الزحاف والعِلّة (دراسة صوتية) البحر الكامل أنموذجًا

د. محمود خلف البادي

جامعة الجوف، سوريا

الملخص :

تكمن أهمية البحث في كونه يشكّل ظاهرة موسيقية تُعنى بعلم العروض، إضافة إلى أنه جيل من الشعراء القادرين على تطويع الأوزان العروضية لملكاتهم الشعرية، الأمر الذي يجعل القارئ توّاقًا إلى استماع الأغنية اللازوردية.

وتهدف الدراسة إلى استجلاء الجانب الإيقاعي في جانبيه: المقطعي اللغوي والمقطعي الشعري وذلك عبر البحر الكامل (موضوع بحثنا) وديوان النابغة تحديدًا، واتّبع الباحث في دراسته المنهج الوصفي التحليلي، والمنهج التطبيقي؛ لذا جاءت الدراسة موزّعة في قسمين رئيسين:

القسم الأول: دراسة تأصيلية نظرية، تضمّنت فيزياء الشعر، وما تشتمله فيزياؤه من صوت وسكون صوتي، وحركة، وحرف صائت وحرف صامت، وارتباط ذلك بالمقطع اللغوي والمقطع العروضي.

القسم الثاني: دراسة تطبيقية على المقاطع اللغوية والعروضية، والموازنة بينهما مدعومة بأمثلة شعرية من البحر الكامل؛ لكونه من أكثر البحور الشعرية جلجلة وحركات، ومن أكثرها حلاوة؛ نظرًا لوجود باب من أبواب اللين والرّقّة فيه تَسِمُه بنوع من الأبَّهة، تمنعه من أن يكون بحرًا شهوانيًا.

واخترت الشواهد من ديوان النابغة لكونه يشتمل على مقطوعات شعرية، وقصائد من البحر الكامل: مجزوءًا وكاملا، حيث استخدم الشاعر الرخصة لِـ (مُستفعِلن)، بعدد من المرّات، يقارب استخدام القاعدة الأصل (متفاعلن).ثم اختتمت البحث بالنتائج التي توصلت إليها مفادها: أن المقطع الشعري العروضي هو أساس الأغنية اللازَورديّة (النغم الموسيقي)، وأن البحر الكامل في ديوان النابغة هو خير ما يمثل ذلك.

الكلمات المفتاحية:المقطع اللغوي، المقطع العروضي، البحر الكامل، فيزياء الشعر، ديوان النابغة

Abstract

The significance of this research lies in its musical phenomenon in the art of prosody. It also presents a generation of poets who are capable to create amazing proses suitable to their poetic abilities which all lead to make the reader excited to listen to Lazwrdies.

It aims to explain the rhythm in its two aspects, namely, linguistic part and poetic part through Al-Bahr Al-Kamel and Diwan of Al-Naabigah. The research adopts the descriptive analytical approach and also the applied approach, so the study is divided into two sections:

1- Theoretical fundamentalist study which includes physics of poetry such as movements , statics and static letter and their relation to the linguistic part and prosody part.
2- Applied study on linguistic and prosody parts and the balance between them supported by examples of poems from Al-Bahr Al-Kamel as it is one of the volatile interesting areas in poetry.

The examples were chosen from Naabigah Diwan because it has poems of Al-Bahr Al-Kamel, partially and wholly. Naabigah has used the rule (Mostafelan) several times nearly the same number of times for the origin (Motafalin).

The results of this research is that the parts of poetic prosody is the basis of Lazwrdy music and that Al-Bahr Al-Kamel in Naabigah Diwan is the best example.

Key words:

Linguisitc part, Al-Bahr Al-Kamel, Physics of poetry, Al-Nabigah Diwan.

المقدمة:

أيها الشعراء المنشدون ... انشروا شراع الحب، سنبحر معًا في بحور لازورديّة، لم يعرف شواطئ موسيقاها قبطان من قبلُ.

يا علماء العروض ودارسيه ومتقنيه، هاتوا موازينكم لنضبط مؤشراتها سويًّا، فنحن لأول مرّة في تاريخ العرب نسبق الشعراء خطوة.

بحثُنا هذا سبر عمق الموسيقا التي أطربت الأذن العربية الجاهلية، ومن بعدها الأذن في العصور التالية، وإلى ما قبل اكتشاف الخليل بن أحمد الفراهيدي علم العروض.

لقد كان علم العروض بابًا موارِبًا، ونحن بتواضع نفتحه ليشرب كلّ آفاق المشرق، من الخيمة الجاهلية خرج نور جديد لِوزنٍ جديد، ولحن راقص مطرب.

ليس قبول هذا البحث ليوضع في الأدراج، أو على رفوف المكتبات، وهو ليس شحنات كهربائية على قرص حاسوب مدمج في النهاية؛ إنما هو جيل من الشعراء القادرين على تطويع الأوزان الشعرية الجديدة لملكاتهم الشعرية، وأنا ما أزال أتوق لأسمع الأغنية اللازوردية.

لقد بدأت بحثي في القسم الأوّل بالحديث عن فيزياء الشعر، وما يرتبط به من الصوت والسكون الصوتي، وارتباط ذلك الصوت باللغة المتمثلة بالأصوات المنطوقة المسموعة، وبالأفكار والمشاعر، وصور الأشياء المخزونة في المخ، ثم تناولت المقطع اللغوي وما يرتبط به من حركة وحرف صائت أو صامت، وأثر تلك الحروف والحركات في الإيقاع الشعري، ومن بعد ذلك تحدثت عن المقطع العروضي، وأثر الزحاف والعلّة فيه.

والقسم الثاني: هو القسم التطبيقي، بادئًا حديثي عن المقطع اللغوي وما إذا كانت الأذن تقبله أساسًا للنغم الموسيقي في شعرنا، وطبّقت ذلك من خلال أشعار النابغة، ومن البحر الكامل تحديدًا، ثم واصلت الكلام وصولا إلى المقطع العروضي الذي يمثّل الإيقاع الموسيقي، الذي تُعرف من خلاله الحركات والسّكنات، ثم وقفت عند الدَّنَّات، والساكن والمتحرك، فوصلت إلى مفهوم الزحاف الذي يعتبر وجوده في بيت الشعر بعيدًا عن الذّم، والرّخصة والمفاجأة، وكسرًا للرّتابة الموسيقية في نغم البيت.

وقد قابلتُ بين نغمة المقطع اللغوي مع نغمة المقطع العروضي، أو النظام اللازوردي مع زحافاتها وعللها، ووصلت إلى أن المقطع اللغوي لا يصلح أساسًا للنغم الموسيقي في الشعر العربي.

وقد أدرجت مختارات شعرية من البحر الكامل، ومن ديوان النابغة؛ ذلك أن تفعيلات هذا البحر من الفروع التي تبدأ بسبب، بغض النظر عن صيغته طويلة كانت أم بطيئة، وقد بيّنت كل ذلك من خلال الجداول في متن البحث.

أولا: الدراسة النظرية:

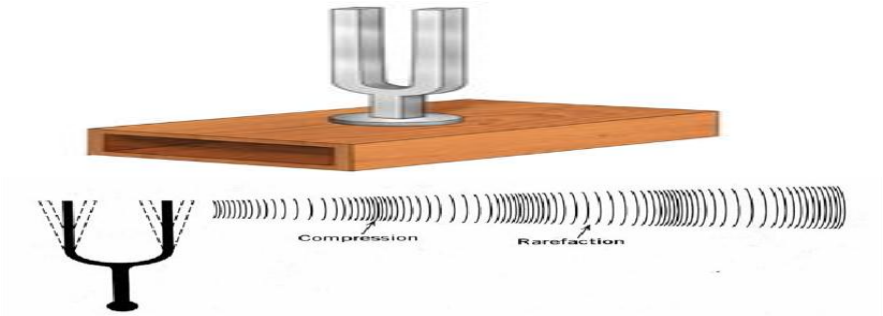
أ-: فيزياء الشعر- الصوت والسكون الصوتي:

تعجّ الحياة اليومية بوجود الأصوات المختلفة، ولا نحكم بوجود صوت إلا عندما نسمعه، أي عندما تهتزّ طبلة الأذن مستجيبة لاهتزاز جزيئات الهواء الملامسة لها، وتحدث هذه الظاهرة نتيجة لاهتزاز جسم من الأجسام على نحوٍ يؤثر على العلاقات بين جزيئات الهواء المحيطة بهذا الجسم[1]، وتنتقل تلك الاهتزازات الواردة إليه من خلال سلسلة العظيمات الثلاث إلى الأذن الداخليّة، ثم عبر العصب السمعي، ثم إلى المخّ، وهناك يتم تفسيرها[2]، فالصوت إذن:" الطاقة التي تصل إلى

الأذن من الخارج، والتي يستمر انتشارها في حالة عدم وجود أذن لتميزها"[3] ومن خلال التعريفات السابقة أخلص إلى نتيجة هي: أن الصوت نوع من الطاقة ينتج عن اهتزاز مناسب لجسم مادّي، والمثال التالي يوضح ما سبق:

إذا كان لدينا رنّانة وضربنا إحدى شعبتيها بمطرقة سمعنا صوتًا، ويصبح هذا الصوت أكثر وضوحًا عند وضع

الرّنانة على علبة خشبية أي (علبة تجاوب الرنانة)، كما هو واضح في الشكل (1).



هذا الصوت الصادر عن ضرب إحدى شعبتي الرنانة يتكون من أمواج صوتية، تنتشر في منطقة الهواء المجاور، والأمواج الصوتية تنتشر أيضًا بصورة طولية بشكل سلسلة من الانضغاطات والتخلخلات المتلاحقة.

ويمكن إيضاح ذلك بوصل نابض إلى شعبة رنانة كهربائية مهتزّة، وتكون الرنانة هي منبع الصوت، لها حركة تتمّ على جانبي وضع توازنها، وتتكرر متماثلة في فواصل زمنية متساوية. (انظر الشكل 2).

تنتشر هذه الحركة إلى الهواء المجاور حتى تصل إلى أذن السامع، حيث تولّد تغيّرات الضغط اهتزازًا في غشاء الطبل، ينتقل إلى بقية جهاز السمع، فيُسمَع الصوتُ [4].

إن تلك الأصوات التي تأتينا يختلف بعضها عن بعض بعد اهتزاز النقطة المادية حول وضع توازنها في الثانية (التواتر)، وسعة هذه الحركة بعيدًا عن وضع التوازن (الشدّة)، وتراكب مضاعفات هذا التواتر فوق الاهتزاز الأصلي (الطابع).

فلكلّ صوت تواتره، وشدته، وطابعه، الأمر الذي يجعله وحدة مميزة عن غيره ومثال ذلك: (شلال مياه، نقيق الضفادع، صوت سيارة الإسعاف)، أما السكون الصوتي، فهو انعدام الاهتزازات الصوتية في الوسط [5].

ب- اللغة والصوت:

تُعدّ اللغة أهم نظام رمزي يمكن للبشر أن يتواصلوا من خلاله، ويتبادلوا المعلومات والخبرات فيما بينهم، وتتكون اللغة من جانبين

الأول: الأصوات المنطوقة المسموعة، وثانيهما: الأفكار والمشاعر وصور الأشياء المخزونة في المخّ، أو ما يمكن تسميته بالمعاني [6].

والأصوات المنطوقة المسموعة، والأفكار والمشاعر كلاهما يرتبط بعملية الاستدعاء (process of association) بمعنى: أن الصوت يستدعي المقابل له، والأفكار والصور تستدعي ما يقابها من أصوات، فكل نظام من التداخل لا بدّ له من وجود" شيفرة (code) وهي نظام محدد من العلامات (signs) أو الرموز (symbols) متفق عليه" [7]. إذن: اللغة هي: "نظام محدد متفق عليه، يتألف من رموز صوتية منطوقة، وهذه الرموز أو العلامات قابلة للتشكيل، طبقًا لقواعد متفق علها بين أهل اللغة" [8].

فالحروف مثلا:(ج- ب - ر) مع حركاتها الفتحة؛ هي رموز بالنسبة لمستخدمي الشيفرة اللغوية، التي من خلالها يمكن أن نجري عددًا من التشكيلات اللغوية (جعل، عجل، علج)، وبالتالي تختلف المعاني باختلاف التكوينات، وليست هذه الأجزاء في جوهرها إلا نتيجة من التداخلات التي يقوم بها أعضاء النطق في مجرى هواء الزفير، وهي تختلف كمًّا وكيفاً ومكانًا.

هذه الأجزاء بتشكيلاتها المختلفة؛ ترتبط باختلاف فهمنا لمعنى الرسالة المنطوقة، فضلاً عن كونها أحد العناصر في نظام لغتنا العربية.

أمّا اللغة غير المنطوقة- وهي من الظواهر الصوتية غير اللغوية- فإنها تضفي علها لونًا انفعاليًا خاصًّا معبّرًا عن موقف المتكلّم أكثر من كونها ناقلة لأفكاره.

ج- المقطع اللغوي: الحركة – الحرف الصائت والحرف الصامت

بذل علماء العربية جهدًا كبيرًا غير منكور في تعرّف الحركات في اللغة العربية، سواء أكانت الحركات الطوال وسموها (حروف المدّ)، وهي:" الألف في قال، والياء في قيل، والواو في يقول، أو الحركات القِصار، (الفتحة والضمة والكسرة)" [9].

وكانت بداية الجهود في ذلك مع أبي الأسود الدؤلي، والخليل بن أحمد الفراهيدي، ثم من بعدهم سيبويه، وابن جني الذي قال:(اعلم أن الحركات أبعاض حروف المدّ واللين، وهي: "الألف والواو والياء" فكما أن هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاث وهي: الفتحة والكسرة والضمة، فالفتحة بعض الألف، والكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو) [10].

ويبقى للحركات دورها في بناء الكلمة وموضعها، وما اختصّت به دون غيرها من الأصوات، وهو كونها علامات إعراب من حيث" دورها الحاسم في ضبط أهمّ خاصّة من خواص العربية، ونعني بها الإعراب، الذي هو دليل صحة الكلام أو خطئه"[11].

أمّا الحديث عن الحرف الصائت والصامت، فإن هذا من ضمن المقاطع اللغوية التي تشمل الحركة كذلك، والتي تبنى علها الأوزان الشعرية، وهذه المقاطع نوعان: "متحرك(open)، وساكن(closed)" [12]، أي قصير أو طويل، والمقطع المتحرك ينتهي بحرف لين، والمقطع الساكن ينتهي بصوت ساكن، فالمقطع اللغوي هو:" مجموعة من الأصوات التي تمثل قاعدتين تحصران بينهما قمّة" [13]، فكلمة: "مِن" مقطع، قمّته الحركة، وقاعدتاه: الميم والنون. والمقاطع في لغتنا قمّة تشتمل الحروف الصامتة، وهي حروف العربية، عدا حروف المدّ إن لم تأتِ

متحركة، إذن المقطع اللغوي هو" وحدة لغوية تمثلها قمّة بين صوتين "[14].

د- المقطع العروضي:

يُعرّف المقطع العروضي بأنه:" وحدة صوتية قد تكون من حرفين أو أكثر"[15]، يقول الزمخشري: إن أساس بناء الشعر شيئان: أحدهما مركب من حرفين، والثاني مركب من ثلاثة أحرف"[16]، ومعنى ذلك أن المقطع العروضي يتألف من حرفين على الأقل، أو من ثلاثة أحرف، أو من أربعة، أو من خمسة أحرف. وهذه المقاطع ثلاثة أنواع :

الأول: السبب الخفيف، والسبب الثقيل، والثاني: الوتد المجموع والوتد المفروق، والثالث: الفاصلة الكبرى والفاصلة الصغرى، ولا أجد مسوّغًا لتفصيل الحديث عنها؛ لكونها معروفة عند دارسي علم العروض. وفي هذه المقاطع العروضية تتوالى الحروف المتحركة والساكنة في الكلام من دون انتظام، ولكنها في الشعر تأتي في نظام يعتمد على أمرين:

أ- علاقة ترتيب داخلية ضمن المقطع.

ب- تكرار المقطع نفسه في كل شطرين من أبيات القصيدة.

ومن هنا فإن المقطع العروضي قد يختلف قليلا عند نهايته فيعطي للقافية ألوانًا تزيد من روعة التلقّي ، وهو ما يحدث للضرب من زحاف وعلل، الأمر الذي يدعونا إلى تعريف علم العروض اصطلاحًا بأنه:" العلم الذي يدرس موازين الشعر المعروفة: موزونه من مكسوره، والتمييز بين أوزانه المختلفة"[17]، ومما سبق يتبين لنا أن الشعر يعرض على علم العروض، فما وافقه يكون شعرًا، وما خالفه لا يكون شعرًا عربيًا، إذن العروض هو البحث الذي يحيط بصفات المقطع العروضي ومميزاته وشروطه، والطوارئ التي تخرجه من الشعر إلى النثر، فالزحاف الذي يأتي في المقطع العروضي (فعولن) أو (مفاعيلن) -على سبيل المثال- هو أن تقبله تلك الوحدة البنائية للشعر،(فعولن مفاعيلن ...) بمعنى أن يكون في شطر البيت الشعري أنواع من التسارعات في ذات الموقع، وهو خيار موسيقي له أحكامه وقواعده، كأن تقبل تعدد ألوان ربطة العنق مرة بلون السترة، ومرة بلون القميص، وثالثة بلون البنطال. فإذا صار المقطع ثابتًا على نوع واحد وتكرر عادت التسارعات منتظمة، وأصبحت متشابهة السرعة، وعادت بالشعر رغم صيغته التكرارية ليصبح نثرًا.

إن تكرار الأسباب، أو الأوتاد، أو الفواصل ليس وزنًا شعريًا، وقد قبُلت في أجزاء من المقطع العروضي (التفعيلة) على أنها لون جزئي، فإذا عمَّ صار كلاماً مكرورًا موزونًا وليس شعرًا، ومن هنا تدخل هذه الألوان في المقطع العروضي على أنها تغيّر في أنماط التسارعات ضمن نظام غلاف لا يُكسر وهو التفعيلة.

فالزحاف هو عدم انتظام جزئي في التسارع ضمن النظام العام للتسارعات، وهو ما يجعل الأذن تزداد التصاقًا بالشعر؛ لأنها وجدت التصاقًا بين علم العروض والموسيقا، فإذا كان البيت الشعري يُقسَّم إلى مقاطع صوتية تُعرَف بالتفاعيل، وكذلك الشأن في الموسيقا؛ فإنها تقوم على تقسيم الجُمَل إلى مقاطع صوتية تختلف من حيث الطول أو القِصر.

ثانيا: الدراسة التطبيقية.

أ- المقاطع اللغوية: وقع اختياري في بحثي هذا على البحر الكامل؛ لكونه من أكثر البحور جلجلة وحركات، وفيه لون خاصّ من الموسيقا يجعله فخمًا جليلا، إن أُريد به الجلجلة، وفيه باب من أبواب اللين والرّقّة ما يجعله حلوًا مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع الأبهة الذي يمنعه أن يكون نزقًا خفيفًا شهوانيًا [18]، فكأن هذا البحر وُجِد للتغنّي سواء أريد به جدّ أم هَزْلٌ. وبناء على ما قدّمنا في القسم الأول نقول: هل تُقبَل المقاطع

اللغوية أساسًا للنغم الموسيقي في شعرنا؟ "إن قبولها أمر يخصّ اللغة، لكن أن يكون النغم الشعري عندنا حصيلة لهذه المقاطع فتلك صعوبة؛ لأن المقاطع بكيفياتها لا تصلح قيمة موسيقية في الميزان" [19].

لو أفردنا كلّ مقطع في الميزان؛ لوجدنا تعدّد النِّسب اللغوية التي تقابله حين النطق، أي حين الفاعلية الشعرية. لنحاول تقطيع بيتين من قصيدة واحدة للنابغة الذبياني على أساس مقطعي، لنرى كيف تكون الموازنة وهما من البحر الكامل [20]:

أَفِدَ التَّرَحُّلُ غيْرَ أَنَّ رِكابنا — لَمَّا تَزَلْ بِرِحالنا وَكأن قَدِ

زَعَم الغُدافُ بِأنَّ رحلتَنا غدا — وبِذاك خبَّرنا الغُرابُ الأَسْوَد

صدر البيت:

أَفِدَ التَّرَحُّلُ غيْرَ أَنَّ رِكابنا														
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
أَ	فِ	دَتْ	تَ	رَحْ	حُ	لُ	غي	رَ	أنْ	نَ	رِ	كا	بَ	نا
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص م	ص ح	ص م

عجز البيت:

لَمَّا تَزَلْ بِرِحالنا وَكأن قَدِ												
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
لم	ما	ت	زل	ب	ر	حا	ل	نا	و	ك	أن	قد
ص ح ص	ص م	ص ح	ص ص ح	ص ح	ص ح	ص م	ص ح	ص م	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص ح

ما

الذي نلاحظه في البيت السابق: لو أخذنا التفعيلتين الأخيرتين من الشطر الأول وهما صحيحتان وقابلناهما بالتفعيلتين الأخيرتين من عجز البيت وهما صحيحتان أيضًا نجد:

في صدر البيت المقطع: (أن) وهو يوازي (ص ح ص) يقابله المقطع (نا) (ص م). إذن هناك تغيّر في المقطع المقابل أي: (ص ح ص) تغير إلى (ص م). وكذلك المقطع (كا)(ص م)قد تغير إلى (ص ح ص)في0(أن)

لننتقل إلى البيت الثاني:

زَعَم الغُدافُ بِأنَّ رحلتَنا غدا														
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
ز	ع	مل	غ	دا	ف	ب	أن	ن	رح	ل	ت	نا	غ	دا
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص م	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص م	ص ح	ص م

عجز البيت:

وَبِذاكَ خَبَّرَنا الغُرابُ الأسْوَدُ														
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
و	ب	ذا	ك	خب	ب	ر	نل	غ	را	بل	أس	و	د	
ص ح	ص ح	ص م	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص م	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	

- ماذا نلاحظ في هذا البيت من التغير الذي جرى؟

أ- المقطع (مل) = (ص ح ص) قد تغير في المقطع (ذا) إلى (ص م).

ب- المقطع (رح) = (ص ح ص) قد تغيّر إلى (ص م)في المقطع(را)

ومن خلال الموازنة بين البيتين نجد أن المقطع (رح) = (ص ح ص) في البيت الأول قد تغيّر.

- المقطع المقابل له في البيت الثاني (را) إلى (ص م).
- والمقطع (ما) =(ص م) قد تغير إلى (ص ح ص) في المقطع (نل).
- والمقطع (و) = (ص ح) قد تغير إلى (ص ح ص) في المقطع (بل).
- والمقطع (ك) = (ص ح) قد تغير إلى (ص ح ص) في المقطع (أس).
- والمقطع (أن) = (ص ح) قد تغير إلى (ص ح ص) في المقطع (أس).

وكذلك نجد ثباتًا مكان المقطع القصير في بعض الأحيان، الأمر الذي يدعونا إلى السؤال: هل يمكن أن نأخذ الثبات قيمة كمية تحمل ظاهرة التردد والتكرار، ونغفل أمر المقطع الذي توارد في مكانه بصورتين مختلفتين؟ -لكنّ الإيقاع لا يقبل ذلك-، وكيف يقبل وهذا المقطع القصير مكان للتغير بالمزاحفة.

لِنأتِ ببيت مُزاحف لنعلم أنه لا ضابط لتوالي المقاطع اللغوية بصورة معيّنة، سواء أكان البيت في صورته المثالية من دون زحاف أو بصورته المزاحفة. قال النابغة [21]:

كانب ن أش فه طيبًا أثوابُهُ

عففًا شمائلُه غزيرَ النَّائلِ

عففن شما ئلهو غزي رننائلي

1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4
كا	نب	ن	أش	ف	ت	طي	ي	بن	أث	وا	ب	هو

ص.م	ص.ح.ص	ص.ح	ص.ح.ص	ص.ح	ص.ح	ص.ح.ص	ص.ح.ص	ص.ح.ص	ص.م	ص.ح	ص.م
1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4
عف	فن	ش	ما	ئ	ل	هو	غ	زي	رن	نا	ئ	لي
ص.ح.ص	ص.ح.ص	ص.ح	ص.م	ص.ح	ص.ح	ص.م	ص.ح	ص.م	ص.ح.ص	ص.م	ص.ح	ص.م

اخترت التفعيلة الأولى والثالثة من صدر البيت، والأولى والثالثة من عجز البيت؛ لكونهما مزاحمتين، واتضح لنا ما يلي:

أ- المقطع الأول (كا) = (ص.م) تحوّل إلى (ص.ح.ص) في المقطع الذي يقابله (عف).

ب- المقطع الأول (أش) = (ص.ح.ص) تحوّل إلى (ص.م) في المقطع الذي يقابله (ما).

ونوازن بين المقاطع غير المزاحفة في صدر البيت وهي التفعيلة الثانية في صدر البيت وعجزه فنجدأن المقطع (طي) = (ص ح ص) قد تحول إلى (ص م) في المقطع الذي يقابله (هو).

والمقطع(بن)=(ص ح ص) قد تحول إلى(ص م) في المقطع(زي). إذن: أي مقابل وأية مراعاة للنِّسب إن أطلقنا الكم على أساس من تصوّر المقطع اللغوي، وبالتالي وقع الخلط بينهما في المقاطع، الأمر الذي يجعل المقطع اللغوي غير متماش بشكل كامل في الوزن الشعري، حيث جاء الخلط بينهما، أما المقطع الذي ورد في القافية (لي) =(ص م) يمكن أن يتطابق مع مقطع آخر مشابه له في القافية؛ لأنه قرين له. والواقع إن القافية تفرّق أو تحاول أن تفرّق بين المقطعين على أساس من التردد القافوي حين التزام أحرف المدّ (لي) مُدّت الكسرة فصارت ياءً. لنأخذ البيت التالي المزاحف أيضًا، لنعلم أنه لا ضابط لتوالي المقاطع اللغوية بصورة معيّنة، سواء أكان هذا البيت في صورته الكاملة، أوفي صورته المزاحفة، قال النابغة [22]:

واهجرهُمُ هَجْرَ الصديقِ صديقَه								حتّى تلاقيَهم عليك شحاحا							
1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4
وَهْ	جُرْ	هُ	مو	هج	رَص	ص	دي	ق	ص	دي	ق	هو
ص.ح.ص	ص.ح.ص	ص.ح	ص.م	ص.ح.ص	ص.ح.ص	ص.ح	ص.م	ص.ح	ص.ح	ص.م	ص.ح	ص.م
1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4
حت	تى	ت	لا	ق	ي	هم	ع	لي	ك	ش	حا	حا
ص.ح.ص	ص.م	ص.ح	ص.م	ص.ح	ص.ح	ص.ح.ص	ص.ح	ص.ح.ص	ص.ح	ص.ح	ص.م	ص.م

لو أخذنا المقطع الأول من صدر البيت (واهجرهم) وهو "مُتْفاعلن"، وأخذنا المقطع المقابل له (حتى تلا) "مُتْفاعلن" ثم وازنّا بين المقاطع اللغوية فيهما، فإننا لا نجد توافقًا مقطعيًا لغويًا، حيث نجد في التفعيلة الأولى المقطع اللغوي (جر)= (ص ح ص) يقابل المقطع (تي)= (ص م) في التفعيلة الأولى من عجزه (ص ح) في أكثر من مكان، ونجد المقطع (دي) = (ص م) يقابل المقطع (ش)= (ص ح) في أكثر من مكان أيضًا، والمقطع (ق) =(ص ح) يقابل المقطع(حا) =(ص م) وقد توافقت مع باقي

المقاطع. إذا أطلقنا الكم على أساس من تصور المقطع اللغوي؛ فإننا لا نجد أي مقابل وأي مراعاة للنسب، مع أنني مثّلت بمقطعين يختلف وجود أحدهما عن الآخر، هذا الوجود لم يتماشَ كاملا كما جاء في الوزن حيث جاء الخلط بينهما ويبقى المقطعان اللذان حكمنا بورودهما قافية؛ لأنهما قرينا الوقف هنا(هو)= (ص.م) مقابل(حا)= و(ص.م) في شحاحا. ماذا نستنتج؟ نقول: إن الوحدة المقطعية أنموذج جامع، أما المقطع اللغوي-كما ورد من أمثلة سابقة فلن يكون جامعًا، وهنا أطرح السؤال الآتي: هل موسيقا الشعر في بنيانها اعتمدت على أساس من ترتيب المقاطع اللغوية ترتيبًا خاصًا؟

الجواب: لا؛ ذلك لعدم اطراد المقطع وعدم ثباته.

فالمقاطع اللغوية وحدها لا تمثّل إيقاع الشعر؛ لأننا لا" نستطيع أن نحوّل المقاطع اللغوية إلى كمٍّ موسيقي، مع إمكانية رصد التفعيلة الموجودة على أساس مقطعيّ على سبيل التجوّز، ونستطيع أن نسجلها مقطعيًا كنوع من تحليلها، أو رؤيتها من منظور واحد، مع أن رؤيتها تحتاج إلى عديد من المنظورات" [23].

والجدول التالي رصد للمقاطع مزاحفة وغير مزاحفة من البحر الكامل، لنلاحظ كمَّ التفعيلات (تامة ومزاحفة) على أن ندرك العدد المقطعيّ يراعي كمّ المقاطع لا كيفها.

جدول المثال والزحاف للبحر الكامل وقد استرشدته من كتاب الزحاف والعلّة للدكتور أحمد كشك [24].

- **المثال والزحاف :**

التفعيلة	رصد التفعيلة					عدد المقاطع	الزحاف	التفعيلة مزاحفة	رصدها				ع. مقاطع
	م	ت	فا	ع	لن				مت	فا	ع	لن	
مُتَفاعِلُن	ص ح	ص ح	ص م	ص ح	ص ح ص	5	إضمار	0//0/0/	ص ح ص	ص م	ص ح	ص ح ص	4
مُتَفاعِلُن						5	وقص	مفاعلن	ص ح	ص م	ص ح	ص ح ص	4
مُتَفاعِلُن						5	خزل	مُتْفَعِلن	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	4

- الجدول الثاني:
- **المثال والعلّة:**

التفعيلة المثلى	رصد التفعيلة					عدد المقاطع	الزحاف العلّة	التفعيلة مزاحفة	رصدها					عدد المقاطع
	م	ت	فا	ع	لن				م	ت	فا	ع	لان	
مُتَفاعِلُن	ص ح	ص ح	ص م	ص ح	ص ح ص	5	تذييل	مُتَفاعِلان	ص ح	ص ح	ص م	ص ح	ص م ص	5
مُتَفاعِلُن						5	القطع	مُتَفاعل	ص ح	ص ح	ص م	ص ح ص	عل	4

من الحصر المقطعي السابق في الجدولين: (المثال والزحاف)، و(المثال والعلّة) نجد أن الإضمار والوقص والخزل قد غيّر العدد المقطعي من خمسة مقاطع إلى أربعة، وفي جدول (المثال والعلّة) نجد أن عدد المقاطع قد تغيّر من خمسة مقاطع إلى أربعة وبقي العدد على حاله في حالة التذييل. هذه الزحافات والعلل في واقعها صوّرت التفعيلات، حيث ينقص المقطع مع تغيّر صورته، كما هو واضح في الجدولين السابقين ، وهذا ما يدعونا إلى استغراب استخدام المقطع، إذ الحذف لا يغيّر من كمّ المقاطع، بينما الإسكان يقلّل من كمّها،"فإهمال المقطع باعتباره تصوّرًا للكمّ في موسيقا الشعرله ما يسوّغه من عدم إمكانته على قطر الدائرة، حينما نفكّ بحرًا من البحور، وهذا يعطي قيمة لما يسمّى بالوحدات اللغوية التي تكوّن التفعيلة [25]، وهذه قضية اختلفت فيها الآراء.

وبناء على ذلك نقول: إنّ حمل أعاريض العربية على طريقة المقاطع اللغوية غير دقيق،" ذلك أن كل عروض إنما هو شكل موسيقي تام ذو أبعاد زمانية ثابتة النسبة بعضها إلى بعض، وليس مجرّد مقاطع طوال وقصائد تدلّ على كمٍّ كلامي، وهذه الأبعاد الزمانية بمنزلة القوالب من المقاطع اللفظية"[26]. كل ذلك يدحض القول أن يكون المقطع اللغوي مصدر كينونة الشعر العربي.

ب - المقاطع العروضية:

بعد دراستنا المقاطع اللغوية؛ لا بدّ لنا من التعريج على الوحدات التي تمثل الإيقاع الموسيقي، ألا وهي المقاطع العروضية، التي يُعرف من خلالها الحركات والسكنات والمعتمدة الرّنّة (الدّنّة)، أو النقرة التي تحققها الوحدات الصغرى في المقاطع العروضية، ولا تحققها استقلالية المقاطع، أو المتحرّكات والسواكن، ومن هذه الوحدات فإن الإيقاع يصير عرضة للتوالي المكروه لغويًا وموسيقيًا، وهذا يجعلنا نقول:إن أساس موسيقا الشعر هو الدّنّة أو) الرّنّة). فالسبب الخفيف مثلاً هو تصوّر للدّنّة (تن/ه) وهذه الدنّة يقابلها ما لا حصر له من الأصوات التي تماثلها، فالتساوي حاصل بين (ها/د) و (لا/ه) و(تف/ه) و(مس/ه)... إلخ.

وهنا نطرح السؤال الآتي: هل السبب الخفيف وحدة مستقلة؟

والجواب: لا؛ لأننا لو اكتفينا به لوقعنا في التوالي: (تن/ه/تن/ه-تن/ه)، وهذا ما تأباه اللغة، فكيف

بقبولها في مستوى موسيقاها؟ وتأتينا دنّة ثانية هي(ددن//ه) أو (تتن) وهي وحدة الوتد المجموع، ومقابلاتها اللغوية كثيرة لا تحصى، والأمر عينه مع الوتد المفروق (تن ت /ه/) وهي نوع آخر من التوزيع النغمي لكسر الرتابة، وهي دنّة تحمل إيقاعًا في إطاره الموسيقي له ما يسوّغه.

وتأتي الفاصلة بنوعيها (ددن///ه) الصغرى، وهي تشكيل يمنع الرّتابة، وكل ما ذكرناه آنفًا يعطي تصوّرًا موسيقيًا خاصًا لتخفيف الكتلة وخاصة الفاصلة، وذلك بإيجاد سكتة يتقبّلها إطار الوزن الشعري.

سنحاول باختصار شديد أن نبيّن دور الدّنّة وإظهار ما يسمى(بالظاهرة المترددة)، التي يحافظ من خلالها على نسب معيّنة من المقادير، وذلك بمقارنتها بالمقطع:

- تصوير الدّنّة على أساس مقطعي، ونأخذ تفعيلة من البحر الكامل(موضوع بحثنا) : متفاعلن: مثالية، ومتْفاعلن: مضمر

مُتَ	فا	عِلن	متْ	فا	علن
دَدَ	دن	ددن	دن	دن	ددن

وكذلك فاعلاتن :

فا	ع	لا	تن
دن	د	دن	دن

ومستفعلن:

مس	تف	علن	مس	تفع	لن
دن	دن	ددن	دن	دن د	دن

إن الناطق لهذه الوحدات لا يحسّ بأي توازن موسيقي على أساس هذا النطق المقطعي.

لنأخذ بيتًا غير مزاحف في صدره من البحر الكامل، ونحن نعلم أنه قلّما يأتي البحر الكامل خاليًا من الزحاف؛ لنستخرج منه نظامًا محددًا للنقرة، قال النابغة [27]:

يَهَبُ الجوادَ بِسَرْجِهِ ولِجامِهِ		والعنسُ تَخطِرُ في اليَماني الكامِلِ
يهبل جوا	دبسرجهي	ولجامهي
///0//	5//0///	0//0///

ومقاطع هذا البيت مقابلها بالنقرة:

يه	بل	ج	وا	دب	سر	ج	هي	و	ل	جا	م	هي
دد	دن	د	دن	دد	دن	د	دن	د	د	دن	د	دن

العجز:

ول عنس تخ		طر فل يما		نل كا مل ي	
0//0/0/		0//0///		0//0/0/	
ول	عن	س	تخ	طر	فل	ي	ما	نل	كا	ملي
دن	دن	د	دن	دد	دن	د	دن	دن	دن	ددن

وأعلّق على صدر البيت لكونه خاليًا من الزحاف وأقول: هل يمكن قبول الدّنّة هنا وحدها إيقاعًا على أساس من التصوّر المقطعي حين الإنشاد؟ وهل في إطلاقها ما يوحي بأي نغم؟ أو أن كمَّ شملها في إيقاع تفعيلي هو الذي يخلق منها سمة موسيقية أساسها وحده السبب والوتد؟

واسْتبقِ ودّكَ للصديقِ ولا تكن		
وس تب ق ود	دك لص ص دي	ق و لا تكن
0//0/0/	0//0///	0//0///
قَتَبًا يعضّ بِغاربٍ مِلحاحا		
قتبن يعض	ض بغاربن	مل حاحا
0//0/0/	0//0///	0/0/0/

وس	تب	ق	ود	دك	لص	ص	دي	ق	و	لا	تكن
دن	دن	د	دن	دد	دن	د	دن	د	د	دن	ددن

أليس غريبًا أن تكون الصورة المزاحفة في توالِيها أدّق توازنًا على ذلك الأساس المقطعي من الصورة المثالية. فالدّنّة إذن لها سكتة معينة، وإذا مثّلنا المقطع بدنّته؛ فإن دنّة الحرف المتحرك لا تحسّ من خلالها نقرة توحي بالإيقاع إلا باتصالها مع ما بعدها، أي بالتحاقها مع مقطع يتلوها. فلنتمثّل البيت التالي من قول النابغة [29]:

بمخضَّبٍ رخصٍ كأن بنانَه	عَنَمٌ يكاد من اللطافة يُعْقَدُ
بمخضَّبٍ رخصٍ كأن بنانَه	
بم خضّ ض بن	رخصن كأن	ن ب نا نهنو
0//0///	0//0/0/	0//0///
عَنَمٌ يكاد من اللطافة يُعْقَدُ		
عن من يكا	د منل لطا	فة يع قدو
0//0///	0//0///	0//0///

لقد أطلق الساكن والمتحرك، فهل من الممكن تكوين دنّة على هذا الأساس؟ والجواب: لا، والسبب: هذا العدّ على أساس من المتحرّك والساكن لا يقيم من خلاله توالِيه أي إمكانية موسيقية، ولا يمكن جعلهما أساسًا لرؤية الإيقاع؛ إلا إذا كان المقصود هو التدليل على المتحرّك والساكن في إطار وحدته الصغرى، أو في إطار تفعيلته؛ لأنه استقلال لكيانه، بل هو مفهوم في إيقاع كتلته، فهو ضابط لها ومقيّد لإطلاق حركتها.

كان ذلك لصدر بيت من الكامل لم يدخله الزحاف، لنأخذ بيتًا مزاحفًا من البحر الكامل أيضًا، قال النابغة [28]:

لقد رأينا كيف ضاع التصوّر المقطعي للدنّة، ويرجع ذلك لإطلاق د/دن/ددن/ من دون اعتماده على كتلة تضبط بالساكن. إذن الوحدة الصغيرة هي أساس الإيقاع، وهي جزء صغير من وحدة أكبر هي: التفعيلة، والوحدات التي تكوّن أجزاء التفعيلة مشمولة في العبارة الآتي:

لم	أر	على	ظهر	جبل	سمكة
0/	//	0//	/0/	0///	0////
سبب خفيف	سبب ثقيل	وتد مجموع	وتد مفروق	فاصلة صغرى	فاصلة كبرى

ما ميزة هذه الوحدات؟ ميزتها أنها مسجّل إيقاعي للدنّة التي تصاغ منها التفعيلة،" إنها كتلة أولى تمثل الجزيء الأصغر للإيقاع الموسيقي" [30]، التي نُعبّر عنها بـ:(تن) للسبب الخفيف، و:(ت ت) للسبب الثقيل، مع العلم أننا لم نلمح عدم إيحائها باستقلالها العام داخل الدّنّة إلا من خلال سكتة ضعيفة وهو جزء من وحدة أكبر هي الفاصلة الصغرى(تتتن ///0).

والوتد المجموع (تتن //0)، والمفروق (تن ت) والفاصلة الكبرى(تتتتن////5) وهي جماع عدّة مزاحفات في (مستفعلن) عندما يدخلها الخبل: (مس تف علن = مُتَعِلن).

أمّا التذييل والترفيل؛ فإن وقعهما الموسيقي يترك في النهاية رحابة يقيمها المنشد أو المطرِب حين ينهي أغنيته بتطويل آخر مقطع في الكلمة الأخيرة.

، قال النابغة [32]:

ولقد أُسلّي الهمَّ حين ينوبُني			بِنجاءِ مضطلع السُّرى مَوّار		
ول قد أسل	لل هم م حي	ن ينوبني	بنجاء مض	طلع سسرى	موّار
0//0///	0//0/0/	0//0///	0//0///	0//0///	0//0/0/
ددن ددن	دن دن ددن	ددن ددن	ددن ددن	ددن ددن	دن دن دن

نلاحظ أنه قد رُوعيت الدّقة في صدر البيت بين التفعيلات: الأولى والثالثة، والتفعيلة الأولى والثانية في عجز البيت.

التفعيلة الأولى في صدر البيت هي:(ددن ددن) قابلت تمامًا مثيلتها في عجز البيت التفعيلة الأولى (ددن ددن).

تلك الوحدة غير مستقلة تمامًا في عروض الشعر العربي؛ لأنها جزء من وحدة أكبر هي الفاصلة الصغرى، "وهذه الوحدات مدخل أساس لتكوين كم الإيقاع الشعري؛ التي من خلالها تتكوّن التفعيلات، مع الإشارة إلى أن المكوّنات الصغرى تجنّبت نقصًا كثيرًا عند الاعتبار المقطعي؛ لأنها أوجدت الأرضية للإيقاع في صورة منتظمة" [31].

ونذكر الآن بعضًا من الإيقاعات الشعرية على أساس من الوحدات المقطعية أو الدّنّات، راصدين ما يطرأ عليها من تغيّر ، والهدف من الرصد: الإحساس بأن الإيقاع في تكويناته الصغرى يأتي عن طريق هذه الوحدات التي تترد د من خلال نِسَب ومقادير ثابتة، ومن أجل الفاعلية الشعرية فقد تتغيّر تلك الوحدات، ولكن بحدود الفارق بين المثال والسياق، أي التغيّر يخرج من نسبة ليراعي نسبة جديدة

إذن هنا المسافة بين الدّنات محسوبة ومحددة.

وماذا لو كانت هذه الدّنات مزاحفة. لنأخذ البيت التالي مزاحفًا من قول النابغة (33):

يستنُّ في ثني الجديل وينتحي			فعل الخليّة في الخليج الجاري		
يس تن ن في	ثني ل جدي	ل وين تحي	فعلل خلي	ية فل خلي	جل جا ري
0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0/0/	0//0///	0/0/0/
دن دن ددن	دن دن ددن	ددن ددن	دن دن ددن	ددن ددن	دن دن دن

فنحن أمام (دن دن ددن) التفعيلة الأولى في صدر البيت مقابل(دن دن ددن) التفعيلة الأولى في عجز البيت بعد المزاحفة، وفي هذا التغيّر يفهم أن الزحاف قد أحدث تغييرًا ما لذلك الإيقاع، الأمر الذي حوّل نمطيته من تفعيلة غير مزاحفة (ددن ددن) إلى (دن دن ددن) بعد المزاحفة، إذن نحن أمام وحدة مكوّنة أصلا من (ددن دن) وهي حصيلة إيقاع سابق مكوّن من (دن-دن-ددن) في المزاحفة.

ونلاحظ أيضًا أن البيت الثاني المزاحف؛ لو جاء كله مزاحفًا بتفعيلاته لكان صورة مثالية لبحر الرجز، ففاعلية الموزون قربت من مثالية الميزان من دون ارتباط بين الميزان وموزونه. ومما يمكن التمثيل به على الزحاف في العروض والضرب فقط، ويعدّ مثاليًا أو قريبًا منه قول النابغة (34):

نظرت إليك بحاجةٍ لمْ تقضِها			نَظَرَ السّقيمِ إلى وجوه العُوَّدِ		
نظرت إلي	ك ب حاجتن	لم تق ضها	نظرس سقي	م إلى وجو	هل عو ودي
0//0///	0//0///	0//0/0/	0//0///	0//0///	0//0/0/
تت تن تتن	تت تن تتن	تن تن تتن	تت تن تتن	تت تن تتن	تن تن تتن

رُوعي هنا الدّقة لهذه الدّنّة لو زوحفت، وهذا ما نجده في البيت التالي الذي يوضح ذلك ويؤكده، قال النابغة (35):

دارُ تعفّت لا أنيس بجوّها			إلا بقايا دمنة وأواري		
دارن تعف	فت لا أني	س بجو وها	إل لا بقا	يادم نتن	وأ وا ري
0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0/0/	0//0/0/	0/0///
تن تن تتن	تن تن تتن	تت تن تتن	تن تن تتن	تن تن تتن	تت تن تن

نجد (تن-تن) في صدر البيت في التفعيلة الأولى والثانية تقابلان (تن-تن) في عجز البيت ، وكذلك (تتن) في صدر البيت تقابل (تتن) في عجزه، أمّا في التفعيلة الثالثة فنجد (تتن) تقابل (تن) في عجزه لأنها مزاحفة في الثانية.

إنّ رصد كل زحاف أو علّةٍ على أساس أساس من تحويل الوحدات الصغرى في تكوّن التفعيلة إلى

وحدات أخرى أمر سهل وميسور، لنتصوّر ذلك من خلال التفعيلة في تفعيلات البحر الكامل – موضوع بحثنا.

هذا التحوّل عن طريق الزحاف عنصر الوتد المسمى بـ(ددن) لا يتعرّض إلى التغيّر أو التحوّل، وهذا يؤكد قوته وأهميته في الإيقاع الموسيقي، فضلا عن رؤيتنا قيمة الحرف الساكن في كونه ضابطًا للإيقاع.

فالتفعيلات صحيحة أو مزاحفة هي كمّ له مداه الذي يتفق وإيقاع اللغة المنطوقة، والكمية هي وحدات معيّنة تحددت أطوالها: متفاعلن(///0//0) =(مت -فا- علن): سبب ثقيل وخفيف، ووتد مجموع، وهذا الزحاف الذي تمَّ في التفعيلات السابقة، وإن كان تغييرًا فإن لدى الموزون والميزان قبولا موسيقيا لتلك الزحافات التي لم يختل الإيقاع الموسيقي بوجودها، إنما زادها رحابة وغنى. "والزحاف عندما يحدث تغييرًا محددًا لإيقاع هذا اللحن وهذا التغيير يقبل، لأنه كسر لنمطية التكرار" [36].

إنّ المزاحفة تحدث توازنًا موسيقيًا تُميّز به بحرًا عن آخر.

ففي الكامل –مثلا موضوع بحثنا- هل بقاء الوتد المجموع في حال التفعيلة لم تحذ يُعدّ وسيلة يحافظ بها على موسيقية البحر؟ بمعنى آخر: إن كثرة الزحافات الواردة هي أساس الإيقاع الشعري وحده، وفي الوقت عينه هو تفسير يرى دور الكمية في الإيقاع الشعري إذا أخذ البحر(حذف الوتد المجموع) فهذا أمر مقبول؛ لأن تفعيلته متكررة، بينما لا يكون هذا مقبولا في بحور أخرى.

ولننظر إلى البحر الكامل من حيث مجيئه تامًّا ومجزوءًا، والجزء له تصورات مختلفة باعتبار نهايته، وصورته المثلى: مُتَفاعلن- مُتَفاعلن- مُتَفاعلن، لكني لم أجده في ديوان النابغة، فلم يخل بيت على البحر الكامل من الزحاف، قال النابغة [37]:

فتحمّلوا زجلا كأنّ حُمولهم			دَوْمٌ ببيشة أو نخيل وبار		
فتحملوا	زجلن كأن	ن حمولهم	دومن بي	شة أو نخي	ل وباري
0//0///	0//0///	0//0///	0//0/0/	0//0///	0/0///
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن	مُتَفاعلْ

وقال النابغة في ذات القصيدة:

حولي بنو دودان لا يعصونني وبنو بغيضٍ كلُّهم أنصاري

حولي بنو دودان لا يعصونني / وبنو بغي ضن كللهم أنصاري

5/5/5/ 5//5/5/ 5//5/5/ ------ 5//5/5/ 5//5/// 5//5/5/ 5/5/5/

الملاحظ على صدر البيت الثاني أنه صورة مثالية لبحر الرجز، ففاعلية الموزون قريبة من مثالية الميزان، من دون ارتباط بين الميزان وموزونه.

ونحن نعلم أن بحر الرجز قلّما يأتي غير مزاحف، فزحافه تفريق له عن البحر الكامل.

بِمَ نخرج بعد مزاحفة البيت الشعري أو البحر إن كان كاملا أو مجزوءًا، هل يمكن أن يكون الكمّ أساسًا لفهم الإيقاع؟ ما أظن ذلك؛ لأن صور البحر المختلفة توحي أنه بحاجة إلى اعتبارات أخرى من المدّة والسّكتة والتوازن الداخلي، حتى يكون صالحًا لحمل إمكانات الموسيقا التي ترتبط بالفاعلية الشعرية، والتي أراها حياة متحركة، تحسب فيها طريقة إلقاء المتكلم، وطبيعة صوته، وما تحمله من مرونة في تقبّل كثير من التغيّرات وجعلها مطلبًا أساسيًا لموسيقاه.

ونلاحظ أيضًا – وهو معلوم- أنه من النادر أن يخلو بيت في الكامل من المزاحفة كما أنه من النادر أن يزاحف بيت كله مع ملاحظة ثبات العدد لما يسمى بالوتد المجموع، كما أن الزحاف وإن كان قد أحدث تغييرا في الدنّات فإن لدى الميزان والموزون معًا ما يحقق قبولا موسيقيًا لتلك الزحافات التي لم يختلّ الإيقاع الموسيقي بوجودها، إنما زادها رحابة وغنى، وهو حين دخل على تفعيلات البحر الكامل، وأحدث تغييرًا محددًا لإيقاع هذا اللحن، لكن هذا اللحن يظل مقبولا؛ لأنه كسر لنمطية التكرار.

الخاتمة: إنّ الحقل الذي دار حوله البحث صعب، والموضوع الذي اشتمله قاسٍ وشاقّ؛ لأن نظام الشِّعر ينبني على التفسير الإيقاعي، بل على نظام اللغة عينها. وإنّ محاولة البحث عن القيم الموسيقية والصوتية في لغة من اللغات، والوصول إلى استخراج ذلك أشبه بغوّاص في عمق البحر السحيق الذي يبحث عن لآلئ نادرة. ومن هنا أحاول متواضعًا أن أصل إلى النتائج التي توصلت إليها في بحثنا هذا، مع اعترافي بصعوبة التأكد من سلامة تلك النتائج، وإن كان عملي يؤمن بصحتها؛ وذلك أن هذا الجهد في مثل هذا الموضوع يبقى متواضعًا؛ ذلك لأن الشعر في جانبه لإيقاعي يحتاج إلى جهد متواصل ومتتالٍ يترك السابق لِلّاحق ضوءًا يهتدي به.

وها أنا أرصد ما توصلت إليه من نتائج:

1- إنّ إيقاع الشعر يتمّ من خلال تكاتف الكمّ والنَّبر والوحدات وتداخلها مع بعضها، والأمر الآخر إن تفسير الزحاف والعلّة لا يمكن أن يكون قرين ضابط واحد، ففهمهما يحتاج إلى اعتبارات صوتية وموسيقية ونظرية.

2- أبانَ البحثُ أن الإيقاع الموسيقي يتألف من جزأين هما: الزحاف والعلّة، بمعنى أن تفسير الزحاف هو تفسير للإيقاع الشعري.

3- حاولت أن أبيّن أنظام الإيقاع الموسيقي في الشعر العربي نظام دقيق، وأن الأسباب والأوتاد التي هي مكوّنات الوحدات (التفعيلات) هي خير ما يصوّر إيقاع الشعر خير تصوير ولم يقبل البحث اعتبار المقطع اللغوي مصوّرًا للإيقاع لكونه لا يمثل كلّ ما ورد في إيقاع الشعر.

4- حاولت في البحث أن أبيّن أوزان الشعر العربي (أنموذجًا البحر الكامل) أنها حكم صالح يحوي كلّ ما يرد في إيقاع اللغة، ويصلح أن يمثّل صورة الإنشاد لكون التفعيلات أنموذج كميّة تحوي ضمنها عددًا من النسب الزمنيّة، حيث جاء (متفاعلن) بصور متعددة بحسبان الزمن وليست صورة واحدة.

5- إذا تصوّرنا إيقاعًا شاملا للبيت والقصيدة؛ فلا يتمّ ذلك إلاّ من خلال الزحاف والعلّة غير منعزلة أو منفردة، أي أنها تفهم من خلال إيقاع البيت الشعري.

6- لم يتطرّق البحث بشكل مفصّل إلى آراء الباحثين عن المقطع اللغوي ودوره في الإيقاع وذلك لمساحته الواسعة والبحث لا يحتمل ذلك.

7- دلّل البحث من خلال ما سبق وبشكل إيحائي أن الخليل بن أحمد الفراهيدي

كان ذا عبقرية فريدة في اكتشافه علم العروض وكلّ ما يتعلّق به.

ذلك ما توصّلت إليه في بخثي من جزئيات وتصوّرات في ثنايا البحث، وهي مقتصرة في وجودها على المثال الموافق للقاعدة.

والبحث وما فيه من إيجابيات-حسب فهمي- مردّ ذلك إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي، ومن بعده علماء العربية، وهو أن لغتنا العربية شعرها ونثرها لها نظامها المحكم في أذهان هؤلاء العلماء وعلى رأسهم مكتشف علم العروض.

المصادر والمراجع:

أفرون، الكسندر، الصوت، ترجمة: محمد عز الدين فؤاد، دار الكرنك للنشر والطباعة، القاهرة، 1962م

أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،ط1، 1992

أيوب، عبد الرحمن، أصوات اللغة، مكتبة الشباب، مصر،ط2، 1968

بشر، كمال، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، 2000م

التبريزي، الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط4، 1407هـ- 1986

جدّوع، عزة محمد، موسيقا الشعر بين القديم والجديد، مكتبة الرشد، الرياض،ط4، 2008

ابن جني، أبو الفتح عثمان، سرّ صناعة الإعراب، تحقيق:محمد حسن إسماعيل ، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1421هـ- 2000م

الزمخشري، محمود بن عمر، القسطاس في علم العروض، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت،ط2، 1410هـ-1986م

ابن أبي سلمى، زهير، ديوان زهير بن أبي سلمى، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1400هـ - 1980م

الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط1، 1410هـ - 1990م

كشك، أحمد، الزحاف والعلّة، مكتبة النهضة المصرية ،1995م

ليدفوجد، بيتر، مبادئ علم الأصوات الأكوستيكي، ترجمة: سعد مصلوح

مصلوح، سعد، السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1400هـ - 1980م

الذبياني، النابغة، ديوان النابغة، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للنشر والتوزيع ،1976م

- الهوامش:

(1) مصلوح، سعد، السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1400هـ - 1980م، ص 25

(2) مصلوح، سعد، السمع والكلام، ص 25

(3) أفرون، الكسندر، الصوت، ترجمة: محمد عز الدين فؤاد، دار الكرنك للنشر والطباعة، القاهرة، 1962م، ص 13

(4) للمزيد انظر: ليدفوجد، بيتر، مبادئ علم الأصوات الأكوستيكي، ترجمة: سعد مصلوح، ص 73 وما بعدها.

(5) أفرون، الكسندر، الصوت، ترجمة: محمد عز الدين فؤاد، دار الكرنك للنشر والطباعة، القاهرة، 1962م، ص 14-16

(6) مصلوح، سعد، السمع والكلام، ص 18

(7) مصلوح، سعد، السمع والكلام، ص 18-19

(8) مصلوح، سعد، السمع والكلام، ص 19

(9) بشر، كمال، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص420-422

(10) ابن جني، أبو الفتح عثمان، سرّ صناعة الإعراب، تحقيق:محمد حسن إسماعيل ، دار الكتب العلمية،

بيروت،ط1، 1421هـ- 2000م، ص19

(11) بشر، كمال، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص429

(12) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،ط1، 1992، ص159-160

(13) أيوب، عبد الرحمن، أصوات اللغة، مكتبة الشباب، مصر،ط2، 1968، ص 139

(14) للمزيد: انظر: أيوب، عبد الرحمن، أصوات اللغة، مكتبة الشباب، مصر،ط2، 1968، ص 166-169

(15) جدّوع، عزة محمد، موسيقا الشعر بين القديم والجديد، مكتبة الرشد، الرياض،ط4، 2008، ص 21

(16) الزمخشري، محمود بن عمر، القسطاس في علم العروض، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت،ط2، 1410هـ-1986م، ص 26

(17) التبريزي، الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط4، 1407هـ- 1986، ص 17

(18) الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط1، 1410هـ - 1990م، ج1 ص 108

(19) كشك، أحمد، الزحاف والعلّة، مكتبة النهضة المصرية ،1995م، ص 17

(20) الذبياني، النابغة، ديوان النابغة، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للنشر والتوزيع ،1976م، ص 93

(21) الذبياني، النابغة، ديوان النابغة، ص 211

(22) الذبياني، النابغة، ديوان النابغة، ص 73

(23) كشك، أحمد، الزحاف والعلّة، ص 173

(24) كشك، أحمد، الزحاف والعلّة، ص 175

(25) كشك، أحمد، الزحاف والعلّة، ص 182-183

(26) كشك، أحمد، الزحاف والعلّة، ص 180

(27) الذبياني، النابغة، ديوان النابغة، ص 211

(28) الذبياني، النابغة، ديوان النابغة، ص 73

(29) الذبياني، النابغة، ديوان النابغة، ص 97

(30) كشك، أحمد، الزحاف والعلّة، ص 195

(31) كشك، أحمد، الزحاف والعلّة، ص 95

(32) الذبياني، النابغة، ديوان النابغة، ص 104

(33) الذبياني، النابغة، ديوان النابغة، ص 104

(34) الذبياني، النابغة، ديوان النابغة، ص 97

(35) الذبياني، النابغة، ديوان النابغة، ص 198

(36) كشك، أحمد، الزحاف والعلّة، ص 210

(37) الذبياني، النابغة، ديوان النابغة، ص 104