الازدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي دراسة إيقاعية – دلالية

أ.م.د علي عبد الحسين حداد

كلية التربية – جامعة ميسان

المقدمة

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

اختصت البنية الإيقاعية في الشعر العربي بمزايا بنائية متعددة لم تحظ للأسف إلى الآن بالدراسات الوافرة من أجل الإحاطة بالترابط الوظيفي بين مكونات الإيقاع الشعري على دقة تفاصيلها وما بين المكونات الفنية للغة الشعر , وإنما اكتفت اغلب الدراسات التي قدمت في هذا الجانب على الوصف البنائي لطبيعة الأوزان الشعرية بشكل تجريدي كما يقدمه عادةً الدرس العروضي أو باعتماد الأسلوب الإحصائي لطبيعة الأوزان التي يستثمرها الشعراء في نتاجهم من تفصيل مسهب لما يشتمل عليه مكون الموسيقى الداخلية التي تصنف بالدرجة القصوى ضمن نطاق التفنن الأدائي والأسلوبي في استثمار لغة الشعر , أما إيقاع الأوزان أو البحور فقد نظر إليه بوصفه قالباً جامداً لا يعدو الحديث عن قيمته البنائية سوى الوصف العام على الرغم من إلماحنا آنفا إلى وجود مظاهر متعددة جديرة بالدراسة تعمق للحدس النقدي العروضي العلاقة التواصلية ما بين الإيقاع ولغة الشعر .

وانطلاقاً من هذا التصور جاء بحثنا في ظاهرة الازدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي بوصفه محاولة لتعبيد طريق الدراسات العروضية ذات الحس النقدي الذي يحاول أنْ يخرج النظر إلى الأوزان الشعرية من نطاق القولبة والجمود إلى منظور الترابط الحيوي مع لغة الشعر بوصف العلاقة الجامعة بينهما علاقة حتمية متزامنة لا يمكن الفصل بينها لكونها لحمةً واحدةً .

ومن ذا تم تسليط الضوء على هذه الظاهرة لكونها مزية رابطة بين مزايا البناء العروضي في بعض الأوزان وبين خصوصيات التوظيف اللفظي أو الصوتي ، وكون هذه الظاهرة الإيقاعية إتاحة تعبيرية تهيئ للشاعر مجالاً لتدوير قاموسه اللفظي لسداد حاجة القافية وتمام المعنى في إطار البيت الواحد .

وما يجدر ذكره اقتصارنا في البحث في هذه الظاهرة على بناء القصيدة العربية العمودية ، وانتخابنا لنماذج من الشعر القديم بوصفه الأنموذج الأكثر أصالة من دون التقيد بعصر معين من الأدب القديم لأننا نتعامل بالدرجة الأساس مع طبيعة الوزن وبنائه الذي لا يتغير في بناء القصيدة العمودية منذ الجاهلية وحتى انقضاء الدهر ولذلك كانت النماذج المختارة متنوعة في أزمانها لأجل بيان ديمومة خصائص بحور الشعر العربي وطبائعها على مر العصور الأدبية .

كذلك لا بد من التنويه إلى قضية مهمة في هذا الجانب وهي قلة عثورنا على المصادر العروضية القديمة وشحة توافرها في المكتبات وحسبنا في ذلك مرورنا بأهمها وأوثقها ولو تحصل الكثير منها لكان أجدى وأنفع .

وقد اشتمل بحثنا المتواضع على مبحثين أساسيين , اختص أولهما بالتأصيل نظرياً لظاهرة الازدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي وإبانة الدلالة اللغوية والاصطلاحية لظاهرة الازدواج الإيقاعي , كما اشتمل على استقراء منظور الفكر العروضي للظاهرة المذكورة و استقصاء التفاته لها ووجوه ذلك وعدم تصريحه ببعض أشكالها من خلال استقراء أبرز المدونات العروضية للمتقدمين فضلاً عن إبانة الترابط الوظيفي بين المكون العروضي ولغة الشعر.

أما المبحث الثاني فقد اشتمل على الحديث عن مظاهر الازدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي وطبيعة أنواعه ودراسة أشكاله من منظور إيقاعي ودلالي إبانةً للأثر الوظيفي الفاعل للظاهرة المذكورة .

ثم ختم البحث بخاتمة استقصت أهم النتائج التي توصل إليها البحث في الظاهرة المذكورة وكونها خريطة يمكن الاستفادة منها في تطوير مجال البحث في مثل هذا النمط من الدراسات النقدية و العروضية .

ولابد من الإشارة إلى أنَّ الباحث لا يدعي الكمال والإحاطة بكل ما يتصل بموضوعه , وإنما حسبه في ذلك الرغبة في تطوير مجالات البحث في المزايا التي يختص بها إيقاع أوزان الشعر العربي وتوسعة مناحي البحث في النقد العروضي , وكون بحثه محاولة هادفة سعت إلى تحقيق الجوانب المذكورة آنفاً .

فان وفق الباحث في مراده فلله الحمد أولاً وآخراً على ما وهب من نعمة وهداية , وان لم يوفق الباحث في مسعاه فسبحان مَنْ تفرد بالكمال وحده وهو على كلِّ شيء قدير .

المبحث الأول :

الازدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي

تأصيل نظري

الازدواج الإيقاعي لغةً واصطلاحاً :

أولا :- الازدواج الإيقاعي لغةً

تفضي دراسة محور الازدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي بضرورة استكناه الأصل اللغوي للمصطلح المذكور بياناً للتقابل الدلالي لمفردة (الازدواج) في اللغة مع توظيفها في إطار المفاهيم العروضية وخواصها المتوافرة في إيقاع أوزان الشعر العربي , فضلاً عن بيان الباعث الأصيل في انتقاء المفردة المذكورة من دون ما يقابلها لغوياً من مفردات تحيل بالإشارة إلى دراسة الظاهرة المذكورة في إطار ضروب الشعر العربي ، إذ تحيل المفردة المذكورة إلى دلالة التثنية واجتماع متماثلين من كلّ شيء على شكل أزواج , يقول الرازي: (الزوج البعل والزوج أيضاً المرأة والتزاوج والمزاوجة والأزواج بمعنى , والزوج ضد الفرد وكل واحد منهما يسمى زوجاً أيضاً , يقال للاثنين هما زوجان وهما زوج .....)[1].

ويذكر ابن منظور في الصدد ذاته : (الزوج خلاف الفرد , يقال زوج أو فرد والزوج الاثنان ....والافتعال من هذا الباب , ازدوج الطير ازدواجاً فهي مزدوجة)[2].

ومن ذا يحقق نعت التعدد الإيقاعي في ضروب الشعر بالازدواج مقاصده بدقة , وذلك لكونه يقتضي ورود هيئات الضرب في القصيدة الواحدة على أشكال متنوعة من دون أن تنسلخ عن الإيقاع الأصلي للوزن , ومن دون أن تتعدد الهيئات المذكورة إلى حد الاضطراب أو انعدام النظام ، وإنما ترد على شكل هيئات مفردة تحمل صدى الإيقاع عينه لنمط التفعيلات المستخدمة في الوزن , ويحقق ورودها مرونة إيقاعية لتردد إيقاعه في الإسماع ، فضلاً عن حرية تقليب الخزين اللغوي للشاعر في سداد متطلبات الوزن ذاته .

وإذا افترضنا نعت الظاهرة المذكورة بـ(الاشتراك) لاقتضى ذلك تعدد صور الضرب من دون أن تكون بينها علاقة قرابة إيقاعية , ولافترضنا وجود كينونة مستقلة لكلِّ صورةٍ من صوره عن الأخرى , لذا كان الازدواج محققاً لصلة تلاحم وظيفي ما بين هيئات الضرب المتولدة عن أصل

[1] مختار الصحاح ، - زوج – .
[2] لسان العرب , – زوج – .

إيقاعي موحدٍ لتفعيلة معينة بفعل الزحافات والعلل ، إذ يستمد هذا التلاحم وصفه مما تحيل إليه دلالة الزوج في تطلب أحدهما للآخر من دون إفراد أو استقلال , فضلاً عن تداخلهما مع بعضهما كصلة الأزواج وهذا ما لا يتوافر في مفهوم الاشتراك .

كذلك الحال في اختيارنا لنعت المظهر المذكور بالازدواج من دون مصطلح (الاندماج)، فعلى الرغم من إيحاء مصطلح الاندماج بالتداخل في وصف الأشياء حتى كأنها تمثل حالةً واحدة من دون تجزؤ , إلا انه لا يعطي وصفاً دقيقاً لكينونة كلِّ طرف مكونٍ للأطراف المندمجة مع بعضها ، تماماً كاختلاف وصف كينونة الذكر عن الأنثى ، أو ما يكون منها ملصقاً باليمين أو الشمال , وإنما يحيل إلى تشكل حالةٍ موحدة يضيع في وصفها تحديد نسب الهيمنة وفاعلية أثر كلِّ مكونٍ في تشكيل النص , لأنَّ النظر في مثل الحالة المذكورة يكون مختصاً بتشخيص صيرورة الأشياء على خواتيمها وعلى حالها المكتمل الماثل للبصر جملة واحدة .

الازدواج الإيقاعي اصطلاحاً :

لا يفترق حديثنا عن بيان الدلالة الاصطلاحية للازدواج الإيقاعي عما أفضنا به سابقاً في إطار الحديث عن مفهومه لغوياً , إلا إن تقصي الدلالة المذكورة في نطاق المفاهيم العروضية يحيل إلى ظاهرة إيقاعية يقترن حدوثها في حيز إيقاعي مقترنٍ بما اصطلح عليه بـ(الضرب) , ومن ذا فإنَّ مجال البحث في الأثر الإيقاعي والدلالي للظاهرة المذكورة يختص بما يؤشر من حالات الازدواج في نطاق الحيز الإيقاعي المذكور من دون أن ينفتح على ما قد يماثل الظاهرة المذكورة في مساحات إيقاعية أخرى كالذي يحدث في الحشو والعروض من القصيدة.

فعلى الرغم من أنَّ وقوع أشكال التغييرات العروضية في نطاق الحشو قد يبرز نمطاً مخصوصاً من الازدواج يتصف بكونه غير مطرد، وليس ملتزماً على مدار القصيدة ، وحتى في إطار البيت الواحد , لذا فإنَّ أثره إيقاعياً قد يكون محتسباً في منح المرونة الإيقاعية إبان استخدام إيقاع وزن معين من الأوزان بما لا يجعله قياساً مطرداً للحكم عليه في كل أوزان الشعر العربي . فضلاً عن أنَّ إسهامه في تشكيل المستوى الدلالي في البيت الواحد لن يكون واضحاً لكونه مساقاً مع ما انتدب من هيئة لفظية لتصوير المعنى كلياً , على خلاف ما يسهم به الازدواج الإيقاعي في نطاق الضرب من تحديد الصورة الإيقاعية المرتبطة باستخدام وزن معين في القصيدة ، أو وقعه في الأسماع, فضلاً عن اتصاله بشكل مباشر بلفظ القافية , إذ تتأسس على هذا الاتصال حلقة وظيفية يتداخل فيها أثر الإيقاع مع الدلالة في إنتاج صورة المعنى في البيت ، إذا وضعنا في الحسبان

مسؤولية القافية عن تحقيق متطلب نقدي فاعل وهو ما أطلق عليه بوحدة المعنى في البيت. و إلا أصيب الشعر حينئذ بعيب من عيوب القافية وهو ما يطلق عليه بعيب التضمين[1] , وهذا ما لا يظهر في نطاق الازدواج الحاصل في موقع الحشو لأنَّ ما يعتريه من زحافات قد لا يقتصر على لفظ واحد في اغلب الأحيان ، فقد يتساوق مع فعل الزحاف جزء من اللفظ سواء أكان آخره أم أوله مع جزء آخر مماثل من الألفاظ التي تسبقه أو تتلوه ، وفي هذا الحال لا تظهر خصوصية الأثر الدلالي لمثل هذا النوع من التغيير ، وإنما يحتسب الفضل لطبيعة السياق التركيبي الذي انتدب لوصف المعنى في البيت.

وعلى الرغم من توافر أشكال مخصوصة للازدواج الإيقاعي في بعض أعاريض أوزان الشعر العربي لكنها تتصف بالأحوال ذاتها التي ترافق حدوث الازدواج في تفعيلات الحشو ، إلا إنَّ ما تقدمه وظيفياً من أثر فاعلٍ في تحديد صورة الوزن المنتقى في إطار القصيدة ، فضلاً عن رفدها له بمرونة إيقاعية تسهم في استقطاب هيئات اللفظ على اختلافها في وصف المعنى ، يكاد يكون أوضح أثراً وأكثر تخصصاً مما نلحظه في إطار التغييرات الواقعة في نطاق الحشو . ومع ذا فإنَّ الأثر المذكور لا يرقى إلى ما يتحكم به فعل الازدواج في نطاق الضرب سواء أكان ذلك مشخصاً في تحديد صورة إيقاع الوزن وطبائعه الموسيقية أم فيما يورثه من تلاحم فني بين متون الإيقاع والدلالة إذا وضعنا في الحسبان أنَّ المفارقة الإيقاعية بين مفهومي الضرب والعروض قائمة، سواءً أكان ذلك مرتبطاً بموقعيهما , أم مؤشراً من خلال ارتباط الضرب بحالاتٍ مثلى للتناسب والانسجام من خلال التصاق موقع الضرب التصاقاً تاماً بالإيقاع الصوتي الموحد في القافية فضلاً عن اتصاله بالمدى الإيقاعي الذي يحكم نوع القافية , إذ إنَّ تحديد نوع القافية من حيث عدد المتحركات المحصورة بين ساكنيها كما يصفه العروضيون والمهتمون بدراسة علم القافية بالمتواتر أو المترادف و غيره[2], يقتضي إن يتصل كم المتحركات المحصورة بترتيب المتحركات والسواكن

---

[1] يعد مفهوم وحدة المعنى في البيت مبدأ نقدياً هاماً في منظور النقد مفاده أن يستقل كل بيت شعري بمعناه عن الأبيات الأخرى ، وأن يكون تمام المعنى في البيت بتمام لفظ قافيته وألا يتعداه إلى صدر البيت الذي يتلوه،وإلا أصيب الشعر بعيب من عيوب القافية يطلق عليه بعيب التضمين . ينظر العقد الفريد 5/ 508 . الوافي في العروض والقوافي ، ص 223 . نظرية الشعر العربي في النقد العربي القديم ، ص 218 . في الأدب الحديث ، 224 . وحدة القصيدة في الشعر العربي ، ص 77 . النقد العروضي عند العرب ، ص 75 .

[2] صنف المختصون بدراسة علم القافية نعوتاً متعددة وصفوا بها نوع قوافي الشعر استناداً إلى القاعدة التي صنفها الخليل لتحديد موقع القافية في البيت الشعري والتي تقضي بأن القافية تتحدد في البيت امتداداً من آخر ساكن في عجز البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبله ، وعلى أساس ذلك وصفوا أنواع القافية وألقابها على أساس مقدار المتحركات المحصورة بين ساكني القافية ، فإذا لم يفصل بين ساكني القافية بحرف متحرك سميت القافية حينئذ مترادفة ، وإذا فصل بينهما بحرف متحرك واحد سميت متواترة , وإذا فصل بين ساكني القافية بحرفين متحركين سميت حينئذ متداركة ، أما إذا فصل بين ساكنيها بثلاثة سميت متراكبة ، وإذا فصل بينهما بأربعة سميت متكاوسة . ينظر كتاب القوافي ، ص 38 وما بعدها . الكافي في علم القوافي ، ص 35 وما بعدها.

المتصلة بإيقاع الأوزان . ومن ذا يكون تحديد إيقاع الضرب ونوعه مسؤولاً عن تحديد نوع القافية وبالعكس , لذا كانت الصلة بين ما يحدث في الضرب من تغييرات مقترناً كلياً بإيقاع القافية ودلالتها ولأهمية القافية دلالياً كما اشرنا إلى ذلك سابقاً في تحديد صورة المعنى في البيت و توجيهه، فقد ارتبط الضرب ارتباطاً فاعلاً بالمستوى المذكور , وهذا ما يوضح سبب تقصينا بالدراسة لمظاهر الازدواج الإيقاعي تحديداً في الموقع الضرب.

وأدل ما يثبت صحة تصورنا للأثر البنائي الفاعل الذي يتحكم به موقع الضرب في تحديد النمط الإيقاعي للوزن المنتقى في القصيدة ، فضلاً عن تداخله مع القافية في تشكيل دلالة المعنى في البيت ، الاختيار الدقيق من الخليل بن أحمد الفراهيدي لتسميته التي شخصت بدلالتها اللغوية لتكون وصفاً إيقاعياً دقيقاً لموقعه البنائي في القصيدة ، من دون أنْ ينتدب لوصف الموقع المذكور تسميات أخرى أو أن يخصص دلالة مصطلح الضرب ليصف بها موقعاً آخر غيره , إذ إنَّ استقراء وصف اللغويين كما تحيل إليه الدلالة المعجمية للمصطلح المذكور يحيل إلى دلالة التماثل والتوحد والانسجام كما يشير إلى ذلك قول ابن منظور : (وضربَ الدرهمَ ضرباً طبعه)[1] , ويقول الفيروز آبادي (والضربُ المثل)[2] إذ إنَّ طبع الدرهم يقتضي أنْ يشاكل مثيله في المقدار والشكل مشاكلة لا تستدعي التنافر ولا التهافت ، فضلاً عن أنَّ تماثل الشيء يقتضي تشابهه تشابهاً متسقاً منسجماً , ومن ذا استوحى الخليل استخدام المصطلح المذكور لنعت موقعه في تشكيل وزن البحر بهذه التسمية لكونه قد لحظ مسايرة ضروب الأبيات في القصيدة الواحدة كلها لما ورد عليه شكل ضرب البيت الأول سواءً أكان صحيحاً أم اعتراه نوع مخصوص من أنواع التغييرات زحافاً وعلةً.

ويحقُّ التساؤل – بناءً على ما تقدم من حديث أشير فيه إلى ما تحيل إليه وظائف الضرب في بناء القصيدة من توافر معالم التناسب والانسجام وتحقيق الوحدة الموسيقية المنتظمة زمناً ــ عما قد يلحقه الازدواج الإيقاعي في بناء القصيدة من تعدد لأشكال الضرب , وعن تنبه التذوق الحسي لدى المتلقي إلى تخالف وقع نهايات الأبيات , فضلاً عن أنَّ قضية تعدد أشكال الضرب في القصيدة الواحدة قد يشعر نقدياً بأفضلية النصوص المنظومة في بحور لا تتقبل ظاهرة الازدواج على ما يتقبل منها الظاهرة المذكورة لكونها تتقيد بتحقيق التناسق الكلي لأشكال الضرب في كل أبيات القصيدة خلافاً للحال المتوافرة في البحور التي تزدوج ضروبها ؟

إنَّ الإجابة عن مثل هذا التساؤل تؤكد بالدرجة الكبرى على البعد الوظيفي الذي تميزت به ظاهرة الازدواج من خلال اشتمالها على فعل المماثلة و المشاكلة ــ كما ناقشنا ذلك آنفاً – إذ تبعد هذه

---

[1] لسان العرب ، – ضرب – .
[2] القاموس المحيط ، – ضرب ــ .

المزيــة الظــاهرة المــذكورة عــن إثــارة التنــافر والتــداعي فــي صــيرورة إيقــاع الأوزان والقــوافي التــي تتــوافر فيهــا , وعلــى أســاس ذلــك نفهــم أيضــا أن الخليــل حينمــا تنبــه إلــى النظــام الــدقيق الــذي يكتنــف إيقــاع الضــروب فــي الشــعر العربــي لــم يغفــل الظــاهرة المــذكورة وأثرهــا إيقاعيــاً فــي ضــروب أوزان الشــعر العربــي ، لكونــه قــد أدرك أن تــوارد ضــربين مختلفــين فــي صــورتهما الإيقاعيــة لا يشــط عــن الطبيعــة الأصــلية للــوزن الــذي ينتميــان إليــه ، وإلا لمــا التزمــا بشــكل محــدد فيــه مــن دون أن ينفــتح بنــاء الضــرب علــى اســتقطاب هيئــات إيقاعيــة أخــرى لا تمــت بصــلة إلــى طبيعــة تشــكل إيقــاع تفعــيلات البحــر ذاتــه الــذي ينتميــان لــه , كمــا أدرك أيضــا أنَّ تــوافر الظــاهرة المــذكورة فــي جــنس معــين مــن بحــور الشــعر العربــي لا يفقــد الــوزن كليــاً معــالم التناســب والانســجام ، إذ إنَّ قضــية الكــم المحــدود لنطــاق التــزاوج بــين تفعــيلات الضــرب فــي القصــيدة الواحــدة يبعــث الســمع إلــى ألفتهــا والاعتيــاد علــى وقعهــا، إذا وضــعنا فــي الحســبان انتمــاء التفعــيلات المزدوجــة إلــى صــيغة إيقــاع الــوزن ذاتــه لــذلك انتــدب اصــطلاح الضــرب لوصــف فاعليــة الوظيفــة الإيقاعيــة المقترنــة بموقعــه ، ولينفــتح المصــطلح المــذكور بدلالاتــه علــى الإشــارة إلــى مــا يتصــل بــه مــن مظــاهر إيقاعيــة كمظهــر الازدواج مســتثمراً تشــابه الدلالــة المــذكورة مــع ضــرب الــدراهم وســكها فالضــروب المزدوجــة كالــدراهم المســكوكة تتماثــل فــي قيمتهــا ووظيفتهــا علــى الــرغم مــن اخــتلاف تــواريخ ســكها و تسلســلها رقمــاً ،ومــن دون أنْ يمثــل تعــدد ســك الــدراهم وتنــوع صــورها قيمــة أخــرى كالــدينار أو مــا زاد عليــه أو نقــص ، أو إنــه شــبّه انجبــال قــرائح الشــعراء المتــأخرين علــى محاكــاة مــا شــاع مــن ظــواهر موســيقية لــدى المتقــدمين بمــا اشــرنا إليــه آنفــاً مــن صــورة ســك الــدراهم ، فيكون ما يرددونه في إشعارهم أشبه بضرب الدراهم على نماذج سابقة تماثلها .

ومــن ذا بــان واضــحاً عــدم قصــور الــنظم فــي البحــور التــي تتقبــل الظــاهرة المــذكورة عــن مثيلاتهــا التــي لا تتــوافر فيهــا , لكــون ذلــك يعــد مزيــة إيقاعيــةً مختصــةً بطبيعــة إيقاعهــا ، وإتاحــة بنائيــة تبعــد الشــعر عــن أنْ يتصــف إيقاعــه بالرتابــة والتقيــد المتكلــف , فضــلاً عــن اســتجابته لبواعــث دلاليــة تقتضــيها لغة النص كما سنلمس ذلك لاحقاً .

الازدواج الإيقاعي في منظور الفكر العروضي والنقدي لدى العرب

وضــح مــن خــلال اســتقرائنا لآراء العروضــيين المتقــدمين عــدم تصــريحهم بمصــطلح الازدواج الإيقــاعي فــي ضــروب الشــعر العربــي أو ازدواج الضــروب فــي وصــفهم لظــاهرة تعــدد صــور الضــرب فــي نطــاق القصــيدة الواحــدة أو فــي نطــاق الأوزان علــى الــرغم مــن تــوافر الإشــارة فــي ثنايــا كتــب العــروض إلــى تعــدد صــور الضــروب فــي نطــاق كــل وزن مــن الأوزان , إلا إنَّ هــذه الإشــارات قــد تبنــت منطــق الوصــف المســتقرئ لقابليــة الأوزان علــى إحــداث تنويــع موســيقي فــي إيقاعاتهــا مــن دون أن تــربط مابين طبيعة الانتقاء اللغوي للفظ القافية مع ما استقرت عليه صورة الضرب إيقاعيا.

ومع ذا فقد أفصح منهجهم الوصفي لدراسة الأوزان وخصائصها في الشعر العربي عن وعيهم بقضية التعدد والتنوع في إطار الضروب ، على الرغم من تباين دقة ملاحظاتهم في وصف القضية المذكورة , إذ يحيل استقراؤنا لطبيعة آرائهم في الصدد المذكور إلى انشغال توجههم فكرياً بوصف قدرة البحور على التفرع موسيقياً بما يحقق للوزن الواحد أنماطاً متنوعة من الصدى الموسيقي , وبما يجعل لكل وزن من الأوزان خصوصية موسيقية تخالف ما في الأوزان الأخرى من حيث وصف التغييرات التي تعتري الضرب تبعاً لأصل التفعيلات وصورة الأوزان في الدوائر كما حدد ذلك الخليل[1] ، وإن تشابهت هيئات التفعيلات في الحال التي استقرت عليها بعد وقوع التغيير فيها , كالذي يحدث في حال دخول علة الحذف على تفعيلة مفاعيلن في الطويل فينقلها ذلك إلى (مفاعي / ب--) ، بما يماثلها مع تفعيلة (فعولن / ب---) ، يقول الزجاج: (ويقع في الطويل في بناء شعره الحذف والحذف أنْ تحذف حرفين الأول منهما متحرك والثاني ساكن , فبني آخر البيت في الطويل على الحذف لأن تقطيع آخر البيت فعولن , الأصل فيه مفاعيلن تذهب لن فصار محذوفاً فبقي مفاعي فنقل في التقطيع إلى فعولن) [2] .

وهذه الحال تشابه ما يقع في تفعيلة مفاعلتن التي تؤسس إيقاع البحر الوافر , حينما تلحقها علة القطف فتنقلها إلى مفاعل /ب--[3], ومثل هذه التغييرات قد تجعل هيئة التفعيلتين المذكورتين مشابهة لهيئة تفعيلات أصلية مثل فعولن / ب-- , من ذا اهتم العروضيون بقضية الوصف المذكور ليحدوا البحور وإيقاعاتها بحدود تفصلها نظرياً بعضها عن بعض معتمدين في ذلك على ما وصف الخليل نظرياً لأصل البحور وتفعيلاتها في الدوائر العروضية , فضلاً عن تخريجه لوصف التغييرات العروضية من زحافات وعلل اعتماداً لأصل التفعيلة من ذا وصفوا شكل الحذف بأنه إسقاط للسبب الخفيف من مفاعيلن ب --- / فأصبحت مفاعي / ب -- , لكونها تأتلف من وتد مجموع يعقبه سببان خفيفان وعمموا الوصف على كل حالٍ مماثلة تكون فيها التفعيلة مختومة بسبب خفيف , وتأولوا لما وقع في مفاعلتن التي هي في البحر الوافر بعلة القطف التي جمعوا فيها بين تغييرين هما العصب والحذف لعدم تقبلها للحذف بشكل مباشر لكونها مختومة بفاصلة صغرى كما يبدي ذلك رسمها إيقاعيا (مفاعلتنْ / ب- ب ب -) فافترضوا فيها أنَّ زحافاً مفرداً كالعصب قد أسهم بتسكين خامسها المتحرك ما نقلها إلى شكل مشابه لمفاعيلن فأصبحت (مفاعلتْن / ب ---) ،

---

[1] ينظر العمدة 1 / 135 .

[2] كتاب العروض ، ص 62 .

[3] القطف علة من علل النقص مفادها اجتماع زحاف العصب وهو تسكين الخامس المتحرك من مفاعلتن مع علة الحذف فتنتقل تفعيلة مفاعلتن إلى مفاعل / ب-- . ينظر الكافي في العروض والقوافي ، ص 38 . السبيكة الذهبية في الأعاريض العربية , ص 58 . فن التقطيع الشعري والقافية ، ص 86 .

وبعد ذا حقَّ للحذف أنْ يقع فيها ما دامت نهايتها قد اختتمت بسبب خفيف فأصبحت مفاعل / ب – - مقطوفة .

ومن الجدير بالذكر أنَّ ما ضربناه من مثل لطبيعة الوصف الإيقاعي الذي تبناه العروضيون في دراستهم لأوزان الشعر العربي ينسحب إلى وصفهم لمظاهر إيقاعية أخرى مما يقع من تغييرات قد تتماثل مع هيئات التفعيلات الأصلية في البحور الأخرى سواءً أكان ذلك في موقع الضرب أو فيما عداه حشواً وعروضاً .

ويدل استقراؤنا لطبيعة الوصف الإيقاعي لأحوال الضرب في مؤلفات المتقدمين من العروضيين على مصداق التصورات التي طرحناها آنفاً , فلو أمعنا النظر في الرؤية التي قدمها الزجاج (ت 311 هـ) في كتابه الموسوم بـ(كتاب العروض) , للمسنا مسايرته لما اشرنا إليه سابقاً , إذا اعتمد في حديثه عن الطبائع الإيقاعية لأوزان الشعر العربي أسلوب الوصف الشمولي لما يتفرعٍ عن تلك الأوزان من صور إيقاعية سواءً أكان ذلك مقترناً بهيئتها التامة أم المجزوءة أم المشطورة ، وسواء أكان ذلك مقترناً بتوصيف التنوع الذي يحدثه التغيير في إطار الضرب أم في المواقع الأخرى كالحشو والعروض , لذلك ساد توصيفه الشامل أنماط التغييرات في بناء بحور الشعر المستويات التي ذكرناها آنفاً من دون أنْ يتطرق لخصوصيات الازدواج في نطاق القصيدة الواحدة , فوصفه مثلاً لإيقاع بحر شعري كالطويل يتوازى كلياً مع وصفه لطبائع إيقاع بحر آخر يشتمل على مظهر الازدواج كالبحر الكامل ، فهو يتحدث بالأسلوب ذاته مجملاً لأنماط التغييرات بطريقة متماثلة , كما يتضح ذلك في توصيفه للبحر الطويل بقوله :(فجميع ما يقع في الطويل من أسماء العلل ما أسميه لك : القبض , و الكف , والثلم , والثرم , والصحيح , والسالم , والموفور , والمخزوم , والمحذوف , و المعتل , والاعتماد وقد بينا جميع ذلك)[1] إذ توضح مقولته أعلاه مصداق تصورنا للوصف الشمولي الذي تبنته رؤيته لإيقاع البحور ومنها الطويل , إذ لم يراعِ في الوصف المذكور خصوصية التنويع الذي تحدثه التغييرات في نطاق الضرب , وإنما تضمنت توضيحاً شاملاً لما يقع في بناء الوزن المذكور سواءً أكان ذلك مختصاً بضربه كالقبض والحذف أم كان مختصاً بحشوه كالخرم والثرم والثلم ، أم بعروضه كالقبض , وقد قادته هذه الشمولية في الوصف الإيقاعي إلى نعت كل أشكال التغييرات في أجزاء البيت كافة بمصطلح العلل إذا وضعنا في الحسبان أنَّ أكثرها – وهذا ما لا يجهله الزجاج قطعاً – من الزحاف كالقبض والكف ، بل مما يصنف ابتداءً من الزحاف

[1] كتاب العروض , ص 62 .

كالخرم والثلم [1] , إشارةً منه إلى تقبل إيقاع هذه البحر لطبائع إيقاعية عدة تهب الناظم فيه حرية التصرف في إيقاعه بما يستجيب مع مقدرته وطريقته في النظم ،لذا عدّ ذلك اعتلالاً في إيقاع البحر من دون إن يكون عيباً لكونه يجري على سنن العرب واستخداماتهم خصوصاً انه قد تعصب للاستخدام المذكور تعصباً واضحاً كما اتضح ذلك في صدر كتابه إذ يقول : (اعلم إن ما وافق وزن أشعار العرب فهو شعر وما خالفه فليس الشعر وان قام ذلك وزناً من الأوزان في نفوس أقوام)[2]. والذي يدل على صحة كلامنا في عدم جهل الزجاج باقتران العلل تحديداً ولزومها بموقع الضرب والعروض فضلاً عن تبنيه لما أولنا به ذلك افتتاح حديثه عن إيقاع البحر الطويل بعنوان (هذا باب الزحاف في الطويل)[3]. ما يعطي تصوراً دقيقاً عن تفريقه بين مصطلحي الزحاف والعلة .

أما وصفه للكامل فلا يفترق نظرياً عما سبق من حيث بيان خصائصه الإيقاعية وذلك إذ يقول (له ثلاث أعاريض وتسعة أضرب, فالعروض الأولى لها ثلاث أضرب , وهي على ستة أجزاء متفاعلن ست مرات , وهذا ضرب والضرب الثاني وهو آخر البيت كما وصفنا فعلاتن000)[4]. إذ يستشف من وصفه للكامل عدم تطرقه إلى ازدواج إيقاع الضرب في كل صورة من الصور التي أشار إليها , فعلى سبيل التمثيل فإنَّ الصورة الأولى التي أشار إليها وهي مجيء (متفاعلن / ب ب – ب -) سالمة صحيحة كعروضها يحتمل إيقاعها في نطاق القصيدة الواحدة أن يتناوب الضرب بين تفعيلة صحيحة سالمة وأخرى مضمرة [5], وتحتمل الصورة الثانية وهي صورة الكامل التام المقطوع أن تأتي (متفاعل / ب ب --) المقطوعة التي وصفها بـ(فعلاتن / ب ب --) في ضرب بيت ، وتأتي تفعيلة أخرى مقطوعة مضمرة زنتها متْفاعل / - - -) في ضرب بيت آخر, كما تحتمل صور أخرى من هذا البحر الحالات المذكورة من حيث المناوبة بين ما يلحقه الإضمار وما لا يلحقه ، كمجيء تفعيلة الضرب في صورة الكامل الأحذ [6] حذاء وأخرى مضمرة حذاء , وفي مجزوئه مرفلة

---

[1] الابتداء من الزحاف ما وقع في أول التفعيلة من صدر البيت من دون اتصال أو تكرر فيما يتلوه من تفعيلات كالخرم والثلم والعصب وغيرها . ينظر العقد الفريد , 5/ 428 . العمدة , 1/ 144 . المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ص 12.

[2] كتاب العروض , ص 34 .

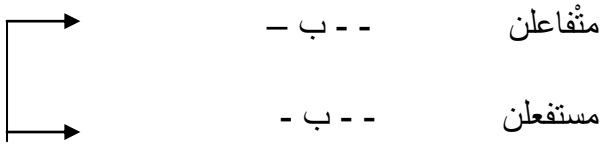
[3] المصدر السابق , ص 60 .

[4] المصدر السابق , ص 73 .

[5] الإضمار وهو زحاف مفرد مفاده تسكين الحرف الثاني المتحرك من (متفاعلن = ب ب- ب-) فتصير (مثْفاعلن = -- ب-) . ينظر الكافي في العروض والقوافي ، ص 48 . العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري ، ص 61 . العروض الواضح ، ص 41 .

[6] الحذذ علة من علل النقص تلحق بتفعيلة (متفاعلن / ب ب – ب -) التي في البحر الكامل مفادها إسقاط الوتد المجموع من آخر التفعيلة المذكورة فتصيرها إلى (متفا / ب ب -) . ينظر العقد الفريد ، 5 / 427 ، 453 . مفتاح العلوم ، ص 817 . ميزان الذهب , ص 17 . البحور القصار في العروض العربي , ص 21 . المعتمد في علم العروض والبيان والأعراب ، ص 39 .

[1] وأخرى مضمرة مرفلة ، وهكذا الحال في بقية الصور الإيقاعية التي يشتملها هذا البحر . ويكاد الزجاج أن يتخذ المعيار المذكور دليلاً رئيسياً في تفحصه لطبيعة الأوزان الشعرية وصورها المتنوعة من دون أن يعمد إلى التفصيل في خواص الإيقاع وطبائعه في ضروب الأبيات ، ويبدو انه قد جعل من كتابه دليلاً معرفاً لما اشتملت عليه صيغ علم العروض لتسهيل مداركه أمام من اختص بدراسة هذا العلم والبحث فيه ، وإلا فان بعض قضايا التماثل بين إيقاع التفعيلات الخاصة ببعض البحور لا يكاد يدركها إلا من فطن في هذا العلم وله دراية بأحواله، كما يجسد ذلك في وصفه لما تؤول إليه تفعيلة (متفاعلن / ب ب – ب -) التي في البحر الكامل إذا ما دخلها زحاف الإضمار فتكون بهيئتها الإيقاعية مماثلة لـ(مستفعلن / - – ب –) التي في بحر الرجز[2], إذ التفت في ذلك إلى أن ما يحقق التوازي بين هيئتي التفعيلتين المذكورتين هو إيقاعهما كما يظهر ذلك رمزهما العروضي :



وإذا انتقلنا لاستبيان آراء دارس آخر اهتم بالتصنيف والتأليف في هذا العلم كابن عبد ربه الأندلسي . فيما صنفه من جهد عروضي أودعه في كتاب العقد الفريد ضمن ما أطلق عليه (فرش كتاب الجوهرة الثانية في أعاريض الشعر و علل القوافي)[3] ، سنجد أن المعيار الوصفي الذي لمسناه في رؤية الزجاج يتقارب كثيراً مع تأسيس رؤيته لهذا العلم وطريقته المنهجية في التأليف فيه , إلا إن ما يفرقه عن سابقه انه قد كان أدق رؤية في توصيف الطبائع الإيقاعية الخاصة بأوزان الشعر العربي، إذ اقترب في بعض المواضع من الإشارة إلى مظهر الازدواج الإيقاعي على الرغم من عدم نعته له بهذه التسمية ، فضلاً عن عدم التفصيل بدقة فيما قد يتصل ببعض الخواص التي يشتمل عليها الازدواج في بعض البحور وتأتي دقة الوصف لدى الدارس المذكور من خلال إمعانه فيما تتقبله بحور الشعر من تغييرات في نطاق ضروب القصيدة الواحدة ، إذ يبدو من خلال استقراء آرائه في ذلك انه يصف النمط الإيقاعي لكل وزن من الأوزان مع تفرعاته بناءً على هيئة تفعيلة الضرب السالمة الصحيحة ، ثم يجيز فيها التغييرات قياساً إلى ما توافر في أشعار المتقدمين من

---

[1] الترفيل علة من علل الزيادة التي تلحق بإيقاع البحر الكامل مفادها زيادة سبب خفيف على تفعيلة متفاعلن فتصير (متفاعلاتن / ب ب – ب - -) . الكافي في العوض والقوافي ، ص 46 , البحار القصار في الشعر العربي ، ص 22 . ميزان الذهب , ص 14 .

[2] كتاب العروض , ص 77 .

[3] العقد الفريد ، 5 / 424 وما بعدها .

العرب, وإن كانت هذه الرؤية مقتصرة على وصفه للبحور التي يلحق ضروبها مظهر الازدواج ، لأنه حينما يتحدث عن بقية البحور التي لا تتصف بالمظهر المذكور، يجعل ما التزم من تغيير بفعل العلل في تفعيلة الضرب أصلاً إيقاعياً يوازي استخدام تفعيلة الضرب الأصيلة، كما يبرز ذلك في وصفه إيقاعيا للبحر الطويل : ((الطويل مثمن له عروض واحد مقبوض وثلاثة ضروب , ضرب سالم وضرب مقبوض , وضرب محذوف معتمد))[1], فقد جعل من الضرب المقبوض والمحذوف نمطين إيقاعيين مستقلين عن بعضهما وعن صورة الضرب السالم اعتماداً لالتزام كلّ منهما في كل تفعيلات الضرب في القصيدة الواحدة . وهذه الرؤية تخالف وصفه للطبائع الإيقاعية للبحور التي يلحقها الازدواج كالكامل والرجز و الخفيف والرمل وغيرها , إذ يقول في معرض وصفه لإيقاع الرجز :(الرجز أربعة أعاريض وخمسة ضروب ....فالعروض الأول تام له ضربان وضرب تام مثل عروضه وضرب مقطوع ممنوع من الطي)[2], فإشارته إلى العروض الأولى التي تتقبل ضربين اثنين هما الضرب التام والمقطوع , لا تفصح عن أنَّ كل صورة من الصورتين المذكورتين تتفرع إلى ضروب عدة , فاستخدام الصورة التامة من الرجز في الشعر العربي قد أشْرت ازدواج الضرب في القصيدة الواحدة بين ثلاث صور الأولى سالمة صحيحة , والثانية مخبونة[3], والثالثة مطوية[4], وفي بعض الأحيان - وإن كان نادراً ــ بين أربع إذا ما لحقها زحاف الخبل[5] ، وهذه الحال تنسحب إلى شمول أعاريض نمط صورة الرجز المشطور التي تعتمد التفعيلة الصحيحة السالمة فيه القطع إيقاعا على الرغم من ازدواجها ما بين تفعيلة مقطوعة ومخبونة مقطوعة , كما يتجلى ذلك في إحدى أراجيز لبيد بن ربيعة العامري , وذلك إذ يقول[6] :

أنعَ الكريمَ للكـــــــريم أرْبدا
أنعَ الـــــرئيسَ واللطيفَ كَبَدَا
يخـــدي ويَقُضي مالهُ ليُحْمَدا
السائلُ الفضـــــل إذا ما عُدِّدَا

---

[1] المصدر السابق , 5/ 442 .
[2] المصدر السابق , 5/458 , 459 .
[3] الخبن زحاف مفرد مفاده حذف لحرف الثاني الساكن من التفعيلة فتصير (مستفعلن / - - ب –) إلى (متفعلن / ب- ب-) . ينظر مفتاح العلوم ، ص 778 . المعتمد في علم العروض والبيان والإعراب ، ص 20 . المرشد إلى فهم أشعار العرب ، 1 / 391 .
[4] الطي زحاف مفرد مفاده حذف الرابع السكن من التفعيلة فتصير على سبيل التمثيل - (مستفعلن / - - ب –) إلى (مستعلن / - ب ب -) . . ينظر مفتاح العلوم ، ص 787 . ميزان الذهب ، ص110 .
[5] الخبل ، زحاف مركب من الخبن والطي يلحق بتفعيلة مستفعلن فينقلها إلى (متعلن / ب ب ب -) . ينظر مفتاح العلوم ، ص 788 . السبيكة الذهبية في الأعاريض العربية ، ص 53 .
[6] ديوان لبيد بن ربيعة ، ص 43 .

ويمـــــــــلأُ الجفنة ملأً مَدَدا

التقطيع :

أنعلكري	مللكري	مئربدا
-- ب-	ب- ب-	ب- ب-
مستفعلن	متفعلن	متفعلن
	مخبونة	مخبون

أنعر رئي	سوللطي	فكبدا
-- ب-	ب- ب-	ب ب ب -
مستفعلن	متفعلن	متعلن
	مخبونة	مخبول

يخدي ويق	ضي مالهو	ليحمدا
-- ب-	-- ب-	ب- ب-
مستفعلن	مستفعلن	متفعلن
		مخبون

ويملئل	جفنتمل	ئن مددا
ب- ب-	- ب ب -	- ب ب -
متفعلن	مستعلن	مستعلن
مخبونة	مطوية	مطوي

نلحظ بجلاء كيف تنوعت الضروب في اشطر الأرجوزة المذكورة مابين صور أربعٍ , وهذا مما لم تشر إليه مقولة ابن عبد ربه لكونه اعتمد في رؤيته على أصل إيقاع الضرب في التفعيلة السالمة ، وأقرّ هذه التفرعات المتولدة عنه بوصفها أمراً محتوماً في مثل إيقاع هذا البحر , ونجد الأمر ماثلاً أيضاً في وصفه للصورة الثانية التي تشتمل عليها العروض الأولى من هذا البحر وهي صورة

الضـرب المقطـوع ، إذ لـم يشـر إلـى كـون هـذه الصـورة لا تتقيـد بـالقطع حصـراً فـي مبنـى التفعيلـة وإنمـا تزاوج القطع بزحاف الخبن كما يبين ذلك قول أبي نواس[1] :

إذا الشياطينُ رأت زنبورا قَدّ قلّدَ الحلقـــةَ والسُّيوَرا

دعــتْ لخزّان الفلا ثبورا أدفى ترى في شِدْقهِ تأخيرا

ترى إذا عارضتهُ مغرورا خناجراً قــدْ نبتتْ سطورا

التقطيع :

إذ ششيا	طين رأت	زنبورا	قد قلدل	حلقتوس	سيورا
ب- ب-	- ب ب -	- - -	--ب-	- ب ب -	ب--
متفعلن	مستعلن	مستفعل	مستفعلن	مستعلن	متفعل
مخبونة	مطوية	مقطوعة		مطوية	مخبون مقطوع

دعت لخز	زا نل هوى	ثبورا	أدفى ترى	في شدقهي	تأخيرا
ب- ب-	--ب-	ب--	--ب-	--ب-	---
متفعلن	مستفعلن	متفعل	مستفعلن	مستفعلن	متفعل
مخبونة		مخبونـــــــــة مقطوعة			مخبون مقطوع

ترى إذا	عارضتهو	مغرورا	خناجرن	قد نبتت	سطورا
ب- ب-	--ب-	- - -	ب- ب-	- ب ب -	ب--
متفعلن	مستفعلن	مستفعل	متفعلن	مستعلن	متفعل
مخبونة		مقطوعة	مخبونة	مطوية	مخبون مقطوع

إذ نشـهد ازدواج الضـرب فـي الـنص أعـلاه مـا بـين تفعيلـة مخبونـة مقطوعـة وأخـرى مقطوعـة , وهذا مـا لـم يفصـح عنـه الأندلسـي لكونـه قـد اعتمـد التفعيلـة المقطوعـة أصـلاً ، وعـدّ مـا يقـع فيهـا مـن خـبن شـيئاً بـديهياً , ومـا يـدل علـى صـحة رأينـا أنَّ حديثـه عـن هـذه الصـورة تحديـداً مـن العـروض الأولـى قـد

[1] ديوان أبي نواس , تحقيق الغزالي , ص 633 .

اقرنه بإشارته إلى امتناع الطي فيها كما يوضح ذلك قوله :(وضرب مقطوع ممنوع من الطي)[1] , إذ يمتنع وقوع الطي في مثل هذا الشكل بسبب أنَّ القطع لا يدخل إلا على ما نهايته وتد مجموع وهذا متحقق في التفعيلة السالمة (مستفعلنْ / -- ب -) أو مع شكلها المخبون (مَتَفْعَلَنْ / ب – ب -) فكلتاهما تشتملان على وتد مجموع في نهايتهما , أما إذا طويت مستفعلن فإنها تصير إلى (مستعلنْ / - ب ب -) ، فإنَّ القطع سيمتنع حينئذ لكون نهاية الجزء من التفعيلة المطوية سيكون فاصلةً صغرى , من ذا أباح ضمناً في هذه الصورة كلّ ما لا يتعارض مع القطع وصرّح بامتناع ما يتعارض معه.

وبهذا التصور نظر ابن عبد ربه إلى وصف التغييرات التي تطرأ على كل الصور الإيقاعية التي يشتمل عليها بحر الرجز من دون أن يصرح علناً بمصطلح الازدواج أو التفصيل بمسمياته في إطار الصورة الواحدة سواءً أكانت تامة أم مشطورة أم منهوكة أم مجزوءة , لذا نجد أنَّ ما اشرنا إليه سابقاً مزية ماثلة في صور البحر المذكور عامة .

ولا يقف هذا التصور لدى الدارس المذكور على التعامل مع وصف بحر الرجز عينه، وإنما ينسحب إلى وصفه لبحور أخرى اشتملت على مظهر الازدواج الإيقاعي كالكامل والخفيف والرمل , إذ يتخذ في وصفها أصل التفعيلة معياراً لوصف الأنماط الإيقاعية التي يشتمل عليها البحر الواحد ، ويبيح فيها كل ما يمكن أنْ يجري عليها من تغييرات ضمنياً, ويمكن أنْ نتبين صحة مزاعمنا في ذلك من خلال آرائه التي وصف بها إيقاع البحور التي اشرنا إليها آنفاً كما يظهر ذلك من خلال وصفه لإيقاع البحر الكامل بقوله: (الكامل له ثلاثة أعاريض وستة ضروب , فالعروض الأول تام له ثلاثة ضروب , ضرب تام مثله , وضرب مقطوع ممنوع, إلا من سلامة الثاني وإضماره وضرب أحذ مضمر)[2] , إذ نستشف من الوصف الإيقاعي الذي قدمته هذه المقولة تقبل إيقاع هذا البحر للتنوع في النظم , لكنَّ هذا التنوع لا يحدث في إطار القصيدة الواحدة ، وإنما تكون كل صورة من صور التنوع المذكورة مختصة ببناء قصيدة معينة من دون غيرها ,ونلمس أنَّ حديثه عن الصورة الأولى التي ترافق العروض الأولى من هذا البحر لم يتضمن الإشارة إلى تقبلها لزحاف الخبن ، وإنما رجّأ الحديث عن ذلك إلى حديثه عن الصورتين اللتين تشاركان الصورة المذكورة في العروض الأولى إذ أجاز فيها وقوع الإضمار مع القطع ومع الحذذ , وهذا ما يؤكد حديثنا الذي مرَّ آنفاً في اعتماده لأصل التفعيلة أساساً لوصف الإيقاع , وإذا ما أمعنا النظر في آرائه

[1] العقد الفريد , 5 / 459 .
[2] العقد الفريد , 5 / 453 .

التي وصف بها طبائع الإيقاع المرتبط ببحري الرمل والخفيف فلن نجد إطلاقاً افتراقاً عما لحظناه في وصف البحور التي مرّ الحديث عنها[1] .

ولا يخالف أبو الحسن العروضي (ت 342هـ) مَنْ تقدمه منهجياً في وصف البحور إيقاعياً , حينما يعمد إلى استقراء ما تستقطبه البحور بشكل عامٍ من تغييرات متنوعة والضرب بصفة مخصوصة , من دون أن يشير إلى مصطلح الازدواج أو إلى أثره في نطاق القصيدة الواحدة , إذ يكتفي وصفه في ذلك بتقصي مزايا التنوع في إيقاع البحور بشكل عام و شمولي, فوصفه لبحرٍ شعري كالطويل الذي يتصف إيقاعه بالتنوع من خلال اشتماله على صور متعددة ، لم يتضمن الإشارة إلى أن ضروب هذا البحر تستقل كل صورة منها عن الأخرى في بناء القصائد ، أو أنْ يحتمل التنوع المذكور توافره في إطار القصيدة الواحدة من عدمه ، كما يظهر ذلك قوله :(وله عروض واحدة وثلاثة اضرب وهو على ثمانية أجزاء ... والضرب هو آخر البيت وهو مفاعيلن فهذا ضربها الأول , والضرب الثاني مفاعلن ذهب خامسه، والضرب الثالث فعولن وهو محذوف)[2], فرؤيته في المقولة السابقة ، تناظر وصفه لبحرٍ شعري آخر تميز إيقاعه بمظهر الازدواج , كالبحر الكامل وذلك إذ يقول : (وله ثلاث أعاريض وتسعة اضرب , فالعروض الأولى لها ثلاثة اضرب ... فهذا ضرب والضرب الثاني فعلاتن والضرب الثالث فعلن)[3], فالمقولتان متشابهتان في الوصف الشامل لإيقاع البحريين المذكورين , لكونهما تصفان التنوع على مستوى تدوير انتقاء البحرين المذكورين في واقع نظم الشعر العربي وبما يصف ما يتحقق للشعراء من حرية استثمار معجمهم الشعري مع الهيئة الصوتية التي ينتقوها في موقع لقافية والتي تحدد شكل الضرب وهيئته فيظهر ذلك قدرة الأوزان على التنوع والتكيف مع متطلبات اللفظ والمعنى . ومع ذلك فلم تصف المقولتان السابقتان المزايا الإيقاعية الرئيسة لمظهر الازدواج . وهكذا الحال في وصفه للبحور الأخرى التي تتصف بمظهر الازدواج في ضروبها كالخفيف فهو لا يصرح بورود الإشكال كلها في نطاق ضرب القصيدة الواحدة , وإنما يوصّف برؤيته قدرة ضرب البحر المذكور على التنوع في النظم بشكل عام ،كما يتبين ذلك من قوله (وله ثلاث أعاريض وخمسة اضرب , فالعروض الأولى لها ضربان وهي على ستة أجزاء ... ويجوز إن يكون هذا الضرب مفعولن ويسمى المشعث)[4].

---

[1] ينظر المصدر السابق , 461/5 , 469.
[2] الجامع من العروض والقوافي , ص 97 .
[3] الجامع في العروض والقوافي , ص 120 .
[4] المصدر السابق , ص 151.

وعند تفحصنا لطبيعة الآراء التي قدمها أبو الفتح ابن جني (ت 392هـ) في كتاب (العروض ومختصر القوافي) , فقد لمسنا مسايرته للرؤية المنهجية ذاتها التي تبناها ابن عبد ربه في وصفه لإيقاع بحور الشعر العربي , إلا انه كان أكثر تفصيلاً منه في ذكر التغييرات التي تعتري ضروبها على الرغم من عدم تصريحه بمصطلح الازدواج أو التفصيل فيما تحققه الظاهرة المذكورة من مزايا إيقاعية في نطاق القصيدة الواحدة , كما يظهر ذلك في وصفه لبحر من البحور التي تعتري ضروبها الازدواج كالرجز , وذلك إذ يقول (يجوز في مستفعلن و فعولن جميعاً من الزحاف من الخبن والطي والخبل جميع ما جاز فيها منه في البسيط)[1], إذ اعتمد الدارس الشكل الأصيل لتفعيلات البحر وما يتفرع منها من هيئات ثانوية تنتج بفعل الزحافات والعلل التي تلحق به أساساً لوصف طبائع إيقاعه , إذ فَصّل الحديث في كل ما يمكن أن يدخل الضرب السالم من هذا البحر من تغييرات تقبل الزحاف كالخبن والطي والخبل , كما ناقشنا ذلك سابقاً , وتحدث عما يمكن أن يتقبله الضرب المقطوع منه ضمن ما وصفه بـ(فعولن) ملوحاً بذلك إلى تقبل تفعيلة الضرب في هذا البحر للقطع ، وللخبن والقطع سوية ، إذ لا وجود لفعولن أصلاً في بنية هذا البحر ، وإنما تنتقل تفعيلة (مستفعلن / - - ب -) فيهِ بفعل القطع و الخبن إلى (مَتَفْعلْ / ب - -) ، وهي هيئة تشاكل إيقاع تفعيلة (فعولن) فاستساغ لها هذا النعت استحباباً لوقعه نغمياً ، وتلويحاً بافتراق خصائصه الإيقاعية عن صورة الضرب السالم . وقد يبعثه حرصه على تحقيق وصف دقيق لطبائع البحور إلى أن يعتمد وصفين اثنين لتفعيلة واحدة في بحر واحد يختص كل منهما بموقعها من البيت كما يظهر ذلك في وصفه لما تتقبله تفعيلة (فاعلاتن) في البحر الخفيف من تغييرات , فقد خصَّ موقعها في الحشو والعروض بوصف ما ينتابها غالباً من تغييرات كالخبن والشكل والكف كما يوضح ذلك قوله:(يجوز في فاعلاتن من الخبن والكف والشكل ما جاز فيما قبل)[2] , إذا اعتمد وصفه المذكور قياس ما تتمتع به التفعيلة المذكورة من مرونة إيقاعية عند دورانها في بعض بحور الشعر العربي التي تردد فيها , من ذا أدرك أنَّ هذا الوصف قد لا يتحقق كلياً مع التفعيلة ذاتها في نطاق موقع الضرب لكونها تستلزم هيئات لا تتحقق فيما عداه من أقسام البيت ، من أجل ذلك خص موقعها في الضرب بوصف آخر إذ يقول :(يجوز في فاعلاتن في الضرب التشعيث وهو حذف عينه فيبقى فالاتن فينتقل إلى مفعولن ولا يجوز في مفعولن شيء من الزحاف)[3], فإشارته إلى ما يقع من تشعيث في فاعلاتن التي في ضرب البحر الخفيف التام تؤكد مصداق حديثنا عن سبب اعتماده لوصفين اثنين للتفعيلة المذكورة , وذلك لكون التشعيث نوعاً من أنواع العلل التي لا تقع فيما عدا الضرب، على أنْ

---

[1] كتاب العروض ومختصر القوافي , ص 89 .
[2] كتاب العروض مختصر القوافي , ص 119 .
[3] المصدر السابق , ص 120 .

نضع في الحسبان أنَّ الوصف الأخير لا يلغي دخول الخبن على التفعيلة ذاتها في موقع الضرب من دون الاشتراك مع التشعيث . ولو أمعنت النظر في الرؤية التي يعتمدها ابن جني في وصف طبائع البحور الأخرى لوجدت الرؤية ذاتها التي تبناها في توصيفه للبحر الخفيف كما مر آنفاً.

وإذا انتقلنا لاستقراء آراء دارس عروضي آخر كابي الحسن الربعي (ت420هـ) في كتاب (العروض) , فلا نجد فيها ما يشط عن الرؤية المنهجية التي اقتناها سابقوه من العروضيين في وصف إيقاع بحور الشعر العربي عامة والبحور التي اختصت بظاهرة الازدواج الإيقاعي في ضروبها خاصة[1], فضلاً عن عدم تصريحه علناً بالمصطلح المذكور على الرغم من إمعانه في كثير من المواضع في طبائع إيقاع بعض البحور ، كما يتجلى ذلك في تفصيله فيما يقع في بعض ضروب البحور من تغييرات كحديثه عن البحر المجتث إذ صرح بوقوع علة التشعيث فيه[2], وهذا ما لم يشر إليه الخليل على حد زعمه وذلك إذ يقول : (ويجوز في القياس فيه التشعيث ولم يذكر الخليل)[3].

وفي الواقع أنَّ اشتمال إيقاع المجتث على علة التشعيث ممّا استنتج بقياس ذلك بما تتقبله (فاعلاتن / - ب --) من علل في بحور أخرى كالبحر الخفيف الذي يرى العروضيون أن إيقاع المجتث أصلاً قد اقتطع منه[4] كما يلوح إلى ذلك الربعي رحمه الله , إذ أفرز استطلاعنا لطبيعة البحر المجتث تقبل إيقاعه واقعاً للعلة المذكورة في استخدامه في الشعر العربي , كما يتضح ذلك في قول أبي نؤاس [5] :

جَالَسْتُ يومـــا أَبَانا لا دَرَّ درُّ أبـــــانِ
ونحـنُ حُضْرُ رُواقِ الأميرِ بالنهـــروانِ
حتّى إذا ما الصــلاةُ الأولـــى دَنَتْ لأوانِ
فقـــــامَ مُنْذِرُ رَبّي بالبرِ والإحســـــانِ

التقطيع:

---

[1] ينظر كتاب العروض ص 28,9 , 37 , 40 , 51 .
[2] كتاب العروض , ص 36 . والتشعيث علة من علل النقص مفادها إسقاط أحد متحركي الوتد المجموع من(فاعلاتن / - ب --) فتصير (فالاتن / - - -) . ينظر الكافي في العروض والقوافي ، ص 79 . ميزان الذهب ، ص 15 . العروض الواضح ، ص 45 .
[3] كتاب العروض, ص 56 .
[4] ينظر العمدة ، 1/ 136 . نور القبس ، ص 71 . ويذكر التبريزي في هذا الصدد: (سمي مجتثاً لأن الاجتثاث في اللغة الاقتطاع كالاقتضاب ويقع في هذه الدائرة الخفيف ..... فكأنه قد اجتث من الخفيف) . الكافي في العروض والقوافي ، ص 85 .
[5] ديوان أبي نواس ، تحقيق الحديثي ص 694 . تحقيق الغزالي ص 543 .

جالست يو	من أبانا	لا درردر	ر أباني
- - ب -	- ب - -	- - ب -	ب ب - -
مستفعلن	فاعلاتن	مستفعلن	فعلاتن
			مخبون

ونحن حض	روا قل	أمير بنــ	نهرواني
ب- ب-	ب ب - -	ب- ب-	- ب - -
متفعلن	فعلاتن	متفعلن	فاعلاتن
مخبونة	مخبونة	مخبونة	

حتتى أذا	مصصلاتل	أولى دنت	لأواني
- - ب -	- ب - -	- - ب -	ب ب - -
مستفعلن	فاعلاتن	مستفعلن	فعلاتن
			مخبون

فقام منــ	ذر ربي	بلبررول	إحساني
ب- ب-	ب ب - -	- - ب -	- - -
متفعلن	فعلاتن	مستفعلن	فالاتن
مخبونة	مخبونة		مشعث

فضروب الأبيات في النص أعلاه قد ازدوجت إيقاعيا بين ضربٍ صحيح سالم ، وآخر مخبون ، وآخر مشعث ما يعطي ذلك تصوراً دقيقاً لمن يتفحص إيقاع هذا البحر أن التشعيث صفة إيقاعية يتقبلها إيقاع هذا البحر واقعاً من دون مقايسة بما يقع في تفعيلة فاعلاتن في البحر الخفيف ، بوصف التشعيث تغييرا طبيعياً من التغييرات التي تلحق بضربه .

وعلى الرغم من اتصاف الرؤية العروضية للخطيب التبريزي (ت 502هـ) في كتاب (الكافي في العروض والقوافي) أو (الوافي في العروض والقوافي)[1] بسعة النظر والميل إلى تعليل الظواهر العروضية في أوزان الشعر العربي تعليلاً متخصصاً بطبائع الإيقاع وتركيبه كما يظهر ذلك من خلال آرائه المتفردة في تسمية البحور على الرغم من عدم تقاطعه مع آراء الخليل الذي كان مقعد تسمياتها[2]، مع ذا لم نجد في آراء الدارس المذكور ما يفصح عن نعته لمظاهر التنوع في إيقاع ضروب الشعر العربي بمصطلح الازدواج الإيقاعي , أو الإشارة إلى أثره في نطاق القصيدة الواحدة , وإنما تماثلت آراؤه في ذلك مع من تقدم ذكره من العروضيين الذين تصدوا لبيان المظاهر الإيقاعية التي ترتبط بإيقاع البحور الشعرية وطبيعتها, أو في توصيف قابلية البحور على التنوع بما جعل الوصف لديه شاملاً يتقصى توصيف الأنماط الإيقاعية التي تتفرع من الصورة الأصلية للبحر الشعري ، كما يتجلى ذلك في وصفه للبحر المجتث وهو من البحور التي تتقبل الازدواج في إيقاع ضروبها , إذ يقول (يجوز في مستفعلن هنا ما جاز فيه في الخفيف من الخبن والكف والشكل ولا يجوز فيه الطي والخبل كما ذكر في الخفيف , ويجوز في فاعلاتن الخبن والشكل والكف إلا فاعلاتن التي في الضرب ، والمعاقبة هنا مثلها هناك , وأجاز قومٌ في هذا البحر التشعيث أيضا كالخفيف)[3], إذ يحيل كلامه في هذه المقولة إلى استغراق رؤيته للوصف الشامل للظواهر الإيقاعية التي يحتملها البحر المذكور في مواضعه شتى سواءً أكان ذلك في نطاق الحشو أم العروض أم الضرب ، وإنْ تضمن وصفه تشخيصاً جزئياً لما يجوز في كلِّ موقعٍ منها من دون التصريح باشتراك ما يجاز من أشكال التغييرات في نطاق القصيدة الواحدة , ويبدو أنه قد اعتمد على إدراك

---

[1] تشير التسميتان المذكورتان إلى كتاب واحد لا فرق بين مباحثهما أو في نسبتهما إلى الخطيب التبريزي ، إذ ثبت الدكتور سعيد قميحة في تحقيقه لهذا الكتاب عنوان (الوافي في العروض والقوافي) ، بينما اعتمد المحقق إبراهيم شمس الدين تسميته بـ(الكافي في العروض والقوافي).

[2] ينظر العمدة , 136/1 . فعلى سبيل التمثيل وجدنا الخليل يطلق على بحر الهزج تسميته هذه تشبيهاً له باضطراب هزج الصوت, بينما التبريزي لا يستقر على ذلك محاولاً أنْ يؤطر التسمية المذكورة بتعليل إيقاعي ينسجم وخواص البحر وطبيعة وزنه وتمثلها في السمع وذلك إذ يقول: (سمي هزجاً لتردد الصوت فيه ... فلما كان الصوت يتردد في هذا النوع من الشعر سمي هزجاً , أو نقول لما كان الهزج يتردد الصوت وكان كل جزء منه يتردد في آخره سببان سمي هزجاً).الكافي في العروض والقوافي ، ص 54 . ولو اطلعنا على هذا المحور في أبواب كتاب التبريزي لوجدنا الأمر ذاته يتكرر في رؤيته لتسمية البحور جميعها. ينظر المصدر نفسه ، ص 19 ، 25 ، 30 .

[3] الكافي في العروض والقوافي , ص86 .

الشعراء لكون النظم في البحر المذكور لا يشتمل إلا على صورة واحدة تتقبل التغييرات المجازة في نطاق الضرب ، من ذلك انطبع وصفه لإيقاع البحر المذكور بهاجس الوصف الشمولي.

وإذا انتقلنا إلى استقصاء آراء جار الله الزمخشري ت (538) في العروض والتي ضمنها كتابه (القسطاس في علم العروض) نلحظ مسايرته لآراء المتقدمين ممن عرضنا لذكرهم سابقاً, بل يكاد ينطبع وصفه انطباعاً تاماً بها من ذا لمسنا انعدام الإشارة لديه إلى مصطلح الازدواج الإيقاعي فضلاً عن اتسام وصفه لطبائع الإيقاع بالنظرة الشمولية التي تشرع في وصف مظاهر التنوع في إيقاع البحر الواحد بوصفها مظاهر كلية تختص بها طبيعة إيقاع كلِّ وزن من الأوزان ما عدا ما خصه من وصف في البحر الخفيف حينما عرج بالحديث على ما يحدثه التشعيث من مفارقة إيقاعية في ضروب البحر المذكور تلميحاً بمظهر الازدواج الإيقاعي فيه ، وذلك إذ يقول:(والتشعيث جائز في كل ضرب منه)[1] ، فهذه الإشارة تحيل إلى التفاته للمزاوجة الإيقاعية التي يحدثها التغيير المذكور في إيقاع ضرب البحر الخفيف ولكنه لم يصرح بنعتها بالازدواج أو التصريح بوقوعه في القصيدة الواحدة ، كذلك الحال في حديثه عن البحر المجتث لكونه شارك الخفيف في هذه المزية التي أحدثتها علة التشعيث في ضربه[2].

ويمكن استطلاع ذلك في مواضع عدة من كتابه من ذلك حديثه عن وصف إيقاع بحر الرمل : (هو في البناء على نوعين مسدس ومربع , المسدس السالم محذوف العروض سالم الضرب ....محذوف العروض مقصور الضرب , محذوف العروض والضرب , المسدس المزاحف مخبون .... مكفوف.... بيت المشكول ....مخبون مقصور)[3], إذ لا تبين مقولته التفاته إلى مظهر ازدواج الضروب في نطاق القصيدة الواحدة وإنما تساير المتقدمين مسايرة اتباعية لا تحيد عما استقصوه من صور إيقاعية تخص تنوع استخدام أشكال ضروب الرمل في الشعر العربي عامة , بل نجد أنَّ حسَّ التعميم في وصف البحر المذكور لديه امتد ليداخل بين ما يقع في إيقاع حشو البيت مع ما يقع في ضربه وعروضه , إذ من الراسخ لدى العروضيين ألا وجود لضرب مشكول أو مكفوف من البحر المذكور وفي غيره من بحور الشعر العربي , وأظنه قد خص بأوصافه التي أطلقتها مقولته السابقة توصيف إيقاع البيت عامة تحت مصطلح المزاحف[4] ، من دون التقيد بالضرب , وهذه الطريقة لم يتبعها من سبقه لأنها توحي بوجود مثل هذه الصور في إيقاع الرمل حتى في ضربه على غير حقيقة البحر المذكور. كما نلحظ أنَّ اتصاف طريقته بالشمولية لم تقف به عند الحد المذكور وإنما

---

[1] القسطاس في علم العروض ، ص 116 .
[2] القسطاس في علم العروض، ص 122 .
[3] المصدر السابق , ص 103 , 104 , 105 .
[4] ينظر المصدر السابق, ص 104 , 102 .

ذكر ما يقع في نطاق كل ضرب من الضروب التي ذكرها على حدةً وكأن كل ضربٍ منها متقيد بنمط واحد لا يتقبل التنوع في نطاق القصيدة الواحدة ، كذكره للضرب المحذوف المخبون في المقولة السابقة بوصفهما وصفين مستقلين من دون أن ينوه إلى إمكانية اشتراكهما في القصيدة الواحدة , كما نجد ذلك راسخاً في واقع النظم في بحر الرمل كقول عمر ابن أبي ربيعة المخزومي[1] :

ورياحُ الصيفِ قد أزرتْ بهِ تنسجُ التربَ فنوناً والمطر

ظلتُ فيها ذاتَ يـــومٍ واقفاً أسالُ المنزلَ هل فيهِ خبرْ

ورياح صـ	صيف قد أز	رت بهي	تنسج تتر	ب فنونن	ولمطر
ب ب - -	- ب --	- ب -	- ب --	ب ب - -	- ب -
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلن
مخبونة		محذوفة		مخبونة	محذوف

ظلتفيها	ذاتيومن	واقفن	أسأللمن	زل هل فيـ	هي خبر
- ب --	- ب --	- ب -	- ب --	ب ب - -	ب ب -
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فعلاتن	فعلن
		محذوفة		مخبونة	مخبـــــــون محذوف

وهذه الحالُ تكرر بوضوح في ضروب بحر الرمل كما سنوضح ذلك لاحقاً.

[1] ديوان عمر بن أبي ربيعة , ص 60 ، 61 .

وعلى الرغم من كون الرؤية التي قدمها الدماميني ت (827هـ) في كتاب (العيون الغامزة على خبايا الرامزة) صورة معبرة عن بلوغ الفكر العروضي في عصره لمستوى النضج والمنهجية في دراسة قضايا المبنى العروضي وخصوصيات الإيقاع فيه , لكن لم نجد فيه ما يشير إلى تصريحه بمصطلح الازدواج في وصفه لإيقاع ضروب الأوزان الشعرية , أو الإشارة إلى اشتراك ضروب متعددة في نطاق القصيدة الواحدة , مع إدراكنا التام لكون حديثه عن الصور التي يتحملها ضربَ كلِّ بحر من بحور الشعر يشير إلى إدراكه لقابليتها على استقطاب ذلك ولكنا لا نجد في ذلك ما يفرق بين طبائع إيقاع البحور التي تتقبل مظهر الازدواج والتي لا تتقبل ذلك ، فضلاً عن التلويح إلى أثر ذلك في المتن الدلالي المرتبط بنطاق القافية , ومن ذا وجدنا وصفه للبحور كافة لا يستظهر التفريق المذكور، وإنما يحيل فيه إلى مظهر التنوع العام في نطاق بحور الشعر سواءً ، فوصفه للمديد مثلاً بقوله : (إن له ستة أضرب وهو مجزوء في الاستعمال ولا يقع تاماً)[1], لا يقف عند بيان الخواص الدقيقة المرتبطة بإيقاع كل وزن من أوزان الشعر, ولو استبينا تعليقه على شواهد الضروب الستة لما وجدنا اختلافاً كبيراً عما تضمنته هذه المقولة على الرغم من كون الضرب الأول من هذا البحر حصراً قد استحوذ على خاصية الازدواج الثنائي بين تفعيلة مخبونة وأخرى سالمة صحيحة ، والوصف السابق يماثل كثيراً وصفه لبحرٍ يعد الازدواج في ضروبه مظهراً بارزاً لا يخفى على كل من ضلع في معرفة الأوزان وطبائعها كالبحر الخفيف وذلك في قوله :(له خمس أضرب , فالعروض الأولى صحيحة لها ضربان الأول مثلها .... والضرب الثاني محذوف.... العروض الثانية محذوفة ولها ضرب واحد .... العروض الثالثة مجزوءة صحيحة لها ضربان الأول مثلها ..... الضرب الثانيٍ مقصور مخبون)[2]. إذ لا فرق بين الوصفين إطلاقاً سوى اشتراكهما في قضية إبراز مقدار تنوع الضروب بشكلٍ عام في نطاق القصيدة الواحدة أو على مدى استخدام الأنماط الإيقاعية لما يتفرع منها في وزن واحد .

ومع ذا أشر استقراؤنا لآرائه اقترابه من التلويح إلى مظهر الازدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي وذلك في معرض آخر من كتابه لم يقع في دائرة استعراضه لأحوال الضروب في أوزان الشعر العربي ، وإنما جاء في مضمار ما اصطلح على تسميته بـ(ما أَجري من العلل مجرى الزحاف)[3] , فالإشارة التي يتضمنها العنوان المذكور تلوح باستقبال بعض ضروب البحور لمظهر الازدواج بشكل عام من دون تخصيص الحديث عنه في نطاق القصيدة الواحدة ،فمن الراسخ لدى العروضيين أن من المظاهر التي تميز بين مصطلحي الزحاف والعلة أنَّ العلل على الأغلب تُلْتَزم

[1] العيون الغامزة على خبايا الرامزة , ص 149 .
[2] العيون الغامزة علي خبايا الرامزة , ص 204 , 205.
[3] المصدر السابق , ص 126 .

في نطاق القصيدة الواحدة على شاكلة التغيير المعتمد في هيئة الضرب المعتمد في البيت الأول منها ، خلافاً لوظيفة الزحاف الذي لا يلتزم في تفعيلات البيت الشعري بما فيها الضرب على الغالب[1] ، لذا فإنَّ جريان بعض العلل مجرى الزحاف يقتضي التنوع وعدم الثبات في إطار القصيدة الواحدة لكون مفهوم اللزوم في العلل يقتضي ذلك على مستوى قصائد عدة ، فضلاً عن لزومه في نطاقي العروض والضرب تحديداً على أنْ نضع في الحسبان أنَّ جريان العلل المذكورة مجرى الزحاف لا يقتضي اتصال أثرها ببقية تفعيلات البيت كالحشو وإنما يقتضي التنوع وعدم الثبات في نطاق ضرب القصيدة ، من ذا كان التشعيث أول المظاهر التي أحدثت التنوع في ضروب بحور شعرية مخصوصة في إطار القصيدة الواحدة , يقول الدماميني (ويدخل التشعيث في بحرين رمز لهما الناظم بقوله ((كن)) فالكاف إشارة إلى البحر الحادي عشر وهو الخفيف والنون إشارة إلى البحر الرابع عشر وهو المجتث)[2]. ويشير الدماميني إلى قابلية البحرين المذكورين على تنويع ضروبهما في إطار القصيدة الواحدة والى ازدواجها حينما يترصد فيهما عدم التزام التشعيث نمطاً إيقاعياً في نطاق ضروبهما، وذلك إذ يقول: (وقد ذهب ابن السقاط وجماعة من العروضيين إلى أنَّ التشعيث من قبيل الزحاف , ولهذا لم يلزم ضروب القصيدة كلها , وظاهر كلام الخليل انه من قبيل العلل لذكره إياه مع أسمائها ووجهه انه مختص بالوتد , وذلك شأنه شان العلل والحذاق على انه علة جارية مجرى الزحاف , وهو رأي الناظم)[3].

ومع هذه الإشارة اللطيفة من الدماميني إلى مظهر من مظاهر الازدواج في ضروب الشعر العربي , إلا أنها لم تكن كافيةً للدلالة على أثرها البليغ في إيقاع الشعر العربي , لكونها لم تشر إلا إلى أثرها في الخفيف و المجتث تحديداً ، فضلاً عن إنها لم تختص في إيضاح أثرها إلا في علة التشعيث تحديداً , وفي علة الحذف في عروض المتقارب وليس في ضربه ، ومن دون أنْ ينفتح على اثر الزحافات الأخرى في بقية ضروب البحور , ويبدو إنّه أراد تحديداً إنْ يبرز المزايا الإيقاعية لنوعٍ محدد من العلل انسلخ عن القاعدة المعهودة لأحوالها في نطاق الضروب و الأعاريض ، كما يبين ذلك قوله :(لا يجري من العلل مجرى الزحاف إلا هذا الأمران خاصة , وهما التشعيث والحذف فيما ذكرناه , فإنْ اتفق مجيء غيرهما من العلل على هذا الوجه فهو شاذ لا يعول عليه)[4].

---

[1] ينظر العمدة ، 1 / 145 .
[2] العيون الغامزة على خبايا الرامزة , ص 128 .
[3] العيون الغامزة على خبايا الرامزة , ص 128 .
[4] المصدر السابق , ص 128 .

وإذا أمعنا النظر في رؤية العروضيين المتأخرين زمناً كأبي العباس القنائي المعروف بالخواص (ت 858 هـ) ضمن ما أودعه من آراء في كتابه (الكافي في علمي العروض القوافي) , سنلحظ حسه الاتباعي الناجم عن مسايرته لآراء المتقدمين منهجياً , بل سنلمس غلبة الصبغة المدرسية على كثير من مضامين كتابه المذكور ,ويبدو أنّ سبب ذلك قد كان بفعل سعي المؤلفين في هذا الحقبة إلى تيسير هذا العلم وتبسيطه والحرص على ألا يكون المحتوى العلمي فيه مقدماً لمن اختص بدراسته فحسب وإنما يحقق جدواه في شريحة واسعة من المثقفين وطالبي العلم ، إذا ما وضع في الحسبان اتصاله بنمط إبداعي له حضوره في ذائقة المتلقي العربي كفن الشعر، ولذلك فقد تأثر منهج المؤلف بالحس الشمولي في وصف طبائع الأوزان وتفرعاتها وما يلحقها من تغييرات عروضية من دون الإشارة إلى مصطلح الازدواج أو إلى مظاهره الدقيقة في ضروب أوزان الشعر العربي كما استطلعنا ذلك في آراء المتقدمين سابقاً , بل مال أسلوب عرضه لمضامين الكتاب ومناحيه إلى الإيجاز الدقيق , ويبدو أنَّ باعث هذه النزعة قد تحصل بتأثير العامل الزمني الذي جعل المتأخرين يدركون إنَّ اغلب القضايا التي تتصل بهذا العلم قد استوفيت وأغرق المتقدمون في عرضها وبيان فوائدها وتعليل الظواهر المتصلة بها ، فضلاً عن إحصاء كلّ ما تفرع عن الأوزان الشعرية من أنماط فرعية تنتمي إلى البحور ذاتها التي صنفها الخليل ، لذا لم يكن أمامهم سوى الشروع في تيسير هذا العلم و كسر جمود التفاعل ما بينه وبين متلقيه على اختلاف هويته الثقافية على الرغم من إيقانهم كلياً بأن جهودهم في هذا العلم لن تلقى صداها إلا في وسط المختصين والملمين بعلوم العربية خاصةً, و أدل ما يثبت مصداق تصورنا للآلية المنهجية التي انتهجها الخواص في كتابه أنَّ الفاصلة الزمنية ما بين مقدمة كتابه ومناحيه الرئيسية لم تشتمل إلا على بضعة ألفاظ أو عبارات لوّح فيها ابتداءً إلى ما أشرنا إليه سابقاً من تأثير لتقدم الزمن في التأليف في هذا العلم[1].

وبشكل قاطع لم يفصح كتاب الخواص عن اثر الازدواج في ضروب الشعر العربي ولاعن اصطلاحه , بل لم يفصل درسه العروضي بين البحور التي تستقطب الظاهرة المذكورة عن نظائرها التي لا تستقطبها ، وإنما استوت جميعها في الوصف الشامل الذي تبناه في وصف قدرة البحور وضروبها على التنوع بفعل ما يلحقها من تغييرات , من ذا كان حديثه عن بحر شعري كالهزج، وهو لا يشتمل على ظاهرة الازدواج في ضربه ، مماثلاً لوصفه لبحر شعري آخر اشتمل على الظاهرة المذكورة في ضروبه كالمجتث , وذلك إذ يقول فيه :(مجزوء وجوباً وعروضه واحدة

[1] ينظر الكافي في علمي العروض والقوافي , ص 15 .

صحيحة ولها ضربان الأول مثلها....والثاني محذوف)[1], ويقول في المجتث :(وعروضه واحدة صحيحة وضربها مثلها.... ويلحقه التشعيث)[2], نلحظ بجلاء تشابه الوصف الإيقاعي بين البحرين المذكورين تشابهاً تاماً لا يتضمن التلويح إلى أنَّ مجيء الضرب السالم في الهزج أو المحذوف منه يقتضي أن يكون كلّ منهما موحداً في إطار القصيدة الواحدة من دون أنْ يتقبل الازدواج بين ضرب سالمٍ صحيح وآخر محذوف أو بالعكس ، ولم يتضمن التلويح إلى أنَّ ضرب المجتث لا يقتضي توحيد هيئة ضربه في صورة معينة أو الإشارة إلى عدم التزامها في نطاق القصيدة الواحدة خلافاً للحال الإيقاعية في ضرب بحر الهزج.

وإذا ما استقرانا رؤية الفكر العروضي في حقبة متأخرة جداً كالتي شهدها أبو العرفان الصبان ت(1206 هـ) فلن نلمس فيما قدمه في كتابه (شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية) تصريحاً بمصطلح الازدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي أو التلويح إلى طبيعته الإيقاعية في نطاق إيقاع القصيدة الواحدة , بل سار على خطى المتقدمين في بيان مقاصد كتابه وطريقتهم في وصف البحور وما يلحق بها من تغييرات عروضية ، أو في إحصاء قدرة الضروب على التنوع بشكل عامٍ في البحر الواحد من دون الإشارة إلى ازدواجها في نطاق القصيدة الواحدة ، ماعدا إشارته إلى مفهوم التشعيث ضمن حديثه عن العلل التي تقع في ضروب الشعر العربي و أعاريضه حينما استعرض آراء المتقدمين في العلة المذكورة فيما يخص عدم التزامها في نطاق ضروب البحور التي تلحق بإيقاعها كالخفيف والمجتث ، وذلك إذ يقول: (ومذهب جماعة انه من الزحاف , لأنه لا يلتزم إذا وقع , وظاهر كلام الخليل أنه من العلل , لذكره معها ووصفه انه مختص بالوتد وذلك شأن العلة والحذاق على انه علة جارية مجرى الزحاف)[3] ، وهو بهذه الرؤية يتابع آراء الدماميني في الصدد ذاته حينما وصف التشعيث ضمن باب ما يجري من العلل مجرى الزحاف كما لمسنا ذلك سابقاً 0

مع ذلك لم يتطرق الصبان إلى آثار الظاهرة المذكورة إيقاعياً ولم يلفت إلى اشتراك بعض الزحافات مع بعض العلل في بحور أخرى كالمجتث والخفيف على إحداث مظهر الازدواج الإيقاعي وما يمنحه للبحر الشعري من مرونة إيقاعية .

الترابط الوظيفي بين الازدواج الإيقاعي ولغة الشعر

---

[1] المصدر السابق , ص 39 , 40 .
[2] المصدر السابق , ص 57 .
[3] شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية , ص 104 .

يكتنز النص الشعري بناءً فنياً رصيناً تتناغم مكوناته جميعها في تحقيق صورة جمالية مثلى تتحصل من خلال اشتمالها على مظهر التناسب والانسجام , إذ كان التناغم المذكور محكوماً بعلاقة وظيفية متوازنة يحتفظ من خلالها كلُّ مكون بخصوصية بنائية تميزه عن مكونٍ آخر من دون أنْ يبعث ذلك إلى أن ينفصل أثره في تكوين النص عما يشاركه من مكونات أخرى ، من ذا ارتبط أثر المكون العروضي في تشكيل بنية النص الشعري بغيره من المتطلبات الفنية على الرغم من كونه الركيزة المتينة التي تحقق الفرادة الأجناسية لهذا الفن الأدبي .

وقد كانت لغة الشعر وما يرتبط بها من أداء دلالي لتصوير التجربة الأدبية أوثق اتصالاً بالمكون العروضي لكون المكون المذكور يعتمد على المتن الصوتي لمباني الألفاظ الموظفة لتصوير المعنى تماشياً مع تأسيس نمط الإيقاع الوزني المعتمد في إطار القصيدة , وهو المسؤول على تصيير الخصائص الصوتية لكل لفظٍ من الألفاظ طوعاً لما يخدم الوحدات الإيقاعية المتمثلة بالتفعيلات لذا كان استيفاء النص الشعري للتناسب والانسجام بين المكون العروضي ولغة الشعر محققاً لعلاقة وظيفية تشخصهما بوصفهما لحمةً بنائيةً واحدة يتساوى فيها مقدار التأثير الحسي المتحصل من طبيعة الوزن المستخدم في القصيدة مع التأثير الدلالي للغة الشعر بمستوى واحد .

وقد التفت الفكر النقدي لدى العرب إلى هذه العلاقة الوطيدة بين المكونين المذكورين إبان تشخيصه للمتطلبات الصياغية المرتبطة بالشكل الشعري وللمواصفات الجمالية التي ترتقي بالنص إلى مراتب الاكتمال والتمكن ، فضلا عن عدها أسساً منهجية يعتمدها النظر النقدي في تكوين أحكامه في ظروف التقويم أو المفاضلة , وقد ظهرت أولى الإشارات لالتفات المتقدمين من النقاد للعلاقة المذكورة في الرؤية النقدية التي قدمها بشر بن المعتمر (ت 210 هـ) في صحيفته الشهيرة , إذ يقول فيها ملفتاً إلى العلاقة المذكورة :(وتجدُ اللفظة لم تقع موقعها ولم تصر إلى قرارها والى حقها من أماكنها المقسومة لها , والقافية لم تحل في مركزها وفي نصابها ولم تتصل بشكلها وكانت قلقة في مكانها , ونافرة من موضعها فلا تكرههما على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها)[1], إذا ألفتت هذه المقولة إلى الترابط الوثيق ما بين متطلبات الشكل العروضي ولغة الشعر حينما شخصت الترابط البنائي بين متطلبات القافية وثنائية اللفظ والمعنى , لكون القافية موقعاً حساساً يستجمع بعدين رئيسيين , الأول يتصل بالبناء الإيقاعي العام في تكوين القصيدة ، والثاني يتصل بلغة الشعر لكون القافية جزءً متيناً من الأداء الدلالي في البيت ، وبتحصلها يتحقق شرط رئيسي من شرائط عمود الشعر ، من ذا أكد الناقد على ضرورة صيانتها وتحصيل الدقة في اختيار اللفظ الذي يشغلها من دون أنْ يكون اختياره مدعاةً لطلب الانسجام والتناسب مع ما يسبقه من قوافٍ

[1] ينظر البيان والتبيين , 137/1 , العقد الفريد , 55/4 , العمدة 212/1 .

فيكون ذلك سبباً رئيسياً لتهافت المعنى وتداعيه , ومن دون أنْ ينساب خلف إرضاء المعنى فيضطره ذلك إلى خرق وحدة المعنى في البيت أو مستشيراً لضرورات الشعر[1].

ومن الإشارات الأخرى التي أومضت بالتفات الفكر النقدي لدى المتقدمين إلى العلاقة الوظيفية ما بين متطلبات المبنى العروضي ولغة الشعر ما جسدته آراء أبي العباس ثعلب (ت 291 هـ) في كتاب (قواعد الشعر) إذ ربط ضمن المعايير التي رسمها لتأثير تمكن الشعراء على إحداث التعدد الدلالي في نطاق البيت الواحد ضمن ما اصطلح عليه بالأبيات المعدلة أو الغر أو المحجلة والموضحة والمرجلة[2] وبين المتطلبات الدلالية والإيقاعية لبناء القافية في البيت، فقد التمس أن لبعض الشعراء قدرة على إحداث تعدد في دلالات معنى البيت الواحد من دون أنْ يلجوا في الوقوع بعيب التضمين[3] ، ومن دون أن يُخلّوا بالنسق الصوتي المعتمد في قافية القصيدة ويسقطوا حينئذ في مؤثرات عيوب القافية روياً وسناداً.

وقد صَرّح ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) بهذه الصلة الوظيفية بين مكونات لغة الشعر والبناء العروضي , وامتد حديثه عنها في مواضع عدة من كتابه (عيار الشعر) مشيراً فيها إلى التوازي البنائي القائم ما بين الصدى الإيقاعي لبعض البنى الصرفية والنسق الإيقاعي المتحصل في نوع القافية من حيث عدد المتحركات المحصورة مابين ساكنيها[4], أو في حديثه عن فاعلية المبنى العروضي في تشكيل سياق الجملة الشعرية [5] أو في غير ذلك من الوقفات التي ترصد أثرها في تنبه الناقد المذكور إلى ارتباطها وظيفياً بالمكون العروضي [6].

أما قدامة بن جعفر ت(327) فقد تشبعت رؤيته النقدية تشبعاً تاماً بتيقن الفاعلية الوظيفية للعلاقة المذكورة ، وتأسس منظوره النقدي في كتاب (نقد الشعر) على تقصي أثرها في بناء النص , من ذا عالج المؤشرات الجمالية المثلى الواجب تحققها في بنائه ، فضلاً عما يجب اجتنابه من مؤثرات سلبية متحصلة بفعل التقصير في تحقيق ما رسمه من مزايا متكاملة للبناء الجمالي الأمثل في الشعر ضمن ترابط العلاقة المذكورة ، فجعل تعريف الشعر مقروناً بتوحد معطياتها كما يظهر ذلك في قوله: (المفردات التي تحيط بحد الشعر على ما قدمنا القول فيه أربع وهي اللفظ والمعنى والوزن والقافية)[7], أو في رسمه للخطة المنهجية التي سار عليها تنظيره النقدي في الكتاب المذكور حينما

---

[1] ينظر: النقد العروضي عند العرب , ص 147 .
[2] ينظر : قواعد الشعر , من ص 66- 84 , والنقد العروضي عند العرب ,ص 202 .
[3] التضمين عيب من عيوب القافية مفاده تجاوز المعنى لقافية البيت واتصاله بصدر البيت الذي يتلوه . ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص 285 . الكافي في علمي العروض والقوافي ، ص 87 .
[4] عيار الشعر , ص 128 .
[5] المصدر السابق , ص 43 وما بعدها .
[6] ينظر : النقد العروضي عند العرب , من ص 217 وما بعدها .
[7] نقد الشعر , ص 69 .

قعّد للعلاقة المذكورة وما يتصل بها من مواصفات جمالية وسلبية فجعلها بمثابة العمود الفقري لتشكيل الجسد الشعري على النحو الآتي :

1. ائتلاف اللفظ مع المعنى .
2. ائتلاف اللفظ مع الوزن .
3. ائتلاف المعنى مع الوزن .
4. ائتلاف المعنى مع القافية .

وإذا ما استقرأنا آراء ابن المظفر الحاتمي ت (388هـ) للمسنا إدراكه نقدياً للترابط الوظيفي بين متطلبات البنية العروضية ولغة الشعر ، من ذا خلد في منظوره النقدي تدخل العروض تدخلاً فاعلاً في تشكيل المستوى الدلالي للبيت حينما ترصد أثر المكون المذكور في تشكل السياق اللفظي في البيت وفقاً لنظامه الزمني واتصال ذلك بتشكيل المستوى الدلالي ، فتعرض للحديث عن حالة مخصوصة لأثر العلاقة المذكورة تحديداً فيما يتصل بقضية (الحشو)[1] ، فوجد أنَّ تمام الألفاظ المنتدبة لتمثيل المعنى قد تبعث الشعراء إلى أن يوفوا بمتطلبات البناء العروضي إذا ما تمَّ اللفظ من دون الوزن فيستدعيهم ذلك إلى الإتيان بحشو لفظي يزيد على المعنى الأصيل دلالات جديدة بفعل زيادة اللفظ ، فيتقن بعض الشعراء التوأمة بين المعاني المزيدة والمعنى الأصيل وقد لا يتقن بعضهم ذلك ، من ذا ضمّن مقولاته دعوة لمراعاة التوازن بين أطراف العلاقة المذكورة ، ليس على مستوى حشو الأبيات بل على صعيد علاقة لغة الشعر بالقافية أيضا ، تفادياً لحدوث حالات سلبية تفقد المعنى بلاغته في التأثير وفاعليته في التخييل[2].

وعلى الرغم من تبني القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (392 هـ)مشروعاً نقدياً تمثل في الوساطة بين الشعراء كما لوح إلى ذلك كتابه (الوساطة بين المتبني وخصومه) إلا إنَّ الإشارة إلى آثار الترابط بين موسيقى الشعر ولغته لم يغب مطلقاً عن تصوراته لتفحص الدعاوى النقدية المقدمة بوصفها مؤاخذات على المقدرة الشعرية لدى المتبني فضلاً عن أخذه بحجج الدفاع عن الشاعر المذكور وإنصافه قياساً بما وقع لدى غيره من عثرات أو بما يسوغ ما يقع في شعره ضمن منظور موضوعي اعتمد مقايسة ما وقع في شعره مع استخدام المتقدمين من الشعراء لحالات مماثلة ، من ذا عرج بحديثه على مظاهر سلبية تتحصل من عدم إتقان بعض الشعراء للتوازن بين مقتضيات البنية العروضية والتركيب البنائي للغة الشعر ضمن إطار(أغاليط الشعراء)[3], فضلاً عن تلويحه إلى

---

[1] حلية المحاضرة , 190/1 – 191 .
[2] ينظر : النقد العروضي عند العرب , ص 297 ، 298 ، 299 .
[3] كتاب الوساطة , ص4 . وينظر : النقد العروضي عند العرب , ص 306 .

إلى أثر الترابط الوظيفي ما بين المكونين المذكورين في حدوث تعالق نصي ما بين نصوص معينة يتماثل فيها الأداء الدلالي مع طبيعة النمط الإيقاعي المنتقى في قصيدتين اثنتين ما يثير شكوك الملاحظة النقدية في وقوع السرقة الشعرية.[1]

ولم يغفل أبو هلال العسكري (ت 395) ما ترصدته وقفات المتقدمين لأثر العلاقة البنائية والدلالية بين موسيقى الشعر ولغته , بل واكب ملاحظاتهم بشكل دقيق ، إذ اظهر منظوره في كتاب الصناعتين جهدا وصفيا ممعنا في العلاقة بين الطرفين المذكورين ، فأومأ إلى أسبقية الإيقاع للغة الشعر في تحديد القالب البنائي للقصيدة[2], فضلاً عن إشارته إلى تأثير النسق التقفوي في تشكيل المستوى الدلالي في إطار البيت الشعري[3], كذلك إلى أثر بنية الوزن في تمييز دلالات المعنى ضمن تناوله لقضية الحشو وأثره في زيادة المعنى[4].

وعند تسليط الضوء على المحاور الفكرية التي استند إليها المرزوقي (421 هـ) في رسم الهيكل الوظيفي لمكونات عمود الشعر نلمس بجلاء تداخل العلاقة بين الطرفين المذكورين لتكون علاقة الترابط أو التداخل في تصوراته مبدأً نقدياً راسخاً لابدَّ من مراعاة متطلباته و توازن أطرافه في المعادلة الشعرية ، حينما خصّ ذلك في المعايير السبعة التي يستند إليها عمود الشعر[5], إذ أورد في أحد المعايير المذكورة أن يكون : (عيار التحام أجزاء النظم التئامه على تخير من لذيذ الوزن الطبع واللسان ..... وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن , لأنّ لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه و يمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه)[6], فقد ألمح الناقد إلى ضرورة ألا ينظر إلى الوظيفة البنائية التي يعتملها الوزن من منظار عروضي صرف , وإنما لا بد من أن يصحب ذلك بتوأمة نشاطه البنائي مع متطلبات لغة الشعر عن طريق خلق توازن بنائي بينه وبين مكوناتها , فلا يحمل ذلك الشاعر إلى المساس بهما إذا ما قاطع مبنى الألفاظ ما يفرضه الوزن من نظام صوتي , أو إذا استدعى الوزن لغة الشعر إلى أنْ تسايره فتكون مباني الألفاظ طوعاً له ، ما يلحق ذلك بها نقصاً أو زيادة ومن ثم ينسحب أثره إلى المستوى الدلالي محدثاً فيه بتراً و تذنيباً في سياق معنى البيت.

---

[1] كتاب الوساطة , ص 195 -204 .
[2] كتاب الصناعتين, ص 157 .
[3] المصدر السابق , ص 425 .
[4] المصدر السابق , ص 422 – 423 .
[5] ينظر شرح ديوان الحماسة , 10/1 .
[6] المصدر السابق, 10/1 .

ولكون الترابط الوظيفي مابين متطلبات العروض وبناء لغة الشعر قد عُدَّ أساساً منهجياً لابد من إدراكه لدى كل من يمدّ نظره في نقد الشعر ومعرفة أصوله ، فقد أدلى ابن رشيق القيرواني (456 هـ) بدلوه في هذا المضمار مشخصا ــ استناداً إلى ملاحظات مَنْ تقدمه من النقاد – أثر المكون العروضي في تعضيد المستوى الدلالي في الشعر إذا ما أنتج ذلك من قبل مقدرة أدبية تمتاز بضلوعها واقتدارها في صنعة الشعر, إذ غدا إمعانه بائناً في هذه القضية من خلال تصديه لها في باب (الحشو وفضول الكلام)[1], كما ألمح أيضا إلى أثر القافية في توجيه المعنى حينما أشار إلى تدخلها في تحديد الهيئة الصوتية للفظ الذي يتمم دلالة المعنى في إطار البيت ضمن ما عالجه في مضمار مصطلح (الإيغال).[2]

وإذا آل بنا المطاف إلى أن نستقريء الترابط الوظيفي ما بين المكونين المذكورين في آراء حازم القرطاجي (476 هـ) في كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) للمسنا مسايرته كلياً لآراء المتقدمين في تشخيص القضية المذكورة , وغلبة أثر الشكل العروضي فيها في تشكيل جمال البناء الفني للشعر سواءً أكان ذلك في إطار تشخيصه لتأثير الشكل المذكور في تشكل السياق التركيبي للغة النص من خلال معالجة المظاهر الناجمة بسبب مسايرة لغة الشعر للنظام الذي يفرضه بناء الوزن إقامةً لإيقاعه ـ كالتفاته إلى مظهر التقديم والتأخير في بنية الشعر وردّ أسبابها بشكل رئيس إلى ذلك[3], وفي معالجته لمظهر الحشو وبواعثه في الجملة الشعرية[4]ــ أم في بيان إسهام البناء العروضي في اكتساب لغة الشعر سمة الإيجاز إذا ما زاد مقدار المعاني على الألفاظ[5], فضلاً عن معالجته للعلاقة البنائية بين متطلبات البناء الموسيقي والمستوى الدلالي في النص الشعري حينما شخص الأثر الفاعل للقافية في توجيه صورة المعنى في البيت الشعري ، من ذا فرض شرائط مخصوصة من أجل أنْ يفعل أثرها تفعيلاً تاماً في إسناد المعنى ، وأن تكتسي بالمزايا الجمالية التي ترتبط بوظيفتها الإيقاعية[6].

ولم يغفل المحدثون عن إدراك هذا الترابط الوثيق بين الطرفين المذكورين وإنما تابعوا آراء المتقدمين في ذلك وإنْ اختلفت رؤاهم بعض الشيء عن المتقدمين بسبب معالجتهم للقضية المذكورة

---

[1] ينظر العمدة , 69/2 .
[2] ينظر المصدر السابق , 32/2 , 57 , وينظر : النقد العروضي عند العرب , ص 358 .
[3] منهاج البلغاء , ص 174 – 187 .
[4] المصدر السابق , ص 210 .
[5] المصدر السابق , ص 210 .
[6] المصدر السابق , ص 271 وما بعدها .

في أنماط شعرية متنوعة تختلف بنيتها الشكلية عن النظام الموسيقي الذي اعتمدته القصيدة العمودية , ومع ذا فإنَّ آراؤهم لم تشط إطلاقا عما رسمه التراث النقدي من ملاحظات سديدة في هذا المضمار , ونلحظ من خلال إطلاعنا على آرائهم أنهم اهتموا بالأبعاد الجمالية التي تجمع الإيقاع بالدلالة ، من ذا انصب اهتمامهم بشكل أساس في البحث عن كل ما يدعم البناء الخارجي للإيقاع الشعري وزناً وقافيةً من موارد لغة الشعر بوصفها دعائم لما يطلقون عليه بالموسيقى الداخلية[1], ونظروا إلى العلاقة المذكورة بوصفها لحمة متماثلة لا يمكن لها أنْ تتقبل التجزئة , كما شخصوها بكونها تبادلية لا يقوم طرف منها إلا بقيمومة الطرف الآخر , يقول الدكتور محمد غنيمي هلال (فالموسيقى جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه , والموسيقى تنبعث من وحدة الدافع في الجملة على حسب الشعور الذي يعبر عنه وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها)[2], إذ رد الدارس طبيعة العلاقة القائمة بين مكونات البناء الموسيقي في الشعر ولغته إلى الموقف النفسي والحالة الشعورية التي تختلج ذات الشاعر إبان خلق التجربة الإبداعية فيكون تلازمها تلازماً جوهرياً لكونه ينظر إليها نظرة موحدة بوصفهما تقنيات تترابط فيما بينهما في التعبير عن كل خبايا ذاته ومكنوناتها ، من ذا لم يستشعر الدارس حدوداً فاصلةً بين مكونات الطرفين المذكورين في خلق النص الشعري .

وتكاد تكون آراء المحدثين متفقة مع الدارس السابق في تقويم العلاقة المذكورة , إذ يقول رينيه ويليك في ذلك : (فتأثير الوزن إذن يكون في تحقيق الكلمات ودعم فاعليتها يبرزها ويوجه الانتباه إلى صوتها في الشعر الجيد)[3], ويقول سيد قطب :(إنَّ وظيفة التعبير عن الأدب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات , بل تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني وهي جزء أصيل في التعبير الأدبي , هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات والصور والضرب .... وكل هذه العناصر التعبيرية تبدو وحدة في العمل الأدبي)[4], ويقول ويلبرس سكوت :(إنَّ المعنى يتكون من قضايا الشكل (الوزن والصورة) ، والعرض إلى غير ذلك ، ومن قضايا المحتوى (الواقع , الفكرة) , وما إلى ذلك ، تعمل كلها معاً دون انفصال)[5].

نخلص من ذلك إلى أنَّ التراث النقدي لدى العرب قد أدرك بشكل تام مدى الترابط الوثيق بين متطلبات الشكل العروضي ولغة الشعر ، وتدخل المكون العروضي تدخلاً واسع الأثر في تشكل

---

[1] ينظر : الإيقاع في السجع العربي , ص 46 وما بعدها , المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر , ص 12 وما بعدها , البنية الإيقاعية في شعر أبي نواس , ص 193 وما بعدها .
[2] النقد الأدبي الحديث , ص 445 – 446 .
[3] نظرية الأدب , ص 225 .
[4] النقد الأدبي , ص 33 .
[5] خمسة مداخل إلى النقد الأدبي , ص 196 .

السياق التركيبي للجملة الشعرية تبعاً لما يتماشى مع أنظمته الزمنية المتمثلة بالأوزان ، ومن ثم مسؤوليته عن توجيه دلالة المعنى في البيت اعتماداً على النظام البنائي الذي سلكته الألفاظ التي تصور المعنى بما لا يتقاطع مع متطلبات الوزن . كما نخلص أيضاً إلى أنّ المتقدمين من النقاد قد كانوا أكثر التفاتاً وتشخيصاً للعلاقة المذكورة من المحدثين الذين اهتموا كما أشرنا سابقاً بالأبعاد الجمالية وارتباطها بمقاصد الشاعر وحالته الشعورية ، أو أثرها في نطاق التلقي لكونهم يولعون بكل ما يجعل بناء النص مؤثرا واسع الإيحاء واللمحة , مع إدراكنا بأنَّ الباعث الأصيل الذي وسم نظرة المحدثين بالطابع المذكور مرده إلى أنَّ تقويمهم النقدي ما عاد مكتفياً بالرؤى التي قدمها النقد القديم في تشخيص المكونات الفنية لقالب القصيدة العمودية فحسب ،وإنما ابتنى أسساً نقدية جديدة لنقد الشكل الشعري اعتماداً على مسارات التجديد في بناء الشكل في الشعر الحديث ، وتطور المنظور النقدي تبعا لذلك. من ذا كانت نظرتهم الجمالية أكثر اتساعاً لتقويم نتاجات الشعر على اختلاف بنائها الشكلي وانتمائه زمنيا.

المبحث الثاني:

الازدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي

دراسة إيقاعية – دلالية

وضح فيما تقدم من حديث التفات العروضيين إلى قابلية الأوزان الشعرية لدى العرب على التفرع والتنوع بما يتماشى مع طبيعة الانفعال الأدبي لدى المنشئ ، فضلاً عن تسايره مع طبيعة النسق اللغوي الذي يقتنيه في موضع الضرب تحديداً ، فينشأ جراء ذلك تنويع على مستوى ضروب البحور , كما أطلعنا أيضا على إدراك التراث النقدي لدى العرب لطبيعة الترابط الوظيفي المتين ما بين المتطلبات البنائية لأوزان الشعر وبين مكونات لغته ، وتجلي النظرة ذاتها في منظور الدراسات النقدية الحديثة , من ذا سيتقفى بحثنا في هذا المضمار ترصد معالم الازدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي مع تنوعها واتصال كلَّ منها بطبيعة الأداء الدلالي المرتبط بمعنى البيت الواحد لكون بحور الشعر العربي وما يتفرع منها من أنماط إيقاعية تبعاً لمظاهر الجزء والنهك والشطر ،فضلاً عن تعدد هيئات الضروب فيها سواءً أكان ذلك مقاساً بمستوى الهيئة التامة أو بالمظاهر المذكورة التي تتفرع منها , لذا فإنَّ اختيارنا للنتاجات الشعرية التي تتوافر في بحورها ظاهرة الازدواج الإيقاعي ستعد عينات من الممكن أنْ ينسحب أثرها إلى ما يناظرها من نتاجات شعرية سلكت البحور ذاتها وإن اختلفت الهوية الإبداعية باختلاف انتماء النصوص إلى شعرائها وأزمانهم ، لكون الشكل العمودي للقصيدة العربية قد اعتمد الثبات على الأنظمة الإيقاعية عينها ولم يشط عنها أطلاقا ما عدا الأشكال الشعرية المستحدثة التي لا تنتمي بواقعها إلى النظرية العمودية القديمة ، وإن

اعتمدت إيقاعاً مناغياً لإيقاع البحور القديمة كما في الشعر الحر, ولا بدّ أنْ نضع في الحسبان أنَّ الموقف الأدبي في النصوص المنتخبة يتغير تبعا لطبيعة الغرض وخصوصية التجربة الشعرية فيه , كذا الحال مع طبيعة الأداء الأسلوبي في توظيف لغة النص لكونه يتباين من غرض إلى آخر ومن تجربة إلى أخرى ، ومن زمن إلى آخر، فضلاً عن تباينه من شكل إيقاعي إلى شكل آخر تبعاً لطبيعة الوزن المنتقى .

مظاهر الازدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي

أولاً : الازدواج الإيقاعي في ضروب البحور الشعرية

يعدُّ هذا النمط من أنماط الازدواج في ضروب الشعر العربي الأكثر تواتراً من بين أنواعه ، والأشد وضوحاً لنظر الملاحظة العروضية والنقدية سواءً ، لكونه يتصل بقدرة بحور الشعر العربي على التنوع والتماشي مع النمط الذي تستسيغه ذات الشاعر لكي يكون ممثلاً لانفعالها في تصوير تجاربه المتنوعة , ويتمثل النمط المذكور في بناء البحر الشعري حينما تتعدد هيئاته الإيقاعية في النظم ضمن محورين , المحور الأول يقتضي تنوع الإيقاع في بحورٍ معينة تبعاً لهيئات التمام والجزء والنهك والشطر , وفي هذا المضمار يكون فيه تنوع الصدى الإيقاعي للبحر بشكل عام أكثر وضوحاً منه في نطاق الضرب تحديداً ، لكون النظام الزمني والإيقاعي للبحر ذاته سيكون متعدد الهيئة يختلف باختلاف الحالات المذكورة ، فالصيغة التامة منه قد تقتضي في بعض البحور أنْ تكون ثمانيّة التفعيلات كما في الطويل والبسيط والمتقارب , وقد تكون سداسية كما يظهر ذلك في الكامل والوافر والرجز وغيرها , وعند وقوع مظهر الجزء فإنَّ النظام الزمني للبحر ذاته سيسلك كماً ونوعاً مخالفاً للصيغة التامة , إذ سيكون سداسياً قياساً إلى ما كان منها ثمانيّاً في تمامه كما في البسيط[1]. وسيكون رباعياً إذا كان مجتزأ عما كان سداسياً كما في الكامل [2]. ويتخذ كماً مخالفا للتمام وللجزء إذا ما شطر الوزن لكونه سيكون ثلاثياً على الإطلاق , وستتكيف لغة الشعر مع مساحة موحدة تستدعي فيه نظاماً موسيقياً مخالفاً للصورتين المذكورتين يعتمد التقفية في نهاية كل شطرٍ بشكلٍ يختزل فيه موقع تفعيلة العروض ويكتفى فيه بموقع الضرب والحشو تحديداً.

ويقتضي النهك أيضا تبايناً إيقاعياً مخالفاً للصور المذكورة آنفاً لكونه سيعتمد كماً ثنائياً يُخْتَزَلُ من خلاله موقع الحشو و يُكْتَفَى فيه بموقعي العروض والضرب , من ذا يعتمد هذا النمط الإيقاعي نمطاً أسلوبياً مغايراً في توجيه لغة الشعر يقتضي بأنْ يكون مبنى اللفظة الواحدة على

[1] ينظر: العمدة ، 303/2 . مفتاح العلوم ، ص 803 .
[2] ينظر: الكافي في العروض والقوافي ، ص 43 وما بعدها. الكافي في علمي العروض والقوافي ، ص 35 وما بعدها.

الأغلب موازياً لمقدار التفعيلة فضلاً عن الحرص على توافر المتطلبات الفنية الأخرى خصوصاً ما يقتضي وحدة المعنى في البيت على الرغم من قصر المساحة التعبيرية.

ومن الجدير بالذكر أنَّ عدول الإيقاع في بناء البحور الشعرية عن الهيئة التامة يكسبها سمة الرشاقة والسهولة ، من ذا اوجب المنظور النقدي على من يتداول النظم فيها شروطاً عدة كان من أبرزها أنْ يمتد فيها التعبير الفني عن التجارب الإبداعية إلى مساحات مطولةٍ تستوفي على اقل تقدير النصاب النقدي للقصيدة الذي حُدَّ بسبعة أبيات أو عشر[1], ولكون الامتداد المذكور يبرز وعياً فنياً محضاً من قبل المنشئ في صياغة الشعر ومتطلباته ، فإنَّ ذلك الامتداد سيثبت في بناء النص بصمة نقدية تحقق القصد الفني إلى الإبداع ، وتبعده عن أن يكون وليداً خديجاً صادراً عن عفو الخاطر اتفق له أنْ يتسم بالصفة الأدبية بتوافر ما يستدعي فيه من متطلبات رجماً بالصدفة ، وقد عقد المنظور النقدي لدى المتقدمين حواراً معمقاً عالج من خلاله تقويم النصوص وفقاً للمعايير المذكورة ضمن مضمار الرجز والقصيد[2], وأمعن النظر في النتاجات الأدبية فكان ما اكتسب منها هيئته التامة أو طالت أبياته، وافترشت به لغة النص سلوكاً أسلوبياً رصيناً يتماهى مع تغطيته لتفاصيل التجارب المتنوعة ويعبر عن وعيٍ فنيٍ أصيلٍ مصنفاً في مضمار صنف القصيد.[3] وكان ما لم تتوافر فيه المعالم المذكورة مصنفاً في مضمار الرجز تنبيء فيهِ الإبداعات عن عدم قصديتها واقترانها بالبساطة وباحتمالها لأن تكون من قبيل المصادفة فيجري فيها الوزن , وقد كانت قضية المنثور الذي شاكل المنظوم من الأدلة البينة على ما نريده من قصد في هذا الجانب.[4]

أما المحور الثاني الذي يبرز قضية التنوع في ضروب الشعر العربي وتعددها فيتمثل في تحقق خصوصية إيقاعية لمعالم التنوع في كلَّ بحر شعري بمعزلٍ عن البحور الأخرى , بل وفي كل هيئةٍ من هيئاته بما يورث غنىً إيقاعياً يتنوع فيه إيقاع البحر الواحد بتنوع الهيئة التي يعتمدها الضرب , إذ يتحقق هذا التنوع في إيقاع الضروب بفعل ما يلحقها من أشكال العلل والزحافات على تنوعها , ولكونه يعتمد سمة الثبات بفعل التزام نوع من العلل في الضرب على الأغلب , فإنَّ كلَّ صورة إيقاعية تحقق صدى إيقاعياً مميزاً عن الصور الأخرى التي تشاركها في هيئة البحر ذاته بسبب نوع التغيير الذي تحدثه العلل ,فعلى سبيل التمثيل فأن من الثابت في النظم أنَّ لضرب البحر الطويل ثلاث صور– على الرغم مما زاده بعض العروضيين من صورة رابعة لم ينظم فيها شاعر معروف

---

[1] ينظر العمدة ، 1 / 188 ،189 .
[2] ينظر البيان والتبيين ، 1 / 289 العمدة ، 1 / 184 ، وما بعدها .
[3] ينظر العمدة ، 1 / 186 . وينظر النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، ص 101 .
[4] ينظر البيان والتبيين ، 1 / 298 . العقد الفريد ، 5/ 282 .

وهـي صـورة الضـرب المقصـور[1]ـــ منهـا صـور الضـرب المقبـوض كـالتي وردت فـي معلقـة امـرئ القيس [2] :

قِفَا نبكِ مِنْ ذِكرى حَبيبٍ ومَنْزلِ ِبسِقْطِ اللِّوى بينَ الدَّخولِ فَحَومل ِ

فتوضح فالمقراة لم يعفُ رسمُها لما نسجتَها من جَنوبٍ و شَمأل ِ

التقطيع :

قفا نب	كمن ذكرى	حبيبن	ومنزلي	بسقطل	لوى بيند	دخول	فحوملي
ب- -	ب---	ب--	ب- ب-	ب--	ب---	ب-ب	ب- ب-
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن
			مقبوضة			مقبوضة	مقبوض

فتوض	ح فلمقرا	ة لم يع	ف رسمها	لما نـ	سجتها من	جنوبن	وشمألي
ب- ب	ب---	ب--	ب- ب-	ب- ب	ب---	ب- -	ب- ب-
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
مقبـــو ضة			مقبوضة	مقبـــو ضة			مقبوض

ومن صور ضرب البحر الطويل الأخرى, صور الضرب السالم كقول بشار بن برد[3]:

[1] الكافي في العروض والقوافي ، ص21 .
[2] ديوان امرئ القيس ، ص 29 وما بعدها.
[3] ديوان بشار بن برد , ص 51 .

إلا حَيِّ ذا البيتَ الذي لستُ ناظراً إلى أهلهِ إلاّ بكَيتُ إلى صَحْبي

أزورُ سواهُ و الهوى عنْدَ أهلِهِ إذا ما استخفتني تَبَاريحُ من حُبّي

التقطيع:

ألا حيـ	يذلبيتل	لذي لس	تناظرن	إلى أهـ	لهي إللا	بكيت	إلى صحْبي
ب- -	ب---	ب--	ب- ب-	ب- -	ب---	ب- ب	ب- --
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعيلن
			مقبوضة			مقبوضة	

أزور	سواهو ول[1]	هوى عنـ	د أهلهي	إذا مس	تخففتني	تباريـ	حمن حببي
ب- ب	ب---	ب--	ب- ب-	ب- -	ب---	ب--	ب- --
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن
مقبـــو ضة			مقبوضة				

أمـا الصـورة الثالثـة مـن البحـر الطويـل التـام فهـي صـورة الضـرب المحـذوف ، كمـا فـي قـول أبـي الطيـب المتنبي[2] :

التقطيع :

ليالـيَّ بعْدَ الظاعنينَ شُكُولُ طوالٌ وليْلُ العاشقينَ طَويلُ

[1] يجـوز فـي هـذه التفعيلـة أن تكـون مقبوضـة علـى نحـو (سـواهول / مفـاعلن / ب-ب-) ولكـن لكـون الهـاء المضمومة في لفظة (سواهُ) تتقبل الإشباع فقد أشبعت في التقطيع فضلا عن كون إشباعها أجمل صدى إيقاعياً .

[2] شرح ديوان المتنبي ،3/ 217 .

يُبنَّ ليَ البدْرَ الذي لا أريدُهُ ويُخفيْنَ بدراً ما إليهِ سَبِيلُ

لياليـ	يبعدظظا	عنين	شكولو	طوالن	وليلّلعا	شقين	طويلو
ب--	ب---	ب- ب	ب- -	ب- -	ب---	ب- ب	ب- -
فعولن	مفاعيلن	فعول	فعولن	فعولن	مفاعيلن	فعول	فعولن
		مقبوضة	محذوفة			مقبـــو ضة	محذوف

يبنن	ليلبدرل	لذي لا	أريدهو	ويخفي	نبدرن ما	إليه	سبيلو
ب- ب	ب---	ب- -	ب- ب-	ب- -	ب---	ب- ب	ب- -
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعول	فعولن
مقبـــو ضة			مقبوضة			مقبـــو ضة	محذوف

نلمس بجلاء تنوع تفعيلات الضرب في إيقاع البحر الطويل في الصور الإيقاعية الثلاث التي عرضناها آنفاً , إذ وفّر هذا التنوع تمايزاً واضحاً في طبيعة الصدى الإيقاعي المتحصل من استخدام البحر المذكور في نظم الشعر العربي وأتاح للإدراك السمعي أنْ يستشعر الفروق الموسيقية بينها , إذ لا يخفى على ذائقة المتلقي اكتساب صورة الضرب المقبوض من هذا البحر لمواصفات إيقاعية أعلى بكثير من صورتي الضرب الصحيح أو الضرب المحذوف، هذه المواصفات قد اتضحت من خلال اشتمالها على الانسياب الإيقاعي الرائق والوفرة الموسيقية التي أتاحت لها أنْ تكون الصورة الأكثر تداولاً في نظم الشعر العربي في هذا البحر والأكثر استحسانا من قبل العروضيين [1].

[1] ينظر العقد الفريد ، 5/ 444 . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص 148 .

وقد يتحقق مظهر التنوع في كل هيئة إيقاعية من هيئات البحر ذاته سواءً أكانت تامة أم مجزوءة أم منهوكة أم مشطورة, بما يجعلها مستقطبة لأنماط إيقاعية في الضرب مختصة بها لا تتماشى مع طبيعة توظيف الإيقاع الشعري في هيئة أخرى على الرغم من انتمائها للبحر ذاته واعتمادها لتفعيلة واحدة متماثلة , كالذي يرصد في طبيعة إيقاع البحر الكامل والرمل , فالهيئة التامة من البحر الكامل على سبيل التمثيل تتقبل في نظام ضربها ثلاثة أنماط إيقاعية , هي الصورة التامة كما في قولِ السموأل بن عاديا الإيادي[1]:

إنـّي إذا ما المَرْءُ بَيّنَ شكَّهُ وبَدَتْ عواقبُهُ لِمَنْ يَتَأمّلُ

وَتَبَرأ الضعفاءُ مِنْ إخوانِهِمْ وأَلَحَّ مِنْ حَرِّ الصميمِ الكَلكَلُ

أدعُ التي هي أرمقُ الحالاتِ بي عَنْدَ الحفيظةِ للتي هي أجملُ

التقطيـــــع :

إنني إذا	ملْمرء بيـ	ين شكْكهو	وبدت عوا	قبهو لمن	يتأملو
- - ب -	- - ب -	ب ب- ب -	ب ب- ب -	ب ب- ب -	ب ب - ب -
متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
مضمرة	مضمرة				

وتبرْرأضـ	ضعفاءمن	إخوانهم	وألحح من	حرْرصصميـ	ملكلكلو
ب ب- ب -	ب ب - ب -	- - ب -	ب ب - ب -	- - ب -	- - ب -
متْفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن
مضمرة		مضمرة		مضمرة	مضمر

[1] ديوان السموأل بن عاديا الإيادي ، ص 89 .

أدعللتي	هي أرمقل	حالاتبي	عند لحفيـ	ظتللتي	هي أجمْلو
ب ب - ب -	ب ب - ب -	- - ب -	- - ب -	ب ب - ب -	ب ب - ب -
متْفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
		مضمرة	مضمرة		

والصورة الثانية هي صورة الضرب المقطوع , منها قول مهلهل بن ربيعة[101]:

لمّا نعى الناعي كليباً أظلمتْ شمسُ النهارِ فما تريدُ طلوعا

قتلوا كليباً ثمَّ قـــالوا ارتقوا كذبوا لقد سبقوا الجيادَ رتوعا

لمما نعنـ	ناعي كليـ	بن أظلمت	شمسننها	رفما تريـ	د طلوعا
- - ب -	- - ب -	- - ب -	- - ب -	ب ب - ب -	ب ب- -
متْفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن	متفاعل
مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة		مقطوع

قتلو كليـ	بن ثممقا	لو أرتقو	كذبو لقد	سبقولجيا	درتوعا
ب ب - ب -	- - ب -	- - ب -	ب ب - ب -	ب ب - ب -	ب ب- -
متفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعل
	مضمرة	مضمرة			مقطوع

[101] ديوان مهلهل بن ربيعة , ص 48 .

أما الصورة الثالثة من هذا البحر فهي صورة الكامل الأحذ[102], إذ سيكفل التنوع الإيقاعي في هذه الصورة تبايناً واضح المعالم في تذوق هذا البحر سمعياً لكون علة الحذف ستسقط الوتد المجموع من تفعيلة الضرب وعروضه ، وهذا ما سيقصر من المدى الزمني لإيقاع هذا البحر قياساً بصيغته التامة , وسيقتضي الاكتفاء بفاصلة صغرى في الموقعين المذكورين تبايناً في المدى الزمني للتفاعيل المكونة للصورة المذكورة ، إذ إنَّ تفعيلة (مَتَفاعلن / ب ب – ب -) تقتضي الإبطاء في انسيابها و ترددها إيقاعياً ما وفرّ لها ذلك عمقاً إيقاعياً ووفرة نغمية تماشى إيقاعها بفعل ذلك مع التجارب الأدبية التي تتطلب إيقاعاً بطيئاً يمازج خبايا الذات ويساير انفعالها الخفي , وهذا ما لا نلمسه في شكل التفعيلة الحذاء (متفا / ب ب -) إذ سيورث قصر التفعيلة مع عدم وجود فاصلة زمنية لإطلاق الصوت بسبب اتصال الحروف في الفاصلة الصغرى التي تغطي مساحة (متفا) سرعةً في إيقاعها خلافاً لما بيناه في متفاعلن, وسيقربها هذا التغيير من صورة (فاعلن) المخبونة التي ترد على هيئة (فَعَلَنْ / ب ب -) بصورة يوحي فيها هذا التقارب بدنوها من قبيلاتها في البسيط والمتدارك والمديد , إذ كانت السرعة المذكورة مسؤولة عن الرشاقة الإيقاعية والتراصف النغمي في صورة البسيط المخبون الضرب والعروض، وفي المتدارك الذي انصبغ إيقاعه كلياً بالمزايا المذكورة ، وفي صورة المديد المخبون المحذوف الضرب والعروض، وهو من أكثر صور هذا البحر رشاقة وانسياباً0وبناءً على ذلك فإنَّ تقويم الطبائع الإيقاعية وتشخيصها ما بين نمطي الكامل التام الصحيح السالم – وإن اضمر – مع الضرب الأخذ يحقق إدراكا بائناً لتباين الإيقاع بينهما , ومن شواهد الضرب الأحذ من البحر الكامل , قول أبي نواس[103]:

يا صَاحبيَّ عَصِيْتُ مُصْطبحا وَغَـــدوْتُ للذاتِ مُطّرِحَا

فتـــــــزودوا منّي مراقبةً حَذَرَ العصا لمْ يُبْقِ لي مَرَحَا

إنَّ الإمامَ لـــــــهُ عليَّ يدٌ فَتَرقَّـــبا لِمُسَهّـــدٍ صُبَحا

التقطيع :

[102] الحذذ علة من علل النقص مفادها إسقاط الوتد المجموع من متفاعلن فتصبح (متفا) ينظر العقد الفريد، 427/5 - 428 .مفتاح العلوم ، ص 817 .المعتمد في علم العروض والبيان والإعراب ، ص 39 .

[103] ديوان أبي نواس , تحقيق الحديثي , ص 151 .

يا صا حبيـ	ي عصيتمص	طبحا	وغدوت لل	لذذاتمطّ	رحا
- - ب -	ب ب - ب -	ب ب -	ب ب - ب -	- - ب -	ب ب -
متْفاعلن	متفاعلن	متفا	متفاعلن	متْفاعلن	متفا
مضمرة		حذاء		مضمرة	أحذ

فتزوودو	مننـي مرا	قبتن	حذرلعصا	لم يبق لي	مرحا
ب ب - ب -	- - ب -	ب ب -	ب ب - ب -	- - ب -	ب ب -
متفاعلن	متْفاعلن	متفا	متفاعلن	متْفاعلن	متفا
	مضمرة	حذاء		مضمرة	أحذ

إننل إما	ملهو عليـ	بيدن	فترققبا	لمسههدن	صبحا
- - ب -	ب ب - ب -	ب ب -	ب ب - ب -	ب ب - ب -	ب ب -
متْفاعلن	متفاعلن	متفا	متفاعلن	متفاعلن	متفا
مضمرة		حذاء			أحذ

بينما تتقبل الهيئة الإيقاعية للصورة المجزوءة من هذا البحر أشكالاً مغايرة لما استقطبه الضرب في الصورة التامة – كما لمسنا سابقاً – من زحافات أو علل كاشتراك الضرب الصحيح السالم منها مع صورة الضرب المضمر أو مجيء الضرب مذالاً أو مرفلاً [104], إذ سيكون صدى الإيقاع مع دخول

[104] الإذالة والترفيل علتان من علل الزيادة ، فالإذالة هي زيادة حرف ساكن على ما نهايته وتد مجموع فتصير متفاعلن بها متفاعلان (ب ب – ب- 5) ينظر السبيكة الذهبية في الأعاريض العربية ، ص 56 -57 . أما علة

علتي الإذالة والترفيل مكتنزاً لمزايا إيقاعية تتسم بالطول والامتداد وبالغنى الموسيقي بمقدار أعلى مما تشتمل عليه صورة ضرب المجزوء الصحيح السالم في بناء الصورة المجزوءة ذاتها ، وهذا الأمر هو ما كان وراء كثرة النظم في الصورة المجزوءة المرفلة من البحر الكامل قياساً بالصورتين الأخريتين , فضلاً عن كون علة الإذالة تجعل الإيقاع أكثر غنى واقل جهداً على الشاعر في مراعاة متطلبات الإيقاع الصوتي في القافية لكونها تقتضي التقييد في القافية باعتماد حرف ساكن في رويها ، فيشترط حينئذ اعتماد التماثل في حرف الروي من دون اعتماده في المجرى أو الوصل ما جعل لهذه الصورة مزية عن صورة الضرب الصحيح السالم من مجزوء البحر المذكور , ومن شواهد صورة الضرب الصحيح السالم من مجزوء البحر الكامل في الشعر العربي قول أبي نواس[105] :

فَاضَــتْ دُمُوعُكِ ساكبهْ جـَـزَعَاً بِمَصْرَعِ والبهْ

قَامــَتْ بِمَوْتِ أبي أُسَامــة في الزِقَــــــاق النَادبهْ

التقطيع :

فاضت دمو	عك ساكبه	جزعن بمصـ	رع والبه
- - ب-	ب ب – ب-	ب ب – ب-	ب ب – ب-
متْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
مضمرة			

قامت بمو	ت أبي أسا	مة فز زقا	ق ْنادبه
- - ب-	ب ب – ب-	ب ب – ب-	- - ب-
متْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن

الترفيل فهي زيادة سبب خفيف على ما نهايته وتد مجموع فتصبح متفاعلن بدخول الترفيل متفاعلاتن (ب ب – ب- -) ينظر الوافي في العروض والقوافي ص 82 .

[105] ديوان أبي نواس , تحقيق الحديثي 955 , تحقيق الغزالي 578 .

مضمرة			مضمر

ومن شواهد الصورة المرفلة من مجزوء هذا البحر قول المنخل اليشكري[106] :-

إنْ كنتِ عاَذلتي فَسِيريْ نَحْوَ الحِجَازِ و لا تَحورِيْ

لا تَسْألي عن جُلِّ مَالـــــــي وانظري حَسَبِي وخيْرِيْ

التقطيــع :

إن كنت عا	ذلتي فسيري	نحو لحجا	ز ولا تحوري
- - ب-	ب ب- ب- -	- - ب-	ب ب- ب- -
متْفاعلن	متفاعلاتن	متْفاعلن	متفاعلاتن
مضمرة	مرفلة	مضمرة	مرفل

لا تسألي	عن جللما	لي وانظري	حسبي وخيري
- - ب-	- - ب-	- - ب-	ب ب- ب- -
متْفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعلاتن
مضمرة	مضمرة	مضمرة	مرفل

ومن شواهد صورة الضرب المذال من مجزوء البحر الكامل قول بشار بن برد[107]:-

ومريضةٍ مَرَضَ الهـــوى بكـــــرتْ بعبرتها تعيبْ

ورفعـــــــتُ عندَ جوابِها صَـوْتي وقد سكتْ المريبْ

---

[106] الأصمعيات ، ص 57 .

[107] ديوان بشار بن برد , ص 45 .

التقطيع:

ومريضتن	مرض لهوى	بكرت بعبـ	رتها تعيبْ
ب ب – ب-	ب ب – ب-	ب ب – ب-	ب ب – ب- 5
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلانْ
			مذال

ورفعت عنـ	دجوابها	صوتي وقد	سكت لمريبْ
ب ب – ب-	ب ب – ب-	- - ب-	ب ب – ب-5
متفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن	متفاعلانْ
		مضمرة	مذال

وإذا ما استُقرِيء إيقاع بحر الرمل وما تتفرع منه من هيئات سواءً أكان ذلكً فيما يلحق ضروبهُ كافة من تغييرات ،أم فيما يختص ببعض أنماطه كاختصاص هيئته التامة مثلاً بعلة الحذف[108], وهذا مالا يتوافر في مجزوئه ومنهوكه , واختصاص نمطه المجزوء بعلة الإسباغ التي لم ترد أطلاقاً فيما عدا هذا النمط [109].

إنَّ تشخيص الترابط البنائي بين هذا المظهر من الازدواج الإيقاعي والأداء الدلالي على مستوى القصيدة أو البيت الشعري يبين أنَّ انعقاد الصلة ما بين الطرفين المذكورين يتحصل بفعل الانتقاء

[108] علة الحذف :علة من علل النقص تدخل على ما نهايته سبب خفيف من التفعيلات فتحذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلة ، فتصير فاعلاتن (- ب --) بدخول الحذف عليها فاعلا (- ب -) . ينظر الكافي في العروض والقوافي ، ص 20 . المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص 33 .

[109] الإسباغ أو التسبيغ : علة من علل الزيادة يختص دخولها بما نهايته سبب خفيف من التفعيلات فتزيد على نهاية التفعيلة حرفا ساكنا فتصبح فاعلاتن (- ب --) بدخول هذه العلة فاعلاتانْ (- ب - - 5) وتختص بمجزوء بحر الرمل حصرا . ينظر العيون الغامزة على خبايا الرامزة ص 99 .المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص 33 .علم العروض والقافية ، ص 66 .

الصوتي لطبيعة مبنى اللفظة الموظفة في نطاق تفعيلة العروض خصوصاً إذا كان مطلع القصيدة مصرعاً ، أو من خلال اللفظ المنتقى في القافية إذا ما خلا مطلعها من التصريع , إذ يستدعي البناء الصوتي للفظ بطبيعته أنْ يفرض نظامين , الأول يسهم وظيفياً بتحديد الإيقاع الصوتي المحدد على مدار أبيات القصيدة كلها وهذا التوحيد يقتضي توحيد لوازم صوتية ترتبط بهيئة اللفظة فعلى سبيل التمثيل أنَّ قصيدة حسان بن ثابت التي مطلعها[110] :

عَفَتْ ذاتُ الأصابعِ فالجواءُ إلى عفراءَ منزلُها خلاءُ

تطلب فيها اختيار لفظتي (الجواء ، خلاء) أنْ تكون كلُّ أبياتها مردفة بالألف ، وان تكون حركة الحذو ملازمة لما يسبق ألف اللين فيهما ، فضلاً عن أنَّ الإطلاق فيها يقتضي إنْ يكون الروي موصولاً بالضم وبمجرى يناسب هذا الصوت . وبتوافر هذه اللوازم الصوتية يتأسس الإيقاع الصوتي لبناء القافية بما لا يخرق فيه نظام التناسب والانسجام فلا يقع الشاعر حينئذ بمخالفة صوتية لا على مستوى متطلبات الروي فيها ولا السناد , على أنْ نضع في الحسبان أنَّ النظام الأول الذي عرضناه يلبي متطلبات البنية الإيقاعية في النص بالدرجة الأولى. ومع ذلك فإنَّ معالم التماثل الصوتي فيه ستقضي بتحقق النظام الثاني الذي يوجب أنْ تتوازى مباني الألفاظ مع النسق الإيقاعي الذي نهجه التركيب الصوتي في القافية , فيقيد هذا التوازي بنية الألفاظ بتركيب صرفي يحرص بالدرجة الكبرى على أنْ تكون ألف اللين فيها ـ كما في مطلع قصيدة حسان – سابقة للهمز ليتحقق وسم القافية بكونها مردفة , فضلاً عن أنَّ طبيعة البنية الصوتية المذكورة يقتضي أنْ تستثمر أوزاناً صرفيةً من دون غيرها لا لتوفير الألف المردفة فحسب , وإنما لسداد النظام الإيقاعي لوزن البحر الوافر الذي يقتضي أنْ يكون ترتيب الألفاظ مماثلاً لتركيب التفعيلة المقطوفة ، وهذا الأمر يتيح لبناء القافية أنْ يتقبل ما يلبي حاجته من صيغ صرفية محدودة من دون صيغ أخرى مثل تقبله لـ (فِعال / فُعال / فَعال / فَعْل / انفعال) كما ورد ذلك في الألفاظ التي وقعت فيها قافية القصيدة[111], كصيغ فِعال ، فَعال ، فَعْل في(خَلاء , شاء , شِفاء , ماء , فداء , لقاء , كداء , براء , وقاء) أو لصيغ الأفعال التي يكون بابها همزياً مثل (تشاء , يشاء) على زنة (تفعل , أو يفعل).

وهذا لا يعني أنَّ الحرص على مسايرة الإيقاع الصوتي في مثل هذه القصيدة قد يتقبل كل الصيغ الصرفية التي تشتمل على ألف اللين في تركيبها مثل (استفعال , إفعال , فعلال) لكون هذه الصيغ لا تتماشى كما اشرنا آنفا مع النظام الزمني لترتيب المتحركات والسواكن في هذا البحر, فصيغة

---

[110] ديوان حسان بن ثابت ، ص 57 وما بعدها .

[111] لابدّ من التنويه إلى اعتمادنا لرأي الخليل في تحديد موقع القافية من البيت ومفهومها .

استفعال مثلاً تتألف من مجموعة أسباب خفيفة لا يتماشى ترتيبها مع النظام الإيقاعي لهذا البحر كما يبرز ذلك تقطيع مفردة تجيء على زنتها مثل لفظة (استكمالٌ) فتقطيعها مع التنوين يكون :

استكمالن = - - - -

إذ نلحظ اشتمالها على أربعة أسباب خفيفة وهذا لا يماثل ميزان (مفاعل / ب - -) التي تتألف من وتد مجموع وسبب خفيف واحد , ونلمس الحال ذاتها مع زنة (إفعال) فلو قطعنا إحدى الألفاظ التي تنتظم في ميزانها مثل (إشعارٌ) مع تنوينها فإن تقطيعها سيتألف من ثلاثة أسباب خفيفة على النحو الأتي :

إشْعَارْنْ = - - -

نلمس عدم مسايرتها أيضا لميزان (مفاعل / ب - -) المقطوفة التي في ضرب هذا البحر , ونجد الأمر ذاته مع صيغة (فعلال), فهي تتألف صوتياً من ثلاثة أسباب خفيفة كسابقتها وهذا ما لا ينسجم مع تفعيلة الضرب المقطوف , ومن الجدير بالذكر التفات ابن طباطبا العلوي للعلاقة الوظيفية المترابطة ما بين البناء الصرفي للألفاظ التي تشغل قوافي الشعر والترتيب الزمني للمتحركات والسواكن في كل بحرٍ من بحور الشعر[112], ولكنَّ إشارته في هذا الموضع لم تتقصد الربط بين اعتماد هيئات صرفية مخصوصة في قوافي الشعر وأثرها في توجيه دلالات البيت , وإنما أشار إلى قدرة الصيغ التي حددها على تشخيص أنواع القوافي وألقابها نظراً إلى عدد المتحركات المحصورة بين ساكنيها[113], فضلاً عن قدرتها على تشخيص اشتمال كل صيغ من الصيغ الصرفية على نمط محدد من الحروف والحركات اللازمة في بناء قوافي الشعر العربي[114].

وعوداً إلى الترابط الوظيفي مابين هذا الصنف من حالات الضروب في الشعر العربي وبين التشكيل الدلالي في البيت الشعري فإن التركيب اللفظي لما يشغل القافية من ألفاظ سيكون محدداً بهيمنة الصيغ الصرفية التي أشرنا إليها , فقياساً على ما ورد في قصيدة حسان بن ثابت , نلحظ أن إسهام الصيغ المذكورة بتلبية متطلبات البناء الإيقاعي في الضرب والقافية لا ينفصل عن أثرها في توجيه المعنى سواءً أكان ذلك مرتبطاً بتناسب اللفظ المنتقى في القافية مع الصورة الكلية للمعنى في البيت , أم من خلال توجيه ارتباط المعنى بالتذكير أو التأنيث أو الجمع أو الإفراد , فقوله على سبيل التمثيل :

---

[112] ينظرعيار الشعر ، ص 128 .
[113] النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، ص 338 .
[114] النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، ص338 وما بعدها .

وكـــانتْ لا يزالُ بها أنيسٌ خـــلال مروجِها نِعَمٌ وشاءُ

فـإنَّ تقليـب المعجـم الشـعري واستشـراف وقفاتـه إزاء مـا يحيـل إلـى هجـر المنـازل وخلوهـا ، ولمـا يجسـد صـورة الرحيـل وهجـر الأحبـة يقتضـي أنْ يوظـف الشـاعر لهـذه الصـورة مـا يحيـل إلـى اقترانهـا بالمشـاهدات الطبيعيـة المألوفـة التـي تؤكـد حالهـا كعصـف الريـاح فيهـا ونمـو الأشـواك وبقايـا مخلفـات الـوحش والحيوانـات البريـة الأخـرى وتجمـع الأغصـان والأوراق أو الرمـال أو انطمـاس الآبـار و اندراسـها , لـذلك كـان توظيـف مفـردة (شـاء) يصـلح لأن يكـون قرينـة للتوظيـف الـدلالي المـذكور , واحتذاءً لطريقة المتقدمين وهم يقفون الوقفة ذاتها على الطلول المقفرة, كقول امرئ القيس[115]:

ترى بعرَ الآرامِ في عرصاتِها وقيـعانِها كـــــأنّها حبُّ فلفلِ

أو كقول زهير ابن أبي سلمى[116]:

وقفتُ بها مِنْ بَعْدِ عشرينَ حُجةً فلأياً عَرفْـتُ الدارَ بَعْدَ تَوهّمِ

بها العِينُ والآرامُ ينهضنَ خلفةً وأنضاؤها يحملن مِنْ كلِّ مَجْثِمِ

ولـو افترضـنا إنَّ النسـق الصـوتي فـي قصـيدة حسـان لـم يكـن همزيـاً وكـان ميميـاً لنـاب فـي ذلـك توظيـف آخـر لـدال صـوتي يسـعى إلـى تحقيـق المغـزى ذاتـه لصـورة الرحيـل وهجـر الأحبـة بفعـل مـا يوحيـه مدلولـه مـن قابليـة للـدخول فـي علاقـة دلاليـة كبـرى مـن خـلال اشـتراكه مـع مجموعـة مقابلـة مـن الألفـاظ فـي إنتـاج معنـى مـا كـالمعنى الـذي اشـرنا إليـه . وهـذا الأمـر ينسـحب إلـى شـمول مظـاهر التـرابط الـوظيفي مـابين التشـكيل الصـوتي والـدلالي وبـين النظـام الإيقـاعي المتبـع فـي القصـيدة كلهـا بـل يكـون نتيجـة حتميـة لطبيعـة التـرابط الـوظيفي مـا بـين الإطـراف المـذكورة فـي تركيـب كـل قصـيدة مـن قصـائد الشـعر العربـي التـي تعتمـد النظـام التقليـدي أساسـا شـكليا فـي بنائهـا سـواء أكـان ذلـك فـي البحـر الـوافر أم فـي غيـره مـن أوزان الشـعر العربـي الأخـرى , فلـو انتقينـا قصـيدة أخـرى لتكـون دلـيلاً مـاثلاً علـى تـوافر مظاهر الترابط الوظيفي المذكور كقصيدة أبي الطيب المتنبي[117]:

على قَدْرِ أهلِ العَزْمِ تأتي العَزَائِمُ وتأتي على قَدْرِ الكِرامِ المَكَارِمُ

للمسـنا الحـال ذاتهـا، فانتقـاء الشـاعر للفظـة (العـزائم) فـي مطلـع القصـيدة , قـد اوجـب فـي بنـاء القصـيدة بعـدين رئيسـيين , أولهمـا يخـتص بأبعـاد صـوتية ودلاليـة، مـن حيـث تحديـد الإيقـاع الصـوتي

[115] ديوان امرئ القيس ، ص 30 .
[116] شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ، ص 7 .
[117] شرح ديوان المتنبي , 4 /94 .

لقافية القصيدة وقصره على أنْ يكون ميمياً مطلقا بالضم ومؤسسا بالإلف على الحال ذاتها التي ورد عليها بناء لفظة (العزائم) حرصاً على تحقيق الانسجام والتناسب مابين ما ختم به العروض من نهاية صوتية وبين ما ختم به الضرب , ولو افترضنا أنَّ صدر البيت المذكور قد ختم بلفظة أخرى غيرها لساير نسق القافية والضرب هذا التغيير بما يماثله صوتياً كالذي نلمسه في توظيف لفظة (المناقب) ــ على سبيل التمثيل ـ بدلاً من لفظة (العزائم) إذ سيكون روي الباء إيقاعاً صوتياً تطرد عليه أبيات القصيدة كلها , ولو افترضنا إهمال الشاعر لتصريع المطالع وعدم حرصه على ما تحدثه هذه الظاهرة من مماثلة صوتية بين نهاية الصدر والعجز لانعدم التناسب والانسجام في التشكيل الموسيقي للبيت الأول الذي يعد الواجهة الإيقاعية في القصيدة، ولأصيب إيقاع البيت بعيب ظاهرٍ اصطلح المنظور النقدي لدى العرب على تسميته بعيب التجميع , يقول قدامة بن جعفر في ذلك:(وهو أنْ تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روي متهيئ لان تكون قافية آخر البيت فتأتي خلافه)[118].

ولا يقف أثر التغيير في التشكيل الصوتي للبيت الشعري عند هذا الحد إذا ما استبدلت اللفظة المشار إليها سابقاً وإنما سيقتضي هذا التغيير اختلافاً من حيث مغزاه الدلالي أيضا (فالمنقبة) هي نتيجة متحصلة من استغراق العزم في عمل الخير بوصفها حالة إيجابية ، وهي ليست مؤشراً على قوة العزم عند الرجال ، من ذا تطلب التغيير أنْ يحدث تغييراً آخر في تركيب البناء اللفظي في البيت لأجل الإبقاء على دقة المعنى وسداده , وهذا يكون باستبدال لفظة (أهل العزم) في حشو صدر البيت بعبارة (أهل الجود أو ، أهل البذل ....) حتى تتناسب مع دلالة لفظة المناقب.

أما البعد الثاني الذي تحصل عن توظيف مفردة (العزائم) في عروض البيت المذكور سابقاً فيتمثل في تقييد نمط إيقاع البحر الطويل بصيغته المقبوضة لكون التشكيل الصوتي للفظة (العزائم) يتماهى مع تركيب العروض المقبوضة في هذا البحر , ولذا نجد أنّ حرص الشاعر على وحدة الإيقاع في البيت قد اقتضى أنْ يكون ضرب القصيدة مقبوضاً كعروضه المصرعة , وعلى هذا الأساس تحذو الأبيات التي تتلو المطلع حذو إيقاع الضرب المعتمد في البيت الأول ، ولو افترضنا أنّ الشاعر قد وظف تشكيلاً لفظياً مغايراً لما نلمسه في صدر البيت كأن يورد البيت على نحو الصياغة الآتية على سبيل التمثيل :

ــ على قَدْرِ أهلِ العَزْمِ يَطّرِدُ العزمُ ــ

[118] نقد الشعر, ص 181 .

على قَدْ	ر أهللعز	ميطط	ردلعزمو
ب - -	ب - - -	ب – ب	ب - - -
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعيلن
		مقبوضة	

فـإنَّ إيقـاع البحـر الطويـل سـيكون حينئـذٍ صـحيحاً سـالماً ، وسيقتضـي ذلـك أيضـاً تغييـراً ممـاثلاً فـي إيقـاع ضـرب البيـت و تغييـراً فـي بنـاء لفـظ القافيـة مسـايرةً للنظـام الزمنـي لتعاقـب المتحركـات والسـواكن في تفعيلة الضرب الصحيح السالم كأن تكون صيرورة البيت على سبيل التمثيل على نحو قوله :

على قدرِ أهلِ العزمِ يَطّردُ العزمُ ويأتي على قَدْر الكِرامِ الذي هموا

على قد	رأهللعز	ميطط	ردلعزمو	ويأتي	على قدرل	كرامل	لذي هممو
ب--	ب---	ب- ب	ب---	ب--	ب---	ب--	ب- - -
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن
		مقبـــو ضة					

نلمـس جليـاً مـا تحصـل مـن تغييـر آخـر لفـظ مـن صـدر البيـت ، إذ قـد اقتضـى ذلـك تغييـر لفـظ القافيـة مسـايرة للتغييـر فـي صـدر البيـت ، وبسـبب ذا تحـول إيقـاع الضـرب فـي البيـت مـن صـورته المقبوضـة إلـى صـورة أخـرى وهـي صـورة الضـرب الصـحيح السـالم مـن البحـر الطويـل , ولـو افترضـنا أن القصـيدة سـتتوالى أبياتهـا فـإن التغييـرات السـابقة ستنسـحب أيضـا إلـى تشـكيل تفعيلـة الضـرب فـي بقيـة الأبيات التي تأتي من بعد مطلعها .

ونلمـس أيضـاً أنَّ المغـايرة الإيقاعيـة فـي عـروض البيـت وضـربه ـ كمـا أوردنـاه سـابقاً علـى سـبيل التمثيل ـ قـد اقتضـت أيضـاً التغييـر فـي تركيـب ألفاظـه سـواءً أكـان ذلـك فـي صـدر البيـت أم فـي عجـزه ، فضـلاً عـن أثـر هـذه المغـايرة فـي تفريـع المقاصـد الدلاليـة وتعـددها فـي البيـت ذاتـه ، فدلالـة المعنـى فـي صـدر البيـت الأصـيل (علـى قـدر أهـل العـزم تـأتي العـزائم) تحيـل إلـى أنَّ أفعـال الإنسـان هـي دليـل علـى جـوهره، و بهـا يحكـم وتكـون علامـة دالـة عليـه , أمـا صـدر البيـت ذاتـه الـذي انتابـه التغييـر المفتـرض

وهو نحو ما افترضناه (على قدر أهل العزم يطرد العزم) فإن دلالة المعنى هنا تكون معنية بتصوير نتائج الأفعال المتحصلة عن ذوي الهمم العالية و بما شاع في عادات الكرام والشجعان من أفعال حميدة , فيكون مقدار الفعل مقاساً بأفعال من ارتفعت أقدارهم عن العامة , من ذا كانت دلالة المعنى في صدر البيت الأصل مطلقة في الكل ، بينما نلمس أن دلالة البيت في صورته المعدلة قد اقتصرت في خاصة الناس.

ونلمس الحال ذاتها أيضاً في صيرورة المعنى في عجز البيت , فمقصد المعنى في عجز البيت الأصل , كما في قوله (وتأتي على قدر الكرام المكارم) يحيل إلى أنَّ كلَّ أفعال الكرام حميدة , وأفعالهم في الكرم تتفاوت بمقدار ما يصل إليه كلَّ منهم إلى درجة الإكرام ،حتى يكون هناك كريم وأكرم منه وسيد الإكرام وكريم الكرماء ، من ذا كان المعنى في البيت يؤكد أنَّ صفة العطايا دليل على منزلتهم من الإكرام , بينما نجد أنَّ دلالة عجز البيت المفترض (ويأتي على قدر الكرام الذي هموا) تحيل إلى دلالة تتباين مع المعنى الأصيل الذي أراده أبو الطيب رحمه الله لأن دلالة عجز البيت المعدل تختص بتوصيف مقدار العطايا والهبات من دون الاختصاص بتوصيف علو همة الإكرام لدى الكرماء وتباينهم من حيث الإكرام, وعلى هذا كان المعنى في عجز البيت الأصيل يتخذ من المعلول (الكرم) غايةً لوصف علته (الكرام) ، بينما نجد أنَّ عجز البيت المعدل قد اختص بوصف العلة (الكرام) بوصفها دليلاً سببياً لإحداث المعلول (الكرم) . ولو قادنا البحث تارةً أخرى إلى افتراض ما يحدثه اختيار اللفظ الذي يختم صدر البيت الأول من مطلع القصيدة ، وأثره في تحديد النمط الإيقاعي لضربها واخترنا لفظة أخرى لمطلع قصيدة أبي الطيب ذاتها بما يجعل إيقاع ضرب البحر الطويل محذوفاً على النحو الآتي :

على قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ جَدَّ عَزَيمُ وجازى على قَدْرِ الكِرَامِ كريمُ

التقطيع:

على قد	رأهللعز	مجدد	عزيمو	وجازى	على قدرل	كرام	كريمو
ب--	ب---	ب- ب	ب- -	ب--	ب---	ب- ب	ب- -
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعي	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعي
		مقبـــو ضة	**محذوفة**			**مقبوضة**	**محذوف**

للمسنا أيضاً أنَّ الانتقال الإيقاعي في صورة البيت من هيئته المقبوضة إلى صورته المحذوفة عن طريق توظيف التشكيل اللفظي المفترض المتمثل بعبارة (جدَّ عزيمُ) في نهاية صدره بدلاً من قوله (تأتي العزائم) قد حرف نمطه الإيقاعي إلى صورة الضرب المحذوف , وعلى الرغم من أنَّ مغزى معنى البيت المفترض يكاد أن يقارب دلالة البيت الأصيل ، إلا أنَّ التغيير في دواله اللفظية قد أسبغ عليه خصوصية تختلف عن الأصل , إذ إنَّ دلالة المعنى في صدر البيت المفترض قد تخصصت بوصف موجد الفعل من دون أفعاله ،وزاد فيه تنكير لفظة (عزيم) أنْ يكون مغزى المعنى مقترناً بتشخيص فعل الإكرام بذات مخصوصة مفردة من دون أنْ يصلح ليكون وصفاً عاماً بسبب إفراد لفظة عزيم ، ناهيك عن أنَّ تعدي الفعل (جدّ) قد أحال إلى دلالة تخصص أفعال الإنسان بما يرتقى فيه من المألوف إلى منزلة متميزة ومخصوصة ، بدلاً من أنْ يكون مغزى المعنى كما في البيت الأصيل مختصاً بدلالة مفادها أنّ كل فعل يوازي طبيعة فاعله , كذلك الحال في عجز البيت المعدل إذ إنَّ دلالة المعنى فيه قد نقلت شمولية وصف فعل الإكرام من العام لتقصره على وصف مفرد منكر، فضلاً عن أنَّ وصف مقدار الإكرام لم يكن فعلاً متفرداً يقتضي خصوصية فاعله في الكرم وإنما كان مقاساً بأفعال الغير جارياً على عاداتهم ومقلداً لهم من دوم مزية أو خصوصية في ذلك . ولو افترضنا أيضا أنَّ التغيير في عروض البيت المذكور سابقاً قد اقتصر على نطاق الصدر ولم يجرِ في عجزه كأن يأتي نسجه على النحو الآتي :

على قدر أهلِ العزمِ جادَ عزيمُ وتأتي على قدرِ الكرامِ المكارمُ

لكان ذلك محدثاً لمخالفات إيقاعية عدة , منها ما يرتبط بطبيعة تأسيس الإيقاع الصوتي في القافية , فكون الروي ميماً لا يشفع بأن يحقق الوحدة والانسجام في المطلع وهو أول ما تتشوف الإسماع إليه[119]، لكون قافية البيت مؤسسة وفيها لوازم لا تتوافر في الكلمة التي ختم بها الصدر والتي جاءت مردفة وفيها لوازم أيضا لا تشتملها القافية هذا من جانب , ومن جانب آخر فإنَّ الإتاحات الإيقاعية التي ألفها إيقاع الشعر العربي لم تشهد حالة كما افترضنا ورودها لانعدام التناسب والانسجام في وقع إيقاع الصدر في السمع قياساً بإيقاع ضربه , وقد تنبه الفكر النقدي لدى العرب إلى هذه المخالفة الإيقاعية وأثرها في خرق وحدة التناسب و الانسجام في تشكيل إيقاع البيت الشعري , وذلك فيما قدمه ابن قتيبة في الشعر والشعراء من رؤية إزاء ما افترضناه أعلاه على

[119] ينظر العمدة ، 1 / 173 ، 174 .

الرغم من نعته لهذه الحالة بالإقواء خلافاً لما خص به العروضيون هذا المصطلح من دلالة مرتبطة بعيوب الروي في القافية، يقول ابن قتيبة (سمي إقواءً لأنه نقص من عروضه قوة)[120].

نخلص من هذا إلى أنَّ نمط الازدواج الإيقاعي المتحصل في ضروب بحور الشعر العربي قد توّلد بالدرجة الكبرى من قابلية بحور الشعر على التنوع في إيقاعاتها تبعاً للتشكيل الصوتي الذي ينتقى ليكون خاتمة إيقاعية لصدر البيت في المطالع المصرعة وفي قافيته , بما يحقق مرونة في توظيف إيقاع بحور الشعر العربي مع طبيعة الموقف الانفعالي المرتبط بالتجارب الأدبية على تنوعها , كما انّه يتماوج مع ما يرتضيه حس الشاعر من اختيار لفظي لطبيعة الإيقاع الصوتي في نطاق القافية فيكون مسؤولاً عن تحديد الصورة الإيقاعية المنتقاة في بحر القصيدة – كما شهدنا ذلك في استبيان الألفاظ التي تشغل موقع تفعيلة العروض في الأبيات المصرعة – ومن ثم يكون التوظيف الصوتي للألفاظ التي تشغل موقع القافية خاضعاً لها على مدار القصيدة كلها , وهذا التأكيد لا يلغي السبق الزمني لاختيار نمط الوزن على ما يساق في حشوه من نسيج تعبيري لتجسيد المعنى ، أو عفوية اختيار وزن معين أو تشكيل لفظي في صدر مطلعه وقافيته .

كما يدلنا هذا النمط من الازدواج على العلاقات الوظيفية المتشابكة ما بين ثنائية اللفظ والمعنى وبين متطلبات الشكل الإيقاعي ، إذ لمسنا أنَّ أيَّ مغايرة تحدث في نطاق الألفاظ التي تحل في موقعي العروض والضرب ، تسهم في إحداث تغيير في تركيبه إيقاعياً ودلالياً . كما أنَّ هذا النمط من الازدواج قد أسهم في إظهار قضية التعدد الإيقاعي لصور ضروب الشعر العربي وغنى بحوره ومرونتها في الاستجابة مع مباني الألفاظ على تنوعها .

ثانياً : الازدواج الإيقاعي في نطاق القصيدة

انطوى إيقاع الشعر العربي على ظواهر عدة أبرزت فاعليته الجمالية في منح النص القدرة التأثيرية على الإدراك الحسي لدى المتلقي من دون سائر الفنون الأدبية الأخرى ،فضلاً عن تأثير الترابط الوظيفي ما بين المكون المذكور وبقية العناصر الفنية التي تسهم معه في بيان بواعث الجمال في النص الشعري , ومظهر الازدواج كما أسلفنا محور من المحاور التي تبرز التأثير الوظيفي الفاعل للمكون الإيقاعي في بناء الشعر ولغته , وقد رسم مظهر الازدواج الإيقاعي في بحور الشعر العربي وفي بناء البحر تحديداً صورة حية عن تمتع المكون الموسيقي بغنى بنائي له القدرة على أنْ يتماوج مع اللمسات الأسلوبية المتفردة لكل شاعرٍ من الشعراء ، ومع مختلف

[120] ينظر الشعر والشعراء , ص 30 , وينظر النقد العروضي عند العرب , ص 183 .

التجارب الإبداعية وأغراضها فضلا عن تساوقه مع مستوى الانفعال الذاتي وما يستسيغه من وقع موسيقي للتعبير عن التجربة الأدبية .

وعلى الرغم مما قدمه الصنف الأول من الازدواج الإيقاعي من مزايا فنية ـ كما اطلعنا سابقاً ـ فإنَّ موضع البحث هنا يلفت نظر المهتمين بدراسة الإيقاع الشعري للقصيدة العمودية إلى صنف آخر من أصناف الازدواج , وهو الأكثر فاعليةً في بيان قدرة بعض بحور الشعر العربي على تجديد إيقاع ضروبها وإكسابه مرونةً تستجيب وظيفياً مع ما ينتدبه الشاعر من تركيب لفظي لتصوير المعنى ، وهذا النوع من الازدواج يكون في إطار القصيدة ذاتها ، ويتحصل هذا النوع من خلال كون ضرب القصيدة في بعض البحور غير ملتزمٍ بنسقٍ إيقاعيٍ موحدٍ على مدار القصيدة كلها ، وإنما يتقبل هيئات متعددة كأن تكون هيئتين ثنائيتين تتساويان على مدار القصيدة كلها , وقد تكون ثلاث هيئات تتناوب أيضاً في القصيدة من دون أنْ يكون ذلك مثيراً للنشاز في إيقاعها، أو مدعاةً لخرق التناسب والانسجام , وإنما يتقبل إيقاع كل بحر من البحور التي تختص بهذه الظاهرة تغييرات عروضية لا تغير في مدى إيقاعه ، ولا من جمال تساوقه في الإسماع لكون مظهر الازدواج في ضروب مثل هذه البحور لا يغرب ولا يعزب عن الصدى الموسيقي لإيقاعها , ومع هذه المواصفات التي تنفرد بها البحور الشعرية التي تتقبل مظهر الازدواج في ضروبها استطعنا من خلال رصدنا لها أنْ نثبت جملة من المؤشرات المرتبطة بطبيعة إيقاعها بنائياً والتي تختص بها من دون بحور الشعر العربي الأخرى , من ذلك :

1. تماثل تفعيلات البحر الشعري وتوحد هيئتها , إذ نجد أنَّ اغلب البحور التي تستقطب مظهر الازدواج في ضروبها أحادية التفعيلات ،أي مكونة من تفعيلة موحدة الهيئة , من دون أن تشترك مع تفعيلة أخرى تخالفها في الكم أو النوع ، وهذا ماثل في البحر الكامل والرمل والرجز.

2. هيمنة التماثل في كم التفعيلات ومقاديرها في البحور التي تعتمد نوعين مختلفين من التفعيلات ، إذ نجد أنَّ البحور التي تتشكل من إيقاع ثنائي التفعيلات تكون الهيمنة فيها إيقاعياً للتفعيلة التي تشغل موقعي العروض والضرب ومعظم تفعيلات الحشو في البيت الواحد ، كما نلمس ذلك في بنية البحر الخفيف ، إذ يسود إيقاع تفعيلة (فاعلاتن) فيه على ما ذكرناه آنفاً من مواقع تفعيلات البيت الشعري ، وعلى الرغم من وجود بحورٍ شعريةٍ أخرى تنطوي على نظام إيقاعي ثنائي التفعيلات كالبحر البسيط والمنسرح والطويل والسريع والمقتضب والمضارع ، إلا إنَّ مزية الاشتراك الثنائي للتفعيلات في هذه البحور لا يكون شرطاً موجباً لإحداث الازدواج في ضروبها ، وذلك لكون بحرين شعريين كالطويل والبسيط والمضارع والمقتضب يكون فيها الكم الثنائي للتفعيلات متكافئاً في كم تفعيلاته ، كما نجد أنَّ مقدار (مفاعيلن) التي في البحر الطويل أربع

تفعيلات في كل بيت من أبياته , وهذا الكم مساوٍ لمقدار (فعولن) في البحر ذاته , ونجد الحالَ عينها في البحر البسيط إذ إن (مستفعلن) في كل بيت فيه يكون مقدارها أربع تفعيلات وهذا يساوي مقدار (فاعلن) التي تشاركها في تأسيس إيقاع البحر المذكور , ومن ثمَّ فإنَّ مقادير التفعيلات ذاتها غير متناسب في بعض من البحور المذكورة أي تكون مختلفة في كمها ، فمفاعيلن التي في الطويل سباعية الكم بينما فعولن التي فيه خماسية الكم ، كذلك الحال في تباين تفعيلات البحر البسيط من حيث الكم ، فمستفعلن التي فيه هي سباعية الكم بينما فاعلن خماسية في كمها .

3. إنَّ مثل هذا النمط من الازدواج الإيقاعي مقترن اقتراناً تاماً بطبيعة إيقاع البحور التي تختص به , فبعض البحور لا تتقبل ضروبها إلا نمطاً إيقاعياً واحداً من التفعيلات , بينما نجد أنَّ البحور التي تختص بهذه الظاهرة تستجيب بشكل يسير مع تعدد صور هيئات الضرب في نطاق القصيدة الواحدة ، من دون حدوث نشاز في إيقاعها ، إذا ما وضعنا في الحسبان توافر المزيتين اللتين اشرنا إليها سابقاً.

ويشتمل مظهر الازدواج الإيقاعي في نطاق القصيدة الواحدة على نمطين اثنين هما :

أولاً ـ الازدواج الإيقاعي الثنائي في ضروب القصيدة.

ثانياً ـ الازدواج الإيقاعي الثلاثي في ضروب القصيدة .

أولاً . الازدواج الثنائي في ضروب القصيدة

يعدَّ هذا النمط مظهراً رئيساً من المظاهر التي أبرزت خصوصية البحور التي تستقطب ظاهرة الازدواج الإيقاعي في ضروبها , إذ يتمثل في استقبال ضروب بعض البحور الشعرية لهيئتين اثنتين في نطاق الضرب من القصيدة من دون أنْ يحدث ذلك نشازاً أو تهافتاً في تناسب إيقاعها وانسجامه , مثلما نلحظ ذلك في نطاق بحرين شعريين كالرمل والكامل , إذ نلمس في بحر الرمل استقطاب أنماطه كافة لهذا المظهر في ضروبها , كما في قول عمر بن أبي ربيعة[1] :

للتي قـــالتْ لأترابٍ لـــها قُطُـــفٌ فيهنَّ أنسٌ وخَفَرْ

إذْ تَمشّينَ بجَـــــوٍّ مـُوْنَقٍ نَيّرُ النبْتِ تَغشّـــــاهُ الزَّهَرْ

قدْ خـــــلونا فتمنينَ بنـــا إذْ خلونا اليومَ نُبْدي ما نَسُرْ

التقطيع:

[1] شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي ، ص 61 .

للّلتي قا	لت لأثْرا	بن لها	قطفن فيـ	هنن أنسن	وَخَفَرْ
- ب --	- ب --	- ب -	ب ب --	- ب --	ب ب -
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلا	فعلاتن	فاعلاتن	فعلا
		محذوفة	مخبونة		مخبون محذوف

إذ تمششيـ	ن بجو ون	مونقن	نييرننبـ	ت تغششا	هززهر
- ب --	ب ب --	- ب -	- ب --	ب ب --	- ب -
فاعلاتن	فعلاتن	فاعلا	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلا
	مخبونة	محذوفة		مخبونة	محذوف

قد خلونا	فتمنني	نبنا	إذ خلونلـ	يو نبدي	ما نسر
- ب --	ب ب --	ب ب -	- ب --	- ب --	- ب -
فاعلاتن	فعلاتن	فعلا	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلا
	مخبونة	مخبونة محذوفة			محذوف

مـن خـلال تقطيـع فـي الأبيـات السـابقة نلحـظ كيـف ازدوجـت ضـروب الأبيـات مـا بـين ضـرب محـذوف مخبـون ومحـذوف فضـلاً عـن تـوافر هـذا المظهـر فـي نطـاق العـروض أيضـاً , مـا مـنح إيقـاع الأبيـات والقصـيدة بشـكل عـام مرونـة إيقاعيـة اكتسـبت عـن طريـق عنصـر المغـايرة وأبعـد إيقـاع الأبيـات عـن الرتابـة والسـأم ، ومـن جانـب آخـر فـإن أصـل المزاوجـة الإيقاعيـة التـي حـدثت فـي الأبيـات السـابقة - وهـذا الأمـر ينسـحب إلـى كـلِّ القصـائد المنظومـة فـي البحـور التـي تسـتقطب هـذه الظـاهرة – قـد تحصـل بفعـل تقبـل هيئـة الضـرب المحـذوف تركيبـاً لفظيـاً أتـاح للشـاعر وفـرةً دلاليـةً فـي خـتم القافيـة بمـا ينسـجم

مع طبيعة المعنى المتضمن في البيت فقوله (قطف فيهن أنس وخفر)لا يستطيل مع إيقاع الضرب والتركيب الصوتي في القافية إلا من خلال إتيانه بلفظة مؤلفة من ثلاث حروف يكون فيها الحرفان الأوليان متحركين وثالثهما ساكناً ، بما يتقابل مع هيئة الوتد المجموع لكي يتساوى الإيقاع بيسر وسهولة , ولو افترضنا أنَّ الشاعر قد أراد أنْ يختم هذا البيت بما يجعله ملتزماً لإيقاع الضرب المحذوف من دون الخبن فيكون مجال اختيار ما يغطي هذه المساحة الإيقاعية مقيداً أمام الشاعر بقضيتين ، الأولى ترتبط باختيار لفظة يكون مبناها مشتملاً على سبب خفيف يتبعه وتد مجموع ، وهذا يقيد الشاعر بالألفاظ التي تتماثل مع الهيئة المذكورة , أما الثانية فتقتضي مع الشرط السابق أنْ تكون نهايتها صوتياً مجانسة لما سبق من أبيات ، وأن تكون في الوقت ذاته موفيةً بمتطلبات المعنى من حيث تحقيق وحدة المعنى في البيت , وعلى هذا الأساس كان اختيار لفظة (خفر) الأنسب لتحقيق متطلبات إيقاع الوزن , ومن ثم للإيفاء بمتطلبات المبنى الدلالي لكون اللفظة المذكورة الأنسب في إتمام وصف النساء التي تحدث عنهن , وإلا من دون اعتماد هذه اللفظة وما يشاكلها من حيث المبنى لصعب الأمر ،ولاضطر لرفع (واو) العطف طلباً لتوسيع نطاق الاستخدام اللفظي، بشكل يكون معه استخدام مباني لفظية أكثر جدوى كاستخدام عبارة (قطفٌ فيهن أنس للنظر) على سبيل التمثيل ، وهذا يرهق المعنى ويصرفه عن مراد الشاعر، إذا وضعنا في الحسبان أنَّ النص قد نظم في ظروف فنية مطبوعة لا متكلفة .

لذا حقق مظهر الازدواج الإيقاعي في المقطوعة السابقة مرونة إيقاعية عالية اكسبها تأثيراً سمعياً فاعلاً , ومن ثم وهب للشاعر إتاحة تعبيرية أسهمت في سداد المعنى ومتطلبات الإيقاع الصوتي في القافية .

ومن الجدير بالذكر إن مظهر الازدواج الإيقاعي الذي ينماز به إيقاع بحر الرمل لا يقتصر على نطاق صورته التامة , وإنما ينسحب ليشمل بقية صوره الإيقاعية لكون المظهر المذكور مزيةً قارةً في إيقاعه يتصف بها البحر المذكور فيما يتصل بتأثيره الحسي المستشعر من خلال المرونة الإيقاعية العالية التي يختص بها من دون سائر البحور الأخرى ، فضلاً عما يوحيه ذلك من مرونة قالبه في تقبل مباني لفظية متنوعة توفي بمتطلبات الجانب الدلالي , كما يتضح ذلك في إيقاع صورته المجزوءة بأشكال ضروبها كافة سواءً أكانت ما بين ضرب صحيح سالم وآخر مخبون ، أم ما بين ضرب مقصور ومخبون مقصور، أم ما بين ضرب مسبغ وآخر مخبون مسبغ [1]، ولا نجد

[1] تمثل هذه الظاهرة مزية إيقاعية في هذا البحر يمكن استجلاؤها من خلال حديث العروضيين عن تعدد أشكال الضرب فيه . ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص 135 وما بعدها . كتاب العروض ومختصر القوافي ، ص

داعياً للإسهاب في التمثيل لكل ضرب من الضروب المذكورة ، وذلك لكون النتائج المتحصلة دلالياً من مظهر الازدواج الإيقاعي فيها ستكون متقاربة ، وسننتدب شاهدا للازدواج الثنائي في ضروب مجزوء الرمل ليكون مثالاً على ذلك وهو ازدواج الضرب الصحيح السالم مع الضرب المخبون في إطار القصيدة الواحدة كما في قول بشار بن برد وهو يتغزل بحبيبته عبادة [2]:

فـــإذا قُمْـــتُ أُصلّي عَرَضَتْ ليْ في صَلاتي

ليتنـــي أُعطيـــتُ منها ليلةً فـــي حـــسناتي

وكـــــأنّي مِنْ هَوَاها بِبُكـــــــاءٍ وَصُمَاتِ

فاشفني بالصَّبـــرِ منها يا مُجِـــيبَ الدَّعَواتِ

عبدُ أَصْبَحْـــتِ حياتي فَصِلِيـــني يـــا حياتي

التقطيـــع :

فإذا قمـ	ت أصللي	عرضت لي	في صلاتي
فعلاتن	فعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن
ب ب--	ب ب--	ب ب--	- ب --
مخبونة	مخبونة	مخبونة	

ليتني أعـ	طيْت منها	ليلتن في	حسناتي
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن
- ب --	- ب --	- ب --	ب ب--

93 ومـا بعـدها . الكـافي فـي العـروض والقـوافي ، ص 61 ومـا بعـدها . القسـطاس فـي علـم العـروض ، ص 103 ومـا بعدها . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص 190 وما بعدها .

[2] ديوان بشار بن برد , ص 159 .

			مخبون

وكأنني	من هواها	ببكائن	وصماتي
فعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن	فعلاتن
ب ب--	- ب --	ب ب--	ب ب--
مخبونة		مخبونة	مخبون

فاشفني بصـ	صبرمنها	يا مجيب دْ	دعواتي
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن
- ب --	- ب --	- ب --	ب ب--
			مخبون

عبد أصبحـ	ت حياتي	فصليني	يا حياتي
فاعلاتن	فعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن
- ب --	ب ب--	ب ب--	- ب --
	مخبونة	مخبونة	

نلحظ بشكل جلي كيف ازدوجت ضروب الأبيات الآنفة الذكر ما بين ضرب صحيح سالم وبين ضربٍ مخبون ، من دون أن يورث ذلك نشازاً إيقاعياً في نطاق القافية ـ إذا وضعنا في الحسبان أنَّ الأبيات المذكورة تنتمي إلى قصيدة مطولةٍ مثل قصيدة بشار اكتنفت ضروبها الظاهرة المذكورة – ما حقق للشاعر فضاءً رحباً لانتقاء ما يلبي متطلبات الإيقاع الصوتي في نطاق القافية من ألفاظ متماثلة ، فضلاً عن تصيير المبنى اللفظي طوعاً لما يقصده الشاعر من غايةٍ دلالية , فإذا افترضنا

على سبيل التمثيل حرص الشاعر على أنْ يلتزم فقط بصورة الضرب الصحيح فيأتي بتفعيلة (فاعلاتن) سالمةً صحيحةً من دون خبن في عجز البيت الثاني كما في قوله (ليلةً في حسناتي) ، أو في عجز البيت الثالث منها وهو قوله (في بكاء وصمات) ، أو في عجز البيت الرابع وهو قوله (يا مجيب الدعوات) , لاقتضى ذلك أن يكون عجز البيت الثاني مشتملاً على صياغة لفظية مخالفة لما عليه في البيت الأصيل بما يقارب المعنى الذي أراده الشاعر، فضلاً عما يتوافق مع وزن القصيدة ، كافتراضنا لأن يكون العجز على نحو (ليلةً في أمنياتي , ليلةً تشفي مناتي) ، لكان ما افترضناه من تركيبات سياقية غير موفيةٍ بالمقصد الذي أراد أن يخيله الشاعر لذهن المتلقي من شدة شوقه وولهه بمحبوبته وهذا ما يوشي به إلحاقه لقوله (حسناتي) بضمير الإضافة ، فهو لا يريد أن يستلذ فقط بظفره بنصيب من الوقت بمحبوبته بما يسد شوقه حسياً ، وإنما أراد أن يوحي بعمق التأثر النفسي بشخص حبيبته ، واعتلال ذاته اعتلالاً شديداً بالشوق إليها حتى بعثه ذلك إلى أنْ يحدث مفارقة دلاليةً تمثلتْ في أنّ ما يعده من أفعال الخير ورضا النفس عن تلك الأفعال لا يتقيد بحدود ما يميله العرف من أفعال تختص بالجانب الديني و الاجتماعي فحسب ، وإنما يضاف إلى ذلك إخلاص المحب في العشق وظفره بمن يحب .

ولو افترضنا الأمر ذاته في عجز البيت الثالث كما في قوله (في بكاء وصمات) ، من حيث جريان إيقاع الضرب على الهيئة الصحيحة السالمة من دون الخبن ، وافترضنا وروده في تركيب لفظي يخالف ما ورد عليه في الأصل إيفاءً بمتطلبات المعنى والوزن ، فيكون تركيب عجز البيت على نحو (في بكاءٍ أو صماتِ) ، أو (باكياً أو في سباتِ) ، أو (في نحيبٍ شلَّ ذاتي) , لأوجب الأمر في الجملة الأولى التي افترضناها أنْ يوجب العطف بـ(أو) التخيير بين أن تكون معاناة الشاعر مقرونة إما بالبكاء أو الصمت المخرس والانعزال ذاتياً ، بينما دلالة البيت الأصيل توحي بتشارك البكاء مع صمت الشاعر في معاناته المذكورة .

ولأوجب الأمر أيضاً في الجملة الثانية التي افترضناها أن تكون معاناته موجبةً لاقتران البكاء بالصمت والعزلة والتيهان ، ولكنَّ استخدام لفظة (سبات) بدلاً من (صمات) سيحيل إلى أنَّ الصمت والسكون الذي يعتري ذاته غير مستجلب من الوله و طول الاشتياق و الحزن ، وإنما لعلة ذاتية توجب الكسل والبلادة وانعدام الإرادة لدى المحب ، وهذا لا يصلح في مقام الغزل والوصل لعدم سداد الانتقاء اللفظي مع المعنى .

أما الجملة الثالثة التي افترضناها بديلاً لقوله الأصيل، فهي وإن كانت تتقارب في غايتها الدلالية مع مراد الشاعر، إلا إن اقتران النحيب بسكون الجسد والذي دلّ عليه قولنا المفترض عن طريق ما يوحي به المعنى المجازي لعبارة (شلَّ ذاتي) سيجعل من حالة الشاعر المذكورة مقترنة بظرف

مرحلـيٍ طـارئ غيـر مـلازم لحالـة الشـاعر التـي أراد أنْ يصـورها ، وأن يؤكـد مـن خلالهـا طـول معاناتـه وشـدتها فـي الغـرام , ناهيـك عـن وضـوح مؤشـرات التكلـف والتبـاين الملحـوظ مـا بـين التوظيـف اللغـوي المقتـرن بعصـر قصـيدة بشـار، ومـا بـين العبـارة الشـعرية المفترضـة والتـي تؤكـد انتماءهـا لغويـاً إلى لغة الشعر المعاصر.

وإذا مـا تفحصـنا بقيـة الصـور الإيقاعيـة لبحـر الرمـل فـي بقيـة الأشـكال التـي تنتمـي لهـذا البحـر سـواءً أكانـت مشـطورة أو منهوكـةً ، سـنجد تـوافر مظهـر الازدواج الإيقـاعي فـي ضـروبها مـا بـين ضـرب سـالم صـحيح وضـرب مخبـون ، أو مقصـور و مقصـور مخبـون ، أو مسـبغ و مخبـون مسـبغ ، فإننـا نجـد المرونـة الإيقاعيـة التـي سـيهبها مظهـر الازدواج الإيقـاعي للنصـوص المنظومـة فـي هـذا البحـر، وسـنجد أنَّ هـذه المرونـة الإيقاعيـة تؤكـد فاعليتهـا الدلاليـة فـي تـوفير فضـاءات تعبيريـة تمهـد لكـي يكـون سـوق الشـاعر للمعنـى فـي الـنص مقاربـاً لتصـوره شـعورياً فـي ذهنـه، مـا يحقـق حالـةً شـعورية نافـذة فـي تركيب النص ، ومسحةً تدل على طبعه وعدم تكلفه .

ومـن البحـور الأخـرى التـي تشـارك بحـر الرمـل فـي اشـتمالها علـى مظهـر الازدواج الثنـائي فـي ضـرب القصـيدة البحـر الكامـل ، إذ يمثـل المظهـر المـذكور سـمةً غالبـةً علـى ضـروبه سـواءً أكـان ذلـك فـي صـورته التامـة أم المجـزوءة , إذ يتحقـق ذلـك بفعـل زحـاف الإضـمار[121] الـذي يمكـن أن يلحـق بتفعـيلات البحـر المـذكور كلهـا بمـا فيهـا تفعـيلات الضـرب ، مـا يحقـق إمكانيـة مجـيء ضـربٍ مضـمر وآخـر صـحيح سـالم ، أو مـا بـين ضـرب مقطـوع ومضـمر ومقطـوع ، أو مرفـل و مضـمر مرفـل ، أو مـذال ومضـمر مـذال ،باسـتثناء الضـرب الأحـذ كمـا أشـرنا إلـى ذلـك سـابقاً[2] ، فهـو يتقيـد فـي ضـربه إمـا بالتفعيلـة الحـذاء الخاليـة مـن الإضـمار أو بالتفعيلـة المضـمرة الحـذاء فـي ضـروبه. ويبـدو أنَّ سـبب خلـو هـذا الـنمط الإيقـاعي مـن البحـر الكامـل مـن هـذه الظـاهرة متحصـل بسـبب مـا تحدثـه علـة الحـذ مـن قصـرٍ فـي المـدى الإيقـاعي للبحـر المـذكور ، فضـلاً عـن تحـور إيقاعـه إلـى نظـمٍ يخـالف فـي صـداه الإيقـاعي الصـور الأخـرى المتفرعـة عـن إيقـاع البحـر الكامـل ، إذ تنمـاز هـذه الصـورة بـالبطء فضـلاً عـن قصـر مـداها الإيقـاعي فـي نطـاق الأعـاريض والضـروب ، مـا يجعـل الفـارق مـا بـين اتصـال الحـروف المتحركـة المؤلفـة لبنـاء الفاصـلة الصـغرى التـي تشـتمل عليهـا التفعيلـة الحـذاء مـن حيـث وقعهـا النغمـي مغـايراً للوقـع المستحصـل مـن التفعيلـة المضـمرة الحـذاء التـي لا تشـتمل إلا علـى سـببين خفيفـين ، لـذلك

---

[121] الإضـمار: زحـاف مفـرد مفـاده تسـكين الحـرف الثـاني المتحـرك مـن (متفـاعلن / ب ب- ب-) فتصـير (مثْفـاعلن/ -- ب -). ينظـر كتـاب العـروض ومختصـر القـوافي ، ص 74 . السـبيكة الذهبيـة فـي الأعـاريض العربيـة، ص 51. المرشـد الوافي في العروض والقوافي ، ص 28 .

[2] تمثـل الظـاهرة المشـار إليهـا آنفـاً مزيـة إيقاعيـة فـي إيقـاع البحـر الكامـل . ينظـر الجـامع فـي العـروض والقـوافي ، ص 120ومـا بعـدها . كتـاب العـروض ومختصـر القـوافي ، ص 71 ومـا بعـدها . الكـافي فـي العـرض والقـوافي ، ص 43 ومـا بعدها. القسطاس في علم العروض ، ص 88 وما بعدها.

فإن قصر المدى الإيقاعي ، والاختلاف بين وقعهما النغمي يورث نشازاً إيقاعياً ماثلاً ما يجعل ذلك سبباً رئيساً لانعدام مظهر الازدواج الإيقاعي في ضروب هذه الصورة الإيقاعية من البحر الكامل . ومن الشواهد الدالة على توافر هذا المظهر في إيقاع البحر الكامل التام قول جرير في هجاء الفرزدق [122]:

بـــانَ الخليـطُ فعينُهُ لا تَـهْجَعُ والقلبُ مِنْ حَـذَرِ الفِرَاقِ مُرَوّعُ

ودَّ العـَواذلُ يـَــوْمَ رَامةَ أنَّهمْ قَـطَعُوا الحِبَالَ ولَيْتَـها لا تُقطَعُ

قالَ العَوَاذِلُ غَيْرَ جـــدِّ نَصَاحِةٍ أَعَلَـى الشَّبابِ وقد بُليتَ تَـفَجعُ

التقطيـــــع :

بان لخليـ	ط فعينهو	لا تهجعو	ولقلب من	حذرلفرا	ق مرووعو
-- ب-	ب ب – ب-	-- ب-	-- ب-	ب ب – ب-	ب ب – ب-
متْفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
مضمرة		مضمرة	مضمرة		

وددلعوا	ذل يوم را	مة أننهم	قطعولحبا	ل وليتها	لا تقطعو
-- ب-	ب ب – ب-	ب ب – ب-	ب ب – ب-	ب ب – ب-	-- ب-
متْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن
مضمرة					مضمر

قاللعوا	ذل غير جد	دنصاحتن	أعلششبا	ب وقد بلي	تتفجْجعو
-- ب-	ب ب – ب-	ب ب – ب-	ب ب – ب-	ب ب – ب-	ب ب – ب-

[122] شرح ديوان جرير ص 352 .

متْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
مضمرة					

نلحظ بجلاء من خلال تقطيع الأبيات السابقة ازدواج الضرب بين هيئتين إيقاعيتين إحداهما سالمة صحيحة والأخرى مضمرة من دون أنْ يحدث هذا الازدواج خللاً إيقاعياً أو نشازاً صوتياً في إدراك السمع لنهايات الأبيات , ولو حرص الشاعر على أنْ يتقيد بالصورة السالمة الصحيحة فقط في بناء ضرب القصيدة من دون الإضمار ، مع حرصه على الإيفاء بمتطلبات إيقاع الوزن والقافية ، فسيجري الأمر خلافاً للإتاحة التي توفرها ظاهرة الازدواج للشاعر من حرية في انتقاء التركيب اللفظي الذي يجده مناسباً لتصوير معاني قصيدته ،كما سنلحظ ذلك في عجز البيت الثاني من الأبيات السابقة وهو قوله: (قطعوا الحبالَ وليتها لا تقطعُ) ،ولاقتضى ذلك من الشاعر أن يصيّر بناء الجملة التي تضمنها العجز على النحو الآتي (قطعوا حبال وَصَالنا وتسمعوا) أو (حرموا الوصال وغدَتْ حبالِهُ تقطعُ) ، سنجد أنّ مقصد المعنى فيما افترضناه من جملٍ بديلةٍ لا يفي بما قصد إليه الشاعر من معنى ، لكون الجملتين المذكورتين ستظهران نوايا الوشاة في إحداث قطيعةٍ ما بين الشاعر وحبيبته فحسب ، من دون أنْ تبينا مقصد الشاعر في عجز البيت الثاني الأصيل ، الذي تضمن محورين دلاليين الأول يتقصد الحديث عن الوشاة ونواياهم في إحداث القطيعة بينه وبين من يهوى ، وهذا ما أبانته الجملتان البديلتان كما أشرنا آنفاً . أما المحور الثاني فيتجلى في الإشارة إلى مكانة الحبيبة في ذاته وعمق تأثره نفسيا بها إلى الحد الذي لا يرى من دونها مسوغاً للحياة ، لكون الوصال لديه أمنية قارة في ذاته تحدوه لأن يكافح بقوةٍ من اجل دوام الوصال بينه وبينها ، ولذا كانت القطيعة كابوساً مخيفاً يتغشّى ذات الشاعر ويأبى أنْ يتصور حدوثها معوضاً ذلك بجعل الوصال أمنية منشودة لا تكف ذاته عن تأكيدها ، على الرغم من كون وصاله مع من يهواها متحققاً في الواقع .من ذا نلمس أثر الازدواج الإيقاعي في منح الشاعر إتاحةً إيقاعية استطاع من خلالها توصيل المحتوى الدلالي لجزيئات تجربته الشعرية من دون أن يكون الإتيان بتفعيلة الضرب سالمة صحيحة شرطاً مقيداً للفيض التعبيري لدى الشاعر.

ويكـاد يحقـق المظهـر المـذكور فاعليتـه الوظيفيـة فـي البنـاء الإيقـاعي والـدلالي فـي صـورة البحـر الكامـل التـام المقطـوع الضـرب حينمـا يصـاحب الإضـمار علـة القطـع فـي التشـكيل مزيـة هـذه الصـورة الإيقاعية ، كما نلمس ذلك في قول ابن زيدون في مدح ابن جهور[123] :

للحُـــــبِّ فـــي تلْكَ القبابِ مُرَادُ لوْ سَاعَفَ الكَـلِفَ المَشُـوقَ مُرَادُ

لِيَفِـرْ هـَوَاكَ فقدْ أَجَدَّ حمـــايةً لِفتَـــاةِ نـَـجْـــــدٍ فِتيَةٌ أَنْجَادُ

كـمْ ذا التَّجَلِدُ لنْ يُسَاعَفكَ الهَوَى بَالـــوَصْلِ إلا أنْ يَطُـولَ نِجَـادُ

التقطيـــــع :

للحبب في	تلك لقبا	ب مرادو	لو ساعفل	كلف لمشو	ق مرادو
- - ب -	- - ب -	ب ب- -	- - ب -	ب ب- ب-	ب ب- -
متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعل	متْفاعلن	متفاعلن	متفاعل
مضمرة	مضمرة	مقطوعة	مضمرة		مقطوع

ليفرهوا	ك فقد أجد	د حما يتن	لفتا ة نجـ	دن فتْيتن	أنجادو
ب ب- ب-	ب ب- ب-	ب ب- ب-	ب ب- ب-	- - ب -	- - -
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن	متْفاعل
				مضمرة	مضمرمقطوع

كم ذتتجلـ	لدلن يسا	عفك لهوى	بلوصل إلـ	لا أن يطو	ل نجادو

[123] ديوان ابن زيدون , ص 218 .

- - ب -	ب ب- ب-	ب ب- ب-	- - ب -	- - ب -	ب ب- -
متْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعل
مضمرة			مضمرة	مضمرة	مقطوع

إذ يظهر تقطيع الأبيات ازدواج تفعيلات ضرب الأبيات بين ضرب مقطوع ومضمر مقطوع , وهذا الأمر يتيح للشاعر فسحة تعبيرية يستطيع من خلالها أنْ ينتقي من التراكيب اللغوية ما يكون قادراً على أنْ يجسد المعنى في فضاء النص بما يتقارب مع صورته في ذهنه .

ولو حرص الشاعر ــ مثلما افترضنا ذلك سابقاً مرات عدة – على الإتيان بصورة موحدة لتفعيلات الضرب يلتزم فيها حصراً علة القطع من دون إشراك الإضمار , لكان الشاعر أمام صيغٍ تركيبية تشعره بالتقييد وبضيق الفضاء التعبيري لما يريد إيصاله من دلالات , كما يظهر ذلك مع عجز البيت الثاني منه في قوله (لفتاةِ نجدٍ فتيةٌ أنجادُ) , إذ سيكون عليه أنْ يأتي بما لا يخرق نظام الإيقاع والنسق الصوتي الموحد في القافية كالعبارات الشعرية المفترضة مثل قولك :(لفتاة نجد طالبٌ ووهادُ) أو (لفتاته مما يخافُ بعادُ) وغير ذلك مما يفترض من عبارات ،حينئذٍ سنلحظ كيف سيبتعد معنى العبارات المفترضة عن مقصد المعنى الأصيل سواء أكان ذلك في مستوى ما يتمثل نصياً من معنى أم فيما يتصل بوقع المعنى في ذاته . ويلمس القارئ أنَّ ما افترض من جملٍ بديلةٍ لقول الشاعر وإن حرصت على توحيد إيقاع الضرب على شاكلة التفعيلة المقطوعة ، فضلاً عن سعيها إلى الاحتفاظ بمركزية المعنى ، ولكنْ اضطر تركيبها إلى استجلاب ألفاظ تقارب بمداليلها ما أراد الشاعر من معنى ، ومع ذلك لم تقترب إلى الغاية التي قصد إليها ، فقد أراد الشاعر أنْ يلوح بالهوية المكانية لمن طلب هوى المحبوبة وللمحبوبة أيضاً بقوله : (لفتاة نجد) ، وبقوله : (فتية أنجاد) ، وبذلك يصعب أنْ يؤكد طلب الحبيبة بما يستبدل هوية العاشق النجدي ، فلا تستطيع أنْ تستبدله بحجازي أو عراقي أو غير ذلك من الألفاظ ، لكون ذلك يشط عن مراد الشاعر وغاياته من توظيف الأثر المكاني وخصوصيته كما أشرنا آنفاً , ولو أردنا أنْ نستجلب تخصيصاً مكانياً جزيئاً ينتمي إلى بيئة نجد مكانياً في ذاته لصعب تطويعه بما ينسجم مع متطلبات الوزن والقافية .

ولو أمعنا النظر في بقية الأنماط الإيقاعية المنظومة في هذا البحر للمسنا الأثر ذاته لمظهر الازدواج الإيقاعي الثنائي من تفعيلات الضرب بسبب دخول زحاف الإضمار عليها سواءً أكان

ذلك في مجزوء الكامل الصحيح الضرب أم المذال أم المرفل ماعدا الكامل الأحذ كما عرضنا لبيان سبب ذلك في موضع سابق.

وعلى الرغم من ملاحظتنا لاستقبال بعض أشكال مجزوء البحر البسيط لمظهر الازدواج الإيقاعي ، ولكن لا نستطيع أنْ نقطع باستقطابه لهذا المظهر لكون القصائد التي لاحظنا توافر أشكاله فيها هي مما أثار حفيظة الملاحظة النقدية[124] كقصيدة عبيد بن الأبرص التي مطلعها [125]:

أقفرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلحُوبُ فالقطّبيآتُ فالذَنُوبُ

ومقطوعة الأسود بن يعفر التي مطلعها[126]:

إنا ذممنا الخيل على ما خَيّلتْ سعدُ بنُ زيدٍ وعمرو بن تميمْ

ومن ثم فإنَّ الشعراء المتأخرين كأبي نواس وغيره ممن نظموا في وزنه لم يزاوجوا في ضروبهم كما في قصيدة عبيد بن الأبرص والأسود بن يعفر ودليل ذلك نلمسه في قول أبي نواس[127]:

كُلُّ بني بَرْمَكٍ كريمٌ اسْتغفِرُ اللهَ غيرَ وَاحِدْ

خُولِفَ فِيْ خَلْقهِ فوَافى يَمْزِجُ مِنْ صَالِحٍ وفَاسِدْ

يَبْخَلُ أمّا اسْتوَى قِيَاماً وأَجْوَدُ النَّاسِ وهوَ سَاجِدْ

بَالَ على مِكْرماتِ يحيى وقد خرى فَوْقَ فَضْلِ خَالِدْ

التقطيع :

كللبني	برمكن	كريمن	استغفرل	لاه غيـ	رواحد
- ب ب-	- ب -	ب--	- - ب-	- ب -	ب--

[124] ينظر نقد الشعر ، ص 178 .
[125] جمهرة أشعار العرب ، ص 173 .
[126] ينظر نقد الشعر ، ص 178 .
[127] ديوان أبي نواس , تحقيق الحديثي , ص 60 .

مستعلن	فاعلن	متفعل	مستفعلن	فاعلن	متفعل
مطوية		مخبونـــــــــة مقطوعة			مخبون مقطوع

خولففي	خلقهي	فوافى	يمزجمن	صالحن	وفاسد
- ب ب-	- ب -	ب--	- ب ب-	- ب -	ب--
مستعلن	فاعلن	متفعل	مستعلن	فاعلن	متفعل
مطوية		مخبونـــــــــة مقطوعة	مطوية		مخبون مقطوع

يبخل أم	مستوى	قيامن	وأجودنـ	ناس وهـ	وساجد
- ب ب-	- ب -	ب--	ب - ب-	- ب -	ب--
مستعلن	فاعلن	متفعل	متفعلن	فاعلن	متفعل
مطوية		مخبونـــــــــة مقطوعة	مخبونة		مخبـــــــون مقطوع

بال على	مكرما	ت يحيى	وقد خرى	فوق فض	ل خالد
- ب ب-	- ب -	ب--	ب- ب-	- ب -	ب--
مستعلن	فاعلن	متفعل	متفعلن	فاعلن	متفعل
مطوية		مخبونـــــــــة مقطوعة	مخبونة		مخبـــــــون مقطوع

نلحظ من تقطيع الأبيات عدم قابلية إيقاعها على تقبل الازدواج الإيقاعي في ضروبها ، فضلاً عن الرتابة الإيقاعية المتماثلة بين هيئات تفاعيل ضروبها أو أعاريضها ، ما يجعل المبادلة بين هيئتين غير متناظرتين فيهما محدثاً لنشاز إيقاعي ، إذا ما وضعنا في الحسبان أنَّ حالة الازدواج – لو افترض وقوعها – ستكون ما بين تفعيلة مقطوعة على زنة (مَسْتَفْعَلْ - - -) ، و أخرى مخبونة مقطوعة على زنة (مَتَفْعَلْ/ ب - -) ، وفي ذلك تباين واضح ما بين الصدى الإيقاعي للهيئتين المذكورتين وزمنهما الإيقاعي ، لكون الأولى تتشكل من ثلاثة أسباب خفيفة ما يجعل مقاطعها أسباباً خفيفةً مستقبلة لمد الصوت فيها ، بينما تكون الثانية مؤلفة من وتد مجموع يتلوه سبب خفيف ، وفي الوتد اتصال صوتي مدمج اقل انفتاحاً من إطلاق الصوت في الأسباب الخفيفة , فضلاً عن أنَّ كم الأولى سيكون مؤلفاً من ستة حروفٍ ثلاثة منها متحركة ، وثلاثة أخرى ساكنة , بينما الهيئة الثانية ستكون من خمسة حروف ثلاثة منها متحركة وحرفان ساكنان ، وهذا ما يثبت اختلاف الهيئتين من حيث صداهما وزمنهما إيقاعياً , ولو احْتُجَّ علينا بأن المزاوجة بين مستفعلن المقطوعة و المخبونة المقطوعة متحصل من دون نشاز في بحر شعري آخر وهو الرجز ذو الضرب المقطوع , لكانت حجتنا في ذلك أنَّ ذلك عائد إلى طبيعة التشكيل الإيقاعي لكل بحر من البحرين ، إذ نرجح أن استقطاب الرجز لمظهر الازدواج الإيقاعي في صورة ضربه المقطوع مستند أصلاً إلى كون الرجز بحر أحادي التفعيلات يتكون فقط من تردد تفعيلة مستفعلن ست مرات ثلاثا منها في الصدر وأخرى في العجز ، لذا يكون فيه تراصف الإيقاع في كل شطر من شطريه متماثلاً من حيث الصدى والزمن ، فلا يكون المظهر المذكور مقلقاً لتساوق الإيقاع ورشاقته , أما البسيط فهو ثنائي التفعيلات وتفعيلاته متباينة في كمها ، إذ إن مستفعلن التي فيه سباعية الكم و(فاعلن) فيه خماسية, وبحدوث القطع أو الخبن والقطع سواءً في (مستفعلن) التي في الضرب و العروض ستكون صورة التفعيلة بسبب التغييرين المذكورين أدنى من أن توصف بكونها هيئة ثالثة يكون كمها خماسياً ، ويباين صداها (فاعلن) التي تسبقها ، ولا تتماثل من حيث الصدى مع تكرار صدى (مستفعلن) التي يبتدئ بها الصدر أو العجز ، فضلاً عن إنَّ الانتظام الكمي بين التفعيلات سيكون مضطرباً خصوصاً مع الشكل المقطوع من مستفعلن , إذ سيكون ترتيب كم التفعيلات على الصورة التقريبية الآتية الذكر :

مستفعلن	فاعلن	مستفعل
7	5	6

وهذا يباين هيئتها لو جاءت مخبونة مقطوعة على الشكل الآتي ذكره :

مستفعلن	فاعلن	متفعل
7	5	5

ومن جانب آخر فإنَّ وقوع القطع في البحر البسيط وخصوصاً في صورته التامة قد أظهر تماثل الضروب في إيقاعها ، للأسباب التي ذكرناها آنفاً من دون أنْ تزدوج ما بين صورة سالمة وأخرى مقطوعة ما يثبت مصداق زعمنا بامتناع الازدواج في ضروب الصورة المذكورة من البحر البسيط .

ومع ذلك فإنا نقرُّ بإمكانية ازدواج ضروب إيقاع مجزوء البحر البسيط فيما إذا جاءت تفعيلة ضربه سالمةً فيكون ازدواجها حينئذ مقترناً بالخبن حصرا , ولكن هذه الصورة نادرةً في نظم الشعر ولا يكاد يقع بين أيدينا من النظم فيها بشكل عام لدى المتقدمين إلا النزر القليل , لذا يصعب علينا أن نؤسس لكونها مؤشرا من مؤشرات ظاهرة الازدواج الثنائي في ضروب الشعر العربي ، ومما يندرج أيضاً في نطاق الازدواج الثنائي في ضروب الشعر العربي , الصورة المقطوعة لبحر الرجز وقد آلينا أنْ نؤجل الحديث عنها ضمن موضوع الازدواج الثلاثي لكون بعض صور الازدواج في هذا البحر ثلاثية وثنائية كما سنعرض للحديث عن ذلك لاحقاً .

ثانياً ـ الازدواج الثلاثي في ضروب القصيدة

يمثل الازدواج الثلاثي في ضروب القصيدة مظهراً إيقاعياً فاعلاً في تركيب البحور الشعرية التي تستقطب هذه المزية ، إذ تتسم بعض البحور بقابلية إيقاعها على استقطاب ثلاث هيئات إيقاعية في ضرب الأبيات في القصيدة الواحدة , ومن دون أن يحدث ذلك نشازاً إيقاعياً أو تهافتاً في تساوق إيقاعها , وإنما يمنح المظهر المذكور إيقاع القصيدة وفرة تنبئ بمرونة استجابة وزنها لتنوع هيئات ضروبه وتعددها , فضلا عن تعدد الإتاحات اللغوية الممنوحة للشاعر في سداد مبنى القافية بما يستطيب في ذوقه من الألفاظ ليشبع به حاجة المعنى والوزن والقافية سواءً ، وكما أسلفنا فإن مظهر الازدواج الإيقاعي الثلاثي متحصل من قابلية تفعيلات ضروب بعض بحور الشعر العربي على استقطاب ثلاث صور للتفعيلة ذاتها في بناء القصيدة نتيجة ما يلحقها من تغييرات عروضية عن طريق الزحافات والعلل ، إذ تختص هذه الظاهرة بثلاثة بحور شعرية هي الرجز والخفيف والمجتث , ويبدو أنَّ ازدواج صور تفعيلات ضروب البحور المذكورة من البواعث التي منحت إيقاعها جمالاً

إيقاعياً وميلاً واسع الأثر لدى الشعراء خصوصاً الرجز والخفيف منها، على مختلف المراحل الزمنية التي مرت بها القصيدة العمودية .

عند استقراء البناء الإيقاعي لبحر الرجز نلمس استقطابه لهذا المظهر في نطاق صورته السالمة من القطع سواءً أكان ذلك في صورته التامة أم المجزوءة أم المشطورة , إذ يتصف إيقاعها بقابليته على أن يجمع بين ثلاث هيئات , الأولى لـ(مَسْتَفْعَلَنْ / - - ب-) الصحيحة السالمة , والثاني لـ (مَتَفْعَلَنْ / ب – ب -) المخبونة, والثالثة لـ(مسْتَعَلَّنْ /- ب ب -) المطوية , ويبدو أنَّ قيمومة الوتد المجموع في نهاية مستفعلن بما يجعل نهايتها مشتملة على حرفين متحركين يتلوهما حرف ساكن هي القاسم المشترك بين الصور الثلاث - على الرغم من أن نهاية مستعلن المطوية مكوناً من فاصلة صغرى إلا أنه أقرب إلى الوتد من السبب الخفيف من حيث تشكيل نهايتها - كما يمكن تقريب ذلك على النحو الآتي:

مستفعلن	متفعلن	مستعلن
- - ب -	ب - ب -	- ب ب -

ما يجعل مبنى اللفظ الذي يقابل الهيئات المذكورة موحداً في نهايته كنهايات التفعيلات المذكورة في أعلاه فلا يحدث ذلك خرقاً للانتظام الكمي لنهايات الوزن ولا انفلاتاً في نسق الإيقاع الصوتي لقافية القصيدة لكونه سيختم بحرفين متحركين يتلوهما حرف ساكن , وعلى هذا الأساس استطاع المظهر المذكور أنْ يكفل لإيقاع بحر الرجز التناسب والانسجام ، وفي الوقت ذاته منحه المرونة في إيقاعه فضلاً عن أن يمنح الشاعر حرية مخصوصة في تكييف ما يستحبه من ألفاظ لختم القافية وسداد حاجة المعنى ، وقد تشترك - وإن كان هذا قليلاً نادراً- تفعيلة الضرب المخبولة [1] مع الصور الثلاث المذكورة آنفاً فيكون ازدواجاً رباعياً أو قد لا تجتمع كلها فيكون ثلاثياً وبسبب ذا لم نصنف ذلك من قبيل ازدواج رباعي في مبنى هذا البحر . ومن الشواهد التي يمكن أن تكون أنموذجاً للحديث عن استقطاب الضرب الصحيح السالم من الرجز لمظهر الازدواج الثلاثي في ضروبه, قول الحطيئة[2] :

---

[1] الخبل زحاف مركب مفاده اجتماع الخبن والطي في مستفعلن أي بإسقاط ثانيها ورابعها الساكنين فتصبح (مَتَعـلَنْ / ب ب ب -). ينظر الكافي في العروض والقوافي ص 53، مفتاح العلوم ، ص 788 . السبيكة الذهبية في الأعاريض العربية ، ص 53 .

[2] العمدة ،1 / 116 .

الشَّعرُ صَعْبٌ و طَويلٌ سُلمُــهْ

الشَّعرُ لا يَسْطِيعَهُ مَــنْ يَظْلِمُهْ

إذا ارتقى فيـــهِ الذي لا يَعْلَمُه ْ

زَلّتْ بهِ إلى الحَضِيض ِ قَدَمُــه ْ

يــُــرِيدُ أنْ يُعْرِبَـــــهُ فَيُعْجِمُــه ْ

التقطيع:

أششعرصعـ	بن وطويـ	لن سللمه
- - ب -	- ب ب -	- - ب -
مستفعلن	مستعلن	مستفعلن
	مطوية	صحيح سالم

أششعرلا	يسطيعهو	من يظلمه
- - ب -	- - ب -	- - ب -
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن صحيح سالم

إذرتقى	فيهللذي	لا يعلمه
ب - ب -	- - ب -	- - ب -
متفعلن	مستفعلن	مستفعلن
مخبونة		صحيح سالم

زللت بهي	إللحضيـ	ض قدمه
- - ب -	ب - ب -	ب ب ب -
مستفعلن	متفعلن	متعلن
	مخبونة	مخبول

يريد أن	يعربهو	فيعجمه
ب - ب -	- ب ب -	ب - ب -
متفعلن	مستعلن	متفعلن
مخبونة	مطوية	مخبون

نلحظ بوضوح المزاوجة الإيقاعية التي اكتنفها ضرب المقطوعة السابقة بين ضرب صحيح سالم وآخر مخبول و مخبون بما جعل بناء إيقاع بحر الرجز متماهياً مع ما يريد الشاعر أنْ يجسده من معنىً لا يقف الإيقاع أمامه حاجزاً في انتقاء مبنى الألفاظ الذي يختم به معناه ، ولا يتعارض في الوقت ذاته مع الإيقاع الصوتي الموحد في بناء القافية , فوقوع زحاف الخبل قد مهد لاستقبال تشكيلة صوتية لا تتقيد بضرورة وجود مبنى لفظي يشتمل على أن يختم بساكن يسبقه حرفان متحركان مسبوقان بساكنٍ كما في نهاية التفعيلة السالمة (مستفعلن) أو الشكل المخبون منها (متفعلن) ، و بما يشكل هيئة نمط من القوافي يدعى بـ(المتدارك)[128], وإنما أتاح للشاعر أن يختم قافيته بلفظ يختم بساكن مسبوقاً بأربعة حروف متحركة قبلها ساكن كما في الشكل المخبول من مستفعلن (متعلن) مولداً نمطاً في القافية يدعى بـ(المتكاوس)[129], وهذا يؤكد أن مزية الازدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي قد وفرت للشاعر إتاحة صوتية تنسجم مع ما يريد من لباس اللفظ أن يكون خاتمةً لمعناه مثل لفظة (قدمه) ، وهي لفظة من حيث مبناها لا يمكن أنْ تتناسق مع هيئة التفعيلة السالمة

[128] المتدارك من القوافي وهو ما فصل فيه بين ساكني القافية بحرفين متحركين . ينظر كتاب القوافي ، ص 40 . الكافي في علم القوافي ، ص 36 .

[129] المتكاوس من القوافي هو ما فصل فيه بين ساكني القافية بأربعة حروف متحركة . ينظر كتاب القوافي ، ص 38.الكافي في علم القوافي ، ص 35 .

(مَسْـتَفْعَلَنْ) أو المخبونـة منهـا (مَـتْفَعَلَنْ) ولا حتـى مـع صـفتها المطويـة (مسْـتعلَنْ) التـي تخـتم بسـاكن تسبقه ثلاثـة حـروف متحركـة , وإنمـا اسـتجاب لهـا شـكل التفعيلـة المخبولـة (مَـتَفَعَلَنْ) , ولـولا وجـود هـذا التجـوز الإيقـاعي فـي بحـر الرجـز لأجبـر الشـاعر علـى أنْ يسـتعيض عـن ذلـك بتركيـبٍ لفظـي آخـر يقارب ما أراد من معنى مثل العبارة الآتية :

زلت به إلى حضيضٍ أقْـدِمُـهْ

زللت بهي	إلى حضيـ	ضن أقْدمهْ
- - ب -	ب – ب -	- - ب -
مستفعلن	متفعلن	مستفعلن
	مخبونة	

أي بتحويـل لفظـة (قدمـه) إلـى جمـع قلـة (أقـدم) علـى الضـرورة فيكـون إيقاعهـا متماشـياً مـع نسـق قافيـة المتـدارك الـذي سـلكته القصـيدة ارتباطـاً بتفعيلـة مسـتفعلن , كـذلك بمـا يتماشـى مـع هيئـة التفعيلـة السـالمة أو المخبونـة , وحينئـذٍ سـيلتبس المعنـى لـدى المتلقـي فـي فهـم مـراد كلمـة (أقدمـه) , وفـي هـذه الحالـة سينصـرف المعنـى عمـا قصـد إليـه الشـاعر مـن دلالـة مرتبطـة بالإشـارة إلـى مـن لا يـتقن الشـعر ،وسـيفهم معنـاه بكونـه وصـفاً عامـاً لا خاصـاً ، ناهيـك عـن التشـظي الـذهني الـذي يحـدث بتصـور أقـدام متعـددة تـزل فـي الوحـل ، ولربمـا فهـم منـه زلـل أقـدام الشـعر حمـلاً علـى المجـاز. وقـد يتطلـب الأمـر أنْ يحـدث تغييـراً فيمـا يسـبق لفظـة (قدمـه) لكـي يحـافظ علـى مـا يبتغيـه مـن معنـى علـى نحـو هـذا الشـطر المفترض :

زلّت بهِ إلى حضيضٍ قَـدَمُـهْ

زللت بهي	إلى حضيـ	ضن قدمه
- - ب -	ب – ب -	- ب ب -
مستفعلن	متفعلن	مستعلن
	مخبونة	مطوي

فيـأتي بتفعيلـة الضـرب مطويـةً لا مخبولـة , وهـذا الافتـراض يحفـظ لـلازدواج الإيقـاعي مزيتـه إيقاعيـاً ودلاليـاً , ولكـن سـتكون اللفظـة المـذكورة مسـبوقة بتنكيـر لفظـة (حضـيض) ، وهـذا الاسـتخدام

اللغوي لن يحيل إلى القصد الذي أراده الشاعر من حيث الإشارة إلى إنّ عدم إتقان الشعر يؤدي بصاحبه إلى الإفلاس والقصور في صنعته كلياً ، وإنما سيكون تنكير لفظة (حضيض) محيلاً إلى معنى القصور الجزئي فيها .ومن ذا نلمس بشكل جلي كيف منحت ظاهرة الازدواج الإيقاعي في ضرب هذا البحر خيار اختيار اللفظ الدقيق لوصف المعنى مع الحفاظ على حالة التماثل الصوتي في بناء القافية .

ولرب سائل يسألنا عن ذكرنا لأربع حالات من صور الضرب في إيقاع بحر الرجز ، وهي الصحيحة السالمة والمخبونة والمطوية والمخبولة من دون أنْ ننعت حالة الازدواج في هذا البحر بكونها ازدواجاً رباعياً كما أشرنا إلى ذلك سابقاً ، والتزامنا بمصطلح الازدواج الإيقاعي الثلاثي بدلاً عنه ؟.

وإجابتنا على مثل هذا التساؤل تتمثل في أنَّ استقراءنا لورود زحاف الخبل في إيقاع بحر الرجز قد كان شحيحاً إلى حد الندرة ، ولذلك لم يكن ظاهرةً إيقاعية مهيمنة على ضروبه أو يتوارد شكلها أكثر من مرة في الأرجوزة الواحدة قياساً بالصور الأخرى التي ذكرناها آنفاً ، ولذلك جعلنا الخبل قبالة الصورة المطوية لقربها منها بسبب كثرة المتحركات فيها , ولقلة وقوعها في ضروب الأراجيز من جهة أخرى .

ومن البحور الأخرى التي اشتمل إيقاع ضروبها على مظهر الازدواج الإيقاعي الثلاثي البحر الخفيف , إذ يستقبل هذا البحر مجيء ثلاث هيئات في ضربه ، الأولى صورة الضرب الصحيح السالم (فَأْعَلَاْتَنْ / - ب - -) , والثانية صورة الضرب المخبون (فَعَلَاْتَنْ / ب ب - -) , أما الصورة الثالثة فتتمثل بالضرب الاشعث[130] (فَأْلَاْتَنْ / - - -) , إذ تشترك الصيغ الثلاث في بناء القصيدة الواحدة بحزامٍ إيقاعي مترابط لا يشعر بتهافت الإيقاع أو تنافره وإنما يكون تناوبها عضوياً في تشكيل الإيقاع ويمنحه المرونة والابتعاد عن الرتابة من جانب آخر , ومن ثم يوفر للشاعر إتاحة إيقاعية في نطاق القافية من حيث منحه مساحة واسعة للتخير اللفظي بما يستجيب لمدخرات قاموسه الشعري وبما يتهيأ من انتقاء لفظي يتناسق مع دلالة المعنى في البيت . ومن الشواهد الشعرية التي تبرز ظاهرة الازدواج الإيقاعي عن الثلاثي في إيقاع البحر الخفيف قول المتنبي[131] :

كَمْ قَتيلٍ كما قُتِلْتُ شَهِيدِ بِبَياضِ الطُّلى وَوَرْدِ الخُدُودِ

[130] التشعيث علة من علل النقص مفادها حذف أحد متحركي الوتد المجموع من تفعيلة (فاعلاتن / - ب--) فتصير(فالاتن / - - -). ينظر شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية ، ص 104 .
[131] شرح ديوان المتنبي ، 2 / 38 ، 39 .

وَعُيـــونِ المَهَا وَلا كَعُيونٍ فَتَكَتْ بِالمُتَيِّمِ المَعْمُـــــودِ

درَّ درُّ الصـــبا أأيّامُ تَجْرِيـــــــــــرِ ذِيولي بدارِ أثْلةِ عودي

عَمْرَكَ اللهَ هلْ رَأيتَ بُدُوراً طَلَعــتْ بِبَــراقعٍ وعُقُـــودِ

التقطيع :

كم قتيلن	كما قتلـ	ت شهيدي	ببياضط	طلى وور	دلخدودي
فاعلاتن	متفعلن	فعلاتن	فعلاتن	متفعلن	فاعلاتن
- ب --	ب- ب-	ب ب --	ب ب--	ب- ب-	- ب --
	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	

وعيونلـ	مها ولا	كعيونن	فتكت بلـ	متييملـ	معمودي
فعلاتن	متفعلن	فعلاتن	فعلاتن	متفعلن	فالاتن
ب ب --	ب- ب-	ب ب --	ب ب--	ب- ب-	- - -
مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مشعث

درْرَدَرْرصـْ	صبا أأيـ	يام تجريـ	رذيولي	بدار أثـ	لة عودي
فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن	فعلاتن	متفعلن	فعلاتن
- ب --	ب- ب-	- ب --	ب ب--	ب- ب-	ب ب--
	مخبونة		مخبونة	مخبونة	مخبون

عمرك للا	ههل رأيـ	تبدورن	طلعت في	براقعن	وعقودي
فاعلاتن	متفعلن	فعلاتن	فعلاتن	متفعلن	فعلاتن
- ب --	ب- ب-	ب ب--	ب ب--	ب- ب-	ب ب--
	مخبونة		مخبونة	مخبونة	مخبون

مـن خـلال التقطيـع الشـعري للأبيـات السـابقة نلحـظ بجـلاء مظهـر الازدواج الإيقـاعي الثلاثـي الـذي اكتنفـه إيقـاع ضـروبها , إذ تناوبـت صـور الضـرب مـا بـين ضـرب صـحيح سـالم ، وآخـر مجنـون ، و مشـعث ، مـن دون أن يختـال إيقاعهـا الاضـطراب أو النشـاز ، وهـذا يؤكـد المرونـة الإيقاعيـة التـي تنفـرد بهـا هـذا البحـور الشـعرية , فعلـى مسـتوى إيقـاع البحـر الخفيـف نجـد أنَّ الـبطء الإيقـاعي الـذي يتسـم بـه إيقاعـه قـد اسـتجاب لمثـل هـذه الظـاهرة التـي منحتـه مرونـةً مخصوصـة لا تجعـل الشـاعر مقيـداً بنسـق صوتي محدد في نطاق الضرب .

ويبـدو أنَّ هـذه المرونـة الإيقاعيـة التـي اشـتمل عليهـا ضـرب هـذا البحـر متحصـلة مـن موقـع تفعيلـة (فـاعلاتن)، إذ إن سـبقها بتفعيلـة (مسـتفعلن) التـي فـي قلـب حشـو تفعـيلات هـذا البحـر قـد مهـد لهـا بـان تشـتمل علـى تغييـرات تكسـبها السـرعة مثـل الخـبن والتشـعيث فاكتسـب إيقـاع البحـر الخفيـف لأجـل ذا السلاسـة والرشـاقة تمامـاً كالمزيـة التـي اختصـت بهـا تفعيلـة (فـاعلاتن) أيضـاً فـي نطـاق إيقـاع ضـرب البحر المجتث , وهذا ما لا نجده متحصلاً معها في بحور أخرى .

ومـن جانـب آخـر أفـاض مظهـر الازدواج الإيقـاعي الثلاثـي فـي إيقـاع هـذا البحـر أنْ يـوفر للشـاعر إتاحـة تعبيريـة مـن خـلال اسـتجابة نسـق إيقـاع الضـرب للتشـكيل اللفظـي الـذي يجـده الشـاعر الأشـد دقـة وسـداداً فـي تصـوير المعنـى الـذي يـروم بيانـه فـي البيـت مـن دون أنْ يقيـد بـنمط رتيـب فـي نطـاق الضـرب فيقيـد تواصـله التعبيـري فـي القصـيدة ويحـده, فلـولا طواعيـة ضـرب الخفيـف لاسـتقبال التشـعيث لأجبـر الشـاعر علـى سـبيل المثـال علـى ألا ينتقـي لفظـة (المعمـود) فـي قافيتـه ، ولاسـتعاض عنهـا بمـا يشـبع رغبـات إيقاعـه افتراضـاً ، ولصـعب جـداً فـي هـذا الافتـراض أنْ يسـتبدل اللفظـة المـذكورة بمـا يقابلهـا مـن معنـى لطيـف علـى الـرغم مـن تسـليمنا بإمكانيـة أبـي الطيـب العظيمـة القـادرة علـى أنْ تـأتي برديـف هـذا التعبيـر الجميـل , وبسـبب افتراضـنا لصـعوبة ذلـك أنَّ الحـرص علـى الإتيـان بتفعيلـة صـحيحة سـالمة مـن التشـعيث يقتضـي عـدم تـوالي ثلاثـة أسـباب خفيفـة فيهـا كمـا فـي اللفظـة المشـار إليهـا آنفـاً ، وأنْ يكـون

الاستبدال محققاً لسبب خفيف يتلوه وتد مجموع ومن ثم سبب خفيف ،وهذا يقتضي تحوير التشكيل اللفظي إلى ما يرادفه من المعنى , على نحو :

فتكتْ في مُتَيّمٍ ذي كَبُودِ

التقطيع :

فتكت في	متييمن	ذي كبودي
ب ب - -	ب – ب-	- ب - -
فعلاتن	متفعلن	فاعلاتن
مخبونة	مخبونة	

وشتان مابين قول المتنبي وبين ما افترضناه من تعبير بسيط مصطنع لا يرقى إلى دقة وصف المتنبي وتعبيره .

ومن البحور الأخرى التي اشتملت على مظهر الازدواج الإيقاعي الثلاثي في ضروبها البحر المجتث , إذ يكاد يماثل هذا البحر ما في البحر الخفيف من صور للازدواج الإيقاعي الثلاثي , إذ يشتمل إيقاع ضربه على ثلاث صور إيقاعية لتفعيلة (فاعلاتن) وهي التفعيلة السالمة الصحيحة , والمخبونة , و المشعثة ، ويبدو أنَّ خصوصية الازدواج الإيقاعي في ضربه متحصلة من المزايا ذاتها التي لمسناها في إيقاع البحر الخفيف من حيث موقع (فاعلاتن) التي تحققت من ترتيبها الإيقاعي الذي أعقب تفعيلة (مستفعلن) التي في حشوه , ومن الشواهد الشعرية التي تبين الظاهرة المذكورة في إيقاع ضرب هذا البحر , قول أبي نواس[132]:

ماليْ وللعـــــاذلاتِ قبَّحـــنَ لي ثُرَّهاتِ

بعثْنَ مَـــنْ كلِّ فجٍّ يَلمْنَ فـــي مولاتي

يَأمـــرْنَنيْ أنْ أُخلّي مِـنْ رَاحتيَّ حياتي

وذاكَ مـــا لا أراهُ يكونُ حتىَّ المماتِ

التقطيـــــع :

[132] ديوان أبي نواس , تحقيق الحديثي , ص 84 , تحقيق الغزالي , ص 227 .

مالي ولّـ	عاذلاتي	قبْبحن لي	تررهاتي
- - ب -	- ب --	- - ب -	- ب - -
مستفعلن	فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن

بعثن من	كلل فججن	يلمن في	مولاتي
ب – ب-	- ب --	ب – ب-	- - -
متفعلن	فاعلاتن	متفعلن	فالاتن
مخبونة		مخبونة	مشعث

يأمرنني	أن أخللي	من راحتي	يَ حياتي
- - ب -	- ب --	- - ب -	ب ب - -
مستفعلن	فاعلاتن	مستفعلن	فعلاتن
			مخبون

وذاك ما	لا أراهو	يكون حتـ	تلْ مماتي
ب – ب-	- ب --	ب – ب-	- ب - -
متفعلن	فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن
مخبون		مخبون	

نلحظ بشكل جلي الازدواج الثلاثي في ضروب الأبيات في أعلاه – كما ذكرنا آنفاً – ما بين تفعيلة صحيحة سالمة ، وأخرى مخبونة ، وأخرى مشعثة من دون أن يورث ذلك اضطراباً في تساوق إيقاع الوزن , وإنما انسابت الأبيات بشكل رائقٍ وسلسٍ بفعل ما يملكه هذا البحر من إمكانية تنويع نمط إيقاع تفعيلات ضربه فأكسبه ذلك مرونة إيقاعية لا تقيد الشاعر بنمط محدد من التشكيل اللفظي , وكما أكدنا ذلك في مواضع عدة في الحديث عن هذه الظاهرة فقد وهب هذا المظهر الشاعر إتاحة تعبيرية في انتقاء ما يرتضيه من الألفاظ لتكون قوافيه التي يختم بها معنى أبياته , ومن دون إنْ يعيقه نسق الإيقاع في الضرب بالتقيد بنمط موحد رتيب , فلو حرص الشاعر على أنْ يكون بناء الألفاظ في ضروبه - بغض النظر عن أنَّ هذه الحالة تحول الشعر من سمة الطبع إلى التكلف – سالماً صحيحاً أو مخبوناً على الأقل كما في قوله :

بعثنَ من كلِّ فجٍ يَلَمْنَ في مولاتي

فانَّ لفظة (مولاتي) التي وافق بناؤها الصوتي هيئة التفعيلة المشعثة (فالاتن) حينئذٍ سيضطر الشاعر إلى أنْ يبدل بناء العجز كاملاً لأجل الاحتفاظ بالمعنى الذي يريده وعلى نحو ما يمكن افتراضه كقولك :

بعثنَ مِنْ كلَّ فَجٍ يَلمنَ في عاشقاتي

التقطيـــع :

بعثن من	كلل فججن	يلمن في	عاشقاتي
ب – ب -	- ب - -	ب – ب-	- ب - -
متفعلن	فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن
مخبونة		مخبونة	

أو على نحو :

بعثن من كلِّ فجّ ٍ يلمن عشقَ فتاتي

بعثن من	كلل فججن	يلمن عشـ	ق فتاتي
ب – ب -	- ب - -	ب – ب-	ب ب - -
متفعلن	فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن
مخبونة		مخبونة	

فعلى الرغم من كون الافتراضين السابقين قد ضمنا الالتزام بالنمط الأصيل لتفعيلة الضرب (فاعلاتن) كما في العبارة المفترضة (عاشقاتي) أو النمط المخبون الذي أصبح بسبب شيوعه أدنى إلى الشكل السليم , كما في الجملة المفترضة (عشق فتاتي) إلا إنَّ دلالة اللفظتين المذكورتين لا تصل إلى مراد الشاعر في لفظة (مولاتي) من حيث بيان شدة ولهه بها إلى الحد الذي أصبحت فيه سيدة له منقاداً إليها روحاً وجسداً ، فضلاً عن تلويحه بمكانتها ومنزلتها اجتماعياً بما يحيل إلى صورة متميزة لموقع هذه الحبيبة تحديداً في قلبه من دون بقية تجاربه مع النساء، فطبيعة المنحى الدلالي في توظيف لفظة (عاشقاتي) لا يصيب المراد السابق وإنما يحيل المتلقي إلى أنْ يتصور أنَّ علاقة الشاعر بالنساء هي علاقة لهو لا تتضمن الإيمان بحقيقة الحب التي ترقى بالإنسان من الخضوع لغريزته الجنسية التي تقدس الجسد ، وإنما تسمو به إلى الإيمان بالتقارب الروحي والإحساس المصيري بالوجود الإنساني الذي ابتنى على ثنائية التكامل بين الرجل والمرأة هذا من جانب . ومن جانب آخر فإنَّ لفظة (عاشقاتي) ستتضمن الإحالة إلى صيغة الجمع ، وعلى هذا سيظهر الشاعر وكأنَّه يعاني من عقدة الشعور بالنرجسية حينما نستشف بأنَّ هناك جمعاً من العاشقات اللواتي يطفن في فلك عشقه ومن ثم تحمل هذه اللفظة إشارةً دلالية إلى تخنثه فضلاً عن ابتذاله للنسوة اللواتي يبتغين وصله وحبه .

وكذا الحال مع توظيف لفظة (فتاتي) لكون هذا التوظيف ،وإن كان سيوفي بالنسق الموحد لإيقاع الضرب، إلا إن أبعاده الدلالية ستحيل إلى أنَّ من يهواها الشاعر امرأة عادية لا تحتفظ بالأثر النفسي والمنزلة الرفيعة التي صورتها لفظة (مولاتي) سواءً أكان ذلك في مجتمعه أم في قلبه , كذلك يحيل توظيف هذه اللفظة المتلقي إلى كون المرأة المقصودة لا تعدو أن تكون تجربة عشق عابرة يراد من ورائها اللهو وإشباع ملذات الشاعر ، وأنَّها في عاطفته نزوة من مقتضيات أَنانية فعله الذكوري .

وخلاصة القول فقد اتضح للمطلع من خلال استعراض أشكال الازدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي سواءً أكان ذلك على مستوى ضروب قصائد الشعر العربي أم كان في مستوى القصيدة الواحدة ، مدى الترابط الوظيفي العضوي ما بين ثنائية اللفظ والمعنى من جهة وما بين المكون الإيقاعي في القصيدة من جهة أخرى , كما أحال استعراضنا لهذه الظاهرة مدى المرونة الإيقاعية التي تختص بها أوزان الشعر العربي من حيث تنويع أنماطها الموسيقية التي تستجيب مع طبيعة التركيب الصوتي واللفظي الذي يستسيغه الشاعر نغمياً في إيقاع قوافيه ، فضلاً عن طبيعة المكون اللفظي الذي يراه مناسباً ليكون ختمة لمعناه في كل بيت من أبيات قصائده تحقيقاً لمبدأ عمود الشعر ، وهذا ما تمثل جلياً في كل أشكال مظهر الازدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي.

((الخاتمـــــة))

بعد أنْ انتهينا بحمد الله وتوفيقه من مجال البحث الموسع في ظاهرة الازدواج الإيقاعي في الشعر العربي ودراسة مفهومها وطبيعة أنماطها في بناء ضروب الشعر العربي, كان من الأجدر أنْ نثبت جملة من النتائج التي تمخضت عن بحثنا في الظاهرة المذكورة لتكون دليلاً للدارسين من بعدنا في توسعة البحث في الترابط الوظيفي بين الإيقاع ولغة الشعر و دلالته, ويمكن إيجاز النتائج المذكورة على النحو الأتي :

1 ـ إن وصف هذه الظاهرة الإيقاعية في ضروب الشعر العربي بمصطلح الازدواج قد اقتضى الدقة في اختياره لوصفها لان المصطلحات القريبة في دلالتها منه لا تتحقق الوصف الدقيق لصورة التعدد المنضبط لهيئات الإيقاع المتكررة في نطاق الضرب من دون الانفلات والنشاز ، وهذا ما دفعنا إلى وصف هذه الظاهرة بالازدواج من دون وصفها بالتعدد الذي لا يحدد نمط الهيئات المتعددة ولا شدة تعالقها بالتناوب , ولم ننعتها بمصطلح الاشتراك الذي قد لا يوحي بعلاقة القرابة الإيقاعية بين الهيئات الإيقاعية المتناوبة في ضرب القصيدة , كذلك لم ننعتها بمصطلح الاندماج الذي قد يلغي خصوصية التعدد وأبعاده الوظيفية

2 ـ لم يصرح الدرس العروضي لدى المتقدمين بمصطلح الازدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي , وإنما ألمح العروضيون المتقدمون إلى بعض مظاهره من خلال حديثهم عما تشتمله البحور من مزايا إيقاعية في ضروبها كتعدد صور الضرب في كل بحر بسبب دخول الزحافات والعلل على ضربه من دون الإشارة إلى خصوصيته الإيقاعية في نطاق القصيدة عينها .

3 ــ يختص مظهر الازدواج الإيقاعي بأنماط متعددة تبعاً للطبيعة الإيقاعية لأوزان الشعر العربي , فمنها ما تتعدد صور ضربه على نطاق استخدام البحر بشكل عام في الشعر العربي كالطويل والبسيط والسريع ، ومنها ما يتعدد ضربه في نطاق القصيدة عينها ، وهو على نوعين ثنائي كما في الكامل والرمل ومجزوئيهما ، وثلاثي كما في الرجز ومجزوئه والخفيف والمجتث .

4 يعتمد مظهر الازدواج الإيقاعي على طبيعة إيقاع الوزن ومداه , فبعض البحور لا تقتضي تفعيلاتها الشعرية في الضرب إلا نمطاً واحداً كما في الوافر التام والمقتضب والمضارع والهزج على الأغلب , وبعضها يتقبل تعدد صور الضرب فيه من دون أنْ تزدوج في نطاق القصيدة عينها , وبعضها يتقبل هذا المظهر في نطاق ضرب القصيدة عينها ثنائياً وثلاثياً .

5 ــ تتشكل الصورة الإيقاعية لضروب الشعر العربي اعتماداً على طبيعة انتقاء لفظ القافية في البيت الأول فتتحدد على ضوء ذلك صورة الضرب المعتمد في بقية الأبيات ، وهذا ما برز أثره بشكل خاص في نمط تعدد صور الضرب في بحور الشعر العربي بشكل عام ، وفي ازدواج صور الضرب في القصيدة الواحدة خاصة .

6 ــ إن الترابط الوظيفي بين الإيقاع والدلالة في مظهر الازدواج الإيقاعي يعد نتيجة إيجابية للتفاعل العضوي بين متطلبات الشكل العروضي ولغة الشعر, فما يحدث في بناء التفعيلات الشعرية من تغييرات إيقاعية بفعل الزحافات والعلل ما هو إلا استجابة حية مجسدة لهذا التصور , فالعلل والزحافات لا تحدث قسرياً في إيقاع البيت استناداً إلى ذوق الشاعر وهواه , وإنما تحدث واقعاً بفعل ما يمليه التركيب اللفظي للغة الشعر شريطة ألا يخل هذا التركيب وحدة التناسب والانسجام التي بني عليها نظام الوزن الشعري.

7 ــ ما يفرز العلاقة الحيوية بين لغة الشعر ومتطلبات البنية الإيقاعية إنَّ مداها لا يقتصر على نظام أوزان القصيدة العمودية فحسب وإنما يمتد في أشكال شعرية أخرى كالموشحات والشعر الحر ، وهذا يؤكد أن شكل تفعيلات الشعر العربي المعروفة قد اختير على أساس خصوصية تشكل مباني الألفاظ في اللغة العربية بشكل عام . ولكن خصوصية الازدواج الإيقاعي واقترانه بموقع الضرب الذي لا يتوافر في تلك الأشكال و يتسم بالتماثل في نهاية كل بيت شعري جعل الازدواج ظاهرة مقترنة بالشكل العمودي من القصيدة العربية .

8 – ـ يمثل الازدواج الإيقاعي إتاحة تعبيرية لأنه لا يقيد الشاعر بمباني لفظية محددة وإنما يتيح له التواصل التعبيري في تصوير المعنى بما يشاء من تشكيلات لفظية شريطة عدم المساس بوحدة الإيقاع الصوتي في خواتيم القوافي .إذ يحدث مظهر الازدواج الإيقاعي تعدداً في نوع القوافي خصوصاً في نمط الازدواج الإيقاعي الثلاثي لان وجود ثلاث هيئات إيقاعية للتفعيلة معناه اختلاف عدد المتحركات المحصورة بين ساكنيها وهذا يحدث تعدداً في نوع القافية المعتمدة كما لمسنا ذلك سابقاً .

((المصادر والمراجع))

1 - الأصمعيات – تقديم وشرح وتعليق د محمد حمود – ط1 – دار الفكر اللبناني – بيروت – لبنان – 1998 .

2 - الإيقاع في السجع العربي – د. محمود المسعدي – مطبعة كوتيب تونس الشرقية – نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبد الله – تونس 1996 .

3 - البحور القصار في العروض العربي – د. أحمد محمد الشيخ – مطابع الوحدة العربية – الزاوية – ليبيا – 1993 .

4 - البيان والتبيين – للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر ت 255 هـ - تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون – ط 3 مكتبة الخانجي – القاهرة .

5 - الجامع في العروض والقوافي – لأبي الحسن أحمد بن محمد العروضي ت 342 هـ - حققه وقدم له د زهير غازي زاهد و الأستاذ هلال ناجي – ط2 – نشر وتوزيع مؤسسة المنار العراقية – النجف الأشرف – العراق .

6 - جمهرة أشعار العرب – لأبي زيد القرشي محمد بن أبي الخطاب ت 170 هـ - دار بيروت للطباعة والنشر – بيروت – 1980 .

7 - حلية المحاضرة في صناعة الشعر – لابن المظفر الحاتمي أبي علي بن الحسين بن المظفر – تحقيق د. جعفر الكناني – دار الرشيد للنشر – دار الحرية للطباعة – بغداد – 1979 .

8 - خمسة مداخل إلى النقد الأدبي – ويلبرس سكوت – ترجمة د.عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي – منشورات وزارة الثقافة والإعلام – دار الحرية للطباعة – دار الرشيد للنشر – بغداد 1978 .

9 - ديوان أبي نواس – برواية الصولي – تحقيق د. بهجت عبد الغفور الحديثي – المكتبة الوطنية – بغداد – 1980 .

10 - ديوان أبي نواس – تحقيق وضبط أحمد عبد المجيد الغزالي – دار الكتاب العربي – بيروت – لبنان – 1953 .

11 - ديوان ابن زيدون – شرح وتحقيق كرم البستاني – دار صادر – بيروت – لبنان – 1975 .

12 - ديوان امرئ القيس – دار صادر – بيروت – لبنان .

13 - ديوان بشار بن برد – قرأه وقدم له د. إحسان عباس – ط2 – دار صادر – بيروت – لبنان – 2010 .

14 – ديوان السموأل بن عاديا الإيادي - ط1 – دار صادر – بيروت – لبنان .

15 – ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي – إعداد وتقديم وتحقيق علي الملكي – دار الفكر للجميع ودار الرأي العام .

16 – ديوان مهلهل بن ربيعة التغلبي – إعداد وتقديم طلال حرب – ط1 – دار صادر – بيروت – لبنان – 1996 .

17 – السبيكة الذهبية في الأعاريض العربية - للسيد محمد بن هاشم الهندي ت 1322 هـ - تحقيق د. حاكم الكريطي – ط1 – دار الضياء للطباعة والتصميم – النجف الأشرف – العراق – 2010 .

18 – شرح ديوان جرير – تأليف محمد إسماعيل عبد الله الصاوي – مكتبة محمد حسين النوري – الشركة اللبنانية للكتاب – بيروت – لبنان .

19 – شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري – ضبط الديوان وصححه عبد الرحمن البرقوقي – ط1 – دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان – 1980 .

20 - شرح ديوان الحماسة لأبي تمام – للمرزوقي أبي علي بن محمد بن الحسن ت 421 هـ - علق عليه وكتب حواشيه غريد الشيخ – ط1 – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – 2002 .

21 - شرح ديوان زهير بن أبي سلمى – صنعة الإمام أبي العباس بن يحيى بن زيد الشيباني – الهيأة العامة للكتاب – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة – مصر – 1964 .

22 - شرح ديوان المتنبي – تحقيق عبد الرحمن البرقوقي – ط1 – دار الكتاب العربي – بيروت – لبنان .

23 – شرح الكافية في علمي العروض والقافية – لأبي العرفان محمد بن علي الصبان ت 1206 هـ -دراسة وتحقيق د. فتوح خليل – ط1 – دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر – الإسكندرية – مصر – 2000 .

24 – الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء – لابن قتيبة الدينوري ت 276 هـ - تحقيق أحمد محمد شاكر – دار إحياء الكتب العلمية – القاهرة – 1369 هـ .

25 – العروض الواضح – د ممدوح حقي – ط 3 – دار اليقظة العربية – دمشق -1964 .

26 – العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري – د محمد عبد المجيد الطويل – ط1 – دار الثقافة العربية – القاهرة .

27 – العقد الفريد – لأبي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي ت 328 هـ - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة – دار الكتاب العربي – بيروت – لبنان – 1965 .

28 – علم العروض والقافية – د عبد العزيز عتيق – ط1 – دار الآفاق العربية – القاهرة – مصر – 2006 .

29 – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – لابن رشيق القيرواني علي بن الحسن بن رشيق ت 456 هـ - تحقيق د محمد محي الدين عبد الحميد – ط 4 – دار الجيل – بيروت – لبنان – 1972 .

30 - عيار الشعر – لابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد ت 322 هـ - تحقيق د طه الحاجري و د محمد زغلول سلام – المكتبة التجارية الكبرى – القاهرة – 1956 .

31 – العيون الغامزة على خبايا الرامزة – للدماميني بدر الدين أبي عبد الله محمد بن أبي بكر المخزومي القرشي ت 827 هـ - تحقيق الحساني حسن عبد الله – ط2 – مكتبة الخانجي – القاهرة – 1994 .

32 – في الأدب الحديث – عمر الدسوقي – ط1 – دار الفكر العربي .

33 – فن التقطيع الشعري والقافية – د صفاء خلوصي – ط3 – بيروت – لبنان – 1966 .

34 – القاموس المحيط – للشيخ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي الشيرازي – عالم الكتب – بيروت – لبنان .

35 – القسطاس في علم العروض – لجار الله الزمخشري أبي القاسم محمود بن عمر ت 538 هـ - ط2 – مكتبة المعارف – بيروت – لبنان – 1989 .

36 – قواعد الشعر – لأبي العباس ثعلب أحمد بن يحيى ت 291 هـ - حققه وعلق عليه د رمضان عبد التواب – ط3 – مكتبة الخانجي – القاهرة – 2009 .

37 – الكافي في العروض والقوافي – للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني ت 502 هـ - علق عليه ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين - ط1 – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – 2003 .

38 – الكافي في علمي العروض و القوافي – لشهاب الدين أبي العباس أحمد بن عباد بن شعيب القنائي المعروف بالخواص ت 858 هـ - تحقيق السيدة هناء محمد رعد – ط 1 - مؤسسة التأريخ العربي – بيروت – لبنان – 2008 .

39 - كتاب الصناعتين - لأبي هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل ت 395 هـ - تحقيق د مفيد قميحة – ط2 - دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – 1984 .

40 – كتاب العروض – لأبي إسحاق إبراهيم بن السري الزجاج ت 311هـ - تحقيق د سليمان أحمد أبو ستة – نشرته مجلة الدراسات العربية بمجلدها السادس ذي العدد الثالث في رمضان 1425 هـ ، نوفمبر 2004 .

41 – كتاب العروض ومختصر القوافي – صنعة أبي الفتح عثمان بن جني ت 392 هـ - تحقيق د فوزي عيسى – ط1 – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية – مصر – 2009 .

42 - كتاب القوافي – للقاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله بن المحسن التنوخي – تحقيق د عوني عبد الرؤوف – مكتبة الخانجي – القاهرة – 1975 .

43 – لسان العرب – لابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم ت 711 هـ - دار صادر – بيروت – لبنان.

44 – مختار الصحاح – لمحمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي ت 666 هـ - ط1 – دار الكتاب العربي – بيروت – لبنان – 1967 .

45 - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – د عبد الله الطيب المجذوب – ط1 – شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر – مصر – 1955 .

46 – المرشد الوافي في العروض والقوافي – د محمد بن حسن بن عثمان – ط1 – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان.

47 - المعتمد في علم العروض والبيان والإعراب – حسن دندشي – دار الأندلس – بيروت – لبنان – 1966 .

48 – المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر – د أميل بديع يعقوب – ط1 – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – 1991 .

49 مفتاح العلوم – للسكاكي أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي ت 626 هـ - تحقيق د أكرم عثمان يوسف – ط1 – مطبعة دار الرسالة – بغداد – 1981 .

50 – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – لأبي الحسن حازم القرطاجني ت 684 هـ - تحقيق وتقديم – محمد الحبيب بن الخوجة – دار الكتب الشرقية .

51 - المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر – د ممدوح عبد الرحمن – ط1 – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية – مصر – 1994 .

52 – ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب – أحمد الهاشمي – المكتبة التجارية الكبرى – مصر .

53 –نظرية الأدب – أوستن وارين ورينيه ويليك – ترجمة محي الدين صبحي – مراجعة حسام الخطيب – ط3 – مطبعة خالد الطرابيشي – 1972 .

54 – نظرية الشعر في النقد العربي القديم – د عبد الفتاح عثمان – ط1 - مكتبة الشباب – 1977 .

55 – النقد الأدبي – سيد قطب – ط3 – دار الفكر العربي – 1959 .

56 – النقد الأدبي الحديث – د محمد غنيمي هلال – دار النهضة – القاهرة – مصر – 1977 .

57 – نقد الشعر – لقدامة بن جعفر البصري ت 327 هـ - تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان .

58 – النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري – د علي عبد الحسين حداد – ط1 – دار ضفاف – قطر – 2013 .

59 – نور القبس – للمرزباني أبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى ت 384 هـ - تحقيق رودلف زلهايم .

60 – الوافي في العروض والقوافي – التبريزي – تحقيق فخر الدين قباوة – ط4 – دار الفكر – دمشق – سوريا – 1986 .

61 – الوساطة بين المتنبي وخصومه – للقاضي الجرجاني علي بن عبد العزيز ت 392 هـ - تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي – مطبعة عين البابي الحلبي وشركاؤه .