



نَظَرِيَّةُ النَّصِيَّةِ الْعَرُوضِيَّةِ

محمد جمال صقر

أستاذ مشارك

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

جامعة السلطان قابوس

mogasaqr@squ.edu.om

تاريخ الاستلام: ٢٠١٥/٠١/١٨

تاريخ القبول للنشر: ٢٠١٥/٠٧/١١

نظريّة النصّية العروضية

محمد جمال صقر

مستخلص

في إطار علم لغة النص الشعري، عجزت نظريات اللغويين النصيين من جهة، ونظريات اللغويين العروضيين من جهة، عن كشف طبيعة حدوث النص الشعري وطبيعة تلقيه؛ فظهرت الحاجة في كشف ذلك إلى استحداث نظرية مزدوجة منهما، بالتأليف بين تسعة قوانين (قانون المجال، وقانون الطول، وقانون الفصل، وقانون الفقرة، وقانون الجملة، وقانون التعبير، وقانون الكلمة، وقانون المقطع، وقانون الصوت)، على مبدأ تفسيري واحد، ينبغي أن يعود إليه كل من اشتغل بالموازنة بين النصوص الشعرية، أو بينها وبين النصوص غير الشعرية.

كلمات مفتاحية: علم لغة النص الشعري، طبيعة حدوث النص الشعري، الموازنة بين النصوص.

Prosodic text analysis theory

Mohammed Gamal Sakr

Abstract

Within the field of poetic text linguistics, the theories of both text linguistics and prosodic linguistics have failed to reveal the nature of the creation of the poetic text and the way it is received by people. This necessitates adopting a new theoretical framework that combines the two approaches by focusing on nine norms: domain rules, length and separation rules, paragraph and sentence rules, phrases and words rules, and syllable and sound rules. These rules should be used by anyone who compares between different poetic texts on the one hand, and between poetic and non-poetic texts on the other.

Keywords: comparative analysis, non-poetic text, poetic text, poetic text linguistics, prosodic linguistics.

وَأَقْعُ الْعُلُومِ الْإِنْسَانِيَّةِ

إن ظهور النظرية هو علامة اكتمال التفسير الصحيح الناجح؛ فما هي إلا فَرْضٌ علمي يُؤَلَّفُ بين عدة قوانين، على مبدأ واحد يُنْطَلَقُ منه إلى الاستنباط، وكل قانون من قوانينها إنما هو قاعدة مُلزِمة تعبر عن طبيعة شيء ما المثالية، لتكوّن المعيار الذي ينبغي أن يلتزمه هذا الشيء لِيَكُونَ (القاهري، ١٩٨٣: ١٤٥، ٢٠٢).

ولقد وُلِدَتْ نظرية النصية العروضية بتسعة قوانينها، من بين نظريات اللغويين النَّصِيِّينَ ونظريات اللغويين العروضيين جميعاً معاً، لتعيش في كَنَفِ علم لغة النص الشعري، على القواعد الطبيعية الكاملة الواصلة (التي تَلْقَاهَا المتلقون بأية طريقة من طَرِيقِ التَلْقِي على أنها نصوص شعرية طبيعية كاملة)، لا الأبيات المُبَسَّرَة الناقصة الضالّة (التي لم يتلقها المتلقون على أنها كذلك)، وتَسْتَدِلُّ بخصائصها وعلاقاتها النصية العروضية على طبيعة وجودها، وبطبيعة وجودها على خصائصها وعلاقاتها النصية العروضية، تحديداً وترتيباً وتَهْدِيئاً؛ فقد تشاركت اللغة والعروض تشاركاً كاملاً مستمراً، في اختيار العناصر النصية العروضية كلها وإبدال بعضها من بعض ووصولاً إلى تحديد العنصر المناسب، وفي تقديم بعضها وتأخير بعضها ووصولاً إلى ترتيب الوضع المناسب، وفي إضافة بعضها وحذف بعضها ووصولاً إلى تهذيب المقدار المناسب.

وحرصت في كل قانون من قوانين هذه النظرية التسعة، والآتي رسم بيانها («قانون المَجَال»، و«قانون الطُول»، و«قانون الفَصْل»، و«قانون الفِجْرَة»، و«قانون الجُمْلَة»، و«قانون الصَّوْتِ»، و«قانون التَّعْبِيرِ»، و«قانون الكَلِمَة»، و«قانون المُنْقَطِعِ»، و«قانون قَوَائِمِ الصَّوْتِ»، و«قانون المُنْقَطِعِ»، و«قانون الكَلِمَة»، و«قانون التَّعْبِيرِ»، و«قانون الجُمْلَة»، و«قانون الفِجْرَة»، و«قانون الفَصْل»، و«قانون الطُول»، و«قانون المَجَال»).

تسعى العلوم الطبيعية التي تَنَسَّبَتْ بها العلوم الإنسانية، بعد اكتشاف الظواهر الطبيعية (منطلقها الأساسي الأولي)، إلى السيطرة عليها (مبتغاها الحقيقي النهائي) - بإنجاز الأعمال الثلاثة الآتية:

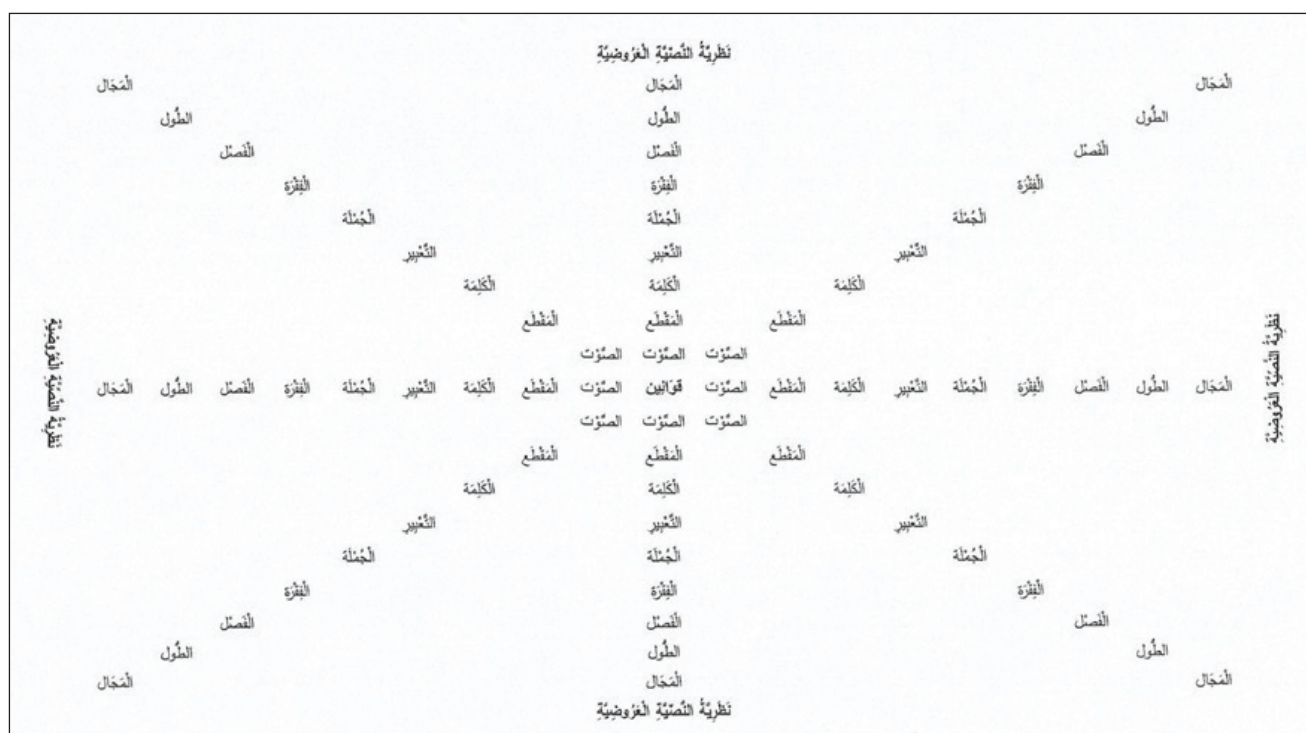
١. وَصَفَ خُدُوثِ الظواهر وَصْفًا كَافِيًا شَافِيًا.
٢. تَفْسِيرَ خُدُوثِ الظواهر تَفْسِيرًا صَاحِبًا نَاجِحًا.
٣. تَوْفِيقَ خُدُوثِ الظواهر المَوْصُوفَةِ المُفَسَّرَةِ.

وقد وُفِّقَت العلوم الإنسانية في سبيل تشبُّهها بالعلوم الطبيعية، إلى إنجاز العمل الأول فقط؛ إذ قد عاقبتها عن سائر الأعمال طانفتان من العوائق:

١. عَوَائِقُ طَبِيعَةِ الظواهر الإنسانية.
٢. عَوَائِقُ طَبِيعَةِ عِلَاقَةِ الباحثِ عنها بها.

فمن الطائفة الأولى أن الظواهر الإنسانية مُعَقَّدَة، مُتَعَدِّدَة الجوانب الظاهرة والباطنة غير المتطابقة، مُتَحَرِّرَة، سَرِيعَة التَغْيِيرِ. ومن الطائفة الآخرة اتِّحَادُ الباحثِ هو والظواهر الإنسانية التي يَبْحَثُ عنها، حتى لِيَكَادُ يستحيل أن يخلو بحثه عنها من رأيه فيها وميله إليها (الخولي، ٢٠٠٠: ٣٦٧ - ٣٧٦).

وعلى رغم ذلك اجتهدت العلوم الإنسانية في إنجاز الأعمال الباقية ولا سيما العمل الثاني (تفسير الظواهر تفسيراً صحيحاً ناجحاً)، حتى ظهرت فيها النظريات المختلفة التي تدل بظهورها على مبلغ هذا الاجتهاد، وباختلافها على مبلغ ذلك التوفيق!



و«قانون التّعبير»، و«قانون الكلمة»، و«قانون المقطع»، و«قانون الصّوت»- على أن يرتدي جسمه اللغوي روحه العروضي ويسعى به، تنبئها على طبيعة عمل طالب الشعر، التي ينبغي لطالب علم الشعر أن يراعيها.

قانون المجال

لا ريب في أن تراث الإنسان وهو نتاج حياته كلها ماديها ومعنويها، مستمر من الإنسان السالف إلى الإنسان الخالف، ولا في أن الإنسان الخالف يحيا به كما حيي به الإنسان السالف، ولا في أن هذا التراث بنيان متطاول بكل ما يستحدثه الإنسان الخالف، حتى إنه هو نفسه ليقف منه كل حين على أطول مما وقف عليه من قبل.

وليس تراث الإنسان أشبه بشيء منه بالشجرة الحية فرعها وجذرها؛ فتناج حياته المادي أشبه بفرعها، ونتاج حياته المعنوي أشبه بجذرها، ولا ظهور للجذر إلا بالفرع، ولا حياة للفرع إلا بالجذر. وما نتاج حياته المعنوي إلا ثقافته، واللغة قلب ثقافته النابض، والشعر عصب لغته المشدود، والعروض قوام شعره القائم.

ومن طلب عروض الشعر اشتغل بشعر الشعراء-ومن طلب علم عروض الشعر اشتغل بعلم العلماء- فطالب العروض هو طالب الشعر؛ إذ العروض هو قوام الشعر الطبيعي القائم في أصل وجوده، فأما طالب علم العروض فهو طالب علم الشعر.

وينشأ طالب الشعر منا على استيعاب تراث الشعر، ثم اتباعه اتباعاً أعمى، ثم اتباعاً بصيراً، ثم الابتداع فيه (العقاد، ١٩٧٢: ٨٩-٩٠). وسواء على تراث الشعر أكان طالب الشعر في هذه المرحلة أم تيك أم تلك؛ فلن يكون مُبتدعاً إلا فيه، كما لم يكن مُتبعاً إلا له؛ فهو -لابد- حاضرُه وإن غيَّبه.

يسمّع طالب الشعر الشعر، أو يقرؤه، أو يدكره؛ فتجيش بصدرة موسيقاه العروضية نفسها أو غيرها، فيغنيها بقصيدة لنفسه في التعبير عن همومه. وليست الموسيقى العروضية التي يغنيها أعلق من غيرها بما سمع أو قرأ أو دكر؛ فلن تخلو موسيقاه موفقة ومقابلة وموازية، من أن تكون وجها من وجوه تركيب المفردات العروضية نفسها.

وبالخصائص الوزنية (البحر أي نمط الوزن، وطول القصيدة أي عدد أبياتها، وطول البيت أي عدد تفعيلاته، وصور التفعيلات أي أحوال سلامتها وتغيرها)، والقافية (الرؤي أي أثبت أصوات أواخر الأبيات، والمجرى أي حركة الروي

إذا تحرك -وربما سكن فلم تكن- والرْدْف أي صوت اللين المُتَنَزَم قبل الروي أو التأسيس أي صوت الألف المُتَنَزَم قبل ما قبل الروي -وربما جرد من أي منهما فلم يكن- والوصل أي صوت تمكين الروي إذا تحرك، وربما سكن فلم يكن)- بهذه الخصائص الوزنية والقافية جميعا معا تتولّد الموسيقى العروضية، وتستنزل لطالب الشعر قصائدها من شواهدها، وتغريه بها، فيوافقها (يتابعها، ويطبّقها)، أو يقابلها (يعاكسها، ويضادها)، أو يوازيها (يباريها، ويسابقها).

وبذلك اشتمل نقد الشعر على أبواب «السَّرقة» و«المساجلة» و«المعارضنة»، حتى تعصبت العصب، واختلفت النصراء والخصماء- ثم استبدل بها باب التناص (تداخل النصوص)، حتى ثبت في طبيعة الشعر اعتلاق القصائد، وتحول متلقوها عن اتهام أصحابها، إلى تذوق أساليب تواردهم وتكاملهم (صقر، ٢٠٠٨: ١٩).

وفي أثناء موافقة القصائد ومقابلتها وموازاتها، يتكون طالب الشعر أسلوبه الذي ترسمه مواهبه الثليدة ومكاسبه الطريفة، وتلونه مناهله المتدفقة وتجاربه المتعمقة، حتى إن القصيدة لتعرض على المتلقين غفلاً، فينسبونوا إلى صاحبها، بما عرفوا من أسلوبه (الجمحي، ١٩٧٤: ٦١-٧).

ذلك قانون المجال الذي تجول فيه (إطارها)؛ فمن خصائص وزن «مفعول» في متن اللغة العربية -وكلمة «مجال» على وزن «مفعول» بأن أصلها «مَجُول»- تحمّل الدلالة على المصدر إذا دلّ السياق على أن الكلمة مصدرٌ ميميٌّ (جولان شديد)، وعلى الزمان إذا دلّ السياق على أن الكلمة اسم زمان (زمان الجولان)، وعلى المكان إذا دلّ السياق على أن الكلمة اسم مكان (مكان الجولان)، ولا يمتنع أن يتسع الإطار لكل ما يشبه الزمان والمكان في إحاطة حركة قصائد الشعر.

على حركة قصائد الشعر موافقة ومقابلة وموازية، من داخل أطرها المعتمدة. ينبسط سلطان قانون المجال، ويراعيه وجوداً وعدمًا طالب علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عفوًا وقصدًا.

قانون الطول

لما احتمل القصد في مادة «ق، ص، د» من متن اللغة العربية، أن يكون الإرادة أو الاتجاه أو الاعتدال (ابن منظور، ق ص د)، احتملت «القصيدة» المشتقة منه مصطلحا على مُفردة الشعر، أن تكون المرادة أو المعنى بها أو المعتدلة، وليس أحب إلي في فهم مصطلح «القصيدة»، من تدريج هذه المعاني الثلاثة المحتملة.

إن أكمل أبيات الشعر العمودي (أكثرها مقاطع صوتية) وإن لم يكن أكثرها أصواتا مفردة ولا عدد تفعيلات- فهو البيت الوافي من بحر الكامل (ثلاثون مقطعا صوتيا في ست تفعيلات: مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ)- وبحر الكامل من أكثر بحور الشعر العربي العمودي كله استعمالا بمادة الموسوعة الشعرية السابقة (أبو ظبي، ٢٠٠٣)- فليس أعدل من الاحتكام إليه في ضبط طول القصيدة المتوسطة، بضرب عدد مقاطعه الثلاثين، في عدد أبيات القصيدة المتوسطة الخمسة عشر، ليكون مقدار أربعين وخمسين مقطعا صوتيا (٤٥٠)- وهو هنا في تسعين تفعيلة (٩٠)- هو طول قصيدة الشعر العمودي المتوسطة.

ينقطع طالب الشعر لقصيدته وقد انطبع في وعيه طول قصيدة الشعر العمودي المتوسطة، فيقف عنده بأسلوب المساواة، أو يزيد عليه بأسلوب الإطناب، أو ينقص عنه بأسلوب الإيجاز. وهي ثلاثة أساليب بلاغية معروفة (ابن أبي الإصبع، ١٩٦٣: ١٩٨)، يستدل عليها طالب علم الشعر بمنزلة طول القصيدة الخاص من ذلك المتوسط العام، ويُعَلِّقُهَا بثلاثة معانيها المعجمية السابقة، بحيث يكون فيها على أسلوب الإيجاز معنى الإرادة، وعلى أسلوب الإطناب معنى الاعتناء، وعلى أسلوب المساواة معنى الاعتدال.

ومن أسلوب الإيجاز كانت المَقَطَّعات القديمة والحديثة التي داخل فيها طالب الشعر ذلك الطول المتوسط، وشبَّهها قديما بقلادة العنق التي تكفي فيها الحَبَّات، وشبَّهها حديثا بقوس السماء التي تحتشد فيها الألوان، فانطوت له القصيدة بعضها على بعض أو أغنى بعضها عن بعض، حتى استفرغ وسعته.

ومن أسلوب الإطناب كانت المَطْوَلات القديمة والحديثة التي ضاعف فيها طالب الشعر ذلك الطول المتوسط، فاجتمعت له في إهاب القصيدة الواحدة قصائد متعددة، انقطع لها انقطاعات متعددة، فأضاف كل مرة إلى مقدار الطول المتوسط مقدارا مثله أو مقادير، حتى استفرغ وسعته.

ومن أسلوب المساواة كانت المَقَصِّدات القديمة والحديثة التي راعى فيها طالب الشعر ذلك الطول المتوسط، فاستقامت له عليه القصيدة، وارتاح فيها إلى المُعَادَلَة من كُرُوبِ المُضَاعَفَة (الإطنابية)، والمُدَاخَلَة (الإيجازية).

على أطوال قصائد الشعر مُقَطَّعةً ومَطْوَلَةً ومَقَصِّدَة، ينبسط سلطان قانون الطول، ويراعيه وجودًا وعمدًا طالب علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عَفْوًا وقَصْدًا.

لقد كان طالب الشعر الأول إذا شغله أمر من الحزن أو الفرح دُنْدَنَ أصواتًا عُفْلًا من المعنى -وعندئذ كان المقطع من التفعيلة- يُحْنُهَا من سِرِّ نفسه تلحينًا يُمَثِّلُ مشاعره ويُهَدِّدُهَا. ثم صار يُدْنِدُنُ الأصوات مُرَكِبَةً في كلمة ذات معنى -وعندئذ كانت التفعيلة من البيت- يكررها باللحن نفسه. ثم صار يُدْنِدُنُ كلماتٍ مُخْتَلَفَةً مُؤْتَلَفَةً في جملة واحدة -وعندئذ كان البيت من القصيدة- يكررها باللحن نفسه. ثم صار يُدْنِدُنُ جُمَلًا مُخْتَلَفَةً مُؤْتَلَفَةً -وعندئذ كانت القصيدة من الشعر- ينتقل من بيت الجملة منها إلى بيت الجملة باللحن نفسه.

ولقد ينبغي أن يُعَدَّ من مُخَلَّفَاتِ رحلة طالب الشعر إلى القصيدة، البيت الذي يُرَوَى يَتِيْمًا ليس معه غيره، والبيتان اللذان يُرَوِيَانِ نُنْفَةً ليس معهما غيرهما، والأبيات المعدودات التي تُرَوَى قِطْعَةً ليس معها غيرها- مثلما يُعَدُّ من مسائل نقد الشعر الخلفية، ضَبَطُ طول القصيدة العمودية؛ أهو عَشْرَاتِ الأبيات، أم بضعة عشر بيتًا، أم سبعة أبيات، أم كل ما اكتملت فيه رسالة طالب الشعر وإن كان بيتًا واحدًا (القيرواني، ١٩٨١: ١٨٦/١-١٨٩).

وأثبت الأقوال في ضبط طول القصيدة العمودية المتوسطة، أنه بضعة عشر بيتًا، وأن كل قصيدة زادت على ذلك كانت طويلة، وأن كل قصيدة نقصت عنه كانت قصيرة؛ فقد قَسَمْتُ عدد أبيات الشعر العمودي الذي اشتملت عليه الموسوعة الشعرية (١٤٤٢١٣٧)، على عدد قصائده (١١٤٢٣٤)- وهو جملة ما اجتمع لمُعَدِّيها من عصر ما قبل الإسلام إلى العصر الحديث (ثورة سنة ١٩٥٢ المصرية)- فكان متوسط طول القصيدة بضعة عشر بيتًا (١٢,٦٢) (أبو ظبي، ٢٠٠٣).

وأوسط الأعداد المُبَضَّعة وأولها بطول القصيدة المتوسطة هو الخمسة عشر، لأنه وَحْدَهُ هو الوتر الكامل الذي أثره دائما طالب الشعر (صقر، ٢٠١٠: ١٦)، من حيث عدد الخمسة عشر في نفسه، ومن حيث انقسامه على ثلاثة أقسام، ومن حيث تَخْمِيْسِ كل قسم، وهذا غاية اكتمال الأعداد المُبَضَّعة.

ولكن ينبغي أن يُرَاعَى طول البيت نفسه من داخل طول القصيدة؛ فأبيات كثير من البحور متفاوتة التفعيلات أعدادًا ومقاطع أصوات، ثم يكون من البحر الواحد البيت الوافي (المستوفي عدد التفعيلات)، والبيت المَجْرُوءُ (المنقوص تفعيلتين)، والبيت المَشْطُورُ (المنقوص نصف التفعيلات)، والبيت المَنهُوك (المنقوص ثلثي التفعيلات)، والبيت المُوَحَّد (المنقوص ما سوى تفعيلة واحدة).

قَانُونُ الْفَصْلِ

وهي ستة أساليب يرتاح منها طالب الشعر إلى ما شاء، ويَطَّلِعُ بها طالب علم الشعر عندئذ على حركة تفكيره الشعري.

ولكن قد يتعدد في مركب رسالة القصيدة، عنصرٌ أحد الأنواع (المشكلة، أو الدعوى، أو الدليل)، تعبيراً عن مظاهر ومآثر أخرى من مظاهره ومآثره؛ فيزداد فصلاً على فصله، وربما جَارَ عندئذ على غيره، فلم يترك له موضعاً من مَرْكَبِ الرسالة، ولا يخلو ذلك من أثر مواهب طالب الشعر التليدة ومكاسبه الطريفة، وليس أكبر عنايةً بالاستشكال من ذوي العقول المُتَفَكِّرة، ولا أكبر عنايةً بالادِّعاء من ذوي الأرواح المُتَرَفِّعة، ولا أكبر عنايةً بالاستدلال من ذوي الأنفس المُتَشَهِّية. وكما تميل كلُّ طبيعة إلى ما يناسبها، تميل إذا كان معه غيرُه إلى تقديمه عليه (صقر، ٢٠١٠: ٢٤).

ألا ما أهِمَّ تَفْصِيلَ فصول القصيدة، وما أدقّه، وما أنفعه ما لم تكن هذه القصيدة نفسها بعضَ فصول قصيدة، لا قصيدةً كاملةً! إن طالب علم الشعر أَحْوَجُ قَبْلَ تَفْصِيلِ هذه الفصول، إلى تحقيق وُجُودِ القصيدة نفسها؛ فربما اعتمد فيها دون دواوين الشعراء، على كتب المختارات وما أشبهها، التي يقتصر مختار القصيدة فيها أحياناً على بعضها دون بعض، حتى إذا ما استفرغ طالب علم الشعر في تفصيل فصولها وَسْعَهُ، نَقَضَ عليه عَمَلَهُ أحدُ المُحَقِّقِينَ المُتَرَبِّصِينَ.

على حركة فصول قصائد الشعر استثنائية وإدعائية واستدلالية، ينبسط سلطان قانون الفصل، ويراعيه وجوداً وعدماً طالب علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عفوياً وقصداً.

قَانُونُ الْفِقْرَةِ

تتجمع الأبيات من داخل الفصل أحياناً في مجموعتين (فقرتين)، يُكْرَبُ طالب الشعر في إحداها بعضَ الأفكار، ويُلَمِّحُ إليها، ويرتاب فيها، ويسخط عليها، ويُثَبِّت في الأخرى بعضَ الأفكار، ويصْرَحُ بها، ويطمئن إليها، ويرضى عنها (صقر، ٢٠٠٥: ١٣٤)؛ فتتحرك مجموعتا الأبيات (الفقرتان) في الفصل، مثلما تتحرك الأمواج في مجراها مَدّاً وَجَزْراً، أو مثلما تتحرك الأنعام في لحنها جَوَاباً وَقَرَاراً، وتَسْلِكُ كُلُّ مجموعة في فقرتها بسلك التضمين، أو بسلك التدوير، أو بسلك التضمين والتدوير جميعاً معاً.

أما التضمين فهو مصطلح عروضي قافوي على تعليق كلمة قافية البيت بما بعدها تعليقا نحوياً، تنجذب به الأبيات بعضها إلى بعض، وكأنما أودع السابق منها في ضمن اللاحق؛ فلا يستقر فيها وقوف إلا على قافية آخرها، كما يستقر الوقوف على قافية البيت الواحد.

لا بد للقصيدة المُتَقَنَّة من أن تشتمل على فصول مُتَفَصِّلَةٍ مُتَوَاصِلَةٍ، يعبر كلُّ منها عن أحد عناصر مَرْكَبِ رسالتها التي أرسلها طالب الشعر، تعبيراً يستقل به في نفسه ويشارك غيره (القرطاجني، ١٩٨١: المنهج الثالث في الإبانة عما يجب في تقدير الفصول وترتيبها ووصل بعضها ببعض وتحسين هياتها وما تعتبر به أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها). وتلك هي صفة البنيانية التي يتصف بها كلُّ عمل مُتَقَنٍّ يعملُه الإنسان، فيخرج مطبوعاً بطابع بنيانه الإنساني نفسه، ذي الأجهزة المتفصلة باختصاص كل منها بعمله، المتواصلة بتكامل هذه الأعمال. وعناصر مركب هذه الرسالة ثلاثة أنواع:

١. مُشْكِلَةٌ (مُعْضِلَةٌ، أو مُصِيبَةٌ)، هي لُبُّ المَرْكَبِ، تُلَمُّ بطالب الشعر في أثناء دَنْدَنْتِهِ، فيَحْتَفِزُ بها، وينشط لها، على حين يظل الناس مختلفين فيها.
٢. دَعْوَى (رَأْيٍ، أو فَيْصَلٍ)، هي شِعَارُ لُبِّ المَرْكَبِ (الشِّعَارِ ما وَلِيَ الجِسْمَ من الملابس)، يُفْلِتُ فيها طالب الشعر من ضيق الأزمَةِ إلى سعة الفَرَجِ، بما تَفَقَّهَ حيلته.
٣. دَلِيلٌ (حُجَّةٌ، أو بُرْهَانٌ)، هو دِثَارُ لُبِّ المَرْكَبِ (الدِّثَارِ ما وَلِيَ الشِّعَارَ من الملابس)، يرى فيه طالب الشعر مثلاً صادق التَّمَثُّلِ والامْتِثَالِ، بما يَفْتَقَهُ نِظَامَ حياته.

ولا ريب في تكامل هذه الأنواع الثلاثة بحيث يحتاج إليها جميعاً معاً مركب رسالة كل قصيدة مُتَقَنَّة؛ ومن ثم كان في ضبط طول القصيدة المتوسطة بخمسة عشر بيتاً كما سبق في قانون الطول- ما يكافئ ثلاثة الأنواع المطلوبة بثلاثة فصول مُحَمَّسَةٍ، وما خرج عن هذا الطول فتفاوتت فيه أبيات الفصول، فقد تفاوتت فيه عند طالب الشعر مظاهر الأنواع الثلاثة أنفسها ومآثرها، ووجب على طالب علم الشعر أن يراعي هذا التفاوت بذاك (صقر، ٢٠١٠: ١٩).

يَسْتَقِلُّ التعبير عن المشكلة بفصل من القصيدة، والتعبير عن الدعوى بفصل ثان، والتعبير عن الدليل بفصل ثالث، ويتكفل اشتراكها في تكوين مركب الرسالة باتصالها في أثناء استقلالها. ثم لا يخرج ترتيب بعضها من بعض عن أن يكون على وَفْقِ أحد هذه الأنماط الستة:

- ١- ش (مشكلة)، ع (دعوى)، ل (دليل)،
- ٢- ش، ل، ع،
- ٣- ع، ش، ل،
- ٤- ع، ل، ش،
- ٥- ل، ش، ع،
- ٦- ل، ع، ش.

قَانُونُ الْجُمْلَةِ

إن الإنكارَ والإثباتَ اللَّذَيْنِ تدور عليهما فِقْرُ فصولِ القصائد، هما وَجْهًا الفائدة التي لا تُسْتَفَادُ إلا من الجُمْلَةِ النَّحْوِيَّةِ؛ إذ إنها مَرْكَبٌ لُغَوِيٌّ مِنْ عُنْصُرَيْنِ مُتَكَامِلَيْنِ: مُسْنَدٌ إِلَيْهِ، وَمُسْنَدٌ. وَمَهْمَا يَنْصَفُ إِلَيْهِمَا أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَيْهِمَا، مِنْ عَنَاصِرِ أُخْرَى: مُكَمَّلَاتٍ (مُتَعَلِّقَاتٍ)، أَوْ مُلَوَّنَاتٍ (أَدَوَاتٍ) - يُمْكِنُ تَمْيِيزُ مِقْدَارٍ مِنَ الْعَنَاصِرِ مُشْتَمِلٍ عَلَى الْمُسْنَدِ وَمَا انْصَافَ إِلَيْهِ، مِنْ مِقْدَارٍ آخَرَ مُشْتَمِلٍ عَلَى الْمُسْنَدِ إِلَيْهِ وَمَا انْصَافَ إِلَيْهِ، لِيَسْتَمِرَّ انْقِسَامُ الْجُمْلَةِ عَلَى زَوْجَيْنِ مِنْ مَقَادِيرِ الْعَنَاصِرِ مُتَكَامِلَيْنِ: أَحَدُهُمَا هُوَ مَا يَنْكُرُ عَنْهُ أَوْ يُنْبِتُ لَهُ، وَالْآخَرُ هُوَ مَا يُنْكَرُ أَوْ يُنْبِتُ.

ولقد اجتمعت الجملة والبيت العمودي على ذلك الأزواج، وانتلفت بينهما الأزواج؛ فاستقلَّ صَدْرُ البيت أحيانًا بأحدِ مِقْدَارِي عنصر الجملة، ليستقلَّ العَجْزُ بالآخر، حتى تَدَاعَى طُولَا الجملة والبيت (دَعَا كُلُّ مِنْهُمَا الْآخَرَ) أَوْلَ إِقْبَالِ طَالِبِ الشَّعْرِ عَلَى قَصِيدَتِهِ، ثُمَّ اقْتَرَنَ طَوْلُ الجملة فيما بعدُ بطول البيت.

ولما كان في أطوال بيت الشعر العمودي، الوافي والمَجْرُوءُ والمَشْطُورُ والمَنْهُوكُ والمَوْحَدُ - كانت في أطوال الجملة النحوية، قَرَانِيَّتُهَا كَلِّهَا. ثُمَّ خَطَرَتْ لَطَالِبِ الشَّعْرِ قَرِينَةُ كُلِّ بَيْتٍ مِنْ هَذِهِ الْأَطْوَالِ الْمُخْتَلِفَةِ، فِي أَثْنَاءِ إِقْبَالِهِ عَلَى غَيْرِهِ؛ فَكَانَ إِذَا خَطَرَتْ لَهُ قَرِينَةُ الْقَصِيرِ فِي أَثْنَاءِ إِقْبَالِهِ عَلَى الطَّوِيلِ أَصَافَ إِلَيْهَا غَيْرَهَا، وَوَزَّعَ الْجَمْلَ الْمُتَعَدِّدَةَ عَلَى أَرْجَاءِ الْبَيْتِ الْوَاحِدِ - وَإِذَا خَطَرَتْ لَهُ قَرِينَةُ الطَّوِيلِ فِي أَثْنَاءِ إِقْبَالِهِ عَلَى الْقَصِيرِ حَذَفَ مِنْهَا بَقِيَّتَهَا مُسْتَعْنِيًا بِمَا ذَكَرَ عَمَّا حَذَفَ، أَوْ وَزَّعَ أَجْزَاءَ الْجُمْلَةِ الْوَاحِدَةَ عَلَى الْأَبْيَاتِ الْمُتَعَدِّدَةِ.

ولقد ساعدت طالب الشعر على تنسيق الجمل المتعددة وأجزاء الجملة الواحدة، أساليب رِبْطٍ مُخْتَلِفَةٍ، يُجَاوِرُ بَعْضُهَا الْجُمْلَةَ أَوْ جُزْءَهَا بِالْجُمْلَةِ أَوْ جُزْءَهَا، كَأَسَالِيْبِ الْعَطْفِ وَالِاسْتِنَافِ - وَيُدَاخِلُ بَعْضُهَا الْجُمْلَةَ أَوْ جُزْءَهَا بِالْجُمْلَةِ أَوْ جُزْءَهَا، كَأَسَالِيْبِ الْإِعْتِرَاضِ وَالشَّرْطِ (صقر، ٢٠٠٠: ١١١ - ١٤٧).

تلك أربع درجات من ترابط الجمل المتعددة وأجزاء الجملة الواحدة، الموزَّعة بالأساليب السابقة على الأبيات المتعددة، تتصاعد وثاقفةً وعلاقتها النحوية، من الدرجة الأولى إلى الدرجة الرابعة، على النحو الآتي:

١. تَجَاوَرُ الْجَمْلِ الْمُتَعَدِّدَةِ.
 ٢. تَدَاخُلُ الْجَمْلِ الْمُتَعَدِّدَةِ.
 ٣. تَجَاوَرُ أَجْزَاءِ الْجُمْلَةِ الْوَاحِدَةِ.
 ٤. تَدَاخُلُ أَجْزَاءِ الْجُمْلَةِ الْوَاحِدَةِ.
- أربع درجات من سُلْمِ التَّرَابِطِ الطَّوِيلِ، كُلَّمَا تَجَوَّزَتْ دَرَجَةً

ولقد اتسع التضمين للعلاقات النحوية المتعددة المختلفة، غير منحصر فيما بين كلمة القافية وما بعدها، وتدرَّجت درجاته على وَفْقِ درجات وثاقفة هذه العلاقات النحوية؛ ووجب على طالب علم الشعر أن يحتكم إليه في تَمْيِيزِ الْفَقْرِ وَتَقْدِيرِهَا (صقر، ٢٠١١: ٢٠٠١).

أما التَّدْوِيرُ فهو مصطلح عروضي وَزْنِيٌّ عَلَى إِشْرَاقِ شَطْرِي الْبَيْتِ فِي كَلِمَةٍ وَاحِدَةٍ تَنْقَسِمُ عَلَيْهِمَا، وَيَنْجَذِبُ بِهَا بَعْضُهُمَا إِلَى بَعْضٍ، وَكَأَنَّمَا أُبِيرَ الْعَجْزُ (اللاحق) مِنْهُمَا عَلَى الصَّدْرِ (السابق)؛ فَلَا يَسْتَقِرُّ بَيْنَهُمَا وَقُوفٌ إِلَّا عَلَى قَافِيَةِ الْبَيْتِ مِنْ آخِرِ الْعَجْزِ.

ولقد اتسع التدوير لاشتراك الأبيات أنفسها من أطرافها في الكلمات المنقسمة، غير منحصر في اشتراك شطري البيت، وصار في أصل فلسفة الشعر الحديث الساعية إلى تمثيل الموسيقى الحديثة، من بعد أن كان من فلتات الشعر القديم الشاذة عن تمثيل الموسيقى القديمة، ووجب على طالب علم الشعر أن يحتكم إليه في تَمْيِيزِ الْفَقْرِ وَتَقْدِيرِهَا (صقر، ٢٠٠٦: ١٣٣).

ولا يخفى أن انسلاك أبيات الفقرة الواحدة بسلك التضمين يدل على ترابطها الباطن، وانسلاكها بسلك التدوير يدل على ترابطها الظاهر، وانسلاكها بسلكي التضمين والتدوير جميعاً معاً يدل على ترابطها الباطن والظاهر، وهذا أوثق الترابط.

وإذا حرص طالب الشعر على وثريَّة الفصل اختلف من داخله مِقْدَارَا الْفَقْرَتَيْنِ، فربما خَفَّ عَلَيْهِ الْإِنْكَارُ فزاد مقدار فقرته، وَثَقَلَ عَلَيْهِ الْإِثْبَاتُ فنقص مقدار فقرته، والعكس بالعكس.

وفي أثناء تشابه حركة الفقرتين إزواجاً وتكاملاً وحركة الأمواج في مجراها مداً وجزاً أو حركة الأنغام في لحنها جواباً وقراراً، لا تَلْتَزِمُ تَرْتِيبًا وَاحِدًا إِنْكَارًا فَإِثْبَاتًا أَوْ إِثْبَاتًا فَإِنْكَارًا، لِأَنَّهَا تَجْرِي مِنْ عَمَلِ طَالِبِ الشَّعْرِ مَجْرَى طَبِيعَتِهِ النَّفْسِيَّةِ وَصَنَعَتِهِ الْفَنِّيَّةِ جَمِيعًا مَعًا، وَهِيَ ذَوَاتًا حَرَكَتَيْنِ مُخْتَلِفَتَيْنِ كَمَا تَأْتِلِفَانِ؛ فربما جَرَّتْ حَرَكَةُ الْفَقْرَتَيْنِ فِي أَصْلِهَا مَجْرَى طَبِيعَتِهِ النَّفْسِيَّةِ، ثُمَّ غَيَّرَتْهَا صَنَعَتُهُ الْفَنِّيَّةُ.

وينبغي لطالب علم الشعر أن يضبط الفِقرَ بالفصول كما يضبط الفصول بالفقر؛ فإنه إذا كان الفصل هو الإطار الذي يحيط بالفقر لتتحرك من داخله ولا تخرج عنه، فإن الفقر هي مجموعات الأبيات المترابطة التي تملأ الفصل وتلونه ليستقل بمعناه ومبناه، عن سائر الفصول.

على حركة فقر الفصول إنكاراً فإثباتاً أو إثباتاً فإنكاراً، ينبسط سلطان قانون الفقرة، ويراعيه وجوداً وعدمًا طالب علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عَفْوًا وَقَصْدًا.

يراعي هذا الانتلاف كما راعى ذلك.

وإذا تطابقت التعبيران اتحدًا، وجاز الكلام فيهما على تعبير واحد عروضي وزني لغوي نحوي معًا، مُتَوَع على نوعين:

١. تَعْبِيرٌ اصْطِلَاحِيٌّ مُحَدَّدٌ، يكرر فيه طالب الشعر بعض التعبيرات المثلّية (المؤثرة السائرة)، المعهودة في مواضع معينة من الأبيات (أوائلها، أو أواخرها).
٢. تَعْبِيرٌ سِيَّاقِيٌّ مُجَرَّدٌ، يخضع فيه طالب الشعر لبعض الأوضاع التعبيرية التَّوَارِدِيَّة (المتلاقية المتوافقة)، المأمولة لمواضع الأزمات من الأبيات (مضابيقها، أو شدائدِها).

في النوع الأول تتجلى كرامة بعض التعبيرات الناجحة على طالب الشعر، الماثورة عن سلفه الصالح من فحول الشعراء ذوي التعبيرات السابقة الباهرة الغالبة، التي إذا ما استعملها في أوائل أبياته طرب لها المتلقون وحضرهم تاريخها البديع المثير الممتع، وسبقوا إلى تكملة الأبيات على ما عرفوا من قبل، فإذا طالب الشعر يخالفهم إلى تكملتها على أنحاء أخرى، فيزدادون طربًا. وإذا ما استعملها في أواخر أبياته اصطدم بها المتلقون، وارتدوا طرابًا يفتشون عما بين الحاضر والماضي من جوامع وفوارق.

وفي النوع الثاني تتجلى كرامة بعض الأوضاع التعبيرية النافعة على طالب الشعر، المغرية بقدرتها على سد كل خلل يخل منه فجأة ورأب كل صدع، وتجريته على المضى في شأنه وتأيبده عليه. التي إذا ما استعملها في مضايق أبياته استحسناها المتلقون من حيث يغدون الإيغال عندئذ في المعنى المراد دليل ثبات طالب الشعر (التبريزي، ١٩٦٩: ١٧٩) وإذا ما استعملها في شدائد أبياته استقبحوها من حيث يغدون استدعاءً معنى غير مراد دليل اضطراب طالب الشعر (القيرواني، ١٩٨١: ٧٣/٢).

ربما كان استعمال أحد نوعي التعبير العروضي الوزني اللغوي النحوي، أيسر على طالب الشعر أحيانًا من الآخر وأعجل إليه، أو أحظى لدى المتلقين. ولكن لا ريب لدي في رجوع كثير من تعبيرات النوع الأول (الاصطلاحي المحدد) في أصلها، إلى تعبيرات النوع الآخر (السياقي المجرد).

على حركة تعبيرات الجمل اصطلاحيةً وسياقيةً، ينسبط سلطان قانون التعبير، ويراعيه وجودًا وعدما طالب علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عفواً وقصدًا.

إلى ما بعدها اشتدّ تضمين الأبيات بعضها في بعض، حتى التبتت بعض الجمل الكبرى بالفقر؛ فاتسعت لبعض الجمل الصغرى، ووجب على طالب علم الشعر ألا يندخدع بإطار الجملة الكبرى، عما في داخله من جمل صغرى.

لقد جرى مُتَلَقُّو الشعر العمودي أحيانًا على انتزاع البيت من قصيدته لإشهاده على ما يتداولونه من أفكار؛ فعاقهم عن ذلك تضمين الأبيات ولا سيما إذا كان من الدرجات العليا، حتى حرص طلاب الشعر على عدم تضمين الأبيات التي يجّهزونها لانتزاع المتلقين، ليستقل كل بيت بجملة. أو تخفيف تضمينها، ليسهل على المتلقين إكمال نقصها.

أما مُتَلَقُّو الشعر الحديث فقد وطئوا أنفسهم دائمًا على أن تكون القصيدة كالبيت الواحد؛ فعاقهم عن ذلك تخفيف التضمين بله عدم التضمين، حتى حرص طلاب الشعر الحر من شدة تضمين الأبيات (أشبهه مقادير الأبيات العمودية)، على شمول القصيدة كلها أحيانًا بجملة واحدة (صقر، ٢٠٠٠: الفصل الثاني (البيت والجملة)).

على حركة جمل الفقر مُتَجَاوِرَةً ومُتَدَاخِلَةً، ينسبط سلطان قانون الجملة، ويراعيه وجودًا وعدما طالب علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عفواً وقصدًا.

قانون التعبير

يجري مُتَلَقُّو الشعر في إدراك معنى الجملة ووزن البيت، مجرى واحداً؛ فكما يدركون وزن البيت بتمييز بعض تفاعلاته المترابطة المتكاملة، ولا يكتفون بتمييز تفاعلة واحدة. يدركون معنى الجملة بتمييز بعض كلماتها المترابطة المتكاملة، ولا يكتفون بتمييز كلمة واحدة. وربما قيس ذلك أحيانًا بأن ما يميزونه من تفاعلات البيت هو ما يجوز إذا اقتطع وحده وهَيَّ قَلِيلًا أن يكون بيتًا مقبولًا (الفارابي، ١٠٨٩-١٠٩٠)، وأن ما يميزونه من كلمات الجملة هو ما يجوز إذا اقتطع وحده وهَيَّ قَلِيلًا أن يكون جملة مقبولة، وهذا هو التَّعْبِيرُ اللُّغَوِيُّ النَّحْوِيُّ، ولا يمتنع أن يُسَمَّى ذاك التَّعْبِيرَ العُرْوَضِيَّ الوَزْنِيَّ.

إن منزلة التعبيرين كليهما لبيّن منزلتين؛ فمنزلة التعبير العروضي الوزني بين منزلتي البيت والتفاعلية، ومنزلة التعبير اللغوي النحوي بين منزلتي الجملة والكلمة. وكما انتلفت الجملة والبيت حتى تداعى طولاهما (دعا كل منهما الآخر)، ثم افترن طول الجملة بطول البيت. ياتلف التعبيران حتى يتداعيا ثم يتطابقا، ويجب على طالب علم الشعر أن

قَانُونُ الْكَلِمَةِ

٢. تَوْضِيحُ الْمَعْنَى وَتَثْبِيته؛ فإن في تمييز التفعيلة الكلمية من قطع توالي الكلمات المتشابهة، ما يُنبئُه المتلقي على خصوصية المعنى الذي تؤديه بعض الكلمات، ويزيد عنايته به.

وليس في التفعيلات الكلمية أخطر شأنًا مما في أطراف الأبيات؛ إذ تظنن قبل الطرف الأول وبعد الطرف الآخر سَكَنَةً واضحة لا تختفي، تُوقِّر على التفعيلة الكلمية نصف ما تتميز به، حتى إذا ما قام قائم القوافي بلغ تميز التفعيلات الكلمية أَوْجَهُ، ولم يعد لها بعدنذ من مُرْتَقَى ترتقي إليه؛ فأما إذا وُفِّقَ فيها طالب الشعر إلى تأثير الأثرَيْن السابقين (تَوْضِيحُ الْوُزْنِ وَتَثْبِيته، وتَوْضِيحُ الْمَعْنَى وَتَثْبِيته)، فإنه يُشْرِفُ عندنذ على المتلقين من مُرْتَقاه الرفيع، وأما إذا أخفق فيها فإنه يهوي منها في مكان سحيق (المعري، ١٩٨٤: ١٥٦).

وكما بلغ اهتمام طالب الشعر بتفعيلات القوافي الكلمية أحيانًا، أن يُجَهِّزها بين يدي إقباله على أبياتها ليُظْمِنَ به سعيه إليها -حتى وضعت لتأييد مسعاه المعاجم القافية- ينبغي لطالب علم الشعر أن يَحْتَكِمَ إليها في تمييز أسلوب طالب الشعر، وإنزاله منزلته من التوفيق والإخفاق (الطرابلسي، ١٩٨١: ٢٣٨، ٤٥٥، ٤٥٦-٤٥٧، ٥١٨-٥١٩).

على حركة كلم التعبيرات أُرَافِيَّةً وَأَحْشَانِيَّةً، ينسبط سلطان قانون الكلمية، ويراعيه وجودًا وَعَدَمًا طالب علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عَفْوًا وَقَصْدًا.

قَانُونُ الْمَقْطَعِ

لا يخرج ما يُنْطَق من الأصوات اللغوية العربية في زَفْرَةِ هواء واحدة، عن أن يَتَكَوَّنَ به أَحَدُ هذه المقاطع الستة:

١. قَصِيرٌ [س(ساكن)+ح(حركة)]،
٢. طَوِيلٌ مُفْتَوِّحٌ [س+ح+ح]،
٣. طَوِيلٌ مُغْلَقٌ [س+ح+س]،
٤. مُسْتَطِيلٌ مُغْلَقٌ بِسَاكِنٍ وَاحِدٍ [س+ح+ح+س]،
٥. مُسْتَطِيلٌ مُغْلَقٌ بِسَاكِنَيْنِ [س+ح+س+س]،
٦. مُتَطَوِّلٌ [س+ح+ح+س+س].

ومن المقاطع القصيرة والطويلة وحدها (١، ٢، ٣)، تتكون الكلمات في وَصْلِ نُطْقِهَا الْأَصِيلِ، فأما سائر المقاطع (٤، ٥، ٦)، فَتَعْرِضُ لها في وَفِّف نُطْقِهَا عَرُوضًا لا يقاس عليه، غير ما يكون في وَصْلِ نُطْقِهَا من عُرُوضِ الْمَقْطَعِ الْمُسْتَطِيلِ الْمَغْلَقِ بِسَاكِنٍ وَاحِدٍ (٤)، إذا أَصَابَهَا إِدْغَامٌ بَعْدَ مَقْطَعِهَا الطويل المفتوح (٢)، ولا يلبث الناطق أن يصطنع

بين الكلمة والتعبير اللغوي والجملة والفقرة اللغوية والفصل اللغوي والنص والكتاب والجمهرة اللغوية (الأعمال اللغوية الكاملة)، من العلاقات مثل التي بين التفعيلة والتعبير العروضي والبيت والفقرة العروضية والفصل العروضي والقصيدة والديوان والجمهرة العروضية (الأعمال العروضية الكاملة)؛ يشتمل كل مُفْرَدٍ من مُفْرَدَاتِ هَاتَيْنِ الطائفتين على ما قبله، ويشتمل عليه ما بعده، ولا يمنع عليهما جميعا الذهاب إلى أبعد من ذلك صعودًا وهبوطًا، حتى يعثر من أوغل فيما قبل الكلمة والتفعيلة على ما لا يكاد يَتَنَاهَى صِغْرًا، ويعثر من أوغل فيما بعد الجهرتين اللغوية والعروضية على ما لا يكاد يَتَنَاهَى كِبْرًا. ويقفا جميعا على طبيعة التراث الإنساني المتكاملة المتنامية المتواليّة، التي لا يستغني كل مركب فيها عن مفرده، ولا يَتَمَيَّزُ كل مفرد حتى يَتَمَيَّزُ مركبه.

من داخل التعبير اللغوي المستقل تمييز الكلمات التي تتشارك في تكوينه وتتكامل، حتى يستطيع من شاء، أن يصنفها على اسم وفعل وحرف، كما صنفها اللغويون القدماء- أو على اسم وصفة وفعل وضمير وخالفة وظرف وأداة، كما يصنفها اللغويين المحدثون (حسان، ١٩٧٩: ٩٠).

ومن داخل التعبير العروضي المستقل تمييز التفعيلات التي تتشارك في تكوينه وتتكامل، حتى يستطيع من شاء، أن يصنفها على وَتَدِيَّةٍ (مبدوءة بوترد)، وَسَبَبِيَّةٍ (مبدوءة بسبب)، كما صنفها العروضيون القدماء- أو على خُمَاسِيَّةٍ (متكوّنة من خمسة أحرف)، وَسَبَاعِيَّةٍ (متكوّنة من سبعة أحرف)، كما يصنفها العروضيون المحدثون (صمود، ١٩٨٦: ٢٢-٢٣).

ولكن من داخل التعبير العروضي اللغوي المزدوج تمييز التفعيلة الكلمية نُطْقًا بِسَكَنَةٍ خفيفة من قبلها وسَكَنَةٍ خفيفة من بعدها -وإن وَضَحَتِ السَكَنَتَانِ حِينًا إِحْدَاهُمَا أَوْ كِلْتَاهُمَا، وَخَفِيَتَا حِينًا إِحْدَاهُمَا أَوْ كِلْتَاهُمَا- ويجري العُرفُ الكتابي على تمييزها رسمًا بمسافة بياض من قبلها ومسافة بياض من بعدها.

ولقد ينبغي لطالب علم الشعر أن يراعي ما في تمييز التفعيلة الكلمية نُطْقًا ورسمًا على النحو السابق، من حفاوة بما تؤديه وزنًا ومعنى (الطيب، ١٩٩١: ٣٢٧/٢)، من حيث يتوقف عندها المتلقي على رغمه، ليتقبَّلَ أَثْرِيهَا الْآتِيَيْنِ:

١. تَوْضِيحُ الْوُزْنِ وَتَثْبِيته؛ فإن في تمييز التفعيلة الكلمية من قطع توالي التفعيلات المتشابهة، ما يُنبئُه المتلقي على خصوصية الوزن الذي تشارك في أدائه، ويَمَكِّنُه من نفسه.

١. وَقَف نُطْقِ الْكَلِمَاتِ بِالْمَقْطَعِ الْمُتَطَاوِلِ؛ فَإِنَّهُ مَفْتَقِدٌ فِي وَقْفِ نطقِ التّفعلات.
٢. وَقَف نُطْقِ التّفعلاتِ بِالْمَقْطَعِ الطّوِيلِ الْمُفْتَوَحِ؛ فَإِنَّهُ مَفْتَقِدٌ فِي وَقْفِ نطقِ الكلماتِ إلا مظاهر معدودات.

ولكنه ينبغي أن يعتمد على فقدان الموضع الأول بالعروض دون اللغة، في التنبه على أن الناطق يصطنع بهذا المقطع في وقف نطق الكلمات من الاختلاس والتخفيف ما يعالج به تطاول المقطع المتطاول، مثلما اصطنع في وصل نطقها ما عالج به استطالة المقطع المستطيل، ليظل الوقف بعقب الوصل غير بعيد.

وكذلك ينبغي أن يعتمد على وجدان الموضع الآخر بالعروض دون اللغة، في التنبه على أن وقف نطق الكلمات بالمقطع الطويل المفتوح، الغالب من قديم إلى حديث على كلمات قوافي الشعر العمودي، كان من وجوه الوقف القديمة العامة الثابتة بالسمع المؤثّق (سيبويه، ١٩٨٨: ١٦٧/٤)، ولكنه انحسر عن سائر الكلام بقانون التطور اللغوي العام إلا مظاهر معدودات، واستمر في الشعر بقانون التقاليد الفنية المحافظة.

على حركة مقاطع الكلم قصيرة وطويلة ومستطيلة ومتطاوله، ينبسط سلطان قانون المقطع، ويراعيه وجوداً وعدماً طالب علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عفواً وقصداً.

قَانُونُ الصَّوْتِ

من داخل المقاطع التي تتشارك في تكوينها الأصوات، يختص كل صوت بخصائصه النطقية وخصائصه الاستعمالية. وعلى رغم أو هام استواء هذه الخصائص في النظام المقطعي عند بعض العروضيين واللغويين، لا يهملها طالب الشعر، لا في أصوات كلمات القوافي التي يبوح فيها بمشاعره، ولا في أصوات كلمات المقاتيح التي يكتم فيها مشاعره -ولا يمتنع أن تكونها كلمات القوافي- ولا في أصوات كلمات الطوايا التي لا ينتبه هو نفسه إلى ما تشتمل عليه من مشاعره؛ ومن ثم ينبغي لطالب علم الشعر ألا يهملها.

فمن خصائص الأصوات النطقية:

١. المَحْرَجُ (الشفة، أو الأسنان، أو اللثة...)، الذي يتلاصق فيه -أو يتقارب- بعض أعضاء النطق.
٢. والصفّة (الشدة، أو الرخاوة، والجهر أو الهمس، والتفخيم أو الترقيق...)، التي تتّهباً فيها سائر أعضاء النطق على هينات خاصة.

من اختلاس المدّ أو همزه أو تخفيف الإدغام، ما يعالج به استطالة هذا المقطع على كلماته، ليتصل نطقها بمقاطعها القصيرة والطويلة سهلاً سريعاً، بلا تحبّس ولا تعثر (صقر، ١٩٩٩: ٢٤).

ولا تخرج عن ذلك التفعيلات العروضية على اختلاف بحور أبياتها، لا في هيناتها القياسية (العملية النظرية) القليلة السالمة:

- فَعُولُنْ [٣+٢+١]،

- مَفَاعِلُنْ [٣+٢+٢+١]،

- فَاعِلَاتُنْ [٣+٢+١+٢]،

- فَاعِلُنْ [٣+١+٢]،

- مُسْتَفْعِلُنْ [٣+١+٣+٣]،

- مُفَاعِلَاتُنْ [٣+١+١+٢+١]،

- مُتَفَاعِلُنْ [٣+١+٢+١+١]،

- مَفْعُولَاتُ [١+٢+٢+٣]،

- مُسْتَفْعُ لُنْ [٣+١+٣+٣]،

- فَاعِلَاتُنْ [٣+٢+١+٢]،

ولا في هيناتها الاستعمالية (الفنية التطبيقية) الكثيرة المتغيرة بتقصير المقاطع الطويلة وتطويل القصيرة وفتح المغلقة وإغلاق المفتوحة، ثم لا في وصل نطقها أوائل الأبيات وأواسطها متكوّنة من المقاطع القصيرة والطويلة وحدها (١، ٢، ٣)، ولا في وقف نطقها أو آخر الأبيات متعرّضة للمقاطع الطويلة والمستطيلة؛ ومن ثم كان في تمثيل مجاميع المقاطع العروضية برموز التفعيلات، تنبيه قوي واضح على استمرار النظام اللغوي، على رغم ما يصطنعه بها النظام العروضي من تحديد وترتيب وتهذيب؛ فإنه إنما ينشئ إيقاعه الخاص، من داخل إيقاع اللغة العام.

ومن خلال نظام المقاطع المستمر يستطيع طالب الشعر أن يزيد في الوصل مقدار المقاطع القصيرة فيحدث من سرعة الإيقاع ما يلائم بعض المقامات، أو ينقصه فيحدث من بطء الإيقاع ما يلائم غيرها، وأن يزيد في الوقف مقدار المقاطع المستطيلة المغلقة بساكن واحد فيحدث من انبساط المفاصل ما يلائم بعض المقامات، أو ينقصه فيحدث من انقباض المفاصل ما يلائم غيرها؛ وينبغي لطالب علم الشعر أن يختبر ذلك، فيثبته، أو ينفيه (صقر، ٢٠٠٥: ٤٣).

وربما ارتاب طالب علم الشعر في اجتماع اللغة والعروض على نظام مقطعي صوتي مستمر، بما افترقا في الموضوعين الآتيين:

تَوَالِي الْقَوَانِينِ وَتَرَابُطُهَا

تشتمل نظرية النصية العروضية إذن على تسعة قوانين متوالية مترابطة، ربما قال فيها بأولية قانون الصوت من احتج من طلاب علم الشعر بسبق حدوث الصوت المفرد نفسه قياساً إلى مواد سائر القوانين، وبثانوية قانون المقطع من احتج بتركب المقطع نفسه من بعض الأصوات السابقة، وبثالثية قانون الكلمة من احتج بتركب الكلمة نفسها من بعض المقاطع السابقة، وبرابعة قانون التعبير من احتج بتركب التعبير نفسه من بعض الكلمات السابقة، وبخامسة قانون الجملة من احتج بتركب الجملة نفسها من بعض التعبيرات السابقة، وبسادسية قانون الفقرة من احتج بتركب الفقرة نفسها من بعض الجمل السابقة، وبسابعة قانون الفصل من احتج بتركب الفصل نفسه من بعض الفقر السابقة، وبثامنة قانون الطول من احتج باكمال الطول نفسه بعدما يتركب النص من الفصول السابقة، وبأخرية قانون المجال من احتج بتركب المجال نفسه مما يحتشد من النصوص السابقة.

ولا ريب في أن القائل بذلك قد انتبه إلى طرف من ترابط القوانين في أثناء ما احتج به لتواليها، ولكنه غفل بتواليها المادي التاريخي، عن تواليها التفكيرية الحيوي؛ فإنه إذا جاز قوله على حرج في عمل طلاب الشعر الأوائل، لم يجز في عمل طلاب الشعر الأواخر، الذين استوعبوا من تراث الأوائل المتنامي بتراثهم، ما صار يُخَطَّرُ لهم التعبيرات قبل الكلمات بلغة المقاطع والأصوات، بل ربما أخطر لهم الجمل الكاملة -ولاسيما أن كثيراً من التعبيرات إذا أقطعت وحدها وهينت قليلاً كانت جملاً مقبولة في خلال ما يستغرقهم من الفقر والفصول والأطوال والمجال، التي لا يستطيعون دونها حيلة ولا يهتدون سبيلاً، ولا أدل على ذلك من سئسلة الكلام عن هذه القوانين التسعة فيما سبق (قانون المجال،...، قانون الصوت)، على عكس ما يقتضيه تواليها المادي التاريخي (قانون الصوت،...، قانون المجال). وربما كان من عفو التوفيق التعبير بتوالي هذه القوانين عن ترتيبها؛ إذ «التوالي» كلمة من الأضداد، تدل على السبق واللحاق كليهما والإقبال والإدبار، ومن حكمة طالب علم الشعر أن يراعي بذلك كل قانون من هذه القوانين التسعة، متقدماً من خلف إلى أمام، ومتأخراً من أمام إلى خلف، حتى يقف على حقيقة عمل طالب الشعر.

وعلى رغم ما في توالي هذه القوانين التسعة من طلاقة الحركة التفكيرية الحيوية، تنضب برباط واحد ذي طرفين: طرف يتشد كل قانون إلى غيره حتى لا يستغني في وجوده عن وجوده، وطرف يتشد عنه حتى يتميز بوجوده عن وجوده. هو رباط هذه النظرية الواحدة (نظرية النصية العروضية)، التي تولف بين هذه القوانين كلها، على مبدأ واحد (طبيعة وجود القصيدة)، ينبغي أن ينطلق منه طالب علم الشعر، وأن يدور عليه.

ولا ريب في أن الأصوات حين تجتمع في المقاطع، يؤثر بعضها في بعض مخرجا وصفة، فيقيمه أو يحرفه، ويقويه أو يضعفه. ولكن على حسب خصائص كل صوت في نفسه من غير تأثير غيره، تتدرج قوة إسماعه في سلم سداسي الدرجات، من صوت عديم الإسماع، إلى صوت أحادي قوة الإسماع، فثنائي قوى الإسماع، فثلاثيها، فرباعيها، فخماسيها (أيوب، ١٩٦٨: ١٣٥-١٣٦).

ومن خصائص الأصوات الاستعمالية:

١. المادّة (ما يشتمل عليه كثيراً أو قليلاً أو نادراً، من مفردات المعجم)، التي يأنس إليها طالب الشعر، أو يستوحش منها.

٢. الإيحاء (ما يُخَطِّره بالأدهان من حقول لغوية دلالية، وظواهر كونية طبيعية)، الذي يستلهم به طالب الشعر الأشياء، أو يحيل عليها.

وكلتا الخصائص النطقية والاستعمالية مترابطتان، تؤثر كل منهما في الأخرى، وتتأثر بها. أما أثر الخصائص النطقية في الخصائص الاستعمالية فواضح من حيث يكثر طالب الشعر الهادئ من استعمال الأصوات السهلة الرخوة المهموسة المرققة وما إليها، على حين يكثر طالب الشعر الثائر من استعمال الأصوات الصعبة الشديدة المجهورة المفخمة وما إليها.

وأما أثر الخصائص الاستعمالية في الخصائص النطقية فغامض من حيث يتوسّع طالب الشعر الهادئ في توليد مواد الأصوات السهلة الرخوة المهموسة المرققة وما إليها، بعضها من بعض. على حين يتوسّع طالب الشعر الثائر في توليد مواد الأصوات الصعبة الشديدة المجهورة المفخمة وما إليها، بعضها من بعض.

أما في كلمات القوافي فيلتزم طالب الشعر من الأصوات ما يساعده على إقرار أبياته على قرارات صحيحة متلائمة؛ ومن ثم تختلف في تقديره الأصوات، وتصنف على أصناف مختلفة الاعتبارات. وأما في كلمات المفاتيح فيتمسك طالب الشعر من الأصوات بكل ما ينشر له ذكر ما يحب من الطيبات، أو يفضح له ذكر ما يكره من الخبايا، ولا تكاد كلمات القوافي تخلو من كلمات المفاتيح، وعندئذ تُنادي القرارات الجوابات. وأما في كلمات الطوآيا فيتقلت من طالب الشعر من الأصوات ما يوافق ذلك أو يخالفه.

على حركة أصوات المقاطع صعبة أو سهلة وقوية أو ضعيفة وظاهرة أو خفية، ينبسط سلطان قانون الصوت، ويراعيه وجوداً وعدمًا طالب علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عفوًا وقصدًا.

المراجع

- القاهري، جمع اللغة العربية، ١٩٨٣، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة.
- القرطاجني، حازم، ١٩٨١، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، ١٩٨١، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت.
- المعري، أبو العلاء أحمد بن سليمان، ١٩٨٤، رسالة الصاهل والشاحج، الدكتورة عائشة عبد الرحمن، بنت الشاطئ، دار المعارف، القاهرة.
- حسان، تمام، ١٩٧٩، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- سيبويه، أبو بشر عمرو بن قنبر، ١٩٨٨، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- صقر، محمد جمال، ١٩٩٩، التوافق أحد مظاهر علاقة علم العروض بعلم الصرف، مجلة دراسات عربية وإسلامية، القاهرة، العدد ٢٠.
- صقر، محمد جمال، ٢٠٠٠، علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي، طبعة المدني، القاهرة.
- صقر، محمد جمال، ٢٠٠٥، بين الأعشى وجريز موازنة نصية نحوية، مجلة كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، العدد ٣٤.
- صقر، محمد جمال، ٢٠٠٥، تغزل الجاحظ عن الصناع دراسة نصية عروضية، مجلة كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، العدد ٣٨.
- صقر، محمد جمال، ٢٠٠٦، سرب الوحش أبحاث نصية عروضية، مؤسسة العلياء، القاهرة.
- صقر، محمد جمال، ٢٠٠٨، حسن سرقة الشعر دراسة عروضية نحوية، مجلة كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، العدد ٤٨.
- صقر، محمد جمال، ٢٠١٠، بين زهير والفرزدق موازنة نصية عروضية، مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية، العدد ٦٣.
- ابن أبي الإصبع، أبو محمد زكي الدين، ١٩٦٣، تحرير التعبير، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة.
- ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم المصري، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة.
- أبو ظبي، ٢٠٠٣، الموسوعة الشعرية، القرص المدمج، الإصدار الأول، المجمع الثقافي.
- أيوب، عبد الرحمن، ١٩٦٨، أصوات اللغة، طبعة الكيلاني بالقاهرة.
- التبريزي، الخطيب، ١٩٦٩، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- الجمحي، محمد بن سلام، ١٩٧٤، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، طبعة المدني، القاهرة.
- الخولي، اليمنى طريف، ديسمبر ٢٠٠٠، فلسفة العلم في القرن العشرين الأصول الحصاد الآفاق المستقبلية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويتي، العدد ٢٦٤ من سلسلة عالم المعرفة.
- الطرابلسي، محمد الهادي، ١٩٨١، خصائص الأسلوب في الشوقيات، الجامعة التونسية.
- الطيب، عبد الله، ١٩٩١، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار جامعة الخرطوم.
- العقاد، عباس محمود، ١٩٧٢، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، دار الهلال، القاهرة، العدد ٢٥٢ من كتاب الهلال.
- الفارابي، أبو نصر محمد بن طرخان، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، ومراجعة محمود أحمد الحفني، دار الكاتب، القاهرة.
- الفارابي، أبو نصر محمد بن طرخان، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، ومراجعة الدكتور محمود أحمد الحفني، ونشرة دار الكاتب، القاهرة.

صقر، محمد جمال، ٢٠١١، درجات التضمين العروضي،
مجلة دراسات عربية وإسلامية، القاهرة، العدد ٣٢.

صمود، نور الدين، ١٩٨٦، تبسيط العروض، الدار العربية
للكتاب، تونس.