الإيقاع في الشعر الشفاهي بين الداخل والخارج

أ – أحمد زغب
المركز الجامعي – الوادي

ينطلق هذا البحث من فرضية أن الإيقاع في الشعر عموما يمتاز بخاصية تناوبية مطردة بين الخارج والداخل، و مفادها أنه كلما زادت العناية بالداخل، الإيقاع الداخلي، قل الاهتمام بالخارج، (الوزن والقافية) والعكس صحيح، وموضوع هذا التحقيق يتمحور حول الشعر الشعبي الشفوي.

C'est un essai d'une enquette sur la proposition suivante/:Le rithme poétique s'est caracterisé par une alternativité reguliére augmentée entre l'exrieure et l'intrieure .L'importance de l'extérieure (rythme et rime) compte sur la negligence de l'interieure et l'inverse.Le sujet de cette enquette sera la poésie orale populaire.

تمتاز النصوص الأدبية التي نشأت نشأة شفاهية بجملة من الخصائص، من أهمها الاعتماد على الصوت والأداء، والصيغ الشفاهية، والملفوظات المقوية لعلاقة الاتصال،كما تمتاز هذه النصوص، باندماجها في الوعي الجمعي واعتبارها إبداعا اجتماعيا بالدرجة الأولى، إضافة إلى التكرار والحشو والتراكيب التراكمية وفقدان التتابع التركيبي، والاندماج الطبيعي في الموقف والنزعة المخاصمة وغيرها مما هو مفصل في المراجع المتخصصة في هذا الموضوع[1]، غير أن ما نطرحه في هذا الموضع هو الميل إلى الجانب الصوتي، وأخص بالذكر مظاهر الإيقاع ومن أهمها الوزن والقافية، غير أن هذه المظاهر لا تقتصر عند هذا الحد، فمنها المظاهر الصوتية الأخرى كالتجنيس والتكرار والتوازي الصوتي، إلا أن هذا هو جانب واحد من الإيقاع هو الجانب الخارجي أما الإيقاع عموما فيعرفه د. الهاشمي علوي بأنه ''انتظام النص الشعري بجميع أجزائه، في سياق كلي أو في سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع،يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها، كما يتجلى فيها والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس، مما يعطي انطباعا بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها، وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحا من غيره وأنه يتصل بتجربة الأذن المدربة جيدا على التقاطه، وليس يعني أيٌ من تلك العناصر الإيقاعية في تكويناته الجزئية والمبعثرة شيئا ذا بال، إذا هو لم ينتظم في بنية إيقاعية أساسية تجمع النص من أطرافه''[2]

ومعنى ذلك أن للإيقاع مستويين: ظاهر مدرك حسيا، وخفي مستتر. أما الظاهر فمن أهم مظاهره الوزن وأنظمة التقفية.

أما الوزن فهو التناسب بين عدد المقاطع، ونوعيتها بين الأشطر في القصيدة،كما يستعين هذا التناسب بكمية النبر التي تدعمه، وأما أنظمة التقفية فهو تموقع القوافي بين الأبيات والأدوار، وفي نظام القصيدة حسب الوزن، وسنرى نموذجين لهذه الأوزان الشعرية الشفاهية.

أما الإيقاع الداخلي فهو الجانب اللغوي الداخلي من تراكيب لغوية وصيغ صرفية وسياقات شعرية تصويرية والرمز والبناء العام للنص بما يقيم تماسكه وانسجامه.وغلبة المستوى الحسي الظاهر، والذي نصطلح عليه بالإيقاع الخارجي، لا يعني أنه يشكل البنية الإيقاعية الوحيدة في العمل الفني، فهناك مستوى خفي مستتر هو ما نسميه الإيقاع الداخلي.

* **بين التطور الطبيعي والنكوص.**

ونبدأ بدراسة نظام التقفية في الشعر الشفاهي الشعبي وهو أهم ما يسترعي النظر، إذ نجد كمية ونوعية غزيرة من القوافي، و أنظمة التقفية، إذا سمحنا لأنفسنا ببعض التجاوز في مفهوم القافية[3] واعتبرنا المقاطع الصوتية المكررة في أواخر الأغصان قوافيا، تختلف من وزن إلى آخر .ففي وزن من نوع المسمى بالملزومة، نجد للطالع قافية:

–––––––– قس ––––––––––قس

ولكل دور قافية على حده:

--------قز ----------قز

---------قز ----------قس

---------قز ----------قس (4)

---------قز ----------قس

وللمكب قافية مضافة إلى القافية الرئيسية التي تعود إلى الطالع. ومثله قول الشاعر:

رِقَــارِيقْ دُونْ مْبَارْكَــةْ مَــا اصْــعَبْهَا تْفُكُّـــــشْ عَلَـــــيَّ السِّـــــيسْ وْتْقَرَّبْهَـــــا

سْـــــــــــــعَايْهَا وْنَزْلِتْهَـــــــــــــا وْظَنِّيـــــتْ هَـــــذِي مْبَارْكَـــــةْ خِيمِتْهَـــــا

جِبَــدْتْ الْقِصِــيرَةْ رْقِيــتْ عَــنْ رُكْبِتْهَــا وْلَوَّحْـــــتْ سِـــــتَّةْ وْدِرِتْهُـــــمْ فِـــــي جَعْبَهَـــــا

وْحَـــــدَّرْتْ نَلْقَـــــى مْبَارْكَـــــةْ وْسَـــــادِتْهَا وْمَسِّـــــيتْ عَنْهَـــــا وْخُفُـــــتْ لاَ نَرْعَبْهَـــــا

رِقَــارِيقْ دُونْ مْبَارْكَــةْ مَــا اصْــعَبْهَا تْفُكُّـــــشْ عَلَـــــيَّ السِّـــــيسْ وْتْقَرَّبْهَـــــا(5)

ثم إن الطالع قد يكون ثلاثي الأغصان ويكون مصرعا.وقد يكون مرصعا ومصرعا كما هو الحال في الوزن المسمى بالمسدس إذ نجد الشكل التالي:

-----قس ----قس -----قس

------قز ------قص

------قز ------قص

------قز ------قص

------قع -------قع

------قع -------قس

------قس ----قس -----قس.

ومثله قول الشاعر:

دُونِكْ يَا سِمْحِ التِّسْهِيدَة فْجُوجْ بْعِيدَهْ الْعَازِمْ عَنْ رِجْلِيهْ تكيده (6)

طططططططططططططْ

ولما كان للقصيدة الواحدة أدوار عدة، فقد نجد للنص الواحد عددا كبيرا من القوافي بالمفهوم الذي حددناه آنفا للقافية، ففي الوزن السابق المسدس العريض، نجد عددا كبيرا من القوافي المختلفة بحسب عدد الأدوار، وهكذا نجد من الأوزان ما يعج بكثرة القوافي المنظمة على هذا النحو أو على نحو آخر. وأوزان الشعر الشفاهي تعتمد على تنوع القوافي وتموضعها في الأغصان، أكثر مما تعتمد على كمية المقاطع ونوعيتها .

قَدَّاشْ اوْهَامْ دُونْ الْفِيهَا نِتْمَنَّى
صَاقِلْ لَبْسَامْ لَسْبَطْ بُوكَفّ مْحَنّى
طَالَتْ لَيَّامْ يَاسِرْ وَالْوَحْشِ قْتَلْنَا
لاَجَانَا سْلاَمْ مِنْهُمْ لاَجَاهُمْ عَنَّا
كَبْدِي مَمْرُوجَهْ عْلَى شَبْحِةْ بَرّ الْعَمْهُوجَة
كِيفْ انْشُوفْ اوْهَامْ فْجُوجَهْ ساعَة مَبْرُوكَةْوْسْعِيدَة()
دونك يا سمح التسهيدة فجوج بعيدة العازم عن رجليه تكيده

كما تلتزم النصوص في بعض القوافي بالردف أو التأسيس وقد يلزم ما لا يلزم، وقليلا ما نجد اللبس بين الأصوات المتشابهة في الصفات أو المتقاربة في المخرج في حرف الروي كالالتباس بين الباء والدال وبين العين والغين والميم والنون والتاء والطاء.

وقد يجد البعض في هذا التنظيم والتنويع والانضباط تضييقا على الشعر الشفاهي فالشعر الفصيح كما هو معلوم يلتزم القافية في أعجاز الأبيات أي في الأضرب ولا يلزمها في الأعاريض إلا ما كان من البيت الأول الذي يصرع غالبا، لكننا نرى أنّ التضييق قد يكون صحيحا من ناحية الحفاظ على التوازن الصوتي عموما، لكنه ليس كذلك إذا أخذنا في الاعتبار طول النفس في بعض النصوص التي بين أيدينا، فمن الأوزان ما نجد به ستة عشر دورا لكل دور اثنا عشر غصنا ويمكن أن يكون هذا التنوع محاولة من الشعر الشفاهي للتوسع وأخذ قسط من التحرر في اختيار القوافي بما يناسب النفس الشعري والمحتوى لكل دور على حدة فهل هذا التنويع في القوافي تحرر أم تضييق، تجاوز أم تقييد؟

إن الكثرة والتنويع وحدهما قد يوحيان بالتحرر والانطلاق، لكن النظام الصارم الذي يفرضه النص الشفاهي على نفسه في تموقع هذه القوافي، قد يخيب هذا التوقع، فأكثر النصوص قافية المسدس العريض مثلا قد يستعمل ما يربو عن ثلاثين إلى أربعين قافية مختلفة بحسب عدد الأدوار و بمفهوم الخليل للقافية– أي: المقطعين الطويلين الأخيرين مع ما بينهما من مقاطع قصيرة– موزعة على أحد عشر حرفا مختلفا للروي لكن النظام الصارم الذي خضعت له هذه القوافي، يثبت

صنعة ومهارة في حبكها قد تبعث على الدهشة، لكن قدمها قد تزل بها أحيانا قليلة مما يثبت شدة القيود التي فرضتها النصوص على نفسها.

والذي نخلص إليه، من هذا المبحث، عن أنظمة التقفية في أوزان الشعر الشفاهي أنها أنظمة منضبطة تحاول توخي الدقة ما أمكنها.مع الأخذ بالاعتبار الطبيعة السمعية لهذا النوع من الشعر؛ كاعتبار الأصوات المتشابهة في الصفة والمتقاربة في المخرج صوتا واحدا كالتاء والطاء في المثال التالي:

جوبة وبساط دونك يا سمح اخشاله
دار رواقات غيمة عن روس جباله

كما أن هذه الأنظمة لتنوع قوافيها تحاول استغلال كل إمكانيات اللغة في الطبقات الصوتية، فحروف الروي كما أسلفنا تصل في القصيدة الواحدة إلى أحد عشر صوتا هي معظم ما تستعمله اللغة العربية من الطبقات الصوتية، بدء بالأصوات الحلقية ومرورا بالغار والحنك الأعلى إلى أصول الثنايا العليا وانتهاء بالشفتين وهذه الأصوات هي الباء، والتاء التي قد تتناوب مع الطاء والجيم والحاء والدال والراء والفاء واللام هي التي يمكن أن تجتمع في نص واحد.

إنه من الواضح أن الإيقاع الخارجي في الشعر الشفاهي، اعتمد على القافية أكثر من اعتماده على الوزن، ومع انه لم يهمل الوزن إهمالا تاما فإن القياس الكمي للمقاطع في الأغصان وحتى كيفية النبر التي تدعمه لم يكن مضبوطا ضبطا دقيقا إنما كانت تعتريه تجاوزات متفاوتة، يمكن اعتبارها من قبيل الزحافات والعلل في الشعر الفصيح، ومع أن القافية والوزن في الشعر الشفاهي هما أساس الإيقاع الخارجي إلا أنه لا يهمل المظاهر الصوتية الأخرى كالتشطير والتجنيس والترصيع والإمكانيات التعبيرية للأصوات، وعلى أية حال فالإيقاع الخارجي وخصوصا سيطرة القوافي وتنوعها يعطي انطباعا أوليا بأن الشعر الشفاهي يطغى عليه هذا النوع من الإيقاع بالمقارنة مع الشعر الفصيح.

وإذا اعتبرنا لغة الشعر الشفاهي تطورا طبيعيا للغة الفصحى، وهو مذهب أكثر علماء اللغة والاجتماع[7] فهل يمكن أن يكون الشعر الشفاهي تطورا طبيعيا للفصيح، أم يمكن أن يكون نكوصا فنيا، أم أن الأجدر بنا أن نمتنع عن إصدار حكم قيمة على الرغم من أن غرضنا في هذا البحث هو الوقوف على القيم الجمالية للإيقاع في الشعر الشفاهي ؟

أثبت كثير من الباحثين[8] أن الشعر العربي القديم كان شفاهيا، أي قائما على الصيغ الشفاهية والمظاهر الصوتية الحافزة على التذكر، نظرا لاعتماده على الذاكرة الصرفة، كما أنه حدث في الزمان مرتبط بسياقه الوجودي غير منفصل عن قائله ومتلقيه في ذات الوقت.

وعلى ذلك فإننا نؤيد القائلين بنشأة الشعر على أهازيج الرقص وأهازيج العمل وحداء الإبل، بما يجعل الشعر العربي لا يختلف في أشكاله الأولى عن الجمل القصيرة المسجوعة، ثم نشأ الرجز، وكان أضعف الأوزان إيقاعا، وأول الأوزان العربية ظهورا على ما يرجح معظم الباحثين[9] وهذا يدعم

القول بأن القافية ظلت أمدا بعيدا هي الدعامة التي يقوم عليها الوزن، وآية ذلك التصريع الذي نلاحظه أحيانا في عدد من أبيات القصيدة الجاهلية لا في بيت المطلع فقط. ومما يؤيد ذلك اضطراب الوزن أكثر من اضطراب القافية[10] فالقافية أيسر من الوزن ، وقد سبقت عليه في الظهور، وهذا تطور طبيعي كما يقول د.عياد ''لأن إدراك التماثل بين كلمتين في مقطع أول أو أخير أيسر كثيرا من إدراك التماثل في النسب بين مجموعتين من المقاطع''[11]

كانت هذه مرحلة مبكرة تلك التي كان التعويل فيها على القافية أكثر من الوزن، لكن الوزن أحكم وضبط ضبطا دقيقا في مرحلة لاحقة ، فبدأ الشعر حينئذ بالتخفف من القافية، فلم يعد التصريع إلا في مطالع القصائد ''كالغرة من الوجه أو كالطراز من الثوب ،فإذا تكرر في أبيات القصيدة فإنها لا تكون مرضية لما فيه من أمارات الكلفة''[12]

ولما كان العرب في تلك الفترة – أواخر العصر الجاهلي– يمرون بمرحلة انتقال من الذهنية الشفاهية إلى الكتابية، على ما يرجح بعض الباحثين[13] فإن ذلك التخفف كان من مظاهر المشافهة؛ أي القوافي الكثيرة والترصيع والتشطير والتجنيس، وأخذ الشعر في التحول من المظاهر الخارجية إلى المظاهر الداخلية للإيقاع وفقا لقانون التحول أو الانتقال من الخارج إلى الداخل كما افترضه الدكتور علوي الهاشمي أو إن شئنا الدقة أكثر نقول، بين الخارج والداخل ،إذ يتسم هذا القانون كما يقول الهاشمي ''بالاطراد العكسي إذ كلما تزيد العناية ببنية الإيقاع الخارجي يقل بالمقابل العناية بوجهها الداخلي والعكس صحيح'' [14]

إن صحت هذه المقدمة، فيجب أن تصح مقدمة أخرى فحواها أن الشعر الشفاهي أو الشعر الشعبي امتداد للشعر الفصيح، حتى نستطيع أن نبني عليهما استنتاج أن الشعر الشفاهي بعودته إلى المظاهر الصوتية الأكثر يسرا وسهولة وظهورا، تكون هذه العودة تمظهرا لحالة نكوص الشعر العربي باعتبار ذلك انتقال من الإيقاع الداخلي إلى الخارجي.

إلا أن بعض الباحثين يذهبون إلى أن الشعر العربي اتخذ له في مسيرته طريقين:الطريق الرسمي الذي ترعاه أجهزة الدولة، ويتطور في أوساط النخبة العالمة التي واصلت تطورها في سبيل البلوغ إلى ذروة العقل الكتابي مع عبد القاهر الجرجاني والصولي وغيرهما وذلك في الحواضر الإسلامية.([15])

أما الطريق الثاني فقد كانت الشفاهية تسير بالتوازي مع الحركة العلمية والفكرية والأدبية، لكن في البوادي والأرياف والطبقات الشعبية البعيدة عن النخبة العالمة ومراكز السلطة، وظل الشعر شفاهيا في هذا الطريق ،ولم تكن له علاقة بالحركة الكتابية إلا علاقات تأثير وتأثر لا تكاد تمس إلا السطح ولا تنفذ إلى العمق([16]).

وعلى ذلك نستطيع أن نصل بثقة راسخة واطمئنان إلى أن الشعر الشفاهي ليس تطورا ولا نكوصا في الشعر عموما، إنما يجب أن يدرس بمعزل عن الشعر الكتابي، سواء في المظاهر الصوتية، أي البنية الإيقاعية الخارجية، أم في المستوى الخفي المستتر الذي سميناه الإيقاع الداخلي،

ولأن الإيقاع الخارجي لا يكمن في الوزن والقافية فحسب، وإن كانا يمثلان أهم مظهر من مظاهره، ولأن الشعر الشفاهي يعتمد على مظاهر صوتية أخرى كثيرة، تستحق دراسة مفصلة مستقلة.

الإحالات

[1]– والتر أونج الشفاهية والكتابية. ترجمة حسن البنا عز الدين.سلسلة عالم المعرفة الكويت.

[2] – الهاشمي علوي .فلسفة بنية الإيقاع .مجلة كتابات معاصرة مجلد20. بيروت .جانفي 1994.

[3] –الأصل في القافية أن تكون في آخر البيت وهي القفا أي: مؤخرة العنق ينظر:الجوهري.الصحاح. مرجع سابق ج2465/6

[4] يرمز القاف إلى القافية ،وترمز الحروف الأخرى : ز ، س ،ص،ع... إلى الروي المختلف كل مرة

[5] – سعايها: غنمها يعني غنم قومها.نزلتها: حي قومها.جبدت القصيرة : تناولت البندقية والقصيرة وصف لها يكني عنها.رقيت :هنا بمعنى اتكأت عليها أي :البندقية. ركبتها :يعني مسند البندقية الخلفي.لوحت ستة : يعني ست رصاصات ولوح بمعنى اشار وهنا تناولتها جعبها ج جعبة وهي ماسورة البندقية وهنا يعني أنه رمى الرصاصة في بيت النار أو في خزان البندقية. حدرت: نزلت،مسيت عنها : سلمت عليها تحية المساء ، نرعبها : أفزعها. يقول أنه بعد قطع المسافة وصل إلى مرابع قومها ووجد العلامات التي تدل على أن الغنم غنمها والخيمة خيمتها ، و على سبيل الاحتياط تناول بندقيته،وضع فيها ست رصاصات ثم دخل إلى الخيمة متسللا حتى لا يفزعها من النوم وحياها تحية المساء.

[6] – أوهام:العلامات الداله على الطرق البعيدة لسبط: المرأة الرشيقة ممروجة: مرضوفه العمهوجة:الرشيقة الجميلة. يقول:مسافات بعيدة بيني وبين من أتمناها ذات الابتسامه الوضاءة الرشيقة مخضبة الكف،طالت الأيام وكاد يقلني الحنين، لم يصلنا منهم إشارة تدل على المودة كالسلام، وهكذا صارت كبدي مرضوفة من شدة الألم والشوق إلى موطن الرشيقة، وسيكون يوما سعيدا يوم أرى علامات الموضع الذي تحل فيه.والمقطع من قصيدة للحبيب بن عبد اللطيف المرزوقي، من كتاب الرحلة في الشعر الشعبي،للعيدي بالغيث.مكتبة علاء الدين صفاقس.2003.ص 64.

[7] – علي عبد الواحد وافي . اللغة والمجتمع . مرجع سابق.ص91 وما يليها.

[8] – ينظر : حسن البنا عز الدين . الكلمات والأشياء . دار المناهل.ط1 بيروت1989.

[9] – شكري محمد عياد موسيقى الشعر العربي ص105

[10] – المرجع نفسه .ص105.

[11] – المرجع نفسه .ص105

[12] –ضياء الدين الموصلي. المثل السائر.تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية. بيروت 1995.ج.1/ص237.

[13] – ينظر عز الدين حسن البنا. الكلمات والأشياء. مرجع سابق.ص11

[14] –علوي الهاشمي فلسفة بنية الإيقاع مرجع سابق

[15] – ينظر أدونيس . الشعرية العربية . دار الآداب ط3 بيروت 2000ص 43

[16] ينظر شوقي ضيف الشعر وطوابعه الشعبية دار المعارف مصر ط2. 1984– شكري محمد عياد .المرجع السابق ص.104.