2026 كانون 2 مجلة دراسات في الإنسانيات والعلوم التربوية العدد 12
January 2026 Journal of Studies in Humanities and Educational Sciences No. 12
Print ISSN 3006-3256 Online ISSN 3006-3264

قراءة عروضية معمقة في بنية التفعيلات الشعرية "البحور الصافية أنموذجاً".

م.م. عقيل عبد مسلم هاشم
كلية التربية-جامعة القادسية

هذا البحث محاولة لتقريب علم العروض إلى الطلبة، من خلال ربطه بالتطبيق الفطري الذوقي الحي، ورصد ما يعوق فهمه. فهو لا ينطلق من خلفية تربوية تقليدية تعتمد على التجريب وطرائق التدريس وأنماطها، بل من وجهة فهم عروض الشعر فهماً سمعياً صوتياً نغمياً، وتحليله كما يُقرأ ويُسمع ويُقطّع، لأجل بناء جسور بين المتعلم والنص العروضي دون تعقيد، أو تقيد بحفظ الأوزان وتفعيلاتها حفظاً نصياً، وما ينتابها من علل أو زحافات معروفة.

الكلمات المفتاحية : العروض، الفن، البحور الشعرية، النغم والموسيقى، الوحدات العروضية.

In-Depth Prosodic Reading of the Structure of Poetic Feet: The Case of Pure Meters

A.L. Aqeel Abdul Muslim Hashim
College of Education, University of Al-Qadisiyyah

Abstract

This research attempts to bring the science of prosody closer to students by linking it to instinctive, aesthetic practice and identifying what hinders understanding. It moves away from a traditional educational approach that relies on experimentation, teaching methods, and their patterns. Instead, it seeks to understand the prosody of poetry through auditory and tonal means. The analysis is conducted as the poetry is read, heard, and divided, aiming to build bridges between the learner and the prosodic text without complications or the constraints of merely memorizing meters and their feet as texts, along with the common flaws or irregularities.

Keywords : Prosody, Art, Poetic Meters, Melody and Music, Prosodic Units.

المقـدمــة:

تُعد مادة العروض من أكثر علوم اللغة العربية صعوبةً في التلقي لدى الطلبة، لاسيما مع تعقيد المصطلحات وتنوع البحور والزحافات. وبرغم وضوح القواعد النظرية في كتب العروض، فإن التطبيق العملي والتقطيع الإيقاعي يظل حاجزًا مشتركًا بين الطالب والموسيقى الشعرية. فالموسيقى الشعرية تعد العنصر الأهم في تفهم هذه الأوزان وإتقانها، فضلا عن العناصر الأخرى التي لها الدور الضروري في ضبط ومعرفة تلك القواعد الأساسية لهذا العلم. جاء البحث مقسماً على مبحثين، الأول تناول الاطار النظري العام لعلم العروض من حيث تعريفه، ونشاته، ومن هو أول من ابتكره، مروراً بمعرفة التفعيلات في البحور وما ينتابها من زحاف وعلة، أو كانت صحيحةً، بشيء من الايجاز لكثرة ما ذكره السابقون. وتضمن المبحث الثاني الاطار التطبيقي والعملي التحليلي بعد مدخل تمهدي قصير للمبحث، تلاه بيان الدور الضروري في ضبط ومعرفة تلك القواعد الأساسية لهذا الفن الإبداعي الفطري. وقد الحقت هذه الدراسة بخاتمة كتبت فيها أهم ما توصل اليه البحث من نتائج, من بعدها قائمة المصادر والمراجع التي افاد منها البحث، فضلا عن هوامش البحث.

مشكلة البحث: إن من بين أبرز الصعوبات التي يواجهها الطلاب أثناء التقطيع العروضي، هي عدم معرفتهم الإيقاعات والرموز الموسيقية لتلك الوحدات العروضية بذائقة سمعية صافية، وكيف يمكن لقراءة عروضية تطبيقية في بنية التفعيلات الداخلية أن تسهم في تبسيط هذا العلم وتسهيل تعلمه بيسر، لذلك يقعون في معضل

التقطيع الخاطئ، وعدم التمييز بين البحور إلا من جانب حفظ التفعيلات العروضية وأوزانها، وهذا أشد تعقيداً للمسألة من حلها.

أهمية البحث:

1. يقدم معالجة عملية لعقبة تعليم العروض دون الدخول أو الخوض في مناهج تربوية تجريبية.

2. يربط بين النظرية العروضية والتطبيق الحي على أبيات الشعر والعناصر العروضية الهامة.

3. يساعد الطالب والاستاذ في تجاوز العقبات التطبيقية المتعلقة بالإيقاع الشعري والتقطيع.

4. يُثري الميدان النقدي التطبيقي بمقاربة جديدة تجمع بين التحليل العروضي والجانب التعليمي العملي، وتيسيره بضبط المرتكزات الأساسية التي تكمن في فن العروض وذائقته الموسيقية.

أهداف البحث:

- تقديم قراءة عروضية تطبيقية جديدة في بنية التفعيلات الشعرية.
- تحليل نماذج شعرية من بحور متنوعة بطريقة تقطيعية مبسطة بعيدة عن التعقيد.
- رصد أبرز الأخطاء أو التعثرات الإيقاعية لدى الطلبة، وتدريبهم على كثرة التقطيع.
- اقتراح خطوات عملية لتجاوز هذه الصعوبات دون الدخول في أطر إحصائية وغيرها.

منهج البحث: المنهج التحليلي التطبيقي، وذلك من خلال تحليل الأبيات عروضياً، وبيان بنية التفعيلات، والزحافات، والعِلل، وما يرافقها من صعوبات لدى الطالب أثناء الدرس. والمنهج الاستقرائي الذي من خلاله نستخلص الصعوبات التعليمية عبر تتبع الأداء التحليلي على بحور شعرية عدة، لاسيما البحور الصافية منها.

المبحث الأول: تعريف علم العروض ونشأته.

مدخل إلى علم العروض

يُعدّ علم العروض من أبرز العلوم التي نشأت في أحضان الحضارة العربية الإسلامية، وقد وضع أُسسه الخليل بن أحمد الفراهيدي(رحمه الله) في القرن الثاني الهجري، واضعًا بذلك نظامًا دقيقًا لوزن الشعر العربي. كانت الغاية الأساسية من هذا العلم هي تمييز الشعر من النثر، وضبط الأوزان الشعرية بما يتماشى مع الذائقة الموسيقية العربية الأصيلة. ولما رأى الخليل ما أصاب الشعر العربي من خلل في مواطن كثيرة قام بها بعض الشعراء في أيامه؛ عمل على تدارك هذا الخطأ؛ حفاظاً على هذا الإرث العربي والانساني العظيم وما قد يصيبه في قابل الأيام[1]. لذا كان من الضروري وضع علم نافع يصون الشعر العربي ومعانيه من الانحراف والزلل، فكان علم العروض. والعروض انما هو خشبة توضع وسط البيت المبني[2] ، ويبدو أن توسطها في البيت له ميزة يجعلها تكون قوام البيت وتقويته أو استقامته، عندها يمكن القول بأن كلمة عروض فيها دلالة على ضبط الشيء وإقامته.

والعروض ميزان الشعر الذي به يعرف صحيحه من مكسوره، إذ هو علم يبحث فيه عن ضبط الأوزان والقوافي وترابطها، وكشف الفاسد منها، بعد تقويمها بصورة لا تخل بهيئة الشعر وأبياته، أي هو بمثابة ميزان توزن فيه الأشياء؛ لتخرج حسنة معتدلة صحيحة لا تعقيد فيها[3]. فهو يقوم على دراسة البنية الصوتية للأبيات الشعرية وفق أنماط محددة من الحركات والسكنات، إذ يتكون البيت الشعري من وحدات إيقاعية تُعرف بالتفعيلات، التي تُبنى من "الأسباب" و"الأوتاد"، وهي اللبنات الصوتية الأساسية في بناء الإيقاع العروضي والنغمي.

- **التفعيلة بين المفهوم العروضي والبنية الصوتية**

مفهوم التفعيلة: تعريفها وتكوينها

تُعرف التفعيلة في اصطلاح العروضيين بأنها الوحدة الإيقاعية الأساسية التي يُبنى منها البحر الشعري، وتتكوّن من تركيب منتظم من الحركات والسكنات. وقد اختار الخليل لها أسماءً مستعارة (مثل: فاعِلُن، مستفعلن، مفاعلتن) لتمثيل هذه التراكيب الصوتية، فهي تفعيلات مختلفة فيما بينها، لكنها متشابهة في أغلب رموزها، أي انها مولدة من بعضها بعضا[4]. وهذا التشابه بينها ربما هو أيضاً سبب من أسباب الصعوبات التي يقع فيها المتعلمون في بداية مشوارهم مع هذا العلم عند تطبيقه.

فالتفعيلة بتكوينها وايقاعاتها هي عنصر علم العروض وجماله؛ لأنها عموده الفقري بما تحمله من نغمات، وأجراس موسيقية، تجعلها صورة حية ذات أبعاد دلالية تضفي على البيت الشعري حساً موسيقيا ونغمياً غاية في الابداع الشعري ومعانيه. ومن خلال هذه الايقاعات والنغمات المتنوعة يتوصل المتعلم الى هذا العلم بسهولة، ولكن ان تنبه وأتقن وتتبع تغير هذه النغمات وايقاعاتها الممزوجة بالذوق الفطري أو السمعي لدى المتلقي. لذلك فإن الباحث لا يتفق مع بعض الباحثين الذين يرون أن تعلم العروض، أو فن التقطيع العروضي يتوقف على درجة ثقافة الآباء والأمهات مثلاً، ومدى تقبلهم للقضية العلمية، على الرغم من اعتمادهم على الطريقة الصوتية للتفعيلات.[5] وهي الأدق حتماً، إلا أن هذا الاجراء غير مجدٍ مع كثير من الطلبة؛ بسبب ضعف الذائقة الصوتية والنغمية لديهم، وأيضاً تفاوت مديات الذكاء والقراءة عند أغلب المتعلمين من الطلبة، وهم السواد الأكثر. وهذا كله لا يخرج عن الجهل أو الضعف الكبير في القضية الإملائية والنحوية عند أغلب المتعلمين.

ولعل التشابه بين التفعيلات وتداخلها في أغلب الأوزان، له السبب المباشر الذي يقع فيه المتعلم في عدم القدرة على التصنيف الصحيح للتفعيلة ونوعها، لاسيما في التفعيلات المولدة من التفعيلات الأصلية للأبحر الصافية. فالمقاطع والوحدات العروضية انما هي أصوات نغمية تتألف منها التفعيلات المتنوعة، لها نسق معين يختص بكل واحدة منها، فضلا عن الايقاع الخاص بها؛ لذلك لا يصلح الدارس لها، بل وحتى الشاعر نفسه أن يجيدها جميعاً مالم يكن ملماً بأغلب تفاصيلها[6]. وهنا كانت مشكلة عدم فهم العروض لدى من يعاني من صعوبته، فضلاً عن تعطل ملكة الذوق الموسيقي لدى أغلب الطلبة، وفقدان التتبع الصوتي والجرسي لأغلب التفعيلات الخليلية التي جهد الخليل(رحمه الله) كثيراً على تبسيطها؛ لعلمه بما ستؤول اليه أحوال الشعر وأبياته عند الأجيال القادمة.

إن إغفال النطق الصوتي الصحيح لدى الطالب قد أوقعه في غلط كبير ربما لا يمكن تداركه في الوقت القريب، فكلمة (الجهالةُ) مثلاً هي من منطوقات إظهار الجيم مع الألف واللام، كما هي في النطق الحقيقي، فإذا قلنا: وألْ / جها / له ، بدل "وَلْ / جَهَ ... / كأننا أضفنا صوتاً وحركةً للوزن حتماً ستخلان بالتفعيلة طولاً مما يصيب الوزن الشعري بالإرباك؛ فيقع الدارس في الغلط من أول خطوة ابتدأ بها، لكنها عندما تنطق "وَلْ / جَهَ ... / هنا لا تغير في وزن الكلمة، وكما أنه لا يؤدي الى اختلال في شكل التفعيلة وايقاعها في البيت الشعري. وعليه لابد للمتعلمين أن يكونوا على درجة عالية من الثقافة العروضية ومخرجاتها الابداعية من الوزن والموسيقى والتنغيمات الصوتية وأحوالها المتغيرة مع تغير التفعيلات وأوزانها المتنوعة[7]، والتي لها الأثر الفعال في صياغة ذائقة شبه فطرية تجعل متعلمي هذا العلم على درجة مناسبة من فهمه وإتقان أصوله الوزنية والصوتية؛ لأن التقطيع العروضي يحتاج إلى الدربة، والتجربة المتكررة على الاستماع الداخلي للنص وليس فقط حفظ القاعدة.

إن الجمع بين التقطيع الصوتي والرمزي في تعليم العروض يُعد خطوة فعالة في التغلب على صعوبة الإيقاع الشعري لدى الطلبة، إذ يساعدهم التقطيع الصوتي على إدراك البنية النطقية للكلمات، بينما يربطهم التقطيع الرمزي بالبنية الوزنية والتفعيلات العروضية كقاعدة ثابتة بالإمكان عدها قاعدة معيارية في حفظ التفعيلة ووزنها وحسب. مثلا عند أخذ التفعيلة (مُـفَـاْعَـلْـتُـنْ)، المعصوبة من الوافر، والتفعيلة (مَـفَـاْعِـيْـلُـنْ)، من الهزج، نلاحظ أنهما متساويتان برمزية الحركات، فالأولى رموز حركاتها هي:(/ / O / O / O)، أي متحركان وساكن، ثم متحرك وساكن، ومتحرك وساكن أيضا، أما الاخرى فرموز حركاتها هي:(/ / O / O / O)، فهي قد شابهت الأولى في حركاتها وترتيبها، وربما في وزنها أيضاً، وهنا يتحير المتعلم أيهما عند تقطيعها رمزياً(مفاعلتن)، وأيهما(مفاعيلن)، ولماذا الأولى(مفاعلتن)، والاخرى(مفاعيلن)، والعكس صحيح؟. هنا سيتحول الوافر مع العصب الى بحر الهزج مباشرة؛ لأن أغلب العلماء يرون ذلك جائزاً ولا عيب فيه[8]. إذاً يكون الخيار الصوتي الموسيقي الفيصل في حل هذه المشكلة لدى المتعلم؛ ليتعلم كيفية ضبط التفعيلات وأوزانها، فضلاً عن نمو قدرته الابداعية في معرفة جريان النغمات وتحديدها سمعياً قبل الحاجة مباشرةً بالاعتماد على

قاعدة وزن التفعيلة رمزاً، وتعطيل الذائقة السمعية الفطرية التي وهبها الله لجل الناس، مع قليل من التعب والجهد، والتعلم والتدريب مراراً على تلك الاصوات وايقاعاتها المرتفعة والمنحدرة نحو السكون.

وقد أحسن صفي الدين الحلي(ت 750هـ)، عندما وضع مقدمات بسيطة لبحور الشعر، ضبط فيها وزن وايقاع كل بحر على حدة, دون أن يخلط بين تلك الأوزان والتفعيلات، على الرغم من تقارب كثير منها في الوزن والحركات، وفي أغلب البحور الشعرية[9]، لاسيما الصافية منها- كما سيوضح ان شاء الله تطبيقاً في المبحث الثاني- وكذلك البحور المركبة بتفعيلاتها. وهنا نلاحظ صفي الدين الحلي لم يغفل تلك البحور ولا إيقاعاتها الموسيقية المتنوعة، بل هو حتماً ركز على الايقاع والجرس الموسيقي الصوتي قبل الوزن والرمز، وخير دليل على ذلك مفتاحه للبحر الوافر والهزج، فهو لم يساوِ بينهما نطقاً وشكلاً[10]، بل أعطى للأول(مفاعلتن)، وللآخر(مفاعيلن)، إلا عندما يصاب الوافر بزحاف العصْب؛ فإنه يسكن خامس التفعيلة(اللام)، وهذا وحده لا يكون دليلاً قوياً على ضبط المتعلمين للتقطيع في ضوء زحاف قد يقع في بعض الأبيات الشعرية التي تمر بهم، وربما لايقع في أغلبها. تبقى الحاسة السمعية الموسيقية هي الحل الأمثل لهذا المعضل وغيره، كما ستتضح - إن شاء الله - في المبحث التطبيقي التحليلي.

- **الزحاف والعلة: أثرهما في الوزن والإيقاع.**

كثيرة هي الزحافات والعلل التي تصيب التفعيلة في البيت الشعري؛ فتغير من وزنه. وهذه التغييرات هي عبارة عن مصطلحات قديمة استعملها العروضيون من قبل، وهي باقية الى الآن تدرس عند الشروع بدراسة علم العروض. إذ هي من أبرز العناصر أو التغييرات الخفيفة التي تطرأ على تفعيلات الوزن في الشعر، وأقول إنها خفيفة؛ لأنها تدل على خفة التغيير الذي يأتي على التفعيلة فيحولها من وزن الى آخر دون تشويه كبير لها. ولكثرة ما ذكرت هذه المصطلحات من قبل، حتى أصبحت معروفة ومطروقة في كل كتاب تناول علم العروض سابقاً، فإنني لا أريد الاطالة فيها؛ لكي أجنب القارئ والمتعلم لها الملل وطول السرد.

فالزحاف تغيير يختص بثاني الأسباب، وهو غير لازم، ويصيب البيت كله بلا استثناء، وللشاعر الخيار في استعماله أو تركه، فليس لزاماً عليه وجوده في أبيات القصيدة جميعاً، في حين أن العلة تغيير لازم تصيب الأسباب والأوتاد على السواء دون الحشو، في حين إن العلة إذا وقعت في بيت من قصيدة فإنها تصيب جميع أبيات القصيدة بلا استثناء.[11] وهما يقعان في أبيات القصيدة لا لتغيير شكلها أو وزنها، بل فيهما وزن وايقاع يلجأ اليهما الشاعر لغرض معين يقصده، وكما علمنا بأن القصد هو بمثابة روح القصيدة وأساسها.

يأتي الزحاف والعلة على نوعين، الأول هو المفرد الذي يصيب التفعيلة بتغيير واحد لا أكثر كـ(مسْتفعلن)، بحذف الساكن فتصبح(متفعلن)، والآخر هو المزدوج مثل(مسْتفعْلن) تصبح(متفعلن)، بحذف الساكن الثاني والرابع، وكذلك العلة فهي ايضاً نوعان: علة نقص مثل(مفاعيلن) بحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة فتصبح(مفاعي).[12] هكذا يكون عمل كل زحاف أو علة وبحسب نوعه وأثره عندما يدخل على التفعيلة وأجزائها، فهما لا يجعلان البيت الشعري مضطرباً أو نابياً، بل هما تغيير محبب يلجأ اليه الشاعر لبيان جمالية القصد والمعنى المراد في نفسه.

اذاً في النهاية لا تكون الزحافات والعلل في الشعر مصدر تشويه له، أو صورة سلبية تؤثر عليه قد يلجأ إليها الشاعر مثلاً للتخلص من الصعوبة في الوزن، أو لسهولة كتابة القصيدة وجريانها بسرعة، بل هي عناصر تؤدي الغرض المقصود لدى الشاعر في قصيدته عندما يرى هو تناسبها مع ما يقول ويعني بالقصيدة، ولذلك هناك زحافات وعلل اذا وقعت تكون لازمة في البيت أو القصيدة بحسب جريانها وحاجتها؛ لأنها تعد سائغةً ومن الذوق الجيد والمحبب لدى الشاعر، وكما أشار الى ذلك أبو العلاء المعري(ت: 449هـ)، بقوله:

وأكرمني على عيبي رجالٌ كما رُوي القريض على الزحــافِ[13]

ولاشك فإن هذه الزحافات والعلل كثيرة الوجود في القصائد، وهي معروفة ومشهورة لدى أغلب الدارسين، وهي متناثرة في كتب جليلة للسابقين، وأيضاً ذكرها الباحثون المتأخرون في مؤلفاتهم وبحوثهم القيمة، وانه جرت العادة بذم التكرار في الكتابة من جهة، ومن جهة أخرى يضيق البحث لسردها كلها بالتفصيل، فضلاً عن أهمية حفظها من قبل المتعلمين لعلم العروض، لاسيما المبتدئين الكرام من الطلبة؛ لذا عدم ايرادها جميعاً ليس من باب إهمالها - لا سمح الله - ولا لأنها غير ضرورية، بل من باب الاختصار والاكتفاء ببيانها في الدراسات السابقة لعلم العروض وأحواله من قبل الباحثين والدرسين لهذا العلم وتفصيلاته المتشعبة بكثرة.

المبحث الثاني: تطبيقات عروضية تحليلية في بنية التفعيلات الشعرية في القصيدة العمودية

تـوطئـة

تُمثّل القصيدة العمودية النموذج الأصلي الرائع والأبرز الذي تأسس عليه علم العروض؛ لذا نجد أن الرواد الأوائل كالفراهيدي رحمه الله قد نسج قواعده على أساس نظام الشعر العربي المحافظ على أصوله وأوزانه المتنوعة. الشاعر يلتزم بتكرار بنية التفعيلات ضمن بيتين متساويين: الصدر والعجز، ويكشف التحليل العروضي الدقيق الجرس النغمي الابداعي لهذه القصائد وعن البنية الإيقاعية الداخلية، وموقع الزحافات والعلل وما تضيفه من لون موسيقي للوزن، ومدى الالتزام بالتفعيلات الأصلية للبحر. وكما قيل أن الشعر العربي غنائي في أغلبه، فهو غنائي لا طربي، بل هو غنائي الوزن والايقاع والنغم المميز[14] وهو ما يتيح فهماً عملياً دقيقاً لما طُرح نظريًا في المبحث الأول، من أن الوزن والايقاع هما الفيصل في فهم العروض واتقانها نغمياً، وإيقاعياً موسيقياً يتذوقه المتعلم والمتلقي بفطرته وطبعه بسلاسة.

- **أهمية التقطيع العروضي في فهم موسيقى الشعر.**

سبق وأشار الباحث إلى أهمية التقطيع الذوقي أو الفطري الذي هو سبب نجاح المتعلمين لهذا الفن، وأعني بالفن، فن تعلم وزن الأبيات الشعرية وتقطيعها بالصورة الصحيحة التي لا تعقيد فيها مع وجود موسيقى الوزن الجرسي لتفعيلات البحور. وبذلك قد وردت إشارة من ابن جني رحمه الله (ت:392هـ)، إلى هذه الخصيصة الدقيقة التي تكون ميزاناً آخرَ لفهم تلك البحور بموسيقى وزنها ونغمها، إذ بيَّن ما للطباع والذوق الجميلين من أثر في تعلم هذا العلم الذي يوضح صحيح الشعر من رديئة الغث، بعيداً عن قواعده المتعارف عليها وحفظها.[15] وعلى هذا القياس ذهب أغلب العلماء والباحثين الى وجوب البدء بتعلم ودراسة البحور الصافية أولاً، ثم الشروع بعدها بغير الصافية، لكن هل هذا العمل يكفي لفهم التفعيلات وأوزانها المتنوعة؟ أم هو سهولة محدودة لابد منها لتذليل بعض العقبات العروضية لدى المبتدئين؟

إنه وإن بدأنا بالبحور الصافية التفعيلات، فلا يعد ذلك حلاً لكل عقبات وزن الأبيات الشعرية ومعرفتها؛ لأن كثيراً منا يبقى محافظاً على التعلم الكلاسيكي المعياري الذي يؤكد على الحفظ والتكرار لقواعد العروض، كحفظ الأوزان والتفعيلات الخاصة بكل بحر على حدة، وما يصيبها من زحافات وعلل وغيرها، وهذا أمر عقيم يؤدي أحياناً الى الملل وكره المادة؛ لأن بعض البحور وإن كانت صافيةً فإنها تكون صعبة التفعيلات، مثلاً عند بداية بعضنا فيها، إما لطول التفعيلات ووزنها وامتداد نفسها، وإما لضعفٍ في كتابتها عروضياً وصوتياً، مما يؤدي الى استهجانها والنفور منها. والأمر هنا يتوقف على زيادة أو نقصان ببعض الحروف داخل البيت الشعري ليستقيم وزنه وصوته، وهو ما أكده العلماء من ضرورة الكتابة العروضية بدقة وتحديدها بأن ما ينطق باللسان يوزن، وما لا ينطق لا وزن له ولا موسيقى.[16] فضلا عن تقسيم الجمل وتفعيلاتها على نسق منتظم نغمياً.[17] وعليه يكون الوزن وخفته داخل جو التفعيلات ونغماتها الحكم في تحديدها صوتياً وانسيابياً بحسب الأذن الموسيقية المميزة للنغم المتذوقة له.

فمثلاً تقديم البحر الكامل - على الرغم من عذوبة تفعيلاته وجمالها- في أكثر الكتب المنهجية يصيب الطلبة بردة فعل غريبة تنتج في النهاية صعوبات كثيرة في بحور لاحقة، فطول التفعيلة (مُتَفَاْعِلُنْ) وامتدادها بنفس عميق مع صوت للحركات المتنوعة يؤدي الى زيادة في الوزن والنغمات، وهو بدوره يكثر من إيقاع التفعيلة، صعوداً ونزولاً. فلو أخذنا بيتاً أو بيتين للشاعر جرير (ت: 114هـ)، حين يقول:

فَـارِجِـع إلى حَـكَـمَـي قُرَيشٍ إنَّـهُـم أَهـلُ النُبُـوَّةِ وَالكِـتـابِ المُـنـزَلِ[18]

هذا البحر جاء بتفعيلات متشابهة كلها(مُتَفَاْعِلُنْ)، على نسق واحد في كلا الشطرين، والتفعيلة المتكررة سبب السهولة، وهو من البحور السهلة المناسبة للطلبة من حيث الإيقاع والبنية النغمية، لكنه ربما يمرَّ بما يصيبه من علل، تغير من شكل التفعيلة والحركات، وهنا يصعب على الطالب معرفة ذلك التغيير بسهولة لو أنه اعتمد فقط على نوع التفعيلة وحفظها. فهذا البيت مثلاً تكون تفعيلاته بالشكل:

مُتْفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتْفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتْفَاعِلُن

تلاحظ فيه ومن خلال كتابته عروضياً النفس الذي يطول صعوداً في مكان وينزل في مكان آخر، فإذا تم إغفال النطق الصوتي الصحيح لدى الطالب في كلمة ما دون حذف هنا، أو أنه تجاوز النطق الموسيقي للكلمات

عروضياً؛ فإنه حتماً سيقع بالغلط دون أدنى شك في ذلك. لاسيما إن وقع زحاف أو علة ما. فالإضمار مثلاً أحياناً يصيب كل البيت فيحوله من وزن الى آخر يوهم المتعلم بأنه دخل في بحر غير الكامل؛ بسبب تغير شكل التفعيلات وصوتها بتسكين الحرف الثاني من التفعيلة لتتحول من (متفاعلن) الى (مستفعلن) القريبة بالرموز من (مـتْـفاعلن)، الساكنة التاء إضماراً، وهنا سنخرج من الكامل توهماً وكأننا في بحر الرجز الذي كل تفعيلاته (مستفعلن)، كقول عنترة:

إني امرؤٌ من خير عبس منصبا ... [19].

أي:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن ؟

إنمرِؤن / من خيرعب / سمنصبن

فالذي يأتي بمجرد حفظ التفعيلات وأوزانها، ويعدهما للحفظ فقط دون تلمس الفروق النطقية والتنغيمية لكل بحر، فإنه لا محالة يقع في الخلط بين البحور وتفعيلاتها، وقعةً لا فهم معها ما البحور وما هي أوزانها، فهو كحاطب ليلٍ، ليس من نصيبه غير الوهم. بهذا لابد من الابتعاد عن البحور الصافية، المتشابهة ببعض التفعيلات فيما بينها؛ إذ لا يصح الابتداء بها للطلبة أول الأمر. وبذلك ينصح الباحث بعدم تقديم البحر الكامل، وجعله أول البحور الشعرية تعليماً للمبتدئين؛ لما تقدم ذكره من عثرات لدى المتعلمين الجدد لعلم العروض. وإنه ليس فيه الاضمار الموهم للطالب، بل فيه أيضاً ما يكره فيه كالخزل، وما يحبب كالوقص، فضلا عن استطالة تفعيلاته أحياناً، كامتداد(متفاعلن) الى (متفاعلاتن)، كما في مجزوئه المرفل[20]. وغير هذه من عناصر عروضية تصيب هذا البحر؛ تجعل منه متشابك الأحوال والتفعيلات أحياناً، تذهب بفكر المبتدئين، لاسيما الحفظة للنص أنه غيره.

إن التقطيع العروضي وسيلة هامة لإثبات نوع البحر ومعرفة تفعيلاته، شريطة تلازمها مع النغم الموسيقي الخاص بكل بحر، الذي يجب على كل متعلم اتقانها، وهذا الاتقان يبدأ من التنغيم السلس المتدفق مع جريان التفعيلات العذبة السائرة على توالي الحركات والسكنات داخل الوزن الموسيقي للبحر، فلكل بحر من البحور جريان مستقل ربما يكون متدفقاً بسرعة مع تنغيماته الجرسية المسرعة، كبحري الرجز والبحر السريع الذين يمتلكان من سرعتهما ما لم يمتلكها بحر آخر من البحور، لكن مع فارق صغير بينهما، هو أن السريع يقطع جريانه السريع بتفعيلته الأخيرة (فاعلن)، في حين يبقى الرجز مستمراً مسرعَ الجريان من تفعيلته الأولى وحتى نهايته، على وتيرة واحدة، ونغم متسلسل الايقاع؛ لذلك تراه يروق لكثير من الشعراء الرُّجّاز الذين يميلون الى هذا اللون من الشعر. وهذا كله من صفاته التي أبرزها خفته في الوزن، وسهولة قيادته لأي غرض من أغراض الشعراء، وأيضاً قابليته لسبك كل ما يجول في خواطر الشعراء من الحكم والوصايا، فضلاً عن سهولته في تبيان القضايا التعليمية لمختلف الشرائح[21]. كما جاء في كثير من الشروح والدروس العلمية التي تناولها العلماء ببحر الرجز؛ لسهولته، وأيضاً لسلاسة تفعيلاته الجارية بنسق سهل.

فمثل هذا البحر وغيره يجب أن يُبتدأ بها للتعلم؛ لأنها بحور تناسب الذوق الفطري الأول لكل انسان بسهولتها، والناس تعلموا أن يبدأوا بالسهل ويميلون اليه، فلا بد من تعلم البحور الصافية بما تمتلك من نغمات سلسة الجريان، بإيقاعات متناسبة المستوى، مترابطة الصوت، لاسيما البحر الوافر الذي له صفاته المرنة - نغماً وايقاعاً- وجريان موسيقي جميل، ينساب مع حركة التفعيلات وأوزانها الغنائية السهلة، والمستساغة لأكثر المتذوقين للشعر وعذوبته الجارية مع الفطرة التي تميل لجرس التنغيم الصوتي السهل. ولا ننسى أن الطريقة الغنائية (النغمية) هي أحسن وأيسر الطرائق العروضية لتحديد بحور الشعر، والخليل نفسه يشير الى النغم وخصوصيته في اللغة، لاسيما في الشعر ووزنه، عندما وضع لكل كلام صورته الخاصة به، فأكد على صوتية كل وزن بنغمه الخاص والملازم له لا يختلط مع غيره من النغمات، أو الإيقاعات المتغيرة بتغير الأصوات وأوزانها داخل الكلمة أو التفعيلة نفسها، فهو يرى أن الصوت اللفظي في العربية له لحنه الخاص الذي يميزه من لفظ الى آخر.[22] وهذه الحال تنطبق حتماً على التفعيلة نفسها، كما أنه يميزها لفظاً وصوتاً ونغماً غنائياً عن غيرها من التفعيلات العروضية الأخرى للبحور. عندها يكون لكل تفعيلة صوتها ووزنها الذي بنسق واحد مع بقية التفعيلات داخل البحر الواحد، وهذا النغم والوزن لا يختلف فيما بينها، حتى يكاد يكون حبلاً مستقيماً متصلاً بالإيقاع والوزن الموسيقي الذي يسهم بتقسيم الأبيات عروضياً وبتقطيع صحيح، يعتمد فيه المتعلم على ما لديه

من ملكة وفطرة تجعله قادراً على إتقان عملية تصنيف كل بيت يقع أمامه لينسبه.[23] وهذا يعتمد على نباهته، وسرعة انتباهه وفطرته السليمة الذواقة المتلمسة لسحر القوافي وأوزانها الموسيقية العذبة.

لا ريب أن الحس الموسيقي، والأذن الايقاعية المرهفة في النغمات وتلمسها الجيد، فضلاً عن الدربة والممارسة الصحيحة للتقطيع العروضي، يوصلان الى ما لا يمكن الوصول اليه من نتائج سريع في فـك شفرات القصائد والأبيات الشعرية وإن استعصت على أحد، لذلك عندما تقع على قصيدة من البحر الوافر الجميل بتفعيلاته (مفاعلتن) المتناسقة صوتاً، المملوءة بالنغم المتسلسل، السلس بوزنه، الواضح بجريانه، الهادئ بنسماته النغمية، فانك حقاً ستلاحظ ما له من جذب للروح، وخفة على الأذن، وليونة في بناء تفعيلاته الموحدة شكلاً ولفظاً. لذا لم يكن الخليل رحمه الله دارساً للغة العربية وتفرعاتها فقط من خلال اصولها واشتقاقاتها لاعتبارات عقلية فقط، وانما هو كان مراعياً للقضية الفنية التي تدرك في الحس والذوق والفطرة، لاسيما نظرته للعروض وكيفية ايجادها بقواعد فنية وذوقية رصينة لا يشوبها خلل أو ضعف.[24] وعليه لا يرى الباحث بدّاً من تلمس تلك الصور الجميلة والنغمات المنسابة في تلك البحور السهلة، وسيلة للتعلم والبدء بها، كما هي الحال في بحرنا (الوافر) الذي لا يمكن التفريط به وتركه متأخراً أو تقديم بحر عليه لإيصال الفهم للطلبة بطرائق أيسر عليهم من بحور صعبة قد يملونها في بداية مشوارهم العروضي الطويل.

- **نظرة على الإيقاع والبنية النغمية في بحر الوافر.**

تقدم الكلام عن هذا البحر بشيء من التفصيل في بنية تفعيلاته، والآن يتم التعرف على بعض صفاته من خلال بعض النصوص الشعرية التي تبين جمالية الوافر من خلال أنغامه الراتبة.

قال أبو الطيب(ت: 354هـ): إذا غامرتَ في شرفٍ مرومِ ** فلا تقنعْ بما دونَ النجومِ[25]

فهذا البيت من الوافر الذي تنساب تفعيلاته مع أوزانه الجميلة التي قصدها الشاعر لإيصال المعنى المراد، فاختيار الشاعر لهذا النغم لم يكن اعتباطاً أو صدفة، بل ساوى فيه بين الأوزان والمعاني من حيث جريانها معاً دون تقطع للنغم الموسيقي المتدفق، وترابطاً مع المعاني المرادة في نفس الشاعر، المتسلسلة نغماً مع إقدام الموت، الذي لا ينتظر شيئاً إذا قدم، أو أنه جاء بنغمات موسيقية تجري مع جريان وإقدام الفرس في مغامرته وسيره. كأن هذا السير مستمر لا ينقطع مادام نغم وصوت الموت قد جاء، ولا يقف الا عند وقوعه وانتهاء جريان الفرس أو المهر وصولاً الى غايته المنشودة التي قصدها وهو القتل والموت.[26] فنجد فيه تناسباً بين وزنه وبين الموضوع المقصود لدى الشاعر، فتفعيلته (مفاعلتن) لينة مرنة تصلح لكل غرض تقريباً، وكأن سرعة الوزن جاءت مع سرعة المعنى المراد متساويةً، أي سرعة المغامرة مع سرعة الموت.

إذا غامر / تـ في شرفن / مرومي فلا تقنع / بما دون / نـ جومي

مفاعلْتن / مفاعلتن / مفاعل مفاعلْتن / مفاعلْتن / مفاعل

إن البحر الوافر وبما يمر به من أحوال على تفعيلاته وأوزانه يكاد يكون بحراً مستقبلاً لكل أحوال الشعراء، وكأنه ولد ليصلح لهم ولأغراضهم المختلفة؛ لسهولة انبساطه، وليونته بما تحمله تفاعيله من رخاوة وامتداد صوتيين مناسبين لتلك الأغراض. فهو كما وصف بأنه أكثر البحور اطاعة للوزن والمعنى، فيه تنظم كل الأغراض، وله صفة غنائية موسيقية عالية؛ لما يحمله من نغم عذب، وموسيقى شجية طاربة، حوى كل غرض ومعنى بسهولة ويسر.[27] وهذا جعلة أكثر استعمالاً وقبولاً لدى الدارسين والمتعلمين على السواء؛ لنفوذه للقلب مباشرة من خلال تفاعيله الجميلة السهلة، وطربيته الغنائية الهادئة، فضلاً عن استيعابه للأغراض كافة.

ومنه قول الشافعي(ت: 204 هـ): دَعِ الأَيّامَ تَفعَلُ ما تَشاءُ ** وَطِب نَفساً إِذا حَكَمَ القَضاءُ[28]

مفاعلْتن / مفاعلتن / مفاعل مفاعلْتن / مفاعلتن / مفاعل

دع لأيا ـ م تفعل مـا ـ تشاءو وطب نفسن ـ اذا حكمل ـ قضاءو

وَلا تَجزَع لِحادِثَةِ اللَيالي ** فَما لِحَوادِثِ الدُنـيا بَقـاءُ

إذا ما كُنتَ ذا قَلبٍ قَنوعٍ ** فَأَنتَ وَمالِكُ الدُنيا سَواءُ[29]

إذا ما كن - تذا قلبن - قنوعن ** فأنت وما – لكد دنيا - سواءو

مفاعلْتن / مفاعلْتن / مفاعل ** مفاعلْتن / مفاعلتن / مفاعل

فالعذوبة والسرعة، والسهولة وتدفق تفعيلاته جعلت منه بحرا سهلاً، يتقبله الدارس أكثر من غيره من البحور؛ لذلك يرى الباحث بوجوب الابتداء به أولا للمتعلمين الجدد لمادة العروض؛ ليكسبهم طريقة يسيرة لإتقان هذا الدرس بإذن موسيقية صافية، ويعلمهم على كسب الخبرة في ضبط طريقتي (الصوت النغمي والوزن للتفعيلات)، ويشجعهم على تقبل البحور الاخرى رويداً رويدا. وهذا الأمر يجعلهم محبين لهذه المادة، لا يداخلهم الخوف أو الملل منها إذا ما هم ابتدأوا فيه، ومن ثم البحور المتبقية بحسب هذه السهولة والمرونة، بحراً بحرا. ولا يرى الباحث داعياً لتغيير أو تحويل بعض التفعيلات في البحور الصافية الى غيرها؛ لأن ذلك يصيب الطالب بالإرباك والخلط بين التفعيلات المتعددة، وهذا الأمر يشوش فكره حتى إذا قطع بطريقة صحيحة؛ لأن كثيراً من الدارسين يستسهل استعمال تفعيلة مكان اخرى بحسب خبرته وصحة ما يستعمله، لكن الطالب والمبتدأ تشتبه عليه بعض الأمور في التطبيق، فيقع بالمحذور دون أن يعلم أنه قد وزن البيت صحيحاً، لكنه نسبه غلطاً؟ لذلك لا داعي -مثلاً- بجعل وتحويل تفعيلة الوافر(**مفاعلتن**)، **بعد اسقاط سببها الخفيف** من آخرها فتصبح(**مفاعل**)، الى (**فعولن**) المساوية لها بالحركات! نعم هي كذلك تكون مساوية لها؟ لكننا فقدنا منها شيئاً هاماً بتحويلها الى شكل غير شكل التفعيلات الاصلية للبحر الصافي التفاعيل، ألا وهي موسيقاه وصوتها النغمي الخاص بالوافر، من (**مفاعل**) ذات الصوت الممتد(مفاااااعلتن) الصاعد في النفس، الى الصوت المنخفض القصير(فعوولن)، وهو وضع حتماً يخل بفطرة وذائقة المتلقي من جهة، ومن جهةٍ اخرى انما هو تغيير وخلط لتفعيلات بحر صافٍ بتفاعيله العذبة شكلاً وبنيةً، وهذا أمر لا داعي لإقحامه في بحر أساساً يسمى صافياً؛ فلماذا نحرف ونغير بتفعيلاته المتشابهة المتوازنة لفظاً ولحناً؟؟. والأمر ينطبق على بقية تفعيلات البحور الصافية الاخرى حين تغييرها الى تفعيلات تختلف عن بقية التفعيلات المتشابهة ضمن البحر والواحد. وكما في تفعيلة الكامل (**متفاعلن**) (/// O // O) **حين تصاب بالقطع، وهو** حذف آخر الوتد المجموع، مع اسكان ثانيه لتصبح (**متفاعلْ**) (///O / O) **فتُحول عبثاً وصعوبةً على الطلبة** الى (فعلاتن) (/// O / O) المساوية لها بالحركات ليس إلا؟؟، وهناك غيرها من التغييرات في التفعيلات كثير يضيق البحث عن سردها جميعاً.

ولابد من الاشارة الى أن ما للبحور الصافية من يسر ومرونة تجعل المتعلم ملزماً بأن يبدأ مشواره العروضي منها، فبعد الوافر يأتي الرجز الأسرع وقعاً وأخف جرياناً لساناً وسمعاً:

في أبحر الأرجاز بحرٌ يسهل ** مستفعلن مستفعلن مستفعلن

يقول أمير المؤمنين(عليه السلام): **أنا الَّذي سَمَتني أُمي حَيدَرَه ** ضِرغامُ آجامٍ وَلَيثُ قَسوَرَه**

متفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

عَلى الأَعادي مِثلَ رِيحٍ صَرصَرَه ** أَكيلُكُم بِالسَيفِ كَيلَ السَندَرَه[30]

متفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن

فهو بحر خفيف الاستعمال، ولكثرة مرونته وسرعته صفات جعلت منه بحراً يدخل في استعمالات وأغراض عدة، تكون سهلة لآراء الشعراء وتوجهاتهم وأمزجتهم المتغيرة. وأهم غرض يؤديه هذا البحر، هو الغرض التعليمي والتوجيهي السريع الذي يحث فيه الشاعر أو الكاتب على الاهتمام به والأخذ منه بدقة. ومن صفاته وسهولته في فهم المعنى بيسر؛ نراه يستعمل مرة تاماً، واخرى مجزوءاً.[31] فهو بكلتا الحالتين لين في احتواء المعاني، وسهل في ايصالها للمتلقي في أغلب أحواله.

ويأتي بعد الرجز، بحر الهزج الذي يتميز بقصر تفعيلاته الجميلة الصافية بصوتها، ذات النفس البسيط والنغم الموسيقي المحدد بتفعيلتيه اللينتين(مفاعيلن - مفاعيلن)، اللتين تبدآن بانطلاقةٍ سريعة ثم وقف مباشر عذب، لا صعوبة ولا طول فيهما يميل لمد التفعيلة بلينٍ متوسط في هذا البحر السلس جداً.

على الأهزاج تسهيلُ مفاعيلن مفاعيلن وهذا البحر سهل غض، لا شيء يشوبه في صوته أو تقطع في موسيقاه، وكثيراً ما يدل على البهجة والسرور، وحسن الكلام.

هزجنا في أغانيكم وشاقتنا معانيكم[32]

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ولهذا البحر عذوبة صوتية ونغم متناسق جداً حتى فيما يصيبه من بعض الزحافات العروضية، كزحاف (الكف). ذلك الزحاف الذي إذا وقع فيه لا يكون إلا حسناً جميلاً[33]، إذ لا يغير في صوته ولا في نغمه الغنائي الهادئ العذب إلا في صوت تنوينه (أون) لتتحول تفعيلته الى (مفاعيلُ)، الأكثر تناسباً مع نغمه الغنائي، الساري بلطف وحسن.

يقول الفند الزماني(ت: 92 ق هـ): **صفحنا عن بني ذهلٍ ** وقلنا القوم إخوان**[34]

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ومن بعد الهزج نصل الى بحر الرمل، ذلك البحر الواسع الصوت والتنغيمة الطويلة بشيء من المدِّ البسيط في نهاية تفعيلته(فاعلاتن)، وكأن نبر تفعيلته في النهاية يُجرُّ بنفس مرتفع بعده انقطاع سريع:(فاعلاااااتـنْ).

ومفتاحه الذي عرف به هو: **رمل الأبحر يرويه الثقاتُ **** فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**

وبما أنه بحر يوصف بالرصف والتناسق بين تفعيلاته المتتالية؛ فهو اذاً بحر عميق الصوت والتنغيمات المتتابعة فيما بينها، فتفعيلته تبدأ أولاً بالصعود وكأنها هكذا(فاااا ..)، أو(فَعِـلاااااتن..)، ثم بنزول بسيط فيه شيء قليل من اللين، ثم صعودٌ آخر(لاااا ..)، ثم وقفٌ رابط بين الصعود والانخفاض الموسيقي يكون فيه إحكام التفعيلة صوتاً ونغماً متسقاً مع النبر الخاص بالبحر عند نهايات تفاعيله الست المنتظمة كحبل متصل واحد. أي كما وصفه ابن جني على لسان الخليل(رحمه الله)، انما هو بحرُ ضُم بعضه الى بعض كرمل الحصير المنسوج المتناسق من بدايته ولآخر جزء منه.[35] أي هو يجري بأنغام مستقيمة وزناً ولحناً بتناوب وايقاع متساوٍ تأتلف فيه وحداته ونبراته النغمية.

قال اسماعيل صبري(ت: 1923م): **أيُّها البلبلُ هيَّا غنِّ لي ** إن خيرَ العيشِ ساعاتُ الهنـا**[36]

فاعلاتن فعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فهذا النسق المنتظم بين الوحدات العروضية؛ جعل صوته وايقاعه النغمي في تفعيلاته وشكلها المتغير برغم الحذف من العلل والزحافات واحداً متناسقاً ومتميزاً لا عيب فيه، كما في الخبن مثلاً، فانه وإن ينقل (فاعلاتن) الى (فعِلاتن) فإنه يبقي الصوت والموسيقى متحدين بنفس الرمل وسرعته المتتالية بجرس قريب لا يشوبه نبر خشن، ولا صوت يخالف الذي يسبقه إيقاعاً ولحناً، بل ربما هو أمر يستحسن وجوده في حشو الرمل، ولا ضرر فيه في الوزن والايقاع يذكر، وكذلك (الكف) االذي هو يجعلها(فاعلاتُ)، أيضاً من جماليات هذا البحر؛ لما فيها من صوت ونغم مساوٍ لـصوت (فاعلاتن) بالخفة وعدم استهجانه،[37] وهذا كله بسبب لين الصوت العروضي للوحدات الرملية التي لا تنافر بينها أينما وجدت، كما هو في تقارب فاعلاتن من فعلاتن فيه.

والبحر الذي يلي الرمل من حيث السهولة والتعلم، هو المتقارب الذي أتت تفعيلاته بنغم وايقاع ثقيلة بعض الشيء، بوقع مستقر اللحن يتداخل بعضه ببعض. وهو أيضاً من البحور السهلة المناسبة للطلبة من جهة (الإيقاع)، فالإيقاع يكاد يكون بصوت مستقر قوي؛ لأنه التفعيلة المتكررة أربع مرات بأربع، جعلت منه بحراً ذا نفس عميق وقوي الوقع. فهو يمتاز بأنه يميل الى النغم الحماسي العنيف في إعطاء المعنى صورة حماسية شديدة، لكن بنغم ايقاعي محبب، يناسب ما يريد الشاعر ايصاله للمتلقي بإيقاع مؤثر.[38] فلا تكون شدته غير مرغوب فيها، بل هو في نغمته المطربة بثبات يعطي لحناً مطولاً يكون أثر وقعاً على القلب تحبه النفس وتألفه.

وعنه قال صفي الدين الحلي: **عن المتقارب قال الخليل **** فعولن فعولن فعولن فعولن**

ولا يرى الباحث موجباً لتأخير هذا البحر، وجعله في النهاية عند تعليم الطلبة، كما يفعل بعض الدارسين للعروض؛ لأنه من جهة بحر صافٍ وله ميزته المتمثلة بنفسه الطويل الذي تنفتح فيه تفعيلاته المترابطة صوتاً ولحناً، ومن جهة اخرى استعماله في الأغراض الحماسية والمثيرة للعزم والحركة؛ لذلك كانت هذا الصفات التي يحملها سبب السهولة والحفظ لأوزانه، ونغماته المحببة.

قال الجواهري (ت: 1997م): **فِـــدَاءٌ لـمـثـواكَ مـن مَضْجَـعِ ** تَـنَـوَّرَ بالأبـلَـجِ الأروَعِ**

فعولن فعولن فعولن فعل فعولن فعولن فعولن فعل

كـأنَّ يَدَاً مِنْ وَرَاءِ الضَّرِيـحِ ** حمراءَ مَـبْـثُـورَةَ الإصْـبَـعِ[39]

وأيضاً للشعراء فيه غرض هام جداً يستعملونه للتعبير عن انزعاجهم ونفورهم من أمر ما وقع أو لم يقع بعد. فهو يستعمل للحث على العنف والرد عليه بصورة أشد عنفاً وحماساً؛ لتحقيق الهدف المراد.[40] إذن هو بحر عميق النفس، شديد الوقع، صلب الوزن والايقاع، كل ذلك جعل منه بحراً متميزاً بنغماته بين البحور الصافية الاخرى؛ لما يحمله من الوحدات العروضية ذات الرزانة الايقاع واللحن، وفي الوقت نفسه يكون محبباً في الحفظ سهلاً عند كثير من المتعلمين حين يتناولون صوت ونغم تفعيلاته الشجية الملهمة للنفس العربية الثائرة.

يقول امرؤ القيس(ت: 540 م)، في احدى روائعه:

بِأيِّ عَلاقَـتِـنا تَـرغَبـونَ ** أعَن دَمِ عَمروٍ عَلى مَـرثَـدِ

فَـإنْ تَدفِنوا الداءَ لا نَخفِهِ ** وَإن تَبعَثوا الحَربَ لا نَـقـعُـدِ[41]

فالملاحظ هنا على الشاعر أنه يتوعد الطرف الآخر، وبأي طريقة يريدون أن يقابلهم ولا يعنيه هنا سوى المقابلة والحرب والقتل دون غايته المنشودة، إذ هو يحاورهم بقوة وشدة، وهو على استعداد للمواجهة والعنف الذي تطيح به الرؤوس. لذا نجده اختص ببحر ثابت الوزن والايقاع، قوي النغم في الحرب، سلسل الفهم في الرد، ومن أحسن نغماً وموسيقى من المتقارب الذي يضرب بتفعيلاته وأوزانه أبواب القلوب ويهز جدرانها.

أما البحر الكامل فهو بحر سداسي التفعيلة، له نفسه الخاص الذي يكون فيه صوت الوحدات العروضية ممتداً ببطء، يرتفع بسرعة بنغمته، ثم تنخفض بسرعة ويسر في نهاية صوت التفعيلة (متفاعلن - متفاعلن ..)، التي تبقى على وتيرة واحدة وثبات، تناسب هيئته وهيبته لا كجريان نغمات بعض البحور- المتقطعة أو السريعة - وهو ما أهله أن يكون بحراً عذباً، جريان نغماته متوازن تطرب له الاذن الموسيقية بسهولة، بمجرد أن تسمعه، إذ لا يمكن لمن ألف موسيقاه أن يضعه مع الرجز.[42] كما يقع في ذلك كثير من الطلبة الذين يشتبه عليهم هذا البحر عندما تصاب تفعيلاته بالإضمار مثلاً، فتتحول من(متَفاعلن) الى (متْفاعلن)، التي تُحول في النهاية الى(مستفعلن)، المساوية لها بالحركات، المختلفة النغمات والايقاع والشكل أيضاً، وهذا خلط وخطأ فضيع لا يمكن قبوله لمن أراد أن يتعلم فن العروض، ومجاراته بالذوق والفطرة السليمة.

والكامل وزن جميل، وصوت مميز، ونبرات موسيقية تحمل جرساً نغمياً بدقاته المنثورة بين تفاعيله المتواضعة، فهو لايسرع حين يمضي، ولا يبطئ حين يتراخى، ولنا بذلك مثالٌ من خلال حركة مفتاحه الجميل حين يقول: **كمل الجمال من البحور الكاملُ **** متفاعلن متفاعلن متفاعلن**

اذاً هو كامل بما يحمل من صفات صوتية، وعلامات ورموز تميزه عن غيره في رسم تصوير الحركة أو السكون، بهدف تحديد الوزن والنغم الموسيقي من خلال التفعيلات المستعملة ضمن نطاقه. فهو البحر الذي من تميزه أنه جاء بثلاثين من الحركات في أصله، ربما لم يأتِ غيره من البحور على أصله إلا نادراً،[43] فضلاً عن أنه في أغلب حالات تفعيلاته يأتي بإيقاعه النغمي الواضح، وعلى الرغم مما يصيبه من عوارض عروضية، فانه لا يحبب جداً أن نغير شكل التفعيلة أبداً؛ لما سيحمله تغييرها من تغيير في وزنها وجرسها، وذهاب هيبتها كبحر كامل له نبراته وأنغامه الموسيقية الأكثر تواصلاً فيما بينها، كما في(متَفاعلن) عندما يحذف وتدها المجموع فتصير(مُتَفـاْ)، وهي بوزنها وايقاعها هذا بقيت للكامل شكلا ونغماً؛ فلماذا عبثاً نحولها الى(فعلن)

المغايرة شكلاً ووزناً وصوتاً، وكأنها جاءتنا بصوت ونبر من البحر المتدارك، فعلامَ هذا التعقيد والوهم لذائقة وفطرة الطالب والمتعلم؟. **قال الشاعر: عُقِمَ النِساءُ فَما يَلِدنَ شَبيهَهُ **** إِنَّ النِساءَ بِمِثلِهِ عُقمُ**[44]

متفاعلن متفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن مُتْفَا

فالتفعيلة الأخيرة (الضرب)، وان جاءت حذاء مضمرة، فلا داعي لتحويلها من (متفا) إلى (فعلن) وان ساوتها بالحركات، لكن أين سنذهب بالإيقاع والصوت الرهيب الذي يتميز به الكامل من غيره، بنغماته الرهيبة والفخمة؟ ذلك البحر الذي استوى نغماً ولحناً مناسباً مع الفخر والمدح والمكانة العالية الرفيعة، كما جاء في مدح النبي(صلى الله عليه وآله) وغيره. أو كما قيل عنه من أنه يزداد نغماً موسيقياً وطرباً ولحناً عالياً بإيقاعه الفذ، حينما يدخل عروضه أو ضربه الحذذ، لاسيما مع الاضمار[45]؛ فانه يتحول الى وقع نغمي أكثر طرقاً للقلوب، وأثبت نبرةً لاذن السامع المتذوق له.

إن هذا البحر لا تحكمه، أو تكون له قاعدة ثابتة من خلال تفعيلاته الست (متفاعلن) وأوزانه فقط، بل لابد من إحكام واتقان موسيقاه ونغماته الصوتية التي جعلت منه بحراً نغمياً محبوباً لدى كثير من كبار الشعراء، إذ له تميز ايقاعي متدفق وقوي، يتيح للشعراء مساحات واسعة في رسم صورهم من خلال تعبيراتهم وتفننهم فيما يقولون، وهو بحر عرف بطواعيته وانسيابيته في استعمال الصور البلاغية، مما يضفي على قصائده هيبة وجمالاً وفخامة لا حدود لها عبر وزنه الثَّر، الذي يخدم المعنى بمنحه البيت الشعري حضوراً وقوةَ وفخامة راقية.

يقول أبو الطيب المتنبي: **وَإِذا أَتَتكَ مَذَمَّتي مِن ناقِصٍ ** فَهِيَ الشَهادَةُ لي بِأَنّيَ كامِلُ**[46]

فهذا النغم وهذه الموسيقى لا يمكن استبدالها بغيرها، أو التلاعب بشكل التفعيلة ووزنها من التفعيلة (الكاملة) الأصلية الى أخرى تخل بالبيت الشعري وألحانه العذبة الى نبرات ووزن آخر لا يمت له بصلة ايقاعية ولا نغمية له، بل يجعله أكثر تعقيداً، وأشد صعوبة في فهم البحر وتغييره.

ولربما وقع كثير من الباحثين والمؤلفين في أخطاء كثيرة عندما كتبوا عن العروض وفنونه، من خلال خلطهم بعض البحور ببعض، لا أنهم لم يتقنوا الأوزان الشعرية وتفعيلاتها؟ ولا أتجنى عليهم بعدم معرفتهم هذا العلم والفن الجميل الواسع، كلا بل لأنهم قد أغفلوا الذائقة الموسيقية الخاصة بالبحر، وما له من نغمات وأصوات وإيقاعات مختصة فيه وحده، وسعوا وراء التفعيلة ووزنها، وما يصيبها من علل أو زحافات، فاعتمدوا على قواعد تعليمية ثابتة، جمدوا فيها البحور بأوزانها، فكان نصيبها الوزن ليس الا، وتركوا روح البحر وماءه، ألا وهو موسيقاه ونبره الصوتي الطربي، والجرس الذي يحمله البحر الشعري الذي هو روحــه. وقد ذكر بعض الباحثين بيتاً شعرياً، ونسبوه لغير بحره توهما منهم؛ وذلك بسبب ما نسبوه إليه من (الوقص)، ظناً منهم أنه من الكامل الذي أصيب بتفاعيله جميعاً!!.

يـذب عن حريمه بنبلـه وسيفـه ورمـحـه ويحتمي[47]

متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن

لكنه من بحر الرجز الذي يمثل الخفة والسرعة في النغم المتسارع، والايقاع الرجزي الواضح، مع سرعة في الأوزان الجارية دون إبطاء أو إطالة في نَفَسِ تفعيلاته، المتداخلة وزناً ونغماً وجرياناً، ومن ثم وقف أسرع عند انتهاء كل تفعيلة إيقاعها، فضلا عن وقوع(الخبن) على البيت كله، فحذف الساكن الثاني من(مستفعلن)، فغدت (متفعلن) التي حصل فيها الوهم بأنها قد وقصت من (متفاعلن). وهذا ما لا يتناسب مع صفات البحر الكامل، الذي تميز- وكما أسلفنا الذكر- بأنه بحر عذبٌ، جريان نغماته متوازن، تطرب له النفوس والقلوب، وتشد اليه الاذن الموسيقية بمجرد سماع الحانه ورناته النغمية العالية الطرب والنبر الهادئ.

إن هذا التغيير الذي يرتئيه بعض الدارسين في تحويل التفعيلات من شكل لآخر، بسبب تساوي حركاتها، أو اختصاراً على الطلبة من باب التيسير عليهم؛ حتماً سوف يوقعهم بالخلط والغلط بين البحور وتمييزها، وان ترك تفعيلات البحور كما هي قد وضعت لها؛ فيه فائدة كبيرة لتعلم وتدريب المتعلمين على وزن البحور بأنواعها،

ورويداً رويدا يتمكن هؤلاء من اتقان موسيقى كل بحر، وما له من أنغام وأصوات تميزه عن غيره، مع كثرة التدريب والممارسة لها، وهذا كله يصب في مصلحة الدارسين لفن العروض والطلبة معاً، ويعمل على إنماء الذائقة الفطرية بأُذن موسيقية واعية لكل إيقاع ولحن عروضي.

وبعد كلامنا عن الكامل نصل الى البحر الذي هو ربما يكون أخف البحور وزناً ولحناً، وأكثرها جرياً بتفعيلاته النشطة اللحن والموسيقى، التي تتميز بأنها مرنة طيعة لوزنها ونبرها وايقاعها المتساوي بنبراته الخببية وغيرها. إنه البحر (المتدارك)، ولكثرة ما سمي به هذا البحر من أسماء؛ يبدو أنه أيضاً غير متفق عليه من حيث وجوده ونشأته. فمن قائل عنه أنه من صنع الأخفش، إذ تداركه فيما بعد ولم يكن للخليل رحمه الله دور في اكتشافه، وآخر يرى أنه مركب باجتهاد من جاء بعد الخليل فألزم لأوزانه التي لم يرى الخليل نفسه داعياً لاعتمادها؛ لقلتها وندرتها في أشعار العرب، وأن ما أُثر عن الخليل كلاماً متفرقاً عن أوزانه لا وجود لها سوى أنه مرَّ عليها مرور الكرام ولم يعتمدها ضمن الأوزان الخليلية المعروفة لندرتها، وقيل عنه أنه ألف كتباً منها(كتاب الإيقاع، والآخر كتاب النغم)، وثالث باسم (الموسيقى)، لم يُعثر عليها، بل إنها ذكرت عبر تلامذته أنه ألفهن الخليل لغرض الأوزان العروضية ثم فقدت، فضلاً عن علمه الدقيق في الإيقاع والرياضيات.[48] ولعل هذا البحر وأوزانه قد ذكرها الخليل ولم يغفله؟ ولو أن هذه الكتب قد وصلت إلينا لتأكدنا من ذلك، لكن العهدة تقع على عاتق من حمل هذا العلم وشاهده مباشرة من الخليل ولم يوصله لنا كاملاً، وهو أبرز تلامذته الأخفش سعيد بن مسعدة، الذي روى العروض وما جاء به عن أستاذه الخليل نفسه بحضوره مجلسه وسؤاله عن العروض والبحور بالتفصيل.[49] وهذا أمر يثير الشك والريبة بإخفاء علم الخليل عمداً وحسداً؛ ليتفرد به بعض الأشخاص القريبين منه؛ طلباً للسيادة والرئاسة بعده.

وهنا نستنتج أن الأخفش وهو ناقل علم العروض عن الخليل(رحمه الله)، وأحد تلامذته. يقر أنه سأله عن كل شيء بخصوص هذا العلم من صغيرة وكبيرة والخليل يجيبه، وما ترك شيئاً الا اجابه حتى أتم هذا العلم بكل بحوره وأوزانه وزحافاته وعلله، وكل شاردة وواردة إلا وقد أجابه عليها.[50] ومن خلال ما ذكر من كلام الأخفش نفسه، أنه سأله "حتى استوفاها جميعاً"[51] بحراً بعد بحر، فلماذا لم يذكر الأخفش أنه عند سؤاله الخليل عن البحور لم يتطرق للمتدارك الذي أنا اكتشفته، ثم بعد تلك الأسئلة يأتي الأخفش فيستدرك بحراً شعرياً له ما لبقية البحور من تفاصيل جمة ابتكرها الخليل ووضعها باعترافه بلسانه، ولو سلمنا أنه هو أي الأخفش من أوجده لقال فيما قال أن الخليل لم يذكر لي مثلاً هذا البحر، ولا تفاصيله؟ اذن هو ربما أخفى ذلك كون المطلع الأكثر على تلك التفاصيل وجزئياتها من الخليل، أو من تلميذ الخليل الأبرز والأول(سيبويه) الذي لازمه الأخفش حتى اخر حياته.

ومهما يكن من أمر، تبقى الريادة والصدارة في علم العروض لشيخ العروضيين وأبيهم الخليل بن أحمد الفراهيدي(رح)، الذي لم يترك شيئاً عن هذا الفن إلا ووضع له ميزاناً، وأجاد فيه أيما إجادة بينة للقاصي والداني لا ينافسه معها أحد قط، مهما بلغ مبلغه من العلم والفضل. ومن الجدير بالذكر أن الفراهيدي قد ذكر ما يخص (المتدارك) من أوزان وأحكام تخص هذا البحر، بل تجاوز ذلك في وضعه لأبيات من الشعر بوزن هذا البحر مع ما يطرأ عليه علل أو زحافات، وهي تدل على اهتمامه بهذا البحر، وعلى عدم إغفاله له ولا لتفعيلاته العذبة.[52] وهذا ادل دليل على أن الرجل كانت جهوده في البحور الستة عشر كلها، ولم يترك بحراً واحداً منها دون ذكر. ولابد هنا من الإشارة الى أمر هام وهو أن لهذا البحر قد وردت إشارات صريحة فيما روي عن حادثة وقعت بين الإمام علي(عليه السلام) وجابر بن عبيدالله* عندما مرَّا على راهب يدق بناقوس كنيسة أو دير، فسمع الامام رنات الناقوس فقال له أتعلم ماتعني رناته أي(نغم الناقوس) ...، فلم يعرف ماتعني؟ فقال له الامام انها تعني:

حقاً حقاً حقا ** صدقاً صدقاً صدقاً صدقا

إن الدنيا قد غرتنا ** واستهوتنا واستلهتنا

يابن الدنيا مهلاً مهلاً ** زن ما يأتي وزناً وزنا[53]

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

فالذي يلحظ من هذه الحادثة أن الإمام(عليه السلام) قد ترجم تلك النغمات والرنات الناقوسية، ووزنها بحسب ذائقته وأذنه وفطرته العربية السليمة الصافية، ثم ترجمها على شكل كلمات شعرية تتناسب وذلك البحر الذي نحن بصدد معرفة تفعيلاته، وتفاصيله التي نوه لها الإمام(عليه السلام) نغماً وايقاعاً وصوتاً بحسب المعاني التي قصدتها تلك الدقات من خلال أبيات شعرية، بل قصيدة شعرية من أجمل ما روي لنا. بذلك يقطع الطريق أمام كل من ادعى استدراك هذا البحر بعد الخليل(رح)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لماذا لا يكون الرائد الأول لهذا الفن، أعني - علم العروض- هو الإمام علي(عليه السلام) بفتحه الباب الأول أمام العلماء للوصول الى الأوزان الشعرية وتفعيلاتها، ومعرفتها بحسب ما رآه هو من نغم ورنات لهذه الدقات الناقوسية. ومن يكون أجدر من الفراهيدي لهذا الفن وتعلمه، وهو بعد سيد العلوم وإمامها، لاسيما وقد نقل عنه أنه قد ألف قصيدة أو قصيدتين، أو لنقل بعض أبيات على وزن هذا البحر قبل غيره من الآخرين الذين ادعوا عليه في نسبة هذا البحر لهم.[54]

يقول في قصيدته الأولى، وقد أتى بها على وزن(فَعْـلُـنْ) من (فاعلن)، أي بمتحرك ساكن، وهو بذلك أسس المتدارك بنفسه ومن شعره هو؟.

يعدو عمرو يستعفي من ** زيدٍ عند الفضل القاضـي

فانـهـوا عـمـرا اني أخشى ** صول الليث العادي الماضي

ليس المـرء الحـامـي أنـفـا ** مثل المرء الصـتم الـراضي

فَعْـلُـنْ فَعْـلُـنْ فَعْـلُـنْ فَعْـلُـنْ فَعْـلُـنْ فَعْـلُـنْ فَعْـلُـنْ فَعْـلُـنْ[55]

وأما ما ذكره من شواهد أخرى عن هذا البحر، فقد أورد بيتين بهذا الكلام هما: على وزن(فَعِلُنْ) من (فاعلن)، بثلاثة متحركات وساكن: سئـلوا فأبـوا فلقد بخلوا ** ولـبئس لـعـمـرك مـا فـعـلـوا

أبَـكَـيْـتَ على طللٍ طـربـاً ** فشـجـاك وأحـزنـك الطـلـلُ

فَـعِـلُـن فَـعِـلُـن فَـعِـلُـنْ فَـعِـلُـن فَـعِـلُـن فَـعِـلُـنْ فَـعِـلُـن[56]

يستنتج من هذه الأبيات مع انها جاءت على وزن البحر المتدارك، لكن الخليل قد فرق في كلامه بين ما يأتي من هذا البحر من تفعيلات صحيحة، وأخرى غير صحيحة مصابة، كما مر من أبيات هنا ونظائرها من شواهد اخرى. وعليه نتيقن كل اليقين أن الخليل لم يغفل هذا البحر المكمل لبقية البحور الخليلية، لكنه ربما ذهب مع ما ضاع من علم وكتب الخليل – وهو أرجح الآراء وأصوبها - أو أن من نقل علوم الخليل هو من أغفل هذا البحر، أو سقط منه سهواً، والا رجل مثل الخليل لا يفوته هذا شيء، وهو بعد صاحب هذا العلم ومخترعه، أيعصي عليه بحر قصير مثل المتدارك ليأتي غيره فيكتشفه؟. وهو العالم الفذ الذي قيل ما قيل في رجاحة علمه وعقله وشموله حتى وصف بأنه أذكى العرب، وأن عقله أكبر من علمه.[57]

وعود على ما مضى، فانه يبقى المتدارك ذلك البحر الخليلي السريع العذب بانتقالاته الصوتية الجارية بخفة، وبتفعيلاته النغمية والخببية السلسة المطاعة طوع المهر بجريانه الايقاعي الجميل الصافي، فهو بحر بتفعيلات خفاف سريعة اللحن، جميلة الوقع على الأذن، لا يعتليها صعود حاد، ولا يكسرها نزول قوي، بل هي متوازنة النغم، متساوية الإيقاع، تتناغم فيما بينها من انطلاقتها الأولى وحتى نهايتها في البيت الشعري، بل حتى على مسار القصيدة كنص واحد كلي. اذن له انتقالات غير ثقيلة، شُبّـه بركض الخيل المتوازن ودقات النواقيس المضبوطة بالحركات والسكنات الهادئة المعزوفة بطبيعتها، كقطر المطر في نهايته عندما يتقطع بقطرات متتالية، برناتها وصفائها.[58] اذن هو ذلك البحر المتسارع بعذوبة الخبب المتنقل، والبطيء بهدوء دقات قطر المطر المتقطعة، وهو أجمل ما وصف به في مفتاحه المشهور:

حـركـات المـحـدث تـنـتـقـلُ ** فَـعِـلُـنْ فَـعْـلُـنْ فَـعِـلُـنْ فَـعِـلُـنْ

وهذا البحر من أجمل صفاته أنه يصف المعنى المراد من قبل الشاعر بأيسر وأقل الألفاظ، فهو بحر يناسب الموضوعات الإشارية التي لا يراد الإطالة فيها أو ملل السامع، فالشعراء يلتجؤون اليه للخفة وسرعة المعلومة

في إيصالها للمتلقي. وهو بذلك يوصف بأنه سريع باللسان اذا خُبن، خفيف اللفظ بالنطق؛ ولذلك شبه بوقع الحافر ودقة الناقوس اذا دق ببطء وصفاء.[59] كل هذه الصفات جعلته مستساغاً للأسماع تقبله الأذن برحابة وعذوبة، يرن معه القلب بحسب رناته ونغماته العذبة بإيقاعاتها المتوازنة.

ويبقى من هذا البحر أن نذكر أجمل مثال للمتعلم في اتقانه له في أن يتمثل قصيدةً جميلة ينعش بها مخيلته، ويرهف بها أُذنه الموسيقية؛ لتكون له خير تجربة شعرية عروضية شاعرية، ذات أبعاد ومعان لا تخلو من نغم والحان موسيقية جذابة، تأخذ به الى بنية التفعيلات الداخلية بصوتها وايقاعاتها الممتدة بنفس جار تألفه الأذن الموسيقية بذوق وسهولة ترتبط بينها وبين دقات القلب بألحان متسارعة تحفظ بيسر وجمال، الا وهي القصيدة الكوثرية الخببية للمتدارك الذي يجري مجرى الماء في العروق العروضية الغنَّاء.

يقول السيد محمد رضا الهندي(ت:1362 هـ): **أَمُفَلَّجُ ثغرك أم جوهرْ ** ورحيقُ رضابك أم سُكَّرْ**

فَعِلُن فَعِلُن فَعِلُنْ فَعْلُن فَعِلُن فَعِلُن فَعِلُنْ فَعْلُن

سوَّدْتُ صحيفةَ أعمالي ** ووكلتُ الأمر إلى حَيدرْ

فَعْلُن فَعِلُن فَعِلُنْ فَعْلُن فَعِلُن فَعْلُن فَعِلُنْ فَعْلُن

هو كَهفي من نُوبِ الدّنيا ** وشَفيعي في يومِ المَحشرْ[60]

فَعِلُن فَعْلُن فَعِلُنْ فَعْلُن فَعِلُن فَعْلُن فَعْلُنْ فَعْلُن

فعلى هذا النغم والايقاع بنيت القصيدة الكوثرية الخببية، التي جاءت متناسقة والبحر المتدارك الذي يحمل في طياته المعرفة الكبيرة والكثيرة، بألفاظ موجزة، فهو بحر عميق التفعيلة، واسع المجال، وإن كان سريعاً في جريانه وايقاعاتها الموسيقية، لكنه يحمل خيالاً عظيماً في معانيه. ولا ندري لماذا أهمله الشعراء القدامى كثيراً ولم ينظموا على أوزانه شعراً أوسع كباقي شعرهم من البحور الأخرى.[61] ولربما كان نظم هذه العصور المتأخرة فيه تناسباً مع الحاجة السريعة لمثل هكذا موضوعات، تماشياً مع روح العصر وسرعة التطور؛ لأجل إيصال المعلومة بيسر وسرعة أيضاً.

ولا شك في أن هذا البحر له من الخصائص والميزات كما لباقي البحور الأخرى، ولا يرى الباحث أنه بحر مهمل من الشعراء القدماء والمحدثين معاً؛ لأنه وإن قيل أن ما كتب فيه قليل نادر، فهذا لا يعني أنه معدوم الوجود، بل فيه كثير من القصائد والأبيات المنثورة هنا وهناك، لاسيما لما عرضه البحث آنفاً، فضلاً عن كثير منها يوجد في أمهات الكتب والبحوث لا مجال لذكرها؛ لضيق مجال البحث، وايضاً اهتمامه بالطريقة العلمية التي تخدم المتعلمين وأصحاب المعرفة لوصولها إليهم.

إن بحر المتدارك لا يمكن عدَّه من البحور القليلة؛ لأنه بحر مستقل بكل عناصره ووحداته العروضية التي جعلت منه بحراً مساوياً لبقية البحور وجوداً، ولعل عذوبته وسهولة تفعيلاته النغمية والايقاعية المرنة اللينة؛ جعلته أكثر حفظاً واستقبالاً، لاسيما لدى المبتدئين الجدد، فضلاً عن ذلك فانه بحر - اذا ما قيس ببقية البحور - تميز بطربيته العالية الهشة النافذة للأذن الموسيقية بسهولة، الواصلة للقلب وللعقل بذائقة فطرية جمالية ممتعة للسامعين، برنة وجرسٍ هذا البحر. وأجمل ما فيه أنه يوصف بقطر الميزاب، ودق النواقيس التي لها صدى صوتي نغمي يهز القلوب طرباً ولحناً صافياً لا يعتريه ثقل في حركته ونفسه.[62] فله نغم هادئ باستقامته العروضية، وبوحدات وزنية يكمل بعضها بعضاً بتداخلها كأنها صف واحد نُظّمت دُرره بعقد موسيقاه وايقاعاته المتساوية.

الخاتمة

تتلخص خاتمة هذا البحث بما يأتي:

١- ان العروض فن ابداعي في نشأته، فلابد من أن تكون طريقة تعلمه فطرية ذوقية، نابعة من السمع المرهف لتلك النغمات وأصواتها أكثر من الحفظ لقواعده وأوزانه.

٢- التقطيع العروضي، والكتابة العروضية، والتقطيع الصوتي والنغمي عناصر هامة في تحديد البحور الشعرية، ووزنها بصورة أدق من حفظ التفعيلات وأوزانها المتعارفة؛ لأن فيها إدراكاً للبنية النطقية للكلمات.

٣- التتبع الدقيق، والتنبه العملي لآثار الزحافات والعلل في الأبيات الشعرية، وما تتركه من تغيير في صوت وايقاع التفعيلات وموسيقاها؛ يعطي المتعلم لهذا الفن أدوات عملية هامة في معرفة وضبط تلك التفعيلات وأوزانها المختلفة.

٤- الموسيقى النغمية، والجرس النغمي، وكذلك الإيقاع الصوتي، عناصر كلها تسهم في تنمية ذائقة المتعلمين لهذا العلم عند اتقانها بالطريقة الصحيحة؛ لأن المتبصر في هذا الفن يجد أن لكل بحر نوعاً من التنغيمات والرنات اللحنية التي تميزه من غيره.

٥- ان المتلقين لهذا الفن الجميل هم إما أصحاب فطرة ذوقية وسمعية صافية، وهم أسرع المتعلمين، وإما هم من الذين له الرغبة العالية في تعلم العروض واستلهامه بشغف، وهم أوسط المتعلمين، أو أنهم من نوع ثالث، وهو الذي لا فطرة لديه ولا شغف في تعلم هذا الفن الموسيقي الرائع، وهم السواد الأعم من المتعلمين، الذين يقع عليهم التركيز بالممارسة والدربة، ومصادقة التقطيع النغمي والموسيقى أينما ذهبوا.

المصادر والمراجع:

- اتجاهات طلبة كلية التربية–قسم اللغة العربية في مادة العروض في الدراسة الصباحية والمسائية (دراسة مقارنة)، أ.م.د. سعد محمد جبر، م. اسماعيل موسى حميدي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية / جامعة بابل شباط/ 2015م، العدد/ 19.
- أثر استعمال أنموذج كارين في تحصيل طلبة المرحلة الثانية في قسم اللغة العربية لمادة العروض، أ.م.د. عبدالجبار عدنان حسن، الجامعة المستنصرية-كلية التربية، دواة مجلة فصلية محكمة تعنى بالبحوث والدراسات اللغوية والتربوية، الأمانة العامة للعتبة الحسينية، دار اللغة والأدب العربي، 2014م.
- الأعمال الشعرية الكاملة، محمد مهدي الجواهري، دراسة وتحقيق: عصام عبدالفتاح، دار جزيرة الورد، القاهرة، ط1، 2011م.
- أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، محمود مصطفى، شرح وتحقيق: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب، ط1، 1996.
- إنباه الرواة على أنباه النحاة، جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القفطي(ت: 646هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1982م.
- تاج العروس من جواهر القاموس، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى، الزَّبيدي (ت: 1205هـ)، مجموعة من المحققين، دار الهداية.
- الثريا المضية في الدروس العروضية، مصطفى بن محمد سليم الغلاييني البيروتي، لبنان، ط،1، 1901م.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي "أعماله ومنهجه"، مهدي المخزومي، وزارة المعارف، مطبعة الزهراء-بغداد، 1960م، د.ط.
- الدليل في العروض، سعيد محمود عقيل، عالم الكتب، لبنان، ط1، 1999م.
- ديوان أبي دهبل الجمحي رواية أبي عمرو الشيباني، تحقيق: عبدالعظيم عبدالمحسن، مطبعة القضاء، النجف الأشرف، ط1، 1972م.
- ديوان اسماعيل صبري(ابواميمة)، مكتبة هنداوي، القاهرة، د.ط، 2012.
- ديوان الإمام علي، محمد جواد الكاظمي الكتبي، بغداد-شارع المتنبي، مطبعة الغري الحديثة، ط1.
- ديوان السيد رضا الهندي، إعداد: السيد هادي حسين الموسوي، المكتبة الحيدرية، ط1، 1430هـ.

- ديوان الشافعي، تأليف: أبي عبدالله محمد بن ادريس الشافعي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1985م.
- ديوان امرئ القيس، شرح وتعليق: د. محمد الاسكندراني، نهاد رزوق، دار الكتاب العربي، لبنان، د.ط، 2011م.
- ديوان جرير، كرم البستاني، دار بيروت، بيروت، د. ط، 1986م.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبدالحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، 1968.
- شرح ديوان المتنبي، عبدالرحمن البرقوقي، المطبعة الرحمانية بمصر، ط1، 1930م، 184/2.
- شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني (ت: 421هـ)، تحقيق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003م.
- العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد علي الهاشمي، دار القلم دمشق، ط1، 1991م.
- العروض والقافية، دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، جامعة الموصل، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، ط1، 1989.
- علم العروض والقافية، د. عبدالعزيز عتيق، الناشر: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1987.
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. ضياء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى-بغداد، ط5، 1977م.
- كتاب العروض صنعة أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق وتقديم: د. أحمد فوزي الهيب، دار القلم، الكويت، ط1، 1989م.
- اللامع العزيزي، شرح ديوان المتنبي، أبو العلاء أحمد بن عبدالله المعري، تحقيق: محمد سعيد المولوي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية.
- المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب، الكويت-دار الآثار الاسلامية-وزارة الاعلام، 1989م.
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، مؤسسة هنداوي-المملكة المتحدة.
- نور القبس المختصر عن المقتبس في أخبار النحاة والأدباء والشعراء والعلماء، أبي عبيدالله محمد بن عمران المرزباني، تحقيق: رودلف زلهايم، دار فرانتس شتاينز-المانيا، 1964م.

---

(1) ينظر: العروض والقافية، دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، جامعة الموصل، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، ط1، 1989، ص10.

(2) ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى، الزَّبيدي (ت: 1205هـ)، مجموعة من المحققين، دار الهداية، 100/29.

(3) ينظر: علم العروض والقافية، د. عبدالعزيز عتيق، الناشر: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1987، ص7، وكتاب العروض صنعة أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق وتقديم: د. أحمد فوزي الهيب، دار القلم، الكويت، ط1، 1989م، ص59.

(4) ينظر: علم العروض والقافية: ص21.

(5) ينظر: أثر استعمال أنموذج كارين في تحصيل طلبة المرحلة الثانية في قسم اللغة العربية لمادة العروض، أ.م.د. عبدالجبار عدنان حسن، الجامعة المستنصرية-كلية التربية، دواة مجلة فصلية محكمة تعنى بالبحوث والدراسات اللغوية والتربوية، الأمانة العامة للعتبة الحسينية، دار اللغة والأدب العربي، 2014م، ص204-205.

(6) ينظر: علم العروض والقافية: ص12-13.

(7) ينظر: اتجاهات طلبة كلية التربية–قسم اللغة العربية في مادة العروض في الدراسة الصباحية والمسائية (دراسة مقارنة)، أ.م.د. سعد محمد جبر، م. اسماعيل موسى حميدي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية / جامعة بابل شباط/ 2015م، العدد/ 19، ص606-607.

(8) ينظر: الثريا المضية في الدروس العروضية، مصطفى بن محمد سليم الغلاييني البيروتي، لبنان، ط1، 1901م، ص22، وكتاب العروض صنعة أبي الفتح عثمان بن جني رحمه، ص86، والمرشد الى فهم أشعار

العرب وصناعتها، عبدالله الطيب، الكويت-دار الآثار الاسلامية-وزارة الاعلام،1989م،1، 133-134، ص405، والعروض والقافية: ص99.
(9) ينظر: علم العروض والقافية، ص27وما بعدها، والدليل في العروض، سعيد محمود عقيل، عالم الكتب، لبنان، ط1، 1999م، ص9.
(10) ينظر: علم العروض والقافية ، ص27-29-97.
(11) ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبدالحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، 1968، ص44، علم العروض والقافية، ص170-171، العروض والقافية، ص14.
(12) ينظر: شرح تحفة الخليل، 43-45، العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد علي الهاشمي، دار القلم دمشق، ط1، 1991م، ص126، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، محمود مصطفى، شرح وتحقيق: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب، ط1، 1996، ص18-20، الدليل في العروض: ص15-16.
(13) ينظر: شرح تحفة الخليل: ص49.
(14) ينظر: المرشد: 4/13-18.
(15) ينظر: كتاب العروض: ص59.
(16) ينظر: كتاب العروض والقافية: ص13-14.
(17) ينظر: علم العروض والقافية: ص12.
(18) ديوان جرير، كرم البستاني، دار بيروت، بيروت، د. ط، 1986م، ص358.
(19) ينظر: شرح تحفة الخليل: ص166-167.
(20) ينظر: أهدى سبيل الى علمي الخليل العروض والقافية: ص56-57.
(21) ينظر: المصدر نفسه: ص66.
(22) ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي "أعماله ومنهجه"، مهدي المخزومي، وزارة المعارف، مطبعة الزهراء-بغداد، 1960م، د.ط، ص185-186.
(23) ينظر: العروض الواضح وعلم القافية: ص17-18.
(24) ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، أعماله ومنهجه: ص188-190.
(25) اللامع العزيزي، شرح ديوان المتنبي، أبو العلاء أحمد بن عبدالله المعري، تحقيق: محمد سعيد المولوي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، 3/1281.
(26) ينظر: المصدر نفسه: 3/1281.
(27) ينظر: العروض الواضح وعلم القافية: ص80.
(28) ديوان الشافعي، تأليف: أبي عبدالله محمد بن ادريس الشافعي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1985م، ط2، ص46.
(29) المصدر نفسه: 47.
(30) ينظر: ديوان الإمام علي، محمد جواد الكاظمي الكتبي، بغداد-شارع المتنبي، مطبعة الغري الحديثة، ط1، ص41.
(31) ينظر: الثريا المضية: ص28.
(32) ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، مؤسسة هنداوي-المملكة المتحدة، ص61.
(33) ينظر: المصدر نفسه: ص62.
(34) شرح ديوان الحماسة، أبو على أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني (ت: 421هـ)، تحقيق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003م، 1/27.
(35) ينظر: كتاب العروض لابن جني، 110.
(36) ديوان اسماعيل صبري(ابواميمة)، مكتبة هنداوي، القاهرة، د.ط، 2012، ج 4، 343.
(37) ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، 69.
(38) ينظر: العروض الواضح وعلم القافية، 39.
(39) الأعمال الشعرية الكاملة، محمد مهدي الجواهري، دراسة وتحقيق: عصام عبدالفتاح، دار جزيرة الورد، القاهرة، ط1، 2011م، 1/475-476.

(40) ينظر: العروض الواضح وعلم القافية: ص39.
(41) ديوان امرئ القيس، شرح وتعليق: د. محمد الاسكندراني، نهاد رزوق، دار الكتاب العربي، لبنان، د.ط، 2011م، ص196.
(42) ينظر: العروض الواضح وعلم القافية: ص64.
(43) ينظر: كتاب العروض لابن جني: ص90.
(44) ديوان أبي دهبل الجمحي رواية أبي عمرو الشيباني، تحقيق: عبدالعظيم عبدالمحسن، مطبعة القضاء، النجف الأشرف، ط1، 1972م، ص66.
(45) ينظر: العروض الواضح وعلم القافية: ص75.
(46) شرح ديوان المتنبي، عبدالرحمن البرقوقي، المطبعة الرحمانية بمصر، ط1، 1930م، 184/2.
(47) ينظر: كتاب العروض: ص99، دليل العروض: ص63، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية: ص57.
(48) ينظر: كتاب القوافي: ص14-16، 187، كتاب العروض: ص33، والخليل بن أحمد الفراهيدي أعماله ومنهجه: ص185، 187، أهدى سبيل الى علمي الخليل العروض والقافية: ص92، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: ص9، 12، 33.
(49) ينظر: كتاب القوافي: ص14-15، كتاب العروض: ص59-62.
(50) ينظر: كتاب القوافي: ص14-15.
(51) المصدر نفسه: ص15.
(52) ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي أعماله ومنهجه: ص185.
* ويروى أن الذي كان مع الإمامعليه السلام هو الحارث الأعور عندما كانا في الحيرة ومرا على دير فيه راهب يدق بناقوسه.
(53) ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: ص95،96، والعروض والقافية: ص69، أهدى سبيل إلى علمي القافية والعروض، ص92.
(54) ينظر: نور القبس المختصر عن المقتبس في أخبار النحاة والأدباء والشعراء والعلماء، أبي عبيدالله محمد بن عمران المرزباني، تحقيق: رودلف زلهايم، دار فرانتس شتاينز-المانيا، 1964م، ص60، وإنباه الرواة على أنباه النحاة، جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القفطي(ت: 646هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1982م، 377/1، والخليل بن أحمد الفراهيدي أعماله ومنهجه: ص185.
(55) ينظر: نور القبس: ص60.
(56) ينظر، نور القبس: ص60، والخليل بن أحمد الفراهيدي أعماله ومنهجه: ص185-186.
(57) ينظر: نور القبس: ص57.
(58) ينظر: ميزان الذهب: ص95، أهدى سبيل إلى علمي القافية والعروض: ص92.
(59) ينظر: شرح تحفة الخليل: ص305، وفن التقطيع الشعري والقافية، د. ضياء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى-بغداد، ط5، 1977م، ص195، ص197.
(60) ديوان السيد رضا الهندي، إعداد: السيد هادي حسين الموسوي، المكتبة الحيدرية، ط1، 1430م، ص97، 104.
(61) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ص305.
(62) ينظر: شرح تحفة الخليل: ص305.