المبحث السادس

المعجم الإيقاعي في شعر المتنبي

تميل دراسة الإيقاع فى الشعر العربى إلى تحكيم المقاييس الكمية Quantitative ، أكثر مما تميل إلى رصد السمات النوعية Qualitative لهذا الإيقاع، نعنى بذلك أن طول المقطع اللغوى وقصره، وعدد المقاطع التى تتشكل منها التفعيلة على نسق معين، ثم عدد التفعيلات التى يتكون منها نظام البيت الشعرى، كل هذا قد استغرق من الجهد والاهتمام أكثر مما استغرقته التجلّيات النوعية للإيقاع، سواء تعلقت هذه التجليات النوعية بالنبر أو التنغيم، أو بطبيعة الخصائص الصوتية ونسبة ما فيها من تكرار أو تنوع.

وحتى ذلك المنظور الكمى الذى كان بؤرة الاهتمام فى أغلب الدراسات التى تناولت موسيقى الشعر العربى، انصرفت فيه العناية إلى التقعيد والتنظير أكثر مما انصرفت إلى التطبيق المنهجى المنظم على أعمال شاعر بعينه، ثم على أعمال مجموعة أو مجموعات مختلفة من الشعراء، الأمر الذى كان يسمح ـ لو وجد ـ بتكوين فكرة واضحة عن المعجم الإيقاعى لشاعر أو أكثر، ومدى ثراء هذا المعجم أو اكتنازه، وحظه من النمطية أو التنوع، ودورانه فى إطار أوزان بذاتها، أو انتشاره داخل العالم الرحب للموسيقى الشعرية، بغية اقتناص إمكاناتها الإيقاعية المختلفة، والإفادة مما عسى أن تتمخض عنه هذه الإمكانات من سخاء المفارقة النغمية.

ويتضمن المعجم الإيقاعى حصرا كاملا لنتاج الشاعر، ثم تصنيف هذا النتاج طبقا للأوزان الشعرية التى صيغ فيها، ثم إحصاء هذه الأوزان وقياس نسبة تنوعها وترددها، ومن هذه النسبة يمكن استنباط ميل الشاعر نحو أنماط موسيقية بعينها، وحجم الرقعة الإيقاعية التى يتحرك فيها، كما يمكن ـ بالطريقة ذاتها ـ مقارنة هذه الأنماط بنوعية التجارب الشعرية التى عالجها المبدع، برغم أن هذه المقارنة لا تخلو فى بعض نتائجها من مراوغة، بل قد لا تنجو من خداع صريح، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الوزن الواحد يمكن أن يقبل ـ من الناحية النظرية ـ شتيتا من القصائد ذات التجارب المختلفة والمناهج الصياغية المتنوعة، وتزداد هذه المراوغة حين تتخذ تلك المقارنة نماذجها من الشعر القديم، لعلمنا أن كثرة هذه النماذج كانت ـ ولو

من حيث الظاهر - تجميعية، يقترن النسيب فيها بالوصف، وقد يفضى هذان إلى مديح، وقد يجتمع إلى هذا كله شكوى الدهر أو التبصر فى عِبر الأيام؛ ومن ثم يظل الاحتكام إلى مبدأ تصنيف الأغراض الشعرية ـ فى قياس مدى المواءمة بينها وبين إيقاعات بذاتها ـ دائرا فى إطار الافتراض المحض، وهو حالة مزاجية للناقد، قبل أن يكون واقعة ماثلة فى نتاج المبدع.

وهكذا تكون النتائج التى يمكن أن تترتب على قياس نسبة التنوع فى المتن الإيقاعى نتائج وصفية أكثر منها معيارية، وهى إن أفادت فى رصد الخريطة العروضية لاتجاه أو لعصر شعرى، فإنها قد تكون أعظم فائدة فيما لو تضامّت هذه الخريطة ومثيلاتها، بغية الوقوف على الميول الإيقاعية للشعر العربى فى جملته، والتأكد بطريقة علمية إحصائية من الأوزان المستخدمة فعلا، ونسبة دورانها، وضمور بعضها تحت تأثير عوامل الزمان والمكان، ويقظة بعضها الآخر تحت تأثير العوامل ذاتها، وتلك جميعا ـ فيما نحسب ـ نتائج مشروعة. أما القفز من هذه المؤشرات الإحصائية إلى تقنين علاقة الإيقاع بنوع العاطفة أو الموضوع أو الغرض، فأمر لا يخلص تماما من الذاتية، والتقنين القاطع فيه غير وارد، فضلا عن أن المحاولات التى بذلت بصدده لم تلق نجاحا يذكر، وظلت ـ على العموم ـ رهينة اجتهاد أصحابها.

وبرغم تعدد هذه المحاولات، وتباين مستويات التقنين فيها، فإننا نجتزئ منها هنا بمثالين ربما كانا وثيق الصلة بموضوع هذه الدراسة، وفيهما غناء لمن يريد أن يتبين حظ هذه المحاولات من التوفيق. أما المثال الأول فيحاول الربط بين وزن الكامل والتجارب الشعرية التى يغلب عليها طابع التغنّى وجيشان العاطفة؛ فهو وزن «كأنما خلق للتغنى المحض، سواء أريد به جد أو هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذى يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال. ولهذا السبب فإن الشعراء المتفلسفين أو المتعمقين فى الحكمة وما إلى ذلك من ضروب التأمل، قلّ أن يصيبوا فيه أو

ينجحوا. . . وقد كان أبو الطيب المتنبى من رجال التأمل والحِكَم والوثبات العقلية العميقة، وقد أدرك بفطرته الصادقة أن البحر الكامل لم يخلقه الله له فتحاماه، فى الكثير الغالب، على أنه قد تعاطاه فى بعض قصائده»[1].

وهذا كلام شطره الأول لا يخلو من غموض، وشطره الأخير لا يسلم من جدل؛ إذ ما المقصود «بالتغنى» و «الدندنة»؟ وأى شعر لا «يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها»؟ ثم كيف تحامى أبو الطيب وزن الكامل فى الكثير الغالب، مع أن واقع الأمر بخلاف ذلك؟ واقع الأمر يؤكد أن للمتنبى من وزن الكامل قرابة عشرين مقطوعة، ونحو ست وعشرين قصيدة كاملة، استغرقت جميعها ما يناهز ألف بيت من ديوان ذلك الشاعر، فكيف نقتنع بعد هذا بأنه كان يتحامى ذلك النمط من أنماط الإيقاع؟ بل كيف يمكن التسليم بقلة ما نظمه فيه، مع أن ذلك النمط يحتل المرتبة الثانية ـ بعد الطويل ـ من حيث نسبة التردد فى المعجم الإيقاعى للشاعر؟!!

أما المثال الثانى من تلك المحاولات فربما كان أقل تحكما فى الربط بين نمط الإيقاع ونوع التجربة الشعرية، وهو لا يفترض علاقة حتمية بين وزن محدد وشعور بعينه، بل يجعل هذه العلاقة دائرة مع عدد المقاطع الصوتية قلة وكثرة؛ فمشاعر اليأس والجزع تقتضى ـ عادة ـ وزنا طويلا كثير المقاطع، فإذا استطار الهلع بتلك المشاعر تطلبت بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد ضربات القلب، أما الحماسة الثائرة والفخر الجارف فيتبعهما النظم من بحور قصيرة أو متوسطة، فإذا هدأت الحماسة واتّزن الفخر جاءا فى أوزان طويلة كثيرة المقاطع. والمدح «ليس من الموضوعات التى تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون فى قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع. . . أما الغزل الثائر العنيف الذى قد يشتمل

(١) الدكتور عبدالله الطيب المجذوب ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ـ ط ١ ـ مصر سنة ١٩٥٥ ـ جـ ١ ـ ص ٢٦٤، ٢٦٥.

على وَلَهٍ ولوعة، فأحرى به أن ينظم فى بحور قصيرة أو متوسطة، وألّا تطول قصائده »[١]

ولسنا ندرى كيف تكون التجربة شعرا دون أن « تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب » ؟ فإذا كان المقصود خفاء هذه الانفعالات فى قصيدة المدح، فإن الصورة الشعرية فى جملتها ـ مدحا أو غيره ـ ليست سوى قناع يظلل المشاعر ويضفى عليها نوعا من الموضوعية الفنية، وإذا كان المقصود ربط قصيدة المدح بالحافز رغبة أو رهبة، والخلوص من ذلك إلى نتيجة مؤداها ضعف اقتناع الشاعر بما يقول، ومن ثم قلة انفعاله به، فإن ذلك الحديث عن الحافز يعود بنا مرة أخرى إلى الاجتهادات الذاتية، فالباعث على القول من شأن صاحبه، أما نحن ـ جماعة المتلقّين ـ فلا يعنينا سوى القول نفسه وقد تجسد فى شكل فنى.

ثم هل كان مثْل أبى تمام فى تغنيه بالمعتصم، والمتنبى فى تغنيه بسيف الدولة، إلا مقتنعين ـ على الأقل من الناحية الفنية ـ بالنموذج الذى يرسمانه لبطل ذى نفحة ملحمية خالصة ؟ على أية حال لا يسعنا إلا أن نلحظ أن هذه المحاولة قد أنصفت من نفسها حين عادت إلى تقليص جرعة المعيارية فى المقولة السابقة، أو حتى إلغائها كلية؛ إذ يحسن « ألّا نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر فى تخير وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة، وعلى ناقد الأدب أن يبحث هذا بحثا مستقلا فى كل قصيدة، ليرى من معانيها وموضوعها ما إذا كان الشاعر قد وفق فى تخيّر الوزن أو لم يحسن الاختيار »[٢]، وهى إشارة إن وردت فى مقام التقييد والتعقيب، فإن فيها من القصد ما لا يحتاج إلى مزيد من التعليق.

غير أن البحث فى الإيقاع باعتباره واحدا من مستويات الأداء فى عمل بعينه، لا يصادر - ولا ينبغى له أن يصادر - على دراسة المعجم الإيقاعى فى جملته،

---

(١) الدكتور إبراهيم أنيس ـ موسيقى الشعر ـ ط٤ ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة سنة ١٩٧٢ ـ ص ١٧٨.

(٢) السابق - ص ١٨٠.

فبالإضافة إلى ما توفره تلك الدراسة من قياس نسب الثبات والتنوع فى أنماط الموسيق الشعرية، نراها - أيضا - من صميم ما ينبغى أن يعنى به دارس بنية القصيدة العربية، فما الإيقاع إلا المستوى السطحى لتلك البنية، وإذا كانت التراكيب والأساليب تتعامل مع هذه البنية تعاملا أفقيا، فإن الإيقاع يؤطرّ هذه التراكيب والأساليب تأطيرا رأسيا، مشكلا بها ومعها وحدة إبداعية يحكمها الانسجام والتفاعل. وليس لاختيار شعر المتنبى نموذجا لقياس هذا المعجم الإيقاعى معنى خاص، إذ يمكن البدء منه، كما يمكن البدء من نتاج غيره من الشعراء، المهم أن نبدأ، وأن يكون لدينا الاقتناع الكافى بأنه قد آن الأوان لتتضمن منجزات الدرس الأدبى مؤشرا إحصائيا دقيقا باتجاهات هذا المعجم، ومدى تنوعه، وحجم تطوره، طبقا لتطور مفهوم الشعر من جهة، ولتطور الذوق الموسيقى من جهة أخرى. نقول هذا وفى اعتبارنا أن إبداع أبى الطيب - على وجه الخصوص - كان ميدانا لبعض الاجتهادات الرائدة فى هذا الصدد، غير أن هذه الاجتهادات كانت فى مجملها تقريبية، وقد أعوزتها صحة الإحصاء، ومن ثم سلامة النتائج، الأمر الذى دفعنا إلى تجاوزها، محتكمين فى ذلك إلى فحص مستأنف، واستقراء دقيق جهد الطاقة، لشعر المتنبى المنشور فى ديوانه ذى الأجزاء الأربعة[1].

وقد بلغت المادة الشعرية التى تمّ قياس نسبة التنوع طبقا لها، خمسة آلاف بيت، وخمسمائة، وستة وخمسين بيتا، هى جملة ما وصلنا من شعر المتنبى. وتوزعت هذه المادة ما بين مائتين وثلاث وثمانين قصيدة ومقطوعة، وقد رُوعى عند إحصاء هذه المادة، ورصد ملامح التنوع والتكرار فيها، اعتباران، قد يكون من المفيد أن نتنبه إليهما قبل النظر فى معطيات هذا القياس.

أما الاعتبار الأول ، فهو أننا أدرجنا مجزوءات الأوزان ضمن المادة الشعرية للبحر الذى تنتمى إليه، بغض النظر عن عدم تمامها؛ إذ المقصود من المعجم

(١) رجعنا فى هذا المقام إلى : ديوان أبى الطيب المتنبى بشرح أبى البقاء العكبرى - نشر دار المعرفة - بيروت سنة ١٩٧٨م.

الإيقاعى هو الوقوف على نسبة تردد إيقاع بعينه، وهـذا الإيقـاع يتحقـق بـالوزن المجزوء كما يتحقق بالوزن التام، فضلا عن أن هذه المجزوءات - بـطبيعتها - قليلـة فى شعر المتنبى، ولا يتجاوز ما نظم فيها قصيدة واحدة من مجزوء الرجز، وثـلاث مقطوعات قصار، إحداها من مجزوء الرجز، والثانية من مجـزوء الـكامل، والثـالثة من مجزوء الرمل.

وأما الاعتبار الثانى، فهو أننا آثرنا احتساب مخلع البسيط ضمن المادة الشـعرية للبسيط، لنفس السبب الذى ألمحنا إليه فى الفقرة السـابقة، وليس خـافيا أن مخلـع البسيط قليل الاستعمال، ليس فى شعر المتنبى وحده، بل فى الشـعر العـربى جملـة، والقليل الذى ورد منه فى شعر المتنبى لا يؤثر بحال على سلامة النتائج التى وصلت إليها هذه الدراسة، والتى يمكن الوقوف عليها من خلال الجدول الإحصائى التالى :

مسلسل	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الطويل	١٦٨٤	٣٠,٣٪
٢	الكامل	٩٢٧	١٦,٧٪
٣	البسيط	٨٠٧	١٤,٥٪
٤	الوافر	٧٦٣	١٣,٧٪
٥	الخفيف	٤٦٥	٨,٤ ٪
٦	المنسرح	٣٥٥	٦,٤ ٪
٧	المتقارب	٢٧٨	٥, ٪
٨	السريع	١١٨	٢,١ ٪
٩	الرجز	١٠٩	٢, ٪
١٠	المجتث	٣٦	,٦٥ ٪
١١	الرمل	١٤	,٢٥ ٪

معطيات القياس :

من الجلّى أن أبا الطيب فى معجمه الإيقاعى لا يتحرّك فى كل المساحة الموسيقية التى استوعبها العروض العربى من الناحية النظرية، فمن بين الأبحر الخمسة عشر التى حصرها الخليل بن أحمد ضمن دوائره الخمس، وما استدركه عليه الأخفش الأوسط (سعيد بن مسعدة، ٢١٥هـ) من وزن المتدارك، نرى حركة المتنبى مقيدة بأحد عشر بحرا لا تزيد، بل إن من بين ما استخدمه بحرين يعتبر استعماله لهما فى حكم المعدوم، فقد نظم من المجتث ستة وثلاثين بيتا، على حين لم ينظم من الرمل سوى أربعة عشر بيتا، ولا ريب أن هذا العدد من القلة بحيث يمكن القول بأن حركة المتنبى لم تتجاوز من الناحية العملية تسعة أنماط إيقاعية فحسب.

بل إن من بين هذه الأنماط المستعملة خمسة لا يتجاوز ما نظم فى مجموعها نسبة ٢٤٪ من جملة شعره، وهى نسبة لا تصل إلى النسبة التى بلغها وزن الطويل وحده، هذا على تفاوت هذه الأنماط الخمسة بدورها فى نسبة التردد، فأعلاها نسبة هو الخفيف، يليه المنسرح، ثم المتقارب، وبعد ذلك بمسافة يأتى السريع، ثم الرجز، وبين هذين على وجه الخصوص علاقة قربى غير خافية ، فأولهما - عند التحقيق - لا يعدو أن يكون إحدى الصور الإيقاعية التى يمكن العودة بأصلها الاشتقاقى إلى الأخير[1].

أما أكثر الأنماط الإيقاعية دورانا فى هذا المعجم فهى الأوزان الأربعة الأولى، فى مقدمتها يأتى الطويل، ثم الكامل، ثم البسيط، ثم الوافر، وبين النمطين الثانى والرابع منها وشيجة حميمة، إذ يدرج العروضيون بحر الكامل فى الدائرة الثانية، دائرة الوافر، والفجوة بين نسبتْى ترددهما - كما يتضح من الجدول المرفق - ليست شاسعة، أما النمطان الأول والثالث - الطويل والبسيط - فرغم اختلافهما فى

(١) لعلاقة السريع بالرجز، يراجع : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - جـ١- ص١٥٣

الأصول؛ لأن أصل الأول متقاربٌ، على حين أن أصل الآخر رجزى، فإنهما يتفقان فى رحابة النغم، وامتداده، وانفساح مداه، الأمر الذى يضفى عليهما - بتعبير بعض الباحثين - «أبهة وجلالة[1]»، فهما فى الأوزان العربية بمنزلة السداسى عند الإغريق، والمرسل التام عند الإنجليز، ويمتاز الطويل على صاحبه بأنه أكثر انطلاقا وأسلس نغما، وأبعد عن الجلبة والاصطخاب، وليس من قبيل المصادفة أن يستغرق وحده ما يناهز ثلث المعجم الإيقاعى فى المادة المدروسة ، وأن يربو - منفردا - على جملة ما استغرقته مجموعة الخفيف ورفاقه من نتاج الشاعر.

والقدر المشترك بين هذه الأوزان الأربعة التى تمثل أكثر المجموعاتِ الإيقاعية دورانا، هو ما يسمها جميعا من كثرة المقاطع اللغوية، ورجحانها فى هذه الناحية على ما عداها من الأوزان، فعلى حين نرى وزنا كالخفيف لا يكاد يتجاوز - من الناحية النظرية - أربعة وعشرين مقطعا فى كلا الشطرين، تنقص عند التطبيق فى بعض صوره، نرى وزن الكامل يصل أحيانا إلى نحو الثلاثين مقطعا، وقريب منه فى هذا الصدد أوزان الطويل والبسيط والوافر.

والذى لاشك فيه أن طول الوزن ووفرة مقاطعه يمنحان الشاعر مزيدا من المرونة فى التحرك عبر المسافة الموسيقية للبيت الشعرى، بيد أن هذا ليس كل شىء، لأن هذه المقاطع فى حقيقتها ليست سوى وقائع زمنية فى كلا وجهيها من النطق والاستماع، فإذا تراكمت على هذا النحو كان ذلك إيذانا برحابة المدى الزمنى الذى يستغرقه البيت، وهو مدى إن تميز بالطول، فلم يخل فى الوقت ذاته من ثبات، ضرورة أن القصيدة العربية درجت على وحدة النموذج الإيقاعى فى كل أبياتها، وربما دفعنا هذا الملمح الأخير إلى الاعتقاد بأن مولد الشعر الحديث ليس تمردا على تساوى الأبيات فى الأوزان والقوافى فحسب، بل هو - فى أحد جوانبه - تحوّل فى فكرة الزمان الشعرى، ومحاولة لهزّ صلابة هذا الزمان وترويض ثباته

(١) المرجع السابق - ص٣٩٢

واستوائه، أو لنقلْ إنه محاولة لجعل هذا الزمان الشعرى زمانا مكانيا، عن طريق ربطه بالصورة الشعرية، وتقييد مداه بمساحة هذه الصورة طولا وقصرا، وضيقا واتساعا.

وحقيقة أخرى لعلها كانت أولى من سابقاتها بالتقديم، ذلك أن ما لحظناه من غلبة الأوزان الطويلة على نتاج المتنبى - وربما لم تكن غلبة على نتاجه وحده - ليس مقطوع الصلة بمبدأ وحدة البيت، وهو المبدأ الذى ظل لفترة طويلة يحكم منطق العملية النقدية والعملية الإبداعية على حد سواء؛ إذ كان فى انفساح الأوزان الطويلة، وكثرة مقاطعها، ورحابة آمادها، ما يعين الشاعر على استغراق فكرته عبر سطر عروضى مستقل، وما يهيئ له سبيل احتواء الخاطرة الجزئية فيما ظنه بيتا شعريا نموذجيا.

صحيح أن استغلال الشاعر المعاصر لهذه الإيقاعات الرحيبة لم ينقطع، حتى فى ظل التطور الراهن للنظرية الشعرية، ولكن الذى لا شك فيه أن هذه الإيقاعات قد أخذت تزاحمها فى مكانتها الأثيرة إيقاعات أخرى كانت فيما مضى أقل دورانا، كالمتقارب والرجز والمتدارك، إلى حدّ أن مجموعات برمّتها لشعراء معاصرين لم تكد تتجاوز فى بنيتها الإيقاعية نطاق بعض هذه الأوزان أو ثلاثتها مجتمعة، وهذا وحده قد ينهض فى التدليل على هذه الحقيقة بما لا يحتاج بعدُ إلى دليل.