

الترخيصات العروضية و دورها في تنويع الإيقاع و إثرائه
دراسة تحليلية في قصيدة (فلك نوح عليه السلام) لإبراهيم السامرائي
**Prosodic Licenses and their Role in Diversifying and
Enriching Rhythm**
**An analytic study of the poem of Ibrahim Al-Samarrai
entitled "Noah's Ark, peace be upon him"**

بن سليليخ سالم^{*}، د. عائشة مقدم²

Ben selilih salem¹, D.Aicha mokadam²

¹ مخبر الخطاب الصوتي - جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله - الجزائر

² جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله - الجزائر

University of Algiers 2- Algeria

baridalaynaine@gmail.com

تاريخ النشر: 2020/11/07

تاريخ القبول: 2020/06/19

تاريخ الإرسال: 2020/04/15

ملخص البحث

إنّ هذه الورقة البحثية تُحاولُ استجلاء مظاهر الانزياح الإيقاعي ، مُتمثلة بالأساس في الزخافات و العلل في قصيدة " فلك نوح عليه السلام " لإبراهيم السامرائي ، والوقوف على آثاره ونتائجه على البنية الإيقاعية و الدلالية للقصيدة، انطلاقا من أن ظاهرة استدعاء الترخيصات العروضية تعتبر تمردا على النظام الإيقاعي الصارم، كما أنّها تساهم في إنتاج تشكّلات إيقاعية جديدة من شأنها تنويع الإيقاع، وإثراء الدلالة.

الكلمات المفتاح : زخاف؛ علة؛ ترخيصات؛ إيقاع؛ عروض.

Abstract :

This research paper attempts to find out the aspects of rhythmic displacement mainly represented by "zihafat" and "ilal" in the poem entitled "Noah's Ark, peace be upon him" by Ibrahim Al-Samarrai. And identify its effects and results on the rhythmic and semantic structure of the poem, based on the fact that the phenomenon of invoking prosodic licenses is considered a rebellion against the strict rhythmic system. They participated in producing

بن سليليخ سالم. baridalaynaine@gmail.com

new rhythmic formations that contributed to the diversification of the rhythm and enriched its significance.

Keywords: Zihaf; Ilal; licenses; Rhythm; Prosody



مقدمة:

قدّمت القصيدة العمودية نفسها إلى جمهور المتلقّين منذ وجودها كإطار فنيّ و قالب تعبيريّ يحدوه الكثير من الصّرامة و الالتزام، وخاصة ما تعلّق بالجوانب الصّوتية و الإيقاعية، ذلك أنّها دأبت على فرض نظام إيقاعيّ صارم على الشّعراء و المتلقّين، فنّه الخليل بن أحمد، مُستحدثا علما و صفيّا، سّماه بعلم العَروض، إلّا أنّ هذا النّظام الصّارم لم يخلُ من وجود خروقات إيقاعية تمزّدت على التّموذج الأصليّ المعتمد، "وتحاشيا لرتابة الإيقاع الذي يُضفيه الوزن العروضيّ على القصيدة، حاول الشّعراء قديما و حديثا أن يُدخلوا من التّعديلات على الوزن ما يكسر من حدّة وقعه على الأذن، وبما يُتيح للشاعر أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي المفروض، وقد ظهر ذلك في وقت مبكر، قبل أن يعرف الشّعراء العروض في صورته المقتّنة، ويظهر ذلك فيما يسمّيه العروضيون بالزّحافات و العلل، التي كان يستخدمها الشاعر حتى يُوفّق بين حركة نفسه ووجدانه، والإطار الخارجي المتمثّل في الوزن الشعري"¹، فظاهرة استدعاء الترخيصات العروضية واللّجوء إليها، هي ظاهرة شائعة في الشعر، يفرضها الواقع الشعري، ويُظنّ لها الدّرس العروضي، بالرّغم من أنّها في نهاية المطاف، تُعتبر مغامرة انزياحية، تُخرق النظام الإيقاعيّ، وتقدّم بدائل و صيغا موسيقية متمرّدة، تختلف عن الأنماط الافتراضية، وتخرج على النّسق، " والخروج على النّسق له وظائف في الشعر وفي غيره من الفنون، فهو يُقاوم ذلك الخدر النّاشئ من التّكرار المنتظم، فيثير الانتباه و اليقظة، ويدعم الجانب الفكريّ في مواجهة الجانب الحسّي، ويجعل العمل الأدبي أقدر على التّعبير"². إنّ هذا البحث يحاول الغوص في أعماق المغامرة الزحافية عند الشاعر العراقي إبراهيم السّامرائي، من خلال قصيدته (في فلك نوح عليه السلام)، والاقتراب من آثارها على تجربة الشاعر في هذه القصيدة، لكن حريّ بنا في البداية أن نتوقّف عند تعريف طرقيّ هذا الترخّص العروضي المتمثل في: الزحاف و العلة.

مفهوم الزحاف و العلة:

لغة: الرَّحَاف لغة مأخوذ من "زحف إليه يزحف زحفا و زحوا و زحفا و زحفانا : مشى، وزحفت في المشي و أزحفت إذا أعميت" ³، كما جاء في معجم العين "الرَّحْف جماعة يزحفون إلى عدوهم بمرّة فهم الرَّحْف و الجميع زحوفٌ"، والصَّيِّ يزحف على الأرض قبل أن يمشي، وزحف البعير يزحف زحفا، فهو زاحف إذا جرّ فرسنه من الإعياء" ⁴

ولعلّ المعنى المشترك من خلال هذه التعريفات لمعنى الرَّحَاف هو أنّه يدلّ على البطء و الإعياء، إلّا أنّ هناك معنى متناقضا تماما ورد في الآية الكريمة: "يا أيّها الذين آمنوا إذا لقيتم الذين كفروا زحفا فلا تُؤمّم الأذبار" ⁵ أي مسرعين، ويكون التّوفيق بين المعنيتين أنّ الرَّحَاف "إذا دخل الكلمة أضعفها وأسرعَ التّطرق بها" ⁶

أمّا الرَّحَاف في اصطلاح علماء العروض فهو "تغيُّر يطرأ على ثواني الأسباب دون الأوتاد، ويجوز للشاعر أن يجيء به في جزء من البيت، ويتركه في الآخر من القصيدة، والرَّحَاف يُصيب التّفعلات حيث وُجدت سواء في تفعيلة العروض أو الضّرب أو الحشو، وهذا يعني أنّ الرَّحَاف مُرتبطٌ بالتفعيلة الواحدة، لا بالبيت كلّ" ⁷

أمّا العِلّة فهي من : علّ الرجل، يعلّ من المرض، وقد اعتلّ العليل علّة صعبة، والعلّة المرض، ولا أعلّك الله أي لا أصابك بعلة" ⁸

وفي الاصطلاح العروضي هي: "تغيُّر يطرأ على الأسباب والأوتاد في العروض و الضّرب، وهو لازمٌ بذاته إذا وقع في غير العروض و الضّرب، والعلل مختصّة بغير ثواني الأسباب، بينما الرَّحَاف مُختصٌّ بالأسباب" ⁹

والرَّحَاف ينحصر في تسكين المتحرّك، أو حذفه، أو حذف الساكن، وهو نوعان:

أ. مُفردٌ: كالحبن والإضمار والوقص والطّي والقبض والعصب والكفّ.

ب. مزدوجٌ: كالحبل والخزل والشّكل والتّقص.

أمّا العلل فقسمان:

أ. علل بالزيادة: لا تدخل غير الضّرب والضّرب المجزوء خاصّة، وتكون بزيادة حرف أو حرفين في آخر التفعيلة، وهي ثلاثة: الترفيل والتنديل والتّسبيغ.

ب. علل بالتقص: وتدخل على الضروب و الأعراب، المجزوء منها والوافي على السواء، وتكون بنقصان حرف أو أكثر من العروض والضرب، أو إحداهما، وهي كثيرة منها الحذف و القطف و الحذو والصلم و الوقف ... وغيرها¹⁰

ويتضح من خلال ما سبق ذكره أنّ الزحافات تتخذ طابع الاختيار، بينما تتسم العلل في معظمها بالإلزام، ومن هنا تبرز سمة الجمالية التي تضيفها هذه الترخيصات العروضية، وخاصة الاختيارية منها على النصوص الشعرية، كما تفتح أمامنا تساؤلات كثيرة عن جدوى فعالية هذه الانزياحات العروضية، وأثرها على المستويات الإيقاعية والصوتية و الدلالية للنصوص الشعرية، وهو ما سنحاول البحث فيه.

فاعلية الترخيصات العروضية و أثرها على الإيقاع و الدلالة :

دأب الدرس العروضي القديم على اعتبار الزحافات و العلل عيوباً إيقاعية، وُعِدَّ اللجوء إليها نوعاً من القصور عن تحقيق النسق الأصلي، "وقد ظلت هذه الظواهر غارقة في كتب العروض، يُنظر إليها على أنّها وجهٌ من وجوه الشذوذ، يمكن تجاوزها، مع أنّها في واقع الأمر ذات أهمية قصوى في فهم إيقاع الشعر العربي"¹¹، كما اشترط في الشعراء الذين ينزعون إلى توظيفها في قصائدهم أن يكونوا على دراية بمخاطر هذه المغامرة الزحافية، فهم في النهاية طُلبُ رُخص كما جاء في مقولة الأصمعي التي أوردها حازم القرطاجي: "إنّ الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، لا يُقدم عليها إلاّ فقيه"¹²

وقد قلل إبراهيم أنيس من أهمية الزحافات و العلل، وأرجع وجودها إلى أخطاء الترواة في نقل أشعار الأقدمين، "فانتقالها من جيل إلى آخر، ومن ذاكرة إلى أخرى خلال قرنين أو ثلاثة من الزمان، قد أدخل فيها شيئاً من التغيير، لذلك وجد الخليل نفسه مجبراً على تقنينها و تسميتها بالزحافات و العلل"¹³، لكن هذه النظرة الدونية للزحافات و العلل، تغيرت عند المتأخرين من النقاد و العروضيين، فاعتبروها مؤشراً إيجابياً يساهم في تنوع الإيقاع، ويُنتج أنساقاً إيقاعية جديدة موازية للنسق الأصلي، "فكون الكتلة الوزنية تقبل التوزيع إلى وحدات إيقاعية (تفعيلات) بأكثر من طريقة، وتتخذ شكلين إيقاعيين مختلفين هو المفتاح الحقيقي لفهم الفاعلية الإيقاعية الجذرية في الشعر العربي"¹⁴، فأصبحوا يستحسنون وجودها، ويُشيدون بحضورها، ويتعمقون في البحث عن دلالاتها وجمالياتها و تأثيراتها المختلفة على شعرية القصائد، والحقيقة أن "الخليل نفسه فيما

رصدته من ظواهر الزحاف و العلة، والشطر و الجزء، قدّم ما يُثبت أنّ الشعريّة الحقة ذات طبيعة متمرّدة على القيود و القوانين، التي كانت تؤدي في أحيان كثيرة إلى صدام حادّ بين البنية العروضية و البنية الصّرفية، ثمّ بين كلّ منهما، وبين عمليّة إنتاج المعنى¹⁵

اتجهت أنظار الباحثين في مجال الإيقاع و العروض في عصرنا الحديث إلى الاهتمام بمباحث الزحافات و العلل، نظرا لما تقدمه من بدائل إيقاعية جديدة، نابعة من الانزياح عن البنية الأصلية لأوزان البحور، انطلاقا من أنّها لا تعيد تكرار موسيقاها بصفة نمطية مطّردة، " فالزحاف و العلة هما إحدى الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات و السواكن، ذلك بأن تناسب الوزن يقوم على الاطراد و التنوّع، والاطراد يُشير إلى توالي الكميّ، أو التكرار الآلي للأجزاء المتجاوبة، أو المتساوية عبر مسافات زمنية، لا يختلّ انتظامها ولا مقياسها، أمّا التنوّع فهو محاولة كسر رتابة هذا التوالي و التكرار"¹⁶، وإذا كان الإيقاع النّمطيّ الرّتيب، الذي يتّكئ على التكرار الممّمل، دون مجاوزة أو تمرد على النّسق الأصليّ معيّبا، وغير مقبول للنفس الشاعريّة الدّوافة، فإنّ الانزياح عن الوزن المنتظم، إذا تجاوز الحدّ المقبول، يُصبح خروجاً عن إطار الجمالية، وتشويها للنموذج الأصلي، وشرحا في البنية الإيقاعيّة للنصّ الشعري، وقد تنبّه إلى ذلك النّقاد القدامى ومنهم مؤسس النّظرية العروضيّة الخليل بن أحمد ذاته، يقول قدامة بن جعفر إنّ "كان يستحسنه في الشّعْر إذا قلّ منه البيت أو البيتان، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمح"¹⁷، وقد عابت نازك الملائكة على الشعراء المعاصرين نُزوعهم إلى الإكثار من الزحافات و العلل، مما يُخلّ بجمالية الوزن و الإيقاع واصفة الزحاف بأنّه "مرضٌ يُصيب التّفحيلة، واختلالٌ صغيرٌ يُحبّه لأنه لا يرد كثيرا، وقد تفشّى الزحاف الذي هو في نظرنا مسؤولٌ إلى حدّ كبير عن شناعة الإيقاع و التّشوية"¹⁸، وبالإضافة إلى الدّور الذي يلعبه الزحاف و العلة في كسر رتابة الإيقاع، فإنّ له قيمة فنيّة أخرى، لها علاقة بالمستوى الدّلالي للنصّ الشعري، انطلاقا من أنّ الدّرس التقديّ الحديث لا يُقيم اعتبارا لفصل المستويات الصوتية و الإيقاعية عن المستوى الدّلالي، ذلك أن هذا الفصل بينهما نظريّ فقط، أمّا في الحقيقة، فإنّ هناك تعاضدا كبيرا و تحالفات تُقيمها هذه المستويات فيما بينها خدمة لمضمون النصّ و جماليّته، "والصلة بين الزحافات و العلل، والمعنى الشعريّ عضويّة، ذات إيجاء خاص، فلا يصحّ النّظر إلى الموسيقى، أو أيّ من عناصرها بمعزل عن المعنى"¹⁹، والشاعر يستعمل الزحافات في مواضع من القصيدة، ولا يستعملها في أخرى، ممّا يعني عدم ثبات حالته التّفسيّة و

دفعته الشعورية من بيت إلى آخر، وقد يتم ذلك على مستوى البيت الواحد، فقد يلجأ إلى مزاحفة تفعيلات دون أخرى، " فكلما اشتد الانفعال، وتغيرت الحالة النفسية في المقطع الجديد، بدأت الأبيات بأكبر عدد من التفعيلات المزاحفة"²⁰ فهي في النهاية لا تعدو أن تكون صدى لنفسية الشاعر المتأرجحة بين الهدوء والاضطراب، وبين القلق والارتياح، تجسدها الزخافات التي تحذف السواكن، وتسكن الحركات، مما يؤثر في زيادة سرعة التفعيلات أو إبطائها، تماشياً مع هذه الحالة النفسية المضطربة، وتأزراً مع المستوى الدلالي الذي يتطلبه سياق النص.

إن هذه الترخيصات العروضية في نهاية المطاف هي تلاعبٌ بالنظام الكلي للشكل الوزني، وإحرازٌ في جماليات المغامرة الزخافية، التي تتخذ من العُدول و الانزياح أدوات لها لتحقيق عنصر الجمالية، فهي تعمل على إلباس النص حُللاً إيقاعية متجددة، كما أنها تُعتبر "ترموتر القصيدة، وهي التي تستوعب موسيقياً كل إشكالات التجربة الشعرية و مداخلاتها، وتسهم في إحداث تغيرات إيقاعية في القصيدة، تعمل على حفظ الموازنة بين تعقيد التجربة من جهة، وسهولة الإيقاع، بما يُناسب ذلك من جهة أخرى"²¹

تقديم القصيدة: فلك نوح عليه السلام

يقول إبراهيم السامرائي:²²

أفأنت في الفلك الحزين أمامي؟	ناجيتُ طيفك، هل صبا لكلامي؟
والقوم في لُج الخضم الطامي؟	أفأنت نوح لآخ لي في فلكه
أفسامعٌ لتحيّي و سلامي؟	يا سيدي نوحا إليك توجّهي
لِتكفّ عن كُفْرٍ و عن أوهامي	إن كنت قد أبحرت تدفع أمة
لكوارثٍ يوماً من الأيام	فأنا ابنُ هذا العصر أرقبُ فُلكه
وأرى القيامة و الحميم الحامي	وكأنني أرنو إليه حقيقة
فُلُكا تُسيّرُه إلى الأفوام؟	يا سيدي نوحا أأملُ أن أرى
أم حاضري حُلُم من الأحلام؟	أنا المقيم على ضلالة أمة

التحليل:

القصيدية كما هو واضح من الشعر العمودي الذي يبنى على نظام البيت ذي الشطرين المتكافئين، وهي من بحر الكامل التام، الذي يُشكّل مع الوافر دائرة المتؤتلف، وتبني إيقاعية الكامل على تكرار تفعيلة (متفاعلن) ست مرات في البيت الواحد على النحو التالي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ويأتي الكامل تاما ومجزؤا، "وقد صُنّف هذا البحر من بحور الفئة الأولى في الشّيوخ، بل يبدو أنّ تاريخ الشعر العربي القديم قائمٌ دوماً على صراع من أجل التّصدّر بين الكامل و البسيط و الطّويل"²³

وقد اختلّف في سبب تسميته بالكامل، فمنهم من نسب ذلك إلى كثرة حركاته، يقول ابن رشيّق "سمّاه الخليل كاملا لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر"²⁴

وإلى ذلك ذهب الخطيب التبريزي في كتابه الكافي، حيث يقول: "سُمي كاملا لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر له ثلاثون حركة غيره، والحركات و إن كانت في أصل الوافر مثلما هي في الكامل، فإن في الكامل زيادة ليست في الوافر، وذلك أنه توفرت حركاته و لم يجرى على أصله، فهو أكمل من الوافر لذلك سمي كاملا"²⁵، وقيل سُمي كاملا لأن أضربه أكثر من أضرب سائر البحور، بحيث لا يوجد بحرٌ يتكون من تسعة أضرب سواه، ويرى البستاني أن سبب التسمية راجع إلى أنه يصلح لكل أغراض الشعر وفي ذلك يقول: "الكامل أتم الأبحر السباعية، وقد أحسنوا بتسميته كاملا لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين و المتأخرين"²⁶

يُعتبَر بحر الكامل من أكثر البحور شيوعا و استعمالا في التراث الشعري، حيث احتل المرتبة الثانية بعد الطويل عند المتقدمين، لكنه تفوق عليه عند المتأخرين، وقد أثبتت الدراسات التي سعت إلى رصد التواتر الزمني لسيرة البحور الشعرية عبر العصور الأدبية أن هذا البحر لم يتنازل عن مكانته في الفئة الأولى من بين البحور الشعرية على مر العصور، ويصفه إبراهيم أنيس انه معبود الشعراء حين يقول: "إن بحر الكامل في عصرنا الحديث قد أصبح معبود الشعراء، وهو أيضا البحر الذي يستمتع به جمهور السامعين من محبي الشعر، فيطرّقه الآن كل الناظمين، الشعراء منهم و المتشاعرون، فإذا وصف القدماء الرجز بأنه مطية الشعراء، يمكننا الآن ونحن مطمئنون أن نصف الكامل بأنه مطية شعرائنا المحدثين"²⁷

تضمُّ القصيدة ثمانية أبيات، ممَّا يعني أنَّ مجموع التفعيلات المتاحة هو 48 تفعيلة من جنس (متفاعِلن) تتوزَّع في جسدِها، باعتبار أنَّ كلَّ بيت يضمُّ في تشكيلته الوزنية ستة تفعيلات، ثلاثة منها في الصَّدر، وثلاثة في العجز، وقد فُمنَّا برصدِ تردُّد (متفاعِلن) بتشكيلاتها المختلفة، وقد أفرزَ الإحصاء النتائج التالية:

التفعيلة	متفاعِلن///0/0/0	متفاعِلن/0/0/0	متفاعِلن/0/0/0	متفاعِل/0/0/0
نوعها	صحيحة	مضمرة	مقطوعة	مضمرة+مقطوعة
مرات تكرارها	21	18	03	06
النسبة	%43.75	%37.5	%06.25	%12.5

حفلت القصيدة بمظاهر الانزياح الإيقاعي كما هو واضح من خلال نتائج الإحصاء، التي أسفرت عن وجود تشكيلين جديدين، أحدهما ناتج عن زحاف الإضمار، والآخر عن علة القطع، فقد بلغ عدد التفعيلات المضمرة حوالي 24 تفعيلة من مجموع التفعيلات الثماني و الأربعين، ممَّا يعني أنَّ نصف التفعيلات (50%) مسَّها هذا الزحاف، في حين طالت علة القطع تسع تفعيلات، بنسبة وصلت إلى 18.7%، ولم يستعمل السامرائي في قصيدته هذه تفعيلة (متفاعِلن) بصورتها الصحيحة الخالية من الزحاف و العلة سوى 21 مرة فقط، أي بنسبة 43.75%، وهذا مؤشِّر على أن هذه المغامرة الانزياحية كانت مُغرية لشاعرنا، وذات أولوية في بنائه الإيقاعي للقصيدة، فما هي أسباب استدعاء هذه الانزياحات العروضية؟ وكيف كان أثرها على البنية الإيقاعية و الدلالية للقصيدة؟ وما علاقة ذلك بنفسية الشاعر و تجربته الشعورية الخاصة؟

أولاً: زحاف الإضمار

يُطالعنا التنظير العروضي بتعريف زحاف الإضمار على النحو التالي: "هو تسكين الثاني المتحرِّك من (متفاعِلن///0/0/0)، لتصبح (متفاعِلن/0/0/0) وتُنقل إلى (مستفاعِلن)"²⁸، وهو مُنتشرٌ بكثرة في قصائد الكامل باعتباره الزحاف الوحيد الذي يطال (متفاعِلن) ويختصُّ بها، كما نجد في هذه القصيدة قد استحوز على نصف التفعيلات، ولم يخلُ بيت من الأبيات الثمانية منه بمعدَّل مرتين أو ثلاث مرَّات تقريباً، كما في البيت السابع حين يقول:

يا سيدي نوحًا، أأملُ أن أرى فُلُكا تُسيِّره إلى الأقوام؟

0/0/0/0//0//0/0/0/ 0//0///0//0/0/0//0/0/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وقد تردّد أربع مرّات في البيت الرابع، الذي يقول فيه:

إن كنت قد أبحرت تدفعُ أمةً لتكفُّ عن كُفْرِ وعن أوهاامي

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وتتجلى كثافة حضوره في البيت الثاني:

أفأنت نُوحٌ لاح لي في فُلُكه والقومُ في حُجِّ الحِضَمِّ الطَّامي؟

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

نلاحظ هيمنة الإضمار على كلّ التفعيلات، باستثناء التفعيلة الأولى من البيت، سالبًا منها حركتها الثانية، مُعَوّضًا إيّاها بسكون، وقد عمل هذا الرّحاف على الحدّ من سرعة الكامل وجريانه، وذلك باللّجوء إلى السّكنات التي تُمارَسُ على السّبب التّقييل في بداية (متفاعلن 0//0///)، فزيادة السّكنات هو تقييلٌ بالضرورة من الحركات، وكبح جماح هذا البحر، المعروف بسرّعه وكثرة حركاته، " ففيه ثلاثون حركةً، لم تجتمع في غيره من الشّعر "29، كما أنّه يُعتبر "من أسرع الأوزان الشّعريّة إذا كان سالماً، وهو أمرٌ نادرٌ الحدوث، وتحدّد من سرّعه زحافاتهُ وعلّله، لأنّها تُسكن المتحرّك، وتزيد من السّاكن "30

إنّ هذا البُطء الإيقاعيّ الذي مارسه السّامريّ على قصيدته هذه، من خلال توظيف زحاف الإضمار، يرمي إلى استيقاف المتلقّي لمسايرة تجربة الشاعر المفعمة بالحزن، والإنصات لما يُحاول الشّاعر بثّه من مشاعر الألم و الضّيق، والمستوى الدّلالي للقصيدة يُبرّز ذلك و يُوكّده، فهو يرتكز على استدعاء المنقذ من حالة الضّيق والتّيه، من خلال استحضار قصة فلك نوح عليه السلام، ومناجاة طيّف النبي نوح عليه السلام، كما في قوله في مطلع القصيدة:

ناحيثُ طيفك، هل صبا لكلامي؟ أفأنت في الفلك الحزين أمامي؟

والواقع المزري الأليم الذي يعيشه الشاعر يُعيدُ نفسه، ويفرضُ إعادة تجربة الإنقاذ مرّة

أخرى:

يا سيدي نوحًا أأملُ أن أرى فُلُكا تُسيِّره إلى الأقوام؟

فالقصيدية من بدايتها إلى نهايتها تنطبع بطابع الحزن، وتنشد مناجاة المنقذ من حالة التيه هذه، وليس هناك أنسب من توظيف زحاف الإضممار، الذي يُعطى من إيقاعها، لمعايشة هذه التجربة الحزينة بروية و تمهّل، وقد نجح الشاعر في تطويع المستوى الإيقاعي لمسايرة حالته النفسية المضطربة، فانصهرت التجربة الشعرية في تماهٍ و تعاضدٍ بين المستوى الإيقاعي و المستوى الدلالي للقصيدية.

ثانيا: علّة القطع

تُطالعنا القصيدة بانزياح إيقاعي آخر - إضافة إلى زحاف الإضممار- هي علّة القطع، وهي أقلّ حضورا مُقارنَةً به، لكنّها أكثر انتظاما لانتخاذاها طابع اللزوم لا الاختيار، وقبل أن نستفيض في تحليل هذه الظاهرة الإيقاعية، حريّ بنا أن نعرّج على تعريفها، فقد جاء في المعجم المفصل في علم العروض أنّ القطع "علّة تتمثل في حذف ساكن الوند المجموع في آخر التفعيلة، وتسكين ما قبله، والجزء الذي يدخله القطع يسمّى مقطوعاً، ويدخل (فاعلن) فتصبح (فاعل)، (متفاعلن) فتصبح (متفاعل)، (مستفعلن) فتصبح (مستفعل)"³¹، ويُعتبَر القطع من علل النقص، لأنّه يُقلّص من الكمّ الصوتي للتفعيلة، يحذف ساكن الوند وتسكين ما قبله (0//0/)، هذا نظرياً فقط، أما المعادل الصوتي لذلك على مستوى الواقع المنطوق، فإنّ القطع يعمل على حذف حركة من حركات (متفاعلن 0//0//) لتصبح (متفاعل 0/0//)، أي فقدان مقطع قصير من جملة المقاطع المشكّلة لها.

حضرت علّة القطع تسع مرّات في القصيدة، بنسبة استعمال قُدّرت بـ 18.75% من مجموع التفعيلات الثماني والأربعين، إلّا أن هذه النسبة التي قد تبدو ضئيلة، لا تعكس حجم الحضور الذي ميّز علّة القطع في هذه القصيدة، فحين ندرك أنّ التنظير العروضي لا يُتيح لعلّة القطع أن تطال كلّ تفعيلات الحشو فهي "تغييرٌ يعتري الأسباب و الأوتاد الواقعة في أعراب القصيدة و ضروبها"³² دون سواهما من تفعيلات الحشو، ندرك حينها مدى طغيان هذا الانزياح الإيقاعي ومدى حضوره الكبير في هذه القصيدة، فهو علّة ملزمة، ترددت بشكلٍ مُنظّم في مُحتتم كلّ بيت (تفعيلة الضرب)، بمعدّل مرّة في كلّ بيت، إلّا في البيت الأول حيث ترددت مرّتين، في تفعيلة الضرب وفي تفعيلة العروض، بداعي التصريح الذي مارسه الشاعر في مطلع القصيدة، حيث يقول:

ناحيثُ طيفك، هل صبا لِكلامي؟ أفأنت في الفلك الحزين أمامي؟
متفاعل متفاعل

واللافتُ أنّ عِلّة القطع اجتمعت مع زحاف الإضمّار ستّ مرّات ، من أصلّ تسع تفعيلات مُمكنة، ممّا يُؤكّد أنّ لزوم هذين الانزياحين المجتمعين (زحاف الإضمّار+عِلّة القطع) هو خيارٌ موسيقيّ يُفضّله السامرائي، وتميل إليه ذائقته الشعريّة.

إنّ اجتماع عِلّة القطع و زحاف الإضمّار يُعبر عن مورفولوجيّة التفعيلة (متفاعلن 0//0//0)، وينحو بها إلى تشكيلٍ جديد هو (متفاعل 0/0/0)، تشكيلٌ يبدو مُتوازناً من حيث البناء الصّوتي، فكلّ حركة يليها ساكنٌ (03حركات + 03سكنات)، وقد فرض السامرائي لزوم القطع في تفعيلة الضّرب بالاستعانة بقيمة صوتيّة أخرى، هي توظيف ألف الرّدف في البنية القافويّة للبيت، ومن المعلوم أنّ ألف الرّدف حرفٌ لازِم التّرّدّد بجنسه في البناء المقطعي لتفعيلة الضّرب، متى استعمله الشّاعر في البيت الأوّل، لزم حضوره في بقية أضرب الأبيات كعِلّة مُلزِمة، وليس له مُعادِلٌ صوتيّ آخر، " فتلترّم الألف إذا كان الرّدف ألفاً، أما إذا كان واواً أو ياءً فيحوز أن يتعاقبا"³³ ، وهذا ما يبدو واضحاً، فكلّ الأبيات انتهت بهذه اللّازمة الصّوتيّة التي يتوسّطها ألف الرّدف، بخلاف تفعيلة العروض، التي جاءت سالمة، والجدول التالي يُثبت ذلك:

البيت	تفعيلة العروض	نوعها	تفعيلة الضّرب	نوعها
01	لكلامي 0/0///	مقطوعة	أمامي 0/0///	مقطوعة
02	في فلكه 0//0/0/	مضمرة	م الطامي 0/0/0/	مضمرة+مقطوعة
03	ك توجّهي 0//0///	سالمة	وسلامي 0/0///	مقطوعة
04	فغ أمة 0//0///	سالمة	أوهامي 0/0/0/	مضمرة+مقطوعة
05	قب فلكه 0//0///	سالمة	أيامي 0/0/0/	مضمرة+مقطوعة
06	ه حقيقة 0//0///	سالمة	م الحامي 0/0/0/	مضمرة+مقطوعة
07	مل أن أرى 0//0///	سالمة	أقوامي 0/0/0/	مضمرة+مقطوعة
08	لأ أمة 0//0///	سالمة	أحلّامي 0/0/0/	مضمرة+مقطوعة

طغى القطع و الإضمّار على أضرب الأبيات، بحيث استعمله الشّاعر كتنوّع إيقاعيّ في

نحاية البيت ، يكسر به الرتابة التاجمة عن تكرار تفعيلة (متفاعلين) بصورتها النموذجية في مفاصل الأبيات، مما ساهم في خلق تشكيل إيقاعي جديد، ذي تفعيلتين مختلفتين، " ولعللة على وجه الخصوص قيمة جمالية تكمن في أنها في بعض الأحيان تُحيلُ بعض الأوزان مُفردة التفعيلة إلى أوزانٍ مزدوجة التفعيلة، مُحَقِّقَةً بذلك درجة كبيرة من التناسب في بُنية الوزن الذي تَطَرُّقُ فيه، فالتنوعُ في الوحدات الإيقاعية من شأنه أن يُوفِّرَ التناسب في أعلى مُستوياته"³⁴، كما أن هذه المزاوجة بين التفعيلات السالمة في أعاريض الأبيات (نحاية الشطر الأول)، وبين التفعيلات المقطوعة المضمرة في أضربها (نحاية الشطر الثاني)، أحدثت نوعاً من التقابل و التوازن الإيقاعي بين الصفتين، مما أسهم في إثراء الإيقاع و تنوعه.

ولا يفوتنا أن نُنوّه بالدور الذي لعبه القطع على المستوى الدلالي للقصيدة، والذي يعضد ما رأيناه في الإضمار، فكما أنّ الإضمار يُنطِئُ من سرعة الإيقاع كما رأينا، من خلال زيادة السكّنات والتقليل من الحركات، فالدور نفسه تقريبا تقوم به علة القطع، وقد يتبادرُ إلينا بأنّ القطع يعمل على تسريع الأداء الصوتي للتفعيلة، باختزال (متفاعلين) إلى (متفاعل)، فهو في نهاية المطاف من علل النقص، التي تُقلّص كمّ أصوات التفعيلة، بحذف حرف متحرك من آخرها، ينحو بها إلى السرعة في النطق، والسرعة في الزمن الموسيقي أيضاً، لكن نظرة فاحصة على مورفولوجية التفعيلة الجديدة التي طالها القطع، تجعلنا نُعيد النظر فيما قلناه، فتفعيلة (متفاعن /0/0/0) المضمرة المقطوعة، تحوي في بنائها المقطعي ثلاثة مقاطع طويلة، أي بزيادة مقطع طويل مُقارنة بالتفعيلة السالمة (متفاعن /0//0//0)، والمعروف أن المقطع الطويل يستغرق زمناً أطول على مستوى الأداء قياساً بالمقطع القصير "فكلما قل عدد الكلمات بدا الشاعر بطيء الحركة، وكلما زاد عددها بدا سريع الحركة، كما أنه كلما استعمل مقاطع قصيرة كان أكثر حركة، وكلما زاد من المقاطع الطويلة كان أكثر بطئاً"³⁵، لا سيما إذا تعاضد ذلك مع وجود المدود في التفعيلات المقطوعة، هذه المدود الإلزامية التي فرضها حضور ألف الردف في البناء الصوتي للقافية، والتي تُطيل من الاستغراق الزمني للتفعيلة على مستوى الأداء، وتزيد من بُطء رتم القصيدة، ولعل ذلك يعضد ما رأيناه في زحاف الإضمار، مما يدفعنا إلى القول بأنّ هذه الترخيصات العروضية مهما كان نوعها، إضمار أم قطع، فإنها تُسهم جنباً إلى جنب في زيادة السكّنات و التقليل من الحركات، مما يُنطِئُ الإيقاع، ويُتيح للشاعر و المتلقي معاً مُعايشة التجربة الخاصة المفعمة بالحنن و

القلق، في رحلة البحث عن المنقذ، فالتشكيل الإيقاعي تواسج مع العامل التفسري ليكلاً التجربة الشعرية الخاصة للسامرائي في هذه القصيدة.

خاتمة:

إنّ الموضوع الذي دار حوله البحث موضوع شائك وصعب، وتكمن صعوبته في أنه يُلامس مجالات عديدة: مجال اللغة، ومجال الشعرية، ومجال الإيقاع والعروض، والحقيقة أنّ طبيعة الشعر تستدعي تداخل هذه الأطراف، فالشعر ظاهرة لغوية في المقام الأول، يستقل بطابعه الأجناسي انطلاقاً من الخصائص البنائية اللازمة في تكوينه ووجوده، بدءاً بخاصية الإيقاع والوزن، التي تميّزه عن باقي الخطابات الأخرى، ومروراً بطبيعة اللغة التخيلية التي يتوسل بها، وصولاً إلى القيم الجمالية والدلالية التي يسعى إلى إبرازها وتحقيقها.

ولقد سعت هذه الورقة البحثية إلى استجلاء الأثر الناتج عن توظيف الترخيمات العروضية، متمثلة بالأساس في الزخافات والعلل، من خلال عينة اخترناها، تمثلت في قصيدة " فلك نوح عليه السلام " لإبراهيم السامرائي، ونحن إذ نقتحم هذه المباحث الشائكة والمعقدة، فإننا نحاول أن نُقدّم تفسيرات وتحليلات تعكس بالأساس الجهد الذاتي في التفسير والتحليل، الذي لا يجرم بسلامة النتائج، كما نحاول عرض تجربة إبراهيم السامرائي الشعرية، وتبسيط الضوء على جانب مهمّ من جوانب البحث في مجال الإيقاع والعروض، ووصولاً إلى نتائج البحث التي حاولت أن أوجزها في النقاط التالية:

. تعيّر النظرة إلى الزخافات و العلل لدى الشعراء والنقاد المحدثين، من كونها تراخيص وفُسحاً، تمكّن الشاعر من المناورة الإيقاعية، عن طريق التحلّل ولو جزئياً من صرامة الوزن و سلطة الإيقاع، تتراوح قيمتها بين التوظيف التلقائي الساذج، أو الاستعمال الاضطرابي البسيط، إلى اعتبارها أدوات إبداعية، تحتزن طاقات إيقاعية متجددة، تسمو بالنصّ إلى أرقى مستوياته الفنية و الجمالية.

. الانحراف الذي يطرأ على الوزن لا يُشكّل إخلالاً بموسيقية البيت، بل على العكس فهو يعمل على تلوين الإيقاع، وخلق جوّ تناغمي، يقضي على فتور الوزن، لأنّه يقوم بإخراج التفعيلات من مجالها المعهود إلى نوع من الابتكار الصوتي غير المعهود.

. عمل زحاف الإضمار و علة القطع على تجديد الدورة الدموية لبحر الكامل، فاكتمب من خلالها الوزن الشعري حلة جديدة متجددة، بحيث استطاعا الانتقال به من بحر أحادي التفعيلة، يتميز بالسرعة و التدفق، إلى بحر مُترهل، بطيء الحركة، متنوع التفعيلات.

. استطاع السامرائي أن يُطوع إيقاع الكامل باستدعائه الترخيصات العروضية متمثلة في زحاف الإضمار و علة القطع، تبعاً لتجربته الشعورية الخاصة، وحالته النفسية في هذه القصيدة.

. أثبت هذا البحث أن قضية فصل المستوى الإيقاعي عن المستوى الدلالي، يتم على الصعيد النظري التفكيكي فقط، بما تتطلبه عملية التحليل والدراسة، من أجل الوصول إلى أحكام نقدية تخص الظواهر الشعرية، أما الواقع الشعري فلا يعترف بهذا الفصل نهائياً، بحيث يتحالف المستويان لإنتاج خطاب شعري يعكس تجربة الشاعر، ويقدم نفسه إلى المتلقي في قالب جمالي فني.

هوامش:

- ¹ - عز الدين إسماعيل - التفسير النفسي للأدب - مكتبة غريب القاهرة - ط4 - د.ت - ص: 72
- ² - علي يونس - نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1993 - ص: 172
- ³ - ابن منظور - لسان العرب - مجلد 09 - دار صادر بيروت - لبنان - ط2 - د.ت - ص: 131
- الخليل بن أحمد - كتاب العين - ج1 - تحقيق عبد الحميد هنداوي - دار الكتب العلمية - بيروت - ط⁴ 1 - 2006 - ص: 176
- ⁵ - سورة الأنفال - الآية 15
- محمد بن حسن بن عثمان - المرشد الوافي في العروض و القوافي دار الكتاب الحديث - القاهرة - مصر - ط⁶ 1 - 2004 - ص: 28
- محمد التونجي - المعجم المفصل في الأدب - الجزء الأول - دار الكتب العلمية - بيروت - ط2 - 1999 - ص: 506-507⁷
- ⁸ - ابن منظور لسان العرب - مجلد 11 - ص: 471
- ⁹ - محمد التونجي - المعجم المفصل في الأدب - ص: 654-655
- ينظر: إميل بديع يعقوب - المعجم المفصل في العروض - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - ط1 - ص: 1991¹⁰ - وما بعدها 255
- كمال أبو ديب - في البنية الإيقاعية للشعر العربي - دار العلم للملايين - بيروت - ط1 - 1974 - ص: 240¹¹

- 12 - ابن رشيق . العمدة في صناعة الشعر و نقده - تح: النبي عبد الواحد - مكتبة الخانجي - القاهرة - مصر - ط1 - 2000 - ص: 226
- 13 - إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر - مكتبة الانجلو مصرية - مصر - ط2 - 1952 - ص: 194
- 14 - كمال أبو ديب - في البنية الإيقاعية للشعر العربي - ص: 240
- 15 - محمد عبد المطلب - النص والشكل - الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتابات نقدية - القاهرة - 1999 - ص: 34
- 16 - جابر عصفور - مفهوم الشعر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط5 - 1995 - ص: 256
- 17 - قدامه بن جعفر - نقد الشعر - مكتبة الجوائب - قسنطينة - الجزائر - ط1 - 1302 هـ - ص: 69
- 18 - نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - منشورات مكتبة النهضة - بغداد - ط2 - 1965 - ص: 90
- 19 - علي يونس - النقد الأدبي و قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1993 - ص: 56
- 20 - محمد صابر عبيد - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية - دارغيداء للنشر و التوزيع - عمان ، الاردن - 2015 . ص: 34
- 21 - محمد صابر عبيد - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية - ص: 41
- 22 - إبراهيم السامرائي - ديوان من ملحمة الرحيل - دار عمار للنشر - عمان - الاردن - ط1 - 2002 - ص: 343
- 23 - وأكي راضية - البنية الإيقاعية في الشعر المغربي المعاصر - دار بصمات للنشر - الجزائر - ط1 - 2015 - ص: 272
- 24 - ابن رشيق القيرواني - العمدة في صناعة الشعر و نقده - ص 220
- 25 - الخطيب التبريزي - الكافي في العروض و القوافي - تح: الحساني حسن عبد الله . مكتبة الخانجي . القاهرة . ط3 - 1994 . ص 58
- 26 - هوميروس - الإلياذة - ترجمة سليمان البستاني - كلمات عربية للترجمة و النشر - القاهرة - 2011 - ص 82
- 27 - إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر - مكتبة الانجلو مصرية - مصر - ط 2 - 1952 - ص: 206
- 28 - إميل بديع يعقوب - المعجم المفصل في العروض - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - ط1 - 1991 - ص: 56
- 29 - ابن رشيق القيرواني - العمدة في صناعة الشعر و نقده - ص: 220

- صلاح يوسف عبد القادر- في العروض والإيقاع - شركة الأيام للطباعة و النشر - الجزائر - ط1 -
1997- ص:136³⁰
- ³¹ - إميل بديع يعقوب - المعجم المفصل في علم العروض -ص: 377
- محمد علي الهاشمي - العروض الواضح و علم القافية -دار القلم - دمشق - ط1 - 1991 - ص:
128³²
- صفاء خلوصي . فن التقطيع الشعري و القافية - منشورات مكتبة المثنى - بغداد - ط5- 1977 . ص:
244³³
- مقداد قاسم . البنية الإيقاعية في شعر الجواهري - دار دجلة - عمان - الاردن- ط1- 2008 - ص:
59³⁴
- ³⁵ - محمد صابر عبّيد - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية -ص: 29-30