An Examination of the Harmony of Rhythmic Units Within the Pure Meters in Arabic Poetry

Assist Professor Dr. Ali Abdul Ramadhan
University of Basrah / College of Education for Human Sciences
E-mail: ali.ramadhan@uobasrah.edu.iq

Abstract:

This study, titled An Examination of the Harmony of Rhythmic Units Within the Pure Meters in Arabic Poetry, explores the aspects of rhythmic unit harmony and their melodic characteristics as they form within the rhythmic structure of pure meters. Harmony is a fundamental component of rhythmic organization in poetry. Since rhythmic units (taf‘ilat, metrical feet) in Arabic poetry undergo various transformations due to zihaf (metrical variation) and ‘illah (metrical alteration), these modifications can distance them from their original forms as defined within the metrical circles of Arabic prosody.

Thus, it is essential to examine the different aspects of their harmony and uncover the secrets of their cohesion, ensuring a seamless rhythmic flow that constitutes the metrical sentence (al-jumlah al-iqa‘iyyah) of the verse while preserving its semantic depth. This study seeks to analyze these elements to enhance the understanding of rhythmic coherence in pure meters and their expressive potential in Arabic poetry.

Keywords: Pure meters, rhythmic units, rhythm, poetic expression, harmony, metrical transformations.

نظرة في انسجام الوحدات الإيقاعية داخل البحور الصافية في الشعر العربي

أ.م.د.علي عبد رمضان
جامعة البصرة / كلية التربية للعلوم الإنسانية
E-mail: mailto:ali.ramadhan@uobasrah.edu.iq

الملخص:

يقدم هذا البحث الموسوم: (نظرة في انسجام الوحدات الإيقاعية داخل البحور الصافية في الشعر العربي) دراسة لوجوه انسجام الوحدات الإيقاعية وخصائصها النغمية وهي تتشكل في سياق إيقاعي داخل البحور الصافية، إذ إن الانسجام مقوم مهم من مقومات الانتظام الإيقاعي داخل الشعر، وبما أن الوحدات الإيقاعية (التفعيلات) داخل الشعر تتخذ أشكالاً متنوعة من الصور المتغيرة بفعل الزحاف والعلة فهي تشهد تحولات قد تبعدها عن صورتها الأصلية في الدائرة العروضية؛ فكان لابد من بحث وجوه انسجامها والوقوف على أسرار تلاؤمها مع بعضها لتحقق ايقاعا منسابا يمثل الجملة الإيقاعية للبيت ويستوعب دلالته، ولذا جاء هذا البحث .

الكلمات المفتاحية: (البحور الصافية ، الوحدات الإيقاعية ، الإيقاع ، التعبير الشعري ، الانسجام ، التغييرات العروضية).

المقدمة:

من المسلم به أن الشعر العربي جاء منظوما في إيقاعات متنوعة، وهذه الإيقاعات مثلتها البحور الشعرية (الستة عشر بحرا) بمختلف استعمالاتها التي شهدها الواقع الشعري للقصيدة العمودية عبر مر العصور. وإذا كان الانتظام هو قاعدة أساس في الإيقاع العروضي للشعر تتحقق بتناوب وحداته الإيقاعية (التفعيلات) على وفق أزمان متساوية، فإن هذا الانتظام يبقى صفة عامة وضرورة رئيسة تشترك فيها كل بحور الشعر العربي.

ولا يمكن أن ينتهي الأمر بهذا اليسر في الحديث عن إيقاع الشعر ، فهناك خصائص نغمية وإيقاعية يحتاز عليها إيقاع كل بحر، تجعله مختلفا عن غيره، متفردا بخصوصيته، ومرد هذه الخصائص في الأساس إلى طبيعة التفعيلات التي يتشكل منها إيقاع البحر الشعري.

والتفعيلة هي في الأصل تشكيل من المتحركات والسواكن يحقق وحدة صوتية [١]. تتوالى متكررة على وفق انتظام معين تحكمه مسافات زمنية متناسبة أو متساوية، لتحقق بتكرارها المتنظم هذا إيقاعا له سمات وخصائص عامة يتدخل في تحديدها امران مهمان :

– الأول: هو طبيعة تشكل التفعيلة ذاتها المتكررة في هذا السياق الإيقاعي. فالتفعيلات وإن تشكلت كلها من الأسباب والأوتاد[٢] فإن لمواضع السبب والوتد داخل التفعيلة دورا جوهريا في منحها صورتها الإيقاعية كوحدة صوتية فمثلا التفعيلتان الخماسيتان: (فعولن، وفاعلن) يشكل السبب الخفيف والوتِد المجموع كليهما، لكن وقعهما الصوتي كوحدتين ليس متطابقا بل مختلفا، والحال نفسه مع (متَفاعلن، ومَفاعَلَتنْ، أو مُسْتفعِلنْ وفاعلاتنْ، إلخ ...) ومرد هذا الاختلاف يرجع إلى موضع السبب من الوتد متقدما عليه أو متأخرا عنه، وبوجه أدق أن ترتيب المتحركات والسواكن في صورة معينة تجعل من التفعيلة وحدة صوتية لها إيقاعها الخاص بها الذي اكتسبته من طبيعة تشكلها، والذي تختلف به عن غيرها.

– والثاني: هو النحو الذي تتكرر فيه تلك التفعيلة إن كان الإيقاع صافياً، أو التفعيلات إن كان الإيقاع مركبا، والمدى الإيقاعي الذي يحققه هذا التكرار، وأقصد بالمدى الإيقاعي هنا الصورة الوزنية للبيت إذا ما كان تاما ثمانيا، أو سداسيا، أو رباعيا، مجزوءا جاء أو مشطورا.

ولا يمكن لهذه الخصائص العامة أن تتحقق في إيقاع البحر الشعري وأوزانه ،(صور استعماله داخل الشعر)، مالم تتوافر خاصية مهمة تعضد حركة التفعيلات وتناوبها، وهي خاصية التلاؤم والانسجام التي يجب أن تكون نابعة من بنية التفعيلات داخل السياق الإيقاعي الشعري لا من مجرد تكرارها، لأن التكرار وحده قد يتوافر لعناصر كثيرة غير أن يفضي إلى شيء، ما لم تحتز تلك العناصر على صفات وخواص تركيبية وصوتية تجمع بينها في نسيج واحد. وهذا ما يسعى البحث إلى تتبعه وإثباته.

وقد اخترنا الوقوف على الأنماط الإيقاعية الصافية في هذا البحث غير المركبة لأن هذه الأنماط لم يبحث انسجام وحداتها ضمن بنية الشعر ونسيجه التي تأتي فيه، بحسب علمنا، اللهم إلا ما قدمه الناقد العربي الكبير حازم القرطاجني في منهاجه وهو يتحدث "عن تناسب المسموعات وتناسب انتظامها وكون المناسبات الوزنية جزءا يدخل في تلك الجملة"، لكنه بحثها في وضعها العروضي المجرد ولم ينظر إليها من فاعليتها داخل الشعر، هذا أمر ، والأمر الثاني أنه قد يُنظر إلى إيقاع البحور الصافية على أنه متحقق من تكرار وحداتها الصافية المجردة فقط، وهذا غير دقيق لأن هذه الوحدات تشهد تحولات عديدة داخل الفاعلية الشعرية قد تذهب بها أحيانا إلى الابتعاد عن صورتها الأصلية ومن ثم فهي تمثل تشكيلا ذا خصائص صوتية مختلفة عن خصائص صورتها الأصلية وبذا فإنها ستعكس على الجملة الإيقاعية أو السياق الإيقاعي الذي ترد فيه تلوينا إيقاعيا وسمات نغمية جديدة ، يتطلبها بطبيعة الحال السياق التعبيري أو الجملة الشعرية في البيت. من هنا كانت فكرة التوجه إلى البحور الصافية وبحث انسجام وحداتها وتناسبها مع بعضها.

البحور الصافية ووجوه انسجام وحداتها الإيقاعية وتلاؤمها

وهي البحور التي يتشكل إيقاعها من تكرار تفعيلة واحدة، كالوافر والكامل والهزج الرجز والرمل والمتقارب والمتدارك. وهذه البحور يتحقق الانسجام بين وحداتها العروضية من وجهين:

الأول : تكراراها المنتظم المتطابق عندما تتكرر التفعيلة ذاتها في سياق البحر الشعري، كتوالي التفعيلة السالمة (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ) في الرجز، أو (مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ) في الكامل، وكذا الأمر في البحور الأخرى، إذ تتطابق التفعيلة المتكررة مع سابقتها تطابقا تاما في ترتيب المتحركات والسواكن من غير زيادة أو نقص وهذا ما يفضي إلى تطابق مقاطعهما كما ونوعا. وهذا الانسجام في صورته المجردة خارج الشعر يمكن عده انسجاما بسيطا واضحا قد يفضي إلى الرتابة ووسم الإيقاع ووحداته بالسيمترية أي الاتساق والتطابق التام، وفي ذلك لا يكتسب النمط الإيقاعي غير خصائص إيقاعية عامة بمستوى جمالي ثابت ومحدود. وهذا ما نجده مثلا في سياق تفعيلة الرجز: (مستفعلن مستفعلن مستفعلن ....)، أو الكامل: (متفاعلن متفاعلن متفاعلن ...)، أو المتقارب: (فعولن فعولن فعولن فعولن ...)، أو غيرها من الأنماط الصافية الأخرى بتفعيلاتها السالمة. فالأمر هنا يشبه إلى حد بعيد سماعنا لنغمة محددة تصدر متكررة من آلة موسيقية ويستمر تكرارها، فنعجب بجمالها، وما أن نعتادها حتى نألفها، فيضمحل إعجابنا بها ويقصر تأثيرها فينا.

الثاني: تحقق انسجامها من جوهر تشكلها داخل الشعر بما هو لغة فن القول. فإذا نظرنا إلى هذا الإيقاع من خلال البيت الشعري وبنية جملته الشعرية وألفاظها بخصائصها الصوتية والدلالية فإن شأن الإيقاع العروضي داخل البيت يختلف عن حالته المجردة بما تضفي عليه الألفاظ من مستويات صوتية دلالية وحركية تعزز تلاؤم أجزائه وجمال تدفقها واتساقها. كما في بيت عنترة من معلقته [٣]:

وَكَأنَّ فـــأرةَ تاجِــرٍ بِقَسيمةٍ سَبَقتْ عَوارضُها إلَيكَ مِنَ الفَمِ

مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلــُنْ مُتَفاعِلــُنْ مُتَفاعِلُنْ

ففي هذا البيت الذي خلا من الزحاف والعلة نجد إيقاعه مترعا بالحركية والليونة فهو يتدفق بحيوية ومرونة، وهذا لا يعود فقط إلى تناوب أجزائه المنتظم التي تقابل في التقطيع تفعيلة (مُتَفاعِلُن) بل إلى تغلغل هذا الانتظام إلى تركيب جملته الشعرية واتساق ألفاظها بما تحمل من مستويات صوتية وتعبيرية تحول الإيقاع العروضي المجرد إلى عنصر منصهر في التعبير وجزء فاعل فيه، ومن ثم تتعزز خاصية تلاؤم أجزاء البيت الشعري بما يقتضيه التعبير عن الفكرة الشعرية داخل البيت.

ولذلك يختلف تلقينا للإيقاع العروضي داخل البيت عما لو تلقيناه في صورته العروضية المجردة، إذ نتلقاه من خلال ألفاظ التعبير في سياق شعري، وليس من تفعيلات تتكرر كوحدات منفصلة عن بعضها وإن كانت منخرطة في تكرار منتظم.

وبسبب عضوية الإيقاع العروضي في لغة القصيدة وانصهاره فيها فإن التعبير داخل البيت الشعري كثيراً ما يفرض على الوحدات الإيقاعية أن تتخلى عن سلامتها العروضية في بعض مواضع التعبير داخل البيت أو كلها أحيانا، فتأتي التفعيلات في صورة متغيرة بسبب الزحاف أو العلة، وعن هذا التغير يقول الدكتور كمال أبو ديب: ((إلا أن إيقاع الشعر العربي من التنوع بحيث أن التشكلات الإيقاعية (يقصد التفعيلات) يغلب عليها أن تتخذ، في نتاج الفاعلية الشعرية، أشكالا عدة تختلف اختلافا مهما أحيانا عن تركيبها التام))[٤].

والحقيقة هي تغييرات تتطلبها صياغات التعبير الشعري إذ تقصر الصورة السالمة للتفعيلة أحياناً عن الاتساق مع التعبير الشعري في كثير من ابيات القصيدة، ولذا كانت التغييرات العروضية هي السبيل المهم لتحقق التشكيل الإيقاعي المناسب للصياغة اللغوية داخل البيت، كما أنها السبيل الذي يؤدي الصورة الإيقاعية الأكثر تلاؤماً مع الأفكار الشعرية داخل البيت أو القصيدة. وهذا الأمر بطبيعة الحال لن يضر بخاصية الانسجام بين الوحدات العروضية السالمة والمتغيرة داخل البيت الشعري وسياق تشكله الإيقاعي. وعليه سنقف على هذه الأنماط الإيقاعية تباعاً لاستجلاء صور انتظامها وانسجام وحداتها خارج الشعر وداخله .

البحر الوافر:

وهو أول البحور الصافية بحسب دوائر الخليل بن أحمد[٥]، ويتشكل إيقاعه من تكرار تفعيلة (مُفَاْعَلَتُنْ) السباعية ست مرات لكنه يأتي في الواقع الشعري بعروض وضرب مقطوفتين[٦] ويدخله زحاف واحد هو العصب، بتسكين خامسه المتحرك (مفاعَلْتُنْ ب . . .) التي تساوي (مَفاعِيْلُنْ ب . . .).

وزنه: مفاعَلَتُن مفاعَلَتُنْ فَعُولُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ .

وانسجام وحدتيه في الحشو واضح من تكرارهما متطابقتين ، أما وجه انسجام وحدته المقطوفة في العروض والضرب (مَفَاعَلْ = فَعولُنْ) مع قريناتها في الوافر التام فيأتي من ثبات وتدها المجموع الذي تبدأ به، وثبات السبب الخفيف الذي يليه، إذ أن تفعيلتي العروض والضرب في الوافر التام بعد القطف لم تشهدا أي تغيير. وهذا يعني أن مقطعي(مفا/عَلْ= فعو /لن) احتفظا بثباتهما في الواقع الشعري مثلما احتفظ المقطعان (مفا .. تُن) في التفعيلة الأساس (**مفاعَلَتُنْ**) بثباتهما وعدم إصابتهما بأي تغيير في حشو الوافر. فلم يصابا بزحاف ولا علة (حتى في حال كونه مجزوءا)، ومن ثم فالتفعيلة المقطوفة في العروض والضرب هي تكرار لأهم مقطعين ثابتين في تفعيلات الحشو وهما الوتد والسبب الخفيف الأخير، ولذا حققت انسجامها الإيقاعي مع سابقتيها في نمط الوافر التام، هذا أمر والأمر الآخر المهم هو أن الوحدة المقطوفة (فعولن) تمثل دفقة إيقاعية مهمة تعزز خاصية التصاعد الإيقاعي لبيت الوافر هذا التصاعد الذي تحققه في الأساس الوحدة (مفاعَلَتنْ) سواء جاءت سالمة أم معصوبة لأنها تبدأ بالوتد المجموع الذي يحقق بدء الدفقة المتصاعدة ، ثم يعززها السببان المتواليان خاصة إذا كان العصب حاضرا في ثنايا البيت، كما سنرى في أبيات الشاعر حيص بيص التالية.

وقد احتفظت تفعيلة (مفاعَلَتُن ب . ب ب .) في الحشو بخاصية مرونتها من خلال سببها الثقيل الذي يتلو الوتد، فبه تحتاز (مُفَاْعَلَتُنْ) على وفرة من المتحركات مقارنة بالسكون (٢/٥). وتتجلى فاعلية مرونتها وحركيتها في المواضع التي يقتضيها التعبير الشعري، في حين تتخلى عن هذه المرونة بتسكين ثاني السبب الثقيل لتكون التفعيلة في الحشو (مفاعَلْتُنْ ب . . .). فتقل متحركاتها وتزداد مقاطعها المغلقة إذ يسرع إيقاعها ويشتد على خلاف (مفاعَلَتُنْ) التي تتصف بالمرونة والانبساط.

يقول حيص بيص مادحاً سيف الدولة دبيس بن صدقة المزيدي:[٧]

يَغِبُّ الغيثُ أكنـــافَ البلادِ ويُخْلِفُ بارِقُ السُّحُبِ الغَوادي
مفاعَلْتُنْ مفاعَلْتُنْ فعـولـــن مُفاعَلَتُنْ مفاعَلــتُنْ فَعـــولُنْ
ويَغبَرُّ الشِّـــتاءُ ومنهُ يُرجى نُموُّ الرَوضِ أو رِيُّ الصَّوادي
مفاعَلْتُنْ مفاعَلــتُنْ فعـولن مُفاعَلْتُنْ مفاعَلــتُنْ فَعـــولُنْ
وسيفُ الدَّولةِ الملِكُ المُرَجَّى سَحــوحُ الجــودِ مُنهَلُّ العِهادِ

مفاعَلَـتُنْ مفاعَلَـتُنْ فعولن مُفاعَلَـتُنْ مفاعَلَـتُنْ فَعـولُنْ

تأتي هذه الأبيات في جو انفعالي واضح انعكس في طبيعة التعبير الشعري وتشكله الإيقاعي المشتد ذي التنغيم الإيقاعي المتصاعد، ولذلك جاءت أغلب الوحدات الإيقاعية في حشو هذه الأبيات معصوبة (مفاعلْتُن ب . . .) مقارنة بغيرها السالمة في مجموع الأبيات(٤/٨). وحضور الوحدات المعصوبة إزاء السالمة لا يخل بطبيعة الانسجام الإيقاعي بين هذه الوحدات، فالتغيير على المستوى العروضي جزئي وهو تسكين ثاني السبب الثقيل المتحرك ليتحول السبب الثقيل في وسط التفعيلة إلى سبب خفيف، في حين تبقى مقاطع التفعيلة الأخرى كما هي محتفظة بمواضعها في بنية التفعيلة، لا سيما الوتد المجموع الذي يعد الجوهر الإيقاعي لكل تفعيلة[٨]. وهذا التحول هو مما يقتضيه التعبير لتكون الوحدة الإيقاعية منسجمة معه ومع إيقاع الفكرة الشعرية التي يؤديها بدقة.

وبذلك فالوحدات تحقق انسجامها مع بعضها متكررة متعاضدة في سياقها الإيقاعي من جهة، ومن جهة أخرى تحقق انسجامها مع التعبير ودلالته في ثنايا البيت الشعري.

ففي البيت الأول مثلاً نجد شطره الأول يتسم بالسرعة فالغيث يغب اكناف البلاد كلها فكأنه يطبق عليها عندما يمطرها مرة واحدة ويغيب أخرى فالصورة فيها من السرعة والشمول ما يستدعي لها إيقاعا سريعا مشتدا تحققه الوحدات المعصوبة، في حين نجد دلالة الشطر الثاني تتحقق في حركية وتعدد إذ معاودة البرق وكثرة السحب الغوادي وهي حركية تستدعي السعة والمرونة الإيقاعية التي تحققها (مُفَاعَلَتُن) السالمة بوفرة حركاتها. ومن ثم تعاضد المستويان الإيقاعيان اللذان تحققهما الوحدات بانسجامهما التعبيري، تعاضدا في تشكيل صورة حية لحركية الدلالة الشعرية في البيت، وكذا لحركية الإيقاع في هذا البيت والأبيات التي تليه.

البحر الكامل:

وهو البحر الوحيد الذي يشارك البحر الوافر في عناصر تشكيله المقطعي: سبب ثقيل، وسبب خفيف، ووتد مجموع. كما أنهما اشتركا معا في عدد المتحركات (مُفَاْعَلَتُنْ، مُتَفَاْعِلُنْ: ٢/٥) ولذا جعلهما الخليل في دائرة واحدة إذ لا يتوالد من الوافر غير الكامل من البحور المستعملة.

وهذا البحر أكمل من الوافر الذي يجيء منقوص الحركات بسبب القطف، لأن الكامل وفرت حركاته إذ يجيء على أصله بلا نقص[٩] ، ومن ثم فالكامل أكثر مرونة وسعة في إيقاعه من الوافر. كذلك طبيعة تشكل وحداته التي تبدأ بسبب ثقيل ثم سبب خفيف فوتد مجموع جعل إيقاعه متموجا منبسطا ومتسعا بسبب الكثافة الحركية التي تبدأ بها تفعيلته، ولذلك يرى صاحب المرشد أن فيه لوناً خاصاً من الموسيقا يجمع بين

الفخامة والجلال، والرقة واللين[١٠]. في حين يجيء إيقاع الوافر متصاعداً متسماً بالسرعة لبدء تفعيلته بالوتد المجموع وختمها بالسبب الخفيف، وتتضاعف سرعته ويشتد عندما يصيبه العصب.

وزن الكامل : مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

ويشهد هذا البحر في فاعليته الشعرية تغييرات متنوعة أولها زحافه الوحيد وهو الإضمار تسكين الثاني المتحرك من (متَفاعِلُنْ، لتتحول إلى مُتْفاعِلُنْ . . ب .) إذ تتخلى هذه التفعيلة بالإضمار عن مرونتها وخاصية إيقاعها المتموج لتتخذ شدة (مسْتَفْعِلُنْ) الرجزية وصلابتها. وهذا التحول مهم جدا في إيقاع الكامل داخل الشعر لأن التعبير الشعري في مواضع عديدة من القصيدة يحتاج إليه ويقتضيه هذا من جهة، ومن جهة أخرى يعد تلوينا إيقاعيا داخليا يشهده إيقاع الكامل باستدعاء خصائص إيقاعية من بحر آخر هو الرجز.

ويرى عبد الحميد الراضي أن الإضمار إذا ما أصاب تفعيلات الكامل في البيت الشعري فإنه ينأى به عن الرتابة التي سببها كثرة حركاته المتلاحقة[١١] ولا يبدو ذلك دقيقا إذ أن كثرة حركات الكامل وتلاحقها لا تسمه بالرتابة لأن وفرة هذه الحركات داخل البيت هي مما يتطلبه التعبير الشعري فتكون عندئذ جزءا مهما من التشكيل الإيقاعي الذي يستوعب الدلالة الشعرية وحركيتها داخل البيت، ولنجد حقيقة ذلك يكفي أن نقرأ معلقة لبيد التي منها قوله:[١٢]

وجَلا السّيولُ عَنِ الطُّلولِ كأنَّها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَها أقلامُها

كما أن الكامل في بعض نماذجه الشعرية يصيب عروضه وضربه الحَذَذ (مُتَفَا ب ب .)، أو الحذذ مع الإضمار (مُتْفا . .)، كما يصيب ضربه التام القطع (مُتَفَاعِلْ ب ب . .)، ويصيب ضربه المجزوء القطع، والتذييل (متَفاعلانْ ب ب . ب . هـ)، والترفيل (متَفاعلاتُنْ ب ب . ب . .)[١٣].

وهذه الأشكال التي تتغير فيها الوحدات الإيقاعية للكامل داخل الشعر لا تضر بانسجامها مع الوحدات الأخرى في حشو البيت لأنها تمثل تشكيلات صوتية نابعة من جوهر التشكيل الأساس للوحدة الإيقاعية التي يتشكل منها الكامل، كما أن هذه الأعاريض أو الأضرب المتغيرة بالنقص أو الزيادة تقوم بدورها الإيقاعي والتعبيري داخل البيت الشعري وهي جزء مهم جدا في بنية الجملة الإيقاعية للبيت لا تقل أهمية عن الوحدات التي ترد سالمة في حشو البيت. قال شاعر:[١٤]

دِمَنٌ عَفَتْ وَمَحَا مَعارِفَها هَطِلٌ أجَشُّ وبارِحٌ تَرِبُ

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتـفا مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَا

هذا البيت جاء أحذَّ العروض والضرب، فيما وحداته سالمة في الحشو، وهذا يعني أنها احتفظت بوفرة حركاتها، ما منح التشكيل الإيقاعي للبيت حركية ومرونة تناسب حركية الدلالة فيه وتدفقها، ففي صدر البيت نجد كثرة الدمن وحركة الامّحاء، ولا يستوعب هذا التعدد وحركة الطمس والمحو إيقاعيا غير

مُتَفَاعِلُنْ بمرونتها وسعة حركاتها، وكذا ديمومة هطل المطر وتردد الرعد وعصف الريح المتربة في الشطر الثاني، أما إذا عدنا إلى العروض والضرب فنجد التفعيلة في كل منهما قد سقط وتدها فهي غير تامة بسبب الحذذ وبذا فكأنَّ هذا الجزء يحاكي صورة الهدم والامّحاء والتآكل الذي أصاب الدمن، وهنا يمكن القول أن التشكيل الإيقاعي لهذا البيت مثل جملته الإيقاعية التي تستوعب الدلالة وتنهض بها، فالجملة الإيقاعية في البيت بحركيتها وتدفقها تتوازى مع جملته الدلالية. ثم إن الجزء الأخير في كل شطر (العروض والضرب) مثل أنسب وحدة إيقاعية يختتم بها الشطر في هذا البيت، تناغماً وانسجماً مع وحداته في الحشو بهذا التشكيل الذي أدى وظيفته الإيقاعية والدلالية معاً.

وهذا أنموذج شعري آخر للكامل المجزوء المرفل. يقول المنخل اليشكري[١٥]

وفوارسٍ كأُوارِ حَرِّ النارِ أحلاسِ الذُّكورِ

مُتَفاعِلُــنْ مُتَفاعِلُنْ متْفاعِلُــنْ متْفاعِلاتُنْ
شَدُّوا دَوَابِرَ بِيضِهِمْ في كلِّ مُحْكَمَةِ القَتِيرِي
مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ متْفاعِلُنْ متَفاعِلاتُنْ
واستَلْأَمُوا وتَلَبَّبُوا إنَّ التَّلَبُّبَ للمُغِيرِي
مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ متْفاعِلُنْ متَفاعِلاتُنْ

الوحدات الإيقاعية داخل هذه الأبيات المجزوءة تتراوح بين السالمة والمضمرة بحسب ما يقتضي التعبير وتتطلبه الدلالة، مع التزام الضرب بعلة الترفيل وهي زيادة سبب خفيف في أخر التفعيلة، (مُتَفاعِلاتنْ)، وهي زيادة تجد صداها في تشكيل الوحدة الأساس للبحر (السبب الخفيف) فهي زيادة ليست غريبة عن عناصر التشكيل في كل وحدة؛ وهنا تتخذ هذه الوحدة صورتها الإيقاعية الخاصة، المتميزة عن سابقاتها، فهي من جهة محل القافية وختام البيت الذي لا تتحقق الدلالة ولا تتم إلا به، ومن جهة أخرى أن الترفيل ضاعف الترنم ومد الصوت في هذا الموضع وعززه بما يحاكي الصورة الإيقاعية لديمومة المعنى واستمرار الدلالة الذي تؤديه لفظة القافية داخل كل بيت. وهنا يمكن القول أن هذه الوحدة الإيقاعية المرفلة حققت انسجامها مع وحدات البيت وتميزت عنها في وقت واحد.

البحر الهزج:

أول بحور الدائرة الثالثة دائرة المجتلب، ويأتي في دائرته سداسياً، لكنه رباعي في الاستعمال الشعري، بتكرار (مفاعيلن ب . . .) أربع مرات، فوزنه : (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) .

وبحسب طبيعة تشكل وحداته فإن إيقاعه يميل إلى السرعة والتحدر بسب تشكلها من مقاطع صوتية مزدوجة متوالية (م / **فا** ، **عي** ، **لُنْ**) ، تبدأ بالوتِد المجموع الذي يحقق الدفقة الأولية فيها، ثم يعقبه

السببان الخفيفان اللذان يمثلان ذبذبة التردد لهذه الدفقة، إذ أنهما تكرار لمثيلهما في الوتِد المجموع (مفا)، وتعزيز لوقعه. وهذا ما جعل وقع هذه التفعيلة بارزا متسما بالتدفق والسرعة، ولذا اتصف إيقاعها متكررة بالوضوح والاسترسال والتحدّر.

وقد ذهب الدكتور سيد البحراوي إلى أن هذا البحر ((من حيث طبيعة تكوينه المقطعي أميل إلى البطء، ولكن وجوب جزئه ونوع تفعيلاته التي تزيد فيها نسبة متحركاته إلى سواكنه تقوده إلى السرعة))[١٦]، وفي ضوء ما تقدم لا يمكن أن نعول في سرعة هذا البحر على نسبة متحركاته لأنها لا تزيد عن السواكن إلا بمتحرك واحد (٣/٤)، ثم أننا إذا تلقينا إيقاع الهزج لا نتلقاه من متحركاته بل من توالي مقاطعه (مَ / فَاْ/ عِيْ/ لُنْ). فهي الأظهر والأوقع في السمع.

وإذا عدنا إلى انسجام وحدات هذا البحر فالأمر واضح جلي لأن وحداته الأربعة تتكرر بشكل يكاد يكون متطابقا، إذ تجيء في أغلب نماذجه الشعرية سالمة (مَفاعِيْلُنْ)، أو مكفوفة (مَفاعِيْلُ) وقليلا ما تأتي مقبوضة و القبض في الهزج خلاف الكف فهو غير مستحسن[١٧] ، والسبب كما يبدو أن القبض عندما يقع في الهزج يسيء إلى تحدر إيقاعه واسترساله فعندما تحذف ياء (مفاعيلن) ويكتفى بالمتحرك منها (مَفاعِلُنْ) فإن هذا يمنع توالي ثلاثة مقاطع متماثلة وهي (م/ فا، عِيْ، لُنْ) فتتحول بنية هذه الوحدة من السباطة والاسترسال إلى التعثر. وهذا يخل بالانسجام الصوتي لهذه الوحدة المقبوضة مع قريناتها في سياق الهزج، لاسيما أن المدى الإيقاعي لهذا البحر يعد قصيرا (تفعيلتان في كل شطر)، ومن ثم فالبون بين المقبوضة والسالمة في الشطر أو البيت يكون ظاهرا، يصدم الأذن. ولذلك فإن استعمال (مفاعلن) المقبوضة هنا مما تأبى موسيقاه الإذن بحسب تعبير الدكتور إبراهيم أنيس.[١٨]

أما في حال إصابة التفعيلة بزحاف الكف داخل البيت وهو حذف الساكن السابع منها (مَفاعِيْلُ) فإن هذه الوحدة تبقى محتفظة بقدر كبير من استرسال مقاطعها بسبب توالي مقطعين طويلين من بنيتها يقع النبر عليهما هما (..، فَاْ، عِيْ، ..) إذ يمثلان أظهر مقطعين في بنيتها الصوتية، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى أن المقطع القصير الذي انتهت به (مفاعيلُ) بعد الكف يمكن تعويض زمنه بإطالته[١٩] عند الإنشاد ليقلَّ الفارق الصوتي بينه وبين المقطعين الطولين قبله فتعود الانسيابية والاسترسال إلى هذه الوحدة داخل البيت، ومن ثم يتعزز انسجامها مع غيرها في سياق البيت.

يقول أبو بكر محمد بن هاشم الخالدي (ت ٣٨٠ هـ)[٢٠]:

ولَيلٍ مثلِ يومِ البَعْـ ثِ في العرضِ وفي الطُّولِ

مَفاعِيْلُنْ مَفاعِيْلُنْ مَفـــاعِيْـــلُ مَفــاعِيْلُنْ

تَرى أنجُـمَهُ كالنَّا رِ فـــي زُهْـــرِ القَنـــاديلِ

مَفاعِيْلُ مَفاعِيْلُنْ مَفاعِيْـــلُـنْ مَفاعِيْـــلُنْ

فعاينتُ بِهِ الأَنجُـ مَ مثــلَ الأَعيـنِ الحـــولِ
مَفاعِيْلُ مَفاعِيْلُ مَفاعِيـــْلُنْ مَفاعِيـــْلُنْ
بساقٍ كمهاةٍ مُغْـ زلٍ أدمـــاءَ عُطْـــــبُولِ
مَفاعِيْلُ مَفاعِيْلُنْ مَفاعِيـــْلُنْ مَفاعِيْـــلُنْ
تَرَى في وَجْهِهِ وجهَـ ك للــرِّقَّةِ مـــنْ مِيـــلِ
مَفاعِيْلُنْ مَفاعِيْلُ مَفاعِيْـــلُ مَفاعِيْـــلُنْ

إن إيقاع هذه الأبيات جاء مسترسلاً على مستوى واضح من السرعة والتحدر بسبب طبيعة تشكيل وحداتها وهي تتراوح بين (مفاعيلن) السالمة، و(مفاعِيْلُ) المكفوفة، وقد هيأ المقطع القصير (المتحرك) الذي تنتهي به هذه الوحدة، هيأ للإنشاد مد الصوت به لتعزيز انسجامها مع غيرها من الوحدات، ومن ثم استرسال إيقاع البيت وانسيابه.

وفي حالة أخرى يأتي فيها الهزج بضرب محذوف إذ يسقط آخر سبب من تفعيلته (مفاعي)، وهو استعمال قليل جدا في الشعر، وهذا الضرب يحتفظ بثلثي مقاطع (مفاعيلن) السالمة ومن ثم فهو منسجم مع سابقاته متمٌ لإيقاعها، فموضعه هو ختم البيت وقافيته التي بها تتم الدلالة وعندها محل الترنم ومد الصوت، وبذا فلا ضرر على إيقاع البيت ولا قصور في تمامه، ثم إن الضرب المحذوف في بيت الهزج هو الجزء المناسب لتمام المدى الإيقاعي الذي تتطلبه الجملة الشعرية في البيت، إذ تنتهي به وتكمل من غير حاجة إلى التفعيلة التامة (مَفاعِيلُنْ)، وهذا يؤكد أن التعبير الشعري هو الذي يحدد مداه الإيقاعي، أو جملته الإيقاعية المناسبة، كما أنه يتخير التشكيل الإيقاعي المناسب الذي يستوعب التعبير والدلالة معا .

يقول ابن عبد ربه[٢١] :

غزالٌ ليسَ لِي مِنهُ سِوَى الْحُزنِ الطَّوِيلِ
مفاعيلن مفاعيلـن مفاعيلـن فعـــولن
جَميلُ الْوَجهِ أَخْلاقِي مِنَ الصّـبَرِ الْجَمِيلِ
مفاعيلن مفاعيـــلن مفاعيـــلن فعـــولن

إن مد الصوت في أثناء الإنشاد من خلال وصل الروي المكسور وإشباع حركته بالياء (الطويلي، الجميلي) لهو تعويض واضح يعيد للضرب مساحة صوتية وزمنية جيده تجعله ينسجم في نغمته مع تفعيلات البيت الأخرى.

البحر الرجز:

هو بحر وحدته الإيقاعية (مُسْتَفْعِلُنْ . . ب .) عندما تتكرر ينشأ عنها إيقاع صُلب فيه قوة وشدة، لأن (مُسْتَفْعِلُنْ) تشكيل متضام المقاطع يمثل كتلة صوتية صلبة، إذ يبدأ بتوالي مقطعين طويلين مغلقين يقع

النبر[٢٢] على ثانيهما، ثم مقطع قصير ((يمثل محطة ارتياحية صغرى))[٢٣]، بعدَه مقطع طويل مغلق يعود النبر عليه.

ولكن هذا لا يعني أن إيقاع بحر الرجز في فاعليته الشعرية قد استسلم دوما لهذه الشدة والصلابة التي تفرضها الصيغة النظرية لتوالي (مُسْتَفْعِلُنْ) في الصورة العروضية المجردة، بل كان للتعبير الشعري وصياغاته اللغوية شأن في التحولات التي تشهدها هذه الوحدة الإيقاعية بفعل الزحاف أو العلة.

ثم إن شيوع الرجز كفن قولي شعبي منحه مساحة واسعة من أشكال الاستعمال، ما يعني أن الفاعلية الشعرية لقصائد الرجز أفرزت أشكالا متعددة من الاستعمال التام والمجزوء والمشطور والمنهوك، وقد شاركه في ذلك غيره من البحور أو بعضها، كما أدخلت تلك الفاعلية الشعرية على وحدته الإيقاعية صوراً متنوعة من التحول. وقد مثلت تلك التحولات، كما مثل تنوع استعمالات الرجز، إضافات نوعية إيقاعية لهذا البحر، وظفها الشعراء في ممارستهم الشعرية بما يخدم اللغة ويحافظ على أداء مهمتها داخل القصيدة[٢٤].

ولو استعرضنا التحولات التي تشهدها (مُسْتَفْعِلُنْ) في شعر الرجز[٢٥] لوجدنا أن الزحاف ينحو بهذه الوحدة إلى التخفيف من حدتها وصلابة إيقاعها بتقليل عدد سواكنها، وزيادة متحركاتها ما يمنحها مرونة داخلية تنعكس على إيقاع البيت الذي ترد فيه، إذ يصيبها الخبن فيحذف ثانيها الساكن (مُتَفْعِلُنْ)، وكذا الطي الذي يحذف رابعها الساكن (مُسْتَعِلُنْ) وهذان الزحافان يجعلان نسبة المتحرك فيها إلى الساكن هي (٢/٤)، أما الخبل وهو اجتماع الخبن والطي عليها (مُتَعِلُنْ) فيفرط في عدد متحركاتها ولا يبقي من سواكنها إلا على حرف واحد هو ساكن وتدها المجموع ، وهذا الوتد يمثل مرتكزها الإيقاعي الذي يحفظ هويتها. وهو جوهرها الإيقاعي كما يسميه الدكتور محمد عوني عبد الرؤوف[٢٦].

والخبل في بحر الرجز مستقبح عند بعض العروضيين[٢٧]، مقبول لدى بعضهم فأجازوا وروده فيه[٢٨]، إلا أن الدكتور إبراهيم أنيس يرى أن الخبل ((صورة قبيحة لا تنسجم مع روح الشعر العربي في كل أوزانه، ومن واجب الشعراء أن يهملوها في هذا البحر كما اهملوها في غيره، لأن توالي أكثر من مقطعين متحركين تنفر منه الأذن العربية ولا تشعر فيه بموسيقى الشعر))[٢٩]. ويبدو أن رأي الدكتور إبراهيم أنيس هنا يصدر عن حكم عام يشمل جميع الأوزان، ولعل في هذا صرامة لا تنطبق على بعض حالات الخبل في الرجز التي تأتي استجابة لمقتضيات التعبير وحاجة المعنى إليه، كما سنرى.

وإذا أعدنا النظر في هذه الوحدات المتغيرة بالزحاف في الرجز لوجدنا أنها تمنح الراجز مساحة من المرونة الإيقاعية في أثناء القول الشعري، أي هي حالات من تنويع الوحدة الإيقاعية للرجز تتاح للشاعر فيتخير منها ما يناسب التعبير ويستوعب الدلالة، من غير أن يتقيد بها. كما أن هذه الوحدات بالرغم من تنوعها وتغير بنية تركيبها فإنَّ عدد مقاطعها لا يختلف زيادة أو نقصا عن عدد مقاطع التفعيلة الأصل

وهو أربعة مقاطع[٣٠] ، مع احتفاظ كل تفعيلة منها بخصوصية تركيبها المقطعي، ومن ثم خصوصية تشكُّلها الصوتي.

وتُصيب ضرب الرجز علة القطع فقط (مُسْتَفْعِلْ) بحذف ساكن وتدها المجموع وتسكين ما قبله، ولا يجوز أن يدخل على هذا الضرب المقطوع غير الخبن ليكون (مُتَفْعِلْ) فيحول إلى (فعولن) ولعل الخبن هنا يجيء للتخفيف من حدة (مستفعِلْ) المقطوعة في بعض الأبيات. كما أنه يكون الجزء الإيقاعي الأنسب لختم العبارة الشعرية في نهاية الشطر.

((وبعد فالرجز بحر سهل تأتي سهولته من تلك التغييرات الكثيرة المألوفة في أجزائه، ومن ذلك التنويع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه ...))[٣١] ولولا احتفاظ هذه الأجزاء المتغيرة والمتنوعة بانسجامها مع التفعيلة الأصل أو مع بعضها في سياق الرجز في كل أشكال استعماله، لما حظي هذا البحر بانتشاره وسهولته على الألسن وحسن وقعه في السمع على مر العصور.

إن وجوه التناسب والانسجام بين وحدات الرجز أو غيره داخل سياق الشعر يتأتى من أمرين مهمين، الأول يتعلق ببنية هذه الوحدات وتشكيلها المقطعي الصوتي داخل البيت، ومدى تناسب مقاطعها مع غيرها من الوحدات ليتشكل بتكرارها إيقاع البيت منسجما سلسا دونما تعثر أو تنافر بين وحداته، فتتشكل المساحة الإيقاعية التي يقتضيها التعبير في البيت الشعري من بَدئه حتى منتهاه. والثاني يتعلق بالدور الذي تؤديه الوحدة الإيقاعية سالمة أو متغيرة في التماهي مع التعبير لإنتاج الفكرة الشعرية في موضعها، وهذا بطبيعة الحال يعني تعاضد الوحدات الإيقاعية بكل صورها في ثنايا البيت وفاعليتها في إنتاج دلالته الشعرية وعكس صورتها الإيقاعية.

قال عنترة[٣٢]:

مــدَّتْ إليَّ الحــادِثاتُ باعَها وَحارَبَتــنِي فَـرَأَتْ ما راعَها
مستفعــلن مستفعــلن مُتَفْعِلنْ مُتَفْعِلنْ مُسْتَعِلـُنْ مستفــعلن
يا حادثاتُ الدَّهرِ قَرِّي واهْجَعِي فَهِمَّتِي قد كَشَفــتْ قِنـاعَها
مستفعــلن مستفعــلن مستفعلن مُتَّفْعِــلُنْ مستَعِــلنْ مُتَفْعِلُنْ
ما دُسْتُ في أَرضِ العُدَاةِ غُدوَةً إلا سَقَى سَيْلَ الدِّما بِقاعَها
مستفعــلن مستفعــــلن مُتَفْعِلُنْ مستفعلن مستفعلن مُتَفــعِلُنْ

تتراوح تفعيلة الرجز في هذه الأبيات بين أن تأتي سالمة (مستفعلن) ، أو مخبونة (متفعلن)، أو مطوية (مستعلن)، والتغييرات التي أصابت هذه التفعيلة لا تعدو غير حذف ساكن فقط ومن ثم فالتفعيلة المزاحفة لم تبتعد في انسجامها عن الأصلية ومطابقتها لها إلا بنقصان ساكن فقط، مع بقاء عدد المقاطع

في كل تفعيلة موحدا وهو أربعة. كما أن توزيع الوحدات المزاحفة ذاتها في أشطر الأبيات جاء متناغماً ومتجاوباً مع بعضها البعض من جهة، ومع السالمة من جهة أخرى.

ولا بد من ملاحظة مواضع هذه الوحدات المزاحفة بالنسبة للسالمة، فنجد السالمة تهيمن على الصدر في البيت الأول والثاني، في حين تهيمن على شطري البيت الثالث، والسبب أن هذه الأبيات تدور في جو انفعالي متوتر، والتعبير فيها جاء محتدّاً يتطلب إيقاعاً شديداً لا تحققه إلا كثافة (مستفعلن) بصلابتها وقوة وقعها، ثم إن التفعيلات المزاحفة تتخذ مواضع التعبير ذات الدلالة الحركية، أو التنوع مثل (وحاربتني ، فرأت/ فهمتي قد كشفت قناعها/ غدوة "التي تعني التحول الزمني"/ بقاعها "التي تعني التعدد والتنوع") وهذا يعني أن التفعيلة المزاحفة كما هو حال السالمة تتخذ مواضعها من التشكيل الإيقاعي للبيت بما يناسب الدلالة التي تؤديها، وفي الموضع الذي يقتضيه التعبير داخل البيت، فتؤدي دورها بفاعلية عالية وانسجام تام مع غيرها، لأن الغاية في الانتظام داخل البيت ليست غاية إيقاعية مجردة ، بل هي غاية تعبيرية إيقاعية.

ومن الرجز المشطور وقد جمع تحولات متنوعة لوحدة الرجز(مستفعلن) قول الراجز[٣٣]

غيَّرَ يا بنتَ الحُلَيْسِ لَوْنِي / طولُ الليالي واختلاف الجونِ

مُسْتَعِلُنْ مستَفْعِلُنْ مُتَفْعِلْ / مستفعلن مستفعـلن مسـتفعلْ

وسَفَرٍ كانَ قَلِيلَ الأونِ

مُتَعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ

نجد في هذه الأشطر الوحدات (مستعلن المطوية)، و(مُتَعِلُنْ المخبولة)، وتفعيلة الضرب المقطوع (مُسْتَفْعِلْ)، ومخبونتها(مُتَفْعِلْ = فَعُولُنْ).

ووجه التناسب بين الوحدة المطوية والأصيلة أن الأولى فقدت ساكنها الرابع فقط، فمنحها الطي وفرة حركية في وسطها ما وسم إيقاعها بالتراخي والسعة من غير أن تخل بسببها الأول (السبب الخفيف)، ولا بالمتحرك الذي يليه (الذي كان جزءا من السبب الثاني)، ولا بوتدِها الذي هو جوهرها الإيقاعي ومرتكزها. والتعبير الشعري اقتضى هذه الوحدة المطوية لأنها الأنسب إيقاعيا في موضعها من الشطرين الأول والثالث، لأن الدلالة فيهما تقتضي السعة والاستغراق الزمني، (تغير اللون في الشطر الأول / القلة والفتور في الشطر الثالث).

أما الوحدة المخبولة (مُتَعِلُنْ) فقد باعد الخبل بينها وبين شدة إيقاع (مستفعلن) إذ منحها وفرة حركات وسمتها بالسعة والارتخاء المفرط، غير انها احتفظت بوتدها المجموع الذي حفظ لها انتماءها إلى (مستفعلن)، ولكن هذه الوحدة في صورتها المخبولة هذه كانت أقرب في تجانسها إلى (مستعلن) المطوية من جهة نسبة المتحركات.

وفي الشطر الثالث تخير التعبير هذه الوحدة لأنها الأنسب للنهوض بالدلالة ومنحها صورتها الإيقاعية، فدلالة السفر المتواصل والتنقل المضني غير المنقطع تحاكيه إيقاعيا تفعيلة (مُتَعِلُنْ) بحركاتها المتوالية الممتدة وسعتها المفرطة. ولذلك لم تكن هذه الوحدة تمثل موضع قبح في الشطر ولم تضر بإيقاعه، بل جاءت موظفة نابعة من روح التعبير.

أما الوحدة الإيقاعية للضرب في هذه الأشطار فقد جاءت مقطوعة (مستفعِلْ) وقد جعل القطع إيقاعها "داخل هذا البيت" ممتداً سريعاً وقد تخفف من شدة (مستفعلن) وصلابتها، مع احتفاظ هذه الوحدة بوقعها المتجانس مع التفعيلة الأصل إذ احتفظت بنيتها بالمقاطع الطويلة الثلاث الموجودة في (مسْتَفعلُنْ)، وقد كان لدلالة الاستمرارية والديمومة التي جاء بها التعبير في هذه الأشطار أثر في أن تختتم جملة كل شطر بوحدة إيقاعية تناسب ديمومة الدلالة وامتدادها، فكانت أنسب تفعيلة للأضرب هنا هي (مستفْعِلْ)، أما مخبونتها (مُتفْعِلْ) في ضرب الشطر الأول فهي متجانسة مع الأضرب الأخرى في هذه الأشطر لأن بنيتها المقطعية مقاربة لبنية التفعيلة لمقطوعة. ولا ننسى أن موضع الأضرب في الشعر هو موضع القافية، وهو موضع له خصوصيته الإيقاعية فـ((للقافية إيقاع خاص بها يختلف عن نظام جوهر الإيقاع داخل الشعر))[٣٤] .

من كل هذا نخلص إلى أن هذه التحولات التي تشهدها تفعيلة الرجز داخل الشعر أضافت تلوينا نوعيا في إيقاعه، وقد نبعت من روح التعبير الشعري ولم تفرض عليه فرضا. كما أنها تشكلت على وفق انسجام إيقاعي يستوعب التعبير وينهض بدلالته.

البحر الرمل:

هو بحر سداسي، تحقق إيقاعه تفعيلة فيها تدفق متماوج (فاعِلاتُن)، وذلك لطبيعة تشكيلها المقطعي إذ تبدأ بمقطع طويل يمثل دفقة صاعدة (فا)، ثم مقطع قصير (عِ) يقطع تصاعد دفقة ما قبله ، ثم تتلوه دفقتان متواليتان، تكون بهما النغمة منسابة بلا صعود ولا هبوط، يمثلهما المقطعان الطويلان (لا، تُن)، وبتكرار هذه الوحدة الإيقاعية يكتسب إيقاع الرمل خصائص نغمية طربية مع خفة وسلاسة. ولعل ذلك كان وراء انتعاش هذا البحر في نظم أشعار الغزل، والموشحات، ورقة العاطفة[٣٥] .

والرمل كغيره من البحور تتشكل وحداته داخل الشعر بأشكال من التركيب متنوعة، يقتضيها التعبير أيضا، من غير أن يختل انتظامها الإيقاعي، بل هي مظاهر من التلوين الداخلي للجملة الإيقاعية في البيت.

ولذلك نجد (فاعلاتن) تتحول بالخبن إلى (فَعِلاتن)، وبالكف إلى (فاعلاتُ)، وبالشكل "اجتماع الخبن والكف" إلى (فَعِلاتُ) وقد استقبحه العروضيون[٣٦] ، ومن العلل تصيب ضربه التام علة الحذف (فاعلا)،

وعلة القصر (فاعلاتْ). أما ضربه المجزوء فتصيبه علة الحذف (فاعلا)، وعلة التسبيغ وهي زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف (فاعلاتانْ)، ويأتي أيضا سالما (فاعلاتن).

كل هذه الأشكال التي تتحول إليها الوحدة الإيقاعية للرمل تحتفظ بالقدر الأكبر من تجانسها المقطعي مع التفعيلة الأصلية السالمة (فاعلاتن) فالتغيير لا يتعدى المقطع في تركيب الوحدة الأساس، مع احتفاظ جميع التحولات بالوتد المجموع الذي هو جوهر التفعيلة الإيقاعي، والذي بفقده أو تغييره تفقد التفعيلة أساسها الإيقاعي وهذا يضر بإيقاع البحر[٣٧] .

وبسبب من كثرة هذه التغييرات التي تشهدها الوحدة الإيقاعية للرمل وتنوع صورها، كان لابد من التنبيه إلى الأثر السلبي الذي قد تتركه هذه التغييرات (خاصة الزحافات) على إيقاع البيت وانسجام وحداته وهذا ما قام به العروضيون وهم يخضعون هذه التغييرات إلى قاعدة المعاقبة. يقول صاحب شرح تحفة الخليل: ((وتجري هذه الزحافات في الرمل وفق قاعدة المعاقبة، فإذا دخل الخبن جزءا منه سلم الجزء الذي قبله من الكف، وإذا دخله الكف سلم ما بعده من الخبن، فإذا دخله الخبن والكف جميعا . الشكل . سلم ما قبله من الكف وما بعده من الخبن. وهكذا تجري المعاقبة فيه بأنواعها الثلاثة: الصدر والعجز والطرفين))[٣٨].

ومدار قاعدة المعاقبة هذه أنها تمنع توالي أربع متحركات أو تكرارها في وحدات بيت من الرمل أو شطره سواء كان تاما أم مجزوءا لأن هذا يضر بإيقاعه و يسيء إلى انتظام وحدات البيت ويفككها.

أما الشكل في (فَعِلاتُ) فإنه يربك بنية التفعيلة، لأنه يفضي بها إلى تشكيل غير معهود في تفاعيل الخليل وهو اقتران سبب ثقيل بوتد مفروق(فَعِ /لاتُ)، وبسبب بنيتها المقطعية الغريبة فإن وجودها مع غيرها من الوحدات داخل البيت يفضي إلى تعثر إيقاعه، ولعله من هنا كان سبب استقباحها. ومثاله الشاهد الآتي[٣٩]:

إنَّ سَعداً **بَطَلٌ مُ**مَارِسٌ صابِرٌ **مُحْتَسِبٌ لِ**ما أصابَهْ

فاعلاتنْ فَعِلاتُ فاعِلا فاعلاتنْ فَعِـــلاتُ فاعلاتُنْ

واضح أن إيقاع البيت متعثر في موضع الشكل من الشطرين، وهو وإن أقره العروضيون واشترطوا وروده على وفق قاعدة المعاقبة، إلا أن نماذجه قليلة متكررة من غير نسبة في كتب العروض، ما يعزز الظن بأنها مصنوعة لأجل لاستشهاد بها.

والرمل التام عادة له عروض واحدة محذوفة (فاعلا) وثلاثة أضرب : صحيح، ومقصور، ومحذوف.

وبطبيعة الحال فإن الجملة الشعرية داخل البيت هي التي تتخير الشكل الذي يناسبها ويستوعب دلالاتها، وهذا يجري على العروض والضرب كما يجري على الحشو بأن تجيء الوحدة بالتشكيل المناسب سالمة او متغيرة. ولهذا السب تعددت أعاريض بعض البحور وتنوعت أضربها.

ومن هذا المنطلق نجد المتنبي لا يتقيد بما يفترضه التنظير العروضي بأن يكون الضرب محذوفا، فهو يمدح بدر بن عمار بأبيات صحيحة العروض والضرب، ومنها البيتان التاليان (٤٠) :

إنَّمَا بَدرُ بْنُ عَمّارٍ سَحابُ هَطِلٌ فيهِ ثَوابٌ وَعِقابُ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فَعِلاتنْ فَعِلاتن فَعِلاتن
إنَّما بَـــدرٌ رَزايا وَعَطـايا ومَنايا وطِعانٌ وضِرابُ
فاعـلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

البيتان من قصيدة على البحر الرمل، وفيهما ترد تفعيلة (فَاْعِلَاْتُنْ) مخبونة في مواضع من البيتين إذ حذف ثانيها الساكن، (فَعِلاتُنْ) وإذا نظرنا إلى العناصر الصوتية (المقاطع الصوتية) التي تتشكل منها كلا التفعيلتين السالمة والمتغيرة فلا نجد تغييراً في كم المقاطع بل وقع التغيير في نوع المقطع الأول فكان مقطعا قصيرا بدلا من الطويل، وبما أن المقاطع هي وحدات صوتية صغرى يمكن تمييزها، وإدراك أثرها في تشكل الوحدة الإيقاعية، فالتفعيلة المزاحفة احتفظت بكم هذه المقاطع من غير تغيير (فا/ ع/ لا/ تن = ف/ ع/ لا/ تن) ومن هنا فالانسجام الكمي قائم بين التفعيلتين الأصيلة والمتغيرة.

ولكن الأمر في الفاعلية الشعرية أو التعبير الشعري يتعدى هذه الحالة المدركة من الانسجام بين وحدات البيت أو أجزائه الإيقاعية إلى أمر أهم وأعمق وهو انسجام الوحدات الإيقاعية سالمة أو متغيرة مع الفكرة الشعرية في موضعها من البيت، فسلامة الوحدة العروضية أو تغيرها هو ما يتطلبه التعبير الشعري في تركيب البيت ليؤدي الفكرة الشعرية بدقة متناهية. ولو عدنا إلى بيتي المتنبي السابقين لوجدنا أن التعبير في صدر البيت الأول اقتضى أن تأتي وحداته الإيقاعية سالمة (فاعلاتن) لأنه يتحدث "بأسلوب القصر" عن فكرة كلية ثابتة وهي أن الممدوح بدر بن عمار (سحابٌ) جامع للنفع والضر، فكرمه خصلة ثابتة مستقرة فيه، كما أن البأس صفة ثابتة فيه، فالمعنى كلي مستقر، ومن ثم كانت (فاعلاتن) بصورتها الكلية هي الأنسب إيقاعياً للتعبير عن هذه الفكرة فهي "سالمةً" تحقق مستوى من الإيقاع الفخم الذي يناسب صورة الممدوح في هذه الجزئية الدلالية. وما أن نتحول إلى الشطر الثاني من البيت حتى تأتي وحداته الإيقاعية مزاحفة مخبونة، والخبن هنا يزيد نسبة المتحركات في بنية الوحدة الإيقاعية على نسبة السواكن ٢/٤ (فَعِلاتُنْ / هَطِلٌ فيه عقابٌ وَثَوابُ) ودلالة الشطر قائمة على الحركية والمعاودة المستمرة، فصيغة المبالغة هَطِلٌ قائمة على الحركة المستمرة الدؤوبة ، وكذا العقاب والثواب لا يتحققان إلا بالحركة والمعاودة، وهنا تحقق التفعيلة المخبونة بوفرة حركاتها إيقاعا ذا حركية متوالية تحاكي الدلالة وتحقق صورتها الإيقاعية داخل هذا البيت. وبذا تحقق الوحدات الإيقاعية داخل البيت انسجاماً عروضياً فيما بينها من جهة، ودلاليا من جهة التعبير. وكذا الأمر بالنسبة إلى البيت الثاني.

أما نماذج الرمل المجزوء فتأتي بعروض صحيحة ، وضرب صحيح، أو محذوف أو مسبغ كما ذكرنا، مع إمكانات تحول وحداته في الحشو بفعل الزحاف، ويبقى انسجام هذه الوحدات داخل البيت بما فيها العروض والضرب رهنا بحاجة التعبير والشكل الذي تبنى عليه قافية الأبيات. والجو الانفعالي الذي تصدر عنه.

قال ابن عبد ربه:(٤١)

شادِنٌ ما تقدرُ العَيْـ ـنُ تـراهُ من تلاليْهْ
فاعـلاتنْ فاعلاتُنْ فَعِـلاتُنْ فاعِلاتانْ
كلَّـما قابلَهُ شَخْـ صٌ رأى صورتَهُ فِيْهْ
فاعـلاتنْ فَعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فَعِلاتانْ

البحر المتقارب:

بحر ثماني التفاعيل، تشكل إيقاعه الوحدة الخماسية (فعولن)، ذات المقاطع الصوتية الثلاث ، أولها مقطع قصير، ثم مقطعان طويلان، وهذا يعني أن نغمتها تشبه الدفقة المتوسطة، فهي ليست بالقصيرة ولا الطويلة، وإذا ما تكررت أنشأت إيقاعاً سهلاً منبسطاً، وإذا اشتد فهو يميل إلى الخفة والتحدر أكثر مما يميل إلى التصاعد، والسبب بنية وحدته الإيقاعية وما قد يصيبها من تغييرات كلها تعمل فيها النقص.

ولعل السبب في تسميته ترجع إلى طبيعة تشكل وحداته التي تمثل دفقات متوالية متقاربة(٤٢) ، إن الوحدة الإيقاعية للمتقارب داخل الشعر شهدت مجموعة من التغييرات وكلها تغييرات نقص، إذ يصيبها زحاف القبض (فَعولُ) وهو شائع مستحسن في كل جزء إلا في موضع واحد وهو التفعيلة التي تسبق الضرب الأبتر (فَعْ)(٤٣)، والذي يبدو أن مجيء المقبوضة قبل الضرب الأبتر (فعولُ فَعْ) سيساوي (متفعِلن) وهذا ما سيربك إيقاع نهاية البيت إذ يخرجها عن نسق المتقارب.

وعروضه التامة تأتي صحيحة، "وجوزوا أن تأتي محذوفة أو مقبوضة"(٤٤) تقابلها أربعة أضرب: الأول صحيح مثلها (فعولن)، والثاني مقصور حذف ساكن سببه وسكن ما قبله (فعولْ)، والثالث محذوف سقط منه سببه (فَعُو)، والرابع أبتر، أسقط سببه بعلة الحذف، ثم قطع وتده فيصير (فَعْ).

أما عروضه المجزوءة فتأتي محذوفة (فَعو) ويقابلها ضربان الأول محذوف مثلها (فعو)، والثاني أبتر (فَعْ).

الملاحظ على هذه التغييرات المتنوعة التي تشهدها الوحدة الإيقاعية في المتقارب أنها توفر مساحة مهمة من الإضافات النوعية لإيقاع البحر المتقارب داخل الشعر إذ يفيد منها الشاعر في تشكيل جمل إيقاعية تنسجم مع الدلالة وجوها الانفعالي.

وهذه الصور المتنوعة للوحدة الإيقاعية في العروض أو الضرب عندما تأتي في الأبيات تامة أو مجزوءة لا يختل انسجامها مع غيرها من الوحدات. لأن كل الأشكال المتغيرة تحتفظ بالوتد المجموع بلا تغيير ما عدا البتراء منها (فَعْ) التي ترد نماذجها قليلة جدا[٤٥] وقد جوزه العروضيون مع قبحها[٤٦] هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن هذه الوحدات المتغيرة داخل البيت تمثل الجزء المناسب الذي يقتضيه التعبير في موضعه، ومن ثم فهي أنسب الأجزاء لتشكل الجملة الإيقاعية في البيت التي توازي جملته الشعرية، وتستوعبها.

ولا ننسى أن المتقارب بحر يميل إلى الخفة والسرعة في تدفق وحداته، والنقص في تركيب هذه الوحدات مما يعزز سرعة تدفق إيقاع المتقارب وخفته، إذ تتسم الجملة الإيقاعية للمتقارب بالطول فعدد وحداته تاماً ثمان وحدات، وعددها مجزوءاً ست وحدات، والأخفش صرح بهذا وهو يقول: ((وأما المتقارب فذهاب نون فعولن فيه أحسن لأنَّ أجزاءه كثرت وهو شعر توهموا به الخفة، وأرادوا فيه سرعة الكلام. وأنت تجد ذلك إذا أنشدته، فكان ذهاب النون منه أحسن، إلا أن يكون بعدها فَعُلْ أو فَلْ فيقبح إلقاؤها ... وجاز في العروض فَعَلْ أو فَعولْ ساكنة اللام في قول الخليل لأن هذا الشعر حاله ما ذكرت لك))[٤٧].

قال أبو العلاء المعري[٤٨]:

إلهَ الأَنَــامِ وربَّ الغَــمَامِ لَنا الفَقْرُ دُونَكَ والمُلكُ لَكْ
فَعولُنْ فَعولُ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُـولُنْ فَعـولُ فَعُولُنْ فَعُو
إذا أَنَا لَــمْ أَغْنَ فِي لَذَّةٍ أَسِفْتُ وَضَــاقَ عَلَيَّ الفَلَكْ
فعولُ فَعُولنْ فَعُولُنْ فَعُـو فَعُــولُ فَعُـولُ فَعُولُنْ فَعُوْ

في هذين البيتين نجد العروض مقبوضة في الأول (فعولُ)، ومحذوفة في الثاني(فعو) مماثلة الضرب الذي جاء محذوفا، والبيتان من قطعة من ستة أبيات تكررت فيها العروض محذوفة مرتين، أما وحدات الحشو فقد أصاب بعضها القبض، وهذه الوحدات المتغيرة (فعولُ، فعو) في الأبيات الستة مثلت عناصر مهمة ومنسجمة في التشكيل الإيقاعي لأنها شغلت المساحة الإيقاعية التي اقتضاها التعبير في مواضعها، ثم أنها قامت بضبط المدى الإيقاعي الذي يتطلبه كل بيت؛ ولذلك نجد توزيع هذه الوحدات المتغيرة في الحشو أو العروض لم يلتزم موضعا ثابتا بل يتغير موضعها بحسب التعبير وهذا ما يعزز انسجامها مع غيرها في الأبيات.

أما مجزوء المتقارب فهو قليل جدا، يقول صاحب شرح تحفة الخليل: ((ومجزوء المتقارب قليل نزر في شعر المعاصرين، وفي شعر المولدين أيضاً، وهو في الشعر القديم أقلَّ وأنزر))[٤٩] ويبدو أن طبيعة إيقاع هذا البحر من خفة وسرعة، وكذلك وفرة تغييرات النقص التي تتحول إليها وحداته فتقصر من مداه الإيقاعي، ومساحة حرية تحركها أغنى الشعراء عن أن يلجؤوا إلى المجزوء منه.

البحر المتدارك:

هو بحر ثماني أيضاً، وتؤلف إيقاعه في الأصل (فاعلن) الخماسية، وشذ أن تستعمل تفعيلاته سالمة[٥٠] ، ولا يمكن أن يتخذ خصائص إيقاعه العامة من تكرار وحدته السالمة؛ لأن وحدته الإيقاعية (فاعلن) شهدت تغييرين مهمين أفرزهما لنا الواقع الشعري في هذا البحر هما (فَعِلُنْ) المخبونة، و(فاعلْ) المقطوعة، ((ويمكن أن يجتمع الخبن والقطع في البيت الواحد بأن يأتي بعض أجزائه مخبونا، وبعضها الآخر مقطوعا..))[٥١] ، وهذا ينسحب على عروضه أيضاً إذ يجوز أن تأتي مخبونة أو مقطوعة، أما ضربه فيلتزم الخبن أو القطع[٥٢] الذي أجازوه في حشوه، والمتدارك يمكن أن يأتي مجزوءاً بضرب مذيل (فاعلانْ / فَعِلانْ) أو مرفل (فاعلاتن/ فَعِلاتن).

هذا يعني أن المتدارك في واقعه الشعري أفرز تحولات عدة لوحدته الإيقاعية أهمها وأشيعها (فَعِلن، وفاعلْ = فَعْلُنْ)، اللتان بهما عرف واكتسب خصائص إيقاعه فاتصف بالتدفق النغمي المتتابع والسريع بسبب حركات مقاطعه المتتالية خاصة إذا هيمن على وحداته الخبن (فَعِلنْ) والقطع (فَعْلُنْ)، ومن هنا أطلق على هذا البحر تسمية الخبب أو ركض الخيل[٥٣]، كما يتميز بالتوازن الصوتي لتماثل مقاطعه المتكررة غالبا. وهذا يعني أن وحداته تنخرط في انسجام وتناغم ملحوظ. وما قدرته على الإطراب وبعث النشوة في متلقيه إلا انعكاس لهذا الانسجام بين وحداته وتتابع إيقاعها.

ويكفي أن نقرأ بضعة أبيات من قصيدة أبي الحسن الحصري القيرواني (ت ٤٨٨هـ) (ياليلُ الصبُّ)[٥٣] لنقف على مدى الانسجام بين وحداته وسحر إيقاعها وتموجه بحسب أحوال المعنى وجوه.

إنِّي لأُعِيــذُكَ مِنْ قَتْلِي وَأَظُنّــكَ لا تَتَعَــمَّدُهُ
فَعْلُنْ فَعِــلُنْ فَعِلُنْ فَعْلنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
باللهِ هَبِ المُشْتاقَ كَرَّى فَلَعَلَّ خَيــالَكَ يُسْعِدُهُ
فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
ما ضَرَّكَ لَو دَاوَيْتَ ضَنَى صَــبٍّ يُدنِــيكَ وَتُبعِدُهُ
فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُن

الخاتمة :

وبعد يمكن القول إن الوحدات الإيقاعية التي تشكلت منها بحور الشعر العربي (صافية أو مركبة) تحتاز بذاتها على خصائص صوتية معينة بسبب من طبيعة تشكلها الصوتي أو المقطعي، وبتكرارها "مجردة" على وفق أزمان متساوية وعلى نحو معين من التكرار تحقق إيقاعاً مخصوصاً يكشف انسجامها مع بعضها من حيث هي وحدات متطابقة منتظمة متعاقبة، لكن إيقاعها يبقى مجرداً، وصور انسجام هذه الوحدات داخل كل بحر "خارج الشعر" لا يمكن أن يمثل جوهر الانسجام الإيقاعي بفاعليته الشعرية، ولا يمكن أن يمنحنا صورة وافية عن جوهر تشكل الإيقاع داخل الشعر؛ لأن لغة الشعر وصياغاته تفرض على الوحدات الإيقاعية تحولات متنوعة ومتعددة "بفعل الزحاف والعلة" تجعل الإيقاع العروضي داخل البيت ليس صورة متطابقة تماما مع حالته المجردة خارج الشعر، ولكنها منتمية إليه، إذ تقوم الوحدات الإيقاعية المتغيرة (التفعيلات) بربط الواقع الشعري بالشكل النظري للبحور وأنماطها.

إن الوحدات العروضية داخل الشعر تحقق انسجامها التركيبي والنغمي بإيحاء من التعبير الشعري ، أي لغة البيت الذي تنتظم فيه، ومن ثم تحقق فاعليتها الإيقاعية التي تجعلها عناصر نغمية وتشكيلات إيقاعية منسجمة، مرتبطة بالفكرة الشعرية ولغة التعبير عنها. ومن ثم فهي تشكل جملة إيقاعية تتوازى مع الدلالة الشعرية وتستوعبها.

ولكل بحر من البحور الصافية صورته النغمية وخصائصه الإيقاعية، كما أن لوحداته تحولات محددة اقتضاها الواقع الشعري لكل بيت في القصيدة ، وهذه التحولات لم تبتعد بالوحدات العروضية داخل البيت عن الانسجام مع بعضها، بل تعزز انسجامها وانسياب إيقاعها لأنها غدت عناصر نغمية وتشكيلات إيقاعية نابعة من جوهر التعبير الشعري وليست مفروضة عليه فرضاً. كما أن بنيتها التركيبة داخل الشعر بقيت محافظة على مقومات انسجامها وتناغمها.

هوامش البحث

١- عن التفعيلات ومقاطعها وأنواعها ينظر: مفتاح العلوم،: ص٥١٩.

٢- في التفصيل عن الأسباب والأوتاد ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ص٣٠ .

٣- شرح ديوان عنترة بن شداد: ص١٢٣.

٤- في البينية الإيقاعية للشعر العربي: ص٦٨ .

٥- عن الدوائر العروضية ينظر: مفتاح العلوم: ص٥٢٠-٥٢٢، وينظر: كتاب محيط الدائرة في علمي العروض والقافية: ص١٠-١٥.

٦- (المقطوف ما سقط من آخره زنة سبب خفيف بعد سكون خامسه) الوافي في العروض والقوافي: ص٦٩. وحقيقته أن مفاعلتن أصابها العصب ثم علة الحذف.

٧- ديوان حيص بيص: ١/ ٢٥٢.، دبيس بن صدقة بن منصور المزيدي الأسدي هو أمير الحلة، و أبرز ممدوحي الشاعر حيص بيص، واقربهم إلى نفسه، فقد كان كريما شجاعا طموحا، قتله السطان مسعود سنة ٥٢٩هـ، ينظر: ديوان حيص بيص:١/٦٢-٢٧.

٨- بنظر: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف: ص٣٦.

٩- ينظر الوافي في العروض والقوافي: ص٧٨.

١٠- ينظر: المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/٢٤٦.

١١- ينظر شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ص١٧٧.

١٢- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: ص٥٢٦.

١٣- للوقوف على التغييرات العروضية التي ترد في الكامل ينظر: الإقناع في العروض وتخريج القوافي: ص١٠٦، وما بعدها، والوافي في العروض والقوافي: ص٧٨ وما بعدها.

١٤- ورد هذا البيت شاهدا عروضيا في كثير من كتب العروض ولم تذكر نسبته. ينظر: العقد الفريد٥/٤٥٥، والإقناع في العروض وتخريج القوافي: ص٢٩، والوافي في العروض والقوافي: ص٨١، والعيون الغامزة على خبايا الرامزة :ص١٧١.

١٥- الأصمعيات: ص٥٩ .

١٦- العروض وإيقاع الشعر العربي: ص ٤٣.

١٧- ينظر: الفصول والغايات ص١٤٥، وشرح تحفة الخليل: ص١٩٠. والعيون الغامزة على خبايا الرامز: ص١٧٩، وما بعدها.

١٨- ينظر موسيقى الشعر: ص٦١.

١٩- ينظر: موسيقى الشعر ص١١٢، ونظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: ص٣٥.

٢٠- ديوان الخالديين: ص٨٥.

٢١-ديوان ابن عبد ربه: ص١٤٤.

٢٢- عن النبر ومفهومة، ينظر: مناهج البحث في اللغة ص١٦٠، ودراسة الصوت اللغوي: ص٢٢٠ومابعدها.

٢٣- هندسة المقاطع الصوتية: ص٢٢٨.

٢٤- ينظر: السابق نفسه: ص٧٣.

٢٥- عن زحافات الرجز وعلله ينظر: شرح تحفة الخليل: ص٢٠٢.

٢٦- ينظر: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف: ص١١٦.

٢٧- ينظر: العقد الفريد: ٤٦١/٥، والعيون الغامزة في خبايا الرامزة: ص١٨٤.

٢٨- ينظر: كتاب العروض لابن السراج: ص٤٢٩، و الإقناع في العروض وتخريج القوافي ص٤٣، والوافي في العروض والقوافي ص١٠٦.

٢٩- موسيقى الشعر: ص ١٣٥.

٣٠- ينظر: الأنماط الإيقاعية للأرجوزة في الشعر العربي، ص:٢٩.

٣١- شرح تحفة الخليل: ص٢٠٣

٣٢- شرح ديوان عنترة بن شداد: ص٨٤.

٣٣- كتاب الأمالي : ٩/١، والجون من ألفاظ الأضداد يطلق على الأبيض والأسود، ويراد باختلاف الجون هنا كر الأيام. ولفظ الأون في الشطر الأخير معناه الفتور.

٣٤- بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف: ص١٣٩.

٣٥- ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها :١٢١/١، و١٢٥، وشرح تحفة الخليل: ص٢١٩.

٣٦- ينظر العيون الغامزة: ص١٩٢، وشرح تحفة الخليل: ص٢١٧.

٣٧- ينظر: العروض والقافية محمد العلمي: ص٧٥.

٣٨- شرح تحفة الخليل: ص٢١٧.

٣٩- الإقناع في العروض وتخريج القوافي ص٤٩، والوافي في العروض والقوافي، ص١١٦، ومفتاح العلوم ص٥٤٨.

٤٠- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (معجز أحمد): ص ١٥٧. وبدر بن عمار هو الأمير بدر بن عمار بن إسماعيل الأسدي الطبرستاني، أحد الولاة والأمراء الذين عاصروا الدولة الحمدانية، وكان من أبرز ممدوحي المتنبي. ينظر: معجز أحمد:٢/ ١١٧.

٤١- ديوان ابن عبد ربه :ص ٥٩.

٤٢- يرجع العروضيون سبب تسميته إلى تقارب أوتاده التي لا يفصل بينها سوى السبب الخفيف. ينظر الوافي في العروض والقوافي: ص:١٦٧.

٤٣- ينظر: شرح تحفة الخليل: ص٢٩١.

٤٤- ينظر نفسه: ص٢٩٢

٤٥- ينظر: موسيقى الشعر: ص٨٩، وشرح تحفة الخليل: ص٢٩٣.

٤٦- كتاب العروض للأخفش: ص٦٩

٤٧- نفسه ص٦٩-٧٠ .

٤٨- شرح اللزوميات ٣٨٨/٢ .

٤٩- شرح تحفة الخليل: ص٢٩٥.

٥٠- ينظر نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب: ص٣٣٦. وشرح تحفة الخليل: ص٣٠٣ .

٥١- شرح تحفة الخليل: ص٣٠٣.

٥٢- ينظر : نفسه : ص٢٠٤.

٥٣- ينظر: الإقناع في العروض وتخريج القوافي: ص١٧٣، ونهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب: ص٣٣٥.

٥٤- أبو الحسن الحصري القيرواني: ص١٤٣ – ١٤٤. .

المصادر:

- أبو الحسن الحصري القيرواني، محمد المرزوقي، والجيلاني بن الحاج يحيى، مكتبة المنار ، تونس، ١٩٦٣.
- الأصمعيات، اختيار الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب (ت٢١٦هـ)، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون/ ط٣، دار المعارف ، القاهرة .
- الأنماط الإيقاعية للأرجوزة في الشعر العربي، د. مهدي لعرج، ط١، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء،٢٠٠٨.
- بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف: د. محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر،١٩٧٦.
- دراسة الصوت اللغوي، الدكتور أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٧.
- ديوان حيص بيص (الجزء الأول): تحقيق مكي السيد جاسم وشاكر هادي شكر، وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤.
- ديوان الخالديين، جمع وتحقيق الدكتور سامي الدهان، دار صادر، بيروت ١٩٩٢.
- ديوان ابن عبد ربه، جمع وتحقيق الدكتور محمد رضوان الداية، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٧٩.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد ١٩٦٨.
- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (معجز أحمد)، أبو العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ)، تحقيق الدكتور عبد المجيد دياب، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢.
- شرح ديوان عنترة بن شداد، عني بتصحيحه أمين سعيد، المطبعة العربية بمصر، د.ت.
- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري ت٣٢٨هـ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣.
- شرح اللزوميات، نظم أبي العلاء المعري (ت٤٤٩هـ)، الجزء الثاني، تحقيق: منير المدني وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
- العروض وإيقاع الشعر العربي، د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
- العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، محمد العلمي، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٣.
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة، محمد بن أبي بكر الدماميني (ت٨٢٧هـ)، تحقيق الحساني حسن عبد الله، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة،١٩٩٤.
- الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، أبو العلاء المعري، ضبط وتفسير محمود حسن زناتي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت.
- في البينية الإيقاعية للشعر العربي، الدكتور كمال أبو ديب، ط١، دار القلم للملايين، بيروت ١٩٧٤.
- كتاب الإقناع في العروض وتخريج القوافي، الصاحب بن عباد، ت٣٨٥هـ، تحقيق الدكتور إبراهيم محمد أحمد، ط١/ مطبعة التضامن، القاهرة ١٩٨٧.
- كتاب الأمالي، لأبي علي القالي، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت .

– كتاب العروض لأبي بكر بن السراج، تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلي، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد ١٥، ١٩٧٢، مطبعة المعارف ، بغداد.
– كتاب العروض للأخفش، سعيد بن مسعدة الأخفش، تحقيق ودراسة د. سيد البحراوي، ط١، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨.
– كتاب العقد الفريد (الجزء الخامس)، ابن عبد ربه الأندلسي، شرح وضبط أحمد أمين، وآخرَينِ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ،١٩٤٧.
– كتاب محيط الدائرة في علمي العروض والقافية: فان دايك.
– المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠.
– مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي(ت ٦٢٦هـ)، ضبط وتعليق نعيم زرزور، ط٢، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٧.
– مناهج البحث في اللغة، دكتور تمام حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٠.
– موسيقى الشعر، الدكتور إبراهيم أنيس، ط٧، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٧.
– نظرة جديدة في موسيقى الشعر، د. علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.
– نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، جمال الدين عبد الرحيم الأسنوي الشافعي(ت٧٧٢هـ)، تحقيق دكتور شعبان صلاح، ط١، دار الجيل، بيروت ١٩٨٩
– هندسة المقاطع الصوتية، موسيقى الشعر العربي، الدكتور عبد القادر عبد الجليل، ط١، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان٢٠١٠.
– الوافي في العروض والقوافي، صنعة الخطيب التبريزي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق،٢٠٠٢.