

الزحافات والعلل والتعويض الصوتي في الشعر العربي

أ.م.د. يحيى ولي فتاح حيدر الباحث: كامل عبد الأمير حمود

جامعة بغداد/ كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية

الملخص:

لقد نال الصوت عناية كبيرة في الدراسات الحديثة، حيث إنّ العمل الأدبي سلسلة من الأصوات، ينبعث عنها المعنى، وربما لا تنطبق هذه المقولة على عمل أدبي انطباقها على الشعر؛ ذلك أنّ الشعر شكل، ينماز من سواه من فنون القول بشدة مراعاته للجانب الصوتي، وتوفره على وسائل تنظيمية وبنائية تبرز الصوت وتحمله مؤثرات ذات قيمة جمالية؛ فالشعر بنية صوتية تتلاحم موسيقاه الداخلية والخارجية في إحداث التوافق الصوتي بين أجزاء النظم.

إنّ عالم الصوت له القدرة على التنوع اللامتناهي، وللمغة العربية ميزة على غيرها في هذه القدرة؛ إذ إنّ نسبة أصوات المد القصيرة (الحركات) مرتفعة في اللغة العربية عن غيرها من اللغات. وفي الزحافات والعلل فاعلية على مستوى المقطع والتفعيلة والوزن، فهي أداة من أدوات اللغة الشعرية الأخر مثل النبر والتنغيم؛ ذلك أنّ كلّ هذه العمليات، هي عمليات صوتية إيقاعية لها أثرها في تقسيم الزمن.

وبهذا المعنى فإنّ الزحافات والعلل ليست تسامحاً أو رخصة، إنّما هي آلية تنظيمية صوتية في اللغة الشعرية- وليس هذا حكماً قاطعاً، فالأمر بحاجة إلى دراسة وافية في مختبرات الصوت- ومع إقرار النقاد أنّ الزحافات والعلل تنوّع في الإيقاع، فلا يمنع هذا من أن تكونا آلية للضبط أيضاً، أي أنّ الزحاف والعلّة ذو أثر فاعل في عملية ضبط الإيقاع وإعادة التوازن.



Scooters, fumes and phonics in Arabic poetry

Assistant Professor D.(Ph). Yahia walie Fattah Header

Researcher. Kamel A. al Amir humod

College of Education for Humanities Ibn Rushed/ University of Baghdad

Abstract

The sound has received great attention in recent studies, as the literary work is a series of sounds, which gives meaning, and may not apply this argument on the work of literature applied to poetry; that the form of poetry, the other of the arts of the word strongly consider the voice aspect, and availability On the organizational and structural means that highlight the sound and carry effects of aesthetic value; the hair is an acoustic structure that harmonizes its internal and external music in making sound compatibility between the parts of the systems.

The world of sound has the potential for infinite diversity, and the Arabic language has an advantage over others in this capacity; the proportion of short-wave sounds (movements) is high in Arabic than other languages. In the skates and alleys effective at the level of the section and the activation and weight, it is a tool of other poetic language such as the tone and toning; all these processes, rhythmic sound processes have an impact in the division of time.

In this sense, skis and miseries are not tolerance or license, but are a regulatory mechanism in the poetic language of poetry - this is not a decisive judgment, it is necessary to study thoroughly in the laboratories sound - and with the recognition of critics that skis and alleles vary in rhythm, this does not prevent it from being a mechanism Also, the crawling and the bug have an effective effect in the process of rhythm tuning and rebalancing.

المقدمة:

يعتمد عروض الشعر العربي على نظام صارم وعمليات ضبط إيقاعي دقيق، يستشعر الخطأ وينأى عن الخل والاضطراب، إذ إنّ الشعر العربي فن دقيق كامل الأداة، مستغن بأوزانه عن سائر الفنون^(١)، والذي ييسّر النظم للشعراء بهذه اللغة عاملان: أولهما الطبع والموهبة التي يمتلكها الشاعر ((والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان ... لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره))^(٢)، والآخر، هو اللغة نفسها، إذ إنّ الصفة الموسيقية أصل من أصول هذه اللغة لا تتفصل عن تقسيم مخارجها ولا عن أوزان الكلمات فيها... وهذا السبب هو الذي ييسّر النظم المطبوع لأصحاب السليقة الشعرية^(٣)، غير أنّ هذا الطبع وهذه السليقة قد بدءا ينحرفان، منذ عصور الإسلام الأولى، بعد اتصال العرب بغيرهم من الأمم الأخرى.

فظهر علم العروض للأسباب نفسها، وفي الوقت نفسه الذي بدأت فيه كلّ الدراسات اللغوية، إلّا أنّ علم العروض قد ظهر مكتملاً على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ)، باستقراءه الشعر العربي بعقل رياضي موسيقي هندسي بارع فر((الموسيقى والجبر والحساب والهندسة والمنطق والعروض، هي كلها أنواع من جنس العلم الموزون، وهي علوم متشابهة رباطها النظام ووحدتها الحركة والسكون))^(٤)، وبقيام علم العروض الجديد، بوضع القواعد والشرح والتفسير والتحليل بدأت المعاناة في فهمه وضبطه، بوصفه علماً جديداً أولاً، واعتماده على مقدرة خاصة ثانياً، إذ ليس العروض بالعلم اليسير، فهو يشق على كثير من الناس منذ نشأته وحتى اليوم؛ لأنه علم يتطلب قدرة خاصة يفقدها كثير منّا، هي القدرة على الفطنة إلى نغم الكلام ثم حسابه وتحليله^(٥).

والعروض ((هو العلم الذي يدرس أوزان الشعر وزخافاته وعلله))^(٦)، والوزن هو صورة الكلام الذي ندعوه شعراً^(٧)، أي هو ذلك النوع من النظم اللغوي الذي يعتمد على تعاقب الحركة والسكون، مشكلاً وحدات لغوية ذات إيقاع مطّرد في انتظامها داخل البيت الشعري، بحيث يتساوى الشطران في عدد التفعيلات والمقاطع الصوتية.

وكان للزخافات والعلل والتعويض الصوتي أثر في الفاعلية التنظيمية على مستوى المقطع والتفعيلة والوزن مطلقاً، فهي لم تكن منحة أو تسامحاً إنّما أداة مهمة من أدوات اللغة الشعرية - الأخر مثل

النبر والتنغيم، فإنّ كلّ هذه العمليات، هي عمليات صوتية إيقاعية لها أثرها في تقسيم الزمن- وللوقوف على أثر هذه الفاعلية التنظيمية اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي الذي يركز على النص نفسه، وكانت المادة التي قامت عليها الدراسة هي دواوين شعراء البديع في العصر العباسي- ولأسيما ديوان بشار بن برد، وأبي نواس، وأبي تمام- ومجموعة من المصادر والمراجع المتنوعة، وكذلك المجلات والدوريات والرسائل والأطاريح الجامعية.

التمهيد:

نظم العرب الشعر قبل الخليل، وكان الطبع يقودهم، والفطرة تعصمهم وكانوا ينظمون الشعر على نسب متوازنة، فالبيت يوازي البيت في تعاقب الحركات والسكنات وتعدادها، والشرط والتفعيلة يوازيان الشرط والتفعيلة^(٨)، فأساس الوزن الشعري، هو تساوي الشطرين في المدة الزمنية التي يستغرقها التلفظ بكل واحد منهما^(٩)، وهذا التكرار والتساوي والتوازي في الشعر هو سرّ الموسيقى فيه، والشاعر الحقيقي لا يكون شاعراً إذا لم يكن يمتلك من الحس الموسيقي ما يغنيه عن العروض^(١٠)، وموسيقى الشعر حساسة إلى حد بعيد، حيث تتأثر بأي خطأ في القراءة ما يؤدي إلى خلل واضطراب، فيحدث نشاز لا تجيزه قوانين الموسيقى الشعرية^(١١)، وهذه الدقة في التساوي والتوازي والتوازن بين الشطرين، بحيث تُساوي المدة الزمنية للنطق بأحد الشطرين، المدة الزمنية للنطق بالشرط الآخر، تجعل النص الأدبي يغادر خاصية التجاور بين عناصر النص إلى خاصية (التوازن) التي تتقل النص الشعري من مضمونه المعنوي إلى طاقته الإيقاعية^(١٢)، التي قد تستحوذ على المتلقي ويجد نفسه عندئذٍ أسيراً للنص، قد استحوذ عليه بإيقاعه، فيغفل تماماً عن معانيه ودلالاته. وقد يقرأ المرء وسط ذلك كلاماً لا معنى له دون أن يشعر^(١٣) ولذلك قيل عن الوزن إنّهُ أعظم أركان حد الشعر، كما إنّهُ أولها به خصوصية^(١٤)، والأذن هي سبيل الموسيقى إلى المشاعر والعقل، ((وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه ... وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه))^(١٥).

ولأنّ طريق الموسيقى إلى النفس هي حاسة السمع يجب أن نهتم في الشعر بالأصوات المنطوقة فقط^(١٦)، ومن عروض الخليل، أي من تفعيلاته وبحوره نفهم أنّ الخليل لم يجد تساويًا مثاليًا بين شطري البيت في القصيدة كلها، ولأجل وضع قواعد عامة وكلية لهذا العلم يحصر بها البحور والأوزان، افترض هذا التساوي بين الشطرين. وهو فرض من واقع الشعر العربي، حيث وُجِدَتْ فيه مثل هذه الأبيات وإن لم تكن أبيات القصيدة كلها كذلك .

ومثل هذه الأبيات يجب أن تكون جميع تفعيلاتها صحيحة سالمة من العلل والزحافات، فالشطر الواحد من البيت يساوي الشطر الثاني في عدد الحروف والحركات والسكنات، ونظام توالي الحروف الساكنة والمتحركة الذي يسير عليه الشطر الأول يتكرّر بالطريقة نفسها ((أي إنّ الشطر الواحد، وهو الوحدة الموسيقية للشعر العربي، يضم كلمات فيها حروف متحركة وساكنة، لو جُزئت في حقول وأقدار لكان كل حقل منها يشبه الحقل المقابل له في الشطر الآخر))^(١٧)، ولكن هذا النظام ليس هو المطرد في الشعر العربي، بل على العكس، فإنّ أبيات القصيدة التي يدخل التغيير في تفعيلاتها هي السائدة، ولذلك فإنّ فرضية الخليل وقوانينه جاءت لتشمل جميع هذه التشكيلات .

ولضبط موازين الشعر، كانت الحاجة إلى رموز صوتية تحكي الأنغام المختلفة التي يتشكل منها الشعر العربي كله، فكانت التفعيلات التي أوجدها الخليل وهي تلك الرموز الصوتية التي نزن بها الشعر ونعرف بها الصحيح من السقيم، وهذه التفعيلات لها قدرة على بناء أشكال مختلفة في أثناء عملية تبادل المواقع، وبذلك تتشكل إيقاعات الشعر العربي التي يختلف أحدها عن الآخر في الكم والكيف، أما الكم، فكل إيقاع أو وزن يستلزم زمنًا مختلفًا عن الوزن الآخر، وأما الكيف فإنّ كلّ واحد من الأوزان تتوالى فيه المتحركات والسواكن على نحو خاص، مؤلفة أسبابًا وأوتادًا بصورة مغايرة للأوزان الأخرى .

والأسباب والأوتاد هي المقاطع الصغيرة التي تتكون منها التفعيلات ((وقد وجد الخليل بعملية الاستقراء أشكالًا مختلفة لاجتماع الأسباب والأوتاد ضمن هذا النظام تجمعها التفعيلات الثمانية

المعروفة^(١٨)، حيث شكّلت هذه التفعيلات النغمة الموسيقية في الشعر العربي وحسب مبدأ تقسيم الزمن، حيث الزمن هو الخط الذي يصل بين الشعر والموسيقى^(١٩)، وربما هو لقاء تشابه وتمايز في الوقت نفسه حيث إنّ الشعر ضرب من الموسيقى، تزوج نغماته بالدلالة اللغوية^(٢٠)، ولذلك قالوا إنّ الفهم يطرب للموزون، وإنّ الوزن في الشعر أعظم أركانه، لما فيه من عذوبة وحلاوة هي ثمرة الانسجام الصوتي والتوازن بين مقاطعه، إخضاع اللغة للوزن يضيف عليها صفتي الجمال والكمال^(٢١)، وهذا ما جعل الشعر يصلح للغناء، ويمكن القول إنّ أعظم مناقب الشاعر هي أن تكون أشعاره وقصائده سلاسل من الأناشيد الصالحة للترقيص^(٢٢)، ولا يخفى ما بين الإنشاد والرقص من علاقة وطيدة بالموسيقى والغناء، ولكنها علاقة رقيقة جدًّا وضيقة أيضًا، أي إنّها لا تسامح فيها في حدود لا يستطيع احتمالها ومداراتها إلا ذو مقدرة خاصة وهو الشاعر، فإنّ ((الغناء يكشف ما في الشعر من الزحاف، الذي لا يخرج عن كونه نوعًا من التسامح في كم المقاطع))^(٢٣) - حسب رأي الباحث شكري محمد عياد - والزحاف أحد النوعين من التغيرات التي قد تصيب التفعيلات، والنوع الثاني هو العلة، ولا يحدثان إلا وفق ضوابط محدّدة .

الزحافات والعلل والتعويض الصوتي في الشعر العربي

على الرغم من اتفاق النقاد، القدماء والمحدثين على وجوب التوازي والتساوي بين شطري البيت الشعري، أي تساوي نسب مقادير الشطرين في زمن النطق، فإنّهم قد قبلوا تلك العلل والزحافات، على استكراهٍ حينًا واستحسانٍ، حينًا آخر .

فابن رشيق القيرواني، يقول: ((ومنه، أعني الزحاف، ما يُستحسن قليله دون كثيره))^(٢٤)، وقد ذكرنا قوله في الزحاف، ونبوّ ذوق المطبوع عنه واستكراهه إياه إلا أنّه يقول في موضع آخر ((ومن الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن))^(٢٥)، ولم يفسر لنا أو يعلل حسن الزحاف وفضله على التمام، وقد أورد لنا رأي الأصمعي في أنّ ((الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يُقدّم عليها إلا فقيهه))^(٢٦)، ونفهم من قول ابن رشيق الذي دَعَمَه بمقولة الأصمعي، أنّ في الزحاف قبحًا وحسنًا

يحتاجان إلى الطبع والعلم للكشف عنهما والتمييز بينهما، على أنّ إيراد رأي الأصمعي قد لا يكون حجة في هذا المقام لما رُوي من قصته مع الخليل ((وقد كان أراد الأصمعي على أن يعلمه العروض فتعذر ذلك على الأصمعي وبَعُد عنه، فينس الخليل منه فقال له يوماً: يا أبا سعيد كيف تقطّع:

إذا لم تستطع شيئاً فدعّه وجاوزه إلى ما تستطیع

فعلم الأصمعي أنّ الخليل قد تأذى ببعده عن علم العروض فلم يعاوده فيه))^(٢٧)

ويبدو أنّ ابن رشيق كان يقدّم نصائح للشعراء، لتجنب قبيح الزحاف والعلة مما ندر وروده، حيث يقول: ((وينبغي للشاعر أن يركب مستعمل الأعاريض ووطيئها، وأن يستحلي الضروب ويأتي بألفها موضعاً، وأخفها مستمعاً وأن يتجنب عويصها ومستكرها، فإنّ العويص مما يشغله، ويمسك من عنانه ويوهن قواه ويفت في عضده ويخرجه عن مقصده))^(٢٨)، حيث نرى تأكيداً على الأعاريض والضروب، وضرورة ركوب الموطأ المستعمل منها؛ لأنّها معرضة للعلل والزحافات مع قيد القافية في الضرب، وهذه كلها دواعٍ للالتزام وعدم التكلف، لما في الوزن من المسامحة في الزحاف، وهو مما يهجن الشعر، ويذهب برونقه^(٢٩).

وذكر ابن جني (أنّ البيت إذا تجاذبه أمران: زيغ الإعراب، وقبح الزحاف فإنّ الجفاة الفصحاء، لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحّة الإعراب))^(٣٠) ويضرب مثلاً لذلك قول الشاعر: (ألم يأتنيك والأنباء تنمي)، وإنّ جزم المضارع (يأتنيك) أحسن، ثم يقول: ((فإنّ كان ترك زيغ الإعراب يكسر البيت كسرًا، لا يزاحفه زحافًا، فإنّه لا بدّ من ضعف زيغ الإعراب واحتمال ضرورته))^(٣١)، وهذا اعتراف من ابن جني، بأنّ قواعد الشعر قد تغلب قواعد النحو أحيانًا.

والزحاف عند الخطيب التبريزي (ت ٥٠٧ هـ) ((جائز كالأصل، وربما كان الزحاف في النوق أطيب من الأصل))^(٣٢)، واكتفى أكثر هؤلاء العلماء بتعداد أنواع الزحافات وبيان ما يجوز، وما لا

يجوز أو ما يكون سائغاً عذّباً وما يقبح أو يستكره من غير إشارة إلى ما يترتب على هذا الحذف (حذف الحرف أو الحركة) وما يتطلبه الميزان للتعويض عن هذا المحذوف ولا سيما أن ((الزحاف لا يكاد يسلم منه شعر))^(٣٣) وقد يحدث الزحاف في أحد الشطرين بنسبة أعلى من الشطر الآخر، وهذا يثير تساؤلاً على مدى دقة أوزان الشعر العربي، ويبدو أن حازم القرطاجني قد تنبه إلى هذه المشكلة وعالج الزحافات بطريقة جديدة تتم عن علم واسع وفكر متقد وحس مرهف لمّاح، وذلك حينما قال: ((والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية؛ لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب، فما حذف من بعضها على بعض الوجوه .. أمكن أن يتوقر على ما بُني منه، وأن يُتلافى لتمكين الحركات والسكنات المكتتفة له، قدر ما فات من زمان النطق به، فيعتدل المقداران بذلك فيكونان متوازيين))^(٣٤)، فهو يشير إلى أن الزحاف يوشك أن يؤدي إلى خلل في تساوي المقادير، واضطراب في الوزن، إلا أن معالجة هذا الاضطراب، تنشأ وتتولد من الحركات والسكنات التي تكتنف هذا الجزء المحذوف، فتسد النقص الحاصل في الكم الزمني، حتى تتساوى المقادير .

أمّا العلة فلم يجد لها حيلة حيث يقول: ((والزيادة على المقدار المساوي لسائر المقادير ليس فيها حيلة يمكن معها تساوي المقدارين، المزيد فيه والباقي على أصله، وإنما ساغ ذلك في السواكن حيث كانت أقصر الحروف زماناً، وكان لها أصل ترجع إليه في أبنية الأوزان، فوجدت مقبولة في الأنواق لذلك))^(٣٥) فالزحاف أمكن علاجه، لأنّ زمنه أقصر الأزمان، أمّا العلة، فلا حيلة معها للتعويض على الرغم من أنها أشد طلباً له؛ لأنّها أكثر تأثيراً على الوزن من الزحاف، حيث تأتي بالزيادة حيناً، كما تأتي بالنقص، وهذا يعيدنا إلى تساؤلنا الأول، فكيف نوفق بين مقولة التساوي بين الشطرين، وبين النقص أو الزيادة المتسببة عن الزحافات والعلل.

وقبل أن نجيب عن هذا التساؤل، نورد شطراً من دراسات المحدثين وآرائهم. فقد ذهبت أكثر الدراسات إلى أنّ في هذه التغيرات كسراً لرتابة الإيقاع وغناءً وخصباً لموسيقى الشعر ((الزحافات والعلل تضيف رصيذاً خصباً لموسيقى الشعر))^(٣٦) ويردها باحث آخر إلى الحركة النفسية التي تفرض

نفسها على المبدع وعلى النص ف((الزحافات والعلل التي يخرج إليها الشاعر دون أن يقصد إلى ذلك ودون أن يشعر مرجعها إلى الحركة النفسية الإيقاعية التي تلح عليه فتجعله يُنقص من التفعيلة حركة أو ساكنًا أو حركة وساكنًا، أو يضيف إليها ساكنًا أو حركة وساكنًا))^(٣٧)، ولكن من جانب آخر، يمثل الشعر لغة العاطفة، ولغة العاطفة يجب أن تكون موزونة^(٣٨)، والشعر من حيث الإيقاع، كلام يوجب التساوي في المدد الزمنية اللازمة للنطق به^(٣٩)، وهذا التساوي لا معنى له إذا قبلنا الزحاف على أنه نقص، فضلاً عن أنَّ حركية الانفعال قد يستوعبها الإيقاع الداخلي الذي هو كيان نصي دائم الحركة^(٤٠)، وقد يكون الإيقاع الداخلي هو العنصر الأهم في القصيدة من خلال هذه الحركة المتغيرة التي تسير حركية الانفعال، إذ هو حركة الأصوات وتردها الذي لا يعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن^(٤١)، أي أنَّ خصب اللغة ينأى ويغني عن قبول النقص في الميزان. ويرى باحث آخر أنَّ ((للزحافات وظيفة جمالية، خاصة عندما يقلل من الأحرف الساكنة... وذلك أمر يجعل التنوع الذي يحدثه الزحاف مرتبطاً بغاية جمالية تتصل بتدفق الوزن وطوله وتنوعه في الوقت نفسه))^(٤٢)، ونفهم من التدفق، السرعة، وهذا يحيلنا إلى المشكلة نفسها، أي أنَّ السرعة قد تحدث في أحد الشطرين بنسبة أعلى من الشطر الآخر أي اختلاف في الكم والزمن بين وحدات البيت الشعري، وهكذا انقسم الباحثون^(٤٣)، فيها على قسمين: عدّها أحدهما تنوعاً في الأوزان، وعدّها الآخر، نقصاً تابعاً للحالة الانفعالية. إلا أننا نودُّ أن نناقش ثلاث دراسات مهمة تناولت الزحافات بطريقة مختلفة، في سياق دراسة موسيقى الشعر العربي، وهذه الدراسات هي:

١- (موسيقى الشعر العربي) للباحث إبراهيم أنيس حيث يوجز القول في العلل والزحافات مقراً بأنّها ((لا تكاد تخرج عن قلب مقطع متوسط إلى مقطع قصير))^(٤٤) مشيراً إلى الأثر الذي قد يحدثه هذا القلب بقوله: ((وقد يتبادر إلى الذهن أن جعل المقطع المتوسط قصيراً يقلل من زمن النطق بالشطر، ويخل هذا بالميزان الموسيقي، والحقيقة إنَّ ما يتطلبه المقطع القصير من الزمن عبارة عن جزء من الثانية لا يكاد، يجاوز الخمس منها، وهذا الزمن لا تكاد تتركه الآذان. على أنَّ هناك عملية لا شعورية يقوم بها المرء حين إنشاد الشعر يسميها المحدثون عملية التعويض، وذلك بأنَّ المقطع

المتوسط إذا أصبح قصيراً عوض المنشد عن مثل هذا النقص على ثقافته بإطالة مقطع آخر مجاور له^(٤٥)، وقد أوردنا النص كاملاً على طوله لأهميته، إذ يبدو فيه الباحث معترفاً بأثر الزحاف على الوزن، ومع ذلك يسميه تافهاً، والوزن قد لا يقبل هذا الحكم إذ يشير إلى التساوي التام بين جزئين ولاكتشاف الأذن المدربة له، ونصح النقاد بالتقليل من الزحاف المزدوج^(٤٦) (لأن حذف حرفين من التفعيلة يضعف من موسيقى البيت)^(٤٦)، وإطالة المقطع المجاور للتعويض دليل على عدم ثقاه الم حذف وإن دق.

وقد تكون عملية إطالة المقطع حلاً مقبولاً على أنه حل ثانوي، لأنه حل خارجي، أي خارج مكونات البيت، وقد يدّخره الميزان ويتكل عليه إذا تعدّر عليه إيجاد حل ذاتي حيث، ((يمكن النظر إلى الإيقاع باعتباره استراتيجية تنسيقية بحيث إنّ كلّ الأطراف التي تنتج إيقاعاً ما تجد نفسها عرضة للتغيير فيما يتصل بتقطيعها الزمني النسبي^(٤٧))).

٢- (في الميزان الجديد) للدكتور محمد مندور، إذ يرى أنّ ((الزحافات والعلل لا تغير شيئاً في كم التفاعل عند النطق وهي لذلك لا تكسر الوزن^(٤٨)))، مشيراً إلى أنّ هذه النتائج أظهرتها الدراسة التي أقامها في مختبرات فرنسا، حيث أظهر حساب الآلات أنّ هناك فروقاً في التفاعل غير المزخفة من حيث كمها في زمن النطق، فهي غير متساوية، فضلاً عن أنّ التفاعل المزخفة قد ساوى كمها في النطق كم التفاعل الصحيحة، بل زاد عليها، ويقول: إنّ هذه المشكلة قد حيرت المستشرقين^(٤٩)، أما تفسيره لهذه الظاهرة، فلا يبتعد عن تفسير إبراهيم أنيس لها، فهو يسقط الفروق بين التفاعل المتساوية، لأنّ الأذن (لا تكاد تدركها)، أمّا التفاعل المزخفة فيحلّ النقص فيها بعملية تطويل المقاطع التي تحدث آلياً في الإنشاد^(٥٠).

٣- (موسيقى الشعر العربي) للدكتور شكري محمد عياد، الذي لم يقل شيئاً في الزحاف سوى أنّه نوع من التسامح في كم المقاطع - كما مرّ بنا - في حين أنّه يعلل النقص الحاصل في الأجزاء الإيقاعية للشعر الإنكليزي بوجود ظاهرة النبر التي تكون عاملاً مساعداً على إخفاء هذا النقص^(٥١)، وعلى

الرغم من اعترافه بوجود الاختلاف في الإيقاع الذي يسببه الزحاف، وظهور ذلك الاختلاف في الصور الفوتغرافية، كما يمكن الإحساس بها في حركة الشعر نفسه^(٥٢)، فقد اكتفى بالقول: ((ولكننا لا نملك حتى الآن صوراً تراها العين لتأثير الزحاف في الإيقاع))^(٥٣) في حين أنّ الأذن هي الفيصل في موسيقى الشعر.

هذه من أهم الدراسات التي تناولت موسيقى الشعر العربي، وهذه هي المعالجات التي قدمتها للعلل والزحافات، وهي معالجات غير مكتملة، نرى أنّها بحاجة إلى ما يكملها، اعتقاداً منا بكمال اللغة العربية وعدم عجزها عن توفير ذلك العامل المساعد، الذي يعالج هذا النقص في الكم العددي لأصوات الوزن الشعري، باحثين في هذه الوحدات اللغوية الصغيرة نفسها (الحروف) فهي لبنات اللغة الأولى، وهي الأجزاء المكانية التي تتردد أو تُنشد في البعد الزمني^(٥٤)، ولاسيما الصوائت التي لها أثر واضح، بصفاتها اللحنية والزمنية، في الإيقاع الشعري، وقد يتفق أن يقوم الزحاف وهذه الحروف بإقامة التوازن داخل القصيدة^(٥٥)، ولذا نرى أنّ الحل يبدأ منها وينتهي فيها، ذلك ((أنّ المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته: وهي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي))^(٥٦). مستثيراً بالدراسات القديمة التي قدمت إلينا مادة قيمة ولاسيما رأي حازم القرطاجني الذي أوردناه آنفاً، والنتائج التي توصلت إليها بعض الدراسات الحديثة، مشفوعة بما قدّمه الدرس الصوتي الحديث من معلومات نرى أنّها تسلط الضوء على بعض الزوايا المظلمة التي تثير تساؤلاً على مدى الانضباط في إيقاع الشعر العربي بما فيه من علل وزحافات، ومدى تحقق هذا الانضباط عند شعراء البديع، ولا يعني هذا، القول بالتساوي المطلق بين الوحدات الإيقاعية، مهما قيل عن شعرية اللغة العربية وموسيقاها، إذ ((نجد العمل الفني في ذات الوضع بالضبط الذي يكون فيه نظام اللغة ونحن كأفراد، لن نحققه مطلقاً تحقيقاً كاملاً؛ لأننا لن نستعمل لغتنا أبداً استعمالاً تاماً وكاملاً))^(٥٧).

وإذا كان نظام اللغة مما يستحيل تحقيقه تحقيقاً كاملاً، فقد يكون الانتظام الكامل والتساوي المطلق في شعرنا مما يستحيل تحقيقه أيضاً، إلا أنّ الشاعر المبدع والفنان الأصيل، يسعى دائماً إلى

الاقتراب من النموذج الكامل، بأصالته الفنية وإحساسه المرهف باللغة، ولعلّ في العلل والزخافات سرّاً من أسرار هذه اللغة وهذا الشعر، قد نهدي إلى كشف بعض أجزائه، ((فالشعر صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة، لا تؤخذ هوناً، بل يقف عندها الشاعر طويلاً، يهذب ويدقق ويحذف، حتى تستقيم القصيدة وتتوازن إيقاعاتها ويحكم نسجها وتحسن في الأسماع))^(٥٨).

فلقد اهتم الشاعر العربي اهتماماً خاصاً بالموسيقى والإيقاع لشدة حساسية الأذن فهو يعلم أنّها تضطرب باضطرابه، وتطرب لسلامته^(٥٩)، كما أنّه يعرف بحسّه المرهف أنّ ((عالم الصوت له القدرة على التنوع اللامتناهي))^(٦٠)، وللغة العربية ميزة على غيرها في هذه القدرة، إذ ((إنّ نسبة أصوات المد القصيرة (الحركات) مرتفعة في اللغة العربية عن غيرها من اللغات، لأنّ أطول مقطع يمكن أن ينسج من أصواتها يتكون من ثلاثة سواكن وصوت مد قصير واحد...بينما يمكن أن توجد في لغات أخرى مقاطع مؤلفة من ستة أصوات ساكنة وصوت مد واحد))^(٦١)، وأصوات المد عبارة عن ائتلاف من النغمات، تتشكّل من نغمة أساسية ونغمة من الائتلاف المكون لحرف اللين، تتال النسيب الأوفر من طاقة الصوت^(٦٢).

وهذه الظاهرة قد تفسّر لنا إشكالية الزخاف في الوزن، فإنّ أصوات اللغة العربية تتدرج في نسبة شيوعها من الأكثر طولاً إلى الأدنى، حيث الفتحة والألف أكثر أصوات اللين شيوعاً في اللغة العربية وتليهما الكسرة فالضمة^(٦٣).

نجد مصداق ذلك في أبواب الفعل الثلاثي^(٦٤)، كما إنّ الأصوات الأنفية (الميم والنون) هي أطول الأصوات الساكنة وأكثرها شيوعاً في الكلام^(٦٥)، وهذه النتائج قد تفسّر المشكلة التي حيرت المستشرقين كما يقول الدكتور محمد مندور، وهي تساوي النقايل المزخفة مع الصحيحة، فإنّ لغة الشعر ((تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة))^(٦٦).

ولعلّ في الزخافات فاعلية تنظيمية على مستوى المقطع والتفعيلة والوزن مطلقاً، فهي ليست منحة أو تسامحاً كما يرى بعضهم، بل هي، أحياناً، أداة من أدوات اللغة الشعرية الأخرى مثل النبر

والتنغيم، فإنَّ كلَّ هذه العمليات، هي عمليات صوتية إيقاعية لها أثرها في تقسيم الزمن، الذي يميل الشعر أو الوزن الشعري إلى تقطيعه بدقة ونظام، والشعر هو الذي شرَّع هذه القوانين، والشاعر منها ينحت أو يغرف، وإذ يذهب النقاد - كما مر بنا - إلى أنَّ التجربة الشعرية لاتظهر شعراً، إلا بعد النضج، فإنَّ من تمام نضجها تنظيم الانفعال، أي أنَّ الزحاف دقة في التنظيم وإلا فإنَّ الشاعر يمتلك دائماً أكثر مما يلزمه من الكلمات في قاموس مفرداته^(٦٧)، فلم لا يتخلص من هذه الزحافات بعد التدقيق والمراجعة، إلا أن يكون حسه المرفه بسلامة الوزن.

أما مقولة كسر الرتابة فإنه ((لا يمكن أن تكون قلقله الشكل ميزة في العمل الفني))^(٦٨)، مع أنَّ كسر الرتابة متحقق في التفعيلة بسبب تميز كل تفعيلة بمقاطع صوتية ذات نغم مختلف، باختلاف صفات الأصوات التي تشكلها بنسيج محكم وهندسة توزيعية منتظمة للأصوات، تكاد تكون فريدة في كل لفظة حيث ((إنَّ ما يعرف بالصوت الواحد قد يتعدد في الكلام المتصل، إذ قد يظهر بصورة مختلفة طبقاً للسياق المعين الذي يقع فيه، أو بعبارة أوضح، يمكن القول إنَّ.. صوت الباء مثلاً قد يصبح عدة أصوات وعدة باءات، تتفق في شيء وتختلف في شيء آخر وكذلك الحال في كلَّ الأصوات، صوامتها وحركاتها على سواء))^(٦٩)، وإنَّ قوة اللغة العربية لا تأتيها من مفرداتها بل من طريقة تركيبها^(٧٠)، إذ نرى الجمل تتتابع في نسق موحد كما تتتابع حبات العقد في نسق موحد.^(٧١)

وتُعَدُّ دراسة (التشكيل الصوتي) للباحث سلمان العاني من الدراسات الصوتية الرائدة التي يمكن الاستفادة من نتائجها في معالجة مشكلة العلل والزحافات، كما سيتضح من النماذج التي اختيرت للتحليل، ولأسيما فيما يتعلق بقياس أطوال أصوات المد القصيرة والطويلة، وتأثيرها بالأصوات الساكنة التي تسبقها.

قال بشار: (من البسيط).

يَارْحَمَةَ اللَّهِ حُلِّي فِي مَنَازِلِنَا وَجَاوِرِنَا فَدْتُكَ النَّفْسُ مِنْ جَارِ
أَنْتِ الْمُنَى وَحْدِيْتُ النَّفْسِ خَالِيَةً وَمُنْتَهَى حَاجَتِي الْفُصُولُ وَأُوْطَارِي^(٧٢)

فالقصيدة من بحر البسيط وتفعيلاته (مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن) مرتين وقد جاءت على النحو الآتي، وحسب ترتيب البيتين:

مزحفة	تامة	تامة	تامة
زِلْنَا	لي في منا	لاهِلْ	يَارَحْمَتْلْ
فَعِلْنْ	مُسْتَعْلِنْ	فاعِلْنْ	مُسْتَعْلِنْ

مزحفة	تامة	تامة	مزحفة
جاري	كِنْنَفْسِ مِنْ	نَافَدَتْ	وجاوري
فاعل	مُسْتَعْلِنْ	فاعِلْنْ	مُسْتَعْلِنْ

فالتفعيلة الأولى من الشطر الأول تامة، تقابلها في الشطر الثاني تفعيلة مزحفة بزحاف (الخبن)^(٧٣)، وعند التدقيق في التفعيلة المزحفة، لا نجد الحاجة فيها إلى تطويل مقطع مجاور، بل نذهب مع حازم القرطاجني، بتمكن الحركات التي تكتنفه من تلافي هذا النقص، حيث اشتملت التفعيلة على حرفي مد، وحروف المد أطول الحروف، فهي ضعف الحركة القصيرة،^(٧٤) ولذلك شاع الصائت القصير (الفتحة) في التفعيلة التامة، ليقترب أو يتساوى كمها الزمني مع التفعيلة المزحفة ذات الأصوات المتمدة، حيث الفتحة أطول الصوائت القصيرة^(٧٥) أما تفعيلتا العروض والضرب فكلتاها مزحفتان، ونجد حرفي المد في الضرب يوحيان بالزيادة الكمية، غير أنَّ التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول تمثل مركزاً صوتياً بارزاً، يقف عنده الشاعر في استراحة قصيرة^(٧٦)، وهذه الوقفة جزء من

الإيقاع حيث يشكل الوقف والصمت جزءاً من البنية الإيقاعية، بل بعداً مهماً لهذه البنية من غاياته بناء التوازن الإيقاعي أو إعادة بنائه^(٧٧).

وقد يكون الوقف في نهاية الشطر الأول هو ما سوغ العلل في العروض والضرب، وهو يقدم تفسيراً مقبولاً لهذه الظاهرة، بعدّ زمنه تعويضاً لما زاد أو نقص من أصوات العروض والضرب، ولا يعني هذا، تقديم مسوّغات لما يعدّ اضطراباً وخروجاً عن المألوف ((ولكن الدقة في قدر السكّنات والوقفات تساعد على انسجام موسيقى البيت))^(٧٨)، وأكثرنا يشعر بجمالها عند الاستماع إلى الشعر وملاحظة الفروق في الإنشاد.

ولم يقسم القدماء البيت من الشعر على شطرين عبثاً أو اعتباطاً، وإنما روعي في ذلك الوضع، ناحية موسيقية خاصة، لا تتحقق إن نحن وصلنا أحد الشطرين بكلمة من الشطر الآخر، فالوقف على آخر الشطر الأول بالقدر الذي تتطلبه موسيقى الشعر أمر ضروري^(٧٩)، يفرضه التقسيم الإيقاعي والنظام الصوتي الدقيق في الشعر، فهذه الوقفات وإن لم يستوجبها السياق النحوي أو الدلالي فإنّ الإيقاع يستدعيها بشدة لتكون إحدى أدواته التنظيمية.

وجاءت تفعيلات البيت الثاني على النحو الآتي:

مزحفة	تامة	مزحفة	تامة
ليتن	تثَنَس خا	وَحَدِي	أَنْتَل المني
فعلن	مستعلن	فعلن	مستعلن

مزحفة	تامة	تامة	مزحفة
ومنتهى	حاجتل	قصوى وأو	طاري
متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعل

فالتفعيلة الأولى تامة، ولكنها تضم حرفين ساكنين كما إن الصائت القصير (كسرة التاء) يُخطف خطأ؛ لانتقاء الساكنين، فالتفعيلة كملت أصواتها عدداً ونقصت قيمةً في حين ارتفعت طاقة التفعيلة المزحفة حيث بدأت بمصوت (الواو) وحركة قصيرة ثم تعاقب الميم والنون وهما صوتان أنفيان، ما زاد من غنة النون ((والزمن الذي يستغرقه النطق بالغنة هو في معظم الأحيان ضعف ماتحتاج إليه النون المظهرة))^(٨٠)، وقد سبق الصائت الطويل في نهاية التفعيلة بصوت الهاء، التي تكتسب صفة التصويت بين حركتين^(٨١)، وهي مسبقة بصائت قصير (الفتحة) ويتلوها صائت طويل، فهذه التفعيلة أغنى بالصوائت وأنصاف الصوائت من التفعيلة التامة، ما يجعل حذف الساكن أقرب للتساوي بين التفعيلتين .

أما التفعيلة الثانية من الشطر الأول فقد أصابها زحاف الخبن وهي تقابل التفعيلة الثانية التامة من الشطر الثاني، فإذا علمنا أن الحركات تخضع للتغير والتعدد في الكم من حيث القصر والطول في الكلام المتصل^(٨٢)، أمكن أن نخرج بتفسير، إن لم يكن جزءاً من الحل فلا يبتعد عن الصواب، فإن التفعيلة المزحفة تشكلت من الأصوات (و - ح - د - -) والحاء يصبح مصوتاً بين حركتين، ويرفع الكم الزمني للفتحة القصيرة^(٨٣)، وكذلك الدال يرفع من المدى الزمني للكسرة بنوعها^(٨٤)، ومع الواو والصائت القصير بعده تتجمع طاقة صوتية تعوض عن الساكن المحذوف، في حين تشكلت التفعيلة التامة من الأصوات (ح - ا - ج - ت - ل) فالحاء محرك بصائت طويل، وهو

يقلل من المدى الزمني للفتحة الطويلة^(٨٥)، وبانخفاض طاقة الألف، وارتفاع طاقة الصوائت القصيرة في التفعيلة المزحفة، تقلّ احتمالات الترجيح التي يراها بعضهم للتفعيلة التامة على التفعيلة المزحفة.

وسنأخذ أنموذجاً لشاعر آخر، وليكن من قصيدة أبي تمام التي يقول فيها:

كُثِفَ العطاء فأوقدي أو أحمدي لم تكمدي فظننت أن لم يكمد

يكفيك شوق يطيل ظمأه فإذا سقاها سقاها سم الأسود^(٨٦)

والبيتان من بحر الكامل وقد جاءت تفعيلتهما على النحو الآتي:

مزحفة	تامة	تامة
أو أحمدي	ء فأوقدي	كُثِفَ غطا
مُتَعَاَلِن	مُتَعَاَلِن	مُتَعَاَلِن

مزحفة	تامة	مزحفة
لم يكمد	فَظَنَنْتُ أَنْ	لَمْ تَكْمَدِي
مُتَعَاَلِن	مُتَعَاَلِن	مُتَعَاَلِن

فالتفعية الأولى التامة من الشطر الأول، تقابل التفعية الأولى المزحفة من الشطر الثاني، إلا أنَّ هذه التفعية المزحفة بدأت بصوت اللام القريب من الحركات^(٨٧)، وهو ليس له تأثير على الكسرة والضمة بنوعيهما، وليس له تأثير على الفتحة بنوعيهما^(٨٨)، والمقام لا يحتاج إلى هذه الزيادة، فاللام القريب من الحركة مع الحركة القصيرة (الفتحة) - وهي أطول الحركات القصيرة كما مرّ بنا - قد أُتبع بصوت الميم الأنفي، وهو من أطول السواكن القريبة من الحركات أيضاً، فعوض ذلك عن حذف الحركة - أي الزحاف - لأنَّ اللام أطول من الكاف والفتحة أطول من الضمة والميم أطول من الشين، أما تفعليلتا العروض والضرب، فقد زحفتا بالزحاف نفسه، كما تشابهت أصواتهما في المقطع المزحف لكلٍ منهما (أَوْ - لَمْ) فالواو نصف حركة والميم شبه الحركة^(٨٩)، كما انتهت التفعليلتان بمقطعين متشابهين (مِدي) (مِدي) وهذا التطابق وهذه المراعاة الصوتية دليل الحس العالي والأصالة الفنية ((والواقع أنَّ (الجانب الصوتي) في الشعر أكبر من مدى نجاح الشاعر في استخدام البحر المحدد، ذلك أنَّ للشاعر الجيد أساليبه الذكية والخفية يستطيع بها أن يلوّن نسيجه تلويناً غاية في الجمال والحذاقة، بحيث تترك في نفوسنا - دون استئذان - ذلك (الإرمان) و (التغيم) اللذين يفعلان فعلهما السحري، ونجاحه في الشعر الغنائي بحيث يبدو الجانب الصوتي عاملاً مهماً في البنية العامة للنسيج))^(٩٠) ومن أسباب ذلك الأثر النفسي والفعل السحري هو الجانب الصوتي، ومن أسرار مراعاة صفات الأصوات وأطوالها في المقاطع المزحفة .

أما البيت الثاني فقد جاءت تفعليلاته على النحو الآتي:

مزحفة	مزحفة	تامة
يكفيكهو	شَوْفُنْ يُطي	لُظْماءهو
مُتفاعلن	مُتفاعلن	مُتفاعلن

مزحفة	تامة	تامة
مَلْ أُسُودِي	هُسْقَاهُ سَم	فَإِذَا سَقَا
مُتَقَاعِلَن	مُتَقَاعِلَن	مُتَقَاعِلَن

تظهر التفعيلة الأولى المزحفة وكأنّها غير قادرة على التعويض بمقطعها الأول لأنّ الياء إذا كانت نصف حركة وهي أطول من الفاء، فإنّ الفاء في التفعيلة التامة أُتبعَت بصوت الهمزة، والهمزة تطيل من زمن الكسرة بعدها^(٩١)، فكأنّها شفعت لصوت الفاء إلا أنّ المقطع الطويل في التفعيلة المزحفة (ف + ي) أطول من المقطع الطويل في التفعيلة التامة (ذ + ا) لأنّ الذال تقصر من زمن الفتحة بنوعيتها^(٩٢)، مع إمكان إطالة المقطع الطويل في التفعيلة المزحفة حسب رأي ابراهيم أنيس أنف الذكر. أمّا التفعيلة المزحفة الثانية من الشطر الأول، فإنّ الحركات التي تكتنف المحذوف - حسب تعبير حازم القرطاجني - لها القدرة على التعويض فالفتحة أطول من الضمة التي تقابلها من التفعيلة التامة، والواو اللينة أطول من السين، والقاف تقابلت مع القاف.

وسنختّم بمثال أخير، يقول أبو نواس: (من الطويل).

ديارُ نوارٍ، ما ديارُ نوارٍ كسونك شَجُوا هُنَّ منه عوارٍ

يقولون في الشَّيبِ الوقارُ لأهله وشيبي بِحَمْدِ اللَّهِ غَيْرُ وقارٍ^(٩٣)

البيتان من الطويل وتفعيلاتهما على النحو الآتي:

معلولة	مزحفة	تامة	مزحفة
نواري	ديارُ	نوارن ما	ديارُ
فَعولُنْ	فَعولُ	مفاعيلُنْ	فَعولُ

معلولة	مزحفة	تامة	مزحفة
عواري	رَ مِنْهُ	كشَجُونُ هُنْ	كَسُونُ
فعولن	فعولُ	مفاعيلن	فعولُ

تظهر التفعيلات في الشطرين وقد ناسبت العلة أو الزحاف في كلّ تفعيلية، العلة أو الزحاف في التفعيلة التي تقابلها، وقد شاعت الحركات الطويلة والقصيرة بسبب كثرة الزحافات، وحروف المد)) تكسب المقطع إذا شاعت شيوعاً واضحاً نوعاً من البطء الموسيقي، أو يمكن أن يوصف بالتراخي الموسيقي، كما أنّ انعدامها أو قلّتها يسهم في إضفاء نمط من الموسيقى الأقرب الى السرعة))^(٩٤)، ولعلّ هذه الظاهرة واحدة من تقنيات الوزن الشعري، فكأنّ الحروف تتراسل فيما بينها في لغة الشعر، فيأتي الحرف المناسب في المكان المناسب، ولا يمتلك مثل هذه التقنية إلا ذوو المواهب العالية، فالبحر الطويل ((رحيب الصدر طويل النفس))^(٩٥) له أبهة وجلال ورنّة موسيقية قوية لا تترحم الألفاظ والمعاني وكأنّها منزوية خلف كلام الشاعر وألفاظه^(٩٦)، وهذه الرحابة وهذا الطول قد لا يحافظ عليه

الشاعر مع كل هذه الزخافات والعلل، لولا شيوع حرف المد، فقد تكرر الألف ست مرات، خمساً منها في الشطر الأول، ومرة واحدة في الشطر الثاني، ولكن الشطر الثاني عوّض بتكرار حرف النون خمس مرات (بحساب التتوين في - شجواً-) وهي من أطول السواكن كما مرّ بنا، وكذلك زيادة الواو الساكنة، وثقل النون المشددة، وتكرار حرف الهاء مع الوقفة القصيرة على (شجواً) بعد التتوين، كل هذا التنظيم ليس اعتباطاً، كما إنّنا لا ندّعي قصدية الشاعر في كل حرف، فإنّ ((الشاعر لا يفكر بألفاظ ثم يصوغها صياغة موسيقية، بل ينشأ في نفسه المعنى بصيغته الموسيقية الكاملة))^(٩٧)، فضلاً عن أنّ الإيقاع الشعري ((يقبل التشكيل من جديد، وخاصة إذا مسّت الحاجة في الشعر إلى الفسحة في التعبير))^(٩٨)، وعلى قدر إحساس الشاعر بالإيقاع وقدرته على تسخير إمكانات اللغة المتنوعة يكون الانسجام الموسيقي وينضبط الإيقاع .

أما تفعيلات البيت الثاني، فقد جاءت على النحو الآتي:

تامة	تامة	مزحفة	مزحفة
يقولو	نَقْشَشَيْل	وقارُ	لأهلهي
فَعُولُنْ	مفاعيلن	فَعُولُ	مفاعِلن

تامة	تامة	مزحفة	معلولة
وشبيي	بِحَمْدِلَا	هَغِيرُ	وقاري
فَعُولُنْ	مفاعيلُنْ	فَعُولُ	فَعُولُنْ

في هذا البيت نجد التفعيلات التامة في الشطر الأول، قابلتها تفعيلات تامة من الشطر الثاني، والمزحفة قابلتها تفعيلات مزحفة، باستثناء الضرب فهو ملتزم بعلّة (الحذف) مع ذلك فإنّ تفعيلة الضرب تعوّض هذا النقص بحرف الردف الملتزم وهو (الألف) والراء المشبعة وهي حرف الروي، مع قوة القافية التي ينتهي بها البيت حيث تكون نهاية الكلام متصفة بالبروز والتقوية والصعود، ويُلمس لذلك جنس من الأصوات يزجي الصوت ويمكّن الجرس^(٩٩)، والألف هي أقوى الحروف حيث ((تقترب من ضعف ذبذبة الواو أو الياء))^(١٠٠)، ولذلك تمثل هي والياء (المُحصّلة من كسرة الروي المشبعة) خير وسيلة لتزجية الصوت وتمكين الجرس، أما التفعيلة الثالثة من الشطر الأول والثالثة من الشطر الثاني فأصابهما زحاف (القبض) معًا فتساوتا، و((إنّ اللغة واستعمال إحدى اللغات... ليستا إلا مسألة تنظيم دالٍ للسمات الصوتية. وبعض الطرق المستخدمة في تنظيم السمات الصوتية ذات أهمية من الوجهة الجمالية))^(١٠١)، ولذلك يمكننا أن نعدّ الزحافات واحدة من هذه الطرائق التي تنظّم الخل وتعالجه، ولا تحدثه، بل إنّ اللغة الشعرية والميزان الشعري بحاجة إليها لإعادة التوازن، عندما يحسّ الشاعر بجور أحد الشطرين، أو أحد أجزائه بسبب تركيز حروف المد أو المجهورات أو الوقف، وغير ذلك من ظواهر اللغة الأخرى، وهي أجدر من مخالفة القياس النحوي لإقامة الوزن كتسكين المتحرك أو عدم إعمال الجوازم وغير ذلك مما جوّزه للشعراء.

وبهذا المعنى فإنّ الزحافات والعلل ليست تسامحًا أو رخصةً، بل هي آلية تنظيمية صوتية في اللغة الشعرية، وليس هذا حكمًا قاطعًا، فالأمر بحاجة إلى دراسة وافية في مختبرات الصوت، وإذا قرّر النقد أنّ العلل والزحافات تتوّع في الإيقاع، فلا يمنع هذا من أن تكونا آلية للضبط أيضًا، أي أنّ الزحاف ذو أثرٍ فاعلٍ في عملية ضبط الإيقاع وإعادة التوازن، ولذلك لم يتجنب شعراء البديع الزحاف كما ذهب بعض الباحثين المحدثين، ومنهم عبد الله الطيب المجذوب^(١٠٢)؛ لأنه من العسير على أي شاعر تجنبه من غير أن يرهق نفسه ويظهر التكلف، إلا أنه يعاب الإكثار منه لئلا يحدث الخل، وهذا دليل على أنّه عنصر فاعل في عملية الضبط والتنظيم وقد دلّلنا على ذلك في تحليلنا للأبيات،

كما طبقنا المنهج نفسه على نصوص أخرى آثرنا الإشارة إليها خشية الإطالة وقد أثبت التحليل ذلك^(١٠٣).

الخاتمة:

وأخيراً يمكن إجمال ما تمخّص عن الدراسة من نتائج بالآتي:

- أكدت الدراسة أنّ عروض الشعر يعتمد نظاماً صارماً وعمليات ضبط إيقاعي دقيق، يستشعر الخطأ وينأى عن الخلل والاضطراب، إذ إنّ الشعر العربي فن دقيق كامل الأداة، له طرائقه الخاصة به في عملية التنظيم الصوتي.
- لذلك يمكننا أن نعدّ الزحافات والعلل واحدة من هذه الطرائق التي تنظّم الخلل وتعالجه، ولا تحدثه، بل إنّ اللغة الشعرية والميزان الشعري بحاجة إليها لإعادة التوازن، عندما يحس الشاعر بجور أحد الشطرين، أو أحد أجزائه بسبب تركّز حروف المد أو المجهورات أو الوقف، وغير ذلك من ظواهر اللغة الأخرى؛ لأنّ ذلك أجدر من مخالفة القياس النحوي لإقامة الوزن كتسكين المتحرك أو عدم إعمال الجوازم وغير ذلك مما جُوزوه للشعراء.
- وبهذا المعنى فإنّ الزحافات والعلل ليست تسامحاً، بل آلية تنظيمية صوتية في اللغة الشعرية، ولا يُعدّ هذا حكماً مسلماً به، فالأمر في ظني مازال بحاجة إلى دراسة وافية في مختبرات الصوت.
- وبما أنّ النقد كانوا قد قرّروا أنّ الزحافات والعلل إنّ هي إلا تنوّع في الإيقاع، فلا يمنع هذا من أن تكونا آلية للضبط كذلك؛ أي أنّ الزحاف ذو أثر فاعلٍ في عملية ضبط الإيقاع وإعادة التوازن؛ لذلك لم يتجنب شعراء البديع الزحاف كما ذهب بعض الباحثين المحدثين، ومنهم عبد الله الطيب المجذوب؛ فمن العسير على أي شاعر تجنبه من غير أن يرهق نفسه ويظهر تكلفاً.

هوامش الدراسة:

- (١) ينظر: اللغة الشاعرة /عباس محمود العقاد /نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع /١٩٩٥ / ٣١ .
- (٢) العمدة / ١ / ١٣٤ .
- (٣) ينظر: اللغة الشاعرة / ٢٨ .
- (٤) التحليل المعاصر لعلم الموسيقى المقارن /طارق حسون فريد /دار الكتب للطباعة والنشر / ١٩٩٩ / ٣ .
- (٥) ينظر: الكافي في العروض والقوافي /التبريزي /تح: الحساني حسن عبد الله/ مكتبة الخانجي / ط٣ /١٩٩٤ / ٤ .
- (٦) معجم مصطلحات العروض والقوافي / رشيد العبيدي / مطبعة جامعة بغداد/ ط١ /١٩٨٦ / ١٧٠ .
- (٧) ينظر: الكافي في العروض والقوافي / ٤ .
- (٨) ينظر : النظرات/مصطفى لطفي المنفلوطي /الشركة المصرية العالمية للنشر / ط١ / ١٩٩١ / ٦٦ .
- (٩) ينظر : الإيقاع في الشعر العربي، من البيت إلى التفعيلة /مصطفى جمال الدين / شركة دار السلام/ بيروت - لبنان / ط٣ / ٢٠١١ / ٢٤ .
- (١٠) ينظر: م . ن / ١٣ .
- (١١) ينظر: البناء العروضي للقصيد العربية/ ١٧ .
- (١٢) ينظر : الخطيئة والتكفير ، / ٢٥ .
- (١٣) ينظر : م . ن / ص نفسها .
- (١٤) ينظر: العمدة / ١ / ١٣٤ .
- (١٥) عيار الشعر/ ابن طباطبا العلوي /تح: عباس عبد الساتر /دار الكتب العلمية / ١٩٨٢ / ٢١ .
- (١٦) ينظر: البناء العروضي للقصيد العربية / ١٧ .
- (١٧) الإيقاع في الشعر العربي/ مصطفى جمال الدين / ٣٣ - ٣٤ .
- (١٨) م . ن / ٣٣ .
- (١٩) ينظر: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية /مبارك حنون /الدار العربية للعلوم / ط١ / ٢٠١٠ / ٢٤ .
- (٢٠) ينظر: E.A.POE:theRational of verse,in:the complete tales and poems,p.913-914 نقلاً عن : النقد الأدبي الحديث / ٤٣٦ .
- (٢١) ينظر: في الشعر الأوربي المعاصر / ١٢٠ .
- (٢٢) ينظر: م . ن / ١٣٢ .
- (٢٣) موسيقى الشعر العربي/شكري محمد عياد/ ٥٣ .
- (٢٤) العمدة / ١ / ١٣٩ .
- (٢٥) م . ن / ١ / ١٣٨ .

- (٢٦) م. ن. / ١ / ١٤٠ .
- (٢٧) الخصائص / ١ / ١٤٣ .
- (٢٨) ينظر: العمدة / ١ / ١٤٠ .
- (٢٩) ينظر: م. ن. / ١ / ١٥١ .
- (٣٠) الخصائص / ١ / ٣٣٣ .
- (٣١) م. ن. / ١ / ٣٣٣ .
- (٣٢) الكافي في العروض والقوافي / ١٩ .
- (٣٣) العمدة / ١ / ١٣٨ .
- (٣٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء / حازم القرطاجني / تح: محمد الحبيب بن الخوجة / دار الغرب الإسلامي / ط٤ / ٢٠٠٧ / ٢٦٣ .
- (٣٥) المنهاج / ٢٦٣ .
- (٣٦) الإيقاع في الشعر العربي / عبد الرحمن الوجي / دار الحصاد للنشر والتوزيع / ط١ / ١٩٨٩ / ٦٨ .
- (٣٧) الأسس الجمالية في النقد العربي / ٣١٧ .
- (٣٨) ينظر: أصول النقد الأدبي / أحمد الشايب / مكتبة النهضة المصرية / ط١٠ / ١٩٩٤ / ٣١٩ .
- (٣٩) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي / مصطفى جمال الدين / ٢٣-٢٤ .
- (٤٠) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية / ٢٤ .
- (٤١) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي / ٣١٥ .
- (٤٢) مفهوم الشعر / ٣٩٨ .
- (٤٣) للاستزادة ينظر: دير الملاك / محسن اطيماش / دار الرشيد / ١٩٨٢ / ص ٣٠٤، ٣٠٦، ٣٢٧ ، وتطور الشعر العربي الحديث في العراق / ٣٠٤، ٥٠٢، ٥٠٣ ، والتوجيه الأدبي / ١٤٥ .
- (٤٤) موسيقى الشعر / ١٧٦ .
- (٤٥) م. ن. / ١٧٧ .
- (٤٦) علم العروض والقافية / عبد العزيز عتيق / دار النهضة العربية / ١٩٨٧ / ١٧٥ .
- (٤٧) في التنظيم الإيقاعي للغة العربية / ٢٥ .
- (٤٨) في الميزان الجديد / محمد مندور / مطبعة كوتيب . تونس / ط١ / ١٩٨٨ / ٢٦٤ .
- (٤٩) ينظر: م. ن. / ٢٦٢ .
- (٥٠) ينظر: م. ن. / ٢٦٢-٢٦٣ .
- (٥١) ينظر: موسيقى الشعر العربي / شكري محمد عياد / ٥٥ .

- (٥٢) ينظر : م. ن / ٩٩ .
- (٥٣) م. ن / ص نفسها .
- (٥٤) ينظر : موازين الشعر العربي / زهير محمد حسن / ط١ / ١٩٨٣ / ٤ .
- (٥٥) ينظر : موسيقى الشعر عند شعراء أبولو / سيد البحراوي / ١٧ من موقع شبكة الأنترنترنت www.kotobarabia.com
- (٥٦) في الشعرية / كمال أبو ديب / مؤسسة الأبحاث العربية / ط١ / ١٩٨٧ / ١٥ .
- (٥٧) نظرية الأدب / ١٩٧ .
- (٥٨) الإيقاع في الشعر العربي / عبد الرحمن الوجي / ٥١ .
- (٥٩) ينظر : الشعر العربي بين الجمود والتطور / محمد عبد العزيز الكفراوي / نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع / د.ت/٢٣ .
- (٦٠) الإحساس بالجمال / ١١٧ .
- (٦١) التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة / ثائر العذاري / رند للطباعة والنشر والتوزيع / ط١/٢٠١٠/٦٧ .
- (٦٢) ينظر : موسيقى الشعر العربي/شكري محمد عياد / ١٠٩ .
- (٦٣) ينظر : م. ن / ١١٢ .
- (٦٤) أبواب الفعل الثلاثي، ستة، هي (فَعَلَ-يَفْعُلُ) (فَعَلَ-يَفْعُلُ) (فَعَلَ-يَفْعُلُ) (فَعَلَ-يَفْعُلُ) (فَعَلَ-يَفْعُلُ) (فَعَلَ-يَفْعُلُ) حيث وردت الفتحة (٢٣ مرة)والكسرة (٤ مرات)والضمة (٣ مرات)ولم نحتسب حركة لام الفعل المضارع لأنها حركة إعرابية متغيرة . ينظر : أوزان الفعل ومعانيها / هاشم طه شلاش / مطبعة الآداب- النجف الأشرف/١٩٧١/٢١ .
- (٦٥) ينظر : الأصوات اللغوية / ٢٢١،١٤٥ .
- (٦٦) في الشعرية / ٨٥ .
- (٦٧) ينظر : في الشعر الأوربي المعاصر / ١١٠ .
- (٦٨) الإحساس بالجمال / ٢٠٨ .
- (٦٩) علم الأصوات / كمال بشر / دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع / ٢٠٠٠ / ٤٨٠ .
- (٧٠) ينظر : فقه اللغة / علي عبد الواحد وافي / نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع / ط٣/٢٠٠٤/١٨٦ .
- (٧١) ينظر : م. ن / ص نفسها .
- (٧٢) الديوان / ٣ / ١٦١ .
- (٧٣) الخبن: هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة/ معجم مصطلحات العروض والقوافي/ ٧٠ .
- (٧٤) ينظر : التشكيل الصوتي/سلمان العاني/ ترجمة: ياسر الملاح/النادي الأدبي الثقافي/ط١/١٩٨٣/٣٨ .
- (٧٥) ينظر : الأصوات اللغوية / ١٤٥ .

- (٧٦) ينظر: الشعر العربي الحديث في العراق/٢٣٢.
- (٧٧) ينظر: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية/٢٥٧.
- (٧٨) موسيقى الشعر / ١٩٠.
- (٧٩) ينظر: م. ن / ١٩١-١٩٢.
- (٨٠) الأصوات اللغوية / ٧٠.
- (٨١) ينظر: التشكيل الصوتي / ٩٤.
- (٨٢) ينظر: علم الأصوات / ٤٧٨.
- (٨٣) ينظر: التشكيل الصوتي / ٩٤-٩٥.
- (٨٤) ينظر: م. ن / ٧٤.
- (٨٥) ينظر: م. ن / ٩٥.
- (٨٦) الديوان / ٤٣/٢.
- (٨٧) ينظر: التشكيل الصوتي/٧٧.
- (٨٨) ينظر: م. ن / ٧٨.
- (٨٩) ينظر: علم الأصوات / ٣٧٤.
- (٩٠) تطور الشعر العربي الحديث في العراق / ٢٢٧.
- (٩١) ينظر: التشكيل الصوتي / ٩٦.
- (٩٢) ينظر: التشكيل الصوتي/٧٧.
- (٩٣) الديوان/٤٣٥.
- (٩٤) دير الملاك / ٣٠٧.
- (٩٥) المرشد / ١ / ٤٥٢.
- (٩٦) ينظر: م. ن / ١ / ٤٤٤ - ٤٤٥.
- (٩٧) محاضرات مجمعية / شوقي ضيف / الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية / ط١ / ١٩٩٨ / ١٣٩.
- (٩٨) م. ن / ١٢٩.
- (٩٩) ينظر: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية / ٢٥١.
- (١٠٠) موسيقى الشعر العربي/شكري محمد عياد / هامش ص ١١٣.
- (١٠١) الصوتيات وجماليات القصيدة / أ. و. دي جروت/ ترجمة: سعد مصلوح/ بحث منشور في مجلة ثقافات / كلية الآداب - جامعة البحرين / العدد ١ / ٢٠٠٢ / ١٩٢.
- (١٠٢) ينظر: المرشد / ٢ / ١٩٠.

(١٠٣) تم تطبيق المنهج نفسه على بعض النصوص للدواوين الآتية، وقد تحققت النتائج نفسها.

- أ - ديوان أبي نواس / القصائد في الصفحات (٢٢٢ - ٢٢٥ - ٣٦٠ - ٤٩٦) .
ب - ديوان أبي تمام / ٣ / القصائد في الصفحات (٥ - ٣١ - ١٤٦ - ١٤٩ - ٣٠٨) .
ت - ديوان ابن المعتز / ١ / القصائد في الصفحات (٦٦ - ٢٥٣ - ٢٠٤ - ٣٦١) .

مصادر الدراسة ومراجعها:

- (١) الإحساس بالجمال، جورج سانتيانا، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأسرة هيئة الكتاب، ٢٠٠١ .
(٢) الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين اسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة ط٣، ١٩٨٦ .
(٣) الأصوات اللغوية، د. ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية ، ٢٠٠٧ .
(٤) أصول النقد الأدبي/أحمد الشايب/مكتبة النهضة المصرية/ ط ١٠/١٩٩٤ .
(٥) أوزان الفعل ومعانيها /هاشم طه شلاش/مطبعة الآداب- النجف الأشرف/١٩٧١ .
(٦) الإيقاع في الشعر العربي / عبد الرحمن الوجي / دار الحصاد للنشر والتوزيع / ط١/ ١٩٨٩ .
(٧) الإيقاع في الشعر العربي، من البيت إلى التفعيلة/ مصطفى جمال الدين / شركة دار السلام/ بيروت - لبنان/ ط٣ / ٢٠١١ .
(٨) الإيقاع في الشعر العربي، من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، شركة دار السلام، ط٣، ٢٠١١ .
(٩) البناء العروضي للقصيدة العربية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، مطابع الشروق القاهرة، ط١، ١٩٩٩ .
(١٠) التحليل المعاصر لعلم الموسيقى المقارن /طارق حسون فريد /دار الكتب للطباعة والنشر / ١٩٩٩ .
(١١) التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة / ثائر العذاري / رند للطباعة والنشر والتوزيع / ط١/ ٢٠١٠ .
(١٢) التشكيل الصوتي/ سلمان العاني/ترجمة ياسر الملاح/النادي الأدبي الثقافي/ط١/١٩٨٣ .
(١٣) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د.علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٥ .
(١٤) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ١٩٥٧ .
(١٥) الخطيئة والتكفير، د.عبد الله الغدامي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٦ ٢٠٠٦ .
(١٦) دير الملاك، د. محسن اطيماش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر ١٩٨٢ .

(١٧) ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبدة عزام، طبعة دار المعارف، الأجزاء (٣، ٢، ١) طبعة ١٩٦٤، والجزء (٤) ط٣، ١٩٨٣.

(١٨) ديوان أبي نواس، تحقيق: أحمد عبدالمجيد الغزالي، مطبعة مصر، شركة مساهمة مصرية، ١٩٥٣.

(١٩) ديوان بشار بن برد، جمع وتحقيق وشرح: محمد الطاهر بن عاشور، صدر الجزء (٢٠١) تبعاً بمطبعة لجنة التأليف

والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧، ١٩٦٦، والجزء (٤، ٣) سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، ٢٠٠٧.

(٢٠) الشعر العربي بين الجمود والتطور / محمد عبد العزيز الكفراوي / نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع/ د.ت.

(٢١) الصوتيات وجماليات القصيدة / أ. و. دي جروت / ترجمة: سعد مصلوح / بحث منشور في مجلة ثقافات / كلية الآداب

– جامعة البحرين / العدد ١ / ٢٠٠٢ .

(٢٢) علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠.

(٢٣) علم العروض والقافية / عبد العزيز عتيق / دار النهضة العربية / ١٩٨٧.

(٢٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد،

دار الجبل، ط٥، ١٩٨١.

(٢٥) عيار الشعر / ابن طباطبا العلوي / تح: عباس عبد الساتر / دار الكتب العلمية / ١٩٨٢ .

(٢٦) فقه اللغة / علي عبد الواحد وافي / نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع / ط٣ / ٢٠٠٤.

(٢٧) في التنظيم الإيقاعي للغة العربية / مبارك حنون / الدار العربية للعلوم / ط١ / ٢٠١٠ / ٢٤ .

(٢٨) في الشعر الأوربي المعاصر، د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط٢، ١٩٨٠.

(٢٩) في الشعرية / كمال أبو ديب / مؤسسة الأبحاث العربية / ط١ / ١٩٨٧.

(٣٠) في الميزان الجديد / محمد مندور / مطبعة كوتيب . تونس / ط١ / ١٩٨٨.

(٣١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد مكتبة الأسد، ٢٠٠١.

(٣٢) الكافي في العروض والقوافي / التبريزي / تح: الحساني حسن عبد الله / مكتبة الخانجي / ط٣ / ١٩٩٤.

(٣٣) اللغة الشاعرة / عباس محمود العقاد / نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع / ١٩٩٥.

(٣٤) محاضرات مجمعية / شوقي ضيف / الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية / ط١ / ١٩٩٨.

(٣٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة حكومة الكويت، ط٣، ١٩٨٩.

(٣٦) معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مطبعة جامعة بغداد، ط١، ١٩٨٦.

-
- (٣٧) مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، د. جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢.
- (٣٨) منهاج البلغاء وسراج الأدباء / حازم القرطاجني / تح: محمد الحبيب بن الخوجة / دار الغرب الإسلامي / ط٤ / ٢٠٠٧ .
- (٣٩) موازين الشعر العربي / زهير محمد حسن / ط١ / ١٩٨٣.
- (٤٠) موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت - لبنان، د. ت.
- (٤١) موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد، دار المعرفة، ط١، ١٩٦٨.
- (٤٢) موسيقى الشعر عند شعراء أبولو/ سيد البحراوي / ١٧ من موقع شبكة الأنترنت www.kotobarabia.com
- (٤٣) النظرات/ مصطفى لطفي المنفلوطي / الشركة المصرية العالمية للنشر / ط١ / ١٩٩١ .
- (٤٤) نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويلك، ترجمة : محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية، دمشق ١٩٧٢.
- (٤٥) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع د. ت.
-