مجلة العلوم الانسانية الدولية، ١٤٣٠/٢٠٠٩ هـ.ق، العدد ١٦ (٤) ١١٧-١٣٥

آراء العَروضيّين العرب والمستشرقين حول أساس النظام الوزني العربي ومناقشتها

علي أصغر قهرماني مقبل[١]

تاريخ الوصول: ١٤٢٩/٢/١ تاريخ القبول: ١٤٣٠/١/٦

على الرغم من كثرة الأقلام حول علم العروض العربي منذ العصور الماضية إلى الآن، إلا أنّ علماء العروض من العرب والمستشرقين قد اختلفوا حول أساس الوزن في الشعر العربي. قد تناولنا في هذا المقال الآراء المطروحة حول أساس النظام الوزني في الشعر العربي الفصيح، في ثلاثة مباحث؛ أوّلاً عالجنا العناصر اللغويّة المؤثّرة في أساس النظام الوزني. ثمّ أوردنا الآراء المطروحة من قِبَل علماء العَروض العرب والمستشرقين حول أساس النظام الوزني العربي، وقارنّا الآراء بعضها ببعض. وأخيراً في المبحث الثالث ناقشنا تلك الآراء، وأبدينا رأينا بترجيح فرضيّة الكمّ أساساً للنظام الوزني العربي.

الكلمات الرئيسية: العَروض، النظام الوزني، الكمّ، النَّبرة، النغمة، الشعر العربي.

١. أستاذ مساعد بجامعة خليج فارس، بوشهر، E-mail: ghahramani@pgu.ac.ir

المقدّمة

يطْمَح علم العَروض إلى وصف الخصائص الوزنيّة الموجودة في الشعر وصفاً شاملاً بمنهج دقيق سهْلٍ، فعليه أوّلاً أن يكتشف الخصيصة الوزنيّة المحوريّة في العربيّة لأهمّيّتها، في إلقاء الضوء على إدراك الخصائص الوزنيّة الأخرى. وهذه الخصيصة المحوريّة هي «أساس النظام الوزني» الّذي يحدِّد نوع العروض في اللغات، وتتعيّن أنواع الأنظمة الوزنيّة على أساس النظام الوزني الموجود في اللغات. فلا بدّ هنا من كشف نوع النظام الوزني العربي، إذ اختلف علماء العَروض من العرب والمستشرقين في أساس النظام الوزني العربي، وإلى أيّ نوع من الأنظمة الوزنيّة ينتمي. هل النظام الوزني العربي مبني على الأساس الكميّ الصِرف، أم النبري الصِرف، أم أنّه مزيج من الاثنين الكميّ – النبري؟

سنذكر الآراء الواردة في هذا المجال، ونناقشها، ثمّ سنحاول أن نجيب عن السؤال المطروح حول أساس النظام الوزني العربي.

أوّلاً: أساس الوزن في اللغات المختلفة

علم العَروض محاولة لتوصيف ظواهر النظام الوزني وخصائصها، ومن جهة ثانية فإنّ الظواهر والميزات في كلّ نظام وزني مستمدّةٌ من الخصائص اللغويّة. وبما أنّ اللغات يختلف بعضها عن بعض، اختلفت تبعاً لذلك الأنظمة الوزنيّة، ولذلك تنوّعت علوم العروض الّتي تقصد أن تكشف الظواهر الموجودة في الوزن الشعري وميزاته.

إنّ الاختلاف في الأنظمة الوزنيّة يرجع قبل كلّ شيء إلى اختلاف نجده في المقْطع (syllable) وصفته في كلّ لغة. والصفات الأساسيّة للمقطع هي ثلاث صفات: الشِّدّة، والمدّة والنغمة(١)، ويعتمد كلّ نظام وزني على مبدأ التقابل في المقاطع، أي يعتمد النظام الوزني في اللغة الّتي تنتمي إلى صفة الشِّدّة على مبدأ التقابل النبري، أي تعاقب المقاطع المنبورة وغير المنبورة، والعَروض الّذي يصف هذا النظام هو عَروض النبر أو العَروض الارتكازي (ictus). واللغة الّتي صفتها البارزة هي المدّة في المقاطع تُنتِج نظاماً وزنيّاً معتمداً على مبدأ التقابل الكمّي، أي تعاقب المقاطع القصيرة والطويلة، والعَروض الّذي يصف هذا النظام هو العَروض الكمّي (quantitative). واللغة الّتي أساسها الفعّال في مقاطعها النغمة أو الارتفاع، يَنبعث منها نظامٌ وزني على تقابل الدرجات (pitches)، أي "تعاقُب المقاطع ذات النغمة (tone) المستوية والمقاطع ذات النغمة المعدَّلة (بارتفاع أو انخفاض)". (عيّاد، ١٩٦٨، ص ٣٣)

ويعتقد بعض الباحثين أنّ هناك نظاماً وزنيّاً لا ينتمي إلى الأنظمة الوزنيّة المذكورة أعلاها، مثل اللغة الفرنسيّة، لأنّ فيها "لا يُعَدّ ضغط الشِّدّة ولا كمّ المقطع عاملاً نفسيّاً قويّاً في حركة اللغة الفرنسيّة، والمقطع له رنين ذاتي عظيم ولا يختلف اختلافاً ملموساً من حيث الكمّ والشِّدّة". (عيّاد، ١٩٦٨، ص ٣٢) وبناءً على ذلك "فالشعر الفرنسي ليس شعراً كمّياً، ولا شعراً ارتكازيّاً... الشعر الفرنسي يسمّونه بكلّ بساطة شعراً مقطعيّاً syllabique". (مندور، لا تا، ص ١٨٤؛ وقد أنكر بعض الباحثين وجود نظام وزني معتمدٍ على عدد المقاطع وحده. انظر: طبيب‌زاده، ١٣٨٢ هـ. ش، صص ٥١، ٥٣)

ويجب أن لا ننسى أنّه "لا تخلو لغةٌ من نبر، كما لا تخلو لغة من تنغيم (intonation) (وبديهي أيضاً أنّ المقاطع في أيّ لغة لا بدّ أن تستغرق كمّاً من الزمن في النطق بها). فالتنغيم يساعد على إظهار حالات التكلّم، من إخبار أو استفهام أو تعجّب، والنبر يساعد على إبراز ما يعتبر المتكلّم أنّه الجزء الأهمّ في الكلمة أو الجملة. بل إنّ النبر بنوعيه – نبر العلو ونبر الشِّدّة – له صلةٌ بطول المقطع". (عيّاد،

١٩٦٨، ص ٣٦)

ونرى أنّ تمّام حسّان قسّم النبر إلى نوعين: «نبر القاعدة ونبر الاستعمال». (حسّان، ١٩٧٣، ص ٣٠٦. وقد سمّاهما جان كانتينو «نبر الكلمة» و«نبر الجملة». جان كانتينو، ١٩٦٦، ص ١٩٥) ونبر الاستعمال هو النبر الّذي نجده في كلّ اللغات النبريّة والكمّيّة وغيرها، و"لا يُحَدِّد [النبرُ] معنى وظيفيّاً ولا معجميّاً ولا دلاليّاً في السياق الكلامي ولو أنّ وظيفة النبر اقتصرت على إعطاء الكلام هذا الإيقاع الخاصّ ما استطعنا أن نربط ربطاً مباشراً بين النبر وبين المعنى". (حسّان، ١٩٧٣، ص ٣٠٧)

ولكن يجب أن تكون صفةٌ من الصفات الثلاث أبرز من غيرها، يسهل تمييزها عند أهل اللغة، والأهمّ من ذلك، أن يكون لهذه الصفة، دورٌ وظيفي في معنى المفردات، إذ يتغيّر المعنى بتغيير موضعها في الكلمة، كما نجد أنّ الشِّدّة تلعب دوراً وظيفيّاً فعّالاً في المفردات في اللغة الإنكليزيّة. وعلى سبيل المثال لا الحصر في كلمة contract، إذا كانت النبرة على المقطع الأوّل فهي اسمٌ معناه «العَقد»، وإذا كانت النبرة على المقطع الثاني، فهي فعلٌ معناه «عَقَدَ». وهذا النبر هو «نبر القاعدة» حسب تعبير تمّام حسّان، أو «نبر الكلمة» كما ذكره جان كانتينو (Jean Cantineau)، وله معنى صرفيّ ومعجميّ في اللغة.

ولذلك كان من أهمّ وظائف المعاجم في هذه اللغة إبراز موقع النبرة على المفردات، وهذا لا يتعارض مع وجود مقطع أطول من مقطع آخر في الإنكليزيّة، مثل هذه الكلمات so، star، sport، street؛ فكلّها أحاديّة المقطع، ولا شكّ في أنّ الكلمة الأخيرة أطول كمّياً من الأُولى، وتستغرق في النطق زمناً أطول منها، غير أنّنا لا نجد لصفة المدّة دوراً وظيفيّاً فعّالاً في تمييز معنى مفردةٍ عن مفردةٍ أخرى.

وبناءً على ما تقدّم، إنّ الوزن في الشعر الإنكليزي، يجب أن يكون على مبدأ التقابل النبري، والإيقاع الأساسي يجب أن ينبعث من تعاقب المقاطع المنبورة وغير المنبورة، فلا تنتج هذه اللغة شعراً مبنيّاً على أساس الكمّ الصِرف في المقاطع. فنلاحظ في الإنكليزيّة الدور الفعّال لفظاً ومعنىً للنبرة في الكلام المنثور. فقد انعكس هذا الدور على الكلام المنظوم أيضاً، وقد أدّى ذلك إلى تشكيل نظام وزني مبنيّ على أساس الشِّدّة وعلى مبدأ التقابل النبري أي تعاقب المقاطع المنبورة وغير المنبورة.

هذا ويسعى علم العَروض إلى توصيف الظواهر الوزنيّة في اللغة، وبما أنّ الأنظمة الوزنيّة مختلفة ومتنوّعة بسبب اختلاف اللغات في صفتها الجوهريّة، أي تنتمي كلّ لغة إلى نوع من الصفات الثلاث، فهذا أدّى إلى ظهور علوم العَروض المختلفة، ومنها ما هو مبنيّ على أساس المدّة في المقاطع، ومنها ما هو مبنيّ على أساس الشِّدّة، ومنها ما يُبنى على أساس النغمة. وكذلك قد نجد نظاماً وزنيّاً مزيجاً من صفتين في أساسه.

وتجدر الإشارة إلى أنّه لا يصلح لعلم العَروض المقصود به توصيف نظامٍ وزني كمّي أن يُطبَّق على نظام وزني من نوع آخر، لأنّ كلّ صفة من الصفات الثلاث تُنتج نظاماً وزنيّاً خاصّاً قد يشترك مع نظام وزني آخر بسبب اشتراكهما في نوع الصفة الأساسيّة في تقابل المقاطع وانتمائهما إلى صفة مشتركة في نوعيّة المقاطع مع اختلاف اللغتين، وقد يختلف عنه بسبب انتمائهما إلى صفتَيْن مختلفتَيْن في نوعيّة المقاطع.

وبما أنّ الأنظمة الوزنيّة مختلفة حسب الصفات الثلاث، فعلوم العَروض مختلفة في توصيف تلك الأنظمة، ولذلك ينقسم علم العَروض إلى أنواع مختلفة حسب الأنظمة الوزنيّة.

وكما ذكرنا آنفاً فإنّ النظام الوزني في كلّ لغة مستمدٌّ من الخصائص اللغويّة، لذلك لا يستطيع الشاعر أن يختار نظاماً وزنيّاً محبَّباً لديه من بين الأنظمة الوزنيّة، بل خصائص اللغة

هي الّتي تفرض على الشاعر أن يتّبع نظاماً وزنيّاً متناسباً مع تلك الخصائص اللغويّة في إنتاجه الكلام الموزون وقوله الشعر. (ناتِل خانْلَري، ١٣٧٣ ش، ص ٢٧)

وقبل أن نعرف ما هو أساس النظام الوزني أو نوع العَروض في الأدب العربي، من المستحسن أن نذكر أهمّ أنواع الأنظمة الوزنيّة(٢):

- النظام المقْطعي (syllabic): مبنيّ على عدد المقاطع، مثل: الشعر الفرنسي والمجري.
- النظام النبري (stressed): مبنيّ على النبرة، مثل: الشعر الإنكليزي.
- النظام التوتّري (tonic): مبنيّ على النغمة، مثل: الشعر الصيني.
- النظام الكمّي (quantitative): مبنيّ على المدّة والكمّ، مثل: الشعر اللاتيني واليوناني القديم والسنسكريتي والفارسي الدريّ.

فما هو موقع الشعر العربي بين هذه الأنظمة؟ وما نوع العَروض العربي بين علوم العَروض؟

ثانياً : أساس الوزن في الشعر العربي

ينقسم العلماء الذين تناولوا أساس النظام الوزني العربي إلى ثلاثة أصناف؛ الصنف الأوّل العروضيّون القدماء الذين شاركوا في تأسيس العروض والاستدراك عليه، والصنف الثاني المستشرقون، والصنف الثالث العلماء العروضيّون العرب الذين ظهروا في العصر الحديث.

أ- آراء العَروضيّين القدامى

إنّ العَروض التقليدي وجد الأمر سهلاً بالنسبة إلى أساس النظام الوزني في الشعر العربي. وقد يعود سبب ذلك إلى عدم اطّلاع أهله على الأنظمة العَروضيّة الأخرى غير العربيّة، فلم يناقش العروضيّون العرب خصوصاً بعد الخليل بن أحمد (٧٨٦/١٧٠) والأخفش الأوسط (٨٣٠/٢١٥) قضيّة أساس النظام الوزني، إذ رأوا الأمر واضحاً تماماً فلم يفكّروا في معالجته. ولكنّ هذا لا يعني أنّهم جهلوا هذا الأساس. مع ذلك يمكننا أن نعدّ العروضيّين القدامى من ضمن أصحاب النظريّة الكمّيّة كأساس للنظام الوزني العربي.

لقد بنى الخليل بن أحمد فرضيّته العَروضيّة على المتحرّك والساكن والمكوّنات الوزنيّة، أي السبب والوتد والفاصلة. ويدلّ ذلك على اعتقاده بنظريّة الكمّ أساساً للنظام الوزني للشعر العربي، وكذلك سمّى التغيّرات الطارئة على تلك المكوّنات زحافاً أي انحرافاً من مقدار الكمّ. وممّا يؤيّد هذا الرأي تعريف الخليل بالقافية الّذي يدلّ على رأيه في نظام الوزن العربي بأنّه نظام كمّي لا يمكن تجاوزه ولا سيّما في القافية. ونعرف أنّه رجل لغوي مطّلع على الخصائص اللغويّة العربيّة من جهة، وعلى علم الموسيقى والإيقاع من جهة أخرى، وهذان الأمران ساعداه في إدراك أساس النظام الوزني العربي.

ومن الشيّق أنّ الأخفش الأوسط قام بتحليل علم العَروض وتسويغه أكثر من التوصيف الصرف، فأبدى آراءه الدقيقة في **كتاب العَروض**، وقلّ نظيرها في المؤلّفات العروضيّة العربيّة. ومن الواضح أنّه اهتمّ بكشف أساس النظام الوزني العربي، فهو يعتقد أنّ العَروض العربي نظام كمّي، حين يقول في وضع العَروض: "أمّا وضْعُ العَروض، فإنّهم جمعوا كلّ ما وصل إليهم من أبنية العرب، فعرفوا عدد حروفها، ساكنها ومتحرّكها، وهذا البناء المؤلَّف من الكلام، هو الّذي تسمّيه العرب شعراً، فما وافق هذا البناء الّذي سمّتْه العربُ شعراً في عدد حروفه ساكنة ومتحرّكة، فهو شعر". (الأخفش، ١٩٨٥، ص ١٢٦)

ثمّ يتناول كميّة الحروف في باب تفسير الأصوات بدقّة

أكثر قائلاً: "اعلم أنّ الكلام أصوات مؤلَّفة فأقلّ الأصوات في تأليفها الحركة، وأطول منها الحرف الساكن، لأنّ الحركة لا تكون إلاّ في حرف ولا تكون حرفاً، والمتحرّك أطول من الساكن لأنّه حرف وحركة... والساكن أقلّ من المتحرّك،... والساكن أقلّ الحروف وألطفها وهو حرف ميّت". (الأخفش، ١٩٨٥، ص ١٢٠، ١٢٢، ١٢٣)

إنّه بدأ **كتاب العَروض** من الحروف ساكنةً أو متحرّكةً، خفيفةً أو ثقيلةً، واستمرّ في التحليل اللغوي مدخلاً لعلم العَروض، الأمر الّذي صار مهجوراً عند العروضيّين بعده، هذا ويعلّق سيّد البحراوي على نصوص كتاب الأخفش في العَروض بقوله: "في هذه النصوص جميعاً يُقيم الأخفش التفرقة بين الساكن والحركة والمتحرّك على أساس كمّي دقيق وعلمي بالمعنى المعاصر لنا، فالمتحرّك يساوي -كميّاً- ساكن + حركة أي ساكن يتحرّك، فالحركة (شبه الصائت) أقلّها كمّياً يليه الساكن، ثمّ المتحرّك الّذي أطولها جميعاً". (البحراوي، ١٩٩٣، ص ١٨)

ولقد رأى العروضيّون الآخرون الأمر واضحاً وحذَوا حذْو الخليل والأخفش، فلم يدخلوا في التفاصيل مع انتباههم إلى الأمر، كما قال جمال الدين الإسْنَوي (١٣٧٠/٧٧٢): "وكيفيّة الوزن أن تقابل المتحرّكَ بالمتحرّك والساكنَ بالساكن"، (الإسنوي، ١٩٨٩، ص ٨٥) وهذه العبارة ونظيرها عند الآخرين(٣) تدلّ على اعتقادهم بأساس كمّي للعَروض العربي. وكذلك فتح ابن جنّي (١٠٠٢/٣٩٢) في **الخصائص** باباً «في كميّة الحركات». (ابن جنّي، ١٩٥٦، ج ٣، ص ١٢٤)

ويَلفِت النظر استعمالُ مصطلحات «المقطع طويلاً وقصيراً» و«المصوّت قصيراً وطويلاً وغير مصوّت» عند رجل غير عَروضي كالفارابي (٩٥٠/٣٣٩) في المقالة الثانية من الفنّ الثالث في **كتاب الموسيقى الكبير**. (الفارابي،لا تا، ص ١٠٧٢-١٠٧٩)

ومع أنّ انتقادات شديدة وجّهت إلى الخليل لعدم إدراكه المقطع، الأمر الّذي أسفر عن خلل شديد في تأسيس علم العَروض حسب رأي بعض العروضيّين المعاصرين، و مع أنّ الفارابي أورد هذه المصطلحات بالتفصيل في كتابه، فقد استغنى العروضيّون عن استعمال هذه المصطلحات بعد الفارابي لقناعتهم بمصطلحات الخليل الّتي كانت تكفيهم في توصيفهم لعلم العَروض.

ب- آراء المستشرقين

لقد غيّر المستشرقون النظرة التقليديّة إلى علم العَروض لاطّلاعهم على الأنظمة العَروضيّة الأخرى مثل اليونانيّة واللاتينيّة، فوجّهوا أسئلة حول أساس النظام الوزني العربي، وأوردوا الشكوك على رأي العروضيّين العرب القدماء، وعلى رأسهم المستشرقُ الألماني هِنري إيوالد (Henrich Ewald) الّذي أسّس فرضيّته الجديدة على غرار العَروض اليوناني، أي حسب المقاطع وأنواعها، ثمّ أدخل عنصراً ثانياً على أساس النظام الوزني العربي وهو النبر (stress)، من دون أن يقدر على تحديد مواقعه في الشعر حسب قول ڤايل. (Weil, "Arūd", ١٩٦٠, vol. I, p. ٦٧٣)

لقد ورد في كتاب **نظريّة جديدة في العَروض العربي** حول آراء إيوالد مايلي: "إنّ إيوالد هو أوّل من أشار إلى أنّه لكي يقف المرءُ على إيقاع أبيات الشعر العربي، يلزمه أن يكون قد اعتمد على العناصر المكوِّنة للإيقاع وهي الزمن القوي والزمن الضعيف. وقرّر أنّه يوجد في كلّ تفعيلة عربيّة زمنٌ قوي واحد وأحياناً زمنانِ، وبرهن بصفة عامّة على أنّه حيثما نرى صوتاً قصيراً يعوِّض صوتاً طويلاً أو العكس، فإنّ ذلك ينتج في الغالب عن أنّ القصير أو الطويل يقع في زمن ضعيف. لكن مع الأسف لم يستخلص إيوالد النتائج من

مبدئه الّذي وضعه، وهو لم يهتدِ دائماً إلى معرفة مواضع الأزمنة القويّة... وهو لم يضع أيّة قاعدة لمعرفة مواضع الأزمنة القويّة بحيث لزم لمعرفة ذلك أن يأخذ الإنسان في تقطيع البيت على سبيل التحسُّس. وأخيراً فقد مرّ إيوالد مرور الكرام، ولم يلقَ بالاً إلى مسألة تنبير الكلمات وعلاقاتها الممكنة بتكوّن البحور". (جويار، ١٩٩٦، ص ١٤-١٥)

فإنّ نظريّة إيوالد بغضّ النظر عن صحّتها أو سقمها قد غيّرت النظرة إلى علم العَروض العربي وفتحت طريقاً جديدة أمام الباحثين بعده.

ثمّ جاء ستانسلاس جويار (Stanislas Guyard) الّذي حاول إكمال الطريق الّذي بدأه إيوالد. دخل جويار من مدخل لغوي لتحديد دور الكمّ ودور النبر في اللغة العربيّة، ثمّ في الشعر العربي. إنّه بذل جهداً كبيراً في تحديد دور النبر وأثره في اللغة العربيّة لكي يتمكّن من وضع قواعد لكشف مواضع الأزمنة القويّة في الشعر العربي الّذي لم يقدر إيوالد على ذلك. (انظر: جويار، ١٩٩٦، ص ١٧-٤٢)

ومن جهة أخرى حاول جويار بناء فرضيّته العَروضيّة على قوانين موسيقيّة، فجعل ما اكتشفه من الخصائص اللغويّة حول الكمّ والنبر، في خدمة فرضيّته هذه. إنّه يقول في العلاقة الّتي توجَد بين العَروض والموسيقى: "النظريّة الّتي أُقدِّمها إلى المستشرقين، لها ميزة المحافظة على معلومات العَروضيّين العرب، وعدم المساس بها، في الوقت نفسه الّذي يقع فيه توضيحها تحت ضوء جديد. والنظريّة تسمح لنا، بما قامت عليه من ملاحظة العلاقات الوثيقة الّتي تُوحِّد بين الموسيقى والعَروض، بإدراك قيمة الإيقاعات العربيّة والكشف عن أصولها، وبيان أنّ جميع الزحافات الّتي تطرأ على أجزاء البحر ليست إلاّ ظاهريّة... إنّ هذه العلاقات [العلاقات الوثيقة الّتي تُوحِّد بين الموسيقى والعَروض] لا يُنكِرها أحد ولا يماري فيها أيّ إنسان، لكن حسبما وصل إليه علمي، لم يقع أبداً حتّى الآن في مجال اللغة العربيّة سوى التسليم بها دون البحث عن جعلها في متناول الإدراك". (جويار، ١٩٩٦، ص ١٥)

أمّا مارتين هارتمان (M. Hartamann) الّذي نشر كتابه(٤) سنة ١٨٩٦، فهو اهتمّ بتطوير الأوزان المختلفة، وباشتقاق بعضها من بعض. إنّه يرى أنّ العرب اهتدوا إلى الهزج والرجز من وقع أقدام الجَمَل، إذ يقول: "المقاطع الموجودة في الشعر العربي مزيج من المقاطع المنبورة والمقاطع ذات الكمّ، لأنّها نابعة من أقدام الجَمَل. ولذلك يشمل الوزن الأساسي تناوُب المقطعِ المنبور والمقطع غير المنبور، وأدّى ذلك إلى إنتاج الهزج (U —ً — —) أو الرجز (— — U —ً). والاختلاف بينهما هو أنّ النبرة في الهزج تقع على العنصر الأوّل، وفي الرجز على العنصر الثاني". (Weil, ١٩٦٠, p. ٦٧٣)

ثمّ استخرج هارتمان البحور الأخرى من هذين البحرَيْن، مع أنّه يعترف نفسه أنّه غير قادر على أن يشرح ما جعل العرب يختارون المجموعات المعيّنة الّتي تظهر في البحور الستّة عشر، ويتركون الإمكانيّات الأخرى، لأنّه لم يهتدِ إلى قواعد علميّة وحُجج مُقنعة في طريقة اشتقاق البحور بعضها من بعض. على أيّة حال ما يهمّنا في هذا المجال أنّه يرى للنبر دوراً مهمّاً في أساس وزن الشعر العربي.

يعتقد المستشرق غوستاف هولشر (Gustav Hoelscher, “Arabische Metrik”, in *ZDMG*, ٧٤, ١٩٢٠, pp. ٣٥٩-٤١٦) أيضاً باشتقاق الأوزان بعضها من الآخر، لكنّه يرى أنّ الرجز وحده هو أصل البحور العربيّة، وهو بدوره نشأ عن النثر المسجوع طبقاً لتنظيم المقاطع من حيث العدد والكمّيّة. (أُنظر: عبدالرؤوف، **بدايات الشعر العربي بين الكمّ والكيف**، ص ٩١) إنّه يرفض أن يكون النظام الوزني العربي نظاماً كمّياً، لأنّ المقطع

الطويل في الأنظمة الكمّية هو ضِعف المقطع القصير من حيث الامتداد، لكنّ هذه القاعدة لا تنطبق – في رأيه – على الشعر العربي. وهكذا يعترف هولشر بوجود الارتكاز (ictus) ودوره الفعّال في أساس وزن الشعر العربي. (Weil, ١٩٦٠, p. ٦٧٤)

ثمّ يأتي دور ألفريد بلوخ (Alfred Bloch) الّذي نشر مؤلَّفاته بين عامَي ١٩٤٦ و١٩٥١، إنّ هذا المستشرق يخالف هولشر وما قبله من المستشرقين في أساس الوزن العربي، ويؤكّد على وجود اختلاف سافر بين المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة من حيث الامتداد في اللغة العربيّة القديمة بعد مقارنتها باللغات الأخرى. وبناءً على ذلك يُدرِج بلوخ النظام الوزني العربي في عداد الأنظمة الكمّية، ويرى أنّ عنصر الكمّ هو العنصر الوحيد في أساس الوزن في الشعر العربي. (Weil, ١٩٦٠, p. ٦٧٤)

ثمّ يأتي دور المستشرق الألماني غوتهولد ڤايل (Gotthold Weil) الّذي دخل في العَروض العربي من مدخل الأساس الكمّي، لكنّه واجه حجماً هائلاً من مصطلحات الزحاف، وتشكّك في الأساس الكمّي مع وجود هذه الزحافات الّتي تُسفر عن خلل شديد في كميّة الوزن لأنّ الشعر الكمّي يقوم على التوازن بين عدد المتحرّكات وعدد السواكن، أو بتعبير مقطعي، يقوم التوازن بين عدد المقاطع والترتيب في نوعها في الأبيات، فكيف يمكن إذن أن يحتفظ الشعر بنظامه الكمّي مع وجود هذه الزحافات الّتي تُسبّب خللاً كبيراً في انتظام المقاطع، والسامع أو القارئ يجده موزوناً؟

وبحث ڤايل من هذا المنطلق عن عنصر آخر يتدارك به الخلل والنقص في كميّه المقاطع النابعة من الزحافات ويجعل الشعر مطبوعاً موزوناً عند العرب، فذكر أنّ العنصر الثاني ليس إلاّ النبرة الإيقاعيّة صاعدةً أو نازلةً، وهي تقوم بتدارك الخلل الّذي أورد الزحاف في الكمّ. ثمّ استرشد إلى كيفيّة تحديد النبرة الإيقاعيّة على المقطع الّذي يمتنع دخول الزحاف عليه قائلاً:

"حين تُشكّل هذه التتابعات من المقاطع بيتاً من الشعر، باعتبارها مكوِّنات وزنيّة لتفعيلة، فإنّ لها وظيفة إيقاعيّة محدودة. فالسببان لكونهما جزأين غير منبورين في التفعيلة [السُباعيّة] ليس لهما تأثير في إعطاء الإيقاع صيغته وشكله، وهما بالتالي معرِّضان للتغييرات الكميّة، أي الزحافات، أمّا الوتد فإنّه يشكّل اللبّ الإيقاعي للبحر، باعتباره حاملاً للنبر، وبهذه الصفة فإنّه ضمن البيت ممتنع على أيّ تغيير سواء في تتابع المقاطع أو في كمّها وتبعاً لكون واحد من الوتدَيْن المتضادَّيْن لُبّاً للتفعيلة، فانّنا نحصل على إيقاع صاعد [في الوتد المجموع] أو إيقاع نازل [في الوتد المفروق]". (Weil, ١٩٦٠, p. ٦٧٤)

ثمّ يضيف أنّ الخليل وضع الدوائر لتمييز الوتد الّذي يحمل النبرة الإيقاعيّة، الأمر الّذي عجز العروضيّون بعده عن اكتشافه، ويزعم ڤايل أنّ الخليل نفسه بنى نظريّته العَروضيّة على أساس الكمّ والنبر معاً.

إنّ ڤايل يعتقد – كما ورد في مقالته «العَروض» – أنّ أساس الشعر العربي مبنيّ على عنصرين متساويين في دورهما، وهما الكمّ والنبر. ولكن يبدو من خلال كتب الباحثين الآخرين الّذين اطّلعوا على كتابه الّذي وضع باللغة الألمانيّة وعنوانه **أُسس بحور الشعر العربيّة وطريقتها**(٥)، أنّه رجّح جانب النبرة على جانب الكمّ إذ يؤيّد رأيه إلويل ساتن (Elwell-Sutton) قائلاً: "لقد أثبت ڤايل إثباتاً محكماً أنّ النبر هو أساس الأوزان العربيّة إلى جانب الكمّيّة الّتي لها المرتبة الثانية". (Elwell- Satton, ١٩٧٦, p. ٧١؛ وكذلك ورد هذا المضمون في: أميد طبيب‌زاده، ١٣٨٢ ش، ص ٢٠)

ولكنّ وليم اشتوتْسر (Willem Stoetzer) – مواطن

ڤايل – ناقشه وحاول رفض فرضيّة النبر–الكمّ بوصفه أساساً للنظام الوزني العربي، وخالفه مخالفة شديدة. إذ غيّر اشتوستر النظرة إلى الزحافات وحاول تبريرها من خلال إطار الأساس الكمّي للنظام العربي وذكر في إثبات كلامه الدليلَيْن الآتيين:

– انطلق اشتوتْسر من الواقع الشعري للكشف عن هذه المواضع، فوجد في كلّ بحرٍ مواضعَ تحتمل وقوع المقطع القصير أو الطويل ولا تؤثّر كمّيّةُ المقاطع لهذه المواضع المحايِدة (٦) (neuter) في الوزن، مثل البحر الطويل (من اليمين إلى اليسار):

(– – – U | U – U | – – – U | U – U) – – – U | X – U | – – – U | X – U

أو البحر الخفيف:

(– – U U | – U – U | – – U U) – – U X | – U – X | – – U X

يُلاحَظ أنّ البحر الطويل لا يشمل أكثر من موضعين محايدين ونرى ثلاثة مواضع محايدة في الخفيف. واستنتج اشتوستر أنّ المواضع المحايدة تندرج ضمن الأسباب دون الأوتاد. ولكن ليس كلّ سبب من الأسباب موضعاً محايداً، كما في الطويل، ومع أنّ تفعيلة «مفاعيلن» تحتوي على سببين، فليسا ضمن المواضع المحايدة في هذا البحر. يقول: "ولكن إذا وافق شخصٌ على أنّ هذه [الزحافات] كلّها لا يمكن أن ترد إلاّ في مقاطع محدّدة لا تؤثّر في كمّيّة الشعر ضمن إطار الوزن الكمّي فلا حاجة إذن إلى إدخال عنصر النبر". (Stoetzer, ١٩٩٤, p. ١٠٧)

– نعلم أنّ عدد الأسباب يفوق عدد الأوتاد في البحور كلّها إلاّ المتقارب والمتدارك، كما نعلم أنّ فرضيّة الخليل تعترف بدخول الزحاف على الأسباب – أيّاً كانت – لكنّ اشتوتسر استنبط بعد انطلاقه من واقع الشعر العربي أنّ الشعر لا يتحمّل تطبيق هذه الفرضيّة، أي دخول الزحاف على الأسباب كلّها في بيت شعري واحد. ومن الطبيعي إذا أصاب الزحاف كلّ الأسباب الموجودة في بيت واحد جعلَنا نشكّ في الأساس الكمّي للشعر العربي ونبحث عن عنصر مشارك مع الكميّة، لأنّ ذلك يؤدّي إلى إخلال كبير في كميّة المقاطع للشعر. ولكنّ الواقع الشعري يُثبِت أنّ دخول هذا الكمّ الهائل من الزحافات على الشعر أي دخول الزحاف على أسباب البيت كلّها شبه مستحيل.

إنّ الكاتب بعد أن درس أشعاراً من الزجل إلى جانب الشعر العربي الفصيح وصل إلى النتيجتين الآتيتين: "أولاً: هناك نظامان وزنيّان في العربيّة، أوّلهما النظام الخليلي، والثاني هو النظام الموسيقي– النبري (musical-accentual) الّذي استُعمل في نمط معيّن من الشعر الجَماعي، وربّما في الأناشيد والشعر الخفيف (light verse) في العربيّة الدارجة. ثانياً: إنّ النظام الخليلي نظام متجانس إذ إنّ كلّ ما نُظم على أوزان هذا النظام كمّي صِرف". (Stoetzer, ١٩٩٤, p. ١١٥)

ويعترف اشتوتْسر بوجود النبر في الشعر العربي، ولكن لا يدخله في النظام الخليلي بل يجده في نظام غير النظام الخليلي في الأناشيد والشعر باللغة العاميّة. ويختم كلامه قائلاً: "الأوزان العربيّة تجد نفسها بين الكمّ والنبر، ولكن ليس كما يزعمُه ڤايل، بل إنّ النبر هو عامل أساسي في نظام موازٍ (نظام على موازاة النظام الخليلي)، وما يتعلّق بالعَروض الخليلي هو نظام كمّي صِرف". (Stoetzer, ١٩٩٤, p. ١١٥)

نكتفي بهذا المقدار من آراء المستشرقين، لنتناول آراء الباحثين العرب في العصر الحديث.

ج– آراء اللغويّين والعَروضيّين العرب المعاصرين

محمّد مندور في طليعة من درسوا أساس النظام الوزني العربي واستفادوا من آراء العروضيّين القدامى، كما اطّلعوا على آراء المستشرقين، وكذلك رجعوا إلى واقع الشعر العربي أيضاً. اطّلع

محمّد مندور على آراء إيوالد فدرسه ونقده حتّى وصل إلى أنّ "الشعر العربي يجمع الكمّ والارتكاز"(٧)، ثمّ وضّح ما يقصد بالارتكاز قائلاً: "الارتكاز ictus عنصر أساسي في الشعرالعربي بل عنصر غالب، ومِن تردُّده يتولّد الإيقاع... ومن المعلوم أن الارتكاز لا يقع إلاّ على مقطع طويل. ومن ثمّ نلاحظ أنّ هذا الوزن لا بدّ أن يسلم منه دائماً مقطع طويل بعد المقطع الأوّل القصير، فإذا لم يحدث ذلك انكسر البيت، فالمجموعة (U–) الموجودة في أوّل كلّ تفعيل من البحر الطويل هي النواة الموسيقيّة للبيت وهي عبارة عن وتد مجموع في لغة الخليل". (مندور، لا تا، ص ١٩٢، ١٩٣)

إنّ هذا الكلام هو كلام ڤايل إلاّ أنّ محمّد مندور يعتقد بارتكاز ثانوي في التفعيلات السُباعيّة مثلاً الارتكاز الثانوي على المقطع الأخير في «مفاعيلن». (نفس المصدر، ص ١٩٢) كما يرفض محمّد مندور أن يكون الكمّ وحده أساساً للعَروض العربي لأنّه لا يصف الإيقاع (rhythm) بصورة كاملة وأنّه "لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر بل لا بدّ من الارتكاز الشعري الّذي يقع على كلّ تفعيل ويعود في نفس الموضع على التفعيل التالي وهكذا". وأخيراً يعترف بـ "الواقع أنّ الارتكاز في اللغة العربيّة موضوع شاقّ لا يزال في حاجة إلى البحث". (المصدر نفسه، ص ١٩٠)

ونحن نستغرب إدخاله الارتكاز على أساس النظام الوزني، مع أنّه قام باختبار لكميّة بيت مزاحف (على الطويل) فوجد أنّ الزحافات هذه "لا تُغيِّر شيئاً من كمّ التفاعيل عند النطق وهي كذلك لا تكسر الوزن". (المصدر نفسه، ص ١٩٢) فيضيف بقوله: "نقصد بالكمّ لا كمّ كلّ مقطع منفرداً، بل كمّ التفاعيل، فنحن هنا أمام تفاعيل متجاوبة (التفعيل الأوّل يساوي الثالثَ والثاني يساوي الرابعَ)، ولكنّنا مع ذلك نسلّم بجواز دخول زحافات وعلل: فكيف يستقيم الكمّ مع وجود هذه الزحافات والعلل الّتي تنقص من التفعيل في الغالب. والّذي اهتدينا إليه بحساب الآلات الدقيقه هو ما ياتي:

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أَرخى سُدولَهُ

عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيَبتَلي

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن

١٢٣ | ٧٧½ | ١٣٢½ | ٧٤

"١٣٣| ٨٥½ |١١٥½| ٧٧

(نفس المصدر، ص ١٩٢. هذه الأعداد تُقدِّر كمّ كلّ تفعيلٍ بأجزاء من مائة من الثانية)

ثمّ استنتج بعض النتائج، منها: "إنّ التفاعيل المزحَفة كالتفعيل الخامس والسابع [فعولُ] كمّها في النطق كمّ التفاعيل الصحيحة [فعولن] بل زاد". (نفس المصدر)

مع أنّ هذا الاختبار لم يستكمل – مع الأسف – في بحور غير الطويل وحتّى في أبيات غير البيت المذكور، فهو اختبار قيّم جدّاً يثبت أنّ دخول بعض الزحافات في الواقع الشعري لا يؤثّر في كمّيّة البيت إطلاقاً. وهذا خلاف ما يزعم بعض العروضيّين أنّ الزحافات على أنواعها تُسبّب خللاً كمّيّاً في الشعر.

ثمّ يأتي دور إبراهيم أنيس ورأيه في تكوُّن موسيقى الشعر العربي الّتي تتّكئ عنده إلى "عنصرين رئيسيّين:

١) ذلك النظام الخاصّ في توالي المقاطع.

٢) مراعاة النغمة الموسيقيّة الخاصّة intonation في إنشاده". (أنيس، ١٩٧٢، ص ١٥١)

فنلاحظ أنّ إبراهيم أنيس قد اشترك مع ڤايل ومحمّد مندور في اعتقاده بالكمّ وقد اختلف عنهما في النبر، فرفض عامل النبر في أساس الشعر العربي وأحلّ محلّه النغمة أو الارتفاع. إنّ إبراهيم أنيس لا يرفض وجود النبر في اللغة، لكنّه لا يرى له دوراً في النظام الوزني وقد استدلّ في رفض النبر في الشعر على أنّ

"الّذي نلحظه في نبر الشعر أنّه يخضع لنفس القواعد الّتي يخضع لها النثر، غير أنّا حين نُنشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة، وبذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشعر". (أنيس، ١٩٧٢، ص ١٦٨)

فدرس إبراهيم أنيس عنصر التنغيم أو الارتفاع مفصّلاً في مبحث «الإنشاد» في كتاب **موسيقى الشعر** ويعتقد أنّ الإنشاد هو الّذي يميّز الشعر عن عبارات نثريّة قد يقع فيها نظام خاصّ في توالي المقاطع، لأنّ الإنشاد يبرز التنغيم الّذي هو من العناصر الأساسيّة في النظام الوزني العربي. يقول في ذلك: "عرفنا أنّ نظام توالي المقاطع قد يقع في العبارات النثريّة، وكثيراً ما وقع في آيات القرآن الكريم، ومع هذا فقد ظلّت تلك العبارات في النثر بعيدةً عن محيط الشعر... كذلك ظلّت تلك الآيات القرآنيّة الّتي توافق في نظام مقاطعها ما هو معهود في نظام المقاطع الشعريّة، ظلّت تُرتَّل ترتيلاً ولا تُنشَد إنشاد الشعر، إلاّ حين يُراد اقتباسها في الشعر وتتضمّنها بعض الأبيات". (أنيس، ١٩٧٢، ص ١٦١)

وأمّا محمّد النويهي وشكري عيّاد فرفضا النبر والتنغيم وأيّ عنصر آخر غير الكمّ أساساً للنظام الوزني العربي، إلاّ أنّ النويهي أعرب عن أسفِه الشديد من هذا الواقع الشعري، وحاول إقناع الشعراء وقرّاء الشعر العربي بمحاولة تعويض هذا الأساس، تحويل أساس الكمّ إلى أساس النبر الّذي يزعم المؤلّف أنّ له ميزاته بالقياس على النظام العَروضي المأثور. (النويهي، ١٩٦٤، ص ١٤٥) وكذلك تكهّن شكري عيّاد أن يكون مستقبل الشعر العربي مبنيّاً على الأساس النبري قائلاً: "إنّ النبر لا الكمّ هو قاعدة شعر المستقبل إن أريدَ للشعر العربي تطوُّرٌ حقيقي". (عيّاد، ١٩٦٨، ص ٢٤)

وأخيراً حاول كمال أبوديب في فرضيّته أن يُحِلّ النبر محلّ الكمّ كأساس النظام الوزني. إنّه يعتقد أنّ النبر ليس مستقبل الشعر العربي، بل هو أساس الشعر العربي منذ العصور الأولى، إذ يقول في خاتمة بحثه: "الشعر العربي مرّ بمرحلة سابقة على الجيل الأوّل من الشعراء الجاهليّين الّذين نعرف شعرهم الآن، كان إيقاعه فيها إيقاعاً نبريّاً خالصاً واستقى انتظامه خلالها من نماذج النبر المتشكّلة فيه (من عدد النبرات، أو من علاقة المنبور بغير المنبور في البيت الشعري)". (أبوديب، ١٩٧٤، ص ٥٣٤)

ومع أنّ كمال أبوديب رفض فرضيّة الكمّ وحاول تقنين القواعد للنبر في اللغة والشعر، فيعترف أحياناً بنواقص فرضيّته النبريّة، ويُسهِم الكمَّ أحياناً أخرى إلى جانب النبر كأساس النظام الوزني، (أبوديب، **م.س.**، ص ٣٠٦) والمشكلة البارزة في هذا البحث هي أنّ المؤلّف استعمل الإيقاع بمعنى النظام الوزني تارةً، وبمعنى موسيقى الشعر – داخليّة كانت أم خارجيّة – تارةً أخرى، وخلط بينهما في بحثه خلطاً كبيراً.

ثالثاً: مناقشة الآراء المطروحة وتأييد فرضيّة الكمّ أساساً للنظام الوزني العربي

من الجدير بالذكر أنّنا في مجال النظام الوزني لسنا إلاّ أمام الشقّ الأوّل من الموسيقى الخارجيّة فحسب، أي الوزن وأساسه، ولا يعني ذلك كلّ الظواهر الموسيقيّة، وبنية الشعر الإيقاعيّة بجوانبها الشتّى. ولذلك مع أنّنا لا نرفض دور النبرة والنغمة في إيقاع الشعر العربي الداخلي، فغالب الظنّ أنّ النظام الوزني العربي نظام كمّي للأسباب الآتية:

أ– خصيصة المُدّة: إنّ مدّة المقاطع – في اللغة العربيّة – خصيصة واضحة من ناحية التلفّظ، ولها دورٌ أساسي في تمييز المعنى بين كلمة وكلمة أخرى، فلا يوجد فرق بينهما إلاّ مصوّتهما القصير أو الطويل مثل «كَتَبَ» و«كاتَبَ». ومن ناحية أخرى لا يوجد التقاء المصوّتين في أساس اللغة كما لا يوجد الابتداء بالساكن في المقطع العربي. وهذان الأمران

يسهّلان تمييز المقطع ونوعه في اللغة العربيّة.

ب– عدم تأثير النبرة في أساس الوزن العربي: إنّ النبر مع دوره البارز في إيقاع الشعر العربي، لا يؤثّر في النظام الوزني لأسباب منها:

١– لا يلعب النبر دوراً بارزاً في معاني الكلمات في اللغة العربيّة كما نشاهد في بعض اللغات مثل الانكليزيّة، كما ورد في قول إبراهيم أنيس: "إنّ معاني الكلمات العربيّة لا تختلف باختلاف موضع النبر منها". (أنيس، ١٩٧١، ص ١٠٢) ويؤيّد ذلك العالم اللغوي تمّام حسّان بقوله: "أمّا اللغة العربيّة [بالقياس على الإنكليزيّة] فلا تفرّق بالنبر بين الأسماء والأفعال، أي أنّها لا تُعطي النبر معنى وظيفيّاً في الصيغة أو في الكلمة، ولكنّها تمنحه معنى وظيفيّاً في الكلام أي في معنى الجملة". (حسّان، ١٩٧٣، ص ٣٠٨)

٢– إنّ حضور النبر طبيعي في أيّ لغة من اللغات، ومع أنّنا نعترف بوجوده في اللغة العربيّة، فلا نرى أنّ له دوراً تأسيسيّاً في النظام الوزني العربي لصعوبة تمييزه في الشعر، وخير دليلٍ على ذلك اختلافُ اللغويّين أنفسهم في تمييز النبر في الشعر، واختلافهم في تقنينه في اللغة والشعر معاً. وأنّ النظام الوزني عادة متأتٍّ من خصيصة بارزة سهلة الوصول عند أهل تلك اللغة، "وفي مثل «كاتبٌ» (منوّنة) يجعل أنيس النبرَ على التاء ويجعل جويار النبر الأساسي على الكاف. وفي مثل «يضرب» يجعل جويار النبر على الياء ويجعل أنيس النبر على الراء؛ وهذه الاختلافات الواسعة تجعلنا نقول مرّة أخرى مع مندور: «إنّ الارتكاز في اللغة العربيّة موضوع شاقّ لا يزال في حاجة إلى البحث»". (عيّاد، ١٩٦٨، ص ٤٤–٤٥. وانظر: جويار، ١٩٩٦، ص ٢٥٥، ٢٦١)

إنّنا في رفض الدور الأساسي للنبر في النظام الوزني العربي نستدلّ على أنّ الشاعر ليس مُلزماً بمواضع النبر من شطر إلى شطر، ومن بيت إلى بيت؛ بل يقدر على تغيير مواضع النبر، بحيث لا يتطابق الشطر الأوّل مع الشطر الثاني في المواضع الّتي تحمل النبر. ولا يؤدّي عدم التطابق هذا إلى كسر الوزن الشعري وعدول الشاعر عن قواعد الوزن. وليس مراعاة مواضع النبر في الشعر العربي من ضروريّات الوزن، واللازمة الّتي يجب على الشاعر اتّباعها، مع أنّنا لا ننكر الدور الدلالي الّذي يقوم به النبر في تغييره من موضع إلى موضع، والّذي يؤثّر في البنية الإيقاعيّة الداخليّة.

٣– إنّ اللهجات العربيّة في يومنا هذا تختلف في النبر من بلد إلى بلد آخر، ولكن الناطقين باللغة العربيّة قادرون على أن يقرأوا الشعر العربي الفصيح قراءةً سليمة مع حفظ مواقع النبر في لهجاتهم، من دون أن ينكسر الوزن.

٤– ليس من حقّ الوزن وحده أن يعيّن مواقع النبر حسب ما زعم ڤايل، بل إنّ اللغة هي الأساس في تعيين مواقعه. وعلى الشاعر أن يختار المقطع المنبور في موضع مناسب للوزن الشعري (كما يحدث في الشعر الإنكليزي عادةً). و"القاعدة العامّة للنبر في اللغة العربيّة هي نبر المقطع الأخير في حالة الوصف، والمقطع قبل الأخير في حالة الوصل وهذه الملاحظة تُنبّئنا على الفور أنّ اللغة العربيّة ليست لغة نبريّة بل لغة انسيابيّة". (عيّاد، ١٩٦٨، ص ٤٦)

٥– إنّ النبر – في حدّ أقصى – له دور في أساس النظام الوزني للأشعار العربيّة العاميّة الّتي تُنظَم للأغاني عادةً أو الزجل، ومن الطبيعي أن يؤثّر اختلاف اللهجات في النظام الوزني الموجود لهذه الأشعار بسبب اختلاف مواضع النبر لتلك اللهجات.

٦– إنّ اللغة العربيّة الفصحى لغة اشتقاقيّة وهي من اللغات الّتي لم تتعرّض للتغيّر في حياتها منذ صدر الإسلام — منذ أن صارت مكتوبة – في كثير من القواعد اللغويّة والصرفيّة والنحويّة، خصوصاً في خصائص المقطع في هذه اللغة. ونجد الأشعار العربيّة في قراءتنا اليوميّة موزونة مع أنّ

قاعدة النبرة تغيّرت في اللغة العربيّة في مسيرتها التاريخيّة، كما قال كارل بروكلمان: "في اللغة العربيّة القديمة يدخل نوع من النبر، تغلب عليه الموسيقيّة ويتوقّف على كميّة المقطع. فإنّه يسير من مؤخّرة الكلمة نحو مقدّمتها، حتّى يقابل مقطعاً طويلاً فيقف عنده، فإذا لم يكن في الكلمة مقطع طويل، فإنّ النبر يقع على المقطع الأوّل منها، غير أنّه في اللهجات الحديثة قد ساد النبر الزفيري في كلّ مكان منها". (بروكلمان، ١٩٧٧، ص ٤٥)

فنرى أنّ هذا الباحث يشير إلى تغيير قواعد النبرة في العربيّة، لكنّ اللغة شبه ثابتة منذ القديم في ميزة المدّة للمقاطع. وكما اعترف به شكري عيّاد: "أنّ النبر في اللغة العربيّة، ليس صفة جوهريّة في بنية الكلمة، وإن يكن ظاهرة مطّردة تمكن ملاحظتها وضبطها". (عيّاد، ١٩٦٨، ص ٤٥) أو مع أنّه تغيّر في كيفيّة الإنشاد، فما نزال نجد الزحافات الحسنة عند العرب حسنةً والزحافات القبيحة قبيحة.

ج– النغمة مثل النبرة: يصدق ما أوردنا حول النبر على عنصر النغمة أو التنغيم أو الارتفاع في اللغة العربيّة، فنحن لا نرى التنغيم أو الارتفاع عنصراً مؤثّراً في أساس النظام العربي للأسباب الآتية:

١– ليس للنغمة دور فعّال في معنى المفردات العربيّة، خلافاً لما نجد في اللغة الصينية التي تتميّز بهذه الميزة. فنستند إلى كلام إبراهيم أنيس نفسه قائلاً: "برهنت التجارب الحديثة على أنّ الإنسان حين ينطق بلغة لا يتبع درجة صوتيّة (pitch) واحدة في النطق، ومن اللغات ما يجعل لاختلاف درجة الصوت أهميّة كبرى، إذ تختلف فيها معاني الكلمات تبعاً لاختلاف درجة الصوت حين النطق بها، ومن أشهر هذه اللغات اللغة الصينيّة، إذ قد تؤدّي فيها الكلمة الواحدة عدّة معانٍ، ويتوقّف كلّ معنى من هذه المعاني على درجة الصوت حين النطق بالكلمة ويمكن أن نسمّي نظام توالي درجات الصوت بالنغمة الموسيقية. ففي اللغة الصينيّة كلمة «فان»، تؤدّي ستّة معان لا علاقة بينها هي: النوم، يحرق، شجاع، واجب، يقسم، مسحوق؛ وليس هناك من فرق سوى النغمة الموسيقيّة في كلّ حالة". (أنيس، ١٩٧١، ص ١٧٦)

ثمّ يضيف حول النغمة أو الارتفاع في اللغة العربية: "لسوء الحظّ حتّى الآن لم يهتدِ موسيقيّونا إلى السلم الموسيقي في غنائنا، أو بعبارة أخرى لم يتّفقوا عليه، لهذا نؤثر ترك الحديث عن موسيقى الكلام العربي إلى مجال آخر". (أنيس، ١٩٧١، ص ١٧٧)

٢– لم يبادر إبراهيم أنيس إلى الحديث عن قواعد التنغيم في الشعر العربي إطلاقاً، لأنّ الشعر العربي لا يتّبع قواعد خاصّة في ذلك الأمر. إنّ التنغيم أو بعبارة أخرى الارتفاع – كما نجد في النبر أو الشّدّة – لا يلعب دوراً فعّالاً في أساس النظام الوزني العربي، وهذا لا يعني أنّ اللغة العربية تخلو منه، ولكنّ النغمة في اللغة العربية هي «نغمة الاستعمال» أو «نغمة الجملة» وليست «نغمة القاعدة» أو «نغمة الكلمة».

وأمّا قول إبراهيم أنيس بأنّ الشعر يتميّز عن عبارات نثرية موزونة (في القرآن وغير القرآن) بالتنغيم عن طريق الإنشاد، فليس مُقنعاً بأن يكون للتغنيم دورٌ في أساس النظام الوزني، فالقارئ أو السامع لا يشعرُ بالوزن الشعري في عبارات نثرية موزونة، لعدم وجود نظيرها حتّى تأنس الأذنُ بوجود الوزن فيها. ولذلك رأى بعض النقّاد والعروضيّين في تعريف الشعر، بأنّه يجب أن يكون هناك أكثر من بيت واحد، فيقول الدمنهوري: "لا يكون شعراً لو وقع من متكلّمٍ لفظٌ موزون لم يقصد كونه على طريقة الموزون، كما يتّفق لكثير من الناس، ويقع مثل ذلك حتّى لعوامٍ لا شعورَ لهم بالشعر ولا إلمامَ لهم

بالوزن البتّة، وما جهل قصد قائله الوزن لا يحمل على الشعر إلاّ إذا تَكرَّر كبيتَيْن فأكثر". (الدمنهوري، ١٣٠٧ ق، ص ١٣)

وعلى سبيل المثال: فقد نقلْنا قبل قليل عبارات عن **الأصوات اللغويّة** لإبراهيم أنيس، ومن الشيّق أنّ العبارة الأوّلى منها «برهنتِ التجاربُ الحديثةُ» وقعت على مشطور الرجز، أي «مفتعلن مفاعلن مفاعلن»، لكنّنا لا نظنّ أنّ الكاتب أو القارئ التفت إلى ذلك في قراءة هذه العبارة، لعدم وجود نظيرٍ يتلوها.

وإنّما نرى للتنغيم دوراً فعّالاً في انتقال المعنى الصحيح المكنون في الشعر عن طريق الإنشاد، في مراعاة القراءة السليمة للجمل الخبريّة، والإنشائيّة مثل النداء والاستفهام والأمر وغيرها. كمثال في البيت الآتي:

طَرِبتُ وما شَوقاً إلى البِيضِ أَطرَبُ

ولاَ لَعِبَاً منّي و ذُو الشَّيبِ يَلعَبُ

(الصالح، ١٩٧٢، ص ٢٥)

ويبدو أنّ العبارة الأخيرة من البيت أي «وذُو الشَّيبِ يَلعَبُ» جملة استفهاميّة، مع أنّها تخلو من أداة الاستفهام، فإذا قرأناها بصورة استفهام أو غير استفهام، لا يؤثّر ذلك في الوزن، مع أنّ القراءة بصورة استفهاميّة تُحدِث تغييراً في موضع النغمة من مقطع إلى آخر. وأخيراً نكتفي بقول علي يونس في النغمة الصوتيّة: "فهي أقلّ بروزاً من كمّ المقطع وهي الوفونيّة لا فونيميّة، وتغيير النغمة لا يؤدّي إلى كسر الوزن أو تحويل البحر إلى بحر آخر"، (يونس، ١٩٩٣، ص ٣٣) مع اعترافنا بأنّ هذا التغيير في موضع النغمة قد يؤدّي إلى تغيير المعنى، لأنّ النغمة تحمل الوظيفة الدلاليّة، كما تؤثّر في إيقاع الشعر الداخلي، ولكنّ لا نجد له دوراً وظيفيّاً في أساس النظام الوزني.

د- ظاهرة الزحافات: إنّ الزحافات الّتي أدّت إلى شكوك في النظريّة الكمّيّة للنظام العربي من قِبل المستشرقين ومن تابعهم من العرب (مثل كمال أبوديب) بإمكانها أن تؤيّد هذه النظريّة أيضاً، أوّلاً لأنّ فكرة الزحاف جاءت من النظريّة الكمّيّة نفسها، وقد اتّخذ الخليل الوزنَ الّذي لا يمكن أن يزيد عليه حرفاً آخر، معياراً لعمله، وسمّى كلّ نقص دخل فيه (إلاّ في الضرب والعَروض) زحافاً. وكذلك قسّم الذوق العربي الزحافات منذ تأسيس علم العَروض إلى عدّة أقسام: الحسنة، والصالحة، والقبيحة.

١- الزحاف الحسن: إنّ هذا الزحاف هو جواز شعري في مواضع لا تؤثّر كميّة المقطع - قصيراً أو طويلاً - في كميّة البيت الشعري (٨)، وهذه المواضع محدّدة، ولا يدخل الزحاف على كلّ مقطع يعادل السبب الخفيف. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ النظام الوزني العربي ليس نظاماً وحيداً يحتوي على هذه المواضع المحايِدة، بل هي موجودة في الأنظمة الكميّة الأخرى مثل الشعر اليوناني والشعر الفارسي. (انظر: طبيب‌زاده، ١٣٨٢ ش، ص ٦٢-٦٣) وكما ذكرنا آنفاً الاختبار الّذي قام به محمّد مندور على وزن:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن

فوجد «فعولُ» في الشطر الثاني على نفس الامتداد زمنيّاً لتفعيلة «فعولن» في الشطر الأوّل، إذ يقول: "إنّ التفاعيل المزحفة كالتفعيل الخامس والسابع قد ساوى كمُّها في النطق كمَّ التفاعيل الصحيحة بل زاد". ثمّ يستنتج: "وإذن فالزحافات والعلل لا تغيّر شيئاً في كمّ التفاعيل عند النطق وهي لذلك لا تكسر الوزن". (مندور، لا تا، ص ١٩٢)

وكذلك يقول إبراهيم أنيس: "وقد يتبادر إلى الذهن أنّ جعْل المقطع المتوسّط [= الطويل] قصيراً يُقلِّل من زمن النطق بالشطر ويُخلّ هذا بالميزان الموسيقي؛ والحقيقة أنّ ما يتطلّبه المقطعُ القصير من الزمان عبارة عن جزء من الثانية لا يكاد

يتجاوز الخُمس عنها، ومثل هذا الزمان الضئيل أو ضعفه إذا نقص من النطق بالشطر كلّه لا تكاد تُدرِكه الآذان، فالشطر الّذي يتغيّر فيه مقطع أو مقطعان من متوسّط [= طويل] إلى قصير، يظلّ من الناحية الزمنيّة، كذلك الّذي لم يتغيّر فيه شيء. على أنّ هناك عمليّة لاشعوريّة يقوم بها المرء حين إنشاد الشعر يسمّيها المحدثون عمليّة التعويض". (أنيس، ١٩٧٢، ص ١٥٩-١٦٠)

فلا يصحّ هذا الكلام إلاّ عندما طبّقناه على المواضع الّتي يدخل فيها الزحاف الحسن حسب تعبير القدماء، وهي عادةً "سبب يعتمد على الوتد"، (الأخفش، ١٩٨٥، مواضع شتّى) ولا يرد في أيّ موضع يحتمل دخول الزحاف (أي كلّ أسباب) حسب النظريّة الخليليّة. ويصدق هذا الكلام على المقطع الثالث من تفعيلات «فعولن» في البحر الطويل فحسب، مع أنّ هناك أسباباً خفيفة أخرى في الطويل. وكذلك المواضع التالية في البحر الخفيف مثلاً (من اليمين إلى اليسار):

(--**U**U̲|-**U**-U̲|--**U**U̲)--**U**X|-**U**-X|--**U**X

والواقع الشعري يثبت أن الشاعر في نظمه وكذلك القارئ في قراءته، لا يحسّان بتغييرٍ ما في هذه المواضع بدخول مقطع قصير أو طويل. فيجب اكتشاف هذه المواضع المحايِدة من الاستقراء الشعري أوّلاً والذوق العربي ثانياً.

٢- الزحاف القبيح: وأمّا الزحاف القبيح فوجده الذوق العربي في القرن الثاني قبيحاً، (وما زال إلى اليوم قبيحاً) وهذا القبح لا يأتي إلاّ من تأثيره الشديد القوي في كميّة الشعر. ومن الشيّق أنّ منهج الخليل في تسمية هذه الزحافات القبيحة يدلّ على ذوق الخليل وعصره في استنباطهما لمثل هذه التغييرات في الوزن. ويُعَدّ «الخرم» من هذه التغيّرات القبيحة. ولا يحسّ الذوق العربي بتغيير في وزن «عولن مفاعيلن فعولن مفاعلن» مثل التغيير الوارد في «فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن»، وإذا وقع الخرمُ على تفعيلة صحيحة في البيت يشعر الذوق العربي بخللٍ وزنيّ في الشعر.

ولكن إذا وردت «فعولُ» بدل «فعولن» في الطويل في أربع تفعيلات ضمن بيت واحد، فلا يُحسّ الذوق العربي بقبح في ذلك على الرغم من أنّ نسبة التغيّر والتحوّل في النموذج الثاني أكثر من الأوّل. ونورد مثالاً من شعر أبي تمّام الّذي يجمع نوعين من الزحاف الحسن والزحاف الصالح:

كَساكِ مِنَ الأَنوارِ أَصفَرُ فاقِعٌ
وَأَبيَضُ ناصِعٌ وَ أَحمَرُ ساطِعُ

قال أبو القاسم الآمدي مُوضِحاً قبْحَ هذا البيت: "فحذف النون من آخر «فعولن» كلّها، وهي أربعة، وحذف الياء من «مفاعيلن» الّتي في المصراع الثاني أيضاً، كما فعل في البيت قبله. ومن ذلك قوله في هذا النوع أيضاً:

يَقولُ فَيُسمِعُ وَ يَمشي فَيُسرِعُ
وَ يَضرِبُ في ذاتِ الإِلَهِ فَيوجِعُ

فحذف النون من «فعولن» الأولى، والياء من «مفاعيلن» الّتي تليها، ومن «فعولن» الّتي هي أوّل المصراع الثاني، وذلك كلّه يسمّى مقبوضاً، وهو من الزحاف الحسن الجائز، إلاّ أنّه إذا جاء على التوالي والكثرة في البيت الواحد قَبُح جدّاً". (الآمدي، ١٩٥٤م، ص ٢٤٦-٢٤٧)

ليس التوالي أو الكثرة سبباً لقبح هذا الزحاف الحسن في الشاهد الثاني كما زعم الآمدي، بل أتى القبح من تبديل «مفاعيلن» (في الحشو) إلى «مفاعلن»، لأنّ القبض هنا لم يرد في موضع محايد، مع أنّ الآمدي عدّ زحافات القبض كلّها من الزحافات الحسنة، وأخطأ في ذلك. وخير دليل على الفرق بين القبض في «فعولن» والقبض في «مفاعيلن» هو الواقع الشعري، فنحن في قراءة الشطر الأوّل من الشاهد الأوّل: (كَساكِ مِنَ الأَنوارِ أَصفَرُ فاقِعٌ) والشطر الثاني من الشاهد الثاني: (وَيَضرِبُ في ذاتِ الإِلَهِ فَيوجِعُ) نكاد لا نحسّ

بتغيير وزني في البيت، مع أنّ القبض دخل في تفعيلات «فعولن» كلّها.

وتُعَدّ الزحافات المزدوجة كلّها قبيحة من أجل تأثيرها الشديد في كميّة التفعيلات وفي كميّة البيت ككلّ. وليست هذه الأحكام أحكام أخلاقيّة في تقسيم الزحافات إلى مستحسنة وصالحة وقبيحة، كما يزعم كمال أبوديب. (أبوديب، ١٩٧٤م، ص ٦٩. وبإمكاننا أن ننظر إلى ظاهرة «المعاقبة» من هذا المنظار.) ويستقبحها المتأخّرون أكثر من المتقدّمين لأنّ موسيقى الشعر العربي تطوّرت والذوق العربي تقدّم واستكمل بمرور الزمن. (انظر: أنيس، ١٩٧٢م، ص ٧٣، ٩٩، ١٣٥)

فالزحافات إذن بإمكانها أن تؤيّد نظريّة الكمّ أساساً للنظام الوزني العربي خلافاً ما شكّك به الباحثون في كميّة هذا النظام بسبب حضور الزحافات.

هـ – الضرورات الوزنيّة: إلى جانب الزحافات علينا أن نتوجّه إلى الضرورات وأسباب استعمالها في الشعر العربي، ونكتفي هنا بذكر ما يرتبط بهذا المبحث وسنتناول هذا الموضوع في فصل «الضرورات الوزنيّة» بالتفصيل. نحن نعرف أنّ الضرورات أيضاً تنقسم إلى: الضرورة الحسنة والضرورة المقبولة والضرورة القبيحة. (السيرافي، ١٩٨٥م، ص ٣٤، ٣٩) وكثيراً ما ورد في كتب ضرورات الشعر وبعض كتب النحو في شرح بيت ما، أنّ الشاعر قد لجأ إلى الضرورة خوفاً من كسرِ الوزن أو الزحافِ القبيح. (السيرافي، ١٩٨٥م، ص ٦٧)

إنّ كثيراً من الضرورات (مثل صرف ما لا ينصرف، قطع همزة الوصل وعكسه)، تأتي لاستدراك الكمّيّة الّتي تنقص بدونها، والشاعر يحاول تقويم الوزن من الناحية الكميّة وإن كانت مخالفة صرفيّة. وكذلك يلتجئ إلى الضرورة المقبولة هروباً من الزحاف القبيح الّذي يؤثّر في كميّة الوزن. فيفضّل الشاعر أحياناً مخالفة لغويّة لاستقامة كميّة الميزان الموسيقي.

إذن فلماذا يفرّ الشاعر من الزحاف ويلتمس إلى الضرورة؟ فليس هذا إلاّ أنّ الشاعر هرب من الزحاف القبيح إلى ضرورة مقبولة، لأنّ الزحاف غير الحسن ينقص من كميّة الشعر والضرورة تتدارك ما أنقصه الزحاف القبيح.

و– عنصر القافية: "والقافية عند الخليل ما بين آخر حرف من البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الّذي قبلَ الساكن". (الأخفش، ١٩٧٠، ص ٦) وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا التعريف تعريف من منظار النظام الوزني الذي يعرّف لنا صور القافية الخمس حسب عدد حروفها وترتيبها في الساكن والمتحرّك، وهي: المترادف (– U) والمتواتر (– –) والمتدارك (– U –) والمتراكب (– U U –) والمتكاوس (– U U U –).

ويُلاحَظ أنّ الخليل قبل أن يتحدّث عن كيفيّة حروف القافية، تحدّث عن كمّيّتها، وقد ذكر لكلّ نوع من القافية أوزاناً متناسبة. ولم ينتبه الباحثون من العرب والمستشرقين الّذين عالجوا أساس النظام الوزني العربي إلى قواعد القافية هذه، إلاّ سيّد البحراوي الّذي عالج الموضوع وناقشه قائلاً: "ومعنى هذا أنّ هذه الصور أو التشكيلات [أنواع القافية] هي في المقام الأوّل قائمة على الأساس الكمّي... الحرص على وحدة الضرب أي ضرورة تكراره بنفس الصورة في كلّ أبيات القصيدة هو حرص على توفير الأساس الكمّي الّذي تقوم عليه القافية أي البنية المقطعيّة الموحّدة الّتي تشتمل في العدد الثابت من الصوامت والصوائت". (البحراوي، ١٩٩٣، ص ٨٧) والغريب أنّ واقع الشعر العربي لا يتجاوز هذا التعريف الخليلي للقافية ولو ارتكب الشاعر عيباً من عيوب القافية.

الخاتمة

أخيراً وبعد أن أوردنا الحجج والبراهين يمكننا الاستنتاج بأنّ الوزن في الشعر العربي مبني على الأساس الكميّ الصِرف، وأنّ مُدّة المقاطع هي الصفة البارزة في اللغة العربيّة وانعكس أثرها في وزن الشعر العربي.

الهوامش

١- يقول شكري عيّاد: "الأصوات تختلف من ثلاث جهات: من جهة شدّتها، ودرجتها [= نغمتها]، ونوعها [= مُدّتها]". عيّاد، ١٩٦٨م، ص ٣٤. ولمزيد من التوضيح، انظر: أنيس، ١٩٧١، "الفصل السادس"، ص ١٥٥-١٧٧؛ حسّان، ١٩٧٣، ص ٣٠٠-٣١٠.

٢- إنّ هذه المعلومات مأخوذةٌ من أعمال الباحثين الألسنيّين وعلماء العروض، فلا بدّ من الاعتراف بقصوري في عدم معرفتي بالأنظمة الوزنيّة في اللغات المذكورة هنا. لمزيد من التوضيح، انظر: مندور، لاتا، صص ١٨٣-١٨٨؛ عيّاد، ١٩٦٨، ص ٣١-٣٦؛ ناتِل خانْلَري، ١٣٧٣ ش، ص ٢٥-٢٧، ٣١-٥٥؛ طبيبزاده، ١٣٨٢ ش، "رده شناسيِ وزنها"، ص ٤٧-٦٩.

٣- "ويلاحَظ في ذلك مقابلة المتحرّك بمثله في مطلق الحركة من غير النظر إلى خصوصيّتها، وتقابل الساكن بمثله". الدماميني، ١٣٢٤ ق، ص ١٣. كذلك انظر: الدمنهوري، ١٣٠٧ ق، ص ١٩.

٤- إنّه وضع كتابه باللغة الألمانيّة لم نتمكّن من الرجوع إليه: (M. Hartamann, *Metrun und Rhythmus*, Giessen, ١٨٩٦.)

٥- Grundriss und system der altarabischen metren, Wiesbaden, ١٩٥٨.

٦- وقد سمّاها جورج بوهاس «الوحدة غير الثابتة» و «الوحدة المتغيِّرة». انظر: بوهاس، ١٩٩٥م، ص ٤٠، ٤٥. وكذلك وجدنا مصطلح «المقطع المحايِد» عند بعض الباحثين. ولكنّنا رجّحنا أن نطلق الحِياد على الموضع لا على المقطع، لأنّ المقطع لا يمكن أن يكون محايداً، بل الموضع هو الّذي لا يفرّق بين المقطع القصير والمقطع الطويل أحياناً، وسمّينا هذه المواضع «المواضع المحايِدة»، فرمزنا إليها بعلامة x أو U. وكذلك سوَّدْنا مواضع الوتد.

٧- مندور، لا تا، ص ١٩٣. ومن أنصار هذا الرأي خليل إدّه اليسوعي وسعيد بحيري. انظر: إدّه اليسوعي، ١٩٠٠، أعداد ٢١، ٢٣، ٢٤؛ بحيري، ١٩٨٦.

٨- «الوحدة المتغيّرة» أو «الوحدة غير الثابتة» عند جورج بوهاس، ولكن في فرضيّته «الوحدة المتغيّرة» تشمل الأسبابَ الخفيفة كلّها. انظر: بوهاس، ١٩٩٥، ص ٤٠، ٤٥.

المصادر والمراجع

[١] الآمدي، (أبوالقاسم الحسن)، **الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري**؛ حقّق أصله وعلّق حواشيه محمّد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الثانية، القاهرة : المكتبة التجاريّة الكبرى، ١٩٥٤.

[٢] ابن جنّي (أبوالفتح عثمان)، **الخصائص**؛ تحقيق محمّد علي النجّار، الطبعة الثانية، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصريّة، ١٣٧٦/١٩٥٦، الجزء الثالث.

[٣] أبوديب (كمال)، **في البُنية الإيقاعيّة للشعر العربي**: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن، الطبعة الأولى، بيروت : دار العلم للملايين، ١٩٧٤.

[٤] الأخفش (أبوالحسن سعيد بن مسعدة)، **كتاب العروض**؛ تحقيق وتعليق وتقديم أحمد محمّد عبد الدايم عبد اللّه، لا طبعة، مكّة – المعابدة : المكتبة الفيصليّة، ١٤٠٥/١٩٨٥.

[٥] ــ، **كتاب القوافي**؛ تحقيق عزّة حسن، لا طبعة، دمشق : وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديريّة إحياء التراث القديم، ١٣٩٠/١٩٧٠.

[٦] إدّه اليسوعي (خليل)، "الإيقاع في الشعر العربي"، **مجلّة المشرق** (بيروت)، السنة الثالثة، ١٩٠٠، أعداد ٢١، ٢٣، ٢٤، صص ٩٣٦-٩٤٣، و ١٠٢٦-١٠٣٠ و ١٠٨٣-١٠٩٠.

[٧] الإسْنَوي (جمال الدين عبد الرحيم)، **نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب**؛ تحقيق شعبان صلاح، الطبعة الأولى، بيروت : دار الجيل، ١٤١٠/١٩٨٩.

[٨] أنيس (إبراهيم)، **الأصوات اللغويّة**، الطبعة الرابعة، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٩٧١.

[٩] ــ، **موسيقى الشعر**، الطبعة الرابعة، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٩٧٢.

[١٠] البحراوي (سيّد)، **العروض وإيقاع الشعر العربي : محاولة لإنتاج معرفة علميّة**، لا طبعة، القاهرة : الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٣.

[١١] بحيري (سعيد)، "ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكمّ والنبر في الشعر العربي"، **مجلّة فصول**، المجلّد السادس، عدد ٣، ١٩٨٦، صص ١٩١-٢٠٥.

[١٢] بروكلمان، كارل (C. Brockelmann)، **فقه اللغات الساميّة**؛ ترجمة عن الألمانية رمضان عبد التوّاب، لا طبعة، الرياض : مطبوعات جامعة الرياض، ١٣٩٧/١٩٧٧.

[١٣] بوهاس (جورج)، "نظريّة الخليل : محاسنها ومساوئها"، **مجلّة الأبحاث** (الجامعة الأميركيّة في بيروت)، السنة ٤٣، العدد ٤٣، ١٩٩٥، صص ٣١-٤٦.

[١٤] جويار، ستانسلاس (M. Stansilas Guyard)، **نظرة جديدة في العروض العربي**؛ ترجمة منجي الكعبي ومراجعة وتعليق عبد الحميد الدواخلي، لا طبعة، القاهرة : الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٦.

[١٥] حسّان (تمّام)، **اللغة العربيّة : معناها ومبناها**، لا طبعة، القاهرة : الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ١٩٧٣م.

[١٦] الدَّماميني (بدر الدين أبو عبد الله بن أبي بكر المخزومي)، **العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة**، لا طبعة، القاهرة : المطبعة الميمنيّة، ١٣٢٤ هـ. ق.

[١٧] الدَّمَنهوري (محمّد)، **الحاشية الكبرى أو الإرشاد الشافي على متن الكافي في علمَي العروض والقوافي**، لا طبعة، القاهرة : المطبعة الميمنيّة، ١٣٠٧ هـ. ق.

[١٨] السيرافي (أبو سعيد الحسن بن عبد اللّه بن المرزبان)، **ضرورة الشعر**؛ تحقيق رمضان عبد التوّاب، الطبعة الأولى، بيروت : دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، ١٤٠٥ق/١٩٨٥م.

[١٩] الصالح (صالح علي)، **الروضة المختارة : هاشميّات الكميت بن زيد الأسدي وعلويّات ابن أبي الحديد**، الطبعة الأولى، بيروت – دمشق : مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات – مكتب التسويق التجاري، ١٣٩١ق/١٩٧٢م.

[٢٠] طبيب‌زاده (اميد)، **تحليلِ وزنِ شعر عاميانهٔ فارسی**، ط ١، طهران : نشر نيلوفر، ١٣٨٢ هـ. ش.

[٢١] عبدالرؤوف (محمّد عوني)، **بدايات الشعر العربي بين**

الكمّ والكيف، الطبعة الثانية، القاهرة : مكتبة الآداب، ١٤٢٦ق/٢٠٠٥م.

[٢٢] عيّاد (شكري محمّد)، **موسيقى الشعر العربي** : مشروع دراسة علميّة، الطبعة الأولى، القاهرة : دار المعرفة، ١٩٦٨م.

[٢٣] الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان)، **كتاب الموسيقى الكبير**؛ تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبه ومراجعة وتصدير محمود أحمد الحنفي، لا طبعة، القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، لاتا.

[٢٤] كانتينو، جان (Jean Cantineau)، **دروس في علم أصوات العربيّة**؛ نقله إلى العربيّة وذيّله بمعجم صوتي فرنسي- عربي صالح القرمادي، لا طبعة، تونس : نشريات مركز الدراسات والبحوث الاقتصاديّة والاجتماعيّة بالجامعة التونسيّة، ١٩٦٦م.

[٢٥] مندور (محمّد)، **في الميزان الجديد**، الطبعة الثانية، القاهرة : مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، لا تا.

[٢٦] ناتل خانلری (پرویز)، **وزنِ شعرِ فارسی**، ط ۶، طهران : نشر توس، ۱۳۷۳ هـ ش.

[٢٧] النويهي (محمّد)، **قضيّة الشعر الجديد**، القاهرة : جامعة الدول العربيّة، معهد الدراسات العربيّة العالميّة – المطبعة العالميّة، ١٩٦٤م.

[٢٨] يونس (علي)، **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي**، لا طبعة، القاهرة : الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٣م.

[٢٩] Elwell- Sutton (Laurence Paul), *The Persian Metres*, First Edition, Cambridge: Cambridge University Press, ١٩٧٦.

[٣٠] Stoetzer (Willem), "Arabic Metrics between Quantity and Stress", pp. ١٠٧-١١٥, in *Arabic Prosody and Application in Muslim Poetry*/ Edited by Lars Johanson and Bo Utas, First Edition, Stockholm : Textgruppen I Uppsala AB, ١٩٩٤.

[٣١] Weil (Gotthold), "ʿArūd. I", in *Encyclopaedia of Islam*, New Edition, Leiden- London : Brill- Luzac, ١٩٦٠, Volume I, pp. ٦٦٧-٦٧٧.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بررسی آراء عروضدانان عرب و شرق‌شناس دربارهٔ نوع وزن شعر عربی

علی اصغر قهرمانی مقبل[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۸۶/۱۱/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۷/۱۰/۱۴

اگرچه کتابهای بسیاری از گذشته تاکنون دربارهٔ علم عروض عربی نوشته شده است، هنوز دربارهٔ نوع وزن شعر عربی اختلاف نظر جدّی وجود دارد. برخی از عروضدانان – چه عرب و چه شرق‌شناس – نوع وزن شعر عربی را کمّی می‌دانند، و برخی دیگر نقش تکیه را مهمتر از کمیّت به شمار می‌آورند، و عدّه‌ای نیز بر این باورند که اساس وزن در شعر عربی بر پایهٔ دو عنصر کمیّت و تکیه است.

ما در مقاله ابتدا ویژگیهای زبانی مؤثّر در تعیین نوع وزن شعر را بیان کردیم. سپس به ذکر نظرهای مطرح شده از سوی عرب‌زبانان وشرق‌شناسان در این باره پرداختیم، آنگاه به نقد و بررسی این آرا، و نیز بیان نظر خود مبنی بر تأیید کمّی بودن وزن شعر عربی مبتنی بر ویژگیهای زبان عربی پرداختیم.

واژگان کلیدی: عروض، نوع وزن، کمّیت، تکیه، آهنگ، شعر عربی.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیّات عربی در دانشگاه خلیج فارس