

جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي

د. سعيد عكاشة.

جامعة سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

يعتبر الإيقاع خاصية من الخصائص الشعرية الأساسية، فهو ليس قالباً جاهزاً، وإنما هو مادة تتشكل بحسب مقصدية الشاعر، فيأتي بطيئاً أو سريعاً أو قصيراً، فليس هناك إيقاعاً موسيقياً معيناً، يفرض نفسه على الشاعر، بل هو حرّ في صياغة شعره على النحو الموسيقي الذي يتناسب وخلقجان نفسه ودفقان مشاعره. « يثير ويستفز المستمع، فيجعله معجباً ومنفعلاً بالأثر وداخلاً إلى عالمه من جهة إيقاعه ونبره ولا مضمونه الفكري أو شحنة الانفعالات المعبر عنها»¹. وكأنه يستكمل به ما لا تستطيع معاني الألفاظ أن تؤديه من الأحاسيس والمشاعر.

انطلاقاً من هذه الفكرة يمكن أن نقول إن الإيقاع مكوّن جوهري في بنية النص الشعري، يستمد مشروعية دراسته من كونه أهم عنصر في نسق من التتابعات والإرجاعات ذات الطابع الزمني والموسيقى، يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعري، فهو يكمل بقية العناصر ويؤازرها في الوقت نفسه، وما يجسد هذا النسق هو الأوزان الشعرية التي تكون «من مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت. وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيد العربية»²

تنتهي بأصوات متماثلة هي القافية، حيث تنخرط هذه الأوزان العروضية في إطار النص الشعري لتتفاعل مع عناصر لغوية مشكلة الإيقاع المنجز.

وهكذا اعتبرت مسألة الإيقاع صورة من صور انزياح الخطاب الشعري عن بقية أنواع الخطابات، حيث اهتم النقاد - قديماً وحديثاً - بالبعد الإيقاعي وعدوه عنصراً قاراً في كل خطاب شعري، ومن هنا تم الإلحاح على أنّ الشعر « هو تسليط نظام إيقاعي على نظام لغوي»³، فأشاروا عند وصف مراحل تشكل العمل الشعري إلاّ أنّ الشاعر إذا أراد أن يؤلف قصيدة « يمحض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، ويعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي والوزن الذي يسلس له القول عليه»⁴. ويبدو مرجع ذلك إلى أنّ القدامى قد أعطوا عناية خاصة لعملية الإبداع، وبرود الفعل التي تصاحب عملية التلقي.

ومعنى هذا إذا قارننا بين «الكلام المنثور والكلام المرصوف المسمى شعراً لا يفضل أحد القسمين صاحبه. ولكن صاحب الكلام المرصوف أحمد لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزناً وقافية»⁵، ولكن هذا لا يعني أنّ الشعر مجرد وزن وقافية، بل إنّ هذا التصور يتضمن وعياً صريحاً بأنّ الشعر كلام متفرد. إنّّه ليس وجهاً من وجوه اللغة، بل إنّ اللغة وقد أضيف إليها من صميمها عنصراً آخر غير لغوي أجبرها على التشكيل وفق ما يتطلبه من إبدال وتحويل للنمطية المألوفة في تعريف الكلام.

ولذلك فإنّ الأوزان هي بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، وهي بهذا تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكلّ، وما يؤكد ذلك أن الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفعيلات العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن، لأنّ الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعّة فيه، أمّا الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضا يصدر عن الموضوع، في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل، وهذا من الخارج⁶. ولن يبلغ الإيقاع الشعري ما يرجوه الشاعر له من نجاح إلا بتوثيق علائق القربى ووشائج الصلة بين إطار الوزن من ناحية وجرس الحروف من ناحية أخرى، وهو ما يحقق في النهاية المحافظة على الخصائص الصوتية لكل جانب منهما، وبلورة الشخصية الموسيقية للقصيدة.

أكثر الأبيات الشعرية امتلاء بالمعنى وأكثرها حيوية هي التي تتوازي فيها حركات الإيقاع الموجبة والحركات العقلية، والإيقاع هو الذي يلون كل قصيدة بلون خاص فالأقرب إلى طبيعة الشعر أن يكون إيقاعيا ولا وزنيا، أمّا العروض فلا يفرق بين الفتح أو الضم أو الكسر، وهذا تأكيد ضمني بأنّ الشعر غير موجود بذاته، إنّهُ يتولد عن التزاوج الذي يحصل بين نظامين؛ أحدهما إيقاعي والآخر لغوي، إنّهُ نتاج عملية بناء وتآزر. وجماليته وفرادته إنّما تنبثقان أساسا عن عملية الائتلاف التي تحصل بين النظام اللغوي والنظام الإيقاعي، « حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد»⁷،

ثم تستمر عملية التناسق هاته بالتناغم الصوتي-الدلالي إلى المنتهى، وبذلك تصبح عملية المزاجية بين البنيتين الإيقاعية واللغوية بمثابة القانون التوليدي المركزي الذي يسهم في بلورة الحدث أو القول الشعري، وعلى هذا فإنّ الإيقاع يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة في القصيدة، إنّه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة، وقد يؤكّد المعنى وي طرح معاني وتفسيرات وظلالا للمعنى، ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللإيحاء بالصراع داخل بنية القصيدة.

يرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطاً حيوياً، لأنّ الكلمات التي تبتدعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية، ولهذا قال "بوب": « إنّ الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى»⁸، وليس صدى « لتكرار التفعيلات، بل يصبح بعداً آخر في اللغة لا يلتقطه السمع وحده، ذلك أنّه يغزو الإدراك في نفس اللحظة، وبمعنى آخر إنّ الإيقاع لا يتولد عن الصورة الصوتية فحسب، بل انبثق أيضاً عن شبكة العلاقات الدلالية التي تقيمها الكلمات فيما بينها»⁹. ويتضح لنا من كلّ ما سبق الإشارة إليه أن التشكيل الإيقاعي الحديث « قد أصبح، بفضل حرية المبدع، يمتلك دلالاته الخاصة به، وأنّ مجرد قولنا عن عنصر ما أنع عنصر دال يعني يمتلك نظامه الذي يمكنه من إنتاج الدلالة، ولكنها بنية صغرى تندرج ضمن علاقات أوسع مع عناصر أخرى، أو لنقل بنيات أخرى - صغرى كذلك- لتتشكل من جماع العلاقات التي بين كلّ عناصر العمل الشعري ما نطلق عليه البنية النصية الكبرى أو البنية الدلالية»¹⁰، وقد ترتب على ذلك أن انفتح أمام الشاعر كثير من

الأبواب التي كانت محرمة في التراث الإيقاعي واستقرت حرمتها في الذائقة السمعية للمتلقي العربي.

إنّ الإيقاع الشعري واحد من مكونات النص الدلالية، فقد اتسم هو أيضا بالسمة التي أفردت شعر الحداثة مما هو سواه من شعر، فصار إيقاعا غامضا لا يتميز بذاته وإنما يندمج بنائيا في البنية النصية الكبرى حاملا نصيه من دلالتها، ومن ثم أصبحت القصيدة قانون نفسها، ولذلك فهي تخلق قانونها الموسيقي الخاص والنابع من حركتها الداخلية وضراوتها البنائية وعليه صار الإيقاع إشكاليا إلى حد بعيد في شعر الحداثة، فهو يتولد عن أرضية لم يعد فيها الوزن المحك الرئيسي لشعرية القصيدة.

فالعلاقات داخل النص الشعري عقلية حسية لا تكفي الحواس لإدراكها، بل تحتاج كذلك إلى الفكر، فالكلمات نفسها هي مبنية بناء مزدوجاً « إنّها أصوات تعتبر رموزا للمعاني، وهي أيضا تعتبر أصواتاً»¹¹. هذه الأصوات بمعانيها بطريقة غير عادية هو ما يقدم لنا الشعر، وفي داخل النظام (الإيقاع) ليس هناك اتجاه ثابت بل أكثر من اتجاه، اتجاه يحافظ على أسس النظام ويدعمه، واتجاه يثور على هذا الدعم ويحطمه، فجوهر النظام الشعري هو الصراع بين عناصر الثبات والتغير، النظام والانظام، بل والأكثر من ذلك « أنّ البنية الشعرية لا تبدو في بساطة تلك الظلال الجديدة لدلالات الألفاظ، بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية لهذه الدلالات، وتجلو خاصية التناقض

الداخلي في ظواهر الحياة واللغة والأمر الذي تعجز وسائل اللغة العادية عن التعبير عنه»¹². ولهذا الشكل من أشكال العلاقة بين التقابل الصوتي والصلة الدلالية أهمية كبرى في التلقي، لا نبالغ إن قلنا أنها تفوق الشكلين الآخرين، فمثل هذا التقابل يؤكد الجدلية التي يتعاضم تأثيرها في تلقي النص الشعري، جدلية بين تماثل وتواصل دلالي، وتقابل صوتي، ولعل في مثل هذا التوظيف ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هذا التقابل قد يؤدي بالمتلقين إلى فهم مغاير جديد لهاتين المتماثلتين.

إنَّ الحركة التي يسلكها الإيقاع عبر النص الشعري هي حركة خفيفة كحركة الروح في الجسد، ولما كان الإيقاع راجعاً إلى الإدراك الجمالي فإنه يصعب تحديد الكثير من إشكالاته، بل أنه لا يمكن أن يقوم إلا بمعايير جمالية، وبما أنَّ هذه المعايير نسبية هي الأخرى لا تضبطها ضوابط محددة، فإنَّ الإيقاع يصبح في حد ذاته قضية من أبرز القضايا التي يؤدي فيها قانون النسبية دوره كاملاً.

الموسيقى والمعنى:

يبدو أنَّ الإيقاع الموسيقي أقوى عناصر الجمال في الشعر، فالمتلقي غير العربي يطرب للشعر العربي في جرسه وإيقاعه، وهذا معناه أنَّ الموسيقى (الإيقاع) عنصر جوهري في تشكيل النص الشعري يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعري، فهو يتم بقية العناصر ويسندها في الوقت نفسه، والموسيقى إذا ولا سيما

الموسيقى الناضجة المثقفة لا تقوم على التشابه والتكرار فقط بل تقوم على المخالفة والتناقض.

غير أن الذي ربط بين موسيقى الشعر ومعناه هو "حازم القرطاجني"، « فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد للبسيط سبابة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سبابة وسهولة، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة»¹³. وقد خصّ أيضاً القافية باهتمام زائد إلى جانب الأوزان فجعلها من خصائص أشعار العرب، وعلّل استعمالهم للقافية برغبتهم في تحسين كلامهم وراحة المنشد والمستمع.

وقد تابع "ابن دريد" هذه القضية أيضاً في كتابه (الاشتقاق)، فربط بين أسماء القبائل في الجزيرة العربية ومعانيها لذلك نجده يقول: « فهذيل من الهذل وهو الاضطراب، وقضاعة من انقطع الرجل عن أهله إذ بعد عنهم، أو من قولهم نقطع بطنه إذا أوجعه»¹⁴. وتتطور هذه القضية، فتأخذ بعداً أكثر عمقا عند "ابن جني" وبخاصة في كتابه (الخصائص) من خلال أربعة فصول وهي:

– تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني.

– الاشتقاق الأكبر.

– تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني.

– إمساك الألفاظ أشباه المعاني¹⁵.

ويرى "ابن جني" أن العرب تقارب بين الألفاظ والمعاني إذا كان بينهما تماثل صوتي، لذلك يقول: « واستعملوا تركيب (ج ب ل) و(ج ب ن) و(ج ب ر) لتقاربهما من موضع واحد وهو الالتئام والتماسك، منه الجبل لشدته وقوته، وجبن إذا استمسك وتوقف وتجمع، ومنه جبر، العظم ونحوه أي قوته»¹⁶. من الواضح أن "ابن جني" سعى إلى الربط بين الصوت والدلالة معتمدا على تقارب الألفاظ وتماثلها.

ويولي الجاحظ وظيفة الصوت أهمية أكبر في أكثر من موضع يقول: « والصوت هو آلة اللفظ، وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف. ولا تكون حركات اللسان لفظا وكلاما موزونا لا منشورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف»¹⁷. كما أنه يعد في مقدمة الدارسين الذين اهتموا بتأثير الدلالة الصوتية على النص الأدبي وبخاصة في الخطابة، فيذكر "الجاحظ" أن الياء واللام والألف والراء أكثر الحروف ترددا من غيرها والحاجة إليها أشد لذلك يقول: « واعتبر ذلك بأن تأخذ عدة وسائل وعدة خطب من جملة خطب الناس ورسائلهم. فإنك متى حصلت جميع حروفها وعددت كل شكل على حدة علمت أن هذه الحروف الحاجة إليها أشد»¹⁸. فهي حروف تتسم بقدرة هائلة على النهوض بعبء الإيحاء بالجو النفسي المسيطر.

وقد فطن "ابن القيم الجوزية" لأهمية الصوت، في معرض حديثه عن السماع، فالسماع أصل العقل وأساس الأمان الذي انبنى عليه، وهو رائده وجليسه ووزيره، مباح، مأذون فيه، فحكمه حكم سائر

المباحات: من المناظر، والمشام، والمطعومات، والملبوسات المباحة. فقال: « وأنّ الطفل يسكن إلى الصوت الطيب، والجمل يقاسي تعب السير ومشقة الحمولة، فيهون عليه الحداء، وبأنّ الصوت الطيب نعمة من الله على صاحبه، وزيادة في خلقه، وبأنّ الله ذم الصوت الفظيع، فقال: ﴿ إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ ﴾ (لقمان 19)، وبأنّ الله وصف نعيم أهل الجنة فقال فيه: ﴿ فَهُمْ فِي رَوْضَةٍ يُحْبَرُونَ ﴾ (الروم 15)، وأنّ ذلك هو السماع الطيب»¹⁹. وهذه القيمة الصوتية يصاحبها قيمة دلالية، يمكن أن تحدث أثراً على المتلقي.

لا ريب في أنّ هذه العناية من قبل علماء اللغة والأدب والنحو والتجويد بالدلالة الصوتية، وما تحدثه من أثر نفسي في المتلقي، تجعلنا نتأكد بأهمية الدلالة الصوتية في النص الأدبي، على الرغم من أنّ جهودهم لام تكن منصبة نحو النص الأدبي باستثناء الجاحظ، لكنها تجعلنا نرى أنّ اللبنة الأولى لدراسة النص الأدبي تنطلق من دراسة الصوت اللغوي، وفهم أبعاده ومعايره الدلالية بداية من تراثنا اللغوي والنقدي وصولاً إلى الدراسة الصوتية المعاصرة.

وقد تعددت الآراء في الدراسات العربية والأوروبية وكلّها تعني بالمؤثرات الصوتية النوعية نذكر منها كتاب "بنية النص الفني" لـ "يوري لوتمان"، وبخاصة الفصل السادس²⁰. ومجمل رأيه أنّ البنية الإيقاعية تمارس على النص تأثيراً خاصاً بها من حيث تبديل بعض

الكلمات وإحلال أخرى محلها، وأنّ للبحر نوع من التوجيه إلى الغرض المقصود والمعجم المعين.

في حين أن "بورس" أشار إلى أهمية دراسة الصوت الموسيقي في النص الأدبي عندما أشار إلى مصطلح الأيقونة « ويعني به استحضار شيء بعيد أو غائب أو متعذر بما يشبهه، نظراً وذوقاً وشماً وسمعا ولمسا»²¹.

وهكذا نجد أنّ الإيقاع الموسيقي (الصوتي) بمختلف مظاهره وتعدد أشكاله يشكل الدعامة الأساسية للنص وخاصة الشعري منه، لأنّه يكشف الجوانب النفسية والشعورية والاجتماعية التي أنتجت هذا النص، وذلك أنه عند سماع هذا الكلام لا يكون الحكم على الصوت نتيجة لصفاته المادية فحسب، بل أنّ الحكم يتأثر بالانطباعات النفسية ومدى قدرة الأذن على إدراكها²².

ليس صعباً على أي إنسان والحال هذه أن يربط بين الشعر والموسيقى، إذ يكفي أن نتذكر أنّ الشعر لا ينفصل عن الوزن والإيقاع والتنغيم والإلقاء، وأنّ هذه العلاقة تمتد في مفهوم الشعر نفسه، والموسيقى لا تتولد فقط في الأوزان الشعرية المتداولة، بل تجد شرط تولدها كذلك وبصورة مغايرة في تقطيعات وتوازنات لا متناهية، تجده في التفاعل والتشاكل والتكرار على أنواعه؛ التكرار لحروف بذاتها أو لكلمات، وقد يكون المعنى هو القاسم المشترك بينها، وذلك يظهر في التشكيل الهندسي للقصيد الشعري، فثمة تقنيات

لتوليد الموسيقى، وثمة تقنيات تتعلق بالتلفظ الصوتي، وتقنيات تتعلق بالتنسيق الدلالي، والموسيقى ليست مجرد أصوات جوفاء أو زينة عارضة أو زخرفة ثانوية أو ظاهرة كمالية إنما هي شرط أساسي في البناء الشعري على مختلف عصوره واتجاهاته، لكن التطور وطبيعة العصر جعل لكل عصر أنماطه البلاغية وإيقاعاته، فلقد كانت حركة تطور إيقاع هذا العصر تتطلب التخلي عن التفعيلات التي هي أساس الإيقاع الشعري القديم، واستبدالها بمجالات سمعية جديدة ساهمت في تكييف بنية النص وتكوين عناصره.

الهوامش

1. إدريس بلمليح، الرؤية البيانية عند الجاحظ، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط1، 1984، ص. 157.
2. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص. 462.
3. Milino Tamin, Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, presses universitaires, paris, 1982, p. 08.
4. ابن طباطبا، معيار الشعر، ص. 05.
5. المبرد، الرسالة العندراء، تح: زكي مبارك، القاهرة، ط2، 1932، ص. 60.
6. ينظر عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص. 376.
7. الجاحظ، البيان والتبيين، ج/50، 51.
8. عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري، مجلة فصول، مج.4، العدد 02، 1984، ص. 56.
9. مصطفى اللوزاني، جمالية الإيقاع في شعر العباس بن الأحنف، مجلة جنور، العدد 27، 2009، ص. 67.
10. محمد فكري الجزائر، لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحدائق، القاهرة، ط.2، 2002، ص. 94.
11. ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشي، ص. 38.
12. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة محمد فتوح أحمد، ص. 70 و71.
13. حازم القرطاجني، منهاج البلاغاء وسراج الأدباء، ص. 269.

14. ابن دريد، الاشتقاق، تح. عبد السلام هارون، القاهرة، مطبعة الخانجي، 1958، ص ص. 176 و576.
15. ينظر هذه الفصول في الخصائص، ج.2.
16. ابن جني، الخصائص، 151/1.
17. الجاحظ، البيان والتبيين، 58/1.
18. الجاحظ، البيان والتبيين، 21/1.
19. ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين، تح: رضوان جامع النجار، القاهرة، مؤسسة المختار، ط.1، 397/1.
20. Youri Lotman, La structure de texte linguistique, paris, Gallimard, 1973, pp/ 148- 277.
21. عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائية للخطاب الشعري، جدة، علامات في النقد، سبتمبر 1992، ص. 162.
22. ينظر عبد الرحمن أيوب، الكلام إنتاجه وتحليله، مطبوعات جامعة الكويت، 1984، ص. 229.