

النقد الموسيقي في الأدب العربي

قراءة في نقد النقد

الدكتور عبد الحميد محمد عبد الحميد بدران

أستاذ الأدب والنقد المساعد - جامعة الأزهر

مقدمة

ظفر النقد الموسيقي في أدبنا العربي في عصوره الأولى باهتمامات نقدية رائعة، أوقفنا على مدى يقظة النقد العربي في الاهتمام بأدوات الشاعر، وحرصه على استكمالها، مع التزام الحيدة والموضوعية في الرجوع إلى القاعدة الأساس، وإن تردد هذا الاهتمام بين ميل النقاد إلى القاعدة أو احتكامهم إلى الذوق في كثير من الأحيان.

وعلى الرغم من كل ذلك نرى أن النقد الموسيقي في أدبنا العربي القديم لم يأخذ ما يستحقه من دراسة علمية جادة تضم أشتاته المبعثرة في بطون كتب النقد الأدبي، التي أقصى ما حاولت أن تصل إليه في جمع أشتات هذه القضية. أن تفرد فصلاً من كتاب عن اضطراب الوزن أو الخروج عن المؤلف، كما فعل الآمدي حين أفرد فصلين أحدهما لأبي تمام والآخر للبحري، أو تنظر للقافية تمهيداً لقضية، كما فعل أبو العلاء المعري في (اللزوميات)، ناهيك عن كثير من المباحث الموسيقية الماثلة في كتب الأدب، كالعمدة والوساطة وعيار الشعر ونقد الشعر والشعر والشعراء وطبقات فحول الشعراء والكشف عن مساوئ شعر المتنبي وغيرها من الكتب التي

يغلب عليها ترديد ما قال به العروضيون، أضف إلى ذلك ما أسهم به تراث العروضيين من جهود نقدية جيدة، قننت للعملية الموسيقية في الشعر، وبينت أصولها وضوابطها ومحاذيرها، غير أنها لم تسلم من قضية تكرار الشاهد الشعري الأصيل أو المصنوع إلا في نطاق ضيق.

ونظن أن جمع هذه الأشتات ومحاولة قراءتها معاً، يمكن أن يقفنا على تطور النقد الموسيقي أو انتكاسه في العقلية العربية، ومدى التزام الشعراء بهذا النقد أو تمزدهم عليه، كما أنه يجعلنا نبحث عن الأسس التي قامت عليها بعض هذه الانتقادات، في ضوء القاعدة والذوق، مما ترتب عليه الانتصار للقاعدة إن كان مسلماً بها، أو الانتصار للشاعر إذا كانت زحافاتهُ تؤدي دوراً فعالاً في سياق البيت والتجربة التي يمثلها وهكذا.

وفي ضوء الخروج على القاعدة العروضية أو قبولها، يمكن أن نقف مع نظرية النقد العربي فيما يخص المآخذ الموسيقية التي أخذها الناقد على الشاعر، حين وقع الثاني في مخالفة قياس عروضي، وبخاصة مع استواء القيم الموسيقية في ذهن الشاعر العربي، استواء جاول معه بعض الشعراء توظيف العيوب الموسيقية في شعرهم، على النحو الذي يبدو في قول يزيد بن حرب الضبي في حفص بن أبي بردة يهجوهُ وقد لحن مرقشاً في شعر له: ^(١)

لَقَدْ كَانَ فِي عَيْنَيْكَ يَا حَفْصُ وَأَنْفَ كَثِيلِ الْعَوْدِ عَمَّا تَتَّبَعُ
تَتَّبَعُ لَحْنًا مِنْ كَلَامِ مُرْقَشٍ وَخَلَقْتَ مَبْنِيَّ عَلَى اللَّحْنِ أَجْمَعُ

(١) خاص الخاص: الثعالبي (عبد الملك بن محمد)، دار مكتبة الحياة، بيروت، ص ٦٨.

فَعَيْنُكَ إِقْوَاءٌ وَأَنْفُكَ مُكْفَأٌ وَوَجْهُكَ إِطَاءٌ فَأَنْتَ الْمَرْقُمُ
أما ما يخص المآخذ اللفظية والمعنوية في الأدب العربي، فيمكن أن
تشكل حلقات بحثية أخرى، نأمل أن ننجزها قريباً إن شاء الله.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يخرج في ثلاثة مباحث، أما المبحث
الأول فيبحث عن دوافع النقد الموسيقي وأسباب وجوده في نقدنا العربي،
التي أمكن ردها إلى أربعة أسباب رئيسة هي: (الذوق، والتمرد، والخصومة،
والرواية)، وأما المبحث الثاني فيرصد أنماط النقد الموسيقي التي تكاد تكون
محصورة في (النقد الذوقي) أو (النقد القاعدي)، وأما المبحث الثالث فيعنى
برصد بعض القضايا الموسيقية التي صاحبت النقد الموسيقي في كتب النقد
العربي، مثل (تعدد المصطلح والتعليل).

وبعد فحسبنا أننا نطمح في بناء نظرية نقدية عربية، تحفظ للنقاد الأوائل
دورهم في ضبط العملية الإبداعية، وتضع يدها على حس التقدم أو الانتكاس
في مسيرة النقد العربي، أملاً في الوصول به إلى أبعد مدى.

المبحث الأول

دوافع النقد الموسيقي

يبدو النقد الموسيقي مزيجاً من كلمتين، يحددان غاية البحث منذ البداية، فـ(النقد) يحصر البحث في المآخذ الموجهة للشعراء في أبيات بعينها^(١)، نظراً لما فيها من مزالق تستأهل الوقوف والنظر، ولا يستطرد في الإعجاب بالأبيات أو الثناء عليها، لأن المآخذ إنما يعنى بها العيوب والانتقادات، ففي جمهرة اللغة: والمآخذ: مأخذ الطير، وهي مصائد، وفي الصحاح: وآخذُه بذنبه مؤاخذه^(٢)، و(الموسيقى) تحديد للمآخذ التي يعتمد عليها البحث محلاً لدراسته، وهي التي تعنى بتتبع مدى التزام الشاعر بقواعد العروض العربي أو خروجه عليها، تمييزاً لها عن كثير من المآخذ التي عرفها النقد العربي إضافة إلى ذلك، كالمآخذ اللفظية التي تعنى بالمفردة من حيث بنيتها وملاءمتها للسياق، أو المآخذ المعنوية التي تقف على مدى جودة المعنى، وموقعه من التأثير والتأثر، ومدى تفاعله مع التجربة وانصهاره فيها.

أما عن المآخذ الموسيقية التي كانت محط أنظار الناقد - فكثيراً ما كان الناقد فيها مدفوعاً بدوافع وأسباب متعددة، منها ما يرجع إلى الناقد ذاته ويأتي على رأسها الذوق والخصومة، ومنها ما يرجع إلى الشاعر كالتمرد الفني، ومنها ما يرجع إلى البيئة التي يدور فيها النقد، على ما يبدو لنا من

(١) يعنى بالنقد الأدبي: فن دراسة النصوص الأدبية لمعرفة اتجاهها الأدبي، وتحديد مكانها في سيرة الآداب، والتعرف على مواطن الحسن والقبح، مع التفسير والتعليل. النقد الأدبي: د. سعد ظلام، مطبعة الأمانة، ص ٦.

(٢) جمهرة اللغة: ابن دريد (محمد بن الحسن) تحقيق: رمزي منير البعلبكي، دار العلم للملايين، الأولى، ١٩٨٧م. (خ - ذ - و - ١ - ي)، الصحاح: الجوهري (إسماعيل بن حماد) تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، الثالثة، ١٩٨٤م. (أخذ).

التصرف في باب الرواية، وهذه الدوافع يمكن الوقوف عليها بشيء من التفصيل من خلال البيان الآتي:

أولاً: الذوق

يرجع عدّ الذوق دافعاً من دوافع النقد الموسيقي - فيما يرجع إليه - إلى كون ذلك النقد بدأ أول ما بدأ في صورة عدم استحسان المتخصص خروج الشاعر على قاعدة عروضية دقيقة، أو في صورة عدم التفات أصحاب الذوق من ممارسي الإبداع إلى هذا الخروج، نظراً لعدم وضوح النشاز الموسيقي أو عدم وضوح القاعدة في كثير من الأحيان.

فالصورة الأولى تبدو - مثلاً - في قول صاحب بن عباد: "وكنّا يوماً نتذاكر في مجلسه (يعني أبا الفضل ابن العميد) - أعلاه الله - إلى أن جرى ذكر قول الشاعر:^(١)

نعاتبكم يا أم عمرو لو دّكم
ألا إنما المقلّي من لا

فاستحسنه الحاضرون وأعجبوا به، وأثنوا على قائله، فقال (أيده الله) إن من انتقاد الشعر أن ينتقد ما في القافية من حركة وحرف، فقلت: "كره سيدنا السناد في تغير حركة الإشباع؛ إذ جاءت فتحة وهي في سائر الأبيات كسرة، فقال: ما أردت غيره"^(٢)

فإشارة ابن العميد تعد توجيهاً للنظر النقدي إلى عيوب القافية، وكأن هذه العيوب لم يكن يلتفت إليها غير المتخصص من المستمعين قبل ذلك،

(١) البيت لابن المعتز في ملحقات ديوانه. تحقيق: د. يونس أحمد السامرائي، عالم الكتب، الأولى ١٩٩٧م، ٣/ ٢١١.

(٢) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي: صاحب بن عباد، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف ببغداد، الأولى ١٩٦٥م، ص ٣٥.

وإن جاء ذلك في معرض نقده لأبي الطيب بمثابة التمهيد لامتناه ناصية هذا الفن، وإظهار قدرته على نقد المتنبي.

والصورة الثانية يدل عليها ما روي من أن النابغة كان يقوى، حتى دخل المدينة وسمع أهلها يغنون بقوله في قصيدته التي أولها:

من آل مية رائح أو مغتدي عجلان ذا زاد وغير مزود
زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبذاك خبرنا الغراب الأسود
ففطن للإقواء فتركه.^(١)

وعلى الرغم من أن الزحافات والعلل تعد مدخلاً من المداخل الجيدة التي توضع في الاعتبار عندما نحاول دراسة النقد الموسيقي في الشعر العربي، بما أنها كانت تشكل أهم المزالق التي وضعها النقاد لتقويم هذا الشعر، ليقينهم بأن كثيراً منها يستطيع أن يتحيف من قيمته الموسيقية في كثير من الأحيان، على الرغم من ذلك فإن الأمر في تهجين هذه الزحافات وتلك العلل لم يكن وقفاً على القاعدة التي قعدوها، بل طالما كان يلجأ الناقد إلى الذوق، على النحو الذي تعكسه مقولة ابن سلام الرائعة: "كان الخليل بن أحمد يستحسنه (يعني الزحاف) في الشعر إذا قل في البيت

(١) سر الفصاحة: عبدالله بن محمد بن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، الأولى، ١٩٨٢م، ص ١٨٥، وللقصة روايات أخرى تشير إلى تعمد الجارية المكلفة بالغناء التأكيد على اللحن بأمر من بعض أصحاب الذوق، رغبة في أن يظن النابغة للعب، ينظر: طبقات فحول الشعراء محمد ابن سلام الجمحي، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني بجدة ١/ ٦٧، ٦٨.

والبيتين، فإذا توالى وكثر في القصيدة سجع، فإن قيل: كيف يستحسن منه شيء وقد قيل هو عيب؟ قال: يكون هذا مثل القبل والحول والثلغ في الجارية، قد يشتهي القليل منه الخفيف، وهو إن كثر عند رجل في حوار، أو اشتد في جارية، هجن وسجع" (١)

على أنه إذا كان لنا أن نقدر هذه المقولة التي جسدت حقيقة اللجوء إلى الذوق في تحسين القبح. فإنه لا ينبغي لنا أن نضع الزحاف شرط أساس في قبول إبداع الشاعر أو رده، طالما أنه يجد قبولاً وارتياحاً من المتلقين، وطالما أن حضوره لم يكن بهذا التكتيف الذي أشار إليه ابن سلام، وطالما أنه ينسجم - في النهاية - وطبيعة التجربة التي يوظف بها، لأن موسيقى الشعر كانت تحتكم إلى الذوق في الأساس، وما قننت الزحافات إلا بعد إحساس متذوقي الشعر بنشاز في البيت الشعري الذي يحتوي عليها، ومن ثم كان قول حازم القرطاجني: "فهذا ينبغي ألا يلتفت إلى ما وضعه أو غيره العروضيون أو الرواة من الأبيات التي تدفعها المقاييس البلاغية والقوانين

(١) طبقات فحول الشعراء: ١ / ٧٠. ويرى ميخائيل نعيمة أن الزحافات والعلل "أوبة تنزل بأوزان الشعر العربي، فتحرك ساكناً أو تسكن متحركاً، وتقضم حرفاً هنا ومقطعاً هناك، وقد عني بها الخليل عناية خاصة، فأعطى كلاً منها اسماً، وربها في أبواب وفصول هي أكثر عدداً من خطاياي" ينظر: الغريال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط/١٤، ١٩٨٨، ص ١٠٨. والقَبْلُ فِي الْعَيْنِ: إقبال إحدَى الْحَدَقَتَيْنِ عَلَى الْأُخْرَى.. وَيُقَالُ: قَبِلَتِ الْعَيْنُ قَبْلاً إِذَا كَانَ فِيهَا إِقْبَالُ النَّظَرِ عَلَى الْأَنْفِ، وَقَالَ أَبُو نَصْرٍ: إِذَا كَانَ فِيهَا مَيْلٌ كَالْحَوْلِ يَنْظُرُ: لِسَانُ الْعَرَبِ: مُحَمَّدُ بْنُ مَكْرَمِ بْنِ عَلِيٍّ، أَبُو الْفَضْلِ، جَمَالُ الدِّينِ بْنِ مَنْظُورِ الْأَنْصَارِيِّ الرَّوَيْفَعِيِّ الْإِفْرِيقِيِّ (المتوفى: ٧١١هـ)، صادر، بيروت، الثالثة، ١٤١٤هـ، ١١ / ٥٤١، ٥٤٢.

الموسيقية والأذواق الصحيحة في هذا الوزن وغيره، نحو ما غيروه من قول
القائل: (المقتضب)

جاننا مبشـرنا بالبيان والنذر
فصيروه بتحريفهم وجهلهم، بما يضمحل في أصول وضع الأوزان إلى
هذا التغيير الفاسد وهو:

أتاننا مبشـرنا بالبيان والنذر
وذلك ليطرد لهم رأيهم الفاسد في ما أثبتوه من التراقب الذي لا يصح
ولا يثبت، إذ قد ظهر اضمحلاله في هذا الوزن، واضمحلال التجزئة التي
توجد فيها الأسباب مهيئة لإمكان وقوع ذلك فيها، لولا أنه شيء لا معنى له
إلا إفساد الوزن والإخلال بوضعه، والخروج به عن الوضع الملائم إلى الوضع
المنافر بالجملة".^(١)

وعلى النحو ذاته جاء الاحتكام إلى الذوق مؤكداً على استحسان النسق
الموسiqي، حتى لو كان يخالف القاعدة العروضية، على النحو الذي يبدو
في النوع الذي سماه ابن رشيق بـ (القواديسي) من الشعر حيث يقول: "ومن
الشعر نوع غريب يسمونه القواديسي، تشبيهاً بقواديس السانية؛ لارتفاع بعض
قوافيه في جهة وانخفاضه في الجهة الأخرى، فأول من رأيته جاء به طلحة بن
عبيد الله العوني في قوله من قصيدة له مشهورة طويلة:

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة - دار
الغرب الإسلامي - بيروت - الثالثة ١٩٨٦م، ص ٢٣٥، والتراقب بين الحرفين أن لا يجوز
سقوطهما ولا ثبوتهما. ينظر: الإقناع في العروض وتخريج القوافي للصاحب بن عباد. تحقيق:
د. عبدالحميد محمد بدران، الأولى ٢٠٠٩م، ص ١٣٠.

كم للدمى الأكار بال خبتين من منازل
 بمهجتي للوجد من تذكراها من منازل
 معاهد رعيها متعجّر الهواطل
 لما نأى ساكنها فأدمعي هواطل

وهو مربوع الرجز تعمد فيه الإقواء وأوطأ في أكثره قصداً كما فعل في البيتين الأولين من هذه".^(١)

فوصف ابن رشيق هذا اللون من الشعر بالغرابة نابع من تعمد الإقواء والإيطاء في كل بيتين، مما يدل على أن هذه المآخذ قد تجد من يقنن لها ويستحسنها على مر الأيام.

ثانياً: التمرد

يعدّ التمرد من أحد الدوافع الجيدة التي ساعدت على وجود الخلط الموسيقي في الأدب العربي، نتيجة رغبة الشاعر المستمرة في التجديد، وبخاصة مع وضع القاعدة العروضية واستقرارها في الأذهان، الأمر الذي سوغ لجوء الناقد إليها في تحليل مآخذها، بيد أن الشعراء لم يتقبلوا هذا النقد جملة واحدة، وإنما أعلنوا تمردهم عليه، عندما أحسوا أنه يقف حجر عثرة أمام

(١) العمدة لابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل ١ / ١٧٨.
 والسانية: الساقية، والقادوس: إناء من خَرْفٍ أَصْعَرُ مِنَ الْحَرَّةِ يُخْرِجُ بِهِ الْمَاءَ مِنَ السَّوْاقِي،
 والجمْع قَوَادِيسُ. ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس: محمد بن محمد بن عبدالرزاق
 الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى، الرّبيدي (المتوفى: ١٢٠٥هـ)، دار الهداية، (ج ١٦ /
 ص ٣٥٩).

إبداعهم، ومن ثم تعالت أصوات الشعراء في مواجهة هؤلاء المتربصين من النقاد، سواء بالنصح والتعليل كما في قول علي بن العباس^(١).

يا عائب الشعر مهلاً فعيبك الشعر عيبُ
الشعر كالشعر فيه مع الشببية شيبُ

أو بالتحدي كما يبدو من قول محمد بن أبي العتاهية: سئل أبي هل تعرف العروض؟ فقال: أنا أكبر من العروض، وله أوزان لا تدخل في العروض^(٢).

ويُعنى بالتمرد هنا خروج الشاعر المتعمد على الوزن، إما رغبة في التجديد، وإما تصديقاً لطموحات الحاسة الموسيقية عنده، وعدم الإحساس بنشاز موسيقي يسترعي الانتباه، ويغضّ من شأن البيت الشعري، وخير مثال على هذا التمرد التجديدي المتعمد من الشاعر ما كان يصنعه أبو العتاهية مثلاً في ابتكار صور جديدة لا عهد للعروضيين بها، يقول ابن قتيبة: "كان لسرعته، وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب، وقعد يوماً عند قصار فسمع صوت المدقة، فحكى ذلك في ألفاظ شعره، وهو أبيات عدة فيها:

للمنون دائراً ت يدرن صرفها
هن ينتقيننا واحداً فواحداً"

وقال أيضاً: ^(١)

(١) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، ص ٣٤.

(٢) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت الثانية، ١٦ / ٤.

عُتِبَ ما للخيال خبريني ومالي

لا أراه أتــاني زائراً مذليالي

ومن النظم على تفعيلة واحدة ما جاء في قول ابن رشيق: "وكان أقصر ما صنعه القدماء من الرجز ما كان على جزأين، حتى صنع بعض المتعقبين - أظنه علي بن يحيى أو يحيى بن علي المنجم - أرجوزة على جزء واحد وهي:

طيف أَلَم بذي سلم

بعد العَـم يطوي الأكم"

ويقال: إن أول من ابتدع ذلك سَلَم الخاسر يقول في قصيدة مدح بها موسى الهادي: (٢)

(١) الشعر والشعراء: لابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، الثالثة، ٢٠٠١م، ٢/ ٧٩١، ٧٩٢. وأبو العتاهية أشعاره وأخباره، تحقيق: د. شكري فيصل، مكتبة دار الملاح. دمشق، ص ٥٨٠، ٦١٨، وهذه الصورة التجديدية قد وجدت من ينوع عليها في شعرنا العربي منذ أبي العتاهية وحتى العصر الحديث. ينظر: التجديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث، د. عبدالحميد بدران، بحث منشور في حولية كلية اللغة العربية بالمنصورة، العدد السابع والعشرون، ٢٠٠٨م، الجزء الثامن.

(٢) العمدة ١/ ١٨٤، ١٨٥. وهذا اللون يسمى بالمنهوك، يقول ابن منظور: والمنهوك من الرجز والمنسرح ما ذهب ثلثاه وبقي ثلثه كقوله في الرجز: (يا ليتني فيها جذع)، وقوله في المنسرح: (ويل أم سعد سعداً)، وإنما سمي بذلك لأنك حذفت ثلثيه فنهكته بالحذف أي بالغت في إمرضه والإجحاف به والنهك المبالغة في كل شيء والناهك والنهيك المبالغ في جميع الأشياء. لسان العرب ١٠/ ٥٠٠. ويأتي المنهوك على صورتين، فإما أن تُضم التفعيلتان، ويكون العروض هو الضرب، وهذا هو المشهور ومنه: يا ليتني فيها جذع أقود وطفاء الزمـع

وإما أن تكون كل تفعيلة في شطر، كما يفهم من قول ابن عبد ربه: "والمنهوك ما ذهب من شطره جزآن وبقي على جزء" ينظر: العقد الفريد ٥/ ٤٢٨، والرجز لدريد بن الصمة في ديوانه بتحقيق: محمد خيرى البقاعي، دار قتيبة، ١٩٨١م، ص ٩٣.

موسى المطر غيث بكر
ثم انهـمـر لما اغتفر

فالتجديد في الأمثلة السابقة تجديد متعمد من الشاعر، دعت إليه إرادة محاكاة النغم عند أبي العتاهية، وصنع أرجوزة وحيدة التفعيلة عند علي بن يحيى، أو الابتداع عند سلم الخاسر كما عبر ابن رشيق.

غير أن الملاحظ هنا أن البيت لم يحظ من الناقد بوقفات نقدية من أي نوع، اللهم إلا إشارات بالخروج وعدم الاحتذاء، ولعل ذلك ناشئ إما من قلة النماذج التي كانت تأتي على هذه الصورة، أو من وعي الشاعر المجدد بأصول تجديده، وحرصه على ألا تصل إليه آلة النقد، فالتجديد عند أبي العتاهية ينبثق من مجرد توليد صورة جديدة من بحر قديم، والتجديد عند سلم الخاسر كان محاولة لاقتضاب التفعيلات في البحر لإحداث نغم

وقد سَمَّاه الدكتور أحمد الهيب متابعاً للجوهري بـ (المقطَّع)، وأشار إلى أن الذي اخترعه هو سلم الخاسر المتوفى ١٨٦هـ، متابعاً ابن رشيق القيرواني، والصواب أنه مسبوق بأبي النجم العجلي المتوفى ١٢٠هـ، كما ذهب إلى ذلك الصفدي ناسباً الأبيات التي تردد فيها ابن رشيق له بقوله: "قلت أقصر ما صنع القدماء من الرجز ما كان على جزأين كقول دريد يوم هوازن: (يا ليتني فيها جذع)، حتى صنع أبو النجم أرجوزة على جزء واحد وهي مشهورة أولها: (طيف ألم / بذى سلم)"، وقال بعضهم أول من أبدع ذلك سلم الخاسر يمدح الهادي بقوله: (موسى المطر/ غيث بكر) ينظر: مجلة الموقف الأدبي - اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد ٤١٣ أيلول ٢٠٠٥، مقال بعنوان: الرجز والأراجيز ائتلاف واختلاف، د. أحمد فوزي الهيب، سورية، ص ٨٩، وعروض الورقة، الجوهري، تحقيق: د صالح جمال بدوي، مكة المكرمة، ١٩٨٥، ص ٧٥، والبدائية والنهاية، ١٠ / ١٨٨، والعمدة ١ / ١٨٤، ١٨٥. وينظر أيضاً رأي ياقوت الحموي في معجم الأدباء ٣ / ٣٩٠. والسيوطي في تاريخ الخلفاء، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، الأولى، ١٩٥٢ م / ١ / ٢٨٢. وابن قاضي شهبه في طبقات الشافعية، ٧ / ٢٤٥.

موسيقى متميز، بدليل سيرورة هذه الصورة وكتابة الكثيرين عليها، فقد تناول هذا الوزن بعده كثيرون، منهم عبدالصمد بن المعذل ٢٤٠هـ، ومطلع أرجوزته: (قالت حيلٌ/ ماذا العملُ)، وعلي بن الحسن الباخري ٤٧٦هـ ومطلع أرجوزته: (باري الديم/ بذى سلم)، والأسعد بن مماتي ٦٠٦هـ ومطلع أرجوزته: (وافي سحر/ طيف سحر)، وابن نباتة المصري ٧٦٨هـ ومطلع أرجوزته: (أفدي قمر/ عقلي قمر)^(١).

وقد تباينت نظرة النقاد العرب إزاء هذا الخروج حظراً وإباحة، فبينما حاول الزمخشري أن يسلط الضوء على الخلاف القائم حول هذا الخروج بقوله: "إن بناء الشعر العربي على الوزن المخترع، الخارج عن بحور شعر العرب، لا يقدح في كونه شعراً عند بعضهم، وبعضهم أبى ذلك، وزعم أنه لا يكون شعراً حتى يوافق فيه على وزن من أوزانهم"^(٢) - نجد السكاكي يرد قبول التجديد إلى الطبع السليم، لأن علم العروض - في نظره - علم "إذا أنت رددته على الاختصار احتمله وإذا أنت حاولت الإطناب فيه امتد وكاد أن لا يقف عند غاية، لقبوله من التصرف فيه نقصاناً وزيادة ما شاء الطبع المستقيم"^(٣).

(١) ينظر: طبقات الشافعية الكبرى ٢٤٣/٧ - ٣٤٧. والوفاي بالوفيات ٢٧٥ / ١٨ ، ٢٠٠ / ٢٠ .
(٢) القسطاس في علم العروض للزمخشري تحقيق د. فخر الدين قباوة، ١٩٧٧م، ص ٢١ .
(٣) مفتاح العلوم للسكاكي، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، الأولى، ١٩٨٣، ص ٥٦٢ ، ٥٦٣ .

بينما منع ابن خلدون الاحتكام إلى الطبع السليم، مرجحاً الوقوف عند ما جاء عن العرب، في قوله: "وليس كل وزن يتفق في الطبع استعملته العرب في هذا الفن، وإنما هي أوزان مخصوصة تسميها أهل تلك الصناعة البحور، وقد حصروها في خمسة عشر بحراً، بمعنى أنهم لم يجدوا للعرب في غيرها من الموازين الطبيعية نظاماً".^(١)

وأرى أن رد المسألة إلى الطبع السليم من شأنه أن يحفظ للآلة الشعرية حظها من التجديد، في الوقت الذي يحافظ فيه على أصالة الأوزان العربية، طالما أن الطبع قد استساغها وتواتر عليها إبداع الشعراء من قبل، ومن ثم فلا ينبغي لنا أن نعد كل توليد وكل خروج على موسيقى الشعر العربي تجديداً؛ لأن الطبع السليم من شأنه أن يستسيغ شيئاً ولا يكاد يسيغ أشياء، والفيصل في ذلك هو تواتر الإبداع العربي؛ لأنه يعكس مدى قبول المبدعين وقابلهم الإبداعي معاً لهذا اللون الجديد، في الوقت الذي يعكس فيه ارتياح القاعدة العريضة من المتلقين لهذه الصورة الجديدة التي استطاعت أن تحمل هموم المبدع وتعبر عن آلامه وطموحاته.

أما التمرد والخروج غير المتعمد على صور الشعر العربي، فيمكن أن يتمثل في قصيدة سَلَم بن ربيعة التي منها:

إنَّ شِواء ونشوة وخبب البازل الأمون
يجشمها المرء في الهوى مسافة الغائط البطين

(١) ينظر: تاريخ ابن خلدون، تحقيق: د. عبادة كحيلة، الهيئة العامة لقصور الثقافة (مصورة عن طبعة بولاق) ٢٠٠٧، ج ١/ ٥٠٠.

حيث قال عنها المرزوقي: "إنها خارجة عن البحور التي وضعها الخليل ابن أحمد، وأقرب ما يقال فيها إنها تجيء على السادس من البسيط".^(١)

ومعني ذلك أن صورة المخلع التي تأتي على (مستفعلن فاعلن فعو) لم ترد في الصور التي أحصاها الخليل بن أحمد، أو وردت ولكن شذوذاً كما توحى به عبارة ابن القطاع أنه شذ عن العرب في هذه العروض حذفها بعد الخبن والقطع، وعليه قول سلم بن ربيعة:^(٢)

إنَّ شِواءَ ونشوةً وخبب البازل الأمون

فالنقد العروضي في هذه الصورة كان قائماً على تتبع المزالق التي وقع فيها الشاعر نتيجة كثرة الزحاف، ولكنه كان مصحوباً بحكم نقدي منصف أعمل القياس كما بدا عند المرزوقي، أو محاذ للقاعدة العروضية غير منصرف عن ركبها، كما بدا عند ابن القطاع.

وتجدر الإشارة إلى أن التمرد غير المتعمد قد ينشأ من التشابه كما يبدو من قول ابن رشيق: "وأنشد الزجاجي وزناً مشطراً محير الفضول، لا أشك أنه محدث وهو:

(١) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي (أحمد بن محمد بن الحسن)، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر الثانية، ١٩٦٨م، ٣/ ١١٣٧. والشواء اللَّحْم المشوي والنشوة الخمر والسكر والخبب ضرب من سير الإبل والبالز التي قد استكمل لها تسع سنين فتناهت قوتها والأمون النَّاقَةُ التي يُؤْمَن عثاها، يحشمها المَرءُ صفةً أيضاً للبالز والهوى ما يهواه الإنسان وَالْعَائِطُ المَطْمئن من الأرض والبطين الواسع الغامض أي يكلفها صاحبها قطع المسافة البعيدة فيما يهواه.

(٢) ينظر: كتاب البارع في علم العروض لأبي القاسم علي بن جعفر (ابن القطاع)، تحقيق: د. أحمد محمد عبد الدايم، المكتبة الفيصلية، ١٩٨٥، ص ١١٧.

سقى طلالاً بحزوى هزيم الودق أحوى
عهدنا فيه أروى زماناً ثم أقوى

وهذا وزن ملتبس، يجوز أن يكون مقطوعاً من مربع الوافر^(١)، ويجوز أن يكون من المضارع مقبوضاً مكفوءاً^(٢)، ذكره الجوهري وأنشد لبعض المحدثين:

أشاقك طيف مامة بمكة أم حمامة^(٣)

والملاحظ أن النقد الموسيقي هنا كان تعليلياً خالصاً، ربما يرجع ذلك إلى اعتبار أن الشاعر لم يقترب إثماً، إذ إن صور العروض العربي كانت تتشابه في مواضع معلومة، ومهمة الناقد في هذه الحالة أن يصنف الشعر ويعلل لوجوده أو انتمائه إن وجد التعليل، إذ ليس شرطاً أن يتم الحسم في التشابه بين البحور بصورة قاطعة، ومن ثم تكون هناك صور جديدة، تصعب نسبتها بصورة حاسمة إلى بحر بعينه.

ثالثاً: الخصومة

قد تكون الخصومة دافعاً رئيساً من دوافع النقد الموسيقي، وبخاصة إذا كان الخصم صاحب ذائقة موسيقية أو بصر بأدوات الشعر، وكان الشاعر ذا صيت وشهرة ناتجة عن طبع شعري أصيل، ومن ثم يأتي النقد في هذه الحالة محاولة من الناقد لإثبات جدارته في إحصاء أخطاء وقع فيها خصمه، مهما

(١) أي الذي يأتي على (مفاعلتين فعولن) في كل شطر.

(٢) حيث يأتي على (مفاعلتين فاعلاتن).

(٣) ينظر: العمدة، ١ / ١٨١.

حاول الناقد التخفي أو التمسح بأصول النقد القويم، على النحو الذي يبدو في قول صاحب ابن عباد في مقدمة كتابه (الكشف عن مساوئ شعر المتنبي): "وكنت ذاكرت بعض من يتوسم الأدب في الأشعار وقائليها والمجودين فيها، فسألني عن المتنبي فقلت: إنه بعيد المرمى في شعره، كثير الإصابة في نظمه، إلا أنه ربما يأتي بالفقرة الغراء مشفوعة بالكلمة العوراء، فرأيته قد هاج وانزعج، وحمي وتأجج، وادعى أن شعره مستمر النظام، متناسب الأقسام، ولم يرض حتى تحداني فقال: إن كان الأمر كما زعمت فأثبت في ورقة ما تنكره، وقيد بالخط ما تذكره، لتصفحه العيون وتسبكه العقول، ففعلت، وإن لم يكن تطلب العثرات من شيمتي، ولا تتبع الزلات من طريقيتي".^(١)

وسواء أكانت القصة حقيقية أم متخيلة على طريقة التجريد^(٢)، فإنها تضع بين أيدينا تصوراً للأساس النفسي الذي كانت تبنى عليه الخصومة، الذي كان يشكل محور النقد في كثير من الأحيان، فقد طمع صاحب "في زيارة المتنبي إياه بأصبهان، وإجرائه مجرى مقصوديه من رؤساء الزمان، وهو إذ ذاك شاب وحاله حويلة، ولم يكن استوزر بعد، وكتب إليه يلاطفه في استدعائه، فلم يقم له المتنبي وزناً، ولم يجبه عن كتابه ولا إلى مراده، وقصد حضرة عضد الدولة بشيراز، فأسفرت سفرته عن بلوغ الأمنية، وورد مشرع المنية، واتخذها صاحب غرضاً يرشقه بسهام الوقعة، ويتتبع عليه سقطاته في

(١) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي: صاحب بن عباد، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين مطبعة المعارف، بغداد، الأولى، ١٩٦٥م، ص ٢٩، ٣٠.

(٢) حد "التجريد": إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك، لا المخاطب نفسه. ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير، نصر الله بن محمد (المتوفى: ٦٣٧هـ) تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفحالة، القاهرة، ١٢٨/٢.

شعره وهفواته، وينعى عليه سيئاته وهو أعرف الناس بحسناته، وأحفظهم لها، وأكثرهم استعمالاً إياها وتمثلاً بها في محاضراته ومكاتباته".^(١)

وقد أشار صاحب الوساطة إلى ما دار من خصومة حول شعر المتنبي في قوله: "وما زلت أرى أهل الأدب - منذ ألحقتني الرغبة بجملتهم، ووصلت العناية بيني وبينهم - في أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي فتتين: من مُطنب في تقرّظه، منقطع إليه بجملته، منحط في هواه بلسانه وقلبه، يلتقي مناقبه إذا ذُكرت بالتعظيم، ويُشيع محاسنه إذا حُكِيت بالتفخيم، ويُعجّب ويعيد ويكرر، ويميل على من عابه بالزّراية والتقصير، ويتناول من ينقصه بالاستحقار والتجهيل؛ فإن عثر على بيت مختل النظام، أو نبه على لفظ ناقص عن التمام التزم من نُصرة خطئه، وتحسين زلله ما يُزيله عن موقف المعتذر، ويتجاوز به مقام المنتصر، وعائب يروم إزالته عن رُتبته، فلم يسلم له فضله، ويحاول حطّه عن منزلة بؤاه إياها أدبه؛ فهو يجتهد في إخفاء فضائله، وإظهار معاييه، وتتبع سقطاته، وإذاعة غفلاته".^(٢)

ويمكننا أن نقف على نظرة هذين الفريقين لشعر المتنبي من خلال وقوف أبي المرشد المعري على قول المتنبي: (الطويل)

لا يُحزِنُ اللهَ الأميرَ فَإِنِّي لَأُحْذُ مِنْ حَالَاتِهِ بِنَصِيبٍ

حيث يقول: "قال الشيخ أبو العلاء: في هذا البيت خرم، ولم يخرم أبو الطيب إلا في موضعين أحدهما هذا والآخر: (إِنْ تَلُكُ طِيءٌ كَانَتْ لِثَاماً)،

(١) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: أبو منصور الثعالبي (عبد الملك بن محمد)، تحقيق: د. مفيد محمد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الأولى، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م، ١/ ١٥٢.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه . القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البحايي، عيسى البابي الحلبي ص ٣.

وقال أبو علي ابن فورجة: هذا البيت ظاهر اللفظ والمعنى، وإنما حملني على إيراده أنني قرأت أوراقاً قد وسمت بمساوي المتنبّي، أنشأها الصاحب كافي الكفاءة أبو القاسم، قد ارتكب فيها شيئاً من المزج عجيباً، ليس من طريقة العلم، ولا مما أفاد غير خيلاء الوزارة وبذخ الولاية، ولعمري لو لم يرو عنه هذا الكتاب لكان أجمل بمثله، إذ كان لم يتعد فيه التهزؤ الفارغ والكلام اللغو، حتى إنه ما يكاد ينتقص بيتاً من الأبيات التي نغمها على أبي الطيب بما يفيد معرفة، مخطئاً فيه أو مصيباً، إلا مواضع يسيرة كأنها عثار منه بالجد لا عمد، وهذه رسالة عملها في صباه والنزق حداه على إظهارها وما أجدر مريد الخير بكتمانها عليه".^(١)

فأبو العلاء قد وقف عند تحديد المأخذ الموسيقي، دون رغبة في قدح شاعره، بينما علل ابن فورجة لإيراده هذا النقد، وكأن الذي يعنيه هو نقد الناقد (الصاحب ابن عباد)، وليس نقد المتنبّي، في حين أن الصاحب لم يذهب في غير هذا المذهب بأكثر مما ذهب المعري.

(١) تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبّي: اختصار أبي المرشد سليمان بن علي المعري، تحقيق: مجاهد محمد محمود الصواف ومحسن غياض عجيل، دار المأمون للتراث، دمشق وبيروت، ١٩٧٩، ص ٥١-٥٢، والبيت الأول في ديوان أبي الطيب المتنبّي، تحقيق: د. عبد المنعم خفاجي، سعيد جودة السحار، د. عبدالعزيز شرف، مكتبة مصر، ص ٣٣، والشطر الذي بعده صدر بيت للمتنبّي في ديوانه، ص ٤١٤، وقد تكرر في القصيدة على النحو الآتي:

لَئِنْ تَلَّكَ طَيِّئٌ كَانَتْ لِإِمَاماً فَأَلَامُهَا رَيِّعَةً أَوْ بَنُوهُ
وَإِنْ تَلَّكَ طَيِّئٌ كَانَتْ كِرَاماً فَوَرْدَانٌ لِعَيْرِهِمْ أَبُوهُ

رابعاً: الرواية

لا نستطيع أن نغفل دور الرواية في إحداث اللبس والتغيير، وما يترتب عليهما من تغيير في موسيقى الشعر، إذ إن نسيان الراوي الكلمة أو بعض حروف من البيت، طالما كان عاملاً من عوامل النقد الموسيقي، حتى لو رجع الراوي أو الشاعر إلى الوجه العروضي الصحيح بعد ذلك، وليس بعيداً عنا ما حدث للنابعة فيما رواه ابن سلام الجمحي بقوله: "ولم يقو من هذه الطبقة ولا من أشباههم إلا النابعة في بيتين، قوله:

أَمِنْ آلِ مِيَّةٍ رَائِحٌ أَوْ مُعْتَدِي عَجَلَانٍ، ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مَزُودٍ
زَعَمَ الْبَوَارِخُ أَنَّ رَحَلْتَنَا غَدًا وَبِذَاكَ خَبَرْنَا الْغَدَافُ الْأَسْوَدُ
وقوله:

سَقَطَ النَّصِيفُ وَلَمْ يَرِدْ إِسْقَاطُهُ فَتَنَاوَلْتُهُ وَاتَّقَنَّا بِالْيَدِ
بِمَخْضَبٍ رَخِصَ كَأَن بَنَانَهُ عَنَّمْ يَكَادُ مِنَ اللَّطَافَةِ يَعْقُدُ
فقدم المدينة، فعيب ذلك عليه، فلم يأبه لهما حتى أسمعوه إياه في غناء - وأهل القرى ألطف نظراً من أهل البدو، وكانوا يكتبون، لجوارهم أهل الكتاب - فقالوا للجارية: إذا صرت إلى القافية فرتلي، فلما قالت: (الغداف الأسود) و(يعقد) و(باليد)، علم وانتبه، فلم يعد فيه، وقال: قدمت الحجاز وفي شعري صنعة، ورحلت عنها وأنا أشعر الناس".^(١)

(١) طبقات فحول الشعراء: ١/ ٦٧، ٦٨.

ويبدو التوجيه النقدي الشفيف هنا واضحاً كأروع ما يكون، إذ إنه لم يعتمد الدخول في صدام مع المبدع، حتى لا يكون حجر عثرة في طريقه، وإنما تعامل معه بالحيلة التي نتج عنها إحساس الشاعر بالخطأ وعدوله عنه.

والتقييد بالكتابة من الحضر في قول ابن سلام يمكن أن يقفنا على إحساس الشعراء بخطر الرواية لما يمكن أن تحدثه في البيت من تغيير، على النحو الذي يبدو واضحاً في قول ذي الرمة لموسى بن عمر: "اكتب شعري، فالكتاب أحب إلي من الحفظ؛ لأن الأعرابي ينسى الكلمة وقد سهر في طلبها ليلته، فيضع في موضعها كلمة في وزنها، ثم ينشدها الناس، والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاماً بكلام" (١).

وإذا كانت الرواية التي عناها ذو الرمة رواية على قدر كبير من الوعي الموسيقي، بحيث يستطيع الراوي فيها أن يضع مكان الكلمة كلمة على وزنها - فإن كثيراً من الروايات التي سجلها النقد العربي لم يكن يتوفر لها هذا الراوي، ومن ثم وقع فيها اضطراب موسيقي، وقف أمامه النقد العربي وقفات تقويمية جيدة، تبدو لنا أول ما تبدو في قول ابن رشيق فيما عرف في العروض - ب (الخرم):

"وقد يأتون بالخرم كثيراً وهو ذهاب أول حركة من وتد الجزء الأول من البيت وأكثر ما يقع في البيت الأول، وقد يقع قليلاً في أول عجز البيت، ولا يكون أبداً إلا في وتد، وقد أنكره الخليل لقلته فلم يحزه، وأجازه الناس، أنشده الجوهري:

قدمت رجلاً فإن لم تزع قدمت الأخرى فنلت القرار

(١) الحيوان: الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢م، ١ / ٤١.

وأنشد أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري لامرئ القيس:

لقد أنكرتني بعلبك وأهلها وابن جريح كان في حمص أنكرا

هكذا روايته، ورواه غيره (ولابن جريح) بغير حرم^(١).

كما يبدو هذا الاضطراب الموسيقي أيضاً في قول ابن رشيق: وأنشد
الصاحب بن عباد قال: "أنشدني علي بن المنجم، قال: أنشدني أبو الغوث
لأبيه:

وأحق الأيام بالأنس أن يؤثر فيه يوم المهرجان الكبير

وأنا أقول: إن أبا الغوث جاء من قبله الخذلان في هذه الرواية، فويل
للآباء من أبناء السوء، ودع المثل القديم، ولا أظن البحري قال إلا:^(٢)

وأحق الأيام بالأنس أن تؤثر فيه يوم المهرجان الكبير

فابن رشيق قد عاب على الابن خذلان أبيه في رواية الأبيات، فكيف
بمن لم يسمع البيت من قائله، وإن كان قول الصاحب (أبناء السوء) يمكن
أن يُخرَج على أنه يعنى به الأبناء الذين لا علم لهم بأسس الشعر، إذ ليس
شرطاً أن ينجب الشاعر شاعراً أو راوية.

والذي يدل أيضاً على أن التصرف في الرواية قد يخرج بالبيت من
عروض الشعر ويدخله في الاضطراب ما رواه ابن رشيق في تعليل وقوع

(١) العمدة: ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الخامسة،
١٩٨١م، ١/١٤٠، ١٤١.

(٢) السابق: ٢/٢٤٩، والكشف عن مساوئ شعر المتنبي، ص ٣٦.

الخزم^(١) بقوله: "وقال عبدالكريم بن إبراهيم: مذهبه في الخزم أنه إذا كان البيت يتعلق بما بعده وصلوه بتلك الزيادة بحروف العطف التي تعطف الاسم على الاسم والفعل على الفعل والجملة على الجملة، وأخذ الخزم من خزمة الناقة، ومن شأنهم مد الصوت فجعلوه عوضاً من الخرم الذي يحذفونه من أول البيت.

وقد قال غيره: إنما أسقطوه كأنهم يتوهمون أنه في السكته؛ فلذلك جعلوه في التودد المجموع؛ لأن المفروق لو أسقطوا حركته الأولى لبقى أوله ساكناً، ولا يبتدأ بالساكن، فيسقط أيضاً، والسكته لا تحتمل عندهم إلا حرفاً واحداً؛ وهذا اعتلال مليح بين جدًّا^(٢).

كما يبدو ذلك أيضاً في قول الصاحب بن عباد: "فأنشد (يعني ابن العميد) قصيدته (يعني البحترى) التي أولها:

ظَلَمَ الدَّهْرُ فِيكُمْ وَأَسَاءَ فَعَزَاءَ بَنَى حُمَيْدَ عَزَاءَ
إِلَى أَنْ انْتَهَى مِنْهَا إِلَى قَوْلِهِ:

وَلَمَّاذَا تَبَّعَ النَّفْسَ شَيْئاً جَعَلَ اللَّهُ الْفَرْدُوسَ مِنْهُ جَزَاءَ

(١) أما الخزم: فزيادة يذكرونها ويستعملونها في أوائل الأبيات، يُعْتَدُّ بها في المعنى ولا يُعْتَدُّ بها في الوزن، وإذا أُريدَ التقطيعُ خُذِفَتْ تلك الزيادة، وهي تُستعملُ في جميع البحور، وأكثر ما يقع الخزم بحرف أو حرفين من حروف العطف أو حروف المعاني. الإقناع في العروض وتخريج القوافي ص ١١١.

(٢) العمدة: ١/ ١٤٣.

فقلت: هو كما قال سيدنا (أي خارج على الوزن)، لأن البيت من الخفيف وفيه زيادة سبب، قال ننشده: جعل الله الخلد منه جزاء، فيستقيم^(١)."

قال الآمدي: "وقد جاء في شعر البحري بيتٌ هو عندي أقبح من كل ما عيب به أبو تمام في هذا الباب، وهو قوله:

ولماذا تتبّع النفس شيئاً جعل الله الفردوس منه بواء
وكذلك وجدته في أكثر النسخ وهذا خارج عن الوزن، والبيت من العروض هو البيت الأول من الخفيف وهو سداسيٌّ وزنه:
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
وتقطيعه:

ولماذا تتبّعن جعلللاهل فردوسمن
فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
فحذف ألف (فاعلاتن) الأولى والثانية والأخيرة فصارت (فاعلاتن)،
وسين (مستفعلن) الأولى فصارت (مفاعلن)، وذلك كله زحاف جائز، وزاد
في البيت سبباً، وهو حرفان: الهاء من اسم الله عز وجل، واللام من لفظ
الفردوس، وهو إكفاء، ولا أعرف مثل هذا البيت، وقد رأيت في بعض النسخ

(١) مساوي شعر المتنبي: ص ٣٦.

"جعل الله الخلد منه بواء" فإن يكن هكذا قال فقد تخلص من العيب،
ويكون تقطيع البيت:

جعلللا / هلخلد من / هبواء

فعلاتن / مستفعلن / فعلاتن^(١)

وقول الآمدي يصدق من الناحية النظرية، أما عند التطبيق فكلامه فيه
نظر من جهتين: أولها أن قوله: فحذف ألف (فاعلاتن) الأولى والثانية
والأخيرة غير صحيح، والصواب الأولى والثالثة والأخيرة، وثانيها. أن قوله: "وزاد
في البيت سبباً، وهو حرفان: الهاء من اسم الله عز وجل، واللام من لفظ
الفردوس، وهو إكفاء" غير صحيح إذ إن الإكفاء معروف بأنه "اختلاف
حرف الروي في قصيدة واحدة، وأكثر ما يقع ذلك في الحروف المتقاربة"^(٢).

(١) الموازنة للآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، الرابعة ١ / ٤٠٨، ٤٠٩.

(٢) الإقناع في العروض: ص ١١٥.

المبحث الثاني

أنماط النقد الموسيقي

إذا كانت غاية النقد الموسيقي هي الوقوف على مدى التزام الشاعر بقواعد العروض العربي أو خروجه عليها، مع محاولة التعليل الجيد لهذا الخروج - فإن هذه الغاية قد جعلت النقد الموسيقي في الأدب العربي يسير في اتجاهين أساسيين يشكلان نظريته:

فإما أن يأتي النقد في شكل مآخذ يأخذها الناقد على الشاعر إذا ما أحس الناقد بخلل موسيقي في البيت الشعري، سواء أخالف قاعدة أو قياساً أم لم يخالف، وإما أن يأتي في صورة وضع أطر تضبط العملية الإبداعية قبل أن يقع الشاعر فيها، يقول حازم: "ووقع هذه العلل والتغاير في عروض وعروض وضرب وضرب من أعاريض الأوزان التي قدمت ذكرها وضروبه على التفصيل يعرفها من تلقاء نفسه من له ذوق صحيح وحصل له قسط مقنع من الاستقراء، وشدا مع ذلك شيئاً من هذه الصناعة، ومن لم يكن له ذوق ولا استقراء الأوزان فليتلو عرفان ذلك من الكتب المؤلفة في العروض، فإنهم حصروا عامة ما نوعت العرب إليه نهايات الأشطار من أبنية أوزانها من الأعاريض والضروب".^(١)

والملاحظ أن النقد الموسيقي في هذين الاتجاهين لم يكن على درجة واحدة من الدقة والجودة، إذ إنه طالما كان يتردد بين الذوق والقاعدة، ومن

(١) منهاج البلاغ: ص ٢٤٤.

ثم كان يصحب الحكم النقدي مزيد من التعليل في كثير من الأحيان التي يلجأ فيها إلى القاعدة، في الوقت الذي يتم فيه إهمال المصطلح العروضي أو الخلط بينه وبين مصطلحات شبيهة في النقد الذوقي.

فإذا ما وقفنا مع (الخرم) كمثال من أمثلة الزحاف التي وقف أمامها نقادنا وقات نقدية جيدة - ظهر لنا إلى أي مدى تفاوتت نظرة هؤلاء النقاد لهذا اللون، في انطلاقها من الذوق أو من القاعدة، ففي جانب الذوق يبدو قول أبي العلاء المعري: "وتلك النائبة هي الخرم الموجود في أوائل الأشعار كما قال ساعدة:

فِيمَ نَسَاءُ الْحَيِّ مِنْ وَتْرِيَّةٍ سَفَنَجَةٍ كَأَنَّهَا قَوْسٌ تَأْلِبُ

وهو في شعر الجاهلية وأهل الإسلام، ألا ترى أن عين (عدة) سلمت من الحذف وكذلك زاي (زنة)؟ وإن حذف متوسط فحذفه شاذ، وإنما يكثر حذف الأطراف والأوائل، كما حذفوا فيما اعتلت فاءه ولامه فقالوا في المعتل اللام: برة وقلة ودم ويد".^(١)

فأبو العلاء لم يطلعنا على الأسس الموسيقية التي عد بها الخرم عيباً، لأن همه كان منصباً على قياس الحذف في الخرم على عادة العرب في حذف الأطراف والأوائل، وشدوذ الحذف في الوسط.

وفي جانب القاعدة يبدو تحديد القاعدة في (الخرم)، والصور قليلة الاستعمال التي يمكن أن يظهر عليها، إضافة إلى المانعين لوقوعه - يبدو

(١) رسالة الصاهل والشاحج: أبو العلاء المعري، تحقيق: د. عائشة عبدالرحمن، دار المعارف، الثانية، ١٩٨٤م، ص ٤٤٢.

كل ذلك في قول ابن رشيق: "وقد يأتون بالخرم كثيراً وهو ذهاب أول حركة من وتد الجزء الأول من البيت وأكثر ما يقع في البيت الأول، وقد يقع قليلاً في أول عجز البيت، ولا يكون أبداً إلا في وتد، وقد أنكره الخليل لقلته فلم يجزه، وأجازته الناس، أنشده الجوهري:

قدمت رجلاً فإن لم تزع قدمت الأخرى فملت القرار
وأنشد أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري لامرئ القيس: (الطويل)

لقد أنكرتني بعلبك وأهلها وابن جريح كان في حمص أنكرا
هكذا روايته، ورواه غيره (ولابن جريح) بغير خرم. فإذا اجتمع الخرم والقبض على الجزء فذلك هو الثرم، وهو قبيح، وهذان عيبان تدلّك التسمية فيهما على قبحهما؛ لأن الخرم في الأنف، والثرم في الفم، وإنما كانت العرب تأتي به لأن أحدهم يتكلم بالكلام على أنه غير شعر، ثم يرى فيه رأياً فيصرفه إلى جهة الشعر؛ فمن ههنا احتمال لهم وقبح على غيرهم، ألا ترى أن بعض كتاب عبدالله بن طاهر عاب ذلك على أبي تمام في قوله:

هن عوادي يوسف وصواحيبه

على أنه أولى الناس بمذاهب العرب.^(١)

فلا نستطيع هنا أن نغفل إشارة ابن رشيق الجيدة إلى الأصل اللغوي للخرم، ثم محاولة فلسفته تدليلاً على قبحه ونفور العرب منه في قوله (وإنما

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ١ / ١٤٠، ١٤١. وبيت أبي تمام من قصيدة له يمدح

عبدالله بن طاهر بن الحسين، ومطلعها:

هنّ عوادي يوسف وصواحيبه فعزماً فقدماً أدرك السؤل طالبه

كانت العرب تأتي به لأن أحدهم يتكلم بالكلام على أنه غير شعر، ثم يرى فيه رأياً فيصرفه إلى جهة الشعر)، إلا أنها تظل إشارة فلسفية ذوقية، لا يدعمها مستند مادي، مثل الذي نجده في إشارة المظفر بن الفضل العلوي الرائعة: "وأكثر ما يُحذف للحرّم حروف العطف مثل الواو وأحواتها وإن كان الحرّم يجيء بغير ذلك، وقد أجاز بعض العروضيين الحرّم في أول النصف الثاني من البيت وشبّهه بأول البيت وأنشد عليه قول امرئ القيس: (المتقارب)

وعَيْنُ لَهَا حَدْرَةٌ بَدْرَةٌ شُقَّتْ مَا فِيهَا مِنْ أُخْرٍ
أراد أن يقول: (وشُقَّتْ) وأنشدوا في حرّم أول البيت وفي أول النصف الثاني منه، وهو غير مُستحسن ولا ينبغي العمل به، قول الشاعر: (الوافر)

أُبْدَلَنِي بَتَيْمِ اللَّاتِ رَبِّي حَنْظَلَةَ الَّذِي أَحْيَا تَيْمًا
أراد أن يقول: (وأُبْدَلَنِي - بحنظلة) فحذف الواو من أول النصف الأول، والباء من أول النصف الثاني.

وحديث أبي تمام مع أبي سعيد المَكْفُوف، لما عُرِضَتْ عليه قصيدته البائية التي مدح بها عبدالله بن طاهر، وإنكاره الحرّم في أول البيت منها معروف لأنّ العلماء بالشعر لا يستحسنونه وإن كان مُجَوِّزاً مُستعملاً وهو قوله: (١)

هُنَّ عَوَادِي يَوْسُفٍ وَصَوَاحِبُهُ فَعَزَمًا فَقَدِمًا أَدْرَكَ الثَّارَ طَالِبُهُ

(١) نضرة الإغريض في نصره القريض: المظفر بن الفضل العلوي، ٥٨٤ - ٦٥٦ هـ، تحقيق. نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، الثانية، ١٩٩٥ م، ص ٢٨٩ - ٢٩٠.

فإشارة المظفر السابقة إلى كثرة وقوع الخرم إشارة جيدة، تدعمها نظرة العربي إلى حروف العطف زيادة وحذفاً، كما تدعمها الشواهد الشعرية لفحول الشعراء، كامرئ القيس وأبي تمام والمتنبي الذي يقول صاحب عن شعره: "ليس في شعر أبي الطيب خرم إلا في موضعين أحدهما (لا يُحزِنُ اللهُ الأميرَ فَإِنِّي)، والثاني (إِنَّ تَكُ طَيِّئٌ كَانَتْ)".^(١)

ويلاحظ أن النقد الموسيقي لم يكن يقف عند شعر الشاعر فقط، وإنما كان كثيراً ما يتعداه إلى نقد الناقد، إذا لم يكن هذا النقد دقيقاً في مراعاة أصل القاعدة، على النحو الذي يبدو في قول أبي يعلى التنوخي: "وذكر ابن دريد الخرم ومثله بقول عنتره: (الكامل)

وَلَقَدْ نَزَلَتْ فَلَا تَظُنِّي غَيْرُهُ مَنَّى بِمَنْزِلَةِ الْمُحَبِّ الْمُكْرَمِ
وهذا عيب في حكم العروض يقال له الوقص، لأن (متفاعِلن) إذا أعيدت إلى (مفاعِلن) سمي الجزء موقوصاً، وقد عيب ذلك من ابن دريد لما تقدم من أن الخرم لا يكون إلا في تلك الأوزان الخمسة، وبيت عنتره من الكامل"^(٢)

فالتنوخي قد عاب على ابن دريد قوله بدخول الخرم في الكامل، لأن الكامل لا يبدأ بوتد مجموع، غير أن مما يعكر على ما ذهب إليه التنوخي

(١) الإقناع في العروض: ص ١١٩، وقد سبق تخريج الشطرين.

(٢) القوافي والأوزان الخمسة هي (الطويل والوافر والهزج والمضارع والمتقارب).

وغيره - إضافة إلى قول ابن دريد - قول أبي عبيد البكري في (سمط اللآلي)
في قول الشاعر: (الكامل)

سل المنازل كيف صرم الراحل أم هل تبين رسومها للسائل
عرجت أسألها بقارعة الغضا وكأنها ألواح سيف ثامل
هكذا رواه أبو حاتم وأبو جعفر ابن حبيب وغيرهما، قالوا: " (سل
المنازل) هذا مزاحف وهو جائز، أقول وهذا الزحاف هو الذي يسمّى
الخرم"^(١).

وهذه الأقوال تجعلنا نعيد النظر في صلاحية الخرم للدخول في بحر
الكامل حتى وإن لم يبدأ البحر بوتد مجموع، لأن العبرة بالنشاز الموسيقي
المرتّب على تغيير التفعيلة من (متفاعِلن) إلى (مفاعِلن)، وهو ما لم يحدث
في الأمثلة السابقة، لأن العبرة في النقد في بحر الكامل بدخول الخرم في
التفعيلة المضمرّة (مُتفاعِلن) وليس أي تفعيلة، لأنه يترتب على دخوله التفعيلة
المضمرّة الابتداء بالسّاكن، وهو لا يجوز في لغة العرب إطلاقاً.

ومما يؤكد ذلك شهادة ياقوت الحموي بالبراءة للحسين بن أحمد
الفارسي بقوله: "ومما يشهد بصفاء ذهنه وخلوص فهمه: أنه سئل - قبل أن
ينظر في العروض - عن خرم (متفاعِلن)، فتفكر وانتزع الجواب فيه من النحو،
فقال: لا يجوز، لأن (متفاعِلن) ينقل إلى (مستفعلن) إذا أضمر، فلو خرم

(١) سمط اللآلي: أبو عبيد البكري، تحقيق: عبدالعزيز الميمني، الهيئة العامة لقصور الثقافة،
٢٠٠٩م، (الذخائر ١٨٤)، ١ / ٨٤.

لتعرض للابتداء بالساكن. إذا الحرم: حذف الحرف الأول من البيت،
والإضمار تسكين ثانية.^(١)"

مما سبق يتبين لنا أنه يمكن الاطمئنان إلى أن أنماط النقد الموسيقي
في الأدب العربي يمكن ردها إلى لونين من ألوان النقد يتمثلان في: (النقد
الدوقي) و(النقد القاعدي)، على ما يتضمنه البيان التالي:

أولاً: (النقد الدوقي)

يبدو تركيز النقاد في الجانب الدوقي على الحس الموسيقي أكثر من
تركيزهم على القاعدة، ربما لاجتماع أكثر من عيب في القصيدة، وأنفة النقاد
إزاء هذا التداعي من الوقوف أمام كل عيب على حدة، أو لأن القاعدة
العروضية لم تكن تعد من يتنكر لها، نتيجة عدم العلم أو تداخل المصطلح
في كثير من الأحيان.

فالمظهر الأول يتجلى في وقوف النقاد أمام ظاهرة (التخليع)، وكيف
تعددت رؤاهم في تحليل المزلق الواحد، أو في نظرتهم إليه، مستندين إلى
هدى من التسمية حيناً، ومهملين لها حيناً، ففي عرض الرؤية التي تضع
التسمية الإجمالية في اعتبارها، يبدو لنا قول ابن سنان الخفاجي: "فإن
زاحف بعض الأبيات أو جعل الشعر كله مزاحفاً حتى مال إلى الانكسار

(١) معجم الأدباء أو إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب: أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الرومي
الحموي، دار الكتب العلمية، بيروت، الأولى، ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م، ٢ / ٤١٥.

وخرج من باب الشعر في الذوق كان قبيحاً ناقص الطلاوة، كقصيدة عبيد بن الأبرص: (مخلع البسيط)

أفقر من أهله ملحوب

وكقول ابن يعفر: (البسيط)

إننا ذمنا على ما خيلت سعد بن زيد وعمرأ من تميم
وضبة المشتري العار بنا وذاك عم بنا غير رحيم
ونحن قوم لنا رماح وثروة من موال وصميم
فإن هذا غير مستحسن لأنه خارج عن أسلوب المنظوم والمثثور، وإن كان في العروض مستقيماً^(١).

فالاحتكام إلى الذوق في قول ابن سنان يبدو هو الأساس الذي أقيم عليه الاستنكار في الشواهد الشعرية، حتى وإن كان الشعر غير خارج على حدود العروض، في حين نجد الاستنكار - في الشواهد ذاتها - قائماً على قرب الأبيات من النثر، نتيجة تكثيف العلل، التي أخرجتها عن النسق الموسيقي المتعارف عليه في الصورة العروضية - في قول ابن رشيق: "ومنه قبيح مردود لا تقبل النفس عليه، كقبح الخلق واختلاف الأعضاء في الناس وسوء التركيب، مثله قصيدة عبيد المشهورة: (أفقر من أهله ملحوب)، فإنها

(١) سر الفصاحة: ص ١٩٢، ١٩٣.

كادت تكون كلاماً غير موزون بعلّة ولا غيرها، حتى قال بعض الناس: إنها خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها".^(١)

وقد أجاد قدامة بن جعفر حين ركز على الذوق والقاعدة في آن معاً في قوله: "التخليع وهو أن يكون قبيح الوزن قد أفرط قائله في تزييفه، وجعل ذلك بنية للشعر كله، حتى مال إلى الانكسار، وأخرجه عن باب الشعر الذي يعرف السامع له صحة وزنه في أول وهلة، إلى ما ينكره حتى ينعم ذوقه، أو يعرضه على العروض فيصح فيه، فإن ما جرى من الشعر هذا المجرى ناقص الطلاوة، قليل الحلاوة، وذلك مثل قول الأسود بن يعفر: (البسيط)

إنا ذمنا على ما خيلت سعد بن زيد وعمراً من تميم
وضبة المشتري العار بنا وذاك عم بنا غير رحيم
... ومثل قول عروة بن الورد:

يا هند بنت أبي ذراع أخلفتني ظني ووترتني عشقي
ونكحت راعي ثلة يثمرها والدهر فائته بما يبقى
ومثل قصيدة عبيد بن الأبرص، وفيها أبيات قد خرجت عن العروض البتة، وقبح ذلك جودة الشعر، حتى أصاره إلى حد الرديء منه، فمن ذلك قوله: (مجزوء البسيط)

والمرء ما عاش في تكذيب طول الحياة له تعذيب

(١) العمدة: ١ / ١٤٠.

فهذا معنى جيد ولفظ حسن، إلا أن وزنه قد شانه وقبح حسنه، وأفسد جیده، فما جرى من التزحيف هذا المجرى في القصيدة، أو الأبيات كلها أو أكثرها، كان قبيحاً من أجل إفراطه في التخليع واحدة، ثم من أجل دوامه وكثرته ثانية، وإنما يستحب من التزحيف ما كان غير مفرط، أو كان في بيت أو بيتين من القصيدة من غير توال ولا اتساق، ولا إفراط يخرج به عن الوزن، مثل ما قال متمم بن نويرة:

وفقد بني أم تداعوا فلم أكن خلافهم لأستكين وأضرعا^(١)

فهذا بصر جيد بأصول النقد من قدامة بن جعفر، جعله يؤصل ويعلل ويدلل على التعليل، بما لا نملك معه إلا التسليم بالقاعدة مأخوذين بالتدرج النقدي الجيد الذي أخذنا من الإشارة إلى محاولة خداع المتلقي بصحة الوزن وموافقة العروض، إلى التمثيل بأكثر من مثال شعري للتدليل على ذلك، إلى الدقة في الحكم على قصيدة عبيد بن الأبرص، وعدم رميها بالنقائص جملة واحدة، لأن مكن الغمز في فنيته راجع إلى أن فيها أبياتاً قد خرجت عن العروض البتة رغم جودة معانيها، كقول الشاعر:

والمرء ما عاش في تكذيب طول الحياة له تعذيب

ثم الخلوص من ذلك كله إلى أن العيب في التخليع هو دوامه وكثرته، لأن التخليع قد دخل في بعض القصائد لكنه لم يستطع أن يفعل بها ما فعله بقصيدة عبيد، لأن دخوله لم يكن يتعدى البيت أو البيتين من غير توال، كما حدث في قصيدة متمم بن نويرة.

(١) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، الثالثة، ١٩٧٩م، ص ١٨١، ١٨٢.

وفي عرض الرؤية التي لا تضع التسمية في اعتبارها، نجد الاحتكام فيها إلى الذوق أو الاستحسان العقلي هو السمة الغالبة على هذه الرؤية، على النحو الذي يبدو لنا من قول أبي العلاء المعري: "وقصيدة عبيد: (أقفر من أهله ملحوب)، وزنها مختلف وليست موافقة لمذهب الخليل في العروض".^(١)

إذ إن هذا القول من المعري قد أخرج القصيدة عن عروض الخليل جملة واحدة، دون أن يستطرد في بيان الأسباب، اللهم إلا إشارته إلى أن وزنها مختلف، بينما نجد الذوق الذي أخرج القصيدة عن حدود أوزان الخليل عند حازم - ذوقاً معللاً، يحتكم إلى نسبة المتحركات والسواكن في البيت، ومن ثم تخرج هذه القصيدة عن العروض، لأن نسبة السواكن "قد تناهت في الكثرة، فكانت أربع أحماس المتحركات، ولا يمكن أن تكون نسبة السواكن من المتحركات أكثر من هذا، فلهذا اقتضى النظر البلاغي أن يجعل وزناً برأسه، وليس أخذ هذا الوزن عن العرب يثبت".^(٢)

وعلى النحو ذاته نقف على قول الأخفش: "وفي الشعر الرَّمْل، وهو عند العرب عيبٌ. وهو ممّا تسمّي العرب، وهو كلّ شعر مهزول، ليس بمؤلّف البناء. ولا يحدّون في ذلك شيئاً، وهو نحو قول عبيد: (مخلع البسيط)

أقفر من أهله ملحوبُ فالقطيّاتُ فالذنوبُ

ونحو قول ابن الرّبعري: (الهمز)

ألا لله قـوْمٌ و لدتْ أختُ بنى سهم

هشامٌ وأبو عبد منافٍ مدرّة الخضم

(١) الفصول والغايات: أبو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان المعري، تحقيق: محمود حسن زنتي، دار الآفاق الجديدة، ١٩٣٨م، ص ١٣١.

(٢) منهاج البلغاء: ص ٢٣٩، ٢٤٠.

وعامة المجزوء يجعلونه رملاً، وفيه التحريد، ولا يحدثون فيه شيئاً، إلا أنهم يريدون به غير المستقيم، مثل الحرد في الرجلين.^(١)

فالأخفش - وهو عروضي صرف - قد ابتعد عن تحديد القاعدة العرضية إلى الذوق، ومن ثم وجدناه يقول إن الأبيات فيها (الرملة) وهو عيب، وهو كل شعر مهزول ليس بمؤلف البناء، أو أن فيها (التحريد) وهو غير مستقيم وهكذا.

فإذا ما وقفنا على ما قاله الخالديان، اتضح لنا كيف يحكم الذوق والاستحسان العقلي عند الوقوف على المأخذ الموسيقي، دون الاستناد إلى القاعدة، على ما يبدو من قولهما: "حدثنا ابن دريد عن أبي عبيدة، قال أبو حاتم: قال لي أبو عبيدة: تريد أن أنشدك شعراً يجمع لك فراسة الخيل؟ قلت: نعم، فأنشدني: (المنسرح)

ذاك وقد أذعُرُ الوحوشَ بصلِّ ستِ الخدِّ رحبٍ لبائهُ مُجَزَّرُ

طويل خمسٍ قصيرٍ أربعةٍ عريض ستٍّ مقلَّصٍ حشُورُ

(١) كتاب القوافي لأبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، تحقيق: د. عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم بدمشق، ١٩٧٠م، ص ٦٧، ٦٨. والحرد في الرجلين "مصدر الأخرَد الذي إذا مَشَى رَفَعَ قوائمه رفْعاً شديداً ويَضَعُها مكانها من شِدَّة قَطافته في الدَّوَابِّ وغيرها. وَحَرَدَ الرجلُ فهو أَحَرَدٌ إذا ثَقُلَتْ عليه دِرْعُهُ فلم يستطع الانبساط في المشي العين. كتاب العين: أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري (ت ١٧٠هـ) تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال ١٨٠ / ٣، والرملة في المشي من رمل رملاً ورملاً إذا هرول أساس البلاغة، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري جار الله (ت ٥٣٨هـ) تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الأولى، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م، ١ / ٣٨٧).

ذكر ابن قتيبة أنَّ هذا الشعر لا يخرج من العروض، ولا ندري على ما
يترك هذا القول، مع صحّة هذا الشعر في الذّوق وسلوكه في السّمع،
ويضطرب في الذّوق مثل:

أَقْفَرُ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبٌ فَالْقُطَيَّاتُ فَالذَّنُوبُ
ومثل: (السريع)

هَلْ بِالذِّيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمٌ لَوْ أَنَّ رَبْعاً نَاطِقاً كَلَمَ

وفي هاتين القصيدتين وغيرهما من الأبيات التي تحفو على السمع ولا
يصححها الذّوق عددٌ كثيرٌ، لو تتبعنا ذلك في هذين الشّعريين دون غيرهما
لكثر واتّسع ما يحفو عنه السّمع، إلّا أنّنا نعلم أنّهم لم يذكروا شيئاً من ذلك
إلّا بحجّة ناطقة ودليل صحيح، غير أنّ الذّوق يصحّح هذه الأبيات التي
قدّمنا ذكرها في صفة الفرس، ولا ينبو عنها السّمع لاطّرادها واستقامتها، وإن
كانوا قد ذكروا أنّها خارجة عن جميع الأعاريض التي أتت بها أشعار
العرب. (١)

أما المظهر الثاني الذي يرجع التركيز فيه إلى كون المصطلح غير واضح
المعالم، مما يجعله عرضة للتداخل مع مصطلحات شبيهة، فيمكن أن يتجلى
في وقوفنا على إسهامات نقادنا فيما عرف بـ (الإقعاد) الذي لا يتعلق بزحاف

(١) كتاب الأشباه والنظائر للخالدين (أبو بكر محمد بن هاشم، وأبو عثمان سعيد بن هاشم،
تحقيق: د. السيد محمد يوسف، الهيئة العامة لقصور الثقافة (الذخائر ٨١)، ٢٠٠٢ من
ج ٢/ ١٥٩ - ١٦١.

ولا قافية، بقدر ما يتعلق بالإخفاق في تلبية احتياجات السامع الموسيقية، ومدى اهتمام القدماء بالذوق، واحتكامهم إليه في كثير من الأمور التي لم تكن حددت بعد، ففي الإقعاد يتم دخول الشاعر في العروض من غير تقفية ولا تصريح، موهماً من يسمع النصف الأول أنه سوف يأتي بالثاني موافقاً له، ولكن الشاعر يأتي به على خلاف ذلك.^(١)

وقد تعددت مشارب النقد في الوقوف على طبيعة الإقعاد، بين من يضرب الصفح عن تسمية المصطلح أصلاً، ويمثله قول المبرد في قول الشاعر: (الكامل)

أبعد مقتل مالك بن زهير ترجو النساء عواقب الأظهار
"قوله: (أبعد مقتل مالك بن زهير)، مزاحف ناقص جزءاً، وهذا في هذه العروض جائز، وهي التي يقال لها المقطوعة في الكامل، ونظيره قول حميد بن ثور: (الكامل)

أبلغ أمير المؤمنين فإنّه طبّ يلوم المستليم ويعذر
أتى كبرت وأنّ كلّ كبير ممّا يظنّ به يملّ ويقبر^(٢)
وبعضهم يسوقه في إطار (الإقواء) أو (الإكفاء) منبهاً على أن ذلك من زعم بعض الناس، كما فعل ابن قتيبة حين قال: "قال أبو محمد: كان أبو

(١) ينظر: كتاب القوافي للقاضي أبي يعلى التنوخي، تحقيق: د. عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجي، الثانية، ١٩٧٨م، ص ٧٩.

(٢) التعازي والمراثي لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق: محمد الديباجي، دار صادر، الثانية، ١٩٩٢م، ص ٢٨٠.

عمرو ابن العلاء يذكر أن الإقواء: هو اختلاف الإعراب في القوافي، وذلك أن تكون قافية مرفوعةً وأخرى مخفوضةً، كقول النابغة: (البسيط)

قَالَتْ بَنُو عَامِرٍ خَالُوا بَنِي أَسَدٍ يَا بُؤْسَ لِلجَّهْلِ ضَرَّاراً لِأَقْوَامٍ
وقال فيها:

تَبْدُو كَوَاكِبُهُ وَالشَّمْسُ طَالِعَةٌ لَا النُّورُ نُورٌ وَلَا الإِظْلَامُ إِظْلَامٌ
وكان يقال إن النابغة الذبياني وبشر بن أبي خازم كانا يقويان، فأما النابغة فدخل يشرب فغنى بشعره ففطن فلم يعد للإقواء.

وبعض الناس يسمى هذا (الإكفاء)، ويزعم أن الإقواء نقصان حرف من فاصلة البيت، كقول حجل بن نضلة، وكان أسر بنت عمرو بن كلثوم وركب بها المفاوز، واسمها النّوار:

حَنَّتْ نَوَارٌ وَلَاتَ هَنَّا حَنَّتِ وَبَدَا الَّذِي كَانَتْ نَوَارٌ أَجْنَتْ
لَمَّا رَأَتْ مَاءَ السَّلَا مَشْرُوباً وَالْفَرْثُ يُعَصِّرُ فِي الْإِنَاءِ أَرْنَتْ
سمي إقواءً لأنه نقص من عروضه قوة، وكان يستوي البيت بأن تقول متشرباً، يقال: أقوى فلانُ الحبل إذا جعل إحدى قواه أغلظ من الأخرى، وهو حبلٌ قوي، مثل قول حميد: (الكامل)

أَنْتِ كَبَرْتَ وَأَنْ كُلَّ كَبِيرٍ مِمَّا يُضَنُّ بِهِ يَمَلُّ وَيَفْتُرُ
وكقول الربيع بن زياد: (الكامل)

أَفْبَعْدَ مَقْتَلِ مَالِكِ بْنِ زُهَيْرٍ تَرْجُو النِّسَاءُ عَوَاقِبَ الْأَطْهَارِ

ولو كان (بن زهيرة) لاستوى البيت. (١)

وبعضهم يسوق الإقعاد في إطار (الإقواء) لكنه ينبه في النهاية على تسمية الخليل له بالإقعاد، كما فعل ابن عبدربه حين قال: "وأما الإقواء والإكفاء فهما عند بعض العلماء شيء واحد، وبعضهم يجعل الإقواء في العروض خاصة دون الضرب، ويجعلون الإكفاء والإيطاء في الضرب دون العروض، فالإقواء عندهم أن تنقص قوة العروض، فيكون (مفعولن) في الكامل، ويكون في الضرب (متفاعلن) فيزيد العجز على الصدر زيادة قبيحة، فيقال: أقوى في العروض، أي أذهب قوته، نحو قول الشاعر: (الكامل)

لَمَّا رَأَتْ مَاءَ السَّلَى وَالْفَرْثَ يُعْصِرُ فِي الْإِنَاءِ أَرْنَتْ

ومثله: (الكامل)

أَفْبَعْدَ مَقْتَلِ مَالِكِ بْنِ زُهَيْرٍ تَرْجُو النِّسَاءُ عَوَاقِبَ الْأَطْهَارِ

والخليل يُسمى هذا المقعد. (٢)

وإذا كانت النظرة إلى الإقعاد على أنه لون من ألوان الإقواء فيها لون من الغموض والتداخل نتيجة اعتبار القدماء للبيت المصرع، ويقىنهم بأنه يدخله

(١) الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق: أحمد شاکر، دار الحديث، الثالثة، ٢٠٠١م، ٩٥ / ١، ٩٦.

(٢) العقد الفريد: أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، الثالثة ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م، ٥ / ٤٨٢، وكلمة المقعد مصحفة في الأصل.

من الإقواء وغيره ما يدخل القصيدة - إذا كان كذلك فإن النقد العربي لم يعدم من يهتم بتحديد المصطلح وتعدد أبعاده في كثير من الأحيان، فأبو العلاء المعري يشير في غير موضع من مؤلفاته إلى تسمية هذا اللون بالإقعاد فتراه يقول مثلاً: "والإقعاد في الكامل، مثل قول الربيع بن زياد: (الكامل)

أَفْبَعْدَ مَقْتَلِ مَالِكِ بْنِ زُهَيْرٍ تَرْجُو النِّسَاءُ عَوَاقِبَ الْأَطْهَارِ

وقد فسرت الإقعاد الذي قصد في العدو. (١)

ثم يشير صراحة في موضع آخر إلى عدم معرفة الخليل لهذا اللون فيقول: "وبيت الربيع بن زياد.. تسميه العرب المقعد، ولم يذكر هذا الفن من الشعر الخليل، وذكره الأخفش فيما أغفله الخليل. ويجب أن يكون اسمه على مذهب الخليل والأخفش: القطع؛ وروى عن أبي عبيدة أن مثل هذا يسمى الإقواء. (٢)"

ورغم هذه الجودة في قول المعري، إلا أننا لم نقف على أبعاد المصطلح كاملة إلا مع وقوفنا على ما قاله التنوخي وابن رشيق والمرزوقي، فإضافة إلى تحرير المصطلح في هذه الإسهامات النقدية، نجد وعياً نقدياً من ابن رشيق والتنوخي في تتبع صور الإقعاد في أبحر الشعر، والوصول إلى صلاحية ثلاثة أبحر لدخوله فيها هي (الكامل والطويل والخفيف)، ثم التمثيل لكل بحر بأكثر من مثال، على النحو الذي يبدو في قول ابن رشيق: "ومن التزحيف في الأوساط الإقعاد، وهو أن تذهب مثلاً نون (متفاعلاً) أو

(١) رسالة الصاهل والشاحج: ص ٥٩٥.

(٢) الفصول والغايات: ص ١٣٥.

(مستفعلن) في عروض الضرب الثاني من الكامل، وتسكن اللام، فيصير عروضه كضربه (فعلاتن) أو (مفعولن)، كما قال الشاعر، وهذا هو القطع عند أصحاب القوافي:

أَفْبَعْدَ مَقْتَلِ مَالِكِ بْنِ زُهَيْرٍ تَرْجُو النِّسَاءَ عَوَاقِبَ الْأَطْهَارِ

فجاء هذا على معنى التصريع وليس به، فهو عيب، وأقبح منه قول الآخر:

إني كبرت وإن كل كبير مما يضمن به علي ويقتـر
لأنه أتى بالعروض دون الضرب بحرف، لا لتوهم تصريع ولا إشكال،
وإنما نذكر مثل هذا ليجتنب إذا عرف قبحه، وجاء منه في الطويل قول
النابعة الذبياني:

جزى الله عبساً عبس آل جزاء الكلاب العاويات وقد

أنشده النحاس، وقول ضباب بن سبيع بن عوف الحنظلي:

لعمري لقد بر الضباب بنوه وبعض البنين حمة وسعال
هكذا روايته بالحاء غير معجمة، وهو الصحيح، وبعضهم يرويه (غمة)
بالغين معجمة، وزعم الجمحي أن الإقعاد لا يجوز لمولد، وقد أتى به
البحثري في عروض الخفيف، فقال يهجو شاعراً:

ليس ينفك هاجياً مضروباً ألف حد ومادحاً مصفوعاً

قياساً على قول الحارث بن حلزة الإشكري:

أسد في اللقاء ذو أشبال ورييع إن شنعت غبراء
وابن قتيبة يسمى هذا الزحاف إقواء^(١).

كما تبدو الجودة أيضاً في قول التنوخي: "وأما الإقعاد فهو يدخل في
العروض من غير تقفية ولا تصريح، يوهم سامع النصف الأول أن الشاعر يأتي
بالثاني موافقاً له، فيأتي به خلاف ذلك، مثال قول النابغة:

جزى الله عبساً عبس آل جزاء الكلاب العاويات وقد
فيظن سامع نصف هذا البيت أول وهلة أن الشاعر قد استفتح شعراً
مصرعاً من ثالث الطويل، ثم يأتي المنشد بنصفه الثاني فيكون مقيد ثاني
الطويل، لأن العروض في هذا البيت فعولن، وذلك لا يكون في الطويل إلا في
الثالث إذا كان مصرعاً، والضرب مفاعلن، وذلك لا يكون إلا لثانيه، ومثله:

إذا ما اتَّصَلْتُ قُلْتُ يَا آلَ تَمِيمٍ وَأَيْنَ تَمِيمٍ مِنْ مَحَلَّةِ أَهْوَذَا
ومنه قول عمر بن أبي ربيعة:

دُئِمَةٌ عِنْدَ رَاهِبٍ قَسَّيسٍ صَوَّرُوهَا فِي جَانِبِ الْمِحْرَابِ
فهذا من الخفيف وفيه تشعيث في العروض، وهو رد فاعلاتن إلى
مفعولن، وهذا لا يحسن إلا في التصريع، ومثله من الخفيف أيضاً:

أَسَدُ فِي اللَّقَاءِ دُوْ أَسْبَالٍ وَرَيِّعُ إِنْ شَعَبَتْ غَبْرَاءُ

(١) العمدة: ١/١٤٣، ١٤٤.

ومثله من الطويل لعامر بن جوين:

خَلِيلِي كَمْ بِالْجَزْعِ مِنْ مَلَكَاتٍ وَكَمْ بِالصَّعِيدِ مِنْ هِجَانٍ مُؤَبَّلَةٍ

ومثله:

وَمَصَابِ غَادِيَةٍ كَأَنَّ تِجَارًا نَشَرْتُ عَلَيْهِ بَرْقَهَا وَرِخَالَهَا

فالنصف الأول مصرع الكامل الثامن والنصف الثاني من الكامل الأول:

ومثله:

لَمَّا رَأَتْ مَاءَ السَّلَى مَشْرُوبًا وَالْفَرْثَ يُعَصِّرُ بِالْأُكُفِّ أَرْنَبَ

ومثله من الكامل أيضاً قول حميد:

إِنِّي كَبُرْتُ وَإِنَّ كُلَّ كَبِيرٍ مِمَّا يُظَنُّ بِهِ يَمَلُّ وَيَفْتَرُ

وهذا عند الخليل إقعاد، وعند أبي عبيد وأبي عبيدة إقواء.^(١)

والملاحظ أن اختلاف النقاد في تسمية (الإقعاد) كانت ترجع إلى اعتبارات مختلفة، فمن نظر إلى اختلاف شطري المطلع في التقفية رأى أن يسميه بـ (الإقواء) ملاحظة للمعنى اللغوي للإقواء، ففي القاموس المحيط "وَحَبْلٌ قَوْ مُخْتَلَفُ الْقُوَى. .. وَالْحَبْلُ جَعَلَ بَعْضُهُ أَعْلَى مِنْ بَعْضٍ، وَالشُّعْرُ خَالَفَ قَوَائِيَهُ يَرْفَعُ بَيْتٍ وَجَرَّ آخَرَ"^(٢)، ومن نظر إلى اختلاف العروض والضرب في مطلع البيت من الكامل (متفاعلن) . سماه بـ (القطع)، لأن

(١) القوافي للتنوخي: ص ٧٩ - ٨٢.

(٢) القاموس المحيط: مجد الدين الفيروزآبادي، دار الحديث، (قوة).

التفعيلة تحول به إلى (متفاعل)، ومن نظر إلى اجتماع العيين عروضاً وقافية سماه بـ (المقعد) تشبيهاً له بالمُقعد الذي لا يستطيع الحركة.

وتبدو إشارة ابن قتيبة إلى محاولة تصويب الخطأ بقوله (ولو كان بن زهيرة لاستوى البيت).^(١) تبدو هذه الإشارة على قدر هائل من الأهمية؛ إذ تمثل نواة المشاركة الجيدة التي استثمرها المرزوقي بعد ذلك، حيث قال: "وقوله (ابن زهير) جعل عروض الضرب الثاني من الكامل مقطوعة، ولو قال (زهير) لاستقام له وكان يكون متفاعلين، وهم يدخلون على الأعلام التغير كثيراً، لكنه مال إلى هذا وجعله فعلاتن، وقد فعل في أول المقطوعة مثل ذلك، لكنه في ذلك أعذر لأنه جعلها مصرعة، ولم يرض بأن يجعله فعلاتن حتى سكن العين منه وجعل (مفعولن)، ويسمى مقطوعاً مضمرًا، وفعل أيضاً مثله في قوله: (ومجنبات ما يذقن عذوفاً)، والعذر فيه كالعذر في قوله (أبعد مقتل مالك بن زهير)، ولو قال (عذوفة) لاستقام له، وربما مالوا إلى المزاحف من غير ضرورة، على ذلك قول المتنخل في الطائية:

أبيت على معار فاخرات بهن مُلوّب كدم العِباط

رووا أن كل العرب ترويه معار فاخرات بالتثنية، وإنما هو من الضرب الأول من العروض الأولى من الوافر: مفاعلتن مفاعلتن فعولن، فجعل مفاعلتن الثاني مفاعلين بالعصب، وهو في زحاف هذا البحر جائز، لكنه لو روى معارى بفتح الياء لسلم، ولم يفعل.^(٢)

(١) الشعر والشعراء: ٩٦ / ١.

(٢) شرح الحماسة للمرزوقي: ٩٩٣ / ١.

ففي قول المرزوقي نجد تعليلاً للتغيير في الأسماء بجواز تغيير زهير إلى (زهير)، واكتشاف الفعل ذاته في شطرة أخرى من قصيدة الربيع عند قوله: ومجنبات ما يذقن عذوفاً.

وإن كان يؤخذ على المرزوقي وقوفه في الإقعاد عند بحر الكامل فقط، وقد قال ابن قتيبة في البيت الثاني: "وليست هاهنا ضرورة فيحتاج الشاعر إلى أن يترك صرف معارٍ ولو قال: (يَيْبُتُ عَلَى مَعَارٍ فَأَخِرَاتٍ) كان الشعر موزوناً والإعراب صحيحاً، قال أبو محمد: وهكذا قرأته على أصحاب الأصمعي"^(١)

فإذا ما خرجنا من المزالق التي اصطلاح على تسميتها. وجدنا كثيراً من المزالق التي تحتكم إلى الذوق، وتثير جدلاً بين النقاد، حيث إن بعضهم لا يرى في كثير منها ما يستحق الوقوف أمامه، على النحو الذي يديه لنا قول الصاحب: "ثم ابتداءً (يعني أبا الفضل بن العميد) بذكر سقطات البحري فعد ما حرت فيه، وعجزت عن استيعاب حفظه وتقصيه، فمما علق بنفسه أن أنشد قصيدته التي أولها: (الطويل)

(متى تسالي عن عهده تجديه)

حتى انتهى إلى قوله فيها:

أبا غالب بالجوّد تذكر واجبي إذا ما غنى الباخلين نسيه

فإن قوله: (نسيه) مختل الإعراب بعيد من الصواب"^(٢)

فقد عارض ابن رشيق من قال بوقوع الاضطراب فيه بقوله: "ولست أرى به بأساً، هذا الشاعر أسكن الياء لما يقتضيه بناء القافية، فإذا أسكن الياء وما

(١) الشعر والشعراء: ٩٩ / ١.

(٢) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي: ٣٦، ٣٧.

قبلها مكسور لم تكن الهاء إلا مكسورة إتباعاً لما قبلها، لا سيما وهي طرف، وقد فعلوا مثل هذا في وسط الكلمة.. وقال رؤبة:

(كَأَنَّ أَيْدِيَهُنَّ بِالْقَاعِ الْقَرِقِ)

ولم يقل أَيْدِيَهُنَّ بالضم استثقالاً، وأيضاً فكأنه . أعني البحري - نوى الوقوف، ثم جر القافية كعادتهم في تحريك الساكن أبداً إلى الجر.^(١)

كما أن اتحاد المخرج أو قرب مخارج الحروف كان يشكل هو الآخر ملمحاً نقدياً جيداً، وضعه نقاد الشعر في اعتبارهم، أثناء وقوفهم مع الأبيات التي أحسوا فيها بنشاز موسيقي، على النحو الذي يبدو في قول الشاعر بن عباد في قول الشاعر: (الطويل)

كَرِيمٌ مَتَى أَمَدَحُهُ أَمَدَحُهُ وَالْوَرَى مَعِيَ وَمَتَى مَا لُمْتُهُ، لُمْتُهُ وَحَدِي
"اعلم أن أحد ما يحتاج إليه في الشعر سلامة حروف اللفظ من الثقل، وهذا التكرير في أَمَدَحُهُ، أَمَدَحُهُ مع الجمع بين الحاء والهاء مرتين، وهما من حروف الحلق، خارج عن حد الاعتدال، نافر كلّ النفاذ"^(٢)

فالنقد في البيت ذوقي صرف ينبع من إحساس الناقد بصعوبة نطق الحاء والهاء المتكررتين في كلمتين متتاليتين، بخاصة مع اختلاف حركة الحاء وتردها بين الفتح والسكون، وهو ما أكده صاحب معاهد التنصيص بقوله: "والشاهد فيه التنافر أيضاً، لما في قوله (أمدحه) من الثقل لقرب مخرج

(١) العمدة: ٢ / ٢٤٩.

(٢) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي: ٣٤، ٣٥.

الحاء من مخرج الهاء، لأن المخارج كلما قربت كانت الألفاظ مكدودة قلقة غير مستقرة في أماكنها، وإذا بعدت كانت بعكس الأول، ولهذا لم يوجد في كلام العرب العين مع الغين، ولا مع الحاء، ولا مع الخاء، ولا الطاء مع التاء، حذراً مما مر، وأيضاً فيه ثقل من جهة التكرار في أمدحه ولمته" (١).

بينما كان النقد ذوقياً ترشحه القاعدة في قول صاحب بن عباد: "ومن أبياته (يعني المتنبي) السنية الجماعية قوله: (الكامل)

لعظمت حتى لو تكون أمانة ما كان مؤتمناً بها جبرين
وقلب هذه اللام إلى النون أبغض من وجه المنون، ولا أحسب جبريل -
صلى الله عليه - يرضى منه بهذا المجاز المحرم، والله عز وجل أعلم، هذا
على ما في معنى البيت من الفساد والقبح." (٢)

فالنقد هنا كان نقداً ذوقياً رشحت له القاعدة، إذ إن "من عيوب القوافي
ترك التناسب: أن يكون الروي على حرفين متقاربين كما قال بعض العرب:
(الرجز)

بني إن البر شيء هين المنطق اللين والطعيم

وهذا من الشاذ النادر الذي لا يلتفت إليه" (٣).

(١) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: الشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباسي، تحقيق: محمد

محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، ١٩٤٧م، ج ١/ ٣٧.

(٢) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي: ص ٦٠.

(٣) سر الفصاحة: ص ١٨٧.

ناهيك عن أن تغيير الاسم بهذه الصورة قد ضاعف العيب في البيت، ورغم استساغة التغيير في الأسماء، إذ لم يسمع بتغيير (جبريل) إلى (جبرين)، وإنما سمع تغييرها إلى (جبرائيل)، ورغم كل هذا لا يخفى ما في حكم صاحب من قسوة على المتنبي، أدت إلى وصم البيت كله بفساد المعنى.

ثانياً: (النقد القاعدي)

ويعنى به ذلك النقد الذي ينطلق من القاعدة في رصد مأخذه، غير خاضع للذوق الخالص، لأن الناقد فيه يكون مهموماً بالحكم النقدي الذي نصب نفسه قاضياً فيه، ومن ثم فعمل الناقد هنا إما أن ينطلق من البيت محل النقد ثم يدير حوله النقد منطلقاً من القاعدة العروضية، وهذا دأب الناقد الأدبي، أو أن يسرد القاعدة العروضية، ثم يمثل لها بالشاهد الشعري، وهذا دأب كتاب العروض.

فمن النقد الذي ينطلق من البيت ملاحظة (القبض) في بحر الطويل، على النحو الذي يبدو من قول الآمدي في (الموازنة) في بيت أبي تمام: (الطويل)

وأنت بمصرٍ غايتي وقرايتي بها، وبنو أبيك فيها بنو أبي
"وهذا من أبيات النوع الثاني من الطويل، ووزنه (فعولن مفاعيلن) وعروضه وضربه مفاعلن؛ فحذف نون فعولن من الأجزاء الثلاثة الأولى، وحذف الياء من مفاعيلن التي هي المصراع الثاني، وذلك كله يسمى مقبوضاً؛ لأنه حذف خامسه، وكذلك قوله من هذا النوع: (الطويل)

كساك من الأنوار أبيض وأصفر فاقع وأحمر ساطع
فحذف النون من آخر (فعولن) كلها، وهي أربعة، وحذف الياء من
(مفاعيلن) التي في المصراع الثاني أيضاً، كما فعل في البيت قبله، ومن ذلك
قوله من هذا النوع أيضاً: (الطويل)

يقول فيسمع ويمشي فيسرع ويضرب في ذات الإله فيوجع
فحذف النون من (فعولن) الأول، والياء من (مفاعيلن) التي تليها، ومن
(فعولن) التي هي أول المصراع الثاني، وذلك كله يسمى مقبوضاً، وهو من
الزحاف الحسن الجائز، إلا أنه إذا جاء على التوالي والكثرة في البيت الواحد
قبح جداً^(١).

وواضح من الأمثلة التي ساقها الآمدي تتابع (القبض) في حشو الطويل،
سواء في (فعولن) أو (مفاعيلن)، مما أحال الزحاف وهو حسن الدخول في
البحر، إلى زحاف قبيح، غير أن هذا القبح لم يكن على درجة واحدة كما
يبدو من كلام الآمدي، فقول الشاعر:

كساك من الأنوار أبيض وأصفر فاقع وأحمر ساطع
أخف من البيتين الذين ساقهما بعد ذلك، ويؤكد ذلك قول ابن رشيق:
"ومنه أعني الزحاف ما يستحسن قليله دون كثيره، كالقبل اليسير والفلج والثلغ
مثال ذلك قول خالد بن زهير الهذلي لخاله أبي ذؤيب: (الطويل)

(١) الموازنة: ١ / ٣٠٦، ٣٠٧.

لعلك إما أم عمرو تبدلت سواك خليلاً شامي تستحيرها
فنقص ساكناً بعد كاف سواك ؛ وهو نون (فعولن)، وهذا هو القبض،
ومن رواه (خليلاً سواك) قبض الياء من (مفاعيلن)، وهو أشد قليلاً، ومنه
يحتمل على كره، كالفدع والوكع والكزم في بعض الحسان، ومثاله في الشعر
كثير وكفأك قول امرئ القيس بن حجر: (الطويل)

وتعرف فيه من أبيه شمائلًا ومن خاله ومن يزيد ومن
سماحة ذا وبر ذا ووفاء ذا ونائل ذا: إذا صحا وإذا سكر
فهذا أجمع العلماء بالشعر أنه ما عمل في معناه مثله، إلا أنه على ما
تراه من الزحاف المستكره، حكى ذلك أبو عبيدة.^(١)

فإذا ما قارنا قول ابن رشيقي بقول ابن سلام: "قال يونس: عيوب الشعر
أربعة: الزحاف، والسناد، والإقواء، والإيطاء، والإكفاء وهو الإقواء. والزحاف
أهونها وهو أن ينقص الجزء عن سائر الأجزاء، فينكره السمع ويثقل على
اللسان، وهو في ذلك جائز، والأجزاء مختلفة فمنها ما نقصانه أخفى، ومنها
ما نقصانه أشنع قال الهذلي: (الطويل)

لعلك إما أم عمرو تبدلت سواك خليلاً شامي تستحيرها
فهذا مزاحف في كاف (سواك) وهو خفي، ومن أنشده:

لعلك إما أم عمرو تبدلت (خليلاً سواك) شامي تستحيرها
فهذا أقطع، وهو جائز وهو نحو قول الفرزدق: (الطويل)

(١) العمدة: ١ / ١٣٩، ١٤٠.

فإن كان هذا الأمر في جاهلية علمت من المولى القليل حلائبه
ولو كان هذا غير دين محمد لأدیته أو غصّ بالماء شاربته
مزاحف خفي، ومن قال: (لأدیت أو لغص بالماء شاربته) فهو أقطع،
وهو أكثر من أن يعد، وكان الخليل بن أحمد يستحسنه في الشعر إذا قل في
البيت والبيتين، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج.^(١)

إذا ما قارنا بين القولين استبان لنا كيف سماه ابن سلام (خفياً)، لعدم
الإحساس به، أو لاستساغته في كثير من الأحيان، وكيف كان للرواية دور في
دخول الزحاف أو عدم دخوله، ووجدنا براعة ابن رشيق في الاعتماد على
تشبيه هذه العيوب ببعض العيوب الخلقية التي يقبل بعضها وينفر من الآخر.

ومن النقد الذي ينطلق من البيت أيضاً اجتماع الخبن والطّي في
المنسرح، على النحو الذي يبدو في قول الآمدي في بيت أبي تمام:

إلى المفدى أبي يزيد يضل غمر الملوك في ثمده

وهذا من النوع الأول من المنسرح، ووزنه مستفعلن مفعولات مستفعلن
مستفعلن مفعولات مستفعلن، فحذف السين من مستفعلن الأولى ومن
مستفعلن التي هي أول المصراع الثاني فبقى متفعلن، وهذا ينقل إلى مفاعلن،
ويسمى مخبوناً؛ لأنه حذف ثانية، وحذف الفاء من مستفعلن الأخيرة فبقى
مستعلن، فينقل إلى مفتعلن، ويقال له: مطوي؛ لأنه ذهب رابعه، وحذف الواو
من مفعولات الأولى والثانية، فصار فاعلات، ويقال له أيضاً: مطوي؛ فأفسد
البيت بكثرة الزحاف، وتقطيعه:

(١) طبقات فحول الشعراء: ١ / ٦٩، ٧٠.

إللمفد/ دا أبي ي / زيد الذي يضللغم / رملوك / فيثمد
مفاعلن / فاعلاتُ / مستفعلن مفاعلن / فاعلاتُ / مُفتعلن
ثم قال في هذه القصيدة:

جَلَّة أنماره وهمداناه والشُّم من أزه ومن أده
فحذف الفاء من مستفعلن الأولى، فعادت إلى مفتعلن، وحذف الواو
من مفعولات الأولى ومفعولات الثانية فصارت فاعلات، وحذف الفاء من
مستفعلن الأخيرة فصارت مفتعلن، وتقطيعه:

جللتان / مارهيو / همدانهي وششممن أزدهي و / منأده
مفتعلن / فاعلات / مستفعلن مستفعلن / فاعلات / مفتعلن
وهذه الزحافات جائزة في الشعر غير منكرة إذا قلّت، فأما إذا جاءت في
بيت واحد في أكثر أجزائه فإن هذا في غاية القبح، ويكون بالكلام المنثور
أشبه منه بالشعر الموزون.

ومن هذا النوع من المنسرح قوله:

ولم يغير وجهي عن الصبغة ال أولى بمسفوع اللون ملتمعه
وتقطيعه:

ولم يغي ير / وجهي / نصصبغتل أولى بمسفوع اللون ملتمعه
مفاعلن / مفعولات / مستفعلن مستفعلن / مفعولات / مفتعلن

"فحذف السين من مستفعلن الأولى فصارت مفاعلن وحذف الفاء من مستفعلن الأخيرة فصارت مستعلن فنقل إلى مفتعلن، ومثل هذه الأبيات في شعره كثير إذا أنت تتبعته، ولا تكاد ترى في أشعار الفصحاء والمطبوعين على الشعر من هذا الجنس شيئاً".^(١)

والظاهر أن النقد الموسيقي المحتكم إلى القاعدة كثيراً ما كان يهمل الذوق وهو يحتكم إليها، وبخاصة إذا كان الشاعر قد وافق القاعدة العروضية، ولكنه خرج على المؤلف، على النحو الذي نقف معه على بعض التجديدات الجيدة كما حدث مع الطويل والبسيط والرمل، حيث أتى بها الشاعر تامة، كما تقتضي الدائرة العروضية، على النحو الذي يبدو في قول الآمدي: "وقال (يعني أبا تمام): (البسيط)

لم تنتقض عروء منه ولا قوةً لكن أمر بنى الآمال ينتقض
وهذا من النوع الأول من البسيط، ووزنه مستفعلن فاعلن، وعروضه وضربه فعلن، فزاد في عروضه وهو (فعلن) حرفاً فصار فاعلن؛ لأنه قال (قوة) فشدد، وذلك إنما يجب له في أصل الدائرة لا في هذا الموضع، فإن خففها حتى تصير على وزن فعلن فيتزن البيت كان مخطئاً من طريق اللغة، ثم نقص من فاعلن الأول من المصراع الثاني الألف فصار فعلن، وهذا يسمى مخبوناً لأنه حذف ثانيه.^(٢)

(١) الموازنة: ١ / ٣٠٨، ٣٠٩.

(٢) الموازنة: ١ / ٣٠٧، ٣٠٨.

وإذا كان قول الآمدي (فإن خففها) يشعر بأن الشاعر قد لجأ إلى التمام ضرورة - فإن الثعالبى قد نسبته إلى الخطأ في بحر الطويل والخفيف في قوله في بيت المتنبي:

تفكره علم ومنطقه حكم وباطنه دين وظاهره ظرف
حيث قال: "وقد خرج فيه عن الوزن لأنه لم يجيء عن العرب
(مفاعيلن) في عروض الطويل غير مصرع، وإنما جاء (مفاعيلن)، قال
الصاحب: ونحن نحاكمه إلى كل شعر للقدماء والمحدثين على بحر
الطويل، فما نجد له على خطئه مساعداً، قال القاضي أبو الحسن: وقد
عيب أيضاً بقوله: (الرمل)

إنما بدر بن عمار سحاب هطل فيه ثواب وعقاب
لأنه أخرج الرمل على (فاعلاتن) وأجرى جميع القصيدة على ذلك في
الآيات غير المصرعة، وإنما جاء الشعر على (فاعيلن) وإن كان أصله في
الدائرة فاعلاتن"^(١).

والعجيب أن ينصرف النقد من الثعالبى والصاحب إلى تمام البحر في
بيت المتنبي، وعدم التعليق على القبض وهو كثير في البيت، على عكس قول
الذهلي السابق:

لَعَلَّكَ إِمَّا أُمُّ عَمْرُو تَبَدَّلَتْ سَوَاكَ خَلِيلاً شَاتِمِي تَسْتَحِيرُهَا

(١) الصبح المنبى عن حثية المتنبي: الشيخ يوسف البديعي، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، دار المعارف، الثالثة، ص ٣٦٦، وينظر: الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، ص ٦٧، ٦٨.

فالببت المنقود كان محل اهتمام الناقد في هذا القسم كما ظهر لنا، يذكره أولاً، ثم يدير حوله نقده، كما كان يحدث في النقد الذوقي، ولكنه هنا يستند إلى القاعدة وينطلق منها في نقده وتطبيقه، ولا يؤخذ على الناقد هنا إلا القسوة المتعمدة في الحكم الذي أطلقه الصاحب على المتنبى، طالما أن أصل الدائرة يشهد للشاعر ولأمثاله، وطالما أن النسق الموسيقي للقصيدة كان جيداً ومنضبطاً.

أما النقد الذي كان ينطلق من القاعدة العروضية، فيمكن أن يمثله قول ابن رشيق عن (الخزم): "ويأتون بالخزم - بزاي معجمة - وهو ضد الخرم - بالراء غير المعجمة - الناقص منهما ناقص نقطة، والزائد زائد نقطة، وليس الخزم عندهم بعيب؛ لأن أحدهم إنما يأتي بالحرف زائداً في أول الوزن، إذا سقط لم يفسد المعنى، ولا أدخل به ولا بالوزن، وربما جاء بالحرفين والثلاثة، ولم يأتوا بأكثر من أربعة أحرف، أنشدوا عن علي بن أبي طالب رحمه الله تعالى ورضي عنه: (الوافر)

أشدد حياز يمك للموت فإن الموت لافيكا

ولا تجزع من الموت إذا حل بواديكا

فزاد (أشدد) بياناً للمعنى لأنه هو المراد، قال كعب بن مالك الأنصاري يرثي عثمان بن عفان رضي الله عنه: (الطويل)

لقد عجت لقوم أسلموا بعد عزهم إمامهم للمكرات وللغدر

فزاد (لقد) على الوزن، هكذا أنشدوه، وأنشد الزجاج وزعم أصحاب
الحديث أن الجن قالت:

نحن قتلنا سيد الخزر ج سعد بن عباده

رميناه بسهمين فلم نخط فؤاده

فزاد على الوزن (نحن) وأنشد الزجاج أيضاً:

بل لم تجزعوا يا آل حرب مجزعاً.

فزاد (بل) وأنشد أيضاً:

يا مطر بن خارجة بن مسلم أجفى وتغلق دوني الأبواب

وإنما الوزن (مطر بن خارجة) والياء والألف زائدة..

ومما جاء فيه الخزم في أول عجز البيت وأول صدره، وهو شاذ جداً،

قول طرفة:

هل تذكرون إذ نقاتلكم إذ لا يضر معدماً قدمه

فزاد في أول صدر البيت (هل) وزاد في أول العجز (إذ) والبيت من

قصيدته المشهورة:

أشجاك الربع أم قدمه أم رماد دارس حممه

وقال جريبة بن الأشيم أنشده أبو حاتم عن أبي زيد الأنصاري:

لقد طال إيضاعي المخدم لا أرى في الناس مثلي من معد
حتى تأوبت البيوت عشية فوضعت عنه كوره تشاءب
فاللام في (لقد) زائدة، وصاحب هذا الشعر جاهلي قديم، وقالت
الخنساء:

أقذئ بعينك أم بالعين أم أوحشت إذ خلت من أهلها
فزادت ألف الاستفهام، ولو أسقطتها لم يضر المعنى ولا الوزن شيئاً،
وروي أن أبا الحسن بن كيسان كان ينشد قول امرئ القيس:

كأن ثبيراً في عرانيں وبله

فما بعد ذلك بالواو فيقول:

وكأن ذرى رأس المجيمر غدوة

وكأن السباع فيه غرقى عشية

معطوفاً هكذا؛ ليكون الكلام نسقاً بعضه على بعض^(١)

قال التنوخي: "وأما الخزم بالزاي المعجمة فهو زيادة تلحق أوائل الأبيات
ولا يختص بذلك وزن دون وزن، ولا يعتد بتلك الزيادة في تقطيع العروض.
فيزداد البيت حرفاً واحداً كقول طرفة:

أَتَذْكُرُونَ إِذْ نَقَّاتِلُكُمْ إِذْ لَا يَضُرُّ مُعْدِمًا عَدْمُهُ

(١) العمدة: ١ / ١٤١. ١٤٣.

وقد يحزم بحرفين، كقول طرفة أيضاً: (١)

إِذْ أَنْتُمْ نَخْلٌ نَظِيفٌ بِهِ فَإِذَا مَا جُرَّ نَضْطَرْمَةٌ
فإذا قارنا ما قاله ابن رشيق بما قاله التنوخي - ظهر لنا أن منهج النقد
هنا كان يسير حسب منهج العروضيين، من التعريف بالعيب، ثم رصد صوره،
بحيث يأتي البيت محل النقد كالشاهد النحوي الذي يؤتى به تدليلاً على
القاعدة، دون محاولة لتفسير مجيء هذا العيب أو قياسه على أمثاله.

والواضح من كلام النقاد هنا أن الزيادة تكاد تكون محصورة في أدوات
التأكيد أو الاستفهام أو النداء، فأما الاستفهام والنداء فنظن أنهما أصل في
لجوء العربي إلى الحزم، إذ كثيراً ما كان العربي يستعوض عنها بنبرة الصوت،
فظن من ليس خبيراً بالعروض أن الأداة التي قبل البيت جزء منه، أو أن هذه
الزيادة لم يكن مصدرها الشاعر وإنما الراوي، وقد نسب أبو العلاء المعري
هذا المذهب إلى البغداديين حيث قال: "والضرب الآخر حدث مع الضرورة،
وهو على أنواع: منه ما زيد للحاجة إليه فعرف مكان زيادته وثقل على
الناهض بشؤونه، فمثله مثل ألف الاستفهام وواو العطف وفائه وغيرها من
الحروف الفاردة تزداد على الأبيات التامة وهي غنية عنها، ليعلم أنها استفهام
أو معطوفة على ما قبلها من الأبيات، وقد حكى محمد بن يزيد المبرد في
كتاب التعازي أن بعض الرواة ينشد قول الخنساء بزيادة ألف الاستفهام،
يعني قولها:

(١) القوافي للتنوخي: ص ٧٩ - ٨٢.

أَقْدَى بِعَيْنِكَ أَم بِالْعَيْنِ أَمْ ذَرَفَتْ أَنْ خَلَتْ مِنْ أَهْلِهَا
والبغداديون الآن ينشدون كثيراً من أبيات (قفا نبك) التي في أوائلها
(كأن) بزيادة واو العطف، وهو شيء أخذوه عن الشيوخ الماضين، فيقولون:

وَكَأَنَّ دِمَاءَ الْهَادِيَاتِ يَنْخَرُهُ

وَكَأَنَّ ذُرّاً رَأْسِ الْمَجِيْمِرِ غُدُوَّةٌ

ولا أستحسن ذلك، ولا أزعّم أنه يفعله إلا قوم لا يحفلون بإقامة الوزن.
وقد حكى أنهم ربما خزموا بالحرفين مثل: هل، وبل، وقد ادعى على (طرفة)
أنه خزم النصف الأول والثاني فقال في قصيدته التي أولها:

أَشْجَاكَ الرَّبْعُ أَمْ قَدَمُهُ أَمْ رَمَادُ دَارِسٍ حُمَمُهُ

هل تذكرون إِذْ نُقِيتُكُمْ إِذْ لَا يَضُرُّ مُعْدِمًا عَدَمُهُ

فخزم الأول بهل، والثاني ياذ، وإنما تقويم الوزن أن يقال:

تَذْكُرُونَ إِذْ نُقِيتُكُمْ لَا يَضُرُّ مُعْدِمًا عَدَمُهُ

وكذلك ينشده البغداديون اليوم، والرواية الأخرى معروفة^(١).

ورغم أن ابن رشيق قد نقل ما يؤكد مذهب أبي العلاء، مع التعليل
الصوتي الجيد له، حيث قال: "وقال عبدالكريم بن إبراهيم: مذهبهم في
الخزم أنه إذا كان البيت يتعلق بما بعده وصلوه بتلك الزيادة بحروف العطف

(١) رسالة الصاهل والشاحج: ص ٤٧٥، ٤٧٦.

التي تعطف الاسم على الاسم والفعل على الفعل والجملة على الجملة، وأخذ الخزم من خزامة الناقة، ومن شأنهم مد الصوت فجعلوه عوضاً من الخزم الذي يحذفونه من أول البيت، وقد قال غيره: إنما أسقطوه كأنهم يتوهمون أنه في السكتة ؛ فلذلك جعلوه في الوجد المجموع؛ لأن المفروق لو أسقطوا حركته الأولى لبقى أوله ساكناً، ولا يتبدأ بالساكن، فيسقط أيضاً، والسكتة لا تحتل عندهم إلا حرفاً واحداً^(١).

أقول، رغم كل ذلك يبقى لأبي العلاء فضل الدفاع عن الصورة الأولى التي ترك عليها الشاعر أبياته، ونسبة الصورة المخزومة الى الرواة، واستنكار هذا الفعل موسيقياً، بينما فهم من كلام ابن رشيق أن الشاعر هو الذي فعل، على ما يبدو من قوله: (فزاد في أول صدر البيت "هل")، (فزادت ألف الاستفهام) وغير ذلك.

(١) العمدة: ١٤٣/.

المبحث الثالث

قضايا نقدية

أولاً: تعدد المصطلح

من القضايا النقدية التي صاحبت النقد الموسيقي قضية تعدد المصطلح واختلاطه، وهو أمر يوحى ظاهره باضطراب النقد العربي أمام تفسير المزالق الموسيقية التي كان يقع فيها الشعراء، ولكن النظرة المتأنية تثبت لنا أن ذلك التعدد كان مرجعه إلى اختلاف الاعتبارات التي ينطلق منها الناقد، حتى لو كان منطلقاً تشبيهيّاً، مثلما حدث في باب التخليع الذي سماه الأخفش من قبل بالرمل أو التحريد.

فإذا ما وقفنا على مصطلح (التضمين) الذي تناوله النقاد تحت مسميات (التضمين/ المجاز/ الإغرام/ الإدماج) - اتضح لنا أن نظرة النقاد إلى التضمين قد سيطر عليها اهتمامهم بوحدة البيت، وتفضيل البيت السائر الذي لا يحتاج إلى قران، فإذا نظرنا - مثلاً - إلى التضمين الذي عني به العروضيون "أن لا تستقل الكلمة التي هي القافية بالمعنى حتى تكون موصولة بما في أول البيت الثاني؛ وذلك مثل قول النابغة الذبياني:

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ أني

شهدت لهم مواطن أتيتهم بنصح الود مني^(١)

وعرفنا كيف كان ينظر إليه على أنه عيب من العيوب، ثم وقفنا بعد ذلك على بعض التطورات التي أحدثها الشعراء على هذا اللون، كالذي رواه ابن

(١) سر الفصاحة: ص ١٨٧.

سنان الخفاجي في قوله: ومن عيوب القوافي أن يتم البيت ولا تتم الكلمة التي منها القافية حتى يكون تمامها في البيت الثاني مثل أبيات كتبها إلى الشيخ أبو العلاء بن سليمان في بعض كتبه، وحكى أن أبا العباس المبرد ذكرها في كتابه الموضوع في القوافي، وسمى هذا الجنس من عيوب القافية (المجاز) والأبيات:

شبيه بابن يعقوب ولكن لم يكن يو
سف يشرب الخمر ولا يزني ولا يو
سع بالامواه القهوة مزجاً لم يكن دو
ن في صبح وإمساء وهذا منكر يو
شك الرحمن أن يصلية في نار خزي هو
لها أهل فلا يكشف عنه ربنا السو
فإن الأخضر الإبطين ذا الفحشاء لا يو
قد النار لأضياف لوو قيل له ذو
دنانير وأموال فيارحمن لا تو
سع الرزق على هذا الذي منظره لو
لو والفعل ستوق فوزن الريش لا يو^(١)

(١) سر الفصاحة: ص ١٨٦.

إذا وقفنا على هذه التطورات أدركنا كيف يمكن الاطمئنان إلى الطبع في تحديد العيب في الأبيات، لأن الطبع هو الذي يدلنا على عدم استساغة ما رواه الباقلائي في قوله: ^(١)

رب أخ كنت به مغتبطاً أشد كفى بعرا صحبته
تمسكاً منى بالود ولا أحسبه يزهد في ذي أمل
تمسكاً منى بالود ولا أحسبه يُغيّر العهد ولا
يحول عنه أبداً فخاب فيه أملِي

ليس لأن الأبيات قد خرجت عن الميزان كما رأى الرجل بقوله: "من سبيل الموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر، والسواكن والحركات، فإن خرج عن ذلك لم يكن موزوناً" ^(٢)، ولكن لأنها أرهقت

(١) إعجاز القرآن للباقلاني: (أبو بكر محمد بن الطيب) تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف الخامسة، ١٩٨١م، ص ٥٦، ونسبها الصاحب بن عباد لابن دريد، وأورد منها عدة أبيات بعد هذه الأبيات، ينظر: الإقناع في العروض وتخريج القوافي ص ١٥، ويمكن أن يكون البيت فيها مكوناً من ست عشرة تفعيلة على روي الدال، مقسمة على النحو التالي:
رُب أخ/ كنت به/ مغتبطاً/ أشد كفى/ بعري/ صحبته/ تمسكاً/ منى بال/ ودّ ولا/
أعهد/ يغيّر الـ/ ودّ ولا/ يحول عنـ/ به أبداً/ ما ضمّ رو/ حي جسدي.
فانقلب الـ/ مدهر به/ فرمّت أن/ أصلح ما/ أفسد فاسـ/ تعصيت أن/ يأتي طو/ عاً فتأذّ/
يت أرجـ/ به فلمـ/ لا لِحّ في الـ/ غيّ إبا/ ء ومضى/ مرتكباً/ غسّلت إذ/ ذاك يدي.

(٢) إعجاز القرآن للباقلاني: ص ٥٦.

المتذوق في البحث عن وقفة، يلتقط معها بعض أنفاسه، ويستروح فيها
عذوبة الشعر دون جدوى.

وأظن أن هذا العيب بعيد عن العروض، اللهم إلا في الأبيات التي رواها
ابن سنان الخفاجي، ولعل هذا هو ما دعا المبرد إلى تسميته هناك مجازاً،
وكأن وقفات الشاعر كانت وقفات مجازية، يجوز للشاعر أن يضرب الصفح
عنها، في حين تبدو إشارة التنوخي إلى قرب التضمين والإغرام في أصل اللغة
الذي يعني شدة الملازمة - إشارة جيدة، حيث حدد العيب بأنه "تمام وزن
البيت قبل تمام المعنى، كقول النابغة:

هم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مَواطن يَخِيرُهُمْ بِنُصْحِ الصَّدرِ مِنى
وبعض الناس يسمي هذا (إغراماً)، ويجعل التضمين مثل قوله:

أَمَاوِيَّ إِن يُصْبِحَ صَدَايَ بِقَفْرَةٍ مِنْ الْأَرْضِ لَا مَاءٌ لَدَيَّ وَلَا خَمْرُ
تَرَى أَنَّ مَا أَمْلَلْتُ لَمْ يَكُ وَأَنَّ يَدَيَّ مِمَّا عَلَّقْتُ بِهِ صِفْرُ
ومعنى التضمين والإغرام عائد إلى شيء واحد في اللغة، كما تقول:
ضمنتك كذا وأغرمتك إياه. ويكون معناهما ألزمتك إياه، فكأن الشاعر قد ألزم
البيت الثاني في إتمام الحال ومن ذلك سمي الغريم غريماً لملازمته، قال
تعالى: "إن عذابها كان غراماً"^(١).

(١) القوافي للتنوخي، ص ٢٠٣، وكلمة (الإغرام) مصحفة في الأصل.

وتعريف ابن الدهان يمكن أن يضع حلولاً جيدة لبعض الإشكالات التي صاحبت هذا المصطلح، إذ إن هذا المصطلح ينطوي على شقين: أحدهما يتعلق بصدر البيت في تعلقه بالبيت الذي يليه، والآخر يتعلق بعجز البيت حال تعلقه بالبيت الذي يليه، يقول ابن الدهان: "التضمين ألا يقوم معنى البيت بنفسه حتى يؤتى بما بعده، وبعضه أحسن من بعض، وسمي تضميناً لأن كل واحد من البيتين مضمن بصاحبه محتاج إليه، فإن كان التضمين في أول البيت كان أحسن منه إذا كان في القافية، وذلك نحو قوله^(١)"

كَأَنَّ الْمُدَامَ وَصَوَّبَ الْعَمَامَ وَرِيحَ الْخُزَامَى وَنَشَرَ الْقُطْرُ

يُعَلُّ بِهِ بَرْدُ أَنْيَابِهَا إِذَا طَرَّبَ الطَّائِرُ الْمُسْتَحِرَّ

ومثال الثاني:

وهم وَرَدُوا الجفار على تَمِيم وهم أَصْحَابُ يومِ عُكَازٍ إِنِّي

شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ تُنَبِّئُهُمْ بِوَدِّ الصَّدرِ مِنِّي^(٢)

وقد لاحظ ابن الدهان وغيره ملمح دخول البيت الأول في الثاني فشقوا له اسماً يوافق هذا الملمح فسموه الإدماج، يقول ابن الدهان: "والإدماج: أن

(١) لامرئ القيس في ديوانه، طبعة دار صادر، ص ١١٠.

(٢) الفصول في القوافي لأبي محمد سعيد بن المبارك بن علي بن الدهان النحوي، تحقيق: د. صالح بن حسين العايد، دار اشبيلية، الثانية، ١٤١٨هـ، ص ٩٣، ٩٤. وقد ذهب إلى ذلك ابن عبد ربه أيضاً حيث يقول: "وأما المضمن فهو أن لا تكون القافية مُستغنيةً عن البيت الذي يليها، نحو قول الشاعر:

وهم وَرَدُوا الجفار على تَمِيم وهم أَصْحَابُ يومِ عُكَازٍ إِنِّي

شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَالِحَاتٍ تُنَبِّئُهُمْ بِوَدِّ الصَّدرِ مِنِّي"

وهذا قبيح، لأن البيت الأول متعلق بالبيت الثاني لا يستغني عنه، وهو كثير في الشعر. ينظر: العقد الفريد: ٤٨٣/٥.

يكون بعض الكلمة في آخر البيت، وبعضها الآخر في أول البيت الآخر،
وسمي إدماجاً من اندمجت في الموضع إذا دخلت فيه، فكأن البيت الثاني
لتعلقه بالأول داخل في جملته، وذلك كقوله:

فليس المال فاعلمه بمال وإن أغناك إلا للذي
يريد به العلاء ويصطفيه لأقرب أقربيه وللقصيّ^(١)

وهذا الإدماج قريب من القسم الثاني الذي أشار إليه ابن الدهان في
التضمين، في حين ذهب ابن رشيق والسهيلي إلى أن المدمج والمداخل شيء
آخر غير الذي ذهب إليه ابن الدهان، يتعلق بارتباط شطري البيت بعضهما
ببعض، وهو ما عرف حديثاً بالتدوير^(٢) يقول ابن رشيق: "والمداخل من
الآبيات ما كان قسمه متصلاً بالآخر غير منفصل منه، وقد جمعتهما كلمة
واحدة، وهو المدمج أيضاً"^(٣).

ويقول السهيلي معلقاً على قول بحير بن زهير بن أبي سلمى يوم الفتح:

ضربناهم بمكة يوم فتح النبي الخير بالبيض

"في البيت مداخل، وهو انتهاء القسم الأول في بعض كلمة من القسم
الثاني، وهو عيب عندهم إلا في الخفيف والهجج"^(٤).

(١) الفصول في القوافي: ص ٩٤، ٩٥.

(٢) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، الخامسة، ص ١١٣، ١١٤،
ودير الملاك: محسن أطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام بالعراق، ١٩٨٢م، ص ٣٠٦،
وسايكولوجية الشعر: نازك الملائكة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠، ص ١٥٤.

(٣) العمدة: ١ / ١٧٧.

(٤) الروض الأنف: للسهيلي، تحقيق: طه عبدالرؤوف سعد، مكتبة الكليات الأزهرية، ١١٩ / ٤،
وينظر: العمدة ١ / ١٧٨.

وإذا ما وقفنا على مصطلح (الإقواء) وجدنا من يسميه (الإقواء، أو الإكفاء، أو التجميع) نتيجة لاختلاف الاعتبارات التي ينطلق منها الناقد في التسمية، فقد ظن بعض النقاد أن الإقواء خاص به فسموه (إقواء) رجوعاً إلى الأصل اللغوي الذي اشتق منه الإقواء يقول ابن قتيبة: "قال أبو محمد: كان أبو عمرو بن العلاء يذكر أن الإقواء: هو اختلاف الإعراب في القوافي، وذلك أن تكون قافية مرفوعةً وأخرى مخفوضةً، كقول النابغة:

قالت بُنُو عامِرٍ خَالُوا بَنِي أَسَدٍ يا بُؤْسَ لِلْجَهْلِ ضَرَّاراً لِأَقْوَامٍ

وقال فيها:

تَبْدُو كَوَاكِبُهُ وَالشَّمْسُ طَالِعَةٌ لَا التُّورُ نُورٌ وَلَا الْإِظْلَامُ إِظْلَامٌ
 وكان يقال إن النابغة الذبياني وبشر بن أبي خازم كانا يقويان، فأما النابغة فدخل يثرب فغنى بشعره ففطن فلم يعد للإقواء.

وبعض الناس يسمي هذا الإكفاء ويزعم أن الإقواء نقصان حرف من فاصلة البيت، كقول حجل بن نضلة، وكان أسر بنت عمرو ابن كلثوم وركب بها المفاوز، واسمها النوار:

حَنَّتْ نَوَارٌ وَلَاتَ هَنَّا وَبَدَا الَّذِي كَانَتْ نَوَارٌ أَجْنَتْ

لَمَّا رَأَتْ مَاءَ السَّلَا وَالْفَرْثَ يُعَصِّرُ فِي الْإِنَاءِ أَرْنَتْ

سمي إقواءً لأنه نقص من عروضه قوة، وكان يستوي البيت بأن تقول (متشرباً) يقال أقوى فلانُ الحبل إذا جعل إحدى قواه أغلظ من الأخرى، وهو حبلٌ قوٍ، مثل قول حميد:

إِنِّي كَبَرْتُ وَإِنَّ كُلَّ كَبِيرٍ مِمَّا يُضَنُّ بِهِ يَمَلُّ وَيَفْتُرُ

وكقول الربيع بن زياد:

أَفْبَعَدَ مَقْتَلِ مَالِكِ بْنِ زُهَيْرٍ تَرْجُو النِّسَاءَ عَوَاقِبَ الْأَطْهَارِ

ولو كان بن زهيرة لاستوى البيت.^(١)

فاختلاف إعراب القوافي بالرفع والجر وهو ما عرف بالإقواء سماه البعض بالإكفاء، في الوقت الذي ذهب فيه إلى أن الإقواء نقص حرف من فاصلة البيت، كما نقص عروض البيت الثاني من قول حجل بن نضلة . هذا النقص الذي جعل إحدى قوى البيت أغلظ من الأخرى، كما يفعل بالحبل، ومن ثم فهو إقواء قياساً على الأصل اللغوي، وإن كانت التسمية به ضعيفة، على ما يفهم من قول ابن قتيبة: (ويزعم)، وإن كان يؤخذ على ابن قتيبة عدم التصريح بالإقعاد كما قال في الإكفاء.

كما لوحظ في الإقواء شطري البيت في مطلع القصيدة قياساً على ما عرف عند العروضيين بالتصريع، فوجدنا من النقاد من يسمي تهئية الشاعر للتصريع في شطر البيت الأول ثم العدول عنه بعد ذلك (التجميع)، على ما يبدو من قول ابن رشيق: "ومن ابتداء القصائد التجميع، وهو: أن يكون القسم الأول متهياً للتصريع بقافية ما، فيأتي تمام البيت بقافية على خلافها كقول جميل:

(١) الشعر والشعراء: ١ / ٩٥، ٩٦.

يا بش إنك قد ملكت وخذي بحظك من كريم واصل
فتهيات القافية على الحاء، ثم صرفها إلى اللام، ومثله قول حميد بن
ثور الهلالي:

سل الربع أتى يمت أم سالم؟ وهل عادة للربع أن يتكلما؟!
فتهيات له قافية مؤسسة لو شاء، ثم أتت في آخر البيت غير مؤسسة،
ويروى أم أسلم فخرج عن التجميع، ومن أشد التجميع قول النابغة الذبياني:

جزى الله عبساً عبس آل بغيض جزاء الكلاب العاويات وقد
وإنما التجميع فيما شابه الإطلاق، أو قارب ذلك، كقول جميل فيما
تقدم وقول حميد، وهو الإكفاء والسناد وفي القوافي، إلا أنه دونهما في
الكراهية جداً.. وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمتمسور الداخل من غير
باب.

ومن الشعر غير المصرع ما لا يجوز أن يظن تجميعاً، وذلك نحو قول
ذي الرمة واسمه غيلان بن عقبة:

أأن ترسمت من خرقاء منزلة ماء الصبابة من عينيك
لأن القافية من عروض البيت غير متمكنة، ولا مستعمل مثلها، وإن كان
استعمالها جائزاً لو وقع.^(١)

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ١ / ١٧٧، ١٧٨.

ولكن قول ابن رشيقي: ومن أشد التجميع قول النابغة:

جزى الله عبساً عبس آل جزاء الكلاب العاويات وقد

يجعلنا على يقين من وقوعه في الخلط بين التجميع والإقعاد، لمراعاة التصريح في كل، حيث يقول في موضع آخر: "ومن التزحيف في الأوساط الإقعاد، وهو أن تذهب مثلاً نون (متفاعلين) أو (مستفعلن) في عروض الضرب الثاني من الكامل، وتسكن اللام، فيصير عروضه كضربه (فعلاتن) أو (مفعولن)، كما قال الشاعر، وهذا هو القطع عند أصحاب القوافي:

أَقْبَعَدَ مَقْتَلِ مَالِكِ بْنِ رُهَيْيْرٍ تَرْجُو النِّسَاءُ عَوَاقِبَ الْأَطْهَارِ

فجاء هذا على معنى التصريح وليس به، فهو عيب، وأقبح منه قول الآخر:

إنى كبرت وإن كل كبير مما يضمن به على ويقتصر لأنه أتى بالعروض دون الضرب بحرف، لا لتوهم تصريح ولا إشكال، وإنما نذكر مثل هذا ليجتنب إذا عرف قبحه، وجاء منه في الطويل قول النابغة الذبياني: ^(١)

جزى الله عبساً عبس آل جزاء الكلاب العاويات وقد

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ١/ ١٤٣، ١٤٤.

علماً بأن التجميع إنما يرجع الى القافية، بينما يرجع الإقعاد إلى مراعاة الوزن، يقول قدامة: "التجميع: وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روى متهيئ لأن تكون قافية آخر البيت بحسبه، فتأتي بخلافه، مثل ما قال عمرو بن شأس:

تذكرت ليلي، لات حين اذكراها وقد حني الأصلاب، ضلاً بتضلال
ومثل قول الشماخ:

لمن منزل عاف ورسم منازل عفت بعد عهد العاهدين
ومن عيوب القوافي: أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روي ينبئ أن تكون قافية آخر البيت بحسبه فيأتي بخلافه كقول عمرو بن شأس:

تذكرت ليلي لات حين اذكراها وقد حنى الأضلاع بتضلال
فلما قال: اذكراها أو هم أن الروي حرف الراء بوصل وخروج وردف قبله ثم جاء بالقافية على اللام، كذلك قول الشماخ:

لمن منزل عاف ورسم منازل عفت بعد عهد العاهدين
وقد سمي هذا الفن: التجميع، وهو على كل حال من أسهل عيوب القوافي وأقربها إلى الجواز والصحة.^(٢)

(١) نقد الشعر: ص ١٨٥.

(٢) سر الفصاحة: ص ١٨٧، ١٨٨.

كما وجدنا من النقاد من يسمي (الإكفاء) بـ (الإجازة) ناسباً التسمية إلى الزعم أيضاً، على ما يبدو من قول ابن عبد ربه: "وزعم يونس أن الإكفاء عند العرب هو الإقواء. وبعضهم يجعله تبديل القوافي، مثل أن يأتي بالعين مع الغين لشبههما في الهجاء، وبالدال مع الطاء، لتقارب مخرجيهما، ويحتج بقول الشاعر:

جارية من ضبة بن أد كأنها في درعها المنعط

والخليل يُسمى هذا الإجازة، وأبو عمرو يقول: الإقواء: اختلاف إعراب القوافي بالكسر، والضم، والفتح. وكذلك هو عند يونس وسيبويه.^(١)

والمسوغ في الإطلاق هنا هو وقوع التغيير في القافية حتى مع تقارب مخرج الروي فيها لأن أحد حرفي الروي أقوى في الصفة من الآخر، كما في الطاء والدال، أو أقرب في المخرج، كما في العين والغين، وهو الأمر الذي جعل ابن سلام هو الآخر يسوي بين الإقواء والإكفاء بقوله: "والإقواء هو الإكفاء، مهموز وهو أن يختلف إعراب القوافي، فتكون قافية مرفوعة، وأخرى مخفوضة أو منصوبة، وهو في شعر الأعراب كثير، ودون الفحول من الشعراء، ولا يجوز لمولد لأنهم قد عرفوا عيبه، والبدوي لا يأبه له فهو أعذر.

فقلت ليونس: أكان عبيدالله بن الحرّ يقوي؟ قال: الإقواء خير منه، يعني من فوقه من الشعراء يقوى، غير أن الفحول قد استجازوا في موضع نحو قول جرير:

(١) العقد الفريد: ٥ / ٤٨٢.

عَرِينٌ مِنْ عُرَيْنَةٍ لَيْسَ مِنَّا بَرِءْتُ إِلَى عُرَيْنَةٍ مِنْ عَرِينِ
عَرَفْنَا جَعْفَرًا وَبَنَى عُبَيْدٌ وَأُنْكَرْنَا زَعَانِفَ آخَرِينَ
وَقَالَ سَحِيمُ بْنُ وَثِيلٍ:

عَذَرْتُ الْبُزْلَ إِنْ هِيَ خَاطَرْتَنِي فَمَا بَالِي وَبَالُ ابْنِ اللَّبُونِ
وَمَاذَا يَدْرِي الشَّعْرَاءُ مِنِّي وَقَدْ جَاوَزْتُ رَأْسَ الْأَرْبَعِينَ
فموضع هذه الأبيات له ولجرب، النصب، ولكنه كأنه سكت عند
القافية. (١)

وقول ابن سلام الأخير يوحي بأن الإقواء الذي يقوم على اختلاف
إعراب القوافي يمكن الخروج منه بالسكت أو التقييد، وهو أمر قد صدر حتى
من الفحول.

ثانياً: التعليل

اصطحب النقاد في رحلتهم النقدية كثيراً من المعاني اللغوية التي تساعد
في فهم المصطلح العروضي، وتسهم في تصويره وتقريبه للأذهان، مما جعل
تعليلاتهم للمصطلح تسير في اتجاهين أساسيين، فهي إما تعليلات لتسويغ
وقوع الشاعر في بعض المزالق الموسيقية، أو تعليلات جيدة لتسمية العيب أو
المصطلح ذاته، من خلال الاستناد إلى الأصل اللغوي الذي اشتق منه اسم
العيب في لغة العرب.

(١) طبقات فحول الشعراء: ١/ ٧١، ٧٢.

ففي الصورة الأولى نقف مثلاً على تعليل ابن رشيق لوقوع الخزم بقوله:
 "وقال عبدالكريم بن إبراهيم: مذهبهم في الخزم أنه إذا كان البيت يتعلق بما
 بعده وصلوه بتلك الزيادة بحروف العطف التي تعطف الاسم على الاسم
 والفعل على الفعل والجملة على الجملة، وأخذ الخزم من خزامة الناقه، ومن
 شأنهم مد الصوت فجعلوه عوضاً من الخزم الذي يحذفونه من أول البيت،
 وقد قال غيره: إنما أسقطوه كأنهم يتوهمون أنه في السكته؛ فلذلك جعلوه في
 الوجد المجموع؛ لأن المفروق لو أسقطوا حركته الأولى لبقى أوله ساكناً، ولا
 يتبدأ بالساكناً، فيسقط أيضاً، والسكته لا تحتمل عندهم إلا حرفاً واحداً؛
 وهذا اعتلال مليح بين جدّاً.^(١)"

كما نقف على فلسفة التصريح في قول ابن سنان الخفاجي: "والذي
 أراه أن التصريح يحسن في أول القصيدة ليميز بين الابتداء وغيره ويفهم قبل
 تمام البيت روي القصيدة وقافيتها، ولذلك قال أبو تمام:

..... وإنما يروك بيت الشعر حين يصرع

... فإن قال لنا قائل: كيف يكون التصريح وغيره من الأصناف التي
 أشرت إليها حسناً إذا قل وإن كثر لم يكن حسناً قيل له: هذا غير مستنكر ولا
 مستطرف وله أشباه كثيرة، فإن الخال يحسن في بعض الوجوه ولو كان في
 ذلك الوجه عدة خيلان لكان قبيحاً، ويكون في بعض النقوش يسير من سواد
 أو حمرة أو غيرهما من الألوان فيحسن ذلك المزاج والنقش بذلك القدر من

(١) العمدة: ١/ ١٤٣.

اللون، فإن زاد لم يكن حسناً، وتستحسن غرة الفرس وهي قدر مخصوص
فإن كان وجهه كله أبيض أو زاد ذلك القدر من البياض لم يحسن، وأشباه
هذا أكثر من أن يحصى، والعلة فيه أنه إنما كان حسناً بالإضافة إلى غيره،
وقد ترك التصريح جماعة من الشعراء المتقدمين والمحدثين في أول القصيدة،
كما ابتدأ ابن أحمر قصيدته، فقال:

قد بكرت عاذلتي بكرة تزعم أنني بالصبا مشتهر
فلم يصرع ثم قال من بعده:

بل ودعيني طفل أنى بكر فقد دنا الصبح فما انتظر
وربما أدخل الشاعر بالتصريح في جميع القصيدة^(١)

وتعليق ابن سنان الخفاجي تعليل جيد لولا إهماله النص على حكم
وقوع التصريح في غير الابتداء، وهو ما أشار إليه ابن رشيق بقوله: "وسبب
التصريح مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير
منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك
إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي
حينئذ بالتصريح إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه، وقد كثر استعمالهم هذا حتى

(١) سر الفصاحة: ص ١٨٩، ١٩٠.

صرعوا في غير موضع تصريح، وهو دليل على قوة الطبع، وكثرة المادة، إلا أنه إذا كثر في القصيدة دل على التكلف"^(١)

وكل هذا يجعلنا نقدر تعليل ابن سلام الجيد لقبول الزحاف في القصيدة في قوله: "فإن قيل: كيف يستحسن منه شيء وقد قيل هو عيب؟ قال: يكون هذا مثل القبل والحول واللثغ في الجارية، قد يشتهي القليل منه الخفيف، وهو إن كثر عند رجل في جوار، أو اشتد في جارية، هجن وسمح. والواضح في الخيل يستطرف ويشتهي خفيفه، مثل الغرة والتحجيل، فإذا كثر وفشا كانت هجنة ووهناً. وخفيف البلق يُحتمل في الخيل"^(٢).

وفي الصورة الثانية نجد تعليل التسمية مصدر اهتمام كثير من كتاب العروض العربي كالتبريزي وابن الدهان وغيرهم، ويأتي تعليل التسمية مصاحباً لتعريف المصطلح أو سابقاً عليه، تأكيداً على قول ابن الأعرابي: إن "الأسماء كلها لعلّة خصّت العرب ما خصّت منها، من العلل ما نعلمه ومنها ما تجهله،.. فإن قال قائل: لأي علة سمي الرجل رجلاً والمرأة امرأة والموصل الموصل ودعد دعداً؟ قلنا: لعلل علمتها العرب وجعلناها أو بعضها، فلم تزل عن العرب حكمة العلم بما لحقنا من غموض العلة وصعوبة الاستخراج علينا"^(٣).

(١) العمدة: ١ / ١٧٤.

(٢) طبقات فحول الشعراء: ١ / ٧٠.

(٣) المزهر للسيوطي، دار الفكر، ١ / ٤٠٠.

فالتبريزي مثلاً عندما يقف على مصطلح الوقص يقول: "والموقوص ما سكن ثانيه بعد سكونه، وهو (مفاعِلن) في الكامل، وأصل الوقص في اللغة أن يسقط الرجل من دابته فتندق عنقه، فلما كان الحرف الثاني متحركاً في الأصل وأسقط وكان قريباً من الأول شبه بمن تندق عنقه"^(١).

وابن الدهان عندما يقف على مصطلح (الإيطاء) يقول: "والإيطاء هو: رد كلمة بلفظها ومعناها، وكلما تباعد كان أحسن، وسمي إيطاء من وطئ الإنسان في طريقه على إثر وطء قبله، فيعيد الوطء على ذلك الموضع، فكذلك إعادة القافية"^(٢).

ويبدو التركيز على التشبيه في التسمية العروضية - كما سبق - ملمحاً جيداً في نظرة العروضيين إلى المصطلح العروضي، حتى وإن لم يصرح فيه بالتشبيه أحياناً، على النحو الذي يبدو في قول المظفر بن الفضل: "وقال الخليل بن أحمد: رتَّبْتُ البيت من الشعر ترتيب البيت من الشَّعر يريد الخباء، قال: فسَمَّيْتُ الإقواء ما جاء من المرفوع في الشَّعر والمخفوض على قافية واحدة، وإنما سَمَّيْتُهُ إقواءً لمخالفته، لأن العرب تقول: أقوى الفاتلُ إذا جاءت قوَّة من الحبل تخالفُ سائر القوَى، قال: وسَمَّيْتُ تَغْيَرُ ما قبل حرفِ الرويِّ سناداً، من مساندة بيت الى بيت إذا كان كلُّ واحدٍ منهما مُلقًى على صاحبه، ليس هو مستويّاً كهذا، قال: وسَمَّيْتُ الإكفاء ما اضطرب حرفُ رويِّه

(١) كتاب الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، معهد المخطوطات العربية، ١٩٩٧م، ص ٦٤.

(٢) الفصول في القوافي: ص ٨٧.

فجاء مرةً نوناً ومرةً ميماً ومرةً لاماً، وتفعل العرب ذلك لُقربِ مَخْرَجِ الميم من النون، كقوله:

بناتٌ وطَّاءٍ على حدِّ الليلِ لا يشتكينَ أَلماً ما انْقَيْنِ
مأخوذ من قولهم: بيت مُكفأ إذا اختلقت شِقافُهُ التي في مؤخَّره،
والكفاء: الشقة في مؤخر البيت، والإيطاء ردُّ القافية مرتين كقوله:

ويُخزِيكَ يا ابنَ القَيْنِ أيامُ وعمرو بنُ عمرو إذ دعا يالَ دارِمِ
أوطأ قافيةً على قافيةٍ سماهُ إيطاء.

وأما التَّضمين فهو أن يُبنى البيتُ على كلامٍ يكون معناه في بيت يتلوهُ
من بعده مُقتضياً له كقول الشاعر:

وسعدُ فسائلُهُم والرَّبابُ وسائلُ هَوازنَ عَنّ إذا ما
لَقيناهُم كيف تعلوهُمُ بَوايِرُ يَفْرينَ بَيضاً وهاماً^(١)

أما نظرة اللغويين فيبدو التركيز فيها على أصل الإطلاق عند العرب،
فملمح التسمية في الرجز - مثلاً - يرجع إلى تشبيهه بداء يصيب الإبل، على
ما يبدو من قول الفيروز آبادي: "وبالتحريك ضَرَبُ من الشَّعْرِ، وَزُنُهُ مُسْتَفْعَلُنْ
سِتَّ مَرَّاتٍ، سُمِّي لِتَقَارُبِ أَجْزَائِهِ، وَقِلَّةِ حُرُوفِهِ. وَزَعَمَ الْخَلِيلُ أَنَّهُ لَيْسَ بِشَعْرٍ،
وَإِنَّمَا هُوَ أَنْصَافُ أَبْيَاتٍ وَأَثَلَاتٌ. وَالْأَرْجُوزَةُ الْقَصِيدَةُ مِنْهُ جَ أَرَاخِيزُ، وَقَدْ رَجَزَ

(١) نضرة الإغريض: ص ٢٥٣. ٢٥٤.

وَارْتَجَزَ وَرَجَزَ بِهِ وَرَجَزُهُ أَنْشَدَهُ أَرْجُوزَةً، وداءٌ يُصِيبُ الإِبِلَ فِي أَعْجَازِهَا، وَهُوَ أَرْجَزٌ، وَهِيَ رَجْزَاءٌ.^(١)

وقول ابن منظور: "الرَّجَزُ: داءٌ يصيب الإبل في أعجازها. والرَّجَزُ: أن تضطرب رجلُ البعير أو فخذاه إذا أراد القيام أو ثار ساعةً ثم تنبسط. والرَّجَزُ: ارتعادٌ يصيب البعير والناقة في أفخاذهما ومؤخرهما عند القيام وقد رَجَزَ رَجْزاً وهو أَرْجَزُ والأُنثى رَجْزاءٌ وقيل: ناقة رَجْزاءٌ ضعيفة العَجْزِ إذا نهضت من مَبْرَكِها لم تَسْتَقِلَّ إِلَّا بعد نَهْضَتَيْنِ أو ثلاث قال أوس بن حَجَر يهجو الحَكَمَ بن مَرْوَانَ بن زُبَاع:

هَمَمْتُ بِخَيْرٍ ثُمَّ قَصَّرتُ كما ناءَتِ الرَّجْزَاءُ شُدَّ
... كما أن الرَّجْزَاءَ أَرَادَتِ التُّهُوضَ فَلَمْ تَكُدْ تَنْهَضُ إِلَّا بعد ارتعاد شديد
ومنه سمي الرَّجَزُ من الشعر لتقارب أجزائه وقلة حروفه. قال أبو إسحاق.
إنما سمي الرَّجَزُ رَجْزاً لأنه تتوالى فيه في أوَّلِهِ حركة وسكون ثم حركة وسكون
إلى أن تنتهي أجزاؤه يشبه بالرَّجَزِ في رجلِ الناقة ورِعْدَتِها وهو أن تتحرك
وتسكن ثم تتحرك وتسكن وقيل: سمي بذلك لاضطراب أجزائه وتقاربها
وقيل: لأنَّه صدور بلا أعجاز وقال ابن جني: كل شعر تركيب الرَّجَزِ
سمي رَجْزاً وقال الأخفش مرة: الرَّجَزُ عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء
وهو الذي يَتَرْتَمُونَ به في عملهم وسَوْفَهُمْ وَيَحْدُونَ به قال ابن سيده: وقد
روى بعضُ من أثِقُ به نحو هذا عن الخليل قال ابن جني: لم يَحْتَفِلِ الأخفش
ههنا بما جاء من الرَّجَزِ على جزأين نحو قوله: يا ليتني فيها جَدَعٌ قال: وهو

(١) القاموس المحيط: (رجز).

لَعَمْرِي بالإضافة إلى ما جاء منه على ثلاثة أجزاء جُزء لا قَدَر له لِقَلَّتْه فلذلك لم يذكره الأَخْفَش في هذا الموضع فإن قلت: فإن الأَخْفَش لا يرى ما كان على جُزأَيْن شِعْراً قيل: وكذلك لا يرى ما هو على ثلاثة أجزاء أيضاً شِعْراً ومع ذلك فقد ذكره الآن وسماه رَجْزاً ولم يذكر ما كان منه على جُزأَيْن وذلك لِقَلَّتْه لا غير وإذا كان إنما سُمِّي رَجْزاً لاضطرابه تشبيهاً بِالرَّجَزِ في الناقة وهو اضطرابها عند القيام فما كان على جُزأَيْن فالاضطراب فيه أبلغ وأوكد. .. والارتجاء: صوت الرُّعْد المُتَدَارِك. وارتَجَزَ الرعدُ ارتجاءً إذا سمعت له صوتاً متتابعاً. وَتَرَجَّزَ السحابُ إذا تحرك تحركاً بَطِيئاً لكثرة مائه قال الراعي:

وَرَجَّافاً تَحِنُّ الْمُزْنُ فِيهِ تَرَجَّزَ مِنْ تِهَامَةٍ فَاِسْتَطَارَا
وغيث مُرْتَجَزٍ: ذو رعدٍ^(١).

فالواضح مما سبق أن سبب التسمية عند الفيروزابادي سبب مجمل يكمن في تقاربِ أجزائه، وقِلَّةِ حُرُوفِهِ، أما ابن منظور فقد وضع يده على الأصل في لمح التشابه، إذ ركز على صورة البعير الذي لا يستطيع القيام فيقول: "والرَّجَزُ: أن تضطرب رجلُ البعير أو فَخْذاه إذا أراد القيام أو ثار ساعةً ثم تنبسط. والرَّجَزُ: ارتعادٌ يصيب البعير والناقة في أفخادهما ومؤخرهما عند القيام".

ثم حاول توضيح الارتباط من خلال التركيز على الحركة والسكون في بحر الرجز في قوله: "قال أبو إسحاق. إنما سمي الرَّجَزُ رَجْزاً لأنه تتوالى فيه

(١) لسان العرب: (رجز)، ٢ / ٣٥٢.

في أوله حركة وسكون ثم حركة وسكون إلى أن تنتهي أجزاؤه يشبه بالرجز في رجل الناقة ورعَدتها وهو أن تتحرك وتسكن ثم تتحرك وتسكن" وذلك أن الناقة الرجزاء تقوم في المرة الثالثة، وهي المرة التي تقابل الوند المجموع في تفعيلة الرجز (مستعلن)، التي كثيراً ما يحذف ثانيها فتحول إلى (متفعلن)، أو يحذف رابعها فتحول إلى (مستعلن).

خاتمة:

أما بعد فقد انتهى البحث إلى إمكانية الاطمئنان إلى سلامة نظرية النقد الموسيقي في الأدب العربي، وإلى قدرته الجيدة على توجيه الشعراء إلى الطريقة المثلى التي يتقبلها الذوق وتطمئن لها الأذن، والتنبيه على النشاط الموسيقي فور وجوده، وقد تكشفت معالجة النقد الموسيقي في الأدب العربي عن عدة نتائج عدّة، يمكن إجمالها في تقرير الحقائق الآتية:

أولاً: كثيراً ما كان الناقد في المآخذ الموسيقية التي كان يأخذها على الشاعر مدفوعاً بدوافع وأسباب متعددة، منها ما يرجع إلى الناقد ذاته ويأتي على رأسها الذوق والخصومة، ومنها ما يرجع إلى الشاعر كالتنمر الفني، ومنها ما يرجع إلى البيئة التي يدور فيها النقد، على ما يبدو لنا من التصرف في باب الرواية.

ثانياً: كثيراً ما كان النقد الموسيقي في الأدب العربي يسير في اتجاهين أساسيين يشكلان نظريته: فإما أن يأتي في شكل مآخذ يأخذها الناقد على الشاعر إذا ما أحس الناقد بخلل موسيقي في البيت الشعري، سواء أخالف قاعدة أو قياساً أم لم يخالف، ويبدو تركيز النقاد في الجانب الذوقي على الحس الموسيقي أكثر من تركيزهم على القاعدة، ربما لاجتماع أكثر من عيب في القصيدة، وأنفة النقاد إزاء هذا التداعي من الوقوف أمام كل عيب على حدة، أو لأن القاعدة العروضية لم تكن تعد من يتنكر لها، نتيجة تداخل المصطلح.

وإما أن يأتي في صورة وضع أطر تضبط العملية الإبداعية قبل أن يقع الشاعر فيها، هو ذلك النقد الذي ينطلق من القاعدة في تقرير مأخذه، غير خاضع للذوق الخالص، لأن الناقد فيه يكون مهموماً بالحكم النقدي على الأبيات، الذي نصب نفسه قاضياً فيها، ومن ثم فعمل الناقد هنا إما أن يسرد القاعدة العروضية، ثم يمثل لها بالشاهد الشعري، وهذا دأب كتاب العروض، أو ينطلق من البيت محل النقد ثم يدير حوله النقد المنطلق من القاعدة العروضية، وهذا دأب الناقد الأدبي.

ثالثاً: كان هناك كثير من القضايا النقدية التي صاحبت النقد الموسيقي منها قضية تعدد المصطلح واختلاطه، وهو أمر يوحى ظاهره باضطراب النقد أمام تفسير المزالق الموسيقية التي كان يقع فيها الشعراء، ولكن النظرة المتأنية أثبتت لنا أن ذلك التعدد كان مرجعه إلى اختلاف الاعتبارات التي ينطلق منها الناقد.

ومنها (التعليل) حيث اصطحب النقاد في رحلتهم النقدية كثيراً من المعان اللغوية التي تساعد في فهم المصطلح العروضي، وتسهم في تصويره وتقريبه للأذهان، مما جعل تعليلاتهم تسير في اتجاهين أساسيين، فهي إما تعليلات لتسويغ وقوع الشاعر في بعض المزالق الموسيقية، أو تعليلات جيدة لتسمية العيب أو المصطلح ذاته، من خلال الاستناد إلى الأصل اللغوي الذي اشتق منه اسم العيب في لغة العرب.

وينبغي أن نلفت النظر إلى أن في تعليل التسمية جهود دلالية جيدة، وقف عليها أصحاب المعجمات العربية، وهي في حاجة إلى دراسة دلالية تبرز مكنوناتها، وتكشف عن روعة العروضيين في اللجوء إليها في اصطلاحاتهم.

كثيراً ما كان يحدث تداخل في النقد الموسيقي بين الاحتكام إلى القاعدة أو الذوق.

مراجع البحث

- أبو العتاهية أشعاره وأخباره، تحقيق: د. شكري فيصل، مكتبة دار الملاح، دمشق.
- أساس البلاغة: أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ) تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الأولى، ١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م.
- إعجاز القرآن للباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب)، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، الخامسة، ١٩٨١ م.
- الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، الثانية.
- الإقناع في العروض وتخريج
- القوافي للصاحب بن عباد، تحقيق: د. عبد الحميد محمد بدران، الأولى، ٢٠٠٩ م.
- تاج العروس من جواهر القاموس: محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، أبو الفيض، الملقب بمرتضى، الزبيدي (المتوفى: ١٢٠٥ هـ)، دار الهداية.
- تاريخ ابن خلدون، تحقيق: د. عبادة كحيلة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (مصورة عن طبعة بولاق)، ٢٠٠٧ م.

- التجديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث: د. عبدالحميد محمد بدران، بحث مستل من مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة، العدد السابع والعشرون، ٢٠٠٨م، الجزء الثامن.
- التعازي والمرثي لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق: محمد الدياجي، دار صادر، الثانية، ١٩٩٢م.
- تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبي، اختصار أبي المرشد سليمان بن علي المعري، تحقيق: مجاهد محمد محمود الصواف ومحسن غياض عجيل، دار المأمون للتراث، دمشق وبيروت، ١٩٧٩م.
- جمهرة اللغة: ابن دريد (محمد بن الحسن)، تحقيق: رمزي منير البعلبكي، دار العلم للملايين، الأولى، ١٩٨٧م.
- الحيوان: الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢م.
- خاص الخاص: الثعالبي (عبدالملك بن محمد)، دار مكتبة الحياة، بيروت.
- دير الملاك، محسن أطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام بالعراق، ١٩٨٢م.
- ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق: د. عبدالمنعم خفاجي، سعيد جودة السحار، د. عبدالعزيز شرف، مكتبة مصر.

- ديوان امرئ القيس، طبعة دار صادر، بيروت.
- ديوان شعر ابن المعتز، صنعة أبي بكر الصولي، تحقيق: د. يونس أحمد السامرائي، عالم الكتب، الأولى، ١٩٩٧م.
- رسالة الصاهل والشاجح، أبو العلاء المعري، تحقيق: د. عائشة عبدالرحمن، دار المعارف، الثانية، ١٩٨٤م.
- الروض الأنف للسهيلي، تحقيق: طه عبدالرؤوف سعد، مكتبة الكليات الأزهرية.
- سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠م.
- سر الفصاحة، عبدالله بن محمد بن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، الأولى، ١٩٨٢م.
- سمط اللآلي، أبو عبيد البكري، تحقيق: عبدالعزيز الميمني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٩م، (الذخائر ١٨٤).
- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي (أحمد بن محمد بن الحسن)، تحقيق: أحمد أمين وعبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، الثانية، ١٩٦٨م.
- الشعر والشعراء الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق: أحمد شاكر، دار الحديث، الثالثة، ٢٠٠١م.

- الصبح المنبي عن حيشة المتنبي: الشيخ يوسف البديعي، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، دار المعارف، الثالثة.
- الصحاح: الجوهري (إسماعيل بن حماد) تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، الثالثة، ١٩٨٤م.
- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني بجدة.
- العقد الفريد: أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، الثالثة، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
- العمدة لابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل.
- الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط/ ١٤، ١٩٨٨.
- الفصول في القوافي لأبي محمد سعيد بن المبارك بن علي بن الدهان النحوي، تحقيق: د. صالح بن حسين العايد، دار إشبيلية، الثانية، ١٤١٨هـ.
- الفصول والغايات أبو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان المعري، تحقيق: محمود حسن زناتي، دار الآفاق الجديدة، ١٩٣٨م.
- القاموس المحيط: مجد الدين الفيروزآبادي، دار الحديث.

- القسطاس في علم العروض للزمخشري، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، ١٩٧٧م.
- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، الخامسة.
- كتاب الأشباه والنظائر للخالدين (أبو بكر محمد بن هاشم، وأبو عثمان سعيد بن هاشم، تحقيق: د. السيد محمد يوسف، الهيئة العامة لقصور الثقافة (الذخائر ٨١)، ٢٠٠٢م.
- كتاب البارع في علم العروض لأبي القاسم علي بن جعفر (ابن القطاع) تحقيق د / أحمد محمد عبدالدايم. المكتبة الفيصلية ١٩٨٥م.
- كتاب العين . أبو عبدالرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري (ت ١٧٠هـ)، تحقيق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.
- كتاب القوافي لأبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، تحقيق: د. عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم بدمشق، ١٩٧٠م.
- كتاب القوافي للقاضي أبي يعلى التنوخي، تحقيق: د. عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجي، الثانية، ١٩٧٨م.
- كتاب الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، معهد المخطوطات العربية، ١٩٩٧م.
- الكشف عن مساوئ شعر المتنبي: الصاحب بن عباد، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، الأولى، ١٩٦٥م.

- لسان العرب: محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي (المتوفى: ٧١١هـ)، صادر، بيروت، الثالثة، ١٤١٤هـ.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، نصر الله بن محمد (المتوفى: ٦٣٧هـ)، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة.
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها للسيوطي، دار الفكر.
- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: الشيخ عبدالرحيم بن أحمد العباسي، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، عالم الكتب، ١٩٤٧م.
- معجم الأدباء أو إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الرومي الحموي، دار الكتب العلمية، بيروت، الأولى، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.
- مفتاح العلوم للسكاكي، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، الأولى، ١٩٨٣م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي، بيروت، الثالثة، ١٩٨٦م.
- الموازنة للآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، الرابعة.

- نضرة الإغريض في نصرة القريض: المظفر بن الفضل العلوي، ٥٨٤. ٦٥٦هـ، تحقيق. نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، الثانية، ١٩٩٥م.
- النقد الأدبي: د. سعد ظلام، مطبعة الأمانة.
- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، الثالثة، ١٩٧٩م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي - عيسى البابي الحلبي.
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: أبو منصور الثعالبي (عبد الملك بن محمد)، تحقيق: د. مفيد محمد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الأولى، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.