الإيقاع الشّعري
من المفْهمة إلى الإجراء

د. رشيد شعلال

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية

جامعة عنابة

الجزائر

نسعى من خلال هذه الدراسة إلى تحديد المجرى النظري للإيقاع ؛ من حيثُ كان، ولا يزال، الظاهرة الملازمة للشعر، أو من حيثُ هو "إحدى الخصائص الخطابية للشعر ، إذ لا نخال ولا ينبغي لنا أن يكون أي كلام بارد فجّ شعرا"[1]. إنّما الشعر كلام موزون ، في الأصل، يتمّ فيه التماثل بين المكونات الإيقاعية تماثلا يؤسّس لقيام جنس الشعر متميزا من غيره من الأجناس الأدبية الأخرى ، بخلاف النثر فهو كلام غير موزون لعدم تواتر التجانس الإيقاعي بين عباراته[2]، مما يهيّئ بدوره لاستواء نموذج من القول يتحدّد بخصائصه النثرية المتفرِّدة نوعا أدبيا له خصوصياته.

ولقد كان عهد الدارسين بالإيقاع كعهدهم بشتى قضايا المعرفة الإنسانية من اتفاق حينا واختلاف حينا آخر. وغالبا ما يتكامل اختلافهم ويتآلف إذا نظرنا في البنية الطبيعية للظاهرة التي تتظافر فيها

عناصر مختلفة باختلاف زوايا النظر ومنطلقات الدراسة، فلئن كانوا قد اختلفوا فثمّة خصب واتساع في طرق البحث وأساليب الدراسة بحسب المرجعية الفكرية لكلّ طرف في كيفية التعامل مع النصّ الشعري، وفهمه له.

عندما كان الشعر موسوما بنوع مخصوص من التأليف الصوتي المتميز من مختلف أشكال النظم والتبليغ الأخرى[3]، فقد أحرز نظاما متناسبا بفضل فن الموسيقى. " إذ لو ظلت الأنغام العليا والدنيا متنافرة لما أمكن حدوث التناغم ... ذلك أن التناغم ائتلاف بين الأصوات (SYPHONY) والاتلاف توافق، لكن توافق المتنافرات لا يمكن أن يحدث إذا ظلت متنافرة ، فأنت لا تستطيع أن توفق بين ما اختلف . وبطريقة مماثلة : نجد أن الإيقاع مؤلّف من عناصر قصيرة وطويلة تختلف حينا وحينا تتوافق."[4]

ويتجسد الائتلاف والتنافر، على هذا النحو، في مقاطع طويلة وأخرى قصيرة، مما يحقق لها، بعد التكرار، نوعا من الانسجام والتناسب بين العناصر الصوتية المكونة للإيقاع . ولذلك عرفه الفارابي بأنه :"النقلة عن النغم في أزمنة محدودة المقاديراوالنسب"[5]. الأمر الذي يضفي على الكيان الشعري طاقة حركية تتصاقب فيها الاهتزازات الصوتية والنفسية والدلالية. فتُدخل الطرب على النفس الإنسانية.حتى جعل بعضهم الغناء في المرتبة الأولى لأجزاء الفن، لأنه في نظرهم، تابع للشعر باعتباره تلحينا له. فقد افتتن به الكتاب والفضلاء من خواصّ الدولة العباسية، وأخذوا أنفسهم به حرصا على تحصيل أساليب الشعر وفنونه. بل إن الغناء ليس سوى تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة."[6] ولقد ذكر المرزباني أن أحمد بن عبد العزيز الجوهري كتب إليه راويا عن عمر بن شبّة عن أبي غسان محمّد بن يحيى

عن أخيه عبد الله بن يحيى قال : "كانت العرب تغنّي النّصب[7]، وتمدّ أصواتها بالنشيد، وتزيّن الشعر بالغناء، فقال حسان بن ثابت [8] :

تغـــنَّ في كُلِّ شِعْرٍ أنت قائلُه إنَّ الغِناء لهذا الشّعْرِ مضمارُ

ويمثّل التناسب المطّرد في الخطاب الشعري أهم خواصه، فتصدع ظاهرة التكرار على مستوى البنية الصوتية ؛ وبخاصة من ناحية الأداء الفعلي لقول الشعر (الإنشاد). فيطلَق الإيقاع، حينئذ، "على الترجيع المنظم في السلسلة الكلامية (La chaine parlée)، وذلك بإحساست سمعيّـــة ناتجة عن عناصر تنغيمية مختلفة"[9]. الأمر الذي جعل **هوبكنز** يقرر أنْ ليس النظم إلا "خطابا يكرِّرُ كلّيا أو جزئيا الصورة الصوتية نفسها."[10]

من هنا كان الإيقاع لصيق مظاهر متعددة ومعقّدة، في الوقت نفسه، منها ما يتعلق بالإنشاد والوزن، ومنها ما يرتبط بطبيعة اللفظ الصوتية والتركيبية ومن خلالها المعنى، ومنها ما يتجلى في الأحوال المصاحبة للخطاب الشعري نفسية كانت أم اجتماعية أم غير ذلك.

الإيقاع والوزن :

يرتبط الإيقاع بالوزن ارتباطا مطلقا حتى يمكن القول إنه الأداة التي يتحدد الإيقاع بمقتضاها . كما أنه " الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثّر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقّع زيادة كبرى، بحيث إنه يصبح في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملا. وعلاوة على ذلك ، فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكّننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما كنا نتوقّع حدوثه."[11]

والحال أن نظرة النقاد والباحثين قد بنيت، في بعض الأحيان، على الفصل بين الوزن ـالذي هو فعل الإيقاع ورسمهـ وبين التراكيب التي تنتظم الإيقاع، كما تنتظم غيره من صور التعبير البيانية والبديعية وسواهما ؛ بلْـــهَ الفصل بين الوزن وأثره في المتلقي، الأمر الذي أدّى إلى تفرّد الوزن وفصله عن مضمون التركيب، فكأنما هو ظاهرة فيزيائية أو معادلات رياضية مجرّدة [12].

غير أن بيئة الفلاسفة حسمت الأمر فأكّدت الصلة بين الإيقاع والوزن، الأمر الذي جعل ابن سينا يقرّر أنّ قضيّة الفصل بينهما غير ممكنة. وإنما يجري ذلك على سبيل التجربة والامتحان. قال : "أما النظر من جهة الوزن المطلق وعلله وأسبابه فإلى الموسيقي، وأما من جهة الوزن الخاص عند بلاد دون بلاد على حكم التجربـــة والامتحان، فإلى العروضي."[13]

كذلك ظلّ الوزن مسألة كمية عددية عند الفلاسفة المسلمين ؛ فهو يعني " تعاقب الحركات والسكنات التي تشكّل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم بحيث يتساوى عدد حروف المقاطع، وأزمنة النطق بها في كلّ فاصلة من فواصل الإيقاع."[14].

وقد يكون لهذا التوجه الكمي الرياضي ما يبرره علميّاً في ما توفّر آنذاك من إمكانات منهجية، باعتبار الوسائل العلمية التي يمكن أن تستثمر اعتمادا على التجربة والملاحظة لا تعدو أن تكون بسيطة، كما لم يتهيأ لها ـ في ذلك العهد ـ المنهجُ المتكاملُ المحدَّد الأبعاد، حتّى وإنِ اتّسع ليطال جوانبَ مكمِّلة من علوم أخرى. لذلك برزت فكرة التناسب العددي في تنظيرهم للإيقاع ، ولعلهم قد استفادوا في ذلك من التفكير اللساني عند اليونان الذي وظف أفكار "فيثاغورس" الرياضية وبخاصّة

فكرة التناسب اللغوي التي ولع بها النحاة الإغريق، فكانت تعني عندهم وجوب "تكافؤ الصيغ لتكافؤ أصناف الكلمات التي صيغت عليها"[15]

ولقد كان أفلاطون يرى الانسجام والإيقاع عنصرين أساسين في الشعر، مردّهما إلى النزعة الطبيعية في الإنسان ؛ "فالوزن عنصر عرضي في الشعر، بينما الانسجام والإيقاع عنصر جوهري. وفي هذا دليل على الارتباط الضروري بين الشعر والموسيقى"[16].

لهذه النظرة مداها العميق في بيئة اللغويين التي أكّدت الصلةَ بين الإيقاع والوزن، الأمر الذي جعل ابن فارس يقدّر "أنّ أهل العروض مجمعون على أنّه لافرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع ، إلا أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة."[17]

وينتظم الإيقاع / الوزن، من الناحية المادّية، أصواتا أو حروفا في الخطاب الشعري وفقا لتتابع الحركات والسكنات، فتتعاقب في تناسب وتماثل تتساوى فيه الوحدات الصوتية (المسموعة) أو تتشابه بتعاقب الزمن، وعلى هذا يؤدّي الزمن دورا أساساً في السلسلة الكلامية للخطاب الشعري، فيميّز بين أنواع من النصوص ممّا يسفر عن نموذج إيقاعي متميز (وهو ما يُعرَف بالبحر في الشعر العربي)، وذلك ما جعل حازما القرطاجنّي يقول : "والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[18].

مثَلُ هذه النظرة إلى الإيقاع كَمَـثَلِها في الشعر الفرنسي[19] الذي يتمّ الوزن فيه بوساطة المقاطع، وذلك بالانتقال من نبر إلى آخر

عبر مجموعات إيقاعية (Groupes Rythmiques) ؛ فيكون الإيقاع قالبا متماسكا من التنغيم دون أن يختلط ذلك بالدّفق."[20]

وعليه فالوزن هو فعل الإيقاع (Acte de Rythme) الذي يتجسّد في صورة كاملة باعتباره حصيلة تناغم بين الوحدات الصّوتية. بينما الإيقاع هو ذلك الكلّ المجرّد الذي يتساوق فيه جماع العوامل التنغيمية والنفسية والدلالية وسواها . وهو أيضا " بمثابة آلة أو قاعدة- طريقة تقابل الآلات الموسيقية (الفارسية أو الهندية) - التي كانت قد بدأت تنتشر في المجتمع الإسلامي - العربي، منذ أواخر القرن الأول الهجري. ويرتكز هذا التمييز على ما تتصف به اللغة العربية من الترابط النوعي اللفظي في مقاطع الكلمة، مما يوفّر لها حسن النظم في صناعة الشعر، وحسن التأليف والسبك بين المقاطع والأصوات في صناعة الألحان"[21].

وإذ يتّسع مجال الإيقاع، فإنما يتجاوز مجرّد تناسب الحركات والسكنات عبر فترات زمانية متناسبة، ليشمل ما يتعلّق ببنية الكلمة تارة، وبائتلافها مع نظائرها في التركيب تارة أخرى، ناهيك بتفاعل الصوت والدلالة، وما ينجم عن ذلك من تناسق فتكامل فتأثير في دورة الخطاب، تسمو فيها الوظيفة الشعرية - كما حدّدها جاكبسون - سواء ما تعلّق منها بالوظيفة الانفعالية (Emotive) المرتبطة بالشاعر المنشد، أو بالوظيفة الإفهامية (Conative) المجسِّدة لتأثر المتلقي وتفاعله مع الخطاب إنشادا ومضمونا، أو بالوظيفة الشعرية (Poétique) (النظمية)[22] المتولّدة عن البيت أو القصيدة برمّتها. أو ماسِوى ذلك من وظائف اللغة ...[23] ومن هنا يتجسّد الإيقاع في أشكال شتّى انفعالية.

وذهنية ومعجمية ونحوية وصرفية وصوتية وغيرها ؛ مما يجعله طاقة حيوية في الخطاب ـ بوجه عام ـ تزداد فعاليته في الشعر أكثر منه في النثر غالبا .

البعد النفسي للإيقاع :

عُنِيَ بعض الدارسين بالجانب النفسي للإيقاع منطلقين من مبدإ المثير والاستجابة. فقضوا لكل سلوك إنساني بدافع ـ داخلي أو خارجي ـ قريب أو بعيد ـ ومن مبدإ المنبّه والأثر كان مردّ الشعر وقرينته الإيقاع إلى الانفعال ؛ ذلك أنّ " في طباع الحيوانات والإنسان إذا طربت أن تصوّت نحوا من التصويت، والإنسان إذا لحقه أسف أو رحمة أو غضب أو غير ذلك من الانفعالات صوّت أنحاء من الأصوات مختلفة"[24].

في هذا الإطار تمخّضت شاعرية امرئ القيس والأعشى والنابغة وزهير وسواهم . ومن هذا المنبع تألقت في شتّى العصور، فبلغت أسمى ما وصلت إليه قريحة شاعر. لقد كانت، في ما يُروى، عند الأول إذا ركب، وعند الثاني إذا طرب، والثالث إذا رهب، والرابع إذا رغب[25]. وهي بقدر ما كانت ركوبا وطربا ورهبة ورغبة كانت نشيدا مثيرا طبعته تلك النوازع التي اعتلجت في ذات الشاعر، فتناقلها الرواة جيلا عن جيل بفضل تلك المزية التي ارتبطت بالمطبوع من الشعر العربي، إنها مزية الإيقاع التي كانت عون الرواة على الحفظ والتواتر.

فالإنشاد قوام الشعر ودعامته الأساسية من قبل أن تتحدّد **العَروض** قواعد ضبطٍ في صناعة الشعر ونظمه ، إذ "القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، ولكنها بناء متدارج الأجزاء، منظم تنظيما صارما بحيث لا يندّ جزء منها عن تناسقه مع بقية الأجزاء الأخرى وتكامله معها تكاملا مقفولا "[26].

لا يشكل الإيقاع منحى مستقلا عن الخطاب الشعري ولا ينبغي له ؛ إنما يصدر الخطاب كلا متكاملا بفعل **القوّة الناظمة** لدى الشاعر، إذ هي " في أكثر أمرها لا تلاحظ ما يصلح أن يكون عبارة عن المعنى مما ذمّه الذكر به ملية عند اقتضائها إياه أوّل ملاحظتها إلا على الهيئات التي تكون نقل الحركات والسكنات فيها بحسب ما يقتضيه الوزن الذي يورد به بناء كلامه عليه ، فيولج به الخاطر إلى اللسان موزونا" [27].

فأما **القوة الناظمة** فهي **الملكة الشعرية** – فطرية كانت أو مكتسبة – التي تمثل القدرة على إنتاج الخطاب الشعري محلّى بشتى القواعد الكلّية التي تدخل في تكوينه خصيصةً نصّيّةً، مما يميز الشعر من النثر.

وأما ما يولج به الخاطر إلى اللسان موزونا فذلك هو الإنشاد من حيث هو الأداء الفعلي للخطاب.

والقوة الناظمة التي تمثل الملكة ضرب من التواطؤ بين الناطقين باللسان الواحد ومن ذلك تكتسب صفة المشاركة اجتماعيا. في حين يمثّل الأداء / الإنشاد نوعا من التجسيد الفردي للذات الجماعية. وعلى ذلك يكون التأثير متبادلا في الكيان الشعري بين طرفي الخطاب (المرسل والمستقبِل)، والسياق الاجتماعي، وأشكال التصور الذهني المسبق للوزن، ومن ثمّ التخير المناسب للألفاظ بما يقتضيه المقام وحال الحديث.

غير بعيد عن هذا يذهب **ريتشاردز** إلى أن الإيقاع هو "هذا النسيج من التوقّعات والإشباعات، والاختلاجات، والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع"[28] وهذ يعني أن الإيقاع أدخل في النشاط النفسي الذي يتجلى في الإنسان عند تلقيه الشعر. فبالاعتماد على جهاز تسجيل الموجات الصوتية (**الكيموغراف**)، أو التصوير الطيفي تظهر المقاطع الصوتية مجرد موجات فيزيائيّـــة في فضاء تحمل دلالات تمييزية من حيث

الشكل الهندسي، وتشغل حيّزا في الفضاء ؛ فتُقرأُ على ذلك قراءة فيزيائية قوامها خصائص أبعد ما تكون عن التأويل اللساني / الاجتماعي / التواصلي، وذلكم هو النظم في أبسط صورة تجريدية خارج إطار القيم الإنسانية / الاجتماعية الأخرى.

ولكن الإيقاع ليس أي شيئ مما سجله جهاز تسجيل الموجات الصوتية "الكيموغراف" ولا يتعلّق بطبيعة الأصوات نفسها وإن نسبناه إليها، إنما هو إيقاع للنشاط النفسي الذي يتسنى من خلاله إدراك أصوات الكلمات وما تحمله من معنى وشعور"[29]. وهذا لا يعني أن المقاطع الصوتية تحمل في ذاتها دلالات الفرح والحزن، وإنما يختلف تأثيرها "تبعا للانفعال الذي هو موجود فعلا، ولكنه يختلف أيضا تبعا للمعنى، فإن ما يرجع إلى العادة ، أو إلى روتين الإحساس من ارتقاب المصوت إنما هو جزء من التوقّع العام... إن تأثير الصوت يتحدّد بالظروف التي يندرج فيها أكثر بكثير مما يتحدّد بالصوت نفسه"[30].

يتجلّى الأثر النفسي للإيقاع، عندئذ، عن طريق التهيئ النفسي الذي يحدثه الأثر الأدبي الجيّد من خلال شبكة عظيمة من العادات والمشاعر والدوافع[31] ولهذا اعتقد (**إزراباوند**) "إن كل انفعال وكل طور انفعالي له عبارة لا لون لها، عبارة إيقاعية تعبر عنه "[32].

وقد أدرك الفلاسفة ما للشعر من أثر على النفس البشرية بفعل إيقاعه ومضمونه حتى أن بعضهم يسمو به على كل الفنون، فهو يؤدي مل تؤدّيه هذه الفنون جميعا بالإضافة إلى أنه "قادر على التعبير عن أعمق أنواع الانفعال العاطفي كما تفعل الموسيقى"[33] وهذا يعني أن الإيقاع يلعب دورا تبليغيا / تواصليا يتجاوز طاقته التعبيرية بوساطة اللغة لتأديته ـ تنغيما ـ ما لا تؤديه المكونات اللفظية ؛ إذ "الإيقاع والجناس الاستهلالي يرضينا، لأن الذات في حالة التكرار المنتظم لصوت

واحد وسط أصوات متنوعة ومختلفة، تكتشف شيئا مماثلا بطبيعتها الجوهرية بوصفها وحدة في اختلافها"[34].

وإذا كان الشعر العربي غنائيا كما تزعم كثير من المصادر فإن "المبدأ الذي يرتكز عليه الشعر الغنائي هو الذاتية، فليست الصورة الخارجية للأحداث هي التي يعبر عنها الشعر هنا بل الحياة الباطنية لروح الفرد، فالقصيدة الغنائية هي بالضرورة تعبير عن شخصية جزئية معينة. عن مشاعره الخاصة ومزاجه، وأفراحه وأتراحه وأحزانه وآماله ومخاوفه"[35].

وتظهر الآثار النفسية للإيقاع بوضوح من جراء تأثير الخطاب الشعري على مستويين بشكل عام : الرسالة والأحوال المرافقة لها، باعتبار السامع يستقبل تدريجيا وحدات لفظية إيقاعية في شكل مجموعة من العناصر الصوتية ـ الفيزيائية التي تأتلف في وحداتٍ عرفيةً وفقا للسنن السارية في الواقع اللغوي وهي، إذ تدخل مجال الاستعمال، تتزوّد بجملة من الانفعالات التي تعضّد الدلالة اللغوية، فتتجسّد في أضرب من التركيب والتنغيم المخالفين للمألوف. ويقوم السامع، بعد ذلك، بإحالة الوحدات اللفظية المسموعة إلى الذهن، ومن ثم تجسيدها في أشكالها التجريدية مجازية كانت أو حقيقية. ولا غرو في أن الشاعر المنشد "حين ينشد شعره يستعيد تلك الحالة النفسية التي تملّكته في أثناء النظم، حتى يشركه السامع في كلّ أحاسيسه ويشعر بشعوره"[36].

ومن هنا يبدو الأثر النفسي للإيقاع في صورة مجموعة من الاستجابات المشتركة بين طرفي الخطاب مجسَّدة في أشكال مختلفة من التكرار والتنغيم والحذف والتقديم والتأخير وغير ذلك ...[37].

وتجدر الإشارة إلى أن الآثار النفسية للإيقاع تتجاذبها عناصر متعدّدة، منها ما يتعلّق بالأصوات وأوجه تأليفها، ومنها ما يرتبط بطريقة

الإنشاد، ومنها ما يرتبط بقضايا دلالية متعارف عليها من لدن الجماعة المستخدمة للغة.

اتجاه بناء الأشعار في العربية :

لعل من أهم القضايا التي ينبغي أن يعنى بها دارس الإيقاع في الخطاب الشعري العربي ظاهرة التواصل بين الأوزان والأغراض، باعتبارهما ركنين أساسين في بنية الخطاب الشعري . ولا مندوحة في إغفال هذه القضية وهي على هذا القدر من الوجود النوعي الذي يختصّ بوساطته الشعر جنسا أدبيا، وفي زعم بعضهم أنها لم تعن العناية الكافية من لدن النقاد قديما وحديثا[38] إلا من إشارات خاطفة سنعرض لها في حينها [39]. ولعل السبب في ذلك راجع إلى أن "قضيّة اللفظ والمعنى ارتبطت بالأسلوب النثري عند المتكلمين في الإعجاز، وارتبطت بالصورة الشعرية عند المعتركين حول أبي تمام والشعر الفلسفي، فلم يكن لمناقشة الصلة بين الوزن الشعري والمعنى محل فيها"[40]، وحقّ هذه المسألة أن تعالج في باب الشكل والمضمون، إلا أن المعايير النقدية وأسس الدراسة الأدبية خضعت لسلطان المناهج السائدة حينئذ، تلك التي تُسلَّط على الأثر الأدبي من الخارج معتدّة بما يتناسب مع نظام المنهج وشرعته في غياب سلطة النصّ [41].

بيد أنّ نواة العلاقة بين الأوزان والأغراض شكّلت بعض الحضور في الرصيد النقدي العربي ـ وإن لم تمثّـــل جوهر التفكير ـ فآثر الدارسون أوزانا بعينها قضوا بتقبلها، واستساغوا قوافيَ أكثر وقْعا وتأثيرا في السامعين، ولعلّ مرجعهم في ذلك الذوق العام في الذهنية العربية، لذلك ذكروا في مواطن كثيرة من نظم الشعر تخيّر الوزن ؛ مما يعني أن مسألة اعتماد الوزن ليست بنت الصدفة وإنما هي اختيار واع

يعكس التجربة الشعرية[42]. فقد قال ابن طباطبا العلوي : "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة فحص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه"[43].

هناك، إذن، ضرب من التفكير في علاقة الوزن بالمعنى، وهو على قدر كبير من التأسيس، ولكنه مع ذلك لا يراعي ضبطية الأجناس الأدبية، ذلك أن النصّ الشعري إنما يتمخض شعرا ويولد كذلك، وإن كان في البدء مادة خاما تحمل في ذاتها بذور النموّ جنسا تعبيريا آخذا في النمو شيئا فشيئا إلى أن يستوي كيانا لا نخاله إلا شعرا .

وثمة منطلق أوّلي وثيق الصلة بعمليّـــة نظم الشعر يتعلّق بالقدرة الكامنة التي تتجسّد لاحقا في أجناس من التعبير بحسب طبيعتها النواة، وهي التي يسميها **حازم القرطاجني** (**القوة الناظمة**) للشاعر التي تهيئ إلى إطار إيقاعي دون سواه فيستقيم له الوزن الملائم لذلك، وقد "يأخذه سهو فينصرف عن الوزن الذي هو آخذ فيه إلى وزن آخر يقاربه على سبيل الغلط، فيكون الخاطر غير آنس بالوزن الذي خرج إليه، ولا ولع بالاستمرار على ما لم يتقدّم له إلف له ولا سلف له عمل فيه"[44].

وقد يتبدّى لأوّل وهلة قيام كل من الوزن والمعنى قياما مستقلا على مذهب حازم هذا، من حيث كان للشاعر أن يتروّض على إيقاع معيّن حتى يألفه فيسلس له القول عليه. ولكن الشاعر في حقيقة الأمر مزوّد بوسيلتين اثنتين كلتاهما مكتسبة :

الأولى هي اللغة التي يستخدمها أداة للتعبير عن أغراضه ومقاصده.

الثانية هي الإطار الإيقاعي الذي تسري فيه اللغة، فشرط الاستعمال مرهون بشرط الاكتساب.

مع هذا كله نجد من القدماء من عالج هذه القضية، ولكنها أخذت عندهم في بعدين اثنين :

الأول : يعتمد أساسا كميا يكاد يكون استقرائيا، ولكنه لا يخلو من حكم معياري ويتعلّق بمدى تواتر البحور.

الثاني : يعتمد جانبا من التحليل يسعى من ورائه إلى إثبات نوع من العلاقة بين الأوزان من جهة، وبين الأغراض والمعاني من جهة أخرى.

تواتر البحور :

إذا كنا لا نعثر على جرد دقيق لمدى تواتر البحور في التراث الشعري العربي، فإننا نجد بين الفينة والأخرى بعض التحريات القريبة من الاستقراء لهذه الظاهرة، ولعل ذلك ما ذهب إليه حازم من أنّ المتتبِّع للشعر العربي في جميع أعاريضه[45] يجد الافتنان في بعض الأوزان أعمّ من بعض " فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط. ويتلوهما الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره[46]. ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف . فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف[47]، وقلما وقع كلام فيهما قوي للعرب وكلامُهم مع ذلك في غيرهما أقوى ... فأما المنسرح ففي اطراد التلاحم عليه بعضُ اضطراب وتقلقل[48])، وإن كان الكلام فيه جزلا. فأما السريع والرجز ففيهما كزازة. فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطّراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكرّرة الأجزاء. فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدّة زائدة. فأما المضارع ففيه كلّ قبيحة، ولا ينبغي أن يكون من أوزان العرب وإنما وضع قياسا، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر."[49]

وذكر علي الجندي أن للطويل "القدح المعلّى بين البحور في كثرة النظم فيه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن"[50].

والخلاصة فإنّ هذا الاستقراء للظاهرة الشعرية يدخل ضمن النظرة التقديرية للتراكم المعرفي التي لا يمكن أن يطالها إلا فريق من الدارسين برمته، ومع ذلك فإنها تمثل خلاصة الذوق العربي الذي ينبغي أن يحظى بالاهتمام باعتبار جدّيّة الطرح من جهة وضرورة التأسيس على عينة ليس غير.

وعليه فإن هذا الاتجاه التفاضلي حينا والتحليلي حينا آخر، في تجليات أوزان الشعر العربي ، قد داخلته عوامل أساسية – نراها على قدر ما من الأهمية في الوقت الراهن – لعل أهمها ما يلي :

1 – إن الطبيعة العربية في عهدها الأول بالشعر، ومنذ أن استقام لها ظاهرة معرفية / جمالية من جانب، وسلوكا حضاريا من جانب ثان، قد اتسمت بالوقار والخيلاء، فصدعتْ أوزانٌ بعينها جسّدت ذهنيتهم وسايرت طبعهم فامتثلتْ للسعة والطول في محورين :

أ - **أفقي** مجسَّدا في الأوزان الطويلة وبخاصة بنات الدائرتين الأولى والثانية.

ب- عمودي متمثّلا في طول نفس الشاعر ضمن الإطار الإيقاعي الواحد (البحر)، وقد رافق ذلك الحياة البسيطة السائدة في عصرهم ؛ تلك التي كرّست نوعا من الصبر والمقاومة على سلوك البدوي آنذاك، فضلا على امتداد الرؤية (La langue vision) مما انعكس على الظاهرة الشعرية.

2 – ينبع مبدأ المفاضلة بين أوزان الشعر من رغبة الشاعر في الإعلان عن تمكنه وصموده مجاراةً لسلفه من ناحية ، ونتيجة للمتابعات النقدية التي ظلّت لفترة طويلة تنتصر لكل ما هو قديم من ناحية ثانية.

3 – إن التعلّق بالسابق سمة إنسانية تشمل كل المجتمعات البشرية . ولما كان الشعر العربي تراثا حضاريا استنه الأجداد، فقد أحاطت به هالة من التقديس بصفته مقوما أساسا للسان، وأحد عناصر الهوية العربية باعتباره سجلاّ للمآثر والخصال والسير والانتصارات ... فليس للآخِر المدين بالولاء والاقتداء للأوّل – والحال هذه – تركه بقدر ما يدعو هاجس الأصالة إلى السير على أثر الأوّلين والاهتداء بهديهم، وقد قال قائل منهم :

ألهى بني تغلب عن كلّ مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم

حتى إذا طال العهد بهم، وابتعد المكان بالإنسان، استقل بإبداعه كما هي حال الموشحات الأندلسية والشعر الحر.

مراجع الدراسة ومصادرها :

1. عبد المالك مرتاض، "*بنية الخطاب الشعري*" ، دراسة تشريحية لقصيدة أحزان يمنية، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986، ص 9.

2. أشرنا إلى التجانس الإيقاعي باعتباره تجسيدا للبنية المتناسبة في البحر مما يعبر عنه العروضيون بالوزن . فأما الإيقاع في النثر فثمة جنس منه يتعلّق بلون من التوقيع مؤسّس على الاختلاف ، وهو شكل من أشكال التنغيم المحكوم بالاختلاف الدلالي حينا، وبالبنية المقطعية حينا آخر. وقد يتعدّى ذلك إلى الارتباط بأجناس الخطاب.

3. يقول الدكتور إبراهيم أنيس : "وللشعر نواح عدّة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردّد بعضها بعد قدر معيّن منها، وكل هذا هو ما نسمّيه بموسيقى الشعر. "انظر : "*موسيقى الشعر*" ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1981، ص 9 .

4. ويليام . ك . ويمزات، كيليت بروكس، "*النقد الأدبي*" : تاريخ موجز، تر: حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق 1974، ص 197، 198.

5. كتاب الموسيقى الكبير، ص 436. نقلا عن :" *أدونيس الشعرية العربية*" ، دار الآداب، ط1، ص20.

6. ابن خلدون، "*المقدمة*" ، مج1، دار الكتاب اللبناني، ط3، 1967، ص1070. وانظر : عبد الكريم النهشلي، "*الممتع في علم الشعر وعمله*" ، تح المنجي الكعبي، الدار العربية للكتاب، تونس 1977 ، ص24 .

7. النصب في القوافي أن تسلم القافية من الفساد وتكون تامّة البناء. أنظر : "*لسان العرب*" ، مادة (نصب) .

8. الموشح : "*مآخذ العلماء على الشعراء*"، تح محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر، 1965، ص47. وانظر : "*العمدة*"، ج1، ص 84.

9. R . Galisson, D . Lacoste, 1975 «*Dictionnaire de didactique des langues*», Hachette, P 75 .

10. يوسف حسين بكار، "بناء القصيدة العربية"، دار الثقافة، القـــاهرة، 1979، ص 208.

11. كوليريدج، سيرة ذاتية، نقلا عن : يوسف بكار، "*بناء القصيدة العربيـــة*"، ص208.

12. يدخل في هذا السياق التقطيع بالأرقام الثنائية وبالمقاطع الصوتية – في ضوء علم اللسان الحديث – تلك المحاولات المطروحة بديلا لعروض الخليل، ولكنهم تعسّفوا إذْ تعاملوا مع الشعر كما تعامل دوركايم مع الظواهر الاجتماعية حين شيَّـــأها (عاملها كالشيء). وهنا يبدو أثر المنهج التجريبي/ الطبيعي على مختلف ميادين المعرفة الإنسانية ؛ "فالإيقاعيون الطبيعيون يزعمون أن النظم يمكن أن يقوم بمعزل عن المعنى، وذلك بالنظر إلى الشعر كمن لا يفقه لغته." انظر : شكري محمّد عياد ، "*موسيقى الشعر العربي*"، دار المعرفة القاهرة، ط2، 1978، ص152.

13. "*جوامع علم الموسيقى*"، نقلا عن جابر أحمد عصفور، "*مفهوم الشعر*"، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، ط 1982، ص 370.

14. إلفت كمال الروبي، "*نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين*"، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1983، ص 248.

15. عبد الرحمان الحاج صالح، "*مدخل إلى علم اللسان الحديث، اللســـانيات*" : مجلة في علم اللسان البشري، جامعة الجزائر، معهد العلوم اللسانية والصوتية، المجلّد الأول 1971.

16. "أرسطو فن الشعر"، تح عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د ت) ص 3.

17. "الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها"، تح مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، بيروت 1963، ص 246. وانظر ابن خلدون "المقدّمة"، ص 488. وابن سينا، فن الشعر، ضمن كتاب الشفاء، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ص 161.

18. "*منهاج البلغاء وسراج الأدباء*"، تح محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981 ص 263. وانظر أرسطو، "فن الشعر"، ص 161.

19. الإيقاع في الفرنسية وفي غيرها من اللغات الأوربيّة مشتقّ من اللفظة الإغريقية (Ruthmos). التي تعني الحركة والانسياب. انظر خالد سليمان : الإيقاع في شعر خليل حاوي، مجلة أبحاث اليرموك : "سلسلة الآداب واللغويات"، المجلّد الرابع، ع 2، ص 7.

20. R. Galisson, D. Lacoste, 1975 «*Dictionnaire de didactique des langues*», Hachette, P 75 .

21. "أدونيس الشعرية العربية"، دار الآداب، ط1، 1985، ص 15.

22. آثرنا ترجمة (Poétique) في هذا السياق بـــ (النظمية) انطلاقا من مفهوم النظم في التراث العربي ؛ وبشكل خاص عند الجرجاني، على الرغم من ترجمتهم إياها بـــ الشعرية تارة والإنشائية تارة أخرى، ولعل الوجه ما قصدنا باعتبار شمولية النظم اصطلاحا، وباعتبار إمكانية استيعابه لجوهر ما يعرف بالشعرية في كلّ الأنواع الأدبية.

23. R / Jakobson, *Essais de linguistique générale, Tome 1, 1963, Les fondations de langage* ; TR – Nicolas Ruwet, Minuit, P 220.

24. الفارابي، "*كتاب الموسيقى الكبير*: ص 64. نقلا عن : جـــابر عصـــفور، "*مفهوم الشعر*"، ص 368، 369.

25. ذكر ذلك **كثير** أو **نصيب**. ويروى أن **الأصمعي** حكى عن أبي **طرفة** : "كفاك من الشعراء أربعة : زهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كلب، وزاد قوم وجرير إذا غضب" ينظر ابن رشيق، "*العمدة*"، ج 1، ص 204.

26. صلاح عبد الصبور، "*حياتي في الشعر*"، دار اقرأ، بيروت 1981، ص 25.

27. حازم القرطاجني، "*منهاج البلغاء*"، ص 208 .

28. شكري محمد عياد، "*موسيقى الشعر العربي*"، ص 156.

29. المرجع السابق، ص 156.

30. نفسه، ص 158.

31. نفسه، ص 159، 160.

32. نفسه، ص 163.

33. ولتر ستيس، "*فلسفة هيجل*"، تر. إمام عبد الفتاح، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1975، ص 668.

34. نفسه، ص 68 .

35. نفسه، ص 670.

36. إبراهيم أنيس، "*موسيقى الشعر*"، ص 176.

37. يمكن أن نمثل للتفاعل الحاصل بين الشاعر منشِدا والمتلقي طَرِبًا بأن الإنسان وهو في وضع تلقّ ـ يتوجّس خيفة حين يتابع مشهدا مروِّعا من مشاهد أفلام الرعب. وقد يشعر بالبرد حيال لقطة سينمائية تصوّر عاصفة ثلجية على الرغم من حرارة الجو... وغير ذلك من المشاهد المثيرة للغرائز والمشاعر.

38. شكري محمد عياد، "*موسيقى الشعر العربي*"، ص 151، 152.

39. لـ**قدامة بن جعفر** إشارات عاجلة في هذا الشأن ولكنها لم تمس الجوهر بشيئ من العمق. في حين أفاض **حازم** الحديث في هذه المسألة ، ويبدو في ذلك متأثرا بأرسطو ... انظر نقد الشعر، ص 209. وما بعدها. وحازما القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 268. وعليا الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 100 وما بعدها...

40. شكري عياد، "*موسيقى الشعر العربي*"، ص 152.

41. الواقع أن النص ينضح بخصائصه النصّية التي تسهم بقدر ما في التأسيس لمنهج الدراسة، و لم يهتم الدارسون بهذه الناحية إلا في السنين المتأخرة، ومع كل هذا التطور المنهجي والتنظيري ما تزال مناهج الدراسة مسلطة من الخارج بكثير من التعسف والتمحل في تحليل الأثر الأدبي حتى غدا التواصل بين الدارسين والنقاد من جهة والقراء من جهة ثانية مشوبا بكثير من الاغتراب ؛ باعتبار قيام هذه المناهج على خصوصيات المنهج لا على مبادئه الكلية التي تتقاسمها الألسن والثقافات ومؤداها من أجناس الخطاب المختلفة، مما نعد القارئ الكريم بمعالجته في إطار **أزمة المنهج بين المثاقفة والتأسيس** إن شاء الله.

42. ينظر في هذا الشأن وصيّة أبي تمام للبحتري.

43. "*عيار الشعر*" ، تح محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية 1980، ص 19.

44. "منهاج البلغاء"، ص 209.

45. الأعاريض جمع عروض على غير قياس فكأنّ الأصل فيها على **إفعيل** أو **أفعول**. والسبب في مخالفة القياس عائد إلى خاصيتي التمييز والتسهيل (الاقتصاد في الجهد) اللذين هما جوهر السماع في وضع العربية وصياغة بناها.

46. يريد بمجال الكامل الفسيح تمظهره على تسعة أضرب لم تتّسعْ لغيره من بحور الشعر العربي، وهو فضلا على ذلك يتقاطع مع الرجز حينا ومع السريع حينا آخر بسبب زحاف الإضمار ؛ مما يجعله حقيقة أغنى بحور الشعر إيقاعا.

47. يريد باللين والضعف ما تنضح به التفعيلتان : **فاعلن** / **فاعلاتن** من وجدانية إذ هما أصلح للشعر الغنائي والغزل من سواهما ، حتى أن المتصفح لما نظمته العرب على **الرمل والمديد والمتدارك** لا يكاد يجد شيئا منها في غير الغزل أو ما يتصل بالعاطفة على اختلاف ألوانها ، ولذلك وسمنا التفعيلة **فاعلن** / **فاعلاتن** بالتفعيلة **الوجدانية** في مناسبات كثيرة دراسةً ومحاضرةً .

48. يصدق هذا الحكم على جميع أبحر دائرة **المجتلب** (من الجلبة : وهي السرعة)، ذلك أنّ تعاقب الوحدات الصوتيّة فيها يترع إلى تتالي المتحرّكات مما ينجم عنه سرعة في الإيقاع، ومن ثمّ يقترب هذا النوع من النثر المسجوع فلا يتحقّق فيه الانسجام إلا باعتماد الزحاف ، وبخاصّة الطي (حذف الرابع الساكن) باستثناء الخفيف الذي يتحقّق الانسجام فيه باعتماد الخبن (حذف الثاني الساكن) الأمر الذي يؤدّي إلى تجسيد تناسب مقطعي في البنية الصوتية، وهو ما لا يكاد يسلم منه شعر قديما وحديثا.

49. "منهاج البلغاء"، ص 268.

50. "الشعراء وإنشاد الشعر"، ص 102.