البحث

جدوى الوزن والقافية فى الصياغة الشعرية

تأليف

الدكتور / السعيد محمود عبد الله

المدرس بقسم اللغة العربية

كلية الآداب جامعة المنوفية

ابريل ١٩٩٢

مقـــدمـــة(*):

يفتقر النقد الفني بعامة إلي معايير دقيقة يُحْتَكم إليها عند تناول الفنون المختلفة على عكس العلم الذي تُحسم قضاياه من خلال المنطق ومسلماته ومناهجه المختلفة التي تؤدي في النهاية إلى يقين ترتاح له النفوس وتسكن إليه الأفئدة. ولهذا كانت موضوعات الفن وقضاياه ذات طبيعة جدلية، ولاينتهي النظر فيها مهما امتد واتسع إلى نتيجة حاسمة جازمة تجمع كل الآراء في قرار واحد. وكم من مذهب فني ظهر بفلسفته ورؤاه ولم يلبث أن اختفى ليحل محله آخر يخلب الأبصار ببريق الجدة فترة من الزمن، ولكنه سرعان ما يتراجع أيضاً ثم يختفي أمام توهج فلسفة أخرى ونزعة فنية جديدة.

عالم الفن ودنياه أجيال وبيئات وأذواق، فكما أن جيل الأمس ليس مثل جيل اليوم ولاجيل اليوم مثل جيل الغد في فكره وتصوره وتذوقه، فإن فنون اليوم ليست هى فنون الأمس وإن سرت فيها دماء النسب وظهرت فيها تفرعات الجذور، وفنون الشرق ليست هى فنون الغرب وإن ظهرت بينها الوشائج، فالمنبع وهو النفس البشرية مختلف متنوع وإن تشابهت بعض القسمات وتقاربت بعض الخطوط.

ولئن كان العلم متطورا دوما، ونعني بالتطور هنا الحركة في اتجاه واحد مقدور هو "الزيادة"، لأن ماتوصل إليه الفكر البشري سابقا من كسب علمي أصبح من رصيد البشرية الذي يغذوها، ولايمكن أن ينقص إذا لم يزد. إن كان هذا شأن العلم فإن الفن في تموج، والتموج يعني الجيشان المستمر والتقلب الدائم. وفلسفات الفن المختلفة شأنها شأن الأمواج، تعلو كل منها ظهر الأخرى فتغطيها وتمحو آثارها قبل أن تستقر على الشاطيء بكامل قوتها واندفاعها، ومذاهب فنية عديدة ظهرت وطمرت قبل أن تستقر في أوساط الفن ويتعرف الناس معالمها من خلال تطبيقات كثيرة واسعة تجلو تصورات أصحابها ونزعاتهم.

لِمَ تختفي بعض الاتجاهات الفنية ويحكم عليها بالاندثار وقد قلنا إنه لاتوجد معايير

(*) هذه الدراسة تعالج قضية سبق أن طرقتها في البحث الذي حصلت به على درجة الدكتوراه ولم تسمح ظروف ذلك البحث باستيفاء الحديث عنها. ولأن الموضوع هام ويشغل الوسط الأدبي، والحديث فيه لايكاد ينتهي، آثرت العودة إليه وتطوير معالجته محيطاً بكل جوانبه. ولايخفى عند المقابلة ماأضفته من عناصر لإثراء هذا الموضوع والإلمام التام به.

فنية دقيقة تكشف لنا عن صلاحية نزعة فنية ما أو فسادها؟

هناك معيار واحد هام وراء نجاح أو فشل اتجاه فني بعينه، وهو معيار قوي الأثر، إنه معيار "الذوق" وهذا المعيار برغم ذاتيته الغالبة يتسم بقدر من العمومية إذ يوجد عامل مشترك يصل بين أذواق الشعب، أو الطبقة أو الفئة من الناس ويكاد يوحّدها في نتيجة واحدة وقرار واحد بإزاء الأشياء، وهذا سر خطورته. ولولا هذه العمومية ما كان مؤثّرا في مواجهته كل طارىء على ساحة الفن إن قبولا أو رفضا. إن هذا الذّوق المشترك بين أبناء الجيل الواحد أو بين أبناء الأجيال المتعاقبة أو بين أبناء البيئة الواحدة، هو ما يجعلهم يجمعون(نفسيا) على رفض أو قبول عمل فني جديد أو اتجاه فني مبتكر. وهكذا يصدر الحكم تلقائيا على بعض النزعات الفنية بالبقاء وبعضها بالاندثار والبقاء هنا للأصلح في معيار الذوق لافي معيار العقل. يقول الدكتور شكري عياد:"في الثقافات البدائية لايكون الاتفاق على الإعجاب بشاعر ينبغ أصعب من الاتفاق على عملية صيد. ولولا أن اليونان القدماء اتفقوا على تقديم هوميروس والعرب الجاهليين اتفقوا على الإعجاب بامرىء القيس لاندثر شعرهما في حياتهما، ولولا أن الأجيال التالية ترادفت على العناية بهذا الشعر لما عبر القرون حتى وصل إلينا."[1] وهناك أمور عديدة متشابكة تؤثر في تكوين الذوق الشخصي فضلا عن الذوق العام وتوجههما عند الحكم وجهة معينة منها الإطار الثقافي والتقاليد الاجتماعية المتوارثة والأعراف القائمة في مختلف مجالات الحياة. وكل هذه الأمور تؤثر نفسيا في تلقي الأشياء وتقويمها وبالتالي في نفيها أو التمكين لها. ولسنا بصدد دراسة هذه العوامل المؤثرة في مجال بحثنا وإنما نخلص إلى أن اختلاف الأذواق واتفاقها في تناول الفنون قد أدى إلى ظهور جدل كثير لانظن أنه سيتوقف مستقبلا مادمنا لانستطيع تقعيد الفنوتقنينه.

وفي هذا البحث نتحدث عن بعض ماثار من جدل حول قضية من أهم قضايا الصياغة الشعرية في أدبنا العربي. وهذا الجدل يدل على وجود طرفين كل في مواجهة الآخر بذوقه وميوله الخاصة. ولم يحسم الجدل في هذه القضية لصالح أحد الطرفين كما لم يحسم في قضية فنية أخرى من قبل. وقضيتنا التي احتدم حولها الجدل منذ سنين طويلة ومازال يطالعنا بين وقت وأخر هي: جدوى الشكل الموسيقي التقليدي بكل عناصره الموروثة لصياغة

شعرية جيدة يكون الشعر فيها ترجمة أمينة وأداء دقيقا لكل ما يدور في النفس الشاعرة. وهذه القضية صاحبت النهضة الشعرية الحديثة ولم تكن مما يشغل القدامى من الشعراء والنقاد.

وبحثنا الذي نتناول فيه هذا الموضوع يتألف من شقين:

الأول : عرض لمحاولات تطوير الشكل الموسيقي للقصيدة.

الثاني: جدوى الوزن والقافية في الصياغة الشعرية.

أولا: محاولات تطوير الشكل الموسيقي للقصيدة

دأبت كل اللغات على التمييز بين نوعين من التعبير: تعبير شعري وهو يعتمد في تأديته الأفكار والمعاني وتصويره العواطف والانفعالات على تناسق خاص للألفاظ يترتب عليه إيقاع موسيقي تدركه الأذن بوضوح فتنتشي له النفس، وتعبير نثري لايحفل بهذا التناسق الإيقاعي لألفاظ اللغة ويرسل فيه القول لايعبأ بغير توصيل الفكر والوفاء بدقة المعنى في إطار المحافظة على قواعد اللغة وأحكامها.

فلما أحس أصحاب النثر ما للعبارة الشعرية من عذوبة وقع على النفس حاولوا إضفاء بعض مالها من جمال على العبارة النثرية، فظهرت طرائق عدة لبث الموسيقى في ثنايا الكلام النثري وتضاعيفه، بينما بقيت اللغة الشعرية الخالصة الموسيقى التامة الإيقاع علما بارزا متميزا يجذب النفوس فلا يخطئه أحد ولايسوي بينه وبين غيره من ضروب القول. فإذا عرّف قدامة بن جعفر الشعر قديما بأنه: "قول موزون مقفى يدل على معنى"[٢] فإنه يقر بذلك شيئا قائما في النفوس ويؤكد قيما فنية مرضيّة لاخلاف عليها في الأداء الشعري. وإذا وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي مصنفه في علم العروض مبينا الإيقاعات الموسيقية المختلفة التي يتوزع إليها الشعر العربي، لاقى صنيعه المزيد من الإكبار والاعتراف بالفضل. وإذا جعل المرزوقي الوزن والقافية من عناصر عمود الشعر العربي، وتحدث العروضيون عن ضروب شتى من عيوب الأوزان والقوافي التي تتلف موسيقى الشعر لكي يتجنبها الشعراء[٣] كان حديثهم مجديا وكانت نصيحتهم مقبولة وتداولتها الألسن وسجلتها الكتب، ففي العمل بها

والنظم على هديها تحقيق الجمال الموسيقي والشعري المنشود.

ولم يظهر في تاريخ النقد العربي ما يشكك في جدوى عناصر البناء الموسيقي للقصيدة التقليدية وضرورة المحافظة عليها حتى بدأت ريح الغرب تهب على الأمة العربية في أواخر القرن الماضي بما تحمله من عناصر التشكيك في جدوى ما هو إسلامي تارة وما هو عربي تارة أخرى. حينذاك برزت بعض الأصوات تنادي بالعدول عما ارتضيناه قبلا من قيم وأصول نقيم عليها حياتنا الروحية والاجتماعية والفنية...الخ[٤] ولقد ساوق بعض مفكري العرب دعاة الغرب في حملتهم إما عن حسن نية لانبهارهم بما حققه الغربيون من تقدم علمي، فظنوا لهم تفوقا مطلقا، وإما عن سوء نية وخبث طويه بلغت بأصحابها أمدا بعيدا في كراهية ومحاربة ما يمت إلى الأمة العربية فضلا عما يمت إلى الحضارة الإسلامية بصلة.[٥] وقد كان الشعر مجالا رحبا كثر فيه الجدل حول أهمية المحافظة على أحكام صياغته الموروثة والقيمة الجمالية التي من أجلها يرتبط الشعراء هذا الارتباط الوثيق بمعايير فنية صارمة شديدة الانضباط قد تحول دون تحقق صدق التعبير عما تختلج به النفس الشاعرة.

ولئن كان تاريخ الأدب العربي يسجل لنا محاولة مبكرة لتحوير الإطار التقليدي لموسيقى القصيدة، تتمثل في ظهور الموشحات، فإن ظهور الموشحات لم يكن نتيجة استياء أو نفور من الشكل الموسيقي القديم، بل كان استجابة طبيعية وعفوية من قبل الشعراء لبعض ما طرأ على وجه الحياة في الأندلس آنذاك. وهكذا بدت الموشحات وكأنها تفريعات طبيعية للشعر التقليدي قبلها الناس، وإضافة حسنة تثري موسيقى هذا الشعر وتفي ببعض حاجات النفس. ولهذا لانجد هذا اللون من الصياغة قد صوحب بدعوات رافضة مستنكرة تدعو لإحلاله محل القصيدة التقليدية وكأن هناك اتفاقا نفسيا بين الأدباء ونقدة الشعر على أن هذا اللون لم يظهر ليكون بديلا للشعر التقليدي بل توسعة فيه يقبلها الذوق ولاينبو عنها الطبع.

ولأن الموشحات لم تكن عملا ضد الفطرة العربية الشاعرة بقيت إلى عصرنا يعذب الشعر فيها وتلقى الكثير من اهتمام المجددين. وهؤلاء شعراء المهجر عندما أحبوا تلوين موسيقى الشعر وتطويعها لبعض إحساساتهم يلجأون إليها ويوقعون على أوتارها، ويحذو

حذوهم بعض شعراء أبولو، ويحبذ الأستاذ العقاد هذا الاتجاه لهم جميعا ويرى فيه إشباعا للنفس الشاعرة يغني عن البحث عن وسيلة يتنصل بها الشعراء من موسيقى الشعر العربي(٦).

أول جدل يظهر في رأيي في قضية من قضايا الصياغة الشعرية، هو ما أثارته الدعوة إلى ممارسة "الشعر المرسل" وهو الشعر الذي يتحرر فيه الشاعر من حكم توحيد"الروى" بطول القصيدة، وبهذا يتوزع الروى إلى عدة أصوات لاصوت واحد كما هى حال القصيدة التقليدية. ولعل هذا يتضح في قصيدة "الشعر المرسل" التي نظمها الزهاوي داعيا إلى هذا الضرب من الصياغة. ونجتزىء منها بقوله(٧):

لموت الفتى خير له من معيشة ... يكون بها عبئا ثقيلاً على الناسِ
وأنكد من قد صاحب الناس عالم ... يرى جاهلاً في العز وهو حقيرُ
يعيش نعيم البال عشر من الورى ... وتسعة أعشار الورى بؤساءُ
أما في بني الأرض العريضة مصلح ... يخفف ويلات الحياة قليلاً
إذا ما رجال الشرق لم ينهضوا معا ... فأضيع شيء في الرجال حقوقها

ويتضح من خلال هذه الأبيات القلائل أن جرس الروى تقلب بين: (السين والراء والهمزة واللام والهاء). وهذا التقلّب من شأنه أن يفقد الأذن ما تعودته من لذة الاستمرار على صوت واحد يكون قرارا بارزا ينتهي إليه السياق الموسيقي لكل الأبيات. ولايقتصر ضرر تنويع الروى على حرمان المتلقي هذه القيمة الجمالية بل إن هذا التنويع في جرس الروى يجر الشاعر تلقائيا إلى إهدار قيم موسيقية أخرى دون أن يدري وهي عدم الالتزام بوحدتي (الضرب) و(القافية) في قصيدته، وذلك لأن الضرب والقافية والروى وحدة موسيقية واحدة لاتتجزأ والإخلال بأحد هذه العناصر الموسيقية يمهد تلقائيا للإخلال بباقي العناصر ولهذا فإننا نجد ضرب هذه الأبيات على قلتها. قد توزع إلى:

* مفاعيلن – فعولن – مفاعلن *

كما نجد القافية فيها قد توزعت إلى:"المتواتر" و"المتدارك" وهكذا يجر تغيير الروى إلى تغيير عناصر القرار الموسيقي وهو أشد مواطن السياق الموسيقي حساسية مما يؤدي إلى

نفرة الأذن من هذا النمط الصياغي.

وبينما ينشب جدل كثير بين النقاد ومؤرخي الأدب حول تحديد الرائد الذي رفع لواء الدعوة إلى هذا اللون من الشعر أهو الزهاوي أم عبد الرحمن شكري، أم توفيق البكري؟[٨] وكلهم من شعراء هذا القرن، بينما ينشب جدل في ذلك نجد (س.موريه) يقدم رائدا أقدم زمنا من هؤلاء جميعا وهو رزق الله حسون الحلبي من شعراء القرن التاسع عشر إذ سبق هؤلاء إلى ممارسة هذا اللون من الشعر في ترجمته المنظومة للفصل الثامن عشر من سفر أيوب وذلك في كتابه "أشعر الشعر" عام ١٨٦٩م. وقد أوضح الشاعر مقصده من ذلك في مقدمة كتابه قائلا:

"وقد سنح لي أن أنظم الفصل الثامن عشر من سفر أيوب على أسلوب الشعر القديم بلا قافية[٩] لأن حد الشعر عندي نظم موزون وليست القافية تشترط إلا لتحسينه، فقد كان الشعر شعرا قبل أن تعرف القافية كما هو عند سائر الأمم ولم يسمع للعرب سبعة أبيات على قافية واحدة قبل امرىء القيس لأنه أول من أحكم قوافيها"[١٠] وهكذا يكون الجدل حول أهمية عنصر الروى في الصياغة الشعرية قد ظهر في القرن الماضي دالا على بدء اهتزاز قناعة بعض الشعراء بالشكل المتوارث، ليحتدم النقاش وتتسع دائرته بين المحافظين ودعاة التجديد.

ويهمنا أن نبرز العناصر الثلاثة التالية في مفهوم رزق الله حسون أول الخارجين على أحكام الصياغة الشعرية التقليدية:

(أ) إقراره بما جاء في حد الشعر كما ذكره قدامة بن جعفر ماعدا عنصر القافية يعني (الروى)، فيكون بذلك قد أقر عنصرا من عناصر الصياغة الشعرية التقليدية وهو "الوزن" ورفض أخر وهو "القافية".

(ب) القافية، في نظره عنصر إضافي لتحسين موسيقى الشعر فحسب وما كان إضافيا غير جوهري يمكن بسهولة التخلي عنه.

(جـ) المجال الذي طبق فيه الشعر المرسل، بعيد كل البعد عن الشعر الغنائي وهو أشد ألوان الشعر حاجة إلى الموسيقى.

نسجل هذه الأمور الثلاثة لأهميتها القصوى ولكونها العناصر الأساسية التي يدور حولها كل جدل يتناول هذا الموضوع ولأننا سنتحدث عنها فيما بعد حديثا مستفيضا.

وقد جاء احتجاج الزهاوي ورفاقه لعدم صلاحية الروى الموحد متفقا مع ماذهب إليه رزق الله حسون، غير أنهم أبرزوا عنصرا جديدا في تبرير دعوتهم إلى إرسال القافية، وهو عنصر هام يتعلق بدقة الأداء الشعري، إذ يرون أن توحيد الروي يتحكم في توجيه المضمون الشعري لدرجة أن تصبح القصيدة بعد تمامها صورة تعبيرية مشوهة لاتنم بدقة عما في صدر الشاعر. ولربما قص الشاعر في نظرهم أغصانا مثمرة من فكره وخواطره من أجل الوفاء بهذا العنصر الصياغي فضلا عما له- في نظرهم من أثر سيء في تجزئة القصيدة إلى وحدات صغيرة مستقلة، كل وحدة منها تستقل بذاتها فينعدم وجود وحدة حقيقية في هذا العمل الفني تتجسد فيها أمام القارىء كل دقائق تجربة الشاعر وتتوهج فيها أمامه كل رؤى الشاعر وتصوراته[١١] يقول الزهاوي: "الروى ليس في مذهبي من الشعر في شيء، بل هو في الحقيقة سلاسل وأغلال يقيد بها الشاعر شعوره فلا يقول كل ما يريد بل يمشي معها في سبيل شاعريته مشي المقيد في الوحل. وما الروى إلا بقية جناس قديم سيزول كما زال السجع في النثر المعاصر. وكثيرا ما يتمثل الواحد منا ببيت فنقول هو شعر وإن لم نسمع قرينه لنعلم أنهما على روى واحد. وأسهل الشعر ما كان مرسلا ليس عليه من الروى قيد يثقل رجليه"[١٢]وفي موضع آخر يكرر سأمه من توحيد القافية والروى فيقول: "ما أغنى أرجل غواني الشعر عن خلاخيل القافية وأغنى السامع عن سماع وسوستها التي تشوش عليه موسيقى الوزن ومن نكد الشعر العربي أن قيد القافية فيه أثقل منه في الشعر الغربي لضرورة مراعاة الإعراب ومقدار الحركات قبله وتماثلها فوق التزام الروى مما جعل الشعر العربي بطيء التطور بحسب الحاجات العصرية التي لايشبعها ذلك القديم الضيق"[١٣]وفي مقابل نفور الزهاوي من الروى الموحد كان يدعو إلى إبقاء الوزن فموسيقى الوزن هى التي تجعل الكلام شعرا. ويدلل على صحة ذلك بأن البيت يتمثل به الكاتب فيلذه القارىء عارفا أنه شعر من غير أن ينتظر رديفه في القافية.[١٤]وقد اقترح الزهاوي حلا وسطا وهو أن يتنقل الشاعر بعد كل بضعة أبيات إلى روى جديد ، وبهذا يتخلص من عبء توحيد الروى بطول

القصيدة[١٥] و واضح أن موقف الزهاوي قد تطابق مع موقف رزق الله حسون في ضرورة الإبقاء على (الوزن) وفي وجوب التخلص من وحدة الروى ولكن الزهاوي عاد وارتأى العدول عن تحرير القافية بطول القصيدة من الروى الموحد إلى ما عرف فيما بعد بنظام المقطوعات الشعرية وفيه غالبا تتوزع القصيدة الواحدة إلى مجموعات، كل مجموعة تضم عددا من الأبيات موحدة القافية والروى، بينما تختلف كل مجموعة عن الأخرى قافية وروياً، وبهذا تكون وحدة الروى قائمة في المجموعة لابطول القصيدة وهذا يتيح للشاعر حرية أكبر في الصياغة الشعرية ويبقى بصورة على هذه القيمة الجمالية الأثيرة في موسيقى الشعر العربي.

وجدير بالذكر أن شعراء المهجر قد أقبلوا على نظام المقطوعات وأكثروا من الصياغة فيه، ويبدو أن الزهاوي قد قصر نظام المقطوعات على الشعر الغنائي الذي يتطلب توافر عناصر موسيقية كثيرة تمكنه من النهوض بحمل ما يودع عادة من عواطف وانفعالات فالشكل الغني بعناصره الموسيقية أنسب ما يكون في هذه الحال، وهو الصالح وحده للبث والمناجاة وغيرهما مما يعتري الإنسان من حالات الوجدان. ولهذا نجده يقرر أن الشعر المرسل يجب أن يختص بالقصص والوصف والجدل، لأنه يفسح القول أمام الشاعر في هذه الميادين. ويرى أنه من العسير رفع القافية الموحدة من كل أقسام الشعر وقد ألفتها الأذواق منذ عصور طويلة وأحقاب بعيدة[١٦] وقد تحمس الأستاذ العقاد ومحمد فريد أبو حديد لصياغة الشعر المرسل وحاولا الأخذ بيد هذه الحركة نظرا وتطبيقا إذ كان العقاد يرى أن الشعر المرسل سيؤدي إلى ظهور شعر الرواية والتمثيل في الأدب العربي بل يرى أن إرسال القافية خير من توحيدها في كل شعر يناجي الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان. وكان العقاد يرى أن الأذن لن تطول نفرتها من تعدد القوافي في القصيدة الواحدة، فسرعان ما تكتفي بموسيقى الوزن الموحد وتستغني به عن وحدة الروى. ولكن الأستاذ العقاد يعود بعد مضي سنين طويلة على تحمسه للشعر المرسل فيقر بأنه كان على خطأ في دعوته لإلغاء القافية أو الاسترسال فيها لأن سليقة العربي تأبى ذلك وتنفر منه.

يقول: "نظمت القصائد الكثار من شتى القوافي ثم طويتها ولم أنشر بيتا واحدا منها لأنني لم أكن أستسيغها ولاأطيق تلاوتها بصوت مسموع، وإن قلت النفرة منها وهي تقرأ

صامتة على القرطاس" [١٧] وانتهى به ذوقه الفني إلى أن هذا الضرب من الصياغة يصلح للشعر القصصي والملحمي على غرار ما عند الأوربيين دون ضروب الشعر الأخرى وإلى أن تنويع القافية على نظام المقطوعات والموشحات أنسب من إرسالها، ففي نظام المقطوعة تيسير يتيح إطالة القصيدة والحرية اللازمة لدقة الأداء[١٨]. أما محمد فريد أبو حديد فقد انتهت به قناعته إلى ما انتهى إليه كل من الزهاوي والعقاد من صلاحية الشعر المرسل للقصص والتمثيل دون الشعر الغنائي لأن للشعر المرسل في نظره عيبين:

الأول : أنه يحرم الأذن من موسيقى الروى الموحد.

الثاني: أنه يؤدي إلى انداح الأبيات كل في الآخر فلا تحس الأذن جمال التوازن الإيقاعي بين الأبيات من بدء معروف إلى خاتمة منتظرة.

ولهذا يرى أن توحيد القافية أنسب ما يكون للأذن التي تعشق الموسيقى والغناء [١٩] وقد كان لمدرسة "أبولو" دور بارز في الدعوة إلى الشعر المرسل إذ ساهم رائدها أحمد زكي أبو شادي في ذلك بالنظر وبالتطبيق، فقدم في مجال النظر المبررات الفنية والموضوعية التي تدعو إلى إحلال هذا اللون من الصياغة محل القصيدة الموحدة الروى، وقدم في التطبيق عددا من القصائد بعضها من إبداعه وبعضها ترجمة لمختارات من الشعر الإنجليزي[٢٠] لقد رأى أبو شادي أن إطلاق القافية من قبضة الروى الموحد سيحرر المعاني وسيحول دون عبث هذا العنصر الموسيقي بحقائق التجربة النفسية كما يساعد على إثراء الشعر العربي بالموضوعات التي للآداب الأخرى [٢١] ولاشك في أن إرسال القافية قد ساعد أبا شادي على إطالة بعض قصائده ذات الطبيعة القصصية فضلا عن أن هذا اللون من الشعر الموضوعي لايحتاج وفرا في جمال الشكل الموسيقي. ولئن كان إرسال القافية أصلح من تقييدها الشعر القصصي والملحمي والتمثيلي، وتقييدها أنسب للشعر الغنائي الذي يترجم عن مشاعر ذاتية تستوجب تآزر كل الطاقات الشعرية من صور وموسيقى في حمل هذه العواطف، لئن كان الأمر كذلك فإن هذه الدعوة لم تثمر ما كانت ترجوه في الأوساط الأدبية وانكسرت حدتها لتحل محلها دعوات أخرى أكثر جرأة وأبعد طموحا. ولانشك في أن الدعوة إلى إطلاق الشعر من قيد الروى قد جاء نتيجة الاحتكاك بالأدب الغربي والاطلاع على

نماذج من هذا الشعر في لغتها الأجنبية فمعظم الدعاة يبررون نزعتهم هذه بوجود هذا النمط في الشعر الأوربي وبصلاحيته في استيعاب مطولاته. ولقد اهتدى شيكسبير وآخرون في عصره إلى الشعر المرسل Blankverse واستخدموه في شعرهم المسرحي. ومن حين لآخر كانت ترد في مسرحياتهم بعض أشعار الدوبيت المقفاة في نهاية بعض المناظر معلنة نهاية المشهد. كما استخدم ملتون هذا اللون من الشعر المرسل في شعره الملحمي أكثر من شعره التراجيدي(٢٢).

وشكوى بعض الشعراء المحدثين من توحيد الروى والتزام حركته بطول القصيدة لها مبرراتها الفنية، كما أن بإمكانهم أن يحتجوا لشرعيتها بأدلة قوية في تاريخ الأدب العربي قديمه وحديثه، فكثيرا ما تكلف الشعراء معاني غريبة وزيادات أنكرها النقاد بسبب حرصهم على العبارة معنى ومبنى. فإذا كان النقد القديم قد شهد اتفاقا بين رجاله على أهمية القافية والروى الموحدين وحث على التزامها، فإنه قد أشار ونبه إلى ما قد يتورط فيه بعض الشعراء لهذا السبب من مظاهر معيبة في الصياغة الشعرية، وذلك عندما يقيمون جانبا من جوانب العبارة الشعرية على حساب الآخر، أي يقيمون جانب الموسيقى على حساب المضمون وما يحويه من معنى أو صورة. ولعل هذا من قبل السلف شاهد على الموضوعية وعلى أن القدامى لم يكونوا يتعاطون الشعر وسيلة لتزجية أوقات الفراغ، كما يدل على أن الشعر لم يكن يعني بالنسبة للعربي مجرد قوالب وإيقاعات موسيقية جوفاء كما يذهب بعض المغالين في حركة الشعر العربي المعاصر.

ومن الأمثلة العديدة التي تضمها كتب النقد القديم نذكر قول علي بن محمد البصري في وصف درع:

وسابغة الأذيال زغف مفاضة تكنفها منّي نجاد مخطط

يتحدث قدامة عن جدوى لفظ القافية في هذا الوصف فيقول:"ليس يزيد في جودتها أن يكون نجادها مخططا دون أن يكون أحمر أو أخضر أو، غير ذلك من الأصباغ ولكنه أتى به من أجل السجع" (٢٣).

كما يذكر قدامة أيضا من هذا الجنس قول أبي عدي القرشي:

ووقيت الحتـــوف من وارث وا ل وأبقاك صالحا رب هـــود

ويعلق عليه بقوله:

"فليس نسبة هذا الشاعر الله عز وجل إلى أنه رب هود بأجود من نسبته إلى أنه رب نوح ولكن القافية كانت دالية فأتى بذلك للسجع لالإفادة معنى بما أتى به" (٢٤) وجماع آراء النقاد القدامى أن التكلف في طلب القافية يكون في حال استدعاء الشاعر لفظها ليكون نظيرا لغيره في السجع لا لأن له فائدة ملحوظة في مضمون البيت(٢٥) فالمعنى العام هو الذي يرشح قافية البيت فتأتي في سياقها مفيدة وفي موضعها متمكنه. وقد جعل المرزوقي هذا الشرط عنصرا هاما من عناصر عمود الشعر المرضي عند العرب وذلك حين نص على ضرورة مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، وعلى أن تكون القافية كالموعود به المنتظر يتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه. فإذا لم تكن كذلك كانت قلقة في مقرها مجتلبة لمستغن عنها(٢٦). ولعل هذه المواقف من السلف تثبت عدم تهاونهم في جانب من أجل الآخر وأنهم أرادوا للقصيدة أن تكون عملا متكاملا ينسجم معناه مع مبناه فلا يجور أحدهما على الآخر. ولم يخطر للقدامى وقد انتبهوا ونبهوا إلى خطورة تكلف لفظ القافية، أن يطالبوا بإطلاق رويها لأن وحدة الروى قيمة جمالية عظمى لا غنى للشعر عنها. وقد حرصوا أشد الحرص على إبراز عنصر الروى في أفضل حال فرفضوا (الإكفاء) و(الإقواء) لأنهما يحرمان الأذن من تمام التناغم بين القوافي، ورفضوا (التضمين) لأنه يتطلب اتصال الأبيات فيحل قافية البيت ويحرم الأذن من لذة الوقوف المطمئن على رويّها(٢٧) ويأتي بعض المحدثين ليلتقطوا ما قيل قديما عن هذا العنصر الصياغي ويجعلوه مبررا للمطالبة بإقصائه عن عملية الإبداع الشعري.

ولقد كان الزهاوي والعقاد وأبو حديد منصفين عندما خاضوا التجربة وأقروا في نهاية الأمر بوجوب الاعتدال والإبقاء على القافية الموحدة فيما يناجي به الشاعر نفسه من شعر الوجدان الخالص فضلا عن محافظتهم على الوزن وحرصهم على عدم الإخلال به. وبرغم إعلان بعض شعراء المهجر أن الوزن والقافية ليسا من ضرورات الشعر لم يخرجوا بموسيقى الشعر مع محاولاتهم التنويع فيها عما يرتضيه الذوق العربي. فلما ظهرت حركة

الشعر الحرفي أعقاب الحرب العالمية الثانية وكان روادها قد أطلعوا على الشعر الإنجليزي مترجما أو في لغته وهو شعر يأخذ بنظام السطر لا الشطرين، ارتأت هذه الحركة أن الأخذ بهذا النظام في صياغة الشعر العربي يحرر الشاعر من أحكام الصياغة التقليدية التي تأخذ بمخنق بعض الشعراء وتدفعهم إلى شيء من التكلف يتنافى والصدق المطلوب في التعبير عن دخائل النفس. ولهذا دعا رواد هذه الحركة وأنصارها إلى وجوب التحرر من نظام الشطرين واستبدال وحدة (التفعيلة) بوحدة البيت، يطول بها السطر أو يقصر حتى يستوفي المضمون مداه، فتأتي اللغة حينئذ مطابقة للفكر لازيادة فيها ولانقصان، كما تتطابق الثياب والأجساد فلا ترهل ولاضمور. تقول الشاعرة نازك الملائكة في بداية تنظيرها لهذه الحركة معلقة على الأسطر التالية لها في الشكل الحر:

يـــداك للمـــس الـنـجـوم
ونســـــج الـغـيـــــوم
يـداك لجمـــع الظـــلال
وتشييد يوتوبيا في الرمال

"أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة؟ ألف لا. فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أتم بيتا له شطران فأتكلف معاني أخرى غير هذه أملأ بها المكان وربما جاء البيت الأول بعد ذلك كما يلي:

يـداك للمـس النجوم الوضـاء ونسـج الغمـائـم مـلء السمـاء

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة. ألم نلصق لفظ (الوضاء) بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى إتماما للشطر بتفعيلاته الأربع؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة (الغيوم) إلى مرادفتها الثقيلة (الغمائم) وهي على كل حال لا تؤدي معناها بدقة؟ ثم هنالك العبارة الطائشة (ملء السماء) التي رقعنا بها المعنى وقد أردنا له الوقوف بدون عكازات"[٢٨] وترى أن مظاهر التكلف تزداد مع الأوزان الطويلة، فتعبث الرغبة في استيفاء الوزن بحرية الخلق ودقة المعنى[٢٩] ولعل الشاعرة الناقدة قد تأثرت في نظرتها هذه إلى الأوزان التقليدية برأي حازم القرطاجني الذي عبر فيه عما تجره الأوزان على الشعراء من

مظاهر الحشو والتكلف، وذلك حيث يقول:

"ولايخلو عروض الشعر من أن يكون طويلا أو قصيرا أو متوسطا: فأما الطويل فكثيرا ما يفضل مقداره عن المعاني فيحتاج إلى الحشو وأما القصير فكثيرا ما يضيق عن المعاني ويقصر عنها فيحتاج إلى الاختصار والحذف وأما المتوسط فكثيرا ماتقع فيه عبارات المعاني مساوية لمقادير الأوزان فلا يفضل عنها ولاتفضل عنه فلا يحتاج فيه إلى حذف ولاحشو"(٣٠)، ويعود حازم في معرض حديثه عن ضعاف الملكات من الشعراء إلى تكرار ما ذهب إليه في مقولته السابقة بشأن أنماط الأوزان حيث يقول: "فأما الأعاريض الطويلة التي تفضل عن المعاني فيعبرون عنها بركاكة الحشو وقبح التذييل وتخاذل بعض أجزاء الكلام عن بعض لطوله وأما الأعاريض القصيرة التي تفضل المعاني عنها فيضطرون إلى التكلف والحذف المخل فلذلك كان حالهم في نظم الشعر مضادا لحال الأقوياء من الشعراء" (٣١).

غير أن حازما كان يعني بكلامه عن التكلف ضعاف الملكات الذين لم تتمكن الشاعرية من نفوسهم فلم يتمكنوا من صنعتهم، بينما جعلت الشاعرة مظاهر التكلف مرتبطة بالأوزان في حد ذاتها لابمن يتناول هذه الأوزان من شعراء تتفاوت حظوظهم من قوة الطبع والتمكن من أسباب الصنعة. ولهذا كان حازم أكثر موضوعية من نازك الملائكة إذ يندر وجود حشو أو تكلف في صياغة كثير من الشعراء الذين يشهد لهم في صنعتهم من القدامى والمحدثين على حد سواء فالعلة إذن كامنة في الصانع لا في مادة صنعته.

وقد استمرت حركة الشعر الحر تعطي ثمارها في الشكل الجديد الذي ارتضت الذائقة العربية كثيرا من شعره لما بين موسيقاه وموسيقى الشكل التقليدي من وشائج قربى حافظ عليها الشعراء وبخاصة الرواد مثل نازك والسياب وصلاح عبد الصبور والبياتي، فلما ظهر تيار"التجاوز والتخطي" الذي يدفعه (أدونيس) ويرفع لواءه ارتفعت أصوات تطالب بمزيد من التحرر تلغى فيه كل الأواصر الموسيقية التي يمكن أن تربط العبارة الشعرية الحديثة بتاريخ الشعر العربي. فالشعر في نظر أدونيس: "لايعرف بشكل وزني معين إنه يعرف بكونه حركة تقوم جوهريا على الحرية الأولية فيما وراء الأشكال والقيود وهي تتموج وتتشكل وفق تموج الحياة وتشكلها، ولاقاعدة في التموج"(٣٢)

ولئن كان دعاة الشعر المرسل ورواد الشعر الحر قد اعترضوا من قبل على مفهوم الشعر الذي حدده قدامة بن جعفر فقد كانت غايتهم إعطاء الشاعر حرية التعبير في إطار المحافظة على أواصر موسيقية تربط بين الأصل والفرع أما هذا الاتجاه فلم يقتنع بما حققته حركة الشعرالحر من حرية، فدعا تحت تأثير ما يطالع في أدب الغرب إلى محو كل آصرة إيقاعية. فتعريف قدامة الشعر بأنه "موزون مقفى" يشوه مفهوم الشعر وهو علامة وشاهد على المحدودية والانغلاق ومعيار مناقض للطبيعة الشعرية العربية في عفويتها وفطريتها وانبثاقها[٣٣] والشاعر الجديد الذي يسعى أدونيس ورفاقه إلى إيجاده هو شاعر"لايجمد في أوزان محددة تجعل من كتابة الشعر تطبيقات منهجية إنه يهبط إلى جذور اللغة يفجر طاقاتها الكامنة التي لاتنتهي في إيقاعات لاتنتهي"[٣٤].

وقد جاء هجوم أدونيس ورفاقه في جماعة"شعر" على الأوزان والقوافي ومناداتهم بضرورة إلغائها من حد الشعر. جاء تمهيدا لترويج فكرة "قصيدة النثر" يقول:

إذا كانت القصيدة الخليلية مجبرة على اختيار الأشكال التي تفرضها القاعدة أو التقليد الموروث فإن القصيدة الجديدة نثراً أو وزناً حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر. وهى من هذه الناحية تركيب جدلي رحب وحوار لانهائي بين هدم الأشكال وبنائها. الإيقاع الخليلي خاصة فيزيائية في الشعر العربي هذه الخاصة للطرب في الدرجة الأولى، وهى من هذه الناحية تكتفي بأن تقدم لذة للأذن، والقافية في العروض الخليلي علامة الإيقاع، هى صوت متميز يدل على مكان التوقف لكي نتابع من ثم انطلاقنا. وقد أصبح وجودها أكثر أهمية مما تعني"[٣٥]، ويبدي إعجابه بأبيات اصطنعها أبو نواس بلا قافية وكأن هذا في نظره برهان على أن القافية ليست من ضرورات الشعر[٣٦] ولنا تعقيب في نهاية بحثنا على هذا الأمر لأنه شاع وعُد من مظاهر التجديد في موسيقى القصيدة العربية في العصر العباسي واتخذ سببا للمناداة بطرح القافية.

والقصيدة البديلة التي يدعو أدونيس إليها لتحل محل القصيدة التقليدية هى"القصيدة الكلية" وهى كما يصفها شكل مفتوح تتداخل فيه مختلف الأنواع التعبيرية نثرا ووزنا، بثا وحوارا غناء وملحمة وقصة وتتعانق فيه حدوس الفلسفة والعلم والدين[٣٧].

وقد كان ظهور "القصيدة المدورة" ثمرة من ثمار التجريب وعدم القناعة بالأشكال الشعرية الموروثة وهذه القصيدة ذات شكل موسيقي مفتوح يتواصل سياقه من أول المقطع لآخره أو من أول القصيدة لآخرها مما أدى إلى امّحاء حدود القوافي تماما إذ لامجال لبث قواف أو روى موحد خلال الأسطر يكون بمثابة ارتكازات يسكن إليها التيار الموسيقي كما هو شأن الصياغة التقليدية. ونقدم المقطع التالي للشاعر سعدي يوسف نموذجا للشعر المدور ليتبين القارئ نظامه الموسيقي.

يقول تحت عنوان "العام الرابع عشر":

بينما تصرخ في شهر شباط القطط السودُ
وترتاح الصبايا، إذ يراقبن وإذ يرقبنَ
تأتي نسوة في أول الليل ويخبرن الصبايا
أن "بيسان" الفتى غاب وأن الدرك الليليَّ
يرتاد الزوايا باحثا عنهُ
الهلال الطفل في غيم شباط الداكن استخفَى
وأخفت زوجة النجار طفلا ضاحكا في كومةِ
القش، الرجال انتظروا يوما فيومينِ
النساء انتظرت شهرا فشهرينِ
الصبايا انتظرت عاما وعامينِ
و"بيسان" الفتى الغائب في غيبته
أيان يأتي[٣٨]؟

فالشاعر يمسك بتفعيلة واحدة وهى هنا "فاعلاتن" يبني منها أسطره ولايقف بها عند قرار بيت فيه قافية ورويا ترتاح الأذن إليهما. ولابد لاكتمال البناء الموسيقى من تواصل القراءة من أول كلمة لآخر كلمة مبطلة بذلك التوازن الإيقاعي الذي نحسه في نظام البيت ذي الشطرين ومبطلة القيمة الموسيقية للروى الموحد في نهاية الأبيات [٣٩] والتوازن الموسيقي والقافية ذات الروى الموحد أهم العناصر الموسيقية البارزة في الصياغة التقليدية لذلك يبدو

المقطع السابق لسعدي يوسف بعد خلوه منهما نسيجا نثريا محضا برغم قيامه على تفعيلة من تفعيلات الشعر. ولهذا هوجم التدوير كما هوجمت قصيدة النثر وحرص المعتدلون من الشعراء والنقاد على تأكيد عدة أمور أهمها:

(أ) ضرورة وجود الوزن والقافية في كل ما يراد له أن يسمى شعرا من ضروب التعبير اللغوي.

(ب) ضرورة التفرقة بين لغتين: لغة شعرية ولغة نثرية وعدم جواز الخلط بين النوعين فيما يسمى بـ"الكتابة" عند دعاة قصيدة النثر، يطلقونها على الشعر والنثر معا محوا للحدود الفارقة بينهما.

(جـ) صدور تيارات الحداثة المشتطة في أدبنا العربي عن فكر غربي ونزعات وافدة لاتلقى قبولا في مواطنها فضلا عن عدم ملاءمتها لخصائص اللغة العربية وفطرة الإنسان العربي(٤٠).

ثانيا: جدوى الوزن والقافية

والسؤال الذي نختتم بالإجابة عنه عرض هذه القضية بعد أن وقفنا على ما صاحبها من جدل هو: ما جدوى الوزن والقافية للعبارة الشعرية؟

نقرأ الأبيات التالية لأبي فراس وهى من إحدى قصائده التي قالها في أسره ببلاد الروم ويتوجه بها إلى أمه راجيا التذرع بالصبر في محنة بعده عنها، يقول:

يـاأُمّتـا لا تـحـزنـي ... وثقـي بفضـل الله فيّهْ
يـا أُمَتـا لا تيـأسـي ... للـه ألطـاف خفيّـة
كـم حـادث عنـا جـلاه ... وكـم كفانـا مـن بليّـهْ؟
أوصيـك بالصبر الجميـ ... ـل فإنـه نعـم الوصيّـهْ

ثم نقرأ هذه الأبيات منثورة وقد اجتهدنا في الإبقاء على مضمونها:

(لا تحزني يا أمي وثقي بأن الله مفرج هذا الكرب. ولا تيأسي فإن لطف الله

سيدركنا فكم من نائبة كشفها عنا وكم من بلية كفانا شرها وتذرعي أماه بالصبر فإنه خير ما أوصيك به).

وعلى القارىء أن يقارن بين ما يترتب على قراءة النصين المنظوم والمنثور من أثر نفسي وما لكل منهما من قدرة على تحريك نفس القارىء للتجاوب مع مضمونهما. ولا أشك في أنه سيحس فقدا في المضمون لا من حيث هو أفكار ومعان وإنما في المضمون من حيث هو أفكار ومعان تصدرها عاطفة خاصة وحالة نفسية لا يتسنى له الوقوف على حدتها والتجاوب الحميم معها إلا من خلال هذا الزي الموسيقي الذي تزيّت به.

ومن هنا ندرك أننا لا نستخلص من الشعر فكرا فحسب ولا نريد من لغة الشعر أن تكون موصلا جيدا لبعض المعاني، نتلقاها دون انفعال مع مصدرها. لو كانت هذه غايتنا لكانت لغة النثر أفضل بكثير وأسلس قيادا. إن لغة الشعر تتلبس بالإيقاع ومن هنا تختلف طبيعة المادة الشعرية عن طبيعة المادة النثرية، بل تختلف طبيعة متلقي المادة الشعرية عن طبيعة متلقي المادة النثرية. وهذا ما تؤكده إحدى مسلمات علم الإدراك التي تنص على أن أي تغيير يعتري "الصيغة" يؤثر في كيفية إدراكها[٤٢]. ولا شك في أن ائتلاف الألفاظ في "نثر مرسل" لتؤدي مضمونا ما لابد أن يكون في إدراكه وتلقيه مختلفا عن ائتلاف هذه الإلفاظ في وزن وإيقاع لتأدية المضمون نفسه. فإذا اللفظ شعرا غيره نثرا، وإذا المضمون شعرا غيره نثرا، وإذا المتلقي للشعر إنسان آخر يتعامل مع ما يتلقاه تعامل الحواس مع منبهاتها ومحسوساتها، تتلقاها دفعة واحدة فتنتشي وتتأثر دون أن تحلّل مكوناتها أو تقف وقوفاً جزئياً على عناصرها. فالعين تتلقى ضوء الشمس فيغمرها ويبهرها دون أن تدري أي ألوان الطيف له الأثر الأكبر فيما تحسه . هكذا تأتلف الأفكار والمعاني والإحساسات مع الإيقاع الموسيقي وتتلبس به، فيحدث كل هذا أثره في النفس ويحرك فيها عاطفة معينة لا تتولد عن هذه العناصر مجردة من الرداء الموسيقي في لغة النثر. ولعل هذا ما جعل النقاد يقررون أن عطاء الجملة الشعرية يزيد عما تقدمه ألفاظها مجتمعة بعد إعادة ترتيبها في سياق نثري، ودلالتها تتجاوز بكثير المدلول الحرفي لهذه الألفاظ وما تؤديه من فكر منطقي[٤٣]. ولعل هذا أيضا هو ما دعا النقاد والأدباء إلى التمييز دائما بين لغة مرسلة منثورة وأخرى موقعة

منظومة من حيث أثرهما في نفس المتلقي.

ويشبه (سنتيانا) الشعر بزجاج النوافذ الملون والنثر بزجاج شفاف، فبينما لايصلح الزجاج الشفاف لغير توفير النور يعمل الزجاج الملون على توفير النور مع صبغه بألوان جذابة، تتعشقها الأبصار. وهذا ما يفعله الوزن في لغة الشعر فهو يصبغ مضمون الألفاظ بأصباغ جذابة تضاعف أثره وتجعله يستولي على مجامع النفس(٤٤).

وقد يرى دعاة "قصيدة النثر" أن هذا اللون من التعبير النثري يمكنه أن يحدث التأثير المرجو برغم استغنائه عن الوزن وذلك بفضل ما يودع فيه من صور بيانية وما يحرك به الكاتب خيال القارىء وعاطفته من ضروب المجاز. وهذا منهم تقدير غير صحيح لأن مايبدعه الشاعر من صور بيانية وما يُلهَم من ضروب المجاز يكون أكثر قدرة على استثارة العواطف وتحريكها إذا كان مضمخا بسحر الإيقاع في لغة الشعر. وقد كانت الشاعرة نازك الملائكة على حق عندما ذكرت أن العبارة الموزونة الطافحة بالصور والأخيلة والعواطف تملك نفوسنا وتهز أفئدتنا أكثر مما يستطيعه النثر الطافح بالمقدار نفسه من هذه الأشياء، لأن الوزن يزيد الصورة حدة ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة، فضلا عن أنه يعطي الشاعر في أثناء عملية الإبداع نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعبيرات المبتكرة. إن الوزن، على حد تعبيرها، في يد الشاعر قمقم سحري يرش منه الألوان والصور على الأبيات المنغومة، وهيهات للناثر أن يستطيع ذلك بنثره(٤٥). ولقد رأى (شوبنهور) أن الوزن والقافية أهم ما يعين اللغة الشعرية على تحقيق غايتها بفضل قدرتهما العظمى على تحريك الخيال وإقناع القارىء بما يقال دون إبداء الأسباب(٤٦) وشوبنهوريجعل بذلك لموسيقى الشعر ممثلة في الوزن والقافية أثرا آخر غير ما تسبغه على عناصر الشعر من ظلال وإيحاءات يجعل لها تأثيرا نفسيا في المتلقي فإذا الألفاظ والمعاني والصور وهي ترفل في ثوبها الموسيقي قادرة على أن تحرك نفس المتلقي بشيء عظيم من النشوة يحصل عن طريقها مضمون العمل الشعري على اقتناع سريع وموافقة لاتعتمد على تعليل ولا تحتاج إلى تبرير.

ولابن الأثير أبي الفتح ضياء الدين مقولة جيدة في بيان الأثر النفسي للعبارة المجازية على المتلقي وقدرتها على إقناعه أرى أنها تصدق أكثر ما تصدق في وصف الأثر النفسي

للعبارة المجازية (الموزونة) لا المنثورة، يقول:

"وأعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال حتى إنها ليسمح بها البخيل ويشجع بها الجبان ويحلُم بها الطائش المتسرع ويجد المخاطب عند سماعها نشوة كنشوة الخمر حتى إذا قُطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال أو ترك عقوبة أو إقدام على أمر مهول. وهذا هو فحوى السحر الحلال المستغني عن إلقاء العصا والحبال"[٤٧]. ولعل هذا الأثر النفسي الذي تحدثه لغة المجاز بمصاحبة الموسيقى في كيان المتلقي فيخرج عن فطرته وطبيعته هو ما عناه رسولنا صلى الله عليه وسلم ب"السحر" في قوله إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكمة "ولهذا كان صلى الله عليه وسلم. فيما يروى عنه يعدل كثيرا بالشعر عن قالبه الموزون لأن العدول باللغة الموزونة إلى سياق نثري يفقد العبارة أثرها القوي في النفس وحدتها في الوقع، وحينئذ تتلقى النفس مضمون هذه العبارة بالعقل والتأمل في غير انفعال أو استثارة تخرج الإنسان عن فطرته، فقد أبطل مفعول القوة الساحرة الآسرة قوة الموسيقى وزنا وقافية.

يقول أبو العباس المبرد عن رسول الله صلى الله عليه وسلم:

"وكان يتمثل بقوله طرفة: (ويأتيك من لم تزود بالأخبار) فإن الشعر لم يجر قط على لسانه وقال يوما لأبي بكر رحمة الله عليه: كيف قال العباس بن مرداس: (أتجعل نهبي ونهب العبيد بين الأقرع وعيينة)؟ فقال أبو بكر : يا رسول الله(صلى الله عليه وسلم): بين عيينة والأقرع قال:أليس هما سواء؟"[٤٨]وما نظن هذا التصرف من رسول الله صلى الله عليه وسلم إلا ليحول دون حدوث النشوة الحادة التي تحدثها العبارة الموقعة في النفس فتخرجها عن طبيعتها وفطرتها كما ذكر ابن الأثير وكلنا يدرك ما يحدثه إنشاد الشعر التقليدي في المستمعين من إثارة مشاعرهم فإذا بالضجيج وصيحات الاستحسان تستعيد المنشد وتستزيده. وما كل هذا إلا لفعل الموسيقى في استثارة أعصاب المتلقي وتحريك عواطفه، لا لفعل المضمون الشعري في تحريك العقل للتدبر والاستبصار وإصدار الحكم على ما يقال. ولهذا فقد ينتهي إنشاد القصيدة ولم يخرج المستمعون من موضوعها بغير عدة انطباعات سريعة تحتاج إلى إعادة نظر وتمعن فيما قيل. وعند إعادة النظر قد يستهجن القارىء ما

سبق له أن امتدحه، ويستقبح ما سبق أن راقه واستحسنه. وقد تعرضت مباحث علم النفس لهذا الأمر فذكرت أن للأشكال الشعرية صبغة خاصة تشد انتباه السامع إليها وتستثير فيه أنواعا من النشاط الحركي والعضلي وتجعل جسمه يتحرك في إيقاع مماثل لإيقاعها. ولهذا وصف الشكل الموسيقي للشعر بأنه"ساحر" لما فيه من قوة تأثير شديدة على السامعين تشبه تأثير التنويم المغناطيسي(٤٩) وهذا كله يعني أن متلقي الشعر يكاد يفقد أمام سحر الإيقاع وعذوبة الموسيقى ملكته الواعية الفاحصة، فيقتنع بما يلقى إليه دون تعليل أو يخرج عن طبيعته وخلقه الطبيعي على حد تعبير ابن الأثير. ولقد صدق البحتري حيث يقول في وصف الاستجابة النفسية للشعر:

أهز بالشعر أقواما ذوي سِنة لو انهم ضربوا بالسيف ما شعروا(٥٠).

وما أظن أننا بعد قراءة الأبيات التالية المشهورة المجنون يصوّر فزعه لفراق حبيبته، وبعد أن يأخذنا بيانها الساحر في موسيقاها الآسرة، ما أظن أننا نحتفظ بشئ ذي قيمة فنية في حالة نثر هذه الأبيات، يقول الشاعر:

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية أو يراحُ
قطاة عزّها شرك فباتت تعالجه وقد علق الجناحُ
لها فرخان قد تركا بوكر وعشهما تصفّقه الرياحُ(٥١).

وكم تفقد الصورة الرائعة التي أودعها البيت الثالث وعلل بها شدة جزع القطاة وسعيها للخلاص، كم تفقد قدرتها على الإقناع بما عليه القطاة الأم من فزع وهلع وصراع إذا قُدمت في سياق نثري متراخي الأطراف مبعثر الجرس. فالوزن يكثف العبارة اللغوية. وعلى حدتعبير الباقلاني يجمع حواشيها ويضم أطرافها ونواحيها ويستبعد منها فضول الكلام فتأتي شديدة الوقع قوية التأثير(٥٢).

ولم تكتف النفس الشاعرة بالوزن الشعري يحدث فيها هذه النشوة التي يعبق بها جو عملية الإبداع فحاولت إثراء الوزن عن طريق توقيعات فيه وتنويعات عليه. وكثيرا ما يصادفنا مثل قول المتنبي في مدح سيف الدولة(٥٢):

ضاق الزمان ووجه الأرض عن ملك ملء الزمان وملء السهل والجبل
فنحن في جذل والروم في وجل والبر في شغل والبحر في خجل

ومثل قوله في المدح أيضا[٥٤]:

تمضي المواكب والأبصار شاخصة منها إلى الملك الميمون طائرهُ
قد حسن في بشر، في تاجه قمر في درعه أسد، تدمى أظافرهُ
حلو خلائقه، شوس حقائقه تحصى الحصى قبل أن تحصى مآثرهُ

فالشاعر يحدث تقسيمات داخلية تقسم الوزن إلى مسافات إيقاعية بارزة تدعُم في كثير من الأحوال بقوافٍ متجاورة في جرس واحد. وهذا موجود بكثرة في الشعر العربي. ولشدة تأثير الوزن الشعري في نفس المبدع فضلا عن المتلقي حاول بعض النقاد القدامى والمحدثين إيجاد علاقة سببية بين أوزان الشعر وموضوعاته وظهر لهم في هذا الموضوع قول كثير. يقول حازم القرطاجني:

"وللأعاريض اعتبار من جهة ما تليق به من الأغراض واعتبار من جهة ما تليق من أنماط النظم فمنها أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه مثل عروض الطويل والبسيط أما المقاصد التي يقصد فيها إظهار الشجو والاكتئاب فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان ورقة" ويذكر من الأعاريض التي تناسب الشجو والرقة المديد والرمل[٥٥].

وفي مقدمة ترجمته لإلياذة هوميروس يتناول سليمان البستاني هذا الموضوع فيوزع أوزان الشعر العربي على ما يناسبها من العواطف والانفعالات[٥٦] ويذهب حازم إلى أبعد من ذلك فيرى أن قوة القصيدة وضعفها مرتبطان بنوع الوزن الذي تصاغ فيه، فقد ينظم الشاعران المتساويان في وزنين مختلفين فنحس تفاوتا كبيرا في النظم، لا لتفاوت بين الشاعرين بل لعلة ترتبط بطبيعة كل وزن من الوزنين، فمن الأوزان ما يقوى فيه القول ومنها ما يخمل فيه[٥٧].

وأرى بعض ما جاء في هذه المقولات صحيحا لأن الأوزان الشعرية من حيث تركيب

مقاطعها أنماط إيقاعية مختلفة، لكل نمط منها لون موسيقي خاص وتأثير في النفس معين، والقصيدة التي تعبر عن تجربة صادقة قبل أن تخرج في وعاء لغوي وصوتي محدد تكون في صدر الشاعر حالة وجدانية ذات إيقاع نفسي معين. والشاعر في أثناء عملية المخاض يجهد نفسه في أن يجد الإيقاع الموسيقي اللفظي الخارجي الذي يتطابق ويتوافق مع إيقاعه الداخلي ويستوعبه استيعابا تاما. وهي مرحلة ليست سهلة إذ يتوقف عليها إلى حد بعيد سلامة الجنين. وإذا وفق الشاعر إلى هذا النظير الموسيقي المناسب لعواطفه انثالت خواطره وإحساساته في غير مشقة وأصبح كل جزء من أجزاء القصيدة ينبض وفق الإيقاع النفسي للشاعر وينم عن معاناته.

إذن قد عرفنا فيما سبق أن لموسيقى الشعر وظيفتين فضلا عما تحدثه من نشوة في نفس المتلقي:

الوظيفة الأولى: هي أنها تساعد الشاعر على سهولة إخراج حالته الشعورية والمحافظة في تعبيره وأدائه بقدر الإمكان على الإيقاع الداخلي لهذه الحالة، وذلك بإفراغه في معادل موسيقي لفظي خارجي. وفي التعبير بلغة النثر يتم تسطيح هذا الإيقاع الداخلي بما فيه من مستويات شعورية متباينة، اللهم ما يحرك به الكاتب عواطف القارئ من صور بيانية. وهذه أيضا يكون أثرها أشد في حال مصاحبة الإيقاع الموسيقي لها في لغة الشعر.

الوظيفة الثانية: هي تمهيد المتلقي نفسيا للاقتناع بمضمون النص الشعري دون تدبر كاف لجزئيات هذا المضمون فانتباه المتلقي مشدود إلى الإيقاع في العبارة الشعرية أكثر من أي عنصر آخر فيها.

ولا تقل أهمية القافية للغة الشعر عن أهمية الوزن. وليس تورط بعض الشعراء في مظاهر للتكلف بسببها مبررا كافيا لنبذها. وقد عرفنا أن دعاة الشعر المرسل قد عدلوا عن قولهم بطرحها كلية إذ وجدوا أن العبارة الشعرية بدونها ستفقد قيمة هامة لا غنى عنها. وأما مناداة أصحاب "قصيدة النثر" وعلى رأسهم أدونيس بنبذها واحتجاجهم لضرورة تركها بأبيات قلائل اصطنعها أبو نواس في مداعبة جرت بينه وبين الخليفة الأمين فدعوى باطلة لا

ض على أسس موضوعية سليمة. وقبل أن نفصل القول في هذا نذكر قصة أبي نواس مع هذه الأبيات.

يذكر صاحب العمدة أن (الإشارة) قد تستخدم فتدل على حال من الأحوال بدلا من صريح اللفظ كالإشارة التي وردت في قول الشاعر:

أشارت بطرف العين خيفة أهلها إشارة مذعور ولم تتكلم
فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا وأهلا وسهلا بالحبيب المتيم

فالشاعر قد فسر رجفة طرف العين وأدرك مغزاها الذي لم تستطع حبيبته التصريح به...

ويتابع صاحب العمدة قائلا:

"وقد جاء أبو نواس بإشارات أخر لم تجر العادة بمثلها وذلك أن الأمين بن زبيدة قال له مرة: هل تصنع شعرا لا قافية له؟ قال: نعم وصنع من فوره ارتجالا:

ولقد قلت للمليحة قولي من بعيد لمن يحبك ... (إشارة قبلة)
فأشارت بمعصم ثم قالت من بعيد خلاف قولي ... (إشارة لا لا)
فتنفست ساعة ثم إني قلت للبغل عند ذلك ... (إشارة امش)

فتعجب جميع من حضر المجلس من اهتدائه وحسن تأتيه[٥٨]. وتعقيبا على هذا الخبر نقول:

(أ) إن أبا نواس اصطنع هذه الأبيات في مقام دعابة، ولو أنه كان يعني بذلك تجديدا في الشكل الموسيقي للقصيدة لظهرت له محاولات أخرى بدلا من أن تأتي هذه الأبيات مبتورة لا عقب لها يؤكد صدورها عن نزعة صادقة إلى التجديد. ومن ثم لا يمكن اتخاذها شاهدا على محاولة أبي نواس طرح القافية من الشكل الموسيقي للقصيدة.

(ب) يتضح من السياق الذي ورد فيه خبر هذه الأبيات أن صاحب العمدة يذكر الإشارات التي تقوم بوظائف بعض الألفاظ المحذوفة، فإذا كانت طرفة العين في البيتين السابقين قد أبانت عن شعور بالحب لم يستطع اللسان التصريح به، فإن الإشارات

التي أوردها أبو نواس في ختام الأبيات الثلاثة تؤدي مهمة القافية اللفظية المحذوفة التي لم يصرح بها. ولو أن هذه الإشارات لا تساوى الجزء الموسيقي المحذوف لفظه وهو القافية المؤلفة من سببين خفيفين (٥/٥) ما فاز أبو نواس في التحدي وما أعجب به الحاضرون. إذن فالقافية موجودة ومؤداة لكن بحركات أو أصوات يؤديها الشاعر بدلا من اللفظ المعبر كلما وصل إلى مكان القافية من السياق الموسيقي للبيت. فإشارة (القبلة) التي تصدرها الشفتان عند انفراجهما تؤدي سببا خفيفا وتكرارها مرتين يؤدي سببين خفيفين. وإشارة الرفض(لا لا) صوتا أو حركة فقط تؤدى باليد سببان خفيفان أيضا. والإشارة الصوتية التي يستحث بها الراكب دابته للمشي غالبا ما تكون مؤلفة من سببين خفيفين. وتساوي عروضيا قول الراكب لدابته في ريف مصر على سبيل المثال (حا. حا) أو (شى. شى)

وأرجّح استخدام مثل هذه المقاطع الصوتية في البيئات العربية المختلفة لحث الدواب. أيا ما كان الأمر لايصح لنا أن نتخذ من بعض الأخبار، نتصيدها من هنا وهناك شواهد وبراهين عن طريق المحال وعن طريق تجريدها من ملابساتها. ويتوقف الحكم في نهاية الأمر بصلاح ظاهرة فنية أو فسادها على شيوع هذه الظاهرة وقبول الذوق العام لها، فالاستحداث في الفن بالذات لا يكتسب أهميته وشرعيته من كونه مقبولا في ميزان العقل وإنما لكونه مستساغا لدى الأذواق محببا لدى النفوس، لأن الفنون كما سبق أن ذكرنا لم تنشأ إلا تلبية لحاجة روحية عند الإنسان ولعلنا لا نجاوز الحد إذا قلنا إنها بعض من غرائزه أو إنها الصورة المنسقة من هذه الغرائز العديدة.

إن إرسال اللغة الشعرية من رباط القافية والروى الموحدين وجعل العبارات تتراسل مع بعضها وتتصل كل بالأخرى قد يساعد الشاعر على الاطراد في القول ولكنه في مقابل ذلك سيهدر القيمة الموسيقية للوزن لأن القوافي بوصفها وقفات واضحة ومعالم بارزة في السياق الموسيقي تعين على إدراك الوزن إدراكا تاما. ولنا في تجربة"الشعر المدوّر" الذي عرضنا مثالا منه خير برهان، فهو موزون ولكن أسطره تتصل نهاية السابق منها ببداية اللاحق. والقارئ يلهث وراء الشاعر حتى يأتي على نهاية النص دون وقفة فلا يكاد يحس للوزن أثرا.

ولله در حازم القرطاجني حيث يقول: قال بعض العرب لبنيه: "اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر(أي عليها جريانه واطراده) وهي مواقفه فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته[٥٩] ولم يُكره التضمين في صنعه الشعر إلا لأنه كما يذكر المرزباني."يحل القافية"[٦٠]. أو لأنه كما يقول حازم: "يعمي موضع القافية"[٦١].

إن لجوء الشعراء إلى نظام المقطوعة بربْط كل عدد من أبيات القصيدة في قافية وروى موحدين أمر مقبول ومستساغ. وهو في الوقت نفسه يرفع ما قد يكون لتوحيدها بطول القصيدة من أعباء يحسها ضعاف الملكة من الشعراء أو من قل محصوله من الثروة اللفظية. هذه الأعباء التي لايحسها ولا يشتكي منها المتمكنون من الشعراء في صنعتهم ولغتهم. وأما الشعراء الذين يأخذون بأسلوب الشعر الحر حيث الأسطر مختلفة الأبعاد والأطوال فإن توحيد القافية والروى بطول القصيدة عندهم لن يؤدي القيمة الجمالية التي يؤديها في القصيدة التقليدية، لورود القرارات المتصادية المتجاوبة على مسافات زمنية غير متساوية بعكس الحال في الشكل التقليدي الذي تساعد القافية الموحدة فيه على شدة بروز التوازن الموسيقي بين الأبيات. ولهذا فإنه يكفي أن يقوم الشاعر الذي ينظم في الشكل الحر بربط كل سطرين أو ثلاثة في قافية وروى موحدين فإن ذلك يثري موسيقاه ويبقى على عامل من أهم العوامل المحفزة لتلقي العبارة الشعرية. ولنقرأ هذه الأسطر المختارة من قصيدة "في هذى الساعة" للشاعر محمد مهران السيد لنرى كيف يعقد كل بضعة أسطر متتالية أو متباعدة في جرس واحد، يقول:

ما أروع أن يعزف إنسان.... ما
في بلد ..... ما
في هذى الساعهْ
لحنا يتجاوب في قاعهْ
فيموت السأم كفقاعهْ
أن يتعهد بالحب شجيرات صداقهْ

تثمر في الأيام وتشمخ عملاقهْ
أن يتبادل والجار تحيهْ
يدعوه مُلحا لقضاء عشيهْ
أن يدع الطارق يدخلْ
ويضئ له المدخلْ
أن يبعث برقيهْ
تحمل عاطفة أخويهْ
.....
أن يتنفس ملء الرئتينْ
يضع إرادته في الشفتينْ
أن يطلق في الناس كلاما مسموعا
أن يصل حديثا مقطوعا[٦٢].

لقد كان الجيل الأول الذي يضم رواد الشعر الحر حريصا على موسيقى الشعر برغم أن الوزن والقافية عندهم قد اتخذا شكلا آخر وظهر في زي جديد. وقد كانت نازك الملائكة من أحرص الشعراء على مستقبل هذه الحركة التي رفعت لواءها وحاولت إرساء قواعدها. ولهذا فإننا نجدها تقاوم بعنف كل تطرف يحاول الانتماء إلى حركة الشعر الحر أو يحاول جرها إلى مزيد من التساهل يؤدي إلى مسخ وتشويه القصيدة العربية[٦٣] ومن يطلع على أعمال السياب ونازك والبياتي وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ونزار قباني وشعراء المقاومة مثل محمود درويش وتوفيق زياد وغيرهما يجد ارتباطا قويا بالموسيقى وزنا وقافية لأن هؤلاء جميعا يدركون جيدا أن الموسيقى ليست كما يقول أدونيس ورفاقه من دعاة قصيدة النثر خاصة فيزيائية للطرب[٦٤] بل إن تملق الشاعر الأذن والدخول إلى نفس المتلقي عن طريق الموسيقى في رأيي شرط هام على عكس ما يرى غالي شكري[٦٥] فإن للموسيقى كما أوضحنا سابقا وظيفة تعبيرية، فضلا عن حاجتنا الماسة إليها كقيمة جمالية محض مادمنا نؤمن بأن الشعر لايراد منه مجرد الإفهام والتوصيل وعرض الفكر. فهذه أمور ينهض

بها النثر خيرا من الشعر. ولقد ولد الشعر موزونا منذ زمن قديم لأداء مهمة معينة ليست هي التفاهم وحمل الفكر. وعلينا أن نبقيه على الكيفية التي ولد بها مادمنا نقر بأنه ليس من حقنا أن نسخره لأداء مهمة نفعية لا تتفق والدوافع التي أدت إلى نشأته وحددت ملامحه.

إن الشعر هو لغة التعبير عن"الحالة" لا "الفكر" وشتان ما بين الاثنين. ولهذا فإن الشعر يتدفق على ألسنة الناس في أفراحهم وأتراحهم فيغنون شعرا ويبكون شعرا ويداعبون صغارهم وينيمونهم شعرا، فالموسيقى وجمال الإيقاع هي العنصر الهام الذي عليه التعويل في هذه الحالات. وفي حالة من هذه الحالات حرص رسول الله صلى الله عليه وسلم –فيما يروى عنه– على عذوبة الوقع والجرس في بعض العبارات وفضل ذلك على استقامة اللغة برغم ما ذكرناه سابقا من أنه صلى الله عليه وسلم كان يعمل على تخفيف حدة الإيقاع الموسيقي الساحر للشعر خوفا من إثارته النفوس وشدة فعله فيها. يذكر ابن كثير قوله صلى الله عليه وسلم لأحد حفدته "أعيذه من الهامه والسامه وكل عين لامه" فإنما أراد "ملمه" لأن الأصل (ألم فهو ملم) ويذكر قوله عليه الصلاة والسلام"ليرجعن مأزورات غير مأجورات" والأصل (موزورات) وهذا وذاك لتحقيق وقع أحسن في النفس لما لا يخشى أثره فيها من القول(٦٦).

وإني لأضع الآيات التالية أمام الباحث المدقق لينظر جيدا في فواصلها ومدى تحقق أحكام اللغة في هذه الفواصل. يقول عز من قائل في سورة البقرة:"يابني إسرائيل اذكروا نعمتي التي أنعمت عليكم وأوفوا بعهدي أوف بعهدكم وإياي فارهبون. وآمنوا بما أنزلت مصدقا لما معكم ولا تكونوا أول كافر به ولا تشتروا بآياتي ثمنا قليلا وإياي فاتقون. ولاتلبسوا الحق بالباطل وتكتموا الحق وأنتم تعلمون" الآيات من ٤٠ – ٤٢ فإن إثبات النون في "فارهبون" و"فاتقون" يصطدم مع ما استنبط من أحكام اللغة وليس ظاهرة في لغات العرب(٦٧) أي لا يعلل لغويا وإنما يعلل تعليلا إيقاعيا يتصل بوقع اللفظ ومشاكلة الفواصل.

وبالمثل نقدم الآيات التالية من سورة يوسف قال تعالى:"وقال الذي نجا منهما وادكر بعد أمة أنا أنبئكم بتأويله فارسلون"..."آية ٤٥"

وقال تعالى:"ولما جهّزهم بجهازهم قال ائتوني بأخ لكم من أبيكم ألا ترون أني أوفي

الكيل وأنا خير المنزلين فإن لم تأتوني به فلا كيل لكم عندي ولاتقربون "الآيتان:"٥٩-٦٠" وقال جل قدره:"ولما فصلت العير قال أبوهم إني لأجد ريح يوسف لولا أن تفندون"آية ٩٤" فهل يفسر حذف ياء المتكلم من هذه الفواصل بغير أن إثباتها سيؤدي إلى عدم توافقها وتجاوبها مع ما قبلها وما بعدها في جرس واحد وهو(النون الساكنة)؟

وهذا كثير جدا في لغة القرآن الكريم وهو أمر يؤكد مشيئة الله تعالى في التأثير على كل ملكات وطاقات الإنسان فلا عجب أن جاء الأسلوب القرآني مخاطبا عقل الإنسان، محركا إحساساته وعواطفه في آن واحد. ولروعة أسلوبه وحسن وقعه وعظمة بيانه توهم بعضهم أنه شعر، لما فيه من قوة أسرة اعتادها العرب في لغة الشعر. ونزل القرآن مكذبا هذا الزعم فقال تعالى في سورة (يس): "وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين" آية(٦٩) وقال عز من قائل في سورة الحاقه ينفي صفة الشعر عن قوله الكريم:"وما هو بقوله شاعر" آية ٤١

ولا يحق لنا أن نستشعر حرجا في الحديث عن العنصر الإيقاعي في الأسلوب القرآني ومالهذا العنصر الهام من أثر جعل آيات القرآن تنفذ إلى أفئدة الناس وعقولهم.

وموسيقي الألفاظ طاقة من صنع الله وإبداعه أجراها في اللفظ على ألسنتنا وحسّن بها كلامنا فكان هذا ضمن ما ميز به الله تعالي الإنسان وفضله على سائر خلقه. ولهذا لم يجد البلاغيون القدامي والمحدثون حرجا في الاستشهاد بآيات القرآن الكريم على ظواهر إيقاعية جرسية تندرج فيما أسموه بالبديع اللفظي.

إن الوزن والقافية عنصران موسيقيان إذا دخلا اللغة أكسباها قدرة على تحريك النفوس وهذا ما يعلل ظهور الأغاني الشعبية موزونة مقفاة يشدو بها الفلاحون في الحقول والنساء في الأعراس والأمهات للصغار، كما يهتف التلاميذ كل صباح بالأناشيد في ساحات المدارس فيدب النشاط في عروقهم ويلهب حماسهم. ولو أن هذه الأغاني منثورة مرسلة لا وزن فيها ولاإيقاع يحرك كلماتها ما جاشت بها النفوس وما ذهب عنها ما قد تصاب به في العمل المتواصل من فتور وملل.

إن القول بالتخلي عن الوزن محاولة لقتل الفطرة في النفس البشرية. ويُعد البحث في

صحة أو فساد هذا العنصر الموسيقي في اللغة بحثا في صحة أو فساد الغرائز والدوافع النفسية للإنسان، لأنها هي التي أفرزت هذا العنصر لإشباع حاجة من حاجاتها. ومادام حب سماع الكلمة الموقعة الموزونة وصياغتها مظهرا من مظاهر التوجه الإنساني العفوي، فلا فرق إذن بين إنسان متحضر وآخر ضارب في البداوة، وإن كان كل منهما يأخذ من ذلك بنصيب يتفق مع مكوناته النفسية التي فطر عليها أو هيأتها له حاله وظروف حياته. ولئن كانت الدعوة إلى نبذ الأوزان والقوافي تتذرع بأن بعض الناس يتخذون الوزن مطية يدخلون بها إلى عالم الشعر من غير أن يمتلكوا نفسا شاعرة، إن كانت هذه الدعوة تتذرع بهذا فإن العيب ليس في الوزن فينادى بطرحه بل العيب فيمن يتعاطاه دون ملكة تنأى به عن كل كلام غث مرذول.

ولن يقبل واحد أن ننادي بالتوقف عن إنتاج الطائرات والسيارات وغيرها من الآلات لما ينجم عنها من كوارث هي في الحقيقة راجعة إلى سوء استخدام البشر لا إلى هذه الآلات الصماء التي تأتمر بأمرهم وتذعن لإرادتهم ويكفي أن تاريخ الشعر العربي قديمه وحديثه حافل بمواجهة كل مظاهر الزيف الشعري. فلم يقبل القدامى أو المحدثون ممن لهم بصر بالشعر وإحساس بأهمية الكلمة، لم يقبلوا أي كلام موزون مقفى ما لم يتضمن من الرؤى والمعاني والخواطر ما ينم عن نفس جياشة ونبع صاف.

وهذا بعضهم يرد على أبي العتاهية شعره على شهرته وذيوع صيته فيما يروى من أن أبا العتاهية قال لشاعر قدم مع المأمون من خراسان: "في كم تصنع القصيدة؟"فرد عليه :"قد أصنع القصيدة تبلغ ثلاثين بيتا في شهر"فقال أبو العتاهية:"أما إني لأملي على الجارية من ليلتي خمسمائة بيت"فقال له الخراساني:"أمّا مثل قولك:

ألا ياعتبة الساعةْ أموت الساعة الساعةْ

فإني أملي منه ألف بيت إذا شئت"فانقطع أبو العتاهية وضحك الحاضرون منه[٦٨] وقد وجد بين القدامى أيضا من يقول:"ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا، الشعر أبعد من ذلك مراما وأعز انتظاما"[٦٩]

وقد عيبت الأشعار الغثة الباردة الفاسدة المعنى والصنعة ووصفت بأنها"تسقط وتبطل

إلا أن ترزق حمقى فيحملون ثقلها فتكون أعمارها بمدّة أعمارهم ثم ينتهي الأمر إلى الذهاب وذلك أن الرواة ينبذونها وينفونها فتبطل" ويتمثلون في ذلك قول الشاعر :

يموت رديء الشعر من قبل أهله وجيده يبقى وإن مات قائله(٧٠)

وقد سخر صاحب"المثل السائر" من العبث بالأوزان تحت اسم الشعر، فقال:"رأيت رجلا أديبا من أهل المغرب وقد تغلغل في شئ عجيب وذاك أنه شجّر شجرة ونظمها شعرا وكل بيت من ذلك الشعر يقرأ على ضروب من الأساليب اتباعا لشعب تلك الشجرة وأغصانها فتارة يقرأ كذا وتارة يقرأ كذا وتارة يكون جزء منه هنا وتارة ههنا وتارة يقرأ مقلوبا وكل ذلك وإن كان له معنى يفهم إلا أنه ضرب من الهذيان والأولى به وبأمثاله أن يلحق بالشعبذة والمعالجة والمصارعة لا بدرجة الفصاحة والبلاغة(٧١) هكذا تكون النظرة الموضوعية للأمور فلم يتهم أحد الأوزان وإنما اتُّهم متناولو الأوزان ولم يقل واحد من القدامى بضرورة نبذها لظهور قول غث فيها بل إن المحدثين من شعراء ونقاد الديوان والمهجر وأبولو -على ما كان لهم من آراء نقدية جريئة- لم ينالوا في مجال التطبيق من موسيقى الشعر، وبقيت أعمالهم شاهدة على أن من تعرض منهم للأوزان والقوافي لم يكن رافضا لها ذاتها بل رافضا -على نحو ما رأينا عند القدامى- سوء استخدامها والإخلال بدقة تصوير ما بداخل النفس تحت سطوتها.

إن اللغة مثل قطع العملة ذات وجهين مختلفين، ولابد أن يبقى هذان الوجهان مختلفين متميزين، لكل منهما ملامحه التي يعرف بها وقسماته التي تميزه. وبهذا تقنع النفس البشرية السوية التي جبلت على التصنيف والتمييز بين الأشياء. فليبق النثر لغة لينة الجانب نفرغ في أوعيتها بضاعتنا مهما ثقلت وليبق الشعر لغة نابضة آسرة عزيزة ممتنعة إلا على من أمسك باقتدار مقودها. ويخسر الأدب العربي كثيرا إذا تداخلت الحدود وطمرت المعالم.

وعلى من أراد لقوله أن يوصف بأنه شعر أن يتمثل قول الشاعر إبراهيم عيسى:(٧٢)

والشعر مثل الطير تحليقا وتغريدا وفنا

فاقم جناحيه ولاتجحده قافية ووزنـــا

* * *

هوامش البحث

(١) د. شكري عياد: "الدراسة العلمية للأدب" مجلة كلية الآداب جامعة الرياض- المجلد السابع سنة ١٩٨٠م

(٢) قدامة بن جعفر- نقد الشعر- تحقيق كمال مصطفى نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة- سنة ١٩٦٣م ص١٥

(٣) تتحدث كتب النقد والبلاغة القديمة عن كثير من العيوب التي تشوه موسيقى الشعر العربي. أنظر على سبيل المثال المرجع السابق من ص٢٠٦-٢١٢، (الموشح) لأبي عبيد الله محمد بن عمران المرزباني تحقيق علي محمد البجاوي نشر دار نهضة مصر بالقاهرة سنة ١٩٦٥م من ص٢٣-٢٤، من ص١٢١ إلى ١٢٣

(٤) للوقوف على أشكال غزو الفكر الغربي للوطن العربي انظر: د. محمد جابر الأنصاري: تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي، نشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت سنة ١٩٨٠م وبه إشارات إلى عديد من المراجع التي عالجت هذا الموضوع.

(٥) لعل سلامة موسى وحواريه في مصر، ومبتعثي القوميات القديمة في بلاد الشام وعلى رأسهم أدونيس- من أبرز ممثلي هذا التيار.

(٦) عباس محمود العقاد: دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية- نشر المكتبة العصرية بيروت بدون تاريخ ص٤٢، ٧٦

(٧) جميل صدقي الزهاوي- ديوان الزهاوي ج١ نشر مكتبة مصر بالقاهرة بدون تاريخ ص١٤٩

(٨) عباس محمود العقاد: يسألونك- مطبعة مصر بالقاهرة سنة ١٩٤٦م ص٦٤ وهلال ناجي: الزهاوي وديوانه المفقود- مطبعة نهضة مصر بالقاهرة سنة ١٩٦٣م ص١٩٣ وحسين الظريفي مقال بعنوان"إلى الدكتور محمد عوض محمد" مجلة

الرسالة ٧أبريل سنة ١٩٣٣م وكذلك س.موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ص٢٢ وما بعدها

(٩) يلاحظ أن لفظ "القافية" يطلق كثيرا ويراد به "الروى" فالقافية والروى مصطلحان مختلفان ولكل دلالته الخاصة في موسيقى الشعر. وحركة الشعر المرسل تهدف إلى تغيير الروى دون القافية.

(١٠) س.موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ص١٩.

(١١) المرجع السابق ص٤٩

(١٢) هلال ناجي: الزهاوي وديوانه المفقود ص١٨٨

(١٣) المرجع السابق ص١٩٤

(١٤) المرجع السابق ص١٩٤

(١٥) المرجع السابق ص١٩٠

(١٦) المرجع السابق ص١٩٤

(١٧) عباس العقاد: يسألونك ص٦٤

(١٨) عباس العقاد: دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ص٤٢

(١٩) محمد فريد أبو حديد: "هل للشعر المرسل مكان في العربية": الرسالة عدد ٩ مايو ١٩٣٣م وأنظر كذلك أعداد: ١٣ يوليو ١٩٣٣م و١٥ أغسطس ١٩٣٣م و١٧ سبتمبر ١٩٣٣ وكذلك: لويس عوض:بلوتلاند وقصائد أخرى ص١٨ للوقوف على نظرات أخرى في الموضوع

(٢٠) أحمد زكي أبو شادي: الشفق الباكي- المطبعة السلفية بالقاهرة سنة ١٩٢٦م ص٦٢٥و٧٢١و٧٢٦و٩٢٣و١٠١٤

(٢١) المرجع السابق ٦٢٠وكذلك س.موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ص٣٧

(٢٢) Holander (John):Rhyme.s Reason- New Haven And London Yaleuniversity Press- Without date p.12

(٢٣) قدامة بن جعفر- نقد الشعر ص٢٥٦

(٢٤) المرجع السابق ص٢٥٦

(٢٥) أنظر على سبيل المثال: الصناعتين ص٤٧١ ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء ص٢٨١ وما بعدها وكذلك الشعر والشعراء ج١ص٣٢. ولايكاد كتاب نقدي أوبلاغي قديم يخلو من الإشارة إلى هذا الموضوع.

(٢٦) المرزوقي (أبو على محمد بن محمد بن الحسن): شرح ديوان الحماسة تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون- القاهرة سنة ١٩٦٧م ص٩ وما بعدها

(٢٧) الموشح ص٣٣ ومابعدها ومنهاج البلغاء ص٢٧٧

(٢٨) نازك الملائكة: الديوان- المجلد الثاني- دار العودة ببيروت ١٩٧٩م ص١٥

(٢٩) المرجع السابق ص١٧

(٣٠) منهاج البلغاء ص٢٠٤

(٣١) المرجع السابق ص٢٦٨و٢٧٠

(٣٢) أدونيس(علي أحمد سعيد) قصائد مختارة من شعر يوسف الخال- دار مجلة شعر بيروت دون تاريخ ص٢٨

(٣٣) أدونيس: مقدمة للشعر العربي- دار العودة بيروت ١٩٧٩م ص١٠٨

(٣٤) أدونيس: زمن الشعر: دار بيروت سنة ١٩٦٨ ص١٦٤

(٣٥) أدونيس مقدمة للشعر العربي ص١١٤

(٣٦) أدونيس: زمن الشعر ص٤٩

(٣٧) أدونيس: مقدمة للشعر العربي ص١١٧

(٣٨) سعدي يوسف: قصائد أقل صمتا- دار الفارابي- بيروت ١٩٧٩م ص٢٠

(٣٩) التدوير أنواع منها تدوير تفعيلة كما في المثال السابق لسعدي يوسف أو تدوير شطر من بيت تقليدي. كما أن منه ما يشمل مقطعا ومنه ما يشمل قصيدة بكاملها. وقد مارسه شعراء غير سعدي يوسف مثل أدونيس وصلاح عبد الصبور. ولمزيد من المعلومات أنظر: طراد الكبيسي:"التدوير في القصيدة الحديثة" مجلة الأقلام العراقية عدد شباط سنة ١٩٧٨م ونازك الملائكة" القصيدة المدورة في الشعر العربي الحديث" الأقلام عدد نيسان سنة ١٩٧٨م

(٤٠) أنظر لذلك: د. عبده بدوي: كلمات غضبى- دار الكاتب العربي- القاهرة ١٩٦٦م ونازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ٢١٩ وما بعدها ود. محمد مصطفى بدوي: أطلال ورسائل من لندن ٢٦١ وهاني صعب:" قصيدة النثر" مجلة الآداب البيروتية يناير ١٩٦١م والذين تصدوا لهذا الاتجاه كثيرون لايتسع المجال لذكرهم.

(٤١) ديوان أبي فراس- جمع وتعليق د. سامي الدهان- نشر المعهد الفرنسي- دمشق سنة ١٩٤٤م ص٥٦

(٤٢) يمكننا تعريف الصيغة بأنها هيئة ائتلاف المحسوسات في كل واحد

(٤٣) Miller (James): The dimensions of poetry, New York, 1962 p.5

(٤٤) دكتور عبد الرحمن بدوي: في الشعر الأوربي المعاصر- مكتبة الأنجلو القاهرة ١٩٦٥م ص١٢١

(٤٥) نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر ص ٢٢٥ ومابعدها

(٤٦) دكتور عبد الرحمن بدوي: في الشعر الأوربي المعاصر ص ١٣٦

(٤٧) ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين) المثل السائر تحقيق د- أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة- مكتبة نهضة مصر بالقاهرة ١٩٥٩ ص١١١

(٤٨) المبرد(أبو العباس محمد بن يزيد): الفاضل- تحقيق عبد العزيز الميمني- دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٦ ص٩ وقول طرفة موزونا هو: ويأتيك بالأخبار من لم تزود

(٤٩) ج. جيلفورد: مبادئ علم النفس الاجتماعي أشرف علي ترجمته د. يوسف مراد- دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٧٥ ص٤٩٣

(٥٠) أنظر البيت في: إعجاز القرآن للباقلاني تحقيق السيد صقر نشر دار المعارف ١٩٦٣م ص٢٣٦

(٥١) مجنون ليلى (قيس بن الملوح): الديوان. جمع أبي بكر الوالبي- المطبعة الشرفية بالقاهرة سنة ١٣٠٠هـ ص٤٥

(٥٢) تتحدث معظم كتب البلاغة والنقد القديم عما بين الشعر والنثر من فروق. انظر على سبيل المثال: إعجاز القرآن للباقلاني ص٢٣٥ وما بعدها

(٥٣) ناصيف اليازجي: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب. ج٢ دار صادر بيروت بدون تاريخ ص١٣٢

(٥٤) المرجع السابق ج١ ص١٤٣

(٥٥) منهاج البلغاء ص٢٠٥

(٥٦) سليمان البستاني: إلياذة هوميروس- القاهرة سنة ١٩٠٤ص٩٠ ومابعدها ويذهب أبعد من ذلك فيرى أن ما يصلح من أصوات الحروف رويا في الرثاء قد لايصلح للهجاء وما يصلح للفخر قد لايناسب الوصف...الخ ص٩٧

(٥٧) منهاج البلغاء ص٢١٧

(٥٨) ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني) العمدة ج١ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد مكتبة الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٠٧م ص٢١٢

(٥٩) منهاج البلغاء ص٢٧١

(٦٠) الموشح ص٤٩

(٦١) منهاج البلغاء ص ٢٧٧

(٦٢) محمد مهران السيد: بدلا من الكذب- دار الكاتب العربي القاهرة سنة ١٩٦٧ ص١٥

(٦٣) نازك الملائكة: "سيكولوچية القافية" مجلة الشعر يوليو ١٩٧٦، قضايا الشعر المعاصر ص١١٦و١١٨و٢٢٥

(٦٤) برغم ما يدعو إليه نزار قباني أحيانا من ضرورة ارتياد آفاق قصيدة النثر يبقى عمليا أحرص الشعراء على موسيقى الشعر العربي وزنا وقافية

(٦٥) غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار المعارف ١٩٦٨م ص٨٤

(٦٦) ابن الأثير: الجامع الكبير ص٢٥٢

(٦٧) لم أجد تفسيرا لغويا لهذه الظاهرة

(٦٨) منهاج البلغاء ص٢١٢

(٦٩) الموشح ص٥٤٧

(٧٠) المرجع السابق ص٥٥٦

(٧١) المثل السائر ج٢ ص٣٥٤

(٧٢) إبراهيم عيسى: شراع في بحر الهوى- الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢ ص٢٥.

اهم المصادر والمراجع

أولا: القرآن الكريم

ثانيا: مصادر قديمة:

١- ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين):

أ- الجامع الكبير- تحقيق. مصطفى جواد و د. جميل سعيد نشر المجمع العلمي العراقي١٩٥٦م

ب- المثل السائر- تحقيق د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة مكتبة نهضة مصر بالقاهرة١٩٥٩م

٢- الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب) إعجاز القرآن تحقيق السيد صقر نشر دار المعارف ١٩٦٣م

٣- ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني) العمدة تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد نشر مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٠٧م

٤- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل) تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل- القاهرة بدون تاريخ.

٥- أبو فراس (الحارث بن سعيد بن حمدان) الديوان جمع وتعليق د. سامي الدهان نشر المعهد الفرنسي- دمشق سنة ١٩٤٤م

٦- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم) الشعر والشعراء تحقيق محمد محي الدين مطبعة الخانجي- القاهرة ١٣٢٢هـ

٧- قدامة بن جعفر: نقد الشعر- تحقيق كمال مصطفى- نشر مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٦٣م

٨- القرطاجني (أبو الحسن حازم) منهاج البلغاء وسراج الأدباء- تحقيق محمد

الحبيب نشر دار الغرب الإسلامي- بيروت ١٩٨١م

٩- المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد): الفاضل، تحقيق عبد العزيز الميمني دار الكتب المصرية ١٩٥٦م

١٠- مجنون ليلى (قيس بن الملوح): الديوان جمع أبي بكر الوالبي- المطبعة الشرفية بالقاهرة ١٣٠٠هـ

١١- المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران): الموشح تحقيق علي محمد البجاوي نشر نهضة مصر القاهرة ١٩٦٥م

١٢- المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن) شرح ديوان الحماسة- تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون- القاهرة ١٩٦٧م

١٣- ناصيف اليازجي: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب- دار صادر- بيروت بدون تاريخ

ثالثا: مراجع حديثة

١- أحمد زكي أبو شادي: الشفق الباكي- المطبعة السلفية بالقاهرة ١٩٢٦م

٢- أدونيس (علي أحمد سعيد) :

أ- زمن الشعر دار العودة بيروت ١٩٧٨م

ب- قصائد مختارة من شعر يوسف الخال- دار مجلة شعر بيروت بدون تاريخ

جـ- مقدمة للشعر العربي دار العودة- بيروت ١٩٧٩م

٣- ج.ل جيلفورد: مبادىء علم النفس الاجتماعي مترجم بإشراف دكتور يوسف مراد- دار المعارف القاهرة ١٩٧٥م

٤- الزهاوي (جميل صدقي): الديوان ج١- نشر مكتبة مصر بالقاهرة دون تاريخ

٥- سعدي يوسف: قصائد أقل صمتا- دار الفارابي بيروت ١٩٧٩م

٦- سليمان البستاني: إلياذة هوميروس- القاهرة ١٩٠٤

٧- س. موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث- ترجمة سعد مصلوح عالم الكتب بالقاهرة ١٩٦٩م

٨- عباس محمود العقاد:

أ- دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية - المكتبة العصرية بيروت بدون تاريخ

ب- يسألونك مطبعة مصر القاهرة ١٩٤٦م

٩- دكتور عبد الرحمن بدوي: في الشعر الأوربي المعاصر- مكتبة الأنجلو- القاهرة ١٩٦٥م

١٠- دكتور عبده بدوي: كلمات غضبى دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٦

١١- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، دار المعارف- القاهرة ١٩٦٨م

١٢- لويس عوض: بلوتلاند وقصائد أخرى مطبعة الكرنك القاهرة ١٩٧٤م

١٣- د. محمد جابر الأنصاري: تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي- نشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت ١٩٨٠م

١٤- د. محمد مصطفى بدوي: أطلال ورسائل من لندن- الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٩م

١٥- محمد مهران السيد: بدلا من الكذب- دار الكاتب العربي- القاهرة ١٩٦٧م

١٦- نازك الملائكة :

أ- الديوان المجلد الثاني- دار العودة بيروت ١٩٧٩م

ب- قضايا الشعر المعاصر- طه دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٨م

١٧- هلال ناجي: الزهاوي وديوانه المفقود- مطبعة نهضة مصر- القاهرة ١٩٦٣م

رابعا : الدوريات :

١- مجلة الآداب بيروت

٢- مجلة الأقلام-بغداد

٣- مجلة الرسالة- القاهرة

٤- مجلة الشعر- القاهرة