الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي الشعري

د.حجيج معمر
قسم اللغة العربية
جامعة باتنة

ملخص

تبحث هذه الدراسة قضية نظرية نظم الشعر الذي يقسم إلى مجموعات ثلاث ترجع إلى مفهوم الوزن والقافية، والتنسيقات الصوتية ذات الموقع؛ وتمثل كلها البنية الصوتية للخطاب الشعري العربي، وتصنف ضمن الأسلوبية الصوتية الأكثر قابلية للمنهج الإحصائي.

Résumé

Cette étude traite de la question théorique de la versification qui se divise en trois groupes. Ces derniers sont liés aux concepts de mètre, de rime et de formes fixes et non fixes et relèvent d'une même structure que le discours poétique arabe classé dans la stylistique phonétique et utilisant la méthode statistique.

نتناول في هذه الدراسة أهم القضايا النظرية التي يثيرها هذا العنوان، ونجزئه إلى مباحث تخص أهم مكونات الإيقاع الشعري العربي مع مقارنته أحيانا ببعض الأنظمة الموسيقية لأشعار من الآداب العالمية السائدة ومن هذه القضايا.

أولا ـ قضية الأنساق العروضية:

نحاول التركيز في هذا المكون الأساسي للإيقاع على القضايا النظرية العامة التي تتضمنها البنية العروضية المشكلة لموسيقى الإطار، والتي لا تكتمل ملامحها الكلية إلا بتفاعلها مع موسيقى السياق، أو الحشو بجميع تنسيقاتها، وخططها اللفظية ومكوناتها الأسلوبية، والفنية التي تجعل الشعر من أكمل الفنون جمالا لقدرته على استيعاب تراكمات معرفية، وخبرات فنية تمتد فيها تراكمات التقاليد ببعدها التاريخي الحضاري والنفسي، وتتشكل في أنساق تعكس ثقافة الجماعة، وذوقها الجمالي، وعقلانية تصوراتها، وارتباطها بذات الإنسان وتطلعاته نحو الأمثل في مسلكه الجمالي والروحي والفكري.

وتظهر الخصائص الموسيقية الجمالية من الاختيارات الأسلوبية بنمطها المروي، والمكتوب؛ لأن النص الشعري نتاج نشاط جمالي خلاق يجمع في تلقيه بين التواصل الشفوي بحضور البنية الزمانية، والتواصل المكتوب بحضور البنية المكانية، وهذه الازدواجية في أشكال التواصل تكثف الخطاب الشعري، وتجمع في عمقها النفسي بين خبرتين جماليتين ترجعان في ظاهرهما لحاستين: بصرية، وسمعية، وجوهر الخصائص الأسلوبية في أسسها المعرفية الفلسفية تعود إليهما، بل هما جوهر جماليات أي شعرية، وكل محاولات التجريب لخلق أنماط وأشكال جديدة سواء بالتوازن بينهما أم بهيمنة إحداهما على الأخرى لا تتم إلا بهما؛ لأن جمالية التجربة الشعرية إبداعا وتلقيا لا تتحقق إلا من خلالهما، ولا يتمكن الشاعر من اختيار نمط أسلوبه، وخلق تناسب بين ما هو عام وخاص إلا ضمن نشاطهما الفني، وبمعنى آخر فإن الشاعر يعزف بالألفاظ إيقاعا موسيقيا تحدد هويته الفنية الأطر، وقواعد النظم، وأحاسيس الشاعر، وانفعالاته وهواجسه وإيقاع ميول الناس في عصر من العصور، والإيقاع الحضاري لأمة من الأمم وعبقريتها في تخليد روحها.

ومادام الخطاب الشعري بهذا التعقيد في نظام تواصله وبنائه فإن أية عملية من عمليات تفسيره، وتفكيك مستويات أساليبه وأسسه الفنية لن تكون ذات جدوى إذا لم تتم بوعي نقدي يحفظ جوهر الشعر وطبيعته الفنية المتناصة مع الجماليات

اللصيقة بفنون أخرى بحيث تصبح الكلمات من جراء ذلك ريشة ترسم ووترا يعزف، وسنحاول تفصيل ذلك في الآتي:

1. متوالية المحاور الثلاثة والبنيات العروضية:

يمكن التمييز بين ثلاثة مستويات متداخلة في الشعر، ومن ثم يصبح في إمكان أي دارس تجلية القوانين العامة المتحكمة في العمليات الإبداعية في بنيات الشعر وأساليبه من خلال هذه الثلاثية الكلية التي تصبح عند اندماجها كائنا يختلف عن المكونات بصفة جزئية أو بصفة تجميعية، وهذه الكلية تتشكل بمنطق خاص بها لا بمنطق أي مستوى من هذه المستويات اللسانية أو العروضية يقول ابن خلدون:" الأسلوب عند أهل هذه الصناعة... يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال..."[1].

وأبرز الذين تعرضوا لتحليل هذا النص النقدي كشفوا عن أصالته وقيمته، كما ربطوا بينه، وبين النظرية التوليدية التحويلية، ولم يروا في الصورة الذهنية غير البنية العميقة لشوسكي (**N. CHomsky**)[2]، لكن ما يجب التركيز عليه أن ابن خلدون يرى في الأسلوب الشعري النوعي الكيفي محصلة لتفاعل مستويات ثلاثة ينتج عنها مركب من نشاط فني ذهني فطري ومكتسب في آن واحد، وهذا التصور قريب من مفهوم ياكسون في تحويل المحاور إلى متوالية لسانية ذات وظيفة شعرية[3]، ويتجاوز ابن خلدون معاصريه في النظر إلى الأسلوب بكونه شيء كلي إن فكك اختفى، وهذا الفهم نفسه هو ما يؤمن به "داماسو آلونسو" حيث يقول: ".. إن مفهومي لكلمات "الأسلوب" والأسلوبي" تختلف نوعا ما عن المفهوم العادي... الأسلوب "هو العمل الأدبي؛ وذلك لأن الأسلوب عندي هو كل شيء...فقد انزعجت قليلا من فكرة علم الأسلوب "التي نسبها إلي رينه ويليك.." **R .Wellek**.. ويعني دراسة تتابع الصوت، والبحر، وما إلى ذلك" ووحدات المعنى (المعجم الشعري) والنظم أو الأسلوب لكن علم الأسلوب الذي لم أطبقه فحسب بل حاولت أن أعرفه

---

[1]- ابن خلدون، المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، القاهرة، ط2، 1388هـ 1968، ص1410-1411.

[2]- شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط3، 1996، ص20.

[3]- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال الدار البيضاء المغرب، 1988ص33-34.

دراسة كل شيء يبرز خصوصية العمل الأدبي"[1]، كما يرى ياكبسون (**R. Jakobson**) أن " الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويرفع إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية "[2] ، ويعد هذا الإسقاط وما يتم فيه من ملاءمة وانتهاك أساسيا في تفسير ظاهرة الأسلوب وطبيعته، وأنماطه البلاغية وجمالياته، ويخضع هذان المحوران في الإبداع الشعري لمحور ثالث: هو المحور العروضي؛ ولا يمكن فهم سمو مكونات الشعر وبقاء أفقه المعنوي الفني بعيدا عن التفسيرات النهائية إلا بإدراك خصائص هذا التفاعل المتميز للمحاور الثلاثة من حيث طبيعة التشكيل والبناء.

وتتوالد البنية الأساسية الموسيقية للنص الشعري العربي من المتواليات الإيقاعية(وحدات الأوزان الصغرى والكبرى)، وقوالب القافية، والموازنات الصوتية ضمن علاقات الائتلاف والاختلاف، ولم يغب هذا التصور عن القدامى، ويظهر في مفاهيم الائتلاف[3] عند قدامة، والتناسب[4] عند حازم، ومعايير عمود الشعر عند المرزوقي[5]، ونظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني[6]، ومكنتهم هذه الجهود من التمييز بين مختلف المستويات في قواعد نظم الشعر، كما مكنتهم من اكتشاف النظام الدوري الصوتي من خلال علم العروض، وهذا الاكتشاف له أهميته ، ولعل النقد الحديث ينطلق من هذه الدورية ليعمق فهمه للشعر.

وإذا كان نقدنا القديم لم يستطع بلورة هذه المكونات الأساسية للشعرية العربية بشكل كامل وواضح في نظريات عامة تكشف عن جوهر العلاقات بين هذه المستويات التي تميز الشعر عما عداه من الخطابات الأدبية الأخرى فإن ذلك ما حققه النقد الحديث حين وسع ميدان نظرته للدائرية فنظر إلى أن "كل وزن دائري" في مواجهة النثر الذي هو "امتدادي" في وزنه، ويدور دائما حول نفسه، وقدم جيرارد هو بكنس Gerard Hopkins هذا التعريف للوزن الذي أخذه ياكبسون

---

[1]- دامسو آلنسو، "نحو معرفة الأعمال الأدبية"، حاضر النقد الأدبي، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط1، 1975، ص151.

[2] – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص34

[3] - قدامة، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم جفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، 1980، ص:165-166.

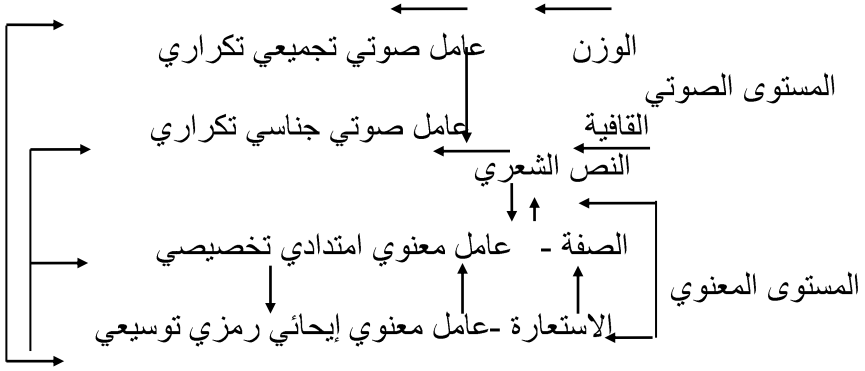
[4]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3 1986 ص:227.

[5] - المرزوقي، مقدمة شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون دار الجيل، بيروت 1999 ص:9.

[6]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق، محمد رشيد رضا، دارالمعرفة، بيروت لبنان، 1981، ص63.

عنه... وتبنى هذه الدائرية على عناصر صوتية تتغير من لغة إلى أخرى، وتعتمد في الفرنسية ـ كما هو معروف ـ على "المقطعية" أو تكرار عدد متساو من المقاطع"[1]. و في العربية واليونانية على كمية الأصوات، وفي الإنجليزية على النبر، ولا يمكن تجاوز هذه الحقائق سواء بالاحتجاج بعدم وضوح هذا المفهوم بالنظر إليه في مجال الموسيقى؛ أو لكونه لا يمثل الأساس الأمثل لوصف نظام إيقاع الشعر العربي بجميع مكوناته التعبيرية[2] أما إشكالية الهيمنة بين هذه المستويات فيكاد يتفق أغلب المنظرين على أن الغلبة دائما للوزن، وبخاصة في القصيدة العربية القديمة[3]، ويبدو هذا في الملازمة الدائمة لضرورة الاكتفاء العروضي لكل بيت ؛وفي هذا السياق يقول جون كوهين:"إن البحر دائما هو الذي ينتصر وينبغي أن تخضع الجملة لمتطلباته"[4]

وتتضح علاقات تشاكل مستويات النص الشعري من خلال هذه الترسيمة:[5]



وهكذا تتضح علاقة المستوى الصوتي بالمستوى الدلالي، أو الوزن والقافية بالاستعارة بوصفها عنصر معنوي، ولكنها على المستوى الداخلي عامل تنويعي في مواجهة الوزن بوصفه عاملا تجميعيا؛ على أنه في تقسيم داخلي للمستوى المعنوي تواجه الاستعارة باعتبارها عاملا تخصيصيا [6]

2 . الأنظمة الإيقاعية والنظام الخليلي:

[1] - جون كوهين بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1985 ص 66-67
[2]- كمال أبوديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص196-217
[3] – عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت، (د.ت)، ص 80
[4] - جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص: 91.
[5] - المرجع نفسه، ص 63.
[6] - المرجع نفسه، ص 63.

وعلى العموم فإن الدراسة الأسلوبية للبنية العروضية للشعر العربي في نشأته، وما تلاها من عصور تقتضي بعض الملاحظات منها:

1- إن الدراسة الأسلوبية الدقيقة والملائمة للبنية العروضية للشعر العربي ونظامها اللساني تتوخى النظرية الكمية الخليلية، وهذا لا يمنع من الاستئناس بالنظريات الصوتية المقطعية والنبرية إن كان ذلك ضروريا لتفسير بعض الجوانب الأسلوبية الصوتية، و تعميق النظرية الخليلية أو توسيعها، لأن النظرية الخليلية كما يرى بعض الباحثين استطاعت أن تصل إلى بناء نموذج بإمكانه وصف البنية العروضية للشعر العربي، وكل المحاولات الأخرى التي اتجهت إلى بناء العروض على أساس نبري أو مقطعي لم تفلح لأن افتراضاتها مبنية على أسس خرافية، وهذا يعود إلى" أن اللغة العربية ليست نبرية، ثم إن النبر وإن ارتبط بالكلمات فالكلمات لا تثبت في موقع من البيت، وإن ارتبط بالتفعيلات فإن النبر يكون في هذه الحالة خاصا بالأداء وليس باللغة" [1]، وقد انتبه إلى هذه الحقيقة ياكبسون نفسه في تأكيده على عدم الخلط بين التنوع الشخصي في إنشاد الأشعار، وبين العناصر الاختيارية للنظم الشعري،[2] بل هناك من يفرق" بين الأداء وطراز الصوت. فقراءة عمل أدبي رفيع بصوت مرتفع هو الأداء، وهو تحقيق لطراز يضيف شيئا فرديا وشخصيا، ويمكن له أن يشوه الطراز أو يتجاهله كليا "[3] وما يزال هذا الخلط تعاني منه دراسات موسيقى الشعر العربي في العصر الحديث.

وتناول تودروف(**T.Todorov**) في السياق نفسه قضية اختلاف نظام البحور، وأنظمتها في إطار تحديده لمفهوم البحر والمقطع والنبر والكم يقول:" حينما ترتبط العناصر المكررة بالنبر أو الكم نتكلم عن البحر، ويتكئ البحر على الأحداث اللسانية الثلاثة: المقطع، والنبر، والكم.

والمقطع هو مجموعة صوتية يتضمن فونيما يسمى الفونيم المقطعي كما يتضمن فونيما آخر اختياريا غير مقطعي؛ وتكون للمقطع الأول قيمة مقطعية في حين تمثل بقية المقاطع الهوامش، وليس المقطع في حقيقة اللسانيات إلا تقطيعا شعريا، ونجد في الفرنسية مثلا أن الحركات هي التي تؤدي دور الفونيمات المقطعية. أما النبر فهو تفخيم يمس مدة الفونيم المقطعي، وارتفاعه وقوته، وهذا ما

---

[1]- د/ مصطفى حركات، قواعد الشعر، العروض والقافية، طبع المؤسسة الوطنية، الجزائر، 1989، ص 229. 230.

[2] - T. Todorov, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p 243

[3] - رينه وليك وأستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحي، ص205

يجعله يتميز عن مجاوريه، وهكذا فإن الكمية متجاوبة مع اختلافات مدة الفونيمية التي تضطلع في بعض اللغات بوظيفة تمييزية، وعليه يقع التمييز عادة بين ثلاثة أنواع من الأبحر: البحر المقطعي والنبري والكمي، وكل واحد من هذه الأنواع يؤسس بالتبادل مع التكرار المنتظم لعدد من المقاطع والنبر والكمية، وخلاف للرأي الشائع فإن النظم لا يمثل فيه في العادة واحد من المبادئ الثلاثة؛ ولكنه قد يجمع بين اثنين وحتى ثلاثة" [1].

كما تناول إدوارد سابير(**E.Sapir**) أيضا قضية اختلاف نظام التشكيل الموسيقي في الشعر بين اللغات، فـ"الشعر اللاتيني والإغريقي يعتمدان مبدأ المقادير المتقابلة ،وأن الشعر الإنجليزي يعتمد مبدأ النبرات المتقابلة ،والشعر الفرنسي يعتمد مبدأ العدد والصدى، والشعر الصيني يعتمد مبدأ العدد والصدى والطبقات المتقابلة. وينبعث أي من هذه الأنظمة الإيقاعية من العادة اللغوية الفاعلة اللاشعورية، التي سادت على شفاه الناطقين باللغة."[2] ، وعلى العموم فهو يرى بأن هذا الاختلاف طبيعي ويرجع إلى جماليات كل لغة وخصائص أساليبها الصوتية والتركيبية والدلالية، وبهذا لا تكون حقائق الأسلوب مطلقة في جميع اللغات بل لا يفرض على لغة ما استعارته نماذج لغات أخرى، وإن الجميل والمؤثر في لغة قد يكون عيبا في لغة أخرى[3]، وهذا شيء طبيعي فإن قواعد العروض لا يمكن أن تكون شيئا آخر منا قضا لخصائص تلك اللغة الصواتة، وتحليل هذا المستوى يحتاج "..إلى معلومات نحوية وصرفية. فالنبر في الأسبانية يحتاج إلى معرفة الأزمنة، وفى الأنجليزية إلى معرفة المقولات النحوية. ويحتاج أيضا التحليل الصواتي إلى معرفة الحدود"[4] بين الوحدات ،و هذا الاختلاف بين اللغات في أسسها الصواتة يجعلها تختلف أيضا في أسسها العروضية،كما يجعلها ميدانا خصبا للدراسات الأسلوبية المقارنة في مستواها الصواتي العروضي المرتبط أساسا بشخصية كل أمة، وعاداتها اللغوية ومزاجها، وذوقها، وأسس حضارتها.

كما يفهم المكون الموسيقي في الشعر بوصفه تجاوزا للاستعمال النثري للغة، ومن ثم تصبح الألفاظ تتضمن دلالة إضافية نسميها الدلالة الشعرية المقرونة

---

[1] -O.Docrot. T.Todorov. Dictionnaire encyclopédique des Sciences de langage p:241

[2]- إدوارد سابير، "اللغة والأدب" ، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 1، 1993 ، ص:39.

[3] - المرجع نفسه،ص 39 .

[4]- إدريس السغروشني ،مدخل إلى الصواتة التوليدية،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،ط1 1987ص49

بالوظيفة الشعرية على غرار الدلالة الصرفية، والنحوية، وبهذه الدلالة النوعية تصير البنية اللغوية العروضية كلها سياقا أصغرا حاضرا في حالة التجاوز الكلي للبنية اللغوية النثرية الغائبة التي تشكل السياق الأكبر بحسب مفهوم ريفاتير(**M.Riffaterre**)، غير أن هذا التصور يكتنفه الشك عند تطبيقه على عناصر الإيقاع المقيدة بالوزن أو ذات المواقع الثابتة:(الوزن والقافية) لكونهما أنساقا مكررة تفتقد إلى عنصر الغرابة والإثارة اللتين ينشأ بمقتضاهما السياق الأصغر، وهذا الفهم يمكن له أن يساعد على تجاوز بعض الصعوبات التي تواجه هذه النظرية . يقول بليث:". تحديد السياق الأصغر ثم الأكبر يظل مثيرا للجدل. ثم إننا لا نتبين كيف نستطيع أن ندمج في مثل هذا التصور متواليات تكرارية (مثل الوزن والقافية). وعدا ذلك يجب أخذ مساهمات هذا التصور بعين الاعتبار.."[1]، وهي تتجلى في التصورات التأثيرية والتأليفية للأسلوب[2]ويتصور النقاد الروس أيضا((..الشعر على أنه نمط من التناغم المحكم بين الوزن المفروض وبين الإيقاع العادي للكلام، والسبب في ذلك، كما يقولون بشكل مدهش، وهو أن الشعر"عنف منظم "يرتكب ضد اللغة اليومية. وهم يميزون "الدافع الإيقاعي" من النمط.فالنمط سكوني ترسيمي و"الحافز الإيقاغي" ديناميكي تقدمي))[3] ، و بديهي فإن انتظار حدوث التأثير اللازم للشعر يؤدي إلى التسليم بعدم حصر المكون الموسيقى في عنصر أو عنصرين، ، بل لابد من النظر إلى العناصر التي تشترك كلها لتحديد الطابع الموسيقي للنص الشعري، وهذا ما أكده كريماس عند تحديده لمفهوم النغمية (**PROSODIE**) حيث يقول:" يستخدم مفهوم النغمية في دراسة وحدات التخطيط التعبيري التي تتجاوز الفونيم؛ فهي وحدات فوق المقاطع تسمى بوجه عام وحدات تنغيمية، ولم يتم بصفة كافية إحصاء أصناف هذه الوحدات التي تتضمن جميع أنواع الظواهر التنغيمية مثل: النبر، والنغم، والجرس، والفواصل، والبدايات، والإيقاع وهذا الميدان مازال بكرا، ويمكن أن يكون مجالا للدراسات النقدية، والسيميائية، والشعرية والموسيقية"[4]؛ والتنغيمية هي مظهر من مظاهر الدلالات الهامشية على المستوى القواعدي "حيث يمكن لعبارة لغوية أن تحتوي على قدر

---

[1] - هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، دار توبقال ـ الدار البيضاء،ص38

[2] - هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، ص 38

[3]-رينه وليك ،أستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحي، ص220

[4]- A,J, greimas ,J, courtes ,sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du langage ,hachette, paris ,1979,p366

عال من الإيحاء يتواءم مع مدى طاقتها على تحمل قدر كبير من التنغيمات "[1]، وحازم كان من النقاد الذين بلوروا نظرية مكامن الإثارة أو النقلة كما يسميها في زحافات وعلل الأنساق العروضية ،والتي تخلق ما يشبه السياق الأصغر يقول:" لما كان ما يدركه الإنسان لا يخلو من أن يكون شيئا بسيطا لا تنوع فيه أصلا أو أن يكون له تنوع من جهة ما يكون من الأشياء المركبة ،وكانت شيمة النفس التي جبلت عليها حب النقلة من الأشياء التي لها بها استماع إلى بعض ،كانت جديرة أن تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه بنقلها من شيء إلى شيء ما لا تسأم الشيء الذي له تنوع يمكنها معه المراوحة بين تأمل الشيء وتأمل غيره،مما يكون تنوع ذلك الشيء إليه،وإن كانت أيضا تحب النقلة من الشيء المتنوع إلى غيره من المتنوعات كلها تحتمل من التمادي عليه ما لا تحتمل من التمادي على ما لا تنوع له أصلا." [2]، وهل يجوز لنا بعد هذه الحقائق الشك في عجز القدامى عن استيعاب عادات لغتهم وما يناسبها من أنظمة الإيقاع حال التعبير بها في أشعارهم؟

إن الخليل بن أحمد كان أقرب منا للمنابع الفطرية للغة العربية وشعرها، وأكثر إدراكا لعادات العرب وفلسفتهم الجمالية سواء من منطق الشعور أم اللاشعور، ويمكن لنا أن نجزم بأن نظامه كان الأجدر بوصف البنية العروضية للشعر العربي، وبخاصة إن طعم بحقائق اللسانيات والصواتة الوظيفية والنحو التوليدي، والأسلوبية البنائية السيميائية، ومن ثم فلا يمكن تجاهل دور المقاطع المنبورة في إيقاع موسيقى الشعر العربي، ويؤكد هذه الحقيقة تودوروف الذي لا ينكر تعاون أكثر من مبدأ من مبادئ النظم مع هيمنة واحد منها[3]، وهذا توسيع للنظرية وإثراء لها.

والنظرية الخليلية مبنية على سلاسل صوتية تنتهي عند البيت؛ وهي أكبر وحدة مكررة بالتوالي، وهي:"خاصية مشتركة بين جميع أشعار العالم.. وهذا التجزئي قد أنجز بطرق متعددة منها: الصوتية، ومنها الخطية، ومنها النحوية، ومنها الدلالية"[4]؛ والبيت الشعري العربي في معظم القصائد التراثية وحتى الحديثة الناهجة نهجها تحقق الاكتفاء العروضي والخطي والنظمي، والدلالي في أغلب

---

[1]- محمد محمد يونس على، وصف اللغة العربية دلاليا ،منشورات جامعة الفاتح، طرابلس - ليبيا، 1993ص 161

[2] -حازم القرطاجنى، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت، ط3، ص245

[3] -O.Docrot. T. Todorov. Dictionnaire encyclopédique des Sciences de langage p:241

[4]- مصطفى حركات، قواعد الشعر ص: 24.

الأحيان[1]، وبهذه المستويات اللسانية وغيرها يمكن إدراك فاعلية النظرية الخليلية ونظامها.

3 . التوليدية والتحليلية في النظام العروضي الخليلي:

إذا كانت وظيفة الأوزان إما توليدية أو تحليلية، فإن نظام الخليل تحليلي في الأساس لأنه يستخلص الأنساق الموسيقية من الواقع الشعري، وفي الوقت نفسه فهو توليدي لأنه يعتمد على التصور النظري للوصول إلى أوزان مفترضة ضمن الدوائر العروضية [2]، وبهذا يكون البحر في مستوى القصيدة ليس إلا تكرار لواحد من" مجموعة من نماذج للبيت لها صفة مشتركة، وهذه الصفة كامنة في اقتصار الاختلاف بين النموذجين على العروض أو الضرب، ونماذج البيت وعددها هو عدد أضرب العروض، وهو عند الخليل ثلاث وستون، وأصبحت سبعة وستين منذ أن أضيف المتدارك إلى مجموعة البحور[3] ".

ونتصور نظام الإيقاع العروضي بهذه الطبيعة المزدوجة وليد بنية ذهنية فطرية تقوم بعمليات معقدة لتحويل عملية إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع إلى متوالية صوتية متساوية في إيقاعها الموسيقي المتكرر على مستوى الأبيات، فهو من هذا المنظور يصير توليدا من توليد، وهذا قريب من تصور قديم يرى الشعر تحويلا عن النثر في الأصل، ويمكن أن يقع العكس فيتحول النظم إلى نثر، وتدعى هذه العملية عندهم بحل الشعر[4]، ويعنون بها نزع الوزن والقافية من الكلام، ومن ثم يتغير بالضرورة محوراه التركيبي والاختياري باتجاهه نحو المماثلة، وبهذا يتم التقاطع والتداول بين نظامين ؛ ويمكن في نظر القدامى اختصار الاختلاف الجوهري الشكلي الأسلوبي بين الشعر والنثر في عملية تجميعية ضمن تصور كمي تجريدي لعناصر أربعة هي:(كلام+ووزن+ وقافية + ومعنى)، وهذا التصور كان سائدا في النقد القديم بحسب ما ذكره رولان بارت فى تمثيله لنظرة الكلاسكيين إلى ماهية الشعر والنثر بمعادلتين: (شعر= نثر+ وزن + قافية +صورة)، والنثر=(شعر– وزن– قافية– صورة)[5].

---

[1]- محمد بنيس، ظاهر الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة بيروت، ط1979،1،1 ص:63.

[2]- مصطفى حركات، قواعد الشعر، القروض والقافية، ص:18

[3]- مصطفى حركات، كتاب العروض، ص 39

[4] -أحمد بن الأثير جوهر الكنز، تحقيق د محمد زغلول سلام، منشأة المعارف, ص 607

[5] -R, Barthes, Le degré zéro de l' écriture Edition du seuils Paris, 1972p 33

كما أن فرضية الارتباط بين نظام اللغة وقواعدها، ونظام العروض وقواعده أدى ببعض الباحثين إلى تقرير تماثلهما في النموذجين التوليدي والتحليلي؛ يقول مصطفى حركات: "تنقسم النماذج اللغوية أساسا إلى نوعين من النماذج:

أ – النموذج المولد: وهو الذي تنتج قواعده عناصر لغة معينة أي السلاسل التي تركب بواسطة قاموس أو ألفباء معين.

ب- النموذج التحليلي: وهو النموذج الذي يمكن بواسطته التحقق من أن سلسلة معينة تنتمي، أو لا تنتمي إلى لغة معينة.

ونماذج العروض تنقسم، مثل النماذج اللغوية إلى صنفين:

أ - النموذج المولد: وهو الذي ينتج بواسطة نظام من قواعد اللغة الإيقاعية التي ينطبق عليها الشعر، وفي هذا الصدد يلزمنا أن نشير إلى أن العروض لا ينظر إلى المكونات الصوتية إلا من وجهين الساكن والمتحرك.

ب- النموذج التحليلي في العروض ينطلق من مثال معين (بيت من الشعر) تستخلص منه سلسلة من السواكن والمتحركات ويحاول أن تحدد مكوناته وانتماؤه إلى أصناف وزنية معروفة"[1]؛ ويعنى ذلك كما يقول جون كوهين:"إن علم اللغة أصبح "علما "منذ أن اعتنق دي سوسير(**F.De.Saussure**) وجهة النظر الحلولية ،بأن عناصر تحليل اللغة كامنة فيها ،والشاعرية ينبغي أن تعتمد نفس المبدأ " [2] وفي الحقيقة فإذا كانت وظيفة البلاغة ـ كما يقول بليث ـ فى القديم هي "..إنتاج نصوص حسب قواعد فن معين."[3] فإن وظيفة البلاغة الحديثة ليس هي "إنتاج النصوص بل تحليلها"[4]، والمكونات الصوتية للخطاب الشعري واحد من أهم مجالات البلاغة وبها تستكمل الدراسات العروضية توصيفها الجمالي، وبخاصة في موسيقاها الداخلية، لكن لا يفهم الحضور المكثف للوظيفة التحليلية على أنه استبعاد كلي للوظيفة التوليدية، ومن هذا المنطلق نتصور قواعد التوليد العروضي هي نفسها قواعد الخطاب الشفوي بالتضافر بين قواعد الأداء الشعري، وقواعد إمكانيات الإيقاع والتنغيم ، كما أن جوانب من قواعد العروض آتية من الكتابة التي هي نفسها مجال دلالي سيميائي إيقوني آخرقد وضع أساسا للقرآن، ثم للكتابة

---

[1] - مصطفى حركات ،المعالجة الآلية لأوزان الشعر العربى، حوليات جامعة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية،ع1، 1988.ص25

[2] - جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ص55

[3] - هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، ص 16

[4] - هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، ص 16

النثرية، ثم للشعر حين استكمل تشكيله المكاني، ومن ثم طبقت عليه الرموز الخطية البصرية بوصفها بديلا عن البنيات الإيقاعية الموسيقية الشعرية، ثم كانت القاعدة التحليلية المشهورة في التقطيع العروضي بإبعاد الحروف غير المنطوقة في الأداء الشعري، والعكس صحيح؛ وفي هذا المقام لا بد من الإشارة إلى الاختلاف بين الوحدات اللغوية، والوحدات العروضية على الرغم من تقاطعهما، ومن ثم تكون الوحدة العروضية ومواقعها متحررة من المواقع اللغوية نتيجة لاختلاف مفاصل تقسيمات كل منهما، لكنهما يتفقان فقط في بداية الأشطر ونهايتها، كما أن العلاقة بين المكون التركيبي بمفهوم النحو التوليدي التحويلي وما نصطلح عليه بالمكون العروضي التوليدي التحويلي في جعل البنية السطحية للمكون التركيبي بنية عميقة ثانية لبنية سطحية عروضية ثانية، وهكذا يكون الشعر في مكوناته تجاوزا لمكونات أخرى مثل الصور البيانية، كما يعنى ذلك أن المكون الصوتي يمكن أن يتشكل بحسب بنيات مجردة تنشأ في بداية الأمر في كنف اللغة المشكلة للنص الشعري، ثم تتحرك في اتجاهات جدلية مختلفة فتأخذ من حقائق الفنون الأخرى، و من الظواهر الأخرى بالإضافة إلى عوامل الشحن الدلالي الجمالي، ومن هذا المنطلق يمكن لنا تصور البنية الإيقاعية تصورا توليديا لكون"الوحدة الوزنية هي الموقع "، و توالى الوحدات العروضية (أسباب وأوتاد) معروف سلفا لأي بحر في العروض التقليدي، غير أنه إلى ذلك الحد لا يكون شيء مما هو لساني قد حدد أي أننا لا نعلم بعد ما هي الوحدات اللسانية التي ستحل بتلك المواقع، ولا الطريقة التي سيتم بها التفريق (لسانيا) بين المواقع (المنبورة وغير المنبورة بالنسبة للإنجليزية مثلا).. " [1]، وكما يقول جاك روبو:" فإن اختيار هذه المعطيات اللسانية التي، من جهة، والقواعد التي توجه استعمالها في البيت، من جهة أخرى ،هو الذي سيحدد التحولات الممكنة في البنية العميقة لتصير بنية سطحية ،أي تحويل الوزن إلى بيت "[2] ، وفي الحقيقة فإن العملية مضاعفة في عملية الأطراف المتحاورة عند ولادة النص الشعري، بمعنى أن هناك بنية عروضية عميقة يكون محور اختيارها على مستوى البيت مرة واحدة مكررة، وهذا يفرض محورا توزيعيا مكررا من (الأسباب والأتاد)؛ التي تسمى "مواقع"، وتمثل المستوى العميق، والحركات والسكنات، أو المقاطع الطويلة والقصيرة تمثل المستوى السطحي، والانتقال من المستوى إلى الآخر يتم بقواعد التحقيق، وهى إما أن تكون التعاريف الخاصة

[1] - محمد العمرى، البية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1990ص 169

[2] - المرجع نفسه، ص 169

للأسباب والأوتاد، أو القواعد الخاصة بالزحافات والعل"[1]يقول ابن خلدون :"وليس كل وزن يتفق في الطبع أستعمله العرب في هذا الفن، وإنما هي أوزان مخصوصة يسميها أهل تلك الصناعة البحور، وقد حصروها في خمسة عشر بحرا بمعنى لأنهم لم يجدوا للعرب من غيرها من الموازين الطبيعية نظما"[2].

وكما كان الشعر موجودا بالطبع في أهل كل لسان لأن الموازين على نسبة واحدة في أعداد المتحركات والسواكن وكتابها موجودة في طباع البشر"[3].

وبهذا التصور للبنيتين في الركنين التركيبي والعروضي ينشأ ذلك الازدواج لتوالد البنيات الشعرية؛ بنيتان عميقتان: تركيبة وعروضية، وبنيتان سطحيتان: تركيبية وعروضية أيضا، ومن تشاكلهما وتفاعلهما وتوحدهما تظهر البنية السطحية الثانية الشعرية الممثلة لهما معا؛ وهذا التصور التوليدي للبنية العروضية تجاهله بعض الأسلوبين المعاصرين، ومنهم ميشال شريم الذي يلغي البنية المجردة البيضاء العروضية، في حين أن النظرية المعرفية البنائية تتصور مثل هذه البنيات في كل الظواهر وأنساقها؛ يقول:".. إن الوزن على أهميته الموسيقية الكبرى يختلف عن مفهومنا للموسيقى؛ إذ أن الأوزان هي رسوم خيالية مجردة بينما الموسيقى التي نحن بصددها تنبع من الأصوات التي ندركها بحواسنا "[4].

والشعر في جميع الأحوال بنية معقدة لأنه ملتقى لبنيات عروضية، ولسانية، وفنية، ونفسية، وعقائدية، وكل هذه المكونات لا قيمة لها خارج جماليات التلقي، والموقع الذي يأخذه المتلقي من سياقاتها الأيديولوجية، فإن كريستيفا (**J.Kristeva**) طرحت إدماج الجوانب الآتية في البنية العميقة، وقواعد التحويل:

أ ـ إوالية (م) وتوافق عملية المسكوكات

ب ـ إوالية (س)، وتعمل على التكثيف والنقل[5]

ج ـ إوالية (هـ)، وتعمل خاصة على إدخال الملاحظات النفسية على المكان ومخطط الذات المتكلمة في الطريقة المولدة للخطاب.

د ـ إوالية (ي) تحدد العلاقات المتناقضة للأيديولوجية، وتأثيرات المعاني

---

[1]- مصطفى حركات، القصيدة العربية بين النظرية والتطبيق، ص22

[2] - ابن خلدون، المقدمة، ص1416

[3]- المرجع نفسه، ص 1435

[4] - ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 1984ص101

[5]- Daniel Delas Jacques filliolet, linguistique et poétique, Larousse Paris, 1973 p49

وهكذا يتبين لنا بأن الخطاب الشعري معقد إلى الحد الذي لا يمكن اختزاله في جهة من الجهات المشكلة له حتى ولو كانت أساسية؛ وكل ما ذكرناه يكشف عن العلاقة بين المكونين التركيبي والعروضي، ويبدو أن قواعد التحويل يحدث بينها تفاعل كبير في اتجاهين: اتجاه تهيمن فيه قواعد التركيب ويقوم المكون العروضي بفعل قواعده الخاصة به إلى إدخال التنويعات على نظامه بالحذف أو الزيادة (الزحفات والعلل)، واتجاه آخرتهيمن فيه القواعد العروضية، وفي مقابل ذلك تدخل أيضا تحويرات في قواعد اللغة بالحذف أو الزيادة (الضرورات الشعرية)

كما أن الاختلافات التي تنشأ بين الوحدات العروضية والوحدات التركيبية تتحكم فيها المواقع العروضية (العروض والضرب). لكن المظهرين يتباينان في مكونهما الأساسيين، ولا يشتركان إلا في كمية الأصوات المفترضة التي سيقع عليها بفعل قواعد التحويل التغييرات التي ذكرناها، والتي ستظهر في البنية السطحية الشعرية التي هي تجاوز للبنية السطحية التركيبية النثرية والعروضية معا؛ والمكون الأساسي العروضي لا يختلف عن المكون التركيبي في قواعد المواقع لإعادة النوى الإيقاعية الأساسية (الأسباب والأوتاد وتشكيلها للتفعيلات)، ونظام تفريعاتها الكبرى (الدوائر الشعرية)، ونظام تفريعاتها الأساسية (البحور)، ونظام تفريعاتها الصغرى (صور البحور التامة والمجزوءة)، ويتجلى ذلك كله في البنية السطحية المنسقة في نظام خاص من متواليات المتحرك والساكن أو المقاطع القصيرة والطويلة ،ثم يتقاطع المكون التركيبي، والمكون العروضي بعد التمثيل اللساني للبنية العروضية بوحدات معجمية بداية (من الأصوات الرامزة لها والعديمة المعنى وانتهاء إلى الأصوات الفعلية المكونة لوحدات لسانية دالة؛ وهذه الحقيقة تنطبق على الاستعارة نفسها فهي كما يقول جيرار جينات (**G.Genette**): "حلم، والحلم بالنسبة لليقظة ليس انزياحا وإنما هو عكسها و كيف ـ إذن ـ نقول عما هو عكس الانزياح؟ نقول عنه إنه في علاقة ضدية، وهكذا يكون الشعر ضد النثر" وهذا يدل على أن التواصل الدلالي السيميائي العروضي لا يتعرف على نفسه كاملا إلا بالتواصل السيميائي الدلالي للغة طبيعية، وهذه ليست إشكالية العروض وحده ،وإنما هي إشكالية عامة تخص بعض الفروع السيميائية التي لا تمتلك الاستقلالية التامة في تركيبها ودلالتها التي تكون نتيجة للقوة الإبداعية الناشئة من تيار ضد النثرية أو هي "اختصار لانزياح، أو هي انزياح لانزياح سلبي" [1] ولكن هذه الضدية تؤدي إلى التوحد والتكامل الذاتي من قبيل التضاد الذاتي الهيجلي،

[1]- G, Genette, figure,2 ,Edition du seuils, Paris,1969,p 152

ولها أمثلة ذكرها كريماس (**A.J.Greimas**)ويقصد بها تلك المفاهيم المركبة التي تدل على الشيء وضده بالإضافة إلى المفاهيم الحيادية في المحورين[1] ، وهكذا يكون مفهوم الشعر مركبا من الحالة الراهنة ، وجزء من الحالة التي كان عليها في الخطط الخلفية.

كما أن استقلال المكون العروضي بوصفه نظاما آخر فطريا ومكتسبا كاللغة والسرد، وغيرهما يجعلنا نتصور الإيقاع الموسيقي على أنه وليد القدرة والكفاية لإضفاء الأجواء الترنيمية على كثير من نشاطنا بوسائل مختلفة وأهمها اللسانية ويكفي أن نؤكد هذه الفرضية بنصين قديمين يكشفان عن حقيقة تولد هذه المقدرة عند الناس، ويكشف النص الأول عن المكون الإيقاعي العروضي الذي كان يمثل نشاطا معرفيا تتكامل فيه الفطرة والاكتساب، وكان يتدرب عليه منذ الصغر، ويمثل تراثا معرفيا وفنيا تتوارثه الأجيال، ويطلقون عليه مصطلح التنعيم أو التنغيم، ويرى محمد العلمي بأنه هو المقصود في عبارة الباقلاني"إن العرب تعلم أولادها قول الشعر بوضع غير معقول" [2] ، وهذا النص ينسب إلى الخليل حيث يقول:"مررت بالمدينة حاجا ،فبينا أنا في بعض طرقاتها، إذ بصرت بشيخ على باب يعلم غلاما وهو يقول له :قل

نعم لا نعم لالا نعم لا نعم نعم نعم لا نعم لالا نعم لانعم لا

قال الخليل: فدنوت منه فسلمت عليه، وقلت له:أيها الشيخ، ما الذي تقوله لهذا الصبي ؟فذكر أن هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم، وهو علم عند هم يسمى التنعيم، لقولهم فيه نعم، قال الخليل: فحججت المدينة، فأحكمتها"[3] ويتحدث النص الثاني الذي رواه الباقلاني عن ماهية الإبداع وأشكاله ودرجاته التي منها السهل والوسط والصعب، والشعر في رأيه كله صعب لأنه كلام موزون، ويكون إما عن تكلف أو طبع؛ وهذان المسلكان هما محل خلاف بين النقاد. يقول:" قد اختفلوا في الشعر كيف اتفق لهم؛ فقد قيل: إنه اتفق في الأصل غير المقصود إليه على ما يعرض من أصناف النظام في تضاعف الكلام، ثم لما استحسنوه واستطابوه ورأوا أنه تألفه الأسماع وتقبله النفوس تتبعوه من بعد وتعلموه. وحكى لبعضهم عن أبي عمر: غلام ثعلب عن ثعلب: أن العرب تعلم أولادها قول الشعر بوضع غير معقول...ويسمون ذلك الوضع "المتير"، ثم بعد ذلك يقارن بين نظرية الاصطلاح في اللغة والتوقيف من جهة، والعروض من جهة ثانية فلا يرى فيهما

---

[1] -A.J. Greimas, J, courtes, Dictionnaire raisonne de la théorie du langage, Hachette, Paris p32

[2] - محمد العلمي، العروض والقافية، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1404، ص 73

[3] - المرجع نفسه، ص 37

إلى أن "الله أجرى على لسان بعضهم من النظم ما أجرى، وفطنوا لحسنه فتتبعوه من بعد، وبنوا عليه وطلبوه ورتبوا، فيه المحاسن التي يقع الإطراب بوزنها، وتهش النفوس إليها، وجمع دواعيهم وخواطرهم على استحسان وجوه من ترتيبها، واختيار طرق تنزيلها وعرفهم محاسن الكلام ودلهم على كل طريقة عجيبة ثم أعلمهم عجزهم الإتيان بمثل القرآن"[1]؛ ويؤكد هذا النص على الحلقة المفقودة بين بلاغة القرآن وغيره، ويوصلنا إلى التأكيد على أشياء منها: إن الباقلاني يقرن بين المشكلات الفلسفية في وجود اللغة، وبين مشكلة نظام الإيقاع العروضي الشعري ؛كما يؤكد على وجود القابلية عند الإنسان لتوليد ما لانهاية من تشكيلات الأنغام؛ وهذا يعود إلى الفطرة والاكتساب في آن واحد ،وبهذا يكون نظام الإيقاع الموسيقي في الشعر العربي توليدي بالفطرة والاكتساب، و تحليلي بالتقطيع والقياس كأي شيء آخر يحلل ويقاس بأبعاده الهندسية المعروفة،وهذا ليس فيه أي تناقض لأن ـ كما يقول باشلار **(G.Bachelard)**ـ"بالواقع نتوصل.. إلى الكمية الممثول**(quantité figurée)**، وهي في منزلة بين الملموس والمجرد، في منطقة متوسطة حيث يدعي العقل التوفيق بين الرياضيات والاختيار، بين القوانين والوقائع... إن الملموس صار يتقبل الإعلام الهندسي... فهو تزاوج بين المعرفة العقلية والرياضية والشعورية"[2] وهذا الإدراك المبكر لعمليات التوالد الإيقاعي في النظرية العربية للنص والتي كما رأينا تساير حتى أحدث النظريات العلمية كان بإمكانها أن تطور البحث الأسلوبي للشعرية العربية لكن الارتباط بالمعيارية والتحليلية لم يساعد على تطوير نظرية المكون العروضي التوليدي التحويلي التفسيري، وقد اصطلحنا على تسمية المكون العروضي في المرحلة الأولى بالوحدات العروضية النموذجية البيضاء لأنها تكون رمزية محضة، وأطلقنا على المرحلة الثانية التي تنشأ من المكون التحويلي مصطلح الوحدات العروضية الواقعية اللسانية الشعرية، وهذا التصور من شأنه أن يحسم الجدل بين الذين يقولون باستحالة تصور وزن مستقل عن المعنى، وبين الذين يرون بأن النظم يمكن أن يوجد دون معنى، لأن الوزن ـ بحسب رأي جورج ستيورت ـ مستقل عن المعنى، ومن ثم لنا الحق في تصور البنية الوزنية لأي بيت بمعزل عن معناه، وتبدأ الأولى من النواتين الصوتيتين المتمثلتين في "الأسباب" و"الأوتاد"، وكيفما كان تشكل نظامها الموسيقي الشعري الكمي الخليلي، فإن الحركة تعني الحركات القصيرة: الكسرة والضمة والفتحة، والحركات الطويلة:(الياء والواو والألف اللينة)، ويتجاوز العرف العروضي خصائصها النوعية ويقابلها بالسكون، وهذا من شأنه اختصار العملية لتسهيل إوالية التوليد والتحليل والتي يكسبها من جهة أخرى ما يدعوه بنفونيست **(E .Benveniste)** بتضافر الحدثين الأساسيين في قابليتهما

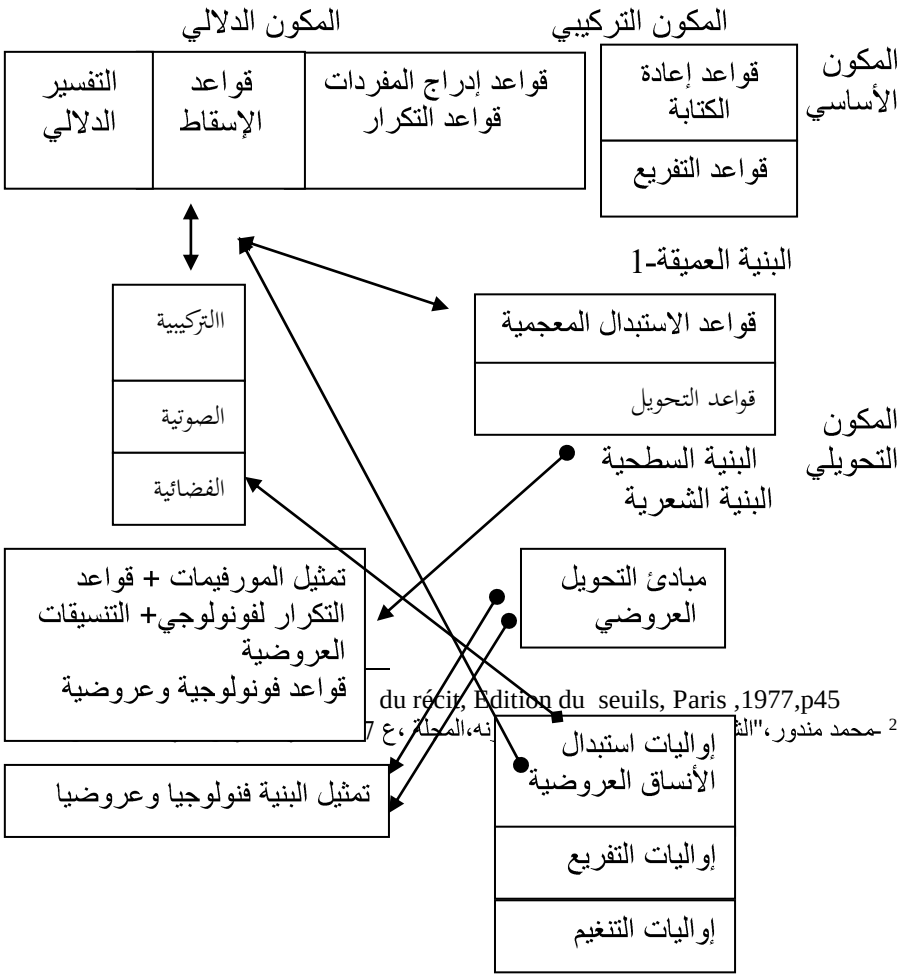
---

[1] ـ الباقلاني إعجاز القرآن، تحقيق، السيد أحمد صقي، دار المعارف، مصر، ط1981،5، ص 62-63

[2]- غاستون باشلار، تكوين العقل العلمي، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1986، ص7

للتوزيع والاندماج أو الانبناء والتجزئة في وحدات نظمية لمستويات أعلى أو أدنى[1] من "الأسباب" و"الأوتاد" و"الأجزاء" و "الأنساق"، أو "الحركة" و"السكون"؛ وكلها لا تخضع للحجم الكمي فقط ،وإنما تحدد هويتها الإيقاعية من موقعها في فضاء البيت وحجمه،وفي نظام تسلسل وحداته ائتلافا أو اختلافا أو ترصيعا وتضافرا.

ولا تعني عملية تحييد الصوامت في المرحلة الأولى بأن نظام الخليل يخالف طبيعة اللغة العربية التي "...تتميز برجحان الحروف الصامتة فيها...ولئن كانت أوزان الشعر الكمي قد استقامت حسابيا بالرغم مما في إهمال كم الحروف الصامتة من عيب، فإن هذا الإهمال سيؤدي عند تطبيقنا للنظرية نفسها على اللغة العربية إلى استفحال هذا العيب"[2]، وتتم كل هذه العمليات بالنظر إلى توالي الحركات والسكون دون النظر إلى نوعها أو نوع الصوامت التي لا تؤدي وظيفتها العروضية إلا بتحييدها تحييدا رمزيا والدلالة عليها بالتفعيلات أو التنعيم أو التنغيم أو أي شكل من أشكال محاكاة أنغام الأشعار وموسيقاها، وربما هذا ما جعل الباقلاني يختار التنعيم ليدخل فيه كل هذه الأنواع، و يكشف هذا المخطط عن نظام ما ذكرناه من نظريات القدامى، والمحدثين:



du récit, Edition du seuils, Paris ,1977,p45

[2] -محمد مندور،"الن إنه،المجلة ،ع 7

قواعد التمثيل

اللساني للأنغام البنية العميقة -2 تمثيل المورفمات

قواعد التمثيل
الأبيض للأنغام

المكون العروضي مكون فونولوجي + عروضي

4 . الموسيقى وعناصر الإيقاع في الشعر:

يرى بعض الباحثين أن اعتماد هذا النظام العروضي الخليلي على الصوائت وحدها، والتسوية بين المقاطع الطويلة المفتوحة والمغلقة، واختلاف كل ذلك عن مفهوم كمية الزمن في الموسيقى، والمعروفة بـ (الزمن الكامل) كاف لإثبات بطلان نظرية الكم في إيقاع الشعر العربي [1] هذه النتيجة لا تحل الإشكالية بمعنى أن الاختلاف بين نظام فن الموسيقى المحضة وموسيقى الشعر تبقى واقعا مسلما به عند المنظرين، والشعر في جميع الأحوال لا يستطيع أن ينافس الموسيقى في مادتها النغمية لأن الموسيقي يعمل "...بنغمات تتقدم إليه في حالة طليقة يستطيع تركيبها فيما بينها دون تحديد، في حين أن الشاعر يعمل بنغمات موضوعة في إطار الألفاظ ومحدودة بهذه الألفاظ " [2]

كما يرى أغلب الباحثين الجماليين واللغويين ومنهم بنفونست **(E .Benveniste)** أن النظام الموسيقي واحد من الأنظمة السميوطيقية يتميز بالتحرر في اختيار مادته، ومن ثم فإن "الملحن ينظم الأصوات في "قوله" الموسيقي بحرية مطلقة، لأن هذا القول لا يخضع لعرف "نحوي" معين، بل يتبع تركيبه الخاص"[3]؛ ثم يعود مرة ليشدد على هذا الاختلاف يقول:" قد نلاحظ تشابها

---

[1] - كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 196

[2] - فان برتملي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنورعبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970، ص275

[3] - إميل بنفنست" سيميولوجيا اللغة "أنظمة العلامات واللغة والأدب والثقافة، ترجمة سيزا قاسم ونصر أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة, ص182

آخر بين الموسيقى واللغة، غير أنه يحمل في طياته اختلافا عميقا .إن الموسيقى نظام يعمل على محورين: محور التزامن ومحور التتابع، وقد يرد إلى الذهن أن ثمة تقابلا بين هذين المحورين والمحورين اللذين تعمل عليهما اللغة، وهما محور الاستبدال ومحور السياق ؛غير أن محور التزامن في الموسيقى يتنافى مع مبدأ الاستبدال في اللغة، فهذا المبدأ الأخير هو ـ في الواقع ـ مبدأ الاختيار الذي يستبعد التزامن داخل المقطع اللغوي الواحد، هذا من جانب، ومن جانب آخر لا يطابق محور التتابع في الموسيقى محور السياق في اللغة، حيث أن التتابع في الموسيقى يتلاءم مع تزامن الأصوات، وهذا التزامن لا يخضع لأي قيود سواء كان ذلك في التآلف بين الأصوات المفردة التكوين الموسيقي الذي ينتج عن، أو مجموعات الأصوات، أوفى استبعاد هذه الأصوات. ولذلك فإن التوافق والطباق لا يتوفر للغة، حيث يخضع محور الاستبدال ومحور السياق ـ على السواء ـ لأحكام محددة، مثل قواعد التوافق والاختيار والتواتر الخ...[1] ثانيا ـ قضية أنساق قوالب القافية:

إن أبسط مقاربة لفهم أنساق قوالب القافية القول بأنها فواصل إيقاعية "موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت، ثم تبدأ في البيت الذي يليه، وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتدافعة في التفعيلات، فيكون لهذه الوقفة اللحنية أثرها في تثبيت معنى البيت، وتنشأ عن تردد القوافي لذة موسيقية خاصة "[2]، أو القول بأنها تطوير لتقنية صوتية تجمع بين ظاهرة الجناس اللفظي والسجعي والترصيعي وكلها ظواهر تحدث نغما يتكرر، ويتلون بحسب الانفعال الأساسي للتجربة الشعرية التي تحدث صراعا من الدرجة الأولى بينها وبين إمكانية الاختيار والتوزيع والتنسيق لوسائل لسانية محضة تتولد عنها متوالية صوتية تتآلف مع بقية المتواليات وتختلف معها في الوقت نفسه بموقعها، ووظيفتها؛ لأنها لا تخضع في تقنيتها الأسلوبية الصوتية التي تعد أحد أركان الشعر إلى نظام اللغة في مستواها التركيبي فحسب بل تتقيد أيضا بقيود الوزن، ونظامه في حيز منه قد يتضمن مقطعًا أو أكثر من الجزء أوْ الجزأين اللذين يقعان في آخر البيت.

ومن مميزات هذه التقنية القافوية فقدها لعنصر المفاجأة بعد البيت الأول في الشعر الموحد القافية أو المحدد في امتداده العمودي تحديدا كميا ترتيبيا وتوزيعيا مسبقا كالمعشرات وغيرها.

---

[1] ـ إميل بنفنست "سيميولوجيا اللغة "أنظمة العلامات واللغة والأدب والثقافة ، ,ص 182

[2] ـ مصطفى السعدني، البناء اللفظي في لزوميات العربي، منشأة المعارف. الأسكندرية (د.ت) ص:23

وإذا كانت القافية الموحدة تفقد عنصر المفاجأة في توقع قالب القافية ونوعها في تشكيلها الصوتي فإنها تحتفظ به في موازاتها للألفاظ دلالة وتركيبًا، ومن هذا التصور ينشأ نظام معقد يتجلى في التوقع الاستشرافي المفاجئ للقافية في مستواها الصوتي في المطالع، ثم بعد ذلك يختفي، ولكنه في مقابل ذلك يستمر في علاقة القافية بمستواها التركيبي والدلالي، بينما يظهر توقع آخر في المستوى الصوتي بعد البيت الأوَّل نطلق عليه التوقع التكراري الاستذكاري، الذي بفضله يتم إبعاد ما هو منجز بفعل عمليات جدول الاختيار الصوتية الدلالية، وإلا وقع الشاعر في عيب الإيطاء الذي يعني إعادة الكلمة التي فيها الروي بلفظها ومعناها في القصيدة[1]، وعلى هذا الأساس تبدو القافية ضرورية لاستكمال الخطاب الشعري لمبادئه النظمية التي تجعله يختلف عن النثر، وينفصل عنه بماهيته الفنية.

وإذا كانت بعض الآراء تزهد في القافية فإن فروست يرى استحالة ذلك وقال قوله المشهور:« إذا كانت القافية غير ضرورية، فهل يمكن تصور لعبة التنس دون شبكة »؟[2] ، ونتجاوز هذه الإشكالية لنقول إنَّ مفهوم القافية كما رأينا يقتضي دائما مبادئ المماثلة والتتابع الزمني والصوتي والخطي، وأولى بنا أن نتكلم عن التناظر في حالة توظيفنا للتقديم المكاني والخطي؛ لأن القافية لا يمكن الكلام عنها بمغزل عن البحر والموازنات الصوتية، وكلها ترجع إلى حقائق النظم المشتقة من حقائق الخصائص اللسانية لخطاب ما، فهي من وسائل التطريز «لحضورها في القصيدة كلها في موقع معين، وكل خط أفقي يشكل صورة ترجيعية، واجتماع تلك الصور في نظام عمودي هو التطريز » [3]

وإذا تخطينا تلك التعريفات التي لم تستطع تحرير مفهوم القافية من مفاهيم لسانية أو نصية، والتي تضيّق من فهمها للقافية حتى تجعلها بحجم الحروف أو توسعها حتى تجعلها بحجم الكلمة أو البيت أو القصيدة، فإننا نجد أوفى تعريف ما قال به مؤسس العروض الخليل بن أحمد حيث يرى بأن «القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن »[4].

ولا شك في أن القدامى في تحديدهم للقافية أشاروا إلى وظيفتها وبنيتها وعلاقاتها مع المكونات النظمية الأخرى التي تشترك معها في مبادئ: التكرار،

---

[1] - السكاكي، مفتاح العلوم، ص: 575.

[2] - أليزابيت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة، محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمة، بيروت 1961، ص:45.

[3] - محمد العمري، البنية الصوتية في الشعر، ص: 187.

[4] - ابن منظور، لسان العرب، ج 15، مادة "قفا"، ص:195.

والإتباع، والانتظام، والالتزام والاختيار، والاكتفاء، والائتلاف، والاختلاف، والانسجام، والتناسب، والانتهاء. ويعرفها القاموس الموسوعي الكبير بأنها «تكرار للصوامت نفسها في البيتين أو أكثر، وتكون في الكلمات الأخيرة ذات النهايات المنبورة»[1]. ويناسب هذا التعريف الشعر المتلون القوافي، ولا ينطبق على الشعر الموحد القافية، وفي الحقيقة فإن ظاهرة القافية والشعر تمثل مصدر التوالد الصوتي المكون للظواهر الأسلوبية المقوية للتصوير الدلالي الصوتي المحاكاتي، المعتمد على التِكرار لخلق توازنات، وتنسيقات، وهندسة صوتية تطريزية، وكلها تعمل على إبراز الوظيفة الشعرية بالمكون الصوتي الإيقاعي لتستقبله الأذن أنغاما موسيقية تعبيرية تأثيرية تتجاوب بألحانها الهرمونية مع الانفعال والروح الوجدانية السائدة في الخطاب الشعري، وقد اهتم النقد البنيوي والأسلوبي بدراسة هذه الظاهرة، وتعد أبحاث فرديناد دي سوسير التي لم تنشر إلا في سنة 1964 رائدة في هذا المجال، ودرس الشكلانيون الروس ظاهرة تكرار الأصوات وصنفوها بحسب عدد الأصوات المكررة، وتواترها، ونظام كل مجموعة مكررة وموقع الصوت المكرر أو الأصوات في الوحدة العروضية والقافية أو الوحدة النصية.

ويصنفون نظام القافية بحسب درجة المشابهة بين صوتين متتالين أو أكثر، أو بحسب النبر، أو بحسب نظام توزيع القوافي في المقطع الشعري الواحد، وكل التعريفات متشابهة عند هؤلاء الباحثين وتشترك في اعتمادها على الصوت والمقطع والتكرار والموقع، وخصائص الأصوات ودورها الإيقاعي والموسيقي والنظمي[2]، ويعرفها تودو روف (Todorov) بأنها:«حالة مخصوصة لتكرار صوتي وظاهرة مشهورة في الشعر، وبشكل أقل في النثر..أو هي تكرار صوتي مجهور يأتي في نهاية البيت " [3].

ويعد تودوروف من البنيائيين والشعريين والسمائيين والبلاغيين الجدد الذين اهتموا بمسائل البلاغة الدلالية والتركيبية إلى جانب البلاغة الصوتية في الأدب عموما وفي الشعر خاصة.

ويعرفها كريماس (Greimas) وكروتي (Courtés) في معجمهما السيميائي ويعدانها:«.. من وجهة النظر السيميائية الشعرية تقابل تكرار فواصل منتظمة

---

[1] -Grand dictionnaire encyclopédique, Larousse Paris, V 10 Paris, France 1985, P 9015

[2] -O.ducrot. .Todorov, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, P:145

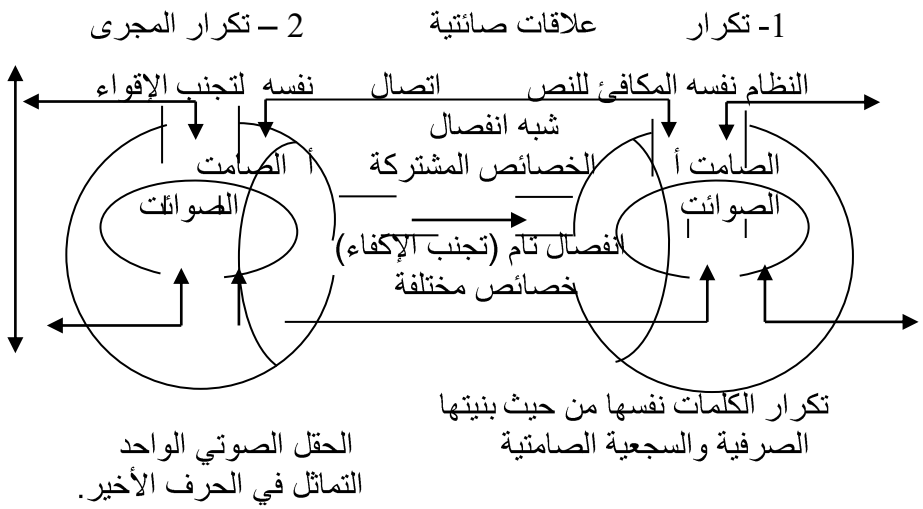
[3] -IBID,P145

لمقاطع تعبيرية متماثلة أو متشابهة، وتكون جزءًا من شكلين يضفيان على وحدتين معنى«اللكسيمات» المتميزة، وفي هذه الفعل فإن الاختلاف الدلالي سيكون واضحًا.

كما ينظر إلىالقافية على أنها ليست تمفصلا خاصا للتخطيط التعبيري، ولكنها ظاهرة ترجع إلى النغم أو اللحن، وتوظف اللغة في مسْتويَيْهَا النغمي (Prosodème) الذي لا يُجَلِّيّ مماثلة أدلة التفخيم إلا للتشديد أكثر على تحريف مداليلها، وهذا يجعل القافية تقيم بفضل «موقعها القوي» نظاما إيقاعيا للخطاب الشعري كما أنها تسمح ببنية نوعية للتركيب الموقعي (Syntaxe (Positionnelle))[1]، ولا يراها السيمائيون والبلاغيون الجدد إلا ليكسمات، ويعنون بها المورفيمات المعجمية في مقابل المورفيمات النحوية، ومفهوم المورفيمات المعجمية وثيق الصلة بمفهوم التعبيرية، التي ليست إلا اختيارًا من الكفاءة اللسانية المتاحة على أساس صوتي ثم دلالي وتركيبي، وعلى هذا تكون القافية اختيارا من الحقل الصوتي المناسب لدلالة وتركيب القافية، وقد أطلقنا عليه الحقل الصوتي على غرار الحقل الدلالي، ويعتمد على الاتفاق في الحرف الأخير الذي يكون رَويًّا، ويتم هذا الاختيار في الحقل الصوتي في مرحلتين: يكون في المرحلة الأولى صوتي محض وفي المرحلة الثانية دلالي تركيبي، وبهذا التصور تكون القافية محصلة لاختيار من اختيار؛ الأمر الذي يجعل هذا التشكيل خاضعا لأحد الأنظمة المعجمية في ترتيب المادة اللغوية ترتيبا أبجديا بحسب أواخر الألفاظ، وبهذا فإن الحقول الصوتية القافوية لا تتعدى تصنيف المادة اللغوية بحسب الحروف التي تصلح رويا، وفي هذه الحالة تنشأ علاقات طردية بين حجم التراكم اللغوي في الحقل الواحد والتراكم الشعري في الروي الواحد، وقد قسمها إبراهيم أنيس إلى شائعة، ومتوسطة، وقليلة، ونادرة[2]، والعلاقات بين هذه الحقول الصوتية القافوية الانفصال التام أو النسبي في صوامتها، والاتصال أو الانفتاح في صوائتها توضحه هذه الترسيمة:

[1] -.J.Greimas,J.Gourtes,semiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage hachette université, Paris, 1979 P318 .

[2] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،ص:248.



ونظرية القافية في الشعر العربي بقدر ما تعتمد على وحدة حرف الروي بقدر ما تفرض على الشاعر أن يَنظر إلى انفصال الصوامت عن بعضها انفصالا تاما حال نظم قوافيه الموحدة في أشعاره، وإلا وقع في عيب الإكفاء وهو الإتيان «بقوافي على حروف مختلفة»[1]، وهو نوعان عندهم- معيب ومقبول، الأول في حالة تباعد الحروف في مخارجها، ويتطلب تطبيق مبدأ الانفصال التام بين الصوامت، والثاني في حالة تقارب مخارجها وفي هذه الحالة يطبقون مبدأ شبه الانفصال بين الصوامت.

وما دامت القافية بهذه الأهمية في قواعد النظم الشعري وفي إضفائها نغما خاصا متكررا ترتاح إليه الأذن فإن دراسة قالبها الصوتي بجميع مكوناته من الصوامت والصوائت بمقدوره أن يعرفنا عن صيغها أو لكسيماتها وأوزانها العروضية (التقاطع مع الضرب) وأوزانها الصرفية (التقاطع مع المورفيمات)؛ ولا يخفى أن هذه العناصر المشكلة للقافية، والتي هي من لوازمها المتكررة عند كل قافية تالية ليست على درجة واحدة في وظيفتها الصوتية في قالب القافية.

ثالثا ـ قضيةالتنسيقات أو الموازنات الصوتية:

هذا القسم يشارك بدوره في تشكيل موسيقى السياق أو الحشو، والتي لا يكتمل أثرها الكلى، ويتحدد طابعها النغمي الميلودي، والهيرمونى، إلا بهذا النوع من التنسيقات أو الموازنات الصوتية التي تستغل أقصى ما يمكن من طواعية اللغة في

[1] – الأخفش القوافي، تحقيق عزة حسن، دمشق، 1970 ،ص:43.

استحداث تنويعات في الطابع النغمي للأنساق العروضية، ومن ثم يتأتى التعبير عن التجربة الشعرية بجميع مكوناتها النفسية والجمالية والواقعية، وهذه الطواعية تكون بحسب درجة الائتلاف أو الاختلاف في بنية الصوامت والصوائت، أو فى بنية الصوامت وحدها، أو فى بنية الصوائت وحدها (أنوع الترصيعات على مستوى الألفاظ والتراكيب) أو بين الألفاظ (أنوع الجناسات)، أو بين التراكيب المتضافرة المتماثلة وزنا صرفيا أو عروضيا (أنواع الموازنات الموسعة الجناسية أو السجعية).

وكل هذه التنسيقات الصوتية ذات الوظيفة الشعرية كانت مجالا للتعريفات، والتصنيفات البلاغية المعيارية التي تتجاوز في بعض الأحيان هذا الفهم ووتوخى منهجا أسلوبيا وجماليا ووظيفيا وبنائيا وتوليديا وتحليليا لكن الاستغراق في تفكيك أجزاء الأجزاء منعها من الوصول إلى مبادئ ونظريات متفاعلة مع النصوص في حال إسقاطها عليها، وتبقي على إمكانية إرجاع متعدد النسقية في البنية السطحية إلى نسق مجرد واحد، وهذه الوضعية أغرقت البلاغة التقليدية في كثرة التجزئة والتفريعات والاصطلاحات التي كانت السبب في إضعاف الفاعلية الأسلوبية الشعرية لهذه التنسيقات، وهكذا نلاحظ جملة من المصطلحات لنمط أسلوبي واحد؛ وهذه التفريعات أوصلها البلاغيون إلى أكثر من (102) تنسيقا صوتيا دلاليا له وظيفة إيقاعية في المقام الأول، ومن هذه التنسيقات المعروفة التي جاءت في العمدة: (المقابلة، والتقطيع، والموازنة، والتقسيم، والترصيع، والأزدواج، والتجنيس، والتصدير، والأشتقاق، والتكرار، والترديد، والتصحيف، والاشتراك، والمضارعة، والمماثلة، والمحقق، والجوار..الخ)

وعلى الرغم من ارتباط بعض هذه التنسيقات الصوتية بهندساتها المختلفة بمواقع ثابتة سواء على مستوى الأبيات أو على مستوى النصوص:(التصريع الداخلي والتقفيات الافتتاحية وتصريع المطالع)، أو بمواقع نصف ثابتة، وهى تلك المقيدة بالقافية بوصفها أحد قرائن التنسيقات، والقرين الثاني متغير في احتلاله لمواقع مختلفة من البيت (مختلف مواقع رد العجز على الصدر)، والنوع الثالث لا تدخل فيه القافية بوصفها أحد قرائن التنسيق؛ ومن ثم فهو متغير في مواقعه (أشكال التكرارات والترديدات والتعطفات والاشتقاقات ...إلخ) وشكل آخر من التنسيقات التركيبية الصوتية يعد ترصيعا محضا أو مزجا بين الترصيع والتكرار، وقد يأخذ نظام المسكوكات ..إلخ؛ وهذه الخطط من شأنها تقوية دلالة الإيقاع الموسيقي، وخلق إيحاءات بإمكانها أن تحول هذه الكتلة اللفظية إلى إسفنجة تعمل على امتصاص ما في النفس من مشاعر خفية يستعصي إخراجها بوسائل أخرى، أو كما يقول باشلار: "إن

الانسفنجة البائسة لا تنقل الماء إن لم تكن أجزاء الماء أصغر من ثقوب الماء"[1]، وتعتبر أغلب هذه التنسيقات الصوتية الإيقاعية مجالا خصبا لاجتهاد البلاغيين القدامى منذ الدراسات والنظريات المبكرة لإعجاز القرآن الكريم ،ثم الدراسات البلاغية العامة المتعاقبة، وكلها حاولت الاقتراب من الظواهر الأسلوبية التي يؤدى فيها المكون الصوتي دورا أساسيا في التشكيل الجمالي للمادة اللسانية، وبخاصة الشعرية منها.

أما في العصر الحديث فإن دراسة موسيقى التنسيقات كانت مجالا مشتركا بين النقاد، والبلاغيين والأسلوبيين، والشعريين، وتتميز أبحاثهم في هذه الفترة بالتكامل بين الجوانب المعرفية الفلسفية، والجمالية، والنظريات اللسانية الوصفية والتوليدية، والأسلوبية التعبيرية والبنائية والسيميائية، كما تتميز بالقدرة على التصنيف الجمالي الوظيفي لوحدات التنسيقات والكشف عن وظيفة كل مستوى منها في تشكيلها للدوال بالتبعية، ومن ثم فهي مرتبطة في مداليلها بمدلول التجربة الكلية التي لا تتم بمعزل عن وحدات المستويات الأخرى، ويعني ذلك أن الحقيقة الشعرية الكاملة مرادفة للتجربة الشعرية الجمالية الكلية.

وعلى أية حال فقد انصب اهتمام هؤلاء المنظرين حتى على أصغر الوحدات الصوتية غير الدالة، وسواء كانت هذه الوحدات صوائت أو صوامت فإن الشاعر يزرعها في قصيده, ويشكل بها دالا شبكيا معزولا في حجمه وهندسته عن الوحدات الدالة، وترتبط هذه الأصوات ببنية النص ارتباط الشيء بعمقه، وما إحساس الشاعر بجماليتها إلا امتداد لتجربة إحساسه بجمالية المكونات الأخرى في مستويات أعلى.

كما اهتم هؤلاء المنظرون بالتمييز بين هذه التنسيقات بحسب أوضاع تعادلات الصور النغمية، والتي يراعى فيها ـ كما يقول بليث ـ الجنس، والموقع والحجم، والتشابه، والتردد، والفصل[2]؛ لكن محمد العمري يختصر فضاء كثرة أنماط الموازنات في الموقع، والكم، والجنس، بالإضافة إلى نقده لهذا التصنيف في "غياب عنصر التفاعل الصوتي الدلالي، ومن ثم بقي هذا النموذج شكليا وذا بعد واحد" [3]. وفى الحقيقة فإن التفريق بين إيقاع الوزن بوصفه إطارا للنص الشعري، والإيقاع الحر بكونه يوسع من الاستفادة القصوى لكل الإمكانات الأسلوبية المتاحة المتضمنة

---

[1] ـ غاستون باشلار، تكوين العقل العلمي، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1986، ص63.

[2] ـ محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، القاهرة ـ مصر، ط2، 1971 ص144.

[3] ـ محمد شكري عياد ،موسيقى الشعر العربي ،ص33.

لأصناف من الألحان والأنغام، والتي تشكل ما يعرف بموسيقى الحشو أو السياقات الصغرى أو الداخلية، ولا تكتمل التجربة بكل خبراتها الجمالية والنفسية إلا بهذا الكل.

وبعض الباحثين يرجع هذا النوع من الموسيقى إلى النبر؛ يقول محمد النويهى: "ينتظر من إعادة القيمة للأساس النبري إلى زيادة الالتفات إلى عنصر آخر عظيم الأهمية في تكوين الموسيقى الشعرية وهو عنصر الإيقاع الداخلي للكلمات، وتنوعها النغمي واختلاف مخارج حروفها وأنواع حركاتها، وهو عنصر يطغى عليه الآن الإيقاع العروضي العام للبيت بسبب حدته القاسية، ورتوبه الرهيب"، كما أن محمد شكري عياد يعيد التركيز على هذين المكونين الأساسيين لموسيقى الشعر اللذين بتضافرهما نستطيع الكلام عن جمالية موسيقية أصيلة مشبعة بالمحتوى النفسي من الشعور واللاشعور يقول:"هكذا تتكون موسيقى الشعر من قسمين: الإيقاع العروضي العام من جانب، والإيقاع الداخلي للكلمات كوحدات لغوية، مضافا إليه ما لها من نغم. فموسيقى الشعر تصدر عما بين هذين الجانبين من تنوع وتوحد عدد المقاطع في كل وحدة إيقاعية "، وبدراستنا لهذا الجانب نكون قد استكملنا نظريات المكونات الأساسية والمتممة لموسيقى الشعر، ولم يبق لنا إلا ختم هذا البحث بمجموعة من الملاحظات تتجلى من خلالها النتائج ومنها:

1- إن تطور البنية الموسيقية للقصيدة العربية مازال يعتمد على المعيار الكمي الخليلي ووحداته في التوزيع والإدماج على الرغم من تغير نظام إيقاع الشعر العربي وتقسيماته بحسب بنيته المكانية كالنظام التناظري بوزنه وقافيته الموحدة (القصيدة العمودية)، والنظام التناظري بوزنه الواحد وقافيته المتلونة (المعشرات)، والنظام الأحادي (المشطور والمنهوك من البحور، وشعر التفعيلة)، والنظام المتعدد بوزنه الواحد وقافيته المتلونة(المخمسات، والمسمطات، والموشحات)، ونظام السطر الشعري، ونظام الجملة الشعرية، ونظام الإيقاع الحر.

2 - إن هذه الأنظمة - بحسب اعتقادنا - كيفما كان شكلها فسيبقى تفسيرها في الأساس لا يستغني عن المقاربة المعرفية والفنية والنفسية على نحو: نظرية إخضاع الداخل للخارج كما هو الشأن في كل شعر يهيمن فيه الشكل الموسيقي الثابت، والمعد مسبقا، وفي هذه الحالة تكيف انفعالات الوجدان الشعري بحسب الشكل الموسيقي المختار وأغلب النماذج الشعرية الخليلية تدرج ضمن هذه النظرية، ونظرية التكافؤ بين الداخل والخارج ويفهم منها توازن الصراع الجدلي بين الداخل والخارج، ويدرج ضمن هذه النظرية الأشعار التي أبقت على نظام وحدة الشطر والوزن، ولكنها حاولت تكرارها بشكل غير محدد في بنيتها المكانية والزمانية، ونظرية تغليب الداخل على الخارج ويعني ذلك هيمنة إيقاع النفس في اختيار النظام الإيقاعي الموسيقي الذي لا تتحدد بنياته المكانية والزمانية إلا زمن

الانفعال المولد للنص الشعري، وتدرج فيه القصيدة الحديثة الموزونة وغير الموزونة.

3 ـ إن استكمال تفسير نظريات موسيقى الشعر العربي وتطوره في هذا المقام الأساسي لا يتأتى إلا باستيعاب طبيعة الرؤية الاجتماعية والحضارية لوظيفة الشعر وجمالياته وعلاقته بالواقع،و من ثم فإن حقائق هذه الرؤية ومسلماتها تؤكد أن الشعر كلما قرب من الواقع في لغته وحواره الاجتماعي العريض كان أكثر قابلية لتغيير بنيته الإيقاعية مكانيا وزمانيا لتساوقها وتناسبها مع إيقاع الواقع الذي يتلون ويتعدد ،وفي هذه الحالة فلا يمكن لأي نظام ثابت أو محدد سلفا أن يستوعبه.

4 ـ ومن نتائج هذا البحث أيضا التأكد من كون أن أي دراسة للأنساق الإيقاعية الموسيقية يناسبها المنهج الأسلوبي الإحصائي لأن (الوزن) في الواقع ما هو إلا (مجاوزة) مقننة، قانونا للتحول بالقياس إلى المستوى العادي للغة المستعملة... وهذا يسمح للشاعرية أن تبني نفسها كعلم (كمي) فقضية المجاوزة اللغوية، وعلم الإحصاء باعتباره علم المجاوزة بصفة عامة، وهذا يسمح بأن نطبق على العلم الأول نتائج العلم الثاني[1]؛ وبخاصة عندما نحاول تحديد درجة الانزياح والتواتر للملامح الصوتيةالعامة والخاصة،بالإضافة إلى أشكال القافية،والموازنات الصوتية .

5 ـ ومن نتائج هذا البحث تجلية الحقيقة الشعرية في مستواها الموسيقي بأنها تجاوز لعمليات الإحصاء العاجزة وحدها عن تتبع هندسة الشعر وإيقاعاتها الموسيقية الخفية؛ لأن أي شعر وإن توحد في موسيقى الإطار الخارجي فأن موسيقى المكونات الصوتية الأخرى التي تدخل في تكوين التنويعات الإيقاعية الداخلية بجميع أجراسها تمنع إمكانية وجود نصين متشابهين، وهذا يعود إلى قابلية نظام اللغة لتشكيل ما لانهاية من الأنظمة بالإضافة إلى امتصاص ما تتضمنه من أنغام إيحائية، وأجواء نفسية تنقل الأصوات من لحن إلى لحن، ومن معنى إلى آخر.

6ـ إن تتبع خصائص الأسلوب الشعري لفترة من الفترات ضروري لأنه يكشف عما هو ساكن وثابت، وعما هو تكويني متحرك، وهذا بدوره يميز بين العناصر الفاعلة وغير الفاعلة؛ والأولى بإمكانها تكوين ظواهر أسلوبية صوتية يتآزر فيها الإيقاع والأنغام والجرس والألحان المتفاعلة مع نظام الوزن والقافية والتنسيقات الصوتية، غير أن الجمود واجترار المقولات العروضية الخليلية، وهيمنة المعيارية على البلاغية والموازنات بقي يحد من حيوية الأسلوب وخصائصه ونزعته الفردية

7ـ إن نظرية العروضيين والنقاد العرب التي حاولت الاقتراب من التشكيل الموسيقي لم تتجاوز الظواهر الصوتية الإيقاعيةالمرتبطة بالانفعالات والأغراض، وبالتصورات الإيقاعية النظرية، وكل ذلك يعمل على إخضاع البنية الإيقاعية

---

[1]- جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ص:26.

السطحية للبنية الإيقاعية المفترضة العميقة، أو تعمل على أيجاد تآلف وتناسب وانتظام لتقليص درجة الانزياح، وتحويل الركن الصوتي إلى بنية عروضية واقعية ويفهم بهذا التصور النص الشعري ضمن مستويين يحكمهما مبدأ العلاقة الحية.

8 ـ إن دراسة البنية العروضية وبنية القافية وبنية الموازنات الصوتية لأي مدونة لا تتم إلا بتقطيعها أفقيا لاستخراج الأنساق الموسيقية أو البحور وقوالب القافية وسلاسل الموازنات، وتحديد درجة تواتر كل صنف منها، وبهذا تتحرك الدراسة وتجمع بين السياق الأصغر والسياق الأكبر، وهذه المفاهيم قد تتسع وقد تضيق بحسب نوع الأسلوب لأن السياق قد يكون على مستوى الخصائص العامة لأنواع أدبية، أو على مستوى خصائص أصغر الوحدات الإيقاعية المعزولة، وللوقوف على الملامح العامة والخاصة للأسلوب الشعري في مستواه الصوتي يقتضي الجمع بين كل هذه المستويات.

9 ـ إن صرامة البنية العروضية للشعر العربي لم تمنع الخروج عليها وتجريب أشكال جديدة.

10- إن الجوانب الإيديولوجية والعرقية من أقل الجوانب تأثيرا في موسيقى اللغة، ونظام جرس ألفاظها لأنه من الصعب إحداث تغيير في البنية الصوتية للغا ت مكتملة في مقوماتها النغمية الأسلوبية.

11 ـ إن البحث عن الخصائص الفردية في شعر تحكمه بنية عروضية صارمة كمن يبحث على جواهر دقيقة في أكوام من الحصى، ولكن ذلك لا يجعل البحث عديم الجدوى، وإنما يجعله أكثر غوصا ودقة، ولطافة وإمتاعا وإصرارا للعثور على جواهر متميز ة مفقودة في تراكمات قد تخفي أسرارا أخرى.