Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

The Rajaz Meter and the Craft of Didactic Narrative: A Rhythmic Study of Ibn al-Habbariyya's Natā'ij al-Fiṭna fī Naẓm Kalīla wa-Dimna

بحر الرجز وصناعة السرد التعليميّ: دراسة إيقاعيّة في «نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة» لابن الهبارية

Mustafa Anjarwala
PhD Scholar, Department of Arabic, University of Karachi
Email: anjari470@gmail.com

Dr. Asif Saleem
Supervisor, Department of Arabic, University of Karachi
Email: asifsaleem@uok.edu.pk

Abstract

This study investigates the rhythmic architecture of Ibn al-Habbariyya's Natāʾij al-Fiṭna fī Naẓm Kalīla wa-Dimna (5th–6th century AH), with particular emphasis on the functional significance of his use of the complete paired rajaz metre (al-rajaz al-tāmm al-muzdawaj) in rendering a didactic-narrative corpus into verse. The study argues that the poet's selection of this metrical form represents a deliberate artistic and structural choice, shaped by the pedagogical objectives and narrative characteristics of the source material. Adopting a descriptive-analytical approach, the research combines prosodic scansion with an examination of the narrative and rhetorical functions of rhyme and metrical variations (ziḥāfāt). The findings demonstrate that rhythm in Natāʾij al-Fiṭna operates through four interrelated levels: external metre, end rhyme, internal rhythmic patterning, and phonetic texture. These rhythmic components work together as an integral structural system rather than merely serving an ornamental function. The study further reveals that rhythmic organization contributes significantly to maintaining narrative continuity, reinforcing the didactic and mnemonic dimensions of the text, and enhancing its aesthetic and auditory impact. Thus, the rajaz muzdawaj emerges not simply as a conventional poetic form, but as a functional rhythmic framework particularly suited to the transmission, organization, and memorization of didactic narrative material.

Keywords: Ibn Al-Habbariyya; Natāʾij Al-Fiṭna; Kalīla Wa-Dimna; Rajaz Metre; Muzdawajāt; Didactic Poetry; Poetic Rhythm; Arabic Prosody

المقدّمة

يُعَدّ كتاب كليلة ودمنة من الآثار الأدبيّة النادرة التي تجاوزت حدود زمانها ومكانها، وقد مرّ عبر سلسلة من التحوّلات النصّيّة من أصوله الهنديّة إلى الفارسيّة ثمّ إلى العربيّة على يد عبد الله بن المقفّع (ت. نحو

OPEN ACCESS
CC BY

Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

142هـ/759م)، ومنها إلى عشرات اللغات[1]. وقد أوضحت مريان مرّوم أنّ كلّ حلقة من هذه السلسلة لم تكن نقلاً سلبيّاً بل فعل «محاكاة إبداعيّة عابرة» (transmimesis) — أي إعادة تمثيل خلّاقة تُنتج نصّاً جديداً مع محاكاة نصّ سابق[2].

وضمن هذه السلسلة يحتلّ "نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة" لابن الهبارية (محمّد بن محمّد، ت. نحو 504هـ أو 509هـ) موقعاً استثنائيّاً؛ فهو عملٌ شعريّ اكتمل على بحر الرجز التامّ المزدوج، يبلغ نحو ثلاثة آلاف وسبعمائة بيت، يُجسّد محاولة واعية لتحويل نثر الحكاية إلى شعر ذي غاية تعليميّة وجماليّة. وقد سبقه أبان اللاحقيّ (ت. نحو 200هـ) الذي نظم كليلة ودمنة بالرجز غير أنّ نظمه ضاع معظمه، فجاء ابن الهبارية مُقْتَفِيًا أَثَرَهُ بعملٍ كامل متماسك يُعيد صياغة مادّة ابن المقفّع في قالب شعريّ جديد.

وتنطلق هذه الدراسة من سؤال مركزيّ: لماذا اختار ابن الهبارية بحر الرجز التامّ المزدوج، وكيف وظّفه توظيفاً بنيويّاً يخدم السرد التعليميّ؟ وتفترض أنّ هذا الاختيار لم يكن مبنيّاً على سهولة البحر بل على خصائص فريدة تجعله الأنسب لاستيعاب مادّة سرديّة حكميّة طويلة. وتعتمد الدراسة في منهجها على التحليل العروضيّ المباشر لعيّنات من نصّ "نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة" (الطبعة المعتمدة: بمبئي، المطبع النامي، 1317هـ/1899م).

الدراسات السابقة والإطار المنهجيّ

لم تُوفِ الدراسات السابقة البعد الإيقاعيّ والعروضيّ لعمل ابن الهبارية حقّه من التحليل. فقد تناول الباحثون "نتائج الفطنة" كموضوع البحث أثناء دراساتهم مثل عادل ايت العسري[3] من منظور أدبيّ ونقديّ عامّ دون دراسة مباشرة سيما إفراد تحليل عروضيّ مستقلّ. كما عالجت دراسات سرديّة عناصر القصّة فيها — الحبكة والشخصيّة والزمان والمكان — من منظور بنيويّ بحت دون التطرّق إلى البعد الإيقاعيّ[4]. أمّا غادة إبراهيم فدرست الفضاء السرديّ في كليلة ودمنة وفاكهة الخلفاء دون ربطه بالبعد العروضيّ[5]. وتناول عوض السرد في "الصادح والباغم" وهو العمل الآخر لابن الهبارية ولكنّه اقتصر على البنية السرديّة دون الإيقاعيّة[6]. وتبقى دراسة رجاء الجوهري "فنّ الرجز في العصر العبّاسيّ" أقرب هذه الدراسات إلى موضوعنا؛ وقد صنّف الرجز التعليميّ ثلاثة أصناف: اللغويّ والعلميّ والخلقيّ، غير أنّها تناولت "نتائج الفطنة" ضمن عشرات الأرجوزات ولم تُفرد لها تحليلاً عروضيّاً مستقلّاً[7]. وقد فصّل إبراهيم أنيس في «موسيقى الشعر» خصائص بحر الرجز الموسيقيّة تفصيلاً دقيقاً[8]، وبذلك يتّضح أنّ الدراسات السابقة اكتفت إمّا بالبعد السرديّ أو بالبعد العروضيّ العامّ دون أن يجمع أيٌّ منها بين الأبعاد الثلاثة التي تعتمدها هذه الدراسة.

ويجمع المنهج التحليليّ المتّبع بين ثلاثة أبعاد: البعد العروضيّ الصرف وهو التقطيع والزحافات والعلل، والبعد الوظيفيّ السرديّ وهو كيفيّة خدمة الوزن لبنية الحكاية، تسهيل الإيقاع للحفظ والاستظهار. وتقوم الدراسة على

OPEN ACCESS
CC BY

Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

تحليل عيّنات تمثيليّة من نصّ «نتائج الفطنة» تُختار من أبواب مختلفة لتمثيل المقامات الدراميّة المتنوّعة: السرد والحوار والحكمة والصراع والتأمّل. ويُستعان بالإطار النظريّ الذي أرساه إبراهيم أنيس في تحليل بحور الشعر وزحافاته[9]، وبنظريّة عبد القاهر الجرجاني في «نظم الكلم»[10].

بحر الرجز: الخصائص والأساس النظريّ

بحر الرجز هو أقدم بحور الشعر العربيّ وأكثرها مرونةً. وقد ربط الخليل بن أحمد الفراهيديّ (ت. 170هـ) اسم الرجز باضطراب ساقَي البعير حين يقوم[11]، وهذا الاشتقاق يكشف عن فهمٍ حركيّ للإيقاع: فالرجز بحرٌ مضطرب حيّ متموّج يُحاكي حركة الجسد. ومفتاحه التقليديّ:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

في كلّ شطرٍ من البيت[12]. وقد فصّل إبراهيم أنيس خصائصه الموسيقيّة، فأشار إلى أنّ «مستفعلن» تتألّف من سببين خفيفين ووتد مجموع، وأنّ هذا التركيب يمنح التفعيلة قابليّة عالية للتنويع، إذ يجوز فيها الخبن والطيّ والخبل، فتتحوّل إلى أربع صور: السالمة، والمخبونة، والمطويّة، والمخبولة[13]. ومؤدّى ذلك أنّ البيت الواحد يحتمل نظريّاً عشرات التوليفات الإيقاعيّة المختلفة، ممّا يجعله أبعد ما يكون عن الرتابة التي يُوصف بها عادةً.

ويتميّز الرجز بأربع خصائص جعلته مفضّلاً في السرد المنظوم. الخاصّيّة الأولى قابليّة التصريع والمزدوجات، فالرجز هو البحر الذي يجوز فيه تصريع شطريه بقافية مستقلّة، بحيث يكون كلّ بيت وحدةً مستقلّة دون ارتباط بقافية القصيدة كلّها، وقد استفاد ابن الهبارية من ذلك فغيّر قوافيه مع كلّ تحوّل في السرد فصارت القافية علامة بنيويّة تُقسّم النصّ إلى وحدات معنويّة. والخاصّيّة الثانية كثافة الزحافات والتنويع الداخليّ، إذ يسمح الرجز بتنويعٍ إيقاعيّ داخليّ فائقٍ بفضل الخبن (حذف السين من مستفعلن)، والطيّ (حذف الفاء)، والخبل (حذفهما معاً)، والقطع (تسكين النون في العروض والضرب)، فالشاعر يستطيع أن يُسرّع الإيقاع أو يُبطئه بحسب الحدث دون أن يخرج عن البحر، وقد فصّل أنيس أثر كلّ زحاف فالخبن يُسرّع الحركة والطيّ يُحدث «عرجة» خفيفة والقطع يُوقف الإيقاع في آخر الشطر[14]. والخاصّيّة الثالثة القرب من الذاكرة الشفاهيّة، فالرجز قريبٌ من النثر في إيقاعه ممّا يجعله سلساً على اللسان ويسيراً في الحفظ، ومن هنا لُقّب بـ«حمار الشعراء»[15] — والحمار دابّة قويّة تُطيق أحمالاً ثقيلة فالرجز يحمل أعباء السرد الطويل والحكمة المتكاملة. والخاصّيّة الرابعة صلة التامّ المزدوج بالنظم التعليميّ، إذ إنّ الصورة الأكثر شيوعاً في الرجز التعليميّ هي «التامّ المزدوج» — ثلاث تفعيلات في كلّ شطر مع تغيير القافية في كلّ بيت — وهذا بالضبط ما فعله ابن الهبارية[16]، واختياره للتامّ دون المجزوء يدلّ على وعيه

OPEN ACCESS
CC BY

Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

بأنّ مادّته السرديّة الطويلة تحتاج إلى مساحة عروضيّة واسعة. وقد صرّح أبان اللاحقيّ بأنّ الرجز «سائر الحفظ لذّ على اللسان عند اللفظ»[17] — عبارة تختزل فلسفة الرجز كلّها: سرعة الانتشار، وخفّة الحفظ، ولذاذة النطق.

تقليد المزدوجات وموقع ابن الهبارية

لم يكن ابن الهبارية مخترعاً للمزدوجات بل وارثاً لتقليدٍ عريق يعود إلى العصر الجاهليّ. ويمكن القول إن ثمة فرقاً جوهريّاً بين الاستعمال التعليميّ البحت للرجز واستعماله السرديّ: فألفيّة ابن مالك أرجوزة نحويّة كلّ بيت فيها قاعدة مكتملة، والرجز فيها وعاء محايد يحمل المعلومة دون أن يُضيف إليها بعداً جماليّاً بارزاً. أمّا في «نتائج الفطنة» فيبدو أن الرجز ليس وعاءً محايداً بل شريكاً فاعلاً في صناعة المعنى، إذ تُشير القراءة التحليليّة إلى أن الزحافات قد تُسرّع الإيقاع أو تُبطئه حسب السياق، وأن القافية تفصل بين المشاهد وتربط بين المعاني، وأن الإيقاع الداخليّ يُعمّق الحكمة وربما يُثبّتها في الذاكرة. غير أن هذه الملاحظات — كما أُشير في موضع آخر من الدراسة — تبقى قراءة تفسيرية تستند إلى عيّنات محدودة، ولا ترتقي إلى مستوى الحكم القطعيّ ما لم تُدعم بإحصاء منهجيّ على النصّ بكامله. ومع ذلك، يمكن الافتراض المؤقت بأن الفرق بين الاستعمالين هو الفرق بين الحفظ الآليّ والفهم المدمج، بين نقل المعلومة وتمثيلها دراميّاً.

أمّا أبان اللاحقيّ — سلف ابن الهبارية المباشر — فقد كان من أوائل من وظّفوا الرجز لنقل المعارف المترجمة من الفارسيّة إلى العربيّة، إذ نظم كليلة ودمنة بتكليف من الوزير يحيى بن خالد البرمكيّ[18]. وقد وصفه ابن الهبارية بأنّه «الكاتب الغالب»، ثمّ قال:

فإن يكن أقدم منّي عصراً	**فإنّني ألطفُ منه شعراً**[19]

وهذا اعترافٌ بسبق أبان الزمنيّ مقرونٌ بادّعاء الأفضليّة الفنيّة. وممّا قد يُرجّح صدق هذا الادّعاء — مع التحفّظ بسبب ضعف النماذج الباقية من نظم أبان — أنّ ابن الهبارية عمّق الإيقاع الداخليّ وأضفى عليه طبقات من المعاني المتكاملة، بينما تبدو الشذرات المتوافرة من نظم أبان أبسط وأقلّ تكثيفاً. والخلاصة أنّ ابن الهبارية لم يكن حاشياً على التقليد بل يُحتمل أن يكون مطوّراً له: إذ جمع بين الحكمة والسرد جمعاً عضويّاً تتوالد فيه الحكمة من الحكاية والحكاية من الحكمة.

التقطيع العروضيّ والزحافات في نصّ ابن الهبارية

يعتمد التقطيع العروضيّ على المنهج الذي أرساه إبراهيم أنيس في تحليل بحور الشعر وزحافاته[20]، والمقصود بالتقطيع تفكيك البيت إلى وحداته الإيقاعيّة وتحديد ما طرأ عليها من زحافات وعلل لكشف البنية الإيقاعيّة العميقة. ونعرض فيما يأتي عيّنات تمثيليّة تكشف عن أنماط التنويع الإيقاعيّ عند ابن الهبارية.

CC BY

Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

فالبيت الافتتاحيّ

الحمد لله على ما خوّلا			✦	من نعمة جاد بها تطوّلا[21]		
o //o /o /	o //o /o /	o //o /o /		o //o /o /	o // /o /	o / / o
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن		مستفعلن	مستعلن	متفعلن
سالم	سالم	سالم		سالم	مطوي	مخبون

يتوزّع الإيقاع بين انتظام كامل في الصدر (ثلاث مستفعلن سليمة)، ثمّ يبدأ العجز بسالم أيضاً لكنّه يطرأ عليه الطيّ (مستعلن) ثمّ الخبن (متفعلن). هذا التراجع التدريجيّ في ثقل التفعيلة يُحاكي معنى «النعمة الجاد بها تطوّلاً» — أي زيادة وعطاء بلا تكلّف — فالإيقاع نفسه يخفّ ويتمدّد نحو الكرم والسهولة. والحمد لله على التفضّل والمنح، والإيقاع يبدأ رسميّاً صارماً ثمّ ينحلّ كأنّه يفيض من فضل الله. وفي بيت اخر حكاية عن برزوية وهو طبيب فارس

حتّى إذا أتممتُ سبعاً كاملا			✦	أوتيتُ نفساً للعلوم قابلة[22]		
o //o /o /	o //o /o /	o //o /o /		o //o /o /	o //o /o /	o / / o
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن		مستفعلن	مستفعلن	متفعلن
سالم	سالم	سالم		سالم	سالم	مخبون

كمال العدد «سبعاً كاملاً» يرافقه إيقاع سالم منتظم في الصدر وأوّل العجز، لكن عند الوصول إلى «قابلةً» — وهي حالة من الاستعداد والتفتّح — تأتي التفعيلة مخبونة (متفعلن) أي أخفّ وزناً وأقلّ تصلّباً، وكأنّ الروح التي أوتيها قابلة تنفتح على إيقاع أكثر مرونة. فالانتهاء من الكمال يكون في صورة إيقاعيّة محكمة، ثمّ الجزاء (النفس القابلة) يأتي بإيقاع أخفّ، وكأنّ العلم يُكتسب بسلاسة بعد تمام العدّة. ثم ذكر حالات الدنيا و حيوة النفس فيها حكاية عن برزوية ايضا

لا تفتنّي بصحبة الإخوان			✦	فما يدوم في الورى الفان[23]		
o //o /o /	o //o / /	o /o /o /		o //o / /	o //o / /	o /o /o /
مستفعلن	متفعلن	مستفعل		متفعلن	متفعلن	مستفعل
سالم	مخبون	مقطوع		مخبون	مخبون	مقطوع

هذا البيت قمّة في التعبير الإيقاعيّ عن القطع والانقطاع: الخبن في ثلاثة مواضع يعطي خفّة وسرعة، والقطع (مستفعلْ) في آخر الصدر وآخر العجز يُشعر المتلقّي بأنّ الكلام انقطع. وكلمة «الفانِ» جاءت مقطوعة بلا إشباع، وهذا يتوافق مع المعنى: الفاني المنقطع الزائل. فالبيت كلّه تحذير من الاعتماد على صحبة الإخوان لأنّ الوجود

OPEN ACCESS
CC BY

Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

فانٍ، وحتّى الإيقاع لا يستمرّ — فكيف بصحبة الفانين؟ القطع العروضيّ هنا تجسيدٌ صوتيّ للانقطاع الحقيقيّ في الدنيا. ثم ذكر الطب - وهو حرفته - ويقول

ثمّ رأيتُ الطبّ ليس يشفي			✦	من علل مرديّةٍ وحتفِ[24]		
o //o /	o /o /	o / /		o / //o /	o /o //o	o / /
مستعلن	مستفعلن	متفعل		مستعلن	مستفعلن	متفعل
مطوي	سالم	مقطوع		مطوي	سالم	مقطوع

الطيّ (مستعلن) يحذف حرفاً من مستفعلن فيُصبح الإيقاع منقبضاً قليلاً، وهذا يحدث في أوّل الصدر وأوّل العجز. ثمّ يعود إلى السالم وكأنّه يعلن الثبات، ثمّ ينتهي بالقطع (متفعلْ) في «يشفي» و«حتفِ» — وكأنّ الشفاء والحتف كلاهما مقطوعان غير كاملين. فالطبّ لا يشفي من الأمراض المردية ولا من الحتف المحتوم، والإيقاع بطيّه يعطي إحساساً بالعجز، ثمّ القطع في النهاية يؤكّد أنّ نهاية كلّ علاج هي القطع والانقطاع. وقال في تصرفات الدنيا وحالاتها

فكُلُّ حالٍ بالوَرى يَحولُ			✦	أجل وكُلّ ثابتٍ يَزولُ[25]		
o //o /	o /o //o	o / /		o //o /	o / /o	o / /
متفعلن	مستفعلن	متفعل		متفعلن	متفعلن	متفعل
مخبون	سالم	مقطوع		مخبون	مخبون	مقطوع

كثرة الخبن هنا ممّا يجعل الإيقاع خفيفاً سريعاً متزلّقاً، وهذا يتناسب مع معنى الحيلولة والزوال — فالثبات غير موجود. والقطع في آخر الصدر ("يحولْ" بلا مدّ) وآخر العجز "يزولْ" يُكرّس فكرة الانقطاع النهائيّ. فـ"كلّ حال يحول" و"كلّ ثابت يزول" — والإيقاع المخبون المقطوع هو لغة الزوال نفسه. لا توجد تفعيلة واحدة سالمة تماماً غير مستفعلن وحيدة، فكأنّ الثبات سرعان ما ينقلب، والقطع هنا صدى موت الأشياء في نهاية كلّ شطر. وفي بيت آخر يروي حكاية سارق دخل بيت تاجر، وقال

حاوَلَ بيتَ تاجرٍ منتبهِ			✦	فقال للزوجة أحسستُ بهِ[26]		
o // /o /	o // /o /	o //o / /		o // /o /	o // /o /	o // /o /
مستعلن	مستعلن	متفعلن		مستعلن	متفعلن	مستعلن
مطوي	مطوي	مخبون		مطوي	مخبون	مطوي

غياب أيّ تفعيلة سالمة تماماً — كلّها إمّا مطويّة أو مخبونة. الطيّ (مستعلن) يحذف الحرف الخامس فيصبح الوزن أقلّ استقراراً وأكثر اضطراباً، والمخبون (متفعلن) يُضيف خفّة. والحركة الإيقاعيّة المطويّة والمخبونة تعكس

OPEN ACCESS
CC BY

Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

التلصّص والتردّد والقلق — وكأنّ الخطوات خفيفة (مخبونة) ومنقبضة (مطويّة). وعدم وجود قطع في النهاية يجعل المعنى معلّقاً "بهِ" — لم ينتهِ الأمر بعد وهناك متابعة.

فاستخدام الشاعر للزحافات والعلل (كالخبن والطي والقطع) ليس مجرد تغيير آلي في التفاعيل، بل يمكن استعمالها كأداة تعبيرية واعية تؤثر مباشرة على بحر القصيدة، وبالتالي على نفسية المتلقي (القارئ). فالشاعر من خلال التزامه بقيود البحر وقواعده لا يلتزم بقالب جامد، بل يستغل هذه التغييرات الإيقاعية كقناة خفية لنقل درجة المشاعر (من الحمد إلى القلق، ومن الحركة إلى التوقف)؛ ليترك في نفس القارئ أثراً شعورياً موازياً للمعنى اللغوي تماماً.

القافية بوصفها أداة سرديّة

إذا كانت القافية في القصيدة الغنائيّة تُعتبر غالباً عنصراً زخرفيّاً في المقام الأوّل، فإنّ قراءة "نتائج الفطنة" توحي بأن وظيفتها قد تكون بنيويّة محكّمة. فالقافية ليست مجرد خاتمة للبيت، بل يمكن أن تعمل — وفق القراءة التحليليّة — منظّماً للتدفّق السرديّ وعلامة تقسيم للمشاهد. ويتجلّى هذا التوظيف المحتمل في مستويين أساسيّين، مع التنبيه إلى أن هذه الملاحظات تستند إلى عيّنات محدودة وتحتاج إلى تحقّق إحصائي على نطاق أوسع.

المستوى الأوّل: القطع المشهدي بالقافية. يبدو أن ابن الهبارية ينتقل بين المشاهد عبر تغيير القافية. فإن المستمع قد يشعر بالانتقال المشهديّ حتى قبل أن يستوعب الكلمات، لأن أذنه تلتقط التغيير القافوي فتهيئه لمشهد جديد تماماً كما يفعل تغيير الإضاءة في المسرح.

المستوى الثاني: التوظيف الدلالي لحروف القافية. يمكن، من خلال تتبع العيّنات المتاحة من شعر ابن الهبارية، ملاحظة أن اختيار حروف القوافي لا يبدو عشوائياً أو محكوماً بالضرورة الوزنية فحسب، بل يكاد يكون موجّهاً لخدمة الحالة الدرامية التي يعرضها النص. في هذا المقام، يُستعرض أربعة أنماط أولية لوحظت في بعض المشاهد، مع التأكيد في نهاية التحليل على أن هذه الملاحظات تبقى استقراءً يحتاج إلى تأكيد إحصائي ومنهجي.

ففي مشاهد الصراع والحدة، يُلحظ ميل إلى ورود قوافٍ تحوي في تركيبها حروفاً شديدة (مهموسة أو مجهورة شديدة) مثل الراء والدال والكاف والطاء، وذلك حتّى لو لم تكن هذه الحروف هي روي القافية نفسها. يمكن الاستشهاد بالبيت التالي:

لكنّه أدناهما وأشره	✦	لا يأمنُ الناسُ جميعاً شرَّه [27]

OPEN ACCESS
CC BY

Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

روي القافية هنا هو الهاء الساكنة (في "أشره" و"شرَّه"). لكن قبل الروي مباشرة توجد الراء في "أشره" والدال في "أدناهما". يُعتقد أن هذه الحروف تمنح المقطع جرساً قاسياً يحاكي خشونة الصراع، إذ يُفترض أن نطقها بصوت مرتفع في سياق تهديدي يولّد إحساساً بالاحتكاك يتناسب مع الحالة الدرامية. لو استُخدمت قافية ليّنة خالية من هذه الحروف الداخلية، لربما خفّ وقع البيت الدرامي. أما في مشاهد التضامن والتعاون، فتُرصد قوافٍ تنتهي غالباً بتاء مربوطة مرفوعة أو مجرورة، وهو ما يعطي جرساً ناعماً أشبه بالزفير الهادئ. من ذلك قول ابن الهبارية:

اجهدْنَ حتّى تقتلعنَ الشبكة	✦	لعلّنا ننجو فهذي هلكة[28]

التاء المربوطة في "الشبكة" و"هلكة" تخرج بصوت مهموس رخو لا يصطدم ولا ينقطع فجأة. بل إن الوقف عليها بالهاء يجعلها أقرب إلى الزفير. في مشهد الاجتهاد الجماعي للنجاة، يُفترض أن هذا الجرس الناعم يبعث إحساساً بالترفق والتعاطف، بعكس ما لو كانت القافية منتهية بحرف شديد. لاحظ أيضاً أن الفعل "تقتلعن" بنون التوكيد الثقيلة يضيف إلحاحاً درامياً، لكن القافية نفسها تعود إلى الليونة، مما يخلق توتراً بين الإلحاح والهدوء. وفي مشاهد الحيلة والمكر، يظهر ميل إلى استخدام قوافٍ مطلقة يكون حرف الروي فيها هو العين المفتوحة، متبوعاً بألف الإطلاق. مثال ذلك:

قال له صِفْ لي العدوَّ الضارعا	✦	إذا أتى مُماكراً مُخادِعا [29]

روي القافية هنا هو العين المفتوحة (في "الضارِعا" و"مُخادِعا"). العين من الحروف الحلقية المجهورة، ويُوصف صوتها بأنه متوسط بين الشدة والرخاوة. الألف بعد العين تمد الصوت قليلاً، مما يخلق حالة من الترقب أو الإطالة. في سياق المكر والخداع، يُعتقد أن هذا التمدد الزمني قد يحاكي إطالة المخادع في كلامه ليخدع ضحيته. لو استُخدمت قافية ساكنة أو شديدة كالدال، لانقطع الإيقاع بسرعة، ولفاتت فرصة التمديد الدرامي الذي يناسب بناء الحيلة. وحين يعبّر الشاعر عن أسف أو تفكير أو تحسر في مشاهد التأمل والتأفف، يمكن ملاحظة ميل إلى القوافي المقصورة التي تنتهي بألف لينة (مكتوبة ياء مرسلة في الرسم العربي)، حيث تكون الألف نفسها هي حرف الروي. من ذلك قوله:

ألومُها لأنّها تمنّى	✦	من مُتَعِ الدنيا قليلاً يفنى [30]

كلمتا "تمنّى" و"يفنى" تنتهيان بألف مقصورة صوتها مفتوح وممدود قليلاً، لكنه ليس مدّاً زائداً كالقافية المطلقة. يُعتقد أن هذا النوع من القوافي يعطي إحساساً بالاستمرار البطيء، أشبه بتنهدات طويلة. في التأمل، لا يكون الكلام متقطعاً سريعاً، بل يُمد الصوت تعبيراً عن التردد أو الحسرة. كلمة "يفنى" تحديداً تحمل في مدّها إيحاءً بالزوال البطيء، مما يناسب المعنى التأملي المرتبط بفناء الدنيا.

OPEN ACCESS
CC BY

Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

وتجدر الإشارة إلى أن ما سبق من أمثلة يُقدَّم بوصفه ملاحظة أوليّة تستدعي دراسة إحصائية مستقلّة، لا بوصفه نتيجة قاطعة. فقد يُلحظ ميل — وليس قاعدة مطّردة — إلى أن الحروف الشديدة تكثر في مشاهد الصراع، والحروف الممدودة في مشاهد التأمّل، والحروف اللينة في مشاهد التضامن، والعين في مشاهد الحيلة. غير أن هذا الانطباع لا يرقى إلى مستوى الحكم العلمي ما لم يُدعم بإحصاء منهجي يشمل عيّنة واسعة ويأخذ في الحسبان الأمثلة المعاكسة — وهو ما يصلح موضوعاً لبحث مستقبلي. وبناءً عليه، فما قدّمته هذه الدراسة في هذا المقام ليس سوى فرضية أولية تحتاج إلى اختبار كمّي قبل أن يمكن التعويل عليها في وصف أسلوب ابن الهبارية.

الإيقاع الداخليّ: ما وراء الوزن والقافية

يتجاوز الإيقاع عند ابن الهبارية — وفق ما تُظهره القراءة التحليليّة لعيّنات من النص — الوزن والقافية ليصل إلى مستويات أعمق تتّصل ببنية الألفاظ ذاتها. ويمكن رصد أربع تقنيّات إيقاعيّة داخليّة تتضافر في بناء هذا المستوى، مع التنبيه إلى أن هذه التقنيّات قد تكون موجودة في مواضع أخرى من الأرجوزة، غير أن تعميمها يحتاج إلى فحص أوسع.

أوّلاً: التكرار الصوتيّ والدلاليّ. يبدو هذا جليّاً في الأبيات الابتدائية في ذكر برزوية، كما قال

ففُقتُ أقراني في التعلّم	✦	وقلتُ يا نفسي عرفتِ فالزمي [31]

فمن الممكن قراءة تكرار الفاء في البداية والقاف في الوسط باعتباره إيقاعاً صوتيّاً يحتمل أن يعكس أجواء التفوّق الفكريّ — إذ يُمكن دلالة الفاء (الصوت الرخو) على أنّه يوحي بالانسياب، والقاف (الصوت الشديد) على أنّه يوحي بالقوّة. كما أن التكرار الدلالي بين "فُقت" و"أقراني" ثمّ بين "عرفتِ" و"الزمي" يُنشئ تسلسلاً تصاعديّاً: التفوّق يقود إلى المعرفة، والمعرفة تقود إلى الالتزام. غير أن هذه القراءة تبقى تفسيرية، ولا تثبت علاقة سببيّة حتميّة بين الصوت والمعنى إلا بدلالات سياقيّة أوسع.

ثانياً: التوازي البنيويّ. يتجلّى ذلك في قول ابن الهبارية الذي يصف فيه نهاية المال الذي جمعه الانسان اخيرا، وهو البيت الآتي:

يجمعُها لحارثٍ أو وارثِ	✦	أو طارقٍ من الليالي الكارثِ[32]

حيث «حارث» يقابل «وارث» و«طارق» يقابل «الكارث»، وتوحّد القافية (-ارث) المصائر الثلاثة في مصير واحد: أنّ المال لا يبقى لصاحبه. وقد يُقال إن هذا التوازي الثلاثي ينشئ معادلة ضمنيّة قد تجعل المتلقّي يقبل الحكمة بسهولة أكبر، لأن الإيقاع يوحي بتكافؤ الأطراف. ومع ذلك، فمن الصعب الجزم بأن المتلقّي يقبل الحكمة "قبل أن يفكّر فيها"؛ فهذا افتراض نفسيّ يحتاج إلى أدلّة تجريبيّة أو نصّيّة إضافية.

CC BY

Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

ثالثاً: الجناس والطباق. يتجلّى الطباق في البيت

حتّى يعودَ ودُّهم عداوةً	✦	مرارةً تحدثُ من حلاوة [33]

فهذا طباق مزدوج (ودّ/عداوة، حلاوة/مرارة) يحمل المعنى نفسه — أنّ الصداقة الكاذبة تنقلب إلى عداوة. ويمكن دلالة الطباق هنا ليس كحلية بلاغية فحسب، بل كأداة بلاغيّة تعمل على تثبيت المفارقة في ذهن السامع، إذ يسمع التناقض فيستوعب المعنى قبل التحليل العقلي المفصّل. غير أن هذا التفسير — على جاذبيته — يبقى ضمن دائرة الاحتمال، إذ لا توجد شهادة تاريخيّة من ابن الهبارية نفسه تؤكّد قصده ذلك.

رابعاً: الإيقاع المحاكي (المحاكاة الصوتيّة). يتجلّى في البيت التالي:

في أصل بعض الدوح طبلٌ مُلقى	✦	تدقّه الريحُ بغصنٍ دقّا [34]

فكلمة «دقّا» قد تُقرأ محاكاة صوتيّة للطبل بحروفها: الدال (صوت شديد مجهور) يحاكي الطرق، والقاف (صوت شديد مهموس) يحاكي الارتداد. وبهذا الدلالة، يكاد البيت نفسه يصير طبلًا يُدقّ. ويمكن القول إن اختيار الجرس الصوتي هنا يعزّز البعد التعليمي، لأن المستمع يسمح له بأن "يسمع" الحدث بأذنيه قبل أن يعيه عقليّاً. ولكن ينبغي التذكير بأن هذا النوع من التحليل يعتمد على حساسيّة ذاتيّة للصوت، وقد لا يبدو مقنعاً لكل القرّاء، كما أنّه يحتاج إلى تتبّع أمثلة أخرى للمحاكاة الصوتيّة في الأرجوزة لتثبيت الظاهرة. خلاصة: تُظهر العيّنات التي حلّلناها حضوراً لافتاً لهذه التقنيّات الإيقاعيّة الداخليّة في «نتائج الفطنة»، ممّا يعزز فرضيّة أن ابن الهبارية لم يكن ناظماً آليّاً بل شاعراً واعياً بالبُعد الصوتي لألفاظه. غير أن هذه الملاحظات تبقى رهناً بتوسيع دائرة العيّنة وإجراء مقارنات منهجيّة مع أرجوزات أخرى من العصر نفسه، قبل أن يمكن تعميمها كخصائص أسلوبيّة ثابتة.

اقتصاد اللغة والقافية: التكثيف بوصفه ضرورة عروضيّة

من الأدق ما يمكن ملاحظته في «نتائج الفطنة» — استناداً إلى العيّنات التي تم تحليلها — أنّ القيد العروضيّ يبدو أنه يفرض على الناظم سلوكاً لغويّاً مميّزاً هو التكثيف. فحين يروي ابن المقفّع حدثاً في نثره يملك حرّية الإطالة والتفصيل، أمّا ابن الهبارية فهو مُلزَم — بفعل الوزن — بأن يُودع المعنى نفسه في شطرين لا يتجاوز كلّ منهما ثلاث تفعيلات.

فابن المقفّع ذكر مجيئ الثور، وبينما يختزل ابن الهبارية ذلك في بيت واحد:

وجاءه الثور فقال مرحبا	✦	أهلا وسهلا ههنا فقربا [35]

فعل واحد («جاء») يؤدّي وظيفة ثلاثة أفعال نثريّة، والقافية (-با) تتّصل بلفظ «شنتربا» (اسم الثور) فربما تُثبّت الاسم في ذاكرة المستمع. وفي وصف خيانة الخادم للتاجر يقول:

OPEN ACCESS
CC BY

Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

فلم يقمْ عليه ذاك الرجلُ	✦	كذلك الوغدُ الخؤونُ يفعلُ[36]

لفظ «الوغد الخؤون» يختزل فقرة كاملة، والقافية (-لُ) تربط بين الفعل والحكم في بيت واحد. وفي وصف مكانة الثور عند الأسد:

مُؤتمناً للسرّ والمشورة	✦	مدبّراً من دونه أموره[37]

لفظا «مؤتمناً» و«مدبّراً» يختزلان ما قد يحتاج النثر إلى سطور لشرحه. وفي وصف حال الثور:

وظلّ فيه بُرهةً وسَمِنا		وصالَ واستشاطَ وكان زَمِنا [38]

أربعة أفعال تؤدّي وظيفة فقرة كاملة، ويبدو أن لفظ «زَمِنا» اختير لملاءمته مع قافية «سَمِنا»؛ فالقافية هنا تملي اختيار اللفظ وتُنتج تكثيفاً بليغاً.

والجرجاني سمّى هذا «نظم الكلم» — اختيار الكلمة بحسب موقعها الموسيقيّ والدلاليّ لا بحسب معناها المعجميّ وحده [39]. فالنظم عند الجرجاني «توخّي معاني النحو فيما بين الكِلِم »[40]. ويُمكن القول إن ابن الهبارية يُطبّق هذا بوعي مضاعف، إذ إن اختياره للفظ لا يخضع للسياق النحويّ والدلاليّ فحسب، بل يخضع أيضاً — وفق ما تُظهره العيّنات — للسياق العروضيّ، أي لمكان الكلمة في التفعيلة ولعلاقتها بالقافية. وإذا ثبت هذا الوعي المزدوج (النحويّ والعروضيّ) على نطاق أوسع من النص، فإنه قد يفسّر الكثافة الخاصّة التي يميّز بها نظم ابن الهبارية. غير أن هذه الملاحظات، مرّة أخرى، تستند إلى أمثلة محدودة، وتعميمها يحتاج إلى تتبّع منهجيّ لجميع أنماط الاختزال في الأرجوزة.

القافية والذاكرة: الوظيفة المنيسيّة

تُشكّل القافية — في قراءة «نتائج الفطنة» — ما يمكن تسميته «علامةً صوتيّةً» تخطّط الطريق للذاكرة. فحين يسمع المستمع القافية، قد يعرف أنّ وحدةً معنويّة قد انتهت وأخرى ستبدأ. ويمكن النظر إلى القافية بوصفها تعمل عمل «المرساة الصوتيّة» التي قد تُثبّت المعلومة في الذاكرة طويلة الأمد. وقد أثبتت الدراسات المعرفيّة الحديثة أنّ العلامات الصوتيّة المنتظمة — وخاصّة القافية والتوازي التركيبيّ — تُعزّز الاسترجاع طويل الأمد تعزيزاً ملحوظاً. (Rubin & Wallace, 1989; Bergen, 2004) وهذا يعني أن تقنيّة ابن الهبارية، إذا ثبت وجودها بشكل منهجيّ، تتّسق مع مبادئ الحفظ الكونيّة لا مع التراث العربيّ وحده. وقد أدرك العرب هذا المبدأ عمليّاً حين جعلوا الشعر ديوان علومهم قبل التدوين. ويبدو أن ابن الهبارية استثمر هذه الخاصيّة حتّى بات كثير من أبياته الحكميّة قابلاً للحفظ مستقلّاً دون سياق — على الأقل في العيّنات المدروسة.

من أبرز هذه الأبيات التي تتيح سهولة الحفظ:

OPEN ACCESS
CC BY

Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

إنّ الشديد يحملُ الأثقالا	✦	والكيسُ ليس يعجزُ المحتالا[41]

فهو بيت حكميّ يصلح لأيّ مقام، والتوازي بين شطريه يُسهّل الحفظ. وكذلك:

إنّ الأديبَ يكرمُ الأديبا	✦	كما الغريبَ يكرمُ الغريبا[42]

فهو بيت يقوم على التوازي التامّ، وقد يُحفظ من سمعة واحدة لأن الشطر الثاني نسخة بنيويّة من الأوّل. وأيضاً:

قال وما جسامةُ الأجسامِ	✦	تُغني ولا تعاظمُ العظامِ [43]

وهو حكمة الثعلب بعد تمزيقه الطبل، والجناس بين «جسامة» و«الأجسام» قد يُحوّل البيت إلى مثل سائر.

وقوله:

إيّاك أن تجعلهم بطانةً	✦	أو أن تراهم موضعَ الأمانة [44]

بيت تحذيريّ تربط فيه القافية (-انة) بين «البطانة» و«الأمانة» ربطاً صوتيّاً يُجسّد المفارقة. وأخيراً:

وإنّما يظفرُ قومٌ بالظَفَر	✦	بالحزمِ والعزمِ وتكرارِ النظر[45]

فالجناس بين «يظفر» و«الظفر» يُغلق البيت بنيةً دائريّة تبدأ من الظفر وتنتهي إليه.

والقاسم المشترك بين هذه الأبيات — في حدود العيّنة التي قدّمناها — أنها جميعاً تقوم على آليّة صوتيّة قد تُسهّل الحفظ: إمّا جناس أو توازٍ أو قافية ممدودة أو تكرار بنيويّ. وإذا كان هذا النمط متكرّراً في أنحاء واسعة من الأرجوزة، فإنه يُقوّي فرضيّة أنّ ابن الهبارية كان يكتب لأذن تحفظ لا لعين تقرأ. مع ذلك، تبقى هذه الفرضية بحاجة إلى اختبار كمّي: فدراسة توزّع هذه الآليّات على كامل النصّ (نحو 5000 بيت) قد تؤكّدها أو تنقضها. وتجدر الإشارة إلى أنّ الوظيفة المنيسيّة للقافية، حتّى لو ثبتت، ترتبط بالسياق الثقافيّ الذي وُلد فيه النصّ: فالقرنان الخامس والسادس الهجريّان كانا عصر الحلقات العلميّة والمجالس الأدبيّة حيث يُتلى الشعر بصوت عالٍ ويُحفظ عن ظهر قلب، وهذا السياق يجعل من الطبيعي أن يهتمّ الشاعر بتقنيّات التثبيت الذاكري.

الإيقاع بوصفه بنية تعليميّة

يمكن النظر إلى الإيقاع عند ابن الهبارية — بناءً على العيّنات المحلّلة — بوصفه يؤدي وظائف تعليميّة يمكن تصنيفها في أربعة اتجاهات متكاملة، مع التنبيه إلى أن هذه التصنيفات مستمدّة من قراءة تحليلية وليست حقائق عروضية مقرّرة.

الاتجاه الأوّل: ترتيب المعلومات .فعندما يعدد ابن الهبارية صفات الملك الصالح:

حقٌّ على كلّ رئيسٍ واجبُ	✦	الدفعُ حين تَدهمُ النوائبُ

OPEN ACCESS
CC BY

Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

دون الرعايا تُبذلُ النفوسُ		ولا يروسُ قومَه الخنيسُ
وفي النفيس يُبذلُ النفيسُ		من جادَ بالنفس هو الرئيسُ[46]

نلاحظ أنّ ثلاثة أبيات تقدّم ثلاث قواعد في القيادة بترتيب تصاعدي — من الواجب إلى البذل إلى التضحية — وقد يكون من السهل على المستمع حفظها بهذا الترتيب. ويمكن فهم التصاعد الإيقاعي على أنّه يحاكي التصاعد القيميّ، غير أن هذا التفسير يظلّ احتماليّاً.

الاتجاه الثاني: إبراز التناقض .ففي حوار دمنة مع نفسه: «غدرٌ قبيحٌ وشفاءٌ عاجلُ»[47] — شطر واحد يجسّد المعضلة الأخلاقيّة. والإيقاع هنا يوازن بين «الغدر» و«الشفاء» وزناً واحداً، مما قد يُشعر المستمع بتكافئهما في الوزن وتناقضهما في القيمة. وهذا النوع من الموازنة الصوتيّة للمتناقضات يمكن اعتباره تقنيّة تعليميّة محتملة.

الاتجاه الثالث: تسريع الاستيعاب .ففي تلخيص حكمة باب كامل:

فاتّعظوا بقوله وارتدعوا	✦	ثمّ إلى رضاه جمعاً رجعوا[48]

ثلاثة أفعال متتابعة (اتّعظوا، ارتدعوا، رجعوا) تُلخّص المسار التعليمي في تسلسل إيقاعي متسارع. ويبدو أن هذا التكرار الفعلي يُعطي إحساساً بالحركة والسرعة، ممّا قد يساعد على ترسيخ الرسالة.

الاتجاه الرابع — وهو أكثرها إثارة للاهتمام — توحيد المثل بالمغزى .فابن الهبارية — وفق ما تُظهره العيّنات — لا يكتفي بسرد الحكاية ثمّ استخلاص العبرة في بيت مستقلّ، بل يميل إلى دمج الحكاية والعبرة في وحدة إيقاعيّة واحدة. ففي نهاية حكاية الحمامة المطوقة:

وعدن في خفض وفي امان	✦	فهكذا تواصل الاخوان[49]

وبالجملة، تتكامل هذه الاتجاهات الأربعة لتشكّل منظومة تعليميّة إيقاعيّة محتملة. وقد كشفت الجوهري أن الرجز وُظّف بكثافة في الشعر السياسي والاجتماعي في العصر العبّاسي[50] ، وهذا السياق مهم لفهم «نتائج الفطنة» إذ إنّ أبوابها — وخاصّة باب الأسد والثور — تحمل مضامين سياسيّة واضحة. فالمتلقّي العبّاسي كان يسمع الرجز فيتوقّع محتوى سياسيّاً أو تعليميّاً، والبحر نفسه كان يهيئه لتلقٍّ معيّن — وهذا جزء من «أفق التوقّع» الذي يعزّز الفعالية التعليميّة.

لا تكتمل دراسة البناء الإيقاعيّ عند ابن الهبارية دون مقارنته بعمله الآخر «الصادح والباغم» الذي يبلغ نحو أحد عشر ألف بيت على الرجز التامّ المزدوج[51]. والمقارنة بين العملين تكشف عن تطوّر إيقاعيّ لافت: يشترك العملان في التقنيّات الأساسيّة من التصريع في مطالع الأبواب والمزاوجة بين القوافي الطويلة والقصيرة وتوظيف الزحافات لتسريع الإيقاع في لحظات الذروة. غير أنّ ثمّة فوارق جوهريّة بينهما: ففي «نتائج الفطنة» يلتزم ابن الهبارية بالتامّ

CC BY

Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

المزدوج مع تنويعٍ منتظم في الزحافات، أمّا في «الصادح والباغم» فيُلحظ ميلٌ أكبر إلى القوافي الثقيلة والأشطر الطويلة. كما أنّ «نتائج الفطنة» تتفوّق في ربط الإيقاع بالمعنى السرديّ ربطاً أحكم، لأنّ الإطار الحكائيّ الموروث من «كليلة ودمنة» يمنح الناظم بنيةً دراميّة جاهزة يُوظّف الإيقاع في خدمتها، أمّا في «الصادح والباغم» فالأبيات الحكميّة المستقلّة أكثر لكنّها تأتي أقلّ اندماجاً في السياق السرديّ.

والخلاصة أنّ ابن الهبارية لم يكن ناظماً آليّاً يُكرّر تجربة واحدة بل فنّاناً يُطوّر أدواته من عملٍ إلى آخر: فـ«نتائج الفطنة» تمثّل النموذج الأنضج في توظيف الإيقاع لخدمة السرد، بينما «الصادح والباغم» يمثّل توسيعاً وتجريباً في حدود البحر.

الخاتمة

كشفت هذه الدراسة — ضمن حدود العيّنات التي تم تحليلها والمنهج المتبع — أن اختيار ابن الهبارية لبحر الرجز التامّ المزدوج في «نتائج الفطنة» يرجّح أن يكون قراراً فنياً مدروساً، لا خياراً عشوائياً مبنيّاً على مجرّد «سهولة» هذا البحر. فبحر الرجز يمتلك خصائص يمكن اعتبارها ملائمة للسرد التعليمي الطويل: قابليّة المزدوجات، وكثافة الزحافات، والقرب من الذاكرة الشفاهية. وقد تبيّن — بحسب ما أظهرته القراءة التحليليّة — أن ابن الهبارية لم يكتفِ باتّباع الوزن الخارجي، بل وظّف أربع طبقات إيقاعيّة متكاملة: الوزن الخارجي، والقافية الحدودية، والإيقاع الداخلي، وجرس الحروف. كما تشير النتائج إلى أن القافية عنده قد تكون أداة بنيوية لا زخرفية، تقطع المشاهد وتوجّه التلقّي وتُثبّت الحكم في الذاكرة، وأن القيد العروضي أنتج تكثيفاً لغويّاً يمكن اعتباره إضافة لا نقصاناً — حيث تتضاعف الطاقة الدلالية للبيت الواحد بفضل الاختزال الذي يفرضه الوزن — وهو ما يمكن تفسيره بنظريّة الجرجاني في «نظم الكلم». وأخيراً، أشارت المقارنة بين «نتائج الفطنة» و«الصادح والباغم» إلى وجود تطوّر إيقاعي محتمل، وهو ما قد يؤكّد — إذا ما دُعم بدراسة أوسع — أن «نتائج الفطنة» تمثّل نموذجاً ناضجاً في توظيف الإيقاع لخدمة السرد الحكمي.

وتُوصي الدراسة بتطوير منهج نقدي يتجاوز التقسيمات التقليدية في دراسة الأرجوزات السردية، بحيث يجمع بين أدوات العروض والسرديات والأسلوبية. كما توصي بإجراء دراسات مقارنة بين «نتائج الفطنة» ومنظومات كليلة ودمنة الأخرى — كنظم أبان اللاحقي (ما بقي منه) — لكشف التطوّر التاريخي في توظيف الرجز. وأخيراً، تدعو إلى تحقيق علمي جديد لنصّ «نتائج الفطنة» يأخذ في الحسبان البعد العروضي، إذ إن الطبعة الوحيدة المتاحة (طبعة بمبئي 1899م) تفتقر إلى الضبط والتشكيل مما يصعّب التقطيع العروضي الدقيق .ويمكن للبحوث المستقبليّة أن

CC BY

Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

تختبر الارتباطات المقترحة هنا (كارتباط الخبن بالسرعة والطيّ بالتوتّر) اختباراً كمّيّاً منهجيّاً، ممّا سيُحوّل هذه الفرضيّات الاحتمالية إلى نتائج إحصائيّة قابلة للتكرار والتحقّق .

قائمة المصادر والمراجع

أوّلاً: المصادر الأوّليّة

1. ابن الهبارية، محمّد بن محمّد. نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة. (شرح الألفاظ الغريبة: المولوي الشيخ فيض الله بهائي). بمبئي: المطبع النامي. (1317هـ/1899م).
2. ابن الهبارية، محمّد بن محمّد. (1886). الصادح والباغم. بيروت: المطبعة الأدبيّة.

ثانياً: المصادر التراثيّة

1. الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن، دلائل الإعجاز. (تحقيق محمود محمّد شاكر). مكتبة الخانجي، القاهرة.
2. الخليل بن أحمد الفراهيديّ. (د.ت). العين. (تحقيق مهدي المخزوميّ وإبراهيم السامرائيّ). بغداد: دار الرشيد.

ثالثاً: المراجع العربيّة الحديثة

1. العسري، عادل ايت، أنماط تلقي كليلة ودمنة عند العرب، مجلة أبوليوس، المجلد 08 العدد 01، ص 211-227
2. أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط2، 1952
3. چرنگ، حميلة، دراسة عناصر قصّة نتائج الفطنة- الحبكة والشخصية والصراع نموذجا، مجلّة الكية الاسلامية الجامعة، ع 53، ج1، ص 590 - 612
4. الجوهري، د. رجاء السيد، فن الرجز في العصر العباسي، منشأة المعارف الاسكندرية، ص 387–389.
5. شيخو، لويس. (1901). نظم كليلة ودمنة. مجلّة المشرق، 4، ص 977–990.
6. عوض، محمّد أحمد. السرد في ديوان الصادح والباغم لابن الهبارية: باب البيان ومفاخرة الحيوان نموذجا، مجلّة كلّيّة اللغة العربيّة بإيتاي البارود، المجلد 36، العدد 1، ج. 1 (28 فبراير/شباط 2023)، ص ص. 153-206، 54ص، مصر
7. خليل، غادة إبراهيم، الفضاء السرديّ في كليلة ودمنة وفاكهة الخلفاء. Research in Language Teaching، Vol. 4: April 2023 Issue № 23، ص 490 - 522

رابعاً: المراجع الأجنبيّة

1. Marroum, M. (2011). Kalīla wa-Dimna: Inception, Appropriation, and Transmimesis. Comparative Literature Studies, 48(4), pp. 512–540.
2. Bergen, B. K. (2004). The Psychological Reality of Phonaesthemes. Language, 80(2), pp. 290–311.

CC BY

Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

الهوامش:

[1] انظر: Marroum, M. Kalīla wa-Dimna: Inception, Appropriation, and Transmimesis. Comparative Literature Studies, 48(4), pp. 512–515.

[2] المرجع نفسه ص534

[3] العسري، عادل ايت، أنماط تلقي كليلة ودمنة عند العرب، مجلة أبوليوس، المجلد 08 العدد 01، ص 211-227

[4] چرنگ، حميلة، دراسة عناصر قصّة نتائج الفطنة- الحبكة والشخصية والصراع نموذجا، مجلّة الكية الاسلامية الجامعة، ع 53، ج1، ص 590 - 612

[5] خليل، غادة إبراهيم، الفضاء السرديّ في كليلة ودمنة وفاكهة الخلفاء. Research in Language Teaching، *Vol. 4: April 2023 Issue № 23*، ص 490 -522

[6] عوض، محمّد أحمد. السرد في ديوان الصادح والباغم لابن الهبارية: باب البيان ومفاخرة الحيوان نموذجا، مجلّة كلّيّة اللغة العربيّة بإيتاي البارود، المجلد 36، العدد 1، ج. 1 (28 فبراير/شباط 2023)، ص ص. 153-206، 54ص، مصر

[7] الجوهري، د. رجاء السيد، فن الرجز في العصر العباسي،.

[8] أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط2، 1952

[9] المرجع نفسه

[10] الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن، دلائل الإعجاز. (تحقيق محمود محمّد شاكر). مكتبة الخانجي، القاهرة. ص 55–60.

[11] الفراهيديّ ، الخليل بن أحمد ، كتاب العين، ج7، تحقيق مهدي المخزوميّ وإبراهيم السامرائيّ، دار الرشيد، بغداد. ، ص 142.

[12] أنيس، موسيقى الشعر، ص 156–159.

[13] المرجع نفسه ص 160–165.

[14] المرجع نفسه ص 170–175.

[15] الفراهيديّ، كتاب العين، ج7، ص 142.

[16] الجوهري، فن الرجز في العصر العباسي، ص 419–433.

[17] شيخو، لويس. (1901). نظم كليلة ودمنة. مجلّة المشرق، 4، ص 977–990.

[18] الجوهري، فن الرجز في العصر العباسي، ص 383–385.

[19] ابن الهبارية (1317هـ)، نتائج الفطنة، ص 7.

[20] أنيس، موسيقى الشعر، ص 145–180.

[21] ابن الهبارية، محمّد بن محمّد. نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة. (شرح الألفاظ الغريبة: المولوي الشيخ فيض الله بهائي). بمبئي: المطبع النامي. (1317هـ/1899م). ص 4.

[22] المرجع نفسه ص 12.

[23] المرجع نفسه ص 13.

[24] المرجع نفسه ص 15.

[25] المرجع نفسه ص 20.

[26] المرجع نفسه ص 15.

[27] المرجع نفسه ص 28.

[28] المرجع نفسه، ص 105.

[29] المرجع نفسه، ص 120.

[30] المرجع نفسه، ص 13.

[31] المرجع نفسه، ص 12.

[32] المرجع نفسه، ص 27.

[33] المرجع نفسه، ص 26.

[34] المرجع نفسه، ص 36.

CC BY

Al-Asr International Research Journal of Islamic Studies
Vol 6 Issue 5 | May 2026
ISSN E: (2790-7694)
ISSN P: (2790-7686)
Published:
May 30, 2026

[35] المرجع نفسه، ص 39.
[36] المرجع نفسه، ص 28.
[37] المرجع نفسه، ص 39.
[38] المرجع نفسه، ص 27.
[39] الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 81–85.
[40] المرجع نفسه ص 55–60.
[41] ابن الهبارية (1317هـ)، نتائج الفطنة، ص 30.
[42] المرجع نفسه، ص 39.
[43] المرجع نفسه، ص 36.
[44] المرجع نفسه، ص 37.
[45] المرجع نفسه، ص 124.
[46] المرجع نفسه، ص 106.
[47] المرجع نفسه، ص 147.
[48] المرجع نفسه، ص 27.
[49] المرجع نفسه، ص 120.
[50] الجوهري، فن الرجز في العصر العباسي، ص 98–117.
[51] ابن الهبارية، محمّد بن محمّد. الصادح والباغم. المطبعة الأدبيّة، بيروت. (1886).

OPEN ACCESS
CC BY