



کریم محسن انجیاط

موسیقی لاسان

بحث تطبیقی
علی شاعرالمستبصر



موسیٰ قلی ایساکن

موسيقى الساكن
بحث تطبيقي على شعر المتنبي

كريم محسن الخياط

التصحیح اللغوي: د. حمد الدوخي

الطبعة الأولى 2013

عدد الطبع 2000

عدد الصفحات 96



طبع الكتاب على نفقة وزارة الثقافة
بمناسبة بغداد عاصمة الثقافة العربية
لعام 2013

رقم الإيداع الكتب والوثائق في بغداد

2959 لسنة 2012

تنفيذ وإخراج صفحات للدراسات والنشر - سورية

دار ميزوبوتاميا

للطباعة والنشر والتوزيع

بغداد - شارع المتنبي

موبايل: 07905139941

Mazin24@ymail.com

mazinboox@yahoo.com

mazin774@gmail.com



كريم محسن الخياط

موسيقى الساكن

بحث تطبيقي على شعر المتنبي



2013

إنشاء نظيل الكلام عندما لا يكون لدينا ما نقوله

أندريه شينييه

المقدرة

أثار هذا الموضوع اهتمامي منذ مدة طويلة قد تجاوزت عشرة أعوام، وقد بحثت كثيراً عن مصادر له بيد أن محاولتي باءت بالفشل حيث لا توجد إلا إشارات هنا وهناك لا تتعدى الأسطر، لذلك قررت أن أتناول بحثه بنفسي لما له من أهمية في الكشف عن أحد العناصر الخفية لموسيقى الشعر. وقد اخترت المتنبي أنموذجاً لما في شعر المتنبي من موسيقى تتقبلها الأذن دون معرفة أسباب هذا التقبل، أو كيفية معالجة ما يبدو ناشزاً أحياناً. لكنني عانيت كثيراً من قلة مصادر هذا الموضوع كما ذكرت آنفاً، فكل المصادر والمراجع التي لجأت إليها تعد ثانوية عدى ديوان المتنبي، وربما قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة التي تناولت الموضوع باقتضاب شديد دون أن توضح كثيراً من مفاهيمه.

وقد قسمت البحث إلى مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول وخاتمة.

وضحت في التمهيد الخلط بين الموسيقى والإيقاع والوزن عند بعض النقاد الذين لم يميزوا بين هذه المصطلحات، كما ذكرت السبب الذي أدى إلى هذا الخلط. وبحثت في الفصل الأول أهمية الوتد المجموع وأهمية ساكن الوتد المجموع في مبحثين. ثم بحثت في الفصل الثاني موضوع ترتيب الحروف العربية بحسب الاستخدام وقد اتخذت من

القرآن الكريم أنموذجا لهذا الترتيب، كما اقترحت ترتيبا جديدا بحسب قابلية الحرف العربي للمد، لما لهذا الترتيب من صلة وثيقة بموضوع البحث الرئيس.

أما الفصل الثالث، فقد بحث فيه سواكن الوتد المجموع عند المتنبّي في ثلاثة مباحث، واخترت قصائد مختلفة من حيث الوزن لكي أضمن وقوع الوتد المجموع مرة في بداية التفعيلة، ومرة في وسطها، ومرة في نهايتها.

وفي نهاية هذه المقدمة الموجزة، أشكر كل الذين أسهموا في إنجاح هذا البحث المتواضع.

الباحث

2011 / 4 / 10

تمهيد اشكالية المصطلح بين الإيقاع والموسيقى والوزن

الإيقاع والموسيقى مصطلحان استعيريا للشعر من فن التلحين والغناء الموقع، وللوقوف على حقيقتهما، لابد من معرفة وظيفتهما في مكانهما الأصلي.

الإيقاع :

يتألف الإيقاع من ثلاث وحدات :

(دم) وهي نقرة على وسط الطبلية تخرج صوتا تردده طويل لكنه عال .

(تك) وهي نقرة على حافة الطبلية تخرج صوتا تردده قصير لكنه منخفض.

(س) وهي فترة صمت إيقاعي تستغرق زمن نقرة واحدة من الـ(تم) أو (تك)، وغالبا ما تسمى (السكته)

- ومن هاتين الفقرتين وفترة الصمت يمكن تكوين (بارا إيقاعيا).
- (البار الإيقاعي): هو جملة إيقاعية مكونة من تركيب الوحدتين الأصليتين والسكته ، مثل :
- (تم تك) وهذا هو الإيقاع الثنائي ، أما إذا قلنا (تم تك تك) فهذا هو الإيقاع الثلاثي ،
- ولا يسمى الإيقاع إيقاعا إلا إذا تكرر البار الإيقاعي عدة مرات قد تصل إلى مئات أو آلاف البارات .
- فخصائص الإيقاع هي :
1. ثبات ترتيب الوحدات الإيقاعية ضمن البار الواحد.
 2. تكرار البار .
 3. عدم الالتزام بعدد محدد للبارات المكررة ، فقد تكون عشرة ، وقد تصل إلى آلاف .
 4. يمكن تعلمه بالتمرين
- ولو أردنا مقارنة الإيقاع في أصله بما هو موجود الآن في الشعر ، لقلنا إن (تم) و(تك) تعادل (الساكن والمتحرك) ، وإن (البار الإيقاعي) يعادل التفعيلة .

ومن هنا نجد أن لا وجود للوزن في أصل الإيقاع، إلا في مواقع يرى فيها المؤلف الموسيقي ضرورة إعادة مجموعة بارات كتكتلة واحدة لمرة أو لمرةتين، وليس لهذه إعادة علاقة بالوزن بمعناه الشعري وإنما هي

لغرض الاختصار فقط. فلنكي لا يضطر كاتب النوتة إلى إعادة كتابة تلك
البيارات مرة ثانية؛ يضع في نهاية البيارات الثلاثة الأولى - على سبيل المثال
- خطاً عمودياً أسود غامقاً، ليقول للعازف: أعد هذه البيارات مرة أو مرتين
بحسب الرقم الذي يوضع على الخط الأسود الغامق.

فالوزن هو مجموعة تفعيلات ترتب بشكل محدد، ويتوجب تكرار
هذا الشكل إلى نهاية القصيدة القديمة.

أما الشعر الجديد (شعر التفعيلة) فإنه ينطبق تماماً مع تسميته إيقاعاً.
وبذا نطلق على الشعر الجديد صفة الشعر الموقع غير الموزون .
ومن هنا بدأ الخلط بين الإيقاع والوزن .

الموسيقى :

هي ضوضاء منتظمة، يصنع انتظامها تقارب وتباعد درجاتها،
فالسلم الموسيقي مؤلف من سبع درجات وضعت من خلال استقرار
الصوت البشري، وهي على التوالي :

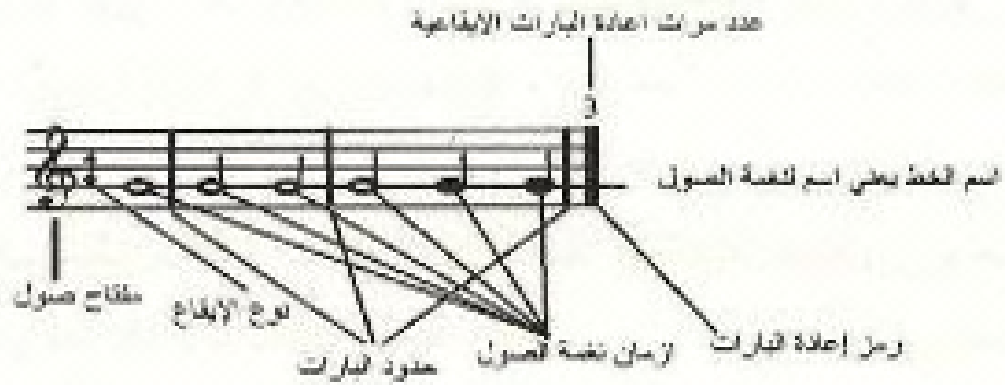
(دو ري مي فا صول لا سي)، والفرق بين درجة ودرجة ليس
بارتفاع الصوت، بل بارتفاع الطبقة، فنستطيع أداء أعلى درجة بأدنى
صوت، كأن نهمس بصوت يبدو غاضباً في أذن أحدهم. وإن قابلية الإنسان
على لفظ عدة درجات متتالية تصل إلى 14 - على سبيل المثال - تسمى
المساحة الصوتية، ومن الخطأ أن نعبر عن حالة موسيقية بقولنا: (ارتفاع
الصوت وانخفاضه) لأن الموسيقى غير معنية بارتفاع الصوت وانخفاضه.

وان تأليف قطعة موسيقية بتشكيل عدد من حروف السلم الموسيقي، لا تلزم المؤلف بالتكرار مثل الإيقاع، فالموسيقى غير معنية بالتكرار المستمر. يضاف إلى ذلك عدم ثبات زمن الحرف الموسيقي، فيمكن المؤدي أن يطيل زمن الحرف الواحد إلى عدد غير محدد من الثواني بقدر طاقته الأدائية، فالمطرب يستطيع إطالة حرف (الألف) في كلمة (يا ليل) إلى عشر ثوان وربما أكثر. وما يجدر التنبيه إليه في هذه الإطالة، هو أن الإيقاع ينزلق من تحت الموسيقى، فهو لا يتوقف منتظرا المؤدي مثلما يحدث في الشعر، إذ أن الشاعر عندما يطيل حرفا لزمن أطول في الإنقاء، نجد الإيقاع يتوقف. فإطالة حرف أو مده في أداء الشعر لا تزيد من وحدات التفعيلة أو تغير ترتيب حركاتها وسكناتها في الشعر العربي .

ومن خصائص الموسيقى :

1. تؤدي مع الإيقاع أو بدونه .
2. تعتمد في التأليف على ارتفاع وانخفاض الطبقة الصوتية.
3. طبقاتها الصوتية غير متاحة لجميع البشر.

ولو نظرنا إلى الشكل التالي :



نجد حرف الصول مكتوباً ست مرات

ونجد ثلاثة بارات إيقاعية يفصل بين بار وآخر (خط عمودي)

وفي البار الأول (صول) ممدود إلى أربع وحدات زمنية " بينما نجد البار الثاني يحتوي على حرفين من (صول) كل واحد منهما يمتد إلى وحدتين زمنيتين، وفي البار الثالث نجد (صول) ثلاث مرات، الأول زمنه وحدتان زمنيتان والثاني زمنه وحدة واحدة والثالث زمنه وحدة واحدة أيضاً.

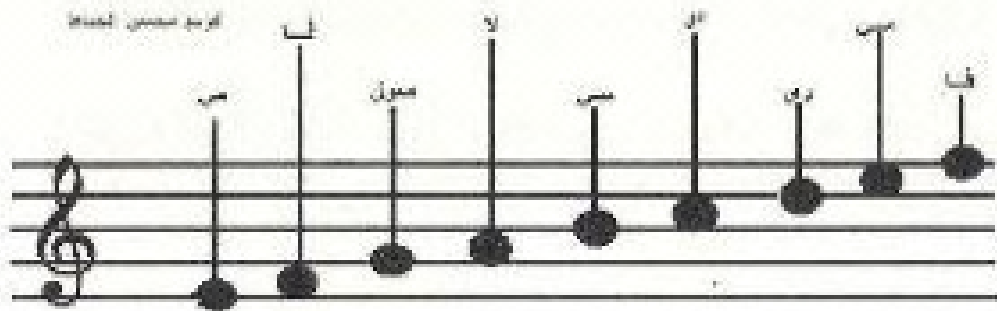
ومن هذا الشكل نعرف أن حرف الصول يمثل الموسيقى، وعدد الوحدات الزمنية يمثل الإيقاع.

ورأينا أن الإيقاع هنا مكون من أربع وحدات (4/4) في كل بار، لكن الصول يمتد ويقصر لينسجم مع الإيقاع.

ولو لاحظنا رمز حرف (صول) في الشكل، لوجدناه مرة على شكل دائرة غير مملوءة تمثل أربع وحدات زمنية، تدعى (روند) أي (المستديرة)،

1- الوحدة الزمنية : لا تقاس بالثانية وإنما تقاس ببطء وسرعة الأداء

ومرة على شكل دائرة غير مملوءة يعلوها خط، تمثل وحدتين زمنييتين وتسمى (بلاش) أي (البضاء)، ومرة دائرة مملوءة يعلوها خط تمثل وحدة زمنية واحدة وتدعى (نوار) أي (السوداء). وبهذه الصيغة نجد أن الموسيقى تكتب المد أي الإطالة فقط، أما كتابة الطبقة فهي بوضع علامة من هذه العلامات على الخط الثالث من المدرج الموسيقي المكون من خمسة خطوط. ولكي نتعرف على وضع الحروف الموسيقية على المدرج ننظر الشكل التالي :



ومن ذلك نخلص إلى أن المد وارتفاع الطبقة من خصائص الموسيقى، وكلا من المد وارتفاع الطبقة يمكن أن يتما بوجود الإيقاع أو بدونه.

الخلط بين الإيقاع والموسيقى

كثير ممن كتبوا عن موسيقى وإيقاع الشعر العربي خلطوا بين جملة من المصطلحات، منها: الإيقاع، الوزن، الموسيقى، والنبر.

ففي وصفه لنواحي الجمال في الشعر قال إبراهيم أنيس "وللشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام

في توالي المقاطع، وتتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر"¹ ففي قوله (جرس الألفاظ) وصف الموسيقى، لكن في قوله (وانسجام في توالي المقاطع...) فقد وصف الإيقاع. علما أنه أسمى الإيقاع والموسيقى معا بأنهما موسيقى. وهذا خلط واضح يتنافى مع قوله: "فالطفل الذي يولد في أسرة تعنى بالموسيقى ينشأ وهو أكثر استعدادا لتذوق الموسيقى، وفهم نواحي الجمال فيها، وأقدر على الإيقاع من طفل آخر..."² فهو هنا فرق بين الموسيقى والإيقاع، إذ يفهم من كلامه أن الموسيقى يمكن تذوقها بينما الإيقاع بحاجة إلى درية ودراسة.

كما نجد غازي يموت قد خلط بشكل واضح إذ يقول: "ولموسيقى الشعر أساليب متعددة متنوعة أبرزها الوزن والإيقاع"³ فقد عد الوزن من مفردات الموسيقى، علما أن الوزن جزء من الإيقاع في الشعر. وعندما تحدث إبراهيم أنيس عن النغم ودوره في حفظ الشعر قال: "وعلى مؤرخو الأدب العربي كثرة ما روي لنا من أشعار القدماء، إذا قيس بما روي من نثرهم، بأن حفظ الشعر وتذكره أسير وأهون، ولعل السر في هذا هو ما في الشعر من انسجام المقاطع وتواليها بحيث تخضع لنظام خاص في هذا التوالي"⁴ وهنا وصف الإيقاع؛ لأن النغم والموسيقى غير معنيين بتوالي المقاطع. بينما نجد في موضع آخر يصف الموسيقى بصورة أفضل حين تحدث عن النثر: "ونثر الكلام قد يشتمل على نوع من الموسيقى، نراها في

1- موسيقى الشعر: 8-9

2- موسيقى الشعر: 7

3- بحور الشعر العربي: 7

4- موسيقى الشعر: 12

صعود الصوت وهبوطه أثناء الخطاب¹⁶ فهذا وصف لجزء من الموسيقى وهو صعود الصوت وهبوطه¹⁷، لكن إبراهيم أنيس عاد بعد سطر واحد ليخلط بين الإيقاع والموسيقى، حيث قال: "...لكنها [الموسيقى] في الشعر من نوع أرقى، بل هي في الشعر أسمى الصور الموسيقية للكلام وأدقها، لأن نظامها لا يمكن الخروج منه"¹⁸ وهنا قصد الوزن تحديداً. فالموسيقى ليس لها نظام صارم لا يمكن الخروج منه بل الوزن.

أما نازك الملائكة، فتارة تراهها تصف الموسيقى بدقة وثارة تجعل الوزن موسيقى حين تقول: "إن في الوزن شيئاً أبعد من الموسيقى اللفظية نفسها، هو نغم المعنى الذي كان صدها الوزن، ولعل هذا هو الذي ألصق الوزن بالشعر لأنه غناء في الأصل"¹⁹ وهنا فرقت بين الوزن والموسيقى بقولها (إن في الوزن شيئاً أبعد من الموسيقى...) وفي نفس النص قالت: (ولعل هذا هو الذي ألصق الوزن بالشعر لأنه [أي الشعر] غناء في الأصل). علماً أن الغناء لا يرتبط بالوزن إطلاقاً، بل يرتبط بالموسيقى غالباً. فبالإمكان أداء أغنية بدون وزن وبدون إيقاع سواء كان ذلك الإيقاع ظاهراً أم خفياً.

ورغم اختلاط مصطلحي الإيقاع والموسيقى عند نازك الملائكة، إلا إننا نجدتها أحياناً تفصل بينهما، فقد قالت في تعريف الشعر: "إنه ليس عاطفة فحسب، وإنما هو: عاطفة ووزنها وموسيقاها"²⁰ وفي معرض

1- موسيقى الشعر: 16

2- الأنضل أن نقول: ارتفاع طبقة الصوت وهبوطها.

3- موسيقى الشعر: 16

4- قضايا الشعر المعاصر: 16

5- قضايا الشعر المعاصر: 195

دفاعها عن الوزن ضد من قالوا بشر الشعر قالت: "إن الوزن هو هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار من الموسيقى الملهمة، وهو [أي الوزن] لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفننة"¹ وفي تعريفها هذا تداخلت المصطلحات وتشابكت، ويتضح الخلط بالنقاط التالية:

1. هي - بالأصل - تدافع عن شعر التفعيلة، وشعر التفعيلة شعر إيقاعي وليس فيه وزن، لأن الوزن هو تكرار عدد من التفعيلات ككتلة واحدة، وهذا موجود في قصيدة الشعر²، فقد أرادت - في الأصل - الدفاع عن الإيقاع، لكنها قالت: (الوزن).

2. جعلت الإيقاع جزءاً من الوزن، والأمر معكوس تماماً، فالوزن جزء من الإيقاع، فالقصيدة الإيقاعية (قصيدة التفعيلة) يمكن تدويرها باستخدام عشرات التفعيلات، ويمكن أن يتكون سطرها من تفعيلة واحدة، أما الوزن فهو اقتطاع عدة تفعيلات وتكرار الجزء المقطوع في كل قصيدة الشعر. وبذلك يكون الوزن جزءاً من الإيقاع.

3. جعلت النبر جزءاً من الوزن، بينما هو جزء من الموسيقى في الشعر العربي، لأن النبر لا يضيف مقطعاً ولا يحذف مقطعاً في الشعر العربي مثلما هو في الشعر المقطعي الإنجليزي. فقد

1- قضايا الشعر المعاصر: 194

2- (قصيدة الشعر) اصطلاح أطلق في تسعينات القرن الماضي على الشعر العمودي الحديث من قبل مجموعة من رواد تحديث الشعر العمودي.

عرف fonagy النبر ووظيفته تعريفاً يربطه بالموسيقى، بالرغم من كون النبر الإنجليزي يرتبط بالوزن أحياناً، إذ قال: "النبر... كيان لساني فوق مقطعي ذو وظيفة أساسية، وهي إظهار المقطع، والذي تتكون ماهيته من أكبر جهد زفيري ونطقي"¹ وهذا التعريف يوضح أن وظيفة النبر موسيقية صرفة، فالشد على المقطع لإظهاره يحدث بدون إضافة حركة أو سكون، أي بدون زيادة أو نقصان في أصل المقطع، وهذه القاعدة تنطبق على النبر في اللغة العربية شعراً ونثراً بينما تنطبق على اللغة الإنجليزية نثراً فقط.

وقضية النبر هي العامل الرئيس الذي جعل النقاد العرب يخلطون بين الإيقاع والموسيقى، الأمر الذي يدعو إلى وقفة توضيحية لسبب هذا الخلط.

قضية النبر

النبر (Stress) في النثر الإنجليزي هو أصل لغوي، بينما يمكن إحداثه في الشعر، مما يؤدي إلى تغيير في تركيب التفعيلة الإنجليزية، أي يمكن جعل المقطع غير المتبور (Unstressed) متبوراً (Stressed)، وهذه العملية تؤدي إلى تغيير في تركيب التفعيلة مما يؤدي إلى تغيير في الإيقاع الذي بدوره يؤدي إلى تغيير الوزن، ومعنى هذا: أن هناك حالة موسيقية أدت إلى تغييرات إيقاعية وزنية، ولأجل توضيح ما يحدث سأأخذ مثلاً من قصيدة (To be) لشكسبير.

1- Electrophysiological 1 :

القصيدة على (تفعيلة feet) (الإياميك Iambic)، التي تتألف من مقطعين: أولهما غير منبور والثاني منبور، ويرمز للمقطع المنبور بـ (/) وللمقطع غير المنبور بـ (*)، أما سطر هذا النمط من الشعر فقد يحتوي على تفعيلة واحدة أو أكثر لغاية سبع تفعيلات، أي أربعة عشر مقطعا، وذلك في الشعر الحديث أما قديما فكانوا يلتزمون بعدد معين من التفعيلات في كل سطر. وهاتان الطريقتان يشبهان إلى حد ما هو موجود قديما وحديثا في الشعر العربي.

و الذي يهمنا هنا هو كيفية تحول الموسيقى إلى إيقاع في هذا النمط من الشعر.

قال شكسبير في السطر الأول من قصيدة (To be)

"To be or not to be,- that is the question"

تلاحظ أن التفعيلة الأولى (to be) مكونة من المقطع (to) غير المنبور، والمقطع (be) المنبور، وكذلك كل التفعيلات كما في تقطيع السطر:

To be or not to b,- that,- is the question						
To	be	or not	to be	That ,-	is theq	ues tion
*	/	*	/	*	/	*

والذي يهمنا هنا هو (to) الأولى حيث جاءت غير منبورة، ولستنا بصدد الحديث عن النبر الثقيل الذي حدث في (be) الثانية الذي أدى إلى مدها إلى مقطع آخر.

1- hamlet 77 :

ولو قطعنا السطر الرابع من القصيدة ذاتها والذي قال فيه:

«Or to take arms a gain a sea of troubles»

نجد شكسبير ينبر المقطع (to) وبضعه ثاني التفعيلة الأولى:

Or to take arms a gain a sea of troubles					
Or to	Tak arms	A gain	A sea	O ft	Rou bless
* /	* /	* /	* /	* /	* /

نلاحظ أن التفعيلة الأولى المكونة من المقطعين: (or) و (to)

كانت فيها (to) منبورة، وإلا لم يستقم الإيقاع، فلو تركها بدون تير لانكسر إيقاع التفعيلة، فلا توجد في الشعر الانجليزي في زمن شكسبير تفعيلة مكونة من (***) أي من مقطعين غير منبورين.

ولأهمية هذا الموضوع وكونه السبب في الخلط بين الإيقاع

والموسيقى لدى كتابنا العرب، سأأخذ مثالا آخر من نفس القصيدة. قال شكسبير في السطر 18 :

«that patient merit of the unworthy takes»

في هذا السطر استخدم اسم الإشارة (that) مقطعا غير منبور وفقا

لتفعيلة الإياميك، لكنه استخدم اسم الإشارة نفسه مقطعا منبورا في السطر 22 من نفس القصيدة حيث قال:

1- hamlet77 :

2- hamlet 77 :

"but that the dread of something after death"

والأمر واضح في السطرين حيث جاءت (that) في السطر 18
مقطعا ثانياً و في السطر 22 مقطعا أولاً في التفعيلة الأولى .

واللغة الانجليزية لا تسمح بذلك في النثر، لأن المقاطع المنبورة
أصل لغوي محدد، لكن الشاعر يستطيع أن ينبر ما ليس منبورا في الشعر.

وقد رأينا كيف حول النبر التفعيلة، أي إن النبر - وهو عنصر
موسيقى - تحول إلى عنصر إيقاعي. وهذه الحالة لا تحدث لا في النثر
ولا في الشعر العربيين. فالنبر في اللغة العربية يغير المعنى، وقد يغير قراءة
الوزن، دون أن يقلب المقاطع، ودون أن يضيف أو يتقص من عدد
الحركات أو السكّنات.

النبر من أجل المعنى :

عندما نلفظ جملة (جاء طارق الليل) وجملة (جاء طارقو الليل)
نجد أن الجملتين يجب أن يلفظا لفظاً واحداً، لأن (واو) كلمة (طارقون)
التي حذفت نونها للإضافة، هو (واو) ساكن وقد التقى بـ (لام) (ال)
الساكن مروراً بهمزة الوصل، والتقاء الساكنين يستوجب حذف حرف
العلة لفظاً، وبذلك يكون لفظ الجملتين عروضياً هو (جاء طارقُ لليلي)،
وهذا يؤدي إلى لبس في فهم المعنى، لذلك يلجأ العربي إلى النبر، حيث
توجد طريقتان للنبر في الجملة الثانية (جاء طارقو الليل):

1- hanafet 77 :

الطريقة الأولى : وهي الطريقة الخاطئة: حيث يلفظ الواو وتتخلى عن قاعدة الحذف عند التقاء الساكنين، وهذه هي الطريقة الشائعة.

الثانية: وهي الطريقة الصحيحة، وهي أن تحذف (الواو) وتشد بقوة على (لام) كلمة (الليل)، وهذا الشد القوي على (اللام) يكون كفيلا بإظهار ضمة قوية على القاف، وكأننا نلفظ فعل الأمر (قُلْ) محاولين قلقة اللام، لكن هذه الضمة لا تضيف حرفا جديدا كما في الطريقة الأولى. فهي حالة موسيقية صرفة.

النبر من أجل قراءة الوزن :

قال عمرو بن الحصين :

" هبت قبيل تبليج الفجر

هند تقول ودمعها يجري "

يمكن أن نقطع هذا البيت تقطيعين :

الأول:

هبت قبيل تبليج الفجر هند تقول ودمعها يجري					
هبت قبيل	ل تبليج ل	فجري	هند تقول	ل ودمعها	يجري
ه1 ه1	ه11 ه111	ه1 ه1	ه11 ه1 ه1	ه11 ه111	ه1 ه1
مستعلن	متفاعلن	فعلن	مستعلن	متفاعلن	فعلن
الكلمة الأخرى المضمرة					

الثاني :

هبت قبيل تبليج الفجر هبت تقول ودمعها يجري					
هبت فيبـ	لن تبليج	جل فجري	هبتن تقول	ل ودمع	هايجري
11111	1111	1111	11111	1111	11111
مستغطن	فعلات	مفعولان	مستغطن	فعلات	مفعولان
لمسرح المفظوع					

ولكي يميز الشاعر بين البحرين أثناء الأداء (الإلقاء) عليه أن يشد على (اللام) في كلمة الفجر، ويمد الألف في (دمعها) ليظهر البيت من الكامل.

أما إذا شد على (اللام) في (تبليج) فإن البيت يظهر من المنسرح. علما أن القصيدة من الكامل وفقا لبقية آياتها.

لذلك يلجأ بعض الشعراء إلى الأداء التقطيعي في البيت الأول ليوصل الوزن إلى المتلقي، ثم يعيد البيت بتوزيع آخر ثم يستمر بالأداء وفق توزيع المعنى، لأنه ضَمَن استلام المتلقي للوزن.

وفي كلتا القراءتين لبيت عمرو بن الحصين، لم نلاحظ زيادة، لا في الحركات ولا في السكنات، كما لم نلاحظ أي تبديل في أماكن الحركات والسكنات، بل كان الفرق بين القراءة الأولى والثانية، فرقا في التوزيع، فالنهر في النثر والشعر العربيين يختلف عنه في اللغة الانجليزية. ولذلك أقول إن نقل النصوص النقدية المترجمة بدون دراسة موسعة لواقع اللغتين يؤدي إلى خلط في المفاهيم، وهذا هو السبب الرئيس الذي أدى إلى الخلط بين مفاهيم الإيقاع والوزن من جانب، وبينهما وبين الموسيقى من جانب آخر.

الفصل الأول الوتر المجموع

المبحث الأول: أهمية الوتر المجموع

المبحث الثاني: أهمية ساكن الوتر المجموع

المبحث الأول أهمية الوتد المجموع

يعرف الوتد بأنه "عبارة عن مجموع ثلاثة أحرف :
اثنان متحركان وثالثهما ساكن، كقولك: نَعَمٌ - عَزَا، ويسمى
الوتد المجموع.

أو متحركان يتوسطهما حرف ثالث ساكن، كقولك: مَأْتٌ - نَصْرٌ،
ويسمى الوتد المفروق "وما يهمنا في بحثنا هو الوتد المجموع، وتحديدًا
ساكن هذا الوتد.

وقد اهتم الخليل بن أحمد الفراهيدي بالوتد المجموع اهتمامًا بالغًا
دون أن يذكر ذلك، وإنما نستطيع الوقوف على اهتمامه به من خلال نظرة
سريعة إلى توزيع بحور الشعر على الدوائر العروضية عند الخليل. فلو
نظرنا إلى الدوائر الثلاثة الأولى نجد:

"1 - دائرة المختلف... وتضم ثلاثة بحور [كذا] هي الطويل
والمديد والبسيط.

1- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: 15

2 - دائرة المؤلف ... وتشتمل على بحرين هما: الوافر والكامل.

3 - دائرة المجتلب ... وتشتمل على ثلاثة بحور [كذا] هي: النهج

والرمل والرجز... " " .

فقد أعطى الخليل الأولوية في كل دائرة للتفعيلة التي تبدأ بوتد

مجموع. وكما يأتي:

دائرة المختلطة	الطويل	فعلون مفاعيل فعلون مفاعيلن	فعلون مفاعيلن فعلون مفاعيلن
		1111	1111
	المديد	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن
		1111	1111
	البسيط	مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن	مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن
		1111	1111

نلاحظ أن التفعيلة الأولى من الطويل تبدأ بوتد مجموع، والتفعيلة

الأولى من المديد يأتي فيها الوتد المجموع ثانياً، ويأتي الوتد المجموع

ثالثاً في تفعيلة البسيط الأولى.

علماً إن بحر المديد بحر قليل الاستخدام في الشعر العربي ولا

يستحق أن يكون ثانياً - على الأقل - في الدائرة الأولى، تكن الخليل جاء به

ثانياً طبقاً لقوة الوتد.

ولو نظرنا إلى الدائرة الثانية (المؤتلف) لوجدنا الأمر نفسه:

الوافر	مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن	مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن
	1111	1111
	لكامل	مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن
		1111

1 - بحور الشعر : 221

2 - تفعيلات الأبحر الثلاثة في الجدول ، وفقاً لوضعها في الدائرة.

نلاحظ أن تفعلية الوافر الأولى تبدأ بوتد مجموع، وتفعلية الكامل الأولى تنتهي بوتد مجموع، لذلك كان الوافر أولاً في الدائرة.

وكذلك دائرة المجتلب :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن	الهزج	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
			الرمز	
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن	الرجز	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن		مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

نلاحظ أن تسلسل الأبحر ضمن الدائرة هو بحسب أولوية الوتد المجموع.

كما نلاحظ أن أبحر كل دائرة سميت على زنة واحدة فالطويل والمديد والبيسط على زنة (فعليل) والوافر والكامل على زنة (فاعل) والهزج والرمل والرجز على زنة (فعل).

"وقد استند فايل على نظام الدوائر في العروض ليدل على أن للشعر العربي أساساً نبرياً، إذ اعتقد أن الخليل قد أدرك هذا الأساس النبري، وأدرك أن موضع النبر هو السبب الخفيف الذي هو جزء من الوتد ولكنه لم يستطع [يستطع] أن يفصح عن إدراكه لأنه لم يعرف مصطلح النبر، ولذلك وضع نظام الدوائر ليبين بها موضع النبر، وذلك لأن بعض التفاعل [التفاعيل] يمكن تحديدها [وتدنها] بسهولة" وقد "قرن الخليل في الدائرة بين بحر واضح الوتد، أي واضح النبر، وبعض البحور التي

1- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي : 45

يخفى فيها النبر لخفض الوتد⁴⁵. من هنا يظهر أن ساكن الوتد المجموع هو العنصر الموسيقي، بدليل عدم ترخيفه وإلا "لماذا يسلم الوتد من الزحاف إذا لم يكن هو العنصر الموسيقي؟"⁴⁶ وحينما حاول الدكتور علي بونس تبرير عدم ترخيف الوتد جاء بتعليل يتعد عن العلمية حيث قال "لعل السبب يرجع إلى عصور سحيقة القدم لم يصلنا من شعرها شيء، ولعل الشعر في تلك العصور كان مختلفا عن الشعر الذي عرفناه بعد ذلك اختلافا جذريا، فكانت هذه الظاهرة طبيعية في سياق خصائص ذلك الشعر، ثم زالت العوامل التي أدت إلى هذه الظاهرة دون زوال الظاهرة نفسها"⁴⁷ لكن هذا التعليل يصعب إثباته، بينما وجود الوتد بلا ترخيف في أبحر الخليل صمد كثيرا.

والجدير بالذكر أن الخليل لم يستمر على هذا النحو في الدائرة الرابعة (المشبه) التي تضم ستة أبحر تشابهت تفاعيلها وأدت إلى اشتباه ما عنده فأسمها المشبه .

أما الدائرة الخامسة (المتفق) ففيها بحر واحد، هو (المتقارب) وإهمال الخليل للبحر الآخر دليل على أهمية الوتد المجموع، حيث رأى - في نظري - أن الوتد المجموع يتعرض إلى علة تضربه في الحشو. وسأقف على هذه القضية لأوضح كيف يكون إهمال البحر الآخر دليل على أهمية الوتد.

1- - المصدر نفسه : 45

2- - المصدر نفسه : 69

3- - المصدر نفسه : 84

قضية دائرة المتفق

قبل الدخول في صلب هذه القضية لا بد معرفة أن الخليل أسمى الدائرة الخامسة بالمتفق، ووضع فيها بحراً واحداً هو: (المتقارب) ويتألف من:

(فعولن فعولن فعولن فعولن)

وأهم (المتدارك) ذلك البحر الذي يستطيع اكتشافه أي باحث في زمن الخليل، ليس الخليل الذي استقرأ أغلب الشعر العربي. ثم كيف يسميها دائرة وليس فيها إلا بحر واحد؟

والسؤال الأهم هو: إذا كان الخليل قد اكتشف المتدارك؛ فلماذا أهمله؟

أقول إن الخليل وجد بحراً يتحول فيه (الوتد المجموع إلى سبب خفيف ٥١) بحذف إحدى حركتي الوتد المجموع، وفي حال تحول الوتد المجموع إلى سبب خفيف؛ سيتمكن الشاعر من إيراد بحر بلا وتد، مثل الخبب الذي يأتي على صيغة:

(٥١ ٥١ ٥١ ٥١ ٥١ ٥١) .

ويمكن أن يكون الخليل قد شعر بأن هذا البحر سيؤدي إلى انهيار عمود الشعر، كونه الحد الفاصل بين الشعر العمودي، وشعر آخر ليس عمودياً.

ولا بد من القول إن العروضيين ادعوا بأن هناك علة تضرب الوتد في الحشو غير تلك التي ضربته في حشو الخبب، وهي علة (الخرم) التي

تعرف بأنها "إسقاط أول الوند المجموع في صدر المصراع الأول..."³⁸
 علما أن هذا التعريف غير مكتمل، فالخرم هو: إسقاط أول وند مجموع
 يأتي أول تفعيله أولى في صدر البيت الأول من القصيدة، أي إن الشاعر
 يسقط أول حرف من قصيدته. وغالبا ما يكون ذلك الحرف (واوا) أو (فاءا)
 أو (همزة استفهام)، فهي حالة نادرة جدا لكن بعض العروضيين يعتمد -
 أحيانا- إلى حذف الحرف الأول من أول بيت في الطويل؛ ليدعي حدوث
 الخرم: "ومثاله [الخرم] قول عمر بن أبي ربيعة (على البحر الطويل)

من آل نعم أنت غاد فمبكر
 غداة غد أم رائح فمهجر

... فلو أضفنا ألفا في أول البيت لأصبح البيت

امن آل نعم ... ولما عاد البيت مخروما "لكنتني وجدت البيت في
 ديوان عمر بن أبي ربيعة بدون خرم

"امن آل نعم أنت غاد فمبكر
 غداة غد أم رائح فمهجر"³⁹

من ذلك نعرف ندرة أو افتعال علة (الخرم) التي وصفها العروضيون
 بأنها تجري مجرى الزحاف، وسبب هذا التبرير هو أن الوند المجموع
 لا يصاب إلا بعلة، والعلل مكانها العروض والضرب.

1- بحور الشعر العربي : 33

2- المصدر نفسه : 33

3- ديوان عمر بن أبي ربيعة : 91

ولكي يبرر العروضيون ما يحدث في الخيب، قالوا "قد تطرأ تغيرات على بعض مقاطع التفعيلة في الحشو، لكن هذه التغيرات لا تحدث في ثواني الأسباب...، وإنما تحدث في الأوتاد، ولهذا عدها العروضيون من أنواع العلة، وأخرجوها من الزحاف، لكنهم لاحظوا أن هذه التغيرات غير لازمة في جميع القصيدة، فجعلوها جارية مجرى الزحاف"³². و"هذا النوع [من العلل] نادر جدا في الشعر قديمه وحديثه، وهو لما فيه من نشوز يعد خروجاً على النسق، ولا يعد جزءاً من النسق"³³.

أما التشعيث: فهو علة تضرب الوند المجموع في (فاعِلن) في حشو الخيب، فتحول (فاعِلن) إلى (فَعْلُن) فقد قال احمد الهاشمي: إن التشعيث علة، والعلل لا تحدث في الحشو"³⁴ إلا انه عاد وقال: "يجتمع في البيت الواحد [من المتدارك] التشعيث في تفعيلة والخيب في أخرى"³⁵ وما أراه هنا: إن إسقاط أول أو ثاني الوند المجموع في الخيب، جعل الخليل يهمل هذا البحر، وهذا يعني أن الوند المجموع من الأهمية بحيث لا يكون الشعر شعراً بدونه.

بالإضافة إلى ما تقدم، فقد رأى بعض العروضيين أن التفعيلة التي أولها وتد، هي تفعيلة أصل، فالتفاعيل العشر التي أوجدها الخليل فيها أربع تفاعيل تبدأ بوند مجموع "وهذه التفاعيل الأربع هي الأصول، والست الباقية بعدها فروع. وضابط الأصل: ما بدئ بوند مجموع أو مفروق،

1- بحور الشعر العربي : 32

2- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي : 34

3- ينظر : ميزان الذهب : 114

4- ميزان الذهب : 114

وضابط الفرع: ما بدئ بسبب خفيف أو ثقيل، ولما كان الوند أقوى من السبب؛ لأنه إذا زوحف إنما يعتمد على الوند كان ما بدئ به أصلاً¹⁷ والتفعيلات الأربعة المقصودة هي:

(فعولن 11هـ-1هـ)

(مفاعلين 11هـ-1هـ-1هـ)

(مفاعلتن 11هـ-11هـ)

(فاع لاتن 1هـ-1هـ-1هـ-1هـ)

وهذه الأخيرة تبدأ بوند مفروق،

وهي ليست (فاعلاتن 1هـ-11هـ-1هـ) التي تبدأ بسبب خفيف.

فرغم أهمية الوند المجموع عند الخليل فـ "... قد اقتضت كتب العروض العربي قديماً وحديثاً على تقديم الوند [المجموع] قديماً عابراً¹⁸.

1- المصدر نفسه : 16 - 17

2- قضايا الشعر المعاصر : 82

المبحث الثاني أهمية ساكن الوند المجموع

انتبهت نازك الملائكة إلى حالة خاصة تحدث في ساكن الوند المجموع، وهي: "إذا توقف الصوت عند آخر الوند [المجموع] انقسمت الكلمة إلى قسمين تتخللها وقفة قصيرة وذلك مستكره يتفر منه السمع الشعري نقورا ظاهرا"⁸³ لكن "...إيقاف الوند على حرف صلد في منتصف الكلمة ليس ممنوعا كل المنع، وإنما يرد في الشعر بشروط. وذلك بأن يكون وقوعه كذلك نادرا بحيث يرد إلى جواره وند يختم كلمة ووند آخر يقف على حرف مد."⁸⁴ لكن نازك الملائكة تعد أحرف العلة الثلاثة (الألف والواو والياء) فقط أحرف مد، وتعد كل حروف اللغة العربية الأخرى حروفا صلدة إلا حرف (اللام).

وعندما حاول إبراهيم أنيس أن ينفى تأثير الأحرف الصلدة في إيقاف موسيقى الشعر، أورد مثلا على ذلك:

(وإن السذي بيني وبين بني أبي

وبين بني عمي لمختلف جدا)⁸⁵

1- قضايا الشعر المعاصر : 83

2- المصدر نفسه : 84

3- موسيقى الشعر : 38

وقال بعد إيراد مثاله: إن الباء - وهو حرف صلد - في البيت محتمل وان تكرر ^{١١}، وأرى أن ورود (الباء) ست مرات كان محتملا - وهو حرف صلد -؛ لأنه لم يرد ساكنا لوتد مجموع في البيت، فضلا عن أن ساكن الأوتاد المجموعة جاءت من حروف المد في كل البيت:

وان الذي بيني وبين بني أبي		وبين بني عبيد لمختلف جدا	
وان ل	الذي بيني	وبين	بني أبي
١٠١١	١٠١١	١٠١١	١٠١١
١٠١١	١٠١١	١٠١١	١٠١١
ساكن الأوتاد المجموعة			
ن	ي	ي	ي

علما أن إبراهيم أنيس عزا ضعف الموسيقى إلى ورود حروف صلدة، ودافع عن الباء باعتبارها حرف شفة، فعامله معاملة الميم، ولم يتبها إلى عدم وجود علاقة بين ترتيب الحروف بحسب المخارج وقابليتها للمد. فلو ورد الباء ساكنا لوتد مجموع لست مرات لتضاءلت موسيقى البيت.

ويتضح دور ساكن الوتد في المقارنة التي عقدها إبراهيم أنيس بين مقطعين للبارودي.

قال البارودي في المقطع الأول:

ويحرم من الهيجاء خضت عابه
ولا عاصم إلا الصفيح المشطب
تظل به حمر المنايا وسودها
حواصر في ألوانها تنقلب

١- ينظر: موسيقى الشعر: 38

توسطته والخيل بالخيل تلتقي
ويبيض الظبا في الهام تبدو وتغرب

فما زلت حتى ببن الكر موقفي
لدى ساعة فيها العقول تغيب

وقال البارودي في المقطع الثاني

ألا يا حمام الأيك إلك حاضر
وغصنك مباد فقيم تنوح

غيدوت سليما في نعيم وغبطة
ولكن قلبي بالغمرام جريح

فان كنت لي عوناً على الشوق فاستمر
لعينك دمعاً فالبكاء مريح

والا فدعني من هديك وانصرف
فليس سواء باذل وشحيح

قال إبراهيم أنيس عن المقطع الأول انه اعنف من الثاني، وعزا ذلك إلى وجود حروف شديدة دون أن يذكر كونها متحركة أم ساكنة⁽¹⁾. وقد قطع الأبيات وأخرجت سواكن الأوتاد، فظهر أن ستة أحرف من الأحرف غير القابلة للمد وقعت سواكن أوتاد مجموعة في المقطع الأول، بينما كان هناك اثنان منها فقط في المقطع الثاني، لذا جاء

1- ينظر: موسيقى الشعر: 43 - 44

المقطع الأول اعنف موسيقيا كما شعر به إبراهيم أنيس رغم انه عزّا ذلك لأمر آخر.

وعند مقارنته بين مقطعين للبحثري وشوقي كانا على نفس الوزن ونفس القافية، انبته إبراهيم أنيس إلى خلل موسيقي عند البحثري وعند شوقي لكنه لم يتوصل إلى سبب الخلل، وعزاه إلى تنافر الحروف، فاستنكر قول البحثري :

(عن جدا كل جيس)

(حين زعزعي الدهر)

(صفعتها الأيام تطفيف) ¹¹

ولو لاحظنا سواكن الأوتاد المجموعة، لوجدناها

الباء : في (جيس)

العين الأولى : في (زعزعي)

الطاء في (تطفيف)

فالسبب ليس بورود الأحرف متنافرة، وإنما بورود الأحرف الصلدة سواكن أوتاد مجموعة.

كما استنكر من قول شوقي :

(رق والعهد في الليالي تقسي)

1- ينظر : المصدر نفسه : 41

وعزا ذلك الاستنكار إلى تكرار (القاف) وهو حرف صلد، واقترح
تعديلا على البيت بإبدال الفعل (رقى) بالفعل (حن) ،⁴⁰ بينما السبب في
رأبي هو مجيء (القاف) ساكنا، فلو قال شوقي:

(قام والقلب في اللقاء تقسي)

إذ يكرر القاف أربع مرات لما استهجن الشطر، فالقضية ليست
بتكرار الحرف الصلد، بل بمجيئه ساكنا، علما أن (القاف) لم يكن ساكنا
وتد مجموع في الشطر المذكور.

وترى نازك الملائكة أن وفوع الوند نهاية تفعيلة (مستفعلن
1هـ-11هـ) أفسى من وروده في نهاية تفعيلة (متفاعلن 11هـ-11هـ)⁴¹
"وذلك لأن ورود السبب الثقيل (مُت) في أول تفعيلة الكامل يخفف من
قسوة الوند في ختام التفعيلة"⁴² ورغم أن نازك الملائكة وقفت على أهمية
ساكن الوند إلا أنها جافت الصواب حين تحدثت عن المتحركات التي
تخفف من حدة قسوة الوند المجموع، لأن نوالي المتحركات لا يصنع
إيقاعا ولا موسيقى، حتى أن قافية المتكاوس (هـ 111 هـ) سميت بذلك
لأن فيها ثلاثة متحركات "وإنما سمي متكائوسا للاضطراب ومخالفة
المألوف، ومنه كاست الناقاة إذا مشت على ثلاثة قوائم، وذلك غاية
الاضطراب والبعد عن الاعتدال"⁴³ فبمجرد النظر في تاريخ الوزن؛ نجد أن
الأذن العربية كانت تتقبل أربعة متحركات في الشعر، وبمرور الزمن

1- ينظر: المصدر نفسه : 39 - 40

2- ينظر: قضايا الشعر المعاصر : 86

3- قضايا الشعر المعاصر : 86

4- الكافي في العروض والقوافي : 147

استكرهت الأذن العربية تلك المتحركات الأربعة، فهي تستهجن الأبيات التي جاء بها العروضيون عند الحديث عن زحاف الخبل المزدوج، ولو أمعنا السمع في الآيات التالية لاستهجنناها :

(وَرَعُوا أَنَّهُمْ لِقِيَّهِمْ رَجُلٌ
فَأَخَذُوا مَالَهُ وَضَرَبُوا عُنُقَهُ)^١

رَعُوا أَنَّهُمْ لِقِيَّهِمْ رَجُلٌ		فَأَخَذُوا مَالَهُ وَضَرَبُوا عُنُقَهُ					
رَعُوا	أَنَّهُمْ	لِقِيَّهِمْ	رَجُلٌ	فَأَخَذُوا	مَالَهُ	وَضَرَبُوا	عُنُقَهُ
•1111	•11•1	•1111	•111	•1111	•11•1	•1111	•111
فعلتن	فاعلتن	فعلتن	فعلن	فعلتن	فاعلتن	فعلتن	فعلن
البيسط							

فهل يمكن أن نتقبل هذا البيت على أنه من البسيط ١؟

وهل يمكن أن نتقبل البيت الآتي على أنه من الرجز؟

"وَتَقْبَلِ مَنَعَ خَيْرَ طَلَبٍ
وَطَلَبِ مَنَعَ خَيْرِ تَوَدِّهِ"^٢

وَطَلَبِ مَنَعَ خَيْرِ تَوَدِّهِ			وَتَقْبَلِ مَنَعَ خَيْرَ طَلَبٍ		
ر تَوَدِّهِ	مَنَعَ خَيْرِ	وَطَلَبِ	ر طَلَبِ	مَنَعَ خَيْرِ	وَتَقْبَلِ
•1111	•1111	•1111	•1111	•1111	•1111
فعلتن	فعلتن	فعلتن	فعلتن	فعلتن	فعلتن
الرجز					

ولو لاحظنا البيت، نجد أن الشاعر وقف على حرف علة في كل ساكن وتد في الصدر، إلا أن الصدر بلا إيقاع ولا موسيقى. علما أن ورود

١- المصدر نفسه : 45

٢- المصدر نفسه : 81

أربعة أسباب خفيفة أو ما يشبهها مقبول قديماً وحديثاً، مثل لقاء (مستعملين
مفعولن 1هـ1هـ1هـ1هـ1هـ1هـ) في نهاية الرجز.

فالقضية ليست قضية متحركات، لأن إيقاع المتحركات الرديء هو
الذي أساء إلى موسيقى ساكن الوتد، لكن نازك الملائكة أرادت أن تجد
تبريراً لوقوع بعض الأحرف الصلدة ساكنة في نهاية الوتد المجموع فجاءت
بهذا الحل غير الموفق. إلا إذا قال قائل إن إيقاع البيت السابق مقبول الآن.

وإذا ما ابتعدت عن حسن النية؛ أقول: إن نازك الملائكة أرادت
التمهيد لقضية برزت في الشعر الحر والعمودي تخص بحر الخيب،
وتوقعت حدوثها قريباً، وحدثت فعلاً بعد ذلك، وهي قضية (فاعل).

وقبل أن افتح ملف (فاعل) لابد من الإشارة إلى أن المتحركات
النتيجة عن هذه القضية في الخيب تقبلها الأذن العربية الآن، لكن لا ينبغي
تعميم ما يحدث في الخيب على البحور الأخرى؛ لأن الخيب في واد
والبحور الأخرى في واد، لذلك أهمله الخليل.

قضية فاعل

ظهرت في بحر الخيب حالة جديدة سواء كان الشعر المكتوب على
هذا البحر عمودياً أم تفعيلياً، وهي ما يمكن أن نسميها (قضية فاعل)

فقد جاء عند نزار قباني في قصيدة (جسمك خارطتي) من مجموعة
(أشعار خارجة على القانون) وتحديدًا في شعره العمودي، نمط يبدو
موزوناً لكنه لا يصمد أمام النقط، كقوله:

"زيديني عشقا زيديني
يا أحلى نوبات جنوني"

زيديني عشقا زيديني يا أحلى نوبات جنوني							
زيدني	ني عش	فن زيد	ني ني	ياحد	لا نو	بات ج	توني
ه1ه1	ه1ه1	ه1ه1	ه1ه1	ه1ه1	ه1ه1	11ه1	ه1ه1
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فاعل	فعلن
خيب							

نلاحظ (فاعل) كتفعيلة سابعة في هذا البيت، والذي حدث قد تم بحذف ساكن الوند المجموع، وهذا الحذف لم يرد في الشعر العربي¹⁰، حيث لم يتم حذف ساكن وند مجموع لا في التطبيق ولا في التنظير. ولا يمكن تعليل هذا البيت إلا بحذف ساكن الوند المجموع، وهذه الحالة ليست نادرة، فقد قال نزار قباني:

"زيديني عرفا يا سيد - ني إن البحر بناديني"

زيديني عرفا يا سيد - ني إن البحر بناديني							
زيدني	ني عرف	فن يا	مجدد	تي إن	نل بعد	رينا	دي ني
ه1ه1	11ه1	ه1ه1	11ه1	ه1ه1	ه1ه1	ه111	ه1ه1
فعلن	فاعل	فعلن	فاعل	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن
لخيب							

ففي هذا البيت جاءت (فاعل) مرتين. والأمثلة كثيرة جدا على ورود (فاعل) في الخيب الحديث. ومجيء الوند المجموع محذوف الساكن مهد إلى مسألة أخرى في هذا البحر، وهي ورود خمسة متحركات لأول

1- قبل ورود عن الحصري القيرواني بيت من الخيب له (فاعل)

مرة في الشعر العربي، و"...تمنع القواعد العروضية أن تتوالى خمسة متحركات أو أكثر" "فمن قصيدة لكامل نشأت نشرها في مجلة شعر 1976 قوله:

أحلى أوقات العمر
أن نتجول في طرق المدن المجهولة

أن نسمع لغة مجهولة
ونصافح أيدي الغرباء" "

وقد ورد في السطر الثالث من هذه القطعة خمسة متحركات:

أن نسمع لغة مجهولة
أن نسمع لغتنا مجهولة
10101011110101

وهذه المتحركات الخمسة، وردت بوضع غريب، حيث جاء كما يأتي:

(فعلن / فعلن / فعلن / فعلن)

(فقد كان العروضيون متخوفين من ورود (فعلن) بعد (فاعلاً) كأن نقول (سافرَ قمرٌ فبكى الليلُ) فيكون التدرج طبيعي وربما يجد منظرو قصيدة التفعيلة له مبرراً،

1- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي : 91

2- ينظر : المصدر نفسه : 176

سافر قمر فيكى الليلُ
سافر قمرن فيكى الليلو
1101 1111 1111 1101
فاعل فعيلن فعيلن فعيلن

فما دامت (فاعل) تفعيلة واردة؛ فما الضير من أن تأتي بعدها
(فعيلن)؟

وسطر كمال نشأت لا يمكن تبريره إلا بإحدى طريقتين :

الطريقة الأولى :

نقر بتحول الشعر على هذا النمط من الشعر الكمي إلى الشعر
المقطعي.

1. نعد الحرف المتحرك (مقطعا قصيرا) ورمزه (*).
2. نعد المتحرك الذي يليه ساكن (مقطعا طويلا) ورمزه (/).
3. نضع قاعدة تجوز وورد المقاطع القصيرة بعدد زوجي⁽¹⁾ في أي
مكان .

علما أن هذه الفكرة تنطبق على ما ورد من شعر على هذا النمط
سواء أسمىناه خيبا أم متداركا أو شعر تفعيلة، وبذلك نستطيع أن نورد ما
نشاء من المقاطع القصيرة، شرط كونها زوجية.

وقد أجريت تجارب على هذه الفكرة فوجدتها مقبولة، نحو:

(غادرَ قمرٌ رفيقَ العمرِ)

1- أتول : عدد زوجي ، باعتبار المتحرك الأخير ضمن المقطع الطويل (/)

عُزْرَ قَمْرُ رَفِيقَ العَمْرِ
عُزْرَ قَمْرُ رَفِيقَ لَعْمَرِي
٥1٥1٥1٥1111111٥1
///*****//

ونحو:

(سافرَ رحلَ فذهبَ العَمْرُ)

سافرَ رحلَ فذهبَ العَمْرُ
سافرَ رحلَ فذهبَ لَعْمَرِي
٥1٥1٥1111111٥1
///*****//

نلاحظ في المثال الأول ورود ستة مقاطع قصيرة، أو ما نسميه سبعة متحركات أما في المثال الثاني فقد وردت ثمانية مقاطع قصيرة، أو تسعة متحركات، وما زالت الأذن العربية تتقبل إيقاعه.

وهذا الوضع يدعو إلى القول بأن هذا النمط لا يندرج تحت النظام الكمي الخليلي.

الطريقة الثانية:

أن تبقى على الطريقة الكمية، ونكتشف حالة جديدة في الشعر، يمكن أن نسميها (الاختراق)، وهي جواز دخول تفعلية في وسط تفعيلة أخرى، فكل تفعيلات الخبب لها وسط مضبوط لأنها جميعا مكونة من

أربع وحدات، فهي أما (0101) وأما (0111). ويتم الاختراق على النحو التالي:

إدخال (0101) ووسط (0111) لنحصل على الشكل التالي (01010111)، وهو شكل قديم مقبول لدى جميع العروضيين.

إدخال (0111) ووسط (0101) لنحصل على الشكل التالي (010111101)، وهو شكل جديد، مبرر بحذف ساكني الوند ومستخدم بكثرة، وتقبله الأذن العربية، لكنه الآن بتعلييل جديد.

إدخال (0111) ووسط (0111) لنحصل على الشكل التالي (010111111) وهو الشكل الذي ورد عند كمال نشأت، وأرى أن نقيده الشكل الأخير بعدم وروده أول السطر.

و يجوز اختراق المخترق، لان ذلك لا يتج إلا الأشكال الثلاثة المذكورة.

مما تقدم يظهر أن للوند المجموع وساكنه أهمية كبيرة أثارت انتباه بعض العروضيين والنقاد إلا إنهم لم يتوسعوا فيها.

الفصل الثاني

ترتيب الحروف العربية

المبحث الأول : الترتيب بحسب كثرة الاستعمال
المبحث الثاني : الترتيب بحسب قابلية الحرف للمد

المبحث الأول ترتيب الحروف العربية بحسب كثرة الاستعمال

لا أتحدث هنا عن ترتيب الحروف العربية الأبجدي ولا ترتيبها بحسب التشابه (الهجائي) ولا بحسب المخارج (ترتيب الفراهيدي)، وإنما أتحدث عن ترتيب أفتوحه، وهو بحسب كثرة استعمال الحرف في اللغة العربية، فهكذا نوع من الترتيب يتلاءم وموضوع البحث.

ولصعوبة الجزم بأولوية الحرف في الاستعمال؛ اتخذت القرآن الكريم أنموذجاً، وقد راعيت في هذا العمل استعمال الهمزة، حيث جعلت الأحرف: (أ، إ، ؤ، ئ، ء) كلها همزة، وأضفت إليها الهمزة المدغمة مع الألف الممدود (أ).

كما أنني راعيت استعمال الألف، فجعلت (الألف الطويلة) و(الألف المقصورة) و(الألف المدغمة مع الهمزة) حرفاً واحداً.

وعددت (التاء المفتوحة والمربوطة) حرفاً واحداً.

كذلك راعيت كل ما موجود بين اللفظين من الكلمات، كأسماء السور والبسملة. كما أنني لا أدعي أن هذه الإحصاءات دقيقة بنسبة 100%

لكنها تقترب من ذلك كثيراً.

ووفقاً لما تقدم، ظهر الترتيب التالي الذي سوف أوردّه مع عدد المرات التي استخدم فيها الحرف في القرآن الكريم:

جدول ترتيب حروف القرآن الكريم بحسب كثرة الاستعمال

الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد
الف	48129	باء	11616	حاء	2500
لام	38755	كاف	10504	شين	2132
نون	27420	عين	9422	صاد	2079
ميم	27109	فاء	8769	ضاد	1687
واو	24945	قاف	7055	زاي	1607
ياء	22106	سين	6253	ثاء	1418
همزة	17607	دال	6005	طاء	1280
هاء	14966	ذال	4933	غين	1224
ثاء	13012	حاء	4382	ظاء	853
راء	12782	جيم	3329		

ولو نظرنا إلى هذا الترتيب؛ سنجد أن الأحرف الستة الأولى التي تتصدر الترتيب، هي أحرف تقبل المد بنسبة كبيرة، فلا يضير هذه الأحرف وقوعها ساكنة أم متحركة، لأن قابليتها للمد فيما إذا وقعت ساكنة هي قابلية كبيرة.

ونكتشف أيضاً أن الأحرف الستة الأولى في الترتيب هي أكثر من نصف حروف القرآن الكريم، حيث كان استعمالها كالتالي:

188464	الأحرف الستة الأولى
147547	الحروف الأخرى

ونخلص من هذا العمل إلى أن الحروف القابلة للمد أكثر استعمالاً في اللغة العربية.

وإذا ما نظرنا إلى ترتيب الحروف التي جاءت ساكنة في القرآن الكريم؛ نجد الأمر نفسه:

جدول بالحروف الساكنة في القرآن الكريم

الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد
ألف	48129	باء	1142	ذال	487
ياء	15433	حاء	1117	شين	414
واو	12825	دال	1011	صاد	390
ميم	7529	تاء	699	غين	353
لام	7436	جيم	658	ضاد	234
نون	7130	فاء	653	ثاء	227
عين	2011	كاف	648	زاي	197
راء	1819	هاء	565	طاء	145
همزة	1154	قاف	517	ظاء	89
سين	1154	حاء	514		

نلاحظ أن الأحرف الستة الأولى في هذا الجدول هي ذاتها في الجدول الأول مع تغير في مواقعها لصالح أحرف العلة.

وان مجيئها ساكنة يعادل - تقريباً - أربعة أضعاف ما تبقى الحروف:

98482	الأحرف الستة الأولى
16198	بقية الحروف

وهذا يعني أن الحروف التي تأتي ساكنة ينبغي أن تكون قابلة للمد.

وللمقارنة بين ترتيب الحروف بحسب الاستعمال في القرآن الكريم، وترتيبها بحسب ورودها ساكنة سأعرض الجدول الآتي:

تسلسل الحروف	عدد الحروف بحسب الاستعمال	لحروف	عدد الحروف بحسب ورود الحرف ساكناً
1	48129	الف	48129
2	38755	لام	15433
3	27420	نون	12825
4	27109	ميم	7529
5	24945	واو	7436
6	22106	ياء	7130
7	17607	همزة	2011
8	14966	راء	1819
9	13012	هـ	1154
10	12782	سين	1154
11	11616	باء	1142
12	10504	حاء	1117
13	9422	دال	1011
14	8769	تاء	699
15	7055	حيم	658
16	6253	فاء	653
17	6005	كاف	648
18	4903	هاء	565
19	4382	قاف	517
20	3329	خاء	514
21	2500	ذال	487
22	2132	شين	414
23	2079	صاد	390
24	1687	ضاد	353
25	1607	ضاد	234
26	1418	ثاء	227
27	1280	زاي	197
28	1224	طاء	145
29	853	ظاء	89

تلاحظ من خلال جدول المقارنة بقاء الأحرف الستة الأولى في

الصدارة .

وما أريد الوصول إليه هو إن الحروف القابلة للمد هي أكثر استخداما

في اللغة العربية، وذلك كونها تعطي دفقا موسيقيا إذا ما جاءت ساكنة.

وهذا ما دفعني إلى وضع ترتيب آخر للحروف العربية يكون مقياسا

لموسيقى الساكن في الشعر العربي، وتحديدًا ساكن الوتد المجموع .

المبحث الثاني ترتيب الحروف العربية بحسب قابليتها للمد

لجأت إلى هذا الترتيب، لزيادة عدد الترتيبات، وإنما لأجل تقييم ساكن الوتد المجموع، فالحكم على موسيقى النص من خلال الحرف الذي يقع ساكناً للوتد المجموع سيكون وفق هذا الترتيب الذي اقترحه بناء على ما توصلت إليه في المبحث الأول من هذا الفصل.

ومبدأ هذا الترتيب هو أولوية الحروف التي تقبل المد، وقد قسمت الحروف العربية إلى أربع مجاميع:

المجموعة الأولى:

تشمل الأحرف ذات المد الطويل. وهي:

(ألف، واو، باء، نون، لام، ميم). وهي الأحرف الأكثر استعمالاً

في القرآن الكريم. سواء كحروف أو كساكن.

المجموعة الثانية:

تشمل الأحرف ذات المد المتوسط. وهي:

(سين، صاد، شين، زاي، راء، حاء، خاء، غين، ثاء، خاء). وهي أحرف

تقبل المد إذا ما جاءت ساكنة ولكن بصورة أقل من المجموعة الأولى.

المجموعة الثالثة :

تشمل الأحرف ذات المد القصير، وهي :

(ذال ، ضاد ، هاء)

المجموعة الرابعة :

تشمل الأحرف غير القابلة للمد، وهي :

(عين، جيم، تاء، ضاد، باء، دال، طاء، كاف، قاف، الهمزة)

والجدول التالي يوضح هذا الترتيب :

الف	1	نات المد الطويل
واو	2	
ياء	3	
نون	4	
لام	5	
ميم	6	
سين	7	
صاد	8	نات المد المتوسط
شين	9	
زاي	10	
راء	11	
حاء	12	
عاء	13	
عين	14	
شاء	15	
فاء	16	
ذال	17	
طاء	18	نات المد القصير
هـاء	19	
حون	20	غير قابلة للمد
جيم	21	
شاء	22	
صاد	23	
باء	24	
دال	25	
طاء	26	
كاف	27	
قاف	28	
الهمزة	29	

ملاحظات حول هذا الترتيب:

وضعت حرف (الهاء) في نهاية مجموعة الأحرف ذات المد القصير، لأنها - وإن كانت سهلة المد - إلا إنها تستهلك النفس إذا ما جاءت ساكنا لوتد مجموع، لذلك استبعد الشعراء وقوعها ساكن وتد مجموع، وهذا ما سيتضح في المبحث الثالث، حيث إنها لم ترد ساكنا لوتد مجموع في كل القصائد التي درستها إلا نادرا.

وضعت الهمزة في آخر مجموعة الأحرف غير القابلة للمد، لأنني لم أجد المتبني توقف عليها كساكن وتد مجموع إلا في ثلاثة مواضع لا تغتفر، وكذلك لم أجد من الشعراء الذين قطعت قصائدهم أحدا توقف عليها كساكن وتد مجموع إلا ما ندر. وحتى الشعراء الجاهليين الذين قيل عنهم: إنهم لا يهمزون، فلم أجد أحدا توقف عليها كساكن وتد إلا ما لا يكاد يذكر، مما يدعوني إلى القول بأن الشعراء الجاهليين كانوا يهمزون.

وضعت العين في أول مجموعة الأحرف غير القابلة للمد، لأنني وجدت إمكانية استخدامها كساكن وتد، بسبب كثرة استعمالها في اللغة العربية. وأعزو ذلك إلى كونها أول حرف من كلمة (عرب). والملاحظ أن القوميات تكثر من استعمال أحرف أسماء قومياتهم، فالهنود يكثرون من استعمال الهاء، والكرد يكثرون من استعمال الكاف والراء، والإنجليز يكثرون من استعمال (التون والجيم)، والفرنسيون يكثرون من استعمال (الفاء والنون والسين) كما إن الصينيين يكثرون من استعمال الحرف (تش) لأن اسم قوميتهم (تشين). ويمكن أن ينطبق هذا على الحرف الثاني أو الثالث من اسم القومية. أي (الراء والباء) بالنسبة للعرب.

وبالرغم من أننا لا نسمع حرف العين واضحا في لغتنا العربية، إلا أن
غيرنا يسمعه، وقد نبهني إلى ذلك أحد الأصدقاء الكرد الذين كان لا يجيد
العربية، حين قال لي (إنكم عندما تتكلمون لا اسمع منكم سوى (إع إع إع).
وضعت الجيم بعد العين بسبب الاختلاف في لفظها، فمرة تعطش
فتتحول إلى حرف قابل للمد من المجموعة الثانية، وتارة تكون من
أحرف القلقة.

وضعت التاء بعد الجيم لكثرة استعمالها كونها تأتي ساكنة للتأنيث
بوضعها.

والمهم في هذا الترتيب هو مجيء الحرف ساكن وتد مجموع، فهذا
الترتيب يخدم الشعر الموزون والموقع فقط، ولا يمكن تطبيقه على النثر
أو الشعر المنشور.

والجدير بالذكر أن بعض النقاد لم ينتبهوا إلى دور ساكن الوند في
لفظ الحرف، وعابوا على بعض الشعراء كونهم جاءوا بحروف شديدة في
أبياتهم، علما أن الحرف الشديد يكون عيبا إذا ما وقع ساكن وتد مجموع.
وبعض النقاد خلط بين الأحرف القابلة للمد وغيرها، فعندما
قطعت نازك الملائكة سطر الفدوى طوقان تقول فيه:

(هنا أسرَدْتُ ذاتي التي تحطمت بأيدي الناظرين)

قالت نازك الملائكة إن الشاعرة وقفت أربع مرات على حرف صلد
غير ممدود بينهما الياء الساكنة غير الممدودة وحكمها في هذا الموضع
حكم الحرف الصلد . وقد قطعتُ سطر فدوى طوقان:

1- ينظر : قضايا الشعر المعاصر : 85

هنا أستردت ذاتي التي تحطمت بأبني الناظرين				
هت مسترد	تت ذاتك	لتي تحط	طمت بهي	ذتناظرين
٥11٥11	٥11٥1٥1	٥11٥11	٥11٥11	٥٥11٥1٥1
الذالك	اللام	الطاء	الياء	الياء
تفعيلة (مستفعلن)				

وواضح أن الأحرف الخمسة التي وقعت سواكن أوتاد مجموعة بينها (الذالك) و(الطاء) من الأحرف غير القابلة للمد بينما اللام والياء من أحرف المد الطويل.

وواضح أن نسبة الخطأ في هذا السطر عالية جدا حيث تبلغ %40 وهو يهبط من موسيقى السطر، إلا أنه ليس كما قالت نازك الملائكة، فلا يوجد أربعة أحرف صلدة [غير قابلة للمد] في السطر. والمستغرب من نازك الملائكة أنها عدت الياء اللينة حرفا صلدا.

ونقل عن الخليل أنه استنكر كلمة (هَعَخَع) وقال: "لقد سمعنا كلمة شعاء هي الهعخع"¹ وعلل ابن جني هذه الشناعة بتأخر الأقوى [العين] على الهاء². وأرى الشناعة في كون الأقوى [العين] جاء ساكنا. فلو قلنا (هَعَسَن³) لما كانت الكلمة بتلك الشناعة.

1- موسيقى الشعر: 25

2- ينظر: المصدر نفسه: 25

3- هذا الفعل مفترض لأجل تقييم الصوت

وقد رأى ابن جني أن تقديم الأقوى في الكلمة أفضل من توسطه أو تأخيرها²³. ولا بد من القول: إن رأي ابن جني صائب في تقديم الأقوى في إنشاء الكلمة العربية؛ أي إن الأفضل أن يأتي الحرف الأول في الكلمة العربية صلداً، لكن ابن جني علل حسن تقدمه من خلال الاستقراء، وأرى أن تقديم الحرف الصلد من قبل العرب هو لتفادي وقوعه ساكناً، ذلك لأن العرب لا تبدأ بساكن.

كما أن إبراهيم أنيس لم يتمكن من الوصول إلى أن الحرف الصلد لا يكون صلداً إلا إذا كان غير قابل للمد، واختلط عليه التفريق بين الحرف القابل للمد وغير القابل. ففي معرض رده على ابن جني في موضوع الحرف الأقوى [الصلد]، قال: "غير أن ابن جني لم يحدثنا حديثاً واضحاً عن معنى الحرف الأقوى، فلم كانت الهمزة أقوى من الهاء في (أهل)، لأنها شديدة والهاء رخوة؟ ولكن من أمثله [ابن جني] (عهد)، وكلا العين والهاء من الحروف الرخوة. كذلك لا ندري لم اعتبر ابن جني الراء أقوى من اللام؟ فالتعبير بالأقوى عند ابن جني غامض، لا مفهوم له عند علماء الأصوات"²⁴. علماً أن هجوم إبراهيم أنيس على ابن جني ليس له ما يبرره، فكلام ابن جني واضح جداً، فالأقوى عند ابن جني هو: الحرف غير القابل للمد، ولا علاقة للمخارج والتقسيمات الأخرى بهذا الموضوع، فالهمزة أقوى من الهاء، لأن الهاء قابلة للمد إذا ما جاءت ساكنة، والعين أقوى من الهاء التي وردت في كلمة (عهد)، فلو قدمنا الهاء على العين في هذه الكلمة كأن نقول: (عهد) بسكون العين لتضاءلت موسيقى الساكن.

1- ينظر: موسيقى الشعر: 23

2- المصدر نفسه: 23

والراء أقوى من اللام، لأن اللام يرقى إلى مستوى أحرف العلة في قابليته
للمد إذا ما وقع ساكنا.

وكل ذلك واضح في ترتيب الحروف بحسب قابليتها للمد الذي
اقترحته، ومن خلال هذا الترتيب سأقيم موسيقى ساكن الوند المجموع
في شعر المتنبي، في الفصل القادم.

الفصل الثالث

موسيقى ساكن

الوتر المجموع عند الحثني

المبحث الأول : الوتر المجموع أولا

المبحث الثاني : الوتر المجموع ثانيا

المبحث الثالث : الوتر المجموع ثالثا

المبحث الأول الوتد المجموع أولا

سأتناول في هذا المبحث قصيدتين للمتشبي من بحري الطويل والوافر، لأن الوتد المجموع في هذين البحرين يقع أول التفعيلة الأولى منهما.

الطويل :

معروف أن الطويل يتألف من ثمان تفعيلات، هي:

فمعلن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فمعلن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وأن كل تفعيلاته تبدأ بوترد مجموع (11هـ)

اخترت من هذا البحر قصيدة للمتشبي قالها في صباه ، ومطلعها :

"قفا تريا ودقي فهانا المخايلُ

ولا تخشيا خلفا لما أنا قائل

رماني خناس الناس من صاب أسته
وأخر قطن من يديه الجنادل
ومن جاهل بي وهو يجهل جهله
ويجهل علمي أنه بي جاهل
ويجهل أنني مالك الأرض مُعر
وأنني على ظهر السماكين راجل
تُحقّر عندي همتي كل مطلب
ويقتصر في عيني المدى المتطاول"¹

كان عدد أبيات القصيدة 14 بيتاً، أي أن فيها 112 ساكناً لوتد

مجموع.

وبعد أن قطعناها واستخرجت الحروف التي وقت سواكنا للأوتاد

المجموعة ظهرت النتائج الموضحة في الجدول التالي:

1- بهران المتنبى : 34

نوع الحرف	ت	الحروف بحسب قابليتها للامتداد	سواكن الأوتاد في القصيدة
العدد الظرفي 98	1	ألف	45
	2	واو	9
	3	ياء	14
	4	نون	14
	5	لام	11
	6	ميم	
العدد التوسعي 3	7	سين	1
	8	صناد	
	9	شين	
	10	زاي	
	11	راء	
	12	حاء	
	13	حاء	
	14	عين	
	15	ثاء	3
	16	فاء	
	17	ذال	
	18	ظاء	1
	19	هاء	1
	20	عين	1
عدد القابلة للامتداد 14	21	حيم	3
	22	ثاء	5
	23	ضاد	
	24	باء	
	25	دال	1
	26	طاء	1
	27	كاف	
	28	قاف	2
	29	الهمزة	
	المجموع		

ونلاحظ من خلال الجدول أن من مجموع 112 حرفا وقع ساكنا لوتد مجموع، هناك 98 حرفا قابلا للامتداد. أي إن نسبة سلامة موسيقى ساكن الوتد في هذه القصيدة هي 87.5 %

ويمكن أن نعزو هذا الضعف في موسيقى ساكن الوجد المجموع
إلى أن القصيدة قيلت عندما كان المتنبي صغيراً³⁴

الوافر:

اخترت من هذا البحر قصيدة المتنبي التي مدح فيها الحسين بن
إسحاق التنوخي، وكان قوم هجوه ونحلوا الهجاء إلى أبي الطيب، فكتب
أبو الطيب إليه قصيدة مطلعها:

"أنكر يا ابن إسحقٍ إخائي
وتحسب ماء غيري من إنائي؟
أنطق فبك هُجراً بعد علمي
بأنك خير مَن تحت السماء
وأكره مَن ذباب السيف طعما
وأَمْضَى في الأمور من القضاء
وما أربى على العشرين سني
فكيف ملكتُ من طولِ البقاء"³⁵

هذه القصيدة تتكون من عشرة أبيات، وبما أن بيت الوافر سداسي التفعلية:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن
مفاعلتن مفاعلتن فعولن

1- ينظر: ديوان المتنبي: 34

2- ديوان المتنبي: 79

فسبكون لدينا 60 ساكنا لوتد مجموع. وبعد أن قطعت القصيدة واستخرجت سواكن أوتادها المجموعة، ظهرت النتائج حسب الجدول الآتي الذي سأوضح فيه عدد الحروف القابلة للمد ثم عدد الحروف غير القابلة للمد التي وقعت سواكن لأوتاد القصيدة، ثم نسبة الحروف القابلة للمد من مجموع حروف سواكن الأوتاد، وهذه النسبة ستكون هي نسبة تقييم موسيقى ساكن الوتد المجموع، علما أن النسبة ستكون من مئة :

ت	الحروف بحسب قابليتها للمد	سواكن الأوتاد في القصيدة	
1	قف	19	أمد الطويل 48
2	واو	5	
3	ياء	9	
4	نون	9	
5	لام	4	
6	ميم	2	
7	سين	2	أمد المتوسط 5
8	صا	1	
9	شون		
10	زاي		
11	راء	1	
12	حاء	1	
13	خاء		
14	حون		
15	ثاء		
16	فاء		
17	ثال		أمد القصير
18	ظاء		
19	هاء		
20	حون	4	عقولة أمد 7
21	جيم	1	
22	تاء		
23	سنا		
24	باء	1	
25	تال		
26	طام		
27	كاف	1	
28	قاف		
29	لهيمزة		
60			المجموع

ومن خلال الجدول السابق يتضح لنا أن ساكن الأوتاد المجموعة
جاءت حروفا ممدودة بنسبة (53 من 60) أي هناك سبعة أحرف فقط
جاءت أحرفا غير قابلة للمد من 60 حرفا وقع ساكنا لوتد. لذا تكون نسبة
سلامة موسيقى ساكن الوتد المجموع عند المتنبى في هذه القصيدة هي :
88.3٪ تقريبا.

المبحث الثاني الوتد المجموع ثانيا

سأتناول في هذا المبحث: قصيدتين للمتنبي، الأولى على بحر الرمل، والثانية على بحر الخفيف، لأن التفعيلة الأولى في كلا البحرين هي (فاعلاتن فاعلاتن 11هـ) حيث يتوسطها الوتد المجموع.

الرمل:

معروف أن بحر الرمل يتألف من ست تفعيلات هي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وان كل التفعيلات يتوسطها وتد مجموع (علا 11هـ).

وقد اخترت من هذا البحر قصيدة "قالها المتنبي ارتجالا وهو على

الشراب وقد صفت الفاكهة والرجس"¹. يقول في مطلعها:

"إنما بدر بن عمار سحابٌ

هطلٌ فيه ثواب وعقاب

1- ديوان المتنبي: 143

إنما بدرُ رزايا وعطايا
ومنايا وطعان وضراب

ما يجيل الطرف الا حمدته
جهدها الأيدي وذمتنه الرقاب

ما به قتلُ أعاديه ولكن
بكتفي إخلاف ما ترجو الذئاب

فله هية مَن لا يُرجى
وله جود مرجى لا بهاب¹

هذه القصيدة مؤلفة من تسعة أبيات وفيها 54 ساكن وتد مجموع.
وبعد أن قطعناها واستخرجت الأحرف التي وقعت سواكن للأوتاد
المجموعة، ظهرت لدي نتائج سأوردها في الجدول التالي،
موضحا عدد الأحرف، وأي منها وقع ساكنا للوتد مجموع:

1- المصدر نفسه: 143

سواكن الأوتاد في القصيدة	الحروف بحسب قابليتها للمد	ت		
26	الف	1	المد الطويل 44	لحروف القابلة للمد بشكل عام 49
2	واو	2		
5	ياء	3		
4	نون	4		
5	لام	5		
2	ميم	6		
1	سين	7	المد المتوسط 5	
	صاد	8		
1	شين	9		
2	زاي	10		
	راء	11		
	حاء	12		
	خاء	13		
	غين	14		
	ذاء	15		
1	فاء	16		
	ذال	17	المد القصير	
	طاء	18		
	هاء	19		
	عين	20	غير قابلة للمد 5	
2	جيم	21		
2	تاء	22		
	ضاد	23		
	باء	24		
1	دال	25		
	مهاء	26		
	كاف	27		
	قاف	28		
	الهمزة	29		
54			المجموع	

فمن مجموع أربعة وخمسين حرفاً وقع ساكننا لوتد مجموع ظهر أن
49 حرفاً كانت حروفاً قابلة للمد، أي أن نسبة سلامة موسيقى ساكن لوتد
في هذه القصيدة هي: 91% تقريباً

الخفيف:

معروف أن بحر الخفيف يتألف من ست تفعيلات، هي:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وأن (فاعلاتن 1101101) يتوسطها وتد مجموع. وكان من الأجد
أن أتناول المزيد لأن لوتد المجموع يقع ثاني كل تفعيلاته، لكنني لم أجد
للمتنبّي قصيدة طويلة على هذا البحر نظراً لندرته في الشعر العربي، لذلك
اخترت الخفيف ففيه أربعة أوتاد مجموعة تقع ثواني تفعيلات.

وقد اخترت من هذا البحر قصيدة للمتنبّي قالها "يمدح عبد الرحمن
بن المبارك الأنطاكي" ⁽¹⁾. يقول في مطلعها:

"صلة الهجر لي وهجر الوصال

نكساتي في السقم نكس الهلال

فغدا الجسم ناقصا والذي ين

خص عنه يزيد في بلبالي

1- ديوان المتنبّي: 121

قف على الدمتين بالدو من ربا -
كخال في وجنة جنب خال
بطلول كأنهن نجوم
في عراض كأنهن ليل
ونوي كأنهن عليهن -
خدام خرس بسوق خال
لا تلمني فاني أعشقت العشا
فاق فيها يا أعذل العذال»

وهذه القصيدة مؤلفة من 37 بيتا، أي أن فيها 222 ساكن وتد
مجموع، لأن بيت هذا البحر مؤلف من 6 تفعيلات :
وكل تفعيلة فيها ساكن وتد مجموع واحد .

وبعد أن استخرجت سواكن الأوتاد المجموعة في القصيدة ظهرت
لدي نتائج، أوردتها في الجدول التالي :

ت	الحروف بحسب قابليتها للأمد	سواكن الأوتاد في القصيدة	
1	الف	73	المد الطويل 184
2	واو	23	
3	ياء	23	
4	نون	32	
5	لام	29	
6	ميم	4	
7	عين	5	المد المتوسط 17
8	حاء	1	
9	شين	2	
10	زاي	1	
11	راء	6	
12	طاء		
13	خاء	1	
14	غين		
15	ثاء		
16	قاه	1	
17	قال	1	المد القصير 1
18	ظاء		
19	هاء		
20	عين	1	غير قابلة للمد 20
21	جيم	1	
22	ثاء	5	
23	ضاد	1	
24	باء	3	
25	دال	5	
26	طاء	1	
27	كاف	2	
28	قف		
29	الهمزة	1	
		222	المجموع

نلاحظ من خلال الجدول أن 208 حرف قابل للمد وقعت سواكن للأوتاد المجموعة التي كان عددها الكلي 222 ، وهذا يعني أن نسبة سلامة موسيقى ساكن الوتد عند المثني في هذه القصيدة هي : 90% تقريباً

المبحث الثالث الوتد المجموع ثالثاً

في هذا المبحث تناولت قصيدتين للمتنبي، الأولى من البحر البسيط والثانية من البحر الكامل، ذلك لأن كلا البحرين يبدأ بتفعيلة تنتهي بوترد مجموع، فتفعيلة البسيط الأولى هي (مستفعلن 11111) وتفعيلة الكامل الأولى هي (مستفعلن 11111).

البسيط :

اخترت من هذا البحر قصيدة للمتنبي قالها "وقد جرى له خطاب مع قوم متشاعرين وظن الحيف عليه والتحامل" يقول في مطلعها :

"واحرّ قلباء ممن قلبه شيم
ومن بجسمي و حالتي عنده سقم"

وهذه القصيدة مؤلفة من 38 بيتاً وكل بيت فيه 8 سواكن لأوتاد مجموعة لأن البسيط يتألف من :

1 - ديوان المتنبي : 331

2 - المصدر نفسه : 331

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلمن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلمن

وكل تفعيلة تنتهي بتد مجموع. أي أن مجموع الحروف التي تقع
سواكن في نهاية الأوتاد المجموعة هي: (304) حرفا.
وسأعرض تقطيع بعض أبيات هذه القصيدة لأوضح الطريقة التي
اتبعتها في استخراج سواكن الأوتاد المجموعة.
تقطيع بعض أبيات القصيدة :

واحر فاعلمن فاعلمن												
و	ا	ح	ر	ف	ا	ع	ل	م	ن	ف	ا	ع
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
ومن بحسب وخطي فاعلمن												
و	م	ن	ب	ج	س	م	ي	ر	ح	ا	ل	ي
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
مساكني لكم خدا قد بوي حسبي												
م	ا	ل	ي	ا	ك	ا	ت	م	ح	ب	ب	ن
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
وقدني حب سيف فولة الام												
و	ت	د	د	ع	ي	ح	ب	ب	س	ي	ف	ا
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
ان كل يجمعنا حب لغزته												
ا	ن	ل	ه	ا	ن	ي	ج	م	ع	ن	ا	ح
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
فان لا يقر لصب تقسم												
ف	ا	ل	ي	ا	ن	ا	ن	ا	ب	ق	د	ر
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
قد زرتك و سيف الهذ مغسنة												
ق	د	ز	ر	ت	ك	و	س	ي	و	ل	ا	ل
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
وقد نظرت فيه و السيف دم												
و	ق	د	ن	ظ	ر	ت	ا	ل	ي	د	ي	و
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
فلن لصنطق انكليم												
ف	ل	ن	ظ	ر	ت	ا	ل	ي	د	ي	و	س
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

وكان أحسن على أحسن قديم											
و	ل	ح	ا	ن	س	م	ن	ا	ف	ا	ل
ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا
فوت لغو الذي يسمونه ظنسر											
ف	و	ك	ل	ع	د	و	و	ل	ا	ل	ذ
ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا
لم يولد قط في جنسه نعيم											
ف	ي	ط	ي	ي	د	ن	ع	م	و		
ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا

و بعد أن أتممت التقطيع واستخرجت الحروف التي وقعت سواكن في نهاية الأوتاد المجموعة ظهرت النتائج التالية:

ت	الحروف	سواكن الأوتاد	سواكن المجموعة
1	الف	53	
2	واو	65	
3	ياء	50	
4	نون	40	
5	لام	31	
6	ميم	10	
7	سين	1	
8	ميم	1	
9	شين	2	
10	زاي	2	
11	راء	11	
12	هاء	3	
13	حاء	1	
14	خمين	1	
15	شاه		
16	داه	2	
17	ذال		
18	طاه	1	
19	راه		
20	حسين	5	
21	ظنسر	5	
22	كاه	8	
23	خنداه		
24	ياه	3	
25	ذال	5	
26	طاه		
27	كاه	3	
28	فاه	1	
29	المسرة		
		314	المجموع

ويتضح هنا أن مجموع الحروف القابلة للمد التي وقعت سواكن
الأوتاد مجموعة في القصيدة هي 274 حرفاً من مجموع حروف سواكن
الأوتاد المجموعة الذي بلغ (304) ساكناً. فنسبة سلامة موسيقى ساكن
الوتاد عند المثني في هذه القصيدة هي: 90% تقريباً

الكامل:

الكامل هو البحر الثاني في الدائرة الثانية (المؤلف) وهو سداسي
التفعيلة، حيث يتألف من:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وكل تفعيلة من تفعيلاته تنتهي بوتر مجموع (علن 11هـ) .

اخترت من هذا البحر قصيدة للمثني مؤلفة من 40 بيتاً. قالها يمدح
شجاع بن محمد المنبجي"
يقول في مطلعها:

"اليوم عهدكم فابن الموعود
هيهات ليس ليوم عهدكم غود

الموت اقرب مخلبا من بينكم
والعيش أبعد منكم لا تبعدوا

1- ينظر: ديوان المثني: 44- 47

إن التي سفكت دمي بجفونها
 لم تدري أن دمي الذي تنقلد
 قالت وقد رأيت اصفراري من به
 وتنهدت فأجبتها المتنهد
 فمضت * وقد صبغ الحياء بياضها
 لوني، كما صبغ اللجين المسجد *
 فرأيت قرن الشمس في قمر الدجى
 متأوداً غصنٌ به بنأود
 عدوية * بدوية من دونها
 سلب * النفوس ونار حرب توقد¹

وبما أن الكامل سداسي التفعيلة؛ فإن مجموع الحروف التي تقع
 سواكن أوتاد مجموعة هو (240) حرفاً.

وبعد أن استخرجت حروف سواكن الأوتاد بعد تقطيع القصيدة؛
 ظهرت النتائج الموضحة في الجدول التالي:

1- المصدر نفسه: 47

سواكن الأوتاد في القصيدة	الأحرف بحسب قابليتها للأمد	ت		
58	الف	1	المد الطويل	الحروف القابلة للأمد بشكل عام 217
55	واو	2		
42	ياء	3		
31	نون	4		
9	لام	5		
9	ميم	6		
1	سين	7	المد المتوسط	
	صا	8		
	ثين	9		
	زاي	10		
4	راء	11		
2	حاء	12		
	خاء	13		
	غين	14		
1	ثاء	15		
1	فاء	16		
	ذال	17		
	ظاء	18		
4	هاء	19		
2	عين	20		
1	جيم	21		
4	تاء	22		
1	ضاد	23		
4	ياء	24		
6	دال	25		
	طاء	26		
2	كاف	27		
1	قاف	28		
2 لا تغفر	الهمزة	29		
240			المجموع	

ومن جدول النتائج يتضح أن (217) حرفاً قابلاً للمد وقعت ساكن
أوتاد مجموعة، من مجموع 240 ساكناً للأوتاد المجموعة في القصيدة،
أي أن نسبة سلامة موسيقى ساكن الوند عند المتنبي في هذه القصيدة
هي: 90.5٪ تقريباً



الخاتمة

أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال دراسة ساكن التوتد المجموع في ست قصائد مؤلفة من 148 بيتا هي:

إن عدد الحروف التي جاءت سواكن لأوتاد مجموعة في القصائد الست هو (992) حرفا ساكنا، وان أغلب الحروف التي جاءت قابلة للمد كسواكن أوتاد مجموعة: هي من مجموعة (أحرف المد الطويل) (الف، واو، ياء، تون، لام، ميم) حيث بلغ عددها: (894) حرفا، بنسبة (90%) - تقريبا - من مجموع الحروف التي وقعت سواكن أوتاد مجموعة التي بلغ عددها (992). وهذا يثبت ما ذهب إليه، من أن ساكن التوتد المجموع يجب أن يكون حرفا قابلا للمد لكي يضيف موسيقى للنص.

وان عدد الحروف غير القابلة للمد التي وقعت سواكن أوتاد مجموعة في القصائد الستة التي درستها هي (99) حرفا بنسبة (10%) - تقريبا من مجموع الحروف التي وقعت سواكن أوتاد مجموعة البالغ عددها (992). كما إن عدد الحروف متوسطة المد التي وقعت سواكن أوتاد هي: (62) بنسبة (6%) تقريبا، من مجموع الحروف التي وقعت سواكن أوتاد في القصائد الستة البالغ عددها (998) حرفا.

أما الأحرف قصيرة المد فهي (8) أحرف، بنسبة أقل من (1 / 7) .
وقد تصدر حرف (التاء) قائمة الحروف غير القابلة للمد، حيث ورد
ساكنًا لوتد مجموع (24) مرة. لأن تاء التانيث ساكنة بالوضع، فيضطر
الشاعر إلى إيرادها كما هي مما يؤثر على موسيقى ساكن الوتد. وورد
حرف الضاد مرتين فقط كساكن وتد في القصائد الستة. أما الهمزة فقد
وردت ثلاث مرات ساكنًا لوتد مجموع، وهذه حالة شاذة في شعر المتنبي
لأن وقوع الهمزة في هذا الموضع يربك جداً موسيقى ساكن الوتد
المجموع.

وظهر أن أقل الحروف استخداماً في القرآن الكريم هو حرف
النظاء حيث جاء في ذيل القائمة، وهو أيضاً أقل الحروف استخداماً
كساكن وتد مجموع حيث ورد في ذيل القائمة أيضاً. وإن معدل
استخدام الحروف القابلة للمد بشكل عام كساكن للوتد المجموع في
القصائد الست هو 90%

وأود الإشارة إلى إن البحث في السواكن بشكل عام ممكن أن
يؤدي إلى نتائج متقاربة مما توصلت إليه، لذلك أوصي ببحث الحروف
التي تقع ساكنة في الشعر العربي، لأنني أرى أن لها دوراً كبيراً في إضفاء
موسيقى للنص الشعري.

فهرس المصادر والمراجع

1. الأمالى فى الأءب الإسلامى ، ءابءسام مرهون الصفار، ءار الءكمة، بءءاء، 1991
2. بءور الشعر العربى عروض الءللل، ء.ءازى بموء، ءار الفكر اللبانى، ط2، بىروء، 1992 م
3. ءىوان عمر بن أبى ربىعة، عمر بن أبى ربىعة، بشىر بموء، المءطبعة الوطنىة، ط1، بىروء، 1934 م
4. ءىوان المءنبى، أبو الطىب اءمء بن الءسبن الءعفى، 303 هـ، ءار بىروء، بىروء، 1983 م
5. قضاىا الشعر المعاصر، نازك الملاءكة، 2006 م ،مءبئة النهضة ،ط3، بىروء، 1967 م
6. قءوف لغوىة، عبء الفءاح المصرى، مؤسسه علوم القرآن، ط1، ءمشق، 1984 م
7. الكافى فى العروض والقوافى، الءطىب ءبرىزى، الءسانى ءسن عبء الله، مءبئة الءاقانى، ط3 القاهرة، 1994 م

8. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م.
9. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، لجنة البيان العربي، ط3، القاهرة، 1965 م
10. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، احمد الهاشمي، 1362 هـ، علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروني، ط3، مصر، 2006 م
11. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د.علي بونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993 م.
- 12 - Electrophysiological and acoustic of stress and perception ,Fonagy,1967
- 13 - Hamlet-prince of Denmark, William Shakespeare, Dianne Bean,

الفهرس

7	المقدمة
11	تعهد إشكالية المصطلح بين الإيقاع والموسيقى والوزن
11	الإيقاع :
13	الموسيقى :
16	الخلط بين الإيقاع والموسيقى
20	قضية التبر
23	التبر من أجل المعنى :
24	التبر من أجل قراءة الوزن :

الفصل الأول

27	الوتد المجموع
29	المبحث الأول أهمية الوتد المجموع
33	قضية دائرة المتفق
37	المبحث الثاني أهمية ساكن الوتد المجموع
43	قضية فاعل

الفصل الثاني

49	ترتيب الحروف العربية
51	المبحث الأول ترتيب الحروف العربية بحسب كثرة الاستعمال
57	المبحث الثاني ترتيب الحروف العربية بحسب قابليتها للعد

الفصل الثالث

65	موسيقى ساكن الوتد المجموع عند المتنبي
67	المبحث الأول الوتد المجموع أولا
67	الطويل
70	الواقف
73	المبحث الثاني الوتد المجموع ثانيا
73	الرميل
76	الخفيف
79	المبحث الثالث الوتد المجموع ثالثاً
79	البسيط
82	الكامل
87	الخاتمة
89	فهرس المصادر والمراجع



دار ميزوبوتاميا للطبع للنشر والتوزيع

منشورات دار ميزوبوتاميا

1. اجعل المطلقات رجل بلقيس محمد حسن
2. اسماء ماركس محمد منقذ رحيم
3. اشجان وأوزن العربة العراقية د. ميثم الجنابي
4. إشكالية الدولة علي حسن الفولاد
5. الأعمال الشعرية الكاملة سلمان داود محمد
6. أتعذ النص صفاء خلف
7. الإجماع علي القوة والعتل د. ميثم الجنابي
8. الآن والغد مهدي الحافظ
9. التريبولوجيا الشبي محمد يونس
10. أوكان القديسين سعلون محسن محمد
11. أوروبا سبلن الشعب علي الشيال
12. باع الضحك ابراهيم سبتي
13. برائن الليل محمد كشكولي
14. بعدد ذلك الزمان عزيز الحاج
15. تجارب تبحر كبة ضياء حصيو
16. تحولات مقصية عزيز الحاج
17. تذكول عادل محمود
18. التنصير منظر الناصر
19. ثمرات العهد ضياء حميو

20	التوليفية العراقية..... د. ميثم الجنابي
21	الثقافة الفنونية للمحنسرين والعقولاين د. حميد لطيف الخليمي
22	ثلاث سنن . ثلاثة أسابيع في الصين سغدي يوسف
23	الثورة العربية والمستقبل..... د. ميثم الجنابي
24	ثورة وزعيم د. عبد الخالق حسين
25	الجنيش نعيم عبد مظهر
26	جيش الخراف محمد السيد محسن
27	الحاج زاير ريسان الخزعلي
28	جانه الاخرة عبد الله المحندس
29	الحركة العمرية ونقز المستقبل د. ميثم الجنابي
30	حزن حنفي عبد الكريم هادي
31	حفريات النص الشعري محمد النوحى
32	حشرات فائقة ماجد طوفان
33	الدنيا في عين الملائكة محمود سعيد
34	ذاكرة الرمال كاظم الواسطي
35	راجلون وذكريات عزيز الحاج
36	رحلات تمصليية عزيز الحاج
37	رحلة ابن بطوطة نعيم عبد مظهر
38	رحلة يوسف رزق الله غنيمة إلى إيران طارق الصمائي
39	سقوط هادي الناصر
40	سينما الواقع كاظم مرشد السلام
41	شاهد على العصر محمد السعدون
42	ضهاد الأسلة ناظم الصائدي
43	الطائفة والطفيان في العراق شامل عبد القادر
44	الطائر والنحلة ريسان الخزعلي
45	الطائفة السياسية ومشكلة الحكم في العراق د. عبد الخالق حسين
46	طريقة في الغناء ريسان الخزعلي
47	العراق _ حوار الجدائل د. ميثم الجنابي _ جابر هارون لطيف

48.	عراق رومي شليدر.....	نعيم عبد معاهد
49.	العراق ما بين الحربين ..رسائل ضابط انكليزي.....	اهل بورتز
50.	العراق والمستقبل	د. ميثم الجنابي
51.	العراق .. نبوءات الأمل.....	مهدي السلف
52.	عرس الحلي.....	كاظم فيلان
53.	مضائر المسعودي.....	هلا المسعودي
54.	عن الثورة واليسار.....	مصام الخفاجي
55.	عنايف النار	محمد السعدون
56.	غرائب شاكيرا وسلمان المتكوب.....	نعيم عبد معاهد
57.	فوايد السماعات	عدنان الفضلي
58.	ألف ميل من الوجد.....	تلظم رشيد
59.	فلسفة الثقافة البدلية في العراق.....	د. ميثم الجنابي
60.	فلسفة الهوية العراقية.....	د. ميثم الجنابي
61.	فيروز الأهدب.....	نيران العبيدي
62.	فيروز العراقي.....	د.علي الصناوي
63.	ضمة الحافية.....	محمد النبي شايخ
64.	كثر الحديث	كريم العراقي
65.	لون الليالي صعب.....	كاظم فيلان
66.	خاهد الزمان.....	شاذر الجراح
67.	المثقف التابع.....	هاني لطيف
68.	متفقون مراقبون.....	هاني لطيف
69.	محاولة في فهم شخصية الفرد العراقي.....	محمد مبارك
70.	مخطات في فكر وحياة هادي العلوي.....	هاني لطيف
71.	مدخل للشعر الشعبي	عبد الكريم هداد
72.	مذكرات داود سمرة	داود سمرة
73.	مرايات وشمس.....	عمود كعيد
74.	مروية البيضاء.....	محمد حروب
75.	معاوية الثاني والتشيع في البلاط الأموي.....	صهبن خزعل المحسن

76.	العدنان	وارث بدر سالم
77.	الحنظلي	احمد كريم
78.	منهجية البحث العلمية	د. حميد لطيف النايبي
79.	مير بصري - بحيرة وتراث	فائق عيسى محسن
80.	الناصرية	نعيم عبد مفضل
81.	نبوة متأخرة	الفريد سمعان
82.	نبي الأوثان	فاطمة العراقية
83.	داري العلوي - المؤلف المتعدد اط1 - ط2	د. ميثم الجنابي
84.	حواليس ملتزمة	عبد النبي شليح
85.	وضوح لؤل	طارق ياسين
86.	وهم الظن	ناصر قوطي
87.	اليسار الضعب	كاشم حبيب
88.	بحود العراق	غازن لطيف

دار ميزوبوتاميا - طبع - نشر - توزيع

العراق - بغداد - شارع المتنبي

البريد الإلكتروني : mazinboox@yahoo.com

Mazin24@ymail.com

موبايل : 07905139941

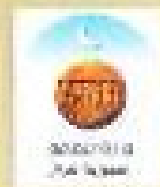
MESOPOTAMIA
for Publication and Distribution

موسيقى الساكن

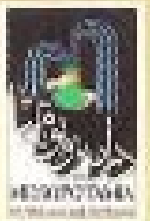
وضح المؤلف في التمهيد الخلط بين الموسيقى والإيقاع والوزن عند بعض النقاد الذين لم يميزوا بين هذه المصطلحات. كما ذكر السبب الذي أدى إلى هذا الخلط. ويحث في الفصل الأول أهمية الوند المجموع وأهمية ساكن الوند المجموع في مبحثين. ثم بحث في الفصل الثاني موضوع ترتيب الحروف العربية بحسب الاستخدام وقد اتخذ من القرآن الكريم أنموذجاً لهذا الترتيب، كما اقترح ترتيباً جديداً بحسب قابلية الحرف العربي للمد، لما لهذا الترتيب من صلة وثيقة بموضوع البحث الرئيس.

أما الفصل الثالث، فقد بحث فيه سواكن الوند المجموع عند المتنبي في ثلاثه مباحث، واختار قصائد مختلفة من حيث الوزن لكي يضمن وقوع الوند المجموع مرة في بداية التفعيلة، ومرة في وسطها، ومرة في نهايتها.

طبع على نفقة
وزارة الثقافة العراقية
بمناشئة بغداد عاصمة
الثقافة العربية 2013



دار ميزوبوتاميا
للطباعة والنشر والتوزيع
بغداد - شارع المتنبي



This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.