الجامعة الأردنية
كلية الدراسات العليا

٨١٠٢٢
٢٩٩
٢٩/١٥
٨١

"موسيقا الشعر بين النظرية والتطبيق عند حازم القرطاجني"

إعداد
فريدة محمد غالب الزيود

عميد كلية الدراسات العليا

إشراف
الدكتور إبراهيم خليل

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها

تموز / ١٩٩٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة في يوم السبت ..... بتاريخ ٢٥ / ٧ /١٩٩٨م .

أعضاء لجنة المناقشة **التوقيع**

١- الدكتور إبراهيم خليل (مشرفا) .....

٢- الاستاذ الدكتور إبراهيم السعافين (عضواً) .....

٣- الأستاذ الدكتور يوسف بكار (عضواً) .....

٤- الدكتور محمد عواد (عضواً) .....

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإهـــــداء

إلى كلّ الذين انتظروا معي وبصدق المشاعر هذه اللحظة، وكلّهم ثقة أنها لابد قادمة . . .

إلى امتزاج القوة بالخير كامتزاج القمم بالسحاب . . .

إلى افتراق المحبة عن الشر كافتراق الزبد عن البحر . . .

إلى المعنى الوحيد للشموخ . . .

(أبي)

إلى التي كان توفيقي من رضاها وهدايتي لطريقي من دعاها . .

إلى نبع العطاء والفداء

إلى بسمة الأمل وشمس الحنان التي لا تعرف الغروب

(أمي)

إلى النجوم التي أضاءت طريقي. . . .

إلى العيون التي ترقب نجاحي . . . . .

(إخوتي)

إلى كلّ الذين أحبهم ويعيشون في قلبي . .

إلى من تعجز الكلمات عن حمل معاني الحب والإخلاص التي أكنها لأولئك الأحبة . .

إليهم جميعاً وإلى كل من حفظ وحفظت له في القلب ذكرى

أُهدي جهدي المتواضع.

فريـــدة الزيـــود

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كلمـــة شـــكر

بعد كلّ جولة لابدّ من وقفة .. يلتفت فيها المـرء ليرى حصيلـة الأمـس ويسـتعد للغد .. يذكر من خلالها من كان له الفضل في التوجيه والإرشاد ... وفي هذه المناسبة يسعدني أن أزجي جزيل الشكر والعرفان ممزوجاً ببالغ التقدير والاحترام إلى أستاذي:

"الدكتور إبراهيم خليل"

لإشرافه على هذا البحث، وعلى ما أسداه لي من نصائح خيره.

والشكر - كل الشكر - لأساتذتي: الأسـتاذ الدكتـور إبراهيـم السـعافين والأسـتاذ الدكتور يوسف بكـار والدكتـور محمـد حسـن عواد لتفضلهـم بقبـول الاطـلاع علـى هـذه الرسـالة وقراءتهـا ومناقشـتها، متطلعـة إلىالإفـادة مـن ملاحظـاتهم وآرائهـم السـديدة، وتعقيباتهم المفيدة.

الباحثة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المحتويات

الموضوع		الصفحة
- قرار لجنة المناقشة		ب
- الإهداء		ج
- الشكر والتقدير		د
- المحتويات		هـ
- الملخص باللغة العربية		
- المقدمة		١
- التمهيد		٥
- الباب الأول:		
	آراء حازم في بحور الشعر	
- الفصل الأول: -	الأجزاء العروضية وما يطرأ عليها من تحولات	٣٤
	١- الأرجل - الأسباب والأوتاد	٣٦
	٢- التفعيلات	٤٧
	٣- العلل والزحافات	٥١
- الفصل الثاني:-	البحور	
	١- أهمية الوزن في الشعر	٦١
	٢- تركيب البحور	
	١- الأبحر المفردة	٧١-٨٧
	- المتقارب	٧١
	- الرجز	٧٢
	- الكامل	٧٢
	- الوافر	٧٢
	- الرمل	٧٢
	- الهزج	٧٣
	- الخبب	٧٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- الأبحر المركبة	٧٥
- الطويل	٧٥
- البسيط	٧٦
- المديد	٧٧
- المقتضب	٧٧
- السريع	٧٩
- الخفيف	٨١
- المجتث	٨١
- الدبيتي	٨٥
- المنسرح	٨٧
٣- الدوائر العروضية	٨٩
٤- خصائص الأوزان	٩٧
٥- الوزن والمعنى	٩٧
الفصل الثالث : القافية	١١٥
الفصل الرابع : الموسيقى الداخلية	١٣٥
جرس الألفاظ	١٣٦
الجرس الناشئ عن تفاعل السياق اللفظي	١٤٢
أ- المحسنات اللفظية	١٤٤
- التصريع	١٤٤
- الترصيع	١٤٥
- التكرار	١٤٥
- الجناس	١٤٥
ب- المحسنات المعنوية	١٤٦
- الطباق والمقابلة	١٤٧
- التقسيم	١٤٩
الباب الثاني : دراسة تطبيقية.	
الفصل الأول : بحور الشعر في ديوانه ومناسبتها لآرائه	١٥٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- تواتر البحور ١٥٤
- التوازن الزمني ١٥٧
- اختيار الوزن الملائم للمعنى ١٦١

الفصل الثاني : الأجزاء العروضيه في شعره ١٦٩
- نسبة السواكن والمتحركات ١٦٩
- الزحافات والعلل ١٧١

الفصل الثالث : القوافي في شعره ١٨٠

الفصل الرابع : الموسيقا الداخلية في شعره
- جرس الألفاظ ١٩٤
١. الحروف ١٩٤
٢. الألفاظ ١٩٥
- المحسنات اللفظية ١٩٧
١. التصريع ١٩٨
٢. الترصيع ١٩٩
٣. التكرار ٢٠٠
٤. الجناس ٢٠٢
- المحسنات المعنوية
١. الطباق والمقابلة ٢٠٤
٢. التقسيم ٢٠٦
- الخاتمة ٢٠٧
- قائمة المصادر والمراجع ٢٠٩
- ملحق ٢٢٢
- الملخص باللغة الانجليزية ٢٣١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الملخص

"موسيقا الشعر بين النظرية والتطبيق عند

حازم القرطاجني

فريدة محمد غالب الزيود

إشراف: الدكتور إبراهيم خليل

تناولنا في هذه الدّراسة موسيقا الشعر لدى حازم القرطاجني من خلال كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، لنبين مدى إسهامه في علم العروض لا سيما وأنّه تميز عن غيره من العروضيين في منهجه وآرائه التي خالف بها الخليل بن أحمد؛ لذا عرضنا بداية لمحاولات متقدمة من العروضيين، وتحدثنا عن منجزاتهم في هذا العلم، وذكرنا أنّ دراساتهم ظلّت مقصورة على معرفة صحيح أوزان الشعر من فاسده، دون أن يلتفتوا إلى جانب الذوق، أو الجانب الصوتي، أو الموسيقي، وهو ما حاول حازم أن ينأى بنفسه عنه، ومن هذا المنطلق قلنا إننا سنعنى في هذا البحث بدراسة موسيقا الشعر لديه، لنقف على بديع ما صنع وجديد ما أضاف.

وقبل ذلك ارتأينا أن نعرّف به لا سيما تكوينه الثقافي الذي ساعده على التمّيز والانفراد.

لقد برع حازم في مناقشته للأسس الجمالية في بناء أوزان الشعر، وتعمق في البناء الدّاخلي لها، ولتوضيح هذه الأسس تحدثنا عن ملاحظه في الأجزاء العروضية، وما يطرأ عليها من تحولات، فعرضنا بداية إلى الوحدات الصغرى – الساكن والمتحرك – المكونات الأساسية للأرجل، الأسباب والأوتاد، ومن ثم كيفية تآلفها معاً لتشكيل التفاعيل، وتحدثنا عن منهجه في قبول الزحافات والعلل، وذكرنا أنه بمنهجه احتوى كل التحويلات التي تطرأ على أوزان الشعر بشرط أن لا يختل التوازن الزّمني.

وانتقلنا بعد ذلك إلى تحديد مفهوم الشعر لديه، وقد حاولنا أن نستقصي الآراء التي أفاد منها في تحديد مفهومه، وتساءلنا عن ماهية الوزن؟ وأهميته في الشعر؟ ثم تحدثنا وأبرزنا أوجه مخالفته للخليل في التشكيل الكمي أو العددي له، وكذلك استغنائه عن فكرة الدوائر، وتوصلنا إلى أنّه بمنهجه استطاع أن يلج باب البحث عن التناسب في التشكيلات العروضية، وأنه لا يقف عند التفريعات المنبعثة من خلال الدوائر العروضية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ووقفنا معه طويلاً أثناء حديثه عن القافية ودورها في بناء النص الشعري، وتساءلنا ما القافية؟ وماأبرز أسسها الجمالية؟.

وعشنا مع إضاءاته التي قدّمها خلال حديثه عن "تناسب المسموعات والمفهومات" والتي نستخلص منها تنبّهه إلى ذلك اللون المنبعث من حركة البيت الداخلية، وهو ما أطلق عليه حديثا الموسيقا الداخلية.

ولكي تخرج هذه الدّراسة عن الإطار النظري البحت، سعينا إلى الكشف عن مدى التزام حازم بما قدّمه من آراء وملاحظ في شعره، ورأينا أنه كان في شعره تابعاً ومقلّداً أكثر منه مفيداً لآرائه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدمة

تكاد الدّراسات القديمة في موسيقا الشعر تنحصر في داخل الحدود التي رسمها "الخليل بن أحمد الفراهيدي". فقد ركزت على طرق تعلم العروض وأحواله، والقواعد العامة التي تدور في فلكها البحور الشعرية والدوائر العروضية، واستخراج بعض الأوزان التي غابت عن الخليل، وكان المحدث ينقل عن سابقه دون أية محاولة لاستكناه الخصائص الجمالية، والتعبيرية للإيقاع الشعري، فظلّ علم العروض علماً ناجزاً حددت مصطلحاته، ومفاهيمه، وأدواته، وأسسه، وظلت الدراسات العروضية مقصورة على معرفة صحيح أوزان الشعر من فاسدها، دون أن يلتفتوا إلى جانب الذوق، أو الجانب الصوتي أو الموسيقي، ومن هنا يمكن القول إن الدّراسات القديمة لموسيقا الشعر لا توضح لنا أدنى خصائص الإيقاع للشعر العربي.

وينبغي الاعتراف بأن هذه السمات لا تشمل كل آراء العروضيين القدماء، بل نجد بعض الاستثناءات متناثرة هنا وهناك، ولعل جهود حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري، من خلال كتابه "منهاج البلغاء" أوضح مثال على ذلك. فقد أحسّ بقصور الدراسات العروضية، فجاء ليعيد النظر فيها على أسس جديدة قوامها الذّوق الفني والجمالي والتبصر النقدي لا القواعد الجامدة أو المصطلحات الكثيرة التي تكدّ الذهن وترهقه، وخالف الخليل ومدرسته مخالفات كبيرة غير أنه لم يكن يخالفهم بقصد المخالفة، إنما كان ينطلق من وجهة تستهدف تحقيق المتعة الجمالية من خلال الوصول إلى صور التناسب الصوتي الموسيقي في أبنية الأوزان.

هذه التصورات تدفع الباحثة إلى طرح السؤال التالي:- كيف تعامل حازم مع عروض الشعر العربي، عروض الخليل؟ للإجابة عن هذا السؤال لابد لنا من الوقوف على آرائه وملاحظه فيها والإجابة عن التساؤلات التالية:- ما مكونات الوزن؟ وكيف تتركب الوحدات الصوتية معاً لتشكل الأرجل "الأسباب والأوتاد"؟ ما الأعاريض التي تتركب من هذه الوحدات؟ وكيف تأتلف هذه الأجزاء معاً لتشكل الوزن الشعري؟ ما التغيير المسموح به في هذه الأجزاء؟ وما أسس قبوله؟ ثم ما الوزن؟ وما أهميته في الشعر؟ وما أوزان الشعر الثابتة لديه؟ وما هي أسس قبولها؟ ما أبرز خصائص الأوزان؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وما هي العلاقة بين اختيار الإيقاع الوزني وغرض القول؟ وما العوامل التي تحكم هذا الإختيار؟ وهل توجد قاعدة تحكم هذا الاختيار؟

ثم تساءلنا:- ما القافية، وما أبرز أسسها الجمالية؟ وما دورها في بلورة البنية الدلالية والنغمية؟

ومما لا شك فيه أن أية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة ما لم تبين الحركة الإيقاعية الداخلية التي تؤثر في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ إنها هي التي تمنحه مذاقه الخاص، الذي يميز تأثير الوزن العروضي الواحد في القصائد المختلفة من حيث المبنى والمعنى. وقد وجدنا حازماً يهتم بعناصر موسيقية أخرى غير الوزن والقافية، عناصر ألصق بحركة البيت الداخلية، وذلك ما نستخلصه من آرائه في تناسب المسموعات والمفهومات الذي هداه إلى شيء من القول في الموسيقا الداخلية أو "الإيقاع".

هذا الاقتراب من المفهوم الإيقاعي المتكامل، كان حافزاً لي لدراسة موسيقا الشعر لديه، بالإضافة إلى كونه عاش في فترة تشبه ظروفها ظروف العصر الحالي من حيث كثرة الشكوى من اشتباه الشعر الجيد بالشعر الرديء مع اتفاق النوعين في الوزن والقافية[1]، ومما زاد شكوانا الآن على شكواه غياب الوزن نفسه عند بعض الشعراء، وضعف تمييزهم بين الصحيح والسقيم.

ولكن ألم يدرس هذا الجانب دراسة مستفيضة من قبل الباحثين؟ الحق أنّ حازماً لقي اهتماماً من النقاد والمحدثين في الحقبة الأخيرة، وصنفوا فيه الكتب، والرسائل، وقد مالت هذه الجهود في مجملها إلى العرض والحديث عن تاريخ حياته، والتعريف بآرائه وببيئته، على نحو ما نرى في دراسة مهدي علام في (حوليات كلية الآداب - حياته وشعره)، ودراسة فريدة زرقين (القرطاجني - حياته وشعره). وثمة دراسات تناولت جهوده مع جهود نقاد آخرين دون أن تخصّه بكتاب مستقل، كدراسة إحسان عباس في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب)، أو تتناول جزئية من أفكاره كالمحاكاة أو التخييل، وقد عني بهما سعد مصلوح في كتابه (حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل)، وفيصل سمعان في (نظرية المحاكاة في النظام البلاغي - لحازم القرطاجني)، ومقال Van Gelder في مجلة (Journal of Arabic Literature Vol, 1979) -

---

[1] انظر - القرطاجني - منهاج البلغاء، ص١٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

– عن بناء القصيدة، محاولاً تبيين أوجه الانتقاد المختلفة للفكر النقدي عند حازم، وموضحاً بعض أنظاره، ومدى انسجامها مع نصوص من شعره. وقلة من الدراسات تناولت آراءه في العروض، والقافية، كدراسة جابر عصفور في كتابه (مفهوم الشعر) الذي نجد فيه فصلاً عن الوزن، والموسيقا، لكنه لم يدرسه دراسة شاملة، وكذلك فعل مصطفى الجوزو في كتابه (نظريات الشعر عند العرب) الذي عرض فيه بعضاً من آرائه في الوزن، والقافية، وتناول منصور عبد الرحمن في كتابه (مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني) الأوزان وأبنيتها لدى حازم، وكذلك أشار إلى دور القوافي عنده في بناء القصيدة. وما استدركه محمد العلمي في كتابه (العروض والقافية) فقد ذكر فيه آراءه المتفقة مع الخليل، والمعارضة له، أما صفوت الخطيب، فقدم دراسة عن حازم بحث فيها فيما يسميه نظرية حازم النقدية، والجمالية، تحدث فيها عن الوزن العروضي، والقافية، وأسسها الجمالية، وتناول أحمد الهيب "الجانب العروضي" عند حازم في كتيب بعنوان (الجانب العروضي عند حازم القرطاجني – دراسة مقارنة)، مستثنياً القافية، التي كرّس لها حازم شطراً من جهده في الكلام عن بنية الشعر. ودراسة سلمى عكو (النقد الجمالي في كتاب منهاج البلغاء) التي أشارت فيها إلى بعض من آرائه الإبداعية في الإيقاع، وحاولت تطبيقها على الديوان الأول لشعره – وهو الذي لا يتضمن المقصورة – أهم ما نظمه من شعر.

ومن هنا تأتي هذه الدراسة لتعنى بقضية موسيقا الشعر لدى حازم، من خلال تتبع آرائه وتوضيحها، ومن ثم النظر في شعره، لتبين مدى التزامه بأفكاره، وتبعاً لذلك قسمنا البحث إلى بابين، يمثل الباب الأول: آراء حازم في أوزان الشعر، وقد توزع في أربعة فصول، هي:

الفصل الأول:– وفيه دراسة شاملة للأجزاء العروضية، بدءاً من السواكن والمتحركات – النوى الصغرى للأوزان الشعرية – وانتهاء بما يطرأ على هذه الأجزاء من تحولات.

الفصل الثاني:– ويهتم بدراسة الأوزان الشعرية؛ تعريف الوزن، وتركيب البحور الشعرية من خلال اعتماده قانون التناسب في تحليلها، ومعرفة صفاتها الجمالية، وتقسيم الأوزان من حيث الأغراض والمعاني تقسيماً مناسباً لطبيعة الإيحاء الشعري.

الفصل الثالث:– ويعنى بدراسة آرائه في القافية وأسسها الجمالية،ونجد فيه تركيزاً على دور القافية في بلورة البنية الدلالية، وإثراء البنية الإيقاعية بما تشيعه من تناغم صوتي.

الفصل الرابع:– ويهتم بدراسة جرْس الصوت وموسيقا اللفظة، وهو ما درسه في بحثه الذي تناول "الفصاحة" ونجد فيه تركيزاً على دورها في توفير الإيقاع في الشعر، أو ما يمكن أن نسمّيه بالموسيقا الداخلية، ويشرح كذلك دور بعض الألوان البلاغية في صناعة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإيقاع، وبالتالي صناعة موسيقا الشعر، وتأتي محسنات البديع اللفظية في مقدمة هذه الألوان، كالتصريع، والترصيع ... وما تليها من المحسنات المعنوية:- كالطباق والتقسيم.

ويختص الباب الثاني بدراسة تطبيقية توضح إفادته مما عرضه من قضايا جمالية في شعره.

وقد سبق هذه الأبواب تمهيد، نعرض فيه أبرز الدراسات التي تناولت الأوزان الشعرية، والقافية، ويعرض التمهيد كذلك لحياة حازم وآثاره، ولتكوينه الثقافي خاصة.

وانطلاقاً من طبيعة المادة المدروسة، فقد قام منهج هذا البحث على استقصاء آراء حازم في موسيقا الشعر، وتفهم دلالاتها، التي كانت تستغلق أحياناً، لأنها مشبعة بالأسلوب الفلسفي، ولم يتم الفهم إلا بعد فهم الأبعاد الثقافية له، وبعد ذلك ننظر في تأثير هذه الآراء في شعره لنتبين مدى التزامه بما رآه من ضرورة مراعاة الموسيقا الجيدة في الشعر، وحرصاً على الموضوعية المنهجية أفادت الدراسة من الاحصاء لقياس صحة النتائج.

ومن ثم فقد توزعت مصادر البحث على:-

١- مصنفات حازم نفسه، ولا سيما كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" ثم ديوانه "قصائد ومقطعات".

٢- شروح الفلاسفة المسلمين، وتعليقاتهم على كتب أرسطو باعتبارهم أهم من أفاد حازم من منجزاتهم.

٣- مصادر النقد العربي، من مثل: (عيار الشعر) لابن طباطا، و (نقد الشعر) لقدامه بن جعفر ...

٤- مصادر العروض العربي، من مثل: (الوافي في العروض والقوافي) للخطيب التبريزي، و(المعيار في أوزان الأشعار) للشنتريني....

وقد واجهت في البحث بعض الصعوبات التي تحولت إلى متعة في الاكتشاف ولذة في المعرفة - بعون الله - ثم بشيء من البحث والعمل الدؤوب، وبإشراف مباشر من أستاذي د. إبراهيم خليل الذي كان كريماً بملاحظه القيمة، وتوجيهاته السديدة، فتابع البحث، وأسهم في تذليل الصعوبات التي واجهتها، مما كان له أبلغ الأثر في البحث، وفي نفس الباحثة معاً، و الشكر آراه قليلاً أمام ما تفضل به عليّ.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حياته وثقافته(*)

(٦٠٨ - ٦٨٤هـ)

أجمع مترجمو حازم[١] على أن اسمه حازم بن محمد بن حازم النحوي الأنصاري القرطاجني - نسبة إلى قرطاجنة الأندلس لا قرطاجة تونس، وقد ولد فيها سنة (٦٠٨هـ)، وتوفي في تونس سنة (٦٨٤هـ).

ولقد تهيأت له أسباب النبوغ والتميز منذ نعومة أظافره، فترعرع في أسرة مشهورة بالعلم[٢]، ونشأ في عصر مزدهر بالعلم والثقافة على الرغم من الاضطرابات التي كانت تمزق المدن الأندلسية، ولما سقطت قرطاجنة انتقل إلى مراكش لفترة قصيرة اتصل فيها بالسلطان الموحدي الرشيد، ومدحه في أشعار كثيرة، ثم رحل مع جماعة من أعلام الأندلس إلى العدوة بتونس، وأقام بها في ظل ملوك بني حفص[٣]، الذين أقام في بلاطهم عشرات العلماء والأدباء والكتاب الأندلسيين، إلا أن حازماً كان يفوقهم من الناحية النقدية والبلاغية[٤]والعروضية[٥]، يقول: "وقد سلكت من التكلم في جميع ذلك مسلكاً لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة لصعوبة مرامه وتوعر سبيل التوصل إليه. هذا على أنه روح الصنعة وعمدة البلاغة .. فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض ظواهر ما اشتملت عليه تلك الصناعة، فتجاوزت أنا تلك الظواهر بعد التكلم في جمل مقنعة مما تعلق بها إلى التكلم في كثير من خفايا هذه الصنعة ودقائقها"[٦] واعتداده برأيه هذا ما كان ليتسنى له لولا تهذيبه نفسه بشيء غير قليل من الثقافة المنوعة، ولا يتسنى

(*) لسنا نثير هنا إلا بعض النقاط التي تساهم في توجيه المقبل على هذا البحث، نحو تبين الملامح البارزة في حياته سواء في تكوينه الثقافي أو في عمله الذي هو موضوع بحثنا.

(١) يمكن مراجعة ذلك في: السيوطي - بغية الرعاة، ج١: ٤٩١. المقّري - نفح الطيب، ج٢: ٥٨٤ - المقري - أزهار الرياض، ج٣: ١٧٢، ابن سعيد - اختصار القدح المعلى، ص٢٠، الحبيب بن الخوجة - مقدمة المنهاج، بروكلمان - تاريخ الأدب العربي، ج٥: ١١٣، البستاني- دائرة المعارف الاسلامية في مادة (حازم بن محمد)، محمد رضوان الدّاية - تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص٤٧٢،كيلاني سند - حازم القرطاجني: حياته وشعره، سعد مصلوح - حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل، ص ١١ ومابعدها، صفوت الخطيب - نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية، ص ١٧، فريدة زرقين - حازم القرطاجني - حياته وشعره، ص ٥٥ وما بعدها.

(٢) ابن سعيد - اختصار القدح المعلى، ص٢٠.

(٣) المقري - نفح الطيب، ج٢: ٥٨٤.

(٤) كما يدل على ذلك مؤلفه المنهاج.

(٥) له مؤلف في العروض أحال عليه في المنهاج، ص ٢٥٩.

(٦) القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للدارس تقديم صورة قريبة من الحقيقة لثقافة حازم، إلا من خلال الحديث عن شيوخه وتلاميذه ومؤلفاته.

تلقى حازم العلم على عدد كبير من العلماء والشعراء، قاربوا الألف على حد قول أبي حيان (٧٤٥هـ)، فدرس على والده قدراً من الفقه، وعلوم العربية، وتتلمذ للطرسوني[١] (٦٢٢هـ) الذي كان يدرس الفقه والعربية والأدب، وتتلمذ للعروضي[٢] (٦٤٠هـ) الذي نبغ في اللغة العربية والعروض بخاصة حتى لقب بالعروضي، ولا ننسى أستاذه الذي ترك أثره واضحاً فيه وهو الشلوبين (٦٤٥هـ)، الذي كان ذا معرفة واسعة بنقد الشعر والنحو، وربما يكون هذا الشيخ هو الذي شجعه وهداه إلى دراسة المنطق والخطابة والشعر، حين لمس نبوغه ونباهته في علوم مختلفة، لا سيما العقلية منها، الذي جعل جانب الدراية يغلب فيه على جانب الرواية، كما يقول عنه تلميذه ابن رشيد[٣] (٧٢١هـ).

وقد كان للأساتذة الذين لم يعاصرهم – وإنما قرأ مؤلفاتهم ودرسها – فضل في تكونيه وتثقيفه، منهم:– الجاحظ (٢٥٥هـ)، قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) الذي شكل جزءاً كبيراً من ثقافته، ابن قتيبة (٢٧٦هـ)، ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ)، ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) وذكر أيضاً، الآمدي (٢٧٠هـ)، والفرّاء (٢٠٧هـ)، والخليل بن أحمد (١٧٠هـ)، وأبا حيان التوحيدي (٣٦٦هـ)، وأبا تمام (٢٣١هـ)، والبحتري (٢٤٨هـ) من الشعراء، وهذا يدلنا على تنوع ثقافته التراثية.

ولا ننسى إفادته من أسلافه الفلاسفة المسلمين وفلاسفة الإغريق لا سيما ما يتصل بفن الشعر، ويعدّ الفلاسفة المسلمون – الفارابي وابن سينا وابن رشد[٤]، المعلمين الحقيقيين له. وهؤلاء الفلاسفة يتحد تراثهم مع تراث النقاد المتقدمين ليشكل منهلاً غنياً متميزاً، يمتح منه، ولكنه لم يكتف بما أخذه، بل راح يبني على آرائهم ما رآه صواباً، مستنيراً بضوء ما تناوله من ثقافة وافدة، مما جعل لآرائه تميزاً خاصاً، ويقرّ له بالفضل والإبداع.

---

[١] هو أبو القاسم أحمد بن محمد، القرطاجني – منهاج البلغاء (المقدمة)، ص٥.

[٢] هو أحمد بن هلال – المصدر نفسه، ص٥٠.

[٣] السيوطي – بغية الوعاة، ج١، ص ٤٩١.

[٤] لم يذكر حازم تلخيصاته لفلسفة أرسطو من مصادره، وقد كان اغفاله له متعمداً، وذلك لأنهما عاشا في فترة تاريخية، متقاربة، وطرقا موضوعا واحداً، وهو تطبيق نظريات أرسطو في الشعر والبلاغة، على الشعر والبلاغة العربيين، فلكي يبين حازم فضله على نحو أظهر أغفله" (عبد الرحمن بدوي – إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، ص٨٦-٨٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونبغ حازم كذلك في الشعر حتى اشتهر بأنه شاعر الدولة الحفصية[١] ، التي ظل يعيش في ظلها إلى أن توفي سنة أربع وثمانين وستمئة. وقد أثنى عليه تلاميذه ممن ترجموا له فذكروا أنه كان يحسن أموراً كثيرة من شعر، وترسل، ونحو، ولغة، وعروض، وبيان، يقول ابن سعيد فيه: "شاعر مجيد، وحسيب مجيد، وشعره يطوي الأقطار وذكره منشور، وهو في نظمه طويل النفس، منير القبس، مقتدر على الكلام .. وهو ممن استفدت من آدابه[٢] . أما ابن رشيد فيقول: "هو حبر البلغاء، وبحر الأدباء، ذو اختبارات فائقة واختراعات رائعة، لا نعلم أحدا ممن لقيناه جمع من علم اللسان ما جمع، ولا أحكم من معاقد علم البيان ما أحكم من منقول ومبتدع، أما البلاغة فهو بحرها العذب، والمتفرد بحمل رايتها في الشرق والغرب"[٣] . ويقول أبو حيان: "أوحد زمانه في النظم والنثر والنحو واللغة والعروض وعلم البيان". وليس مرادنا هنا تمحيص حقيقة هذه النعوت، ولكن هذه الأخبار، على بساطتها، تدل على مكانة حازم المرموقة، وثقتهم المتينة بثقافته وعلمه، والتي جعلته في موضع المعلم.

وجملة القول: إن حازما أفاد من ثقافته المنوعة الواسعة إفادة واضحة، وكتابه "منهاج البلغاء" يطلعنا على نقد يكاد يتكامل، لأنه يكشف لنا حقيقة ناقد لم يرض الوقوف عند الغايات التي جرى المتقدمون إليها، بل كان شاغله أن يخرج ما أتوا به إخراجاً جديداً، وقد كان لعروض الشعر وقوافيه نصيباً من نقده وتوجيهه، فقدّم فيها نظرات نعدّها فيما سبق غير مسبوق. ولا سبيل لنا إلا أن نتناول هذه الآراء بالدّرس والنقد لنكشف عن قيمتها وتميزها، وذلك بالنظر في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وهو الكتاب الوحيد الذي وصلنا[٤] .

---

[١] الزركشي – تاريخ الدولتين الموحدية والحفصية، ص ٥٢.

[٢] ابن سعيد – اختصار القدح المعلي، ص ٢٠.

[٣] المقرّي – أزهار الرياض، ج٣: ١٧٢.

[٤] هناك إشارات لمؤلفات له لم تصلنا، منها:

١. كتاب في صناعة العروض: أحال عليه حازم في منهاجه بعد أن فرغ من حديثه عن الأوزان (القرطاجني- منهاج البلغاء، ص٢٥٩).

٢. كتاب القوافي: وجد منه ثلاث ورقات (المصدر نفسه، مقدمة الحبيب بن الخوجة، ص٨٧).

٣. كتاب التحنيس ذكره السيوطي (انظر السيوطي – بغية الوعاة، ج١: ص٢٠٠).

٤. شد الزنار على حجفلة الحمار (القرطاجني – منهاج البلغاء، مقدمة الحبيب الخوجة، ص٨٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وله ديوان شعر جمعه لأول مرة "عثمان الكعاك" جمع فيه كثيراً من أشعاره، لكنه لم يضم إليه المقصورة، اعتقاداً منه بأنها عمل مستقل يستحق النشر مع الشرح في ديوان خاص[١]، وجمعه للمرة الثانية "الحبيب بلخوجة" وهو أكبر حجماً حاول فيه تدارك بعض النقص الذي اعترى الديوان من حيث الكم والدقة وضم إليه المقصورة محققة مع تقديم قيم لشعره، وتحليل جيد للمقصورة.

ويهمنا في هذا السياق أن نستقرئ آراءه وملاحظه في موسيقا الشعر من كتابه المذكور، لكن قبل ذلك ارتأيت أن نقف عند محاولات العروضيين المتقدمة عليه.

---

[١] القرطاجني – الديوان – المقدمة، ص "و".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤٩٤٨٤٩

من الاستدراك إلى إعادة النظر:

إنّ ما يشدّ انتباهنا عند مقاربتنا نظرية العروض لدى حازم، إن جاز لنا تسميتها بذلك، بغيرها من محاولات العروضيين؛ أن عروض الشعر كان مستقراً في الأذهان بحيث يمكن عدّه طقساً جماعياً، فلم يفكر الشعراء ولا العروضيون ولا النّقاد تفكيراً جدّياً في تغييره أو التخلي عنه لأي بديل آخر، وما أنجز في هذا المجال لا يتعدّى محاولات فردية محدودة انحصرت في تنويع الأوزان والقوافي، وتعلّقت بالتشكيل الخارجي لموسيقا الشعر، وما يداخلها من أسباب، وأوتاد، وفواصل، وعلل، وزحاف[١]. وظلت معظم جهود القدماء تراوح في دائرة القوانين والقواعد التي استقراها الخليل، وعني بها العروضيون في باب الأوزان والقوافي، وما يتصل بها من موانع ورخص، ولا نكاد نظفر من التراث النقدي، بنظرة مغايره لإيقاع القصيدة خارج هذا الباب. فصورة الشّعر العربي صورة كمية[٢] ليس من السهل تقويضُها، والاعتماد على الكم في المقاطع اللغوية، أي على عدد المقاطع في كل بيت، وما تستغرقه من زمن عند النطق بها، مما يدل على ترابط حميم بين الجانب الجمالي، والإيقاع، قد ندركها ولكننا لا نملك أن نتأولها ونسوغها . وها هنا نظفر بملاحظ حازم، وذكيّ التفاتاته، فهو يسير على نهْج يخالف نهج العروضيين، إذ يبني العروض على العلم الكلي وهو "البلاغة"، ويستخدم مصطلحات كالتناسب، والتلاؤم، والتضارع، والتنافر، في بحثه في ماهية الأوزان عن العرب، وأصول نشأتها، فنجده يفكك البيت الشعري، ويردّه إلى العناصر المكونة له، مستقرئاً أسسها النفسيّة، والوجدانيّة، والثقافيّة، فيتدبّر، على نحو لافت، الحافز الذي جعل قصيدة النموذج أي القصيدة الجاهليّة، تبنى ذلك البناء المخصوص[٣]. وقبل أن نتعرف ملاحظه، وآراءَه الدّالة على تَميزه، لابد لنا من تتبع المحاولات المتقدمة عليه، لنقف على بَديع ما صنع وقيمة ما أضاف.

---

[١] وما يزعمه بعضهم من أن إيقاعاً داخلياً في هذه المحاولات – وهو كامن فيها لاريب – ليس مما يسهل الأخذ به والاطمئنان اليه (انظر – كمال أبو ديب – في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ٤٧ وما بعدها – وجدلية الخفاء والتجلي، ص٦٣ وما بعدها) فإيقاع الحركات والسكنات وما فيها من قوة أو لين أو من همس أو جهر أو من طول أو قصر يختلف من قصيدة إلى أخرى وربما من بيت إلى آخر بحيث يصعب حدّه وضبطه وإحكام قواعده.

(منصف الوهايبي – مقاربة الممتع المفيد – دراسات أندلسية، تونس، العدد ٩، ١٩٩٣، ص٤٥).

[٢] محمد عوني عبد الرؤوف – بدايات الشعر العربي، ص٩٣ – ١٥١.

[٣] منصف الوهايبي – مقاربة الممتع المفيد – دراسات أندلسية، تونس، العدد ٩، ١٩٩٣، ص ٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد احتفى العرب بالشعر منذ وقت مبكر، وبوؤوه مكانة سامية، وتجلّى موقفهم هذا في الأوصاف التي نعتوه بها، وعدّوه علماً من علوم العرب[١]، وتضافرت جهود الأجيال من العلماء، والأدباء، والنّقاد في ترسيخ قواعده، وتفتيق مجال القول فيه، والنهوض بفنياته، وقد أدرك أدباء العربية أسرار هذا الفن، وضوابطه بالسليقة أولاً، وبالاكتساب والدّرس والتحصيل ثانياً[٢] بعد أن اخترع الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٠هـ) علم العروض[٣]، ووضع أصوله، واستنبط قواعده في القرن الثاني الهجري. وحظي هذا العلم بعده – إلى جانب علم القافية[٤] – باهتمام العروضيين، والنقاد، وأصبحا جزءاً من علوم العربية عامة، والشعر خاصة[٥]، لايمكن الاستغناء عنهما في فهم الشعر، ودراسته، ونقده، والكشف عن محاسن الشعراء، ومعايبهم منهما، ففي هذين العلمين يتضح الكثير من شروط الجودة، والرداءة التي حدّدها أهل العروض، والقافية، فضلاً عن الكشف عن النواحي الموسيقية التي يهتم بها النقد الحديث[٦].

وعلى الرغم من أن العروض كان مثار بحث المهتمين ونقدهم خلال العصور المتعاقبة، فألفوا فيه كتباً كثيرة[٧] إلا أنه لم يتعرّض على مرّ العصور لشيء يذكر من

---

(١) أنظر: عبد العزيز الجرجاني – الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٥؛ المرزوقي – مقدمة شرح ديوان الحماسة، ج١: ص٣؛ ابن رشيق – العمدة، ج١: ص ١٦.

(٢) صالح جمال بدوي – منهج الجوهري في عروض الورقة – مجلة كلية اللغة العربية – جامعة أم القرى – السنة الاولى – العدد الأول- ١٤٠١هـ – ١٤٠٢هـ، ص٢١١.

(٣) هناك آراء ذهب أصحابها إلى أقدمية علم العروض قبل الخليل بن أحمد، (انظر – ابن فارس – الصاحبي في فقه اللغة ، ص ٣٨، وقد ردّ كمال ابراهيم هذا الرأي، (انظر – تقديمه لكتاب القسطاس المستقيم، ص١٠).

وذهب البعض الآخر إلى تأثر الخليل فيه بآداب الأمم الأخرى كالهنود واليونان (انظر – البيروني – تحقيق ما للهند، ص ١١٥، وصفاء خلوصي في تقديمه لكتاب القسطاس المستقيم، ص١٧). وقد ناقش عوني عبد الرؤوف تلك الآراء باسهاب (انظر – بدايات الشعر العربي، ص ٣١ وما بعدها).

ومهما قيل في نسبة اختراع علم العروض لغير الخليل، فإن الخليل لم يبن علمه من فراغ، فثمة روايات تدل على أن العرب كانوا يدركون أصول أوزان الشعر، ولكن الفضل يرجع للخليل في إبراز قواعد هذا العلم وصقلها، حتى خرجت علماً مكتملاً ذا أصول وقواعد.

(٤) عرف العرب بعض عيوب هذا العلم، لكن الخليل قام بتأصيل أصوله ووضع قواعده.

(٥) يقول قدامة: "العلم بالشعر ينقسم أقساماً، فقسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى معانيه والمقصد به، وقسم ينسب إلى علم جيّده ورديئه، (قدامه – نقد الشعر، ص١٥).

(٦) يوسف بكار – في العروض والقافية، ص٧.

(٧) يمكن تقسيم تلك المؤلفات إلى قسمين:

الأول: سار فيه أصحابها على هدى الخليل بن أحمد، واتفقوا معه على عدد البحور الخمسة عشر – وإن ذكر بعضهم البحر السادس عشر فلا يسهبون في الحديث عنه كغيره من البحور، وينصّون على أن الخليل لا يعدّه شعراً، (الشنتريني – المعيار، ص٨٤) واتفقوا أيضاً على عدد الدوائر العروضية وغير ذلك من الأمور، ومن تلك المؤلفات:- كتاب العروض لأبي عمر الجرمي (٢٢٥هـ). وكتاب العروض للمازني (٢٤٩هـ) وكتاب العروض للمبرد (٢٨٥هـ) وكتاب العروض للمفضل الضبي (٢٩٠هـ). وكتاب العروض للمكفوف =

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تطوير أو تهذيب، فبقي جامداً على ما وضعه الخليل، بل وصل الأمر إلى تشويه صنع الرجل، وبدلاً من أن تكون الخطوات التالية له تطويرية كانت خطوات تراجعية ساهمت في عرقلة دوره في البناء، أمّا ما أضافه عليه من جاءَ بعده فهي في حقيقتها إضافات أدْخَل في هوامش هذا العلم، وتفريعاته، منها في أساسه وصلبه[١]. مما دفع بعض الدّارسين إلى رفع أصواتهم في وجه عروض الخليل، الذي رآه بعضهم عائقاً أمام إبداعات الشعراء، لما فرضه من قيود لم تمنع اختراع بحور جديدة، ولكنها أيضاً ضيقت دائرة الرّخص في استعمال الزحافات والعلل، وأماتت كثيراً من الأوزان القديمة[٢]، لذلك ظهرت في العصر الحديث محاولات لإعادة النظر في عروض الشعر العربي، يهدف بعضها إلى التيسير والتبسيط، ويهدف بعضها الاخر إلى مزيد من التعمق والتوسع في دراسة موسيقا الشعر خارج الحدود التي اقتصر عليها العروض التقليدي. والهدف في بعض هذه المحاولات غير واضح، بل إن بعضها ما زال تقليدياً في جوهره، وإن كان ظاهره التجديد. ولعل من المفيد أن نعرض أبرز هذه المحاولات:

١-اتجه بعض الدارسين إلى تيسير قواعد الخليل، بتقليل عدد المصطلحات، والتخفف مما لم يجدوا له فائدة تعليمية، كالدوائر، وترك الظواهر الشاذة، كالخَزْم" و"الخَرم"[٣] .

٢- واتجه بعضهم إلى التجديد في منهج العروض ونظامه، منها:

= القيرواني (٣٠٨هـ). وكتاب العروض للزجاج (٣١١هـ). وكتاب جوامع العروض لابن دستوريه (٣٣٠هـ). وهذه الكتب لم تصلنا إلا على سبيل الإشارة. وفصول من كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه (٣٢٨هـ). وكتاب الجامع في علم العروض والقوافي لأبي الحسن العروض (٣٤٢هـ). وكتاب الاقناع في العروض وتخريج القوافي للصاحب بن عباد (٣٨٥هـ). وكتاب العروض لابن حني (٣٩٢هـ) وكتاب البارع في علم العروض والقوافي لابن القطاع (٥١٥هـ). وفصول من كتاب مفتاح العلوم للسكاكي (٦٢٦هـ).

القسم الثاني: في نقد نظام الخليل أوتصحيحه، ولكن لم يصل الينا منها إلا القليل، نذكر من تلك الجهود ما قام به بُزرج العروضي الذي عاش في (أواخر القرن الثاني أوائل القرن الثالث) فقد ألف كتاباً في العروض نقض في بعضها عروض الخليل، يروي القفطي أنه: هو الذي صنف كتاباً في العروض، فنقض فيه العروض - بزعمه - على الخليل، وأبطل الدوائر والألقاب والعلل التي وضعها الخليل للأوزان في كتابه، واستشهد على ذلك بإشعار مولده ..) (القفطي - إنباه الرواة، ج١: ص ٢٤٢) وكذلك ألف أبو العباس الناشيء الكاتب الأنباري (٢٩٣هـ) كتابا في نقد عروض الخليل، ادخل فيه على قواعد العروض شبها ناقضة لها، مثلها بغير أمثلة الخليل. (انظر - القفطي - إنباه الرواة، ج٢: ص١٢٨، ابن خلكان- وفيات الأعيان، ج٣: ص٩١) وألف علي بن هارون المنجم (٣٦٢هـ) كتاباً في الرد على الخليل في العروض (أنظر - ياقوت - معجم الأدباء، ج٥: ص١٩٩١. وهذه المحاولات للأسف لم تصل الينا.

[١] معروف الرصافي - الأدب الرفيع، ص٥.

[٢] عبد الله الطيب - المرشد إلى أشعار العرب، ج١: ص١٣٠.

[٣] ومن هؤلاء: إبراهيم أنيس - موسيقا الشعر، ص٥٩ وما بعدها، صفاء خلوصي - فن التقطيع الشعري، ص٤٦٠ وما بعدها، حلال الحنفي - العروض، تهذيبه وإعادة تدوينه - مطبعة العاني بغداد - ١٩٧٨، رجاء عيد - دراسة موسيقا الشعر، ص١٠٥ وما بعدها وعبد الهادي الفضلي- في علم العروض، نقد واقتراح، نادي الطائف الأدبي - ١٣٩٩هـ.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(أ) محاولة "محمد طارق الكاتب" من خلال كتابه (موازين الشعر العربي باستخدام الأرقام الثنائية)، وهي محاولة رياضية بحته نقلت نظام الخليل من الحروف والكلمات إلى التجريد الرياضي، وتهدف إلى التيسير وإلى تهيئة المادة العروضية حتى يمكن معالجتها باستعمال الحاسب الآلي.

فـ "الكاتب" في طريقته قابل الحرف المتحرك بالرقم (صفر) والحرف الساكن بالرقم (١)، مستخدماً في ذلك الأرقام الثنائية بدلاً من الأرقام العشرية، ثم أعد جداول للتفعيلات الأساسية والمشتقة منها في علم العروض[١]، وذلك مثل:

التفعيلة	التفعيلة بالأرقام الثنائية	التفعيلة بالأرقام العشرية
فعولن	١٠١٠٠	٢٤
فاعلن	١٠٠١٠	٤٢
متفاعلن	١٠٠١٠٠	٤٨
مفاعلتن	١٠٠٠١٠٠	٨٤

الخ ... الجدول.

ثم خلص بعد ذلك إلى جدول أرقام للبحور باستعمال تفعيلاتها الأساسية كما وردت في دوائر العروض، وأطلق عليه "طيف البحور"[٢].

(ب) ولـ "أحمد مستجير" محاولة تشبه من بعض الوجوه محاولة "الكاتب" من خلال كتابه (في بحور الشعر – الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي) وأجرى عليه تعديلات شكلية في كتابه (مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي)، ومحاولته تهدف إلى تيسير العروض وتطويعه للحاسب الآلي، فيعتمد على الأرقام، ويفترض أن كل حرف متحرك غير متبوع بساكن (مقطع قصير) هو في الأصل سبب خفيف حذف ساكنه، ويضع لكل سبب حذف ساكنه رقماً يدل عليه. فمثلاً، التفعيلة "مستفعلن" بها سبب خفيف حذف ساكنه، هذا السبب هو الثالث بين أسباب التفعيلة، فإذا كان الشطر مكوناً من (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)، كانت الأسباب التي حذفت حروفها الساكنة هي الثالث والسابع والحادي عشر بين أسباب الشطر، فتكون الأرقام على هذا الوزن هي (٣-٧-١١) وهكذا[٣].

---

[١] محمد الكاتب – موازين الشعر العربي، ص ٤٥ وما بعدها.

[٢] المرجع نفسه، ص ٨٤.

[٣] أحمد مستجير – في بحور الشعر، الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي، مكتبة غريب، القاهرة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويبدو لي أن اتباع مثل هذه المحاولات لا يساعد الدارس المبتدئ على تنمية إحساسه بموسيقا الشعر وتذوقه إياها واستمتاعه بها، ويحيل العروض إلى حالة من الجمود.

(جـ) محاولة "عبد الصاحب المختار" من خلال كتابه (دائرة الوحدة في أوزان الشعر العربي)، وهي محاولة جعلت للشعر العربي دائرة واحدة بدلاً من خمس دوائر كما عرفها العروضيون.

وهذه النظرة الجديدة في أوزان الشعر – كما يسميها المختار – تنطلق من أساس مؤداه أن بداية الوزن الموسيقي للشعر لابد أن تكون سكوناً وحركة، في أنغام متعاقبة على وجه الانسجام. وقد اتخذ من اللفظة (دن) النقرة الموسيقية الخفيفة، ذات حرف الدال المتحرك والنون الساكنة وحدة قياسية للحركة والسكون في موازين الشعر وأساساً لأوزانه[١]، منها تتولد موازين رئيسة للشعر العربي، وهي:-

١.	دَ دَنْ دَنْ دَنْ	مفاعيلن
٢.	دَنْ دَ دَنْ دَنْ	فاعلاتن
٣.	دَنْ دَنْ دَ دَنْ	مستفعلن
٤.	دَنْ دَنْ دن دَ	مفعولات
٥.	دَ دَنْ دَنْ	فعولن
٦.	دَنْ دَ دَنْ	فاعلن
٧.	دَنْ دَنْ دَ	مفعول

ويرى "المختار" أن ما عدا هذه الموازين هي موازين فرعية وليست رئيسة مثل (دَنَ دَنْ دَ دَنْ) متفاعلن والدائرة تضم (٢٩) نقرة، وهي عدد الحروف الهجائية عند الخليل ولها اتجاهان: من الخارج باتجاه عقارب الساعة، ومن الداخل عكس اتجاه عقارب الساعة. وعليه فإن الدائرة – حسب رأي المختار – تحوي جُلّ أوزان الشعر المستعمل منها والمهمل، والقديم والمحدث[٢] .

ومحاولة المختار هذه وإن اختلفت مع نظام الخليل من حيث الدوائر، فإنها لا تؤدي إلى التيسير. فنحن لا نستطيع أن نتبع العلامات الدالة على كل بحر من بحور في الدائرة إلا

---

[١] عبد الصاحب المختار – دائرة الوحدة، ص١٤.

[٢] المرجع نفسه، ص١٨٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إذا كنا نعرف مكونات هذا البحر، لأنها تشير إلى أوله ولا تشير إلى آخره، عدا عن ذلك إن الذي يستخدم (دندنة) المختار في تقطيع بيت الشعر لابد أن يكون عارفاً لحرفة التقطيع بنظام الخليل. ومثال ذلك هذا البيت من المتقارب الذي قطعه المختار بطريقته:-

نَدِيْمِي وَمَا النَّاسُ إِلاَّ السُّـــــكَارَى أَدِرْهَا وَدَعْنِي غَداً والخُمَـــــــارا[١]

نديمي / ومن نا / سالْ لىْ / سكارى أدها / ودعني / غدن ولْ / خُمارا

ددن دن / ددن دن/ددن دن/ ددن دن ددن دن / ددن دن /ددن دن/ددن دن

فما الفرق بين دندنات المختار، وتفاعيل الخليل في هذا البيت؟ من الواضح أيضاً أن محاولته تحذو حذو العروض التقليدي في تطويع الواقع للنظرية، فهي مثلاً لا تعترف باستقلال تفعيلتين أساسيتين هما: "مُتَفَاعلن" و"مُفَاعَلَتُن" وتدرجهما في إطاري "مستفعلن" و"مفاعيلن"، وتجعل من التفاعيل السبع واحدة مهملة هي "مفعول"، كما أن الدائرة تشمل الأوزان المهملة كدوائر الخليل.

(د) اتجهت بعض الدراسات إلى البحث في أسس الأوزان العربية، وقد بدأ المستشرقون هذه المحاولات فحللوا الأوزان العربية في ضوء مفهوم المقطع، ويمكن ملاحظتها من خلال ما كتبه كل من المستشرقين (Weil) [٢] و (Wright) [٣].

فالأول (فايل) يعتقد اعتقاداً عاماً أن المقاطع الصوتية يمكن أن تكون وحدة للقياس في كل اللغات، وبناء عليه نظر (فايل) إلى الشعر العربي جازماً أن فقهاء اللغة العرب، ومنهم الخليل، لا يعرفون شيئاً عن مفهوم "المقطع" أو "النبر".

وقد ذهب (فايل) إلى أبعد من ذلك فاعتقد أن وزن الشعر وإيقاعه الخارجي – في كل لغات العالم – ينبع من عاملين، هما:-

١- ملاحظة نظام محدد لتوالي المقاطع في البيت الشعري.

٢- ملاحظة التكرار المنتظم للنغمة في بيت الشعر، مستدلاً عليها من خلال النبر أو وسائل أخرى[٤].

---

[١] عبد الصاحب المختار – دائرة الوحدة، ص٥١.

[٢] - Weil, in Encyclopedia of Islam, London, 1986, Arud.

[٣] - Wright, Agrammar of The Arabic Language, the University Press, Cambridge, 1967, 4th,. ed, p. 361.

وتابعهم في ذلك بعض الدارسين العرب مثل: "إبراهيم أنيس" و "عبدا لله الطيب" و "شكري عياد" و "محمد العياشي".

[٤] Weil, G, 1986, P. 669.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبذلك أقحم على الشعر العربي ما لا يتفق وطبيعة اللغة العربية، إذ جعل للنبر في الأوزان وظيفة أساسية، وهذه النظرة يصعب تصورها في الشعر العربي – خلافاً لما يراه (فايل) – إذ هو شعر كمي (Quantitive Verse) يعتمد على كم المقاطع، دون إمكان ملاحظة النبر (Stress) فيه.

وقدّم المستشرق الثاني (رايت) نماذج لطريقة المستشرقين في تقطيع البيت الشعري، وهي الطريقة المقطعية، فتراهم يقطّعون بحر الرجز – مثلاً – هكذا :-

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ

ويقطّعون بحر الكامل هكذا:-

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ // ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ

والملاحظ من تقطيعهم، أنهم يعتمدون على عدد المقاطع ويفضلون التفعيلة، كما أنهم يجعلون من الأوزان المزاحفة أصولاً للبحور، فقد أشار (رايت) إلى أنّ التقطيع الممثل به يمثل أصلاً لبحري الرجز والكامل[١] . بيد أن هذين الوزنين عند العروضيين العرب يمثلان صورتين مزاحفتين من صورتي الأصل.

وقد تابع اتجاه المستشرقين بعض الدارسين العرب، على تفاوت بينهم في تقدير وظيفة النبر. ومن هؤلاء: "محمد مندور"[٢] و"محمد النويهي"[٣] و "عوني عبد الرؤوف"[٤] و "كمال أبو ديب"[٥] و "إبراهيم أنيس" الذي جعل لنغمة المقطع وظيفة أساسية في الأوزان العربية[٦] ، ورأى أن طريقة المستشرقين هذه تكاد تفضل ما جرى عليه أصل العروض من تحليل البيت إلى تفاعيل[٧] . وطريقة المقاطع التي أشار إليها إبراهيم أنيس، قد تفضل نظام "الساكن" و"المتحرك" عند العروضيين القدماء، لكنها لا تفضل نظام التفاعيل، لأنّ نظام المقاطع يقسم البيت الشعري إلى مقاطع حسب، دون إعطائه نغماً خاصاً معيناً

---

(١) Wright, W, 1967, P. 362.

(٢) محمد مندور: الشعر العربي – غناؤه – وزنه – مجلة كمية الآداب – جامعة فاروق الأول – الاسكندرية – سنة ١٩٤٣م. ونفس في الميزان الجديد، ص٢٥٦ وما بعدها.

(٣) محمد النويهي – قضية الشعر الجديد– مكتبة الخانجي ودار الفكر – القاهرة – ط٢ – ١٩٧١م.

(٤) عوني عبد الرؤوف – بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف – القاهرة – ١٩٧٦م.

(٥) كمال أبو ديب – في البنية الايقاعية للشعر العربي– دار العلم للملايين – ١٩٧٤م.

(٦) إبراهيم أنيس – عناصر الموسيقا في الشعر العربي – مجلة الشعر – القاهرة – ابريل ١٩٧٦.

(٧) إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، ص ١٦١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعرف به، وهو ما يسمى بالبحر، بعكس نظام التفاعيل عند الخليل، فإن كل تفعيلة تجمع عدداً معيناً من المقاطع، لكي تكون نغماً أو لحناً متميزاً عن غيره[١].

(هـ) محاولة "كمال أبو ديب" من خلال كتابه (في البنية الايقاعية للشعر العربي)، وتتلخص في إمكانية وصف بحور الشعر العربي من خلال وحدتين ايقاعيتين هما (فَا) و(عِلن) بدلاً من التفاعيل الثماني التي عرفها العروضيون.

فقد وجد أبو ديب أن بحورالشعر العربي يمكن تصنفيها -وفقاً لهاتين الوحدتين- على الشكل التالي:-

١- ما يبدأ من البحور بالنواة (عِلن)، ويشمل:

الطويل، الهَزج، المضارع، الوافر.

٢- ما يبدأ من البحور بالنواة (فا)، ويشمل:-

البسيط، الرجز، الكامل، المنسرح، المقتضب، المديد، الخفيف، المجتث، السريع، الرمل.

وقد كوّن لهذه البحور جداول وصنف لتفعيلاتها أرقاماً معتقداً فيها "بديلاً جذرياً لعروض الخليل".

ويعتقد أبو ديب أن نظامه في التعرف على البحور الشعرية أسهل من نظام الخليل، ويعطي لذلك مثالاً، كالتالي:-

عُيون المَها بَين الرّصَافة والجِسْرِ

جَلَبْنَ الهَوى مِنْ حَيْثُ أدري ولا أدْرِي

وتبعاً لطريقة أبو ديب يمكن التعرف على بحر هذا البيت بالخطوات التالية:-

(أ) نعطي للبيت رموزاً كما في طريقة الخليل، وذلك بإعطاء المتحرك الرمز (-) والساكن الرمز (˚)، ثم نحاول تقسيم المتشكل إلى (نواة الجذرية) فيصبح الشطر الأول فقط:-

(- - ˚ / - ˚ / - - ˚ / - ˚ / - ˚ / - - ˚ /- - - ˚ / - ˚ / - ˚).

ويعتقد أبو ديب أن هذه الخطوة في منتهى البساطة، مع أنه لم يفصل كيف يمكن تقسيم التشكل إلى النواة الجذرية؟ فهي نفس المشكلة التي قد يواجهها المبتدئ في نظام الخليل!

---

[١] أحمد ياقوت - عروض الخليل ما لها وما عليها، ص١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(ب) الخطوة الثانية هي أن نميز الوحدات، والقانون الذي يحكم هذا التمييز سهل – على حد تعبيره – فنرى أن هذا التشكل يبدأ بالنواة (علن) فهو من الفئة (ف ا)، ولا ندري ما مصدر السهولة هنا لديه، إلا إذا كان قد انطلق من تصور مسبق لشكل البيت، وهذا أمر سهل حقاً، حتى في نظام الخليل!

(جـ) الخطوة الثالثة هي تمييز وحدات هذه الفئة فنبدأ بـ (علن) ونأخذ معها كل (فا) تتلوها حتى (علن) التالية، فينتج من ذلك وحدة إيقاعية متميزة، وعليه فإن هذا البيت يتألف من:-

(– – ˙ – / – – ˙ – ˙ – ˙)

علن فا علن فا فا

ونستطيع الاكتفاء بذلك وحده، ثم نعطي كل نواة قيمتها (حسب نظام أبو ديب في الكتاب) فيصبح:-

علن فا / علن فا فا

٢ ١ / ١ ١ ٢

أي : ٣ / ٤ ويمكن استخراج هذا الترقيم من الجدول، فاذا هو بحر الطويل[١].

(و) محاولة "جويار" من خلال كتابه (نظرية جديدة في عروض الشعر العربي). فقد حاول أن يقحم على الأوزان العربية بعض نظم الموسيقا (بالمعنى العام)، فقسم كل وزن إلى مقادير (مازورات) متساوية الزمن، وافترض سكنات لكل منها قيمة زمنية ..الخ[٢] .

وثمة تشابه بين محاولة "جويار" ومحاولة "محمد العياشي" من خلال كتابه (نظرية إيقاع الشعر العربي)، فقد حاول أن يفرض على الأوزان العربية بعض مبادئ الموسيقا (بمعناها العام)، فحلل الأوزان إلى عناصر ثقيلة " ♂ " وعناصر خفيفة " ♀ "، وغير ذلك. وقد كان وفياً لتصور مسبق أكثر من وفائه لواقع الشعر، حتى أن كثيرا من الأوزان التي مارسها الشعراء قروناً كثيرة، وما زالوا، هي في نظره، تحريف لأوزان أصلية كانت قائمة في الشعر الجاهلي، بل يرى أن الناس يخطئون في أداء الإيقاع الشعري. ومع هذا فكتاب "العياشي" لا يخلو من محاولة لتصحيح بعض مفاهيم العروض التقليدي[٣] .

---

[١] كمال أبو ديب – في البنية الايقاعية، ص٤٣ – ٨٢.

[٢] جويار – نظرية جديدة في عروض العر العربي، ترجمة المنجي الكعبي، القاهرة، ١٩٩٦.

[٣] علي يونس – نظرة جديدة في موسيقا الشعر العربي، ص١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واتبع "زكي عبد الملك" منهجاً منظماً في دراسته: (Towards a New Theory of Arabic Prosody)، "وحاول أن يصل إلى المبادئ التي تحكم العلاقات بين التفاعيل، وأن يفسر بعض الظواهر العروضية مثل الزحاف والعلل، وشيوع بعض الأوزان وندرة بعضها، وإيثار التفاعيل (السباعية) على (الخماسية) في تكوين الأوزان، وإهمال بعض التكوينات الممكنة واستعمال بعضها الآخر"[١].

ولا يهمنا في هذا البحث مقارنة نظام الخليل بهذه المحاولات الجديدة، إنما نريد أن ننوه بأن هذه المحاولات انطلقت من مشكلة مفادها أن نظام الخليل بوضعه الحالي لا يستوعب تجديد الشعراء لما فرضه من قيود، وقد لمس العروضيون القدامى شيئاً من هذا، فخالفه بعضهم مخالفات يسيرة، وخالفه آخرون مخالفات كبيرة، ويمكن رد طبيعة هذه المحاولات إلى قسمين:-

الأول: التجديد في أوزان الشعر، سواء بالتصرف فيها، أو باستحداث غيرها[٢]. وأولى هذه المحاولات محاولة الأخفش (٢١٥هـ) الذي استدرك على الخليل وزناً لم يسجله سماه "بالمتدارك"، وقد أثارت نسبة هذا الوزن للأخفش نقاشاً لدى الدارسين، قدامى ومحدثين، دون أن يصلوا إلى رأي حاسم، ونحن بدورنا نتساءل:- هل كان الخليل غافلاً عن هذا البحر؟ أم عرفه ولم يثبته؟

إن الإجابة عن هذه المساءلة تحتاج إلى استقراء شامل لجميع الأشعار، التي قالتها العرب قبل أن يحصر الخليل أوزانها. وكغيرنا من الدراسين سندلي بدلونا لعلنا نصل في ذلك إلى رأي يزيل اللبس الذي لازم هذا البحر حتى العصر الحديث.

ذهب بعض الدارسين إلى أن عدم ذكر الخليل لهذا الوزن لا يعني عدم معرفته له، واحتجوا بحجتين:-

١- بناء الخليل الدوائر على مبدأ الفك يفرض معرفته لهذا البحر كما عرف غيره من المهمل في باقي الدوائر.

٢- اعتماد رواية نقلها القفطي سجل فيها لصاحب البحور الخمسة عشر قصيدتين على وزن مختلف، يقول: "وللخليل بن أحمد قصيدة على (فَعِلن فَعِلن) ثلاث متحركات وساكن،

---

[١] علي يونس - نظرة جديدة في موسيقا الشعر، ص١٥.

[٢] وقد عنيت كتب الاستدراك بها انظر: محمد العلمي - العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك - دار الثقافة، الدار البيضاء - ١٩٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وله قصيدة أخرى على (فَعْلُن فَعْلُن) على متحرك وساكن .. واستخرج المحدثون من هذين الوزنين وزنا سموه "المخلع" وخلطوا فيه بين أجزاء هذا وأجزاء هذا"[١] .

وحاول هؤلاء الدارسون أن يجدوا تفسيراً لعدم اثبات الخليل لهذا البحر، فردوا ذلك إلى أسباب عدة، من أبرزها:-

١- إن هذا البحر لم يبلغه.

٢- لأنه مخالف لأصوله لدخول التشعيث، والقطع في حشوه، وهما مختصان بالأعاريض والأضرب.

٣- وذهب بعضهم إلى أن الخليل كان يعدّه من السّجع لا من الشعر[٢] .

ولست أميل إلى الرأي القائل أنّ الأخفش لم يثبته، وهذا طبعاً لا يعني أنني أنكر معرفة الخليل لهذا البحر، فقد أدركه ولكنه لسبب ما لم يسمّه ! فما هو هذا السبب؟!

وإذا عُدنا إلى رواية القفطي نراه لا يذكر أن هذين الوزنين من المتدارك، بل إنهما على وزن مختلف عن الأوزان التي أثبتها، وهذا يعني أن هذين الوزنين لم تنطبق عليهما معايير الخليل التي اعتمدها لإثبات الأوزان الشعرية. وعلينا هنا أن نتحقق من صحة الادعاء القائل إن هذين البيتين من المتدارك، فهل هما منه حقاً؟!

في الواقع إن ما أورده القفطي للخليل من الخبب، وفرقٌ كبير بين "الخبب" و"المتدارك"، فالعروضيون عدّوا "الخَبب" صورة من صور "المتدارك"، وتفعيلته (فَاعِلن)، وأجازوا فيه الخبن[٣] فجاء على (فَعِلُن) وبيته:-

أَبَكَيْتَ عَلى طَلَل طَرَبَـــا فَشَجَاك وأَحْزَنَك الطَلَـــلُ

فَعِلُن / فَعِلُن / فَعِلُن / فَعِلُن فَعِلُن / فَعِلُن / فَعِلُن / فَعِلُن

وسكّنوا العين، فجاء على (فَعْلُن) وسموه بـ "الغريب" و"المتسق " و "ركض الخيل" و"قطر الميزاب" وأنشدوا فيه:-

إنّ الدُنيا قد غَرّتْنَـــــا واستَهوتْنَا واستَلْهَتْنَـــــا

فَعْلن / فَعْلن / فَعْلن / فَعْلن فَعْلن / فَعْلن / فَعْلن / فَعْلن

والشكل الأخير يسمى بالخبب، أيضاً، والواقع أن التحوير الأخير -تسكين العين- إنما يعني في - نهاية الأمر - تحويل (فَاعِلُن) إلى (فَعْلُن)، أي هو مجرد حذف لمتحرك

---

[١] القفطي - إنباه الرواة، ج١: ص٢٤٣.

[٢] محمد خفاجي - فن الشعر، ص٦٥.

[٣] الخطيب التبريزي - الوافي في العروض والقوافي ، ص١٩٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من وسط التفعيلة الأصلية، ومثل هذا الحذف إن جاز في تفعيله عروض البيت أو ضربه في بعض الأبحر، فهو غير جائز في تفعيلات الحشو، وليس ثمة سبب يدعو لكسر هذه القاعدة الأساسية التي تعطي كل بحر هويته الموسيقية[١].

أي أنّ تفعيلة (فَعْلُن) ليست تحويراً للتفعيلة (فَاعلن)، إذ هناك قاعدة للبحور الصافية، تقول: إذا توالى سببان فإنه يجوز حذف ساكنيهما، فمن الممكن أن يستبدل المتحرك بالساكن الذي لا يلاصق السبب المميز، لأنه ليس لتفعيلة (فَعْلُن) سبب مميز (اي ليس لها سبب خفيف في موضع ثابت، محذوف الساكن وجوباً، يمنع حذف ساكن السبب التالي له، فيجوز أن نحرك ساكن السبب التالي له، ويجوز أن نحرك ساكن السبب الأول فيها لتتخذ الشكل (فَعِلن)، وهذا هو السبب في نسبة الخبب للمتدارك، كما يقول أحمد مستجير[٢].

وقد ظلّ هذا الاعتقاد سائداً منذ إضافة المتدارك، فظنوا أن الخبب تحوير للمتدارك، يحذف منه السبب المميز لتفعيلته لتصبح (فَعْلُن) بأي مكان في الشطر لا في تفعيلتي العروض والضرب فقط، كما يقول الخليل[٣].

وهذا يعني جواز المزج بين الشكل المحور للتفعيلة (فَعْلن) مع التفعيلة الأصلية، بشرط أن يحذف ساكن أوّل أسبابها، أي في الشكل (فَعِلن) فقط، وبناء عليه ينبغي أن يعدّ هذا البيت:-

أَحْلامي تَطْمُر أَحْلامِـــي بَعْضِي مَدْفُونٌ في بَـــعْضِ
فَعْلُن / فَعْلُن / فَعْلُن / فَعْلُن فَعْلُن / فَعْلُن / فَعْلُن / فَعْلُن

شكلاً محوراً من بحر منه هذا البيت:-

يَا حَبِيبي الذّي تَاه شتى صـــداه ما الذّي صنَعَتْه الليالي مَعَـــكْ
فَاعلن / فَاعلن / فَاعلن / فاعلانْ فَاعلن / فَعِلن / فَاعلن / فَاعلن

وفرق بين هذا وذاك[٤].

وبناء على ما تقدم، نستطيع القول:- إن الخبب وزن يختلف عن المتدارك، بل يختلف عن بحور الخليل، لأن وحدته هي السبب، الذي يجوز فيه تحريك الساكن، ولا

---

[١] أحمد مستجير - مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي، ص ١١٠.

[٢] المرجع نفسه، ص ١١٠.

[٣] المصدر نفسه، ص ١١٠.

[٤] المرجع نفسه، ص ١١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يجوز حذفه، فهو بحر الأساس[١] . وما تداركه الأخفش على الخليل هو العثور على أمثلة له في الشعر العربي، بينما لم يقف الخليل عليها.

وبذلك تكون عدة البحور عند الأخفش ستة عشر بحراً، غير أن الدماميني يذكر أن الأخفش أنكر بحرين هما: "المضارع" و "المقتضب" وزعم أنه لم يسمع منهما شيئاً لعدم شيوعهما في شعر العرب[٢]. وإذا أنكرهما الأخفش، فكيف تكون بحوره ستة عشر؟

لم ينكر الأخفش وزنين من أوزان الخليل لاعتماده على السماع في إثباته للأوزان الشعرية، يقول: "غير أني لا أجيز إلا ما سمعت"[٣]. وهذا أبو العلاء المعري (٤٤٩هـ) يذكر أن الأخفش زعم أن المقتضب سمع على عهد رسول الله -صلى الله عليه وسلم- وذلك أن جارية قالت:-

هل عليّ ويحكمـــــــــا إنْ لهوتُ من حـــــــــرج[٤]

مُفْعلاتُ / مُسْتَعِلُـــــــن مُفْعلاتُ / مُسْتَعِلُـــــــن

غير أن أبا العلاء عدّ هذين الوزنين من البحور المهملة؛ لأن ليس لهما أصل في الشعر القديم[٥]. وأنكر الإمام أبو اسحاق الزجاج (٣١١هـ) من قبله كثرة هذين الوزنين، فقال: "هما قليلان حتى أنه لا يوجد منهما قصيدة لعربي، وإنما يروى في كل واحد منهما البيت، والبيتان، ولا ينسب بيت منهما إلى شاعر العرب، ولا يوجد في أشعار القبائل"[٦] .

والحق إن هذين الوزنين نادران، فقد حاول "إبراهيم أنيس" أن يجد أمثلة أخرى غير التي ذكرت، فلم يفلح إلا قليلاً[٧]، وندرتهما لا تعني أن الأخفش أنكرهما، إذ كيف ينكر نادرين، وهما: المضارع، والمقتضب، ويثبت نادراً ثالثاً وهو: المتدارك!

وخالف الأخفش الخليل في مسألة أخرى لا تقلّ أهمية عن سابقتها، وهي مسألة "الأصل والفرع" التي فرضتها دوائر الخليل العروضية، التي جمع فيها بحور الشعر في أشكال مستديرة، وهذه الأوزان التي تنفك من الدوائر منها غير مستعمل، ومنها مستعمل

---

[١] أحمد مستجير - مدخل رياضي إلى عروض الشعر، ص ١١١.

[٢] الدماميني - العيون الغامزة، ص ٧٦.

[٣] الأخفش - كتاب العروض، تحقيق سيد بحراوي، مجلة فصول -م٦ - ع٢ - ١٩٨٦، ص١٣٢.

[٤] أبو العلاء المعري - الفصول والغايات - ج١: ١٣٢.

[٥] المصدر نفسه، ج١ : ١٣٢.

[٦] الدماميني - العيون الغامزة، ص ٧٦.

[٧] ابراهيم أنيس - موسيقا الشعر، ص٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على أشكال مختلفة – تماماً عن النماذج التي اقترحها الخليل، وافترض أنها أصول، فمثلاً يجعل الخليل تجريده الدائري (مفعولات مستفعلن) أصلاً، والأخفش يجعل المسموع هو الأصل، وإن أدى ذلك إلى هدم الدائرة وصحتها، أي أنه ينكر نظام الدوائر الذي وضعه الخليل، يقول:– وكان الخليل يقول: إنما يجوز (فَعِلن) مع (فَعْلن) لأن هذا الجزء أصله (مفعولات) و (فَعْلن) هو (مَفْعُو) و (فَعِلن) هو (مُعَلا)، لأن الفاء والواو يقعان للزحاف، قال: "وهذا مذهب ضعيف لأنه لا يدري أن العرب أرادت هذا بعينه، أو أخرجت شعرا من شعر، وإن كان يقول الرجل منهم أعاريض لم يقلها أحد قبله، ولم نسمع بمازعم الخليل أنها خرجت منه"[١].

أي أن الأخفش ينفي استخراج شعر سابق من آخر لاحق أوالعكس، لأن العرب لم تخرج شعراً من آخر، كما يرى، وهذه الحجة ظاهرها صحيح، إذا الخليل جعل العرب أخرجت شعراً من آخر، وهو لم يفعل ذلك وكل ما فعله أنه أقام الدائرة لربط بحر بآخر لا غير، فهو الذي أخرج بحراً من آخر لا العرب[٢].

ولم نجد أحداً من العروضيين يتساءل عن قصد الخليل من اختراعها وتبويبها وتسميتها، إذ كل ما فعله العروضيون هو اعتماد هذه الدوائر وإثباتها في مدوناتهم، ومتونهم، أو ذكر أسمائها في مصنفاتهم وبحورها قبل التبسط في دراسة الأوزان[٣]. وإن خالفه بعضهم في هذه الدوائر، فقد كانت مخالفتهم سطحية لا تمسّ جوهرها بشيء، كما فعل ابن السراج الشنتريني (٣١٦هـ) الذي قام بتغيير ترتيب الدوائر، فجعل الدائرة الأولى دائرة المتفق". ودائرة "المجتلب" هي الثانية و "المؤتلف" هي الثالثة و "المختلف" هي الرابعة، و "المشتبه" هي الخامسة وقال في سبب هذا الترتيب: فهكذا كان ينبغي أن ترتب الدوائر، فيبدأ بدائرة الخماسي، ثم دائرة السباعي، ثم المركب منهما، غير أن الخليل قدّم ما كثر استعماله، وزادت حروفه، أو حركاته[٤]، وتابعه في طريقته هذه أمين الدين المحلي[٥].

---

[١] الأخفش – القوافي، ص ٩١ – ٩٢.

[٢] محمد العلمي – العروض والقافية، ص ١٩٤.

[٣] محمد اليعلاوي – مشكلة الدوائر الخليلية وصلتها بحقيقة الوزن في الشعر العربي، حوليات الجامعة التونسية – ع٣ – ١٩٦٦، ص١٠١.

[٤] الشنتريني – المعيار في أوزان الأشعار، ص٢٠.

[٥] الدماميني – العيون الغامزة، ص٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبعضهم خالف الخليل في تسميته للدوائر، منهم:- الخطيب التبريزي (٥١٥هـ) الذي سمّى الدائرة الثالثة بدائرة المشتبه والرابعة بدائرة "المجتلب"، أما الخليل فسمّى الثالثة دائرة "المجتلب"، والرابعة "المشتبه"، وعلل تسميته الدائرة الثالثة بـ "المشتبه" "لأن أجزاءها متماثلة أيضاً، فكل واحد من أجزائها يشبه الجزء الآخر لأنه مثله، إذ كانت كلها سباعية"[١] أما تسميته الرابعة بـ "المجتلب" فـ "لأن الجلب في اللغة الكثر، فلكثرة أبحرها سميت بهذا الاسم، وقيل سُمّيَتَ بذلك لأن أبحرها مجتلبة من الدائرة الأولى، فمفاعيلن من الطويل، وفاعلاتن من المديد، ومستفعلن من البسيط"[٢].

والسكاكي (٦٢٦هـ) الذي سمّى الأولى "بالمختلف" و الثانية "بالمؤتلف" والثالثة "بالمجتلب"، والرابعة "بالمشتبه" والخامسة "بالمنفردة"[٣] خالفه بتسمية الخامسة، ولم يفسر هذا الاختلاف، لكن يتضح لنا من تسميته لها أنها تفرز بحراً واحداً هو "المتقارب" ويرفض البحر "المتدارك". واقترح السكاكي نظاماً جديداً للدوائر، يعتمد على أربع بدلاً من خمس دوائر، تترابط فيما بينها؛ لأن الدائرة الثانية تتركب من آخر بحر استخرج من الدائرة الأولى، والدائرة الثالثة تتركب من آخر بحر استخرج من الدائرة الثانية وهكذا.

ويتم استخراج البحور باستعمال "الشطر" و "الجزء" و "العصب" و "الحذف و "الصّلْم" على الترتيب في الطريقة الأولى، و "الشطر" و "الجزء" و "الحذف" و الخرْم" في الثانية[٤]. وهذه مجموعة زحافات لم يلجأ الخليل إليها إلا لربط الأجزاء في الشعر بما يقابلها في الدائرة، أو لربط أنواع البحور في الشعر بما يقابلها في الدائرة، أي أن مكانها عنده ليس الدائرة.

وقد حلل العلمي في كتابه "العروض والقافية" رأي السكاكي هذا، وخلص إلى أنّ:-

١- دوائر السكاكي تضم ثلاثا وعشرين صورة، يستعمل منها سبع عشرة، هي الخمسة عشر بحراً، ومجزوء الوافر، ومجزوء الكامل، والصور الست الباقية غير مستعملة، وهي: مثمن الكامل، ومثمن الهزج، ومثمن الرجز، ومثمن الرمل المهجور. أما دوائر الخليل فهي إحدى وعشرون صورة، يستعمل منها خمس عشرة صورة في البحور الخمسة عشر، والصور الست الأخر مهملة.

---

[١] التبريزي - الوافي في علم العروض والقوافي ، ص ١٣٢-١٣٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٧٨.

[٣] السكاكي - مفتاح العلوم، ص ٢٦٨.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٦٨ - ٢٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- مفهوم الدائرة لا يتحقق في دوائر السكاكي؛ لأن الاستخراج -كما سبق- يتوقف على إدخال الزحاف أو العلة، بينما يتحقق في دوائر الخليل دون الاعتماد عليها.

٣- يبني السكاكي الوتد المفروق من السبب الخفيف وأول الوتد المجموع، بينما هو في دوائر الخليل مستقل، ويحافظ على استقلاله على الرغم من التقليب المتحرك الذي نشأ عنه الفلك.

٤- اعتبار دوائر السكاكي -تجاوزاً- دائرة واحدة أصلها الوافر المثمن، أو تفعيلة واحدة هي "مفاعلتن" تثمن لينشأ عنها الوافر المثمن[١].

وبذلك قدم السكاكي تصوراً جديداً لفكرة الدوائر، وإن لم يصرح بأن لفتته هذه طريقة جديدة في فك البحور من دوائر جديدة، وعلى الرغم من جدة هذا التصور فإنه يظل سائراً في ركاب الخليل؛ لأنه لا يكشف عن علاقة جديدة قصّر عن كشفها نظامه العروضي[٢].

وهكذا نلاحظ أن مفهوم الدائرة العروضية وعلى الرغم من أنه من المفاهيم الأساسية في عروض الخليل، إلا إنه لم ينل دراسة كافية من الدارسين سواء من ناحية تعريفه النظري وخواصه الشكلية، أو من ناحية ارتباطه بالواقع،[٣] فالمنظرون القدماء قبلوا هذا المفهوم دون مناقشته.

وبعد هذا العرض لآراء العروضيين حول الدوائر العروضية نعود إلى الأخفش ورؤيته في أعاريض الشعر وضروبه، فهي عنده أربع وثلاثون عروضاً و تسعة وستون ضرباً خلافاً للخليل الذي ذهب إلى أنها خمس وثلاثون عروضاً و ثلاثة وستون ضرباً، وهذا يعني أن الأخفش قد أثبت أنواعاً لم يثبتها الخليل[٤]. معتمداً في ذلك على السماع، مع ما قدر عليه من التحليل لإثبات أن ذاك من هذا وليس من الآخر[٥]. ومما أضافه الأخفش إلى أعاريض الخليل وضروبه، على سبيل المثال لا الحصر:-

أجاز في عروض الطويل (فعولن) في قول النابغة:-

---

[١] محمد العلمي - العروض والقافية، ص ٢١٦، وما بعدها.

[٢] المرجع نفسه، ص ٢٢٠.

[٣] مصطفى حركات - العروض، ص ١٠٧.

[٤] نهاد جحن -علم العروض ونشأته - مجلة الجامعة - الموصل - ع١ - ١٩٧٨ - ص٢٤.

[٥] محمد العلمي - العروض والقافية، ص ١٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جزى الله عَبْساً عَبْس آلَ بُغَيضٍ

فعولــن/ مفاعيلــن/ فعولــن جَزاء الكلاب العاوياتِ وقد فَعَلْ[١]

فعولن/مفاعيلن/ فعول/مفاعلــن

وذكر التبريزي أن إجازته تلك على جهة الزحاف لا على جهة البناء والأصل، وهذا يعني أنه كان يجيز في قصيدة واحدة أن يكون بعض الأعاريض على (مَفَاعِلن) والآخر على (فَعُولن)[٢].

وقد علل الأخفش مذهبه هذا بأن (مفاعلن) من جنس (فعولن) وهي فرع له، وأوله مضارع لأوله فقياسه به أولى، وقد استعمل مثل هذا في المتقارب، فأجازوا اجتماع (فَعُولن) و (فَعَلْ) المحذوفة في عروضه. أما الخليل فرفض اجتماع (فَعُولن) و (مَفَاعلن) في عروض الطويل، فقال:- لو أجزنا هذا، لكنا قد أجريناه مجرى الزحاف، وقد علمنا أن الزحاف لا يكون على هذا الوجه، لأنه لو جاء مثل هذا وجرى مجرى الزحاف لم تكن العروض أولى به من الحشو، فلما لم يدخل هذا في الحشو لم يدخل في العروض، وأيضاً فإن هذا الجنس إذا لحق العروض ثبت وصار أصلاً ولم يجز مع تلك العروض غيرها، دليلي محذوف المديد والرمل والخفيف[٣]، ويلاحظ أن كلا من الأخفش والخليل يعتمدان التعليل المنطقي، ولكن الفرق بين تعليل الخليل والأخفش، أنه تعليل في خدمة الشائع المسموع عن العرب، بينما التعليل والقياس عند الأخفش يأتي في خدمة النادر من المسموع عن العرب لإثباته[٤]، والمشهور هو قول الخليل[٥].

ومن أمثلة ما استدركه الأخفش على الخليل بالرفض نذكر:-

رفض الضرب الثاني المحذوف (فَاعلن)، والضرب الثالث الأبتر (فَعلن) للعروض الثانية من المديد المحذوفة (فاعلن)، زاعما أنهما لم يسمعا عن العرب[٦]. والأخفش بعمله هذا يثبت للمديد ضربين فقط هما:-

أ- المقصور (فاعلان).

ب- التام (فاعلاتن).

---

[١] التبريزي - الوافي في العروض والقوافي، ص ٢٥.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٥.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٥.

[٤] محمد العلمي - العروض والقافية ، ١٩٩.

[٥] الزنجاني - معيار النظار، ص ٢٢.

[٦] الشنتريني - المعيار في أوزان الأشعار، ص ٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهنا نتساءل عن سبب إثباته ضرباً وصفه العروضيون بالشذوذ، ورفضه ضربين أثبتهما الخليل ومن تبعه من العروضيين؟

وفيما يتعلق بالزحافات والعلل، أثبت الأخفش بعضها ونفى أخرى، أو خالف الخليل في الصفة التي أطلقها عليها، ومن الزحافات التي أثبتها:

١- أجاز قبض الجزء الواقع قبل الضرب الأبتر (فعْ) في المتقارب، وعند الخليل أن الضرب أخلّ به الحذف فلا يحتمل ما قبله الزحاف، والأخفش يرد على الخليل بأنه لا يراه إلا محتملاً، لأنه لم يكن معاقبا له[١].

٢- رفض العقل في الوافر بحجة أنه لم يسمعه[٢]، أمّا الخليل فإثباته له راجع إلى تقيده بإثبات ما سمع[٣].

٣- وخالف الأخفش الخليل في الصفة التي أطلقها على كل من "القبض" و"الكف في الطويل، فالقبض عند الخليل "الأحسن" والكف "قبيح"، والقبض في سباعيه أصلح من الكف" عنده، بينما الكف في السباعي عند الأخفش أحسن من القبض[٤]. ورأي الخليل هذا عائد إلى أن شواهد "الكف" فيه نادرة جداً، بينما شواهد قبضه أكثر منها، أما الأخفش فقد علل كون الكف أحسن من القبض" في السباعي الطويل لاعتماده على وتد بعده، وهذا النوع من العلل لا يؤيدها الواقع الشعري، فالشعراء لم يكفوا "مفاعيلن"، اعتمد على وتد أم لم تعتمد عليه.

وسار أبو اسحق الزجاج (٣١١هـ) على نهج الأخفش في استدراكاته، على الرغم من أن كتابه في العروض لم يصل إلينا[٥] إلا أننا نجد له بعض الآراء التي خالف فيها الخليل، مبثوثة في كتب العروض، منها:

أنه جعل ضروب السريع ستة فقط، وهي عند الخليل سبعة، فقد أدخل ضربا منها في الآخر، وهما: الضرب الأصلم (فَعْلُن) للعروض المطوية المكشوفة (فاعلن)، والضرب المكشوف المطوي (فاعلن)، واستدلّ على ذلك باجتماع الضربين في قصيدة واحدة للمرقش الأكبر، يقول:

---

[١] الشنتريني – المعيار في أوزان الأشعار، ص ٩٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ٤٣.

[٣] محمد العلمي – العروض والقافية، ص٢٠٦.

[٤] الشنتريني – المصدر السابق، ص ٣٠.

[٥] ابن النديم – الفهرست، ص٩٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هل للديار أن تجيب صمـــم لو أن حَيّاً ناطقاً كلّـــــــمْ

وقوله فيها أيضاً:

أَلنّشر مسكٌ والوجوه دَنـــــا نير وأطرافُ الأكُف عَنَـــمْ[1]

وعدّ الشنتريني ذلك بعيداً في القياس، لأن أحدهما لا يكون فرعاً للآخر[2].

ومن العلماء الذين ألفوا في العـروض، وعقدوا لـه أبواباً فـي كتبهم الأدبيـة، أبـو العلاء المعري (٤٤٩هـ) والاختلاف بينـه وبيـن من تصـدى للتـأليف فـي العـروض قبلـه شكلي لا جوهري، فقد عرض موضوعات هذا العلم كما عرضها سابقوه بلا زيادة أو نقصان، إلا في بعض الحالات التي أبدى فيها رأيه الخاص، منها:

١- أنه رفض "الخبن" و "الطي" و "الخبل" في الجزء الثالث من البسيط معتمداً فـي ذلك على ذوقه، يقول: "إن الجزء الثالث من البسيط، أي حرف سقط منـه، بـان فيـه لصـاحب الذوق، وليس كذلك غيره من الأجزاء، كقول الأعشى:-

عُلّقتها عَرَضاً وعُلّقتْ رَجُـــلاً غَيْري وعُلّق أُخرى غَيْرَها الرّجُل

فقوله (وعُلّقت) هو الجزء الثـالث، وقد أصابـه الخبـن .. ولـو أصابـه الطـي كـان أشنع، وهو كالمفقود في شعر العرب .. فإن أصابه الخبل فهو أشنع، وذلـك كـالمفقود فـي شعر العـرب أيضـاً، علـى أن الخليـل قد أجـازه فـي الأجـزاء السـباعية كلهـا مـن هـذا الجنـس"[3] .

وما فعله المعري مع الجزء الثالث من البسيط، فعله مع كل سباعي منـه، فقد عدَ طيه أينما كان موقعه، من الزحاف الظاهر في الغريزة، يعرف بـه خللـه، وتتغير هيئتـه، ويذهب أوده[4] .

وعقد ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) أبواباً للعروض والقافية في كتابه (العمدة فـي صناعة الشعر)، وهو كغيره من العروضيين لم يضف جديدا. وكذلـك الخطيـب التبريزي (٥٠٢هـ) من خلال كتابه (الوافي في العـروض والقوافـي)، وابـن القطـاع (٥١٥هـ) من خلال كتابه (البارع في العروض والقوافي).

---

[1] الشنتريني – المعيار في أوزان الأشعار، ص ٦٦-٦٧.

[2] المصدر نفسه، ص ٦٧.

[3] أبو العلاء المعري – الفصول والغايات – ج١:ص ١٣٣-١٣٤.

[4] أبو العلاء المعري – رسالة الصاهل والشاحج، ص ٤٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتابعهم الزمخشري (٥٣٨هـ) من خلال كتابه (القسطاس المستقيم). والسكاكي (٦٢٦) الذي عقد له فصلاً في كتابه مفتاح العلوم، وبذلك ظل دارسو الموسيقا الشعرية أتباعاً للخليل.

وجملة القول: إن العروضيين بذلوا جهودهم لتقديم العروض بصورة أوضح، وأكثر انتظاماً، وألفت لذلك التأليف المختصرة، وأخذت المسائل فيها قضايا مسلّمة، وكل ما أضافوه من استدراكات على الخليل ليست بذات خطر، فقد ظلت تتصل بطائفة من المصطلحات العروضية أو بإضافة أعاريض وأضرب لم يثبتها الخليل ونفي أخرى أثبتها، وهذا النوع من المحاولات لم يكن تجديداً للعروض، كما وهم بعض الباحثين[١]، إنما هو تجديد في موسيقا الشعر، وبينهما بون شاسع، ذلك أن التجديد في العروض يفهم على أنه تجديد في المنهج أو النظام الذي وضعه الخليل لدراسة أوزان الشعر، وليس تجديداً في موسيقا الشعر أو الأوزان ذاتها، لأن هذا يمس الشعر ولا يمس العروض، والعروض ينبغي أن يفهم على أنه لا يعترض مع الظواهر الشعرية والأوزان الجديدة التي لم تكن قبل القرن الثاني -وهي الفترة التي استقرى فيها الخليل أشعار العرب وحصر أوزانهم- ولكنه قابل لأن يستوعب كل الأوزان الجديدة والمستحدثة، كما فهم ذلك بعض العروضيين، كالزمخشري[٢].

ولا نظفر في كتب العروض القديمة على محاولة تخالف منهج الخليل باستثناء محاولة الجوهري (٣٩٣هـ) من خلال كتابه (عروض الورقة)، الذي وضع فيه نظرية تختلف عن نظرية الخليل، ردَّ فيها أصول العروض إلى نصابها، وأوضحها بإيجاز، يقول ابن رشيق:- "ثم ألف الناس بعده - الخليل - واختلفوا على مقادير استنباطهم حتى وصل الأمر إلى أبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، فبين الأشياء وأوضحها في اختصار، وإلى مذهبه يذهب حذاق أهل الوقت وأرباب الصناعة"[٣].

وتقوم محاولته على اختزال التفاعيل العشر إلى سبع تفعيلات، هي: -(فاعلن، فعولن، مفاعيلن، مستفعلن، متفاعلن، مفاعلتن، فاعلاتن)، أي أنه لا يعدّ "مفعولات" التي يقوم عليها المقتضب والمنسرح والسريع - جزءا صحيحا - حسب قول الخليل - ويزعم أنه منقول من (مُسْ تفْ عِلُن) مفروق الوتد، ويستدل على ذلك بقوله:- لو كان جزءاً

---

[١] أنظر: محمد أبو علي - علم العروض ومحاولات التجديد، ص ١١، فوزي عيسى - العروض ومحاولات التطور والتجديد فيه ، ص٩.

[٢] الزمخشري - القسطاس المستقيم، ص٥٧.

[٣] ابن رشيق - العمدة، ج١ : ص١٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صحيحاً لتركب من مفرده بحر كما تركب من سائر الأجزاء[١]، أي ليس في الأوزان وزن انفرد به "مفعولات" ويبدو أن الجوهري، كان محقاً عندما نفى هذا الجزء، لأن "مفعولات" لا ترد على هذه الصورة مطلقاً[٢]، فالدوائر العروضية هي التي فرضت هذه الصورة من الأجزاء، كما أنه الجزء الوحيد الذي في نهايته وتد مفروق وفي هذا تنافر وثقل لأن نهايات الأجزاء "هي مظان اعتمادات وتوقرات ومقاطع أنفاس، فيكون وقوع الحركات هنالك غيرملائم للنفوس وثقيلاً عليها"[٣].

ومثلما اختزل الأجزاء إلى سبعة، خفّض عدد البحور إلى اثني عشر بحراً، هي : (الطويل – البسيط – الكامل – الوافر – المديد – الرجز – الخفيف – الهزج – الرمل – المضارع – المتقارب – المتدارك). وضم السريع إلى البسيط، والمنسرح والمقتضب إلى الرجز، والمجتث إلى الخفيف يقول:– "إن كل بيت ركب من "مستفعلن" فمن الرجز، طال أو قصر، وكل بيت مركب من "مستفعلن فاعلن" فهو من البسيط، طال أو قصر"، وأضاف:– "وعلى هذا قياس سائر المفردات والمركبات"[٤].

وقام الجوهري بتقسيم الأوزان إلى نوعين، بحسب أجزائها التي تتركب منها:– الأوزان البسيطة، والأوزان المركبة – يقول :– "أمّا الأبواب فاثنا عشر، سبعة منها مفردات، وخمسة مركبات، فأولها المتقارب ثم الهزج والطويل بينهما مركب منهما، ثم بعد الهزج الرمل والمضارع بينهما، ثم بعد الرجز المتدارك والبسيط بينهما، ثم بعد المتدارك المديد والمركب منه ومن الرمل، ثم الوافر والكامل لم يتركب بينهما بحر؛ لما فيهما من الفاصلة"[٥].

وواضح أن مبعث نظرة الجوهري هذه ترجع إلى أن الأصل في البحور أن تقوم على نوع واحد من التفاعيل المتكررة، وهي البحور البسيطة:–المتقارب والهزج والرمل والرجز والمتدارك والوافر والكامل، ويتركب من كل بحرين بحر جديد فيما عدا الوافر والكامل لما فيهما من الفاصلة، والمنسرح عند الخليل مركب من تفعيلتين "مستفعلن

---

[١] الجوهري – عروض الورقة، ص ١١.

[٢] عبد المحسن أبو علي – عروض الشعر العربي الحديث، ص ٣٦.

[٣] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص٢٣٠.

[٤] الجوهري – عروض الورقة، ص ١٢.

[٥] المصدر نفسه، ص ١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مفعلات مستفعلن" على أن زحاف الطي ينقل مُستَفْعِلُن" إلى "مُفْتَعِلُن)، أما عند الجوهري فإن "مفعولات" هي من سكنتين خفيفتين ووتدٍ مفروق شبيهة بمستفعلن مجموعة الوتد[١].

أما تركيب البحور الأخرى فهي على طريقة الخليل نفهسا إذ أثبت مجزوء للبسيط، ومربعاً للخفيف بحذف تفعيلتي العروض والضرب - أما الجوهري فحذف تفعيلتي الحشو منها بدل تفعيلتي العروض والضرب، فاستقام له بذلك السريع والمجتث، وفي الرجز فإن تفريق الوتد المجموع ينشأ عنه المنسرح والمقتضب، ومن هنا نلاحظ أن مفهوم الدائرة غائبٌ عنه تماماً"[٢] لأنه بنظامه هذا خالف نظام دوائر الخليل.

وبناء عليه نستطيع القول: إن اختصار البحور بالتشطير والجزء في المركبات، وبالإنهاك أو القطع في المفردة سواء كلها في القبول مع الوافي التام قياساً لاسماعاً مالم يمتنع ذلك لعله[٣]، ومن هنا أثبت الجوهري للطويل المسدس[٤]، وللبسيط المربع[٥]، وللهزج المسدس[٦]، وللرجز الموحد[٧]، وللمديد المثمن[٨] والمربع[٩]، وللمتقارب المربع[١٠]، وللمتدارك المسدس[١١].

وفيما يتعلق بالزحافات والعلل انفرد الجوهري في شرح ما يعرض للأبيات من الزحاف، بذكر ألوانه الجائزة دون تفصيل الحديث في العلل، فقسم الزحاف إلى ثلاثة أقسام: "مستحسن ومردود ومستقبح"[١٢] . وأجاز بعض ما جاءبه المجددون، وهو بذلك لا يضيق واسعاً، ورفض تحديد الخليل أعاريض الشعر وضروبه بأربع وثلاثين عروضاً وثلاثة وستين ضرباً، يقول : "إنه لا يحتاج في هذا الباب إلى معرفة تفصيل الأعاريض والضروب، وترتيب الأبيات لأن الزحاف لا يختص بها دون الحشو والصدور، فهي

---

(١) صالح بدوي - منهج الجوهري في عروض الورقة - مجلة كلية اللغة العربية - جامعة أم القرى - ع١ - س١ - ١٤٠١- ١٤٠٢هـ - ص٢٣٠ -٢٣١.

(٢) مصطفى حركات - العروض، ص ١٠٧.

(٣) أنظر - صالح بدوي - المرجع السابق، ص ٢٣١.

(٤) شاهده:- قِفَا نَبْكِ مِن ذِكْرِ الشبـــــابِ ومن ذكر سَلمى والرّبـــــــابْ

(٥) شاهده:- دارٌ عَفَاها القـــــدَم بين البِلي والقَـــــــــدَمْ

(٦) شاهده:- ألا هَلْ هَاجَكَ الإضغانُ إذ بانوا وإذ صاحت بشط البينِ غربانُ

(٧) شاهده: طيفٌ ألم - بَعدَ الغَنَمْ - بذي سَلَم

(٨) شاهده: مَنْ لقلبٍ هائم في غزالٍ ناعمٍ قد يَراني إذْ بدا بَيْنَ حُورٍ خُـرّد

(٩) شاهده : بؤسَ للحـــرب الـــتي غادرت قومي ســـــــدى

(١٠) شاهده: وقفنا هنيّـــــــــةً بأطلالٍ مَيّـــــــــــةْ

(١١) شاهده: قفْ على دارسات الدّمـــنْ بين أطـلالها وابكـــــــينْ

(١٢) الجوهري - عروض الورقة، ص١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مشغلة عظيمة قليلة الفائدة، والصواب أن نعرض الأبيات التي بها زحاف منها ثم ما يجوز فيه من الزحاف وألقابه، على ما نُرتّبه، ونذكر فيه ما جاء من القدماء والمحدثين جميعاً"، والسبب في رأيه يرجع إلى أنّ الخليل يجعل الزحاف ما اختص بثواني الأسباب من غير لزوم ورفض الجوهري تحديد الخليل أعاريض الشعر وضروبه بأربع وثلاثين عروضاً وثلاثة وستين ضرباً يقول: " والجوهري يجعله شاملاً ، أي أنّ الزحاف عند الجوهري يصبح ظاهرة تصيب عموم البيت، وبما أن العلة أصبحت منه، فلا فائدة في تفصيل الأعاريض والضروب التي تقوم على العلة. وهكذا تتميز الأبيات لديه بأنها التي لا زحاف فيها ولا يجوز فيها الزحاف، وعلى هذا الأساس لا يوجد أعاريض ولا ضروب؛ لأن العلة التي تميز بينها أصبحت زحافاً يجوز فيها كل ما يجوز في الحشو والصدر[١] .

وعلى أيّ حال ظل الجوهري في محاولته تلك ضمن الدائرة العامة للخليل، فعمله ما هو إلا من عمل الخليل وعليه فإنّ محاولته تقتصر على مجرد الاختزال لنظام الخليل دون الاتيان بجديد.

وإذا انتقلنا إلى نقاد الشعر نجدهم لا يلتفتون إلى عروض الشعر وأوزانه؛ لأن الوزن يجري على لسان الشاعر جرياً سلساً، يقول ابن طباطا (٣٢٢هـ):-"الشعر – أسعدك الله – كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته حجّته الأسماع وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صلح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغنِ عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه..."[٢] .

وفيما يخص القافية، لم نجد أحداً من العروضيين يخالف الخليل فيما أسسه[٣] ، وانحصر جهدهم في دراسة حركاتها وسكناتها وما يلحقها من عيوب. أما نقاد الشعر فقد عنوا بها عناية فائقة، وتصدوا لكلّ عيب فيها، من إقواء وإيطاء .. وأشاروا إليه، بل عابوه[٤] . ويبدو لنا أن هذا الاهتمام نابع من إدراكهم أثر القافية في تكوين جزء من

---

[١] الجوهري – عروض الورقة ، ص١٦.

[٢] ابن طباطا – عيار الشعر، ص ٩.

[٣] باستثناء مخالفة بعضهم له في تعريف القافية – انظر – محمد العلمي، العروض والقافية، ص٣١١ وما بعدها.

[٤] انظر على سبيل المثال – قدامه – نقد الشعر، ص١٨١ وما بعدها، ابن سنان – سر الفصاحة، ص ٢١٧ وما بعدها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الايقاع، الذي ينكسر أو يقف انتظامه إذا اختل، ولم يحرص الناقد القديم على وجوب سلامة القافية من عيوب تضر بالجمال الظاهر وعيوب أخرى تلحق جوهر الجمال فحسب، بل حرص على إظهار دورها في دعم الجمال بجملة من الأمور إن هي روعيت وأدركت أمكن توظيفها خير توظيف لتتمكن من أداء دورها الجمالي في دعم الإيقاع، فعنوا بالتصريع[١] ، وبحثوا في مدى تلاؤم حروف الألفاظ حتى يؤدي هذا التلاؤم إلى انسجام العمل واكتماله، وحرصهم على كون اللفظة من المألوف المسموع المتداول[٢] يشير إلى ضرورة توفير التلاؤم والانسجام بين حروف اللفظة الواحدة لئلا تستهجن، ولعل طلبهم "التجنيس" تابع لما قد يشبه هذا، لأنه يحدث ائتلافاً بين المفردات. وهو بأنواعه المتمثلة بالمماثلة والتجنيس والمضارعة إذا تطلبه المعنى يزيد موسيقا النص وإيقاعه. ولا ننسى الزاوية الأكثر أهمية في توليد الإيقاع وهي "السياق" الذي ينظم المفردات،ويضم المتسع بالانفعال والصدق، وتدعمه جملة من عناصر "البديع" كالطباق الذي يسهم في خلق التوازن على مستوى المخالفة.

قدمنا فيما سبق صورة عن عروض الشعر وقوافيه لدى العرب قبل عصر حازم، ليكون ذلك مدخلاً لنا نتعرف، بوساطته، على الأساس الذي استند إليه حازم في منهاجه، ولنتين مدى إسهام حازم في ميدان (موسيقا الشعر) الذي سنحاول استخلاصه من تضاعيف كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء".

---

[١] انظر – قدامه – نقد الشعر، ص ٩٠.

[٢] انظر عبد القاهر الجرجاني – أسرار البلاغة، ص ٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- الباب الأول:

"آراء حازم القرطاجني في أوزان الشعر"

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- الفصل الأول:

الأجزاء العروضية وما يطرأ عليها من تحولات -

- الأرجل - الأسباب والأوتاد.
- التفعيلات ...
- الزحافات والعلل ...

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تبعاً لما ذكر في التمهيد نستطيع القول إن كلّ ما استدركه المتأخرون جاء في مسائلَ فرعيةٍ، وأمورٍ لا تقدم ولا تؤخر في الدّارسة العروضية، فقد انحصر عملهم في:

١- **النقل من الآخر**، لا سيما الخليل بن أحمد، وهذا النقل أدخلنا في التكرار وعدم المقدرة على الإتيان بجديد، والمحاكاة الخالصة التي تسيء أكثر مما تحسن، فقد كان المحدث ينقل من سابقه دون أي محاولة لاستكناه الخصائص الجمالية، والتعبيرية للإيقاع الشعري، أو محاولة التعرف إلى دوره الفاعل في عملية البناء والخلق في الخطاب الشعري العربي.

٢- **التركيز على الوزن** باعتباره معياراً نميّز به الشعر من النثر، وطرق تعلم العروض، وأحواله، والقواعد العامة التي تدور في فلكها البحور الشعرية، والدوائر العروضية، واستخراج بعض الأوزان التي غابت عن الخليل، وهذا التجديد - كما سبق وأشرنا - لا يعد تجديداً للعروض[١].

ويبدو لنا أن علم العروض ظل علماً ناجزاً حُدّدت مصطلحاته ومفاهيمه وأدواته وأسسه، ولكنه في كل تجلياته كان أداة ضبط ومعيار.. فلم يتم التنبه إلى دور الوزن في البناء الشعري، بل طغت المعيارية مع الولع الشديد بالتنظير، حتى إن بعض الأوزان لم ترد عن العرب، وبعضها الآخر لم يرد بالطريقة التي رسموها لها، ولم يتم تطوير ذلك، بل بقي التنظير الأول هو الأساس دون مراعاة لاستعماله أو عدمه، وهذا التقيد الصارم بالقواعد التي وضعها الخليل صرف الدارسين عن تذوق الجديد في الشعر، فظل قدامى العروضيين ودارسو الموسيقا العربية أتباعاً للخليل، على الرغم من ظهور عروضيين تحركوا في اتجاهات تفترق عنه قليلا، وبذلك ظلت الدراسات العروضية مقصورة على معرفة صحيح أوزان الشعر من فاسدها، دون أن يلتفتوا إلى جانب الذوق، أو الجانب الصوتي، أو الموسيقى وعليه فإن العروض الذي بين أيدينا لا يوضح لنا أدنى خصائص الإيقاع في الشعر العربي، وإنما هو قواعد متجمدة فاقدة للدلالات الايقاعية"[٢] وهذا ما حاول حازم أن ينأى بنفسه عنه، لذا نجده يتميز عن سابقيه من العروضيين، فيلج أبواباً لم يطرقوها من قبله، "وقد تجلّى ذلك في مناقشته للأسس الجمالية في بناء الأوزان الشعرية، فهو يتعمق في البناء الداخلي لها، ويتعرض لمكوناتها الصوتية والموسيقية، ويحاول أن يعلل لأوجه التركيبات المتلائمة منها، ويفسر أوجه التنافر في التركيبات المستقلة أو

---

[١] انظر ص : ٢٨ من هذا البحث.

[٢] المنجي الكعبي - القزاز القيرواني حياته وآثاره، ص ١٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المتنافرة"[١]. وليس معنى هذا أننا ننكر إفادة حازم من التراث السابق له، لا سيما الفلسفي فلقد انتهت مثل هذه الجهود له، ومن ثم مكنته من إقامة تصورات خاصة به يجتهد فيها على غير ما ألف عند العروضيين، فيبتكر مصطلحات جديدة، ويوفّق بين الثقافة النقلية المأخوذة عن اللغويين، والإنجازات العقلية للفلاسفة، توفيقاً يدعو إلى الإنتباه لما فيه من مخالفة للعروضيين"[٢]. ولم يكن حازم يخالف العروضيين بقصد المخالفة، إنما كان ينطلق من وجهة تستهدف تحقيق المتعة الجمالية من خلال الوصول إلى صور التناسب الصوتي الموسيقي في أبنية الأوزان.

* الأرجل – الأسباب والأوتاد–

فصّل حازم في مكونات الوزن وعدّها "متركبة من متحركات وسواكن اختلفت بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها، وبحسب نسبة عدد المتحركات الى السواكن، وبحسب وضع بعضها الى بعض وترتيبها، وبحسب ما تكون عليه مظان الاعتمادات كلها من قوة أو ضعف او خفة او ثقل"[٣]، وعنايته بالتناسب الصوتي تبدأ من الوحدة الصوتية الصغرى، وهي المتحركات أو السواكن، ثم يعير ما تركب من هذه الوحدات الصوتية اهتماماً، ويدعوها أرجلاً"[٤] وهي "الاسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة"[٥] وهذا المصطلح نقله عن ابن سينا (٤٢٨هـ) الذي اكتفى بإيراده عن التراث اليوناني عامة، وليس من كتاب الشعر بذاته، أما حازم فلا يكتفي بالنقل، بل يتميز بإضافته المتمثلة في تفسيره للمصطلح وبيانه لمسمياته. [٦]

ولابد لنا قبل أن نعرض أقسام هذه "الأرجل" ومواقعها وكيفية تركبها أن نقف عند عنصري هذه الوحدات وهما: "المتحرك" و "الساكن".

فقد أضاف حازم – في هذا المجال – مصطلحين جديدين، فسمّى المتحرك في الشعر "قطراً" والساكن "رُكناً" وسمّى الساكن مرة أخرى "وتداً". ولا يكتفي بإيراد المصطلح – كما أشرنا سابقاً – بل نجده يقدم لنا إضافة أصيلة في مجال تعريفه بهذه

---

[١] صفوت الخطيب – نظرية حازم النقدية والجمالية، ص ٢٤٩.

[٢] جابر عصفور – مفهوم الشعر، ص ٣٧٠.

[٣] القرطاجني– منهاج البلغاء، ص٢٦٥-٢٦٦.

[٤] المصدر نفسه، ص٢٥٣.

[٥] المصدر نفسه، ص٢٣٧.

[٦] صفوت الخطيب – نظرية حازم النقدية والجمالية، ص٢٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المصطلحات العروضية، وتفسيره لتسمياتها قائلاً: "ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية، ونظام أوزانها متنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت، وترتيبها في إدراك البصر، تأملوا البيوت فوجدوا بها كسوراً وأركاناً وأقطاراً وأعمدة وأسباباً وأوتاداً"[١] فالقطر: هو توالي الحركات في الكلام الذي به استواء واعتدال، يقول: "وجعلوا اطراد الحركات فيها الذي يوجد الكلام به استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء"[٢].

وقسم حازم هذه الأقطار إلى أنواع ثلاثة:-

١. القطر الأصغر: ويتألف من متحركين وهو أقل ما يعدّ من توالي المتحركات، ويقابل السبب الثقيل عند الخليل وغيره.
٢. القطر الأوسط: ويتألف من ثلاث متحركات.
٣. القطر الأكبر: ويتألف من أربعة متحركات، وهو أقصى ما يوجد عليه اطراد الحركات[٣].

أما الركن : فهو الساكن الذي يفصل بين قطرين، يقول: "وجعلوا ملتقى كل قطرين، وذلك حيث يفصل بين بعضهما وبعض السواكن، ركنا"، ويعلل هذه التسمية بقوله:- "لأن الساكن لما كان يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له صار بمنزلة الركن الذي يعدل بأحد القطرين اللذين هما ملتقاهما عن مساواة الآخر، ولأن الساكن له حدة في السمع كما للركن في رأى العين"[٤].

وذكر حازم ان "أقل ما يعد من الأركان في الأوزان الواحد ثم الاثنان ثم الثلاثة ثم الأربعة، وهي أقصى ما يوجد من اطراد السواكن في الأوزان"[٥]، ولا يستحسن الأركان و الأقطار التي تناهت إلى هذا الحدّ، لذلك أوجب حذف ثالث السواكن منها، وأثبت ما يفصل بين بعض المتحركات وبعض بإعادة بعض السواكن المحذوفة في أثناء ذلك لأن المتحركات لا تنتهي إلى أربعة في الأوزان على اطراد ونسق إلا بحذف بعض السواكن[٦].

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٥٠.
[٢] المصدر نفسه، ص ٢٥٠.
[٣] المصدرنفسه، ص ٢٥٤.
[٤] المصدر نفسه، ص ٢٥١.
[٥] المصدر نفسه، ص ٢٥٤.
[٦] المصدر نفسه، ص ٢٥٤-٢٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونلاحظ من تقسيم حازم لهذه الأقطار والأركان أنه يتابع العروضيين الذين تمنع قواعدهم العروضية أن يتوالى في الشعر خمسة متحركات أو أكثر، يقول الجوهري: إن هذا التوالي من العلل التي تفسد الوزن، وتؤدي إلى الخروج من النظم إلى النثر "هو ما يدرك بالذوق بنبو الطبع عنه لفساد النظم"[١]. والحق إن توالي ثلاثة متحركات وإن كان من الجائز – نظرياً – فهو أمر نادر (ناهيك عن توالي أربعة أو خمسة متحركات)، فلا نجد تفعيلة يتوالي فيها ثلاثة متحركات إلا (مُتَعِلُن) من الرجز، وهو بحر له وضع خاص، فلا يقاس عليه أي وزن آخر، ويجوز – نظرياً – أن ترد هذه التفعيلة في أبحر أخرى،ولكن لا نكاد نجد ذلك إلا في أمثلة العروضيين[٢].

وقد حاول حازم أن يقدر نسبة السواكن والمتحركات لتأليف أوزانٍ متناسبة لها حلاوة في السّمع، فقال: "وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كزازة وتوعراً، وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لدونه وسباطة. والكثير السواكن إذا حذف بعض سواكنه ولم يبلغ ذلك الحذف الإجحاف به اعتدل"[٣]. والغرض من هذا التوزيع أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات، والسواكن إما بزيادة قليلة، أو نقص، ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملاءمة من أن تكون فوقه[٤] . ومعنى قوله هذا إن عدد الأسباب الخفيفة يقارب عدد المتحركات لأن نصف المتحرك ينضم إلى السواكن لتكوين الأسباب الخفيفة، كما في تفعيلة (مُتَفْعِلُنْ) ويبدو لنا كذلك أنه يفضل رجحان الحركات على السواكن؛ لتمييز اللغة الشعرية عن النثرية، ويبدو أن ملاحظته هذه لم تقم على استقراء كاف ولا على إحصاء دقيق، لأنها تخالف الواقع الشعري الذي يرجح الأسباب الخفيفة على المتحركات، إلا أنه قد يكون مدفوعاً إليه بميله الذاتي إلى زيادة الحركات وهو ميل أفصح عنه في أكثر من موضع[٥]. وتجدر الإشارة إلى أن تفضيله هذا لا يلغي أهمية السواكن عنده، فهي التي تحافظ على بنية الوزن لذا نجده يسميها أركاناً؛ لأنها ملتقى الحركات، وهي أيضاً الأقطار، وهي الأوتاد التي تحفظ وضع الخباء وتمسك جوانبه، لأنها تعتمد عليها، وتحفظ نظام الوزن بانبثاثها أثناء متحركاته على

---

[١] الجوهري – عروض الورقة، ص ١٠.

[٢] انظر: علي يونس – نظرة جديدة في موسيقا الشعر العربي، ص ٩١.

[٣] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٦٧.

[٤] المصدر نفسه، ص٢٦٧.

[٥] انظر: علي يونس – نظرة جديدة في موسيقا الشعر العربي، ص ٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النحو المناسب، وتحصن وضعه من الاختلال باعتراضها في المواقع المقدّرة لها، وتقوي الكلام بما فيها من القوة والجزالة عند توقع وقوع الفترات بتضاعف الحركات[١]. وبالاضافة الى ذلك لا يمانع من إطلاق اسم الاوتاد، على الأسباب والأوتاد بل يفضل تسميتها بـ "الأوتاد"، وهو بذلك يخالف الخليل وغيره ممن جعلوا الضرويات أسباباً، يقول: وجعل الخليل الضروريات من السواكن أوتادا وجعل غيرالضرورية منها أسباباً، والأحسن أن يقال: إنّ هذه وتلك أوتادٌ"[٢].

ولا يفهم من كلامه هذا أنه لم يفرق بين الأسباب، والأوتاد، فهو يعترف بأن الأوتاد أكثر ضرورة في حفظ بنية البيت من الأسباب، يقول:- "لكن ثبات إحداهما ضروري في حفظ بنية البيت، فهو بمنزلة الوتد الذي لابد منه في الخباء، وثبات الأخرى ليس ضرورياً في حفظ بنية البيت بل يستقل البيت به ودونه، فهي بمنزلة الأوتاد التي تستعمل في إمساك جوانب البيوت، وقد يستغنى عنها"[٣] والملاحظ هنا أنه لا يقدم جديداً إلا ويبرهن على صحته، فعلل سبب تسمية السبب والوتد معا بالوتد، بأنه عائد إلى أهمية الساكن، وإقراره بأن في الأسباب ما لا يمكن الاستغناء عنه، وهي بذلك تجري مجرى الأوتاد بل هي أوتاد، يقول: "في الأسباب ما لا يمكن الاستغناء عنه كألف "مُتَفَاعِلُن" مع السلامة من الاضمار، ونون (مُفَاعَلَتن) مع السلامة من العصب، فسواكن هذه الأسباب مع سلامة الأجزاء ضرورية الثبات في حفظ بنية الوزن، فهي جارية مجرى الأوتاد بل هي أوتاد"[٤] .

ولا يعني كلامه عدم فهمه للخليل في السبب والوتد، فتسميته كل من السبب والوتد معاً بالوتد، إنما هو عائد إلى التمييز بين الضروري وغير الضروري"[٥]. ويذكر بعد قوله السابق أن:- "الخليل سمّى كل حركة وساكن مقترن بها لا يُعتمد عليه في أكثر المواضع سبباً، فإذا اعتمد على ساكن بعد متحركين أو بينهما سمّى مجموع ذلك وتداً"[٦].

وقد يوجه النقد إلى حازم فيقال:- إنه يناقض نفسه عندما أطلق على السواكن مرة ركناً، ومرة وتداً، وفي مرة أخرى يجعل الساكن وتداً وسبباً.

---

[١] القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ٢٥٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٥٢.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٥٢.

[٤] المصدر نفسه، ص٢٥٢.

[٥] محمد العلمي - العروض والقافية - ٢٦٣.

[٦] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والحق أنه لم يقصد إلى التسمية أكثر مما قصد إلى شرح العلاقة بين بيت الشعر وبيت الشعر، والمهمة التي يقوم بها الساكن هي التي دفعته إلى أن يسميه مرة ركناً، وثانية وتداً وأخرى بالوتد والسبب وهو يناقش الخليل[١]، بدليل أنه يعيد النظر، مؤكداً أنه " لا تشاح في الألفاظ، كما أنه لا حرج على من عدل عما تقتضيه تلك الأسامي في المسميات، إذا أراد الإفصاح عن جهات مشابهاتها، لما نقلت إليه من التسمية والتمثيل الصحيح في ذلك"[٢] .

وقد ذهب أحمد الهيب إلى أن تسمية الخليل أكثر دقة من تسمية حازم، لأن هناك فارقاً بين الأسباب والأوتاد، فالأسباب بعامة يجوز حذف سواكنها خلافاً للأوتاد، يقول: "إن سبب منع حذف الساكن الرابع في "مُتَفَاعلن" والساكن الأخير في "مُفَاعَلَتُنْ" – وهما التفعيلتان اللتان استشهد بهما حازم – لا يجعل هذين الساكنين قرنين للحرف الساكن في الوتد، لأن سبب بقائهما هو اجتماع خمس أحرف متحركات بلا فاصل ساكن في بيت واحد، وهذا لايجوز في شعر العرب سواء أكان في تفعيلة واحدة، كما هو عليه في "مُتَفَاعِلُن" أم في تفعيلتين متتاليتين كما هو عليه الحال في "مفاعلتن"، ولكن عندما يزول هذا السبب "بالاضمار" تتحول "مُتَفَاعِلُن" إلى "مُتْفَاعِلُن" وعندها يمكن حذف ساكن السبب الثاني فتصبح "مُتْفَعِلُن" وعندئذ يكون الزحاف مزدوجاً ويسمى "الخزل". وكذلك يدخل "العصب" "مُفاعَلَتُن" فتتحول الى "مُفاعَلْتَنْ" وعندها يجوز أن يدخلها "الكف" فتصير "مفاعلْتُ" وعندئذ يكون الزحاف مزدوجاً ويسمى "النقص". وهنا يبدو الفارق واضحاً بين دائم الثبات وهو ساكن الوتد من جهة، ومؤقت الثبات وهو ساكن السبب الخفيف[٣] . ولا أتفق مع الهيب فيما رآه، لأن:-

١. الوتد لا يسلم من التغيير دائماً، فيدخله ما يسميه العروضيون بالعلل الجارية مجرى الزحاف، وهي لا تختلف عن الزحاف الا بانحصارها في الوتد، ومنها: "التشعيث" الذي يحول "فاعلاتن" إلى "قالاتن" وترد هذه بكثرة في أضرب الخفيف والمجتث.

٢. هناك أسباب لا يدخلها الزحاف، منها: السبب الثاني في "مُتَفَاعِلُن" ومفاعَلَتُنْ وهما التفعيلتان اللتان استشهد بهما حازم، وهم –العروضيون– لا يجيزون دخول الزحاف عليه إلا اذا سُكّن المتحرك الثاني، أي أنهم لا يجيزون "مُتَفَعِلُن" في الكامل ولكنهم يجيزون

---

[١] انظر: محمد العلمي – العروض والقافية، ص ٢٦١.

[٢] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٥٢.

[٣] أحمد الهيب – الجانب العروضي عند حازم، ص ١٣-١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"مُتَفعِلُن". والواقع إن التفعيلة الأخيرة لا توجد إلا في أمثلة العروضيين، فلا نجدها في الأعمال الشعرية خارج كتب العروضيين. لذلك يمكن أن نعدّ هذا السبب من الأسباب التي لا يمسها الزحاف، والعروضيون أنفسهم يجعلون مزاحفة "مُتَفَاعِلن" على هذا النحو من الزحاف القبيح[١] "الذي يخلّ بالأوزان ويزيل حلاوتها وتناسبها، ويجب أن يجتنب"، ومثل ذلك يقال عن السبب الأخير في "مَفَاعَلَتُن". وهناك أيضاً أسباب أخرى لا تعرف الزحاف، منها:- السبب الأخير في "مُستفعِلن" في كل من الخفيف والمجتث، فهما لا يزحفان في الشعر على الرغم من الأمثلة التي يوردها بعض العروضيين [٢].

والسببان الخفيفان في "مُفاعيلن" في الطويل -مثلاً- بينهما معاقبة، أي أن الزحاف اذا اصاب أحدهما فلابد أن يبقى الآخر سالما وقد يسلم السببان معا. ومثلها كل سبب بينهما معاقبة. وقد ذكر الدمنهوري أنها تحلّ في تسعة أبحر، هي المجتث والرمل والمديد والهزج والخفيف والوافر والمنسرح والطويل[٣]. أما المراقبة بين سببين فهي عند العروضيين أن يسلم أحد السببين ويزاحف الآخر فلا يسلمان معاً ولا يزحفان معاً[٤]. ومعنى ذلك أنّ كثيراً من الأسباب تسلم من الزحاف كما يسلم منه كثير من الأوتاد، وإن كانت السلامة في الأوتاد أكثر[٥]. يقول حازم[٦] : "ان السواكن التي تفصل بين قطرين أصليين لا يجوز حذفهما وإن كانت من أسباب، وكذلك الساكن الذي يؤدي حذفه إلى

---

[١] الشنتريني - المعيار في أوزان الأشعار، ص٤٨.

[٢] نقرأ من تلك الأمثلة هذا البيت الذي يمثلون به على كف "مستفع لن" أي تحولها إلى "مستفع ل" في الخفيف:

يا عُمَير ما تُظهر من هـــــواك أو تجنّ يستكـــــر حين يبـــدو

ـ ب ـ ب / ـ ـ ب ب / ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب / ـ ـ ب ب / ـ ب ـ ـ

فاعلاتُ مستفع لُ فاعلاتُ فاعلاتُ مستفع لُ فاعلاتن

ورد الشاهد عند -ابن عبدربه- العقد الفريد ج٥: ص٤٩١، ابو الحسن العروضي، الجامع في العروض والقوافي ص١٥٤، الصاحب بن عباد - الاقناع ،ص ٦٣، الجوهري - عروض الورقة، ص ٨٣، ابن القطاع - البارع، ص١٨١ وفي روايات البيت اختلافات طفيفة.

ولو صحت أمثلة العروضيين عن الزحاف في مثل هذه المواضع، لكان من الشذوذ ويجب أن لا يقاس عليها، والأصح أن تعد نوعاً من الاختلال.

[٣] الدّمنهوري - الارشاد الشافي، ص ٤٦.

[٤] المصدر نفسه، ص ٤٧.

[٥] ولعل السبب يرجع إلى عصور سحيقة القدم لم يصلنا من شعرها شيء، ولعل الشعر في تلك العصور كان مختلفاً عن الشعر الذي عرفناه بعد ذلك اختلافاً جديداً فكانت هذه الظاهرة طبيعية في سياق خصائص ذلك الشعر، ثم زالت العوامل التي أدت إلى هذه الظاهرة دون زوال الظاهرة نفسها.

وليست هذه الظاهرة فريدة بين ظواهر الفقه، هناك ملامح كثيرة في النظم اللغوية لا يعرف لها تفسير". علي يونس - نظرة جديدة في موسيقا الشعر العربي، ص ٤٤.

[٦] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اتصال قطر ثلاثي أي متسق فيه ثلاث حركات بركن رباعي أي متوالٍ فيه اربعة سواكن، فان هذا لا يجوز حذفه، وذلك كالنون في مستفعلن في الخفيف، وينبغي أن تسمى هذه الأسباب بالأسباب المضارعة للأوتاد في مواقعها"[١].

وسواء صحت هذه التعليلات أم لا، فإن دلالتها قائمة على مدى النضج النقدي، الذي تناول به حازم قضايا الوزن العروضي، فنراه أكثر قرباً من طبيعة الشعر العربي، والنقد العربي، وصلتهما بالوزن العروضي.

أقسام الأسباب والأوتاد "الأرجل":-

أشار حازم إلى أن تعاقب الحركات والسكنات هو الأصل الذي تبنى عليه الأوزان الشعرية، وهذا التعاقب أسماه " أرجل البيت"، وقسّمها إلى ستة أقسام، هي:-

١. السبب الخفيف: متحرك بعده ساكن – نحو:- مَنْ، عَنْ.

٢. السبب الثقيل:- متحركان – نحو: لِمَ، لِكَ.

٣. السبب المتوالي:- متحرك يتوالى بعده ساكنان – نحو: قالْ.

٤. الوتد المجموع:- متحركان بعدهما ساكن – نحو: لَقَدْ.

٥. الوتد المفروق:- متحركان بعدهما ساكنان – نحو كيف، أنْتَ.

٦. الوتد المضاعف: متحركان بعدهما ساكنان – نحو:- مَقَالْ[٢] .

ويظهر لنا من خلال هذا التقسيم أن حازماً يخالف الخليل في :

إضافة سبب ثالثٍ لأسباب الخليل وهو السبب المتوالي، ووتدٍ ثالثٍ لأوتاده وهو الوتد المتضاعف، ولا يُذْكَرُ أحد من العروضيين الذين سبقوه أنه خالف الخليل في عدد الأسباب والأوتاد لكن زيادة ساكن على السبب الخفيف تسميه المدرسة الخليلة "تسبيغاً"[٣] ويدخل (فَاعِلاتن) فتصبح "فاعِلاتان" وذلك في مجزوء الرمل، أما زيادة "ساكن" على الوتد المجموع في آخر الجزء، فهو أيضاً عندهم علّة يسمونها "تذييلا"[٤] ، يدخل:

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٥٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٣٦.

[٣] انظر – أميل بديع يعقوب – المعجم المفصل في علم العروض والقافية، ص ١٩١.

[٤] المرجع نفسه، ص ١٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"مُتَفاعِلُن" فتصبح، مُتَفاعِلان" ، وذلك في مجزوء الكامل.

"فاعِلن" فتصبح، "فَاعِلان"، وذلك في مجزوء المتدارك.

"مُسْتَفعِلُن" فتصبح، "مُستَفْعِلان"، وذلك في مجزوء البسيط، وفي الرجز.

وهنا قد يتساءل الدّارس لماذا أضاف حازم إلى أسباب الخليل وأوتاده سبباً متوالياً، ووتداً مضاعفاً، الجواب: إن حازماً لم يكن غرضه التعليم كغيره من العروضيين، إنما كان يضع أسساً وأصولاً لعلم العروض، من خلال منظاره الشخصي الذي رأى فيه أنّ معرفة صناعة العروض موقوفة على معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات والتي لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي، وهو علم البلاغة، الذي يفتقر إليه العروضيون، لذا نجده لا يلتفت إلى آرائهم[١] . ورؤيته هذه دفعته إلى رفض بعض الأجزاء، والأوزان، وإثبات أخرى، وحتى يبرهن على صحة مذهبه أضاف سبباً ووتداً ثالثاً وفيما يلي تلك المخالفات التي دفعته إلى ذلك:

١. رفضه تجزئة الخليل في ثالث البسيط وإلحاقه بالمجتث، ولا طريق إلى ذلك إلا بتغيير تجزئة الخليل، وقد نتج عن تغيير حازم لها جزء متطرف هو (فاعلانْ) فأتى بالوتد المتضاعف ليشكل مع السبب الخفيف هذا الجزء، لأنه رفض وقوع الوتد المفروق في نهاية الأجزاء[٢] .

٢. ووقع عنده الوتد المتضاعف في الضرب السادس من الكامل، وهو المجزوء المذال عند الخليل، إذ يتركب ضربه من "مُتَفَاعلان" من سبب ثقيل "مُتَ" وسبب خفيف (فا) وتد متضاعف (عِلان)[٣] .

أمّا بالنسبة إلى السبب المتوالي فيقع في الرمل في الضرب الذي آخر أجزائه "فاعلاتان ــ ب ــ ــ ْ "[٤] وهو ما تسميه المدرسة الخليلية "التسبيغ"، ولم يرد السبب المتوالي في غير هذا الموضع عند حازم أو غيره.

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٢٦.

[٢] محمد العلمي – العروض والقافية، ص ٢٦٦.

[٣] المرجع نفسه، ص ٢٦٦.

[٤] المرجع نفسه، ص ٢٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أمّا المخالفة الثانية فتظهر في عدم جعل الفاصلة بنوعيها قسماً من الأسباب والأوتاد، كما فعل أصحاب المدرسة الخليلية، وقد ذهب أحمد الهيب إلى أن حازماً أهمل الفاصلة[١]، وهذا غير دقيق، فمن خلال تتبعي لحديثه عن أجزاء الأسباب، والأوتاد، وجدته يشير إلى هذا المصطلح غير مرّه ومن ذلك قوله - أثناء حديثه عن التشعيث -: "وعلى هذا يجب أن يتأول التشعيث من الجميع لأن الوتد يصير بخبن السبب الذي قبله جزءاً من فاصلة، فيسكن رأس الوتد تخفيفاً، لأن الفواصل قد تستثقل توالي الحركات فيها"[٢]، ويقول في موضع آخر: "وكذلك وقوع الفواصل في نهايات الشطور، فإنه مستثقل وليس منافراً"[٣]، ويضيف في كلامه على المقتضب: "وأصل بناء شطره "فَاعلُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَاعِلُن مُفَاعلتن، إلا أن هذا ثقل لكثرة الأوتاد، والأسباب الثقيلة، وتكرار الفاصلة، ووقوعها في النهايات"[٤]، ويقول أيضاً:- "وقد يقع التغيير في الأوتاد بتسكين أول متحركاتها، وذلك حيث تكون جزءاً من فاصلة لم يتضاعف فيها تغيير"[٥]. وهذا يثبت أنه لم يهمل الفاصلة، إنما يعدّها نوعاً من الأسباب والأوتاد، ويبدو لنا أنه وجد الحديث عنها غير ضروري لكونها مركبة من أسباب وأوتاد، وأن ذكرها يؤدي إلى كثرة المصطلحات العروضية التي تثقل كاهل دارس العروض.

مواقع الأسباب والأوتاد "الأرجل":

لم يكتف حازم بالحديث عن أقسام الأسباب والأوتاد، كغيره من العروضيين، بل نجده يفصّل الحديث عن مواقع هذه الأرجل في الأجزاء، ويقسّمها إلى ثلاثة أنواع:

١. السبب الخفيف، والوتد المجموع:- وتأتي في أوائل الأجزاء، وأواسطها، وأواخرها، فيأتي السبب الخفيف في أول "فَاعِلُن" وفي وسط "مُسْتفعِلُن" وآخر "مفاعيلُن". أمّا الوتد المجموع فيأتي في أول "فعولن" ووسط "فَاعلاتن" وآخر "مُتفاعِلُن".

---

[١] أحمد الهيب، الجانب العروضي عند حازم، ص١١.

[٢] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٢٩.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٣٠.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٣٤.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٦٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢. السبب الثقيل، والوتد المفروق: ولا يأتيان إلا في أوائل الأجزاء، وأواسطها، فيأتي السبب الثقيل مثلاً، في أول "مُتَفاعِلن"، وفي وسط "مُفَاعَلَتُن". أمّا الوتد المفروق فيأتي في أول "فَاعِ لاتُن" ووسط "مُستَفْعِ لُن".

٣. السبب المتوالي، والوتد المتضاعف: وهذان لا يأتيان إلا في نهايات أجزاء الضروب، ومصرّعات الأعاريض فقط، فيأتي السبب المتوالي في "فَاعِلاتَانِ" أما الوتد المتضاعف فيأتي في "مُستَفْعِلانِ"[1].

وتقسيم حازم هذا لايخالف الخليل إلا في أن الوتد المفروق عنده لا يقع في نهاية الجزء، وهنا تبرز أول الأسس الجمالية – لمنهجه – فهو يدعو إلى ضرورة تجنب وقوع الحركات في أواخر الأبنية الوزنية لأن "التنافر والثقل يكون فيها لوجوه، منها: أن تقع الأسباب الثقيلة والأوتاد المفروقة في نهايات الأجزاء التي هي مظان اعتمادات وتوقرات ومقاطع أنفاس، فيكون وقوع الحركات هنالك غير ملائم للنفوس وثقيلاً عليها، وكذلك وقوع الفواصل في نهايات الشطور فإنه مستثقل وليس متنافراً"[2]. وترتيباً على هذا الأساس الجمالي في وضع الحركات يرى أن طرق التناسب تقتضي تركيباً خاصاً للأوتاد والأسباب في داخل البناء العروضي وذلك فيما يجب أن تحتله من مواقع فيه، لذلك نجده يتحدث عن تركيب الأسباب والأوتاد معاً في الأجزاء، ويقسمها تبعاً لذلك إلى أنواع ثلاث، هي:-

١. ما يتركب مع بعض على الإطلاق في جميع الأجزاء، وهي: الأسباب الخفيفة مع الأوتاد المجموعة والمفروقة، وهذه الوحدات تتركب مع بعضها بلا قيود في الأجزاء الخماسية والسداسية والتساعية، مثل "فَعولُن" "مُستفْعِلاتُن" " فَاعِ لاتُن".

٢. ما يتركب في الأجزاء المؤلفة من سبعة أحرف فأكثر، وهي: الأسباب الثقيلة والأوتاد المفروقة. ويرى حازم أن الأسباب الثقيلة لا تتركب مع الأوتاد المفروقة إلا متقدمة عليها، كما أن الأسباب الثقيلة أيضاً لا تتركب مع الأوتاد المجموعة إلا متأخرة عنها.

٣. ما لا يتركب مع جميع الأجزاء إلا متأخرا عنه، وهي: السبب المتوالي والوتد المتضاعف، ولا يجتمعان معاً في تفعيلة واحدة، كما في "فاعِلاتن ـ ب ـ ٠"، ومُسْتفعِلاتن ـ ـ ب ـ ٠.

---

[1] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٥٣.

[2] المصدر نفسه، ص ٢٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بناء على ما سبق نلاحظ أن حازماً متميز عن غيره من العروضيين الذين اكتفوا بالنقل دون التحليل والتعليل، فهو – ومن خلال تقسيماته تلك – وان كان يعوزه التمثيل أحياناً– يحاول أن يصل إلى المبادئ التي تحكم العلاقات بين الأرجل وبالتالي يبين لنا أسباب التنافر، والثقل في بعض الأوزان الشعرية التي أثبتها الخليل بن أحمد، لذلك نجده يشير إلى اختلاف هذه الأسباب والأوتاد خفة وثقلاً وإلى ادراك العرب الدقيق لذلك، الأمر الذي جعلهم يميلون إلى استخدام الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة أكثر من استخدامهم للأسباب الثقيلة والأوتاد المفروقة في أبحر الشعر[1]. " فما بنوه على الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة"– الطويل والبسيط والمديد والمتقارب والرجز والهزج والرّمل.

ومما بنوه من الأسباب الثقيلة والخفيفة والأوتاد المجموعة:– الوافر والكامل.

ومن الأسباب الثقيلة والأوتاد المجموعة والمفروقة الخبب، وهو مؤلف عند حازم من:

مُتَفَاعِلُتُن مُتَفَاعِلُتُنْ مُتَفَاعِلُتُن مُتَفَاعِلُتُن

ومن الأسباب الثقيلة والخفيفة والأوتاد المجموعة المفروقة المقتضب، وهو مؤلف عند حازم من:

فَاعِ لُنْ مُفَاعِلُتُن فَاعِ لُنْ مُفَاعِلُتُن فاع لن مُفاعِلُتُن فَاعْ لن مُفَاعِلُتُن

ولكنه لا يأتي إلا مشطوراً.

ومما بنى من الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة والمفروقة والمضاعفة الضرب الأول من المجتث:

مُستفع لُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعلانْ مُستَفْع لُنْ فَاعلاتُنْ فَاعلانْ

بينما يعده العروضيون ضرباً ثالثاً من البسيط – وسنتحدث عن الأوزان وتركيبها لاحقاً.

---

[1] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التفعيلات:-

عني حازم بالمتحرك والساكن باعتبارهما أصغر وحدة من عناصر الوزن الشعري، ويُبْدأ بهما لتحقيق التناسب في الشعر والموسيقا، وتعاقب هذه الحركات والسكنات يشكل وحدات أكبر هي الأسباب والأوتاد التي اصطلح عليها اسم "الأرجل"، وتلي هذه الوحدات التفاعيل التي اتفق العروضيون - واتفق معهم حازم - على أنها الأجزاء التي تتركب منها الأوزان الشعرية، عن طريق ضم بعض الأسباب والأوتاد إلى بعض على الأنحاء المتناسبة. بيد أن حازماً خرج عن تقسيمات الخليل وأتباعه الذين أثبتوا صنفين من الأجزاء، هما: الخماسية والسباعية، وذهب إلى أن الأوزان المستعملة عند أهل النظم متركبة من ثلاثة أصناف من الأجزاء، وهي: الخماسية والسباعية والتساعية[١]. وأضاف إليها في أثناء حديثه عن تركيب الأوزان الشعرية الأجزاء: السداسية والثمانية[٢]، مستذكرا ما سبق أن ذكره حول السبب المتوالي والوتد المتضاعف.

وقد قسم حازم الأجزاء بناءً على "الأرجل" التي تتألف منها إلى ثلاثة أقسام[٣]:

١- ما تركب من رجلين:

وهي ما تركب من سبب ووتد، وتقسم إلى نوعين:

(أ)- الخماسي: ويتركب من سبب خفيف ووتد مجموع مثل "فَاعِلُنْ، ـ ب ـ " و "فَعُولُنْ، ب ـ ـ".

(ب)- السداسي:- ويتركب من سبب خفيف ووتد متضاعف مثل "فَاعِلاتن ـ ب ـ ة" وهذا الجزء موجود عند أتباع الخليل إلا أنهم لا يعدونه جزءاً مستقلاً، فأصله "فَاعِلُن" دخله "التذييل"، أو يتركب هذا الجزء من وتد مجموع وسبب متوال، وهو، وإن ذكره حازم غير موجود إلا نظرياً، لأنه سيكون على وزن فَعُولَانْ، ب ـ ـ " وهو ما لم يرد عند حازم نفسه، أو عند غيره، لأن السبب المتوالي أو ما تسميه المدرسة الخليلية "التسبيغ" لا يدخل سوى "فَاعلاتُنْ" في مجزوء الرمل فتصير "فَاعِلاتانْ، ـ ب ـ ـ "[٤].

---

[١] حازم القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٢٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٤٦.

[٣] المصدر نفسه، ٢٥٣-٢٥٤.

[٤] انظر: أحمد فوزي الهيب - الجانب العروضي عند حازم القرطاجني، ص١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- ما يتركب من ثلاثة أرجل، وتنقسم إلى:

(أ) السباعي: ويتركب من سببين ووتد،هي: "فَاعِلاتُنْ، ـ ب ـ ـ "، "مُستَفْعِلُن، ـ ـ ب ـ" "مَفَاعِيلُنْ، ب ـ ـ ـ"، "مُفَاعَلَتُن، ب ـ ب ب ـ "، "مُتَفَاعِلُنْ، ب ب ـ ب ـ ".

(ب) الثُماني: ويتركب من سبب ووتدين، هي: "مُتَفَاعِلَتُنْ ب ب ـ ب ب ـ" الواردة عنده في بحر الخبب، إلا أنه جعل هذا الجزء تساعياً، ونحسب أن هذا خطأ من الناسخ، لأن حازماً يقول في أثناء حديثه عن تركيب الخبب: "إنه جعل شطريه مبنياً من جزأين كلاهما مركب من سبب ثقيل ووتد مفروق ووتد مجموع، أي سبب ووتدين"[١] . وذكر أيضاً في أثناء تقسيمه للأوزان حسب الأجزاء التي تتركب منها، أن هناك وزناً يتركب من جزأين ثمانيين[٢] ، ولا يوجد عنده وزن يتركب من جزأين ثمانيين غير الخبب. ومن الأجزاء الثمانية التي جعلها أيضاً تساعية:- "مُستَفْعلتُن ـ ـ ب ب ـ" وقد يقول أحدهم أن هذا الجزء تساعي لكن دخله الحذف بزحاف مثلاً، وهذا صحيح، لكنّ حازماً لم يذكر أنه حذف منه حرفاً، بينما أشار إلى أن الجزء السباعي الذي يركب معه ينقص عند السباعي الأول فيصير "مُفْتَعلُن"، وذلك هو الدبيتي " الذي استعمله متأخرو شعراء المشرق، وشطره : مُستَفعِلتُن مُستَفعِلُن مُفْتَعِلُن" فلو كان مُستفعلتُن" في الأصل تساعياً وانتقص منه حرفاً لأشار إلى ذلك[٣] .

٣- ما يتركب من أربعة أرجل، وتنقسم بدورها إلى ثلاثة تركيبات هي:

(أ)- التساعي: ويتركب من ثلاثة أسباب خفيفة ووتد مجموع، مثل : "مُستفعلاتُنْ ـ ـ ب ـ ـ"، وقد وصف حازم هذا التركيب بأنه لا يستثقل المتناسب فيه.

(ب)- العشاري: ويتركب من سببين ووتدين، ذكر أن هذا الفرع ينحل إلى الخماسي.

(حـ)- الحادي عشري: ويتركب من سبب وثلاثة أوتاد، ووصف حازم هذا التركيب بأنه مستثقل غير ملائم، ومن خلال هذا التقسيم يتبين لنا أن حازماً يحاول أن يفسر سبب تحديد التفاعيل في هذه الحدود، فلا نجد مثلا تفعيلة تتكون من أربعة أرجل[٤].

وبذلك تكون الأجزاء الثابتة عند القرطاجني:- فَاعلُن، فُعولُن فَاعلاَن، مَفَاعيلُن، مُستفعلُن، فَاعلاتُن، مُتَفاعلُتنْ، مُتَفاعلتُن، مُستفعلتُن، مُستفعلاتُن". ونلاحظ من خلال تقسيمه

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص٢٣١.

[٢] المصدر نفسه، ٢٤٦ ، وذكره مرة أخرى في ص ٢٤٩.

[٣] انظر: محمد العلمي - في العروض والقافية، ٢٦٤-٢٦٥ - هامش.

[٤] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للأجزاء أنه وافق الخليل في بعض أجزائه، وخالفه في أخرى نحو:- مَفعولاتُ "ـ ـ ـ ب" التي سبق إلى رفضها الجوهري[١]، وقد علل حازم رفضه لهذا الجزء بقوله: " إن قانون العروضيين ألا يضعوا الثقيل في النهايات ولا سيما في أواخر الأجزاء التي هي مكان اعتمادات، وتوقرات، وتقاطع أنفاس"[٢]. وأثبت أجزاء جديدة، نحو:- مُتَفَاعلتُن، مُستفعلتن، مُستفعلاتُن. وهنا تبرز أصالة حازم وتميز فكره العروضي عن غيره من أصحاب المدرسة الخليلية، فهو لا يكتفي بالنّقل واثبات ما اثبتوه ونفي ما رفضوه، بل يضيف أجزاء جديدة ويرفض أخرى مستنداً في ذلك إلى قوانين البلاغة والذوق السليم أكثر من استناده إلى القياس النظري، وهذا يلقي الضوء على تناوله تناسب هذه الاجزاء معاً في تشكيل الأوزان الشعرية، فإذا كان التناسب يبدأ بأصغر وحدة هي الحركة والسكون ثم يتدرج بعد ذلك حتى يتحقق الوزن التام في البيت الواحد، فإن المهم عنده هو تناسب هذه التفاعيل بعضها مع بعض، فقد عُني بكيفية تعاقبها وانتظامها مع غيرها، ومدى ائتلافها على أسس من التناسب، ولتحقيق هذه الغاية نجده يتبع نظاماً دقيقاً، اعتمد فيه ثلاثة محاور هي:

أولاً: تضارع الأجزاء، أي أن يكون ترتيب جزء ما يماثل ترتيب الجزء الآخر، وينقسم هذا الضرب من الأجزاء إلى:

١- تضارع في البدايات: وهو أن يكون ترتيب جزء ما يماثل ترتيب صدر جزء آخر، نحو:- فَعولُن، ومَفَاعِيلن، وفَاعِلُن، وفُاعلاتُن".

٢- تضارع في النهايات:- وهو أن يكون ترتيب جزء ما يماثل ترتيب عجز جزء آخر، نحو: فَاعِلُن، ومستفعلن".

٣- تضارع في النسبة: وهو أن تكون نسبة صدر الجزء الأول الى صدر الجزء الثاني مماثلاً لنسبة عجزيهما زيادة أو نقصاناً، نحو: فَاعِلُنْ ومُفَاعَلَتُن" فالأولى مؤلفة من سبب خفيف ووتد مجموع، والثانية من وتد مجموع وفاصلة صغرى، فإذا حذفنا حركة من وتد الثانية "مُفاعَلتُن"، ومن فاصلهما، صار لدينا التفعيلة الأولى "فاعلن" أو إذا أضفنا حركة إلى كل من سبب الأولى "فاعلن" وإلى وتدها صار لدينا التفعيلة الثانية "مُفَاعَلَتُن".

---

[١] الجوهري - عروض الورقة، ص ١١.

[٢] حازم القرطاجني - منهاج البلغاء، ٢٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤- تضارع في الصدر أو في العجز: وهو أن يكون صدرا الجزأين أو عجزاهما متماثلين، نحو: مَفَاعيلن، مَفَاعَلَتُن" أو "مُستفعلنْ ومتفاعلن".

٥- تضارع بين الصدر والعجز: وهو أن يكون صدر جزء مماثل لعجز جزء آخر وبالعكس، نحو فاعلن وفعولن.

وحتى يتحقق التضارع بين الأجزاء اشترط حازم مساواة أكثر الجزأين ولا يعتدّ به إذا كان في جزء يسير منهما أو في أحدهما[١] .

ثانياً: تضاد الأجزاء: وهو أن يكون جزء مخالفاً لوضع الجزء الآخر، نحو:- مُسْتفعلُن ومَفَاعيلُنْ" اذ أن الوتد في أحدهما مقدم على السببين، وفي الآخر مؤخر عنهما، ونذكر من الأجزاء المتضادة أيضاً "مفاعلتن ومتفاعلن" إذ أن الوتد في أحدهما مقدم على الفاصلة الصغرى، وفي الآخر، مؤخر عنهما.

ثالثاً: تنافر الأجزاء، أي ليس بينهما تضارع ولا تضاد، وذلك بألا يكون بين الجزأين تقارب في الترتيب ولا تضاد، نحو: "مفاعيلن ومتفاعلن"

وعليه نستطيع القول: إن الأساس الذي اعتمد عليه حازم في تحقيق هذا التناسب أساس كيفي، فقد عني بكيفية تعاقب التفاعيل وانتظامها مع أخرى دون غيرها في الأوزان، معتمداً في ذلك على التشابه في ترتيب الأسباب والأوتاد، فاقتران "مفاعيلن" بـ "متفاعلن" لم يكن مقبولاً لأنه ليس على الكيفية المطلوبة؛ وهو بمنهجه هذا يكاد يحتوي كل تركيب جديد يتحقق فيه التناسب، الأوزان المتناسبة، كما يذكر، لا تكون إلا باقتران المتماثلات والمتضارعات، ولا يمكن أن يكون تناسب في اقتران المتضادات والمتنافرات[٣] ، ليس هذا حسب بل نجده يعتمد على قوانين التناسب، في محاولة منه تفسير غلبة بعض الأوزان الشعرية، وتفضيل الشعراء والنقاد لها، كالطويل والبسيط، فأحسن التراكيب ما وضع فيه أحد المتضارعين مما يلي الحيز الذي ضارعه من صاحبه نحو الطويل، والبسيط"[٤] . وسنفصل الحديث في هذا الموضوع لاحقاً.

---

[١] حازم القرطاجني - منهاج البلغاء، ٢٤٨.

[٢] المصدر نفسه، ٢٤٨.

[٣] المصدر نفسه، ٢٤٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعلى الرغم من تميز حازم عن سابقيه من العروضيين في محاولته "وضع قاعدة تحكم اقتران التفاعيل[١]، إلا أن محاولته لا تسلم من الوقوع في التناقض، فقد يكون الجزء مضاداً للآخر من جهة ومضارعاً له من جهة أخرى، نحو: "فاعلن وفعولن" فهما وإن تضادا من جهة ترتيب الأرجل فيها؛ فإن قدّم في أحدهما ما أخر في الآخر، فقد ضارع أحدهما صاحبه من جهة أن صدره مماثل لعجزه[٢]. وكذلك "مفاعلتن" و"متفاعلن" إذ يتحقق فيها نوع من التضارع بالمعنى الذي شرحه، أي أن حازماً لم يستطع أن يضع قاعدة تفسر كيفية تناسب الأجزاء في الأوزان الشعرية، وهذا لا يعني التقليل من جهوده التي بذلها لتفسير قبول بعض الأوزان ورفض بعضها، فنحن لا نملك في هذا المجال إلا أن نسجل له السبق في هذا التقسيم للأجزاء، وإدراكه لخواصها الدقيقة التي تؤدي إلى اقترانها واتفاقها أو إلى افتراقها.

العلل والزحافات العروضية:

ولم يقصر حازم حديثه على التفاعيل التامة، بل نجد في ثنايا كتابه حديثاً عن الزحافات والعلل التي تصيب التفعيلات، فتتخذ صوراً متعددة في كل بحر، وتتجلى هذه التغييرات بالنقص أوالزيادة، بتقديم وتأخير، أو تسكين، أو حذف إلى غير ذلك.

والعروضيون القدامى اهتموا بهذه التغييرات اهتماماً بالغاً، فقسموها إلى قسمين، أطلقوا على الأولى اسم الزحاف وجعلوه مختصاً بالتغييرات التي تطرأ في حشو البيت، وتحديداً على الحرف الثاني من الأسباب، لأنها أكثر دوراناً في الشعر[٣]. وأطلقوا على الثانية اسم العلل، قصروا دخولها على العروض والضرب، جعلوها لازمة متى وردت فيها إلا من أحوال خاصة، وتكون إما بالزيادة وإما بالنقص[٤]. وجعلوا لكل تغيير من هذه التغيرات اسماً خاصاً، حتى كثرت هذه التسميات وأصبحت تثقل كاهل علم العروض العربي، دون فائدة، نذكر منها على سبيل المثال: الخبن، الإضمار، الوقص، الطي،

---

[١] وقد حاول الزمخشري، من قبله ، أن يبين قواعد التزاوج بين التفاعيل في الشطر الواحد، ولكنه قصر قواعده على الأوزان في صورها الدائرية"، فالرمل عنده تكرارخالص، لأنه في الدائرة (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)، وإن كان في الواقع غير ذلك، (انظر - الزمخشري- القسطاس المستقيم، ص٧٥-٧٧).

[٢] حازم القرطاجني - منهاج البلغاء - ٢٤٨.

[٣] الدمنهوري - الارشاد الشافي، ص٤٠-٤١.

[٤] المصدر نفسه، ٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القبض، الترفيل، التذييل، الحذف، القطع، القصر.... وإلى ما هناك من أسماء لا تتناسب مع رقة الشعر، ولا تفيد في الإشارة إلى ما قاد الشعراء إلى مثل هذه التغييرات.

ووقف حازم عند علل الأعاريض والأضرب وقفة متميزة، وإن لم يسهب في الحديث عنها لافتراضه سهولتها على من له ذوق صحيح وحصل على قسط مقنع من الاستقراء، وشدا مع ذلك شيئاً من هذه الصناعة أما من لم يكن له ذوق، ولا استقراء الأوزان، فليتول عرفان ذلك من الكتب المؤلفة في العروض، فإنهم حصروا عامة ما نوعت العرب إليه نهايات الأشطار من أبنية أوزانها من الأعاريض والضروب"[١]. ولذلك لا يحظى مطالع المنهاج إلا ببعض التسميات للزحافات والعلل، لأنه ليس كتاب عروض كما ذكرنا، ولم يتكلم عنها إلا بما له علاقة وثيقة بالبلاغة[٢] التي استند إليها لتوضيح التغييرات التي تلحق الأوزان في حالتي النقص والزيادة، ويحدد قيمتها على أساس نقدي، وهو إنْ لم يتحدث عن الأساس النظري للزحاف والعلة من حيث صلتهما بالتناسب، ويمكن أن نستنتج من مجمل كلامه أنها إحدى الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن، فتناسب الوزن يقوم على الاطراد والتنوع، والاطراد يشير إلى التوالي الكمي أو التكرار الآلي للأجزاء المتساوية، عبر مسافات زمنية لا يختل انتظامها ولا مقياسها، أما التنوع فهو محاولة كسر رتابة هذا التوالي أو التكرار، يقول:"إن النفس وإن كانت .. تحب النقلة من الشيء إلى غيره من التنوعات لكنها تحتمل من التمادي عليه مالا تحمل من التمادي على ما لا تنوع له أصلا"[٣] ولو طبقنا هذا الكلام على الزحاف والعلة لوجدنا أن كليهما تغيير بسيط يلون الاطراد الصوتي للوزن، فيقضي على ما يمكن أن يقع من رتابة، ويحفظ الاطراد خاصيته المنتظمة في الوقت نفسه، ومن هنا تبرز وظائف الزحاف في الشعر، فهو يقاوم ذلك الحذر الناشئ من التكرار المنتظم فيثير الانتباه، ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسي[٤]، وبذلك يمكن أن تكون للزحاف وظيفة جمالية، لا سيما عندما يقلل من الأحرف الساكنة في الأوزان الجيدة فينحو بها إلى السباطة واللدونة، وذلك أمر يجعل التنوع الذي يحد به الزحاف مرتبطاً بغاية جمالية تتصل بتدفق الوزن وطوله وتنوعه في الوقت نفسه، فضلاً عما ينطوي عليه

---

[١] حازم القرطاجني- منهاج البلغاء - ٢٤٤.

[٢] المصدر نفسه، ٢٤٤.

[٣] المصدر نفسه، ٢٤٥.

[٤] علي يونس - نظرة جديدة في موسيقا الشعر، ص١٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التـــدفق والتنوع من خصائص تتميز به تشكيلات الوزن الواحد[١] . وعلـى هذا الاساس يتقبل حازم مبدأ الزحاف والعلة في الوزن، فلا قناعة عنده بما قيل: من أن الخليل كان يستحسن الزحاف إذا قل، أن الزحاف مثل الحول واللثغ في الجارية يشتهى القليل منه، فإذا كثر هجن وسمج [٢] ، بل يبيح "التغيير" في الشعر ويخضع قبوله هذا لأمرين، هما:-

(١) أن يحسن في السمع، ويلائم الفطرة السليمة الذوق.

(٢) أن يكون مطردا في أشعار فصحاء العرب[٣] .

وبهذا المنهج استطاع حازم أن يلج باب البحث عن التناسب في التشكيلات العروضية، ولا يقف عند مجرد التفريعات المنبعثة من خلال الدوائر العروضية، وبذلك يكاد يحتوي كل التحويلات التي قد تطرأ على أوزان الشعر، لكن بشرط أن لايختل التوازن الزمني – وهو الذي يوضح خاصية التناسب بين أحرف كلمات الوزن[٤] – وحتى يتحقق الحفاظ على الموازاة في زمان النطق نبّه على "التعويض" اللازم بعد الحذف لتعديل النقص الذي قد يعثر عليه في أحد المواضع، يقول:- "فما حذف من بعضها على بعض الوجوه التي يتبناها أمكن أن يتوقر على ما بني منه وأن يتلاقى لتمكين الحركات والسكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق به، فيعدل المقداران بذلك فيكونان متوازيين"[٥] ، ويوجب على مورد الأبيات، أن يكون له "فضل اعتماد تواقرات وإشباعات الحركات وما ينتسب إليها من الحروف القابلة للمد والإطالة فيما يكشف مواضع المحذوفات ويتصل بها ليكون ذلك ساداً مسدها وجارياً مجرى البدل منها"[٦] وحرص حازم على ثبات التوازن مع جواز الزيادات والحذف يعد من باب الحرص على

---

[١] انظر جابر عصفور – مفهوم الشعر، ٣٩٨ .

[٢] ابن رشيق – العمدة، ج١: ص١٣٨، وقد أبدّ "قدامة" الخليل في رأيه هذا، وذكر من عيوب الشعر "التخليع" وهو أن يكون قبيح الوزن قد أفرط قائلة في ترحيفة – (قدامة بن جعفر – نقد الشعر، ص١٨١) وفي الموازنة لـ "الآمدي" باب بعنوان (فيما كثر في شعره من الزحاف واضطراب الوزن)، وفيه عاب على أبي تمام كثرة الزحاف في عدة أبيات. واستشهد "الآمدي"بقول "دعبل بن علي الخزاعي" (إن شعر أبي تمام بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم)، وقال الآمدي معلقاً على الزحاف في أحد الأبيات (وهذه الزحافات حائزة في الشعر وغيره منكرة إذ قلت. فاما إذا جاءت في بيت واحد، في أكثر أجزائه، فإن هذا في غاية القبح، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر المنظوم) – (الآمدي – الموازنة، ج١: ص ٢٨٧ وما بعدها).

[٣] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٦٤– ٢٦٥.

[٤] يرجع إلى جابر عصفور – مفهوم الشعر، ص ٢٣٩.

[٥] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٦٣. وقد أكد فكرة التعويض هذه عدد من الدّارسين المعاصرين، انظر – محمد مندور – الشعر العربي غنائه، انشاده وزنه – مجلة كلية الآداب – جامعة فاروق الأول – الاسكندرية – م١، ١٩٤٣، ص ١٤٧ وما بعدها، في الميزان الجديد، ص ٢٣٧ وما بعدها، ابراهيم انيس – موسيقا الشعر، ص ١٦٠ ، العياشي – نظرية ايقاع الشعر العربي، ص ١٦٤ وما بعدها.

[٦] المصدر نفسه، ص٢٦٠–٢٦١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التناسب الصوتي بين حروف الكلمات، لأن الحذف والزيادة لا يكونان إلا فيما يخص الأصوات من تغيير ساكن إلى متحرك أو عكس ذلك أو حذف ساكن أو متحرك .. الخ، وهو مؤشر إلى أن حازماً حرص على التناسب الصوتي مع تسمحه بهذا التغيير الذي ضبطته فكرة "التعويض"[١] . وموقفه هذا يرشدنا إلى أن نظام الحركة والسكون بتعاقبه أو تغييره لا يسير بحركة عشوائية لأنه محكوم بنظام الوزن، ولذلك فإن تناسب المسموعات يشير إلى نسق الوزن الشعري وهو ما أكده في موضع آخر، يقول:- "فنجد على هذا أركان الأبيات الباقية على وضعها الأصلي مزدوجة، إذ التي في الشطر الأول منها مساوية للتي في الشطر الثاني، ولا ينقص أحدهما عن الآخر في ذلك الا بتغيير"[٢] . والتغيير الذي سمح به في السواكن لا في المتحركات، رابطاً هذا بخفة السواكن وقصر زمانها يقول :"وإنما ساغ ذلك في السواكن حيث كانت أقصر الحروف زماناً"[٣] .

وقد ذهب إبراهيم أنيس إلى أن بعض الزحافات أثر من آثار الخطأ في رواية الشعر[٤] ، ولا شك أن هذا الخطأ عائد إلى الرواة، فهم لم يكونوا ينقلون الشعر بإنشاده كما كان يفعل الشعراء، فالإنشاد – وهو فن إلقاء الشعر – كان يقصد به إلقاء القصيدة تبرز موسيقاها، وتظهر جودة النغم فيها، وكان لا يقال: ألقى الشاعر قصيدة، وإنما يقال: أنشد قصيدة، يقول الزمخشري: "وأنشدني شعراً إنشاداً حسناً لأن المنشد يرفع بالمنشد صوته كما يفعل المعرّف"[٥]، وكان بعض الشعراء يغني في شعره، وكان الأعشى أحد هؤلاء "كان يغني في شعره فكانت العرب تسميه صناجة العرب"[٦] ، ولعل المقصود من الغناء في الشعر إنشاده بأناة وتؤده تظهر موسيقاه؛ لأن الشعر وضع للغناء والترنيم"[٧] .

لقد كان الشعراء ينشدون قصائدهم، فيبدو ومن خلال الإنشاد أن الأجزاء متساوية ليس فيها نقص، أي أنهم كانوا يشبعون الحركات فيتولد عنها حركة طويلة (حرف مد) وقد بقي بعضها في كلمات لم يستطع الرواة أن ينطقوها على ما ينبغي لها وإلا انكسر الوزن، ومن ذلك (نيضال) في (نضال) وهناك نماذج كثيرة، وأما الباقيات فقد نطقها

---

[١] انظر سلمى عكر – النقد الجمالي – ص ١٩٩.

[٢] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٥٥.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٦٣.

[٤] إبراهيم أنيس – موسيقا الشعر، ص٣١٦.

[٥] الزمخشري – أساس البلاغة، مادة (نشد).

[٦] الأصفهاني – الأغاني، ج٩: ص١٠٩.

[٧] سيبويه – الكتاب، ج٤: ص٢٠٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرواة على ما ينبغي لها في غير الشعر، ومن هنا ظهر نقص في بعض الأجزاء سماه العروضيون زحافا.

*** أقسام العلل والزحافات:**

أولاً: علل الأعاريض، وتنقسم إلى قسمين:

١. علل الزيادة، ولا تدخل على غير الضرب، وهي ثلاثة أنواع:

(أ)- الترفييل:- "وهو زيادة سبب خفيف على جزء الضرب".

(ب)- الاسباغ أو الإذالة: "وهي زيادة ساكن قبل آخر حرف من جزء الضرب".

ويقع حازم هنا في التناقص، فما كان ينبغي له أن يثبت هذين الجزأين اللذين لا يتصوران في نظامه لأن الجزء المذال أصبح عنده - كما سبق وأشرنا - يتركب من سبب خفيف ووتد متضاعف، "فاعلاتن" في أول المجتث عنده، ومجزوء البسيط المذال عند الخليل، ولا يعقل أن يكون الوتد المتضاعف "رجْلاً، ثم يذكره بعد ذلك زيادة حصلت في الجزء، "فالرّجْل" يفترض أنها أصلية في الوضع، فقد ذكر أن من أسباب جعل مجزوء البسيط المذال أول المجتث عنده، أن زيادة المدة، في "مستفعلان" في البسيط لا معنى لها، وما قيل في الإذالة يقال في الإسباغ الذي لا يتصور في نظامه، لأن "فاعلاتان" في الرمل تتركب من سبب خفيف ووتد مجموع وسبب متوال[١] .

(جـ)- زيادة ساكن في نهاية القوافي[٢] ، وفي هذه الحالة أجاز - على قبح - القياس في العروض التي لها ضرب ينتهي بسبب متوالٍ (ـ ˚) ولها ضرب ثان ينتهي بسبب غيرمتوال (ـ)، أجاز فيه الموالاة، وكذلك العروض التي لها ضرب ينتهي بوتد متضاعف قياساً على الوتد المتضاعف، وقد أجاز ذلك لسببين:-

١- لأن العروض تقبل نسق كلا الضربين.

٢- لأن الخلاف بين الضربين الآنفي الذكر بسيط، إذ أنه بين متناسبين، وليس بين متناقضين، فهما لم يختلفا إلا بالزيادة والنقص فقط[٣] . وبذلك خالف حازم اتباع الخليل الذين اشترطوا لزوم العلل ومعنى لزومها: أنها اذا وقعت في ضرب بيت لزمت سائر

---

[١] انظر: محمد العلمي - العروض والقافية، ٢٨٤.

[٢] القرطاجني - منهاج البلغاء، ٢٦١.

[٣] المصدر نفسه، ٢٦١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الضروب[١] ، ويبدو لي أنهم أقرب إلى الصواب بناء على مقولة حازم نفسه إذ يقول: "إن الأوزان مما يتقوم به الشعر، ويعدّ من جملة جوهره. والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والتركيب"[٢] .

ورفض حازم "الخَزْم" رفضاً قاطعاً، وخطّأ العروضيين الذين أقروه، يقول: "فأما ما رام العروضيون إثباته في متون الأوزان من الزيادة التي يسمونها الخزم، فإنهم غلطوا في ذلك، لأن العرب لم تكن تعدّ تلك الزيادات في متون الأوزان، وإنما كانوا يجعلونها توطئات وتمهيدات ووصلا لإنشاء البيوت، وبناء عباراتها عليها، وإن كانت متميزة في التقدير الإيراد عنها بأزمنة قصيرة قد تخفى على السامع، فيظن أنهم قد جعلوها من متون الأبيات، وذلك غير ممكن أصلاً[٣]". وعلل حازم رفضه للخزم بقوله إن "الأوزان مما يتقوم به الشعر، ويعد من جملة جوهرة، والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمته متساوية لاتفاقهما في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[٤] .

وكان قد سبقه إلى رفض الخزم (ابن جني) حيث أهمله في كتابه "العروض"[٧] ، والمعري الذي جعله من اختلاق الرواة[٥] ،.إلا أن حازما تميز عليهم بدقة تعليلة وذوقه الرفيع الذي أحس بأن الخزم، زيادة.لا مسوغ لها ، لأنها تأتي – كما يقول العروضيون أنفسهم – حيث يصح حذفها، وهذا وحده كافٍ "لحمل الشاعر على إسقاطها، لأنها تخرج بالبيت عن وزنه المعروف ونغمه المألوف"[٦] .

٢- علل النقص: وتدخل الضروب والأعاريض، وتكون بنقصان حرف أو أكثر في العروض والضرب أو أحدهما وأحياناً لا يرد هذا البحر إلا بهذا النقصان، وهي:

(أ) "حذف ساكن من وتد أو سبب متطرف واسكان ما قبله"[٧] وهو القطع والقصر عند الخليل.

(ب) "حذف ساكن ضعف به سبب او وتد"[٨] ولا يوجد عند الخليل، لأن السبب المتوالي والوتد المتضاعف ليسا في نظامه، فيكون ذلك من إضافات حازم.

---

[١] الدمنهوري – الحاشية الكبرى، ص ٥٠.

[٢] القرطاجني – منهاج البلغاء ،ص ٢٦٣.

[٣] المصدر نفسه، ص٢٦٢ – ٢٦٣..

[٤] المصدر نفسه، ص٢٦٣.

[٥] ابن جني – العروض– تحقيق: أحمد الهيب، ط١، دار العلم للنشر والتوزيع– ١٩٨٧.

[٦] أبو العلاء المعري، الفصول والغايات، ج١–ص١٣٧.

[٧] عبد الحميد الراضي – شرح تحفة الخليل، ٦١.

[٨] حازم القرطاجني – منهاج البلغاء، ٢٤٤.

[٨] المصدر نفسه، ص٢٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(جـ) "حذف الوتد أو السبب رأساً"[١]، وهو الحذذ والحذف عند الخليل. أما الصلم فيجب ألا يوجد في نظامه، لأنه يرفض وقوع الوتد المفروق في نهاية الجزء.

(د) "اسكان ما قبل الوتد أو السبب بعد حذفه"[٢]، وهو القطف فيما يخص إسكان ما قبل السبب بعد حذفه، أما إسكان ما قبل الوتد بعد حذفه، فليس ذلك في نظام الخليل، ولم يبين لنا حازم مكان وقوعه، وقد ذهب "محمد العلمي" إلى أنه قد يكون في صورة من صور الخبب عنده، حيث ينتهي "مُتَفاعلتن" بوتد "لتُن"، فلعله يحذف هذا الوتد ويسكن العين قبله[٣].

ثانياً: الزحافات، وتنقسم إلى:

١- الزحاف المفرد، وهو على عدة أنواع:

(أ) "حذف ساكن السبب الخفيف"[٤]، وهو الخبن والطي والقبض والكف عند الخليل.

(ب) "تسكين المتحرك الثاني من السبب الثقيل"[٥]، وهو الإضمار والعصب عند الخليل.

(جـ) تسكين أول متحركات الوتد عندما يكون جزءاً من فاصلة لم يتضاعف فيها تغيير"[٦]، وهنا يخالف أصحاب المدرسة الخليلية الذين ذهبوا الى أن الزحاف لا يكون إلا في الأسباب دون الأوتاد، وقد سبق وأن بينا أن حازماً لايفرق بين الأسباب والأوتاد، لذلك لم يمنع أن يكون الزحاف في الأوتاد، أي أن هذا الزحاف قد يكون في المقطعين الثاني القصير والثالث الطويل في "مُتفاعلن". وقد يكون في المقطعين الأخيرين في "مُتفاعلتُن" وعلى ذلك زحافات "الإضمار" "والعصب" "والوقص " "والعقل" تدخل الوتد عنده[٧] ويبدو لي أن حازماً لا يقصد ذلك لأنه قد سبق وذكرها عند قوله أن من الزحافات "تسكين المتحرك الثاني من السبب الثقيل"[٨]، واعتقد أنه يقصد "التشعيث"، فبعد أن يصير الوتد في فَاعِلُن بجنب السبب الذي قبله جزءاً من فاصلة (فَعلُن) يسكن رأس الوتد تخفيفاً لأن الفواصل قد يستثقل توالي الحركات فيها.

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٤٤.

[٢] المصدر نفسه، ٢٤٤.

[٣] محمد العلمي - العروض والقافية ص ٢٨٣.

[٤] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص٢٦٠.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٦٠.

[٦] المصدر نفسه، ص ٢٦٠.

[٧] علي بونس - نظرة جديدة في موسيقا الشعر، ص ٤٢.

[٨] القرطاجني - منهاج البلغاء، ٢٦٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(د) إسقاط أول المتحركات في الأوتاد المجموعة، وهو الخرم عند الخليل، وقد فضله حازم على حذف ثاني السبب "الثقيل"[١] . وكان ينبغي عليه أن يرفض "إلخرم" كما رفض "الخزم" لأن كلاهما يخلّ بالوزن الذي يتقوم به الشعر.

أما بالنسبة الى الأسباب المضارعة الأوتاد – وهي الأسباب الخفيفة التي لا تحذف ثوانيها الساكنة – فإنه يرفض حذفها لأنها تفصل بين قطرين أصليين، أو لأن حذفها يؤدي الى اتصال قطر ثلاثي مؤلف من ثلاث حركات بركن رباعي تتوالى فيه أربعة سواكن، كالنون في "مُستفع لُن" بالخفيف، لأن هذه السواكن – كما يرى حازم– هي مظان اعتمادات وتحصينات للأوزان من توالي ما لا يسوغ منها[٢] .

٢– الزحاف المزدوج: وقد أشار إليه حازم من حيث الجواز والمنع وبحسب اختلاف أنحاء الإعتمادات على نهايات الأجزاء، وبحسب مواقع الأسباب من مواضع تلك الاعتمادات، فالجائز منها "الخَبلُ" الذي نجده في سببي "مُسْتفْعلُن" لأنهما أتيا في أول التفعيلة، بينما لا يجوز ذلك في سببي "مَفَاعيلُن" لأنهما أتيا في نهاية التفعيلة[٣] ، وهو ما يسمى بـ "المعاقبة" ولا خلاف هنا بينه وبين مدرسة الخليل.

وعلى الرغم من الإشارات البارعة لحازم في شأن التحولات العروضية ولاسيّما، تنبهه على أن المعيار الصحيح في شأن الزحاف والعلل أن تجري الأوزان فيه على ما يحسن في السمع، ويلائم الفطرة السليمة الذوق إلا أنه بيّن أن الزحافات ليست سواء في الجمال على الرغم من جوازها، وهو بذلك يتابع العروضيين التقليديين، ويحدد الزحافات القبيحة التي ينبغي أن يتركها الشعراء بما يلي:

١– الزحاف المزدوج كله[٤] – ولا خلاف هنا بينه وبين العروضيين الذين أجمعوا على استقباحها[٥] ، لأن كلا منها يؤدي إلى اختلاف التفعيليتين المتناظرتين، وهو اختلاف يشمل مقطعين أو ثلاثة مقاطع، في كل منهما، ولذلك يعدون الزحاف المزدوج محصلة زحافين مفردين، كما أن هذه الزحافات شاذة في الاستعمال[٦] .

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٦٠.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٥٨.

[٣] المصدر نفسه، ص٢٥٨.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٦٤.

[٥] انظر –ابن عبدربه– العقد الفريد، ج٥: ص٣٤٣ويستثني من ذلك "النقص" في الوافر اذ جعله صالحاً، الدمنهوري الارشاد الشافي، ص ٤٥.

[٦] علي يونس – نظرة جديدة في موسيقا الشعر، ص ١٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- الزحاف الذي يجعل التفعيلة مضادة لتفعيلة وضعت لكي تماثلها[١] ، ويقصد به جواز التراقب في المقتضب، حيث تأتي فيه "فَاعِلاتن" المطوية "فعولات" المخبونة، وفي أثناء الحديث عن المقتضب أشرنا إلى أنه غير المقتضب ليرفض "فعولاتُ" المخبونة، وفي ذلك خلاف صريح للخليل الذي أجاز الخبن والطي في "مَفعولاتُ" فيه على سبيل التراقب.

٣- الزحاف الذي تحذف بسببه سواكن تقع في أواخر أجزاء هي مظان وقفات واعتمادات، وبخاصة إذا كان ذلك نهاية صور مثل نون "فَاعلاتُن" في عروض الخفيف "وحشوه"[٢] .

٤- الزحاف الذي يحذف بسببه ساكن يؤدي حذفه الى توالي ثلاثة متحركات عقب توالي أربعة سواكن، كالنون في مُستفع لُنْ" في الخفيف، وعلى الرغم من استفباح حازم لهذا الزحاف إلا أنه منعه عند حديثه عن الأسباب المضارعة للأوتاد.

هذه المامة حاولنا من خلالها استقصاء آراء حازم في التحولات العروضية، وقد بينا أن المعيار الصحيح، في شأن الزحافات والعلل، هو جري الأوزان فيه على ما يحسن في السمع، والفطرة السليمة، وبهذا المنهج استطاع أن يلج باب البحث عن التناسب في التشكيلات العروضية وألا يقف عند مجرد التفريعات المنبثقة من الدوائر العروضية، موضحاً أن إيقاع الشعر العربي فيه من التنوع وإثراء ما يكسب من التشكلات الإيقاعية في إنتاج الفاعلية الشعرية - أشكالاً عدة تختلف اختلافا مهما أحياناً عن تركيبها التام، ومن هنا لا أتفق وكمال أبو ديب الذي ذهب إلى أنه: "لا يمكن أن توصف أي نظرية في إيقاع الشعر بالكمال، إلا إذا كانت قادرة على احتواء التحولات التي تعتري جميع التشكلات الإيقاعية"؛[٣] لأنه يتجاوز عن كثير من الإشارات البارعة لحازم في شأن الزحافات والعلل، الذي رأى أنها إذا لاءمت الذوق السليم فإنها لا تسبب اضطرابات في موسيقا الشعر ولا خللا في إيقاعه، بل هي مظهر ثراء للموسيقا الشعرية، لأنها تقضي على الرتابة الإيقاعية وتدفع الملل عن المتلقي، أي أن الزحافات مرتبطة لديه بغاية جمالية تتصل بتدفق الوزن، وطوله، وتنوعه.

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ٢٦٤.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٦٤.

[٣] كمال أبو ديب - في البنية الايقاعية للشعر العربي، ص ١٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- الفصل الثاني

- البحور

- أهمية الوزن في الشعر.....
- تركيب البحور.....
- الدوائر العروضية.....
- صفات الأوزان.....

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مرّ بنا أن حازماً يدير مكونات الأوزان الشعرية على غير ما ألفنا، ويستقر بها على أرض غير تلك التي وَطِئتَها وأقام معالمها أئمة العروض من قبله، وإذا كان العروضيون قد أحالوا العروض إلى قواعد جافة، فإن حازماً يتخطى ظاهر هذه الصناعة إلى ما ورائها، لينفذ إلى خبايا الأوزان الشعرية ودقائقها بحثاً عن قواعد التناسب الصوتي، الذي لا يتحقق إلا إذا توافر في جميع العناصر المكونة له، بدءاً من الوحدة الصغرى، أو النواة الصوتية، وهي المتحركات والسواكن، مروراً بالمركبات الصوتية المتركبة من الوحدات الصوتية الصغرى وانتهاء بما يتركب منها، وهي الأعاريض؛ لأنه ألفى العرب قد "بنوا أكثر الأعاريض من أكثر هذه الأرجل تصرفاً"[١] وأوجب في هذه الأعاريض التي تشكل شطر البيت الشعري أن توضع منها "مقادير من المسموعات مؤلفة من الأجزاء المتقدمة الذكر على الأنحاء الخمسة التي وضعت عليها العرب أبنية أوزانها ... وعلى ما يناسب من الوضعين الباقيين ..."[٢]، ودعا إلى مراعاة هذه الأمور لتحقيق الغاية المرجوة من الشعر وهي "أن يكون مستطاباً"[٣]، ولأجل هذا راح يبحث عن التناسب الممكن توافره ابتداءً من الوحدة الصغرى مترصداً كل خلل يمكن أن يلحق بها، ويؤدي إلى اضطراب الإيقاع.

وبوحي من هذه الآراء راح حازم يضع التصورات ليفهم بها، ويفسر من خلالها، كيفية القول الشعري، ببحث مبانيه، وبما تعرف به أحواله، من حيث أن تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها، ولتحقيق هذه الغاية فإنه لا يجري في المجرى الذي سار عليه أسلافه، إنما تجرفه إلى حيث لابد أن نمضي معه ونتبّع مساربه، عسى أن نقف على ما تمتاز به مباحثه في الأوزان.

أهمية الوزن في الشعر:

ساد اعتقاد لدى بعض الدّارسين أن الإيقاع هو الوزن ذاته[٤]، وقد تكون هذه النظرة عائدة إلى كون الوزن من أبرز خصائص الشعر العربي، فقد أنصبت عليه

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٣٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٤٨.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٦٥ - ٢٦٦.

[٤] انظر: عبد الكريم الناعم - الوزن والشعر - المعرفة، العدد الرابع، ١٩٧٨، ص ١٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الدّراسات باعتباره معياراً نميز به الشعر عن النثر، وأكد القدامى جميعهم أهميته في الخطاب الشعري[١]، وثاروا في وجه كلّ محاولة لتخطي هذا العنصر المهم من عناصر عمود الشعر، وهذه الدّراسات، قديمها وحديثها، ألحقت الإجحاف بالوزن حين عاملته معياراً للشاعرية، تحتكم إليه في معرفة صحيح الشعر من فاسده.

وظل الوزن على الرغم من اهتمام العروضيين والنقاد به، في منأى عن إعادة النظر، فلم تكتنه خصائصه التي تساهم في بناء الإيقاع الموسيقي، ولم ينشغل الدّارسون بضبط خصوصياته[٢]، بل عدّوه من المسائل التي تدرك بالغريزة والطبع[٣]، فمن توافرت له الموهبة امتلك خاصية القول والإبداع ولم يحتج إلى الإستعانة على نظم الشعر بالعروض، لأن العلم به لا يؤدي بالضرورة إلى خلق شاعر مجيد، بل لابد من طبع فطري أصيل لدى الشاعر ليكون شاعراً، وهذا يعني إهمال دور الوزن في تشكيل موسيقا الشعر وإيقاعه، لأن تصور تولد الإيقاع من ائتلاف عناصر الشعر والعلاقات القائمة بينها واضح في ذهن الناقد القديم، وقد عبر عنه ابن طباطا (٣٢٢هـ) بقوله: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها، وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[٤]، وإنكار الفهم لايبعد عن المقصود بعبارة "تذوق جمال الإيقاع الموسيقي الشعري، فابن طباطا صور لنا ذلك معبراً عن سلامة إدراكه"، "أمّا ضعف وصفه فلعلة كامنة في الغاية المركوزة في ذهن النّاقد القديم، المتوجهة نحو المتلقي"[٥]، وهذا ما يلخصه ابن طباطا أيضاً بقوله: "فإذا ورد عليك الشّعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل

---

[١] فقد عدّوه أساساً لا يستقيم شعر دونه، يقول ابن رشيق: (والوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية) ابن رشيق - العمدة، ج١: ص ١٣٤). ولم يقتصروا في إبراز قيمة الوزن على أحكام تقريرية من هذا القبيل - وهي كثيرة في كتب الأدب- بل ذهبوا إلى إقرار خصائص للشعر واعتقدوا اعتقاداً راسخاً أن الوزن سببها. (انظر - حمادي حمود - ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب- مجلةالموقف الأدبي، دمشق، العدد ٧١، ١٩٧٧، ص ٧٦).

[٢] مصطفى الجوزو - نظريات الشعر عند العرب، ص ٢٠.

[٣] انظر - الجاحظ - البيان والتبين، ج١: ص ٢٠٨، ابن قتيبة - الشعر والشعراء، ج١: ٣٤، ابن وهب - البرهان في وجوه البيان، ص ١٧١، الآمدي - الموازنة، ص ١٥، ابن طباطا - عيار الشعر، ص ٥-٦، قدامة - نقد الشعر، ص ٦١، ٦، الجرجاني - الوساطة، ص ١٦، ابن رشيق - العمدة، ج١: ١٣٤ - ١٣٥، المعري - رسائل ابي العلاء، ص ٧٥، ابن الاثير - المثل السائر، ج١: ص ٧-٨.

[٤] ابن طباطبا - عيار الشعر، ص ١٥.

[٥] سلمى عكو - النقد الجمالي، ص٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوزن، مازج الروح لاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيباً من الرقى، وأشد إطراباً من الغناء"[١]. هذا الإدراك المبكر إلى كون الجمال الموسيقي لا ينحصر بالوزن، يحمل في طياته جملة من التصورات الهامة نجملها في النقاط التالية:

١- أن الوزن الذي عني به العروضيون عناية خاصة وعدّوه، في أغلب الأحيان، أهم عناصر الشعر ليس إلا عنصراً واحداً من عناصر البنية الإيقاعية.

٢- ولو كان الشّعر مجرد ألفاظ موزونة، مسجوعة، لأصبح نوعاً من القواعد تكتسب بالتعلم، ولصار كلّ من يتقن الوزن شاعراً، لذلك ألحوا على أن علم العروض من العلوم التي لا يعوّل عليها في الشعر، فالإيقاع مسألة راجعة إلى الذوق والطبع، ومعنى ذلك أن الإيقاع كامن في صميم الذات المبدعة، والوزن مجرد بعد وسط حشود من الأبعاد الأخرى[٢].

وبناء على ما تقدم لا نستطيع أن نقرّ ما ذهب إليه بعض الدارسين المحدثين الذين ذهبوا إلى أن العرب حصروا الشّعر في خصيصة الوزن[٣]، صحيح أن القدماء اتفقوا على تعريف الشعر بالكلام الموزون المقفى"[٤] إلا إننا نجد كثيراً من الحذاق في معرفة الشعر كانوا يلحظون ما في هذا التعريف من قصور، ويعرفون ما به من نقص في أهم خاصية من خصائصه، لأنّ الكلام على الوزن والقافية إنما هو من الظواهر الشكلية، وليس فيه شيء من العمق في معرفة حقيقته وبواعثه ودراسة العواطف والانفعالات ووسائل تصويرها[٥]، ليس هذا حسب، بل نجدهم يدركون أنّ هذا التعريف يتناول المنظوم والمنثور من الشعر، لأن الشعر قد يكون في المنثور كما يكون في المنظوم، وهذا الوعي جاء في آراء بعضها كان رائجاً منذ الجاهلية، فلقد قالوا عن النبي - صلى الله عليه وسلم - إنه شاعر، مع أنهم يرونه غيرموزون ولا مقفى[٦].

---

[١] ابن طباطا - عياد الشعر ، ص ١٦.

[٢] محمد اليوسفي - الشعر والشعرية، ص ٥٥، ٥٦.

[٣] انظر - المرجع نفسه، ص ٥٦. ومنهم: أدونيس - الثابت والمتحول - ج٢: ٣٥، وزمن الشعر ص٤٢، نازك الملائكة - قضايا الشعر العربي المعاصر، ص ٣٠ وما بعدها.

[٤] انظر - قدامة - نقد الشعر، ١٧ - ابن وهب - البرهان في وجوه البيان - ١٦٤ - ابن سنان الخفاجي - سر الفصاحة ص ٣٧ - ابن رشيق - العمدة ، ج١٣٤: - السكاكي - مفتاح العلوم، ص ٢٧٣.

[٥] بدوي طبانة - قدامة والنقد الأدبي - ص ١٧٥.

[٦] المرجع نفسه، ص١٨١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وضمن هذا التّوجه أيضاً يروى عن الأصمعي أنه قال لبشار بن برد: إني رأيت رجال الرأي يتعجبون من أبياتك في المشورة! فقال: أما علمت أن المشاورة بين إحدى الحسنيين: بين صواب يفوز بثمرته، أو خطأ يشارك في مكروهه؟ قال الأصمعي: فقلت له:- "وأنت والله في كلامك أشعر منك في أبياتك! فالأصمعي جعل كلام بشار المفتقر للوزن شعراً[١]. وفي الاطار نفسه نجد الفلاسفة يطلقون لفظ الشّعراء على حكمائهم، وأهل الفطنة منهم لدقة نظرهم في وجوه الكلام، وطرق لهم في المنطق"[٢]، يقول الفارابي (٣٣٩هـ): "أغلب الخطباء يقولون نثراً، ولكنهم يحاكون فيقول الناس هذه خطبة بليغة ولكن تلك الخطبة في حقيقة الأمر قول شعري"[٣]، ويقر ابن سينا هذا الرأي قائلاً :" وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة"[٤]. ويلح على هذا ابن رشد (٥٩٥هـ) بطريقة غير مباشرة مشيرا إلى أن المحاكاة توجد في النثر، يقول: "المحاكاة في اللفظ أعني الأقاويل المختلفة الغير موزونة"[٥]. ونظر الفلاسفة للوزن في الشعر على أنه وسيلة من وسائل المحاكاة أو التخييل، لكنهم في الوقت نفسه حرصوا على تأكيد أن القول لا يكون شعراً إلا إذا اجتمع فيه المحاكاة والوزن معاً، وعلى الرغم من إلحاحهم على أن المحاكاة والوزن هما العنصران الجوهريان اللذان يميزان الشعر عن غيره من ألوان القول، فإنهم جعلوا الأولية المطلقة لعنصر المحاكاة أو التخييل على عنصر الوزن، ذلك أن المحاكاة هي السمة النوعية الخاصة التي تكسب القول سمة الشاعرية حتى إن القول ليفقد سمة الشاعرية في حال افتقاده المحاكاة أو التخييل، أما إذا كان القول موزوناً وليس محاكياً فإنه لا يعدّ شعراً فهذا الفارابي يرى أن الجمهور وكثيراً من الشعراء، إنما يرون أن القول متى كان موزوناً مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية فهو شعر، ولا يبالون ما إذا كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أولاً، إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع، فلا يعدّ شعراً، ولكن يقال: قول شعري، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعراً"[٦].

---

[١] بدوي طبانة- قدامة والنقد الأدبي، ص١٨١.

[٢] الباقلاني - إعجاز القرآن ، ص ١٠٣.

[٣] الفارابي - كتاب الشعر، مجلة شعر - بيروت - العدد ١٢- السنة ١٩٥٩- ص٩٢.

[٤] ابن سينا، فن الشعر، ص١٦٨.

[٥] ابن رشد- كتاب الشعر، ص ٢٠٣.

[٦] مجلة الشعر، العدد السابق ذاته، ص ٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولعل تصور ابن سينا إلى حقيقة الشعر أكثر تفهماً من سابقه، إذ يقول:"إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة وأن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية .. ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحداً، ولا نظر للمنطقي في شيء من ذلك إلا كونه كلاماً مخيلاً .. وإنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو كلام مخيل"[١]، فهو لا يغفل عن الخصائص المميزة للشعر العربي من الشعر اليوناني، فالشعر عنده بالإضافة إلى التخييل وزن وقافية.

ويتلقف حازم في القرن السابع هذه المحاولات ليقدم اتجاهاً خاصاً به في تعريف الشعر، يقول: "الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، ولا يشترط فيها – بما هي شعر – غير التخييل"[٢]. ويحرص على القيمة المترتبة من هذا التكوين – قبض النفس أو بسطها، "فالشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة"[٣]، أي أنه يرى أنه لابد في التكوين الشعري – بالاضافة إلى الوزن والقافية من الخيال لما له من صلة وثيقة بالنفس، ولما يقوم به من تركيب للصور المخترعة وإعادة تشكيل للصور الغائبة، ويؤكد في موضع آخر أهمية حسن المحاكاة أو التخييل، فيقول: "وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة واضح الكذب خليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه ... "[٤]. واتخذت المحاكاة عنده معنى شاملاً ينسحب على عناصر العمل الشعري كله، من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن[٥]. وهذا يدفعنا إلى التأكيد على أن المحاكاة، تعدّ أهم وسيلة من وسائل التشكيل الجمالي للشعر، بل هي التشكيل الجمالي له، وذلك لتعدد مساربها، وعليه فإن المحاكاة في

---

[١] ابن سينا – فن الشعر، ص ١٦١.

[٢] حازم القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٨٩.

[٣] المصدر نفسه، ص ٧١.

[٤] المصدر نفسه، ص ٧٢.

[٥] المصدر نفسه، ص٩٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

منظوره هي جوهره[١] ، بل الإيقاع الذي ينسق هذه المحاكاة هو الذي يعد جوهر الشعر في منظوره. أي أن الوزن لم يكن يشكل جوهر الشعر لديه، لكن هذا لا ينفي بأي حال أهمية الوزن في الشعر – فقد عني به وعدّه أساساً بغيره لا يستقيم شعر، لأنه يرفد عملية التخييل ذاتها، إذ هو مكون إيقاعي يسهم في إيجاد البنية الإيقاعية، وحين تتضاف تلك البنية الإيقاعية إلى اللغة وتداخل صحيحها تجبرها على التشكل وفق ما يتطلبه الوزن والإيقاع عامة من عودة دورية إلى المثير الصوتي وهذه العملية تقوم بدفع حركة التناغم إلى ذرى ما كان ليبلغها دونها[٢] ، وهذا ما نلمسه من أقوال الفلاسفة الذين أفاد منهم حازم، يقول الفارابي: "إن العرب اهتموا بالوزن ونهايات الأبيات؛ لأن الخطاب يصير أكمل وأفضل بألفاظ محدودة تقع في النهايات"[٣] ، والانشغال بالتناغم هو الذي دفع كلا من ابن سينا وابن رشد إلى القول:"بأن الشعر الذي تتعدد أوزانه وتختلط ليس بشعر"[٤] . وأمّا حازم فيعد الوزن مما يقوّم الشعر[٥] ، أي أنه من الزاوية التي نُظِر منها إليه عنصر إيقاعي موحد لأجزاء القصيدة، تتمثل في رضوخ اللغة كلمات وتراكيب إلى توزيع كمي معين يفرز إيقاعاً يحدد للشعر بعض غاياته، ويذلل الفارق بين الجملة اللغوية والجملة الموسيقية[٦] .

ويتخذ حازم الوزن المحرك الأساس للإيقاع، والوزن هنا هو الوزن الذي عرفه القدماء، لا سيما الفلاسفة[٧] ، لكن تعبيره عن التوازن الزمني الذي يتسق فيه الوزن يعدُّ تعبيراً لافتاً للنظر، يقول: "والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"،[٨] ففكرة التوازن الزمني هي

---

[١] وهنا نلاحظ أن حازماً يتمثل رأي أرسطو (انظر – أرسطو، فن الشعر، ص٣٠).

[٢] محمد اليوسفي – الشعر والشعرية، ص ٢٦٩ – ٢٧٠.

[٣] مجلة شعر – العدد المذكور، ص ٩١.

[٤] ابن سينا – فن الشعر، ص١٦٨، ابن رشد– كتاب الشعر، ص٢٤٠.

[٥] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٦٣.

[٦] حمادي صمود– ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب، مجلة الموقف الأدبي – ع٧١، ١٩٧٧، ص ٧.

[٧] يقوم الوزن عند الفلاسفة على تساوي حروف المقاطع في مصراعي البيت الواحد، وتساوي زمن النطق بها، وذلك هو الوزن العددي عندهم، يقول ابن سينا: "ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية، وهو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر" (ابن سينا – فن الشعر، ص١٦١).

ويرى ابن رشد أن الوزن: "إنما يتم بالنبرات والوقفات التي تكون بين المقاطع والأرجل. وبالعدد أي أن تكون حروف المصراع الأول في البيت مساوية لحروف المصراع الثاني" (ابن رشد– تلخيص الخطابة، ص٥٩٠-٥٩١).

[٨] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص٢٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التي توضح خاصية التناسب الصوتي بين أحرف كلماته، ويذهب إلى أن معرفة العرب بصناعة الشعر، موقوفة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة"[١]. ويشير في موضع آخر إلى أن هذه المعرفة أدعى لاقناع النفس التي تألف المتناسب المنظم، فيقول: "وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"[٢].

ولذلك نجد حازماً يحرص على التوازن الزمني لأنه يوضح خاصية التناسب الصوتي بين أحرف كلماته؛ فإذا حذف من بعض الأوزان شيء عوض عنه بناء شيء آخر يسد ما فات في زمن النطق بالكلام المحذوف، حتى يعتدل المقداران: الوزن الأصلي والوزن الذي طرأ عليه التغيير. [٣] وهذه المساواة في الزمن ترجع الى التناسب؛ لأن تعاقب الحركة والسكون في الأوزان المتعددة ليس أمراً عشوائياً، بل هو عملية تناسب داخل نظام متحد بحركة منتظمة في الزمن، تتألف داخلها الأجزاء في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها، فيتشكل بهذا التأليف، كل وزن على حده، ويتميز في الوقت نفسه عن غيره من الأوزان، [٤] وحرصاً منه على هذا التوازن يوضح فكرة التعويض، ويعني به تعويض النقص الذي قد يعثر عليه في أحد المواضع. [٥]

ولفظة "الزمن" تذكرنا بفكرة الزمن التي تقوم عليها الموسيقا، لأن الوزن الشعري يشترك مع الموسيقا في سمة التناسب المتمثلة في تساوي عدد الأحرف وتساوي زمن النطق بها وترتيب تعاقبها وتكرارها بنسب معلومة محدودة، ويبدو أن حازماً أفاد من الموسيقا ليعبر عن فكرته هذه التي يقوم عليها تناسق الأصوات الموسيقية زمنياً تناسقاً لا يسمح بأي إخلال حتى في أجزاء صغيرة منه، ولعل ربطه هذا يعد من إشراقات عمله مهماً كانت درجة تلمذته على متقدميه. [٦]

وعليه نستطيع القول: إن الإيقاع الصوتي أو تناسب المسموعات، المتولد من ذلك القانون الذي يسميه "بالمناسبة" هو القانون ذاته الذي سماه الجاحظ "(٢٥٥هـ)

---

[١] القرطاجني- منهاج البلغاء، ص٢٢٦.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٤٥.

[٣] المصدر نفسه، ص٢٦٣.

[٤] جابر عصفور - مفهوم الشعر، ص٣٦٨.

[٥] القرطاجني- منهاج البلغاء، ص٢٦٣ وقد وضحنا هذه الفكرة في ص٥٠ من هذا البحث.

[٦] انظر - سلمى عكو- النقد الجمالي، ص٢٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"بالمشاكلة"[١] ، وعرفه قدامه (٣٢٢هـ) [٢] "بالائتلاف"، ونعته الجرجاني (٤٧١هـ) "بالنظم"[٣]، وتحدث عنه ابن سينا في "المشاكلة التامة والمشاكلة الناقصة"[٤] ، وسماه ابن رشد "الموازنة والموافقة"[٥]، والراجح أن حازماً أخذه عن الفلاسفة مباشرة، إذ إن عبارته قريبة من عباراتهم وفكرته بأفكارهم ألصق، لكن خصائص هذا القانون لم تكتمل على صعيد نظري متين واضح ضمن منظومه نظرية أو قانون تجريدي إلا على يدي "الجرجاني" أولاً، ثم على يدي حازم بصورة خاصة. [٦]

لقد فهم حازم الوزن على أنه مظهر من مظاهر التناسب، ومن قبله العرب فلاسفة ونقادا، وهو القانون الذي يكاد يجعله حازم شرطاً كافياً للشعرية، "لأن التأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب، ولا يجب أن يقال ما ائتلف من غير ذلك النحو شعري وإن كان له نظام محفوظ، لأنا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطاباً". [٧]

ولم يتوان حازم بعد ذلك عن الإشارة إلى أنه بعمله هذا يسهم إسهاماً متميزاً في الدرس العروضي، ولا مجال للشك في صحة ما توصل إليه من نتائج؛ لأنه لم يتكئ على الحدس أو الذوق فقط، بل أردفهما بثقافة منوعة، يقول: "فمن كان له أدنى بصيرة لم يخالجه الشك في أن الصحيح ما ذكرته لاستناد ما قلته إلى علم اللسان الكلي الذي لا تتبين أصول علوم اللسان الجزئية ومباديه إلا فيه. ولكون علم اللسان الكلي منشأ على أصول منطقية، وآراء فلسفية موسيقية، وغير ذلك، فلذلك كان كلامنا في ذلك أهلا لأن يوثق به ويركن إليه".[٨]

ولم يكن غرض حازم الأساسي هنا شرح قوانين علم العروض وتفصيل مسائله من أجل التعليم، بل كان غرضه الإشارة إلى أنماط الأوزان بهدف بيان طرق استعمالها في الشعر، ولذلك اتجه إلى القوانين الكلية التي يستخلصها لغرضه، وكان ذلك دأبه في كل ما يحتاج إلى إطاله[٩]. وهذه النظرة هي التي أتاحت له أن يتصرف بثقة في مجال

---

[١] الجاحظ- الحيوان، ج١: ص٢٦.

[٢] قدامة - نقد الشعر، ص١٦٦.

[٣] عبد القاهر الجرجاني- اسرار البلاغة.

[٤] ابن سينا - فن الشعر، ص٦٤-٦٥.

[٥] ابن رشد- كتاب الشعر، ص٢٣٩-٢٤٣.

[٦] علوي الهاشمي - قانون التناسب - مجلة الحياة الثقافية- تونس- العدد ٤٥- نوفمبر- ١٩٧٨، ص٨٥.

[٧] القرطاجني- منهاج البلغاء، ص٢٦٧.

[٨] المصدر نفسه، ص٢٤٤.

[٩] انظر المصدر نفسه، ص٣٥٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التركيبات الوزنية، وأن يعدل في كثير من تقديرات الأوزان عما أقر بـه العروضيون، إذ كانوا "جهالا بطرق التناسب والتنافر حتى أنهم جزءوا كثيراً من الأوزان تجزئة وقعوا بها في حيز الوضع المتنافر". [١] ولأجل هذا يرى أنه "ليس يجب أن يلتفت إلى تسليمهم في ذلك، ولا منازعتهم، فإنهم فقراء إلى أن يقتبسوا تصحيح أصول صناعتهم من هذه الصناعة، أي العروض، فإن معرفة صناعتهم موقوفة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة". [٢] وراح بعد ذلك يفصل القول فيما اهتدى إليه، فيشرع في مخالفة متقدمية من العروضيين؛ لتصحيح ما أعوجّ من قواعد التناسب الصوتي، ومعتمداً على الذوق الفني والجمالي والتبصر النقدي. وحاول أن يضع قاعدة تحكم الأوزان الشعرية، لأن التناسب – كما يرى – يتحقق بـ:

١- مراعاة ما تقوم عليه التفاعيل من حركات وسواكن.

٢- تعاقب التفعيلات وانتظامها مع غيرها في علاقات صوتية ذات أبعاد منتظمة في الزمن. وهذا يتحقق بائتلاف التفاعيل معا، فتتضاعف أوتتضارع أو تتماثل أو تتشافع، لتضع تشكيلات الأوزان التي تنسجم داخلها تفاعيل متحدة أو غير متحدة في النوع المهم أن لا تتضاد التفاعيل أو تتنافر عناصرها، لأن التضاد والتنافر يخل بالنسق المتناسب لاتصال النغم في الوزن، يقول:"والتركيبات المتناسبة إنما تكون باقتران المتماثلات والمتضارعات ولا يقع في اقتران المتضادات والمتنافرات تركيب أصلاً"[٣] .

والتناسب الذي ينشده حازم يتحقق في التراكيب التي وضعتها العرب، يقول: "إن التراكيب التي وضعتها العرب هي أفضل التراكيب، وذلك لأن التناسب والتماثل يمكن تبينه في الأوضاع التي بنيت عليها أوزان العرب"[٤] . ومن هنا يفتتن بهذه التراكيب لاتساقها تركيبها من حيث نوع العلاقة التي تحكم ترتيب "الأرجل" من ناحية، ومن حيث عددها في كل تفعيلة من ناحية أخرى، ولذا نجده يناقش الأوزان الشعرية مناقشة جادة، خالف في بعضها الخليل ومن تابعه من العروضيين، فرفض الاعتداد بكل ما قبلته العرب في زعم العروضيين، وقبل مالم ينقل عنها من الجديد، ورفض أخرى لنبوّها عن طباع العرب، مستنداً في قبوله ورفضه إلى تمييز الأساس الإيقاعي للأوزان في ضوء فكرة

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص٢٣١.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٢٦.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٤٦.

[٤] المصدر نفسه، ص٢٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإنتظام في الزمن والتناسب في السمع[١] . فكل الأشكال التي تتكون منها البحور ترجع إلى تناسب يبدأ من أصغر عناصر الوزن، وهي المتحركات والسواكن، ويمتد ليشمل التفاعيل من حيث هي ذاتها، ومن حيث علاقاتها بغيرها، وبهذا الامتداد تحققت الخاصية الجمالية للوزن، أو تحقق ما يسميه حازم "حلاوة المسموع"[٢] ، وإذا لم يمتد التناسب افتقدنا الجمالية للوزن، فلا يصبح وزناً شعرياً حتى "إن كان له نظام محفوظ لأننا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطابا"[٣] .

وعلى هذا الأساس يصحح حازم ما ورد عن العرب من أوزان، فيثبت أربعة عشر وزناً ثبت وضعها عن العرب، هي: "الطويل، والبسيط، والمديد، والوافر، والكامل، والرجز، والرمل، والمجتث، وإن كان المقتضب والمجتث ليست لهما تلك الشهرة في كلامهم"[٥]. ويشكك في وضع العرب للخبب [٦]، ويرفض المضارع رفضاً قاطعاً، يقول: "فأما الوزن الذي يسمونه المضارع، فما أرى شيئاً من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه"، لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها"[٧] ، وهنا نلاحظ أنه يحكم ذوقه في رفضه لهذا الوزن وقد سبقه إلى رفضه الزجاج[٨] والمعري[٩] .

ولم يكتفِ حازم بقبول الأوزان الثابتة عن العرب ورفض ما خرج عن أذواقهم، بل نجده يتقبل تجديد الشعراء المتأخرين، واستحداثهم أوزاناً جديدة ما دامت صادرة عن قيم التناسب الصوتي والانتظام التركيبي، وبمثل هذا الوعي يتباعد حازم عن العروضيين التقليديين الذين رفضوا أي خروج على أوزان الخليل. ومن الأوزان التي قبلها "الدوبيت" ويسميه "الدبيتي"[١٠] . ويقبل وزناً آخر وضعه الأندلسيون على:- "مُستفعِلُنْ فَاعِلَن فَاعِلُن"، ولكنه لا يذكر له اسماً، وقد قبله لأنهم: "جعلوا الجزأين المزدوجين خماسيين فراراً من

---

[١] جابر عصفور - مفهوم الشعر، ص ٣٦٨.

[٢] حازم القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٦٧.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٦٧.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٤٣.

[٦] المصدر نفسه، ص ٢٤٣.

[٧] المصدر نفسه، ص ٢٤٣.

[٨] الدماميني- العيون الغامزة، ص٧٦.

[٩] المعري- الفصول والغايات، ج١، ص١٣٢.

[١٠] القرطاجني- منهاج البلغاء، ص٢٤١و ٢٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الثقل الواقع بتشافع السباعيين في النهاية، فكان التشافع في ذلك الوضع اخف في الخماسي، واستشهد بقول أحدهم[١] :

أقصر عن لومي اللائـــم لما درى أنني هـــــائم
مُستَفعِلُن فَاعِلُـن فاعـــلُن مُستَفعِلن فَاعِلُن فَاعِلُـــن

وهنا نلاحظ أنه يتقبل التجديد على أساس ذوقي خالص، لا علاقة له بالنقل[٢] ، طالما أنه صادر عن قيم التناسب الصوتي والانتظام التركيبي، وهذا موقف يتجلى فيه الجانب النقدي الذي يميز حازماً عن غيره ممن ألفوا في العروض.

ويمكن تقسيم الأبحر الشعرية بحسب التفاعيل المتركبة منها إلى:

(١) **أبحر بسيطة**: وهي التي تتوالى فيها تفعيلة واحدة، وقد نعتها بالساذجة[٣].

(٢) **أبحر مركبة**: وهي التي تتوالى فيها أكثر من تفعيلة.

أولاً: الأبحر البسيطة، ويقسمها إلى:

(١) **ما تركب من ثماني تفعيلات خماسية**: نحو المتقارب، ويمثل عليه بقول أعشى همذان:

تَقَادَمَ عهدُك أمّ الحـــــــلال فَطَاشتْ نبالُك عِندَ النضـــَـالِ
فعولُ/ فعول / فعولن/ فعولن فعولن/ فعول/ فعولن/ فعولن

ويرفض حازم ما أسماه المتأخرون "بالمتدارك" الذي بنوا أجزاءه على "فاعلن" أربع مرات في كل شطر، ويعلل رفضه هذا الوزن بوقوع التنافر والثقل فيه، إذ إن أجزاءه كلّها مما يقع الثقيل في نهايته والخفيف في صدره"[٤] .

وبذلك يتفق مع العروضيين الذين رفضوا إثبات هذا الوزن، إلا أن حازماً يتميز عنهم بتعليله المنطقي لرفضه قبول هذا الوزن.

---

[١] حازم القرطاجني – منهاج البلغاء، ص٢٤١.

[٢] جابر عصفور – مفهوم الشعر، ص ٣٧٣.

[٣] القرطاجني – منهاج البلغاء،ص ٢٣١.

[٤] المصدر نفسه، ص٢٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانياً: ما تركب من ست تفعيلات سباعية[١] ، وهي:

١- **الرّجز:** يبنى على مُستفعلن" ثلاث مرات، مكررة، مثل قول جرير:

أقْبَلْنَ من فَهلانَ أوجَنْبَيْ خَيَمْ على قَلاص مِثْلَ جيظان السَّلم

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مُتَفعلن مستفعـــلن مستفعـــلن

وقبل حازم مشطور الرجز الذي يقوم على ثلاث تفعيلات، وعّده أقل ما تقوم منه الأشكال[٢] . وهذا يعني أنه أنكر المنهوك، مثل منهوك الرجز ومنهوك المنسرح، ويبدو لي أن إنكاره هذا عائد إلى عدم تحقق "التناسب" فيه.

٢- **الكامل:** ويبنى على "مُتَفَاعِلُن" ثلاث مرات مكررة، مثل قول عنترة:

طَالَ الثناءُ على رسُومِ المنْزِلِ بين اللكيك وبين ذات الحرمل

مستفعلن مُتَفَاعلـن مستفعـــلن مُستفعلن متفاعـــلن مستفعـلن

٣- **الوافر:** ويذكر حازم أنه يبنى في الأصل على "مُفَاعَلَتُن" ثلاث مرات، مكررة، ولكن عروضه وضربه لا يأتيان إلا على "فَعُولن"[٣] ، وبذلك يصبح تقدير شطره: (مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن فعولن) مثل قول زهير:

لِمَنْ طَلَلٌ برَامَةَ لا يَرِيمُ عَفَا وخلالهُ حقب قديـــم

مُفَاعُلَتُن مُفَاعَلَتن فَعُولُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُن

٤- **الرمل:** ويبنى على "فَاعِلاتُنْ" ثلاث مرات، مكررة، إلا أن عروضه لا تأتي إلا على "فَاعلن" وبذلك يصبح تقدير شطره الأول: "فاعلاتن فاعلاتن فاعلن" ومنه قول نابغة بني شيبان:

حَلّ قَلبي منْ سُلَيمْىَ نُبلُها إذ رمتنى بسهام لم تطش

فاعلاتن فاعلاتن فاعلـــن فاعلاتن فعلاتن فاعلـــن

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٢٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٥٧.

[٣] دخل عليها القطف وهي علة مُزدوجة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٥- **الهزج:** ويبنى على "مفاعيلن" ثلاث مرات، مكررة، في الأصل، إلا أنه التزم فيه حذف كل من العروض والضرب، وبذلك صار مجموع الوزن مربعاً، ومنه قول الشاعر:

صَفَحْنا عَنْ بَني ذُهل وقُلنا القوم إخوانُ

مفاعيلن مفاعيلــن مفاعيلن مفاعيلن

نلاحظ مما سبق أن تجزئة حازم تتفق مع تجزئة الخليل ومن تابعه من العروضيين في عدد أجزائها وتركيبها.

ثالثاً: ما تركب من أربع تفعيلات:

وهذه تنقسم إلى قسمين:

١. ما تركب من أربع تفعيلات ثمانية[١] ، وهي:

الخبب[٢] : ويبنى شطره على "مُتَفَاعَلَتُنْ" مرتين، مكررة، ومنه قول الشاعر:

أَمِلْتُ لقاءك في الحُلُــم فَزجرتُ العَين فلم تنـــمِ

مُتَفَاعِلتنْ مُتفاعِلتُـــــن مُتفاعَلتُن متفاعلتُـــــــن

وبذلك يخالف حازم العروضيين الذين جعلوا شطره يركب من "فَاعِلُن" أربع مرات، كي يساوق "المتقارب" في تركيب حركاته وسكناته، إلا أنه يلتزم فيه "التشعيث" أو "القطع" فتصير "فَعِلن"، أما حازم فيرفض أن يكون الخبب مبني على "فَاعلن" أي إنه يرفض أن تكون "فَعِلن" تحويراً لها، ويبني شطرية على "مُتَفاعَلَتُنْ" لأن الخبن لا يلتزم، ولا يجوز قطع إلا في عروض أو ضرب، إذ لا معنى لقطع الاوتاد في الحشو، لأن القطع فيها إنما قصد به تويع الضروب، وإنما يكون ذلك في نهايات الأجزاء لا في صدورها[٣]. وهو بذلك يتفق مع القاعدة التي تمنع القطع في الحشو، ومدركاً أهميتها التي تعطي كل بحر هويته الموسيقية. لذا يقدم تجزئة جديدة للخبب، هي "مُتَفاعَلُتن مُتفاعلتن" مكررة، قد يدخل عليها "الإضمار" فتتحول إلى "مُتْفاعلتن"، ويدخله أيضاً التشعيث فتحول إلى "مفعولاتن" وهذا الوزن قد يقع فيه الثقل -كما يقول حازم- لوقوع الفواصل في نهاياته. وعليه فإنه يشكك في وضع العرب لهذا الوزن، وقد سبقه الخليل إلى ذلك فلم يجعله من بين أوزانه الخمسة عشر.

---

[١] يذكر حازم أن الخبب يتركب من أجزء تساعية ، وقد بينا في أثناء حديثنا عن التفاعيل أنها ثمانية، راجع، ص٤٨ .

[٢] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٢٩.

[٣] المصدر نفسه، ص٢٢٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- ما تركب من أربع تفعيلات تساعية[١]:

وهو بحر جديد عنده، اصطلح على تسميته "باللاحق" ويبنى على "مُستَفعلاتُن" مرتين، مكررة، وقد رفض أن يلحقه بأحد من الأوزان، وبذلك يخالف العروضيين الذين ألحقوا هذا الوزن بمخلع البسيط، وبني عندهم على: "مُستفعلُن فَاعِلُن فعُولن"، وإذا تأملنا كلتا التجزئتين نجد تجزئة حازم تختلف عن تجزئة العروضيين اختلافاً بسيطاً، إذ قام بإضافة حرف ساكن بعدالحرف الثالث المتحرك في "فَاعِلُن" فتحول إلى مَفعُولن" يقول: " يلتزمون حذف السين من الجزء الثاني، لأن السواكن في كل وزن إذا توالى منها أربعة ليس بين كل ساكن منها وساكن إلا حركة تأكد حذف الساكن الثالث وحسن بذلك الوزن حسناً كثيراً"[٢]، وبهذا تتحول "مُستَفْعلاتن مُسْتَفعلاتن" إلى "مُسْتَفْعلاتن مُتَفْعِلاتن" وهذه تساوي من حيث الحركات والسكنات "مُستَفعلاتُن فَاعِلن فُعولن"[٣]. ومما ورد محذوف الساكن قول علي بن الجهم:

بسُرَّ من را إمامَ عَـــدل تَغْرقُ من جُودهِ البحـــــارُ
مُتَفعْلاتُن مُتَفعْلاتُـــــن مُستَفعِلاتُـــن مُتفعلاتُـــن
لُم يأتِ مِنْه اليمينُ شـيئاً إلا أتت بمِثلـــهُ اليســـارُ[٤]
مُستَفْعِلاتن مُتَفْعِلاتـــن مُستَفْعلاتـــن مُتَفْعلاتـــن

ومثَّل على ما جاء على أصل هذا الوزن بقول بعض الأندلسيين[٥]:

وَحَّيَ عني أنْ فُزْتَ حيًّا أَمْضَى مواضيهمُ الجُفُونُ
مُتَفعْلاتُن مُستَفْعِـــلاتن مُسْتَفْعِلاتُن مُتَفْعِلاتُـــن

وقد قبل حازم بقاءالنون في قولـه "إنْ فزت" وإن كان يرى حَذفها أخف، وذلك حتى تسلم أقاويل كثير ممن يوثق بصحة ذوقه من الكسر؛ لأنه كالمستحيل عليهم، وطباعهم لا تقبل ذلك إلا وله وجه. ولذا يرى حازم أن الواجب يقضي تجزئة الوزن بحسب ما وجد مقبولاً فيه[٦].

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص٢٣٨.

[٢] المصدر نفسه، ٢٣٨.

[٣] ينظر أحمد المبيب - الجانب العروضي عند حازم القرطاجني، ص ٣٥.

[٤] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٣٩.

[٥] المصدر نفسه، ص٢٣٩.

[٦] المصدر نفسه، ص ٢٣٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهنا نرى حازماً يصدر أحكاماً ذوقيه، فيقبل بقاء النون في "إنْ" خلافاً لقاعدته، لا لشيء؛ إلا لأنها وردت في أقاويل من يسلم ذوقه من الكسر. وينفي أن يقع هذا الساكن في قول عبيد بن الأبرص[١]:

أقْفَرَ مِنْ أهلِهِ ملحوب فالقُطَّبياتِ فالذنوب

لأن اجتماعها مع اللازم في قوله "ملحوب" لا يقبله الذوق إذ كانت السواكن في ذلك الوزن الذي لا يثبت فيه، مثل اللام الساكنة في "ملحوب"، قد تناهت في هذه الكثرة، فكانت أربعة أخماس المتحركات. ولا يمكن أن تكون نسبة السواكن أكثر من هذا[٢].

القسم الثاني: الأبحر المركبة، وتنقسم إلى[٣]:

١. ما تركب من ثماني تفعيلات خماسية وسباعية، وهي:

أ. الطويل: ويبنى في الأصل على:

"فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن"

ويمثل عليه بقول الشاعر:

صَحَا القلب عن سَلمى وقَد كادَ لا يَسلُو وَأقْفَرَ من سَلْمَى التّعانيق والثّقـــلُ

فَعولُن مَفَاعلين فَعُولن مَفاعيلُـــــــن فعولُ مَفَاعيلُن فَعُولُن مَفَاعيلُـــــن

ويرى حازم أن العرب التزمت حذف الخامس من العروض فتصير "مَفَاعلُن" ولا يثبتون مَفَاعيلن إلا في التصريع المقابل لضرب تام، وبذلك تصبح تجزئة الطويل على:

"فَعُولن مَفَاعيلُن فَعولُن مَفَاعَلُن فُعولُن مَفاعيلُن فَعُولُن مَفَاعيلُن"

ويمثل عليه بقول امرئ القيس:

وَهَلْ يَعمين إلاّ سعيدٌ مُخلّـــدٌ قليل الهُموم ما يبيتُ بأوجَـــــالِ

فَعُولُ مَفَاعيلُن فَعُولُن مَفاعِلُن فَعُولُن مَفَاعيلُن فعولُ مَفَاعيلُـــن

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٣٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٣٩ - ٢٤٠.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب. البسيط: ويبنى في الأصل على:

"مُستَفْعلُن فَاعِلُن مُستفعلُن فَاعِلُن مُستفعِلُن فَاعِلُن مُستَفْعِلُن فَاعِلُن"

إلا أن العرب التزمت فيه الخبن في جزأيْ العروض والضرْب فتصير "فَعِلُن" مع تصريع وغير تصريع. ويمثل عليه بقول النابغة:

يا دار مية بالعلياء فالسنـــــد أَقْوت وَطَال عَليها سَالفُ الأَمَدِ

مستفعلن فعِلن مستفعلن فَعِلن مستفعِلن فَعِلن مستفعِلـن فَعِلـن

ورفض أن يأتي البسيط مجزوء، كالطويل، يقول: "إن الطويل والبسيط عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع، فاذا أزيل عنهما بعض أجزائهما ذهب الوضع الذي به حسن التركيب وتناهى في التناسب فلم يوجد لمقصراتهما طيب لذلك. وغيرهما من الأعاريض قد يوجد في مقصراته ما يكون أطيب منه، فلما كانت مقصرات الطويل والبسيط تنحط عن درجة الوزن التام في ذلك انحطاطا متفاوتاً كان لإهمال تلك المقصرات وجه من النظر، إذ كانت الأوزان التامة كالآباء وهذه المقصرات المقتضية كالأبناء. وإذا لم يلد الكريم كريما كان أحسن له أن لا يلد"[١].

وهنا نلاحظ أن حازماً يحكم ذوقه في قبول الأوزان ورفضها، وحتى يقوي مذهبه ويعلل لرأيه ويدعمه بالقياس المنطقي، وهو بذوقه هذا يخالف الخليل ومن تابعه من العروضيين الذين أثبتوا للبسيط مجزوء. ولسائل أن يقول: ماذا فعل حازم بتجزئة الخليل لمجزوء البسيط، هل نفاها مطلقاً ورفض عدّها من الأوزان الشعرية؟

يجيب حازم عن هذا السؤال قائلاً: "مما بني على الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة والمضاعفة الضرب الأول من المجتث، وقد غاب عن العروضيين كونه من المجتث فجعلوه ضربا ثالثا من البسيط"[٢]، ويقول في موضع آخر: "لكن الناس قد نسبوا الوزن الذي صلح عندنا أن يكون ضربا ثانياً من المجتث إلى البسيط. فلنسامحهم في ذلك"[٣]. وسيأتي تفصيل رأيه هذا لاحقاً.

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٣٨.

[٢] المصدر نفسه ص ٢٣٧.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جـ- المديد:[١] ويبنى في الأصل على:

"فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلـــن"

إلا أن العرب التزمت حذف كل من عروضه وضربه، فصار شطره على: "فاعلاتن فاعلن فاعلاتن" ومثاله قول مهلهل[٢]:

يَالبَكر انشُرُوا لي كُليبـــا يَالبكْر أينَ أينَ الفِـــــرار

فاعلاتن فاعلن فاعلاتـــن فاعلاتن فاعلن فاعلاتـــن

د- المقتضب:[٣] ويبنى في الأصل على:

" فَاع لُن مُفاعلتن فاع لن مُفَاعلتُن فَاع لُن مُفَاعَلَتُن فَاع لُنْ مُفَاعَلَتُن"

وهو بذلك يخالف الخليل الذي جعل أصله[٤]:

"مفعولات مستفعلن مستفعلـــن مفعولات مستفعلن مستفعلـــن"

أي أنه بحر سباعي مركب عند الخليل، أمّا عند حازم فهو بحر ثماني مركب من تفعيلات خماسية وسباعية، وقد ذهب إلى أن هذا ثقيل لكثرة الأوتاد فيه والأسباب الثقيلة وتكرر الفاصلة ووقوعها في النهايات فلهذا لم يستعملوه إلا منصوفا – أي محذوف النصف من الصدر والعجز، وهذا مفهوم جديد أضافه حازم الى العلل، وهو غير موجود عند الخليل"[٥]، واثباته هذه العلة الجديدة عائد إلى تجزئته الجديدة للمقتضب.

ونتساءل هنا: لماذا غيّر حازم تجزئة الخليل للمقتضب، على الرغم من أن قانون التضارع وشرطه ينطبقان على تجزئة الخليل، فصدر الأول "مُفْعُو" يماثل صدر الثاني "مُستَفـ" ويتحقق في هذه التجزئة شرط التضارع، فقد وقع التضارع في أكثر الجزأين؟ يبدو لي أن ذلك راجع إلى رفضه وقوع الوتد المفروق في نهاية الجزء كما هو عند الخليل في "مَفْعولاتُ" في المقتضب، ولكن تجزئة حازم الجديدة لم تسلم من هذا الوتد فقد وقع عنده في أول الجزء "فاع لُن". وقد ناقش محمد العلمي تجزئة حازم فقال: "إنه ينتج عن تجزئته الجديدة للمقتضب رفضه لصورة من "مَفعولاتُ" وقبوله لأخرى، وأما

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٣٤.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٣٤.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٣٤.

[٤] الخطيب التبريزي – الوافي في العروض والقافية، ص ١٢٠.

[٥] محمد العلمي – العروض والقافية، ص ٢٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المرفوضة فهي "فَعُولاتُ بالخبن، وأما المقبولة فهي "مَفْعَلاتُ" بالطي، فتجزئته "فاع لُن مُفَاعَلَتن" تقبل صورته المطوية، حيث "مفعلاتُ" هي "فاع لُن مـُ"، وقد رفض حازم التراقب في المقتضب، إلا أن تجزئته له تدل على قبول صورة من التراقب، كما سبق ورفض أخرى ويتجلّى رفضه للتراقب في المقتضب أكثر، حين يعدّ "فعولاتُ" في صدر الشطر الأول منه، وهي المخبونة، و "فاعلاتُ" في صدرالشطر الثاني، وهي المطوية التي قَبلَ بها، لا يؤدي إلى التساوق في الزمن والتساوي في الترتيب"[١]. وقد ثبت لديه أنه "قد وضح في صناعة الموسيقى أن "فَعُولاتُ" مضاد لـ "فاعلاتُ". كما أن "فَعولن" مضاد لـ فَاعِلن"؛ لأن الوضع فيهما متخالف، حيث كان أحدهما مفتتحاً بمتحرك بعده ساكن ومختتماً بساكن بعد متحركان، وكان الآخر مفتتحاً بمتحركين بعدهما ساكن، ومختتماً بمتحرك بعده ساكن، فكانا بذلك متضادين، فكيف تتوضع المتضادات وضع المتماثلين، في ترتيب يقصد به تناسب المسموع والتنظير بين الأجزاء المتماثلة في الوضع، وأن يجعل عمود اللحن"[٢].

وبناء على ما سبق يرفض الجمع في بيت واحد من المقتضب بين "فَعولاتُ" المخبونة في شطر، و "فَاعلاتُ" المطوية في شطر آخر، وقد ذهب "العلمي" إلى أنه كان بامكانه أن يرفض الجمع بينهما، دون أن يغير التجزئة، فيمنع مثلاً مشاركة "فَعُولاتُ" لـ "فاعلاتُ" في بيت واحد، أو في القصيدة كلها، لكنه فضل تغيير التجزئة ليصل إلى هذا الهدف"[٣]، وقد يكون "العلمي" مصيباً في رأيه إذا كان هذا هو السبب الوحيد لرفضه تجزئة الخليل، إذ يبدو لي أن هناك سبباً آخر دفع حازماً إلى تغييرها فهذه التجزئة خارجة عن القوانين التي اعتمدتها العرب في ترتيب أوزانها، إذ انهم لم يضاعفوا جزءاً سباعياً في نهايات الأشطار لما فيه من استثقال[٤]. وليؤكد على صحة تجزئته ذهب إلى أنه استند فيها إلى القوانين البلاغية والموسيقية والأذواق الصحيحة في هذا الوزن[٥]، ولذلك يجب أن لا يلتفت إلى ما وضعه العروضيون من الأبيات، أي أنه يتهم العروضيين بأنه غيروا الشواهد الشعرية لتصلح شواهد لهم على مايقولون، يقول: "وذلك ليطّرد لهم رأيهم الفاسد

---

[١] محمد العلمي – العروض والقافية، ص ٢٧٧.

[٢] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٣٤ – ٢٣٥.

[٣] محمد العلمي – العروض والقافية، ص ٢٧٧.

[٤] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٤١.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في ما أثبتوه من التراقب الذي لا يصح ولا يثبت، إذ قد ظهر اضمحلاله في هذا الوزن واضمحلال التجزئة التي توجد فيها الأسباب مهيئة لامكان وقوع ذلك فيها، وهو شيء لا معنى له إلا إفساد الوزن والاخلال بوضعه والخروج به عن الوضع الملائم إلى الوضع المنافر بالجملة" ويمثل عليه بقول الشاعر: [١]

جَاءَنا فبشّرنـــــا بالبيان والنّـــــذُر [٢]
فاع لن مُفاعَلَتُـــن فاعِ لن مُفَاعَلَتُـــن

بينما وزنه عند أصحاب المدرسة الخليلية بعد ما غيّروه، هو:

أتّانا مُبشرُنـــــا بالبيانِ والنُّـــــذُر [٣]
فَعُولاتُ مُستعلُن مَفعُولاتُ مُستَعِلُـن

٢- ما تركب من السباعيات المتغايرة، وتنقسم إلى[٤]:

(أ) ما بني أشطارها على جزأين مزدوجين وثالث مفرد، وهي بدورها تنقسم إلى:

١. ما تقدمت في شطره التفعيلتان المتماثلتان، وتأخرت التفعيلة المفردة، كالسريع، وتجزئته الصحيحة التي تشهد بها القوانين البلاغية كما يقول حازم، هي:

"مُستَفعِلُنْ مُستَفعلُن فَاعِـلانْ مُستَفْعِلُن مُستفعلُن فَاعِـــلان" [٥]

وحازم بتقسيمه هذا خالف الخليل الذي أثبت للسريع التركيب التالي:

"مُستفعلُن مُستفعلُن مَفعولاتُ مُستفعلن مُستفعِلُن مُفعـــولاتُ"[٦]

إلا أنه لا يأتي على أصله[٧] ، "مَفْعولاتُ" فهي لا ترد إلا على صورة "فاعلان"، فيرى ضرورة إثبات "فَاعِلان"، لأن هذا الجزء ليس مأخوذا بحذف أو تغيير من

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٣٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٣٥.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٣٥.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٣٥.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٣٦.

[٦] الخطيب التبريزي - الوافي في العروض والقوافي، ص ٩٥.

[٧] الشنتريني، المعيار في أوزان الاشعار، ص٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"مَفْعُولاتُ" كما يرى الخليل، وقد سبقه ابن جني إلى ذلك[١]، وانكار حازم -كما سبق وأشرنا- لوقوع الوتد المفروق في نهاية التفعيلة، هو الذي دفعه إلى إنكار مفعولات"، وهذا يتطلب منه تغيير تجزئة الخليل.

ولم يذكر حازم صور السريع الأخرى، ولعله يقبل ضروبه المنتهية بـ "فَاعلُن" و "فَعِلُن" و "فَعْلُن"، مطبقاً عليها من الزحاف عنده حذف الساكن الذي ضوعف به الوتد، وبه تخرج صورة " فاعلُن" ولعله يدخل الخبن على هذه فتصير في صورة "فَعِلن" أو يدخل عليها التشعيث فتصير في صورة "فَعْلُن"[٢]. وكذلك لا يذكر حازم مشطوره.

والملاحظ أن تجزئة حازم الجديدة تخرج السريع من دائرته، وقد رفض أن يكون مأخوذا من دائرة المنسرح "المشتبه" وذهب إلى أن كل وزن مستقل بنفسه، ولا يفتقر في وضعه أن ينفك من نظام آخر بل يستنبط باستقصاء ضروب تركيبات الأسباب والأوتاد، واستقصاء ضروب ما يتركب من الأجزاء المؤتلفة من تركيبات الأسباب والأوتاد"[٣]. على الرغم من رفضه للدوائر العروضية إلا أن ظاهر كلامه عن الأوزان وتجزئتها يدلنا على أنه لم يتخلص تماما من فكرة الدوائر.

وانتقد الهيب حازماً لضمه السريع إلى السباعيات المتغايرة، فقال: "لماذا عدّه من الأوزان المتركبة من السباعيات المتغايرة، فبناء على تقسيمه كان ينبغي له أن يزيد مجموعات أوزانه، فيضيف إليها المتركبة من تفعيلات سباعية وسداسية، طالما أنه نقد العروضيين وعدّل أوزانهم التي جزؤوها في كثير من الأحيان تجزئة وقعوا بها في حيز التنافر"[٤]. والحق أن تساؤل الهيب في مكانه، فما كان ينبغي أن يفعله، وهو الذي أضاف لأقسام الأوزان ما تركب من الأجزاء السباعية والسداسية"[٥]، مخالفاً تقسيم الخليل، ويبدو أن تقبله لفكرة أصول البحور هو الذي دفعه إلى ضم السريع إلى السباعيات المتغايرة، وبذلك يتفق مع أصحاب المدرسة الخليلية، "فكلاهما يقيم رأيه على افتراض

---

[١] انظر ابن جني - العروض، ص ٧٩.

[٢] محمد العلمي - العروض والقافية، ص ٢٧٦.

[٣] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٣١، ٢٣٢.

[٤] أحمد الهيب - الجانب العروضي عند حازم القرطاجني، ص ٢٨.

[٥] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قواعد يعتقد أنها تتناسب مع ذوق العرب وقواعد العلم، ولكل منهما بناؤه الافتراضي الذي أقام عليه قواعده"[١].

٢- ما تتقدم فيه التفعيلة المفردة على التفعيلتين المتماثلتين:

ذكر حازم أن هذا التركيب مهمل في أوزان العرب[٢]، لأن هذا الوضع قليل التناسب؟ "فالجزأين المتكررين أثقل من المفرد، لذا الصدر أولى بهما، وتصدير الأشطار بما يظهر فيه التناسب أولى من تصديرها بما لا يظهر فيه تناسب"[٣]. واستنتاج حازم هذا صحيح، لو أنه تحرر من فكرة الأصول للبحور، وبناء على ذلك، فإن العرب لم تهمل في أصول أوزانها هذا النوع كما قال حازم[٤].

٣- ما يتوسط فيه المفرد ويتطرف الجزءان المتماثلان، كالخفيف الذي يبنى على:

"فَاعلاتُن مُستفع لُن فاعلاتُن فَاعلاتُن مُستفع لُن فاعلاتُن

ومثّل عليه بقول أبي دعبل:

صَاح حيّ الإله أهلاً وَدارا عند أصل القناة من جيرون[٥]

فاعلاتن مُستفعِ لُن فاعلاتن فاعلاتن مُتفعِلُن فاعلاتـــن

(ب) ماتركب من سباعيين وسداسياً:

كالمجتث، وتجزئة الخليل له هي:

"مُستفع لُن فَاعلاتن فَاعلاتُن مُستفع لُن فَاعلاتُن فَاعلاتُـــن"[٦]

---

[١] أحمد المبيب – الجانب العروضي عند حازم، ص ٢٩.

[٢] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص٢٤١.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٤١.

[٤] أحمد المبيب – الجانب العروضي عند حازم، ص ٢٧.

[٥] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٤٠.

[٦] الخطيب التبريزي – الوافي في العروض والقوافي، ص ١٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا يأتي هذا الوزن عند أصحاب المدرسة الخليلية إلا على صورة مجزوءة[١] هي: "مُستفع لُن فاعلاتُن" مكررة، ولا يذكر حازم تجزئة جديدة لهذا الوزن، والذي يظهر لنا أنه يقبل صورته عند العروضيين[٢]، يقول: "وهذا الوضع لم يقع للعرب إلا في فروع الأوزان دون أصولها"[٣].

والحق أن حازماً يعد هذا الوزن من مقصرات البسيط، التي رفض أن يلحقها به للأسباب التي سبق ذكرها وهي:

١- مجزوء البسيط المذال وتجزئته عند الخليل:-

"مُستفعلن فاعلن مستفعلـــــن مُستفعلن فاعلن مستفعـــــلان"

وجعل حازم تجزئته على:

"مُستفعلُن فاعلاتُن فاعـــلانْ مستفعلن فاعلاتن فاعـــــلانْ

وجعله الضرب الأول للمجتث، وذلك لعدة أسباب:

(أ)- إن زيادة المدة في "مستفعلانْ" لا معنى لها.

(ب)- إن تجزئتهم للمجتث على "مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن" خارجة عن القوانين التي اعتمدتها العرب في تركيب أوزانهم، حيث إنها لم تضاعف في الشطر بحر سباعي في مايلي نهاية الأجزاء.

(جـ)- رفضه أن يكون للبسيط مقصرات[٤] .

٢- مجزوء البسيط ويبنى عند العروضيين على:

"مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلـــــن"[٥]

وتصحيح هذا الوزن عند حازم على الرغم من أنه لم يذكره:

"مستفع لن فاعلاتن فاعلن مستفع لن فاعلاتن فاعلـــــن"[٦]

---

[١] الخطيب التبريزي- الكافي في العروض والقوافي، ص ١٢.

[٢] انظر - محمد العلمي - في العروض والقافية، ص ٢٧٥.

[٣] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٤٦.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٣٧-٢٣٨.

[٥] الخطيب التبريزي - الكافي في العروض والقوافي، ص ٤١، ٤٢.

[٦] محمد العلمي - العروض والقافية، ص ٢٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣- المنتهي بـ "مَفعولن" عروضاً وضرباً، تصبح تجزئته عند حازم على:

"مستفع لن فاعلاتن فَعلُن مستفع لن فاعلاتن فعلُـــن"[١]

٤- المنتهي بـ "مفعولُن" ضرباً، تصبح تجزئته عند حازم:

"مستفع لِن فاعلاتن فاعلن مستفع لن فاعلاتن فَعلّـــن"[٢]

وعلل حازم مذهبه هذا بقوله: "وهـذه الأوزان أليق بـالمجتث، لأن مجاريهـا أوفـق بمجاريه؛ لأن الخبن في فاعلن من البسيط يحسن مالا يحسن في تلك المقصرات"[٣]، وهنـا نلاحظ أنه يعتمد على ذوقه الخاص في جعل هذه الأوزان من المجتث. إذا تأملنا الحركات والسكنات وتتابعها بين تفعيـلات المجتث لدى حـازم، وتفعيـلات مقصـرات البسيط لـدى الخليل، نجدها واحدة،" إلا أن اختلاف التفعيلات بينها يؤدي إلى اختـلاف الزحافـات التـي يمكن أن تدخل عليهـا، وإلـى تغيير عدد الحركـات والسـكنات وترتيبهـا، فـ "مستفع لـن" مفروقة الوتد لدى حازم تختلف من حيـث الزحافـات مـع "مستفعلن" مجموعـة الوتـد لـدى الخليل. ومن غير الممكن أن نستبعد تلك الزحافات، لأن هذا يضطرنا إلى أن نعيد النظـر في جميع الشعر الذي نظم على الأوزان الآنفة الذكر، فما كان منها ذا تفعيلات سالمة فلنـا الخيار أن نعدّه من البسيط على رأي الخليل أو من المجتث على رأي حـازم، وأمـا البحـر الذي جاءت فيه التفعيلة الأولى مزاحفة بالطي أوالخبل، فلابد من أن نعدّه من البسيط، أو أن نعد أشـعار مـن يوثـق بصحتـه مكسـورة غـير صحيحـة، وهـذا - كمـا يـرى حـازم - كالمستحيل عليهم لأن طباعهم لا تقبل ذلك [٤].

(جـ) ماتركب من تفعيلات سباعية وثمانية[٥]:-

وهو "الدبيتي"ويبني على:

"مستفعلتن مستفعلن مستفعلن مستفعلتن مستفعلن مستفعلن"[٦]

---

[١] محمد العلمي، العروض والقافية، ص ٢٧٠.

[٢] المرجع نفسه، ص ٢٧١.

[٣] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص٢٣٨.

[٤] انظر: أحمد المبيب -الجانب العروضي عند حازم - ٣٤.

[٥] وردت في المنهاج تساعية عوض الثمانية، وتأويل ذلك سبق في ص ٤٨.

[٦] حازم القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والشطر المستعمل منه هو "مستفعلتن مستفعلن مُفتعلن"[١] وعلل حازم ذلك بقوله: "ليكون كل واحد من الأجزاء أخف مما قبله"[٢]، وهذا الوزن لا يثبت له أصلاً عند العرب، إذ وضعه المتأخرون من شعراء المشرق[٣]، ويرى حازم أنه لا بأس من استخدامه لأنه وزن مستطرف ووضعه متناسب[٤].

ومثاله:

هَذَا ولَهِي وقَدَ كَتِمتُ الوَلَهَا صَونَا لحَديثِ مَن هَوى النفسَ لها[٥]

مُستفْعِلُتُن مُتَفْعلَن مُستَعلـــن مستفعلتن مُتفعِلُن مستعلـــــــن

ويجوز أن تستعمل "مستفعلن"، الثانية مقطوعة فتحول إلى "مفعولن" وذلك نحو قول بعضهم:

مَا اشوقَني إلى نَسيم الرَّندِ يشفي كمدى إذا أتى من بعد[٦]

مُستفعلتُن مُتَفعلن مَفعُولن مُستفعلتُن مُتفعلن مَفعُولـن

وكذلك أجاز دخول التشعيث في الجزء الأول "مستفعلتن" فتحول إلى "مفعولاتن" نحو قول الشاعر:

شَوقي شوقي به ووجدي وَجدي[٧]

مفعولاتُن مُتَفْعِلُن مَفْعُولُـــــنْ

ولا يختلف حازم عن غيره من العروضيين الذين قبلوا هذا الوزن إلا في إعادة تشكيل الحركات والسكنات، فهو عندهم:

"فَعلُن مُتَفَاعِلُن فَعولُن فَعِلُن فَعلُن مُتَفَاعِلُن فَعُولُن فَعِلُـــنْ

ويجوز أن تصير "متفاعلن ← متفـاعلن وفعِلُن ← فعلن"، وكل ما قام به هو اختصار عدد التفعيلات إلى ثلاثة في كل شطر.

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٤١.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٤١.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٤١.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٤٣.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٤٢.

[٦] المصدر نفسه، ص ٢٤٢.

[٧] المصدر نفسه، ص ٢٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(د) ما تركب من تفعيلات خماسية وسباعية وتساعية:

كالمنسرح، ويبنى على:

"مُستَفعلاتُن مُستفعلُن فَاعِلُـــنْ مستفعلاتن مستفعلن فَاعلُـــن"[١]

ولا يأتي سالماً فقد التزموا في ضربه "الخبن" -كما يقول حازم- وفضل خبن عروضه أيضاً. وعلل تجزئته هذه "بأن العرب قد بنته على أن تكون النقلة فيه من الأثقل إلى الأخف فبدؤوا بالتساعي ثم السباعي ثم الخماسي".[٢]

وهو بذلك يخالف تجزئة الخليل الذي جعل أصل تفعيلاته:

مُستَفعلُنْ مَفعُولاتُ مُستفعلُن مُستفعِلُن مَفْعُولاتُ مُستَفعِلُـــن"[٣]

ولكنه لا يأتي إلا على وزن "مُفْتَعِلُن" أو مقطوعاً على وزن "مَفعُولن". وقد غيَّر حازم تجزئة الخليل ليتجنب مخالفة مبدئه وهو عدم وقوع الوتد المفروق في نهاية الجزء، وبذلك جعل الوتد المفروق في وسط الجزء الثاني لديه، ولا تختلف تجزئته إلا في ذلك، فنحن إذا أمعنا النظر في تجزئة كل منهما نجد الاختلاف شكلياً، اذا كانت التفعيلات سالمة جميعها، ونحن نعلم أن سلامتها جميعها في قصيدة واحدة بعيد الحدوث في المنسرح خاصة، وهنا يظهر الاختلاف واضحاً بين الخليل وحازم، ففي الوقت الذي يجيز فيه حازم في التفعيلة الثانية "مُستفعلن"، حذف ساكنها الرابع الذي يقابل عند العروضيين ساكن الوتد المفروق في "مفْعُولاتُ" وهو غير جائز الحذف لديهم، ومذهب الخليل يجيز خبن التفعيلة الثالثة "مُستفْعِلُن" أي حذف ساكنها الذي يقابل ساكن الوتد المجموع في "مُستَفْعِلُن" التفعيلة الثانية لدى حازم، وهو غير جائز الحذف عنده.[٤]

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٤٢.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٤٢.

[٣] الخطيب التبريزي - الوافي في العروض والقوافي، ص ١٠٣.

[٤] أحمد المبيب - الجانب العروضي عند حازم القرطاجني، ص ٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يتبين لنا من خلال حديث جازم عن تركيب الأوزان أنه كان مأخوذاً بهاجس التأسيس، وربما كان يدرك أن الوعي بالشعر وعي بموضوع، أو بمادة، تتفلت أبداً من ذاتها فلابدّ لعقل مكوناتها وبواعثها الخفية، من هدم بنائها المتعاضد ونظامها المتماسك، فاستصفائها فصياغتها صياغة جديدة تردّها إلى أصولها وتقوي الاحساس بها[١]. ولذا نجده يحرص حرصاً شديداً على إثبات الأصل البلاغي فيما يضع من قواعد ويستخلص من ضوابط، لأن البلاغة إنما هي العلم الكلي الذي يندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والمسموعات والمفهومات[٢]، ولذلك لا يخالجه الشك فيما يقول، لأن الأساس عنده عقلي لا نقلي، مرتد إلى قيم الانتظام والتناسب، يقول: "فمن كان له أدنى بصيرة لم يخالجه الشك في أن الصحيح ما ذكرته لاستناد ما قلته إلى علم اللسان الكلي الذي لا نتبين أصول علم اللسان الجزئية ومباديه إلا فيه، ولكون علم اللسان منشأ على أصول منطقية وآراء فلسفية وموسيقية وغير ذلك"[٣]. وهذه النظرة هي التي أتاحت له أن يتصرف بثقة في مجال التركيبات الوزنية، وأن يعدل في كثير من تقديرات الأوزان عما قدره العروضيون إذ كانوا "جهالاً بطرق التناسب والتنافر حتى أنهم جزءوا كثيراً من الأوزان تجزئة وقفوا بها في حيز الوضع المتنافر [٤]، هذا التنافر والثقل سببه عدم التفات العروضيين إلى الجانب الصوتي أو الموسيقي في هذه التركيبات، وعليه فإن "العروض الذي بين أيدينا لا يوضح لنا أدنى خصائص الإيقاع في الشعر العربي، وهذا ماحاول حازم أن يوضحه في إلحاحه على أن قانون الاعتبار الصحيح فيما يجب أن يؤثر من ذلك أن توجد الأوزان جارية في جميع ذلك على ما يحسن في السمع ويلائم الفطرة السليمة الذوق، ويوجد ذلك كثيراً مطرداً في أشعار فصحاء العرب[٥] .

---

[١] منصف الوهايبي – مقارنة الممتع المفيد في نظرية الشعر عند حازم القرطاجني –مجلة دراسات أندلسية تونس – ع٨ – السنة ١٩٩٢– ص ٥٩.

[٢] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص٢٢٩.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٢٤.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٣١.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٦٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكنه لم يستطع أن يضع قاعدة مطردة تفسر قبول بعض التركيبات ورفض بعضها الآخر[١]، إذ رفض مثلاً هذا التركيب "مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن"[٢] و "فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن"[٣] وهي من الأوزان المهملة – لأن "أحسن التركيب ما وضع فيه أحد المتضارعين مما يلي الحيز الذي ضارعه من صاحبه نحو وضع الطويل والبسيط"[٤]، وهما أحسن التراكيب في رأيه، لأن التفعيلة تجاور الجزء الذي يماثلها في كل منهما، ولكن "مفاعيلن فعولن" و "فاعلن مستفعلن" يتحقق في كل منهما نوع من التضارع بالمعنى الذي شرحه، فنلاحظ أن التركيب "مَفَاعيلُنْ فَعُولُنْ" يتحقق فيه المظهر الرابع للتضارع وهو أن يماثل صدر جزء ما صدر جزء آخر[٥]، أما التركيب "فاعلن مستفعلن" فيتحقق فيه المظهر السادس للتضارع، أي يماثل صدر جزءعجز جزء آخر[٦]. بالإضافة إلى ذلك تبين لنا في أثناء حديثنا عن تركيب الأوزان الشعرية أن قوانين التناسب تتحقق في التراكيب التي خالف الخليل في تجزئتها، حتى في تلك التي رفضها رفضاً قاطعاً، كالمضارع.

* *الدوائر العروضية:*

ذهب حازم إلى أن الدوائر العروضية "مُلْحة" عرضية لحقت بالأوزان اتفاقا لا حقيقة بنيت عليها الأعاريض وضعا واعتمادا[٧]. ولذلك نصح كل من طمحت به همته إلى مرقاة البلاغة المقصودة بالأصول المنطقية والحكمية ولم تسفف به إلى حضيض صناعات اللسان الجزئية المبنية أكثر آرائها على شفا جرف هار ألا يعتقد في وزن من الأوزان أنه مفتقر في وضعه إلى أن يفك من نظام آخر"[٨]. وذهب إلى أن الأوزان تستنبط باستقصاء ضروب تركيبات الأسباب والأوتاد واستقصاء ضروب ما يتركب من

---

[١] علي يونس – نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي – ٩٧.

[٢] مقلوب الطويل أو المستطيل.

[٣] مقلوب البسيط.

[٤] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٤٨.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٤٧.

[٦] المصدر نفسه، ص٢٤٧.

[٧] المصدر نفسه، ص ٢٣١، ٢٣٢.

[٨] المصدر نفسه، ص ٢٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأجزاء المؤتلفة من تركيبات الأسباب والأوتاد"[١]. وهذه الأسباب دفعته إلى رفض فكرة الدوائر العروضية، التي سعى وراءها بعض العروضيين دونما وعي بما يتأدى عنها من وقوع التنافر والثقل، فقد سعوا وراء التفريعات والتقسيمات إظهاراً للبراعة فقط، دون اعتبار لطرق التناسب والتلاؤم الجمالي الذي يحرص حازم كل الحرص على أن يكون المحك الرئيسي لبناء العمل الشعري كله[٢]، لذا يؤكداً على أن الدوائر "من الأعراض الواقعة في الأوزان من غير قصد"[٣]، ولهذا يجب ألا يبلغ الحرص بالمتأدب أن يستقصي جميع ما ينفك من كل دائرة، ويروم أن يردّ كثيراً من الأوزان إلى ذلك ولو بتجزئة متنافرة ثقيلة كما فعل ذلك العروضيون، بل يجب عليه أن يقدر كل وزن بالتجزئة المتناسبة اللائقة به سواء وجد ذلك الوزن منفكا من بعض الدوائر التي قد وقعت فيها أوزان مستعملة، أو وجد أمّة واحدة غير منفك من وزن مستعمل، أو منفك منه وزن مستعمل، وقد بينا أن أكثر الدوائر تنفك منها أوزان غير ملائمة ولا خفيفة"[٤].

ومع أن حازماً رفض فكرة الدوائر إلا أننا نجده أثناء حديثه عن تركيب الأوزان الشعرية يذكر بعض الظواهر المرتبطة بها، ولم يناقشها أو يرفضها[٥]، نذكر منها:

١- قبوله فكرة الأصول، فقد ذكر أن الطويل يلتزم في عروضه القبض دائماً[٦]، وفي البسيط يلتزم خبن عروضه وضربه مع تصريع وغير تصريع[٧]، ويلزم في المديد حذف جزء من عروضه وجزء من ضربه، وهو فاعلن[٨]، وفي الهزج حذف الجزء الثالث من كلا شطريه[٩]....

٢- ضم بحر السريع إلى السباعيات المتغايرة[١٠]، وتجزئته الجديدة تقتضي ضمه إلى ما تركب من سباعيين وسداسي.

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٣٢.

[٢] صفوت الخطيب - نظرية حازم النقدية والجمالية، ص ٢٥٤.

[٣] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص٢٣٠.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٣٢.

[٥] انظر - محمد العلمي - العروض والقافية، ص ٢٦٠.

[٦] حازم القرطاجني - المصدر نفسه، ص ٢٣٣.

[٧] المصدر نفسه، ص ٢٣٣.

[٨] المصدر نفسه، ص ٢٣٤.

[٩] المصدر نفسه، ص ٢٢٨.

[١٠] المصدر نفسه، ص٢٣٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وجملة القول: أن حازماً لم يتخلص تماماً من فكرة الدوائر، مما أوقعه في التناقض؛ وبذلك لم يسلم منهجه من الخلل، على الرغم من اعتماده الواضح على المنطق[١]، ولا يعني هذا التقليل من جهود هذا العالم الكبير، إذ تبقى آراؤه ومحاولته السابقة شاهدة على تميزه، ودقته.

* خصائص الأوزان:-

ولم يقتصر نظر القرطاجني على الاختلاف في التشكيل الكمي أو العددي للأوزان، والاستغناء عن فكرة الدوائر وإنما كان له نظرٌ ثاقب في طابع الأوزان ودلالاتها على الأغراض والمعاني.

ومما لاشك فيه أنّ لكل وزن من أوزان الشعر طابعاً موسيقياً، وملامح تعبيرية تميزه عن سواه، بل إن سمات البحر نفسه تتغير بتغير أعاريضه وضروبه، ذلك أن ما يسمى "بالبحر" ليس تكويناً واحداً، بل هو اسم يدل على تكوينات متعددة يختلف أحدها عن الآخر قليلاً أو كثيراً، فالتكوين التام يختلف عن التكوين المجزوء، والتكوين الذي تتشابه تفاعيله غير التكوين الذي يختلف فيه العروض عن الضرب"[٢].

وقد أدرك العرب تمايز أوزان الشعر بعضها عن بعض منذ عهد بعيد، ولعل أقدم ما يدل على ذلك تمييزهم منذ العصر الجاهلي بين الرجز والقصيد[٣]، روى الأخفش أنه سمع كثيراً من العرب يقول: "جميع الشعر قصيد ورمل ورجز. أما القصيد فالطويل، والبسيط التام، والكامل التام، والمديد التام، والوافر التام، والرجز التام، وهو ما تغنّى به الركبان، ولم نسمعهم يتغنون إلا بهذه الأبنية. وقد زعم بعضهم أنهم كانوا يتغنون بالخفيف. والرمل كلّ ما كان غير هذا من الشعر وغير الرجز فهو رمل. والرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء، وهو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون به"[٤]. ولعل تقسيمهم هذا أساسه الإحساس بملامح ووظائف لكل مجموعة من الأوزان تميزها عن غيرها، وإن لم يكن المعيار الذي اعتمدته كافيا لذلك، كما أنّ الأسماء التي

---

[١] محمد العلمي – العروض والقافية، ص ٢٦٠.

[٢] علي يونس – نظرة جديدة في موسيقا الشعر العربي، ص ١١٦.

[٣] المرجع نفسه، ص ١٠١.

[٤] الأخفش – القوافي، ص ٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أطلقت على بعض البحور تدل إلى حد ما على إدراكهم لبعض ملامح هذه البحور، وكذلك تعليلاتهم لهذه التسميات[١]. إلا أننا لم نجد أحداً من العروضيين أو النقاد يبيّن أسباب تمايز الأوزان، حتى جاء حازم فأسهب في حديثه عن ملامح البحور وخصائصها، وجعل لكل منها صفات معينة تجعلها مختلفة عن غيرها، فقد عني بتحليل البنية الإيقاعية للأوزان، وأهتم بأدق مكوناتها – المتحركات والسكنات – وكيفية تآلف هذه الأجزاء لتشكيل مقادير الأوزان، لما لها من دورٍ بارزٍ في تحديد صفاتها فلما كانت الأوزان مركبة من متحركات وسواكن اختلفت بحسب أعداد المتحزكات والسواكن في كل وزن[٢]، وبناء عليه يصف حازم أوزان الشعر بصفات متعددة بعضها معروف متداول[٣]، وبعضها جديد، فمنها "سبط" ومنها "جعد"، ومنها "اللين"، ومنها "الشديد"، ومنها متوسط بين السباطة والجعودة، وبين الشدة واللين وهي أحسنها[٤]. والسباطة في الوزن قرينة الاسترسال والتدفق والسهولة والاستواء[٥]، والوزن السبط – كما يرى – هو الذي تتوالى فيه ثلاثة متحركات، لذلك ما ائتلف من أجزاء تكثر فيه المتحركات فإنه يتصف "باللدونة والسباطة"[٦]. وفي المقابل فإن الأوزان الجعدة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزأين أو ثلاثة من جزء، ويعني بتواليها "ألا يكون بين ساكن منها وآخر إلا حركة"[٧]، "وما ائتلف من أجزاء تكثر فيه السواكن فإنه يتصف "بالكزازة والتوعر"[٨]، لأن توالي السواكن لا يفارق التقطيع أو التقبض في الوزن، وبالتالي يلغي التدفق والاسترسال، ويكون تقطع الوزن أو جعودته قرين زيادة السواكن، فكلما زادت السواكن زاد التقطع، ومثاله عند حازم قول عبيد بن الأبرص:-

---

[١] علي يونس – المرجع نفسه، ص ١٠١ – ١٠٢.

[٢] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٦٥.

[٣] نذكر منها: "الكز" الجعد" التي أوردها أبو هلال، يقول:- "ولأن تعلو الكلام فتأخذه ، الوزن، من فوق فيجيء "سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق خيره من أن يعلوك فيجئ كزاً فجاً ومتجعداً حلفاً" (العسكري – الصناعتين – ١٣٩).

[٤] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٦٠.

[٥] جابر عصفور – مفهوم الشعر، ص ٣٩٢.

[٦] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٦٧.

[٧] المصدر نفسه، ص ٢٦٧.

[٨] المصدر نفسه، ص٢٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أَقفَرَ مِنْ أَهلِهِ مَلْحُـــوبُ فَالقُطَيباتِ فَالذَّنُـــــوبِ[١]

وكلما قلت السواكن قلَّ التقطع وظهر الاسترسال وتوالت المتحركات في حركة سبطه لدنه، يبرزها التوزيع الحاذق للسواكن المتباعدة والقليلة. وحتى نحصل على وزن مستحلى مستطاب، كما يذكر حازم، لابد أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن، إما بزيادة قليلة أو نقص، ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملاءمة من أن تكون فوقه[٢]. ومن تحديد حازم لنسبة السواكن نستطيع القول: إن حازماً يفضل غلبة المقاطع القصيرة على الطويلة، ومدركاً لـ[٣]:-

(١) أن غلبة المقاطع القصيرة تؤدي إلى إيحاء بالحركة السريعة، بخلاف غلبة المقاطع الطويلة.

(٢) التراكيب التي تغلب عليها المقاطع القصيرة ذات موسيقا بارزة لافتة، لخروجها على النسبة المألوفة بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة في لغة النثر. ومما يميز المقطع القصير عن المقطع الطويل أن الأول يأتي على صورة واحدة، فهو يتكون من (صامت وصائت قصير) أما الثاني فله صورتان، فهو إما (صامت يليه صائت طويل)، أو (صامت يليه صائت قصير يليه صامت)، مما يساعد على جعل التراكيب التي تغلب عليها المقاطع القصيرة أكثر وضوحاً وبساطة من التكوينات التي تغلب عليها المقاطع الطويلة ولإبراز الفرق بين النوعين لاحظ الفرق بين التكوين الذي تغلب عليه المقاطع القصيرة في قول المتنبي:-

لَكَ يا مَنازلُ في القُلُوب مَنَازِلُ أقفَرتِ أنتِ وهُنَّ مِنْك أواهلُ

وأنا الذي اجتلب المنية طرفه فمن المطالب والقتيل القاتلُ[٤]

والتركيب الذي تغلب عليه المقاطع الطويلة في قول المتنبي

بنامنك فوق الرمل ما بك في الرمل وهذا الذي يضني كذاك الذي يبلـــى

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٣٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٦٧.

[٣] هذه النتائج توصل إليها علي يونس في كتابه (نظره جديدة في موسيقا الشعر العربي- ص١٢٢-١٢٣) وقد أفاد من تحديد حازم لنسبة الحركات والسكنات في الأوزان، فأجرى دراسة إحصائية لتمييز اللغة النثرية عن الشعرية، وانظر (علي يونس – نظرةجديدة في موسيقى الشعر العربي، ص ٨٣ وما بعدها).

[٤] المتنبي – ديوان المتنبي – دار بيروت – بيروت (د.ت) . (د.ط) – ص ١٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كأنك أبصرت الذي بي وخفتـــه إذا عشت فاخترت الحمام على الثكل[١]

وهذا ردّ واضحٌ على من أدعى أن حازما بنعته الأوزان بالسباطة والجعودة .. أغرقنا في استعارات مبهمة لا نعرف فحواها[٢].

ولم يبين لنا حازم أي الأوزان سبط وأيها جعد، ولكننا نستطيع أن نستنتج أن:

١- السبطات، نحو:- الكامل حيث يبدأ بثلاث حركات "مُتَفَاعِلُنْ، والخبب الذي يبدأ عنده بثلاث حركات "مُتَفَاعِلتُنْ".

٢- الجعدة، نحو:- الخفيف حيث تتوالى فيه أربعة سواكن من جزأين "فَاعِلاتُنْ مُستفعِ لُنْ فَاعلاتُنْ"، والمنسرح "مُستفْعِلاتُن مُستفعِلُنْ فَاعِلُنْ".

أما التي تتوالى فيها ثلاثة سواكن من جزء "مُستَفْعِلُن فَاعِلُنْ مَفْعُولُنْ"، وهو الضرب الرابع للمجتث عند حازم، والبسيط السادس عند الخليل.

٣- أما المعتدلة: فهي التي تتوالى فيها ثلاثة سواكن من جزأين، كالرمل: "فَاعلاتُنْ فَاعلاتُنْ فَاعلاتُنْ" أو ساكنان في جزء كالبسيط "مُستَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُستَفْعِلُنْ فَعلُنْ"، والرجز: "مُستفعِلُنْ مُستَفْعِلُنْ مُستَفْعِلُن" والسريع:- "مُستَفْعِلُن مُستَفْعِلُن فَاعِلاْنْ".

أما الصفة الثانية للأوزان فتكسبها تبعاً لكيفية التوقف في نهاية الأجزاء[٣]، وبذلك تتسم بـ:-

١- القوة والشدة إذا كان الوقوف في نهاية أجزائها على[٤]:

(أ) وتد، نحو: الكامل ويبنى شطره على "مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتفاعِلُن" والرجز الذي يبنى شطره على "مُستفعِلُنْ مُستفعِلُنْ مُستَفْعِلُن".

ب- سببين، نحو: البسيط ويتبى شطره على "مُستفعلن فَاعِلُن مُستفعلن فَعلُن" والهزج ويبنى شطره على "مَفَاعيلُن مَفاعيلُن".

٢- الضعف واللين، إذا كان الوقوف في نهاية أجزائها على سبب واحد، ويكون طرفاه قابلين للتغير "كالمديد"[٥] ويبنى شطره على "فَاعلاتُن فَاعلن فَاعلاتُن"، والرمل الذي يبنى شطره على: "فَاعلاتُن فاعلاتُن فَاعِلاتُن"، ففيهما الوقوف في أغلب الأجزاء على سبب

---

[١] المتنبي، ديوانه، ص ٢٧٩.

[٢] انظر - مصطفى الجوزو - نظريات الشعر عند العرب - ص٢٩.

[٣] القرطاجني - منهاج البلغاء - ٢٦٦.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٦٠.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٦٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خفيف قابل للتغيير بالنقصان في الغالب، بدليل تحول "فاعلاتن" إلى "فَـاعل" فـي المديد أو "فَاعلان" في الرمل. ويذكر حازم أنّ الضعيف يمكن أن يغطى على ضعفه إذا تركب معه جزء قوي، وخصوصاً إذا حدثت في التركيب جعودة كالحال في الخفيف[١] ، والذي يبنـى شطره على "فَاعلاتُن مُستفع لُن فاعِلاتُن" فيوقف في كل أجزائه على سبب خفيف ، وجعد لتوالي ثلاثة سواكن "فاعلاتُن مُستفع لن" ولا ندري ماذا يقصد حازم بالجزء القوي هنا !!

أما إذا تركب الضعيف مع معتدل لم يخف ضعفه "كالمديد"[٢] الذي يبنى شطره على "فاعلاتُن فاعلن فاعلاتُن".

وكذلك تؤثر الأسباب والأوتاد والفواصل على صفات الأوزان، مما يجعلها متنافرة أو ثقيلة إذا:

(١) وقعت الأسباب الثقيلة والأوتاد المفروقة في نهايات الأجزاء التي هي مظان اعتمادات وتواقرات مقاطع أنفاس، لذلك دعا إلى ضرورة تجنب وقوع الحركات فـي النهايات، لأن وقوع الحركات هنالك غير ملائم للنفوس وثقيلاً عليها.

(٢) وقوع الفواصل في نهايات الشطور، مستثقل وليس منافراً، ولذلك يحتمل وقوعها فـي المقدار القصير والمتوسط نحو المقضب والخبب، ولا يحتمل وقوعها في الطويل نحو الوافر، لاسيما وقد تكررت في الوافر ثلاثاً ولم تقع في الخبب إلا مرتين.

(٣) بناء الوزن على أجزاء كلها يقع الثقيل في نهايته والخفيف في صدره، وذلك مثل أن يركب شطر وزن على فاعلن أربع مرات[٣] .

وبناء على ما تقدم نلاحظ أنّ كل وزن يتميز، لدى حازم، عن غيره بحسب أعداد المتحركات والسواكن، وبحسب وضع بعضها إلى بعض وترتيبها، وبحسب ما تكون عليه مظان الاعتمادات كلها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل[٤] ، وهذا التحليل يدلنا على مدى عناية حازم بتحقيق طرق التناسب التي تقتضي تركيباً خاصاً للأوتاد والأسباب في البناء العروضي.ولم يقتصر اتجاهه الجمالي في تركيب الأوزان في الوقوف على الحركات والسكنات حسب، بل ينتقل الى تنظيم العلاقة البنائية بين وحدات هذه الأوزان، لأن نسق

---

[١] القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ٢٦٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٦٠.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٣٠، ٢٣١.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٦٥، ٢٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذه العلاقة يستند إلى تناسب صوتي وموسيقي يقتضي ترتيباً خاصاً بعيدا عن التنافر والثقل. وبهذا التناسب يتحقق المستوى الثاني لتمايز الأوزان الشعرية، الذي يستند على أساس كيفي ونقصد به كيفية تعاقب الأجزاء وانتظامها مع غيرها في علاقات صوتية ذات أبعاد منتظمة في الزمن فتأتلف الأجزاء معاً، وتتضاعف أو تتضارع أو تتماثل أو تتشافع لتصنع تشكيلات الأوزان التي تنسجم في داخلها تفاعيل متحدة أو غير متحدة في النوع، المهم أن لا تتضاد الأجزاء أو تتنافر عناصرها، لأن التضاد والتنافر يخل بالنسق المناسب لاتصال النغم في الوزن[١].

أما "التماثل" فيدل على اتفاق الأجزاء في النوع، كما في المتقارب، أما "التشافع" فيدل على مجيء التفعيلة مزدوجة، وهو خاصية في البحور التي تتركب من تفعيلتين مختلفتين، ترد إحداهما مزدوجة دائماً متشافعة، بينما ترد الأخرى منفردة ويقع الثقل والتنافر في الأجزاء المتشافعة إذا تشافعت الأجزاء الطويلة في أواسط الأشطار ونهاياتها وقع الجزء المفرد صدراً.[٢] أما "التضارع" و"التضاد" و "التنافر" فقد سبق ذكرها[٣].

بناء على ما تقدم نستطيع القول: إنه إذا كان التناسب في الشعر يبدأ بأصغر وحدة هي الحركة والسكون، ثم يندرج بعد ذلك حتى يتحقق الوزن التام في البيت الواحد، المهم عنده هو تناسب هذه التفاعيل بعضها مع بعض، فعني بكيفية تعاقب التفعيلات وانتظامها مع غيرها ومدى ائتلافها على أساس من التناسب، فالأساس عنده في التقاء (مُسْتَفْعِلن فاعلن مُسْتَفْعِلن فَاعلن)، على سبيل المثال، أساس كمي وكيفي، أما الكمي فلأن مستفعلن على نسبة (مثل وثلث) بالنسبة لفاعلن، وأما في الكيفية فيرجع إلى التشابه في ترتيب الأسباب والأوتاد.

الأساس – إذن – في هذا التناسب الكمي والكيفي الذي يقوم عليه تعاقب التفاعيل في الوزن الواحد وائتلاف تفاعيل مع أخرى دون غيرها هو أن توالي الحركات والسكنات وتكرارها لا بد من أن يتم على أساس مراعاة نسبة عدد حروف التفعيلة الواحدة للتفعيلة الأخرى التي تشكل معها قاعدة البيت، فضلاً عن مراعاة التشابه في ترتيب هذه الحركات والسواكن أسباباً وأوتاداً.

---

[١] جابر عصفور – مفهوم الشعر، ص ٢٨٣.

[٢] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص٢٣١.

[٣] انظر ص (٤٩-٥٠) من هذا البحث.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهذا الترتيب أفاده حازم من الفلاسفة لاسيما ابن سينا الذي عني بكيفية تعاقب التفاعيل وانتظامها مع غيرها ومدى ائتلافها على اساس من التناسب.

وبناء عليه يؤكد حازم على أن "التركيبات المتناسبات إنما تكون باقتران المتماثلات والمتضارعات"[١] وكلما خلت الأجزاء في تركيبها من التضاد والتنافر، اقتربت من التناسب الذي يشكل الأساس الجمالي للوزن، وأمكن له أن تتضاعف أوتتضارع أو تتشافع، ولذلك قورن بين الجزء وما يضارعه على نحوين من الوضع:

الأول: أن يضاعف كلاهما ويراوح بينهما في الوضع فيرد أحدهما دائما عقب الآخر، كالطويل: "فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن" والبسيط:- "مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن" .

الثاني: أن يوضع أحد المتضارعين مكررا، والآخر مفرداً، ولهذا التركيب ثلاثة أشكال:-

١- أن يقدم المتشافعات على المفرد، كالسريع.

٢- أن يوسط المفرد بينهما، كالخفيف.

٣- أن يؤخر المتشافعان ويقدم المفرد، وهذا التركيب لا نجده في أصول أوزان العرب - كما يذكر حازم - إنما في فروعها، لأن هذا الوضع بالنسبةإلى ما قبله قليل التناسب، لأنه:-

أ- لا استفتاح فيه بغير مظنة التناسب.

ب- وأن يكون الأثقل فيه موضوعا طرفا، وهذا يؤدي به إلى بناء الكثير على القليل، قليل التناسب، إذ بناء القليل على الكثير أنسب، أما إذا كان الجزء المضاعف يقصر على الجزء المفرد الذي بنى عليه، فإن ذلك يستساغ[٢] ، واستناداً إلى هذا المبدأ قس ما وضع من الأوزان المحدثة، فضوعف فيها السباعي بعد التساعي، وعلى هذا النحو تطرد فيه المضارعات منحدرة من الأثقل إلى الأخف[٣] .

ومادام التناسب قد ردّ الى حالات متعددة، فلابد أن يقول حازم إن المسموع المتناسب "من شأن النفس أن تستطيبه ويداخلها التعجب من تأتي نسقه، واطراد هيأته، وترتباته المحفوظة"[٤] ، وكلما تكرر وقوع التناسب من شطر إلى آخر "زادت النفس ابتهاجاً به وتضاعفت لها المناسبة وقوى التعجب المخامر لها فوقع الكلام فيها بذلك

---

[١] حازم القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٤٨.

[٢] المصدر نفسه،، ص ٢٤٦.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٤٦ - ٢٤٧.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أحسن موقع وأكمله مناسبة"[١] ، وهذا التناسب يمكن تبينه في الأوضاع التي بنيت عليها أوزان العرب، والتي يقدمها حازم في خمسة أوضاع هي:

١- الوضع الذي تتسق فيه المتماثلات - كالمتقارب.

٢- الوضع الذي تتداخل فيه المضارعات - كالطويل.

٣- الوضع الذي تتقدم فيه المتشافعات على المفرد - كالسريع.

٤- الوضع الذي يتوسط فيه المفرد بين المتشافعين - كالخفيف.

٥- الوضع الذي تتسق فيه المتضارعات نسق انحدار، وعلى ما يناسب الوضعين الباقيين، وهو:

١- تقديم المفرد على المتشافعين.

٢- ونسق المتضارعات نسق ارتقائي[٢] . أي أن هناك تناسباً بين عدد الأجزاء في البحر الواحد وبين عدد أحرف أجزائها:

١- فالخماسية تبنى أشطارها على أربعة أجزاء في الشطر الواحد، كالمتقارب، وكذلك جعلوا الخماسية والسباعية الممتزجة في بحر واحد، كالطويل والبسيط.

٢- السباعية تبنى أشطارها على ثلاثة أجزاء في الشطر الواحد، كالكامل.

٣- الثمانية والتساعية تبنى أشطارها على جزأين في الشطر الواحد، كالخبب واللاحق.[٣]

وفصل القول في التناسب، فذكر أن هناك تفاضلاً في مقداره، لذا نجده يحدد درجة التناسب؛ في الأجزاء من جهة، وترتيبها من جهة أخرى، ويرى أن أكمل الأوزان: ما كان تام التناسب؛ أي ما يقوم على تماثل الأجزاء، متضاعف التناسب، أي أن عدد الأجزاء المتقابلة أربعة، وكأنه يتخيل كل جزأين وحدة متكاملة تكرر مرتين في كل شطر، متركب التناسب أي أن يكون الجزءان متنوعين، نحو "فعولن مفاعيلن" في الطويل، فهما وحدة مؤلفة من عنصرين متنوعين متقابلين، أي اتباع ترتيب واحد للأجزاء في كلا الشطرين، والأعاريض التي بهذه الصفة هي "الكاملة الفاضلة" كالطويل والبسيط[٤] . "وكلما نقص عروض شرطا من هذه الشروط أو أكثر كان في الرتبة من

---

[١] القرطاجني- منهاج البلغاء، ص ٢٤٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٤٨.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٤٩.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مقاربة الكلام أو مباعدته بقدر ما نقض منه"[١] . وهذا الرأي ساق حازماً إلى موقف لا يليق به، فقد استوحى من هذه الفكرة فكرة ظن فيها أن الأوزان التامة التناسب فاقت الأعاريض الأخرى في الشرف والحسن لكثرة وجوه التناسب وحسن التركيب. وبالمقابل وجدت أوزان طاشت عن المناسب وانحطت عن غيرها من الأعاريض، ناهيك عما بين المرتبتين من أعاريض نالت درجة بينهما، ويضع لنا قراراً فيصلاً في القضية، فيرتب الأوزان الشعرية تبعاً لدرجة القيمة الصوتية التي تنطوي عليها حالات التناسب المتعددة[٢] . وهنا يعود إلى فكرة تضاعف التناسب فيعبر عنها بالتشافع، ويفضلها على غيرها، بشرط ألا تتماثل الأجزاء في الشطر الواحد، ويضع في المكانة الأولى، ما كان متشافع جميع الأجزاء، وفي الرتبة الثانية ما كان متشافع بعض الأجزاء، وفي الدرجة الدنيا ما لم يقع فيه متشافع، ويستثقل ماوقع تشافع وتماثل في جميعه لأن فيه تكرارا[٣] . لذا لا نعجب من تقديمه للطويل والبسيط على جميع الأوزان، لأن فيهما تشافعاً (فَعُولُن مَفَاعيلُن) أو (مُستَفْعِلُن فاعلن) مرتان في الشطر، وفي هذا أيضاً ما يسميه تركيبا. وبناء عليه ذهب حازم إلى أن الأوزان تكتسب أوصافاً من المتانة والجزالة والحلاوة واللين والطلاوة والخشونة والرصانة وغير ذلك، بحسب ما يلي:

(١) تضاعف التشافع في الشطر أو اتحاده أو عدمه.

(٢) اتحاد الجنس في جميع أجزائه أو تنوعه.

(٣) قوة المشاكلة والمناسبة بين جزء وجزء وضعفها.

(٤) ما تكون عليه الأجزاء من كزازة أو سباطة أو اعتدال.

(٥) ما تكون عليه مظان الاعتمادات وما تنتهي إليه مقادير الأوزان[٤] .

الوزن والمعنى:

وبدأ حازم بعد أن استوفى الحديث عن الأوزان الشعرية وأسسها الجمالية بتفصيل القول في صفات الأوزان، وتفاضلها، وفي افتنان الشعراء ببعضها وإكثارهم من النظم عليها، وربط كل وزن بغرض أو معنى يناسبه ورتبها على النحو التالي:

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٥٩-٢٦٠.

[٢] سلمى عكو - النقد الجمالي - ص ٢٠٦-٢٠٧.

[٣] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٦٦.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٦٦، ٢٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- الطويل والبسيط: وهما أعلى الأوزان درجة[١] ، فنجد في الطويل أبداً بهاء وقوة[٢] . أمّا البسيط فنجد له سباطة وطلاوة[٣] ، وهما من الأعاريض الفخمة التي تصلح لمقاصد الجد، كالفخر[٤]، وتقديم حازم لهما يتفق مع كثير ممن سبقوه[٥] ، وممن جاء بعده من الدّارسين[٦] ، إلا أنه تميز عليهم باهتمامه بتحليل البنية الايقاعية لهذه الاوزان، لمعرفة أسباب تفضيل الشعراء لهذين الوزنين، اللذين ظلا في القمة حتى عهد قريب.

٢- الكامل والوافر: ويتلوان الطويل والبسيط في درجة الافتتان فيهما[٧] ، وقد رأى حازم أن الكامل من شأن الكلام أن يكون نظمه فيه جزلا[٨] ، ومجال الشاعر فيه أفسح من غيره[٩] ، وفيه جزالة وحسن اطراد[١٠] ، ولا يذكر للوافر صفة.

ولا ندري لماذا وضعهما حازم في المرتبة الثانية، إذ كما هو واضح، يخالفان شرط التشافع، وبناء عليه ينبغي أن يكونا في الدرجة الدنيا! لقد اختلفت المقاييس فاختلف الحكم على الشيء الواحد ووقع التناقض[١١] . وفي الحقيقة يبدو أن حازماً استنبط قواعده ومعاييره التي يحكم بها على قوة الأوزان من خلال تحليله لوزني الطويل والبسيط، فقد حاول أن يضع قاعدة تحكم الأوزان الشعرية بناء عليها، مما أوقعه في التناقض، لأنه لا يستطيع أن يغير الحقائق بناء على قواعده تلك، لذا نراه يتابع من سبقه في

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٦٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٦٩.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٦٩.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٠٥.

[٥] يقول أبو العلاء المعري:- "ليس في الشعر أشرف منهما وزناً، وعليهما جمهور شعر العرب وإذا اعترضت الدبوان من دواوين الفحول كان ما فيه طويلا وبسيطا" (المعري - الفصول والغايات، ج١: ٢١٢).

[٦] يصف البستاني الطويل قائلاً:- "بحر خضم، يستوعب مالا يستوعبه غيره من المعاني ويتسع للفخر والحماسة .. وباقي شعر المتقدمين لان قصائدهم كانت أقرب إلى الشعر القصصي من المولدين. أما البسيط فإنه:- يقرب من الطويل، ولكن لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني .. ولهذا قل في شعر الجاهلين وكثر في شعر المولدين. (البستاني - الالياذة، ص ٩١) وتابعه الطيب، فقال:- هو والبسيط أطول البحور وأعظمها أبهة وجلالة، وفيهما رصانة. والطويل أفضلهما وأجلهما. فهو أرحب صدراً من البسيط، وأطلق عنانا، وألطف نغما. (الطيب - المرشد إلى أفهم أشعار العرب، ص ٣٦٢ وما بعدها). ويصف البسيط في موضع آخر بأنه أخو الطويل في الحلاوة والروعة، لكن الطويل أعدل مزاجا منه. وفي البسيط دندنة تمنع أن يكون خالص الاختفاء. ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين، (العنف أو اللين. (المرجع نفسه، ص ٤١٤، ٤١٥).

[٧] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٦٨.

[٨] المصدر نفسه، ص ٢٠٥.

[٩] المصدر نفسه، ص ٢٦٨.

[١٠] المصدر نفسه، ص ٢٦٩.

[١١] مصطفى الجوزو - نظريات الشعر عند العرب، ص٢٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جعل هذين الوزنين يتلوان الطويل والبسيط[١] ، ويتابعهم في ذلك الدارسون المحدثون[٢] .

٣- الخفيف: ويتلو الوافر والكامل من حيث درجة الافتتان فيه[٣] . ويؤيد من يرون فيه الجزالة والرشاقة[٤] .

---

[١] انظر - أبو العلاء المعري - الفصول والغايات، ج١: ٢١٣ - ٢١٤.

[٢] يرى البستاني أن الكامل يصلح لكل نوع من الشعر، وهو أجود في الخير منه في الانشاد، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة. وإذا دخله الحذف وجاء نظمه بات نظمه مطربا مرقصا، وكانت به نبره تهيج العاطفة. (البستاني - الإلياذة هوميروس، ص ٩٢) أما الوافر، فيرى أنه أليق البحور، يشتد إذا شددته ويرق اذا رفضته. وأكثر ما يجود به النظم في الفخر كمعلقة "ابن كلثوم" وفيه تجود المراثي. (المرجع نفسه، ص ٩٢).

وذهب "الطيب" إلى أن الكامل أكثر البحور جلجة وحركات، كأنما خلق للتغني، ولذا لا يصلح للحكمة والتفلسف. وفيه لون من الموسيقا يجعله فخماً جزلاً إن أريد به الجد، ويجعله رقيقا لطيفا إن أريد به الغزل وما يراه من أبواب اللين والرقة. وسر الصناعة فيه تنويع النسبة بين الحركات والسكنات. ومن عجيب أمره أن الرثاء قل أن يصلح فيه إن لم يكن نوحاً وتفجعاً. (عبد الله الطيب - المرشد إلى أشعار العرب، ج١: ص٢٤٦ وما بعدها)، ويرى أن توالي المقاطع القصيدة في الوافر تكسبه نوعاً من الثقل، ولكن الشاعر تخلص من هذا الثقل بالعصب. وفيه تدفق وسرعة بالنغمات وتلاحقها، إلا أن في آخره انبتار يكسبه رنة قوية. يصلح للأداء العاطفي .. وأصلح ما يصلح فيه البكائيات والغضب والتفخم والنواب والنكت. (المرجع نفسه، ج١: ص٣٣٠ وما بعدها).

وذهب "الراضي" إلى أن الكامل يصلح لأكثر الأغراض الشعرية، ويمتاز بجرس واضح ينبعث من هذه الحركات الكثيرة المتلاحقة التي تكاد تنحو به نحو الرقابة لولا مايعتورها من كثرة الإضمار. (عبد الحميد الراضي - شرح تحفة الخليل، ص ١٧٧). ويصف الوافر التام بالتدفق وتلاحق الأجزاء وسرعة النغمات فهو وزن خطابي يشتد إذا شددته ويرق إذا رفضته. يصلح للفخر والايحاء والمدح، وايضاً للغزل والرثاء وما إليها. (المرجع نفسه، ص ١٥٣).

وتابعهم "خلوصي" فذهب إلى أن الكامل يصلح لكل الأغراض، ولذلك كثر في شعر القدامى والمحدثين، ويجوز في الخبر أكثر منه في الانشاء. وهو الى الشدة أقرب منه إلى الرقة. (صفاء خلوصي - فن التقطيع الشعري، ص ٥٩). أما الوافر فيرى أنه أكثر البحور مرونة، يشتد ويرق كيفما تشاء، وأجود ما يكون في الفخر والرثاء. (المرجع نفسه، ص ٨٤). وذهب "العياشي" إلى أن الكامل وزن خفيف ولكنه دون خفة أبحر أخرى كالخبب، ويتلاءم مع أغراض الحماسة والفخر ووصف المعارك (محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص ٢٧٤). وكذلك الوافر يتلاءم مع غرض الحماسة، وكل المواضيع الجدية . (المرجع نفسه، ص ٢٧٧). ويتابع "عبده بدوي" من سبقه من الدارسين في طواعية الكامل للعديد من الأغراض الواضحة - الصريحة. (عبده بدوي - دراسات في النص الشعري، ص ٥٦). ويرى أن الوافر يصلح للإنشاد ذي الترجيع والنواح والندب والانكسار، وبخاصة حين تتحول مفاعلتن إلى مفاعيلن وحين تكثر أصوات اللين. (المرجع نفسه، ص ٢٣٩).

[٣] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٦٨.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٦٩، وتابعه في رايه الدارسون المحدثون، فيقول البستاني:- أنه أخف البحور وأطلاها، ويشبه الوافر لينا، ولكنه أكثر منه سهولة وأقرب انسجاما. وإذا جاء نظمه رأيته سهلاً يصلح للتصرف بجميع المعاني - البستاني - الإلياذة. ص٩٣). أما "الطيب" فيرى أن التام منه يميل إلى الفخامة إذا قيس بالسريع والكامل الأخذ والمنسرح، ولكنه دون الطويل و البسيط في ذلك. وهو ذو دندنة لا تمكن من الحوار الطبيعي، وفيه صلابة وشيء من الملنخوليا (الحزن الرقيق) والتدفق. وتلاحق أنغامه يجعله ذا أسر قويّ معتدل، مع حلحلة لا تخفى وزنه رصين قوي، ونغمه واضح معتدل لا يبلغ حدّ اللين ولا حدّ العنف. (عبد الله الطيب - المرشد إلى أنهم أشعار العرب ، ج١: ص١٩٢).

وذهب "الراضي" إلى أن الخفيف وسط بين الفخامة والرقة، لذلك نجده صالحا للحماسة والفخر وما إليهما من موضوعات الجد، وصالحاً أيضا للغزل وغيره من موضوعات الرقة واللين. (عبد الحميد الراضي شرح تحفة الخليل، ص ٢٥٩).

ويرى "العياشي" أنه على جانب كبير من الثقل، خصوصاً حين تكون التفعيلة الوسطى على صورة "مستفعلن" لا "مُتَفْعِلُن" وقد تجتمع في آخر البيت أربعة مقاطع طويلة حين يكون الضرب "فالاتن" مما يزيده ثقلا، ولذلك فهو ايقاع الغزل والرثاء وتقل فيه الحماسة والفخر (محمد العياشي - نظرية ايقاع الشعر العربي، ص١٢٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤- المديد والرمل: يأتيان بعد الخفيف، ويزعم أنّ فيهما ليناً وضعفاً[١] ، وقلما وقع فيهما كلام قوي إلا للعرب، وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى[٢] ، لذلك ذهب إلى أن هذين الوزنين كانا أليق بالمقاصد التي فيها إظهار للشجو والاكتئاب، كالرثاء وما جرى مجراه من أغراض[٣] .

وتتلو هذه الأوزان التراكيب الضعيفة المستكرهة عنده، وهي:

٥- المنسرح: ويتسم بالاضطراب والتقلقل وإن كان الكلام فيه جزلا[٤] ، أي أن هذه الصفة ملازمة له مهما استخدم فيه من كلام جزل.

٦- السريع والرجز: يتسمان بالكزازة[٥] .

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٦٨. وقد ذهب أبو العلاء إلى أن المديد وزن ضعيف، مستندا الى عدم وجوده في أكثر دواوين الفحول. وربما جاء منه الأبيات الفاردة (المفردة) (المعري - الفصول والغايات ، ج١: ٢١٢). وتابعه في رأيه البستاني، يقول:- فقلّ من ينظم عليه لأنه ثقيل على السمع (البستاني - الإلياذة، ص٩٤). ووصف الرمل بأنه بحر الرقة، فيجوز نظمه في الأحزان والأفراح والزهديات. ولهذا لعب به الأندلسيون كل ملعب وأخرجوا منه ضروب الموشحات. وهو غير كثير في الشعر الجاهلي، (المرجع نفسه،ص٩٣). اما "الطيب" فيصف المديد بالنمط الصعب، ويرى فيه صلابة ووحشية وعنفا، ولذا لم يستبعد أن تكون تفعيلاته قد اقتبست في الأصل من قرع الطبول التي كانت تدق في الحرب، وأما سبب صعوبته، على الرغم من بساطة نغمه، أن تفعيلاته تتطلب كلمات متقطعة، ولعل هذا الذي جعل الشعراء يتحامونه، ثم إن مثل هذا التقطع في ذاته شيء لا يقبله الذوق إلا في الحالات النادرة، كموقف الغضب الشديد الذي يسبب العي (عبد الله الطيب - المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١: ص ٧٨)، أما الرمل فيرى أنه ذو موسيقا خفيفة رشيقة منسابة يصحبها شعور عاطفي حزين من غير كآبة أو وجع أو تفجع، الأمر الذي يجعله صالحاً جداً للأغراض الرقيقة الدقيقة. وللتأمل الحزين وينبو عن الصلابة والجد وما إلى ذلك. ٠(المرجع نفسه، ج١: ص ١٣٤).

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٦٨.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٠٥ و ٢٦٨.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٦٨.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٦٨، وجعل "الطيب" السريع مستمداً من الرجز، ورأى فيه بطئا قرّبه من النثر لولا انتظام وزنه، الأمر الذي جعله شبيها بالاسجاع (عبد الله الطيب - المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١/ ص١٥٣، وما بعدها) و لم يبعد عنهما ابراهيم أنيس عندما قال:- إننا حين ننشد شعراً من هذا البحر نشعر باضطراب في الموسيقا لا تستريح إليه الآذان إلا بعد مران طويل. (ابراهيم أنيس - موسيقا الشعر، ص٩٠). وخالفهم البستاني فوصف هذا البحر بالسلامة والعذوبة، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف، ومع هذا فهو قليل جداً في الشعر الجاهلي (البستاني - الإلياذة، ص ٩٤).

أما بالنسبة إلى الرجز فقد رأى أنه من رديء الشعر وسفاسفة (المعري- رسالة الغفران، ص ٢٩٨) وهو بذلك يقترب من وصف حازم لهذا الوزن.

وذهب البستاني إلى أن هذا البحر من أسهل البحور نغماً، ولكنه يقصر عنها في إيقاظ الشعائر، فيجود في وصف الواقع البسيطة وإيراد الامثال والحكم. وقد اختير لنظم المتون العلمية لسهولة نظمه (البساني، الإلياذة، ص ٩٣، ٩٤).

ووصفه "الطيب" بأنه آخ للكامل. وذهب إلى أن القطع فيه أنسب، لأنه شعبي. وكانوا يكثرون منه من المبارزات والحداء .. الخ. وبعد الاسلام استعمل في المطولات لنظم القصص الشعبي وأخبار الفتوح. وكان الذوق العام يفضل القصيد على الرجز لاتساع مجال القول فيه، لأبهته وجلاله. خرج العجاج رؤبة بالرجز عما أريد له من الخفة والترنم فتحاماه الشعراء لجناية النظم التعليمي عليه، على الرغم من حلاوة نغمه وخفته (عبد الله الطيب - المرشد إلى فهم اشعار العرب، ص ٢٣٣). وذهب الراضي إلى أنه وزن سهل للتغيرات الكثيرة المألوفة في أجزائه، والتنويع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه، ويرجح أنه كان في العصر الجاهلي بمثابة الشعر الشعبي في عصرنا، ولسهولته وخفته وعذوبته اتخذ دون غيره للنظم التعليمي فنظم قواعد العلوم. (عبد الحميد الراضي - شرح تحفة الخليل، ص ٢٣، ٢٠٤).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٧- المتقارب: وصفه بالسباطة والسهولة وحسن الاطراد، ومع ذلك فهو من الأبحر الساذجة المتكررة الأجزاء[١]. وكأن كل وزن يتكرر من تفعيلة واحدة متماثلة في النوع ينطوي على قدر من السذاجة لو قيس بغيره، "وإنما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها"[٢].

٨- الهزج: يصفه حازم بالسذاجة والحدة الزائدة[٣].

٩- المجتث والمقتضب: ويتصفان - كما يذكر حازم - بالطيش وقلة الحلاوة[٤].

١٠- المضارع: رفضه حازم بشدة، وقال: إن فيه كل قبيحة ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب، وإنما وضع قياسا، وهو قياس فاسد؛ لأنه من الوضع المتنافر[٥].

وهكذا نجد حازماً يربط بين الأوزان الشعرية والأغراض والمعاني، ويرى أن أغراض الجد تناسبها الأوزان الفخمة الرصينة الباهية كالطويل والبسيط، وكذلك الحماسة تناسبها الأوزان الجزلة كالكامل والوافر، وأما الأغراض التي يقصد فيها إظهار الشجون

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٦٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٦٨.

ولم يبعد البستاني عن حازم، فقال عنه: إنه بحر فيه رنة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة وهو أصلح للعنف منه للرفق، (البستاني - الإلياذة، ص٩٤).

وتابعه "الطيب"، فقال: إنه بحر سهل يسير ذو نغمة واحدة متكررة، متكرر التفاعيل منساب متدفق (عبد الله الطيب - المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١/ص ٢٣٧، ٣٥٥).

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٦٨.

ويكاد يقترب الدارسون المحدثون من وصف حازم، فيقول البستاني: انه لا يصلح لقصره لمثل الالياذة - ولا يجوز فيما خلا الأناشيد والتواشيح الخفيفة، (البستاني، الإلياذة، ص ٩٤)، أما "الطيب" فيراه من البحور الحلوة، وقد عرف الأوائل له حلاوة، ونغمة تطلب قولا مرسلا طيعا تسيطر عليه فكرة واحدة يتغنى بها الشاعر في غير تدقيق وتعقيد والتفات. لذا يصلح للقصص الخفيف الذي يراد منه الامتاع. وعندي أنه أصلح للقصص التعليمي الدرسي ذي الحوار. (عبد الله الطيب - المرشد إلى فهم اشعار العرب، ج١، ص ١٠٠ - ١٠٤) وكان يرى أنه شديد الاقتراب من مجزوء الوافي (المرجع نفسه، ج١: ص ١١١).

وتابعه في وصفه "الراضي"، فقال: انه بحر طيب رتيب، وهو أخو الوافر المجزوء، وهذا الأخير أقل رتابة، لأنه يجمع بين مفاعلتن ومفاعيلن في أغلب الأحيان بينما يقتصر الهزج على مفاعيلن وحدها. ويصلح لسرد الحكاية والحوار (عبد الحميد الراضي - شرح تحفة الخليل،ص١٩٢). أما "العياشي" فذهب إلى أنه: بحر متوسط الحركة، وقد تساوت فيه فرعتا الثقل والخفة (محمد العياشي - نظرية ايقاع الشعر العربي، ص ١٩٧).

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٦٨. وحازم بوصفه هذا يخالف ابن عبد ربه الذي عدّ المجتث أحلى البحور (انظر، ابن عبد ربه- العقد الفريد ، ج١٥ : ٢٥١).

وذهب البستاني إلى أنه لا يجوز نظمها في ما خلا الأناشيد والتواشيح الخفيفة (البستاني - الالياذة، ص ٩٤) وكذلك وصفه "الطيب": بأنه وزن رشيق حلو النغمة لا يصلح لغير الإطراب والإمتاع (عبد الله الطيب - المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص ج١/ ص١٠٢) ويرى الطيب ان المقتضب بحر شهواني فيه دعارة. (المرجع نفسه، ج١، ص٩٢).

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٦٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والاكتئاب فتليق بها الأوزان التي فيها حنان ورقة، كالمديد والرمل[١]، والأغراض التي يقصد فيها الهزل والاستخفاف والتحقير والعبث تناسبها الأوزان الطائشة القليلة البهاء، كالمجتث والمقتضب. والسؤال الذي يريد البحث طرحه هنا: هل من الصحيح أنّ كل بحر يتسم بسمات تجعل له شخصية خاصة، وتعطيه طابعاً تعبيرياً مميزاً، فيكون أكثر ملاءمة من غيره لبعض الأغراض أو لبعض المعاني؟!

قبل أن نجيب عن هذا السؤال، نعرض إلى قضية هامة هي "هل اختيار وزن قصيدة ما في مقدور الشاعر نفسه؟

يطالب حازم الشاعر إذا قصد الروية أن يحضر مقصده في خياله وذهنه، والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده، يتخللها تتبعاً.. ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفاً أو مهيّئاً لأن يصير طرفاً من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة، ثم يضع الوزن والروي بحسبها لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها[٢]. ولا نجد أحداً من النقاد الذين سبقوا حازماً يطالبون الشاعر باختيار أوزانهم سوى ابن طباطا[٣] وأبي هلال العسكري[٤] .

ولذلك لانستطيع أن نقرّ أحمد بدوي على أن النقاد القدماء "رأوا ذلك – اختيار الوزن – في مقدور الشاعر وطاقته، فليس الوزن مما يفرض عليه فرضا – ولا هو بالخارج على حدود إرادته"[٥]، وقد علل يوسف بكار عدم اهتمام النقاد بهذه المسألة بأنهم لم يكونوا يرون ذلك حقا، لأن غالبيتهم – ومنهم ابن طباطا نفسه – لم يروا معرفة العروض ودراسته ضرورية للشاعر، ولا يعقل، والحال هذه أن يطالبوا الشاعر بإعداد الوزن، وهم الذين لم يطالبوه بمعرفة العروض[٦] . وإذا صح ما ذهب إليه يوسف بكار نستطيع القول إن النقاد القدماء كانوا يدركون أن الشاعر لا إرادة له في اختيار الوزن، ويبدو أن الذي دفع ابن طباطا، وأبا هلال العسكري، وحازماً من بعدهم إلى مطالبة الشاعر باختيار أوزانه تصورهم أن بحورا بعينها تلائم أغراضاً بذاتها.

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٠٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٠٤.

[٣] ابن طباطبا – عيار الشعر، ص٥.

[٤] العسكري – الصناعتين، ص١٣٩.

[٥] أحمد بدوي – أسس النقد الأدبي عند العرب،ص٣٣٢.

[٦] يوسف بكار – بناء القصيدة في النقد القديم، ص ١٠٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والحق إن قضية العلاقة بين الوزن وموضوع القصيدة، هي من أعقد القضايا النقدية التي لما يستقر النقد فيها على أي قرار[١]. وتصور حازم أن بحوراً بعينها تلائم أغراضاً بذاتها. هو مما انفرد به عن غيره من العروضيين، فكل ما وصلنا في كتب العروض لا يعدو عرضا لبحور الخليل، وما طرأ عليها من زحافات وعلل ومع ذلك نجد أحد الباحثين المحدثين يذهب إلى أن الخليل ين أحمد قد تنبه إلى مسألة التناسب بين الوزن والغرض، يقول:- "ومحاولة الخليل في الربط بين بعض الأغراض الشعرية وبعض الأوزان معروفة"[٢]. وقوله: "وثمة فكرة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربي نفسه الخليل بن أحمد، تذهب إلى تحديد طابع نفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية، فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن، وبعضها يتفق وحالة البهجة، وما إلى ذلك من أحوال النفس"[٣]. ولا يمكننا أن نسلم بصحة ما يذهب إليه عز الدين اسماعيل، إذ لا دليل يثبت أن الخليل قد تنبه إلى هذه القضية، لأن كل ما وصل إلينا لا يعد و إجابة شكلية عن أسباب تسمية بحور الشعر باسمائها التي أطلقها عليها[٤]. ويستغرب "بكار" مما ذهب إليه عز الدين إسماعيل لا سيما عندما يقول:- "بل نجد أرسطو يتكلم في مسألة وقف عندها العلماء العرب وتشابهت وجهة نظرهم الأدبية والنقاد العرب كانوا يسمون ذلك في عمود الشعر تخير لذيذ الوزن ..."[٥]. وتساءل "بكار": من هؤلاء العلماء العرب الذين تشابهت وجهات نظرهم مع أرسطو في المسألة؟ هل يقصد ابن طباطا وأبا هلال العسكري؟! لا أعتقد أنه قصدهم، لأن الناقد لا يفهم من كلامه أنه التفت إلى ما جاء عند الناقدين القديمين أو أنه كان يقصدهما على الأقل[٦]. ثم كيف يفهم "عزالدين" أن عبارة تخير "لذيذ الوزن" في عمود الشعر تعني الربط بين الأوزان والموضوعات كالذي عند ارسطو، والمرزوقي نفسه يقول: "وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن، لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه" ويضيف :- "إن مفهوم "لذيذ الوزن" في النقد القديم لا يخرج عن أن يكون سهل العروض ومعتدله، وأن يركب الشاعر فيه مستعمل الأعاريض، ويأتي بألطفهما موقعاً، وأخفهما

---

[١] يوسف بكار - بناء القصيدة في النقد القديم، ص ١٦١.

[٢] عز الدين اسماعيل - الأسس الجمالية في النقد العرب، ص ٣٠١.

[٣] عز الدين اسماعيل - التفسير النفسي للأدب، ص٥٥-٥٩ والشعر العربي المعاصر، ص ٥٤.

[٤] يوسف بكار - بناء القصيدة في النقد القديم - ص١٦١.

[٥] عز الدين اسماعيل - الأسس الجمالية، النقد العربي -٣٠١، الشعر العربي المعاصر - ص ٤٧ -٥٤-٥٥.

[٦] يوسف بكار - بناء القصيدة في النقد القديم، ص١٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مستمعاً، وأن يتجنب العويص المستكره[١]. ويمكن أن نضيف إلى ما ذهب إليه "بكار": ما دليل "عز الدين اسماعيل" على أن الخليل قال بهذا، وكتابه في العروض ضاع وما وصلنا إلا شروح له تعليقات عليه، وهذه الشروح لا تشير إلى تنبه الخليل لمسألة التناسب بين الوزن والغرض، لا من قريب ولا من بعيد.

والواقع إن أحداً لم يلتفت إلى العلاقة بين وزن القصيدة وموضوعها قبل ابن طباطا[٢]، وتابعه في رأيه عدد من النقاد[٣]، أما الفلاسفة – الذين اضطلعوا بشرح كتاب الشعر لأرسطو – فقد أشاروا إلى أن هذه المسألة تخصّ أشعار اليونانيين الذين ربطوا كل غرض بوزن معين، ولما جاء حازم راح يطبق رأي أرسطو على الشعر العربي[٤] تطبيقاً واسعاً وفي ذهنه أن تباين الموضوعات لابد أن يصاحبه تباين في الأوزان، يقول:- "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد"[٥]. وقد ذكر حازم أن ابن سينا نبّه على هذه القضية من قبله[٦]، واستنادا إلى هذه الإشارة ذهب أكثر الدّارسين إلى انه أفاد في مذهبه هذا ممَّا أشار إليه الفلاسفة بشأن الوزن في الشعر اليوناني، وهنا نتساءل: كيف يسود الاعتقاد، ويقع التسليم بأن حازماً أخذ هذا التصور عن

---

[١] يوسف بكار – بناء القصيدة في النقد القديم، ص ١٦٢، ١٦٣.

[٢] يقول ابن طباطا:" فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة فحض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه" (ابن طباطا – عيار الشعر، ص ٥).

[٣] نذكر منهم الحاتمي (٣٨٨هـ): فقد أشار إلى أن نجاح الشاعر في مهمته مشروط في جانب منه، باختيار الوزن والقافية لاعتقاده أن الغرض الذي فيه القول يكون أحسن استمرارا في بعض الأوزان دون بعض ويكون أشد إطراداً مع بعض القوافي دون بعضها، الاخر" (الحاتمي – الرسالة الحاتمية، ص ٤٢).

وضمن نفس الإطار يقول العسكري: "واذا أردت أن تعمل شعرا فاحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطرها على قلبك؟ واطلب لها وزناً يأتي فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية. ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون هذه أقرب طريقاً وأيسر بلغة منه في تلك" (العسكري – الصناعيين، ص ١٣٩).

[٤] انظر:- Van Gelder, Beyond the line, Brill, Leiden, 1 st ed, 1982. P. 172.

[٥] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٦٦.

[٦] المصدر نفسه، ص ٢٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفلاسفة، وهم الذين عملوا على تطويق هذه القضية واقصائها عن الشعر العربي[١]، لما ذكروا أن هذه المسألة خاصة بالشعر اليوناني[٢]، ويبدو لي أن حازماً أفاد من إشارتهم إلى صلة الوزن بالغرض في الشعر اليوناني، وبحث هذه القضية في الشعر العربي بعد أن استقراه، واحتج بما لاحظه من اختلاف أنماط الكلام فيه بحسب اختلاف مجاري الأوزان "مشيرا إلى اعتدال كلام أبي العلاء في الوافر وتوعره في الطويل"[٣]، ولذا راح يخص كل قسم من أقسام العروض الثلاثة: الطويل والقصير والمتوسط"[٤] - بغرض من الأغراض، وكأن الوزن - مجرداً - مشحون بالمعنى ناطق بغير لسان.

ولكن هل لهذه الفرضيات أن تطرد وتستقيم في ضوء ما نعرف من شعر؟ وهل يمكن للأوزان أن تتمايز وتتفاضل على أسس من خصائص سابقة لزمن الكتابة والإنشاء؟ ألا يتسع الوزن الواحد لأكثر من غرض وأكثر من معنى؟ ألا يدل ذلك على أن الوزن - مجردا - لا تلازمه صفات جمالية أو معنوية ثابتة؟

تلك أسئلة تحاشاها حازم وتغاضى عنها، فبقيت الأوزان في نظريته تحتفظ بقيم سابقة على الكتابة. وما كان ينبغي له أن يفعل ذلك، وهو الذي حلل الأوزان الشعرية وبين ما يقع فيها من تناسب صوتي وتشاكل جمالي بين الأجزاء، ولا يمكن أن نجاري حازماً فيما ذهب إليه، إذ من التسامح ربط الوزن الشعري بغرض معين أو انفعال معين، ذلك أن تجوالا في أي ديوان شعري يثبت فشل تلك العلاقة الشرطية - التي حاول بعض الدارسين تقنينها بين البحر العروضي والمضمون. لنتتبع على سبيل المثال البحر الطويل في ديوان ابن خفاجه[٥]، فنجد أن تسع قصائد من هذا الوزن قيلت في المديح، وخمسا في الرثاء، وثماني في الغزل بالغلمان والجواري ووصف مجالس اللهو، وثلاثا في الوصف وواحدة في العتاب.

---

[١] محمد اليوسفي، الشعر والشعرية، ص ١٢١، وانظر - ألفت الروبي - نظرية الشعر عند الفلاسفة، ص ٢٦٠ وما بعدها.

[٢] يقول الفارابي :"أن جلّ الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها و لم يرتبوا لكل نوع وزنا معلوما إلا اليونانيون فقط، فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعاً من أنواع الوزن" (الفارابي- رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٢). ويشير ابن سينا صراحة إلى أن ظاهرة تناسب الأوزان والأغراض "خاصة بأشعار اليونانيين ومتعارفة بينهم" (ابن سينا- فن الشعر، ص١٦٦-١٦٧) أما ابن رشد فيقول:- "إنها قانون غير مشترك لجميع الأمم" وبالتالي فهو لا يدخل ضمن القوانين الكلية. (ابن رشد- كتاب الشعر، ص ٢٤٦).

[٣] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٦٨ - ٢٦٩.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٠٥.

[٥] ابن خفاجة (٥٣٣هـ) ديوان ابن خفاجه، تحقيق السيد مصطفى غازي منشأة المعارف - الاسكندرية، ١٩٦٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبناء عليه فقد ثبت لنا بطلان تلك العلاقات الشرطية في البحر الطويل الذي يناسب الموضوعات ذات الجد والرصانة، فقد تنوعت موضوعاته فنظم منه قصائد في الرثاء والمديح والغزل والمجون والعتاب، وقس على هذا البحور الأخرى، ليس عند أبي خفاجة وحده،بل عند الشعراء عامة.

ومع ذلك نلاحظ من الاستقراء السابق أنّ المديح حظى بأكبر عدد من القصائد التي نظمت على البحر الطويل، مما يجعلنا نميل الى الرأي الذي يطرحه الدارسون حول كثرة النظم في المديح، والرثاء، والموضوعات الرصينة على بحور كثيرة، المقاطع، مثل: الطويل، والبسيط، والكامل وقد حاولنا أن نتحقق من هذا القول، فاستعرضنا القصائد التي قالها المتنبي بعد اتصاله بسيف الدولة حتى وفاته، في موضوع المديح[١]، وكانت النتائج كالتالي:

- (٢٣) قصيدة من الطويل. - (٧) قصائد من الخفيف.
- (١٠) قصائد من الكامل. - (٥) قصائد من المنسرح.
- (١٠) قصائد من البسيط. - (٤) من المتقارب.
- (٩) قصائد من الرجز. - (٢) من الوافر.

واستعرضت لذات الغاية ديوان ابن خفاجة فكانت النتائج كالآتي[٢]:-

- (٩) قصائد من الطويل. - (١) من الوافر.
- (٧) قصائد من الكامل. - (١) من السريع.
- (٣) قصائد من المتقارب. - (١) من المديد.

وهذه الاحصائية تؤكد النظرة السابقة، ولا يعني هذا أنني أعزو ارتباط المديح بالبحور الطويلة، التي كانت شائعة عند القدماء، إلى كون المديح موضوعاً لا تتفعل به النفس كما يقول إبراهيم أنيس:- "وأما المدح فليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس وتضطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع كالطويل والبسيط والكامل،.ومثل هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام"[٣].

ومع أن في هذا الكلام ضربا من الصحة إلا أن ما عرضه إبراهيم أنيس ليس السبب الوحيد، وقد ردت هذه الظاهرة إلى أن المديح كان من الموضوعات التقليدية التي

---

[١] راجع ديوان المتنبي.

[٢] راجع ديوان ابن خفاجة.

[٣] إبراهيم أنيس - موسيقا الشعر، ص ١٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حرص فيها الشاعر على السير على نهج القدماء في أوزانهم، كما روعي فيها مثلا البدء بالنسيب والحديث عن الأطلال، ولما كانت البحور كثيرة المقاطع التي لاءمت أذواق القدماء، فكان أن نظم على البحر الطويل ما يقارب ثلث الشعر العربي آنذاك[١]. ويليه الكامل والبسيط والوافر[٢]، ولما كان المديح مقترناً باحتذاء آثار القدماء في نظمهم، أصبح هذا الموضوع مقترناً بما فضله هؤلاء من البحور، وهي البحور كثيرة المقاطع، وقد ساهم النقاد في تثبيت هذه النظرة، فحين توصف الأوزان الطويلة بالبهاء والفخامة، وتوصف الأوزان القصيرة بالطائشة قليلة البهاء، نحصل على مؤشر يعكس النظرة العامة.

ومع ذلك يبقى الحديث عن اختيار الشاعر لأوزانه حديثاً ليس بهذه البساطة، فالشاعر كثيراً ما يتأثر بقصيدة معينة يقرب عهده بقراءتها فيحتذي وزنها حين ينظم، بل إن الأوزان الشائعة دون غيرها تلتقطها ذاكرة الشاعر، لكثرة دورانها على الألسنة ولكثرة محفوظ الشاعر منها، كما أن لذلك غلاقة بذهنية الشاعر الخاصة، فشاعر ذو ذهنية تميل إلى تفتيق المعاني والتعمق في طروحاته، كالمتنبي، سيميل إلى البحور الطويلة كثيرة المقاطع لتستغرق هذه الرزانة الفكرية، مبتعداً عن المجزوءات وعن بحور مثل: الهزج، والمقتضب، ومخلع البسيط.

وفي المقابل إذا طالعنا شعر، عابث كأبي نواس، الذي تأثر ببيئة اللهو والغناء. نجده يكثر من النظم على البحور القصيرة والمجزوءات. وقد ارتبط شرب الخمر والخلاعة والمجون بثورته على تقاليد المجتمع الذي يعيش فيه، فقرن هذه الموضوعات بالنظم على بحور قل نظم القدماء عليها أوانعدم، في نوع من تأكيد تلك الثورة حتى على العروضيين، ولذلك نلاحظ اشتمال ديوانه على بحور من مثل الهزج، والمقتضب، والسريع، والمجتث، والمتقارب. على الرغم من ذلك فإنه لا يزال ينظم القصائد المدحية مستعيناً بالبحور التقليدية من مثل الطويل والكامل والبسيط[٣]. بيد أن هناك ظاهرة مهمة في خمريات أبي نواس، وهي أن القصائد الخمرية التي نظمها، وتميزت بالبناء القصصي والدرامي جاءت على الأوزان الطويلة في الغالب مقارنة بتلك التي اعتمدت على وصف الانفعال الذاتي المحض من قبل الشاعر، فقد نظمت هذه القصائد على المجزوءات والبحور القصيرة.

---

[١] إبراهيم أنيس – موسيقا الشعر، ص ٢١٠.

[٢] المرجع نفسه، ص ٢١٠.

[٣] انظر – شرح ديوان أبي نواس، إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وسنجد في معرض الحديث عن الأوزان والمضامين حديثاً أصاب فيه المنظرون، وذلك عندما أشاروا إلى علاقة المجزوءات والأوزان المولدة، والبحور المتوسطة والقليلة المقاطع بمجالس اللهو والطرب والغناء؛ لسهولة تلحين القصائد على هذه الإيقاعات وصلاحيتها للغناء[١]. وكذلك إذا استعرضنا الأوزان المولدة، نجد أن أوزاناً معينة اختصت بموضوعات بأعيانها وأضحت تدل عليها من مثل: "كان وكان" وهو الوزن الذي اتخذ قالباً لنظم الحكايات والخرافات"[٢]، ومن مثل "القوما" الذي استخدم في نظم دعاء السحور في رمضان[٣]. ومن مثل الأراجيز المزدوجة التي استخدمت لنظم العلوم والحكم والمواعظ كنظم ألفية بن مالك[٤].

ولم يقف حازم عند ربط الوزن بأغراض محددة، بل نجده يجعل لكل وزن طبعا له ما يوافقه في شاعرية الشعراء ويميل إليه كلامهم، ودليله على ذلك أن الشاعر المتمكن المتين الكلام إذا استخدام البحر "الوافر" اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من قوة العارضة وصلابة النبع[٥] . وضرب المثل بأبي العلاء الذي كان إذا سلك البحر "الطويل" توعر كثير من نظمه حتى يتبغض، واذا سلك الوافر اعتدل كلامه وزال عنه التوعر[٦] . وبالمقابل فإن هناك شعراء اذا استعملوا "المديد" و "الرمل" ضعف كلامهم، وانحط عن طبقته في "الوافر" كانحطاطها في "الوافر" عن "الطويل"[٧] على أن الشعراء الضعفاء كلامهم في الوافر وما أشبهه من الأعاريض المتوسطة أقل قبحا"، أما الأعاريض الطويلة التي تفضل المعاني فيعبرون فيها بركاكة الحشو وقبح التذييل وتخاذل بعض أجزاء الكلام عن بعض لطوله، وأما الأعاريض القصيرة التي تفضل المعاني عنها فيضطرون فيها إلى التكلف والحذف المخل، فلذلك كان حالهم في نظم الشعر مضادا لحال

---

[١] يقول إبراهيم أنيس في معرض حديثه عن هذه الأوزان: وهذه "لم تكن مألوفة في الشعر الجاهلي والإسلامي، ثم بدأ الشعراء يعنون بها أو ببعضها بعد ذلك، ونظموا منها أشعاراً كثيرة وقصائد متعددة، حين بدأ الناس يتغنون بالأشعار، وكثر تلحينها في عصور الغناء والطرب أيام العباسيين، ورأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين، فأكثروا من نظمها ووجدت ارتياحاً من عامة الناس وخاصيتهم". (إبراهيم أنيس – موسيقا الشعر، ص ١١٩).

[٢] المرجع نفسه، ص ٢٣٤.

[٣] المرجع نفسه، ص ٢٣٦.

[٤] المرجع نفسه، ص ١٥٢.

[٥] القرطاجني – منهاج البغاء، ص ٢٦٩.

[٦] المصدر نفسه، ص ٢٦٩.

[٧] المصدر نفسه، ص ٢٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأقوياء من الشعراء[١] . وينتهي حازم إلى أنه قد يتساوى شعر الشاعر الأضعف في الأعاريض التي من شأن النظم أن يقوى فيها، وشعر الشاعر الأقوى في الأعاريض التي من شأن النظم أن يضعف فيها، وليس ذلك إلا لشيء يرجع إلى الأعاريض لا إلى الشاعرين[٢] .

والحق أن هذا رأي غريب يكتنفه الاضطراب والتناقض، فمن أين تأتي قوة النظم أو يأتي ضعفه أو اعتداله في نظر حازم؟ فمن خلال النّص السابق نلاحظ أن طول البحور أو قصرها أو توسطها، هي التي تفسح للشعر أن يكون قوياً أو ضعيفاً، لكن أبا العلاء، وهو الشاعر القوي باعتراف حازم، يتوعر في الطويل، وهو أطول البحور، ويعتدل في الوافر – ولا يقول حازم أين يتفوق المعري مع أنه قوي!! إذن طول البحر لم يسعد شاعر المعرة في تأليف الشعر، مع أنه يسعد حتى الشعراء الضعاف على مساواة الأقوياء[٣] .

وربما تعود قوة النظم أو ضعفه أو اعتداله إلى منزلة البحر بين سائر البحور علوا أو انخفاضاً أو توسطاً، على ما قدم حازم، لكن هذا الافتراض يوصلنا إلى نتيجة مشابهة فأبو العلاء، الشاعر القوي، يتوعر كلامه في الطويل مع أن هذا البحر والبحر البسيط هما أعلى البحور، والأول منهما يتصف بالبهاء والقوة، فكلام الشعراء الضعفاء أقل قبحاً في البحور المتوسطة، كالوافر منه في البحور الطويلة. وهكذا لايمكن تطبيق قاعدة حازم لا على مقياس الطول ولا مقياس المنزلة، وهما المقياسان الوحيدان اللذان يقبلهما النص دون أن يقبلهما المنطق[٤] .

وهكذا يضعنا حازم حيال أربع قواعد يخيل إلينا، أن كل واحدة منها كافية لبلوغ الكمال في الشعر وتحاشي النقص، حتى إذا انتقلنا إلى غيرها نجدها ضرورية ضرورة الأولى وهكذا، وهذه القواعد هي:

١- التناسب بين التفعيلات.

٢- الائتلاف بين الحركات والسكنات.

٣- اللياقة بين الوزن والغرض وبين أنماط النظم وفقا لرتب الأوزان وصفاتها.

---

[١] المصدر نفسه، ص ٢٦٩ – ٢٧٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٧٠.

[٣] مصطفى الجوزو – نظريات الشعر عند العرب، ص ٣٢.

[٤] مصطفى الجوزو – نظريات الشعر عند العرب، ص٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤- التوافق بين طبع الوزن وقوة الشاعر.

لكن هذه القواعد لا يمكن تطبيقها إلا على الطويل والبسيط. فهما بحسب القاعدة الأولى تاما التناسب متركبان متقابلان، متضاعفان، وسكنات كل منهما تساوي خمسة أسباع حركاته، أي يحوم حول الثلثين، وهما أعلى البحور رتبة لأنهما من البحور الرصينة التي تصلح لمقاصد الجد، وهما أخيرا مما يرفع النظم فيهما طبقة الكلام عند الشعراء غير الضعفاء، لأنهما، لا سيما الأول، طويلان، فهذان البحران إذن يأتيان دائماً في الرتبة الاولى وجميع القواعد تتوافق عليهما، لكنها تضطرب في غيرهما أيما اضطراب، فلو تأملنا البحر الكامل نجده بحسب القاعدة الأولى، دانى الرتبة لأنه غير متركب التناسب ولا متقابله، أو هو غير متشافع وفيه تماثل في الشطر الواحد. ونجده بحسب القاعدة الثانية لدنا سبطا، فسكناته خمسا متحركاته او سبعاً المجموع، أي أنه بعيد جداً من المعدل الذي حدده حازم للحركات والسكنات، أما وفقا للقاعدة الثالثة نجده يأتي في الدرجة الثانية، بعد الطويل والبسيط، وإذا طبقنا القاعدة الرابعة نجده غير معروف المنزلة، ذلك أن منزلته هذه تتحدد من قبول شاعرية الشاعر له أو عدم قبولها، فالبحر الواحد يمكن أن يكون، اذن، حميداً أو ذميماً في الوقت نفسه[1].

بناء على ما سبق نلاحظ أن أحكام حازم مبنية على اعتبارين أولهما:

أنواع تركيب التفعيلات ومقدار ما فيها من حركات وسكنات وتوالي ذلك، وتناسب هذا التركيب أو عدم تناسبه، والآخر هو الذوق الخاص النابع من قراءة قصائد معينة على كل وزن من هذه الأوزان.

صحيح أن تتابع المقاطع الصوتية بطريقة مخصوصة في كل وزن على حدة قد يؤدي إلى استدعاء كلمات من صيغ معينة، وصحيح أيضاً أن طول البيت أو قصره قد يؤدي إلى إيقاع خاص، ولكن هذا كله محكوم باختيار المفردات وهي الوحدات الدلالية الصغرى، واختيار أنماط التراكيب النحوية تتفاعل مع مفرداتها وتكون معها سياقاً خاصاً يعطي القصيدة الحية الواقعية دلالتها الخاصة بها، أما أن كل وزن في ذاته له صفات خاصة به تساعد على تقوية الضعيف أو إضعاف القوي فهذا ما لا يمكن أن يسلم به على إطلاقه. والحكم بالسباطة أو الجعودة، والقوة أو الضعف، والطلاوة والجزالة وحسن الإطراد، والرشاقة واللين، والرخاوة أو الصلابة والوحشية والعنف الى غير ذلك من

---

[1] انظر - مصطفى الجوزو - نظريات الشعر عند العرب، ص ٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصفات التي يطلقها حازم على البحور ويرى أنها كامنة فيها إذا سلم في بعض القصائد لعوامل خارجة عن الوزن نفسه نابعة من التركيب واختيار مفردات من مجالات دلالية معينة محكومة بسياق مخصوص يساعد الوزن بوصفه أحد عوامل بناء القصيدة، عليها فإنه لا يسلم في قصائد أخرى[١].

فهذا كلام انطباعي ما كان ينبغي لناقد مثل حازم أن يقول به، وقد بينا أن استقراء الشعر يدلنا على أن الوزن الواحد يستعمل في شتى الأغراض والعواطف والمعاني، وإن الغرض الواحد يظهر في شتى الأوزان، وكذلك الانفعال الواحد[٢].

ومع أننا قد نعجب بما يقوله حازم ومن سار على نهجه في هذا المجال، نرى أن إطلاق هذا القول والتسليم به والاحتكام إليه قد ينطوي على خطورة تقنين الإبداع الشعري ووضعه في قوالب جامدة قبل أن يتم إنشاؤه. وكل ما يمكن أن يقال في هذا المجال أن كل قصيدة على حدة قد تكون لها هذه الصفات التي يطلقها حازم على غير بحرها. فهذه الأحكام التي يرى أنها نابعة من البحر المستعمل لا من الشاعر المبدع تتنافى مع الإبداع الشعري الذي يعد عن هذه الأحكام، ولا يمكن -لذلك- أن نعمم هذه الأحكام أو نعمل على

---

[١] محمد حماسة- الجانب العروضي عند حازم، المجلة العربية للعلوم الانسانية، الكويت، ع٣٦، م٩، ١٩٨٩، ص٢٩٨.

[٢] وقد لاحظ ذلك "عز الدين اسماعيل" وضرب مثلاً على أن الوزن الواحد يستعمل للتعبير عن انفعالين مختلفين، وذكر مرثية شوقي التي مطلعها:-

الضُّلوعُ تـــتقدُ والدموع تطـــردُ

أيها الشجيّ أفـــق من غباء ما تجـــد

وفيها تتضح النغمة الحزينة،ثم ذكر قصيدة "شوقي" المشهورة في وصف مرقص، مطلعها:-

حفّ كأسها الحبـــب فهي فضةٌ ذهـــبُ

وهي قصيدة تشع منها البهجة "والقصيدتان من وزن واحد" (عز الدين اسماعيل - التفسير النفسي للأدب - ص ٥٩).

كما لاحظ "عز الدين اسماعيل" أن الانفعال ليس نوعا واحدا ولا درجة واحدة فيربط بوزن معين او أنواع معينة من الأوزان، فابن الرومي ولده في قصيدة من الطويل منها:

بُكاؤُكما يغشى وإن كان لا يجدي - فجودا فقد أودى نظير كما عندي

وأم السليك ترثي ولدها بقصيدة من وزن آخر بالغ القصر منها:-

طافّ يبغي نجسودة مِنْ هلاكٍ فهـــلك

فالحزن في هذه القصيدة أقرب إلى الصرخات الحادة، وهو يختلف عن الحزن في قصيدة ابن الرومي. (عز الدين اسماعيل - التفسير النفسي للأدب، ص ٧٧ وما بعدها).

وذهب "إبراهيم عبد الرحمن" إلى زيف الآراء التي تربط بين الأوزان ومعاني القصائد وأغراضها، فيرى أن هذا زعم يبطله تنوع أغراض القصيدة الواحدة، واختلاف معانيها، وتباين مواقف الشاعر النفسية فيها، وصياغة هذا كله في بحر واحد، والأوزان عنده ليست أكثر من آلات موسيقية يستطيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعزف عليها ألواناً متنوعة من الأنغام (إبراهيم عبد الرحمن - من أصول الشعر العربي - الأغراض والموسيقا - مجلة فصول، م٤ - ع٢ - ١٩٨٤ - ص ٢٤ وما بعدها). ومقابل هؤلاء نجد عدداً من الدارسين الذين ربطوا الوزن بالمعنى نذكر منهم (ناصر الدين الأسد، - القيان والغناء، ص ١٩٥) - و (شكرى عياد - موسيقا الشعر، ص ١٥٤) و (شوقي ضيف - الشعر الغنائي في الأمصار الاسلامية ، ص ١١٧) و (عبدالله الطيب - المرشد الى فهم أشعرا العرب ،ص ٣٣٢) و (محمد حسين - أساليب الصناعة،ص ١٥) وغيرهم كثيرون.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صدق على بعض القصائد فقد لا يصدق على بعضها الآخر. وعلى الرغم من ذلك فإن حازماً استطاع بمنهجه أن يلج باب البحث عن التناسب في التشكيلات العروضية، ولا يقف عند التفريعات المنبعثة من خلال الدوائر العروضية. ولذلك لا نوافق شكري عياد الذي ذهب إلى أن ذوق حازم لأوزان الشعر العربي يخلو من القوة وكلامه لا يتجاوز القشور إلى اللباب[١]. فقوله هذا يسلب حازماً كل ما قام به من جهود جمالية، ويسوي بينه وبين العروضيين الذين هاجمهم حازم نفسه. وهذا لا يعني أننا ننكر دوران حازم في مناقشاته الجمالية لأبنية الوزن حول صور التركيبات الخليلية في العروض، وفي الوقت نفسه لا يتساوى مع غيره من العروضيين الذين عكفوا على علم الخليل في هذا الشأن، وحاولوا أن يركّبوا أبنية وزنية من دوائره، فحازم وإن دار في فلكه، إلا أنه فلسف الأسس الجماليةالتي قام عليها، وعلل لاختيار بعض وجوهه، وتشكلاته دون بعضها الآخر.

وعلى أيّ حال يظل لحازم فضل إثارة هذه القضية المهمة التي لم يثرها على هذا النحو أحد غيره، لا سيما إذا عرفنا أن هذه القضية تحتل مساحة كبيرة لدى كثير من نقاد الغرب[٢].

وقد رتب حازم على نظرته في صفات الأوزان مبدأ مهما قد يكون أكثر قبولاً، وهو أن المفاضلة بين شاعر وآخر ينبغي ألا تكون إلا بمراعاة عدد من الأسس من بينها أن يكونا قد نظما من وزن واحد أو من وزنين متقاربين، يقول: "وإنما يحكم بتفضيل أحد الشاعرين على الآخر إذا عرف إن كليهما نظم في شعره مسلكاً واحدا، وذهبا من المقاصد مذهباً مفرداً، أو كان مذهب أحدهما مقاربا لمذهب الآخر ومناسباً له، وكان شعرهما في عروض واحد أو عروضين غير بعيد نمط الكلام في أحدهما عن نمطه في الآخر، ثم يقاس ما بين الكلامين من البعد بما بين النمطين. فيظهر الترجيح أو المساواة عند ذلك"[٣].

---

[١] انظر – شكري عياد – موسيقا الشعر العربي – ص ١٣٤.

[٢] ناقش كثيراً من هذه القضايا (رنيه ويليك- نظرية الأدب، ص٢٠٥ وما بعدها).

[٣] القرطاجني- منهاج البلغاء، ص٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويظهر بذلك أن حازماً عند ما قدم وصفا لكل من الأوزان كان يرمي من ورائه إلى غاية نقدية محددة، وقد تناقل بعض آرائه في هذه الصدد من تكلم عن صفات الأوزان بعده.

ولابد لنا بعد الفراغ من عرض آرائه في الأوزان الشعرية، كما تجلت في منهاجه، من تسجيل ما اهتدينا إليه من نتائج، ففي الوقت الذي كانت الدّراسات العروضية تؤكد على مركزية الوزن نجد حازماً يؤكد على أنّ الوزن ليس جوهر الشعر، إنما هو من جملته، ومما يتقوم به، ويرفض أن يكون الشعر شعراً بدلالة الوزن فقط، كما ذهب العديد من العروضيين.

وأسهم في الحديث عن موسيقا الشعر إسهاماً مبدعاً متميزاً قدم فيه جملة من الآراء الابداعية تارة، والمتطورة تارة أخرى، والمنقولة عن سابقيه نقلاً لا يُستغنى عنه، وتصرف في التركيبات الوزنية عما قدره العروضيون، بعد أن أدرك أن متقدميه عجزوا عن ادراك كنهها، وضمن هذه التوجيهات أثرى حازم البحث العروضي، وقد تجلى ذلك في مناقشته للأسس الجمالية في بناء الأوزان الشعرية، فيتعمق في البناء الداخلي لها، ويعرض مكوناتها الصوتية، ويحاول أن يعلل لأوجه التركيبات المتلائمة منها، ويفسر أوجه التنافر في التركيبات المستقلة أو المتنافرة، وقد جاءت أحكامه ذوقية ذاتية، وهما بداية صحيحة لأي ظاهرة فكرية لبناء منظور نقدي تقوم على أسس منهجية وموضوعية بعيدة عن الانطباع الذاتي والذوق الشخصي، بما يمهد الطريق لاشتقاق ملاحظ في نظرات تتجاوز المنجز السابق[١]. وقد يكون أقرب إلى الصواب إن قلنا: إن آراء حازم في العروض تحمل في مطاويها نظرية جديدة لفهم الأسس الجمالية للشعر، وإذا كان ثمة إشكال فمردّه انّ شواهد الشعر التي من شأنها أن تعزز النظرية وتسوغها تبدو قليلة، على أن ذلك لا ينبغي أن يتخذ ذريعة للطعن في النظرية أو أن يصد عنها، ويذهب الاطمئنان إلى فروضها، وتقديراتها، فليس القرطاجني من الذين يهملون النصّ ويسرفون في الاشتغال بالنظريات، ولعل القارئ الذي يجري منه الشعر مجرى المحفوظ والمأثور يدرك ما للذاكرة الشعرية لديه من حضور، على الرغم من أن صاحبه لا يهرع إلى الشاهد في الأغلب الأعم، إلا استئناساً أو استطراداً، أو تفريعاً، ولكن يبدو أن القرطاجني لم يفته كبير شيء من الشعر العربي إلا قرأه، وطالع فيه، حتى انطبع في عقله ووجدانه وفسح له مجال التنظير فيه، وتناول مبانيه تناول البارع الخبير[٢].

---

[١] أحمد جاسم – شعر ابن المعتز، ص ٢٤٢.

[٢] منصف الوهايبي – مقارنة المنجتمع المفيد في نظرية الشعر عند حازم – مجلة دراسات أندلسية، تونس، العدد الثامن، ١٩٩٢، ص٤٥-٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- الفصل الثالث:-

- القافية -

- تعريفها....
- أسسها الجمالية.....

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تبين لنا من خلال الفصل السابق – أن حازماً يعد الوزن عنصراً مهماً لرفد عملية التخييل، باعتباره مكونا إيقاعيا يسهم في إيجاد البنية الموسيقية للشعر. وقدّم، في الأوزان الشعرية، ملاحظ وآراء خالف فيها الخليل بن أحمد، مستعيناً، في ذلك، بمنجزات أسلافه، وما مدّته به ثقافته المنطقية الفلسفية، وقد تجلّى ذلك في حديثه عن "التناسب" الذي رأى أنه كاف لبلوغ الجمال الشعري، كأنه يريد أن يقول: أن الشاعر إذا أحسن "التناسب الصوتي" وما يتصل به أدى أفضل الموسيقا الشعرية[١]. وفي هذا الفصل سنبرز دور القافية، التي عدّها القدماء عنصراً مهماً في رفد الإيقاع الخارجي للموسيقا الشعرية، ونتبين دورها في وسم الخطاب الشعري بقيمة جمالية لديه.

لقد اهتم القدماء نقاداً وعروضيين بالقافية اهتماماً كبيراً، وعدّوها، إلى جانب الوزن، ركناً أساسياً من أركان القصيدة العربية، فهما حجر الأساس في بناء موسيقاها الخارجية التي يقيها العروض وحده[٢]، وذهبوا إلى أن الوزن مشتمل عليها وجالب لها ضرورة، وهي إلى ذلك، شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر الذي لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية[٣].

وحازم، كغيره من النقاد، أولى القافية جلّ اهتمامه، وإن كان اهتمامه بها أقل من اهتمامه بالوزن، بيد أن نظريته في القافية تعدُّ مكملة لنظريته في الوزن، وإن أوحى أحياناً بانفصال بعضها عن بعض[٤]. والسؤال الذي يطرح نفسه هو: بماذا تميز حازم على غيره من النقاد والعروضيين، حتى عدّ من أكثرهم اهتماماً بها؟

---

[١] مصطفى الجوزو – نظريات الشعر عند العرب، ص ٥٤.

[٢] انظر : شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، ص٧٨.

[٣] ابن رشيق – العمدة، ج١: ص١٥١، هذا وقد وفرت لنا كتب النقد القديمة مجموعة من النصوص تكشف لنا مدى عنايتهم وتقديرهم لها، فقد نسب إلى الخليل أن أشعر بيت تقوله العرب ما أوله دليل على قافيته. (ابن عبد ربه – العقد الفريد، ج١: ١٥١). وذهب شبيب بن شيبة (١٧٠هـ) إلى أن حظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ سائر البيت. (الجاحظ – البيان والتبين، ج١: ١٢٢). ودعا بشر بن المعتمر (٢١٠هـ) إلى أن تحل القافية في مركزها وفي نصابها وألا تكون قلقة، ولا نافرة، ولا مغتصبة. (الجاحظ – البيان و التبين – ج١: ١٣٨). وتابع ابن طباطا (٣٢٢هـ) بشر في رأيه، فكره أن تكون القوافي قلقة، لكنه بين معنى قلقها بقوله:- "تلك التي لم تسلم من عيب يلحقها، وطلب، بالمقابل أن تكون القوافي واقعة في مواضعها، متمكنة في مواقعها. (انظر - ابن طباطا – عيار الشعر، ١٠٢-١١١). وطلب قدامة (٣٣٧هـ) أن تكون القوافي عذبة العرف، سلسلة المخرج، (قدامة – نقد الشعر، ٥١) وناقشها المعري. (٤٤٩هـ) من ناحية صوتية. (انظر – رسالة الغفران، ص ٣٧٥ و ٤٨٦). ومقدمة لزوم ما لا يلزم، ج١: ٣٧٩هـ). وهذه النظرة القديمة لا تختلف عن نظرة المعاصرين الذين يعدون القافية عنصراً أساسياً ومهماً في بناء القصيدة وتوجيهها. (هادي الحمدان – القافية ودورها في التوجيه الشعري، مجلة الاقلام – السنة (٤)، العدد (٧)، آذار ١٩٦٨، ص ٢٩-٣١).

[٤] مصطفى الجوزو – نظريات الشعر عند العرب، ص ٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تعريف القافية:

عرّف حازم القافية بقوله:- هي الأصوات الواقعة" ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى"[١]، وهو بذلك يتابع الخليل[٢]. والملاحظ هنا أنه كغيره من المنظرين العرب، لم يهتموا بوضع تعريف دقيق للقافية[٣]، فقد انحصر تفسيرهم لمعناها من ناحية عروضية بحتة[٤].

وقد أكدّ حازم على دور القافية في بناء القصيدة عندما عدّها عنصراً أساسياً في تعريف الشعر، فكانت تكميلا لتعريفه، إذ قال:- "الشعر كلام مخيل موزون، مختص، في لسان العرب بزيادة التقفية"[٥]، وهنا يتفق حازم مع من عدّوها عنصراً أساسياً في تعريف الشعر، بيد أن المتتبع لكلامه عنها يلاحظ تميزه عنهم بمدى عنايته بها بوصفها عنصراً مميزاً للشعر العربي – عما سواه من أشعار الأمم في منظوره – ويؤكد وصفه بما يقوله الفارابي من: "أن الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقفى، فإنما يرمون أن يحتذوا فيه حذو العرب، وليس ذلك موجوداً في أشعارهم القديمة"[٦]. ويبدو لنا أن حازماً لا يصدر رأيه عن استقراء لأشعار الأمم الأخرى، إنما نجده يؤمن بما آمن به الفارابي وابن سينا[٧]. والحق أن القافية ليست وقفاً على الشعر العربي، بل هي عامة عند أكثر الأمم وإن كانت غالبة عند العرب، لذلك لا نتفق مع حازم حول هذا الفهم الذي يخصّ الشعر العربي بالقافية دون غيره، فالقافية لا يخلو منها شعر عربي أو غير عربي[٨]. ولكن الأهم من الاتفاق أو الاختلاف مع حازم ملاحظة ما ينطوي عليه تعليله من تسليم بقيمة جمالية مرتبطة بموسيقا الشعر، فالإشارة إلى ما يرتبط بحسن اطراد القافية من تأثير متصل بالتعجب والاستلذاذ للقسمة البديعة، والوضع المتناسب العجيب، يلفتنا إلى أثر

---

(١) القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٧٥.

(٢) فهي عنده:- "ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن". (انظر – الأخفش – القوافي، ص ٨؛ ابن جني – مختصر القوافي، ص ١٨٨، التبريزي – الوافي في العروض والقوافي، ص ٢٢٠، السكاكي – مفتاح العلوم، ص ٢٧٠).

(٣) محمد اليوسفي – الشعر والشعرية، ص ٦٤.

(٤) مصطفى الجوزو – نظريات الشعر عند العرب، ص ٣٦.

(٥) القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٧٥.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٢٣.

(٧) جابر عصفور– مفهوم الشعر، ص٤٠٧.

(٨) يقول "Cotterill": ويبدو أن القافية طريق طبيعية من طرق التعبير الموسيقية عند كثير من الأمم، فهي كثيرة غالبة في الشعر العربي". (نجيب البيهي – تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ص ٨٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التكرار المتميز للوزن، وأهم من ذلك أنه يلفتنا إلى محاولته تسويغ القافية في الشعر العربي تسويغاً نقدياً يستحق التأمل، وهذا التسويغ يقوم على أساسين[١]:

أولهما: يرتبط بحرص العرب على التمييز بين فروق المعاني، فالعرب – فيما يقول حازم – يمكن أن تجعل للمعاني علامات غير اختلاف مجاري الأواخر كما فعل غيرها من الأمم "لكنها اختصرت وجعلت مجاري الأواخر، التي احتاجت إليها لتنويع مجاري القوافي والأسجاع وتحسين نهايات الكلمة بالجملة، فروقاً بين المعاني، فاجتمع لها في إجراء الأواخر على ما أجرتها فائدتان"[٢]. وما يقوله حازم هنا يتفق معه ما يقوله بعض البنيويين المعاصرين [٣] .

أما الثاني: فمرتبط باللذة التي يحدثها التكرار المنتظم للمقاطع، ولو أجرى شعراء العرب أواخر الكلم في الشعر كيفما اتفق، لما أنتج ذلك أي أثر من آثار اللذة، لأن اللذة مرتبطة دوماً بنظام متناسب، ولذلك كان "لجرى الأمور على نظام منضبط محكم موقع عجيب من النفس بحفظ المتكلم لنظام كلامه، ومقابلته بضروب هيأته ضروب هيآت المعاني اللائقة بها، ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجيب، ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحداً"[٤].

* *أسس القافية:*

تنبه حازم إلى أن للقافية خصائص إيقاعية ومعنوية وجمالية، وبناء عليه قام بتحديد شروط خاصة بها هي:

١- صحة الوضع، وذلك بالتزام الحركات والسواكن والحروف[٥] المخصصة لها، وهذه تستند إلى المعرفة بعلم القوافي، لذا لم يسهب حازم بالحديث عنها، إنما قدّم جملة من الوصايا التي تسهم في تحديد جمال القافية، تحديداً دقيقاً، وذلك من خلال:

١- توحيد حروف الروي في القصيدة الواحدة، وتجنب ما يسمى بـ "الإكفاء"، يقول: "والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي، في كل قافية من

---

[١] انظر – جابر عصفور – مفهوم الشعر – ص ٤٠٨ – ٤٠٩.

[٢] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ١٢٣.

[٣] محمد حماسة– الجانب العروضي عند حازم القرطاجني، مجلة العلوم الانسانية، الكويت، ع٣٦، م٩، ١٩٨٩، ص٢٩٤.

[٤] المصدر نفسه، ص ١٢٤.

[٥] المصدر نفسه، ص٢٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعر، حرفاً واحداً بعينه، غير متسامح في إيراد مايقاربه معه، وقد وقع لبعض من لا يُحفل به من العرب الذين كانت بضاعتهم في الشعر مزجاة"[١] .

ويفهم من كلامه هذا أنه "كان يعارض بشدة أن يأتي الشاعر بحرفين متقاربي الجرس في القافية الموحدة، وقد تدلنا حملة حازم على أولئك الشعراء الذين أتوا بحرفين متقاربي الجرس، الخارجين على القافية الواحدة، أن العرب أنكروا القافية المرسلة، ومما يدعم هذا الرأي إهمالهم تلك المحاولات التي خرج فيها أصحابها على وحدة القافية، وسلكوها في عيوب القافية[٢] . وهذا - كما يقول بكار- ردّ واضح على الدّارسين المعاصرين الذين ذهبوا إلى أن العرب ما كانت تتكر القافية المرسلة كما نتوهم"[٣] .

٢- تجنب ما يسمى بـ "الإقواء" يقول: "ومما يوجبه الاختيار أيضاً أن تكون حركات حروف الروي من نوع واحد لا يجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك، وقد وقع الجمع بين ذلك للفصحاء على قبح"[٤] .

٣- مراعاة حرف التأسيس عند وجوده، يقول: "ويجب التزام حروف العلة الواقعة سواكن بين أقرب متحرك يتلوه ساكن إلى الروي وبين حرف الروي"[٥] . ويفضل أن يكون حرف التأسيس وحروف الروي من كلمة واحدة. أما أن كانا من كلمتين فجائز أن يقع ما فيه صورة التأسيس مع ما ليس فيه تأسيس في قافية واحدة، ولم يقبح ذلك[٦] .

٤- تجنب ما يسمى بـ "السّناد" يقول:- وقد يضم ويفتح ما قبل حرف العلة معاً، وكذلك كسره وفتحه، وكل ذلك على قبح[٧] .

٥- مراعاة حرف الردف[٨] .

٦- تجنب ما يسمى بـ "التجميع" وهو أن يكون المصراع الأول على صيغة يوهم وضعها أنها مصراع، ثم تأتي القافية على خلاف ذلك[٩] .

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٧٢.

[٢] يوسف بكار - بناء القصيدة في النقد القديم، ص ١٨٢.

[٣] العقاد - مطالعات في الكتب والحياة، ص ٤١٧.

[٤] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٧٢.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٧٢.

[٦] المصدر نفسه، ص ٢٧٣.

[٧] المصدر نفسه، ص ٢٧٣.

[٨] المصدر نفسه، ص ٢٧٣.

[٩] المصدر نفسه، ص ٢٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٧- ويستحسن حازم التزام حركة ما قبل الروي في القوافي المقيدة[١]، وهو ما يسمى بـ "التوجيه".

٨- وكذلك يستحسن أن يُلتزم قبل الضمائر وتاءات التأنيث، حرف بعينه، أما إذا لم يلتزم فيها حرف معين، ففي هذه الحال يوجب التزام حركة بعينها، وذلك "لئلا ينضاف إلى كون الروي ليس بمقطع، وإنما هو حرف زائد يعاد مع كلم مختلفة المقاطع أن يكون ما قبله متغيرا بأنواع الإعراب، وعندها "تبعد مقاطع الأبيات عن التناسب ويقع فيها اختلاف"[٢].

وذهب حازم إلى أن هاءات الضمائر، والتأنيث المسكنة، وهاء السكت، لا تكون إلا صلات، أما إذا كانت القافية مطلقة ولم توصل بشيء من الروادف، فإن صلاتها تكون حروف مدّ ولين من جنس حركة القافية[٣] . ولا خلاف هنا بينه وبين الخليل، إلا أنه أجاز اطلاق القافية بالتنوين، وهو ما لم يذكره الخليل، إنما اضافه الأخفش وسماه بـ "الغلو"[٤].

ومما تقدم نلاحظ أن حازماً يتحدث عن عيوب القافية التي تكاد لا تخلو منها كتب العروض، والقافية، أو كتب النقد. ونراهُ، أيضاً، يتابع العروضيين في تصنيف القوافي على حسب ترتيب الحركات والسكنات منها إلى صور خمس، هي[٥]:

١- الترادف:- وهو توالي ساكنين في القافية من غير فصل، نحو : "قال".

٢- المتواتر:- وهو توالي ساكنين مفصول بينهما بحركة في القافية، نحو: "أيها الطلل البالي".

٣- المتدارك:- وهو توالي حركتين في القافية "نحو: "مَنزِلِ".

٤- المتراكب:- وهو توالي ثلاثة متحركات في القافية، نحو: "السَّفر".

٥- المتكاوس:- وهو توالي أربع حركات في القافية، ولا يكون إلا في الرجز، نحو: "زلت به إلى الحضيض قدَمه".

---

[١] القرطاجني- منهاج البلغاء، ص ٢٧٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٧٤.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٧٤.

[٤] الأخفش - القوافي، ص ٣٦.

[٥] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويتبين لنا من خلال اهتمام المنظرين الأوائل، ومنهم حازم، بالقافية وترتيب الحركات والسكنات فيها، وما يلحقها من عيوب، أنهم توصلوا إلى نتيجة مفادها أن هذه العيوب تقلل من الطاقة الايقاعية، فالاقواء مثلاً يأتي في شكل تنافر صوتي يسم الروي ومن ورائه القافية بأسرها، وينسحب على العلاقات التي تنشأ بين الأبيات[١]. وبالتالي فإن اجتنابه يثبت في النفس نواة إيقاعية لا تخل نهايتها التي تعلق في الذهن أكثر من غيرها. أما مراعاة حرف التأسيس، والردف، فإنها تمنح الكلام بعداً صوتياً ومدى بعيداً يرفد التموجات الصوتية للوزن بزمن ينضاف إلى زمن الوزن بغير أن يسيء إليه، أما التّجميع فإنه يعطل ظاهرة رد الاعجاز على الصدور، ويبطل ما تفرزه من إيقاع داخلي[٢]، ولئن كان السناد يطرأ على الحركة قبل الروي، فإنه يسهم أيضاً في تعطيل التناغم الذي يوقع الأبيات فيما بينها ويعمم ظاهرة التنافر[٣]. ولذلك نجدهم يحرصون على رفد الأشعار بالجانب الصوتي الموسيقي، ويؤكدون على ضرورة التصريع – وهو تصيير مقطع آخر المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها[٤]، أو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته[٥] – لأنه مذهب الشعراء المجيدين، ولأن بنية الشعر إنما هو "التسجيع والتقفيه، وكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل في باب الشعر"[٦]. وعوّلوا على أهميته في مطلع القصيدة لأنه يميّز بين الابتداء وغيره، ويفهم منه قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها[٧].

وحازم – بدوره – فطن إلى أهمية التصريع، فعدّ ما قاله الجيل الأول ثاقباً، وذهب إلى أن "للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً في النفس لاستدلالها على قافية البيت قبل الانتهاء إليها"[٨]. وتنّبه إلى ما يسهم به التصريع من تعضيد قوى للإيقاع، والموسيقا التي تخلفها القافية، ويلحّ على ضرورة مراعاة المطالع: ويوجب أن تكون أحسن شيء؛ لأنها أول ما يقرع الأذن، وما يحسن المطالع تصريعها[٩].

---

(١) محمد اليوسفي – الشعر والشعرية، ص ٧٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٧٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧٢.

(٤) قدامه – نقد الشعر، ص ٥١.

(٥) ابن رشيق – العمدة، ج١: ١٧٣.

(٦) قدامة – نقد الشعر، ص ٥٨.

(٧) ابن سنان الخفاجي – سر الفصاحة، ص٢٢٢.

(٨) القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٨٣.

(٩) المصدر نفسه، ص ٢٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتنصب عنايته بالتصريع، أيضاً، على الكلمة الواقعة في مقطع المصراع، فذهب إلى أنها "يجب أن تكون مختارة متمكنة حسنة الدلالة على المعنى تابعة له، ويحسن أن يكون مقطعها مماثلاً لمقطع الكلمة التي في القافية. وأن يكون ما بين أقرب ساكن فيها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضاً. وأن يكون ملتزماً فيها مع حركة المجرى، أو التقييد، أو التأسيس، والردف، والوصل بالضمائر، وحروف الإطلاق"[١].

ولم تقف حدود مراعته للتصريع عند هذا الحدّ، بل تتعداه إلى عنايته بمفتتح المصراع الذي يجب أن يكون دالا على غرض القصيدة، مع جمعها إلى عذوبة المسموع: الجدة وعدم الابتذال على ألسنة الشعراء، وأن يراعى في صدر المصراع اللطف، وقدرة الكلام على تحريك النفس بالنسبة إلى غرض الكلام، كالمناجاة والتذكر في النسيب، وإن قرن ذلك بمعنى من المعاني التي هي أحوال تعتري الإنسان كالتعجب والتشكك، كان ذلك منزعاً بديعاً، ومأخذاً حسناً[٢]، من مثل قول أبي تمام:

يا بُعدَ غَايَةِ دَمْعِ العَيْنِ أن بعدُوا

هي الصَّبَابَةُ طولَ الدَّهرِ والسُّهدِ[٣]

وقول المتنبي:-

أتَراهَا لِكَثْرَةِ العُشَّـــــــــاقِ

تَحْسَبُ الدَّمْعَ خِلْقَةً في المآقـــي[٤]

أما فيما يخص المصراع الثاني، فإنه يوجب انسجامه مع المصراع الأول من حيث تحسين عبارته وتشريف معناه، ولا يشترط في صدر المصراع الثاني كثيراً مما جاء في المصراع الأول[٥].

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٨٢ - ٢٨٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٨٤.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٨٤.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٨٤.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أي أن حازماً تلمس شيئاً من قدرة التصريع على بث الإيقاع الذي يجب أن يرافق أبيات القصيدة من أولها، وكأنه نغم إذا علق بالنفس رددته على مدى أبيات القصيدة حتى وإن عدمت معظمهما هذا الإيقاع، وهذا الالتفات إلى الناحية الموسيقية لا نكاد نتبينه في كلام النقاد والعروضيين، وإن كنا نستخلصه من كلامهم لربطهم إياه بالتقفية. غير أن حازماً أخطأ التعليل عندما حصر التصريع بتخصيصه لهداية المتلقي إلى قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها[١]. وعلى الرغم من ذلك؛ فإن تحسسه أهمية التصريع يؤكد لنا أنه تلمس فيه القدرة الإيقاعية التي تنبئنا عن جزئياته المتشابهة والمتكررة وإن عجز عن التعبير عن ذلك. لأن تحسسه التوازن المقطعي للأصوات المشكلة للعروض والضرب، يستدعي أن يكون منحها نحو التوازن الزمني الذي لا يقوم الإيقاع دونه، ونحو الائتلاف بين عناصره الجزئية المكونة له، ونحسب أن هذا لا يصدر إلا عن إنسان بلغ حسه الإيقاعي مبلغاً جعله يدرجه في مواضعه الصحيحة ويضبطه ضبطاً تاماً[٢]، ليس هذا حسب، بل إننا نستطيع أن نلمس من خلال مواقفه المختلفة، أنه يتحسس كل حركة يمكن أن تدعم الجانب الإيقاعي للأصوات لأنه سلم بأن:" تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس، ولا سيما في القوافي التي استقصت فيها العرب كل هيئة تستحسن من إقترانات بعض الحركات والسكنات والحروف المتماثلة المصوتة وغير المصوتة، وما تسوغ إليه تلك الإقترانات من ضروب الترتيب"[٣].

وبناء على ماسبق نخلص إلى القول:-إن القافية من منظور حازم تسهم إسهاماً كبيراً في إغناء الإيقاع الصوتي، لذلك تحتل مكانة مرموقة في معالجته موسيقا الشعر بوصفها من أهم العناصر المعينة على خلق الإيقاع الذي يدعم الشعر بالجمال، ويحقق له التأثير في النفوس. وبذلك يتابع حازم النقاد القدامى الذين عدّوا القافية عنصراً مهماً من عناصر الايقاع، وألحوا في العديد من المواضع على أنها تستمد فاعليتها من مجمل العلاقات التي تقيمها مع بقية البيت. ولكن لا نفهم من ذلك أنهم عدّوا القافية مسألة شكلية،

---

[١] القرطاجني- منهاج البلغاء، ص ٢٨٣.

[٢] انظر: سلمى عكو - النقد الجمالي في كتاب منهاج البلغاء، ص ٢١٥-٢١٦.

[٣] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ١٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الهدف منها مجرد تكرار صوت معين عبر مجمل أبيات القصيدة، فهم لم ينشغلوا بما تشيعه من تناغم صوتي حسب، بل نظروا إليها من زاوية ما تولده من تناغم صوتي دلالي[١].

وقد وصل حازم إلى النتيجة التي وصل إليها أسلافه، فذهب صراحة إلى أن "القوافي تكون تابعة للمعاني"[٢]. وحاول أن يعمق هذا المبحث فألح على أن القافية لا يمكن أن تقوم بوظيفتها في صلب الخطاب إلا متى بلغت "موضعاً هو منقطع الكلام وخاتمته"[٣]، وهذا الوضع يكون مشفوعاً بالوقف دائماً، ولذلك "يستحسن أن تكون منفصلة عما بعدها"[٤]، عدا عن ذلك فإن نجاح وظيفتها مشروط بمدى خدمتها للجانب الدلالي، ولذا نجد حازماً يؤكد على دورها في تأكيد المعنى باعتبارها النهاية البارزة للوزن في البيت، وهنا يلفتنا إلى ضرورة اعتبارها محلاً لعناية النفس، واهتمامها، لكونها مظنة اشتهار الإحسان أو الإساءة، ولذلك فإن اتجاهه الجمالي يشترط ألا يقع فيها إلا ماهو مناسب لموضوع القصيدة، ويحذر من استخدام الألفاظ المكروهة، لما لذلك من وقع سيء في نفس المتلقي، يقول:- "فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها واشتهار ماتتضمنه مما يحسن أو يقبح فإنه يجب ألا يوقع فيها إلا مايكون له موقع من النفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولا سيما ما يقبح من جهة ما يتفاءل به. فإنّ ما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه ويشغل النفس عن الالتفات إليه، وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع وأشده تلبسا بعناية النفس وبقيت النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به ولم يعقها عنه شاغل، ومثاله قول الصاحب في عضد الدولة:

---

[١] فطن القدماء إلى صبغة "القافية المزدوجة الصوتية والمعنوية، وقد لعب "قدامة" دوراً هاماً في بلورة هذا الجانب وارسائه ارساء نظرياً انبنى على مفهوم رئيسي في كتابه، نقد الشعر" هو مفهوم "الائتلاف". وقد حلل "جمال الدين بن الشيخ" نظرية قدامة وقارنها في رصانة وحذر بما آلت إليه بعض الأبحاث الأجنبية في الموضوع، وانتهى إلى أن "قدامة" يعتبر القافية، نظرا لعدم تآلفها مع عناصر التأليف، صوتماً كغيره من صوائم البيت، ويرد عليه مقرا الطبيعة - الثنائية للقافية - مقرباً بين مفومها - كما يبدو من كتب النقد عند العرب- وبين ما انتهى اليه "Zumtha" في دراسته للغات الرومانية في القرن الثالث عشر.

(انظر - حمادى حمود- ملاحظات حول مفهوم الشعر، ص ٢٢٥ / هامش).

[٢] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٠٤.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٨٥.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ضَممتَ على أبنَاءِ تَغلِبَ تَاءَهَا

فَتَّغلِبُ مَاكَرَّ الجَديدانِ تُغلَـــــبُ[١]

"فمما أكد القبح في لفظه "تُغلَب" وقوعها قافية لأنها مقطع الكلام وموضع تخلي السامع وتفرّغه لتفقد مامرّ على سمعه مما وقع فيها، فالسمع أقرب عهداً به، وهو أشد ارتساماً فيه"[٢]. ولذلك نجد حازماً يؤكد في أكثر من موضع – على ضرورة تمكنها[٣]، بتحري ما يقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة فيتجنب دلالة لفظها على أمر مكروه، أو عامي مسترذل، أو قبيح الاستعمال[٤]، يقول:"ويجب أن "يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه، أو منفر للنفس عما قصدت إمالتها إليه، أو مجمل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه"[٥]، وبمثل هذا التصور تتناسب القافية مع الوزن ليحاكي كلاهما الغرض الذي يقصد إليه الشاعر أو يتم التناسب بين المعنى والمبنى، أي أنه يفرض في حديثه عن القافية ما افترضه في الأوزان، وهو اختيارها في قصيدة ما، أيكون عن طريق الشاعر أم تلقائياً يفرضه جو القصيدة، ووزنها، وانفعالات الشاعر بها حيث تتاح الفرصة لولادتها بعد أن كانت مجرد أفكار تعيش في ذهن الشاعر؟

مرّ بنا أن الوزن ارتبط لديه بالمعنى في علاقة احتواء تقوم على التناسب، وأصبح لكل وزن من الأوزن مجال يختص به غرض لا يفارقه، ومن البديهي، والأمر كذلك، أن لا يخرج مفهوم القافية عن هذا السياق، فترتبط القافية بالمعنى الذي يحاكيه الوزن بالصوت لا سيما وأن القافية مركز ثقل مهم في البيت، فهي حوافر الشعر ومواقعه، أن صحت استقام الوزن وحسنت مواقعه ونهاياته.

وحازم لم يكن الوحيد، بين القدماء، الذي استصوب فكرة إعداد القافية وبناء القصيدة عليها وفقاً لم عرف عن بعض الشعراء، فقد سبقه ابن طباطا[٦] وأبو هلال

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٧٥-٢٧٦..

[٢] المصدر نفسه، ص ١٥١.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٧١.

[٤] المصدر نفسه، ص ١٥٠.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٨٥.

[٦] يقول ابن طباطا:"تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه وتكون، قواعد لبناء يتركب عليها ويعلو فوقها فيكون ما قبلها مسوقاً إليها ولا تكون مسوقة إليه. (ابن طباطا – عيار الشعر، ص-١٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العسكري[١] (٣٩٥هـ)، وابن رشيق[٢] (٤٥٦هـ) إلا أن حازماً فصل في هذا الأمر فبدأ بإرشاد الشعراء إلى طريقة اختيار القافية، واختيار معنى البيت بمقتضاها، وقسمهم بناء على ذلك إلى ثلاثة أصناف:-

١- **الصنف الأول:**- من يعني بالمطلع الدال على الغرض بغض النظر عن القافية، وهؤلاء يختارون من العبارة الدالة، في أذهانهم، على الغرض أصلح لفظة للقافية، ويقف هذا الصنف أمام ثلاثة احتمالات:-

١- إذا كانت المجموعة التي تتضمن نفس القافية كثيرة المقاطع المتماثلة تمكن الشاعر مما أراد.

٢- وإذا كانت مقاطع المجموعة المذكورة متوسطة العدد، كان على الشاعر أن يحتال لسد النقص، وذلك باجتلاب ما يماثل قافية المطلع على جهة إلحاقه بالعبارة التي يريد أن يفتتح بها القصيدة.

٣- وإذا كانت مقاطع المجموعة نفسها قليلة، كان على الشاعر أن يحتال أيضاً لسد النقص،وذلك بالاستعاضة عن معاني الغرض بمعان مناسبة له، أي هي على صلة قربى به دون أن تكون من صلبه، مع حذف ما لا يمكن الاستعاضة عنه[٣] .

٢- **الصنف الثاني:** من يختار المجموعة التي تكثر فيها المقاطع المتماثلة، وفي الوقت نفسه يحاول افتتاح القصيدة بعمدة غرضه الشعري، وهذا الصنف يقف أمام احتمالين:

١- أن تكون المجموعة التي تكثر فيها المقاطع المتماثلة موافقة لمقطع الشعر التي يريد الشاعر أن يفتتح بها ويضمنها عمدة غرضه، فيتمكن الشاعر مما أراد.

٢- وإن لم تكن تلك المجموعة كذلك فعندها يضطر الشاعر إلى: الاحتيال في تذييل العبارة المذكورة بما يماثل مقاطع المجموعة، أو العدول عن معنى العبارة إلى معنى

---

[١] يوجه العسكري الشاعر قائلاً: "وينبغي أن تركب قافية تطيعك في استيفائك له - أي الموضوع". (أبو هلال العسكري - الصناعتين، ١٤٧).

[٢] وفي نفس السياق يقول ابن رشيق: "والصواب أن لا يضع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته". بعد أن عرض طرائق الشعراء في اختيارهم لقوافيهم، (ابن رشيق - العمدة، ج١: ٢٠٤-٢١٥ وخاصة ج١: ٢١٠ حيث يتحدث عن تجربته الشخصية، فيقول: إنه لم يكن يجد ذلك في طبعة بحلته وما كان يقدر عليه، بل كان يضع القسم الأول على ما يريده، ثم يلتمس في نفسه ما يليق به من القوافي بعد ذلك، فيمضي عليه القسم الثاني. إلا أن ابن رشيق يختلف عن ابن طباطا والعسكري بأن فكرة الربط بين القصيدة وقافيتها تتضح أكثر عندهما.

وهذه الفكرة لاقت صدى عند بعض الدّارسين المعاصرين، منهم:- (البستاني، الالياذة، ص ٩٧، محمد النويهي - الشعر الجاهلي، ج١: ص٦٣). ولم يقف الأمر عند هذا الحد؛ بل نجد منهم من يجعل الشاعر صياداً، أول ما يعترضه من المصاعب في القصيدة الاهتداء إلى بحرها انطلاقاً من أن لكل موضوع بحر يناسبه، فإذا اهتدى إلى البحر لزمه بعد ذلك أن يفتش عن القافية تفتيشاً". (شفيق جبري - أنا والشعر، ص ٨٩).

[٣] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٠٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يناسبه، في عبارة أخرى تتضمن المقطع الموافق لمقاطع المجموعة، أو البدء بأي معنى اتفق على أن تكون العبارات المستعملة تتضمن المقطع الموافق، أو ترك التصريع وافتتاح القصيدة بما حضر الشاعر من عبارة ولو في أولها خزم[١]. وبهذا المذهب كان الفرزدق يكمل نحو قوله:-

مِنَّا الذي اخْتَبَرَ الرِّجالِ سَمَاحَةً

وجُوداً إذا هَبَّ الرِّياحُ الزَّعازعُ[٢]

٣-الصنف الثالث: من يعنى بالمطلع إذا كانت المقاطع متوسطة بين الكثرة والقلة، وهذا الصنف لا يبدو مؤثراً لا المطلع ولا الروي، بل هو يتكيف مع هذه العبارات المتوافرة له[٣]:

١- فإن كانت المقاطع متوسطة بين الكثرة والقلة رجح المطلع على القوافي. وربما يعني حازم أن "المطلع إذا توافرت لقافيته مجموعة متوسطة احتفظ الشاعر به، واحتال لسد النقص فيه، كما يفعل الصنف الثاني"[٤].

٢- وإن كانت المقاطع قليلة رجح القوافي على المطلع، بمعنى أن يترك المطلع الذي مقطعه يوافق المجموعة القليلة المقاطع، إلى مجموعة أخرى تكثر مقاطعها.

ونحن إذا تأملنا نظرية حازم تلك نلاحظ أنها تفرض أن تكون العبارات التي تكثر فيها المقاطع المتماثلة موافقة دائماً للغرض وإلا كانت أكثر المعاني خارجة عن الموضوع، وبذا يكون الشاعر قد أخطأ تخيل معانيه وأخطأ غرضه ومقصده، ولذلك فإن على الشاعر أن يختار المجموعة الكثيرة المقاطع لأنها الأجدر بتمكينه من تأليف قصيدته، كما أن المجموعات المقطعية لا يمكن، غالباً، أن تشمل جميع القوافي المحتملة، وهنا قد يضطر الشاعر لاختيار قافية لا مثيل لها بين المقاطع الحاصلة، فماذا يفعل؟[٥]

إن حازماً يفرض في قاعدته، أن يبدأ الشاعر بالفصل الذي يليق بقصده، وأن يكون مفتتح المصراع الأول دالاً على غرض القصيدة، ويبدو أن كل الاحتمالات التي

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٠٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٠٧.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٠٧.

[٤] مصطفى الجوزو - نظريات الشعر عند العرب، ص ٥٠.

[٥] المرجع نفسه، ص ٥٠-٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عرض لها حازم وهمية[١]، وعلى كلّ هي احتمالات متشابهة نوعاً ما، فكل الشعراء يختارون العبارة الأولى التي تتضمن الغرض، وكلهم يحتال لسد النقص في العبارات، أو في صياغة العبارة الواحدة، ويبقى عدد من الفروق كان بوسع حازم أن يشير إليها وحدها من غير تكرار الأمور المشتركة".

ولا ندري كيف يتخيل الشاعر عبارات متفرقة، وكيف يستخرج مجموعات المقاطع في الذهن، وكيف يحصي مقاطع هذه المجموعات، وغيرها من الأسئلة التي تؤكد خيالية فرض حازم، فهو يفرض على الشاعر قبل أن يبدأ بكتابة قصيدته، أن يشرع بالنثر وينتقل منه إلى الوزن والقافية بعد عملية إحصائية مبهمة، وبناء على فرضه هذا يمكن لناظمة كهربائية أن تسهم في صناعة القصيدة، كما يقول الجوزو[٢].

ولا يكتفي حازم بوصف طريقة اختيار القافية، بل نجده يفصل القول في صلة القافية – ببناء البيت الشعري في ما يمكن تسميته بـ "مبدأ التقابل"[٣] فيذهب إلى أن الشاعر لابد له من أن "يبني أول البيت على القافية أو القافية على أول البيت"[٤] كما لابد من "أن يقابل بين المعاني ويناظر بينها"[٥] أو لا يقابل، إلا أن من العيب ألا يقابل الشاعر بينهما. وذهب إلى أن للشعراء في بناء الشعر مذهبين:

١- الأول: بناء البيت على القافية وهو المختار عنده، لأنه يتأتى للشاعر فيه حسن النظم لكون الملاءمة بين أوائل الأبيات وما تقدمها متأتية له في أكثر الأمور، لأنه إذا "وضع المعنى في القافية أو ما يلي القافية وحاول أن يقابله ويجعل بإزائه في الصدر معنى على واحد من هذه الأنحاء لم يبعد عليه أن يجد في المعاني ما يكون له علقة بمعنى القافية وانتاب إليه من بعض هذه الجهات، وعلقة بما تقدم من معنى البيت الذي قبله، أو أن يقدم على المعنى المقابل لمعنى القافية ما يكون له علقة بما تقدم، وبهذا يصبح النظم متلائماً"[٦]. أي أن القافية تبدو رباطاً بين بيتين وبطريقتين مختلفتين، فإما أن ترتبط قافية

---

[١] مصطفى الجوزو – نظريات الشعر عند العرب، ص٥١.

[٢] المرجع نفسه، ص٥١.

[٣] حازم القرطاجني– منهاج البلغاء، ص ٢٧٨. وهذا المبدأ أخذه حازم من أرسطو عن طريق ابن سينا مع بعض التغيير والتوسع، فالتقابل عنده، تقابل بين المعاني متصل بالقافية أو قائم عليها، بينما المقابلة عندابن سينا تعني التناسب بين الوزن في تمامه أو تغييراته الجزئية وبين الغرض.

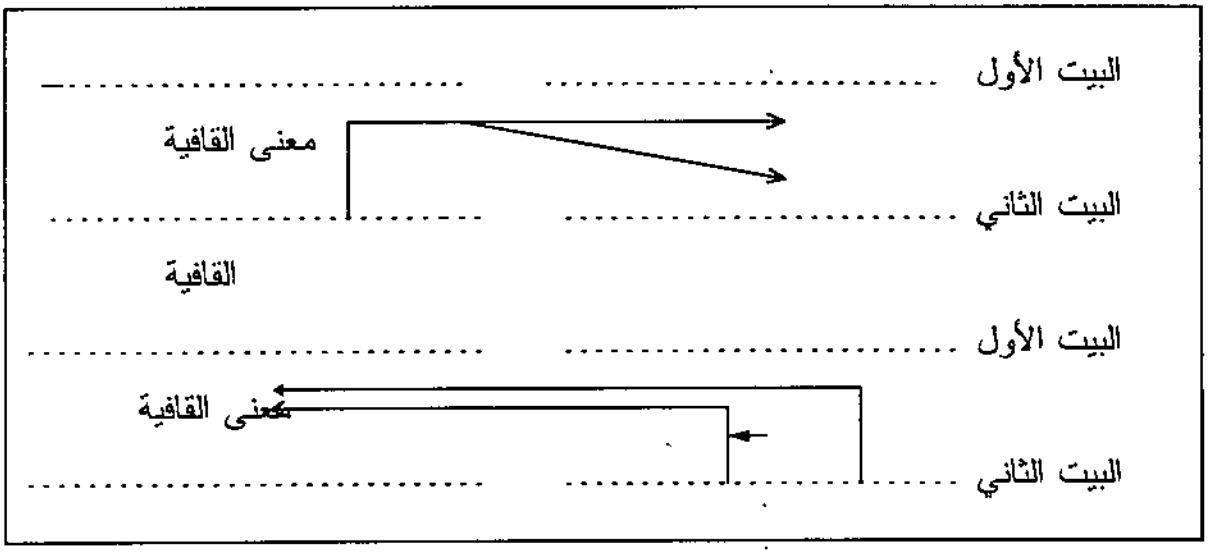
[٤] المصدر نفسه، ص ٢٧٨.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٧٨.

[٦] المصدر نفسه، ص ٢٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البيت الثاني بمعنى البيت الأول وبمعنى البيت الذي هي مقطعه، وإما أن ترتبط قافية البيت الأول، وهي تحمل معناه، بمعنى في بداية البيت الثاني يكون على صلة بالمعنى المقابل لمعنى القافية في ذلك البيت، وقد مثل الجوزو هذه العلاقة بالرسم البياني الآتي[١] :



٢- بناء القوافي على الأبيات، وهذا يضع المعنى في أول البيت، ثم يختار القافية، ويمكن أن توصل به القافية مما يزيد المعنى فائدة، فيقابل بمعناه معنى أول البيت. ويرى حازم أن صاحب هذا المذهب "وإن وسّع على نفسه أولاً، في كونه يختار ما يضعه في صدر بيته ويبني عليه كلامه مما له علقة بما تقدم، فقد ضيق على نفسه بكونه لا يمكن أن يقابل المعنى المتقدم من المعاني المتناظرات إلا بما مقطع عبارته وصيغتها موافق للروي أو بما يمكن أن يوصل وبما يصلح للروي بالصيغة والمقطع. والأول معوز جداً، والثاني قريب في العوز"[٢].

ويوازن حازم بين المذهبين فيرى أن بناء الأعجاز على الصدور أصعب كثيراً من بناء الصدور على الأعجاز، لأن "وجود مناظر أو صلة لمناظر ملتزم أن يكون مقطُعُه حرفاً معيناً .. بل لا نسبة لأحدهما إلى الآخر في السير والعوز والكثرة والقلة"[٣]. ولا يقبل هذا المذهب إلا في حالة اضطرارية واحدة هي انتهاء الشاعر من كتابة فصول القصيدة، ومحاولته أن يصل بعض الفصول غير المترابطة ببعض، وفي هذه الحالة تكون

---

[١] مصطفى الجوزو - نظريات الشعر عند العرب، ص ٥٢.

[٢] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٧٩.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القافية المتبقية للشاعر قليلة، ومعناها بعيداً عن معاني نهايات الفصول، فلا يجد الشاعر المعنى المناظر أو المعنى المناسب الذي قد يصل إلى القافية بالمعنى المتقدم إلا بتكلف، وعندها يقف الشاعر أمام احتمالين:-

١- بناء آخر الكلام على أوله، وذلك بوضع الكلام المقابل لمعنى أول البيت قريباً من موضع القافية، ثم وصله بما يصلح لأن يكون قافية، على أن يكون لمعنى البيت التالي لذلك البيت تعلق بالقافية المذكورة، أو بالمعنى المقابل أو بما وقع حشواً بين القافية والمعنى المقابل، أو بمعنى العجز كله.

٢- ترك التقابل واختيار طريق أخرى[١].

وبناء على تصور حازم السابق نلاحظ أن "نتائجه وهمية أو متناقضة"[٢] في العديد من الأحوال لا سيما وأن الاستقصاء يقود الباحث في نظرية حازم إلى أن يستنتج "أنه يضع قواعده لغير المطبوعين، ربما للعلماء أو للمتشاعرين عامة"[٣] ، وهو أمر يبدو صحيحاً إلى حد بعيد، فإذا كان حسن النظم يتأتى من بناء الصدور على القوافي، وإذا كان بناء القوافي على الصدور تضييق وتكلف ومتنافر، والقوافي كثير، فكيف يهمل الأسلوب الأول ويستعمل الثاني في تلك الحالة الصعبة التي تندر فيها القوافي؟ وإذا كانت القوافي نادرة فكيف يمكن أن يتفق الشاعر منها ما يصلح لإتمام معنى الفصل المتعلق بالفصل الذي يليه؟. على أن رأيه يوضح كم هو متقطع عمل القصيدة في تصوره، فهناك عبارات متفرقة في الخيال، ثم هناك فصول تبنى مستقلاً بعضها عن بعض، ثم هناك وصل لهذه الفصول بعضها ببعض، ولا شك أن حازماً يدرك عسر هذا الوصل فهو يراه متكلفاً لو بنى الشاعر البيت على القافية، ولا يرى التقابل فيه ممكناً[٤] ، وهذا الإلماح قد يشفع له أن حدس هذه العلاقة العضوية بين مكونات القصيدة، لايعدو أن يكون محاولة لاستبطان ما يجري في نفس الشاعر وهو ينشئ قصيدته، من عمليات لا يمكن إلا أن تكون متعاضدة متآخذة، فإذا عاينها متعاضدة، فإنما ليحلل مكوناتها وبواعثها والكيفية التي بها تقول وتشتغل.

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٨٠.

[٢] مصطفى الجوزو- نظريات الشعر عند العرب، ص٥١.

[٣] المرجع نفسه، ص٥٢.

[٤] المرجع نفسه، ص ٥٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتحدث حازم بعد ذلك عن الفئة الأخرى من الشعراء، وهم لايعتمدون التقابل. فمنهم:

١- من يبني صدور البيوت على أعجازها:- وهؤلاء يختارون للقافية كلمة يمكن أن يكون لمعناها صلة بما يتقدمها، ثم يحتال في زنة الكلام وتلاؤم أوله وتناسبه مع ما يتقدمه، أي مع البيت الذي يسيغه[١]. ونلاحظ هنا أن حازماً ينظر إلى المعنى الواحد للبيت.

٢- ومنهم من يبني أواخر الابيات على أوائلها:- وهؤلاء يطلبون للبيت معنى يوافق ما تقدمه من معنى في البيت الذي سبقه، فإذا وقع في الكلام الذي يؤدي المعنى المطلوب كلمة يمكن أن تكون قافية، أُخِرتْ هذه الكلمة لتكون مقطع البيت. وكثيراً ما نجد الألفاظ التي يختارها صاحب هذا المذهب للقافية تتبع معانيه، وهذا عيب في رأي حازم[٢].

وبعد أن أسهب حازم في حديثه عن مذاهب الشعراء في اختيار قوافيهم، استحسن المذهب الأول - وهو بناء البيت بأسره على القافية - لكن بشرط ألا يكون ثمة حاجة إلى مناسبة متقدم، بمعنى أن الحاجة إلى مناسبة معنى البيت المتقدم لا تعطل بناء البيت بأسره على القافية حين يكون ثمة وجه مناسبة، ولايستحسن بناء أكثر البيت على القافية لأن أول البيت سيكون في معناه زائداً مشتركاً بين بيتين أو معنى منقطعا عنهما، وهذا سبب للتكلف[٣]. والواقع أن هذا الرأي يبدو متعارضاً مع آراء أخرى تتعلق ببناء الصدور على الأعجاز، حيث يطلب أن يرتبط المعنى المتقدم على المعنى المقابل في الشطر الأول بمعنى قافية البيت السابق، ويبدو أن حبه للتقابل الذي يريد أن ييسر له كل السبل الممكنة، وخوفه من احتمال "التضمين" هو الذي دفعه إلى هذه الآراء المتناقضة[٤]. وهنا يضع حازم شرطه الرابع للقوافي، وهو:- أن تكون تامة، واستناداً إلى هذا الشرط رفض "التضمين" بشدة، وجرياً على عادته في أكثر الموضوعات، شعب حديثه فيه وقسمه إلى أربعة أقسام هي:-

١- أن تكون الكلمة الواقعة فيها القافية غير مفتقرة إلى ما بعدها.

٢- أو يكون مفتقراً إلى الآخر.

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٨٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٨٠ - ٢٨١.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٨١. وحازم هنا يخالف قدامة الذي رأى أن التكلف انشغال الشاعر بالقافية عن سائر البيت، أو أن يأتي بها لمجرد السجع لافادة معنى (قدامة- نقد الشعر، ص ٢٢٣).

[٤] مصطفى الجوزو - نظريات الشعر عند العرب، ص ٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣- أو تكون هي مفتقرة إلى ما بعدها، ولا يكون ما بعدها مفتقراً إليها.

٤- أو يكون ما بعدها مفتقراً إليها، ولا تكون هي مفتقرة إليه[١].

والملاحظ هنا أن حازماً لا يقدم لنا أمثلة توضح لنا هذه الأقسام، وعلى كل حال فإنه يستحسن القسم الأول على الاطلاق[٢]، فيتفق مع غيره من العروضيين والنقاد الذين عدوا التضمين عيباً من عيوب القافية[٣]. ويبدو لي أن ثمة سبباً آخر مهماً يضاف إلى استقلال قافية البيت في عد التضمين" عيبا، وهو انشغال العرب بوحدة البيت، فتأكيدهم على وحدة البيت واستقلاله يعكس حرصهم على التوافق بين المعنى والقافية، لذلك لم يقبلوا[٤]، ولم يقبل حازم، كل ما يكسر بصفة واضحة ذلك التوازي الصوتي - المعنوي[٥].

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٧٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٧٦.

[٣] وقد خالفهم "قدامة" الذي انفرد بتسميته بـ "المبتور" ولم يسلكه في عيوب القافية، بل سلكه في عيوب ائتلاف المعنى والوزن معاً، (قدامة - نقد الشعر ، ص ٢٢٢-٢٢٣) أما ابن الاثير (٦٣٧هـ) فلم يعده عيباً، لأنه "وإن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني، فليس ذلك سبب يوجب عيباً، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق احدهما على الاخر، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق احدهما على الآخر، وبين الفقرتين، من الكلام المنثور فيتعلق احداهما بالأخرى". (ابن الاثير - المثل السائر، ج٢: ص٣٤٢ والجامع الكبير، ص٢٣٢)، ونقل المزرباني عن علي بن هارون قوله في بيت امرئ القيس:

وَتَعرُفُ فيهِ مِنْ أَبيهِ شَمَائِلاً ... وَمن خَالِهِ وَمِنْ يَزيد وَمِن حَجَر

سماحة ذا وبرّذا ووفاء ذا ... ونَائِل ذا إذا صَحّا وإذا سكـــر

"فليس ذا بمعيب عندهم وإن كان مضناً، لأن التضمين لم يعلل قافية البيت الأول مثل قوله: "اني شهدت لهم....." وهذا عند نقاد الشعر يسمى "الاقتضاء" (المزرباني - الموشح، ص٣٨).

ومذهب ابن الاثير وغيره من القائلين بالاقتضاء لا يختلف عن مذهب الغربيين الذين يصلون بين البيت الأول والثاني في المعنى واللفظ جميعاً، بأن يجعلوا الفاعل قافية للبيت الاول، ويضعوا مفعوله في أول البيت الثاني بحيث يضطر القارئ ألا يقف عند القافية، بل يصلها بما بعدها، وهو مذهب أنشأه (فكتور هوجو) وعليه أكثر شعرائهم اليوم. (نجيب الحداد - مقابلة بين الشعر العربي والشعر الافرنجي/ مختارات المنفلوطي، ص١٣١).

[٤] نقل المزرباني - عن محمد بن يحيى الصولي بعد أن أفرد ابيات ابي العتاهية:

ياذا الذي في الحب يلحى أما ... والله لـو كلمـت منه كما

كلفت من حب رخيم، لما ... لمت على الحب، فذرني وما

القى، فإنـي لست أدري بما ... بليـت إلا أنـــني بينمـــا

أنا بباب القصر، في بعض ما ... أطـوف في قصرهم، إذ رمى

قلبي غـزال بسهام، فمـــا ... أخطابهـا قـــلبي، ولكنمـا

سهماه عينان لـــه، كلمـــا ... أراد قتلـــي بهـــا سلمـــا.

قوله "وخير الشعر ما قام بنفسه، وخير الابيات عندهم ما كفى بعضه دون بعض، مثل قوله النابغة:

ولست بمستبق أخاً لا تلمه ... على شعث، أي الرجال المهذب؟

(المزرباني - الموشح، ص٢٣٧).

[٥] حمادي صمود- ملاحظات حول مفهوم الشعر، ص٢٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ووحدة البيت واستقلاله لا تعني، طبعاً، تشتت القصيدة وتفككها، فالتضمين رفض على أساس أنه تلازم بنيوي لا على أساس انه انتظام للمعاني وتولد بعضها عن بعض فهذا أمر ضروري لكن على الشاعر أن يقيمه في ذهنه وقت تهديه لقصيدته، وأن يحاول جهده ألا يترك ما يدل في التركيب على ذلك، بحيث يكون للبيت استقلال داخل هذه الوحدة[١]. ولبيان هذه المسألة نسمح لأنفسنا أن نعود إلى مفهوم "وحدة القصيدة" كما طرحه حازم، يقول: ووجهات الاقاويل الشعرية هي ما يكون الكلام منوطا به من الأشياء المقصود وصفها أو الاخبار عنها. والجهات ضربان: ضرب يقع في – الكلام مقصوداً لنفسه، وهو ما كان له بالغرض المقول فيه علقة، وله إليه انتساب بوجه يوجب ذكره. والصنف الثاني ما لم يكن له بالغرض علقة، ولكن له علقة ببعض الجهات المتعلقة بالغرض، فيذكر تابعاً لما ذكر معتمداً على جهة إحالة أو محاكاة أو غير ذلك، وقد يكون له علقة إلا أنه لم يذكر إلا من حيث ما هو تابع لغيره ومتعلق به... واعلم أن الشعراء تتفاوت طبقاتهم في التصرف في الجهات الاولى، وتتفاوت في الجهات الثواني والتفاوت في الثواني أكثر، لأن الجهات الاولى يمكن حصرها في كل فن، وأما الجهات الثواني فقلما يتأتى حَصْرُها.....". [٢]

ويبدو من هذا النص أن القصيدة العربية – على الرغم من أنها تنطلق من نواة أساسية هي "الغرض" إلا أنها– ترسم في حركتها دوائر منتشرة مستقطبة، ترتبط بالنواة على مستويين:

١– "أن تكون علاقتها بالغرض علاقة تعلق وانتساب، أي أنها في حيز الغرض نفسه لا يتسنى بدونها أن تثبته وتميزه عن غيره، إذن هي من الوجهة المنطقية علاقة سببية مباشرة أو هي ترسبات ممارسة ذلك الغرض في الزمن.

٢– مستوى ثان علاقته بالغرض من وجهة ثانية، وهي علاقة سببية غير مباشرة، المتعلقات الغرض لا بالغرض نفسه وهذه الأخيرة تصبح بدورها نواة لمجموعة ناشئة من الدوائر تجذب إلى مدارها مجموعة من المعاني وهكذا..... فالمعاني والمفردات تتفجر تفجراً ذاتياً في ذهن الشاعر، وتنشأ عنه حاجة إلى تعليق القول بها عوض تعليقه بالغرض مباشرة مما يحملنا على القول: أن البناء الشعري يقوم على ضرب من التداعي يبعد

---

[١] حمادي صمود– ملاحظات حول مفهوم الشعر، ص٢٢٨.

[٢] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢١٦–٢١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالشعر شيئاً فشيئاً عن غرضه الأصلي من دون أن يقطعه عنه، وعلى قدر البعد يكون التفاوت وتكون الجودة".[١]

وحرص حازم بعد ذلك، على تقديم نظرية كاملة توفر في القصيدة الانسجام والترابط، ولذا أكد على أربع نواح رئيسية:

١- استبعادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها.

٢- ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها وبعض.

٣- ترتيب ما يقع في الفصول.

٤- ما يجب أن يقع في الفصول وما يجب أن يوجز فيها وتختتم به.[٢]

وبهذه الطريقة تبرز القصيدة معماراً متكاملاً، أو هي صورة لمعمار بالمعنى الهندسي للكلمة.

ويتبين لنا من خلال حديث حازم عن القافية ما يلي:

١- أنه لم يجعل القافية من جوهر الشعر، وإن أكد على اختصاص شعر العرب بها.

٢- لم يثقل بحثه بجملة من التفاصيل التي ذكرها علماء العروض في وضعها.

٣- من الواضح أن مناط القافية عنده للمعنى وليس اللفظ، فهو لم ينشغل بما تشيعه القافية من تناغم صوتي، بقدر ما أكد على أن القافية قالب أو مستقر تلتقي عندها جميع مكونات البيت، وبذلك تكون القوافي "قوالب للمعاني" أي أن القافية تسهم، عنده، في بلورة البنية الدلالية، وفي الوقت نفسه، تلعب دور الرافد للبنية الإيقاعية، وفي ذلك قلب للتصورات السائدة لدى بعض الباحثين المعاصرين الذين رأوا أن القافية مجرد حلية زخرفية[٣].

٤- يوحي كلامه عن "مبدأ التقابل" أنه طريق بلوغ الجمال الشعري، كما أن التناسب كاف لبلوغه، نظراً لما فيه من خصائص حيوية، لا سيما فيما يتعلق بتطور مستوياته من التلاؤم والتناظر (التراكيب) الى المقابل فالتناقض، لا سيما وأن صاحب "المنهاج" قد بنى أركانه الأساسية على تناوب العلاقة بين المعنى من جهة والوزن والقافية من جهة مقابلة، وكاد في ذلك كما يستخلص "مصطفى الجوزو" أن ينفرد بإرشاد الشاعر الى طريقة اختيار القافية، واختبار معنى البيت بمقتضاها.[٤]

---

[١] حمادي صمود - ملاحظات حول مفهوم الشعر، ص٢٣٠.

[٢] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٢٨ وما بعدها.

[٣] انظر - نازك الملائكة - قضايا الشعر العاصر، ص٥ وما بعدها.

[٤] مصطفى الجوزو - نظريات الشعر عند العرب، ص٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع:

"الموسيقا الداخلية أو الايقاع"

- جرس الألفاظ.....
- الجرس الناشئ عن تفاعل السياق اللفظي....

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لا بد لنا بعد الفراغ من عرض ملاحظ حازم في أوزان الشعر وقوافيه، أن نسجل اهتمامه الكبير بالجانب الشكلي في النص الشعري، وهو ما أطلق عليه النقاد المحدثون اسم "الموسيقا الخارجية"، وإذا كان الوزن بتفعيلاته، وما يصيبها من تغيرات وجهاً من وجوه موسيقا الشعر، فإننا نستطيع أن نعد ما ينطوي تحت هذه التفعيلات من أنغام وجهها الآخر، وهذا الوجه نصل إليه عندما نتجاوز التفعيلات وصورها، ونغوص في ثنايا البيت بما يحتويه من أصوات، وما ينتج عن هذه الأصوات من كلمات، وبالتالي ما تشكله هاتيك الكلمات من جمل، ترتبط بعلاقات متميزة تسهم جميعاً في خلق نوع من الموسيقا، هو ما أطلق عليه اسم الموسيقا الداخلية، أو "الإيقاع"[١] ، وهي شيء جديد لم يتحدث عنه المتقدمون، خلا تلك الإشارة إلى الايقاع عند ابن طباطبا، الناقد العربي القديم، يقول: "وللشعر الموزون ايقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر، وصحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه".[٢]

كذلك يمكن القول: أن الانتباه لدلالة اللغة وعالمها، ورحابة النص الأدبي وشموليته عند عبد القاهر الجرجاني الذي اختلف عن غيره بتأمل اللغة ودلالتها، وإمكاناتها، وقواها الخفية، والظاهرة، نوعاً من الالتفات الى تلك العلاقات الداخلية "فليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، وكذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتعبير وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الاجزاء بعضها مع بعض حتى وضع علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لا يصلح... لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها لكان ينبغي أن لا يختلف جمال اثنين في العلم بحسن النظم، أو غير الحسن فيه، لأنهما يحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساساً واحداً، ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئاً يجهله الآخر".[٣]

---

[١] أسعد علي – صناعة الكتابة، ص٢٠٥، أما الايقاع في الموسيقا فقد بحث فيه كثيرون.

[٢] ابن طباطبا – عيار الشعر، ص١٨. وانظر ص ٦٢ من هذا البحث.

[٣] الجرجاني– أسرار البلاغة، ص٣٦١ وما بعدها ودلائل الإعجاز، ص(٤٠-٤٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما أغلب الدراسات العروضية فقد قصرت اهتمامها على دراسة الوزن، والقافية بغض النظر عما يتخذه كل وزن من ألوان تتباين من قصيدة إلى أخرى، ومن غرض إلى آخر، وإذا انتقلنا إلى حازم، فإننا نلاحظ – إلى جانب اهتمامه بالجانب الشكلي في النص الشعري – التفاته الواضح الى الموسيقا الداخلية، يقول: "الشعر كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبب الى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له، أو محاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسب هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها".[١] وهو في هذه المقولة يشير الى الحركة الداخلية وتأثيرها في النفس وهذه الحركة ربما تساعد في تحديد مفهوم إيقاع داخلي موقع، ونجد له كذلك آراء قيمة في الدلالات الصوتية، وتأثيرها على النفس الإنسانية، فإذا كان مصدر الموسيقا الخارجية هو الوزن، وامتثال الشاعر لقواعد العروض، فإن الموسيقا الداخلية مصدرها تلك القواعد الاختيارية التي يتطلبها التعبير السلس عن المعنى، أي إنها تنبع من مصدرين متداخلين، هما:

أولاً: جرس[٢] الألفاظ

إن لهذا الموضوع، جرس الألفاظ وما تبعثه في السمع من أنغام، جذوراً عريقة في تراثنا، فقد اهتم به البلاغيون القدامى، ودرسوه في بحوثهم المختصة بفصاحة الألفاظ، وإذا تجاوزنا إشارتهم تلك فإن ما ورد من إشارات للموسيقا الداخلية لا يعد شيئاً ذا بال.

وقد تنبه حازم في منهاجه إلى أن من شروط البيان الصحيح تلاؤم الالفاظ، وانتظام الحروف، وائتلاف الكلمة والكلمة، والجملة مع الجملة، مما يكفل الخفة، ويضع لذلك شروطاً عديدة تطلب في اللفظة، يمكن أن نلخص تلك الشروط بما يلي:

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص٧١.

[٢] معنى الجرس "كما تورده المعاجم اللغوية":

الجرس: مصدر الصوت المجروس.

والجرس: الصوت نفسه.

وجرس الحرف: نغمة الصوت، (ابن منظور – لسان العرب – مادة (جرس))

وهذا الربط بين الجرس والنغمة يتأكد في تفسير المعاجم لكلمة نغم، أيضاً: النغمة: جرس الكلمة، وحسن الصوت في القراءة وغيرها (الفراهيدي – كتاب العين، مادة نغم) واستخدام كلمة جرس في دراساتنا المتعلقة بموسيقا الشعر، لا يخرج عن هذا المعنى اللغوي.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- المباعدة بين مخارج الحروف، يقول: "وتلك الجهات هي اختيار المواد اللفظية، أولاً من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها، وانتظامها، وصيغها، ومقاديرها، واجتناب ما يقبح في ذلك..... واختيارها، أيضاً من جهة ما يحسن منها بالنظر الى الاستعمال، وتجنب ما يقبح بالنظر إلى ذلك، واختيارها بحسب ما يحسن منها باعتبارها طريقاً من الطرق العرفية، وتجنب ما يقبح باعتبار ذلك"[١]، ويقول في موضع آخر: "والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها، وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة، متباعدة المخارج، مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما"[٢]. والملاحظ هنا أن ذوقه الشخصي الذي يتحسس الجمال في حروف تباعدت مخارجها التي ربما شكلت المباعدة إيقاعاً تتلذ النفس بسماعه. ولعل هذا ما دفعه إلى الإلحاح على الإئتناس بالإنسجام في المسموعات، فقال: والمحاكاة بالمسموعات تجري في السمع مجرى المتلونات من البصر[٣]، فمثلما أن البصر لا يرتاح للألوان المتنافرة، المتباعدة، فكذلك السمع لا يرتاح للألفاظ التي يغيب عنها الانسجام الصوتي.

وينبغي أن نشير هنا إلى أن هذا الشرط لا يطرد على كل ما تقاربت مخارج حروفه، لأنه قد يجئ في المتقارب المخارج ما هو حسن رائق، ألا ترى أن "الجيم والشين والياء" مخارج متقاربة، وهي من وسط اللسان بينه وبين الحنك، وتسمى ثلاثيتها "الشجرية" إذا تركب منها شيء من الألفاظ جاء حسنا رائقاً، فإن قيل "جيش" كانت لفظة محمودة، أو قدمت الشين على الجيم، فقيل "شجى" كانت لفظه محمودة"؟.[٤]

من ناحية أخرى، فإن الجانب الصوتي ليس العامل الوحيد في الشعور بالخفة والثقل والائتلاف والتنافر وما شابها من صفات، فالعادة اللغوية لا تقل عنه اثراً، بل ربما كانت أرجح منه، فالمتكلم بالعربية يألف تجاور الصوتين على نحو ما إذا شاع تجاورهما في العربية، والعكس صحيح.[٥]

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص٢٢٢.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٢٢.

[٣] المصدر نفسه، ص١٢٨.

[٤] ابن الاثير - المثل السائر، ج١: ص٢٢٥.

[٥] انظر: ابراهيم انيس - موسيقا الشعر، ص٢٩ وما بعدها، علي يونس - نظرة جديدة في موسيقا الشعر العربي، ص٢٣٦ وما بعدها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- ألا يتفاوت الكلام المستعمل في مقدار الشيوع، فتكون الكلمة في نهاية الابتذال، والأخرى في نهاية الحوشية، وقلة الاستعمال، يقول: "ومن حسن التأليف ألا تتفاوت الكلم المؤلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال، والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال"[١] ويقول في موضع آخر: "وصناعة الشاعر فيها حسن المحاكاة، والنسب، المتوسطة في الاستعمال أحسن ما يستعمل في الشعر لمناسبتها الأسماع والنفوس، وحسن موقعها منهما، ثم أن الشاعر، مع ذلك، يستعمل الحوشي، والساقط، تسامحاً واتساعاً حين تضطره الأوزان والقوافي، فكذلك المعاني التي تكون فيها الأقاويل هادفة، أو مشتهرة، أفضل ما يستعمل في الشعر لكونها تحرك النفوس إلى ما يراد منها تحريكاً شديداً"[٢]

وكذلك يلاحظ حازم أن الشاعر الحاذق لصنعه الشعر، عندما يضطره الوزن، والقافية لاستخدام لفظه مهجورة، فإن عليه أن يدرجها في سياق يجعل منها كلمة (مأنوسة) لدى القارئ أو السامع، بحيث أن السياق الفني - وحده- هو الذي يضفي على اللفظة تلك طابع الإيناس، يقول: "وكما أن اللفظ المستعذب، وإن كان لا يعرفه جميع الجمهور، مستحسن إيراده في الشعر، لأنه مع استعذابه قد يفسر معناه، لمن لا يفهمه، ما يتصل به من سائر العبارة"[٣]

وهنا نلاحظ حازماً يلتقي مع كثير من الإسلوبيين في تركيزهم الشديد على أن قيمة اللفظة، ودلالتها، من حيث المعنى، أو الجرس الصوتي موقوف على السياق، فما يتصل بها من سائر العبارة يساعد من لم يعرفها على فهم المراد بها، والوقوف على عذوبتها.

٣- أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي، غير شاذة، يقول: "يشترط في النقلة من بعض هذه المعاني الذهنية إلى بعض أن يكون ذلك غير خارج عن الهيئات التي وقعت للعرب في النقلة من بعض ذلك إلى بعض"[١]، وما دام الشاعر يضع ما يليق في المكان اللائق، على سنن العرب في شعرهم، فإن التوافق بين الألفاظ، والمعاني، والأغراض،

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص٢٢٢.

[٢] المصدر نفسه، ص٨١-٨٢.

[٣] المصدر نفسه، ص٢٩.

[١] المصدر نفسه، ص١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقترن بإشاعة أجواء الانسجام، والملاءمة والتساوق، يقول: "فكل هذه الاشياء التي نبهنا عليها بهذا المعلم من وضع ما لا يليق موضع ما يليق، وهو وضع غير مؤثر، وإنما الوضع المؤثر وضع الشيء الموضع اللائق به، وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعاني، والأغراض، من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام، متعلقاً ومقترناً بما يجانسه، ويناسبه، ويلائمه من ذلك"[١]، إذن اطراد الانسجام الإيقاعي هو الذي يميز الشعر المستحسن من غيره، ويضرب على ذلك مثلاً، قول الشاعر:

يهزّها كلّ عرق من أرومتها

يزداد طيباً إذا الأعراق لم تُطِب. [٢]

فهو يعترض هنا على لفظه "عرق" بعد قوله يهزها، لأن الجرس المسموع من الكلمة "يهزها" لا يتناسب مع الجرس المسموع لكلمة "عرق" هذا إلى جانب ما هو معروف من أن معنى كلمة "عرق" لا يتواءم مع ما هو مألوف من معنى كلمة "يهز"، وعلى هذا نجده يربط بين الصوت والمعنى ربطاً محكماً، فمع أن كلمة "عرق" عذبة في السمع، إلا أن ما يحيط بها من انحراف في الدلالة يؤثر أثراً سلبياً في اطراد الإيقاع.

إذن حديث حازم عن الألفاظ لم ينفصل عن حديثه عن العلاقات التي تشكلها الألفاظ والتي نالت حظاً لم يكن أقل أهمية من حظ الألفاظ ضمن سياقها المركب، فقد تنبه إلى أن العلاقات التي تقيمها الوحدات اللفظية هي المؤشر الحقيقي للإبداع، وهي التي تحتم جمال النص، أو قبحه، ويسوق لنا هذه الحقيقة في أكثر من موضع منها قوله: "والتهدي إلى العبارات الحسنة يكون بأن تكون للشاعر قوة يستولي فكره بها على جميع الجهات التي تستكمل حسن الكلام بالترامي به إلى كل جهة منها، والتباعد عن الجهات التي تضادها"[٣].

ويبذل حازم جهده ليوضح لنا كيف يوضع الكلم في أحسن هيئة لتحقيق المراد من الشعر، ولهذا نجده يحض المبدع على ضرورة مراعاة الأسس التي تكفل للكلام الغاية القصوى من الجمال، ومن هذه الأسس مراعاة "حسن الموقع" الذي ترد فيه الكلمة، لتكون

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص١٥٣.

[٢] المصدر نفسه، ص١٥٢.

[٣] المصدر نفسه، ص٢٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملائمة لمجاوراتها لأن "العبارة لا تسد مسد عبارة، في حسن وقع، وإن كان مفهومها واحداً، لأن إحداها أليق بالموضوع، وأشدها مناسبة لما وقع في جنبي الكلام... ويكون هذا التناسب بين المفهومات أو بين المسموعات الدالة عليها"[١]. وهنا نلمس شيئاً من التوكيد على الإيقاع الذي لم يعرف له تسمية، ولكنه تلمسه، وتذوقه بحسه الفطري، فلفظة "أليق" وعبارة "شدة المناسبة للموضع" ليس لهما في مفهومنا المعاصر إلا الإشارة إلى حقيقة "الإيقاع". وهذا يعني أن حازماً يرى في الإيقاع الداخلي للشعر حاملاً للمعاني، مدللاً على ما في الالفاظ من الأفكار، ولذا نجده ينبه على كون بعض الألفاظ أليق في الاستعمال من ألفاظ أخرى، لأنها أقدر على توليد الإيقاع الذي يستحب في الشعر، ويطلب من المسموعات والمفهومات، يقول: "وبقوة ملاحظات الخواطر لضروب تلك العبارات، وأصناف هيئاتها، وهيئات ما دلت عليه، وللحيل التي تنتظم بها تلك العبارات على الهيئات المختارة لمسلك الوزن باختصار، أوحشو أو إبدال لفظة مكان لفظة، أو تقديم أو تأخير، وبسرعة التنبه للموضع الذي تطابقه العبارة من الوزن في تركيب الحركات، والسكنات، فيطبعها في ذلك الموضع، ويصلها بما قبلها بزيادة، ونقص أو إبدال أو غير ذلك، وإن اتفق ألا يحتاج في صلتها بما قبلها إلى شيء من ذلك فهو أحسن".[٢]

وإن كان حازم هنا ينهل عمن سبقوه وفي مقدمتهم "الجرجاني" صاحب نظرية النظم التي تحدث فيها عن بلاغة التقديم والتأخير، والفصل والوصل، لكنه لم يهتد الى أثر ذلك في البناء الموسيقي الداخلي للبيت الشعري أو القصيدة – ولا نجد لديه مثل هذا التناغم – في التفكير الذي ينظر إلى العمل الفني نظرة لا أثر للتجزئة فيها، ولا فضل لعنصر على آخر في إقامة صرح الجمال، فهو يربط هذا النظم بمتطلبات "مسلك الوزن" و "الحركات والسكنات" و "تطابق الوزن والتركيب". فهذا كله يلجأ إليه الناظم، لترصيع القول بالموسيقا الداخلية التي يشف عنها الوزن، ويفصح عنها انسجام النظم، وقد جعل حازم من الاهتمام بالألفاظ، بقضية الموقع، بعض القوى التي تتفاوت فيها قدرات الشعراء، وهي: "القوة على التهدي الى العبارات الحسنة الوضع، والدلالة على تلك المعاني... والقوة على التخيل في تسيير تلك العبارات متزنة وبناء مباديها على نهاياتها،

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص١٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونهاياتها على مباديها"[١]، وبناء على اقتدار الشاعر في امتلاك مثل هذه القوى يحكم على شاعريته وإبداعه، أي أنه يعد القدرة على التهدي الى العبارات المناسبة، ومراعاة العلاقات التي يقيمها بين هذه الألفاظ مقياساً لعملية الإبداع، يقول: "فمن حسن الوضع اللفظي أن يؤاخى في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها، وفي صيغها، أو في مقاطعها، فتحسن بذلك ديباجة الكلام... ومن ذلك وضع اللفظ إزاء اللفظ اللذين بين معنييهما تقارب وتناظر من جهة ما لأحدهما الى الآخر انتساب، وله به علقة، وحمله عليه في الترتيب؛ فإن هذا الوضع في تأليف يزيد الكلام بياناً وحسن ديباجة واستدلالاً بأوله على آخره"[٢]

إن هذا الاهتمام بالألفاظ، وإلحاحه على أن تكون الكلمة مستعذبة الى جوار الكلمة الاخرى، وإيمانه بألا ترادف في العبارات، لأن العبارة إذا وضعت مكان عبارة أخرى وإن كانت في المعنى نفسه إلا أن وقعها سيكون مختلفاً عن وقع العبارة الأولى، فإحدى العبارتين أشد مناسبة من العبارة الأخرى، ومن أين تأتي هذه المناسبة إن لم تكن من الجرس الصوتي الذي لا يخلو من إيماء، وتعبير، يترك أثره في المعنى قوة أو ضعفا؟ هذا كله يجعلنا نطمئن الى قربة من نظرة النقد الحديث، يقول "إليوت": "وإذا لم يكن من الضروري أن تكون القصيدة كلها منغمة، ويجب ألا تكون كذلك في الغالب، فهي لا تتألف إذن من الألفاظ الجميلة وحدها، إذ ليس ثمة تفاضل جمالي بين الكلمات من الناحية الصوتية في نطاق اللغة الواحدة..... ولكني لا أعتقد بأنه يصح اعتبار لفظ أصيلة في اللغة الأم جميلة أو رديئة، فموسيقا الكلمة وليدة صلات عدة: إنها تنشأ من علاقتها أولا بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من الكلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه، ثم إنها تنشأ من علاقة أخرى هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعين الذي توجد فيه..... وتنشأ تلك الموسيقا أيضاً بما للكلمة من طاقة قوية، أو ضعيفة، على الإيحاء. وليست بالطبع جميع الألفاظ متساوية في غناها وتماسكها، وهكذا فإن مهمة الشاعر أن يركب الأقوى من الألفاظ مع الأضعف في المواطن المناسبة، وليس من المستطاع أن يشحن القصيدة كلها ويثقلها بالأقوى من تلك الألفاظ وحدها. وغرضي أن أوكد هنا بأن القصيدة الموسيقية هي قصيدة يأتلف في بنيتها نمط موسيقي من

---

[١] القرطاجني- منهاج البلغاء، ص٢٠٠.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأصوات، ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للألفاظ في هذه البنية، وأؤكد بأن هذين النظمين وحدة لا تتجزأ....". [١]

ثانياً: أما المصدر الثاني للموسيقا الداخلية فهو، البلاغة، أي الجرس الناشئ عن تفاعل "السياق" اللفظي ولعل من المفيد لنا أن نقف على مفهوم البلاغة لنصل إلى دورها في إثراء النص الشعري بالإيقاع، فهي في نظر الخطيب القزويني (٧٣٩هـ): مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته، فالكلام البليغ هو الكلام الواضح المعنى، الفصيح العبارة، الملائم للموضع الذي يطلق فيه، وللأشخاص الذين يخاطبهم".[٢] ثم يقول: "فالبلاغة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى بالتركيب، وإذا لم يكن الكلام مركباً من ألفاظ، فلا يسمى بليغا، وإنما يسمى فصيحاً إذا توافرت فيه شروط الفصاحة"[٣] .

والملاحظ أنه يفصل بين البلاغة والفصاحة، ويجعل الفصاحة شرطاً أساسياً للبلاغة إلى جانب مراعاة مقتضى الحال وهذه القضية، قضية الفصاحة والبلاغة، كانت موضع خلاف العلماء منذ القديم، فبينما عدها بعضهم قضية واحدة، وخلط في استعمال المصطلحين، ظل أكثرهم على مذهب الفصل بينهما، وعد البلاغة شيئاً آخر غير الفصاحة، وعلى ذلك نجد القزويني، وأغلب أفراد هذا الفريق يجعل الفصاحة في الألفاظ، والبلاغة في المعاني. [٤]

والذي يبدو أقرب الى الحقيقة هنا، هو أن نعد الفصاحة جزءاً من البلاغة، فتصبح البلاغة أعم وأشمل، وتشمل الفصاحة وغيرها، وليست الفصاحة كذلك، لأنها لا تستوعب البلاغة، بل تقتصر على ما يتعلق باللفظ وأصواته، بينما تشمل البلاغة المعاني وعلاقتها باللفظ، أي بالفصاحة، وتكون الفصاحة في الألفاظ شرطاً للبلاغة في الجملة، وهذا ما لمسناه من خلال كلام القزويني السابق، وآراء بعض المحدثين: فالجملة البليغة

---

[١] Eliot, T. S, On Poetry and Poets, pp. 32-33.

[٢] القزويني – شرح التلخيص في علوم البلاغة، ص١٤.

[٣] المصدر نفسه، ص١٤، وتعريفات البلاغة لا حدود لها لكثرتها، (انظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص٤٠٢، وما بعدها).

[٤] هناك عرض كامل لآراء البلاغيين في هذا المجال تستطيع أن تتابعه لدى: محمد بركات أبو علي، فصول في البلاغة، ص٢٥-٣٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تتصف بصفات الكلمة الفصيحة، وتضيف إليها صفات أخرى تنشأ عن التركيب"[١] ونستطيع أن نتمثل معنى البلاغة كما يتصوره، "أسعد علي" و"فيكتور الكك" من خلال تأكيدهما على أنها تتضمن معنيين، هما البلوغ والتبليغ... وهذان المعنيان البلوغ، والتبليغ، يرسمان وجهي البلاغة أو العمل الأدبي البليغ، فالبلوغ يمثل الوجه الانفعالي، وجه المضمون: عاطفة، وانفعالا، ومعنى..... والتبليغ يمثل الوجه التصويري، وجه الشكل خيالاً، وجمالاً، وألفاظاً...." [٢]

وفي "التبليغ" وما يتضمنه من ألفاظ تنتظم في جمل، وتتخذ في كل مرة سياقاً مختلفاً، فترتبط فيما بينها بعلاقات تتمتع بغنى متجدد غير محدود، في كل ذلك ترتبط البلاغة بموسيقا الشعر فتكون جدولاً ثرياً، يرفد الموسيقا بما يغنيها ويشد من أزرها.

ويمكن تقسيم هذه الموسيقا التي تشيعها البلاغة في الشعر الى نوعين:

أولاً: نوع عميق وخفي، يدور في قلب المعاني، وما يصدر عنها من إيحاءات، وهو ما أطلق عليه أسعد على "الموسيقا الخفية"[٣]، وسماه بسام ساعي "الموسيقا الفكرية" أو الرجع. [٤]

ثانياً: نوع ظاهر جلي، ينشأ عن جرس الالفاظ مركبة، أي مما يربط بينها من علاقات صوتية ضمن سياقها المركب.

والإيقاع البلاغي – إن صحت تسميته – يرتبط ارتباطاً مباشراً بما يطلق عليه البلاغيون اسم "علم البديع" وبمعنى أكثر دقة: يرتبط بالمحسنات اللفظية، من علم البديع غالباً، وببعض المحسنات المعنوية.

ونعرض فيما يلي آراء حازم في استخدام البديع، وأثره في إيقاع الشعر:

---

[١] أسعد علي – صناعة الكتابة، ص٢١٢.

[٢] المرجع نفسه، ص٢١٩-٢٢٠.

[٣] المرجع نفسه، ص٢٠٤.

[٤] بسام ساعي – حركة الشعر الحديث في سورية، ص٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أولاً: المحسنات اللفظية:

١- التصريع:

وهو كما يرى حازم مماثلة الكلمة الواقعة في مقطع المصراع للكلمة التي في القافية، بأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضاً، وأن يكون ملتزماً فيه من حركة المجرى والتقييد والتأسيس والردف والوصل والضمائر وحروف الإطلاق، وغير ذلك مما يلزم القوافي مثل ما التزم في كلمة القافية وسائر قوافي القصيدة التي ذلك المصراع أولها.[١]

نلاحظ من خلال تعريفه للتصريع أنه لا يخلو من التكرار، وهذا التكرار يؤثر تأثيراً كبيراً في موسيقا البيت، ولعل وروده في الموقع نفسه من كل شطر سبباً كبيراً في وضوح النغم الذي يشيعه التصريع. وقد سبق وأن بينا أن حازماً أولى التصريع عناية خاصة، نستشف من خلالها ما فيه من القدرة الإيقاعية التي تنبئنا عن جزئياته المتشابهة والمتكررة، وإن لم يصرح بذلك، ونحسب أن هذا لا يصدر إلا عن إنسان بلغ حسه الإيقاعي مبلغاً جعله يدرجه في مواطنه الصحيحة ويضبطه ضبطاً تاماً. ويؤكد هذه النظرة إسهامه في حديثه عما يسهم به السجع بوصفه عنصراً لغوياً يؤدي مع غيره إلى تماثل نهاياته، وما قبل نهاياته إلى تماثل مقطعي يدعم الانسجام الصوتي ويدعم الجمال من أجل التأنق في تأسيس الكلام، يقول: "ولشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي، لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها، لأن في ذلك تحسيناً للكلم بجريان الصوت في نهاياتها، ولأن النفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري الى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجداداً لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال، ولها في حسن اطراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة قد قسمت المعاني فيها على المجاري أحسن قسمة، تأثر من جهتي التعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة، والوضع المناسب العجيب"[٢]. أي أن التصريع عامل

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص١٨٢-١٨٣.

[٢] المصدر نفسه، ص١٢٢-١٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جذب للمتلقي إذ يخلق هذه الرنة الإيقاعية القائمة على التماثل الصوتي، نغماً مسكوناً بكثير من التواشح الصوتي الذي قد ينبع من اختلاف المعاني وتشابه الأصوات.

٢- الترصيع:

وفيه تكون كل لفظه من ألفاظ الشطر الاول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الشطر الثاني في الأوزان والقوافي، من غير مخالفة، زيادة أو نقصانا. وقد عده حازم ضرب من الزينة التي تبتهج النفوس به، يقول: "وللنفس بما وقع به من ذلك تشاكل في الكلام ابتهاج، لأن تلك الصيغ تنميقات الكلام وتزيينات له، فهي تجري من الأسماع مجرى الوشي في البرود والتفصيل في العقود من الأبصار، فالنفوس تتخيل بما يخيل لها الشاعر من ذلك محاسن ضروب الزينة فتبتهج لذلك، ولهذا نقلوا إلى بعض الهيئات اللفظية التي من هذا القبيل اسماء الصناعات التي هي تنميقات في المصنوعات، فقالوا الترصيع...." [١]

٣- التكرار:

ويدخل التكرار عند بعضهم ضمن الإيقاع اللفظي، فهو يعني تكرار الدوال والمداليل معاً، وقد تمثل من وجهة بلاغية بعدد من المسميات (الترديد- التصدير أو رد الأعجاز على الصدور) والفرق بينهما أن التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور والترديد يقع في أضعاف البيت[٢] وهما من ألوان التكرار، الذي يعزز الايقاع لمحاكاة الحدث الذي يتناوله النص، فتكرار اللفظ يراد به تقوية الجرس، والحرص على الترنيم، وتأكيد النغم، والتلذذ بتركيب هذا اللفظ أو ذاك، يقول حازم: "تناصر الحسن في المستحسن المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعاً من سنوح ذلك في شيء واحد....." [٣]

٤- الجناس:

تنبه حازم إلى ما يقوم به التجانس بين المفردات والتشابه من انسجام وائتلاف صوتي إيقاعي، يقول: "ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجداداً لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال، ولها، في حسن إطراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة قد قسمت المعاني فيها

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص٨٩.

[٢] ابن رشيق- العمدة، ج٢: ص٣.

[٣] القرطاجني- منهاج البلغاء، ص٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على المجاري أحسن قسمة، تأثر من جهتي التعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المتناسب العجيب فكان تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف الصوتية من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس"[١]

ثانياً: المحسنات المعنوية:

إن أغلب المحسنات البديعية المعنوية تسهم في خلق الموسيقا الخفية، موسيقا المعاني والإيحاءات، وقد تنبه حازم الى هذا اللون وما يشيعه في النص الشعري من جمال" فأكد على أن هناك محاكاة بالمفهومات، كما أن هناك محاكاة بالمسموعات ووجد أن الإيقاع يمكن توليده في المفهومات بمراعاة المبدع للنسب الإسنادية بين المعاني من حيث المناسبة فيما بينها والمقارنة بين ما تناظر منها، [٢] وأن هذه النسب تلاحظ في أكثر من عنصر، يقول: فالنسب الاسنادية تلاحظ الافكار فيها أربعة اشياء وهي: البيان والمبالغة والمناسبة والمشاكلة التي يكون سببها من الخفاء بحيث قد يتعذر معرفة كنهه".[٣]

واهتمامه بالموسيقا الداخلية يفهم من مجمل مواقفه وإن لم يسمه التسمية المصطلح عليها، نعني الإيقاع، يقول: "الشعر تحببه إليه، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له، أو محاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسب هيأة تأليف الكلام، فالمحاكاة أو التخييل تأتي من أربعة عناصر هي: المعنى والأسلوب واللفظ والنظم أو الوزن. [٣] فهو لا يصرح بأن هذه الجهات تولد ايقاعاً، ولكن ذلك يفهم من مواقفه إزاء المحاكاة، أو التخييل في المفهومات، أو هذه الروابط اللغوية التي تقام بين العناصر اللفظية بأصواتها المنوعة التي تؤثر في خلق تآلف لحني أو إيقاعي بين عناصر تعمق التأثير في المتلقي. ولعل توكيده على الخفاء الذي يتعذر عرفان كنهه، هو الذي يصدر الإعجاب، ويستدعي مرضاة المتلقي، وارتياحه من تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات أشد تحريكاً للإعجاب، يقول: "إن

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص١٢٣.

[٢] سلمى عكو – النقد الجمالي، ص٢٢٠-٢٢١.

[٣] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص٤٤.

[٣] المصدر نفسه، ص٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام؟ لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعاً من سنوح ذلك لها في شيء واحد. وكذلك حال القبح. وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكاً لها"[١] والظاهر من كلامه أنه يعني ما يولده هذا التقارن من إيقاع، بل ما يقوم به هذا التقارن من دور في تنويع الإيقاع وكسر رتابته التي تؤدي إلى سآمة النفس، ولذلك أوجب حازم أن يكون خفياً، وألا يستأثر بالنص كله لأنه كلما قل كان أدعى لتعجيب النفس، "وكلما كانت المتماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات قليلاً وجودها وأمكن استيعابها مع ذلك أو استيعاب أشرفها وأشدها تقدماً في الغرض الذي ذكرت من أجله كانت النفوس بذلك أشد إعجاباً وأكثر له تحركاً... ولا تجد النفس للمناسبة بين ماكثر وجوده ما تجد لما قل من الهزة وحسن الموقع، لكونها لا تستغرب جلب العديد استغرابها لجلب ماعز"[٢]

وراح حازم بعد ذلك يتحدث عن العناصر اللغوية الاساسية التي تولد الايقاع وهي:

١- الطباق والمقابلة:

ويعني المطابقة بين كلمة وأخرى مضادة لها في المعنى، "وذلك بأن يوضع أحد المعنين المتضادين أو المتخالفين عن الآخر وضعاً متلائماً"[٣] . وقد أسهب حازم في الحديث عن دوره الجمالي، والقيمة الإيقاعية التي يمكن للطباق توليدها بسبب من المفاجأة غير المتوقعة التي يحدثها ورود لفظ المطابقة أو التضاد[٤] ، هذه القيمة ترتبط بشدة بمدى تمخض لفظ التضاد لهذا المعنى أو تنزيله منزلة الضد أو مقابلته بما يخالف مطابقه[٥] ، فإن هذه تولد إيقاعات مختلفة الشدة، يقول: "ومن أبدع ما ضوعفت فيه المطابقة وجاءت العبارة الدالة عليها في أحسن ترتيب وأبدع تركيب قول أبي الطيب المتنبي:

أَزُروهُم وَسَوادُ اللَيلِ يَشفَع لي وَأَنثَني وبَياضُ الصُبحِ يُغري بي

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص٤٤-٤٥.

[٢] المصدر نفسه، ص٤٦.

[٣] المصدر نفسه، ص٤٨.

[٤] المصدر نفسه، ص٤٨.

[٥] المصدر نفسه، ص٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فقد اجتمع في هذا البيت صنفاً المطابقة، المحضة وغير المحضة"[١] وهو وإن لم يصرح بأن المحضة أقوى إيقاعاً من غير المحضة، إلا أن كلامه يدل على قريب من ذلك.

ولعل إيمان حازم بالقيم الإيقاعية التي يمكن أن يولدها السياق أو اللغة دفعه الى الاقرار بأن إبداع الشاعر يمكن أن يقاس بمدى امتلاكه وسيطه اللغوي، بل حسن امتلاكه وحسن تسخيره لتوليد الجمال، يقول: إنما يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع والمعرفة بالكلام، وليس كل من يدعي المعرفة باللسان عارفاً به في الحقيقة، فإن العارف بالأعراض اللاحقة للكلام التي ليست مقصودة فيه من حيث يحتاج الى تحسين مسموعه أو مفهومه ليس له معرفة بالكلام على الحقيقة البتة، وإنما يعرفه العلماء بكل ما هو مقصود فيه من جهة لفظ أو معنى، وهؤلاء هم البلغاء الذين لا معرج لأرباب البصائر في إدراك حقائق الكلام إلا على ما أصّلوه"[٢] ، مما يؤكد أن حسن امتلاك اللغة ينتج عنه حسن إخراج المعاني – وحسن إفادة من العناصر وتعطيها أبعاداً أعمق وآفاقاً أرحب، ولذا على المبدع التنبه الى حقيقة الطباق بغير أن يوضحه ظاهر الكلام بأن الكلام على سبيل المطابقة، يقول: "وقد يوجد في الكلام ما صورته صورة الطباق وليس بمطابقة من جهة المعنى... وإنما تكون المقابلة في الكلام بالتوفيق بين المعاني أن يطابق بعضها بعضا والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب على صفة الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاءم كلا المعنيين في ذلك صاحبه"[٣] ، فحسن فهم حازم لحقيقة الطباق يدفع عن هذا الشكل الذي عد تزييناً هذه الصفة الكمالية أو غير الوظيفية، لأنه أراد له أثراً جمالياً من جهة المعنى ومن جهة اللفظ معاً حتى يتوكد توكيد الايقاع المرنو إليه.

وتتحقق فاعلية المطابقة والمقابلة على مستوى المعاني تحققاً يزداد كلما زاد المعنى على هذا التطابق وهذه المقابلة، ومثال ذلك القلب الذي يعرض في المتماثلات، قول الشاعر:

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص٤٩–٥٠ المطابقة المحضة: مفاجأة اللفظ بما يضاده من جهة المعنى والمطابقة غير المحضة: مقابلة الشيء بما يتنزل منه منزله. الضد، أو مقابلة الشيء بما يخالفه وهذا الموقف أزمن مواقف الحازم يقوم من خلاله بربط الشعر بفن الموسيقا ربطا عفوياً غير مقصود.

[٢] المصدر نفسه، ص١٤٤.

[٣] المصدر نفسه، ص٥١–٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فَليعجب النَّاسُ منّي أن لي بَدَناً لا روحَ فيه ولا روح بلا بدن[١]

ولا شك أنه يرد ذلك إلى جمال الإيقاع الذي يولده اجتماع هذه المتضادات، ولعل في هذا التوالي من المتضادات قيمة إيقاعية كبيرة، إذ إن الإيقاع هنا لا يبقى ملتزماً بالألفاظ، بل يتجاوز ذلك إلى التراكيب، ومن هذا التنافر والتصادم بين تلك المداليل تشرف وحدة الإيقاعات التي تحاول أن تفيد من هذا التنافر والتضاد لتسم المعنى "والكلام بذلك حسن موقع من النفس". وقد سبق أن أشرنا إلى أن عبارة (حسن الموقع) يعني بها حازم الإشارة إلى الإيقاع.

٢- التقسيم:

العنصر الثاني من المحسنات المعنوية الذي يسهم في رفد الموسيقا الداخلية، ولا نعثر في حديثه عن التقسيم شيء من العلاقات الصوتية البارزة، التي تربط ألفاظه بعضها ببعض، لتشكل إيقاعاً صوتياً مميزاً، فتشكل الإيقاع الموسيقي ليحقق فيما لو تحقق للكلام التقسيم الملائم، ويضرب لذلك مثلاً قول التهامي:

أبان لنامن دره يوم ودعا عقودا وألفاظاً وثغرا وأدمعا[٢]

ويعجب بهذا الكلام لأن الشاعر لم يكتف فيه بذكر الدر وأورد المتنبه إليه ايرادا تقسيمياً[٣] . ولعل صحة هذا التقسيم في ظنه هي التي استدعت جلبة للحسن، لأنه قائم على ضرب من الترتيب مستحسن، قادر على توليد إيقاع من تلاحق المقسمات، ووجده حازم أيضاً في قول نصيب:

فقال فريق لا، وقال فريقهم نعم وفريق قال ويحك ما ندري[٥]

ولعل إدراكه لأهمية الإيقاع المتوقع من التقسيم وفقه إلى تحديد درجات له، يقول: "والتقسيم ضروب. فمن ذلك تحديد أشياء ينقسم إليها شيء لا يمكن انقسامه الى أكثر منها، ومنها تحديد أشياء تكون لازمة عن شيء على سبيل الاجتماع أو التعاقب، ومنها تحديد اشياء تتقاسمها أشياء لا يصلح أن ينسب منها شيء إلى ما نسب إليه من الأشياء المتقاسمة، ومنها تحديد أجزاء من شيء تتقاسمها أشياء أو أجزاء من شيء وتكون

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص٤٥.

[٢] المصدر نفسه، ص٤٦.

[٣] المصدر نفسه، ص٥٢.

[٥] المصدر نفسه، ص١٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأجزاء المحدودة إما جملة أجزاء الشيء أو اشهر أجزائه وأليقها بغرض الكلام، ويكون كل جزء منها لا يصلح أن ينسب إلى غير ما نسب إليه بالنظر إلى صحة المعنى، ومنها تحديد أشياء محمودة أو مذمومة من شيء متفقة في الشهرة والتناسب"[١] وقد قدم لكل نوع مثلاً. [٢]

ولا شك أن ما يعنيه حازم بصحة التقسيم وإلحاحه على إتمامه يشير إلى حسه الإيقاعي الذي ينتبه إلى أقل خلل قد يقلل من القيم الإيقاعية للمعاني، أي أن التقسيم الناقص يخل بالترتيب المراد للمعاني مما ينتج عنه خلل في ترتيب الإيقاع، وهو مما يفهم من إلحاحه على ضرورة مطابقة تركيب العبارة الترتيب المعاني.

خلاصة القول: لقد أظهرت تصورات حازم للإيقاع سواء المتولدة منه عن الالفاظ ذاتها، أو المتولدة من علاقات هذه الالفاظ مع بعضها وهو ما عبر عنه حازم بعبارته (تناسب المسموعات والمفهومات) بالإضافة الى إلحاحه على إقامة علاقة تناسق بينهما يؤدي إنسجامها الى تحقيق التخييل الشعري، فالإيقاع الشعري الذي عبر عنه بجعل أحد جهات المحاكاة من جهة النظم والوزن.

ويبدو أنه يعني بالنظم ما يمكن أن يولده الأسلوب الشعري من إيقاع موسيقي، ولعل هذا كله يؤكده عدم اعتداده بالوزن الشعري في إقامة الشعر، لأن "الشاعر المبدع لا يعتاص الوزن بين يديه -كما يرى حازم- إلا في حالات خاصة، وفيما سوى ذلك، فالوزن أيسر شيء على من له أدنى بروع في صناعة الشعر". [٣] ويتأكد لنا من هذا أنه رأى في الإيقاع تعويضاً عن الوزن، فالشاعر قد ينضبط وزن البحر لديه ولكن ليست البراعة في تفصيل الكلام على قياس الشعر، لأن هذا لا يتعذر على واحد، وانما البراعة في توليد الإيقاع المناسب للوزن الشعري.

وبعد هذا يحق لنا أن نقول: إن حازماً من أوائل النقاد الذين حاولوا الإتيان بشيء جديد يتجاوز به الأركان المألوفة لموسيقا الشعر، أو التنبه الى خطأ الكثير من المفاهيم، وحسبه أنه تنبه إلى ضرورة رصد النظرية الإيقاعية العربية وعناصر بنائها من الخارج والداخل، ولئن كانت دعوته لم تلق نجاحاً ولا محاولة تطوير ممن جاءوا وبعده إلا أنها

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص٥٥-٥٦.

[٢] انظر - المصدر نفسه، ص١٥٥- ١٥٧.

[٣] المصدر نفسه، ص٢٠٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تمثل بوادر تململ تتجاوز الاجترار والتكرار، واعتيادنا على النقل من السابقين -فإليه يرجع قصب السبق لتطوير الإيقاع الشعري، من خلال تنبيهه على كثير من العناصر الكامنة في إيقاع الشعر العربي، وفتح الباب على مصراعيه للاجتهادات العلمية التي تحاول كشف البنى الايقاعية للشعر العربي وتخليصها من النظر التقليدي يكاد يوطئ لكثير مما يتبناه الدارسون المحدثون[١] .

[١] انظر -كمال أبو ديب: الذي حاول أن يضع بديلاً لعروض الخليل وذلك بالنظر الى إيقاع النغم في الشعر واختلافه بحسب الانفعالات ويأتي هذا من خلال كتابة في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل".
فيما كان يوسف بكار راصداً واعياً ودقيقاً لعوامل الإيقاع الشعري التراثية، في كتابة (بناء القصيدة في النقد القديم في ضوء النقد الحديث).
وكان إبراهيم أنيس ممن نبهوا إلى كثير من عناصر إيقاع الشعر العربي، في كتابة (موسيقا الشعر).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- الفصل الأول:-

"بحور الشعر في ديوانه ومناسبتها لآرائه"

- تواتر البحور
- التوازن الزمني.
- اختيار الوزن الملائم للمعنى

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أصبح واضحاً أن لحازم في منهاجه عناية واضحة بموسيقا الشعر من حيث أنها أهم عناصر الجمال الشكلي فيه، فأول ما يطالعنا في مفهومه للموسيقا هو أن الوزن عنصر من عناصرها المتعددة، وأن عروض الشعر محتاج إلى نظرة جديدة أكثر تطوراً، وحداثية من نظرة السابقين إليه. وقد أعانه على ذلك وقوفه على أنظار أسلافه – لا سيما الفلاسفة – الذين أحسن الإفادة من نظراتهم ليقدّم لنا مساهمة مهمة في التطبيق تعدُّ من التميز المشرق الذي لا يعكر صفوه سوى ربطه الوزن بالغرض الشعري الذي جافاه فيه التوفيق، وانطلاقاً من هذا نرى ضرورة الوقوف على مدى مراعاته لما قدّمه من آراء في شعره، وهل جاء شعره مطابقاً لما جاء في أقواله وآرائه، أم أن الرأي شيء والتطبيق شيء آخر؟

تواتر البحور:-

يجد الباحث في أوزان الشعر – لدى حازم – أنه تعامل مع الأوزان المعروفة، فالمتتبع لتواتر البحور لديه يجده قد ركّب أعاريضه من تسعة أوزان، هي:- الكامل، والطويل، والبسيط، والوافر، والمديد، والمنسرح، والخفيف، والمقتضب، والرجز، وقليلاً من المجزوءات في ستّ وخمسين قصيدة ومقطعة من ديوانه، ولقد تواترت البحور في ديوانه على النحو الذي يبينه الجدول التالي:-

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

	البحـــــــر	التوجـــــه	
		القصائد	النسبة
١-	الكامل	١٧	٣٠,٣٤٪
٢-	مجزوء الكامل	١	١,٧٨٪
٣-	الطويل	١٥	٢٦,٧٩٪
٤-	البسيط	١١	١٩,٦٤٪
٥-	الوافر	٢	٣,٥٧٪
٦-	المديد	٢	٣,٥٧٪
٧-	المنسرح	٢	٣,٥٧٪
٨-	الخفيف	١	١,٧٨٪
٩-	المقتضب	١	١,٧٨٪
١٠-	الرجز	١	١,٧٨٪
١١-	مجزوء الرمل	١	١,٧٨٪
١٢-	مخلع البسيط (اللاحق)	٢	٣,٥٧٪
		٥٦	

من الواضح أن حازماً لم ينسج على كل البحور، إنما اقتصر على تسعة أبحر فقط، وقد جاء توجهه إلى الكامل في المرتبة الأولى، وهو البحر الذي يصفه بالجزالة، وحسن الاطراد، ويضعه في المرتبة الثالثة بعد الطويل، والبسيط[١]، ثم يجيء توجهه إلى الطويل في المرتبة الثانية، وهو الذي عدّه في منهاجه أعلى البحور درجة و"تجد له أبداً بهاءً، وقوة"[٢]، ثم يتوجه إلى البسيط في المزتبة الثالثة، وهنا نتساءل لماذا أكثر من النظم في الكامل، مع أنه يقدم عليه وزنين آخرين هما:- الطويل والبسيط؟

الجواب نجده في الواقع عند حازم نفسه فالكامل يتميز عن غيره من البحور بتعدد أضربه – وهي تسعة – الأمر الذي يمكن الشعراء من النظم عليه في مختلف الأغراض،

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٦٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بل إنّ أضربه التسعة تصير نحواً من أربعة عشر ضرباً الأمر الذي يجعل "المجال فيه أفسح من غيره"[١]. وثمة أسباب أخرى ساعدت على ثراء إمكاناته، كوفرة الحركات فقد أصبحت فيه ثلاثون حركة – لم تجتمع في غيره[٢]، ومن المعروف أن الحركات تفصل بين الحروف المتقاربة، وتيسر النطق بها، وبذلك تضاف إلى "الكامل" إمكانات جديدة تتمثل في قدرته على استيعاب الكلمات التي تتكون من حروف متواترة الحركات ومما يؤكد ذلك إن توالي ثلاثة متحركات في الركن الأول "مُتَفَاعِلُن" ثم توالي حركتين في الركن الثاني يجعل نسبة السواكن في البيت لا تزيد عن (٢٨,٥٧٪) وهي أقل من الثلث مما يجعل الكامل أشد ملاءمة من غيره من البحور"، ويضاف إلى هذه الأسباب أنه حين يتألف من مقصورين وممدود ومقصور وممدود[٣] "فإن إيقاعاته الموسيقية تتفق مع القوانين الصوتية للغة مما يجعله يستغل في الموسيقا استغلالاً كبيراً"[٤] .

يضاف إلى ذلك أن شعر حازم لا يشذ عما هو مألوف في الواقع الشعري، إنما يسير على المنوال الذي انتهجه الشعر العربي في مختلف العصور. ويتأكد ميله إلى ما هو مألوف حين يركز في شعره على الكامل[٥] في الدرجة الأولى، ثم الطويل، والبسيط، ومن المعروف أنها بحور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثرون من النظم فيها. ويبدو أن هذه النتيجة طبيعية، فالشاعر بعد أن يمتلىء "بالمحفوظ" تنطلق قريحته بالنظم على شاكلة "المخزون"، لذا فلا غرابة إذا وجدناه ينظم شعره في البحور التي يصفها بالجزالة كالكامل، والطويل، والبسيط، والتي شكلت نحو "٧٦,٧٧٪" من مجموع شعره. ويبتعد عن الأوزان الآخرى، فلا ينظم فيها إلا القليل، فنجد له في الوافر قصيدتين مع أنه يصنفه في رتبة الكامل[٧] ، ومثلها في المديد الذي يصفُه باللين والرقة[٨] ، ومخلّع البسيط – وهوالوزن الذي عدّه مستقلاً عن البسيط وسماه باللاحق[٩] – والمنسرح الذي "في اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلاً"[١٠] ، وينظم في

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٦٨.

[٢] محمد أبو علي – معجم في علم العروض، ص ٧٩.

[٣] محمد العياشي – نظرية ايقاع الشعر العربي، ص ١١٩.

[٤] المرجع نفسه، ص ١١٩.

[٥] فقد ظل الكامل يضطرد من مرحلة إلى أخرى حتى صار في العصر الحديث معبود الشعراء (ابراهيم أنيس – موسيقا الشعر، ص ٢٠٨).

[٧] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٦٩.

[٨] المصدر نفسه، ص٢٧٠.

[٩] المصدر نفسه، ص ٢٥٦.

[١٠] المصدر نفسه، ص ٢٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخفيف قصيدة واحدة، ومثلها في المقتضب، والرجز، الذي نظم فيه مقصورته المشهورة، مع أنه يصفه بالكزازة، ونظم في المجزوءات مقطّعة من مجزوء الكامل وقصيدة من مجزوء الرمل. ونلاحظ غلبة توجهه إلى التام في شعره، فقد توجه إليه في أربع وخمسين قصيدة ومقطعة بنسبة (٩٣,٨٥٪)، بينما توجه إلى المجزوء في قصيدة ومقطعة بنسبة (٣,٧٨٪). وإذا نظرنا إلى المجزوء فإننا نلاحظ أنه قد التزم فيه بالبحور التي تقبله، ولم يخرج عنها إلى غيرها.

وأهمل النظم في: المجتث والمتقارب، والسريع والهزج، والمتدارك، والمضارع وإهماله لمثل هذه الأوزان ينسجم مع نظرته إليها، فالمتقارب في رأيه "من البحور الساذجة متكررة الأجزاء. وإنما تستجلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها[١] ، أما الهزج ففيه "سذاجة وحدّة زائدة"[٢] ، والمجتث "الحلاوة فيه قليلة"[٣] ..... الخ.

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٧٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٧٠.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- *التوازن الزمني:*

سعى حازم في منهاجه إلى الالحاح على فكرة التوازن الزمني، كي يسلم الوزن من النقص أو الزيادة، ويسلم من عيوب الضعف، وقد أكد هذه الحقيقة في شعره فنراه يعدل في الفاظه لضبط هذا التوازن، كقوله [الرجز]:-

مُحَمَّدٌ سَلِيلُ يَحْيَى ابْنُ أَبِـــي

مُحَمَّدٍ نَجْلِ أَبي حَفْصِ الرِّضَـــا.(١)

فعدل عن ابن إلى سليل ونجل.

وقوله [الرجز]:

نُسْقى كؤُوسَ الأُنسِ في حَدائقٍ

بِأَكْؤُسِ الأَحْداقِ فيها يُنْتَشى.(٢)

جمع "كأساً" على "أكْؤس" ليستقيم له الوزن.

وإن خانته لفظة لا تحل أخرى محلها، تصرف بتلك اللفظة وطوعها للوزن، كما في قوله [البسيط]:

بِالوَاثِقِ الملِك المُحْيِي خَلِيفَتَهُ

يَحْيَي أَبي زَكَرِيَاء ابْن مَوْلاَنَا.(٣)

وقوله [الطويل]:

سُرِرْتُ بِمسْرَاهُ وَبَاتَ عَلى النَّوى

قَرِيْباً بِه منّي مَزَارَ الأَحِبَّـــــاءِ.(٤)

فهنا نلاحظ أنه أعاد اللفظيتين (زكرياء) و(الأحباء) إلى شكلهما الصرفي الأول قبل أن يطرأ عليهما تخفيف أو تبديل حتى لا يخونه التوازن.

وحرصاً منه على تحقيق هذا التوازن نجده يلجأ إلى الضرورات الشعرية، من مثل:-

١- الحذف، كما في قوله [البسيط]:

مَالَتْ تُودِّعني، والدَمْعُ يَغْلبُها

عَلى الكلام، فَلا تَستطيع تِبْيانا.(٥)

---

(١) القرطاجني - قصائد ومقطعات، ص ٢١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٢١٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ٧٦.

(٥) المصدر نفسه، ص٢١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فقد حذف التاء في (تستطيع) وهذا شيء معروف في العربية.

وقوله [الطويل]:-

لِسبْطِ أبي حفصٍ وَفِرعُ عُلا أَبي

مُحَمّدِ السَّامِي أَبي زَكريَّـــــاء.[١]

وقوله [الكامل]:

سِبْطُ الهُمَام أَبي محمّد الذي

أفنى العُداة مُعَاوِداً إفناءَها[٢]

وقوله [البسيط]:

قد أعلنَ الدّهر، إذ نادى لجيٌ على

إمامةِ ابن أبي حفص الرّضى، ودَعا[٣]

فحذف التنوين ضرورة في (محمدِ السّامي) و (محمد الـذي) و(حفصِ الرضـى)، وأمثلتـه كثيرة في شعره.

٢- قصر الممدود، كما في قوله [الطويل]:-

كأنّ دِمَا الأَعداءِ في عَذَبَاتِه

عُصَارةُ حِنَّاءٍ بِشِيْبٍ مُرجَّـــــل [٤]

وقوله [الرجز]:-

لو نِيلَتِ العَلْيَا بِلا مَشَقَـــــــة

كانَ طلابُ المَجدِ أَدْنَى مُبْتَغَـــــى[٥]

وأمثلته كثيرة في شعره.

٣- صرف الممنوع من الصرف، كما في قوله [الطويل]:-

تظلُّ جُنودُ الطّيرِ تَقْفُو جُنوده

كأنّ سُليماناً كتائبه يَهـــــدِي.[٦]

وقوله:-

فتونُسٌ تؤنِسُ الأبصارَ رُؤيَتُها

وَتمنَحُ الأممَ الآلاءَ والأَممـــــا.[٧]

---

[١] القرطاجني، قصائد ومقطعات، ص٢١٠.

[٢] المصدر نفسه، ص٨٥.

[٣] المصدر نفسه، ص١٦٤.

[٤] المصدر نفسه، ص ١٨٣.

[٥] المصدر نفسه، ص ٥٧.

[٦] المصدر نفسه، ص ١٢٠.

[٧] المصدر نفسه، ص ٢٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومثل هذه الضرورات كثيرة في شعره، وهي معروفة لدى الشعراء، ولجوء حازم إلى مثل هذه الضرورات تؤكد لنا أنه كان تابعاً في شعره.

وعلى الرغم من حرصه على تحقيق هذا التوازن فإن الشاعر يستعصي عليه الأمر، في مواضع مختلفة من شعر، كقوله [الرجز]:-

أنَأيْتَ - يَا دَهْرَ - المُنى مِن بَعدِ ما
أدنيتها، فَما عَدَا عمّا بَـــــــدَا.(١)

وقوله [الطويل]:-

ذَا غَصَبَتْهُ نَظْرَةٌ ردَّ طَرفُها
إليهِ بَأُخْرى ضِعْفَ مَا هُوَ غَاصِبُه.(٢)

وقوله [الكامل]:-

ولَوْ أنّهُ مُتجفْلٌ بعقَالِـــــه
لم تُلفِه إلاّ عِقَالَ الشّـــــــارِدِ.(٣)

وقوله [الطويل]:-

أعقَائلُ قَدْ عزَّتْ على كُلِّ خاطِبٍ
ولَو حُلِّيتْ عِقْد الثُّريَا لَدى النَّصِّ.(٤)

فقد وقع "الخزم" في هذه الأبيات وهو من العلل التي رفضها بشدة. لإخلاله بزمن النطق.

نستطيع القول بناء على ما تقدم "أن قريحة حازم الفكرية، والتي نردّ اليها عملية ضبط الوزن والإيقاع"(٥) كانت تسعفه في ضبط أوزان أشعاره إلا فيما ندر، مما يؤكد أنه سعى إلى الإفادة من قانونه الذي سنه بشأن مناسبة المسموعات للمفهومات(٦) .

---

(١) القرطاجني - قصائد ومقطعات، ص ٥٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩١.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٢٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٤٨.

(٥) سلمى عكو، النقد الجمالي، ص ٢٦٨.

(٦) القرطاجني - منهاج البلغاء، ص ٢٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- ***اختيار الوزن الملائم للمعنى:***

مما لاشك فيه أن البحر الشعري هو الوعاء الذي يستوعب الحالة النفسية التي تعتري الشاعر، وهو تعبير عنها أيضاً، لأنه يتوافق مع الحس الداخلي له، وحازم عدّ الوزن وسيلة من الوسائل التي توقع تخييل الشعر للمتلقي، لذا عدّه جزءاً مهماً في عملية التلقي. ويتوجب من أجله سعي المبدع إلى العناية به ليحدث عبره التأثير المطلوب في متلقي الشعر، ومن ثم ينبغي أن توفر له الصفات الجمالية التي تخول له تحقيق هذه الغاية، وحرصاً على تحقيقها أوجب ضرورة اختيار الوزن المناسب للموضوع المعالج، أخضع الوزن إلى اختيار واع أدرجه في مراحل تصوّر العملية الشعرية، والحق إننا لا نلمس أي صدى لهذا الكلام في شعر حازم، فإذا طالعنا شعره نشعر معه بأنه يحاول أن يقدّ الوزن على قدر المعاني أو يصب المعاني في الوزن، كما في قوله [الكامل]:-

عِيدٌ بِجُودِكَ جِيْدَهُ قَد قُلِّـــــــــدا ... وَبِيُمْنِ جَدِّكَ يُمنـــــــه قَدْ أَكِّـــدَا.

فَاهنأْ بِه وَبألفِ عيدٍ بَعـــــــــدَهُ ... واسعَدْ بِلُقياهُ كمـــا بِـــكَ أَسْعِـــدا.

مَا العِيدُ في التحقيق إلا عـــــادةٌ ... لِيَدِيْكَ في مَنـــحِ الأيـــادِي وَالجَدا.

أضْحَى نَدَاكَ لِكلِّ عيد قـــــادِم ... عِيداً مـــُـفيداً للسرورِ مُجَـــدَّدَا.

فَلَوْ أَنَّ ذا العِيدُ احتَذَى حِذْو الوَرَى ... فِعـــــلاً، أَهَلَّ إلى سَنَاك وعيَّـــدا.

عِيدٌ تشرّفَ يَومُهُ بَلْ شَـــــــهرُهُ ... بِكَ، فَاغْتَدَى بينَ الشُّهُور مُمِجَّـــدا

أيامُ تَشْرِيقٍ، وإشراقٍ بمـــــــــا ... أَطْلَعتَ فيها مِنْ سَنَى شَمْسِ الهُدَى[1]

[1] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ١١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فنحن لا نحس لهذه الأبيات بإيقاع شعري جميل، لأنه اضطر إلى أن يستعين بالمعاني والصور المخزونة في عقله، فيعيد صياغتها دون إحساس .. وإن "أي اهتمام بخصوصية الوجدان وحرية التعبير الشعري ليضيع في ضوء هذا التصور الذي يحكمه الفكر وتنكره الأحاسيس ويستنكره الإبداع الحقيقي"[١] .

وثمة قضية مهمة أثارها حازم في منهاجه، فلقد سعى إلى الربط بين اختيار الموضوع واختيار الوزن الملائم، ولعل التطبيق العملي لهذه الفكرة في شعره تطلعنا على تعذر تطبيقها، وسنقدم فيما يلي جدولا لبحوره الشعرية واستعمالها في كل غرض ونسبة ذلك إلى عدد أبيات كل غرض ومن ثم النسبة الكلية لأبيات كل بحر قياساً إلى شعره عامة، لنبين مدى التزامه بفكرته:-

	الغرض / البحر	المدح	الغزل	الوصف	الزهد	الفخر	مدح الرسول صلى الله عليه وسلم	التذييل	الأحاجي	الطرديات	التعليمي	المجموع
١-	الكامل	٤٥٢	١٤٧	٥١	٨	١١	١٥	-	-	-	-	٦٨٤
٢-	مجزوء الكامل	-	-	-	-	-	-	-	٢	-	-	٢
٣-	الطويل	٣٦١	١٢٩	٦٣	-	١٥	٧٩	-	-	-	-	٦٤٧
٤-	البسيط	٢٢٤	٩٧	١١	١٤٥	١١	-	-	-	-	١٨٧	٦٧٥
٥-	مخلع البسيط	-	-	-	-	-	-	٣٤	-	-	-	٣٤
٦-	الوافر	-	-	٦	-	٣	-	-	-	-	-	٩
٧-	المديد	-	-	-	-	١١	-	-	-	-	-	١١
٨-	المنسرح	-	-	-	٤	-	-	-	-	-	-	١٠
٩-	الخفيف	-	-	-	-	٥	-	-	-	-	-	٥
١٠-	المقتضب	٢٤	٢١	-	-	-	-	-	-	-	-	٤٥
١١-	الرجز	٢٢١	١٠١	٥٤٩	-	١١	-	-	-	٥٣	-	١٠٠٦
١٢-	مجزوء الرمل	٥٨	١١	-	-	-	-	-	-	-	-	٦٨

من خلال الجدول السابق نلاحظ أن حازماً ينظم في أغراض متنوعة، ولو كان ربط الوزن بالمعنى صحيحاً - كما ذهب - لتعذر عليه أن ينظم في البحر "الكامل" على سبيل المثال قصائد مختلفة الأغراض، بعضها في المدح، وبعضها في الوصف، والغزل،

[١] سلمى عكو - النقد الجمالي، ص ٢٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والزهد.. وبمقتضى مقاييسه فإننا إذ نحاسبه نجده قد اختار لقصيدته التي في الزهد، ومطلعها:-

لَمْ يَدْرِ مَنْ ظَنَّ الحَيَاةَ إقامَةً

أنّ الحياة تَنَقُّلٌ، وتَرحُّل[١]

البحر "الكامل" وكان أولى به أن يختار لها بعض الأوزان التي تتسم "بالحنان" و"الرقة" على حدّ تعبيره، لأن ذلك مما يناسب الشجو والاكتئاب، وذلك نحو المديد والرمل، لأن المقصود، وبحسب هذا الغرض، أن تحاكي الحال الشاجية بما يناسبها من لفظ، ونمط تأليف، ووزن[٢] . ونجده أيضاً يخالف مقاييسه عندما ينظم مقطعاً زهدياً ببحر نظمت فيه معان أخر، فقد نظم من البسيط قصيدة التسبيح، ومطلعها:-

سُبْحَانَ من سَبَحَتْهُ ألْسُنُ الأمَمِ

تَسْبيحَ حَمْد، بِمَا أوْلَى من النّعَم.[٣]

ونظم منه نفسه قصيدة تهنئة بالعيد قدمها إلى ممدوحه أبي زكرياء، ومطلعها:

عِيدٌ بأسْعَدِ نَجْم طَالِع طَلَعَا

فَأطْلَعَ الصُنع والبُشرى عَليكَ مَعـــا.[٤]

وكذلك نظم منه قصيدته الغزلية، مَطلعها:-

يا ظَبيَةَ الرّبرَبِ الحَالي سَوَالِفُه

مَنْ قَلّد الحَلْيَ آراماً وغِزْلانـــا.[٥]

ومنه أيضاً نظم قصيدته النحوية، ومطلعها:-

الحَمْدُ لله مُعلي قَدْرَ من عَلِما

وَجَاعِلِ العقْل في سُبلِ الهُدَى عِلْمَـــا[٦]

---

[١] القرطاجني - قصائد ومقطعات، ص ١٨٥.

[٢] كيلاني سند - حازم القرطاجني، ص ٢٣٨ - ٢٣٩.

[٣] القرطاجني - قصائد ومعلقات، ص١٨٨.

[٤] المصدر نفسه، ص١٦٣.

[٥] المصدر نفسه، ص٢٠٩.

[٦] المصدر نفسه، ص٢٠٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بل لو كان ربطه صحيحاً لتعذر عليه أن ينظم من البحر نفسه قصيدة منها جزء غزلي وآخر مدحي[١] ، أو جزء فيه وصف لفراق الأحبة وآخر فيه وصف أيام الوصل وثالث فيه مدح[٢] .

لنتتبع، على سبيل المثال، مقصورته – وهي من الرجز – مطلعها:

للّهِ مَا قَد هَجْتَ يا يَومَ النَّوى
عَلَى فُؤادي مِن تَباريح الجَوى[٣]

ففيها أبيات في غرضي الغزل والنسيب، يصف فيها النوى ويذكر الرقباء والوشاة ويوم الرحيل، وينتقل بعد ذلك إلى المديح فيشيد بممدوحه وعراقة نسبه، ويصف ملكه، يقول:

مُحَمّدُ سَليلُ يَحيي ابْن أبي
مُحَمَّدٍ نجْلِ أبي حَفْصِ الرّضَا
مُستَنْصِرُ باللّه، مَنْصُورٌ بِه،
مُؤيدٌ بِعَوْنِه عَلى العِـــــدَى
فِرْعٌ كَرِيم مِنْ أُصولٍ كَرُمتْ
قد اصْطَفَاهُ مِنْهُم مَنِ اصْطَفَـى[٤]

وتستوقف الشاعر بعد ذلك مآثر الممدوح، وتجديد الحنايا، وجلب الحياة، ثم يلتفت إلى وصف البساتين والجنات، وقصر الملك:

حَدائِقٌ، للمَاءِ فيها كوثَـــرٌ
وَكَوْثَرٌ لِلمَالِ مُرٍ مَنْ عَفَـــــا
مِنْها مِنَ الأسْحَار خضرُ قِطَع
وَقِطَعٌ ذَاتُ ابيضَاضٍ مَنْ ضحَى[٥]

---

[١] انظر القصائد: ٣، ٤، ٧، ٩، ١٨، ٢٤، ٣٤، ٣٨، ٤٩.

[٢] انظر القصيدة، ٩.

[٣] المصدر نفسه، ص١٧.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢١.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم يشرع في تقديم صور وألوانٍ من تلك الحياة الخالية، التي كان ينعم فيها بالشباب بين أهله وأصدقائه:

فيا خَليليّ اسقِياني أكؤُساً
تُسكِرُ مِن خَمْر الصبَا مَن قد صَحَا
فَخَلِّيا فِكْرِي يَقضِّي أرَباً
مِنْ ذكرِ ما قد انْقضى ومَا خَـــــلا[١]

ويقدم لوحة فنية جميلة يصور فيها الشهب، والنجوم في اشتباكها:

قد أغْتَدي – والشُّهْبُ تجري خَلْفها
شُهبٌ مِنَ الصُبْحِ سَريعاتُ الخُطَى
وَالفَجرُ قد لاحَ مُحيّاهُ، وَقَد
قُدَّ أَديمُ اللّيْلِ عَنْهُ وانْفَـــــــرى
أَوجَسَتِ العقْربُ مِنْها نَبْأَةً
فأمَّتِ الغربَ وجِدّتْ في النَّجـــا[٢]

ويقدم بعد ذلك لوحة القنص والصيد:

ونَستَثيرُ الصَّيدَ من خَمائلٍ
قد أَخْملتْ دَارين في طيبِ الشّذا
كَأنّما أَرْوَاحُها إذا ارتَمتْ
بزَهْرِها مُرتَمياتٌ بالجُـــــــذا[٣]

ويرسل القول في ذكر المنازل بالأندلس: مدينة .. مدينة، ويتعرض بالوصف للقصور، والديار، والسهول. وكل المعالم التي اقفرت من أهلها[٤]. واتبع هذا القسم بقطعة غزلية، يقول:

---

[١] اللقرطاجني – قصائد ومقطعات، ص٢٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٧-٢٨.

[٣] المصدر نفسه، ص٢٩.

[٤] المصدر نفسه، ص ٣٢-٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كم زُرتُ في تِلكَ المغاني الغُرَّ مِن
غَانيةٍ تَنْظُر عَنْ عَينَيْ رَشَـــا[١]

ثم يعود لذكر ممدوحه، ويستخلص في ختام مقصورته حكماً ويرسل أمثالاً:

يَا أيُها الإنْسَانُ إني نَاصِحٌ
فَاستَمِع النُّصحَ وكُنْ مَمِنْ وَعَى
لا تغْتَرِنْ بالعُمْرِ، واعلَمْ أنَّ ما
لم يَمضِ مِنْ أيامه كما مَضَى[٢]

وفي ختام هذه الأغراض يعلن عن فخره بهذه القصيدة الفريدة، فيقول:-

نَظْمتُها فَريدةً في حُسنِها
منظومةً نظما لفرد المنتقى [٣]

في ضوء هذا التعدد في الأغراض والأقوال كيف تسنى لبحر واحد أن يتجاوب مع هذه المعاني المتنوعة العواطف، والأحاسيس، المختلفة المواقف - لو كان ارتباط الوزن بالمعنى ارتباطاً يستند إلى الحقيقة. لقد خالف حازم مقاييسه، وعليه، فإنه لا ترابط بين البحر الذي يختاره، والتجربة الشعرية، لأن نظم الشعر لا يتم مثلما نظر له حازم، بإحضار المعاني في الذهن، ثم التفكير في المعاني التي سيعبر عنها، فالكلمات التي يجب استحضارها، فالوزن، لأن التجربة كل لا يتجزأ والشاعر لا يفكر في معانيه منفصلة عن التفكير في القالب اللغوي الذي سيعبّر به عنها، في الوزن، أو القالب الذي سيصبّها فيه.

ولو وقفنا عند قصيدتين له يقول في إحدهما [المقتضب]:-

عَادَ قلبَهُ طَـــــــرَبُ حين زُمَتِ النُّجُـــــبُ
وانْطَوى على خُـــــرقٍ قَلْبُه لها نُهـــــــبُ
لم يَهِجْ صداي سِـــوى مَبْسِم به شَنَـــــــبُ[٤]

---

[١] القرطاجني - قصائد ومقطعات، ص ٤٥.

[٢] المصدر السابق، ص ٦٩.

[٣] المصدر نفسه، ص ٧٠.

[٤] المصدر نفسه، ص ١٠٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويقول في الأخرى [مجزوء الرمل]:

أيْمن الرَكْبُ فيا مـــنْ ... تُزْجَرُ الطَّيرُ أيَا مـــن
ولْتَسَلْ عنهم نسيمـــاً ... ضَاعَ مِنْ تلك الظّعائِنْ
اشتكي من نَفسٍ عـــا ... لٍ به سِرِّي عَالِـــنْ
ودموعٍ مُشْبِهـــــاتٍ ... جُودَ يَحيى وَهْوَ هَاتِـــن[1]

ونلاحظ أنه يضمّن القصيدة الأولى، وهي ذات الوزن الخفيف، السلس، الصالح للغناء، معاني الفراق للأحباب، ووصف سعادة أيامَ الوصل، ثم مدح ممدوحه فيها، وهيَّبَ أعداءه منه، أما القصيدة الثانية، وهي من وزن سلسٍ أيضاً، فيضمنها الشاعر أيضاً معاني فراق الأحبة، ثم مدح ممدوحه فيها. "ونظمه في مثل هذه الأوزان الخفيفة يذكر بالأغاني الأندلسية التي سرت إلى نفس الشاعر الرزين، فأمدت قريحته الموسيقية بهذه الإيقاعات المنوعة، التي تقضي على رتابة الأوزان المألوفة التي كثر النظم فيها"[2] ، وتتحدى الفكرة النقدية التي آمن بها حازم، ونادى بها، لكن الشاعر لم يكثر من الضرب على وتري هذين البحرين كثيراً، لأجل هذا نقول: إن الشاعر لم يلتزم حكمه في ربط الوزن الشعري بالتجربة الشعرية، والقضاء باختيار الوزن الملائم للمعاني اختياراً منفصلاً، زمنياً، عن تشكيل الشعر.

---

[1] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ٢٠٥.

[2] سلمي عكو – النقد الجمالي، ص ٢٧٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني: -

"الأجزاء العروضية في شعره"

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد نبّه حازم في منهاجه على أنّ لكلّ وزن ملامح خاصة تميزه عن غيره، وتجعل منه وحدة واحدة، ولأجل ذلك راح يبحث في عوامل التنوع داخل الأوزان الشعرية من ناحية جمالية. وسنحاول في هذا الفصل أن نتلمس هذه العوامل في شعره.

أولاً: نسبة السواكن والحركات:

ذهب حازم إلى أن الأوزان المتناسبة، التي لها حلاوة في السّمع، تقدر نسبة السواكن فيها بحوالي ثلث المتحركات، ورأى أن التخفيف من السواكن يضيف إلى جمال الإيقاع قيماً جمالية، لأن السواكن إذا كثرت خلّفت في الوزن كزازة وتوعّراً، أما الإكثار من المتحركات فيكسبه لدونة وسباطة[١]، وقد التزم حازم بمنهجه الجمالي هذا في شعره، إذ نسج جلّ قصائده على الكامل، والطويل، والبسيط؛ وكل من الطّويل، والبسيط تساوي سكناته خمسة أسباع حركاته، أما الكامل فتتوالى في ركنه الأول ثلاثة متحركات (مُتَفَاعِلُنْ) ثم تتوالى حركتان في الركن الثاني، وهذا يجعل نسبة السواكن في البيت لا تزيد على (٢٧,٧٪)، وهي أقل من الثلث، وقد صرح حازم بأنّ السواكن إذا كانت أقل من الثلث كانت أشد ملاءمة من أن تكون فوقه[٢]، أي أنه يفضل رجحان الحركات على السواكن، وملاحظته هذه تعني أنه يفضل أن تتغلب المقاطع القصيرة على المقاطع الطويلة في الأجزاء العروضية، وهذا يخالف الواقع الشعري، وشعره أيضاً، الذي تغلب فيه المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة، ولنضرب على ذلك مثلاً البحر الكامل، فالاستعمال الواقعي في "مُتَفاعِلُن" يقلل من رجحان المقاطع القصيرة في هذه التفعيلة أو يلغيه، إذ قلما يقتصر على "مُتَفاعِلُن"، بل يجمع بينها وبين "مُتْفَاعِلُن" وقد تكون أكثر التفاعيل في صيغة "مُتْفاعِلُن" وهذا ما لمسناه في قصائده التي نظمها في الكامل، وفيما يلي بيان بعدد ورودها فيه:-

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٦٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

	مطلع القصيدة	عدد الابيات	عدد "مُتفاعلن"
١-	فتق النسيم لطائم الظلماء.[١]	٤	١٠
٢-	أترى اللوى نشرت عليّ لواءها.[٢]	٩٨	٣٠٣
٣-	حكمت سعودك أن حزبك غالب.[٣]	٤٥	١٢٧
٤-	أدر المدامة فالنسيم مؤرج.[٤]	٣٢	٩١
٥-	ما أقرب الآمال ويد مرتج.[٥]	٨٢	٢٨٠
٦-	بلغت في الأعداد كل مراد.[٦]	٨	٣٣
٧-	عيد بجودك جيده قد قلدا.[٧]	٧٢	٢٣٠
٨-	أزكي سليل زار أكرم والد.[٨]	٤٦	١٦٠
٩-	دامت لك البشرى، ودامت للورى.[٩]	٦١	١٨٣
١٠-	قف بين قبر محمد والمنبر.[١٠]	١٥	٥٠
١١-	في كل أفق من صباح دجاكم.[١١]	٢	٦
١٢-	نبّه جفونك للصبوح وايقظ.[١٢]	٢٨	١٠٣
١٣-	أحييت وحدك بالجمال المطلق.[١٣]	٤٥	١٥٠
١٤-	رفعت سعودكم على الآفاق.[١٤]	١٦	٥٥
١٥-	لم تدر إذا سألتك ما أسلاكها.[١٥]	٤٢	١١٨
١٦-	لم يدر من ظن الحياة إقامة.[١٦]	٨	٢٨
١٧-	بشراي إن يممت خير ميمم.[١٧]	٧٤	٢٥٥

وقد بلغ معدل زحاف "الإضمار" في قصائده المذكورة أعلاه "٧٠,٨٤٪".

ومع أنه يصف الرجز "بالكزازة" لارتفاع السواكن فيه، فقد نظم فيه مقصورته، لكننا نجده يزحف فيه بنسبة عالية لاسيما زحاف الخبن والطي للتخفيف من كزازته، فقد

---

[١] القرطاجني - قصائد ومقطعات، ص ٧٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ٨١.

[٣] المصدر نفسه، ص ٨٨.

[٤] المصدر نفسه، ص ١٠٥.

[٥] المصدر نفسه، ص ١٠٧.

[٦] المصدر نفسه، ص ١١٤.

[٧] المصدر نفسه، ص ١١٥.

[٨] المصدر نفسه، ص ١٢٢.

[٩] المصدر نفسه، ص ١٣٠.

[١٠] المصدر نفسه، ص ١٣٩.

[١١] المصدر نفسه، ص ١٦٠.

[١٢] المصدر نفسه، ص ١٦١.

[١٣] المصدر نفسه، ص ١٦٩.

[١٤] المصدر نفسه، ص ١٧٢.

[١٥] المصدر نفسه، ص ١٧٦.

[١٦] المصدر نفسه، ص ١٨٥.

[١٧] المصدر نفسه، ص ١٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أحصيت نسبة المزاحفة في خمسمئة بيت منها فبلغت (٥٠,١٢٪)، وقد توزعت على النحو التالي:

١- زحاف الخبن - حذف الثاني الساكن - (٣٠,٨٣٪).

٢- زحاف الطي - حذف الرابع الساكن - (١٧,٠٦٪).

٣- زحاف الخبل - زحاف مزدوج يجمع الخبن والطي - (٢,٩٣٪).

وجملة القول:- أن حازماً قد التزم في شعره قاعدته التي سنها في منهاجه، وقد يستغل الزحاف والعلة ليخدما مبدأه الجمالي هذا، لذا نكاد لا نعثر في شعره على سواكن كثيرة إلا في مواضع حسنت فيها.

ثانياً: الزحاف والعلة:

يؤمن حازم بأن التنويع في الإيقاع يخلق جمالاً أبهى، وقبوله للزحاف والعلة كان على اعتبارهما من الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل المنتظم، فتناسب الوزن يقوم - كما يرى - على الاطراد والتنوع، والاطراد يشير إلى التوالي الكمي أو التكرار الآلي للأجزاء ومقياسها، يقول: "إن النفس وإن كانت .. تحب النقلة من الشيء إلى غيره من التنوعات، لكنها لا تحتمل من التمادي عليه ما لا تحتمل من التمادي على ما لا تنّوع له أصلاً"[١] . ولو طبقنا هذا الكلام على شعره وجدناه يلجأ إلى الزحاف فيه كثيراً، فلا تكاد تخلو منه قصيدة، بل يكاد لا يخلو منه بيت، وبذلك يقضي على ما يمكن أن يقع في الوزن من رتابة، أي أنه يستغل الزحاف والعلة لتحقيق نظرته الجمالية لتوفير القيم الإيقاعية لشعره، من ذلك مثلاً لجوؤه إلى البحر البسيط، يقول في إحدى قصائده [البسيط]:

مُوَشّحٌ ضَاحَكَتْهُ غُرّةُ الفَلَقِ

ب ـ ب ـ/ـ ب ـ/ ب ـ ب ـ/ ب ب ـ لمّا سَهِرْتُ لَهُ في آخر الغَسَقِ[٢]

مُتَفْعِلُنْ / فَاعِلن / مُتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ ـ ـ ب ـ/ ب ب ـ/ـ ـ ب ـ/ب ب ـ

مُستَفْعِلُن / فَعِلُنْ / مُستَفْعِلُن / فَعِلُنْ

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء - ص٢٤٥.

[٢] القرطاجني - قصائد ومقطعات، ص ١٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والأجمل من ذلك أنه لا يثبت على هذه القاعدة، لأنه مؤمن بالتنويع في الايقاع، يقول في موضع آخر:

فَاعْجَبْ لِسَحْرِ بيانٍ قَدْ تنظَّم في
ـ ـ ب ـ/ب ب ـ/ـ ـ ب ـ/ب ب ـ أوصافِ طَلْقِ المُحيَّا فَاضل الخُلُقِ
مُستَفْعِلُن فَعِلُنْ مُستفعلن فِعِلُن ـ ـ ب ـ/ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ب ب ـ
مُستفعِلُن فاعُلنْ مُستَفْعلُن فَعلُن

سَمْحٍ سَرِيٍّ، سَنِيٍّ، مَاجِدٍ، يَقظٍ،
ـ ـ ب ـ/ـ ب ـ/ـ ـ ب ـ/ب ب ـ شَهْم، ذَكيٍّ، زَكيٍّ، فارعٍ، لَبِـــقِ.[1]
مُستَفْعِلُن فَاعِلُنْ مُستفعِلُن فِعِلُن ـ ـ ب ـ/ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ب ب ـ
مُستفعِلُن فاعُلنْ مُستَفْعلُن فَعلُن

عدا عن الأسباب السابق ذكرها فقد يلجأ حازم إلى الزحاف والعلة لأسباب أخرى، منها:-

١- تطويع الوزن للمعاني التي يغذيها الفكر بقوة تفوق قوة الوجدان[2] ، يشير على ذلك -مثلاً- قوله في قصيدته التي نظمها مهنئاً الخليفة بالعيد [الكامل]:-

عِيدٌ بِجُودكَ جِيْدُه قَـدْ قُلِّـــدا
ـ ـ ب ـ/ب ب ـ ب ـ/ـ ـ ب ـ وَبِيُمْن جَـدِّكِ يُمنـــه قد أكَّـــدا
ب ب ـ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ

ووقوتُ حَجٍّ قَدْ عَلَتْ لَكَ حَجْةٌ
ب ب ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ فِيه، وَسُلطَان عَلَى كُلِّ العِدى[3]
ـ ب ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ

فقد ورد فيه زحاف الجزل وهو زحاف مزدوج من الإضمار، والطي.

---

[1] القرطاجني - قصائد ومقطعات، ص ١٦٨.

[2] سلمي عكو - النقد الجمالي، ص٢٧٢.

[3] القرطاجني - قصائد ومقطعات، ص١١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- وضع الكلمة المناسبة في موضعها، فان لم يتلاءم شكل الكلمة الصرفي مع الوزن زحف بتفعيلاته أو أعلها حتى تروض أمام اللفظة الموردة. كما في قوله [الطويل]:

حَبِيـــبٌ نَمَـــــاهُ للغَزالـــنـــةِ لَحْظُـــــهُ

ب ـ ـ/ ب ـ ب ـ/ ب ـ ب/ب ـ ب ـ، ولَكِـنْ ســـــتَاهُ للغـــزالة ناسبُـه[١]

ب ـ ب/ ب ـ ب ـ/ ب ـ ب/ ب ـ ب ـ

وقوله [الطويل]:

ويؤنسهُ صَدْرٌ خَـــــلا من فـــــؤادهِ كما آنَسَ الظَّبي المَـــــروعَ سباسيُـه[٢]

ب ـ ـ/ب ـ ـ/ ب ـ ـ/ ب ـ ب ـ ب ـ ـ/ب ـ ـ ـ/ب ـ ب/ ب ـ ب ـ

وقوله [الطويل]:

ويُنْشِـــدُ دُنْيَاهُ، إذا مَـــا تَـــــدَلَّلت "أفاطِـــمُ، مَهْلاً بَعْـض هَذا التدلُّـل"[٣]

ب ـ ب/ب ـ ـ ب/ ب ـ ـ/ب ـ ب ـ ب ـ ـ/ب ـ ـ ـ/ب ـ ب/ ب ـ ب ـ

وقوله [الكامل]:

رِثَ العُلا بأواصـــــر من يَعْـــــرُبٍ لعَنَاصرٍ مِن مَجْدِ يَعْـــــرُبَ وُشَّـــجِ[٤]

ب ـ ب ـ/ب ب ـ ـ/ ـ ـ ب ـ ب ـ ـ ـ/ ـ ـ ـ ب ـ/ب ب ـ ب

---

[١] القرطاجني - قصائد ومقطعات، ص٦١.

[٢] المصدر نفسه، ص ٩١.

[٣] المصدر نفسه، ص ١٨٣.

[٤] المصدر نفسه، ص ١٠٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد أدرك حازم أن الزحاف يقوم على إخلال جزئي بالنظام الكمي، لذا نجده يستحسن الزحاف في بعض المواطن، أما في المواطن التي لا يخدم فيها الزحاف، التناسق، ولا يدعم قيم الايقاع الجمالية، فإنه يعدّه عيباً. وقد التزم حازم في شعره – الذي زحف فيه كثيراً – بالزحافات السائغة المقبولة، نضرب على ذلك مثلاً قصائده التي نظمها في الطويل، وفيما يلي بيان بعدد مرات الزحاف في حشوها:-

	مطلع القصيدة	عدد الابيات	عدد "فعول" في الحشو	عدد "مَفاعلن" في الحشو	عدد "مفاعيلُ" في الحشو
١-	خيال تجلت عن يد منه بيضاء.[١]	٦٢	١١٥	–	٢
٢-	دعوت فلبى أمرك الشرق والغرب.[٢]	٣	٥	–	–
٣-	أجدت بمن أهوى بكورا ركائبه.[٣]	٦٤	١٢٣	٥	٢
٤-	لك الحمد بعد الحمد لله واجب.[٤]	٩٦	١٤٣	١	
٥-	تلقى بيمني يمنه راية العهد.[٥]	٤٢	٧١	–	٢
٦-	أهل هلال العيد منك إلى بدر.[٦]	٣٧	٧١	–	–
٧-	كذا يفتق المزن الكمام عن الزهر.[٧]	٣	٣	–	–
٨-	بأسعد دُرّيٍّ أيمن طائر.[٨]	١٦	٢١	–	–
٩-	ومبيضه الأثواب تدعى بوردة.[٩]	٦	٤	–	–
١٠-	مني النفس تدني منكم، والنوى تقضي.[١٠]	١٠٠	١٣٨	–	–
١١-	أمن بارق أورى بجنح الدجى سقطا.[١١]	٩٧	١٥٨	١	–
١٢-	لعينيك، قل ان زرت أفضل مرسل.[١٢]	٧٩	١٢٩	٤	٣
١٣-	أعلم ما يلقى من الشوق لائمه.[١٣]	٦٠	١١٣	٤	١
١٤-	... فتوح أزاهرا.[١٤]	٢	٣	–	–
١٥-	بأرض غدا أذن الجواد دليله.[١٥]	١	٢	–	–

---

[١] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ٧٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ٨٧.

[٣] المصدر نفسه، ص ٩١.

[٤] المصدر نفسه، ص ٩٦.

[٥] المصدر نفسه، ص ١١٩.

[٦] المصدر نفسه، ص ١٣٤.

[٧] المصدر نفسه، ص ١٣٧.

[٨] المصدر نفسه، ص ١٤٤.

[٩] المصدر نفسه، ص ١٤٥.

[١٠] المصدر نفسه، ص ١٤٦.

[١١] المصدر نفسه، ص ١٥٤.

[١٢] المصدر نفسه، ص ١٧٩.

[١٣] المصدر نفسه، ص ١٩٩.

[١٤] المصدر نفسه، ص ٢١٨.

[١٥] المصدر نفسه، ص ١٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نلاحظ من خلال الجدول السابق أن حازماً يقبض "فعولن" حتى لتكاد تنافس التفعيلة المزاحفة "فَعُولُ" نظيرتها السالمة "فَعُولُن"، بل قد تفوقها في الشيوع. أما قبض "مفاعيلن" في حشو الطويل فهو شاذ، لذا نراه لا يقع في قصائده، ومقطعاته إلا نادراً، وقد يحتال في اختيار ألفاظه ليتجنب وقوع مثل هذا الزحاف، كقوله:

إذا الأسْدُ هَزّتْ فيه غِيلَ القَنَا اغْتَدَتْ
ب ـ ـ/ ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ/ب ـ ب ـ جواحر في طيِّ الضلوع ثَعَالبـــه[1]
ب ـ ب /ب ـ ـ ـ/ب ـ ب/ب ـ ب ـ

فقد جمع (أسداً) على (أُسْدٍ) ليتجنب وقوع (مَفَاعِلُن) في الحشو، وقد يرتكب بعض الضرورات، ويخرج على قواعد اللغة، تجنّباً للزحاف القبيح، كقوله [الطويل]:

تَظَلُّ جُنُودُ الطَّيْر تقفُـــو جُنُـــوده
ب ـ ب/ ب ـ ـ ـ/ب ـ ـ/ب ـ ب ـ كأنّ سليماناً كَتَائبـــــه يَهـــدي[2]
ب ـ ب/ ب ـ ـ ـ/ ب ـ ب/ب ـ ـ ـ

فصرف سليمان كي يتجنب كف "مَفاعيلُن".

وكذلك إذا قرأنا قصائده التي نظمها في البسيط نجده، يلجأ إلى خبن "مُستفعِلُن" الأولى (في الصدر والعجز) وهو زحاف سائغ مستحسن عند الشعراء، ولا نجده يخبن مُستَفعلُن، في وسط الشطر إلا فيما نَدِر، كقوله [البسيط]:

سُبحانَ من سَبّحتَهُ أبحر زخَـــرَت
ـ ـ ب ـ/ـ ب ـ/ب ـ ب ـ/ب ب ـ وَسابحاتٌ جَرَتْ في لُجّةِ العَـــدم
ب ـ ب ـ/ـ ب ـ/ـ ـ ب ـ/ب ب ـ

سُبحان مَنْ سبّحته أجبُـلٌ شَمَخَـــتْ
ـ ـ ب ـ/ـ ب ـ/ب ـ ب ـ/ ب ب ـ يُسَبِّحُ الله فيهـــا عَـــاقِلُ العُصُـــمِ
ب ـ ب ـ/ ـ ب ـ/ـ ـ ب ـ/ب ب ـ

سُبحان مَنْ سَبّحتْهُ ألسُنٌ نَطَقَـــــتْ

---

[1] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ٩٣.

[2] المصدر نفسه، ص ١٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ـ ـ ب ـ/ـ ب ـ/ب ـ ب ـ/ب ب ـ فيهنَ، مِنْ طَائعٍ أو طَائـرٍ رَتِـمِ[١]
ـ ـ ب ـ/ـ ب ـ/ـ ـ ب ـ/ب ب ـ

والقصائد التي نظمها في الكامل، استخدم فيها زحاف الإضمار بنسبة عالية، وهو زحاف شائع مستساغ، ولم يلجأ إلى زحافات غيره إلا فيما ندر وهذا يناقض رأيه السابق في أن كثرة الحركات في الكامل تجعل منه وزناً أكثر جمالاً مما لو كثرت السواكن فيه، وهذه نتيجة طبيعية، لأن حازماً كان إتباعيّاً في شعره أكثر منه مطبقاً لآرائه وملاحظه الجمالية، ولو قرأنا مقصورته نجده يزحف فيها بزحافات الرجز المشهورة وهي: الخبن، والطي والخبل، وهذا ما نلمسه أيضاً في أوزانه التي لم ينظم منها إلا قصيدة أو مقطعة فلو قرأنا مثلاً مقطعتيه اللتين نظمها في الوافر نجده يلجأ في أحيانٍ كثيرة إلى عصب "مَفَاعَلَتُن"، وهو زحاف شائع مستساغ، بل قد يتغلب على التفعيلة السالمة في كثير من الأحيان.

وجملة القول: إن الزحافات في شعره تتناسب مع منهجه الجمالي الذي أقره في منهاجه، فقد بين أن الأساس، في قبولها، هو أن يخضع للنظرة السليمة والذوق الراجح، وأن يكون مطرداً في أشعار فصحاء العرب، ولم نجد حازماً يخرج عن الزحافات الشائعة المستساغة إلا في القليل النادر الذي لا يؤبه به ولا يقاس عليه، وربما استطعنا أن نفسر بعض أنواع زحافاته بأنه يعمل في إتجاه المحافظة على نسبة الحركات، والسواكن، وفق النسبة التي حددها، فحين تطغى الحركات في التفعيلة يعمل الزحاف في الاتجاه المضاد، فتطغى السكنات في التفعيلة المناظرة كما في "مُتَفَاعِلُن، مُستفعِلُن" المهم أن حازماً يلتزم في شعره بالزحافات التي فضلها والتي تساعده على تحقيق القيم الإيقاعية الجمالية، ولم نجده يخالف قاعدته في شعره إلا للضرورة، فقد وقع في شعره "الخزم" في أكثر من موقع على الرغم من أنه رفضه رفضاً قاطعاً، نذكر منها قوله [الرجز]:

أَنَأَيْتَ - يا دَهْرَ - المُنَى مِنْ بَعْدما
ب/ ب ـ ب ـ/ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ أدْنَيتَها، فَمَا عَدَا عَمَّا بَـدَا؟[٢]
ـ ـ ب/ ب ـ ب ـ/ـ ـ ب ـ

---

[١] القرطاجني - قصائد ومقطعات، ص ١٨٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقوله [الكامل]:-

وَلَوْ انَّـــــهُ مُتَجَفِّـــــــلٌ بعقالـــــــــه

ب/ـ ـ ب ـ/ب ب ـ ب ـ/ب ب ـ ب ـ لـمْ تُلْفه إلاّ عِقَـالَ الشَـــــارِدِ[١]

ـ ـ ب ـ/ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ

وقوله [الطويل]:-

أَعَقَائِلُ قَدْ عَزَّتْ على كُلِّ خَـــــــــاطبٍ

ب/ب ـ ب/ب ـ ـ ـ/ ب ـ ـ/ب ـ ب ـ ولو حُلِّيتْ عِقْد الثُّريا لـدى النّصّ[٢]

ب ـ ـ/ب ـ ـ ـ/ب ـ ـ/ ب ـ ـ ـ

ونادراً ما نقرأ في شعره الزحافـات التـي استقبحها كالزحـاف المـزدوج، كمـا فـي قوله [الكامل]:

ذو الجَوْدِ والبأسِ اللّذين كِلاهُمـــــا

ـ ـ ب ـ/ـ ـ ب ـ/ب ب ـ ب ـ قَدْ صُدِّرتْ كُتُبٌ بـــهِ وعُنِـــــــــونُ[٣]

ـ ب ب ـ/ب ب ـ ب ـ/ب ب ـ ب ـ

فقد ورد فيه زحاف الجزل وهو زحاف مزدوج من الإضمار، والطي، ووقـع هذا الزحاف أيضاً في قوله [الكامل]:-

ووقوتُ حَجٌّ قَدْ عَلَتْ لَكَ حَجبـــــــــةٌ

ب ب ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ فيه، وسُلطانٌ عَلى كلِ العِـــدَى[٤]

ـ ب ب ـ/ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ

وهذا الزحاف وغيره من الزحافات التي استقبحها نادرة الوقوع في شـعره، أي أن قريحته الفكرية كانت تسعفه في اجتناب الزحافات المستقبحة.

بقي أن نشير إلى أن حازماً قد نبّه على ضـرورة "التعويض" حفاظـاً علـى النظـام الكمي للشعر، فالزحاف يؤدي إلـى الاختـلاف بيـن بعـض التفـاعيل المتنـاظرة فـي حـدود

---

[١] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ١٢٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٤٨.

[٣] المصدر نفسه، ص ٩٠.

[٤] المصدر نفسه، ص ١١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التقاليد المتعارف عليها بين الشعراء، والقواعد التي وضعها على مستوى الشطر أو البيت، مثلاً: عندما يؤدي الزحاف إلى تناظر سبب خفيف في التفعيلة السالمة، وآخر قصير في التفعيلة المزاحفة، يقوم القارئ عامداً، أو غير عامد، بإطالة المقطع المزاحف حتى يقلل الفارق بينهما، وربما سكت سكتة قصيرة مع الإطالة، أو بغيرها، وحين يكون المقطع المزاحف في موقع تسهل فيه الاطالة والسكتة يكون الزحاف أخفى، وأخف، والعكس صحيح. ولهذا كانت مزاحفة المقطع الذي يقع في وسط الكلمة أو في أولها أشد بروزاً وإثارة، وقد وقع النّوعان في شعر حازم، مثال الأول قوله [الطويل]:

أبُو زكرياء سِـــراجُ الهُـــدى الـــذّي

ب ـ ب/ب ـ ـ ب/ ب ـ ـ/ب ـ ب ـ تَوَدُ الدَّراري في العُلى لو تُصَاقِبه[١]

ب ـ ـ/ب ـ ـ ـ/ب ـ ـ/ب ـ ب ـ

ومثال الثاني قوله [مجزوء الرمل]:

حَمَلَـتْ تحتَ العَوالي

ب ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ كُلَّ قـــارئٍ وقَـــارِنْ[٢]

ـ ب ـ ب / ـ ب ـ ـ

فمن الواضح أن الزحاف في البيت الأول أخف وأكثر قبولاً أما البيت الثاني، الشطر الثاني، فإن الاختلال فيه أكثر بروزاً لأن إطالة الكسرة في وسط (قارئ)، يمجّه اللسان ويأباه السمع.

---

[١] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ٩٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٠٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث: –

"القوافي في شعره"

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حظيت القافية باهتمام كبير من حازم القرطاجني، فنظّر لها، وتناول أفرعها، مبيناً خصائصها المعنوية، والإيقاعية والجمالية التي تتجاوب مع بناء النص أفقياً وتتواشح عمودياً عبر علاقات تتابعية، تماثلية، تخلق مظهراً نغمياً مهماً يضفي عليها دلالات نابعة من بنيتها الصوتية، والصرفية، والنحوية، وبذلك يؤكد أن القافية ليست قيداً يعرف به الشعر من عدمه، وإنما هذا تراكمات رؤية معيارية خاطئة، خلقت نفوراً منها، باعتبارها أحد أغلال المعيارية التي صرفت الأذهان عن خصائصها البنائية، والصوتية، والجمالية.

وما دمنا قد أوضحنا آراءه في القافية من قبل، فقد أصبح لزاماً علينا أن ننظر في شعره في ضوء هاتيك الآراء، فهو يعرف القافية بأنها: "الأصوات الواقعة ما بين أقرب متحرك عليه ساكن إلى متقطع القافية، وبين منتهى مسموعات البيت المقفى"[١] . وقراءة قصائد ديوانه تؤكد لنا التزامه بها، فلا يخلو بيت من أبيات شعره منها، ليس هذا حسب، بل حفظ لها في شعره ما حرص على التنظير لها حين أوجب الاهتمام، والعناية بها، فاشترط اتجاهه الجمالي لأجل ذلك ألا يقع فيها إلا ما هو متناسب لموضوع القصيدة وحذّر من استخدام الألفاظ المكروهة أو المعاني المشنوءة، لما لذلك من وقع سيء في نفس المتلقي، فما دامت آخر ما يقرع السّمع والنفس من البيت الشعري، فالأجمل، والأوجب، أن تصفو من "كدر المعاني البغيضة والألفاظ الكريهة"، ويبدو لي أن هذا الاهتمام عائد إلى كونها قوالب للمعاني – كما يرى حازم – تلتقي عندها جميع مكونات البيت، وبالنظر إلى شعره يمكن أن نتبين التزامه بنظرته الجمالية في معظم قوافيه، فقد كان حريصاً على أن يوفر لها كل مايروق النفس، ويشدها، ويبعد بها عن التنفير، فلا يرد منها شيء من الألفاظ المستكرهة، بل إن موقف الشاعر يتخطى ذلك إلى السّعي نحو توفير ما تصاغ به من معان، أو كلمات، لتكون أجمل قواف، بأجمل وقع، من مثل قوله – من مقصورته – في مدح المستنصر في تجديده للحنايا الرومانية [الرجز]:

كأنْ به قد سَاح وَسْطَ تُونـــس

وَصَاحَ بالناس: رِدُوا مَاء النَّـــدى[٢]

وقوله:

فيها مِن الأسْحَارِ خُضرُ قِطعِ

وقَطعٌ ذاتُ ابيضاضٍ من ضُحـــى

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص٢٧٥، وانظر ص١١٦ من هذا البحث.

[٢] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سَرَّ الغُصُونَ رِيُّها حتى انْثَنَتْ،

وسَرَّ مرآهَا الحَمَامَ فَشَـــــــدَا[١]

ومن مثل قوله في تذكر حياته الماضية بالأندلس:

طَابَتْ بِهِ الأيامُ لي، حَتى لَقَدْ

ذكَرْتُ فيما قَدْ خَلا عَيْشاً خَـــــــلا

فَيَا خَلِيليَّ اسقِياني أكؤُسَـــــاً

تُسكِرُ مِنْ خَمْرِ الصَّبَا مَن قد صَحـــا

بَلغْتُ آرابَ المنَى في دَولـــةٍ

أولَتْ يَدي أسنَى الآيادِي واللُّهـــــا[٢]

بالإضافة إلى باقي قوافيه، ولكنه مع ذلك قد وقع في بعض القوافي، فيما حذر منه فأتى بما لا يناسب موقفه المادح للمستنصر، كقوله:

فقَيد الغصنَ بِقَيدِ فضّـــــــةٍ

قد دَارَ حولَ السَّاقِ مِنْهُ والْتَـــوى[٣]

وقوله:

مَا واجَهتْ وَجْهَ العدوّ سُمــرهُ

إلاّ قفَا حُسَامُه منهُ القَفـــــــــا

كم قد هَدى هواديَ الخيلِ إلى

مَنْ ضَلَّ عَنْ سُبلْ الرَّشاد وغَوى![٤]

ومثل ذلك لا يقع في ديوانه إلا نادراً، وقراءة مثال آخر تؤكّد لنا حرصه على تطبيق نظرته الجمالية في قوافيه، كقوله في قصيدة يمدح فيها أبا زكرياء [الطويل]:

---

[١] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ٢٤.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٧.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٤.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لَكَ الحَمدُ، بَعْدَ الحَمدِ للهِ، وَاجِبُ
فَمنْ عِنْدَهُ تُرجَى وَمِنْك المواهِبُ

وَطاعتكُمْ منْ طاعةُ اللهِ، لَمْ يَزَلْ
لها مَنهجٌ يَهدي إلى الحقِّ لاحِبُ

عَلَتْ بكَ للإسْلامِ والدِّينِ حُجَّةٌ
وَعَزَّ حِمىً للمسلمين وجَانِبُ[١]

فالقافية – في هذه القصيدة – محصورة في الأصوات (ـ ب ـ) ولو أحصينا المفردات الواردة فيها لكانت: واهبُ، لاحب، جانب، طالبُ، آربُ، شاربُ، آربُ، نائبُ، ناسبُ .. الخ. والكلمات التي اجتزأت منها هي على التوالي:- المواهبُ، لاحب، جانب، المطالب، المآرب، مشارب، أرب، خبائب، تناسب .. الخ. فلا نعثر بين هذه الألفاظ على لفظة كريهة غير مستحسنة أو مشنوءة بغيضة، والأمر نفسه نجده في قصيدته التي مطلعها [الكامل]:

حَكَمتْ سُعودُكَ أنَّ حَزْبَكَ غَالبُ
وَ النَّصرُ عَنْكَ مُكَافِحٌ وَمُحَارِبُ[٢]

وتكاد قصائده كلها تصفو من كدر ما نبّه عليه في منهاجه، ويبدو أن هذا يعود إلى حسّه الذوقي قبل أن يعود إلى التزام الشاعر بنظراته الجمالية، وإشراف العروضي الناقد على عمل الشاعر يظهر في حرصه على ضرورة تجنب دلالة لفظة القافية على أمر مكروه أو عامي مسترذل أو قبيح الاستعمال لاسيما في قصائده التي نظمها على روي يصعب أن تتوافر فيه كلمات تنتهي بها في المعاني التي شاء، كحرف الصاد والطاء والظاء. ولعل الذي أعان الشاعر على الالتزام بنظراته الجمالية قوة حافظته التي امتلكت الكثير من الألفاظ ومعانيها فأحسنت توظيفها[٣]، نقرأ من ذلك على سبيل المثال قصيدته الطائية، ومطلعها [الطويل]:

---

[١] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ٩٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ٨٨.

[٣] قسمت الحروف إلى أنواع بحسب شيوع استعمالها كقوافٍ للشعر العربي، فحروف (الراء واللام والميم والباء والدال والسين والعين والنون) في المرتبة الأولى.

و(القاف والكاف والهمزة والحاء والثاء والياء والجيم، فتقع في المرتبة الثانية، و(الضاد والصاد والطاء والهاء والتاء) في المرتبة الثالثة. و(الذال والغين، والخاء والسين والزاي والشين والظاء والواو) فهي في المرتبة الرابعة .(محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي ، ص١٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أَمِنَ بَارِقٍ أَوْرَى بِجُنْحِ الدُّجى سِقْطا

تَذَكَّرْتَ مَنْ حَلَّ الأَبارِقَ فَالسَّقْطا[١]

فقافيه في هذه القصيدة محصورة في الأصوات (ـ ـ)، ولو استعرضنا المفردات الواردة فيها (سقطا، شطا، تبطا، أبطا، غبطا، خُطّا .. والكلمات التي اجترأت منها، هي: فالسقطا، شطا، استبطا، ..... الخ) نجدها لا تخلو من لفظة مكروهة أو مشنوءة، نقرأ منها قوله [الطويل]:-

وكَمْ عُنُقٍ قَدْ قُلِّدَتْ بِنَوالِـــــــــه

فَرِيداً، وقَدْ كانَتْ قِلادَتَها لَطّـــــا![٢]

(واللط) معناه: القلادة، المصنوعة من الحنظل المصبغ، وهذه اللفظة فيما ترى وتلاحظ لفظة غريبة ليست جميلة السمع.

ومنها (وقطا) وتعني :حوض يستنقع فيه الماء، وذلك في سياق قوله [الطويل]:-

مَتى مَا تَقِسْ جُودَ الكِرامَ بِجودِهِ

فبالبَحْرِ قايَسْتَ الوَقِيعةَ والوَقْطَـــا[٣]

والأمر نفسه نجده في صاديته، ومطلعها [الطويل]:

مُنَى النَّفْسِ تُدني منكمُ، والنَّوى تُقصي

فكَمْ ذَا يُطيعُ الدَّهرُ فيكم! وكَمْ يُعْصى![٤]

ونذكر من قوافيه (الحُصّ) ويعني: شدة العدو في سرعة، وذلك في سياق قوله:

سَمَوتُمْ إلى العَلْيا بِطُول قَـــــوادِمٍ،

فَمَنْ ذَا يُسَامِيكُمْ بأجنحةٍ حُـــــصّ؟[٥]

ومنها (شقْص) وتعني: الحِظ أو النصيب، وذلك في سياق قوله:

تُراثُ الهُدى فيكم، ومَا لِسِواكـــمُ

مِنَ النَّاس فيه من نَصيبٍ ولا شِقْـــصِ[٦]

---

[١] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ١٥٤.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٥٦.

[٣] المصدر نفسه، ص ١٥٦.

[٤] المصدر نفسه، ص ١٤٦.

[٥] المصدر نفسه، ص ١٤٨.

[٦] المصدر نفسه، ص ١٤٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهذه ألفاظٌ لا تنسجم مع كلامه النظري عن القوافي، وتكاد بقية قوافيه تخلو من الألفاظ المستكرهة أو المشنوءة، على الرغم من أن القصيدة الواحدة قد بلغت عشرات الأبيات، ويبدو أن هذا مؤشر على سلامة قريحته الفكرية، وقوتها، التي حفظت الألفاظ ومعانيها. وفي هذا ما يبين عن التزام حازم في هذه الناحية بما قننه في كتاب المنهاج وتطبيقه له مراعياً بذلك الأسس الجمالية التي نصّ عليها.

من ناحية أخرى يقسم حازم القوافي أربعة أقسام حسب ما تقوم عليه صياغتها من أسس جمالية، قائلاً: "فأما ما يجب منها من جهة كونها مستقلة، منفصلة، عما بعدها، أو متصلة به، فلا يخلو الأمر في هذا أن تكون الكلمة الواقعة في القافية غير مفتقرة إلى ما بعدها، ولا مفتقر ما بعدها إليها، أو يكون كلاهما مفتقراً إلى الآخر، أو تكون هي مفتقرة إلى ما بعدها، ولا يكون ما بعدها مفتقراً إليها، أو يكون ما بعدها مفتقراً إليها ولا تكون هي مفتقرة إليه. فالقسم الأول هو المستحسن على الاطلاق والأقسام الثلاثة أشدها قبحاً تناقض القسم المستحسن"[1].

والمتتبع لقوافيه يجده حريصاً على اعتماد أحسن الأقسام – القسم الأول – وقد نجح في جلّ أشعاره في ذلك فأتى بهذا النوع من القوافي، نقرأ من ذلك على سبيل المثال تسبيحته [البسيط]:

سُبْحَانَ مَنْ سَبَّحَتْهُ أَلْسُن الأمَمِ
تَسْبِيحَ حَمْدٍ بِما أَوْلَى مِنَ النِّعَـــمِ

سُبْحَانَ مَنْ سَبَّحَتْهُ أَلْسُنٌ عَرَفَتْ
بأنَّ تَسْبِيحَهُ مِنْ أَفْضَلِ العِصَـــمِ

سُبْحَانَ مَنْ سَبَحَتْهُ ألسنٌ نَطَقَتْ
من عالَمٍ، في حِجَابِ الغَيْبِ، مُكْتَتَمِ

سُبْحَانَ مَنْ سَبَّحَتْ حَمْداً ملائكةٌ
لَهُ، بِلا فَتْرة تعرُو، ولا سَـــأمِ

سُبْحَانَ مَنْ سَبَحتْ سَبْعٌ له سَبَحتْ
من السَّماواتِ ذَاتِ الأنْجُمِ العُتُـــمِ

---

[1] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ٢٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سُبْحَانَ مَنْ سَبَحَتْهُ الأرضُ خاضعةً،

وما على الأرضِ من قَومٍ ومن أكمِ

سُبْحَانَ مَنْ سَبَّحَتْ هَذي وتلكَ لَـــهُ

مُسَخَّرات بما قَدْ شَاءَ مِن خَـــــدَمِ[١]

ومنه أيضاً، قصيدته التي مدح بها أبا زكرياء الواثق، يقول [البسيط]:

بُشْرَى بَبَيْعةِ مَوْلانَا ابْن مَوْلانا،

فَكَمْ أيَادٍ بها الرّحمان أَوْلانَـــــا!

جلّت بِها عندنا نُعمى الإله، فما

أحقّنا بمسرّات وأوْلانَـــــــــا

خِلافةُ اللّهِ صَارَتْ مَنْ إمام هُدىً

إلى إمامِ هُدىً، بِالعَدْلِ أَحْيَانَـــــا

كَمْ قَائِلٍ، قَالَ لَمّا أَنْ تَقَلّـــــدَها

قَد قَلّدَ المُلْكَ داوُدٌ سُلَيمَانَـــــــا

وَقَدْ أَقامَ لِرعْيِ الخَلْقِ خَالِقُهم

خَلِيفَةً، قَد أَقَامَ العَدْلَ مِيزَانَـــــا[٢]

وعلى الرغم من نجاحه في اعتماد أحسن الأقسام في قوافيه إلا أنه في بعض المواضع يأتي بالنوع الرابع، الذي يفتقر فيه ما بعده لما قبله، وهو وإن كان غير مكين في القبح، إلا أنه غير مكين أيضاً في الجمال[٣] ، كقوله في مدح الواثق [البسيط]:

شَادَتْ عُلاكَ مِن الأَمْلاكِ أَربَعَةٌ

أئِمةٌ، أَصْبَحوا للهَدْيِ أَرْكَانَـــا

شَادَ الإمامُ أَبو حَفْصٍ لِمُلْكِكُـــم

بَيْتاً، وأعْلَى لَهُ سَمْكاً وحِيطَانَـــا

---

[١] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ١٨٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢١٢.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومَا حَكى بَيتُ مُلك بَيْتَ مُلك أَبي
مُحَمَّدٍ نَجلِه الهَادي، ولا دانَـــــى

وشَادَ مِنْ بَعْدِه الهَادي الأَميرُ لكم
رواقَ مُلْك عَلى الدُّنيا وإيوانَـــــا

وبَعْدَه شَادَ مَوْلانا الإمامُ لكـــم
مُلكاً، يُسَامي مِنَ الخَضْراءِ أَعْنانَـا

وشَادَ سَعْدُكَ، مولانا وسيدنـــا
مُلْكاً يَفُوق دَرَارِيًّا وشُهْبَانَـــــا[1]

ونجح حازم كذلك في مقصورته باعتماد أحسن القوافي إلا أنه في بعض المواضع أتى بالنوع الرابع، كقوله في تذكره لماضيه الجميل في بلاد الأندلس [الرجز]:

أيْنَ الزَّمَانُ النَاضِرُ الطَّلقُ الذي
كَمْ قَرَّ فِيه نَاظِرِي بِمـــا رَأى

أَمْلأُ سَمْعِي ويدي مِنْ كُلِّ مَـــا
تَهْوَاهُ نَفْسي مِنْ غِنَاء وغِنَـــى

في بُقعَةٍ كَجنَّةِ الخُلْدِ التـــي
يَرى بِها كُلُّ فُؤَادٍ ما اشْتَهـــى

أُقَسِّمُ الأَيَامَ: بَيْنَ مَنظَـــرٍ
وَمَسْمَعٍ، يَسْبِي العُقُولَ والنُّهـــى

ومَنعَم بِمَطْعَمٍ، ومَشْـــرَبٍ
يُرْضِي العيونَ والأنوفَ واللَّهـــا

ومَركَبٍ لمأنسٍ، ومَجـــلسٍ
في مَدْرَسٍ، ومَحْضَرٍ في مُنتَـــدى

وملثَم لِمرشَفٍ ومَهـــصَرٍ
لِمِعْطَفٍ، من أَهيَف طَاوي الحَشَـــا

---

[1] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ٢١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فَالدّهرُ عيدٌ، واللّيَالي عُـــرُسٌ

والعيشُ أحلامٌ كأحْلامِ الكَـــــــرى[١]

وعلى هذا يمكننا القول: إنّ حازماً، وعلى الرغم من نجاحه باعتماد أحسن القوافي، إلا أن تطبيقه لهذا المنهج الجمالي لم يكن دقيقاً كما صوره في المنهاج.

أما القضية الثانية لديه: فهي كيفية بناء أجزاء البيت الشعري، إذ تنقسم بين بناء الصدر على أساس من القافية، أو بناء القافية تابعة للصدر، وكلا النوعين، إما أن يعتمد فيه التقابل بين البيت وما تقدمه من أبيات، أو لا يعتمد، وحازم يفضل أن يبني صدور أبياته على قوافيه، يقول "فأما معتمد التقابل الذي صدور أبياته مبنية على القوافي، فإنه يتأتى له حسن النظم"[٢].

ولذلك نجده يحرص على مراعاة الأسس الجمالية التي يتم على أساسها ترتيب الأبيات في داخل الفصل الواحد "فيجب أن يبدأ منها بالمعنى المناسب لما قبله وأن تأتي مع هذا أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل الذي له نصاب الشرف كان أبهى لورود الفصل على النفس"[٣]، ويمكن تبين هذا المنحى الجمالي في شعره، فعلى سبيل المثال نقرأ في مقصورته حين يبدأ الفصل الخاص بمدح المستنصر [الرجز]:

خَلِيفَةَ اللّه المُسمّى المُكْتَفى

خَيْرَ الأسَامِي السَّامِيات والكُنَـــــــى[٤]

فهو من ناحية يكاد يعبّر عن مفهوم الفصل كله بعامة، ويشكل عماد أبياته، وهو من ناحية أخرى مناسب لنهاية الفصل السابق عليه وهو قوله:

فَلوْ تَجُودُ قَدْرَ مَا ضَنَّتْ حَكَتْ

جودَ أمير المؤمنين المُرتَجَـــــى[٥]

والملاحظة نفسها يمكن تبينها في قوله في نهاية مدحه وبداية تذكره لماضيه في الأندلس:

---

[١] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ٢٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٧٨.

[٣] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص ٢٨٩.

[٤] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ٢٠.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طَابَتْ بِهِ الأَيامُ لي حَتَى لَقدْ

ذَكرْتُ فيما قَدْ خَلا عَيْشاً حَـــلا

فَيَا خَلِيلَيَّ اسقياني أَكْؤُسَـاً

تُسكِرُ مِنْ خَمْرِ الصبَا مَنْ قَدْ صَحَا[١]

وهذه الملاحظة نجدها في سائر قصائده – كما في قوله في قصيدته المدحية في نهاية غزلة وبداية مدحه [الطويل]:

عَلى وجْهها للحُسْنِ نُورٌ مضَـلّلٌ

مَنْ اكْتَحَلَتْ عَيناه مِنْه بِأَضْـواءِ

فَلو أَنّ نُوراً هادياً قلتُ مُذْ مِـن

سَنَا وَجْهِ مَولانا الأَمير بِـــلأَلاءِ

إِمام هُدىً، عَدْلٌ بِه اللّه نُـــورَه

أَتَمَّ وأَبْدَى سِرَّه بَعْدَ إِخْفَـــاءِ[٢]

وقوله في قصيدة أخرى [الكامل]:

لَوْ قَدْرَ مَا بَخِلَتْ تجودُ حكت نَـدى

كَفَّ الأَمِيرِ مُحمَّدٍ وســـخاءَها

مَلَكٌ كَسَا الإِسْلامَ ثَوْبَ نَضَـارة

بِظُبىً أَطالَتْ كَفُّه إِعْداءَهـــا[٣]

ولم يغفل حازم عن دور القافية في رفد الإيقاع الشعري، وما يحدثه التكرار المنتظم من لذة، فقد اشترط منهجه الجمالي صحة وضعها، بالتزام الحركات والسواكن والحروف المخصصة لها. ويؤكد على أن الأصل في القافية أن تتخذ تركيباً مقطعياً واحداً في القصيدة كلها، فلا تختلف من بيت إلى بيت، فإما أن تسلم من الزحاف في كل الأبيات، وإمّا أن يجري فيها الزحاف مجرى العلة، فيكون لازماً في الوضع نفسه وبالصورة نفسها في الأبيات كلها، فلا يجوز أن يزحف أحد مقاطعها في بيت وأن يسلم نظيره في بيت

---

[١] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ٢٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٧٧.

[٣] المصدر نفسه، ص ٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

آخر، والمتتبع لقوافيه يجده لا يخرج على منهجه إلا في مقصورته، وذلك بزحف بعض مقاطعها في بعض الأبيات، وتسلم في أبيات أخرى، وهذه بعض أمثلته، وبعد كل بيت العلامات الدالة على التركيب المقطعي لأحرف القافية ونوع القافية [الرجز]:

كأنَّما الدَهرُ استَدارَ، فـــــــأرى
ب ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ ب ب ب ب ـ مِنْ جَري ذاك الماء ما كَان أرى
ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ ب ب ـ [المتراكب]

قَدْ كَانَ كالنَّائِم حَتَّى نَبَّهَـــــتْ
ـ ـ ب ـ/ ب ب ب ـ/ ـ ـ ب ـ عَيْنُ المَعالي عَيْنَهُ مِنَ الكـــــرَى
ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ ب ـ ب ـ [المتدارك]

وَاجْتَلَبَتْهُ هِمَّةٌ مُغْنِيَـــــــــــةٌ
ـ ب ب ـ/ ب ـ ب ـ/ ـ ب ب ـ عَن العَنَاءِ مَنْ سَنَا وَمَـــــــنْ دَلاَ
ب ـ ب ـ/ب ـ ب ـ/ ب ـ ب ـ [المتدارك]

إِذَا عَلا قشيبه عَوَذَ مـــــــــا
ب ـ ب ـ/ب ـ ب ـ/ ـ ب ب ـ جُنَّ من النَّبتِ الجميم ورَمَـــــــي[1]
ـ ب ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ب ب ب ـ [المتكاوس]

وقوله [الرجز]:-
تَكوَّنَتْ أرْهَاجُهُ فَوقَ الظُّبَى
ب ـ ب ـ/ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ حَتَّى تَبدَّى ذا اشْتهابٍ وجَـــــأى
ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ ـ ب ب ـ [المتراكب]

جيشٌ، جيوشُ الرُّعبِ مِن قُدَّامه
ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ تسْري، وتَغْزو قَبْلَهُ مَنْ قَد غَزَا
ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ [المتدارك]

تَراهُ كالبحرِ المحيطِ كُلَّمـــــــا
ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ـ ب ـ زَعْزَعَهُ عَصْفُ الرِيـــاحِ وزَفَى[2]
ـ ب ب ـ / ـ ـ ب ـ /ب ب ب ـ [المتكاوس]

---

[1] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ٢٣.

[2] المصدر نفسه، ص ٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونحسب أن حازماً بذلك أقرب إلى الاتباع منه إلى التقيد بتطبيق مبدئه الجمالي، فقد كان هذا النوع من الاختلاف يقع للشعراء في أوزان قليلة[1].

من ناحية أخرى قدّم حازم جملة من الوصايا التي تسهم في تحديد جمال القافية تحديداً دقيقاً، فدعا إلى ضرورة تجنّب ما يلحق بها من العيوب التي تقلل من الطاقة الإيقاعية. وبالنظر إلى قوافيه نجده حريصاً على أن يلتزم بما قدم من وصايا فقد التزم روياً واحداً في القصيدة الواحدة، وسنقدّم فيما يلي جدولاً فيه عدد أبيات كل روي قياساً للغرض والنسبة المئوية، ثم نحاول قراءة الإحصائيات لعلنا نصل إلى شيء حول التزامه بآرائه في قوافيه:

الغرض الروي	المدح	الغزل	الوصف	الزهد	الفخر	أطرديات	حكمة	مدح نبوي	تذييل	معارضة	أحاجي	تعليمي	المجموع
الألف اللينة	٢٢١	١٠١	٥٤٩	–	١١	٥٣	١٧	–	–	–	–	–	١٠٠٦
الهمزة	٧٧	٤٨	٤٠										٢٤٥
الباء	١٣٥	٤١	٣٧										٢١٣
الجيم	٤٧	٦٢	–	–	٥	–	–	–	–	–	٢	–	١٦٦
الحاء	–	–	٦	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٦
الدال	١٦٣	–	٥										١٦٨
الراء	٢٠٤	٦٠	١٢	١٥	–	–	–	–	–	–	–	–	٢٩١
السين	–	–	٣	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٣
الصاد	٧٢	١٧	٣	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٩٢
الطاء	٦٤	٢٤	١١	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٩٩
الظاء	–	٢٨	–										٢٨
العين	٦١	–	–										٦١
الفاء	–	–	٣										٧٨
القاف	٥١	١٤	–	–	٧								٧١
الكاف	٣٤	٨	–	٢٩									٩٥
اللام	–	–	–	١٢	٠٤	–	–	٧٩					٩٥
الميم	١٢٢	١	١٢	١١٦	–	١٦						١٨٨	٤٥٨
النون	١١٠	٤٧	–	–	–				٣٤				١٩١
الياء	–	–	٥	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٥

[1] هي: الرجز و الرمل والسريع – (علي يونس – نظرة جديدة في موسيقا الشعر العربي، ص ٢٠١ / هامش).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن قراءة الجدول السابق تشير إلى أنه لم ينظم قوافيه في كل الحروف، وأنه التزم بالنظرة السائدة التي صنفت حرف الروي، فلقد شكلت الأحرف الشديدة الشيوع في شعره نسبة (٦٠٪) والمتوسطة الشيوع (١٤٪) أما الحروف النادرة فلم تتجاوز (٢٦٪).

ومن ناحية أخرى ذهب حازم إلى ضرورة اختيار الروي المناسب للوزن والقافية، وبالنظر إلى الجدول السابق نلاحظ أنه لم ينظم في كل الحروف، وكذلك لم ينظم شعره إلا في أغراض المدح، والغزل، والوصف، والزهد، والتعليم، وبقية الأغراض جاءت في ثنايا قصائده، وقد التزم بالنظرات التي قدمها في المنهاج، كذلك لم يعارض السائد أو يختلف معه، فقد وازن في استعماله للحروف في كل غرض، إذ إن حرف الألف مثلاً – وهو الأكثر وروداً – في الوصف كان أولاً، وفي أغراض المدح والحكمة والغزل كان ثانياً. فيما كان حرف الميم – صاحب المركز الثاني قياساً إلى مجموع الأبيات، الأول في التعليمي والمدح والزهد، والثاني في الفخر والوصف، والثالث في الغزل، أما حرف الراء – صاحب المركز الثالث – فكان في المدح أولاً، والغزل ثانيا والفخر والزهد ثالثاً.

ولأهمية حرف الروي ودوره البارز في رفد الايقاع الشعري، دعا إلى تجنب ما يسمى بـ "الاقواء"، وذلك لأهمية هذا الموقع – فهو آخر ما يقرع الآذان وبالتالي فإن اجتنابه ليثبت في النفس نواة إيقاعية لا تخل نهايتها التي تعلق في الذهن أكثر من غيرها. وقد نجح حازم في تجنب "الاقواء" ولم نجده يقوي في شعره إلا في أحيان نادرة، كقوله [الكامل]:-

يا سَيِداً صيّرتُهُ لِمَطَالِبـــــي
سَنَداً، فَلسْتُ إلى سواهُ بِمحْوَجِ
لجحت بصدْري غُصَّةٌ من حَالةٍ
ضَاقت عَليَّ، وإنْ تَشأ لم تَلْجُجْ
وجَميلُ صُنْعِكَ – عَودةٌ أو بَدأةٌ –
إنْ شاءَ تَفْريجَ الهُمومِ يُفــرِجُ[1]

[1] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص ١١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أي أنّ قريحته الفكرية والنحوية لم تسعفه في بعض الأحيان، لذا كان يضطر إلى أن يقوى، وعلى الرغم من قبحه إلا أنه قد وقع لبعض الفحول – كما يقول حازم –، وهذا يؤكد أن حازماً كان في شعره تابعاً مقلداً لا مخترعاً ولا مبتكراً.

أما بالنسبة إلى حرف التأسيس، وحرف الردف فقد أكد على ضرورة مراعاتهما في القصائد التي قد يقع فيما أحدهما، وقد التزم بهما في قوافيه، وإن خانته لفظه ما تصرف بها، ومن ذلك جمعه (بدراً) على (آبدار) بدلاً من بدور – حتى لا تجتمع الألف والواو ردفاً – يقول:-

تَبْدُو أَهِلَّةَ حُسْنٍ كُلَّما انْتَقَبَتِ

وحِينَ تُسْفِرُ تَبْدُو ذَاتَ أَبْـــــدَار[1]

وجملة القول:- أن حازماً لم يخرج على معاييره التي وضعها لتحقيق اللذة في النفس وتعجبها، وإن خرج عن قواعده، فإن ذلك لا يقع له إلا في أحيان نادرة، ونحسب أن هذا دليل على مدى إفادته من إشارات كتاب المنهاج، وقوة قريحته الفكرية التي كانت تسعفه في أحيان كثيرة.

---

[1] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص١٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع: –
"الموسيقا الداخلية في شعره"

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

درسنا الأوزان والقوافي في شعر حازم، وأدركنا مدى التزامه بآرائه التي اعتمدها في منهاجه، أما بالنسبة إلى الموسيقا الداخلية التي تصدر عن مقدرة الشاعر على اختيار ألفاظه المناسبة، حرصاً على التلاؤم ما بين حروفها، فضلاً عن تراكيبه التي تبدو في تتابع ألفاظ ذات وزن موسيقي واحد، وتكرار بعض الألفاظ ذات النغمة الجميلة... فإننا وعلى الرغم من عدم توجهه إيقاعياً داخل القصيدة إلا أنه ومن خلال تنبهه الى العلاقات الداخلية في النص الشعري، قدم لنا إضاءات حول دلالة اللغة وعالمها الداخلي، لكن ليس ثمة "مصطلح" أو مفهوم واضح عن الإيقاع الداخلي لديه، ولكن آراءه في تناسب المسموعات وتناغم الحروف وائتلاف الألفاظ وما يتوخاه فيها الشاعر من حسن المجاورة هداه الى شيء من القول في الموسيقى الداخلية.

- الحروف:

ذهب حازم إلى أن حسن ملاقظ الحروف وانتظامها، وصبغتها، ومقاديرها، يمنح النص الشعري "جرساً" تتلذذ النفس بسماعه وتطرب[١]، والمتتبع لشعره يجده يعمد إلى تكرار حروف معينة، ليكسب تراكيبه إيقاعاً، ونغماً جميلاً، ويصور جواً ملائماً لمعانيه، نقرأ من ذلك قوله في ممدوحه [الكامل]:

تُغْضِي عَنِ الجَاني فَيَحْسَب أَنَّها

لَيْسَتْ بِيَقْظَى من يَرَى إِغْضَاءها

فإذا نُسيء أساء سَهْواً وارعَوى

أَبْقَتْ عَليه فَأَحْسَنَتْ إِبْقَاءَهـــــا

لَيْسَتْ تُسِيء إِلى المُسِيء وَظَالما

قَدْ أَحسَنَت للمحْسِنِينَ جَزَاءهـــــا. [٢]

هنا نلاحظ تكرارا مكثفاً لحرف السين، لا سيما في البيتين الثاني والثالث - فيشيع ترداده جرساً يغلف أبياته بإيقاع التسامح الهامس.

---

[١] القرطاجني - منهاج البلغاء، ص٢٢٢.

[٢] القرطاجني - قصائد ومقطعات، ص٨٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقوله في ممدوحه أيضاً [الكامل]:

كَفٌّ تَكفُّ أذَى العَدو، وكَفَّهُ

قَبْضَاً وتَبْسُطُ للعُفاةِ رجاءَهـــــــا. (١)

ها هنا نلاحظ تكراره المكثف لحرفي "الفاء" و "الكاف"، وهذا التكرار أضاف الى موسيقا البيت إيقاعاً خاصاً، له صلة بالقوة وكف الأذى.

وقوله:

خمدوا بِوقْدَة جَمْرةِ الحَربِ التي

هَاجَتْ شَرارةُ شرّهم هَيْجَاءَها.

مَا واجَهُوا بِشَبا الوشيج وجوهها

حَتّى اقْتَفُوا بِسيوفِهم إقْفَاءَها(٢).

هنا نلاحظ تكراراً مكثفاً لأحرف المد، وهذا الأمر يناسب المعنى ويساعد على الإحساس بطول مطاردتهم لأعدائهم.

- الألفاظ:

وأكد حازم على الأثر الذي تؤديه كلمة ما إذا حسن الموقع تعجز عن أدائه في موقع آخر، لذلك يدعو الشعراء إلى تخير اللفظة المناسبة للموقع المناسب. (٣) وقد كان موفقاً في التزامه بهذه القاعدة الجمالية في شعره، ونحسب ذلك عائد إلى اتساع قراءاته، وإلمامه الواعي بالتراث الأدبي في عصره، وفي مختلف العصور التي سبقته... لقد كان لكل ذلك أثره في لغته الشعرية، فجاءت ألفاظه مناسبة للمعاني التي يريدها، ولا يصدم القارئ لشعره – إلا فيما ندر– بكلمة لم يحسن وضعها في موضعها المناسب اللائق.

يقول في وصف جيوش ممدوحه [الطويل]:

---

(١) القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص٨٥.

(٢) المصدر نفسه، ص٨٥.

(٣) القرطاجني – منهاج البلغاء، ص١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جُيوشٌ، إذا غَطّى البِلادُ عُبابُها

وأمْواجُها، غَطّت نفوس العدى غطّا.(١)

نلاحظ أنه اختار ألفاظاً توحي بالقوة والرهبة: "غطى" "عبابها"، وقد أجاد اختيار هذه الكلمات التي ساقت إلى النص قوة ايقاعية تدخل الروع في نفوس الأعداء.

ووصلت عنايته بهذا الأمر أنه يضطر -أحياناً- إلى استحضار كلمة قل استعمالها لتكون أوقع وأحلى منزلاً في النفوس، فاقرأ قوله مثلاً [الطويل]:

وكُنْتُ تَأَوّلتُ النّوى أنّها ثوى

وَهَلْ بَعد نَصٍّ العيسِ أحتاجُ للنّصّ. (٢)

فكلمة "نص" التي يعني بها تصحيف "النص" أو تغير الحقيقة التي تبدت في تصحيفه نوى بثوى. ولعل كلمة أخرى تعجز عن أداء الطاقة الإيقاعية التي تؤديها اللفظة المذكورة، من حسن الموقع. (٣)

وتأمل قوله [الطويل]:

فَإنْ رَفَعوا آنافَهم جُدِعَتْ، وإنْ

أمَالَ الهوى أعنَاقَهم فهي للوقْـــــصِ

فَروّيتَ مِنْهم كُلَّ ظَامٍ كُعُوبُـــه

إلى الدّم غرثان الشبا خرص الخرص. (٤)

فقد أجاد اختيار كلمة "جُدِعَتْ" وأحسن وضعها في موقعها المناسب، لا سيما وأنه أوردها مبنية للمجهول، فساقت إلى النص قوة إيقاعية تدخل الروع، والفزع في نفوس الأعداء، الذين يتوقعون الانتقام في أية لحظة، ومن أي فرد من أفراد الطرف الآخر، ولو

---

(١) القرطاجني - قصائد ومقطعات، ص١٥٨.

(٢) المصدر نفسه، ص١٤٦.

(٣) سلمى عكو - النقد الجمالي، ص٢٦٦.

(٤) القرطاجني - قصائد ومقطعات، ص١٥٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أنه قال: جدعناها أو سنجدع أنوفهم إن رفعوها، لكانت القيمة الإيقاعية المتولدة منها أضعف، وأبهت لما سيقت فيه، وكذلك كلمة "غرثان" التي تعني الجوع الشديد أوردها اسم فاعل لتدل على الحركة المستمرة، والحال المستمرة التي تفزع إلى القيام بالعمل، لأجل هذا كانت اللفظة قوية، فهي أقدر على تقديم القيمة المرتقبة، التي تدعم الموقف الشعري المعنوي.

ونقرأ قوله [الكامل]:

بَحْر العُلومِ الطَّافِحِ الطَّامي الذّي

بِسِوَى نَفِيسِ الدُّر لَمْ يَتَمَـــــــــوجِ. (١)

فأجاد اختيار "كلمة" "الطافح" التي تعني الارتفاع والعلو، فأوردها اسم فاعل لتدل على الحال المستمرة الدائمة، فممدوحه بحر العلوم الذي يزخر بأنفس العلوم وأرفعها، الذي لا ينضب.

وتأمل قوله متغزلاً بمحبوبته [البسيط]:

ثَغْرٌ تَجَوْهَرَ سِلْسَالُ الرّضابِ به

حَتّى بَدا لُؤلُؤا رَطِباً ومُرْجانا. (٢)

أجاد اختيار ألفاظه "ثغرا" و "تجوهر" وسلسال و "الرضاب".... فكلها ألفاظ منتقاه، مرتبطة في وجدان القارئ بإيحاءات جميلة، وتوحي بالجو النفسي للشاعر، فالثغر، والرضاب، يوحيان بالاشتهاء والرغبة، وسلسال توحي بالرغبة في الارتواء، واللؤلؤ والرطب والمرجان متع حسية تحمل الإحساس بتزيين المحبوبة، التي لا تقل روعة عن هذه النفائس.

وفيما أوردنا من أمثلة يتضح لنا أسلوب الشاعر الحريص على عناصر المضمون، وتآزرها مع عناصر الشكل لتخلق نصاً متكاملاً جمالياً.

أما اللون الثاني الذي يعد مظهراً من مظاهر الموسيقا الداخلية فهو الناشئ عن السياق، الذي ارتبط بتوظيف بعض عناصر البديع التي تؤدي إلى إيحاء التوازي الإيقاعي

---

(١) القرطاجني - قصائد ومقطعات، ص١٠٩.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٠٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في القصيدة، ومنها: التصريع، والترصيع، والجناس، والطباق، والتكرار، والمقابلات، فضلاً عن حسن التقسيم، وسنتناول هذه العناصر بالتفصيل:

أولاً: التصريع:

يعد التصريع مظهراً من مظاهر الإيقاع على مستوى الأصوات، فهو توليف بين شطري البيت وجَمْعُ بعضه إلى بعض، وهو أيضاً خرق للرتابة والثبوت، وهذا الخرق أحسّ حازم – ومن قبله النقاد– بجماله، فاستحسنوه في البيت الأول من القصيدة لما فيه من جذب لمخيلة المتلقي، وأثر صوتي ونغمي. وقد أولع حازم بالتصريع، تنظيراً وتطبيقاً، فيندر أن نعثر في ديوانه على قصيدة لم يبدأ مطلعها بالتصريع، إلا في القصائد والمقطعات التالية:

له زهدية من غير تصريع، مطلعها.[الكامل]:

لَمْ يَدْرِ مَنْ ظَنّ الحَياةَ إقامَـــةً

أنّ الحَياةَ تَنَقُّلٌ وترحـــــل. [١]

وقوله [البسيط]:

يا ظبية الربرب الحالي سَوالِفُه

من قَلْد الحَلْي آراماً وغزلانا. [٢]

ومقطعة يصف فيها وردة، مطلعها [الطويل]:

مبيضّةِ الأثوابِ تُدْعَى بِوَرْدَةٍ

تقِلُّ لها الأشْبَاه عندَ التماسِها. [٣]

ولعل إعجابه بهذا العنصر الجمالي راجع الى شدة اقتدائه بالشعر العربي الذي عني بالتنظير له، لذا يكون امتثاله له اتباعاً لا لرغبة الناقد المنظر، فالحلاوة التي نلمسها للتصريع في أوائل القصائد، والتي تجعله ينزل موقعاً من النفس، أكده في التزامه به في مفاتح قصائده، وهذا أمر طبيعي في ظل الدور الذي ينهض به مطلع القصيدة....

---

[١] القرطاجني – قصائح ومقطعات، ص ١٨٥.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٠٩.

[٣] المصدر نفسه، ص١٤٥، وانظر المقطعة رقم: ٢٩، ٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانياً: الترصيع:

يعد الترصيع مظهراً من مظاهر الإيقاع، وينبع إيقاعه من مساواة كلُّ لفظة من الفاظ الشطر الثاني في الأوزان والقوافي، من غير مخالفة، وقد أشار حازم إلى أن الترصيع لون تبتهج به النفوس، لأنها تجري من الأسماع مجرى الوشي في البرود، والمتتبع لشعره يجده نادراً ما يرصع في شعره، لأنه يأتي في أغلب الأحيان متكلفاً، ومن ذلك قوله [الرجز]:

صبحٌ بدا، بَدرٌ هدى، طورٌ عَلا

بحرٌ جلا، غيثُ همى، ليثٌ سطا

نَجْمٌ سَرَى، سَيْفٌ فَرى، رُكْنٌ سَمَا

حِصنٌ حَمى، رَوضٌ ذَكا، غصنٌ زكا. (١)

والتكلف واضح في هذين البيتين.

وقوله [الكامل]:

صبح الهدى، بدر الدجى، غيث الندى

ليث الوغى، الساطي بكل مدجج. (٢)

وقوله [الرجز]:

ومُنْعمٍ بمطعمٍ، ومشْربِ

يرضى العيون والأنوف واللها.

ومركبٍ لمأنسٍ، ومجْلسِ

في مدرسٍ، ومحْضرٍ في مُنْتَدى

وملثَمٍ لمرشفٍ، ومهْصَرِ

لمعْطَفٍ من أهْيفٍ طاوي الحَشَا. (٣)

---

(١) القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص٢١.

(٢) المصدر نفسه، ص١٠٩.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثالثاً: التكرار:

تنبه حازم إلى أن للتكرار أهمية معنوية تكمن في التوكيد، والتنفيس، وكذلك تعزيز الايقاع لمحاكاة الحدث الذي يتناوله النص والمتتبع لشعره يجده يكثر من تكرار بعض الألفاظ في عدد من أبيات قصائده، ونحسب ذلك عائداً إلى حبه لتقليد الشعراء الفحول أمثال المتنبي الذي أعجب بأسلوبه، وأشاد بطريقته في منهاجه ولا شك في أن هذا التكرار يراد به تقوية الجرس، والحرص على الترنّم، وتأكيد النغم، والتلذذ بتركيب هذا اللفظ، نقرأ من ذلك قوله في ممدوحه [الطويل]:

يَهابُ ولمْ يعبسْ، ويُرجى مُقطِّباً

فراهِبهُ راجٍ، وراجيه راهبه. [1]

فبعد أن وردت كلمة "راهِبُه" في صدر الشطر الثاني، مهيئةً القارئ لتلقيها، عادت ثانية في آخره لتمنحه إيقاعاً جميلاً، ورنيناً واضحاً، وهي كما نرى تكررت بكل حروفها. كما أننا نجد أن كلمة يهاب "التي وردت في صدر الشطر الأول، هيأت الأذان لاستقبال كلمة أخرى تشترك معها في الحروف نفسها تقريباً وهي "راهب" وترديد هذه الصيغ ثلاث مرات يكسبه إيقاعاً عذباً جميلاً.

ويقول في مدح الخليفة [الطويل]:

نَداكَ على العافي، وبأسُك في العدى

حَياةٌ لأمواتٍ، وَموتٌ لأَحيـــاء[2]

ها هنا نلحظ تكراراً أيضاً في اللفظ، والصيغة، والحروف، وحضوراً قوياً لأحرف المد، وواضح أن التصدير في هذا البيت منحه رنة جميلة، فبعد أن وردت كلمة حياة، في صدر الشطر الثاني، جاءت ثانية في آخره، لتمنحه ايقاعاً جميلاً.

ويقول عن الدهر، وتقلُّباته [الكامل]:

---

[1] القرطاجني، قصائد ومقطعات، ص٩٣.

[2] المصدر نفسه، ص٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والدّهرُ نُقْلَتُه، وإن هي كدّرت

شُرْبَ النفوسِ فقد تُتيحُ صفـــاءها

فَيسُوؤها طَوراً بما قد سرّها

ويسرّها طوراً بما قد ساءهـــــا. (١)

هنا ايضاً نلحظ تكراراً في اللفظ والصيغة والحروف، فيمنح البيت أدبيته ويبتعد به عن النثر العادي، ويخفف من حرص القائل الشديد على أداء الرسالة، والوصول الى المباشرة التي تلغي الوظيفة الجمالية، وتجر البيت الى التوصيل العادي.

ولم يقتصر دور التكرار على وقوعه في البيت الواحد، بل نجد حازماً يشيع جو التكرار في أبيات عدة، فيشبع فيها ترانيم أخاذه، أحاطتها بهالة إيقاعية آسره، وهذا ما نلمسه في تسبيحته، منها [البسيط]:

سُبْحانَ مَنْ سَبَحَتْه أَلْسُنُ الأمم

تَسْبِيحَ حَمدٍ، بما أولىَ مِن النّعـــمِ

سُبْحَانَ مَنْ سَبَحَتْهُ الإنسُ عَارِفةً

والجنُ عَارفةً، تحت الدُجى السّحم

سُبْحَانَ مَنْ سَبَحَتْهُ أَبْحُرُ زَخَرَتْ

وَسَابِحاتٍ جَرتْ في لُجّةِ العَـــدَمِ. (٢)

فالشاعر يبدأ كل بيت من قصيدته هذه بلازمة موسيقية، سبحان من سبحته، وهذه اللازمة تشيع ترنيمة خاصة، وتنفث روحاً من التعظيم والتنزيه لله الخالق الواحد، وتسحب على معاني الأبيات، وتنقل الى السامع عبر موسيقاها. فالتكرار هنا رافق أكثر المشاعر الإنسانية عمقاً وصدقا، أعني مشاعر التنزيه لرب العالمين.

---

(١) القرطاجني - قصائد ومقطعات، ص٨٣.

(٢) المصدر نفسه، ص١٨٨-١٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

رابعا: الجناس:

يقوم الجناس على عنصري المشابهة والتضاد، وقد جمع بذلك بين المشاكلة والاختلاف، وبجمعه لهذه المتضادات يكون قد حمل طاقة إبداعية ثرية لما يجتمع فيه من قوى التأثير المختلفة عبر الوزن، والجرس، وتشابه الحروف، ورسم الكلمات، وايضاً إيهامه للعقل بتشابه الحروف، والمخالفة التي تتبع هذه التشابهات. وقد علل حازم سر ما في المتماثلات أو المتضادات، من جمال، بأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعاً من سنوح ذلك في شيء واحد... وكلما كانت المتماثلات أو المشابهات أو المتخالفات قليلة وأمكن استيعابها أو استيعاب أشرفها، وأشدها تقدما في الغرض، كانت النفوس بذلك أشد إعجاباً، واكثر له تحريكاً..." [١]

لذلك لا نعجب إذا وجدنا حازما يكثر في شعره من الجناس الذي يحقق التناسب بين الألفاظ مما يزيد من جمال الشعر، ويجعله أكثر تحريكاً للنفس، وتأثيراً، يقول [الطويل]:

فَدام يُحامي الدِّينَ منكم ويتقي

بأبيض قضّابٍ وبَيْضَاءَ قَضَّاءِ. [٢]

فاجتماع "قضاب" و "قضاء" أثره واضح في موسيقا هذا البيت.

وقوله [الكامل]:

غلب العداة بحدِّه وبجـــــدِّه

مَلكٍ عَدِيٍّ قد نماه وغَـــالبُ. [٣]

فمجانسته التامة بين "حدّه" و جدّه، تزيد موسيقا البيت جمالاً ووضوحاً.

وقوله [الطويل]:

مَقَانبُه تُربي على الشُّهبِ والحَصى

وأكثر مِنْ هَذي وتِلكَ مَنَاقِبـــــةَ. [٤]

---

[١] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص٤٤-٤٦.

[٢] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص٨٠.

[٣] المصدر نفسه، ص٨٩.

[٤] المصدر نفسه، ص٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقوله [الطويل]:

يَشُوقُ فُؤاديَ ما يَشُقّ عليه مِنْ

شَذَا رَوْضَةٍ من مُجْرِسِ الحَلْى غَنّاء. (١)

هنا يجمع الشاعر في بيته بين "يشوق" و"يشق" مما يمنحه نعمة موسيقية رنانة لتردد أحرف يعنيها في كل من اللفظين.

وعلى الرغم من إجادته في توظيف الجناس، وتحقيق مراده من وجوب توظيفه توظيفاً لائقاً، إلا أنه أخطأ في توظيفه غير مرّة، من ذلك مجانسته التامة في كلمة (مرتج) في قوله [الكامل]:

مَا أَقْربَ الآمالَ من يَدِ مُرْتَــج

يَقْضي الإله لهُ بِفَتْح المُرْتَــــــجِ. (٢)

فلعل هذه المجانسة تبدو نابية بعد عمق تأمل، لأن (مرتج) الأولى تعني المأمول منه، والثانية تعني المغلق بالرتاج، فكيف تكون الآمال قريبة من يد عبد لا يقضي بأمر الله، لأن الله يقضي له بذلك؟ وقريباً من هذا يتبدى في قوله [الكامل]:

أَزكَى سليلٍ زَار أَكْرمَ وَالدٍ

أَكرِمْ بِمورودٍ عليــه وَوَارِدِ. (٣)

فجانس مجانسة غير تامة بين (والد – وارد) ولعل هذه المجانسة الصوتية أضفت جمالاً على البيت زاده جمالاً ورود حرف التأسيس (الألف) في (وارد) يماثلها ورود حرف مد في (والد)، لكن الذي يطعن في البيت هو لفظه (زار)، فالوليد لا يزور والده، وإنما يولد له ليعيش في كنفه، إلا أن يخطفه الموت، ونحسب أن فكرة الموت لن تخطر ببال شاعر وقف يمدح خليفة مهنئاً بقدوم مولوده الجديد(٤)، ويبدو لنا أن الذي جرّه إلى هذا التناقض اعتماد فكره الذي أشرف على إنتاج معظم أشعاره، والشعر إذا كان ابن

---

(١) القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص٧٦.

(٢) المصدر نفسه، ص١٠٧.

(٣) المصدر نفسه، ص١٢٢.

(٤) سلمى عكو – النقد الجمالي، ص٢٧٨-٢٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفكر تخوّنه هذا الفكر في بعض السلامة، من أود التأليف"[١] ، ونضيف الى ما ذهبت اليه "سلمى عكو" تأثر حازم بشعراء عصره الذين أقبلوا يتنافسون في ترصيع كلامهم بالمحسنات البديعية.

خامساً: الطباق والمقابلة:

ويدخل الطباق في المضاد، وقد تنبه حازم إلى أن الطباق يساهم مساهمة كبيرة في إبراز المعنى، وترسيخه في الذهن، فاجتماع المتضادات يتولد عنه الإيقاع النفسي الذي يمتد الى المعاني، ولا يكتفي بالألفاظ، فهو إذا ذو أثر عظيم لأنه غير تقليدي، ولا يقوم على "المشاكلة" بل على "الإختلاف"، فقد ذهب في منهاجه إلى أن تماثل ترتيب المعاني وتقابلها وتضادها، في القليل منه، أدعى لتعجيب النفس.[٢]

وقد اهتم حازم به، في شعره، اهتماماً كبيراً، ومن أمثلته قوله عن أهل محبوبته الذين يكثرون من الارتحال، ويشتهرون بنظم الشعر [الكامل]:

كم بيْت شِعْرٍ قَدْ ثَناهُ مقُوّضاً

وبيوتِ شِعْرٍ قَدْ أَقامَ بِنَاءَهـــــا. [٣]

هنا لدينا ثنائية الهدم والبناء، وبالتأكيد إن التضاد الحاصل بينهما لعظيم الأهمية، ذلك أن الهدم له إيقاعه، والبناء له إيقاعه أيضاً، ومن هذين الإيقاعين يتولد إيقاع يحاول المواءمة بين الايقاعين، ومن ثمة خلق حالة القبول لهما معاً.

وقوله في مدح الخليفة [الطويل]:

إمَامٌ سَعِيدٌ مَنْ يُسَالِمه لَمْ يَزَلْ

سَعِيداً ولكن الشَّقِّي مُحَاربـــــه. [٤]

---

[١] سلمى عكو – النقد الجمالي، ص٢٧٩.

[٢] القرطاجني – منهاج البلغاء، ص٨٢.

[٣] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص٨٢.

[٤] المصدر نفسه، ص٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذه الثنائية المتضادة الكامنة في السعادة والشقاء، تخلق إيقاعاً غير هين، مع ارتباط كل مفردة بدلالتها النفسية، والفكرية، فالسعادة لها إيقاعها والشقاء له إيقاعه ومن تنافرها ومقارنتها يتولد إيقاع يساهم في تثبيت عرى المعنى في ذاكرة المتلقي.

أما طباق السلب وهو ما يعنينا في مجال الموسيقا الداخلية، فإن حازماً لم يهتم به اهتمامه بطباق الإيجاب، وتقرأ من أمثلته في شعره، قوله متغزلاً في محبوبته [الكامل]:

خُلطَتَ يواقيتٌ هُناك لأدمعٍ

مُزجَتْ بِلُؤلؤِ أدْمُعٍ لَمْ تُمْـــــــزج[1]

فقد طابق الشاعر بين "مزجت" و "لم تمزج" عن طريق النفي، فتكررت لديه كلمة "مزجت" بصيغة أخرى وهي "تمزج" ومن هنا كانت علاقة طباق السلب بالموسيقا الداخلية لأن هذا التكرار أنشأ رنيناً جميلاً شاعت روحه في البيت، ووقع موقعاً حسناً في نفوسنا.

ومنه أيضاً قوله [الكامل]:

مِنْ كُلِّ منَ دَرَجَ الزَّمانُ بِشَخْصِه

وكَأنّهُ مَنْ ذِكْرِهِ لَمْ يُـــــــدَرج. [2]

فهنا تكررت لفظة "درج"، في معرض مطابقة الشاعر "درج" و "لم يدرج" منشأ عن تكرار رنينها نغم انعكس صداه على البيت كاملاً.

ومنه ايضاً قوله [الكامل]:

فَتَّحتَ مِنْ بَابِ المُنَى مَا لَمْ يَكنْ

مُتَفَتِحاً، وفَرجتَ مَالم يُفرج. [3]

وهنا أيضاً تكررت لفظة "فرّج" في الشطر نفسه، في معرض مطابقته "فرجت" ولم يفرج فنشأ عن تكرار رنينها نغماً جميلاً.

---

[1] القرطاجني - قصائد ومقطعات، ص١٠٨.

[2] المصدر نفسه، ص١٠٩.

[3] المصدر نفسه، ص١١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سادساً: التقسيم

وهو أن يستوفي المتكلم جميع أقسام الكلمة غير تارك منها قسماً واحداً، وقد كان إعجاب حازم بحسن التقسيم عائداً الى المعاني، ولم نجد له حديثاً عن العلاقات الصوتية البارزة الناشئة عنه، وهي التي تربط ألفاظه بعضها ببعض، لتشكل إيقاعاً صوتياً مميزاً، ونقرأ في ديوان حازم أبياتاً كثيرة احتوت على التقسيم، نقرأ منه قوله [الكامل]:

يُخْشَى ويُرْجَى سَطْوة ونَدى فما

في الأَرضِ إلا رَاغبٌ أو رَاهـــــبُ. [1]

فتقسيمه فريقي الناس بين "راغب" و"راهب" مصحوب بتكرار الحروف، وهو ما أشاع الرنين الايقاعي.

وجملة القول: أن الاغراء الذي دفعنا إلى المقارنة بين تنظير حازم وتطبيقه يخبو أمام هذه النتائج وخلاصتها، فما اكتسبه الشاعر من آرائه وجدنا لبعضه صدى في شعره، بيد أننا لا نعدّ هذا امتثالاً من الشاعر لقواعد الناقد، لأن تقليد الشعر العربي وفحوله كان أقرب إلى نفس الشاعر من تطبيقه لقواعد النقد.

---

[1] القرطاجني – قصائد ومقطعات، ص٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخاتمة

تتمثل الغاية من هذا البحث تتبع آراء حازم القرطاجني في موسيقا الشعر التي عبر عنها في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء). وتتبعنا هذا يقتضي، بالضرورة، الوقوف على من أثروا فيه وساهموا في إبراز شخصيته....

لذا بينت الدراسة أنه على الرغم من كثرة المؤلفات التي تناولت موسيقا الشعر، فقد قصرت اهتمامها على دراسة أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي -كتب العروض- وتفريعاتها، وما يلحق بها من تغيرات أطلقوا عليها اسم الزحافات والعلل. وكان أصحاب هذه المؤلفات يرددون الكلام نفسه تقريباً، ولا نبالغ إذا قلنا: إن من يقرأ أي كتاب من هذه الكتب، يستطيع أن يستغني عن قراءة الكتب الأخرى، لندرة ما فيها من جديد، ولن يجد أحداً من العروضيين يحاول الخروج على عروض الخليل إلا النزر الذي لا يقاس عليه، وهذا كله كان لا بد من عرضه، والتعريف به، قبل الحديث عن موسيقا الشعر لدى حازم القرطاجني، لنقف على بديع صنعه، وعظيم تفكيره.

وقد كشف لنا البحث الدؤوب عن تميزه في هذا المجال، فتمكن تمكناً واضحاً من ضبط الاسس الجمالية التي تساهم في إثراء الموسيقا الشعرية، وبرع في تحديد عناصر الايقاع، مما يؤكد وعيه الجمالي، الذي اتسم بمعالجته الذوقية الجادة، فتمكن من تقديم نظرات جديدة فيه نحسب أنه لم يسبق إليها، ولم يتنبه إليها الفلاسفة في كتاباتهم، ولا في شروح أرسطو – وهم الذين نهل منهم حازم، فأفاد من نظراتهم، مما يؤكد أنه كان تلميذاً واعياً بما يأخذ من أسلافه، ذكياً في الإفادة من شيوخه، وقادراً على توظيف ما أخذه، وإضافة ما لم يتمكنوا من الوصول إليه.

فقد قدم آراء مبتكرة في موسيقا الشعر، تمثلت في:

١- تنبهه إلى أن الوزن ليس جوهر الشعر، إنما هو من جملته، ومما يقوم به، أي انه جزء من الإيقاع.

٢- عنايته بفكرة "التعويض" لئلا يختل التوازن الزمني، مما يحقق تناسباً بين جميع العناصر المكونة للشعر بدءاً من الوحدة الصغرى منه، وتكشف له هذا الامر عن العناية بالسواكن، والمتحركات، ونسبة توزعها في الاوزان، فقد قام بدراسة كمية إحصائية في مجموع السواكن، والمتحركات، لضبط الشعر، ومن خلال توزيعها يحكم على سباطة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوزن، أو جعودته، فيندرج فيما هو تام التياسب، أو متركبه، أو متضاعفه، أو متماثله، وحسب نوعه يتحدد اضطراب حلاوة الوزن أو عدمه....

٣- تحدث عما يسهم به تغيير الإيقاع من صرف النفس عن السأم، وكان للزحاف العفوي المستمد من طبيعة اللغة ومادة صياغتها هذا الدور.

٤- أما القافية فقد عدها عنصراً داعماً للجمال، أساسياً في الشعر، وأكد دورها في بلورة البنية الدلالية، بالإضافة إلى ما تشيعه في النص الشعري من تناغم صوتي.

وفيما يتصل بالموسيقا الداخلية نلمح من خلال حديثه عن تناسب المفهومات، والمسموعات، وعيه بدلالات اللغة، وعالمها الداخلي، فاللفظة عندما تتدرج في السياق تؤلف مع مجاوراتها انسجاماً صوتياً متجدداً، يضاف إلى ما فيها من تماثل المعاني أو تضادها مما يؤدي إلى إشاعة أجواء التناسق الصوتي.

وبناء على هذه النظرات - التي تعد رائدة في منحاها ونتائجها، وتدل على وعي صاحبها الذي أفاد بما تقفه إفادة أعانته على الإبداع والتميز، نستطيع القول: إن موسيقا الشعر -في نظره- عنصر مركب يتوزع في اتجاهين:

أولهما: "الوزن والقافية" وهو العنصر الخارجي أو ما يسمى بالموسيقا الخارجية.

ثانيهما: الموسيقا الداخلية، ومصدرها:

١- العلاقات الصوتية التي تربط بين أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، والألفاظ في سياق الجملة أو البيت.

٢- الأفكار والمعاني، أي فيما يتعلق بالفصاحة والبلاغة، ترتبط بالفصاحة لأن أغلب شروط الفصاحة ترتبط بالعلاقة الصوتية داخل اللفظة الواحدة أو يتوافر فيها الانسجام والتناسب، وترتبط بالبلاغة ضمن حدود الاهتمام بالعلاقات الصوتية التي تربط الألفاظ في سياق الجملة، وهذا ما تحققه المحسنات البديعية اللفظية أو بعض المحسنات المعنوية، كالطباق والتقسيم.

لكن المؤسف هو أن حازماً الناقد لم يقدم العون لحازم الشاعر: فقد كان في شعره اتباعياً مقلداً، ولم نعثر فيه على صدى الإيقاع الذي عده منبعاً للجمال الشعري إلا في القليل الذي يوفره الوزن، وتوفره بعض عناصر الجناس والطباق... ويبقى المهم أنه قدم نظرات جمالية تكاد تلتقي مع مفهوم موسيقا الشعر في يومنا هذا.....

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قائمة المصادر والمراجع

أ. المصادر:

١. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (ت ٣٧٠هـ) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١.

٢. ابن الأثير، ضياء الدين (ت ٦٣٧هـ) – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ٤م، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.

٣. الأخفش، سعيد بن مسعدة (ت ٢١٥ هـ)– كتاب العروض، تحقيق د. سيد البحراوي، مراجعة د. محمود مكي، مجلة "فصول"، هيئة الكتاب، القاهرة، مارس، ١٩٨٦.

٤. الأخفش– القواقي، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٠.

٥. الأصفهاني، علي بن الحسين (٣٥٦هـ)، الأغاني، ٢٤ج، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

٦. الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، (ت٤٠٣هـ) إعجاز القرآن، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١.

٧. البيروني، أبو الريحان محمد بن أحمد (ت ٤٤٠هـ) – تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، مجلس دائرة المعارف العثمانية، (دون مكان)، ١٩٥٨.

٨. الجاحظ، عمرو بن بحر (٢٥٥هـ)– البيان والتبين، ط٢، ج٤، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٠.

٩. الجاحظ، الحيوان– ط٣، ٧ج، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٩.

١٠. الجرجاني، عبد العزيز (٣٩٢هـ) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط٤، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٦.

١١. الجرجاني – دلائل عبد القاهر (٤٧١هـ) – أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الفكر العربي.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٢. الجرجاني – دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢.

١٣. ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت ٣٩٢هـ) – العروض، تحقيق حسن شاذلي، مطابع دار القلم، بيروت، ١٩٧٢.

١٤. الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد (ت ٣٩٣هـ)، عروض الورقة، تحقيق محمد العلمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٤.

١٥. أبو الحسن العروضي، أحمد بن محمد العروضي (ت ٣٤٢هـ) – الجامع في العروض والقوافي، حققه وقدم له زهير مغاري زاهد وهلال ناجي، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦.

١٦. الحموي، ياقوت – معجم الأدباء، ط١، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣.

١٧. الخطيب التبريزي، يحيى بن علي (ت ٥٠٢هـ)، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق حسن عبد الله، مطابع دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٦.

١٨. الخطيب القزويني، جلال الدين بن محمد بن عبد الرحمن(ت ٧٣٩هـ)، شرح التلخيص في علوم البلاغة، ط٢، شرح محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٢.

١٩. ابن خفاجة، أبو إسحاق إبراهيم ابن أبي الفتح (٥٣٣هـ)- ديوان ابن خفاجة، تحقيق السيد مصطفى بحاري، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٦٠.

٢٠. ابن خلكان، أحمد بن أبي بكر (ت ٦٨١هـ) – وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، بلا تاريخ.

٢١. الدماميني، بدر الدين محمد بن أبي بكر المخزومي، (ت ٨٢٧هـ)، العيون الفاخرة على خبايا الرامزة، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ١٩٩٢.

٢٢. الدمنهوري، محمد، الإرشاد الشافي على متن الكافي في علمي العروض والقوافي، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٣. ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد (ت ٥٩٥هـ) – تلخيص كتاب الشعر، ضمن فن الشعر لأرسطو، ط٢، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.

٢٤. ابن رشد، تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث، القاهرة، ١٩٦٧.

٢٥. ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني (ت ٤٥٦هـ) – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط٣، ٢م، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٦٣.

٢٦. الزركشي– بدر الدين محمد بن عبد الله (ت ٧٩٤هـ)– البرهان في علوم القرآن، ط٢، ج٤، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٢.

٢٧. الزمخشري– أبو القاسم جار الله محمود بن عمر (ت ٥٣٨هـ)– القسطاس المستقيم في علم العروض، تحقيق بهجة باقر الحسني، مكتبة الأندلس، بغداد، ١٩٦٩.

٢٨. الزمخشري– أساس البلاغة، معجم في اللغة والبلاغة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٦.

٢٩. الزنجاني، عبد الوهاب إبراهيم الخزرجي، معيار النظار في علوم الأشعار، ج٢، تحقيق محمد علي رزاق الخفاجي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١.

٣٠. ابن سعيد المغربي، نور الدين أبو الحسن، اختصار القدح المعلى في التاريخ المحلى، لعلي بن موسى (ت ٦٨٥٠هـ)، تحقيق إبراهيم الأبياري، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٥٩.

٣١. ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبدالله بن محمد (ت ٤٦٦هـ) – سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، مصر، ١٩٥٢.

٣٢. سيبويه – أبو بشر بن عثمان (١٨٠هـ)، كتاب سيبويه، ٢ج، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الكتاب، القاهرة، ١٩٦٨.

٣٣. ابن سينا، الحسين بن عبد الله (ت ٤٢٨هـ)، فن الشعر، ضمن فن الشعر لأرسطو، ط٢، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣٤. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن (ت ٩١١هـ)، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، (٢م) ط٢، دار الفكر، ١٩٧٩.

٣٥. السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت ٦٢٦هـ)- مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، بلا تاريخ.

٣٦. الشنتريني، أبو بكر محمد بن عبد الملك (ت ٣١٦هـ) - المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الأنوار، بيروت، ١٩٦٨.

٣٧. الصاحب بن عباد، (٣٨٥هـ)، الإقناع في العروض وتخريج القوافي، ط١، تحقيق محمد حسن آل ياسين، منشورات المكتبة العلمية، بغداد، ١٩٦٠.

٣٨. ابن طباطا العلوي، محمد بن أحمد (ت ٣٢٢هـ)، عيار الشعر، تحقيق وتعليق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦.

٣٩. ابن عبد ربه، أحمد بن عبد ربه الأندلسي (ت ٣٢٨هـ) - العقد الفريد، م، تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر.

٤٠. العسكري، أبو هلال (ت ٣٩٥هـ) - كتاب الصناعتين الكتابة والشعراء، ط١، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ١٩٥٢.

٤١. الفارابي، محمد بن خرفان (٣٣٩هـ) - قوانين صناعة الشعر، ضمن فن الشعر لأرسطو، ط٢، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.

٤٢. ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس (ت ٣٩٥هـ)، الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق مصطفى الشويني، مؤسسة بدران، بيروت، ١٩٦٣.

٤٣. الفراهيدي، الخليل بن أحمد (١٧٠هـ)، كتاب العين، تحقيق عبد الله درويش، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٧.

٤٤. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ)، الشعر والشعراء، ج٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤.

٤٥. قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ)- نقد الشعر، ط٣، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤٦. القرطاجني، حازم بن الحسن (ت ٦٨٤هـ) – منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط٣، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦.

٤٧. القرطاجني– قصائد ومقطعات، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٧٢.

٤٨. القرطاجني، ديوان القرطاجني، تحقيق عثمان الكعاك، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤.

٤٩. ابن القطاع، أبو القاسم علي بن جعفر (ت ٥١٥هـ)، البارع في العروض والقوافي، تحقيق أحمد محمد عبد الدايم، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٨٢.

٥٠. القفطي، جمال الدين أبو الحسن، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٠.

٥١. المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت، بيروت، بلا تاريخ.

٥٢. المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن، مقدمة شرح ديوان الحماسة، ط١، نشر أحمد أمين عبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٥١.

٥٣. المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران (ت ٣٨٤هـ) – الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ط٢، محيى الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٩٦٥.

٥٤. المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله (ت ٤٤٩هـ) الفصول والغايات، تحقيق محمود حسن زناتي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت.

٥٥. المعري، رسالة الصاهل والشاحج، ط٢، تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.

٥٦. المعري، لزوم ما لا يلزم (اللزوميات)، ج٢، دار صادر، بيروت، ١٩٦١.

٥٧. المقرّي، أبو العباس أحمد التلمساني، من أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، ج٢، الشركة التونسية، تونس، ١٩٠٤.

٥٨. المقرّي، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ١٠ج، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٥٩. ابن منظور- لسان العرب المحيط، تقديم العلايلي عبد الله، م، دار الجيل ودار لسان العرب، بيروت، ١٩٨٨.

٦٠. ابن النديم - الفهرست، تحقيق الشيخ إبراهيم رمضان، ط١، تحقيق الشيخ إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٩٩٤.

٦١. أبو نواس، الحسن بن هاني- شرح ديوان أبي نواس، إيليا حاوي، ط١، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٣.

٦٢. ابن وهب، أبو الحسين اسحاق بن سليمان الكاتب- البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٧.

ب. المراجع:

١. المراجع الحديثة/ باللغة العربية:

١. إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، ط٤، دار القلم، بيروت، ١٩٧٢.

٢. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط٣، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١.

٣. أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ط٣، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٤.

٤. أحمد بسام ساعي- حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٧٨.

٥. أحمد مستجير- مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي، ط١، المكتب الدولي للتصوير العلمي، القاهرة، ١٩٨٧.

٦. أحمد مستجير - في بحور الشعر، الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي، مكتبة غريب، القاهرة، دون تاريخ.

٧. أحمد مطلوب- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ٣م، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٨. أحمد الهيب، الجانب العروضي عند حازم القرطاجني، دارسة مقارنة، ط١، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٨.

٩. أحمد ياقوت- عروض الخليل ما لها وما عليها، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٩.

١٠. أدونيس- الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.

١١. أدونيس- زمن الشعر، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨.

١٢. أسعد علي وفيكتور الكك، صناعة الكتابة، دار السؤال، دمشق، ١٩٨٥.

١٣. ألفت الروبي- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

١٤. إميل بديع يعقوب- المعجم المفصل في علم العروض والقافية، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١.

١٥. بدوي طبانة- قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الانجلوالمصرية، ١٩٥٤.

١٦. بروكلمان، كارل - تاريخ الأدب العربي، ترجمة رمضان عبد التواب والسيد يعقوب، ط٣، ٦م، دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ.

١٧. جابر عصفور- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨.

١٨. جلال الحنفي- العروض، تهذيبه وإعادة تدوينه، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١.

١٩. جويار- ستانسلاس، نظرية جديدة في عروض الشعر العربي، ترجمة المنجي الكعبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

٢٠. رجاء عيد - دراسة موسيقا الشعر، د ن ، دم، ١٩٧٩.

٢١. سعد مصلوح- حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٢. سليمان البستاني- إلياذة هيروس (معربة نظما، وعليها شرح تاريخي أدبي)، دار إحياء التراث العربي ودار المعرفة، بيروت، دون تاريخ.

٢٣. شفيق جبري- أنا والشعر، ط٢، الشركة المتحدة للتوزيع، ١٩٨٦.

٢٤. شكري عياد- موسيقا الشعر العربي، ط١، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨.

٢٥. شوقي ضيف- الشعر الغنائي في الأمصار الإسلامية، ٢ ج، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٣.

٢٦. شوقي ضيف - الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط٣، بيروت، ١٩٥٦.

٢٧. صفاء خلوصي- فن التقطيع الشعري والقافية، ط٤، مطابع دار الكتب، بيروت، ١٩٧٤.

٢٨. صفوت الخطيب- نظرية حازم النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٦.

٢٩. عباس العقاد- مطالعات في الكتب والحياة، وهي آراء في فلسفة الحياة والأدب، المطبعة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٢٤.

٣٠. عبد الحميد الراضي- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٨.

٣١. عبد الرحمن بدوي - إلى طه حسين في عيده ميلاده السبعين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢.

٣٢. عبد الصاحب المختار- دائرة الوحدة في أوزان الشعر العربي، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٥.

٣٣. عبد الله الطيب المجذوب- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٣ج، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠.

٣٤. عبد الهادي الفضلي- في علم العروض، نقد واقتراح، نادي الطائف الأدبي، الطائف، ١٣٩٩هـ.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣٥. عز الدين إسماعيل- الأسس الجمالية في النقد العربي، ط٣، دار الفكر العربي، ١٩٧٤.

٣٦. عز الدين إسماعيل- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٥، مكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤.

٣٧. عز الدين إسماعيل- التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.

٣٨. علي يونس- نظرة جديدة في موسيقا الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

٣٩. فوزي عيسى- العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ط٢، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٠.

٤٠. كمال أبو ديب- جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.

٤١. كمال أبو ديب- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤.

٤٢. كيلاني سند- حازم القرطاجني، حياته وشعره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

٤٣. محمد بركات أبو علي- فصول في البلاغة، ط١، دار الفكر، عمان، ١٩٨٣.

٤٤. محمد توفيق أبو علي، علم العروض ومحاولات التجديد، ط١، دار النفائس، بيروت، ١٩٨٨.

٤٥. محمد حسين- أساليب الصناعة، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٦٠.

٤٦. محمد خفاجي- فن الشعر، عروض الشعر وقوافيه، ٢ج، المكتبة المحمودية التجارية، القاهرة، ١٩٤٩-١٩٥٠.

٤٧. محمد رضوان الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، دار الأنوار، بيروت، ١٩٦٨.

٤٨. محمد عوني عبد الرؤوف- بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤٩. محمد العلمي- العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٣.

٥٠. محمد العياشي- نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦.

٥٢. محمد الكاتب- موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية، ط١، مطبعة مصلحة الموانى العراقية، البصرة، ١٩٧١.

٥٣. محمد مندور- في الميزان الجديد، ط٣، مكتبة مصر، القاهرة، دون تاريخ.

٥٤. محمد النويهي- قضية الشعر الجديد، ط٢، مكتبة الخانجي، ودار الفكر، القاهرة، ١٩٧١.

٥٥. محمود فاخوري - موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، ١٩٨١.

٥٦. محمد اليوسفي- الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٢.

٥٧. مصطفى الجوزو- نظريات الشعر عند العرب، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.

٥٨. مصطفى حركات- كتاب العروض، القصيدة العربية بين النظرية والواقع، الجزائر، ١٩٨٥.

٥٩. معروف الرصافي- الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه، ط٢، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٩.

٦٠. المنجي الكعبي- القزاز القيرواني، حياته وآثاره، الدار التونسية، تونس، ١٩٦٨.

٦١. منصور عبد الرحمن - مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم، مكتبة الانجلوالمصرية، القاهرة، ١٩٨٠.

٦٢. نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧.

٦٣. ناصر الدين الأسد- القيان والغناء في الشعر الجاهلي، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٦٤. نجيب البهبيتي – تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ط٢، مؤسسة الخانجي، القاهرة، ١٩٦١.

٦٥. يوسف بكار – بناء القصيدة في النقد القديم في ضوء النقد الحديث، ط٢، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣.

٦٦. يوسف بكار – في العروض والقافية، دار الفكر، عمان، ١٩٨٤.

٢. المراجع الحديثة المترجمة:

١. أرسطو – فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.

٢. ويليك، رينيه وارين، أوستن – نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ط٣، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٤.

٣. المراجع الحديثة باللغة الانجليزية:

1. Eliot, T., S., On Poetry and Poets First Impression, London, 1969.

2. Van Gelder, Beyond the line, Classical Arabic Literary Criticism, Brill, Leiden, 1st ed, 1982.

3. Weil, Gotthold, The Encyclopedia of Islam, New Edition, Volume 1, Netherlands, Brill, Leiden.

4. Wright, W, A Grammer of the Arabic Language,3rd ed., london, Cambridge University Press, 1967.

٤. رسائل الماجستير:

١. أحمد جاسم الحسين، شعر ابن المعتز العباسي، دراسة تحليلية حديثة، جامعة دمشق، ١٩٩٦.

٢. سلمى عكو، النقد الجمالي في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، جامعة حلب، ١٩٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣. فريدة زرقين، حازم القرطاجني، حياته وشعره، ١٩٩٠.
٤. فيصل عبد المنعم سمعان، نظرية المحاكاة في النظام البلاغي لحازم القرطاجني، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٨٨.

٢. الدوريات:

١. إبراهيم أنيس، عناصر الموسيقا في الشعر العربي، مجلة الشعر، القاهرة، أبريل، ١٩٧٦.
٢. إبراهيم عبد الرحمن، من أصول الشعر العربي: الأغراض والموسيقا، مجلة فصول، القاهرة، م٤، ع٢، ١٩٨٤.
٣. حمادي صمود، ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع٧١، ١٩٧٧.
٤. صالح جمال بدوي، منهج الجوهري في عروض الورقة، مجلة كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ع١، ١٤٠١-١٤٠٢هـ.
٥. عبد الكريم الناعم، الوزن والشعر، المعرفة، دمشق، ع١٩٥، ١٩٧٨.
٦. علوى الهاشمي، قانون التناسب، بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي، الحياة الثقافية، تونس، ع٤٥، نوفمبر، ١٩٨٧.
٧. الفارابي، كتاب الشعر، مجلة شعر، بيروت، ع١٢، ١٩٥٩.
٨. محمد حماسة – الجانب العروضي عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء، دراسة مقارنة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ع٣٦، م٩، ١٩٨٩.
٩. محمد مندور، الشعر العربي، غناؤه، إنشاؤه، وزنه، مجلة كلية الآداب، جامعة فاروق الأول، الاسكندرية، م١، ١٩٤٣.
١٠. محمد اليعلاوي، مشكلة الدوائر الخليلية وصلتها بحقيقة الوزن في الشعر العربي، حوليات الجامعة التونسية، ع٤، ١٩٦٧.
١١. منصف الوهايبي، مقارنة الممتع المفيد في نظرية الشعر عند حازم القرطاجني، مجلة دراسات أندلسية، تونس، ع٨، ١٩٩٢.
١٢. مهدي علام – مقصورة أبي الحسن حازم القرطاجني ، حوليات كلية الآداب، جامعة إبراهيم، م٢، ع٢، ١٩٥٣.
١٣. نهاد جتن، علم العروض ونشأته، مجلة الجامعة، الموصل، ع١، ١٩٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٤. هادي الحمدان، القافية ودورها في التوجيه الشعري، مجلة الأقلام، السنة ٤، ع٧، آذار، ١٩٦٨.

١٥. Van Gelder (G.J.H), Critic and Craftsman: Al-Qaraganni, and the Structure of the poem, Journal of Arabic Literature Vol. X 1979.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملحق

معجم المصطلحات

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- **الإذالة:** زيادة حرف ساكن في وتد مجموع مثل "مستفعلن" زيد في آخره نون آخر بعد ما أبدلت نونه ألفاً فصار مستفعلان، ويسمى مذالاً.
- **الأرداف:** هي حروف العلة الثلاثة (الألف والياء والواو) في هذا الموضع أي قبل حرف الروي.
- **الإسباغ:** والإذالة شيء واحد (انظر الإذالة).
- **الإشباع:** من التغييرات اللاحقة للأوزان، ولا سيما الحركات، في الحروف المقابلة للمد والإطالة.
- **الإضمار:** إسكان الحرف الثاني كالتاء من متفاعلن في الكامل، فيصير متْفاعلن.
- **الإطلاق:** تحويل حرف الروي إلى حرف مد أو لين من جنس حركة القافية، وتسمى القافية عندئذ مطلقة.
- **الإعلال:** تغيير غير مختص بالأسباب ولا يكون إلا في العروض والضرب.
- **البسيط:** وزن مركب من ثمانية أجزاء خماسية وسباعية وهو متداخل الشطر والخامس يسبق فيه السابع، ملتزم فيه الخبن، وأصل شطره: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.
- **البلاغة:** علم اللسان الكلي الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع.
- **التأسيس:** اسم يطلق على الألف الملتزمة في القافية قبل حرف الروي بحرف.
- **التجميع:** إيهام الكلمة الواقعة مقطع المصراع الأول أنها مصراع ثم تأتي القافية على خلافها.
- **التجنيس:** إيراد الكلم متحدة أو متشابهة من حيث اللفظ، مختلفة من جهة المعنى.
- **التخييل:** أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل بها لتخيلها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- **الترصيع:** السجع الذي في إحدى القرينتين أو أكثر مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن والتوافق على الحرف الآخر، ويكون ذلك في الشعر في النثر.
- **الترفيل:** زيادة سبب خفيف مثل (متفاعلن) زيدت فيه (نن) بعدما أبدلت نونه ألفاً فصار (متفاعلاتن)، ويسمى مرفلاً.
- **التساعيات:** وصف للتفعيلة، وهي الجزء من العروض، إذ كانت متألفة من تسعة أحرف.
- **التشعيث:** حذف حرف متحرك من وتد (فاعلاتن) ووتد (عِلا)، إما اللام كما هو مذهب الخليل فيبقى (فاعاتن) فينقل إلى (مفعولن) أو العين فيبقى (فالاتن) فينقل إلى (مفعولن).
- **التصريع:** هو أن يكون مقطع آخر الكلمة التي في صدر البيت مماثلاً لمقطع الكلمة التي في القافية، من حيث الحرف والوزن.
- **التضاد:** الجزء المضاد هو الذي يكون وضعه مخالفاً لوضعه نحو (مستفعلن)، و(مفاعيلن)، فإن الوتد في أحدهما مقدم على السببين وفي الآخر مؤخر عنهما ومثله (مفاعلتن) و(متفاعلن)، فالتضاد هنا يشير إلى تخالف في وضع التفاعيل.
- **التضارع:** التضارع بين الأجزاء (التفاعيل) هو أن يكون ترتيب جزء ما يمثال ترتيب صدر جزء نحو (مفعولن) و (مفاعلين)، أو يماثل ترتيب الجزء ترتيب عجز جزء آخر نحو: (فاعلن) و (مستفعلن).
- **التضمين:** من عيوب القافية، وهو أن تكون الكلمة الواقعة فيها القافية غير مفتقرة إلى ما بعدها.
- **التغيير:** ما يحدث في الأوزان من زيادة أو حذف، وهو يعني به الزحاف والعلة في علم العروض.
- **التقسيم:** أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساماً فيستوفيها ولا يغادر قسماً منها.
- **التكرار:** أن يكرر الشاعر معنى في حيزين (مكانين) مع مراعاة اختلاف ما في الحيزين اللذين وقع فيهما التكرار.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- **التلاؤم:** هو ما يتعلق بصفات معينة ومحببة للألفاظ، وطرق التعرف فيها، وهذا المعنى الشكلي (أي: التلاؤم في الشكل).
- **التناسب:** هو التلاؤم، وهو أساس تناسق الأسلوب وتوازنه والتحام أجزائه.
- **التنافر:** التفعيلة المنافرة أو الجزء المنافر على حد تعبيره هو الذي لا يضارع ولا يضاد وذلك بألا يكون بين الجزأين تقارب في الترتيب، ولا تضاد فيه نحو: متفاعلن ومفاعيلن....
- **التواقرات:** مقاطع نغم.
- **الجزء:** الأجزاء تعني التفاعيل.
- **الحذذ** حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة.
- **الحركات والسكنات:** هما المادة الأولية لتشكيل التفعيلة العروضية، والوزن الشعري عامة.
- **الحشو:** ألفاظ البيت الشعري باستثناء العروض والضرب.
- **الخبب:** وزن من أوزان الشعر يتركب من أجزاء تساعية، وأصل شطره: مُتَفاعِلتن مُتَفاعِلتن.
- **الخبن:** حذف الثاني الساكن من التفعيلة، مثل (فاعلن) تصبح (فعِلن).
- **الخرم:** حذف ثواني الأسباب الثقيلة وأوائل الأوتاد المجموعة في صدور البيوت.
- **الخزم:** زيادة أقل من خمسة أحرف في متون الأوزان أوائل البيوت.
- **الخفيف:** وزن من أعاريض الشعر يتركب من ستة أجزاء مختلفة سباعية شطره: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن.
- **الخماسيات:** وصف يلحق أجزاء أعاريض الشعر المتألفة من خمسة أحرف.
- **الدائرة:** الأشكال التي حصر بها الخليل أشطار الأوزان الشعرية.
- **الدبيتي:** أحد أوزان الشعر التي اخترعها المحدثون في الشرق، يتألف كل مصراع منه من ثلاثة أجزاء تساعي وسباعيين، ويلحق الجزء الثالث فيه غالباً في كل واحد من المصراعيين نقص بحذف يرد مستفعلن إلى مفتعلن أو مفعولن، وقد يكون التغيير بزيادة فيصير مفعولاتن.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- **الرجز:** وزن شعري يتألف من ستة أجزاء بسيطة سباعية، يقبل الصيرورة إلى خمسة وأربعة أجزاء بسبب التغيير بالتنقيص، وأصل شطره: مستفعلن مستفعلن مستفعلن.
- **الرجل:** المقطع أو المقاطع التي يتألف منها السبب أو الوتد، وأصناف الأرجل ستة.
- **الركن:** وهو زاوية البيت، ويطلق على الساكن الفاصل بين المتحركات في القافية وفي غيرها من أجزاء البيت.
- **الرمل:** وزن شعري يتألف من ستة أجزاء بسيطة سباعية، وأصل شطره: فاعلاتن ثلاث مرات.
- **الروي:** الحرف الذي تبنى عليه القصيدة.
- **الزحاف:** تغيرات تلحق ثاني السبب الخفيف أو الثقيل.
- **الساذجة:** البسيطة.
- **السباعيات:** وصف يطلق على جزء البيت الذي يتألف من سبعة أحرف.
- **السبب:** رجل يتألف منه ومن الوتد الجزء المتكون من الوزن الشعري في البيت.
- **السريع:** وزن من أوزان الشعر يتركب من أجزاء سباعية متغايرة، وبناء شطره على ثلاثة أجزاء، مزدوجات ومفردة، وشطره: مستفعلن مستفلعن فاعلان.
- **السناد:** عيب من عيوب القافية، وهو اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات، وسببه الردف أو التأسيس.
- **الضرب:** هو التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني من البيت الشعري.
- **الطباق:** مقابلة الشيء بما هو على قدره ومن وقفه.
- **الطلاوة:** ائتلاف الكلم (أي تأليفة) من حروف صقلية، وتشاكل يقع في التأليف وبما خفي سببه وقصرت العبارة عنه.
- **الطويل:** وزن من أوزان الشعر العربي يتألف من أجزاء ثمانية متغايرة خماسية وسباعية وبناء شطره: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن.
- **الطي:** تغيير يلحق الوزن، ويعني حذف الرابع الساكن.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- **العروض:** آخر جزء من الشطر الأول من البيت.
- **العصب:** إسكان لام (مفاعلتن) في عروض الوافر.
- **الفاصلة:** ثلاثة أو أربعة أحرف متحركة يليها حرف ساكن.
- **القافية:** الحروف التي تبدأ بمتحرك يليه آخر ساكنين في آخر البيت.
- **القبض:** حذف الخامس الساكن مثل ياء (مفاعيلن) ليبقى (مفاعلن).
- **القطر:** توالي متحركين أو ثلاثة أو أربعة في أبنية الأوزان الشعرية والأول القطر الأصغر، والثاني الأوسط، والأخير الأكبر.
- **القطع:** حذف ساكن الوتد المجموع ثم إسكان متحركة مثل إسقاط النون وإسكان اللام من (فاعلن) ليبقى (فاعلْ).
- **القوانين الكلية:** هي التي تمكننا من معرفة الصحة من الخلل، والحسن من القبيح، وكأنها القواعد الأساسية، والمبادئ الرئيسية.
- **الكامل:** وزن من أوزان الشعر الساذجة يتألف من ستة أجزاء سباعية، وشطره: متفاعلن ثلاث مرات.
- **الكسر:** جانب البيت.
- **اللاحق:** وزن من أوزان الشعر المستحدثة يضارع مخلع البسيط. ويتألف من أربعة أجزاء ساذجة تساعيه وبناء شطره: مستفعلاتن مستفعلاتن.
- **المجتث:** وزن من أوزان الشعر يتركب من ستة أجزاء مختلفة سباعية، وشطره: مستفعلن فاعلاتن، بتغيير يلحق الجزء الأخير.
- **المتدارك:** وصف للقافية متى توالى فيها متحركان.
- **المترادف:** وصف للقافية إذا توالى فيها ساكنان من غير فصل بحركة.
- **المتراكب:** القافية التي تتوالى فيها ثلاث متحركات.
- **المتقارب:** وزن شعري يتركب من ثمانية أجزاء ساذجة خماسية، وأصل شطره: فعولن مكرر أربع مرات.
- **المتكاوس:** وصف يلحق القافية متى توالت فيها أربع متحركات ولا يكون ذلك إلا في الرجز.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- **المتواتر:** القافية التي يتوالى فيها ساكنان مفصول بينهما بحركة.
- **مجرى القافية** حركة القافية.
- **المجزوء:** وصف للبيت الذي يلحق ضربه وعروضه نقص حرف.
- **المحاكاة:** تقليد ومشابهة، ومنها في صور الكلام الشعري المحاكاة التشبيهية، ولها بغير هذا الاعتبار صور كثيرة.
- **المخلع:** ضرب من مجزوء البسيط يعتري مستفعلن في عروضه وضربه القطع، فينقل إلى مفعولن، والقطع والخبن، فينقل إلى فعولن.
- **المديد:** وزن من أوزان الشعر المركبة من ثمانية أجزاء متغايرة سباعية وخماسية، ويرد هذا الوزن في تأليفه إلى ستة أجزاء أصغرها أوسطها. وشطره الذي يبنى عليه: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن.
- **المشطور:** البيت الباقي على مصراع واحد.
- **المصراع:** شطر البيت.
- **المصوتة:** التي لها صوت، المتحرك من الحروف.
- **المضارع:** وزن لا يعترف به حازم وينفيه عن العرب.
- **المطابقة:** اقتران المعنى بمضاده أي أن يوضع أحد المتضادين أو المتخالفين مع الآخر وضعاً متلائماً.
- **المطلع:** أول بيت في القصيدة.
- **المظان:** المواضع التي يظن وجود الشيء فيها.
- **المفاضلة:** موازنة ترمي إلى الحكم بالفضل لأحد الشيئين على الآخر .
- **المفهومات:** ما يدرك بالعقل ويسمى (المعقولات)، وهي المعاني المجردة أيضاً (كالبياض لا كالأبيض).
- **المقابلة:** هي التوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضاً، والجمع بين المعنيين الذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر، من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- **المقتضب:** وزن من أوزان الشعر المركبة من أجزاء متغايرة خماسية وسباعية، وشطره: فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن.
- **المقصرات:** وصف يلحق الأوزان بعد تغيير بالحذف يصيرها قصيرة.
- **المقْطع:** آخر البيت.
- **المقطعات:** القطع من الشعر.
- **المنسرح:** اسم للوزن الوحيد الذي وضعت العرب شطره على ثلاثة أجزاء متغايرة ومتفاوتة تصاعداً، تساعي فسباعي فخماسي، والتزموا الخبن في الضرب، وهو جزء القافية، وبناء شطره على: مستفعلاتن مستفعلن فاعلن.
- **المنصوف:** البيت الذي يكون محذوف النصف من كل شطر.
- **الهزج:** وزن من أوزان الشعر الساذجة يتألف من ستة أجزاء سباعية، ويردّ إلى أربعة أجزاء، ويكون شطره: مفاعلين مفاعلين.
- **الوتد:** أحد الأرجل، وهو جزء من التفعيلة العروضية يتألف من ثلاثة أحرف وله ثلاثة أضرب: وتد مفروق، وتد مجموع، وتد متضاعف.
- **الوافر:** وزن من أوزان الشعر يتألف في الأصل من ستة أجزاء سباعية متماثلة، وبناء شطره على مفاعلتن ثلاثاً.
- **الوزن:** هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب.
- **الوزن التام التناسب:** هو الذي يتم فيه مقابلة الجزء بمماثله.
- **الوزن متركب التناسب:** هو الذي يتم فيه مقابلة الجزء بقريب منه.
- **الوزن متضاعف التناسب:** هو كون الأجزاء التي لها مقابلات أربعة.
- **الوزن متقابل التناسب:** هو كون كل جزء موضوعاً من مقابلة في الرتبة التي توازيه فإن كان الواحد في صدر الشطر الأول، كان الآخر في صدر الشطر الثاني، وإن كان ثانياً كان مقابله ثانيا، وإن ثالثاً فثالثاً.
- **الوزن البسيط:** هو الذي تتوالى فيه.ثلاث متحركات.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- **الوزن الجعد:** هو الذي تتوالى فيه أربعة سواكن من جزئين أو ثلاثة من جزء. ويعني بتواليها أن لا يكون بين ساكن منها وآخر إلا حركة.
- **الوزن المعتدل:** هو المتوسط بين السباطة والجعودة، وهو الذي تتلاقى فيه ثلاثة سواكن من جزأين أو ساكنات في جزء.
- **الوزن القوي:** هو الذي يكون الوقوف في نهاية جزئه على وتد أو سببين، ويسميه أيضاً الشديد.
- **الوزن الضعيف:** هو الذي يكون الوقوف في نهاية جزئه على سبب واحد ويكون طرفاه قابلين للتغيير.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ABSTRACT

"The Music of Peotry, Between Theory and Practice, in the works of Hazem Al-Qartajanni"

Farida Moh'd Ghalib Al - Zyod

Supervised by: Dr. / Ibrahim Khalil.

In this study we have discussed poetry music in the opinion of Hazim Al - Qirtajini through his book "Minhaj Al - bulagh'a wa Siraj Al - Odab'a", to show his contribution for metrics, especially that he was distinguished from other metrics scholars in his methodology and opinions in which he opposed Al - Khalil Ibn Ahmad, thus we discussed in the beginning the metrics scholars attempts before him together with their achievements in this science, and we mentioned that their studies were limited to the knowledge of the correct incorrect poetry measures, without considering the aspects of taste, voice or music, which Hazim attempted to avoid, and based on all that we stated that in this research we sough to study poetry music in his opinion in order to understand what he added to it.

And before that we discussed his cultural formation which help him to be distinguished and unique.

Hazim is perfect in his discussion to the aesthetic basis in poetry measure construction, going deep into the structure, and to explain this we discussed the metrics components and the possible changes that may occur to them.

So, we presented first the minor units consonant and vowel - the basic components of foot - reasons and cotters, and then how to

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

join them together to form the measures then we discussed his method in accepting the creeping, and we mentioned that his method include all the transformations that occur to poetry measures provided that the timing balance remains intact.

٤٩٤٨٤٩

Then we moved to his poetry concept. and we tried to investigate the opinions which he considered to determine his concept then we discussed the importance of poetry measure in his opinion, as well as his fixed poetry measures and their construction.

Then we discussed his opposition to Al - Khalil Ibn Ahmad in the quantitative formation.

And in order to take this study out of the theoretical framework of research, we sought to know to what extent Hazim was committed to the opinions he presented and noticeable in his poetry.

And we concluded that he was dependent and laminator more than committed to his opinions in his poetry.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit