مداخل إلى موسيقى الشعر

حكمت صالح *

مُقدِّمة

بما أنَّ القصيدة هي الصورة الكلية، فإن لهذه الصورة شبكتها المنبثة بخطوطها كالجملة العصبية، أو منظومة الشرايين والأوردة التي تصل إلى أقصى خلية في الكائن الحي. ولاستيعاب هذه المنظومة الشبكية من العلاقات الداخلية لا بُدَّ من رصد وتعقب المرتكزات البنائية والدعائم الهيكلية التي تعتمدها التركيبات الشعرية في نسيجها المتداخل المتين، الذي يجسد المعمار البنائي للقصيدة، بدءاً بالإطار الخارجي، وانتهاءً بأصغر صوتية فاعلة.

إنَّ الكشف عن القصيدة يعني الوصول إلى "الصورة الكلية"، لأنَّ القصيدة تجربة شعورية متكاملة، يتوحد فيها الفكر والعاطفة، لذا ينبغي أن تتآلف مع النصّ/القصيدة، وننظر إليها نظرة شمولية إذ لم يعد بإمكاننا أن نفهم النص الشعري في حدود البيت فيه؛ أو في حدود السطر أو العبارة، بل علينا أن ننظر فيه ككل بحيث نصل إلى مكونات أساسية فيه يساعدنا التقاطها على مقاربة إيحاءات الصورة أو إيحاءات الصورة الشعرية في النص.[1]

إن آلية العمل النقدية تتطلب مرتكزات وثوابت، ترتكز عليها وتنطلق منها في الكشف

---

* كلية الآداب، جامعة الموصل.

[1] يمنى العيد، "خطوط عريضة في البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة"، مجلة **الكرمل** الفلسطينية، ع٢، ١٩٨١م، ص١٤١.

عـــن بنـــية القصيدة الكلية... هذه المرتكزات والمنطلقات تتعقب شبكة العلاقات التصويرية الداخلية ومكوناتها اللغوية والصوتية والدلالية، للخروج بأحكام نقدية تقوّم النص الشعري، وتشـــخص جمالـــياته ومواطـــن القوة أو الضعف فيه. وبالتالي تجسم الصورة الكلية: إطاراً ومحتويات، ومهاداً خلقياً، ويمكن أن نجمل أهم تلك المرتكزات والمنطلقات بما يلي:

- البنية الصوتية، بما فيها: الإيقاع الخارجي، والموسيقى الداخلية.
- البنية اللغوية، بما فيها: المفردات والتراكيب.
- البنية البيانية، بما فيها: التشبيه، الاستعارة، الكناية.
- البنـــية الفكـــرية: ونقصد بها دور الخيال في تنسيق وتوصيل الفكرة (الصورة الذهنية)، والتجربة (الصورة العاطفية).
- البنية الدرامية، بما فيها: الحدث والصراع، والحوار.
- مـــنظومة الـــروابط بأنواعهـــا، بمـــا فيها: الضمائر، حروف العطف، الإشارات.

وقضية دراسة مدى مناسبة الوزن للموضوع تضرب بجذورها في الآداب العالمية إلى عصر هـــوراس الـــذي كتب في (فن الشعر) أن "اليامب: يتكون من مقطع طويل ومقطع قصير" يتلائم مع الهجاء، ويتلائم مع الثنائي ذو الأبيات المتفاوتة الطول مع الشكوى والشكر.... .

وقـــد بحـــث كثير من الدارسين في موسيقى الشعر، وتحروا منابعها لكنهم لم يلتقوا في نتائجهم التي بدت متقاطعة في بعض الأحيان ويرى كل من الدكتور عبد الله الطيب المجذوب في كـــتابه "المرشـــد إلى معرفة أشعار العرب"، والدكتور إبراهيم أنيس في كتابه "موسيقى الشعر" أن الأوزان الشعرية مظهر من مظاهر التجربة العاطفية تتلوّن بتلونها، أي أن لكل وزن مواصـــفات تصلح لموضوعات دون غيرها، فحالات الطرب والغناء تناسبها البحور القصيرة والراقصـــة مـــثل الهزج (مفاعيلن x ٤) والخبب (فعلن x ٨)... ويستشهد كلّ منهما على مصـــداقية نظريته وتأكيد صحتها، ولهذا صنف الدكتور عبد الله الطيب البحور الشعرية إلى مجاميع، وبيّن صفات كل منها، والأغراض والموضوعات المناسبة لأن يكون إطاراً لها.

وذهب آخرون مذهباً مغايراً، مستشهدين بنصوص شعرية تهدف إلى إثبات بطلان الـــنظرية الســـابقة، أو بالأحـــرى فرّقوا بين الموسيقى الخارجية التي تمنحها الأوزان للتجارب، وبين الموسيقى الداخلية التي لا ترى فاعلاً لطبيعة الأوزان فيها، ولا سلطاناً علـــيها. ومـــن هـــؤلاء الدكـــتور أحمد نصيف الجنابي في كتابه "في الرؤيا الشعرية

المعاصرة"، حيث أراد أن يؤكد أن ما ذهب إليه كلّ من الدكتور أنيس والمجذوب إنما يختص بالموسيقى الخارجية، ويستطرد قائلاً: "أما أنا فأريد دراسة الموسيقى الداخلية أو البناء الصوتي الداخلي للقصيدة المنبعثة عند القراءة".

والحقيقة أن الدكتور الجنابي لم يدرس الموسيقى الداخلية في مقاله هذا، بل قدّم مدخلاً لمشـــروع دراسة، أو هكذا نرى، وكان موفقاً في اختيار النصّ الشعري في توضيح رؤيته للموســـيقى الداخلية... ولكنه لم يضع يده على منابع تلك الموسيقى أولاً، وثانياً ـــ وهو الأهـــم ـــ وقع في المطب الذي لم ينتبه إليه كل من زميليه (أنيس والمجذوب) وغيرهم من النقاد الذين لم يفرقوا بين الإيقاع والموسيقى، والملاحظ أن المعنيّين بشؤون الموسيقى جميعاً يفرقون بين هذين المصطلحين، ويتعارفون بدقة على مدلول كل منهما.

وقـــوى هـــذه الدراسة أن ما جاء به الدكتور الجنابي يمثّل خطوة إيجابية نحو الأمام في مضـــمار دراسة موسيقى الشعر، فهو يستشهد على الموسيقى طويلة النغمات ببحر الهزج ذي الأوزان القصيرة، وعلى الموسيقى الخفيفة ببحر الرمل المتوسط الطول، وعلى الموسيقى البطيـــئة بالـــبحر السريع، وعلى الموسيقى الداخلية السريعة جداً بالبحر الطويل وهو أكثر الأوزان الشعرية مقاطع. ويستطرد قائلاً: "فكلما كان الشاعر منفعلاً وكانت عاطفته ثائرة كانـــت موسيقى شعره سريعة... وكلما كان حزن الشاعر عميقاً كانت موسيقى شعره الداخلية عميقة"، ويستشهد الباحث بنصوص شعرية توثّق مذهبه.[٢]

وإذا كانـــت شواهد الدكتور الجنابي - وقد وصفناها بالنجاح - تحتمل نقاشاً ورداً فإن استشهاده على ما أسماه بـــ "الموسيقى الداخلية السريعة جداً" تمثل في بيت امرئ القيس الذي وزنه من بحر الطويل:

مكرٍّ، مفرٍّ، مقبلٍ، مدبرٍ، معاً كجلمودِ صخرٍ حطَّهُ السيلُ من عَلِ

أمـــا نحن فنرى مرد هذه السرعة العنيفة التي جسدت بفنية ماهرة وتقنية عالية تصوير الحـــركة - حركة الحصان - نابعاً من الإيقاع الذي هو الضابط الزمني للموسيقى الداخلية. فالإيقـــاع هـــنا ينبعـــث مـــن الأصـــوات الصامتة/الساكنة، وليس في البيت من المدود الصـــائتة/الســـاكنة غير الواو في "جلمود" والياء الناجمة عن إشباع كسرة "عل" وهما في

---

[٢] أحمد نصيف، **في الرؤية الشعرية المعاصرة**، ١٠٧-١١٠.

الشطر الثاني[٣]. والواو تحدّ في سياقه من سرعة الحركة البادية بعنف في الشطر الأول.

ولـــنلاحظ الـــراء الأولى الساكنة ونون التنوين الساكنة في كل من "مكر" و"مفر"، والقاف ونون التنوين الساكنتين في "مقبل"، والدال ونون التنوين الساكنتين في "مدبر"، ونـــون التـــنوين الساكنة في "معاً". وفي الشطر الثاني اللام في "جلمود"، والخاء ونون التـــنوين في "صخر"، والطاء الأولى في "حطّهُ"، والسين الأولى والياء الساكنة المفتوح ما قبـــلها في "السَّيل"، والنون في "مِنْ"... ستة عشر صوتاً ساكناً، وموزعاً على مسافات زمانية متناسقة هي التي منحت الصورة هذا الإيقاع السريع وجسّدت عنف الحركة.

والإيقاع أيضاً ينبعث من البنى الصرفية التي تشكل توازياً في الكتل الصوتية والمنظومات النغمـــية متمـــثلة في لفظـــتي "مكر" و "مفر"، وتأتي لفظة "معاً" لتشكل الضربة الإيقاعية الأخـــيرة في الصدر. يرتاح بعدها النفس، ليستأنف رحلة الأداء مع الشطر الثاني... كل ذلك يشكل مؤثرات إيقاعية، أما الموسيقى الداخلية بدلالتها النغمية "اللحنية" فتنبعث عن طبيعة أصوات الميم التي تفتتح بها جميع مفردات الصدر "مكر، مفر، مقبل، مدبر، معاً".

يلاحـــظ التنويع في الصوتيات المزدوجة التي تهب للأنغام ألوانها ومذاقاتها الخاصة، والمتمـــثلة بالكســـرتين، فالضمتين، فالفتحة مع الميمات... كذلك يلاحظ أن جميع مفـــردات الصـــدر تنـــتهي بتنوين الكسر، ونون التنوين الصغيرة الساكنة تشكل مع الميمات منظومة نغمية بلغت ذروة سامقة من الانسجام التشكيلي والتوافق المنسق. ولا نـــريد أن نطـــيل أكثر من هذا فنذكر صفات الأصوات في البيت، لا سيما وأن الميم والنون من الحروف الذلقية، والتي تصدر قدراً طيباً من الرنين "الغنة" الذي يملأ المسافة الزمنية بين الصوت وجيرانه، كما هو الحال في آلة البيانو.

يـــتحدث كوهـــن عن "الوقفة الصوتية" و"الوقفة المعنوية" في معرض حديثه عن المســـتويين الصوتي والدلالي اللذين يُجري فيهما العملية الشعرية[٤]. وعليه فإن الشطر الأول مـــن بيت امرئ القيس تتمفصل سايكولوجيته في إطاره النحوي... ونحن نرى

---

[٣] رجّح الدكتور شوقي ضيف في كتابه **الشعر الجاهلي**، ص٢٥٦، أن تكون قراءة علُ بضمّ اللام "الروي" في البيت على نية حذف المضاف إليه، وبذلك يكون في البيت إقواء، وكذلك يرى في "مزمل"!، ونحن مع الحس الموسيقي إذ نرى في مثل هذه التخريجات النحوية شيئاً من المعاضلة.

[٤] كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ٥٤-٥٥.

أن الوقفـــة الدلالية - بحدود اللفظة - احتوت الوقفة العروضية، بعبارة أخرى إن إيقاع المفردة طغى على إيقاع التفعيلة فبعد أن كان التقطيع العروضي للبحر الطويل:

التقسيم	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن		الصوت
العروضي	مكررن	مفررن	مقبلن	مدبرن	معن	المعنى

أصبح في إطار الشطر الأول خاضعاً إيقاعياً للتقطيع الصوتي "اللفظي":

التقسيم	فعولن	فعولن	فاعلن	فاعلن	فعو	الصوت
الصوتي	مكررن	مفررن	مقبلن	مدبرن	معن	المعنى

وعلى هذه التشكيلة الإيقاعية يتضافر المستويان الصوتي والدلالي. وينظفر الكرّ مع الفـــرّ في آن، والإقبال والإدبار في آن... هذه الآنية تصور توحدها لفظة "معاً"، وهنا تكمـــن الـــرؤية التصـــويرية لفـــنان مـــبدع متلابسة مع النسق الصوتي في تركيبته "الإيقاعية/الموسيقية"، وتلك فرادة "امرئ القيس" في شعره هذا.

تـــتألف الموســـيقى من سلسلة من الأصوات المتصلة التي يُصطلح عليها بالأنغام، ويراعي المؤلف الموسيقى عند تلحينه الأبعاد بين الأصوات، والتوافق بينها، الأمر الذي يشـــكل الصـــور الجزئـــية التي تنظفر في إفريز يضمّ الصورة الكلية، ويُصطلح عليه بالقالب. وكذلك هو الحال في القصيدة، غير أن لهذه الأخيرة جانبان، الجانب الصوتي والجانب الرؤيوي أو المنظور، وهذا الأخير تفتقده الموسيقى.

وعليه فإن الصورة الموسيقية للقصيدة العربية تهتم بمستويين صوتيين - كثيراً ما يخلط بينهما النقاد والباحثون - الإيقاع والموسيقى الداخلية، فأما الإيقاع فيدرس أساسياته علم العروض، حيث تشكل الأصوات الساكنة - ونؤكد هنا على الساكنة - ضربات تشكل البنـــية الإيقاعـــية للقصـــيدة، فضلاً عن التوازي والانسجام الناجم عن تركيبة التفعيلة وجزئـــياتها "الأســـباب والأوتـــاد"، وهذه التفعيلة تشكل وحدة إيقاعية داخل البيت بشطريه... في حين تشكّل القافية الضربة الإيقاعية الأساس في قصيدة البيت التقليدية.

أمـــا الموسيقى الداخلية فتصدر عن شبكة الأصوات، ولا سيما المتحركة منها، في إطـــار علاقاتهـــا التوافقية وتصادياتها المتآلفة. ولكي نوضح فاعلية كل من المستويين الإيقـــاعي والـــلحني في المتلقي (أي الصورة الصوتية) التي هي الملمح الأول للصورة

الكلية للقصيدة نُسمعُهُ قصيدة بلغة لا يفهمها، ونراقب عن كثب أثرها فيه... إنه في هذه الحال يصغي لأصوات تعد خالصة بالنسبة له، أي مجردة من دلالاتها اللغوية، إنه حتماً سيحس بشيء من الارتياح والانسجام وربما يصل به الأخير إلى درجة الطرب، وبصفة خاصة إذا كان ذلك المتلقي يمتلك أذناً موسيقية وحساً فنياً، فإنه سيتابع - صوتياً - الصورة الكلية للقصيدة. فعلى الرغم من التعقيد الناجم عن النقلات والاستطرادات فإنه سيحس التنوع في قالب الوحدة الشاملة.

وإذا كانت الآلات الموسيقية تعجز عن تقليد اللغة الإنسانية فحسبها أنها توحي ولا تحاكي، وفي هذا فرادتها الإنسانية، أما الشعر فإنه يكتفي بالإيحاء الصوتي في معرض الفخامة والجزالة، أو معرض الرقة والعذوبة، وإنما تتضافر تلك القيم الإيحائية مع الدلالة اللغوية، وبذلك يمتاز الشعر عن الموسيقى، ومع هذا وذاك فإن لغة الموسيقى إنسانية عالمية، ولغة الشعر إنسانية قومية، ومن هنا امتنعت الموسيقى عن الترجمة، وفسحت مجالاً للشعر، إذا تجاوزنا المفارقات الجزئية الخاصة.

بهذا نرى أن موسيقى الشعر هي الإطار الأمثل لحزن ونقل الأحاسيس، وبالتالي رسم الملامح الرئيسية للصورة الكلية للقصيدة، في حين تقوم الكلمات بدلالاتها برسم المعاني وتدوين الأفكار في الأطر الجزئية لشبكة الصور الحسية، لا سيما المرئية منها، وعلى هذا نستطيع - إلى حدّ ما - أن نقول: إن علاقة الشكل بالمضمون أو اللفظ بالمعنى تكشف عن علاقة الزمانية (الصور الصوتية أو الموسيقى والإيقاع) بالمكانية (الصورة المرئية أو الشكل المنظور) داخل بنية القصيدة الكلية.

مما تقدم يتضح أن انفعال الشاعر وعاطفته أثناء المخاض الشعري أو ساعة إفراغ التجربة في قوالبها اللفظية من خلال الصياغة تختزنان بين الطيات النغمية للموسيقى الداخلية، أما الإيقاع الشعري فواجبه الأول تنظيم وتوزيع الكم العاطفي في خانات التناسق المقطعي أثناء عملية الإبداع، وإذا كانت العاطفة مختزنة في الأصوات اللغوية المتناسقة فإن دلالتها تتجسد من خلال التجمعات الصوتية المتمثلة بالمفردات، وبالتالي بالجملة الشعرية.

وهنا تأتي الوظيفة الثانية للإيقاع، وهي القيام بدور إبرة تفجير الكبسولة/الشحنة لدى المتلقي أثناء عملية القراءة أو السماع، فكل نبرة صوتية بمثابة المحفّز لتفجير العاطفة المخزونة في الموسيقى الداخلية، ومن ثَمَّ فإن النظام الإيقاعي لتعاقب الضربات يعمل على تصعيد الانفعال إلى أن يُحدث الشعر هزَّته في المتلقّي.