علاقة الوزن العروضي بالمعنى في النقد العربي

م. د. عدي خالد البدراني
كليّة القانون والشريعة / الفلوجة / جامعة الأنبار

المقدمة

حظيت قضيّة ارتباط الوزن بالمعنى بدراسات الباحثين قديمًا وحديثًا، بشكل يجعل البعض يتصور عدم جدوى الدراسة فيها مجدّدًا. ومعظم هذه الدراسات –إن لم تكن كلها– انقسمت على قسمين: قسم يقول بوجود هذه العلاقة، وقسم لا يقول بوجودها، وبالغ البعض من كلا الطرفين في ما ذهب إليه، فمن القائلين بها من قسّم البحور الشعريّة على الأغراض والمعاني، إذ لكل غرض أو مجموعة من البحور تناسبه، ولا تناسب سواه. ومن القائلين بوجود هذه العلاقة من لا يرى ثمة علاقة بين الوزن والمعنى ، بصرف النظر عن دلالة الوزن –هنا– وماهيّته، أي أنّهم يقولون إنّ الوزن الذي هو شكل من أشكال البحر الشعريّ ليس له أيّ دلالة انفعالية، على اختلاف هذه الأشكال. وبذلك يتكوّن للقضيّة طرفا نقيض، جانب كلٌّ منهما كبد الحقيقة؛ وذلك بمغالاته غير المسوّغة أولاً، وبتعميمه غير المقبول في العمليّة النقديّة الذوقيّة ثانيًا.

ومن هنا وجدنا لأنفسنا مجالاً في هذه القضيّة، وأعني بذلك البحث عن جوانب الصواب عند كلا الفريقين؛ إذ ليس من المعقول أن يكون أحد الطرفين مصيبًا على الإطلاق، أو أن يكون مخطئًا على الإطلاق، لاسيّما وإنّ لكلٍّ مسوّغاته وأدلته فيما ذهب إليه.

وبذلك فإنّنا لا ندّعي أنّنا ندرس القضيّة للمرّة الأولى، وأنّنا لسنا بمسبوقين في ذلك، كما أنّنا لا ندّعي اكتشاف آليّة جديدة، أو سبيل جديد، يؤيّد أحد الفريقين على الآخر. وإنّما نرمي إلى عرض هذه الآراء قديمها حديثها، ومناقشة جزئيّاتها، ومن ثمّ استبعاد ما نراه غير صحيح، وتثبيت ما نراه صحيحًا – في تقديرنا– للوصول إلى رأي متكامل في هذه القضيّة، على أنّنا لا نؤيّد سلفًا أيًّا من الفريقين.

١ـ علاقة الوزن بالمعنى عند القدماء

لم تكن قضية ارتباط الوزن بالمعنى مرهونة بعصر محدّد – كما قد يُتصور – بل إنّها قديمة قدم النقد العربي. وقبل الخوض في هذه القضية وتتبع جوانبها ينبغي تتبع الآراء القائلة بها، من أجل التأصيل لها من جهة، ورصد وتتبع تطورها من جهة أخرى.

فمن القائلين بقدم هذه القضية من يرى أن هناك فكرة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربي نفسه الخليل بن أحمد، شاعت واستفاضت وربّما كان ما يزال لها أنصار حتى الآن. هذه الفكرة تذهب إلى تحديد طابع نفسي لكلّ وزن أو مجموعة من الأوزان الشعريّة، فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن، وبعضها يتفق وحالة البهجة، وما إلى ذلك من أحوال النفس(١).

(١) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ص ٥٨–٥٩.

من الواضح أنّ موقف الفراهيدي من هذه القضيّة محطّ تشكيك، وأنّه أمر غير مسلم به، لذا آثرنا تجاوزه، والانتقال إلى رأى ابن طباطبا، إذ يقول فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعدّ له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه(٢).

ويقول الدكتور جابر عصفور إنّه قيل — في زمن ابن طباطبا– إنّ الإنسان إذا انفعل أصدر أصواتًا موقعة بحسب انفعاله. وذلك قول يمكن تطويره على نحو يجعل البنية الصوتيّة للقصيدة قسمًا لا ينفصل عن المستويات الدلاليّة أو النحويّة. أي إنّ الوزن ليس أمرًا مفروضًا على القصيدة أو مجرّد قالب تصبّ فيه التجربة، وإنّما هو أمر مرتبط بالمبدأ المحرّك للنظم الشعريّ ذاته، ممّا يؤكد أنّ كلّ تجربة شعريّة تفرض وزنها الخاص، كما تفرض كيفيّة خاصّة في شكل الإيقاع(٣).

الأمر الذي يبدو –لأول وهلة– ظاهرًا في نظريّة ابن طباطبا، في عمليّة الإبداع الشعري.

النظريّة التي تابعها أبو هلال العسكري، وتبنّى مضمونها حرفيًّا، بقوله: إذا أردت أن تعمل شعرًا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنًا يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون هذه أقرب طريقًا، وأيسر كلفة منه في تلك [٤].

وما يعنينا هنا هو ابن طباطبا – بوصفه الأصل في هذه القضيّة– وتحديدًا قوله: أعدّ له... القوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه.

وقد يحاول بعض الباحثين الدفاع عن ابن طباطبا والاعتذار عنه، فيفترض أنّ الأوزان الشعريّة مقسومة على مجموعات، تشترك أوزان كلّ مجموعة بعضها مع بعض بوحدة الاستجابة للأغراض والمعاني الشعريّة بشكل تختلف — بالضرورة– عن استجابة مجموعة أخرى من أوزان أخرى، وفي إطار هذه الحالة يختار الشاعر وزنًا من إحدى هذه المجموعات، اختيارًا تلقائيًا، وهو الوزن الذي يوائم حركته النفسيّة. فهو إذن غير مقيّد كلّ التقيّد، وإن كان يتحرّك في إطار محدود. وعلى ذلك وتماشيًا مع الفكرة القديمة، تستحضر نفس الشاعر الوزن الذي يتفق وحركتها من بين مجموعات الأوزان التي تناسب ألوان الانفعال المختلفة. فإذا كان المسيطر عليه هو انفعال الحزن استحضر وزنًا من مجموعة الأوزان التي تتفق بصفة عامّة مع هذا النوع من الانفعال(٥).

قد يبدو هذا الكلام حجة لأبن طباطبا، وإنّ ذوق الشاعر وطبعه يقودانه تلقائيًا إلى الوزن، وبهذا الشكل تتمّ علمية اختيار الوزن. ولكن الباحث–أي باحث— إذا قال بهذه الحجة وقصد منها هذا القصد، فإنّه — في تقديرنا— قد جانب الصواب.

وهذا الحكم يبدو واضحًا في تقويم الدكتور جابر عصفور لرأي أبن طباطبا إذ يقول: إنّ الوزن في تقدير أبن طباطبا مجرّد قالب خارجي، والدليل على أن الوزن قالب خارجي يتجلى في مستويات متعددة: أولها أمكانية استقلال المعنى

---

[٢] عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجاريّة، القاهرة، ١٩٥٦م، ص ١١.

[٣] مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، د. جابر أحمد عصفور، المركز العربيّ للثقافة والعلوم، ١٩٨٢م، ص ٧٦–٧٧.

[٤] كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، لأبي هلال العسكري، تحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٩م، ص١٧٦.

[٥] التفسير النفسي للأدب ٥٩.

الشعري عن شكله الوزني، ومن الأشعار – فيما يقول أبن طباطبا – ما يمكن أن ينقض فيعجل نثرًا، دون أن تبطل جودة المعنى أو تفقد جزالة الألفاظ. وهناك – فضلاً عن ذلك – المقارنة الواضحة بين القصيدة والرسالة على نحو يؤكد مفهوم الوزن باعتباره مجرّد قالب خارجي لا علاقة له بالمعنى في ذاته ولا حتى بجزالة الألفاظ في ذاتها... وحتى عندما يقول أبن طباطبا أنّه "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"، فإنّ قوله هذا لا ينفي مفهوم الوزن كقالب(٦). من هنا نحكم على أبن طباطبا – ومن يدافع عنه – بأنّه جانب الصواب في هذه القضية، ذلك إذا ما سلمنا بـ أنّ البحر الشعري ليس قالبًا خارجيًا منفصلاً، وإنّما هو جزء لا يتجزّأ من التجربة، بل هو أساس التوصيل، وأن عاطفة الشاعر هي التي أرادت أن تكون القصيدة من هذا البحر أو ذاك(٧).

والأمر لا يتوقف عند الوزن فحسب، وإنما يشمل القافية أيضًا، بل إنّ ابن طباطبا يقدم أمر القافية بقوله: أعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه. أي إنّ الشاعر يختار نوع القافية التي سوف يبني قصيدته عليها وكذلك جنسها.

ولا يختلف الحال فيها من الوزن، إذ يرى الدكتور جابر عصفور: أنّ ابن طباطبا يلتفت إلى صلة ألقوافي بالأبيات، ولكنّه الالتفات الذي لا يغادر مفهوم القالب، بل إنّه يؤكد هذا المفهوم صراحة عندما يتحدث عن صلة القافية بالمعنى الذي يقصده الشاعر(٨)، ويعني بذلك قول أبن طباطبا تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها، فيكون ما قبلها مسوقًا إليها، ولا تكون مسوقة إليه فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها(٩).

لنخلص بالنتيجة إلى أنّ قضيّة اختيار الوزن والقافية أمر واقع فعلاً ولكن ليس بالصورة التي قال بها أبن طباطبا، ومن ثم أبو هلال العسكري.

والحق أنّ آليّة اختيار الوزن ليست كل شيء في محاولة أبن طباطبا في رصد عملية الإبداع الشعري – وإن كان أبن طباطبا قد حاز الفضل في إقرارها، وجانب الصواب في كيفيتها، كما تقدم – وإنّما هناك سؤال يكمن وراء ذلك، ألا وهو: لماذا يختار الشاعر الوزن الذي ينظم شعره عليه، سواء كان يدرك هذا الاختيار أم لا؟

والجواب يأتي سريعًا في قول أبن طباطبا، وتحديدًا في وصفه للوزن الذي سلس للشاعر القول عليه. وهذه السلاسة تكمن في طبيعة التلاؤم بين الوزن وبين ما يتناوله من معنى.

لنصل إلى "حقيقة" مزعومة – كما سيأتي – تقول بأنّ هناك علاقة قائمة بين الغرض الشعري والحالة الانفعالية وبين البحر الشعري، أو الوزن الذي يمثل شكلاً من أشكاله.

أمّا عند حازم القرطاجنّي فمعروف أنّ هذه القضيّة شهدت تطوّرًا كبيرًا عنده، بحيث أصبح يتكلم بشكل واضح ومكشوف، فهو يرى أنّ كلّ غرض من أغراض الشعر يستدعي نوعًا من الأوزان(١٠)، الأمر الذي لم يسبق له نظير، بل كل ما سبقه لا يتجاوز تلك الإشارات الضئيلة لابن طباطبا.

---

(٦) مفهوم الشعر ٧٧، وللوقوف على قول ابن طباطبا ينظر: عيار الشعر ١٥.

(٧) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د.محمد زكي العشماويّ، دار النهضة العربيّة، بيروت، ١٩٧٩م. ص ٣٣٨.

(٨) مفهوم الشعر ١٨.

(٩) عيار الشعر ٥.

(١٠) منهاج البلغاء وسراج الأُدباء، حازم القرطاجنّيّ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط١، ١٩٦٦م، ص٢٦٦.

لم يتوقف القرطاجنّي على حد الإقرار بهذه العلاقة، بل يتجاوز إلى رصد خواص كل بحر، وما يميّزه من غيره من البحور، فيقول: ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به التفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير. وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس(١١). ويقول أيضًا: فالعروض الطويل تجد فيه أبدًا بهاء وقوّة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد ...(١٢).

يرى بعض الباحثين أنّ مذهب حازم فيه كثير من الصحة؛ لأنّ متتبع كلام العرب– بحسب رأيهم– يجد في جميع الأعاريض الكلام الواقع فيه تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ولكن معظم النقاد والبلاغيين لم يشيروا إلى ذلك، ولعلّ الفلاسفة المسلمين أول من تنبّه إلى هذه المسألة، عندما تحدثوا عن الشعر اليوناني(١٣).

وكذلك الحال في القافية، إذ يرى حازم أنّ ثمة تناسبًا بين القافية والغرض الشعري(١٤).

ويبدو أنّ الذي يقف وراء ما ذهب إليه حازم في هذه النظريّة الأثر اليوناني، إذ كانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنًا يليق به ولا يتعداه إلى غيره(١٥).

٣ ـ علاقة الوزن بالمعنى عند المحدثين

قد يسأل سائل عن سبب تناول أراء المحدثين الآن، وقد سبقت الإشارة إلى أراء الدكتور جابر عصفور والدكتور عز الدين إسماعيل ؟ وللإجابة عن هذا السؤال نقول:

إنّ الآراء المذكورة آنفًا خاصّة بقضيّة "اختيار الوزن"، وليس"علاقته بالمعنى". فضلاً عن أنّ خصوصيّة حديث الدكتور جابر عصفور بابن طباطبا أوجبت أن نتناول حديثهما معًا. ثمّ افتراض حديث الدكتور عز الدين إسماعيل دفاعًا عن ابن طباطبا.

قال الدكتور عبد السلام عبد الحفيظ: إنّ اختيار نوع الألفاظ والبحر الشعري ضرورة ملحة على الشاعر، حتى يمكنه أن يلائم بين فكره وأنغامه، فيكون ذلك له عونًا على التأثير، وجمالاً وروعة في التصوير(١٦). وقال الأستاذ علي الجندي: على الشاعر أن يتخير للمعنى الذي أعتمده و قصده، أحسن وزن يلائمه وأحسن قافية(١٧).

أمّا قضيّة الاختيار فهي أمر واقع في العمليّة الإبداعيّة، ولا يمكن تجاهله، ولكن كيفيّة الاختيار لا تتم بمحض إرادة الشاعر المبدع –كما يتصور كثير من الباحثين– وإنّما يتمّ الاختيار بفعل العمليّة الإبداعيّة نفسها، فتكون التجربة الشعريّة صاحبة القرار في شكل الاختيار وآليّته.

---

(١١) المصدر نفسه ٢٦٦.

(١٢) المصدر نفسه ٢٦٩.

(١٣) ينظر :دراسات بلاغيّة ونقديّة، د. أحمد مطلوب، دار الحريّة، بغداد،١٩٨٠م، ص ٣٦٧.

(١٤) ينظر منهاج البلغاء وسراج الأُدباء ٢٧٢–٢٨١.

(١٥) المصدر نفسه ٢٦٦.

(١٦) نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلويّ، د.عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، دار الفكر العربي، مطبعة دار القرآن، ١٩٧٨م، ص٢١٠–٢١١.

(١٧) الشعراء وإنشاد الشعر ، علي الجندي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩م، ص ١٠١.

ويشمل الاختيار الألفاظ والإيقاع – ولاسيّما الإيقاع الداخلي– وكذلك الحال في القافية. أمّا اختيار البحر الشعري فهو الأمر الذي لا يمكن لنا تقبّله بأي شكل من الأشكال؛ إذ أنّ البحر لا يطابق الوزن، والإيقاع الخارجي لا يطابق الإيقاع الداخلي، وكلامنا في آليّة الاختيار يختصّ بالإيقاع الداخلي بالدرجة الأساس، وقد يتجاوز إلى الإيقاع الخارجي بصورة محدودة.

فمعروف أنّ البحر الشعري العربي مجموعة من التفعيلات المعروفة، وينتمي كل بحر إلى دائرة عروضيّة، حسب ما أشار إلى ذلك الخليل. أمّا الوزن فهو شكل من أشكال البحر الشعري، ونسميه في بعض الأحايين بـ"الإيقاع الخارجي"، الذي يشترك مع البحر في كونهما منتظمين.

أمّا الإيقاع الداخلي فهو مجموع الظواهر الموسيقيّة غير المنتظمة داخل النص، وفي معظم الأحايين يتمّ تحشيدها بصورة عفويّة، وبذلك يشترك الإيقاعان الخارجي والداخلي في كونهما يستوعبان كل الظواهر الموسيقيّة للنص، منتظمة وغير منتظمة، ويختلفان في كون الإيقاع الخارجي منتظمًا، والإيقاع الداخلي غير منتظم.

الخلط بين مفاهيم: البحر، والوزن، والإيقاع، شائع لدى بعض الباحثين العرب، وقد يكون هذا الخلط من الأسباب الرئيسة التي مهدت للاختلاف في هذه القضيّة.

فعلى سبيل المثال— لا الحصر– قد يتحدث باحث ما عن البحر، ويقصد الوزن، أو الإيقاع، كما لحظنا عند الدكتور عبد السلام عبد الحفيظ. وقد يفهم هذا الخلط من موقف الأستاذ أحمد الشايب، وذلك بقوله بصلة كلّ بحر بموضوع أدبيّ خاص(١٨)، في الوقت الذي يقول فيه: فالطويل يتسع للكثير من المعاني، وأكملها، بذلك يكثر فيه الفخر، والحماسة، والوصف، والتاريخ، ومنه معلقة امرئ ألقيس، ومعلقة زهير، ومعلقة طرفة، ولامية الشنفري(١٩).

فكيف يمكن تصور ارتباط كل بحر بموضوع أدبيّ خاص، مع اتساع بحر الطويل لكل هذه الأغراض المختلفة؟. من ذلك نرى أنّ "صلة كل بحر بموضوع أدبيّ خاص" قد لا يُقصد بها البحر الذي نعرفه، وإنّما يقصد به الوزن، الذي يمثل الإيقاع الخارجي. هذا إذا افترضنا أن ليس في الأمر خلط بين هذه المفاهيم.

ومن ذلك قول الدكتور إبراهيم علي أبو الخشب: إنّ العرب تنبّهوا إلى هذه الأوزان قبل الخليل والأخفش، ولم يستعملوا بحرًا في موضوع لا يليق به، وقد تناول شعرهم أغراضًا متنوعة، فكان لهم في التهديد أوزان، وفي الرثاء أوزان، وفي الوصف أوزان، وفي الملاحم أوزان، وفي الغزل أوزان(٢٠) ، ومن ذلك يبدو واضحًا الخلط بين مفهومي البحر والوزن، كما الخلط بين الموضوع والغرض، الأمر الذي لا يبدو واضحًا عند الأستاذ أحمد الشايب.

ولا يبتعد الدكتور شكري عيّاد كثيرًا عن ذلك، فهو من القائلين بوجود العلاقة بين الوزن والمعني، ومفهومه للوزن –هنا– البحر الشعري(٢١)، في الوقت الذي يقول فيه عن الإيقاع: يستطيع أن يخرج من الوزن الواحد إيقاعات مختلفة من حيث صورتها الماديّة، وتأثيرها النفسي(٢٢).

---

(١٨) ينظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، ط٨، ١٩٧٣م، ص٣٢٢.

(١٩) أصول النقد الأدبي ٣٢٢.

(٢٠) في محيط النقد الأدبي،د.إبراهيم علي أبو الخشب، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٥م، ص ١٤٦–١٤٧.

(٢١) ينظر: موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عياد، دار المعرفة، ط١، ١٩٦٨، ص١٨ وما بعدها.

(٢٢) المصدر نفسه ٩٨.

لا نريد أن نفسر قصد الدكتور عيّاد في كلّ من الوزن والإيقاع، بقدر ما نسلط الضوء على اهتمامه بظاهرة توليد الإيقاعات المختلفة من وزن واحد، بشكل يجعل لها تأثيرات نفسيّة مختلفة. ومن ذلك يمكن أن نعي دور هذه الإيقاعات في الدلالة على المعاني، بشكل أكبر من دلالة الوزن– الأصل–عليها.

الأمر الذي نجده عند الدكتور المجذوب صاحب "المرشد إلى فهم أشعار العرب" ، الذي يقول بوجود هذه العلاقة ، ويصف البحور القصار بأنّها لا يصلح فيها النظم إلاّ لمجرّد الدندنة والترويح عن النفس بجرس الألفاظ(٢٣)، فهو إذن يقرر تأثير هذه الخصائص في المعنى – وهي شكل من أشكال الإيقاع الداخلي– لكنّه في موقفه هذا يخرج القصائد المنظومة على هذه الأبحر من دائرة الإبداع، الأمر الذي لا يخلو – في تقديرنا– من التعسف والظلم، ولاسيّما إذا حُمل على التعميم، كما هو واضح في قول الدكتور المجذوب.

أمّا عن أراء المحدثين الخاصّة بعلاقة الوزن بالمعنى فيبدو جليًّا تسربها إلى فكر بعضهم، فمنهم من يقول بها صراحة، ومنهم الأستاذ أحمد أمين، الذي يرى أنّ للوزن علاقة كبيرة بالموضوع، فمن الموضوع ما يناسبه البحر الطويل، ومنها ما يناسبه بحر الخفيف وهكذا(٢٤)، وكذلك الحال مع الدكتور المجذوب، الذي يستدلّ على وجود هذه العلاقة بتعدد الأغراض، فلو لم تكن هذه العلاقة موجودة لوجد بحر واحد لجميع الأغراض(٢٥).

الواقع أنّنا لا نذهب مع هذا الرأي؛ لأنّه لو كان الأمر كذلك فلماذا يمكن أن يُعبّر عن الغزل –مثلاً– بوساطة الأوزان الشعريّة العربيّة كلّها. من هنا نقرّر إنّ هذا الاستدلال بعيد جدًا عن الواقع الإبداعي للشعر العربي، بل إنّه مستلهم من الأدب اليوناني؛ إذ كانت لهم أغراض محدودة فيها يقولون الشعر، وكانوا يخضعون كل غرض بوزن على حدة، وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة(٢٦)، كما جاء على لسان القرطاجنّي(٢٧)، ومعروف أنّ الأدب اليوناني تختلف طبيعته عن طبيعة الأدب العربي اختلافًا كبيرًا.

والدكتور إبراهيم أنيس لا يذهب بعيدًا عن ذلك؛ إذ يرى أنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنًا طويلاً كثير المقاطع، ما يصبّ فيه من أشجانه، وينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قال الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرًا قصيرًا يتلاءم وسرعة التنفيس، وازدياد النبضات القلبيّة. ومثل هذا الرثاء، وهكذا ... وفي الحق أنّ النظم حين يتمّ في ساعة الانفعال النفساني يميل إلى تمييز البحور القصيرة وإلى التقليل من الأبيات(٢٨).

ولنا في هذا الرأي ثلاثة مواقف، ولاسيّما في عبارة يتخيّر عادة وزنًا طويلاً:

أمّا الموقف الأول ففي قضيّة الاختيار، فإذا كانت هذه العمليّة تتمّ من خلال ذوق الشاعر وحسه في تجربته الشعريّة، فأمر مقبول، ولا غبار عليه. وإذا كانت آلية الاختيار تتمّ على وفق ما ذكر ابن طباطبا فأمر لا يذهب إليه البحث مطلقًا.

---

(٢٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب ٨٧/١.

(٢٤) النقد الأدبيّ، أحمد أمين، دار الشباب للطباعة، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، ط٢، ١٩٨٣م، ص ٨٣.

(٢٥) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج ١،ص ٧٢.

(٢٦) نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. ألفت كمال الروبي، دار التنوير، ط١، ١٩٨٣م، ص ٢٦٢.

(٢٧) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأُدباء ٢٦٦.

(٢٨) موسيقى الشعر موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس،، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط٣، القاهرة، ١٩٦٥م، ص ١٧٣.

والموقف الثاني يختصّ بقضيّة الوزن الطويل فإذا كان المقصود من الوزن الطويل الإيقاع غير المنتظم، الذي يراعي حروف المدّ مثلاً، أو الزحافات والعلل– التي يتساوى وجودها وعدمه في حسابات البحر الشعريّ– إن كان الأمر كذلك فأمر يقبله البحث ويذهب مذهبه، وإذا كان المقصود من الوزن البحر الشعري تحديدًا– وهو المرجح في تقديرنا– فلا يذهب إليه البحث، ولا يؤيده.

والموقف الثالث التعميم، وتحديدًا في قولهعادة الأمر الذي لا نتفق معه جملة وتفصيلاً؛ إذ عمليّة الإبداع لا يمكن أن يحكمها قانون، بهذا الشكل، وإذا حكمها قانون ما نصًّا ما فلا يمكن أن يحكم سواه بالكيفيّة نفسها على الإطلاق، أي إنّه لا يمكن أن نجد قانونًا يحكم العملية الإبداعيّة بمجملها، وبمجمل مبدعيها، على اختلاف أذواقهم، ومذاهبهم الفنيّة، ومدارسهم الإبداعيّة.

وهناك كثير من المحدثين الذين تبنّوا هذا الرأي، ومنهم عبد الحميد الراضي(٢٩)، وغيره.

ومن المحدثين من نجد في رأيه إبهامًا واضحًا، سواء بقصد أم من غير قصد، ومنهم الدكتور أحمد أحمد بدوي الذي يقرّ بوجود هذه العلاقة، لكنّه يدعو إلى مزيد من الدراسة الاستقصائيّة للشعر العربي؛ للوقوف على هذه العلاقة، فهو يقول ولا يزال ميدان هذه الدراسة بكرًا إلى اليوم، وفيه مجال واسع للدارسين، والذين يحبّون أن يعرفوا الصلة بين الوزن والعاطفة، وهي دراسة ينبغي أن تقوم على أساس من الاستقصاء الواسع للشعر العربي وأوزانه في الأغراض المختلفة ... وفي اعتقادي أنّ الميدان لا يزال في حاجة إلى جهود متتابعة للوصول إلى معرفة هذه الصلة، وإدراك حسن ما ناسب عاطفة الشاعر وصورها[٣٠].

وجهة الإبهام في تقديرنا أنّ الدكتور بدوي يطلق حكمًا نقديًا محضًا، ويدعو إلى دراسة أدبيّة محضة أيضًا؛ للتحقق ممّا ذهب إليه، أي إنّه ترك الباب مفتوحًا.

ومسألة عدم البتّ في مثل هذه القضايا أمر يحسب له، ومسألة الخلط بين الدراستين الأدبيّة والنقديّة، أمر يحسب عليه في تقديرنا؛ لأنّ ثمّة اختلافًا كبيرًا بين استقصاء ظواهر الأدب العربي، وبين الدراسة النقدية، التي ترمي إلى كشف دلالات النصّ الشعري عمومًا والعلاقة القائمة بين أجزائه بشكل خاص.

ومن المحدثين من ينكر وجود هذه العلاقة، ومنهم الدكتور عز الدين إسماعيل، الذي يرى أنّ الوزن بصورته المجرّدة لا يمكن أن يحتمل أيّ دلالة انفعاليّة(٣١)، الأمر الذي يؤكده الدكتور جابر عصفور بقوله: الإيقاع الشعري يستمدّ فاعليّته من علامات اللغة التي لا ينفصل فيها معنًى عن معنًى، وبالتالي فليس هناك خصائص سابقة للوزن، بل يكتسب كلّ وزن خصائصه داخل التجربة(٣٢).

---

(٢٩) ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط٢، ١٩٧٥م، ص ١٣٦، ٢٥٧،

(٣٠) أسس النقد الأدبيّ عند العرب، د.احمد احمد بدويّ، مكتبة نهضة مصر بالفجّالة، ط٣، ١٩٦٤م، ص ٣٤٦–٣٤٧.

(٣١) التفسير النفسي للأدب ٥٩–٦٠.

(٣٢) مفهوم الشعر ٤١٢.

وقد لا يذهب الدكتور عبد الملك مرتاض بعيدًا عن هذا المذهب، إذ يقول: إنّ تعليل اختيار الشعراء لإيقاعات معيّنة لا ينبغي أن يُنظر إليه نظرة علميّة صارمة، ولكن يجب أن يُتحدث عنه ضمن عطائيّات التأويليّة، ويجب أن يظل الاجتهاد في ذلك مفتوحًا إلى يوم القيامة(٣٣).

٣ ـ رأي البحث في علاقة الوزن بالمعنى

يرى كثير من الباحثين إذن أنّ لكلّ بحر شعريٍّ معنًى يميزه من غيره، بالشكل الذي يجعل هذا البحر– بوصفه إيقاعًا– ينسجم مع معنى ما أكثر من غيره، أو إنّ مجموعة من الأوزان تنسجم مع معنًى ما أكثر من انسجام مجموعة أخرى.

ما نراه أنّ لهذه الأمور أثرًا في هذه القضيّة لا شكّ، ولكن ليس بوصف الوزن إيقاعًا مجرّدًا، وإنّما بوصفه نظامًا قابلاً للتشكيل والتغيير، بوساطة ما يقبله من الزحافات والعلل تحديدًا، وكما سيأتي.

فالوزن في صورته المجرّدة لا يمكن أن يحتمل أيّ دلالة انفعاليّة. ولو كان الواقع خلاف ذلك، ولو كان للوزن الشعريّ المجرّد معنى فكيف نفسّر ظاهرة القصيدة العربيّة الواحدة، ذات الوزن الواحد، والروي الواحد التي تتضمن حالات انفعاليّة مختلفة، ولاسيّما في القصائد الطوال، ومنها المعلقات، إذ الجمع بين المدح والهجاء، والحماسة والرثاء، والفخر والغزل، وقد تكون هذه الأغراض كلها، أو جلّها في قصيدة واحدة، بل لقد عبّروا عن حالات الحزن والبهجة في الوزن نفسه(٣٤).

هذه الظاهرة الواضحة في الأدب العربي يغض الطرف عنها الذين يقولون بوجود هذه العلاقة، أو إنهم يعزون سبب ذلك إلى أمر لا يتعلق بالبحر الشعري نفسه؛ لأنّ شكل الوزن الشعري — حسب ما هو معروف – ثابت لا يتغير في القصيدة العربية القديمة كلها.

أي أنّ تلك الأمور التي لا تتعلق بالوزن الشعري من شأنها أن تختلف اختلافًا واضحًا في إمكانيات الأوزان –التي تدخلها– في استيعاب الأغراض والمعاني، ممّا مهّد الطريق للمتوهمين بوجود هذه العلاقة. وهذه الأمور تجعل لبحر ما قابليّة على استيعاب المعاني بشكل أكبر من بحر آخر، وهي على نوعين:

ـ منها متعلق باللغة.

ـ منها متعلق بالإيقاع.

وقبل الحديث عن كلا النوعين آثرنا الحديث عمّا يشتمل عليهما معًا، وأعني بذلك الأحرف المتحرّكة المتوالية في التفعيلة، فمن المألوف ورود حرف متحرّك واحد بين ساكنين، أو يكون أول البيت وما بعده ساكنًا، كما يمكن أن يتوالى حرفان متحرّكان، في بداية البيت، أو وقوعهما بين ساكنين، وكذلك الحال في إمكانيّة توالي ثلاثة أحرف. أمّا أن تتوالى أربعة أحرف فهذا نادر، كندرته في اللغة العربيّة.

---

(٣٣) السبع المعلقات مقاربة سيمائيّة أنثروبولوجيّة لنصوصها، د. عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العربي، ١٩٩٨م،ص٢٢٤.

(٣٤) التفسير النفسي للأدب ٦٠.

ففي تفعيلة الكامل متفاعلن تتوالى ثلاثة أحرف متحرّكة في بدايتها، وآخران يفصلان بين الحرفين: الرابع والسابع الساكنين، وحرف متحرّك واحد يقع في بداية التفعيلة، إذا سكّن الحرف الثاني المتحرّك بدخول الإضمار(٣٥) على التفعيلة، كما الحرف الثالث المتحرّك الواقع بين ساكنين. أمّا توالي أربع متحرّكات فلا يأتي على الأصل، وإنّما يأتي بعد دخول زحافين على تفعيلة مستفعلن –مثلاً– وهما: الخبن(٣٦)، والطي(٣٧)، أو ما يعرف بالخبل(٣٨).

إذا استبعادنا حالة توالي أربعة متحرّكات، بوصفها نادرة من جهة، ووقوعها فيما تواضع من الإيقاعات – كالرجز مثلاً– من جهة أخرى، وإذا سلطنا الأضواء على دراسة هذه الظاهرة نجد أنّ لها أثرًا بالغًا، يسهم في اتساع مساحة بحر شعريٍّ على حساب آخر؛ إذ كلما كان بالإمكان وقوع أكبر عدد من هذه الحالات الثلاث ارتقى إيقاع البحر على سواه.

فالطويل مثلاً يتصدّر نسبة الشيوع في الأدب العربي، ثم يليه الكامل والوافر والبسيط والمتقارب، وهذه البحور تتقدم على سواها من حيث شيوعها في الأدب العربي من جهة، وقدرة استيعابها الأغراض الشعريّة من جهة أخرى، وحسب ما يأتي:

وزن الطويل:

فعو لن مفا عيلن فعو لن مفا عيلن

/ / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤

على الأصل يقع حرف متحرّك بين ساكنين، كما الحرف: ٤، ٩، ١١، ١٦، ٢١، ٢٣، كما يوجد في البحر على الأصل حرفان متحرّكان متتاليان، يكرّران أربع مرات، بداية كلّ تفعيلة: ١ ،٢، ٦ ،٧، ١٣ ،١٤، ١٨ ،١٩، وكذلك الحال في دخول زحاف القبض(٣٩) على تفعيلة مفاعيلن، وإمكانيّة حذف الأحرف ١٠، ٢٢، وبذلك يتوالى حرفان متحرّكان في الشطر الواحد: ٩، ١١ و٢١، ٢٣. أمّا توالي ثلاثة متحرّكات فيأتي على غير الأصل، أي من خلال دخول زحاف القبض على تفعيلة فعولن، وإمكانيّة حذف الحرفين ٥، ١٧، وبذلك تتوالى ثلاثة أحرف متحرّكة في كلّ شطر، وهي ٤، ٦، ٧ و١٦، ١٨، ١٩.

كما تتواجد هذه الظاهرة في بحر المتقارب، لكن رتابة تفعيلاته أخّرته عن الطويل، بشكل واضح.

كما تتواجد هذه الظاهرة في بحر البسيط، ووزنه:

---

(٣٥) الإضمار: تسكين الحرف الثاني متى كان متحرّكًا، وثاني سبب. ينظر: الكافي في اعروض والقوافي للخطيب التبريزي، دراسة وتحقيق: حميد حسن الخالص، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٨٢م، ص ١٥٢.

(٣٦) الخبن : هو : حذف الثاني الحرف من التفعيلة متى كان ساكنًا، وثاني سبب. ينظر: المصدر نفسه ١٣٢.

(٣٧) الطي: هو : حذف الرابع الحرف من التفعيلة متى كان ساكنًا، وثاني سبب. ينظر: المصدر نفسه ١٣٢.

(٣٨) الخبل: اجتماع الخبن والطي. ينظر: المصدر نفسه ١٣٢.

(٣٩) القبض:حذف الحرف الخامس من التفعيلة متى كان ساكنًا، وثاني سبب. .ينظر: المصدر نفسه ١٠٧.

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

/ ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤

على الأصل يقع حرف متحرّك في بداية البيت، أو بين ساكنين، كما الحرف ١، ٣، ٨، ١٣، ١٥، ٢٠ ، كما يوجد في البحر على الأصل حرفان متحرّكان متتاليان، يكرّران أربع مرّات في كل شطر، هما: ٥، ٦، و١٠، ١١، و١٧، ١٨، و٢٢، ٢٣، وعند دخول الخبن على تفعيلةمستفعلن، وإمكانيّة حذف الحرفين ٢، ١٤، وبذلك يتوالى حرفان متحرّكان في بداية تفعيلةمستفعلن، وهما: ١، ٣ و١٣، ١٥. أمّا عند دخول الخبن على تفعيلةفاعلن، وإمكانيّة حذف الحرفين ٩، ٢١، فبذلك تتوالى ثلاث متحركات، مرتين في الشطر الواحد، وهي: ٨، ١٠، ١١، و٢٠، ٢٢، ٢٣.

وهذه الظواهر تتكرر في الأبحر الآنفة الذكر، وبالطريقة نفسها، باستثناء بحري الكامل والوافر، اللذان تتوالى فيهما ثلاثة متحرّكات على الأصل.

أمّا بحر الخفيف فلا تتوالى فيه ثلاثة متحرّكات، ولعلّ في ذلك سبب خفته ورقته، الأمر الذي يشترك فيه مع بحري المديد والرمل، لكن وجود تفعيلة مستفعلن في إيقاع الخفيف جعله يبتعد عن بحري المديد والرمل، ويرتقي عليهما؛ لما فيها من إمكانيّة تغيير رتابة فاعلاتن.

وقد يسأل سائل: لماذا لم يرتقِ بحرا المديد والرمل على الخفيف مع إمكانيّة توالي ثلاثة متحرّكات بدخول بعض الزحافات؟ نقول إنّ دخول هذه الزحافات على هذه الأبحر يعكر- نسبيًا- صفوة الإيقاع، كما هو الحال في دخول الطي على البسيط، أمّا الخفيف فعلى العكس من ذلك تمامًا؛ إذ الخبن فيه — إيقاعيًّا- ألذّ على السمع من الأصل. وكذلك الحال في البحور الشعرية الباقية.

أما ما تعلق باللغة فأهمها ظاهرة الحروف الساكنة، التي تنقسم على: الحروف الصحيحة، وأحرف المد، وحرفا اللين. ومعروف أنّ حرف المدّ يستغرق "مساحة صوتيّة"-إذا صحّ التعبير- أكبر من الحرف الصحيح، ويقع حرف اللين وسطًا بين الحرف الصحيح وحرف المدّ.

ويكمن أثر هذه الأنواع الثلاث في كونها سواء في حسابات الوزن الشعري، في الوقت الذي يتباين أثرها في المعاني؛ لأنّ حروف المدّ تكسب المقطع إذا شاعت شيوعًا واضحًا نوعًا من التراخي الموسيقي، أو ما يمكن أن يوصف بالتراخي الموسيقي، كما نجد انعدامها أو قلتها يسهم في إضعاف نمط الموسيقى الأقرب إلى السرعة(٤٠)، كالحماسة مثلاً.

فتفعيله "مستفعلن" -على سبيل المثال لا الحصر- قد يكون ثاني أحرفها صحيحًا، وقد يكون حرف لين، وقد يكون حرف مدّ، والحالات الثلاث سواء من حيث أداء الوزن الشعري العروضي. لكن لكلٍّ من الأحرف الثلاث مساحة

(٤٠) دير الملاك، د.محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م، ص ٣٠٧.

زمنية– إذا صحت التسمية– تختلف عن مساحتي الحرفين الآخرين، فعلى سبيل المثال –لا الحصر– يقول نـزار قبّـاني على لسان فتاة:[٤١]

ماذا أقول له لو جاء يسألني إن كنت أكرهه أو كنت أهواهُ

فحرفا المدّ "الألف" في "ماذا"، وحرف المدّ "الواو" في لفظة كلمة "أقول"، وحرف المدّ "الـواو" النـاتج عـن إشـباع حركـة الهاء في لفظة "له"، وحرف اللين "الواو" في لفظة "لو"، وحرف المدّ "الألف" في لفظـة "جـاء"، وحـرف المـدّ "اليـاء" في لفظة "يسألني". ولا وجود للأحرف الساكنة الصحيحة في الشطر الأول، باستثناء السين.

وظاهرة شيوع أحرف المدّ واللين هذه تسبب فتورًا واضحًا في إيقاع البيت، وبذلك تتضح العلاقة بين ذلـك "الفتـور والتراخي" وبين المعنى العام للبيت، إذ حالة الغمّ والهمّ المصاحبة للحديث عن المحبوب، بل إنّ هـذه الأحـرف قرينـة هذا الحديث، فما إن أشير للمتكلم ظهر الحرف الصحيح "السين".

وما يؤكد هذه العلاقة الشطر الآخر من البيت، إذ شيوع نسبي لحروف المدّ، بل تنحصر هـذه الحـروف في مكـان واحد فقط وهو "الواو" الناجم من إشباع حركة الهاء في كلمة "أكرهه" التي يشار بها إلى "المحبوب" علـى خـلاف مـا في سائر حشو الشطر الثاني. على أنّ هذه الظاهرة ليست ملتزمة في القصيدة كلها، فحـروف المـدّ لا يشـار بهـا دائمًـا – في القصيدة – إلى المحبوب، بالشكل الذي بيّناه في البيت الأول. لكن يبقى لها الأثر الأبرز في فتور إيقاع البيـت، وتراخـي تدفق موسيقاه.

ولهذا قال بعض الباحثين: إنّ بحرًا يصـلح للحركـة البطيئـة لكثـرة حـروف المـدّ في تفعيلاتـه(٤٢). الأمـر الـذي نرجحه، ونراه قريبًا من الصواب، باستثناء تسمية النظام الموسيقي بـ"البحر"؛ الـذي لا يمـتّ نظامـه بصـلة إلى ظـاهرة تواجد أحرف المدّ، ومن هنا يمكن أن يكون القصد من "البحر" –هنا– الوزن، الذي هو شكل من أشكاله.

في القصيدة نفسها يقول الشاعر:[٤٣]

الحبّ في الأرض بعض من تخيّلنا لو لم نجـده عليها لاختـرعناهُ

في الشطر الأول يتواضع وجود أحرف المدّ واللين، بل لا وجود لها سوى حرف مدّ واحد هو الألف، حـرف لـين واحد هو الياء، وهما في لفظة "تخيّلنا".

وكذلك الحال في الشطر الآخر، إذ ثمّة حرف مدّ واحد هو الألف، حـرف لـين واحـد هـو اليـاء، وهمـا في لفظـة "عليها"، فضلاً عن حرفا المدّ الألف والواو في لفظة "لاختـرعناهُ"، وهما يخضعان لنظام القافية، التي هي جزء من نظـام الإيقاع الخارجي، وبالتالي فهما خارج حدود حديثنا الآن.

إذا عقدنا المقارنة بين البيت السابق وهذا البيت فيبدو جليًّا التباين بين سـرعة كليهمـا، أي أن هـذا البيـت مـن السرعة في الإيقاع ما يفوق البيت السابق، وهذا يرجع إلى وفرة حروف المدّ في البيت السابق.

---

[٤١] ديوان نزار قبّاني، المجموعة الشعريّة الكاملة، منشورات نزار قبّاني، ط١٤، بيروت، ص ٢٤١.

[٤٢] فنون الأدب، هـ.ب. تشارتن. لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٤٥م، ص ٦٠.

[٤٣] ديوان نزار قبّاني ٢٤١.

من المناسب هنا أن نذكر رأي من يقول إنّ قواعد المدّ في تلاوة القرآن الكريم هي نفسها التي تحكم تلاوة الألفاظ العربيّة، ومنها الشعر العربي القديم.

وعلى هذا يحتوي البيت الأول مدًّا جائزًا منفصلا، وتحديدًا حرف الألف الآخر في "ماذا"، والمد الجائز المنفصل: هو أن يأتي حرف المد في آخر الكلمة، وتليه الهمزة في أول الكلمة التالية.(٤٤) ، ومقداره حركتان أو أربع أو خمس حركات(٤٥). كما يحتوي البيت "مد الصلة"(٤٦) ، وتحديدًا في إشباع حركة الهاء في لفظة "له"، ومد الصلة: ومد الصلة: هو وصل هاء الكناية "وهي هاء الضمير التي يكنى بها عن المفرد الغائب المذكر"بحرف مد يناسب حركتها، إذا كانت متحركة بين متحركين (٤٧). كما يحتوي البيت مدّ صلة كبرى، وتحديدًا في لفظة "أكرهه"، وهذا المدّ يكون إذا كان بعد هاء الكناية همزة، وصلت الهاء بحرف مد يناسب حركتها، ولها حكم المد الجائز المنفصل فتمد إلى حركتين أو أربع أو خمس حركات (٤٨). كما يحتوي البيت مدًّا واجبًا متصلاً، وتحديدًا في لفظة "جاء"، والمدّ الواجب المتصل المد الواجب المتصل: وهو أن يأتي حرف المد، وتليه الهمزة في كلمة واحدة، فيمد إلى حركتين أربع أو خمس حركات(٤٩).

سواء كان هذا الكلام دقيقًا أم غير دقيق، فهذا لا يغير في حقيقة سعة مساحة أحرف المدّ في النطق مقارنة مع الأحرف الساكنة الصحيحة.

ومن ينكر اشتراك القرآن الكريم، والشعر العربي في هذه القوانين يضع الأمر مفتوحًا، يتلاعب به ذوق المنشد للشعر، وأما من يقرّ بوجود هذه القوانين فهو يقرر وجود هذه المساحة لكنه يقنّنها ضمن إطار محدود، ولا يضع لذوق المنشد سوى ما جاء على سبيل المد العارض للسكون[٥٠]، الذي يتوقف عليه الإنشاد قليلاً. التوقف الذي يترك أثره أيضًا على أحرف اللين، إذ يقول ابن جنّي: إنّ حروف اللين إذا وُقف عليهنّ ضعفن وتضاءلن، ولم يفِ مدهنّ، وإذا وقعن بين الحرفين تمكن واعترض الصدى معهنّ (٥١). على أنّ لحرفي اللين استغراقًا زمنيًّا يتوسط بين إمكانية الحرف الصحيح وحرف المد.

ولهذه الظاهرة أثرها أيضًا في القافية، ومن ذلك قافية الردف وقافية اللين، فضلاً عن حرف التأسيس الذي يمثل نظامًا خاصًّا من أنظمة القافية، هذه الأمور من شأنها أن تسهم في تباين اختلاف البحور في استيعاب المعاني والأغراض، من قصيدة إلى أخرى.

---

(٤٤) المفيد في علوم التجويد، حياة علي الحسيني، ط١، ١٩٩٧م، ص ٤٨.

(٤٥) المصدر نفسه ٤٩.

(٤٦) نوع هذا المدّ صلة صغرى، وهو: إذا جاء بعد "هاء الكناية" حرف غير الهمز، وُصلت بحرف مدّ يناسب حركتها. المصدر نفسه ٥٠.

(٤٧) المصدر نفسه ٤٩.

(٤٨) المصدر نفسه ٤٩.

(٤٩) المصدر نفسه ٤٧.

(٥٠) وهو أن يأتي بعد حرف المدّ سكون عارض بسبب الوقف. المصدر نفسه ٤٨.

(٥١) الخصائص لابن جنّي، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ج٣، ص ١٢٩.

وما يتعلق باللغة أيضًا صفات الحروف نفسها، فمنها المجهور والمهموس، والشديد والرخو، فضلاً عن وجود أصوات في الطبيعة تتطابق مع نبرات أصوات الموسيقى، وأصوات اللغة، كما تتطابق مع طبقات كل منهما(٥٢). وغير ذلك من الصفات. إنّ هذه الأصوات تكتسب صفات إضافيّة بالمجاورة، فعندما يجاور حرف ضعيف حرفًا قويًا فمن الطبيعي اكتسابه قوة، على الأقل أكثر من اكتسابه لها عند مجاورة حرف ضعيف آخر، ولاسيّما إذا أدركنا أنّ الألفاظ ليست أصواتًا محضة، وإنّما هي أصوات دالة، فقد أقرّ القدماء أنّ للدلالة الصوتيّة أثرها في استدعاء المعنى، والإيحاء به، ويتجلى ذلك في دلالة الألفاظ الذاتيّة، واختلاف صيغها(٥٣)، أي إنّ الدلالة اللفظيّة أقوى من الدلالة المعنويّة(٥٤).

أمّا أهم الخصائص الموسيقيّة التعبيريّة فهي الإيقاع الداخلي غير المنتظم، الذي يقول عنه أحد الباحثين: الإيقاع عنصر مهم من عناصر التعبير وتصعيد اللحن نحو الذروة، ولا أقصد به –هنا– التقطيع "الوزن" في الموسيقى، ولا التقطيع الخاص بالتفعيلة، وإنّما أقصد به عنصر الأداء التلويني، حركة النص الذي يضفي القيمة التعبيريّة على الإنجاز(٥٥)، وبذلك يستبعد الحديث عن البحر الشعري بوصفه نظامًا يمتاز بالرتابة، كما يستبعد الحديث عن الوزن بوصفه شكلا من أشكال البحر من جهة، وبوصفه نظامًا يمتاز بالصرامة من جهة أخرى. ويستثنى من هذا الاستبعاد قابليّة الوزن على التلوين بوساطة الزحافات بصورة خاصّة، والعلل بصورة عامّة. وظاهرة الزحافات هي الأخرى جزء من هذا الشكل، ومن هنا كان من المرتقب أن تُدخِل هذه الظاهرةُ الوزنَ– الذي هي جزء منه– إلى هذه الدائرة، بيد أنّ ذلك لم يتحقق، ولم "يحمل الوزن بصورته المجرّدة أيّ دلالة انفعاليّة"؛ لأنّ هذه الزحافات لا يمكن افتراضها، وتوزيعها على التفعيلات –بصورتها المجرّدة– خارج التجربة الشعريّة، وبالتالي فإنّنا نستبعد ما سمّيناه "الإيقاع المنتظم".

وهذا لا يعني أنّنا نستبعد ظاهرة الزحافات من الإيقاع الداخلي؛ فهي عنصر مهمّ منه، ولاسيّما إذا أدركنا أنّ الزحاف يؤدّي إلى الاختصار في عدد الأحرف، والتقليص في عدد المتحرّكات، أي أنّه من ناحية الأداء الصوتي سيعمل على اختصار الزمن، ولهذا فهو يتفق وحالة الانفعال النفسي، التي تتطلبه السرعة[٥٦]، كما في قول نزار قباني:[٥٧]

أما انتهتْ من سنين قصتي معه؟ ألمْ تمتْ كخيوط الشمس ذكراه؟

إذا استثنينا لفظة "ذكراه" –التي تقع في نظام القافية، الذي هو جزء من الإيقاع الخارجي– يمكن أن نلحظ الشطر الآخر من البيت، وتحديدًا عبارة ألم تمتْ كخيوط الشمس ونلحظ سرعة تدفق الإيقاع فيها، مقارنة مع أجزاء

---

[٥٢] ينظر: بين الأدب والموسيقى، صور التنوع والأداء، أسعد محمد علي ،دار الشؤون الثقافيّة العامة،بغداد،ط١، ٢٠٠٥م، ص ١٧.

[٥٣] جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠م، ص٣١٣.

[٥٤] الخصائص ٣/٩٩–١٠٠.

[٥٥] بين الأدب والموسيقى ٥٧.

[٥٦] دير الملاك ٣٠٦.

[٥٧] ديوان نزار قبّاني ٢٤٢.

القصيدة كلها بصورة عامة، وعلى سبيل المثال –لا الحصر– مع عبارة إن كنت أكرهه أو كنت المساوية لها عروضيًّا، فالعبارتان على زنة مستفعلن فاعلن مستفعِ، غير أنّ عبارة ألم تمتْ قد دخلها زحاف الخبن، مرة على تفعيلة "مستفعلن"، ومرة على تفعيلة "فاعلن"، مقابل دخوله العبارة الأخرى مرة واحدة، وتحديدًا على تفعيلة "فاعلن". ليكون التباين في سرعة الإيقاع في العبارتين واضحًا جدًّا؛ والسبب في ذلك دخول زحاف الخبن مرّتين على العبارة السريع – إيقاعيًّا– من جهة، وورود أحرف المدّ في العبارة البطيئة –إيقاعيًّا– من جهة أخرى.

إذن ظاهرة الحروف الساكنة الآنفة الذكر المقسومة على: حروف صحيحة وأحرف مدّ ولين، وظاهرة الزحافات وجهان من هذه التلوينات. وكذلك الحال في تشكيل الحروف عمومًا، وانتظامها داخل البيت الشعري، الانتظام الذي يكفل بوساطة صفاتها إنتاج جانب مهمّ من الدلالة، وغير ذلك كثير من التلوينات والتنويعات، بل إنّنا قلّما نجد بيتًا من الشعر ينطبق على الأوزان انطباقًا تامًّا، وإنّ هذه التنويعات في الأوزان المتعدّدة لا الأوزان نفسها هي التي يتمثّل فيها جمال الشكل الشعري(٥٨).

وبذلك يكون الإيقاع – حسب ما قلنا – على نوعين:

- الإيقاع الخارجي المنتظم: وهو الوزن، الذي يمثل شكلاً من أشكال البحر الشعري.
- الإيقاع الداخلي غير المنتظم: وهو مجموع ظواهر الموسيقى، الحاضرة في البيت الشعري –عدا الوزن– أو إنّه مجموع أصوات متجانسة متناغمة، ومتشاكلة ومتماثلة، ومتضافرة متفاعلة: تتشكل داخل منظومة كلاميّة لتجسد عبر نظام صوتي ذاتي، ينشأ عن تلقائيّات النسج بالسمات اللفظيّة، نظامًا إيقاعيًّا يقع وسطًا بين دقة العروض في ميزانها، وتساهل النثر في فوضاه(٥٩).

ولهذا قيل: إنّ الموسيقى عنصر خفيّ وظاهر في الشعر(٦٠). والعنصر الظاهر يمثله الإيقاع الخارجي، كما يمثل الإيقاع الداخلي العنصر الخفيّ.

أمّا العنصر الظاهر فليس له أيّة دلالة انفعاليّة، كما قال الدكتور عز الدين إسماعيل؛ لأنّ الشعراء قد عبّروا في الوزن الواحد عن حالات انفعاليّة مختلفة، ولهذا يمكن القول: إنّ الشكل الحقيقي لبيت الشعر ليس البحر المعروف(٦١) بالعروض، الذي لا يسبب مشاكل لدى السامع في إدراكه، وإنّما الشكل الحقيقي لهذا البيت يكمن في توزيع غير مطرد من النبرات العاديّة والقويّة، والضعيفة، مع وقفات أطول وأقصر، مع صعود وهبوط في الشدّة الصوتيّة(٦٢).

---

(٥٨) التفسير النفسي للأدب ٦٠.

(٥٩) السبع المعلقات مقاربة سيمائيّة أنثروبولوجيّة لنصوصها ٢١١.

(٦٠) بين الأدب والموسيقى ٥٢.

(٦١) التفسير النفسي للأدب ٦٠

(٦٢) المصدرنفسه ٦٠. وينظر: الشعراء وإنشاد الشعر ٢١.

غير أنّنا لا نذهب –هنا– مع الدكتور عز الدين إسماعيل، ولا نولي ظاهرة النبر اهتمامًا، كما نولي الاهتمام لظاهرتي: حروف المدّ، والزحافات بصورة خاصة، واختلاف مخارج الأصوات وصفاتها بصورة عامّة. على الرغم من أنّ النبر يمثل وضوحًا نسبيًّا لصوت ما، إذا قورن ببقيّة الأصوات، أو مقطع ما، إذا قورن ببقيّة المقاطع(٦٣).

والسبب في مذهبنا هذا لا يختص بالظاهرة نفسها، فهي تحمل في تباين أدائها دلالات متباينة في الآداب العالميّة بصورة عامّة، ولكنّ سبب ما ذهبنا إليه تعامل المتذوق العربي مع هذه الظاهرة، إذ أنّ الثقافة العربيّة عمومًا انصرفت عنها، وصبت اهتمامها فقط على الوزن، ولذلك يمكن القول: إنّ الإيقاع النبري يحتاج إلى تدريب ومراس حتى تألفه آذاننا، وتهتدي إلى ما فيه من موسيقى خفيفة ونظام سمح مرن(٦٤)؛ لأنّ التدريب والمراس يعوضان شيئًا من دلالات الشعر، التي فقدت بالقراءة والتدوين، إذ أنّ التدوين وانتشار القراءة بين الناس قد أفقد الشعر شيئًا من جماله الموسيقي، وأفقدهم الاعتزاز بفن الإنشاد حين قنعوا بقراءته في الصحف. فبعد أن كانت الأشعار تنتقل من مكان إلى مكان على ألسنة المجيدين للإنشاد أصبحت تروى مكتوبة لا منطوقة، وشتان بين شعر ناطق وشعر صامت(٦٥).

على أنّنا لا نلغي دوره تمامًا في إنتاج الدلالة(٦٦)، فهو عنصر من عناصر الإيقاع الداخلي، شئنا أم أبينا. وفيه يتجلى فنّ الإنشاد، أو الإلقاء "التنغيم" أي: التأكيد على النبرة وإيقاعاتها الملونة (٦٧). وهو قبل كلّ شيء نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد(٦٨).

يبقى أن نذكر أن عناصر الإيقاع الداخلي للشعر هي: الترتيب، التردد، التكرار الفنّي، التأكيد النبري، الاستطراد، التداخل، الانبثاق والنشوء"التشكل". تلك أهم العناصر الأدائيّة المؤثرة في الإبداع الشعري الموسيقي(٦٩).

خلاصة البحث

قلنا إنّ البحث يبدأ في تتبع جذور هذه القضية في النقد العربي القديم، ورصد مواقف النقاد منها، فمنهم من يقول إنّ للوزن علاقة مباشرة بالمعنى، كما قلنا.

وللوزن –هنا– دلالتان:

– البحر الذي ينتمي إلى دائرة عروضيّة.

– الوزن الذي هو شكل من أشكال البحر، وقلّما وجدت الإشارة –على حد علمنا– وندرتها إلى الدلالة بـ"الوزن" إلى الإيقاع الداخلي، على وفق ما استقرأناه.

---

(٦٣) ينظر: مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٧٩، ص ١٩٤.

(٦٤) قضيّة الشعر الجديد، محمد النويهي، دار الفكر، مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٧١م، ص ٢٢٤.

(٦٥) موسيقى الشعر ١٦٤. وينظر: تأريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة: عبد الحليم النجار،دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م، ج١،ص٥٨.

(٦٦) ينظر: بين الأدب والموسيقى، صور التنوع والأداء ٥٣.

(٦٧) بين الأدب والموسيقى ٥٢.

(٦٨) الأصوات اللغويّة، د. إبراهيم أنيس، ط٥، دار وهدان للطباعة والنشر، ١٩٧٩م، ص ١٦٩.

(٦٩) المصدر نفسه ٥٣.

بالغ بعض الباحثين فيما ذهب إليه، وقلنا إن بعضهم أدعى أن لكل بحر معنى، قد لا يوجد في بحر آخر، ومنهم من قال إنّ البحر ينقسم على مجموعات تتميّز كل مجموعة بانسجامها مع بعض المعاني أكثر من مجموعة أخرى.

كما رصد البحث نكران بعض الباحثين أي علاقة تجمع بين الوزن والمعنى، واستنتجنا من هذه التعميم عدم الإقرار بدلالة عناصر الإيقاع الداخلي لهذه المعاني.

رصد البحث خلطًا واضحًا لدى بعض الباحثين العرب في مفاهيم البحر، والوزن والإيقاع، وذكرنا إنّ من هؤلاء: الأستاذ أحمد الشايب، والدكتور عبد السلام عبد الحفيظ ، والدكتور إبراهيم علي أبو الخشب.

وبيّنا الفرق بين كلّ من هذه العناصر، وكما يأتي:

- إنّ البحر الشعري العربي مجموعة من التفعيلات المعروفة، وينتمي كل بحر إلى دائرة عروضيّة.
- أمّا الوزن فهو شكل من أشكال البحر الشعري، ويسمى في بعض الأحايين بـ"الإيقاع الخارجي"، الذي يشترك مع البحر في كونهما منتظمين.
- أمّا الإيقاع الداخلي فهو مجموع الظواهر الموسيقيّة غير المنتظمة داخل النص، وفي معظم الأحايين يتمّ تحشيدها بصورة عفويّة، وبذلك يشترك الإيقاعان الخارجي والداخلي في كونهما يستوعبان كل الظواهر الموسيقيّة للنص، منتظمة وغير منتظمة، ويختلفان في كون الإيقاع الخارجي منتظمًا، والإيقاع الداخلي غير منتظم.

وقلنا إنّ هذا الخلط قد يكون من الأسباب الرئيسة التي مهدت للاختلاف في هذه القضية

أما علاقة هذه العناصر بالمعنى فقد توصل البحث إلى عدم صلة البحر–بالمفهوم الذي قدمناه– بالمعنى، وبأي شكل من الأشكال. لكن للوزن علاقة ضعيفة بالمعنى، وتحديدًا نظام القافية وما يدخله من حروف المدّ واللين من جهة، وظاهرة العلل من جهة أخرى. أمّا الإيقاع الداخلي فله علاقة قوية وواضحة بالمعنى، بل إنّ كلّ عنصر من عناصر الإيقاع الداخلي "غير المنتظم" يحمل دلالة مّا، وللدارس البحث في أسرار هذه الدلالة.

المصادر والمراجع

- أسس النقد الأدبيّ عند العرب، د.احمد احمد بدويّ، مكتبة نهضة مصر بالفجّالة، ط٣، ١٩٦٤م.
- الأصوات اللغويّة، د. إبراهيم أنيس، ط٥، دار وهدان للطباعة والنشر، ١٩٧٩م.
- أصول النقد الأدبي، الأستاذ أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، ط٨، ١٩٧٣م.
- البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٥، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.
- بين الأدب والموسيقى، صور التنوع والأداء، أسعد محمد علي، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٥م.
- تأريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة: عبد الحليم النجار،دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت.
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠م.
- الخصائص، لابن جنّي، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط٢.

- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط٢، ١٩٧٥م.
- السبع المعلقات مقاربة سيمائيّة أنثروبولوجيّة لنصوصها، د. عبد الملك مرتاض، من منشورات اتحاد الكتاب العربي، ١٩٩٨م.
- الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩م.
- دراسات بلاغيّة ونقديّة، د. أحمد مطلوب، دار الحريّة، بغداد، ١٩٨٠م.
- دير الملاك، د.محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م.
- ديوان نزار قبّاني، المجموعة الشعريّة الكاملة، منشورات نزار قبّاني، ط١٤، بيروت.
- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام،المكتبة التجاريّة، القاهرة، ١٩٥٦م.
- فنون الأدب، هـ.ب. تشارتن. لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٤٥م.
- في محيط النقد الأدبي،د.إبراهيم علي أبو الخشب، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٥م.
- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د.محمد زكي العشماويّ، دار النهضة العربيّة، بيروت، ١٩٧٩م.
- قضيّة الشعر الجديد، محمد النويهي، دار الفكر، مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٧١م.
- الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، دراسة وتحقيق: حميد حسن الخالص، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٨٢م.
- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، لأبي هلال العسكري، تحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٩م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيِّب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠م.
- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، د. جابر أحمد عصفور، المركز العربيّ للثقافة والعلوم، ١٩٨٢م.
- المفيد في علوم التجويد، حياة علي الحسيني، ط١، ١٩٩٧م.
- مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٧٩، ص ١٩٤.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط٣، القاهرة، ١٩٦٥م .
- منهاج البلغاء وسراج الأُدباء، حازم القرطاجنّيّ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط١، ١٩٦٦م.
- نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. ألفت كمال الروبي، دار التنوير، ط١، ١٩٨٣م.
- النقد الأدبيّ، أحمد أمين، دار الشباب للطباعة، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، ط٢، ١٩٨٣م.
- نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلويّ، د.عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، دار الفكر العربي، مطبعة دار القرآن، ١٩٧٨م.