الفصل الثانى

خصائص الفصاحة ، والبديع الصوتى
كعناصر فى تكوين موسيقى الشعر

بعد التعرف على الصوت العربى وكيفياتـه عند الخروج وعند التركيب مع مثيله أو غيره. ندخل بهذا التعرف إلى نقله أخرى تتحدث عن شروط جمال صوتية فى الكلمة المفردة ، وفى الكلام المركب فى جملة أو أسلوب. فعلاقات الأصوات بعضها ببعض تدخل فى حيز مجموعة كبيرة من العلوم اللغوية والنحوية والصرفية والبلاغية والأسلوبية. وهى علوم تدخل الآن فى إطار اللسانيات الحديثة، إذا نظر إليها من زاوية علم اللغة وما يترتب على التركيب اللغوى من خصائص.

لهذا تفيد الدراسة السابقة فى الحكم على الصوت العربى تحت منظار فصاحة المفرد و المركب. وجمال البديع الصوتى فى النثر والشعر على السواء. فكراهة أن يلتقى ساكنان ، أو كراهة توالى الأمثال أو تنافر الأصوات داخل الكلمة أو تنافرها داخل التركيب، وإعلال الصوت وإبداله، وغيرها من القضايا، هى قضايا صوتية تركيبية بالضرورة. لها دورها فى تشكيل البنية الصوتية للشعر.

كذلك ما نحسه من جمال الجناس التام أو المركب، المحرف أو المصحف الناقص أو المضارع أو اللاحق ، أو القلب أو الاشتقاق أو المشابهة، أو المكرر فى جناس المزاوجة و المناسبة ، فى النثر أو فى الشعر؛ إنما يقوم على توظيف الإمكانات الصوتية للأبجدية العربية داخل سياق موسيقى الصوت المفرد والأصوات المجانسة مع موسيقى النص كله شعراً كان أم نثراً. و قد قام بدور فعّال فى شعر ما بعد العصر العباسى حتى بدايات العصر الحديث.

ونحس الأمر نفسه في السجع المتطرف أو المتوازن أو الصرفي، أو المتوازي أو المرصع و غيرها من أشكال السجع التي تقوم على وضع الصوت في مكان يفجر طاقاته الموسيقية مع السياق الدلالي و التركيبي. فيزيد الدلالة إبانة وجمالاً لغوياً وأسلوبيا ، و يفعل توزيع الأصوات الفعل نفسه في النص الشعري.

وهنا يقوم التوازي الصوتي، وتساوي المقاطع، واعتدال الأجزاء والتوازن الصوتي في المكان و الزمان الكتابي أو الشفاهي ، بإضافة موسيقى الفصاحة، وموسيقى البديع الصوتي إلى موسيقى النص الشعري.

ولهذا اهتم النحويون و اللغويون و البلاغيون ، بمواطن الصحة والحسن، والفصاحة في الصوت المفرد و التركيب الجملي و النصي. فلم يتركوا مستوى من مستويات الحرف أو الكلمة أو التعبير أو الجملة، إلا وأسهبوا في توصيفه، وتقييمه. وكشفوا- بذلك- عن خصائص هذه اللغة التي أحبوها، ورفعوها إلى مكان سامق فوق كل لغات البشر.

كما أن الأديب العربي، قد اعتنى بهذه اللغة ، داخل النوع الأدبي الذي يمارسه. فكان أن اهتم الأديب (والكاتب كلاهما) بالنص المكتوب والنص الشفاهي ، في طريقة تجعل النص الأدبي مسموعاً بسهولة ، يجذب السمع بنغمه، شعراً أو نثراً أو " لم يرض بالوقوف على هذا الحد ، فتجاوزه ، والتزم من الزيادة عليه ، تتميم المقطع ، وتلطيف المطلع ، و عطف الأواخر على الأوائل، ودلالة الموارد على المصادر، وتناسب الفصول والوصول، وتعادل الأقسام،

وتعادل الأوزان. والكشف عن قناع المعنى بلفظ هو فى الاختيار أولى حتى يطابق المعنى اللفظ ، و يسابق فيه الفهمَ السمعُ. و منهم من ترقى إلى ما هو أشقّ و أصعب فلم تقنعه هذه التكاليف ، فى البلاغة ، حتى طلب البديع : من الترصيع و التسجيع و التطبيق و التجنيس ، و عكس البناء فى النظم ، و توضيح العبارة بألفاظ مستعارة ."[1].

وهذا يعنى تساوى الشعر و النثر ، و تساوى المكتوب و الشفاهى فى الاهتمام، الذى يزداد بزيادة الحس (الجمالى) والذوق (الأدبى المدرب). كما يفيد كلام "المرزوقى " فى التعرف على وسائل هذه الزيادة فى الاهتمام الكامن فى التوازن والتوازى الصوتى "، إلى جانب مستويات الدلالة والتقاليد الفنية المتاحة فى كل عصر من عصور الأدب.

وكان التوازن والتوازى الصوتيان، لايعنيان "اللفظ" مجرداً من السياق أو المعنى، بل بصوت يرتبط بدلالة ومعنى، وقد يتوازى معهما، ولكنه يظل مصوراً لهما، أى أن المراد لدى الأدب العربى ولغته، الاهتمام بالملفوظ ومعانيه، داخل سياق يضع المعنى من وراء اللفظ... ويشير ذلك إلى عناية بالصوت والدلالة. تضاف إلى علم العروض والقافية كما تركها الخليل وأتباعه والمستدركون عليهم: يقول ابن جنى:

"إن العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها وتهذبها وترعاها، وتلاحظ أحكامها بالشعر تارة، وبالخطب أخرى، وبالأسجاع التى تلتزمها وتتكلف استمرارها، فإن المعانى أقوى عندها، وأكرم عليها، وأفخم قدراً فى نفوسها.

فأول ذلك عنايتها بألفاظها ، فإنها لما كانت عنوان معانيها، وطريقاً إلى إظهار أغراضها، ومراميها أصلحوها ورتبوها، وبالغوا فى تحبيرها وتحسينها، ليكون ذلك أوقع لها فى السمع، وأذهب بها فى الدلالة على القصد."(٢).

وهذا ماجعلهم يهتمون بفصاحة المفردة من داخلها، أعنى توافق أصواتها وبعدها عن التنافر فى القول والسمع. كما جعلهم يهتمون بفصاحة التركيب بين الكلمة وغيرها. وعلى هذا ، يكون للصوت أهمية كبيرة لديهم، قبل أن يتشكل مع غيره ليكونا مقطعاً أو كلمة، أو جملة أو شبه جملة. ويكون للتوازن بين اللفظ ومعناه (المقصود منه فى سياق محدد) أهمية كبيرة أيضاً. ويصبح (الجرس الصوتى) وجماله هدفاً لا يقل عن هدف الفصاحة والتوازن الصوتى. ولكن هذا الجرس الصوتى يشكل النص كله، شعراً ونثراً، ولا يقف عند مجرد (التجنيس والسجع) أى لا يقف عند ألوان من البديع بل يدخل فيه الوزن وإيقاعات الجملة والتناغم الصوتى.

وقد جعلهم الحرص على الجرس الموسيقي (الطبيعى) يرفضون التكلف، والمبالغة، لحرصهم على الاعتدال والتوافق، والتوسط بين الإقلال والتكبير. وهو أمر كامن فى خصائص الحرف والتركيب. يقول السكاكى" :

"إن للحروف فى أنفسها خواصاً، بها تختلف كالجهر والهمس والشدة والرخاوة، والتوسط بينهما، وغير ذلك، مستدعية فى حق المحيط بها علماً ان لا يسوى بينهما. وإذا أخذ فى تعيين شئ منها لمعنى، أن لا يهمل التناسب بينهما

قضاء لحق الحكمة... ووأن للتركيب ... خواصاً أيضاً. فيلزم فيما يلزم فى الحروف، وفى نوع تأثير لأنفس الكلم فى اختصاصها بالمعانى..."(٣).

وتكشف دراسة هذه الخواص، بعد استقراء المعجم العربى، عن خصائص صوتية للحروف، ولجذور الأفعال، ولقانون تتابع الحروف (الأصوات). وتجد فى الجداول التى استشهد بها البحث فى فصل "الصوت العربى" مادة مهمة لمتتبع هذه الخصائص. وتتصل نتائج هذه الجداول والاحصاءات بكشف شروط الفصاحة عن طريق إحصاء الملفوظ العربى الذى يقرن الصوت بالصوت أو يفصل الصوت عن الصوت، أو يمنع دخول صوت ما داخل تتابع أصوات الكلمة حتى يضمن فصاحة المفردة والتركيب ويسهل لجهازى النطق والسمع عمليتى الإرسال والاستقبال.

ولهذه الأسباب والخصائص الصوتية :

نجد النقاد والبلاغيين يتعاملون مع علوم البلاغة على مستويين: معنوى ولفظى: ويقصدون بالمعنوى الدلالى، كما يقصدون باللفظى الصوتى. ويمكن أن يفهم مفهومهم للفصاحة، على أنه جزء من فهمهم العام لعلم البديع وظواهره ومذهبه. فلديهم ما يسمى بثنائية التعريف. وثنائية القسم، حيث الظواهر إما حسية أو معنوية، والبلاغة إما صوتية أو دلالية، ويكتفون بوضع الدلالة كأصل نفسى وكجوهر للشئ. لأنه يؤدى الرسالة إلى المتلقى وهو الغرض المباشر. ثم يجعلون وسائل لتحسين الدلالة / المعنى. تبدأ من الصوت / المعنى وتنتهى بالتركيب الأسلوبى.

والفصل الواضح هنا بين: الكلام وطرق صياغته، ثم طرق تحسينه يخرج من نظرية الصنعة ، ونظرية المحاطاة معاً كما أشرنا من قبل. لأن نظرية الصنعة تفترض فصل عناصر البنية نفسها. ومن ثم تخرج وظيفة التزيين والتحسين في مقابل وظيفة التقبيح من هذه البؤرة المزدوجة.

وتعود جذور هذه البؤرة إلى تصور أساسي عن اللفظ والمعنى. إذ يصبح الملفوظ هو كل ما يتلفظ به. ويصبح المعنى كل معنى ينتج عن هذا الملفوظ. ومن ثم يتحول اللفظ إلى جسد والمعنى إلى روح. ولابد أن تخرج من هذه القسمة شروط للصحيح والطبيعي والصادق، والحسن والمؤتلف من اللفظ وعكس ذلك. وكان لابد أن يراعى الصوت/ اللفظ، أصول الإستماع. وأن تراعى الصورة الشعرية أصول الرؤية الحسية. ولهذا كانت الشروط الصوتية تخرج من السهولة والشروط التصويرية والدلالية تخرج من الوضوح. فنسمع عند قدامة بن جعفر أن من شروط اللفظ ونعته:

"أن يكون سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة..."(٤). ونجد لديه أيضاً أن " معنى اللفظ.... موجود فيه، وهو حروف خارجة بالصوت متواطئاً عليها."(٥).

ويحمل " ابن رشيق "هذا الكلام حين يقرر تبعية اللفظ للمعنى، وتفضيل اللفظ في الوقت نفسه. لأنك لا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح. فإن اختل المعنى كله وفسد، بقى اللفظ مواتاً لا فائدة فيه. وإن حسن الطلاوة في السمع... وكذلك

إن اختل اللفظ جملة وتلاشى، لم يصح له معنى لأنا لا نجد روحاً فى غير الجسم ألبتة.../... وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى.../... وقال عبد الكريم: قال: بعض الحذاق : المعنى مثال واللفظ حذو، والحذو يتبع المثال فيتغير بتغييره، ويثبت بثباته."(٦).

لهذا يكرر البلاغيون والنقاد مقولات مشتركة عند الحديث عن هذه الجزئيات. لأنها تأتى من طبيعة الإنشاد فى الشعر ، والإلقاء فى الخطب. وكلاهما فن يتوسم بالملفوظ، لتوصيل رسالة، لها نظام لغوى يراعى السمع والبصر. بل خيره ما قلب السمع بصراً مراعيا حلاوة النطق وسهولته ليلتذ المتلقى أو المستمع من تراصف الأصوات وهى مفردة تكون كلمة أو مركبة تكون جملة أو شبه جملة.

ونراهم ، يوضحون ويحددون عيوباً للفظ المفرد والمركب، مثلما يوضعون ويحددون عيوبا للمعنى والتركيب. وبهذا ينظرون إلى ظواهر علم البديع وتجليات مذهب البديع، وأنواعه نظرة سواء فى الشعر والنثر لأنهم يعالجون الظاهرة الصوتية بصرف النظر عن النوع الأدبى.

والوزن الشعرى تجسد حى للعلاقات التركيبية بين الأصوات والكلمات فى شكل الأسلوب اللغوى بمستوياته الدلالية والمجازية الرمزية. ولم يكن هذا الوزن موجوداً قبل أن يتركب البيت. كما أن البيت قد ركب على أوزان متماثلة أقدم من هذا البيت (كذلك يفعل فى النص الشعرى كله) ويكون فك هذا التركيب الأسلوبى تفكيكاً للوزن والتركيب على السواء.

ويرجع الوزن لطاقة أكبر هى الإيقاع، أى وقع الأصوات وتواقعها، على محورى السطر الشعرى والنص الشعرى. وهو تواقع يمكن قياسه وتوصيفه، ومقارنته وموازنته بمثيله فى الظروف نفسها أو فى غيرها. لأن هذا الإيقاع بمثابة الجوهر الحى للصوت المبادى، فى دورانه واتزانه، وانضباطه، وللكون الحى على إيقاع جسده، غير قلبه وخلاياه، وطريقة حركته. فهو حركة جوهرية فى الكون والحياة تكاد تشبه الغريزة.

وتظهر هنا قدرة الشاعر فى تقليد هذا الإيقاع العام، وتتجلى قدراته فى إعادة خلقه عند كتابة النص الشعرى ، حتى قبل أن ينظر لقوله ، ولفنونه ، وقبل أن يكتشف حركة الأجرام ، وحركة الدم فى جسده. ولهذا حظى الشاعر بمكانة خطيرة لدي كل الشعوب وفى كل العصور.

وتتداخل هنا مصطلحات الإيقاع والنظم والوزن حيث يشمل الإيقاع/ الموسيقى كل ما سيأتي من هذه المصطلحات. لأنه المشكّل لطبيعة الحركة أو السكون الصوتى. ويختلف المصطلح العربى عن مثيله الغربى فى الدلالة كما أشرنا فى بداية هذا الكتاب. وفى كل الأحوال لا يتجسد الإيقاع إلا فى شئ ما يختلف باختلاف النوع الفنى أو اللغوى المستخدم فيتجسد فى شكل أصوات فى كل صوت ما يؤدى بالصوت كالأدب وفنون الكلام الأخرى. وقد يتجسد بالحركة الجسدية، وقد يخرج بينهما فى فنون كثيرة مثل الأوبرا ولكل فن مقياسه الذى يقيس به جودة الإيقاع أو ردائته وعدم ملائمته ، أو يقدمه بصورة موضوعية ليرسم صورة لكم وكيف الإيقاع، أو موسيقى النص.

واستنتج النقاد واللغويون والموسيقيون من قبل، لدى كل الشعوب، قدرة الموسيقى على التعبير أو التصوير فى فن دون آخر، أو فى شعر شاعر دون آخر.... الخ.

ولعل ذلك يفسر أن النظم يحظى لدى العرب بمرتبة أقل من الشعر (القريض) مثله مثل (الرجز) لأن الفنون العربية تقوم على موسيقى الأصوات فى نثرها وشعرها، ورقصها وإنشادها... الخ، بينما يحترم مصطلح (النظم (لدى الغربيين لأن ايقاعهم غير تلقائية بل عقلانية منطقية ... وقد سمى العرب هذه العلاقة (النظم / الايقاع / الموسيقى) الوزن أو البحر وكلها تعود إلى وحدة أولية للقياس وهى الوحدة العامة لقياس هذا كله " الإيقاع " " الموسيقى " وهى حركة يمكن حسابها وتقديرها:

" لخضوع تلك الحركة فى سيرها لمبادئ لا تفريط فيها هى : النسبية فى الكميات، والتناسب فى الكيفيات والنظام والمعاودة الدورية. وتلك هى لوازم الإيقاع."(٧). وهذا الضبط الإيقاعى/الموسيقى، يقوم به المبدع لحظة إبداعه، كما يقوم به الناقد بعد ثبات النص وفق أجهزة دقيقة، ووفق ذوق مدرب، لأن النص كبنية باكتمال إيقاعه أى بالسكون الأخير من النص، وبذا، تأخذ البنية الإيقاعية سمات البينة الأم وهى: الاستقلال، والنمو والضبط الذاتى، والتوازن بين الأنساق.

مما يستدعى النظر ثانية إلى مصطلح " النظم " من جديد ، سواء فى مفهومه البلاغى (لدى الجاحظ والجرجانى) أو لدى النقاد والعروضيين على السواء/. فهو

المصطلح الدال على الشئ (الجامع للنص) من داخل، والظاهر عند فك رموزه والتفوه به. وهنا تتداخل مصطلحات النظم (أى طريقة النظم، وتشكيلة) والوزن (أى الطريقة التى سار فيها النظم في الشعر) والإيقاع (أى كل ما وقع من عناصر النص وتكيفها فيما بينها).

ويصبح من الطبيعى أن يعود مصطلح النظم لأصله الأسلوبى، ويجر معه الأسلوب الإيقاعى ، وهو حامل الخطاب الشعرى أو الرسالة الشعرية فى كل تجلياتها.

والحديث عن إيقاع/موسيقى الشعر العربى ، يتضمن نقد العروض الخليلى، لأنه أهمل هذا الايقاع الصوتى وحصر عروض البيت بين التفعيلة، والقافية. فعامل الحركات معاملة متساوية، وجعل كل حرف يحذف أو ينقلب مجرد حرف. بصرف النظر عن القيمة الصوتية لهذا الحرف. ثم إنه نظر فى عروض البيت نظر الرياضيين الذين يهمهم الكم. وأهمل الكيف، أى ركز هو على منطق الحركة والساكنة، وأهمل الجانب الذوقى الذى يميز بين إيقاع/ موسيقى بيت من البحر وبين إيقاع موسيقى بيت آخر من البحر نفسه.

ولم يذكر الخليل شيئاً عن الذوق، لأن نظرية المحاكاة قد سيطرت عليه، كما سيطر عليه منطق أرسطو الشكلى ، وكلاهما يلغى الذات ، ويظلمها، ويفضل الموضوع عليها، لأن الموضوع محور استقرار وثبات، والذات محور حركة وتردد واضطراب.

وجاء منطق الخروج على القاعدة ، بالقياس بما هو ثابت وموضوعى ويمكن التحكم فيه وحسابه. ويعنى هذا أن الخليل لم ينظر بمنطق علم الإحتمالات، ولم يربط النص العروضى بالسياق البلاغى والنقدى، كما فعل بعض الفلاسفة من شراح أرسطو ومترجميه فيما بعد.

ويكمن الخطر هنا، فى أن النظريات المثالية/ التجريدية تضع الإدراك فوق قضيب القطار، ولا تسمح له بالخروج، لأن الخروج يسمى باسمأء منفرة لديهم، كالشذوذ، الخروج، والخطأ. كما فعل العرب فى تسمية المتمرد على قبيلتهم بالخليع. بصرف النظر عن صحة نظام القبيلة، أو عدم صحته بالنسبة للمتمرد وللقبيلة على السواء. وهذا ما يؤكد على أن الفكر العربى يحترم القانون العام ويهمل القوانين الخاصة التى يمكن أن تكون جزءاً من القانون العام أو مصححة له.

ولو أن الخليل بن أحمد ، عرَّج - كغيره - على نتاج أرسطو بخاصة فى علمى الشعر والخطابة (بويطيقا - ريطوريقا) لأحس العلاقة الحميمة بين الأسلوب (التركيب اللغوى) وبين أصوات البيت (والقصيدة) نحواً وصرفا وعروضاً. ولكان قد أخرج لنا نظرية جديدة قابلة للتطوير، والتحوير، بدل النظرية الشكلية التى تركها عرضة للرفض، أو القبول بل يجعل المرء يتساءل عن جدوى هذه النظرية، ومدى فاعليتها مع التطوير المذهل لوسائل القياس الصوتى والزمنى التى تتطور كل يوم.

فلو لم يكتب الخليل هذا العلم لأسلم الشعر نفسه لإيقاع الحياة فى العصر العباسى وما تلاه من عصور، ولكان قد تطور وتماشى مع الإيقاعات- الشعبية، والموسيقية المتوارثة ، وتألفت من هذا المجموع علوم جديدة مختلفة تدرس النص الشعرى العربى، وليس البيت العربى. وليس غريباً- هنا- أن يتعامل مع بيت الشعر كبيت السكن فى الصحراء.

إن ما افتقده علم العروض العربى بسبب قوانين الخليل وقواعده، يحاول الآن بعض الباحثين تسديده بعلوم أخرى لدرس النص الشعرى وبيان خصوصيته، وارتباط ذلك بثلاثة أسباب جوهرية هى:

- تطور العلوم ، ووسائل القياس السمعى والصوتى والغنى.
- تطور النظرية النقدية واللغوية والبلاغية حتى ضمت الدراسة اللغوية فى كل فروعها.
- تطور شكل النص الشعرى عبر العصور ، وعبر الوسيط الشعبى بخاصة.

ونلاحظ - تبعاً لذلك - أن دراسة الإيقاع الشعرى أو موسيقى النص الشعرى، تتنوع وتتطور، وهى لا تزال صالحة للدرس والتطوير، لأنها نتاج إنسان شديد التغير والتطور.

ولكن لابد من الأخذ فى الحسبان، أن وسائل هذه العلوم تختلف عن الوسائل الخاصة بعلم النص الشعرى، وبالتالى، لابد أن نأخذ ما يقدمه غير الممارسين لمهنة الشعر والنقد على أنه وجهة نظر من خلال العلم الذى يجيدونه، وأننا لابد أن نتلقى جهودهم باحترام، دون أن نلغى عقلنا أو حسنا، بالضبط كما لم نلغ عقلنا

وفكرنا أمام المناطقة والفلاسفة واللغويين والنحاة، حين اجتهدوا فى دراسة علمى العروض والقافية.

وهذا مادعا صاحب نظرية إيقاع الشعر العربى إلى الإعتقاد بأن " كل قول فى الإيقاع الشعرى عند العرب، وعند اليونان، خاطئ، يحتاج إلى المراجعة، والمعاودة ، والتصحيح. ولئن أخطأ الخليل وجويار وغيرهما من العرب والمستشرقين. فلأنهم لم يكونوا شعراء ، ولم يكتسبوا بالرؤية والممارسة الحساسية التى هى العنصر الفعال لبلوغ القصد فى هذا الفن من فنون المعرفة."(٨).

ولكن التساؤل المترتب على كلام العياشى ، هو : فإذا لم يكن هذا المبدع (الشاعر) مزوداً بقدرة على الدرس؟ إذ الواقع أنه فى حالة حركة دائبة، يفكر بفطرته ودربته، ويحتاج لمن يدرس نتاجه وليس شرطاً لناقد أو لدارس إيقاع الشعر وموسيقاه أن يمارس الشعر، ولكن الشرط العملى، أن يكون مزوداً بحساسية فنية، ليكون قادراً على التعامل مع نتاجه.

(٣)

وفصاحة البنية الصوتية شرط لشعرية الشعر- حتى لو لم تصل فصاحة الأصوات إلى ما وصلت إليه فى استخدام العرب الخلص- ويتحكم السياق فى فصاحة الكلمة والكلم، فى حالتى الوصل والفصل، أو الإشباع وعدم الإشباع.

وهنا تتدخل قوانين الصوت العربي في تشكيل مسافة الصوت، ونبره، وتنغيمه، وتركيبه مع الصوت التالي له.

فلقد حدد " الأخفش الأوسط " بعض القوانين: الصوتية، قبل أن يدخل إلى تحليل البحور والتفاعيل. ويرى البحث أنها صالحة كمدخل لمعرفة طبيعة البنية الصوتية العربية داخل نطاق العروض العربي بخاصة، وموسيقى الشعر بعامة فالحروف لدى الأخفش الأوسط ساكنة ومتحركة، والساكن أقل من المتحرك، والمتحرك خفيف وثقيل (مشدّد))..... وكل الحروف تكون ساكناً ومتحركاً وخفيفاً وثقيلاً... وأعلم أن الألف تكون ساكنة أبداً ألف ذا وقفا./ ونون منك."(٩).

ويدخل الأخفش إلى الابتداء والوقف فيرى أنه لا يبتدأبساكن، لأنه يلطف ويخفي فيخفض اللسان فيه، ولا يبدأ بالثقيل، لأن الثقيل أوله ساكن. فلا يبتدأ إلا بحرف خفيف متحرك نحو باء برد. لأنها خفيفة متحركة... وأعلم أنك لا تقف على حرف، متحركاً كان أو ساكناً، إلا أسكنته في اللفظ ، وإن كان قد يتحرك في الأدراج (= الوصل). وإنما منع الحركة أن تدخل مع الوقف، أنها لطفت، قلت: فجفا (= ترك) اللسان عنها في الوقف كما جفا في السكن أن يبتدأ به...(١٠).

وينتقل الأخفش الأوسط بعد ذلك إلى جمع المتحرك والساكن داخل الكلمة فيقول : "اعلم أنه لا يجتمع في الشعر خمسة أحرف متحركة، لا يفصل بينهما بساكن، كما لم يجمع بين ساكنين. وقد يكون فيه أربعة متحركة، ولكن قليل.... وقد يكثر الجمع بين المتحركات في وصل الكلام ، إذا لم يكن كلمة واحدة...

وأحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على متحركين بينهما ساكن ، أو بمتحركين بين ساكنين. فهذا أعدل الشعر وأحسنه. فإذا كثرت سواكنه ومتحركاته على غير هذه الصفة قبح، وكثرة المتحركات أحسن من كثرة السواكن. واعلم أنه لا يجتمع فى حشو الشعر ساكنان ليس بينهما متحرك. لأن الساكن أقل الحروف وألطفها. وهو حرف ميت ، فلطف جمع ساكنين.... وقد يجمع بينهما فى بعض القوافى.."(١١).

وعندما يفسر الأصوات المكونة للتفعيلة يقول : " اعلم أن الكلام أصوات مؤلفة، فأقل الأصوات فى تأليفها الحركة. وأطول منها الحرف الساكن. لأن الحركة لا تكون إلا فى حرف ، ولا تكون إلا حرفاً. والمتحرك أطول من الساكن لأنه حرف وحركة.... وكل متحرك فهو ترجيع. والساكن مد ، وأقل ما ينفصل من الأصوات ، فلا يوصل بما قبله ولا بما بعده حرفان، الأول منهما متحرك ، لأنه لايبتدأ إلا بمتحرك والثانى ساكن. لأن كل ما تقف عليه يسكن."(١٢).

ويتعرض الأخفش بعد ذلك لقوانين صرفية كهمزتى الوصل والقطع ، وتسكين الضمائر وتحريكها، ويتعرض لقوانين الحركات والحروف وعلاقات الضم والنصب والجر والسكون بين الحروف المتحركة والساكنة من ناحية، ومع علامات الإعراب من ناحية ثانية ليوضح أن إراحة الجهاز النطقى (الإسماع) هو بداية الإعلال والإبدال بين الحروف والحركات. ولا شك فى أن أى مرجع من مراجع علم الصرف يمكن أن يفسّر هذه الظواهر وغيرها. لأن بنية الكلمة

تحتاج لفهم بداية ونهاية الكلمة صوتياً. وذلك يحكم سهولة النطق من ناحية، كما يحكم نوع الحروف والحركات التى تكمل بنية الكلمة.

وتظهر هذه الخصائص الصوتية الصرفية عند الحديث عن فصاحة المفردة أو الكلام. فكلها خصائص صوتية فى المقام الأول ، ولها علاقة جوهرية بالنظم النثرى والشعرى على السواء ، ولكنها فى الشعر أكثر اتصالا بجمال الصوت وحسن جرسه.

(٤)

والدخول إلى البديع يبدأ من الفصاحة. فالفصاحة تحقق شروط الجرس السهل فى الكلمة والكلام. والبديع يكمل توظيف الحروف والأصوات فى أشكال وصياغات محببة إلى النفس ، مريحة للأذن. ولهذا شدد البلاغيون على ضرورة انسجام الأصوات فى الشعر والنثر على السواء.

فاشتراط البعد عن تنافر الحروف ومخالفة القياس فى الكلمة المفردة ثم البعد عن تنافر الكلمات والتعقيد فى الكلام ، هو محاولة منهم للإبقاء على وضوح الصوت والدلالة معاً، ويدخل فى هذا السياق ضرورة بعدها عن الأفكار المبتذلة، والكلمات الوحشية. أى أن تخلو العبارة من الكراهة فى السمع والثقل عليه أو على النفس والذهن. حتى لا تكون الأصوات كريهة فى السمع ممجوجة جوجة، ففى الأصوات ما يستلذ فى النفس والأذن، ومنها ما هو مستكره، صعب

على جهاز النطق (الإسماع) بسبب قرب مخارج الألفاظ، أو صعوبة النطق الناتج عن تشابه المخارج. وهنا يفهم الجناس والسجع على أنه توافق صوتى محبب للنفس والأذن مترتب على الفصاحة، مع غيره من أنواع البديع الصوتى.

ولاينفصل ذلك كله عن الذائقة والقدرة اللغوية لدى بعض الناطقين بالعربية. كما لا تنفصل الدلالة المقصودة من مثل هذا النظم. وينطبق الأمر على الفصاحة والبديع كليهما. وتظهر هنا نسبية هذه المقاييس ، فما يمكن أن يصعب على ناطق أو سامع ، لا يكون صعباً على آخر. وإنما القصد له التوصيل فى سهولة ويسر ومتعة.

وهذه أمور تصل - فى البديع - عن طريق التوازى الصوتى ، وتساوى المقاطع ، وتوازن الأصوات ، فالجناس أو السجع وغيرها من الأنواع البديعية الصوتية ، تضيف نغماً غير مفصول عن موسيقى البيت أو النص كله.

والبديع فى اللغة وهو الجديد والمحدث والعجيب. والمبدع. وأبدعت الشئ اخترعته لا على مثال. والبديع الأول قبل كل شئ. " كما تعطى كلمة البديع استخداماً آخر حيث نجد " أبدع، وأبدع به وأبدع: كلت راحلته أو عطبت، وبقى منقطعاً به وحسر عليه ظهره، أو قام به أى وقف به."(١٣).

ويعنى هذا أن مادة (بدع ، وبديع) تأتى للفعل ، ولصيغة المبالغة (فعيل) ويسمى بها " فن البديع " ظواهر البنية: الصوتية ، والدلالية ، لجذب انتباه السامع فى المقام الأول ، ثم لإمتاعه بما فى التماثل والتشاكل والتضاد من متعة الأذن والعقل على السواء. كما يستخدم البديع لاسم العلم الذى يدرس هذه الظواهر

الصوتية والدلالية وعلاقتها بتركيب الجملة وإنتاج الدلالة. كما يستخدم لتسمية المذهب الفني الدال عليه.

وكتب البلاغة تضع علم البديع ثالث علوم البلاغة لاعتقادها بأن (البديع) تتمة لعلمي المعاني والبيان. ولأنه – في اعتقادها– من وجوه تحسين الكلام العربي. فالشيخ السكاكي يقول : " وقد تقرر أن البلاغة بمرجعيها، وأن الفصاحة بنوعيها، مما يكسو الكلام حلة التزيين، ويرقيه أعلى درجات التحسين، فهاهنا وجوه مخصوصة، كثيراً ما يصار إليها، لقصد تحسين الكلام، فلا علينا أن نشير إلى الأعراف منها، وهي قسمان: قسم يرجع إلى المعنى، وقسم يرجع إلى اللفظ."(١٤). وهو يقصد بالقسمين البديع المعنوي ، والبديع اللفظي.

ولقد حدد لسان العرب معنى الجنس والجناس في أن " الجنس الضرب من كل شئ ، وهو من الناس والطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة.... ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله..."(١٥) وما يحدث في الجناس والتجنيس أن يأتي الشاعر بعبارات تتجانس في حروفها، فتشاكل الكلمة أختها كاملة أو في معظم حروفها أو بعض حروفها. وهذا ما جعل البلاغيين يقسمون الجناس إلى أنواع تدور حول أحوال هذه المشاكلة وتنويعها في سياق الكلام، وفي الشكل الكتابي.

(٥)

وإذا كانت الفصاحة تقصد إلى السهولة والسلاسة وطزاجة اللفظ والتركيب. فالبديع الصوتى يقصد إلى جلب متع صوتية تتواشج مع متعة الوزن والقافية الموسيقى والإيقاع. أى جلب موسيقى متعددة المستويات فى النص الشعرى يساعد على الحفظ، وجذب الأذن عند الانشاد وتخلق متعة فى التلقى تغرى بمعاودة استماع النص نفسه، وإنشاده.

ويتساوى فى ذلك النصان الشعرى و النثرى فى نظر البلاغيين و بعض النقاد. ولا يكتفى الناظر إلى النص الشعرى- من هؤلاء- بموسيقى الوزن والقافية والروى واللفظ. بل يضيف- كما أسلفنا- ما يسمونه المحسنات. بل تنقل بعض الظواهر الصوتية من النثر إلى الشعر كما جاء فى مصطلح: " الترصيع " على سبيل المثال ليكون " الترصيع هو أن يكون البيت مسجوعاً... مثل قول المتنبى:-

فى تاجه قمر، فى ثوبه بشر .. فى درعه أسد تدمى أظافره"(١٩). كما يفسر الخليل فى معجمه مصطلح السجع هذا بقوله " يقال سجع الرجل إذا نطق بكلام له فواصل كقوافى الشعر من غير وزن "(٢٠) وهو ما يشير إلى الموازنة والمقارنة الصوتية لدى اللغويين والبلاغيين.

وهو ما يوحد خصائص موسيقى النص لدى بعض البلاغيين والنقاد والذين درسوا ظاهرة و مذهب البديع بخاصة مثل أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤ هـ) إذ

وصلوا بظواهر علم البديع إلى أكثر من مائة وخمسين ظاهرة بين الصوتية والمعنوية والفنية.

ولا يقف الأمر عند المستوى الصوتي الموسيقى في الفصاحة و البديع الصوتي. بل يتعدى الأمر إلى الإشارة إلى ما نسميه (التناص الصوتي) والنظر الصوتي العام إلى النص الشعري. إذ لا يغفل هؤلاء البلاغيون والنقاد علاقة النص بما قبله من النصوص، وبما يعاصره من نصوص بل لا يفصلون النص عن الساعة التي كتب فيها.

فهناك ظواهر صوتية معنوية تتصل بعلاقة التناص بين الشعراء مثل " التوارد "و" الالتقاط " و " التخميـن " و " الحل و العقد و " التقضية والإيماء "(٢١) وكلها ظواهر صوتية في جوهرها. اهتم بها البلاغيون و النقاد في سياق الاهتمام بعلم البديع و ظواهر مذهب البديع. إذ كلها ظواهر تشير إلى أخذ اللاحق من السابق بنقل اللفظ أو المعنى أو اللفظ و المعنى. ويمكن الرجوع للبديع في البديع لأسامة بن منقذ للوقوف على نماذج شعرية لهذه الظواهر الصوتية كلها.

كذلك نجد النظر الصوتي العام للنص الشعري ابتداءً من البيت إلى النص كاملاً. إذ نجد ظواهر مثل الترديد، وحسن التقسيم، والتشعيب والازدواج والتسهيم، بالقافية والتشطير والمقابلة، والانسجام والرشاقة. هي من قبيل النظر الصوتي العام الهادف إلى التعرف على تناسق، النص، وانسجام مكوناته(٢٢). جملة.

يضاف كل ذلك إلى موسيقى العروض والقافية والروى واللفظ. كما نظر إليها علم العروض و القافية و علم اللغة ، والنقد الأدبى العربى القديم. الأمر الذى يعكس لنا الجدل الصوتى داخل مكونات النص الشعرى. كما يعكس- لنا- فى الوقت نفسه- تجادل و تآزر الشعر والنثر حيث يشتركان فى ظواهر موسيقية من البديع الصوتى، وفى حين يشتركان، يحرم النص النثرى من موسيقى العروض، مما يشى بأهمية النص الشعرى واحتلاله للمقام الأول من اهتمام النقاد والشعراء على السواء.

وتعمل هذه البنية الصوتية الموسيقية داخل الشعر بخاصة وفق قوانين " التكرار والترديد "و" التوزيع المكانى "و" التساوى والنقص والزيادة " وهى قوانين صالحة لكل موسيقى. سواء أكانت مجردة أم مرتبطة بلغة ما. بل نستطيع القول بأن التوزيع والمزج " البولوفونى " الذى يخلق " هارمونى " القطعة الموسيقية كما يخلق (الانسجام) عند البلاغيين والنقاد (التوافق الصوتى) بين كلمات النص. حيث تخضع الظواهر الجمالية والفنية لقانون عام.

ونشير هنا -أيضاً- إلى أن الظواهر التكرارية داخل الكلمة المفردة لا تحسب هنا فى نظر البديع الصوتى. ولهذا اختص بها علم الصرف. إذ فى داخل الكلمة تتكرر بعض الأصوات أحياناً، وتأخذ أسماء كثيرة خاصة فى الفعل المعتل. و يمكن أن يراعى هذا الأمر الصرفى عند دراسة الإمكانات الصوتية للكلمة العربية. وهو ما يفعله علماء البديع ومبدعوه. كما أهملوا القيمة الكيفية للصوت المفرد من قبل عند الخليل.

ولا بد من الإشارة إلى أهمية الربط بين هذه الظواهر الصرفية والبلاغية وبين تفعيلات العروض و قوافيه. وإلى أهمية الربط بين التوزيع الصوتى للنص، وعروضه وقوافيه من ناحية وبين التشكيل الشعرى من ناحية أخرى. و يمكن أن تدرس كلها تحت مصطلح " الجرس الشعرى " أو " الانسجام الصوتى". فربما تقضى التكوينات الصوتية لدى شاعر- يكثر من هذه الظواهر- إلى ثقلها على الأذن، ونفور السمع منها.

و يعنى هذا أن (الكيف الصوتى) أهم بكثير جداً من الكم الصوتى الذى يمكن أن يحسب فى البديع الصوتى بخاصة.

وهذا ما دعا صاحب نظرية النظم البلاغى، عبد القاهر الجرجانى ، إلى تعليل التجنيس والسجع بخاصة، بمهارة المبدع وخفة روحه، وعفويته وطبعه، وبالبعد عن التكلف والمبالغة حتى تستخفى الظاهرة الصوتية بجمالها فلا يفطن المتلقى إلى صنعتها لأن جمالها وخفتها يتسللان إلى التركيب الشعرى.

ولكن يجب أن نلاحظ أن البديع الصوتى لا يقف عند (السجع) و(الجناس) إنما يتعداه لظواهر عديدة أشرنا إليها فى هذه الوحدة من البحث.

ورغم أن مصطلح البديع يعنى ضمن ما يعنى – الإتيان بشىء على غير مثال فإن الظواهر الصوتية الموسيقية فى البديع- وغيره- تأتى على مثال أو صيغة سابقة، لأن اختلاف الممثول يخلق هذا الابتداع. ولو أننا نظرنا إلى الجناس بمعنى التجانس الصوتى، وإلى السجع كتلوين صوتى وجدنا أن الظواهر الصوتية

كلها يمكن أن تدخل- فى الشعر بخاصة- تحت عباءة مصطلح التجنيس كاسم جنس لكل متطلبات الذائقة الشعرية، والمتعة الصوتية.

ولا شك فى أن المصطلحات البلاغية- بكثرتها وتكرارها وترادفها- تقف حائلاً بين جمال موسيقى النص الشعرى وبين الدخول فى تفريعات المصطلحات التى تنسيك جمال الظاهرة بتدبر معنى المصطلح. ورغم فائدة هذه المصطلحات من الناحية التعليمية والتصنيفية، فإنها لا تصلح لتذوق موسيقى الصوت فى النص الشعرى. ولهذا يجب أن ننظر إلى هذه الموسيقى من زاوية (التجنيس). وتفيد دراسة الصوت اللغوى المفرد فى فهم قيمة التجنيس عند المشابهة والمماثلة.

حسب القوانين الثلاثة التى أشرنا إليها فى هذه الوحدة من البحث وهى:" التكرار والترديد " و " التوزيع المكانى " و " التساوى والنقص والزيادة ".

فالتجنيس فى (ساعة) حين تكرر بمعنيين (مقياس الوقت، ويوم القيامة) وبين الفعل (أو دعانى) وبين جعل (أو) أداة عطف عند تكرار الكلمة نفسها. أو تقسيم الكلمة إلى كلمتين بدلالتين مختلفتين. ككلمة (تجريبك - تجرى بك)، أو تغيير التشكيل الصرفى بين (أمْسِك) كفعل أمر و(أمسِ ك)، أو تغيير التشكيل الصرفى بين (أمْسِك) كفعل أمر و(أمسِ ك)، أو منذرين ومنذرين بالفتح والكسر، أو اختلاف التصحيف فى الكتابة أو الإعجام مثل (يحسبون-يحسنون) أو انتقاص الكلمة السابقة مثل (موجودة - وجوده) أو (الخيل والخير) أو (همزة لمزة)، أو عكس حروف الكلمة مثل (عوراتنا - روعاتنا) كلها أمثلة للتجنيس القائم

على التلاعب الصوتى. وكلها تأتى فى سياق جذب المتلقى. لتخدم الجرس الصوتى فى أذن المتلقى.

ولهذا يأتي الجناس فى الشعر ليزيد الإحساس بموسيقى الصوت. وكما يقول الجرجانى عن الشاعر أو الكاتب إنه : " قد أعاد عليك اللفظة. وكأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك. وقد أحسن الزيادة ووفاها. فبهذه السريرة صار التجنيس- وخصوصاً المستوفى منه المتفق فى الصورة- من حلى الشعر ومذكوراً فى أقسام البديع."(٢٣).

أما السجع وهو اتفاق آخر حرف من الجملة مع مثيله فى الجملة التالية. فقد قسمه البلاغيون أربعة أقسام واضحة. وفق موضعه من الجملة وموضعه من الكلمة. فالأول منه (المطرف) الذى يأتى فى آخر جملتين والثانى (المتوازن) أى الموزون صرفياً مع زيادة حروف متشابهة قبل آخر حرف مثل (مصفوفة- بثوثة) حيث زاد حروفامثل الميم ، و الواو قبل التاء المربوطة. ثم يأتى النوع الثالث ليزيد عدد و ترتيب المتشابه من الحروف مع وحدة الوزن الصرفى ويسمى هذا النوع (المتوازى) مثل (مرفوعة - موضوعة) ليزيد على التاء المربوطة الميم والواو والعين.

أما النوع الرابع فهو (المرصع) وهو وضع مجموعة حروف متشابهة فى جزء من الكلمة بصرف النظر عن آخر حرف فى الكلمة، وهو يقترب من التجنيس بالطبع مثل (المستبين - المستقيم).

"وعلى الجملة فإنك لا تجد... سجعاً حسناً حتى يكون المعنى الذى طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغى له بدلاً...."(١٧).

وتأتى ظواهر تابعة للتجنيس والسجع مثل (التشطير) الذى يجعل من عدة جمل متفقة فى آخر حرف، أو فى بعض الأحرف ليكون شكل البيت هكذا (..). ويضاف إلى التشطير توازى التفعيلة مع الكلمة، وتشابه الأطراف، ورد العجز على الصدر، وحسن التقسيم، ولزوم مالا يلزم، وغيرها من أشكال التشابه الصوتى والصرفى التى تجعل النص الشعرى أكثر ثراء. ولا ننسى- فى هذا السياق- التكرار، تكرار الكلمة، والجملة والعبارة. وقد أشرنا إليها فى سياق آخر فى هذه الوحدة من البحث.

ولا يقف أمر البديع عند البديع الصوتى/ اللفظى، لأن البديع المعنوى/ الدلالى يشتمل على جوانب أخرى تصل إلى عشرات الأنواع وقد جمعها بعض الشعراء فى صورة قصائد بديعية فى مدح النبى (ص) وأدخلوا عليها ألعاباً بديعية أخرى مثل القصائد المعجمة والمهملة، والحروف الموصولة والمقطعة بل وصل الأمر إلى اختراع أشكال قصائد تهتم بالتأريخ و حساب الجمل. وتشجير شكل النص، و ذوات القوافى المتعددة ، و محبوكة الطرفين و الشعر الهندسى ... وهكذا. وقد زاد الاهتمام بموسيقى الصوت فى العصرين المملوكى والعثمانى.

ولاغرابة- إذن- أن يسمى عصر ازدهار هذه البديعيات والصناعيات بعصر الباروك العربى. لأن " هذا الباروك فى الشعر تعبير عن محبة العصر، وتجسيد لانتشار المحسنات البديعية فى آثار أدباء العربية. كما هو تعبير عن التطور

التاريخى لثقافتهم التى قامت بدور ملحوظ فى زيادة النفور مما هو شديد الوضوح والظهور"(١٨). ينطبق هذا على الشعر العربى بعد سقوط بغداد (٦٥٦ هـ) ودخوله إلى عالم مستقل فى كل دولة على حدة. إذ أصبح للأعاجيب العصر دور فى تشكيل النص الشعرى كما يراه الشاعر، بعد أن استنفدت القصيدة عمود شعرها، وما خرج على هذا العمود من داخله. بل بعد أن تشبع النص الشعرى بالأغراض القديمة، وتطلع لشىء غير مستهلك، فضخم من البديع حتى صار غرضاً. استمر هذا الغرض فى الشعر العربى حتى نهاية القرن التاسع عشر الميلادى.

إحالات الفصل الثانى

١- المرزوقى ، مقدمة شرح ديوان الحماسة ص ٣٧ و ما بعدها.

٢- ابن جنى ، الخصائص ، جـ ١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص ٢١٦ ، ص ٢١٧.

٣- السكاكى ، مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الثانية، ١٩٨٧ ص ٣٥٧.

٤- قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٢٤.

٥- المرجع السابق ، ٢٤.

٦- ابن رشيق ، العمدة ، جـ ١ ، ص ١٢٥ ، ص ١٢٦ ، ص ١٢٧.

٧- محمد العياشى ، نظرية إيقاع الشعر العربى ، ص ٤٣.

٨- المرجع السابق ، ص ١٨.

٩- سعيد بن مسعدة الأخفش ، كتاب العروض ص١١٤.

١٠- المرجع السابق ، ص ١١٧.

١١- المرجع السابق ، ص ١٢٠.

١٢- المرجع السابق ، ص ١٢٣.

١٣- ابن منظور ، لسان العرب. جـ ١، مادة (بدع) ص ٢٣٠.

١٤- السكاكى ، مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٧ ، ص ٤٢٣.

١٥- ابن منظور ، لسان العرب ، جـ ١ ، مادة جنس.
١٦- عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ، ص ٨.
١٧- المرجع السابق ص ١٠.
١٨- محمد ياسر شرف ، مستقبل الشعر ، دار الوثبة ، دمشق ١٩٨٢ ، ص ٣٧.
١٩- اسامة بن منقذ ، البديع فى البديع فى نقد الشعر ، حققه على مهنا دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ١٩٨٧ . ص ١٧١.
٢٠- الخليل بن أحمد ، العين ، مادة سجع . و يسمى فى الدراسات المعاصرة النثر المقفى .
٢١- المرجع السابق ، صفحات ، ٢٦٤ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٧١، ٢٧٢ ، ٢٨٨ ، ٢٩٤ ، ٣٠٣ ، ٣٠٦ ، ٣١٠ ، ٣٥٠ ، ٣٦٣ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩.
٢٢- المرجع السابق صفحات ، ٨٥ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٣٨، ١٦٥، ١٧١،١٨٧، ١٨٨ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ٢٣٣.