مراجعات في الكتب

أحمد سليمان ياقوت: عروض الخليل، ما لها وما عليها، دار المعرفة الجامعيّة، الطبعة الأولى، اسكندرية ١٩٨٩ (٦٦ صفحة).

هذا الكتاب الصغير الحجم لمؤلفه دكتور أحمد سليمان ياقوت من كلية الآداب في جامعة الاسكندرية، يتعرض لبعض الجوانب النظرية لعروض الشعر العربي، بخلاف الكثير من الكتب التي تقدم التفعيلات ومقوماتها من أسباب وأوتاد ثم تعرض البحور المختلفة وتفرعاتها وما يدخلها من زحاف وعلل. و يبدأ ياقوت بتوضيح ما يميز بين المتحرك والساكن، وهما العنصران اللذان تتألف منهما التفعيلة، فيقول إن الحرف في العربية إما أن يكون متحركاً باحدى الحركات الثلاث، وإما أن يكون ساكناً، وإما أن يكون من حروف المد كالألف والياء والواو. و يناقش ما هو متبعٌ في العروض التي يتساوى فيه الحرف الساكن وحرف المد، و يستشهد بأقوال بعض القدامى والمحدثين. وعلى سبيل المثال، يورد قول ابن جنّي الذي يؤكد أن حروف المد لا تكون إلا سواكن لأنها لا تتحرك أبداً.

ومن العجيب أن المؤلف، الذي يستعين ببعض المقارنات باللغة الانجليزية، تختلط عليه الأمور فيقع في خطأ معين عندما يصف ال - vowel وال - consonants وما يقابلها في العربية. فهو يعرف الأول بأنه حرف مد، دون أن يشير الى أن هذا هو النوع الطويل منه، وأن النوع القصير من ال - vowel هو الحركة القصيرة. ثم يحدد، بحق، بأن المتحرك في العربية هو consonants يضاف اليه حركة قصيرة. ولكن بما أنه أكّد، كما أشرنا سابقاً، بأن حرف المد مساوٍ لحرف ساكن في العروض ويمكن أن يحلّ أحدهما محلّ الآخر، فقد توصّل المؤلف الى نتيجة غريبة مفادها «أن الساكن إنما هو في عداد ال - vowel عروضياً» (انظر الصفحات ٢-٥).

ثم يشرح ياقوت مفهوم المقطع، ويبيّن كيف يتساوى حرف المد والساكن في نطاق ما سماه الخليل بالسبب الخفيف، وهو الحرف الصامت المتلوّ بحرف مد طويل (حرف لين) او الحرف الصامت المتلوّ بحرك قصيرة ثم صوت صامت. وكلا الصورتين هما المقطع الطويل (وقد سماه إبراهيم أنيس بالمقطع المتوسط). ويذكر المؤلف أن المصطلحين ليسا مستحدثين إذ أن ابا نصر الفارابي قد ذكر في كتابه **الموسيقى الكبير** مصطلح المصوّت وغير المصوّت، وقال إن المصوّتات منها طويلة، ومنها قصيرة وهي التي تسمّيها العرب الحركات. واستخلص ياقوت أن تقسيم البيت عند الخليل الى تفعيلات كأنه تقسيم الى مقاطع، لأن التفعيلة تجمع عدداً معيناً من المقاطع، وتقسيم الخليل عنده أفضل لأن التفعيلة تمنح البيت نغماً متميزاً (ص ١٢ - ١٥). وحبذا لو بيّن المؤلف في هذا المجال أن الاكتفاء بتقسيم البيت الى مقاطع قصيرة وطويلة فحسب يتجاهل التمييز بين السبب والوتد، أي التمييز الذي لا يوجد الايقاع بدونه، إذ أن المقطع الطويل قد ينوب عنه المقطع القصير (الزحافات) بدون أن يتغيّر الايقاع الأساسي للبيت، بينما تُظهر التفاعيل بوضوح موضع الوتد. ولو قام المؤلف بشرح هذا الأمر لأثبت بصورة مقنعة أفضليّة طريقة الخليل.

ويتوقف المؤلف بسرعة عند مشكلة النبر، ويقول إن النبر لا يصلح ان يكون أساساً لتنغيم الشعر العربي لأن حد التفعيلة مضبوط مقنّن لا اختلاف عليه في حين ان النبر قد يتغيّر موضعه من قارىء لقارىء، ويتمكن الشاعر أن يتصوّر تنغيم بيته كما يشاء وأن يخلق إيقاعه الخاص (ص ١٨). لكن المؤلف، كما نعتقد، لا يفي هذا الموضوع ما يستحقه من بحث. ونحن كنا نفضل أن يقول المؤلف بصورة واضحة، ومن خلال تحليل الأمثلة، أن كم المقاطع، وبالأحرى ما ينشأ عنها من أوتاد وأسباب، هو المسؤول عن الايقاع الشعري في البحور العربية المختلفة، وليس النبر ومواضعه في البيت. فالنبر في العربية ليس فونيمياً، والألفاظ لا يتغير معناها إذا تغير موضع النبر فيها، كما هو الأمر في اللغة الانجليزية مثلاً.

وتغلب على أقوال مؤلف الكتاب مسحة نقدية لاذعة عندما يتعرض لآراء الدكتور كمال أبو ديب الواردة في كتابه الموسوم **في البنية الايقاعية في الشعر العربي**، والذي أصبح اسمه في كتاب ياقوت «أبو دية!». فالمؤلف يتصدّى لموقف الباحث المذكور والذي يتهم الخليل بن أحمد بفرض مفاهيم مسبقة على التراث الشعري، ومن ثم، مجانبة المنهج العلمي، وذلك لأن طريقته في شرح العروض، كما يرى أبو ديب، لا تعكس

بأمانة الوجود الفعلي لأوزان الموروث الشعري العربي. ويقول ياقوت بأن الاتهام المذكور مبعثه وجود قصائد قليلة جداً لا يخضع بعض أبياتها لقواعد العروض الخليلية، ويضيف بأن من الحق أن نمدح الخليل لأنه نحى جانباً بعض القصائد الشاذة التي لا تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، ولأنه فضل أن يقيم عروضه على العدد الهائل من القصائد التي قيلت منذ القديم الى عصره هو، والتي تنضوي كلها تحت قاعدة عروضية واحدة.

والجدير بالذكر أن كمال أبو ديب قد زعم بأنه سيقدم في كتابه «بديلاً جذرياً» لعروض الخليل. وقد انطلق أبو ديب من فرضية مفادها أن هناك نواتين إيقاعيتين هما «فا» و«علن»، وهكذا فان فعولن هي عنده علن فا، ومفاعيلن هي عنده علن فا فا، ومستفعلن هي عنده فا فا علن، الخ. بعبارة اخرى، أراد أبو ديب أن يكون لكل من السبب والوتد رمز واحد ثابت يتكرر في التفعيلات على اختلافها، بينما يتغير هذا الرمز عند الخليل الذي يكون السبب عنده «فا» في فاعلن وفي فاعلاتن، ويكون «لن» في فعولن و«تن» في فاعلاتن، وكذلك الوتد يتغير رمزه عند الخليل فيكون «فعو» في فعولن، ويكون «مفا» في مفاعيلن، ويكون «علا» في فاعلاتن، ويكون «علن» في فاعلن ومستفعلن ومتفاعلن، الخ. والواضح أن هذا الاقتراح الذي له ما يبرره منطقياً لا يشكل خروجاً على مفاهيم الخليل، فضلاً عن أن يكون نقطة أنطلاق لايجاد «بديل جذري» له. وفي الأقوال المنسوبة الى الخليل ما يدل على أن فكرة الرمز الثابت للسبب والوتد هي فكرة قديمة (المقصود ما رواه الخليل من أنه صادف شيخاً يعلم صبياً أن يقول: نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا، وهي فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن، فلما سأله عما يصنع قال إنه يعلم الصبي بحور الشعر العربي). أما أحمد ياقوت مؤلف الكتاب الذي نحن بصدده فيرى «أن أبا ديبة (كذا) لم يصنع شيئاً، إذ هو لم يعدُ أن قسم تفعيلات الخليل الى سبب خفيف (فا) + وتد مجموع (علن) وهذا التقسيم إنما هو من صنع الخليل، ولولا وجود هذه التفعيلات مسبقاً ما كان لأبي ديبة (كذا) أن يقيس عليها او يستبدل بها «فا» و «علن» او الاثنين معاً، بل ان فعولن وقلبها الى فاعلن مأخوذة من فكرة الدائرة الخامسة في دوائر الخليل». ويؤكد المؤلف بأن تقديم البحور على هذا الشكل، بدلاً من ذكر تفعيلات الخليل بوضعها المتكامل دون تفتيتها، من شأنه أن يؤدي الى هدم اللحن «ومن ثم يصبح حفظها أمراً عسيراً، وبذلك يكون أبو ديبة (كذا) كالذب الذي أراد أن ينقذ صاحبه فأرداه قتيلاً» (ص ٣٠ ـ ٣٩).

ولم يلبث أحمد ياقوت أن يعود قروناً عديدة الى الوراء ليعرض ما ادعاه البيروني من أن الخليل كان قد أخذ علم العروض واصطلاحاته ورموز هذه الاصطلاحات عن عروض

الهند. وإذا كان القارىء لا يستسيغ مثل هذا الانتقال من موضوع الى موضوع لغير سبب مفهوم، فانه لا يسعه إلا أن يتفق مع ياقوت في قوله بهذا الخصوص إن المتحرك والساكن، او المتحرك والمد بعده، ليسا ضعف المتحرك، وان وجود تشابه في مسائل عامة شائعة بين عروض الخليل وعروض الهند لا يدل على نقل او سرقة.

وعلى الرغم من فقدان الترتيب والمنهجية في هذا الكتاب، فان لمؤلفه آراء صائبة أعتقد أنها من شأنها أن تصحح بعض الأخطاء الشائعة. ولنذكر بهذا الخصوص ما يدعيه بعض منتقدي الخليل من أنه يُعتبر مسؤولاً عن تعقيد العروض وتشويشه لكثرة ما قام بتحديده من زحافات وعلل. فالمؤلف على حق عندما يشير الى أن هذه الاخيرة ليست من صنع الخليل بل من اكتشافه (ص ٢٢). إن صور الأوزان المختلفة التي نتجت من استقراء الخليل للشعر القديم تزيد على الثمانين، أما الخليل فقد أرجعها جميعاً، بفضل فكره الثاقب ورهافة حسه، الى خمس عشرة صورة فقط، وذلك بعد أن حدد للبحر صورة أصلية تنضم اليها كل الصور الفرعية الناتجة عن التغييرات التي أسماها بالزحافات والعلل. ولولا اعتبار هذه كتغييرات لتحتم أن نعد كل صورة فرعية أصلا قائما بذاته (ص ٢٣-٢٤)، ولاقتضت دراسة العروض أن يتذكر المتعلم ثمانين بحراً او يزيد. وهكذا فان ياقوت على حق في قوله أن الخليل لم يعقد العروض وإنما يسره.

وينتقل المؤلف ليعالج بشيء من التفصيل فكرة الدوائر التي قال بها الخليل بن أحمد، والتي يرى ياقوت بأنها مبنية على منهج رياضي لا يصلح للتطبيق في مسائل اللغة (ص ٤٥). وبعد أن يشرح الدوائر الخمس وما تحتويه من بحور، يحدد أن المأخذ الأساسي ينحصر في وجود التناقض بين النظرية والتطبيق. فبحر المديد لم يُستعمل مطلقاً كما هو في الدائرة، وعروض بحر الطويل (اي التفعيلة الأخيرة في نصفه الأول) لم تأت إلا على شكل مفاعلن بخلاف مفاعيلن التي تقتضيها الدائرة. ويمكن أن يضاف الى ذلك الوافر والهزج والرمل والسريع والمنسرح، الخ، التي لا تتفق أشكالها المستعملة مع أصولها في الدوائر. ولكن على الرغم من صحة مثل هذه الملاحظات التي أبداها ياقوت (والكثيرون غيره)، فانه في رأينا قد أخطأ في فهم فكرة الدوائر والغرض منها عندما قال: «وعلى ذلك فان الدوائر تعد ترفاً في الفكر، إن صح هذا التعبير، وهي لا تخدم العروض في شيء» (ص ٦٠). ويكفي أن نذكر بأن مفهوم الدوائر يلفت النظر الى وجود علاقات إيقاعية متميزة بين مجموعات معينة من البحور، ثم أنه يزودنا بطريقة تكشف بوضوح عن المواضع التي يجوز وقوع الزحاف عليها وتميزها عن المواضع التي لا يقع

عليها الزحاف. وليس من قبيل الصدفة أن نجد الزمخشري عندما يقرر مثلا أن مستفعلن في الخفيف لا يدخلها زحاف الطي، ينصح القارىء باللجوء الى مراجعة الدائرة كي يعرف السبب في امتناع الطي في هذا الموضع بالذات[1].

دافيد صيمح (جامعة حيفا)

---

١ الزمخشري، **القسطاس المستقيم في علم العروض**، بغداد ١٩٦٩، ص ٧٨: وهذه الدوائر تطلعك على كيفية الأمر في فك بعضها [اي البحور] من بعض.