مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 08 عدد: 05 السنة: 2019
ص: 524 - 539 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

فاعلية الإيقاع في بناء المعنى وتحديد الدّلالة " نماذج من شعر أبي تمّام"

The Efficacy of Rhythm in Constructing Meaning and Identifying the Connotation. Case Study: Abi-Tammam's Poetry

ط.د . **محمّد الأمين فارسي** *

Mohamed Amin Farsi

بجامعة عمار ثليجي – الأغواط/ الجزائر

University of Laghouat/ Algeria

تاريخ الإرسال: 2019 /02/07	تاريخ القبول:.2019 /10/23	تاريخ النشر: 2019/12/01

مُلخّص البحث

لقد كان الإيقاع وما يزال ينبوعاً ثرّاً ومعيناً خصباً لإلهام الفنّانين وخاصّة الشّعراء منهم. الأمر الّذي شغل النّقّاد والدّارسين عبر كلّ الحقب؛ فغدا موضوعاً حيّاً يحمل من الإيحاءات الفنّية الجمالية ولا سيما إذا صادف قارئاً ذوّقاً يمنحه لحظة التّلقّي بُعداً خاصّاً. وهنا تَطرح إشكالية فاعلية الإيقاع في الخطاب الشّعري القديم العديد من التساؤلات من أهمّها: هل المعنى مسلكه الأهم هو الإيقاع ؟ وهل وظيفة هذا الأخير وفاعليته تقودنا فعلاً إلى إدراك المعنى وفهمه ؟

الكلمات المفتاحية : إيقاع، بناء، معنى، تحديد، دّلالة.

Abstract:

Rhythm has always been and will be a rich source and fertile field that inspires artists especially poets. The thing that occupied critics and researchers through areas of time, to be a vivid subject that carries aesthetic and artistic inspirations, especially if it has encountered a tasteful reader. This gives the moment of perception a unique dimension. Thus, a problematic of rhythm efficacy in old Arabic poetry leads to many questions, of which : Is rhythm the main problematic of meaning? and does the function of this last lead us to realize the meaning and understand it?

Keywords:Rhythm, Construction, Meaning, Identification, Connotation.

* محمّد الأمين فارسي. Farsimed5@gmail.com

مقدّمة :

نسعى من خلال هذه الصّفحات إلى رصد فاعلية الإيقاع باعتباره نظاماً معقّداً من العناصر المتكاملة، تتعدّد وظائفها ممّا يجعلها تستمدّ خصائصها من أنظمة أخرى صوتية وصرفيّة ونحويّة ودلالية، إلاّ أنّها تتعاضد فيما بينها لتُشكّل جوهر الخطاب الشّعريّ. ومن هنا يتوسل الشّعر، متميّزاً عن النّثر، بالموسيقى، في سبيل إثارة الشّعور، وتحريك الوجدان أو بعث الإحساس بالجمال، معبّراً عن عاطفته وانفعاله.

لذا فقد استقرّ كثير من النّقّاد قديماً وحديثاً، على عدّ الموسيقى الشّعرية إحدى الوسائل المرهفة الّتي تملكها اللّغة للتعبير والإيحاء، نظراً لما لها من قدرة على الكشف عن ظلال المعاني، وما تغمُر به المتلقّي من حالات نفسية معقّدة تتجسّد في انتقاله بين ما تُفجّره الموسيقى الشّعرية من تشويق وإثارة ومفاجأة.

ولقد كُنّا منذ البداية على قناعة، بأنّ عنصر المفاجأة يشكّل المحور الأساس في كلّ ظاهرة إنسانية أو طبيعية أو غيرهما. وتبدو أهمّيته في مدى ما تحمله من صَدمات أو عدم التوقُّع في مجال حدوثها، ثُمّ ما يعقُبها من ردود أفعال واستجابات تتحكّم في درجة الفائدة المحصّلة، فتحقّق نوعاً من الانسجام والتجاوب في دورة الخطاب. وبذلك يزداد الخطاب الشّعريّ إثارة كلّما شاركت في بنائه عناصر إيقاعية ثانوية عن طريق توظيف إمكانات اللّغة في سبيل إيضاح هذا المعنى أو تأكيده أو لفت الانتباه إليه.

كلّ ذلك يُشير إلى أنّ الخطاب ينبغي أن يُدرس في إطاره الشامل باعتباره أشكالاً من المعاني الّتي تختلف درجة حِدّتها باختلاف أحوال المبدع والمتلقّي، ونفس الأمر يخص الإيقاع: فإن هو إلاّ إطار من الحركة المنتظمة الّتي تُسهِم في بلورتها جُملة من العوامل النّفسية والاجتماعية واللّغوية وغيرها.

ومن هنا يمكن القول: إنّ المبدع للشّعر هو صاحب الموهبة الذي يُبدع هذا التشكيل. ومن هنا أيضاً يظهر شعر أبي تمّام –في نظرنا– تجسيداً صريحاً لهذا التصوّر باعتباره أسلوباً فردياً، فتهيّأ ليكون إشكالية للبحث. وقد لفت انتباهنا اعتماده على تقنية "التصريع"، وخاصّة إذا كان في غير المطلع. لذلك نتساءل عن الدّور الّذي يلعبه في بناء المعنى ومن ثَمّ تحديد الدّلالة ؟

وهل يمكن أن يكون للبنية الإيقاعية أثر في تحليل الخطاب الشّعريّ بعد ذلك ؟

1-الإيقاع كمفهوم:

نسعى من خلال هذا المهاد تحديد المجرى النّظري للإيقاع، باعتباره كان، ولا يزال الظاهرة الملازمة للشّعر، أو من حيث هو إحدى الخصائص الخطابية المشكّلة له؛ إذ لا نخال ولا ينبعي لنا أن يكون أي كلام فج بارد شعراً [1]. إنّما الشّعر كلام موزون تتمّ فيه المقابلة الإيقاعية بين مكوناته، بخلاف النّثر فهو كلام غير موزون لعدم شيوع المقابلة الإيقاعيّة بين عباراته.

ولقد كان عهد الدّارسين بالإيقاع كعهدهم بشتّى قضايا المعرفة الإنسانية من ائتلاف واختلاف حيناً آخر. لذا يذهب بعض النّقّاد إلى القول بأنّ الشّعر لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن ينفصل عن الإيقاع الّذي لا ينفصل بدوره عن المعنى؛ فهو كما يقول"كير": عبارة عن الفكرة وقد أخذت ترقص على موسيقاها الخاصّة [2]، وذلك لأنّه يدفع المتلقّي إلى الإستجابة للمعنى أو الفكرة الّتي يريد الشّاعر تبليغها؛ بل يدفعه كذلك إلى الإستجابة للصوت والصّورة والانفعال[3].

شرط أن تبذل هاته الذّات المتلقّية مجهوداً ذهنياً وتخييلياً؛ لأنّ الإحساس بالإيقاع مرتبط بلحظة التلقّي، وإدراكه له علاقة بهذه الأخيرة الّتي لها مراس ومران بالفنّ، والتي لها ذوق جماليّ مصقول من حمولتها المعرفيّة والقرائية؛ لذلك فالإيقاع هو « الفاعلية التي تنقل إلى المتلقّي ذي الحساسية المرهفة الشّعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية » [4].

وقد عرّفه "الفارابي" بأنّه النّقلة على النّغم في أزمنة محدودة المقادير والنّسب[5]. الأمر الذي يضفي على الكيان الشّعري قوّة حركية تتصاقب فيها الاهتزازات الصّوتية والنّفسية والدّلالية. فتدخل الطرب* على النّفس البشرية.

وهنا نقف على تصريح "ابن خلدون" في معرض حديثه عن صناعة الغناء حين يشير إلى معنى الإيقاع في الموسيقى حيث يقول: «هذه الصّناعة هي تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقّع كلّ صوت منها توقيعاً عند قطعة فيكون نغمة، ثمّ تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة فيلذّ لسماعها »[6]. حتّى جعل بعضهم الغناء في المرتبة الأولى لأجزاء الفنّ؛ لانّه، في رأيّهم، تابع للشّعر باعتباره تلحيناً له. فقد افتنّ به الكتّاب والفضلاء من خواص الدّولة العبّاسية، وأخذوا أنفسهم به حرصاً على تحصيل أساليب الشّعر وفنونه. بل إنّ الغناء ليس سوى تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة[7]. ولقد ذكر صاحب الموشّح أنّ "أحمد بن عبد العزيز الجوهري" كتب إليه راوياً عن "عمر بن شبّة" عن "أبي

غسّان بن يحي" عن أخيه "عبد الله بن يحي" قال: كانت العرب تغنّي النّصب*، وتمدّ أصواتها بالنّشيد، وتزين الشّعر بالغناء، أين قال "حسان بن ثابت": [البسيط]

تَغَنَّ فِي كُلّ بَيْتٍ أَنتَ قَائِلُهُ**** إِنَّ الغِنَاءَ لهَذا الشِّعْرِ مِضْمَارُ[8].

وممّا لا شكّ فيه أنّ تنوّع الإيقاع يعكس التغيّرات التي تحدث في بنية القصيدة إن على مستوى الرّؤيا والصّورة والإحساس[9]، وذلك لأنّه هو الّذي يعمل على خلق الانفعال القوي، والتأثير المتناهي، والسّبك، وشدّة السّر، وخفة السمع، والسرعة، والاسترخاء، وغير ذلك من التأثيرات التي يقصد إليها الشّاعر. والمعيار الذي ينبغي أن يُعوّل النّاقد عليه عند دراسة إيقاع القصيدة، هو بيان تأثير هذا الإيقاع ودوره في توصيل التأثير العاطفي الذي يودّ الشّاعر خلقه[10].

ويمثّل التناسب المطّرد في الخطاب الشّعريّ أهمّ خصائصه، فتبرز ظاهرة التكرار (Redondance) على مستوى البنية السّطحية للإيقاع، وبخاصّة من ناحية الأداء الفعلي للخطاب (الإنشاد)؛ فيطلق الإيقاع حينئذ، على الترجيع المنّظم في السلسلة الكلامية، أو ما يُعرف ب (La chaine parlée)، وذلك بإحساسات سمعية ناتجة عن عناصر تنغيمية مختلفة[11]الأمر الذي جعل "هوبكنز" يقرّر أنّ ليس النّظم إلاّ خطاباً يُكرّر كلّياً أو جزئياً الصّورة السّمعية نفسها[12].

ولهذا يرى الباحث "عزالدّين إسماعيل" بأنّ أثر الإيقاع الممتع، ثلاثيّ: عقلي وجمالي ونفسي[13].

أمّا عن الباحث "محمّد خليفة" فيرى أنّ « الإيقاع هو تكرار كمّ بانتظام واطّراد » [14]. ويعني التكرار ارتعاد وذبذبة فهو نسق تعبيريّ في بنية الشّعر يحدث أثراً موسيقياً، وله دواع كثيرة منها: " تثبيت المعنى وتوضيحه وتوكيده، ودفع الإيهام وقوّة التأثير وتحريك النّفس والعواطف والانفعالات، إلى جانب استيعاب التلذّذ بذكر المكرّر"[15].

وهاهو "يوري لوتمان" يرى أنّ « الإيقاع أساس البنية الشّعرية، لأنّه يعتبره هو العنصر الذي يميّز الشّعر عمّا سواه »[16] .

ولهذا الفرق كان "أفلاطون" يرى الانسجام والإيقاع عنصرين أساسيّن في الشّعر، وهو يردّهما إلى النّزعة الطّبيعية في الإنسان؛ فالوزن عنصر عرضيّ في الشّعر، بينما الانسجام والإيقاع عنصر جوهريّ. وفي هذا دليل على الارتباط الضرّوري بين الشّعر والموسيقى[17].

من هنا كان لهذه النّظرة صدى عميقاً في بيئة اللّغويين، التي أكّدت الارتباط بين الإيقاع والوزن، الأمر الذي جعل "أحمد بن فارس" يقدّر أنّ أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزّمان بالحروف المسموعة[18].

ويرتكز هذا التمييز على ما تتّصف به اللّغة العربية من الترابط النّوعي اللّفظي في مقاطع الكلمة، ممّا يُوفّر لها حُسن النّظم في صناعة الشّعر، وحُسن التأليف والسّبك في المقاطع والأصوات في صناعة الألحان[19].

وتأسيساً على ما سبق يمكن القول: إنّ مجال الإيقاع يتّسع؛ فهو يتجاوز مجرّد تناسب الحركات والسّكنات عبر فترات زمانية متناسبة، ليشمل ما يتعلّق ببنية الكلمة تارة، وباتّفاقها مع نظائرها في التركيب تارة أخرى، زيادة بتفاعل الصّوت والدّلالة، وما ينجرّ عن ذلك من تناسق فتكامل فتأثير في دورة الخطاب، أين تسمو فيها وظائف اللّغة السّت —كما حدّدها "جاكبسون"– سواء ما تعلّق الأمر منها بالوظيفة الانفعالية (Emotive) المرتبطة بالشّاعر المنشد، أو بالوظيفة الإفهامية (Conative) المجسّدة لتأثّر المتلقّي وتفاعله مع الخطاب إنشاداً ومضموناً، أو بالوظيفة الشّعرية (Potique) المتولّدة عن البيت أو القصيدة برُمّتها. أو ما سوى ذلك من وظائف اللّغة[20].

من هنا كان الإيقاع نِتاج أشكال متعدّدة ومعقّدة، في الآن نفسه، منها ما يتعلّق بالإنشاد والوزن، ومنها ما يرتبط بالطّبيعة الصوتية والتركيبية للّفظة، ومن خلالها المعنى خاصّة، ومنها ما يتجلى في الأحوال المصاحبة للخطاب الشّعريّ نفسية كانت أم اجتماعية أم غير ذلك.

إنّ الإيقاع ظاهرة ضاربة في الإنسان والوجود حتّى إنّه، وهذا متواتر معروف، يكاد يشمل كلّ شيء انطلاقاً من دقّاتِ القلب وتردّدِ الأنفاس وانتظام الكون والسكون إلى إبداع الألحان الموسيقية المعقّدة والأغاني. ثمّ إنّه منتشر في القصيدة القديمة انتشاراً كبيراً حتّى إنّ المتن الشّعري القديم بأسره أنغام متعاودة وألحان متجاوبة. وهذا يرجع، من بين ما يرجع إليه، إلى أنّ القصيدة القديمة كانت تنتشر وتعرف بالإنشاد، فهذا الأخير قوام الشّعر ودعامته الأساسية من قبل أن تتحدّد العروض قواعد ضابطة في صناعة الشّعر ونظمه؛ إذ القصيدة ليست مجرّد مجموعة من الخواطر أو الصّور أو المعلومات، ولكنّها بناء متدارج الأجزاء، منظماً تنظيماً صارماً بحيث لا يندّ جزء منها عن تناسقه مع بقيّة الأجزاء الأخرى وتكامله معها تكاملاً مقفولاً[21].

إذاً هذه جملة من التعاريف حول الإيقاع، فلئن اختلفت في بعض الجزئيات والشروحات؛ إلاّ أنّها كلّها تصبّ في نفس الرّافد الدّلالي.

2–بناء الأشعار في العربية:

لعلّ من أهمّ القضايا التي ينبغي أن يُعنى بها دارس الخطاب الشّعري هي: تلك التي تتمثّل في علاقة الوزن بالأغراض والمعاني، من حيث إنّهما عنصران أساسيان فيه، وقد لا يكون في الأمر مندوحة حين نغفل هذه القضيّة، وهي على صلة بالموضوع. وفي رأيّ بعض المحدثين* أنّها لم تحظ بالعناية الكافية من طرف النّقّاد العرب قديماً وحديثاً، إلاّ من إشارات خاطفة، والعلّة في ذلك ترجع إلى أنّ قضيّة اللّفظ والمعنى ارتبطت بالأسلوب النّثري عند المتكلمين في الإعجاز، من جهة، وارتبطت بالصّورة الشّعرية وحول الجدل الذي أثير حول شعر "أبي تمّام" والشّعر الفلسفي،من جهة أخرى فلم يكن لإثارة الصلة بين الوزن الشّعري والمعنى محلّ فيها[22]. وحق هذه المسألة أن تدرس في باب الشّكل والمضمون باعتبار العلاقة الوطيدة بينهما علاقة حامل بمحمول.

وهنا شغلت اختيارات "أبي تمّام" اللّغوية معجماً وتراكيبا ودلالة أهل المعرفة بالشّعر قديماً حتّى أقامت بينهم جدلاً عميقاً جنى منه الموروث النّقدي فائدة جليلة. فهذا الشّاعر المحدث، وهو ابن قرية متأدّب[23]، قد أورد من الكلام الفصيح النّقي المتين الجزل ما ينسجم شديد الانسجام مع الانتقادات الشّديدة التي احتذت المنعوت من أقاويل الفصحاء المشهورين ونسجت على بليغ مناويلهم، ولكنّه استعمل، في الوقت نفسه –أحياناً–، ذلك الكلام الغريب الوحشيّ والسّاذج الغث السّخيف المبتذل الذي يتنكّبه المتقعرون ويترفع عنه الشداة المبتدؤن ويتجنبّه الصّغار من المتشاعرين أنفسهم. ثمّ إنّ "أبا تمّام" قد أمعن، محمولاً بالولع بإبداع الشّعر، في طلب "البديع"، فأتى منه بالرّائق السمح اللّطيف واستجلب المستهجن المستبشع الذي يُستغرب ممّن هم دونه من الشّعراء.

3– اللّغة في شعر "أبي تمّام":

انطلاقاً من هذا الأساس جاءت اختياراته اللّغوية، أوّل ما تأسر النّاظر في شعره، تلك اللّغة الأساسية المنتقاة التي تكاد تنطق بلسان حال العالم. وهي لغة أنفق الشّاعر في انتقائها مجهوداً كبيراً فالتمسها في الموروث الشّعري واستخلصها من مخبوء كلام العرب؛ لذلك أحدث بها المفاجأة التي تبعث على الاندهاش وتستفزّ الحسّ، بانتهاك الصّياغة المألوفة وبتكرار أنماط وزنية أو توازنية

معيّنة، والاعتماد على المنبّهات الأسلوبية كعنصري المفاجأة والتنويع، ولا بدّ في كلّ ذلك أن يكون على علم بكيفية توظيفه لكفاءاته اللّغوية. وهو « يمتلك الاختيار من مخزونه اللّغوي كما يمتلك مقدرة على التنويع بطريقة فنّية (إيقاعية) تخرج اللّغة عن طبيعتها الإخبارية إلى طبيعتها الإبداعية» [24]. وهنا نقف على الوظيفة التي يؤدّيها "التصريع" مثلاً في بناء المعنى وتحديد الدّلالة.

4- التصريع كأحد الأشكال الإيقاعية :

يُعدّ التصريع أحد الأشكال الإيقاعية المميّزة للشّعر العربيّ، فقد كان منذ عهوده الأولى لازمة لمطالع الشّعر مأثوراً لدى الشّعراء والرّواة؛ إذ لا تكاد تخلو منه قصيدة وقد ذكر "قدامة" أنّ الفحول والمجيدين من الشّعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه[25]. وتحدّث "ابن الآثير" في ذلك فجعله في الشّعر بمنزلة السّجع في الفصلين من الكلام المنثور[26].

ولقد تحرّى النّقّاد هذه الظاهرة منذ القديم؛ إذ علّل "ابن رشيق" ذلك بقوله: «ليعلم أوّل وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور، لذلك وقع في أوّل الشّعر»[27]، وهذا يعني أن للتصريع دوراً تحفيزياً لتلقّي الشّعر ومسايرته في دورة الخطاب ليكون التصريع، بعدئذ، أحد العوامل المرافقة للخطاب الشّعري والمدعمة لمبدأ التبليغ على المستوى الإيقاعي.

ولكنّ للتصريع دوراً آخر لا يقلّ أهمّية عن التهيئة للخوض في كلام موزون، باعتباره ضابطاً إيقاعياً مميّزاً، فالشّاعر إذ يصرّع إنّما يهيئ لاستيعاب نموذج إيقاعيّ معيّن وربط السّامع به فلا يندّ عنه ولا يتوقّع مجرى آخر للقصيدة غير ما سمعه أوّل وهلة، وهذا ما جعل البلاغة العربيّة القديمة تولي اهتماماً كبيراً بهندسة البيت الشّعريّ والمطالع على وجه الخصوص.

ثمّ إنّ ورود التصريع في مواقف أخرى من القصيدة غير المطالع، إنّما نعدّه –في رأيّنا– نوعاً من الاستئناف في الإنشاد بعد قطيعة، فكأنّما أذِن الشّاعر بقصيدة جديدة تحتّم عليه تصريعها ربطاً للسّمع بالنّموذج الإيقاعي المعتمد. ولعلّ في ذلك بعض ما أشار إليه "قدامة" بقوله: «وإنّما يذهب الشّعراء المطبوعون إلى ذلك؛ لأنّ بنية الشّعر إنّما هي التسجيع والتقفية. فكلّما كان الشّعر اشتمالاً عليه كان أدخل في باب الشّعر وأخرج له من مذهب النّثر» [28].

وبذلك فهو فنّ بلاغيّ يزيد من تنبيه المتلقّي، فالشّاعر « يجتهد في تجويد المطلع وإخراجه إخراجاً جميلاً رشيقاً يطرب المتلقّي ويهزّه ويؤثّر فيه» [29]. وهاهو "حازم القرطاجني" يقرّر أنّ للتصريع طلاوة وموقعاً من النّفس، وهو علامة على القافية؛ إذ يُعلن عنها قبل الوصول إليها، ولا

يحصل التصريع إلاّ بازدواج صيغتي العروض والضرب. وعوض أن يتسقّط "حازم" عيوب "أبي تمّام" في التصريع، نجده يلتفت إلى بيت بديع صاغ فيه صاحبه قيمة التصريع، صياغة شعرية حينما قال: [الطويل]

وتَقفُو إلى الجَدْوى بِجَدوى وَإِنَّمَا**** يَرُوقُكَ بَيتُ الشِّعْرِ حِينَ يُصرّعُ[30].

فلقد أدرك "أبو تمّام"، إذن، من الناحية الجمالية، الدّور الذي يلعبه التصريع في الخطاب الشّعريّ وما ينجرّ عن ذلك من إيقاع مثير لتردّد المقاطع الصّوتية المناسبة والمتطابقة في المصراعين. ولعلّ الشّاعر كان واعياً تمام الوعيّ بما يتركه من أثر بالغ في سامعيه. ومن هنا يبدوا أثر التصريع في دورة الخطاب؛ إذ تتّضح قيمته بالنّسبة للسّامع وهي لا تقلّ في ذلك أهمّية لدى الشّاعر المنشد من خلال تجربته وإحساسه ومرجعيته الثقافية، والتي لها دور كبير في بناء واختيار موسيقى شعره مثلما كان لها الدّور في اختياره لصّوره الشّعرية وهذه من أهمّ نقاط الالتقاء بين الإيقاع والصّورة قضلاً عن كونهما رافدين من روافد شعرية النّص. فالشّاعر وهو يجوس متاهات لاوعيه « يصبح حين يعتريه لجج الحالة الشّعرية مشحون الذّهن بالموسيقى غائصاً في أعماق عدم الوعيّ بحيث تندمج اللّغة في عقله غير الواعي فترفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة الأصداء ممّا رقد قروناً في الذّهن الجماعيّ للأمّة» [31]. ممّا يُوكّد القيمة الموسيقية للتصريع؛ فهو بمثابة ضبط الالة على الانغام المرادة لتعرّف على الإيقاع الخاص. ومن هذا المنطلق، يلعب التصريع دور المقياس، وهنا نتوقّف عند قوله: [الكامل]

إنَّ القَوافِي والمسَاعِي لَمَ تَزلْ**** مِثلَ الجُمَانِ إذَا أَصَابَ فَريداً
هِي جَوهَرٌ نثَرٌ فإنْ ألّفْتَهُ**** بالشِّعرِ صَار قَلائِداً وعُقُوداً
فِي كُلّ مُعتَرَكٍ وَكُلِّ مَقامَةٍ**** يَأخُذنَ مِنهُ ذِمّةً وعُهُوداً[32].

فقد أشار إلى ماهية هذا الشّعر عنده وإلى الوظيفة التي يعلّق به النّهوض بها نافذاً إلى ما ينبغي أن يكون عليه القريض حتّى تكون له المنزلة التي يتأهلّ لها. ولعلّ في ذلك جانباً من عبقرية "أبي تمّام"؛ إذ كان يرى أنّ الشروط الأساسية للتفاعل القائم بين هذا الشّعر ومتلقّيه كامنة في النّصّ، ثم إنّ قوله مادحاً محمّد بن حسان الضبّي": [الكامل]

عِنَبِيّةٌ ذَهَبِيّةٌ سَبَكَتْ لهَا**** ذَهَبَ الْمَعَانِي صَاغَهُ الشُّعَرَاءِ[33].

فالتأمل الدّقيق يسمح بملاحظة تماثل اللّفظتين في صدر البيت وهو مؤشّر لضبط إيقاعيّ القصد من وراءه أن يهيّء المتلقّي وخصوصاً السّامع لتقبّل الوزن العروضي وانسجامه معه؛ إذ تتدافع الألفاظ وتتراصف مختلفة الكمّ والحركة. ولا شكّ أنّ اللّفظتين (عنبيّة/ ذهبيّة) شدّتا انتباه السّامع إلى الوزن (متفاعلن) مكرّراً، حتّى إذا وردت اللّفظة (سكبت) كان السّامع مهيّئاً ذهنياً مع مفتتح التفعيلة الثالثة للكامل (متفاعلن).

ومن هنا يمكن القول: إذا كان الوزن والإيقاع سبباً في دفع المتلقّي إلى توقّع ما يأتي من كلام، فإنّ التخييل في الشّعر يدفع إلى المفاجأة وعدم التوقّع.... وعلى هذا الأساس يكون العنصران ممتزجين أحدهما بالآخر.

وفي هذا الصّدد نشير إلى ما يراه أحد الباحثين حين يقول: «وللشّعر نواح عدّة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردّد بعضها بقدر معيّن منها، وكلّ هذا هو ما يسمّى بموسيقى الشّعر» [34].

ولكنّ فاعلية الإيقاع لا تعني الوقوف عند التأثير النّفسي عند المبدع أو المتلقّي ولا يمكن أن تكون هي القيمة الحقيقية للبنية الإيقاعية، بل إنّ فاعلية الإيقاع تحمل هذه التأثيرات وتدخلها في معان ودلالات تكشف عن الصّورة الشّعرية. وهنا نورد قول الشّاعر: [الطويل]

كَريمٌ مَتى أَمدَحُه أَمدَحُه والوَرى**** مَعِي ومَتى مَا لُمتُه لُمتُه وَحدِي[35].

فقد كرّر حروف الحلق التي تُسبّب تخلخلاً في انسيابية الألفاظ، وتقطّعاً في جريان النّفَس فتخلخل موسيقى البيت وتنطيمه. أين استطاع من خلاله بناء نسقاً صوتياً متميّزاً في تقابل: أمدحه/ أمدحه مع لمته/ لمته تقابلاً يتأتى منه التجنيس والتكرار والترصيع وتلك سمة فنّية يمكن عزلها وتميزها قياساً على معايير عمود الشّعر الثّابتة. والخروج هنا عن قواعد الشّعر يعني الإبداع في توليد متغيّر أسلوبيّ غير مألوف.

5-اللّغة والشّعر:

تكمن قيمة الشّعر بوصفه فنّاً أدبياً في استخدام اللّغة على نحو خاص يكسبها قيماً و سمات فنّية، تحمل تأثيراً معيّناً في القارئ الذي يجيد هذه اللّعة، ويمتلك القدرة على تذوّقها من خلال عمليات التّلقّي المختلفة. وفنّ الشّعر خصوصاً من أكثر مجالات الفنون اشتغالاً على مدّيات

فاعلية الإدراك وكيفية تحقيقه أو حدوثه عبر تفاعل مدركات المتلقّي أو كيفية صياغته أو تخريجه للصّور والأخيلة مع الخصائص الحركية للإيقاع ومدى تفاعلهما إيمائياً ورمزياً في إنتاج وبناء المعنى.

ومن هنا يمكننا القول: إنّ الإيقاع موجود في علاقات العناصر بعضها ببعض وليس وقفاً على عنصر معيّن؛ فالعنصر يأخذ موسيقاه من المجموعة، لأنّ الإيقاع نظام علائقيّ شموليّ[36]. فاللّغة إذن هي من أهمّ أدوات الفنّ الشّعريّ، فهي تلعب الدّور الأساسي في إبرازه عن طريق نقل التجربة الشعورية وتوصيلها. وكثيراً ما تتوقّف قيمة الشّاعر على قدرته في استغلال الإمكانات الفكرية الكامنة في اللّغة، ونجاحه في ضوء توظيف الطّاقات الموحية لهذه اللّغة؛ في خلق إحساس لدى المتلقّي يعادل إحساسه هو حال عملية الإبداع، اعتماداً على أنّ اللّغة «ليست رداءً للفكر أو قالباً له وإناءً يحتويه، وإنّما هي الفكر نفسه مجسّداً في ألفاظ لغوية» [37].

وأهمّ ما يميّز لغة الشّعر عن غيرها، أنّ اللّغة في البناء الشّعريّ لا يمكن أن نتصوّرها وسيلة تعبير وحسب، بل هي خلق فنّيّ في ذاته يتشكّل عبر نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشّعر بين الجوهرين المكونين لها؛ وهما الدّال والمدلول من جهة، وبين المدلولات بعضها وبعض من جهة أخرى[38]. وهنا نشير إلى بيت "أبي تمّام" القائل فيه وهو يمدح "عمر بن طوق": [الكامل]

يُعطِي عَطاءَ المحسِنِ الحَضِلِ النَّدِيّ**** عَفواً ويَعْتذِرُ اعْتِذارَ الْمُذنِبِ[39].

أين يمكن القول: إنّ مرونة اللّغة العربية باعتبارها لغة اشتقاقية متصرفة والبنية الفعلية للجملة كذلك ممّا سمح لبعض المسوغات الإيقاعية تنمية الإيقاع وتطوره في هذا البيت الشّعريّ، وقد عملت على إبرازها عوامل ثلاثة هي: التكرار، التركيب والمعنى. وما من شكّ أنّ تكرار الحروف مباشرة ووفقاً لنظام معيّن، قد أضفى على الإيقاع نوعاً من التميّز المثير للسّامع لدأبه على استماع تردّدات صوتية بعينها. ناهيك بهذا التناظر الحاصل في تركيب الصّورتين وسيرهما وفق نمط متوازن نحوياً ودلالياً. فأمّا التوازن النحوي فنعني به هذا النّمط من التركيب الفعلي (يعطي عطاء المحسن / يعتذر اعتذار المذنب). وأمّا التوازن الدّلالي فنعني به المعنى المتمثّل في الذّهن وهو: العطاء والامتناع، بما يتجسّد رياضياً ومنطقياً بالعلامتين (+،−).

ولهذا فإنّ ميزة اللّغة الشّعرية عند "أبي تمّام" أصوات أو عناصر إيقاعية ترد موحية بالدّلالة الشّعرية، وهذا ما سعى جاهداً إلى تحقيقه حين قال: [الطويل]

سَأجْهدُ حتَّى أبلغَ الشِّعرَ شَأوهُ**** وَإِنْ كَانَ لِي طَوعاً ولَسْتُ بجَاهِدِ[40].

لذلك يمكن القول: إنّ جلّ قصائده ينتكب فيها المجهود الأدنى لينطلق من المجهود الأقصى. ومن هنا يتميّز الشّعر عن الكلام العادي باستعمال خاص للّغة يرمي إلى أهداف وغايات خاصّة. ذلك أنّ غاية الشّعر الأساسية إنّما هي خلق الانفعال وإحداث التأثير وخلق التعجيب واستثارة الاندهاش. وهذا إنّما تنهض به الصّياغة بفضل ما تتوفّر عليه من أسرار البيان. لذلك فإنّ الشّاعر لا يتحدّث عن الواقع حديث الإبلاغ والإخبار، فهو يطلب بكلامه التغلغل إلى أمثلة المعاني وينشد نماذجها، إذ إنّ العمل الأدبيّ يتجاوز الإبلاغ إلى الإثارة. ولنا أن نتساءل: كيف يمكن للشكّل أن يكون مستوى من مستويات المعنى ؟

5-1-التّضاد ولغة الشّعر:

إنّ أولى القضايا التي لا بدّ لنا من الوقوف عليها لكشف فاعلية الإيقاع في بناء المعنى، ثمّ مساهمته في تحديد الدّلالة بعد ذلك هي "وظيفة البديع"، فقد تحوّل هذا الأخير عند "أبي تمّام" عن وظيفته التحسينية، التي يمكن بها تحويل العبارة إلى معناها الحقيقي، بالانتقال من المستوى الإبداعي إلى المستوى الإبلاغي، فتحتفظ بالمعنى ويضيع الشكّل؛ إلاّ أنّ نظرة دقيقة في "بديع أبي تمّام"، تكشف أنّ النّاقد القديم لم يتمكن من عزل العناصر التحسينية عن العناصر الأساسية في شعر "أبي تمّام"، لأنّ عملاً كهذا كفيل بتضييع الشكل والمعنى في آن معاً؛ فعزا النّقّاد عدم إمكانية قصل "البديع" عن البنية الأساسية للجملة إلى أسباب كمّية تتعلّق بإفراط الشّاعر في استعمال البديع[41]، ممّا يعني أنّ موقف النّقّاد من "البديع"، مرتبط في أساسه بالموقف من اللّغة، ووظيفتها الإيصالية.

فالطّباق عند "أبي تمّام"، ليس مجرّد تقابل في المعاني؛ بل هو طريقة في التعبير عن العلاقات التي تحكم الوجود، فالعالم مردود إلى علاقات أساسها التماثل والتّشابه، وأخرى قوامها التّباين والاختلاف. لذا فالمعنى يظلّ ناقصاً ما لم يكتمل بنظيره، ولا يتحقّق المعنى إلاّ بنقيضه، وعندئذ يتحوّل التّضاد من مبدأ وجوديّ إلى مبدأ فكريّ، ماراً عبر اللّغة، ليدخل في حركة جدلية تحقّق الوحدة والتماسك، وصولاً إلى فكرة وحدة الأضداد. وهنا تبرز الأهمّية الكبرى لأسلوب التّضاد في الخروج عن المألوف؛ إذ يثري المعنى ويوسّعه عندما يحدث مخالفة تغدو ذات فاعلية أساسية يتلقّفها المتلقّي عبر كسر السّياق والخروج عليه، والتّضاد الذي يقوم على علاقات الكلمة ضمن النّص

عنصر من عناصر الشّعرية التي تجمع بين المبدع والمتلقّي[42]. وهنا جليّ بنا أن نتوقّف عند قوله: [البسيط]

قُل للأَمِير الّذي قَد نَال مَا طَلَبَا**** وَرَدَّ مِن سَالفِ الْمَعروفِ مَا ذَهَبا

مَن نَال مِن سُؤدُدٍ زَاكٍ ومِنْ حَسبٍ** مَا حَسْبُ وَاصِفِه مِن وَصفِه حَسَبَا[43].

فقد عمد الشّاعر إلى تغيير مجرى الحركة ممّا يلفت انتباه السّامع، ومن ثمّ تنويع صورة الإيقاع. فتكرار الحروف الصفيرية الاحتكاكية (الزّاي، السّين، والصّاد) وليها (الفاء، الحاء، والهاء)*. فالملاحظ أنّ هذا التأليف انعكس ولا ريب، على الإيقاع باعتبار ثلثي الأحرف (ح،س) تمثّل القاسم المشترك لأغلب مخارج الحروف المؤلفة للبيت وصفاتها. وعليه فإنّ بنية البيت الإيقاعية جمعت مظاهر صوتية وتكرار حروف بعينها على مدار البيت.

ممّا يجعلنا ندرك أنّ الصّوت اللّغوي ذو قيمة خلافية؛ إذ بهذه القيمة وحدها، والتي هي قيمة يكتسبها داخل لغة معيّنة، نستطيع أن نميّز كلمة من كلمة، أو دلالة من دلالة.

-الخلاصة :

حاولنا في ما سبق، أن نقف على بعض التعاريف المتعلّقة بالإيقاع أوّلاً، ثمّ مدى فاعلية الإيقاع في بناء المعنى وتحديد الدّلالة. ووقفنا على بعض النماذج الشّعرية والتي كانت تخصّ شاعراً أضحى التّضاد لديه نمط فكريّ، ينبع من رؤية خاصّة للعالم، والأشياء، وهو يستخدمه بطريقة متفرّدة تنزع إلى التصوير والتجسيد، من خلال توظيف هذه العلاقة الضدّية. وقد آن أن ننظر في أهمّ النتائج التي أوصلنا إليها هذا البحث:

*- إنّ نظرية الإيقاع عند العرب أو علم الإيقاع كما يسمّيه المؤلفون من أكثر المواضيع ارتباكاً في المصنّفات الموسيقية القديمة، فعدد الإيقاعات يختلف في كتاب عن الآخر، وصيغة الإيقاع الواحد تختلف أيضاُ عند مؤلف وآخر...

*- صعوبة التعامل مع المصادر القديمة التي عالجت نظرية الإيقاع بسبب الاختلاف الكبير بين مصدر وآخر في تحديد عدد الإيقاعات من جهة، وتركيبة الإيقاع في حدّ ذاته من جهة أخرى.

*- عماد الشّعر عناصر أساسية لا يكون الشّعر من دونها فهي قوامه، وإذا خلا منها خفّ تأثيره ووهنت إيقاعاته واقترب في رتابته من النّثر. ومن أبرز هذه المقوّمات عنصر الموسيقى لما به من جرس اللّفظة وسلامتها، ودقّة العبارة وانفعالها، زيادة على الانسجام في توالي المقاطع.

*- تحوّل التصريع، الذي هو أحد صور الموازنة، إلى ملمح إيقاعيّ بارز، أصبحت له وظائف بنائية ودلالية فضلاً عن وظيفته الإيقاعية الأساسية خاصّة حين يصبح أداة اتساق المعنى.

*- إيقاع التكرار يعدّ أحياناً رافداً من روافد الصّورة الفنّية، وعاملاً فعّالاً يسهم في استكمال أبعاد الصّورة الشّعرية، واستقصاء تفاصيلها.

*- مساهمة الإيقاع في إنتاج الدّلالة في كلّ مستوى تواصليّ. ومن هنا يمكننا اقتراح تعريفاً للإيقاع ممثّلاً في ما يلي:" الإيقاع هو الحركة المنتظمة في الزّمن، المرتبطة بالتكرار والمعاودة، المحدثة للانسجام والتناغم عبر تقطيع الزّمن إلى أزمنة متجاورة الرّابط بينها علاقات مختلفة تقوم على مبدأ التناسب الرّياضيّ".

*- يعدّ الإيقاع من حيث بنيته نظاماً من الوحدات المنتظمة تنظيماً صارماً، لا تندّ فيه الوحدات الصّوتية على نظيراتها إلاّ بالمقدار الّذي لا يخلّ بتناسبها عبر فترات زمانية متناسبة أيضاً.

*- يسهم الإيقاع، في كثير من الأحيان، إنْ لم يكن في معظمها، في بلورة المعنى وتطوّره، عبر التشكيل الّذي يقوم به المبدع كالتقسيم والترصيع والتكرار، ممّا يمنح القصيدة إيقاعاً جميلاً.

*- من خلال النّماذج المشار إليها، وجدنا أنّ "أبا تمّام" قدّ انتهج في شعره منهجاً متميّزاً في تكثيف المعنى، أين يُؤدّي الموضع الذي ترد فيه اللّفظة دوراً مهّماً في نماء الإيقاع وبخاصّة عندما تحتلّ مواقع متناظرة أو متناسبة. أين يكسب الإيقاع النّص الشّعريّ تأشيرة اقتحام الذّات المتلقّية حيث تحدث تلك البنية البلاغية المتعدّدة والمتنوّعة الرّوافد من تضاد وتكرار.

هوامش:

[1]-عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، دراسة تشريحية للقصيدة، أشجان يمانية، دار الحداثة ،(بيروت)، ط1، 1986، ص.9

[2]-ينظر: P,Gurry,The Approciation of Poétry, Oxford, Univer, Press,1961,p7.

3-ينظر: P,Gurry,The Approciation of Poétry, p79.

[4]-كمال أبو ديب، في البنية الإيفاعية للشّعر العربيّ، دار العلم للملايين ، (بيروت)، ط1، 1979،ص.230

[5]-كتاب الموسيقى الكبير، ص436، نقلاً عن أدونيس، الشّعرية العربية، دار الأدب، ط1، 1985، ص20.

[*]-الخفّة من فرح أو حزن. وبذلك كان يعني الحزن في سياق والفرح في سياق آخر.

[6]-عبد الرحمان بن خلدون، المقدّمة، مج1، دار الكتاب اللّبناني، ط3، 1967، ص.1070

[7]-نفس المصدر، ص.1065

[8]-أبو عبدالله المرزباني، في مآخذ العلماء على الشّعراء، تحقيق: علي محمّد البجاوي، دار النّهضة، (مصر)، 1965، ص47.

[*]-النّصب في القوافي أن تسلم القافية من الفساد وتكون تامّة البناء. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (نصب).

[9]-ينظر:.P,Gurry, The Approciation of Poétry, p87

[10]+ينظر:

S,H,Burton, The Criticism of Poétry,Longmar,Edition,London,1974,p 870.

[11]-ينظر:

R.Galisson,D,Lacoste,Dictinnaire de didactique des Langues Hachette,1975, p, 76.

[12]-ينظر: حسين بكار،بناء الفصيدة العربية، دار الثقافة، (القاهرة)، 1979، ص.208

[13]-ينظر: عزالدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربيّ، دار الفكر العربيّ، القاهرة، (مصر)، ط1، 1955، ص.367

[14]-محمّد خليفة، النّظرية الإيقاعية العربية، محاظرات لطلبة الماجستير، جامعة الأغواط، 2009.

[15]- محمّد خليفة، النّظرية الإيقاعية، مرجع سابق، ص15.

[16]-يوري لوتمان، تحليل النّص الشّعريّ، بنية القصيدة، ترجمة: محمّد فتوح أحمد، دار المعارف، (القاهرة)، 1995، ص.70

[17]-أرسطو، فن الشّعر، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، (بيروت)، د.ت، ص.3

[18]-أحمد بن فارس، الصّاحبي في فقه اللّغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، (بيروت)، 1963، ص.374

[19]-علي أحمد سعيد-أدونيس-، الشّعرية العربية، دار الآداب، ط1،1985، ص.19

[20]-R.Jakobson,Essais de Linguistique générale,1,les Fonctions du langue.T,R,Nicolas Ruwet,Minuit,Paris.1963,p220.

[21]-صلاح عبد الصبور، حياتي في الشّعر، دار اقرأ، (بيروت)، 1981، ص25-26.

[*]-لمزيد من التوضيح يراجع: شكري عياد، موسيقى الشّعر العربيّ، دار المعرفة، (القاهرة)، ط2، 1978، ص151-152.

[22]-ينظر: شكري عياد، موسيقى الشّعر العربيّ، ص.152

[23]-ينظر: المرزباني، الموشّح، مصدر سابق، ص.427

[24]- محمّد عبد المطلب، حدلية الإفراد والتركيب (في النّقد العربيّ القديم)، (لبنان)، ناشرون، بيروت، الشركة المصرية للنّشر، الجيزة، (مصر)، ط1، 1995، ص.3

[25]- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق: د.محمّد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكلّيات الأزهرية، (القاهرة)، ط1، 1978، ص .36

[26]- ابن الآثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق: د.أحمد الحوفي ود.بدوي طبانة، دار الرّفاعي ،(الرياض)، ط2، 1982، ص.375

[27]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تحقيق: د.محمّد قرقزان، دار المعرفة، (بيروت)، ج1، ط1، 1988، ص.30

[28]- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، مصدر سابق، ص.90

[29]- محمّد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دار المعرفة، الرباط، (المغرب)، ط1، 2003، ص.278

[30]- أبو تمّام، الدّيوان، ضبطه وشرحه الأديب: شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، (لبنان)، ص.178

[31]- نازك الملائكة، سيكولوجية الشّعر ومقالات أخرى، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، (مصر)، (د.ت)، يناير، 2000، ص.11

[32]- أبو تمّام، الدّيوان، مرجع سابق ، ص.89

[33]- أبو تمّام، الدّيوان، ص.14

[34]- عزالدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربيّ، مرجع سابق، ص.361

[35]- أبو تمّام، الدّيوان، مرجع سابق، ص.122

[36]- ينظر: فاتح علاّق، مفهوم الشّعر عند روّاد الشّعر العربيّ الحر، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص.252

[37]- رجاء عيد، دراسات في لغة الشّعر، رؤية نقدية، طبعة منشأة المعارف، (الإسكندرية)، 1979، ص.47

[38]- ينظر: محمّد مندور، في الأدب والنّقد، طبعة دار نهضة مصر، 1977، ص.19

[39]- الدّيوان، أبو تمّام، مرجع سابق، ص23.

[40]- أبو تمّام ،الدّيوان، ص45.

[41]- عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، اعتنى بنشره، أغناطيس كراتشوفيسكي، طبعة بالأوفيست في مكتبة المتنى، بغداد، (العراق)، ط2، 1979، ص4.

[42]- ينظر: محمّد خليل الخلايلة، بنائية اللّغة الشّعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، إربد، (الأردن)، ط1، 2004، ص.109

[43]- أبو تمّام، الدّيوان، مصدر سابق، ص29.