جماليات الإيقاع في القصيدة الجاهلية
- امرؤ القيس أنموذجا *-

بولرباح عثماني
أستاذ مساعد قسم الأدب
جـــامعة عمار ثليجي الأغـــــواط

كان الشعر العربي القديم ولا يزال محل دراسة وعناية لا مثيل لها من قبل النقاد والباحثين المشتغلين خصوصا بحقل الدراسات النقدية المعاصـــرة، هـــذه الأخـــيرة حاولت أن تكتشف أغوار النص الشعري العربي القديم وتبحث في مضامينه وأبعاده وصوره وكذا الجوانب الإبداعية التي تشكله والآليات النقدية الكفيلة بتلقيه ودراسته

لقد بدأ الشعر الجاهلي مسجوعا ثم أصبح رجزاً واحداً أو بشطرين لتكتمل الشفوية الشعرية بالقصيد الذي كان يركن إلى الوزن الموحد والقافية التي صـــارت مقوماً جوهرياً في الشعر العربي وليس مظهرا زائدا، وقد أضفى إيقاع الوزن والقافية على القصيدة القديمة نوعاً من التناسق والتناغم والتنظيم والكمال الصوتي والانفعالي والجمالي الفني .

لا ريب أنّ القصيدة العربية في مجمل تاريخها الطويل تتكون على نحو العمـــوم مـــن أبيات شعرية متماثلة في تفعيلاتها، وانّ المطلع باستثناء التصريع يحدد البناء الإيقـــاعي للقصيدة كلها، كما أنّ البيت الشعري في أغلب أحواله يتكون من شطرين شعريين يتوقف الشاعر في أغلب الأحوال في نهاية الأول، ومن ثم يتوقف عند نهاية الثـــاني، وتمثل القافية مرتكزاً إيقاعياً يستأنف الشاعر من خلاله موجة جديدة ثابتة للبيـــت، وإنّ الشاعر يلتزم في أثناء هذا بالبحر الشعري، أو بنمط من أنماطه المعروفة بتفعيلاته،

ونوع ضربه وعروضه، ولا يتجاوز ذلك إلا في الحدود التي يسمح بها علم العروض العربي من زحافات أو ضرورات [1].

وفي ضوء هذا نجد أنفسنا أمام نظام إيقاعي صارم يحدد الإطار الخارجي للإيقاع العربي، الذي لا بد للشاعر من الانصياع له والالتزام بقوانينه، وإنّ كل المحاولات التي رأيناها في التراث العربي التي حاولت التغيير سواء في الموشحات أو غيرها، لم تستطع النيل أو التأثير الجوهري من قداسة وصرامة هذا النظام الإيقاعي . يقول أبو محمد القاسم السجلماسي معرفا بالشعر ومبيناً العلاقة بين الإيقاع والوزن:

"الشعر هو الكلام المخيّل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الاخر..."[2]

والإيقاع في الاصطلاح الموسيقي هو " النقلة على النغمة في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دوراً، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان، أو مجموعة فقرات بينها في أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم وكما أنْ عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لايفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، كذلك لايفتقر إلى إدراك تساويه أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك

بل هو غريزة جيل عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض دون البعض الآخر وقد لا يحصل بكدٍّ واجتهاد...." [3] .

إذن يعتبر الإيقاع من أبرز العناصر المميزة للخطاب الشعري وهو مفهوم واسع شامل أمّا عن وظيفة الإيقاع فيقول الدكتور علي عبد الرضا : "الإيقاع توافق صوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات يؤدي وظيفة سمعية، ويؤثر من يستجيب له ذوقياً، وهذا التوافق قد ترتضيه أذن دون أخرى." [4] لايختلف مفهوم الإيقاع عند الدكتور شوقي ضيف عن سابقيه كثيراً، فالإيقاع عنده موسيقى، فهو يقول: "لايوجد شعر بدون موسيقى، كما ارتبطت موسيقى شعرنا تاريخياً لا بالغناء وحده بل أيضاً بالرقص وأمّا الغناء فصلته بالشعر لاتزال ماثلة، ومما لايرقى إليه الشك أنها كانت صلة وثيقة عند قدمائنا، إذْ يقال إنّ الغناء الجاهلي كان على ثلاثة أوجه هي النّصب، والسِّناد والهزج، أمّا النصب فكان يخرج من أصل الطويل في العروض، وكان السِّناد كثير النغمات والنبرات، أمّا الهزج فكان يُرقص عليه ويصحب بالدف والمزمار....."[5].

من جهة أخرى يؤكد ذات المتحدث بأنّنا :"إذا نظرنا في الشعر العربي وتاريخه الطويل وجدنا الإيقاع الموسيقي يتكامل في أقدم صورة، ونقصد الصورة الجاهلية، تكاملاً لم يعرفه الشعر العربي في أي عصر من عصوره، ولعل لغة من اللغات قديماً وحديثاً لم تعرف تكامل الإيقاع في موسيقى الشعر على نحو ما عرفته لغتنا العربية العريقة....." [6].

وعليه يعد المستوى الإيقاعي والموسيقي البنية التي تتضمن العديد من المكونات والعناصر المتنوعة التي تتفاعل / تتعالق فيما بينها من داخل النص الشعري، إذ يصعب الفصل أو التفريق بين مكون وآخر، وحتى إن أمكننا المر فإنه قي الحقيقة لا يصح [7]. ذلك أنّ إحساسنا بالإيقاع لا يتم مجزأ، بل نستشعره جملة ونحس به في كليته، ومن ثمّ فليس من مسوغ للحديث عن نص شعري ذي مكونات إيقاعية

خارجية (البحر العروضي، القافية وما يندرج تحتهما...) ومكونات إيقاعية داخلية (بنية الأصوات، التكرار، الوقفة الدلالية، النبر، التنغيم...) . فجميع المكونات كما نلاحظ تساهم وبحكم تفاعلها وفاعليتها في تشكيل بنية الإيقاع الشعري ومنحه جمالية وفنية توسمه بسمات تميزه عن غيره .

لقد كان علماء الشعر على دراية وعلى بينة من الصلات والوشائج بين التطريب الشعري القائم على الوزن والقافية، والتطريب الموسيقى المبني في الأصل على صناعة الإيقاع، ولعل ما يذهب إليه أحمد ابن فارس أبين مثال في هذا حين قال : " إنّ أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض، وصناعة الإيقاع إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وأما صناعة العروض فتقسم الزمان بالحروف المسموعة ..." (8).

وبما أنّ النص الشعري القديم - والجاهلي منه على وجه الخصوص — كان ولا يزال يمثل المنطلق والركيزة في العملية الإبداعية الشعرية لما يحمله من جماليات على المستوى الدلالي أو التركيبي وحتى على المستوى الإيقاعي الموسيقي.

لنقول أنّ الإيقاع ليس مجرد وزن خليلي أو غيره من الأوزان، بل هو لغة ثانية لاتدركها الأذن وحدها بل الحواس، فالإيقاع على حد تعبير أحد النقاد هو الوعي الغائب / الحاضر وله علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية فهو يستحضرها ويبثها، إنه بذلك نظام يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أوشكلي) وهو كذالك صيغة لعلاقات (التناغم، التوازي، التداخل ...) فهو بذلك إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية .

وعليه يمكن القول أنّ الإيقاع في القصيدة الجاهلية كان هو العنصر الذي منحها جمالية وفنية ميّزتها بذلك عما سواها فضلاً عن أنه يتخلل البنية الإيقاعية التي تشكّل هذا الإبداع.

هذا معناه أنّ للإيقاع دورٌ جمالي تتجلى فيه هذه المعاني وتوصف به وتبدو أكثر اتساقاً مع دلالته، ذلك أنّ الإيقاع يفصح عن المعنى حينا ويجاريه حينا آخر، ويماثله في أحيان كثيرة، وكثيراً من الشعراء الجاهليين ما يجعل أصوات الحروف على سمت الحداث المعبر عنها، ومن ذلك مثلاً كلمتي : خضم، وقضم، فالخضم الأكل الرطب، والقضم للصلب اليابس، فالخاء تتناسب صوتيا مع الرطب لرخاوتها، وأما القاف فتتناسب مع الصلب لقساوتها وصلابتها. يقول امرؤ القيس[9]:

وفَرْعٍ يَزِيْنُ المَتْنَ أسْوَدَ فَاحِمٍ ** أثِيْثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ
غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إلَى العُلاَ ** تَضِلُّ العِقَاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرْسَلِ
وَكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالجَدِيْلِ مُخَصَّرٍ ** وسَاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّقِيِّ المُذَلَّلِ
وتُضْحِي فَتِيْتُ المِسْكِ فَوْقَ فِراشِهَا ** نَئُومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ

فامرؤ القيس جاء بلفظة المتعثكل لتتناسب مع صفة التداخل في حبات الرمال وتماوجها على صفحة الصحراء .

فالإيقاع هو السبيل الذي يستند عليه الشاعر في حركة المعنى وموسيقى الشعر ليست الوزن السليم وفقط، وإنما الموسيقى الإيقاعية الحقة هي موسيقى وإيقاع العواطف التي تتواءم مع موضوع الشعر وتتكيف معه .

ومن هذا المنطلق نقول أنّ جماليات الإيقاع داخلياً أو خارجياً عند امرئ القيس أو طرفة بن العبد مندمجان، منسجمان، متزاوجان، متكاملان بحيث لا يكون الأول إلاّ بالآخر، وإن أمكن كون أحدهما، فما ليكون إلا ضعيفاً هشاً هزيلاً فجاً .

فامرؤ القيس ابتدأ أول حروف معلقته بالصوت المخفوض " قفا" فكان ذلك بمثابة الإعلان عن هوية المنظومة الإيقاعية عبر هذا النص الشعري العجيب . ويزداد ذلك بورود خفض واحد على الأقل في كل الملفوظة التي يتكون ويتألف منها البيت الأول والثاني من معلقته [10].

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ** بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
فَتُوْضِحَ فَالمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها ** لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْأَلِ

إنّ هذه الأصوات المنخفضة، والمتلاحقة، والمتعانقة، والمتضافرة من بداية البيت إلى نهايته تشكل نظاما صوتيا تقوم جمالياته على ما فيه من ترابط في المضمون من جهة، وعلى سياق الحال من جهة أخرى فأفضى في الأخير إلى نظام للتركيب الإيقاعي الداخلي والذي نقصد به (العناصر الصوتية، و السمات اللفظية).

إنّ هذه الجمالية وغيرها لم تكن عفوية واعتباطية بل نجد أن الدال يفضي إلى المدلول وذلك كله في انتظام وتناسق والتحام وجمالية. وهو ما نجده أيضا ظاهراً في معلقة طرفة بن العبد والتي نجد دواله أكثر انتشاراً منها عند امرئ القيس .

والحقيقة أنّ إيقاع البحر الطويل في معلقتي امرئ القيس وطرفة قد يكون دالاً على هدوء النفس واطمئنانها .ومن جانب آخر يمكن القول أنّ ثمة اتساق وتشابه في بناء إيقاعية ما يعرف بشعر الوقفة الطللية، إذْ أن مطلع هذه القصائد يأتي به الشاعر منظوما غالباً في لفظه ومعناه .وتكثر فيها الحركات الطويلة مثلما هو الحال في معلقة امرئ القيس : فا، ري، لي، را، ها ...، وفي مقدمة طرفة بن العبد : خو، لا، ذي، في، طا .....إلخ .

إنّ الظاهرة الإيقاعية بوصفها نظاماً، لم تتولد من الشعر، بل أنها "تنبع من التراث الشعبي كله ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر ضمن الثقافة كلها. وأنّ أي تغيير يطرأ على علاقة من علاقات البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية، وينبع من شروط تخص البنية الكلية لا العلاقة الجزئية. هكذا يكون الإيقاع الشعري جسداً واحداً أو بنية واحدة من العلاقات الأساسية. وتكون أي ظاهرة ضمنه محكومة بطبيعة هذه العلاقات وفاعلة فيها في الوقت نفسه، أي أن البنية الإيقاعية تخضع لجدلية أساسية هي التي تمنحها خصائصها وتحكم تطوراتها وتغيراتها والتحولات التي تخضع لها" [11].

وهذه الظاهرة الإيقاعية في بنيتها التكوينية العامة لها علاقة وثيقة بالإنسان في مستواه الفطري، فـ"الإيقاع باعتبار علاقته بالإنسان له بعد أنثر وبولوجي ونفسي حين يحيل على التلذذ، زيادة على ما كان لـه من قوة سحرية في الماضي وما لعبه من دور حين كان إطارا لممارسات شعرية. إن له من جهة أخرى بعدا شعرياً بلغ من المرونة حدا أن كان قربه من الشعر فقد جعل معناه مستعصياً على اللغة وغير مدرك إلا بالتجربة في حدود دلاليته. وأخيراً فله أيضاً بعد فلسفي أهمل العروضيون البحث فيه، ذاك هو اغترافه من نظرية الأعداد الفيثاغورية حيث تتخذ جمالية النظام رياضيا. وهو ما يزال ملاحظا إلى حدّ الآن" [12].

وفي سياق الكشف عن جماليات الإيقاع ودلالته نتوقف عند بيتين لامرئ القيس في معلقته، إذ يسهم كل منهما في الكشف عن مدى التفاعل بين الصورة المتخيلة والجانب الإيقاعي، فعلى الرغم من أنَّ البيتين كليهما من قصيدة واحدة، فإنهما يتفاوتان من حيث إيقاعهما، ويتفاوتان في تأدية قيم دلالية وجمالية، فهو حين يصف سرعة فرسه يقول:

مِكَرٌّ مِفَرٌّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً** كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ
كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ** كَمَا زَلَّتَ الصَّفْوَاءُ بِالْمُتَنَزَّلِ
عَلَى الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كَأَنَّ اهْتِزَامَهُ **إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ

يشرح الزوزني البيت الأول بقوله: « هذا الفرس مكر إذا أريد منه الكر، ومفر إذا أريد منه الفر ومقبل إذا أريد منه إقباله، ومدبر إذا أريد منه إدباره، وقوله معاً، يعني أنَّ الكر والفر والإقبال والإدبار مجتمعة في قوته لا في فعله، لأن فيها تضاداً، ثم شبهه في سرعة مرة وصلابة خلقه بحجر عظيم »[13].

إنَّ الشاعر يتحدث عن خصائص فرسه في سرعته، وقد تداخلت في التعبير عن هذه الخصائص صورتان تخيلية، وإيقاعية، أما الأولى : فهي الحركة الخاطفة السريعة التي يعدو بها الفرس، وكأنه يؤدي الأدوار كلها مرة واحدة، ومماثلة تلك الحركة

الخاطفة بسرعة سقوط حجر من أعلى جبل، ترى هل إنَّ سرعة الفرس تماثل السرعة الخاطفة التي يهوي فيه الحجر بحيث تعجز العين عن متابعته، فضلا عما يثيره من غبار خلفه؟.

وعلى العموم فإنَّ الشاعر في الجانب الثاني، وهو الجانب الإيقاعي يضفي قيمة دلاليـــة وجماليـــة من خلال هذا التقســـيـــم المتقطع الذي يتوقف فيه المنشد مع إنهاء كل تنوين من الكلمـــات «مكرٍ مفرٍ، مقبلٍ، مدبرٍ، معاً » وهـــو يوحـــــي، أو يوقـــع في روع المتلقي، صوت وقع حوافر الفرس في أثناء عدوه وســـرعته، ولـــو توقفنا عند إيقاع كل كلمة لوحدها بعيداً عن إيقاع الوزن العروضي، لألفينا تماثلاً إيقاعياً بين الكلمتين الأولى والثانية « مكر، مفر » وتماثلاً في الإيقاع بـــين الثالثـــة والرابعة « مقبل، مدبر ».

أما البيت الثاني الذي نحن في سياق تأمله، فهو البيت الثالث من هذا المقطع من معلقة امرئ القيس :[14]

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَـــهُ **عَلَـــيَّ بِأَنْـــوَاعِ الهُمُـــوْمِ لِيَبْتَـــلِـــي

لا ريب أنَّ مظاهر الإيقاع تختلف بين البيتين، فهناك قطع، وسرعة، وجـــري يتناغم مع طبيعة مشهد العدو والجري التي مر بها الشاعر، وهنا مـــدود، وصـــراخ، يتناغم هو الآخر مع طبيعة الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر إنَّ هذا الاختلاف في الإيقاع له دلالته الفنية والجمالية، لأنه يساعدنا على الكشف عن التجربة الشعورية التي مر بها الشاعر.

وفي سياق آخر يعتبر الإيقاع خاصية من الخصائص الشعرية الأساسية،فهو ليس قالبا جاهـــز وإنـــمـــا هو مادة تتشكل بحسب مقصديةالشاعر،فيأتي بطيئا أو

سريعا،طويلا أو قصيرا. والإيقاع هو أساس القول الشعري الجاهلي،لأنه قوة حية تربط بين الذات والآخر:

أ/ إيقاع الوزن : ويمكن تعريفه بكونه كمية صوتية تتكرر بشيء من الاختلاط والتشابه، كما أن هناك علاقة بين الحروف والحركات،فالحروف تختلف والحركات تتكرر من مثل(قفا نبك/ فتوضح/حبيب/يسقط). بالإضافة إلى ذلك، هناك علاقة بين القانون والتطبيق أو كما يقولون العلاقة بين خلق القاعدة في الوزن ثم خرقها. من هذا الخرق للقواعد الذي يرتكبه الشاعر القبض وهو حذف الخامس والسابع الساكنين،أي حذف نون فعولن أو ياء مفاعيلن .

ب/ إيقاع المحاكاة الصوتية: ونقصد بذلك الأصوات التي تحاكي وتكرر بعضها خارج الوزن والقافية والروي،ونجدها ممثلة في العلاقة بين صوت الكلمة ومدلولها من مثل: عقنقل التي تعني المنعقد الداخل بعضه فوق بعض.

وكذلك جاء ترتيب حروف هذه الكلمة المتداخلة فيما بينها والتي تجمع بين العين والقاف والنون واللام.وهناك أيضا علاقة بين مقاطع الكلمة ومدلولها،فالمقطع يحاكي المدلول كما في قوله: (ألا أيّها اللّيل الطويل ألا انجْلي)؛ فطول الحركات الصوتية يماثل طول صورة اللّيل في البيت.ومن إيقاع المحاكاة الصوتية أيضا الإيقاع بين الكلمات الذي يهدف إلى التأكيد على معنى معين .

أما من ناحية الوزن فوزن قصيدة امرئ القيس هو البحر الطويل الذي هو فعولن مفاعيلن (أربع مرات)،ومعلوم أن البحر الطويل يعتبر أطول بحور الشعر العربي من حيث الكمية الصوتية،وهذا ما يضفي عليه ميزة خاصة بالنسبة لسائر البحور العروضية الأخرى.

أما القافية فهي إذ ْتفصل بين البيت والبيت تعيد بتكرارها ربط الأبيات جميعا ضمن إطار واحد . القافية في المقطوعة التي بين أيدينا هي حركتان بين ساكنين -

حوملي-،فهي قافية مطلقة وليست مقيدة،ذلك أنه يندر تقييد القافية في الشعر الجاهلي،فحروف رويها حروف متحركة.

الروي فهو آخر حرف في البيت،وأهميته تكمن في كون القصيدة تبنى عليه.وهو في هذه القصيدة ممثل في حرف اللام.

وفي ذات السياق يرى الدكتور شكري عياد أنّ "الوزن ليس إلا قسما من الإيقاع ويُعَرِفُ الوزن أو الإيقاع بأنّه حركة منتظمة متساوية ومتشابهة ويرى أنّ الإيقاع يقوم على دعامتين من الحكم والنبر، مهما اختلفت ووظيفة كل منهما أو تبدلت " (15).

وهنا يمكن القول أن الإيقاع الشعري لا يكتفي بذلك التردد الكمي فحسب، فمن أجل أنْ نميز التفاعيل بعضها عن بعض لابد من تلك الظاهرة الصوتية التي تتردد بين تفعيلة وأخرى، وعليه فالوزن عنده يتضمن الإيقاع والمصطلحان لا يفهم أحدهما دون الآخر .

أما الدكتور عز الدين إسماعيل فيقول أن الإيقاع غير الوزن، وكثيرا ما يتعرض الإيقاع والوزن، بحيث يضطر إلى كثيرا من التغييرات والإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيع البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أن أشق بكثير من توفير الوزن لإنّ الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه تقول مثلاً:"عين" وتقول مكانها " بئر" وأنت في أمن من عثرة الوزن. أما الإيقاع "فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها فهو أيضا يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن إنْ داخليا أو حق خارجيا" (16).

معنى هذا أن الإيقاع ظاهرة صوتية تقوم على التكرار المنتظم ويلعب الوزن فيها دوراً مهماً، فهو بذلك اسم جنس والوزن إقليم من أقاليمه المترامية الأطراف.

إنّ جمالية الإيقاع في شعرنا القديم تجعلنا نقول أنّه إذا كانت القصيدة تتألف من أبيات يحتوي كل بيت منها على مجموعة من المقاطع وهي نفس مقاطع الأبيات الأخرى في العدد والترتيب والتتابع.

أما الإيقاع في الشكل الجديد فإنّ الإيقاع فيه يقوم على " المجموعة الصوتية لكل تفعيلة أي أن القصيدة تتألف من أبيات تتكرر فيها التفعيلة من أول القصيدة إلى آخرها وهو ما يحدث تناغماً صوتياً فهو بذلك مكوّن من العناصر الثلاثة (الصوتي، والصرفي والنحوي) والتي لا تستحق أن تغير عناصر إيقاعية إلا إذا توفرت فيها النظامية ومن ثم يمكن اعتبارها أنظمة فرعية للنظام الأكبر (الإيقاع) .

إنّ الإيقاع الداخلي كما يجب أنْ يتبادر إلى الأذهان، نقصد به العناصر الصوتية أو السمات اللفظية التي تتألف منها الوحدة الشعرية (البيت) ونحن حين جئنا نتتبع العناصر اللفظية المفرزة للأنغام، وصلنا إلى ما لا يقل عن عشرين عنصرا اتخذ له الصوت المفتوح منها اثنا عشر صوتا مفتوحا ممدودا :"قفا، ذكرى، اللوى، بين، فتوضح، رسمها، لما، ترى، بعر..." [17].

وبذلك دلّت هذه الهيمنة الاعتباطية للصوت المفتوح على أنّ حال الشاعر كانت تستدعي الشكوى والحزن والبكاء والحنين لانّ الشاكي الباكي عليه رفع صوته كي يسمعه الناس ويلتفوا حوله، أما العناصر الصوتية المنخفضة الأخرى والمشكلة هي أيضا للإيقاع الداخلي فإنّها بلغت هي الأخرى زهاء ثمانية عشر عنصراً صوتياً وهي بذلك ذات إطار نطقي لا حالة نحوية في مثل في/ كأنّي : نبك، منزل، بسقط، الدخول، فحومل، الآرام... [18].

إنّ الإيقاع في معلقة امرئ القيس لم يكن اعتباطياً وعفوياً، وهذا معناه لا من ناحية التركيب أو البناء، ولكنّه من زاوية أخرى يقوم على نظام صوتي موظّف عبر النسج الشعري بحيث نجد الدال يحيل على المدلول والعكس صحيح وذلك طبعاً في انتظامٍ وانسجامٍ وتناسقٍ قلّ مثيله في بعض القصائد الشعرية القديمة .

نعم لقد تميّزت القصيدة العربية القديمة منذ نشأتها بالنظام الإيقاعي الذي تعود جذوره التاريخية إلى الأوزان الخليلية وقد اهتمت الدراسات النقدية اهتماماً كبيراً بموسيقى الشعر من حيث المظهر الخارجي في تناسبه الصوتي وتناسقه الإيقاعي .

وإنّ ما يميّز الشاعر عن سواه هو استعماله أداة الموسيقى بوصفها حلية خارجية تزينها القافية –و التي ليست ظاهرة صوتية وحسب – من بين ظواهر تكرار الأصوات ولكنها أيضا ظاهرة دلالية تتولد في المزج بين التكرار الصوتي على حسب جون كوهن (John Cohen)[19]، وتتنوّع في أشكالها الزحافات والعلل والأسباب والأوتاد على نسق مُنظم من حيث مخارج نطق الحركات والسكنات عبر مسافات زمنية متساوية .

لقد أبان بعض النقاد القدماء المشتغلين بالشعر،عن معرفتهم بكلمة " إيقاع " فورود هذا المصطلح لم يكن وليد صدفة، بل يكشف عن حضور تراث راسخ في القدم ذي أسس إيقاعية في ساحة المهتمين والدارسين لعلمي الموسيقى والشعر على حد سواء .

إنّنا إذا تفحصنا تمثيلاً لا حصراً كتاب (الفهرست) لابن النديم سنضع اليد على العديد من المصادر والمصنفات التي تصدت لدراسة الإيقاع بالبحث والدراسة والنقد والتمحيص، فكيف بنا أن نلغي أو نقصي كتابه مثل" الأغاني" لأبي فرج الأصفهاني يقول ابن طباطبا العلوي متحدثاً عن الشعر الموزون :" وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم صوابه ويرد عليه من محاسن تركيبه واعتدال أجزائه..."[20].

لاشك أنّ شيء يسترعي الانتباه في المعالجات النقدية العربية لموسيقى الشعر هو الوزن حيث عرّفه حازم القرطجني بقوله :" إنّ الأوزان مما يتقوّم به الشعر ويعد من جملة جوهره والوزن هو أنّ تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنه متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب..."[21] .

والخليل بن أحمد الفراهيدي كان سبّاقا إلى جعل الوزن الشعري كُـلاً كـبيراً تندرج تحته مجموعة من الوحدات الإيقاعية (التفعيلة) فكان منها ما هو خماسي (فعولن، فاعلن...) وكان منها ماهو سباعي (مفاعيلن، متفاعلن، مـستفعلن ...) وكان منها أيضا ما ينتظم في وحدات صغرى (الأسباب والأوتاد والفواصل) .

ومن ثم تنساق كل الوحدات المعجمية في متواليات إيقاعية متشابهة زمنيـاً ومحكومة بقانون التعاقب . أي وفق توالي الحركات والسكنات في البيت الـشعري أولاً وبعده في النص الشعري ككل.

هوامش :

---

* / امرؤ القيس وهو الشاعر الجاهلي المشهور واسمه جندح بن حجر الكندي ولد سنة 500م، وقد كان أبوه ملك كندة (بني أسد وغطفان)، وأمه تغلبية وهي فاطمة بنت ربيعة أخت كليب وسالم المهلهل، ومات في طريق عودته من االقسطنطينية إثر مرض ألم به وسبب له تقرح جسمه ودفن في أنقره سنة 540م.

(1).عبد الكريم الوائلي، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، 2008، ص368

(2) .معجم النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، ج1، ص 257، وانظر: أبو محمد القاسم الـسجلماسي، المتزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي الرباط 1980، ص 281.

(3).صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، كتاب الأدوار، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنشر،بغداد 1980، ص 139و140.

(4). علي عبد الرضا، الإيقاع الداخلي في قصيدة العرب مقال صادر بمجلة التربية والعلم، كلية التربية،جامعة الموصل – العراق - العدد13، 1993.

(5). شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده،، دار المعارف، مصر، 1930،ص 28.

(6). المرجع نفسه، ص 28.

(7).محمود العزامي، نظرات في إيقاع المعلقات، دار الحكمة، دمشق، 1990، ص45 .

(8).أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق أحمد صقر، طبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1977،ص 469، وينظر كذلك للتوسع : المزهر للسيوطي تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرون، المكتبة العصرية، بيروت ج2 1987،ص 470.

(9).امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف،مصر 1984، ص35.

(10).المصدر نفسه، ص 36.

(11).كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي- دراسات بنيوية في الشعر- دار العلم للملايين ط1- 1971- بيروت: 101-102.

(12). غيورغي غاتشف، الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة،العدد 146، 1990 الكويت ص65 .

(13). أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار بيروت للطباعة والنشر بيروت 1980، ص44.

(14). امرؤ القيس، المصدر نفسه، ص 37.

(15). شكري عياد، موسيقى الشكر العربي، دار المعرفة .القاهرة، 1968 ، ص57

(16).عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، دار الفكر العربي 1974، ص 376 .

(17) .عبد المالك مرتاض، السبع المعلقات (مقاربة الانتربولوجية لنصوصها) من منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 1999، ص191.

(18). نفس المرجع السابق، ص 192 .

(19).للتوسع يُنظر جون كوهن (John coen)، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب ط1 1986، ص82 .

(20) .ابن طباطا محمد ابن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة 1956، ص21.

(21).حازم القرطنجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي بيروت، ط 3، 1986، ص 263 .