بنية إيقاع القصيدة العربية القديمة
في ضوء النقد العربي المعاصر

د. محمد بلوحي

كلية الآداب و العلوم الإنسانية / جامعة سيدي بلعباس - الجزائر

يكاد يجمع أغلب النقاد المعاصرين على أن الإيقاع الخارجي في القصيدة العربية هو الاتفاق الصوتي الناتج عن وزنها الذي انتظمت ألفاظها في قالبه المتزن و ألحق به نعت الخارجي لكونه قالبا إيقاعيا مسبقا عن كل عملية إبداعية انتظمت في إطاره، و بعبارة مألوفة هو أعاريض الخليل التي استنبطها من الشعر العربي القديم، ثم خضع لها المحدثون بأن نظموا جلّ أشعارهم في إطارها

1 - الإيقاع الخارجي:

استرشد الشعراء الجاهليون إلى الأوزان و القوافي بإيعاز من طبيعتهم، و أبدعوا في النظم وفق مختلف الأبحر الشعرية بفعل آذانهم الموسيقية الحساسة، التي كانت بمثابة الحارس الأمين الذي يقوم الاعوجاج و يزيل الزلل، فكانوا يستدركون الأخطاء تلقائيا إذا حادوا عن مواقع النغم، و مواضع الإيقاع، بعد أن مجتها أذواقهم و لفظتها أسماعهم. كما لكثافة التجارب وامتداد الخبرات الدور الإيجابي الفعال في هذا التقويم النغمي، و التصويب الموسيقي من غير ما مرشد ملقن.

من المعلوم أن الشعراء القدامى بفطرتهم كانوا أقوى الناس استشعارا بالإيقاع الموسيقي للشعر، و أكثرهم تجاوبا معه، و ليس من المعقول أن يتلقوا أصول هذا الفن من أي معلم، فلم توجد في تلك الأمكنة و الأزمنة معايير تضبط هذه الصناعة الشعرية الموسيقية ، و إنما تحقق ذلك في العصور التالية بفضل اكتشاف الوزن مجسدا في النظام العروضي الخليلي مقياسا للشعر، يقاس عليه التحقق من صحة أو سلامة الانتظام، و هذا ماجعل التبريزي الخطيب يذهب إلى أن العروض ميزان الشعر بها يعرف صحيحه من مكسوره ، و لقد قعّد الخليل بن أحمد الفراهيدي من خلال عمليات الاستقراء الموضوعية، و الملاحظة الدقيقة خطابه العلمي لبحوره المعروفة، قوانين يعرض عليها الشعر للتأكيد من انسجام عناصره المكونة، و قد يكون في ذلك أصل تسمية هذه القوانين بالعروض.1

يتضح من خلال متابعة البحور الشعرية أن الوزن عنصر أساسي لا يتحقق الشعر إلا به، ((فالوزن أعظم أركان حدّ الشعر و أولاها به خصوصية و هو مشتمل على القافية و جالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن وقد لا يكون عيبا نحو المخمسات و ما شاكلها)) 2 ،و المتتبع لكتب النقد القديم في وقفاتها عند محاولة وضع تعريف أو مفهوم للشعر يجد أن النقاد يحرصون في بداية التعريف على بيان أنه موزون مقفّى، و ذلك راجع إلى كونهم اعتبروا أن الانسجام الموسيقى في توالي مقاطع الكلام و خضوعها إلى ترتيب خاص، مضافا إلى هذا تردد للقوافي و تكرارها، أهم خاصية تميّز الشعر من النثر.

فالشعر القديم يتركب من ألفاظ تُنظم فيما بينها انتظاما متميزا تبعا لتوالي الحركة والسكون، مما يضع للشعر وزنه المتميّز و إيقاعه الخاص، هذا الانتظام يعتمد طريقة متفردة في تلاؤم أصول الكلمات، و انسجام أحرفها انسجاما ينشئ شكل الوزن العروضي الذي يتقدم به الشعر و يعد في جملة جوهره.

من الملاحظ أن كل شاعر جاهلي التزم الوزن و القافية الذين تخيرهما لقصيدته، و لم ينحرف عن ذلك في أي بيت من أبيات قصيدته، أي أن التلاؤم الصوتي و الانسجام الموسيقي قد حُفظ تمام الحفظ في كافة أطراف النص الشعري، على الرغم من الطول الظاهر في العديد من القصائد مثل المعلقات، و كذلك بتنوع المواضيع و تعدد المضامين في النص الشعري الواحد.

لم يكن الإيقاع الخارجي ممثلا في الوزن و القافية محط اهتمام كبير من طرف المقاربات العربية في العصر الحديث للشعر الجاهلي، باعتبار أن البيت الأول من كل قصيدة يكشف عن وزنها و قافيتها برويها؛ إذ يؤكد إبراهيم عبد الرحمن محمد و هو من الأقلام النقدية التي كان اهتمام بدراسة الإيقاع في القصيدة الجاهلية أن لا حاجة بنا إلى الوقوف عند البناء الموسيقي للشعر الجاهلي، فقد نجح القدماء في استخلاص الرقم الموسيقية التي تتآلف منها الأوزان الشعرية القديمة، كما نجحوا في ضبط القواعد الصوتية التي تحكمها ضبطا دقيقا، و في الوقت ذاته كان انكباب المقاربات العربية في العصر الحديث على الإيقاع الداخلي لما فيه من تنوع و تفنن، و لما يتوفر عليه من حركية و حيوية.

2 – الإيقاع الداخلي:

يعد الإيقاع الداخلي من المستويات الأساسية - باعتباره آلية تعتمد على النص في نسيجه التركيبي و ما ينتجه هذا النسيج من تجانس بين النص في بنيته و المتلقي في تجاوبه - التي حاولت القراءة العربية الحديثة ذات الأساس الجمالي الوقوف عندها و هي تقارب الشعر

الجاهلي، اعتقادا منها ((أن الإيقاع الداخلي يقوم على أساس من التغيّر والتخالف داخل النص الأدبي، فما يمكن أن نرصده من الطّاقات الصوتية المنتظمة في موضع ما منه، ليست هي بعينها ما يمكن أن نرصده منها في موضع آخر منه، و ما طالت أزمانها أو قصرت في موضع ما منه ليس بالضرورة أن يتكرر النعت نفسه في مواضع أخرى، فهو يتغير وفق تغير الدلالات في النص))3، فلإثبات و لا تآلف للطاقات الصوتية و أزمانها في هذا الإيقاع، إلا أن التكرار على إطلاقه هو منبع أصيل الإيقاع الداخلي في الكتابة الإبداعية و بخاصة الشعر منها، فالنص يستمد في كثير من حالاته إيقاعه المتميز من التكرار من حيث هو ظاهرة تركيبية، و بذلك نجد أن الكلام في كثير من صيغه صدى و إيقاع لما فيه من تكرار الأصوات؛ و من ثم فالإيقاع الداخلي يختلف في أساسه عن الإيقاع الذي يحققه الوزن والقافية؛ إذ نجد أن أساسه تتضافر في خلقه ((في العمل الأدبي عناصر شتى يشترك فيها الشعر و النثر، و أول هذه العناصر هو الألفاظ ... مفردة و مؤتلفة في التركيب... فالألفاظ حين تدخل في التركيب تسهم مع جاراتها - بما تتوفر عليه من قيم صوتية - في خلق إيقاع داخلي زائد عن الإيقاع الناجم عن الوزن و القافية في الشعر، على اعتبار أن موسيقى الكلمة كما يقول إليوت "وليدة صلات عدة: إنها تنشأ من علاقاتها أولا بما يسبقها و ربما يعقبها مباشرة و من علاقاتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه ... و تنشأ تلك الموسيقى أيضا عما للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإيحاء"))4، الذي يجعل من الاختيار و التركيب و الانزياح معالم كبرى في تشكيل بنية النص الأدبي - سواء أكانت شعرا أم نثرا — و منها يستمد الإيقاع الداخلي أساسه.

تقف بعض المقاربات العربية الحديثة عند منابع الموسيقى الداخلية، معتبرة أنها وليدة الدفقة في أحاسيسها المنبثقة من قوى الذات المتفاعلة مع خصوصية تمايز مثيرات الحدث، والربط بينه و بين متباعداته في إدراك الشاعر، و من ثم لا يمكن فصل الإيقاع الداخلي عن شخصية الشاعر و عن طبيعة التجربة التي يكابدها، و من هنا يتبين لنا أن ((ليس الإيقاع مجرد تلاعب بالمقاطع و إنما يعكس الشخصية بطريق مباشر، و لا يمكن فصله عن الألفاظ التي تكوّنه و النغم المؤثر في الشعر لا يصدر إلا عن دوافع قد انفعلت انفعالا صادقا، و لهذا فهو أدق دليل على نظام النزعات))،5 الذي يموج داخل عالم الذات الشاعرة، و من الآليات الأساسية التي ركزت عليها المقاربات العربية الحديثة و هي تحاول مقاربة جمالية الإيقاع الداخلي في القصيدة الجاهلية التكرار الصوتي و التصريع.

أ- التكرار الصوتي:

اجتهد الشاعر من خلال طاقاته الإبداعية و موهلاته الجمالية لإنتاج أصوات بعينها في إطار البيت الواحد، أو في إطار المقطوعة أو القصيدة بكاملها، فيحصل تشاكلا صوتيا، و قد تختلف الأصوات من بيت لآخر فيحصل التقابل الصوتي، و يمثل هذه الظاهرة ممثلة في التشاكل و التقابل الصوتان نشأ النوع الصوتي.

يرى إبراهيم عبد الرحمن محمد في مقاربته التي وسمها بـ "الشعر الجاهلي قضاياه الفنية و الموضوعية" أن الشاعر الجاهلي انجز هذا التكرار الصوتي المتنوع بأدوات عديدة يمكن حصرها في أشكال ثلاثة هي:

1- تكرار الحروف معينة في كل بيت شعري أوجده وتكن تكرارها إيقاعات و أصوات موسيقية مميزة.

2- تكرار كلمات يتطلبها الشاعر النظام موسيقيا خاصا، تنوع في أداء اللفظة و في بناء الصورة، و كذا توفير قدر عال من الإيقاعات في كل بيت.

3- و هو تكرار صوتي يشمل في تتابع حركات، تتوافق أو تتباين مع القافية و الروي، و قد يكان الشاعر الجاهلي في أحيان كثيرة يجمع بين نمطا و آخر أو أكثر من أشكال التكرار الصوتي في البيت الشعري الواحد.

إن امرأ القيس هو الشاعر الأول الذي يكتشف إبراهيم عبد الرحمن محمد عن عنايته بتكرار الحروف و الكلمات، و التتابع الصوتي، و توالي الحركات المتباينة، و النص الشعري الذي اتخذه نموذجا تطبيقيا هو مقطع من المعلقة:

وَإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ مُهْرَاقَةٌ ... وَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ
فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعٍ ... فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْوِلِ
إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ ... بِشِقٍّ وَتَحْتِي شِقُّهَا لَمْ يُحَوَّلِ
تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الغَبِيطُ بِنَا مَعًا ... عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرَأَ القَيْسِ فَانْزِلِ
وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الكَثِيبِ تَعَذَّرَتْ ... عَلَيَّ، وَآلَتْ حَلْفَةً لَمْ تَحَلَّلِ
أَفَاطِمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ ... وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي
وَإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكِ مِنِّي خَلِيقَةٌ ... فَسُلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُلِ
أَغَرَّكِ مِنِّي أَنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي ... وَأَنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ

هذا النموذج سلكه إبراهيم عبد الرحمن محمد في إطار تكرار الحرف، و الأحصاء التالي يبين لنا ما يلي:

رقم البيت	الحروف المكررة
الأول	النون:4 / السين:3 / العين:3 / الميم:3 / الفاء:2 / الهاء:2.
الثاني	الفاء:2 / الدال:2 / الميم:5 / العين:3 / النون:5 / الياء:3 / اللام:4.
الثالث	القاف:4 / اللام:3 / التاء:2 / الميم:3 / العين:3 / الراء:3.
الرابع	الواو:3 / الياء:3 / الميم:2 / اللام:9 / الراء:2 / التاء:4 / الحاء:2.
الخامس	الألف:3 / القاف:2 / الميم:5 / اللام:5 / العين:2 / الهاء:2 / التاء:4 / النون:2

و من تكرار امرئ القيس للكلمات في المعلقة نفسها قوله7:

كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الحُـوَيْرِثِ قَبْلَهَا وَجَـارَتِهَا أُمِّ الرَّبَـــابِ بِمَأْسَلِ

وَ يَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ، خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ: لَكَ الوَيْلاَتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي

وَإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكَ مِـنِّي خَلِيقَةٌ فَسُلِّي ثِيَـابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْـــسُلِ

أَغَرَّكِ مِنِّي أَنَّ حُبَّكِ قَـــاتِلِي وَأَنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَـلْبَ يَفْعَلِ

هذه بعض الأبيات التي قدمها إبراهيم عبد الرحمن، و الإحصاء التالي يكشف لنا ما يأتي:

رقم البيت	الكلمات المكررة و موقعها
الأول	أم (صدر) - أم (عجز)
الثاني	الخدر (صدر) - خدر (صدر) – مصدر (اسم مكان) – مصدر (اسم مكان)
الثالث	ثيابي (عجز) - ثيابك (عجز) – مفعول به - اسم مجرور
الرابع	أن (صدر) - أنك (عجز) - أداة توكيد - أداة توكيد

و يرى إبراهيم عبد الرحمن أن الشاعر امرأ القيس لا يكتفي بتوفير الإيقاعات الصوتية عن طريق تكرار الحروف و الكلمات فحسب، و لكنه كان يعمد في أكثر الأبيات

الأخرى من المعلقة إلى تكرار الحركات المتجانسة، و من الأشعار التي اعتمد فيها الشاعر على توالي الكسرات ، قدم إبراهيم عبد الرحمن أربعة عشر بيتا من معلقة امرئ القيس نذكر منها أربعة8:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَ مَنْزِلِ ... بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
كَدَأْبِكِ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا ... وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ
فَقُلْتُ لَهَا: سِيرِي وَ ارْخِي زِمَامَهُ ... وَلاَ تَبْعَدِينِي مِنْ جَنَابِكِ المُعَلَّلِ
وَ مَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إِلاَّ لِتَضْرِبِي ... بِسَهْمَيْكِ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

البيت الشعري	عدد حركات الكسرة
الأول	6 (صدر:3) و (عجز:3)
الثاني	6 (صدر:3) و (عجز:3)
الثالث	5 (صدر:2) و (عجز:3)
الرابع	6 (صدر:2) و (عجز:4)

و بعد امرئ القيس ينتقل إبراهيم عبد الرحمن إلى الشاعر زهير بن أبي سلمى، الذي كان يحرص في تكراره للكلمات على أن يكون تكرارا ثانيا ، و على أن يخالف في أكثر الأحيان بين هذه الكلمات المكررة و بين القافية، كما كان حريصا على أن تختلف هذه الكلمات المكررة من بيت إلى آخر، و من النصوص الشعرية التي عرضها في هذا السياق أحد عشر بيتا من معلقة زهير، نجتزئ منها قوله9:

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا ... أَلاَ انْعِمْ صَبَاحاً أَيُّهَا الرَّبْعُ وَ اسْلَمِ
وَفِيهِنَّ مَلْهًى لِلْطَّرِيفِ، وَمَنْظَرٌ ... أَنِيقٌ، لِعَيْنِ النَّاظِرِ المُتَوَسِّمِ
بَكَرْنَ بُكُوراً ، وَاسْتَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ ... فَهُنَّ وَ وَادِي الرَّسِّ كَاليَدِ لِلْفَمِ
جَعَلْنَ القَنَانَ عَنْ يَمِينٍ وَ حَزْنَهُ، ... وَكَمْ بِالقَنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَ مُحْرِمِ
كَأَنَّ فُتَاتَ العِهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ ... نَزَلْنَ بِهِ، حَبُّ القَنَا لَمْ يُحَطَّمِ
وَقَدْ قُلْتُمَا إِنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ وَاسِعًا ... بِمَالٍ وَ مَعْرُوفٍ مِنَ الأَمْرِ نَسْلَمِ

البيت الشعري	الكلمة المكررة	الموقع	نوع الكلمة الأولى	نوع الكلمة الثانية
الأول	ربعها – الربع	صدر – عجز	اسم مكان	اسم مكان
الثاني	منظر – ناظر	صدر – عجز	اسم مكان	اسم فاعل
الثالث	بكرن - بكورا استجرن - سحرة	صدر - صدر صدر – صدر	فعل ماضي فعل ماضي	مصدر (مفعول مطلق) اسم مرة (مصدر)
الرابع	القنان - القنان	صدر – عجز	اسم آلة	اسم آلة
الخامس	منزل - نزلن	صدر – عجز	اسم مكان	فعل ماضي
السادس	سعى - سعيا	صدر - صدر	فعل ماضي	مصدر (مفعول مطلق)
السابع	السلم - يسلم	صدر – عجز	مصدر	فعل مضارع

بعد تكرار الكلمات عند زهير بن أبي سلمى ينتقل إبراهيم عبد الرحمن محمد إلى تكرار الحروف عند زهير بن أبي سلمى كذلك، فقد كان حريصا فيما يكرره من الحروف على أن تكون من نوعين، **الأول** حروف من جنس حروف الروي و هي تتكرر في كل بيت على حدة ولا تختلف من بيت إلى آخر، و الثاني حروف ليست من جنس الروي و لكنها تختلف من بيت لآخر، و من النصوص التي ساقها للغرض نختار هذا النص:

وَ دَارٌ لَهَا بِالــرَّهْمَتَيْنِ كَـأَنَّهَـا مَـرَاجِعُ وَشْمٍ فِي نَـوَاشِرِ مِعْصَمِ
بِهَا العَيْنُ وَ الآرَامُ يَمْشِينَ خِلْفَـةً، وَأَطْلاَؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ
أَثَافِيَ سُفْعاً فِي مُعَرَّسِ مِرْجَـلٍ وَنُؤْياً كَـجِذْمِ الحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَّمِ
وَ وَرْكَنْ فِي السُّوبَانِ يَعْلُونَ مَتْنَـهُ عَـلَيْهِنِ دَلُّ النَّاعِمِ المُتَنَعِّمِ
جَعَلْنَ القَـنَانَ عَنْ يَمِينٍ وَ حَزْنَهُ وَكَمْ بِالقَنَانِ مِـنْ مُحِلٍّ وَمُحْـرِمِ
لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السِّلاَحِ مُقَـذَّفٍ لَـــهُ لِبَدٌ أَظْفَـــارُهُ لَمْ تُقَلَّمِ
وَلاَ شَارَكَتْ فِي المَوْتِ فِي دَمِ نَوْفَلٍ وَ لاَ وَهَبَ مِنْهَا، وَ لاَ ابنَ المُخَـرِّمِ10

فحرف الميم مفتاح معلقته، و هو حرف يطرد ذكره في أكثر أبيات المعلقة ليواتم رويها، وإذا أجرينا إحصاء تبين دون أن نحسب حرف الروي:

البيت	عدد حرف الميم
الأول	1 (صدر) – 2 (عجز)
الثاني	2 (صدر) – 2 (عجز)
الثالث	2 (صدر) – 1 (عجز)
الرابع	1 (صدر) - 1 (عجز)
الخامس	1 (صدر) - 2 (عجز)
السادس	1 (صدر)
السابع	2 (صدر) - 1 (عجز)

لقد بذل إبراهيم عبد الرحمن محمد جهدا مهما من خلال تفطنه إلى هذه الظواهر الصوتية المكررة في بعض نصوص الشعر الجاهلي، إلا أنه اكتفى بعرض النصوص الشعرية التي وردت فيها فقط ، مع الإشارة إلى ظاهرة التكرار من بعيد ، الأمر الذي جعل هذا الجهد غير مكتمل، مفتقد للعناصر التالية:

- الإحصاء الدقيق المعين لمواضع التكرار و نوع المكرر، و الصفات الصوتية و مخارجها بالنسبة للحروف - و البنية النحوية و الصرفية للكلمات المكررة.
- الوظائف الإيقاعية لهذه الألوان الصوتية (النفسية، الفكرية، الدلالية، الاجتماعية).
- الانعكاسات الصوتية و الموسيقية للمواد المكررة و آثارها في النص و المتلقي.

بعدما انتهى إبراهيم عبد الرحمن محمد من رصد الأشكال الثلاثة من التكرار الصوتي، انتقل إلى وقفة أخرى عند الشاعر الجاهلي الأعشى الذي انصرفت عنايته ((في شعره إلى صوت بعينه من أصوات اللين، هو صوت "ألف المد" أو الفتحة الطويلة على نحو ما يسميها القدماء، و مثل هذه العناية من شأنها أن تؤكد حرص الشاعر على تحقيق البطء الموسيقي في أشعاره)) 11 ،و منذ الوهلة الأولى يبين هذا النص النقدي تفطن إبراهيم عبد الرحمن محمد إلى هذه الظاهرة الصوتية - ذات البعد الإيقاعي عند الأعشى - و وظيفتها، و بهذه النظرة المتوازية ((تبدو لنا قيمة الربط بين الأصوات اللغوية و المعاني الشعرية، و كيف يستطيع الشاعر المتمكن استغلال هذه القيم الصوتية في إظهار القيم الدلالية، و طرح معانيه الشعرية)) 12؛ و يؤكد إبراهيم عبد الرحمن محمد على ذلك ثانية قبل إيراد النصوص الشعرية؛ بقوله فيشير إلى أننا نستطيع أن نربط بين فنية الأعشى بأصوات اللين في أبياته و قوافيه و بين معاني أشعاره، مثل هذا الربط ضروري، وتفسير ذلك إن صح ما نذهب إليه، أنه كان يريد إلى توكيد هذه المعاني و تثبيتها، و هذا أمر طبيعي، فقد كانت بيئة الأعشى و ظروف قبيلته و صلاته بممدوحيه .. تفرض عليه هذه العناية بتوكيد معانيه و تثبتها، و بهذا يربط إبراهيم عبد الرحمن محمد بين الظاهرة الصوتية بذات الشاعر و القبيلة. و من النصوص الطويلة العديد التي استشهد بها للشاعر الأعشى نذكر هذا النص13:

أجِدَّك لم تَقْتَمِضْ ليلةً ... فترقُدَها معَ رُقَّادِها
وَ أبْيَضَ مخْتَلِطٍ بالكِرَا ... مِ لا يتغَطّى لإنْفادِها
أتَانِي يُؤامِرُنِي في الشَّمُو ... لِ لَيْلاً، فَقُلْتُ لَهُ: غَادِهَا
ارَحْنَا نُبَاكِرُ جِدَّ الصَّبُو ... حِ قَبْلَ النُّفُوسِ وَ حَسَّادِهَا
فَقُمْنَا و لَمّا يصِحْ ديكُنَا ... إلى جَوْنَةٍ عِنْدَ حَدَّادِهَا
تَنَحَّلَهَا مِنْ بكَارِ القِطَافِ ... أزَيْرِقُ أمْـــنُ إكسادِها

هذا النص من قصيدة طويلة نظمها الأعشى يمدح فيها سلامة بن مرة، و هو يصف فيه ولعه بشرب الخمر، و أثرها في نفسه، كما يصور أحد مجالسه التي كانت تعقد لشرب الخمر، وكان يكثر من حضورها، و إذا أحصينا ألف المد في هذا النص وجدنا ما يأتي:

البيت	عدد ألف المد و الموضع
الأول	2 (عجز)
الثاني	1 (صدر) — 3 (عجز)
الثالث	2 (صدر) — 2 (عجز)
الرابع	2 (صدر) — 2 (عجز)
الخامس	3 (صدر) — 3 (عجز)
السادس	3 (صدر) — 3 (عجز)

بعد عرض إبراهيم عبد الرحمن محمد النص الأول من تسعة عشر بيتا يعقب حول توظيف الشاعر الأعشى لهذه الظاهرة الصوتية، ممثلة في تكرار ألف المد، وهو أطول أصوات اللين التي بثها في كافة أبيات القصيدة، و أن يماثلها بالقوافي، هذا التعقيب الذي نكتشف فيه تفطن إبراهيم عبد الرحمن محمد إلى ما فاته في التطبيقات الأولى حول نصوص امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى، فيذكر آثار هذه الظاهرة و انعكاساتها على مختلف الجوانب.

تدفع هذه الظاهرة الصوتية بفعل ما يتنج عنها من بطء موسيقي القارئ إلى التؤدة، والتمهل في قراءة كلمات النص قراءة متأنية، تدفعه دفعا إلى التمعن في كل كلمة، بل عند الحروف المركبة للكلمة و كل حركة من حركاتها؛ كما يضطره ذلك إلى أن يتماشى مع أصواتها علوا وهبوطا، مما يجعله يتذوقها و يشعر باللذة والأنس، و يتفهم معانيها، ((و مثل هذا البطء الموسيقي من شأنه كما قلنا أن يحمل قارئ شعر الأعشى على تفهم معانيه، كأن هذه المدات الصوتية استحالت إلى محطات تحول بين القارئ و بين الإسراع في قراءته و تحمله على التوقف عندها))،14 و أضحت هذه الألفاظ بما توفر فيها من مدات صوتية ذات جزالة ورقة معتبرة، يتولد عنها دلالات إيحائية و أنغام موسيقية تبعث على السكينة والهدوء، ((فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة و وقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة و لين أخلاق و لطافة فراح))،15 تربت على كتف المتلقي، ليقرأ برزانة و يتابع بدقة ويتذوق بجمالية و يستوعب في تؤدة و بطء.

كما تحقق من بين ما تحقق- من جهة ثانية - هذا التصريع الصوتي الذي يكاد يكون ظاهرة غالبة على أبيات القصيدة، فتجعله قادرا على الإثارة والتأثير، و جاذبا متلقيه لإدامة قرائه على مر الأزمنة و تبدل الأمكنة، قوته في ذاته، فكلما قُرئ انتج مزيدا من الإمتاع و اللذة.

هكذا نلاحظ أن التكرار في النص الجاهلي كظاهرة إيقاعية حاولت أن تتناولها القراءة العربية الحديثة لما يميزها من خاصيات إيقاعية توفر للنص جمالية متفردة، مبنية على الانسجام و الائتلاف، و ذلك ما يكسب النص زيادة على الدلالات النفسية، شحنات من الإيقاعات تتماوج وتضطرب في حركيتها تبعا للتجربة الشعورية و الرسالة الصوتية و التركيبية التي عرضت فيها، و من ثم تمد المتلقي بإيحاءات جديدة وإثارات لطيفة تجعل المتلقي يتجاوب مع النص، ويتشوق إليه و يزداد إقبالا مستزيدا بما يحمله من قيم و جماليات، و تلك ميزة متفردة يتميز بها التكرار، و منها انطلقت القراءة العربية الحديثة للنص الجاهلي.

ب – التصريع :

التصريع هو أن تكون قافية الشطر الأول مساوية لقافية الشطر الثاني وزنا و رويا و حركة إعراب، و معظم قصائد الشعر القديم هكذا في بيتها الأول، و لكن بعض الشعراء يصرعون في ربط القصيدة خاصة عندما ينتقلون من غرض إلى آخر لقد اهتمت القراءة العربية الحديثة في مقاربتها للإيقاع في الشعر الجاهلي بظاهرة التصريع، و هذا الاهتمام إذا بحثنا في منابعه الأولى، فإننا نلفي أن النقاد القدماء قد ربطوا حديثهم عن التصريع في الشعر الجاهلي بالقافية، و أبرز مثال على ذلك قدامة بن جعفر عندما تحدث عن نعت القافية، و اشترط لذلك ((أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج. وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول و المحدثين من الشعراء القدماء و المحدثين يتوخون ذلك، و لا يكادون يعدلون عنه. و ربما صرعوا أبياتا أخرى من القصيدة بعد البيت الأول، و ذلك يكون من اقتدار الشاعر و سعة بحره. و أكثر من كان يستعمل ذلك امرؤ القيس لمحه في الشعر))،16 إلى جانب شعراء آخرين من مثل أوس بن حجر والمرقش و حسان بن ثابت و الشماخ و عبيد بن الأبرص و الراعي و عمرو بن أحمر الباهلي وأمية بن حرثان. و قد ذكر قدامة بن جعفر نماذج لهم في كتابه.

و في هذا السياق تناوله بدوي طبانة في مؤلفه الموسوم بـ "معلقات العرب"، معتبرا التصريع من محاسن القوافي، و هو أن يكون مقطع المصراع الأول في البيت الأول مثل قافيته، و هذا الفن قد التزمه جميع أصحاب المعلقات، و ذلك من اقتدار الشاعر وسعة بحره، لغة و إيقاعا. و مثل لذلك بشواهد كثيرة منها مطلع معلقة امرئ القيس17:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَ مَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

و بعد أن أورد أبياتا قال18:

أَ فَاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي

ثم أورد بيتا آخر يقول فيه امرؤ القيس19:

أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلاَ انْجَلِـــي بِصُبْحٍ وَ مَـــا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

كما قدم بدوي طبانة نماذج أخرى حول التصريع للشاعر عمرو بن كلثوم و عنترة بن شداد، بعد ذلك وقف بدوي طبانة أمام آلية التصريع، التي تعد من أمارات إجادة الشاعر وتملكه بفنه، و أنّ موسيقى اللفظ تلازمه و يدل على أن الشاعر قد حددّ القافية التي سيبني عليها قصيدته، و من جهة السامع فإن التصريع إعداد لأذنه و تمهيد لحسه لمعرفة هذه القافية وتقبلها)) 20 ؛ فالتصريع في نظر بدوي طبانة لا تقف حدوده عند التجميل و مجرد التحسين، و لا تعبر عن الترف الفني و القدرة على التلاعب باللغة، و إنما هو فوق ذلك، إذ يفيض على النص الشعري زخما موسيقيا عاليا، يتمثل ((أساسا في محاولات بناء عنصر الإثارة الإيقاعي الذي يدعم الدلالة الكلية و يعمقها، و يواز بنية الاختيار و بنية التوزيع في انتاجها، لأن دلالة النص ليست مفهومات فحسب، و لكنها مسموعات أيضا، و تشكيل جماليات ليست مكانية فقط و لكنها زمانية، كذلك يسهم في إنتاجها حسن اختيار اللفظ و حسن توزيعه، و حسن اختيار الطاقات الإيقاعية و توزيع انتظامها و إثرائها النسبي سواء تعلق الأمر بالطاقات الملفوظة أو بتلك الأخرى الملفوظة)) 21، و إلى جانب هذه الدلالة الإيقاعية التي تدفع المتلقي لتقبل النص والاستئناس به بعد أن أعد و هيئ لذلك، فإن الدلالات التي يعبر عنها التصريع من جهة الشاعر فهو ذكاؤه الفني، كي يعد أذنك لتقبل لفظه ليعد عاطفتك للتأثر بمعانيه، و تقبل ما تحمله كتابته الشعرية من أفكار و مشاعر و صور و إيقاعات.

هذه رؤية بدوي طبانة في تناوله لظاهرة التصريع في المعلقات. و إذا انتقلنا إلى عبد الحليم حفني في قراءته لشعر الصعاليك، و بخاصته في مقاربته لآلية التصريع كآلية إيقاعية في نص الصعاليك، فإن له رؤية ثانية مخالفة للأولى تماما، عندما يؤكد أن القصائد العربية يغلب عليها الطابع المعروف بالتصريع: ((و لكن شعر الصعاليك يخالف هذا الطابع، فنجده لا يلتزم التصريع بل يغلب عليه كله خلوه من التصريع، حيث نجد نسبة قليلة منها مصرعة أما الكثرة الغالبة فلا تصريع فيها))، 22 و عبد الحليم حفني في موقفه هذا ينطلق من القصائد التي يراها أنها المقياس المؤسس لهذا الحكم، لأنه لا يمكن أن يظهر حولها الخلاف، و لم يعول في التأسيس لحكمه على المقطوعات الشعرية القصيرة، التي يمكن أن يقال أنها كانت في الأصل قصائد تحتوي على التصريع ثم بترت.

يذكر عبد الحليم حفني بعض مطالع القصائد القليلة التي وردت مصرعة، كقصيدة عبدة بن الطيب "اللامية"، و قصيدة عروة بن الورد "الرائية"، و قصيدة قيس بن الحدادية "

العينية"، وقصيدة الشنفرى "التائية"، و قصيدة مالك بن حريم "العينية"، و قصيدة تأبط شرا " القافية"، وأما الكثرة التي وردت إلينا غير مسرعة من شعرهم ، فيذكر منها لامية الشنفرى، ومرثية مالك بن الريب، و قصيدة جحدر بن معاوية "النونية"، و قصيدة تأبط شرا "العينية"، وقصيدة صخر الغي "البائية"، و قصيدة حبيب الأعلم الهذلي "البائية"، و قصيدة أبي خراش الهذلي "الميمية"...

بقدر ما استطاع عبد الحليم حفني في قراءته لشعر الصعاليك الكشف عن هذه الملاحظة النفسية المثيرة، فإنه وفي الوقت ذاته لم يلتفت قط إلى محاولة التعليل لهذه الظاهرة، و البحث عن الأسباب الكامنة وراءها، على الرغم من أن الحديث عن ذلك استغرق خمس صفحات، و من حق المتلقي أن ينتظر من عبد الحليم حفني الطرح المنهجي المعلل، من مختلف ما يستنتجه من ملاحظات و ما يكشفه من ظواهر، و ما يصل إليه من أحكام، و يبقى باب التساؤلات مفتوحا على مصرعيه، فهل يرجع سبب غياب التصريع في معظم شعر الصعاليك - حسب ما ذهب إليه عبد الحليم حفني- .

- إلى قضية الطبع و الصنعة، و ما ينجر عنهما من تلقائية و عفوية من جهة، و من تكلف وتأنق من جهة أخرى؟

- أم إلى عدم تعويلهم على العنصر الموسيقى في مطلع القصيدة - ما عدا القافية- ؟

- هل هو إفراط في الثقة في كسب المتلقي و جذبه للقراءة و الاقتراب من النص بوسائل فنية أخرى ما عدا التصريع؟

ما نود تأكيده من خلال هذه التساؤلات و أخرى هي ضرورة انتباه القراءة عندما تُقدم على تقديم رأيها و تأويلاتها أن تكون مبنية و مؤسسة حتى يكون الموقف النقدي موضوعيا مستساغا مقبولا.

نخلص في آخر إلى أن الإيقاعات التي وقفت عندها القراءة العربية للنص الجاهلي في مختلف بناها من إيقاع خارجي المتمثل في البحر و القافية و الروي، ومن إيقاع داخلي المتمثل في تكرار الصوتي و النحوي و الصرفي و الدلالي و التصريع، إذ اعتبرت أن الإيقاع الداخلي من الظواهر الجمالية التي أعطت للنص الجاهلي خصوبة جمالية و دلالية لم تكن لتتوفر لها لولا هذا النمط الجمالي، فالنص الشعري الجاهلي اعتمد في بنائه من بين ما اعتمد على التكرار بمختلف أشكاله، ذلك أنه لا إيقاع بدون تكرار أو ترديد و لا تكرار أو ترديد بدون إيقاع، فأقانيم الإيقاع الشعري بمختلف أشكالها تتواشج في كثير من الفضاءات لتشكل البنية الإيقاعية عبر جميع تموجاتها.

أما دراسة الإيقاع في القصيدة الجاهلية فلم تتفرغ المقاربة فيه للإيقاع الخارجي فقط "القافية والوزن"، و إنما كان تركيزها الشديد على استنطاق جماليات الإيقاع الداخلي في تتكراراتها المبثوثة و في احتضانه لعدة مظاهر صوتية كالموازنة والصريع.

الإحالات:

1- ينظر التبريزي الخطيب: الكافي في العروض و القوافي - تح: الحساني حسن عبد الله - ص:27.
2- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر و آدابه - تح: محمد محي الدين عبد الحميد - دار الجيل - لبنان - ط5/1981 - 1/134.
3- مختار حبار: الشعر الصوفي القديم في الجزائر. إيقاعه الداخلي و وظيفته - ص:26.
4- عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - 1999 - ص: 248.
5- ريتشاردز: العلم والشعر - تر: مصطفى بدوي - مكتبة الأنجلومصرية - القاهرة - مصر - ص:39.
6- الديوان: ص: 27 إلى 32.
7- الديوان: 28 إلى 30.
8- الديوان: ص: 25 إلى 33.
9- الزوزني: شرح المعلقات السبع - ص: 164 إلى 196.
10 - الزوزني: شرح المعلقات السبع - 160.179.
11- إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية و الموضوعية - ص:311.
12- أحمد عفيفي: أثر الأصوات اللغوية في المعنى الشعري - مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة - مجلد 09/ ع01 - يناير 1999 - ص:52.
13 - الديوان: ص:57.58.
14- إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية و الموضوعية - ص: 314.
15- محمد عبد الحميد: الأسس النفسية للبلاغة العربية - المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع - ط1/1984 - ص:55.
16- قدامة بن جعفر: نقد الشعر - تح: محمد عبد المنعم خفاجي - دار الكتب العلمية - لبنان - ص:86.
17- الديوان: ص:25.
18- المصدر السابق: ص: 32.
19- نفسه: ص:43.
20- بدوي طبانة: معلقات العرب - ص:319.
21- مختار حبار: الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي و وظيفته - ص:29.30.
22- عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك منهجه و خصائصه - ص:401.