أنواع العلة في الدرس العروضي العربي القديم

طالب الماجستير محمد شاكر جمعة الكبيسي
كلية الآداب - جامعة الأنبار
sunalramady@yahoo.com

أ.م.د. أحمد عبد العزيز عواد
كلية الآداب - جامعة الأنبار
ah76az@yahoo.com

الملخص

هذا مبحث أدبي تناول العلل في الدرس العروضي العربي قديما، وهو محاولة للكشف عن العلل التي كانت سببا في إطلاق الأحكام العروضية ووضع أصول لعلم العروض، محتذيا بذلك طريقة العلوم السابقة مثل علم أصول الفقه وعلم أصول اللغة والنحو التي تجد العلة في الشيء وتضع الحكم عليه، لتكون دراسة أنواع هذه العلل المتناثرة في بطون الكتب العربية مفتاح انطلاق إلى وضع أصول علم العروض.

إن الناظر للأحكام العروضية في الشعر العربي يجدها منطلقة من العلل التي يذكرها العلماء والتي اختص مبحثنا بها من حيث جمعها لتكون كل علة منفردة بذاتها حتى ظهرت بكونها علة ورود، وعلة لغوية، وعلة أمن اللبس، وعلة الخفة، وعلة القياس.

مفتاح البحث: علة الورود، علة اللغة، علة أمن اللبس، علة الخفة، علة القياس.

Abstract

This is a literary study dealing with Causes in the Arab discorse of presentation, an attempt to uncover the ills that were the reason for the introduction of the provisions of the presentation and the establishment of assets for the science of presentations, thus using the method of the previous science such as the fundamentals of jurisprudence and the fundamentals of language and grammar that find the bug in the thing and put the judgment, To study the types of these ills scattered in the stomachs of Arabic books is a starting point to develop the assets of the science of presentations

The viewer of the provisions of the presentation in Arabic poetry finds it stems from the ills mentioned by the scientists, which specialized in our study in terms of collection to be every single bug alone until it emerged as a bug, and a language bug, and the problem of security confusion, and the cause of lightness, and measurement.

المقدمة

الحمد لله واهب الإنسان فطرة السؤال والبحث عن علة الأشياء الكائنة حوله، والصلاة والسلام على الرسول محمد وعلى آله وصحبه وسلم، وبعد:

فإن الناظر للنظام العروضي العربي منذ اكتشاف الخليل للعروض إلى يومنا هذا، يجد أنه نظام مُقعّد وفق تعليلات عديدة متناثرة في بطون الكتب، وإن بحثنا المتواضع الذي بين يدي حضراتكم ما هو إلا محاولة لبناء حجر واحد من علم أصول العروض كما للعلوم الأخرى أصولها، فلما كان لكل أصولٍ باب يذكر فيه العلة، حاولنا أن نجمع العلل الخاصة بالنظام العروضي التي يشير إليها علماء العروض وإفرادها على شكل مباحث لتكون الحجر الأساس في أصول العروض.

المبحث الأول: الـورود

نقصد بالورود: كل ما جاء عن العرب. وضده عدم الورود: وهو ما لم يسمع عنها، وعلة الورود تتضح صورتها في أصول الفقهِ، إذ تتكون فكرة الورود عندهم في (القرآن الكريم، والسنة النبوية)، فيطلقون الأحكام الفقهية انطلاقا مما ورد في النص القرآني، أو من السنة النبوية، وليست علة الورود مختصة بأصول بالفقهِ فحسب، إنما يتضح حضورها عند أهل اللغة أيضا، والورود عندهم ما هو إلا استقراء لما نطقت به العرب، ووصولا إلى النظام العروضي، فإن علة الورود من العلل الرئيسية في إطلاق الأحكام العروضية، إذ إن العرب قالت الشعر وفق نظام معين، وأثبت الخليل الفراهيدي ذلك النظام وفق دوائره البديعة إذ برزت له من خلال الدوائر بحور مستعملة وأخرى مهملة، فأثبت ما كان واردا بكثرة وأهمل ما دون ذلك[1] لئلا يتم الخروج عن نظام شعر العرب، وبذلك أطلقت الأحكام في الحسن والقبح في كثير من قضايا العروض استنادا وانطلاقا من هذه العلة.

إن الاستقراء الحاصل للشعر العربي الذي أجراه الخليل، هو ما جعله يثبت حسن وإجازة ما ورد بكثرة، وإهمال وكراهة ما قلّ وندر، فحسب النظام العروضي يصح أحيانا دخول زحاف على تفعيلة معينة، ويمنعها أهل العروض لقلة الورود أو لعدمه، وإلا فوفقا لقانون القياس العروضي من حيث السبب وموقعه والاعتماد، يصح دخول زحاف معين أو علة معينة على التفعيلة، لكنهم عندما أرادوا السير وفق ما قالت العرب، لم يجيزوا دخول ذلك الزحاف أو تلك العلة، إلا ما أثبتوه بالقياس ولم يرد عن العرب، وهو ما لا يعد خروجا عن الاستعمال، لأن الذي منعوه أكثر من الذي قاسوا عليه، وذلك ما سنذكره في باب القياس تباعا.

من هذا المنطلق سيتضح أن الزحافات المزدوجة غالبا ما تكون قبيحة مستكرهة[2]، ويبدو أن القبح فيها إنما جاء لأن العرب لا تميل لها ولم تكثر منها في أشعارها، فلم تَعْتد الأذن على سماعها، وهذا ما جعلها

نابية عندهم مستكرهة عند سماعها، ويدلنا على ذلك قول أهل العروض في الزحافات إن: "منها ما يكون تارة حسنا، وتارة صالحا وتارة قبيحا، فالحسن ما كثر استعماله وتساوى عند ذوي الطبع السليم نقصان النظم به وكماله كقبض فعولن في الطويل، والقبيح ما قل استعماله وشقّ على الطباع السليمة كالكف في الطويل، والصالح ما توسط بين الحالين ولم يلتحق بأحد النوعين كقبض السباعي في الطويل، إلا أنه إن كثر صار قبيحا"[٣]، وهذا إن دلّ على شيء، إنما يدل على أن الزحاف والعلة لا يسوغان إلا مع كثرة الاستعمال[٤]، وهو ما جعل علماء العروض لا يجيزون إلا ما سمعوه عن العرب بكثرة[٥]، لذلك يذهب الخليل إلى عدم إجازة الخرم-وهو حذف أول الوتد المجموع- من أول العجز، لأنه قد جاء في الشعر، لكن ليس بالكثير ككثرته في أول البيت، أي: -الصدر-، ولذلك عيب الخرم عند الكثير في الطويلِ حتى وإن جاء في الصدر، ولكنه حسن عندهم في أول المتقارب لأنه أكثر البحور عرضة للخرم ، ولأنه شعر يحتمل النقصان على حد قولهم[٦].

ولم تكن علة الاستعمال مختصة بالزحاف والعلة والبحر فحسب، إنما للدوائر الخليلية ارتباط بهذه الفكرة، والذي يبدو أن ما كثر استعماله عند العرب يكون أشرف مما قل استعماله وحُقَّ له التقديم على غيره، فدائرة المختلف على سبيل المثال كانت أولى الدوائر في النظام الخليلي، وإنما قدمت "لاشتمالها على البحر الطويل والبسيط، وهما أشرف من سائر البحور لطولهما وحسن ذوقهما وكثرة ورودهما في أشعار العرب"[٧]، ومع كثرة الاستعمال فإنهم نظروا إلى الدوائر وبحورها من ناحية أخرى، فإن كانت بحورها أصلية من ذاتها تقدمت على الأخرى وإن كانت تفعيلات بحورها مجتلبة من تفعيلات بحور أخرى تأخرت على التي لم تجتلب من غيرها، لذلك قدموا دائرة المؤتلف على دائرة المجتلب "لأن من بحورها الكامل وهو نظير الطويل والبسيط في حسن الذوق وكثرة الاستعمال في شعر العرب، ولأن دائرة المجتلب كالفرعِ لغيرها لأن بحورها مجتلبة من دائرة المختلف، وأما المؤتلف فلم تجتلب من غيرها فهي أصل في نفسها"[٨]، وليس ذلك في الدوائر فحسب، إنما للبحور داخل الدائرة شأنٌ في تقديمها أو تأخيرها، فأهل العروض يشيرون مثلا إلى أن البحر لما كثر استعماله تقدم على أخيه في دائرته، فالبحر السريع مثلا تقدم على البحر المضارع في دائرته "وقُدّم وإن كان الأصل تقديم المضارع لكون أوله وتدا، تغليبا لكثرة الاستعمال وقربه من طبع السليم"[٩].

إن الدوائر الخليلية تحمل بحور الشعر التي اقرها الخليل، حتى أن الجدل الحاصل في البحر السادس عشر -البحر المتدارك-، أدى إلى وجود آراء كثيرة، فقيل: "لم يذكره الخليل لأنه لم يبلغه أو لأن العرب لم تستعمله إلا نادرا"[١٠]، ولا يعقل أن الخليل فاته بحر كالمتدارك واشتقاقه من المتقارب أيسر من اشتقاق

البحور الأخرى، إذ إن البحر المتقارب خماسي التفعيلة، ولا يولد المتدارك إلا من قلب تفعيلة المتقارب، وإنما "ذكره الخليل في النوادر وهو دليل على أنه وجد هذا البحر ولم يلتفت إليه لقلته"[١١].

وأما البحور التي ذكرها الخليل في دوائرِه، فقد ذكر بحور الشعر تامة في الدائرة، بيد أنها في الاستعمال لها صورة تختلف عما ذكره الخليل، وإنما ذكرها الخليل تامة لإدراك أصل كل بحر، فلا يختلط إيقاع بحر بآخر، ولا يقع الوهم في دخول الزحاف والعلة على بعض الأسباب والأوتاد، من حيث أنها سبب ثقيل وخفيف من ناحية، ومن حيث أنها علة مجموعة الوتد ومفروقة الوتد من ناحية أخرى، لذلك نجد أن الهزج يجب استعماله مجزوءً، لأنه "حسب الاستعمال المأثور عن العرب يتألف من مفاعيلن أربع مرات باقتطاع تفعيلة من كل شطر، فهو على هذا يستعمل مجزوءً وجوبا"[١٢]، كذلك المديد إذ أوجبوا فيه الجزء لأنه لم يستعمل في الشعر العربي إلا مجزوءً[١٣]، وهذا حال كل بحور الشعر التي جُمعت بالاستقراءِ، فالبحر السريع في دائرته تام كذلك، لكنهم أوجبوا فيه ألا يستعمل إلا مجزوءً، لأن العرب لم تستعمله إلا مجزوءً[١٤]، ولعل المسألة الثانية في عدم مجيئة تاما هو لئلا يلتبس بالرجز عندما يصاب بعلة في عروضه وضربه[١٥]، وفي الوقت نفسه فإن للخفة أثرا في عدم مجيئه تاما وهو ما سيتطرق إليه مبحث الخفة تباعا.

إن ندرة استعمال بحرٍ معين جعلت من بعض العروضيين ينكرون بحرا هنا وزحافا هناك، وعلة في موضع آخر، فالأخفش على سبيل المثال ينكر المضارع لندرته[١٦]، ومن البحور الأخرى البحر المقتضب الذي أنكره بعض العروضيين لندرته، وقد سمعت جارية الرسول تقول:

هل عليَّ ويحكما * إن طربتُ من جرج"[١٧]**

وهذا حال كل بحور الشعر كما هو معلوم، فأهل العروض لما قالوا إن بحرا لا يستعمل إلا مجزوءً، فذلك لأنه لم يرد عن العرب إلا بصورته المجزوءة.

وإذا انتقلنا إلى داخل البيت الشعري، حيث الزحافات والعلل فيه، نجد أن لمسألة الورود ارتباطا كبيرا في دخول الزحافات والعلل، وإذا أردنا السير وفق البحور، وذهبنا إلى البحر الطويل على سبيل المثال وجدنا أن القبض في الطويل قد وُضعتْ له الأحكام من خلال وروده يقول أبو الحسن: "أما مفاعيلن فإن حذف الياء عند الخليل أحسن من حذف النون، قال: ورأيتهم قد ألزموا العروض حذف الياء ولم أرهم ألزموا حذف النون في شيء"[١٨]، وأما القبض في الخماسي من البحر الطويل، فأجازوه حين كان خفيفا على اللسان من ناحية، وكان كثير الاستعمال في شعر العرب من ناحية أخرى[١٩]، وعندما كان للبحر الطويل أكثر من ضرب واحد، قالوا إن الضرب الثالث -فعولن- يجب أن تقبض-والقبضُ حذف الخامس الساكن- تفعيلة فَعُوْلُنْ التي قبل الضرب فتصبح فَعُوْلُ، وإنما أوجبوها لورودها في الشعر العربي على تلك الهيئة بكثرة[٢٠].

ولو انتقلنا إلى البحر المديد نجدهم أوجبوا فيه أن لا يستعمل إلا مجزوءً، وذلك لأنه لم يرد في استعمال العرب تاما[٢١]، وحين كان البحر المديد يحمل أكثر من عروض وضرب، وكانت العروض الثانية مجزوءة محذوفة: أي أصبحت فَاعِلا، فقالوا بوجوب منع دخول الخبن-وهو حذف الثاني الساكن- على ضربها لقلة استعماله[٢٢]، أي أن استعمال العروض الثانية المجزوءة المحذوفة قليلة الاستعمال، فإن ما قل استعماله لا يجوز الزحاف فيه، وإنما يحذفون الأشياء التي تكثر في كلامهم ويكثر استعمالهم لها، فلما قلَّ استعمال المديد بشكل عام لم يجيزوا الزحاف عليه[٢٣]، وأحسب أن السبب الآخر في منع الخبن هو أمن اللبس وهو ما سيتضح في مبحثه تباعا، إذ إن الخبن لو دخل على ضرب العروض الثانية المجزوءة المحذوفة لَجَعلها **فَعِلا**، وعندئذ تلتبس العروض الثانية بضرب العروض الثالثة التي يجب أن تأتي على صورة **فَعِلَاْ**.

وأما بحور الشعر الأخرى فورودها على صورة معينة جعلت أهل العروض يلزمون الشعراء الكتابة بصيغتها التي أتت عليها وعدم الخروج عن تلك الهيئة، فالبحر المنسرح قالوا فيه: أن زحاف الطي في **مَفْعُوْلَاْتُ** حسن وسائغ، وعللوا ذلك بكثرة وروده فيه[٢٤]، وكذلك الكامل المجزوء، إذ استحسنوا فيه التذييل- زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع-، كما استحسنوا الترفيل-زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع- وعلة استحسانهم فيه أنهم سمعوه فيه بكثرة، وقد منعوه في البحور المجزوءة الأخرى كلها التي تنتهي بوتد مجموع لأنهم لم يسمع بها أو ندر فيها، ولم يأتِ كثيرا إلا في الكامل، وإلا فحسب النظام يصح دخوله في مجزوء الرجز، ويصح في مجزوء البسيط، إلا أنه لما لم يرد إلا بالكامل، لم يسوغوه بغيره[٢٥]، ولعل السبب في كثرة التغيرات التي تطرأ على الكامل، أنه أكثر بحور الشعر حملا للعروض والضرب، فكانت كل صيغه مقبولة لكثرة دورانه على ألسنتهم[٢٦].

ولو توجه النظر إلى البحر الوافر، فقد أوجبوا فيه علة القطف-حذف السبب الخفيف الأخير، وتسكن الخامس- لأن العرب لم تستعمله إلا مقطوفا في العروض والضرب[٢٧]، فعندما كان الورود قاعدة لإصدار الأحكام العروضية في دخول الزحافات والعلل، منعوا دخول القطف على تفعيلة **مُسْتَفْعِلُنْ** في البحر الخفيف المجزوء، وإن كان وفق النظام يصح دخوله، إلا انهم منعوه "لأنه لم يسمع فيه"[٢٨].

وهكذا بحور الشعر الأخرى، فدوننا البحر البسيط، أكثر ما اشتهر في وروده، انه يجيء تاما، ولما نظر أهل العروض إلى مجزوء البسيط، استقبحوا العروض الثانية من هذا البحر لندرتها[٢٩]، ومنه قول عبيد بن الأبرص الذي يستشهد أغلب أهل العروض به:

أقفر من أهله ملحوبُ * فالقطبيات فالذنوب**[٣٠]

وكذلك في الرجزِ فقد استحسنوا ذهاب الفاء من **مُسْتَفْعِلُنْ** لأنها أكثر ورودا في الشعر من ذهاب السين فيها[٣١]، وكذلك قالوا: "الكف-حذف السابع الساكن- في الرمل قبيح لقلته"[٣٢]، وإنما استحسنوا حذف الحرف الذي كثر حذفه في شعر العرب[٣٣]، وهو ذهاب ألف **فَاْعِلَاْتُنْ** لتصبح **فَعِلَاْتُنْ** ومنه قول الشاعر:

وإذا راية مجد رفعت * نهض الصّلت إليها فحواها**[٣٤]

والبيت كل أجزاء حشوهِ مخبونة، أي ذهب من تفعيلة **فَاْعِلَاْتُنْ** الألفُ.

ونختم بالبحر المتقارب، فقد أنكروا ومجّوا العروض المقصورة، والقصر-حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين متحركه- أي أن: **فَعُوْلُنْ** تصبح **فَعُوْلْ**، وهي محل خلاف عند الكثير، فأنكروا هذه العروض – المقصورة- وعُدّتْ من الشواذ، "لأن الخليل لم يحكهِا ولا غيره، ولأن فيها الجمع بين ساكنين في الوصل"[٣٥]، ومعنى الجمع في الوصل أي في منتصف البيت الشعري، ومن الأبيات التي أتت على هذه الشاكلة، قول أبي القاسم الشابي الشهير:

إذا الشعب يوما أرادَ الحياةَ * فلا بد أن يستجيبَ القدرْ**[٣٦]

إذ يُقرأ البيت بسكونِ كلمة **الحياةْ** وأجيزَت هذه القراءة على أنه نوى الوقف على الجزء فقط[٣٧]، والأصلُ أن تكون التفعيلة في العروضِ مقبوضة أي تصبح: فَعوْلُ، فتُحَرّكُ كلمة **الحياةِ** بالفتح، ويُقرأُ البيت على نية الوصلِ لعدم الخروج عن الطبيعة الصوتية العربية والوقوف على متحرك، ونحن لا نسير إلا على ما هو أصل في الشعر العربي، فنكون مع علماء العروض من الخليل ومن أتى بعده في إنكار هذه الصورة لأنها لم ترد عن العرب، أو ندرت الورود بهذه الصورة.

لم تكن على الورود مختصة بالدائرة والبحور والزحاف والعلة فحسب، إنما للقافية ارتباط بها أيضا، فقد كانت هذه العلة منطلقا لوضع الأحكام الخاصة بها، فمثلا كان الخليل لا يرى مانعا من اختلاف الحركة التي تسبق حرف الروي المقيد إن كانت ضمة أو كسرة، وإنما منع أن تقع الفتحة مع إحداهما، وأجاز اجتماع الضمة والكسرة لما بين الضمة والكسرة من تقاربٍ، ولكثرة ورودها في الشعر[٣٨]، ومما نظروا فيه إلى كثرة وروده، استحسان الردف في القوافي التي دخلتها علة الحذف-حذف السبب الخفيف- وذلك لكثرة وروده والتزام الشعراء إياه[٣٩].

المبحث الثاني: أمـــــن اللبـــــس

إن علة أمن اللبس تبدو سمة بارزة في معرض الحديث عن البحور الشعرية في أغلب كتب العروض، إلا أن الحديث عنها ليس مؤطرا بمبحث محدد فالحديث عنها متناثر في بطون الكتب حالها في ذلك كحال باب أمن اللبس في العلوم الأخرى التي سبقت علم العروض كعلم النحو والصرف وغيرهما من العلوم،

ومن البديهي أن يكون للعروض حظ في هذه العلة والتطرق إليها لأن العروض مرتبط بالعلوم الأخرى، فكتب العروض تتناول هذه العلة في كثير من البحور الشعرية وهي تنظُر لإيقاع كل بحر.

إن أصوات بحور الشعر وإن تقاربت فلكل بحر شعري صوته وإيقاعه الخاص به الذي لا يمكن أن يكون لغيره وهو ما دفع أهل العروض لأن يمنعوا زحافا هنا وعلة هناك، لئلا يلتبس إيقاعُ بحر ببحرٍ آخر.

إن لكل بحر شعري إيقاعا صوتيا خاصا به آتٍ من الحركات والسكنات، وإن اختلاف هذه الحركات والسكنات في البحر الواحد ضمن قصيدة واحدة يؤدي إلى توهم انتساب بعض أبيات القصيدة إلى أكثر من بحر، وبما أن الشعر ضرب من الموسيقى[٤٠]، فإن أهل العروض سلطوا الضوء على أمن اللبس لتجاوز عقبة تداخل الأبحر فيما بينها.

معلوم أن النظام العروضي يمنع دخول العلل على الأوتاد في حشو البيت الشعري، ويتضح من خلال الدراسة أن سبب هذا المنع هو دفع اللبس تارة، منع الإخلال بالإيقاع الصوتي للبحر الذي يؤدي إلى الخروج عن الإيقاع المألوف تارة أخرى، وقد يكون الدافع وراء ذلك عدم إمكانية كسر قانون اللغة العربية حيث كرهت اجتماع الحركات على غير المألوف، ولو أردنا أن نصنع شاهدا فنقول على سبيل المثال شطرا شعريا:

مَنْ يبلغُ الأحبابَ أنّيْ بعدَهُمْ

لقلنا: أن هذا شطر من بحر الرجز إذ إن تفعيلاته كلها **مُسْتَفْعِلُنْ**، ويمكن القول: أن هذا شطر من البحر الكامل دخل زحاف الإضمار على تفعيلته **مُتَفَاْعِلُنْ** فانتقلت إلى **مُتْفَاْعِلُنْ** التي تشبه تفعيلة الرجز **مُسْتَفْعِلُنْ**، كما يمكن عد الشطر من البحر البسيط في حال السماح للعلل أن تصيب أوتاد الحشو فيه فيكون الشطر على الصورة الآتية:

منْ يبلغ الـ - أحبـا - ـبَ أنّي – بعدهم

والشطر بهذه الهيئة يتكون من التفعيلات الآتية:

مُسْتَفْعِلنْ فاعِلْ مُتَفْعِلْ فاعِلُنْ

فلم يرتضِ أهل العروض دخول العلل على حشو البيت؛ لأنها تغيّر مسار إيقاع البحر، وتُوْهِمُ أنه من البسيط، كما أن هذا التغيّر على مدى القصيدة يكون نابيا مختل الإيقاع من بيت لآخر، إذ إن التفعيلة الثانية أصيبت بعلة القطع-حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ماقبله- فانتقلت تفعيلة **فَاْعِلُنْ** إلى **فَاْعِلْ**، والتفعيلة الثالثة في الشطر، **مُسْتَفْعِلُنْ**، أصيبت بالخبن-حذف الثاني الساكن- فأصبحت **مُتَفْعِلُنْ**، وأصيبت بعلة القطع، فانتقلت إلى: **مُتَفْعِلْ**.

ومن اختلاط البحور الشعرية ما عابوه من دخول الخرم على أول البيت في البحر الطويل -وهي إسقاط المتحرك الأول من الوتد المجموع من التفعيلة الأولى في الصدر، وإنما عابوه؛ لأنه يجعل البحر الطويل ملتبسا بالبحر الكامل، وهذا ما جعل السكاكي واصفا هذا التغيير بقوله: "وهو رذل عندي ولا أورده في الاعتبار"[٤١]، وبما أن تفعيلات البحر الطويل هي:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

فعند إسقاط الحرف الأول من **فَعُولُنْ**، وإدخال القبض -وهو حذف الخامس الساكن- على تفعيلة **فَعُولُنْ** التي قبل العروض تصبح التفعيلات بالشكل الآتي:

عُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ

فبهذه الصورة يشتبه صوت البحر الطويل بصوت البحر الكامل الآتي:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

ولو تفحصنا البحر الكامل لوجدنا أنه يلتبس بحور أخرى، فهو يلتبس بالرجز[٤٢]، في أكثر من حالة، فحين يدخل زحاف الإضمار على تفعيلة الكامل يلتبس بالرجز؛ لأن الزحاف يغير تفعيلة الكامل **مُتَفَاعِلُنْ** وينقلها إلى **مُسْتَفْعِلُنْ** كقول الشاعر:

إني امرؤٌ من خيرِ عبسٍ منصبا * شطري وأحمي سائري بالمنصلِ**[٤٣]

وهذا البيت من الرجز كما يبدو إلا انه جاء ضمن قصيدة كاملية.

ويلتبس الكامل بالرجز مرة أخرى حين تُزاحف تفعيلةُ الكامل بالخزل -وهو تسكين الثاني وحذف الرابع- فتكون التفعيلة **مُتْفَعِلُنْ** التي تشتبه بتفعيلة الرجز المصابة بالطي-وهو حذف الرابع الساكن- فصارت **مُسْتَعِلُنْ**، ولأجل هذا منع الوقص من الكامل لكي لا يلتبس بالرجز؛ لأن دخول الوقص-وهو حذف الثاني المتحرك- على تفعيلة الكامل ينقلها إلى **مُفَاعِلُنْ** التي تشابه تفعيلة الرجز المصابة بالخبن-وهو حذف الثاني الساكن- فتكون التفعيلة **مُتَفْعِلُنْ**[٤٤].

وقد يلتبس البحر الكامل الأحذُّ بالبحر السريع فيبدوان بحرا واحدا؛ وذلك لأن تفعيلات الكامل الأحذ هي: (**مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَا**) ودخول الإضمار على تفعيلتي **مُتَفَاعِلُنْ** يجعل من الكامل مشابها للسريع (**مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلن**)[٤٥].

ويعلل أغلب أهل العروض أن القصيدة تُسمى كاملية غير رجزية حتى لو أتت كل تفعيلاتها على صورة **مُسْتَفْعِلُنْ** إلا تفعيلة واحدة في بيت واحد أتت على **مُتَفَاعِلُنْ**؛ لأن الرجز لا يوجد فيه تفعيلة **مُتَفَاعِلُنْ** التي تختص بالكامل دون غيره، مع إشارتهم إلى عدم إمكانية عد القصيدة من السريع حتى لو وجدت تفعيلة كاملية واحدة في القصيدة[٤٦].

وعند مراجعة الكثير من القصائد العربية التي تنتمي للبحر الكامل نجد أن تلك القصائد كاملية بالفعل، إذ أن كل بيت يحتوي على تفعيلة كاملية على أقل تقدير، وأما بيت عنترة الذي استشهد به أهل العروض، فإن القصيدة تحتوي في كل بيت منها على تفعيلةٍ كاملية إلا قوله:

إني امرؤٌ من خير عبسٍ مَنصِب * شطري وأحمي سائري بالمنصلِ**

إن يلحقوا أكرُرْ وإن يستَلحَموا * أشدد وإن يُلفَوا بضنكٍ أنزلِ**[٤٧]

ويدل ذلك على أن الواجب أن تكون القصيدة ظاهرة بصفتها الكاملية في أبياتها من حيث وجود تفعيلة **مُتَفَاْعِلُنْ**، ولا ضير إن أتى البيت والبيتان على صورة الرجز ضمن قصيدة على البحر الكامل، أو على صورة السريع ضمن قصيدة على الكامل أيضا، فيكون انتساب إيقاع القصيدة مختص بالكامل ولا يعود للرجز أو السريع بشيء، والسامعُ إن مر عليه البيت والبيتان على الرجز في قصيدة كاملية لا يتغير انطباعه عليها، وإنما يقع اللبس عند اجتزاء أمثال تلك الأبيات من القصائد فيقع الوهم في نسبتها للبحر.

ولذلك يبدو لي أن الواجب أن تأتي على أقل تقدير تفعيلة كاملية واحدة في كل بيت من أبيات القصيدة دفعا للبس بين بحر وآخر، ولو صح وجود تفعيلة **مُتَفَاْعِلُنْ** في بيت واحد على مدى قصيدةٍ كل أبياتها تحمل تفعيلة مُسْتَفْعِلُنْ، فعلام منع العروضيون الوقص في الكامل وهو قياسا على نظام العروض من حيث السكنات والحركات جائز؟ ما كان ذلك المنع إلا لدفع اللبس عن الرجز كما يبدو.

تبسُط كتب العروض كلاما كثيرا عن اللبس الحاصل بين البحر الوافر والهزج، إذ إن دخول العصب على الوافر المجزوء يغيّر تفعيلة **مُفَاْعَلَتُنْ** إلى **مُفَاْعَلْتُنْ** التي تُنقل إلى **مَفَاْعِيْلُنْ**، وهذه الأخيرة تتشابه مع تفعيلة الهزج، ومن أجل دفع اللبس اشترط العروضيون أن تأتي تفعيلة واحدة على أقل تقدير ولو في بيت واحد على صيغة **مُفَاْعَلَتُنْ** ليُحكم عليها بأنها قصيدة من الوافر وإلا فالنص من الهزج[٤٨].

ويلتبس الوافر المجزوء بالرجز إذا أصيبت تفعيلة **مُفَاْعَلَتُنْ** بزحاف العقلُ -وهو حذف الخامس المتحرك- فتصبح التفعيلة **مُفَاْعِلُنْ** وهي مشابهة لتفعيلة الرجز **مُتَفْعِلُنْ**، ولذلك أنكر أهل العروض العقل في الوافر؛ لئلا يلتبس المجزوء منه ببحر الرجز[٤٩].

وإذا انتقلنا إلى بحر الهزج وجدناه مُقننا بقوانين معينة تدفع اللبس بينه وبين أبحر أخرى، إذ يشير الخليل الفراهيدي وعموم أهل العروض إلى صحة دخول القبض-وهو حذف الخامس الساكن- على تفعيلة الهزج **مَفَاْعِيْلُنْ**، فتصبح **مَفَاْعِلُنْ** إلا التي في العروض حتى لا يلتبس الهزج بالوافر والرجز[٥٠]، ويذكر آخرون أن الخليل قد منع حذف ياء **مَفَاْعِيْلُنْ** في عروض الهزج وفي ضربه وفي التفعيلة التي تسبق العروض، ومعنى ذلك أن الياء لا تسقط إلا من التفعيلة الأولى من العجز؛ كي لا يشتبه إيقاع الهزج بغيره، فيكون نغم الهزج مشابها لنغم بحر الرجز[٥١].

لقد وضع العروضيون هذه الضوابط حتى لا يخرج إيقاع بحر عن مساره فيتخذ طريقا آخر، وحسب هذه المعايير لا يمكن إطلاق تسمية الهزج على قصيدة ما لم يحتو كل بيت من أبياتها على تفعيلة **مَفَاْعِيلُنْ**؛ لأن الشروط التي وضعها الخليل لا تمكّن الشاعر من أن يضع بيتا كاملا في قصيدة هزجية وتأتي كل تفعيلاته على **مُفَاْعِلُنْ** أمنا للبس. وينسحب هذا الأمر على البحور الشعرية الأخرى.

ومما يقع اللبس فيه: البحر المجتث والسريع، إذ إن التشعيث-وهو حذف أول الوتد المجموع- إذا أصاب **فَاْعِلَاْتُنْ**، نقلها إلى **فَالْاْتُنْ**، وهذه الأخيرة تشبه **مُسْتَفْعِلْ**، وبهذا يُلتبس المجتث بالسريع والمنسرح، فَمُنِعَ التشعيثُ في عروض المجتث لتبقى **فَاْعِلَاْتُنْ** على حالها أمنا من اللبس[٥٢].

ويؤدي دخول القبض على تفعيلة **فَاْعِلَاْتُنْ** في البحر المضارع إلى تحويلها على **مَفَاْعِلُنْ** التي تشتبه مع تفعيلة **مُتَفْعِلُنْ** الخاصة بالمجتث، ومن أجل خيفة التباسه مُنع القبض من الدخول على تفعيلته[٥٣].

من الجدير بالذكر أن العلل بما هي مفردة عروضية تتقارب مع بعضها في إطلاق الحكم العروضي، فلم تكن فكرة منع دخول الزحافات والعلل هي الوحيدة المؤدية إلى أمن اللبس، بل إن لمسألة الورود في الشعر العربي صلة بأمن اللبس، فورود البحر السريع تاما في استعمال الشعراء يدفع اللبس عن مجزوء الرجز، فلو جاء البحر مجزوءً لتشابهت تفعيلاتهما والتبسا ببعض[٥٤]، وكذلك يُدفع لبس البحر المنسرح بالرجز المنهوك المقطوع الضرب أحيانا انطلاقا من فكرة الورود، ومنه قول الشاعر:

ويلَ ام سعـــــد * ـــــــد سعدا**[٥٥]

والبيت على: **مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاْ**، وهاتان التفعيلتان تُشبه تفعيلتي الرجز المجزوء المقطوع: **مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ**، ولهذه العلة لم يرد الرجز المنهوك مقطوعا أمنا للبس بالمنسرح، لذلك يندرج البيت من المنسرح لا من الرجز؛ لأن الأخير لا يحمل ذلك الضرب[٥٦]، ويبدو أن تقارب البحر المنسرح بالرجز ليس بالأمر الغريب، لأن الخليل يسمي الرجز منسرحا وهذا ما نُقل عنه حين قال: "ويجوز فيه (الرجز) تفريق الوتد في حشو مسدسه فيصير **مُسْتَفْعِلُ** بتقديم النون على اللام فينقل إلى مَفْعُوْلَاْتُ، وهو الذي يسميه الخليل المنسرح"[٥٧]، ويوحي هذا التقارب إلى التباس البحرين ببعض.

وأما الترفيل فشيوع وروده في البحر الكامل جعل منه مختصا به دون غيره، فَمُنع من الرجز لأمن اللبس[٥٨].

لقد تبين أن بحر الرجز أكثر البحور الشعرية اختلاطا بالبحور الأخرى، وقد يكون السبب وراء ذلك قابلية تفعيلته على التلون وسهولتها، فكان كثير الاستعمال حتى صار مطية للشعراء.

إن لكل بحر شعري عروضا وضروبا تختلف فيما بينها في الحركات والسكنات، ولهذا فرّق علماء العروض بين عروضِ وضربِ كلِّ بحرٍ؛ كي لا يقع اللبس بين عروضٍ وعروضٍ أخرى في قصيدة واحدة، فمنعوا خبن العروض الأولى **فَاْعِلُنْ** في البحر السريع، لمنع التباسها بالعروض الثانية **فَعِلُنْ**[٥٩].

نخلص مما سبق إلى أن أهل العروض لم يتحدثوا عن أمن اللبس إلا في فيما يخص التباس بحر ببحرٍ آخر، فكانوا من الحرصِ أشد ما يكون على أن لا يقع في تنظيراتهم العروضية شيءٌ يوقع الشك في انتساب القصيدة إلى هذا البحر أو ذاك، ولا بد لهذا الكلام من الاستدلال عليه، وسيكون من المُفيد النظرُ في قصيدة عنترة التي حملتْ تفعيلة واحدة في معظم أبياتها من تفعيلات الكامل إلا ما ذُكِر من استئناف بيتين منها فإنهما يخالفان القاعدة، ويرى أستاذي المشرف أنه من الممكن أن يتسلل الشك إلى نسبة هذين البيتين للقصيدة، على أن لا يفوت الباحث أن بيتين من الشعر يتوسطان قصيدة كاملة طويلة لا يؤثران -قطعا- على تشويش الإيقاع، فإدراك السامع لإيقاع القصيدة يصرفه عن توهم التواء نظامها الصوتي إلى بحر آخر خصوصا أن الشاعر لم يخدش أُذن السامع بتقاوتٍ صوتي كبير فضلا عن عودته إلى ما بدأ به، حيث تضمن كل بيت تفعيلة كاملية.

لو حاول البحث رصدَ كمٍّ من القصائد العربية الأخرى في الدواوين الشعرية لوجد تأييداً لما سبق ذكره من تنظير، فقصيدة الشاعر الثعالبي التي مطلعها:

يا عمدةَ الأمراءِ والوزراءِ * يا عُدة الأدباء والشعراء**[٦٠]

كاملية ويوجد في كل بيت منها تفعيلة **مُتَفَاْعِلُنْ**، فلا يمكن أن يلتبس بحرها بالرجز. ويجري الأمر نفسه في قصيدته التي افتتحها بقوله:

لي سيدٌ ملكٌ غدا * في بُردتَيْ ملكٍ وهوبْ**[٦١]

وهذه من الكامل المجزوء، وقد وردت تفعيلة الكامل الأصلية في كل بيت فيها، ولذلك امتنع اللبس بين الكامل المجزوء ومجزوء الرجز.

وهكذا هو الأمر في قصائد أبي العتاهية الذي يفتتح قصيدته بقوله:

كم من صديقٍ لي أسا * ـــــرِقُهُ البكاء من الحياءِ**[٦٢]

وهذه قصيدة من الكامل الأحذ، وفي كل بيت منها تفعيلة **مُتَفَاْعِلُنْ**.

ولأبي العتاهية قصيدة تختلف عن سابقتها إذ ورد بيتا فيها يشتبه وزنه بوزن السريع، ومطلع القصيدة:

المرءُ آفته هوى الدنيا * والمرء يطغى كلما استغنى**[٦٣]

وهي قصيدة من تسعة وثلاثين بيتا وكل أبياتها تحمل تفعيلة **مُتَفَاْعِلُنْ** إلا قوله:

سبحان من لا شيء يعدله * كم من بصير قلبه أعمى**

ويقع البيت في خواتيم القصيدة وذلك يعني أن السامع أدرك إيقاع البحر وصوته الخاص به، ومن قصائده الأخرى قوله في مطالعها:

إن الفناء من البقاء قريب * إن الزمان إذا لمى لمصيبُ**[٦٤]

ولم يرد في أغلب قصائده بيت يخلو من تفعيلة واحدة من تفعيلات البحر الخاصة به.

ولا تترك الشاعرة العربية الخنساء بيتا من أبيات شعرها على البحر الكامل دون أن تودعه تفعيلة **مُتَفَاْعِلُنْ** فمثلا مطلع قصيدتها

أبكي على البطل الذي * جلّلتمُ صخرا ثِقالا**[٦٥]

وهكذا هو الحال مع ابن زيدون:

كم ذا أريد ولا أُرادُ * يا سوءَ ما لقي الفؤاد**[٦٦]

وزهير إذ يقول:

إن الرزية لا رزية مثلها * ما تبتغي غَطَفانُ يومَ أضلّتِ**[٦٧]

وأخيرا بديوان امرئ القيس إذ يقول:

حي الحُول بجانبِ العَزْلِ * إذ لا يلائمُ شكلُها شكلي**[٦٨]

والبيت من الكامل الأحذ، من قصيدة عدة أبياتها اثنان وعشرون بيتا، ولم يرد فيها إلا بيت واحد وهو قوله:

يدعى صقيلا وهو ليس له * عهدٌ بتمويهٍ ولا صقْلِ**

وفي قصيدة أخرى يقول:

لمن الديارُ غشيتُها بسُحامِ * فَعَمَايَتَينِ فهضْبِ ذي أقدامِ**[٦٩]

أحسب أن هذا الجمع البسيط من القصائد التي جاءت على الكامل والوافر والهزج وغيرها مما تلتبس بالأبحر الأخرى من عدة دواوين ما هو إلا دليل إثبات لقولنا (**أن الواجب ان تقع في كل بيت شعري تفعيلة واحدة على أقل تقدير من تفعيلات البحر الأصلية حتى لا تلتبس بالبحور الأخرى**).

المبحث الثالث: اللغة

نقصد بالعلة اللغوية: النظرة اللغوية التي كانت سببا في قبول الزحاف والعلة أو منعهما حتى لو كان دخولهما صحيحا وفق النظام العروضي من حيث مواقع الأسباب والأوتاد، إلا أنه مُنع في موضعٍ لأجل اللغة وقُبلَ في آخر للعلةِ ذاتها، وهي بشكل أوسع: استحسان حكم عروضي أو تقبيحه حسب مسايرته لقوانين اللغة.

عندما كانت اللغة العربية موسيقية، كان الالتفات إليها في النظام العروضي واسعا وكبيرا، فهما مرتبطان في الصوت من حيث عدد الحروف المتحركة والساكنة، والنظام اللغوي يكاد لا يخلو في مفردة من مفرداته من الصوت خصوصا أن الكلام العربي ضمن المفردة الواحدة مؤلفٌ من حروف متحركة وساكنة، وهو بهذا التأليف مكون من أجزاء صوتية انطلاقا من أن أقل صوت في تأليف الكلام هو

صوت الحركة وأطول منه صوت الحرف الساكن وأطول منهما صوت الحرف المتحرك[٧٠]، وإذا كان الكلام العربي إيقاعيا بهذه الصورة فلا يوجد "في كلام العرب في اسم من أسمائها جمع بين أربعة متحركات، إلا وقد حذف منه ساكن يفصل بين متحركاته مثل قولهم: عُلَبِطٌ، فأصله عُلابط"[٧١]، وإذا كانت اللغة بهذه الصورة من الإيقاع فإن الصوت في النظام العروضي لا يجب أن يتجاوز ثلاثة أحرف متحركة، إذ ليس في إيقاع بحر البتة جمع أربعة متحركات فساكن إلا وثقل، وهذا ما يصرح به أغلب أهل العروض بقولهم: "لا يجتمع في الشعر أكثر من أربعة متحركات"[٧٢]، ومعنى ذلك أن اجتماع خمس حركات غير وارد في الشعر، لأنه إفراط في الصوت دون وجود راحة بين هذه الحركات، فلم ترد هكذا صورة في بيت شعري إنما وردت أربعة أحرف متتالية متحركة غير أنها جاءت ثقيلة، وهذا ما سيتضح تباعا في هذا المبحث.

إذا كانت اللغة العربية إيقاعية من حيث عدد الحروف المتحركة والساكنة ووجوب تواجد السكتة فيها، فلا بد للعروض أن يكون ضمن حسبانه هذه العلة التي نريدها –العلة اللغوية- ليتضح مدى الصوت ضمن التفعيلة الواحدة ثم ضمن النظام العروضي بشكل عام.

وليس العروض وحده الذي يسير وفق هذا النظام من الحركات والسكنات، بل نجد أهل الإيقاع يسيرون كذلك على هذا النمط بشكل عام، "إذ يعتمدون ثلاث نقرات ثم وقفة، ثم تعود النقرات على تلك الهيئة"[٧٣]، وعلى هذه الصورة فليس في الشعر أربعة أحرف متتالية متحركة إلا وكان الزحاف قد وقع في حذف ساكنها[٧٤].

إنَّ الحركات والسكنات هي الدليل الصوتي لبحور الشعر، وقد مُنع تتابع الحروف المتحركة على غير المقرر بدون سكون؛ لأنه يولد ثقلا ونبوا في ذلك الصوت، كما مُنع وقوع الساكنين في حشو البيت؛ لأن هذا الأخير لا يصح به إيقاع حيث لا يمكن النطق بحرفين ساكنين في آن واحد إلا في القوافي أي في تفعيلة الضرب كما هو معلوم، وقد وقع الوهم في البحر المتقارب بوجود عروضٍ مقصورة بصورة **فَعُوْلْ**، وهذا ما لم يصرح به الخليل وليس ضمن نظامه العروضي إنما التغني والإنشاد في الشعر هو الداعي إلى تصور أهل العروض بعد الخليل أن للمتقارب عروضا مقصورة ضمن هذا البحر؛ لأن التغني يقوم في كثير من الأحيان على التسكين وهو بذلك مدعاة للتوهم[٧٥].

يوجب أهل العروض في الزحاف أن يصيب السبب خفيفا وثقيلا، وأن يكون دخوله على ثاني السبب لا على أوله، فالسبب إن كان خفيفا وحذف أوله بات البدء فيه بحرف ساكن[٧٦]، وهو آنذاك خروج عن النظام اللغوي فالعرب لا تبدأ بساكن، وأما إذا كان السبب ثقيلا فإن الحرف الثاني المتحرك فيه حين صحَّ تسكينه مُنع مزاحفة الأول كذلك لئلا يتم الابتداء بالساكن.

من البديهي أن يكون الاعتماد على اللغة في قبول دخول الزحاف والعلة على التفعيلة من أهم الأمور التي يعتمد عليها أهل العروض إذ أن اللغة هي المادة الأساس في الشعر، فمثلا الخزم -إضافة حرف إلى أربعة أحرف- وهذه الأحرف تؤدي إلى زيادة في المعنى ولا يعتد بها في الوزن، وإنما صحت هذه الزيادة للأولين، لأنهم يعلمون أن الحذفَ حاصل في العربية، فإن قالوا: **حيازيمك للموتِ**، فقد أضمروا الفعل **أشددْ**، ويصح عندهم إضماره دون الاعتداد به في الوزن[٧٧]، وهكذا تجري الطريقة العروضية في إطلاق الأحكام فكل ما خالف اللغة من صوب منعوه وقبحوه وكل ما سايرها ولم يخرج عنها كان حسناً، ولا يعني ذلك أن الاعتماد على اللغة هو الصورة الوحيدة في تأصيل الأحكام العروضية، فالعلل في النظام العروضي التي نرمي إليها متشابكة فيما بينها، فمن الممكن أن يكون الزحاف غير مخالف للغة إلا أن اللبس بين البحور أو الثقل أو عدم وروده يمنع دخوله.

وقبيل الدخول إلى البحور والزحافات والعلل والأحكام العروضية، فإن فكرة المراقبة والمعاقبة والمكانفة ترد كثيرا في جلّ كتب العروض إذ تشير إلى منع زحاف هنا وقبول آخر هناك معللين ذلك بما يسمى **بالاعتماد** وهو بصورة تقريبية مبسطة: أن يعتمد ما بقي من السبب عند مزاحفته على الوتد لأن السبب أضعف من الوتد، فلو جاء سبب وبعده وتد، يصح دخول الزحاف على السبب لأن باقي السبب سيعتمد على الوتد، هكذا وجدتُ أكثر أهل العروض يعللون المراقبة والمعاقبة والمكانفة، وأظن أن هناك عللا أخرى جعلت الخليل يشير إلى هذه الأمور الثلاثة، وقد تكون العلة اللغوية واحدة من العلل التي دفعت إلى وجود المراقبة والمعاقبة، ففي كثير من بحور الشعر نقع في الخروج عن اللغة لولا المعاقبة أو لولا المراقبة، كما أن المعاقبة والمراقبة قد ترفع اللبس والثقل، وهو ما يندرج كلاً ضمن مبحثه.

إن اللغة العربية كما أشرنا لا يجيء فيها أربعة أحرف متحركة متتالية إلا وقد سقط حرف ساكن منها، ومعلوم أن توالي الحركات في النثر أمر مستساغ في حين يعد ذلك عيبا في الشعر إن ورد، إذ يصرح ابن جني: أن ورود أربعة أحرف متحركة في جزأين غير موجود البتة[٧٨]، لأن الإيقاع العروضي وغيره لا يخلو من أن يُكوّن من ثلاثة متحركاتٍ ثم سكون على الأكثر، ولهذا السبب كان زحاف الخبل-حذف الثاني والرابع- من أقبح الزحافات في البحر البسيط[٧٩]، ويظهر قبحه في هذا البحر عند دخول زحاف الخبل على تفعيلة **مُسْتَفْعِلُنْ** فينقلها إلى **مُتَعِلُنْ**، وهذه صورة واضحة من توالي أربعة أحرفٍ متحركة لا يفصل بينها ساكن، فيكون الإيقاع بعيدا عن التفعيلة إذ إن إيقاع تفعيلة **مُسْتَفْعِلُنْ** لا يشابه البتة إيقاع **مُتَعِلُنْ**، وللعلة نفسها منعوا الكفَّ-حذف السابع الساكن- من حشو الوافر، وذلك لئلا تتوالى الحركات الكثيرة[٨٠]، ولعل هذا الأمر-اجتماع الحروف المتحركة- هو الدافع الأساس في قولهم أن المديد "تجري فيه المعاقبة[٨١] بين نون تفعيلة **فَاعِلَاتُنْ** وألف تفعيلة **فَاعِلُنْ** التي بعدها[٨٢]، فإننا لو أدخلنا الزحافات على

البحر من دون هذه المعاقبة، وسمحنا بدخول الكف-حذف السابع الساكن- على نون تفعيلة **فَاْعِلَاْتُنْ**، ودخول الخبن-حذف الثاني الساكن- على ألف تفعيلة **فَاْعِلُنْ**، لوجدنا أن التفعيلتين تصبحان **فَاْعِلَاْتُ فَعِلُنْ**، وهو ما يؤدي إلى اجتماع الأحرف المتحركة على التوالي، ولهذا أوجبوا المعاقبة في المديد.

وتجب المعاقبة في بحر الرمل بين نون تفعيلة **فَاْعِلَاْتُنْ**، وألف تفعيلة **فَاْعِلَاْتُنْ** التي تليها[٨٣]، وعلة وجوبها عدم كسر قانون اللغة المألوف من اجتماع الحركات في نظام العروض، ومثل بحر الرمل البحر الخفيف ففيه "المعاقبة بين نون **مُسْتَفْعِلُنْ** وألف **فَاْعِلَاْتُنْ** الذي يليه"[٨٤]، وكذلك في البحر المجتث إذ "فيه المعاقبة بين نون **مُسْتَفْعِلُنْ** وألف **فَاْعِلَاْتُنْ**"[٨٥] ولولا المعاقبة لأصبحت التفعيلتين **مُسْتَفْعِلُ فَعِلَاْتُنْ**، وكذلك بحر الهزج ففيه المعاقبة بين ياء **مَفَاْعِيْلُنْ** ونونه[٨٦]، ولو لم تأت المعاقبة لأصبحت التفعيلة **مَفَاْعِلُ** وعند مجيء التفعيلة الأخرى التي تليها تجتمع الحركات متوالية، فتصبح **مَفَاْعِلُ مَفَاْعِيْلُنْ**.

إن الأحكام العروضية تنطلق من العلل التي يذكرها أهل العروض، ودراسة العلل كشفت أن العلل قد تشترك فيما بينها لأجل إطلاق حكم عروضي، فقد كانت علة الورود مثلا حاضرة لأجل أمن اللبس، وهي نفسها موجودة لأجل العلة اللغوية إذ إن الكف-حذف السابع الساكن- لم يرد دخوله على ضروب بحور الشعر التي تنتهي بساكن، لأننا لو أدخلنا الكف على التفعيلة الأخيرة من البيت وقفنا على متحرك والعرب لا تقف على ذلك بتاتا، وقد منعوه في المديد[٨٧]، والرمل[٨٨]، والخفيف[٨٩]، والمضارع[٩٠]، والهزج[٩١] وللعلة ذاتها ذهب أهل العروض إلى أن المنسرح يستعمل تاما وجوبا، وقد اوجبوا استعماله تاما لئلا يلزم الوقوف على متحرك[٩٢].

وأما البحر السريع، فلما كانت تفعيلته الأخيرة ضمن الدائرة هي **مَفْعُوْلَاْتُ** لم يستعملها العرب على صورتها ضمن الدائرة إنما أتوا بها مطوية مكشوفة، والطي والكشف يجعلها **مَفْعُلَا** فالطي حذف الرابع، والكشف حذف السابع المتحرك، وذلك للوقوف على ساكن[٩٣]، وللعلة ذاتها منع القبضُ-حذف الخامس الساكن- في ضربِ البحر المتقارب[٩٤].

وأما ما منعه العروضيون لأنه يؤدي إلى توالي خمسة أحرفٍ متحركة، فهو على سبيل المثال، زحاف الطي- حذف الرابع الساكن- فمنع من دخوله على البحر الكامل لأنه يؤدي إلى توالي خمسة متحركات، وهذا ما لا وجود له في نظام موسيقي ولا إيقاع عروضي[٩٥]، كما منعوا دخول الخرم-حذف أول الوتد المجموع- على البحر الكامل، لعلة أن البحر الكامل قد يصاب بالإضمار-تسكين الثاني المتحرك- وعندها لا يمكن حذف الأول لأننا سنبدأ بساكن والعرب لا تبدأ بذلك أبدا[٩٦]، ومما مُنع للعلة ذاتها وقُبّح، دخولُ الخبَل-حذف الثاني والرابع- على البحر المنسرح في عروضه، أي: في تفعيلة **مُسْتَفْعِلُنْ** التي تقع عروضا، وإنما منع الخبلُ لأن تفعيلة **مُسْتَفْعِلُنْ**، تسبقها تفعيلة **مَفْعُوْلَاْتُ** ولو وقع الخبل على **مُسْتَفْعِلُنْ**، لأصبحت

التفعيلة **مُتَفْعِلُنْ** وتسبقها تفعيلة **مَفْعُوْلَاْتُ**، فتتوالى الحركات بصورة **مَفْعُوْلَاْتُ مُتَعِلُنْ** وهي اجتماع خمسة متحركات[٩٧]، وكذلك البحر المقتضب الذي ترد عروضه مطوية دائما، أي أن عروضه دائما: **مُسْتَعِلُنْ**، فمنعوا دخول الخبن-حذف الثاني الساكن- على العروض فيه، لئلا تتوالى الحركات، فالتفعيلة التي تسبق العروض، هي تفعيلة **مَفْعُوْلَاْتُ** ولو دخل الخبن على العروض، توالت الحركات[٩٨].

وأما الساكنان فلم يكن لهما من موضع في حشو البيت الشعري، حتى أن الشعراء يميلون إلى الضرورة الشعرية تجنبا من الوقوع بالساكنين[٩٩]، ومنه:

فلستُ بآتيهِ ولا أستطيعه * ولاكِ اسقني إن كان ماؤك ذا فضلِ**[١٠٠]

وإنما مالوا إلى الضرورة لأنها تحمل شيئا من الصحة في نظام العربية، في حين لم يكن التقاء الساكنين صحيحا، ورغم ميلهم إلى الضرورة فإنهم عابوا كل ضرورة تخرج عن نظام العربية في أصلها، كالجزمِ بـ **إذا**[١٠١] مثلا، وحسنت مثلا ضرورة صرف ما لا ينصرف، لأنها من ردّ الشيء إلى أصلهِ[١٠٢]، ومنه قوله:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزةٍ * فقالتْ لك الويلات إنك مرجلي**[١٠٣]

فقد صرفَ "عنيزةَ" وهي ممنوعة من الصرف، وإنما ردها إلى أصلها، بمعنى أن الأصل بالأسماء الصرف وليس عدمه.

ولم يكن للساكنين من اجتماع في شعر العرب إلا في نهايات الأبيات، ولا يكون هذا الاجتماع إلا مصاحبا للردف، لأن حرف الردف كالحركة قبل الحرف الساكن، يمد الصوت من خلاله فيمكن النطق بالساكنين[١٠٤]، لهذه العلة أجازوا في المتقارب دخول الحذف-حذف السبب الخفيف- في الضرب فتصبح التفعيلة **فَعُوْلُنْ** منتقلة إلى **فَعُوْ**[١٠٥].

المبحث الرابع: الـخـفــة

ليست الخفة وليدة النظام العروضي، فمعلوم أنها إحدى المرتكزات التي سارت عليها العلوم الأخرى في تأصيل الأحكام، فمثلا أصحاب أصول اللغة يتخذونها قاعدة لهم في وضع الحكم اللغوي، فيصح تخفيف الهمزة مثلا فتقول: **رَاس** تخفيفا **للرَّأس**، **وفار** تخفيفا **للفأر**، كما يصح التخفف بحروفِ اللينِ، فتقولُ: **حيتُ** تخفيفـا لـ **حَوْتُ**، فإن الظرف المبهم **حيْثُ** أصله **حَوْثُ**، يقول ابن منظور: "وإنما قَلَبُوا الْوَاوَ يَاءً طلبَ الخِفَّةِ... وَذَلِكَ أَن أَصلها حَوْثُ، فَقُلِبَتِ الْوَاوُ يَاءً لِكَثْرَةِ دُخُولِ الْيَاءِ عَلَى الْوَاوِ"[١٠٦]، فالخفة بذلك سمة بارزة في لغة العرب.

ولما كانت الخفة أحد السبل المستعملة في كلام العربي، فلا بد أن يكون لها نصيب في النظام العروضي، ولأن ما يكثر استعماله بالكلام أكثر حاجة للتخفيف[١٠٧]، كان الحذف أحد السبل التي يُعمل بها طلبا

للتخفيف[١٠٨]، والذي يبدو في النظام العروضي أنه ليس كل حذف من التفعيلة يأخذنا إلى خفةٍ، فأحيانا يولد الحذف ثقلا ونبوّا، كما أنه ليس كل تسكين لمتحرك يجعل النطق أخف، فأحيانا يكون التسكين واعزا لعدم إمكانية النطقِ، كالتقاء الساكنين على سبيل المثال.

إنَّ الأسباب في النظام العروضي أكثر دورانا من الأوتاد، فكان لها النصيب الأكبر من التخفيف وكان لها أن تصاب بالزحاف لا بالعلل، إذ إن الزحافات أكثر من العلل، فكان نصيب الأكثر أن يصيب الأكثر وجودا قصدا للتخفيف[١٠٩]، وإذا كانت العرب تخفف الكلام المنثور الذي لا تقيده تفعيلة ولا إطار صوتي، فهي أحوج للتخفيف في الكلام المنظوم[١١٠]، لأن القالب العروضي ليس منفتحا أمام الشاعر، مثلما ينفتح القالب النثري للمتكلم، فهو مرتبطٌ بتفعيلةٍ تحمل من الحركاتِ والسكناتِ ما تكوّن قالبا تحتاج النفسُ إلى تخفيفهِ وترقيقهِ ليساير مبتغى الشاعر وما يرمي إليه.

لم تكن العرب تجري عمليات الحذف والقلب وغيرهما دفعة واحدة قصدا للتخفيف، إنما تسير وفق خطوات محددة وصولا لمبتغاها، فمثلا المصدر في اللغة **قَوْل** عندما أريد به المضي قيلَ: **قَوَلَ**، ولما كانت القاعدة أن الواو والياء إذا تحركا وانفتح ما قبلهما تقلبان ألفا قالوا: **قَالَ**، ولما أريد البناء للمجهول كان الأصل: **قُوِلَ**، وقلبوا الواو ياء لتجانس حركتها، ولما أرادوا منها اسم الفاعل: كان الأصل، **قَاوِل**، فقلبوا الواو همزة فقالوا: **قَائِل** طلبا للتخفيف[١١١]، وهم بذلك ينتقلون من مرحلة إلى أخرى وصولا إلى غاية التخفيف، وكذلك في الشعر فحين كان الزحاف يصيب ثاني السبب، فإن التخفيف وفق النظام العروضي مكون من مراحل عديدة "فتبدأ بإسكان المتحركِ أولا، ثم تنتقل إلى حذف الساكن، ثم إلى حذف المتحرك، وذلك لأن الإسكان حذف حركة وهو أخف من حذف الحرف فتبدأ به، وحذف الساكن أخف من حذف المتحرك"[١١٢]، وبهذا تتبين درجات الخفة في النظام العروضي، إلا أن ذلك لا يعني أن الساكن أينما وقع خففناه، "فأحسن الشعر ما تعادل فيه الزحاف ولم يكثر، فيكون الطبع عنه نابيا"[١١٣]، كما يحسن الشعر عندما يبنى على متحركين بينهما ساكن، أو يبنى على متحركين بين ساكنين وذلك لأن كثرة السواكن والمتحركات على غير هذه الصورة يكون قبيحا[١١٤] يصعب الانتقال من جزء إلى آخر فيها، ولعل هذا الأمر الذي دفع أغلب العروضيين إلى قولهم: أن بعض الزحاف يكون خفيفا في موطن وثقيلا في آخر، كما ربطوا الحسن بما خف منه وكثر استعماله على ألسنتهم[١١٥]، ولعل هذا الأمر ما جعلهم يعدّون أغلب التغيرات المزدوجة في التفعيلة الواحدة معيبة في الشعر، لأنها إما أن تغير مسار الحركات والسكنات، فتتوالى الحركات فيثقل الأداء لدى الشاعر، أو لأنها تجعل من المدى الإيقاعي العام لكل بحر خارجا عن أصله فيكون ثقيلا عند السامع غير مألوفٍ.

وإذا أردنا أن نستكشف الخفة في بحور الشعر وجدنا التفعيلة في الضرب على سبيل المثال إن أصيبت بعلة عروضية، تنل من الخفة ما لم تنله بدون تلك العلة، فالضرب الثالث من البحر الطويل مثلا:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن * فعولن مفاعيلن فعولُ فعولنْ**

أوجبوا فيه الردف لأجل عدم التقاء الساكنين فيه من ناحية، ولأجل الخفة من ناحية أخرى، فقالوا: "وحذف نون فعولن- التي قبل الضرب- منه حسن لأنه شعر كثرت حروفه وطال فاحتمل الحذف، كذلك كان عليهم أخف"[١١٦]، ومثاله:

أسربَ القطا هل مَنْ يعيرُ جناحَهُ * لعليْ إلى مَنْ قد هَويتُ أطيرُ**[١١٧]

ولو انتقلنا إلى حشو الطويل، وجدنا أن القبضَ –وهو حذف الخامس الساكن- يقعُ فيه، فيسهل لفظه ويعذب ذوقه ويخف مسموعه[١١٨]، ومن ذلك قول امرئ القيس:

سَمَاحةَ ذا، وبِرَّ ذا، ووفاءَ ذا * ونائلَ ذا، إذا صحا، وإذا سَكِرْ**[١١٩]

فالبيت دخله القبض في سائر تفعيلاته، فلما كان الانتقال من الخماسي إلى السباعي أمراً يسيراً، كان دخول القبض إلى سائر التفاعيل أمرا واعزا للانتقال بصورة أسرع وأخف، ولعل هذا الشيء هو الذي أدى إلى إهمال مقلوب الطويل إذ إن الانتقال من السباعي إلى الخماسي بصورته التامة يحمل ثقلا، وهو ما يؤكده أهل الموسيقى بقولهم: أنَّ الانتقال من صوت كبير إلى صغير يولد تباينا في المسموع واضطرابا في النفس[١٢٠]، وعلى الرغم من سلامة وحسن دخول القبض على "مفاعيلن" في الطويل، وخفته في اللسان، إلا أنه يقبح بدخوله على تفعيلة "مفاعيلن" في البحر المضارع والهزج، ويعلل الخليل ذلك القبح بالثقل[١٢١]، وأحسب أن هناك علة أخرى جعلت القبض قبيحا في المضارع، فدخول القبض الهزج يصيّر البحر من إيقاع إلى آخر، فالهزج لو دخله القبض لصارت تفعيلته **مَفَاْعِلُنْ** وهذا الأمر واعز لالتباسه بحر الرجز، أي: تفعيلة **مُتْفَعِلُنْ**.

لا تخلو بحور الشعر في أيٍّ من مفاصلها من الخفة، وبالرغم من أن الزحافات والعلل هي السبب الرئيس في توليد الخفة في مواضع كثيرة، إلا أنها قد تسبب الثقل في مواضع أخرى، وأهل العروض يشيرون إلى كل المواضع معللين سبب الميل للخفة بطول البحر وكثرة حروفه كالبحر الطويل، أو بكثرة الحركات كالكامل الذي تخفف حركاته بالإضمار-وهو تسكين الثاني المتحرك- إذ يخففون تفعيلة **مُتَفَاعِلنْ** فتصبح **مُتْفَاعِلُنْ** وينقلونها إلى **مُسْتَفْعِلُنْ**[١٢٢].

عدنا نظر أهل العروض للزحافات والعلل وجدوا أن الزحافات المزدوجة – وهي اشتراك أكثر من زحاف في التغيير- تسبب ثقلا وخروجا عن إيقاع البحر، ففي الكامل مثلا منعوا الوقص -وهو حذف الثاني المتحرك- لتصبح التفعيلة **مُفَاعِلُنْ**، وهو باعتبار دخول زحافين على حرف واحد، وهما: الإضمار-

تسكين الثاني، والخبن- حذف الثاني- وهو ما يشار إليه بأنه يولد ثقلا[١٢٣]، كما انه يخرج البحر من صوت إلى صوت ومن صورة إلى أخرى ليست له، ولعل هذا الأمر هو ما دفع أهل العروض إلى منع دخول العقل والكف على تفعيلة الوافر **مُفَاعَلَتُنْ** لأنها بالعقل- حذف الخامس المتحرك- تصبح **مُفَاعَتُنْ** وتنقل إلى **مُفاعَلُنْ**، وعندما يصيبها الكف-وهو-حذف السابع الساكن- تصبح **مُفَاْعِلُ** وذلك بمثابة اجتماع ثلاثة تغيرات في التفعيلة الواحدة لأن العقلَ شبيهٌ بتسكين الخامس ثم حذفه وفق طريقة التخفيف، وبدخول الكف صار التغيير بمثابة ثلاثة تغيرات فأُهملَ في الشعر لثقله[١٢٤].

أما في البحور الأخرى فقد أشار العروضيون إلى أن التخفيف يقع في الوافر لكثرة حركاته في أصل دائرته، فلما كانت كثرة الحركات ثقيلة، كان استعمال العرب للوافر مقطوفا تسهيلا وتخفيفا[١٢٥] والقطف- حذف السبب الأخير وتسكين الخامس- فتنقل التفعيلة **مُفَاْعَلَتُنْ** إلى **فَعُوْلُنْ**، وأحسب أن التخفيف جاء في عروض وضرب الوافر لعلة أن الوافر لا يمكن تخفيف المقطع الأول في تفعيلته، فهو يبدأ بوتد، والتغيرات لا تدخل على الأوتاد في حشو البيت، لذلك كان الوافر سريع النطق، على العكس من الكامل الذي يأتي في مطلع تفعيلته سبب، وهو محل الزحاف والتغير، فكان يمكن تخفيفه من دون قطفه.

أما الحشو في الوافر فلا يكون التخفيفُ إلا بالعصبِ-وهو تسكين الخامس المتحرك- فتكون التفعيلة **مُفَاْعَلَتْنْ** وتنقل إلى **مَفَاْعِيْلُنْ**[١٢٦]، وعمدوا إلى ذلك لأن التسكين موضع راحة يقف عليه اللسان، ثم ينطلق إلى تمة الحركات فنلاحظ أن صوت **مَفَاْعِيْلُنْ** أيسر وأخف من صوت **مُفَاْعَلَتْنْ**، "لأن دندنة **مَفَاْعِيْلُنْ** تتم على ثلاث مراحل، بينما ندندن **مُفَاْعَلَتْنْ** على مرحلتين"[١٢٧]، ولم يخففوا التفعيلة مرة أخرى بحذف الياء من تفعيلة **مَفَاْعِيْلُنْ**؛ لمنع الالتباس بالرجز.

إن إيقاع بحور الشعر آت من التفعيلات التي يحتويها، فلكل تفعيلة هيئة معينة من حيث الأسباب خفيفة وثقيلة والأوتاد مجموعة أو مفروقة، وتخفف التفعيلات عندما تكثر الأسباب في البحر، وحين يكون الوتد مفروقا فإنه يكون مشابها للسبب الخفيف من حيث أنه (متحرك فساكن فمتحرك)، وعندئذ تميل العرب إلى الخفة إذ ألزمت ضرب البحر المنسرح بالطي[١٢٨]، والطي-حذف الرابع الساكن- فتصبح التفعيلة **مُسْتَفْعِلُنْ** منتقلة إلى **مُسْتَعِلُنْ** وتنقل إلى مُفْتَعِلُنْ، ودوننا شاهد على ما قدمنا من حيث الخفة والثقل، فقول الشاعر:

لا تغبطِ القومَ في ضلالتِهِمْ * وإن رُؤُوا في النعيمِ قد سَبَحُوا**[١٢٩]

فالضرب (قد سَبَحُوْا) مصاب بالطي الذي جعل الخفة منطلقة في البيت بشكل واضح، ولو أعدنا الحرف المحذوف من التفعيلة لتبين الثقل الذي يشير إليه أهل العروض فالتفعيلة **مُسْتَفْعِلُنْ** يكون صوتها عبارة عن:

(سبب خفيف + سبب خفيف + وتد مجموع)

وتسبقها **مَفْعُوْلَاْتُ** المكونة من سببين خفيفين وتنتهي بالوتد المفروق **لَاْتُ** وهو الذي يصرح أهل العروض أنه يشابه السبب الخفيف، فتظهر صورة الأسباب المتعاقبة من التفعيلتين **مَفْعُوْلَاْتُ مُسْتَفْعِلُنْ** على الشكل التالي في شطر المنسرح:

سبب خفيف+سبب خفيف+سبب خفيف+حرف متحرك+سبب خفيف+سبب خفيف+ وتد مجموع

والذي يبدو أن الخليل يراعي كثيرا مسألة الخفة في إيقاعات كل بحر مع مراعاته للبس والورود وعدم الخروج عن إيقاع اللغة، فالخليل مثلا لا يجيز في بحر الخفيف سقوط نون **فَاْعِلَاْتُنْ** وسين **مُسْتَفْعِلُنْ** التي تليها، رغم أن الأخفش أجاز سقوطهما معا[١٣٠]، علما أن سقوطها معا يولد ثقلا كبيرا ونبوّا واضحا، وأحسب أن ذلك الأمر هو الذي دعا الخليل إلى منع سقوطهما معا، وذاك أننا لو أسقطناهما لأصبحت التفعيلتين (**فاعلاتُ مُتَفْعلن**)، والثقل بلا شك واضح في تتابع الحروف المتحركة -ـــــتُ مُتَـــــ-، إذ إن أصل التغيرات التي تجري في التفعيلة، إنما تجري لأجل تخفيف حدة الإيقاع وتلوين الموسيقى[١٣١]، ولما كانت تؤدي إلى غير ذلك المراد وتشعر بالثقلِ مُنِعتْ واشترطوا المراقبة والمعاقبة فيه[١٣٢] وفي كثير من البحور لئلا يحصل الثقل تارة، واللبس تارة أخرى، والوقوع في اللغة من حيث اجتماع على غير المعهود، ففي بحر الرمل مثلا لا تسقط ألف ونون **فَاْعِلَاْتُنْ** معا، ولو نظرنا إلى شطر البحر بسقوطهما لوجدنا أن التفعيلات تكون على صورة: **فَعِلاتُ فَعِلاتُ فَعِلاتُ**

ومن النظرة الأولى نجد أن ثقلا حاصلا باجتماع تلك الحركات الأربع في -ـــتُ فَعِلَـــ- والثقل عندئذ آت مما لم تألفه العرب في كلامها من حيث اجتماع أربعة أحرف متحركة لا يفصل بينها ساكن.

وأما الخفة في العروض والضرب التي تدخلها العلل بشكل عام فعلة الحذف مثلا -حذف السبب الخفيف الأخير- تنقل **مَفَاْعِيْلُنْ** إلى **فَعُوْلُنْ**، وهي علة أريد بها الخفة كما أشرنا في البحر الطويل، وكذلك الحذذ- وهو حذف الوتد المجموع- فتنتقل تفعيلة البحر الكامل **مُتَفَاْعِلُنْ** إلى **مُتَفَا**، وإنما مالوا إلى علة الحذذ للتخفيفِ، وأحيانا يميلون إلى إضمار ما بقي من تفعيلة **مُتَفَا** فتصبح **مُتْفَا** طلبا للسرعة والتخفيف، محاولة للانتقال من بيت إلى آخر على وجه السرعة، وغيرها من العلل التي تدخل على الضرب والعروض.

لم تكن الخفة في النظام العروضي، مرتبطة بالتفعيلة فحسب، إنما للمصطلح شأن بها كتسمية البحور مثل: الهَزَجُ فقد قيل هو: الخِفَّة وسُرعةُ وَقْعِ الْقَوَائِمِ ووضعِها[١٣٣]، والسبب الخفيف، والبحر الخفيف وما إلى ذلك مما نجده ضمن فصل المصطلح، كما أن للدوائر العروضية صلة من حيث تقديم دائرة على أخرى، ومن حيث تقديم بحر على آخر، فقد قدم البحر السريع لخفته وحسن ذوقه[١٣٤]، كما أن تقديم التفعيلة في

البحر على أختها في البحر ذاته أمر يُنظر فيه للخفة في بعض الأحيان، فتقديم **فَعُوْلُنْ** على **مَفَاْعِيْلُنْ** في البحر الطويل جرى لأن الخماسي أخف من السباعي فوجب تقديم **فَعُوْلُنْ** على **مَفَاْعِيْلُنْ** في بحرها[١٣٥].

وإذا كانت الخفة مرتبطة بالمصطلح والدائرة والبحر والتفعيلة، فللقافية عندئذ علاقة بها أيضا لأنها ضمن ذلك النظام، ولعل الكثير ممن يقف على عيوب القافية، يعدها عيبا لأنها فقط خروج عن السياق العام للقافية، بيد أن للخفة دورا في جعلها عيبا فالإسراف مثلا سمي بذلك "لأنه اقتران حركة الروي بحركة تبعد منها ثقلا"[١٣٦]، فكان عيبا عندهم لأنه عبارة عن اجتماع الضم والفتح في الروي، كذلك الإجازة عدت عيبا لأنك تجد حرفين في قصيدة واحدة وحروفهما متباعدة المخرج، وذلك ما يبعد منهما ثقلا في الإلقاء[١٣٧]، وأما حركة الإشباع في القافية، فأغلب أهل العروض يقولون بوجوب ثباتها ضمةً كانت أو كسرة أو فتحة، ومنهم من يقول بتعاقبها، "إلا أن الكسرة مع الضمة أخف كراهة[١٣٨]، وإلا فإن جاءت الفتحة مع الضمة تولد ثقلا كبيرا في القافية وتباينا بين إيقاع كل واحدة منهما.

المبحث الخامس: القيـاس

نقصد بالقياسِ، قياس شيء لم يرد في شعر العرب على شيء ورد به، محتذين بذلك طريقة العلوم الأخرى، فلا بد للعروض أن يقتبس طريقة القياس من العلوم التي سبقته، ونريد بالسبقِ: تلك العلوم العربية التي اكتمل التأليف فيها وأصبحت علما قائما بحد ذاته كأصول الفقه وأصول النحو، وإذا كانت العلوم تتعاضد فيما بينها، فإن مفاصل العلم الواحد تتساعد فيما بينها أيضا، فكل علم إنما تتقارب مفاصله الخاصة به في إصدار الحكم، فبالرغم من أن المصطلح العروضي مثلا أصله المادة اللغوية إلا أن للقياس وجود فيه وذلك ما يتبين في مصطلح الضرورات الشعرية، فمن الممكن أن يكون هذا المصطلح مقاس على قاعدة في أصول الفقهِ تشر إلى إن: الضرورات تبيح المحظورات، وقد تبين ذلك في التمهيد.

ومثلما نجد للمصطلح العروضي تقاربا في قياس أصول الفقهِ، نجد له علاقة آخرى في القياس على أصول النحو. فالقصر في النظام العروضي مثلا- حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين متحركه- و"سمي قصرا -كالعصا- قياسا على المقصور النحوي، لأنه سمي مقصورا في بعض الوجوه لقصره على ظهور الحركات فيه، وهكذا التزم تسكين ما قبل المحذوف منه، من الحركة فسمي الجزء مقصورا"[١٣٩].

ومما قيس كذلك على غرار أصول النحو، اختلافهم على الحرف الذي تم حذفه في التشعيث-حذف أول الوتد المجموع- عند دخوله على البحر الخفيف، ومنه قول الشاعر:

ما بكاء الكبيرِ بالأطلالِ * وسؤالي فما يُردُّ سؤالي**[١٤٠]

فقيل أن اللام هي التي تسقط[١٤١]، ورُدَّ هذا الرأي بقولهم أن العين هي التي سقطت من **فَاْعِلَاْتُنْ** "لأن الأوتاد إنما تحذف من أوائلها أو أواخرها، وكذلك الحذف في العربية إنما هو من الأوائل والأواخر، فأما الأوساط فقليل فيها"[١٤٢].

إن الخليل الفراهيدي الذي اكتشف علم العروض، هو نفسه النحوي واللغوي الذي يدرك علل الكثير من الأمور النحوية، وهو بذلك يتخذ الطريق نفسه في وضع أمور العروض خصوصا أن أصول النحو يشير إلى أن "المحذوف: ما يكون حذفه قياسا، لأن العلة جارية فيه"[١٤٣]، وهذا قياس نحوي جاء على صورة قياس علم أصول الفقهِ الذي يشترط وجود العلة لإجراء القياس ووضع الحكم، وأما العروض فيأخذ من أصول الفقه وأصول النحو طريقـا في اقتباسه، فيكون القياس العروضي على طريقة القياس في أصول الفقه وأصول النحو، فأهل العروض مثلا "أجازوا الخرم-حذف أول الوتد المجموع- كما أجازوا زيادة حروف المعاني في الكلام، والمعنى مستقل دونه"[١٤٤].

والذي يبدو لي أن القياس مرتبطٌ بمسألة الورود، ولعل سائلاً يسأل: إلى أي شيء مال أهل العروض وقاسوا؟، نجيب عن ذلك: بأن أهل العروض عندما أرادوا القياس أخذوا ما كثر استعماله في الشعر وقاسوا عليه، وأحسب أنهم لما نظروا للشعر قاسوا على ما جاء من الشعر الجاهلي من الطبقة الأولى والشعر الإسلامي في مراحله الأولى، إذ لا يعقل أن يقاس على شعر أدخلَ الكثير من المحدثات ومال إلى ما لم تكن عليه العرب، فلو نظرنا إلى التسبيغ-وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف- مثلا وجدناه لا يدخل إلا على المجزوء من الرمل، وكان بالإمكان أن ندخله قياسا على كل مجزوء ينتهي ضربه بسبب خفيف، وإنما منع القياس "لأنه لم يكثر كثرة يقاس عليها"[١٤٥] مثلما كثر الترفيل في الكامل على سبيل المثال، ولعل إجابتنا تؤيد ما ذهب إليه الاخفش في القياس، إذ يقول: "فلأن العرب قد زاحفت فيه -في غير موضع وأكثروا من الزحاف فيه، فنحمله على الأكثر في كلامهم ولا نحمله على الشاذ"[١٤٦]، ومعنى كلامه أنه أجاز الزحاف في مواضع لم تكن في شعر العرب مزاحفة، إنما وجدها في مواضع مشابهة لها فقاس الأخير على الأول، ومن هذا المنطلق لم يكن الاعتماد على السماع في إطلاق الأحكام فحسب، إنما للقياس دور في إطلاق الحكم وفق معايير لا تضرب النظام والإيقاع الخاص بحور الشعر، "فليس ذلك يمنع قياس ما لم يُذكر على ما ذُكر، وإن كان مستنده على سماع بعضها... وقياس غيره عليه"[١٤٧].

إن شواهد القياس في النظام العروضي كثيرة، ولو أردنا استكشاف بعضها لوجدنا أن البحر الطويل مثلا، يدخله القبض-وهو حذف الخامس الساكن- على التفعيلة **مَفَاْعِيْلُنْ** في حشوه، "فإن حذف الياء عند الخليل أحسن من حذف النون، قال لأنها في وسط الجزء فكان حذفها عنده أحسن، ورأيتهم أيضا قد

ألزموا العروض حذف الياء ولم أرهم ألزموا حذف النون في شيء من الأجزاء"[١٤٨]، وقد قاس -أعني الخليل- دخول الزحاف في حشو الطويل على ما جاء فيه عروضه وضربه، وبما أننا ذكرنا البحر الطويل، فبحر الهزج مُقاسٌ عليه، يقول الأخفش: "وأما الهزج فتعاقب في **مَفَاْعِيْلُنْ** الياء والنون وإن كنا لم نجد الياء أسقطت في شيء من الشعر فنقيس عليه"[١٤٩]، إلا أن الخليل لم يوافق على هذا القياس ومنع سقوط الياء من **مَفَاْعِيْلُنْ** في الهزج لأمن اللبسِ بين بحر الهزج والرجز، وهو ما يصرح به الأخفش بقوله: "وكان الخليل لا يجيز ذهاب ياء **مَفَاْعِيْلُنْ** التي للعروض ويقول العروض تشبه الضرب والضرب لا زحاف فيه، ويقول أكره أن تكثر **مَفَاْعِلُنْ** فيه فيشبه الرجز"[١٥٠]، ولهذا الأمر جاز في الهزج الكف-وهو حذف السابع الساكن- قياسا على جواز دخولهِ في حشو البحر الطويل[١٥١].

والذي يبدو أن القياس وقع في التفاعيل المتشابهة من ناحية الأسباب والأوتاد ومحل كل واحد منهما في التفعيلة، بل أن القياس يصح إذا كانت التفعيلتان متشابهتين من حيث موقع الأسباب -خفيفة أو ثقيلة- ومن حيث موقع الأوتاد -مفروقة أو مجموعة- في التفعيلة، ويؤيد ذلك أن الأخفش لما قاس بسقوط الياء من **مَفَاْعِيْلُنْ** في بحر الهزج رُدَّ قياسه، لأنه قاس تفعيلة **مَفَاْعِيْلُنْ** على تفعيلة **مُسْتَفْعِلُنْ**[١٥٢]، والذي يؤيد ذلك أيضا أن الزحافات التي تجوز في هذا البحر إنما قيست على البحر الخفيف، فقالوا: إنما سمي هذا البحر مجتثا-أي منقطعا- لاقتطاعه من الخفيف بتقديم **مُسْتَفْعِلُنْ** على **فَاْعِلَاْتُنْ**، فأجزاؤه في الأصل واحدة، ولذا كان زحافه كزحافه[١٥٣]، وقد كانت المعاقبة والمراقبة التي في الخفيف هي نفسها في المجتث، والزحاف الذي جوّزوه في المجتث إنما كان قياسا على ما جاز في البحر الخفيف، فجاز في المجتث الخبن-وهو حذف الساكن الثاني- من تفعيلة **مُسْتَفْعِلُنْ**، والزحافات الأخرى التي تصيب هذا البحر[١٥٤].

إن الأخفش يذهب إلى أن القياس يقع متى ما سمحت الفرصة بذلك حتى وإن اختلفت التفعيلات، والذي يبدو أنه لا يلتفت دائما للأسباب والأوتاد ومحل كل واحد منهما، فمتى ما وجد تقاربا بين تفعيلتين قاس أحداهما على الأخرى كما فعل في قياس **مَفَاْعِيْلُنْ** على **مُسْتَفْعِلُنْ** إذ إنه وجد سيف وفاء **مُسْتَفْعِلُنْ** تسقط في بحورٍ فقاس عليها إسقاط ياء ونون **مَفَاْعِيْلُنْ**[١٥٥]، وأحسب أن صورة هذه القياس وقد قاس على غير هذا المنوال فقاس تفعيلة على أخرى تشابهها في أبحر أخرى إذ يقول: "وإنما أجزنا حذف نون **فَاْعِلَاْتُنْ** ولم يجئ في الرمل، لأنا قد وجدناها حذفت فيه النون في المديد والخفيف فقسناها عليها، وكذلك نون **فَاْعِلَاْتُنْ** في المجتث، فإن لم تقس الجزء بالجزء لزمك ألا تزاحف في الجزء إلا في الموضع الذي وجدته مزاحفا"[١٥٦]، وهي الصورة التي نراها أصوب وأدق في القياس من الأولى؛ لوجود العلة التي يمكن بوجودها القياس.

إن القياس لا يقع بين تفعيلة وأخرى فحسب، وإنما قد يكون بين زحاف وآخر، وبين علة عروضية وأخرى وهذا القياس أقل ورودا من القياس الأول، ففي البحر الكامل على سبيل المثال لا يجوز فيه اجتماع الوقص والطي، لأنهم استقبحوا اجتماع الاضمار والطي فيه، وهو الذي يسميه أهل العروض بالخزل -وهو تسكين الثاني وحذف الرابع-، وقد أشرنا إلى منع هذه الصورة في أمن اللبس، إذ يجعل الكامل شبيها بالرجز، ولما منع الخزل في الكامل قاسوا عليه منع اجتماع الوقص والطي؛ لأنهما عبارة عن حذف الحرف الثاني والحرف الرابع، وهما بهذه الحالة أشد من الأول، وقد نُصَّ على ذلك بقولهم: "ولا يجوز في الكامل اجتماع الوقص والطي؛ لأنهم استقبحوا اجتماع الاضمار والطي وهو الخزل، فأجرى ما هو أشنع منه "[١٥٧].

ومما قيس في بحور الشعر من الزحافات أيضا، في البحر السريع، إذ يصرح الأخفش بقوله: "وأما السريع فجاز حذف الفاء والسين من **مُسْتَفْعِلُنْ** فيه لأنا قد رأيناهم ألقوا السين وألقوا الفاء فشبهناه **بمُسْتَفْعِلُنْ** الذي في الرجز وأجزنا إلقاءهما جميعا"[١٥٨]، والخليل ينكر كذلك هذا القياس وإن كان قياس الأخفش على تفعيلتين متشابهة، وأحسب أن الإنكار إنما جاء لأن اللبس يحصل بين البحرين لو صح هذا القياس، ولأننا ذكرنا أن العرب لا تحذف من كلامها استخفافا إلا ما كثر في كلامها، ولم يكثر السريع في شعر العرب بقدر ما كثر الرجز كما هو ظاهر.

وبعدما ذكرنا صور القياس في التفعيلة وكيف جاء القياس وفق أصول معينة، كان لا بد لنا من ذكر أحوال القياس في القوافي، فهي كذلك لها ارتباط بهذه العلة -علة القياس-، إذ إن التوجيه -وهو حركة ما قبل الروي- في القوافي المقيدة إن جاءت صورته الفتحة كانت لازمة، وإن جاء بصورة توارد الضم والكسر فليس بعيب، وقد أُطلقَ حكمُ جواز التوارد بين الضمة والكسرة قياسا على توارد الواو والياء في الردف فإن هذا مقاس على ذلك[١٥٩]، ويصرح بذلك صاحب التحفة إذ يقول: "وكان الخليل لا يرى مانعا من اختلاف هذه الحركة بين الضمة والكسرة، كما جاز اختلاف الردف بين الواو والياء، وإنما يمنع أن تقع الفتحة مع إحداهما كما امتنعت الألف ردفا مع الواو أو الياء، وهذا القول وجيه من الناحية الصوتية لما بين الكسرة والضمة من تقارب، ولما بين الفتحة وبينهما من اختلاف وتباعد كما عرفت"[١٦٠].

الخاتمة

الحمد لله و الشكر قدر حروف العرب متحركها وساكنها على ما وهب وأعطى والصلاة والسلام على رسولنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم، وبعد:

فقط توصل البحث إلى أن أهل العروض يراعون في تأصيلاتهم للأحكام عدة نواحٍ أولها الورود واللبس واللغة والخفة والقياس، ويمكن تسمية هذه الجوانب بالعلل التي ارتكز عليها أهل العروض في اطلاق الأحكام العروضية، ومنها يمكن عد ما قدمت خطوة أولى تحاول السير على طريق العلوم الأخرى في تأسيس أصول لعلم العروض، فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي والله الموفق المعين.

الهوامش

[١] - ينظر: رفع حاجب العيون الغامزة: ١١٩

[٢] - ينظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ٨٦

[٣] - العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ٨٦

[٤] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ٢٤٥

[٥] - ينظر: العروض للأخفش: ٤٥

[٦] - ينظر: الجامع في العروض والقوافي: ١٧٢- ١٧٤.

[٧] - العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ٦٣

[٨] - العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ٦٣

[٩] - رفع حاجب العيون الغامزة: ١٠١

[١٠] - ينظر شرح الصبان: ٣٤

[١١] - رفع حاجب العيون الغامزة: ١١٩، وينظر: الإقناع في العروض وتخريج القوافي: ٧٦

[١٢] - موسيقى الشعر العربي لمحمود فاخوري: ١٠٢، وينظر: المختار من علوم البلاغة والعروض: ٢٣٣

[١٣] - ينظر: المختار من علوم البلاغة والعروض: ٢١٣

[١٤] - ينظر: شرح الصبان: ٣٠، وينظر: المختار من علوم البلاغة والعروض: ٢٤٦

[١٥] - ينظر: نفسه: ٣٠

[١٦] - ينظر: فن التقطيع الشعري: ١٦٧

[١٧] - ينظر: العقد الفريد: ٦/ ٣٢١.

[١٨] - الجامع في العروض والقوافي: ١٩٩- ٢٠٠، وينظر: المختار من علوم البلاغة والعروض: ٢٠٨.

[١٩] -ينظر: المفاتيح المرزوقية: ١٧٨، وينظر: فن التقطيع الشعري: ٤٤، وينظر: شرح الصبان: ٦.

[٢٠] - ينظر: الجامع في العروض والقوافي: ١٠٠، وينظر: المفاتيح المرزوقية: ٢٢٦.

[٢١] - ينظر: منظومة الدرة العروضية: ٤٤، وينظر: رفع حاجب العيون الغامزة:٣٥، وينظر: موسيقى الشعر العربي لمحمود فاخوري: ٤٢.

[٢٢] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ٢٤٥

[٢٣] - ينظر: الجامع في العروض والقوافي: ٢٠٠، وينظر: موسيقى الشعر العربي لمحمود فاخوري: ٤٢

[٢٤] - ينظر: موسيقى الشعر لمحمود فاخوري: ٥٧

[٢٥] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ١٩٨، ٢٠١، وينظر: منظومة الدرة العروضية: ٣٢.

[٢٦] - ينظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ٦٣

[٢٧] - ينظر: المختار من علوم البلاغة والعروض: ٢٢٣، وينظر: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية: ٥١.

[٢٨] - المفاتيح المرزوقية: ٢٠٠

[٢٩] - ينظر: نفسه: ٢٥٢

[٣٠] - ديوان عبيد بن الأبرص: ١٠

[٣١] - ينظر: العروض للأخفش: ٥٥

[٣٢] - موسيقى الشعر العربي، محمود فاخوري: ٥٠

[٣٣] - ينظر: الجامع في العروض والقوافي: ٢٠٥

[٣٤] - العقد الفريد: ٦/ ٣٣٥

[٣٥] - شرح الخزرجية في علم العروض والقافية: ١٥٥

[٣٦] - ديوان أبي القاسم الشابي: ٧٠

[٣٧] - ينظر: شرح الخزرجية في علم العروض والقافية: ١٥٥

[٣٨] - ينظر: شرح تحفة الخليل: ٣٩١

[٣٩] - ينظر: كتاب القوافي لسيبويه: ٤٤

[٤٠] - موسيقى الشعر: محمود فاخوري: ١٦٥

[٤١] - مفتاح العلوم: ٧٨٩

[٤٢] - ينظر: الجامع في العروض والقوافي: ١٢٤، وينظر: فن التقطيع الشعري: ١٠٠، وينظر: شرح الصبان: ٢٥، وينظر: المفاتيح المرزوقية: ٢٦٧، وينظر: العروض للزجاج: ١٥٤، وينظر: عروض الورقة: ٤

[٤٣] - ديوان عنترة: ١٠٠

[٤٤] - ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ٤٠، وينظر: المفاتيح المرزوقية: ٢٦٧، وينظر: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية: ٥٧.

[٤٥] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ٢٦٧، وينظر: موسيقى الشعر العربي لمحمود فاخوري: ٩٣، وينظر: القواعد العربية وأحكام القافية العربي: ٦٧.

[٤٦] - ينظر: على سبيل المثال: البارع لابن القطاع: ١٣٥، وينظر: عروض الورقة: ٤، وينظر: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية: ٥٧، وينظر: وموسيقى الشعر لمحمود فاخوري: ٩٣، وينظر: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع:١٤٣،

وينظر: مشكلات عروضية وحلولها: ٥٢، وينظر: شرح الصبان: ٢٥، وينظر: فن التقطيع الشعري: ١٠٠، وينظر: الجامع في العروض والقوافي: ١٢٤.

[٤٧] - ديوان عنترة: ١٠٠

[٤٨] - ينظر: العروض تهذيبه واعادة تدوينه: ١١٧، وينظر: التسهيل في علمي: ٦٥، وينظر: شرح الصبان: ٢٣، وينظر: المفاتيح المرزوقية: ٢٥٨- ٢٥٩، وينظر: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع: ٣٢، وينظر: موسيقى الشعر العربي لمحمود فاخوري: ١٠٤، وينظر: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية: ٥٨، وينظر: الجامع في العروض والقافية: ٢٠١- ٢٠٢.

[٤٩] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ٢٥٨- ٢٥٩، وينظر العروض للزجاج: ١٥٣، وينظر: شرح الصبان: ٢٣، وينظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ١٦٧.

[٥٠] - ينظر: العروض للزجاج: ١٥٣، وينظر: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: ١٠٥- ١٠٦، وينظر: عروض الورقة: ٢٦، وينظر: العروض للأخفش: ٥٣، وينظر: العروض لأبن السراج: ٤٢٨

[٥١] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ٢٧٢، وينظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ١٧٩- ١٨٠

[٥٢] - ينظر: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: ٧١.

[٥٣] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ٣١١، وينظر: عروض الورقة: ٤١- ٤٢.

[٥٤] - ينظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ١٩٩، وينظر: موسيقى الشعر العربي لمحمود فاخوري: ٨١، وينظر: منظومة الدرة العروضية: ٧٩- ٨٠،

[٥٥] - ينظر العقد الفريد: ٦/ ٣٣٩، ويذكره السكاكي بمفتاح العلوم في باب المنسرح: ٥٥٢، ويذكره في باب الرجز أيضا: ٥٤٤

[٥٦] - ينظر: مفتاح العلوم: ٨٤٥

[٥٧] - عروض الورقة: ٣١

[٥٨] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ٢٠٠

[٥٩] - ينظر: شرح تحفة الخليل: ٢٣٢.

[٦٠] - ديوان الثعالبي: ١٦

[٦١] - نفسه: ٢٧

[٦٢] - ديوان أبي العتاهية: ١٨

[٦٣] - نفسه: ٢٢

[٦٤] - نفسه: ٤٠

[٦٥] - ديوان الخنساء: ٩٧

[٦٦] - ديوان ابن زيدون: ينظر ص: ٥٥، وينظر ص ٦٣

[٦٧] - ديوان زهير بن أبي سلمى،: ينظر ص ١٩، وينظر ص ٢٦، وينظر: ص٣١ قوله:

لمن الديارُ بقنّة الحَجْرِ * أقوينَ من حِجَجٍ ومن شهرِ**

وفيه بيت واحد فقط لا يحمل تفعيلة الكامل الأصل، والقصيدة من اثنين وعشرين بيتا.

[٦٨] - ديوان امرئ القيس: ١٢٤

[٦٩] - نفسه: ١٥١

[٧٠] - ينظر: العروض للأخفش: ٤٤

[٧١] - العروض لابن السراج: ٤١٥، وينظر: العروض للزجاج: ١٣٧

[٧٢] - البارع لابن القطاع: ٨٦

[٧٣] - العروض لأبن السراج: ٤١٥

[٧٤] - ينظر: نفسه: ٤٥١

[٧٥] - ينظر: العروض للأخفش: ٥٨

[٧٦] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ١٧١، وينظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة:٧٩

[٧٧] - ينظر: الكامل: ٣- ١٤٨

[٧٨] - ينظر: العروض لأبن جني: ٧٢- ٧٣.

[٧٩] - ينظر: شرح تحفة الخليل: ١٣٧، وينظر: موسيقى الشعر، محمود فاخوري: ٦٣.

[٨٠] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ٢٥٩، وينظر: العروض للأخفش: ٥٣.

[٨١] - المعاقبة: أن يعاقب أحدهما الثاني، فإن سقط الأول ثبت الثاني، وإن سقط الثاني ثبت الأول، ولا يسقطان معا، ويصح أن يسلمان معا من الزحاف.

[٨٢] - نهاية الراغب: ١٥٥، وينظر البارع لابن القطاع: ١٠٩، وينظر: العروض لأبن جني: ٧٢.

[٨٣] - ينظر: البارع لابن القطاع: ١٦١

[٨٤] - ينظر: نفسه: ١٨٤

[٨٥] - البارع لابن القطاع:١٩٤

[٨٦] -ينظر: الجامع في العروض والقوافي: ٢٠١، وينظر: البارع لابن القطاع:: ١٤٩

[٨٧] - ينظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ١٥٣، وينظر: العروض لابن السراج: ٤٢٠

[٨٨] - ينظر: نهاية الراغب: ٢٥٤

[٨٩] - ينظر: شرح تحفة الخليل: ٢٥٧، وينظر: الإقناع في العروض وتخريج القوافي: ٦٢

[٩٠] - ينظر: موسيقى الشعر العربي: ١٠٠

[٩١] - ينظر: شرح تحفة الخليل: ١٩١، وينظر: فن التقطيع الشعري:١١٩، وينظر: العروض لابن السراج: ٤٢٨، وينظر: نهاية الراغب: ٢١٨

[٩٢] - ينظر: منظومة الدرة العروضية: ٨٥

[٩٣] - ينظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ١٩٩، وينظر: منظومة الدرة العروضية: ٧٩

[٩٤] - ينظر: البارع لابن القطاع: ٢٠٥

[٩٥] - ينظر: شرح تحفة الخليل: ١٦٩، وينظر: نهاية الراغب: ٢١١

[٩٦] - ينظر: الجامع في العروض والقوافي: ١٧١، وينظر: عروض الورقة: ٢٤

[٩٧] - ينظر: الإقناع في العروض وتخريج القوافي: ٥٧، وينظر: شرح تحفة الخليل: ٢٤٥، وينظر: عروض الورقة: ٣٢، وينظر: موسيقى الشعر لمحمود فاخوري: ٥٧، وينظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ٢٠٢

[٩٨] - ينظر: العروض للزجاج: ١٧١

[٩٩] - ينظر: الجامع في العروض والقوافي: ٨٥- ٨٦

[١٠٠] - ينظر: سر صناعة الإعراب: ٢/ ١٩٤، وينظر: الكتاب لسيبويه: ١/ ٢٧، وينظر: ضرائر الشعر: ١١٥.

[١٠١] - ينظر: المختار من علوم البلاغة والعروض: ٢٠٣

[١٠٢] - ينظر: الموشح للمرزباني: ١٢٢، وينظر: الجامع في العروض والقوافي: ٨٣- ٨٤

[١٠٣] - ديوان امرئ القيس رواية الأصمعي: ١١

[١٠٤] - ينظر: العروض للزجاج: ١٣٨

[١٠٥] - ينظر: الميزان لمحجوب موسى: ١٣١

[١٠٦] - لسان العرب: ٢/ ١٤٠

[١٠٧] - ينظر: الأنصاف في مسائل الخلاف: ٢/ ٤٢٤، وينظر من الجزء نفسه: ٤٣٠

[١٠٨] - المقتضب،: ٣/ ١٦٦.

[١٠٩] - ينظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ٧٩، وينظر: المفاتيح المرزوقية: ١٧١،

[١١٠] - الجامع في العروض والقوافي: ١٩٨

[١١١] - المفتاح في الصرف: ٧٣

[١١٢] -العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ٨٠

[١١٣] - الجامع في العروض والقوافي: ١٩٨

[١١٤] - ينظر: العروض للأخفش: ٤٢

[١١٥] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ١٧١

[١١٦] - الجامع في العروض والقوافي: ١٩٩، وينظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ١٤٤- ١٤٥

[١١٧] - ديوان قيس بن الملوح: ٩٧

[١١٨] - الجامع في العروض والقوافي: ١٩٩

[١١٩] - ديوان امرئ القيس: ١١٣

[١٢٠] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ١٣٨

[١٢١] - ينظر: نفسه: ١٧٨

[١٢٢] - ينظر: الجامع في العروض والقوافي: ٢٠٢

[١٢٣] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ١٨٤

[١٢٤] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ١٨٤

[١٢٥] - العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ١٦٨- ١٦٩، وينظر: المفاتيح المرزوقية: ٢٥٩

[١٢٦] - ينظر: الجامع في العروض والقوافي: ٢٠١، وينظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ١٦٨- ١٦٩، وينظر: الميزان لمحجوب موسى: ١٣٥، وينظر: نهاية الراغب: ١٨٦

[١٢٧] - الميزان لمحجوب موسى: ١٣٦- ١٣٧

[١٢٨] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ٢٢٩، وينظر: العروض للأخفش: ٥٧، وينظر: الجامع في العروض والقوافي: ٢٠٦

[١٢٩] - ديوان أبي العلاء المعري: اللزوميات: ١/ ٢١٥

[١٣٠] - الجامع في العروض والقافية: ٢٠٧

[١٣١] - ينظر: الميزان لمحجوب موسى: ٩٥

[١٣٢] - العروض للأخفش: ٥٥

[١٣٣] - لسان العرب: ٢/ ٣٩٠

[١٣٤] - ينظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ٥٨

[١٣٥] - ينظر: نفسه: ٢٨

[١٣٦] - فتح رب البرية: ١٠٥

[١٣٧] - نفسه: ١٠٥

[١٣٨] - ينظر: مقدمة اللزوميات: ٢٢

[١٣٩] - المفاتيح المرزوقية: ٢١٢

[١٤٠] - ديوان الأعشى: ١٩٢

[١٤١] - ينظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ١٢٦

[١٤٢] - العروض للزجاج:١٦٥- ١٦٦

[١٤٣] - المقتضب: ٣/ ١٦٦

[١٤٤] - المفاتيح المرزوقية: ٢٠٦

[١٤٥] - العيون الغامزة على خبايا الرامزة: ٩٩

[١٤٦] - العروض للأخفش: ٤٦

[١٤٧] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ١٣٨

[١٤٨] - الجامع في العروض والقوافي: ١٩٩- ٢٠٠

[١٤٩] - العروض للأخفش: ٥٤

[١٥٠] - العروض للأخفش: ٥٤

[١٥١] - ينظر: العروض لأبن جني: ١٠٢، وينظر: نهاية الراغب: ٢٢٠

[١٥٢] - ينظر نهاية الراغب: ٢٢٠

[١٥٣] - منظومة الدرة العروضية: ٨٩، وينظر: الجامع في العروض والقوافي:٢٠٨.

[١٥٤] - ينظر: العروض لأبن جني: ١٤٤

[١٥٥] - ينظر: العروض للأخفش: ٤٥

[١٥٦] - العروض للأخفش: ٥٥

[١٥٧] - ينظر: المفاتيح المرزوقية: ٢٦٧

[١٥٨] - العروض للأخفش: ٥٥- ٥٦

[١٥٩] - ينظر: الباقي من كتاب القوافي للقرطاجني: ٤٧

[١٦٠] - شرح تحفة الخليل: ٣٩١

المصادر والمراجع

- الإقناع في العروض وتخريج القوافي، الصاحب أبي القاسم اسماعيل بن عباد (ت٣٨٥هـ)، تح: الشيخ محمد حسن آل ياسين، منشورات المكتبة العلمية.
- البارع في علم العروض، أبو القاسم علي بن جعفر ابن القطاع (ت٥١٥هـ)، تح: د. أحمد محمد عبد الدايم، مكتبة الفيصلية- مكة المكرمة، ط٢، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م.
- الباقي من كتاب القوافي، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، تح: د. علي لغزيوي، دار الأحمدية للنشر- الدار البيضاء، ط١، ١٤١٧هـ.
- التسهيل في علمي الخليل، د. أحمد سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية- الاسكندرية، د.ط، ١٩٩٩م.
- الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي (ت٣٤٢هـ)، تح: د. زهير غازي زاهد والأستاذ هلال ناجي، دار الجيل- بيروت، ط١، ١٤٦١هـ- ١٩٩٦م.
- ديوان ابن الفارض، دار صادر- بيروت.
- ديوان ابن زيدون، دراسة وتهذيب: عبد الله سندة، دار المعرفة-لبنان بيروت، ط١، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م.
- ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٤٠٦ه- ١٩٨٦م.
- اللزوميات، لشاعر الفلاسفة أبي العلاء المعري، تح: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الهلال- بيروت.
- ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، قدم له وشرحه مجيد طراد، دار الكتاب العربي- بيروت، ط٢، ١٩٩٤م.
- ديوان الأعشى، شرحه: د. عمر فاروق الطباع، دار القلم- بيروت. دط.، د.ت.
- ديوان الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل (ت ٤٢٩هـ)، دراسة وتحقيق: د.محمود عبد الله الجادر، ط١/ ١٩٩٠ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد
- ديوان الخنساء، شرح معانيه ومفرداته : حمد وطماس، دار المعرفة بيروت لبنان، ط٢، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م
- ديوان العباس بن الأحنف، شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجي، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٣٧٣هـ، ١٩٥٤م.
- ديوان امرئ القيس، اعتنى به وحققه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة بيروت، ط٢، ١٣٢٥هـ، ٢٠٠٤م
- ديوان زهير بن أبي سلمى، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، دار المعرفة بيروت لبنان ط٢، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م
- ديوان عبيد بن الأبرص، شرح وتحقيق حسين نصار، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط١، ١٣٧٧هـ- ١٩٥٧م.
- ديوان عنترة بن شداد، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي- بيروت، ط١، ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م.

- ديوان قيس بن الملوح، رواية: أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق: يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م
- رفع حاجب العيون الغامزة عن كنوز الرامزة في علمي العروض والقافية، شمس الدين محمد بن محمد الدلجي العثماني (ت٩٤٧هـ)، تح: أحمد إسماعيل عبد الكريم، دار الكتب العلمية- بيروت، ط١، ٢٠١١.
- سر صناعة الاعراب، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (٣٩٢هـ)، دار الكتب العلمية- لبنان، ط١، ٢٠٠٠م
- شرح الخزرجية في علم العروض والقافية لأبي الفتوح بن عيسى بن أحمد الصنهاجي (ت٨٥٢هـ)، وازر سليمان، بإشراف: أ.د أوشاطر مصطفى، رسالة ماجستير، كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، ٢٠١٣.
- شرح الصبان على منظومته في العروض والقافية، الشيخ محمد بن علي الصبان، المطبعة الخيرية، ط٢، ١٣٢١هـ.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد راضي، مؤسسة الرسالة-بغداد، ط٢، ١٣٩٥هـ- ١٩٧٥م.
- ضرائر الشعر، لابن عصفور، تح: السيد ابراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٠م.
- عروض الورقة للجوهري، تح: د. محمد سعدى جوكلي، أرضوم- ١٩٩٤م.
- العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، الشيخ جلال الحنفي، مطبعة العاني، د.ط، ١٣٩٨هـ- ١٩٧٨م.
- العروض، أبو بكر بن السراج، تح: د. عبد الحسين الفتلي، مجلة كلية الآداب، بغداد، العدد الخامس عشر ١٩٧٢، مطبعة المعارف- بغداد.
- العروض، أبو الفتح عثمان بن جني النحوي (ت٣٩٢هـ)، تح: د. أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع- الكويت، ط١، ١٤٠٩هـ- ١٩٨٩م.
- العروض، أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، تح: سيد بحراوي، د.ط، د.ت.
- العقد الفريد، أبو عمر شهاب الدين ابن عبد ربه، دار الكتب العلمية- بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ.
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة للدماميني بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر (ت٨٢٧هـ)، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي- القاهرة، ط٢: ١٤١٥هـ-١٩٩٤م.
- تحقيق شرح فتح رب البرية بشرح القصيدة الخزرجية لأبي يحي زكرياء الأنصاري والموازنة بين نسختي شرح المدونة، مفتاح عواج، بإشراف: د. العربي دحو، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، ٢٠١١.
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى- بغداد، ط٥، ١٣٩٧هـ- ١٩٧٧م.
- القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، محمد بن صلاح المطيري، مكتبة أهل الأثر- الكويت، ط١، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.
- الكامل، محمد بن يزيد المبرد، أبو العباس (ت٥٢٨٥)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي- القاهرة، ط٣، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧م.
- كتاب القوافي لسيبويه، حديث النسبة ودراسة المأثور، د.سيف بن عبد الرحمن العريفي، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، العدد الثاني عشر ١٤٣٠هـ.

- الكتّاب، عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي أبو بشر، الملقب سيبويه (ت١٨٠هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي- القاهرة، ط٣، ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م.
- لسان العرب، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت٧١١هـ)، دار صادر- بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.
- المختار من علوم البلاغة والعروض، د. محمد علي سلطاني، دار العصماء، ط١، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٨م.
- مشكلات عروضية وحلولها، محجوب موسى، مكتبة مدبولي- القاهرة، ط١، ١٩٩٨.
- المفاتيح المرزوقية لحل الأقفال واستخراج خبايا الخزرجية لأبي عبد الله بن مرزوق الحفيد العجيسي التلمساني (ت٨٤٢هـ)، صباح مجاهدي، بإشراف: أ.د محمد ملياني، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون- جامعة وهران، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، ٢٠١٤.
- مفتاح العلوم لأبي يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي (ت٦٢٦هـ)، تح: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة- بغداد، ط١، ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م.
- المفتاح في الصرف، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل، الجرجاني الدار (ت٤٧١هـ)، تح: الدكتور علي توفيق الحَمَد، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م.
- المقتضب، محمد بن يزيد المبرد (ت٢٨٦هـ)، تح: عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت، ١٩٩٣م.
- منظومة الدرة العروضية للشيخ معروف النودهي، شرحها: الشيخ فوزي الشيخ بابا علي القرداغي، مكتبة التفسير- أربيل، ط١، ١٤٣٥هـ- ٢٠٠٤م.
- موسيقى الشعر العربي، محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ط١، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م.
- موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع، د. صلاح شعبان، دار غريب- القاهرة، ط٤، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م.
- الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر للمرزباني أبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (ت ٣٨٤هـ)، تح: علي محمد الجباوي، نهضة مصر، د.ط، د.ت.
- الميزان -علم العروض كما لم يعرض من قبل-، محجوب موسى، مكتبة مدبولي- القاهرة، ط١، ١٩٩٧.
- نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب لجمال الدين عبد الرحيم الأسنوي الشافعي (ت٧٧٢هـ)، تح: د. شعبان صلاح، دار الجيل- بيروت، ط١، ١٤١٠هـ- ١٩٨٩م.