

الإيقاع الشعري، دراسة لسانية جمالية

الأستاذة : برباق ربيعة

قسم الأدب العربي

كلية الآداب و العلوم الاجتماعية

جامعة الشيخ العربي التبسي-تبسة (الجزائر)

Résumé:

Loin d'être une langue accentuelle ou syllabique la langue arabe est nettement musicale à rythme de mouvement successifs (mouvement / arrêt) d'ici le poème arabe a pris ses caractéristiques malgré les efforts, sans vain, des orientalistes dans le but de changer ses caractéristiques par le rythme syllabique .

ملخص:

العربية لغة موسيقية، وليست لغة نبرية، ولا مقطعية حسب التقسيم العالمي لإيقاع اللغات (لغات ذوات إيقاع مقطعي، ولغات ذوات إيقاع نبري) فهي لغة موزونة بتوالي الحركات والسكنات في صيغها الصرفية، التي ما هي إلا بنية لكلماتها، من صيغ الاسم وصيغ الفعل والصفة ... ومنها استمد الشعر تفعيلاته المعروفة، وقد حاول بعض المستشرقين وأتباعهم من المحدثين العرب تعويضها بالإيقاع المقطعي أو النبري دون جدوى، لأن الشعر العربي ولید الخصائص الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية وحتى النفسية، لذلك يتميز بثلاث مستويات من الإيقاع: إيقاع خارجي إيقاع داخلي وإيقاع نفسي.

تعد البراجماتية (pragmatique) أو التداولية من أكثر الطرق استعمالاً في الدراسات اللسانية والأدبية، بعد أن عجزت كثير من الطرق التقليدية في تحليل العناصر غير اللغوية، والتي لا تقل أهمية عن العناصر اللغوية في تحقيق التواصل الإنساني. التداولية ليست علماً لغوياً محضاً بالمعنى التقليدي، علماً يكتفي بوصف وتفسير البنى اللغوية، ويتوقف عند حدودها وأشكالها الظاهرة، ولكنها علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال، ويدمج من ثم مشاريع معرفية مختلفة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي وتفسيره¹

وبالتالي تكون التداولية طريقة تجمع شبكة من العلاقات القائمة بين مجالات معرفية مختلفة، كاللسانيات والتخاطب، وعلم النفس، وعلم الاجتماع... الخ، ذلك أن اللغة وسيلة التخاطب الإنساني، هذا الأخير الذي يعتمد على الفهم، وهو نوع من العمليات الذهنية التي تتم على المستوى النفسي، والتي بدورها ترتبط بالعرف الاجتماعي، والمواقف والملابس الخارجية التي تحيط بالاستعمال اللغوي. ومنه فإن "الناقد الحرة الكبيرة في أن يختار من الدراسة النقدية لأي نص من النصوص ما يتلاءم وخصوصية النص المدروس، وما يتناسب وظروف ولادته، وما يتماشى وحال قطبي الخطاب الباثّ والمتلقي، وهي حالات يعترئها التغير والتبدل مع انبعاث كل نص جديد"².

وعلى الرغم من اختلاف وجهات النظر بين الدارسين حول "التداولية" وقيمتها العلمية، فإن معظمهم يقر بأن قضية التداولية هي إيجاد

القوانين الكلية للاستعمال اللغوي، والتعرف على القدرات الإنسانية للتواصل اللغوي، وتصير التداولية من ثم جدرة بأن تسمى "علم الاستعمال اللغوي"³ والاستعمال كما هو معروف يظهر في المنجزات الفعلية للكلام، لذلك قد أضحي "مفهوم الفعل اللغوي (Speech act) نواة مركزية في الكثير من الأعمال التداولية، وفحواه أنه كل فعل كلامي ينهض على نظام شكلي ودلالي، فضلاً عن ذلك، يُعد نشاطاً مادياً ونحوياً يستهدف تحقيق أقوال كلامية (Locutoire) وأهداف تكلّمية (illocutoire)، (كالطلب والأمر والوعد والوعيد... الخ) وأهداف تكلّمية (Perlocutoire) تخصُّ ردود فعل المتلقي (كالرفض والقبول)⁴.

وللتداولية، أشكال ثلاثة في نظر الدارسين:

أ- تداولية تظهر أساساً في الخطاب الحي، حين تصح شروط نجاح الملفوظ وأدائه.

ب- تداولية افتراضية، حين افتراض شروط لأداء خطاب محكي.

ج- تداولية إبداعية حين نكون أمام نص إبداعي، ونقف على الشروط المتوفرة في البنية أو ما يحيط بها لأداء النص، بعده ملفوظاً في فترة ما⁵. ولعل الدراسات التداولية التي تتعلق بالفنون الأدبية وخاصة الشعرية منها لا بد أن تكون تداولية تجمع بين الأنواع الثلاثة، لأن الشعر كما هو معلوم نص إبداعي من ناحية، ولكنه لا يخرج عن الشروط اللغوية والفنية لبناء النص الشعري، والتي تجعله ملفوظاً صحيحاً في لغة معينة. ومن بين الشروط التي يبني عليها النص الشعري العربي: ألا يخرج عن الافتراضات المسبقة والقواعد اللغوية المستعملة في تلك اللغة، ضمن السياقات والبنى التركيبية من ناحية، وأن يكون موزوناً مقفى من ناحية أخرى، كونه فعلاً

كلاميا متميزا من ناحية القوة الإنجازية الحرفية، التي تتجلى في الأساليب والوسائل الفنية المعتمدة، ومنها الوزن أو الإيقاع.

يقول السجلماسي في حديثه عن إيقاع الشعر العربي: "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة".⁶

برجماتية الإيقاع في الشعر العربي:

إن دارس الشعر العربي يدرك تماما أنه كثيرا ما يخرج الشاعر عن بعض القواعد اللغوية من أجل تحقيق الإيقاع الشعري السليم الذي تداوله الشعراء العرب فيما يسمى بالجوازات الشعرية، وهذا يعود في الأساس إلى برجماتية الإيقاع في الشعر العربي، والذي يعد من أسس بناء التفعيلات العروضية، لكن إذا كانت مخلة بالقواعد الوظيفية للغة، فإن الشاعر قد يقوم بعملية عكسية، أي قد يدخل على الوحدات الإيقاعية في بعض مواضع قصيدته تغييرات، وهي ما نسميه الزحافات والعلل، محافظة على سلامة اللغة ومقاصدها، وهذا يتعلق أساسا ببرجماتية اللغة العربية.

والضرورات الشعرية في مجملها لا تخرج عن تغيير في بنية الكلمة، أو التركيب مما لا يغير في طبيعة التشكيل الصوتي، بل إنه يسد نقصا في هذا التشكيل الذي لا يجد الشاعر مندوحة عن تحقيق الإيقاع المنشود من العملية الشعرية برمتها، ومع استعمال هذه الضرورات لا نجد تغييرا جذريا في الزمن الموسيقي، المتأني عن تغيير بنية الكلمة، وهي في هذا تشبه الزحاف،

وتشترك معه كذلك في أن منها ما هو مقبول مستساغ، ومنها ما هو مستهجن⁷

لا شك أن شعر العرب وليد الظروف الاجتماعية والبيئية في جزيرة العرب، لذلك بقي عند حدود الشكل العام للأدب الذي يتلاءم وحياتهم البدوية، القائمة على نظام القبائل، والذي اتسم عموماً بعدم الاستقرار، "أما في المجال النفسي الفطري، فإن العربي يتسم بوجودان صاف وعاطفة عميقة تعزز بأذن موسيقية تزن الكلام، فتقوم معوجه، وتطرب للمستقيم منه، فإذا كانوا هم أصحاب مقولة (لكل مقام مقال) فإن هذه المقولة لامست النفس العربية الجياشة، من باب ارتباط الكلام بالمكان والزمان والحدث".⁸

والشعر العربي لم يكن "متفرداً في كيفية تحقيق الجانب الانفعالي، بل إن الجرس والبنية اللفظية للشعر في كل اللغات - وهو ما يسمى عادة (شكل القصيدة) للتمييز بينه وبين محتواها - هما اللذان يتمظهران بصورة أوضح في عملية التأثير، وهي العملية الأولية في إنجاز الجانب الانفعالي، وعملية التأثير هذه تحمل - كما يرى ريتشاردز - بطريق غير مباشر في المعاني التي تفهم من الألفاظ".⁹

ومن أهم خصائص اللغة العربية موافقتها في تركيبها المقطعي الفطرة الإنسانية السليمة، بحيث تخرج المقاطع الصوتية منسجمة مع الجهاز الصوتي، فلا يشعر مع خروج هذه المقاطع بأية صعوبة، فإذا شعر بهذا يعني أن ثمة خللاً في نطق المقطع الصوتي، فعلى حد تعبير الرافي "ليس ثمة في الأرض أمة كانت تربيتها لغوية غير أهل الجزيرة... وليس شيء في تاريخ الأمم أعجب من نشأة لغوية تنتهي بمعجزة لغوية"¹⁰

ولعل أهم القواعد التي تضبط عملية النطق العربي، فيخرج في

انسياب صوتي مريح هي:

- 1- لا يبدأ الكلام بساكن مثلما هو الحال في بعض اللغات.
- 2- لا ينتهي الكلام بمتحرك.
- 3- لا يلتقي ساكنان في العربية، إلا في نهاية الكلام... ولقد ركزنا على هذه القواعد الثلاث لارتباطها الوثيق بالكتابة العروضية القائمة في جانب منها على الحركات والسكنات.¹¹

لقد استقصى الخليل بن أحمد الفراهيدي -واضع علم العروض العربي حسب أشهر المؤرخين- أشعار العرب فوجدها لا تخرج عن أوزان معينة، حددها باعتماد الإيقاع الموسيقي الذي يحدثه توالي الحركات والسكنات في البيت الشعري، هذا التوالي الذي يتكرر على شكل مجموعات إيقاعية سماها "تفعيلات"، وقد وجد أن الشاعر يلتزم في تكرارها ترتيباً معيناً في البيت الشعري، ولا يخرج عنه في قصيدته، وهذا ما سماه "بحر القصيدة".

يقول سيد البحر اوي: "التشكيل الموسيقي في الشعر العربي يقوم على عنصرين اثنين هما التفعيلة، وهي نواة موسيقية ذات أداء محدود، والبيت الشعري وهو الوحدة الموسيقية المكتملة، فنياً وبلاغياً في القصيد القديم"¹²، وقد استطاع الخليل بفضل أذنه الموسيقية المتفردة، وحفظه لأشعار العرب، ودراساته اللغوية، خاصة الصوتية منها والصرفية، ودراسته لعلم النغم، حيث تثبت بعض المصادر أنه ألف كتاباً سماه النغم، كل ذلك ساعده على فهم واستخلاص طبيعة الإيقاع في الشعر العربي القديم، وتصنيفه إلى أوزان معلومة، منطلقاً من الواقع الشعري، وحاول أن يصف هذا الواقع على شكل قوانين علمية، هذه القوانين هي ما سماه بعلم العروض، وقد كان في عمله

ذلك برجمائيا، لأنه لم يفترض القواعد من عنده وإنما اعتمد كلياً على الاستعمال الفعلي للإيقاعات في أشعار العرب. ولكن السؤال المطروح، لماذا اعتمد الخليل التفعيلات، ولم يعتمد المقاطع الصوتية أو النبر، أو أي خاصية صوتية لتحديد الإيقاع في الشعر العربي؟

إن الإجابة عن هذا السؤال قد يكون منطلقها من خصائص اللغة العربية ذاتها، والتي تميزها عن بقية اللغات في العالم من حيث الإيقاع العام، فاللغة العربية كما هو معلوم ليست لغة نبرية، ولا لغة مقطعية وهما القسمان الأساسان للغات العالم من حيث الإيقاع، في رأي علماء الأصوات المحدثين، فهم يقسمون لغات العالم إلى لغات ذات إيقاع مقطعي ولغات ذات إيقاع نبري، فكل لغات العالم تستعمل إيقاعاً مرتبطاً بحركات إحدى العمليتين، فبعضها تستعمل الإيقاع المتعلق بالحركة المنتجة للمقاطع الصوتية، ويسمى الإيقاع المقطعي (a syllable-timed rhythm)، والبعض الآخر يستعمل الإيقاع الناتج عن استعمال الحركة المنتجة للنبر، ويسمى الإيقاع النبري (a stress-timed rhythm)، ولا يمكن أن نجد في لغة واحدة هذين الإيقاعين،¹³ فمثلاً الإنجليزية ذات إيقاع نبري. فنلاحظ الجملة التالية:

Which is the train for Crewe, please?

ففي الجملة أربعة مقاطع منبورة هي: Which، train، Crewe، please وهي مقاطع تقع على مسافات زمنية متساوية، ولكن إذا نظرنا إلى المقاطع وهي سبعة، فإننا نجد على مسافات غير متساوية، وبالتالي فاللغة الإنجليزية لغة نبرية.

Which is / the train / for Crewe / please?/

بينما نلاحظ في اللغات ذات الإيقاع المقطعي أن المقاطع الصوتية

تقع على مسافات متساوية مثل الفرنسية، في المثال التالي: **c'est absolument ridicule**

فالمقاطع المنبورة التي وضعنا تحتها خطا ليست على مسافات متساوية، وبالتالي فالفرنسية لغة ذات إيقاع مقطعي.¹⁴

ولكننا نرى أن هذا التصنيف لا يغطي جميع لغات العالم، وربما يقتصر على اللغات الهندوأوروبية، لأن اللغة العربية في رأينا لم تعتمد إحدى هذين الإيقاعين، بل هي لغة موزونة بتوالي الحركات والسكنات في صيغها الصرفية، التي ما هي إلا بنية لكلماتها، وما يحكمها من قوانين صوتية وصرفية وتركيبية، من توالي صيغ الاسم وصيغ الفعل: فعل، استفعل، تفاعل...، واسم الفاعل: فاعل، مفعل... واسم المفعول، والصفة... الخ، وما يتعلق بهذا التركيب من قوانين نحوية.

فاللغة العربية إذن لغة موزونة، وقد اختار الخليل من منطلق علمه بخصائص العربية، العناصر الإيقاعية للشعر العربي على شكل تفعيلات، فكان منطلقه صرفيا في تحديد التفعيلات، إذ اعتمد الأوزان المألوفة في ألفاظ اللغة العربية، مثل: فاعلن فعولن مستفعلن... الخ، كما اهتم بالخصائص الصوتية في تحديد هذه التفعيلات، حيث بناها أساسا على المتحرك والسكن، ومنهما استنتج بنية التفعيلات العروضية.

ولو كان الإيقاع في الشعر العربي مبنيا على توالي المقاطع الصوتية، أو على توالي المقاطع المنبورة لاستطاع الخليل إدراكها، كيف لا يفعل ذلك وهو السباق إلى كثير من الدراسات اللغوية وخاصة الأصوات؟ بل إن الروايات التي تؤكد أن هناك من العرب من كان على علم بالإيقاع في شعر العرب وفي ذلك ما أورده صاحب كتاب (في العروض وإيقاع الشعر

العربي)، يقول أبو بكر محمد القضاعي: "تكاد تجزئة الخليل تكون مسموعة من العرب، فإن أبا الحسن الأخفش روى عن الحسن بن يزيد أنه قال: سألت الخليل بن أحمد عن العروض، فقلت له: هل عرفت لها أصلا؟ قال: نعم، مررت بالمدينة حاجا، فبينما أنا في بعض طرفاتها إذ بصرت بشيخ على باب يعلم غلاما، وهو يقول له:

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا

قال الخليل: فدنوت منه، فسلمت عليه، وقلت: أيها الشيخ ما الذي تقول لهذا الصبي؟ فذكر أن هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم، وهو علم عندهم، يسمى التتعيم لقولهم فيه: نعم، قال الخليل: فحججت، ثم رجعت إلى المدينة، فأحكمتها".¹⁵

فهذه الرواية -إن صحت- تدل على ظهور "إحساس جديد عند العرب ينزع بهم نحو تقنين شعرهم، وليست نعم في طريقة العرب التعليمية سوى الوند المجموع في نظرية الخليل العلمية، وليست لا في طريقتهم أيضا سوى السبب الخفيف في نظريته"¹⁶

وهذا يدل على أن موسيقى الشعر العربي، خاصة شعرية تعارفها الشعراء، وربما أيضا غيرهم من العرب الأقحاح، منذ زمن بعيد، فكان الشاعر منهم يعاب إذا خرج عن الإيقاعات العامة التي توارثوها، والدليل على ذلك، أن العرب كانوا يميزون بين جيد الشعر وضعيفه فيما يقدمونه من نقد مبني على تربية لغوية أصيلة.

فالخليل لم يخترع البحور الشعرية "وإنما كان واضع أوزانها، مما استخرجه من مآثور الأنغام، والإيقاعات جاعلا لها وجودا حسيا كتابيا مستقلا

ضمن المقاييس الثمانية، أو التفاعيل"،¹⁷ لذلك ينبغي أن يفهم الإيقاع الشعري العربي على الأساس الموسيقي، لأن الأوزان العربية أوزان موسيقية، "فالمدة الزمنية الموسيقية الكبرى /البيت قد انقسمت إلى أبعاد زمنية إيقاعية صغرى /تفعيلات، هي جمل موسيقية أي نقرات"¹⁸ وقد ميز الدكتور صلاح يوسف عبد القادر بين نوعين من الإيقاع:

-إيقاع موصل: وهو الذي تتكرر فيه تفعيلة واحدة.

-إيقاع مفصل: وهو الذي تتناوب فيه تفعيلتان.¹⁹

فمثلا بحر الطويل إيقاعه مفصل، لأن فيه تفعيلتين كما يلي: فعول مفاعيل فعول مفاعيل، أما المتقارب مثلا فإيقاعه موصل، لأن فيه تفعيلة واحدة كما يلي: فعولن فعولن فعولن فعولن.

بنية التفعيلات العروضية في الشعر العربي:

يقول الدكتور صلاح يوسف عبد القادر: "الشعر هو ابن اللغة الأجل وهو عبارة عن مقاطع، وينبغي أن نفهم هذه المقاطع من حقيقتين: الحقيقة الأولى: هي أنها عبارة عن تشكيلات صوتية لها نشاط جمالي، يجب أن يدرك من خلال النشاط اللغوي العام، وهذا النشاط الجمالي له علاقة وطيدة بالنظام الموسيقي من حيث الثالوث المهم في كل من النظام الموسيقي، وهذه التشكيلات الصوتية لا تخرج عن سبب ووند وفاصلة. مع إدراك النقرعات التي انبثقت عن هذا الثالوث في نظام التشكيلات الصوتية بفعل عناصر النظام الإيقاعي...

إن عنصر التشكيل الشعري الأول إذن هو الصوت والصوت في هذا التشكيل يعتمد على المسافة الصوتية أي البعد الصوتي، وهي مدة مكث الصوت مسموعا إلى زمن محدد، وقد أعطيت المقاطع الصوتية تشكيلا زمنيا

معينا مع هذا التشكيل القائم على الحركات والسكنات، أعطى العروضيون لهذه المقاطع مصطلحات نابغة من البيئة البدوية، فالأسباب هي الحبال في الخيمة، أو الأوتاد هي قطع الخشب التي تثبت في الحبال. وقد قسم العروضيون المقاطع العروضية على النحو الآتي:²⁰

أ- الأسباب:

1 - السبب الخفيف: وهو ما تكون من حرفين أحدهما متحرك والثاني ساكن. مثل المقطع الأخير من (فعولن، مفاعيلن، فاعلاتن).

2- السبب الثقيل: وهو ما تكون من حرفين متحركين مثل: لم، بك، وتنتهي به تفعيلات كثيرة عند دخول الزحافات عليها، مثل: (فاعِلُ، فعولُ)

ب- الأوتاد:

المتحركان فيه قبل الساكن. وهو ما يتوافق مع الفطرة الصوتية اللغوية. وتنتهي به ثلاث تفعيلات

1- الوئد المجموع: وهو ما تكون فيه ثلاثة أحرف: الأول والثاني متحركان والثالث ساكن مثل بَكْمُ، لَهْمُ وسمي وتدا لثبوتة النسبي بقلة التغيرات التي تطرأ عليه وسمي مجموعا لاجتماع المتحركين مثل المقطع الأخير من (مستفعلن، متفاعِلن، فاعِلن).

2- الوئد المفروق: وهو ما تكون من ثلاث أحرف متحركان يفصل بينهما ساكن، وتنتهي به تفعيلة واحدة هي (مفعولات).

ج- الفواصل:

1- الفاصلة الصغرى: وتتكون من توالي ثلاث أحرف متحركة يليها حرف

ساكن، أو من سبب ثقيل يليه آخر خفيف مثل كَتَبْتُ.

2- الفاصلة الكبرى: وتتكون من توالي أربعة أحرف متحركة يليها حرف

ساكن مثل جلستاً.²¹

ولاعتماد العروضيين القدماء على هذه المقاطع العروضية، ظن الكثير من المحدثين أنهم كانت تنقصهم دراية بالدراسات الصوتية، لذلك لم يعتمدوا المقاطع الصوتية في تحديد أوزان الشعر العربي، نذكر منهم: الدكتور إبراهيم أنيس، والدكتور حسام البهنساوي الذي يقول: "يبدو أن عدم إمام العلماء العرب القدامى بنظام المقاطع الصوتية في اللغة العربية والاضطراب الواضح في معالجتهم للحركات ومدلولاتها، وحملهم لها على الازدواجية بين كونها حركات خالصة وكونها أشباه حركات، أي صوامت. وأنها حروف صامتة مشكلة بالسكون، أدى إلى أن يضعوا موازين الشعر العربي على أساس من الحركة والسكون..."

إلى جانب ذلك فقد نظر العلماء العرب إلى الحركات نظرة ثانوية وجعلوها في المرتبة الأدنى أو التالية على الحرف"²² واستدل على ذلك بقول ابن جني: " اعلم أن الحركة يتحملها الحرف، لا تخلو أن تكون في المرتبة قبله أو معه أو بعده، فمحال أن تكون الحركة قبل الحرف، وذلك أن الحرف كالمحل للحركة، وهي كالعرض فيه، فهي إذن محتاجة إليه، ولا يجوز وجودها قبل وجوده، وأيضا لو كانت الحركة مثل الحرف، لما جاز الإدغام في الكلام أصلا، ألا ترى أنك تقول: قَطع، فتدغم الطاء الأولى في الثانية، ولو كانت حركة الطاء في المرتبة قبلها لكانت حاجزة بين الطاء الأولى وبين الطاء الثانية، ولو كان الأمر كذلك لما جاز إدغام الأولى في الثانية".²³

كما يقول أبو علي الفارسي: إنه لا يمكن فصل الحركة عن الحرف أو إمكان استقلالها عنه، وهو يرى أن الحركة تحدث مع الحرف، يقول ابن جني: "واستدل أبو علي على أن الحركة تحدث مع الحرف بأن النون الساكنة إذا تحركت زالت عن الخياشيم إلى الفم، وكذلك الألف إذا تحركت انقلبت همزة"، يدل ذلك عنده على أن الحركة تحدث مع الحرف، وهو لعمرى استدلال قوي".²⁴

ويضيف البهنساوي: "لعل هذه النظرة الثانوية للحركة ترجع إلى إهمال النظام الكتابي للعربية وضع رموز للحركات حيث لم يضع العلماء العرب رموزاً مستقلة للحركات القصيرة، وجعلوها تابعة للحروف الصامتة توضع فوقها أو تحتها، ولم يشأ هؤلاء العلماء أن يصطنعوا لها رموزاً مستقلة تتساوى في قدرها وقيمتها مع قدر الحروف وقيمتها، وجعلوها كالعرض للحرف..."²⁵

ويعلق البهنساوي قائلاً: "ولم يقف الأمر عند حد الحركات القصيرة بل تعداه إلى الحركات الطويلة، بأن عدوها في بعض الأحيان أصواتاً صامتة، يتبين ذلك من تشكيلهم صوامت قبلها بالحركات القصيرة".²⁶ وقد تم اعتماد التقطيع الصوتي بدلاً من التقطيع العروضي في ميزان الشعر العربي، ولناخذ نموذجاً في تقطيع البحر المديد، حيث رمز للمقطع القصير المفتوح (ص ح) بالرمز 0 و للطويل بنوعيه المغلق والمفتوح (ص ح ص) و(ص ح ح) بالرمز V. فتحصل على الشكل التالي لتفعيلتي البحر المديد:

فاعلاتن = VV0V، و فاعلن = V0V. وتحصل على التقطيع الصوتي التالي للبحر المديد:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

VV0V V0VV V0V

VV0V V0VV V0V

أما ما يحدث من زحافات وعلل في تفعيلات هذا البحر فمثلها كما

يلي:

فاعلاتن ----- الخبن: فعلاتن VV00

القصر: فعلات 0V0V

البتر: فعلن VV

الشكل: فعلات 0V00

الحذف: فاعلن V0V

فاعلن ----- الخبن: فعلن V00²⁷

نلاحظ من خلال عمل البهنساوي أن ما يحدث للمقاطع الصوتية من تقصير لحركاته الطويلة أو تطويل لحركاته القصيرة يغير من شكل المقاطع الصوتية وبذلك يتغير التركيب المقطعي الصوتي للبحر من زحاف أو علة إلى زحاف أو علة أخرى.

ومن شروط المقطع الصوتي في اللغة العربية، نذكر:

1- يبدأ المقطع في اللغة العربية إما بصوت صامت أو شبيهه بالصائت. ولا يبدأ بصامتين كما لا يبدأ بصائت، بمعنى أنه يبدأ بصامت تليه حركة. وهو ما عرف عند العروضيين بالمتحرك/ (ص ح) لذلك قالوا بأن المقطع العروضي لا يبدأ بالساكن والمقصود عندهم بالساكن هو الصامت الذي لم تلحقه حركة.

2- ينتهي المقطع في اللغة العربية إما بصائت قصير أو طويل وإما بصامت

واحد وفي حالة الوقف على صامت في نهاية الكلمة ينتهي بصامتين مثل
مِصْرٌ.

ومن خلال ذلك قسم العلماء المقاطع في العربية إلى نوعين: مفتوح
ومغلق، المفتوح هو ما انتهى بحركة قصيرة أو طويلة والمغلق ما انتهى
بصامت أو صامتين. أما من حيث الطول والقصر فقسموها إلى مقطع قصير
ومقطع طويل ومقطع زائد الطول، فالقصير من الشكل (ص ح) والطويل من
الشكل (ص ح ح) أو (ص ح ص)، أما الزائد الطول فهو من الشكل (ص ح
ص ص).

وإذا ما عدنا إلى تحليل المقاطع العروضية وجدناها كما يلي:

1- سبب خفيف: يتكون من مقطع واحد من الشكل (ص ح ص) أو (ص ح
ح).

2- سبب ثقيل: من مقطعين متوالين من الشكل (ص ح) (ص ح).

3- وتد مجموع: يتكون من مقطعين الأول من الشكل (ص ح) والثاني من
الشكل (ص ح ص).

4- وتد مفروق: يتكون من مقطعين من الشكل: (ص ح ح) + (ص ح) أو من
الشكل (ص ح ص) + (ص ح).

5- الفاصلة الصغرى: تتكون من ثلاثة مقاطع من الشكل (ص ح) + (ص ح) +
(ص ح ص).

6- الفاصلة الكبرى: وتتكون من أربعة مقاطع من الشكل: (ص ح) + (ص
ح) + (ص ح) + (ص ح ص).

ونسنتج من خلال التقطيع الصوتي للمقاطع العروضية أن أصغر ما

يكون عليه المقطع العروضي هو مقطع صوتي واحد مغلق قصير، وأكبر ما يكون عليه هو الفاصلة الكبرى والتي تتكون من أربعة مقاطع صوتية، الثلاثة الأولى مفتوحة والأخير مغلق. والملاحظ أيضا أن المقاطع الصوتية مرتبطة بحدود الكلمة اللغوية، أما المقاطع العروضية فمرتبطة بحدود التفعيلات العروضية، وهذه الأخيرة لا تحترم حدود بداية الكلمة ونهايتها، حيث يمكنها أن تبدئ في منتصف أو نهاية الكلمة الأولى وتنتهي في بداية أو منتصف أو نهاية الكلمة الثانية، وقد تجمع بين أكثر من كلمة، ذلك أن المقاطع العروضية لم توضع للتحكم في عملية النطق فحسب، بل وضعت لتحقيق الإيقاع الصوتي الناتج عن توالي هذه المقاطع الذي يشكل صيغة التفعيلة أي وزنها.

وبالتالي فإن اعتماد العروضيين القدامى على المقاطع العروضية والتفعيلات في ميزان الموسيقى الشعرية بدلا من المقاطع الصوتية ليس نابعا عن جهلهم لماهية المقطع الصوتي، وإنما هو قناعة بأن الإيقاع في الشعر العربي نابع من تضافر الخصائص الصوتية الصرفية التركيبية للأبيات الشعرية وليس نابعا من طبيعة أصواتها أو مقاطعها فحسب.

والدليل على أن العلماء العرب القدامى قد أدركوا ماهية المقطع الصوتي ما ذكره الفارابي في قوله: "كل حرف وصوت أتبع بمصوت قصير به، فإنه يسمى المقطع القصير، والعرب يسمونه المتحرك، من قبل أنهم يسمون المصوتات القصيرة حركات، وكل حرف لم يتبع بصوت أصلا وهو يمكن أن يقرن له، فإنه يسمونه الحرف الساكن، وكل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل، فإننا نسميه المقطع الطويل".²⁸

وبالتالي فإن منهج القدماء في تقنين موسيقى شعرهم هو منهج علمي مضبوط حقق الهدف المنشود منه، وهو معرفة صحيح الشعر من فاسده.

أما الذين حاولوا تحليل الإيقاع في الشعر العربي وفقا لظاهرة النبر بدلا من التفعيلات العروضية المبنية على المتحرك والساكن فجلهم من المستشرقين المتأثرين بخصائص اللغات الأعجمية، وقد تلتقت محاولاتهم الرفض، لأن اللغة العربية لغة غير نبرية، وإن لوحظ فيها النبر فهو نبر أدائي، وعنصر من عناصر التنغيم، يقول الجاحظ: "العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، والعجم تمط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن، فتضع موزونا على غير موزون".²⁹

وأما التنغيم، أو اللحن فإن "ثمة تباينا بين نظرة الباحثين إلى مسألة التوافق بين الإيقاع الموسيقي، والإيقاع الشعري، وصولا إلى ما يسمى اصطلاحا بالكمال الموسيقي،³⁰ وقد فرق ابن سينا بين الإيقاع الموسيقي ووحدته النغمة، وبين الإيقاع الشعري (الوزن) ووحدته (التفعيلة) المؤلفة من حروف، يقول: "الإيقاع تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا".³¹

ولما كان التنغيم سمة من سمات اللغة العربية فقد جاءت طبيعة الشعر العربي غنائية، "فكل مقطع عروضي تقابله حركة موسيقية غير محددة، لأن التنغيم في الإنشاد الشعري يخضع إلى حد كبير للزمن الذاتي للمنشد، والتنغيم طريقة تبين مدى تخفيض الصوت أو إعلائه، أو تسريعه أو تبطيئه في نطق الكلمات"، ولا شك أن هذا كان موجودا في الشعر العربي، لأنه كان شعرا مسموعا يتغنى ويتفاخر به العرب في المحافل والمناسبات. وربما يكون ذلك ناتجا عما يسمى بالإيقاع الداخلي، "حيث تتكرر الحروف والحركات لتشكل التكتيف الموسيقي في القصيدة، بحيث يترقب المستمع

نهاية الأبيات بإيقاع رتيب تتمظهر حسيا على حدود الأبيات، فإن ثمة إيقاعاً داخلياً ينبه حاسة السمع لدى المتلقي، وهذا الإيقاع ناجم عن التركيب البديعي الذي يشكل النسيج الداخلي للبيت الشعري³². ومن عوامل الإيقاع الداخلي المحسنات البديعية وخاصة اللفظية منها، القافية الداخلية، والتكرار الصوتي أو اللفظي، وتكرار الصيغة مثل اسم المفعول، أو الأسلوب كالأمر أو النداء، أو الاستفهام، والمجاورة والتطريز، والتصريع وغير ذلك مما يجعل الشعر العربي طاقة إبداعية متشعبة بالإحساس الفني إضافة على كونه الديوان المعرفي للعرب.

أما عن طول الصوت فليس عاملاً أساسياً في إيقاع الشعر العربي، ولكنه عنصر من العناصر الصوتية التي يعتمد عليه في التنغيم، وكذلك يلجأ إليه الشعراء في بعض المواضع، لتقويم الوزن حتى وإن كان ذلك منافياً لقواعد اللغة العربية وهو نوع مما سميناه بالجوازات الشعرية، وقد سماه العروضيون الإشباع، وسماه اللغويون مطل الحركات. فمثلاً يجد القارئ للبيت التالي لامرئ القيس نفسه مضطراً لمط حركة حرف الكاف/الفتحة في (كأنه) حتى تأخذ التفعيلة مداها الإيقاعي الصحيح، ويتلافى القبض المستهجن في حشو الطويل، يقول امرؤ القيس:

ترى بعر الأرام في عرساتها

وقيعانها كأنه حب فلفل³³

أما عن الوقف، فنوعان:

-وقف بالتسكين وهو من أهم الوسائل التي تساهم في المحافظة على سلامة الأوزان إذا اضطر إليه الشاعر لأنه يغير أوزان التفعيلات فمثلاً مفعولاتٌ بالتسكين تصبح مفعولاتٌ.

-وقف بالسكوت، وهو عنصر من عناصر التنغيم، وهو إما قصير وإما طويل وإما متوسط، فأما القصير فيتصل فيه الصوت بين نهاية كلمة وبداية كلمة أخرى تليها بنغمة توحى بالوقف، وقد يكون ذلك في الحشو، وأكثر ما يكون بين الشطرين، على أنه ينبغي ألا نصل بين الشطرين لاتصال المعنى بين الشطر الأول والثاني، لأن الإنشاد يتعلق بالإيقاع وليس بالمعنى، والوقف المتوسط يكون غالباً عند صيغة الأمر، أو التنبيه، أو السؤال... أما الوقف الطويل فيكون عند النغمة الهابطة بانتهاء المقطع ذي الفكرة الواحدة³⁴، وهذه القواعد نسبية لأن لكل منشد طريقته الخاصة، كما يجب على المنشد مراعاة النشاط النفسي والجو العام للذين صاحبوا عملية الخلق الشعري لأنه كما يقول ريتشاردز: "إنما هو في الواقع إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك لا أصوات الكلمات فقط بل ما فيها من معنى وشعور"³⁵.

الخلاصة:

إن التحليل الإيقاعي للشعر العربي القديم منطلقه الواقع الاستعمالي المسموع والمتوارث، وهو واقع يعكس كثيرا من الخصوصيات الفنية، خاصة في الجانب الإيقاعي المنفرد، الذي ينبع من نفس شاعرة، تربي ذوقها في جو لغوي يوفر كل الوسائل اللغوية الصوتية والصرفية والتركيبية وحتى الدلالية والنفسية، لإنتاج شعر بثلاثة مستويات من الإيقاع:

1- **إيقاع خارجي:** ناتج عن تكرار التفعيلات في البيت الشعري وهو

إيقاع مبني على الأوزان الصرفية التركيبية.

2- **إيقاع داخلي:** ناتج عن حسن استغلال الشاعر للخصائص الصوتية

للغة العربية في مستواها الصوتي كالمد والوقف، والتنغيم...الخ، وفي أساليبها المتنوعة، كالأمر والنهي والنداء...الخ، والبديع من تصريح وقافية داخلية...الخ. فلا معنى لإيقاع خارجي فارغ من الإيقاع الداخلي.

3- **الإيقاع النفسي:** الناتج عن صدق التجربة الشعرية.

المواش و المراجع

- 1- د مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب ، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر،، ط1 بيروت/ لبنان، 2005م
- 2- رخورر أمحمد التداولية بين المنهج والطريقة -الأنترنات.
- 3 - Oracchioni.science de l' utilisation du language on ou sont les actes de language?in: l information grammaticale, Paris, n66,1995, p05 انظر، د مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص16-17.
- 4- د- توبي لحسن- التعريف المصطلحاتي في بعض المعاجم العربية: تعريف المصطلح التداولي نموذجاً. الأنترنات.
- 5- د خليفة بوجادي، لغة الثورة أم ثورة اللغة في اللهب المقدس -الأنترنيت.
- 6- د- صلاح يوسف عبد القادر- في العروض والإيقاع الشعري- الأيام-ط1 1996-ص12.
- 7- المرجع نفسه، ص.153
- 8- المرجع نفسه ص 190.
- 9 -المرجع نفسه ، ص.12.
- 10- المرجع نفسه ، ص150-151.
- 11- انظر - المرجع نفسه ص28-29.
- 12- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1993، ص.16
- 13- علم الأصوات العام، دفيدا بركرومن، تر د- أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط2، ص174-178.
- 14- انظر المرجع السابق، ص148-149.

- 15- سيد البحراوي العروض وإيقاع الشعر العربي، ص16.
- 16- محمد العلمي: العروض والقافية، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1983، ط1، ص:43) انظر محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك الجزائر، 2002، ص50.
- 17- ميشال عاصي وإميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في اللغة والأدب، ج2، ص:884) انظر السابق، ص51.
- 18- المرجع نفسه ص158.
- 19- انظر المرجع نفسه ص158.
- 20- المرجع نفسه ص32-33.
- 21- انظر د فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، 2002، ص20-21.
- 22- د، حسام البهنساوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2005، ص224.
- 23- ابن جني، سر صناعة الإعراب ج1 تح مصطفى السقا وآخرين، القاهرة، 1954، ص32.
- 24- المرجع نفسه، ص37.
- 25- د، حسام البهنساوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث-225.
- 26- المرجع نفسه، ص225-226.
- 27- المرجع نفسه، ص226-227.
- 28- المرجع نفسه، ص229.
- 29- د صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص175، نقله عن ابن رشيق في العمدة، ج2، ص314.
- 30- المرجع نفسه، ص153.

- 31- جابر عصفور مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978،
ص207 ، نقله عن جوامع علم الموسيقى لابن سينا ص.24
- 32- الدكتور صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص.160
- 33- المرجع نفسه، ص.153.
- 34- المرجع نفسه، ص.179.
- 35- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار، اللاذقية،
سوريا، 1983، هامش ص82.