فلسفة الإيقاع الشّعري
- دراسة في المفهوم الفلسفي لإيقاع الشّعر -

أ/ جمال تريكي
جامعة علي لونيسي -البليدة 2

تاريخ الإرسال: 2017-11-06 **تاريخ القبول:**01-03-2018

تاريخ النشر: جويلية 2018

ملخص:
يعتبر الإيقاع الشّعري من أكثر المصطلحات استعصاءً على التّفسير، فدلالة هذه اللّفظة لم تحدّد تحديدًا واضحا لا في القديم ولا في الحديث إلى حدّ لا نجد اليوم تحديدا واضحا لها، فظلّ المفهوم ضبابيا في أغلب الدّراسات الّتي تناولته تنظيرا وتطبيقا، ونحاول من خلال هذا المقال أن نقف عند المفهوم الفلسفي للإيقاع الشّعري في دراسات الفلاسفة اليونانيين والفلاسفة المسلمين.
الكلمات المفتاحيّة: الإيقاع الشّعري، المفهوم الفلسفي، الفلاسفة اليونانيين، الفلاسفة المسلمين.

Abstract:

Poetic rhythm is considered to be one the most difficult terminologies to Explain and interpret. This latter has not been clearly defined neither in the ancient time nor the modern one, until now there is no clear definition of it. The concept remained vague and ambiguous in most studies whether theoretically or practically. Throughout this article we try to explain the philosophical concept of poetic rhythm in the previous studies of Greekphilosophers and Muslim philosophers.
Key words: poetic rhythm, the philosophical concept, Greek philosophers, Muslim philosophers.

مقدّمة:
إنّ البحث في الإيقاع الشّعري لم يكن وليد الدّرس الحديث أو النّظريات النّقدية المعاصرة، بل يمتدّ بجذوره إلى ظهور الشّعر وارتباطه بالإنسان وبمختلف الفنون الأخرى. فللإيقاع تأثير فعَّال في بلورة التّشكيل الجمالي للنصِّ الشّعري، حيث تتضافر الأصوات اللّغوية، وفق نظام خاص في النّسق النّصي لتحدث انسجاما يعبّر عن مختزنات الحالة الشّعورية، ويكون محبباً إلى النّفس الإنسانية، الّتي تميل إلى كلّ ما يثير فيها إحساسا جميلا، ونظرا لأهميّته البالغة في بنيّة النّص الشّعري كان محلّ صراع فكريّ، فتباينت الآراء الفلسفية في تحديد مفهومه تحديدا دقيقا، وما هذا الاختلاف في وجهات النّظر إلّا دليل قاطع على بيان أهميته وإثبات لوجوده.

الإيقاع عند الفلاسفة اليونانيين:

لقد قام الإنسان منذ القديم بمحاكاة مختلف الظواهر المحيطة به، فجسّد ذلك بواسطة " حركات جسده، ونبرات صوته، وتوضّع الأشياء من حوله على نحو يوفّر لها الانسجام والتوازي، ويمنح الحواس شعورا بالرّاحة والمتّعة."1، فاستطاع من خلال هذه الحركات الّتي أوجدها أن يستحدث بعض الفنون الخاضعة لإيقاع معين كالرّقص، والموسيقى، والشعر...إلخ، فتعلّم من الطّبيعة الكثير من مبادئ الأشياء وقوانينها الّتي أوحت له بفكرة الإيقاع من خلال معيشته وسلوكه، وسائر منظوماته الثقافية الرّمزية.

"والشّعر بصفته أرقى نشاط إنساني يبدو الإيقاع فيه على أكمل وجه، حتّى صار ميزة وسمة له دون غيره من الفنون، يشعر به من له أدنى معرفة بالشعر فضلا عن الدّارس المتقن."2 وعليه فإنّ الإيقاع يشكل الميزة المشتركة بين الفنون جميعا، وإذا ما نظرنا إلى قدم الإيقاع وجدناه ممتداً إلى الممارسة الشّعرية عند الإنسان، وهذا ما اتّفق عليه أكثر فلاسفة اليونان.

فأفلاطون [348-427 ق.م] ذهب إلى أنّ التّوازن، والوحدة، والانسجام قواعد تتحدّد بها ماهية الجمال 3، أمّا تلميذه أرسطو[384- 322 ق.م] فيرى أنّ الخصائص الجوهرية الّتي يتألف منها الجمال هي النّظام والتّناسق والتّجدد4، ويربطها أفلوطين[204- 270 م] بالوحدة والتّرتيب والتّوافق والانسجام 5.

وعلى الرّغم من بعض الاختلافات الموجودة في تحديد الخصائص الجوهرية للجمال بين تلك الآراء الفلسفية، إلاّ أنّها في حقيقة الأمر تتّفق في كونها علاقات مجسدة لقوانين الإيقاع، وفي العناصر الّتي يتألف منها نظامه أي: الوحدة والتّعدد الّتي تتجلى في الانسجام والتّناسب، فكلّ من النّظام والتّناسب والترتيب والتّوافق ما هي إلّا أسس جمالية ناظمة للحركة الإيقاعية، والاختلاف القائم إنّما هو حول النّظرة إلى الجمال، ووجهة نظر كلّ فيلسوف، ومنطقه في تحديد ماهية الأشياء.

ولذلك فإنّ الإيقاع كان يعني عند أفلاطون الصورة المميّزة، والهيئة، والتّناسب، فهو يطابق بين الإيقاع وصورة الحركة الّتي يؤديها الجسد من خلال الرّقص، أو هيئة الصورة الّتي تمثل تلك الحركة، وهذا التّوافق إنّما مردّه إلى مفهوم الإيقاع في أصوله الأولى، فالإيقاع الجسدي الدّال على الصورة والمحتكم إلى قانون الأعداد هو الّذي يتكون في منظور أفلاطون من متتالية مرتّبة، وهي مزاوجة معيّنة في حركات بطيئة وسريعة، وعلى هذا الأساس يمكن أن نقيس أيضاً التناغم الحاصل من تعاقب الصوت المرتفع والمنخفض، ولذلك فإنّ الإيقاع أصبح ومنذ تلك اللّحظة الأفلاطونية يعني النّظام في الحركة، وإجراء التّرتيب كلّه، أي: ترتيب الهيئات الجسديّة المتناغمة مع الوزن، وعليه يتسنى لنا أن نتكلم على إيقاع قصة، ومشية ونطق، وعمل أيّ إيقاع نشاط متواصل، ومتعاقب يمكن تحليله بواسطة الوزن.6.

وما يلاحظ عند أفلاطون أنّه يرى " أنّ إحلال الانسجام في ذاته يتوقف على آليات معيّنة، يشكّل التّعليم الموسيقي والبدني منطلقها وأساسها، وهكذا فالموسيقى من حيث هي انسجام لأنغام، والنّبرات تتوجّه إلى الرّوح لتعوّدها على الانسجام مع ما هو جميل ونبذ ما هو قبيح." 7، فالاحتواء الفكري الّذي يضمّ الصوت الموسيقي هو الّذي يؤثر في النّفس البشريّة، فيذيب التذمر ويلطف الخلق "ومن هنا كانت الأهميّة القصوى للموسيقى في التّعليم، ذلك لأنّ الإيقاع والانسجام قادران على التّغلغل في النّفس والتّأثير فيها بعمق، وهما يزينان النّفس بما فيهما من جمال." 8.

وبذلك يكون قد تحدّد مفهوم الإيقاع منذ أفلاطون بالتّناسب والانسجام في هيئة الحركات المؤلفة والمرتبطة بعنصر الزّمان، والقادرة على نقل الصّورة، والتأثير بعمق في النّفس الإنسانيّة.

أمّا أرسطو فقد أثار" الكلام في الموهبة الشّعرية في كتابه: «فن الشّعر » وهو أول رسالة علميّة في هذا الموضوع، فقرّر أنّ الدّافع الأساسي للشّعر يرجع لعلّتين: أولهما: غريزة المحاكاة والتّقليد، والثانية: غريزة الموسيقى، أو الإحساس بالنّغم. وهاتان الغريزتان تتفاوت حظوظ النّاس منهما تفاوتا كبيرا." 9

والملاحظ أنّ أرسطو لم يكن يزدري المحسوسات ولذلك نجده يؤكد على أنّ محاكاة الشّعر للطّبيعة تبدّل وتغيّر فيها، واعتمد في توضيح ذلك على تقسيم الفنون عامة إلى قسمين، فكلّهما محاكاة للطّبيعة، لكن قسما منها يحاكيها باللّون والشّكل كالتّصوير والنّحت، وقسما آخر يحاكيها بالصوت كالرّقص والموسيقى والشّعر، وعلى هذا الأساس فإنّ الشعر إذا قيس بالفنون لا يقاس بالتّصوير لأنّ المحاكاة فيه نقل حرفي، إنّما يقاس بالرّقص والموسيقى، فالرّاقص والموسيقار يبدّل كلّ منهما في محاكاته للطبيعة، ومثلهما يبدّل الشّاعر في محاكاته بحيث تظهر مواهبه وأفكاره وخيالاته.10

وعليه فأرسطو يرجع الفنون كافّة ومنها الشّعر إلى أصل فلسفي واحد وهو محاكاة الحياة الطبيعيّة، ولذلك نجده قد ربط بين نشأة الشّعر من جهة وغريزة الإنسان إلى الموسيقى والإيقاع النّاجم عن ذلك الشّعر من جهة أخرى، وهو يرجع نشأة الشّعر إلى نزعة طبيعيّة في الإنسان وإلى الإيقاع بوصفه عنصرا جوهريا في الشّعر، إذ يقول: "غريزة المحاكاة طبيعيّة فينا، شأنها شأن اللّحن و الإيقاع، وكان أكبر النّاس حظا من هذه المواهب في البدء هم الّذين تقدّموا شيئا فشيئا وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشّعر."11.

إنّ المتأمل فيما ذهب إليه أرسطو يجد أنّه أرجع أصل الشّعر إلى الميل الفطري لدى الإنسان، والهدف من المحاكاة هو تحقيق اللّذة للإنسان، أمّا ما يخص وسيلة المحاكاة فهو يتحدّث عن ثلاث وسائل وهي: الوزن، والإيقاع، واللّغة.

وقد ذكر هذا الأمر في قوله: "والمحاكاة في الأقاويل الشّعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء، من قبل النّغم المتّفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التّشبيه نفسه، وهذه قد يوجد كلّ واحد منها منفردا عن صاحبه مثل وجود النّغم في المزامير، والوزن في الرّقص، والمحاكاة في اللّفظ. " 12

ومن ثمّ فإنّ أرسطو يرى بأنّ هذه الوسائل الثلاث لا بدّ منها، كي يصلح أن يقال للكلام أنّه شعر، حيث يقول: "وكثيرا ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها معنى الشّعرية إلاّ الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة، وأقاويل انباذوقليس في الطّبيعيات بخلاف الأمر في أشعار هوميرس فإنّه يوجد فيه الأمران جميعًا." 13

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ أرسطو لم يتوقف عند هذا الحدّ، بل قام بتتبّع أغراض الشّعر عند اليونان، وحاول التّفريق بينهما عن طريق الوزن، إذ يقول في هذا الصدد: " إنّ الملحمة تختلف عن التّراجيديا من حيث الطول والوزن الشّعري،...أمّا الوزن الملحمي فإنّ التّجربة قد برهنت على أنّ الوزن السّداسي هو الأنسب لأنّه أهدأ الأوزان، وأرزنها وأقدرها على استيعاب الكلمات النّادرة والمجازات، غير أنّ الوزنين الخماسي والرّباعي يتميزان بالحركة، ولهذا كان أولهما أصلح للتّعبير عن الحياة وأفعالها، وثانيهما أنسب للرّقص." 14.

وقد بنى أرسطو تعريفه للتراجيديا على القواعد العامة الّتي طبّقها على الفن بوجه عام، فكلّ الفنون قائمة على المحاكاة والشّعر أيضاً، وبما أنّ وسيلة المحاكاة في الشّعر هي اللّغة فقد أكدّ

على ضرورة وجود لغة راقية تتناسب والموضوع الّذي اتخذت منه التّراجيديا موضوعا للمحاكاة شريطة أن تثير هذه اللّغة الرّاحة بواسطة الإيقاع والموسيقى والغناء.15.

وقد أرجع أرسطو نشأة الشّعر إلى نزعتين راسختين في الطبيعة الإنسانية: النّزعة إلى المحاكاة، والنّزعة إلى الانسجام والإيقاع، ثمّ أرّخ لألوان الشّعر وحصر نشأتها في غرضي المديح والهجاء فقال: " لقد انقسم الشّعر وفقا لطباع الشّعراء، فذووا النّفوس النبيلة حاكوا الفعال النّبيلة، وأعمال الفضلاء، وذووا النّفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشئوا الأهاجي، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد و المدائح." 16.

وأثناء تعريف أرسطو للمأساة –الناتجة بحسبه عن تطور المديح17- والّتي اشتملت على أربعة أمور وهي: موضوع المأساة، ووسيلة المحاكاة، وطريقة المحاكاة، وغاية المأساة.عرّف وسيلة المحاكاة بأنّها اللّغة الموزونة الّتي تتوافق مع نزعة الإنسان إلى الانسجام والإيقاع، وقد شرح أرسطو كيفية تحقيق الانسجام والإيقاع في قوله: " وأقصد باللّغة المزودة بألوان من التّزيين، تلك الّتي فيها إيقاع ولحن ونشيد، وأقصد بقولي تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، إنّ بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام النّشيد." 18.

ومن فلاسفة القرون الوسطى نجد سانت أوغسطين (354 – 430 م) يحذو حذو أرسطو حين يعرّف الجمال عموما بأنّه الوحدة، وجمال الجسم بأنّه توافق الأجزاء مع جمال اللّون، ويطرح تساؤلا: "هل هذا جميل لأنه مُرضٍ أم مُرضٍ لأنه جميل؟ ويجيب " إنّ هذا يرضي لأنّه جميل وهو جميل لأنّ أجزاءه تتشابه وينتظمها انسجام واحد."19

"والحقّ أنّ الإنسان يجدّ مشقّة في الفصل فيما إذا كان سانت أوغسطين متأثرا في أساس نظريّته بالنّظريّة الأرسطو أفلاطونيّة، أو بالنّظريّة الأفلوطينيّة، ويكفينا أنّ الأفلوطينيّة تدين بالكثير للأفلاطونيّة، ممّا يزيد المشقّة." 20

إنّ هذه الأفكار والنّظريات الّتي كان الفلاسفة اليونانيون يتداولونها في الإيقاع والنّغم تسربت إلى الفكر العربي، فقد كان لآراء فلاسفة اليونان الأثر البالغ في إرساء مفهوم الإيقاع والنّغم، إذ يلاحظ أنّ هذه الأفكار بات يردّدها الكثير من الفلاسفة المسلمين فيما بعد.

2- الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين:

إنّ المتتبع لآراء الفلاسفة المسلمين يجد أنّ الكندي (158 – 256 ه) "أول من أدخل الموسيقى إلى الثّقافة العربيّة، فأصبحت من ضمن المناهج الدّراسيّة، وجزءا من الفلسفة الرّياضيّة." 21، فنظريته الموسيقيّة تقوم على أساس الأنغام، حيث زاوج بين الطّرح النّظري الموسيقي وبين استخراج السّلم الموسيقي حسب الأصوات، والأنغام واللّحون المستخرجة من عمق هذه النّظرية.

وقد تناول الكندي الموسيقى من عدّة جوانب، يمكن تلخيصها في خمسة جوانب هي:22

1- الجانب الصوتي.
2- الجانب الزمني، (أي: الإيقاعي).
3- الجانب النّفسي.
4- الجانب الطّبي.
5- الجانب الفلكي.

ويرى الكندي أنّ للموسيقى أثرا بالغا في النّفس، ويتجلّى ذلك في صنع الفلاسفة لآلات تتناسب وتأليف أجسامهم، ويرى أنّ الحيوانات على كثرتها وتنوّعها تتأثر بنوع معيّن من الألحان. ثمّ يقسّم الكندي الإيقاعات إلى أصناف مبيّنا لحن كلّ صنف، ومتى يستحسن تقديمه، فللطّفولة

ألحانها، وللشّباب والشّيخوخة ألحانهما، وألحان الصّيف تختلف عن ألحان الشّتاء، وكذلك ألحان الصّباح والمساء واللّيل، وغير ذلك.23

وذهب الكندي إلى أنّ الحروف في الشّعر تقابل النّغم في الموسيقى، فقام بتحليل التّفاعيل الّتي يتشكّل منها الوزن الشّعري، وهي: فعولن، فاعلن، مفاعيلن، وفاعلاتن، ومفاعلتن، ومتفاعلن، ومفعولات، ومستفعلن، على أساس موسيقي. 24

"فالوزن الشّعري يناظر الإيقاع الموسيقي، فالأول تعاقب منتظم للحركات والسّكون ممثّلة في الحروف المتحرّكة والسّاكنة، والثّاني تعاقب منتظم أيضا للمتركات والسّواكن ممثلا في النّغم." 25

ويقول الفارابي(260–339ه):"والجمهور وكثير من الشّعراء إنّما يرون أنّ القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون كانت مؤلفة ممّا يحاكي الشّيء أولا... والقول إذا كان مؤلفا ممّا يحاكي الشّيء، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعدّ شعرا، ولكن يقال هو قول شعريّ، فإذا وزن مع ذلك وقسّم أجزاء صار شعرا." 26

ويتوسّع الإيقاع عند الفارابي ليشمل الحروف الّتي هي أهم أصوات تتناغم في النّقلة المنتظمة فيكون لها فواصل تحدث بوقفات، فـــ"الأقاويل إنّما تصير موزونة بنقلة منتظمة متى كان لها فواصل، والفواصل إنّما تحدث بوقفات تامّة، وذلك إنّما يمكن أن يكون بحروف ساكنة، فلذلك يلزم أن تكون متحركات حروف الأقاويل الموزونة متحركات محدودة وأن تتناهى أبدا إلى ساكن، فإذًا نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع إلى النّغم فإنّ الإيقاع المفصّل هو نقلة منتظمة على النّغم ذوات تواصل، ووزن الشّعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل."27

ويذهب الفارابي إلى أنّ "في طباع الحيوانات والإنسان إذا طربت أن تصوّت نحوا من التّصويت، والإنسان إذا لحقه أسف أو رهبة أو غضب أو غير ذلك من الانفعالات صوّت أنحاء من الأصوات المختلفة."28، وهو يجمل هذه الأنغام الانفعالات المؤثرة في ثلاثة أصناف: "فمنها ما يكسب الانفعالات الّتي تنسب إلى قوّة النّفس مثل العداوة والقساوة والغضب والتّهور وما جانس ذلك، ومنها الّتي تكسب الانفعالات الّتي تسبّب إلى ضعف النّفس، وذلك مثل الخوف والرّحمة والجبن، ومنها الّتي تكسب المخلوط من كلّ واحد من هذين الصّنفين وهو التّوسط."29

وقد نظر الفارابي إلى تنوّع الأشعار، والأوزان في الشّعر العربيّ، فرأى بأنّ الأقاويل الشّعريّة تتنوّع بأوزانها أو بمعانيها، فتنوّعها من جهة الأوزان فيكون على عاتق صاحب الموسيقى والمختص في العروض مهما كانت لغة الأقاويل الشّعريّة، وفي أيّ طائفة كانت الموسيقى، وأمّا تنوّعها من جهة المعاني فيكون على عاتق العالم بالرّموز، والمعبّر بالأشعار، والنّاظر في معانيها من خلال الاستنباط والمقارنة بين الأمم، وهو ما حصل عند علماء العربيّة القدماء الّذين كانوا على قدر من المعرفة بأشعار العرب والفرس وغيرها من الأمم، فصنّفوا الكتب، وقسّموا الأشعار إلى الأهاجي والمدائح والمفاخرات والألغاز، وسائر ما دوّنوه في الكتب الّتي لا يصعب وجودها.30

والمتتبّع لآراء الفارابي يجد أنّ "هناك نوعا ثالثا من الموسيقى يدعوه الفارابي "بالألحان المخيّلة"، لأنّه يحدث في نفس الإنسان تخيلات وتصوّرات، مثلما تفعل التّزاويق والتّماثيل المحسوسة بالبصر، وهذا النّوع يستعمل مع الأشعار الملحّنة حتّى يساعدها على تميم المقصود منها."31، غير أنّ الفارابي لم يبيّن كيف تحدث الموسيقى هذه التّخيلات أو التّصورات، فربّما يفهم من قوله أنّ الأشعار الملحّنة حينما تقرن بالموسيقى تثير في النّفس حالة انتباه، أو اندماج فيصل المستمع إلى تصوير هذه الدّلالات.

وعن علاقة اللّحن بالوزن يقول الفارابي: "نشأت عند بعض الأمم علاقة وثيقة بين اللّحن والوزن، إذ يجعلون النّغمة الّتي يلحّنون بها الشّعر أجزاء، فإن نطقوا الشّعر دون لحن بطل وزنه، وليس كذلك العرب، فإنّهم يجعلون القول بحروف هو حدها، فإذا لحن الشّعر ينشأ تباين بين إيقاع اللّحن و إيقاع القول." 32

وقد علّق بعض الدّارسين على ما ذهب إليه الفارابي بقوله: "والمرجّح أنّ الفارابي يقصد في كلامه القصائد الشّهيرة الّتي يعتدّ بها العرب ويعدّونها من عيون شعرهم، تلك الّتي لم تغنّ بل لم تعد صالحة للغناء. إذ وضع العرب سلسلة تسهل على اللّفظ، وكان الفارابي يشير إلى نبوّ القصائد عن الألحان."33

وهذا ما أكده دارس آخر إذ رأى" أنّ الفارابي في حكمه هذا انطلق من واقع تلك القصائد الّتي توصف عادة بأنّها من عيون الشّعر العربي، أي تلك القصائد الّتي لم توضع أصلا للغناء، أو ليست صالحة له، وإلّا فإنّه سيبدو متناقضا مع الطّبيعة الأولى والجوهرية من طبائع الشّعر العربيّ، ومع سمته الأوضح، وهي أنّه قيل أصلا للغناء والحداء أو أنّه -على الأقل -وضع لإرضاء الذّائقة السّمعية العربيّة"34، ثم يشير إلى أنّ الشّعر العربيّ مرّ بأطوار رئيسة في مسيرته مؤكدا على أن ما عناه الفارابي هو الطور الأول.

ومن التّعاريف الجامعة المفصّلة، ما ذكره ابن سينا (370–427ه) في قوله:"الشّعر كلام مخيّل مؤلّف من أقوال ذوات إيقاعات متّفقة متساوية متكررة على وزنها متشابهة حروف الخواتيم، فالكلام جنس أول للشّعر يعمه وغيره، مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبههما، وقولنا من أقوال مخيّلة يصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التّصديقية والتّصويرية، وقولنا ذوات إيقاعات متّفقة ليكون فرقا بينه وبين النّثر، وقولنا متكرّرة ليكون فرقا بين المصراع والبيت، وقولنا متساوية ليكون فرقا بين الشّعر وبين نظم يؤخذ جزآه من جزأين مختلفين وقولنا متشابهة الخواتيم ليكون فرقا بين المقفّى وغير المقفّى، فلا يكاد يسمى عندنا بالشّعر ما ليس مقفى."35.

ولا يخفى ما في هذا القول من نزوع إلى الكونية مع الإقرار بالاختلاف في مجالها إلاّ أن الّذي يعنينا إنّما هو كون الوزن عامل التأليف في المادّة القولية وهذا التّأليف عددي، زماني التّكوين يتأسّس على المراوحة في توزيع النّسب المتساوية وقد حكمت هذه المفاهيم النّص النّقدي القديم عند العرب.

ويكون ابن سينا في تعريفه أول فيلسوف من فلاسفة المسلمين وصف الشّعر بالكلام المخيّل، ولم يقف في تعريفه على الوزن والقافية فقط، بل ذهب إلى أبعد من ذلك، فالشّعر عنده لا يكون شعرا إلّا بما فيه من وزن ومخيلة يفرقانه عن النّثر، ويبدو فيما يتمتّع به ابن سينا من وصفه شاعرا مجيدا إلى جانب كونه موسيقيا عالما، فهو يسير في بحثه للشّعر في هذا المقال من وجهة نظر موسيقيّة. 36

والجدير بالذّكر أنّ ابن سينا لم يتوقّف عند الوزن واللّحن فحسب، بل تعدّاهما إلى النّظر في تأليف الأصوات، فهي عنده "محاكاة لهذه الهيئات الشّعوريّة المختلفة الّتي تتمثّل في النّفس فتؤثّر فيها، فإذا ما ازّين تأليف الأصوات هذا بالنّظام الموسيقي حصلت اللّذة في النّفس، لأنّ سبب اللّذة هو الشّعور بالمنتظم." 37 ويؤول بنا الحديث إلى الإيقاع الموسيقي، وصلته بالإيقاع الشّعري عند الفلاسفة المسلمين، فابن سينا وإن كان يرى بأنّ هناك فرقا بين الإيقاع الشّعري والإيقاع الموسيقي في طبيعة المادّة الّتي يتشكّل منها في الموسيقى من نغم، وفي الشّعر من أصوات، فإنّ الإيقاع يبقى في نظره واحدا " فالإيقاع من حيث هو إيقاع، هو تقدير ما لزمان

النّقرات فإن اتّفق إن كانت النّقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإن اتّفق إن كانت النّقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا وهو بنفسه إيقاع مطلقا. " 38.

إنّ ابن سينا يميّز بين الايقاع اللّحني (الموسيقى) والإيقاع الشّعري على الرّغم من اشتراك الإيقاعين في أصل واحد هو النّقرات، ولم يعرّف الإيقاع باعتبار النّقرات اللّحنية أو الشّعرية، وإنّما عرّفه باعتبار العلاقة الزّمانية الّتي تتحكّم في تلك النّقرات، كما يلاحظ في النّص الفرق بين مادة الصوت الموسيقي المتمثّل في النّغمات، ومادة الصوت الشّعري المتمثّل في الكلام، أمّا الانتظام فهو القاعدة المشتركة الّتي يقوم عليها تعريف الإيقاع الشّعري في كلّ من الموسيقى والشعر.

وقد كانت نظرة إخوان الصّفا إلى إيقاع الشّعر والإيقاع الموسيقي تختلف عن نظرة الفارابي، إذ يرون أنّ أصل الإيقاعين: الشّعري والموسيقي واحد، وينطلقون في ذلك من الأصول الثّلاثة الّتي تتشكّل على أساسها تفاعيل الأشعار العربيّة أو مقاطعها، والمتمثّلة في السّبب والوتد والفاصلة، وهي ذاتها الّتي تشكّل جميع ما يتركب من النّغمات والألحان في جميع اللّغات. هذه الأصول الّتي تحكم كلاّ من الشّعر والموسيقى قوامها الحركة والسّكون.39

ومن المعلوم أنّ للإيقاع أثرا عجيبا في النّفس البشرية، وكان العربيّ بطبيعته ميّالا إلى النّغم والإيقاع، فشغف بحسن التّوزيع، توزيع الأصوات في الكلمات، وتوزيع الكلمات في الجمل وتوزيع الجمل في سياق كلامه، ذلك التّوزيع المتقن على فترات زمنية متساوية في أغلب الأحيان، مستجيبا بذلك لكلّ ما يتحسّسه في حياته من إيقاعات سببها الانتظام أو التّعاقب على فترات زمنية محدّدة.

وقد أكّد إخوان الصّفا في وصفهم للإيقاع على الفواصل الزّمنيّة، والنّظام المعتمد في الحركات والسّكنات، ويتجلّى ذلك في قولهم: " كلّما كانت ألحان الموسيقى، وأزمان الحركات وفقراتها وسكناتها، ما بينها مناسبة، استلذت بها الطّباع، وفرحت بها الأرواح، وسرّت بها النّفوس لما فيها من المشاكلة والتّناسب والمجانسة." 40

غير أنّ تلك المنظومة من الأصوات ليست وقفا على الموسيقى والغناء، بل إنّ الشّعر يقوم على مثل هذه المنظومة الصوتية المتمثّلة في اللّغة، وفي ذلك يقول سليم الحلو:" ينحصر تكوين الموسيقى بعنصرين جوهريين هما: الصوت والزّمن...فالصوت هو علم تركيب الطّبقات الصوتية المتآلفة الّتي تكوّن لنا لحنا يتغنىّ به إمّا بواسطة الصوت الإنساني أو بواسطة الآلات الموسيقية." 41

فهو يريد أن يوضح أنّ الصوت الذي تتكوّن منه الموسيقى كعنصر جوهري، هو إمّا صوت الآلة الموسيقية أو صوت الإنسان، أمّا الفارق بينهما يكمن في صوت المغني البشري في مخارجه اللّفظية ومضامينه اللّغوية ويؤكد ذلك إخوان الصّفا بقولهم: "إنّ الغناء مركّب من الألحان واللّحن مركّب من النّغمات،والنّغمات مركّبة من النّقرات والإيقاعات و أصلها كلّها حركات وسكنات، كما أنّ الأشعار مركّبة من المصاريع، والمصاريع مركّبة من التّفاعيل، والتّفاعيل مركّبة من الأسباب والأوتاد والفواصل، وأصلها كلّها حروف متحركات وسواكن." 42

من الملاحظ في قولهم أنّهم قرنوا فنّ الغناء بفنّ الشّعر وكلاهما يشتركان في خاصيّة واحدة لكونهما يقومان في أصولهما على أصوات موسيقيّة وتوافر إيقاعات، فالغناء نغم وإيقاع متواتر يمايز الشّعر الصّحيح من الشّعر الرديء، ولذلك وجدنا ابن سينا يقول: " فالموسيقى علم رياضيّ يبحث فيه عن أحوال النّغم من حيث تأتلف وتتنافر، وأحوال الأزمنة المتخلّلة بينها،

ليعلم كي فيؤلّف اللّحن، وقد دلّ حدّ الموسيقى على أنّه يشتمل على بحثين: أحدهما البحث عن أحوال النّغم أنفسها، وهذا القسم يختّص باسم التّأليف، والثّاني البحث عن أحوال الأزمنة المتخلّلة بينها، وهذا البحث يختصّ باسم علم الايقاع." 43

أمّا ابن رشد (520- 595 ه) فيرى أنّ أشعار العرب ليس فيها لحن مستقل، فهي تحتوي على الوزن فقط، أو على الوزن والمحاكاة معا، فقد جمع الصّناعات الّتي تفعل فعل التّخيّل في ثلاث صناعات، وهي صناعة اللّحن، وصناعة الوزن، وصناعة الأقاويل المحكيّة، وقد تجتمع هذه الأقاويل الثلاثة مع بعضها، وهو ما يوجد في الموشّحات والأزجال، وقد توجد كلّ واحدة منها منفردة، مثل وجود النّغم في المزامير، والوزن في الرّقص، والمحاكاة في اللّفظ. 44

ويؤكّد ابن رشد أنّ الوزن يتحقّق بشكل كبير في الشّعر أكثر منه في فن الخطابة، وإن كانت هذه الأخيرة تحتاج كذلك إلى الوزن لأنّه يعين على الفهم، ويكون أكثر ملاءمة للإقناع، وهو ما ذهب إليه ابن سينافي حديثه عن أهميّة الوزن في النّثر عموما، لأنّه يشعر بانتهاء القول، ويعين على الإفهام من ناحيّة ويكون لذيذا من ناحية أخرى. 45

وعليه فابن سينا وابن رشد حينما تحدّثا عن الوزن في الخطابة وفي النّثر عموما جعلاه في " ترتيب الألفاظ ترتيبا يراعى فيه انتظام أصوات الكلمات، وتتعادل فيه أجزاء المصاريع بحيث يصبح قريبا من الوزن العددي، وبعيدا عنه في الوقت نفسه، وقربه من الوزن العددي يسمح له بتحقيق قدر من الإيقاع المنتظم يستلزم بدوره وجود ضوابط تحدّد الطّول المناسب للأسجاع مثلا." 46

فنظرة ابن سينا وابن رشد للوزن الشّعري تتّفق مع كثير من الفلاسفة المسلمين الّذين رأوا بأنّ "وسيلة من وسائل المحاكاة، أو التّخيل لكنّهم في الوقت نفسه حرصوا على تأكيد أنّ القول لا يكون شعرا إلّا إذا اجتمعت فيه المحاكاة الوزن معا، وعلى الرّغم من إلحاحهم على أنّ المحاكاة والوزن هما العنصران الجوهريان اللّذان يميّزان الشّعر من غيره من ألوان القول، فإنّهم جعلوا الأولويّة المطلقة لعنصر المحاكاة أو التّخيل على عنصر الوزن، وذلك أنّ المحاكاة هي السّمة النّوعيّة الخاصة الّتي تكسب القول سمة الشّاعريّة."47

وبصفة عامة ورد الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين للدّلالة على مكوّن من مكونات الموسيقى، فظلّ الإيقاع الشّعري لصيقا بالإيقاع الموسيقي، وقابل هذا المفهوم مفهوم الوزن في الشّعر، واستعملوا كلمة الوزن لتعني الإيقاع ونسبوه للشّعر بشكل خاص، وقصدوا به الانتظام في الحركة والزّمن، أي الانتظام النّغمي الموسيقي في الشّعر، حتّى غلب على أذهان الكثيرين أنّهما مترادفان، لكنّ الواقع يفسّر تلك العلاقة الوطيدة بينهما، وهي علاقة الأصل بالفرع والكلّ بالجزء لاشتراكهما في كثير من الميادين :طبيعتهما المتعلقة بالزمن، تعاملهما مع الزمن بنيتهما، نوعية الإحساس الذي يثيره كل منهما عند السامع و تلاقي مجاليهما في الغناء.

خاتمة:

وفي خاتمة هذا المقال ما يمكن أن نقوله إجمالاً في مفهوم الإيقاع في الفكر العربي القديم، إنّ هذه الملاحظات على قيمتها، لا توفّر المهاد الّذي يمكن أن تتبلور فيه نظرية في الإيقاع. ومتى عدنا إلى الفكر اليوناني وجدنا أنفسنا محمولين على أن نكرّر قول " جان مورو " إنّ الّذين كتبوا في الإيقاع اقتفوا أثر أفلاطون إذ حدّ الإيقاع بانتظام الحركة إلا أنّهم انقسموا في ذلك فريقين، هذا ينزع منزعاً بيطاغوريا " ويجعل الإيقاع مدركا عددياً أساسه الانتظام وذاك ينزع منزعا هيراقليطيا " ويجعل الإيقاع مدركاً نوعياً أساسه الحركة والانسياب48 . فكيف يجوز أن

نعتبر هذا المبعث " حداثيا " والحال أن تفريعاته ترتدّ إلى أصول يونانية (أفلاطون، أرسطو بيتاغور، هيرقليت) ومن نحا نحوهم من العرب؟

الهوامش:

1) أحمد حمدان ابتسام، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، د: القلم العربي (سوريا)، ط 1، 1997، ص: 17.
2) هاني علي سعيد محمد، **شعر محمّد محمّد الشهاوي دراسة أسلوبية**، الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة)، ط: 1، 2009، ص: 31.
3) روز غريب، **النّقد الجمالي وأثره في النّقد العربي**، د. الفكر اللّبناني، بيروت، 1983، ص: 78.
4) عزّ الدّين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النّقد العربي**، د. الفكر العربي، القاهرة،1992، ص:99.
5) –حسين جمعة، **التّقابل الجمالي في النّص القرآني**، منشورات د. النّمير للطباعة والنشر والتّوزيع، دمشق، ط:1، 2005، ص:29.
6) ينظر: علاء حسين البدراني، **فاعليّة الإيقاع في التّصوير الشّعري**، د. غيداء للنّشر والتّوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 2015، ص: 18.
7) أحمد الميناوي، **جمهوريّة أفلاطون**، د. الكتاب العربي، دمشق (سوريا)، ط1، 2010، ص: 129.
8) نفسه، ص: 129.
9) محمد خلف الله، **من الوجهة النّفسية في دراسة الأدب والنّقد**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنّشر(القاهرة) 1947،ص: 29.
10) ينظر: شوقي ضيف، **في النّقد الأدبي**، د: المعارف(القاهرة) ط:6، 1962، ص:18- 19.
11) أرسطو طاليس، **فنّ الشّعر**، تر: عبد الرّحمان بدوي، د: الثقافة (بيروت)،1973، ص:13.
12) ابن رشد، **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر**، تر: تشارلس بتروت، وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1986، ص: 57.
13) نفسه، ص: 58.
14) أرسطو طاليس، **فنّ الشّعر**، ص: 39.
15) ينظر: عطيّة عامر، **النّقد المسرحي عند اليونان**، المطبعة الكاثوليكية، بيروت 1964، ص:118
16) أرسطو طاليس، **فنّ الشّعر**، ص: 11، 12.
17) نفسه: ص: 13.
18) نفسه: ص: 18، 19.
19) ينظر: عز الدّين إسماعيل، **الأسس الجماليّة في النّقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة -**، د: الفكر العربي، مصر، ط3، 1974، ص: 47.
20) نفسه، ص: 48.
21) زكريا يوسف، **موسيقى الكندي**، مطبعة شفيق، بغداد (العراق)، ط1، 1962، ص: 7.
22) ينظر: نفسه، ص: 7.
23) ينظر: نفسه: 28.
24) ينظر: ألفت الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص: 272.
25) نفسه، ص: 273.
26) الفارابي، **جوامع الشعر**، تحقيق محمد سالم، ضمن كتاب **تلخيص أرسطوطاليس في الشعر** لابن رشد،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،القاهرة، 1971 ،ص: 172.
27) الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**،تح الغطا سعبد الملك حبشة، دار الكاتب العربي،القاهرة،د.ت، ص: 1085.
28) نفسه، ص: 64.
29) نفسه: ص: 1179.
30) أرسطو طاليس، **فنّ الشّعر**، ص: 151، 152.
31) أديب نايف ديب، **نظرية الفارابي في الموسيقى (قراءة جماليّة)**، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1975، ص: 17.
32) جودت فخر الدين، **شكل القصيدة العربية في النّقد العربي**، منشورات دار الأدب، بيروت، ط1، 1984، ص: 143.
33) نفسه، ص: 134.
34) صلاح يوسف عبد القادر، **في العروض والإيقاع الشعري**، شركة دار الأيام للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر 1996،ط1،ص: 154.

35) ابـن سـينا، **جوامـع علـم الموسـيقى**، تحقيـق زكريـا يوسـف، نشـر وزارة التربيـة،القاهرة، 1956،ص: 122، 123.
36) ينظر: زكريا يوسف، **موسيقى ابن سينا**، مطبعة التفيض، بغداد، ط2، 1952، ص: 8.
37) نفسه، ص: 7.
38) ابن سينا، **جوامع علم الموسيقى**،ص: 81.
39) ينظر: ألفت الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، ص: 250.
40) **رسائل إخوان الصفا وخلّان الوفا**، تح: فوزي علوي، د: صادر، بيروت، 1956، ج1، ص:138.
41) سليم الحلو: **الموسيقى النّظريّة**-دار مكتبة الحياة– (بيروت)، ط2، 1972، ص: 13.
42) **رسائل إخوان الصفا وخلّان الوفا**، ص: 197.
43) ابن سينا، **جوامع علم الموسيقى**، ص: 9.
44) ابن رشد، **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر**، ص: 61، 62.
45) ينظر: ألفت الروبي، **نظرية الشعر عندا لفلاسفة المسلمين**، ص: 238.
46) نفسه، ص: 242.
47) نفسه، ص: 231.
48) ينظـر: أحمـد حيـزم، **فـنّ الشـعر ورهـان اللغـة**، دار:محمـد علـي للنشـر والتوزيـع، ط1، تـونس 2001، ص:167 وما بعدها.