواعدة منظّمة أو في شكل علم كامل. فقام الخليل بن أحمد بهذه المهمّة فبحث في أشعار القدماء واستقرأ بقريحته الثاقبة الأوزان الشعرية ودوّن قواعدها تحت إطار فنّ علميّ جديد.

الخليل بن أحمد الفراهيدي: حياته وخدماته:

كان الخليل بن أحمد الفراهيدي، العالم اللغوي العظيم ، أول من اعترف بضرورية علم يجمع الأصول للشعر العربي، ومن ثمّ بحث في التراث الشعري العربي القديم، واستنبط منها الأصول والقواعد، وأسّس علما جديدا في نوعه باسم "علم العروض". ومن تقييم خدماته النيّرة يتكشف لنا بأن حياته كانت نقطة تحوّل في تاريخ اللغة العربية وعلومها. لقد كان الخليل بن أحمد ذا العلم الغزير والعقلية الخلاقة المبتكرة المتجاوزة حدود الزمان والمكان، كما أنه كان زاهدا ورعا صوفيّا اختار الخمول على الشهرة. وكفى دليلا على فضله وغزارة علمه ما قال عنه صاحب "مراتب النحويين": "كان الخليل أعلم الناس وأذكاهم، وأفضل الناس وأتقاهم"[٣٣].

[٣١]. سورة يس: ٦٩
[٣٢]. الجاحظ، أبو عثمان عمرو، البيان والتبيين، دار صعب ، بيروت، ص. ٨٨
[٣٣]. اللغوي، أبو الطيب: ص. ٢٨

- **مولده ونشأته:**

ولد الخليل بن أحمد في أول القرن الثاني عام ١٠٠هـ في عمان[٣٤]. واسمه الكامل أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري. وقد كان الخليل بن احمد من أولئك العلماء القلائل الذين انحدروا من أصل عربي صرف حيث ينتسب الى بطن فرهود من قبيلة الأزد. لقد هاجر مع أبيه في صغر سنّه إلى البصرة ونشأ بها وتربّى فيها. وكان منذ صغره مشغوفا بالدرس والبحث، فاستفاد من البيئة العلمية الشائعة بالبصرة ولازم حلقات العلماء الفذّة في عصره كعيسى بن عمر وأبي عمرو بن العلاء وعاصم بن أبي نجود وابن كثير وأمثالهم. فقد أفاد الخليل من تلك الحلقات كما أفاد من رحلاته إلى بوادي الحجاز ونجد وإلى مراكزها اللغوية والفنية في مكة المكرّمة والمدينة المنوّرة. وقد صيّره ذكاؤه وقدرته على الاستيعاب والحفظ والتحليل وحبّه الشديد للعلم والإلمام بمعارف عصره عالما بارعا في مختلف الفنون، اللغوية وغيرها.

- **خدماته العلمية:**

لقد ترك الإمام الخليل بن أحمد الفراهيدي بصمات واضحة في التطور الحضاري للأمة العربية والإسلامية. فهو يعدّ شيخ علماء المدرسة البصرية. يرجع إلى هذا العالم الفضلُ في تأسيس علم العروض ووضع أول معجم عربي، كما يرجع إليه الفضل في تطوير بعض العلوم في عصره خاصة اللغة والنحو وعلم الموسيقى والرياضة. لقد كان الخليل يقف عن ظواهر الأشياء وقفة المتعمق يحاول استنباط كنهها واستخلاص النتائج مما اختفى على عامّة الدارسين حتى يبرزها في صورة القواعد العامّة بحيث يقبلها العلماء المعاصرون. فلم يبرز الخليل في العلوم اللغوية أو اللسانية فحسب، بل كانت له دراية واسعة بالعلوم الشرعية والرياضية أيضا إلا أنه كان بارعا في الموسيقي والنغم.

إن من أهمّ خدماته للغة العربية وعلومها تأسيسه علم العروض ووضع أول معجم عربي. تذكر كتب تاريخ الأدب في مناسبة إقدام الخليل على وضع علم العروض أنه لما أزعجه خروج الشعراء عن المألوف من الأوزان طاف بالكعبة ودعا الله أن يلهمه علما لم يسبقه إليه أحد من السابقين فاعتزل عن الناس وأخذ يقضي أياما يحلّل أشعار العرب القدماء

[٣٤]. هناك اختلاف بين العلماء في موضع ولادته، هذا رأي، أما الآخر بأنه ولد بالبصرة.

ويفهم نظمها الكامن حتى وضع فيه أصولا وقواعد لم يبتكر إليها أحد. فلا تزال طريقته في علم العروض سائدة حتى في يومنا هذا،على الرغم من المحاولات الكثيرة الأخرى التي بذلت لتغييرها عبر القرون. وأما تبرّعه العظيم الآخر هو تأليفه معجما أبجديا باسم "العين" والذي يعدّ أوّل معجم منسق في تاريخ اللغة العربية.

معجم العين:

من أهمّ خدمات الخليل بن أحمد الفراهيدي تأليفه لمعجم العين الذي يعدّ أول معجم منسق في اللغة العربية. على الرغم من وجود بعض المحاولات لتدوين معاجمقبل هذا المعجم، إلا أن هذا المعجم كان أول محاولة ناجحة وفعالة لأنه بني على خطة ثابتة نجدها في هيكل الكتاب وتقسيماته. لم يوفّق الخليل لإتمام هذا الكتاب القيّم، فقام بإتمامه وترتيبه صاحبه الليث بن المظفر.

لقد عرّف الخليل بهذا المعجم أسلوبا جديدا في تاريخ المعاجم العربية حيث ابتكر في ترتيب الألفاظ فيه بجمع الكلمات المكونة من حروف واحدة في مكان واحد مراعياً بذلك الناحية الصوتية. فلما كانت حروف الحلق هي الأبعد مخرجاً فهو يبدأ بها، ثم يثني باللسانية، وهي التي تليها في المخرج، ثم بالشفوية، ثم اختتم بحروف العلة[٣٥] . فحيث كان حرف العين أوّل حرف حسب معياره سمّى كتابه بـ"العين".

وبالعودة إلى مضمون هذا المعجم نجد أنه قد جاء حافلاً بالمعلومات الصوتية والصرفيةوالنحوية والتأصيلية:أصالة ودخيلاً ومعرباً، واللهجات واللغات والسماع والقياسوالفروقات اللغوية بين المدن والأمصار والأقطار، إلى جانب ثروته الاستشهاديةنثراً وشعراً، حديثاً وقرآناً، أمثالاً وحكماً[٣٦]. ومن العلماء الذين تبعوا الطريقة التي عرّفها معجم العين أبو علي القالي (ت٣٥٦هـ) في معجمه "البارع"، وأبو منصور الأزهري (ت٣٧٠هـ)- في معجمه "تهذيب اللغة"، والصاحب بن عبّاد (ت ٣٨٥هـ) في كتابه " المحيط" وابن سيدة (ت٤٥٨ هـ) في معجمه "المحكم"[٣٧].

[٣٥]. محمد بن إبراهيم الحمد، فقه اللغة، ص: ٣١١
[٣٦]. نبذة عن معجم العين، مكتبة مشكاة الإسلامية
[٣٧]. محمد بن إبراهيم الحمد : ص. ٣١١

مؤلفاته الأخرى:

ومن المؤلفات الأخرى القيمة التي خلفها الفراهيدي لإثراء اللغة العربية وعلومها"كتاب النغم" و"كتاب العروض" و"كتاب الإيقاع" و"كتاب الشواهد" و"كتاب النقط والشكل" و"كتاب معاني الحروف" و"العوامل" و"النوادر" و"الجمل". ومن سوء حظّنا قد ضاع منّا بعض من هذه الكتب مثل "كتاب العروض" فليس لدينا منها إلا ما أخبر عنها من رآها من معاصريه ومن المتأخرين.

- **أشهر تلامذته:**

ومن تبرعاته الجسيمة للغة العربية وعلومها أيضا من تخرج على يديه من جهابذة العلماء الذين سلكوا مسلكه في تطوير العلوم العربية وتنميتها كسيبويه والليث بن المظفر الكناني والأصمعي والكسائي والنضر بن شميل وهارون بن موسى النحوي ووهب بن جرير وغيرهم. وقد ظهرت شخصية الخليل قوية واضحة في تأليفات هؤلاء التلاميذ حيث إنهم ينقلون عنه وينسبون إليه نقاطا علمية كما نقل سيبويه في كتابه "الكتاب" عن الخليل، أستاذه ٥٢٢ مرّة.

- **حياته الصوفية:**

رغم أن الخليل بن أحمد كان عالمافي عصره، كان صوفيا زاهدا متصفا بالورع والقناعة. ومما يدلّ على زهده وقناعته ما نقله ابن خلكان عن تلميذه النضر بن شميل قوله: " أقام الخليل في خص من أخصاص البصرة، لا يقدر على فلسين، وتلامذته يكسبون بعلمه الأموال[٣٨]". فقد كان رحمه الله يبتعد عن التزلف إلى الأغنياء والسلاطين، فلا يقف بأبوابهم متملّقا لعطائهم أو مادحا لنوالهم، بل كان كثيرا ما يردّ ما كان السلاطين يقدّمون إليه من الهدايا راغبا عنها. لقد روي أنه لما بعث إليه مرّة سليمان بن علي، والي المنصور العباسي ببعض الهدايا، أخرج لرسول الوالي كسرة خبز يابسة قائلا: "ما عندي غيره، وما دمت أجده فلا حاجة لي في سليمان"، فقال الرسول: فماذا أبلغه عنك؟ فأنشأ يقول:

[٣٨]. ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد، دار صادر، بيروت، جـ ٢ ص. ٢٤٥

أبلغ سليمان أني عنك في سعة وفي غنى غير أني لست ذا مال

سخا بنفسي أني لا أرى أحدا يموت هزلا ولا يبقي على حال"[٣٩].

- **وفاته:**

اتفق المؤرخون بأن الخليل بن أحمد رحمه الله قد توّفي بالبصرة، ولكنهم اختلفوا في سنة وفاته فقيل إنها في سنة خمس وسبعين ومائة وقيل سنة سبعين وقيل سنة ستين ومائة[٤٠]. وقد ورد في سبب موته انه دخل مرّة في المسجد وهو يعمل فكره في نوع من الحساب، فصدمته سارية وهو غافل عنها، فانصرع ومات[٤١].

تاريخ وضع علم العروض:

لقد كان العرب منذ قديم الزمان يوجدون الشعر العربيّ على سليقتهم ووفق متطلبات حياتهم وإيقاعات معيشتهم، بنظم خاصّ وميزان معيّن. فكانوا لعلوّ ذوقهم وشدّة قريحتهم بهذا الفنّ لا يخرجون عن تلك الأوزان، إلا أنه لم يكن لديهم علم خاص يبحث عن تلك الأوزان ويحتوي على أصول وقواعد تدبّرها. لقد بحثنا في أول هذا الفصل عن اختلاف العلماء في ابتكار الخليل بن أحمد بفنّ علم العروض، وعن أدلّة الذين يزعمون بوجود معرفتها لدى العرب القدماء. وقد تحققنا هناك بأنه كانت لدى العرب معرفة غير منظّمة عن الأوزان المخصوصة لشعرهم، كما كانت لديهم بعض المصطلحات أيضا للإشارة إليها كالرجز والهزج. ولكنّ جمع تلك المعارف المشتّتة لديهم واستنباط أصول وقواعد شاملة من التراث الشعري القديم ووضعها ضمن إطارعلم مستقلّ كانت على يدي الخليل ابن أحمد الفراهيدي. فكان في عمله هذا مكتشفا ومخترعا في نفس الوقت.

لقد اختلف العلماء في الأمر الذي حرّض الخليل بن أحمد للقيام بهذه المهمّة العلمية، حيث وردت فيها روايات:

[٣٩]. المقرئ، أبو طاهر، أخبار النحويين، نسخة المكتبة الشاملة الالكترونية، ص. ٥

[٤٠]. الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، الوافي بالوفيات، جـ ٤ ص. ٣٨٢

[٤١]. الصفدي: جـ ٤ ص. ٣٨٢

فمنها ما روى صاحب نظم "الوجه الجميل في علم الخليل" أنه لما رأى الخليل بن أحمد ما حقّقه تلميذه سيبويه من شهرة عظيمة، اشتاق إلى تأسيس علم لم يسبق إليه أحد قبله، فدعا الله آخذا بأستار الكعبة أن يرزقه علما لم يسبقه أحد إليه ولا يؤخذ إلا عنه، فرجع من حجّه ففتح عليه بعلم العروض، يقول:

عـلم الخليل رحــمــة الله عليه ســـببه مـــيل الورى لسـيبـــويه

فـــخرج الإمام يســـعى للـــحرم يسأل ربّ البيت من فيض الكرم

فـــزاده علـــم العروض فانتشـر بـــين الـــورى فأقبلت له البشـــر [٤٢]

وفي رواية أخرى، أن الفكرة حول هذا العلم طلعت في عقله حينما كان يمرّ مرّة بسوق الصفّارين[٤٣] وهو يدير في رأسه بيتا من الشعر، فصادف ذلك تتابع حركات البيت مع تتابع طرقات الصفّارين على آنيتهم، وسكناته مع توقف الطارق عن الطرق، فالطرق حركة والتوقف عنه سكون، فأدرك أن موسيقي البيتالشعريّ إنما يتكون من ترتيب حركات وسكنات في صورة منتظمة، فبحث عن ذلك حتى استوى له علم العروض كاملا[٤٤].

"ويروي الرواة فيما يروون أن الدافع على تقعيد هذه القواعد هو أن الخليل لما رأى ما اجترأ عليه الشعراء المحدثون في عهده من الجري على أوزان لم تسمع عن العرب هاله ذلك، فاعتزل الناس في الحجرة له كان يقضي فيها الساعات والأيام يوقع بأصابعه ويحرّكها حتى حصر أوزان الشعر العربي وضبط أحوال قافيته"[٤٥].

وقد ورد أيضا أنالذي فتح أبواب هذا العلم الجديد أمامه هو ما سمع من شيخ يعلّم ولده من إيقاعات الشعر العربي، كما ذكرنا سابقا، بالإملاء عليه:

نعم لا نعم لالا نعم لا نعم لالا نعم لا نعم لالا نعم لا نعم لالا.

[٤٢]. الآثاري، أبو سعيد شعبان بن محمد، الوجه الجميل في علم الخليل، عام الكتب، بيروت، ص. ٥٧
[٤٣]. الصفار: صانع النحاس الأصفر (المعجم الوسيط)
[٤٤]. علي السمان: ص. ٨
[٤٥]. ابراهيم، أنيس، موسيقي الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢، ص. ٤٧

فبعد تلك الواقعة أمعن الخليل في إمكانيّة الأوزان لكل شعر عربيّ، فاستنبط الأوزان الخمسة عشر بعد بحث دقيق في أشعار القدماء.

وأيا ما كان الباعث لوضع هذا العلم، لقد اتفق العلماء على أن الخليل بن أحمد هو واضع هذا الفنّ. روى ابن خلكان عن حمزة بن الحسن الأصفهاني نقلا عن كتابه "التنبيه على حدوث التصحيف" قوله: "إن دولة الإسلام لم تخرج أبدع للعلوم التي لم يكن لها عند العرب أصول من الخليل، وليس على ذلك برهان أوضح من علم العروض الذي لا عن حكم أخذه، ولا على مثال تقدّمه احتذاه، وإنما اخترعه من ممرّ له بالصفّارين، من وقع مطرقة على طست"[٤٦].

فلتحقيق أوزان شعر القدماء وتحقيق قواعدها كان الخليل بن أحمد يعتزل عن الناس ويصوّت بالأبيات كي يتحقّق نظمها ونغمها. وقد وردت عن محاولته هذه طرائفُ، منها أنه كان مرّة يقطّع بيتا من الشعر، فدخل عليه ولده في تلك الحال، فاستغرب من أمره واستوحش، فخرج إلى الناس وقال: إن أبي قد جنّ، فدخل الناس عليه فأخبروه بما قاله ابنه، فقال له:

لو كنت تعلم ما أقول عــذرتني أو كنـت تعلم ما تقول عـذلتكا

لكن جهــلت مــقالتي فـعذلتني وعــلمت أنك جاهل فعذرتكا[٤٧]

كما ورد بأنهكان يتدلّى إلى البئر ويبدأ بإصدار الأصوات بنغمات مختلفة ليستطيع تحديد النغم المناسب لكل قصيدة[٤٨].

يقول الأخفش عن المهمّة التي قام بها الخليل بن أحمد: "أما وضع العروض فإنهم جمعوا كل ما وصل إليهم من أبنية العرب فعرفوا عدد حروفها، ساكنها ومتحركها، وهذا البناء المؤلّف من الكلام هو الذي تسميه العرب شعرا، فما وافق هذا البناء الذي سمته العرب

[٤٦]. ابن خلكان: جـ ٢، ص. ٢٤٥
[٤٧]. محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص. ١٣
[٤٨]. مقالة "الخليل بن أحمد الفراهيدي"، موقع ويكيبديا، يوم الاسترجاع: ٢٠١٥/٠٢/٢٧

شعرا في عدد حروفه ساكنة ومتحركة فهو شعر، وما خالفه وإن أشبهه في بعض الأشياء فليس اسمه شعرا"[٤٩].

وجدير بالإشارة هنا إلى الفارق الملحوظ بين علم العروض وعلوم العربية الأخرى من حيث نشأتها، وذلك أن الخليل بن أحمد أخرج هذا العلم أشبه بالمتكامل، حيث لم يطرأ عليه تغيير جوهريّ حتى الآن، وإن نمت بإزائه محاولات تطوّر وتجديد متزاوية، كما سنشير إليه فيما بعد. والتغيّر الواحد الذي صار جزءا من عروض الخليل هو إضافة الأخفش المتوسّط بحر المتدارك والذي قد تركه الخليل لعدم ثبوته عنده وأثبته الأخفش لما وجد من الشواهد التي لم يحصل عليها الخليل، كما سنبيّن في الباب الآتي. أما العلوم اللغوية الأخرى غير علم العروض كالنحو والصرف والبلاغة واللغةفكلّها قد تعرضت لتغيرات وتطورات عديدة بعد وضعها الأول، حيث استحدثت ثم أخذت تنمو جيلا بعد جيل وعصرا بعد عصر إلى أن بلغت ذروة اكتمالها بعد المرور على مراحل عديدة.

[٤٩]. البحراوي ، السيد، كتاب العروض للأخفش، كتاب الكتروني من www.kotobarabia.com ص. ١٥

لفصل الثالث: القواعد الأساسية في علم العروض التقليدي

الوحدات الموسيقية الأساسية في الشعر العربي:

إن بنية الوزن الشعري شبيه إلى حدّ كبير ببنية اللغة. فكل لغة تتكوّن من وحدات صوتية هي الحروف، وهذه الحروف تجمع لتكون كلمات، والكلمات تجمع إلى بعض لتصير جملا، والجمل تتجاور مع بعض لإنشاء نصوص متنوّعة. أما أصغر مكوّنات للوزن الشعري هي السواكن والمتحرّكات. فتجتمع السواكن والمتحرّكات لتصير أسبابا وأوتادا، وهذه الأسباب والأوتاد تكوّن التفاعيل، والتفاعيل تجتمع على نظام لتشكل الأوزان لشطر شعري، والشطران يؤلفان البيت والأبيات تنشئ القصائد[٥٠]. فالقصيدة هي أكبر وحدة في الشعر العربي، لأنها وحدة مكوّنة من وحدات قابلة للتجزئة إلى وحدات موسيقيّة صغيرة. فهنا، أوّلا، نبحث عن الوحدات الأساسيّة التي تولدّ في الشعر الموسقي والإيقاع.

- **المتحرّك والساكن:**

إن الحروف العربية المنطوقة التي تتكون منها الكلمات، لا تخلو من حالتين أساسيتين، إما أن تكون ساكنة خالية عن الحركات الثلاثةوإما أن تكون محرّكة بإحدى الحركات. فالحروف الساكنة والمتحرّكة هي الخلايا الأساسية لأوزان الشعر العربي،لأن الأمر الذي يميّز الشعر العربي عن فن النثر هو الصفات الخاصة للشعر في ترتيب الحروف السواكن والمتحركات فيه، بحيث تولّد إيقاعية وموسيقية في الآذان والقلوب. والملحوظ هنا أن المعتبر في باب العروض هو كون الحرف متحرّكا فحسب بحيث لا نظر إلى كونه مفتوحا أو مكسورا أو مضموما.

- **الأسباب والأوتاد:**

الأسباب والأوتاد هي المستوى التالي للوحدات الموسيقية بعد الحروف السواكن والمتحرّكات. فالسبب هو اسم لحرفين، إما متحرّك بعده ساكن وإمّا متحرّكان. فالسبب

٥٠. انظر أوزان الشعر لمصطفى حركات، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص. ١٨

الذي يتكون من متحرّك وساكن يسمّى بالسبب الخفيف كـ"نَزْ" و"قُلْ" والآخر الذي يتكوّن من المتحركين يسمّى بالسبب الثقيل كـ"فَعَ" و"ضَرَ".

امّا الوتد هو الوحدة المكوّنة من ثلاث حروف، إما من متحرّكين بعدهما ساكن أو من متحرّكين بينها ساكن. فالأوّل يسمّى بالوتد المجموع كـ"مَعِيْ" و"سَنَا" والثاني يعرف بالوتد المفروق كـ"عَبْدُ" و"نِعْمَ".

- **التفاعيل:**

التفاعيل هي وحدات مكوّنة من الأسباب والأوتاد، والتي تعيّن وزن الشعر وموسيقيته. وهذه التفاعيل هي المعيار الأساسي للاطلاع على الوزن الذي بني عليه الشعر حيث إن كل بحر من البحور العروضية قد ركبت بهذه التفاعيل على أوجه مخصوصة كما سنوضّحها. ففي علم العروض التقليديعشرة تفاعيل، اثنان منها خماسيّان والثمانية الباقية سباعية، كما أن أربعة من تلك العشرة تعدّ أصولا والستة الباقية فروعا. ومن الملحوظ هنا أن الخليل بن أحمد، لعلاقته لعلم الصرف، سلك طريقة الصرفيين في سرد الأوزان العروضية حيث شقّها من الحروف العشرة التي يستخدمها أهل الصرف للإشارة إلى الأوزان في قولهم كـ"فعل ويفعل". فالحروف العشرة التي تتكون منها التفاعيل هي : ف، ع، ل الحروف الأصلية للأوزان الصرفية و ا، ت، س، ف، م، ن، ي الحروف المستخدمة في علم الصرف للدلالة على الحروف الزائدة في الوزن. وهذه الحروف تعرف في اصطلاح العروض العربي بحروف التقطيع لأن الأبيات تقطع بواسطتها.

فكل تفعلة بدئ بوتد سواء كان مجموعا أو مفروقا يعدّ التفاعيل الأصلية، فهي: فَعُوْلُنْ، مَفَاعِيْلُنْ، مُفَاعَلَتُنْ، فَاعِ لَاتِنْ. أما التفاعيل التي بدئت بالسبب الخفيف أو الثقيل هي التفاعيل الفرعية. فهي ستة: فَاعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلَاتِنْ، مُتَفَاعِلُنْ، مَفْعُولَاتُ، مُسْتَفْعِ لُنْ. والملحوظ هنا أن هذه التفاعيل العشرة هي في اللفظ والنطق ثمانية فقط، حيث إن زوجي فَاعِلَاتِنْ - فَاعِ لَاتِنْ ومُسْتَفْعِلُنْ – مُسْتَفْعِلُنْ هما في الحقيقة تفعلتان فقط، إلا أنها اعتبرت أربعة في الحكم وذلك لاختلاف ترتيب مكوّناته. ففي فَاعِلَاتُنْ سببان خفيفان (فَا، تُنْ)بينهما وتد مجوع (عِلَا)، أما في فَاعِ لَاتِنْ فيه وتد مفروق (فَاعِ) بعده سببان خفيفان

(لاَ،تُنْ). وكذا في مُسْتَفْعِلُنْ فيه سببان خفيفان (مُسْ، تَفْ) وبعدهما وتد مجموع (عِلُنْ)، أما مُسْتَفْعِلُنْ هو مكوّن من سببين خفيفين (مُسْ، لُنْ) بينهما وتد مفروق (تَفْعِ).

ومن حيث عدد الحروف في التفاعيل، هي إما خماسية وإما سباعيّة، فالخماسية اثنان هي فَاعِلُنْ و فَعُوْلُنْ والباقية الثمانية هي سباعية.

اصطلاحات علم العروض وبيئة العرب:

ومن ملاحظة المصطحات المختلفة في علم العروض، يتكشّف لنا أن أغلبها مستمدّة من بيئة العرب ومن حياتهم اليوميّة. يذكر عنه ابن السراج الشنتريني الأندلسي في كتابه "المعيار في أوزان الأشعار": "واعلم أن العرب شبهت البيت من الشِعر بالبيت من الشّعر، لأن بيت الشّعر يحتوي على من فيه كاحتواء بيت الشِعر على معانيه، فسمَوا آخر جزء في السطر الأول "عروضا" تشبيها بمعارضة الخباء، وهي الخشبة المعترضة في وسطه، ولذلك سمّي هذا العلم "عروضا" لكثرة دوره فيه.....، وسمي آخر جزء في البيت "ضربا" لكون مثل العروض مأخوذا من الضرب الذي هو المثل، وشبهوا الأسباب والأوتاد التي تتركب منها بأسباب الخباء وأوتاده لثبات الأوتاد واضطراب الأسباب في أكثر الأحوال بما يعرض فيها من الزحاف والاختلال"[٥١]. أما أسماء البحور للشعر فهي أيضا مستمدّة من بيئتهم حيث إن معظمها يتعلّق بمشية الجمال وعدوها.

الزحافات والعلل:

قبل البحث عن البحور التي تتكوّن من التفاعيل المذكورة لا بدّ لنا أن نعرف بأن كل تفعلة من التفاعيل قابلة لبعض التغيرات التي دوّنها العروضيون في كتبهم. وهذه التغيرات ليست بعيوب ولا نقص بالأوزان، بل هي عاديّة في هذا الفنّ، حيث إنها تتيح للشعراء المرونة وبعض الراحة من قيود الأوزان الأصليّة.وهذه التغيرات تكون إما بتسكين متحرك أو حذفه أو حذف ساكن أو زيادته أو حذف أكثر من حرف أو زيادته. لقد قسّموها قسمين: الزحافات والعلل.

[٥١]. الشنتريني، ابن السراج محمد بن عبد الملك، كتاب المعيار في وزن الأشعار، نسخة خطية، www.alukah.net ص. ٢

الزحافات:

الزحاف تغيير طفيفبحيث لا يؤثر في نغمة البيت أو في موسيقاه، يطرأ على ثواني الأسباب، أي الحرف الثاني من السبب، بحذفه إن كان ساكنا، أو بحذفه أو تسكينه إن كان متحرّكا. ولا علاقة للزحاف بالأوتاد[٥٢]. فالزحاف هو تغيير مختصّ بثواني الأسباب، سواء كان خفيفا أم ثقيلا وغير لازم بالقصيدة[٥٣] بحيث إذا ورد في تفعلة معيّنة من بيت قصيدة، لا يجب وروده في تلك التفعلة من سائر أبيات تلك القصيدة. من الممكن ورود هذا التغيير للأسباب في حشو البيت وعروضه وضربه[٥٤]، خلافا للعلةحيث إنها تختصّ غالبا بالعروض والضرب. فهذا التغيير الذي يعرف بالزحاف فهو يكون إما بإسكان متحرّك أو حذف حرف ساكن أو متحرّك، ولكن بشرط أن يكون الحرف المزاحف الحرف الثاني من سبب خفيف أو ثقيل. يقسّم العروضيون الزحاف إلى نوعين: مفرد ومزدوج.

- **الزحاف المفرد:**

هو تغيير يختص بحرف واحد في التفعلة، بحيث لا يكون في التفعلة سوى هذا التغيير. فمن حيث إن التغييرات بالزحاف تكون إما بإسكان متحرك أو بحذف ساكن أو متحرّك، ينقسم هذا النوع المفرد إلى ثمانية أنواع:

- **الزحاف بإسكان المتحرك:**

١- الإضمار: هو إسكان الحرف المتحرّك الثاني من التفعلة مثاله: مُتَفَاعِلُنْ > مُتْفَاعِلُنْ > مُسْتَفْعِلُنْ[٥٥]

٢- العصب: هو إسكان الحرف المتحرّك الخامس، مثاله: مُفَاعَلَتُنْ > مُفَاعَلْتُنْ > مَفَاعِيْلُنْ

[٥٢]. ياقوت، أحمد سليمان، التسهيل في علمي الخليل، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٩٩، ص. ١٨

[٥٣]. وهذا إذا ما وقع في حشو البيت، أما إذا وقع في عروض أو ضرب البيت فهو لازم

[٥٤]. المراد بالعروض هنا التفعلة الأخيرة من الشطر الأول للبيت وبالضرب التفعلة الأخيرة من الشطر الثاني وبالحشو كل تفعيلة في الوزن غير ما وقع عروضا أو ضربا.

[٥٥]. بعد وقوع الزحاف يجوز تحويل التفعلة المغيّرة إلى تفعلة مساوية مطابقة لها لو وجدت، كما هنا

- **التغيير بحذف الحرف الساكن:**

٣- الخبن : هو حذف الساكن الثاني من التفعلة، مثاله: مُسْتَفْعِلُنْ> مُتَفْعِلُنْ> مُفَاعِلُنْ

٤- الطيّ : هو حذف الساكن الرابع، مثاله: مُسْتَفْعِلُنْ> مُسْتَعِلُنْ> مُتَفْعِلُنْ

٥- القبض : هو حذف الساكن الخامس، مثاله: مَفَاعِيْلُنْ> مَفَاعِلُنْ> مُفَاعِلُنْ

٦- الكفّ : هو حذف الساكن السابع، مثاله: مَفَاعِيْلُنْ> مَفَاعِيْلُ> مَفَاعِيْلُ

- **التغيير بحذف المتحرّك:**

٧- الوقص : هو حذف الثاني المتحرّك، مثاله: مُتَفَاعِلُنْ> مُفَاعِلُنْ> مُفَاعِلُنْ

٨- العقل : هو حذف الخامس المتحرك: مُفَاعَلَتُنْ> مُفَاعَتُنْ> مُفَاعِلُنْ

- **الزحاف المزدوج أو المركّب:**

ربّما يقع في تفعلة من تفاعيل الوزن الشعري زحافان مفردان. فهذا النوع من الزحاف يعرف بالزحاف المزدوج أو المركب. الزحافات المزدوجة الرائجة في أوزان الشعر أربعة أنواع:

١- الخبل : اجتماع الخبن والطيّ في تفعلة واحدة، مثاله: مُسْتَفْعِلُنْ> مُتَعِلُنْ> فَعِلُنْ

٢- الخزل : اجتماع الإضمار والطيّ، مثاله: مُتَفَاعِلُنْ> مُتَفْعِلُنْ> مُفْتَعِلُنْ

٣- الشكل : اجتماع الخبن والكفّ، مثاله: فَاعِلَاتُنْ> فَعِلَاتُ> فَعِلَاتُ

٤- النقص : اجتماع العصب والكفّ، مثاله: مُفَاعَلَتُنْ> مُفَاعَلَتْ> مَفَاعِيْلُ

العلّة:

أما التغيير الآخر الذي يلحق غالبا بعروض الوزن أوضربه يسمّى بالعلّة. ومن ميزة هذا التغيّر أن له دورا في تحديد نموذج القصيدة وموسيقيتها. فهي غير مقتصرة على السبب مثل الزحافات بل تدخل على السبب والوتد كليهما كما أنها لازمة في القصيدة من حيث إذا دخلت في بيت من القصيدة فلا بدّ دخولها في كلّ بيت من أبياتها، وذلك لما لها دور في تغيير موسيقية البيت، بخلاف الزحاف. العلّة ربما تكون بزيادة شيئ في التفعلة أو بنقص شيئ منها. فهذان النوعان من العلل ينقسم إلى أنواع كما يأتي:

- **علل الزيادة:**

علل الزيادة هي التغيرات الواقعة في التفعلة بزيادة حرف ساكن أم سبب خفيف في أواخر التفاعيل الوزنية. ففي العروض القديم هي ثلاثة:

١- الترفيل : هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، مثاله: فَاعِلُنْ> فَاعِلُنْ+لُنْ>فَاعِلَاتُنْ

٢- التذييل : هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، مثاله: فَاعِلُنْ> فَاعِلُنْ+نْ> فَاعِلَانْ

٣- التسبيغ : هو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف، مثاله: فَاعِلَاتُنْ> فَاعِلَاتُنْ+نْ> فَاعِلَاتَانْ

- **علل النقص:**

أما علل النقص فهي ترد في التفاعيل بإسقاط حركة أو حرف أو سبب أو وتد من التفعلية، بحيث تغيّر صورتها جزئيا أو كليّا. فعلل النقص تسع:

١- الحذف : هو إسقاط السبب الخفيف، مثاله: فَاعِلَاتُنْ> فَاعِلَا>فَاعِلُنْ

٢- القطف : هو إسقاط السبب الخفيف مع إسكان ما قبله، مثاله: مُفَاعَلَتُنْ> مُفَاعَلْ>فَعُوْلُنْ

٣- القطع : هو حذف ساكن الوتد المجموع مع تسكين ما قبله، مثاله: مُتَفَاعِلُنْ> مُتَفَاعِلْ> فَعِلَاتُنْ

٤- القصر : هو حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحرّكه، مثاله: فَاعِلَاتُنْ> فَاعِلَاتْ> فَاعِلَاتْ

٥- البتر : هو ما اجتمع فيه القطع والحذف، مثاله: فَاعِلَاتُنْ> فَاعِلْ>فَعْلُنْ

٦- الحذذ : هو حذف الوتد المجموع من التفعلة، مثاله: مُتَفَاعِلُنْ> مُتَفَا>فَعِلُنْ

٧- الصلم : هو حذف الوتد المفروق، مثاله: مَفْعُولَاتُ> مَفْعُو>فَعْلُنْ

٨- الوقف : هو إسكان آخر الوتد المفروق، مثاله: مَفْعُولَاتُ> مَفْعُولَاتْ> مَفْعُولَاتْ

٩- الكسف : هو حذف آخر الوتد المفروق، مثاله: مَفْعُولَاتُ> مَفْعُولَا> مَفْعُولُنْ

الأثر الموسيقي للزحافات والعلل في التفعيلات:

يعتبر كثير من الباحثين باب الزحافات والعلل فيعلم العروض مصدر الضيق والمشقة لهذا الفنّ. فمثلا يقول العياشي بالنظر إلى الزحافات والعلل على أنها "رديئة إلى أبعد حدود الرداءة، وذلك لأنه تجنب القريب السهل وطلب البعيد الصعب، فكان الخطر بأن ردع العقول بمسائل الخزل والخبر والخبن والخبط"[٥٦] ويقول أيضا: "سامح الله الخليل، فكم أعشى من بصر، وأذهل من عقل، وأذهب من صواب بما ابتدعه من بدع الزحافات..!!". ولكنّ التحليل المنصف لأوزان الأبيات الشعرية ودور الزحافات والعلل في تأثيرها الموسيقي، ليؤدّي بنا إلى حقيقة أن هذه التغيرات الجائزة ليست أبدا من قبيل العيب للشاعر، بل هي تجري كعادة بدون غرابة أو ركاكة. فبالحقيقة إن لهذه الزحافات والعلل أثرا كبيرا في التعدد الفنيّ داخل إطار محدّد لبحر معيّن، حيث يوفّر هذا التنوع الفنيّ من تطبيق الزحافات والعلل فسحة كبيرة للشعراء أن يتفننوا ويبدعوا ويولّدوا ما شاء الله لهم من الأنغام الموسيقية.

ففي البحور الشعرية ليس الشكل المزاحف للتفاعيل أقل استعمالا من الشكل السالم، وفي بعض الحالات يفضل الشعراء الشكل المزاحف، الأمر الذي يثبت لنا شيئا معاكسا لما يتصوّره الكثير من أن الشكل النظيف النقيّ الذي يلزم أن يستعمله الشعراء هو الوزن النموذجي. فالزحاف إذن تغيير طبيعي وليس عيبا في الوزن. والشكل المزاحف للتفعيلة هو في كثير من الحالات شكل معتاد لا يمكن أن يفضّل عليه الشكل النموذجي[٥٧]. فمما يدلّ على أهمية الزحافات والعلل في علم العروض قول أبي الحسن العروضي (ت ٣٤٢هـ): "وقد جاء في الشعر أوزان مزاحفتها أحسن في السمع من تامّها، فإذا جاء منها شيئ على التمام نبا عنه الطبع ولم تكن له عذوبة في السمع حتى يظن من لا معرفة له بالأوزان أنّه مكسور..."[٥٨]

[٥٦]- العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، تونس، ١٩٧٦، ص. ٢٧
[٥٧]. مصطفى بركات: ص. ٥٠
[٥٨]. العروضي، أبو الحسن، كتاب في علم العروض، ١٩٩٥، ص٥٢

الكتابة العروضية:

التقطيع أو الكتابة العروضية هي طريقة لوزن كلمات البيت الشعري بما يقابلها من الحركات والسكنات ومن ثَمّ للاطلاع على البحر الذي جرى عليها البيت. أما القاعدة العامّة في التقطيع هي أن العبرة فيه في الحروف المنطوقة وإن كانت غير مكتوبة، لا في الحروف المكتوبة التي لا تنطق. فيترتّب على ذلك عمليّا زيادة بعض حروف لم تكن مكتوبة إملائيا وحذف بعض حروف كانت مكتوبة إملائيا. فمواضع زيادة الحروف الغير المكتوبة ما يأتي:

- بعض أسماء الإشارة مثل "ذلك" و"هؤلاء"، فتكتبان "ذالك" و"هاؤلاء".
- بعض الأسماء كـ"داود" و"طاؤس" فتكتبان "داوود" و"طاؤوس"
- تفكّ الحروف المشدّدة وتجعل حرفين أولهما ساكن والثاني متحرّك كـ"جدّ" فيكتب "جَدْدَ"
- تكتب التنوينات نونا ساكنا مثل "رجلٌ" فيكتب في التقطيع "رَجُلُنْ"، لأنها تنطق نونا ساكنا.
- تشبع حركة حرف الرويّ بحيث ينشأ عن الإشباع حرف مدّ مجانس لحركة حرف الرويّ. فمثلا إذا كان آخر شطر البيت "كالسجنجل" فيكتب "كَسْسَجَنْجَلِيْ"
- تشبع حركة هاء الضمير الغائب للمفرد المذكر، وميم الجمع إن لم يترتب على ذلك كسر البيت الشعري أو التقاء ساكنين. فيكتب "له" كـ"لَهُوْ" و"لكم" كـ"لَكُمُوْ".

أما مواضع حذف الحروف المكتوبة هي:

- تحذف ألف الوصل في الأسماء والأفعال. فمثلا يكتب "مِنَ ابْنِ" كـ"مِنَبْنِنْ" ويكتب "واستقم" كـ"وَسْتَقِمْ" بإسقاط همزة الوصل غير المنطوقة. أما "ال" المعرفة، فتحذف ألفه فقط إن كانت قمريّة وتحذف مع اللام إذا كانت شمسية[٥٩]. فمثلا يكتب "في البيت" كـ"فِلْبَيْتِ" ويكتب "في الدار" فِدْدَلْ".
- يكتب "عمرو" كـ"عَمْر" بدون الواو.

[٥٩]. المراد بالشمسية هي لام "ال" المعرفة إذا أدغمت فيما بعدها من الحروف ويه التاء والثاء والدال وما يليها إلى الظاء واللام والنون، وما عداها حروف قمريّة (معجم الوسيط)

- الياء والألف من أواخر الحروف التي مثل في، إلى ، على عندما يليها ساكن، مثلا: يكتب "في البيت" كـ"فِلْبَيْتِ".
- تحذف ياء المنقوص وألف المقصور غير المنوّنين عندما يليهما ساكن، مثل "ضحى اليوم" يكتب "ضُحَلْيَوْم".

فقبل البداءة في تقطيع بيت شعري، لا بدّ لنا أولا اعتراف ما فيها من الحروف المنطوقة الغير مكتوبة وما فيها من الحروف المكتوبة الغير منطوقة. وكثيرا ما يستخدم العروضيون في الكتابة العروضية رموزا للإشارة إلى الوحدات الأساسية في الشعر كما في العلم الموسيقي. فعند الكثير منهم يقوم خطّ (1) دلالة على الحرف المتحرّك، سواء كان مفتوحا أم مكسورا أم مضموما، كما يضعون صفرا (0) للدلالة على الحرف الساكن[٦٠]. فمثلا يكتبون جملة "قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِـيْبٍ وَمَنْزِلِ" كـ (01011-0101011-01011-011011) .وربما يضعون خطا مائلا (/) مكان (1)ورمز (ه) مكان (0)[٦١] كما يستخدم البعض رمز(–) للحرف المتحرّك[٦٢].

وهناك أسلوب آخر في استخدام الرموز في الكتابة العروضيّة، وهو ما عرّفه الدكتور محمد حسن إبراهيم عمري. فهو يضع لكل سبب خفيف رمز (–) ويضع لكل متحرّك غير ما في السبب الخفيف رمز (ـب)، أي حرف باء بلا نقطة [٦٣]. ويجري على هذا الخلوصي إلا أنه يستخدم رمز (ن) للحرف المتحرّك[٦٤].

البحور الخليلية:

يطلق لفظ "البحر" في اصطلاح العروضيين على الوزن الذي ينظم عليه الشعر العربي. فوضع لفظ البحر على هذه الأوزان المخصوصة تشبيها لها بالبحر الحقيقي الذي "لا يتناهى بما يغترف منه، في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر"[٦٥]. وما الذي يتحقق من كتب الأوائل لهذا الفنّ، أن هذا اللفظ ليس من وضع الخليل بل هي كلمة متأخرة، حيث لا نرى وجوده في معجمه "العين"، ولا في كتب العروضيين الأوائل كالأخفش والزجاج

٦٠. حركات، مصطفى، أوزان الشعر: ص. ١٠
٦١. درويش، عبد الله، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة الكرمة، ١٩٨٧. ص. ٢١
٦٢. ياقوت، أحمد سليمان: ص. ٤
٦٣. عمري، محمد حسن إبراهيم، الورد الصافي في العروض والقوافي، الدار الفنية: ص. ١٧
٦٤. خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة الزعيم، بغداد، ١٩٦٢، ص. ٣٣
٦٥. إبراهيم أنيس: ص. ٥١

وأبي الحسن العروضي، بل كانوا يستخدمون لفظ "الباب" للإشارة إلى البحر الشعري نحو "باب الطويل، وباب المديد..." أما اللفظ الذي يستخدمه ابن عبد ربّه في "العقد الفريد" هو "الشطر" حيث يقول: شطر الطويل وشطر المديد...وهكذا. فأول من يستعمل لفظ "البحر" للأوزان الشعرية هو الجوهري (ت ٤٠٠هـ). أما ورود هذا اللفظ مع الدلالة على المعنى الشعري في قول عبيد بن أبرص[٦٦]، الشاعر الجاهلي، فهو مجرّد اتفاق.

ففي عروض الشعر العربي ستة عشر بحرا، خمسة عشر منها اكتشفها الخليل بن أحمد الفراهيدي – كما أشرنا سابقا – وأضاف إليها تلميذه الأخفش بحرا سماه "المتدارك" لتداركه به ما فات الخليل. ومن الملحوظ، أن هذه البحور كلها مبنية حسب الدوائر الخمسة التي سنبحث عنها كما أن جميع القصائد العربية العموديّة، القديمة منها والحديثة لتجري حسب واحد من هذه البحور الشعرية الستة عشر. وقد نظم بعض العروضيين أسماء بحور الشعر كلها في بيتين:

طـويل يمـدّ البسـط بالوفـر كامـل فسـرّح خفيفا ضـارعا يقتضب لنا

ويهزج في رجز ويرمـل مـسـرعا من اجتثّ من قرب لندرك مطمعا[٦٧]

- **أقسام البحور :**

من الممكن تقسيم البحور الشعرية من عدّة حيثيّات. فمن حيث عدد تفعيلاتها تقسّم إلى ما فيها ثماني تفعيلات وما فيها ست تفعيلات كما يقسّم من حيث نوعها إلى البحور الخماسية والبحور السباعية. وأما من حيث الدوائر التي تخرجت منها فهي تقسّم أيضا إلىخمسة أقسام. فهنا نبحث عن البحور حسب تقسيمها من حيث نوع التفاعيل، وذلك لتسهيل المقارنة بينها وبين بحور العروض الجديد فيما بعد.

وكما سبق أن قلنا، لا يلزم أن تجيء الأبيات الشعرية حسب الأوزان الأصلية للبحور، بل يجوز أن ينقص من الوزن حرف أو حرفان أو ثلاثة أو يسكن منه المتحرّك، وذلك حسب الزحافات والعلل التي تدخلها. فكل بحر من البحور له عدّة صُوَر غير صورتها الأصليّة، بسبب الزحافات والعلل اللازمة المعيّنة لها. فإذا دخلت التغييرات في عروض أو ضرب

[٦٦]. وهو قوله: سل الشعراء هل سبحوا كسبحي بحور الشعر أم غاصوا مغاصي

[٦٧]. بحور الشعر العربي وأوزانه، نسخة المكتبة الشاملة الالكترونية، ص. ١

البحر لبيت من القصيدة سواء كان زحافا أو علّة، فلا بدّ أن تجيئ تلك التغييرات في عروض وضرب جميع الأبيات لنفس القصيدة. أما الزحافات التي تدخل حشو الأبيات فهي جائزة الدخول، إذا دخل في بيت فلا يلزم دخوله في جميع الأبيات. ومع ذلك، ربّما يكون تفاعيل البحر الأصلية كلها موجودة في وزن الشعر، فيعرف الشعر بالتام، وربّما تسقط من الوزن التفعلتان الأخيرتان من شطري البيت فهو الشعر المجزوء، كما يسقط في بعض الأحيان نصف البحر أو ثلثاه. فإذا ذهب نصف الوزن الأصلي فالشعر إذا يعرف بالمشطور كما يعرف بالمنهوك إذا ما ذهب ثلثا الوزن. فمن البحور ما يأتي تامّا في جميع الأحوال، وما يأتي مجزوءا أبدا كما فيها ما يأتي في أحوال ثلاثة.

فهنا نبحث عن أوزان كل بحر من البحور الشعرية مع مثال واحد لكلّ وعن الصور المختلفة التي تجيئ في إطارها مع الإشارة إلى الزحافات التي يجوز دخولها في كلّ منها.

أ- البحور غير المختلطة:

البحور المختلطة هي البحور التي فيها تفعلة واحدة متكرّرة. وهي تنقسم إلى قسمين: الخماسية التي تتكوّن من محض التفاعيل الخماسية والسباعية التي تتكون من التفاعيل السباعة. فالخماسية منها اثنان فقط، هما البحر المتقارب والبحر المتدارك. والسباعية منها خمسة.

١- البحر المتقارب:

هذا البحر مكوّن من تفعلة "فَعُولُنْ" مكرّرة ثماني مرّات. سمّي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأن يصل بين كل وتدين سبب واحد[٦٨]، أو لتقارب أجزاءه لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضا[٦٩]. المتقارب يأتي تامّا ومجزوءأ.

مثاله: فأمّا تميم تميم بن مرّ فألفاهم القوم روبى نياما

فَأَمْمَا تَمِيْمُنْ تَمِيْمُبْ نُمُرْرِيْفَأَلْـفَاْ هُمُلْقَوْ مُرَوْبَاْ نِيَاْمَـاْ

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُـولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

يأتي المتقارب على ستّ صور، أربعة منها تامّا، فهي:

- صحيحة العروض والضرب:

[٦٨]. التبريزي، الخطيب: ص. ١٢٩

[٦٩]. القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، نسخة المكتبة الشاملة الالكترونية: ص. ٤٣

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ**فَعُولُنْ** فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ**فَعُولُنْ**

- صحيحة العروض ومقصور الضرب:

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ**فَعُولُنْ** فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ **فَعُولْ**

- صحيحة العروض ومحذوف الضرب:

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ**فَعُولُنْ** فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ **فَعَلْ**

- صحيحة العروض وأبتر الضرب:

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ**فَعُولُنْ** فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ**لُنْ**

أما الصور المجزوءة:

- محذوفة العروض والضرب: فَعُولُنْ فَعُولُنْ **فَعَلْ** فَعُولُنْ فَعُولُنْ **فَعَلْ**
- محذوفة العروض وأبتر العروض: فَعُولُنْ فَعُولُنْ **فَعَلْ** فَعُولُنْ فَعُولـُنْ**لُنْ**

وفي جميع هذه الصور للمتقارب، تامها ومجزوئها، يجوز دخول زحاف القبض في جميع تفاعيلها، حتى يصير "**فَعُوْلُنْ**" "فَعَلْ".

٢- البحر المتدارك:

هذا البحر هو الذي تداركه الأخفش على الخليل، فلذا سمّي بالمتدارَك، بفتح الراء. وسمّي بالمتدارك، بكسر الراء، لأنه تدارك المتقارب، أي التحق به بتقديم سببه على وتده[٧٠]. وله أسماء أخرى كـ"الركض" و"المخترع" و"المحدث" و"المنتسق". لقد اختلف العلماء في عدم عدّ الخليل لهذا البحر، ففي رأي إنه لم يتعرّف هذا البحر، وفي رأي آخر بأنه كان يعرفه ولكنه أهمله لندرة وروده.

فهذا البحر مكوّن من تكرار تفعلة "فَاعِلُنْ" ، عكس "**فَعُوْلُنْ**" (**لُنْ+فَعُوْ**) ثماني مرّات. ويجوز المتدارك أيضا تاما ومجزوءا:

مثاله: جائنا عامر سالما صالحا بعد ما كان ما كان من عامر

جَاْئَنَـاْ عَاْمِرُنْ سَاْلِمَـنْ صَاْلِحَاْ بَعْـدَمَـا كَاْنَمَاْ كَاْنَمِنْ عَاْمِرِيْ

فاَعِلُنْ فَاعِلُـنْ فَاعِـلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِـلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

لها أربع صور، واحدة منها تامّة، هي:

[٧٠]. خلوصي، صفاء، ص: ١٥٢

- صحيحة العروض والضرب:

فَاعِلُنْ فَاعِلُ ـنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

الصور المجزوءة:

- مع عروض صحيحة وضرب مرفل:

فَاعِلُنْ فَاعِلُ ـنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلاتُنْ

- مع عروض صحيحة وضرب مذال:

فَاعِلُنْ فَاعِلُ ـنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاْنْ

- مع عروض وضرب صحيحتين:

فَاعِلُنْ فَاعِلُ ـنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

ربما يغيّر "فَاعِلُنْ" للمتدارك إلى "فَعِلُنْ" لجواز دخول الخبن فيه. وربّما يحوّل إلى "فَعِلْ" لدخول القطع في حشوه مع أنه من العلل.

٣- البحر الوافر:

البحر الوافر يتكوّن من تفعلة " مُفَاعَلَتُنْ" ستّ مرّات. ويأتي أيضا إما تامّا أو مجزوءا.

مثاله: لنا غنم نسوّقها غزار كأن قرون جلّتها العصيُّ

لَنَا غَنَمُنْ نُسَوْوِقُهَا غِزَارُوْ كَأَنْ قُرُوْنُ جِلَّتِهَلْ عِصِيُّوْ

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ[٧١]

للوافر ثلاث صور، واحدها تامّة:

- مقطوفة العروض والضرب:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ

الصورتان المجزوءتان:

- صحيحة العروض والضرب: مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

- صحيحة العروض ومعصوب الضرب: مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيْلُن

أما الزحافات التي يجوز دخولها في هذا البحر هي إما العصب، فيصير جزءه "مَفَاعِيْلُنْ"، أو العقل فيصير "مُفَاعِلُنْ"، أو النقص فيصير "مَفَاعِيْلُ". ومن الملحوظ، أنه

[٧١]. لا يوجد لهذا البحر شعر صحيح العروض والضرب. فهنا العروض والضرب كلاهما مقطوف.

قد يتشابه أجزاء الوافر مع أجزاء الهزج حينما يدخل الوافر زحاف العصب. فإن وجد تفعلة واحدة لوزن قصيدة متحرّك الخامس فتعدّ أنها من البحر الوافر، وإن كانت غيرها من التفاعيل "مَفَاعِيْلُنْ".

٤- البحر الكامل:

أجزاء هذا البحر هي "مُتَفَاعِلُنْ" ستّ مرّات. سمّي هذا البحر كاملا لتكامل حركاته وهي ٣٠ حركة، ليس في الشعر شيء له مثل هذا العدد من الحركة غيره[٧٢]. وهذا البحر أيضا أيضا يأتي تامّا ومجزوءا.

مثاله: وإذا صحوت فما أقصّر عن ندى وكما علـمت شمائلي وتكرّمي

وَإِذَاْ صَحَوْ تُفَمَاْ أُقَصْ صِرُ عَنْ نَدَىْ وَكَمَاْ عَلِمْ تِشَمَاْئِلِيْ وَتَكَرْرُمِيْ

مُتَفَاعِـلُنْ مُـتَفَاعِلُنْ مُــتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُــتَفَاعِلُنْ

من الممكن أن يجيئ الكامل في الواقع الشعري على تسع صور، خمس منها تامّة، والأربع الباقية مجزوءة، فالصور التامة هي:

- صحيحة العروض والضرب:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

- صحيحة العروض ومقطوع الضرب:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَــعِلَاْتنْ

- العروض صحيحة والضرب أحذّ مضمر:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَــعْــلُنْ

- العروض حذّاء والضرب أيضا أحذّ:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَــعِـلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَــعِــلُنْ

- العروض حذّاء والضرب أحذّ ومضمر:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَــعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَــعْـلُنْ

أما الصور المجزوءة من البحر الكامل،هي:

[٧٢]. القيرواني، ابن رشيق، ص. ٤٣

- العروض صحيحة والضرب مرفل: مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَاتُنْ
- العروض صحيحة والضرب مذال: مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَانْ
- العروض والضرب صحيحان: مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
- العروض صحيحة والضرب مقطوع: مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعِلَاتُنْ

يجوز في تفاعيل الكامل دخول الإضمار والوقص والخزل من الزحافات، فتغيّر "مُتَفَاْعِلُنْ" إلى "مُسْتَفْعِلُنْ" و"مُتَفَاْعِلُنْ" و"مُتَفْتَعِلُنْ" على الترتيب.

٥- بحر الهزج:

يتكوّن وزن هذا البحر الشعري من تفعلة "مَفَاعِيْلُنْ" مكرّرة ست مرّات، ولكن الواقع الشعري يرفض صورته الأصلية، فلا يرد الشعر من هذا البحر إلا مجزوءا، فلا يرى إلا ذا أربع تفعلات[٧٣].

مثاله: عفا من آل ليلى السهـــ ـب فالأملاح فالغمر

عَـــفَاْمِنْ آ لِلَيْلَاسْسَهْـ بُفَلْأَمْـلاَ حُفَلْغَـمْـرُوْ

مَـــفَاعِيْلُنْ مَـفَاعِيْلُنْ مَـفَاعِيْلُنْ مَـفَاعِيْلُنْ

الصور الجائزة في الهزج اثنتان:

- العروض والضرب صحيحين: مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ
- العروض صحيحة والضرب محذوف:مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَـعُوْلُنْ

ربّما تجيء أجزاء هذا البحر مكفوفا أو مقبوضا، فتصير "مَفَاْعِيْلُنْ"، "مَفَاعِيْلُ" و"مُفَاْعِلُنْ" على الترتيب.

٦- بحر الرجز:

تفاعيل هذا البحر " مُسْتَفْعِلُنْ" ستّ مرّات. لقد لقّب بـ"حمار الشعراء" لسهولة استعماله لكونه أكثر البحور تقلبا وتعرضا لإصابته بالزحافات والعلل والجزء والشطر والنهك. فلهذه البحر خمس صور، اثنتان منهما تامّتان، وواحدة مجزوءة وواحدة مشطورة وواحدة

[٧٣]. إنما يختلف الأصل والواقع في عدد التفاعيل للبحر لأن الأصل يعتمد على الدوائر الخمسة كما سنوضّح عند البحث عنها.

منهوكة. فهو البحر الوحيد الذي يجمع بين الصور التامة والمجزوءة والمشطورة والمنهوكة.

مثاله: دار لسلمى إذ سليمى جارة قفرى ترى آياتها مثل الزبر

دَارُنْ لِسَلْ مَاْ إِنْسُلَيْ مَاْجَاْرَتْنْ قَفرْلَاْتَرَاْ اَاْيَاْتِهَاْ مِثْلَزْزُبُرْ

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصور التامّة للرجز:

- العروض والضرب صحيحتان:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

- العروض صحيحة والضرب مقطوع:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلُنْ

الصورة المجزوءة:

- العروض والضرب صحيحتان: مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة المشطورة: مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة المنهوكة: مُسْتَفْعِلُنْمُسْتَفْعِلُنْ

تدخل في وزن بحر الرجز من الزحافات الخبن والطيّ والخبل والقطع فتصير "مُسْتَفْعِلُنْ"، "مُفَاْعِلُنْ" و"مُفْتَعِلُنْ" و"فَعِلُاتُنْ" و"مَفْعُوْلُنْ" على الترتيب.

٧- بحر الرمل:

قال ابن رشيق في وجه تسمية هذا البحر بالرمل أنه لتشبيهه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض[٧٤].أما تفاعيل هذا البحرهي " فَاعِلَاتُنْ" ستّ مرّات. ولهذا البحر ست صور، ثلاثة تامة وثلاثة مجزوءة.

فمثاله: مثل سحق البرد عقّى بعدك الـ ـقطر مغناه وتأويب الشمال

مِثْلَسُحْقِلْ بَرْدِعَقْفَاْ بَعْدَكَلْ قَطْرُمَغْنَاْ هُوْوَتَأْوِيْبُشْشِمَاْلِيْ

[٧٤]. القيرواني، ابن رشيق: ص. ٤٣

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

الصور التامة للرمل:

- محذوفة العروض وصحيح الضرب:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

- محذوفة العروض ومقصور الضرب:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتْ

- محذوفة العروض والضرب:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ

- العروض صحيحة والضرب مسبّغ: فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
- العروض والضرب صحيحان: فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
- العروض صحيحة والضرب محذوف: فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ

يدخل في أجزاء الرمل تارة الخبن فتصير "فَاعِلَاتُنْ"، "فَعِلَاتُنْ" وتارة الكفّ، فتصير "فَاعِلَاتُ" أو الشكل، فتصير "فَعِلَاتُ".

ب. البحور المختلطة:

هذا هو القسم الثاني للبحور الشعرية من حيث نوع تفعيلاتها. فأجزاء هذه البحور تتكوّن من تفعلتين مختلفتين أو ثلاث تفعيلات. يحتوي هذا القسم على تسعة بحور، ثلاثة منها تشتمل على وحدة موسيقية تتكوّن من تفعلتين مختلفتين وتتكرّر ثلاث مرّات، والستة الباقية تحتوي على وحدة موسيقية تتكوّن من تفعلتين متجانسين مع تفعلة مختلفة وتتكرر مرّتين. فالثلاثة الأولى هي:

٨- البحر الطويل:

هذا مما يوافق عليه أغلب دارسي العروض، أن هذا البحر هو أكثر البحور شيوعا في الشعر العربي، لما أنه جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن[٧٥]. أما أجزاء هذا البحر هو "فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ" أربع مرّات، مرّتين في كلا الشطرين من البيت. ومن مميزات هذا البحر أنه تام أبدا، بحيث لا يكون مجزوءا ولا مشطورا ولا منهوكا.

[٧٥]. إبراهيم، أنيس: ص. ٥٧

مثاله:أبا منذر كانت غرووا صحيفتي ولم أعطكم بالطوع مالي ولا عرضي

أَ بَا مُنْ ذِرْنَكَانَتْ غُرُوْرَنْ صَحِيْفَتِيْ وَلَمْأُعْ طِكُمْبِطَوْ عِمَالِيْ وَلَاعِرْضِيْ

فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْمَفَاعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ

يجيئ البحر الطويل على ثلاث صور:

- عروضه مقبوضة وضربه صحيحا:

فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْمَفَاعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ

- عروضه وضربه مقبوضين:

فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْمَفَاعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ

- عروضه مقبوضة وضربه محذوفا:

فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْفَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

الزحافات الجائزة للبحر الطويل: يدخل في "فَعُوْلُنْ" من أجزاء الطويل زحاف القبض، فتصبح "فَعُوْلُ". وأما "مَفَاعِيْلُنْ" يجوز فيه مع القبض الكفَ فيجوز أن تجيئ "مَفَاعِلُنْ" أو "مَفَاْعِيْلُ".

٩- البحر المديد:

المديد هو من البحور التي قلّ النظم عليها في الشعر القديم والحديث. يتكوّن هذا البحر من تفعلتي "فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ" متكرّرتين أربع مرّات. ولكنه لم يجئ هذا البحر في الواقع إلا مجزوءا.

مثاله: يا لبكر أنشروا لي كليبا يا لـبكر أين أين الفـرار

يَالَبَكْرُنْ أَنْشِرُوْ لِيْكُلَـيْبَاْ يَالَبَكْرُنْيَنَأَيْ نْفِرَارُوْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

يجيئ البحر المديد على ست صور، كلها مجزوءة:

- العروض والضرب صحيحين:

فَاعِلَاتنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتنْ فَاعِلَاتنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتنْ

- العروض محذوفة والضرب مقصورا:

فَاعِلَاتنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتْ

- العروض والضرب محذوفين:

فَاعِلَاتنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

- العروض محذوفة والضرب أبتر:

فَاعِلَاتنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتنْ فَاعِلَاتنْ فَاعِلُنْ فَعْلُنْ

- العروض والضرب كلاهما محذوفين مخبونين:

فَاعِلَاتنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلَاتنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

- العروض محذوفة مخبونة والضرب أبتر:

فَاعِلَاتنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلَاتنْ فَاعِلُنْ فَعْلُنْ

أما زحافات هذا البحر هي الخبن والكفّ والشكل. فيصيب "فَاعِلَاتنْ" الخبن فتصير "فَعِلَاتنْ"، والكفّ فتصير "فَاعِلَاتُ"، والشكل فتصير "فَعِلَاتُ" كما يصيب "فَاعِلُنْ" الخبن فيصبح "فَعِلُنْ".

١٠- البحر البسيط:

يرى بعض اهل العروض أن كلاّ من البحر الكامل والبحر البسيط يحلّ في المرتبة الثانية في نسبة الشيوع بعد الطويل[٧٦]. أجزاء هذا البحر "مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ" أربع مرّات، إلا أنها يرد مجزوءا في بعض الصور.

مثاله: يَا حَارُ لَا أُرْمَيَن مِنكُم بِدَاهِيَة لَم يلقها سوقة قبلي ولا ملك

يَاْحَارُلَاْ أُرْمَيَنْ مِنْكُمْبِدَاْ هِيَتِيْ لَمْيَلْقَهَاْ سُوْقَتنْ قَبْلِيوَلَاْ مَلِكُوْ

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

للبحر البسيط ست صور، صورتان منها تامّتان والباقية مجزوءة.

الصورتان التامتان للبسيط:

[٧٦]. غازي يموت، بحور الشعر العربي، دار الفكر اللبناني، ١٩٩٢، ص. ٦١

- مخبونة العروض والضرب:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

- مخبونة العروض ومقطوع الضرب:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

الصور المجزوءة:

- صحيحة العروض ومذال الضرب:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ مُسْتَفْعِلَانْ

- صحيحة العروض والضرب:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

- صحيحة العروض ومقطوع الضرب:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ مَـفْعُوْلُنْ

- مقطوعة العروض والضرب:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ مَفْعُوْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ مَـفْعُوْلُنْ

أما الزحافات الجائزة في هذا البحر هي الخبن والطيّ والخبل. فيجوز الثلاثة في "مُسْتَفْعِلُنْ" فيصير "مُفَاعِلُنْ" و"مُفْتَعِلُنْ" و"فَعِلَاتُنْ". أما "فَاعِلُنْ" فيجوز فيه الخبن فقط فيصير "فَعِلُنْ".

النوع الثاني من البحور المختلطة:

لقد سبق أن قلنا أن البحور المختلطة نوعان، نوع يتكون من تكرار وحدة موسيقية تتكون من تفعلتين وتتكرر ثلاث مرّات. أما النوع الثاني يتكون أجزاؤه من وحدة تتكون من تفعلتين متجانسين وتفعلة مختلفة، وتتكرر مرتين، في كلا الشطرين من البيت. فهذه البحور ستة:

١١- البحر السريع:

هذا البحر يحتوي على تفعيلات " مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ" مرّتين. لقد عدّه العروضيون من أقدم بحور الشعر العربي إلا أنه قليل الورود في الشعر الجاهلي والحديث. يأتي البحر السريع تامّا ومشطورا.

مثاله: أزمان سلمى لا يرى مثلها الـــ ـــراؤون في شام ولا في عراق

أَرْمَاْسَـلْ مَـلْاْيُرَاْ مِـثْـلَـهَلْ رَاْؤُوْنَـفِيْ شَـلْمِوَلاْ فِيْعِرَاْقْ

مُسْتَفْعِلُنْ مُـسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُـسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتْ

يأتي البحر السريع على ستّ صور، أربع منها تامة والباقيتان مشطورتان. فالصور التامة:

- العروض مطويّة مكسوفة والضرب مطويا موقوفا:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتْ

- العروض والضرب مطويّة مكسوفة:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ

- العروض مطويّة مكسوفة والضرب أصلم:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْـلُنْ

- العروض والضرب مخبولة مكسوفة:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِـلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِـلُنْ

أما الصورتان المشطورتان:

- العروض والضرب موقوفة[٧٧]: مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتْ

- العروض والضرب مكسورة: مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولُنْ

وزحافات السريع هي الخبن والطي والخبل. ففي "مُسْتَفْعِلُنْ" يجوز كما في البسيط الخبن والطي والخبل فتصير "مُفَاعِلُنْ" و"مُفْتَعِلُنْ" و"فَعِلَتُنْ" على الترتيب. أما "مَفْعُوْلَاتُ" فهي لا ترد في هذا البحر إلا عروضا وضربا،فمع العلّة أو الزحاف التي تدخلها يصبها جائزا الخبن لا غير.

١٢- البحر المنسرح:

وزن هذا البحر " مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ" مرّتين. وهذا البحر أيضا قليل الورود في الشعر القديم والحديث. يجيئ على ثلاث صور، واحدة تامّة، واثنتان منهوكتان.

مثاله: إنّ ابن زيد لا زال مستعملا للخير يفشي في مصره العرفا

[٧٧]. حيث إن في الصور المشطورة شطر واحد تعتبر تفعلته الأخيرة عروضا وضربا.

إِنْتَبْنِزَيْ دِنْـلاَزَالَ مُسْتَعْمِلاً لِلْخَيْرِيُفْ شِيْفِيْمِصْر هِلْعُرُفَاْ

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاتُ مُفْتَعِلُنْ

الصورة التامّة للبحر المنسرح:

- العروض صحيحة والضرب مطويّا:

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاتُ مُفْتَعِلُنْ

الصورتان المنهوكتان:

- العروض والضرب موقوفين: مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاتْ
- العروض والضرب مكسوفين: مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولُنْ

الزحافات الجائزة في هذا البحر أيضا الخبن والطيّ والخبل. فتدخل الثلاثة في "مُسْتَفْعِلُنْ" كما يدخل الخبن فقط في "مَفْعُوْلاتُ" وصورها المتغيرة في الصورتين المنهوكتين.

١٣- البحر الخفيف:

البحر الخفيف يتكوّن من وحدة " فَاعِلاَتنْ مُسْتَفِع لُنْ فَاعِلاَتنْ" مرّتين. هذا هو أحد البحرين الذين يأتي فيهما "مُسْتَفِع لُنْ" ذو الوتد المفروق. يجيء على خمسة صور، ثلاثة منها تامة والباقيتان مجزوءتان.

مثاله: حلّ أهلي ما بين درنى فبادو لى وحلّت علويّة بالسخال

حَلْلَأْ هْلِيْ مَاْبَيْنَ دُرْ نَاْفَبَاْدَوْ لاْوَحَلْلَتْ عْلْوِيْيَ تْنْ بِسْسِخَاْلِيْ

فَاعِلاَتنْ مُسْتَفِع لُنْ فَاعِلاَتنْ فَاعِلاَتنْ مُسْتَفِع لُنْ فَاعِلاَتنْ

صوره التامة:

- العروض والضرب صحيحين:

فَاعِلاَتنْ مُسْتَفِع لُنْ فَاعِلاَتنْ فَاعِلاَتنْ مُسْتَفِع لُنْ فَاعِلاَتنْ

- العروض صحيحة والضرب محذوف:

فَاعِـلَاتنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتنْ فَاعِـلَاتنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَـاعِلُنْ

- العروض والضرب محذوفين:

فَاعِـلَاتنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَـاعِلُنْ فَاعِـلَاتنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَـاعِلُنْ

الصورتان المجزوءتان:

- العروض والضرب صحيحين:

فَاعِـلَاتنْ مُسْتَفْعِ لُـنْ فَاعِـلَاتنْ مُسْتَفْعِ لُنْ

- العروض صحيحة والضرب مخبون مقصور:

فَاعِـلَاتنْ مُسْتَفْعِ لُـنْ فَاعِـلَاتنْ مُفَـــاعِ لْ

١٤- البحر المضارع:

أجزاء هذا البحر " مَفَاعِيْلُنْ فَاعِ لَاتنْ مَفَاعِيْلُنْ" مرّتين، ولكن لا يجيئ إلا مجزوءا. من الملحوظ أنه البحر الوحيد الذي يحتوي على "فَاعِ لاتنْ"ذي الوتد المفروق. وله صورة فقط، وهي صحيحة العروض والضرب. ولكن حشو هذا البحر يخالف حشو ما سبقه من البحور من حيث إنه يجب فيه الزحاف. وعلى ذلك لا تستعمل "مَفَاعِيْلُنْ" في هذا البحر صحيحة، ولكن يجب استعمالها مقبوضة أو مكفوفة[٧٨].

مثاله: دعـــاني إلى سعادا دواعــي هوى سعادا

دَعَـلْنِي إِلاَ سُــعَادَا دَوَاْعِيْهَـ وَاْسُــعَادَا

مَفَاعِـــيْلُ فَاعِ لَاتنْ مَــفَاعِيْلُ فَاعِ لَاتنْ[٧٩]

١٥- البحر المقتضب:

هذا البحر من البحور التي قلّ استخدامه في الشعر العربي القديم والحديث، حتى أنكره الأخفش لندرته. يتكوّن وزن هذا البحر من " مَفْعُولَاتُ مُسْتَفِعِلُنْ مُسْتَفِعِلُنْ" مرّتين. فهو أيضا لا يوجد في الواقع الشعري إلا مجزوءا. له صورة واحدة كالمضارع، عروضه وضربه مطويّان وجوبا.

[٧٨]. غازي يموت: ص. ١٨٣

[٧٩]. دخل زحاف الكفّ في التفعلة الأولى والثالثة.

مثاله: أقـــبلت فـــلاح لها عـــــارضان كالســـبج

أَ قـبَلْتَـفَـــ لاَحَـلَـهَاْ عَـــــاْرضَـاْن كَسْسَبَجِيْ

فَاعِـــلَاتُ مُـتَفَعِلُنْ مَـــــفْعُولَاتُ مُـسْتَفْعِلُنْ[٨٠]

يدخل في "مَفْعُوْلَاتُ" في حشو هذا البحر الخب والطيّ جوازا. فتصير "فَعُوْلَاتُ" أو "فَاعِلَاتُ".

١٦- البحر المجتثّ:

وزن هذا البحر حسب نظام الدوائر العروضية هو " مُسْتَفِع لُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ" مرّتين، ولكنه لم يستعمل إلا مجزوءا. له صورة واحدة، هي العروض والضرب صحيحين، مثاله: البطـن منها خـميص والوجـه مثل الهلال

اَلْبَطْنُ مِنْ هَاْخَمِيْصُوْ وَلْوَجْهُ مِثْ لَلْهِلَالِيْ

مُسْتَفِع لُنْ فَاعِـــلَاتُنْ مُسْتَفِع لُـنْ فَاعِلَاتُنْ

يجوز دخول الخبن والكفّ والشكل في حشو هذا البيت وهو "مُسْتَفِعلُنْ". فترد في الشعر إما صحيحة أو "مُتَفِع لَنْ" أو " مُسْتَفِع لُ" أو " مُتَفِع لُ". وربّما يدخل المجتثّ التشعيثُ، وهي علّة تحذف أحد المتحركين من وتد حتى يصيّر "فَاعِلَاتُنْ" إلى "مَفْعُوْلُنْ".

الدوائر الخمسة:

لاحظنا في بعض البحور بأنّه لا يستعمل أبدا وزنه الأصليّ، بل إما مجزوءا أو متغيرة العروض أو الضرب. وهذا الخلاف بين الوزن الأصلي للبحر والوزن الواقعي له يرجع إلى حقيقة أن كل بحر لم يأت إلى الوجود بصفة عشوائية بل حسب نظام عامّ شامل، وهو النظام الدائريّ. فالدائرة العروضية هي من اكتشاف الخليل بن أحمد رحمه الله. لقد كان الخليل بن أحمد متمكنا في النحو والصرف والعروض والموسيقا والرياضة، وكان ذا

[٨٠]. دخل في التفعلة الأولى والثالثة من البيت الطيّ.

عقلية فذة جعلته يطبق نظرية التباديل والتوافيق في الرياضة على تفاعيل العروض، حيث إنها تتشابه كلها في تكوينها من ساكن ومتحرك ومن أسباب وأوتاد، فتبديل قراءتنا للتفعيلة من أولها إلى وسطها مثلا ينتج لنا تفعيلة أخرى مكونة من الأسباب والأوتاد نفسها التي للتفعيلة عند قراءتها من أولها[٨١].

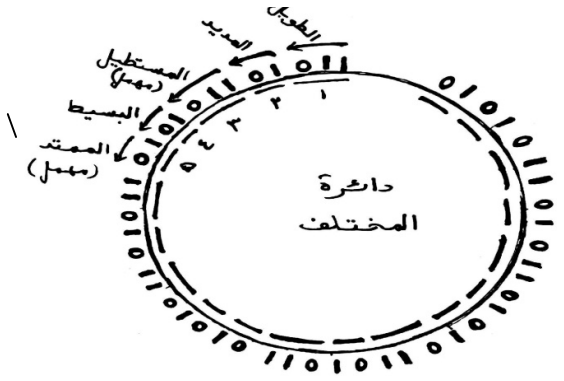
فدوائر البحور "هي أدوات حسابية وضعها الخليل بن أحمد لحصر أوزان الشعر العربي بواسطتها، وليشير بها إلى أن لهذه الأوزان العربية أصولا عقلية ارتبطت بها وقد جرى العرب عليها فطرة وسليقية"[٨٢]. فهي كما قالت نازك الملائكة: "العلاقة التي تربط مجموعة من البحور بعضها ببعض، بحيث يمكن أن نستخرج كل بحر من بحور الدائرة من البحر الآخر، على أن لكل دائرة بحرا رئيسا اصطلح عليه العروضيون، ومنه تستنبط بقية البحور"[٨٣].فحسب النظام الدائري لدى الخليل، يدخل كلّ بحر داخل إحدى الدوائر الخمسة، وذلك حسب عدد الأسباب والأوتاد في وزن البحر. فالبحور ودائرتها كما يأتي:

- دائرة المختلف:
  ١. البحر الطويل ٢. البحر المديد ٣. البحر البسيط
- دائرة المؤتلف:
  ١. البحر الوافر ٢. البحر الكامل
- دائرة المجتلب:
  ١. بحر الهزج ٢. بحر الرجز ٣. بحر الرمل
- دائرة المشتبه:
  ١. البحر السريع ٢. البحر المنسرح ٣. البحر الخفيف
  ٤. البحر المضارع ٥. البحر المقتضب ٦. البحر المجتثّ
- دائرة المتفق:
  ١. البحر المتقارب ٢. البحر المتدارك

[٨١]. ياقوت، أحمد سليمان: ص. ٣٩
[٨٢]. السمان، علي محمود، ص. ٢٨٥
[٨٣]. الملائكة، نازك، علم العروض، أمال جامعية، جامعة الكويت، ١٩٧٢، ص. ٧

فكل بحر من دائرة واحدة يحتوي على عدد معيّن من الأسباب والأوتاد. فإذا أردنا أن نفكّ أو نستنبط أبحر الدائرة، نبدأ بالبحر الذي هو أصل الدائرة أولا، ثم نترك من أوله وتدا، ونضيفه إلى آخره، فنحصل على بحر ثان، ثم نترك من أوّل البحر الثاني سببا، ونضيفه إلى آخره، فنحصل على بحر ثالث، وهكذا إلى أن نصل إلى البحر الأول، أو إلى أصل الدائرة[٨٤].وخلال هذا التخريج ربما يتخرج من الدائرة مع الأوزان المستعملة، ما لا وجود له في الشعر العربي، فتعتبر أوزانا مهملة.

فعلى سبيل المثال، ننظر كيف تخرّج الدائرة الأولى ثلاث بحور.



ففي هذه الدائرة، كتبنا أولا وزن البحر الطويل بالرمزين("1" للحرف المتحرك و"0" للحرف الساكن)، فهذا البحر يحتوي على ٢٠ مقطعا صوتيا، بحيث يتكرر "فعولن مفاعيلن" ذات خمس مقاطع صوتية أربع مرّات. فإذا بدأنا من الأول نحصل على وزن البحر الطويل (وهو الذي ما كتبنا أولا حول الدائرة)، ثم إذا عددنا من المقطع الصوتي الثاني هو سبب خفيف حصلنا على وزن المديد (فاعلاتن فاعلن أربع مرات). أما إذا ما عددنا من المقطع الثالث حصلنا على وزن "مفاعيلن فاعلن" أربع مرات، وهذا الوزن مهمل سمّاه العروضيون بالمستطيل، وهو عكس وزن البحر الطويل. أما المقطع الرابع هو سبب خفيف، فإذا بدأنا من هناك حصلنا على وزن "مستفعلن فاعلن" أربع مرّات، وهو وزن البسيط. أما إذا بدأنا من المقطع الخامس، حصلنا على وزن "فاعلن فاعلاتن" أربع مرّات، وهو أيضا غير وارد ومهمل سمّوه بالبحر الممتدّ. وهكذا الأمر مع كل دائرة باقية في استخراج البحور منها.

[٨٤]. الراضي، عبد الحميد، شرح تحفة الخليل، موسسة الرسالة، بغداد، ١٩٧٥ ص. ١٥

الخاتمة:

ففي هذا الباب قد بحثنا موجزا عن تاريخ علم العروض وعن القواعد الأصلية فيه بحيث سيفيدنا في هذا البحث، إن شاء الله. ففي الفصل الأول من الباب، جرى النقاش حول علم العروض وعن أهميته وعن تعلقه مع الشعر العربي كما جرى البحث حول مؤسس هذا الفن وتاريخ تدوينه في الفصل الثاني. وفي الفصل الثالث بحثنا عن الوحدات الموسيقية في الشعر وعن الأوزان الخليلية مع الإشارة إلى صورها المختلفة والتغيرات الجائزة فيها وإلى النظام الدائري الذي عرّفه الخليل بن أحمد لحصر البحور الشعرية الستة عشر.

الباب الثاني: محاولات تطوير القواعد الخليلية عبر العصور

الفصل الأول: محاولات التطوير في العصر العباسي

الفصل الثاني: محاولات تطوير علم العروض في الأدب الأندلسي

الفصل الثالث: الأوزان الشعرية في عصر الدول المتتابعة

الفصل الأول: محاولات التطوير في العصر العباسي

الأدب العربي في العصر العباسي:

العصر العباسي هو عصر الدولة التي أقيمت على أيدى الخلفاء العباسيين، بعد إزالة الخلافة الأموية في عام ١٣٢هـ واستمرّت إلى عام ٦٥٦هـ.فخلال هذه الفترة الطويلة، لقد شهد العالم العربي أكبر نهضة ثقافية في تاريخ الحضارة العربية والإسلامية والتي حقّقت تغيّرا جذريّا في الحياة الإنسانية بكل علاقاتها، الاجتماعية والسياسية والثقافية. فقد أدّت سياسة الخلفاء العباسيين واتساع رقعتهم إلى انفتاح المجتمع العربي على الشعوب الأخرى كالفرس والهنود والأتراك وغيرهم من الأمم العالمية الأخرى، والتعرّف من ثقافات متنوّعة في العالم. أما المجال الأدبي الذي هو أهم عناصر الثقافة العربية، فهو أيضا تأثر بهذه التغيرات الجديدة التي وقعت في المجتمع، حتى جعلت أساليبه ومعانيه تتطوّر أكثر من قبل جراء اطلاع الأدباء على الثقافات الأجنبية ونموّ مداركهم وزيادة معلوماتهم وتطور الحياة الحضرية في بلادهم.

فإن كان العصر العبّاسي يوصف على العموم بأنه عصر الابتداع الفنّي والإزهار الأدبيّ، لقد قسّم مؤرخوا الأدب العربي هذه الفترة التي تمتد زهاء خمسة قرون، إلى عصرينمهمين، وذلك لما لكل من العصرين أحوال وأوصاف مختلفة عن الآخر. أما العصر العباسي الأول فهو يوصف بعصر القوّة، حيث يتميّز ببسط الدولة سيطرتها على كافة أراضي الخلافة الإسلامية الممتدة من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب وتمسّكه بثقافة عربيّة خالصة. أما العصر الثاني فيعرف بعصر الضعف، وذلك لما أصاب الدولة العباسية وبالتالي جميع المسلمين في كافة أنحاء الدولة الإسلامية من النكبات والفتن. فأظنّ أن البحث عن الأدب العربي في العصر العباسي، سيكون أوضح وأبين إذا ما بحثناعنه داخل إطار هذين العصرين.

➢ **العصر العباسي الأول:**

يمتدّ العصر العباسي الأول منذ تأسيس الخلافة العباسية في عام ١٣٢هـ إلى عام ٢٣٢هـ. وهذا العصر الذي يشتمل على عهود تسعة خلفاء كالمنصور والرشيد والمأمون، يعتبر العصر الذهبي للدولة العباسية لما أنّ هؤلاء الخلفاء التسعة استطاعوا إقامة حكم إسلامي تحققت فيه المساواة بين جميع الشعوب الإسلامية وتأكيد قوة الخلافة بالقضاء على جميع التحديات التي واجهتها من داخل الدولة وخارجها. فقد تميّز هذا العصر بالخصب والرخاء حيث سيطر على خواص الناس وعوامهم البذخ والترف، الأمر الذي أدّى إلى ضعف التمسّك بالدين وشيوع الانهيار الأخلاقي في المجتمع. وهذا من جانب، ولكن من جانب آخر، قد عرف هذا العصر بحركات علميّة مهمة وتيارات فكرية عظيمة بفضل الاحتكاك مع الأمم الأخرى والاعتراف على علومهم وأفكارهم المبدعة.

أما الأدب الذي يعمل كمرآة للمجتمع، فمن المحال أن يبقى بدون أن يتأثر بهذه التغيرات الاجتماعية والثقافية في هذا العصر. فقد أدّت الأحوال الجديدة والبيئات المتجدّدة في المجتمع، إلى توسعة حدود الأدب العربي، وتطوّر معانيه وأشكاله وأساليبه، حسب المتطلبات الراهنة. ولقد لعب اعتناء العلماء بحركة الترجمة دورا هاما في هذا الإزدهار العلميّ والأدبي، حيث تسرّبت إلى آداب اللغة العربية وعلومها قيم الثقافات الأجنبية وعلومها المتنوّعة. فمن أشهر شعراء هذا العصر بشار بن برد (ت ١٦٨هـ) وأبو نواس (١٩٩هـ) وأبو العتاهية (٢١٣هـ) ومسلم بن الوليد (ت ٢٠٨هـ) وأبو تمام (ت ٢٣١هـ) وغيرهم من الشعراء الذين خلّدهم الدهر عبر قصائدهم. أما في مجال النثر، ولد هذا العصر جهابذة الأدباء كعبد الله بن المقفع (ت ١٤٢هـ) وعمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) وسهل بن هارون (ت ٢١٥هـ) وابن الزيات (ت ٢٣٣هـ) وأمثالهم. فالأدب العربي في هذا العصر قد واكب نهضة العصر واصبح قادرا على استيعاب المظاهر العلمية والفنية كما أن موضوعاته تنوعت فشملت مختلف مناحي الحياة كالخمريات[٨٥] والغلمانيات[٨٦] والطرديات[٨٧].

[٨٥]. الخمريات هي قصائد شعرية نظمت في وصف الخمر

[٨٦]. الغلمانيات هي القصائد التي غرضها الغزل بالغلمان الحسان

[٨٧]. الطرديات هي القصائد التي يكون موضوعها الصيد، نشأ هذا الفن ليواكب اهتمام البعض بهواية الصيد.

➢ **العصر العباسي الثاني:**

أما الطور الثاني من الخلافة العباسية، فهو يبدأ من عام ٢٣٢هـ وينتهي مع سقوط بغداد على أيدي التتار في عام ٦٥٦هـ. واختلافا من العصر الأول، يوصف هذا العصر بعصر الضعف، لما أصاب الدولة العباسية وبالتالي جميع المسلمين في كافة أنحاء الدولة أو الدويلات الإسلامية من التحدّيات والمشاكل. لقد قسّم المؤرخون هذه الفترة إلى ثلاثة أقسام، حسب القوات الخارجة التي سيطرت على الخلفاء: عصر نفوذ الأتراك (٢٣٢-٣٣٤هـ) وعصر البويهيين (٣٣٤-٤٦٧هـ) وعصر السلاجقة (٤٦٧-٦٥٦هـ). ورغم هذه القوات ضدّ الخلافة، قد انفصلت قوات عن الخلافة العباسة بدول مستقلة كالدولة الصفارية (٢٥٤-٢٨٩هـ) والدولة السامانية (٢٦١-٣٨٩هـ) ودولة بني حمدان (٢٩٣-٣٩١هـ). فقد امتازت هذه الفترة بعدم استقرار الخلفاء طويلا في خلافتهم وعدم امتلاكهم السلطة المطلقة للحكم، بسبب امتلاك القادة العسكريين والوزراء السلطة الحقيقية في قيادة الجيوش وتعيين الخلفاء.

فبسبب عدم الاستقرار والخوف والاضطراب الذي عمّ المجتمع في العصر العباسي الثاني، تعطلت الحياة المدنية، وعمّ الجوع والحرمان بين الطبقات السفلى في المجتمع. أما الأغنياء وذووا السلطات فما زالوا منغمسين في ترفهم وملاهيهم، ومتلذذين بالخمور والغناء والموسيقي والجاريات الراقصات وغيرها من طرق الترفّه. ولكنّ الملحوظ، هو أن الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية المزرية وإن كانت هي الجانب المظلم في ذلك العصر، كانت الحياة الفكرية والعلمية هي الجانب المضيء لهذا العصر العباسي الثاني. فقد تمتع الفكر والتأليف العلمي والأدبي بأفضل ما يتمتع به العلماء، حيث أكبّ العلماء والأدباء على الإنتاجات العلمية على نطاق واسع، فقدّموا للعالم من تصانيف العلوم والموسوعات العلمية ما لم يؤلف مثلها قبل هذا العصر. فمن تلك الكتب – ليس على سبيل الحصر- الأغاني والشعر والشعراء والبيان والتبيين والحيوان ونقد الشعر ونقد النثر والعمدة والأمالي والعقد الفريد وأسرار البلاغة وغيرها من الكتب العلمية والأدبية القيمة والتي لا تزال مراجع موثوقة حتى في عصرنا هذا.

لقد شهد هذا الجزء الثاني من العصر العباسي لحركة علميّة كبيرة، اللغوية منها وغير اللغوية. فحينما تم تطوير علوم لغوية كعلوم اللغة والنحو والبلاغة والنقد، وعلوم دينية

كعلوم القراءات والتفسير والحديث والفقه من ناحية، لقد اعتنى جمع كبير من العلماء العرب، من ناحية أخرى، بمجالات علمية كعلم الطبّ والهندسة والرياضيات والجيوغرافيا وغيرها عن طريق ترجمة الكتب القديمة وباختراعات جديدة من عندهم. أما في مجال الأدب العربي، تجدّدت موضوعات الشعر والنثر وتطوّرت أساليبهما على أيدي الشعراء كعلي بن الجهم (ت٢٤٩هـ) والبحتري (ت٢٨٤هـ) وابن الرومي (٢٨٣هـ) وابن المعتز (٢٩٦هـ) وأعلام الكتاب كابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) وأبي العباس بن ثوبة (٢٧٧هـ) ونحوهم.

الشعر العربي في العصر العباسي:

إذا كان الشعر الأموي، بصفة عامّة، امتدادا للتقاليد الأدبية الموروثة من العصر الجاهلي في معانيه وأشكاله، كان الشعر العباسي مرآة انعكست عليها التطورات العميقة التي تجدّدت في المجتمع. فقد أدّى انتقال الشعراء من طور البداوة والانغلاق إلى حضارة جديدة خالدة ونهلهم من موارد الفكر والثقافة إلى تأثيرات عميقة في معاني وأساليب أشعارهم، حيث تجدّدت بروح العصر الجديد وخصائص الحضارة مع الاحتفاظ ببعض سمات الشعر القديم.

فمن أهم مظاهر حركة التجديد في الشعر العباسي الثورة على افتتاح القصائد بذكر الأطلال ووصفها والبكاء عليها، كما كان يفعل الشاعر الجاهلي القديم الذي تابعه في معظم الأحيان الشعراء الأمويون طوال القرن الأول[٨٨]. وقد دخلت في الشعر العربي أغراض جديدة كالخمريات والغلمانيات والطرديات بسبب التغيرات الثقافية والإقتصادية في المجتمع، بالإضافة إلى الأغراض القديمة كالمدح والهجاء والوصف ونحوها، إلا أن تلك الأغراض القديمة أيضا قد تأثرت بالبيئة الجديدة وتغيرت في أساليبها وأشكالها.

ومن العناصر التي أدت إلى التنوع المبدع في الشعر العربي في العصر العباسي اهتمام الخلفاء والوزراء بهذا الفنّ حيث كانوا يسيلون الثروات الهائلة للشعراء، الأمر الذي أبقى كثيرا من الشعراء متكسّبين في قصورهم. وكان من أهم ما حفز الخلفاء على تشجيع الشعراء اهتمامهم بالقرآن الكريم والحديث النبوي، حتى لا تستغلق دلالتهما على أفهام

[٨٨]. هدارة، محمد مصطفى، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص. ١٤٩

الناس وأفهام العلماء أنفسهم، كا أشار إليه الجاحظ: "للعرب أمثال واشتقاقات وأبنية وموضع كلام يدلّ عندهم على معانيهم وإراداتهم. فمن لم يعرفها جهل تأويل الكتاب والسنة والشاهد والمثل. فإذا نظر في الكلام وفي ضروب من العلم وليس هو من أهل هذا الشأن هلك وأهلك الناس"[٨٩].

ومما أعان على وجود حركة التجديد التي اصطدمت في عنف بعمود الشعر القديم وقوالبه ظهور طبقة جديدة في المجتمع من ناحية جنسها، إذ كانت مزاجا بين العرب وبين الأجناس الأخرى التي أخضعها المسلمون في فتوحاتهم. فأهل هذه الطبقة الجديدة المولّدة التي تملك خصائص نفسية وطرائق تفكير تختلف بطبيعة الحال عن العرب الخلّص قد حملوا لواء التجديد في الشعر العربي ورفضوا القوالب الشعرية الجاهلية القديمة. فقد كان هؤلاء المولّدون يحسنون العربية في قول الشعر كما كانوا يحسنون لغات أخرى فامتزجت في نفوسهم ثقافة اللغتين وتولّدت عن هذا الامتزاج روح جديدة لا تنظر إلى التراث الشعري القديم نظرة التقديس والرهبة التي كان العربي الأصيل يقفها منه[٩٠].

وهذه التغيرات لم تنحصر في معاني الشعر فحسب، بل تجاوزت إلى أوزان الشعر وقوالبه. فحينما شاع الغناء في مدن العراق وفي بغداد بالأخص وأصبح حاجة يومية من حاجات اهل القصور وبدأت معركة بين الحفاظ على أوزان الشعر الغنائي القديم ومحاولة تطوير هذه الأوزان بحيث تتلاءم مع حاجة الغناء الجديد، جعل الشعراء العباسيون وفي مقدّمتهم المولّدون يلعبون بالأوزان التقليدية وكادوا يخرجونها من قيودها القديمة، حتىّ اضطر اللغويون كخليل بن أحمد الفراهيدي إلى تدوين الأوزان التقليدية للشعر العربي كي لا تخرج عن إطاره القديم البديع.

[٨٩]. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، جـ ١ ص ١٥٣
[٩٠]. هدارة، محمد مصطفى: ص ١٤٨

تأثير الغناء في الأوزان الشعرية:

من تتبع تاريخ الأدب العربي يتبيّن لنا أن الشعر العربي نشأ نشأة غنائية منذ العصر الجاهلي، حيث كان الشعراء القدماء يغنون أشعارهم حسب الموسيقية التي تتضمنها أوزان شعرهم.فهناك أدلّة كثيرة في الشعر الجاهلي نفسه على أن الشعراء كانوا يتغنون بما يقرضون من الأشعار. فمن ذلك ما قاله أبو النجم يصف قينة:

تــغنّي فإن اليوم يوم من الصبا ببعض الذي غنّى لمرؤ القيس أو عمرو

فظلّت تغــنّي بالـغـبيط ومــيله وترفـــع صوتا في أواخره كسر[٩١]

ويقول عنترة في طليعة معلّقته:

هــل غادر الشعـراء من مترنم أم هــل عــرفت الدار بــعد توهم

فالشعراء ما زالوا يترنمون بأشعارهم، وكأنهم لم يتركوا – في رأي عنترة – موضعا للترنم والغناء إلا وترنموا به وغنوا فيه. ومهما يكن، فإن الشعر ارتبط بالغناء في العصر الجاهلي، ولعلهم من أجل ذلك كانوا يعبرون عن نظمه وإلقائه بالإنشاد، بل إنا لنراهم يعبرون عنه بالتغني.[٩٢]

أما في العصر العباسي، لقد ازدهر فنّ الغناء أكثر من قبل، واشتهر فيه كثيرون من أمثال إبراهيم الموصلي (ت١٨٨هـ) وابنه إسحق الموصلي (ت ٢٥٣هـ) ونحوهما، وأخذ يشاطر فيه أبناء الخلفاء مثل إبراهيم بن المهدي (ت٢٢٣هـ) وأخته عليّة. وكان لهذه المكانة العظيمة للغناء في المجتمع العباسي تأثير بعيد في الشعر والشعراء. فقد كان المغنون والمغنيات يغنون في الشعر الحديث شعر بشار ومطيع بن إياس وأضرابهما، فينشرونه في العراق كما تنشره الجواري في البلاد العربية اللائي ينزلن بها. واندفع الشعراء ينظمون مقطوعات صالحة للتغني بها، مثيرين فيها خواطر الحب وما يتصل به من لهو ومجون وعبث وخمر[٩٣].

[٩١]. ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، نسخة المكتبة الشاملة، ص. ١٤
[٩٢]. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ص. ٤٣
[٩٣]. المصدر السابق: ص. ٦٣

ومن التأثيرات التي أتت بها ثقافة التغنّي في الشعر العربي في العصر العباسي رواج الأوزان الخفيفية البسيطة من الأوزان الشعرية. فقد اتسعت الملاءمات الموسيقية العروضية مع الغناء، فإذا القصيدة الطويلة تكاد تختص بالشعر الرسمي، شعر المديح والرثاء، بينما تشيع المقطّعات في الغزل والهداء والمجون والزهد والحكم. فيدّعي كثير من مؤرخي اللغة أن وزني المضارع والمقتضب من أوزان الشعر العربي التي دوّنها الخليل بن أحمد فيما بعد، كانا وليدا هذا التيار الغنائي في العصر العباسي. يقول الدكتور شوقي ضيف: "ولم يلبث الشاعر العباسي أن حاول النفوذ إلى أوزان جديدة، وإذا هو يكتشف وزنين سجلهما الخليل بن أحمد حين وضع نظرية العروض، وهما وزنا المضارع والمقتضب"[٩٤]؛ كما يدّعي أبو العلاء المعرّي بأن المولّدين استحدثوا في العصر العباسي المقتضب والمضارع وأن الخليل سجلهما وليس لهما أصل في الشعر القديم[٩٥]. وبالإضافة إلى ذلك، شكّل الشعراء أوزانا جديدة خارجة عن الدوائر العروضية، كما نبحث عنه مفصلا في هذا الفصل.

تدوين الأوزان كمتطلب العصر:

ومن تقييم أحوال الفن الشعري في النصف الأول من القرن الثاني الهجري، يتكشف لنا أن القيام بتدوين أوزان الشعر وقواعدها كانت من متطلبات العصر، حيث قام المولّدون وغيرهم من الشعراء يجاوزون الأوزان المعروفة لدى العرب منذ القديم لسبب التغنيّ أو لمجرّد الابتكار، كما خلطوا ألفاظ أشعارهم بألفاظ غير عربيّة. فكان أول من تولّى بهذه المهمة الكبرى هو الخليل بن أحمد الفراهيدي حتى أحسنها وأتقنها، كما بحثنا مفصلا في الباب الأول. يعدّ الدكتور عبد العزيز عتيق ضمن الأسباب التي حرّضت الخليل على القيام بهذا العمل: "إن الدافع هو إشفاقه من اتجاه بعض شعراء عصره إلى نظم الشعر على أوزان لم يعرفها العرب ولم تسمع عنهم؛ ولهذا راح يقضي الساعات والأيام يوقع بأصابعه ويحرّكها حتى حصر أوزان الشعر العربي وضبط أحوال قوافيه"[٩٦].

---

[٩٤]. المصدر السابق: ص. ١٩٤

[٩٥]. المعري، أبو العلاء، الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، دار الآفاق الحديثة، بيروت، ص. ١٣٢

[٩٦]. عتيق، عبد العزيز، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص. ٩

محاولا ت التطوير والتجديد في الأوزان:

هذا من العجب، أن الأوزان الشعرية وقواعدها التي دوّنها الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثاني الهجري لا تزال باقية حتى يومنا هذا بدون تغيرّ جذري. أما السبب لهذا يرجع إلى ما أشار إليه الدكتور مصطفى هدارة حيث يقول: "هذه الأوزان الستة عشر تمثل في الواقع تنوعا موسيقيا واسع المدى يتيح للشعراء أن ينظموا في دائرته كل عواطفهم وخواطرهم وأفكارهم، دون أن يجدوا تضييقا أو حرجا يضطرون معه إلى محاولة الخروج على هذه الأوزان ليلائموا بين مادة شعرهم الجديدة وما تقتضيه من موسيقي وإيقاع خاصين"[٩٧]. وإن كان الأمر هكذا، نرى في تاريخ علم العروض محاولات من قبل الشعراء واللغويين لتطوير الأوزان أو القواعد التي وضعها الخليل، في كل عصر من عصور، إمّا بقرض الاشعار بخلافها أو بوضع قواعد جديدة بإزائها؛ إلا أن كثيرا من تلك المحاولات لم يكتب لها الشيوع والرواج، حتى انحصرت في أمصار خاصة أو أمكنة خاصة.

أما العصر العباسي، العصر الذي دوّن فيه الخليل بن أحمد قواعد هذا الفنّ، فهو أيضا شهد لأمثال هذه المحاولات لتطوير أو تجديد علم العروض. فكانت أوّل محاولة لهذا التطوير من قبل تلميذ الخليل نفسه، هو الأخفش المتوسط، حيث قام بإنكار بحرين من البحور الخليلية وبإضافة بحر جديد إليها من عنده، كما سنبيّن مفصلا. وفي هذا العصر نفسه، قد قام بعض من الشعراء كسلم الخاسر (ت ١٨٦هـ) وأبي العتاهية (ت ٢١٣هـ) وابن السميدغ (ت....) ورزين العروضي (ت ٢٤٧هـ) وبزرج العروضي (ت...) والناشئ الأكبر (ت ٢٩٣هـ) ويحيى بن المنجم (ت٣٠٠هـ) وغيرهم بالتحدّي للقواعد التي أسسها الخليل، إلا أنّ محاولاتهم لم تفعل بقواعد الخليل بشيئ ولم تستطع أن تخلق صدى بين شعراء العصر على نطاق واسع.

وبالإضافة إلى هذه المحاولات الفرديّة، نرى في العصر العبّاسي بعض الأنواع الشعرية الخارجة عن حدود الأوزان العروضية والتي راجت في بعض أنحاء البلاد العباسية وخمدت جذوتها خلال فترة محدودة، وإن جاوز بعضها إلى العصور التالية. لقد كان

[٩٧]. هدارة، محمد مصطفى: ص. ٥٦٦

الدافع وراء توليد تلك الأنواع، حبّ الناس بالتغني والموسيقية وعدم التزام المولّدين بالتراث الشعري القديم. فمن تلك الأنواع الجديدة المواليا وكان وكان والقوما والدوبيت والسلسلة بالإضافة إلى البحور المستنبطة من عكس دوائر الخليل.

الأخفش المتوسط وإضافاته:

من اللغويّين الأوائل الذين قاموا بمحاولات التطوير في قواعد علم العروض التي دوّنها الخليل بن أحمد، أبو الحسن سعيد بن مسعدة المشهور بالأخفش الأوسط (ت٢١٥هـ)، تلميذ الخليل نفسه. فالمشهور لدى المؤرّخين أن الأخفش قام بإضافة بحر جديد باسم المتدارك إلى مجموعة البحور التي عرّفها الخليل كما أنه أنكر مشروعية بحري المقتضب والمضارع. فمن تتبع تاريخ علم العروض عبر القرون يتكشف لنا أن إضافة الأخفش البحر المتدراك إلى أوزان علم العروض، هي التغير الوحيد الذي وقع في علم العروض بعد وضعه في القرن الثاني الهجري، بحيث أصبح بحرا يستعمل كسائر البحور. ولكنّ هذه الإضافة لبحر جديد كان مجال خلاف شديد بين مؤرّخي اللغة، حيث يدّعي البعض عدم صحّة نسبها إلى الأخفش.

- **الأخفش والبحر المتدارك:**

لقد أصبح انتساب البحر المتدراك إلى الأخفش الأوسط من بديهيّات علم العروض بحيث لا يرى أيّ باحث في هذا الفنّ حاجة إلى أن يبحث عن صحّة هذا الانتساب أو سقمه. ولكن هناك فرق كبير بين العروضيين في قضيّة إثبات تدارك الأخفش على الخليل؛ فئة منهم تثبت أنه من إضافات الأخفش، وفئة أخرى تنكر نسبتها إليه وتنسبها إلى غيره. أما الفئة الأولى فاختلفت أيضا إلى فريقين، فريق – وعددهم قليل جدّا- يعتقد أن الخليل لم ينتبه إلى هذا البحر، والفريق الآخر يعتبر أن الخليل قد عرفه، ولكن أهمله لعدم الحصول على شواهد شعريّة في التراث العربيّ آنذاك كما أهمل أوزانا أخرى مسمّاة بالبحور المهملة في بعض الدوائر لعدم وجوده شواهد شعريّة لإثبات تلك الأوزن[٩٨].

أما الحجة الكبرى لدى منكري نسبة المتدارك إلى الأخفش هي كتابا الأخفش نفسه في العروض وفي القوافي. فلا يوجد في هذين الكتابين أي إشارة إلى هذا البحر الجديد حيث

[٩٨]. قهرماني ، علي أصغر، مقالة " من استدرك البحر المتدارك على البحور الخليلية"، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد ٣، إيران، ٢٠١٠

اقتصر الأخفش في كتاب نفسه على البحور الخمسة عشر الخليلية. ومن حججهم أيضا أنا لا نجد الإشارة إلى وجود هذا البحر في أي كتاب في فن العروض إلى القرن الرابع الهجري. أما الكتب المؤلفة في القرن الرابع، فمنها ما ورد فيه ذكره بدون نسبته إلى الأخفش وما لم يرد فيه عنه شيء. وهكذا الحال في القرنين الخامس والسادس الهجريين حيث لا يوجد انتساب المتدارك إلى الأخفش إطلاقا مع الاعتراف به إلى جانب البحور الخمسة عشر الخليليّة. فيدعي المنكرون أنه ليس من المعقول أن يعرف هؤلاء العروضيّون استدراك الأخفش المتدارك على الخليل ثم يغمضوا عيونهم عن ذكره في كتبهم.

أما الكتاب الأوّل الذي ورد فيه ذكر هذا البحر مع نسبته إلى الأخفش هو كتاب "وفيات الأعيان لابن خلكان، حيث يعرّف عن الخليل بن أحمد: "وهو الذي استنبط علم العروض وأخرجه إلى الوجود وحصر أقسامه في خمس دوائر يستخرج منها خمسة عشر بحرا، ثم زاد فيه الأخفش بحرا آخر وسماه الخبب"[٩٩]. ويكرّر هذا الأمر مرّة أخرى عند تعريف الأخفش: "وهذا الأخفش هو الذي زاد في العروض بحر الخبب كما سبق في حرف الخاء في ترجمة الخليل"[١٠٠].

فالذي يتضح من هذه الأدلة المتعارضة، أنه لا يجوز لنا الإطلاق بنسبة البحر المتدارك إلى الأخفش كما لا يصحّ الإطلاق بإنكاره عنه. فهذا الأمر ليحتاج إلى بحث دقيق، حيث إن هناك علماء عباقرة في كلا الفريقين، وأن لديهم أدلّة قويّة لتقرير دعواهم. فالذي ظهر لي من العبارات المتناقضة للعلماء في هذا الصدد، أن هذا البحر كان معروفا لدى الخليل ابن أحمد، إلا أنه لم يعبتره مستعملا لعدم ثبوت شواهد له عنده. فمن الممكن أن الأخفش قد وجد بعد الخليل بعض الشواهد فأثبته في ضوءها إلا أنه لم يذكره في كتابه، احتراما لرأي استاذه، والله أعلم.

- **البحران المضارع والمقتضب:**

أشار بعض العروضيّين إلى أن الأخفش أنكر صحّة بحرين من البحور الخليلية وزعم أنه لا توجد شواهد لوجودهما في الشعر العربي القديم، هما البحر المضارع والبحر

[٩٩]. ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء الزمان، دار صادر، بيروت، جـ ٢ ص. ٢٤٤
[١٠٠]. المصدر السابق، جـ ٢ ص. ٣٨١

المقتضب. يقول الدكتور إبراهيم أنيس: "هذا وقد جاء الخليل بوزنين غريبين أنكرهما الأخفش، وأكد عدم ورودهما عن العرب وهما بحرا المضارع والمقتضب. وقد جعل الخليل لهذين البحرين أصلا وفرعا وادعى أنهما لم يسمعا إلا مجزوءين، وإنك لو بحثت فيما روي لنا من أشعار عربية عن أمثلة لهذين الوزنين لا تكاد نظفر بأمثلة صحيحة"[١٠١]. ومما يؤيد موقف الأخفش هذا ما قاله أبو العلاء المعري في كتابه "الفصول والغايات": "إن المولدين استحدثوا في هذا العصر المقتضب والمضارع، وأن الخليل سجلهما وليس لهما أصل في الشعر القديم"[١٠٢].

ولقد حاول الزجاج أن يؤيد موقف الخليل في شأن هذين الوزنين، فقال: "لقد ورد في الشعر منهما البيت أو البيتان، ولا تكاد توجد منهما قصيدة لعربيّ". ولكن هذه الحجة إنما تقوم على الزجاج نفسه لما أنه لا يكفي ورود بيت أو بيتين ليعدّ وزن شعريّ مما تستسيغه الأذن وترتاح إليه كنسج للشعر، بل لا بدّ من شيوع الوزن وكثرة تداوله وتردده على الأسماع حتى يمكن أن يعدّ وزنا شعريا معترفا به في بيئة من البيئات[١٠٣]. فإن كانت الدلائل تقوم مؤيّدة لدعوى الأخفش، لم يعتبر اللغويون إنكاره لهذين البحرين، حيث لا يزال هذان البحران في كتب علم العروض كما أنهما يستعملان كأيّ بحر آخر.

برزخ العروضي:

كان برزخ العروضي[١٠٤] أحد معاصري الخليل بن أحمد وأحد الرواة الكوفيين، قام بنقض قواعد علم العروض التي دوّنها الخليل. يقول عنه ابن النديم: "كان برزخ حافظا راوية وكان كذابا، كثيرا ما يحدث بالشيئ عن رجل ثم عن غيره، وكان يونس النحوي يقول: إن لم يكن برزخ أروى الناس فهو أكذب الناس. وكان منقطعا إلى الفضل بن يحيى، وهو من الكوفيين"[١٠٥]. وفي معجم الأدباء لياقوت الحموي:"برزخ بن محمد العروضي، وهو الذي صنف كتابا في العروض، نقض فيه العروض – في زعمه –

[١٠١]. إبراهيم، أنيس، موسقي الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢، ص. ٥٢
[١٠٢]. المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله: ص. ١٣٢
[١٠٣]. إبراهيم أنيس: ص. ٥٣
[١٠٤]. وقد ورد اسمه في بعض الكتب "بزرج العروضي" كما في إنباه الرواة على أنباه النحاه لجما الدين قفطي.
[١٠٥]. ابن النديم، محمد بن إسحاق، الفرست، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨، ص. ١٠٧

على الخليل، وأبطل الدوائر والألقاب والعلل التي وضعتها ونسبتها إلى قبائل العرب، وكان كذّابا"[١٠٦].

ولبرزخ العروضي بعض من الكتب في الفنون اللغوية، منها "كتاب العروض" و"كتاب بناء الكلام" و"كتاب معاني العروض على حروف المعجم" و"كتاب النقض على الخليل وتغليطه في كتاب العروض" و"كتاب الأوسط في العروض" و"كتاب تفسير الغريب"[١٠٧]. أما كتابه في نقض قواعد العروض للخليل، فإنه وإن لم يصل إلينا، يتبيّن لنا من تتبع تاريخ حياته أنه لم يلق القبولية والإعجاب من الناس لرفض الناس الأخذ منه لكثرة كذبه. ومما يدلّ عليه ما نقل الحموي عن الصولي :"كان الناس قد ألبوا على أبي محمد برزخ بن محمد العروضي، لكثرة حفظه، فساء ذلك حمادا وجنادا، فدسا إليه من يسقطه، فإذا هو يحدث بالحديث عن رجل فعل شيئا، ثم يحدث به عن رجل آخر بعد ذلك، ثم يحدث به عن آخر، فتركه الناس حتى كان يجلس وحده"[١٠٨].

سَلْم الخاسر:

سلم بن عمرو بن حماد الخاسر (ت ١٨٦هـ) هو من شعراء العصر العباسي الذين حاولوا الخروج عن الإطار الذي وضعه الخليل بن أحمد للشعر العربي. لقد ولد سلم بالبصرة ونشأ فيها وعاش ببغداد فترة في قصور الولاة والخلفاء العباسيين. وكان مشهورا بمجونه ولهوه حتى يقال في سبب تسميته بالخاسر أنه باع مصحفا كان ورثه عن أبيه واشترى بثمنه طنبورا أو دفتر شعر[١٠٩]. كان سلم واحدا من تلاميذ بشار بن برد، الشاعر العباسي، حيث كان يحتذي في أشعاره مذهب بشار في السهولة والأناقة والرشاقة ولين النسيج اللغوي.

إن معظم الأشعار لسلم الخاسر التي وصلنا يجري حسب القواعد الخليلية. ولكن المؤرخين يشيرون إلى أنه أول من ابتكر بقرض الأشعار بتفعيلة واحدة، كما نرى في الشعر الحرّ المعاصر. يقول عنه صاحب معجم الأدباء: "وذكر من اقتدار سلم الخاسر على الشعر أنه اخترع شعرا على حرف واحد ولم يسبق أحد إلى مثل ذلك، لأن أقل شعر

١٠٦. الحموي، ياقوت، معجم الأدباء، نسخة المكتبة الشاملة، جـ ١، ص. ٢٨٨
١٠٧. ابن النديم : ص. ١٠٧
١٠٨. الحموي، ياقوت: جـ ١، ص. ٢٨٨
١٠٩. الاصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، دار الفكر، بيروت، جـ ١٩ ص. ٢٧٦

العرب على حرفين[١١٠]. فلم يصل إلينا من هذا النوع إلا أبيات قليلة، منها ما ورد في العمدة لابن الرشيق من قصيدة سلم وهو يمدح بها موسى الهادي:

موسى المطر غيث بكر
ثم انهمر ألوى المرر
كم اعتسر ثم ايتسر
وكم قدر ثم عقر
عدل السير باقي الأثر
خير وشر نفع وضر
خير البشر فرع مضر
بدر البدر والمفتخر
لمن غبر[١١١]

فجميع السطور من هذه القصيدة هي على وزن "مُسْتَفْعِلُنْ" أو في صورته المزاحفة. فحيث إنّ أقصر صور الرجز المستخدمة حسب القواعد العروضية هي تفعلتان، كانت هذه القصيدة أوّل جهد بذل لتنظيم شعر على وزن تفعلة واحدة. فلا نبالغ إذا ما اعتبرنا هذه القصيدة لسلم الخاسر أول بذرة للشعر الحرّ الذي عرّفتها نازك الملائكة في القرن العشرين.

محاولات أبي العتاهية:

أبو العتاهية (ت ٢١٣هـ) هو من مقدّمي المولّدين في العصر العباسي، كان يجيد القول في الزهد والمديح وأكثر أنواع الشعر في عصره. فهو يعدّ من أبرز الشعراء الذين كانت لهم محاولات واضحة في الخروج على الأوزان الخليلية، كما أشار ابن قتيبة إلى تمرّده نحو عروض الخليل: "كان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعرا موزونا يخرج به

[١١٠]. الحموي، ياقوت: جـ ١ ص. ٤٨٣
[١١١]. القيرواني، ابن رشيق، العمدة: ص. ٥٩

عن أعاريض الشعر وأوزان العرب"[١١٢]. وقد روى صاحب الأغاني عن الصولي أنه أجاب أبوالعتاهية مرّة حينما سئل عن علم العروض:"أنا أكبر من العروض"[١١٣].

فقوله "أنا أكبر من العروض" وإن كان دلالة واضحة على مخالفته نحو القواعد العروضية، يتبيّن لنا من فحص دواوينه الشعرية أن معظم ما قرض من الأشعار العربية هي تجري حسب الأوزان الشعرية التقليدية وتخضع كليا للقواعد الخليلية. أما الأبيات التي تدعم اجتراءه على الخروج من إطار الأوزان، فهي قليلة جدّا بالنسبة إلى أشعاره العموديّة الصحيحة. فمن أمثلة محاولاته للخروج ما ذكره ابن قتيبة في "الشعر والشعراء":

للمنون دائرات يدرن صرفها
هنّ ينتقينا واحدا فواحدا[١١٤]

فمن تقطيع هذين البيتن، يتضح لنا أنهما لا يخضعان لوزن أي من البحور الستة عشر، وإن حاول بعض إدخالهما تحت وزن البحر المقتضب مع شقّ الأنفس.

كان أبو العتاهية يستخدم أعاريض جديدة في أوزان البحور المستعملة. فمن تلك الأمثال قوله:

عُتّبَ ما للخيال خبّريني ومالي
لا أراه أتاني زائرا مذ ليالي
لو رآني صديقي رقّ لي أو رثى لي
أو يراني عدوّي لان من سوء حالي[١١٥]

فجيمع السطور من هذه الأبيات، نستطيع أن نقطّعها على وزن "فَاْعِلَاْتُنْ فَعُوْلُنْ". فلا نجد بين أوزان البحور الستة عشر هذا الوزن، إلا إذا ما قدّرناه صورة جديدة من البحر الخفيف، وذلك بجزء وزنه مع خبن وقصر عروضه وضربه، حتى يصير "مُسْتَفْعِلُنْ" "فَعُوْلُنْ". فحيث لا نجد بين صور البحر الخفيف هذا الوزن، يتبيّن لنا أن هذا كان من ابتكار أبي العتاهية في أوزان الشعر التقليدية. يقول أبو العلاء المعرّي عن أوزان هذه

[١١٢]. ابن قتيبة: ص. ١٦٩
[١١٣]. الاصفهاني، أبو الفرج: جـ ٤، ص. ١٦
[١١٤]. ابن قتيبة: ص. ١٦٩
[١١٥]. ابن قتيبة: ص. ١٦٩

الابيات: "وهذا من أضعف أوزان الشعر وأركهن، ولم تستعمله الجاهلية ولا الفحول في الإسلام، وإنما عمله إسماعيل بن القاسم[١١٦] على هيئة اللعب"[(١١٧)]

ابن السميدغ:

كان عبد الله بن هارون بن السميدغ (ت ...) من أهل البصرة واحدا من تلامذة الخليل بن أحمد الفراهيدي. فإن لم يكن مشهورا في ميدان الشعر العباسي، تشير كتب تاريخ الأدب إلى أنه كان لابن السميدغ بعض المحاولات لتطوير الأوزان المدوّنة في علم العروض. يقول عنه وعن اعتدائه على الأوزان الخليلية صاحب الأغاني: "أخذ العروض عن الخليل ابن أحمد، فكان مقدّما فيه وانقطع إلى آل سليمان بن علي، وأدّب أولادهم، وكان يمدحهم كثيرا، وكان يقول أوزانا من العروض غريبة في شعره، ثم أخذ ذلك عنه ونحا نحوه فيه رزين العروضي، فأتى فيه ببدائع جمّة، وجعل أكثر شعره من هذا الجنس"[(١١٨)]. أما أمثلة أشعاره الخارجة عن الإطار الخليلي فلم نجد منه شيئا.

رزين العروضي:

من الشعراء المحدثين الذين اجترأوا فبذلوا محاولات لصياغة الشعر في أوزان جديدة غير أوزان العروض المتوارثة رزين بن زندورد مولى طيفور بن منصور الحمير(ت٢٤٧هـ)، خال المهدي. لقد كان كثير من شعر رزين يخرج عن حدود قواعد العروض حتى لقبـ" العروضي". يقول عنه الزركلي: "كان يأتي بأوزان غريبة من العروض – ناحيا نحو أستاذه عبد الله بن هارون – فأتى فيه ببدائع جمّة. وهو من موالي طيفور بن منصور الحميري خال المهدي"[(١١٩)]. فإن وجدنا إشارات في الكتب القديمة والجديدة إلى أن رزين العروضي كان يخرج في أشعاره على قواعد علم العروض، لا نرى هذا النوع من أشعاره في كتب الأدب العربي إلا نادرا، حتى لا نستطيع تقييم محاولاته في التمرّد نحو علم العروض على وجه الدقة. فكل ما ورد لنا من أشعاره قصيدة نقلها ياقوت الحموي في معجمه، وهي في مدح الحسن بن سهل وزير المأمون، مطلعها:

---

[١١٦]. اسماعيل بن قاسم هو الاسم الحقيقي لأبي العتاهية، أما "أبو العتاهية" فهو كنية غلبت عليه لما عرف به في شبابه من مجون، ولكنه كف عن حياة اللهو والمجون وما إلى التنسك والزهد فيما بعد.

[١١٧]. المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله التنوخي، رسالة الصاهل والشاجح، نسخة المكتبة الشاملة، ص. ١١٤

[١١٨]. الاصفهاني، أبو الفرج: جـ. ٦ ص. ١٦٩

[١١٩١١٩]. الزركلي، حير الدين بن محمود، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٢، جـ ٣. ص. ٢٠

قـرّبوا جمالهـــم للرحـــــيل غـــدوة أحبّتك الأقـــربوك

خـلّفــوك ثم مــضوا مــدلجين مـــفردا بـــهمّك مــا ودّعوك[١٢٠]

يقول شوقي ضيف بعد إيراد هذين البيتين: "وإذا أنعمنا النظر فيها وجدناها تجري على وزن من أوزان الخليل المهملة، هو عكس وزن المنسرح، فوزنها "مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ"[١٢١]. فإن استطعنا تقطيعه على هذا الوزن مع تطبيق زحافات كثيرة، يمكننا تقطيعه على وزن "فَاْعِلُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَاعِلَانْ" مع السهولة بدون مشكلة جلب الزحافات اللائقة. وأيا كان وزنهما، فالقصيدة التي تشتمل على هذين البيتين، خارجة عن الصور المتبعة للبحور الستة عشر. فالذي يتضح من قلّة ورود قصائد رزين العروضي في المراجع الأدبية أنّ محاولاته لنقض الأوزان الخليلية لم تلق بنجاح حيث لم تجد صدى قويّا في الشعراء المعاصرين، ولم تنل أوزانه بلا القواعد إعجاب الرواة واللغويين.

الناشئ الأكبر:

كان الناشئ الأكبر (ت ٢٩٣هـ) شاعرا وعالما في فنون مختلفة عاش في أواخر القرن الثالث الهجري في بغداد. اسمه ابو العباس عبد الله بن محمد الأنباري الناشئ، ولد بمدينة الأنبار بالعراق، وارتحل إلى بغداد وأقام بها طويلا. لقد أظهر الناشئ معرفة كبيرة ومهارة عظيمة في علوم كثيرة كعلم النحو وعلم المنطق وعلم الكلام وعلم العروض، إلا أنه خالف الإجماع في قواعد بعض العلوم بما فيها علم العروض وتفرّد بآرائه، حتى لم يلتفت إليه أهل بغداد. ترك الناشئ بغداد لعدم القبولية بين الناس، فرحل إلى مصر وأقام بها إلى أن توفّي. يعرّفه صاحب وفيات الأعيان: "وكان متبحرا في عدّة علوم من جملتها علم المنطق، وكان بقوّة علم الكلام قد نقض علل النحاة وأدخل على قواعد العروض شبها، ومثّلها بغير أمثلة الخليل، وكلّ ذلك بحذقه وقوة فطنته"[١٢٢].

لقد ورد في كتب التراجم بأن الناشئ كان شاعرا عظيما، ولكن للأسف لم يصل إلينا من قصائده وأشعاره الناقضة لقواعد الخليل إلا قليل. ولعلّ السبب لعدم شهرته ما نقل الخطيب البغدادي عن المرزباني، حيث قال: "وكان أبو العباس الناشئ متهوسا شديد

[١٢٠]. ياقوت الحموي: جـ ٢، ص. ٢٠٢
[١٢١]. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ص. ١٩٥
[١٢٢]. ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد: جـ ٣، ص. ٩١

الهوس وشعره كثير وهو مع كثرته قليل الفائدة وقد قرأت بعض كتبه فدلتني على هوسه واختلاطه لأنه أخذ نفسه بالخلاف على أهل المنطق والشعراء والعروضيين وغيرهم ورام أن يحدث لنفسه أقوالا ينقض بها ما هم عليه فسقط ببغداد فلجأ إلى مصر فشخص إليها وأقام بها بقية عمره"[١٢٣].

يحيى بن المنجم:

ومن الشعراء الذين حاولوا الخروج على أوزان العروض التقليدية في العصر العباسي يحيى بن المنجم. وقد زعم بعض المؤرخين بأنه أول من قام بقرض الشعر على تفعلة واحدة،حتى قبل سلم الخاسر الذي ذكرناه آنفا. فمما ورد مثالا لشعر التفعلة له:

طـــيـــف ألـــم بـــــذي ســـــلم
بـــعد الـــعـــتـم يـــطـــوى الأكم
جـــاد بـــفـــم ومـــــلـــتـــزم
فـــيه هـــضـــم إذا يـــــضـــــم[١٢٤]

فهذه القصيدة لابن المنجم هي مبنيّة على تفعلة "مستفعلن" كما نرى في شعر الحرّ الحديث. فهذا البناء خارج عن قواعد عروض الخليل، حيث إن بحر الرجز الذي يتكون وزنه من تفعلة "مستفعلن" إنما يأتي إما تاما أو مجزوءا أو مشطورا أو منهوكا، كما أشرنا سابقا.

ما أحدثه المولّدون في أوزان الشعر وقوافيه:

المولّدون في الشعر هم شعراء تمسّكوا باتجاه شعري جديد في العصر العباسي الأول كبشار بن برد وأبي نواس ومسلم بن الوليد، حيث ثاروا على الاتجاه التقليدي في القصيدة العمودية ورفضوا الوقوف على الأطلال أو الحديث عن الصحراء والبادية. فمعظم شعراء هذه الطبقةكانوا من أصول غير عربيّة، يجمعون بين الثقافة العربية وثقافة غير عربية. لقد لعب هؤلاء المولّدون في تطوير الشعر العربي وترقيته، حيث أوجدوا معان جديدة وأساليب لم يكن لشعراء العرب عهد بها من قبل. لقد كثر عدد هؤلاء الفرقة في

[١٢٣]. البغدادي، أحمد بن علي أبو بكر الخطيب، تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت، جـ ١٠، ص. ٩٢
[١٢٤]. القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، نسخة المكتبة الشاملة، ص. ٥٩

العصر العباسي بسبب الفتوحات الكثيرة وبسبب رواج نكاح الإماء غير العرب بين الناس. فكما عرّفوا للشعر العربي مجالات جديدة، ربما حاولوا الخروج عن القيود التي أحاطت بالشعر العربي من الأوزان والقوافي، حتى رأوا أن الأوزان الشعرية المعدودة وقواعدها تضيّق عليهم مجال القول حينما يريدون أن يجري كلامهم على الأنغام الموسيقية التي نقلتها إليهم الحضارة الجديدة. فكنتيجة لهذه الأوضاع في المجتمع، جعل الشعر العربي يخرج من القيود التي كبّلتها على أيدي هؤلاء الشعراء المولّدين حتى تجسّدت أنواع شعرية جديدة في الأدب العربي كالمواليا وكان وكان والقوما والدوبيت والسلسلة ونحوهافمن تحليل الأنواع الشعرية الجديدة التي أحدثها المولّدون في العصر العباسي، نستطيع أن نقسّمها إلى نوعين:

- نوع تمّ استنباطه من عكس دوائر الخليل
- نوع خرج عن الدوائر الشعرية كليا

فما ذكرنا حتى الآن كان عن المحاولات الشخصية لبعض أعلام الشعراء واللغويين للخروج على قواعد علم العروض، والتي لم تحظ بالشيوع والرواج بين الناس. أما هذه الأنواع الشعرية المولّدة، فإنها لا ترجع إلى شخص معيّن، بل قد قام بإشاعتها وترويجها أهل عصر خاصّ أو أهل مصر معيّن، وإن اضمحلت على مرّ الدهور من جداول الأدب العربي.

- **النوع المستنبط من عكس دوائر الخليل:**

هذا النوع من الأنواع الشعرية المولّدة يتكوّن من أوزان استنبطها الشعراء المولّدون من الأوزان الشعرية القديمة والتي تركها الخليل مهملة لعدم ورود الشعر عليها. فهي ستة[١٢٥]:

١. المستطيل: هذا المهمل مفكوك من دائرة المختلف التي تخرّج البحور الطويل والمديد والبسيط. أما أجزاء هذا البحر هو عكس ما للطويل، فأجزاءه "مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ" أربع مرّات أي عكس "فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ" للبحر الطويل.

[١٢٥]. محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، عالم الكتب، بيروت، ١٩٩٦، ص. ١٣٥، ١٣٦

٢. الممتدّ: هذا البحر المهمل هو مقلوب البحر المديد من دائرة المختلف. فأجزاءه "فَاْعِلُنْ فَاْعِلاتُنْ" أربع مرات بعكس "فَاْعِلاتُنْ فَاعِلُنْ " للمديد.

٣. المتوافر: هذا من دائرة المؤتلف من الدوائرالشعرية الخليلية والتي تخرّج بحري الوافر والكامل. فوزنه يتألف من"فَاْعِلاتُكَ فَاْعِلاتُكَ فَاْعِلُنْ" مرتين.

٤. المتئد: هذا هو مقلوب البحر المجتثّ من دائرة المشتبه. فأجزاؤه "فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ" مرتين بخلاف "مُسْتَفْعِ لُنْ فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ" وزن المجتثّ.

٥. المنسرد: هذا البحر المهمل هو مقلوب المضارع من دائرة المشتبه. فأجزاؤه "مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن" مرّتين بقلب "مَفَاْعِيْلُنْ فَاْعِ لاتُنْ مَفَاْعِيْلُنْ" وزن البحر المضارع.

٦. المطرد: هذا البحر هو صورة أخرى من مقلوب المضارع، فأجزاؤه "فَاْعِ لاتُنْ مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ" مرتين.

ومن تحليل هذه الأوزان وما أورد العروضيون من الأمثلة لها يتبيّن لنا أن هذه الاوزان كانت مهملة في كل عصر ومصر حتى كأنه انحصر استخدامه فقط في الأمثلة التي تورد لوقوعها، كما أشار الدكتور إبراهيم أنيس إلى هذه الحقيقة: "والذي ارجحه أن هذه الأوزان الستة لم تكن من اختراع المولدين من الشعراء، بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض!! وذلك لأنا نرى أمثلتها وشواهدها تتكرر هي بعينها في كتبهم غير منسوبة لشاعر معروف، وتبدو عليها سمة من الصنعة العروضية، وإلا فكيف نتصور أن تخلو دواوين الشعراء في كل العصور من قصيدة واحدة جاءت على وزن من هذه الأوزان الستة"[١٢٦].

- **النوع الخارج عن الدوائر:**

بالإضافة إلى البحور المهملة المستنبطة من الدوائر الشعرية، قام الشعراء المولّدون في العصر العباسي بتطوير فنون جديدة في الشعر العربي، وذلك بسبب احتكاك العرب مع الثقافات الأجنبية وترسّخ الموسيقية في قلوبهم. فهذه الفنون الجديدة التي كانت وليدة الأوضاع المخصوصة، انحصر بعضها في بعض نواحي البلاد، حينما تجاوز البعض حدود الزمان والمكان، حتى راج في العصور التالية. أما ميزة هذه الفنون الجديدة هي أن

[١٢٦]. أنيس، إبراهيم: ص. ٢٠٨

أوزانها تخرج عن جميع القيود للدوائر والأوزان الخليلية. وهذا النوع يشتمل على الفنون الآتية:

- **المواليا:**

لقد اختلف المؤرخون في عهد نشأة هذا الفنّ، فمنهم من يرون أنه كان في عصر الرشيد[١٢٧]، الخليفة العباسي، حينما يردّ الآخرون جذورها إلى القرن السادس أو السابع الهجري. قيل إن أول من تكلم بهذا النوع بعض أتباع البرامكة بعد نكبتهم، فكانوا ينوحون عليهم ويكثرون من قولهم "يا مولي" وبالجمع "مواليّا" فصار يعرف بهذا الاسم [(١٢٨)]. وإن كان وزن هذا الفن الذي وضع للغناء خارجا عن الأوزان التقليدية للشعر العربي، إن منمؤرخي الأدب من أكدوا أن وزنه كان البحر البسيط، إلا أنه يتحلّل من إعراب بعض الالفاظ بإسكان أواخرها كما هو الحال في اللغة العامية، مع تنوع القافية والرويّ أيضا.[(١٢٩)] فعندهم لا يعدّ هذا النوع من أنواع شعر المولّدين تطوّرا في وزن الشعر وبحوره بل تطوّرا في القافية وتنويعها من ناحية وقواعد الإعراب فيه من ناحية أخرى. فمن تقطيع أمثلة هذا الفن، يتبيّن لنا أن هذه الدعوى صحيحة إلى حدّ أكبر؛ إلا أننا نحتاج إلى تسامح إعرابي في ألفاظ الشعر، على نطاق واسع، لتطبيق الأوزان على سطور هذا الفنّ.

وهذا الفنّ قد تطوّر فيما بعد إلى أنواع كالسداسي المصري والسبعاوي العراقي والنغم الحجازي ونحوها. وفي الغالب، إن تركيب المواليا يكون من البيتين؛ تختم أشطرهما الأربعة برويّ واحد. فمن أشهر أمثلته قول شاعر:

يا دار أين المــلوك أيــن الفــرسْ أيــن الذين رعــوها بالقنا والترسْ

قالت تـراهم رممْ تحت الأراضي الدرس سكوتْ بعد الفصاحة ألسنتهم خرس[(١٣٠)]

- **الكان وكان:**

ظهر هذا الفن الشعري الشعبي الخارج عن حدود العروض، في القرن الخامس الهجري أولا في بغداد وشاع بعده إلى بلاد أخرى. سمي هذا النوع بـ"كان وكان" كناية عن

[١٢٧]. وإلى هذا ذهب السيوطي في كتابه "شرح التوشيح"
[١٢٨]. الهاشمي، السيد أحمد، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة الآداب، القاهرة، ص. ١٤٧
[١٢٩]. إبراهيم أنيس: ص. ٢٠٩
[١٣٠]. المصدر السابق: ص. ٢١٠

الأحاديث التي لا يعتنى بها لأنهم كانوا يقولون في حكاياتهم كان وكان للدلالة على أنها روايات لا أصل لها وسند. يقول عنه الدكتور إبراهيم أنيس: "هذا نظم لو قدر له أن يرقى إلى مستوى الأوزان القديمة لصحّ أن يسمى تطورا في الأوزان الشعرية، ولكنه كما يقول مؤرخوا الأدب قد اتخذ قالبا لنظم الحكايات والخرافات، ولم يطرقه من الشعراء المشهورين أحد، وإنما كان ميزان الأدب الشعبي، يتناوله الناس في المقطوعات الصغيرة التي تعرض للأمور التافهة، والتي لم تستحق أن يرويها الرواة أو يعنوا بدراستها"[١٣١].

يأتي هذا النوع في وزن واحد مع قافية واحدة، ولكن الشطر الأول من البيت يكون أطول من الثاني. أما أجزاؤه المعهودة هي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلَاتنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعلَانْ[١٣٢]

ومن أمثلته:

يا قاسيَ القلبِ ما لكْ تسمعْ ما عندكْ خبر ومن حرارة وعظي قد لانت الأحجارْ

أفـنيت ما لك وحالك في كل ما لا ينفعك ليتك على ذي الحالة تقلع عن الإصرار[١٣٣]

- **القوما:**

القوما هو فنّ من فنون المولّدين، أول من اخترعه البغداديون في الدولة العباسية برسم السحور في رمضان، وسمي بهذا الاسم من قول المغنيين آخر كل بيت منه "قوما لنسحر قوما"، ينبهون به ربّ المنزل ويذكرون فيه مدحه والدعاء له[١٣٤]. لغة هذا النوع من الشعر ما كانت فصيحة بل عامية يتخللها اللحن. أما وزنه فهو "مُسْتَفْعِلُنْ فَعلَانْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعلَانْ". يقول صاحب ميزان الذهب: "وله وزنان: الأول مركب من أربعة أقفال: ثلاثة متساوية في الوزن والقافية والرابع أطول منها وزنا – وهو مهمل بغير قافية. والثاني من ثلاثة اقفال مختلفة الوزن متفقة القافية، فيكون القفل الأول منها أقصر من الثاني، والثاني أقصر من الثالث."[١٣٥]

---

[١٣١]. المصدر السابق: ص. ٢١٠

[١٣٢]. الهاشمي، السيد أحمد: ص. ١٤٨

[١٣٣]. الأبشهي، شهاب الدين محمد بن أحمد، المستطرف في كل فن مستظرف، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦

[١٣٤]. محمود مصطفى: ص. ١٣٧

[١٣٥]. ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي، بلوغ الأمل في فن الزجل، نسخة المكتبة الشاملة، ص. ٢٣

وإن كان هذا النوع الشعري يعتبر من الأوزان الخارجة على عروض الخليل، من اللغويين من يعدّونه مجزوء الرجز كما يقول الدكتور إبراهيم أنيس: "ولو قد تحركت النون في "فعلان" لأصبح الوزن مجزوء الرجز، ولهذا نرجح أن هذا الوزن لا يعدو أن يكون مجزوء الرجز تغيرت فيه "مستفعلن" الثانية إلى "مستفعلْ" مثل "محمولُ"، ثم سكن آخره لينسجم هذا مع ما شاع في هذه العصور من التخلص من حركات الإعراب"[١٣٦].

ومثاله: يـا سـيد السـادات لكْ بالكـرمْ عـادات

أنا ابـنُ أبـو نـقـطه تـعـشْ أبـويا مـاتْ[١٣٧]

- **الدوبيت:**

كما يدلّ عليه اسمه، هذا الوزن الخارج عن حدّ الأوزان الخليلية مستعار من اللغة الفارسية. فهذا الاسم متكوّن من كلمة فارسية "دو" معناه اثنين وأخرى عربية وهي "بيت"، فسمّي به لما أن نظام القافية فيه ينطبق على البيتين من هذا النظم بحيث يعتبر كل من البيتين وحدة موسيقية. لقد وصف العروضيون بأن وزنه "فَعْلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعِلُنْ"[١٣٨]

والتي يتضح من مراجع تاريخ الأدب العربي، أن هذا الوزن المبتدع لم يكن شائعا في اللغة العربية حتى يكون مؤلوفا بين الناس. فلذا لم تُرْوَ من هذا النوع إلا مقطوعات قصيرة قليلة. وأغلب الظن أن الناظمين قد حاولوها للتفكه، وإظهار البراعة والمهارة في النظم من أي وزن حتى ولو كان أجنبيا عن أوزان الشعر العربي. ومن مثاله ما روي عن ابن الفارض:

روحي لك يا مـواصل الليل فدا يا مـؤنس وحـدتي إذا الليل هدا

إن كان فـراقـنا الصـبح بـدا لا أسـفر بـعـد ذاك صـبح أبدا[١٣٩]

- **السلسلة:**

[١٣٦]. إبراهيم أنيس: ص ١١٢

[١٣٧]. ابن حجة الحموي: ص. ٢٣

[١٣٨]. إبراهيم أنيس: ص. ٢١٤

[١٣٩]. محمود مصطفى: ص. ١٣٧

السلسلة هي فنّ شعري وجد في العصر العباسي، إلا أنه لم يكتب له رواج أو شيوع كالفنون الأخرى، حتي قلّ البحث عنه في كتب العروض وندر أمثلته في ديوان الشعر العربي. يقول الدكتور إبراهيم أنيس عن هذا النوع الشعري: "لست أدري لم سمي هذا النظم بالسلسلة، كما أني لست أدري كيف نشأ هذا النظم ولا متى بدأ الناس ينظمون منه، فلا يحدثنا الرواة عنه حديثا طويلا بل يمرّون به مرورا مكتفين بذكر اسمه ووزنه وأمثلة قليلة جدّا منه[١٤٠]. أما الوزن الذي جاءت عليه أمثلته هو فَعْلُنْ فَعِلَاتُنْ مفتعلن فعلاتان". ومن أمثلته:

السحر بعينيك ما تحرّك أو جال إلا ورماني من الغرام بأو جال
يا قامة غصن نشا روضة إحسان إيّان هفت نسمة الدلال به مال[١٤١]

ففي هذا الفصل، قد بحثنا عن محاولات التطوير والتجديد في فنّ علم العروض من قبل الشعراء أو العلماء اللغويين في العصر العباسي. فبعد تسليط الضوء إلى أوضاع الشعر العربي في هذا العصر على العموم، لقد بحثنا أولا عن الأفراد الذين قاموا بمحاولات فرديّة لتطوير أو تجديد قواعد علم العروض، إما مباشرة أو بواسطة أشعارهم. ثم قمنا بالنقاش حول الفنون الشعرية التي تجسدت على أيدي المولّدين كمتطلبات العصر العباسي وعن علاقتها مع قواعد علم العروض. أما الحقيقة التي تتضح لنا من هذه الأمور، أن محاولات التجديد في الأوزان الشعر التقليدية وقواعدها التي دوّنها الخليل بن أحمد الفراهيدي كانت موجودة منذ أن وضع هذا الفنّ في القرن الثاني الهجري. ولكن تلك المحاولات والجهود لم تلق بالرواج والشيوع بين الأوساط الأدبية، حينما بقي علم العروض مع جميع ما فيها من القواعد والأوزان كوضعه الأوّل بدون أي تغيير يذكر.

[١٤٠]. إبراهيم أنيس: ص. ٢١٦
[١٤١]. محمود مصطفى: ص. ١٣٧

الفصل الثاني: محاولات تطوير علم العروض في الأدب الأندلسي

الشعر العربي في الأدب الأندلسي:

كانت بلاد الأندلس، شبهُ جزيرة في الجنوب الغربي من أوربا، أرضًا خصبا للغة العربية وعلومها وآدابها لعدّة قرون. لقد وصلت العرب إلى هذه البلاد البعيدة عن بلاد لغة الضاد، فاتحين لها في القرن الهجري الأول، واستمرّت السلطة العربية عليها نحو ثمانية قرون. فهذه المدّة الطويلة، قد شهدت تطوّرا في الأدب العربيّ بما فيه الشعر والنثر في تربة الأندلس،على نمط جديد، بسبب بيئتها الطبيعية وظروفها الاجتماعية والسياسية. فكما فعل الغناء بالشعر العربي في العصر العباسي، قد لعب في الأدب الأندلسي أيضا بدور هامّ في إيجاد فنون شعرية جديدةكالموشحات والزجل، بالإضافة إلى تجديد الأنماط الشعرية القديمة فيها. فكما رأينا في العصر العباسي، قام بعض الشعراء في الأندلس أيضا بتطوير الأوزان الشعرية التقليدية، إما بتركها جزئيا أو نبذها كليا.

كان المجتمع الأندلسي يتكوّن من عناصر شتى، فقد كان فيه أهل البلاد الأصليون، وفيه الوافدون من عرب وبربر، ثم فيه الموالي المنسوبون إلى أقطار شرقية مختلفة، والمماليك المجلوبون من بلاد غربية عديدة[١٤٢]. ولكن هذا التنوع الثقافي واللغوي بين شعبها لم يميّز فيما بينهم بل كانوا في أغلب الأحيان مطبوعين بالطابع الأندلسي المميز، حيث تجسدت بينهم بيئة مشركة وثقافة مشتركة. فهذا الطابع الأندلسي واضح في الأدب الذي أنتج من هذا البلد، حتى يتكشف لنا من تحليل نصوصها الأدبية، تأثيرات هذا الإئتلاف الثقافي ليس في معانيها فحسب بل في أساليبها أيضا.

إن تاريخ علاقة العرب مع الأندلس يبتدئ منذ أن فتحها طارق بن زياد (ت١٠٢هـ) في ٩٢هـ. فبعده ما زالت المناطق المختلفة فيها تخضع لحكم المسلمين واحدة فواحدة، حتى تأسست على تربتها دولة عربيّة إسلامية. ومن الملحوظ أن مدّة ثمانية قرون لهذه السيطرة العربية على الأندلس ما كانت على صفة واحدة، بل قام المؤرخون بتقسيم هذه

[١٤٢١٤٢]. هيكل، أحمد، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦ ص. ٣٠

المدة الطويلة إلى فترات، لكل منها خصائصها في حضارتها وثقافاتها وآدابها. فالشعر العربي – الذي هو موضوع نقاشنا – أيضا تأثر بحسب صفات هذه الفترات في معانيها وأشكالها وأساليبها، كما نبيّن:

- **فترة الولاة:**

هذه الفترة التي تبدأ بالفتح الإسلامي سنة ٩٢هـ وتنتهي بإقامة دولة بني أمية في الأندلس على يد عبد الرحمن الداخل (ت١٧٢هـ) سنة ١٣٨هـ هي أوّل فترة من سلطة العرب على البلاد الأندلسية. سميت هذه الفترة بـ"فترة الولاة" لكون الأندلستحكم في هذه المدّة بوساطة والٍ يعيّنه خليفة دمشق وأحيانا يعيّنه حاكم شمال إفريقيا[١٤٣]. فحيث كان أهل الأندلس الأصليون غير واقفين باللغة العربية، لا نجد في هذه الفترة شكلا أدبيا مصبوغا بالصبغة الأندلسية، لما أن أدباء العربية هناك كانوا فقط من وفدوا من البلاد العربية إما لأجل الفتح أو بإرادة الإستيطان.

ففي هذه الفترة، كان من بين العرب الوافدين على الأندلسنفر ممن يقرضون الشعر العربي، كأبي الأجرب جعونة بن الصمة وأبي الخطّار حسام بن ضرار وغيرهما، إلا أن شعرهم كان لا يحمل سمات الأدب الأندلسي بل كان يتصف بصفات الشعر التقليدي. فكان معظم ما قرضوا من الشعر مماثلا للشعر الموزون المحافظ الذي كان شائعا في المشرق في ذلك الحين والذي كان من أعلامه جرير(ت ١١٠هـ) والفرزدق (ت١١٠هـ). ومن الملحوظ أن هذه الفترة كانت قبل تدوين الخليل بن أحمد للأوزان الشعرية، حتى لا ترفع قضية الخروج على قواعده، التي هي محور بحثنا.

- **فترة تأسيس الإمارة:**

تبدأ هذه الفترة بتأسيس عبد الرحمن الداخل (ت ١٧٢هـ) لدولة بني أمية في الأندلس سنة ١٣٨هـ وتنتهي بانتهاء خلافة الحكم بن هشام (ت٢٠٦هـ)، ثالث أمراء الدولة الأموية في الأندلس. فهذه الفترة كانت علاجا لكثير من الأمراض التي عاناه الحكم الأندلسي في الفترة الأولى حيث فاز الأمراء بتحقيق استقرار سياسي في البلاد. لقد ضعفت العصبية القبلية والمنازعات العنصرية في هذه الفترة واتجه السكان بأسرهم إلى وحدة اجتماعية رغم

[١٤٣]. المصدر السابق: ص. ٢٨

اختلافاتهم الدينية أو القبلية أواللغوية، كما شهد هذا العصر نشأة طبقة المولدين التي تتألف من أبناء الأندلس الذين اعتنقوا الاسلام.

شهدت هذه الفترة ظهور أول جيل من الادباء الأندلسيين الحقيقيين بعد ما كان الأدب العربي منحصرا على الوافدين في الفترة الأولى. أما الشعر العربي فيها وإن كان يسير في اتجاه المدرسة المحافظة المشرقية، كان متميّزا بسمات خاصة تشكل أوائل ملامحه منذ نشأته كشعر أندلسي[١٤٤]. فكان الشعر الأندلسي في هذه الفترة يهتم أكثر ما يهتم بالموضوعات التقليدية ويسير على منهج الأقدمين في بناء القصيدة وأوزانها وقوافيها. ومن أشهر شعراء هذا العصر أبو المخشي وعبد الرحمن الداخل (ت١٧٢هـ) والحكم بن هشام (٢٠٦هـ) وعباس بن ناصح وغيرهم.

- **فترة صراع الإمارة:**

هذه الفترة كانت فترة الصراعات والثورات التي تجسّدت ضدّ الإمارة الأموية في الأندلس، إلا أن بدايتها كانت بارزة بحركات إصلاح وعوامل تقدم دفعت الأندلس أشواطا في طريق الرقى الاجتماعي والحضاري. يعدّ المؤرخون من أهم عوامل التقدم الاجتماعي في هذا العصر، قدوم موسيقي مشرقي باسم زرْياب على الأندلس حيث أحدث في المجتمع انقلابا هائلا بما أدخله من عادات جديدة وبما أشاعه من تقاليد غير معهودة. فقد أنشأ زرياب بدعم الخليفة الأموية أول مدرسة لتعليم الموسيقي والغناء في الأندلس، الأمر الذي أدّى إلى إشاعة الموسيقي والغناء في المجتمع الأندلسي وإدخال حبّ الترف والتأنق في القلوب. وفي هذه الفترة لقد وثب الأدب العربي الأندلسي وثبة إلى التقدّم، حيث وقعت تغيرات كثيرة في المعاني والأشكال والأساليب بسبب التطورات الجديدة التي وقعت في المجتمع. وقد تعرّض الشعر أيضا لهذه التطورات حيث اتسع لبعض اتجاهات جديدة، بعضها من المشرق وبعضها من الأندلس.

أما الاتجاه المحافظ القديم قد ظل قويا ناميا في ظلّ التطورات الحديثة حيث اتسعت موضوعاته وزاد نتاجه وتعدد شعراؤه. فأصحابه ما زالوا يستخدمون الأوزان الطويلة لقصائدهم. أما الاتجاه المحدث الذي تجسد في هذا العصر كان وافدا من المشرق

[١٤٤]. المصدر السابق: ص. ٨١

ومعاصرا لزعمائه في المشرق كأبي نواس (ت١٩٨هـ) ومسلم بن الوليد (ت٢٠٨هـ) وأبي العتاهية (ت٢١١هـ). فقد اهتم أصحابه بأغراض شعرية جديدة لم تكن شائعة من قبل كالخمريات والغلمانيات كما اختاروا أساليب توافق لتلك الأغراض. ففي الغالب كان أسلوب هذا الإتجاه تشيع فيه روح الدعابة والسخرية والتحرر إذا كان الموضوع لاهيا، كما تشيع فيه روح المرارة والكآبة والتزمت إذا كان الموضوع جادا. أما أوزان الشعر لأصحاب هذا الاتجاه المحدث كان معظمها بحورا قصيرة مكوّنة من ألفاظ بسيطة واضحة حسنة الإيقاع، وذلك تلبية لمتطلبات التغنية التي اعترفتها الأندلس في هذه الفترة[١٤٥].

أما الاتجاه الشعبي الذي نشأ في أواخر هذه الفترة كان اعتداء جريئا على أوزان الشعر الخليلية وعلى قوانين القافية القديمة. لقد نشأ فيها فنّ شعريّ جديد باسم الموشحات والذي لا يسير في موسيقاه على المنهج التقليديالملتزم لوحدة الوزن ورتابة القافية، كما سنناقش عنه بشيئ من التفصيل.

- **فترة الخلافة:**

تعدّ هذه الفترةالعهد الذهبي للدولة الأندلسية لما حقّقت البلاد فيها من التطورات الحضارية والثقافية والأدبية. فهذه الفترة تبدأ من ٣١٦هـ، عهد الخليفة الناصر لدين الله وتنتهي مع قيام ابن جهور بالأمر سنة ٤٢٢هـ. فقد نهضت الثقافة الأندلسية في هذه الحقبة نهضة شاملة وترقت في المجالات العلمية والأدبية. ففي المجال الأدبي، مع تطور الاتجاهات المعروفة لدى الفترة السابقة وازدهار الأنواع الأدبية المألوفة ظهرت بعض الاتجاهات الجديدة توسّع حدود مجالاتها أكثر من قبل.

ففي هذه الفترة، ظهر في الشعر العربي اتجاه جديد باسم الاتجاه المحافظ الجديد يحافظ في منهج القصيدة ولغتها وموسيقاها وروحها وأخلاقيتها القديمة مع تجديد معاني الشعر وصوره وأسلوبه وجمالياته. فأصحاب هذا الاتجاه كانوا يتمسكون بالأسلوب القديم في الميل إلى جزالة اللفظ وفخامة العبارة ويؤثرون الذوق القديم في حب الأوزان الطوال ذات النغم الوقور، والقوافي القوية ذات الرنين الرزين.

[١٤٥]. المصدر السابق: ص. ١٢٧

أما الاتجاهات الشعرية السابقة فقد تطوّرت في هذه الفترة إلا أن الاتجاه المحافظ القديم قد ذاب في الاتجاه المحافظ الجديد. فالاتجاه المحدث فقد بقي ناميا مزدهرا متمسكا بالأوزان القصيرة لقصائده. أما الاتجاه الشعبي الذي خرج كليا عن إطار الأوزان الخليلية فقد اشتد عوده، حيث اتجه إليه كبار الشعراء في تلك الفترة كابن عبد ربه (ت٣٢٨هـ) والرمادي (ت ٤٠٣ هـ) وجعلوا يتخذونه إطارا لتجاربهم.

- **فترة ملوك الطوائف:**

هذه الفترة تشرع من سقوط الخلافة المروانية عام ٤٢٢ هـ إلى إقامة دولة المرابطين في الأندلس عام ٤٨٤ هـ. ففي هذه الفترة لقد تفتت شمل الأندلسيين وتقسمت بلادهم دويلات لا تحصى تحت ملوك الطوائف المختلفة. لقد استفاد الشعر العربي من هذه البيئة حيث "إن كثرة ملوك الطوائف وتنافسهم في الأبّهة ومظاهر الملك ثم عداوة بعضهم لبعض جعلتهم في حاجة إلى شعراء يمدحونهم رفعا لمكانتهم في عيون أعدائهم أو إغاظة لأندادهم ومنافسيهم، من أجل ذلك تقاطر الشعراء من كلّ طبقة وميل إلى بلاطات هؤلاء الملوك يمدحونهم تكسّبا[١٤٦]. أما من الناحية الموسيقية فلم تفعل هذه الفترة شيئا يذكر إلا الاستمرار على الاتجاهات السابقة.

- **فترة المرابطين والموحدين:**

بعد فترة ملوك الطوائف انتقلت قيادة الأندلس إلى أيدي المرابطين ثم إلى الموحّدين. ففي عهد المرابطين انحطّ الشعر انحطاطا مشؤوما لأسباب شتى، منها أن ذلك العهد كان قصيرا لم يتهيّأ لأصحابه من الوقت ما يهذّب خشونتهم ويرقّق من أذواقهم. فراح الشعر يتضاءل ويتلاشى وينزع نزعة الزجل والتوشيح. وقد تغلب في هذا العهد ذوق العوام، ومال الشعر إلى كل ما هو سوقي واتسم بسمة البذاءة، وهكذا كان العهد عهد الهجاء اللاذع والسخر العنيف، عهد المتحرّرين والمجّان من الشعراء وعهد كبار الزجّالين كذلك.[١٤٧] أماعهد الموحّدين، ففيه أيضا لم يلق الشعر العربي تطوّرات جديدة حيث استمر على صورها القديمة، يجمع بين أصالة الأوزان الخليلية وموسيقية الموشحات المعاصرة.

---

[١٤٦]. فرّوخ، عمر، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤، جـ ٤ ص. ٣٩٨

[١٤٧]. الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي- الأدب القديم، بيروت، ١٩٨٦، ص. ٩٣٧، ٩٣٨

الموشحات:

لفظ "الموشّحات" هو جمع "الموشّح" من وشّح معناه زيّن أو حسّن أو رصّع. فالموشح هو فن شعري أندلسي الأصل، لا يلتزم– غالبا - بالنهج العروضي التقليدي الذي يلتزم وحدة الوزن ورتابة القافية، بل يبنى على نهج جديد يتغير فيه الوزن وتتنوع فيه القوافي. فقد سمّي هذا الفن بهذه التسمية لما يوجد فيه من شبه بوشاح المرأة المزركش المحلى بالجواهر وكريم الأحجار. لقد كانت الموشحات أكبر حركة من حركات التجديد في تاريخ الشعر العربي وثورة عاتية على التقاليد الشعرية العربية الموروثة. نشأ هذا الفن الشعري في الأندلس، أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع الهجري على يد نفر من الشعراء الذين كانوا ينظمون الشعر التقليدي أيضا، كمقدم بن معافي القبري (ت ٢٩٩) ومحمد بن محمود القبري وابن عبد ربه (ت٣٢٨هـ). فكسائر الفنون، كانت الموشحات أيضا في أول أمرها غير مكتملة الصورة، في حاجة إلى الصقل والتطوير، وتم ذلك على يد من جاء بعد الحلبة الأولى من الوشاحين. أما سبب نشأته فيرجع إلى عجز الشعر العربي عن مواكبة الأوضاع السائدة في المجتمع حينما وقع ازدهار الموسيقي وشيوع الغناء من جانب واحتكاك العنصر العربي بالعنصر الاسباني من جانب آخر.

قال ابن خلدون في مقدمته عن أصل استحداث هذا الفن: " أما أهل الاندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح، ينظمون أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة ويسمّون المتعدّد منها بيتا واحدا، ويلتزمون ذلك عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها فيما بعد إلى آخر القطعة؛ وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات. ويشتمل كلّ بيت على أغصان عددها بحسب الأغراس والمذاهب، وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد، وتجاروا في ذلك إلى الغاية واستظرفه الناس جملة، الخاصة والكافة؛ لسهولة تناوله وقرب طرقه"[١٤٨].

[١٤٨]. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن محمد، مقدمة ابن خلدون، نسخة المكتبة الشاملة، ص. ٣٨٣

بناء الموشحات:

تتألف الموشحة من أجزاء، لكل منها اسم يميّزه عن غيره. فأهمّ أجزائها ما يأتي:

- القفل: هو جزء يتألف من عدد من السطور لا يقل عن اثنين ولا يزيد على ثمانية، وهذا الجزء يأتي غالبا في الموشحات خمس أو ست مرّات. يجب أن تتفق جميع الأقفال في موشّح، في كلّ من الوزن والقافية وعدد السطور.
- البيت: البيت في الموشح مختلف عن فكرة البيت في القصائد العمودية، لأن البيت الواحد في القصيدة مكوّن من شطرين، صدر وعجز فحسب، بل بيت الموشح يتكون من فقرة تتألف من عدد من السطور لا يقل عن ثلاثة ولا يزيد عن سبعة. فالبيت يقع – غالبا – بين قفلين من الموشّح. فكل موشح يتضمن على خمسة أبيات، كل منها يتفق مع بقية الأبيات في الوزن وعدد الأجزاء، ولكن لا يشرط فيه الاتفاق مع بقية الأبيات في القافية.
- المطلع أو المذهب: كلاهما اصطلاح يطلق على أول قفل في الموشّح.
- الخرجة: هي آخر قفل في الموشح.
- السمط : هو مجموعة من القفل والبيت
- الدور: هو البيت التي تلي المطلع، أي القفل الأول. أما إذا كان الموشح بدون المطلع، فالدور هو البيت الأول.
- الغصن: هو كل شطر من أشطر المطلع أو القفل أو الخرجة.
- الموشح التام: إذا كان الموشح مؤلفا من ستة أقفال وخمسة أبيات سمي بالتام.
- الموشح الأقرع: إذا كان الموشح مؤلفا من خمسة أقفال وخمسة أبيات سمي بالأقرع. فيبتدأ هذا النوع بالبيت دون القفل.

ففي الشكل الذي اتضح لنا من الأجزاء المذكورة نرى للموشحات نوعا من الحرية ونوعا من الالتزام. فحينما توجد الحرّية في تنويع القوافي في الأبيات، لا بدّ الاتزام بقافية معيّنة في جميع الأقفال. أما هذاهو الشكل الغالب للموشحات، لأنه من الممكن أن تأتي في شكل غير هذا كما أشار إليه مصطفى الرافعي :"ثم إن هذه الصناعة لا ضابط لأوزانها إلا

الألحان كما سلف، فهي موطأة للاختراع بمقدار ما تجرؤ عليه القرائح؛ ولذلك تعددت فيه الأوزان واختلفت طرق الصنعة"[١٤٩].

فالاصطلاحات التي ذكرناها ربّما نجد فيها اختلافات بين اللغويين، كما نرى في الشكل الذي يصوّر لنا أحمد هيكل. فالموشح عنده يتألف من خمس فقرات، تسمى كل فقرة بيتا. فكل فقرة من فقرات الموشحة الخمس ينقسم إلى جزأين: الجزء الأول هو مجموعة أشطار تنتهي بقافية متحدة فيما بينها ومغايرة في الوقت نفسه للمجموعة التي تقابلها في فقرة أخرى من فقرات الموشحة. أما الجزء الثاني من جزئي بيت الموشحة، فهو شطران – أو أكثر- تتحد فيهما القافية في كل الموشحة. والجزء الأول الذي تختلف فيه القافية من بيت إلى بيت يسمى غصنا، والجزء الآخر الذي تتحد قافيته في كل الموشحة، يسمى قفلا[١٥٠].

الموشحات وعلم العروض:

لقد كانت الموشحات ثورة عظمية ضدّ الأوزان التقليدية للشعر العربي، حيث خرج عن إطارها من كل وجه تارة أو تحدّى قوانينها بدون الخروج عن إطارها، تارة أخرى. فمن تحليل الأوزان التي بني عليها فنّ التوشيح، يتضح لنا أن منها ما سلك مسالك علم العروض التقليدي ومنها ما خرج عنها كليا، إلا أن هذا النوع الثاني أكثر، كما أشار إليه ابن سناء الملك بقوله: "والقسم الثاني من الموشحات هو ما لا مدخل لشيء منه في أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير والجمّ الغفير، والعدد الذي لا ينحصر، والشارد الذي لا ينضبط"[١٥١].

ومن اللغويين من ينكرون خروج الموشحات عن قواعد علم العروض، كما يقول فوزي سعد عيسى منكرا خروج الموشحات عن إطار علم العروض: "والواقع أن الوشاحين لم يخرجوا في تجديدهم على العروض العربي، وإنما كان تجديدهم محصورا في إطار هذا العروض، فعندما أحسوا أن أوزان الخليل أصبحت غير قادرة على الوفاء بحاجة المغنين، أعادوا النظر في هذه الأوزان.....، فتكونت لهم بذلك ثروة عروضية ضخمة

[١٤٩]. الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، دار الكتبا العربي، بيروت، ١٩٧٤، ص. ١٦٣
[١٥٠]. هيكل، احمد: ص. ١٣٩
[١٥١]. الملك، ابن سناء، مقدمة دار الطراز، ص: ٤٢

استطاعت أن تواكب التطور الهائل في الغناء والموسيقي، وقد تم ذلك كله في إطار العروض العربي وعلى هدي من قواعده وأصوله"[١٥٢].

تشير بعض الدراسات الحديثة إلى أن فن الموشحات تنقسم إلى خمسة أقسام من حيث أوزانها:

١- قسم يلتزم بالبحور الشعرية الستة عشر الموروثة التزاما تاما، من حيث أوزانها المعروفة، أما فيما عدا ذلك فإنها تختلف في شكلها الفني وتوزيعها الإقاعي عن شكل القصيدة.
٢- قسم يظهر فيه نوع من التجديد بحيث يبتعد عن البحر التقليدي قليلا إما بتعديل بعض تفعيلاته أو إدخال شيء من الزيادة أو النقصان في حركاته وكلماته أو في تقفية حشو الأبيات في موضع معيّن للتزيين والزخرفة.
٣- نوع يشترك فيه أكثر من وزن واحد. فيجمع صاحب الموشح بحرين اثنين في موشح واحد بحيث يأتي بأشطر على بحر ما تام أو مجزوء أو منهوك ثم يعدل عنه في أشطر تالية إلى بحر آخر مختلف التفعيلات.
٤- قسم له أوزان وتفعيلات خاصة يدركها السامع عند القراءة أو السماع، ولكنها لا تنطبق على شيء من أوزان الشعر العربي الموروثة. فقد حاول بعض اللغويين حصر الأوزان والتفعيلات التي بني عليها هذا النوع من الموشحات وجهدوا في أن يردّوها إلى نظام الأوزان العروضية التي حصرها الخليل ومن بعده في البحور الستة عشر وفروعها، حتى أوصلوها إلى نحو ١٥٠ وزنا أو بحرا مخترعا لا عهد للشعر العربي بها.
٥- هذا القسم ليس له وزن يدركه السمع عند قراءته أو إنشاده، ولا يوزن إلا بالتلحين وذلك بمد حرف وقصر آخر أو خطف حركته وغير ذلك من فنون التلحين. وهذا النوع هو النمط الذي يسود أكثر نماذج الوشاحين في الأندلس، كما أشار إليه ابن سناء الملك في قوله السابق.[١٥٣]

[١٥٢]. عيسى، فوزي سعد، العروض العربي ومحاولات التجديد والتطور فيه، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٩٨م، ص. ٢٢٣
[١٥٣]. ملخص من مقالة محمود فاخوري، "التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشحات الأندلسية"، مجلة التراث العربي، دمشق.

فبالجملة، إن الموشحات كانت اعتداء عظيما على قواعد علم العروض وأوزانها. فحينما انحصرت الفنون الشعرية التي وجدت في العصر العباسي في بعض النواحي أو الأزمنة، لقد حصلت الموشحات قبولا واسعا ليس في الأندلس، مسقط رأسه، بل في البلاد الأخرى حتى استمرت إلى أن اعتناه بعض الشعراء حتى في عصرنا الحديث.

الزجل:

الزجل هو شعر عامي اخترعه الأندلسيون على منوال الموشّحات، تلبية لمتطبات الثقافة الغنائية الجديدة بسبب التعدد الثقافي الذي عرفه الأندلسيون. فهذا الفن الشعري الذي لا يتقيد بقواعد اللغة، وخاصة بقواعد الإعراب وصيغ المفردات كان ينظم على أوزان البحور القديمة وأوزان أخرى مشتقة منها. لقد اتفق المؤرخون القدامى على أن الزجل وليد البيئة الأندلسية، ومنها خرج إلى الديار المغربية المشرقية وانتشر فيهاإلا أن بعض الباحثين من العرب والمستشرقين يردّون أصلها إلى بلاد المغرب[١٥٤]. ولعدم تقيّد هذا الفن بالإعراب ولكون معظمه مكتوبا بلهجة أندلسية منقرضة بحيث لا يفهم بشكل كامل، لقد قلّ اهتمام الباحثين بهذا الفنّ.

اختلف العلماء في الموشح والزجل، في أيهما أسبق. فمما يدلّ على أن الموشح أسبق من الزجل ما قاله ابن خلدون في مقدمته: "ولما شاع التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وتصريع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية، من غير أن يلتزموا فيه إعرابا، واستحدثوا فنا سمّوه الزجل والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة"[١٥٥].

لقد ظهر الزجالون الأندلسيون الأوائل في أواخر القرن الرابع الهجري، غير أن أزجالهم كسدت ولم تدوّن حتى لم يصل إلينا من زجل المتقدمين شيء. فنماذج الأزجال التي توفّرها لنا المراجع الأدبية، هي فقط ما يعود إلى القرن الخامس الهجري، أي زمن ملوك الطوائف في الأندلس. لقد ازدهر فنّ الزجل واتضحت معالمه الفنّية على أيدي طبقة

[١٥٤]. شوقي ضيف، أحمد، الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ص. ٤٥٤
[١٥٥]. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد: ص. ٣٨٦

الزجالين في القرن الخامس الهجري كأبي بكر بن قزمان (ت ٥٥٤هـ).[١٥٦] رغم أن هذا الفن ابتدأ كفن للعامة في الأندس، إلا أن موضوعاته تعددت حتى شملت جميع موضوعات الشعر العربي التقليدي كمديح الملوك والرثاء ووصف القصور والزهد كما تناولت الخمريات والمجون والهجاء وغيرها من الأغراض الشعرية القديمة.

بناء الزجل:

إن العناصر التي يتكون منها الزجل فهي تلك العناصر التي عددناها للموشحات، شكلا واصطلاحا، فهي المطلع والبيت والقفل والخرجة. فإن كان جميع السطور في الزجل ترد باللغة العامية تكون الخرجة منه غالبا بلغة فصيحة، كما نرى في كثير من النماذج للزجل[١٥٧].

فهذا مثال للزجل، هو من أزجال ابن قزمان، إمام الزجالين على الإطلاق:

وعريشْ قام عـــــلى دكان	بـــــحـــــــــــالْ رواقْ
وأســـــــدْ ابتلعْ ثـــعـــبانْ	فـــــي غـــــلـــــظِ ســـــاقْ
وفَـــتِح فـــمو بحالَ إنسان	فـــــيه الفُـــــــــــــــواقْ
وانطلقْ يجري على الصفاحْ	ولـــــقـــــي الصـــــــــباحْ[١٥٨]

أوزان الزجل:

الأزجال من حيث وزنها كالموشّحات، ففيها ما تجري حسب القواعد العروضية كما فيها ما تخرج عن الأوزانوالقواعد كليا، إلا أن النوع الأوّل أكثر في الأزجال. يقول ابن خلدون عن أوزانها: "إنهم نظموا بلغتهم العامية في سائر البحور الخمسة عشر؛ وسموه الشعر الزجلي أي القصائد الزجلية"[١٥٩]. يقول صفي الدين الحلي: "وأول ما نظموا الأزجال جعلوها قصائد مقصدة، وأبياتا مجردة في أبحر عروض العرب بقافية واحدة؛ كالقريض لا تغايره بغير اللفظ وسموها القصائد الزجلية". يقول صاحب "المفصل في العروض والقافية": "الزجل وهو أنواع كثيرة حتى قال فيه صاحب "ألف وزن ليس بزجّال": المشهور منه: "مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ" بسكون آخره مرتين ومنها نوع

[١٥٦]. عباسة، محمد،مقلة "اللهجات في الموشحات والأزجال الأندلسية"،مجلة انسانيات، الجزائر، ١٧-١٨، ٢٠٠٢
[١٥٧]. المصدر السابق.
[١٥٨]. مصطفى، محمود: ص. ١٣٨
[١٥٩]. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد: ص. ٣٨٨

أجزاؤه: "مُسْتَفعِلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ" بسكون ثانيهما مرتين ومنها نوع آخر أجزاؤه: "مُسْتَفعِلُنْ فَعْلُنْ، بسكون ثانيه، فَعْلَانْ بسكون آخره وثانيه مرّتين"[١٦٠]. فهذه الأزوان التي أشير إليها هنا ليست هي من الأوزان التقليدية، بل هي خارجة عن نطاق علم العروض.

فبالجملة، إن الأدب الأندلسي أيضا يحتوي على أنواع من المحاولات للخروج عن قيود علم العروض العربي. ففي هذا الفصل، بعدما ناقشنا أولا عن الفترات المختلفة للأدب العربي الأندلسي وخصائص الشعر العربي في كل منها، بحثنا عن الفنّين الجديدين الوليدين من تربة الأندلس، هما الموشحات والأزجال. ومن حيث أوزانها، كانتا من قبيل اعتداء على القوانين المدوّنة لعلم العروض. فالموشحات، وإن جرى بعضها حسب الأوزان التقليدية، نرى معظمها يجري حسب أوزان لا صلة لها بعلم العروض. أما الخاصية التي تميّز الأزجال هي شكلها الشعبي ولغتها العامية. فمن حيث الأوزان هي أيضا قد تخرج عن إطار الأوزان وقوانينها.

[١٦٠]. حقي، عدنان، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، مؤسسة الإيمان، بيروت، ص. ١٤٠

الفصل الثالث: الأوزان الشعرية في عصر الدول المتتابعة

الأدب العربي في عصر الدول المتتابعة:

"عصر الدول المتتابعة" هو اصطلاح لمؤرّخي الأدب للإشارة إلى عصر الدول التي أقيمت بعد ضعف الخلافة العباسية واستمرّت إلى العصر الحديث. فهذا العصر يتضمّن على عصر أربع دول إسلاميةمهمة، هي الزنكية والأيوبية والمملوكية والعثمانية. يشير كثير من مؤرخي الأدب العربي كجورجي زيدان (ت ١٣٣٢هـ) إلى أن الآداب العربيّة بكل أنواعها كانت متخلفة وجامدة بعد سقوط الخلافة العباسية في عام ٦٥٦م، لا سيّما في عصر الممالك والعثمانيين، حيث توقف الابتداع والابتكار في المجال الأدبي العربيّ، وأصاب جميع الفنون الأدبيّة نوع من الجمود والركود لعناصر مختلفة. ولكنّ الدراسات الحديثة[١٦١] عن هذا الانحطاط الأدبي، تشير إلى أن التقييم المنصف للمنتجات الأدبية لهذا العصر ليؤدّي بنا إلى بطلان هذه الدعوى الجارية بين أوساط مؤرخي الأدب، وأن الأدب العربيّ كان في هذه الفترة يبقى مع الحيوية والازدهار، وإن لم يبلغ ازدهاره مثل ما في العصور السابقة. فقبل النقاش حول أوزان الشعر العربي في هذا العصر، أحرى بنا المرور على أوضاع الأدب العربي السائدة في هذا العصر.

- **الدولة الزنكية (٥٢١-٦٤٧هـ):**

حفل القرن السادس الهجري بالعديد من الدول المستقلة، في شمال سوريا والعراق، من أهمها الدولة الزنكية. تنسب هذه الدولة إلى مؤسسها عماد الدين الزنكي بن آق سنقر (٥٤١هـ) الذي اعتلى سدة الحكم في الموصل عام ٥٢١هـ. لقد قام عماد الدين بمحاولات خالصة لتوحيد دويلات بلاد الشام وتوجيهها بقواها الموحّدة ضد الإمارات الصليبية، ونجح في التوسع بإمارته لتشمل مناطق شاسعة.وتولّى الحكم بعده ابنه نور الدين زنكي وسار على نهج أبيه في توحيد الجبهة الإسلامية ضدّ الصليبيين. ومع وفاة نور الدين

[١٦١]. من هذه الدراسات كتاب سيد كيلاني باسم "الأدب المصري في ظل الحكم العثماني (١٩٦٥م) ودراسة د/ عمر موسى باشا بعنواني "تاريخ الأدب العربي في العصر العثماني" وغيرهما.

زنكي عام ٥٦٩هـ وضُعفِ من جاء بعده قام صلاح الدين بضم بلاد الشام إلى دولته بمصر.

فعندما واجه العالم الاسلامي نكبات عديدة في القرن السادس الهجري، حيثتفرقت الدولة العباسية إلى دويلات متقاتلة، رأى العلماء والأدباء في هذا العصر، الدولة الزنكية ومناطقها ملجئا لهم من الفتن المتلاطمة في البلاد. فمع تشجيع الطبقة الحاكمة من الملوك والأمراء لأهل العلم والأدب، أصبحت بلاد الشام أرضا خصبا للفنون العلمية والأدبية تحت الدولة الزنكية، كما أشار إليه ابن جبير في رحلته: "ومرافق الغرباء بهذه البلدة أكثر من أن يأخذها الإحصاء، ولا سيما لحفّاظ كتاب الله عزّ وجلّ، والمنتمين للطلب، فالشأن بهذه البلدة أكثر، والاتساع أجود، فمن شاء الفلاح من نشأة مغربنا فليرجع إلى هذه البلاد ويتغرب في طلب العلم..."[١٦٢]. لقد حافظ الأدب العربي في هذا العهد على رونقه وبهائه، حيث ولد كثيرا من الأدباء البارعين كابن منير الطرابلسي (ت ٥٤٨هـ) وابن قسيم الحموي من الشعراء، وكالخطيب الحصكفي (ت ٥٥١هـ) وعماد الدين الإصفهاني المعروف بعماد الكاتب (ت ٥٩٧هـ) وغيرهما من الكتاب.

- **الدولة الأيوبية (٥٦٩-٧٤٢هـ)**

وإن استمرت الدولة الزنكية على أيدي الولاة الضعفاء إلى عام ٦٤٧هـ، لقد تولّي القيادة الحقيقية للبلاد العربية بعد نور الدين الزنكي (ت ٥٦٩هـ) القائد الشجاع، صلاح الدين الأيوبي (ت ٥٨٩هـ). فتأسست الدولة الأيوبية على يديه بمصر، ثم امتدّ حكمها إلى الشام والحجاز وشمال العراق وجنوب اليمن وغيرها من البلاد. فعوضا عن تأسيس إمبراطورية مركزية فقد ولّى صلاح الدين أبناء عشيرته على إمارات وراثية في مختلف الأقاليم التي سيطر عليها. وبعد وفاته عام ٥٨٩هـ قسمت باقي مملكته بين أولاده الثلاثة. لقد استمرّت هذه الدولة إلى أن قضى على حكمهم المماليك عام ٦٤٨هـ.

أما الأيوبيون فهم أيضا قاموا كأسلافهم بتشجيع العلم والعلماء والأدب والأدباء. يوضح هذا الأمر ما جاء في كتاب بعث بهالقاضي الفاضل، يقول فيه: "وما يجب أن يعلم المولى أن أرزاق أرباب العمائم في دولته إقطاعا وراتبا يتجاوز مائتي ألف دينار بشهادة الله،

[١٦٢]. ابن جبير، محمد بن أحمد، رحلة ابن جبير، نسخة المكتبة الشاملة، ص. ١٠٨

وربما كانت ثلاثمئة دينار"[١٦٣]. أما ملوك الأيوبيين بعد صلاح الدين، فلم يكن اهتمامهم بالعلماء والأدباء أيضا دونه. فقد عرف عن الملك المنصور الأول صاحب حماة أنه كان من كبار العلماء، وكان في خدمته من العلماء والفقهاء والنحاة وغيرهم قريب من مائتي متعمم[١٦٤]. ففي هذه البيئة ترعرع الأدب العربيّ وأنتج إنتاجات أدبية لائقة للأوضاع السائدة في ذلك العصر. فمن أبرز شعراء هذا العصر أسامة بن منقذ (ت٥٨٤هـ) وابن الساعاتي (٦٠٤هـ) والشهاب الشاغوري (ت٦١٤هـ) ومن الكتاب القاضي الفاضل عبد الرحيم البيساني (ت٥٩٦هـ) والعماد الأصبهاني (ت٥٩٧هـ).

- **دولة المماليك (٦٤٨-٩٢٢هـ):**

تاريخ المماليك بالبلاد الإسلامية تبتدئ منذ العصر العباسي، عصر المأمون، الخليفة العباسية، وأخيه المعتصم، حيث استجلبا أعدادا ضخمة من الرقيق الترك عن طريق الشراء لاستخدامهم كفرق عسكرية. وفي الدولة الأيوبية أيضا نالت هذه الفرقة مكانة مرموقة في الجيش الإسلامي، حيث استجلبهم الصالح أيوب، الحاكم الأيوبي، لخدماتهم العسكرية. فكما وقعت في الدولة العباسية، صارت معظم الوظائف في الحكومة والجيشفي أواخر أيام الدولة الأيوبية، في أيدي طوائف من المماليك الذين اجتذبهم السلاطين الأيوبيون من مختلف أسواق النخاسة، حتى اجتاحوا السلطة الأيوبية وأسسوا الدولة الجديدة في عام ٦٤٨هـ والتي امتدّت أكثر من قرنين ونصف القرن، وبالتحديد من ٦٤٨هـ إلى ٩٢٢هـ. لقد تلقى هؤلاء المماليك ألوانا من التعليم والثقافة والتربية والتنشئة، بما يجعلهم أكثر ارتباطا وامتزاجا بالبلاد الإسلامية، حيث كانوا يهتمون إلى جانب الفنون العسكريّة والحربية بعلوم الدين واللغة من قرآن وحديث وفقه وسيرة ولغة.

أما الحركة الأدبية فقد ازدهرت في العصر المملوكي ازدهارا كبيرا. فكما رأينا في الدول السابقة، كان السلاطين والأمراء وكبار الجاه يرون تقريب العلماء والشعراء مظهرا من مظاهر الشرف والنبل، الأمر الذي أسفر عن إبقاء الأنواع الأدبية طريّة وذات حيويّة. فكانت منازل السلاطين والأمراء وقصورهم موئلا للأدباء والشعراء. نشأت في هذه الفترة، مدرسة مصرية شهيرة اختصت بتأليف الموسوعات في شتى النواحي الأدبية

[١٦٣]. كرد علي، محمد بن عبد الرزاق، مكتبة النوري، دمشق، ١٩٨٣، جـ. ٤، ص. ٣٤
[١٦٤]. باشا، عمر موسى، الأدب في بلاد الشام، عصور الزنكيين والأيوبيين والممالك، المكتبة العباسية، دمشق، ص. ١٠٨

والسياسية والتاريخية والاجتماعية والانسانية. ومن أبرز الشعراء في العصر المملوكي، شهاب الدين الشيباني التلعفري (ت ٦٧٥هـ) والشاب الظريف (ت ٦٨٨هـ) ونحوهم. وبرز أمثال محيي الدين بن عبد الظاهر (ت ٦٩٢هـ) وبن دانيل (ت ٧١٠هـ) و شهاب الدين النويري (ت ٧٣٣هـ) في مجال النثر في هذا العصر.

- **الدولة العثمانية (٩٢٢- ١٢١٣هـ):**

بينما كانت مصر في أواخر عصر المماليك ترزح تحت نير الظلم والإرهاق والفتن، إذا كان الأتراك العثمانيون قد أسسوا لأنفسهم بناء مشيّدا وملكا وطيدا في شبه جزيرة الأناضول، وامتدت يدهم إلى جزء كبير من أوربا وفتحوا القسطنطينية سنة ٨٥٧هـ، واتخذوها مقرا لملكهم[١٦٥]. فقد نمت الدولة العثمانية التي تأسست مجرّد إمارة صغيرة داخل حدود العالم الإسلامي، تعتمد على فكرة الغزو ضد الكفار المسيحيين، إلى أن تحوّلت إلى قوة عالمية تمتد حدودها من أوربا الوسطى إلى المحيط الهندي. فكما هي عواقب كل دولة، بعد فترة من النموّ والازدهار، أصاب الدولة العثمانية أيضا الوهن والضعف بسبب عناصر داخلية وخارجيّة، وبدأت نكباته في البلاد العربية منذ احتلال نابوليون مصر عام ١٢١٢هـ حيث تناثرت البلاد العربية واحدة فواحدة من تحت سلطتها. لقد أزيلت هذه الدولة التي عملت كقيادة لمسلمي العالم لقرون عدّة، إثر الحرب العالمية الأولى، نتيجة بعض الإتفاقيات الدولية.

تشير المراجع التاريخية إلى أن اللغة العربية، رغم اتخاذ العثمانيين اللغة التركية لغتهم الرسمية، استمرت تحافظ على مكانتها حتى الأيام الأخيرة من عمر الدولة ولدى طبقاتها العليا من الطلاب والعلماء، وحتى السلطان نفسه. فأما الأدب العربيّ في هذا العصر، يوصف على العموم بالجمود والانحطاط، كما أشار إليه جورجي زيدان: "أما الآداب العربية على الإجمال فأصبحت في أحطّ أدوارها، وندر نبوغ العلماء المفكرين أو المستنبطين فيها. وأكثر ما كتب في هذا العصر إنما هو من قبيل الشروح والحواشي والتعاليق وشروح الشروح ونحوها"[١٦٦]. وإن كان هذا رأي أكثر مؤرخي الأدب العربي، يتبيّن لنا من تقييم التبرعات الأدبية التي قدّمها الأدباء والشعراء في العصر

[١٦٥]. سليم، محمود رزق، الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث، مطابع درا الكتاب العربي، مصر، ١٩٥٧، ص. ٩١

[١٦٦]. زيدان، جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية، دار الهلال، القاهرة، جـ ٣، ص. ٢٩١

العثماني، أن هذا العصر أيضا كان زاخرا بأنواع الآداب العربية، وإن لم تصل إلى درجة الأدب في العصور السابقة. لقد اشتهر من الشعراء في هذا العصر أمثال الشهاب الخفاجي (ت١٠٦٩هـ) والأمير محمد بن منجك الجركسي (ت ١٠٨٠هـ) وعبد الله الشبراوي (ت١١٧٢هـ) وغيرهم، كما برز في فنون النثر أمثال عبد الحي بن العماد (ت ١٠٨٩هـ)، صاحب "شذرات الذهب في أخبار من ذهب" وحاجي خليفة (ت ١٠٦٨هـ) صاحب "كشف الظنون" ونحوهم.

الشعر العربي في عصر الدول المتتابعة:

كما شاهدنا في العصور السالفة، نرى في شعر الدول المتتابعة أيضا مذاهب أدبية مختلفة ومدارس شعرية متعدّدة، بعضها ينحو منحى تقليديا وبعضها الآخر ينهج منهجا وسطا وبعضها الثالث يسلك سبيلا جديدا. لقد كانت البيئة السائدة في الدول الزنكية والأيوبية والمملوكية موافقة لصالح نموّ الشعر العربيّ وازدهاره، لما أن الخلفاء والحكام كانوا يهتمّون بأمر الشعراء ويشجعون إياهم. أما في العصر العثماني، لم يستطع الشعراء أن يقوموا بالابتكار الفنّي والابتداع الخياليّ في أشعارهم، بل قلّدوا القدماء تقليد العمياء، إلى أن فقد الشعر العربي قيمه وظهرت فيه آثار الجمود والانحطاط.

إذا ما حلّلنا الانتاجات الفنية للشعراء في هذا العصر، يتبيّن لنا أن هناك مدرستين مهمّتين في عصر الدول المتتابعة. أولاهما المدرسة التقليدية. فكان عدد كبير من الشعراء في هذا العصر من روّاد هذه المدرسة الشعرية التي اهتمّت بالمناهج القديمة للشعر العربي في أساليبه وأوزانه، مع بعض التطوّرات في معانيه حسب الأحوال الجديدة وتباين الأقاليم. أما المدرسة الأخرى هي المدرسة الحديثة التي قامت بإدخال فنون جديدة في الشعر العربي وحاولت الخروج من طيف الشعر القديم. اشتملت هذه المدرسة على مذاهب فنية متابينة كمذهب التورية والانسجام ومذهب التطبيق والتجنيس ومذهب الفنون الشعرية المستحدثة، والتي رأت المحسنات البديعيةوالتلاعب بالألفاظ من أهمّ سمات الشعر البديع.

أما الموضوعات التي عالجها الشعر في هذا العصر كانت هي أغراض العصور السابقة كالمدح والهجاء والرثاء والوصف والشكوى والنسيب والغزل والخمريات والمجون

والمطارحات والشتويات وما إلى ذلك، بالإضافة إلى بعض الموضوعات المتجسدة من الأوضاع الجديدة كالصراع الديني وتحرير بيت المقدس وأناشيد الجهاد ونحوها[١٦٧].

كانت المدائح النبويّة وقصائد الاستغفار من أكثر الأغراض الشعرية تداولا بين الشعراء في عصر الدول المتتابعة. فقد انتشر في العصر الأيوبي والعصر المملوكي كثير من القصائد في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم والتشفع به، والقصائد الطوال في الابتهال والاستغفار. ومن الملحوظ أن قصيدة "البردة" الخالدة في المدائح النبوية للبوصيري (ت٦٩٦هـ) كانت من إنتاجات هذا العصر. فكما تطوّر شعر المدائح، انتشر الشعر الصوفي أيضا في هذا العصر. فكانت القصائد الصوفية تبدأ بالغزل العذري والخمريات والرمز وتدور حول الحب الإلهي الخالص. فمن روّاده في هذا العصر الصوفيون الكبار كالسهروردي (ت ٥٨٧هـ) وابن الفارض (ت ٦٣٢هـ) وابن عربي (ت ٦٣٨هـ) وعائشة الباعونية (ت ٩٢٢هـ) وغيرهم. لقد شاع في العصر المملوكي والعثماني نوع جديد من الشعر باسم الشعر التعليمي (نظم العلوم)، حيث قام العلماء واللغويون بسبك القواعد النحوية والأحكام الفقهية أو مسائل الفرائض وسواها في قالب الشعر، غالبا في وزن الرجز ليسهل حفظها.

ومن مقارنة أعمال الشعراء في الدول الأربعة في عصر الدول المتتابعة، يتكشف لنا أن القمية الفنية للشعر العربي ما زالت تضمحلّ يوما بعد يوما، إلى أن صار الشعر مجرّد لعب بالألفاظ المزخرفة خاليا من الأخيلة البديعة والمعاني الجسيمة حينما وصل إلى أواخر العصر العثماني. فمن أبرز سمات الشعر في هذا العصر لا سيّما في أواخره اتكاء الشعراء على ألوان المحسنات البديعية بدلا من إبداع الفكر أو التجويد في عباراتهم. لقد زادت الصنعة والتكلف عند بعض الشعراء، حتى صار الشعر ألاعيب لفظية من جناس وتورية وشعر محبوك وشعر منظوم من حروف مهملة أو حروف معجمة أو موصولة أو مفصولة أو تحتوي كل كلمة على حرف معين أو تحمل الكلمة معنيين، معنى ظاهرا وآخر باطنا وهكذا. ولكن الملحوظ، أن هذه الأشعار، وإن كانت قليلة القيمة من ناحية الأدب، ينبغي لنا أن لا نهمل ما فيها من القيم الفنية والروح الإبداعية من ناحية أنها من الطرائف اللغوية.

[١٦٧]. انظر "الأدب في بلاد الشام: عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك" للدكتور عمر موسى باشا

الأوزان الشعرية في عصر الدول المتتابعة:

وإن كانت الفنون الشعرية الخارجة عن إطار علم العروض متداولة بين شعراء الدول المتتابعة، ليس لدى أهل هذا العصر فنّ من هذا القبيل ينسبون تأسيسه إلى أنفسهم. لقد كان معظم الشعراء، سواء من المدرسة التقليدية أو المدرسة الحديثة، يتمسكون بقواعد علم العروض وأوزان الشعر التقليدي في أشعارهم. فإن لم نجد محاولات تطوير أو تجديد من قبل علماء هذا العصر ولغويّيه في قواعد العروض وأوزانه، نرى بعضهم يعالجون الفنون القديمة كالموشّحات والأزجال الأندلسيتين والدوبيت والمواليا البغداديين ونحوها من الفنون الشعرية التي تخرج عن حدود الأوزان الشعرية التقليدية، كما أن البعض الآخر حاول أن يستنبط بحورا جديدة من البحور الستة عشر المعروفة، وذلك بعكس دوائر البحور المذكورة.

إن الشعراء المحافظين في عصر الدول المتتابعة كانوا ينظمون معانيهم ضمن الأوزان التقليدية في واحد من الأبحر الستة عشر المعروفة، فنجدهم في الغالب يستخدمون الأبحر الطويلة في المدح والرثاء وغيرهما، والأبحر الخفيفة في الأغزال والخمريات وغيرها. أما الشعراء المجددون فقد نظموا في الأبحر المعروفة، ولكنهم تركوا لأنفسهم العنان، لينطلقوا من قيود الأوزان في بعض الأحيان.[١٦٨]

لقد وصلت الموشحات إلى بلاد الشام من الأندلس بعد بلوغه مرحلة نضجه الفني، حتى أصبحت شائعة بين خواص الناس وعوامهم. فقد شهدت بلاد الشام خلال عصر الدول المتتابعة ازدهارا كبيرا في نظم الموشحات، حيث تشكلت منها أنواع جديدة كالموشّحات الصوفية والموشحات الغزلية والموشحات المدحية ونحوها. فكان من أعلام الشعراء الذين تداولوا هذا الفنّ، ابن سناء الملك (ت ٦٠٨هـ) وعمر بن مسعود الكناني وأحمد بن حسن الموصلي وابن عربي (ت ٦٣٨هـ) ونحوهم. فإن كان في أنواع الموشحات نوع يخضع للقواعد العروضية، كانت الموشّحات في عصر الدول المتتابعة تخرج عن حدود العروض بشكل كليّ.

[١٦٨]. باشا، عمر موسى: ص. ٦٤٧

انتقل فنّ الزجل أيضا من مغرب العالم الإسلامي إلى مشرقه، حتى لقي إقبالا عليه من الجماهير بعامّة، واستحسانا من الأدباء الذين قلدوه بخاصة. لقد ظهرت طبقة شعبية من الأدباء الزجالين حتى جعلوا المبرز بينهم قيما أو أميرا عليهم وشرعوا يتحدّون الشعر العربي نفسه. يشير الدكتور عمر باشا عن دور التصوف في إشاعة هذا الفن: "ويظهر أن التصوف الذي كان منتشرا على أوسع نطاق كان أحد عوامل انتشاره سريعا وبخاصة على يد أقطاب المتصوفة في هذا العصر كابن عربي وغيره من الزجالين الذين اشتهروا في بلاد الشام"[١٦٩].

فكالموشحات والأزجال، لقد اعترف شعراء عصر الدول المتتابعة بالفنون الأخرى القديمة كالدوبيت والمواليا البغداديين. فقد انتشر هذان الفنّان في الشام، وأكثر الشعراء من نظمهما وخصصوا لهما دواوين مستقلة لأهميتهما في ذلك العصر، كما فعل الشهاب الشاغوري الشاعر و عماد الكاتب وابن السويدي وأمثالهم.

ففي هذا الفصل، لقد بحثنا عن محاولات التطوير في علم العروض في عصر الدول المتتابعة. وعنينا بالدول المتتابعة، الدول التي تتابعت بعد ضعف الخلافة العباسية إلى العصر الحديث، فهي الزنكية والأيوبية والمملوكية والعثمانية. فبعد ما بحثنا عن أحوال الأدب العربي في كل من تلك الدول، حاولنا تصوير حالة الشعر العربي في ذلك العصر، كما ناقشنا بعده عن محاولات التجديدات في قواعد علم العروض من قبل أهل هذا العصر. فلم نجد في هذا العصر محاولات جديدة أو تطويرات مبتكرة من عند أهله، إلا ما اعتنوا من الفنون الشعرية الخارجة عن الأوزان، والتي يرجع تاريخها إلى العصور السالفة.

[١٦٩]. المصدر السابق: ص. ٥٦٣

الباب الثالث: علم العروض الجديد: بين الأصالة والحداثة

الفصل الأول: المحاولات الحديثة في تطوير علم العروض

الفصل الثاني: علم العروض الحديث: تاريخه وقواعده

الفصل الثالث: مقارنة بين علم العروض القديم والحديث

الفصل الأول: المحاولات الحديثة في تطوير علم العروض

النهضة الأدبية وآثارها في الشعر العربي:

منذ أواخر القرن الثامن عشر، جعل الأدب العربي ينهض من الانحطاط الذي وقع فيه في عصر الدول المتتابعة، وبدأ يتسع ويتطوّر حسب المتطلبات الحديثة بدافع عناصر مختلفة. فهذه النهضة الأدبية التي قامت على ساقيها أولا بمصر ثم بالبلاد العربية الأخرى، قد حوّلت مسار الأدب العربي بجميع أنواعه من طرق القدم الممّل إلى الحداثة المبدعة، فخلّصته من قيود التقليد الأعمى وأثرته بمعان رائعة وأساليب أدبيّة بحيث يواكب العصر الحديث. أما الشعر العربي الذي كان مختنقا بمعانيه المبتذلة وأساليبه المتكلفة، بدأ يتجدّد ويتطوّر في معانيه وأشكاله وأوزانه، حتى نشأت فيه أنواع جديدة تهتمّ بالمعاني دون الأوزان.

- **عوامل النهضة الأدبية:**

يعدّ احتلال الفرنسيين تحت قيادة نابوليون (ت١٨٢١م) بلاد مصر في عام ١٧٩٨م أول بذرة للنهضة الأدبية العربيّة في العصر الحديث. فهذا الاحتلال، ما كان مجرّد زحاف جيش، بل كان محاولة احتلال ثقافي من قبل الغرب، حيث أنشأ الفرنسيّون في مصر مدرستين ومجمعا علميّا ومكتبة قيمة وصحيفتين ناطقتين بلسان الحملة والمجمع العلمي[١٧٠]. فهذه الحملة الفرنسية وإن كانت مؤلمة للشعوب العربية والإسلامية، إنها قد تسببت في إيقاظها من سباتها العميق وتنبيهها عما وصل إليه الغرب من تقدّمٍ علميّ وتكنولوجيّ. فبعد مغادرة الفرنسيين عن مصر عام ١٨٠١م، حاول محمدّ علي باشا (ت١٨٤٩م)،حاكم مصر، أن يحقّق دولة قويّة مبنية على أسس متينة، فاستعان بالخبراء الأوربيين في مرافق الحياة، وبنى بعض المعاهد العلمية وقام بإرسال الطلبة إلى بلاد الغرب لاستخدامهم في بناء مصر الحديثة. فهذه الاحتكاكات مع الثقافات الغربية قد أدّت إلى جعل العرب واقفين عن أحوالهم المأساويّة وتحفيزهم نحو تغير جذريّ في مسالك

[١٧٠]. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت ص. ١١

حياتهم وعناصر ثقافاتهم. فبالتبع، ما زالت تلك التغيرات منعكسة في المجال الأدبي أيضا.

لقد سهّلت عوامل عدّة في تحقيق النهضة الأدبية الحديثة في البلاد العربية. فمن أهمها تأسيس مؤسسات تعليمة تقوم بدورها الحضاري في غرس الثقافة العربية، متأثرة في ذلك بمستجدات العصر. فهذه المؤسسات شكلت جيلا مثقفا من رجال الفكر والعلم والأدب يحملون مشعل إحياء التراث ونقل الآثار الغربية، ثم الإبداع، بالبلاد العربية. لقد لعب انتشار التكنولجيات الحديثة كالمطبعة في ترويج الثقافة والآداب العربية أكثر من قبل. فقد أدّى تأسيس المطابع في البلاد العربية إلى ظهور الصحائف والمجلاّت التي كانت عاملا فعّالا من عوامل النهضة الفكرية والأدبية. فقد نشرت أول صحيفة عربية باسم "الوقائع المصرية" عام ١٨٢٨م وتوالت بعدها صحائف كـ"حديقة الأخبار" (١٨٥٨م) و"الأهرام" (١٨٧٥م) و"المقطم" (١٨٨٨م) وغيرها من الصحائف التي خلصت الأدب العربي من الإسفاف الذي أصابه في عصر الضعف.

وبالاضافة إلى ذلك، لقد عملت حركات الترجمة والنقل والتأليف دورا هامّا في إثراء الأدب العربي بأنواع بديعة وأساليب جديدة. فقد ترجمت الكثير من الآثار الأدبية والثقافية من اللغات الغربية إلى اللغة العربية، الأمر الذي فتح أمام الأدب العربي آفاقا جديدة وميادين متنوّعة كفنون المسرح والقصّة والرواية والنقد الأدبي الحديث ونحوها. فهذه الفنون قد تلقت قبولية كبيرة بين العرب، حيث تولّى تأليفها الأدباء الذين ساهموا في تنمية اللغة العربية وآدابها بحيث تسابق اللغات الأخرى.

- **آثار النهضة في مسار الشعر العربي:**

كان الشعر العربي قد أصبح مجرّد لعب بألفاظ مزخرفة، خاليا من العاطفة والشعور – كما أشرنا في الباب الثاني- في أواخر العصر العثماني. فالنهضة الأدبية الحديثة التي أثرت في الأدب العربي، لم تترك الشعر العربي في حاله المأساوي، بل خلّصته من الجمود والركود ووسّعت حدودها بروح الحداثة المترسخة في التراث القديم الزاخر. ومن تتبع مراجع الأدب العربي الحديث، يتمكن لنا أن نستخلص بأن الشعر العربي بعد ما مسّته النهضة الجديدة قد مرّ بمرحلتين، كل منهما يتضمن على مدارس واتجاهات شعرية

حديثة. فالمرحلة الأولى هي مرحلة الإحياء أو المدرسة الكلاسيكية، والثانية هي مرحلة التجديد التي تشمل مدارس مختلفة كمدرسة الديوان ومدرسة المهجر ومدرسة أبولو ونحوها.

- **مرحلة الإحياء:**

هذه المرحلة تعرف أيضا بمرحلة الاتجاه الإحيائي أو مدرسة البعث والإحياء أو الكلاسيكية الجديدة. وأيا كان اسمه، كان أهم سمات هذه المرحلة الحفاظ على ملامح القصيدة العربية التقليدية مع تخليص الشعر العربي من أغلال التصنع والتكلف، وذلك بمحاكاة نماذجه القديمة المتمثلة في شعر أبي تمام والبحتري والمتنبي وأمثالهم. كان من روّاد هذا الاتجاه الذي نفخ في شكل الشعر العربي القديم روح الحداثة والابتكار محمود سامي البارودي (ت ١٩٠٤م) وأحمد شوقي (ت ١٩٣٢م) وحافظ إبراهيم (ت ١٩٣٢م) وغيرهم. فهذه المدرسة الشعرية التي وجدت في المرحلة الأولى من النهضة الشعرية قد التفتت إلى التراث الشعري القديم أكثر مما التفتت إلى الواقع، ومن ثم نفضت عن الشعر العربي ما علق به من رواسب عصر الانحطاط، وذلك بالنسج على منوال الشعراء القدامى في العصرين العباسي والاندلسي.

- **مرحلة التجديد**:

أما المرحلةالثانية من النهضة الشعرية فهي في النصف الأول من القرن العشرين. فهذه المرحلة تحققت ضمن بعض المدارس الشعرية التي أعرضت عن النماذج القديمة وأتت بالتجديد في معاني الشعر وأشكاله وأوزانه وقوافيه. فهي تتضمن على مدارس كمدرسة الديوان ومدرسة المهجر ومدرسة أبولو، المدارس التي نمت وترقت على أيدي جيل جديد تثقف ثقافة عميقة بالآداب الإنجليزية وغيرها من الآداب الغربية. فهذا الجيل كان يختلف عن جيل شعراء المرحلة الأولى في فهم الشعر وتصوره، من جهة يريد أن يكون الشعر تعبيرا عن النفس لا بمعناها الخاص ولكن بمعناها الإنساني العام وما تضطرب به من خير وشر وألم ولذة، ومن جهة ثانية يريد أن يكون الشعر تعبيرا عن الطبيعة وحقائقها وأسرارها المبثوثة فيها[١٧١].

[١٧١]. ضيف، شوقي، الأدب العربي المعاصر، في مصر، دار المعارف بمصر، القاهرة. ص. ٥٨

أما المدرسة الأولى فهي مدرسة الديوان، روّادها عباس محمود العقاد (ت ١٩٦٤م) وعبد القادر المازني (ت ١٩٤٩م) وعبد الرحمن الشكري (ت ١٩٥٨م). فهذه المدرسة الشعرية تدعي بأن تجديد القصيدة ليس هو إحياء ما اندثر من الأدب، بل هو جعل الشعر معبرا عن وجدان الشاعر ومجسدا لصدقه ومعاناته. فلا بد أن يتجنب الشاعر التشبيهات الفارغة وأشعار المناسبات والمدائح الكاذبة ووصف الأشياء والمخترعات إمعانا في التقليد. يقول العقاد في كتابه "الديوان في الأدب والنقد" معبّرا عن أهداف هذه المدرسة: "وأوجز ما نصف به عملنا - إن أفلحنا فيه - أنه إقامة حدّ بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالهما والاختلاط بينهما، وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصري عربي..."[١٧٢]. فمن أبرز سمات هذه المدرسة تمردها على الأساليب القديمة المتبعة في الشعر العربي سواء في الشكل أو المضمون أو البناء أو اللغة.

ومن المدارس الشعرية التي لعبت دورا هاما في تجديد الشعر العربي جماعة الرابطة القلمية. فهي مدرسة أسسها الأدباء العرب في أمريكا عام ١٩٢٠م، للتواصل فيما بينهم ولتقديم رؤية جديدة في الشعر العربي. فكان من أبرز روّادها جبران خليل جبران (ت١٩٣١م) وميخائيل نعيمة (ت١٩٨٨م) وندرة حداد (ت١٩٥٠م) وعبد المسيح حداد (ت١٩٦٣م) ونسيب عريضة (ت١٩٤٦م) وإيليا أبو ماضي (ت١٩٥٧م) وأمثالهم من الأدباء المهجريين. لقد سعت جماعة الرابطة القلمية لبثّ روح جديدة في الأدب العربي شعرا ونثرا مع محاربة التقليد والجمود والانفتاح على الآداب العالمية. لقد عرّف روّاد هذه المدرسة أنواعا شعرية جديدة كالشعر المنثوروالشعر المرسل، كما سنبحث عنها بالتفصيل.

وكانت جماعة أبولو، مدرسة شعرية أخرى ساهمت في تجديد الشعر العربي إثر النهضة الأدبية في اللغة العربية. من رواد هذه المدرسة أحمد زكي أبو شادي (ت ١٩٥٥م) وإبراهيم ناجي (ت١٩٥٣م) وعلي محمود طه (ت١٩٤٩م) وأمثالهم. لقد كانت أغراض هذه الحركة، حسب مؤسسيها، السمو بالشعر العربي وتجديده مع مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر وتحسين الوضع الاجتماعي والأدبي والمادي للشعراء بالدفاع عن كرامتهم. لقد اتسمت هذه المدرسة، وإن لم تعمّر طويلا،بأنها عمّقت الاتجاه الوجداني

[١٧٢]. العقاد، عباس محود و المازني، ابراهيم عبد القادر، الديوان في الشعر والنقد، مؤسسة دار الشعب، الهاقرة، ص. ٤

للشعر العربي بالاستمداد من التراث الشعري الغربي ودعت إلى تعميق المضامين الشعرية واستلهام التراث بشكل مبدع.

ورغم هذه المدارس المذكورة، لقد ساهم في إثراء الشعر العربي اتجاهان وافدان من بلاد الغرب، هما الاتجاه الرومانسي والاتجاه الواقعي. أما الاتجاه الرومنسي، قد حرّر الشعر العربي من عالم الواقع وحلّق به في عالم الفلسفة والعمق الوجداني، ولجأ به من حقائق الحياة المرّة إلى رونق الطبيعة بمناجاتها والتفاعل معها. أما الاتجاه الواقعي الذي تجسّد بعد الرومانسي نتيجة لعوامل سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية مختلفة، قد عالج بنفسية الإنسان المعاصر وقضاياه ونزوعاته وطموحاته وآماله. تنسب ريادة هذا الاتجاه إلى الشاعرة العراقية نازك الملائكة، التي ساهمت في ترويج الشعر الحرّ في الأدب العربي.

أنواع الشعر العربي الحديث وعلم العروض:

منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، بدأ الشعراء يقومون بمحاولات جادة لإطلاق الشعر العربي من قيود التقليد الجامد وإحيائه بروح العصر والتجديد. فإن كانت النهضة الأدبية جعلت تغيّر مسار النثر الأدبي منذ أوائل القرن التاسع عشر، لقد استغرق التطوّر الذي أراده الشعراء في فنّ الشعر وقتا طويلا للظهور في حيّز الوجود. فقد كانت المحاولات الأولى من هذا القبيل، أن تلقى في الشعر القديم روح الحداثة، بصفةيجمع بين رزانة القديم وقيم الحداثة. ثم جائت مدارس شعرية أخرى، كما أشرنا سابقا، بأساليب وأشكال متنوّعة للشعر، بعضها يخضع للقواعد العروضية التقليدية كليا وبعضها جزئيا وبعض آخر يتحدّاها ويخرج عن إطارها بشكل كامل. فمن أهمّ الأنواع الشعرية التي توجد في العصر الحديث الشعر العمودي والشعر المنثور والشعر المرسل والشعر الحرّ. فهنا ننظر إلى بنية كل منهذه الأنواع الجديدة وعن مدى خضوعها لقواعد الأوزان الخليلية.

- **الشعر العمودي:**

الشعر العمودي هو النوع الذي يتبع القواعد اللغوية والعروضية التي أرساها الخليل بن أحمد الفراهيدي ويتكوّن من أبيات ذات شطرين. فهذا النوع هو النوع الأصيل للشعر

العربي كما أنه هو النوع الوحيد الذي يوجد منذ العصر الجاهلي إلى أوائل العصر العباسي. فحينما انقرضت أشكال الشعر المختلفة الخارجة عن إطار القواعد العروضية عبر العصور، ما زال الشعر العمودي، رغم أغراضه المختلفة، يحافظ على صورته التقليدية ويتسع حسب الأوضاع المختلفة من حيث مضمونه. ففي العصر الحديث، حينما تكوّمت في الأدب العربي نماذج شعرية خلت عن روح الشعر، قامت كتلة من الشعراء الذين تذوّقوا الحداثة بمحاولات التجديد، فحاولوا إحياء التراث العربي في الشعر حسب متطلبات العصر حيث ارتدّوا إلى الينابيع الأولى للشعر العربي يتمسكون بعمود الشعر ويملؤونه بالمعاني الحديثة. فكان روّاد مدرسة الإحياء كمحمود سامي البارودي (ت ١٩٠٤م) وأحمد شوقي (١٩٣٢م) ومعروف الرصافي (ت ١٩٤٥م) وأمثالهم من الذين حافظوا على قيمة الشعر العمودي وأعادوا إلى الشعر الأصيل نبض الحياة من جديد. فإن ظهرت في مجال الشعر العربي أنواع مختلفة من الشعرلم يزل ولا يزال ولن يزال الشعر العمودي باقيا في جميع صوره الجائزة محافظا على ما فيه من الحسن والبهاء، وذلك لأصالته وسهولة تداوله.

فحيث إن الميزة الكبرى للشعر العمودي هو خضوعه للأوزان المخصوصة التي دوّنها علم العروض، فهذا النوع هو النوع الشعري الوحيد الذي يتبع قوانين علم العروض التقليدي بأكملها، من بحورها وزحافاتها وعللها حسبما دوّنها الخليل بن أحمد الفراهيدي.

- **الشعر المنثور:**

الشعر المنثور أو شعر النثر هو نوع شعري لا يتقيد بوزن ولا بقافية. فما الذي يميّز هذا النوع عن النثر، حسب زعمائه، هو ما يحمل في طيّه من الصور الرائعة والأساليب البلاغية الخلابة. وهذا النوع الشعري الذي يخالف التعريف القديم للشعر العربي، أي "الشعر هو كلام موزون مقفّى"، كان وليد التلاقح الثقافي بين العرب وبلاد الغرب، ونسخة عربية للشعر الغربي المعروف بـ "Poetry in Prose". يقول أدونيس عن هذا النوع الشعري: "إن أهمية قصيدة النثر تكمن في إدخال العقل في اللعبة الشعرية، إذ أن التخيل هو أساس الفكرة في قصيدة النثر كما أن الجملة هي الوحدة الأساسية للبناء بعكس الشعر حيث يكون البيت هو الوحدة الأساسية. ولا بد لمن يتطرق إلى قصيدة النثر أن يكون عظيم الشاعرية واسع الخيال كما أن قصيدة النثر تعتمد على الصورة بالدرجة

الأولى أكثر من اعتمادها على الإيقاع". فقد لقي الشعر المنثور أو النثر الشعري رواجا كبيرا لدى شعراء المهجر وفي مقدمتهم جبران (ت١٩٣١م) وأمين الريحاني (ت١٩٤٠م) وغيرهما، كما فتن بهذا النوع بعض من الشعراء في الأقطار العربية أيضا. لقد تفرّدت دواوين كاملة في الأدب العربي بهذا اللون من الشعر ككتابي "العواصف" و"البدائع" لجبران و كتاب "الريحانيات" لأمين الريحاني، كما أن شعراء المهجر لم يجدوا حرجا في أن يضعوا الشعر المنثور مع الشعر الموزون في كفة واحدة كما نرى في دواوين الشاعر ميخائيل نعيمة والشاعر رشيد أيوب وأمثالهما[١٧٣].

فمن جهة علم العروض، إن هذا النوع الشعري هو خارج عن نطاق الشعر، لما أن القاعدة المتبعة منذ القدم هو أن الوزن هو المميز المهمّ للشعر. تهجو نازك الملائكة هذا النوع من الشعر بلغة ساخرة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" حيث تقول: " تقع دعوة "قصيدة النثر" في خطإ كبير هو أنها تطلق كلمة "شعر" على الشعر والنثر معًا، فإذا نظم شاعر قصيدة من البحر المنسرح ذات شطرين وقافية موحدة، كانت لديهم شعرًا، وإذا كتب ناثر فقرة نثرية خالية من الوزن والقافية تمام الخلو كان ذلك، في حسابهم، شعرًا أيضًا. فلا فرق إذن بين الشعر والنثر لأنهما كليهما يسميان في عرفهم شعرًا" ثم تسأل: " ومن ثم يحق لنا أن نسألهم: لماذا إذن ميزت لغات العالم كلها بين الشعر والنثر؟ وما الفرق بين الشعر والنثر إن لم يكن الوزن هو العنصر المميز؟"[١٧٤].

- **الشعر المرسل:**

الشعر المرسل هو الشعر الذي لا يلتزم بقافية موحّدة مع الالتزام بوحدة البحر أو الوزن. وإن كان ظهور هذا النوع الشعري ينسب إلى الأدب الغربي، كانت جذوره موجودة في الشعر العربي منذ القديم، حيث كان العروضيون يعدّون اختلاف الرويّ في الشعر عيبا من عيوب القوافي ويسمونه بأسماء كالإكفاء[١٧٥] أو الإجازة[١٧٦] حسب قرب أو بعد مخارج الحروف المستعملة في الروي. فقد سمي هذا النوع بالشعر المرسل لما أن أبياته لا تختم أو تقفل بقافية، حيث يحدث فيه الاسترسال في القراءة أو الكتابة دون الإحساس بالوقوف

[١٧٣]. عيسى، فوزي سعد، العروض العربي ومحاولات التجديد والتطور فيه، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٩٨م، ص. ٢٣٨
[١٧٤]. قضايا الشعر المعاصر، ص. ٢٠٧
[١٧٥]. الإكفاء هو مصطلح في علم القوافي لعيب اختلاف الروي في أبيات قصيدة بحروف متقاربة المخارج.
[١٧٦]. الإجازة هو عيب آخر في القوافي، وهو اختلاف الروي في أبيات قصيدة بحروف متباعدة المخارج.

على قافية واحدة. كان من رواد هذا اللون الشعري في العصر الحديث عباس محمود العقاد (ت ١٩٦٤م) وعبد القادر المازني (ت ١٩٤٩م) وعبد الرحمن الشكري (ت١٩٥٨م) وخليل مطران (ت١٩٤٩هـ) وأمثالهم.

فمن ناحية علم العروض، إن الشعر المرسل هو خاضع لقواعد الأوزان التقليدية وقوانينها، من الزحافات والعلل، ومن الجزء والشطر والنهك وغيرها. فهو أيضا من أنواع القصائد العمودية غير أن قوافيه مختلفة ومتنوّعة. ولكنه كان من روّاد هذا النوع الشعري في العصر الحديث من يخرجون به عن حدود القواعد العروضية التقليدية ، وذلك بزيادة أو نقص عدد التفاعيل الجائزة في البحور، كما فعل علي أحمد باكثير (ت١٩٦٩م) وغيره في بعض أشعارهم من هذا القبيل.

- **الشعر الحرّ:**

لم تقف حركة التطور الموسيقية للقصيدة العربية عند حدود التحرر الجزئي من قيود القافية، بل تخطتها إلى ما هو أبعد من ذلك، فقد ظهرت محاولة جديدة وجادة في ميدان التجديد الموسيقي للشعر العربي عرفت بالشعر الحرّ. فهذا النوع الذي يحافظ على إيقاع الشعر من ناحية، ويعطي للشاعر حرية أكثر في التعبير عن تجاربه وأحاسيسه من ناحية أخرى، قد تأسس على يدي الشاعرة العراقية نازك الملائكة (ت٢٠٠٦هـ)[١٧٧]. ففي رأيها " هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، وفق قانون عروضي يتحكم فيه"[١٧٨].

فمن تحليل أوزان هذا النوع الشعري، يتحقق لنا أن هذا النوع هو خاضع لعلم العروض الخليلي جزئيا، بحيث يتيح الحرّية للشعراء من ناحية، ويكبّلهم بالقيود من ناحية أخرى. لقد طوّر هذا النوع الشعري فرعا جديدا لعلم العروض التقليدية، بحيث يجمع بين أصالة قواعد الخليل وحداثة العصر الحديث. فحينما لم توفّق الأنواع الأخرى من الشعر الحديث قبولية واسعة بين الأمم، لقد نال الشعر الحرّ رواجا واسعا وحقّق تطوّرا عظيما في مجال الشعر العربي وعلم أوزانه، بحيث ظهر بإزائه علم عروض جديد، كما نبحث عنها مفصلا.

[١٧٧]. في نسبة وضع الشعر الحرّ إلى نازك الملائكة خلاف بين مؤرخي الأدب، كما سنوضحه في الفصل الآتي.
[١٧٨]. ملائكة، نازك،قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٤، ص. ٧٤

محاولات التجديد في علم العروض:

كما لاحظنا محاولات لتطوير أو مخالفة القواعد العروضيةفي العصور السابقة، نرى في العصر الحديث أيضا محاولات عدّة من هذا القبيل، وهي إما بوضع قوانين موازية للقواعد الخليلية أو بإجراء بعض التغييرات فيما وضعه الخليل أو بمجرّد كتابة أشعار خارجة عن إطار الأوزان التقليدية وقوانينها. فمن تحليل الأوضاع التي قادت الشعراء إلى القيام بتلك المحاولات، يتبيّن لنا أن هناك عناصر مختلفة لجعلهم يخالفون الأنماط التقليدية، من أهمّها الجمود الفنيّ الذي لاقاه الشعر العربي في أواخر العصر العثماني، حيث اعتنى الشعراء العرب بالأنماط البلاغية والألعاب اللفظية مكبّلين بالأوزان التقليدية. فبعد المحاولات الأولى من قبل مدرسة الإحياء الشعرية لإحياء الشعر التقليدي، بدأ الشعراء العرب، وفي مقدّمتهم الذين مارسوا التجارب الأدبية الغربية، بتطوير الشعر العربي على وزان ما تذوّقوا من أدب الغرب، يدعون إلى نبذ الأوزان التي تدبّر أشكال الشعر العربي. فمن أهم تلك المحاولات ما يأتي:

- **حركة الشعر الحرّ:**

يعدّ الشعر الحرّ أكبر محاولة لمعارضة قواعد علم العروض العربي في العصر الحديث، حيث أسّس روّاد هذا النوع من الشعر نسخة جديدة لعلم العروض العربي، وذلك بالاعتماد على قوانين علم العروض القديم وتطويرها حسب الموسيقي الحديث، كما تقول نازك الملائكة التي تعرف واضعة لهذا الفنّ الشعري: "إن الشعر الحر ليس خروجا على قوانين الأذن العربية والعروض العربي، وإنما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعا لكلّ ما يرد من صور الزحافات والعلل والضروب والمجزوء والمشطور"[١٧٩]. فلِما أن هذا النوع من الشعر نال القبولية الواسعة بين الدوائر الأدبية، بحيث يتبادر إلى الذهن أول ما نسمع لفظ الشعر الحديث، لا غرو في أن نعدّ القواعد العروضية التي تطوّرت بإزاء هذا النوع "العروض الجديد". فحيث إن بحثنا هو دراسة عن علم العروض القديم والجديد، سنبحث عن قواعد هذا العروض الجديد مفصلا كما سنقوم بإجراء مقارنة بين علم العروض القديم الذي أسسه الخليل، وبين علم العروض الجديد الذي طوّره الشعر الحرّ.

[١٧٩]. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص. ٨٩

- **العروض الرقمي:**

العروض الرقمي هو أسلوب جديد لعرض أوزان الأبيات الشعرية باستخدام الأرقام دون التفاعيل. فهذه الطريقة العروضية التي تقرّ على منهج الخليل في علم العروض تنبذ فكرة التفاعيل تماما، وتستخدم بعض الأرقام المعيّنة للإشارة إلى المقاطع الصوتية الأصلية في الأوزان الشعرية. فهم يشيرون برقم "١" إلى حرف متحرّك واحد وبـ"٢" إلى حرف متحرك بعده ساكن (سبب خفيف في الاصطلاح القديم) وبـ"٣" إلى متحركين بعدهما ساكن (الوتد المجموع). فإذا ما جاء سببان خفيفان يشيرون إليه برقم "٤" بجمع "٢+٢". فأصحاب هذه الطريقة لا يقرّون بمقطع الوتد المفروق حيث يشيرون إليه بـ"٢ ٠" كما لا يقرّون بالسبب الثقيل أيضا. فعلى سبيل المثال وزن البحر الطويل عندهم "٣ ٢ – ٣ ٤" أربع مرّات ووزن الهزج "٣ ٤" ست مرّات[١٨٠].

إن استخدام الرموز للإشارة إلى الحروف المتحركة والساكنة كانت شائعة منذ القديم، ولكن هذه الطريقة بإنكار الأسباب والأوتاد والتفاعيل المعروفة هي محاولة حديثة تخالف النمط التقليدي لعلم العروض. فإن كان هذا العروض الرقمي معتمدا على القواعد الخليلية وأوزانها، نرى فيه نوعا من التمرّد والمخالفة ضدّ الطريقة التي عرّفها الخليل وغيره من العروضيين القدماء. فمن الذين اعتنوا وتمسكوا بهذه الطريقة من العروضين المعاصرين الأب ميخائيل وردي الله والشيخ جلال الدين الحنفي (ت٢٠٠٦م) والدكتور أحمد مستجير (ت٢٠٠٦م) والمهندس طارق الكاتب والدكتور محمد غانم وغيرهم. فهذه الطريقة التي وضعت لتيسيير قواعد علم العروض وقوانينها، لم توفّق بالقبولية الواسعة بين اللغويين لما يتضمن هذا الأسلوب العروضي من لعب رقميّ، بحيث يخيّل إلى من لا يعرف أسراره أن العروض هو فرع من علم الرياضيات.

- **محاولة الكرباسي لتطوير علم العروض**

لقد قام الشيخ محمد صادق محمد الكرباسي، لغوي معاصر، بإجراء تغيرات جذريّة في أوزان علم العروض القديم، إلا أن محاولاته لم تلق بالقبولية الواسعة بين المعاصرين،

[١٨٠]. www.arood.com

لكثرة ما فيها من الدوائر والبحور والقواعد، كضغث على الإبالة. فالشيخ الكرباسي قام باستحداث دوائر شعرية جديدة تبلغ ٤٣ دائرة وبإبداع بحور جديدة تبلغفي العدد٢١٠ بحرا باستخدام اثنتي عشرة تفعيلة. لقد دوّن الشيخ هذه الدوائر والبحور الهائل العدد في ثلاثة كتب صدرت في عام ٢٠١١م، وأثبت فيها آرائه الجديدة في علم العروض العربي. هي كتبه "هندسة العروض من جديد" و"الأوزان الشعرية: العروض والقافية" و"بحور العروض".

يقول الشيخ الكرباسي عن طريقة استنباطه البحور الجديدة: "في المرحلة الثانية، قمنا بتركيب تفعيلة فعولن مع فاعلن، كما هو ملاحظ في المثال الثاني (فعولن فاعلن فعولن فاعلن) ووضعنا هذه التركيبة –بعد تحويلها إلى البنود- في الدائرة وتلاعبنا بها– كما أسلفنا الاشارة إلى ذلك- فتكوّنت البحور"[١٨١]. فبعد وضع هذا الكمّ الهائل من البحور، تكلّف الكرباسي إلى إيجاد شواهد لتلك البحور من عنده، لعدم وجودها في التراث القديم، حيث يقول: "وبعد أن انتهيت من وضع الدوائر ومولداته من البحر، وجدت نفسي أمام سلسلة من الجبال كالتي تربط لبنان بسوريا، فحملت أوراقي ما بين البلدين لأضع لكل واحدة من هذه البحور مثلا من إنشائي، غير مكترث في ذلك بالاستقرار في حالة النظم، فكنت أكتب في السيارة والطائرة وفي الطريق والبيت لأكمل الفكرة...الخ"[١٨٢].

ففي هذا الفصل قد سلطنا الضوء على سبيل الإجمال إلى الجهود التي بذلها الشعراء واللغويون المعاصرون لتطوير بنية الشعر العربي وتغيير علم العروض القديم. فإن كان الشعر العمودي الذي هو النوع الشعر الأصيل لا يزال متداولا في عالم الشعر العربي الحديث، لقد اعترف الأدب العربي ألوانا شعرية جديدة كالشعر الحرّ والشعر المرسل والشعر المنثور وغيرها كنتيجة للاختلاط الثقافي بين العرب والغرب. فمن تلك الألوان الشعرية الجديدة ما تجري حسب القواعد العروضية تماما وما تجري حسبها جزئيا كما أن فيها ما تنبذها كليّا. فحيث إن الشعر الحرّ هو اللون الشعري الأكثر تداولا في الأدب الحديث نعدّ ما يتمسّك من القواعد في شكله وبنيته النسخة الجديدة لعلم العروض العربي

[١٨١]. الكرباسي، محمد صادق محمد، هندسة العروض من جديد، مكتبة الإمام الحسين الخاصة، لندن، ٢٠١١، ص. ٢٠
[١٨٢]. المرجع السابق: ص. ١٥

ونركز عليه في الفصل الآتي كي نقارن بين هذا العروض الجديد وبين علم العروض القديم.

الفصل الثاني: علم العروض الحديث – تاريخه وقواعده

علم العروض الحديث:

لاحظنا في الفصول السابقة، أنّ علم العروض الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي كان عرضة لكثير من التطورات والتجديدات منذ يوم وضعه إلى يومنا هذا. فمما يدلّ على دقّة وضع هذا الفنّ وأصالته أنه، رغم تلك المحاولات لتجديده أو تطويره، ما زال ولم يزل ولا يزال باقيا كوضعه الأول، وإن نمت بإزاءه صوره المتطوّرة. فحينما ننظر إلى أحوال هذا الفنّ في عصرنا الحديث، يتبيّن لنا أن القواعد التي دوّنها الخليل في القرن الثاني الهجري، لا تزال تتداول بين الشعراء المعاصرين وتطبّق في أشعارهم العمودية. ولكنّ الرواج الواسع للشعر الحرّ في العصر الحديث، قد طوّر علم العروض على نمط جديد، بحيث يمكن لنا أن نعتبره نسخة حديثة لعلم العروض القديم.

فإن جرت محاولات عدّة في العصر الحديث - كما أشرنا سابقا- لتطوير علم العروض القديم أو نقضه، لم يحظ شيئ منها بالرواج والقبول بين أوساط اللغويين والشعراء، إلا القواعد العروضية التي دوّنت حسب الشعر الحرّ الحديث. وجدير بالذكر، أن نازك الملائكة، التي تعرف واضعة لهذا النوع الشعري، قد بحثت عن أوزان الشعر الحرّ وما يعتريها من التغيرات والتبديلات مفصّلا في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، كما قام الدكتور محمود على السمان، اللغوي المعاصر، بتأليف كتاب باسم "العروض الجديد: أوزان الشعر الحرّ وقوافيه" بعد ما ألف كتابه في علم العروض القديم. فما الذي نعني بعلم العروض الحديث في هذا الباب، هو القواعد الشعرية التي يخضع لها – أو يجب أن يخضع لها حسب واضعيه - الشعر الحرّ الحديث. قبل أن نخوض في أوزان الشعر الحرّ والقواعد التي تدور حولها، يجدر بنا أن نفهم عن الشعر الحرّ وعن تاريخ وضعه بشيء من التفصيل.

الشعر الحرّ وتاريخه:

الشعر الحرّ هو شعر يعتمد على التفعيلة الخليلية كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرّر من البيت العموديّ ذي التعفيلات المحدّدة، مثلما يتحرّر من الروي الثابت[١٨٣]. لقد شاع استعمال مصطلح "الشعر الحرّ" في هذا النوع الشعري الحديث الذي يتقيد بقواعد الخليل ابن أحمد من ناحية ويتحرر منها من ناحية أخرى، على أيدي روّاده الأولين مثل نازك الملائكة وبدر شاكب السياب ومن حذا حذوهم. ولكن هذا المصطلح لم يزل مجال النضال بين الشعراء واللغويين حيث استعمله بعضهم للدلالة على الأنماط الشعرية التي تتحرّر من قيود الأوزان والقوافي كليا، كما استخدموا اصطلاحات أخرىـ"شعر التفعيلة" و"الشعر الحديث" والشعر المنطلق" ونحوها للدلالة على هذا النوع الشعر الذي نبحث عنه.

يرفض الدكتور محمد النويهي في كتابه "قضية الشعر الجديد" مصطلح الشعر الحرّ على النوع المعروف، زاعما بأن إطلاقه عليه يوهم أن هذا الشعر يتحرر من الأوزان مطلقا. فيتمنى النويهي إطلاق مصطلح "الشعر المرسل" أو "الشعر المنطلق" على هذا الفن الشعري لأنه يرتبط بالوزن المطرد من ناحية، ولا يتقيّد بعدد محدّد من التفاعيل من ناحية أخرى.[١٨٤] أما فئة من الناقدين وفي مقدمتهم الأستاذ عزّ الدين الأمين، فهم يطلقون اسم "شعر التفعيلة" على هذا النوع من الشعر مع إطلاق لفظ "الشعر الحرّ" على الشعر المنثور. فإن كان هذا الاصطلاح أعني "شعر التفعيلة" يشير إلى حقيقة الشعر الحرّ وماهيته حيث إنه مبنيّ على وحدة التفعلية غالبا، في أنواع الشعر الحرّ ما يجري حسب البحور التي تتكون من تفاعيل مختلفة، كما سنناقش عنه بالتفصيل. ومن النقاد أيضا من يطلقون لفظ "الشعر الحديث" على جميع أنواع الشعر الحديث بما فيها الشعر الحرّ والشعر المرسل والشعر المنثور.

[١٨٣]. الغزّامي، عبد الله محمد، الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقي الشعر الحديث، ١٩٨٧، ص. ١١
[١٨٤]. المصدر السابق: ص. ١٢

الأولية في وضع الشعر الحرّ:

حينما ترفع قضية وضع الشعر الحرّ، إنما يتبادر إلى أذهاننا هو اسم نازك الملائكة، الشاعرة العراقية المعاصرة. ولكن الأمر الذي يؤكده النقاد، وتثبته نازك نفسها هو أن الشعر الحرّ كان موجودا منذ أوائل القرن العشرين، بل يرى البعض أن جذور هذا النوع الشعري تمتد في التاريخ العربي إلى ما قبل العصر الحديث، حيث توجد في التراث القديم إرهاصات عديدة، بعضها كشعر البند العراقي قضى في الاستعمال وقتا طويلا وبعضها جاء خاطفا كالبرق ثم اختفى[١٨٥]. ولكنه مع وجود تلك النماذج القديمة للشعر الحرّ والمحاولات السالفة في قرضها، نرى نازك الملائكة تحاول مع التكلف لحصر ريادة هذا الفنّ في نفسها ولنيل السبق في وضعه، وذلك بوضع شروط من عندها.

ومما يدلّ على امتداد جذور الشعر الحرّ في تاريخ الأدب العربي، ما بحثنا في الباب الثاني مما نسب إلى الشعراء العباسيين كسلم الخاسر (ت١٨٦هـ) ويحيى بن المنجم وغيرهما، من النماذج الأولى لشعر التفعيلة. تقول نازك الملائكة: "والواقع أن الشعر الحرّ قد ورد في تاريخنا الأدبي. وقد كشف الأدباء المعاصرون، ومن أوائلهم عبد الكريم الدجيلي في كتابه المهم (البند في الأدب العربي: تاريخه ونصوصه)، كشفوا ان قصيدة من هذا الشعر قد وردت منسوبة إلى الشاعر ابن دريد في القرن الرابع الهجري..."[١٨٦]. وعن المحاولات السابقة على نازك في العصر الحديث يقول الدكتور عبد الله محمد الغزّامي: "فأما من الناحية التاريخية فقد أثبت الباحثون وجود محاولات عديدة في الشعر الحر منذ مطلع القرن العشرين، ولنبدأ بتلك المحاولات التي كانت في العراق بلد الشاعرة، حيث كتب الدكتور يوسف عز الدين عن نشأة الشعر الحرّ في العراق متتبعا ما كان قد نشر منه في الصحف العراقية للفترة ما بين ١٩١١ – ١٩٤٥م ..."[١٨٧]

ومما يؤيّده مؤرخوا الأدب العربي في العصر الحديث، أن القصائد الحرّة كانت تنشر في الصحف والمجلات في العراق ومصر وغيرهما من البلاد العربية منذ عام ١٩٢١، وإن لم تكن تلك القصائد مشتهرة باصطلاح "الشعر الحرّ". فمن الشعراء الأوائل الذين مارسوا

[١٨٥]. السمان، محمود علي، العروض الجديد: أوزان اشعر الحر وقوافيه ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣، ص. ١٠
[١٨٦]. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين ، بيروت، ١٩٧٤، ص. ٨
[١٨٧]. الغزّامي، عبد الله محمد، الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقي الشعر الحديث، ١٩٨٧، ص. ٢٢

هذا النمط الشعري الجديد إبراهيم عبد القادر المازني[١٨٨] وأحمد زكي أبو شادي[١٨٩] وخليل شيوب[١٩٠] وعلي أحمد باكثير[١٩١] وأمثالهم. أما القصيدة الأولى لنازك الملائكة من هذا الطراز فكانت باسم "الكوليرا" في سنة ١٩٤٧فقط، أي بعد عدّة عقود منذ بروز هذا النوع الشعري الجديد في عالم الأدب العربي. فالقول المنصف بهذا الصدد، في رأيي، أن نازك الملائكة ما كانت واضعة للشعر الحرّ، بل كانت واحدة من روّاده الذين حاولوا لإشاعة هذا النوع الشعري ولجعله مقبولا ومتداولا بين الناس.

تدّعي نازك الملائكة التي تنسب أولية وضع الشعر الحرّ إلى نفسها، في الطبعة الأولى لكتابها "قضايا الشعر المعاصر" (١٩٦٢) بأنها ما كانت تدري أن هناك شعرا حرّا قد نظم في العالم العربي قبل سنة ١٩٤٧، سنة نظمها لقصيدة "الكوليرا". ولكنها تعترف في طبعته الرابعة بالمحاولات السابقة، حيث تقول: "ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة ١٩٣٢، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين لأنني لم أقرأ بعد تلك القصائد في مصادرها. وإذا أسماء غير قليلة ترد في هذا المجال منها اسم علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبي حديد ومحمود حسن اسماعيل وعرار شاعر الأردن ولويس عوض وسواهم[١٩٢]. ولنيل الأسبقية في الشعر الحرّ، تأخذ نازك طريقا معوجّا، وذلك بوضع أربعة شروط من عندها لكي تعتبر قصيدة ما أو قصائد بداية حركة الشعر الحرّ، ومن ثم لجعل قصائدها هي المحاولات الأولى في هذا المجال.

فترى نازك الملائكة أنه لا بدّ لكي تعدّ قصيدة ما بداية حركة شعرية جديدة، أن يكون ناظم تلك القصيدة واعيا إلى أنه قد استحدث بقصيدته أسلوبا وزنيا جديدا كما أن عليه أن يقدم قصيدته الجديدة مصحوبة بدعوة رسمية إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون في جرأة وثقة، شارحا الأساس العروضي لما يدعو إليه. ومع ذلك كلّه، لا بدّ أن تكون دعوة الشاعر مستثيرة صدى بعيدا لدى النقاد والقراء بحيث تجري النقاش والبحوث

[١٨٨]. نشرت له قصيدة في مجلة "الحرية" في العراق سنة ١٩٢٣م، سماها بـ"الشعر المطلق". عنوانها "محاورة قصيرة مع ابن لي بعد وفاة أمه"

[١٨٩]. لقد اشتمل ديوانه "الشفق الباكي" بعض تجارب جديدة في الشعر المرسل والشحر الحر إلا أنها كانت غير ناضجة.

[١٩٠]. نشر خليل شيبوب قصيدة حرة بعنوان "الشراع" في مجلة "أبولو" سنة ١٩٣٢م.

[١٩١]. قام علي أحمد باكثير بترجمة مسرحية روميو وجولييت إلى اللغة العربية بأسلوب شعري وصفه الشاعر في مقدمته للمسرحية بأنه "مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر". كتبها سنة ١٩٣٦م.

[١٩٢]. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين ، بيروت، ١٩٧٤، ص. ١٤

حولها وترفع الأصوات الداعمة والأخرى الداحضة نحوها. وكشرط رابع تقول الملائكة أنه يجب أن يستجيب الشعراء لدعوة الشاعر المبدع حتى يبدؤوا فورا باستعمال اللون الجديد، بحيث تكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله.[١٩٣]

فهذه الشروط المذكورة التي وضعها نازك الملائكة إنما تنطبق كليّا على قصائدها الحرّة، إلا أن فيها نوعامن التكلّف والتصنع، مع أنه لم يسبقها أحد في وضع أمثال هذه الشروط للحكم على شيء بالأوليّة، ومع أن الألوان الشعرية المبدعة السابقة كالموشحات، لم يضع أحد لنسبتها إلى واضعها الأول شروطا كما وضعتها هنا. فبالجملة، إن الاطلاق بوضع نازك الملائة الشعر الحرّ، ليس بصحيح. ولكن خدماتها الجليلة لإظهار ماهية هذا اللون الحديث ولوضع قواعد معيّنة بإزائه ومحاولاتها في جعله قنا مقبولا وراسخا في عالم الأدب العربي، أمر لا يختلف فيه اثنان.

الشعر الحرّ وعلم العروض:

مما يتوهّمه كثير، أن المعنيّ بالحريّة للشعر الحرّ، إنما هو الحرّ الكامل من قيود الأوزان والقوافي المشترطة للشعر العربي القديم، فلذا إنّ للشاعر حرّية في التعبير عن عواطفه وأخيلته كيفما شاء غير مكبّل بشيء من القيود. ولكنّ الأمر الذي يؤكده روّاد هذا اللون الشعري أن الشعر الحرّ لا يتيح للشاعر بحرّية كاملة، بل يطلب منه الالتزام من جانب ويتيحه الحرية من جانب آخر كما أشارت إليه نازك الملائكة: "والواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر الحرّ أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال"[١٩٤].

فحيث إن الشعر الحرّ ليوافق القواعد العروضية القديمة من ناحية ويخالفها من ناحية أخرى، لقد نما مع نموّ هذا اللون الشعري الحديث علم عروض جديد، يبيّن أحكامها وقيودها، بالاعتماد على القواعد العروضية القديمة وقواعد الموسيقية الجديدة. فحيث إن بحثنا هذا يجري حول المقارنة بين علم العروض القديم وعلم العروض الجديد، لا بدّ لنا

[١٩٣]. المصدر السابق: ص. ١٥
[١٩٤]. المصدر السابق: ص. ٥٢

أن نميّز بين جانبي الحرية والالتزام في الشعر الحرّ الحديث وأن نبحث عن القواعد المتفقة والأخرى المختلفة في العروض القديم والجديد.

القواعد الأساسية في علم العروض الجديد:

لقد سبق أن قلنا بأن علم العروض الجديد الذي طّوره روّاد الشعر الحرّ إنما هو مستمدّ من العروض القديم في البحور الشعرية وفي وحداتها الموسيقية والزحافات والعلل التي تعتريها. فحيث قد فصّلنا في الباب الأول القواعد الأساسية لعلم العروض القديم، يكفي لنا هنا أن نمرّ بسرعة على قواعد العروض الجديد حسب ما رتبنا قواعد العروض القديم مع الاشارة إلى القواعد المتفقة والمختلفة في كلا العروضين.

الوحدات الموسيقية الأساسية:

كما أن المعيار الأساسي في موسيقي الشعر العمودي هو الحروف الساكنة والمتحرّكة المنتظمة، إن موسيقي الشعر الحرّ أيضا ليرجع إلى طريقة انتظام الساكنات والمتحركات. فالمقاطع الصوتية التي تتكون منها تفاعيل الأوزان كالسبب الثقيل والسبب الخفيف والوتد المجموع ليحتاج إليها العروض الجديد أيضا، لما أن تفاعيل أوزان الشعر الحرّ هي نفس التفاعيل المستعملة في أوزان العروض القديم.

وإن كانت التفاعيل أي الوحدات الموسيقية المستعـملة في تـعـيين الأوزان، في الشعـر الحرّ هي نفس التفاعيل التي تستعمل في علم العروض القديم، إلا أن الشعر الحرّ يمكن له الاستغناء عن التفعـيلتين الواردتين في العروض القديم. فالتفاعـيل المـستعـملة في أوزان الشعر العمودي هي عشرة: فَعُولُنْ، مَفَاعِيْلُنْ، مُفَاعَلَتُنْ، فَاعِ لَاتُنْ، فَاعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلَاتُنْ، مُتَفَاعِلُنْ، مَفْعُولَاتُ، مُسْتَفِع لُنْ. ولكن التفاعيل المحتاج إليها في وزن الشعر الحرّ هي ثماني فقط دون "مستفع لن" و"فاع لاتن" ذوي الوتد المفروق. فهاتان التفـعـيلتان هما قليلة الاستعمال في البحور الخليلية، فاكتفى عروض الشعر الحرّ صورتيهما مع الوتد المجموع، "فاعلاتن" و"مستفعلن". فبذلك يصبح عدد التفـعـيلات المستعملة في أوزان الشعر الحرّ ثمانيا فقط، بدلا من عشر منها في أوزان الشعر العمودي.[١٩٥]

[١٩٥]. السمان، محمود علي: العروض الجديد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣، ص. ٣١

بنية الشعر الحرّ:

إن بنية الشعر الحرّ هي الميزةالكبرى التي تفرّق بينه وبين الشعر العمودي. فحينما يتكوّن كل بيت من الشعر العمودي ومن ثمّأوزان بحوره، من شطرين متساويين في الطول، يتكوّن بيت من الشعر الحرّ من شطر واحد فقط. ففي كل بيت عمودي يوجد مصراعان؛ الصدر والعجز. فآخر المصراع الأول يعرف بـ"العروض" وآخر المصراع الثاني يعرف بـ"الضرب" في أوزان الشعر العمودي. أما في الشعر الحرّ فحيث إنه هو شعر سطر، لا ترفع فيه قضية الصدر والعجز، كما لا نجد فيه عروضا لأبياتها. فلذا حينما نسرد أحكام العروض والضرب كليهما في بيت عمودي، كفى لنا ذكر أحكام الضرب فقط في الشعر الحرّ لاعتبار الجزء الأخير من سطره ضربا للبيت دون العروض.

الأضرب المتنوعة:

لاحظنا في البحور القديمة أن كل بحر يشتمل على صور مختلفة حسب اختلاف صورة العروض والضرب في الأوزان. فإذا ما جاء الضرب في بيت من القصيدة على صورة معيّنة، محذوفة مثلا، فلا بدّ أن تكون جميع الضروب في القصيدة محذوفة. فعلى سبيل المثال، إن البحر الطويل ليشتمل على ثلاث صور، فإذا كانت قصيدة مبنية على هذا البحر فيجب أن تكون جميع أبياتها حسب إحدى الصور الثلاثة الجائزة فيها؛ عروضه مقبوضة وضربه صحيحا أو عروضه وضربه مقبوضان أو عروضه مقبوضة وضربه محذوفا.

أما القصائد حسب العروض الجديد، فهو لا يلتزم بهذا الأمر، حيث يجوز أن تشتمل كل قصيدة حرّة من أي بحر كان، على الصور المختلفة لضرب بحره، سواء كان صحيحا أم مدخولا بالزحافات أو العلل. فنجد في قصيدة حرّة من بحر الرمل مثلا، جميع الصور الجائزة لضربه في الشعر العمودي، مع بعض الصور التي يجوّزها الشعراء المحدثون حسب ذوقهم الموسيقي. فحينما يشتمل كل بحر على صور معدّدة في الشعر العمودي، نرى القصائد الحرّة على صورة واحدة، أي صورة تجيء مشتملة على ضروب البحر كلها.

لقد كانت نازك الملائكة في أول أمرها تنكر تنوع الأضرب في القصائد الحرّة، حيث قالت في الطبعات الآولى لكتابها "قضايا الشعر المعاصر": "ومهما يكن فلا بدّ للشاعر أن يستوعب في ذهنه فكرة استقلال البحر عن التشكيلة، وأن يفهم أن لكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة لا يمكن أن تتجاور في قصيدة واحدة. وإنما ينبغي أن تستقلّ كل قصيدة بتشكيلة ما، وأن تمضي على ذلك لا تحيد عنه إلى آخر شطر فيها."[١٩٦] ولكن نازك رجعت عن رأيها هذا بعد السنوات حيث تقول في المقدمة لهذا الكتاب في طبعته الرابعة: "إن ضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة قاعدة صحيحة إذن، ولكنّ من الممكن أن ندخل عليها تلطيفا يسمح بجمع تشكيلات معينة دون غيرها. والواقع أنني في عام ١٩٥٧م قد جعلت القانون صارما شاملا دون أن أستثني منه حالة، وها أنا ذي أعود الآن وألطّفه وارقرق فيه ليونة لا بدّ منها يمليها عليّ طول ممارستي للشعر الحرّ نظما وقراءة." [١٩٧]

بحور الشعر الحرّ:

كما أن الشعر العموديّ متّزن بالبحور الخليلية الستة عشر، نرى من قطع سطور الأشعار الحرّة بأنها أيضا متزنة بتلك البحور نفسها، لكن مع بعض التغيرات الجذرية. يقول الدكتور محمود علي السمان، اللغويّ المعاصر الذي حقّق بحور الشعر الحرّ استقراء مما يزيد على ألفي قصيدة حرّة، عن الأوزان الكامنة في القصائدة الحرّة: "وأمّا بحور الشعر الحرّ فهي هي بحور الشعر العمودي الستة عشر، ولكنها لا تتفق معها في التقسيم من حيث تمام عدد تفعيلاتها أو نقصها"[١٩٨]. فكما يجري الشعر العمودي حسب واحد من البحور الستة عشر، يجري القصائد الحرّة حسب تفاعيل البحور الخليلية الستة عشر، إلا أن عدد التفاعيل في كل سطر منها ليتفاوت من سطر إلى سطر،حتى من الممكن أن يجمع العدد الكامل من تفاعيل البحر أو أن ينقص عن عددها أو يزيد عليها أو حتى أن يبقى على تفعيلة واحدة فقط، كلّ ذلك حسبما يراه الشاعر لائقا بالمقام.

فأما الميزة الكبرى للأوزان الحرّة، انه ليس لتفاعيلها عدد معيّن، كما في الأوزان العموديّة. فكما أن لكل بحر من البحور الخليلية عددا معيّنامن التفاعيل يشكل عموديتها

[١٩٦]. الملائكة، نازك: ص. ٨٩
[١٩٧]. المصدر السابق: ص. ٢٢
[١٩٨]. المصدر السابق:

كثماني تفعيلات في البحر الطويل وست تفعيلات في البحر السريع وهكذا، لا نجد في البحور التي تجري عليها القصائد الحرّة عددا معيّنا لتفاعيلها، بل للشاعر حرية كاملة في اكتفائه على تفعيلة واحدة أو تفعيلتين أو ثلاث كما يراها مناسبا للحفظ على الإيقاع والموسيقي في الشعر. فبالتبع لهذه الميزة، يكون كل بيت من أبيات قصيدة حرّة مجرّد سطر دون الانشقاق إلى صدر وعجز كما في الشعر العمودي، ومن ثمّ لا نجد في الأبيات الحرّة العروض التي هي آخر المصراع الأول، بل نعتبر التفاعيل التي تختم بها السطور أضربا للوزن الشعري، كما أشرنا آنفا.

- **أقسام البحور الحرّة:**

تقسّم بحور الشعر الحرّ إلى بحور بسيطة وإلى بحور مركبة[١٩٩]. أما البحور البسيطة هي البحور التي يتكوّن وزنها من تكرار تفيعلة معيّنة كما في البحر الوافر (تفعيلته "مُفَاعَلَتُنْ") والهزج (تفعيلته "مَفَاعِيْلُنْ") ونحوهما. أما البحور المركبة هي البحور التي وحدتها الموسيقية تتركب من أكثر من تفعيلة واحدة. وهذه البحور غير شائعة في الشعر الحرّ شيوعها في الشعر العمودي كما أنها غير شائعة فيه شيوع البحور ذوات التفعيلة فيه، وذلك لما أن أساس الشعر الحرّ هو إعطاء الشاعر فرصة إطالة البيت بقدر طول نفسه وازدياد الدفقة الشعورية عنده، كما سنبيّن مفصلا عن القسمين.

- **البحور البسيطة:**

البحور البسيطة هي البحور التي وحدتها الموسيقية تتركب من تفعيلة واحدة وتجيء مفردة أو مكررة بعدد غير محدّد في كل بيت[٢٠٠]. فالبحور البسيطة هي الأكثر استعمالا في الشعر الحرّ وذلك لما أشارت إليها نازك الملائكة: "أما البحور الصافية فإن أمرها يسير، لأن الشعر الحرّ مهما ينظم بتكرار التفعيلة الواحدة له بحسب ما يحتاج المعنى من مرّات (على أن لا يتجاوز العدد الحدود المقبولة للذوق العربي في الإيقاع)"[٢٠١].

فلننظر الآن إلى البحور البسيطة في علم العروض الجديدمع الأمثلة المقطّعة للجميع:

---

[١٩٩]. هذا التقسيم للدكتور محمود علي السمان، أما القسمان لدى نازك الملائكة هما البحور الصافية والبحور الممزوجة.
[٢٠٠]. السمان، محمود علي: ص. ٣٣
[٢٠١]. الملائكة، نازك: ص. ٨٣

١. البحر الوافر:

الشعر الحرّ من البحر الوافر مكوّن بتفعلة "مُفَاعَلَتُنْ" دون عدد معيّن. فهذا الوزن برغم سهولته وانسيابيته غير متوافر في الشعر الحر توافره في الشعر العمودي أو توافر غيره من البحور ذوات التفعيلة الواحدة في الشعر الحرّ.[٢٠٢] فكما أشرنا سابقا عن أحوال أضرب البحور الحرّة، يجوز أن تكون أضرب الشعر الحرّ من البحر الوافر فيإحدى الصور الثلاثة الجائزة في الوافر العمودي هي "مُفَاعَلَتُنْ" صحيحة و"مَفَاعِيْلُنْ" معصوبة و"فَعُوْلُنْ" مقطوفة. وبالإضافة إلى هذه الثلاثة، يجوز إتيان الضرب خاصة في أضرب الوافر الحرّ على وزن "مُفَاعَلَتَانْ" مع التذييل أو "مَفَاعِيْلَانْ" مع العصب والتذييل أو "فَعُوْلَانْ" مع القطف والتذييل. أما حشو الوافر الحرّ فيجوز أن يدخله العصب والنقص فتصير "مُفاعَلَتُنْ" إما "مَفَاْعِيلُنْ" أو "مَفَاْعِيْلُ".

المثال: هذا مطلع قصيدة "سفر الفقر والثورة" للشاعر الحرّ عبد الوهاب البياتي:

من القاع أناديكْ	(مفاعيلُ فعولانْ)
لسان جفّ واحترقتْ	(مَفَاعِيْلُنْ مُفَاْعَلَتُنْ)
فراشاتي على فيكْ	(مَفَاعِيْلُنْ فعولانْ)
أهذا الثلج من بردِ لياليكْ	(مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُ فَعولان)
أهذا الفقر من جود أياديكْ	(مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُ فعولان)

فهنا نلاحظ أن عدد التفعيلات يتغير من اثنين إلى ثلاثة، مع أن أكثر التفعيلات للوافر زوحفت هنا حتى لم تبق إلا تفعلة واحدة صحيحة بدون علّة ولا زحاف للدلالة على نسبة هذه القصيدة إلى البحر الوافر، وهيفي السطر الثاني من المثال.

٢. بحر الهزج:

يقوم بحر الهزج في العروض الجديد على تفعيلة "مفاعيلن" إما مرّة واحدة أو مكررة بدون عدد معيّن. وهذا البحر لشدة مشابهته مع البحر الوافر في تفعيلته، أقلّ ورودا في الشعر الحرّ، وذلك لما أن الوافر يحتمله ويشمله حين تعصب تفعيلته "مفاعلتن"، كما

[٢٠٢]. السمان، محمود علي: ص. ٤٣

لاحظنا في المثال المذكور للبحر الوافر، حتى من اللغويين من أدرجوا الهزج في الوافر لشدة مشابهتهما وعدّهما بحرا واحدا. أما ضروب الهزج في الشعر الحرّ هي ضرباه في الشعر العمودي، هما "مفاعيلن" صحيحة و"فعولن" محذوفة. ويزيد الهزج في الشعر الحرّ في أضربه صورا غير واردة في الشعر العمودي كـ" مفاعلن" المقبوض و"مفاعيلْ" المقصور و"مفاعيلان" المذيّل.[٢٠٣]

المثال:

متى تمحى خطايانا؟	(مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ)
متى تورق آلام المساكين	(مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُ مَفَاعِيْلُنْ)
متى تلمسنا أصابع الشكِّ	(مَفَاعِيْلُ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِيْلُنْ)
أأموات على الدرب ولا ندري	(مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُ مَفَاعِيْلُنْ)
توارينا عن الأبصار أكفانُ	(مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ)
من الرمل، غبار ذره الحافرْ...[٢٠٤]	(مَفَاعِيْلُ مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ)

٣. بحر الرجز:

يقول علي السمان عن مكانة بحر الرجز في علم العروض الجديد: "وأرى أن الرجز حمار الشعراء الجدد أيضا، بل لعله يكون وسيلتهم المفضلة التي لا تعدلها وسيلة أخرى لنظم شعرهم الحرّ، فقد تعددت قصائد الشعرالحرّ منه بما يجعلها وحدها تكاد تعدل في عددها سائر القصائد من سائر البحور الأخرى"[٢٠٥]. أما السبب لرواج هذا البحر في القديم والحديث ليرجع إلى ما في وزنه من السهولةوالعذوبة ولاتّساعه وسماحه بالتصرف الكثير فيه. فوزنه "مُسْتَفْعِلُنْ" في عدد يراه الشاعر مناسبا للمقام.

أما الأضرب في بحر الرجز في العروض الجديد فهي تتنوع بين الصور الجائزة في الشعر العمودي بالإضافة إلى صور تختصّ بأضرب الشعر الحرّ. فيجوز في الرجز الحرّ

---

٢٠٣. السمان: ص. ٥٠

٢٠٤. من قصيدة "الحوار الأزلي" ليوسف الخال.

٢٠٥. السمان، محمود علي: ص. ٥٤

أن تكون أضربها على وزن "مُسْتَفْعِلُنْ" الصحيحة و"مَفْعُولُنْ" المقطوعة كما تردان في أضرب الرجز العمودي. ويضيف الشعراء الجدد صورا أخرى لـ"مُسْتَفْعِلُنْ" التفعيلة الأصلية الواقعة ضربا، فهم يجزّؤون منها ضروبا كـ "مُسْ"، "مُسْتَ"، "مُتَفْ"، "مُسْتَفْ"، "مُتَفْعِ"، "مُسْتَفْعِ" كما يجوزون صورها الممدودة كـ"مُسْتَفْعِلَا نْ"، "مُتَفْعِلَانْ"، "مُسْتَعِلَانْ"، "مُتَعِلَانْ"[٢٠٦]. أما في حشو الرجز الحرّ فيجوز فيه ما يدخل حشوه في الشعر العمودي، فيدخله الخبن فتصير "مُتَفْعِلُنْ" والطي فتصير "مُسْتَلِنْ" ويدخله كلاهما فتصير "مُتَعِلُنْ".وربما تدخل علّة القطع في "مُسْتَفْعِلُنْ" الواقع حشوا بخلاف اختصاصه للضرب في الشعر العمودي.

المثال:

لا شك أنت طيبة	(مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ)
بسيطة وطيبة	(مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ)
بساطة الأطفال حين يلعبون	(مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلَانْ)
وأن عينيك هما بحيرتا سكون...[٢٠٧]	(مُفتَعِلُ نْمُفتَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فعولْ)

٤. البحر السريع:

لقد عددنا البحر السريع في العروض العمودي من البحور المختلطة لما أن وزنه يتكون من "مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ" مرّتين. فحيث إن هذا البحر هو الوحيد في الشعر العمودي الذي تتكرر فيه تفعلة واحدة من تفعيلتين مرّة في كل شطر، يمكن أن نلحقه في الشعر الحرّ بالبحور التي تتكرّر فيها تفعيلة واحدة لا بالبحور ذوات التفعلتين، لأن التفعلة الثانية فيه تجيء ضربا.[٢٠٨] أما أضرب هذا البحر فتجيئ على صور مختلفة، منها ما وردت في الشعر العمودي ومنها أيضا ما اختصه الشعر الحرّ. فتجيئ "مفعولاتُ" الواقعة ضربا، كما في العروض القديم، على "فاعِلانْ" مطويّة موقوفة و"فاعلن" مطوية مكسوفة

٢٠٦. السمان، محمود علي: ص. ٥٤
٢٠٧. من مطلع قصيدة "إلى ساذجة" لنزار القباني
٢٠٨. السمان محمود على: ص. ٦١

و"فَعْلُنْ" مع الصلم فيها و"فَعِلُ نْ" مخبولة مكسوفة. ويزيد الشعر الحرّ ضروبا أخرى كـ"فَعْ" و"فَعْل" و"فَعِلْ" و"فَعُولْ" و"فَعِلَانْ" و"مَفْعُولْ"، وهكذا.

ومن مقارنة صور التفعيلة الواقعة ضربا في الرجز الحرّ والسريع الحرّ، يتبيّن لنا أن كل ما يصحّ أن يكون ضربا في السريع الحرّ يصحّ أن يكون ضربا في الرجز الحرّ، بدون العكس. فكل ما يجوز أن يكون ضربا في الرجز الحرّ يجوز أن يكون ضربا في السريع الحرّ إلا في أربع صور، هي "مُسْتَفْعِلُنْ" و"مُفْتَعِلُنْ" و"مُتَّفِعِلُنْ" و"مُتَعِلُنْ".

فالمثال:

كان أبي يؤمن أن الشباب	(مُفْتَلِ نْ مُفْتَعِلُنْ فاعِلانْ)
وسع لي دربي	(مُفْتَلِ نْ فعْلُنْ)
وأنه في لا نهاياته	(مُفْتَلِ نْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ)
أصغر من قلبي.[٢٠٩]	(مُفْتَلِ نْ فعْلُنْ)

[٢٠٩]. من قصيدة "الموت مرثية أولى" لأدونيس.

٥. المتدارك:

هذا البحر الذي أنكره الخليل بن أحمد الفراهيدي وتداركه تلميذه الأخفش يستعمل على نطاق واسع في الشعر الحرّ، بحيث يأتي في المرتبة الثانية في كثرة الاستعمال بعد الرجز. أما أضربه في الشعر الحر فهي تشمل أضربه في الشعر العمودي، هي "فَعِلُنْ" صحيحة و"فَعِلُنْ" مخبونة و"فَاعِلَانْ" مذالة و"فعْلَانْ" مقطوعة و"فَعِلَاتنْ" مع الخبن والترفيل. ويزيد الشعراء المحدثون في أضرب هذا البحر صورا لا توجد في الشعر العمودي كـ"فَاعِلَاتنْ" مع الترفيل و"فَعْلَاتنْ" مع القطع والترفيل و"فَعْلْ" مع حذف العين واللام من فاعلن وكذا "فَعْ" بحذف الوتد المجموع كله.

أما في الحشو فيدخل فيه الخبن أوالقطع فتصير "فَاْعِلُنْ"- "فَعِلُنْ"و"فَعْلُنْ". وربما تجيئ في حشو المتدارك في الشعر الحرّ تفعيلاتان جديدتان لم يألفهما متدارك الشعر العمودي، هما "فَاْعِلُ" بضم اللام وكذا "فَعِلَتُ" مع أربع متحركات متوالية. ومع ذلك ربّما تجيء تفعلة "فَعُوْلُنْ" في متدارك الشعر الحر بالتبادل مع "فاعلن"[٢١٠].

فمثاله:

عُدْ بنا يا قطار	(فَاعِلْاُتُفَاعِلانْ)
فالظلام رهيب هنا والسكون ثقيلْ	فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلَانْ)
عُدْ بنا فالمدى شاسع والطريق طويلْ	فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلانْ)
والليالي قصارْ	فَاعِلُنْ فَاعِلانْ)
عد بنا فالرياح تنوح وراء الظلالْ	فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلانْ)
وعُواءُ الذئاب وراء الجبالْ	فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلانْ)
كصراخ الأسى في قلوب البشرْ[٢١١]	فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ)

٦. المتقارب:

البحر المتقارب يتكون من تكرار تفعيلة "فَعُوْلُنْ" حسبما يراه الشاعر. أما استخدام هذا البحر في الشعر الحرّ فهو كثير في حد ذاته وإن كان ليس كثيرا بالنسبة إلى غيره من

[٢١٠]. السمان، محمود علي: ص. ٦٨

[٢١١] من قصيدة "في جبال الشمال" لنازك الملائكة.

البحور كالرجز والمتدارك والرمل، ولا بالنسبة إلى استخدامه في الشعر العمودي.[٢١٢] كما في البحور المذكورة، تجيء أضرب هذا البحر في الشعر الحرّ مثلما تجيء في الشعر العمودي؛ إما "فَعُوْلُنْ" صحيحة أو "فَعُولْ" مقصورةأو"فعِلْ" محذوفة أو"فَعْ" مع البتر. فمع هذه الصور، يمكن أن يجيء للشعر الحر من هذا البحر ضرب جديد ممتد من "فَعُوْلُنْ"، وهو "فَعُوْلَانْ". أما في التفاعيل الواقعة حشوافيجوز فيه دخول القبض، فتغيَر "فعولن" إلى "فعولُ" كما نرى في المثال الآتي.

المثال:

إلى الملتقى وانطوى الموعد	(فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ لُنْ)
وظل الغد	(فَعُولُنْ لُنْ)
غد الثائرين القريب	(فَعُولُ فَعُولُنْ فَعوْلْ)
يدا بيد من غمار اللهيب	(فَعُول فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُوْلْ)
سنرقى إلى القمة العالية	(فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعلْ)
وشعرك حقل حباه المغيب	(فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعولْ)
أزاهيره القانية...[٢١٣]	(فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعِلْ)

٧. بحر الرمل:

يجيء بحر الرمل الثالث في ترتيبه كثرة في الشعر الحرّ بعد الرجز والمتدارك[٢١٤]. وزن هذا البحر "فَاْعِلَاْتنْ" بدون التزام بعدد معيّن كما في الشعر العمودي. فالتفعيلة التي تجيئ ضربا من الرمل الحرّ يجوز أن تكون كما في الرمل العمودي إما صحيحة أو مقصورة أو مسبّغة أو محذوفة، فتجيء "فَاْعِلَاْتنْ" أو "فَاعِلَانْ" أو "فَاْعِلَاتَانْ" أو "فَاْعِلُنْ" على الترتيب. وقد تزيد على هذه الصور للأضرب صورة أخربوهي "فَاْعِلْ". أما في حشو البحر فيدخل فيه من الزحافاتما يدخله في الشعر العمودي وهو الخبن أوالكف أو الشكل، فتحوّل فَاْعِلَاْتنْ إلى "فَعِلَاْتنْ" و"فَاعِلَاتُ" و"فَعِلَاتُ" على الترتيب.

المثال:

---

[٢١٢]. السمان علي محمود. ص. ٧٤

[٢١٣]. هذه أشطر من قصيدة "يوم الطغاة الأخير" الحرّة لبدر شاكر السياب.

[٢١٤]. السمان محمود علي: ص. ٧٧

يا إلهي (فَاعِلَاتُنْ)

أين أنت الآن منا...؟ (فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ)

يا شراع التائه الحيران في الظلامِ (فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُ فَاعِلْ)

يا سلاح الثائر المظلوم في أرض الضرام (فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَانْ)

في الجزائرْ يا إلهي...[٢١٥] (فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ)

٨. البحر الكامل:

وزن هذا البحر يتكوّن من تكرار تفعيلة "مُتَفَاعِلُنْ" حسبما يراه الشاعر. فهذا البحر، إن لم يبلغ حدّ الرجز والمتدارك والرمل والمتقارب في كثرته، هو أحد البحور المشهورة في العروض الجديد. تجيئ أضرب الكامل الحرّ على صورها الستة الجائزة في الشعر العمودي، هي " مُتَفَاعِلُنْ" صحيحة و" فَعِلَاتُنْ" مقطوعة و"فَعْلُنْ" حذاء مضمرة و"فَعِلُنْ" حذّاء و" مُتَفَاعِلَاتُنْ" مرفلة و" مُتَفَاعِلَانْ" مذالة. وبالإضافة إلى هذه الصور تزيد أضرب الشعر الحرّ ضربين آخرين، هما "فَعِلَانْ" و"فَعْلَانْ". ومن الزحافات يجوز في حشو الكامل الحرّ الإضمار والوقص والخزل التي تغيّر " مُتَفَاعِلُنْ" إلى "مُسْتَفْعِلُنْ" و"مُفَاْعِلُنْ" و"مُفْتَعِلُنْ" على الترتيب. وربما يلحق الخشم في التفعلة الأولى من البيت الكامل الحرّ وهو حذف أول حرف من أول تفعيلة في البيت، حتى تصير "مُتَفَاعِلُنْ" إلى "مُفَاعِلُنْ".

المثال:

وتلقّت التاريخ لي متبسما (مُتَفَاعِلُنْ مُستفَعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ)

أظننت حقا أن عينك سوف تخطئهم وتبصر غيرهم (مُتَفَاعِلُنْ مُستفَعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ)

هاهم أمامك، متن نصّ أنت حاشية عليه وهامش (مُستفَعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُستفَعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ)

أحسبت أن زيارة ستزيح عن وجه المدينة يا بُنَيْ (مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُستفَعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ)

[٢١٥]. من قصيدة "يا إلهي" من ديوان "إرهاصات سرابية" لأبي قاسم الخمار.

حجابَ واقعها السميك لكي ترى فيها هواكْ (فَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُستَفعِلانْ)

في القدس كلّ فتى سواكْ[٢١٦] (مُستَفعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ)

- **البحور المركّبة:**

أما القسم الثاني من بحور العروض الجديد هي البحور المركبة التي وحدتها الموسيقية تتركب من أكثر من تفعيلة واحدة كالبحور ذات التفعيلتين فقط في الشعر العمودي مثل الطويل (فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ) والبسيط (مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ)، وما هو مع ثلاث تفاعيل كالخفيف (فَاْعِلَاْتنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلَاْتنْ) والمنسرح (مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ). فكما أن التفعلة الواحدة تتكرر في البحور الصافية الحرّة، تتكرر في البحور المركبة الوحدات الموسيقية المركبة من تفعلتين أو ثلاث تفعيلات.

لقد كانت نازك الملائكة تنكر إمكانية الشعر الحرّ من البحور المركبة من تفعلتين أو أكثر، كما قالت في الطبعة الأولى لكتابها "قضايا الشعر المعاصر": "وأما البحور الأخرى التي لم نتعرض لها، كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح، فهي لا تصلح للشعر الحرّ على الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها. وإنما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسيا في تفعيلاته .."[٢١٧]. ولكنها غيّرت رأيها هذه في مقدمة الطبعة الرابعة لنفس الكتاب، حيث تقول: "سبق لي في كتابي هذا أن جعلت البحور التي يصحّ نظم الشعر الحرّ منها ثمانية .... وكان حكمي هذا قائما على أساس اعتبار التفعيلة الواحدة المكررة في الشطر أساسا.... وقد درست ما صنعوه فوجدت ذلك يقوم على أساس اعتبار الوحدة في القصيدة الحرّة تفعيلتين اثنتين بدلا من واحدة..."[٢١٨].

فحيث إن أساس الشعر الحرّ هو إعطاء الشاعر فرصة إطالة البيت بقدر طول نفسه وازدياد الدفقة الشعورية عنده، نرى البحور المركبة غير شائعة في الشعر الحرّ شيوعها

---

[٢١٦]. من قصيدة "القدس" لتميم البرغوثي
[٢١٧]. الملائكة، نازك: ص. ٨٤
[٢١٨]. المصدر السابق: ص. ١٧

في الشعر العمودي. فإن اختلاف أجزاء الوحدة الموسيقية في هذه البحور لا يسمح لها بالإنسيابية التي تتوافر في البحور ذوات التفعيلة الواحدة لبساطة وحدتها الموسيقية.

أما البحور المركبة فهي:

٩. البحر البسيط:

البحر البسيط في العروض القديم يتكون من تكرار تفعيلتين "مستعفلن فاعلن" معا أربع مرّات، وفي العروض الجديد بدون عدد معيّن. فكما في العروض القديم، يجوز أن يكون الضرب في البسيط الحرّ إماعلى زنة "فعِلن" مخبونةً أو "فعْلن"مقطوعةً. وقياسا على البحور المركبة من ثلاث تفعيلات، يمكن أن يجيء البسيط في الشعر الحر من مجزوء البسيط العمودي، حتى يكون وحدته الموسيقية مركبة من ثلاث تفعيلات، هي "مستفعلن فاعلن مستفعلن"، فتجيء هذه الوحدة المركبة في الشعر الحرّ مفردة أو مكررة.[٢١٩] فحينئذ تصير ضربهتفعيلة "مستفعلن" مع جميع الصور الجائزة لها.

أما إذا أراد الشاعر أن يكتفي في شطر من أشطر القصيدة من البحور المركبة على تفعيلة واحدة، ففي الغالب إنه يأتي بالتفعيلة الأولى من التفعيلتين، ففي البحر البسيط يكتفي على تفعيلة "مستفعلن" التي هي التفعيلة الأولى من التفعلتين المركبتين في هذا البحر. وأما إذا اضطرّ إلى زيادة تفعيلة في البيت حينما تكون الوحدة الموسيقية أكثر من تفعيلة، فيأتي بالتفعيلة الزائدة من نوع التفعيلة الأخيرة في الوحدة الموسيقية حتى يكون الضرب فيالقصيدة كلها متحدا.[٢٢٠]

المثال:

نافورة من ظلال من أزاهير	(مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ)
ومن عصافير	(مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ)
جيكور جيكور يا حقلا من النور	(مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ)
يا جدولا من فراشات نطاردها	(مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ)

[٢١٩]. السمان، علي محمود: ص. ٩٤
[٢٢٠]. المصدر السابق: ص. ٩٠

في الليل في علم الأحلام والقمر (مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ)

١٠. البحر الطويل:

وزن البحر الطويل في الشعر الحرّ "فعولن مفاعيلن" مفردة أو مكرّرة بدون عدد معيّن. وإن كان هذا البحر أشهر بحور الشعر قاطبة في الشعر العمودي لا يرد في الشعر الحر إلا قليلا لتركب وحدته الموسيقية من تفعيلتين حتى لا يسمح بالانطلاق الذي يسعى إليه الشعر الحرّ وشعراءه. فبالإضافة إلى الصور الثلاثة لضربه في الشعر العمودي، يجوز أن يجيئ ضربه في الشعر الحرّ على وزان "مفاعيلان" مذالا أيضا.

مثاله:

تنامين أنت الآن والليل مقمر (فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ)

أغانيه أنسام وراعيه مزهر (فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ)

وفي عالم الأحلام من كل دوحة (فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْفَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ)

تلقاك معبر (فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ)

١١. البحر المديد:

كما أن النظم على البحر المديد قليل جدّا في الشعر العمودي، قل النظم عليه في الشعر الحديث أيضا. يتكوّن وزنه من تكرار "فَاعِلَاتُنْ فَاْعِلُنْ" أربع مرّات في الشعر العمودي وبدون عدد معيّن في الشعر الحرّ. فحيث إن هذا البحر لا يستعمل في الشعر العمودي إلا مجزوءا، يمكن أن يستعمل في الشعر الحرّ بحيث تجيئ كل من تفعلتي "فَاعِلَاتُنْ" و"فَاْعِلُنْ" ضربا للأبيات الحرّة. فيجوز أن يعتريهما جميع الزحافات والعلل التي تلحقهما إذا ما وقعا ضربا في الشعر العمودي.

١٢. البحر الخفيف:

هذا البحر وأمثاله المركبة من ثلاث تفاعيل قليلة جدّا في الشعر الحرّ لعدم الانطلاق والجريان والانسيابية التي يطلبها الشعر الحرّ. فحيث إن وزن الخفيف في العروض العمودي "فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ" مرّتين، يجوز أن يجيء هذا البحر في الشعر الحرّ على صورتين، إما تامة وإما مجزوءة. فإذا ما جاء تاما، فيتكرّر فيه الوحدة الموسيقية المتكونة من ثلاث تفاعيل، كما استخدمه أدونيس في قصيدته "تقادير". فتجوز أن تجيئ "فَاعِلَاتُنْ" الواقع ضربا، إما على صورتها الأصلية أو على وزن "فَاعْلُنْ" محذوفة أو على "فَالَاتُنْ" مع التشعيث أو على "فَاعْلَاتْ" مقصورة أو "فَاعِلَانْ" محذوفة مذالة.

أما إذا ما استخدم هذا البحر في الشعر الحر مجزوءا تكون الوحدة الموسيقية المتكررة مكوّنة من "فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ"، فتجيئ في الشطر إما مفردة أو مكرّرة. أما الأضرب الواردة في هذه الصورة فهي تتراوح بين "مُسْتَفْعِلُنْ" و"فَعُوْلُنْ" و"مُسْتَفْعِلَانْ" مع الصور الأخرى المشتقة من "مُسْتَفْعِلُنْ" كما في بحر الرجز.

مثاله:

عاد من رحلة الفصول (فَاعِلَاتُنْ مُتَفْعِلَانْ)

بالأناشيد والوعود (فَاعِلَاتُنْ مُتَفْعِلَانْ)

ويشيعون أنه كان أيامها يقول (فَعِلَاتُنْ مُتَفْعِلَانْ فَاعِلَاتُنْ مُتَفْعِلَانْ)

ويشيعون أنهم (فَعِلَاتُ مُتَفْعِلُنْ)

سمعوا في الدجى عويل (فَعِلَاتُنْ مُتَفْعِلَانْ)

وعواء من الحدود: (فَعِلَاتُنْ مُتَفْعِلَانْ)

من ترى يعرف القتيل؟ [٢٢١] (فَاعِلَاتُنْ مُتَفْعِلَانْ)

[٢٢١]. من قصيدة "عاد" لسميح القاسم

١٣. البحر المنسرح:

وزن هذا البحر في الشعر العمودي هو "مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاتُ مُسْتَفْعِلُنْ" مرّتين أو "مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاتُ" فقط منهوكا. أما في الشعر الحرّ، فجائز أن يأتي إما تاما أو منهوكا. فإذا كان المنسرح تاما فتكون وحدته الموسيقية التي يمكن أن يجيء عليها الشعر الحرّ مكوّنة من ثلاث تفعيلات "مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاتُ مُسْتَفْعِلُنْ" فيمكن أن يكون "مُسْتَفْعِلُنْ" الواقع ضربا على الصور الجائزة لضرب بحر الرجز. أما إذا ما كان منهوكا، فتكون وحدته الموسيقية المتكررة "مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاتُ". فضربه يمكن أن يكون "مَفْعُولاتْ" أو "مَفْعُوْلُنْ" كما في الشعر العمودي من المنسرح المنهوك.

١٤. البحر المضارع:

أجزاء البحر المضارع في الشعر العمودي هي "مَفَاْعِيْلُنْ فَاِع لاَتنْ مَفَاْعِيْلُنْ" إلا أن المستعملة منه صورتها المجزوءة أي "مَفَاْعِيْلُنْ فَاْع لاَتنْ". أما الوزن المستعمل لهذا الوزن في الشعر الحر هو "مَفَاْعِيْلُنْ فَاعِلاَتنْ"، الصورة المجزوءة للبحر مع ردّ "فَاْع لاَتُنْ" إلى "فَاْعِلاَتنْ" صورتها مع الوتد المجموع. فأما ضربه فيجوز أن يكون كما في المضارع العمودي صحيحا بدون تغيير، كما يجوز في الشعر الحرّ خاصة الصور المحتملة لـ"فاعلاتن" الواقعة ضربا للبحر المديد.

١٥. البحر المجتث:

أجزاء البحر المجتثّ هي "مُسْتَفع لنْ فَاعِلاَتنْ فَاعِلاَتنْ" في العروض القديم، إلا أن المستعملة منه صورته المجزوءة. أما في العروض الجديد، الوحدة الموسيقية المتكررة من البحر المجتثّ هي "مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاَتنْ" بدون عدد معيّن. وملحوظ هنا أن "مُسْتَفع لنْ" تصير "مُسْتَفْعِلُنْ" ذات الوتد المجموع وذلك لعدم الدقة الموجودة في العروض القديم. أما الأضرب المحتملة في ضرب البحر المجتث في الشعر الحرّ هي جميع الصور الجائزة في "فَاعِلاَتنْ" الواقعة ضربا في البحر المديد، كما في البحر المضارع السابق آنفا.

١٦. البحر المقتضب

لقد سبق أن قلنا في الباب الثاني بأن البحر المقتضب هو من البحور التي قلّ استخدامها في الشعر العربي القديم والحديث، حتى أنكره الأخفش لندرة وقوعه. أما وزن هذا البحر

هو "مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ" مرّتين في الشعر العمودي إلا أن المستمعل منه صورته المجزوئة فقط. ففي الشعر الحرّ، تكون الوحدة الموسيقية التي يمكن أن تجيئ مفردة أو مكرّرة من هذا البحر مكوّنة من "مَفْعُوْلَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ". فـ"مُسْتَفْعِلُنْ" الواقع ضربا تتحوّل إلى الصور الجائزة لـ"مُسْتَفْعِلُنْ" الواقع ضربا في بحر الرجز.

الزحافات والعلل:

لقد لاحظنافي قواعد العروض القديم، أن للزحافات والعلل دورا هامّا في تعيين موسيقي أوزان الشعر و إيقاعها وأن تلك التغييرات الواقعة في تفاعيل البحور ليست من قبيل العيب قطّ بل هي ضرورة شعريّة لا ينبغي الاستغناء عنها. فحيث إن بناء الشعر الحرّ على الانسيابيّة الشعورية والجريان الخياليّ بدون اعتبار طول الأبيات أم قصرها، يوجد استخدام الزحافات والعلل في أوزان العروض الجديد أكثر مما في العروض القديم. فتفاعيل كل بحر من البحور الحرّة يجوز أن يصيبها ما تصيب تفاعيل البحور العموديّة من الزحافات والعلل كالإضمار والوقص والخزل في أجزاء البحر الكامل والخبن والكفّ والشكل في بحر الرمل، وهكذا، لكن بشرط أن لا تخلّ في إيقاع الشعر وموسيقيه.

وإن كان العروض القديم والجديد متفقان في أمر دخول الزحافات والعلل في حشو الأبيات، يختلف العروض الجديد في شأن دخولها في العروض والضرب للأبيات من قصيدة معيّنة. ففي البحور العمودية، لا بدّ أن تكون جميع الأعاريض والأضرب من قصيدة على وزان واحد، بحيث لو بقيت صحيحة بلا دخول شيئ من الزحافات والعلل فيها لا بدّ أن تكون جميع الأعاريض أو الأضرب في تلك القصيدة صحيحة، أو إذا دخل فيها واحد منها فلا بدّ أن يدخل في جميع أعاريض أو أضرب تلك القصيدة نفس الزحاف أو العلّة التي دخل في البيت الأوّل. أما القصائد الحرّة فهي خالية عن هذه القاعدة، بحيث تعتبر أضربها[٢٢٢] كسائر التفاعيل في الحشو في أنه يجوز أن يدخلها أيّ من التغييرات الجائزة أو أن تكون خالية عنها.

[٢٢٢]. لا توجد الأعاريض في الشعر الحرّ لما أن أبياتها ذات شطر واحد لا شطرين كما في الشعر العمودي.

الفصل الثالث: مقارنة بين علم العروض القديم والحديث

لقد فهمنا من الفصول السابقة بأن علم العروض الجديد الذي شكلتها حركة الشعر الحرّ الحديث ليس إلا نسخة منزعة من قواعد علم العروض القديم، كما أشارت إليه نازك الملائكة: "والواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر الحرّ أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرّية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال."[٢٢٣] ولكن هذه الحركة الشعرية الجديدة، وإن استمدّت قواعدها وأوزانها من علم العروض القديم، لم يحلّ محلّ الشعر القديم ولم يستطع بتغيير شيء من القواعد العروضية القديمة كجميع المحاولات السابقة، بل نمت بإزائها حركةً حرّةً بدون مساس كنهها وقيمها. فهنا يجدر بنا أن نقوم بمقارنة بين القواعد الأساسية الموجودة ضمن علم العروض القديم والحديث ونطلع إلى أي مدى يتفقان وفي أي نقاط يختلفان.

الوحدات الموسيقية الأساسية:

الوحدات الموسيقية المكوّنة من الحروف الساكنة والمتحرّكة هي الأسس في تعيين موسيقي الشعر العربيّ وإيقاعه. ففي العروض القديم والجديد، تتركب هذه الوحدات بعضها إلى بعض لتشكيل تفاعيل الأوزان للبحور الشعرية المختلفة. فكما أن الوحدات الموسيقية حسب القواعد العروضية القديمة هي المقاطع الصوتية المكوّنة من الحروف الساكنة والمتحرّكة المنتظمة مثل السبب الخفيف (متحرك بعده ساكن) والسبب الثقيل (متحركان) والوتد المجموع (متحركان بعدهما ساكن) والوتد المفروق (متحركان بينهما ساكن)، تستخدم هذه المقاطع الصوتية نفسها لتمثيل الوحدات الموسيقية الأساسية في العروض الجديد أيضا.

أما الفرق الوحيد بين القديم والجديد في استخدام الوحدات الموسيقية هو أن العروض الجديد يستغني عن الوتد المفروق وعن التفعيلتين اللتين استخدم فيهما الوتد المفروق،

[٢٢٣]. الملائكة، نازك: ص. ٥٢

وذلك أن أوزان البحور الشعرية في العروض القديم إنما تجري حسب بعض الدوائر الشعرية التي تعيّن أنواع تفاعيلها وعددها وتطلب أحيانا أن تكون التفاعيل ذوات الوتد المفروق كما في أوزان المضارع والمجتثّ المشتقين من دائرة المشتبه. أما العروض الجديد فلا توجد فيه تلك الدقة والضبط الموجودان في العروض القديم ودوائره، حتى لا يفرّق فيه بين "مستفعلن" و"مستفع لن" و"فاعلاتن" و"فاع لاتن". فعلى هذا يصير عدد التفاعيل المستعملة في عروض الشعر الحرّ ثمانية حينما هي عشرة في العروض القديم.

البحور الشعرية في كلا الحركتين:

إن الأوزان هي عنصر هامّ للشعر العربي، حيث إنه يعرّف منذ القديم بأنه "كلام موزون مقفى". فقبل تدوين أوزانها المخصوصة على أيدي الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثاني الهجري كان الشعراء العرب يتمسكون بتلك الأوزانفي معلقاتهم وقصائدهم، الأمر الذي يدلّ على أصالة الأوزان الشعرية العربية التقليدية ورسوخها في القلوب. فبتتبع الأشعار الموجودة في التراث الأدبي العربي، استنبط الخليل بن أحمد خمسة عشر بحرا لضبط البنية الشعرية ووضعها ضمن إطار علم مستقلّ باسم علم العروض، ثم أضاف تلميذه الأخفش إليها بحرا آخر باجتهاده. فجميع هذه البحور الستة عشر تستعمل في الشعر العربي منذ القديم حتى قبل جمعها وضبطها، لكن مع تفاوت واضح في شيوعها وكثرة استعمالها.

أما في الشعر الحرّ، فتوجد هنا أيضا نفس البحور الموجودة في الشعر العمودي، إلا أن طريقة استعمالها مختلفة عن قواعد العروض القديم. فحسب العروض القديم، يتضمن كل بحر عددا معيّنا من التفاعيل لا يقلّ ولا يزيد.أما في العروض الجديد، لا يعني الشاعر إلا بنوع التفاعيل المستعملة في البحور دون التزام عددها المعيّن أو صور أعاريضها أو أضربها. فالحريّة التي يتيحه الشعر الحرّ للشعراء إنما هو في اختيار عدد التفاعيل في الأوزان دون أنواعها. فعلى سبيل المثال، حسب العروض القديم، كان على الشاعر أن يأتي في كل بيت مبني حسب بحر الرمل تفعلة "فاعلاتن" ست مرّات، ثلاثة في كلا الشطرين للبيت، أو أربع مرات، اثنتين في كل من الشطرين، لا عدد غير. أما الشاعر الحرّ الذي يبني قصديته على هذا البحر، فله الإتيان بتفعيلة واحدة أو تفعيلتين أو ثلاث أو

أربع أو خمسة ، وهكذا، بدون لجام يلجمه، حسبما يراها لائقة لموسيقي الشعر، ولكن ليس له الخلط بين التفاعيل المختلفة إلا مثل ما يوافق واحدا من البحور.

إن جميع البحور في العروض القديم والجديد ليست متساوية في شيوعها واستعمالها. أما في العروض القديم، يكثر استخدام البحر الطويل في قرض الشعر العمودي أكثر من أي بحر آخر، ويليه البسيط والكامل ثم الرجز وهكذا. وفي العروض الجديد، حيث إن مبنى الشعر الحرّ هو تكرار تفعيلة واحدة أو وحدة موسيقية مركبة من تفعيلتين أو أكثر، يكثر استخدام البحور الصافية الثمانية التي تتكوّن من تكرار تفعيلة واحدة مثل الرجز والمتدارك والمتقارب. ومن البحور الصافية، بحر الرجز أكثر استعمالا في الشعر الحرّ ويليه المتدارك ثم الرمل ثم المتقارب ثم الكامل وهكذا. أما البحور المركبة فهي غير شائعة في الشعر الحرّ شيوعها في الشعر العمودي لعدم الانسيابية والسهولة في تكرار وحداتها الموسيقية المركبة. أما البحور المركبة كالمضارع والمقتضب والمنسرح والمجتثّ، قلما يستخدم في الشعر العمودي وفي الشعر الحرّ.

الأعاريض والأضرب:

الناحية الأخرى التي يختلف فيها العروض الجديد من قواعد العروض القديم هي شأن أحوال الأعاريض والأضرب. فالتفاعيل الأخيرة من الشطر الأول والشطر الثاني لبيت شعري لهاأهميّة كبيرةفي علم العروض القديم، لأنها التي تميّز بين الصور المختلفة لبحر واحد حيث إنّ كل بحر من البحور التقليدية يشتمل على صور مختلفة حسب الزحافات والعلل التي تدخل في أعاريض وأضرب الأبيات الشعرية. فعلى سبيل المثال، إن البحر الطويل حسب العروض القديم له ثلاث صور. ففي القصيدة المبنية حسب الصورة الأولى من الطويل لا بدّ أن تكون عروض جميع الأبيات فيها مقبوضة وضربها صحيحا. وحسب الصورة الثانية منه ينبغي أن تكون العروض والضرب كلاهما مقبوضين وحسب الثالثة يلزم أن تكون العروض مقبوضة والضرب محذوفا في جميع الأبيات من قصيدة. وهكذا الأحوال في جميع البحور الستة عشر، حتى لقد عددنا في الباب الأول سبع وستون صورة بالمجموع لستة عشر بحرا.

أما في العروض الجديد، لا ترفع هنا قضية العروض لما أن الأبيات فيه مكوّنة من شطر واحد، بخلاف الشعر العمودي. فالتفعيلة التي تختم بها السطور الشعرية في الشعر الحرّنعتبرها ضربا لها لكونها في آخرها. ولكن الخاصية التي يختلف فيها العروض الجديد عن العروض القديم هي أن القصائد الحرّة لا تلتزم بوحدة الأضرب، بل تجوز فيها جميع الصور الممكنة للتفعيلة الواقعة ضربا في الشعر العمودي مع بعض الصور المشتقة التي يستسيغها شعراء الحرّ خاصة للشعر الحرّ. فعلى سبيل المثال، إذا كانت القصيدة العمودية من البحر الطويل فيجوز أن يكون جميع ما فيها من الأضرب إما صحيحة أو مقبوضة أو محذوفة دون صورة أخرى. أما في الشعر الحرّ من هذا البحر فيجوز أن تكون أضرب قصيدة حرّة بعضها صحيحا وبعضها محذوفاكما يجوز أن يكون بعضها مذالا أيضا،وهو صورة خاصة لضرب الطويل الحرّ دون العموديّ.

الزحافات والعلل في القديم والحديث:

إن الزحافات والعلل ليست بعيوب ولا بنقص في الأوزان ، بل هي أمر عاديّ يأتي به الشاعر حيثما شاء لتأكيد المرونة وبعض الراحة من قيود الأوزان الأصلية. فلكل تفعيلة من تفاعيل الأوزان زحاف أو علّة يختصّان بها بحيث لا يعتريها غيرها. فكلّ من الزحافات والعلل التي يعتري تفاعيل البحور العمودية لتدخل تفاعيل البحور الحرّة أيضا، بل إن استخدامها في العروض الجديد أكثر من القديم لتأكيد الانسيابية والمرونة التي يتيحها الشعر الحرّ.

الخاتمة:

في هذا الباب قد بحثنا عن علم العروض الجديد وما فيه من أصالة القواعد الخليلية وحداثة الموسيقي الحديث. ففي الفصل الأول من الباب، ناقشنا عن آثار النهضة الأدبية العربيّة في مسار الشعر العربي وعن المحاولات الحديثة في تطوير قواعد علم العروض، كما بحثنا في الفصل الثاني عن حركة الشعر الحرّ وعن القواعد العروضية التي نمت بإزائها وعن مدى اعتمادها على قواعد العروض القديم. وفي الفصل الأخير، ألقينا نظرة مقارنة بين القواعد العروضية القديمة والقواعد الحديثة وكشفنا عن نواحي الاختلاف والائتلاف بين العروض القديم والجديد.

الخـــــاتـــــمـــــة

بعد ما وضع علم العروض العربيّ في القرن الثاني الهجري لقد جرت محاولات كثيرة من قبل الشعراء واللغويين في مختلف العصور، لتجديد أوتطوير أصوله وقواعده. ولكن علم العروض بما فيه من الأوزان والأحكام لم يزل ولا يزال باقيا كوضعه الأوّل بدون تغيرّ مذكور، الأمر الذي يدلّ على دقّة الأصول التي وضعتها عبقرية الخليل بن أحمد الفراهيدي. فإن لم تتغيّر أصول هذا الفنّ اللغويّ لقد قامت بإزاءه حركات شعرية مختلفة تتحدّى أوزانه وتعارض أحكامه وقواعده، بعضها انحصرت داخل حدود بعض الأعصار أو الأمصار وبعضها جاوزت البلاد والأزمان. ففي هذه الأطروحة قد ناقشنا عن علم العروض الأصلي وعن التحدّيات التي رفعت ضدّه عبر العصور مع التركيز الخاص في العلاقة بينه وبين نسخته الحديثة التي نمت كتابع لحركة الشعر الحرّ.

وقد شرعنا بحثنا هذا بالاطلاع على تاريخ علم العروض العربيّ والقواعد المهمّة فيه. فبيّننا في الباب الأول عن الوحدات الموسيقية الأساسية في الشعر العربي وعن البحور الستة عشر وعن التغيرات الجائزة التي تعتري أوزانها. ثم ناقشنا في الباب الثاني عن المحاولات المختلفة التي جرت عبر العصور لتطوير أصول علم العروض أو تجديدها كما سلطنا الضوء إلى الأنواع الشعرية العربية التي خرجت عن إطار قواعد علم العروض جزئيا أو كليا. أما في الباب الأخير، بحثنا مع التفصيل عن الجهود الحديثة لتجديد علم العروض مع عقد مقارنة بين قواعد علم العروض الأصيل وما يقابله من القواعد في علم العروض الحديث.

فتأكدنا من هذا البحث أن علم العروض الحديث الذي يجري عليه الشعر الحرّ هو نسخة لعلم العروض الكلاسيكي الذي يتمسكه الشعر العموديّ؛ وبتعبير آخر إن الشعر الحرّ هو وليد شرعيّ للشعر العموديّ. فمن المقارنة بين علم العروض القديم والحديث وصلنا إلى النقاط التالية:

- إن الشعر الحرّ الذي اعترف عليه الأدب العربي الحديث لا يعطي للشعراء الحرّية الكاملة في التعبير بل لا بدّ أن يجري كالشعر العمودي حسب أوزان وقواعد مخصوصة، عرّفها اللغويون المعاصرون باسم "العروض الجديد".
- وإن العروض الجديد الذي يجري عليه الشعر الحرّ هو نسخة حديثة لعلم العروض القديم، حيث إن العروض الجديد يقوم على أسس الوحدات الموسيقية للعروض القديم. فالتفعيلات والزحافات والبحور في العروض الحديث هي نفس ما في العروض القديم.
- إن المعيار الموسيقي في العروضين هو كيفية ترتيب الحروف الساكنة والمتحرّكة في الأوزان. فالوحدات الموسيقية المكوّنة من الحروف الساكنة والمتحرّكة كالأسباب والأوتادِ والتفاعيلُ المكوّنة من تلك الوحدات توجد في العروض القديم والجديد، إلا أن العروض الجديد يستغني عن وحدة الوتد المفروق وعن تفعلتي "مستفع لن" و"فاع لاتن".
- يوجد في العروض الحديث جميع البحور الموجودة في العروض القديم، إلا أن طريقة استعمالها في الحديث مختلفة عما في القديم. فحسب العروض القديم، يتضمن كل بحر من البحور الستة عشر عددا معينا من التفاعيل، ولكن عدد التفاعيل في بحور العروض الجديد هو ما يراه الشاعر لائقا بالمقام.
- إن جميع البحور في العروض القديم والحديث ليست متساوية في الشيوع والاستعمال. ففي العروض القديم، يستخدم البحر الطويل أكثر من أي بحر آخر ويليه البسيط والكامل ثم الرجز وهكذا. أما في العروض الجديد، يكثر فيه استخدام البحور الصافية التي تتكوّن من تكرار تفعيلة واحدة مثل المتدارك والمتقارب.
- إن شكل الشعر حسب العروض القديم هو عموديّ بحيث ينقسم كل بيت شعري إلى جزئين متساوين. ولكن الشعر الحرّ الحديث هو شعر أسطر متفاوت الطول حسب عدد ما يأتي الشاعر من التفاعيل.
- يبحث في العروض القديم عن أحوال العروض والضرب والحشو للأبيات من حيث التغيرات التي تجوز فيها. ولكن العروض الحديث، ليست فيه العروض، لما أن أبياتها ذات سطر واحد، فيوجد فيه الحشو والضرب فقط.

- يحتوي الأوزان الستة عشر في العروض القديم على ٦٧ صورة مختلفة، حسب الزحافات أو العلل التي تدخل أعاريضها وأضربها. فلا بدّ أن يكون أعاريض وضروب كل بيت من قصيدة معينة على صورة واحدة. أما العروض الجديد فلا يعترف بوحدة الضرب في القصيدة، بل إن أكثر من قصائده تجيء مختلفة الضروب. فجميع البحور فيه لها صورة واحدة. ومع ذلك لقد أضاف شعراء الحرّ إلى بعض البحور أضربا جديدة مضافة إلى أضرب البحر المألوفة والمعروفة في العروض القديم.
- كل التغييرات التي تحدث في أوزان العروض القديم يمكن أن تحدث في أوزان العروض الجديد، إلا أن العروض الجديد يكثر من الزحافات والعلل من العروض القديم.

فهذه النقاط المذكورة لتصوّر لنا مدى الاتفاق والاختلاف بين العروض الكلاسكي ونسخته الحديثة وتوضّح لنا أن العروض الحديث هو أقلّ دقة عن العروض القديم. فالأوزان في العروض القديم له صورة ثابتة ونظام مرتّب في دخول الزحافات والعلل في تفاعيلها، ولكن الشعر حسب العروض الحديث ليس له طول ثابت ولا نظام في التغييرات التي تدخل في تفاعيلها. فحيث إن بنية الشعر الحر على الانسيابية والسلاسة، يهمل فيه كثير من القيود التي توجد في العروض القديم. فهذا الإطلاق الجزئي عن قيود العروض الأصليّ كثيرا ما يؤدّي شعراء الحرّ إلى حرّية مطلقة، كما أشارت إليه نازك الملائكة: "وأنا أكاد أجزم بأن ثمانين بالمائة من القصائد الحرّة تحتوي على أغلاط عروضية من صنف لا يمكن السكوت عنه."

فحينما أرفع قلمي عن هذه السطور، يتلاطم أمواج الفرح والسرور في قلبي لما وفّقني الله للقيام بهذه الخدمة العلمية الصغيرة. ففي هذا العصر الذي قلّ فيه الإهتمام بعلم العروض، أرجو أن تكون هذه الدراسة حافزة للطالبين والباحثين أن يركزوا بحوثهم في نواحي هذا الفنّ المختلفة وأن يطّلعوا إلى الأسرار الكامنة في بنية الشعر العربي قديمه وحديثه. فعلى كلّ من يحبّ اللغة العربية أن يهتمّ بهذا الفنّ الرائع وأن يحفظه من الاندراس والضياع. فأدعو المولى جلّ شأنه أن يتقبلها مني قبولا حسنا وأن يجعلها نافعة ومرشدة للطالبين والباحثين.علّمنا الله ما ينفعنا ونفعنا ما علّمنا وجعل التوفيق لنا خير رفيق.

المصـــــادر والمراجـــــع:

١. إبراهيم عمري، محمد حسن، الورد الصافي من علمي العروض والقوافي، الدار الفنية، مصر، ١٩٨٨م

٢. ابراهيم، أنيس، موسيقي الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م

٣. الأبشهي، شهاب الدين محمد بن أحمد، المستطرف في كل فن مستظرف، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦م

٤. ابن القطاع، أبو القاسم عليّ بن جعفر: البارع في علم العروض (مع تحقيق د. أحمد محمد عبد الدايم)، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٨٥م

٥. ابن النديم، محمد بن إسحاق، الفرست، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م

٦. ابن جبير، محمد بن أحمد، رحلة ابن جبير، نسخة المكتبة الشاملة (دون تاريخ)

٧. ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي، بلوغ الأمل في فن الزجل، نسخة المكتبة الشاملة (د.ت.)

٨. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن محمد، مقدمة ابن خلدون، نسخة المكتبة الشاملة (د.ت.)

٩. ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد، وفيات الأعيان، دار صادر، بيروت (د.ت.)

١٠. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الآداب، مطبعة حجازي، القاهرة، جـ ١ (د.ت.)

١١. ابن فارس، أحمد، الصاحبي في فقه اللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م

١٢. ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، نسخة المكتبة الشاملة (د.ت.)

١٣. الآثاري، أبو سعيد شعبان بن محمد، الوجه الجميل في علم الخليل، عام الكتب، بيروت (د.ت.)

١٤. اسماعيل بن عباد، أبو القاسم، كتاب الإقناع في العروض وتخريج القوافي (د.ت.)

١٥. الاصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، دار الفكر، بيروت (د.ت.)

١٦. باشا، عمر موسى، الأدب في بلاد الشام، عصور الزنكيين والأيوبيين والممالك، المكتبة العباسية، دمشق (د.ت.)

١٧. البحراوي ، السيد، كتاب العروض للأخفش، كتاب الكتروني من www.kotobarabia.com

١٨. بروكلمان كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر، ١٩٥٩م
١٩. البغدادي، أحمد بن علي أبو بكر الخطيب، تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت.)
٢٠. التبريزي، الخطيب، كتاب الكافي في العروض والقوافي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٤م
٢١. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م
٢٢. الجاحظ، أبو عثمان عمرو، البيان والتبيين، دار صعب ، بيروت (د.ت.)
٢٣. الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، جـ ١، ١٩٧٠م
٢٤. الجوهري، أبو نصر اسماعيل بن حماد، عروض الورقة، جامعة أتاتورك، ارضوم، تركيا، ١٩٩٤م
٢٥. حاجي الخليفة، كشف الظون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، جـ ٢ (د.ت.)
٢٦. حقي، عدنان، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، مؤسسة الإيمان، بيروت (د.ت.)
٢٧. الحموي، ياقوت، معجم الأدباء، نسخة المكتبة الشاملة (د.ت.)
٢٨. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت (د.ت.)
٢٩. خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة الزعيم، بغداد، ١٩٦٢م
٣٠. الخواص، أحمد بن شعيب القنائي، متن الكافي في علمي العروض والقوافي (د.ت.)
٣١. درويش، عبد الله، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة الكرمة، ١٩٨٧م
٣٢. الدماميني، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، مكتبة الخانجي، القاهرة (د.ت.)
٣٣. الراضي، عبد الحميد، شرح تحفة الخليل، موسسة الرسالة، بغداد، ١٩٧٥م
٣٤. الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، دار الكتبا العربي، بيروت، ١٩٧٤م
٣٥. الزركلي، حير الدين بن محمود، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٢م
٣٦. زيدان، جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية، دار الهلال، القاهرة، (د.ت.)
٣٧. السكاكي، يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م

٣٨. سليم، محمود رزق، الأدب العربي وتاريخه في عصر المليك والعثمانيين والعصر الحديث، مطابع درا الكتاب العربي، مصر، ١٩٥٧م
٣٩. السمّان، محمود علي، العروض القديم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م
٤٠. السنجرجي، مصطفى، المدخل في علم العروض والقافية، (د.ت.)
٤١. الشنتريني، ابن السراج محمد بن عبد الملك، كتاب المعيار في وزن الأشعار، نسخة خطية، www.alukah.net
٤٢. شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف بمصر، القاهرة، (د.ت.)
٤٣. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، (د.ت.)
٤٤. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، (د.ت.)
٤٥. الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، الوافي بالوفيات، (د.ت.)
٤٦. عباسة، محمد،مقلة "اللهجات في الموشحات والأزجال الأندلسية"،مجلة انسانيات، الجزائر، ١٧- ١٨، ٢٠٠٢
٤٧. عتيق، عبد العزيز، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧م
٤٨. العروضي، أبو الحسن، كتاب في علم العروض، ١٩٩٥م
٤٩. العقاد، عباس محود و المازني، ابراهيم عبد القادر، الديوان في الشعر والنقد، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، (د.ت.)
٥٠. عقيّل، سعيد محمود، الدليل في العروض، علم الكتب، بيروت، ١٩٩٩م
٥١. عمري، محمد حسن إبراهيم، الورد الصافي في العروض والقوافي، الدار الفنية، (د.ت.)
٥٢. العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، تونس، ١٩٧٦م
٥٣. عيسى، فوزي سعد، العروض العربي ومحاولات التجديد والتطور فيه، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٩٨م
٥٤. غازي يموت، بحور الشعر العربي، دار الفكر اللبناني، ١٩٩٢م
٥٥. الغزّامي، عبد الله محمد، الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقي الشعر الحديث، ١٩٨٧م
٥٦. الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي- الأدب القديم، بيروت، ١٩٨٦م
٥٧. فرّوخ، عمر، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م

٥٨. قهرماني ، علي أصغر، مقالة " من استدرك البحر المتدارك على البحور الخليلية"، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد ٣، إيران، ٢٠١٠

٥٩. الكرباسي، محمد صادق محمد، هندسة العروض من جديد، مكتبة الإمام الحسين الخاصة، لندن، ٢٠١١م

٦٠. كرد علي، محمد بن عبد الرزاق، مكتبة النوري، دمشق، ١٩٨٣م.

٦١. اللغوي، أبي الطيب عبد الواحد بن علي، مراتب النحويين، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٤م

٦٢. المحلّي، محمد بن علي، شفاء الغليل في علم الخليل، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م

٦٣. محمد بن إبراهيم الحمد، فقه اللغة، (د.ت.)

٦٤. محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت.)

٦٥. المختون، محمد بدوي، دراسة نظرية في علم العروض والقافية، (د.ت.)

٦٦. مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ١٩٩٨م

٦٧. المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله التنوخي، رسالة الصاهل والشاجح، نسخة المكتبة الشاملة، (د.ت.)

٦٨. المعري، أبو العلاء، الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، دار الآفاق الحديثة، بيروت، (د.ت.)

٦٩. المقرئ، أبو طاهر، أخبار النحويين، نسخة المكتبة الشاملة الالكترونية، (د.ت.)

٧٠. الملائكة، نازك، علم العروض، أمال جامعية، جامعة الكويت، ١٩٧٢م

٧١. ملائكة، نازك،قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٤م

٧٢. الملك، ابن سناء، مقدمة دار الطراز، (د.ت.)

٧٣. الهاشمي، السيد أحمد، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ت.)

٧٤. هدارة، محمد مصطفى، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٦٣م

٧٥. هيكل، أحمد، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م

٧٦. ياقوت، أحمد سليمان، التسهيل في علمي الخليل، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٩٩م

77.www.alfaseeh.com

78.www.aliraqi.org

79.www.alkherat.com

80.www.alukah.net

81.www.ar.wikipedia.org

82.www.arood.com

83.www.insaniyat.revues.org

84.www.kotobarabia.com

85.www.nizwa.com

86.www.shatharat.net

87.www.sutuur.com

A STUDY OF CLASSICAL AND MODERN ARABIC PROSODIES

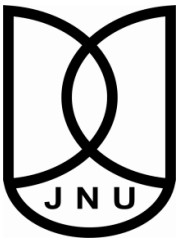
(دراســـة علم العــروض العــربي قــديما وحـــــديثا)

Dissertation submitted to Jawaharlal Nehru University
in partial fulfillment of the requirements
for the award of the Degree of

MASTER OF PHILOSOPHY

by

ABDUL GAFOOR KUNNATHODI



Centre of Arabic and African Studies
School of Languages, Literature and Cultural Studies
Jawaharlal Nehru University
New Delhi, India – 110067
2015