مجلـــــة الآداب للعلوم الإنســـانيـــة
المجلد السابع العدد الثاني، ديسمبر 2024،
ص ص81- 120
Arts & Humanities Journal
Vol. 7, Issue no. 2, December, 2024,
pp.81-120

Issn (النسخة الالكترونية): 3006 -757X Issn (النسخة المطبوعة): 3006 -7561

أسس الدرس العروضي عند عبد اللّه الطيب في كتابه المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها

الاستاذ الدكتور الحسن المثنى عمر الفاروق الحسن

أستاذ النحو والصرف في كلية اللغات والدراسات الإنسانية– جامعة القصيم

Email: eo.ahmed@qu.edu.sa Mobile: 00966530589705

تاريخ استلام البحث: 7/ 9/ 2024 تاريخ قبوله للنشر: 15/ 9/ 2024

أسس الدرس العروضي عند عبد الله الطيب في كتابه المرشد إلى فهم أشعار العرب

أ. د. الحسن المثنى عمر الفاروق الحسن أحمد

أستاذ النحو والصرف في كلية اللغات بجامعة القصيم، وجامعة أم درمان الإسلامية

ملخص البحث

يتناول هذا البحث أسس الدرس العروضي عند عبد الله الطيب في كتابه المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، وقد عرض فيه الباحث طريقة عبد الله الطيب في تقديم الدرس العروضي للمتعلمين، تلك الطريقة التي كان يؤم فيها غاية واحدة هي إكساب المتعلم ذوقاً بالأوزان الشعرية بعد تدريب إذنه وحواسه على موسيقى البحور العربية، حيث انتهج منهجاً متفرداً في التمثيل للأوزان، وفي عرض شواهدها، واهتم بالنظر إلى ما تصلح له البحور الشعرية من أغراض ومعان من خلال نماذج شعرية اختارها بعناية وعكف على دراستها، وتنبيه الدارس إلى جمال التراكيب العروضية فيها، وصلاحية هذه الأوزان للموضوعات الشعرية من مدح وفخر ورثاء وهجاء وغير ذلك من الأغراض، وقد انتقد بعض القصائد بناء على ما ذكر من صلاحية كل وزن لمعنى معين، وانصب نقده على العروضيين في مضيهم على طريقة النحويين وقد جعلهم ذلك يتوهمون أوزناً لا نصوص لها وأكثروا من المصطلحات بسبب ذلك.

الكلمات المفتاحية: المرشد، أشعار العرب، عبد الله الطيب، الدرس العروضي.

Foundations of Prosody According to Abdullah al-Tayib in His Book "The Guide to Understanding Arabic Poetry"

Prof. Alhassan Elmuthana Omer Alfaroog
Professor of Grammar and Morphology at the College of Languages, Qassim University

Abstract

This research delves into the foundations of prosody as established by Abdullah al-Tayib in his book "The Guide to Understanding Arabic Poetry and Its Craft." The researcher presents al-Tayib's method of teaching prosody to learners, a method that aimed primarily at cultivating a refined taste for poetic meters in students by training their ears and senses to appreciate the music of Arabic meters. Al-Tayib adopted a unique approach, providing examples of meters, presenting evidence, and focusing on the suitability of each meter for specific poetic themes and meanings through carefully selected poetic examples. He delved into the study of these examples, drawing the learner's attention to the beauty of their prosodic structures and the appropriateness of these meters for poetic themes such as praise, boasting, elegy, satire, and others. Moreover, he criticized certain poems based on the principle of each meter's suitability for a specific meaning. His criticism was directed at the approach of prosody that followed the methods of grammarians, leading them to postulate meters without corresponding textual evidence and to proliferate terminology as a result.

Keywords The Guide, Arabic Poetry, Abdullah al-Tayib, Prosody.

المقدمة

المرشد إلى أشعار العرب وطريقة صناعتها من أهم الكتب التي تناولت عروض الخليل وبنية القصيدة العربية، وأغراضها وطريقة صناعتها عند العرب. والكتاب من الكتب الضخمة، إذ يقع في أربعة أجزاء جعل لكل جزء منه باباً لما يريد الحديث عنه، فالجزء الأول جعله للنظم والجزء الثاني خصصه للجرس اللفظي، والثالث للرموز والكنايات والصور، أما الجزء الرابع فقسمه قسمين، قسم جعله للأغراض وأطوار المقاصد والأساليب، والقسم الثاني في الأغراض والأساليب ولعله تكملة لما ذكره في القسم الأول من هذا الجزء، وقد أودع فيه مؤلفه عصارة علمه وخبرته في معرفة الشعر العربي وما تعلق به من أغراض وأساليب ومعانٍ، عبر مختلف العصور. ونظر في تشكيلات أوزانه وقوافيه وأغراضه عند مختلف الشعراء القدامى والمحدثين، وعقد مقارنات مختلفة بين هؤلاء وأولئك، وجمع فيه بين علم العروض والقوافي والنقد الأدبي والمباحث البلاغية المختلفة.

وجد الكتاب حفاوة عظيمة في الدرسين الأدبي والعروضي وأشاد به جمع غفير ممن اشتغلوا بهذا العلم، حيث قدم له عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين بقوله: «وقد عرض الكاتب للشعر، فأتقن درس قوافيه وأوزانه، لا إتقان المقلد الذي يلتزم ما ورث عن القدماء، بل إتقان المجدد، الذي يحسن التصرف في هذا التراث، لا يضيع منه شيئاً لكنه لا يفنى فيه فناء، ثم أرسل نفسه على طبيعتها بعد ذلك، فحاول أن يستقصي ما يكون من صلة القوافي وألون الوزن، وبين فنون الشعر التي تخضع للقوافي والأوزان، فأصاب الإصابة كلها في كثير من المواضع، وأثار ما يدعو إلى الخصام والمجادلة في مواضع أخرى، فهو لا يدع بحراً من بحور الشعر إلا حاول أن يبين لك الفنون التي تليق بهذا البحر أو التي يلائمها هذا البحر، وضرب لك الأمثال في استقصاء بارع لهذا البحر، منذ كان في العصر الجاهلي إلى أن كان العصر الذي نعيش فيه وهو يعرض عليك من أجل ذلك ألواناً مؤتلفة من الشعر، في العصور الأدبية المتباينة، ألوناً في البحر الذي أقيمت عليه، وفي الموضوعات التي قيلت فيها، ولكنها تختلف بعد ذلك باختلاف قائليها، وتباين أمزجتهم وتفاوت طبائعهم، وتقلبهم آخر الأمر بين التفوق والقصور، وما يكون بينهما من

المنازل المتوسطة والمؤلف الذي يصنع هذا بالقياس إلى بحور العروض كلها، فكتابه مزدوج الإمتاع فيه هذا الإمتاع العلي الذي يأتي من اضطراد البحث على منهج واحد دقيق، وفيه الإمتاع الأدبي الذي يأتي من تنوع البحور والفنون الشعرية التي قيلت فيها، وتفاوت ما يعرض عليك من الشعر، في مكانها من الجودة والرداءة»[1].

حاولت هذه الدارسة عرض الدرس العروضي عند عبد الله الطيب في كتابه هذا والوقوف عند الأسس التي انطلق منها في عمله هذا، تلك الأسس التي تؤم غاية واحدة هي إكساب الدارس معرفة أوزان الشعر بطريقة تختلف عما هو معهود في كتب العروض، فالرجل يسعى بقوة وعزم إلى إكساب الدارس ذوقاً يمكنه من الإحاطة بموسيقى الشعر وعروضه وأغراضه، فلا يكون الدارس مجرد ببغاء تردد الأوزان والمقاطع دون وعي بها وإحساس بعمق موسيقاها. ويمثل هذا الكتاب ربطاً بين العروض والأدب والنقد والبلاغة، كل ذلك لخدمة أمر واحد هو بحور الشعر وقوافيه وما تصلح له من فنون الشعر وأغراضه، وقد تفرد الدرس العروضي في هذا الكتاب ببعده عن طرائق العروضيين في التقطيع ومنهجهم في استعراض المصطلحات العروضية الكثيرة والوقوف عند الزحافات والعلل، وإنما عكف صاحب المرشد على عرض درسه العروضي بطريقة فيها كثير من التيسير والاستقصاء والسعي إلى تقديم درس عروضي متكامل لا يقف عند البحور وزحافاتها وعللها، وإنما يلج بالدارس في فيض من المعلومات المتعلقة بصناعة الشعر، تلك المعلومات التي من شأنها أن تكسب المتعلم معرفة عميقة بالأوزان، وما تصلح له من أغراض كما تكسبه معرفة بالموسيقى الداخلية للبيت وما يتعلق به من جرس وتجانس بين ألفاظه ومعانيه، وقد اتبع الباحث المنهج الوصفي في عرض الموضوع مع التحليل لبعض الجوانب التي تحتاج إلى شيء من ذلك. وينقسم البحث إلى أربعة مباحث، وهي كما يلي:

المبحث الأول: نشأة الدرس العروضي التراثي

المبحث الثاني: أصول علم العروض وجدله

المبحث الثالث: أسس الدرس العروضي عند عبد الله الطيب

المبحث الرابع: نقد الدرس العروضي عند عبد الله الطيب

وقد ذيلت البحث بخاتمة تحتوي على نتائج البحث وثبت المراجع والمصادر.

مشكلة البحث وتساؤلاته:

تتمثل مشكلة البحث في اعتقاد الباحث أن الدرس العروضي الحقيقي ليس مجرد استعراض البحور وتقطيعها، وحشد الزحافات والعلل بعد نهاية كل بحر مع الاستفاضة في ذكر المصطلحات العروضية وتكرار النماذج الشعرية في كتب العروض قديمها وحديثها. وبناء على ذلك عكف البحث على النظر في طريقة الدكتور عبدالله الطيب في كتابه المرشد في تقديم علم العروض بشكل مغاير لما هو معهود دون الخروج عن جوهر العروض التراثي، وقد أثارت هذه المشكلة لدى الباحث عدة تساؤلات:

1) ماهي أصول علم العروض وكيف نشأت وما هو أثر الدرس النحوي وطريقته في السماع والقياس في جدل العروضيين وأصولهم؟
2) ما هي الأسس العلمية التي بنى عليها عبد الله الطيب درسه العروضي في كتابه المرشد؟
3) ما جدوى هذه الأسس في تعليم العروض وبماذا تفردت به على الدرس العروضي التقليدي؟
4) ما طبيعة النقد العروضي عند عبد الله الطيب في كتابه وهل قصد إليه قصداً وما هي البواعث التي أدت إلى انتقاد العروضين القدماء والاستدراك عليهم، وما مظاهر ذلك في كتابه، وما موقفه من تأثر الدرس العروضي بالدرس النحوي؟

أهمية الموضوع:

تتمثل أهمية الموضوع في الآتي:

أولاً: حاجة الدارسين إلى تذوق علم العروض إلى والتمرس بأوزانه ومعرفة ما يكون عليه كل بحر من موسيقى.

ثانياً: أهمية النظر في تأثر الجدل العروضي بطريقة النحويين في السماع والقياس عليه وبناء الأحكام وفقاً لذلك.

ثالثاً: أهمية كتاب عبد لله الطيب ومكانته العظمية، وحاجته إلى الدراسة وتسليط الضوء على طريقته في تعليم العروض.

رابعاً: أهمية الربط بين الأوزان والمعاني التي تصلح لها وإكساب الدارس ملكة التذوق الشعري وتشرب الأوزان بعيداً عن القواعد المعيارية التي تقوم عليها كتب العروض التقليدية.

الدراسات السابقة:

لم يقف الباحث –مع صدق البحث في المحركات– على دراسة متخصصة تناولت الدرس العروضي عند عبد الله في كتابه المرشد، ولم ير من ذلك سوى رسالة ماجستير بعنوان: البحث البديعي في كتاب المرشد على فهم أشعار العرب وصناعتها للدكتور عبد الله الطيب . دراسة تحليلية تقويمية، في جامعة أم القرى للباحث سعد عمران العوفي، وهي دراسة تتجه إلى الجانب البلاغي ولم تعمد إلى تناول الدرس العروضي عند عبد الله الطيب. كذلك وقف الباحث على كتاب العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك، لمحمد العلمي، وقد ذكر في كتابه كلاماً مقتضباً عن استدراك عبد الله الطيب في كتابه المرشد وذلك بجعل بحر أصلاً لبحر آخر، كجعله الطويل من المتقارب وغير ذلك وهو كلام مقتضب يقتصر على ما ذكره من استدراك وهذا البحث يعمد إلى الوقوف على طريقة عبد الله الطيب في الدرس العروضي والأسس التي قام عليها وما يتميز به عن الدرس العروضي التقليدي.

أهداف الموضوع:

أولاً: التعريف بعلم العروض ونشأته وأصوله وجدله.

ثانياً: التعريف بطرائق العروضيين في الجدل وتأثرهم بطريقة النحويين واللغويين

ثالثاً: الوقوف عند أسس الدرس العروضي عند عبد الله الطيب، وما تميز به.

رابعاً: التعرف على خصوصية البحور الشعرية وما تصلح له من معان وأغراض في المرشد.

خامساً: تسليط الضوء على مآخذ عبد الله الطيب على بعض قضايا الدرس العروضي واستدراكه على العروضيين.

المبحث الأول: نشأة الدرس العروضي التراثي

اتفق العلماء على أنّ واضع هذا العلم هو الخليل بن أحمد الفراهيدي (100-175هـ)، وهو من أهم العلماء الذين اعتنوا بتعليم العربية حين بدأ اللحن يتطرق إلى ألسن الناس، فكان هَمُّ هؤلاء العلماء تعليم أساليب العرب في التعبير وطرائقهم في تركيب الكلام حتى يؤدوا النص القرآني الكريم أداء يخلو من التحريف واللحن، وعلى هذا فإن هؤلاء المعلمين انصرفوا إلى البحث عن النصوص العربية الصحيحة الفصيحة، ووضعوا ضوابط للأخذ بكلام العرب وهي ضوابط شملت الزمان والمكان[2] وبسبب ذلك اتجهوا بأنظارهم إلى البادية التي لا تزال عندهم محتفظة بسليقتها اللغوية صحيحة فصيحة لم تؤثر فيها عوامل الزمن، وقد كان الخليل من وجوه العلماء الذين اعتنوا بالبادية بل وقضوا بها زمناً طويلاً، وقد جاء في بعض المصادر أن الخليل قضى أربعين سنة بالبادية يسمع كلام العرب، وقد سئل: «من أين أخذت علمك هذا؟ فقال من بوادي الحجاز وتهامة»[3]، فقد كان يسمع كلام العرب الفصحاء من مصدره الأصيل ألا وهو البادية، وقد أدى طول إقامته ومكثه هناك إلى صفاء قريحته وتضاعف همته، حيث ابتعد عن كل ما يشغله عن العلم، وتفرّغ له تفرّغاً تاماً، ولعل ابتداع الخليل لهذه العلوم اللسانية كان ثمرة لهذا التفرغ التام. وعلم العروض الذي لم يُسْبَق إليه ولم يعقب عليه معقب فيه بشيء ذي بالٍ قد استقرأه من شعر العرب، وقد تتبع الأوزان ووضع الدوائر العروضية التي عليها مدار الشعر العربي. وتأتي أهمية الشعر العربي من مكانته عند العرب، فهو فنهم الذي ألفوه، ومجالهم الذي أبدعوا فيه وتوارثوه كابراً عن كابر، وقد اشتهروا بمعرفته، حيث ذُكِر أن ما يميز العرب عن غيرهم من الأمم معرفتهم بالشعر حتي قيل: «ليس أحد من العرب إلا وهو يقدر على قول الشعر طبعاً رُكِّب فيهم قَلَّ أو كَثُر»[4]، وقد كان سلطان الشعر عليهم عظيماً، وأثره فيهم كبيراً، وكان الشعراء يتفننون في قصائدهم فيستميلون بها القلوب، ويشحذون بها الهمم، فالشعر قد مثّل ذاكرة القبيلة العربية وكتاباً لأيامها وعاداتها وتقاليدها، إذ لم يترك العرب لنا كتاباً مدوناً عن حياتهم، وإنما أغلب الذي وصل إلينا من أخبارهم إنما وصل عن طريق الشعر ولذلك قالوا: «الشعر ديوان العرب»[5].

والشعر له طريقته، فهو يعتمد الوزن والقافية ولذلك عُرّف بأنه: «قول موزون مقفى، يدل على معنى بالوضع»[6]. وقد اعتد الشعراء بلغته فجاء شعرهم بلغة عالية نقية فصيحة، والتزموا فيه التزاماً صارماً بالوزن والقافية، وهو التزام جعل لهم الحق في الخروج على بعض مقاييس كلامهم فصار للشاعر في ذلك ما ليس للناثر، ووصف موضعهم عند النحاة بأنه موضع اضطرار، ولذلك يحق لهم ما لا يحق لغيرهم.

وقد كان اهتمام علماء العربية بالشعر اهتماماً عظيماً، فقد مثّل لهم كلام العرب الفصحاء، وأرشدهم إلى أساليبهم في التعبير وطرائقهم في التركيب، وكان معينهم في معرفة معاني الألفاظ، وقد استدلوا به في كل دراساتهم اللغوية والنحوية، وقد وجد المفسرون في ألفاظه ما أسعفهم في معرفة معاني ألفاظ القرآن الكريم، وعلى ذلك فليس بمستغرب أن يعتني هؤلاء العلماء عناية فائقة برواية الشعر وتعقب آثار الشعراء، وقد عكف بعض العلماء على دراسة خصائص الشعر الأسلوبية حتى يُعَلِّموا الناس أساليب العرب وطرائقهم، وقد تعمق هذا الاعتداد ليشمل أوزان الشعر وقوافيه، وقد عُرف هذا الفن بالعروض.

وقد اختلف العلماء في تعريف علم العروض، ومن هذه التعريفات:

العروض: «علم يُعرف به صحيح الشعر من فاسده».[7]

العروض: «هو ميزان الشعر به يعرف مكسوره من موزونه».[8]

العروض هو ميزان شعر العرب، وبه يُعرف صحيحه من مكسوره «فما وافق شعر العرب في عدة الحروف الساكن والمتحرك سمي شعراً وما خالفه فيما ذكرناه فليس بشعر».[9]

وعلى الرغم من إجماع العلماء على أن الواضع لعلم العروض هو الخليل، إلا أنهم اختلفوا في السبب الذي من أجله وضع علم العروض كما اختلفوا أيضاً في سبب تسميته بعلم العروض، ومن ذلك ما جاء في بعض المصادر أن الخليل دعا بمكة أن يرزقه الله علماً لم يسبقه إليه أحد، فلما رجع من حجه فتح الله عليه بعلم العروض[10]، وتضيف بعض المصادر أنه قد شق على الخليل ما أصاب تلميذه سيبويه من توفيق في مباحث النحو وما حازه من شهرة طبقت في الآفاق، فخرج حاجاً يدعو الله أن يوفقه لشيء ينبه به

فتقبل عليه الناس، فكان أن فتح الله عليه بهذا العلم وهو في مكة المكرمة. وهو زعم يرده ما عُرِف من أن الخليل كان رجلاً زاهداً تقياً ورعاً[11] .

وهناك زعم آخر هو أنه: «لا عن حكيم أخذه ولا على مثال تقدمه احتذاه وإنما اخترعه من ممر له بالصفارين» [12]وهو كلام فيه نظر إذ لا علاقة لهذا العلم في قربه من الموسيقى بوقع السندان على المطرقة كما أن هذا الوقع مما لا يمكن أن ينبه إلى مثل هذا الفن بمصطلحاته التي لا علاقة لها به[13].

وهناك رواية أخرى تقول: إن الخليل سئل عن علم العروض: «هل وجدت له أصلاً؟ قال: نعم مررت بالمدينة حاجاً فبينما أنا في بعض مسالكها إذ نظرت إلى شيخ على باب دار وهو يعلم غلاماً وهو يقول:

نَعَمْ لا/نَعَمْ لالا/نَعَمْ لا/نَعَمْ لَلاَ *** نَعَمْ لا/نَعَمْ لالا/نَعَمْ لا/نَعَمْ لَلَا

فدنوت وسلمت عليه وقلت لـه: أيـها الشيخ ما الذي تقوله لهذا الصبي؟

فقال: هذا علم يتوارثه هؤلاء عن سلفهم وهو عندهم يسمى التنعيم، فقلت: لم سموه بذلك؟ فقال: لقولهم نعم نعم، قال الخليل فرجعت فأحكمته» [14].

وهذا الرواية أيضاً يردها إجماع معاصريه على أنه أول من وضع هذا العلم.

والخليل في وضعه لهذا العلم إنما عمد إلى ملاحظة أوزان شعر العرب الموجودة أصلاً فاستقرأها، وأحكم وضعها وجعل لها الدوائر التي تخرج منها، فكان صنيعه هذا هو الأساس الذي أصبح ميزاناً للشعر يدلنا على ذلك أن الخليل كان دائم الانهماك في الابتداع والاختراع، وقد يكون علمه بالأوزان الصرفية هو الذي نبهه إلى اتخاذ أوزان تماثلها في قياس ملفوظات الشعر ومقابلة مقاطعه.

وكان الخليل قد تجمعت لديه مجموعة كبيرة من أشعار الجاهليين رواية وحفظاً فطفق يدرس ذلك بدقة وإمعان نظر، ويجري المقارنات المتعاقبة بين الأوزان ويغربل النصوص ويطرح ما لم يكن يرتضيه، وبهذا أمكنه وضع أصول علمه الجديد.

وقد اختلفت الروايات أيضاً في سبب تسمية هذا العلم (بالعَرَوض)، ومما جاء من ذلك أنه قيل: إن من معاني العروض (مكة المكرمة) لاعتراضها وسط البلاد ومن ثم أطلق الخليل على هذا العلم هذه التسمية؛ لأنه رزق به في مكة المكرمة[15]. وهناك رأي

آخر يقول: إن أحد معاني العروض يطلق على مالم يُرَضْ من النياق فكأن الخليل شبه ما لم يُرَضْ من الفنون بما لم يرض من النوق إشارة منه بأنه هو الذي راضه[16]. وقد جاء أيضاً أن العروض سمي بالعروض؛ لأن الشعر يعرض عليه[17]. وقد اتجه بعضهم أن الأمر على التشبيه بالبيت من الشَّعر؛ لأن بيت الشِّعر يحتوي على من فيه كاحتواء بيت الشَّعر على معانيه[18].

وعلى ما تقدم فإن هذا العلم تميز في نشأته بالآتي:

أولاً: أنه نشأ دفعة واحدة عند الخليل ولم يسبقه إليه أحد، وقد وضع أصوله منفرداً.

ثانياً: أن الخليل استقرأ أوزاناً موجودة بالفعل في الشعر العربي واستخرجها ونبه إليها.

ثالثاً: اعتمد الخليل في هذا العلم على البيئة البدوية فأخذ منها مصطلحاته.

رابعاً: لم يستطع أحد من العلماء أن يزيد على هذا شيئاً ذا بال، فقد استدرك عليه تلميذه الأخفش بحر المتدارك.

خامساً: لم يفعل الذي جاءوا بعد شيئاً أكثر من إعادة تنظيم هذه العلم وتيسير مباحثه واختصارها دون مساس بجوهر ما فعله الخليل، مع اختلاف معه فيما ذهب إليه معتمدين في ذلك على استقرائهم وتطور الشعر بعد الخليل وتصّرف الشعراء في بعض الأوزان.

المبحث الثاني: أصول علم العروض وجدله:

العروض في الاصطلاح هو: «علم بأصول يعرف بها صحيح أوزان الشعر وفاسدها وما يعتريها من زحافات وعلل»[19] فهو علم له قواعد تمكن الدارس من معرفة وزن الشعر، وقد وضع الخليل أصوله في جملة خطوات نبه إليها في تحقيق هذا الأمر، وذلك على النحو التالي:

أولاً: تحديد الساكن من المتحرك من الحروف:

النظر في تقسيم الحرف إلى ساكن ومتحرك أمر كثير الدوران في علوم العربية وقد قرروا أن اللغة لا تبدأ بساكن ولا تقف على متحرك وأصواتها لا تخرج عن ذلك، ولما

كانت الموسيقى هي في حقيقة أمرها القدرة والمهارة في ترتيب الصوت بالزمن وخلق نوع من الانسجام بين الإيقاع والجرس مع الزمن، أو تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية[20]، فإن لاهتمام العلماء بالمقاطع المتكونة من الحروف الساكنة والمتحركة أثره في ابتدار علم العروض بالحديث عن الحرف على هذا الأساس، ولعله بنظرة سريعة إلى الكتب التي سارت على خطى الخليل يمكن ملاحظة حديثهم المستفيض عن الحركة والسكون، فالأخفش يقول: «هذا كتاب يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره. فأول ذلك علم الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل، والحروف لا تخلو من أن تكون ساكنة أو متحركة»[21]، ومما جاء من ذلك أيضاً: «واعلم أن الذي ينظر في العروض إن لم يعرف الساكن من المتحرك لم يجز أن يعلم العروض، ولا بد له في عملها من أن يكون صاحب عربية، وقد نظر في شيء من العربية»[22]. وجاء في العقد الفريد: «اعلم أن أول ما ينبغي لصاحب العروض أن يبتدئ به، معرفة الساكن والمتحرك، فإن الكلام كله لا يعدو ساكناً أو متحركاً»[23].

فمما تقدم يتبين لنا أن هذا التقسيم هو الأساس الذي يقوم عليه عمل العروضي ولذلك فإن تنبيه الدارس إلى تحديد الحرف وما يكون عليه من حركة أو سكون يعد المدخل الذي يمكنه من معرفة هذا العلم، وقد ارتبطت بهذا الأمر عدد من القواعد الأصولية منها على سبيل المثال قولهم: «لا يتوالى في الشعر أكثر من أربعة أحرف متحركات، ولا يجتمع فيه ساكنان إلا في قواف مخصوصة»[24]، وبسبب ذلك عمد العروضيون إلى عدم تجويز بعد التغييرات في التفعيلة مما يؤدي إلى توالي أربعة حركات[25]، وغير ذلك مما يضيق المقام بذكره.

ثانياً: المقاطع العروضية:

المقطع العروضي هو الوحدات الموسيقية التي تشكل أجزاء تفعيلة البيت الشعري، وعلى ذلك فقد وضع الخليل هذه المقاطع العروضية وألبسها مسمياتها المنتزعة من بيئته البدوية، وقد قسمها إلى أوتاد وفواصل، «اعلم أن بناء الشعر كله على السبب والوتد، وهما سببان سبب خفيف وسبب ثقيل. فأما السبب الخفيف فهو ما كان على حرفين، الأول

منهما متحرك والثاني ساكن نحو: قَدْ عَنْ مَا مِنْ هَلْ في. والسبب الثقيل أن يتحرك الساكن، فيكون مثل: رَجُلٌ، ومثل: زعموا، فهذه ثلاث حركات وساكن وهذه تسمى الفاصلة الصغرى. والفاصلة الكبرى ما كان على أربع متحركات وساكن مثل: (عُلَبَطِنْ) ووزنه: (فُعَلَتِنْ) ونحو ذلك: فَعَلِمُوا وزَعَمُوا. وأما الوتد المجموع، فما كان على حرفين متحركين والثالث ساكن، نحو: عَلَى وإِلَى ولَدَى، وما أشبه ذلك. والوتد المفروق ما كان على ثلاثة أحرف الأوسط منها ساكن نحو: قَالَ وطَالَ ومَالَ وما أشبه ذلك. فهذه جملة الأسباب والأوتاد وعليها بناء الشعر كله فاعرفها وافهمها» [26].

ثالثاً: التفاعيل أو الأجزاء وبناء الدوائر العروضية وتشكيل البحور:

ومن هذه المقاطع العروضية تشكلت التفاعيل أو الأجزاء، وقد اصطلح عليها الخطيب التبريزي بالأمثلة وذلك قوله: «والأمثلة التي تُقطِّع بها الشعر ثمانية: اثنان خماسيان، وهما: (فَعُولُنْ، فَاعِلُنْ)، وستة سباعية، وهنّ: (مَفَاعِيلُنْ، فَاعِلاتُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مَفَاعَلَتُنْ، مُتَفَاعِلُنْ، مَفْعُولاتُ)»[27].

وبالنظر إلى هذه التفعيلات نجد أن بعضها –في ترتيب الساكن منها والمتحرك– عكس بعض. فـ(فَعُولُنْ) هي عكس فَاعِلُنْ، وكذا (مُتَفَاعِلُنْ) عكس (مَفَاعَلَتُنْ)، وبعضها ينقص عن بعض بسبب خفيف أو وتد مجموع مثل العلاقة بين (فَعُولُنْ ومَفَاعِيلُنْ، وفَاعَلُنْ وفَاعِلاتُنْ)، وقد نص على ذلك السكاكي في كتابه مفتاح العلوم «فيعد (فَعُولُنْ) مركباً من وتد مجموع، وسبب خفيف بعده، و(فَاعِلُنْ) بالعكس، ويعد (مَفَاعِيلُنْ) مركباً من: وتد مجموع قبل سببين خفيفين، و(فَاعِلاتُنْ) منه بينهما، و(مُسْتَفْعِلُنْ) منه بعدهما، و(مُفَاعَلَتُنْ) منه وفاصلة صغرى بعده، و(مُتَفَاعِلُنْ منه بالعكس...»[28] ولعل هذا الأمر هو ما أوحى للخليل بوضع المتشابه منها في دائرة عروضية واحدة.

وقد عمد الخليل إلى استخدام هذه الأجزاء في قياس أبعاد البيت من الشعر وفقاً لما رآه في الشعر العربي، وبناء عليه أخرج هذه الأوزان أو البحور التي تتشكل من هذه التفعيلات التي تتوزع داخل البيت من الشعر، حيث اصطلح على آخر تفعيلة في المصراع الأول بالعروض، تشبيهاً لها بعارضة البيت وآخر تفعيلة اصطلح عليها بالضرب، وما عدا

ذلك من تفاعيل بين العروض والضرب جعلها حشواً، وقد ارتبطت بهذه العلمية عدة قواعد وأصول اعتمد عليها في تمييز الصور المختلفة للبحر من خلال التغييرات التي تعتري التفاعيل علي النحو الذي سننص عليه لاحقاً عند الحديث عن هذه التغييرات.

وضع الخليل كل مجموعة من البحور في دائرة واحدة فقد لاحظ التشابه بين التفاعيل، وأنها تنفك عن بعضها، وأن ذلك يمثل دائرة تخرج منها كل مجموعة من البحور والدوائر عنده خمسة وهي:

الدائرة الأولى: دائرة المختلف، وأول بحورها هو الطويل، ويخرج منها: الطويل والمديد والبسيط، ويسميها بعضهم بدائرة الطويل؛ لأن تفاعيل الطويل هي التي توزع على شكل دائرة وتستخرج منها البحور المذكورة عن طريق الفك.

الدائرة الثانية: دائرة المؤتلف: ويخرج منها الوافر والكامل، حيث توزع تفاعيل الوافر: (مَفَاعَلَتُنْ مَفَاعَلَتُنْ مَفَاعَلَتُنْ ×2) على شكل دائرة، ولذلك أطلق عليها دائرة الوافر.

الدائرة الثالثة: دائرة المجتلب: ويخرج منها الهزج والرجز والرمل، حيث توزع تفاعيل الهزج (مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ×2) على شكل دائرة، ولذلك سميت دائرة الهزج

الدائرة الرابعة: دائرة المشْتبِه: ويخرج منها السريع والمنسرح والمضارع والمقتضب والمجتث، حيث توزع تفاعيل السريع: (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاتُ×2) وسميت لذلك دائرة السريع.

الدائرة الخامسة: دائرة المتفق: ويخرج منها المتقارب والمتدارك، حيث توزع تفاعيل المتقارب: (فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ×2). ويسميها بعضهم دائرة المتقارب.

وتسمى هذه الدوائر أيضاً بأسماء البحور؛ لأنها تخرج من بعضها بعضاً، ولذلك نصوا على أن البحور تتساقى «فإذا أردت أن تفك الرجز من الهزج فككته من (عِيلُنْ) في (مَفَاعِيلُنْ) الأول، وإذا أردت أن تفك الرمل من الرجز فككته من (تَفْ) في (مُسْتَفْعِلُنْ) الأول، وإذا أردت أن تفك الهزج من الرجز فككته من (عِلُنْ) في (مُسْتَفْعِلُنْ)»[29]، وهكذا يمكن أن نقول مثل ذلك في بقية الدوائر.

وربما هدته القسمة المنطقية إلى إمكانية استخراج بحور من بعض هذه الدوائر إلا

أنها لا وجود لا في شعر العرب فاصطلح عليها بالبحور المهملة، ففي دائرة الطويل هناك بحران مهملان هما: والمستطيل والممتد، وفي دائرة الوافر يخرج البحر المتوفر وهو مهمل، ومن دائرة السريع يخرج المتئد والمنسرد والمطرد.

وقد شكلت هذه الدوائر جانباً مهماً من أصول هذا العلم وقواعده وإن وقف عندها بعض الناقدين للدرس العروضي واعتبروها جزءاً من مشكلات الدرس وصعوبة فهمه للدارسين.

رابعاً: الزحافات والعلل التي تعتري التفاعيل:

هناك فرق بين تنظير العروضيين وتقعيدهم لعلمهم هذا بدوائره العروضية المختلفة، وبين واقع الحال، وهو واقع تفرضه ملكة الشعراء وقرائحهم والتزاماتهم المعنوية والتركيبية، ولعل الأمر لم يغب عن ذهن الخليل والعروضيين من بعده، فقد خبروا ذلك في قياسهم النحوي واللغوي وأوجدوا له متسعاً في أحكامهم ونصوا على القياس وما يخالفه ووضعوا لكل ذلك أحكامه وفقاً للاستعمال اللغوي عند العرب. ولما كان أمر الشعر يقوم عندهم على طريقتهم في السماع والقياس على المسموع[30]، فقد لاحظ الخليل التغييرات التي يجريها الشاعر على الأجزاء وتعقب هذه التغييرات في كل البحور الشعرية واصطلح عليها بالزحافات والعلل، فالزحاف عندهم هو ذلك التغيير الذي يلحق ثواني الأسباب بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الحرف الساكن، بينما العلة هي تغيير بالزيادة أو النقصان تدخل على الأسباب والأوتاد[31]

وقد جعلوا للزحافات والعلل مجاريها داخل البيت الشعري فالعلة مجراها العروض والضرب ومن أحكامهم فيه أنها تلتزم، بينما الزحاف مجراه الحشو ولا يلتزم غير أنهم أفادوا بأن الزحاف يلتزم إذا جرى مجرى العلة.

ومن الأحكام التي تعلقت بالعلل مثلاً «أنها لا تقع أصالة إلا في العروض (آخر الشطر الأول) والضرب (آخر الشطر الثاني) وأنها إذا عرضت لزمن، فلا يباح للشاعر أن يتخلى عنها في بقية القصيدة»[32].

الجدل العروضي:

لقد استمد جدل العروضيين سمته من كثير مما دأب عليه النحاة واللغويين في جدلهم، وليس ذلك بمستغرب حين نرى الخليل شيخ اللغويين وأستاذهم هو من وضع هذا العلم، وهو من نهج طريقه وابتدع مصطلحاته وأصل أصوله وحدّ حدوده، ولما كان الدرس النحوي قد اعتمد على المسموع من كلام العرب ومن ثم القياس عليه، والتعليل للمسموع وما خالفه، والنظر في حكمة العرب من هذا التركيب أو ذاك، ولما كان البحث في أوزان الشعر امتداداً لهذا النشاط اللغوي الكبير، فقد سار العلماء على نهجهم القديم، فجاءت أحكامهم في الأوزان اعتماداً على ما سمعوه من كلام العرب «أما وضع العروض، فإنهم جمعوا كل ما وصل إليهم من أبنية العرب، فعرفوا عدد حروفها ساكنها ومتحركها، وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذي سمته العرب شعراً، فما وافق هذا البناء الذي سمته العرب شعراً في عدد حروفه ساكنه ومتحركه، فهو شعر وما خالفه وإن أشبهه في بعض الأشياء فليس اسمه شعراً»[33]، ولعلنا إن نظرنا في تعريف الكثير من علماء العروض بعد الخليل نجد أنهم ينصون على مثل هذا الأمر، فالخليل لم يأت بعلمه هذا إلا من خلال النظر في شعر العرب والبحث في تراكيب أوزانه وجمع النظير إلى النظير، كما أفاد الخليل من معرفته الكبيرة بالموسيقى والنغم والأصوات، ومعرفته بالحساب حيث مكّنه كل ذلك من وضع الدوائر العروضية التي خرجت منها بحور الشعر. والذي يلاحظ هنا أن بعض علماء العروض يقف عند هذا الأمر ويرى أن الأوزان الشعرية التي استقرأها الخليل هي ما عليه مدار الشعر ولكن يمكن للشعراء أن يخرجوا عن هذه الأوزان، فقد جاء في القسطاس للزمخشري قوله: «ألا ترى لو أننا عملنا قصيدة على قافية لم يقف بها أحد من شعراء العرب ساغ ذلك مساغاً لا مجال للإنكار فيه»[34]، ولعل الزمخشري قد فطن إلى أن مسألة الأوزان والموسيقى مردها إلى الذوق، وأنه يمكن للشاعر أن يبتدع وزناً جديداً أو أن يتصرف في وزن موجود فعلاً تصرفاً فيه تغيير كبير على خلاف هذا القياس، ولعل للرجل نظرة بعيدة، فالشعر مرتبط في تطوره بالذوق العام والتطور في المجتمع وتغيره على مستوى الأغراض والقوافي والعمود الشعري، وعلى ذلك لم يغلق الباب حول هذا الأمر، وإنما ترك فيه فسحة لما يمكن أن يستجد بعد ذلك، فالأمر ليس فيه كبير حجر، ولعله رأيٌ

لتيار من العلماء ذهب إليه وأخذ به، ويؤكد ذلك قوله: «ثم أن من تعاطى التصنيف في العروض من أهل هذا المذهب، فليس غرضه الذي يؤمّه أن يحصر الأوزان التي إذا بُني عليها الشعر على غيرها لم يكن عربياً، وأن ما يرجع إلى حديث الوزن مقصور على هذه البحور الستة عشر لا يتجاوزنها، إنما الغرض حصر الأوزان التي قالت العرب عليها أشعارها، فليس تجاوز مقولاتها بمحظور في القياس على ما ذكرت»[35]، فعلى حد قوله إن على الشاعر أن يكون قياسه فيما يكون به الكلام عربياً، وهو اللفظ أما ما عدا ذلك، وهو الوزن فأمر مشترك بين العرب وغير العرب.

ولعلنا حين ننظر إلى جدل العروضيين، فقد نجد أن أكثره واقع في تغيير الأجزاء في حشو البيت من الشعر أو في العروض والضرب، فقد اختلفوا في جواز دخول بعض الزحافات والعلل على بعض التفاعيل لاعتبارات مختلفة بعضها يتعلق بالتباس الوزن الشعري للبيت حين وقوع الزحاف ببحر آخر أو أن يؤدي الأمر إلى اجتماع متحركات في البيت من العشر؛ مما يؤدي إلى كسر وزن البيت وتثقيله، ففي البحر الوافر مثلاً منعوا إسقاط نون (مُفَاعَلَتَنْ) قبل العصب لإفضائه إلى توالي خمس متحركات، وذلك بالنظر إلى التفعيلة التالية لها التي تبدأ بوتد مجموع فيه متحركان، وقد يمنعون التغيير منعاً للإجحاف بالتفعيلة[36]، كما قد يكون الجدل حول ما يزعمون أنه لم يرد في شعر العرب. وفيما يلي نماذج يسيرة لهذا الجدل، وهو جدل مرده إلى ما تقدم من أن العروضيين توافر له من الأوزان الشعرية ما جعلوا من أصلاً ما ينبغي الخروج عليه حتى لا يخالفوا طريقة العرب في الأوزان، ومن ذلك على سبيل المثال:

1) «ذكر الأخفش أنه سمع أعرابياً ينشد شعراً على (مَفَاعَلَتُنْ) ست مرات، وقال هو قياس عندي. فإن وجدته زعم أنه من قول العرب فأجزه»[37]، وهو دليل على جاء من وزن الوافر الأصلي في الدائرة العروضية.
2) وقال ابن القطاع: «وذكر الخليل أن الخرم لا يكون إلا فيما أوله وتد مجموع، وهذا يختل عليه؛ لأنه جاء في أشعار العرب الفصحاء غير ذلك»[38]، وواضح أن ابن القطاع يجيز ذلك معتمداً على ما ورد في الشعر، وقد ذكر شواهد لذلك منها:

هَامَةٌ تَدْعُو صَدَى *** ابنِ المشقّرِ فَاليَمَامَة[39].

3) «أجاز الأخفش كف (فَاعِلَاتُنْ) بلا معاقبة، وهو شاذ ولا يقاس عليه، ولا يجوز كف (فَاعِلَاتُنْ) الذي بعدها (فَعُولُنْ)؛ لأن عقيبها صار بلفظ وتد، فهي عماد عنده ومنهم من يجيزه»[40].

4) معلوم أن عروض الطويل مقبوضة دائماً (بحذف الخامس الساكن): (مَفَاعِيلُنْ) تصير: (مَفَاعِلُنْ) بحذف الياء، ولم يجز الخليل مجيء هذه العروض إلا مقبوضة، وأجاز الأخفش أن تأتي هذه العروض محذوفة فتصير: (فَعُولُنْ) إذ الحذف هو حذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلة، فـ(مَفَاعِيلُنْ) محذوفة تصير: (مَفَاعِي) وتنقل إلى: (فَعُولُنْ)، وقد ذُكر أن الأخفش استدل على ذلك بقول الشاعر:

جَزَى اللهُ عَبْسَاً عَبْسَ آلِ بَغِيضٍ *** جَزَاءَ الكِلابِ النَّابِحَاتِ وَقَدْ فَعَلْ.

وعلى الرغم من أن البيت روي في ديوان النابغة إلا أن صاحب معيار النظار رد بقوله: «وهذا نادر والمشهور قول الخليل» [41].

5) ذكر ابن السراج في بحر الرمل، عروضاً وضرباً لم يجزهما الخليل ولا الأخفش، ولم يذكرهما أي منهما حيث قال: «وقد جاء مثل هذا الجنس ما لم يذكره الخليل ولا الأخفش عروض آخر في الرباعي مثل قوله: (بؤس للحرب التي غادرت قومي سدى). فهذا عروضه: (فَاعِلُنْ)، وضربه (فَعِلُنْ)»[42].

ولعل هذا الجدل مرده إلى قضايا السماع والقياس عليه. والمنقول من الشعر مما لا ينبغي الخروج عليه، وهو قريب من نهج النحويين واللغويين في نصهم على بعض الأوزان المهملة في قواعد الصرف، وكذا في حصر مفردات الكلمة عن طريق التقليبات غير أن السماع لا يسعفها.

المبحث الثاني: أسس الدرس العروضي عند عبد الله الطيب

ما قدمناه من الحديث عن نشأة علم العروض وأصوله وجدل العلماء حوله كان أمراً لا مناص منه، حتى نتمكن من وضع الدرس العروضي عند عبد الله الطيب في مكانه من الدرس العرضي التراثي، والأسس التي قام عليها، وليس الباحث في حاجة إلى التأكيد

على استمداد صاحب المرشد من هذا التراث وانطلاقه من طريقة العروضيين القدامى في درسهم العروضي، غير أنه لم يشأ أن يخوض مع الدارس في الطريقة التعليمية التقليدية من وقوف على الزحافات والعلل، وما يجوز منها وما لا يجوز وكيفية التقطيع، إذ يقول: «ولا أريد أن أُعَنِّي القارئ بالحديث عن التفعيلات من حيث زحافاتها وعللها، فهذا أمر قد فرغ منه العروضيون . محدثوهم وقدماؤهم من درسه»[43]، فهو يريد أن ينظر إلى البحور الشعرية من منظور آخر هو تبيين أنواع الشعر التي تناسب البحور المختلفة، وفي سبيل ذلك كان لابد له من أن يعرض الأوزان الشعرية بطريقة مختلفة تتمثل في تمكين الدارس لعلم العروض من تشرب هذه الأوزان وإكسابه الذوق الذي يمكنه من تمييزها ومعرفتها مع معرفة ما يناسبها من معان، والولوج به إلى عوالم كل بحر عبر مختلف العصور، ولذلك يبتدر بعض أوزان الكامل بقوله «ولتوضيح هذا الوزن وتثبيت نغمته في أذنك قل:

مُتَقَادِمٌ مُتَأَخِّرٌ تَرَرُمْ ** مُتَنَاوِلٌ مُتَطَاوِلٌ تَرَرمْ
يَا صَاحِبي يَا صَاحِبي فَعَلَنْ ** في بَيْتِنَا في بَيْتِكُمْ فَعَلُنْ
أَوْزَانُـــنَا أَوْرَاقُـــنَـــا قُـــرِنَـــتْ ** لَـرُبَّمَا ولَـرُبَّمَا بَرَعَتْ »[44].

وهو بذلك قد اتجه بدرسه العرضي وجهة مختلفة عن العروض التعلمي التقليدي عند القدامى والمعاصرين إلى وجهة تأخذ بيد الدراس إلى التعمق في الأوزان والتمرس بجمال أيقاع الأبنية العروضية وتذوقها بها عبر رحلة طويلة من التتبع للشعر العربي، وفي سبيل ذلك تأسس درسه على الآتي:

أولاً: خصوصية البحور وأشكالها المختلفة في الشعر العربي:

لم يكن هم عبد الله الطيب في درسه العروضي في هذا الكتاب تعليم الدراسين التقطيع وفق الطريقة التقليدية والمعاصرة المعمول بها في الدرس العروضي، فذلك أمر لم يكن همه في هذا الكتاب، ولذلك قلل الحديث عن الزحافات والعلل وما يجوز في البحر منها وما لا يجوز، كما ابتعد عن الشواهد التقليدية التي تكررت في كتب العروض، إذ كان يدلف مباشرة إلى الحديث عن خصوصية البحر وما تتعلق ببنيته من موسيقى ونغمات وما يصلح له من موضوعات ومعان. وبناء على ذلك قسم البحور إلى:

1) **البحور القصار**: وهي تلك البحور المجزوءة، وقد نص على أنها لا يصلح فيها إلا النظم لمجرد الدندنة والترويح عن النفس بجرس الألفاظ، وجعل من ضمنها ما سماه (البحور الشهوانية)، وقد علل للتسمية بقوله: «هذه البحور سميناها شهوانية؛ لأن نغماتها لا تكاد تصلح إلا للكلام الذي قُصِدَ منه قبل كل شيء أن يُتَغَنَّى به في مجالس السكر والرقص المتهتك المخنث. ولو تأملتها جميعاً وجدت في نغمها شيئاً يشعر بالشهوانية، ولسمعت من نقرات تفاعيلها موسيقى ذات لون جنسي»[45].

2) **البحور التي بين بين**: هي البحور التي لا توصف بالقصر ولا بالطول ولذلك أعطاها هذا الاسم، وذلك «لما فيها من كثرة المقاطع إذا قيست بالقصار، وليست بطوال إذا وازناها بأمثال البسيط والكامل التام»[46]. وهي المديد المجزوء المعتل والكامل الأخذ المضمر والسريع المعتل.

3) **البحور الطوال**: ومنها المنسرح والخفيف، والرجز والكامل والمتقارب والوافر والطويل والبسيط، وهي بحور فيها جلال وروعة وتصلح لأغراض كثيرة نص عليها صاحب المرشد، ولسنا في مقام الحديث عن ذلك، وإنما حسبنا أن ننبه إلى ما ذكره من هذا التقسيم الذي يجعل الدارس يتصور هذه البحور، وما تتعلق به من أغراض وما تصلح له. وذلك ما يدعم هدفه الرامي إلى إكساب المتعلم ملكة التذوق، ومعرفة الجمال الموسيقي في أبنية البحور الشعرية.

وبعد هذه التقسيمات للبحور عمد صاحب المرشد إلى الوقوف عند كل بحر وفقاً لتصنيفه له، وذكر ما يتميز به كل بحر على حدة، وفيما يلي نماذج من ذلك:

1. وصف المنسرح بأنه بحر فيه لين وذو حس جنسي، ويستعمل في الرثاء النائح والنقائض الهجائية وما يتبعهما من غزل وغيره[47].
2. وصف الخفيف بأنه بحر يجنح إلى الفخامة، وهو عنده مزيج من الرمل والمتقارب، ولذلك ذكر أن هذا المزج «يكسبه شيئاً من ملنخوليا الأول وشيئاً من تدفق الثاني وتلاحق أنغامه، ويجعله ذا أسر قوي معتدل مع جلجلة لا تخفى»[48].
3. أما الكامل فقد وصفه بأنه أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات، وفيه لون خاص

من الموسيقا يجعله فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، وفيه أيضاً من اللين والرقة ما يجعله صالحاً للغزل، كما وصفه بأن فيه صلصلة كصلصلة الأجراس ونوع من الأبهة لا يكون معها خفيفاً شهوانياً أو نزقاً.

4. وصف المتقارب بقوله: «وأقل ما يقال عنه إنه بحر بسيط النغم مطرد التفاعيل منساب طبلي الموسيقا ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات وتلذذ بجرس الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر. والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته، فهي أظهر شيء فيه[49].
5. ووصف الوافر بأنه: «بحر مسرع النغمات متلاحقها، مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق.... ولهذا فإنك أكثر ما تجد الوافر في نظم الشعراء ذا أساليب تغلب عليها الخطابة..... وأحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر والتفخيم في معرض المدح.»[50].
6. ويقول عن الطويل: «ولأمر ما فضّل الشعراء الأولون بحر الطويل على غيره في باب القصص المتصل بماضيهم وأخبارهم وأساطيرهم وملاحم قبائلهم في الأزمان السالفة. فإن حظه من ذلك هو الأوفر بين البحور. ومنحى الشعراء فيه يناسب معاني التغني بجلالة الماضي وعنصر القصص والنعت فيه من الطراز الذي يدعو السامع لأن يصغي ويتفهم ويرقص»[51].

وهكذا يمضي في وصف أنغام كل بحر وصفاً يجعل له أثراً عظيماً في نفس الدارس، فهو لم يعمد إلى ما كان عليه العروض التعليمي التقليدي في طريقته التي تقوم على ذكر تفاعيل كل البحر، ثم مفتاحه ثم أوزانه المختلفة، ثم نماذج لكل وزن وهي نماذج مكررة لا يكاد يتخلف عنها كتاب من كتب العروض ويذيل البحث بما يدخله من زحاف. أما صاحب المرشد، فقد خرج عن هذه الدائرة إلى وصف البحر وموسيقاه وما يصلح له من أغراض، ويربو على كل ذلك بذكر نماذج من القصائد الجياد التي كتبها الشعراء من البحر الواحد في مختلف عصور الشعر، وهو أمر له أثره العميق في المتعلم. فمن ذلك قوله عن المتقارب: «وعندي أن شعراء الجاهلية هم أحذق من سلك هذا البحر من

الماضيين وجيادهم فيه كثيرة جداً منها مراثي الخنساء في أخيها صخر كقولها: (أعيني جودا ولا تجمدا) وقولها: (تعرقني الدهر نهساً وحزّاً...»[52].

ويذكر أيضاً في بحر الوافر قوله: «الوافر من الأوزان الخصبة، إذ لم يخل منه نظم حسن حتى في العصور المظلمة التي تلت سقوط بغداد، والمعصرين يتعاطونه كثيراً»[53]، ويخصص للبحر الوافر نماذج من العصر الحديث تحت عنوان وافريات المعاصرين.

فهو إذن يجعل الدارس يتصور هذه البحور وما تصلح له من أوزان، ويعطيه فكرة عن كل بحر على حدة في رحلة رائعة عبر نماذج غزيرة من القصائد، مستفيداً في ذلك من كتب المختارات الشعرية كالمفضليات والأصمعيات وغيرها؛ مما يعطي المتعلم ملكة خاصة بمعرفة الشعر وتطوره الموضوعي والنغمي عبر مختلف العصور والحقب، ويلقي معه نظرة على القصائد الجميلة في المدح، وكيف أكسبها البحر هيبتها وجمالها، وتلك القصائد المقذعة في التهكم والسخرية والفكاهة، وأثر الوزن الشعري في تعميق كل ذلك، كما أنه ربط بين الدرسين العروضي والنقدي حيث يعمد إلى انتقاد بعض القصائد وفقاً لهذا المنظور.

وبهذا ينفرد المرشد عن الدرس العروضي التقليدي الذي كان يكتفي بعرض القواعد ويجتهد في قضية التقطيع وتعقب الزحافات والعلل، وقد طرحت عليه المصطلحات وكثرتها شيئاً من الجفاف والصعوبة التي جعلت الكثير من دارسي اللغة يتحامونه.

ثانياً: طريقة التمثيل للوزن:

ومما تأسس عليه عمله في إكساب المتعلم ملكة التذوق . دون الاعتماد على القواعد المعيارية وذكر التفاعيل والأجزاء . الاتجاه إلى التمثيل للوزن بطريقة خاصة غير معهودة في الدرس العروضي التقليدي، فما يلاحظ في هذا الصدد أن كل كتب العروض تردد أمثلة معينة تجدها في أغلب الكتب سواء كان ذلك على مستوى الأمثلة للأوزان، أو أمثلة الزحافات الداخلة على كل بحر، حتى لتبدو لك كتب العروض التعليمي كأنها كتاب واحد تتغير أشكال غلافه مع تكرار ذات المنهج والأمثلة والشكل.

وقد تمكن صاحب المرشد من الخروج من ربقة هذه الكتب إلى طريقة غايته فيها ما ذكرنا من اهتمامه بإكساب الدارس معرفة النغم الموسيقي لكل بيت من خلال أمثلة من

عيون الشعر العربي مع أمثلة يضعها بطريقة خاصة، وفيما يلي نماذج من ذلك:

1) في دراسته للطويل يعمد إلى ذكر تفاعيل الطويل (فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ) غير أنه يمثلها لها بكلمات (دَجَاجٌ دَجَاجَاتٌ) يوزعها على شكل البيت[54]:

دَجَاجٌ دَجَاجاتُ دَجَاجٌ دَجَاجاتُ *** دَجَاجٌ دَجَاجاتُ دَجَاجٌ دَجَاجاتُ
فَعُولُنْ مَفَـــاعِيلُ فَعُولُـنْ مَـفَاعِيلُـنْ *** فَعُولُنْ مَفَاعِيلُ فَعُولُـــنْ مَـفَاعِيلُنْ

ثم ينص على أن أكثر ما يكون عليه الطويل هذا الوزن:

دَجَاجٌ دَجَاجاتُ دَجَاجٌ دَجَاجَةٌ *** دَجَاجٌ دَجَاجاتُ دَجَاجٌ دَجَاجاتُ
كِلابٌ كَثِيراتٌ كلابٌ كَـــثيرةُ *** كِلابٌ كَثِيراتٌ كلابٌ كَـــــثيراتُ
أُسُـــــودٌ وأَفْيـــالٌ أسُـودٌ وأُنْمُـــرٌ *** أُسُـــــودٌ وأَفْيـــالٌ أسُـودٌ وَأَفْيـالُ

ثم بعد ذلك يعمد إلى ذكر مثال له من الشعر، وهو قول المعري:

فَيَا وَطَنِي إِنْ فَاتَنِي بِكَ سَابِقٌ *** مِنَ الدَّهْرِ فَلْيَنْعَمْ لِسَاكِنِكَ البَالُ
وإِنْ أَسْتَـطِعْ في الحَـشْرِ آتِكَ زائـــراً *** وَهَيـْهَاتَ لِي يَـــومَ القِيَامِ أَشْـغَالُ

ثم يعمد بعد ذلك إلى التمثيل لبقية أوزان الطويل بذات الطريقة.

2) في البحر الوافر وبعد أن ينص على أجزائه، يقول: «وهاك عبثاً تمثل به وزن الوافر كما هو مستعمل» [55]. يقول:

مُقاتلةٌ مضاربةٌ ضَريبٌ *** مقاربةٌ مغاصبةٌ غصوبُ
مَصَابِيحٌ فَوَانِيسٌ صَبَاحٌ *** مَطَامِيرٌ مَسَامِيرٌ ضِخَامُ
خَرُوفُكُمُ جَرَى لَمَّا رَآنِي *** خَرُوفُكُمُ لَهُ عَقْلٌ ذَكِيُّ
خَرُوفُكُمُ رَأَى السِّكِّينَ عِنْدِي *** خَرُوفُكُمُ مَفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ
رَأَى السِّكِّينَ تَلْمَعُ في يَمِـــينِي *** مَفَاعِلُـينْ خَـــرُوفُكُمُ غَـبيٌ
ذَبَحْتُ خَرُو ذَبحَتُ خَرو، خَرُوفاً سَمِيـناً لَحْـــمُهُ لَحْـمٌ طَـــرِيُّ
مَفَاعِيلُنْ لَنَا كَلْبٌ فَعُولٌ *** لَنَا كَلْبٌ فَعُولُنْ نَرْوَجِيٌّ
يُحْبُّ اللَّحْمَ فَاعَلَتُنْ وَلَـــــكِنْ *** جَـــرَى ذَاكَ الخَرُوفُ الأَلْمَعِيُّ

فالذي يلاحظ في هذا المثال أن صاحب المرشد يتدرج بالدراس في هذا الوزن ابتداء بالتمثيل لكل تفعيلة بكلمة فـ(مَقَاتَلَةٌ) تساوي (مَفَاعَلَتُنْ) وكذا (مَضَارَبَةٌ) ثم (ضَرِيبٌ) تساوي

(فَعُولُنْ)، ليغير ذلك في البيت الثالث من المثال العبثي كما يسميه (خَرُوفُكُمُ جَرَى لَمَّا رَآني) وهو كلام موزون دون أن يخصص لكل تفعيلة كلمة، وجرى ذلك في باقي المثال إلى أن انتقل إلى طريقة أخرى زاوج فيها بين التفاعيل والكلمات (مَفَاعِيلُنْ لنا كلب فَعُولُنْ)، وهو هنا ينبه إلى إمكانية أن تتحول (مُفَاعَلَتُنْ) إلى (مَفَاعِيلُنْ)[56] دون أن يرهق الدارس بالحديث عن الزحاف أو العلة، وإنما يريه تغييرات الأجزاء بطريقة بسيطة يسيرة، وينبه إلى تغيير آخر فيقول: (يُحِبُّ اللَّحْمَ فَاعَلَتُنْ وَلَكِنْ).

3) في البحر الخفيف يقول: «أما الخفيف فوزنه (فَاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلَاتُنِ فَعُولُنْ) مرتين، ومثله من الكلمات:

كَاتِبَاتٌ مُسْتَبْصِرَاتٌ حِسَانٌ *** فاتناتُ مستعباداتٌ قلوبا
نَاظِرَاتٌ نَا نَاظِرَاتٌ عُيُونٌ *** عانساتٌ لا آنساتٌ فعولو
يَا صَدِيقِي لا يَا صَدِيقِـــي أَجِبْنِي *** يَا حَـبِيبِي يَا يَا حَـبِـيبَ الفُؤادِ»[57].

وهكذا يمضي بالدارس في مثل هذه الطريقة حتى تتعود الأذن على الوزن حيث ينهي كل مثال جاء به من هذه الأمثلة بقوله: (ومثال كل هذا من النظم، قول الشاعر)، فيذكر مثالاً شعرياً، وبذا يكون الدراس قد تشرب الوزن، ولن يصعب عليه بعدها التعرف عليه.

ثالثاً: الأمثلة من الشعر العربي الرصين على كل وزن:

ولمزيد من تثبيت الوزن في ذهن الدارس، فقد عمد إلى غمره بفيض من الأوزان عبر القصائد الجياد التي جاءت في كل وزن، وربما تدرج بها عبر العصور ابتداء من العصر الجاهلي وانتهاء بشعر المعاصرين ويعطي فكرة عن الفروق بين العصور في الاستعمال للوزن من حيث الأغراض والمعاني يقول: «وإذا بحثت في الشعر الجاهلي لم تجد المنسرحيات فيه تخرج عن أحد غرضين: الرثاء المراد به النوح، والنقائض، ولا يخفى على القارئ أن الرثاء إذا أريد به النوح حوى عنصراً من قوياً من التأنيث واللين»[58].

ويقول عن الكامل: «وفي شعر ابن أبي ربيعة والعرجي والأحوص غزلي الحجاز تجد كل ما ذكرناه لهذا البحر من صفات الحوار والرقة والقصص السهل والصلاحية للتغني. وقد أعرض عنه الفرزدق وجرير والأخطل والقطامي وجماعة من الشعراء الفحول في

العراق وغيره من متأثري المنهج الجزل الفخم . وما إلى ذلك إلا لأنه كان لا يلائم طباع نظمهم»[59].

ويتدرج بالشعر في البحر الكامل إلى أن يصل به إلى العصر الحديث، فيعقد عنواناً لكامليات شوقي، وينص على كثرة الكامل في شعر شوقي حيث بلغت في ديوانه الأول إحدى وعشرين قصيدة وكثير من ذلك في ديوانه الثاني، ثم يأتي بأمثلة للكامل من شعر شوقي[60].

وهكذا يمضي الرجل في عملية ترسيخ الوزن في ذهن الدراس، حيث يغوص به في العديد من البحور عبر مختلف العصور، فلا يكاد المرء يخرج عن مدارسة هذا الكتاب إلا وقد حذق الأوزان وتشربها، وأخذ فكرة واضحة عن تطور البحر الشعري عبر العصور المختلفة، وعبر قوافيه الكثيرة، فتجده يتحدث عن همزيات شوقي وعن نونية ابن زيدون، وهذا عمل غير مسبوق في الدرس العروضي وطريقته التعلمية فيها غاية في الإحكام والقوة.

رابعاً: الموسيقى الداخلية:

وهو ما اصطلح عليه بـ(الجرس)، وقد نص على أن القدماء كانوا يستخدمون هذا المصطلح تحت مسمى البلاغة والفصاحة، وقد رجح عندهم أن الفصاحة تتعلق باللفظ والبلاغة بالمعنى وخلص إلى قوله: «فهذا كله يدل على أن الفصاحة بالمعنى الاصطلاحي القديم، كان يراد بها رنين الألفاظ. وهذا قريب من مرادنا بالجرس»[61].

فصاحب المرشد يريد بهذا الفصل زيادة ملكة الدارس ورفد ذوقه بأمر مهم في صناعة الشعر العربي وهو ما يتعلق بعلاقات الألفاظ داخل النص الشعري، وذلك عن طريق التصرف في الألفاظ على نحو معين يحقق جودة النغم وحلاوته، ويدخل في ذلك كثير من مباحث البلاغيين حول مؤاخاة الألفاظ عن طريق السجع والجناس والطباق وغير، ذلك إذ يقول: «وكلمة الجرس التي نستعملها نحن المعاصرين، أدل منها على القصد، فصوتها نفسه يشعر بمعناها. وهي بعد لفظ واسع المدلول، ينضوي تحته كل ما يتعلق بدندنة الألفاظ في البيان الشعري. فالوزن والقافية على ذلك طرف منه. وتبقى بعد

الوزن والقافية فضلة، هي مرادنا من هذا الباب، وهذه الفضلة فيها الجناس والطباق، وسائر المحسنات اللفظية مع تركيب الكلام، وترتيب الكلمات وتخيرها، وكل ما من شأنه أن يعين على تجويد البنية والرنين في أبيات الشعر»[62].

فقضية الانسجام في ألفاظ الأبيات من الأمور المهمة، ولذلك أراد ألا يمضي دارس العروض دون أن يلم بشيء من ذلك عبر رحلة هي أشبه برحلته في الأوزان والبحور، حيث يتطرق إلى شيء مما يتعلق بالجرس ونظم الكلمات داخل البيت من خلال نماذج لمجموعة من الشعراء عبر مختلف العصور، وفي سبيل ذلك يتوقف . مثلاً . عند قضايا التكرار داخل البيت الشعري والذي من شأنه تقوية النغم، وتقوية المعاني الصورية والمعاني التفصيلية ويأتي بنماذج شعرية، فمن ذلك مثلاً التكرار لتقوية النغم، حيث يمثل له ببيتي امرئ القيس:

وتحْسِبُ سَلْمَى لا تَزَالُ كَعَهْدِنا *** بِذَاتِ الخُزَامَي أَوْ عَلَى رَأْسِ أَوْعَالِ
وتَحْسِبُ سَلْمَى لا تَــزَالُ تَــرى طَـلا *** مِنَ الوَحْشِ أَوْ بَيْضَاً بِمَيْثَاءَ مِحْلالِ

ثم يعقب فيقول: «تأمل تكرار (وتحسب سلمى لا تزال) فمثل هذا التكرار ليس المراد منه مجرد الخطابة ولكن تقوية النغم أيضاً»[63]. ويمثِّل للتكرار لتقوية النغم بقول تأبط شراً:

إنّي إِذَا خُلَّةٌ ضَنّتْ بِنَائِلِهَا *** وأَمْسَكَتْ بِضَعِيفِ الوَصْلِ أَحْذَاقِ
نَجَوْتُ مِنْهَا نَجَائِيَ مِنْ بُجَيْلَةَ إِذْ *** أَلْقَيْتُ لَيْلَةَ خَبْتِ الرَّهْطِ أَرْوَاقِي
لَيْلَةَ صَــاحُوا وَأَغَرْوا بِــهَا سِرَاعــَهُمُ *** بالعَيْكَتَيْنْ لـدَى مَعــْدِي ابنِ بَرَّاقِ

ونص على أن تكرار (ل)يلة قد زاد قوة المعنى بتقوية النغم[64].

ويعمد بعد ذلك إلى استعراض بعض القصائد التي ورد فيها التكرار لهذين الغرضين[65].

وهكذا يمضي في حديثه عن التكرار، ويذكر أنماطاً مختلفة وكثيرة منه. وليس البحث معيناً بتتبع هذه الظاهرة وإنما حسبه أن ينبه إليها، وأن صاحب المرشد جعلها ضمن قضايا الجرس التي ينبغي على الدارس أن يلم بها، ويعرفها وينظر في أثرها في جمال القصيدة ومعناها.

ثم يعكف بعد ذلك إلى الحديث عن الجناس بوصفه مؤثراً في موسيقى القصيدة

العربية، ويقسمه أقساماً مختلفة كالجناس الازدواجي والسجعي والتام، وغير ذلك مما يضيق المقام بذكره، ويتوغل في دراسته عبر مختلف العصور، ويعرض مذاهب الشعراء في التجنيس، كمذهب أبي تمام والبحتري وأبي العلاء المعري وغيرهم، فمن هذا الجناس قول أبي تمام:

وَلَيْسَ يُجلِّي الكَرْبَ رُمحٌ مُسَدَّدٌ *** إِذَا هُوَ لَمْ يُؤنَسْ بِرَأْيٍ مُسَدَّدِ
فَمرَّ مُطِيعَاً للعَوالِي مُعَوّداً *** مِن الخِوْفِ والإِحْجَام مَا لَمْ يُعَوَّدِ
وَكَـانَ هُوَ الجَــلْـدَ القُــوَى فَسَلَبْتُه *** بِحُسْنِ الجِلادِ المَحْضِ حُسْنَ التَّجَلُّدِ

ثم يقول عقب ذلك: «فالمسدد جارية في الاستعمال، يوصف بها السهم والرمح والرأي، وإيرادها كما فعل فيه تنويه بهذا الفرق، والجلاد والتجلد لا يخفى ما بينهما من قرب الأصل واختلاف المعنى الناشئ من صيغتي فَاعَلَ وتَفَعَّل»[66].

ثم يختم هذا العرض للجناس بخلاصة تحدث فيها عن قيمته من ناحية الجرس حيث يرى أن له قيمة في تأكيد النغم ورنته وإيجاد نوع من الانسجام بين المعاني العامة ورنة الألفاظ العامة[67].

وينتقل إلى الطباق وذلك قوله: «الطباق هو أن يعدل الشاعر عن التكرار المحض، وعن الجناس إلى نقيضيهما أو ضدهما إما بالنفي الظاهر، وإما بالنفي المضمر، فمثال النفي الظاهر قول البحتري:

يُقيّضُ لِي مِنْ حَيْثُ لا أَعْلَمُ الهَوَى*** وَيَسْرِي إليَّ الشَّوْقُ مِنْ حَيْثُ أَعْلَمُ.

..... ومن أمثلة النفي المضمر ما يأتي فيه الشاعر بكلمات متضادة، كقول امري القيس:

بماءٍ سحابٍ زلَّ عَنْ ظَهْرِ صَخْرَةٍ*** إلى بَطْنِ أُخْرَى طيّبٍ طعْمُهُ خَصِرُ

فـ(بطن) ضد (ظهر)، و(أخرى) ضد (صخرة)، وكأنه قال: إلى صخرة غيرها»[68].

ويبسط القول في الطباق عند الشعراء على مختلف العصور، وأثر ذلك في موسيقى الشعر عندهم.

وكذلك يتحدث عن التقسيم ويعرفه بأنه «تجزئه الوزن إلى مواقف أو مواضع يسكت فيها اللسان ويستريح أثناء الأداء الإلقائي»[69]. ويذكر أنواعاً عدة للتقسيم، ومن أمثلة

التقسيم قول امرئ القيس:

مِكَرّ مفرّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَاً *** كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[70].

وهكذا يمضي عبد الله الطيب في عرض نماذج من التقسيم ويربط بينه وبين الموازنة المتمثلة في مؤاخاة الأقسام ومكافأتها، بوجود عناصر التوافق والتضاد والتكامل والإجمال والتفصيل والتدرج، فيكتسب النص الشعري من هذا الصنيع جرساً خاصاً وموسيقى داخلياً يحس معها قارئ الشعر بحلاوة النغم وجميل الإيقاع.

ومما تقدم يتضح لنا كيف اهتم صاحب المرشد في درسه العروضي بقضية الجرس والموسيقى الداخلية وحاجة المتعلم لعلم العروض أن يلم بها ويحذقها، إذ القصيدة عنده ليست وزناً عروضياً فحسب، وإنما هناك جرس ونغم آخر يأتي عن طريق ما ذكر، مما يكسب الدارس للعروض معرفة جيدة بالمواقف النقدية المتعلقة بالنظم والجرس في الشعر العربي عبر عصوره المختلفة، وما فعله عبد الله الطيب في ربطه بين العروض والمحسنات البديعية والنظر إليها بأنها بجانب أثرها اللفظي، فهي مكمل لجرس القصيدة ووزنها، يعد أمراً غير مسبوق في الدرس العروضي الذي لم يخرج عن التقطيع ومعرفة الزحافات والعلل والدوائر التي يخرج منها البحر.

المبحث الثالث: (موقف عبد الطيب من الدرس العروضي: نقد واستدراك)

تلاحظ فيما تقدم أن صاحب المرشد أسس درسه العروضي على الاتجاه نحو إعطاء الدارس فكرة عن الأوزان عبر ذكر تفاعيل البحر والإتيان بأمثلته التي اصطلح عليها وعبر عنها أنها من العبث، أي ليست من الشعر المصطلح عليه لكنها تحمل أوزانه، ولذلك جاءت فيه صياغة الكلمات مطابقة للتفعيلة مع توزيعها كما في البيت من الشعر مع المزاوجة بين هذه الكلمات وبين التفاعيل، ذاكراً التغييرات التي تحدث للتفعيلة ضمن هذه الأمثلة، ثم يتحدث عن الأغراض التي يصلح لها البحر، ومكانه من المعاني ويغرق الدارس في نماذج مختلفة من القصائد الجياد التي جاءت على هذا الوزن عبر مختلف العصور، فيخرج الدارس بعد كل هذه التجربة بحصيلة وافرة من الحس والذوق والمعرفة بالبحور والقصائد الجيدة من كل بحر، وفي كل عصر، وهي طريقة تختلف عن المعهود

في الدرس العروضي الذي ظل يردد أمثلة معينة لكل بحر يتبادلها أصحاب كتب العروض دون إضافة تذكر سوى اختلاف العرض وطريقة التقطيع. فصاحب المرشد تجاوز هذه المرحلة إلى طريقته التي بدت لنا فيما تقدم، والرجل في أثناء هذا العمل عمد أحياناً إلى نقد الدرس العروضي عند القدماء نقداً لم يقصد إليه قصداً ولم يعقد له باباً، وإنما كان يعرض له بشكل عفوي أثناء مناقشته وتحليله لبعض الأوزان فكان يقف عند بعض القضايا ويخطئ فيها العروضيين حيناً ويستدرك عليهم حيناً آخر، ولا يكاد نقده ينفصل عن منطلقه في درسه العروض، وهو ما سنعرض له فيما يلي:

أولاً: وقف عند ما أسماه تغول المنهج النحوي على الدرس العروضي والذهاب به مذهباً نحوياً حيث نص على أن النحاة كانوا يذكرون أوزاناً صرفية ثم ينفون استعمالها عند العرب ويصفونها بأنها مهملة، وكذا فعل العروضيون حيث افتعلوا أوزاناً في ضوء الذوق العربي ثم نفوا وجودها، وقد نص على أن ترسم المنهج النحوي في العروض قد اضطرهم إلى كثرة المصطلحات في الدرس العروضي حيث يقول: «وإنما اضطره إلى هذه الاصطلاحات ما تعوده من اتباع القواعد الشواذ في منهج النحو. والعلل والزحافات كلها تنزل من الشواذ من قواعد البحور المثالية وغير المثالية، ولعمري ما أكرها من شواذ»[71]، وقد أخذ عليهم توهمهم أوزاناً غير موجودة حيث يقول عن الخليل في درسه العروضي «وقد أخطأ في هذا التوهم من حيث المنهج التعليمي، كما أخطأ حيث حاقُّ الاستقراء، إذ لا معنى للنص على ما لا وجود له، ولكنه قد أصاب من حيث الإراغة إلى تبيين النغمية المحضة في الأعاريض، إذ قد كانت الدوائر في عرف ذلك الزمان المولع بالقياس رمزاً للكمال، وكان الخليل يعلم بذوقه وبإدراكه أن الأوزان ما هي إلا أشكال موسيقية، فالتمس لها نموذج الكمال في الدائرة، وحين استعصى عليه أن يضع كل بحر موجود في دائرة، توهم أصلاً دائرياً ينبع منه ذلك البحر، فنسبه إليه وبنى أنظمة الزحافات والعلل على ما اقتضاه هذا التوهم»[72].

ولا خلاف في أن الخليل بنى درسه العروضي على غرار منهج الدرس النحوي وجدله فيه، وقد تقدم ذلك، ويُعْتَذَرُ له في ذلك أنه كان يبتدع علماً جديداً يعتمد فيه على استقراء كلام العرب الفصحاء وأنه في سبيل هذا الاستقراء قد اتبع المنطق والحساب، وقد أفاد في

ذلك من صنيعه في حصر الأبنية الصرفية، فبناء الاسم الثلاثي المجرد وفقاً لتغيير مواضع الحركات في (فعل) ينتج لنا اثني عشر وزناً وعند النظر في واقع الاستخدام يتبين أن المستعمل منها عشرة فقط، وما عداه مهمل عند العرب وقد عللوا لهذا الإهمال[73]، وكذا في جمعه لمفردات اللغة في معجمه العين عمد إلى حصر مفردات اللغة من وجهة النظر العقلية عن طريق التقليب، فأتى بكل الألفاظ عند التقليب. ولما كان واقع الاستخدام أيضاً لا يمكن أن تدل معه بجميع التقليبات على معنى مستعمل نص على المهمل منها، فهو في مرحلة ابتداع وحصر ومن ثم التنظير لما يتعلق بنتيجة هذا الحصر، وليس مستغرباً أن يذهب هذا المذهب من النص على المهمل والمستعمل في أبنية الأوزان، فقد عكف على ذلك في درسه العروضي حيث عمد إلى وضع الأجزاء ولاحظ أن من خلال هذا التشابه بين الأجزاء على نحو ما ذكرناه سابقاً أنه يمكن لكل مجموعة من البحور من وجهة النظر العقلية أن تخرج من دائرة واحدة، ولكن ليس بالضروري أن يؤدي استقراء الأوزان أن تكون كل هذه الأوزان مستعملة عند العرب، فمنها المهمل ومنها المستعمل ولعل عبد الله الطيب يقر بذلك من حيث المنهج غير أنه يرفضه في العملية التعليمية حيث نص على أنه مرفوض من حيث المنهج التعليمي، ولعله محق في ذلك، فقد وافقه عليه كثيرون قبله وبعده [74] إذ رأوا في هذه الدوائر ما يشتت ذهن الدارس ويبلبل فكر.

وقد تأسس على هذا الأمر موقف صاحب المرشد من بعض البحور الشعرية الواردة في الدائرة العروضية وذلك على النحو التالي:

1. بحر الوافر حيث وصف صيغته (مَفَاعَلَتَنُ مَفَاعَلَتَنُ ×2) بأنها صيغة خيالية لم يستعملها شاعر ووصف العروضيين بأنهم مشغولون بالصيغ الخيالية[75]، ووصف علة القطف التي مؤداها إسقاط آخر سبب خفيف وإسكان ما قبه مجرد احتيال على هذا الوزن المفتعل.
2. ويمضي إلى مثل هذا الأمر في زعم العروضيين بأن المديد التام «الذي سميناه نمطاً صعباً من وزن أتم منه لم تستعمله العرب. وهذا مجرد افتراض لا يؤيده برهان»[76].
3. وفي البحر السريع (مَسْتَفْعِلُنْ مَسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاتُ ×2) يتوقف عند تفعيلتي العروض والضرب، ولا يتفق مع العروضيين في زعمهم أن تاء (مَفْعُولاتُ) غير ممدودة ولا

مشبعة، بأنه لم يرد في الشعر ولم يستعمله أحد من الشعراء، ووصف تبريرهم لهذا الأمر بدخول علة الوقف التي مؤداها إسقاط ضمة التاء وتسكينها، ويخلص إلى قوله: «وعلى هذا فعلة الوقف التي زعمها العروضيون مجرد وهم باطل؛ لأنه إن لم يكن وقف فلابد من حركة طويلة لا مجرد ضمة، وإن كان حركة طويلة فلا يمكن أن يقع في التفعيلة وقف»[77].

4. ومما يلاحظ في قضية الاستشهاد على الوزن ببعض الأبيات الشعرية أنه أحياناً يوصف الوزن بأنه لم تستعمله العرب وأن البيت موضوع[78]، تماماً كما في الدرس النحوي وقضايا الاستشهاد فيه، وقد وقف صاحب المرشد عند شاهدهم:

رَمَيْنَا قَصَاصَاً وَكَانَ التَّقَاصْ *** صُ حَقَّاً وَحَتْمَاً عَلَى المُسْلِمِينَا

ويقول مستدركاً عليهم: «وأحسب أن الرواية الصحيحة (وكان القَصَاص) فقد غير العروضيون فيه ليستشهدوا به، وهذا أمر لا يكاد أصحاب الشواهد يتورّعون عن مثله»[79].

ثانياً: بدا لنا كيف أن صاحب المرشد أسس درسه على جملة أشياء، أهمها جعل الدارس يتذوق الشعر، وبناء على ذلك صنف البحور وفقاً لنغماتها وما تصلح له هذه الأنغام من أغراض وقد وقف عند زعم ابن عبد ربه بأن بحر المجتث من أحلى البحور فقال: «ولا أذهب إلى ما ذهب إليه ابن عبد ربه من أن هذا البحر من أحلى البحور جميعاً، فالهزج والرمل المجزوء كلاهما أحلى منه عندي، ولا أنكر أن له رنة عذبة وأنه من الأبحر القصار القليلة التي يحسن فيها تطويل الكلام للإطراب والإمتاع»[80].

وإقرار عبد الله الطيب بأن المجتث فيه رنة عذبة يجعل في الأمر فسحة سيما أن مرده إلى الذوق، فليس من الضروري أن يتفق الجميع في التذوق.

ثالثاً: معلوم أن هناك تشابهاً بين البحور حيث تدخل بعض التفعيلات في أكثر من بحر وقد تتوالى تفعيلة واحد في أكثر من بحر فـ(مُسْتَفْعِلُنْ×6) في الرجز وفي بحر السريع (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ×2) ووجود (مَفَاعِلُينْ) في الطويل والهزج ، و(فَعُولُنْ) في الطويل والمتقارب وهكذا، ثم أن التفعيلة قد يدخلها زحاف لتتساوى مع تفعيلة تامة صحيحة حيث يدخل_(العصب) على (مُفَاعَلَتُنْ) فتصير: (مَفَاعِيلُنْ)، و(الإضمار) على (مُفَاعَلَتُنْ)

في بحر الكامل فتصير: (مُسْتَفْعِلُنْ)، وقد أدى ذلك إلى أن تتداخل أوزان بعض الأبيات المفردة ببحر آخر بسبب هذا الأمر، وقد يلتبس وزن بعض الأبيات من بحر معين بسبب دخول الزحافات والعلل عليها بحيث يكون الوزن مشابهاً لبحر آخر ومتداخلاً معه، وبسبب ذلك كان لصاحب المرشد وقفه عندها:

1/ يقول: «العروضيون يعتبرون أمثال (ويهاً بني عبد الدار) من المنسرح، وحجتهم في ذلك أنك تحصل عليه بحذف آخر تفعيلة من شطر المنسرح(مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاتُ مُسْتَفْعِلُنْ ×2)، وهذا (مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاتُ×2) وهذه حجة واهية فيما أرى. وهذا الوزن عندي ضرب من الرجز مختصر من طراز أطول منه قليلاً، يسميه العروضيون السريع الموقوف»[81].

2/ وقف عند قول عمر بن أبي ربيعة[82]:

فَأَجَبْتُهَا إِنَّ المُحِبَّ مُكَلَّفٌ *** فَدَعِي العِتَابَ وَأَحْدِثِي بَذْلا

وقد ذكر أن العروضيين وهموا وجعلوه أول أجزاء الكامل المجزوء، ونبه إلى أن صدر البيت من الكامل التام (مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلُنْ) وضربه: (فَعْلُنْ)، وهو من الكامل الأخذ المضمر[83].

3/ مجزوء الهزج عنده مجرد ضرب من مجزوء الوافر وليس بوزن قائم بذاته، يقول: «والهزج فيما أرى ضرب من هذا الوافر المجزوء وليس ببحر قائم بذاته، ودليل ذلك أن العروضيين يجيزون العصب في مجزوء الوافر وتصير: (مُفُاعَلَتُنْ) بإسكان اللام وهذه تساوي: (مَفَاعِيلُنْ)»[84]. كما يرى أن الطويل والوافر من المتقارب كما جعل أصل الرمل كذلك من المتقارب.

رابعاً: نفى أن يكون الرجز هو أقدم أوزان العرب ولا يرى أنه اشتق من حركة البعير كما زعم بعضهم، ويرى أن بحر الخبب يمكن أن يكون أقرب إلى حركة الإبل من الرجز «وكل ما أريد أن أزعمه هو أن الرجز لا يمكن أن يكون أقدم أوزان العرب في صيغته التامة، ولابد أن تكون الأوزان الأول قد بدأت بصفة أقصر وأقل نظاماً منه. ولا يخدعنك ما يزعمونه أنه مشتق من حركة الإبل فتتفاعل في عقلك مسائل البيئة والطبيعة، إلى غير ذلك من الاصطلاحات السيكلوجية المستحدثة، فالرجز من أسباب وأوتاد كغيره من أوزان العرب التي تدور كلها على كم المقاطع الطويلة والقصيرة، وعلى هذا لا يكون حظه في

شبه حركة الإبل أكثر من حظها. ولعلما يكون حظ الخبب –والخبب من أسماء مشيات الإبل– أوفر منه»[85].

خامساً: وقد وقف متعجباً من عدم ذكرهم الاختلاس في درسهم العروضي بقوله: «والاختلاس كالزحاف سواء بسواء، وأعجب للعروضيين، إذ لم يذكروه في باب الوزن ولعلهم اكتفوا بذكر النحويين له في باب إشباع الضمائر... ولا ريب أن الاختلاس نَفَسٌ موسيقي صادق التعبير»[86]. وينبه إلى أنه يمثل مذهباً موسيقياً للمتنبئ وذلك لكثرة إقدامه عليه، ويمثل له بقول المتنبئ:

طَوَى الجَزِيرَةَ حَتَّى جَاءَهُ خَبَرٌ *** فزعتُ فِيهِ بِآمَالِي إلى الكَّذِبِ
تَعَثَّـــرَتْ بـــهِ في الأفْـــوَاه أَلْسُـنُها *** والبردُ في الطَّرقِ والأقْلامُ في الـكُتُبِ

حيث نص على أن المتنبئ جمع في قوله: (تعثرتْ به) زحافاً مع الاختلاس. وقد نص على مفهوم الاختلاس: «كأنه عكس للزحاف بالسكوت، إذ هذا يعوض أيقاع المقطع»[87].

الخاتمة:

هكذا بدت لنا أسس عبد الله الطيب في درسه العروضي ومنهجه فيه، ذلك الدرس الذي انفرد به على علم العروض التقليدي منذ عهد الخليل ومَنْ تَرَسَّمَ خطوَه من المحدثين، حيث قصر همه على قضية يرى أنها هي الأساس في تعليم العروض، وهي إكساب الدارس الذوق الذي يمكنه من تمييز الأوزان وربطها بما تصلح له من معان وبناء على ذلك تتبع الشعر العربي وربط بين البنى الموسيقية للقصائد العربية والمعاني التي تصلح لها، مع نقد هذه القصائد في ضوء ما يكون عليه الوزن من دلالة، ومدى توفق الشاعر في ذلك وبهذا ربط بين الدرسين العروضي والنقدي، كما وقف عند الموسيقى الداخلية أو ما أسماه بالجرس، وتناول بعض المحسنات البديعية من هذا المنظور وأثرها في تأكيد النغم ورنته وإيجاد نوع من الانسجام بين المعاني العامة ورنة الألفاظ العامة. وقد توصل البحث إلى النتائج التالية:

1. تمثلت أصول علم العروض في القواعد التي وضعوها لتعليم الدارس من تمييز موزون الشعر من مكسورة وفي سبيل ذلك اتبعوا بعض الإجراءات لوزن البيت من الشعر، تلك لإجراءات التي بدتْ في معرفة الساكن من المتحرك والمقاطع العروضية

والتفاعيل وما يعتريها من زحاف وعلة، وقد تأثر درسهم بطريقة النحويين واستدلالاتهم وجدلهم من سماع وقياس، وحديث عن المهمل والمستعمل من البحور وفقاً للسماع.

2. كانت غاية عبد الله الطيب هي إرشاد الدارسين إلى طريقة صناعة الشعر عند العرب وتمكينهم من تذوق الشعر ومعرفة موسيقاه، وما تصلح له البحور الشعرية من أغراض ومعانٍ، وعلى ذلك وضع أسساً لدرسه تمثلت في:

أ) تقسيم البحور بحسب ما تصلح له من أغراض مع وصف لنغماتها مع تدريب الدارسين عليها بأمثلة فيها شيء من الطرافة تجعلهم يستظهرون نغمة كل بحر.

ب) ربط بين الدرس العروضي والدرسين النقدي والبلاغي، من خلال استعراض القصائد الجيدة في كل وزن عبر مختلف العصور ونقد بعض هذه القصائد والنظر في مدى تمكن الشاعر من توظيف الإيقاع في التأثير في السامع وخدمة موضوعه.

ج) درس الموسيقى الداخلية للبحور تحت مسمى الجرس، إذ النغمة تكتمل عنده وتقوى بالإفادة من المحسنات البديعة كالجناس والطباق والتقسيم التي لها أثر في جرس القصيدة ووزنها وتقوية النغمة وتأكيدها.

3. خرج عبد الله الطيب في كتابه المرشد على الطريقة التقليدية في تدرس العروض تلك الطريقة التي تعتمد تدريب الدارسين على التقطيع وعبر أمثلة تتكرر في كثير من الكتب وقد كان اهتمامه بإكساب ملكة التذوق والغوص بالدارسين في جمال التراكيب العروضية وما يختص به كل بحر من خصائص إيقاعية تصلح لأغراض معينة.

4. كان لموقف عبد الله الطيب من العروضيين في الانتحاء بدرسهم العروضي منحى نحوياً أثره في نقده الذي لم يقصد إليه قصداً وإنما كان يأتي عفو الخاطر أثناء تحليله للأوزان ولا يقصد إليه قصداً، حيث أخذ عليهم ما أسماه توهم أشياء غير موجودة كبعض الأوزان المهملة في الدوائر العروضية، وقد صحب هذا النقد شيء من الاستدراك على العروضيين كتعجبه من عدم إدخال الاختلاس ضمن مصطلحاتهم ورأيه في وجوب دمج بعض البحور وقد دفعه إلى ذلك تشابه البحور وتداخلها.

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر والمراجع:

- الأزهري: أبو منصور محمد بن أحمد، تهذيب اللغة، الدار المصرية للتأليف والنشر، 1964م
- الأصفهاني: الأغاني، أبو الفرج، علي بن الحسن، طبعة دار الثقافة، بيروت، ط5، 1981م
- ابن جني: أبو الفتح عثمان بن جني، كتاب العروض، تحقيق: أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط 3، 1409م
- ابن الدهان: أبو سعيد علي بن المبارك، الفصول في القوافي، تحقيق: د. صالح بن حسين العايد، دار إشبيلية، الرياض، (بدون تاريخ)
- ابن عبد ربه: أحمد بن محمد، العقد الفريد، ط1 1983م. دار الكتب العلمية . بيروت، تحقيق الدكتور المجيد.
- ابن القطاع: أبو القاسم على بن جعر، البارع في علم العروض، المكتبة الفيصلية، مكة 1985م
- ابن منظور: محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الفكر، بيروت، (بدون تاريخ).
- جلال الحنفي: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، مطبعة العاني، العراق، 1387هـ
- الجوهري: أبو نصر إسماعيل، عروض الورقة، تحقيق الدكتور محمد سعدي جامعة أتاتورك كلية اللغة 1994م
- الخطيب التبريزي: يحيى بن على: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: عمر يحيى وفخر الدين قباوة، دار الفكر، ط3، 1399هـ
- الزبيدي: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي ، الكويت ط1 1421هـ
- الزمخشري: جار الله محمود بن عمر، القسطاس في العروض، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت 1989م
- الزنجاني: عبد الوهاب الخزرجي، معيار النظار في علوم الأشعار، تحقيق: د. محمد علي رزق الخفاجي، دار المعارف بمصر، (بدون تاريخ).
- السراج: محمد بن علي: اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب، مراجعة وتنسيق: خير الدين شمسي باش، ط، دار الفكر بيروت، (بدون تاريخ)
- السكاكي: يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان ط2 1987م.
- السيوطي: عبد الرحمن جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وآدابها، مطبعة دار الجيل، بيروت (بدون تاريخ)
- الصفدي: صلاح الدين خليل، الوافي بالوفيات، ط1 ، 1420هـ

- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقوافي ط دار النهضة بيروت، 1987م،
- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت ط1
- العروضي: أبو الحسن أحمد بن محمد، الجامع في العروض والقوافي، تحقيق الدكتور زهير غازي والأستاذ هلال ناجي، دار الجيل بيروت ط1، 1996م
- العيني: بدر الدين العيني، مقصد الطالب في شرح قصيدة ابن الحاجب، تحقيق د/ محمود محمد العامودي ، مكتبة الآداب ـ القاهرة ، الطبعة الأولى 2012م
- الفيروزآبادي: محمد بن يعقوب، القاموس المحيط ، مطبعة مؤسسة الحلبي (بدن تاريخ)
- القرطبي: أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري، تفسير القرطبي (الجامع لأحكام القرآن)، طبعة دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، (بدون تاريخ)
- القفطي: علي بن يوسف، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار الكتب المصرية، ط1 1950م
- محجوب موسى: مشكلات عروضية وحلها، مكتبة مدبولي ط1، 1998م
- محمد العلمي: العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة المغرب ط1، 1983م ص 294
- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت لبنان ط2005
- هاشم صالح مناع: الشافي في علم العروض والقوافي، دار الفكر بيروت ، ط 3 1995

ثانياً: الدوريات:

- الأخفش: سعيد بن مسعدة، كتاب العروض للأخفش، تحقيق الدكتور سيد البحراوي، مجلة فصول المجلد السادس العدد الثاني، 1986م
- ابن السراج أبو بكر بن محمد بن السري، العروض لابن السراج، تحقيق عبد الفتاح الفتلي، مجلة كلية الآداب بجامعة بغداد، العدد.
- الزجاج: إبراهيم بن السري: كتاب العروض للزجاج، تحقيق سليمان أبو ستة ، منشور في مجلة الدراسات اللغوية الصادرة من مركز الملك فيصل، المجلد السادس العدد الثالث 2004

الهوامش:

(1) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت ط1، جـ1، ص9

(2) السيوطي: عبد الرحمن جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وآدابها ، مطبعة دار الجيل ، بيروت (بدون تاريخ) ، جـ1 ، ص167، 168.

(3) القفطي: علي بن يوسف القفطي إنباه الرواة على أنباه النحاة ، ، تحقيق ، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار الكتب المصرية، ط1 1950م ، جـ1 ، ص285.

(4) الأصفهاني: الأغاني، أبو الفرج، علي بن الحسن، طبعة دار الثقافة ، بيروت ، ط5 ، 1981م ، جـ20 ، ص 51

(5) القرطبي: أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري، تفسير القرطبي (الجامع لأحكام القرآن) ، ، طبعة دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، (بدون تاريخ)، جـ1 ، ص56.

(6) الزنجاني: عبد الوهاب الخزرجي ، معيار النظار في علوم الأشعار، تحقيق: د. محمد علي رزق الخفاجي ، دار المعارف بمصر ، (بدون تاريخ) ، جـ1 ، ص5. وانظر: ابن الدهان: أبو سعيد علي بن المبارك، الفصول في القوافي، تحقيق: د. صالح بن حسين العايد ، دار إشبيلية ، الرياض ، (بدون تاريخ) ص35.

(7) السراج: محمد بن علي: اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب، مراجعة وتنسيق: خير الدين شمسي باش ، ط ، دار الفكر بيروت ، (بدون تاريخ) ، ص 187..

(8) الخطيب التبريزي: يحيى بن على: الكافي في العروض والقوافي ، ، تحقيق: عمر يحيى وفخر الدين قباوة ، دار الفكر ، ط3 ، 1399هـ، ص 27.

(9) ابن جني: أبو الفتح عثمان بن جني، كتاب العروض، تحقيق: أحمد فوزي الهيب ، دار القلم للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط 3 ، 1409م ، ص:59

(10) الصفدي: صلاح الدين خليل، الوافي بالوفيات، ط1 ، 1420هـ ، جـ13 ، 241.

(11) هاشم صالح مناع: الشافي في علم العروض والقوافي، دار الفكر بيروت ، ط 3 1995.

(12) السابق نفسه ، جـ13 ، 241.

(13) جلال الحنفي: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، مطبعة العاني، العراق، 1387هـ، ص 23

(14) السابق نفسه ص 23

(15) الفيروزآبادي: محمد بن يعقوب، القاموس المحيط ، مطبعة مؤسسة الحلبي (بدن تاريخ)، مادة عرض

(16) الزبيدي: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي ، الكويت ط1 1421هـ، مادة: عرض

(17) الأزهري: أبو منصور محمد بن أحمد، تهذيب اللغة، مادة عرض

(18) ابن منظور: محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الفكر، بيروت، (بدون تاريخ)، مادة عرض

(19) انظر: العيني: بدر الدين العيني، مقصد الطالب في شرح قصيدة ابن الحاجب، تحقيق د/ محمود محمد العامودي ، مكتبة الآداب ـ القاهرة ، الطبعة الأولى 2012م ، ص17 .

(20) العيني: بدر الدين محمود بن أحمد، وعبد العزيز عتيق، علم العروض والقافي ط دار النهضة بيروت، 1987م، ص12.

(21) الأخفش: سعيد بن مسعدة، كتاب العروض للأخفش، تحقيق الدكتور سيد البحراوي، مجلة فصول المجلد السادس العدد الثاني، 1986م ص 59.

(22) الزجاج: إبراهيم بن السري: كتاب العروض للزجاج، تحقيق سليمان أبو ستة ، منشور في مجلة الدراسات اللغوية الصادرة من مركز الملك فيصل، المجلد السادس العدد الثالث 2004، ص 136.

(23) ابن عبد ربه: أحمد بن محمد، العقد الفريد، ط1 1983م. دار الكتب العلمية . بيروت، تحقيق الدكتور المجيد، جـ6، ص271.

(24) الخطيب التبريزي: يحيى بن على: الكافي في العروض والقوافي، ص 18.

(25) السابق نفسه ص 18

(26) العروضي: أحمد بن محمد، الجامع في العروض والقوافي، ص96.

(27) التبريزي: يحيى بن عبد الله، الكافي في العروض والقوافي، ص 19

(28) السكاكي: يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، للسكاكي، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان ط2 1987م، ص 519

(29) السابق، ص 93

(30) انظر: الجوهري: أبو نصر إسماعيل، عروض الورقة، تحقيق الدكتور محمد سعدي جامعة أتاتورك كلية اللغة 1994م ص 1

(31) ابن القطاع: أبو القاسم على بن جعر، البارع في علم العروض، المكتبة الفيصلية، مكة 1985م ص 71

(32) محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت لبنان ط2005 ص 32

(33) الأخفش: العروض للأخفش ، تحقيق البحراوي ص 45

(34) الزمخشري: جار الله محمود بن عمر، القسطاس في العروض، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت 1989م، ص22.

(35) السابق، ص 24

(36) فعلى سبيل المثال: (مَفْعُولاتُ): عندما يحذف منها الواو (الرابع الساكن) ثم تسكن التاء، فيبقى منها: (مَفْعُلا) وتنقل إلى (فَاعِلُنْ)، فلا يجوز في (فَاعِلُنْ) الزحاف بعد كل هذا الحذف؛ لأن في ذلك إخلالاً بها انظر: الجامع في العروض والقوافي، للعروضي، ص 206

(37) العروضي: أحمد بن محمد، الجامع في العروض والقوافي ، الجامع في العروض ، ص 186.

(38) ابن القطاع: أبو القاسم على بن جعر، البارع في علم العروض ص 95.

(39) السابق، ص 96

(40) السابق، ص 184.

(41) السابق، ص 22.

(42) ابن السراج أبو بكر بن محمد بن السري، العروض لابن السراج، تحقيق عبد الفتاح الفتلي، مجلة كلية الآداب بجامعة بغداد، العدد 15 1972.

(43) عبد الله الطيب: المرشد، جـ1، ص93

(44) السابق، ج1، ص198

(45) المرشد، جـ1 ص 111.

(46) السابق، جـ1، 173.

(47) السابق، جـ1، ص227.

(48) السابق جـ1 238.

(49) السابق، جـ1، ص 383.

(50) السابق، جـ1 ص 407.

(51) السابق، جـ1 ص450.

(52) السابق، جـ1 ص 384,

(53) السابق، جـ1 ص430.

(54) السابق، جـ1، ص 435.

(55) السابق، جـ1، ص405.

(56) مَفَاعَلَتُنْ في بحر الوافر يحدث لها ما يسمى بالعصب وهو تسكين الخامس فتصير: مَفَاعِيلُنْ،

(57) عبد الله الطيب: المرشد، جـ1، 216.

(58) المرشد، جـ1 ، ص 219.

(59) المرشد، جـ1، ص 211.

(60) السابق، جـ1، ص 356.

(61) السابق جـ2 ص 14

(62) المرشد، جـ2، ص14.

(63) السابق، جـ2، ص 61.

(64) السابق، جـ2، ص62

(65) السابق، جـ2 صفحات، 91، 92، 96، 104، 107، 109. وغير ذلك كثير.

(66) السابق، جـ2، ص 196

(67) السابق، جـ2، ص261

(68) السابق، جـ2ص 264.

(69) السابق، جـ2، ص303.

(70) السابق، جـ2، ص320

(71) السابق ، جـ3، ص48

(72) السابق جـ3، ص47.

(73) فالوزنان المهملان هما: (فِعْلٌ) وقد تركوه لعسر الانتقال من كسر إلى ضم، والثاني: (فُعِلٌ) وهذا وزن اختصت به العرب الفعل المبني للمجهول، انظر: الممتع في التصريف لابن عصفور، جـ1، ص61.

(74) انظر: محجوب موسى: مشكلات عروضية وحلها، مكتبة مدبولي ط1، 1998م، ص 16، وانظر: الزنجاني: معيار النظار، ص20

(75) عبد الله الطيب: المرشد، جـ1 ، ص 403

(76) السابق، جـ1، ص173.

(77) السابق، جـ1، ص180.

(78) مما ورد من ذلك ما ذكره صاحب معيار النظار، "بل إدراكه للمصنوع على ما أورده العروضيون من أمثلة للأبحر التامة وغير المستعلمة، بل أدرج ما صنعه العروضيون أيضاً عنما أوردوا أمثلة لأقصر بيت للبحر" انظر معيار النظار، ص 20

(79) عبد الله الطيب: المرشد، جـ1، ص382

(80) السابق، جـ1، ص 121.

(81) السابق، جـ1، ص117/116.

(82) الأصفهاني: الأغاني، أبو الفرج، علي بن الحسن، جـ1، ص159.

(83) عبد الله الطيب: المرشد، جـ1، ص202.

(84) السابق، جـ1، ص 134، وانظر: محمد العلمي: العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة المغرب ط1، 1983م ص 294

(85) السابق، جـ1، ص283.

(86) السابق، جـ3، ص53

(87) السابق، جـ3، ص 55