

## انغلاق الدائرة العروضية و قصدية الحساب الرياضي

د. عبد القادر راجي

كلية الآداب و اللغات و الفنون  
جامعة مولاي الطاهر . سعيدة

### الملخص:

هذا المقال يعالج إمكانية فتح الدائرة العروضية التي حكم على انغلاقها من زمن الخليل، وجاء في النقاط التالية:

- الدائرة العروضية و هاجس التقييد
  - لا الحساب الرياضي و حتمية انغلاق الدائرة
  - البحور الشعرية و إشكالية الإيقاع
  - انغلاق الدائرة و آفاق التجاوز
- ونتيجة هي: حق للخليل المجدد في كل عصر أن يقول للجامدين على الانغلاق والجمود العروضي: "و مع ذلك، فإنها تدور".

الكلمات المفتاحية: العروض، الشعر، الدائرة، الإيقاع. التقييد.

### Summary:

**Tourism is one of the important economic tributaries**  
**Summary:**

This article deals with the possibility of opening the accidental circuit, which was judged to be closed from the time of Hebron, and it came in the following points:

- The symptomatic circuit and the obsession of retching
- No mathematical calculation and the inevitable closure of the circle

Poetic seas and the problem of rhythm

Closing the circle and the prospects for overtaking

And the result is: the paradoxical innovator in every age says to those who are rigid in closure and accidental inertia: "However, it revolves."

**Keywords:** performances, poetry, circle, rhythm. retrieval

### ملخص:

يحاول هذا المقال أن يطرح إشكالية انغلاق الدائرة العروضية في العروض الخليلي انطلاقاً من الفكرة المبنية على مبدأ الحساب الرياضي للحركات والسكنات. كما يحاول أن يتابع كيفية تجلياتها ذلك في واقع الممارسة الشعرية في الشعر العربي القديم، و ما أنتجته العملية الحسابية المتولدة من الأوزان الشعرية من أفكار سرعت من ترسيخ فكرة الإيقاع الشعري. كما يحاول هذا المقال أن يناقش الدراسة تداعيات مبدأ التدوير في التقييد لإيقاعات الشعر العمودي على إمكانية ما تقدمه اللغة الشعرية من احتمالات إيقاعية و تخيلية تتجاوز في طرحها للممارسة الإبداعية أفق المعدود الرياضي و تجانس محدوديته مع الممكن الشعري.

### 1- الدائرة العروضية و هاجس التقييد:

إذا كانت الدائرة العروضية تشكل المبدأ الجوهرى الذي أسس من خلاله الخليل بن أحمد الفراهيدي علم العروض، فإن خضوع هذا المبدأ إلى المنطق الرياضي المبني على حساب الوحدات التفعيلية في البيت الشعري العمودي قد أدخل العديد من المنظرين الذين جاءوا بعده في متاهة البحث عن بديل تقييدي شامل<sup>(1)</sup> يحتوي على ما لم تسعه الدائرة العروضية وهي تحاول أن ترصد مجمل إيقاعات البحور الشعرية التي قالت بها العرب أشعارها إلى عصر الخليل. ذلك أن الدوائر العروضية الخمس المعروفة وهي تقدم صورة تقييدية لما يجب أن يكون عليه الشعر من حيث هو (كلام موزون مقفى) قد قدمت نظاماً دقيقاً يعتمد على ضبط الحركات و السكنات داخل منطق التدوير الذي يستخرج البحور من مفكات الأسباب أو الأوتاد بناء على ما تتيحه إمكانية التدوير من احتمالات وزنية للبحور لم يكن في مجملها متوفرة في الواقع الشعري في عصر الخليل بن أحمد.

إن نسبية انطباق الدائرة العروضية على الواقع الشعري تنطلق من الرؤية الافتراضية لحساب المعدود الممكن في الدائرة العروضية التي جعلت الخليل بن أحمد يدخل في نظريته ما لم تقل به العرب مما سمي بالبحور المهمة من أجل التأسيس لرؤية تعقيدية لما قالت به العرب من البحور المعروفة. و لعل هذا ما أوحى للعديد من الدارسين بنمطية مبدأ الفك في استخراج البحور الشعرية انطلاقاً من الأسباب و الأوتاد في خطية تراتبيتها مما يؤدي بالضرورة إلى انغلاق الدائرة على المعدود الممكن الذي توفره، و من ثمة غلق باب الاجتهاد أمام ما يبدهه الشاعر (المابعد خليلي) من إمكانيات تجديدية تتجاوز في طرحها الإيقاعي ما كان قد طرحه الشاعر (المقابل خليلي)! من محور أراد الخليل أن يحصرها في دوائره المعروفة من خلال مبدأ انغلاق الدائرة على المعدود.

ولعل هذا ما جعل العديد من المحدثين يعتقدون أن الخليل إنما كان يدور الدوائر في ذهنه فقط، و أن الشعر قد اتخذ له سبيلاً آخر غير الذي خطط له في دوائره المشهورة شهرة نار على علم. فكان من العلماء ممن درسوا دوائره بعده أن أجمعوا على أنه لم يعلق باب الاجتهاد في علم قابل للإضافة- رغم اعتقاد بعضهم بذلك- نظراً لطبيعة الشعر الذي لا يتم العروض إلا به، والتي تجح للتجديد و تنفر من التقليد وتستأنس بكل ما هو أقرب إلى الآفاق منه إلى الحدود.

ذلك أن الخليل بن أحمد اشتغل بالبحث عما يسميه علماء الرياضيات بـ "انغلاق الدائرة" وفق الحساب الحركي المبني على اكتشافه للضفر المنتظم للحركات والسكنات داخل البناء اللغوي للبيت الشعري فنجم عن ذلك نغم متميز في بيت شعري يختلف عن نغم ثان في بيت شعري آخر ينجم عن ضفر آخر للحركات و السكنات. وهكذا دواليك في كل البحور.

ومما هو معروف وفقاً لما روي عن الخليل نفسه أنه أراد أن يتفرغ لعلم لم يسبقه إليه أحد من قبل، و هو إيجاد طريقة لضبط نظام ضفر اللغة في حركاتها و سكناتها داخل الشعر تصبح مرجعاً للدراسة لم تكن موجودة من قبل على الرغم من معرفة العرب بالبحور عن طريق السليقة. و هذا العلم هو الذي أصبح محط أنظار علماء بلاغة الشعر و نقاده بعده من خلال مناقشات و إضافات و محاججات تنمُّ

عن وعي عميق بالمسألة العروضية و اهتمام كبير بما جاء به الخليل من جهة، و لكنها تم كذلك عن إفراط في تكرار بعض جوانب المحاجة من طرف هؤلاء الدارسين حتى بدأ هذا العلم مكرورا مملأً في العديد من جوانبه التي أوحى للكثير أن الشعر هو العروض، و أن الوزن إنما وضعه الخليل بن أحمد، في حين أن الأوزان سابقة، و العروض بوصفه علما يضبط القاعدة الأساسية التي تسير عليها هذه الأوزان متأخر عنها. و لعل هذا ما لاحظته العديد من الدارسين الذين تفتنوا إلى حدائفة التقطيع العروضي بالنظر إلى قدم الأوزان الشعرية المعروفة. و كأني بهم يريدون أن تُحمل المسألة برمتها على محمل الفطرة التي فطر الله سبحانه و تعالى بها الشعراء، فأعطاهم القدرة على تصنيف الكلام وفق مصنفات موسيقية لا يستطيع غيرهم القيام بها حتى و إن استطاعوا تحديدها كما فعل الخليل بن أحمد والعروضيون من بعده. ثم إن توفر شرط معرفة الأوزان و القدرة على نظم الكلام داخلها لا يجعل من الحائز على هذا الشرط شاعرا حتى و إن استطاع أن يكون ناظما. و لعل الذي يؤكد ذلك أن هذا العلم لا يجعل من المهتم به شاعرا كبيرا، و غاية ما يمكن أن يصل إليه المهتم هو أن يكون ناظما أو نظاما في أقصى حدود هذا الاهتمام. وذلك على الرغم مما قدمه العروض من هبة فكرية للدارسين حتى عدوه من العلوم التي من المفروض أن يتعلمها المتعلم لعلوم القرآن وهي معروفة. و لولاه لما رأينا هذه الأراجيز والمنظومات في مختلف العلوم تسهل حفظها، و تيسر تذكرها، و تلح على فهمها. ولنا في ذلك من الشواهد مما أجزل الله به على هذه الأمة مئات المنظومات و ما أعقبها من شروح في مختلف العلوم، أثرت الفكر، و نورت العقول، و ساهمت في توضيح الطريق. ومن هنا، فإن هذه الدوائر قد أثرت دورانا آخر في فلك الحضارة و الإبداع. و بينت على أنه لا يمكن الاعتقاد بلا جدوى اشتغال المشتغل بالدائرة العروضية لغرض ضبط الحركية الباطنة التي تتحكم في مسار العمل الشعري بصورة علمية دقيقة. و من ثمة، فمن يقول إذن إن علم العروض غير نافع؟ و مثل ذلك: من يقول إن علم العروض يجعل من متعلمه شاعرا عظيما مجرد التحكم في هذه الحركية الباطنة و تحويلها إلى انتظام روتيني آلي غاية الوصول إلى إعادة حساب الوحدات الصوتية الإيقاعية التي

تنتهي بانغلاق الدائرة على الناظم كما انتهى من غلقها الخليل بن أحمد بزيادة ما لم تقل به العرب و إنقاص ما قالت به؟

والأكيد أن الشعور بهذه النمطية شعور عام يتقاسمه الكثير من الشعراء عندما ينتاجهم الملل من روتينية الأوزان التي قالت بها العرب شعرها و ضبطها الخليل في دوائره المعروفة نظرا لما تقدمه من تكرار في المسار الموسيقي، و من حصر في مساحة البحث عن التجديد. وذلك على الرغم من أن الخليل بن أحمد لم يغلق باب الاجتهاد بتاتا كما هو معروف. غير أن لهذا الشعور سببا آخر و هو إصرار الكثير من المهتمين بجوانبه الحسابية على ما يشبه القدسية التي يصفونها على تحريجاته التي اختلف حولها الكثير من العلماء بعده، فقتلوا مسائلها بحثا وتمحيصا و إعادة اكتشاف و إضافة لا تخرج عما تبيحه الدوائر العروضية من إمكانيات موسيقية.

إن العروض الخليلي يقدم في مجمل اقتراحاته صورة موسيقية لفترة زمنية لم يكن للخليل منها إلا حظ الاكتشاف. و إنما الشاعر هو المسئول عن هذه البحور. و الشاعر هو الذي أصبح مسئولا فيما بعد عن اكتشاف عوالم موسيقية أخرى تضاف إليها. و من هنا، فإن الشاعر مجدد في كل عصر، و الخليل مقعد في كل عصر كذلك. و لا يختلف الشعر العربي عن شعر الشعوب الأخرى التي لها كذلك أعاريض و تفعيلات و بحور و أوزان تتوافق مع خصوصيات لغاتها و حضاراتها. فهو مبروس كتب الإلياذة موزونة مقفاة. و الشعر الفارسي موزون و الشعر الإنكليزي في عصر شكسبير موزون و الشعر الفرنسي موزون كذلك كعادة الشعر عند جميع الأمم. هذه طبيعة الشعر. غير أن شعرهم انطلى عليه طابع التجديد في العصور الحديثة مثلما انطلى طابع التجديد الذي يرفضه الكثير على الشعر العربي في عصر قريب منا جدا و لا زال يخيف المتحفظين من رؤية روح العصر تسري في شعر الشاعر المعاصر مثلما سرت روح العصر في العصر العباسي في شعر شعرائه.

## 2- لا الحساب الرياضي و حتمية انغلاق الدائرة:

هل ثمة من زلل إذا اعتبرنا جدلا أن الخليل بن أحمد قد ترك التصانيف المعجمية جانبا و اشتغل بالتصانيف الصوتية- وهذا واقع<sup>(2)</sup>؟ وهل غادر الخليل بن

أحمد فعلا مجال تخصصه الذي وهبه الله إياه إلى ما يجعل الحديث عنه و هو يشتغل في غير المجال الذي عرف به عيبا أو سبة أو قبحا؟

ما الضير في القول إن الخليل بن أحمد دارت في رأسه الدوائر لكثرة اشتغاله بحساباتها الرياضية البحتة -لأننا هنا في مجال الرياضيات البحتة- فنسي أن يدخل في حساباته بحرا قالت به العرب في غمرة اكتشافه أن بحرا أو بحورا لم تقل به (بها)العرب غير أنه (أنها) من المفروض أن يكون في الدائرة لأن وجودها يخدم حساب التدوير و انغلاق الدائرة؟<sup>(3)</sup>

و ما الضير في القول إن الخليل قد تعمد إدخال ما لم تقل به العرب في دوائره و هو مقلوب الطويل و غيره من البحور التي سميت بالمهملية؟<sup>(4)</sup> كيف يمكن أن نبرر الاختلاف الوارد في النظرية بين الوافر في الدائرة العروضية والوافر في الواقع الشعري ؟ هل هما بحر واحد في الدائرة نزع منه الواقع الشعري وتدا، أم هما بحر واحد في الواقع أضافت له الدائرة وتدا لغرض اكتمال الحساب<sup>(5)</sup>، أم هما بحران مختلفان<sup>(6)</sup>؟

كيف يصبح ما لم تقل به العرب جزءا من الحساب الرياضي البحت الذي فرضه منطق التدوير العروضي من أجل البناء على مبدأ تمام الانغلاق الرياضي للمعدود الذي لا يمكن أن تكون الدائرة ناقصة به، و لا مكتملة بدونه؟ و هل في المفارقة الفلسفية للتطبيق الرياضي أساس علمي يبرر انشغال الخليل بما قالت به العرب أم بما رسخته الدائرة العروضية من احتمال إيقاعي لا يتجاوز حدود انغلاقها على المعدود؟

ربما كان البدء بالنسبة للخليل بن أحمد محاولته إحصاء مجمل ما قالت به العرب أشعارها من أوزان. لكن اللعبة الرياضية التي اعتمد عليها الخليل بن أحمد من خلال اشتغاله بترتيب المعجم حسب مخارج الحروف هي التي جعلته يدخل في نوع من الصراع الحسابي من أجل تحقيق مفهوم اكتمال الدائرة من ناحية تحقق شرطها الرياضي البحت.

هل يمكننا اعتبار انتقال الخليل بن أحمد من الاشتغال بالمعجم إلى الاشتغال بالبحور العروضية خروجاً عن السببية العلمية التي تتحكم في كل واحد من هذين العلمين؟ و لو أمعنا النظر جيدا في سبب الاشتغال بالمعجم وفق الترتيب الصوتي

لمخارج الحروف من جهة، و سبب الاشتغال بالتدوير العروضي من جهة ثانية، هل يمكننا القول عندئذ إن الخليل بن أحمد قد خرج فعلا عن مجال اختصاصه الأول إلى مجال آخر قد غره فيه بحر واحد غير مشهور كثيرا؟ وذلك بناء على ما أصبح يعاب على النحو التقليدي حديثا من كونه "قد خلط مستويات التحليل اللغوي خلطا شديدا، بحيث لا يتحدد أساس التحليل الصوتي و الصرفي و النحوي في نسق منهجي واضح، و إنما هي تتداخل تداخلا يؤدي إلى تناقض الأحكام في كثير من الحالات" (7)

و لو حاولنا أن نجد الرابط الحقيقي بين العلمين لوجدناه يتعلق بسبب واحد هو "الإيقاع"، و هو الذي يبدو أنه أرقه. ذلك أن "الميزان الصرفي و الميزان العروضي لديه [أي لدى الخليل] من أصل لغوي واحد" (8). و إذا كان الإيقاع تعريفا هو ما يقع للسامع من أصوات تطرب لها الأذن (أي الجانب الصوتي المتعلق بالسامع) (9)، فإن الذي كان يهم الخليل بن أحمد هو مخارج الحروف بوصفها أصواتا في اللغة العادية، و تمهه، بناء على ذلك، مخارج الحروف بوصفها أصواتا كذلك و لكن في اللغة العليا أي لغة الشعر التي هي لغة موزونة.

لقد حاول الخليل بن أحمد الاشتغال على اللغة بوصفها أصواتا إبلاغية في معجمه لا تتحقق بموجبها وظيفية اللغة إلا من خلال توصيلها للمعنى. غير أنه لاحظ أن اللغة بإمكانها أن تؤدي -بل هي تؤدي- دورا آخر لا تتحقق بموجبه وظيفية اللغة إلا من خلال إيصالها للإيقاع لأن إبلاغية اللغة العليا، أي لغة الشعر الموزونة، لا تتمثل في توصيل المعنى الدلالي الذي تقوم بأدائه الرسالة النحوية فحسب، و إنما تتمثل في توصيل المعنى الموسيقي التي تقوم بأدائه الرسالة الوزنية التي تصل إلى السامع إيقاعا كذلك. و إذا كان ترتيب مخارج الحروف هو اشتغال ألسني صوتي أساسا قبل أن يكون لغويا دلاليا -لأن ترتيب معاني الكلمات و دلالاتها وفق ما توافق عليه العرب لاحق بموجب ترتيب معجم (العين) حسب مخارج الحروف-، فإن ترتيب "مخارج البحور الشعرية" هو اشتغال سمعي إيقاعي قبل أن يكون عروضيا وزنياً لأن تصنيف البحور و أوزانها وفق ما توافق عليه العرب لاحق بموجب استنباط البحور حسب الدوائر العروضية. و إذا ما حاولنا أن نمنع النظر في كلمتي: (ألسني/

صوتي) في العمل المعجمي للخليل بن أحمد، و كلمتي (سمعي/ إيقاعي) في عمله العروضي، لوجدنا أن المصطلحين الأولين خاصان بالناطق أو القائل أو المرسل. بينما يختص المصطلحان المتبقيان بالسامع أو المرسل إليه أو المتلقي. و من هنا، كان اهتمام الخليل بالظاهرة الصوتية للغة في جانبها: الإرسالي الخاص بالملقي، والاستقبالي الخاص بالمتلقي. وسيتم تحديد مواصفات كل منهما من خلال توسيع مفهوم التأسيس الصوتي الإلقائي ليشار إليه بالوزن، و توسيع مفهوم التأسيس السمعي الاستقبالي ليشار إليه بالإيقاع.

لقد عمل الخليل بن أحمد على ضبط مجموع الإيقاعات التي قالت بها العرب لغتها العليا- أي اللغة الشعرية- في ما يمكن أن نسميه "المعجم الإيقاعي" محاولاً بذلك أن يسقط على الشعر ما يوفره الاشتغال على المعجم من إمكانية ترتيب الحروف المعروفة ترتيباً صوتياً يبدأ بالحروف ذات الأصوات الأكثر عمقا في الحلق، و ينتهي بالحروف ذات الأصوات الأكثر قرباً من الشفتين<sup>(10)</sup>، غير أن ما وفّرت الحروف المعروفة من يقين في عددها يسر له ترتيبها من أول حرف إلى آخره من خلال انغلاق "الدائرة الحروفية" بصورة واضحة، لم يسعفه في إمكانية البحث عن إضافة في الحروف هي منعدمة بل مستحيلة، لأنه لم يكن بوسع الخليل أن يأتي بحرف آخر جديد لم تأت به الأوائل.

### 3- البحور الشعرية و إشكالية الإيقاع:

و ربما بدا للخليل بن أحمد أن ترتيب البحور الشعرية وفق هذا المنطق ممكن إذا ما أخذنا بعين الاعتبار ما تعارف عليه العرب واشتهر بينهم من بحور سمو بعضها بأسماء مختلفة<sup>(11)</sup> للتمييز بينها بهدف التعرف على إيقاعاتها من وجهة نظر السامع. ولعله كذلك راح يبحث عن السبب الذي يجعل هذه الإيقاعات مختلفةً عن بعضها، في حين أن لغته مبنية بناء واحداً سليماً من الناحية النحوية و الدلالية، فوجد أن عملية الضفر بين المتحركات و السواكن التي يقوم بها الشاعر هي التي تعطي الانطباع بتغير الإيقاع من بحر إلى بحر آخر عند السامع. و هذا على الرغم مما تشترك فيه البحور من أساسات و مبادئ لا تحيد عنها في الشعر العربي القديم مطلقاً وهي: مبدأ الوزن، و مبدأ تساوي الشطرين، ومبدأ القافية.

إن هذه المبادئ الثلاثة هي مبادئ مشتركة في كل ما قالته العرب من شعر إلى عصر الخليل بن أحمد. و الأکید أن هذا الأخير سيفرق بين المبدأ الأول الذي هو الوزن، و الذي هو من اختصاص الشاعر وحده، و بين تجلي هذا الوزن على مستوى البحور التي يزنها الشاعر بصورة مختلفة عن البحور الأخرى في كل مرة، و التي هي من اختصاص السامع. إن الوزن بوصفه مبدأ قاراً في الشعر العمودي موجود في كل البحور، لكنه يختلف باختلاف طريقة ضمير الحركات و السككات في كل بحر عنه في بحر آخر. و الظاهر أن الذي كان يهتم الخليل بن أحمد ليس الوزن بوصفه مبدأ قاراً في كل الشعر العربي، و إنما كيفية تحقق هذا الوزن على مستوى الكتابة الشعرية و كيفية تغير تجلياته بوصفه إيقاعات عند السامع.

لقد انطلق الخليل في دراسة هذه الإيقاعات المختلفة و المتشابهة في الوقت نفسه من باب كونه سامعاً لا من باب كونه شاعراً. و يبدو من الناحية المنطقية أن هذا من حقه، لأنه يحاول أن يخضع ظاهرة صوتية إيقاعية للتجريب العلمي و يدخلها لمخبر التحليل الصوتي الصارم من باب تفكيك وحدات هذه الإيقاعات و اكتشاف الآليات التي تتحكم في تجلياتها الصوتية الموسيقية الخاضعة لموازن محددة اتفقت العرب على صحتها مثلما اتفقت على فسادها عندما تخرج عن هذه الصحة. غير أن الخليل بن أحمد "قد ساوى بين كل الحروف في معادلاتها العروضية، مع أن فقهاء اللغة القدامى- و هو أولهم- قسموا الحروف بحسب مخارج أصواتها للدلالة على الفرق بين الشحنة الصوتية بين حرف و آخر، مع ما يترتب على ذلك من فرق في الشحنة الوجدانية المعنوية"<sup>(12)</sup>، و من ثمة، فإن الخليل بن أحمد "نظر في عروض البيت نظر الرياضيين الذين يهتمهم الكم. و أهمل الكيف أي ركز على منطق الحركة و الساكنة، و أهمل الجانب الذوقي الذي يميز بين إيقاع/موسيقى بيت من البحر و بين إيقاع موسيقى بيت آخر من البحر نفسه"<sup>(13)</sup>.

ما الذي يجعل البيت الشعري صحيحاً من الناحية الإيقاعية عند السامع؟ إن البحث عن الإجابة تبدو لنا من وجهة نظر الخليل في الوحدات التي يتركب منها هذا البيت وليس بالضرورة في "بطن الشاعر". و كأن الخليل يريد أن يقطع الصلة بين الأوزان و الشاعر الذي هو المصدر الأول لهذه الأوزان، ليبنى علاقة بحتة مع الظاهرة

الشعرية لا بوصفها مجالاً ثرياً للبحث عما يدفع هذا الشاعر إلى قول الشعر، و لكن بوصفها نتيجة لتحقيق مستويات البنية الصوتية للحروف عند السامع.

و لعل إشكالية الخليل بن أحمد مع العروض تبدو في هذه المقاربة أصلاً. ذلك لأنه اعتبر أن الوحدات الصوتية المكونة للكلمات في اللغة قابلة لأن تبني بطريقة أكثر انتظاماً، محدثةً بذلك إيقاعات يعرف بها صحيح الشعر من فاسده و تصبح قاعدة يعرف بها الشعر نثانياً بوصفه "الكلام الموزون المقفى"<sup>(14)</sup>.

و إذا كان هذا التعريف الذي عادة ما يستعمله البلاغيون و هم يفرقون بين الشعر و النثر يعطي التبرير المنطقي للخليل بن أحمد لتأسيس علم العروض من خلال البحث عن الانتظامات أو الآليات التي تتحكم في تعريف الشعر في انتظاماته التفعيلية على مستوى البناء الأفقي للبيت الذي تشير عليه عبارة "الموزون"، فإن نظرية "الدوائر العروضية" التي حاولت أن تضبط مجمل البحور التي أحصاها الخليل بن أحمد في الشعر العربي، لا تدرج ضمن مفهومها للحركية الإيقاعية المستوى العمودي لبناء القصيدة العمودية في الدوائر العروضية، و الذي تدل عليه عبارة "المقفى" المشار إليها في كل التعريفات المتعارف عليها عند علماء البلاغة. و لعل هذا ما جعل علماء البلاغة عموماً يفصلون بين العروض و القوافي من خلال إفرادهم لكل منهما علماً خاصاً به فقالوا: "المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي"<sup>(15)</sup>، كما قالوا: "في علمي العروض و القافية"<sup>(16)</sup>، أو كما قالوا: "الإقناع في العروض وتخريج القوافي"<sup>(17)</sup>، أو كما قالوا في العديد من المدونات العروضية التي تخصي والتي لا يتسع لذكرها هذا العمل. و كأن القافية من حيث هي جزء لا يتجزأ من نظرية الشعر العمودي، لم تكن في صلب المغامرة الوجودية للشاعر و هو يحاول أن ينسج المعنى في قالب إيقاعي يسمو باللغة من وضعيتها العادية إلى وضعيتها العليا. و أصبحت القافية بناءً على ذلك مجرد وحدة عروضية ساجدة في فلك الدائرة و محسوبة ضمن مجموع الوحدات التي يتكون منها البيت الشعري و متممة له في بنائه التفعيلي الأفقي.

لماذا لم تكتف نظرية الإيقاع في الشعر العمودي بالدوائر العروضية، و اضطرت إلى البحث عن تأسيس تنظيري آخر مستمد من الواقع الشعري و مكمل لها

لم يكن لهذه الدوائر أن تتسع له من خلال الإحاطة بكل ما يتعلق بمسألة الإيقاع في الشعر العمودي، وذلك باشتغالها على القافية بوصفها علما منفصلا من الوجهة النظرية عن علم العروض على الرغم من أن القافية جزء لا يتجزأ من الإيقاع و شرط أساسي في تحقق عمودية الشعر لا يتم إلا بها، لأن مصطلح القافية جاء ليؤكد "البناء الصوتي السمعي النطقي لأنه دال على التبعية و التوالي أي أن الشاعر حين (يقفو) فهو يتبع نهاية صوتية تشير إلى انتهاء الوزن العروضي في الشطرين" (18)؟ ومثل ذلك ينطبق على الزيادات و النقصان من خلال صياغة ما يتحكم في حراكهما المتغير في الواقع الشعري (أي ما هو كائن) من منظومة تعقيدية تكاد تكون منفصلة عن الدوائر العروضية و هي تشتغل على ما يجب أن يكون ؟

و لماذا لم تنصهر الرؤية العمودية للإيقاع في الشعر العمودي في بوتقة الدوران الخليلي لتخرج بنظرية متكاملة في الأساسات التي يبني عليها الشعر العربي بصورة إجمالية و تكون مشتملة عندئذ على ما هو كائن في الشعر العربي إلى عصر الخليل و ليس على ما يجب يكون عليه الشعر من خلال ضبطه للدوائر ذات البحور التامة و الصافية في عصره كذلك؟

#### 4-انغلاق الدائرة وآفاق التجاوز:

لقد اشتغل الخليل وهو يؤسس للدائرة العروضية على المستوى الأفقي (البحور) للبناء الشعري، و لم يدرج المستوى العمودي (القافية) في الحساب الرياضي للدائرة إلا بوصفها حركات و سكنات تابعة للتفعيلات التي تنتهي بها البحور الشعرية. و ذلك من خلال تعداد الحركات و السكنات و كيفية تضافرها في الأوتاد و الأسباب و هي تكون التفعيلات و عددها في الشطر الأول (الصدر)، ثم في الشطر الثاني (العجز) من خلال ضبط دقيق لكل تفوه لفظي، و كذلك من خلال قياس زبقي لكل مسافة صوتية و صولا إلى هذا الوحدة المتكاملة التي اصطاحت العرب على تسميتها ب(البيت الشعري). و كأن التعداد الرياضي للوحدات المكونة للحركات و السواكن إنما جاء أصلا من أجل إتمام إغلاق مبدأ الحساب الرياضي الذي تتحكم فيه آلية التدوير من خلال إدراج ما يخدم الدائرة العروضية مما سماه ب"البحور

المهملة"كمقلوب الطويل(مفاعيلن فعولن × 4) حتى و إن لم تقل بها العرب، و إقصاء ما لا يخدم الدائرة كبحر الحُجب (فعلن × 4) حتى و إن قالت به العرب. ولو تعمقنا النظر في بنية البيت الإيقاعية لوجدنا أن الشاعر لم يؤسس وزن البيت كاملا و إنما أسس الشطر من البيت، أو نصف البيت فقط، أو ما سمي اصطلاحا عند العروضيين بـ"الصدر". أما الشطر الثاني فهو مجرد نسخ لصورة صوتية طبق الأصل لما أسسه الشاعر في الشطر الأول. و لعله لذلك كانت العرب تقول بالبحور المشطورة و المجزوءة و المنهوكة ما شاء لها من قصائد نظرا لما تولده من إيقاعات جديدة لم تسعها الدائرة العروضية و هي تنغلق على البحور الصافية التامة. لماذا إذن نجد تكرار الوحدة الموسيقية للبيت الشعري كاملا في الدائرة العروضية وفق السياق الشعري الرياضي المتوفر في واقع الشعر العربي، و وفق السياق المناسب للشعر العربي و غير المتوفر في واقعه، و ليس وفق الوحدة الأساسية التي أسس عليها الشاعر رؤيته الموسيقية للشعر و هو يحاول أن يسمو باللغة من وضعيتها العادية إلى وضعيتها العليا؟

إن ما كان يشغل الخليل بن أحمد، و هو يشتغل على الحركية الكامنة في الحركات و السكنات لم يكن ليتجاوز البحور التي وزنت بها العرب أشعارها في كل حال. ذلك أننا لن نطالبه بمعرفة الغيب أو ما سيكتب به أهل الأندلس و من جاء بعدهم من رؤية شعرية تختلف أشد الاختلاف عن جوهر الفكرة التي كان يطرحها حول الشعر و حول التعداد الرياضي لحركاته و سكناته، و التي أكدت يقينا أن الرؤية المغلقة للعدّ الرياضي ينتهي حسابها عند انتهاء الحاسب من تعداد وحداتها الرياضية. في حين أن الشاعر بإمكانه أن يتجاوز المعداد المؤلف في أية لحظة تاريخية، و يأتي بمعداد جديد غير معروف لم تأت به الأوائل، و يبدو عندئذ للعدادين القدامى حسابا لم تتضمنه الدائرة العروضية. ذلك "أن كثيرا من الأوزان التي تفك من الدوائر غير مستعملة أو مستعملة على أشكال مختلفة تماما عن النماذج التي اقترحها الخليل و افترض أنها أصول"<sup>(19)</sup>.

مرة أخرى، يؤسس الشاعر لرؤية مختلفة تماما عن الرؤية التي أصبحت في نظره متقدمة، وفق معطيات أصبحت تختلف عن الأسباب التي وفرت شرط التقادم في

العروض الخليلي. و كان لابد لخليل آخر جديد أن يضبط الإيقاعات الجديدة في ما استجد من الشعر مما لم تعرفه العرب في الشعر العمودي ذي المبادئ الثلاثة التي تحدثنا عنها سالفا. و نقصد هنا، البناء الإيقاعي لشعر الموشحات و ما سبيله من انفتاح على أفق التعاطي مع اللغة الشعرية و ما تحتزنه من احتمالات إيقاعية خارجة عن معدود الدائرة العروضية المغلقة. و ذلك من خلال ما اكتشفه من خروج عن المبادئ الثلاثة، لا في صيرورة شرطية توفرها في الشعر لكي يصبح شعرا، و لكن في اختلاف تجلي هذه الصيرورة وفق ما توفره الاحتمالات الموسيقية الجديدة التي فتحت سبلا إبداعية لم يكن للخليل إمكانية معرفتها لأن العرب لم تقل بها في عصره، و لكن لأن اشتغاله على الدائرة العروضية في سياق ما قالت العرب اشتغالا رياضيا يجعل من المعدود، في حسابه، أساسا للممكن الرياضي و ليس أساسا للممكن الشعري.

كيف يمكن لهذه الوحدات (نقصد الحركات والسواكن) أن تشكل ضمرا إيقاعيا في عصر معين يخلص من خلاله الدارسون إلى مجموعة من الألحان و الإيقاعات، و لا يمكنها أن تشكل ضمرا آخر مختلفاً في عصر آخر مختلف على شعراء آخرين مختلفين عن الشعراء العصر السابق في كل ما يجعل الشاعر مرآة عاكسة لروح عصره؟

إن مبدأ التدوير الذي قام به الخليل من خلال اكتشافه للآليات التي تتحكم في بناء محور الشعر العربي التي قال بها الشعراء إلى عصره، لم يكن وليد صدفة و لا محض اشتغال تنظيري، و إنما هو إجراء علمي صارم متكامل الجوانب من حيث كونه يقدم رؤية شمولية عن إمكانية التأسيس للمبدأ القائد في البحث عن جوهر الأشياء من خلال الاستغراق في حيثيات تشكّلها و مآلات مساراتها. و لذلك فهو إجراء يتزامن مع الرؤية التي يحملها المنظر الذي هو الخليل حول العالم و الكون و الحياة في لحظة ما من تلاحم وعي المنظر للعالم الشعري بروح العصر الذي كان يعيش فيه تلاحما لا يترك للصدفة مجالا للظهور حتى و لو كان ذلك على حساب أحد أهداف النظرية نفسها. و من هنا، يبدو أن ما كان يهم الخليل هو دوران الدائرة في فلك الاستغراق الرياضي حتى و إن بدا جزء من هذا الدوران على حساب الشعر.

وكون الخليل لم يدخل في دوائره ما قالته العرب بعده، ليس حجة للمتحمجين إلى يومنا هذا مبدأ انغلاق الدائرة العروضية على عوالم التخيل اللامتناهية. ذلك أن الدائرة من حيث هي مبدأً حسابياً حاول الخليل أن يرصد حركتها الرياضية لم تكن لتسبح خارج الرؤية الفكرية و الفلسفية التي تنطوي على "العالم الأكبر" للممارسة الشعرية و التي لا يمكن أن تحتويها سعة الدائرة من خلال وحداتها المتعددة. و المشكل ليس في دوران الدوائر في رأس الخليل لوحده—لأنه هو الوحيد الذي اكتشفها — ولكن المشكل في توقفها عن الدوران في أذهان الكثير من الأجيال المتلاحقة من الشعراء والعروضيين و النقاد ممن يعتقدون أنهم أوصياء على الحركات والسكنات يعدونها عدا، و يشدونها شداً، ولا يرون للشعر بيتاً عامراً إلا من خلالها.

وربما حق للخليل المجدد في كل عصر أن يقول لهؤلاء: "و مع ذلك، فإنها تدور".

### الهوامش :

- (1) يقول الدكتور مصطفى حركات: " و لم يناقش المنظرون القدامى مفهوم الدائرة إذ أن معظمهم تقبل هذا المفهوم باستثناء الجوهرى و حازم القرطاجنى. الجوهرى، صاحب الصحاح أنشأ نظرية تختلف تماماً عن نظرية الخليل. و هي مبنية أساساً على تركيب البحور المزوجة انطلاقاً من البحور البسيطة. [...] أما حازم فإنه لم ينكر العلاقات الدائرية و لكنه اعتبرها عرضية و ناتجة عن الصدفة و هو يرى أن البحث عن هذه العلاقات غير لازم و غير مجد" ينظر: حركات، مصطفى. قواعد الشعر. العروض و القافية. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. الجزائر. 1989. ص: 233.
- (2) المعروف مما تداوله مؤرخو الأدب وعلماؤه أن بعضاً منهم لا يرجع كتاب العين للخليل في ما أورده القفطي في كتاب إنشاء الرواة في على أنباء النحاة" وما أورده صاحب "وفيات الأعيان.. ابن خلكان . و يرى بعضهم أن الخليل بدأ الكتاب ولم يتمه. و إنما أمته بعده بعض طلبته فأضافوا له. ينظر: بوزواوي، محمد. تاريخ العروض العربي. من التأسيس إلى الاستدراك. دار هومة. الجزائر. 2002. ص: 41.
- (3) يبدو من خلال التمعن في مسألة اشتغال الخليل بن أحمد على دراسة الأوزان الشعرية و ضبطها أنه أراد منذ البداية أن يؤسس لعلم مكتمل لا تشوب فكرته شائبة و لا تعيب

أجزائه عابثة. فجاء علم العروض الخليلي مكتمل الأركان في نظريته الحسابية. و هذا على عكس العلوم الأخرى التي وضعت قواعدها بصورة متتابعة على مساحة زمنية ممتدة تداول عليها العديد من العلماء كما هو الحال بالنسبة للعلوم النحوية و البلاغية و غيرها من العلوم مما خرج عن مجال الأدب إلى مجالات أخرى. ينظر: الراجحي، عبده. النحو العربي و الدرس الحديث. بحث في المنهج. دار النهضة العربية. بيروت. 1979. ص: 19.

(4) من خلال الرجوع إلى الدوائر الخليلية الخمس نجد أن البحور المهملة قد وردت في ثلاث من الدوائر الخمس و هي: دائرة المؤتلف بنسبة بحر واحد من ثلاثة مكونة للدائرة، و دائرة المختلف بنسبة بحرين من خمسة تتكون منها الدائرة، و دائرة المشتبه بنسبة ثلاثة بحور من مجموع تسعة بحور تتكون منها الدائرة. و تبقى الدائرتان اللتان لا مهمل فيهما تمثلان ما قالته العرب في الواقع الشعري. و هما دائرة المتفق و دائرة المجتلب. و هذا يعني أن الخليل بن أحمد كان مضطراً لإدخال نسبة افتراضية غير منجزة في الواقع الشعري العربي تقدر بستة بحور لم تقل بما العرب تماماً من مجموع اثنين و عشرين بحراً من أجل إيجاد تأسيس منطقي للنظام التديوري في ما قالت به العرب و أنجزته في واقعها الشعري. ينظر: الشنتريني، أبو بكر بن السراج. المعيار في أوزان الأشعار و الكافي في علم القوافي. تح: محمد رضوان الدايدة. ط: 3. دار الملاح. دمشق. 1979. ص: 16 و ما بعدها.

(5) تقدم دائرة المؤتلف ثلاثة احتمالات موسيقية مهمل و كامل و وافر. و لا يظهر الوافر في المبدأ التديوري بصورته المعروفة في المنجز الشعري التي هي: (مفاعلتن مفاعلتن فعولن\*\*مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، و إنما يظهر بصورة يفرضها منطق التديوير فتصبح كاملة هي (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن\*\*مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن). و كان لا بد من إيجاد تبرير منطقي لردم الهوة بين الواقع الشعري، أي البحر كما قالت به العرب، و بين مبدأ التديوير وانغلاق الدائرة من خلال إدخال مبدأ الإضافة و النقصان باعتبارهما عنصرين أساسيين يعتمدان على ما تقدمه اللغة من مرونة في عملية التوصيل و الإبلاغ - لأن الأصل في اللغة هو جانبها العملي في التوصيل و الإبلاغ-. و يصبح هذان المبدأان (الزيادة و النقصان) أساساً إضافياً و تديورياً منطقياً لما زاد في الشعر أو نقص منه، من أجل إتمام الجوانب الناقصة في لزومية انغلاق الدائرة من الوجهة الرياضية البحتة، و يصيران علماً متكاملًا ملحقا بالدوائر و تخرجاتها النظرية لإيجاد الربط بين الكتابة الشعرية في الواقع وما أنجزه من شواهد شعرية، و بين السباحة الافتراضية في منطق رياضي محكم الحساب في احتمالات لم تتحقق بصورة كاملة في هذا المنجز

واقعيًا. ينظر: الشنتزيني. أبو بكر بن السراج. المرجع السابق. ص: 18. و إذا ما أمعنا النظر في الدوائر الشعرية و ما تقدمه من اقتراح رياضي لاستخراج البحور من جهة، و في ما يمكن أن نسميه "علم الزحافات و العلل" أو " الزيادات و النقصان" مضافا إليه علم القافية، لوجدنا أن هذين الأخيرين أكثر اتصالا بواقع الممارسة الشعرية للشاعر لأنهما على اتصال وجودي بالقول الشعري في تماهيه الدائم مع الحالات الوجودية للشاعر و هو يحاول أن يخلع عنه في كل لحظة ثوب القدم ليلبس ثوبا جديدا، في حين أن الدائرة العروضية كما أتى بها الخليل بن أحمد تقدم الصورة المثلى التي فرضها التدوير الرياضي المجرد.

(6) يقول الدكتور حسين أبو النجا بخصوص هذه المسألة: " و يظهر الالتباس و التداخل أكثر ما يظهران في الأوزان، فالبحر الواحد يجمع بين إيقاعات متفاوتة في الكميات و الكيفيات، فالتام رغم أنه تام إلا أنه يجتمع مع المجزوء و مع المنهوك في بحر واحد و كأنها متساوية في الكم و الكيف و الزمن، و إضافة إلى ذلك فإن بعض الإيقاعات تحسب على بعضها الآخر و كأنها بحر واحد و ليست مجورا متباينة. فالرجز بسيط، و مقتضب، و منسرح، و كامل في بعض الأحيان. و المجثت خفيف، و المقتضب بسيط، و السريع بسيط، و غير ذلك مما تملئ به كتب العروض". ينظر: أبو النجا، حسين. أوزان الشعر. ط: 3. المكتبة العصرية. الجزائر. 2007. ص: 9.

(7) الراجحي، عبده. المرجع السابق. 1979. ص: 47.

(8) الجيار، مدحت. موسيقى الشعر العربي، قضايا ومشكلات. ط: 3. دار المعارف. القاهرة. 1995. ص: 123.

(9) يقول مدحت الجيار: "الإيقاع[..] يعني وقع الصوت و تراتبه في الكلمة و الجملة الشعرية". و نظرا لاستحالة تقديم تعريف دقيق للإيقاع نظرا لتداخل مفهومه مع مفهوم الوزن من جهة و مفهوم الصوت أثناء وصوله إلى أذن السامع من جهة أخرى، يضيف: "و لهذا كان لا بد أن يتقوى مصطلح (الإيقاع) بدراسات (الموسيقى) ودراسات (اللغة) على السواء. و هو ما يتيح توسيع دلالة مصطلح (الإيقاع) أيضا، كما حدث مع مصطلح (الموسيقى) من قبل دلالاته على موسيقى خاصة بالشعر". ينظر: الجيار، مدحت. المرجع نفسه. ص: 14.

(10) يقول بوزواوي محمد: "لقد جمع الخليل مفردات اللغة من بوادي الحجاز، ونجد، و تامة، واستخلصها من مشافهات الأعراب، و جمع ذلك في معجمه المشهور: كتاب العين لأنه نسق الكلمات فيه حسب مخارجها من الفم، و بدا بأقصى تلك الحروف مخرجا من

أقصى الحلق، فإذا هو العين، وإذا الترتيب كالتالي: ع، ح، هـ، خ، غ، ق، ...". ينظر: بوزواوي، محمد. المرجع السابق. ص: 40.

(11) يقول الدكتور مصطفى حركات: " يمكن معرفة أوزان البحور الشعرية، دون اللجوء إلى الدوائر العروضية، و ذلك بتقبل هذه الأوزان كمعطيات وحفظها كما هي واردة". ينظر: حركات، مصطفى. المرجع السابق. ص: 25. و على الرغم من ميل أستاذنا الفاضل مصطفى حركات على أن هدف استخراج البحور من الدوائر العروضية إنما هو تعليمي بالرم من كونها ضمن نظام عام منسجم، فإن محدودية النظام العام تصبح عائقاً أمام صيرورته بوصفه قاعدة عامة تتأكد من خلال انطباقها على ما وضعت من أجله كقرينة شعرية دالة على نظامها العام الخاص بما هي، لا بما كان قبله من نظام لا نعرفه أو بما جاء من بعدها من أنظمة كشفت محدودية الاقتراح التنظيري للدائرة العروضية من الوجهة الرياضية البحتة.

(12) أبو علي، محمد توفيق. علم العروض و محاولات التجديد. ط: 2. دار الفنانش. بيروت. 1991. ص: 27.

(13) الجيار، مدحت. المرجع السابق. ص: 207.

(14) يعرف جل أهل الأدب الشعر اصطلاحاً بـ"الكلام الموزون المقفى". كما يعرفون علم العروض عموماً بـ: "العلم الذي يعرف به صحيح الشعر من فاسده". و لو لاحظنا التعريف الأول لوجدناه يحصر الشعر في مبدئي الوزن و القافية. بينما يحصر التعريف الثاني في العلم الذي يبين لنا صحة الشعر بالبقاء داخل هذين المبدئين و فساده بخروجه عنهما. وكأن ما يربط المتلقي بالشعر هو نفسه ما يربطه بالنحو و الصرف بوصفهما قواعد تكاد تكون توقيفية من حيث رسوخها بوصفها معطيات متعارف عليها، وذلك على الرغم مما أضيف لهذين التعريفين من عناصر تخيلية متعلقة بطبيعة الشعر من طرف البلاغيين. ينظر على سبيل المثال لا الحصر: الشنتيني، أبو بكر بن السراج. المرجع السابق. ص: 8. كما ينظر: حركات، مصطفى. المرجع السابق. ص: 10.

(15) ينظر: الشنتيني، ابن السراج. المعيار في أوزان الأشعار و الكافي في علم القوافي. تحقيق: دار الملاح للطباعة والنشر. تحقيق: رضوان الداية. دار الملاح للطباعة و النشر. ط: 3. 1979.

(16) ينظر: أمين، علي السيد. في علمي العروض و القافية. دار المعارف القاهرة. 1974.

(17) ينظر: ابن عباد. أبو القاسم إسماعيل. الإقنع في العروض، و تخريج القوافي. تحقيق: محمد حسن آل ياسين. المكتبة العلمية. بغداد. 1960.

(18) الجيار، مدحت. المرجع السابق. ص: 123.

(19) حركات، مصطفى. المرجع السابق. ص: 232.