زحاف الخبب استدراك على المتدارك

علي عبد الحسين حداد الخالدي
جامعة ميسان / كلية التــربيـــة

مستخلص

يختص هذا البحث باستحداث مصطلح زحاف الخبب لتوصيف أحد التغييرات العروضية التي تلحق بإيقاع البحر المتدارك من حيث الاصطلاح والمفهوم ، إذ لم تقدم آراء المتقدمين ولا المحدثين وجهة نظر دقيقة في توصيفه تخلو من الشذوذ عن الأصول العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي ، لاسيما ما يتصل منها بتنظيم إعمال الزحاف في تفعيلات بحور الشعر العربي ، لذا جاء هذا البحث بأطروحة جديدة من أجل إزالة الشذوذ و اللبس عن تعليل المتقدمين والمتأخرين للتغيير المذكور في إيقاع البحر المتدارك .

Creeping of Al-Khabab Creates Al-Mutadarak

Assistant professor. Ali Abdul-Hussein Haddad (Ph.D)

Misan University- college of Education

Abstract

This research paper is devoted to create the term of ‘Creeping of Al-Khabab’ for describing one of the prosodic changes that come on the rhythm of Al-Mutadarak’s metre , as a term and concept. As the previous and contemporary views of those who interested in prosody did not provide an accurate view of its description, free from the anomaly of the prosodic rules that described by Al-Khalil bin Ahmad Al-Farahidi in regulating the work of creeping in the measures of the Arabic poetry meters, Therefore, this research paper provides a new dissertation for removing the ambiguity and anomaly described by the rhythm of this poetic meter .

بسم الله الرحمن الرحيم

والصلاة والسلام على سيد المرسلين أبي القاسم محمد المبعوث بالحق رحمةً وهدىً ونوراً للعالمين ، وعلى آله الطيبين الطاهرين ، وصحبه الأطهار المنتجبين .

أما بعد :

يعد علم العروض لدى العرب علماً من العلوم الرائدة التي اتصف بها نتاجهم المعرفي، و حفظ أصالة إبداعهم ومزاياه من الاندثار والاختلاط بأدبيات الأمم الأخرى ،إذ عكس العقل الفذ لمبتكره الخليل بن أحمد الفراهيدي (رحمه الله) في تقعيده علمياً بمعايير ومقاييس في غاية من الدقة وقوة النظر والتنظيم مِنذ ابتكاره ، وما زاد فيه الرعيل الأول من العروضيين بعده في الشرح والتفصيل في أبوابه ومضامينه ، ولذلك غدا لديهم هذا العلم منذ اكتشافه تاماً مكتملاً لم يزد في مضامينه وأبوابه إلا الشرح والتفصيل ونظم المنظومات وبيان وجهة النظر التي تساير أحد المتقدمين أو تخالفه .

من ذا كان البحر المتدارك البحر الأكثر إثارة للجدل والنقاش بين العروضيين من دون بحور الشعر الأخرى ، إذ اشتهر في الدرس العروضي التراثي والمتأخر أنّ الأخفش سعيد بن مسعدة ت ٢١٥ هـ قد استدركه على أستاذه الخليل ، على الرغم من أنّ أستاذه قد رسم دائرة المتفق وصنفها وسماها ، فأفاد الأخفش منها في استدراك هذا البحر بعدما أهمله الخليل ، إذ لا يشك أحد ما في أنّ الخليل قد التفت إليه وأهمله مثلما أهمل بقية البحور

الأخرى التي ولدها من دوائره العروضية لانعدام سماع النظم فيها في عصر ما قبل الإسلام وصدره فلم يدخلها في استقرائه لأوزان الشعر في منظومته العروضية ، لذا كان هذا الجدل مسؤولاً عن عدم عد هذا البحر مع جملة البحور الأخرى لدى المتقدمين باستثناء ثلة قليلة قد ضمنته بحراً أصيلاً كباقي البحور الأخرى ، وبسبب ذلك كان حديث الفريق الأول عن هذا البحر في إطار الهامش العروضي مزوياً في إطار ما يفك من دائرة المتفق ، أو بعد تتمة الحديث عن البحر المتقارب ، لاسيما أن هذا الحديث قد علته نبرة الاتهام بالشذوذ سواءً أكان ذلك بالإشارة إلى انعدام سماعه لدى المتقدمين من الشعراء وعن استدراك الأخفش له ، أم ارتبط ذلك بتعليل كثرة النظم في صيغته المخبونة التي تخالف في إيقاعها صورته المثالية التي تفك من الدائرة ، أم بالحديث عن انتقال تفعيلة (فاعلن) فيه إلى (فَعْلَنْ) والذهاب إلى كون ذلك قد تحصل بفعل علة القطع أو التشعيث لاسيما في حشو تفعيلاته شذوذاً ، فأجازوا أنْ تجري إحدى العلتين في حشوه مجرى الزحاف ، أو أنَّ ذلك تحصل من خلال اجتماع زحافي الخبن والإضمار بما أجرى عمل الإضمار بعد دخول الخبن أولاً على الثالث المتحرك من التفعيلة المذكورة خلافاً لقاعدته العروضية التي تجيز عمله في الثاني المتحرك على الأصل ، فضلاً عن كثرة المسميات التي أحاطها العروضيون بتسمية هذا البحر بما لم يحدث مع البحور الأخرى .

وانطلاقاً من الإشارة إلى الآراء التي سوغت التغيير المذكور في هذا البحر ، والتي لم تقدم حجة مقنعة على طبيعة حدوثه وأبقت وصف هذا البحر وظواهره في دائرة الشذوذ عن الأصل العروضي المعتمد في حد الزحافات والعلل ، فضلاً عن معالم الحيرة والالتباس التي تحيط المبتدئين في تعلم علم العروض لاسيما الطلبة بسبب تضارب وجهات النظر لدى المتقدمين والمتأخرين من العروضيين . وهدفاً إلى إعادة وصف التغيير المذكور من منطق الأصول العروضية ، لذا جاء هذا البحث محملاً باجتهادنا الذي تضمن استحداث (زحاف الخبب) مع طرح وجهة نظر نظنها بعيدة من الشذوذ والالتباس في وصف التغيير المذكور.

تضمن هذا البحث أربعة مباحث ، اختص أولها بالحديث عن مصطلح (الخبب) لغة واصطلاحاً مستظهرين من خلاله الأصل الذي اشتق منه هذا المصطلح وطبيعة توظيف العروضيين المتقدمين له ، فضلاً عن بقية المسميات التي نعت بها هذا البحر لنضع القارئ على موضع الخلاف في تسميته ، وتعريفه بقدم هذا المصطلح في الدرس العروضي وطبيعة استعماله في وصف صيغه . أما المبحث الثاني فقد تضمن استقراء موقف الدرس العروضي التراثي ورؤيته لهذا البحر ، وتوصيفهم لتسميته ووزنه وأنماطه والتغييرات التي تلحق بإيقاعه ، فضلاً عن موقف العروضيين المتقدمين من ضمه إلى بحور الشعر التي صنفها الخليل أو بالضد من ذلك . واختص المبحث الثالث باستقراء رؤية الدرس العروضي الحديث والمعاصر لهذا البحر ، ومدى مسايرتهم للمتقدمين في تسمية هذا البحر والتفريق بين أنماطه وظواهره ، وآرائهم بشأن توظيفه في نظام الشعر الحر وما جد فيها من أطروحات لم يذكرها المتقدمون من العروضيين . أما المبحث الرابع فقد تضمن طرح اجتهادنا بشأن فض الخلاف في تعليل حقيقة هذا التغيير والقاعدة المعتمدة في ذلك ، فضلاً عن إثارة الحجاج بشأن مدى دقته وصحته ومسوغات اعتماده وعدم الأخذ برأي المتقدمين في ذلك .

ولابد من التنويه إلى عدم إدعائنا في هذا البحث بلوغ الغاية في الكمال ، والتعالي عن الأخذ بالرأي و السؤال ، فإنْ وفقنا فالحمد لله الذي لا يحمد غيره في السراء والضراء ، و إنْ كانت الأخرى فسبحان من تفرد بالكمال والجلال ، ومن بيده مفاتح الغيب لا يعلمها إلا هو ،وهو العليم الخبير .

المبحث الأول : الخبب لغةً واصطلاحاً

الخبب لغةً

الخبب مصدر مشتق من الفعل الثلاثي (خبب) جاء في اللسان (خبّت الدابة تخبّ بالضم خبّاً وخبباً و خبيباً)[i]، وقد اشتمل استعمال هذه اللفظة في لغة العرب على دلالات عدة من غير دلالتها على وزن من أوزان الشعر العربي فحسب ، من ذلك اشتمالها على وصف عدو الخيل والجمال ، يقول الرازي :(الخَبَبُ ضرب من العدو وبابه ردَّ)[ii]،ويقول الفيروزآبادي :(أن ينقل الفرس أيامنه جميعاً وأياسره جميعاً أو أنْ يرواح بين يديه)[iii]. وقد تشتمل هذه اللفظة على الإشارة إلى مظهر السرعة في السير لدى الإنسان والدواب كما يشير إلى ذلك ابن منظور :(وقيل الخبب السرعة وقد خبت الدابة تخُبّ بالضم خَبّاً وخَبَباً وخبيباً واختبت ...ويقال جاءوا مخبين تَخُبُ بهم دوابهم ، وفي الحديث :أنه كان إذا طاف خبّ ثلاثاً وهو ضرب من العدو ، وفي الحديث :وسئل عن السير بالجنازة فقال ما دون الخبب)[iv]، وقد خصه بعض اللغويين في الدواب وصفاً كما يذكر ذلك الفيروزآبادي :(والخبب محركة ضرب من العدو أو كالرمل أو أن ينقل الفرس أيامنه جميعاً وأياسره جميعاً)[v]. وقد تقترن هذه اللفظة بوصف مظهر ذميم في طباع بعض الناس ، وهو الخبث واللؤم والخداع:(الخَبَب الخبث وقال غيره أراد بالخبب مصدر خبَّ يخبُّ إذا غدا

www.misan-jas.com

، وفي الحديث : لا يدخل الجنة خَبٌ أو خائن)[vi]. كذا تشتمل دلالتها على النقص في الشيء أو اقتطاعه وتغيره نحو السلب كما ذكر ذلك ابن منظور:(واختب من ثوبه خبة أي أخرج)[vii]، ويقول:(وثوب خبب وأخباب خلق متقطع)[viii]، ويقول الفيروزآبادي:(وقد تخبخب بدنه هزل من بعد السمن)[ix]، فضلاً عن دلالتها أيضاً على الاضطراب في الشيء يقال خبَّ البحر إذا اضطرب[x] .

ومن خلال استعراض ما انطوت عليه هذه اللفظة من دلالات متنوعة نستشف أن توظيفها في وصف إيقاع البحر المتدارك مستحصل بالدرجة الكبرى من الدلالة على مفهوم السرعة في السير، لاسيما أن إيقاع المتدارك إذا خبنت تفعيلاته جميعها اتصف بالسرعة في جريانه وفي ترديده بالإنشاد الصوتي ، فكان وجه الشبه بين سير الإنسان وعدو الخيل والإبل من جهة ، وبين إيقاع المتدارك من جهة أخرى ، هو سرعة الحركة والجريان . كذلك فإن اجتهادنا في وصف التغيير الذي تنتقل فيه تفعيلة (فاعلن) إلى (فعْلن) بمصطلح زحاف الخبب مستحصل من دلالة هذه اللفظة في بعض استعمالاتها في لغة العرب على مفهوم النقص في مقدار الأشياء وتغير حالها نحو السلب ، وهذا ما يقارب الطريقة التي انتقى منها الخليل مصطلحات الزحاف والعلل التي يتضمن أغلبها المعنى ذاته من حيث النقص والتغير وتبدل الحال عن الأصل .

الخبب اصطلاحاً :

يعد الخبب من المصطلحات الشهيرة التي وظفت في تسمية البحر المتدارك ، لاسيما أنّ تسميات عدة أطلقها العروضيون المتقدمون على هذا البحر قبل ثبات تسميته بالمتدارك ، فقد اصطلح أبو الحسن العروضي (ت ٣٤٢ هـ) على تسميته بـ(الغريب)[xi]، محتجاً على ذلك بعدم ذكر الخليل له ضمن ما ينفك عن دائرة المتفق التي ولّد منها مع البحر المتقارب ، فضلاً عن كونه نوعاً من الشعر لم تقله العرب ولم يردعنها ، ولفساد إيقاعه بسبب مجيء (فعْلن) في حشوه ساكنة العين في غير موضع الضرب[xii] . بينما نعته الخطيب التبريزي (ت ٥٠٢ هـ) إبان حديثه عما يشترك مع البحر المتقارب في التولد من دائرة المتفق بـ(المحدث)[xiii]، مقرناً هذه التسمية بالصيغة التي يطابق فيها إيقاعه في نظم الشعر شكل تولده من دائرته العروضية وهي :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
فاعلن فاعلن فاعلن

بينما نعت صيغته التي تأتي فيها تفعيلاته ملتزمة للخبن[xiv] (فَعَلَنْ) وعلى (فعْلَنْ) ساكنة العين بما أطلق عليه سابقوه ومعاصروه من العروضيين بـ(الغريب) و (المتسق) و (ركض الخيل) و(قطر الميزاب)[xv]، وملمحاً في الموضع ذاته إلى إمكانية تسميته أيضاً بـ(دق الناقوس) أو (صوت الناقوس) من خلال إشارته إلى حكاية مروية عن أمير المؤمنين علي بن ابي طالب (ع) حينما سمع صوت الناقوس فسأل من معه :(أتدري ما يقول هذا الناقوس ، فقال الله ورسوله أعلم ، وابن عمه أعلم ، فقال :إنَّ علمي من علم رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وإنَّ علم رسول الله من علم جبريل ، وإنَّ علم جبريل من علم الله تعالى ، هذا الناقوس يقول :

حقـاً حقــاً حقــاً حقـاً صدقاً صدقاً صدقاً صدقاً

يا ابن الدنيا جمعاً جمعاً إنَّ الدنيـا قـد غـــــرّتنا

يا ابن الدنيا مهلاً مهلاً لسنا نـــــدري ما فرطنا

ما من يومٍ يمضي عنّا إلا أوهـــــى منّا ركـــنا

ما من يومٍ يمضي عنّا إلا أمضـــــى منّـــا قرنا

.....)[xvi] .

أما جار الله الزمخشري ت (٥٣٨ هـ) فقد نعته ببحر (الركض)[xvii] إجمالاً من دون تخصيصه بإحدى صيغتيه التي أشرنا إليهما آنفاً ، على الرغم من ذكره لهما معاً عند إشارته إلى تسمية العروضيين غيره لهذا البحر بالمحدث ، كما يوضح ذلك قوله :(يسمى بالمحدث أيضاً ، هو في البناء مثمن كما هو في الدائرة غير أنه جاء مخبوناً أو مقطوعاً)[xviii]. وقد وظّف أبو العباس الخواص (٨٥٨هـ) تسمية المتدارك ذاتها التي استعملها الأخفش في تسمية هذا البحر من دون التصريح بتسميات أخرى كالتي استعرضت آنفاً ، معمماً إياها في وصف كل الصيغ التي يشتمل عليها هذا البحر[xix] ، وعلى طريقته سار العروضيون المتأخرون في الاصطلاح على تسمية هذا البحر مثلما نجد ذلك لدى عثمان بن ابراهيم نعمة الله (١١٣٧ هـ) إبان تثبيته لرسم دائرة المتفق [xx]. وعلى الرغم من تأخره زمناً فقد خالف الخواص من حيث ذكره لبقية التسميات التي ذكرها المتقدمون في وصف هذا البحر كالمترادف والغريب والمتداني والمخترع والعقال والمخلوع والشقيق والمحدث والخبب [xxi]، فضلاً عن إشارته إلى كون مصطلح الخبب من أشهر التسميات التي نعت بها هذا البحر نظراً لالتصاق هذه التسمية بصيغته الملتزمة للخبن ، ولكون الصيغة المذكورة آنفاً الأكثر هيمنة في نظم الشعر من صيغته التي تماثل رسم إيقاعه في دائرة المتفق [xxii].

وعلى هذا المنوال يسير أبو عرفان الصبان (١٢٠٦ هـ) في الاصطلاح على تسمية هذا البحر بالمتدارك ،على

الرغم من كونه كسابقه يشير في معرض حديثه عن هذا البحر إلى التسميات الأخرى التي أطلقها العروضيون المتقدمون على هذا البحر، كتسميته بالمحدث والخبب والمخترع والشقيق والمنتسق والمنتظم [xxiii]. ومع ثبات نعت هذا البحر بالمتدارك لكن الصبان يرى أن مصطلح الخبب رديف لتسميته بالمتدارك من دون تخصيصه بالصيغة الملتزمة للخبن مثلما لمسنا ذلك لدى سابقيه ، إذ يلمس ذلك من مسايرته للآراء التي نقلها عن أحد العروضيين المتقدمين عليه زمناً ، وذلك في قوله :(قال الاسنوي ومقتضى ما ذكره ابن واصل فتح الراء وبالمخترع وبالمحدث لاختراع وإحداث وضعه مع البحور بعد الخليل ، وبالخبب وهو نوع من العدو وبالشقيق لأنه أخو المتقارب ، وبالمنتسق أي المنتظم لأن كلا من أجزائه على خمسة أحرف وبغير ذلك)[xxiv] .

ومن المؤكد أن سبب كثرة هذه المسميات مرده إلى عدم ذكر الخليل لهذا البحر إبان تقعيده لعلم العروض نظراً لانعدام تواتر سماعه عن العرب ، وانقطاعه في نظم فحول الشعراء الذين يحتج بالقياس على شعرهم ، فضلاً عن أن أغلب شواهد هذا البحر التي ساقها العروضيون منحصرة في صيغته الملتزمة بالخبن في أجزائه جميعها ، وهي صيغة إيقاعية بسيطة التشكيل تدنو بصداها إلى الآداب الشعبية [xxv] ، ولا تمتلك الفخامة والأبهة التي تمتلكها بحور القصيد الأخرى ، ولأجل هذه الأسباب نلمس من جهة كثرة التسميات التي أحيط بها هذا البحر، ومن جهة أخرى يلمس تذبذب العروضيين المتقدمين في الحديث عن وزنه وصيغه وظواهره الإيقاعية الأخرى كما سنلمس ذلك لاحقاً .

وعلى الرغم من عدم بروز مصطلح (الخبب) مسمى مركزياً لتسمية البحر المتدارك لدى العروضيين المتقدمين ، وظهوره لدى المتأخرين منهم ، إلا أن هذا الاصطلاح بدأ بالرواج والشهرة بشكل ملحوظ لدى الدارسين المحدثين معممين تارة هذا الاصطلاح تسمية رديفة لمصطلح (المتدارك) في وصف هذا البحر ، إلى جنب التسميات الآخرى التي ذكرها المتقدمون ، وإن كان هذا المذهب لدى القلة منهم [xxvi]، أما الرأي الغالب في تداول العروضيين المحدثين لاصطلاح (الخبب) فمقترن بوصف طبيعة صيغته الملتزمة بالخبن حشواً وعروضاً وضرباً ، جاعلين منها القياس المتواتر للنظم في هذا البحر ، والمهيمن على صيغته المثالية التي تطابق شكله في الدائرة والتي لا تعدو في منظورهم سوى افتراض نظري لما يمكن توليده من دائرة المتفق[xxvii] .

بناءً على ما تقدم ذكره نستشف أن ظهور مصطلح الخبب في وصف هذا البحر قد كان متأخراً في الدرس العروضي ، وأنّ توظيفه بالدرجة الكبرى مختص بوصف صيغته الملتزمة بالخبن في أجزائه جميعها ، والتي تتماهى من حيث سرعة إيقاعها وصداها مع وقع حوافر الخيل وصوتها ، ونظراً لسهولته وقربه من الأدبيات الشعبية لذلك كان اصطلاح الخبب رديفاً لتوصيف هذه الصيغة من البحر المتدارك على الرغم من جعل بعض العروضيين المحدثين للمصطلح المذكور رديفاً لتسميته بالمتدارك من دون إقرانه بإحدى صيغه في نظم الشعر العربي .

المبحث الثاني : المتدارك في الدرس العروضي التراثي

قبل الحديث عن التأصيل نظرياً لزحاف الخبب لابد من التعريج بالقول على تصور الدرس التراثي لإيقاع البحر المتدارك وما تسود فيه من ظواهر إيقاعية عالجها الدرس المذكور استناداً إلى قواعده النظرية وما شاع سماعه في نظم الشعر العربي لأجل وضع القارئ على دراية تامة بالحد الذي وقف عليه العروضيون المتقدمون في تقعيد الظواهر المقترنة بهذا البحر ، وما استجد من آراء عروضية لدى المحدثين منهم وهم يعقبون بها على طبيعة إيقاع هذا البحر وبعض ظواهره التي لم يقدم لها الدرس التراثي حداً مقنعاً من وجهة نظرنا يسير مقايسة مع الحدود المنضبطة التي وضعها الخليل في تقعيده لعلم العروض ، وهذا ما نجده حافزاً لاقتراح زحاف الخبب لوصف نمط معين من التغييرات العروضية في هذا البحر الشعري .

وعلى الرغم من تضارب الآراء في مكتشف هذا البحر ونسبتها تارةً إلى الخليل الذي وضع دائرة المتفق التي يولد منها مع المتقارب ، وأنّه أهمله لانعدام سماعه عن شعراء العرب المتقدمين ، ولما فيه من شذوذ عن قواعده العروضية [xxviii]، وتارة إلى الأخفش الذي استدركه على بحور الخليل ، إلا أن كتاب العروض للأخفش كما يشير إلى ذلك الدكتور محمد بن حسن بن عثمان لم يتضمن الإشارة إلى هذا البحر لا من قريب ولا من بعيد على حد وصفه [xxix]. ويبدو أنّ لهذه القضية أثراً في مسايرة العروضيين المتقدمين لمسلك الخليل في هذا البحر للأسباب التي ذكرناها سابقاً ، وعدم تطرقهم إلى الحديث عن هذا البحر مثلما نلمس ذلك لدى أبي إسحاق الزجاج (٣١١هـ) في كتاب (العروض) إذ لم يشر إلى هذا البحر إبان استعراضه للبحر المتقارب[xxx]كعادة العروضيين المتقدمين من بعده الذين غالباً ما يذيلون حديثهم عن البحر المتقارب أو دائرة المتفق بالإشارة إليه . كذلك الحال لدى ابن عبد ربه

الأندلسي (٣٢٨ هـ) الذي ساركسابقه سيراً أصولياً ملتزماً برؤية الخليل ، كما يؤكد ذلك قوله في أرجوزته العروضية [xxxi]:

فلسفةَ الخليلِ في العروضِ وفي صحيحِ الشِّعرِ والمريضِ

ويقول [xxxii]:

وليسَ للخليلِ مِـــنْ نظيرِ فـــي كلِّ مـــا يأتي من الأمورِ

لكنَّهُ فيـــهِ نسيـــجُ وَحْدِهِ مـــا مثْلُـــهُ مِـــنْ قبلِـــهِ وبعْدِهِ

وعلى الرغم من عدم إدراج ابن عبد ربه لهذا البحر ضمن البحور الخمسة عشر التي حدها الخليل في العروض ، لكنه أشار إليه في معرض حديثه عما يفك من دائرة المتفق ناعتاً إياه بتسمية (البحرالمهمل)[xxxiii]، تلميحاً منه إلى صحة مذهب الخليل فيه من حيث انعدام سماعه عن العرب وانقطاع نظمه لدى الشعراء المتقدمين ، ودنوه من الآداب الشعبية ، وشذوذه عن المعايير التي بنيت عليها قواعد العروض لاسيما في توصيف الزحافات والعلل .

ونلمس الحال ذاتها لدى أبي الحسن العروضي (ت ٣٤٢ هـ) ، إذ لم يذكر المتدارك في جملة ما ذكره من بحور الشعر التزاماً بأصول الخليل التي يراها الأجدى في السماع والمقايسة كما صرح بذلك :(والدائرة الخامسة تسمى دائرة المتفق ، وفيها على مذهب الخليل باب واحد وهو المتقارب)[xxxiv]، لكنه في الموضع ذاته يناقش أصل القياس في الدوائر العروضية من حيث ضرورة اشتمالها على بحرين بأقل مقدار لأن مفهوم التدوير في وضع الدائرة يقتضي توالد البحور بعضها من بعض اعتماداً على تماثلها في الأجزاء كما يوضح ذلك قوله :(والقياس يوجب أن يكون أقل ما يقع فيها من الأبواب بابان ،وإلا فلمَ قيل دائرة إلا ليفك باب من باب ، ويدرى بالدائرة كيف وضع الفك وسبيله)[xxxv]، إذ يبدو أن سبب إلفاته إلى هذه القضية هو الإشارة إلى المعايير التي وضعها الخليل في حصر بحور الشعر في إطار الدوائر لبيان أصل اشتقاقها من جهة ، والقرابة الإيقاعية فيما بينها اعتماداً على تماثلها في نمط التفعيلات التي بني عليها إيقاعها من جهة أخرى ، ولذلك لوّح إلى أن الخليل لم يجهل أن يكون مفهوم التوليد والدوران الذي بنيت على قياسه الدوائر العروضية يقتضي وجود بحرين على أقل تقدير ، وليس بقيمومة الدائرة ببحر واحد مثلما فعل ذلك في دائرة المتفق ، ولذلك ادخر إجابته عن هذه الإشكالية في باب (فك الدوائر)[xxxvi]، إذ أعاد الحديث تارة أخرى عن عدم إمكانية أن تشتمل الدائرة على بحر واحد فقط[xxxvii]، وعدم جهل الخليل بهذا الأمر أو تقصيره فيه ، وإعراضه عنه لقلة ما نظم وروي منه ، ولعدم وقوع المنظوم فيه بين يديه على قلته ، فضلاً عن فساد بنائه الذي أوجب ردّه[xxxviii].

وعلى الرغم من محاولته نظرياً معالجة الخلل الذي لحق بدائرة المتفق ومحاولة إجرائها على الأصل ،من حيث قدرتها على توليد البحور ودورانها فيها مقايسة بدائرة المؤتلف ومجاراته للأخفش في توليد المتدارك من المتقارب بعد إسقاط الوتد المجموع من أوله في (فعولن) ليبتدئ السبب الخفيف من آخرها وهو (لن) فيكون (فا) الجزء الأول من (فاعلن) الذي يبتدئ به المتدارك ثم تتوالى الأجزاء الأخرى على الطريقة ذاتها ، لكنه لم يدرج المتدارك في جملة ما ذكره من البحور الشعر كما أشرنا سابقاً مشفعاً ذلك بمذهب الخليل ، وملوحاً بغرابته وشذوذه عن القياس العروضي ، وهذا بائن من حيث اجتهاده في تسمية المتدارك بـ(الغريب)[xxxix] . ويبدو أن أبا الحسن العروضي قد كان يأمل في مسايرة الأخفش في التأصيل لهذا البحر وإجازته عروضياً أن يتوسع ميدان النظم فيه ، وأن تألفه الأسماع والطباع فيكون من حيث السماع مؤهلاً لأن يكون تتمة لبحور الشعر العربي ، ومخرجاً لمعالجة الشذوذ في دائرة المتفق ، وهذا ما نستشفه من خلال إشارته إلى القضية ذاتها بقوله :(فإنْ قال فهل وجدت منه شيئاً مروياً ، قيل له أكثر من أن يحصى في شعر المحدثين خاصة ،فأما القديم فنزر قليل)[xl]، فالمعول لدى أبي الحسن شعر المحدثين خاصة ، وليس الشعر القديم الذي وسمه بالقلة الشحيحة مع عدم التثبت من صحة نسبته إلى شعراء معروفين ، وهذا ما يجعل المتدارك من حيث الابتداع والابتكار ابتكاراً مدرسياً أكثر من كونه نتاج سليقة شعرية وفطرة إيقاعية ، اللهم إلا صيغته الملتزمة في كل أجزائها بالخبن .

وعند استقراء كتاب (العروض ومختصر القوافي) لأبي الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢ هـ) نلمس أيضاً مسايرته الأصولية للخليل في إهمال المتدارك ، وعدم إدراجه ضمن بحور الشعر العربي مصرحاً بكون عدة البحور في الشعر العربي خمسة عشر بحراً شعرياً ، وبأن دائرة المتفق لا تشتمل إلا على بحر واحد فقط[xli]، من دون مناقشة لبقائها أحادية لا ينتج عن دورانها فك المتقارب وتوليده ، على الرغم من أن رسمه لدائرة المتفق إبان حديثه عن البحر المتقارب قد تضمن توليد المتدارك رسماً فقط من دون تسميته[xlii] . ويبدو أن سبب ذلك مرده إلى أصوليته العروضية التي طالعنا بها منذ مستهل خطة الكتاب قائلاً :(اعلم أنّ العروض ميزان شعر العرب ، و به يعرف صحيحه من مكسوره ، فما وافق أشعار العرب في عدة الحروف الساكن والمتحرك

سمي شعراً ، وما خالفه فيما ذكرناه فليس شعراً ، وإن قام ذلك وزناً في طباع أحد لم يحفل به حتى يكون على ما ذكرناه)[xliii] ، إذ إن هذه المقولة تعكس بوضوح اعتماد الدرس العروضي لعامل السماع أصلاً راسخاً في تكوين منظورها وقواعدها ، وهو سماع مقيد بزمن قديم الشعر المنسوب إلى العرب الصليبة وببيئتهم المكانية ، ولكون نماذج المتدارك التي استطالت لدى العروضيين قد كانت تضم أشعاراً للمحدثين المتأخرين زمناً ، وفيهم من لم يكن عربياً لذلك هجر ابن جني إدراج هذا البحر بناءً على انعدامه لدى المتقدمين وخروجه عن القياس .

ومن الملفت للنظر أن أبا نصر اسماعيل بن حماد الجوهري (ت ٣٩٣ هـ) قد أدخل المتدارك أيضاً بحراً أصيلاً في جملة بحور الشعر مخالفاً الخليل في ذلك ، وفي حد عدد بحور الشعر التي جعلها اثني عشر بحراً شعرياً ، سبعة منها مفردة تضم المتقارب والهزج والرمل والرجز والمتدارك والوافر والكامل[xliv]، وخمسة مركبة من السبعة المذكورة كالطويل من المتقارب والهزج ، والمضارع من الهزج والرمل ، والخفيف من الرمل و الرجز ، والبسيط من الرجز والمتدارك ، والمديد من المتدارك والرمل[xlv] ، وعد السريع من البسيط ، والمنسرح والمقتضب من الرجز ، والمجتث من الخفيف[xlvi]. وهذا التصور وإن كان تصوراً نظرياً لا واقع له في جوهر إيقاع بحور الشعر التي ألفها الذوق العربي قبل نشأة العروض ، ولا يراعي الحقب الزمنية التي ظهرت فيها البحور من حيث جعل بحور حديثة العهد والنشأة مثل المضارع والمتدارك أصلاً لتوليد بحور قديمة ابتكرت في عصر ماقبل الإسلام ، لكنه يوضح أن الجوهري قد جعل من المتدارك أساساً إيقاعياً لتولد البحور لا من جهة سماعه عن العرب ، وإنما من وجهة نظرية اقتفت توافر تفعيلة (فاعلن) في البسيط والمديد فأقام رأيه على المماثلة بينها مهملاً قاعدة الدوران والتوليد التي وضعها الخليل في الدوائر . ومع ذلك فقد كان للمتدارك حضور فاعل لديه إلى الحد الذي جعل منه محوراً مركزياً خلافاً لتصور جمهور العروضيين آنذاك الذي ركنه في هامش الحديث عن دائرة المتفق وتتمة البحر المتقارب .

ومع هذه الرؤية الجريئة في منظور الجوهري لكنها لم تصمد أمام النزعة الأصولية التي غلبت على رؤية العروضيين المتقدمين في عد بحور الشعر العربي خمسة عشر بحراً أصيلاً ، مثلما نلمس ذلك لدى الخطيب التبريزي (ت ٥٠٢ هـ) فقد حد بحور الشعر العربي بخمسة عشر بحراً شعرياً من دون الإشارة إلى المتدارك في جملة ما ذكره من بحور في صدر كتابه ، والتصريح جلياً بكون دائرة المتفق لا تضم إلا بحراً شعرياً واحداً وهو المتقارب [xlvii]، على الرغم من رسمه لتوليد المتدارك في هذه الدائرة ونعته إياه بتسمية (المحدث) فيها[xlviii] ، وكونه المصدر الأول الذي تحدث عن طبيعة إيقاع هذا البحر – حسب ما وقع بين يدينا من مصادر عروضية متقدمة – وبيان صيغتيه وهما السالمة المتشاكلة مع رسمه في الدائرة ، والثانية الملتزمة للخبن في جميع أجزائها ، مفرقاً بين هاتين الصيغتين وصيغة فرعية متولدة من الثانية والتي تؤول فيها (فاعلن) إلى (فعْلن) ، عاداً إياها خارجة عما اصطلح عليه بتسمية المحدث ومصطلحاً عليها تسميات أخرى كالغريب أو المتسق أو ركض الخيل أو قطر الميزاب [xlix] ، ومن دون تعليل أو تخريج عروضي لطبيعة هذا التغيير الذي طرأ على تفعيلة (فاعلن) ، فضلاً عن تلميحه إلى عدم قناعته في ضم هذه الصورة إلى وزن المتدارك المتكون من تردد فاعلن ثماني مرات أربعاً منها في صدره وأخرى في عجزه ، وإنما خصها باقتراحه لزنتين أخرتين تتفق مع غموض التغيير الذي صيّر فاعلن إلى فعْلن وذلك في قوله :(فإن شئت جعلت تقطيع هذه الأبيات على فَعْلنْ فعْلن فتكون على ثمانية أجزاء ، وإنْ شئت جعلت تقطيعه على مَفْعَوْلَاْتُنْ مَفْعَوْلَاْتِنْ فيكون على أربعة أجزاء)[l]. إذ لا نظن أن التبريزي قد غفل عن عدم وجود تفعيلة (مفْعوْلاتنْ) بين أنواع التفعيلات في العروض العربي ، لكون القياس في بنائها يقتضي إما أن تكون خماسية أو سباعية ، ولا وجود لتفعيلة ثمانية على الأصل مثل التي ذكرها ، ونظن أنه ذهب إلى المذهب في الاجتهاد تلميحاً بشذوذ هذه الصيغة ولأجل تبسيطها ، ولكونها تفض الجدل في التغيير الذي نوهنا إليه .

ويبدو أن إلماح التبريزي إلى هذا البحر على الرغم من عدم إدراجه مع البحور الخمسة عشر ، وحديثه عن مزايا إيقاعه وظواهره قد كانت حافزاً لأبي القاسم محمود بن عمر جار الله الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ) أن يدعي مذهباً له في العروض لم يسبقه إليه أحد ، أو طريقة تفرد بها عن غيره ، وذلك في قوله :(وقد لاحت لي ببركات الانتماء إلى حضرته وميامن الانضواء إلى سدنته طريقة في باب العروض عذراء ما أظنها وطئت قبلي فعمدت إلى تحرير هذه النسخة منها)[li] ،إذ نظن أن إشارته إلى تفرد طريقته في العروض ، وعدم خوض سابقيه بمثلها مقترنة بإدراجه للمتدارك مع البحور الخمسة العشر الأخرى ، فيكون عددها كما ظهر في استعراضه لها و لتوليدها في الدوائر ستة عشر بحراً شعرياً ، وهذا ما يتضح من خلال ابتداء حديثه في صدر الكتاب عن البحر المذكور :(أقدم بين يدي الخوض فيما أنا بصدده مقدمة ، وهي أن بناء الشعر العربي على الوزن المخترع الخارج عن بحور شعر العرب لا يقدح في كونه شعراً عند بعضهم ، وبعضهم أبى ذلك وزعم لا يكون شعراً حتى يحامى فيه على وزن من أوزانهم)[lii].

www.misan-jas.com

ونحن لا نسلم بسبق الزمخشري لغيره في الحديث عن هذا البحر ومزاياه الإيقاعية ، ولا بابتكاره لتسميته بـ(الركض)[liii]، فقد لمسنا مثل ذلك لدى سابقيه الذين استعرضنا رؤيتهم ووقفاتهم عند هذا البحر ، ولكن نسلم بكونه قد يكون أول جهد عروضي قد وضع المتدارك في صف البحور الأخرى ، وبأنه أول من جعلها ستة عشر بحراً شعرياً في الدرس العروضي كما شاع ذلك حتى أيامنا المعاصرة . ويبدو أن مصطلح (الركض) بوصفه تسمية للبحر المتدارك قد كان جامعاً شاملاً في رأي الزمخشري لجميع صيغ هذا البحر من دون أن يخصه بصيغة من صيغه ، كما لمسنا ذلك لدى الخطيب التبريزي الذي فرق فيها بين ما يكون موصفاً بزنة المحدث وما يكون فيها موصفاً بزنة الغريب أو المتسق أو ركض الخيل وقطر الميزاب ، من ذا جعل الزمخشري هذا المصطلح رديفاً لمصطلح (البحر المحدث) الذي شاع في تسمية هذا البحر في حقبته وما سبقها ، مثلما يوضح ذلك قوله:(يسمى المحدث أيضاً وهو في البناء مثمن كما هو في الدائرة ، غير أنه جاء مخبوناً أو مقطوعاً)[liv].

وعلى الرغم من شمول المصطلح المذكور لدى الزمخشري لصيغه الإيقاعية جميعها ، وكونه الأول في دمجها ووصفها جميعاً تحت مسمى واحد ، لكنه أيضاً الأول – كما استتب بين يدينا من مصادر عروضية – في الخوض في تعليل التغيير الذي لحق بـ(فاعلن) فصيرها إلى (فعْلن) ، إذ تظهر المقولة السابقة نعته إياه بالقطع[lv]، وهذا المخرج العروضي وإن كان مقنعاً في تفسيره للتغيير المذكور من حيث سقوط النون الأخيرة من (فاعلن) وتسكين اللام فيها ، فتكون (فاعلْ) ثم تنقل إلى (فعْلن) تخفيفاً وتنغيماً ، لكنه قد يصدق في العروض والضرب من هذا البحر ، وليس في الحشو كما يعمم ذلك الزمخشري ، لكون القطع علة ، والعلة لا تلحق بالحشو من التفعيلات نظراً لمبدأ الالتزام في الموضوعين المذكورين استناداً إلى القاعدة العروضية ، بخلاف الزحاف الذي يلحق بأقسام البيت كافة حشواً وعروضاً وضرباً ، نظراً إلى كونه لا يقيد بالتزام موضع محدد منها[lvi] ، لذا فإن اقتراح الزمخشري بوصف هذا التغيير بالقطع يزيد من إشكالية الشذوذ في إيقاع هذا البحر لكونه يجري العلة مجرى الزحاف في الحشو ، وهذا ما لم يجزه الدرس العروضي ، وإنما أجاز في جريان العلة مجرى الزحاف التزامها في موضع العروض والضرب خاصة من دون الحشو ، مثلما رصد الدرس المذكور ذلك في علة التشعيث [lvii] ، التي جرت مجرى الزحاف في ضرب البحر الخفيف والمجتث من دون التزام لها في ضروب القصيدة الواحدة كلها ، فقد تلحق بضرب بيت منها و قد لا تلحق بآخر كعمل الزحاف[lviii].لذا فإنّ نعت الزمخشري لهذا التغيير بالقطع وإجازته في نطاق الحشو يعد خروجاً عن القاعدة العروضية وشذوذاً في منظوره العروضي ، فإذا جاز له أن يصفه بالقطع ، فمن الممكن أيضاً أن يصفه بالتشعيث - مثلما سنلمس ذهاب بعض العروضيين إلى مثل هذا الرأي - نظراً لقدرة التشعيث أيضاً على أن يكون مسوغاً عروضياً في تفسير هذا التغيير ، من حيث حذفه لأحد متحركي الوتد المجموع في (فاعلن) ، فتصير(فالن) بسقوط ثالثها المتحرك ، أو (فاعن) إذا أسقط رابعها المتحرك ، ومن ثم فإن جريان التشعيث مجرى الزحاف قد يدنيه من أن يكون مثيلاً في نطاق الحشو على شذوذ ذلك . ولا نظن أن الخليل قد غفل عن ذلك مطلقاً لكونه يدرك أن الزحاف لا يلحق إلا بثواني الأسباب ، وليس في أوائل الأوتاد ، من ذا فإن اقتراح تسمية هذا التغيير بالقطع أو التشعيث لا يقدم حلاً لهذه المشكلة ، بل تبقي وصفه في نطاق الشذوذ عن تعليل التغييرات في بقية البحور .

أما السكاكي (ت ٦٢٦ هـ) فإنّه يتبنى الرؤية العروضية الأصولية في هذا البحر من حيث عدم إدراج المتدارك ضمن بحور الشعر الأخرى ، وفي عد دائرة المتفق أحادية لا تشتمل إلا على البحر المتقارب ، ومن دون الإشارة إليه في الرسم الذي ثبته لهذه الدائرة[lix]، تلميحاً منه إلى ما في هذا البحر من شذوذ عن القياس العروضي ، وكونه من نتاج المحدثين الذي لا يحمل أصالة الشكل الفني الذي استذوقته ذائقة المتقدمين من الشعراء ، وهذا واضح من خلال عزل حديثه عن هذا البحر الذي اصطلح على تسميته بـ(المتداني) في فصل مستقل عن استعراضه لبحور الشعر ، مشيراً إلى العلة التي أخرج بها المتدارك عما ذكره من بحور ، وهي قاعدة الاستقراء التي تعتمد على السماع الصحيح لأشعار العرب الموثوق بعربيتهم ،وذلك في قوله :(وهذه الأوزان هي التي عليها مدار أشعار العرب بحكم الاستقراء ، لا تجد وزناً يشذ عنها اللهم إلا نادراً ، وأكثر الاستقراءات كذلك لا تخلو عن شذوذ شيء منها)[lx]، ويقول معلقاً على الصيغ الإيقاعية التي تتفرع من هذا البحر كالصيغة التامة الصحيحة السالمة ، والملتزمة أجزاؤها للخبن و التي يشترك فيها الخبن مع التغيير الذي يصيّر فاعلن إلى فعْلن وهو ما نعته بالقطع ، فضلاً عن صيغته المجزوءة الصحيحة التي لم يذكر غيرها :(وإذا أنت حاولت الأطناب فيه امتد وكأن لا يقف عند غاية لقبوله من التصرف فيه نقصاناً وزيادة ما شاء الطبع السليم)[lxi].

وإذا انتقلنا إلى استقراء تصور صاحب المنظومة العروضية الشهيرة (الرامزة في علمي القافية والعروض) عبد الله بن محمد الخزرجي (ت٦٢٧ هـ) سنلمس التزامه بالأصول الخليلية في العروض على

www.misan-jas.com

الرغم من تأخره زمنياً ، لذلك عد بحور الشعر العربي خمسة عشر بحراً شعرياً فقط ، كما يبين ذلك قوله في المنظومة المذكورة [lxii]:

وأنواعُهُ قُـلْ خَمْسَةَ عَشْرٍ كلّها
تُؤَلَّفُ مِنْ جزئينِ فرعينِ لا سوى

وهذه المسايرة الأصولية لا تنفك في منظورها المدرسي عن البواعث ذاتها التي دفعت بالمتقدمين زمناً على صاحب الرامزة إلى عدم إدراج هذا البحر ضمن بحور الشعر ، مع ترجيحنا لأن طبيعة توظيف هذا البحر في عصر الخزرجي لم يرتقِ إلى مستوى بحور القصيد ذات الفخامة والبهاء ، لاسيما منها الطويل والكامل والبسيط والوافر ، وربما كثر توظيف البحر المذكور في المناسبات ذات الطابع الترفيهي والشعبي ، لذا لم ينهض هذا البحر في منظار العروضيين إلى مستوى البحور المذكورة ، ناهيك عما فيه من شذوذ عن المعيار العروضي دفع العروضيين كثيراً إلى تمحل التخريجات والمسوغات لقبوله في منظومة العروض .

ويبدو أن ظلال صاحب الرامزة قد ألقت بتأثيرها كثيراً على منظور الدماميني أبي بكر محمد بن أبي بكر المخزومي (ت ٨٢٧ هـ) ، لذا ساير آراء صاحب الرامزة في عد بحور الشعر العربي خمسة عشر بحراً شعرياً فقط ، على الرغم من إشارته إلى البحر المتدارك إبان حديثه عن دائرة المتفق :(ويخرج منه بحر وزنه فاعلن ثماني مرات ، ولم يذكره الخليل واستدركه المحدثون فسمي بالمتدارك والمحدث والمخترع ، قالوا ولم يستعمل إلا مخبوناً وحكوا له عروضاً وضرباً مخبونين)[lxiii]، إذ يلحظ بجلاء الحس الأصولي في منظور الدماميني الذي عزا استحداث هذا البحر إلى المحدثين من العروضيين والشعراء ، بما لا يسبغ عليه صفة الأصالة ، أوتمثيل المستوى الفني لفحولة الشعراء لكونه بصيغته المثالية المماثلة لرسم دائرته نتاجاً نظرياً من قريحة الدرس العروضي ، وكون صيغته الملتزمة للخبن في أجزائها جميعاً تمثل نتاج مرحلة اختلاط العرب بغيرهم ، أو لكونه على بساطته أدنى إلى الروح الشعبية منه إلى الشعر الذي يمثل المناسبات الرسمية والذي يحتفى به في رؤية الأدباء والنقاد .ومع ذلك بسط الدماميني الحديث عن طبيعة إيقاع هذا البحر مغلباً صيغته الملتزمة للخبن في جميع أجزائها على الصيغة المثالية التي تطابق شكله في الدائرة ، وكون هذه الصيغة – كما نظن رأيه في ذلك – فرضاً نظرياً من ابتكار الرؤية العروضية التي أصلت لإيقاع هذا البحر في دائرة المتفق ، ثم ذكر صيغة أخرى مجزوءة عن صيغته المثالية مع وسمها بالشذوذ [lxiv]، لها أضرب ثلاثة ، أولها مرفل[lxv] وبيته[lxvi]:

دارُ سُعْدى بِسِحْرِ عُمَانِ
قد كفاها البلى المَلَوانْ

التقطيع :

دارسعْ	دى بسحْـ	رعماني	قدْ كفا	هلبلكْ	ملواني
- ب-	- ب-	ب ب- -	- ب -	- ب -	ب ب - -
فاعلن	فاعلن	فعلاتن	فاعلن	فاعلن	فعلاتن
		مخبونة مرفلة			مخبون مرفل

والضرب الثاني منها مذال[lxvii]، كقول أحدهم [lxviii]:

هـذهِ دارُهُـمْ أقْفـرتْ
أمْ زبـورٌ مَحتْها الدهورْ

التقطيع :

ها ذهيْ	دارهمْ	أقْفرتْ	أم زبوْ	رنْ محتْ	هدْدهوْرْ
- ب -	- ب -	- ب -	- ب -	- ب -	- ب -٥
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلانْ مذال

أما الثالثة فهي صحيحة سالمة من الزحاف والعلة منها قول أحدهم [lxix].

قِـفْ على دارِهِمْ وابـكها
بَيْـنَ أطْـلالِها و الدَّمَـنْ

التقطيع :

قفْ على	دارهمْ	وبْكها	بيْن أطْ	لالها	ودْدمنْ
- ب-	- ب-	- ب-	- ب-	- ب-	- ب-
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن

وقد ألمح الدماميني إلى وصف مظهر الشذوذ في التغيير الذي يلحق بالصيغة المخبونة في البحر المتدارك ، مشيراً إلى اختلاف العروضيين في تعليل هذا التغيير الذي لحق به ولم يحدث خللاً في تساوق إيقاعه ، على الرغم من حرج القاعدة العروضية وتشذيذها له بالوصف ، ما دعاه إلى النظر في الصيغة التي تتصير فيها (فاعلن) إلى (فعْلن) بأنها صيغة مستقلة عن الصور التي ذكرها ، مميزاً لها بتسميات مثل قطر الميزاب وصوت

الناقوس وركض الخيل [lxx]، يقول الدماميني :(وقد اختلف في الذي صيّره إلى فعْلن ، فقيل دخله الخبن ، ثم أضمر تشبيهاً لثانيه حينئذ بثاني السبب الثقيل ، وقيل : دخله القطع وجرت العلة فيه مجرى الزحاف فاستعملت في الحشو ولم تلتزم ، وقيل دخله التشعيث فذهبت اللام منه فصار فاعِن فنقل إلى فعْلن)[lxxi]، إذ استدرك الدماميني تخريجاً جديداً لم يذكره سابقوه في وسم التغيير المذكور من حيث دخول الخبن والإضمار على (فاعلن) فصيّرها إلى (فعْلن) من خلال حذف الثاني من فاعلن بالخبن فتصير (فَعَلَنْ) ، ثم يسكن الثالث وهو العين فنكون (فَعْلَنْ) ، من دون اجتراح مسمى لهذا التغيير إجمالاً ، ومن ثم حمل الإضمار[lxxii] على الثالث وهو في الأصل لا يسكن إلا الثاني من السبب الثقيل الأول في الفاصلة الصغرى من (مَتَفَاْعَلَنْ) التي في الكامل ، وهذا التخريج وإن كان يحل شذوذ إجراء العلل في الحشو مجرى الزحاف مثلما لمسناه في نعت العروضيين للتغيير ذاته بالقطع و التشعيث ، لكنه تضمن خروجاً آخر عن القاعدة العروضية في رسم حدود التغييرات التي يعمل بها الزحاف في إيقاع البحور .

وعلى الرغم من أن الدماميني قد قدم هذا التعليل العروضي على القطع والتشعيث لكونه يراه أكثر إقناعاً من إجراء العلل مجرى الزحاف في الحشو ، إلا إنه لم يشر إلى إمكانية التزام الوصف ذاته في نطاقي الضرب والعروض وهما يتقبلان ما ذهب إليه من رأي في تعليل التغيير المذكور ، ويتقبلان أيضاً من دون الحشو أن يعلل هذا التغيير إما بالقطع أو التشعيث . وهذا ما نراه قد أورث ازدحاماً في وصفه ، وتبايناً في عملها في هذا البحر عن أصل عملها في البحور الأخرى ، وصعوبة في التفريق بين ما يقع في الحشو تارةً ، وما يلحق بالضرب والعروض تارة أخرى .

وعلى الرغم من إدراج أبي اسماعيل بن أبي بكر المقري (ت ٨٣٧ هـ) للمتدارك في جملة البحور التي تناولها بالشرح والإيضاح ، إلا أن النزعة الأصولية قد هيمنت على وعيه من حيث عدّه لهذا البحر مولداً من المتقارب [lxxiii]، ومن دون ثبات على تسمية منتخبة من جملة التسميات التي ذكرها كما يوضح ذلك قوله :(وأخرج بعضهم جنساً آخر يسمى المخترع والخبب وركض الخيل ، وهو فاعلن ثماني مرات استعمل مخبوناً)[lxxiv]، إذ يلحظ ترجيحه لصورته المتواترة في نظم الشعر آنذاك، وهي المخبونة التي تتقبل مع الخبن أيضاً تصيّر تفعيلته الأصيلة إلى (فعْلن) ، مهملاً صيغته التامة الصحيحة التي أسست إيقاعه في الدائرة بسبب شحة النظم فيها ، ما يحيل إلى اعتماده لمبدأ السماع في النظر إلى هذا البحر المحدث على عروض الشعر، من دون الاعتماد على مقايسته بالهيئة التي يولد فيها من دائرة المتفق، لكونها في منظوره – كما نظن - لا تمتلك أصلاً في السماع عن الشعراء المتقدمين لذا ألحقه بالبحر المتقارب ، كذلك سوّغ الحديث عنه بتبعيته للبحر المذكور لأنه يحاول أن تنفتح ملاحظاته العروضية على طبيعة الإيقاعات التي نظم فيها المحدثون من الشعراء لاسيما أن لها أصلاً في الدرس العروضي كالمتدارك ، وإن تباينت ملاحظات هذا الدرس في إدراجه ضمن بحور الشعر و عدم إدراجه .

ويبدو أن طول تذاكر هذا البحر في الدرس العروضي على الرغم من تذبذبه من حيث إدراج بعض العروضيين له مع البحور الخمسة عشر الأخرى ، وعدم إدراج الآخرين له معها على الرغم من تطرقهم بالحديث عنه فيما يشتق من دائرة المتفق ، فضلاً عن تداوله وشيوعه لدى الشعراء المتأخرين ، قد كان باعثاً لأبي العباس الخواص (ت٨٥٨هـ) ولغيره من العروضيين في هذه الحقبة أن يعدوا المتدارك بحراً شعرياً قاراً في عروض الشعر العربي ، بعدما اجترح ذلك الأخفش و الزمخشري والجوهري من قبل ، لذلك استعرض الخواص هذا البحر مع جملة ما استعرضه من بحور الشعر ، ذاكراً ميزانه العروضي ، وصيغه الإيقاعية ، كالصيغة الصحيحة السالمة[lxxv] ، وصيغته المخبونة التامة[lxxvi] ، وصيغته الثالثة التي نعتها بالضرب المقطوع مجيزاً فيها على الشذوذ إجراء العلة مجرى الزحاف في الحشو ، مع إجازة اشتراكه مع الخبن[lxxvii]، وذكر أيضاً صيغته المجزوءة بأضربها الثلاثة الصحيح والمذال والمرفل منها بالشواهد ذاتها التي ذكرها الدماميني[lxxviii] .

ويستمر الدرس العروضي في تذبذبه بين الرؤية الأصولية التي تنتهج نهج الخليل في عدم إدراج المتدارك مع سائر بحور الشعر، وبين إدراجه معها حتى القرن الثاني الهجري ، مثلما نرصد ذلك لدى عثمان بن ابراهيم نعمة الله (١١٣٧ت هـ) في كتابه (الدرر النقية بشرح المنظومة الخزرجية) الذي قدم فيه شرحاً جديداً للرامزة ، إذ بدا من خلالها أن النزعة الاتباعية لدى المتأخرين من العروضيين - لا سيما المعنيين منهم بشرح المنظومات في هذا العلم - قد قادتهم إلى الالتزام بمتنها وبآراء ناظمها ، على الرغم من إشاراتهم إلى هذا البحر في تثبيت رسم دائرة المتفق أو في تتمة حديثهم عن البحر المتقارب ، مثلما نشهد ذلك لدى هذا الدارس [lxxix] ،إذ استرسل بالحديث عن هذا البحر بعد انتهائه من الحديث عن البحر المتقارب على طريقة الدماميني من قبل ، فقد وصف صيغته التامة الصحيحة بتسمية (المتدارك) على الرغم من ذكره لمسميات أخرى أشرنا إليها سابقاً ، بينما وصف صيغته المخبونة التي يشترك معها التغيير الذي يؤول بـ(فاعلن) إلى (فعلن) بمصطلح (الخبب)[lxxx]، فضلاً عن ذكره لصيغته المجزوءة

بضروبها الثلاثة المرفل والمذال والصحيح [lxxxi] ،مستشهداً لها بالشواهد ذاتها التي ذكرها الدماميني والخواص .ومع ذلك فهو يتابع الخطيب التبريزي في الوقوف على تعليل التغيير الذي أشرنا إليه آنفاً من حيث إمكانية اقتراح ميزان جديد لهذه الصيغة يبنى على (مفْعوْلاْتنْ) أربع مرات[lxxxii] ، وهذا ما أشكلنا عليه من قبل إبان حديثنا عن آراء التبريزي في الصدد ذاته .

ووقوفاً عند جهد أبي العرفان محمد بن علي الصبّان (ت ١٢٠٦ هـ) ، فإن إثباته للبحر المتدارك مع جملة بحور الشعر الأخرى قد خضع للبواعث ذاتها التي لمسناها لدى الخواص في هذا الشأن ، إذ فصل فيه القول مثلما فعل مع البحور الأخرى ، مشيراً أيضاً في التسميات التي ذكرها لهذا البحر إلى مصطلح الخبب[lxxxiii] ، من دون تخصيصه بصيغة معينة من صيغ هذا البحر على الطريقة ذاتها التي انتهجها الزمخشري من قبل في تعميم مصطلح الركض في وصف هذا البحر وصيغه عامة . ويبدو أن هذا ما دفعه إلى أن يعد هذه الصيغة أصلاً لإيقاع هذا البحر ، وأن يعد صورته المثالية التي تماثل رسمه في دائرة المتفق محكومة بشذوذها في نظم الشعر العربي[lxxxiv] ، وأن يساير آراء الزمخشري في توصيف صيغه التي تتفرع منه كالصيغة المخبونة عروضاً وضرباً مع اشتراكها مع الصيغة التي تجمع بين الخبن ومآل (فاعلن) إلى (فعْلن)، وفي وسم هذا التغيير بالتشعيث متغاضياً عن إجراء العلل مجرى الزحاف في الحشو وتعدد أوصاف هذا التغيير في البيت ذاته[lxxxv] .

نخلص مما تقدم ذكره إلى كون الدرس العروضي التراثي قد كان في الغالب ملتزماً للأصول النظرية التي وضعها الخليل بن أحمد في تقعيد هذا العلم ووضع مصطلحاته وإحصاء بحوره ، لذلك لم يدرج أغلب العروضيين المتقدمين المتدارك ضمن بحور الشعر، نظراً لانقطاع سماعه لدى الشعراء المتقدمين وتداوله لدى المولدين والمحدثين ، فضلاً عن بساطة إيقاعه وشذوذ بعض التغييرات فيه عن القاعدة العروضية ، على الرغم من إشارتهم إليه إشارات هامشية إبان حديثهم عما يفك من البحور في دائرة المتفق ، ولكنهم في الوقت ذاته أبانوا وزنه وصيغه الإيقاعية التامة والمجزوءة. ونجد أن إدراج طائفة منهم لهذا البحر مع جملة بحور الشعر إنما كان تساوقاً مع شيوع النظم فيه لدى المحدثين والمتأخرين ، فضلاً وجود أصل نظري لتوليده من دائرة المتفق ، ولذلك نجد أن كثرة المسميات التي أحيط بها مردها إلى الأسباب المذكورة ، ناهيك عن تضارب آرائهم في تعليل التغيير الذي طرأ على تفعيلة (فاعلن) فصيرها إلى (فعْلن) ، إذ اجتهد أغلب العروضيين في تعليله بأنه ناتج تارةً عن علة (القطع) ، وتارةً بأنه نجم من دخول علة (التشعيث) عليها ، مجرين في ذلك العلة مجرى الزحاف في الحشو شذوذاً ، وتارةً أخرى يرفض فريق هذا التصور لشذوذه عن القاعدة العروضية ، من حيث أن جريان العلة مجرى الزحاف لا يجيز لها أن تكون في الحشو ، وإنما في العروض والضرب ، لذا علل هذا التغيير بكونه اشتراكاً ما بين الخبن والإضمار وإن كان في الرأي الأخير إشكال عروضي آخر سيتضح بيانه في موضع لاحق .

المبحث الثالث : إيقاع المتدارك في الدرس العروضي الحديث

يعكس الدرس العروضي الحديث مسايرته للتراث العروضي مسايرة تامة في قراءته لطبيعة البحر المتدارك ، وبيان مظاهره الإيقاعية المتنوعة ، سواءً أكان ذلك من خلال عدّه بحراً شعرياً من جملة بحور الشعر الأخرى ، أو من خلال الرؤية المحافظة التي تلتزم أصولياً برؤية الخليل في عدّه بحراً خارجاً عن بحور الشعر العربي ، وشكلاً من أشكال التجديد التي ابتدعها المحدثون والمولدون قديماً في بناء موسيقى الشعر العربي ، أو من الظواهر الإيقاعية التي لم تتساير مع القاعدة العروضية التي حكمت توصيف بحور الشعر ، وتعليل التغييرات التي لحقت به ،على الرغم من إدراك الدرس العروضي الحديث لقابلية دائرة المتفق على توليد إيقاعه الأحادي ، وإن كانت هذه النظرة الأصولية المحافظة لا تضاهي الرأي الأغلب للعروضيين المحدثين في عدّه البحر السادس عشر ، كذلك في ثبات تسميته بالمتدارك مع وجود آراء أخرى تشرك هذه التسمية بمصطلح (الخبب) لاسيما صورته الملتزمة للخبن في أجزائها جميعاً ، أو التي يشترك فيها الخبن مع تصيّر (فاعلن) إلى (فعْلن) .

ولا بد من أن يضع القارئ في حسبانه أن الدرس العروضي الحديث قد استلهم في منظوره أشكال التجديد التي استجلبها تيار الحداثة ، لاسيما اتباع حركة الشعر الحر في إيقاع هذا البحر لكثرة توظيفه في نتاجاتهم الشعرية، تحت مسماه التقليدي أو تحت مسمى وزن (فاعلن) ، من ذا سنلحظ أن الجهود العروضية الحديثة قد سلكت مسلكين في دراسة هذا البحر ، مسلك تراثي ينظر إلى هذا البحر من خلال توظيفه في بناء القصيدة العمودية ، والمسلك الثاني يستوعب الاتجاه ذاته الذي ذكرناه في المسلك الأول إلى جنب توظيفه حداثياً في الشعر العربي الحديث ، وهذا ما وسع الملاحظات العروضية التي ألحقت بالرؤية التراثية في دراسة إيقاع هذا البحر .

فما يخص المسلك الأول نجد ان تياراً كبيراً منه قد نظر إلى البحر المتدارك بوصفه البحر السادس عشر الذي يشارك البحر المتقارب في الدوران في هذه الدائرة والتولد منها ، إذ إن البواعث التي قادت اتباعه إلى التزام هذا المسلك قد انطلقت من محاولات جادة في توسيع الدائرة العروضية ، والنظر إلى تواتر النظم فيه نظرة تسبغ عليه أصالة الانتماء إلى النمط الحسي الذي تستجيب له الذائقة الأدبية لدى الشاعر والمتلقي سواءً ، لاسيما أن إيقاعه على بساطته قد حمل صدى موسيقياً رائقاً ورشيقاً ، لذلك كثر توظيفه في فن الأغنية العربية المعاصرة توظيفاً ملحوظاً ، ما استدعى النظر العروضي لينظر إلى إيقاعه نظرة جديرة بالاهتمام والعناية والاستحسان ، لذا رسخ في منظورهم بحراً أصيلاً وليس طارئاً [lxxxvi]، متابعين الجذور العروضية التراثية التي أسست نظرياً لما يتفق مع رؤيتهم فيه. ومع غلبة هذه الرؤية العروضية الكلاسية للمتدارك ، لكن فريقاً من اتباعها -على قلتهم – ساير الدرس العروضي التراثي مسايرة كبيرة في عدم ضم البحر المذكور في جملة بحور الشعر العربي انطلاقاً من سعيه إلى إحاطة المطلع على الدرس العروضي بتصور العروضيين المتقدمين ، وفي التفريق بين نمط البحور التي وظفها الشعراء المتقدمون في عصر ما قبل الإسلام وصدره وبدايات العصر الأموي ، وبين نتاج المحدثين والمولدين من الشعراء الذين استجلبوا هذا البحر بسبب تأثرهم بالآداب الشعبية ، واختلاط أذواقهم بأدبيات الأمم الأخرى ، على الرغم من إشارتهم في الوقت ذاته إلى وزنه ومظاهره الإيقاعية [lxxxvii].

ونلمس أيضاً أن هذين الاتجاهين يسايران الرؤية العروضية التراثية للبحرالمتدارك – على الرغم من اتفاق فريق منهما معها في عدم ضمه إلى بقية البحور، ومخالفة الآخر لها بشأن عده البحر السادس عشر – لكونهما ينطلقان من منظورها في تقويم البناء الموسيقي في الشعر العربي الحديث ، لاسيما العمودي منه ، لذا فهما لا يختلفان عن الرؤية التراثية ، من حيث ذكر صيغتيه التامتين سواءً أكانت الصحيحة أم الملتزمة للخبن في جميع أجزائها أم المشتركة ما بين الخبن وبين تصير (فاعلن) إلى (فعْلن) ، أم صيغته المجزوءة ذات الضروب الثلاثة الصحيح منها و المذال و المرفل ، لاسيما أن الشواهد التي استدلوا بها هي الشواهد ذاتها التي ذكرها المتقدمون. ومع هذا الالتزام للرؤية التراثية فقد استدرك بعض العروضيين المحدثين ممن يمثلون هذا الاتجاه نمطين جديدين لم يذكرهما الدرس التراثي كمشطور المتدارك ومنسرحه [lxxxviii].

أما المسلك الثاني الذي سلكه العروضيون المحدثون فقد جمعوا بين عروض المتدارك في الشعر العمودي وبين نظمه في الشعر الحر ، إذ كان إيقاع هذا البحر من الإيقاعات الأشد شهرة وشيوعاً في هذا الشكل الشعري الجديد ، لذلك اختلفت أطروحاتهم العروضية عن الدرس التراثي من حيث إلحاق هذا الشكل الجديد في آرائهم إلى جنب الرؤية التراثية التي أفادوا منها في دراسة الظواهر العروضية التي تشيع في إيقاعه[lxxxix] . ولكون العروضيين المتقدمين قد حكموا هذا البحر بالشذوذ في زحافه ، واقتصاره على نظم المحدثين والمولدين من الشعراء آنذاك ، وعدم اكتراثهم كما نظن لكثير من النماذج التي نظمت فيه ، لكونها في منظارهم لا تمثل أصالة الإبداع الشعري ، ولا ترتقي إلى شأو الفخامة والبهاء التي ألفت في إيقاع البحور الأخرى ، لذا حال هذا الأمر من وقوفهم على ظاهرة أخرى في زحاف هذا البحر لا تقل شذوذاً عن تصيير (فاعلن) إلى (فعْلن) ، وهي تحول (فاعلن / - ب -) إلى (فاعلُ / - ب ب) ، إذ علل العروضيون المحدثون [xc]هذه الظاهرة بكونها قد تحصلت بفعل زحاف القبض [xci]. لذا نجد أن رؤيتهم في هذه الظاهرة قد اتسمت بالجرأة والقدرة على الاجتهاد والتجديد في المفاهيم العروضية من دون الانكفاء على متن النص التراثي أو العيَّ عن بيانه وحَدِّهِ ، إلا أن تعليل تصيّر (فاعلن) إلى (فاعلُ) بالقبض لم يكن أيضاً متنزهاً عن الشذوذ من حيث أن الخامس الساكن في (فاعلن) هو ثالث الوتد المجموع من (علن / ب-) التي فيها ، والزحاف أما أن يجري في ثاني السبب الخفيف الساكن أو في ثاني السبب الثقيل في الوتد أو الفاصلة ، بينما اجري هنا على ثالث الوتد ، لذا اعتمدوا مبدأ المماثلة بين ما يقع من قبض في الخامس من (مفاعيلن / ب - - - ، فعولن / ب --) وبين ما وقع في خامس (فاعلن) على الرغم من اختلاف توصيف عمل القبض بينها ، إذ نلمس وقوعه في التفعيلتين المذكورتين آنفاً في سبب خفيف مستقل ، بينما لم يتحصل ذلك في (فاعلن) . وربما تأول المحدثون من حيث تفكيك الوتد المجموع إلى جزئين أولهما سبب ثقيل وثانيهما سبب خفيف فيه موقع الخامس الساكن فأجازوا القبض استناداً إلى ذلك ، بينما واقع تشكيل الوتد المجموع يقتضي التعاول بين السبب الثقيل والخفيف لأن كلاً منهما جزء من الآخر من دون قيمومة منفصلة لجزء من دون الآخر . كذلك الحال في تعليلهم لتحول بعض الضروب في الشعر الحر إلى (فعْ)[xcii]بفعل علة الحذذ[xciii] التي لم يذكرها العروضيون المتقدمون في حديثهم عن جملة التغييرات التي تلحق بهذا البحر ، لكون (فاعلن / - ب -) هي جزء خماسي قصير الكم لا يمكن أجراؤها فيه نظراً لقصر ما يتبقى من بناء التفعيلة كما لمسنا في (فعْ)، وهذا ما لا يجيزها إلا في الجزء السباعي الذي قد يحتفظ ببنية متبقية من التفعيلة تقيم إيقاع البيت إذا ما وضعنا في الحسبان أن ذلك متحصل في إيقاع الشعر العربي ، لاسيما في الكامل قبل تقعيد علم العروض ومألوف في

سماعه لدى المتقدمين . كذلك الحال في اجتراحهم لمسميات أخرى لتفعيلات لم ترد في الميزان العروضي، ولا مما يتحصل من التغييرات التي تقع في تفعيلاته فتنقلها إلى هيئات ثانوية مثلما نلمس ذلك في حديثهم عن تفعيلة وصفوها بأنها (فعْلُ / - ب) من دون تخريج لنوع التغيير فيها [xciv]. وغير ذلك مما سببته الزيادات في الأسطر نتيجة تساوق الشاعر مع الجمل الشعرية التي ختم بها أسطره .

أما ما يخص رؤيتهم في التغيير الذي صيّر (فاعلن) إلى (فعْلن) فلم يجتهدوا فيه مثلما اجتهدوا في التغيير السابق ، وإنما سايروا الدرس العروضي التراثي مسايرة كلية ، فبعضهم ناصر وصف المتقدمين له بأنه نمط من العلل جرى مجرى الزحاف في الحشو شذوذاً ، من ذا وصفه فريق منهم بكونه ناجماً عن القطع[xcv]، بينما وصفه فريق آخر بأنه ناجم عن التشعيث في التفعيلة المذكورة[xcvi] .وذكر بعضهم العلتين المذكورتين سوية من دون ترجيح واحدة منهما[xcvii].

بينما رفض آخرون الشذوذ في إجراء العلة مجرى الزحاف في الحشو ، وأيد رأي الدماميني في عدّ هذا التغيير متحصلاً بفعل اجتماع الخبن والإضمار في (فاعلن) فتصيّرت إلى (فعْلن)[xcviii] . وبعضهم لا يصرح بترجيح أي رأي من الآراء التي ذكرناها جميعاً[xcix] . بل قادت عدم قناعة البعض منهم بالمصطلحات التي أطلقها المتقدمون في وصف هذا التغيير إلى استبدال مصطلح علة التشعيث بمصطلح (الحكو) للدلالة عليه مع بقاء الرؤية العروضية ذاتها التي تشترك مع وجهة نظر المتقدمين للتشعيث [c] .

واستناداً إلى ما تقدم ذكره نلمس أن العروضيين المحدثين لم يخرجوا عن نسق التفكير العروضي التراثي في تقويمهم لإيقاع الشعر العربي الحديث ، لاسيما ما نظم منه في البحر المتدارك ، وأن ما ألحقوه من أنماط جديدة كمشطور البسيط ومنهوكه ينسل من الأصل العروضي الذي استقرأه المتقدمون وثبتوه أساساً لإيقاعه ، وحتى استدراكهم لزحاف القبض أو لعلة الحذذ فقد أفادوا في تعليلها من تصور المتقدمين في إثبات مشروعيتها العروضية ، على الرغم من شذوذ هذين التغييرين المذكورين آنفاً عن القاعدة العروضية سواءً أكان ذلك في إجراء القبض على آخر الوتد المجموع بدلاً من ثاني السبب ، أم في إجراء الحذذ في غير الكامل وفي غير الجزء السباعي في (فاعلن) ذات الكم الخماسي فضلاً عن عدم سماعه البتة في نظم المتدارك لدى المتقدمين . ونظن أن العروضيين المحدثين الذين ذهبوا إلى هذا المذهب قد قايسوه على مبدأ المماثلة لا العلة .ومع ذلك لا نلوم العروضيين على حملهم لهذه التغييرات على المحامل المذكورة ، إذ ليس أمامهم إلا المماثلة في تخريج هذه التغيير وغيره من أجل ضبط قواعد إيقاعه ،لاسيما في الشعر الحر وإلا أصبح الباب - وإن كاد أن يكون – مفتوحاً على مصراعيه أمام ابتكار تغييرات وتفعيلات لا عد لها ولا حصر في هذا البحر وغيره ، مثلما بعث هذا الأمر نازك الملائكة إلى رفض ما اصطلح عليه المحدثون بزحاف القبض في (فاعلُ / - ب ب) وعدّتها تفعيلة مبتكرة جديدة للشعر الحر[ci].

ويبدو أن هذه الحيرة لدى العروضيين المحدثين إزاء تعليل الظواهر التي تلحق بإيقاع المتدارك قد كانت باعثاً في التزام الجمهور الأغلب حرفياً برؤية التراث في تخريج التغيير الذي يصير (فاعلن) إلى (فعْلن) ، وهذا ما سيدعونا في المبحث اللاحق إلى اقتراح معالجة لهذا الأمر لا تخرج عن منظور التراث وقواعده ، ولكنها تصوغ رؤية معللة له غير التي ذكرها المتقدمون من آراء في الشأن ذاته تخلصاً من هذا التباين والاختلاف والحيرة في تعليله والتي اتسمت جميعها بالشذوذ ،سواءً أكان ذلك في إجراء العلل في الحشو شذوذاً ، أم من خلال إجراء الزحاف في غير أصله وعدم ابتداع مصطلح جامع شامل كما لمس في رأي الدماميني ومن تابعه في هذا الرأي من المتقدمين والمحدثين .

المبحث الرابع : زحاف الخبب تأصيل نظري وتخلص عروضي

لا يخفى على المختصين بعلم العروض ألا وجود لما اصطلحنا عليه بـ(زحاف الخبب) ، سواءً أكان ذلك في منظور الدرس العروضي التراثي أم في الجهود العروضية الحديثة والمعاصرة التي تصدت بالدراسة لإيقاع البحر المتدارك سواءً أكان ذلك أيضاً في نظام الشعر العمودي أم في الشعر الحر، على الرغم مما أفاضت به جهود المحدثين من استدراكات على مستوى الزيادة في أنماطه التي لم يذكرها المتقدمون ، أو من خلال تعليل بعض مظاهره كما لمسنا ذلك سابقاً في حديثهم عن إلحاق زحاف القبض أو علة الحذذ أو تفعيلات مستحدثة بالبحر المذكور وما فيها من شذوذ عن القاعدة العروضية ، من ذا لمسنا أنّ حديثهم عن الظاهرة الإيقاعية المتمثلة بالتغيير الذي يصيّر(فاعلن) إلى (فعْلن) تضمن تعليلاً موسعاً ، تباين ما بين نعته بالقطع والتشعيث تارةً ، وتارةً أخرى بازدواج زحافي الخبن والإضمار معاً في التفعيلة المذكورة فتحصل منها الشكل المذكور آنفاً . وفي كل هذه الآراء شذوذ عن القاعدة العروضية لم يبلغ بالمظهر المذكور حدّ المقايسة المنضبطة معها ، وهذا ما كان باعثاً لتباين وجهات نظر العروضيين المتقدمين في تخريجه ، وجمود نظر المحدثين على آراء الدرس العروضي التراثي ، وأيضاً هو باعث آخر يجيب المطلع عن السر الذي حدا بالخليل إلى هجر هذا البحر نظراً إلى الشذوذ الذي تحصل في

تعليل ظواهره من حيث اختلاف إيقاعه في واقع النظم عن إيقاع صورته المثالية المطابقة لرسمه في الدائرة غالباً ، ومن حيث ما يقع في إيقاعه من تغييرات بعضها يهدم الفيصل ما بين وظيفتي الزحافات والعلل ، وبعضها ما يخل في ثبات القاعدة التي يشتق منها الزحاف ، ناهيك عن التفات الخليل إلى شحته وانعدام سماعه عن شعراء العربية الذين يوثق بعربيتهم وشهرتهم الأدبية . ويمكن أن نستدل على صحة ما ذهبنا إليه من خلال الملكة الرياضية العالية التي يتملكها هذا العالم الجهبذ في توليد الأوزان وتنظيمها وتقعيدها ، إذ ليس من المعقول أن يغفل ببساطة عن توليد المتدارك من إيقاع المتقارب وأن يبقي دائرة المتفق أحادية لا شريك للمتقارب فيها ، وقد نعتها بتسمية المتفق التي تحيل إلى دلالة الاتفاق بين اثنين أو مع جماعة ، بينما حذق في توليد الكامل والوافر من دائرة واحدة وهي المؤتلف[cii]، وحذق في توليد البحور المركبة في دائرة المجتلب [ciii] ، على الرغم من كثرة بحورها وما تولد منها من بحور مهملة [civ]، و صنيعه كذلك في الدوائر الأخرى . فلو نظرنا إلى التفاته لتولد بحر مهمل مثل المستطيل[cv]، وهو نا تج عن توليد الأوزان من دائرة المختلف [cvi] ، وزنه ثماني عكس الطويل على زنة :

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن
مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

للمسنا إمعان الخليل في هذه الصيغة الافتراضية إمعاناً دقيقاً من حيث تقويم طبيعة إيقاعها لو وظفت في نظم الشعر العربي مقايسة بما حده من زحافات وعلل في البحر الطويل الذي يماثله من حيث الكم ، وفي تشكل أجزائه من تفعيلات سباعية وخماسية ، فضلاً عن تشابه هذه التفعيلات على الرغم من اختلاف ترتيبها . من ذا سيكون القبض مثلاً على رأس ما يجاز في تفعيلاتها ، ومن ثم الكف[cvii] ، ومن العلل سيجاز الحذف[cviii] ، فتكون صيغته على سبيل الافتراض - مع الأخذ في الحسبان أن ما ألحقناه من زحافات بالشكلين المذكورين في أدناه لا يمكن أن يكشف بالصورة التي ذكرناها - :

مفاعلن فعـــول مفاعيل فعولن
مفاعيل فعــولن مفاعلن فعــولن

أو :

مفاعيــل فعــولن مفاعيلن فعو
مفـــاعيلن فعـــول مفاعلن فعو

وسيجاز في فعولن من العلل كما في المتقارب البتر[cix] فتكون صيغة المستطيل :

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعــولن
مفاعيلن فعــولن مفـــاعيلن فع

مع إجازة الزحافات التي ذكرناها في الحشو وافتراض أن تكون العروض مصرعة مبتورة أيضاً . و تجاز أيضاً على محمل الافتراض علة القصر[cx] مثلما في فعولن التي في المتقارب فتكون الصيغة حينئذ :

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعــولن
مفـــاعيلن فعــولن مفاعيلن فعولْ

مع إجازة الزحافات التي ذكرناها في الحشو وافتراض أن تكون العروض مصرعة مقصورة أيضاً. وكل هذا يسبب فتوراً ونشازاً كبيراً في إيقاعه وجريانه في النظم إذا ما وضعنا في الحسبان عدم سماعه و ألفة الطبع له في النظم قديماً وحديثاً ، وهذا ما بعث الخليل إلى رفضه هو وأمثاله من البحور المهملة أو النظر في تجريبه في نظم الشعر ، على الرغم من ادراكه – كما نخمن - أن مناقشة مثل ما افترضناه إنما هو إفراط في تصور نظري انتجته الدائرة لا واقع له ، ويتعارض مع قاعدة السامع التي اعتمدها في استقراء بحور الشعر العربي التي نظم فيها الشعراء المتقدمون [cxi].

وعلى الرغم من استطرادنا في ذكر هذا البحر والحديث عنه ، واتخاذه حجة على التفات الخليل إلى البحر المتدارك ، وثبوت قصده في إهماله كما أهمل المستطيل لشذوذه عن المعايير العروضية التي وضعها لهذا العلم ، فان استدراك الأخفش لهذا البحر قد جعل منه واقعاً عروضياً لا مفر منه ، على الرغم من هيمنة الأصولية الخليلية على تفكير العروضيين المتقدمين ، لاسيما أن النظم فيه بدأ يتردد صداه في أشعار المولدين والمحدثين من الشعراء آنذاك ، ولا سبيل لردّه لكونه يمتلك من السمات الإيقاعية من حيث الانسجام والتناسب والرشاقة في إيقاعه - بما في ذلك التغيير الذي أحال (فاعلن) إلى (فعْلن) – ما دعاهم إلى التجوز فيه شذوذاً للعلل في غير مواقعها ،وللماثلة في الزحاف من دون التقيد بالأصل.

وعلى هذا الأساس غدا من الضروري أن يجتهد في أمر هذا التغيير الذي كان سبباً من سبب إهمال الخليل له ، والخلاف في نظر العروضيين المتقدمين في تعليله وبيان أصله ، من ذا نجد أن وصف هذا التغيير بمصطلحي (القطع) و (التشعيث) زيادة في شذوذه عن القاعدة العروضية لكونه – كما أسلفنا – يجيز إجراء العلة مجرى الزحاف في الحشو ، وهذا ما رفضه الدرس العروضي الذي اشترط إجراء العلل مجرى الزحاف في الأعاريض والضروب حصراً[cxii]، على الرغم من أن جماعة من العروضيين ذهبوا بالقول إلى أن التشعيث

تحديداً من قبيل الزحاف لا العلة خلافاً لمذهب الخليل وجمهور العروضيين الذي صنفه في العلل لدخوله على الوتد وليس على السبب[cxiii] ، ولذلك لا يمكن أن يجزأ عمل العلل فيوصف موقعها في العروض والضرب باللزوم ، وفي وقوعها في التشعيث حصراً في الحشو بلا التزام على الشذوذ ، فتجري مجرى الزحاف ، أو أن نجد التزاماً للزحاف كالخبن مثلاً في نطاق العروض والضرب في القصيدة عينها فيقوم مقام العلة في الالتزام ، بينما العلة في حشوه غير ملتزمة تقوم مقام الزحاف ، مثلما نلمس ذلك مثالاً في قول الحصري[cxiv] :

يا ليلُ الصَّبُّ متـــى غَدُهُ أ قيامُ السَّاعةِ مَوْعِـــــدُهُ

رَقَدَالسُّمـــــارُفَـأَرّقَــهُ أَسَــفٌ للبَيْـــنِ يـُـرَدّدُهُ

التقطيع :

يا ليـ	لصْ صبـْ	بمتى	غدهـ و	أقيا	مسْ سا	عة موْ	عده و
- -	- -	ب ب-	ب ب-	ب ب-	- -	ب ب-	ب ب-
فعْ لن	فعْلن	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ	فعْلـ ن	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ
		مخبـ ونة	مخبـ ونة	مخبـ ونة		مخبـ ونة	مخـ بون

رقد سْ	سمْ ما	رفأرْ	رقهو	أسفن	للْ بيـْ	ن يردْ	ددهـ و
ب ب-	- -	ب ب-	ب ب-	ب ب-	- -	ب ب-	ب ب-
فَعَلَنْ	فعْ لن	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ	فعْ لن	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ
مخبـ ونة		مخبـ ونة	مخبـ ونة	مخبـ ونة		مخبـ ونة	مخـ بون

إذ نلمس جريان الزحاف مجرى العلة [cxv]، من حيث اعتماده في العروض والضرب ، بينما تجري العلة شذوذاً مجرى الزحاف في الحشو من دون التزام ، وهذا ما لا يمكن قبوله ، لأن هذا المذهب يترك المطلع على علم العروض في حيرة من فهم العلة التي أوجبت هذا الشذوذ في إيقاع هذا البحر .

وكما ذكرنا سابقاً في استعراضنا لوجهة نظر الدماميني في تعليل هذه الظاهرة ، وإلى من تابعه في هذا الرأي من الدارسين المحدثين ، أن وصف التغيير المذكور باشتراك زحافي الخبن والإضمار يكاد يكون أكثر إقناعاً وأقل لبساً وشذوذاً من الذهاب إلى وصفه بالقطع والتشعيث ، لكن الدماميني لم يصطلح على وصف هذا التغيير بمصطلح يفرده عن مفهومي الخبن والإضمار ، ويكون مستوعباً لهما في مسمى واحد ، لذلك شاء أن يصف هذا التغيير وصفاً مزدوجاً ، وهو مالا يصح في وصف الزحاف في نطاق الحشو من التفعيلات ، إذ لا يمكن أن نصف التفعيلة المذكورة بكونها مخبونة مضمرة مثلما نصف ذلك في الضروب و الأعاريض حينما يشترك الزحاف مع العلة فنقول مثلاً : (مخبون مقطوع ، مخبون مقصور ، مخبون مذال ، مضمر مقطوع ، مضمر أحذ) ، فيكون الوصف جامعاً ما بين مختلفين في جنس التغيير ، بينما يلحظ في هذا الوصف الجمع بين متحدين في الجنس ، وهذا يسبب خللاً في الوصف العروضي لأنه لم يجرِ على قياس الخليل وجمهور العروضيين .

ومن هذا المنطلق لو ارتضينا هذا الوصف للزم على النظر العروضي أن يجتهد في ابتداع مصطلح يستوعب هذا التغيير مثلما جرى القياس العروضي في زحافات أخرى كالعقل[cxvi]، و كالوقص[cxvii]، وكما في الزحافات المزدوجة كالشكل[cxviii]، والنقص[cxix]، والخزل[cxx] ، والخبل[cxxi] ، إذ استوعب كل من هذه المصطلحات في مفهومه تغييرين مختلفين . من ذا نقول باقتراح مصطلح (الخبب) اصطلاحاً شافياً وجامعاً لمفهوم هذا التغيير لأسباب عدة ، أولها هو قدم هذا المصطلح واستعماله في وصف هذا البحر لدى المتقدمين . وثانيها اختصاصه بالصيغة الإيقاعية في المتدارك التي يلحق بها هذا التغيير كما خصها المتقدمون بتسميته – كما أشرنا إلى ذلك سابقاً - . وثالثها مرتبط ببنيته اللفظية التي تقترب من المصطلحات العروضية التي حدها الخليل وتداولها العروضيون المتقدمون من بعده ، من حيث بنيتها الثلاثية التي تجري كبنية المصطلحات الأخرى كـ(الخبن ، الكف ، الطي ، القبض ، العقل ، الخبل ، الخزل ، القطف ، الصلم وغيرها)، ومن حيث دلالتها على معنى النقص في الشيء واقتطاعه أو تغيره نحو السلب – كما استعرضنا ذلك في الدلالة اللغوية لهذا المصطلح – وهذه المعاني قريبة من حيث مفهوم التغير والنقص من الأوصاف التي حد بها الخليل مسميات الزحافات والعلل فضلاً عن إحالة هذه الدلالة إلى أن التغيير الذي يلحقه الخبب يكسب التفعيلة سرعة في إيقاعها بما يتماهى مع الأوصاف التي نعت بها المتقدمون هذه الصيغة .

ومع اقتراح هذه التسمية فإن وجهة نظرنا إلى رأي الدماميني في تعليل طبيعة التغيير المذكور - على الرغم من إقرارنا بكونه الأكثر قبولاً من الرأي القائل بالقطع والتشعيث - تدفعنا إلى القول ببقاء الشذوذ في رؤيته المذكورة ، من حيث إن إعمال الخبن في (فاعلن) سيحذف ثانيها الساكن فتصير (فَعَلَن / ب ب-) ، ومن ثم يدخل الإضمار فتؤول إلى (فْعْلَنْ / - -) ، فيه شذوذ عن القاعدة العروضية ، لكون الإضمار سيجري في ثالثها المتحرك وإن أصبح ثانياً متحركاً من فاصلة صغرى من بعد الخبن ،لأنه كان في أصل التفعيلة أول الوتد المجموع ، والإضمار لا يدخل إلا على ما كان ثانياً متحركاً في الأصل وليس فيما نتج عن تغيير سابق ، وإذا كان الذين قالوا بالقطع أو التشعيث قد تجوزوا ذلك بحجة أن العلة في هذا البحر حصراً قد جرت مجرى الزحاف من الحشو ، فيا ترى ما الذي سيتجوزه الدماميني لإعمال الإضمار في غير موضعه من الأصل ؟. وهذا ما لم يحدث مطلقاً في بيان عمل زحاف مفرد أو مزدوج أو علة في غير موضعه الأصيل ، فمثلاً نجد في بيانهم لمفهوم العقل وهو زحاف مفرد يتضمن تغييرين لا يشتغلان إلا على أصل التفعيلة وأصل الخامس المتحرك من (مفاعلتن) فينقلها إلى (مفاعلن) بعد تسكين الخامس المتحرك وحذفه . أو في الخبل وهو زحاف مركب جمع بين الخبن والطي للتغيير في أصل التفعيلة وعلى أصل ثانيها و رابعها الساكنين ، أو كعلة القطف التي جمعت بين زحاف العصب وعلة القطع في أصل تفعيلة (مفاعلتن / ب – ب ب-) إذ سكن العصب خامسها المتحرك فآلت إلى (مفاعلْتن / ب - - -) ، ثم دخلت علة الحذف فأسقطت السبب الخفيف من آخرها فنقلتها إلى (مَفَاْعَلْ / ب- -) من دون أن تحل عملها في غير أصله .

لذا يحق في هذا الموضع أن نجتهد اجتهاداً للخروج من هذا المأزق العروضي ، وأن نزيح مظهر الشذوذ عن وصف إيقاعه بسبب مآل تفعيلة (فاعلن) إلى (فعْلن) بأن نستحدث ابتداءً مصطلح (زحاف الخبب) تسمية قارة له ، ومن ثم نحدّه بكونه زحافاً مفرداً مفاده تسكين الرابع المتحرك من (فاعلن) وحذفه بالطي فتصير (فاْعَنْ) ، ثم تنقل تخفيفاً إلى (فعْلنْ) ليصدق وصفها بزحاف الخبب في حشو المتدارك وعروضه و ضربه ، قياساً بالقاعدة العروضية التي خرّج بها الخليل طبيعة التغيير في زحافي (العقل) في الوافر ، و (الوقص) في الكامل . كما نستطيع توصيفه عروضياً في قصيدة أحمد شوقي التي عارض فيها قصيدة الحصري[cxxii] :

مُضْنَاكَ جفـــاهُ مَرْقَدُهُ
وبَكـــــاهُ ورَحَّمَ عُوَّدُهُ
حيرانُ القلبِ مُعَذَّبُـــهُ
مقْــروحُ الجِفْنِ مُسهّدُهُ
أودى حَـــرقاً إلا رَمَقاً
يُبْقيـــهِ عليـــكَ وَتُنْفِذُهُ
يستهـوي الوُرْقَ تأوْهُهُ
ويُذيـــبُ الصخْرَ تَنُهْدُهُ

التقطيع :

مَضْنا	كَ جفا	هو مر	قدهو	وبكا	هُ ورحْ	حم عو	ودهو
- -	ب ب -	- -	ب ب-	ب ب-	ب ب-	ب ب-	ب ب-
فعْلن	فَعَلَنْ	فعْلن	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ
مخ ببة	مخ بونة	مخ ببة	مخ بونة	مخ بونة	مخ بونة	مخ بونة	مخ بون

حيْرا	نْ لْقلْ	ب معذ	ذبهو	مقّر و	حْ لْجفْ	ن مسهْ	هدهو
- -	- -	ب ب-	ب ب-	- -	- -	ب ب-	ب ب-
فعْلن	فعْلن	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ	فعْلن	فعْلن	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ
مخ ببة	مخ ببة	مخبو نة	مخبو نة	مخ ببة	مخ ببة	مخبو نة	مخ بون

أوْد ى	حرقن[cxxiii]	إلّلا	رمق ن	يبْق يْ	ه عليْ	كْ وتنْ	فدهو
- -	ب ب-	- -	ب ب-	- -	ب ب-	ب ب-	ب ب-
فعْلن	فَعَلَنْ	فعْلن	فَعَلَنْ	فعْلن	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ
مخ ببة	مخبونة	مخ ببة	مخ بونة	مخ ببة	مخ بونة	مخ بونة	مخ بون

يسْ تهْ	ولْو رْ	قْ تأْو	وهه و	ويذ يْ	ب صْ صخْ	ر تنهْ	هدهو
- -	- -	ب ب-	ب ب-	ب ب-	- -	ب ب-	ب ب-

فعْلن	فعْلن	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ	فعْلن	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ
مخبية	مخبية	مخبونة	مخبونة	مخبية	مخبونة	مخبونة	مخبون

إذ نلمس بجلاء كون زحاف الخبب مظهراً إيقاعياً متجذراً في بناء الصيغة المخبونة في المتدارك ، يقع إلى جنب الخبن بتساوق تام ورشاقة محمودة ، فضلاً عن تجانسه من حيث رتبة الزحاف مع الخبن .

فإن احتج على هذا الرأي بكون العصب هو لازمة في العقل يجري منفرداً في زحاف الوافر في الأصل ،وأن الإضمار هو لازمة الوقص يجري كذلك أيضاً في الكامل ،خلافاً لاقتراح الطي لازمة للخبب لكونه لا يجري منفرداً في الأصل بالمتدارك لأن رابع فاعلن فيه متحرك ؟ فإن ردنا على ذلك يكون في الاحتجاج بأن القبض الذي يشارك العصب في تحقق زحاف العقل لا يجري في الأصل في (مفاعلتن) لكون خامسها متحركاً ، لذلك لزم اعتماد العصب حتى تتصير الفاصلة الصغرى فيها إلى سببين فيكون خامسها المتحرك ساكناً فحينئذ يدخل عليها القبض وهو ليس أصلاً لتصير (مفاعلن) معقولة . كذلك الحال في كون الخبن الذي يشارك الإضمار في تحقق الوقص في (متفاعلن) ليس متحققاً بشكل منفرد فيها لكون ثانيها متحركاً ، وإنما يلزم دخول الإضمار فيها لتتحول الفاصلة الصغرى فيها إلى سببين فيدخل حينئذ الخبن لحذف ساكنها الثاني بعد أن كان متحركاً في الأصل فتتصير إلى (مفاعلن) موقوصة.

وإذا احتج أيضاً بانعدام وجود تغيير شأنه أن يسكن الرابع المتحرك من التفعيلات كما في (مَفَاْعَلَتَنْ ، مَفَاْعَيْلَنْ ، فَعَوْلَنْ ، فَاْعَلَاْتَنْ) ؟ فإن حجتنا في ذلك تكون بأن رابعها هو جزء من وتد أو فاصلة لا يسكن في الأصل لكونه يسهم في اجتماع ثلاثة حروف ساكنة متلاحقة كما في(مفاعيلن ، فعولن) التي اذا افترضنا تسكين رابعهما المتحرك ستكونان(مَفَاْعْيْلَنْ ، فَعَوْلْنْ) وهذا لا يجوز مطلقاً في مباني ألفاظ العربية ولغة الشعر لا في الحشو ولا القافية . أو أن يسهم في اجتماع ساكنين متلاحقين في قلب التفعيلة كما في (مفاعلتن ، فاعلاتن) التي اذا افترضنا تسكين رابعهما المتحرك ستكونان (مَفَاْعْلَتَنْ ، فَاْعَلْاْتَنْ) وهذا لا يجوز أيضاً. وبالتأكيد ليست هذه التفعيلات بحاجة إلى تغيير مثل زحاف الخبب يعمد إلى طرح الرابع الساكن كلياً لكونه لم يسمع في هذا البحر وسيخل بنظام التفعيلة على خلاف زحاف الخبب في المتدارك الذي كان متجذراً في إيقاع هذا البحر وطبيعته ومسموعاً فيه . وقد تشتمل بعض التفعيلات على رابع ساكن ومع ذلك لا يجري فيها الطي مثل (مَتَفَاْعَلَنْ) لأنه يورث فيها اجتماع خمسة حروف متحركة يتبعها سادس ساكن وحينئذ لا وجود لجزء مثل هذا في العروض العربي لكونه يزيد على مقدار الفاصلة الكبرى ، لاسيما أن كل ما ذكر من زحافات وعلل في الدرس العروضي قد جرت على السليقة والفطرة اللغوية قبل ظهور علم العروض بمئات السنين ، وهذا ما جرت عليه الفطرة أيضاً في التغيير الذي خصصناه باصطلاح زحاف الخبب لساناً وسماعاً ، ولولا قواعد الخليل البارعة لحسبنا كل شكل من أشكال التفعيلات التي لحقها الزحاف أو العلة تفعيلات مستقلة بعضها عن بعض .

ولافتراض احتجاج آخر على هذا الاجتهاد ينطلق من حيث إعمالنا للزحاف على الوتد ، وهذا من شأن العلل لا الزحاف فيتوهم الشذوذ حينئذ فيه ؟ فحجتنا في ذلك أن العروضيين المتقدمين قد أقروا الزحاف في السبب الخفيف والثقيل بشرط أن يكون التغيير في ثانيهما كما يشير إلى ذلك ابن عبد ربه الأندلسي :(اعلم أن الزحاف زحافان ، فزحاف يسقط ثاني السبب الخفيف ، وزحاف يسقط ثاني السبب الثقيل ، وربما أسقطه)[cxxiv]، وهذا ما نلمسه في إقرارهم لزحاف العصب ، لاسيما أن موقع الخامس المتحرك من (مفاعلتن) واقع في ثاني الفاصلة الصغرى ، وهو في الوقت ذاته ثاني سببها الثقيل الأول منها ، كذلك في إعمال الإضمار في (متفاعلن) الذي يحل في ثاني الفاصلة الصغرى منها ، وهو في الوقت ذاته ثاني السبب الثقيل الأول منها . ولما كان الرابع المتحرك في (فاعلن) هو ثاني السبب الثقيل الذي يبتدئ به الوتد جاز من دون شذوذ تسكينه ثم حذفه انطلاقاً من القاعدة المذكورة . علماً بأن العروضيين قد أجازوا التغيير في الوتد في زحاف الابتداء كالخرم وهو حذف أول الوتد المجموع من الجزء الأول في صدر البيت وعدوه زحافاً[cxxv]، على الرغم من أن جماعة من العروضيين يعدونه علة غير لازمة تجري مجرى الزحاف[cxxvi] . ناهيك عن أن وقوع الحرف الرابع في التفعيلات تارةً ساكناً ، وتارةً أخرى متحركاً كحال الحرف الثاني والخامس والسابع منها يجعلها مداراً للزحاف ، خلافاً لحروفها الأوائل والثوالث والسوادس التي لزمت الحركة ولم تتقبل الزحاف ما أوجب فيها تصرف العلل من دون الزحاف . وبهذا المخرج العروضي يرفع الشذوذ عن وصف هذا التغيير ، وتباين الآراء فيه وتضاربها ،وهذا ما جعل الطالب لمعرفة طبيعة إيقاعه في حيرة من معرفة الرؤية الأكثر صواباً فيه . كما سيصدق وصف زحاف الخبب على الأجزاء جميعها حشواً عروضاً وضرباً ، لاسيما صيغته التي وصفت قديماً بالمخبية ، ويكون إذا التزم فيها زحافاً مفرداً يشارك الخبن في الدخول على تفعيلاتها ، ويكون التزامه في الضرب كجريان الخبن فيه ملتزماً على مدار القصيدة كلها ، مثل التزام القبض في الطويل والخبن والقطع في البسيط زحافاً يجري مجرى العلة بسبب

التزامه المذكور آنفاً، مثلما نلمس ذلك في قول نزار قباني في قصيدة(صديقتي وسجائري) [cxxvii] :

واصِـــلْ تدْخيْنَكَ يُغْريني
رَجُـــلٌ في لحْظةِ تدْخيْنِ

مـــا أشْهى تبْغَكَ والدنيا
تستقبـــلُ أوّلَ تشْـــريْنِ

التقطيع :

وا صل	تدْخ يـْ	نك يغـْ	ويْذ يْ	رَجَلَ نْ	في لحْ	ظة تدْ	خيْذ يْ
- -	- -	ب ب-	- -	ب ب-	- -	ب ب-	- -
فعْلن	فعْلْ ن	فَعَلَنْ	فعْلْ ن	فَعَلَنْ	فعْلْ ن	فَعَلَنْ	فعْلْ ن
مخ ببة	مخ ببة	مخبو نة	مخ ببة	مخبو نة	مخ ببة	مخبو نة	مخ بب

ما أشْـ	هى تبْـ	غك ودْ	دنيا	تسْ تقْ	بل أوْ	ول تشْ	ريْذ يْ
- -	- -	ب ب-	- -	- -	ب ب-	ب ب-	- -
فعْلْ ن	فعْلْ ن	فَعَلَنْ	فعْلْ ن	فعْلْ ن	فَعَلَنْ	فَعَلَنْ	فعْلن
مخ ببة	مخ ببة	مخبو نة	مخ ببة	مخ ببة	مخبو نة	مخبو نة	مخ بب

إذ نلحظ في هذين البيتين – وفي القصيدة كلها – التزام الضرب المخبب من دون مبادلة بينه وبين الخبن ، ولو التزمنا بأحد الأوصاف التي حددها المتقدمون لحصل اضطراب في من حيث وجود توصيف للعلة في الضرب والحشو كما في القطع ، كذلك في التشعيث الذي يستلزم في هذا البحر اللزوم في الضرب على خلاف مظهره في الخفيف والمجتث .

وقد تأتي من حيث وصف هذا الزحاف في إيقاع المتدارك وجهة تساؤل عن إمكانية إجازته في كل تفعيلة (فاعلن) إينما حلت في بحور الشعر كما في المديد والبسيط ؟ ما دام مخرجاً عروضياً مقبولاً قد لا يختص بهذا البحر فحسب ؟ وإجابتنا على مثل هذا التساؤل تنطلق من حيث أن طبيعة التغيير في إيقاع البحور بشكل عام هي مزية في ماهيتها وجوهرها ، أي أن القاعدة العروضية لا تملي على التفعيلة ذاتها في كل بحر معين أن تستجيب لكل ما يصدق عليها في بحر آخر ، فلكل بحر طبيعته الإيقاعية التي يكتسبها بفعل النظام الزمني الذي يشكل إيقاعه ، والذي يستجيب لتغييرات معينة لا تخل بتساوقه ولا بانسجام نظم التفعيلات فيه، مثلما نلمس ذلك في الخبن وهو مستحسن في (فاعلن) التي في المتدارك والبسيط ، لكنه يمتنع فيها في البحر المديد بسبب المعاقبة[cxxviii]، لأن نهاية (فاعلاتن / - ب --) فيه سبب خفيف يتلوه سبب خفيف من بداية (فاعلن / - ب-) لذا لزم الأمر سلامة السببين أو أحدهما ، لاسيما أن هذه الظاهرة مما استشهد فيها للمصطلح المذكور آنفاً [cxxix] . أما في المتدارك فلا ضير في المناوبة بين تفعيلة مخببة وأخرى لأنها تحمل على الأصل ، إذ إن توالي (فاعلن) ثماني مرات يوجب أن تكون نهايتها وتداً مجموعاً وبدايتها سبباً خفيفاً ، أي أن المقطع (عَلَنْ / ب -) منها سيلتقي بالمقطع الأول الذي يؤلفه السبب الخفيف (فَاْ / -) ، فلا تلزم حينئذ بسبب الخبن أو الخبب المعاقبة أو المراقبة[cxxx] أو المكانفة[cxxxi] على الأصل وليس عما ينتج من تزحيفهما .

نخلص مما تقدم إلى أن استحداث زحاف (الخبب) في وصف التغيير العروضي الذي لحق بالبحر المتدارك وصيّر فيه (فاعلن) إلى (فعْلن) ، يخرج وصفه من الشذوذ كما لمسنا سابقاً هذه الحالة في الأوصاف والآراء التي أطلقها العروضيون المتقدمون ، إذ تثبت الحجج التي سقناها جريانه على القاعدة من دون شذوذ أو مخالفة للأصول الراسخة في علم العروض ، وهو ما لم يغب عن رؤية الخليل ، إذ لولا انعدام سماع هذا البحر لوَضَعَ حداً جامعاً مانعاً مثلما بيناه . كذلك نجد أن اختيار مصطلح (الخبب) تسمية لهذا الزحاف تكاد تكون الأصلح من حيث اقترانها بالصيغة التي يرد فيها هذا التغيير العروضي ، وفي اشتمالها على دلالة التغير والنقص في الشيء من حيث تغير شكل التفعيلة عن أصله ، فيكسب ذلك إيقاع البحر المذكور سرعة ، فضلاً عن مناسبة هذا المصطلح من حيث المبنى للمصطلحات العروضية التي اختيرت لوصف التغييرات العروضية علاً وزحافات .

((نتائج البحث))

بعد الانتهاء من استعراض مباحث الدراسة التي تضمنها هذا البحث في استدراك زحاف الخبب ضمن الرؤية العروضية للبحر المتدارك وطبيعة مظاهره الإيقاعية ، لابد من تثبيت جملة من النتائج الآتي ذكرها :

١- إنَّ اشتقاق مصطلح (الخبب) المتداول لدى العروضيين المتقدمين قد تحصل مما اشتملت عليه دلالته لغوياً على السرعة والتغير في الشيء ، فوصفوا فيه انتقال المتدارك من صورته المثالية المولدة من دائرة المتفق إلى الصيغة المخبونة المخببة دلالة على ما ذكرناه

آنفاً من حيث تسارع إيقاعه وتحول تفعيلاته إلى أشكال أقل كماً من تفعيلته الخماسية .

٢- يعد المتدارك الأكثر بين بحور الشعر العربي من حيث عدد االتسميات التي أطلقت عليه ، والتي بلغت تسع عشرة تسمية وهي (المحدث ، المتفق ، ركض الخيل ، دق الناقوس ، المتسق ، قطر الميزاب ، المتقاطر ، الغريب ، الشقيق ، المتدارك ، الخبب ، الركض ، المترادف ، المتداني ، المخترع ، العقال ، المخلوع ، المنتسق ، المهمل) وربما فاتنا غيرها مما لم نطلع عليه .

٣- اختلاف المتقدمين في تخصيص تسميات هذا البحر ، فمنهم من أطلق بعضها على تسمية البحر عامة من دون تمييز بين صيغه الإيقاعية ، وبعضهم قد خصّ بها قسماً منها بوصف البحر عامة بينما جعل قسماً منها كـ(الخبب) مقترناً بوصف صيغته المخبونة والمخبة الأجزاء . فضلاً عن أن تسمية هذا البحر بالمتدارك لم تكن تسمية رئيسة لدى المتقدمين مثلما ثبت ذلك لدى العروضيين المتأخرين منهم ، فضلاً عن المحدثين .

٤- انتهاج أغلب العروضيين المتقدمين منهج الرؤية الأصولية للخليل في عدم إدراج هذا البحر مع البحور الأخرى ، وعلى الرغم من أن الأخفش هو من استدرك هذا البحر لكنه لم يذكره في جملة ما ذكره من بحور . ويعد الجوهري ومن بعده الزمخشري – حسب ما تحصل لدينا من أمات الكتب العروضية – من أوائل المسؤولين عن إدراجه مع بقية البحور الشعرية وتابعهما بعض المتقدمين في ذلك .

٥- على الرغم من عدم إدراج أغلب العروضيين المتقدمين لهذا البحر مع جملة ما ذكروه من بحور الشعر ، إلا أنهم أشاروا إليه بالحديث إبان حديثهم عن طبيعة ما يفك من دائرة المتفق ، وفي ختام حديثهم عن البحر المتقارب ، مبينين وزنه وصور أعاريضه وضروبه وأنواعه وما يلحقه من زحاف .

٦- التفات العروضيين المتقدمين إلى التغيير الذي اصطلحنا عليه بزحاف (الخبب) لكنهم وصفوه بأوصاف لحقها الشذوذ عن القاعدة العروضية بحجج استثنائية ، مثل وصفه بالقطع و بالتشعيث ، وهما علتان تجوزوا أجراءهما في حشو البحر مجرى الزحاف من دون الضرب والعروض . بينما ذهب بعضهم إلى كونه جامعاً بين زحافي الخبن والإضمار فأجرى الإضمار شذوذاً على الثالث المتحرك في(فاعلن) وليس في أصل ثانيه ، فضلاً عن عدم ابتداع تسمية جامعة لهذين الزحافين .

٧-مسايرة العروضيين المحدثين للمتقدمين في وصف هذا التغيير ، فتباينت آراؤهم في وصفه تارة بالقطع ، وتارة بالتشعيث ، وتارة أخرى بالخبن والإضمار من دون اجتهاد أو خروج عن الرؤية العروضية .

٨- لم تفترق الرؤية العروضية الحديثة والمعاصرة عن الدرس التراثي في تسمية هذا البحر بالمتدارك ، وفي تسمية صيغته المخبونة والمخبة الأجزاء بـ(بحر الخبب) ، أو بيان وزنه ومظاهره وتخريجها إبان حديثهم عن نظام الشعر العمودي . أما ما يخص آراءهم بشأن الشعر الحر فقد اصطلحوا على تسمية النظم في وزنه بـ(وزن المتدارك) أو (وزن فاعلن). واجتهدوا في تعليل الظواهر التي تحصلت بفعل نظامه نتيجة نهايات الأسطر فيه من خلال ابتكار زحاف القبض الذي لم يذكره الدرس العروضي التراثي في إيقاع هذا البحر ، علماً بأن اقتراح هذا الزحاف لبسه أيضاً الشذوذ لكون الخامس في فاعلن هو الثالث الساكن من الوتد المجموع وليس سبباً مستقلاً .

٩- غدا المتدارك واقعاً إيقاعياً في عروض الشعر العربي منذ زمن الأخفش حتى أيامنا المعاصرة ، لذلك كثر سماعه ولزومه لنظام القصيدة العمودية وفي الشعر الحر ، من ذا كان اجتراح زحاف الخبب ضرورة في الدرس العروضي لإزالة الشذوذ عن توصيفه ، واختلاف وجهة العروضيين في تفسيره وتعليله ، فضلاً عن حيرة الطالب في الوقوف على الرأي الأكثر صواباً فيه .

١٠- استجمع استحداث زحاف الخبب كل المعايير العروضية التي تؤهله أن يحل مصطلحاً جديداً في المعجم العروضي من حيث مبناه ودلالته ، ومن حيث مسوغاته العروضية التي تتيح مشروعيته في الدرس والوصف ، لاسيما أن زحافات أخرى ذكرها المتقدمون تجري بالمعيار ذاته الذي اجتهدنا في استدراكه مستفيدين من وجهة العروضيين فيها في استحداث هذا الزحاف .

((هوامش البحث))

(i) لسان العرب – خبب - .
(ii) مختار الصحاح ، - خبب - .
(iii) القاموس المحيط ، - خبب - .
(iv) لسان العرب ، - خبب - .
(v) القاموس المحيط ، - خبب - .
(vi) لسان العرب ، - خبب - .
(vii) المصدر السابق – خبب - .
(viii) المصدر السابق ، - خبب - .
(ix) القاموس المحيط ، - خبب - .
(x) لسان العرب ، - خبب - .

[xi] ينظر الجامع في علم العروض والقوافي ، ص ٢٥٨ .
[xii] ينظر المصدر السابق ، ص ٢٥٧ ، ٢٥٩ .
[xiii] ينظر الكافي في العروض والقوافي ، ص ٩٦ .
[xiv] الخبن زحاف مفرد مفاده حذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة فتصير (فاعلن / - ب -) مثلاً لذلك (فَعَلُنْ / ب ب -) . ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص ٢١٤ . كتاب العروض ومختصر القوافي ، ص ٥٨ . الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٠٠ .
[xv] ينظر الكافي في العروض والقوافي ، ص ٩٦ .
[xvi] المصدر السابق ، ص ٩٦ ، ٩٧ .
[xvii] ينظر القسطاس في علم العروض ، ص ١٢٨ .
[xviii] المصدر السابق ، ص ١٢٨ .
[xix] ينظر الكافي في علمي العروض والقوافي ، ص ٦١ وما بعدها .
[xx] ينظر الدرر النقية بشرح المنظومة الخزرجية ، ص ٣٠ .
[xxi] ينظر المصدر السابق ، ص ٨٧ .
[xxii] ينظر المصدر السابق ، ص ٨٧ .
[xxiii] ينظر شرح الشافية الكافية في علمي العروض والقافية ، ص ٢٤٣ .
[xxiv] المصدر السابق ، ص ٢٤٣ .
[xxv] ينظر موسيقى الشعر ، ص ١٠١ . أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري ، ص ١٩٩ .
[xxvi] ينظر المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٨٣/١ . الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، ص ١٥٨ . المرجع في علمي العروض والقوافي ، ص ١١١ .
[xxvii] ينظر المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص ٢٢١ . البحور القصار في العروض العربي ، ص١٠٣ ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ص ٨١ . الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه ، ص ٨٧ . إيقاع الشعر العربي دراسة في بلاغة التشكل ، ص ١٩٥ . فن التقطيع الشعري والقافية ، ص ١٩٧ . المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص ١٢٨ . الشافي في العروض والقوافي ، ص ٢١٧ .
[xxviii] ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص ٢٥٧ ، ٢٥٩ . المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص ١٢٥ .
[xxix] ينظر المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص ١٢٥ .
[xxx] ينظر كتاب العروض ، ص ١٠٠ .
[xxxi] العقد الفريد ، ٦ / ٢٧٧ .
[xxxii] المصدر السابق ، ٦/ ٢٨٨ .
[xxxiii] ينظر المصدر السابق ، ٦ / ٢٨٩ .
[xxxiv] الجامع في العروض والقوافي ، ص ٩٥ .
[xxxv] المصدر السابق ، ص ٩٥ .
[xxxvi] ينظر المصدر السابق ، ص ٣٩ .
[xxxvii] ينظر المصدر السابق ، ص ٢٥٧ .
[xxxviii] ينظر المصدر السابق ، ص ٢٥٩ .
[xxxix] ينظر المصدر السابق ، ٢٥٨ .
[xl] المصدر السابق ، ص ٢٥٨ .
[xli] ينظر كتاب العروض ومختصر القوافي ، ص ٣٧ .
[xlii] ينظر المصدر السابق ، ص ١٤٥ .
[xliii] المصدر السابق ، ص ٣٥ .
[xliv] ينظر العمدة في محاسن الشعر ونقده وآدابه ، ١٣٦/١ .
[xlv] ينظر المصدر السابق ، ١/ ١٣٦ ، ١٣٧ .
[xlvi] ينظر المصدر السابق ، ١٣٧/١ .
[xlvii] ينظر الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٨ .
[xlviii] ينظر المصدر السابق ، ص ٩٥ .
[xlix] ينظر المصدر السابق ، ص ٩٦ .
[l] المصدر السابق ، ص ٩٧ .
[li] القسطاس في علم العروض ، ص ١٩ .
[lii] المصدر السابق ، ص ٢١ .
[liii] ينظر المصدر السابق ، ص ١٢٨ .
[liv] المصدر السابق ، ص ١٢٨ .
[lv] القطع : علة من علل النقص تدخل على ما نهايته وتد مجموع من التفعيلات فتحذف ساكنه الأخير وتسكن ما قبله . ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص ١١١ . الكافي في العروض والقوافي ، ص ٢٧ .
[lvi] ينظر الورد الصافي من علمي العروض والقوافي ، ص ٢٦ .
[lvii] التشعيث : علة من علل النقص مفادها حذف أحد متحركي الوتد المجموع من تفعيلة (فاعلاتن/ - ب --) فتنتقل إلى (فالاتن / ---) . ينظر الرامزة في علمي القافية والعروض ، ص ٥٠ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ١٢٦ .
[lviii] ينظر الرامزة في علمي القافية والعروض ، ص ٥٢ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ١٢٨ ، ١٣٢ .
[lix] ينظر مفتاح العلوم ،ص ٧٨٥ .
[lx] المصدر السابق ، ص ٨٦١ .
[lxi] المصدر السابق ، ص٨٦٢ .
[lxii] الرامزة في علمي القافية والعروض ، ص ٢٣ .
[lxiii] العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ٥٩ .
[lxiv] ينظر المصدر السابق ، ص ٥٩ .
[lxv] الترفيل : علة من علل الزيادة مفادها زيادة سبب خفيف على ما نهايته وتد مجموع من التفعيلات . ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص ٢١٨ . القسطاس في علم العروض ، ص ٤٣ .
[lxvi] العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ٥٩ .
[lxvii] الإذالة أو التذييل : علة من علل الزيادة مفادها زيادة حرف ساكن على ما نهايته وتد مجموع من التفعيلات . ينظر الكافي في العروض والقوافي ، ص١٠٠ . السبيكة الذهبية في الأعاريض العربية ، ص ٥٦ .
[lxviii] العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ٥٩ .
[lxix] المصدر السابق ، ص ٦٠ .
[lxx] ينظر المصدر السابق ، ص ٦٠ .
[lxxi] المصدر السابق ، ص ٦٠ .
[lxxii] الإضمار : زحاف مفرد مفاده تسكين الثاني المتحرك من الفاصلة الصغرى في (مَتَفَاعلن / ب ب – ب -) فتصير (مُتْفَاعلن / -- ب-) . ينظر كتاب العروض ومختصر القوافي ، ص٧٤ . القسطاس في علم العروض ، ص ٤١ .
[lxxiii] ينظر كتاب العروض والقوافي ، ص٤٩ .
[lxxiv] المصدر السابق ، ص ٤٩ .

[lxxv] ينظر الكافي في علمي العروض والقوافي ، ص ٦١ .
[lxxvi] ينظر المصدر السابق ، ص ٦٣ .
[lxxvii] ينظر المصدر السابق ، ص ٦٣ .
[lxxviii] ينظر المصدر السابق ، ص ٦٢ .
[lxxix] ينظر الدرر النقية بشرح المنظومة الخزرجية ، ص ٣٠ .
[lxxx] ينظر المصدر السابق ، ص ٨٧ .
[lxxxi] ينظر المصدر السابق ، ص ٨٧ .
[lxxxii] ينظر الكافي في العروض والقوافي ، ص ٩٧ . الدرر النقية بشرح المنظومة الخزرجية ، ص ٨٨ .
[lxxxiii] ينظر شرح الشافية الكافية في علمي العروض والقافية ، ص ٢٤٣ .
[lxxxiv] ينظر المصدر السابق ، ص ٢٤٦ .
[lxxxv] ينظر المصدر السابق ، ص ٢٤٦ . ٢٤٧ .
[lxxxvi] ينظر متن الشافي في علمي العروض والقوافي ، ص ٦ . أهدى السبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية ، ص ٩٢ .المفصل في العروض والقافية ، ص ١١٦ . العروض التعليمي، ص ٨٤ . العروض الواضح وعلم القافية ، ص ١١٧ . الميزان علم العروض كما لم يعرف من قبل ، ص ٥٩ . دراسات في العروض والقافية ، ص ٨٦ .
[lxxxvii] ينظر السبيكة الذهبية في الأعاريض العربية ، ص ٣٠ . الثريا المضية في الدروس العروضية ، ص ٤٨ . المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض ، ص ١٩٥ ، ٢٥٧ .
[lxxxviii] ينظر العروض التعليمي ، ص ٩٠ ، ٩١ . موسيقى الشعر العربي ،١ / ١٢٠ ، ١٢١ ، ٢ / ١١ .
[lxxxix] ينظر موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ص ٧٩ ، ٨٢ . أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري ، ص ١٩٧ . الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، ص ١٥٨ ، ١٨٤ . المرجع في علمي العروض والقوافي ، ص ١١١ ، ٢٣٩ . في الإيقاع الشعري تقعيد جديد لعلم العروض ، ص ٧١ . موسيقى الشعر ، ١ / ١١٩ ، ٢٢٣ .
[xc] ينظر العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه ، ص ٦٨ . العروض التعليمي ، ص ٨٤ .
[xci] القبض زحاف مفرد مفاده حذف الخامس الساكن من التفعيلة . ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص ٩٨ . كتاب العروض ومختصر القوافي ، ص ٤٣ . القسطاس في علم العروض ، ص ٣١ .
[xcii] ينظر العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه ، ص ٦٦ .
[xciii] الحذذ : علة من علل النقص تدخل على ما نهايته وتد مجموع من التفعيلات فتحذفه كاملاً ، وتقترن هذا العلة بالبحر الكامل ، إذ تنتقل فيه (مُتَفَاْعَلُنْ / ب ب – ب -) إلى (مُتَفَاْ) . ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص ١٢٣ . القسطاس في علم العروض ، ص ٤٣ .
[xciv] ينظر الميزان الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه ، ص ٦٥ .
[xcv] ينظر المصدر السابق ، ص ٦٥ . العروض الواضح والقافية ، ص ١١٩ . الدليل في العروض ، ص ١٠٧ . الشافي في العروض والقوافي ، ص ٢١٩ . العروض القديم ، ص ٧٣ . الورد الصافي في علمي العروض والقوافي ، ص٣٣٢ . البحور القصار في العروض العربي ، ص ١٠٣ . المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص ١٢٨ . تهذيب العروض وتشذيب القافية ، ص ٥٣ . أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري ، ص ٧٣ . المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر . ص ١١٨ .
[xcvi] ينظر دراسات في العروض والقافية ، ص ٥٦ . بحور الشعر العربي عروض الخليل ، ص ٣١٢ ، ٣١٤ . فن التقطيع الشعري و القافية ، ص ١٩٧ . علم العروض والقافية ، ص ١٠٣ . المرجع في علمي العروض والقافية ، ص ١١٣ . المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض ، ص ٢٥٩ .
[xcvii] ينظر المفصل في العروض والقافية ، ١١٧ . العروض اتعليمي ، ص ٨٤ . أوزان الشعر ، ص ١٥٣ .
[xcviii] ينظر موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ص ٨٠ . الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، ص ١٦١ .
[xcix] ينظر أهدى السبيل إلى علمي العروض والخليل العروض والقافية ، ص ٩٤ . تلخيص العروض ، ص ٤١ . الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه ، ص ٨٧ . إيقاع الشعر العربي دراسة في بلاغة التشكل ، ص ١٩ .
[c] الميزان علم العروض كما لم يعرف من قبل ، ص ٧٣ .
[ci] ينظر قضايا الشعر المعاصر ، ص١٣٢ وما بعدها .
[cii] المؤتلف هي الدائرة الثانية من الدوائر العروضية التي وصفها الخليل ، وفيها بحران هما الكامل والوافر ، وسميت بذلك لائتلاف أجزائها السباعية . ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص ٥٩ . كتاب العروض ومختصر القوافي ، ص ٧٨ . القسطاس في علم العروض ، ص ٥٢ .
[ciii] المجتلب تسمية للدائرة العروضية الرابعة ، وقد سميت بذلك لأن الجلب في اللغة الكثرة ، فلكثرة بحورها سميت بذلك ، وقيل سميت بذلك لأن تفعيلاتها مجتلبة من الدائرة الأولى وتضم من البحور السريع والمضارع والمنسرح والخفيف والمجتث والمقتضب . ينظر كتاب العروض ومختصر القوافي ، ص ١٣٦ . القسطاس في علم العروض ، ص ٥٢ . الكافي في العروض والقوافي ، ص ٨٩ . بينما اصطلح عروضيون آخرون على تسميتها بالمشتبه . ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص ٢٥٥ .
[civ] العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ٥٧ . الدرر النقية بشرح المنظومة الخزرجية ، ص ٢٩ . شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية ، ص ١٣٦ .
[cv] المستطيل بحر مهمل يفك من دائرة المختلف وهو عكس الطويل وزنه مفاعيلن فعولن أربع مرات ، ولم تستعمله العرب ، وأن سبب إهماله ما يلزم عليه من وقوع سببين بين وتدين في أوله فلا يمكن زحافهما . ينظر العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص٤٨ . شرح الشافية الكافية في علمي العروض والقافية ، ص ١٣١ .
[cvi] دائرة المختلف هي الدائرة الأولى بين الدوائر التي صنفها الخليل ، سميت بالمختلف لاختلاف أجزائها لأنها مبنية على خماسي وسباعي وتضم من البحور الطويل والمديد

والبسيط . ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص ٢٤٠ ، ٢٤١ . كتاب العروض ومختصر القوافي ، ص ٦١ . الكافي في العروض والقوافي ، ص ٣٧ .

(cvii) الكف زحاف مفرد مفاده حذف الحرف السابع من التفعيلة فتكون (مفاعلين / ب - - -) مثلاً (مفاعيلُ / ب - - ب). ينظر ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص٩٨ . الكافي في العروض والقوافي ، ص ٢٢ . القسطاس في علم العروض ، ص ٣٢ .

(cviii) الحذف علة من علل النقص تدخل على ما نهايته سبب خفيف من التفعيلات فتسقط السبب الخفيف من آخرها فتصير (مفاعيلن / ب - - -) مثلاً (مفاعي / ب - -). ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص ٩٨ . القسطاس في علم العروض ، ص ٣٢ .العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ١٣٨ .

(cix) البتر علة من علل النقص مفادها اجتماع الحذف والقطع في فعولن فيسقط الحذف السبب الخفيف الأخير منها فتبقى (فعو) ، ويحذف القطع من الوتد المجموع ساكنه الأخير ويسكن ما قبله فتكون (فعْ) . ينظر الجامع في العروض و القوافي ، ص ٢١٧ . الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٠١ .

(cx) القصر علة من علل النقص تدخل على ما نهايته سبب خفيف من التفعيلات فتحذف ساكنه الأخير وتسكن ما قبله . ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص ٢١٧ . الكافي في العروض والقوافي ١٠٠ .

(cxi) يقول الدماميني مشيراً إلى التفات الخليل قديماً إلى قبيل التصورات التي أطلقناها (وحكي عن الخليل أن العرب لم تستعمله ، وأن السبب في إهماله ما يلزم عليه من سببين بين وتدين في أوله فلا يمكن زحافهما) العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ٤٨ . ويقول أيضاً :(واستشكله الصفاقسي قال والأشبه ما قاله الزجاج ، وهو أن مفاعيلن لو وقع أولاً لجاز خرمه ، قال : والأشبه ما قاله الزجاج ، وهو أن مفاعيلن لو وقع أولاً لجاز خرمه لأن أوله وتد مجموع ، ويلزم أن يقع الخرم في جزء أصله أن يقع بذلك اللفظ في حشو البيت ولا نظير له) المصدر نفسه ، ص ٤٨ . ولذلك يذكر الدماميني أن المولدين قد جربوا النظم فيه من دون مزاحفة أو اعتلال تفادياً لفتور ايقاعه ونشازه والتكلف فيه ، المصدر نفسه ، ص ٤٨ .

(cxii) ينظر الرامزة في علمي العروض والقافية ، ص ٥٢ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ١٣٢ .

(cxiii) ينظر العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ١٢٨ .

(cxiv) ينظر المصدر السابق ، ص ٦٠ . شرح الشافية الكافية في علمي العروض والقافية ، ص ٢٤٥ .

(cxv) ذكر الدماميني أن بعض الزحافات يجري مجرى العلة كلزوم القبض في الطويل . ينظر العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ٧٣ . ونضيف إلى هذه الملحوظة جريان الخبن في المتدارك أيضاً مجرى العلة في الضرب لعدم جواز المبادلة ما بينها وبين الضرب المخبب بسبب اختلاف مبنى اللفظة وصدى الإيقاع .

(cxvi) العقل زحاف مفرد مفاده حذف الخامس المتحرك من (مفاعلتن / ب- ب ب-) بعد تسكينه بالعصب فتصير (مفاعلن / ب- ب-). ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص ٢١٥ . الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٠٠ . القسطاس في علم العروض ، ص ٣٩ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ٨٣ ، ٨٤ .

(cxvii) الوقص زحاف مفرد مفاده حذف الثاني المتحرك من (متفاعلن / ب ب – ب-) بعد تسكينه بالإضمار فتصير (مفاعلن / ب – ب-) ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص ١٥ ، الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٠١ . القسطاس في علم العروض ، ص ٤٢ .

(cxviii) الشكل زحاف مزدوج أو مركب مفاده اجتماع الخبن والكف في (فاعلاتن / - ب --) فتصير بعد حذف ثانيها و سابعها الساكنين(فعلاتُ / ب ب – ب) . ينظر العقد الفريد ، ٦ / ٢٧٢ . الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٠٠ . القسطاس في علم العروض ، ص ٣٤ ، ٣٧ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ٨٥ .

(cxix) النقص زحاف مركب مفاده اجتماع العصب والكف في (مفاعلتن / ب – ب ب-) فتصير بعد تسكين خامسها المتحرك وحذف سابعها الساكن (مفاعلْتُ / ب - - ب) . ينظر العقد الفريد ، ٦ / ٢٧٢ . الكافي في العروض والقوافي ، ص١٠٠ . القسطاس في علم العروض ، ص ٣٩ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ٨٦ .

(cxx) الخزل زحاف مركب مفاده اجتماع الإضمار والطي في (متفاعلن / ب ب – ب -) فتصير بعد تسكين ثانيها المتحرك وحذف رابعها الساكن (مُتْفعلن / - ب ب -) ينظر العقد الفريد ، ٦ / ٢٧٢ . الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٠١ . القسطاس في علم العروض ، ص ٤٢ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ٨٥ .

(cxxi) الخبل زحاف مركب مفاده اجتماع زحافي الخبن والطي في(مستفعلن / - - ب -) مثلاً فتصير بعد حذف ثانيها و رابعها الساكنين (مَتَعَلَن / ب ب ب -) ينظر العقد الفريد ، ٦ / ٢٧٢ . الجامع في العروض والقوافي ، ص ٥٠ . الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٠٠ . القسطاس في علم العروض ، ص ٣٣ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ٨٥ .

(cxxii) الأعمال الكاملة الشوقيات ، ٢/ ٣٠٣ .

(cxxiii) إذا كانت الراء ساكنة في هذه الكلمة فإنها تكون فعْلن مخببة ، إذ لم ترد لفظة (حرقا) محركة سوى حائها الأولى .

(cxxiv) العقد الفريد ، ٦/ ٢٧١ .

(cxxv) ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص ١٧١ .

(cxxvi) ينظر الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٧ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ١٢٩ .

(cxxvii) الأعمال الشعرية الكاملة – نزار قباني - ، ١/ ٣٩٦ .

(cxxviii) المعاقبة مصطلح عروضي مفاده وجوب امتناع الزحاف في السببين الخفيفين معاً إذا اجتمعا أو سلامة أحدهما من الزحاف وتزحيف آخر . ينظر القسطاس في علم العروض ، ص ٦٨ . الدرر النقية بشرح المنظومة الخزرجية ، ص ٣٨ ، ٣٩ .

(cxxix) ينظرالعيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ٨٨ .

(cxxx) المراقبة مصطلح عروضي يشير إلى وجوب عدم مزاحفة السببين الخفيفين سوية إذا اجتمعا ، أو عدم سلامتهما

من الزحاف معاً وإنما يزحف أحدهما ويسلم أحدهما من ذلك في الجزء الواحد. كما في المضارع والمقتضب . ينظر القسطاس في علم العروض . ص ٦٨ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ٩٣ . شرح الشافية الكافية في علمي العروض والقافية ، ص ١١٢ .

(cxxxi) المكانفة هي جواز سلامة السببين ومزاحفتهما معاً . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص ٩٥ . شرح الشافية الكافية في علمي العروض والقافية ، ص ١٩٢ .

((المصادر والمراجع))

١. ابن جني ، ع ، (٢٠٠٩) كتاب العروض ومختصر القوافي ، تحقيق د. فوزي عيسى ، الاسكندرية ، مصر ،دار المعرفة الجامعية .
٢. ابن عبد ربه الاندلسي ، أ ، (١٩٨٣) ، العقد الفريد ، ط١ ، تحقيق د. مفيد محمد قميحة ، بيرون ، لبنان ، دار الكتب العلمية .
٣. ابن منظور ، م ، لسان العرب ، بيروت ، دار صادر .
٤. أبو ستة ، س ، (سبتمر – نوفمبر ٢٠٠٤) ، كتاب العروض لأبي اسحاق ابراهيم الزجاج ، منشور في مجلة الدراسات العربية ، المجلد السادس ، العدد الثالث .
٥. أنيس ، أ ، (٢٠١٠) ، موسيقى الشعر ، ط٤ ، مصر ، مكتبة الانجلو المصرية .
٦. بنوي ، ع – خدادة ، س ، (٢٠٠٠) العروض التعليمي ، ط٣ ، الكويت ، مكتبة المنار الإسلامية .
٧. التبريزي ، خ ، (٢٠٠٣) ، الكافي في العروض والقوافي ، ط١ ، تعليق ابراهيم شمس الدين ، بيروت ، لبنان ، دار الكتب العلمية .
٨. جمال الدين ، م ، (١٩٧٤) ، الإيقاع في الشعر العربي من البيت من التفعيلة ، ط٢ ، النجف الأشرف .
٩. حركات ، م ، (١٩٩٨) ، أوزان الشعر ، ط١ ، القاهرة ، مصر ، الدار الثقافية للنشر .
١٠. حقي ، ع ، (١٩٨٧) ، المفصل قي العروض والقافية وفنون الشعر ، ط١ ، بيروت لبنان – دمشق سوريا ، مؤسسة الإيمان .
١١. الحمري، م ، (٢٠٠٢) في الإيقاع الشعري تقعيد جديد لعلم العروض ، ط١ ، الدار البيضاء ، المغرب ، دار القرويين .
١٢. الخزرجي ، ع ، (٢٠١٧) ، الرامزة في علمي القافية والعروض ، تحقيق د هادي شاكر التميمي و د حازم كريم الكلابي ، بابل ، العراق ، مؤسسة الصادق الثقافية .
١٣. الخزن ، م ، (١٩٢٠) ، متن الشافي في علمي العروض والقوافي ، مصر ، مطبعة الاعتماد .
١٤. خلوصي ، ص ، (١٩٦٦) ، فن التقطيع الشعري والقافية ، ط٣ ، بيروت .
١٥. الخواص ، ش ، (٢٠٠٨) ، الكافي في علمي العروض والقوافي ، ط١ ، تحقيق السيدة هناء محمد رعد ، بيروت ، لبنان ، مؤسسة التأريخ العربي .
١٦. درويش ، ع ، (١٩٨٧) ، دراسات في العروض والقافية ، ط٣ ، مكة المكرمة ، مكتبة الطالب العربي .
١٧. الدماميني ، ب ، (١٩٩٤) ، العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ط٢ ، تحقيق الحساني عبد الله ، القاهرة ، مكتبة الخانجي .
١٨. الدوكالي ، م ، (١٩٩٧) ، جامع الدروس العربية ، ط١ ، الخمس ، منشورات جامعة الناصر .
١٩. الرازي ، م ، (١٩٨٣) ، مختار الصحاح ، الكويت ، دار الرسالة .
٢٠. الرصافي ، م ، (١٩٦٩) ، الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه ، ط٢ ، بغداد ، دار المعارف .
٢١. الزمخشري ، ج ، (١٩٨٩) ، القسطاس في علم العروض ، ط٢ ، تحقيق فخر الدين قباوة ، بيروت ، لبنان ، مكتبة المعارف .
٢٢. السكاكي ، أ ، (١٩٨٢) ، مفتاح العلوم ، ط١ ، تحقيق أكرم عثمان يوسف ، بغداد ، العراق ، مطبعة دار الرسالة .
٢٣. السمان ، م ، (١٩٨٣) ، العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه ، القاهرة ، مصر دار المعارف .
٢٤. السمان ، م ، (١٩٨٦) ، العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه ، ط٢ ، القاهرة ، مصر ، دار المعارف .
٢٥. شنيور ، ع ، (٢٠١٨) ، تهذيب العروض وتشذيب القافية ، ط١ ، العمارة ، العراق ، مكتبة ميسان .
٢٦. شوقي ، أ ، (٢٠١٥) ، الأعمال الشعرية الكاملة – الشوقيات ، ط١ ، نابلس ، فلسطين .
٢٧. الشيخ ، أ ، (١٩٩٣) ، البحور القصار في العروض العربي ، الزاوية ، ليبيا ، منشورات السابع من أبريل .
٢٨. الطوانسي ، ش ، (٢٠١٧) ، إيقاع الشعر العربي دراسة في بلاغة التشكل ، ط١ ، القاهرة ، مصر ، مكتبة الآداب .
٢٩. الصبان ، م ، (٢٠٠٠) ، شرح الشافية الكافية في علمي العروض والقافية ، ط١ ، تحقيق د فتوح خليل ، الاسكندرية ، مصر ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر .
٣٠. عتيق ، ع ، (٢٠٠٦) ، علم العروض والقافية ، ط١ ، القاهرة ، مصر ، دار الآفاق العربية .
٣١. عثمان ، م ، (٢٠٠٤) ، المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ط١ ، بيروت ، لبنان ، دار الكتب العلمية.

٣٢. العروضي القنائي ، أ ، الجامع في العروض والقوافي ، ط٣ ، تحقيق دزهير غازي زاهد والأستاذ هلال ناجي ، النجف الأشرف ، العراق ، مؤسسة المنار العراقية .
٣٣. عقيل ، س ، (١٩٩٩) ، الدليل في العروض ، ط١ ، بيروت ، لبنان ، عالم الكتب .
٣٤. علي ، ع ، (١٩٩٦) ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ط١ ، النجف الأشرف ، العراق ، مؤسسة المنار العراقية .
٣٥. عمري ، م ، (١٩٨٨) ، الورد الصافي من علمي العروض والقوافي ، الدار الفنية .
٣٦. الغلاييني ، م ، الثريا المضية في الدروس العربية ، ط١ .
٣٧. الفضلي ، ع ، (١٩٨٣) ، تلخيص العروض ، ط١ ، جدة ، السعودية ، دار البيان العربي .
٣٨. الفيروزآبادي ، م ، القاموس المحيط ، بيروت ، عالم الكتب .
٣٩. قاسم ، م ، (٢٠٠٢) ، المرجع في علمي العروض والقوافي ، ط١ ، طرابلس ، لبنان ، جيروس برس .
٤٠. قباني ، ن ، (١٩٩٨) ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ط١٤ ، بيروت ، لبنان ، منشورات نزار قباني .
٤١. القيرواني ، ا ، (١٩٧٢) ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ط٤ ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، بيروت ، لبنان ، دار الجيل .
٤٢. الكسواني ، م – عيد ، ن ، قطناني ، ح ، (٢٠١٠) ، المدخل إلى تحليل النص وعلم العروض ، ط١ ، عمان ، الأردن ، دار الصفاء للنشر والتوزيع .
٤٣. لوحيشي ، ن ، (٢٠١١) ، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري ، ط١ ، أربد ، الأردن ، عالم الكتب الحديث .
٤٤. المجذوب ، ع ، (١٩٥٥) ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ط١ ، مصر ، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده .
٤٥. مصطفى ، م ، (١٩٩٦) ، أهدى السبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية ، شرح وتحقيق سعيد محمد اللحام ، ط١ ، بيروت ، لبنان ، عالم الكتب .
٤٦. المقري ، أ ، (٢٠٠٩) ، كتاب العروض والقوافي ، ط١ ، تحقيق د يحيى المباركي ، مصر ، دار النشر للجامعات .
٤٧. الملائكة ، ن ، (٢٠١٤)، قضايا الشعر المعاصر، ط٥ ، بيروت ، لبنان ، دار العلم للملايين .
٤٨. مناع ، هـ ، (٢٠٠٣) ، الشافي في العروض والقوافي ، بيروت ، لبنان ، دار الفكر العربي .
٤٩. موسى ، م ، (١٩٩٧) ، الميزان في علم العروض كما لم يعرف من قبل ، ط١ ، مكتبة مدبولي .
٥٠. نعمة الله ، ع ، (٢٠١٧) ، الدرر النقية بشرح المنظومة الخزرجية ، تحقيق د شاكر هادي التميمي ود حازم كريم الكلابي ، بابل ، العراق ، مؤسسة الصادق الثقافية .
٥١. الهاشمي ، ع ، (١٩٩١) ، العروض الواضح والقافية ، ط١ ، دمشق ، سوريا .
٥٢. الهندي ، م ، (٢٠١٠) ، السبيكة الذهبية في الأعاريض العربية ، ط١ ، تحقيق د حاكم الكريطي ، النجف الأشرف ، العراق ، دار الضياء .
٥٣. يعقوب ، أ ، (١٩٩١) ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ط١ ، بيروت ، لبنان ، دار الكتب العلمية .
٥٤. يموت ، غ ، (١٩٩٢) ، عروض الخليل بحور الشعر العربي ، ط٢ ، بيروت ، لبنان ، دار الفكر اللبناني .
٥٥. يوسف ، ح ، (١٩٨٩) ، موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .