الفصل الثانى

دراسة عروض الخليل

(١)

تقوم البنية الصوتية للغة العربية ، والعروض العربى على الوزن. فقد كانت اللغة العربية- ولا تزال- لغة وزن. فكل كلمة عربية الأصل، تخضع للميزان الصرفى، وبهذا تتميز الكلمات غير العربية. ويعنى هذا أن اللغة العربية ذات بنية قياسية، تجريدية ، تكثر- لذلك- فيها- من الناحية الثانية المشتقات ، كاسم الفاعل، واسم المفعول، واسم المرة واسم الهيئة، واسم الزمان، واسم المكان، والصفة المشبهة، وصيغ المبالغة وغيرها من المشتقات الصرفية، التى توفر لمن يصوغ الكلمة العربية، فضاء متنوعاً من الصيغ و المشتقات من كل فعل ثلاثى، وغير ثلاثى بمساعدة فعل آخر، الأمر الذى تتراكب فيه الصياغة الصرفية ، مع إحدى تفعيلات العروض الخليلى فى كثير من الأحيان.

فيمكن للشاعر ان يبنى صدر بيته (العروض، والضرب) على صيغة فاعل، أو مفعول، أو فعول، أو غيرها من الصيغ الصرفية التى تساعد التشكيل العروضى. أما إن كان من شعراء التفعيلة، فله مسارب أخرى فى التدوير، والتصريع والتسكين، وغيرها من الحيل الصوتية التى تساعده على إكمال التفعيلة أو إكمال السطر الشعرى. ولهذا كان من الطبيعى، لهذه اللغة ، ان تكتشف لنفسها ، نظاماً صوتياً و موسيقياً ، يناغم بين (الفونيم) و(المورفيم) وبين تتابع الحركات ومواطن السكون فى الكلمة والجملة و البيت أو السطر الشعرى. فكما تخضع لغتنا العربية- فى مجملها- لقانون صوتى مشتق من هذا القانون العام، وإن كان يتميز بخصوصية نغمية ، و تسمية لتفعيلاته ، ووضع لنظام تراتبها فى البيت الشعرى. وما قد يعيبها من تغيرات فى بنيتها الصوتية، ترغم الشاعر

على الحذف أو الإبدال فيما يسمى بالزحافات (المفردة أو المزدوجة) والعلل (بالنقص أو بالزيادة).

وكما تخرج العربية من ميزانها ما هو غير عربى، يخرج العروض الخليلى كل من يخرج عليه أو يختلف معه، إلى نوع آخر من العروض، أو الموسيقى الشعرية، او الإيقاع الشعرى فلا عجب إذن ان تسمى اللغة الشاعرة.

ولهذه الخاصية الصرفية الوزنية سهل على "الخليل بن أحمد" أن يكتشف التفعيلة، والبحر ، والدائرة. وفق قانون : التكرار بالتماثل أو التكرار بالاختلاف. فقد اكتشف (الخليل) أن هناك عشر تفعيلات فقط، تشكل كل البحور الشعرية العربية وقد نص على أنها (فعولن- فاعلن- مفاعيلن- مستفعلن- متفاعلن- مفاعلتن- فاعلاتن- مستفع لن- فاع لاتن- مفعولات). وهذه الوحدات العشر، قادرة على أن تشكل كل الأنظمة الصوتية للعروض التقليدى العربى بل استطاعت أن تشكل القصيدة فى الشعر العربى بكل تجلياته التفعيلية.

وليس معنى ذلك أن يثبت العروض عند هذه التفعيلات العشر إذ من واجب الشعراء أن يبحثوا عن تفعيلات جديدة، تكون قادرة على استيعاب مشاعرهم المتجددة، ورؤاهم المتغيرة، وأدواتهم النامية. فالخليل اكتشف ما هو موجود لدى الشعراء السابقين عليه، وهنا يجب على من يأتى بعده أن ينظر فى النصوص الشعرية التى جاءت بعد الخليل ليكتشف قوانين جديدة، لم يلتفت إليها الخليل. فقد أحس الشعراء العرب فى العصر العباسى بهذا المشكل، فى ظل حضارتهم المتقدمة عما سبقها- فسمعنا من بعض شعراء العصر العباسى مقولة : أنا أكبر

من العروض. بل وجدنا عند أبى العلاء المعرى ما لم يقله الخليل بن أحمد فى ديوانه اللزوميات.

وضيق عروض الخليل ، كان سبباً فى محاولات الخروج المستمرة عليه فى الوقت الذى لا ننكر فيه، أنه مكتشف العلم، وصاحب تسميات مصطلحاته، وإجراءات التحليل العروضى. ولكن عروض الخليل نفسه، وبمنطقه الرياضى؛ يمكن ان يعطى إمكانات عروضية وموسيقية، لم يستخدمها الشعراء القدامى بالطبع. و يعود الضيق إلى التزام الخليل بمنهج رياضى منطقى، حكمه فى المادة اللغوية والشعرية كما فعل فى معجم العين على سبيل المثال. و"الأخفش" يحسم قضية بالغة الأهمية، هى قيام الإيقاع على أساس صوتى لغوى، وليس على أى أساس آخر، على الأقل- فى المراحل الأولى لوضع العروض، أى أن الأساس، كان الواقع اللغوى/ الشعرى وترتيب الأصوات فيه، وبعد ذلك جاءت المساعدات من الموسيقى والرياضة، عند الخليل "(١). و يعنى هذا أن اختيارات الخليل- وفق علم الاحتمالات بالتوافيق والتباديل والعكس- حسمت ما يختاره من الوحدات المكونة لبنية العروض الصوتية لديه. ابتداء من السبب وانتهاء بالدائرة. وهذا ما جعل عروض الخليل كمياً فى جوهره لا يحتسب كيفيات الأداء الصوتى. أو يحتسب المستويات الموجودة داخل كل صوت أو حركة أو مقطع.

وهذا ما جعل أحد الباحثين يرى ، أن الغرض الرياضى قد حكم الخليل أكثر من الأساس اللغوى أو الموسيقى أو الشعرى. لأنه أقام وحداته على أساس غير

لغوى (مقطعى). و أضاف إلى الوحدات العروضية القديمة أو الموسيقية وحدات أخرى. وأهمل وحدات هى موجودة بوضوح فى الشعر العربى (مثل/ ٥٥) وهى التى ذكرها حازم القرطاجنى فيما بعد باسم السبب المتوالى، وفى المقابل أثبت وحدات لا ينطبق عليها مفهوم الوحدة، (حتى فى إطار فرضه) ووحدات أخرى نادرة فى الشعر العربى، بل يشكك الكثيرون فى وجودهما. أصلاً، مثل الوتد المفروق."(٢).

ولذا كانت الاستدراكات كثيرة على عروض الخليل فقد "استدرك عليه الأخفش الأوسط، سعيد بن مسعدة، بزيادة بحر الوافر عروضاً ثالثة/ مجزوءة مقطوفة وضربها مثلها... وخالف الأخفش الخليل فى شطور الرجز ومنهوكه. فإنه لايعد مثل هذا شعراً وإن اتفقا على عد ما تركب من جزء واحد شعراً... وممن استدرك عليه بعد الأخفش أبو اسحق الزجاج و الجرمى وابن قتيبة والناشىء. وكل استدراكاتهم أكثر ما تتصل بالتسمية الاصطلاحية... أما الجوهرى أبو نصر إسماعيل بن حماد صاحب الصحاح، فإنه أدمج البحور القصيرة فى بعض. ورد البحور الستة عشر إلى اثنى عشر. سبعة مفردات، هى: الوافر، والكامل، والهزج، و الرجز، والرمل، والمتقارب، والمتدارك. وخمسة مركبات، هى : الطويل، والمديد، والبسيط، والخفيف، والمضارع..."(٣).

ويعنى هذا، أن مراجعة الخليل كانت متاحة، و ممارسة ابتداءً من تلميذه الأخفش، وحتى يومنا هذا. وأن هذه المراجعة بدأت من الوحدات الصغيرة، إلى المصطلحات، إلى عدد البحور وكيفياتها، إلى الدوائر العروضية. وهذه

المراجعة كانت تستطيع إثراء عروض الخليل وقوافيه. ولكن كان هناك من يدافع عن الخليل، ويرجع هذه المخالفات إلى نوع من الفهم المنطقى الخاص بصاحبه. ولكنها كانت البداية التى لفتت النظر إلى ضرورة مراجعة عروض الخليل وقوافيه.

ولذلك تمت المراجعة بالقياس إلى عدة ثوابت :

الأولى : التراث الشعرى العربى الفصيح فى الجاهلية والإسلام حتى صدور علم العروض الخليلى.

الثانية : التجديدات الشعرية التى أحدثها الشعراء العرب الفصحاء فيما بعد الخليل و حتى العصر الحديث.

الثالثة : الاقتياس بشعر غير عربى إلى جانب التأثر بنظرية الشعر الغربى على يد المستشرقين أو الدارسين العرب الذين استفادوا من المناهج الغربية الحديثة، خاصة بعد التطور الكبير الذى أحرزه علم اللغة، وعلم الموسيقى، وتقدم المعامل والمختبرات الصوتية ، وتقدم طرق القياس الصوتى.

الرابعة : الموروث الشعبى الذى أمد الموروث الفصيح بأشكال شعرية،وأوزان شعرية مخالفة، وإن كان يمكن رد بعضها إلى عروض الخليل.

الخامسه : تطور مناهج الدرس الأدبى والنقدى. هذا إلى جانب محاولات تبسيط العروض والقوافي فى الدراسات العربية المعاصرة.

وليس لدينا كتاب للخليل بن أحمد يخص العروض والقافية. ولكننا نستطيع جمع مجمل آرائه فى هذين العلمين من خلال معجم العين. حيث تتوزع المادة العروضية خلال المادة اللغوية المتاحة للخليل وهنا، لابد أن نكشف عن المصطلحات والتعبيرات كما نكشف عن أى مادة لغوية. ونستطيع تجميع هذه الآراء ، وفق منهج ما ، يخص كل باحث على حدة.

كما يمكن الإعتماد على كتب تلاميذه ، وكتب من جاءوا بعده من اللغويين والنحويين والبلاغيين والعروضيين بالقطع. مثل" كتاب العروض" لأبى الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش(٤). (٢١٥هـ) وهو أقرب الكتب تاريخياً لأستاذه. ثم "كتاب القوافى" لأبى يعلى التنوخى(٥). ولا ننسى فى هذا السياق " كتاب العروض " لأبى الفتح عثمان بن جنى(٦). (ت٣٩٢ هـ). وغيرها من الكتب التى اعتمدت على نقل مقولات الخليل، ومناقشتها.

ونجد أنفسنا بعد جمع علمى العروض والقافية، كما تركهما الخليل، وتلاميذه. نحتاج إلى إعمال العقل فيها، لنستنتج بعض القوانين، ونحل بعض القضايا. لأن علمى الخليل فى هيئة علمية قابلة للنقاش والتحوير والتحويل. كلما استجد جديد فى الفن أو فى الأدب، أو فى النقد أو فى الدرس الأدبى.

ويجب ألا يغفل هذا الدرس خصائص الأدب الشفاهى التى نقل عنها الخليل. كما لا يغفل تحول الحضارة العربية الشفاهية إلى حضارة كتابية بمفهومين :

الأول : أنهم أصبحوا أصحاب كتاب مقدس ثابت تحول إلى مقياس لغوى ونحوى وصرفى وأسلوبى وإيقاعى. والمفهوم الثانى : أنهم أصبحوا أصحاب حضارة مكتوبة ومدونة فتحت عقلها للإستفادة من كل الحضارات السابقة عليها، والمعاصرة لها.

وقد خلقت الشفاهية خصائص منتظمة فى النحو والصرف والمعجم العربى. كما جعلت النص الشعرى لا يقف عند مجرد التشكيل الصوتى والدلالى والنغمى. بل أكتسب خصائص الشفاهية "حيث التواصل وجها لوجه، والتفاعل الحى بين المتحدث والمستمع... وهناك العوامل النفسية المصاحبة للمواجهة الحية بين المتحدث والمستمع. وما بينهما من اختلاف كفارق السن وفارق السلطة وفارق المهارة اللغوية وتباين الخلفية، واختلاف نوايا المتحدث والمستمع ومدى الرغبة فى مواصلة الحديث وما شابه... إذا تتميز الشفاهية بالحيوية وإمكان اللجوء إلى وسائل فوق لغوية للتأثير كالتلوين الصوتى من خلال النبر والتنغيم ، وسط الكلام واقتضابه ، وما يصاحب ذلك الحديث من حركات الوجه واليدين والعينين ، وجميعها أفعال كلامية.."(٧)

وقد فقد المتلقى العربى معظم هذه الخصائص بعد تحول النص الشعرى من الشفاهية إلى الكتابية ، حيث قيدت الصور الصوتية بعلامات الكتابة. وأصبحت القراءة محل الاستماع. "وعلى الرغم من أن الكلمات المكتوبة تشير إلى الأصوات، وأنها لا يكون لها معنى إلا إذا أمكن وصلها... ظاهريا أو فى الذهن... بالأصوات، وعلى نحو أدق، بالفونيمات التى تحولها إلى رموز ن فإنها

تظل معزولة عن السياق الكامل الذى تبرز من خلاله الكلمات المنطوقة إلى الوجود. فالكلمة فى موطنها الشفاهى الطبيعى تمثل جزءاً من حاضر وجودى حقيقى... فالكلمات المنطوقة هى دائما تعديلات على موقف يضم أمورا غير الكلام..."(٨).

وهذا ما يؤكد لنا أسباب الثورة التى قام بها المولدون على المستوى الحياتى واللغوى والشعرى. إذ أحسوا أن النصوص الشعرية الموروثة تنقصها خصائص كثيرة بسبب فقدانها لطزاجة العصرية والشفاهية. وفقدان هذه الخصائص كان الدافع لهم لرؤية جديدة للنص الشعرى. ابتداءً من عمود الشعر بعامة. وانتهاء بمفردات الحياة الجديدة، وخصوصية المبدع صاحب النص المكتوب بخاصة. ولذا نحس أن التغاير بين ملامح الشفاهية التى أخذ عنها الخليل بن أحمد، والكتابية كانت وراء الإحساس بالمفارقة الفنية بين متطلبات النص القديم والنص المعاصر ونذكر- فى هذا السياق- أن الخليل بن أحمد هو ابن المرحلة الوسط بين الشفاهية والكتابية. وابن مرحلة التحول بين مرحلتين حضاريتين، أغلقت الأولى نفسها على العربية الأعرابية، وفتحت الثانية نفسها على حضارات العالم تنهل من ثقافاتها وتصب كل استفادتها فى الواقع الحياتى والنصى الجديد. فكان لابد أن يقف عند الثابت وأن يترك المتحول لجيل تالٍ له.

ولو أن الخصائص الشفاهية استمرت لأوجدت لنفسها طوابع جديدة، تختلف عما سبقها، لأن النص سيمتلك آنذاك القدرة على التحول والتغير. ونلفت النظر هنا إلى أن الأدب الشفاهى استطاع أن يكمل رحلة الشفاهية، ويضيف قوالب

وأوزان جديدة لم يخترعها الخليل، بسبب انفتاحه على المبدع والمتلقى فى لحظة حية. لم تخف من قدسية النتاج الفصيح، بل استفادت منه وأغنته فيما بعد. فليست الأشكال الشعبية الجديدة إلا صدى للشفاهية، وللأشكال الفصيحة التى وضعها التصنيف الرسمى فى هامش الاهتمام كعناصر ساقطة من الحساب العام للنص الشعرى الذى سيطر عليه شكل القصيدة والعمود الشعرى.

(٣)

هنا تثار قضية مهمة، أو تثار إحدى تجليات قضية علاقة الشاعر بتراثه الشعرى. ويطرح السؤال : هل أدرك (عنتره بن شداد) على أى وزن يكتب معلقته. وهو يصر على أن الشعراء لم يتركوا شيئاً إلا قالوه؟

ورغم ذلك لم يدرك (عنتره بن شداد) ولا غيره من الشعراء اللاحقين له أنهم قلدوا السالفين. فلم يخرجوا على أوزانهم وبالتالى لم يجددوا فى الوزن الشعرى. بإستثناء ما حدث فى أغانى الحجيج، وغيرها من الأغنيات التى سادت هذا العصر العربى، بالإضافة إلى ما عرف من الأشكال التى مهدت للعربى فيما بعد أن يستجيب لشكل الموشحة وللشعر المرسل، ولأشكال شعرية أخرى.

وكانت هذه الاستجابات المبكرة نوعاً من تغير المذاق عن القصيدة الملتزمة بعمود الشعر، وبالتقاليد الفنية المتوارثة التى كانت تفرض على الشاعر نظاماً وتراتبا للنص الشعرى ، كما كانت هذه الاستجابات أول خروج على "عمود الشعر العربى" وعلى الصياغة الشعرية العربية، ابتداء من العصر الجاهلى، وهو عصر

تشكيل التقاليد والموروثات التى استمرت حتى جاء الشعراء المولدون وهزوها- كما فعل بشارين برد، وأبو نواس، وأبو تمام والمتنبى وغيرهم. فلابد من تأكيد مسلمة أن الفاعلية الشعرية استمرت تعبر عن ذاتها، وتطور الأشكال التى تتخذها، لزمن يتجاوز- بأى تقدير- ثلاث مئة سنة، قبل أن يتاح للعقل العربى أن يتصور نظاما كلياً لوصف الإيقاع الشعرى وتحليل مكوناته(٩). فكيف كان الشعراء الكبار يجيزون الشعراء التالين لهم. وكيف كانوا يبدعون شعرهم؟ أليس بالاستسلام للإيقاع العام للغة العربية، ولإيقاع البحور المتوارثة؟!

وكيف لا يتم ذلك والتوليد فكرة جوهرية فى الفكر العربى؟! ولنستمع إلى "ابن رشيق" وهو يصف هذه العملية الإبداعية فى عدة مواضع من "العمدة" وينحاز فيها إلى شعر "الطبع" فى مواجهة شعر "العروض". كما يرجع مقولة أن : الشعر هو الكلام الموزون المقفى الدال على معنى، بسبب فصل الشعرية من الوزن إذا وقف الشعر عند مجرد الوزن والتقفية، بل يعرض "ابن رشيق" بالقافية ويجعلها مستقلة عن الوزن رغم أن الوزن يشعلها بالضرورة.

فهو يعتقد بأنه قد سمى الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشعر توليد معنى، ولا اختراعه أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره، من المعانى أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه آخر، كان اسم الشاعر علية مجازا لا حقيقة ، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندى مع التقصير."(١٠). فليس للوزن قيمة فى ذاته، بل فيما يتساوق معه من توليد واختراع واستظراف وإبداع. فالوزن-

وحده- يخلق نظاماً لا شعرا. وبذلك يفتقد الوزن- رغم أنه الفاصل بين النثر والشعر- إلى الشعرية بمفرده، بل إذا اقتصر الشاعر على مجرد وصف الكلام ووزنه، كان مقصراً في حق شاعريته. بل يسلب منه لقب الشاعر لهذا السبب.

وعلى الرغم من إيمان "ابن رشيق بأن" الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصيه، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها بالضرورة...(١١). إلا أن الشعر "المطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان، وأسمائها وعللها، لنبو ذوقه عن المزاحف والمستكره والضعيف الطبع يحتاج إلى معرفة شئ من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن.(١٢). لأن " أبن رشيق "يعتقد أن الزحافات وما يشابهها تقلل من قيمة العروض ، أي من تناسق الوزن وتراتب حركاته وسكناته.

- ولهذا يعتقد، أيضاً، أن الطبع أقوى من الصنعة في نظم الشعر، بعيداً عن الخضوع النظرى لبحور الخليل. وقد أورد ابن رشيق أن المخمسات الشعرية كانت خروجاً على البحور المتوارثة، وبالمثل الموشحة، وبالتالى لم يكن عمل الخليل عملاً نهائياً، بل كان اجتهادة نظمت الغالب على الشعر العربى، فيما وصل إليه من الشعر العربى حتى عصره، بل هناك ما خفى من الشعر على الخليل، وهناك من دقائق البحور ما تسبب في خلافات مع من جاء بعده أو عاصره.

(٤)

لهذه الأسباب مجتمعة، يمكن أن نجمع العروض العربى، وأن نفككه في أشكال مغايرة لما وضعه الخليل، بشرط تفهم العلاقات الصوتية، والنغمية بين المرسوم

والمنطوق، وبين المتشابه والمختلف من العناصر الصوتية : الصوت، والمقطع، والتفعيلة. بل يمكن مزج البحور، وقلبها، والاستفادة من البحور المهملة داخل الدوائر الخليلية. بل يمكن الإستفادة من الأشكال والأضراب المتعددة للبحر الواحد. والأوزان النادرة لبعض النتف أو الأبيات التى قالها شعراء كبار ليست على أوزان الخليل.

وهذا ما فعلته الدراسات العروضية والصوتية والنغمية للخليل من ناحية، وللشعر العربى من ناحية أخرى، حتى وصل الأمر إلى الدراسة الرقمية، والدراسة الرياضية عند "أحمد مستجير"(١٣)، تجاوباً مع الأساس الرياضى والمنطقى الذى أقام عليه الخليل عروضه. بل وصل الأمر- بالطريقة نفسها- إلى محاولة تحويل التفاعيل العشر الخليلية إلى تفعيلة واحدة.(١٤) وهناك قول يدعى القدرة على تحويل الدوائر الخمس إلى دائرة واحداة(١٥) تحوى المستعمل والمهمل.

وهناك محاولات لا تستجيب للمنطق الرياضى الخليلى، بل تعمد إلى دراسة وضع البديل الجذرى لعروض الخليل، مثل محاولة كمال أبو ديب. وهى محاولة للاعتماد على البنية النووية لعروض الخيلي والمقصود بها الاعتماد على جوهر العروض (الوتد المجموع) وهو الوحدة الثابتة فى كل بحور الخليل. وقد أسس أبو ديب محاولته هذه على المحاولات السابقة له لمحمد لأبراهيم ومحمد النويهى وشكرى عياد. وهى المحاولات القائمة على الاستفادة من المقطع الصوتى فى تعريفه الحديث ، بصرف النظر عن تسميته لدى الخليل.

وتعتمد هذه المحاولات على قياس العروض والقوافى العربية، على الأعاريض والتقفيات الأوروبية.

ويعتقد "محمد العلمى" وفق اعتراف "جوتهولد قايل"- وهو صاحب أهم اجتهادة استشراقية فى دراسة العروض والقافية العربية- بأنه : "لم يعتمد المستشرقون الأوربيون كلية على علماء العروض العربى، لأنهم لم يدركوا السبب العميق وراء تعقيد نظامهم. فهم لم يدركوا سبب وضع الدوائر، وسبب الانتقال من الأشكال النظرية للبحور، إلى الأشكال الواقعية عن طريق نظام معقد من التغييرات المقبولة. يضاف إلى هذه التعقيدات أن تصور العلماء العرب، والطريقة التى يفسرون بها الظواهر الصوتية الإيقاعية، ظلت غريبة عنها نهائياً. فهم يصفون الظواهر العروضية من الخارج،/ من خلال التغييرات التى تصيب حروف كلمات البيت، بينما كنا نحن متعودين على شرح مختلف الأشكال العروضية للشعر، فى كل اللغات، عن طريق خصائص مقاطعها. ولم نجد فى نظام العلماء العرب أية إشارة تتحدث عن الطول والنبر فى مقاطع الشعر العربى القديم. وهكذا ظهر أننا لن نستطيع معرفة شئ منهم عن الطبيعة الواقعية للعروض العربى، أى عن الطريقة التى ظهر بها إلى الوجود الإيقاع المميز للشعر العربى القديم"(١٦).

وهكذا الاعتراف، يؤكد على أن العروض العربى لايزال قابلاً للدراسة، وأن الكلمة الأخيرة لم تقل فيه. ويشير الاعتراف نفسه إلى ضرورة دراسة الفكر العلمى العربى الذى أنتج عروض الخليل، والحضارة الإنسانية التى أفرزته. أى

دراسة الظاهرة العروضية كبنية متولدة عن بنية أم هى الحضارة العربية بكل مكوناتها الروحية والعلمية والسلوكية.

بل هذه الأسباب، هى التى دعت (قايل) نفسه لمحاولة شخصيتة تحاول استقراء عروض الخليل بعيداً عن آراء الآخرين. فبدأ من فكرة الدائرة لأنها البنية الأم أو البنية الأساسية التى تفرعت منها البحور المستعملة والمهملة. وما تفرعت إليه البحور عند الاستخدام الشعرى الفعلى: فرأى (قايل) أن الخليل: "رتب البحور فيها حسب خصائصها الإيقاعية. وحسب نسبة شيوعها فى الشعر. فمن حيث الخصائص الإيقاعية، ميز قايل فى البحور ذات الإيقاع الصاعد (وهى التى تشتمل على الوتد المجموع) وذات الإيقاع الصاعد النازل معاً (وهى التى تشتمل على الوتد المجموع والمفروق). فذات الإيقاع الصاعد هى التى جمعها الخليل فى الدائرة الرابعة، أما من حيث نسبة الشيوع، فذات الإيقاع الصاعد هى الأكثر شيوعاً، وعلى الأخص منها: الطويل، والبسيط، والوافر، والكامل."(١٧).

وبعيداً عن (قايل) هناك محاولتان عربيتان استطاعتا أن تقودا إلى مادة العمل العروضى الأولى لعونى عبد الرؤف والثانية لمحمد العياشى. الأولى: تستخدم "علم الأصوات "لدراسة مفردات علم العروض والقافية. والثانية تستخدم علم الموسيقى لإعادة الذائقة العربية إلى وضعها الطبيعى بإستخدام علم الموسيقى الشرقى والغربى، فى تلمس الطريق الجديد لاستماع الشعر وتدوينه ودراسته.

فأما محاولة عونى عبد الرؤف فقد بدأت بكتابه "بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف" (١٩٧٦) وتليت بكتابه "القافية والأصوات اللغوية " (١٩٧٧) فقد تعرض فى الكتاب الأول لبدايات الشعر العربى مقارنة ببدايات الشعر فى اللغات السامية المجاورة للعربية فى منطقتها الجغرافية. ومقارنة بالشعر اليونانى واللاتينى والهندى القديم، ليصل فى النهاية إلى أن نشأة الشعر العربى على المستوى الصوتى والنغمى نشأة عربية خاصة. واستدل على ذلك بشعر النقوش القديمة والمدونات الحافظة لبعض بدايات الشعر القديم. وقد حفزت هذه النشأة المؤلف للفصل فى قضية نشأة الشكل العروضى المنتظم فى الرجز والقريض حتى نهاية العصر الجاهلى بخاصة.

وقد أبدى ملاحظات على تجاوزات الشعراء الجاهليين فى الوزن والقافية. وربطها بعلم الأصوات الحديث. ثم انطلق بعد ذلك ليعالج الأوزان العربية فى كتب مؤرخى الأدب، واللغويين والنقاد العرب القدامى ليدخل إلى عرض الأوزان العربية الموروثة مقارنة بأعمال المستشرقين فى دراسة هذه الأوزان. وختم هذا الكتاب بتأثير العروض العربى فى العروض الأوروبى كما أثر من قبل فى شعر الأمم السامية القديمة. الأمر الذى يمهد العقل العربى لتقبل تأثير شعر الأمم الأخرى (الحديثة) فى شعرنا وأوزانه وطرق دراسته دون إحساس بدونية أمام الغرب المتقدم على المستوى المنهجى والتقنى.

ولهذا كان الكتاب الثانى "القافية والأصوات اللغوية" إكمالاً للحديث عن العروض العربى من زاوية القافية وعلاقاتها بالأصوات العربية من خلال أحدث

مناهج علم اللغة. و تسلسل مع هذه الفكرة منذ البدايات فى اللغات السامية كما فعل مع الشعر وأوزانه من قبل. ثم ربطها بالقافية العربية وتطورها الذاتى وأمد الدرس إلى علاقاتها بالنظم و الأسلوب داخل النص الشعرى ككل. و لهذا تعرض لضرائر القافية و علاقاتها بنظم النص ونحوه و أصواته و ختم الكتاب بالحديث عن الثورة على القافية فى الأشكال الشعبية و البسيطة.

وبذلك تكتمل محاولة عونى عبد الرؤف وتضعنا فى الطريق العلمى الموضوعى لدراسة الوزن و القافية. واستطاعت هذه الدراسة المتميزة أن تصل بنا إلى قناعة النمو الذاتى للشعر العربى من زاويتى الوزن والقافية، بل ووصل بنا إلى تأثير هذا الشعر العربى فى القديم والحديث على الشعر السامى المحيط به جغرافياً، والشعر الأوروبى المحيط به تاريخياً عبر الترجمة، والاحتكاك الحضارى.

وتحتاج هذه المحاولة لمن يتابعها بدراسات تطبيقية للشعر العربى فى كل عصوره. وللغة العربية وقوانينها الصوتية والشعرية، على مدى العصور العربية حتى الآن. لنستخرج- فى النهاية- قوانين التطور الصوتى والشعرى والتقنى لشعرنا العربى.

ويمكن أن تدخل فى هذه الدراسة ، الدراسات الاستدراكية التى وضعها الدارسون القدامى والمحدثون. لنصل من خلال القواعد والملاحظات المتناثرة إلى القانون العام.

كما أننا يجب أن نضم دراسات الباحثين والنقاد العرب فى وقتنا الراهن إلى هذه المحاولات العلمية التى تحاول أن تخلص الدرس الصوتى والنغمى للشعر العربى من النظر الجزئى أو المدرسى التعليمى الذى يفتقر إلى العمق الواجب فى هذا السياق.

أما المحاولة الأخيرة التى أخرنا الحديث عنها لنهاية الحديث عن دراسة بنية عروض الخليل، فهى دراسة معاصرة لمحاولة عونى عبد الرؤف. فقد صدرت دراسة "محمد العياشى" عن" نظرية إيقاع الشعر العربى" بتونس عام (١٩٧٦) أى صدرت فى العام نفسه، لصدور الكتاب الأول "بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ". وهى دراسة تتابع النظر إلى عروض الشعر فى أوزانه و قوافيه بنظرة عربية خاصة تحاول بيان القيمة الصوتية و النغمية للشعر العربى من خلال منظور عربى يراعى الباحث فيه خصوصية الشعر العربى فى سياقه الحضارى والذوقى الخاص. بعد أن ركزت الدراسات السابقة لدى محمد النويهى، وشكرى عياد، وكمال أبو ديب على المقارنة بين النص العربى والأوروبى من خلال المقطع الصوتى، والجوهر النووى وهى دراسات قيمة رائدة فى دراسة الشعر العربى فى العصر الحديث بعدما تفجرت مشكلات الشعر الحديث فى وطننا العربى المعاصر.

فمحاولة محمد العياشى فى كتابه الكبير "نظرية إيقاع الشعر العربى وهو كتاب يفرد حوالى ثلث صفحاته للحديث عن نظرية الإيقاع فى شتى صورها، ويعرج فى مسارب فرعية موازية، على موضوعات جزئية كعلاقة الايقاع

بمظاهر الحياة، وسلوك البشر...الخ وهى محاولة جادة استطاعت أن توسع أفق النظر إلى الايقاع فى الشعر. وإن كنا نفضل استخدام مصطلح الموسيقى.

فقد وضعت العروض والقافية والروى فى محك جديد، قادر على قياسها وفق مفاهيم جديدة، لفتت النظر إلى وجود كيفيات أخرى لحركة الأصوات فى النص الشعرى. ولم يقف الميزان القديم، عند مجرد النظر المجرد لتتابع الحركات والسواكن. وهو هنا يتجاوز مصطلح موسيقى الشعر أيضاً، لأن الإيقاع- عنده- يشمل هذه المصطلحات كلها، ويضيف عليها خصائص وشروط الإيقاع الشعرى وهى النسبية فى الكميات، والتناسب فى الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية. وهى خصائص وشروط تفرق بين ما يدخل فى الفن بعامة، وفن الشعر بخاصة، وبين غيره من الأعمال والحركات والنصوص.

ويقسم العياشى كتابه إلى مرحلتين: الأولى يحلل فيها الإيقاع فى كل جوانبه ومصادره وتجلياته، موازنا ذلك بموروثنا العربى والشرقى واليونانى (والأوروبى) ليفكك تلك البنية القديمة، و يكتشف بنيتها النظرية، مركزا على جوانب القصور المتوارثة التى تحولت إلى مسلمات.

وأعلن خلال هذه المرحلة أن (لذائقة) هى المحك المفقود والتلقائية هى المحك الغائب. فللشعر لديه مفهوم يرتبط بالايقاع كعنصر واحد جوهرى، يحمل على موسيقاه شرف المعنى والمحتوى والغايات النبيلة للانسان. وتعد هذه المرحلة مؤسسة لما سيأتى فى المرحلة الثانية، الخاصة بالشعر العربى ودور الايقاع فيه.

أما المرحلة الثانية فتبدأ بتحديد المبادىء الأساسية لإيقاع الشعر العربى والتى وجدها العياشى فى تلك اللغة (التى) كانت مهد إيقاع العربى وموطنه، وظرفه المادى. وكانت لهذه اللغة قوانين ومبادىء لابدّ من مراعاتها فى البحث عن الإيقاع. لأنه متكيف مع اللغة وخاضع لمقتضياتها وخصوصاً طبيعة المقاطع فيها. ومبدأ المد والقصر."[١٨] ويضيف أن هذه "المقاطع اللفظية- فى العربية (تخضع) لمبدأ أساس يقضى بأن تكون مقيمة ذات كميات معينة من الوزن، والوقت، ومقسمة إلى صنفين: مقاطع-مقصورة، ومقاطع ممدودة."[١٩]

و يدخل العياشى من هاتين المقولتين إلى العناصر الإيقاعية من زاوية صوتية نغمية إلى كل بحور الشعر العربية، معطياً لبعضها أسماء جديدة. وشرح بالتفصيل لنا كيف خرجت الأوزان العربية من نفسها، فولدت أشكالها وضروبها. وفق نظرية الإيقاع العربى واللغة العربية حاملة هذا الإيقاع، ومطورته.

ونخلص- من هذا المنطلق- إلى أن "النظرية العربية" استطاعت أن تلم ملاحظاتها من خلال آخرما وصلت إليه دراسات الصوت والنغم والإيقاع والموسيقى، فى شكل دراسات منظمة، ركزت على الجانب الموضوعى العلمى، وهو دراسة الصوت مجرداً، ثم دراسة الصوت منغماً، ثم دراسة الصوت إيقاعياً وموسيقياً مرتبطاً بالشكل الشعرى العربى وبخصوصية الإنسان والحضارة العربيين، فى دراستى عونى عبد الرؤف ومحمد العياشى إلى جوار جهود الرواد

خلال عقدى الخمسينات والستينات. ونحتاج الآن فى التسعينات لمواصلة هذه الجهود لنصل إلى قناعات أقوى وإحاطة أعم للنص الشعرى العربى، خاصة بعد وجود أشكال من النصوص الشعرية تحتاج إلى هذه الإضافة.

إحالات الفصل الثانى

(١) سيد البحراوى ، العروض وإيقاع الشعر العربى ، الهيئة المصرية للكتاب ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٣. ص ١٨.

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٤.

(٣) صفاء خلوصى ، فن التقطيع الشعرى والقافية ، مكتبة المثنى بغداد الطبعة الخامسة ، ١٩٧٧. مقدمة كمال إبراهيم ، ص ١١،١٢.

(٤) أبو الحسن سعيد بن مسعدة، كتاب العروض، تحقيق أحمد محمد عبد الدايم، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٨٩.

(٥) أبو يعلى التنوخى، كتاب القوافى، تحقيق، عمرالأسعد ومحى الدين رمضان، دار الإرشاد ، بيروت ، ط أولى ، ١٩٧٠.

(٦) أبو الفتح عثمان بن جنى ، كتاب العروض ، تحقيق أحمد فوزى الحبيب ، دار القلم ، الكويت ، الطبعة الثانية. ١٩٨٩.

(٧) نبيل على ، العرب وعصر المعلومات ، ص ٢٩٤ – ص ٢٩٥.

(٨) والتر أونج ، الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا ، مراجعة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، (١٨٢) ، ١٩٩٤ ، ص ١٩٢.

(٩) كمال أبو ديب ، فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٤. ص ٤٣ ، ص ٤٤.

(١٠) ابن رشيق ، العمدة ، بيروت ، ط ، ص ١١٦.

(١١) المرجع السابق ، ص ١٣٤.

(١٢) نفسه.

(١٣) له دراستان فى هذا الشأن :

- فى بحور الشعر الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربى ، مكتبة غريب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٠.

- مدخل رياضى إلى عروض الشعر العربى ، طبعة المؤلف الأولى ، ١٩٨٧.

وقد سبق الشيخ جلال الحنفى هذه المحاولة فى كتابه: العروض : تهذيبه ، وإعادة تدوينه ، مطبعة العانى ، بغداد ١٩٨٧.

(١٤) إبراهيم أنيس ، مقال بمجلة الشعر ، يناير ، ١٩٧٧.

(١٥) المقولة لأحمد كشك فى مقاله بمجلة الشعر ، عدد أكتوبر ، ١٩٧٧.

(١٦) محمد العلمى ، العروض والقافية ، دراسة فى التأسيس والإستدراك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٣ ، ص ٧ ، ٨.

وقد نقل محمد العلمى ، هذا النص ، عن مادة عروض ، بدائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة الفرنسية الجديدة ، ص ٦٩٣.

(١٧) المرجع السابق ، ص ١٠. نقلاً عن مادة عروض بدائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة الجديدة ، ص ٦٩٤ - ٦٩٧.

(١٨) محمد العياشى ، نظرية إيقاع الشعر العربى " ص ١٤٦.

(١٩) المرجع السابق ، ص ١٤٧.