مدخل رؤيويّ

# الإيقاع: توليد الدلالة الشعرية

## الإيقاع: توليد الدلالة الشعرية

هذا منعرج بحثي يحاول تسليط الضوء على جدلية ((الإيقاع)) وتوليد الدلالة تارة ، والأصل المفهومي والاصطلاحي له قديماً وحديثاً تارة أخرى ، ويدرس ما تعرض له من مدّ وجزر على مدّ العصور الذي يبدو أنه سيدوم دوام الحركة الفكرية والإنتاج الأدبي والنقدي ، معبراً عن حالة صحية في الحركة الثقافية . ويمر بتطور النظريات والطروحات والمسميات والمصطلحات ، ويقف عند عدد منها ، منطلقاً من تعويض الجزء عن الكل.

فعلى الرغم من تأكد الطروحات النقدية الحديثة على الإيقاع بمستواه البصري ، ولاسيما بعد "أن تجاوزنا مرحلة (ربابة الراعي) بإيقاعها البدائي البسيط ، إلى مرحلة البناء الموسيقي المتداخل ، وانتهت في حياتنا مرحلة (القصيدة العصماء) بأبياتها المئة ، تجلد أعصابنا بقوافٍ نحاسية مرصوصة كأسنان المشط ، نعرفها قبل أن نعرفها ، الشعر العربي الحديث يُسمع بالعين ، أي أنه موسيقى مقروءة ، وهذا دليل آخر على دخوله مرحلة التحضر"[1] ، إلاّ أن أهمية "الأصوات وتوافقاتها، وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة ، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة ، إلا أنها تظل في طور القوة والكمون ما دامت الدلالة والظلال العاطفية للكلمات مناهضة لها... وهكذا فإلى جانب علم الصوتيات اللغوية ، يمكن أن يقوم علم الصوتيات

[1]- الشعر قنديل أخضر: نزار قباني ، منشورات المكتب التجاري ، بيروت،1964، 41/2.

التعبيرية الموسيقية ليلقي ضوءاً غامراً على العلم الأول ، بتحليل ما امتدت إليه غرائزنا الفطرية منذ وقت طويل وهو العلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها"[1] ، إذ إن الأهمية– في الجانب الصوتي – لم تكن في المقاربة الإجرائية أقل من الجانب الصوتي في القراءة الإيقاعية للنص الشعري ، لا بل يشترك كلاهما في مدّ جسور الترابط الدلالي في آن واحد، وهو ما يدفعنا إلى نظرة جديدة في التراث النقدي الثرّ، "فالقدماء وبعض المحدثين ينظرون إلى النظام الصوتي للغة العربية ، متأملين خصوصيته ناظرين إلى الأصوات المجردة التي تتوافر عليها العربية مضافاً إليها طريقة انتظامها عند تكوين الكلمات ثم تركيب الخطاب ، والحيز الذي يشغله الإيقاع في الشعرية العربية متأتٍ من خصوصية اللغة العربية ، ذات الطابع الكمي القياسي وليس النبري النسبي ، وفي الشعرية العربية بعض صفات "لسانية . صوتية" مثل الأوزان والقوافي ، وقد أولى العرب هذا المنحى جلّ عنايتهم"[2] حتى الآن، بل حتى غير العرب مع أن الإيقاع بمفهومه الصرف تربى في حاضنة عربية، وإن تجاوزت الدراسات النقدية الحديثة ((الصوتي)) لتولي منطقة البصر في قراءة القصيدة العربية الحديثة بشكليها الجسدي التفعيلاتي والنثري اهتماماً بالغاً في إماطة اللثام عن الوجه الدلالي، وصولاً إلى طروحات النقاد المحدثين كآراء معبرة عن خلاصة الإضاءات في الإلمام والإحاطة بالإيقاع، مع أن المفهوم عندهم – أي حديثاً – عانى "من التضييق والتوسع للمفهوم ، ومن التعسّف بإقحام ما ليس من عناصره فيه مرّة ، وبإقصاء ما لا شكَّ في انتمائه إليه مرّة أخرى ، ما جعل المصطلح قلقاً والمفهوم سائباً ، والخلاف بين الدارسين كبيراً . وهذا الخلاف يدل على تعدد أطراف الاجتهاد ومصادره ، ويدل في بعض وجوهه ، على تقدم في العلم وتطورٍ في التفكير ، لكنَّهُ يدل أيضاً على تفاوتٍ في تقدير الحقائق وخلطٍ في تدبر المسائل أحياناً"[3] .

---

[1]– علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته: د.صلاح فضل، الهيئة المصرية، للكتاب الطبعة الثانية، 1985 ، 22.

[2] – مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: د.رحمن غركان، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2004، 27.

[3] – في مفهوم الإيقاع: محمد الهادي الطرابلسي ، حوليات الجامعة التونسية ، كلية الآداب، العدد (32)، تونس 1991،7 .

يواجه الإيقاع إشكالية في مفهومه عند المنظرين له سواء أكانوا من العرب أم من الغربيين ، فمنهم من يراه متجسداً في النصوص الأدبية على نحو عام ومنهم من يقصره على الشعر خاصة ، ومنهم من يوسع مجاله إلى أبعد من ذلك فيراه في الطبيعة والظواهر الصناعية مثلاً ، شأنه في ذلك شأن التشظيات الدلالية والمفهومية والاصطلاحية قديماً ، فالإيقاع "بوصفه نظاماً ، ما يزال يفتقد في طروحات الكثير من النقاد إلى الدقة والشمول والتحديد ، ويبدو أنه لن يكتسب وضوحاً مرموقاً في القريب العاجل لما يحيطه من غموض مفهومي ناتج عن اختلاف وتباين النظر النقدي فيه"[1] على الرغم من أن ما وصله إليه في العصر الحديث ، يطمئن باقترابه من شاطئ الأمان ، وهي رؤية نابعة من إفادتهم "من عصرهم وما فيه من خبرات جمالية فوعوا جيداً معنى التناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع والتنافر والنشوز والتناقض ، فصقل هذا الوعي إحساسهم وهذّب طباعهم ومكّنهم من تنظيم قصائدهم تنظيماً رائعاً يعطي الكلمات وإيحاءاتها دلالة كبرى ، فيفصح هذا التنظيم للكلمات في القصيدة عن مقابلات ومتناقضات ووجوه نشوز في الواقع الاجتماعي والنفسي والروحي والطبعي ، مما جعل القصيدة بنية رمزية قائمة على تنظيم لفظي ، وهذا الاتجاه الجديد جعل الشاعر موجها بإيقاع مسيطر عليه يطلب تشكيله، وألزم الشاعر أن يخضع الكلمات لمطالب هذا التشكيل فأصبحت تشكيلات الكلمات هي التي تخلق القصائد وليست الأغراض كما كان سابقاً"[2] ، وإن كانت أدوات التشكيل الإيقاعي– الصوتية – هي صورية بالأساس .

ولم تكن علامات الترقيم ، وتوزيع السطور الشعرية وسواد وبياض الورقة أقل أهمية عن المرحلة اللاحقة للبصر–الصوتي–، إذ إن لكلٍ منها دوره في إضاءة التجربة وإيقاعها ، إلا هذه التقانات تجاهلها النقد العربي القديم ، لأسباب تتعلق بطبيعة الشعر والمرحلة والفكر والبيئة، وعلى الرغم من أن مفهوم الإيقاع لم يؤطر لدى النقاد والبلاغيين العرب إلا أنه لا يمكن القول بخلو الفكر العربي النقدي واللغوي من رؤية لمفهوم الإيقاع ، أو من محاولات لربط الشعر بالموسيقى والغناء والتجارب وخير دليل على ذلك طروحات الفارابي والكندي وابن سينا والجاحظ والقرطاجني ، وإن كانت

---

[1] – القصيدة العربية الحديثة ،حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى ،جيل الرواد والستينات: أ.د.محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الثانية،2010، 13.

[2]– عضوية الموسيقى في النص الشعري: د. عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار، الطبعة الأولى، 1985، 102.

طروحات الكثير منهم واقعة تحت سطوة تأثير الثقافة اليونانية متمثلة بـ (أرسطو) ، الذي عده – أي الإيقاع – أحد مرتكزات الشعر الثلاثة ، جاعلاً لكل تجربة إيقاعها الخاص .

عند التأمل فيما وضعه المعجميون العرب نجد أن المفهوم يقترب من الاصطلاح فوقع، المطر الذي قال به الخليل وابن منظور، ووقع حوافر الدابة، وإيقاع الألحان – مما أكدت عليه المعاجم –، هي عمليات تكرار منتظم بأوقات ونسب محددة، وهي عبارة عن توالي الصمت والصوت ، ويقترب من هذا المفهوم في اليونانية أيضاً فالكلمة مشتقة في اليونانية أصلاً بمعنى "الجريان والتدفق والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت"[1].

أما على الصعيد النقدي والبلاغي والفلسفي ، فقد تعددت الآراء حول مفهوم الإيقاع بتعدد النقاد والبلاغيين والفلاسفة فالجاحظ (ت 255 هـ) ، ربط الشعر بالغناء والموسيقى ورأى أن "وزن الشعر من جنس وزن الغناء ، وأن كتاب العروض من كتب الموسيقى"[2] ، موقناً بأهمية العلاقة بين إيقاع الصوت والدلالة وما لها من أثر في النفس، مدركاً أن منه "ما يسر النفوس حتى يفرط عليها السرور، فتقلق حتى ترقص ، ... ومن ذلك ما يزيل العقل حتى يغشى على صاحبه ، كنحو الأصوات الشجية، "[3] .

أما ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) فيرى أن "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه"[4]. وإذا كان ابن طباطبا قد حدد الإيقاع في الوزن الخارجي فإن قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) قد أدرك التقنيات الداخلية للإيقاع مثل "الترصيع والسجع ، واتساق البناء واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ ... والتوازي"[5]، وهو يتجاوز عنده القول الموزون المقفى الدال على معنى ، لكن قدامة وغيره

---

[1]– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس : مكتبة لبنان ، 1979 ، 42 .

[2]– البيان والتبيين واهم الرسائل، شرح وتحقيق: د. جميل جبر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1959 137 .

[3]– الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده ، الطبعة الأولى ، 1940 ، 4 / 191 .

[4]– عيار الشعر، تحقيق وتعليق: د. طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المطبعة التجارية الكبرى ، القاهرة ، 1956، 15 .

[5]– جواهر الألفاظ، تحقيق: محي الدين عبد الحميد،دار الكتب العلمية، بيروت، 3 .

من القدماء لم يحددوا الإيقاع الداخلي بطريقة مؤطرة يضعوا المعالم الواضحة والتقسيمات الخاصة بالحقول الإيقاعية ، وهذا ما ذهب إليه ابن فارس (ت 395 هـ) أيضاً، الذي رأى أن "صناعة الإيقاع تقسيم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسيم الزمان بالحرف"[1]، وفي هذا تأكيد على اقتصار الإيقاع على الوزن من خلال المتوالية بين حالتي الصمت والصوت زمنياً.

أما أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) فعبّر عن خلاصة الموقف النقدي العربي من جدلية الشعر والنثر من خلال تفضيله الشعر على النثر ، منطلقاً من أهم أعضاء القصيدة العربية القديمة فمما "يفضل به الشعر أن الألحان التي هي اهنآ للذات إذا سمعها ذوو القرائح الصافية ، والأنفس اللطيفة ، لا تتهيأ صناعتها إلا على كل منظوم من الشعر"[2]. أما التوحيدي (ت 414 هـ) فنجد أنه أقرب إلى مفهوم الإيقاع الوزني وعلاقته بالغناء، فالشعر عنده "كلام ركب من حروف ساكنة ومتحركة بقوافٍ متواترة ... والغناء ... شعر ملحن داخل الإيقاع والنغم المعترية ... والإيقاع فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة"[3] ، وقد تحدث الفلاسفة عن الإيقاع والزمن وكثيراً ما ذهبوا إلى ربطه بل جعله في جانب الوزن فقط، وهذا ما ذهب إليه الفلاسفة أيضاً فالفارابي (ت 339 هـ) يرى أن "الإيقاع المنفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل ، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل"[4]. إن هذا لا يعني أن الفارابي قد ربط الشعر بالموسيقى أو ربطه بالإيقاع وإنما أدرك نقطة التقاء الموسيقى بالشعر، في حين ينحو ابن سينا (ت 428 هـ) نفس المنحى الزمني للإيقاع كسابقيه ، فيرى أنه" تقدير ما لزمان النقرات ... ، إذا اتفقت كانت النقرات محدثة للحرف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً"[5].

---

[1]– الصاحبي في فقه اللغة الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها: ، تحقيق: مصطفى الشويحي، مؤسسة بدران، بيروت، 1963 ، 66 .

[2]– كتاب الصناعتين– الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد العباوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، ، دار إحياء الكتب العربية ، الطبعة الأولى ، 1992 . 138 .

[3]– المقابسات، شرح ،حسن السندوبي، مطبعة الرحمانية، مصر ،الطبعة الأولى، 1929. 359 .

[4]– الموسيقى الكبير: الفارابي ، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة ، مراجعة: د. محمد احمد حنفي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، 1085 .

[5]– جوامع علم الموسيقى،تحقيق زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة ، 1956م ، 126 .

إن كان من سبق ابن سينا وهو معهم قد ربط الوزن بالزمان فإن ابن سينا مدركاً جدلية الشعر الخيال، وكان أكثر دقة في ربط الشعر بالإيقاع عندما قال إن "الشعر كلام مُخيل مؤلف 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 ، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر" [1].

إن العرب القدامى كثيراً ما كانوا يحاولون ربط الزمن بالإيقاع أو ما عرف عندهم بالوزن، فالتركيز "على عنصر الزمن في الشعر يبرز خاصية التناسب من حيث هو مبدأ جوهري في كل أشكال الفن وأنواعه الصوتي بين أحرف كلماته، من حيث تساويه في مقادير زمن نطق العناصر المكوّنة له"[2] وهو ما ذهب إليه حازم القرطاجني (ت 684 هـ) فوزن الشعر عنده "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[3] وهو على مقربة من مفهوم الإيقاع الصوتي على أنه "تكرار ظاهرة صوتية على مسافات متساوية أو متجاوبة"[4] ويكاد أن يتفق أيضاً مع مفهوم الإيقاع عند صفي الدين الأرموي البغدادي (ت 693 هـ) فـ "الإيقاع ... جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها ادوار متساويات الكمية"[5].

من هنا تجدر الإشارة إلى أن النقاد والبلاغيين والفلاسفة انقسموا فئات في فهمهم للإيقاع وجزئيته الوزنية، فمنهم من ربطه بالغناء وهذا الربط أغلبه كان للوزن فقط، ومنهم من ربطه بالموسيقى، وكل هذا لا يخلو من ربط الموسيقى والشعر والوزن بعامل الزمان الذي قسم نقرات الموسيقى وأوزان الشعر بين حالتي الصمت والصوت.

---

[1]- فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ، 161،1973 .

[2]- مفهوم الشعر ،دراسة في التراث النقدي:جابر عصفور ،المركز العربي للثقافة والعلوم،1982 ، 367 .

[3]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة ، المطبعة الرسمية الجمهورية ، تونس ، 1966، 263 .

[4]- في الميزان الجديد: محمد مندور، نشر مؤسسات ع. بن عبد الله ، تونس ، 27،1988 .

[5]- الأدوار، تحقيق الحاج هاشم محمد الرجب، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ،139،1980-140.

أما البلاغيون فأدركوا تقنيات كثيرة من الإيقاع الذي يسمى اليوم بالإيقاع الداخلي أو الخفي- وفي هذه المصطلحات حديث-، ولكن هذا الإدراك كان في حقل البلاغة ، كما اهتم علماء العربية "بدراسة المفردات ثم الجمل ، ... كما اهتموا بحدوث بعض الظواهر اللغوية .. التي لها دلالات فنية ، ... ويمتد بحثهم ... إلى تنويعات في التركيب تستند إلى عدد من المؤثرات الجديرة بالاعتبار... ، وهي مؤثرات تتحول وتتبدل لتكون في النهاية تنوعاً فردياً أو جماعياً أسموه بالبديع"[1].

إن هذا الارتباط بين الغناء والشعر والموسيقى كان واضحاً عند القدماء بيد أن "الغناء شيء والموسيقى شيء آخر. والغناء ليس من طبيعة الموسيقى ولا من جوهرها وإنما قد ينتهي بأنغامه إلى النتائج التي تنتهي إليها الموسيقى ، كذا نراها في الشعر، إلا أن كلاً منها يختلف جوهراً عن سواه وإن تقاربت الغايات"[2]، وفي الوقت الذي نجد فيه أن "الإيقاع الموسيقي يلتقي مع الوزن الشعري في مبدأ التناسب ... ، ولكن صور هذا المبدأ تختلف قطعاً باختلاف الأداة"[3] ، وعلى هذا لا يمكن أن نجعل "من الوزن الشعري مجرد محاكاة لفن الموسيقى بل يجعل موسيقى الشعر نابعة من طبيعة أداته الخاصة ، من حيث الإمكانيات الصوتية لهذه الأداة"[4].

من الملاحظ أن "التاطير العام في النقد العربي الكلاسيكي حصر موسيقى الشعر كما هو معروف في علم العروض غير أن جميع المباحث الأخرى التي اهتمت بمستويات القصيدة تحت عناوين متعددة مثل اللفظ والمعنى ، سر الفصاحة ، والمحسنات اللفظية ... لم تخل من حديث عن ألوان من الإيقاع الشعري بألفاظ غامضة ... على سبيل المثال ، عذب الإيقاع ، جيد النغم ... "[5].

---

[1]- البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية لونجمان ، الطبعة الأولى ، 1992، 289.

[2]- الرمزية في الأدب العربي الحديث : انطون غطاس كرم ، دار الكشّاف للطباعة والنشر ، بيروت، 1947 ، 83-84 .

[3]- مفهوم الشعر العربي، 375.

[4]- موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد، دار المعرفة ، الطبعة الثانية، القاهرة ،58،1978 .

[5]- بنية الإيقاع في الخطاب الشعري: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرن السابع والثامن الهجري ، د. يوسف إسماعيل ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 2004 ، 10 .

إن ما وضعه الجرجاني وتبعه المرزوقي في ذلك كان عبارة عن أطر للقصيدة العربية وقد اقترن اسمها بعمودهما الشعري آنذاك ، وكان من أحد هذه الأطر وأهمها هو الفضاء الخليلي ببعديه الزماني والمكاني ، وقد وضع الخليل تمظهراته الإيقاعية حسب الأوزان المنفذة إجرائياً على أرض الواقع – شعراً مكتوباً– ولعل الأمر الذي لم يستطع القدماء الوصول إليه بتاتاً ، واكتفوا بتجارب وآراء القرطاجني النقدية المتكئة على أسس تخمينية بتأثيرات يونانية ، هو أن هذه البحور وضعت ليس تبعاً للتباين الحاصل في الأغراض لسبب بسيط هو تعدد موضوعات القصيدة العربية القديمة الواحدة هذا من جهة، ومن جهة أخرى إن ما نظر له القرطاجني وأنيس وآخرون أثبتنا مجانبته للصواب في دراستنا عن شاعرات العرب في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام المعتمدة على أسس إحصائية لما يقارب المائة وخمسين شاعرة وشاعر، وإنما وضعت على أساس الحالة الانفعالية والتجربة الشعرية .

أما حديثاً فقد حظيت الدراسات الإيقاعية بأهمية بالغة في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة ولا أحسبني جانبت الصواب إن قلت إن الإيقاع حظي بجور فوضى المصطلحات ما لم يحظَ به غيره، ابتداء من الأصول ، وانتهاءً بالفروع ، ولدراسة الإيقاع في القصيدة العربية الحديثة فإننا بحاجة إلى آليات ومناهج جديدة كذلك ، ولعل من مسوغاتنا هو أن ما وضعه الخليل وما شاهده النقد الحديث كلاهما استجابة للتجربة الشعرية المتطورة، ولما كانت تقانات وأساليب وطرق وأغراض وتجارب القصيدتين العربيتين مختلفة تماماً باختلاف العصر والتجربة كان من الطبيعي أن يستجيب الإيقاع للتجربة ببدائل إيقاعية تسعى جاهدة للتعبير عن موسيقى الروح وتجربتها الذاتية ، ليولد من ذلك أبعاداً دلالية.

إن تنوع الظواهر الإيقاعية لم يكن على مستوى شكل القصيدة الواحدة فحسب بل امتد إلى أبعد من ذلك، إذ لتداخل تقانات الإيقاع شكل منعكس على الإيقاعية ، ويبدو أن مسوغات القرطاجني وأرسطو من قبله والطيب المجذوب من بعدهم وآخرون ما عادت تقبل، عندما قسموا البحور على الأغراض ولاسيما إن هناك من يرى أن الأغراض الشعرية "ماتت" هذا من جهة، ومن جهة أخرى

أن القصيدة الغرضية القديمة كان الشاعر فيها يطرق أبواب عديدة قبل وصوله إلى الغرض الرئيس والتجربة المبتغاة .

يعرف ريتشاردز الإيقاع بأنه "تتابع المقاطع على نحو خاص ، سواء أكانت هذه المقاطع أصواتاً أم صوراً للحركة الكلامية يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره إذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة"[1] ، هو عند غيره توالي أو تناوب "بموجب مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جوٍ ما (حسي، فكري، روحي) وهو صيغة لعلاقات التناغم، التعارض، التوازي، التداخل)، فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية كذلك وشكلية"[2]، وهو "ليس مجرَّد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان ، الإيقاع بالمعنى العميق لغةٌ ثانية لا تفهمها الأُذن وحدها ، وإنَّما يفهمها قبل الأُذن والحواس الوعي الحاضر والغائب . لهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية تستحضر الأجواء والأجواء تبعثها.

هذا يعني أنَّ الإيقاع ليس مجرَّد تكرارٍ لأصواتٍ وأوزانٍ تكراراً يتناوب تناوباً معيناً: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن أو مستفعلن مستفعلن ... وليس عدداً من المقاطع ، أثني عشرية مزدوجة أو خماسية مفردة . وليس قوافٍ تتكرَّر بعد مسافاتٍ صوتيةٍ معيَّنةٍ لتشكِّل قراراً، فهذه كلُّها عناصر إيقاعية، ولكنَّها جزءٌ من كلٍّ واسعٍ ملوَّنٍ متنوع"[3]. فهو طاقة سحرية غامضة غموض الشعر ، تطرب النفس وتحزنها ، تحركها وتسكنها ، تبكيها وتضحكها ، بأدوات متنوعة سمعية وبصرية ، معنوية وفكرية، تعمل على كسر الحواجز بين المبدع والمتلقي ، ليكون الاثنين في عالم شعري وشعوري واحد ، وهو بذلك يؤدي أحد وظائفه الدلالية والاتصالية ، هو طاقة أكبر من الصوتي وتتجاوز البصري ، إلى عالم يصعب الإمساك بحدوده إلى حدّ ما.

---

[1]– مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، مبادئ النقد الأدبي: ريتشاردز، ترجمة، مصطفى بدوي، مراجعة، لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة،1963، 188 .

[2] – حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية،1982. 111 .

[3] – حركية الإبداع،111.

على الرغم من التشظيات الحاصلة في اصطلاح ودلالة الإيقاع ، إلا أنها تعبر عن تواتر وتناوب بين "حالتي الصمت والصوت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء.. الخ ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن ، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع بإتباع طريقة من ثلاث: "التكرار، أو التعاقب، أو الترابط"[1].

وهناك من يوسع الأمر إلى أبعد من ذلك فيرى وجود "إيقاع للطبيعة وآخر للعمل وإيقاعاً للإشارات الضوئية"[2]، وتمتد صورة الإيقاع عند آخر ليشمل كل ما يصدر عن الإنسان "من حركات جسمية، كنبضات قلبه، وحركة أطرافه، وسريان دمه في جوف شريانه"[3]. ولعل الحجة التي يستند إليها القائلون بهذه الآراء والداعون إلى هذا التوسع في مفهوم الإيقاع هو أنه "تتابع منتظم لمجموعة من العناصر"[4] بغض النظر عن طبيعة هذه العناصر ، إذ إن الإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والرقص ، كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية"[5].

فعلى الرغم من – تطرف البعض– في اعتبار أنّ لنبضات القلب والرقص مثلاً إيقاعاً كما للشعر إيقاع إلا أن هناك فرقا بينهما "فالعلاقة بين عناصر النوع الأول ظاهرة بسيطة يسهل قياسها ، أما في النوع الثاني فهي أخفى وأكثر تركيباً ، والعلاقة في النوع الأول توشك أن تكون حسية خالصة

---

[1]– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، 71، وينظر القصيدة العربية الحديثة ، 10.

[2] – نظرية الأدب، رينيه ويليك واوستن وارين: ترجمة: محي الدين صبحي ، مراجعة: حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، 1972 ، 212.

[3]– البنية الإيقاعية وجماليتها في القرآن الكريم:ا.محمد حرير،مجلة التراث العربي، الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب،العددان، 99و100، السنة(25) تشرين الأول، 2005، 51 .

[4]– نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: د. علي يونس،، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، 1993 . 17 .

[5]– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،42 .

ولهذا لا يتفاوت الناس في إدراكها ، أما العلاقة في النوع الثاني فهي حسية عقلية لا تكفي الحواس لإدراكها تحتاج إلى الفكر ولذلك يتفاوت الناس في فهمها وتذوقها وتقديرها"[1] فتجاهل الفارق وعدهما أمراً واحداً، ويتوسع في مفهوم الإيقاع حتى تكاد تخفى ملامحه فيفقد اللفظ دلالته وخصوصيته.

للإيقاع أهميته البالغة صوتياً وبصرياً ومن ثمّ وهو "يعمل مع باقي العناصر الأُخر، فيحقق بهذا أهم السمات التي تتجلى في التناسق والانسجام"[2]. ولأن الانسجام من العناصر المهمة في تشكيل الأعمال الأدبية والفنية فإن أهمية الإيقاع تبدو كبيرة لأنه "يأتي لدعم الإحساس العام بالانسجام"[3]، والإيقاع "يعدل ويكيف باقي العناصر، ويمارس من ثمّ تأثيراً حاسماً على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية والصرفية والدلالية ... فالإيقاع باعتباره التناوب الزمني المنتظر للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته"[4] ، وهو جزء من عملية بناء القصيدة يجمع المتشابهات والمتضادات نحوياً وصرفياً ودلالياً وهو العنصر المهيمن على فرض صداه في ذاكرة المتلقي، ومن هنا نستطيع القول إن الشاعر "لا يبدع فحسب ولكنه يؤلف كذلك ويركب في الزمن ، أي بألفاظ تكتب وتقرأ في خلال فترة زمنية لا في مكان من الشعر ثم يبني إيقاع لازم لاختصار هذا التركيب الزمني"[5] .

إنّ فرض إيقاع الوزن – بوصفه ضابطاً صوتياً جمالياً – لمدة طويلة من الزمن منحه قدسية في النفس العربية والشعور القومي، لذلك أصبحت قصيدة النثر والحرة من قبلها تلاقي صعوبة فرضها عند الكثيرين، – وفي تقديرنا– إن عدم تقبل هذا الآخر المساير للذاتية والمتلاحم مع التجريبية والمعبر عن النفسية بطريقة شكل – مضمونية من خلال مزاوجة الإيقاع والتجربة ، يعد تجاهلاً للتجربة الشعرية ولإيقاع الروح ، حيث التجربة المختلفة والبيئة النقيضة والذوق المعاكس، وإن كان

---

[1]– نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، 18 .

[2]– اللغة الشعرية: محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 1997،21–22 .

[3]– بنية اللغة الشعرية:جان كوهن ، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمر ، دار توبقال، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، 1986، 86 .

[4]– النظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998، 49–50 .

[5]– الأسس الجمالية في النقد العربي: د. عز الدين إسماعيل ،، دار الفكر العربي ، 1992،305.

قانون الترخصات العروضية خير معبر عن التجربة والغرض الشعري والانفعال النفسي، إلا أنه لا يستطيع أن يميط اللثام عن التجربة الشعرية ودلالات إيقاعها لذلك كانت دراسة الإيقاع في الشعر العربي القديم تدور في فلك محدود ، وإن كان الإيقاع صفة مشتركة لكل عمل شعري وهو أحد أهم أركان هذا الكائن العجيب ، ينمو بنموه ، ويفرض نفسه كوجه آخر للتجربة، "يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن ، ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها ، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة ، ويدخلها في نظام شمولي كامل متصل ببعضه البعض ، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفي مركب ، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف، في نفس الوقت الذي يتغير هو بوساطتها من ظاهرة صوتية بحتة وسلسلة زمنية متعاقبة، إلى أقانيم زاهية من الفكر والصور والرؤى والموضوعات والانكسارات الضوئية واللونية المتعاكسة.. حيث يدخل كل عناصر القصيدة في كون إيقاعي نغمي شعري بعد أن ذاب الإيقاع فيها، ليتجسد خلقاً جديداً متمازجاً بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد وتتسرب هي فيه وتتشكل تشكلاً بكرا"[1].

يعدّ الإيقاع عنصراً مهماً من عناصر التكوين الشعري ، ذلك أنه يثري النص صوتياً ودلالياً ويمنحه الترابط والانسجام والجمال والانتظام، ولا يقتصر مفهوم الإيقاع الواسع سعة تطورات القصيدة العربية ، والمتحول تحولات الذات الشاعرة على عنصري الوزن والقافية فحسب ، بل ما تمتلكه الفنون البلاغية والمنطقة البصرية عموماً ، وتوزيع القصيدة على الورقة واللون، والعنوان والفواصل المقطعية والتراكيب السطرية – كما أشرنا– والتوازيات والتكرارات والتعارضات والتقابلات والمفارقات ، وكذلك اللغة والإعراب بحركاته الإعرابية المموسقة وارتباط كلمة بكلمة ، من قدرة على ثراء الإيقاع النفسي – الداخلي – بالصوت والدلالة .

---

[1]– قراءة نقدية في قصيدة حياة : علوي الهاشمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،الطبعة الأولى،151،1989– 152.

فهو على هذا الأساس "يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي ، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً ، ظاهراً أو خفياً ، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها. والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها. وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحاً من غيره خاصة وأنه يتصل بتجربة الأذن المدربة جيداً على التقاطه. وليس يعني أي من تلك العناصر الإيقاعية في تكويناته الجزئية الصغيرة المبعثرة في النص شيئاً ذا بال، إذ هو لم ينتظم في بنية إيقاعية أساسية وشاملة تجمع من مختلف أطرافه"[1].

على أقل تقدير– في ضوء دراستنا – لقصيدة النثر المتدخلة في فضاء الخليل التي تستعير العروض كثيراً – هنا – لا يمكن الجزم بأنها قادرة على نفي كل ما هو صوتي من جهة ، قاطعة صلتها بالتراث الإيقاعي من جهة أخرى ، وأن تعتمد في إيقاعها على "الجملة الطويلة أو القصيرة كوحدة لها ، وعلى نماذج الإيقاع من جملة إلى جملة ، بحيث يتبع الإيقاع المعنى والغاية ، وينسجم مع الدفقة العاطفية ، وتحدده الصورة بتتابع الألفاظ... وهي تلجأ إلى التوازي في العبارات والتكرار والارتكاز والنبر وتجاوب الأصوات. وقصيدة النثر تتمتع بانسيابية خاصة بها هي من خصائص النثر أصلاً.. وتأخذ من الشعر فجائيته واكتنازه وشحنه وتوتره وانخطاف رؤاه"[2].

وهو ما يؤكده رائد قصيدة النثر أدونيس بقوله "من الخطر أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم، ومن الخطر أيضا القول بأنهما يشكلان الشعر كله" [3]، لذا فعلى الرغم من محاولة قصيدة النثر قطع صلتها مع القديم – إيقاعاً – إلا إنها لم تفلح في الوصول إلى

---

[1]- جدلية السلوك المتحرك– مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي :د. علوي الهاشمي،( مقال) مجلة البيان، العدد 290–1990.

[2]– الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله : سلمى الخضراء ، مجلة عالم الفكر، المجلد4، العدد2، 1973،346.

[3]– في قصيدة النثر :أدونيس، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، السنة(4)، العدد(14)، 1960، 78.

نتائج مرضية تلبي مستوى طموحاتها – طموحاتهم –، ذلك أن قطع الصلة يعني أن يكون إيقاع قصيدة النثر إيقاعاً بصرياً صرفاً .

إننا مع إيماننا أن لكل قصيدة إيقاعها الخاص ، حتى في حدود الشكل الواحد ، إلا إن هذا لا يعني أن يكون لقصيدة النثر إيقاعها البصري الخاص مستغنية عن الصوتي لا بل يشترك كلاهما في منح القصيدة إيقاعاتها، وقد لا يكون معنى الاشتراك هنا المناصفة، ففي الوقت الذي يفوق البصري الصوتي في قصيدة ما ، يفوق الصوتي البصري في أخرى . فهو يقوم على "بنية إيقاعية خاصة ، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته ، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المشوهة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر ، بل صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً ، من شأنه أن يساعد الآخرين على الارتقاء بها وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقاً لنسقها"[1] ، فالإيقاع في القصيدة الجديدة/الحديثة يمثل "نسقاً موسيقياً بالغ الحساسية ، بالغ الصعوبة ، فكل حركة فيها بميزان دقيق، وكل حركة ترتبط إيقاعياً مع باقي الحركات ارتباطاً نغمياً لا يحكمه سوى الحالة الشعورية التي يخضع لها الشاعر"[2]

أما عن مصطلحي الوزن والإيقاع فهما ثنائية حصل فيها لبس عند كثير من القدامى والمحدثين، فلا بد من الإشارة إلى أن الإيقاع يعرف بأنه " كيان معارض للوزن الذي هو نظامي ، ذلك أن الإيقاع متغير، أما الوزن فثابت، والوزن نمط مجرد يخلق نظام توقعاته وجموده الخاص"[3] ، ولو كان الإيقاع مرادفاً للوزن أو قرينه لكان ما وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي كافياً لإيقاع القصيدة العربية القديمة والجديدة ، بل إن جهوده لا تتجاوز جزءاً من هذا العالم الخصب ، ومن هنا جاءت الأهمية والتأكيد على "أن ثمة فارقاً دقيقاً بين ما يعرف اصطلاحاً بالوزن meter وما يدعى فنيا بالإيقاع Rhythm ولكي يتضح هذا الفارق ينبغي أن نميز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، والصوت باعتباره حدثا ينطقه المتكلم بطريقة خاصة ، وفي ظروف لغوية وواقعية خاصة،

---

[1] – الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1981 ،64،

[2] – الشعر العربي المعاصر ،68.

[3] – النقد والدلالة، نحو تحليل سميائي للأدب: محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق،1996، 77 .

ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لام أو ميم، أو ضمة أو فتحة مثلاً، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية relational كدرجته علوا وانخفاضاً ، ومداه طولاً وقصراً ، ونبره قوة وضعفاً، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة ، وتلك خصائص نلحظ فيها طريقة النطق بالصوت ، إضافة إلى السياق الذي ورد فيه ، والنسق اللغوي الذي تضمنه مع غيره"[1]. فيتجاوز صداه في النفس والتأثير صعوداً وهبوطاً ، إلى وظائف دلالية ، فهو بذلك "وظيفته كوسيلة للقياس – يلعب دوراً دلالياً. فتشابه عناصر مختلفة جداً أو –بالعكس– اختلاف عناصر متشابهة جداً، يمكن أن يزداد تأكده من خلال تواجدها في مواضع وزنية متطابقة.

الإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي، فالإيقاع هو المتغير والوزن هو الثابت، والوزن الذي هو نمط مجرد يتعرف عليه بواسطة التقطيع ، يخلق نظام توقعاته الخاص ، جموده الخاص ، وسرعان ما يصبح إدراكه آلياً والتنوع الذي تقدمه المتغيرات الإيقاعية للوزن يحطم آلية الإدراك ويكون مقوماً أساسياً في التأثير الجمالي العام للنص ، إن النظام الوزني يتفاعل ليس فقط مع تمثيله وتفسيره ، بل مع عناصر من المستويات الأخرى مثل المستوى المعجمي أيضاً "[2] فالوزن هو ما يلتزم به الشاعر من بحر وقافية ويقوم على مجموعة من تفعيلات محكومة بعدد من السواكن والمتحركات، والبحر أيضاً محكوم بعدد من التفعيلات ولكن هذا العدد قابل للتغيير بحكم قانون العروض المتعارف عليه، يلتزم به الشاعر عكس ما سمي بالإيقاع الداخلي الذي لا يفرضه قانون معين وبالتالي فإن الوزن جزء من الإيقاع ، أما الإيقاع الداخلي فيشمل التكرار والتوازي وتقانات المنطقة البصرية وما إلى ذلك، وكثيراً ما تجد مصطلحات الموسيقى والوزن ، الإيقاعية العروضية ، والإيقاع الوزني ، تتداخل فيما بينها ... وكأنها تتساوى في الدلالة ، وهذا ما جعل المصطلحات تتداخل حتى ليطلق أحدها على الآخر إلا أنه لا يخلو من فوارق ولعل أهمها أن العلاقة بين الوزن والإيقاع قائمة على مبدأ علاقة الكل بالجزء والاختلاف في الوقت نفسه.

---

[1]– ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: د. محمد فتوح أحمد، (مقال) مجلة البيان، العدد 28، 1990 ، نقلاً عن:
–Warren Rwellek, Thory of literature, London, 1954, p.160.

[2]– دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر: بارتون جونسون، (مقال) ترجمة، سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، العدد 25، السنة 1982،4، 151.