العروض العربي بين الكم والارتكاز

بقلم الحسافي حسن عبدالله

في عدد تموز (يوليه) من الاداب مقال للشاعرة الناقدة ملك عبد العزيز تبحث فيه بعض المشكلات العروضية المتعلقة بالشعر الحر . وكان لا بد لنا من مناقشتها لانها انتهت في كلامها عن بحر الرجز الى نتيجة ايجابية حيث تقول « وهكذا نجد ان « مفاعيلن » اقرب في عناصرها الموسيقية ، من حيث الكم والارتكاز ، الى التفعيلة الاصلية « مستعلن » من كافة زحافاتها التقليدية ، ولذلك ارى انه يجب الاعتراف بها .. » ومثل هذا الحكم عندما يصدر عن شاعرة بعد بحث ودراسة يكون له اثر بعيد في اولئك الذين زعمت انهم يقنعون بالتعليل ويحسبونه تبريرا . هذا الزعم الذي تجزم الناقدة بانه ينقص كل ما بذلته من جهد في تفسير الظواهر الجديدة في بحر الرجز ، وانه امر خطير في مرحلتنا الثورية التجديدية الراهنة . ويبدو ان الحماس لتلك الظواهر الجديدة قد جرف الناقدة حتى انساها المنطق السليم — فمن الواضح ان التعليل امر يختلف اختلافا كبيرا عن التبرير ، مثلا انتشار المخدرات ظاهرة يمكن ان تعلل ولكنها لا يمكن ان تبرر . لست اشير بهذا الى ان الظواهر الرجزية الجديدة توازي انتشار المخدرات ، ولكني اريد ان ابين ان التعليل مهما بدا وجيها فانه لا يعطي للظاهرة جواز المرور ، كما انه لا يحجزها خلف الاسوار . واذا كنت جزمت بان الزحاف ليس مرضا اصاب تفعيلة الرجز وانما هو تطور طبيعي املته على الشعراء ضرورة موسيقية فاني لم افهم من هذه الضرورة انها تبرير للزحاف — لان الشعر — كما هو معلوم — ليس موسيقى فقط ، والتجديد في موسيقى الشعر لا يقصد لذاته ، ولكن المقصود منه قبل كل شيء فتح افاق جديدة للتعبير ، تسمح للشاعر بالانطلاق ، واستنفاد قدراته الكامنة التي ربما وقف في طريقها الشكل الموسيقي القديم . ولما نظرت في تاثير ذلك التطور على المعاني نصحت للشعراء بان يمرنوا اسماعهم على الرجز القديم .. « لان الكلمة العربية بطبيعتها اكبر من الوتد المجموع ، ومن ثم سيعمد الشعراء الى كلمات خاصة قليلة الحروف تصلح لان تنسجم في جملة شعرية مكونة كلها من اوتاد ، وبهذا يشتتون طاقاتهم الابداعية وهم لا يشعرون » (1)

هذه النظرة الكلية التي تبحث في الظاهرة ونتائجها هي التي يجب ان تطبع مناقشاتنا حول هذه الموضوعات الهامة بالنسبة لمرحلتنا الثورية الراهنة . ولا كانت الثورة اذا اصطدمت بالمنطق السليم ، ولا كانت الثورة اذا لم تتعقل نتائج تطوراتها .

والسيدة ملك مقتنعة تماما بالنتائج التي وصل اليها الدكتور مندور في ابحاثه العروضية . وجزء من مقالها يعد تطبيقا جيدا لنظريته عن تاثير الكم والارتكاز في موسيقى الشعر العربي ، ولعل هذا الجزء هو التطبيق الثاني لتلك النظرية بعد البيتين اللذين عرض لهما الدكتور بمقاله في مجلة « المجلة » وهي تقول عني اني من القلائل الذين يناقشون موسيقى الشعر العربي على الطريقة الحديثة كما شرحها الدكتور مندور في كتابه « في الميزان الجديد » . وبذلك وضعتني وجها لوجه امام تلك الطريقة الحديثة وحملتني مسؤولية الايمان بها . الامر الذي دهشت له كثيرا لاني اختلف مع الدكتور مندور اختلافا اساسيا بشأن ارائه تلك ، ولا بد لي من مناقشة دقيقة لهذه الاراء بعد ان تسربت الى مجال التطبيق — من اوسع الابواب — على يد السيدة ملك .

بظهور حركة الشعر الحر يكون العروض العربي قد قطع شوطا بعيدا في التطور يجب ان تواكبه دراسة متأنية جادة تستطيع ان تلاحق هذا التطور السريع وتضع المشكلة امام الشعراء الشبان وضعا سليما ، فهل وضع الدكتور مندور المشكلة هذا الوضع ، وهل يمكن لدراساته ان تلاحق هذا التطور السريع ؟

يصرح الدكتور بانه يطمح الى معرفة ادق من معرفة الخليل بالعناصر الموسيقية في الشعر العربي ، بل انه يسأل ماهي العناصر التي تكون الوزن ، وهلا يمكن ان تجتمع في اوضاع ونسب اخرى فيكون من الممكن كتابة الشعر على اوزان جديدة . ويعترف الباحث بان الخليل قد وضع حقيقة اساسية في الشعر العربي وهي انقسام كل بيت الى تفعيلات متساوية او متجاوبة ، وانه قد وصل الى نتائج امكن الى اليوم الاعتماد عليها من الناحية العملية في وزن ابيات الشعر العربي وحصر اوزانه كلها — الا ان هذه النتائج فيما يبدو — لا ترضي طموحه ، فهو يقرر ان قوانين الخليل لاتبصرنا بحقيقة الشعر العربي وعناصره الموسيقية . واكثر من ذلك يقرر ان الخليل لم يقع على عناصر الشعر الحقيقية ولا على وحدة الكلام وهي المقطع .

والمقطع هو الداهية الكبرى التي تسلطت على عقل الدكتور والتي نجا الخليل منها باعجوبة ، والتي من اجلها يظن ان العرب لم يعرفوا شيئا عن اوزان الشعر اليوناني ، والا لحاولوا الاخذ بالمقطع كوحدة الكلام على نحو ماأخذ اليونان . ويرجع الباحث اسباب الصعوبة التي قامت بين العرب والوصول الى نظام المقاطع الى امرين : الاول هو عدم كتابة الحروف الصائتة القصيرة المسماة بالحركات (1) في صلب الكتابة ، وينبغي على ذلك — في زعمه — ان الخليل لم يفطن الى ان الحروف الصائتة القصيرة تكون مع الحرف الصامت الذي توضع فوقه كحركة مقطعا تاما مستقلا . وهذا الزعم يعني ان الخليل خدع بمنظر الكتابة العربية — وانا لااريد ان اذكر الدكتور بالقاعدة العروضية المعروفة التي تنبه وازن الشعر الى ان يصغي للاصوات وان يغفل شكل الكتابة تماما حتى لاتضلله قواعدها او منظرها — فهو لابد عالم بهذا الشيء — ولكني اريد ان اقول ان الخليل صاحب كتاب او معجم « العين » المرتب حسب مخارج الحروف ليس هو الرجل الذي يتهم بمثل هذه التهمة — وقواعدها تدلنا على انه مدرك تماما لاهمية الحركة — ولولا ذلك لما وجدناه يأتي

« 1 » « نازك وعروض من الشعر الحر » العدد السادس من الآداب .

« 1 » يستعمل الدكتور اصطلاح الحروف الصائتة بدلا من حروف اللين او الحركات ، تقابلها الحروف الصامتة .

بمصطلح السبب الثقيل الذي يكون مقطعين قصيرين ، ولا وجود للساكن فيه ، او « بالوتد المفروق » هذا المصطلح الذي يدلنا على ان الخليل يتخطى الاحساس بالسكون التي ينتهي بها المقطع الاول الى الحركة التالية التي تكون المقطع الثاني . وتبدو هذه الحقيقة وهي تخطي الساكن الى الاحساس بالمقطع القصير في الوزنين اللذين اتى بهما الخليل وانكرهما الاخفش وهما « المضارع والمقتضب » : « مفاعيل فاعلاتن » و « فاعلات مستعلن » كما تبدو ايضا في المنسر : « مستفعلن مفعولات مستعلن ». وفي البحور الثلاثة يبدو الاحساس الواضح بان الحركة تكون جزءا متطرفا من وحدة صوتية ـ اي انها غير مستقلة ـ وسنعلم السبب في ذلك بعد قليل .

اما الامر الثاني فهو ان اللغة العربية تغلب فيها الحروف الصامتة التي يقع معها ـ عادة ـ الوقف ـ اي السكون ، ولهذا « لاح للخليل ان التتابع انما يقع في الحركات والسكنات » . ثم يأخذ الباحث على العرب انهم عدوا كل حرف جزءا من سبب او وتد او فاصلة زاعما ان هذا الفهم لايرجع « التقطيع » الى وحدة صحيحة لانه اذا كانت الحركة تكون مقطعا قصيرا فان الساكن لاوجود له مستقلا ، وانما يكون جزءا من مقطع . والتناقض واضح بين القضيتين ، لانه اذا كانت اذن الخليل احست بتتابع الحركات والسكنات فالنتيجة الضرورية لهذا الاحساس هي عزل الحركة عن السكون ، واعتبارها شيئين منفصلين . ولكن الذي حدث ان اذنه لم تهتم بالحركة وحدها ولكن اعتبرتها جزءا من سبب او وتد او فاصلة ، فكيف يلوح للخليل ان التتابع يقع في الحركات والسكنات ثم يجمع بين هذه الحركات والسكنات لتكون اسبابا واوتادا وفاصلات ؟ (1)

لقد اهمل الخليل الحركة « المقطع القصير » ـ لانها ليست في الشعر العربي ذات كيان موسيقي مستقل ،ولا يكون لها هذا الكيان الا اذا اصبحت جزءا من سبب او وتد او فاصلة . اذن فالخليل لم يهتم بالحركات في ذاتها ، وانما صنعت اذنه منها ومن السكنات كما صوتيا له كيان موسيقى يتتابع بنظام خاص لينتج البحور . والقول بان الخليل لم يدلنا على وحدة الكلام وهي المقطع تعميم ينفر منه العلم ، وما ينبغي ان يقال هو انه لم يدلنا على المقطع القصير ـ فقط ـ مستقلا ـ والواقع ان هذا المقطع يفقد وجوده عند اضافته الى صوت ساكن صامت ، او صائت طويل ، ويصبح جزءا من مقطع مغلق في الحالة الاولى ، ومقطعا طويلا مفتوحا في الثانية ، وكلا هذين المقطعين يسميهما الخليل باسم « السبب الخفيف » ، ويمكن ان يندرج تحت هذه التسمية النوع الرابع من مقاطع العربية وهو الذي يسميه الدكتور « بالمزدوج » . وبذلك يكون الخليل قد عرف ثلاثة انواع من مقاطع العربية تحت اسم « السبب الخفيف » اما المقطع القصير فقد ادمجه مع غيره من المقاطع ليكون مايمكن ان نسميه « بالمقطع المركب » وهو الوتد المجموع والمفروق ، والفاصلة الصغرى والكبرى ـ فالخليل يقول ان « فعولن » مثلا تفعيلة مكونة من وتد مجموع « مقطع مركب » + سبب خفيف ، ولم يقل اطلاقا انها تتكون من « حركتين + ساكن + حركة + ساكن » وهذا التكوين الاخير هو الذي يناسب تتابع الحركات والسكنات . ولعل كتب العروض المدرسية « الازهرية غالبا » هي المسؤولة عن هذه القضية المغلوطة التي تقول ان العروض مبنى على تتابع الحركات والسكنات ـ ولكن العجب حقا ان تتسلل هذه الاخطاء الشائعة الى عقول الدارسين كحقائق مسلم بها يبنون عليها دراساتهم النقدية . اما اللغوي الحديث فانه يقول ان هذه التفعيلة مكونة من : « مقطع قصير + مقطع طويل مفتوح + مقطع مغلق » وواضح ان هذا اختلاف اصطلاحي فقط قد يكون له خطر في علم اللغة ، ولكنه في علم العروض ليس له هذا الخطر على الاطلاق ـ لان المعول في العروض على الاحساس الموسيقي، ونحن عندما نسمع « فعولن » لا نحس بذلك المقطع القصير ، وانما نحس بانه يذوب في الوحدة التي تسمى بالوتد المجموع .

قد يبدو من هذا ان الخليل خلط بين المقاطع ولم يميز بينها تمييزا دقيقا ، ولكن الحق انه ادرك باذنه المرهفة ان تلك المقاطع الثلاثة يمكن ان يحل احدها محل الاخر في الشعر العربي دون اي اضطراب موسيقي. وهذه الحقيقة قانون من اهم قوانين العروض العربي ـ والسبب في هذا فيما يبدو هو ان الزمن الذي يستغرقه نطق اي من تلك المقاطع يساوي او يكاد زمن النطق بالمقطع الاخر . من هذا يتبين ان الخليل صنع نظاما مقطعيا خاصا بالشعر العربي ومنسجما تمام الانسجام مع قواعد عروضه. ومع هذا فان ذلك القانون يحتمل بعض الاخطاء البسيطة التي قلما تظهر في التطبيق ، فمثلا توالي ثلاثة مقاطع طويلة مفتوحة او اربعة في البحر يقضي على التناسب الزمني بين تفعيلات الشطر ، وبين الشطر والاخر مثال ذلك البيت الاخير من قصيدة « بعد عامين » للدكتور عبد القادر القط :

وقصارانا بين ماض وآت : خلسات من الحياة قصار ١

فتوالي المقاطع « صا ، را ، نا » يزيد من زمن التفعيلة الاولى مما يجعلها تجور على زمن التفعيلات الاخرى ويضيع معالمها بشكل واضح كما يظهر في قصيدة « انتظرني » لغدوى طوقان حيث تقول :

هو ايماننا المقدس بالحب ـ ثوى في اغوارنا المجهوله ٢

فوجود المقاطع « وا ، في ، وا » في اول الشطر الثاني صنع به نفس ماصنعه في البيت السابق وقضى على التناسب بين الشطرين . ومع ذلك فان مثل هذه الاخطاء لاتعيب العروض العربي ـ مع وجوب التنبيه اليها ـ لان الشعراء قلما يعمدون الى مثل هذه الجوازات العروضية على حساب الموسيقى .

واذا سلمنا جدلا بان الخليل لم يعرف شيئا اسمه « المقطع » لانه لم ... على ان الشعر العربي يتكون من مقاطع فما هي النتائج التي ترتبت على معرفة نظام المقاطع بعد ان اكتشفه فقه اللغة الحديث ؟ وهل عوضت هذه النتائج النقص المزعوم في العروض العربي ؟

حلل المستشرق ـ اوالد ـ ابيات الشعر العربي الى مقاطع بدلا من تحليلها الى تفعيلات كما صنع القدماء من علماء العرب ،ومع ذلك فقد قبلوا تقسيم العرب الشعر الى تفعيلات ، واعتقد بعدما اوضحناه انه من الخطأ ان نقول مع الدكتور مندور ان « اوالد » نقل اوزان الشعر العربي من الحركات والسكنات الى المقاطع ، ولكن ماينبغي ان يقال هو انه نقلها من الاسباب والاوتاد والفاصلات الى المقاطع بتقسيمها الحديث . ولم يصنع المستشرقون شيئا ولم يجدهم نظام المقاطع في معرفة الخصائص الموسيقية للشعر العربي ، ويعترف الباحث نفسه بانهم لم يبصرونا بالايقاع وانا اقول انهم لم يبصرونا بالايقاع ولا بالكم ، لان الشعر الكمي ـ كما هو معروف ـ مؤسس على مايتطلبه المقطع من زمن للنطق به يختلف في المقاطع القصيرة عنه في الطويلة . ونحن لانحس عند انشاد الشعر العربي

---

(1) راجع « في الميزان الجديد » ومقالا عن العروض للدكتور مندور في عدد مارس من مجلة « المجلة » .

« ١ » ذكريات شباب ص ٣٦

« » وجدتها ص ٢٢

بتتابع مقاطع طويلة واخرى قصيرة يميزها الفرق الزمني . والمقطع القصير كما قلنا سابقا ليس له كيان موسيقي مستقل واذا كان المستشرقون قبلوا تقسيم الشعر العربي الى تفعيلات فان قبولهم هذا لايقوم على اساس واضح ، وهم انما اعترفوا بالنتيجة الراسخة التي وصل اليها الخليل لانهم لايستطيعون انكارها وهي جوهر الشعر العربي ، لا لان مقاطعهم هي التي هدتهم الى تلك التفعيلات .

اذن فنظام المقاطع لم يبصرنا بحقيقة الشعر العربي وعناصره الموسيقية. واذا تذكرنا ان الباحث اصدر هذا الحكم على طريقة الخليل كما اصدره على طريقة المستشرقين فان المشكلة تزداد امامنا تعقدا ولكن الدكتور يتقدم لحلها بنظرية تقوم على « تفرقة اساسية بين الوزن والايقاع ». ويقصد بالوزن الى كم التفعيلات ، وبالايقاع الى تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب . وواضح من هذا انه يبدأ نظريته معترفا بنظام التفعيلات ،لكنه في غمرة حمى الاختراع والتجديد ، وتوليد النظريات « بالعافية » يرفض ان يبحث في كيفية احساس الخليل بالايقاع ، هذا الاحساس الذي هو السبب الاساسي في معرفة انقسام البيت العربي الى تفعيلات متساوية او متجاوبة . ويرى بعدما قام به من ابحاث تجريبية ان « اختلال الموسيقى في الشعر العربي لايكون من جهة الوزن » وانما يكون اذا ضاع مايسميه في كل تفعيلة « بالنواة الموسيقية » وهو يقول ان هذه النواة تتكون في الشعر العربي ـ اطلاقا ـ من مقطع طويل ومقطع قصير متجاوبين وعلى المقطع الطويل يقع الارتكاز . ولو رجع الباحث الى قول صاحب العقد الفريد « وانما قيل للسبب سبب لانه يضطرب فيثبت مرة ويسقط اخرى ، وانما قيل للوتد وتد لانه يثبت فلا يزول » وقوله بعد ذلك « ولا يدخل الزحاف في شيء من الاوتاد وانما يدخل في الاسباب خاصة » ـ لوفر على نفسه عناء البحث والتجريب . اليست هذه النواة الموسيقية هي « الوتد المجموع » بتعبير الخليل ، ومعنى كلام ابن عبد ربه ان هذا الوتد اذا مس لم يستقم الشعر . اما لماذا يحدث ذلك فهنا يجيب الباحث بان السبب هو الارتكاز الواقع على المقطع الطويل ، ويقطع بيت امريء القيس: « وليل كموج البحر ارخى سدوله : على بانواع الهموم ليبتلى .. هكذا

ب ـ ١١ / ب ـ ١١ . / ب ـ ١١ ب ـ ١ / . ب ـ ١ . / ب ـ ١١ . / ب ـ ١١ ب ـ ١ / [1].

ويلاحظ الباحث ان الوحدة « ب ـ » هي النواة الموسيقية للبيت ، وعلى المقطع الطويل منها يقع الارتكاز الاصلي في التفعيلة القصيرة ، وكذلك في التفعيلة الطويلة ، مع فارق واحد هو وجود ارتكاز اخر على المقطع الطويل في اخر تلك التفعيلة اضعف من الاول . وهكذا يفرق الباحث بين ارتكاز اصلي وارتكاز ثانوي ـ ويبدو انه لم يستطع ان ينسى قواعد العروضيين العرب فرمز للمقطع الذي يمكنه ان يكون قصيرا او طويلا وفقا لقواعد الزحاف بالعلامة « . » وكان يجب عليه ان ينسى تماما تلك القواعد وهو ينشيء نظريته الجديدة ، فقد جعلته يفضل وجود المقاطع « لن ، جل ، خا » في الشطر الاول والمقطع « وا » في الثاني ، وهذه المقاطع تتساوى تماما من حيث الارتكاز مع مقاطع النواة الموسيقية. والارتكاز ماهو الا ضغط Stress على احد اصوات الكلمة او التفعيلة يتميز به عن الاصوات الاخرى فهل نحن نضغط عند الانشاد على المقطع « لى » ضغطا يميزه عن المقطع « لن » او باقي المقاطع ؟ ومن المعلوم ان الارتكاز على المقطع الطويل المفتوح يكون اوضح منه على المقطع المغلق، ومن هنا فان الارتكاز على المقطع « خا » يكون تقريبا اقوى ارتكاز في الشطر الاول فكيف يفضل الباحث خطر مثل هذه المقاطع في التاثير على موسيقى البيت من اجل القاعدة العروضية التي تقول ان تلك المقاطع يمكن ان تكون قصيرة او طويلة ؟ ويبدو انه خشى اذا هو تعرض لوقوع الارتكاز في تلك المقاطع ان يصطدم بمشكلة التوفيق بين اهمية الارتكاز على المقطع وجواز حذفه برمته فتخلص من المشكلة بزعمه ان تلك المقاطع لايقع عليها ارتكاز . وهو تخلص من مشكلة ووقوع في مشكلة ادق واكبر كما رأينا ـ لان تعليل جواز حذف تلك المقاطع ممكن ، اما تعليل انكار الارتكاز عليها ـ وهو مرتكز عليها فعلا ـ فهذا هو غير الممكن .. والدكتور مندور ينخدع بما يبعثه اطلاق الاحكام من ثقة واعتداد بالنفس ، وشعور بالاستقرار الكامل والاحاطة بموضوع الحكم تماما ، فيقول ان نواته تلك تتكون في الشعر العربي « اطلاقا » من مقطع طويل ومقطع قصير متجاورين .فليبين لنا اذن اين تقع هذه النواة في بحر الخبب في مثل قول شوقي « مضناك جفاه مرقده » ـ والتفعيلتان الاولى والثالثة كما نرى لاتحتويان على تلك النواة ـ الا يحق لنا بعد هذا ان نقول ان هذه النواة المزعومة لامعنى لها « اطلاقا » .

والدكتور ابراهيم انيس يسمي الارتكاز Stress بالنبر ويقول انه « نشاط في جميع اعضاء النطق » والمرء حين ينطق بلغته يميل عادة الى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ليجعله بارزا اوضح في السمع

« ١ » راجع « المجلة » عدد مارس ـ العلامة ب رمز للمقطع القصير والعلامة ـ للطويل والعلامة ١١ للارتكاز الاصلي ، والعلامة ١ للارتكاز الثانوي .

دار الآداب تقدم

عائدون

للشاعر العربي

يوسف الخطيب

الثمن ليرتان لبنانيتان

صدر حديثا

من غيره من مقاطع الكلمة ، وهذا الضغط هو الذي نسميه النبر » ١ ولكنه يختلف اختلافا اساسيا مع الدكتور مندور في اعتباره النبر ظاهرة لغوية لها قوانين محددة تصدق على المقاطع القصيرة كما تصدق على الطويلة بينما يعتبر الدكتور مندور ان الارتكاز لايكون الا على الطويلة وانه هو الذي يولد الايقاع٢ ـ والايقاع كما يعرفه ـ رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة لنسب ، وواضح ان هذه الظاهرة في الشعر تتمثل في المقطع المرتكز عليه ، فلننظر في البيت الذي استشهد به لنرى تلك المسافات التي تفصل بين تلك المقاطع ، وللايضاح نرمز للمقطع المرتكز عليه « وهو الذي تنتهي به النواة الموسيقية بالعلامة « و » وللمقطع الطويل غير المرتكز عليه ـ في راي الباحث ـ بالعلامة « ، » مع وضع نقطة تحت هذه العلامة اذا كان المقطع مما يقع عليه ارتكاز اضعف ، وللمقطع القصير بالعلامة « ـ » هكذا :

ـ و ، / ـ و ، ؛ / ـ و ، / ـ و ـ ؛ / . . / ـ و . / ـ و ، ؛ / ـ و ـ / ـ و ـ ؛ /

ومن هذا الرسم نرى ان المقطع الذي يحمل مهمة ابراز الايقاع في البيت نأي في الشطر الاول بعد مقطع قصير ثم مقطع طويل واخر قصير، ثم بعد مقطعين طويلين ومقطع قصير ، ثم بعد مقطع طويل واخر قصير ، وفي الشطر الثاني نأي بعد مقطع قصير ثم بعد مقطعين قصيرين ثم بعد مقطعين طويلين ومقطع قصير ، ثم بعد مقطعين قصيرين . ويبدو واضحا من هذا ان الظاهرة لاتعود على مسافات زمنية محددة النسب ، وتزداد المشكلة تعقدا لو نظرنا الى المسافات التي تفصل بين الظاهرة الاخرى وهي المقطع الذي يحمل الارتكاز الاضعف ، وعلاقة هذه المسافات بمسافات الظاهرة الاولى او الرئيسية والواقع ان مسالة الارتكاز الاضعف هذه لامعنى لها ! اطلاقا بعد ان بينا انه يمكن للمقطع الذي لاتؤثر في الايقاع ان يحمل ارتكازا اقوى من المقاطع الاخرى كالمقطع « خا » في « ارخى » . ومن هذا يتبين لنا ان التفريق بين ارتكاز اساسي وثانوي غلطة علمية ضخمة .

ولكن هل معنى هذا اننا نلغي اهمية الارتكاز في الشعر العربي او نقول بانه خال من الايقاع ؟ هنا نقدم بتفسيرنا للمشكلات التي اثارها الباحث فنتبه اولا الى ضرورة الاهتمام بالتفرقة بين لغات النحت ولغات الاشتقاق، والاولى تختلف عن الثانية في نوع المقاطع وطبيعتها الموسيقية واهميتها مفردة او داخلة في كلمات ـ ومهما بلغت قوانين علم اللغة درجة كبيرة من العموم والشمول فانها ربحت الا تطبق تطبيقا اعمى على لغة ما دون مراعاة المميزات الاصيلة لها ـ واذا كان الاوروبيون قسموا الشعر الى : كمي ، وارتكازي ، ومقطعي ، فليس من الضروري ان يحشر الشعر العربي في واحد من هذه الانواع ، واذا كان المقطع في تلك اللغات يتميز بانه طويل او قصير ، او انه يحمل ارتكازا او لايحمل ، او انه خال من الارتكاز فانه يتميز في العربية بانه يجمع بين معظم هذه الصفات ، ولذا فهو ـ منفردا ـ ليس له اهمية موسيقية ـ اما مجتمعا بغيره من المقاطع فهو يكون في هذه الحالة « وزنا » له اهمية موسيقية تظهر في الشعر بخاصة . فالفرق بين «كتب » و « كاتب » فرق « وزني » اما الفرق بين write, writer فهو فرق مقطعي . ومعنى ذلك اننا لانحس بان « كاتب » تتكون من توالي مقطع طويل مفتوح ثم مقطع قصير ثم مقطع مغلق وانما نحس بانها تساوي « فاعلن » اما writer فان الاحساس بموسيقيتها مرتبط ارتباطا كبيرا بالميزات الخاصة لمقطعها . ويظهر هذا الفرق واضحا في التقاء الحروف الصامتة الذي يقضي على خاصية « الوزن » في لغات النحت فالجملة « شرب الرجل » تساوي في الاذن العربية « فعلن فعلن » اما نظيرتها الانجليزية The man drank فهي تساوي عددا من المقاطع يتميز الاخير من بينها بانه « مقطع نحتي » يحتوي على اربعة حروف صامتة وحرف لين واحد . « وهذا النحت يتدفق تدفق السيل الجارف في لغة كيكرون وديمستنيس اما في لغة عدنان فانه قليل الاهمية لا يعتبر به ولا ينقوم منه قواعد » ١ واوزان العربية من الغنى بحيث يجد فيها الباحث ما يجزئه عن النحت والتركيب ... حتى انك لاتجد مايضارعها في سائر الالسنة ولو كانت سامية الاصل » ٢ . « والاذن الموسيقية تستطيع ان تقسم الكلام العربي بمجرد سماعه الى مجاميع من المقاطع ولو لم يفهم المعنى ، وفي الغالب تنطبق تلك المجاميع كما تسمعها الاذن الموسيقية على الكلمات ، فاذا سمع امرؤ ذو اذن موسيقية جملة عربية لايفهم معناها استطاع في غالب الاحيان ان يقسمها الى مجاميع من المقاطع ، كل مجموعة هي في الحقيقة احدى كلمات هذه الجملة ٣ . من هذا يتبين ان عدم اهتمام الخليل بالمقطع القصير لايكون مشكلة على الاطلاق فالمهم هو « الوزن » الذي يضمه هذا المقطع مع غيره من المقاطع وليس المقطع في

« ١ » ص ١٥٩ نشوء اللغة العربية للاب أنستاس كرملي ـ وقد نبه العقاد الى اهمية التفريق بين لغات النحت والاشتقاق في مقالات متفرقة .

« ٢ » ص ١١٣ اللغة العربية

« ٣ » ص ٩ الاصوات اللغوية ـ ابراهيم انيس

« ١ » ص ٩٧ ، ٩٨ من كتاب الاصوات اللغوية

« ٢ » مع ان هذا الاختلاف اساس كما قلنا فاننا نتجاوزه مسايرين لراي الدكتور مندور لنرى الى اين يقودنا ، وسنرى بعد قليل انه يعرض رأيا يتناقض مع هذا الراي .

دار الآداب تقدم :

قصائد عربية

للشاعر العربي

سليمان العيسى

الثمن ٣ ليرات لبنانية

صدر حديثا

ذاته ، اما اخذ اليونان المقطع كوحدة للكلام فلان شعرهم لايحس موسيقيا الا بالاهتمام بالمقطع في ذاته ، وهكذا الامر في كل لغات النحت . وادراك الخليل لتكون الشعر العربي من تفعيلات يتسق مع طبيعة اللغة العربية، فالتفعيلات ما هي الا مشتقات لغوية لكل منها وزن خاص ، وادراكها ادراك للكم والايقاع في آن واحد . والكم عدد ، ولكن العدد وحده لا قيمة له موسيقيا الا اذا اتخذ هيئة خاصة او ترتيبا معينا ، ونحن عندما نصفه بهذا نكون قد ادخلنا الايقاع في حسابنا ، ومن هنا تكون التفرقة بين الكم والايقاع تفريقا لشيئين منحدين ، وخلقا لمشكلة ليس لها وجود . وهذه التفرقة هي التي ضللت « اوالد » وامثاله ، وجعلته يقدم لنا طريقة خاصة تقف عند حصر مايحويه البيت من مقاطع مختلفة ، ولا يبصرنا بما فيه من ابداع . ولادراك طبيعة الايقاع في الشعر العربي نعود لسؤال ابن عبد ربه : لم تثبت الوتد ولا يدخل فيه الزحاف ؟ ونجد الجواب حاضرا : لان الوتد يشغل من التفعيلة الجزء الذي يميزها ويحفظ لها كيانها الموسيقي فهو صلب الوزن وبدونه يضيع معالم التفعيلة ، ونسأله مرة اخرى : وما الذي يميز الشعر عن النثر الموزون بالصدفة . فيجيب : الانشاد . ونسأله مرة ثالثة : « وما طريقة الانشاد » ؟ ولكنه لن يجيب هذه المرة ولن يجيب الخليل لانهما حسبا ان طريقة الانشاد ستظل في الاذن العربية الى اخر الدهر . واما حين نسألهما عن حكاية « النواة الموسيقية » والمقطع المرتكز وغير المرتكز عليه فانهما سيجيبان على الفور « النواة الموسيقية سرقة لاصطلاح الوتد المجموع ، والارتكاز وعدم الارتكاز طريقة عرجاء لادراك الايقاع في الشعر العربي » ويحمل عنهما الدكتور ابراهيم انيس عبء ايضاح طبيعة الانشاد فيلخصها في ثلاثة امور : « مراعاة التفعيلات في الوزن ، واعطاء النبر حقه من الضغط ، ومراعاة الانغمة الموسيقية » [1] واهم هذه الامور هو مراعاة التفعيلات لانهذا هو الذي يفرق بينقراءة الشعر والنثر، والاحساس بالتفعيلات سيتتبع الارتكاز على المقاطع التي تبرز معالمها ـ ومن هنا تتولد الايقاع ـ وليس معنى هذا ان نطلب من منشد الشعر ان يقطعه بلسانه كما نفعل على الورق بقلمه ، ويقرأ تفعيلات بدلا من ان يقرأ جملا لها معنى ، وانما عليه فقط ان يزيد من الارتكاز على المقاطع المنبورة بطبيعتها والمقاطع التي تبرز جسم التفعيلات .

بعد هذا نعرض للمثالين اللذين استشهد بهما الباحث وطبق عليهما قواعده الجديدة ، والاول بيت النابغة

« أمن آل مية رائح او مغتدي : عجلان ذا زاد وغير مزود*

وهو يفسر زيادة المقطع القصير « أ » على الشطر الاول دون الاحساس باي اثر لتلك الزيادة بالقيام « التعادل » ومؤداها « اننا نجد انفسنا بازاء ارتكاز على « آل » هو الارتكاز الشعري الاساسي في هذه المفصلة ثم بأي اثر لتلك الزيادة المقطع القصير « أ » على الشطر الاول دون الاحساس بقصر المقطع الطويل المفتوح « آل » التالي تمشيا مع مايشبه الاتجاه اللغوي الذي اشرنا اليه » .

هذا الاتجاه او الظاهرة هو تقصير المقطع الطويل المفتوح عندما يغادره الارتكاز الى المقطع السابق في مثل « مسمير» و « مفتيح »بتقصير « سا » و « فا » اللتين غادرهما الارتكاز الى المقطع السابق . ونحن نقول ان هذه الظاهرة لا علاقة لها مطلقا بالارتكاز ، فالارتكاز على ميم « مسمير » لايزيد عن الارتكاز على ميم « مسامير » . وهنا يظهر التناقض الذي اشرنا اليه سابقا في قول الباحث ان الارتكاز لايقع الا على المقطع الطويلفي حين انه هنا يعترف بوقوعهعلى الميم وهي مقطع قصير ، فاذا تركنا ميدان علم اللغة لنرى مقدار صدق هذا الزعم في الشعر وجدنا ان الارتكاز على المقطع القصير ضروريا في بعض الاحيان وبدونه نحس بان الوزن لايستقيم ، ويبدو هذا في بيت بشار مثلا :

لها عشر دجاجات : وديك حسن الصوت

وبهذا ننتهي الى ادخال المقطع الزائد في التفعيلة دون ان نغير من كمها الزمني شيئا . والباحث هنا يفرض علينا قراءة خاصة للشطر بقصير المقطع « آ » . ونحن ـ ابتداء ـ نرفض هذا الفرض لان الاذن لاتخمن من قبل انها ستسمع شطرا من بحر الكامل وان هذا الشطر فيه مقطع قصير زائد . هذا من ناحية ومن ناحية اخرى فلاننا نبهنا فيما سبق الى ضرورة الربط بين الكم والايقاع فهناك تفعيلات متساوية الازمنة ومع هذا فلا يمكن ان نضع واحدة محل الاخرى مثل « متفاعلن » و « مفاعلتن » ـ فليس المهم فقط هو ان نسوي بين ازمنة التفعيلة « أمن آل مي » وازمنة باقي تفعيلات الشطر ، بل الاهم من ذلك ان نحافظ ايضا على كيان التفعيلة التي هي في هذا البيت « متفاعلن » وبتقصير المقطع « آ » فيها سيبرز الارتكاز على المقطع « من » وبهذا يكون مع المقطع القصير قبله وتدا مجموعا حتى اذا تخطت الاذن المقاطع القصيرة ووصلت الى المقطع المغلق « مي » او « المزدوج » احست بوجود تفعيلة غريبة عن باقي التفعيلات هي « مفاعلتن » ، وبصبح وزن الشطر في هذه الحالة « مفاعلتن متفاعلن مستفعلن » ـ في حين ان الزيادة الزمنية يمكن ان تعوض بتطويل المقطع « را » قليلا وبذلك نسوي بين زمن التفعيلتين ولو بزيادة الازمنة والسكوت الخفيف بعد هذه التفعيلة ، لكي نستأنف الاذن سماع التفعيلة الاخيرة بصورة طبيعية . مع ملاحظة ان ذلك التقصير عيب كبير بالنسبة لشاعر كالنابغة ولو حدث لروى لنا ـ ولقد سمعت البيت من كثير من المنشدين فما لاحظت ان واحدا منهم يقوم بعمليه التقصير تلك .

والشاهد الثاني شطر بشر « امن الاحلام اذ صحبى نيام » الذي يحس الباحث ازاءه « احساسا لا بدفع » بانه ناب وثقيل على السمع وهنا ايضا يفرض علينا احساسه الخاص ليستدل من ذلك على ان « قواعد العروض » قد بنيت على منطق لايمكن ان يكفي لايضاح حقيقة الشعر وعناصره المركبة المتداخلة » وليستدل ايضا على مسألة « سمو الارتكاز من مقطع الى اخر » فهو يفسر نبو هذا الشطر بان المقطع الذي يحمل الارتكاز الاساسي « نل » مقطع مغلق اى لايمكن تقصيره ، وليس هناك مقطع اخر طويل قبله يمكن ان يسمو اليه الارتكاز ولهذا امتنع القيام بعملية « التعادل » . ونحن ـ ابتداء ـ ايضا نقول ان الشطر مسمساغ وليس فيه اي ثقل او نبو ولا نستند في رأينا هذا الا على ما قررنا « سابقا من الاذن العربية الموسيقية تميل الى الاحساس بالوزن لا بالمقطع في ذاته ، وهذا هو ماحدث في هذا الشطر فان الاذن قامت بما يمكن ان نسميه عملية «تفاعل او تنظيم جديد» فبدلا من التنظيم القديم «مفاعلين مفاعيلن فعولن» صنعت تنظيما اخر بعد ان زاد المقطع « أ » يتكون من :

فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
أمنلاء حـ	لامنذ صحـ	بينيامو

---

[1] « ا » راجع موسيقى الشعر فصل الانشاد والغناء ص ١٥٩ ابراهيم أنيس .

* أشارت السيدة ملك الى هذين البيتين في مقالها « حول اوزان الشعر الحر » .

والتفاعل او التنظيم الجديد ليس غريبا على الاذن العربية فكثيرا ماتقوم به وبخاصة في البحور التي تدخل فيها تفعيلة منتهية بمقطع قصير اي بحركة مثل « فاعلات مستعلن » فان الاذن تميل الى القيام بتفاعل جديد يتكون من « فاعلن مفاعلتن » ولعل السبب في هذا ان التفعيلة المنتهية بمقطع ساكن اشد وضوحا وتميزا وايقاعا في السمع من المنتهية بمقطع متحرك والمنشد لنصيدة شوقي :

حف كاسها الحبيب .. فهي فضة ذهب . يدرك هذه الحقيقة بوضوح .

هذا عن التطبيق الاول . اما عن التطبيق الثاني وهو ماجاء في مقال السيدة ملك « حول اوزان الشعر الحر » بشان انتشار « معاعيلن » في بحر الرجز فهو يشبه الى حد كبير ما رأيناه في حالة بيت النابغة .

والشاعرة ترى ـ بعد ان وجدت ان تفعيلة الهزج لم تأت الا مع التفعيلة المزحفة « متفعلن » ـ ان « تحويل متفعلن الى مفاعيلن ليس الا عملية تعويض بحيث نعود مرة ثانية الى كم التفعيلة الاصلية مستفعلن » .

واوضح اني استطيع ان اوجه السؤال الاتي لا بين الخلل المنطقي في كلام الشاعرة « اذا كانت الغاية من عملية التعويض هي الرجوع الى كم التفعيلة الاصلية فلماذا لانرجع مباشرة الى التفعيلة الاصلية نفسها ـ ولماذا تطلب التعويض هنا وجود تفعيلة جديدة مع انه يتم بوسائل اخرى ـ لم نعهد بينها هذه الوسيلة الغريبة ؟ » . هذا الاعتراض يرد على كلام الشاعرة ولكن مايهدم حجتها هنا من اساسها انها استخدمت « مفاعيلن » جنبا الى جنب مع التفعيلة الاصلية « مستفعلن » في قصيدتها « ذكرى جواد » حيث تقول :

الجرح جرحي ياجواد .. في جسمي الالم
الجرح جرحي ياجواد ... في قلبي النقم .

وبعد ذلك تحصى مقاطع « مستفعلن » و « مفاعيلن » لتستنتج انهما متساويان كميا ـ وبعد ان تقوم ايضا باحصاء الارتكازات وتجد انها ثلاثة في كل من التفعيلتين تحكم بان « مفاعيلن » اقرب من كل زحافات « مستفعلن » التقليدية اليها ، ويمكن بناء على نظرية الاحصاء هذه ان نستبدل « فعولن » « بفاعلن » لانها تساويهما كميا وبكل منهما ارتكازان وكذلك « مستفعلن » « بفاعلاتن » و « متفاعلن » « بمفاعلن » كما فعل الدكتور مندور في بيت النابغة . وبذلك تستحيل الاوزان الى خليط متنافر « لحاجات زمنية يحسها الشاعر » نسأل الله ان يدخلنا في زمرة الشعراء حتى نستطيع ان نفهم هذه الحاجات(١). ان الافكار الجديدة مفيدة وضرورية لتطوير عروضنا والاضافة اليه . وانا لارفض فكرة « التعادل » او « التعويض » او « الارتكاز » على بعض المقاطع المعينة في البيت ، ولكني ارجو ان نستغل هذه الافكار وغيرها ، ونتنفع بها كلما امكن ذلك دون ان نحاول ان نخلق منها نظريات لقلب نظام العروض العربي ، لاتحل مشكلة بقدر ماتسبب الكثير من الخلط والاضطراب والتفسيرات الخاطئة .

واخيرا اشكر الشاعرة الباحثة ملك عبد العزيز على تفضلها بمناقشة مقالي والترحيب به والثناء على الجهد الذي بذلته ، ولكن الثناء شيء والحقيقة شيء اخر ؟

القاهرة — **الحساني حسن عبدالله**

(١) تطبق الباحثة منهجا نفسيا في دراستها للعروض نترك مناقشته لفرصة اخرى .

التراجم في الكوك

(اذار)* في شهواته المسعوره
هائجة شريره
يسبح في بحيرة الدماء
يلتهم العيون والاشلاء
يغسل شاربيه بالدموع
بالحب .. بالامال .. بالربيع
ويزرع الاحقاد والصقيع
يطل في (كركوك) من جديد
في اعين الحمامة الحمراء
حمامة « السلام والاخاء »
حمامة جناحها السيوف
احداقها الرصاص
وريشها الحبال ... والحتوف
منقارها السياط والمناجل
انفاسها القنابل
من ياترى تقاتل ؟
لمن ؟ ومن ؟ تناضل ..

**

الحب .. والسلام .. والرغيف
ملطخ بالدم .. بالخريف
ممزق في الدرب مصلوب على النخيل
وقمر الجريمة الهزيل
يغمر بالاشعة الحاقدة السوداء
جمجمة لطفلة سمراء
تركلها الاقدام في انتشاء
ولم تزل خصلاتها ترف للمساء
ترسم درب عودة لبيتها المضاء
لامها .. للوالد الشغوف
ترسم تاريخا بلا حروف
تبني جدار الدم .. والنهار ..
والف عين مثلها هادئة بريئه ..
تغمرها بحيرة الخطيئه
تدوسها سنابك التتار
التتر الحمر الذين يسكرون
اقداحهم جماجم الاطفال
التتر الذين يرجفون
لو يلمحون اعين الرجال

دمشق — **رفيق الخوري**

* اله الحرب