الأثر الإيقاعي للمقاطع الصوتية في الشَعر

خديجة بن شهدة
j.benchehda@gmail.com
تخصص:دراسات إيقاعية وبلاغية
إشراف: د.العربي عميش جامعة أستاذ التعليم العالي
طالبة وباحثة بجامعة أحمد بن بلة 1 السانيا وهران

ملخص

يدخل بحثنا هذا في إطار الدراسات الصوتية والإيقاعية التي نسعى من خلالها إلى تأسيس رؤية نقدية مؤسسة على جملة العلاقات النصية التي تحكم مجموعة الوحدات المكونة للغة الشعرية والنّظام المقطعي اللّغوي هو نظام أثبت جدارته من خلال الدّراسات اللّسانية والصّوتية حديثا وبتطبيقه على الجانب الشّعري، باعتبار المدود إحدى مناطات واعتمادات وارتكازات هذا الفنّ الجميل كما أنّها تعيل على إنشادية الشّعر وإضفاء نصيب كبير من الغنائيّة عليه.

الكلمات المفاتيح : **المقاطع الصوتية ؛ الشعر؛ الإيقاع؛** العروض.

إن الانتظام هو المحرّك الدّيناميكي والفعّال لحدوث الإيقاع والّذي منشأه تلك العناصر المتآلفة والمتكاملة من جملة الملفوظ الشّعري تحت إطار الوزن حيث يساند هذا الرّأي حازم القرطاجنّي[1] فيقول "...اختيار المواد اللّفظية أوّلا من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها و مقاديرها واجتناب ما يقبّح..."، نلاحظ أنّه في هذه العبارة اجتمعت جلُّ المواصفات الّتي يجب أن تكون عليها اللّغة الشّعرية وكذلك هو يركّز على ضرورة:1- تحسين ملافظ الحروف واجتناب ما يقبّح.2- انتظام صيغها.3- انتظام مقاديرها. ثمّ يعود فيقول[2] : "و من ذلك حسن التّأليف و تلاؤمه" فهو قد ذكر نتيجة ما قد أكّده في عبارته الأولى، على أنّه بعد أن نتقيّد بالعناصر الثلاثة المذكورة أعلاه بطبيعة الحال سيكلّل عمل الشّاعر بحسن التّأليف والتّلاؤم، و ذلك من ثقب الرّأي وجودة العقل وحسن التّمييز ولطف النّظر، وهذا ما تميّز به كبار نقاد الأدب وفحول الشّعراء وكما ورد على لسان أبو حيان التوحيدي[3] :" فأمّا إذا حاولت فرش المعنى وبسط المراد فاجعل اللّفظ بالرّوادف الموضّحة والأشباه المقرّبة والاستعارات الممتعة وبيّن المعاني بالبلاغة أعني لوح منها لشيء حتّى لا تصاب إلاّ بالبحث عنها والشّوق إليها..." فإن زاغ شيء عن هذا النّعت فما هو إلاّ ترجمة للغة قوم هم فيها ضعفاء ناقصون، فالمعاني لا يمكن أن تستوضح ولا أن تعرف سوى على هذا الدّأب.

ثمّ إنّ التّلاؤم في نظر حازم القرطاجنّي[4] " يقع في... حروف الكلام بالنّظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مرتبة التّرتيب الّذي يقع فيه خفّة وتشاكل... ومنها أن تتناسب... أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها".

إنّ في قول حازم بتوازن المقاطع هو أن ترد حدود أو نهايات القصائد على وزن واحد أي أن تتوالى الحركات والسّكنات نفسها في حدود القصائد ومن ذلك التّقفية، وفي هذا الموضوع أيضا نستشفّ ثلاث ركائز يؤكّد عليها حازم حيال قضية التّلاؤم في شكول الكلم وملافظها على ثلاثة أمور:

1- تلاؤم في حروف الكلام مع بعض حروف الكلمة.

2- تلاؤم جملة كلمة مع جملة كلمة وتكون حروفها مختارة، متباعدة المخارج، مرتّبة فيها خفّة .

3- تماثل في أوزان الكلم ومقاطعها(حدود القصائد) .

إنّ القول بتماثل أوزان الكلم، يقودنا إلى التّعريف بمفهوم الوزن وهو أن تتّفق عدد الحركات والسّكنات وتتساوى أزمنتها بمقدار يتناسب بين الوحدات اللّفظية في ما يقابل الجملة اللّغوية في لغة الشّعر بحيث تكون مضبوطة بالتّفاعيل وهو في جوهرها ممّا يتقوّم به الشّعر وعلى هذا الأساس فالوزن يضبط زمن القراءة للمتغنّي بالشّعر،"وكلّما وردت أنواع الشّيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النّفس وإيلاعها بالاستمتاع من الشّيء ووقع منها الموقع الّذي ترتاح له"[5]، وهكذا فالحركات والسّكنات إذا ترتبت منها التّفاعيل، وفي نظام يتولّد هناك ما يعرف بالإيقاع الخارجي ممّا يشحن النّص الشّعري فيجرّ النّفس إلى الانفعال.

ثمّ إنّ الوزن مصدر لأيّ إيقاع "كونه قانون إيقاعي صوتي مقطعي يتمثّل في انتظام المقاطع وتكتيلها في المقادير المسمّاة بالتّفعيلات، وبالتّالي وحدات أكبر تتكوّن من أعداد من هذه التّفعيلات...هي الأبيات"[6]، وهذا ما أردنا به الوصول إلى تماثل أوزان الكلم ذلك أن تفاعيل البحور وأوزانها مكافئة للسّواكن والمتحركات ومنها تتركّب أجزاء هي أقلّ من التّفاعيل وتتركّب منها أيضا المقاطع اللّغوية، هذه المساواة بين الحركات والسّواكن ثمّ المقاطع اللّغوية ثمّ التّفاعيل كلّها أنحاء متناسبة، ولما كانت الأوزان مركّبة من متحركات وسواكن اختلفت بحسب عدد المتحركات والسّواكن وبحسب تجاورها.

ولما كان الشّعر يجري على نظام الأوزان فإنّه يشترط أن يكون مستطابا له حلاوة في المسموع وذلك على قدر التّراكيب المقطعية اللّغوية المناسبة والمتماثلة فما "ائتلف من أجزاء تكثر فيها السّواكن فإنّ فيه كزازة و توعّرا وما ائتلف من أجزاء تكثر فيه المتحركات فإنّ فيه لدونة وسباطة"[7]، والشّعر في جوهره كلام منسوج يحسن بتخيّر مواقع حركاته وسكناته فلا يكون مكدودا مستكرها، ولا متوعرا متقعرا. وبحسب مواضع الحركات والسّواكن استقصى العروضيون ولاسيما الخليل بن أحمد قسمة التّفاعيل الّتي يمكن أن تتركّب في أبسط نسخ لها من حركة وساكن، ولما كان من عدم إجازة العرب لالتقاء السّاكنين في الكلمة أو في كلمتين متجاورتين جاز إلحاق متحركين أو ثلاث متحركات بعد كلّ ساكن فتشكّلت بذلك ما أسماه العروضيون بالأسباب والأوتاد و الفواصل .

التّشكيل المقطعي للسّياق اللّغوي :

إنّ تشكيل المقطع اللّغوي لا يعدو أن يكون عبارة عن ساكن ومتحرّك، بين الطّول والقصر في المدّة الّتي يستغرقها النّطق لهذه الأجزاء المشكلة منها اللّغة ويمكن تمثيل ذلك كما يلي :

1- مقطع قصير ساكن: ص، من دون حركة فهو ساكن وهو في اللّغة العربيّة يعادل لام التّعريف وسين الاستفعال و لما كان من عدم إجازة الابتداء بالسّكون في اللّغة العربيّة سبق بهمزة وصل .

2- مقطع قصير متحرك :ص ح، يمثل صائتا متلوا بحركة مثل فعل الأمر، قِ.

3- مقطع طويل مفتوح:ص ح ح، وهو حرف متبوع بمدّ، نحو ما النّافية وفي الجارة .

4- مقطع طويل مغلق: ص ح ص، وهو حرف متحرك متلو بحرف ساكن، نحو فعل الأمر، قمْ ، قدْ .

5- مقطع طويل بالمدّ والإسكان: ص م ص،نحو، قالْ، باغْ،حيث يكون الحرف الأخير ساكنا

6- مقطع طويل بالتقاء السّاكنين . ص ح ص ص، كما يوصف بأنّه مقطع زائد في الطّول، ويكون في معظم الأحوال ممثلا في الوقف، ومن غير الوقف، نحو:(دويبة)، وهي محاولة لتصغير كلمة دابّة، وكذا(حويقة) و(طويمة) والمقطع اللّغوي هنا ممثلا في الجزء، ويب، ويق، ويم[8] .

ولما كان التّقطيع العروضيّ غير التّقطيع اللّغوي، على أنّ هذا الأخير يعتدّ بالصّوامت والصّوائت، بينما يعتمد العروض الشّعري في تقطيعه على كلّ ما يظهر على اللّسان عند النّطق، ونلمس ذلك جليّا عند العلماء العرب القدامى وعند عالم العروض الخليل بن أحمد من خلال تقسيمه لأوزان الشّعر العربي المشكلة كلّها من أسباب وأوتاد وفواصل وهو ما يعادل التّقسيم اللّغوي للمقطع حديثا، ولاشكّ أنّ ما قاله ابن رشيق[9] في هذا الموضع يؤكدّ هذا التّقسيم "ومن النّاس من جعل الشّعر كلّه من الأسباب والأوتاد خاصّة يركب بعضها على بعض فتتركّب الفواصل منها "غير أنّ الأسباب والأوتاد كلاهما مقسم إلى قسمين ويذهب القرطاجني[10] إلى هذا التّقسيم قائلا: "فبنوا أكثر الأعاريض من أكثر هذه الأرجل تصرفا وهي الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة "وقد سبق أن ذكرنا، أنّه كان يقصد بالأرجل تلك المقاطع الّتي لم ترد تسميتها إلا حديثا. ثمّ إنّه بالقول أسباب خفيفة وأوتاد مجموعة يتكشّف أو يحيل لنا الفكر بأنّ هناك أسباب ثقيلة وأوتاد مفروقة بما لنا من حسّ لاستقراء الأضداد والمرادفات.

ومن هنا يمكن تقصّي قسمة الأسباب والأوتاد إلى قسمين :

أ . الأسباب:

1. السّبب الخفيف: حرف متحرك وآخر ساكن وهو ما يقابل في اللّغة،ص ح ص أو ص ح ح مثل: منْ، عنْ أو ما،لا =/0 ما يعادل مقطعا لغويّا طويلا إمّا مغلقا أو مفتوحا .

2 . السّبب الثّقيل: حرفان متحركان، أي ص ح ص ح مثل: بِكَ، لكَ =// وهو

عبارة عن مقطعين لغويّين قصيرين .

ب- الأوتاد:

1- وتد مفروق: وهو تجمّع متحرك وساكن ثمّ متحرّك ، ص ح ص ص ح مثل: أين، حيْث، كيْفَ =/0/ ، ما يعادل مقطعا لغويّا طويلا وآخر قصيرا .

2- وتد مجموع: وهو عبارة عن متحركين وساكن، ص ح ص ح ص، مثل: على، إلى =/ / 0 وهو ما يعادل مقطعا لغويّا قصيرا وآخر طويلا.

ج- الفواصل :

1- فاصلة صغرى: وهي عبارة عن تجمّع لثلاثة أحرف متحرّكة و ساكن مثل: علما، خرجا =///0، ق + ق + ط مقطعان لغويّان قصيران وآخر طويل .

2- فاصلة كبرى: وهي كأكبر حدّ لتجمع المقاطع اللّغوية حيث تضّم أربع متحرّكات وساكن .

قد أجمع العلماء على أنّه لا يتوالى في الشّعر أكثر من أربع متحركات كحدٍّ أقصى، ومثال ذلك الفاصلة الكبرى نحو: علمتا، خرجتا = ////0،وهي تمثّل ثلاثة مقاطع لغوية قصيرة متبوعة بمدّ .

من خلال التّقطيع العروضي والتّقطيع اللّغوي نلاحظ أنّ كلاّ من التّقسيمين اشتملا على حروف متحركة وأخرى ساكنة ممّا يدّل على أنّ العروض العربي قسمة تحمل التّركيب المقطعي بكلّ معالمه .

أدوات التّنغيم والتّهذيب والتّليين :

تختلف درجات نطق المقاطع الصّوتيّة "فالأصوات الّتي يتكوّن منها المقطع الواحد قد تختلف في درجة الصّوت"[11]، ممّا يعطي الكلام نغمات، والنّغمة هي نتاج ازدياد عدد الذّبذبات أو انخفاضها على صعيد الكلمة ممّا تؤدي هذه الاختلافات التّنغيمية إلى الاختلاف الدّلالي والنّحوي. وقد ميّز العلماء بين أربعة أنواع من النّغمات بالنّظر إلى درجات اختلافها، منها النّغمة المنخفضة، والعاديّة، والعاليّة، وفوق العاليّة[12] ومن أدوات التّنغيم حروف المدّ، وهي تلك الحروف المنفتحة المصوّتة الممتدّة لأغراض وظيفيّة جماليّة كما أنّها تكون مواضعا للّين إذا وقعت موقع إعلال، مثل الأفعال المعتلّة (قال، بان) وإذا كانت ملحقة بحركة مثل: (أقوال، بيان) وقد تكون ساكنة في الأمثلة التّالية :(قوْل، بيْع، صورة، حيلة).

وفي هذا الموضع لا تكون هذه الحروف زائدة في تراكيب الصّيغ، بينما تكون زائدة في الصّيغ فتؤدي وظيفة الاستطالة وتمديد الصّوت فتحمل صيغ الأفعال والمفاعيل في البنية الصرفيّة [13]، وبذلك هي تقوم بتفعيل الكلام وتثير الجارحة اللّسانية وتثري أساليب الإثارة والانفعال، ولهذا المقام فضيلة لا يمكن تجاهلها بأيّ شكل من الإشكال ف "العرب إنّما تحلّي ألفاظها وتدبجها وتشيها وتزخرفها عناية بالمعاني الّتي وراءها توصّلا بها إلى إدراك مطالبها"[14]، فقد اهتمت العرب بمثل هذه الحروف السّاكنة مستندة إلى إيقاعاتها الخاصّة وما لها من وقع في السّمع هي به أذهب إلى الدّلالة والقصد.

ومثال تواجد حروف اللّين في كلام العرب نحو قولها: بيطرت وحوقلت...وسلقيت، جعبيت...الخ. ذلك أنّهم وجدوها على سمتها(عدد حروف) ومرفوقة بالحركة والسّكون فكانت هذه صناعة لفظيّة ليس فيها

أكثر من إلحاقها ببنائها واتّساع العرب بها في محاوراتها وطرق كلامها"[15]، ولما كان لهذه الحروف من قوّة إسماع ، نشاط جمالي له علاقة وطيدة بالنّظام الموسيقي، فقد تنبّه النّقاد القدماء إلى ما لها من مزية التّطريب والتّنوع والتّلوين الصّوتي، فهي وإن كان لا يبتدئ بها الكلام (المدود) فهي أساس كلّ تركيب لغوي مقطعي يبنى عن طريق النّبر والتّنغيم .

اعتماد الكمّية الزّمنية سبيلا لتوزين الكلام الشّعريّ.

يقوم الإيقاع الشّعري على أساس صوتي تستغرق هذه الأصوات بعدا من الزّمن يقاس بالثّانية وذلك راجع إلى أنّ اللّغة " أداة زمانية، لأنّها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطّعة إلى مقاطع تمثّل تتابعا زمنيّا للحركات والسّكنات في نظام اصطلح النّاس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها، وبهذا المعنى تكون اللّغة الدّالة تشكيلا معيّنا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسّكنات خلال الزّمن، أو هي في الحقيقة تشكيل للزّمن نفسه... "[16] فالتّشكلة الصّوتية للمقاطع تأخذ نصيبها من الزّمن. وبالنّظر إلى العمليّة الفزيولوجيّة، فإنّ المقطع اللّغوي يقع بين كلّ انفتاح من انفتاحات الفمّ وخلال نبضة قلبيّة واحدة، كما قد يتعدّاها إلى ثلاثة مقاطع صوتيّة خلال نبضة واحدة لأنّه يحمل في طيّاته أكثر من صوت، وقد وضّحنا ذلك حين قلنا أنّ الفونيم يخرج المقطع إلى الحياة وبتصنيفنا للمقاطع ضمن الدّرجة الثانية في سلم الوحدات الصّوتية.

وبعد تأكّدنا للصّيغة الزّمنية للأصوات نفترض أن يستغرق المقطع الصّوتي الواحد ثانية واحدة (1ثا) من الزّمن أو أقلّ، كما أنّه يجب التّنبيه إلى الفرق الواقع بين الكمّية المقطعيّة وبين المدّة الّتي تعني الزّمن الّذي يستغرقه نطق المقاطع الصّوتية وتقاس بالثّواني والوحدات الزّمنية الأكبر من الثّواني، بينما الكمّية يراد بها الطّول والقصر الّذي يمتاز به المقطع الصّوتي، وكذلك هي"جزء من النّمطيّة اللّغوية فهي جزء من النّظام، والمدّة هي الوقت الّذي يستغرقه النّطق فهي جزء من تحليل الكلام، والكميّة مقابلات وقيم خلافية"[17]. إذن من هنا يتجلّى الفارق الواضح بين المدة والكمّية بالنّظر إلى ما يتخلّلهما من مفاهيم .

وعلى سبيل الذّكر فإنّ البحر الكامل والّذي يتميّز بكمال أجزائه وقد سمّاه الخليل[18] كاملا "لأنّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشّعر" فهو يحوي ثلاثين مقطعا صوتيا ويستغرق ستّ ثوانٍ أو سبعة من زمن النطق بأجزائه، بينما تقدّر مقاطع البحر الطّويل بثمانيّة وعشرين مقطعا ويستغرق نفس زمن بحر الكامل .

إنّ حرصنا على أزمنة المقاطع اللّغوية ومحاولة إحصائها راجع إلى ما للزّمن من دور في ضبط إيقاع المقاطع الصّوتية وأدائها بإحكام تحت إطار الوزن، ولما كان الصّوت مرتبطا بالزّمن فهو يحدد جملة التّتابعات الصّوتية خلال الإنشاء التّلفيظي والإنشاد الشّعري.

يلحق الزّحاف تغييرا في أجزاء ووحدات البيت "وهو أن ينقص الجزء عن سائر الأجزاء "[19] ومنه تحدث الغلبة لبعض المقاطع جرّاء عملية الزّحاف، وطبعا تبرز جمالية الشّعر إذا كانت الغلبة للمقاطع الطّويلة لما لها من حسن ورونق في بعث الصّوت وتمديده و"...المقاطع الطّويلة والقصيرة تتوزّع تبعا لمبدأ الزّحاف والسّلامة منه فالشّطر الواحد إذا خلا من الزّحاف احتوى سبعة مقاطع قصيرة، وتسعة مقاطع طويلة... فإذا زوحفت في

الشّطر تفعيلة واحدة تراجعت المقاطع القصيرة إلى خمسة مقاطع وارتفع عدد المقاطع الطّويلة إلى سبعة مقاطع،... ومن هنا يحصل التّعادل بين المقاطع في شطري البيت إذا ركبت على هذا النحو"[20]، فعمل الزّحاف هو الّذي يحدّد النّقلة الّتي تكون عليها مقاطع الشّطر الواحد من البيت الشّعري الّذي قد يضيق حيّزه الإيقاعي بما اتسع من التّراكيب المقطعية الطّويلة كما يطول الزّمن المقطعي بما قصر، بحيث يتميّز هذا النّقل الأخير بتغليب المقاطع اللّغوية الطّويلة ممّا يحفّز وينشّط الدّلالة الشّعرية والإيقاع معا، ويحقّق درجة عالية من الإثارة والهزّة والانفعال ويساعد على إنشادية الشّعر وأنغامه الرّاقصة المحرّكة للأبدان.

وبوفرة المقاطع اللّغوية الطّويلة يطلق العنان للنّفس للتّجول عبر خيالها الواسع فيتّسع وتتوسّع وتمتد أزمنة المقاطع اللّغوية مع امتداد الخيال الشّعري، فتتحسّس النّفس لذلك وتتذوّق هذه المتعة الغير المنتهية بفعل الإيقاع، وتعتبر المدود هي المؤهل لذلك وأجراس أصوات الحروف، والوزن الشّعري وكذا عامل الإنشاد باعتباره ميزانا أخيرا للحكم على مدى تفاعل المتلقّي مع القصيدة أو استنفارها لسؤمها ورداءتها لما قد تفتقر إليه من عوامل الميقعة والتّوقيع وأن يشمل صدى الشّاعر صدى جيله فيقوّي أصواته ويجد لنفسه منفذا في أسماع وخفايا قلوب الآخرين فيؤثر فيهم ويتفاعل من هنا معهم.

ويتمرّس بمدى قابلية التّحكم والسّطو إلى أغوار نفسية الغير وتحريك أذواقهم والتّلاعب بمشاعرهم، فيأخذهم معه في دوامة هذا السّحر، لأنّ الشّعر ليس وزنا وقافية فقط بل هو عجب معجب وسحر وفضاء من الخيال والرّؤى الغير المتناهية وذلك من خلال "توحد الخروج الرّؤيوي بالخروج الإيقاعي"[21]. وهكذا ينتصر الشّاعر "على صمم الأشياء وعلى النّهاية العمياء وعلى الطّبيعة الميّتة..."[22] فالشّعر لا يتروّض ولا يحدّد، بل إنّه يمنح الحياة نبرة جموح وحيوية، ويظّل العالم دونه غارقا في جموده الدّفين، "ففي غياب الإنسان الّذي يعرف أن يفرغ اللّغة من ليلها العتيق وبِرَدِّها إلى براءتها الأولى، هنا يكمن سرّ الإبداع الشّعري، وفي هذا المستوى وحده يصّح القول أنّ الشّعر هو أولا لغة"[23]، وثورة تنمحي إثره المكبوتات النّفسية الطّاغية ويجلو الخواطر المتغوّلة الّتي تدور في أذهان النّفوس البشرية وفي نفس الوقت يقابل كلّ هذا بالحلم والتّحرر وبالتّخييل الّذي يقصد به "القوّة الرؤياوية الّتي تستشف ما وراء الواقع في ما تحتضن الواقع أي الّتي تطلّ على المجهول وتعانقه وتتمازج معه فيما تنغرس في الحضور"[24] .

والشّعر ربط بين المتناقضات تزيّن عالم الإنسان وتدبجه وتزخرفه وتقدّمه له في صورة جميلة فيعرف علاقته بغيره وبواقعه وكيف يتجاوز هذا الحاضر المؤسف واللّحظات العصيبة الرّوتينية القاتلة، فتتجدّد حياته وتتواصل ويكون هو قد شارك في هذا التّغيير والتّنقل والتّحول. فكلّ شخص يجب أن يكون شاعر نفسه وهكذا يضيف إلى برمجته معالجات إيقاعية تحرك حياته بطريقة ديناميّة تحمل في طيّاتها رزنامة من الإيقاعات الرّاقصة تحبب إلى نفسه الحياة واللّغة الشّاعرة.

تتحكّم الزّحافات في تعديل النّسج الشّعري المقطعي ويبدو ذلك جليا من خلال تحليل بعض النّماذج الشّعرية الّتي برز من خلالها أثر إسقاط ثواني الأسباب بحيث يكون إمّا بتسكين متحرك أو حذف ساكن أو

متحرّك كما تقوم بنفس التّغيير العلّة الّتي تصيب الأوتاد فقط فتغيّر سبب الوتد من القصر إلى الطّول وقد تحذف ساكنه فتقصّر من زمنه، وعلاوة على ذلك فإنّ عمل الزّحافات والعلل يغيّر في إيقاع البيت الشّعري وينقله من الطّول إلى القصر أو العكس. بحيث تمتدّ أزمنة المقاطع اللّغوية تارة وتتناقص تارة أخرى، وخلال إحصاء أي المقاطع الغالبة على الأبيات الشّعرية يلاحظ أنّ المقاطع اللّغوية الطّويلة تتناقص كلّما زادت نسبة المقاطع اللّغوية القصيرة، بينما يحدث العكس إذا زادت هذه الأخيرة. ونوضّح ذلك من خلال النّموذج المبيّن في الأبيات التّالية للمتنبّي"[25]:

بِسَيفِ الدَّولَة الوَضّاءِ تَمْسِي جُفُونِي تَحْتَ شَمْسٍ مَا تَغِيبُ

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

قططط قططط قطط قططط قططط قطط

6 ق . 16 ط .

فَأَغْزُو مَنْ غَزَا وَبِهِ اقْتِدَارِي وَأَرْمِي مَنْ رَمَى وَبِه أُصِيبُ

قططط قطققط قطط قططط قطققط قطط

10 ق . 14 ط .

وَلِلْحُسَّاد عُذْرَان يَسِحّوُا عَلَى نَظَرِي إِلَيْه وَأَنْ يَذُوبُوا

قططط قططط قطط قطققط قطققط قطط

10 ق . 14ط .

تبدو غلبة المقاطع الطّويلة في الأبيات السّالفة واضحة، بحيث تساوق وزن البحر بداية بالمقاطع اللّغوية القّصيرة وتلتْها المقاطع اللّغوية الطّويلة برتابة وبكثرة، من خلال هيمنت إيقاع البحر الوافر المركّب من تكرار التّفعيلتين: مفاعلتن مفاعلتن فعولن×2، حيث يبدو امتداد المقطع الطّويل المفتوح متكرّرا أربع مرّات في البيت، وامتدادا مضموما تكرّر مرتين في كلّ مصراع في التّفعيلة (فعولن)، ولو طابقنا هذا الكمّ المقطعي بدلالته الإيقاعية من خلال أبيات قصيدة المتنبي لكان ينبع من جوّ الحماس والثورة والغضب[26]، وقد كانت المقاطع اللّغوية الطّويلة حللا زيّنت بها الألفاظ في شتّى أشكال حركاتها ممدودة تارة بالفتح والضّم وتارة أخرى على الانكسار والانخفاض، وهي ذات مزية إيقاعيّة تصلح للطّنطنة والإنشادية أكثر منها للبناء وذلك في قوله:(الوضّاء، غزا، رمى، الحسّاد، عذران، يسحّوا، أغزوا، يذوبوا، جفوني، تمسي، تغيب، اقتداري، أرمي، أصيب، نظري...)، وقد يتفاعل هذا كلّه مع انسجام، تفعيلة البحر الأخيرة (فعولن) مع نظيرتها عند آخر تفعيلة من شطري البيت الشّعري.

ولما كان هذا الميل إلى توظيف المقاطع المنفتحة المصوّتة المتبجّسة من الصّدر الممتدّة إلى أقصى قدر ممكن من الفضاء الخارجي، اختصّ الشّاعر بتزحيف المقاطع اللّغوية القصيرة الّتي تغلب على تفعيلة البحر المعتمد في القصيدة (مفاعَلَتُن)، حيث استعملت ثمان مرّات مزاحفة السّبب الثقيل وسط التّفعيلة، وهذا بما يعادل مرتين

التّفعيلة الغير مزاحفة في الأبيات السّالفة حيث بلغت نسبتها أربع تفاعيل من مجموع اثني عشر تفعيلة. ومرجع استحسان هذه الصّيغة المزاحفة إلى وفرة المدود المستقبلة للحيّز الإيقاعي أحسن استقبال.

تتوافق جملة أصوات المقاطع اللّغوية بفعل الوزن باعتباره النّهر الّذي يحدّ بضفافه التّجربة الشّعرية ومقياس جودة كلّ شعر، وليس كلّ ما هو منظوم هو بالضّرورة شعر، وقد أخذ الشّاعر اليوم يعتني بالوزن لكن بصفة حرّة تجعله يخلق حركة وثورة في شعره كما أنّه" تجاوز الوزن إلى الإيقاع"[27]، بحيث لا يمكن تخطّي الوزن وقواعده كما لا يمكن الجمود عند هذا النّسق الّذي هو عبارة عن تطبيقات ممنهجة في إطار الكمّ البيتي، بل يبقى الشّعر عالما غير معهود قيمته مطلقة وغير متناهية .

التّحليل المقطعي لأنظمة الأوزان العروضيّة :

إنّ تشكيل المقاطع الصّوتية كما يقابله العروضيون بجملة الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة قصد إيلاع الإيقاع الآسر وهذه صناعة لا تعدو أكثر من إلحاق هذه العضويات ببعضها البعض بعد إعمال الفكر في خصائص هذه الأجزاء الوظيفيّة وإعنات العقل، فقد تنبّه النّقاد القدماء إلى طبيعة العلاقة بين هذه الوحدات وبين مدى فاعلية هذه المتجاورات في تفعيل إيقاعات الأصوات وما يقوم إثرها من تنويعات وتبديلات تحصل داخل الوحدة الوزنيّة المركّبة منها التّفعيلات والبحور، وأنّه ليس هناك أجدر من إعمال الحسّ واستحضار القريحة في محاولة نسج الأبنية المركّبة منها الأصوات اللّغوية استنادا إلى حاسة السّمع حيث لا يمكن التّعامل مع غير هذه الجريحة (الأذن) في عمليّة سرد المسموعات وهذا بيّن لمن كانت له عين ولمن كان له سمع ، إذ أنّنا نتصوّر الأوزان في قوالب يحددّها كمّ التّفاعيل الّتي تشكلت في ظرف من تجاور المقاطع اللّغوية.

ومن هذا المنظور وجد الخليل أنّ للشّعر عشر تفعيلات على التّوالي ومتى درّبت الآذان على هذا التّوالي لمجموع المقاطع اللّغوية بنوعيها الطّويلة والقصيرة ألفته واعتادت على إيقاعه، فإنّه لمن أحبّ قرض الشّعر لابد أن يؤتى على اعتدال وحدات الشّعر " فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشّعر صحة وزن المعنى وعذوبة اللّفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدّر تمّ قبوله له، واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه الّتي يكتمل بها وهي اعتدال الوزن،وصوابه المعنى وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه"[28]، وعلى هذا الأساس حسبنا من الشّعر أن يعتدل وزنه وتكتمل أجزاؤه الّتي هي المقاطع اللّغوية، وإلاّ لما كان له من الحسن والرونق.

إنّ مسألة مقطعية النّظام الخليلي تتّضح من جملة موافقة وتكافؤ بحور الشعر مع ما تحمله تفعيلاتها من توافق في عدد المقاطع اللّغويّة وبالنظر إلى ما كان عليه الخليل من حسّ رياضي أفره، أقام بنيته الوزنيّة على المناوبة والمماثلة بين تفعيلتين إحداهما خماسيّة والثّانية سباعيّة وجعلها تنطوي تحت خمسة عشر بحرا هي كالآتي:(الطّويل، المديد، البسيط، الكامل، الوافر، الخفيف، الرّجز، الرّمل، الهزج، والمضارع، السّريع، المنسرح، المقتضب، المجتث، المتقارب)، وقد أضاف إلى هذه البحور"الأخفش وهو تلميذ الخليل بن أحمد بحرا آخر وقد استدركه من جملة هذه البحور فسمّاه (المتدارك)"[29].

إنّ اختلاف تركيب كلّ تفعيلة وطبيعة التّغيرات الّتي تظهر بينها، والّتي تارة تبدأ بمقطع لغوي قصير أو طويل ممّا يبيّن لنا درجة تفاوت هذه التّراكيب في طولها وقصرها فمنها ما تغلب عليها المقاطع اللّغوية القصيرة بحيث يكون مداها الإيقاعي سريعا على غرار التّفعيلة الّتي يكون مداها الإيقاعي بطيئا وهي الّتي تحمل عددا أكبر من المقاطع الطّويلة لأنّه كلّما كان المدى الزّمني للأصوات طويلا كلّما كانت درجة الانفعال والتّأثر أوسع وأكبر .

والمقاطع الصوتية الطّويلة سواء كانت مفتوحة أو مغلقة وكما هو وارد في تشكيلة التّفاعيل السّباعية السّابقة الذكر والتي تحمل ثلاثة مقاطع طويلة متتابعة حيث يخرج معها النَّفَس طويلا ليّنا وذلك في التّفعيلة (مفاعيلن، مفعولات)، كما أنّه لا تتوالى أكثر من ثلاثة مقاطع لغويّة قصيرة في تركيبة التّفعيلتين (متفاعلن، مفاعلتن)، وهي تصلح للكثافة والبناء بينما يعتبر المدّ "أداة طيّعة سخيّة لكلّ الإفرازات الصّوتية الممكنة"[30] وتساعد في الإنشاد واللّحن، وبالكلام الّذي يأتي مع الذّائقة النّفسية وبالانفعالات الّتي ترتطم في غَور وعمق النّفس البشرية.

يهتم الإيقاع بالتّنويعات المقطعية ولا سيما التّنوّعات التّعاقبية الّتي ترتبط بفترة زمنيّة معينة والتّنوعات المحليّة الّتي ترتبط بموضع معين أو مكان كلّ مقطع لغوي في سياق البنية الوزنيّة، وداخل هذه البنية الوزنية تتجمّع المقاطع اللّغوية بطريقة إحصائية تقوم على أساس التّوافق والتّبادل، والتّناوب كأن تتناوب تفعيلتا البحر الطّويل: فعولن مفاعلن×4 والبسيط: مستفعلن فاعلن×4 في اعتقادنا أنّ هذه السّيرة الإيقاعيّة بتكرارها مرتين تحمل شحنا من الأصوات المنسجمة المتناغنة الرّطبة الرّخيّة الّتي تشنّف بها الأذان[31]، وإنّه باستخدام التّرتيب الزّمني بصورة مبتكرة تقوم على استخدام التّرتيب الصّوتي من ناحية وتلوينها بواسطة الحروف والحركات الّتي هي أبعاض الحروف من ناحية وبين الاستطالة والقصر إلى زمن محدد.

فقد جمع الخليل مادّة العروض الّتي يقال أنّها نابعة من البيئة البدويّة ذلك أنّ القصيدة العموديّة هي في جوهرها مستوحاة من البيت العربي الممثّل في خيمة تشدّها حبال مربوطة بأعمدة من خشب وهي أوتاد تثبت فيها الخيمة، فقد أطلق الخليل العنان لخياله بتسمية كلّ هذه الأجزاء المنبنية على أساسها الخيمة المنقسمة إلى شطرين وهما بيت القصيد، ولما كان الوتد هو الأساس لقيام الخيمة وانتصابها اعتمدها في شعره بقوّة بينما الحبال هي أسباب بين ذلك.

لذلك نلاحظ التّفاعيل الّتي اشتملت على الأوتاد لا يمكن الاستغناء عن ساكنها كألف (مفاعيلن، مفاعلتن) لأنّه سكون إلزاميّ وتتجسد الغريزة أدوارها في سياق الوظيفة اللّسانيّة، وكذلك التّفعيلة الّتي تنتهي بوتد (مستفعلن، متفاعلن)، كما أنّ الخليل اعتمد جري نهايات أوزان القصائد على السّواكن فتكون لها وظائف جمالية إيقاعية يتوقّع السّامع تردّدها كما تعمدها قوافي الشّعر.

ويدعم هذا الرّأي القرطاجني[32] قائلا: "جعلوا الاعتماد على السّواكن وحفظ نظام الوزن بانبثاثها أثناء متحرّكاته على النّحو المناسب وتحصين وضعه من الاختلال باعتراضها في المواضع المقدّرة لها وإمرارها

سلك الكلام وتلافيها له بما فيها من القوّة والجزالة عند توقّع وقوع الفترات بتضاعف الحركات وتواليها بمنزلة الأوتاد فإذا تلو في ذلك في مضان تلافيه طاب الكلام واعتدل..."، فقد جعل انبثاث السّواكن في الكلام قصد تعديل الأصوات واستراحة اللّسان بعد طول تحريكه وكان اعتمادها على أساس من الاعتدال والانسجام مع بقيّة المتحركات، وهكذا يجب أن تحوم السّواكن حول ثلث مجموع المتحرّكات، ووسطا بين الثقل والخفّة.

من خلال تشكلة سلسلة المتحرّكات والسّواكن تنوّعت الأبنية المقطعيّة منها الطّويل ومنها القصير والمتوسّط وهناك الزائد في الطّول، غير أنّه يشيع في اللّغة العربيّة النّوع الأوّل والثاني من جملة هذه المقاطع على غرار بقيّة المقاطع اللّغوية الأخرى، وقد أحصى العلماء نسبة شيوع المقاطع اللّغوية الطّويلة بنسبة 55 % ممّا تدلّ هذه النّسبة على درجة أهمية تواجدها في الكلام وما لها من أدوار وظائفيّة وجماليّة وإيقاعيّة وكذلك خصائص إنشاديّة، وتلي هذه النّسبة نسبة المقاطع اللّغوية القصيرة الّتي تقدر ب 45 %[33] ، وبالطبع هي ذات خصائص بنائية تستحضر قوّة البناء والتّعبير والتكثيف.

وضعت الأبنية الشّعرية بالنّظر إلى المقاطع اللّغوية المزاحفة الّتي تؤدّي إلى الاختلاف الكمّي بين المقاطع اللّغوية المتناظرة الّتي نختص بالتّلويح والإشارة إلى بعض التّفاعيل الّتي يدخلها الزّحاف كما أشار إليه العروضيون:

1) القبض: فعولن => فعول = من التركيب المقطعي //0/0 إلى //0/ .
2) العصب:مفاعَلَتُن=>مفاعلْتن،من التّركيب المقطعي//0 ///0 إلى//0/0/0.
3) الإضمار:متَفاعلن=> مُتْفاعلن، من التّركيب المقطعي///0//0 إلى/0/0//0.
4) الشّكل: فاعلاتن=> فاعلات، من التّركيب المقطعي /0//0/0 إلى /0//0/.
5) الخبن :أ/ مسْتفعلن => متفعلن من التّركيب المقطعي /0/0//0 إلى//0//0.

ب/فاعلاتن => فعلاتن من التّركيب المقطعي /0//0/0 إلى///0/0.

يعطي الزّحاف التّفعيلة ميزة جماليّة داخل النّسق الشّعري، ومن هنا فلغة الشّعر تميل إلى توظيف المقاطع اللّغوية الطّويلة خاصّة المفتوحة منها، وإذا اختصت تفعيلة بتركيبها من المقاطع اللّغوية القصيرة فذلك لا يكون إلاّ في ظاهر القاعدة حتّى إذا جئنا إلى واقع لغة الشّعر ألفينا أنّ (مفاعَلَتُن) أو(متَفاعلن) الّتي يغلب فيها كمّ المقاطع اللّغوية القصيرة على كمّ المقاطع اللّغوية الطّويلة صارت لا تستعمل إلاّ مزاحفة ومن ثمّة فالصّيغة المستهدفة في مفاعَلَتُن هي مفاعلْتُن بمزاحفة السّبب الثّقيل وسط التّفعيلة، وكذا مُتَفاعلن في الكامل يستحسن فيها مُتْفاعلن. كما أنّنا نلحظ أنّ الأوتاد المجموعة لم يصبها الزّحاف باعتبارها محور التّفعيلة وإنّما تلحقها العلل، وهي تجري مجرى الزّحاف بحذف أحد حركتي الوتدّ المجموع، ولما كان التّركيب المقطعيّ للتّفعيلات العروضيّة يتألّف في معظمه من الأسباب تكثر المزاحفة عليها، كما أنّ هذا يوحي إلى درجة أهميّة وثبات الوتد الّذي يتألّف من مقطع لغوي قصير وآخر طويل بالنّظر إلى التّركيبة المقطعيّة، وإذا أردنا تعليل تركيبة الدّوائر العروضيّة من هذا الأخير وهي في جملتها تستند إلى الأوتاد المجموعة وهي كالآتي:

دائرة المختلف : الطّويل => فعولن => //0/0 = قطط .

دائرة المؤتلف : الوافر => مفاعلتن =>//0///0 = قطققط .

دائرة المجتلب : الهزج => مفاعيلن =>//0/0/0 = قطططط .

دائرة المتّفق : المتقارب =>فعولن => //0/0 = قطط .

دائرة المشتبه : السّريع => مستفعلن => /0//0/0 = طططقط .

من خلال هذا التّحليل يتبيّن أنّ كلاّ من الدّوائر الأربعة انطلقت بداية بوتد مجموع على خلاف دائرة المشتبه الّتي ابتدأت بسبب خفيف، وطالما أنّ هذه الدّوائر تضمّ إليها أكثر البحور والّتي تبتدئ في الأصل بسبب خفيف على غرار تفعيلة المضارع الّتي تبتدئ بوتد مجموع .

ولما كان الوتد المجموع مؤهلا لبدايات البحور وأساس ثبات إيقاعها رغبت فيه العرب ووصفته بالإيقاع الصّاعد وكانت هذه التّسمية لما يحمله الوتد المجموع من تركيبة مقطعية تنتهي عند مقطع لغوي طويل، وتلك طبيعة في الشّعر العربي لأنّه نشأ على الإنشاد في المحافل والأسواق، فقد كان للعرب أن تؤثر هذا الإيقاع الّذي لا حدود لامتداده نظرا لقوّته وبفضل انحياش الوتد المجموع. هذا الصّوت الإيقاعي الّذي يتردّد ضمن قائمة الأوزان التّالية: (الطّويل، الكامل، الوافر، البسيط) وقد امتلأت دواوين جهابذة الشّعراء بمثل هذه الإيقاعات الرّاقصة المزهوة بثبوت أشعارها على قدر وافر من المقاطع اللّغوية المشكلة للوتد المجموع، حيث تتّسع الاهتزازات النّموجيّة وتتوحدّ الأجراس والنّقرات وتتدفّق مولدة أجواء إيقاعية تهزّ النّفس وتبعث فيها الأريحيّة.

أثر الفعل الاهتزازي الذّبذبي في توزين الكمّ المقطعي اللّغوي :

ليست درجة علّو الصّوت وحدها تتحكّم في خاصية المقطع الإيقاعية بل كذلك درجة تردّده والّتي"...يعنى بها التّردد الأساسي للتّصويت أو النّوتة الموسيقيّة الّتي ينتجها الصّوت، ويتوقف هذا التّردد على طول الوترين الصّوتيين ووزنهما، ودرجة توترهما كما يتوقّف على جملة من العوامل الأخرى من أهمّها الانفعال فالشّخص الحزين أو الذّاهل من الأقرب أن يستعمل درجة صوتية أخفض، والشّخص الثائر أو المبتهج من الأقرب أن يستعمل درجة صوتية أعلى..."[34]، ومن هنا كانت ظاهرة الصّوت تتحكّم في الظّواهر المقطعيّة والإيقاعيّة طبعا كما أنّ إنتاجيّة الكلام عبارة عن تيّار من الأصوات تتفاوت قوّة وضعفا على طول الوترين الصّوتيين ممّا يزيد من توتّر الطّبيعة الإيقاعيّة المتكلّفة خلال الإنشاء الشّعري المتناشد على أنّ هذا "التّنويع في الدّرجة الصّوتية هو عادة ما ينسب إلى قوّة عاطفة المتحدّثين فكلامهم وقت الغضب غير كلامهم وقت السّرور فهو بهذا مكلّل بسلسلة متنوعة من الدّرجات الصّوتية"[35]. إنّ حصول هذه الصّورة التّركيبية من جملة التآليف المقطعيّة وبطريقة مخصوصة يقع مرتبا في الألفاظ على قدر المعاني المرتبة في النّفس وإنّما نرجع حكم هذا الانتظام الإيقاعي في ترتيب وتنزيل وعلى ذلك وضعت الأبنية الشّعرية.

وقد علّل إبراهيم أنيس[36] ذلك الفارق الصّوتي التّرددي الموسوم بالتّنوع الملاحظ في كلام الأمم البدائيّة على غرار الأمم المتحضرة والّتي كلامها يبقى جامدا من جهة تعدد الدّرجات الصّوتية حيث يقول: "دلت الملاحظات الحديثة على أنّ كثيرا من اللّغات في صورها القيّمة كانت تعنى بالتّنغيم وتعدد الدّرجة الصّوتيّة، من صعود وهبوط في أثناء النّطق وإنّ مثل هذا أخذ في الانقراض تدريجيا حتّى أصبح الأمر على الصّورة الّتي نألفها الآن كذلك. لاحظ الباحثون أنّ تعدد الدّرجات الصّوتية لا يزال شائعا في كثير من لغات الأمم البدائية...أمّا في الأمم المتمدينة، حيث يطالب المرء بضبط النّفس فنراه يلتزم في كلامه وتيرة واحدة تكاد تخلو من التّنويع ". من هنا نجد أنّ النّطق العربي والبدوي خاصّة نطق خاصّ منشأه تلك العواطف القويّة والتّعابير الصّادقة الّتي تعكس مصداقيّة حياته البسيطة المحتك بكلّ ما هو طبيعي وجميل وهذا هو مبلغ الاستحسان في ارتجالية العربي، وهو أحد العوامل المساعدة على توسيع وتنويع التّردد الصّوتي المقطعي الّذي يوظّف الإيقاع أحسن توظيفا وأرقاه إلى الإنشاديّة الشّعريّة والخطابيّة المتوازنة عبر أجراس الحروف إلى ظاهر الوضع اللّغوي الّذي يقدح منه الشّاعر أسمى معانيه.

وقد صدق الجرجاني[37] حين قال: "إنّ الحسن والقبح فيما لا يتعدّى اللّفظ والجرس إلى ما يناجي فيه العقل والنّفس"، فسخف اللّفظ من سخف الذّوق والقريحة والشّعراء موكولون بانتقاء ما هو أجمل لمعانيهم وألفاظهم، وأبهى وأفخم وأنبل.

كما أنّ التّرتيب الزّمني للمقاطع اللّغوية متفاوت المدى أي أنّ درجة بروزها في السّمع مختلفة ومتفاوتة وقد دلّت التّسجيلات الصّوتية على أنّ سرعة أو بطء الأداء الإنشادي مرتبط "بين الإنجاز الأدائي للأصوات والمقاطع وما يتسم به من سهولة أو وعورة وجهد من ناحية والمعاني المستفادة من الكلمة أو التّركيب عبر صورة ذهنية تبرز للمتلفّظ بالصّوت أو المقطع من جهة ثانية"[38]، وهكذا لقد تنبّه علماء الأصوات إلى فيض المقاطع الصّوتية على الإيقاع وكذلك على الصّورة اللّفظية للمنطوق وعلى من يعتزم الخوض في الشّعر الامتثال إلى الكمّ المقطعي المتوازن عبر تشكيله الزّمني الإيقاعي باعتبار هذا الأخير"مكوّن من دوريّة زمنيّة تقريبيّة ترضي بالأذن..."[39] .

إنّه بالنّظر إلى الموازيات المقطعيّة للأوزان تتكشّف إلى مدركاتنا التّغيرات الّتي تقع على التّفعيلات إثر عمل الزّحاف الّذي بدوره يمسّ ثواني الأسباب كأن يصيب الزّحاف السّبب الثقيل فينقل زمن مقطعيه القصيرين إلى زمن مقطع طويل إما مفتوحا وإمّا مغلقا. مثال ذلك تفعيلة الكامل متفاعلن فهذا البحر يحتمل ستة مواقع زحافية. كما ينقل الزّحاف الزّمن المقطعي للمقطع اللّغوي الطّويل إلى مقطع لغوي قصير بحذف ساكن السّبب الخفيف فهذا التّغيير في مقابله المقطعي ناقل للزّمن من الطّول إلى القصر ممّا يؤدي إلى سرعة حركة الإيقاع عوض تباطئها ويكون ذلك في تفعيلة البحر الطّويل فعولن الّتي يصيبها زحاف القبض وهو يعني حذف الخامس السّاكن ويكون ذلك ممثّلا في ما يلي :

الزّحاف :

مقطعان قصيران= مقطع طويل(//= /0)، ومقطع طويل= مقطع قصير(/0 = /)

العلّة:

0/ = 0//	. // = 0//
0/0/ = 0//	0// = 00// . مقطع زائد في الطول .
/0/ = 0//	

إنّ التردّد القائم عليه الزّحاف والعلّة يزيد قيمة التّوتر والتّدفق والاندفاع والحركة في إيقاع الشّعر، وهو بهذا يكسر هاجس الرّوتين الّذي قد يصيب القصيدة الشّعرية، كما يمكن أن يحقّق الغرض الجمالي بالوظيفة الإيحائيّة للغة الإيقاع والشّعر معا ونلمس للزّحاف جملة وظائف يمكن تلخيصها في ما يلي:

1. تلطيف الأجواء التّلفيظية .
2. بث الاعتدال والتّوازن والانسجام بين الأساليب التّعبيريّة .
3. لا يخضع الزّحاف إلى للتّعديد الكمّي العددي الصّارم ممّا يمنح الشّعراء والمنشدين حرّية التّصرّف في المواقف الخطابيّة .
4. الزّحاف حيز إيقاعيّ يمنح حريّة المطاوعة وثراء التّنويع في إنشاد الشّعر الّذي يسمح بتعديل التّدفق الصّوتي.

لقد أثمر التّخريج اللّساني بين المتجاورات إلى استنباط الإيقاع الموسيقي من خلال تشكيلة المقاطع اللّغوية في سياقها التّلفيظي الّذي يحدّد قواعد التّجاور فيما بينها وصلا وفصلا المؤلّف ضمن الوحدات العروضيّة مشكلة سلسلة وزنية محكومة بالكمّ البيتي المفضية بدورها إلى تحديد البحور السّتة عشر، والّتي منها المركّبة من تفعيلتين سباعية وخماسية أو العكس من ذلك وهي البسيط، الطّويل، المديد. ومنها البحور الصّافية لأنّها مؤسّسة على تفعيلة واحدة مكرّرة على طول البيت وتكون إمّا خماسية أو سباعية وهي: (الكامل، الوافر، الهزج، الرّمل، الرّجز، المتقارب، المتدارك) وما هي مشكلة من التّفاعيل السّباعية فقط وهي بحور دائرة المشتبه أو (السّريع): المجتث، المقتضب، المضارع، الخفيف، المنسرح، والسّريع.

من أوزان هذه البحور السّابق سردها نرى أنّ الشّعر العربي ينظم المقاطع اللّغوية على قدر عال من التّكرار المنسق وذلك بتساوق الأسباب والأوتاد بداية من الأسباب إلى الأوتاد أو العكس. وممّا بنوه على هذا التّساوق بداية من الأوتاد إلى الأسباب:(الطّويل، الوافر، الهزج، المضارع، والمتقارب). وما هي من البحور الغير مذكورة كلّها منساقة على العكس من ذلك، كما أنّ أكثر هذه البحور منبنية على الأسباب الخفيفة (/0) والوتد المجموع (//0)، وكان للخليل أن يؤثر هذه المقاطع على الأخرى لأنّ له إيقاع أسرع ورتابة تكسر

هاجس التّقطع والثّقل، ومن نتائج هذا التّتابع للأوتاد والأسباب بحر الوافر الّذي يقول فيه ابن رشيق[40] "سمّاه الخليل وافرا لوفور أجزائه وتدا بوتد" وهو بهذا نتاج تتابع المقاطع اللّغوية الطّويلة القصيرة، ويمكن توضيح ذلك من خلال بيت المتنبّي[41]:

مَلُو مُكُمَا يَجلُّ عَن المِلاَم ووَقْعَ فِعالِه فوق الكَــلام

ملومكما يجلل عن لملامي ووقع فعالهي فوق لكلامي

0/0// 0///0// 0///0// //0///0// 0/0/0// 0/0.

و س و و س و و س و س و س و س

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن.

إنّ ثبات السّواكن في الأوتاد ضروري بينما هو غير ثابت في الأسباب، والوتد أقوى من الأسباب لأنّها تستعمل في إمساك جوانب البيوت، الّتي يقصد بها الخيام الّتي بنيت القصيدة على منوالها كصورة حيّة للبيئة العربيّة، وإنّه ممّا ينشّط السّياقات الأسلوبيّة ويجعلها حلوة متناسبة ومنسجمة وما يجعلها على العكس من ذلك فيزيل كثيرا من حلاوتها الزّحاف، ولكي لا يؤثر هذا الأخير سلبا يجب أن لا تؤثر التّغيرات الّتي تدخل على تراكيب المقاطع اللّغوية فقد يتغيّر التّكوين المقطعي للبحر ويصبح غير متزامن مع حركة الإيقاع الّتي لابدّ أن تكون متوازنة وطالما أنّ لغة الشّعر تأبه لما لا تسمح به لغة النّثر كانت الحاجة إلى الزّحاف فيكون ذلك إما بمدّ في المقاطع أو بتقصير.

وطالما أنّ العيب يجري مع الطّول والقصر يجب أن يتوسّط الزّحاف ولا يخلّ بالوزن المنبسط على طول السّطر الشّعري فإن حذفت أحد حركات أو سواكن المقاطع اللّغوية، فلابدّ من تعويض الصّوت عند التّفعيلة الّتي تناظر هذا التّركيب المقطعي حتّى يعتدل الوزن ويختار الصّورة اللّفظية الأنسب.

مما تقدم عن دراسة المقطع الصوتي وعلاقته بالقيم التوقيعية التوزينية، نخلص إلى أنّ الأوزان العربيّة ذات طبيعة كميّة وكيفية وهذا راجع إلى تلاحق المقاطع وإلى ترتيبها، لا شك في أنّ تفاعيل البحور الشّعرية ليست إلاّ تمثيل تدويني تخطيطي لنظام تكراري للمقاطع اللّغوية يختلف نظام تعاقبها، وباستخدام المعادلات الاستبدالية بين الأوتاد والأسباب والفواصل نشأ تعديل في التّفعيلات وفي نفس الوقت حدث تبديل في وظائف الأوزان، فمستوى نطق أجزاء كلّ التفاعيل يختلف تماما مع مستوى نطق الأجزاء الأخرى، ولما كان الاختلاف في مستوى نطق الأصوات وفي قوّة تمكن مخارج أصوات الحروف من بعضها البعض، كلّ هذا يعتبر نسجا للمقاطع اللّغوية الّتي توضّح الطّبيعة الوزنية للبيت الشعري العربي اعتبار على أن الشّعر فنّ متشابك ومعقّد وله ثقافة اختص بها العرب وجعلوه ديوان علومهم وأخبارهم وحكمهم. ويتضمّن كلّ وزن اسما خاصا به وهو البحر الذي يجري عليه نظام خاص ومستقل عن غيره من البحور الشّعرية .

الهوامش:

[1] :حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح: محمد الحبيب ابن خوجة، د.ط، دار الكتب الشرقية، ص222 .

[2]: م ، ن ، ص 222 .

[3]: أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، د.ط ، د.ت ، المكتبة المصرية ، صيدا، بيروت ،ص169.

[4]: م ، س ، ص222 .

[5]: حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 245 .

[6]:عبد الحكيم العبد ، علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي ، ط2 ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص 128 .

[7]: م ، س ، ص 267.

[8]: ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ط 1418.1998/3، عالم الكتب، القاهرة، ص69 /70 .

[9]:ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح وتع: النبوي عبد الواحد شعلان، ج1، ط1/ 2000، مكتبة الخانجي القاهرة، ص 223 .

[10]: منهاج البلغاء ، ص 237 .

[11]: إبراهيم أنيس،الأصوات اللغوية ،ط 3 / 1999 ، مكتبة الأنجلو المصرية .ص 142 .

[12]: ينظر : أحمد محمد قدور ، مباديء اللّسانيات ، ط2 / 1419 .1999 ، دار الفكر دمشق ، ص 119، 120 .

[13]: ينظر، حسان تمام ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص 70.

[14]: ابن جنّي ، الخصائص ، تح: محمد علي النّجار ، مج1 ، ط 2 ، المكتبة العلمية ، دار الكتب المصرية، ص 220.

[15]: م ، ن ، ص 221 .

[16]: صلاح يوسف عبد القادر، العروض والإيقاع الشعري ، ط 1/ 1996. 1997، شركة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ص 156 .

[17] : تمام حسان ، اللّغة العربية معناها ومبناها ، ص 301 .

[18]: ابن رشيق القيرواني ، العمدة في صناعة الشّعر ونقده ، تحقيق وتعليق : د النبوي عبد الواحد شعلان، ج1، ط1 / 2000 ، مكتبة الخانجي القاهرة ،ص 220 .

[19]: قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تح: كمال مصطفى، ط1398.1978/3، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 183.

[20] : عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ط 1/ 2003، منشورات جامعة قاريونس، ص80.

[21]: كمال أبو ديب، في الشّعرية ،ط 1/ 1987، مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م ، بيروت، لبنان، ص53.

[22] : ينظر ، أدونيس زمن الشّعر، ط06 ، 2005 ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان ص 294 .

[23] : م ، ن ، ص 245 .

[24] : م، ن ، ص245 .

[25]: المتنبي ، ديوانه ،شرح: أبو البقاء العكبري، ج1 ، ط1418/1. 1997، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان ، ص87 .

[26]:ينظر، عبد الملك مرتاض ، ألف . ياء ، تحليل لقصيدة (أين ليلاي) ، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، ص 82.

[27]: أدونيس ، زمن الشّعر، ط 6 / 2005 ، دار السّاقي ، بيروت ، لبنان ، ص 270 .

[28]: عمر خليفة ابن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، ط 1/ 2003، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي ص 25.

[29]:ينظر، محمد توفيق أبو علي، علم العروض ومحاولات التجديد، ط 2/ 2001، دار النفائس، ص 23.

[30]: عبد الملك مرتاض ، ألف . ياء ، تحليل لقصيدة (أين ليلاي) ،ص277 .

[31]:ينظر ، م ، ن ، ص 84 .

[32]: المنهاج ، ص251

[33]: ينظر ، سيّد البحراوي ، العروض وإيقاع الشّعر العربي،د.ط/ 1993،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 133 .

[34]:عمر أحمد مختار، محاضرات في علم اللّغة الحديث،ط 1/ 1995، عالم الكتب، القاهرة، 121 ص /120 .

[35]:ينظر، إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ،د.ط ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص 27/26 .

[36]: م ، ن ،ص، ن .

[37]:عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تع: محمد رشيد رضا ، ط1 /1409 . 1988 ، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان ، ص 4 .

[38]: خميس الورتاني، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث ، ط1 / 2006 ، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية ، اللا ذقية ،ص 74

[39]: جان كوهن، بنية اللّغة الشعرية ، تر: محمد الولي ومحمد العمري ، ط1 / 1986، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب، ص 87 .

[40]: العمدة ، ج1 ، ص 130 .

[41]: المتنبي ، ديوانه ، شر: أبو البقاء العكبري ، ج1 ، ط1418/1. 1997 ،منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان ، ص86.