الرقم الدولي المعياري للمؤتمر ـــــ (معتمد ومصنف دوليًا) ـــــ ISBN 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة الملك عبد العزيز
كلية الآداب والعلوم الإنسانية

عنوان البحث :

ذوق الزحاف والعلة في الشعر العربي

دراسة عروضية تحليلية

للباحثة

أ.د/ زمزم بنت أحمد بن علي تقي

أستاذ النحو بكلية الآداب والعلوم الإنسانية

بجامعة الملك عبد العزيز / فرع السليمانية

قسم اللغة العربية وآدابها

مشاركة في المؤتمر الدولي التاسع للغة العربية

دبي– الإمارات العربية المتحدة

6–8نوفمبر 2023

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد:

يبين هذه البحث العلمي ما للزحاف والعلة من أثر في الشعر العربي، ومعلوم أن الزحاف والعلة تغييران يطرآن على التفعيلة فيغيران الإيقاع الموسيقي فيها تبعا للمعاني التي تعتري القصيدة والألفاظ التي تكسوها وكل هذا يحدده أسلوب الشاعر وانفعالاته والظروف التي تحيط به ،ويزخر الشعر العربي بالكثير من القصائد التي تموج بالزحافات والعلل التي تطرأ على قصائد الشعر العربي فتغير من إيقاعاتها وجرسها اللفظي وتزيدها حلاوة وإيقاعا وموسيقية.

ومما دفعني أن أكتب في هذا الموضوع هو ما شعرت به من حلاوة الموسيقى لكثير من القصائد التي تتعاورها الزحافات والعلل،وكذلك سؤال الطالبات لي بأن الزحاف هل يؤدي إلى الكسر في القصيدة فأجيب بما تذوقته من الإيقاع الموسيقي الذي يتخلل القصائد التي تعتورها تلك الزحافات والتي تزيدها رقة وعذوبة إلى أن وقع بصري على نص صريح للخطيب التبريزي يؤكد ما جال في حدسي وهو كالآتي:" الزحاف جائز كالأصل والكسر ممتنع وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل"(التبريزي، 1994م=1415م،صفحة19)، فيفهم من خلال النص أيضا ما يزيده الزحاف من رقة وعذوبة ربما لا توجد في التفعيلة الصحيحة الخالية من أي تغيير وكل ذلك شجعني على أن أكتب في هذا الموضوع .

وبناء على ما سبق تلخصت هيكلة البحث فيما يلي:

المقدمة وفيها نبذة عن الموضوع والخطة ،والمنهج، والخاتمة، وقائمة المصادر والمراجع.

خطة البحث: تتكون من تمهيد أبين فيه معنى الزحاف والعلة وأنواعهما ،وخمسة مباحث هي:

المبحث الأول :دائرة المختلف وأشهر التغييرات التي تطرأ على بحوره.

المبحث الثاني: دائرة المؤتلف وأشهر التغييرات التي تطرأ على بحوره.

المبحث الثالث: دائرة المجتلب وأشهر التغييرات التي تطرأ على بحوره.

المبحث الرابع: دائرة المشتبه وأشهر التغييرات التي تطرأ على بحوره.

المبحث الخامس: دائرة المتفق وأشهر التغييرات التي تطرأ على بحوره.

وسأتبع المنهج الوصفي التحليلي النقدي المقارن؛إذ أختار مقتطفات شعرية لقصائد ذات أغراض متنوعة تعتورها الزحافات والعلل على اختلافها وتنوعها والأثر الموسيقي والنغم الإيقاعي الذي كساها وعلاقة الألفاظ بالموسيقى وكذلك أثر المعاني التي تتحلى بها، وهناك أيضا أمور أخرى تؤثر على موسيقى الشعر كنفسية الشاعر والظروف المحيطة به وأقارن بين تفعيلات تلك القصائد والتفعيلات الأصلية للبحر مبينة الأثر الموسيقي الإيقاعي الذي طرأ نتيجة وجود هذه الزحافات،هذا وقد استعمل مناهج أخرى حسبما تقتضيه طبيعة البحث.

هذا مع العلم أن أغلب كتب العروض تتكلم عن الزحاف والعلة مفرقة بينهما كما هو معروف في تلك الكتب إلا أني وجدت دراسة للدكتور أحمد كشك للزحاف والعلة بعنوان: (الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع) (كشك، 1995، ص11، 408)

توضح هذه الدراسة عدم وجود الخلل في الإيقاع الشعري في حال وجود الزحافات والعلل، كما تركز على التناغم في الإيقاع الشعري في ظل وجود تلك التغييرات العروضية، وأثبتت هذه الدراسة أن الزحافات والعلل لا تُفهم منعزلة دون الإيقاع، وكذلك بينت الدراسة أمرا في غاية الأهمية وهي أن الزحاف والعلة أمران غير ضابطين بمفردهما فهم موسيقى الشعر ؛ إذ يدخل فيه اعتبارات كثيرة منها النبر والكم والوحدات الموسيقية ..إلخ.

وتتلاقى هذه الدراسة مع بحثي في كون الزحاف والعلة لا يؤديان إلى خلل في النظام والإيقاع الموسيقي، وتنفرد عنها دراستي في أنها تحاول النظر في النصوص الأدبية وتحليليها الإيقاعي الموسيقي للبحر بأنواعه(تام أو مجزوء..إلخ) ، والنظر في المعنى والسياق وربطه بالزحاف والعلة؛ ليتبين بذلك التناغم الموسيقي الناجم عن تلك التغييرات الموسيقية مع الإيقاع الموسيقي للبحر ومعناه وسياقه. الخاتمة وفيها أهم النتائج والتوصيات، ثم تقفوها قائمة المصادر والمراجع.

التمهيد: معنى الزحاف والعلة وأنواعهما (مناع، 2003، ص226)

هي تغييرات، بزيادة أو نقص، تسمى الزحافات والعلل لكن الزحاف تغيير يلحق ثاني السبب، ولا تتعلق الزحافات بالأوتاد مطلقا:ومثاله:حذف الحرف الثاني الساكن من فاعلاتن فتصير فعلاتن. ولا يجوز حذف الحرف الثاني من (فاع لاتن)، لأنه ليس ثاني سبب، وإنما هو ثاني وتد مفروق(فاع)، وحكم الزحاف عدم الالتزام – بخلاف العلة فإنها يجب التزامها، وهذا هو الأصل في الزحاف، لكن من الزحاف ما يجري مجرى العلة، فيلتزم، وذلك في بعض الزحافات التي تلحق العروض أو الضر، ومثال ذلك: القبض في مفاعيلن (فتصير مفاعلن) في عروض البحر الطويل، فلا بد من التزام (مفاعلن) في العروض في القصيدة كلها.

نوعاالزحاف:

الزحاف نوعان: مفرد ومركب؛فالزحاف المفرد ما كان في موضع واحد من التفعيلة، كحذف السين من مستفعلن، فتصير متفعلن.

والزحاف المركب (ويسمى مزدوجا أيضا)وهو ما كان في موضعين من التفعيلة، نحو حذف السين والفاء معا من مستفعلن، فتصير متَعلن، فتنقلها إن شئت إلى فَعِلَتن (وهي بالوزن العروضي نفسه).

أما العلة فهي تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد من العَروض أو الضرب، وإذا حلت لزمت، أي: إنها إذا وردت في أول بيت من القصيدة الْتُزِمَتْ في جميع أبياتها، إلا إذا جرت مجرى الزحاف، كالتشعيث في البحر الخفيف.

وهي نوعان إما علل بالزيادة،وهي لا تدخل إلا على الضرب المجزوء، وتكون بزيادة حرف أو حرفين في آخر التفعيلة،ومنها:زيادة سبب خفيف على ما أخره وتد مجموع كمتفاعلن إذا رفلت تصبح متفاعلاتن.

وإما علل بالنقص: وهي تدخل العَروض والضرب المجزوء والتام على السواء، وتكون بنقصان حرف أو أكثر من العَروض والضرب أو أحدهما، وأحيانا لا يرد البحر إلا بهذا النقصان كما في البحر الوافر، ومن أمثلة علل النقص الحذف كمفاعيلن تصبح مفاعي نحولها إلى فعولن.

المطلب الأول :دائرة المختلف والتغييرات التي تطرأ على بحوره (الزمخشري، 1989، ص25، الدماميني، 1973، ص47، النودهي،2004م، ص22، مناع، 2003، ص39، الهاشمي، 1991م، ص31،)

هي دائرة مثمنة التفاعيل تشتمل على خمسة بحور ؛منها ثلاثة مستعملة وهي:الطويل والمديد والبسيط، واثنان مهملان،وسنأخذ مثالا على بحر المديد من قصيدة لحافظ إبراهيم(إبراهيم، 1987، ص3):

حال بين الجفن والوسن حائلٌ لو شئتَ لم يكنِ

أنا والأيّام تعصف بي بين مشتاقٍ ومفتتنِ

لي فؤادٌ فيك تنكره أضلعي من شدة الوهنِ

وزفيرٌ لو علمت به خلت نار الفرس في بدني

يا لَقومي إنني رجلٌ حِرْتُ في أمري وفي زمني

فهذه الأبيات من بحر المديد ،ويمتاز هذا البحر بأن فيه ثقلا ؛إذ يمتاز بالصلابة والرزانة والهدوء ،والسر في ذلك تقطيع نغماته ؛ مما يتطلب تقطيعا في الكلمات (الطيب، 1970، ص1) ،وكذلك لاختلاف التفعيلة الثانية فكأنها حاجز يمنع سير التفعيلات برتابة ورشاقة وإيقاع كالرمل ،فلا يأتي المديد إلا مجزوءا وتفعيلاته:**فاعلاتن فاعلن فاعلاتن= /5/5//5/ 5//5/ /5/5//5/**

وإذا قارنا بين هذا الأصل وبين تفعيلات الأبيات السابقة فستكون على النحو التالي:**فاعلاتن فاعلن فعِلن= /5/5//5/ 5//5/ 5///** والتغيير الذي لحق التفعيلات انحصر في التفعيلة الثالثة تغييرا ثابتا في كل عروض وضرب من القصيدة (علة)، كما جاء في التفعيلة الأولى ولكنه لم يلتزم (زحاف)؛ وبناء على ذلك صار في ما عُرض من القصيدة تغييرين ؛الأول:الخبن وهو حذف الثاني الساكن وهو زحاف ،والثاني:الحذف :وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة وهو علة بالنقص(الصاغاني، 1990، ص26) ،فوجود هذين التغييرين زاد القصيدة رشاقة وحيوية وإطرابا،فتحول الإيقاع الموسيقي فيها من الثقل إلى الخفة والرشاقة بوجود فاصلة صغرى بعد أن كانت مكونة من سبب خفيف ووتد مجموع وسبب خفيف ،وكذلك أثر هذا الإيقاع في ألفاظها

ومعناها فجاءت الألفاظ سهلة في أصواتها وأوزان كلماتها ونظمها في تناسق بديع كما ترى، فالشاعر لا يذوق النوم من ألم الفراق والاشتياق على فراق المحبوب وكأن به نيران تعصف من شدة ذلك تظهر جليا في زفيره الذي يخرج تلك الحرارة من شدة الألم فجاء اختيار الشاعر لهذه الصورة موفقا لما كان يعانيه من ألم وحسرة على فراق المحبوب، وبالتأمل نجد الزحاف هنا تمثل في قوله: " أنا والأيْ" = فعلاتن، وقوله: " وزفيرٌ " = فعلاتن وهو مناسب للمعنى وما يشعر به الشاعر من ألم نتيجة عصف الأيام فتعصف بصدره نار حارقة يخرجها زفيرا كأن نيران الفرس توقدت ذلك البدن، وأختار الشاعر الضمير (أنا) غير محقق لألفه المدية نطقا مراعاة لحاله وما يمر به من ألم فراق فهو لا يقوى على إثباتها فجاء الحذف فيها وفي حذف الساكن من التفعيلة المكوِّنة لها ، وكذلك حذف الساكن من التفعيلة المكوَّنة ل (وزفيرٌ)مناسبا لذلك المقام أيضا، هذا كما تمثلت العلة في الخمسة الأبيات المختارة في ما يلي: يكني، تتني، وهني، بدني، زمني، وذلك بحذف السبب الخفيف من نهاية التفعيلة وكذلك حذف الساكن الثاني منها فتتحول التفعيلة من فاعلاتن إلى فعِلن فهذان التغييران فيها على مدار القصيدة التي اختيرت هذه الأبيات الأولى منها ناسبا المعنى والسياق فالمقام مقام ألم على فراق المحبوبة مما جعله يحول دون النوم من شدة الألم على ذلك الفراق فتطول بالشاعر الأيام وتعصف به الذكريات؛ مما جعل بدنه لهيبا كأن نار الفرس بها.

وإذا تأملنا الأصوات المكوِّنة لهاتين التفعيلتين سنجدها مناسبة للمعنى الذي تشتمل عليه القصيدة كالآتي:

أنوْلأيْ = ///5/5 نجد تناغما بين الأصوات المكونة للتفعيلة فهي تبدأ بالهمزة وتكاد تنتهي بها وهي صوت حلقي يخرج من فتحة المزمار نفسها وهو صوت شديد (أنيس، 1975، ص90) يأتي بعده النون وهو صوت متوسط بين الشدة والرخاوة فيخفف من تلك الشدة الموجودة في الهمزة ثم تأتي اللام التي تشترك مع النون في ذلك التوسط إضافة إلى سكونها: ممايزيد من ذلك الضعف ثم تأتي الهمزة بعدها التي يخففمن حدتها ذلك السكون الذي يعقبها وكل ذلك الانكسار المتتابع في سير الأصوا ت من القوة إلى الضعف مناسب للمعنى الذي تم إيضاحه آنفا.

وزفيرن= ///5/5 نجد تناغما صوتيا بين تلك الأصوات المكونة للتفعيلة فقد بُدِئت بالواو التي تخرج من الصدر؛ فهي شديدة الرخاوة، والرخاوة أضعف من الشدة حتى إن حدة الزاي المتمثل في

صفيرها وجهرها لم يؤثرا على ذلك التناغم والتراخي الموجود بين أصوات التفعيلة التي أتت متراخية الأصوات كالفاء أيضا والراء والنون وكل ذلك كان مناسبا للمعنى والسياق.

هذا وقد جاءت أصوات قافية القصيدة (لمْيكني، مفْتتني، تلْوهني، فيْبدني ، فيْزمني) رخوة عدا الباء والدال الذي حد من شدتهما الانفتاح بالحركة والانسجام مع الأصوات الرخوة بعدهما فجاءت القافية بذلك لينة هينة تناسب المعنى الذي سيقت فيه، هذا وقد خُتمت بالروي النون المتوسط بين الشدة والرخاوة وهو أقرب للرخاوة من الشدة نتيجة نوع حركة المجرى (الكسرة) فكل هذا ناسب المعنى والسياق.

المطلب الثاني: دائرة المؤتلف والتغييرات التي تطرأ على بحوره.

تأتلف أجزاء هذه الدائرة وتأتي على ثلاثة بحور اثنان مستعملان وهما الكامل والوافر، وواحد مهمل، وسنأخذ منها مثالا على بحر الكامل، ويعد الكامل من أكثر البحور حركات وجلجلة فهو بحر فخم جليل إن أريد به الجد؛ إذ يصلح لكل ما هو عنيف مع ترنم ظاهر، وإن جاء على غرض لين كالغزل فهو يميل إلى الحلاوة والصلصلة التي تشبه الأجراس؛ ففيه أبهة في الحالين كليهما (الطيب،1970، ج1/ص302،353)، والتام منه يأتي على تفعيلة متفاعلن مكررة ست مرات للبيت الواحد على النحو الآتي: **متفاعلن متفاعلن متفاعلن = ///5//5 ///5//5 ///5//5**

لكن في البيت الآتي تختلف الموسيقى التي فيه بسبب التغييرات التي طرأت عليه،وهو:

بانَ الشبابُ وأخلف العمرُ وتغير الإخوان والدهرُ (الباهلي، دون تأريخ ،ص90)،(العَمْرُ مفرد جمعه العمور وهو منابت الأسنان واللحم الذي بين مغارسها انظر: ابن منظور، مادة: (ع.م.ر) ، دون تأريخ، ج4، ص606) والتقطيع الموسيقي للبيت كالآتي:

/5/5 ///5/5/ /5/5/// /5/5 ///5/// /5/5/

فهذا البيت من تام الكامل ، ، وهنا قد طرأ عليه تغييران؛ أحدهما:الإضمار :وهو إسكان الثاني المتحرك ،والثاني:الحذذ وهي علة بالنقص وتعني: حذف الوتد المجموع برمته من نهاية التفعيلة فتصبح التفعيلة متفا ثم يأتي تغيير آخر وهو إسكان العين وتحول إلى فعْلن، ونلاحظ أن هذين التغييرين حولا موسيقية البيت من الجزالة إلى الخفة وكأن قارئ البيت للوهلة الأولى يظنه من مجزوء الكامل لا تامه، وإذا نظرنا للمعنى وجدنا أن الشاعر يتكلم عن ذهاب الشباب ووهن الجسم

وتخلف الأحوال وبعد الأهل والأصحاب نتيجة لذلك؛ وكل ذلك مدعاة للحزن والانكسار ولا يناسب ذلك القوة التي في الكامل لو كان باقيا على تفعيلاته حسب الأصل(متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن) من غير أي تغيير ،وكذلك وُفِّق الشاعر في اختياره للألفاظ فجاءت ضعيفة في كثير من أصواتها وكذلك أوزانها فمثلا:كلمة (بان) صحيح أن الباء صوت شديد لكن قد خففت شدته بألف المد التي جاورته إذ جاء بعده فتحتان قصيرتان ثم جاءت النون التي تمتاز بتوسطها بين الشدة والرخاوة (ابن عصفور، 1994، ص424).

وباستعراض الزحافات والعلل في هذ البيت على الرغم من كونه بيتا واحدا إلا أنه اشتمل على أربع تغييرات في أربع تفعيلات؛ مما زاد من رقته وسهولته، وذلك كالآتي:

بانشْشَبا=/5//5/5/ – **إخْوانوْ** = /5/5//5 متْفاعلن بالإضمار في كلا الزحافين بتسكين الثاني المتحرك؛ مما يقلل من حدة التتابع حركات التفعيلة ويتناسب مع الضعف الحاصل نتيجة الشيخوخة وذهاب الشبا.

عمْرو=**/5/5** – **دهْرو** =/5/5= متْفا = فعْلن حصل في العروض والضرب تغييران هما الحذذ والإضمار؛ مما زاد من رقة القصيدة وناسب معناها، هذا وقد حصل تناغم صوتي بين العروض والضرب مما زاد من تلك الرقة فجاء الروي بالراء التي أعقبت سكون وتلاها حركة طويلة مضمومة (المجرى)؛ فحصل من جراء ذلك السكون تلك الرقة هذا بالإضافة إلى الرخاوة الحاصلة في جميع حروف التفعيلتين عدا الدال التي حد من شدتها وجعلها ترق ذلك السكون الذي أعقبها، وحتى الجهر الناتج عن هذه الحروف لم يعد بتلك القوة نتيجة لذلك التراخي وذاك السكون الحاصل في أصوات التفعيلتين.

المطلب الثالث: دائرة المجتلب والتغييرات التي تطرأ على بحوره.

اجتلبت أجزاء هذه الدائرة من دائرة المختلف وتتكون من ثلاثة بحور وهي:الرمل والرجز والهزج، وتمتاز موسيقى الرمل بالخفة والرشاقة والانسيابية والغنائية؛ لذا فإنه يصلح للأغراض الترنمية الرقيقة والتأمل الحزين فهو بحر بعيد عن الصلابة والشدة (الطيب،1970،ج1/61–158، الحنفي،1978 ،ص365)؛ فأنغامه بسيطة وفيها رتابة جاءت من تكرار تفعيلته(فاعلاتن) ست مرات فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن = **/5/5//5 /5/5//5 /5/5//5** ،وعند دخول تلك التغييرات

عليه تزيده موسيقية ورقة ورشاقة ، ومن ذلك قول عمر أبي ريشة (من بحر الرمل):(أبو ريشة، 1998م، مج1، ص437)

ياعروس المجد تيهي واسحبي في مغانينا ذيول الشُهُبِ

لن تَرَي حَبَّةَ رملٍ فوقـها لم تعطَّر بدمٍ حُرٍّ أبـي

دَرَجَ البغـيُ عليها حِقْبـةً وانثنى دون بلـوغ الأربِ

لا يموت الحقُّ مهما لطمت عارضيه قبضةُ المغتصبِ

فقد دخل الضرب الحذف والتزم؛ لأنه علة بينما لم يلتزم الخبن لأنه زحاف فلم يوجد في البيت الثاني فزاد من إيقاعية البحر ذلك ؛فالشاعر يصف حال بلاده (سوريا) وما ألم بها من اضطهاد واستعمار ،فالمجد الذي شبهه بالعروس لن يجد بقعة إلا وهي معطرة بالدماء لكن النصر أتى ابتهاجا بعد جلاء الفرنسيين عن سوريا فكل تلك المعاني تستلزم حماسة وفخر وتلك المعاني تحتاج لمزيد من الخفة والرشاقة التي لم تكن لتوجد لولا تلك التغييرات المذكورة آنفا، هذا كما جاءت التفعيلة الأولى من كل بيت صحيحة لم يصبها أي تغيير وذلك ناسب سياق الفخر الذي قيلت فيه القصيدة كما جاءت أغلب التفعيلات المتوسطة بين الأولى والثالثة في كل شطر مخبونة والخبن حسن وكثير فزاد القصيدة موسيقى وإيقاعا منتظم بديع فعلى الرغم من قوة الأفعال وكذلك فخامة السياق(الفخر) إلا أن الأبيات جاءت منسابة رقراقة لأسباب كثيرة منها تلك التغييرات التي تركزت في مواقع معينة شبه منتظمة كما ذُكر آنفا

هذا وبالنظر في الألفاظ القصيدة نجد معظمها أفعالا وهذا يناسب مقام الفخر الذي بنيت عليه القصيدة كما جاءت أغلب أصوات الألفاظ المكونة للقصيدة رخوة منسابة رقراقة مناسبة لموسيقى البحر ولفرحة الشاعر بانتصار بلده وخروج المستعمر منها، هذا وقد تركزت الأصوات الشديدة في الألفاظ التي تتحدث عن المستعمر وتصفه أو التي تتكلم عن الحق والفترة الزمنية التي كان فيها ذلك المستعمر، ومن تلك الألفاظ ما يلي: البغي وقبضة ولطمت وحقبة والحق.

وإذا نظرنا إلى أصوات القافية: (شهبي، رنأبي، أرَبي، تصبي) نجد الشدة في حرفين فقط الهمزة والباء(الروي) وقد خفف من حدة تلك الشدة مجئ الروي مكسور، وكذلك فتحة الهمزة، هذا بالإضافة

إلى التغييرات التي أصابت تلك القافية كما ذكرت آنفا فجات بحسب المعروض من القصيدة التفعيلات محذوفة مخبونة عدا (رنأبي) لم تأتِ إلا محذوفة فقط وكل تلك العوامل زاد القصيدة انسيابا رقراقا مناسبا لمقام القصيدة التي قيلت عليه.

المطلب الرابع: دائرة المشتبه والتغييرات التي تطرأ على بحوره

تتكون هذه الدائرة من تسعة بحو؛ ثلاثة مهملة منها وستة مستعملة، والمستعملة هي:السريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، وسوف نختار من هذه الدائرة بحر الخفيف، ويمتاز هذا البحر بأنه لا يميل للعنف كما لا يميل للين؛ لذلك كثرت الأغراض عليه فهو بحر متزن؛ ولعل السر في بينيته تفعيلته الثانية إذ لا تتكرر فيه فاعلاتن كالرمل بل تعترض مستفع لن بين تفعيلتي فاعلاتن التي تقع على طرفيها على النحو الآتي:

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن= /5 // 5/5 /5 /5/ 5/ /5 //5 /5

ومن الخفيف قول عمر بن أبي ربيعة:(ابن أبي ربيعة، 1996م، ص357).

نام صحبي ولم أنمْ من خيالٍ بنا ألمْ

ثم نبّهت صاحبـا طيّب الخيم والشيمْ

قلت يا عمرو شفّني لاعِجُ الحبِّ والخِيَمْ

فالبيت من مجزوء الخفيف فجاء في منتهى الرقة والعذوبة؛ لأنه مجزوء ولأن الخبن وهو زحاف كما ذكرت سابقا قد دخل عروضه وضربه فصارت التفعيلة فيهما: متفع لن بدلا من مستفع لن وقد ناسبت موسيقى البيت المعنى وهو وله الشاعر وسهاده من شدة ما ألم به من طيف المحبوب فهو متألم لفراقه حيث شفّه لاعج الحب، هذا وقد جاء الروي ميما ساكنة تجسد شدة الألم الذي انتهى إليه الشاعر فلا يقوى على الحركة بعده، وكذلك توسط الميم بين الشدة والرخاوة كل ذلك خدم المعنى وتناغم مع موسيقى البحر التي تناسب المعنى والسياق كما ذُكر آنفا، ولا يخفى على أحد رقة الميم المختارة في البيت والجناس الناقص الذي حصل في (أنم–ألم) فذلك زادها موسيقية ورقة.

هذا وبالنظر إلى ألفاظ القصيدة من حيث الشدة والرخاوة فتجد معظمها رخوا؛ حيث جاء البيت الأول خاليا من أصوات الشدة، كما احتوى الثاني والثالث على الباء والطاء والباء والقاف والجيم وقد استدعى المعنى احتواء تلك الألفاظ على بعض الأصوات الشديدة؛ فالشاعر يستعين بصديقه في التخفيف عنه شدة ما يعانيه من ألم فراق محبوبه.

هذا وبالنظر إلى قافية القصيدة (نالْمْ، وشْشيَمْ، ولْخيَمْ) تجد أنه لا يكاد يوجد فيها أصوات شديدة عدا الهمزة هنا حيث تعد صوتا شديدا ولكن مما خفف من شدتها وجعلها منسجمةً مع الأصوات الرخوة التي تحيط بها فتحتها، وكذلك مجي الروي مقيدا بميم ساكنة؛ مما جعل ذلك مناسبا للمعنى والمسياق كما تم توضيحه.

المطلب الخامس:دائرة المتفق والتغييرات التي تطرأ على بحوره

هي دائرة مثمنة التفاعيل تبدأ بالمتقارب وتشتمل على بحرين مستعملين هما:المتقارب والمتدارك، وتمتاز نغمات بحر المتقارب بأنها من أيسر النغمات فالمتقارب من البحور الإيقاعية ذات التفعيلة الواحدة المتكررة أربع مرات في تمامه(فعولن) على النحو الآتي:

فعولن فعولن فعولن فعولن = //5 /5 //5 /5 //5 /5 //5 /5

فهو بحر موسيقي يصلح للحماسة والفخر . والإيقاع فيه أقرب إلى اللين إذا جاء مجزوءا كما سنرى، ويزيد من موسيقية هذا البحر ما يدخل فيه من تغييرات ومن ذلك قول أبي فراس: (الحمداني، 1994م ،ص166).

وكم لي على بلْدتي بكاءٌ ومُسْتَعْبَرُ

ففي حَلَبٍ عُـــدَّتي وَعــزّيَ والْمَفْخَرُ

فهذان البيتان قمة في الرقة لما يأتي: أولا:أنه من المتقارب ونغمات المتقارب من أيسر النغمات كما قلت آنفا ،وثانيا: أنهما على مجزوء المتقارب والمجزوء أرق من التام،وثالثها: العلة التي طرأت على عروضه وضربه وهي الحذف وقد التزمت فيهما؛ لكونها علة هذا من جهة موسيقية البيتين ،فإذا نظرنا إلى المعنى وجدنا أبا فراس ذلك الشاعر الأمير الأسير يتذكر بلدته وعزه وفخره فيها فيزيد من ألمه وانكساره هذا المعنى ولاسيما أنه مأسور لا يملك إلا تذكر الأحباب والأهل فتزيده

تلك الذكريات حزنا وانكسارا؛ فجاءت موسيقى البحر مناسبة للمعنى الذي يختلج في صدر الشاعر ونفسيته الحزينة ولكن الروي (الراء)جاء قويا بما يمتاز به من تكرار للراء وكذلك تجد قوة في المجرى(الضمة)وهذا سائغ؛لأن الشاعر أمير وهو يفخر ببلدته فناسب ما جاء من روي ومجرى هذا المعنى، كما تفيض القصيدة رقة واتزانا حيث جاء الحشو في كلا شطري البيت الأول صحيحا، كما جاء الحشو في شطري البيت الثاني مقبوضا فأعطى اتزانا وزاد القصيدة رقة وجمالا.

هذا وبالنظر إلى أصوات القافية (تعْبرو – مفْخرو) تجد أن جميع الحروف رخوة هنا وهذا يمثل جانبا من الرقة بالإضافة إلى التغيير الحاصل في التفعيلتين (الحذف)؛ إذ النقص زاد القصيدة رقة وخفف من شدتها وذلك بتحول التفعيلة من فاعلاتن إلى فاعلن.

وخلاصة القول نجد أن التغييرات التي تحصل للتفعيلة العروضية سواء أكانت زحافا أم علة تزيد القصيدة وانسجاما ومناسبة للمعنى والسياق الذي قيلت فيه تلك القصيدة فجاءت أسهل وأرق من القصائد التي تكتمل فيها أغلب تفعيلاتها فتكون جزلة مناسبة للمعنى والسياق أيضا.

وبناء عليه يمكن الخروج بمقياس يحقق ميزان الرقة والانسياب وهو التغيير الموسيقي الخليلي الذي يطرأ على التفعيلة فيزيدها إطرابا وعذوبة ورقة تناسب معناها وسياقها كما مر آنفا في القصائد التي تم تحليلها وتبين كل ذلك منها.

الخاتمة

1- تؤثر التغييرات التي تطرأ على القصيدة على الموسيقى الشعرية للقصيدة ،فتحول إيقاع البحر إلى صفة مغايرة لما كان عليها ومثاله ما كان من بحر المديد في المطلب الأول وكذلك بحر الكامل في المطلب الثاني إذ امتازا بالثقل فتحولا بسبب ما طرأ عليهما من تغييرات في التفعيلات إلى الخفة والإطراب والموسيقية،أو أن البحر يتحلى بالموسيقية والرشاقة كما قلنا في الرمل في المطلب الثالث ثم جاءت التغييرات فزادته موسيقية ورقة ورشاقة.

2- قد يجتمع الزحاف والعلة في تغيير موسيقية البحر الذي يطرآن عليه كما حصل في المطلب الأول والثاني عندما تكلمنا عن المديد والكامل فيضفيان على البحر موسيقية

وإطرابا،وقد ينفرد أحدها بهذا الغرض فيضفي الموسيقية والخفة أيضا وذلك كما في المطلبين الرابع والخامس عندما تكلمنا عن الخفيف والمتقارب فيهما.

3- لا تخدم هذه التغييرات موسيقية البحر فحسب بل الألفاظ وتكويناتها الصوتية وصفات تلك الأصوات، وكذلك والمعاني ونفسية الشاعر أيضا فتأتي جميع تلك العناصر في تناسق بديع مع موسيقية البحر وذلك واضح في تحليل ما سبق من الأبيات.

4- يؤثر التجاور الذي يقع بين الأصوات عليها من حيث القوة والضعف ،هذا وتؤثر تلك الصفات التي في الأبنية من حيث همسها وجهرها وشدتها ورخاوتها أو توسطها بين الشدة والرخاوة على الأبنية والأوزان رقة أو قوة،وكل ذلك يؤثر على المعاني والأغراض ينسجم مع موسيقى البحر قوة أو رقة كما رأينا.

التوصيات

كان لهذه الدراسة من التوصيات التي ينبغي النظر إليها كالآتي:

1 – دراسة الشعر والأدب بالطريقة الكلية؛ وذلك بالنظر للقصيدة على أنها وحدة متكاملة مترابطة ببحرها وموسيقاها وصفات تلك الموسيقى على أن تراعى فيه ألفاظ القصيدة ومعانيها والغرض منها ومناسبتها وأسلوب الشاعر ونفسيته وانفعالاته على أن يتمم كل ذلك داخل منظومة مترابطة متناسقة تجمعها علاقات من الترابط والتناسب.

2-عند دراسة العروض لابد من اختيار الأبيات الرقيقة التي غيرت من إيقاعها تلك الزحافات والعلل وحولت من الصفات الموسيقية التي كان عليها البحر؛للترغيب في دراسة العروض.

3- دراسة العروض بطريقة التنغيم لا التقطيع، وأقصد بالتنغيم موسيقى البحر وإيقاعاته وذلك لا يتم إلا إذا وقفنا على صفات البحور الشعرية وموسيقاها والتغييرات التي تطرأ عليها من زحافات أو علل ،وهذه الطريقة هي الأنفع.

4- دراسة العروض بدءا بالبحور اللينة الرقيقة ثم التي بين بين وانتهاءً بالفخمة الجزلة العنيفة ؛لما فيه من تحبيب الطلاب في دراسة هذا العلم ،كما تعد الدراسة بهذه الطريقة فيها تسهيل دراسة هذا العلم بدءا من الأسهل للأصعب.

5- دمج الدراسات والأبحاث اللغوية فتكون تكاملية؛ إذ يتم تحليل النص لغويا وبلاغيا وأدبيا ولاسيما أن هذا الحقل لا زال خصبا.

- **فهرس المصادر والمراجع**

- أنيس، إبراهيم.

1- **الأصوات اللغوية**، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1975م.

- إبراهيم، حافظ.

2- **ديوان حافظ إبراهيم**، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987م.

- الباهلي، عمرو بن أحمر.

3- **شعر عمرو بن أحمر الباهلي**، جمع وتحقيق: الدكتور حسين عطوان، دون طبعة، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دون تأريخ.

- الحمداني، أبو فراس.

4- ديوان أبي فراس الحمداني، شرح الدكتور: خليل الدويهي، الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994م.

- الحنفي، الشيخ جلال.

5- **العروض تهذيبه وإعادة تدوينه**، مطبعة العاني، بغداد، 1398هـ=1978م.

- الخطيب التبريزي

6- **الكافي في العروض والقوافي**، تحقيق: الحساني حسن محمد، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1994م=1415م .

- الدماميني، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر.

7- **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، الطبعة الثانية، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م.

- ابن أبي ربيعة، عمر.

8- ديوان عمر بن أبي ربيعة، قدم له: الدكتور فايز محمد، الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996م.

- أبو ريشة، عمر.

9- **ديوان عمر أبو ريشة**، دون طبعة، دار العودة، بيروت، 1998م.

- الزمخشري، جار الله.

10- **القسطاس في علم العروض**، تحقيق: الدكتور فخر الدين قباوة، الطبعة الثانية المجددة، مكتبة المعارف، بيروت، 1989م.

- الصاغاني،الحسن بن محمد بن إسماعيل.

11- **مختصر في العروض**، تحقيق:أ.يوسف علي بديوي، الطبعة الأولى، دار مكتبة التربية، بيروت، لبنان، 1410هـ-1990م.

- الطيب، عبدالله .

12- **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ط، دار الفكر، بيروت، 1970.

- ابن عصفور، أبي الحسن علي بن مؤمن الإشبيلي.

13- **الممتع الكبير في التصريف**، تحقيق:الدكتور:فخر الدين قباوة، الطبعة الثامنة، مكتبة ابنان ناشرون، 1414هـ-1994.

- كشك، الدكتور أحمد.

14- **الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع**. ط1، مكتبة النهضة المصرية، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1995م.

- منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي.

15- **لسان العرب**، دون طبعة، دار صادر بيروت، دون تأريخ.

- منَّاع، الدكتور هاشم صالح.

16- **الشافي في العروض والقوافي**، دار الفكر العربي، بيروت، 2003 .

- النودهي، الشيخ معروف.

17- **منظومة الدرة العروضية**، شرح: الشيخ نوري الشيخ بابا علي القرداغي، الطبعة الأولى، التفسير، أربيل، العراق،2004م.

- الهاشمي، الدكتور محمد علي.

18- **العروض الواضح وعلم القافية**، الطبعة الأولى، دار القلم، دمشق، 1991م.

.