مفهوم الإيقاع بين المحتوى الشعري والمنظور الموسيقي

مستخلص الدراسة:

الإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الحياة وفطرة الإنسان نفسه فبين ضربات القلب انتظام، وبين النوم واليقظة انتظام، وبين طرق حياة الانسان وحركته وتكوينه انتظام. والإيقاع في الطبيعة كثير الشيوع ..يظهر في تناوب الليل والنهار، وفي تعاقب الفصول حراً وبرداً ، وفي حركة الأمواج مداً وجذراً وغيرها من الظواهر التى لايمكن حصرها. فإذا ما أضفنا صلة الإيقاع الوثيقة بالشعر وبالموسيقى .. وأنه أساسهما الاستهوائى ..تيسر لنا فهم سر استيعابنا السريع لتلك الإيقاعات التى تستقبلها آذاننا .. واستجابتنا بصورة تلقائية لما نسمعه من أوزان وأنغام أيا كانت درجة إشباعها وتعقيدها.

الكلمات المفتاحية :

الإيقاع كخاصية جمالية للغة، الإيقاع في الشعر، الإيقاع في الموسيقي، المقاطع الصوتية، التفاعيل العربية .

Abstract:

Cadence equally spaced is familiar phenomenon in the nature of life and human nature itself, and so between the heart regularity, and regularity of sleep and waking, and the ways of human life and movement and composition. rhythm is very common in nature, it appears in the rotation of night and day, in the succession of chapters free and cool, in the movement of the waves ebb and flow and other phenomena that cannot be limited to .The link of poetry and music rhythm and its basic, facilitate the secret our rapid understanding of the rhythms that our ears receive, and our automatically respond to metric systems and tunes which like its satisfied and complexity.

المقدمة:

الإيقاع هو تردد ظاهرة صوتية ماعلى مسافات محددة النسب، وهو اسم جنس يدل على وجود التناسب مطلقا بين أصوات اللغة. والإيقاع مطلقاً يقصد به وحدة النغمة التى تتكرر على نحو ما في سياق الكلام أو البيت الشعرى عند توالى الحركات والسكنات، ويصبح الإيقاع هو النسيج الموسيقى الذي يتألف من الإشباعات التى يولدّها سياق المقاطع في البناء اللغوي نثراً كان أو شعراً إذ يتوافر الإيقاع في النثر مثلما يتوافر في الشعر . ويأتي الإيقاع في مقدمة الخصائص الجمالية للغة العربية، ومن ثم كان مدار البحث البلاغى عند النقاد العرب، فالأدب

هو عبارة وتركيب، والعبارة كلمات ضم بعضها إلى بعض، والكلمة تتكون من مقاطع، والمقاطع تتكون من أصوات، ومن ثم بحث النقاد في أصوات الألفاظ وخصائصها ليحددوا عناصر الجمال الصوتى فيها، فتناولوا الحروف واختلافها باختلاف المقاطع، وأشاروا إلى مخارجها وقسموها إلى مجهور ومهموس وإلى حروف استعلاء وحروف انخفاض، ثم قسموا الحروف الى أقسام من حيث تأليف متباعدها أو متجاورها أو تضعيفها.

والإيقاع في الشعر هو العنصر الموسيقى المهم الذي يفرِّق بين توالى المقاطع حين يُراد بها أن تكون نظماً ، وهو عنصر حيوى لا يمكن أن يخلو منه شعر في أيِّ لغة كُتب. وقد فطن القدماء إلى أهمية الإيقاع في الشعر، فصَبَّ قُدَامة اهتمامه على الجانب الشكلى في النص الشعري في حديثه عن الإيقاع ، ولم يفت حازم القرطاجنى وهو يتحدث عن الإيقاع أن يربط بينه وبين ما يحدثه من أثر نفسى وراحة لا حدود لها بل هو يُقوِّم جمال النص الشعرى على وجود الإيقاع فيه. ويزيد القرطاجني بأن معرفة صناعة الشعر موقوفة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض .. ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الترتيب. وقد يؤيد هذا أن القرطاجنى في حديثه عن التناسب نراه يُؤْثر الأحرف المتحركة لأن كثرة السواكن فيها كزازة وتوعر .. وكثرة المتحركات فيها لدونة وسباطة وانسياب.

ولأن الموسيقى ذبذبات صوتية منتظمة موقوتة تتكون من أصوات مرتبة ترتيباً يُحدث في حاسة السمع تأثيرات معينة، وهذه الأصوات أما أن تكون من صنع الطبيعة كتغريد الطيور وحفيف الاشجار وخرير المياه وغيرها من مظاهر الطبيعة المسموعة، أو تكون من صنع الإنسان كالأصوات البشرية وأصوات الآلات الموسيقية. وقد بدأت الموسيقى كلغة تخاطب عند إنسان العصور الأولى ثم تطورت إلى فن حينما استطاع الانسان أن يؤلِّف بين أصواتها ليصنع منها ألحاناً تقع على المسمع وقعاً حسناً، ثم تطورت من بعد ذلك إلى أن أصبحت علماً ذو أبعاد وأنغام .. تدون وتقرأ ويلزم لقراءتها وفهمها معرفة القواعد والرموز التى تنظمها.

فقد بدأت نشأة الموسيقى بالإيقاع الذي كان يعتمد بادىء الأمر اعتماداً مطلقاً على الكلمات، فقد كانت الموسيقى قبل عام 1150م غنائية .. وضُعت لتُصاحب كلمات الغناء .. إذ ظل الإيقاع لا يتقيد إلا بأوزان الكلام المنثور أو المنظوم ، كان ذلك منذ عهد الاغريق حتى عصر ازدهار الغناء الجريجورى. وفي العام 1150م تم تقسيم الإيقاع إلى وحدات زمنية ذات مدلول يختلف من حيث الطول والقصر اختلافا نسبياً منظماً معلوماً، وقد سُمِّيت الموسيقى التى يُدَّون إيقاعها بهذه الطريقة بالموسيقى المقاسة حيث وضُعت لها مقاييس ومعايير تحكم مسارها وتنظم حركتها، وبفضل هذه الطريقة الجديدة في بناء الإيقاع تحررت الموسيقى وخرجت من

دائرة اعتمادها المطلق على الكلمات. و أصبح لها بناؤها الإيقاعى المستقل الذي شُيِّد على قواعد الأنغام بحيث تُكوِّن كل سلسلة منها سُلَّماً موسيقيًا مستقلا في طابعه ومزاياه .. ومن ثم أصبح للموسيقى نظام هندسى صوتى يستخدم المؤلف الموسيقى درجاته الصوتية المختلفة في التعبير عما تجيش به نفسه من ألحان وإبداعات .. مثلما يستخدم الأديب حروف وألفاظ اللغة في تكوين مفرداته وجمله ومؤلفاته وتدوين بنات أفكاره .

مؤسِّسات بنية الشعر الإيقاعية :

أ- الحروف اللغوية :

الأصل في حروف اللغة العربية أن تكون منفردة كل حرف على حاله .. وأن تكون ساكنة، لأن الحركة طارئة على الساكن، ولا يمكن النطق بالحرف ساكنا كما لا يمكن النطق بالحركة على انفرادها من غير حرف، فإن رمت أن تنطق بالحرف منفرداً ساكناً فاجلب له همزة الوصل مكسورة قبله .. لانك لا تستطيع أن تبتدر النطق بساكن .. ثم قل :إبْ –إتْ ، والأصل في همزة الوصل هذه أنها كانت ساكنة كسائر الحروف فالتقت مع الساكن بعدها ثم حركت توصلاً إلى النطق بالساكن ..ذلك أن الأصل في الحركة عند التقاء الساكنين الكسر على ما تقرر في علم اللغة. ويعلل أهل اللغة ذلك بأن الكسر لايكون إعراباً إلا مع التنوين أو ما يقوم مقامه ، فمتى وجد الكسر فيما لا تنوين فيه ولا يقوم مقامه أمن من أن يكون إعراباً .. بخلاف الضم والفتح فإنهما قد يكونان إعراباً فيما لا تنوين فيه ولا يقوم مقامه. قال الشيخ العارف أبو الحكم عبد السلام في كتابه اليقين :

" والسكون مُنبَعَث الأمر في الحركة، والساكن من الحروف حالته شبيهة بحال الكلام في النَّفْس حتى يظهره المتكلم بالقول . وفي حال وجود القول فلن يُوصل إلى النطق بالساكن إلا بتقدمة همزة الوصل المكسورة عليه". فإذا رُمت أن تنطق بالحرف منفرداً متحركاً فاجلب له هاء السكت بعده لتقف عليها عند النطق به .. لأن العرب لا تقف على متحرك .. ثم قُل: بُهْ – بَهْ – بِهْ وليس اجتلاب الهمزة قبل الساكن للابتداء .. واجتلاب الهاء بعد المتحرك للوقف مما يخرجهما عن الانفراد.[1] (المحلي 1991م ص49)

ب- المقاطع الصوتية :

يتم تركيب الحروف المنفردة .. حسبما جاء في كتب العروض على نظام التعاقب بين الحركة والسكون .. على خمسة أوجه: [2] (أحمد الهاشمي 1979م ص6)

أولها: أن تجمع حرفان ثم تحرك الأول منهما وتدع الثانى ساكناً كقولك:

قُمْ – سَلْ. و هذا النوع يُسمى سبباً خفيفاً.

ثانيها: أن تجمع حرفان وتحركهما معاً كقولك:

هُوَ – لَكَ. و هذا النوع يُسمى سبباً ثقيلاً. إذاً فالسبب هو مقطع صوتى يتكون من حرفين ، وهو نوعان:–

سبب خفيف: ويتألف من حرفين أولها متحرك وثانيها ساكن.

سبب ثقيل : ويتألف من حرفين متحركين.

ثالثها: أن تجمع ثلاثة أحرف فتحرك الأول والثانى وتدع الثالث ساكناً كقولك: دَعَى – قَلَمْ – إذَنْ. وهذا النوع يسمى وتداً مجموعاً.

رابعها: أن تجمع ثلاثة أحرف فتحرك الأول والثالث وتدع الثانى المتوسط ساكناً كقولك: كَيْفَ – فَوْقَ – صَاحَ. وهذا النوع يسمى وتداً مفروقاً. إذاً فالوتد هو مقطع صوتى يتألف من ثلاثة أحرف ، وهو نوعان:

وتد مجموع: و يتألف من متحركين بعدهما ساكن.

وتد مفروق : و يتألف من متحركين بينهما ساكن.

خامسها: أن تجمع أربعة أحرف فتحرك الثلاثة الأولى منها وتدع الرابع ساكناً كقولك: سَلِمَتْ – عَظُمَتْ – مُتَفَا .. من متفاعلن.

وهذا النوع يسمى فاصلة صغرى.

سادسها: أن تجمع خمسة أحرف فتحرك الأربعة الأولى منها وتدع الخامس ساكناً كقولك: يَعِظُكُمْ – شَجَرَتُنْ – فَعَلْتُنْ و هذا النوع يسمى فاصلة كبرى. إذاً فالفاصلة هي مقطع صوتي ، وهي نوعان:

فاصلة صغرى: وتتكون من أربعة أحرف آخرها ساكن.

فاصلة كبرى : وتتكون من خمسة أحرف آخرها ساكن.

و قد جمع الخليل الأسباب والأوتاد والفواصل في قوله: "لَمْ أَرَ عَلَى ظَهْرِ جَبَلْنْ سَمَكَتُنْ"[3] (أحمد الهاشمي 1979م ص7)

إذاً فالشعر وأوزانه يقومان على أساس من مبدأ الحركة والسكون، ذلك ان الشعر هو الكلام المنظوم، والكلام أصوات أصلها الحركة، والحركة أطول من السكون، والحرف المتحرك أطول من الحرف الساكن لأن المتحرك هو حرف وحركه.. أما الساكن فهو حرف وسكون، وأقل مايمكن أن يُنطق به من الكلام.. ماكان على حرفين أولهما متحرك يُبتدأ به .. لأن العربية لا يُبتدأ فيها إلا بمتحرك، والثانى ساكن .. لأنه لا يُوقف إلا على ساكن نحو قولك : قَدْ – هَلْ – بَلْ. [4] (أبو الحسن العروضي 1996م ص56)

وفي الشعر لا يجوز أن تتوالى أكثر من أربع حركات، وقد يُجمع بين ساكنين في الشعر .. إلا أن الحرف الأول منهما لا يكون إلا حرفاً من حروف المد واللين .. نحو قولك :

نَفِيْرْ – غَيُوْرْ – كِبَارْ

وحروف المد واللين ثلاثة هي:

الألف : اذا فتح ماقبلها .. نحو: نِضَالْ / ظِلالْ / كبَار.

الواو : اذا ضم ماقبلها .. نحو: رَسُول / غَيُور.

الياء : اذا كسر ماقبلها .. نحو: نَفِير / تكبير.

فإذا انفتح ما قبل الواو والياء .. خرجتا عن المد واللين نحو:

قَوْل – سَوْء – نَجَوْ – سَمَؤْعل – شَيْئ – زَيْد

أما الألف فلا يكون إلا حرف لين .. لأن ماقبله لا يكون إلا مفتوحاً أبداً.

وقد سُميت حروف المد واللين لأن الصوت لا يجرى في شئ من الحروف مثلما يجرى فيها. [5] (أبو الحسن العروضي 1996م ص54)

وقد أحسن الشيخان الجليلان: حازم القرطاجنى وجلال الحنفي فيما ذهبا اليه بجعلهما "الوتد الممدود" مقطعاً يُضم الى قائمة المقاطع الصوتية.. رغم اختلافهما في التسمية، فهو الأقرب الى الصواب من حيث الواقع التطبيقى بحسب النقرات التى تمثل القيمية الزمنية والعددية لأصوات المقاطع، وهي طريقة سهلة الادراك

ومفيدة في مجال التطبيق العروضى للمتخصصين في مجالي اللغة والموسيقى .. وبخاصة في نظام التقطيع .. لأنها تعتمد على الحس الرياضى في عملية إحصاء عددية المكونات العروضية .. ثم على الشعور بالإيقاع في تحديد مُددها الزمنية، فإذا أردنا ان نسمع صوت المقطع الاحادى "ت" .. نقرناً على جسم رنان نقرة واحدة بزمن يعادل زمن الثانية الشعرية الواحدة، فإذا ما قمنا بتكرار النقرة التي تمثل المقطع الأحادى بصفة متتالية في انتظام يشبه حركة بندول ثوانى الساعة .. فاننا نحصل على أصوات وأزمنة المقاطع الاحادية متواترة. وإذا أردنا أن نسمع صوت المقطع الثنائى .. نقرنا نقرة واحده ولكن بزمن يعادل زمن ثانيتين، فاذا أردنا أن نسمع صوت المقطعين الأحادى والثنائى معاً .. نقرنا نقرتان: الأولى بزمن يعادل زمن ثانية واحد .. والأخرى بزمن يعادل زمن ثانيتين .. فنحصل على زمن الوتد المجموع، واذا عكسنا وضع المقاطع .. وقمنا بوضع المقطع الثنائى قبل الاحادى .. ونقرنا للثنائى بزمن يعادل زمن ثانيتين .. وللأحادى بزمن يعادل زمن ثانية واحده .. حصلنا على زمن الوتد المفروق، أما إذا أردنا أن نسمع صوت المقطع الثلاثى .. نقرنا نقرة واحدة بزمن يعادل زمن ثلاث ثوانى، فإذا أردنا أن نسمع صوت المقاطع الثلاث: الأحادي والثنائي والثلاثي معاً على التوالى ..نقرنا ثلاث نقرات: الأولى بزمن يعادل ثانية واحدة .. والثانية بزمن يعادل ثانيتين .. والثالثة بزمن يعادل ثلاث ثوانى. [6] (جلال الحنفي 1985م ص42)

ومن ذلك يتضح لنا ان المقاطع الثلاث يُعبر عن كل واحد منها بنقرة واحدة .. ولكنها تتفاوت في أزمنتها .. إذ يستمر الصوت حسب القيمة الزمنية للمقطع المعنى. وتعبيرا عن هذا المفهوم الجديد .. فقد استخدم جلال الحنفي .. وهو من العروضيين المحدثين العارفين بأحكام القواعدالموسيقية .. استخدم الطريقة الرقمية مجاراة للمقاطع بالأرقام الحسابية للدلالة على عدد حروفها وبيان التلفظ بها ودفع الخلط فيها .. مستخدماً في ذلك الأرقام : 1/ 2 /3 للدلالة على المقاطع .. جاعلاً الرقم "1" للحرف المتحرك والرقم "2" للسبب الخفيف، والرقمين "11" للسبب الثقيل، والرقمين "21" للوتد المجموع، والرقمين "12" للوتد المفروق والرقم "3" للوتد الممتد، وهي ذات الطريقة التى تُحدَّد بها أزمنة الوحدات والمقاطع الصوتية التى تشكل البنية الايقاعية لعلم الموسيقى ، وهو نظام يُعمل به في مجال التطبيق الموسيقى يُعرف بالصولفيج الايقاعى .. ويعنى القراءة الايقاعية للاشكال والرموز التى تعبر عن الازمنة الموسيقية، وفيه يصطلح للحرف اللغوى منفرداً بالرمز " ♪ " ويسمى كروش أو ذات السِّنَّه تعبيراً عن السنة الملتصقة بمؤخرة ذيل الرمز، ويرمز للحرفين المنفصلين بكروشين منفصلين هكذا "♪♪" أو هكذا " ♫ " بالتقاء سنتى ذيلى الرمزين، ويرمز للحرفين المتصلين بالرمز " ♩ " ويسمى نُوَّار أو السوداء تعبيراً عن رأس الرمز المدبب الأسود. . . وهي طريقة استخدمها واستفاد منها المستشرق الفرنسى جويار في تحليله العروضي أو نظريته الجديدة في العروض العربي كما يسميها . فقد اضاف علامات تساعد في توضيح الإيقاع الذي انتفع فيه انتفاعاً كبيراً بالتفاعيل العروضية بوصفها نواة الوزن في الشعر العربي الذي هو بصدد تحليله، ورغم ذلك نجد أن اساس طريقته في تحليله للعروض .. هو "الأقدار".. نواة الوزن الموسيقى . وليس "التفاعيل" .. نواة الوزن العروضى. فقد دلل على الزمن الموسيقى الكامل .. ويسمى **نُوَّار** .. ويرمز له بالشكل " ♩ ".. بعلامة المقطع العروضى الطويل " ـــ " ، ودلل على نصف الزمن الموسيقى .. ويسمى **كْرُوش** ويُرمز له بالشكل " ♪ " .. بعلامة المقطع العروضى القصير "ـ" ثم أضاف إليهما علامة جديدة هي " ◡ " لتدل على الزمن الموسيقى الكامل ونصف الزمن متحدين للدلالة على المقطع الطويل حينما يقع في موضع نبر قوى .. ويسمى **نُوَّار منقوط** ويرمز له بالشكل " ♩. " ثم اضاف علامة تدل على سكتة مساوية لنصف الزمن .. وهي علامة نصف الزمن مقلوبة " ◠ ' ، ثم أضاف علامة اخرى تدل على سكتة مساوية للزمن الكامل .. وهي عبارة عن مستطيل نائم " ▭ " ، ثم علامة تدل على الزمن الكامل ونصفه مقلوبة هكذا: " ⊓ ، ثم قسَّم المقاطع إلى بسيطة ومركبة مخالفاً في ذلك طريقة من سبقوه من العروضيين المستشرقين أمثال فايل وإيوالد وفرايتاخ ولين الذين قسموا المقاطع إلى قصيرة وطويلة، ثم قام بتقسيم المقاطع البسيطة .. وهي الحروف المفردة .. إلى متحركة وساكنة ، وهي طريقة العروضيين العرب التى يرى أن فيها

من السلامة والدقة أكثر من طريقة المستشرقين الذين يرون أن المقطع القصير هو الحرف المتحرك دون الساكن.

أما المقاطع المركبة .. فقد جعل منها قسمان :

مقطع مغلق : ويتكون من حرفين أولهما متحرك وثانيهما ساكن.

مقطع ممدود : ويتكون من حرفين أولهما متحرك وثانيهما حرف لين ، ويعنى بالمد هنا .. امتداد اللين او صوت حركة الحرف الأول في امتدادها لتشمل صوت الحرف الثاني، وهذا المقطع أشبه بحركة إمالة الحروف الانجليزية: a o e [7] (محمد عياد 1978م ص82)

بالنظر إلى طريقة جلال الحنفي الرقمية التى استخدم فيها الارقام 1/2 /3 كرموز للدلالة على المقاطع .. واضافته للوتد الممتد ، ثم وجهة نظر جويار حول المقاطع وتسميتها وتصنيفها، واستدلاله على العلامات العروضية وأزمنتها بالعلامات والأزمنة المستخدمة في مجال الدراسات الموسيقية ، وإضافته علامة جديدة لعلامات العروض في الدلالة على الزمن الموسيقى الكامل ونصفه متحدين .. ثم تسميته الجديدة للمقاطع وتمييزه للحروف المفردة إلى متحرك وساكن على غير عادة الغربيين .. نجد أن معرفتهما بالموسيقى كان لها دور كبير في الوصول إلى هذه النتائج التي تعد جديدة في ذلك الوقت. وقد رأينا كيف أن الخليل .. وهو مبتكر هذا العلم .. قد استفاد من إلمامه بقوانين علم الموسيقى في الوصول الى دقائق هذا العلم منذ القرن الثانى الهجرى ، ثم كيف أن المستشرق جويار قد أضاف من العلامات والعلاقات بين المقاطع ومن بعدها الأوزان ما جعل شكرى محمد عياد يقول في كتابه : موسيقى الشعر العربى (في باب : المدخل الموسيقى إلى دراسة العروض). إن دراسته هذه تُعد أفيد دراسة تمت في هذا المجال .. وما ذلك إلا لأنه أقام محاولاته على أساس موسيقى، ثم جلال الحنفي الذي جاء بطريقته الرقمية الواضحة والتى أزاحت كثيراً من الغموض وأزالت عدداً من الصعاب التى كانت تواجه المهتمين والدارسين لعلم العروض .. عند الحاجة الى تحديد عدد أحرف البيت الشعرى .. وقد أفاده في هذه الدراسة علمه بقوانين و أحكام البناء الايقاعى الموسيقي.

ج – التفـــاعيـــل العروضيـــة:

التفاعيل العروضية هي أبنية إيقاعية ذات مقادير كَمِّيَّة معلومة استخرجها الخليل بن احمد الفراهيدى، وهي وحدات وزنية لا تعنى شيئاً بحد ذاتها وإنما اصطنعت فقط لتعيين مواضع الحركة والسكون في سياق الوزن الشعرى، وتتألف التفعيلة من وحدات بنائية صغيرة تُعرف بالمقاطع. وتُعرَّف التفعيلة بأنها الوحده الوزنية الأساسية في منظومة البنية الايقاعية للشعر العربى ، ابتكرها الخليل بن احمد على نمط التفعيلة الصرفية بأن جعل حروفها الثلاثة وهي: الفاء – العين – اللام .. أساساً لتفعيلة الوزن الشعرى .. مضيفاً اليها سبعة من الأحرف هي: "الألف – الواو – الميم – النون – التاء – السين – الياء" .. لتصبح في مجموعها عشرة أحرف .. ركَّب منها وحدات بنائية دقيقة هي الاسباب والأوتاد التى تقدم ذكرها ، ثم ركب من الاسباب والأوتاد مقادير كَمِيَّة لفظية سماها التفاعيل العروضية .. هي التى يتعين .. بتجمعها في الوزن.. قيم المقاطع الصوتية التى ينبغى توفرها في البيت الشعرى المنسوب الى البحر الذي يُراد نظم القصيدة عليه. وكان الخليل قد تجمعت لديه مجموعة كبيرة من الشعر الجاهلى فوجد فيها ماهو مضطرب المقاييس مختل الوزن . وقد تنبه الى هذا غير واحد من العروضيين .. منهم الشيخ شهاب الدين احمد الجزار في كتابه "الاشارات الكافية في علمى العروض والقافية" إذ قال: "وقد وقع ذلك الخلل في شعر كثير من كبار فرسان ميادين الأدب كالمرقّش وعلقمة وأمية بن ابى الصلت وغيرهم من فصحاء الجاهلية .. وما ذاك إلا لكثرة اشتباه أجناسه وتعذُّر تمييزِها بغير ميزان الخليل وقواعد علمه الذي توصل اليه بعد اجراء المقارنات بين الأوزان وغربلة النصوص. [8] (جلال الحنفي 1985م ص65)

فقد أخذ الخليل الوتد المجموع وضم اليه السبب الخفيف .. فحصل على "**فَعُولُن**" المركبة من خمسة أحرف، ثم أخذ الوتد المجموع مرة ثانية وضم اليه سببين خفيفين .. فحصل على "**مَفَاعِيلُن**" المركبة من سبعة أحرف، و أخذ الوتد المجموع مرة ثالثة وضم اليه سببين أولهما ثقيل والثانى خفيف .. فحصل على "**مُفَاعَلَتُن**" ذات السبعة أحرف، ثم أخذ الوتد المفروق وضم اليه سببين خفيفين .. فحصل على "**فَاعِ لا تُن**" المكونة من سبعة أحرف. فخرجت له من هذا الصنيع أربعة من الأجزاء سماهن أصولاً .. تتميز بتقدم أوتادهن على اسبابهن ثم استخرج منها فروعاً نبين كيفية استخراجها فيما يلى:

أولاً: قدم سبب "**فعولن**" على وتدها .. فصار لفظها "**لُنْ فَعُو**" فاستبدلها بـــ "**فَاعِلُنْ**".. لأنهـــا أنسب منها لفظاً .. وذلك بجعله "**فا**" خلفاً عن "**لن**" ثم "**عِلُنْ**" خلفاً عن "**فَعُو**"، لأن السبب إنمـــا يخلفه سبب مثله .. والوتد يخلفه وتد ، وبذلك صارت "**فاعلن**" فرع لـــ "**فعولن**".

ثانياً: ابتدأ بسبب **مفاعيلن** الأول "**عيـــ**" .. فصار لفظها "عيلن مفا" فاستبدلها بـــ "مُسْتَفْعِلُنْ " بجعله "**مُسْ**" خلفاً عن "**عْيـــ**" و"**تفْ**" خلفاً عن "**لن**" ثم "**علن**" خلفاً عن "**مفا**"، ثم ابتدأ بالـــسبب الثانى وهو "**لن**" .. فصار لفظها "**لن مفاعى**" فاستبدلها بـــ "**فاعلاتن**" بجعله "**فا**" خلفاً عن "**لـــن** و"**علا**" خلفاً عن "**مفا**" ثم "**تن**" خلفاً عن "**عى**"، وبذلك صارت تفعيلتى: **مـــستفعلن وفـــاعلاتن** أفرع لـــ **مفاعيلن.**

ثالثاً: ابتدأ بسبب **مُفَاعَلَتُنْ** الأول "**عَلَ**" .. فصار لفظها "**عُلَتُنْ مُفا**" فاستبدلها بـــ "**مُتَفَاعِلُنْ**" بجعله "**مُتَ**" خلفاً عن "**عَلَ**" و"**فا**" خلفاً عن "**تُنْ**" ثم "**عِلُنْ** " خلفاً عن "**مُفا**"، ثم ابتدأ بالسبب الثانى وهو "**تُن**" .. فصار لفظها "تُنْ **مُفَاعَلَ**" فاستبدلها بـــ "**فاعِلاتُكَ**" بجعله "**فا**" خلفاً عن "**تن**" و"**علا**" خلفاً عن "**مفا**" ثم "**تُكَ**" خلفاً عن "**عَلَ**"، وبذلك صارت تفعيلتى: **متفاعلن وفاعلاتك** أفرع لـــ **مفاعلتن.**

رابعاً: ابتدأ بسبب **فَاعِ لاتُنْ** الأول "**لا**" .. فصار لفظها "**لاتُن فَاعِ**" فاستبدلها: بـــ **مَفْعُولاتُ** بجعله "**مف**" خلفاً عن "**لا**" و "**عو**" خلفاً عن "**تن**" ثم "**لاتُ**" خلفاً عن "**فاعِ**"، ثم ابتدأ بالسبب الثانى "**تن**" .. فصار لفظها "**تُن فاعِ لا**" فاستبدلها: بـــ "**مستفع لُن**" بجعله "**مُسْ** " خلفاً عن "**تن**" و"**تَفْعِ**" خلفاً عن "**فاعِ**" ثم "**لُن**" خلفاً عن "**لا**" وبذلك صارت تفعيلتى: **مفعولاتُ ومستفعِ لن** أفرع لـــ **فاع لاتن.** [9] (المحلي 1991م ص54)

إذاً فقد رأينا كيف أن العشرة أحرف التى اختارها الخليل والتى تجمعها عبارة "لمعت سيوفنا" .. قد رُكِّبت منها وحدات بنائية صغيرة هي الأسباب والأوتاد .. ركب منها هي الأخرى وحدات بنائية أكبر هي التفاعيل، وقد بينا طريقة تركيبها ثم كيفية استخراج فروعها.. إلى أن صارت عشرة هي الاصول التى بُنيت عليها أوزان العرب جميعها .

نتائج الدراسة:

عمل جدول افتراضي يبين العلاقة بين القيم الزمنية والعددية لوحدات القياس التطبيقية العروضية ، والقيم الزمنية والعددية لوحدات القياس التطبيقية المستخدمة في مجال الموسيقي ، وعمل تسميات إصطلاحية – حسب المعمول به في مجالات علمي الاصوات والموسيقي – كالاتي :

العلاقة بين قيم وحدات القياس العروضية والموسيقية

المثال	لَ	لَمْ	أَرَ	عَلَى	ظَهْرَ	جَبَلِنْ	سَمَكَتُنْ
تسميته العروضية	ثانية شعرية	سبب خفيف	سبب ثقيل	وتد مجموع	وتد مفروق	فاصلة صغرى	فاصلة كبرى
وصفه الصرفي	حرف متحرك	حركة فسكون	حركتين	حركتين فسكون	حركة فسكون ثم حركة	ثلاث حركات فسكون	أربع حركات فسكون
اصطلاحه اللفظى	تَ	تَمْ	تَتَ	تَتَمْ	تَمْ تَ	تَتَتَمْ	تَتَتَتَمْ
رمزه الموسيقى	♪	♩	♫	♩ ♪	♪ ♩	♩ ♫	♩ ♫ ♫

التوصيات :

لأن الشعر قالب خاص من طرق استخدام اللغة، إذن لاسبيل لمن يريد أن يتوصل الي معرفة بحوره ومقاييسة سوي أن يقف علي نظامه الموسيقي والذي نعني به لبنتين لا ثالث لهما هما:-

1. البنية الإيقاعية كأجزاء مكانية (مقاطع صوتية) ذات نسب معيارية وأبعاد زمنية تتكون من حروف اللغة نفسها تدون علي نظام معين وتشكل في مجموعها وترتيبها الهرم الإيقاعي للشعر (ميزان شعر) .

2. المظهر الصوتي كإنشاد (تصويت) تلك الأجزاء المكانية، وبذات نسبها المعيارية وأبعادها الزمنية.

المصادر:

1- محمد بن علي المحلي: شفاء الغليل في علم الخليل/ تحقيق شبعان صلاح/ دار الجبل/ بيروت/ ط1 1991م ص49.

2- أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب/ مكتبة النقاء/ بغداد/ ط1 1979م ص6.

3- السابق ص7.

4- أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي: الجامع في العروض والقوافي/ تحقيق زهير غازي زاهد وهلال ناجي/ دار الجبل/ بيروت/ ط1 1996م ص56.

5- السابق ص54.

6- جلال الحنفي البغدادي: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه/ لجنة احياء التراث الاسلامي/ بغداد ط2 1985م ص42.

7- شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي/ دار المعرفة/ القاهرة ط2 1978م/ ص81.

8- جلال الحنفي: العروض تهذيبه ص65.

9- المحلي: شفاء الغليل ص54.