خاتمة

بعد تسطير ما تقدَّم خطر على البال ما اكَّدهُ لي بعض الاصحاب من وهم عمَّ وساد على عقول الكثيرين وهو انَّ البحث الكبير مزقهُ الاستاذ الكبير الشيخ سليمان الحلبي الشهير لمَّا عرضهُ عليهِ تلميذهُ المؤلف حسدًا منهُ وبغضًا. فعاد اذ ذاك الى تأليف كتابه المختصر المتعارف اليوم بين ايدي الجمهور ولكن هذا القول منقوض من وجوه احدُها اولًا ما بسطناهُ في المطلب الاول ملخصًا عن اصدق الرواة الذين يركن اليهم كما رأيت. ثانيًا ان المؤلف ألف الكتاب في لبنان في حين انهُ لم يكن محتاجًا الى ان يعرضهُ على استاذه المذكور. وهب انهُ عرضهُ عليهِ فلا يتأتى لعقل عاقل ان يتصور ان مؤلَّفهُ المشار اليهِ لا يبقي عندهُ نسخة منهُ. ثالثًا لو طالعت نتف كتاب جامع الروايات الآنف الذكر لقضيت عجبًا ممَّا كان يبديه الاستاذ المذكور من الاعجاب البالغ من تلميذه المؤلف حتى انهُ كان يبكي فرحًا كلما قرأ شيئًا من مؤلفاته. ولا يتصوَّر انَّ من كانت هذه صفتهُ يقدم على ذلك الفعل الشنيع. والذي يظهر لي ان هذا الخبر محرَّف عمَّا رويناه في المطلب الثاني كما يظهر بادنى تأمل

فهذا ما كان من امر هذا الكتاب النادر المثال مؤلَّفًا ومخطوطًا ومطبوعًا ومختصرًا فعلى مؤلِّفهِ الشهير رحمة الله ورضوانهُ ما تلا الطالب منهُ حرفًا او حروفًا

الايقاع في الشعر العربي

للاب خليل اده اليسوعي (تابع لما سبق)

٤

من جملة الايقاعات التي اوردها صفي الدين البغدادي في رسالتهِ الشرفيَّة دورٌ غنائي يسمَّى الزمل هذه احدى صورهِ :

فَعِلاتنْ فَعِلاتنْ ثمَّ يُعاد (١

٢٠٢٠١٠١٠ ٢٠٢٠١٠١٠

(١) كنَّا اشرنا في اوَّل مقالتنا الى الزمن بخطٍّ مستقيم والى النقرات بنقط ولكنَّا حبَّا بالاختصار اهملنا هذه الخطوط وكنَّينا عن الازمنة ومقاديرها بالاعداد. وكذلك كان يجب ايضًا في آخر كل دور رسم اوَّل نقرة من الدور التالي لأنَّ تحديد كلّ زمن يقتضي نقرتين. فضربنا عن رسمها صفحًا واعتبرناها متذرَّة

فتكون جملة هذه الازمنة ١٢ زمناً. ثمَّ في الشعر ايضاً بحرٌ يقال لهُ الرمل يأتي مجزوءهُ على هذه الصورة عينها: « فعِلاتُنْ فعِلاتُنْ » بعد دخول الزحافات المأنوسة عليه فلا أرى بدّاً من القول ان لدور الرمل في الغناء ولبحر الرمل في الشعر ايقاعاً واحداً. ولنا في شهادة الصبّان (١ ما يؤيد هذه النتيجة فانهُ قال في كلامهِ عن اصل تسمية بحر الرمل انهُ دُعي بذلك « لانَّ الرمل هو نوع من الغناء يخرج على هذا الوزن » يريد وزن الرمل الشعري.

فاذا ثبت ان للرمل في الشعر والغناء وزناً واحداً يمكننا ان نعرف ازمنة المقاطع في الرمل الشعري اعني انَّها تتوالى على هذه الصورة:

فَعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ

٢٠٢٠١٠١٠ ٢٠٢٠١٠١٠

فنرى انَّ ازمنة كلّ جزء ستَّة

لكن الكل يعلمون ان « فَاعِلاتُن وفَعْلاتُنْ (٢ » تقومان مقام « فَعِلاتُنْ » فيجب اذن وفقاً لما قدَّمنا عن ضرورة تساوي الازمنة في الاجزاء ان يكون قياس كلّ من « فَاعِلاتُنْ وفَعْلاتُنْ » ستة ازمنة ايضاً. ولكن كيف نقسم هذه الازمنة الستة بين مقاطع كل جزء

امَّا فَعْلاتُنْ فوجه تقسيمهِ ظاهر:

فَعْلاتُنْ

٢٠٢٠٢٠ = ٦ ازمنة

اما فَاعِلاتُن فانَّهُ على حسب القياس السابق يساوي سبعة ازمنة فتكون زيادة زمن في الجزء خالاً لاسيما اذا تكرَّر في البيت كما مرَّ. وعليهِ فطلبنا قياساً آخر لحلّ المشكل فنقول: اذا تأملنا كيف تحوَّلت:

فَعِلاتُنْ ٢٠٢٠١٠١٠

الى: فَعْلاتُنْ ٠ ٢٠ ٢٠٢

رأينا ان النقرة الثانية من الاصل سقطت واختلط زمنها بالزمن الاول فصارا زمناً

---

١) راجع شرح الصبّان على منظومتهِ في العروض ص٥٥

٢) ولم اذكر « فاعلاتُ » مع كون ازمنتهِ ستَّة ايضاً وذلك لانَّ تجزئتهُ (٢٠٢٠١٠٢٠) مختلفة تتغيَّر رقَّة الايقاع ولذلك أُهمل استعمالهُ

واحداً طويلاً يساوي زمنين. الا انهُ يمكن وجود حالة ثالثة للنَّقرة الثانية وزمنها تتوسط بين الحالتين الاوليين وذلك بان تثبت تلك النَّقرة الثانية مع تثقيل الزمن الذي قبلها وتخفيف الزمن الذي بعدها فيصير الأوَّل مساوياً زمناً ونصفاً والثاني نصف زمن

فَعِلاتُنْ
٢٠/٢٠١/٢٠١/٢٠٢

وبهذه الصفة تتساوى ازمنة فَعِلاتُن وفَعْلاتن وفاعلاتن. وعليهِ فتكون المقاطع المتحركة على قسمين قياس الاول زمنٌ تامٌّ وقياس الثاني نصف زمن. وكذلك المقاطع الساكنة نوعان نوعٌ قياسهُ زمنان ونوعٌ قياسهُ زمن ونصف زمن

	زمن			زمن
تَ =	١	سريع	تَنْ =	١١/٢ بطيء
	١/٢	اسرع		٢ أبطأ

وهذه الاقيسة كافية لبيان تساوي الازمنة ليس فقط في اجزاء الرمل لكن في اجزاء بقيَّة الابحر اللهمَّ ما كان منها مأنوس الاستعمال

ولا حاجة الى تنبيه الادباء انَّ رأينا هذا (١ لا يخلُّ بحقوق اللفظ لانَّ المقاطع المتحركة اسرع من الساكنة. ولا بدع لانَّ تساويها بالطول عيبٌ (٢. اما كون المتحركة سريعة فأسرع والساكنة بطيئة فأبطأ فهو امر طبيعيّ بل عكسهُ اصعب لأنك لو حاولت لفظ المقاطع المتحركة كلها بزمن واحد لما استطعت ذلك الَّا بالاحتراز والتأني

ولنا في اقوال المؤلفين الاقدمين ما يؤيد قولنا هذا عن وجود زمن متوسط بين

---

١) وهذا الرأي قد سبق اليهِ من امثال النظر في نظم اللاتين واليونان. فانهم لما بحثوا عن البحر المعروف عندهم باسم (iambique) الذي تأتي اجزاؤهُ مزدوجة (٢٠١٠٢٠١٠ مثل مَفَاعِلُن عندنا) وجدوا ان المقطع الاول يجوز ابدالهُ بمقطع بطيء. فرأوا ان هذا التغيير يُخلّ بالوزن ما لم يُقَل انَّ نصف المقطع الثاني نُزع عنهُ ليضاف الى الاول فصار ٢٠/٢٠١/٢٠١/٢٠١٠ (كمُسْتَفْعِلُنْ عندنا) وهو عين قولنا في الشعر العربي (راجع Croiset : *poésie lyrique des Grecs*, 32)

٢) وهذا كثيرٌ في الانشاد فان المنشدين مراعاةً للوزن يجعلون المتحرك كالساكن فيلفظون ما جاء على « مفاعلن » كانهُ على « مستفعلن »

الزمن الاول = ١ سريع المزج والزمن الثاني = ٢ خفيف المزج . قال الفارابي بعد ذكر الايقاعات الموصولة التي يلي نقراتها وقفاتٌ (١ :

« اما الموصولات التي لا تعقب نقراتها وقفات فهي صنفان احدهما هو الذي يعقب نقراتها اسرع نقلة بين نقرتين (وهو الزمن الاول) والثاني هو الذي يعقب نقراتها حركات « ابطأ من اسرع نقلة تمكن بينهما » (يريد ابطأ من الزمن الاول) « واسرع من نقلة تتعدد منها وقفة بعد نقرة » (اي اسرع من الزمن الثاني) . وهذا الثاني « متوسط » في زمان اخفّ الموصولات (وهو الزمن الاول) وبين السادس من ذوات الوقفات (٢ (يريد الزمن الثاني) »

فيظهر صريحًا من هذا القول أنهُ يوجد وزن قياسهُ متوسط بين ١ و ٢ اي ١ ١/٢ . فان كان الامر كذلك في ايقاع الغناء فما المانع من قبول زمن متوسّط في ايقاع الشعر تقاس به المقاطع وان كانت ساكنة

واما الزمن الاسرع فلا حاجة الى ايضاح امكانهِ فهو ظاهر كما مرَّ بك وعلى هذا المبدإ بنى العرب قولهم عن الرَّوْم والاشمام والاختلاس

(فائدتان) يظهر مما سبق : اوّلا ان الطريقة لمعرفة الادوار الشعريّة يمكن الوقوف عليها بمعرفة ما جاء من اشباهها في الادوار الغنائية . فترى مثلًا انَّ الدور الثقيل الاوّل عند صفيّ الدين البغداديّ يتألّف من ١٦ زمنًا .

مَفَاعِيلُنْ فَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ

٢٠١٠٢٠١٠ ٢٠١٠١٠ ٢٠١٠١٠٢٠

فاذا قابلناهُ بمجزوء البسيط مع ما يجوز فيهِ من الزحافات وجدنا بين الايقاعين تشابهًا لا نظنُّهُ وقع على سبيل الاتفاق ليس الّا

وكذلك اورد صفي الدين دورًا آخر مركبًا من ١٦ زمنًا يدعوهُ خفيف الثقيل هذه تفاعيلهُ

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

٢٠١٠١٠ ٢٠١٠١٠ ٢٠١٠١٠ ٢٠١٠١٠ .

وهو كما ترى نفس الخبب من بحر المتدارك . ثمَّ يصحُّ هنا في « فَعِلُنْ » ما قلناهُ

---

١) راجع الصفحة ١٤٦ من طبعة كُسنارتن

٢) اطلب ايضًا ما يقولهُ الفارابيّ في هذا المعنى (ص ١٢٩) وفي باب التسخير (ص ١٧٥) وراجع ايضًا رسالة اخوان الصفا في الموسيقى (ص ٩٠)

عن « فَعِلاتُنْ » اعني انَّ فَعِلُنْ تُبدل بفاعِلُنْ وفِعْلُنْ كما تُبدل فَعِلاتُنْ بفاعِلاتُنْ وفَعْلاتُنْ لتساوي الازمنة في الحالتين (١

ثانياً انَّ التفاعيل التي يدعوها العروضيُّون اجزاء اصليَّة لا يصحُّ فيها هذا الاسم الَّا نظرياً من باب الاصطلاح. واماً كونها اصليَّة من اصل وضعها فذلك لا يمكن القطعُ به جزماً. ولقد تبيَّن لك من قولنا في بحر الرمل انَّ اصلهُ في وضع الشعراء « فَعِلاتُنْ » لا « فَاعِلاتُنْ ». وليس هذا مناقضاً لقول الخليل واضع فنّ العروض لانَّ هذا الامام كانت غايتهُ في اتخاذ هذه الاجزاء ان ينهج طريقاً سهلة لتعليم صناعة النظم وتسهيلاً لحفظها وتقريباً لوردها فجعل هذه التفاعيل اصولاً واعتبر التغييرات الواقعة فيها كزحافاتٍ منها مألوفة ومنها غير مألوفة. لكنَّهُ لم يفصل بكون هذه التفاعيل هي الاوزان « الأولى » التي وضعها الشعراء قبلهُ وفرَّعوا منها بالزحافات بقيَّة الاجزاء. وممن ارتأوا هذا الرأي قبلنا العلَّامة دي ساسي المستشرق الشهير في كتاب العروض الذي جعلهُ في آخر غرامطيقهِ. ولذلك لم نتَّخذ دوائر العروض اساساً لبحثنا عن حقيقة الايقاع

٥

بقي علينا لتتمَّة كلامنا عن الايقاع ان نضيف اليهِ شيئاً ممَّا يدعوهُ الفرنج « الزمن القويّ » (ictus, temps fort) ووجهُ تسميتهِ بذلك يترتَّب على ما مرَّ بك من أنَّ الايقاع جملة ازمنة متناسبة محدودة بالنقر تتعاقب بادوارٍ متساوية فلا بُدَّ للسامع انَّ يميِّز هذه الادوار بسهولةٍ ولذلك اعتادوا ان ينقروا نقرةً اشدَّ في اوائل الادوار فسمَّوا زمن هذه النقرة الاولى « الزمن القويّ (٢»

والزمن القويُّ لا يختصُّ بايقاع الغناء فقط بل يكون في ايقاع الشعر ايضاً فانَّ المنشد يشدِّد المقطع الذي يقع عليهِ هذا الزمن القويّ وهذا التشديد يدعوهُ الفرنج (accent métrique) توافقهُ عندنا لفظة « النبرة » (٣. ففي الوزن اللاتيني واليوناني

١) ويصح عن فعلن ما سيأتي من النبرة ووضعها من فعلاتن لأنَّ « الرمل كالخبب » كما قال ذلك ابن السكيت في تهذيب الالفاظ (ص ٢٩٠)

٢) وارتأى بعضهم ان الزمن القويّ عند الاقدمين كان في آخر كل دور

٣) النبرة في استعمال القرَّاء والمغنين رفع الصوت على احد مقاطع الكلمة. ولمَّا كان

القديم الذي ذكرناه المسدَّس (hexamètre) تكون مواقع هـذه النبرات على اوائل الاجزاء

فما قولنا في الشعر العربيّ هل لجملهِ ايضاً ازمنة قويّة ؟ هل لمقاطع تفاعيلهِ نبرات ؟ أقرّ بكلّ سذاجة اني لم أرَ لهذا الامر ذكرًا في المؤلَّفات التي اخذتُ عنها (١ . ألعلّ العرب لم يحتاجوا الى هذه النقرة القويّة للتمييز بين ادوار ايقاعاتهم لأنّها تنتهي بفواصل اطول من الازمنة الواقعة بين نقرات الجملة فيسهُل على السامع ادراك اوائلها ؟ لكنّي لا ارى هذا كافيًا لنفي الامر مع كونه طبيعيًا نختبرهُ كلّ يوم في الغناء والزَّمر والدَّق على الطبل والرقص . او ليس الاحرى ان يقال انهم سكتوا عنهُ لكثرة شيوعهِ بينهم (٢

فهيّا بنا اذن نسعى وراء المطلوب . ولا تقل انّ هذه النبرات تقع في اوائل الادوار وانت لا تعلم اي النَّقرات هي الأولى . فانّ الرمل مثلًا ورد عند صفيّ الدين على صور مختلفة من حيث التجزئة كما ترى

١ً مُفْتَعِلَاتُن فَعِلُنْ (او مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ) ٠٢٠١٠١٠٢٠٢٠١٠١٠٢ الخ
٢ً — فَعِلَاتُن فَعِلَاتُنْ ٠١٠١٠٢٠٢٠١٠١٠٢٠٢ الخ
٣ً وباسقاط بعض النقرات ٠٢٠ ٢ ٠ ٤ ٠ ٤ الخ

فترى من الشكل الاوّل والثاني انّ بدء النَّقَر يختلف ولا بأس من ذلك لأنك

تشديد الصوت في اللفظ يؤدي الى ارتفاعهِ في الغالب اصطلحنا على هذه اللفظة ولو وجدنا لفظة اخرى عند الاقدمين لاستعملناها الّا انّنا لم نقف في تآليفهم على ذكر هذا الباب البتّة

١) النقرات عند المحدثين على نوعين « تَكْ » و« دُمْ » لكنّ النقرة القويّة تقع على كلّ منهما على حدّ سوى . ثمّ ان بعض ايقاعات المتنبّين يتوالى فيها ضرب التّك دون ابطاء وهذا لا يصحّ في النقرات القويّة اذ لا بد لها من ازمنة او نقرات خفيفة تتخللها

٢) ورد في الاغاني (طبعة مصر ٣ : ١٢٥) عن مالك بن ابي سمح قال « اني سألتُ يومًا ابن سُرَيج عن قول الناس فلان يصيب وفلان يُخطئ وفلان يُحسن وفلان يسيء فقال : المصيب المحسن من المغنّين هو الذي يُشبع الالحان ويملأ الانفاس ويعدّل الاوزان ويفخّم الالفاظ ويعرّف الصواب ويقيم الاعراب ويستوفي النغم الطوال ويحسن مقاطع النغم القصار ويصيب اجناس الايقاع ويخلّص مواقع النبرات ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من النقرات . فعرضتُ ما قال على معبد فقال : لو جاء في الغناء قرآن ما جاء الّا هكذا » . قلنا فيظهر من هذه الرواية ان كلمة « نبرة » مرجعها الى الايقاع . فلم لا يكون اذن معناها ما أردنا أنفًا ؟

اذا واصلت النَّقر لا تلبث الادوار ان تتوالى كما هي بتمامها فلا يتغيَّر اذن الايقاع (١. ورأي الفارابيّ ان لا يبتدئ الناقر من اوّل الدور كيْ يخيـل للسامع تعلُّقًا بما سبق (راجع قولهُ في طبعة كسفارتن ص ١٦١). وعليهِ فلا يسعنا القول اي نقرة هي اوّل الدور من مجرَّد وقوفنا على قياسات الازمنـة وتنظيمها. ولكن اذا ما قابلنا الشكل الثالث مع الاوّل لعلَّنا نهتدي الى الصواب فانَّ النقر فيهما يبتدئ بالزمن عينهِ ولكن يختلف الثالث عن الاوّل بسقوط النقرة الثالثة والخامسة والسابعة والثامنة من الشكل الاول. ثمَّ اذا تأمَّلنا الشكل الاوّل او الثاني رأينـا انَّ الدور يتألَّف من دورَيْن متساويين اعني انك تجد بعد اربع نقرات او اربعة ازمنة متوالية أيَّة كانت اربعـة ازمنة اخرى هي عين الاولى الخ. ولذلك قالوا في استعمال التفاعيل « مُفتَعِلُنْ مُفتَعِلُنْ » او فَعِلاتُن مرَّتين. وعليهِ يمكننا القول وفقًا لما ذكرناهُ عن النقرة القويَّة والنبرة التي توافقها في لفظ التفعيـل انَّ في كلّ اربع نقرات نقرةً قويَّة او في كل جزء مثل مُفتَعِلُنْ نبرةً ولا يتغيَّر مطلقًا محلّ ذلك « الزمن القويّ » او تلك النبرة في الجزء اعني انهُ اذا وقع على مقطع " مُفـ " من مُفتَعِلُنْ في اوّل جملة يقع عليها دائمًا في بقيَّة الاجزاء. لأنَّ كلّ هذه الجمل متساوية فيكون بين النبرة والنبرة بُعد ٦ ازمنة

فينتج من كلامنا انَّ في كل دور من الرمل نبرتَين بُعدهما عن بعضهما ٦ ازمنة. فان كان الامر كذلك وجب وجود هاتين النقرتين في الضرب بمقتضى الشكل الثالث

---

١) ومن ثمَّ ترى انَّهُ من الممكن وقوع اختلاف في الابحر دون اختلاف الايقـاع. وهذا ما ارادهُ العروضيُّون بوضعهم دوائر فنّ العروض فانَّ لكلّ دائرة ايقـاعًا واحدًا يشـمل عدَّة ابحر على حسب عدد النقرات. قال القديس اغوسطينوس في تأليفهِ عن الموسيقى (ك ٣): « كل بحر ايقاع وليس كلُّ ايقاع بحرًا » لانَّ الايقاع هو توالي ادوارٍ لا يُحَدُّ عددُها واماَّ البحر فانَّهُ يتضمَّن عددًا معلومًا من هذه الادوار ولذلك سمَّاهُ القدماء μέτρον وترجمهُ القديس المذكور بلفظة mensura او mensio اي قياس. وعليهِ فيتَّضح لك انَّ الرَّمل مثلًا ومجزوَّهُ ايقاعٌ واحد لانهما لا يختلفان الَّا بعدد الاجزاء. وكذلك لا تختلف الايقاعات الآتية لتساوي ازمنتها:

فَعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ . . . الخ

– مَفاعِيلُ مَفاعِيلُ مَفاعِيلُ . . . الخ

—— مُسْتَفْعِلُ مُسْتَفْعِلُ مُسْتَفْعِلُ . . . الخ

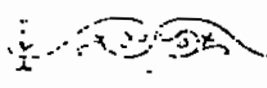
——— مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ . . . الخ

لأنـهُ من جهةٍ لا يختلف عن الاوّل الّا بسقوط بعض النقرات ومن جهـة اخرى لا تسقط فيـهِ النبرتان لعظم شأنهما وهما كمحور الضرب في الايقاع. والحال ليس بين النُقر الباقية في الشكل الثالث الّا النقرتان الثانية والرابعة اللتان بينهما ستّة ازمنة اذًا هما النقرتان القويّتان يناسبهما في التفاعيل التاء في « مُفتَعِلُنْ » والفاء في « فَعِلَاتُنْ » فالنبرة تكون اذن على هذين الحرفين. وان انشدت بيتًا يتركب من فَعِلَاتُنْ كما في الرمل فينبغي نبر الصوت على اوّل كلّ جزء منهُ(١ مع مراعاة ازمنة المقاطع كما قلنا. مثال ذلك :

رُبَّ رَكبٍ قد أناخوا حولنا يَشربون الخمرَ بالماءِ الزلال

وقد اشرنا الى النبرة بعلامة (') فوق المقطع الذي « زمنـهُ قويّ ». امّا النقطة في آخر الشطر فهي عبارة عن سكوت يساوي زمنين. ولزمن السكوت اعتبارٌ في الايقاع كما لا يخفى(٢

هذا وكان بودّنا ان نؤيد قولنا عن حقيقـة وزن الرَّمل وخصوصاً من حيث النبرة بشواهد من الالحان العربيّة القديمة الشائعة حتى الآن في المشرق فلا شـكَّ ان قسماً عظيماً منها يتداولهُ ارباب الصناعة بل جمهور الشعب(٣. واننا لا نيأس من بلوغ اربنا اذا ما اتمَّ حضرة الاب كولنجت الدروس التي باشرهـا عن فنّ الموسيقى بين العرب. وما يضمن لنا نجاح مسعاهُ طول باعهِ في العلوم الموسيقيّة مع معرفتـهِ لعادات الشرقيين وآدابهم. ارشدنا الله واياهُ الى كلّ قول صواب



---

١) من شأن النبرة ان تمدّ الصوت غالبًا. ولعل ذلك هو الداعي لابدال فَعِلَاتُن بفَاعِلَاتُن

٢) اذا قابلنا هذا الايقاع بالاوزان الشائعة في الثناء الفرنجيّ وجدنا انّهُ هو الوزن المسمّى عندهم بالمثلّث (mesure à 3 temps). لانّ سريع المزج عندهم بمثابة ما يدعونهُ (croche)

٣) انّ معرفة الحداء القديم تؤدّي بنا الى معرفة ايقـاع الرجز. وورد في كتاب الاغاني (طبعة مصر ٢ : ١٦٢) « . . . ما تقولون في « الرجز يعني الحـداء ». قالوا : لا بأس به عندنا. قال : فما الفرق بينهُ وبين الثناء . . . الخ ». وجاء مثل ذلك في مروج الذهب للمسعودي (طبعة باريس ٨ : ٩٢) في جملة قول عبد الله بن خرداذبه للخليفة المعتمد