

جمالية التشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطويل

خلف خازر الخريشة*

ملخص

يهدف هذا البحث إلى تتبع أسباب أفضلية البحر الطويل، فهو أكثر بحور الشعر العربي شيوعاً، وقد أكدت الإحصاءات التي قام بها بعض العلماء (Vadet I (1955) و Stotzer (1986) أن نسبة شيوعه في الشعر العربي القديم تراوحت ما بين 35%-50%.

وسوف يقوم الباحث بدراسة ظاهرة "التنعيم" التي تعد الأصل الذي دفع الخليل بن أحمد الفراهيدي (718م/789م) إلى وضع علم العروض وفق التشكيل العروضي الثنائي (فعلون مفاعيلن)، والتشكيل الإيقاعي الثنائي (فعلون فعلون فع) اللذين يعدان المكون الأساسي لبنية البحر الطويل، كما تعد الثنائية العروضية. الإيقاعية المكون الأساسي لدائرة المختلف. وتأتي تفعيلية (مفاعيلن) لتشكل الأصل العروضي والإيقاعي الذي اشتقت منه جميع تفاعيل الشعر العربي وإيقاعاته، كما يعد زحافها القبض (مفاعيلن) الأصل الذي اشتقت منه جميع الزحافات. وفي هذا الإطار سوف يتطرق الباحث لظاهرة تناسب الأوزان الشعرية عند حازم القرطاجني (ت 684 هـ) لتأكيد دور التناسب في بنية الإيقاع الشعري ذات الأوزان عالية الجودة المتمثلة في البحر الطويل.

وأخيراً؛ سوف يقوم الباحث بالإجابة عن سؤال: لماذا يعد البحر الطويل أكثر البحور شيوعاً في الشعر العربي القديم، ولماذا يكون هذا البحر أفضل البحور؟! وذلك بتتبع ماقام به كل من (قولستون، ورياض) من دراسة بعنوان "فونولوجيا بحور الشعر العربي". وتؤكد الدراسة ثنائية التفعيلية العروضية المتشكلة من تألف التفعيلية الخماسية والسباعية لبحور دائرة المختلف.

الكلمات الدالة: التشكيل العروضي، البحر الطويل.

المقدمة

الأفاعيل في كل بيت من أبياتها الشعرية. ويعد التشكيل الوزني في العروض العربي مكوناً أساسياً من مكونات البنية الإيقاعية، وتأتي تفعيلية البحر مكوناً وزنياً ذا أثر فاعل في سياق البنية الإيقاعية. وعلى هذا فإذا كان البحر يتشكّل من تفعيلات تتوالى على نسقٍ معلوم، فإنّ هذه التفعيلات حينما تلتئم تتولّف بنية إيقاعية تتراكب مع اللغة مادة إيقاعها⁽¹⁾، وعلى هذا الأساس سوف نستعرض البحر الطويل.

أصل العروض

يعد البحر الطويل السبب الكامن وراء وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي (718م/789م؟) لعلم العروض، فقد سئل الخليل عن العروض إن كان يعرف لها أصلاً، فقال: " نعم، مررت بالمدينة حاجاً، فبينما أنا في بعض طرقاتها، إذ بصرت بشيخ على باب يعلم غلاماً، وهو يقول له: قل:

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم نعم

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم نعم

قال الخليل: فدنوت منه، فسلمت عليه، وقلت له: أيها الشيخ، ما الذي تقوله لهذا الغلام؟. فذكر أن هذا العلم شئ يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم، وهو علم عندهم يسمّى

تتسم اللغة العربية بكونها لغة موسيقية شاعرة زاخرة بالنغم الذي يشكل جزءاً من مكوناتها الموسيقية المتأزرة في التعبير اللغوي مما يجعل ألفاظها المعجمية تنساب في وحدات ترنيمية تتتابع ضمن سياق إيقاعي موسيقي يعمل على إشباع رغبات وجدانية عميقة في بنيتها التركيبية التي تجذب الآخرين إليها، فالأبيات الشعرية فيها تتعاقب لتتبع منها أصوات موسيقية تطرب لها الأذن وفق تألف وحدات صوتية في بنية نغمية لأبيات شعرية تأتي صدورها منسقة مع أعجازها بطريقة منظمة ضابطها الإيقاع الذي يأتي على شكل ضربات منتظمة ومتناسقة من الأسباب والأوتاد التي تقوم على تشكيل التفاعيل العروضية وفق ذبذبات إيقاعية متوافقة مع انفعالات الشاعر، وهذا الإيقاع المتأني من تردد الوحدات الصوتية المتشكلة من المتحرك (O) والساكن (I)، هو ذاته الذي يمنح القصيدة جمال نظم هيكلها الفردي بتتابع المتحرك والساكن والشمولي بتتابع

* كلية العلوم الإدارية والإنسانية، جامعة الجوف، السعودية. تاريخ استلام البحث 2013/5/8، وتاريخ قبوله 2014/1/19.

طول النفس؛ كونه سخي النغم، يقع في ثمانية وأربعين صوتاً، وهذا الكم من الأصوات يتراوح بين متحرك وساكن ليعطي الشاعر حرية التصرف للتعبير عما يجول في رؤياه من قوالب إيقاعية تمنحه إحساساً موسيقياً لا يكتمل في ذهنه إلا عندما تتألف عناصر المحتوى: الشكل بألفاظه وتراكيبه، والمضمون بمعانيه وأفكاره. وكل ذلك يتيح للشاعر إمكانيات فنية إبان تشكيل قصيدته بإيقاعها، فتأتي هذه الإيقاعات مظهرة صوت الفخر، والمديح والحماسة حيناً، وصوت العتاب، والرتاء، والهجاء أحياناً أخرى، وذلك حسب الأغراض الشعرية التي ينظم فيها الشاعر.

وقد سُمِّي الطويل بهذا الاسم لمعينين: أولهما . لأنه أطول بحر الشعر إذ ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه الثمانية والأربعين، التي يجمعها ثمانية وعشرون مقطعاً، وثانيهما . أن الأوتاد تقع في أوائل أبياته، والأسباب بعد ذلك، ومعروف أن الوند أطول من السبب، فسمي لذلك طويلاً، لأنه طال بتمام أجزائه⁽⁷⁾. وكل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة مقاطع طويلة⁽⁸⁾، كما أنه يقع في تقعين مختلفين هما: التقعيلة الخماسية (فعولن)، والتقعيلة السباعية (مفاعيلن)، والتقعيلتان معا تكونان وحدة ثنائية واحدة، بحيث يتشكل البيت في البحر الطويل من تكرارها أربع مرات، في كل شطر وحدتان.⁽⁹⁾

ويعدّ الطويل والبسيط وجميع بحور دائرة المختلف من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق؛ إلا أن الطويل أرحب صدرا من البسيط، وأطلق عنانا، وأطف نغما، فهو البحر المعتدل حقا، ونغمة من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به⁽¹⁰⁾، وهو من أفضل البحور وأجلها، فيه حلاوة وترسل، يفيد طوله زيادة أبهة وجلال⁽¹¹⁾، ما يعطيه إمكانيات كبيرة للسرد، والبسط القصصي، والعرض الدرامي، ولهذا نجده يكثر في أشعار السير والملاحم التي تكثر فيها الأساطير. ويحتوي على المعاني الجادة التي تتلاءم مع أعاريضه⁽¹²⁾. وفيه بهاء وقوة، وفي البسيط سبابة [استرسال] وطلاوة، وفي المديد ليونة.⁽¹³⁾

الدلالات الإحصائية الكامنة وراء شيوع استعمال البحر الطويل في الشعر العربي:

من خلال استقراء الشعر العربي لاحظ العلماء أن البحر الطويل يتردد كثيرا، فهو بحر يلقي بظلاله - كما يقال - على ثلث الشعر القديم تقريبا، ويشتمل على ثمان وعشرين مقطعاً، ويعد أطول بحور الشعر من حيث إيقاعه الموسيقي، وبذلك فهو يعطي إمكانيات كبيرة للسرد، ولللبسط القصصي، والعرض

(التنعيم)، لقولهم فيه (نعم). قال الخليل: فحجبت، ثم رجعت إلى المدينة، فأحكمتها⁽²⁾ أي أنه أحكم (نعم لا) ب (فعولن)، و(نعم لا لا) ب (مفاعيلن)، وهاتان التقعيلتان هما الوحدة الأساسية التي تكون البحر الطويل، وهما مفتاح دائرة المختلف. ومن هنا يمكننا أن نفهم لماذا دعا الخليل بمكة أن يرزق علما لم يسبقه أحد إليه، ولا يؤخذ إلا عنه، فلما رجع من مكة اعتزل الناس في حجرة له كان يقضي فيها الساعات والأيام بوقع بأصابعه ويحركها حتى حصر أوزان الشعر العربي.⁽³⁾

لقد اكتشف الخليل من خلال ظاهرة التنعيم هذه أن أساس الوزن هو التنعيم في الشعر المتأني من تتابع المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة باحتساب الكم الصوتي لها، والتوقيع الخاص - أي التوقيع العروضي - الذي يحل على الأوتاد المجموعة من الأجزاء، فيكيف سير نغم البيت، بحسب موضع الوند الموقّع من الجزء - في أوله أو وسطه أو آخره - فيضفي عليه ترنيمة خاصة.⁽⁴⁾

وإذا دققنا النظر في عبارتي (نعم لا) و(نعم لا لا) لاحظنا أن الوند المجموع (نعم) يأتي في صدارة الأجزاء التي يتركب منها البحر الطويل بينما يأتي في آخر أجزاء البحر البسيط، ويتوسط أجزاء البحر المديد. ولا شك أن هذا الترتيب للوند المجموع مقصود عند الخليل. ولعل هذا ما ذهب إليه قوتهودل فايل⁽⁵⁾ في مقالته عن "العروض" من أن الأبيات في الشعر العربي تحمل إيقاعا خاصا في أجزائها العروضية، وهذا الإيقاع، أو التوقيع الخاص يستقر حسب وجهة نظر علماء الأصوات على الأوتاد في الكلمة والكلمات العروضية، أي الأجزاء، فالأوتاد المجموعة تحمل توقيعاً قويا اتفقوا على تسميته بـ "التوقيع الصاعد"، وهذا التوقيع يحل على المقطع الطويل من الوند، وتتفاوت قوته بحسب موقع الوند المجموع من الجزء، فإذا تصدر الوند المجموع الجزء اتسم وقعه وبحره بالقوة، وهو الذي اصطلح "فايل" على تسميته بـ "التوقيع المستقر الثابت"، وإذا كان الوند المجموع في آخر الجزء، صار له ولبحره قوة أقل، وهذا النوع سماه فايل "التوقيع القافز". أما إذا كان الوند المجموع وسط الجزء فإن الوقع يكون مستضعفا دون النوعين السابقين في القوة، وأسماه فايل "التوقيع المعرقل"، وعليه فأقوى البحور توقيعاً في دائرة المختلف البحر الطويل يليه البحر البسيط، وأخيرا البحر المديد⁽⁵⁾.

البحر الطويل

هو بحر شائع الاستعمال في الشعر العربي، نظم عليه ما يقارب من ثلثه⁽⁶⁾، ويعود سبب شيوعه لإمكاناته المتسعة التي تتيح للشاعر توظيفه في شتى الموضوعات التي تحتاج إلى

حتى تدنت نسبة استخدامها في العصر الحديث نظرا لغياب وعي الشعراء للبنية الثنائية للبحر الطويل، ولغياب الموضوعات الكبيرة التي يصلح لها هذا البحر، ولغياب المشاعر العميقة والرؤى الكبيرة من نفوس الشعراء، والجدول الآتي يستعرض تطور أوزان الشعر العربي عبر العصور، والنقاوت الذي حدث في استخدامه طيلة العصور السالفة (15):

الجدول (1) تطور نسب استخدامات بحور دائرة المختلف

الوزن	في العصر الجاهلي	في القرن الأول الهجري	في القرن الثاني	في النصف الأول للقرن الثاني	عند الاحبائين	عند جماعة أبوللو
الطويل	%43,13	%46,2	%25,8	%19	%20,33	%8,2
البيسيط	%15,43	%10,8	%15,6	%16,6	%13	%13,5
المديد	%,43	%0,8	%1,4	%,34	—	—

ويؤكد الجدول السابق هيمنة البحر الطويل على بقية البحور الأخرى ليحتل القمة، ثم يليه في درجة الاستعمال البحر البيسيط ضمن دائرة المختلف، ثم تأتي بقية البحور بنسب متفاوتة. وقد أكد الباحثان أن (80% .90%) من كم الشعر العربي يتشكل ضمن دائرة البحور الأيامية (البحور ذات المقطعين: القوي، والضعيف). ولذا لا غرابة أن يكون البحر الطويل من أكثر بحور الشعر العربي استخداماً (18)، وقد احتل مركز الصدارة في شعر المعلقات إذ بلغت نسبته (60%)، حيث نظمت ثلاث معلقات على البحر الطويل، وثلاث على البحر البيسيط، ولم يكن للمديد نصيب منها (19).

التناسب وحسن الوضع في البحر الطويل:

إن "الوزن مما يتقوم به الشعر ويعدّ من جملة جواهره" (20)، ويعزّف على أساس من تساوي زمن النطق، أي "أن تكون المقادير المقفّاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتقافها في عدد الحركات والسكنات والترتيب" (21)، "ضمن تناسب يبدأ من أصغر عناصر الوزن (المتحرّكات والسواكن)، ويمتدّ ليشمل التفاعيل من حيث علاقاتها بغيرها من التفاعيل المجاورة لها، وذلك بهدف تحقيق الخاصية الجمالية للوزن المتمثلة بحلاوة المسموع" (22).

فأوزان الشعر متفاوتة في تناسبها، منها ما هو متناسب تام التناسب، ومنها ما هو متركب التناسب، ومنها ما هو متقابلة، ومنها ما هو متضاعفة، ومثال ذلك الطويل والبيسيط؛ فإن تمام

الدرامي، ولهذا نجده يكثر في أشعار السير والملاحم والشعر الذي يحتوي الأساطير (14).

ويبين الجدول (1) نسب استخدام أوزان الشعر العربي الذي أورده السيد الجراوي في كتابه "العروض وإيقاع الشعر العربي" التي تبدو فيها المكانة الكبيرة التي احتلتها البحر الطويل والبيسيط في العصر الجاهلي، والقرن الأول والثاني الهجريين. وظلت بحور دائرة المختلف تحتل الصدارة عند الإحيائيين،

وقدم كل من (Vadet, 1955) (16) و (Stoetzer, 1986) (17) إحصائية بنسب مئوية تسهم بإعطاء صورة شمولية لاستخدامات البحور المشهورة في دائرة المختلف؛ وذلك من أجل البحث عن تفسير نسبي للسبب الكامن وراء شيوع بعض هذه البحور أكثر من غيرها. وقد استندت إحصائية (Vadet, 1955) على مجموعتين شعريتين، إحداهما أقدم من الأخرى، فالأولى تعود إلى القرنين الأول والثالث الهجريين، والثانية تعود إلى القرنين السابع والتاسع الهجريين. والأرقام المستخدمة في البحث تعود إلى المجموعة الأولى، وتتضمن رسدا لـ (2300) مقطوعة وقصيدة شعرية. وبالمقابل فإن مجموعة (Stoetzer) تضمنت إحصاء لـ (130) قصيدة عاصرت الخليل في القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي. والجدول (2) يستعرض النسب المئوية لاستخدام بحور دائرة المختلف: الطويل، والبيسيط، والمديد في الشعر العربي تبعا لتكرار ورودها فيه، وتبعا للإحصائية التي قام بها كل من الباحثين تظهر النسب المئوية التالية:

الجدول (2) إحصاء النسب المئوية للبحور العروضية في

دائرة المختلف

البحر	Vadet %	Stoetzer %
الطويل	%50.41	% 35
البيسيط	%11.03	% 13
المديد	% .43	% 0

مختلفتين بمضاعفة كل منهما مثل: (فعولن - مفاعيلن في الطويل). أو مزوجة في الوضع بينهما مثل: (فاعلاتن - فاعلن في المديد)، وتضارع التفاعيل يعني أن تشبه كل تفعيلة ما يخالفها من التفاعيل في أكثر أجزائها مثلما تشبه (فعولن) أغلب عناصر (مفاعيلن) في الترتيب والوضع في البحر الطويل، أو كما تشبه عناصر (فاعلن) أغلب عناصر (مستفعلن) في البحر البسيط، فالفارق بين تفعيلتي الطويل والبسيط هو سبب خفيف تزيد به التفعيلة السباعية عن الخماسية، حيث (فعولن = مفاعي)، و(فاعلن = تفعلن). وأعلى درجات التناسب تكون في البحور المركبة دون البحور البسيطة، لأن الوزن المركب. وخاصة في بحري الطويل والبسيط. ينطويان على درجة من القيمة الإيقاعية أعلى من تلك التي ينطوي عليها الوزن البسيط المتماثل التفاعيل الذي يقوم على تكرار تفعيلة واحدة. و" التماثل " الذي هو اتفاق التفاعيل لا يكون إلا في البحور البسيطة، لأن المماثلة لا تكون إلا بين منقنين.

ولعل أحد الأسباب الكامنة وراء شيوع بحور دائرة المختلف، بالأخص البحر الطويل؛ هو أن هذه الدائرة قد راعت نسبة التوازن في بحورها بين المتحركات والسواكن، لأن العربية تستحسن أن تكون النسبة بين المتحركات والسواكن كنسبة 1/2، فالتفعيلات المعترف بها. والتي تشكل البنية الإيقاعية المثالية في الشعر العربي. تتكون من ثلاثة متحركات وسواكنين كما هو الحال في (فعولن، فاعلن)، أو من أربعة متحركات وثلاثة سواكن كما هو الحال في (مفاعيلن، مستفعلن، فاعلاتن)⁽²⁷⁾.

أفضلية " مفاعيلن " وزحافها على بقية التفاعيل:

لقد أكد الباحث خلف الخريشة في كتابه " نظرية الأصوات الدائرة"⁽²⁸⁾ أن تفعيلة مفاعيلن (ب- - -) تعدّ الأصل الذي انبثقت منه كافة التفاعيل والأبحر والدوائر العروضية، كما يعد زحاف القبض (ب-ب) الأصل الذي انبثقت منه كافة الزحافات العروضية المفردة والمزدوجة، وتعد تفعيلة مفاعيلن (ب- - -) الأساس الذي بنيت عليه كافة الدوائر والأبحر العروضية وزحافاتهما كما يظهر في شكل (3)، وذلك بأن (مفاعيلن) بالتشكل الزحافي يشتق منها (فعولن وفاعلن)، ومن قراءة الدائرة يمكن اشتقاق الدوائر الخمس وأبحرها وزحافاتهما، فهي النواة التي تدور حولها الدوائر العروضية بمختلف تقلباتها وزحافاتهما.

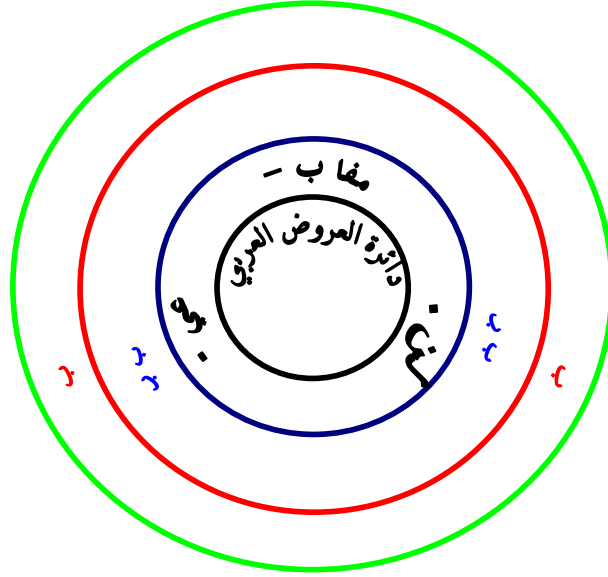
حيث تتحول مفاعيلن إلى: (مفاعلاتن) و(فَاع لاتن) و(فعولن)، وهي التفاعيل الأصول التي تشتق منها كافة الدوائر والأبحر، انظر شكل (3).

التناسب في كل منهما هو مقابلة الجزء بمماثله،... وتركيب التناسب هو ما كان في جزأين متنوعين كفعولن ومفاعيلن في الطويل، وتقابل التناسب هو كون كل جزء يوزي الجزء الذي يقابله في المرتبة، فإن كان الواحد في صدر الشطر الأول كان الآخر في صدر الشطر الثاني، وإن كان ثانياً كان مقابله ثانياً، وإن كان ثالثاً فثالث، وتضاعف التناسب هو كون الأجزاء التي لها مقابلات أربعة. والأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة⁽²³⁾.

والتناسب كما أشير سابقاً يبدأ من أصغر عناصر الوزن، وهي المتحركات والسواكن، ويمتد ليشمل التفاعيل لتتحقق الخاصية الجمالية للوزن، فبكيفية تعاقب التفاعيل وانتظامها مع غيرها من التفاعيل الأخرى في علاقات صوتية ذات أبعاد منتظمة في الزمن؛ يتحقق المستوى الأول من التناسب بانتلاف التفاعيل معاً، فإما أن تتضاعف أو تتضارع، لتصنع تشكيلات الأوزان الخاصة بها⁽²⁴⁾. فلما كانت الأوزان مترتبة من متحركات وسواكن اختلفت بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها، وبحسب ما تكون عليه مظان الاعتمادات كلها من قوة أو ضعف، أو خفة أو ثقل، وصار لكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب، والمقدار، ومظان الاعتماد، ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، أو في بعض هذه الأثناء الأربعة دون بعض، ميزة في السمع، وصفة أو صفات تخصه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع أو طيش، ومن جهة ما يوجد له سبابة وسهولة، أو يوجد له جعودة وتوَعَر، ومن جهة ما يوجد باهيا أو حقيرا، وغير ذلك مما يناسب فيه المسموع المرئي، ولا بد أن يكون كل وزن مناسباً لغيره من إحدى هذه الجهات مناسبة قريبة أو بعيدة⁽²⁵⁾.

وفكرة القرطاجني عن تناسب السواكن والمتحركات في الوزن تقوم وفق التحليل الكمي للتفاعيل العروضية عندما نلاحظ نسبة السواكن إلى المتحركة في أي تفعيلة عروضية، والتي لا تتجاوز الثلث، ففي " التفاعيل الخماسية (فعولن . فاعلن) تظل نسبة عدد السواكن فيها إلى العدد الكلي للحروف بنسبة 2: 5، والتفاعيل السباعية (فاعلاتن . مستفعلن . مفاعيلن) بنسبة 3: 7⁽²⁶⁾، وهذه النسب هي أفضل النسب الإيقاعية في علم الإيقاع والموسيقى على السواء.

فالتناسب يشكل الجوهر الأساسي للوزن والإيقاع الذي يتأتى من خلال "تضاعف" التفاعيل أي مضاعفة عدد التفاعيل. أو "تضارعها" أي كيفية تشكيل الوزن من تفعيلتين



الشكل (3)
دائرة العروض العربي

القطع والتشعيب، ومن هنا يمكننا القول: أن "الخليل لم يعد المتدارك، ولم يلحقه بالأوزان، لا لقلته، ولا لأنه لم يقع إليه شيء منه ألبتة بل لأن القطع يجيء في حشو أبياته، وهي لا تجيء في غيره من الأبحر".⁽²⁹⁾

البنية الإيقاعية للبحر الطويل تجعل " مفاعيلن " أصل الإيقاعات العربية:

إن معرفة الخليل بن أحمد الفراهيدي (718م/789م؟) بالنغم والإيقاع هي التي هيأت له وضع علم العروض، ومعرفته بالموسيقى هي التي هيأت له وضع كتابي النغم والألحان لإسحق بن إبراهيم الموصلي (767م-867م) أشهر مغني العصر العباسي. فقد وعى الخليل "أن وزن الشعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حد النفوس، تحده الألسن بحد مقنع، وقد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن"⁽³⁰⁾.

فالصناعة الشعرية هي رئيسة الهيئة الموسيقية⁽³¹⁾، والموسيقى علم رياضي يبحث فيه عن أحوال النغم من حيث تأتلف وتتأفر، وأحوال الأزمنة المتخللة بينها، ليعلم كيف يؤلف اللحن، وقد دل حد الموسيقى على أنه يشتمل على بحثين: أحدهما البحث عن أحوال النغم أنفسها. وهذا القسم يختص باسم التأليف، والثاني البحث عن أحوال الأزمنة المتخللة بينها، وهذا البحث يختص بعلم الإيقاع⁽³²⁾.

ولفظ موسيقى معناه الألحان، واسم اللحن يقع على جماعة

إن دائرة (مفاعيلن) تعد الدائرة الجامعة لبحور الشعر العربي، ويعد زحاف القبض فيها (مفاعيلن) الأصل الذي يوحد كافة أشكال الزحافات التي تتعرض لها الأبحر في دوائرها. فزحافات ودوائرها تقوم بتوحيد البنى العروضية للتفاعيل وزحافات، والأبحر وتشعباتها، والدوائر واختلاف تسمياتها، وتكشف لنا دائرة (مفاعيلن) السر الذي خفي على القدماء والمحدثين والذي يمكن كشفه بوجود دائرة واحدة شكل (3) بدل خمس دوائر، وزحاف واحد متمثل بـ (القبض) تشق منه زحافات الخين والطي والكف والشكل والخبل والخزل، وهذا الزحاف يكاد يكون العصب الذي يجمع هذه الدوائر ويوحدها في دائرة واحدة، ولذا تعد (مفاعيلن) الأصل الذي تنتمي إليه كافة التفعيلات والأبحر والدوائر. كما تكشف الدائرة الموحدة للأبحر من خلال القراءات المختلفة للدوائر العروضية أن القطع والتشعيب الذي يعترض البحر الطويل إنما هو خلل في البنية الداخلية العروضية إبان تحولاتها من الخرم (- -) إلى القطع (- - -)، وإن هذا التحول من الخرم إلى القطع والتشعيب يصيب عامد التفعيلة العروضية، وهو الوند، فيترك تأثيره في السبب، فالتفعيلة إذا زوحت أسبابها اعتمدت على وتد سابق أو لاحق لها، ولاختلال البناء بين العامد والمعمود تختل ظاهرة الاعتماد بين الوند والسبب.

إن تحول الخرم إلى قطع وتشعيب في كافة الدوائر يبت الجد الذي قام بين قدماء العروضيين ومحدثيهم حول حقيقة

نغم مؤتلفة أو مختلفة، فكما أن الأشعار مركبة من المصاريح، والمصاريح مركبة من التفاعيل، والتفاعيل مركبة من الأنغام، والأنغام مركبة من الإيقاعات والنقرات، وأصلها كلها حركات وسواكن⁽³³⁾. فالإيقاع من حيث هو إيقاع إنما هو تقدير لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منعمة كان الإيقاع لحنياً، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً⁽³⁴⁾. فالإيقاع الموسيقي تقدير للأزمنة المتخللة بين النغمات لاختصاصه بالإيقاع اللحني، والإيقاع الشعري تقدير للأزمنة المتخللة بين الأصوات، وهو نفسه إيقاع مطلق⁽³⁵⁾، وتأتي (مفاعيلن) كأصل للإيقاعات الشعرية ضمن ضوابط نغمية خاصة بها.

فالإيقاع مجموعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير تتعلق بالأسباب والأوتاد، ولها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة تتعلق بالتفاعيل، ويدرك تساوي الأدوار بميزان الطبع السليم، فكما أن عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان، لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، فكذلك لا يفتقر في إدراك تساوي أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك، بل هو غريزة جبل عليها الطبع السليم، وتلك الغريزة للبعض دون البعض، وقد لا تحصل بكد واجتهاد⁽³⁶⁾. وتبعاً لذلك فإن الألبان بمنزلة القصيدة والشعر، والحروف أول الأشياء التي منها تلتئم ثم الأسباب ثم الأوتاد، ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب، ثم أجزاء المصاريح ثم المصاريح ثم البيت، وكذلك الألبان، فإن التي منها تأتلف منها ما هو أول، ومنها ما هو ثوان، إلى أن ينتهي إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتي منزلتها من الألبان منزلة الحروف من الأشعار هي النغم، والأصوات

المختلفة بالحدة والثقل، فإذا كانت الحروف التي تلتئم منها تفاعيل الشعر عشرة، فإن النغم المكونة للألبان عشرة تجمعها دائرة واحدة، وهذه النغم العشر حالها حال حروف الزيادة في الأفاعيل، تجتمع الأولى لتكون الدور الإيقاعي، وتجتمع الثانية لتكون الإيقاع الشعري، وتتحد النغم والأصوات في دوائر الإيقاع ويأتي الإدراج الإيقاعي ليكشف السر الذي دفع الخليل إلى اكتشاف علم العروض من علم النغم والإيقاع.

إن أقصر الأصوات المنطقية حرفان: الأول منهما متحرك (ت)، والثاني ساكن (ن) والحركة والسكون تسمعان بعد الحرف في زمن الحركة، ولذا اضطر أصحاب الإيقاع إلى توسط ضابط زمني بين الأسباب والأوتاد تعادل وحدة سبب خفيف تعادل ب(تت)، ولما كانت أجزاء الإيقاع اللفظي ثلاثة: سبب ووتد وفاصلة، وتسمى فصول الإيقاع. والسبب نوعان: ثقيل، وهو حرفان متحركان مثل (تت)، وخفيف، وهو حرفان ثانيهما ساكن مثل (تن). والوتد أيضاً نوعان: مجموع وهو ثلاثة أحرف ثالثهما ساكن (تتت)، ومفروق، وهو ثلاثة أحرف ثانيهما ساكن مثل (تأن)، والفاصلة أيضاً نوعان: صغرى، وهي أربعة أحرف رابعها ساكن نحو (تتتت)، وكبرى، وهي خمسة أحرف خامسها ساكن نحو (تتتتت)، فقد تمكن الخليل من رصد تفاعيل الشعر العربي تبعاً للإيقاعات الثمانية التي عرفت في دوائر الإيقاع الثمانية بثمانية من التفاعيل عن طريق ما أسماه بالإدراج وهو مقابل الزحاف في التفاعيل العروضية إذ أن الإدراج يحدد موقع الزحاف، ونفس النظرية التي حدّد بها إيقاعات الموسيقى حدّد بها إيقاعات العروض أو تفاعيله كوحديات إيقاعية، ولعل الشكل (4) يبين ذلك:

	تت		تن		تن		أصل	إيقاع الهزج الخماسي
	تت	تن	تن	تن	تن	تن		
فعلون	5		تن		تن		أصل	إيقاع الهزج السباعي
فاعلن			تن		2		فرع	
	تن	تن	تن	تن	تن	تن	فرع	إيقاع الهزج السباعي
مفاعيلن	7	تن	5	تن	تن		أصل	
مستقلن	تن		4		تن	2	فرع	
فاعلاتن	7	تن	تن		2		فرع	

شكل (4) النغم والإيقاع لتفاعيل دائرة المختلف ومكان الزحاف فيها

الجدول (6) الحالات الوزنية المسموح بها

التفعيلية الوزنية الأولى	التفعيلية الوزنية الثانية	التفعيلية الوزنية الثالثة
[H L]	[L L]	[LL L]
[H H]	[L H]	[LL H]
[H LL]	[L LL]	[LL LL]

وضمن هذه الجدولة للحالات الوزنية المسموح بها فإن هذه الأصناف الوزنية الطبيعية التي تم ضبطها بهذه القيود والمحددات الإيقاعية سوف تظهر أن 90% من الشعر العربي تستخدم مجموعة أجزاء التفعيلية الوزنية الأولى، والتفاعيل المتبقية من الشعر العربي تستخدم مجموعة أجزاء التفعيلية الوزنية الثانية، أي المجموعة المتوسطة. ولا يوجد أي نمط شعري يستخدم مجموعة التفعيلية الوزنية الأخيرة. وقد أوضحت الدراسة أن التفعيلية العروضية تلعب دوراً مركزياً في وزن الشعري العربي وهي بدورها تتكون من جزأين أساسيين (خماسي، وسباعي). والفكرة الرئيسة الكامنة وراء نظرية الباحثين أن المجموعات التي كان ينظر إليها قديماً على أنها تفاعيل عروضية (feet) هي في الحقيقة أوزان ذات بعد ثنائي أي زوج من

أجزاء التفعيلية، وعليه فالتفعيلية العروضية تعادل كلمة (metra). وكل تفعيلية عروضية عربية تتضمن (وتد مجموع) أي تفعيلية أيامبية (iambic) واحدة يرمز لها بـ (HL)، أو (وتد مفروق) أي تفعيلية ترويشية (trochaic) واحدة يرمز لها بـ (LH)، فحينما ينظر لهاتين الوجدتين على أن كلا منهما سلسلة متعاقبة مكونة من جزأين، وليست وحدة واحدة؛ تتضح - تبعاً لذلك - طبيعة البنية الثنائية لوزن الشعر العربي.

إن وجود الوحدة الأيامبية والترويشية يؤدي إلى تعقد بحور الشعر العربي حول ثلاث مجموعات: مجموعة أكثر شيوعاً مثل (الطويل)، ومجموعة متوسطة الشيع (البيسط)، ومجموعة ثالثة أقل شيوعاً (المديد). وقد بدأ الباحثان بالبحور الأكثر شيوعاً التي تشكل ما نسبته 90% من الشعر التقليدي المطبوع ضمن الشعر العربي المتاح في المصادر اللغوية. أما الطويل فهو ثنائي؛ لأنه يتكون من ثماني تفعيلات، وكل بيت منه يتكون من 32 مقطعاً، وكل جزء ثان تال ينتهي بالمقطع (H)، ونصف البيت من الطويل أو الشطر الشعري منه يتكون من أربع تفاعيل (metra)، وكل منها ينقسم إلى جزأين؛ فالجزء الأول من التفعيلية الأولى يمثل الصورة الأيامبية تماماً [HL]، والجزء الثاني يتراوح بين الأيامبية [HL] والإسبوندية (ذات المقطعين الطويلين) [H H]؛ وسوف نرسم للتغيرات التي

(الفاء) من (مُسْتَفْعِلُنْ) أحسن، وحجته أن (الفاء) تعتمد على الوجد: إن (مُسْتَفْعِلُنْ) إذا خبن أو طوي أو خبل فإنه معتمد على الوجد، و(فَاعِلُنْ) إذا خبن اعتمد على الوجد الذي هو في جزئه⁽⁴³⁾.

وفي المديد؛ فإن حذف الألف من أول جزء فيه بالخبن أحسن من الكف لوجهين: الأول: أن (فَاعِلُنْ) إذا خُبنَت اعتمدت على الوجد، وإذا كُفَّت اعتمدت على السبب، والوجد أقوى. الثاني: إنها إذا خُبنَت اعتمدت على وتد هو في جزئها، وإذا كُفَّت اعتمدت على سبب أجنبي، والمتصل أقوى من المنفصل⁽⁴⁴⁾.

إن الترتيبية الإحصائية لعدد الزحافات والعلل في بحور دائرة المختلف له دوره في ترتيبية شيع بعض بحور هذه الدائرة أكثر من البعض الآخر، ولعل الجدول (5) يبين ذلك⁽⁴⁵⁾:

الجدول (5)

التراتبية الإحصائية لزحافات وعلل دائرة المختلف

المجموع	العلة	الزحاف	البحر
4	2	2	الطويل
6	3	3	البيسط
7	4	3	المديد

لماذا يعد الطويل أفضل البحور؟:

قدم (س. جولستن وتوماس رياض) دراسة بعنوان "تكنولوجيا الأوزان الشعرية"⁽⁴⁶⁾ تضمنت تحليلاً لبحور الشعر العربي بالاستناد إلى الطبيعة الإيقاعية الأيامبية للغة العربية وفق معطياتها الوزنية التي تحددها "الأوزان العروضية"، وذلك بالاعتماد على أجزاء التفعيلية التي تؤكد بأن التفعيلية العروضية يجب أن تكون ثنائية، وأن أكثر البحور العروضية شيوعاً هي البحور الأيامبية، وتكمن المزية الكبرى لنموذج "غولستون ورياض" في قوته التفسيرية وخاصة ما يتعلق منها بتحديد الأوزان الشعرية الأكثر شيوعاً إذ قام الباحثان بعرض الأوزان العروضية وفق نظرية "الأمثلية أو الأفضلية" لبنية بحور الشعر العربي العروضية والإيقاعية التي تبين السبب وراء شيوع بعض البحور الشعرية - ومنها البحر الطويل - في جل المصادر الشعرية العربية، حينما ترتبط النظرية العروضية مباشرة بالإيقاع. وأكد أنه في ضوء ثنائية أجزاء التفعيلية يمكننا اشتقاق تسعة أنماط وزنية لأجزاء التفعيلية⁽²³⁾ استناداً إلى ثنائية الحالة الوزنية، فالجزء الأيامبي من التفعيلية الذي يتألف من مقاطع قصيرة (L's) ومقاطع طويلة (H's): (انظر الجدول (6)):

وقد أكدت الدراسة أن أجزاء التفعيل التي تُولف منها أقطار دائرة المختلف مقسمة إلى: خماسي وسباعي لا ثالث لهما، وهذا باعتبار الأصل لا بالنظر إليهما بعد دخول العلل والزحاف، وجعلهما فرعين لتركيبهما من الأسباب والأوتاد. والأسباب والأوتاد في أصل مركبة من الحروف والسواكن والمتحركات... وأصل هذا التركيب الحروف⁽⁴⁸⁾.

وحيثما نمعن النَّظَر في توالي تفعيلات البحر الطويل ونظام تشكّلها يتضح لنا أنّ تفعيلتي (فعلون ... / و" مفاعيلن ...) يمثلان نسقاً ثنائياً واحداً في جملة من أقطار الأبيات، وأن عدد مرات تواليها في البيت الشعري منتظمة مما يشي بانتظام إيقاعيّ يحقّق نغماً ظاهراً لا تخطئه الأذن الواعية، فقبل أن يشرع غولستون ورياض بنظريتهما حول ثنائية بنية البحور الأيامية؛ تنبه الزمخشري في القرن السادس الهجري في كتابه "القسطاس المستقيم في علم العروض" حيث أكد من خلاله أن العروضيين: "أزوجوا بين خماسيّ وسباعيّ. لو حذف من السباعيّ ما طال الخماسيّ لم يتباينا، في الوزن. وذلك إزواجهم بين فعلون ومفاعيلن؛ ألا ترى أنك لو حذفنا لُن من مفاعيلن وجدت مفاعلي جارياً على فعلون. وبين مستقعلن وفاعلن؛ ألا ترى أنك لو حذفنا مُس من مُستقعلن وجدت تفعّلن جارياً فاعلن. وبين فاعلاتن وفاعلن؛ ألا ترى أنك لو حذفنا تُن من فاعلاتن جرى فاعلا على فاعلن. ف (فعلون مفاعيلن) أربع مرات يسمى الطويل. و(فاعلاتن فاعلن) أربع مرات يسمى المديد. و(مستقعلن فاعلن) أربع مرات يسمى البسيط⁽⁴⁹⁾ وإن انتظاماً ثنائياً الوتد المجموع والسبب الخفيف في الصدر يتلاءم مع انتظام ثنائية الوتد المجموع والسبب الخفيف في العجز، كما أن انتظام ثنائية تفعيلة (فعلون مفاعيلن) في الصدر يتلاءم مع انتظام تفعيلتي (فعلون مفاعيلن) في العجز. وإن القانون المتحكّم في إنتاج هذا النسق الإيقاعيّ في وزن البحر الطويل يقوم جوهره على انتظام عدد تفعيلات البحر في كلّ قصيدة انتظاماً كمياً لا يزيد على الثماني في إطار بيت متوازن يكوّنه شطران، أولهما (صدر) وثانيهما (عجز)، ولكلّ منهما (حشوه). وإن صدر البيت يختتم (بالعروض)، وعجزه يختتم (بالضرب). ولقد يثبت (العروض) على هيئة واحدة فلا يتغير، في حين يتنوّع (الضرب) فتتعدّد صورته. وتلك هيئة منظورة، وتشكّل لا تخطئ العين مرآه⁽⁵⁰⁾.

الخاتمة

لقد أظهر البحث أن الحالة الوزنية للوحدة العروضية تأتي ثنائية الحركة أو المورا بعدها الأعلى، وأن البنية الوزنية لا يمكن فهمها إلا إذا كانت ثنائية التفعيلة، وأن أفضل بحور

الجزئية لأجزاء التفعيلة جعل اصطدام إيقاعي بين مقاطعها (CLASH)، كما أن هذا الجزء لا يسمح بالتداخل الإيقاعي النبوي بين مقاطعه (LAPSE)، أي يمنع توالي حرفين غير منبورين، وهذه السمات الإيقاعية سمات عالمية أصبحنا نألّفها من العمل في الإيقاع اللغوي الذي أكدته مجموعة من الباحثين⁽⁴⁷⁾.

إن عدم التماثل في حساسية النظام النبوي الكمي للجزء الأحادي الأيامي أو الوتد المجموع [HL] مفضل في اللغة الشعرية لأنه حساس بالنسبة للنظام النبوي الكمي، بينما الجزء الأحادي الترويشي أو الوتد المفروق [LH] غير مفضل لعدم حساسيته للنظام النبوي الكمي، والصيغة المثلى ذات البنية الترويشية تكون ثنائية المورا أو الحركة L L، وقد لاحظ (Kager, 1993) بأن هناك تبايناً بين الجزء الأيامي والجزء الترويشي من حيث بنية المورا أو الحركة، وبأن التبادل الإيقاعي للجزء الترويشي الأحادي من التفعيلة يجيز وجود مقطعين متجاورين غير منبورين، بينما الجزء الأيامي في تبادليته الإيقاعية لا يجيز وجود مقطعين متجاورين غير منبورين مع العلم بأن حركة الحرف الأول لكل مقطع ثنائي هي الأكثر وضوحاً سمعياً أو بروزاً من الناحية الصوتية، وعليه فإن الجزء الأحادي الترويشي L H ينتج عن وجود حركتين متجاورتين لا تتمتع أي منهما بأي بروز نبوي.

لماذا احتل البحر الطويل الأفضلية على غيره من البحور الأيامية:

أظهرت الإحصاءات أن البحور الأيامية تشكل ما نسبته (80% - 90%) من الشعر العربي. وهذه الظاهرة لا بد لها من تفسير بالنظر إلى البنية الداخلية، مع الأخذ بعين الاعتبار أن بحور الشعر العربي لا تتعرض إلا إلى تغييرات محدودة. وتعد بحور دائرة المختلف متساوية إيقاعياً من حيث مواضعها للمحدد النبوي المقطعي في التحليل الإحصائي للمجاميع الشعرية التي تمت دراستها قبل الباحثين، وقد دلت الدراسات السابقة تميز البحر الطويل باحتلاله صدارة البحور الأيامية، فحينما نقارن النسب المئوية لترتيب الإيقاع الداخلي للبسيط أو المديد نجد أن هذا الترتيب غير مستقر وغير متناغم، بينما يظهر بدرجة عالية من التلاؤم والتساوق في البحر الطويل، وأكدت الدراسة أن السبب وراء شيوع البحر الطويل في الشعر العربي يرجع لعدة أسباب، ولعل أهمها: تماسكه العروضي والإيقاعي، وثباته، وعدم انتهاكه لأي محدد إيقاعي على عكس البحر البسيط الذي يعد هو والمديد أكثر انتهاكا للمحددات الإيقاعية.

الشعر العربي ما هي إلا نغم إيقاعية يمكن حصرها في عشر تقاعيل يتركب منها ستة عشر نغماً أصلياً، يسمى كل واحد منها بحراً. وترتب داخل البحر وفق تميزها وبنيتها الإيقاعية، ويأتي البحر الطويل في صدارة هذه البحور.

الشعر العربي هي البحور الأيامية، وهذا ما يؤكد نسبة شيوعها، ويفسر أفضلية البحر الطويل على غيره من بحور الشعر العربي؛ لأنه يتميز ببنية عروضية وإيقاعية تتماشى مع المبدأ العالمي للنظام الإيقاعي. كما أكدت الدراسة أن تقاعيل

الهوامش

- (22) المصدر نفسه، ص 267.
- (23) المصدر نفسه، ص 238.
- (24) انظر: عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، ص 307.
- (25) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 265-266.
- (26) انظر: عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، ص 315.
- (27) انظر: البحرأوي، العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية، ص 15، ص 56.
- (28) انظر: الخريشة، نظرية الأصوات الدائرة.
- (29) الطيبي، شرح منظومة ابن الحاجب في العروض والقوافي، Leiden OR ص 4.
- (30) انظر: ابن المعتز، كتاب طبقات الشعراء، ص 38.
- انظر: الحموي، كتاب ارشاد الأريب إلى معرفة الأديب أو معجم الأديباء، ج 4، ص 181.
- انظر: القفطي، إنباه الرواة على أنباء النحاة، ج 1، ص 341 - 344.
- انظر: ابن الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأديباء، ص 45-48.
- (31) انظر: السيوطي، بغية الوعاة، ص 557-559.
- انظر: Farmer, Henry George, *A History of Arabian Music*, London: Luzac and Co. 1929, p105.
- (32) الجاحظ، رسائل الجاحظ، ج 1، ص 16.
- (33) الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، ص 1093.
- (34) ابن سينا، الشفاء: الرياضيات: جوامع علم الموسيقى، ص 9.
- (35) إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا، م 1، ج 1، ص 196-197.
- (36) ابن سينا، الشفاء: الرياضيات: جوامع علم الموسيقى، ص 81.
- (37) انظر: الشرواني، مجلة في الموسيقى، ص 159.
- (38) ابن سينا، الشفاء: الرياضيات: جوامع علم الموسيقى، ص 129.
- (39) إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا، م 1، ص 199.
- (40) انظر: البحرأوي، العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية، ص 25.
- (41) المرجع السابق، ص 69.
- (42) العروضي، الجامع في العروض والقوافي، ص 201.
- (1) عكام، في تأويل النص الغنائي لأبي القاسم الشابي، مجلة الموقف الأدبي، ع 312، ص 23.
- (2) العلمي، العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك، ط 1، ص 37.
- (3) انظر: البحرأوي، العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية، ص 15، ص 56.
- (4) انظر: اليعلاوي، مشكلة الدوائر الخليلية وصلتها بحقيقة الوزن في الشعر العربي، ص 109 - 111.
- (5) أنظر: Weil, Gouthold, *The Encyclopedia of Islam*, 2nd ed., Leiden: E. J. Brill. (1960). pp. 667-677.
- (6) أنيس، موسيقى الشعر، ط 4، ص 59.
- (7) التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، ط 3، ص 22.
- (8) النويهي، محمد، الشعر الجاهلي، ج 1، ص 60.
- (9) صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ط 4، ص 145.
- (10) المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 1، ط 2، ص 362.
- (11) الحمزاوي، محاضرات في العروض والقافية: موسيقى الشعر، ص 64.
- (12) المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 2، ص 313.
- (13) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 269.
- (14) عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص 39.
- (15) البحرأوي، العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية، ص 56.
- (16) Vadet, Jean, *Contribution a histoire de la metrique Arabica*. (1955). 2, 313-321.
- (17) Stoetzer, W. *Theory and Practice In Arabic Metrics* 1989. _17 Ooster Institute,
- (18) خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ط 3، ص 43.
- (19) اليعلاوي، مشكلة الدوائر الخليلية وصلتها بحقيقة الوزن في الشعر العربي، ص 111.
- (20) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 263.
- (21) المصدر نفسه، ص 263.

interaction in generative grammar. Unpublished manuscript, Rutgers University and University of Colorado, Boulder. (1993).

Lieberman, Mark; and Prince, Alan (*On stress and Linguistic rhythm*. *Linguistic Inquiry* 8, (1977).pp. 249-336.

Kager, Rene *Alternatives to the iambic – trochaic law*. *Natural Language and Linguistic Theory* 11 (3) (1993), pp.381-432.

(48) الحسني، شرح القصيدة الخرجية، ص 153.

(49) أنظر: الزمخشري، القسطاص المستقيم في علم العروض، ص 76-77.

(50) أنظر: العيار، من نسق (البحر) إلى نسق (الموشح)، مجلة الثقافة، ع 100، ص 5-8.

(43) الموصللي، تصحيح المقياس في تفسير القسطاص، Leiden OR 654. ص 94-96.

(44) المرجع السابق، ص 93.

(45) انظر: البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية، ص 73.

(46) انظر: Golston, Chris and Tomas Riad “*The phonology of Classical Arabic meter*.” *Linguistics*,. 1997. 35:111-132

(47) انظر Prince, Alan S. *Relating to the grid*. *Linguistic Inquiry* 14 (1), (1983). pp19-100.

Metrical forms. In *Rhythm and Meter*, Paul Kiparsky and Gilbert Youmans (eds.), 45-80. San Diego, CA: Academic Press. (1989).

and Smolensky, Paul *Optimality theory: constrain*

المصادر والمراجع

ابن الأنباري، عبد الرحمن بن محمد، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تح. محمد أبو الفضل، 1967، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

ابن سينا، الشفاء: الرياضيات: جوامع علم الموسيقى، تح. زكريا يوسف، مراجعة أحمد فؤاد الأهواني ومحمود أحمد الحفني، 1977، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ابن المعتز، كتاب طبقات الشعراء، لندن: لوزاك، 1939. إخوان الصفا، رسلن إخوان الصفا، م 1، ج 1، بيروت: دار صادر، 1376هـ-1957م.

أنيس، إبراهيم، 1972م، موسيقى الشعر، ط4، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

البحراوي، سيد، 1993، العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

التبريزي، الخطيب (- 507هـ)، كتاب الكافي في العروض والقوافي، ط3، تح. الحساني حسن، 1415هـ/ 1994م، القاهرة: مكتبة الخانجي.

الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر (- 255هـ) رسائل الجاحظ، ج1، تح. محمد عبد السلام هارون، 1964، القاهرة: مكتبة الخانجي.

الحمزاوي، علاء، 2002 م، محاضرات في العروض والقافية: موسيقى الشعر، المنيا: دار التيسير والطباعة.

الحموي، ياقوت بن عبد الله، كتاب ارشاد الأريب إلى معرفة الأديب أو معجم الأدباء، ج4، مصر، 1927.

الخريشة، خلف خازر، 2002م، نظرية الأصوات الدائرة، جامعة اليرموك: عمادة البحث العلمي.

خلوصي، صفاء، 1966، فن النقطيع الشعري والقافية، ط3، بيروت:

مطابع دار الكتب.

الشرواني، فتح الله، 1406هـ/1986م، مجلة في الموسيقى، فرانكفورت: جمهورية ألمانيا الاتحادية.

صلاح، شعبان، 1426هـ/2005م، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ط4، القاهرة: دار غريب.

العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد، الجامع في العروض والقوافي، تح. زهير غازي زاهد وهلال ناجي، 1995، بيروت: دار المغرب الإسلامي.

عصفور، جابر، 2003، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، القاهرة: دار الكتاب المصري.

العلمي، محمد، 1983، العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك، ط1، المغرب: دار الثقافة.

الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد بن طرفان (-339هـ) كتاب الموسيقى الكبير، تح. غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة محمود أحمد الحفني، القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.

عيسى، فوزي سعد، 1998م، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، القاهرة: دار المعرفة الجامعية.

القرطاجني، أبو الحسن حازم (- 684هـ) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، 1966م، تونس: دار الكتب الشرفية.

القفطي، علي بن يوسف، إنباه الرواة على أنباء النخاعة، ج1، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، 1950.

المجذوب، عبد الله الطيب، 1970م، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ط2، بيروت: دار الفكر.

النويه، محمد، 1966م، الشعر الجاهلي، ج1، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.

المقالات الأجنبية:

- Golston, Chris and Tomas Riad. 1997. The phonology of Classical Arabic meter. *Linguistics*.
- Kager, Rene. 1993. *Alternatives to the iambic – trochaic law. Natural Language and Linguistic Theory* 11 (3).
- Lieberman, Mark, and Prince, Alan. 1977. *On stress and Linguistic rhythm. Linguistic Inquiry*, 8.
- Prince, Alan S. 1983. Relating to the grid. *Linguistic Inquiry*, 14 (1).
- Metrical forms. In *Rhythm and Meter*, Paul Kiparsky and Gilbert Youmans. 1989. (eds.), 45-80. San Diego, CA: Academic Press.
- and Smolensky, Paul. 1993. Optimality theory: *constrain interaction in generative grammar*. Unpublished manuscript, Rutgers University and University of Colorado, Boulder.
- Vadet, Jean. 1955. Contribution a l'histoire de la metrique Arab. Arabica.
- Weil, Gouthold. 1960. *The Encyclopedia of Islam*, 2nd ed., Leiden: E. J. Brill.

المقالات العربية:

- العبار، عبدالله حسن، من نسق (البحر) إلى نسق (الموشح)، مجلة الثقافة، ع 100، وزارة الثقافة اليمنية، ديسمبر، 2010م.
- عكام، فهد، في تأويل النص الغنائي لأبي القاسم الشابي، مجلة الموقف الأدبي، ع 312، نيسان 1997م.
- اليعلاوي، محمد، مشكلة الدوائر الخليلية وصلتها بحقيقة الوزن في الشعر العربي، حوليات الجامعة التونسية، ع4، تونس، 1967م.

المخطوطات العربية:

- الطبيبي، محمد بن أبي المحاسن، شرح منظومة ابن الحاجب في العروض والقوافي، Leiden OR527.
- الموصللي، أبو العباس أحمد بن الحسن بن أحمد النحوي، تصحيح المقياس في تفسير القسطاس، Leiden OR 654.
- الحسني، أحمد بن محمد، شرح القصيدة الخرجية، مخطوط، ليدن (2-OR154).

المراجع الأجنبية:

- Farmer, Henry George. 1929. *A History of Arabian Music*, London: Luzac and Co.
- Stoetzer, W. 1989. *Theory and Practice In Arabic Metrics* Leiden: Het Ooster Institute.

The Aesthetic of Prosodic and Rhythmic Structure of "*at-Taweel* Meter"

*Khalaf K. Khraishah**

ABSTRACT

This research aims at exploring the hidden reason of the popularity of (*at-Tawil*) meter. Statistical figures of Vadet I (1955) and Stoetzer (1986) corpora shows that this meter make up %50-35 of classical Arabic poetry.

The research states that the foot *mafā' ilun* (u- - -) is the origin of both: prosody and rhythm. It governs the rest of all prosodic feet. Its variation (u- u -) generates all other variations in Arabic prosody, and *mafā' ilun* (u - - -) as a rhythmic structure is the basic of all constituents of musical rhythms in Arabic poetry.

The (*yes-no*) phenomenon encourages (al-Khalil b. Ahmad 100-170A.H) to consider the essence of binarity in Arabic prosody which shows that The "*Tawil*" meter with its metron (*fa' -ulun mafā' ilun*) is the origin of all Arabic meters and its rhythmic structure (*fa' -ulun fa' -ulun fa'*) is also the origin of all musical rhythm. (*Hazim al-Qartajanni* -684 A.H) states that poetic structure should be associated with a relevant (special) poetic meter.

Finally; a question been raised: why (*at-Tawil*) is better than the other meters ?! ; here comes the study of (*Golston Ch. and Riad T.*) entitled (*The phonology of classical Arabic meter*) they argue that the rhythmic and well-formedness of *al-tawil* meter as the leading and most popular meter in classical Arabic poetry is noticable because the best meters are all started by a combination of penta-elemental and hepta-elementals feet headed by the congregated peg (*wated majmu'*). Thus; the different degrees of popularity of the Arabic meters can be understood as a direct function of rhythmic well-formedness.

Keywords: Prosodic and Rhythmic Structure, Al-Taweel Meter.

* Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Administrative and Human Sciences, Al-Jouf University, Saudi Arabia. Received on 8/5/2013 and Accepted for Publication on 19/1/2014.