الوقف على عروض البيت.. أحكامه ووظائفه

د. أحمد حمودة موسى
الأستاذ المساعد بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة

"ولم يذكر أحدٌ من أصحابنا هذا الموضع في علم القوافي. وقد كان يجب أن يُذكرَ ولا يهمل"

ابن جني[١]

كانت إشارةُ ابن جني هذه مما استيقظ نظري منذ زمنٍ إلى هذه الثّغرة اللائحة في بنيان هذا العِلم الرصين، فلم أزل أَرجعُ البصرَ في هذه المسألة وأستجمعُ منثورَ كلام العلماء المتعلق بها حتى اجتمع لي فيها ما انتَدَبتُ معه إلى هذه الدراسة التي أرجو صُلوحَها لأن تكون تذييلًا وتكميلًا يسدّ هذه الثلمة التصنيفية في كتب علم القوافي.

وحفزني أيضًا أنني لم أقف على دراسة سابقة تصدَّت لهذا الموضوع، ولا وجدتُ أحدًا قديمًا أو حديثًا أفردَه بالتحرير والبحث. ولعلّ مردَّ هذا إلى تشظّي مفردات هذا الباب، وقيامِ أكثرها على كدِّ الذهن في التصوّر والاستقراء وجمعِ الأشباه والنظائر وتتبّعِ أشتات المسائل والفوائد التي تفرقت بها فنونُ العربيّة وتصانيفُها، فالله المستعان.

وآخرُ الشطر الأولِ مشبَّهٌ بالقافية، حتى قال القاضي التنوخيّ "ومَن ألزمَ نفسه النظرَ في هذا العلمِ فلا بدَّ له من المعرفة بأحكام هذين الموضعين"[٢]، ومِن هذه الجهة صار آخرُ المصراع موضِعًا "يكثر الوقوفُ عليه كما يوقف على آخر البيت

---

[١] الخصائص ٧٢/١.

[٢] التنوخي: كتاب القوافي، ص٧٩.

نفسه"[١]، وإنما يطرأ الوصل ثَمةَ – على خلاف الأصل – لتدويرٍ أو تصرفٍ إنشادي ونحو ذلك.

وقد أدَّى بي تتبُّعُ كلام العروضيين وغيرهم مع النظر الطويل في شعر العرب ومذاهب تأليفِه مِن قديم= إلى أنّ للوقف على عروض البيت طائفة من الأحكام والخصائص، وله أيضًا وظائف متنوّعة في النصّ الشعري. وسأحاول في هذه الدراسة – ما استطعتُ – إيضاحَ كلا الجانبين واستبانةَ سبيلَيهما، وذلك من خلال ثلاثة مباحث؛ أوّلُها للأحكام، والثاني والثالث للقيمة الوظيفية.

المبحث الأول
أحكام الوقف على عروض البيت

عَروضُ البيت آخرُ شطرِه الأوَّلِ، وثَمَّ موضعُ وقفٍ معياري كما تقدَّم، وسنحاول فيما يلي عرضَ ما للوقف على عروض البيت من أحكامٍ تفصيلية:

أولًا: الخصوصية النوعية؛ "وقفٌ على نيّةِ الوصلِ".

الأصل في الكلام أن يكون الوقف على آخره بالسكون، وتختص قوافي الشعر دون ذلك بوصلِ حركة الروي أو الخروجِ بهاء الوصل ترنّمًا، على ما هو معروف مقرَّر في علم القافية. لكنّ عروض البيت ينفرد بهيئة خاصة من الوقف، قال ابن جني – وذكر أمثلة لهذا النمط من الوقف – "كلُّ ذلك الوقوفُ على عروضه مخالفٌ للوقوف على ضربه ومخالف أيضًا لوقوف الكلام غير الشعر"[٢].

---

[١] ابن جني: التمام في تفسير أشعار هذيل مما أغفله أبو سعيد السكري ص٤٤.
[٢] الخصائص ١/٧٢.

وأليقُ ما أَصفُ به هذا النمطَ الفريد من الوقف أنه "وقف على نية الوصل"، على ما تبيّنه أحكامه التفصيلية الآتية:

١. تمكين التنوين.

الأصل ألَّا يُحقَّق التنوينُ إلا حال الوصل، أما إذا وُقِف على المنوَّنِ فلا تنوين، هذا في وقف منثور الكلام ووقف القوافي، أما في عروض البيتِ فإنّه يُوقفُ بتمكين التنوين، قال ابن جني "ألا ترى إلى قوله [يعني امرأَ القيس في المعلَّقة]: فأضحى يسحّ الماء حول كُتَيفَتِنْ

فوقف بالتنوين خلافًا على الوقف في غير الشعر"[١].

والوقف بتمكين التنوين في هذا الموضع ليس عارضًا، بل هو كثيرٌ مُستَحلًى، وقد وجدتُه تكرَّر في أعاريض معلقة امرئ القيس هذه – مثلًا – أربعًا وعشرين مرة، أي في نحو ثلث أبيات المعلقة البالغة – بحسب رواية الأصمعي – سبعةً وسبعين بيتًا[٢].

وهذا المسلكُ مباينٌ لنظامِ الوقف على القوافي بتفصيله الذي ذكره سيبويهِ ومَن بعده؛ فإنّ العرب كانوا "إذا ترنّموا يُلحقون الألف في النصب والياءَ في الجر والواوَ في الرفع، فيما نُوِّن من القوافي وما لم يُنوَّن"[٣] أي ما يستحق التنوين وما لا يستحقه،

---

[١] الخصائص ٧١/١.

[٢] انظر ديوان امرئ القيس ص٨ وما بعدها.

[٣] انظر سيبويه: الكتاب، ٢٠٤/٤، والأخفش: كتاب القوافي ص١١٧، وغيرها. والنص المنقول من كتاب القوافي (المفقود) للمازني، نقلا عن صاعد البغدادي: كتاب الفصوص. تحقيق د. عبد الوهاب التازي، المغرب: وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، ١٩٩٥م، ١٨٠/٥.

فهم يُلقُون التنوين ويُشبعون الحركة في كل ذلك، على خلاف الأعاريض، التي يُحقَّقُ تنوينُها إلا في البيت المصرَّع أو المقفى الذي تكونُ عروضُه على قانون قافيتِه.

وفذلكةُ الأمر[١] أن ثمة اختلافًا في هيئة الوقف الشعري بين عروض البيت وقافيته؛ بتحقيق التنوين في مقابلة إشباع الحركة. ثم إنّ الوقفَ الشعريَّ كلَّه مخالفٌ لقانون الوقف في الكلام المنثور.

٢. إشباع هاء الضمير.

وذلك بمطل ضمَّتها أو كسرتها حتى يتولَّد عنها مدّ، وهو مسلكٌ لازمٌ أيضًا في أعاريض الشعر على خلاف الوقف في منثور الكلام، فإن هذه المُطول "يستهلكها الوقفُ" في المنثور كما قال ابن جني، واستَشكَلَ بأن لو قيل "فقد قال [يعني امرَأَ القيس في المعلَّقة أيضًا]: أعنّي على برق أريك وميضهو

فوقف بالواو وليست اللفظة قافيةً، وقد قدَّمتَ أن هذه المدة مستهلكةٌ في حال الوقف، قيل: هذه اللفظة وإن لم تكن قافية... فإن العرب قد تقف على العروض نحوًا من وقوفها على الضرب، أعني مخالفةَ ذلك لوقف الكلام المنثور"[٢]، يعني أنّ إشباع حركة الهاء في الوقف مختصٌّ بعروضِ البيت الشعري وقافيتِه خلافًا لنثر الكلام.

لكنّ هاهنا فيصلًا مهمًّا بين جهتي الإشباع في العروض والقافية لم يشر إليه ابنُ جني؛ فإنّ صورة الإشباع فيهما واحدة، لكنّ جهتَه مختلفة؛ فإشباع حركة الهاء في القافية نوعُ ترنمٍ أما في عروض البيت فهو وقفٌ على نية الوصل، ولو كانت للترنم لجاز إشباعُ سائر الحركات هاهنا كالقافية، وهو ما لا يكون.

---

[١] الفذلكة: الخلاصة الجامعة، من قولهم "فذلك كذا وكذا...". انظر تاج العروس: فَذْلَكَ.

[٢] انظر الخصائص ١/٧٠- ٧١.

وفرقٌ آخر؛ أنّ إشباع هاء الضمير في عروض البيت رسمٌ مطردٌ أبدًا، أما في القافية فلا، فقد تأتي القافية ساكنة الهاء لا خروج لها، وهو كثيرٌ، كقصيدة زهير الشهيرة "صحا القلبُ عن سلمى وأقصرَ باطلُهْ"، وقد قال فيها مثلًا[١] – فأشبع هاءَ العروض وأمسكَ هاء القافية –:

وغيثٍ من الوَسْمِيِّ حُوٍّ تِلاعُهُ أجابتْ رَوَابِيهِ النِّجا وَهَوَاطِلُهْ

وقصيدة أبي تمام الشهيرة "هنّ عوادي يوسف وصواحبُهْ" وفيها يقول[٢]:

لِأمرٍ عليهمْ أن تتِمَّ صدورُهُ وليسَ عليهِم أن تَتِمَّ عواقِبُهْ

ونحوُ هذا كثيرٌ في هذه النصوص وغيرها، والغرضُ من إيراده إراءةُ صورةِ اجتماع الإشباعِ في العروض مع الإسكان في القافية، للزوم الأوّلِ أبدًا وجواز الثاني.

بقي أن أشير إلى أنّ الوقفَ على عروض البيت بهاء ضمير مُشبَعةٍ كثيرٌ في شعر العرب مستملَحٌ كالوقف بتحقيق التنوين، وقد أحصيتُ تكراره في معلقة امرئ القيس – كما فعلتُ مع التنوين – فوجدتُه تكرَّر ثلاثًا وعشرين مرةً، أي في نحو ثلث أبيات المعلقة أيضًا، البالغة سبعةً وسبعين بيتًا[٣].

---

[١] انظر ديوان زهير صنعةَ الأعلم. تحقيق د. فخر الدين قباوة، ط٣، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠م، ص٤٧.

[٢] انظر ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي. تحقيق محمد عبده عزام، مصر: دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب (٥)، ٢٢١/١.

[٣] انظر ديوان امرئ القيس ص٨ وما بعدها.

٣. سكتُ التدوير.

التدوير اتصالُ شطري البيت بكلمةٍ تنقسم بينهما، فيكون بعضُها في الشطر الأول وتتمتُها في الثاني. وهي حالة عروضية خاصة ينقسم فيها الشطران صناعيًّا فحسب على حين لا يكونُ استقلالٌ في البنية أو الدلالة.

وعلى الرغم من هذا الاتصال البنيوي العضوي بين الشطرين دلَّت بعضُ الشواهد على ضرورة وجود وقفٍ ما على عروض البيت؛ أعني ما يتناشده العروضِيُّون من نحو قول الشاعر:

فرُمنا القصاصَ، وكان التقاصُّ (م) فرضًا وحتمًا على المسلمينا

وقول الآخر:

ولولا خِداشٌ أخذتُ دوابَّ (م) سعدٍ ولم أُعطِه ما عليها المسلمينا

وقد أنشد الخليلُ الأخفشَ البيتَ الأول وأقرَّه وعدَّ العَروضَ مقصورةً (على: فعولْ)، غير أنّ أكثر العروضيين بعدُ على عدِّ هذا شاذًّا مقصورًا على السماع أو أنّ في روايته بأسًا، وذلك لِما فيه من التقاء الساكنين في الدرجِ.[١]

غير أني وجدتُ منهم من احتجّ لمذهب الخليل؛ فقد "سوّغ ذلك المبردُ في العروض من حيث إنها فاصلة تشبه الضرب"[٢]، وقال الجوهري "وهذا يُحمَلُ على أنّه

---

[١] انظر الأخفش: كتاب العروض ص١٦٤-١٦٥، وابن السرّاج: كتاب العروض. تحقيق د. عبد الحسين الفتلي، مجلة كلية الآداب بجامعة بغداد، ع١٥، ١٩٧٢م، ص٤٣٩، والعروضي: الجامع في العروض والقوافي ص١٩٧، والتبريزي: الكافي في العروض والقوافي ص١٨، والزنجاني: معيار النظّار في علوم الأشعار. تحقيق د. محمد علي الخفاجي، مصر: دار المعارف، ١٩٩١م، ص٨٢، وغيرها.

[٢] انظر المفاتيح المرزوقية لوح ١٣٨أ.

قدّر الوقف على الجزء فقصره"[١]. وهذا عينُ ما وقعَ لي هاهنا، مع ملاحظة ما في الشواهد من تدوير، فإنّ الرأيَ عندي أنه لا ضير في قبول مثل هذه الشواهد على تقدير سكتٍ لطيفٍ على عروض البيت المدوَّر – سميتُه "سكت التدوير" – يطمئنُّ معه التقاءُ الساكنين، وأعني بالسكت هنا الوقف اليسير، أو بحدِّ علماء القراءات "قطْع الصّوت زمنًا هو دون زمنِ الوَقفِ عادةً من غيرِ تنفّس"[٢]. فهو منزلةٌ بين الوصل والوقف على التحقيق، لا ينقطع معه الاتصال البنيوي الضروري بين الشطرين، على أنني أعني بالسكت هاهنا مجرّدَ الوقف اليسير من دون تقيّد بالقيد الفيزيقي الخاص بالتنفس.

والسكتُ هاهنا تصرفٌ أدائيٌّ يكاد منشد البيت المدوَّر يجده ضروريًّا في مثل الشواهد المتقدمة، بل وفي غيرها، ويجدُ استحسانَه وحسنَ إيقاعِه، كما في تدوير "الإدماج" الذي فيه "تكون لامُ التعريف في النصف الأول، والمعرَّفُ في النصف الثاني"[٣]، وهو أشيعُ صور التدوير، ومنه قولُ عبيد[٤]:

يا خَليلَيَّ اربَعا وَاستَخبِرا الْ (م) مَنزِلَ الدارِسَ مِن أَهلِ الحَلالِ

مِثلَ سَحقِ البُردِ عَفّى بَعدَكَ الْ (م) قَطرُ مَغناهُ وَتَأويبُ الشَمالِ

---

[١] عروض الورقة. تحقيق د. محمد العلمي، ط١، الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م، ص٦٧.

[٢] انظر ابن الجزري: النشر في القراءات العشر. تحقيق علي محمد الضباع، المطبعة التجارية الكبرى، د. ت.، ١/٢٤٠، والأشموني: منار الهدى في بيان الوقف والابتدا. ط٢، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٩٣/١٩٧٣، ص٨.

[٣] انظر المعري: اللامع العزيزي شرح ديوان المتنبي ص٥٣٦، وابن جني: التمام في تفسير أشعار هذيل مما أغفله أبو سعيد السكري ص٤٤.

[٤] انظر ديوانه. تحقيق د. حسين نصار، ط١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٧٧/١٩٥٧، ص١١٥، وانظر اللامع العزيزي شرح ديوان المتنبي ص٥٣٧.

والقصيدة كلها مدمجةٌ على هذا القري إلا بيتًا واحدًا، والمنشد لا يكادُ يسيغُ التدوير في مثل هذا إلا أن يسكتَ على عروض البيت بنحو ما تقدَّم.

وفي هذا النزوع الأدائي إلى الوقف على عروض البيت حتى في حال التدوير دليلٌ على أهميّة هذا الوقف وقيمته التكوينية في النسيج الشعري.

ثانيًا: اعتبارُ هذا الوقف في الإطلاقات والأحكام تنظيرًا بوقف القافية.

ثمةَ طائفةٌ من الأحكام والتصرفات تقفُنا على اعتبارِ الوقفِ على عروض البيت، ونظرِ أهل الفنّ إلى هذا الوقف واستصحابِه في إطلاقاتهم وتحريراتهم وسائر معالجاتهم، ومناظرةِ هذا الوقف في بعض الأحكام بوقف القافية وحمله عليه. ومن أظهر صور ذلك:

١. تسمية موضعه "عَروضًا" و"فصلًا" وتسمية ما بعده "ابتداء".

من مظاهر اعتبار الوقف في منتصف البيت النظرُ إليه في تسمية موضعه؛ فإنهم يُسمُّون موضعَه "عَروضًا"، ومن علة ذلك "أنّ آخر النصف الثاني يُعرَضُ عليه"، بل جعلوا الآخِرَ فرعًا عليه، فقيل إنه سُمِّي "ضربًا لأنه مثل العروضِ في أنَّ كلَّ واحد منهما آخرُ نصف البيت"، أو لأنه "من شكلها، مِن قولهم: هذا ضربٌ من هذا، أي مِثلٌ له ونوعٌ منه"[١]. وجليٌّ أنّ عرضَ الضرب على العروض وتفريعَه عنها مبنيٌّ على الوقف عليها.

---

[١] العبيدي: الوافي ص١٧٣، والمرزوقي: المفاتيح المرزوقية، لوح ٦٤أ.

وحين تكون العروضُ مختلفةً في تكوينها عن الحشو تسمّى "فصلًا"، لأنها باختلافها عما قبلها وما بعدها "كأنها فصلت بينهما... أو ميّزتْ بينهما... فسُمّيت فصلًا لذلك"[١]. وفي اسم "الفصل" اعتبارٌ لمسلك الوقف أيضًا.

وأيضًا فإنهم يطلقون على أول النصف الثاني "ابتداءً"[٢]، إيذانا بالائتناف بعد الوقف على العروض، فأشبهَ ابتداءَ البيتِ.

٢. الفصل الكتابي والتوظيفي بين الشطرين.

من ملامح اعتبار الوقف على عروض البيت البياضُ الكتابيُّ بعده، فإنّ المستقرّ في هيئة كتابة الشعر أن يُفصلَ آخرُ شطره الأول عن ابتداء الثاني، وفي هذا إيذانٌ بالمهلةِ والوقف بينهما. وعلى هذا نبّه بعضُهم على صورٍ من التدوير تخرج عن هذا الأصل، كالمُداخَل "وهو ما كان قسيمُهُ متصلا بالآخر غير منفصلٍ عنه، بحيث لا يُنصَّف في المرسوم"[٣]، وهذا دليلٌ على استقرار تنصيف البيت المدوَّر في العُرف الكتابيّ.

وهذا الاستقلال يمتدّ إلى حالات التداول الحجاجي؛ فنجد علماء العربية يستشهدون بأنصاف الأبيات استقلالًا، وهذا شائع معروف، كما نرى عامة العرب منذ أوليّتهم يتمثّلون الأنصافَ كثيرًا ويكتفون بإيرادها. والنظرُ في الفهارس الفنية

---

[١] المفاتيح المرزوقية، لوح ١٤١ب. وانظر الزمخشري: القسطاس في علم العروض. تحقيق د. فخر الدين قباوة، ط٢، بيروت: مكتبة المعارف، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م، ص٦٤، والمحلي: شفاء الغليل ص١٧١، والشريف السبتي: شرح الخزرجية. تحقيق د. محمد هيثم غرة، ط١، دمشق: دار البيروتي، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، ص١٤٧، والعبيدي: الوافي ص٢٠٤، وغيرها.

[٢] انظر الربعي: كتاب العروض ص٦٥، والزنجاني: معيار النظار ص٨، والعبيدي: الوافي ص١٧٩ و ٢٠١.

[٣] الأحمدي: الزبد الكافية الشافية في إبراز مكنونات فوائد القافية، لوح ١٢٣ب.

للمصنفات العلمية والأدبية والتاريخية يدلُّ على تعارفِ هذا المسلكِ الحجاجي المستبطِنِ اعتبارَ الوقفِ على نصف البيت واستقلاله التداولي.

٣. إساغة الخرم والخزم بعدَ هذا الوقف.

الخرم والخزم تصرفان بالزيادة أو النقص قبيحان، يدخلان أوائلَ الأبيات خاصةً، لكنْ أجاز الأخفشُ والربعيّ وجماعةٌ أن يَدخلا الابتداءَ (أول المصراع الثاني) نظرًا لأنه محلّ وقف، "لأنهم [أي العرب] يسكتون للاستراحة ويترنمون في آخر النصف الأول كما في الآخر"[١]، ولأنّ "كل واحد من نصفي البيت برأسه، لا تعلُّق لأحدهما بالآخر"[٢].

ومنع ذلك الخليل ومن تبِعه وحمل ما جاء منه على الندرة، لأن الشطرين قد يتصلان بالتدوير فلا يكون وقفٌ ولا تُحتمَلُ الزيادة أو النقص[٣]، وقد نظر التبريزي إلى هذا المأخذ فأجازهما ثَمَّةَ إن كان البيت مقفًى أو مصرَّعًا "لأن العروض حينئذٍ

---

[١] العبيدي: الوافي ص١٧٩ وانظر ص٢٢٠، وانظر الأصفهاني: شرح الساوية، لوح ٩أ و٢٢أ، وأبو الحسن العروضي: الجامع ص١٧٢ و١٨٢، والربعي: كتاب العروض ص٦٥-٦٦،

[٢] التبريزي: الكافي ص١٤١، وانظر الأصبحي: نزهة الأبصار في أوزان الأشعار. تحقيق حسام الدين مصطفى، نشْر المحقِّق، ٢٠١٥م، ص٦٧.

[٣] انظر أبو الحسن العروضي: الجامع ص١٧٤، والتبريزي: الكافي ص١٤١، والعبيدي: الوافي ص١٨٠، والأصفهاني: شرح الساوية، لوح ٩ب، والمرزوقي، المفاتيح المرزوقية، لوح ١٣٣أ.

تصير كالضرب، فيصير الابتداء كالصدر"[١]، على أنّ النقل عن الخليل هاهنا مضطربٌ أصلًا بين المنع والتجويز على قلّة[٢].

وقد يُعزَى وجود الخرم أو الخزم في أول النصف الثاني إلى دخول الوهم على الشاعر فيخرج إلى وزن قريب لانقطاع النغم نسبيًّا بسبب الوقف على العروض، وعلى هذا الوجه يمكن تخريج الخرم في قول أبي دهبل[٣]:

خرجتُ بها من بطنِ يبرينَ بعدما نادى المنادي بالصلاةِ فأعتَما

وقول أوس بن حجر:

غشِيتُ ديارَ الحيِّ بالسَّبُعانِ كالبُردِ بالعينينِ يَبتدِرانِ

فخرج فيهما من وزن الطويل إلى وزن الكامل.

ومدارُ البحث في المسألة برمّتها على اعتبار الوقف على العروض كما هو بيِّنٌ.

٤. تخريج بعض الضرائر عليه.

يذكرون في الضرائر قطعَ همزة الوصل في حشو البيت، لكنهم يستثنون من ذلك ما وقع في أول النصف الثاني، كما في الشواهد الآتية:

ولا يُبادِرُ في الشِّتاءِ وَلِيدُنا ألقِدْرَ يُنْزلُها بغير جِعالِ

أو مذهبٌ جددٌ عَلَى أَلوَاحِهِ ألنّاطقُ المَزبُورُ والمَختُومُ

---

[١] العبيدي: الوافي ص١٨١، والأصفهاني: شرح الساوية، لوح ٩ب، وانظر التبريزي: الكافي ص١٤١. ونقل الأصبحي الاتفاق على جواز الخرم في هذه الحالة (انظر: نزهة الأبصار ص٦٧).

[٢] انظر الدماميني: العيون الغامزة ص١١٣.

[٣] انظر البيتين عند التنوخي: كتاب القوافي ص٩٠- ٩١.

لا نَسبَ اليومَ وَلا خُلَّةً إتَّسعَ الخَرقُ علَى الراقعِ

قال سيبويه – وذكر حذف همزة الوصل في الدرج – "إلا أن تقطع كلامك وتستأنف، كما قالت الشعراء في الأنصاف، لأنها مواضع فصول، فإنما ابتدءُوا بعد قطع"[١]، وقال ابن السرّاج "يجوزُ ابتداءُ الأَنصافِ بأَلفِ الوصلِ لأَنَّ التقديرَ الوقفُ علَى الأنصافِ التي هيَ الصدور ثُمَّ تستأنفُ ما بعدَها"، هذا مع استقباحه قطع همزة الوصل في سائر الحشو[٢].

وذكر ابن عصفور والقزاز القيرواني وغيرهما ذلك في الضرائر مع تخريجه على تقدير الوقف على الأنصاف لأنها موضعٌ له[٣]، وما أحسنَ ما قال ابنُ جني هاهنا "والمصراع الأول قد يجوز ويحسن ويكثر الوقوف عليه كما يوقف على آخر البيت نفسه، ألا ترى أن جُزأَيِ التصريع والتقفية في آخر المصراع الأول يشبهان القافيتين في آخر البيت ولذلك قطعت العرب ألف الوصل في أول المصراع الثاني"[٤].

---

[١] الكتاب ٤/١٥٠.

[٢] الأصول في النحو. تحقيق عبد الحسين الفتلي، بيروت: مؤسسة الرسالة ٣/٤٤٥-٤٤٦. وانظر المبرد: الكامل في اللغة والأدب. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٧م، ٣/٥٧، والتنوخي: كتاب القوافي ص٩٣- ٩٤، والمعرِّي: اللامع العزيزي ص٥٣٨.

[٣] انظر ابن عصفور: ضرائر الشعر. تحقيق السيّد إبراهيم محمد، ط١، دار الأندلس للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠م، ص٥٣-٥٤، والقزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة. تحقيق د. رمضان عبد التواب ود. صلاح الدين الهادي، الكويت: دار العروبة، د.ت. ص٢٠١-٢٠٢، وانظر السيرافي: شرح كتاب سيبويه. تحقيق أحمد حسن مهدلي وعلي سيد علي، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨م، ١/٢٠٢، والرضي الاستراباذي: شرح شافية ابن الحاجب. تحقيق محمد نور الحسن وزميليه، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٧٥م، ٢/٢٦٦.

[٤] التمام في تفسير أشعار هذيل ص٤٤.

ومما يشبهُ ذلك من الضرائر أيضًا تخفيفُ المشدَّد في آخر النصف الأول، كما في نحو:

إنّ فعلَ الخيرِ أحرَى وأَسَدّْ وعلى الإنسانِ إصلاحُ العملْ

حتى إذا ما لم أجد إلّا السَّرِيّْ كنتُ امرَأً من مالكِ بنِ جعفرِ

قال القاضي التنوخي: "وقد أجاز بعضُهم الوقوف في نصف البيت على الحرف المشدَّد بالتخفيف وإن لم يكن فيه تصريع، اقتداءً بالوقوف على المشدَّد في القافية لأن الأنصاف تحتمل ما تحتمله الأواخر، قال: وكما يجوز الابتداء في نصف البيت الأخير بالضرورة يجوز الوقوف في نصفه عليها"، ثم قال بعد أن أورد البيت السابق: "وهو ضرورة قبيحة"[١].

٥. مقابلة العروض الضربَ إيقاعيًّا.

ويتجلى ذلك في عدد من المظاهر والأحكام التفصيلية المرتبطة بالوقف؛ فمن ذلك تصريع العروض وتقفيتها، بحيث تقابل الضربَ إلى حد المطابقة وتنتظم في سلك قوافي البيت وتكتسب من قيمتها الدلالية والإعلامية على ما يأتي بيانُه لاحقًا.

ومن ذلك جواز اعتلالِ العروضِ، وإنما تدخل العلل حيث ينتهي الإيقاع، فإن مبنى موسيقى البيت على الانتظام الإيقاعي النسَقي (الميلودي[٢]) الذي لا يخدشُه إلا

---

[١] كتاب القوافي ص٨٧. وانظر ابن عصفور: ضرائر الشعر ص١٣٣، والقزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة ص٢٠٦. ومسألةُ تخفيف المشدَّد في القوافي المقيّدة محلُّ نظر، وقد حررتُ في موضع آخر أنه لا تشديد هاهنا على التحقيق، وأنّه ما ثَمَّ إلا نبرٌ. (انظر بحثي: تأثير الأداء الإنشادي في مدوَّنة الضرائر الشعرية مدخل جديد للتفسير. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الرسالة ٤٩٩ (٢٠١٨م)، ص٦٢ وما بعدها).

[٢] المقصود بالميلودي Melody في الموسيقى: النسق التتابعي للنغم، وهو يقابل الهارموني Harmony الذي يعني النسق التوافقي المرَكَّب، كما في تناغم الأوركسترا.

الزحاف اليسير، أمّا العلل فلا تُقبلُ إلا عند الوقف وانقطاع النسق الإيقاعي لئلا تسبب نشازًا موسيقيًّا بتوسُّطها النسقَ المستمر. وينبغي ملاحظة ارتباط أصل جواز اعتلال العروض بالوقف عليها لا بمجرد مشاكلة الضرب، ودليلُ ذلك أنها قد تخالف الضرب في علته كما في عروض الكامل الثانية – حين تكون حذَّاءَ وضربُها أحذُّ مضمرٌ – وعروض الرمل الأولى – إذ تأتي محذوفةً وضربُها مقصورٌ – وغيرهما.

ومن هذا الباب أيضًا عيب "الإقعاد"، وهو اختلاف أعاريض بحر الكامل في القصيدة الواحدة، وهو يقابل عيب "التحريد" في الضروب، وهو اختلافها مطلقًا. وعدُّ "الإقعاد" عيبًا دليلٌ على مشاركة العروضِ الضربَ حساسيتَه الإيقاعية بمراعاة تناظر الجزء الموقوف عليه واطّراد صورته.

المبحث الثاني
من وظائف الوقف على عروض البيت

يحمل الوقف على عروض البيت قيَمًا وظيفيّة متنوعة، تسهم بصورة بالغة في إثراء النسيج الشعري وتكوين خاصَّته الفنّية بوصفِه نصًّا لغويًّا نُخبويًّا.

وقد اهتديتُ إلى التمييز بين مجموعاتٍ أربعٍ من وظائف هذا الوقف، نستوضحُ صورَهنّ فيما يأتي:

أولا: الوظائف الإيقاعية.

وهي التي يقدِّم هذا الوقف من خلالها قيمةً إيقاعية إضافية للنص الشعري. وأبرز هذه الوظائف:

١. مناسبة التغني والإنشاد.

وذلك بما يختص به هذا الموضع من تمكين التنوين وإشباع هاء الضمير. والنونُ والمدُّ الممطول من معادن الموسيقى اللغوية؛ فأمّا النون فقرينة الغنّة، وأمّا المدود فإن "الصوت يجري فيهنّ" حتى "يمكن فيها من ذلك ما لا يمكن في غيرها"[١]، وقد استحبّت العرب المد في مواضع الوقف "لنَعمَته ولينِ الصوت به"[٢]، وهذا يفسر نزوعهم إلى إطلاق القوافي ووصل حركاتها.

ويدلّ على ذلك ما قدَّمنا مِن غلبة الوقف بالتنوين والهاء المشبعة على أعاريض الشعر، وضربنا ثَمَّ مثلًا بمعلقة امرئ القيس التي احتجَنَ تحقيقُ التنوين وإشباعُ الهاء نحوَ ثلثي أعاريض أبياتها. ودونك بعدُ ما شئتَ من بقية المعلقات وغيرها من قصيدِ العرب فإنّك واجدٌ من حضور هذين العنصرين الغنائيين ما يُغنيك عن تكلُّف الإحصاء.

٢. تعزيز موسيقى القافية بالتصريع والتقفية.

القافية هي ذروة الوفرة الموسيقية في البيت الشعري، أو هي "تاج الإيقاع الشعري" كما وصفها أستاذنا الدكتور أحمد كشك في دراسته الشهيرة، وفيها تتضافر النعوت الخاصة للحروف والحركات لتنسج مكوّنًا موسيقيًّا تناظريًّا، "فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد"[٣].

والوقف على عروض البيت بالتصريع أو التقفية يستعير مكوِّنَ القافية الموسيقي والعروضي (أو الموسيقي فقط في حالة التقفية) ليكتسب قيمتها الإيقاعية المميّزة، ويشكل إضافة تكرارية لها، وهو مما كانت العرب تستحبه، حتى لقد عُدّ آخر الشطر الأول موضعًا للقافية، يقول التنوخي "للقافية موضعان، أحدهما يستعمل فيه على

---

(١) انظر الأخفش: كتاب القوافي ص٢٠، والتنوخي: كتاب القوافي ص١٦٢.

(٢) ابن جني: الخصائص ١/٢٣٤.

(٣) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ط٤، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ص٢٤٤.

سبيل الاستحباب، وآخرُ يستعمَل فيه على سبيل اللزوم. فالذي يُستحبُّ فيه عروضُ البيت، والذي تلزمُ فيه ضربُه"[١].

٣. إثراء التقفية الداخلية.

قد يُستثْمر الوقف على عروض البيت في تكوين بعض صور التقفية الداخلية، وذلك بالتشطير البديعي[٢] الذي يصرِّع فيه الشاعرُ كل شطر تصريعا داخليا، متخذًا من الوقف في منتصف البيت مرتكزا لهذا النمط من الموسيقى الداخلية، كما في الشواهد الآتية:

تدبيرُ معتصمٍ بالله منتقمٍ ... لله مرتغبٍ في الله مرتقبِ

بكلِّ مُنتصرٍ للفتح مُنتظرٍ ... وكلِّ مُعتزمٍ بالحقِّ مُلتزمِ

كحْلاء في بَرَجٍ صفراء في نعجٍ ... كأنها فضةٌ قد مَسها ذَهَبُ

ونحو هذا ما يكون من اطّراد التصريع في المسمَّطات بأنواعها والموشّحات والمزدوجات ونحوها، إذ يضيف الوقفُ على العروضِ ثَمَّ قيمةً موسيقية ظاهرة.

٤. إصلاح الإيقاع بالطيّ الموسيقي.

اختصَّت عروضُ بحر المتقارب الأولى (التامّةُ) بعدم التزامِ العرب إياها ضربةَ لازبٍ في النص الواحد، قال ابن القطاع "فأما العروض الأولى التامّة فإنها تُقبَض وتُقصَر وتُحذَف وتدخل كلها في قصيدة"[٣]. وأَحَدُّ هذه الاختلافات أن تجتمع

---

[١] كتاب القوافي ص٧٩.

[٢] انظر ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص٣٠٨، وابن حِجة الحموي: خزانة الأدب ٣٨١/١، وغيرهما.

[٣] ابن القطاع: البارع في علم العروض. تحقيق د. أحمد محمد عبد الدايم، مكة المكرمة: المكتبة الفيصلية، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م، ص٢٠٦

العروض التامة والمحذوفة معًا في قصيدة، على ما بين التمام والحذف من بونٍ واضح، فكيف أساغت العربُ هذا وقبلَتهُ أذواقُها؟

والجوابُ في رأيي أنّ الوقفَ على العروض المحذوفة هو ما سوَّغَ اجتماعَ هاتين العروضين المختلفتين، وذلك لأنّ الوقف يؤدي هاهنا وظيفة إيقاعية تعويضية، يسميها الموسيقيون "الطيّ"، وهو "نقصان نقرات مع حفظ زمانها"[١]، أي تركَ فراغٍ زمني لا يملؤُه المنغِّم بحروف لغوية واستئنافَ النسق الإيقاعيّ بعده. وبهذا التصرُّف الأدائي تتناظر الأنساق الإيقاعية ولا يشعر القائل أو المتلقي بنشازٍ موسيقي، وتتساوى حينئذ – ميلوديًّا – العروض المحذوفة بالتامة ويسوغ تبادلهما في النص الواحد.

والوقف على عروض البيت هاهنا ليس اختياريًّا، فتجاوزُه يؤدي لا محالَةَ إلى انكسار الوزن. وانظر في إنشاد مثلِ الأبيات الآتيةِ المحذوفةِ العروضِ بين أبياتٍ أعاريضُها تامة:

فإمَّا هلكتُ ولمْ آتِهِمْ فأبلِغْ أماثلَ سَهمٍ رَسولًا

يُعَلُّ بها بَرْدُ أنيابِها إذا غَرَّد الطائرُ المستَحِرْ

أقولُ لِدجلةَ لمَّا جرتْ كفيضِ دُموعيَ عند الفراقِ

ولو حاول المنشدُ في مثل هذا معالجةَ فراغ الحذف بغير الوقف بأن ضمَّ إلى العروضِ المتحركَ الأولَ من الشطر الثاني= لاختلّ عجز البيت وأصاب وتدَه الأول خرمٌ قبيح.

---

[١] انظر ابن سينا: رسالة في الموسيقى، ط١، حيدر آباد الدكن، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، ١٣٥٣هـ، ص١٢. وقد قرأتُه في الموسيقى الكبير للفارابي، لكنّني أضللْتُ موضعَه.

ثانيًا: الوظائف الدلالية.

وأعني ما يحملُه الوقف على عروض البيت من مكوِّنٍ دلاليٍّ إضافي إلى البنية الشعرية. ووظيفة الوقف هاهنا تحددها طبيعة العلاقة الدلالية بين شطري البيت، ولم أجد أحدًا عَرَض لصور هذه العلاقة إلا ابن الخشاب فيما نقله عنه الإربلي[١]، حيث قسّم صور تنصيف الأبيات قسمةً تغلب عليها مراعاةُ اتصال النصفين دلاليًّا، وهي قسمة سأُشير إلى بعض أفرادها هنا في توزيع ما استنبطتُه من وظائف دلالية للوقف بين الشطرين، أهمُّها:

١. تمكين معنى النصف الأول وتقريره.

وذلك حيث يكون تامّ المعنى مستقلًّا عمّا بعده، ولو نسبيًّا، فيكون من وظيفة الوقف هاهنا إمهال المتلقي لاستجماع معنى النصف وتعقّله ووعي محتواه الدلالي المستقل.

وهذه الوظيفة تتحقق في نحو ما أطلق عليه ابن الخشاب: "التنصيف التام"، و"تنصيف البيان"، والأول "هو الذي كمل معناه فلو سُكت عليه لاكتُفِي به"، وأما الثاني "فهو أن يتم المعنى في النصف الأول، ويجيء النصف الآخر كالمبيّن له والشارح"، والوقفُ في النوعين تامٌّ كما ترى.

ومن أمثلة ما نلحظ فيه تحقق هذه الوظيفة هذه الأبيات المتفرقة من معلقة امرئ القيس:

وإنَّ شِفائي عَبرةٌ مُهَراقةٌ فهل عندَ رسمٍ دارسٍ من مُعوَّلِ

ألا رُبَّ يومٍ لك منهنَّ صالحٍ ولا سيَّما يوم بدارةِ جُلجُلِ

---

[١] انظر الإربلي: كتاب القوافي ص٢١١- ٢١٤.

مهفْهَفةٌ بيضاءُ غيرُ مُفاضةٍ ترائبُها مصقولةٌ كالسَّجَنْجَلِ

والوقفُ على عروض كل بيت منها مؤذِنٌ بتمامِ معنى ما تقدَّمَهُ واستقلالِه بالفائدة – وإن كان ما بعده قد يكون إيغالًا إضافيًا له به تعلُّق – وفي مُهلة الوقف هاهنا عونٌ للمتلقي على تفهّم النصف التامّ المنصرم وحسن تصوُّر دلالته.

٢. التمهيد لتلقي عجُز التركيب ذي الشقّين.

ثمة فئة من التراكيب الشعرية الممتدّة على طول البيت، تتكوّن من شقين كالشرط وجوابه، والمشبه والمشبه به، والنداء وجوابه، ونحوها مما لا يضبطه جامعٌ نحويٌّ صارم، وهذان الشقان كثيرا ما يقتسمان شطري البيت، على نحو ما سماه ابنُ الخشاب: "التنصيف المحتاج"، وهو "الذي لا يكمل معناه إلا في ما بعده"

وهاهنا يكون للوقف وظيفة دلالية فاعلة، حيث يمثل فاصلًا فيزيقيًّا مهمًا يمنح المتلقي فرصةَ تمثُّلِ شق التركيب الأول واستيعاب صورته وتأمّل مكوناتها، ثم يشوّقُه إلى ورود الشق الثاني ليطمئنّ بتناسب الصورتين وحسنِ ترتبهما. ومِمّا تتضح فيه هذه الوظيفة المزدوِجةُ الأثرِ قول امرئ القيس فابن الخطيم فعمرو بن كلثوم فالشريف الرضي:

كأنّ ثَبيرًا في عرانينِ وَبلِهِ كبيرُ أُناسٍ في بجادٍ مُزَمَّلِ

ومَن يكُ غافلًا لم يلقَ بُؤسًا يُنِخْ يومًا بساحتِهِ القضاءُ

إذا بلغَ الفطامَ لنا رضيعٌ تخرُّ له الجبابرُ ساجدينا

يا ظبيةَ البانِ ترعى في خمائلِهِ لِيَهنِك اليومَ أنّ القلبَ مرعاكِ

ولاحظ في هذه الشواهد ونظائرها كيف يعمّق الوقفُ على العروض مُعطَى البيتِ الدلاليَّ بما يُمهلُ المتلقي لتأمُّلِ تفاصيل صورة أول شِقَّي التركيب الممتد – كصورة

الجبل المتلفع بالسحاب الممطر، وصورة الغافل الخليّ اللاهي، وصورة رضيع تَغلِبَ وقد بلغ الفطام، وصورة الظبية ترعى البان – فالتشوُّفِ إلى تتمّة التركيب وجواب شقِّه الأول، فحُسنِ موازنة طرفي الصورة ومعايرتِها بأوصاف الاستِملاح أو الاستقباح.

ولأجل هذا التعلق والارتباط بين الشطرين ينبغي أن يُلوَّنَ الوقفُ بينهما هاهنا بتنغيمٍ Intonation مناسب يُفهِمُ المتلقي أن للكلام فضلًا وأنّ الوقفَ هنا معلَّقٌ منتَظَرٌ وصلُه. فيعزِّز هذا التنغيمُ ما تقدَّمَ من التشوُّفِ والشوقِ إلى الشطر الثاني.

ملحوظتان:

أ) لا يحسنُ – في رأيي – تمكين الوقف بين الشطرين فيما سوى ما تقدّمَ من صور التنصيف؛ أعني ما أطلق عليه ابن الخشاب "تنصيف الاقتضاء"، وهو "أن يكون في النصف الأول حرف قد جرت العادة ألّا يُسكَتَ عليه، مثل: قد، والذي، ونحوهما"، وكذا ما كان مدوَّرًا (وقسمه ابن الخشاب إلى: تنصيف الإدماج، وتنصيف الاقتطاع).

والرأي عندي أن يوقف على النصف في هذه الحالات بـ"سكتة لطيفة" تحفظ إيقاع العَروض ولا تقطع النسق اللغوي الشديدَ الاتصال.

ب) إذا كان البيت مصرَّعًا فإنّ الظنّ قد يذهب إلى استقلال الشطر الأوّل بمعناه، لكنّ الأمر ليس كذلك؛ فقد قسَّم ابن الأثير التصريع – وأخذه عنه يحيى بن حمزة العلوي – بحسب ارتباط الشطرين الدلالي إلى درجات متفاوتة[١]، منها ما يكون فيه "المصراع الأول لا يَستقلّ بنفسه في فهم معناه دون أن يُذكر المصراع الثاني".

ثالثًا: الوظائف الإعلامية (حال التصريع خاصةً).

---

[١] انظر ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ١/٢٥٩– ٢٦٢، ويحيى بن حمزة العلوي: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ٣/١٩– ٢١.

وأعني بها الوظائفَ غيرَ اللغوية ذاتَ الطابَع التداولي، التي يسهم بها الوقف على عروض البيت في تنبيه المتلقي إلى معانٍ خارجة عن الدلالة البنيوية للنص.

وفي هذا الصدد يذكر ابن الفرخان من نعت بيت الشعر الجيد "كونه ذا عروض فائقةٍ وضرب فائق، يؤديان بهجة كل واحد من المصراعين إلى السمع، ليدركها على الوجه"[١]. ومِن فَواق أعاريض المطالِعِ أن تكون مصرَّعةً على رسمِ القافية، ولذلك "جعلوا التصريع في مهمات القصائد فيما يتأهَّبون له من الشعر، فدل ذلك على فضل التصريع. وقد قال أبو تمام وهو قدوة:

وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإنما يروقُك بيتُ الشِّعر حينَ يُصرَّعُ

فضرب به المثل كما ترى"[٢].

والتصريعُ – بعكس التدوير – يجعل العروضَ محلّ وقفٍ لازم حتى يَبرز تشاكلُ طرفي البيت. وقد ذكر قدامةُ من نعت القوافي "أن يُقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرَّعوا أبياتاً أُخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"[٣].

وينبغي التنبيه على أنّ إطلاق "التصريع" هاهنا وفي عامة كلام قدامى العروضيين يشملُ "التقفية" الاصطلاحية، قال أبو العلاء: "ولم يأت عن الطبقة المتقدمة مثل الخليل وأصحابه فرق بين التصريع وغيره، وبعض الناس يفرق بين التقفية والتصريع"، وقال "والمتقدمون يجعلون التصريع جنسًا واحدًا فيما أصلُه اعتدال

---

[١] الوافي في القوافي. تحقيق د. عمر خلوف، ط١، أبو ظبي: دار الكتب الوطنية، ٢٠١٠م، ص٧١.

[٢] ابن رشيق: العمدة ١/١٧٦، وانظر الأحمدي: الزبد الكافية الشافية، لوح ١٢٢ب.

[٣] نقد الشعر ص٨٦.

النصفين وما اختلف نصفاه"[١]. على أنّ البديعيِّين لا يزالون على هذا الإطلاق أبدًا؛ فهُم "يسمون التقفية تصريعًا، إذ لا يعتبرون الفرق بينهما"[٢].

والتصريع بوصفه نعتًا لعروض البيت الفائقة، له وظائف إعلامية مهمة في النص الشعري، أظهرها:

١. التنبيه إلى افتتاح القول الشعري.

فيكون الوقوفُ على الشطر المصرَّع على قانون وقف القافية= مؤذنًا بشعرية النص ومفارقتِه منثور الكلام ومعلنًا المتلقي بوجهةِ الشاعر الإبداعية "ليُسرِع إلى فهم السامعين أنه أخذ في كلام موزون، في الضرب المخصوص والقافية المخصوصة"[٣].

وبالنظر إلى هذه القيمة الإعلامية "أجمع أهلُ العروض على أن التصريع إنما وقع ليدل على أنّ صاحبَه مبتدئٌ إما قصةً وإما قصيدة"[٤]، ومِن قبلُ ما حرصت العربُ على تصريع المطالع "ليُعلَم أنها في شعر موجود [كذا، وأظن الصواب: موزون] مقفًى، لئلا يظن السامعُ أنه في غير شعر، فبادروا إلى القافية فجعلوها في

---

[١] انظر اللامع العزيزي شرح ديوان المتنبي ص٤٣٥ و٧٩٨.

[٢] ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص٣٠٧، وانظر ابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع. تحقيق شاكر هادي شكر، ط١، النجف: مطبعة النعمان، ١٩٦٩م، ٢٧١/٥.

[٣] المحلي: شفاء الغليل ص٢٦١، وانظر ابن رشيق: العمدة ١٧٤/١، والأحمدي: الزبد الكافية، لوح ١٢٢ب.

[٤] الزجاج: كتاب العروض ص١٧٤، وانظر ابن سنان: سر الفصاحة ص١٨٩.

النصف ليكون ذلك عَلَمًا مُبِينًا لما يريدون"[١]. فإذا أخلّ الشاعر بذلك فأهمل تصريع المطلع "كان كالمتسوّر الداخل من غير باب، ويسمَّى: الوثب"[٢].

ومن الطريف أنّهم شبّهوا مبادرة التصريع بالقافية بمبادرة المتكلمِ الشاكِّ بـ(إمّا)، "وكأنّهم شبّهوا المصراع في إعلامهم أنهم آخذون في بناء الشعر من قبل تمام البيت بقولهم: رأيتُ إما زيدا وإما عمرًا، فجعل الشك في أول الكلام... لأنه لو قال: رأيت زيدًا أو عمْرًا، كان الشكّ يقع بعد أن يمضي هذا الكلام على اليقين، فقدّم حرف الشك لذلك"[٣]، يعني أنّ الشكّ في العبارة الأخيرة متأخرٌ تفيدُه (أو)، أمّا في العبارة الأولى فقد أفادته (إمّا) مبكِّرًا.

٢. التنبيه إلى تغيير موضوع القصيدة.

قد يقع التصريع في أثناء القصيدة، و"ذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارًا بذلك وتنبيهًا عليه"[٤].

وقد كان هذا كثيرًا في شعر القدماء، "ألا ترى إلى كون امرئ القيس لما فرغ من ذكر الحماسة في القصيدة الرائية... وشرع في ذكر النسيب صرَّع، وإذا استقريت أشعارهم وجدت أكثرها كما ذكرت لك"[١]، قال امرؤ القيس في مطلع رائيته الشهيرة:

---

[١] أبو الحسن العروضي: الجامع ص١٧٦.

[٢] الأحمدي: الزبد الكافية الشافية، لوح ١٢٣ب، وانظر ابن رشيق: العمدة ١/١٧٧.

[٣] انظر أبو الحسن العروضي: الجامع ص١٧٧ (نقلا عن الأخفش، ولم أجده في كتاب العروض ولا كتاب القوافي له)، والزجاج: كتاب العروض ص١٧٤.

[٤] أبو الحسن العروضي: الجامع ص١٧٦، والتنوخي: كتاب القوافي ص٨٢، والدماميني: العيون الغامزة ١٣٩.

أحارِ بن عمرٍو كأنِّي خَمِرْ ويعدو على المرءِ ما يأتمرْ

ثم لما أراد النسيب قال:

تروحُ من الحي أم تبتكرْ وماذا عليك بأن تنتظرْ

وقال في مطلع المعلقة:

قفا نبكِ من ذكرَى حبيبٍ ومنزلِ بسقطِ اللّوى بين الدخولِ فحوملِ

ثم لما قصد النسيب قال:

أفاطم مهلا، بعضَ هذا التدلُّلِ وإن كنت قد أزمعتِ صرمي فأجمِلي

٣. الإعلام المبكر بالقافية.

فالتصريع استباقٌ كاشف يمهّد لاستقبال القافية ويبادر المتلقي بصورتها "استعجالًا للبيان"، ولذا "يستحب في ابتداء القصيدة؛ للإعلام بحرف الروِي قبل تمام البيت". وقد نصُّوا على أنّ من "فائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تُعلمُ قافيتها"[٢].

وقد كانت هذه الوظيفة الإعلاميّة محلّ احتفاء من العروضيين والبلاغيين، حتى إنهم كرهوا خلوَّ المطلع منها أو مضادَّتَه لها. فأمّا الأولُ فيستبين من تشبيههم غيرَ

---

[١] ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص٣٠٧، وانظر ابن رشيق: العمدة ١٧٤/١، وابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة ص١٨٨.

[٢] انظر ابن الأثير: المثل السائر ٢٥٩/١، وابن سنان: سر الفصاحة ص١٨٩، والعلوي: الطراز ١٩/٣، والمحلي: شفاء الغليل ص٢٦٠، والأحمدي: نزهة النواظر وطراز الدفاتر في التوصل إلى معرفة ما حوته الدوائر. تحقيق حسام الدين مصطفى، ماجستير بمعهد البحوث والدراسات العربية، ٢٠١٤م، ص٤٤٨.

المصرِّعِ بالمتسوِّرِ الداخل من غير باب – كما تقدّم –، ولأمرٍ ما نعتوا ترك التصريع والتقفية بـ"الإصمات"؛ فهي تسمية تدلّ على فراغ المطلع إعلاميًّا، فالإصمات "مأخوذ من الصمت وهو السكوت، فلمَّا لم يُعلم حرف الروي من النصف الأول كان كالساكت الذي لا يُعلم غرضه"[١].

وأمّا الثاني فظاهرٌ من تواتر ذمّهم الإعلامَ المضلِّلَ بالقافية في عروض المطلع، فقد عدُّوا من عيوب الشعر "التجميع" – وبعضهم يسميه "التخميع" – "وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على رويٍّ متهيِّئٍ لأن تكون قافيةُ آخر البيت بحسبه، فتأتي بخلافه"[٢]، ومنه ما سماه ابنُ الأثير: "التصريع المشطور"، وهو "أن يكون التصريع في البيت مخالفًا لقافيته... وهو أنزلُ درجات التصريع وأقبحها"[٣].

ومما ساقوه من أمثلة التجميع قول النابغة الذبياني فالربيع بن زياد فالشمّاخ فجميل:

جزى الله عبسًا عبس آلِ بغيض ... جزاء الكلاب العاوياتِ وقد فعلْ

أفبَعدَ مقتلِ مالكِ بن زهير ... ترجو النساءُ عواقبَ الأطهارِ

لمن طللٌ عافٍ ورسمُ منازل ... عفت بعد عهد العاهدين رياضُها

يا بثن إنكِ قد ملكتِ فأسجِحي ... وخذي بحظِّك من كريمٍ واصلِ

---

[١] الأحمدي: نزهة النواظر ص٤٤٩، وانظر الإربلي: كتاب القوافي ص٢١١، والدمنهوري: الحاشية الكبرى (المسمّاةُ: الإرشاد الشافي على متن الكافي للقنائي). القاهرة: المطبعة الميمنية، ١٣٠٧هـ، ص٦٩.

[٢] قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص١٨١، وانظر ابن رشيق: العمدة ١/١٧٧، والإربلي: كتاب القوافي ص٢١٠، والمرزوقي: المفاتيح المرزوقية لوح ٢٦٧أ، والأحمدي: الزبد الكافية لوح ١٢٣أ– ب.

[٣] انظر المثل السائر ١/٢٦١– ٢٦٢.

وفي هذه المطالع وأمثالها ترى الموقوفَ عليه في نصف البيت مناسبًا لأن يكون قافيةً، فالغالبُ حينئذٍ أن يتشوَّفَ المتلقي إلى عودة هذا المكوِّن العروضيّ مرة أخرى في القافية على جهة التصريع المستحبّ، فإذا انخرم ذلك صَدَّ السامعُ وفتَر، فمن هاهنا قبُح التجميع، قال السَّخاوي في بيت الربيع بن زياد المتقدم "كأنه حين ابتدأ أراد التصريع ثم لم يفعل؛ لأن نصف البيت يصلح أن يكون تمامه: (يرجو بقاءً قاتِلُوه بخيرِ)"[١] أي مصرَّعًا. ولذا لم يستقبحوا مطلق المخالفةِ بين العروض والضرب مما لا إطماعَ للمتلقي فيه، فلا بأس بما "لم تقع عروضُه بصورة لفظٍ يحسن أن يقع رويُّه على تلك الصورة، نحو قول امرئ القيس:

وقوفًا بها صحبي عليَّ مطيَّهمْ يقولون لا تهلِك أسًى وتجمَّلِ

فإن "مطيَّهم" لا يسبق إلى الذهن أنه تصريع، ولا أنّ الرويَّ يجيءُ على ذلك، وإنْ كان السامعُ غيرَ عالِمٍ بمطلع القصيدة"[٢].

ملحوظة:

وحتى حين يخلو البيت من التصريع فقد يؤدي الوقف على عروض البيت وظيفةً إعلاميةً مميَّزة أشار إليها د. شكري عياد[٣]، وذلك في المسمطات والموشّحات ونحوها مما يعتمد في هندسته على تقفية الشطر= هي أنّه إذا صحّ "أن تأثيرَ اللحن يرجع إلى الشعور بالشوق لعودة المفتاح [يعني القافية بوصفها المفتاح الميلوديّ للّحن] فإن استخدام مفتاحين للّحن الواحد يضاعف هذا الشوق"، وضَرب مَثلًا مبِينًا من موشحة لسان الدين الشهيرة "جادك الغيث"، حيث يترك تنوّعُ قوافي الأشطرِ

---

[١] علم الدين السخاوي: إذهاب العَروض بإذهاب الغموض، تحقيق حسام الدين مصطفى، معهد المخطوطات العربية، السلسلة المحكمة (٣٥) نصوص (٢٢)، السنة ٣، ١٤٤٢هـ/٢٠٢٠م، ص١٣٤.

[٢] الإربلي: كتاب القوافي ص٢١٠- ٢١١.

[٣] انظر موسيقى الشعر العربي. ط١، القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦٨م، ص١٢٨.

المتلقيَ في حالٍ من التوقع والشوق والترقب لعودة القوافي المتعانقة ومتابعة هندسة بنائها، وهو مما يرفع الكفاءة الإعلامية للنص الشعري.

رابعًا: الوظائف البنائية.

يؤدي الوقف على عروض البيت أحيانًا أدوارًا بنيويّة في النص، فيكون مرتكزًا لتكوين الشكلِ الشعري وأبعادِ بنائه. وهذه أهم الوظائف التفصيلية التي رصدتُها له من هذه الزاوية:

١. بناء أشكال الوحدة الشطريّة.

وأعني بها الأشكال الشعرية التي وحدةُ بنائها الشطرُ، لا البيتُ الكامل الذي تنبثق عنه القصيدةُ العربية التقليديّة. وينطلقُ الوصفُ المذكور على قائمة متنوّعة من أشكال النصوص الشعرية التي نشأت عن استثمار الشعراء الوقفَ على عروض البيت في تنويع أبنية النصوص والخروج عن صورتِها العتيدة المعروفة.

مِن هذه الأشكالِ (المزدوِجاتُ)، وهي ما يتّحدُ فيه كل شطرين في القافية مع اختلاف قوافي الأبيات[١]، ومن أشهر أمثلتها المبكّرة "ذات الأمثال" لأبي العتاهية[٢]، التي منها:

حَسْبُك ممّا تَبْتَغيه القوتُ ما أكثرَ القُوتَ لمن يموتُ
الفقرُ فيما جاوز الكفَافا من اتّقَى اللَّهَ رَجَا وخافا

---

[١] انظر ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان. تحقيق د. حفني محمد شرف، القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٦٩م، ص١٢٧، وابن رشيق: العمدة ١/١٨٠.

[٢] انظر الأصفهاني: كتاب الأغاني. تحقيق سمير جابر، ط٢، بيروت: دار الفكر ٤/٤٠-٤١، وديوان أبي العتاهية بتحقيق كرم البستاني، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٦م، ص٤٩٣ وما بعدها.

إنّ الفساد ضِدُّهُ الصَّلاحُ ورُبّ جِدٍّ جَرّه المزاحُ

ومن مشهورها كذلك "ذات الحلل" لأبان اللاحقي، ومنظومته لكليلة ودمنة[١] التي منها:

فيه دلالات وفيه رشدُ وهو كتاب وضعته الهندُ
فوصفوا آداب كلِّ عالمِ حكايةً عن ألسُن البهائمِ
فالحكماء يعرفون فضلَه والسخفاء يشتهون هزلَه

وقد منحت فكرةُ الازدواج هذه مساحةً ضخمةً من الحرية الشعرية ومنفسَحًا واسعًا للقول، حتى لقد بلغت "ذاتُ الأمثال" المذكورة أربعةَ آلاف بيت، وبلغت مزدوجة أبان في نظم كليلة ودمنة أربعة عشر ألف بيت. واستُغلَّ هذا الشكل في خدمة العلم فنُظمت المتون الشعرية المزدوجة الضخمة في كل الفنون، ومن أشهر أمثلتها الألفيّات الكثيرة في العلوم المختلفة.

ومن أشكال الوحدة الشطرية أيضًا (المسمَّطات)، وهي أكثر تركيبًا من المزدوِجات، فـ"إذا كانت أنصافٌ على قوافٍ يجمعها قافيةٌ واحدة ثم تعاد لمثل ذلك حتى تنقضي القصيدة، فهو المسمّط"[٢]، فالمسمَّط تركيب هندسي مكوّن من أدوار، وكل دورٍ منها مكوّنٌ من أشطر متحدة القافية تعقبها قافيةٌ مختلفة تسمى "عمود المسمّط" وهي تتكرر بهيئتها في آخر كل دورٍ منه، فمحلُّها منه محلّ واسطة العقد أو السمط، وإنما سمّي المسمّط بهذا الاسم – كما قال الزجاجي – "تشبيهًا بسمط اللؤلؤ،

---

[١] انظر الصولي: كتاب الأوراق (قسم أخبار الشعراء). نشر هيورث دن، ط١، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٣٤م، ص٤٦ وما بعدها، والأصفهاني: كتاب الأغاني ١٦٤/٢٣.

[٢] ابن عبد ربه: العقد الفريد. تحقيق د. مفيد قميحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٤هـ، ٢٧٤/٦، وانظر المعري: اللامع العزيزي ص٧١٧، وشوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي ١٩٨/٣.

وهو سلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرق حبه، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرِّق القوافي متعقَّبًا بقافية تضمه وترده إلى البيت الأول الذي بُنيت عليه القصيدة صار كأنه سِمط مؤلف من أشياء مفترقة"[١].

والمسمَّطات لها تشكُّلات هندسية متنوعة وصور تفصيلية كثيرة بحسب عدد الأشطر التي يضمُّها الدور الواحد فمنها المربعات والمخمسات والمسدسات وما هو أكثر. ومن أمثلة مربَّعِها قولُ الشاعر[٢]:

خيالٌ هاج لي شجَنا فبت مكابدًا حزَنا
عميدَ القلب مرتهَنا بذكر اللهو والطربِ
سَبَتْني ظبيةٌ عُطُلُ كأن رُضابَها عسلُ
ينوءُ بخَصرها كَفَلُ ثقيلُ روادفِ الحقبِ

والضابطُ في كل صور المسمَّطات مهما استطالت أدوارُها وجودُ "عمود المسمّط" الذي يربط أدوارَه بقافية واحدة.

ومن أشكال الوحدة الشطرية كذلك (الموشحاتُ)، وهي بنيةٌ متطوِّرةٌ عن المسمَّطات على ما يراه فريقٌ من العلماء، وهو ما رجّحه شوقي ضيف ونافح عنه واستدلّ له طويلًا[٣].

وعلى أيةِ حالٍ فقد استقلَّت الموشحاتُ شكلًا شعريا فريدا، له خصائصه ومختصُّوه، وأُولِع بها الأندلسيّون جدًّا، ومن أمثلتها التي يظهرُ فيها اتكاءُ البناء على قافية الشطر قولُ ابنِ زهر[١]:

---

[١] انظر ابن رشيق: العمدة ١/١٨٠، وانظر شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي ٣/١٩٨.
[٢] انظر ابن رشيق: العمدة ١/١٧٦.
[٣] انظر شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي ٦/١٣٠، و٧/١٧٦، و٨/١٤٩.

سلِّم الأمرَ للقضا فهو للنّفس أنفعُ
واغتنمْ حينَ أقبلا
وجْهَ بدرٍ تهلّلا
لا تقل بالهموم لا
كلُّ ما فات وانقضى ليس بالحزن يرجعُ
واصطبح بابنةِ الكرومِ
من يدَي شادنٍ رخيمِ
حين يفترُّ عن نظيمِ
فيه برقٌ قد اومضا ورحيقٌ مشعشِعُ

واشتهارُ الموشحات وإفرادُ القدامى التصانيفَ لها مُغنٍ عن الاتساع هاهنا في التمثيل.

٢. تكوين بعض الصور البديعيّة.

يستثمر الشعراءُ الوقف على عروض البيت في تشكيل بعض صور البديع التي يتوزّع طرفاها بين الشطرين، ويكون الوقفُ بينهما ضروريًّا لملاحظة النكتة البديعية. وقد رصدتُ طائفةً من هذه الصور التي يرتكز بناؤها على اعتبار ذلك الوقف (مع التنبيه إلى اختلاف بعض اصطلاحاتها بين البديعيين):

---

(١) انظر المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق إحسان عباس، بيروت: دار صادر، ١٩٩٧م، ٢/٢٥١.

فمنها (التعطُّف): وهو "أن يأتي الشاعر في المصراع الأول من البيت بلفظة، ويعيدها بعينها أو بما يتصرَّف منها في المصراع الثاني"، وهذا التوزيع ضروريّ "ليُشَبَّهَ مصراعا البيت في انعطاف أحدهما على الآخر بالعِطْفين في أنّ كلَّ عِطف منهما يميل إلى الجانب الذي يميل إليه الآخر"[١]، ومما ساقوه من أمثلته قول زهير فالمتنبي فأبي تمام:

من يلق يوماً على علّاته هرمًا يلق السماحة منه والندى خُلُقا

فساق إليَّ العرفَ غيرَ مكدرٍ وسقت إليه المدحَ غيرَ مذمَّمِ

فلقيتُ بين يديك حلوَ عطائه ولقيت بين يديّ مُرَّ سؤاله

ومن هذه الصور (الموازنةُ والمماثلة)، والموازنة اتفاق آخر كلمة في الشطر الأول وزنًا مع نظيرتها في الشطر الثاني، فإن تجاوز ذلك إلى أن تتفق أوزانُ أكثر كلمات الشطرين سُمِّي هذا مماثلةً[٢]. ومن رائقِ أمثلة هذه الصورة ما روَوا لأبي تمام فالبحتري فالرستميّ:

مها الوحشِ إلا أنّ هاتا أوانسٌ قنا الخطِّ إلا أن تلك ذوابلُ

فأحجم لما لم يجد فيك مطمعًا وأقدم لما لم يجد عنك مهربا

يَردُّ سناكَ البدر والبدرُ زاهرٌ ويقفو نداك البحر، والبحرُ زاخرُ

---

[١] انظر ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص٢٥٧- ٢٥٨، وابن معصوم: أنوار الربيع ١٤٤/٦ وما بعدها، وابن حِجة الحموي: خزانة الأدب ٣٩٣/٢، وغيرها.

[٢] انظر ابن الأثير: المثل السائر ٢٩١/١ وما بعدها، والعلوي: الطراز ٢٢/٣- ٢٣، وابن معصوم: أنوار الربيع ٣٦٤/٣ وما بعدها، وغيرها.

ومن تلك الصور (نوعٌ من ردّ الأعجاز على الصدور) يكون فيه "وقوع أحد اللفظين المكررين في آخر البيت، والآخَر في آخر المصراع الأول"[١]، ومنه قول أبي تمام وغيره:

ومَن كان بالبيضِ الكواعبِ مغرَمًا فما زلتُ بالبيضِ القواضبِ مغرمًا

تلقَى إذا ما الأمرُ كان عرمْرمًا في جيشِ رأيٍ لا يفلُّ عرمرمِ

ومن تلك الصور أيضًا (العكسُ والتبديل)، وهو "أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول"[٢]، ولا يشترَط فيه توزّعُ طرفيه على الشطرين، لكنّ أكثر ما استشهدَ به البلاغيون له وأفخرَه كان كذلك. كقول الرشيد فالمتنبي فأبي نواس:

فلولا دموعِي كتمتُ الهوى ولولا الهوى لم تكن لي دموعْ

ولا مجدَ في الدنيا لمن قلّ مالُه ولا مالَ في الدنيا لمن قل مجدُه

فكأنّما خمرٌ ولا قدحٌ وكأنّما قدحٌ ولا خمرُ

---

[١] انظر ابن المعتز: كتاب البديع. تحقيق عرفان مطرجي، ط١، بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، ٢٠١٢م، ص٦٢، والسجلماسي: المنزع البديع. تحقيق علال الغازي، ط١، الرباط: مكتبة المعارف، ١٩٨٠م، ص٤١٠، وابن معصوم: أنوار الربيع ٩٧/٣، وابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص١١٦، وغيرها.

[٢] انظر العسكري: كتاب الصناعتين. تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العصرية، ١٤١٩هـ، ص٣٧١، وابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص٣١٨ وما بعدها، وابن حِجة: خزانة الأدب ٣٥٥/١، وغيرها.

٣. التشكيل الجمالي البصري.

مِن ملامح اعتبار الوقف على عروض البيت الفصلُ الكتابي بين شطريه، وهذا الفصل – مع كونه إجراءً شكليًّا بالأساس – يحمل في كثير من الأحيان قيمةً وظيفية، بما يضيف من بعدٍ جماليٍّ للنص الشعري المكتوب.

ففي حال التصريع مثلًا ثمَّ تشكيلٌ جماليٌّ التفت إليه العروضيون، فأشاروا إلى "أنّ المصراع سمي مصراعًا تشبيهًا بمصراع الباب... فكأنَّ البيتَ المصرَّع شُبِّه من البيوت بما له بابان مصراعان لا بما له بابٌ واحدٌ فَردٌ"[١]، ويقدّم التنوخي تسويغًا دلاليًّا طريفًا لهذا التصور التشكيلي بأنّ التصريع "إنما حسن في استفتاح الشعر والقصة، لأن البيت الأول بمنزلة باب القصيدة والقصة الذي يُستفتحُ به"[٢]. وقد أضاف المحلّيُّ للتصريع بعدًا جماليًّا مادّيًا فجعله حليةً وجعل تركَهُ عَطَلًا[٣].

وفي صورة التشطير البديعي الذي تقدّم التنويه به يقوم الوقف على عروض البيت بدورٍ عضوي في إبراز التناظر الشكلي بين الشطرين، كما في نحو قول أبي تمام المتقدم:

تدبيرُ معتصمٍ بالله منتقمٍ لله مرتغبٍ في الله مرتقبِ

وفي مختلِف صور التسميط والتوشيح وما إليها نلاحظ توزيعًا هندسيًّا لتقفية الأشطر – كمثْلِ ما تقدَّمَ – يبرزُ الأبعادَ الجماليّة للتشكيل البصري للنصّ الشعري.

---

[١] أبو الحسن العروضي: الجامع ص١٧٦، وانظر التنوخي: كتاب القوافي ص٧٨، وابن رشيق: العمدة ١/١٧٤، والخفاجي: سر الفصاحة ص١٨٨، والأحمدي: نزهة النواظر ص١٢٧، وغيرها.

[٢] التنوخي: كتاب القوافي ص٧٨.

[٣] انظر أمين الدين المحلّيّ: شفاء الغليل ص٢٦٠.

المبحث الثالث

الوقف على عروض البيت والإبداع الموازي.. في بوليفونية الشعر

ثمةَ بعدٌ وظيفي بالغ الأهمية – في تقديري – للوقف على عروض البيت، اخترتُ أن أُفرده بهذا المبحث إذ لم يحظَ – فيما أعلم – بأي التفات بحثي، ذلكم هو اعتمادُ الوقف على عروض البيت منطلَقًا للإبداع الموازي بتعدد الأصوات المبدعة في البيت الشعري الواحد. وهو نمطٌ متفرّد من البناء الشعري أحاول هاهنا تَقصِّيَه والتنويهَ به.

وقد تعدَّدت في المنجز الشعري العربي صورُ الاتكاء على نهاية الشطر لمحاورته إبداعيًا، وتطوَّرت أساليب مداخلة البيت الشعري ومقاولته والتماهي معه، ضِمن ما أطلقتُ عليه: البوليفونية الشعرية، تنظيرًا بالبوليفونيّة الروائية التي تتعدد فيها الأصوات الساردة[١]، والمصطلح مقترَضٌ أصلًا من مجال الموسيقا، والبوليفونية ثَمَّ تعدُّدُ الألحان في التأليف الموسيقي بشكل نسقيٍّ تزامنًا أو تتابعًا، ويشمل معناها كذلك إبداعَ لحنٍ يتلاءَمُ مع لحنٍ آخر موجود يداخلُه ويساوقُه[٢]، وهو قريب مما سمّاه أبو نصر الفارابي: تمزيج النَّغَم[٣].

وسأقدِّم فيما يأتي صورًا ثلاثةً مختلفةً من البوليفونية الشعرية الناشئة عن المداخلة الإبداعية للشطر الشعري، رصدتُها بعد تأمُّلٍ طويل لأشكال تأليف الشعر العربي

---

[١] انظر محمد بو عزة: البوليفونية الروائية ص٨٧، وسُمَيّة الشوابكة: البوليفونية في الرواية العربية: يوسف القعيد نموذجًا. مجلة دراسات – العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج٣٧ ع١، ٢٠١٠م، ص٨٢، وعبد الرحمان إكيدر: الرواية البوليفونية. مجلة أفكار الأردنية، ع٣٤٤، ٢٠١٧م، ص٥٦.

[٢] انظر عواطف عبد الكريم: تعدد التصويت في الموسيقا ص١٠١، ومحمد عزيز شاكر: علم الكونتربوانت ص٧، وعبد الرحمان إكيدر: الرواية البوليفونية ص٥٦.

[٣] انظر الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير ص٣٨٩.

تاريخيًّا. وهي أنماطٌ إبداعية لم تأخذ حظَّها من التحليل أو النظر النقدي ولم تنَل – بِرأيي – التقديمَ الثقافي المناسب.

أولًا: التمليط.

وهو نمطٌ عتيقٌ من الإبداع الشعري الموازي الذي ينطلق من الوقف على عروض البيت، وفيه كان الشاعر يشارك آخَرَ في إنتاج البيت الشعريّ آنِيًّا بصورة شفاهية ارتجاليّة، "يقال: مالَط فلان فلانًا، إذا قال هذا نصفَ بيتٍ وأتمَّه الآخرُ بيتًا"[١]، قال ابن رشيق "وهو أن يتساجل الشاعران فيصنع هذا قسيمًا وهذا قسيمًا ليُنظر أيُّهما ينقطع قبل صاحبه"[٢].

وهذه العبارة الأخيرة توضِّح أن التمليط كان يُعدُّ رياضة إبداعيّة صعبة واختبارًا حقيقيًّا للبديهة الشعرية؛ ذلك أنّ الشاعر الثاني ينطلق من وقف الأول على رأس الشطر الافتتاحيّ فيلتزم على مستوى الموسيقى الصورةَ العروضية للعَروضِ الأُولى وقافيتَها إن جعل البيتَ مصرَّعًا، وهو الأجودُ والأفرَهُ، ويلتزمُ على مستوى التركيب إكمالَ الجمل والتراكيب الناقصة، وعلى مستوى الدلالة إتمامَ المعنى الذي وقف عليه صاحبُه في كلِّ شطر، ناشدًا مناظرتَه بل تجاوزَه وإظهارَ الغلبة عليه بما يُضيف إلى الصورة، وكلُّ ذلك منه ارتجالٌ على البديهة. وبالنظر إلى بعض هذه الاعتبارات قال ابنُ رشيق عن ممالطة امرئ القيس والتوأم الشهيرة "ولو نُظر بين الكلامَين لوُجد التوأمُ أشعَرَ في شعرهما هذا؛ لأن امرَأَ القيس مبتدئٌ ما شاء، وهو في فسحة مما أراد، والتوأمُ محكوم عليه بأول البيت، مضطَرٌّ في القافية التي عليها مدارُهما جميعًا"[٣].

---

[١] انظر تهذيب اللغة، والعباب الزاخر، وأساس البلاغة، وغيرها: مادة (ملط).

[٢] العمدة ٩١/٢، وانظر ابن أبي الإصبع ص٣٤٠ و٣٨٢، والشريشي: شرح مقامات الحريري. ط٢، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٦م، ١٧٦/٢.

[٣] العمدة ٢٠٣/١.

ولاعتماد التمليط على حضور البديهة جعله أبو العلاء أحدَ أنواع البديهِ الثلاثة، وبوَّب ابنُ ظافر الأزدي بابًا طويلًا "في بدائع بدائه التمليط"[١].

ومن أشهر روايات التمليط التي يتضح فيها التناوبُ البنائي الذي أشرنا إليه آنفًا ما روى أبو عمرو بن العلاء أنّ امرأ القيس كان منازِعًا للشعراء مدِلًّا عليهم بنفسه، وكان من ذلك أنه لقي التوأم اليشكري (واسمه الحارث)، "فقال امرؤ القيس: إن كنت شاعرًا كما تقول فملِّط لي أنصاف ما أقول..."، وسارَت الممالطة على النحو الآتي[٢]:

امرؤ القيس	التوأم
أحارِ ترى بُريقًا هبَّ وهْنًا	كنارِ مَجوسَ تستَعِرُ استعارًا
أَرِقتُ له ونامَ أبو شريح	إذا ما قلتُ قد هدأ استطارا
كأنَّ هزيزَه لِوراء غيبٍ	عِشارٌ وُلَّهٌ لاقت عشارا
فلما أن دَنا لِقفا أُضاخٍ	وَهَتْ أعجازُ رَيِّقِه فحارا
فلم يترك بذات السِّرِّ ظبيًا	ولم يترك بجلْهَتِها حِمارا

وحين يقف امرؤُ القيس هاهنا كلَّ مرة يلتقط التوأمُ الخيطَ التركيبي والدلالي من حيث انتهى صاحبُه ليواصل النسج الشعري على النّول الموسيقي نفسه – وإن كان قد اختار قافيةً على غير قانون التصريع – مجتهدًا في ملاءَمة الصوَرِ وسبكِ التراكيب، حتى استوى البناءُ "وكل نصف مفتقر إلى الآخر بحيث إنه لا يستقل النصف كلامًا

---

[١] انظر رسالة الغفران. تصحيح إبراهيم اليازجي، ط١، مصر: مطبعة أمين هندية، ١٩٠٧م، ص١٩١، وبدائع البدائه ص٩٢ وما بعدها.

[٢] انظر ديوان امرئ القيس ص١٤٩ (من رواية الأصمعي)، والعمدة ١/٢٠٢-٢٠٣، وبدائع البدائه ص٩٣.

لأن خبر (كان) من قول امرئ القيس هو (عشار) من قول التوأم، وجواب (لما) من قول امرئ القيس هو (وهت) من قول التوأم"[١]، وقد ساق أبو حيّان هذه الأبيات والقصة في معرض ردِّه على من اشترط من الأصوليين في حدِّ (الكلام) اتحادَ القائل[٢].

ونَحوُ هذه المنافرة الشعرية ما حدّث أبو الفضل اليشكري من أمره مع أبي الهيثم الشاعر، قال "قلت له مستخبرًا قريحته، وسالكًا به من التصنُّع غيرَ مذهب: أجز ما أقول:

(نشبت نشائب حب هذا الناشب)، فقال: (بحشًى حَشاه نارُ وجدٍ غالب)، فقلت: (تُصمي رمايتُه القلوبَ كأنما)، فقال: (يرمي الورى عن قوس ذاك الحاجب)

قال الشيخ أبو الفضل: فقلت: إنما تظهر القرائح في التشبيه، ونظرت إلى السماء، فإذا الجوزاء متوسطة، فقلت: (وكأنما الجوزاء في وسط السما) فقال: (درٌّ تناثَرَ من قلادة كاعب)"[٣].

فتأمَّل قولَه "إنما تظهر القرائح في التشبيه" أي في حسن ملاءَمة الصورة والحيلةِ في تصحيحها، وقد نبَّهه على هذا بديعُ تشبيه أبي الهيثم في البيت السابق وحسنِ وصلِه ما وقف عليه أبو الفضل، فأغراه هذا بالإمعان في امتحانه بتخييل صورةٍ مركّبة، لكنَّ أبا الهيثم أجاد مرةً أخرى التقاطَ الخيط من حيث وقف أبو الفضل وأحسن التشبيهَ ما شاء.

---

[١] أبو حيان: التذييل والتكميل في شرح التسهيل. تحقيق د. حسن هنداوي، ط١، دمشق: دار القلم، ٤١/١.

[٢] انظر السابق ٣٩/١ وما بعدها، وانظر السيوطي: شرح شواهد المغني. تحقيق أحمد ظافر كوجان، لجنة التراث العربي، ١٩٦٦م، ٢٦/١.

[٣] ابن ظافر: بدائع البدائه ص٩٩.

ومن طريف روايات الممالطة مما يَظهرُ فيه فضلُ الثاني على المبتدئ ما رُوِي عن أبي سعيد بن عقيل بن الحسين، قال "أتاني آتٍ في المنام، فقال: هل لك أن تُمَصرعَ وأُتمِّم، أو تتمم وأُمَصرع؟ فقلت: لا، بل أُمصرع وتتمم. فقال لي: يا عَيّارُ، هربتَ من القافية" ثم دارت بين أبي سعيد وهذا الطيف ممالطةٌ قصيرة[١]. وقد ساق ابنُ ظافر الأزدي روايات كثيرة لوقائع التمليط منذ الجاهلية إلى أيّامه[٢].

وقد تتسع دائرةُ الإبداع الموازي في التمليط، فيتعاورُ عليه جماعةٌ فوق الاثنين، يحفزهمْ الشطرُ الافتتاحي فيُماتِنُونه متَّسعين بدلالته، ومما وقع مِن ذلك بين ستةٍ ما قال ابنُ العميد في وصف أترُجّةٍ: (وأترجّةٍ فيها طبائعُ أربَعُ)

فانبرى جلساؤه بإثرِه، فقال ابن هندو: (وفيها فنونُ اللهو للشرب أجمعُ)

فقال أبو القاسم بن أبي الحسين: (يشبِّهُها الرائي سبيكةَ عسجدٍ)

فقال ابنُ فارس: (على أنها من فأرة المسك أضوعُ)

فقال أبو عبد الله الطبري: (وما اصفرّ منها اللونُ للعشق والهوى)

---

[١] ابن ظافر: بدائع البدائه ص٩٩.

[٢] انظر ابن ظافر: بدائع البدائه ص٩٢- ١٢٥. وانظر حكاياتٍ متنوعة أخرى من التمليط في: ابن أيدمر المستعصمي: الدر الفريد وبيت القصيد. تحقيق د. كامل الجبوري، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٥م، ٢٦٢/١، والشريشي: شرح مقامات الحريري ١٧٦/٢ وما بعدها.

فقال أبو الحسن البديهي: (ولكن أراها للمحبين تجمعُ)[١].

فانظر إلى المركزية البنائية لآخر الشطر الموقوف عليه، وكيف انداحت منه دائرةُ الإبداع الجماعي واتصلت حلقاتُها!

ثانيًا: التشطير.

يختلف مفهوم "التشطير" باختلاف مورده؛ فثَمَّ التشطير البديعي الذي تقدَّمَ ذكرُه، وهو شعبة من تقسيم الأشطر يكون فيها الشطر كالبيت المصرَّع، وثَمَّ المشطور العروضي، وهو البيت الذي تكون تفاعيله على النصف من التامّ، والذي نعني هاهنا ليس أحد هذين، وإنما هو التشطير الإبداعي الذي يختصّ بتسميته "التشطيرَ" مطلقًا عن النسبة.

و"التشطير" نمطٌ من الإبداع الموازي يعمدُ فيه الشاعر إلى نصٍّ لغيره فيفصِّله أشطارًا ويضيف إلى كل صدرٍ عجزًا من عنده وإلى كل عجزٍ صدرًا، فينحلُّ كلُّ بيتٍ حينئذٍ إلى بيتين، وقد يجوز أن نقول: إنه أن يفصل الشاعر بين شطري البيت بشطرين من عنده فيتسع البيت إلى بيتين. وهو بهذا المعنى صورةٌ من صور تعدُّد الأصوات المنشِئة للنص الشعري، ومظهرٌ من مظاهر بوليفونيّته انبثقَ عن إيذان الوقف على رأس الشطر بسواغ اجتزائه والبناء عليه.

وتأمُّلُ صورة "التشطير" يفضي إلى أنّه متطوِّرٌ عن "التمليط"[٢]، فكلاهما مجاراةٌ شطريّة، غير أن التمليط قائمٌ على الارتجال والبداهة والاشتراك الآنيّ على حين يكون

---

[١] انظر الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر. تحقيق د. مفيد قميحة، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م، ٣/٢٠٦- ٢٠٧، وابن ظافر: بدائع البدائه ص١٢٥، وقد أخطأ ابنُ ظافر فعدَّهم خمسةً وأسقط أبا القاسم المذكور.

[٢] ثم وجدتُ الرافعيَّ أشارَ إلى هذه العلاقة، فالحمد لله على الموافقة. انظر تاريخ آداب العرب. بيروت: دار الكتاب العربي، ٣/٢٥٥.

المشطِّرُ في منفسَحٍ عن هذا الحرج، فيختار نصًّا ما بحُرِّيةٍ ورضا، ثم يشطّره من غير داعٍ إلى العجلة أو استنفار للقريحة، وفرقٌ آخرُ هو التأخّر التاريخي للتشطير نسبيًّا؛ فإنه معدودٌ في فنون الشعر المتأخرة جدًّا وإنما ظهرَ أواخرَ أيامِ دولةِ المماليك، على خلاف التمليطِ المعرِقِ في القدامة.

وتنبغي الإشارةُ إلى أنّ هذا التأخر التاريخي للتشطير، ومثله التخميس الآتي، كان سببًا لغمط هذين الفنَّين نقديًّا، وتناولِهما بعينِ التأخير ومظنّةِ التقليد، ولعلّ من أسباب ذلك مزامنتَهما حقبةَ الركود العلمي والإبداعي في العالم الإسلامي.

والنظرُ الموضوعيّ المنصف لا يَزيغ عمّا في هذين الفنّين من قيمةٍ إبداعية ذات خصوصية، بوصفهما مزجًا شعريًّا قائمًا على نمطٍ فنّي خاص من التناصّ، يواصل فيه الشاعرُ اللاحق اعتصارَ ما أسأرَه السابقُ من معانٍ في البيت، واستفصالَ المجملِ منها، والكشفَ عن أبعادٍ دلالية وزوايا تصويرية إضافية مما لم يستقْصِه النصُّ في إصداره الأوّل، فمِن المعاني ما يحتملُ من التشقيق والافتنان شيئًا كثيرًا "فإن المعانيَ الشريفة اللطيفةَ لا بُدَّ فيها من بناءِ ثانٍ على أوّل، وردٍّ تالٍ على سابق"[١].

والمداخلة الإبداعيّة بالتشطير تنطلق من منتهى الشطر الأول في البيت الأصلي لتنمّي دلالتَه وتطوِّرها بشطرٍ متمِّم، ثم تستقبلُ شطره الثاني بشطرٍ يمهِّد لدلالته بما يناسبها ويربطها بما سبقها. ولا يزال المشطِّرُ يتنقّل على امتداد النصّ بالتعاقبِ بين التطوير والتمهيد، حتى يستوي النصُّ الجديد حوارًا متناسقًا بين المتن والحاشية.

ومِن أشهر نماذج التشطير التي يظهر فيها هذا التداخل الإبداعي تشطيراتُ المدائح النبوية الشهيرة كالبردة و"بانت سعاد"، فإنّ الناسَ جميعٌ على اتساع معاني المديح النبوي وقبول دلالاتها للإيغال والاستطراد، ومن ثَمَّ أُولِع المتأخرون بتشطيرها

---

[١] عبد القاهر: أسرار البلاغة. تحقيق محمود شاكر، القاهرة: مطبعة المدني، ص١٤٤.

وتخميسها، ومن أمثلة تشطير "بانت سعاد" قول عبد القادر سعيد الرافعي (ت١٢٣٠)[١]:

(بانت سعاد فقلبي اليوم متبول) والنومُ والسّهدُ مقطوعٌ وموصول

والجسمُ بعد سعاد مُدنَفٌ وصِبٌ (متيمٌ إثْرها لم يفدَ مكبول)

وتشطير ابن الجندي (ت١١٨٩)[٢]:

(بانت سعاد فقلبي اليوم متبول) وكيف لا وفؤادُ الصَّبِّ مشغولُ

وإنني من غرامٍ قد ولعتُ به (متيمٌ إثْرها لم يفدَ مكبول)

وغيرهما كثير، ولاحِظ اختلاف مذاهب الشعراء في الاتساع بالمعنى بالتطوير والتمهيد، وافتنانهم في تشكيل القنطرة الدلالية بين الشطرين الأصليّين، وهكذا الأمر في كل تشطير.

ومن أمثلة التشطير في غير ذلك قول عبد الرزاق البيطار (ت١٣٣٥)[٣] في تشطير بيت للشابِّ الظريف (ابن العفيف التلمساني ت٦٨٨) [والأصلُ بين قوسين]:

(للعاشقين بأحكام الغرام رِضا) بما ارتضى، لو عليهم بالحِمامِ قضى

والذلُّ في الحبّ عزٌّ عندهم حسنٌ (فلا تكن يا فتى بالعذلِ معترِضا)

وقد شطَّره أيضًا الشيخ محمد بن محمد المبارك المغربي (ت١٣٣٠) فقال:

(للعاشقين بأحكام الغرام رِضا) ولو أحلَّهُمُ المحبوبُ نارَ غضا

---

[١] عبد القادر الرافعي: نيل المراد في تشطير الهمزية والبردة وبانت سعاد ص١٠٤.

[٢] انظر محمد خليل المرادي: سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر ٣/١٤.

[٣] انظر في هذا وما يليه: عبد الرزاق البيطار: حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر ١٣٦٦-١٣٦٧.

إن العذابَ لَعذبٌ فيه عندهمُ (فلا تكن يا فتى بالعذلِ معترِضا)

وطريقُ المفاضلةِ بين نظائرِ التشطير نَهْجةٌ؛ فإنما يتفاضل المشطِّرون بجودة المعنى المزيد وحسن التأليف والتصوير ولُطف المدخل إلى المناسبة بين الشطرين الأصليين وتسويةِ ما بينهما.

ومِن عويصِ التشطير ما يعمدُ فيه الشاعرُ إلى النص الأصلي فينقض معناه ويصرفه إلى ضدّ وجهه، ويكون ذلك بتذييل الشطر الأول بما يحيل معناه واستقبال الثاني بما يحمله إلى نقيض المراد. ومِن أشهر أمثلة ذلك[١] أنّ صحيفةً نشرت للمنفلوطيِّ قصيدةً في هجاء الخديوي عباس حلمي الثاني إبّان عودته إلى القاهرة من سَفْرةٍ سنة ١٨٩٧م، يقول فيها:

قدومٌ، ولكن لا أقولُ سعيدُ وملكٌ وإن طال المدى سيَبيدُ

رحلتَ ووجهُ الناسِ بالبِشر باسمٌ وعدتَ وحزنٌ في القلوبِ شديدُ

وقد سُجن المنفلوطي بسببها، لكنّ الشيخَ عثمانَ الموصليّ شطَّرها بطريقةٍ ذكيَّةٍ أحالتها من الهجو إلى المدح، فقال فيما قال:

(قدومٌ، ولكن لا أقولُ سعيدُ) على فاجرٍ، هجوَ الملوكِ يريدُ

لأضرابِهِ بيتٌ من اللؤمِ عامرٌ (وملكٌ وإن طال المدى سيَبيدُ)

(رحلت ووجهُ الناسِ بالبِشر باسمٌ) لِما علِمتْ بالفخر أن ستعودُ

---

[١] انظر في هذه القصة [على خلافٍ في غرض التشطير؛ أهو المدحُ الخالصُ أم الاحتيالُ لإعادة نشر الهجاء]: د. محمد أبو الأنوار: مصطفى لطفي المنفلوطي حياته وأدبه ١١/٣ وما بعدها، وانظر أنور الجندي: الشرق في فجر اليقظة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. ص١٤٧-١٥٤، وعمر الدسوقي: نشأة النثر الحديث وتطوره. القاهرة: دار الفكر العربي، ٢٠٠٧م، ص١٧١.

تناءَيتَ عن مصرٍ فسُرَّ عدوُّها (وعدتَ وحزنٌ في القلوبِ شديدُ)

ومن لطيف توظيف التشطير استعمالُه في شرح المتون العلميّة، وقد وقفتُ من ذلك على منظومةِ الشيخ عبد الجليل البعليّ الحنبليّ الشهير بالمواهبي (ت١١١٩) المسماة: "الكوكب المنير في شرح الألفية بالتشطير"[١]، وهي شرحٌ شعريٌّ لألفية ابن مالك، يقول في أوَّلِها:

(قالَ محمدٌ هو ابنُ مالكِ) العالمُ الأندلُسِي، مِن سالِكِي
رأيِ الإمام الشافعيّ الناسكِ (أحمدُ ربي اللهَ خيرَ مالكِ)

وفيها يقول:

(والاسمُ قد خُصِّص بالجرّ كما) خِفَّتُه اقتضتْ وأيضًا عدِما
عاملُه أن يستقلَّ مثلَما (قد خُصِّص الفعلُ بأن ينجزما)

ويقول في باب الضمير:

(وذو اتصال منه ما لا يُبتدَا) به، يريدُ: ما أتى في الابتِدا
أَعمُّ مِن ألَّا يكون مُبتدا (ولا يلي (إلا) اختيارا أبدا)

فانظر إلى حسن احتياله في وصلِ آخرِ شطرِ بيتِ الألفية بالشرح، ثم التخلصِ منه إلى ابتداء الشطر الثاني بعدُ، وهو نمطٌ طريفٌ من التأليف العلمي الشعري.

---

[١] منشورة بتحقيق حمزة مصطفى أبو توهة، عن دار أروقة بالأردن سنة ٢٠١٩م.

ثالثًا: التخميس.

وهو نمطٌ آخرُ من الإبداع الشعري البوليفوني تكون فيه الإضافةُ استباقيّةً دائمًا، وهي ألصقُ وأوثق رباطًا بآخر الشطر الأول، وأوضحُ تفرُّعًا عن الوقف عليه؛ إذ يعمد المخمِّسُ إلى الشطر الأول فيتقدَّمُه بثلاثة أشطارٍ تلتزمُ قافيتَه نفسها، وتشكِّلُ ثلاثتُها مهادًا دلاليًّا له.

ويشترك التخميسُ مع التشطير في التأخُّر التاريخي، الذي أنالهما ما نال سائرَ المنجز الثقافي والعلمي المتأخر من توبيخٍ نقديٍّ مبرِّحٍ، ووصمٍ عامٍّ بالتقليد والفقر الفني، كما تقدَّمَ. ويشاركه أيضًا في استلهام الوقف على آخر الشطر الأول في محاصرة الملَكة الشعرية موسيقيًّا ودلاليًّا لاستنفارها وتفجير طاقتها لموازاة البنية الشَّطْرية للنص المختار والسعي لتجاوزها فنيًّا.

بيدَ أنّ لبوليفونيّة التخميس شكلًا خاصًّا؛ حيث يتقدمُ الصوتُ الجديدُ متخذًا هيئة التمهيد الدلالي للبيت الأصلي دائمًا، غير أنّه تمهيدٌ مبسوط متمادٍّ، يوازي البنية القديمة ويفوقها كمًّا – حتى لربّما زادت أشطارُه فسُمّي تسديسًا أو تسبيعًا أو فوق ذلك – لكنه لا يمازج البيت الأصليّ ويداخلَه مداخلةَ التشطير، بل يظل محتفظا باستقلاله المكوِّنيّ، برغمِ التزامه قافيةَ الشطر الأول.

وهذه الملحوظة الأخيرة تشير إلى ملمحٍ بنيويٍّ آخر للتخميس؛ فإنّ موازاتِه الاستباقية للبيت الأصلي تجعل مستوى مداخلته ومحاورته للنصّ القديم أعلى من مستوى التشطير، فيتجاوز مداخلة البيت المفرد إلى مماتنةِ النصِّ الكامل بوصفه تقديمًا دلاليًا لأبياته، محتفظًا بوظيفته هذه على امتداد المخمَّسة.

وبسببٍ من هذه المماتنة النصية النوعيّة يقوم التخميس بتغيير الهُوِية الشكلية للقصيدة انطلاقًا من تَقفِّيهِ آخرَ الشطر الأوّل؛ فيعيدُ تقديمَ النص – على مستوى الشكل – بصورة مسمَّطٍ خماسيٍّ متقابل الأشطر الأربعة الأولى، أو – في كثير من

الأحيان – بما يشبه الموشَّحة، حيث يستطيلُ بيتُ القصيد إلى أن يصبح بيتَ موشَّحة، وينزاحُ البيتُ الأصلي بشطريه إلى موضع (القفل) على حين تحتلّ أشطار التخميس الثلاثة موقع (الدور)، وقد وجدتُ كثيرًا من نصوص التخميس مكتوبةً بطريقة الموشَّحِ في مخطوطاتها الأصلية.

وقد شاع التخميس في شعر القرون الأخيرة – قبل عصر الإحياء –شياعًا كبيرًا، وخُمِّست كثيرٌ من عيون القصائد العربية، وسنضرب مُثُلًا من تخميس البردة يظهر فيها دورُه الدلالي التمهيدي وتأثيره الشكلي:

من ذلك تخميس ناصر الدين الفيومي[١]، وأوله:

ما بالُ قلبِكَ لا ينفكُّ ذا ألمِ

مذْ بانَ أهلُ الحِمى والبانِ والعلَمِ

وانهلَّ مدمعُك القاني بمنسجِمِ

(أمِن تذكُّر جِيرانٍ بذِي سَلَمِ مَزجْتَ دمعاً جرَى من مُقْلةٍ بدَمِ)

وكذلك تخميس محمّد بن عثمان البرمي الصّالحيّ[٢] (ت٩٠٩):

يا مُجريَ الدّمع من عينيه كالدِّيَمِ

ومازجًا ما جرى من دمعه بدمِ

بالله قل لي فقلبي منك في ألمِ

(أمِن تذكُّر جِيرانٍ بذِي سَلَمِ مَزجْتَ دمعاً جرَى من مُقْلةٍ بدَمِ)

---

[١] انظر ناصر الدين بن عبد الصمد الفيومي، تخميس البردة (مخطوط)، لوح ٢ب.

[٢] انظر ابن حميد الحنبلي: السحب الوابلة على ضرائح الحنابلة. تحقيق بكر أبو زيد وعبد الرحمن العثيمين، ط١، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٦م، ٣/١٠٠١.

وتخميس عائشة الباعونيّة[١] (ت٩٢٢):

كَتمتُ عِشقي فأضحى غيرَ مكتتَمِ

بمَدمعٍ عَندَميِّ اللونِ منسجِمِ

وقال صحبي ووجدي صار كالعَلَمِ

(أمِن تذكُّر جِيرانٍ بذِي سَلَمِ مَزجْتَ دمعاً جرَى من مُقْلةٍ بدَمِ)

وتخميس شيخ الإسلام يحيى بن زكريا بن بيرام[٢] (ت١٠٥٣):

لمَّا رأيتُك تُذْرِي الدمعَ كالعَنَمِ

غرِقتُ في لُجَجِ الأحْزانِ والتُّهَمِ

قُلْ لي وسِرّ الهوى لا تخْشَ من نَدَمِ

(أمِن تذكُّر جِيرانٍ بذِي سَلَمِ مَزجْتَ دمعاً جرَى من مُقْلةٍ بدَمِ)

ولاحِظ في كل هذه الأمثلة المتناظرة – وسائرِ نصوصها، وغيرِها مما لم نذكره – انبثاقَ بنية التخميس عن اعتبار الوقف على عروض البيت الأصلي، ثم افتنانَ الشعراء في مذاهبِ الاستباق الدلالي والحفر في ما قبلَ معنى الشطر المعارَضِ لتسويغِ اتصاله بالأشطر المزيدة وإسلاسِ إفضاءِ معانيها إلى ما فيه من معاني التذكر والدمع الجاري. وهذه الزاوية شديدةُ الإغراء بالاسترسال في التحليل والموازنة، لولا عدمُ مناسبة المقام لبسط هذا الباب، وحَسبُنا أنْ "قد أَرَينا وجهَهُ، ووكلنا الحالَ إلى

---

[١] انظر عائشة بنت يوسف الباعونية: القول الصحيح في تخميس بردة المديح ص٦٥.

[٢] انظر خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر ٤/٤٧٠.

قوة النظر وملاطفة التأوّل"، كما قال ابنُ جني يومًا في مثل هذا المقام الضيق[١].
وما أحسنَ أن يتفقَ لنا الختامُ بابن جني كما افتتحنا به!

[١] انظر الخصائص ٤٣٧/٢، وابن جني يتحدث ثَمَّ عن باب (الحمل على المعنى)، مشيرًا إلى اتساعه وضيق التصنيف عنه.

نتائج الدراسة

انطلقتْ رحلةُ هذا البحث من عبارة ابن جني العبقرية الحافزة في سبيل تكوين صورةٍ علمية لـ"الوقف على عروض البيت"، وانتهت من تتبُّع تفاصيلها المتفرّقة في أودية العربيّةِ إلى جملة من النتائج والخُلاصات، من أهمِّها:

- أنّ ثمةَ خصوصية لنمط الوقف على عروض البيت بمخالفته لنمطي الوقف على القافية والوقف في منثور الكلام، لكونه مزيجًا خاصًّا مِن هيئتي الوقف والوصل.
- أنّ للوقف على عروض البيت جملة من الأحكام والهيئات التفصيلية الخاصة، عُنيت الدراسة باستنباطها ورصدها.
- لحظ استصحابِ العلماء اعتبارَ هذا الوقفِ فيما يتعلَّقُ بمحلِّه من الإطلاقات والتحريرات.
- التمييز بين أربعة أنحاء وظيفيّة للوقف على عروض البيت.
- بيان العضوية النصية للوقف على عروض البيت؛ فقد رصدت الدراسة له اثنتي عشرة وظيفة مختلفة موزَّعةً على مجموعاتٍ نوعيّة.
- استظهار جوانب متنوعة من القِيَمِ الوظيفية للتصريع.
- استبانة علاقة الوقف على عروض البيت ببعض التشكُّلات البديعية كالتشطير والتعطف.
- إظهار وظيفيّة الوقف على عروض البيت في تكوين ما أطلقتُ عليه "بوليفونية الشعر"؛ بكونِ هذا الوقف بؤرةً للإبداع الموازي وتعدُّد الأصوات في النص الشعري.
- بيان دور اعتباريّة الوقف على عروض البيت في نُشوء بعض أشكال المنافرة الشعريّة؛ التمليط والتشطير والتخميس.

وإني لأرجو بعدُ أن أكونَ وُفِّقتُ إلى قضاءِ أَرَبِ الشيخِ الصالح أبي الفتح[١]، وإضاءةِ بعض أبعادِ القضية المدروسة وإثارة الأفكار حولَها ما استطعتُ. وعلى الله قصد السبيل.

[١] انظر – غيرَ مأمور – عبارةَ أبي الفتح ابن جني الملهِمة في مُفتتَحِ الدراسة.

ثَبتٌ بأهم المصادر والمراجع[١]

أولًا: الكتب والأبحاث المطبوعة:

- ابن الأثير، ضياء الدين أبو الفتح الجزري (ت٦٣٧): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة: دار نهضة مصر.
- الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة (ت٢١٥):

١) كتاب العروض. تحقيق د. أحمد محمد عبد الدايم، مكة المكرمة: المكتبة الفيصلية، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.

٢) كتاب القوافي. تحقيق أحمد راتب النفاخ، ط١، دار الأمانة، ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م.

- الإربلي، أبو الحسن علي بن عثمان (ت٦٧٠): كتاب القوافي. تحقيق عبد المحسن القحطاني، ط١، القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م.
- الأزدي، أبو الحسن علي بن ظافر (ت٦١٣): بدائع البدائه. تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٧م.
- ابن أبي الإصبع، زكي الدين المصري (ت٦٥٤): تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. تحقيق د. حفني شرف، القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٣٨٣هـ/١٩٦٣م.

[١] كثيرٌ من الكتب والمخطوطات استعنتُ به مرةً أو مرتين، ولذا قد اكتفيتُ بتوثيقها تفصيليًّا في مواضعها بالحاشية، ولم أُدرجها هنا حتى لا يطول هذا الثَّبتُ جدًا (لأنها حوالَي ٥٠ مرجعًا)، أمّا ما أثبتُّ بياناته التفصيليّة هاهنا فقد اكتفيتُ بالإحالة المختصرة إليه في حواشي الدراسة حيث وُجد، حتى لا أُثقِلَ الحواشي أيضًا.

- أبو الأنوار، محمد: مصطفى لطفي المنفلوطي حياته وأدبه. القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٨٥م.
- الباعونية: عائشة بنت يوسف (ت٩٢٢): القول الصحيح في تخميس بردة المديح. تحقيق د. مهدي أسعد عرار، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، م٦ ع١، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م.
- بو عزة، محمد: البوليفونية الروائية. مجلة الفكر العربي، مج١٧ ع٨٣، ١٩٩٦م.
- البيطار، عبد الرزاق بن حسن (ت١٣٣٥): حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر. تحقيق محمد بهجة البيطار، ط٢، بيروت: دار صادر، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.
- التبريزي، الخطيب أبو زكريا (ت٥٠٢): الكافي في العروض والقوافي. تحقيق الحساني حسن عبد الله، ط٣، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م.
- التنوخي، القاضي أبو يعلى (ت ٤٥٨هـ): كتاب القوافي. تحقيق د. عوني عبد الرءوف، ط٢، القاهرة: مركز تحقيق التراث بدار الكتب المصرية، ٢٠٠٣م.
- ابن جعفر، أبو الفرج قدامة (ت ٣٣٧هـ). نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.
- ابن جني، أبو الفتح الموصلي (ت٣٩٢):

١) الخصائص. تحقيق محمد علي النجار، ط٤، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢) التمام في تفسير أشعار هذيل (مما أغفله أبو سعيد السكري). تحقيق: أحمد ناجي القيسي وخديجة الحديثي وأحمد مطلوب، ط١، بغداد: مطبعة العاني، ١٣٨١هـ/١٩٦٢م.

- الحموي، تقي الدين ابن حِجة (ت٨٣٧): خزانة الأدب وغاية الأرب. تحقيق عصام شعيتو، ط١، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٧م.
- الخفاجي، أبو محمد ابن سنان (ت٤٦٦): سر الفصاحة. ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.
- الدماميني، بدر الدين أبو عبد الله (ت٨٢٧): العيون الغامزة على خبايا الرامزة. تحقيق الحساني حسن عبد الله، ط٢، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م.
- الرافعي، الشيخ عبد القادر سعيد (ت١٢٣٠). نيل المراد بتشطير الهمزية والبردة وبانت سعاد. تصحيح: محمد سعيد الرافعي، مصر: مطبعة التوفيق، ١٣٢٣هـ.
- الربعي، أبو الحسن علي بن عيسى (ت٤٢٠)، كتاب العروض، تحقيق محمد أبو الفضل بدران، ط١، بيروت: الشركة المتحدة للتوزيع، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م.
- ابن رشيق، أبو علي القيرواني (ت٤٥٦): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ط٥، بيروت: دار الجيل، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
- السخاوي، علم الدين علي بن محمد (ت٦٤٣): إذهاب العَروض بإذهاب الغموض. تحقيق حسام الدين مصطفى، معهد المخطوطات العربية، السلسلة المحكمة (٣٥) نصوص (٢٢)، السنة ٣، ١٤٤٢هـ/٢٠٢٠م.
- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (ت: ١٨٠ هـ): الكتاب. تحقيق عبد السلام هارون، ط٣، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.
- شاكر، محمد عزيز: علم الكونتربوانت. ط١، دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م.
- ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي. ط٢، مصر: دار المعارف.

- عبد الكريم، عواطف: تعدد التصويت في الموسيقا. مجلة فصول، مج٥ ع٢، شتاء ١٩٨٥م.
- العبيدي، عبيد الله بن عبد الكافي (ت٧٤٩): الوافي في علمي العروض والقوافي (شرح الساوية). تحقيق صباح يحيى باعامر، رسالة ماجستير بجامعة أم القرى، ١٤٢٠هـ.
- العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد (ت٣٤٢): الجامع في العروض والقوافي. تحقيق وتقديم زهير غازي زاهد وهلال ناجي، ط١، بيروت: دار الجيل، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.
- العلوي، يحيى بن حمزة (ت٧٤٥): الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. ط١، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، بيروت: المكتبة العصرية، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.
- الفارابي، أبو نصر (ت٣٣٩): كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.
- المحبي، محمد أمين بن فضل الله (ت١١١١): خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر. بيروت: دار صادر.
- المحلي، أبو بكر أمين الدين (ت٦٧٣): شفاء الغليل في علم الخليل. تحقيق د. شعبان صلاح، ط١، بيروت: دار الجيل، ١٤١١هـ/١٩٩١م.
- المرادي، أبو الفضل محمد خليل (ت١٢٠٦): سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر. ط٣، دار البشائر الإسلامية ودار ابن حزم، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.
- امرؤ القيس، ابن حجر الكندي: ديوانه. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، مصر: دار المعارف (سلسلة ذخائر العرب، رقم ٢٤).
- المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله (ت٤٤٩): اللامع العزيزي شرح ديوان المتنبي. تحقيق محمد سعيد مولوي، ط١، الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.

- المواهبي، الشيخ عبد الجليل البعليّ الحنبليّ (ت١١١٩): الكوكب المنير في شرح الألفية بالتشطير. تحقيق حمزة مصطفى أبو توهة، ط١، الأردن: دار أروقة، ٢٠١٩م.

ثانيًا: المخطوطات:

- الأحمدي، أبو البقاء محمد بن علي (ت بعد ٩١٨): الزبد الكافية الشافية في إبراز مكنونات فوائد القافية. مصر: دار الكتب والوثائق القومية مخطوط برقم ١٤١ عروض (نسخة نفيسة بخط المؤلف يبدأ ترقيمها بـ٩٣، وهي ضمن مجموع).
- الأصفهاني، شمس الدين ابن عبد الرحمن (ت٧٤٩): شرح عروض الساوي. مخطوط، مصورة عن نسخة برقم (٥٣٩) بمكتبة بشير أغا.
- الفيومي، ناصر الدين محمد بن عبد الصمد (ت بعد ١٢٨٧): تخميس البردة. نسخة مخطوطة نادرة معروضة بمتحف والترز الفني بالولايات المتحدة بتصنيف: Walters W.581.
- ابن مرزوق الحفيد، أبو عبد الله التلمساني (ت٨٤٢): المفاتيح المرزوقية لحل الأقفال واستخراج خبايا الخزرجية. مخطوط، مكتبة جامعة الرياض (برقم ٤١٦) مصورة عن نسخة دار الكتب المصرية.

الملخص :-

يدور سؤال هذه الدراسة – كما يوضح عنوانها – حول استيضاح هذا الباب الذي أغفلت تحريرَه كتبُ العروض والقوافي – كما نبّه ابنُ جني رحمه الله –، وفي هذه السبيل جاءت هذه الدراسة مكوَّنةً من ثلاثة مباحث:

أما المبحث الأول فتناولَ أحكام الوقف على عروض البيت مفصِّلًا خصائصَه النوعية والأحكامَ التي ترتَّبتْ على اعتباره.

وأما المبحث الثاني فاستعرض قائمةً تفصيلية من الوظائف النصية والسياقية للوقف على عروض البيت، وما يحملُه من قِيَمٍ مضافة للنص في أبعاده الإيقاعية والدلالية والإعلامية والبنائية، وهي قيَمٌ تسهم بصورة بالغة في إثراء النسيج الشعري وتكوين خاصَّته الفنّية.

واستقلّ المبحثُ الثالث بجانب وظيفي بارزٍ للوقف على عروض البيت – لم يحظَ بعناية بحثية سابقة، فيما أعلمُ – هو اعتمادُ الشعراءِ الوقفَ على عروض البيت منطلَقًا للإبداع الموازي بتعدد الأصوات المبدِعة في البيت الواحد وإضفاء طابَع بوليفوني على النص الشعري.

تلا هذه المباحثَ خاتمةٌ بأهم نتائج الدراسة ثم ثبتٌ بأهم المصادر والمراجع.

<u>الكلمات المفتاحية:</u>

الوقف – عَروض البيت – وظائف الوقف – بوليفونية الشعر – القافية.

"**Abstract**"

The question of this study is an attempt to edit this section that was not covered by the books of prosody and rhymes - as indicated by Ibn Ginni. This study is made up of three topics:

The first topic deals with the provisions of the pause in the middle of the poetic verse, Clarifying its various characteristics and provisions.

The second topic tackles a detailed list of textual and contextual functions of the pause in the middle of the verse. In addition to what adds to the text, in terms of rhythmic, semantic, pragmatic, and formative values which greatly contribute to enriching the poetic text.

As for the third topic, it deals with a prominent functional aspect of the pause in the middle of the verse - which has not been covered, as far as I am concerned. That is to say, poets have considered this pause as a starting point for the multiplicity of creative voices in a single poetic verse and the imposing a polyphonic character on the poetic text.

The research is concluded by the most important results of the study and then a list of the important sources and references.

key words:

pause - middle of the verse - pause functions - Poetic Polyphony – Rhyme.