جدوى الوزن والقافية في الصياغة الشعرية

د. / السعيد محمود عبدالله

مقدمة

يفتقر النقد الفني بعامة إلى معايير دقيقة يُحتكَم إليها عند تناول الفنون المختلفة على عكس العلم الذي تحسم قضاياه من خلال المنطق ومسلماته ومناهجه المختلفة التى 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 مايتراجع ثم يختفي أمام توهّج فلسفة أخرى ونزعة فنية جديدة . عالَم الفن ودنياه ، أجيال وبيئات وأذواق ، فكما أن جيل الأمس ليس مثل جيل اليوم ولا جيل اليوم مثل جيل الغد في فكره وتصوره وتذوقه ، فإن فنون اليوم ليست هي فنون الأمس ، وإن سرت فيها دماء النسب وظهرت فيها تفرعات الجذور . وفنون الشرق ليست هي فنون الغرب وإن ظهرت بينها الوشائج ، فالمنبع وهو النفس البشرية مختلف متنوع وإن تشابهت بعض القسمات وتقاربت بعض الخطوط .

ولئن كان العلم متطوراً دوماً ، ونعني بالتطور هنا الحركة فى اتجاه واحد مقدور هو «الزيادة» ، لأن ماتوصل إليه الفكر البشري سابقاً من كسب علمي أصبح من رصيد البشرية الذى يغذوها ، ولا يمكن أن ينقص إذا لم يزد ــ إن كان هذا شأن العلم فإن الفن فى تموّج ، والتموج يعني الجيشان المستمر والتقلب الدائم ، وفلسفات الفن المختلفة شأنها شأن الأمواج ، تعلو كل منها ظهر الأخرى فتغطيها وتمحو آثارها قبل أن تستقر على الشاطىء بكامل قوتها واندفاعها . ومذاهب فنية عديدة ظهرت وطمرت قبل أن تستقر فى 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 لا توجد معايير فنية دقيقة تكشف لنا عن صلاحية نزعة فنية ما أو فسادها ؟

هناك معيار واحد وراء نجاح أو فشل اتجاه فني بعينه ، وهو معيار قوى 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 يوحدها في نتيجة واحدة وقرار واحد بإزاء الأشياء ، وهذا سر خطورته . ولولا هذه العمومية ماكان مؤثراً في مواجهته كل طاريء على ساحة الفن إنْ قبولاً أو رفضاً . إن هذا الذوق المشترك بين أبناء الجيل الواحد أو بين أبناء الأجيال المتعاقبة أو بين أبناء البيئة الواحدة ، هو ما يجعلهم يُجمِعون (نفسياً) على رفض أو قبول عمل فني جديد أو اتجاه فني مبتكر . وهكذا يصدر الحكم تلقائياً على بعض النزعات الفنية بالبقاء وبعضها بالاندثار والفناء . والبقاء هنا للأصلح فى معيار الذوق لا فى معيار العقل .

وهناك أمور عديدة متشابكة تؤثر في تكوين الذوق الشخصي فضلاً عن الذوق العام وتوجههما عند الحكم وجهة معينة ، منها الإطار الثقافي والتقاليد الاجتماعية المتوارثة والأعراف القائمة فى مختلف مجالات الحياة . وكل هذه أمور تؤثر نفسياً في تلقي الأشياء وتقويمها ، وبالتالي في نفيها أو التمكين لها . ولسنا بصدد دراسة هذه العوامل في مجال بحثنا وإنما نخلص إلى أن اختلاف الأذواق واتفاقها في تناول الفنون قد أدى إلى ظهور جدل كثير لا نظن أنه سيتوقف مستقبلاً ، مادمنا لا نستطيع تقعيد الفن وتقنينه .

وفي هذا البحث نتحدث عن بعض ما أثير من جدل حول قضية من أهم قضايا الصياغة

الشعرية فى أدبنا العربى . وهذا الجدل يدل على وجود طرفين كلٍّ 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 ومازال يطالعنا بين وقت وآخر ، هي : «جدوى الوزن والقافية في الصياغة الشعرية» . وهى قضية صاحبت النهضة الشعرية الحديثة ، ولم تكن مما يشغل بال القدامى من الشعراء والنقاد .

وبحثنا الذي نتناول فيه هذه القضية يتألف من شقين :

الأول : عرض موجز لأهم ما أثير من جدل حول النظام الموسيقى التقليدي للقصيدة العربية .

الثانى : بيان جدوى الوزن والقافية للعبارة الشعرية .

أولاً : ماأثير من جدل حول النظام الموسيقى التقليدى للقصيدة العربية

دأبت كل اللغات على التمييز بين نوعين من التعبير : تعبير شعري وهو يعتمد فى تأديته للأفكار والمعاني وتصويره العواطف والانفعالات على تناسق خاص للألفاظ يترتب عليه إيقاع موسيقى تدركه الأذن بوضوح فتنتشى له النفس ، وتعبير نثري لا يحفل بهذا التناسق الإيقاعي لألفاظ اللغة ويُرسَل فيه القول لا يعبأ بغير توصيل الفكر والوفاء بدقة المعنى فى 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 فى ثنايا الكلام النثري ، بينما بقيت اللغة الشعرية الخالصة الموسيقى التامة الإيقاع علماً بارزاً متميزاً يجذب النفوس فلا يخطئه أحد ، ولايسوى بينه وبين غيره من ضروب القول .

فإذا عرّف قدامة بن جعفر الشعر قديماً بأنه : «قول موزون مقفى يدل على معنى»[1] فإنه يقر بذلك شيئاً قائماً في النفوس ويؤكد قيماً فنية مَرْضيّة لا خلاف عليها في الأداء الشعري .

وإذا وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي مصنفه في علم العروض مبيناً الإيقاعات الموسيقية

المختلفة التي يتوزع إليها الشعر العربى ، لاقى صُنعه المزيد من الإكبار والاعتراف بالفضل . وإذا تحدث العروضيون ونقدة الشعر من بعده عن ضروب شتى من عيوب الأوزان والقوافي التى تتلف موسيقى الشعر لكي يتجنبها الشعراء[٢] كان حديثهم مجدياً وكانت نصيحتهم مقبولة ، وتداولتها الألسن وسجلتها الكتب ، ففي العمل بها والنظم على هديها تحقيق الجمال الموسيقى والشعري المنشود .

ولم يظهر في تاريخ النقد العربي مايشكك في جدوى عناصر البناء الموسيقى للقصيدة التقليدية وضرورة المحافظة عليها حتى بدأت ريح الغرب تهب على الأمة العربية في أواخر القرن الماضي بما تحمله من عناصر التشكيك فى جدوى كل ماهو إسلامي تارة وكل ماهو عربي تارة أخرى . حينذاك برزت بعض الأصوات تنادي بالعدول عما ارتضيناه قبلاً من قيم وأصول نقيم عليها حياتنا الروحية والاجتماعية والفنية . . . الخ[٣]

ولقد ساوق بعض مفكري العرب دعاة الغرب فى حملتهم ، إما عن حسن نية لانبهارهم بما حققه الغربيون من تقدم علمى ، فظنوا لهم تفوقاً مطلقاً ، وإما عن سوء نية وخبث طوية بلغت بأصحابها أمداً بعيداً في كراهية ومحاربة مايمت إلى الأمة العربية فضلاً عما يمت إلى الحضارة الإسلامية بصلة.[٤]

وقد كان الشعر مجالاً رحباً 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 ماطرأ على وجه الحياة فى الأندلس آنذاك . وهكذا بدت الموشحات وكأنها تفريعات طبيعية للشعر التقليدى قبلها الناس ، وإضافة حسنة تثرى موسيقى هذا الشعر وتفي ببعض حاجات النفس . ولهذا لا نجد هذا اللون من الصياغة قد صوحب بدعوات رافضة مستنكرة تدعو لإحلاله محل القصيدة التقليدية ، وكأن هناك اتفاقاً نفسياً بين الأدباء ونقدة الشعر على أن هذا اللون لم يظهر ليكون بديلاً للشعر التقليدي بل توسعة فيه يقبلها الذوق ولا ينبو عنها الطبع .

ولأن الموشحات لم تكن عملاً 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 ، ويحبذ الأستاذ العقاد هذا الاتجاه لهم ويرى فيه إشباعاً للنفس الشاعرة يغنى عن البحث عن وسيلة أخرى يتنصل فيها الشعراء من موسيقى الشعر العربى(٥).

أول جدل يظهر ــ فى رأيي ــ في قضية من قضايا الصياغة الشعرية ، هو ماأثارته الدعوة إلى ممارسة «الشعر المرسل Blank verse» وهو الشعر الذي يتحرر فيه الشاعر من حكم توحيد «الروى» بطول القصيدة ، وبهذا يتوزع الروى إلى عدة أصوات لا صوت واحد كما هي حال القصيدة التقليدية . ولعل هذا يتضح فى قصيدة «الشعر المرسل» التي نظمها الزهاوي داعياً إلى هذا الضرب من الصياغة . ونجتزىء منها بقوله(٦):

لَموت الفتى خير لـه من معيشة يكون بها عبئاً ثقيلاً على الناس
وأنكد من قد صاحب الناس عالم يَرى جاهلاً في العز وهو حقيرُ
يعيش نعيم البال عُشْر من الورى وتسعة أعشار الورى بؤساءُ
أما في بنى 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 والقاف» . وهذا التقلب من شأنه أن يفقد الأذن ماتعودته من لذة الاستمرار على صوت واحد يكون قراراً بارزاً ينتهي إليه السياق الموسيقى لكل الأبيات . ولا يقتصر ضرر تنويع الروى على حرمان المتلقى هذه القيمة الجمالية ، بل إن هذا التنويع في جرس الروى يجر الشاعر تلقائياً إلى إهدار قيم موسيقية أخرى دون أن يدري وهي عدم الالتزام بوحدتيْ الضرب والقافية في قصيدته ، وذلك لأن الضرب والقافية والروى وحدة موسيقية واحدة لا تتجزأ والإخلال بأحد هذه العناصر الموسيقية يمهد تلقائياً للإخلال بباقي العناصر . ولهذا فإننا نجد ضرب هذه الأبيات على قلتها ــ قد توزع إلى :

● مفاعيلن ــ فعولن ــ مفاعلن ●

كما نجد القافية فيها قد توزعت إلى : «المتواتر» و«المتدارك» وهكذا يجر تغيير الروى إلى تغيير

عناصر القرار الموسيقى وهو أشد مواطن السياق الموسيقى 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 ؟[٧] وكلهم من شعراء هذا القرن ، بينما ينشب جدل في ذلك نجد (س . موريه) يقدم رائداً أقدم زمناً من هؤلاء جميعاً ، وهو رزق الله حسون الحلبى 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 قائلاً :

«وقد سنح لي أن أنظم الفصل الثامن عشر من سفر أيوب على أسلوب الشعر القديم بلا قافية[٨] لأن حد الشعر عندي نظم موزون وليست القافية تشترط إلا لتحسينه ، فقد كان الشعر شعراً 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»[٩].

وهكذا يكون الجدل حول أهمية عنصر الروى فى الصياغة الشعرية قد ظهر فى القرن الماضي دالاً 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 :

ـ أ ـ اعترافه بما جاء في حد الشعر كما ذكره قدامة بن جعفر ماعدا عنصر القافية (الروى) ، فيكون بذلك قد أقر عنصراً من عناصر الصياغة الشعرية التقليدية وهو «الوزن» ورفض آخر وهو «القافية» .

ـ ب ـ القافية ـ في نظره ـ عنصر إضافي لتحسين موسيقى الشعر فحسب وما كان إضافياً غير جوهري يمكن بسهولة التخلي عنه .

ـ جـ ـ المجال الذي طبق فيه تجربة 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 حديثاً مستفيضاً .

وقد جاء احتجاج الزهاوي ورفاقه لعدم صلاحية الروى الموحد متفقاً مع ماذهب إليه رزق الله حسون ، غير أنهم أبرزوا عنصراً جديداً في تبرير دعوتهم إلى إرسال القافية ، وهو عنصر هام مؤثر في دقة الأداء الشعري ، إذ يرون أن توحيد الروى يتحكم فى توجيه المضمون الشعري لدرجة قد تصل إلى حد الإخلال بدقة عرض التجربة والإبانة عما تتضمن من خلجات النفس الشاعرة ، فإذا القصيدة بعد تمامها صورة تعبيرية مشوهة لاتنم بدقة عما فى صدر الشاعر . ولربما قص الشاعر ـ فى نظرهم ـ أغصاناً مثمرة من فكره وخواطره من أجل الوفاء بهذا العنصر الصياغي ، فضلاً عما له ـ في نظرهم ـ 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[١٠]. يقول الزهاوى : «الروى ليس في مذهبي من الشعر فى شيء ، بل هو في الحقيقة سلاسل وأغلال يقيد بها الشاعر شعوره فلا يقول كل مايريد ، بل يمشى معها في سبيل شاعريته مشي المقيد في الوحل . وما الروى إلا بقية جناس قديم سيزول كما زال السجع فى النثر المعاصر . وكثيراً مايتمثل الواحد منا ببيت فنقول هو شعر وإن لم نسمع قرينه لنعلم أنهما على روى واحد . وأسهل الشعر ماكان مرسلاً ليس عليه من الروى قيد يثقل رجليه»[١١].

وفي موضع آخر يكرر سأمه من توحيد القافية والروى فيقول : «ماأغنى 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 لا يشبعها ذلك القديم الضيق»[١٢].

وفي مقابل نفور الزهاوي من الروى الموحد كان يدعو إلى احترام الوزن ، فموسيقى الوزن هي التي تجعل الكلام شعراً . ويدلل على صحة ذلك بأن البيت يتمثل به الكاتب فيلذه

القارىء عارفاً أنه شعر من غير أن ينتظر رديفه في القافية[١٣].

وقد اقترح الزهاوي حلاً وسطاً وهو أن يتنقل الشاعر بعد كل بضعة أبيات إلى روى جديد ، فبهذا يتخلص من عبء توحيد الروى بطول القصيدة[١٤].

وواضح 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 ماعرف فيما بعد بنظام المقطوعات الشعرية ، وفيه غالباً تتوزع القصيدة الواحدة إلى مجموعات ، كل مجموعة تضم عدداً من الأبيات موحدة القافية والروى ، بينما تختلف كل مجموعة عن الأخرى قافية ورويا ، وبهذا تكون وحدة الروى قائمة في المجموعة لا بطول القصيدة وهذا يتيح للشاعر حرية أكبر في الصياغة الشعرية ويُبقى إلى حد بعيد 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 مايُودَع عادة من عواطف وانفعالات فالشكل الغني بعناصره الموسيقية أنسب مايكون في هذه الحال وهو الصالح وحده للبث والمناجاة وغيرهما مما يعترى الإنسان من حالات الوجدان . ولهذا نجده يقرر أن الشعر المرسل يجب أن يختص بالقصص والوصف والجدل ، لأنه يفسح القول أمام الشاعر فى هذه الميادين . ويرى أنه من العسير رفع القافية (يعني الروى الموحد) من كل أقسام الشعر وقد ألفتها الأذواق منذ عصور طويلة وأحقاب بعيدة[١٥].

وقد تحمس الأستاذ العقاد ومحمد فريد أبو حديد لصياغة الشعر المرسل وحاولا الأخذ بيد هذه الحركة نظراً وتطبيقاً ، 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 يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان . وكان العقاد يرى أن الأذن لن تطول نفرتها من تعدد القوافي في القصيدة الواحدة ، فسرعان ماتكتفي 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 بيتاً واحداً منها لأنني لم أكن أستسيغها ولا أطيق تلاوتها بصوت مسموع ، وإن قلت النفرة منها ، وهي تقرأ صامتة على القرطاس»[١٦] وانتهى به ذوقه الفني إلى أن هذا الضرب من الصياغة قد يصلح للشعر القصصى والملحمي على غرار ما عند الأوربيين دون ضروب الشعر الأخرى ، وإلى أن تنويع القافية على نظام المقطوعات والموشحات أنسب من إرسالها ، ففى نظام المقطوعة تيسير يتيح إطالة القصيدة والحرية اللازمة لدقة الأداء[١٧]. 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 .

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

ولهذا يرى أن توحيد القافية أنسب مايكون للأذن التي تعشق الموسيقى والغناء[١٨].

وقد كان لمدرسة «أبو لو» دور بارز في الدعوة إلى الشعر المرسل ، إذ ساهم رائدها أحمد زكي أبو شادى 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 عدداً من القصائد بعضها من إبداعه وبعضها ترجمة لمختارات من الشعر الإنجليزى[١٩]. لقد رأى أبو شادى أن إطلاق القافية من قبضة الروى الموحّد سيحرر المعاني وسيحول دون عبث هذا العنصر الموسيقي بحقائق التجربة النفسية ، كما يساعد على إثراء الشعر العربي بالموضوعات التي للآداب الأخرى[٢٠].

ولاشك في أن إرسال القافية قد ساعد أبا شادى على إطالة بعض قصائده ذات الطبيعة القصصية فضلاً عن أن هذا اللون من الشعر الموضوعي لا يحتاج وفراً في جمال الشكل الموسيقي . ولئن كان إرسال القافية أصلح من تقييدها للشعر القصصي والملحمي والتمثيلي ، وتقييدُها أنسب للشعر الغنائي الذي يترجم عن مشاعر ذاتية مفعمة تستوجب تآزر كل الطاقات الشعرية من صور وموسيقى فى حمل هذه العواطف ــ لئن كان الأمر كذلك فإن هذه الدعوة لم تثمر ما كانت ترجوه في الأوساط الأدبية وانكسرت حدتها لتحل محلها دعوات أخرى

أكثر جرأة وأبعد طموحاً .

ولا نشك في أن الدعوة إلى إطلاق الشعر من قيد الروى قد جاءت نتيجة الاحتكاك بالأدب الغربي والاطلاع على نماذج من هذا الشعر في لغتها الأجنبية ، فمعظم الدعاة يبرّرون نزعتهم هذه بوجود هذا النمط في الشعر الأوروبي وبصلاحيته في استيعاب مطولاتهم . ولقد اهتدى شيكسبير وآخرون في عصره إلى الشعر المرسل Blank verse واستخدموه في شعرهم المسرحي . ومن حين لآخر كانت ترد فى 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(٢١).

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 ، فكثيراً ما تكلف الشعراء معاني غريبة وزيادات أنكرها النقاد ، بسبب حرصهم على العبارة معنى ومبنى . فإذا كان النقد القديم قد شهد اتفاقاً بين رجاله على أهمية القافية والروى الموحدين ، وحث على التزامهما ــ فإنه قد أشار ونبه إلى ما قد يتورط فيه بعض الشعراء أحياناً لهذا السبب من مظاهر معيبة في الصياغة الشعرية ، وذلك عندما يقيمون جانباً 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 منى نجاد مخطط

يتحدث قدامة عن جدوى لفظ القافية في هذا الوصف فيقول : «ليس يزيد في جودتها أن يكون نجادها مخططاً دون أن يكون أحمر أو أخضر أو غير ذلك من الأصباغ ، ولكنه أتى به من أجل السجع»(٢٢).

كما يذكر قدامة أيضاً من هذا الجنس قول أبي عدى القرشي :

ووقيتَ الحتوف من وارث وا ∴ لٍ وأبقاك صالحاً رب هود

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 لا لإفادة معنى بما أتى به»[٢٣] وجماع آراء النقاد القدامى أن التكلف في طلب القافية يكون في حال استدعاء الشاعر لفظها ليكون نظيراً لغيره في السجع لا لأن له فائدة ملحوظة في مضمون البيت[٢٤] فالمعنى العام هو الذي يرشح قافية البيت فتأتي في سياقها مفيدة وفي موضعها متمكنة . وقد جعل المرزوقي هذا الشرط عنصراً هاماً من عناصر عمود الشعر المرضي عند العرب ، وذلك حين نص على ضرورة مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها 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[٢٥].

ولعل هذه المواقف من السلف تثبت عدم تهاونهم في جانب من أجل الآخر وأنهم أرادوا للقصيدة أن تكون عملاً متكاملاً ينسجم معناه مع مبناه فلا يجور أحدهما على الآخر . ولم يخطر للقدامى ــ وقد انتبهوا ونبهوا إلى خطورة تكلف لفظ القافية ــ أن يطالبوا بإطلاق رويها ، لأن وحدة الروى قيمة جمالية عظمى لاغنى للشعر عنها . وقد حرصوا أشد الحرص على إبراز عنصر الروى في أفضل حال فرفضوا (الإكفاء) و(الإقواء) لأنهما يحرمان الأذن من تمام التناغم بين القوافى ، ورفضوا (التضمين) لأنه يتطلب اتصال الأبيات فيحل بذلك قافية البيت ويحرم الأذن من لذة الوقوف المطمئن على رويها[٢٦].

ويأتي بعض المحدثين ليلتقطوا ماقيل قديماً عن هذا العنصر الصياغي وينسجوا منه قضية تنتهي بالمطالبة 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 يناجى به الشاعر نفسه من شعر الوجدان الخالص ، فضلاً 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 برغم محاولتهم التنويع فيها عما يرتضيه الذوق العربي . فلما ظهرت حركة الشعر الحرفي أعقاب الحرب العالمية الثانية وكان روادها قد اطلعوا على الشعر الإنجليزى مترجماً أو فى لغته وهو شعر يأخذ بنظام السطر لا الشطرين ــ 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 فى التعبير عن دخائل النفس . ولهذا فإن رواد هذه الحركة وأنصارها دعوا إلى وجوب التحرر من نظام الشطرين واستبدال وحدة التفعيلة بوحدة البيت ، يطول بها السطر أو يقصر حتى يستوفى المضمون مداه ، فتأتي اللغة حينئذ مطابقة للفكر لا زيادة فيها ولا نقصان كما تتطابق الثياب والأجساد فلا ترهّل ولا ضمور . تقول الشاعرة نازك الملائكة في بداية تنظيرها لهذه الحركة معلقة على الأسطر التالية لها فى الشكل الحر :

يداك للمس النجومْ
ونسج الغيومْ
يداك لجمع الظلالْ
وتشييد يوتوبيا في الرمالْ

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

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمائم ملء السماء

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة . ألم نلصق لفظ (الوضاء) بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى إتماماً 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»[٢٧].

وترى أن مظاهر التكلف تزداد مع الأوزان الطويلة ، فتعبث الرغبة في استيفاء الوزن

بحرية الخلْق ودقة المعنى[٢٨] 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 :

«ولا يخلو عروض الشعر من أن يكون طويلاً أو قصيراً أو متوسطاً : فأما الطويل فكثيراً مايفضل مقداره عن المعاني فيحتاج إلى الحشو . وأما القصير فكثيراً مايضيق عن المعاني ويقصر عنها فيحتاج إلى الاختصار والحذف وأما المتوسط فكثيراً ماتقع فيه عبارات المعاني مساوية لمقادير الأوزان فلا يفضل عنها ولا تفضل عنه فلا يحتاج فيه إلى حذف ولا حشو»[٢٩].

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 فيها إلى التكلف والحذف المخل ، فلذلك كان حالهم في نظم الشعر مضاداً لحال الأقوياء من الشعراء»[٣٠].

غير أن حازماً 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 لا بمن يتناول هذه الأوزان من شعراء تتفاوت حظوظهم من قوة الطبع والتمكن من أسباب الصنعة . ولهذا كان حازماً أكثر موضوعية من نازك الملائكة ، إذ يندر وجود حشو أو تكلف في صياغة كثير من الشعراء الذين يُشهد لهم فى 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 كثيراً من شعره لما بين موسيقاه وموسيقى الشكل التقليدي من وشائج قربى حافظ عليها الشعراء وبخاصة الرواد مثل نازك والسياب وصلاح عبد الصبور والبياتى. فلما ظهر تيار «التجاوز والتخطى» الذي يدفعه أدونيس ويرفع لواءه ارتفعت أصوات تطالب بمزيد من التحرر تُلغى فيه كل الأواصر الموسيقية التي يمكن أن تربط العبارة الشعرية الحديثة بتاريخ الشعر العربى ، فالشعر في نظر أدونيس : «لا يُعرَّف بشكل وزني معين . إنه يعرف بكونه حركة تقوم جوهرياً على الحرية الأولية فيما وراء الأشكال والقيود . وهي تتموج وتتشكل وفق تموج الحياة وتشكلها ، ولا قاعدة في التموج»[٣١].

ولئن كان دعاة الشعر المرسل ورواد الشعر الحر قد اعترضوا من قبل على مفهوم الشعر الذي حدده قدامة بن جعفر ــ فقد كانت غايتهم إعطاء الشاعر حرية التعبير في إطار المحافظة على أواصر موسيقيّة تربط بين الأصل والفرع . أما هذا الاتجاه فلم يقتنع بما حققته حركة الشعر الحر من حرية ، فدعا ــ تحت تأثير مايطالع فى أدب الغرب ــ 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[٣٢].

والشاعر الجديد الذي يسعى أدونيس ورفاقه إلى إيجاده هو شاعر «لا يجمد في أوزان محددة تجعل من كتابة الشعر تطبيقات منهجية . إنه يهبط إلى جذور اللغة يفجرّ طاقاتها الكامنة التي لا تنتهي في إيقاعات لا تنتهى»[٣٣].

وقد جاء هجوم أدونيس ورفاقه في جماعة «شعر» على الأوزان والقوافى ، ومناداتهم بضرورة إلغائها من حد الشعر ــ جاء تمهيداً 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 . وهي من هذه الناحية تركيب جدلى رحب ، وحوار لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها . الإيقاع الخليلي خاصة فيزيائية في الشعر العربي . هذه الخاصة للطرب في الدرجة الأولى وهي من هذه الناحية تكتفي بأن تقدم لذة للأذن . والقافية في العروض الخليلي علامة الإيقاع ، هي صوت متميز يدل على مكان التوقف لكي نتابع من ثم انطلاقنا . وقد أصبح وجودها أكثر أهمية مما تعنى»[٣٤]. ويبدى إعجابه بأبيات اصطنعها أبو نواس بلا قافية ، وكأنّ هذا ــ في نظره ــ برهان على أن القافية ليست من ضرورات الشعر[٣٥]. ولنا تعقيب في نهاية بحثنا على هذا الأمر لأنه شاع وعُد من مظاهر التجديد في موسيقى القصيدة العربية في العصر العباسي ، وليس من التجديد في شيء .

والقصيدة البديلة التي يدعو أدونيس إليها لتحل محل القصيدة التقليدية ، هي «القصيدة الكلية» ، وهي ــ كما يصفها ــ شكل مفتوح تتداخل فيه مختلف الأنواع التعبيرية نثراً ووزناً ، بثاً وحواراً ، غناء وملحمة وقصة . وتتعانق فيه حدوس الفلسفة والعلم والدين[٣٦].

وقد كان ظهور «القصيدة المُدوَّرة» 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 تماماً ، إذ لا مجال لبث قواف أوروى موحد خلال الأسطر يكون بمثابة ارتكازات يسكن إليها التيار الموسيقي كما هو شأن الصياغة التقليدية ونقدم المقطع التالي للشاعر سعدي يوسف نموذجاً للشعر المدور ، ليتبين القارىء نظامه الموسيقي ، يقول تحت عنوان «العام الرابع عشر» :

بينما تصرخ فى شهر شباط القطط السودُ
وترتاح الصبايا إذ يراقبنّ وإذ يرقُبنَ
تأتى نسوة فى أول الليل ويخبرن الصبايا
ان «بيسان» الفتى غاب، وأن الدرك الليلىَّ
يرتاد الزوايا باحثاً عنهُ ،
الهلال الطفل فى غيم شباط الداكن استخفى
وأخفت زوجة النجار طفلاً ضاحكاً في كومةِ
القشِ ، الرجال انتظروا يوماً فيومينِ
النساء انتظرت شهراً فشهرينِ
الصبايا انتظرت عاماً وعامينِ
و «بيسان» الفتى الغائب فى غيبته
أيان يأتى؟(٣٧)

فالشاعر يمسك بتفعيلة واحدة وهي هنا «فاعلاتن» يبنى منها أسطره ولا يقف بها عند قرار يبث فيه قافية ورويا ترتاح الأذن إليهما . ولابد لاكتمال البناء الموسيقى من تواصل القراءة من أول كلمة لآخر كلمة مُبطِلة بذلك التوازن الإيقاعي الذي نحسه في نظام البيت ذى الشطرين ، ومبطلة القيمة الموسيقية للروى الموحد في نهاية الأبيات(٣٨) ولعل التوازن الموسيقي والقافية ذات الروى الموحد أهم العناصر الموسيقية البارزة في الصياغة التقليدية . لذلك يبدو المقطع السابق لسعدى يوسف بعد خلوه منهما في نسيج نثري محض رغم قيامه على تفعيلة من تفعيلات الشعر . ولهذا هوجم التدوير كما هوجمت قصيدة النثر ، وحرص المعتدلون من

الشعراء والنقاد على تأكيد عدة أمور أهمها :

أ ــ ضرورة وجود الوزن والقافية فى كل مايراد له أن يُسمَّى شعراً من ضروب التعبير اللغوي .

ب ــ ضرورة التفرقة بين لغتين : لغة شعرية ولغة نثرية ، وعدم جواز الخلط بين النوعين فيما يسمى بـ «الكتابة» عند دعاة قصيدة النثر .

جـ ــ صدور تيارات الحداثة المشتطة في أدبنا العربي عن فكر غربي ونزعات وافدة لا تلقى قبولاً في مواطنها فضلاً عن عدم ملاءمتها لخصائص اللغة العربية وفطرة الإنسان العربى(٣٩) .

ثانياً : جدوى الوزن والقافية

والسؤال الذي نختتم بالإجابة عنه عرض هذه القضية بعد أن وقفنا على ماصاحبها من جدل ، هو :

ماجدوى الوزن والقافية للعبارة الشعرية ؟

نقرأ الأبيات التالية لأبي فراس وهي من إحدى قصائده التي قالها في أسره ببلاد الروم ، ويتوجه بها إلى أمه راجياً التذرع بالصبر في محنة بُعده عنها . يقول :

يـاأمّـتـا لا تحـزني وثـقـي بـفـضـل الله فـيَّـهْ
يـاأمـتـا لا تـيـأسي لله ألـطافُ خـفـيَّـهْ
كـم حـادث عـنـا جـلا ه وكـم كـفـانـا مـن بـليَّـهْ ؟
أوصـيـك بـالـصـبر الجـمـيـ ل فـإنّـه نـعـم الـوصـيَّـهْ(٤٠)

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

لا تحزني ياأمي 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 فقداً في المضمون لا من حيث هو أفكار ومعانٍ وإنما في المضمون من حيث هو أفكار ومعان تُصدرها عاطفة خاصة وحالة نفسية معينة لا يتسنى له الوقوف على جِدّتها والتجاوب الحميم معها إلا من خلال هذا الزي الموسيقي الذي تزيّت به .

ومن هنا ندرك أننا لا نستخلص من الشعر فكراً فحسب ، ولانريد من لغة الشعر أن تكون موصلاً جيداً لبعض المعاني ، نتلقاها دون انفعال مع مصدرها . لو كانت هذه غايتنا لكانت لغة النثر أفضل بكثير وأسلسل قياداً . إن لغة الشعر تتلبّس بالإيقاع ومن هنا تختلف طبيعة المادة الشعرية عن طبيعة المادة النثرية ، بل تختلف طبيعة متلقى المادة الشعرية عن طبيعة متلقى المادة النثرية وهذا ماتؤكده إحدى مسلمات علم الإدراك ، التي تنص على أن أي تغيير يعترى «الصيغة»[٤١] يؤثر في كيفية إدراكها . ولا شك في أن ائتلاف الألفاظ في «نثر مرسل» لتؤدى مضموناً ما ، لابد أن يكون في إدراكه وتلقيه مختلفاً عن ائتلاف هذه الألفاظ في وزن وإيقاع لتأدية المضمون نفسه ، فإذا اللفظ شعراً غيره نثراً ، وإذا المضمون شعراً غيره نثراً ، وإذا المتلقى للشعر إنسان آخر يتعامل مع مايتلقاه تعامل الحواس مع مُنبِّهاتها ومحسوساتها ، تتلقاها دفعة واحدة فتنتشى وتتأثر دون أن تُحلل 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 الموسيقى في لغة النثر . ولعل هذا ماجعل 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 منطقى[٤٢]. ولعل هذا أيضاً هو مادعا النقاد والأدباء إلى التمييز دائماً بين لغة مرسلة منثورة وأخرى موقعة منظومة من حيث أثرهما في نفس المتلقى . ويشبه سنتياناً الشعر بزجاج النوافذ الملون والنثر بزجاجٍ شفاف . فبينما لا يصلح الزجاج الشفاف لغير توفير النور يعمل الزجاج الملون على توفير النور مع صبغه بألوان جذابة تتعشقها الأبصار . وهذا مايفعله الوزن في لغة الشعر فهو يصبغ مضمون الألفاظ بأصباغ تضاعف أثره وتجعله يستولي على مجامع النفس[٤٣].

وقد يرى دعاة «قصيدة النثر» أن هذا اللون من التعبير النثري يمكنه أن يحدث التأثير المرجو برغم استغنائه عن الوزن وذلك بفضل مايُودَع 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 ومايلهم من ضروب المجاز يكون أكثر قدرة على استثارة العواطف وتحريكها إذا كان مضمخاً بسحر الإيقاع فى 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 فضلاً عن أنه يعطي الشاعر في أثناء عملية الإبداع نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعبيرات المبتكرة . إن الوزن ــ على حد تعبيرها ــ في يد الشاعر قمقم سحرى يرش منه الألوان والصور على الأبيات المنغومة ، وهيهات للناثر أن يستطيع ذلك بنثره(٤٤) .

ولقد رأى شوبنهور أن الوزن والقافية أهم مايعين اللغة الشعرية على تحقيق غايتها ، بفضل قدرتهما العظمى على تحريك الخيال وإقناع القارىء بما يُقال دون إبداء الأسباب(٤٥) وشوبنهور يثبت بذلك لموسيقى الشعر ممثلة في الوزن والقافية ، أثراً آخر غير ماتسبغه على عناصر الشعر من ظلال وإيحاءات ، يجعل لها تأثيراً نفسياً في المتلقى ، فإذا الألفاظ والمعاني والصور وهي ترفل فى ثوبها الموسيقي قادرة على أن تحرك نفس المتلقى بشيء عظيم من النشوة ، يحصل عن طريقها مضمون العمل الشعري على اقتناع سريع وموافقة لا تعتمد على تعليل ولا تحتاج إلى تبرير .

ولابن الأثير أبى الفتح ضياء الدين مقولة جيدة في بيان الأثر النفسي للعبارة المجازية على المتلقى وقدرتها على إقناعه ، أرى أنها تصدق أكثر ماتصدق في وصف الأثر النفسي للعبارة **المجازية الموزونة لا المنثورة** . يقول :

«وأعجب مافي العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال حتى أنها ليسمح بها البخيل ويشجع بها الجبان ، ويحكم بها الطائش المتسرع ، ويجد المخاطب عند سماعها نشوة كنشوة الخمر ، حتى إذا قُطِع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ماكان منه من بذل مالٍ أو ترك عقوبة أو إقدام على أمر مهول . وهذا هو فحوى السحر الحلال المستغني عن إلقاء

العصا والحبال»[٤٦]. ولعل هذا الأثر النفسي الذي تُحدِثه لغة المجاز بمصاحبة الموسيقى في كيان المتلقى فيخرج عن فطرته وطبيعته ، هو ماعناه رسولنا ﷺ بـ «السحر» فى قوله : «إن من البيان لسحراً ،وإن من الشعر لحكمة» ولهذا كان ﷺ ــ فيما يروى عنه ــ يعدل كثيراً بالشعر عن قالبه الموزون ، لأن العدول باللغة الموزونة إلى سياق نثري يُفقِد العبارة أثرها القوى في النفس وحدتها في الوقع ، وحينئذ تتلقى النفس مضمون هذه العبارة بالعقل والتأمل في غير انفعال أو استثارة تُخرج الإنسان عن فطرته ، فقد أُبطِل مفعول القوة الساحرة الآسرة ، قوةِ الموسيقى وزناً وقافية .

يقول أبو العباس المبرد عن رسول الله ﷺ :

«وكان يتمثل بقول طرفة : (ويأتيك من لم تزود بالأخبار) فإن الشعر لم يجر قط على لسانه . وقال يوماً لأبى بكر رحمة الله عليه : كيف قال العباس بن مرداس : (أتجعل نهبي ونهب العبيد بين الأقرع وعيينة) ؟ فقال أبو بكر : يارسول الله (ﷺ) : بين عيينة والأقرع . قال : أليس هما سواء ؟»[٤٧] وما نظن هذا من رسول الله ﷺ إلا ليحول دون حدوث النشوة الحادة التي تحدثها العبارة الموقَّعة في النفس فتخرجها عن طبيعتها وفطرتها كما ذكر ابن الأثير وكلنا يدرك مايحدثه إنشاد الشعر التقليدى في المستمعين من إثارة مشاعرهم فإذا الضجيج وصيحات الاستحسان تستعيد المنشد وتستزيده ، وما كل هذا إلا لفعل الموسيقى في استثارة أعصاب المتلقى وتحريك عواطفه ، لا لفعل المضمون الشعري في تحريك العقل للتدبر والاستبصار وإصدار الحكم على مايقال . 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 يَستهجن القارىء ماسبق له أن امتدحه ويستقبح ماسبق أن راقه واستحسنه . وقد تعرضت مباحث علم النفس لهذا الأمر ، فذكرت أن للأشكال الشعرية صبغة خاصة تشد انتباه السامع إليها وتستثير فيه أنواعاً من النشاط الحركي والعضلي ، وتجعل جسمه يتحرك في إيقاع مماثل لإيقاعها . ولهذا وُصف الشكل الموسيقى للشعر بأنه «ساحر» لما فيه من قوة تأثير شديدة على السامعين تشبه تأثير **التنويم المغناطيسي**[٤٨]. وهذا كله يعني أن متلقى الشعر يكاد يفقد ــ أمام سحر الإيقاع وعذوبة الموسيقى ــ ملكته الواعية الفاحصة ، فيقتنع بما يُلقى إليه دون تعليل ، أو يخرج عن طبيعته وخلقه الطبيعي على حد تعبير ابن الأثير . ولقد صدق البحترى حيث

يقول :

أهز بالشعر أقواماً ذوى سِنة ∴ لو أنهم ضُربوا بالسيف ماشعروا[٤٩]

وما أظن أننا بعد قراءة الأبيات التالية المشهورة للمجنون ، يصور فيها فزعه لفراق حبيبته ، وبعد أن يأخذنا بيانها الساحر في موسيقاها الآسرة ــ ماأظن أننا نحتفظ بشيء ذى 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 الجناح
لها فرخان قد تُركا بوكر ... وعشهما تصفقه الرياح[٥٠]

وكم تفقد الصورة الرائعة التي أودعها البيت الثالث وعلل بها شدة جزع القطاة وسعيها للخلاص ــ كم تفقد قدرتها على الإقناع بما عليه القطاة الأم من فزع وهلع وصراع إذا قدمت في سياق نثري متراخى الأطراف مبعثر الجرس . فالوزن يكثف العبارة اللغوية ، وعلى حد تعبير الباقلاني ، يجمع حواشيها ويضم أطرافها ونواحيها ، ويستبعد منها فضول الكلام ، فتأتي شديدة الوقع قوية التأثير[٥١].

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 . وكثيراً مايصادفنا مثل قول المتنبي في مدح سيف الدولة[٥٢]:

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

ومثل قوله في المدح أيضاً[٥٣]:

تمضى المواكب والأبصار شاخصة ... منها إلى الملك الميمون طائره
قد حرن في بشر في تاجه قمر ... في درعه أسد تدمي أظافره
حلو خلائقه شوس حقائقه ... تحصى الحصى قبل أن تحصى مآثره

فالشاعر يحدث تقسيمات داخلية تقسم الوزن إلى مسافات إيقاعية بارزة تُدعَّم في كثير من

الأحوال بقواف متجاوبة في جرس واحد ، وهذا موجود بكثرة في الشعر العربي .

ولشدة تأثير الوزن الشعري في نفس المبدع فضلاً عن المتلقى 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 ماتليق به من الأغراض واعتبار من جهة ماتليق به من أنماط النظم : فمنها أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه، نحو 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[٥٤].

وفي مقدمة ترجمته لإلياذة هوميروس ، يتناول سليمان البستاني هذا الموضوع فيوزع أوزان الشعر العربي على ماينا سبها من العواطف والانفعالات[٥٥]. 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 تفاوتاً كبيراً في النظم ، لا لتفاوت بين الشاعرين ، بل لعلة ترتبط بطبيعة كل وزن من الوزنين ، فمن الأوزان مايقوى فيه القول ومنها مايخمل فيه[٥٦].

وأرى بعض ماجاء في هذه المقولات صحيحاً ، 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 استيعاباً تاماً ، وهي مرحلة ليست سهلة إذ يتوقف عليها إلى حد بعيد سلامة الجنين . وإذا وفق الشاعر إلى هذا النظير الموسيقى 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 فضلاً عما تحدثه من نشوة في نفس المتلقى :

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

الوظيفة الثانية : تمهيد المتلقى نفسياً للاقتناع بمضمون النص الشعري دون تدبر كاف لجزئيات هذا المضمون فانتباه المتلقى 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 مبرراً كافياً 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» بنبذها واحتجاجهم لضرورة تركها بأبيات قلائل اصطنعها أبو نواس في مداعبة جرت بينه وبين الخليفة الأمين ، فدعوى باطلة لا تنهض 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 بدلاً من صريح اللفظ كالإشارة التي وردت في قول الشاعر :

أشارت بطرف العين خيفة أهلها إشارة مذعور ولم تتكلم
فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا وأهلاً وسهلاً بالحبيب المتيَّم

فالشاعر قد فسر رجفة طرف العين وأدرك مغزاها الذي لم تستطع حبيبته التصريح به . . .
ويتابع صاحب العمدة قائلاً :

«وقد جاء أبو نواس بإشارات أخر لم تجر العادة بمثلها وذلك أن الأمين بن زبيدة قال له مرة : هل تصنع شعراً لا قافيه له ؟ قال : نعم . وصنع من فوره ارتجالاً :

ولقد قلت للمليحة قولي من بعيد لمن يحبك . . . (إشارة قُبلة)
فأشارت بمعصم ثم قالت من بعيد خلاف قولي . . . (إشارة لا . لا)

فـتـنـفـسـت سـاعـة ثـم إني قلت للبغل عند ذلك . . . (إشارة امشِ)

فتعجب جميع من حضر المجلس من اهتدائه وحسن تأتيه»[٥٧] وتعقيباً على هذا الخبر نقول :

١ ــ إن أبا نواس اصطنع هذه الأبيات في مقام دعابة ، ولو أنه كان يعني بذلك تجديداً في الشكل الموسيقى لظهرت له محاولات أخرى بدلاً من أن تأتي هذه الأبيات بلا عقب يؤكد صدورها عن نزعة صادقة إلى التجديد . ومن ثم لا يمكن اتخاذها شاهداً على محاولة أبي نواس طرح القافية من الشكل الموسيقى .

ب ــ 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 تؤدي مهمة القافية التي لم يصرح بها ، ولو أن هذه الإشارات لا تساوى الجزء الموسيقى المحذوف وهو القافية المؤلفة من سببين خفيفيــن مافاز أبو نواس في التحدي وما أعجب به الحاضرون . إذن فالقافية موجودة ومؤداة لكن بحركات يقوم بها الشاعر بدلاً من اللفظ كلما وصل إلى مكانها من السياق الموسيقى للبيت . فإشارة (القبلة) التي تصدرها الشفتان تؤدي سببين خفيفين ، وإشارة الرفض (لا . لا) وإن كانت تؤدى باليد سببان خفيفان ، والإشارة التي يصدرها الراكب لدابته لتمشي غالباً ما تكون مؤلفة من سببين خفيفين .

أيا ما كان الأمر لا يصح لنا أن نتخذ من بعض الأخبار ، نتصيدها من هنا وهناك شواهد وبراهين عن طريق المِحال 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 لا يكتسب أهميته وشرعيته من كونه مقبولاً في ميزان العقل بقدر كونه مستساغاً لدى الأذواق محبباً 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 المنسَّقة 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 الموسيقى ــ تعين على إدراك الوزن إدراكاً تاماً . ولنا في تجربة «الشعر المدور» الذي عرضنا مثالاً منه خير برهان ، فهو موزون ولكن أسطره تتصل نهاية السابق منها ببداية اللاحق والقارىء يلهث وراء الشاعر حتى يأتي على نهاية النص دون وقفة فلا يكاد يحس للوزن أثراً .

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»(٥٨).

ولم يُكره التضمين في صنعة الشعر إلا لأنه ــ كما يذكر المرزباني ــ «يحل القافية»(٥٩) أو لأنه كما يقول حازم : «يعمّي موضع القافية»(٦٠).

إن لجوء الشعراء إلى نظام المقطوعة بربط كل عدد من أبيات القصيدة في قافية وروى موحدين أمر مقبول ومستساغ . وهو في الوقت نفسه يرفع ما قد يكون لتوحيدهما بطول القصيدة من أعباء يحسها ضعاف الملكه من الشعراء أو من قل محصوله من الثروة اللفظية . هذه الأعباء التي لا يحسها 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 لن يؤدى 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 يثرى موسيقاه ويبقى على عامل من أهم العوامل المحفزة لتلقى 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 :

ماأروع أن يعزف إنسان . . . ما
في بلد . . . ما
في هذى الساعهْ

لحنا يتجاوب في قاعه
فيموت السأم كفقاعه
أن يتعهد بالحب شجيرات صداقه
تثمر في الأيام وتشمخ عملاقه
أن يتبادل والجار تحيّه
يدعوه ملحا لقضاء عشيّه
أن يدع الطارق يدخلْ
ويضيء له المدخلْ
أن يبعث برقيه
تحمل عاطفة أخويّه
...
أن يتنفس ملء الرئتين
يضع إرادته في الشفتين
أن يطلق في الناس كلاما مسموعا
أن يقذف لا ، توقد في الليل شموعا
أن يصل حديثا مقطوعا[٦١]

لقد كان الجيل الأول الذي يضم رواد الشعر الحر حريصاً على موسيقى الشعر ، برغم أن الوزن والقافية قد اتخذا شكلاً آخر وظهرا 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 يؤدى إلى مسخ وتشويه القصيدة العربية[٦٢]. ومن يطلع على أعمال السياب ونازك والبياتى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازي ونزار قبانى ، وشعراء المقاومة مثل محمود درويش وتوفيق زياد وغيرهما يجد ارتباطاً قوياً بالموسيقى ، وزناً وقافية ، لأن هؤلاء جميعاً يدركون جيداً أن الموسيقى ليست كما يقول أدونيس ورفاقه من دعاة قصيدة النثر ــ خاصة فيزيائية للطرب[٦٣] بل إن تملق الشاعر الأذن والدخول إلى نفس المتلقى عن طريق الموسيقى ــ في رأيى ــ شرط هام على عكس مايرى غالى شكرى[٦٤]. فإن للموسيقى كما

أوضحنا سابقاً وظيفة تعبيرية ، فضلاً عن حاجتنا الماسة إليها كقيمة جمالية محض مادمنا نؤمن بأن الشعر لا يراد منه مجرد الإفهام والتوصيل وعرض الفكر ، فهذه أمور ينهض بها النثر خيراً من الشعر . ولقد ولد الشعر موزوناً 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 مابين الاثنين . ولهذا فإن الشعر يتدفق على ألسنة الناس في أفراحهم وأتراحهم ، فيغنون شعراً ويبكون شعراً ويداعبون صغارهم وينيمونهم شعراً ، فالموسيقى وجمال الإيقاع هي العنصر الهام الذي عليه التعويل في هذه الحالات . وفي حالة من هذه الحالات حرص رسول الله ﷺ ـ فيما يروى عنه ـ على عذوبة الوقع والجَرْس لتتالي بعض العبارات ، وفضل ذلك على استقامة اللغة برغم ماذكرناه سابقاً من أنه ﷺ كان يعمل على تخفيف حدة الإيقاع الموسيقى الساحر للشعر خوفاً من إثارته النفوس وشدة فعله فيها . يذكر ابن الأثير قوله ﷺ لابن ابنته : «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 لايخشى أثره من القول(٦٥).

وإني لأضع الآيات التالية أمام الباحث المدقق لينظر جيداً في فواصلها ومدى تحقق أحكام اللغة في هذه الفواصل . يقول عز من قائل في سورة البقرة : «يابنى إسرائيل اذكروا نعمتي التي أنعمت عليكم وأوفوا بعهدي أوف بعهدكم وإياى فارهبونِ . وآمنوا بما أنزلت مصدقاً لما معكم ولا تكونوا أول كافر به ولا تشتروا بآياتي ثمناً قليلاً وإياى فاتقونِ . ولا تلبسوا الحق بالباطل وتكتموا الحق وأنتم تعلمون» الآيات من ٤٠ ـ ٤٢ فإن إثبات النون في «فارهبون» و «فاتقون» يصطدم مع مااستنبط من أحكام اللغة وليس ظاهرة في لغات العرب(٦٦). أي لا يُعلَل لغوياً وإنما يعلل تعليلاً إيقاعياً يتصل بوقع اللفظ ومشاكلة الفواصل .

وبالمثل نقدم الآيات التالية من سورة يوسف . قال تعالى : «وقال الذي نجا منهما وادّكر بعد أمة أنا أنبئكم بتأويله فارسلونِ» . . . «آية ٤٥» .

وقال تعالى : «ولمّا جهزهم بجهازهم قال ائتوني بأخ لكم من أبيكم ألا ترون أني أوفي الكيل

وأنا خير المنزلين . فإن لم تأتوني به فلا كيل لكم عندي ولا تقربونِ» الآيتان : «٥٩ ـ ٦٠» وقال جل قدره : «ولما فصلت العير قال أبوهم إني لأجد ريح يوسف لولا أن تفندونِ .«آية ٩٤»

فهل يفسر حذف ياء المتكلم من هذه الفواصل بغير أن إثباتها سيؤدى إلى عدم توافقها وتجاوبها مع ماقبلها وما بعدها في جرس واحد وهو «النون»؟

هذا كثير جداً في لغة القرآن الكريم ، وهو أمر يؤكد مشيئة الله تعالى في التأثير على كل ملكات وطاقات الإنسان . فلا عجب أن جاء الأسلوب القرآني مخاطباً عقل الإنسان محركاً إحساساته وعواطفه في آن واحد . ولروعة أسلوبه وحسن وقعه وعظمة بيانه توهم بعضهم أنه شعر لما فيه من قوة آسرة اعتادها العرب في لغة الشعر . ونزل القرآن مكذباً هذا الزعم ، فقال تعالى في سورة «يس» : «وما علمناه الشعر وما ينبغي له ، إن هو إلاّ ذكر وقرآن مبين» آية ٦٩ وقال عز من قائل في سورة الحاقة ينفي صفة الشعر عن قوله الكريم : «وما هو بقول شاعر» آية ٤١

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

وموسيقى الألفاظ طاقة من صنع الله وإبداعه ، أجراها في اللفظ على ألسنتنا ، وحسّن بها كلا منا فكان هذا ضمن ما ميز به الله تعالى الإنسان وفضله على سائر خلقه . ولهذا لم يجد البلاغيون القدامى والمحدثون حرجاً في الاستشهاد بآيات القرآن الكريم على ظواهر إيقاعية جرسية تندرج فيما أسموه بالبديع اللفظي ، ومعظمهم فقهاء ورعون يتقون الله فيما يقولون ويفعلون .

إن الوزن والقافية عنصران موسيقيان إذا دخلا اللغة أكسباها قدرة على تحريك النفوس . وهذا مايعلل 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 ويلتهب حماسهم . ولو أن هذه الأغاني منثورة مرسلة لا وزن فيها ولا إيقاع يحرك كلماتها ماجاشت لها 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 ويُعَد البحث في صحة أو

فساد هذا العنصر الموسيقى في اللغة بحثاً في صحة أو فساد الغرائز والدوافع النفسية للإنسان لأنها هي التي أفرزت هذا العنصر لإشباع حاجة من حاجاتها . ومادام حب الكلمة الموقعة الموزونة مظهراً من مظاهر النشاط الإنساني العفوي ، فلا فرق إذن بين إنسان متحضر وآخر ضارب في البداوة ، فكل 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 نفساً شاعرة ــ إن كانت هذه الدعوة تتذرع بهذا ، فإن العيب ليس على الوزن فينادَى بطرحه ، بل العيب على من 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 ، مالم يتضمن من الرؤى والمعانى والخواطر ماينم 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 بيتاً في شهر» فقال أبو العتاهية : «أما إني لأملي على الجارية من ليلتي خمسمائة بيت» فقال له الخراساني : أما مثل قولك :

ألا ياعتبة الساعةْ أموت الساعة الساعةْ

فإني أملي منه ألف بيت إذا شئت» . فانقطع أبو العتاهية وضحك الحاضرون منه[٦٧]. وقد وُجد بين القدامى أيضاً من يقول : «ليس كل من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً ، الشعر أبعد من ذلك مراماً وأعز انتظاماً»[٦٨].

وقد عيبت الأشعار الغثة الباردة الفاسدة المعنى والصنعة ، ووصفت بأنها «تسقط وتبطل إلا أن ترزق حمقى فيحملون ثقلها ، فتكون أعمارها بمدة 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[٦٩]

وقد سخر صاحب «المثل السائر» من العبث بالأوزان تحت اسم الشعر ، فقال : «رأيت رجلاً أديباً من أهل المغرب وقد تغلغل في شيء عجيب . وذاك أنه شجّر شجرة ونظمها شعراً وكل بيت من ذلك الشعر يقرأ على ضروب من الأساليب اتباعاً لشعب تلك الشجرة وأغصانها ، فتارة يقرأ كذا ، وتارة يقرأ كذا ، وتارة يكون جزء منه ههنا ، وتارة ههنا ، وتارة يقرأ مقلوباً . وكل ذلك الشعر وإن كان له معنى يفهم إلا أنه ضرب من الهذيان والأولى به وبأمثاله أن يلحق بالشعبذة والمعالجة والمصارعة لا بدرجة الفصاحة والبلاغة»[٧٠]. هكذا تكون النظرة الموضوعية للأمور ، فلم يتهم أحد الأوزان بل متناولي الأوزان ، ولم يقل واحد من القدامى بضرورة نبذها لظهور قول غث فيها . بل إن المحدثين من شعراء ونقاد الديوان والمهجر وأبو لو ــ على ماكان لهم من آراء نقدية جريئة ــ لم ينالوا في مجال التطبيق من موسيقى الشعر ، وبقيت أعمالهم شاهدة على أن من تعرض منهم للأوزان والقوافي لم يكن رافضاً لها ذاتها بل رافضاً ــ على نحو مارأينا عند القدامى ــ سوء استخدامها ، والإخلال بدقة تصوير مايداخل النفس تحت سطوتها .

إن اللغة مثل قِطع 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 لغةً لينة الجانب نفرغ في أوعيتها بضاعتنا مهما ثقلت . وليبق الشعر لغة نابضة آسرة ، عزيزة ممتنعة إلا على من أمسك باقتدار مِقودها . ويخسر الأدب العربي كثيراً إذا تداخلت الحدود وطمرت المعالم .

●●●

هوامش البحث

(١) قدامة بن جعفر ــ نقد الشعر ــ تحقيق كمال مصطفى نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٦٣ ص ١٥ .

(٢) تتحدث كتب النقد والبلاغة القديمة عن كثير من العيوب التي تشوه موسيقى الشعر العربي . انظر على سبيل المثال المرجع السابق من ص ٢٠٦ ــ ٢١٢ ، «الموشح لأبي عبيدالله محمد بن عمران المرزباني تحقيق علي محمد البجاوي نشر دار نهضة مصر بالقاهرة سنة ١٩٦٥ م من ص ٢٣ ــ ٢٤ ، من ص ١٢١ ــ ١٢٣ .

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

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

(٥) عباس محمود العقاد : دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ــ نشر المكتبة العصرية بيروت بدون تاريخ ص ٤٢ ، ٧٦

(٦) ديوان جميل صدقي الزهاوي ــ ج ١ نشر مكتبة مصر بالقاهرة بدون تاريخ ص ١٤٩ .

(٧) عباس محمود العقاد : يسألونك ــ مطبعة مصر بالقاهرة سنة ١٩٤٦ م ص ٦٤ وهلال ناجي : الزهاوي وديوانه المفقود ــ مطبعة نهضة مصر بالقاهرة سنة ١٩٦٣ ص ١٩٣ وحسين الظريفي مقال بعنوان : «إلى الدكتور محمد عوض محمد» مجلة الرسالة ٧ أبريل سنة ١٩٣٣ وكذلك س . موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ص ٢٢ ومابعدها .

(٨) يلاحظ أن لفظ «القافية» يطلق كثيراً ويراد به «الروى» ، فالقافية والروى مصطلحان مختلفان ولكل دلالته الخاصة في موسيقى الشعر . وحركة الشعر المرسل تهدف إلى تغيير الروى دون القافية .

(٩) س . موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ص ١٩ .

(١٠) المرجع السابق ص ٤٩ .

(١١) هلال ناجي : الزهاوي وديوانه المفقود ص ١٨٨ .

(١٢) المرجع السابق ص ١٩٤ .

(١٣) المرجع السابق ص ١٩٤ .

(١٤) المرجع السابق ص ١٩٠ .

(١٥) المرجع السابق ص ١٩٤ .

(١٦) عباس العقاد : يسألونك ص ٦٤ .

(١٧) عباس العقاد : دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ــ المكتبة العصرية ببيروت بدون تاريخ ص ٤٢ .

(١٨) محمد فريد أبو حديد : «هل للشعر المرسل مكان في العربية» : ــ الرسالة عدد ٩ مايو سنة ١٩٣٣ م وانظر كذلك أعداد : ١٢ يولية سنة ١٩٣٣ م ، ١٥ أغسطس سنة ١٩٣٣ م و ١٧ سبتمبر سنة ١٩٣٣ م وكذلك : لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى ص ١٨ ، للوقوف على نظرات أخرى في الموضوع .

(١٩) أحمد زكي أبو شادي : الشفق الباكي ــ المطبعة السلفية بالقاهرة سنة ١٩٢٦ م ص ٦٢٥ و ٧٢١ ، ٧٢٦ ، ٩٢٣ ، ١٠١٤ .

(٢٠) المرجع السابق ص ٦٢٠ وكذلك س . موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ص ٣٧ .

(٢١) Holander (John): Rhyme's Reason – New Haven and London Yale University Press – without date p. 12.

(٢٢) قدامة بن جعفر ــ نقد الشعر ص ٢٥٦ .

(٢٣) السابق ص ٢٥٦ .

(٢٤) أنظر على سبيل المثال : الصناعتين ص ٤٧١ ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٢٨١ ومابعدها ، وكذلك الشعر والشعراء ج ١ ص ٣٢ . ولا يكاد كتاب نقدي أو بلاغي قديم يخلو من الإشارة إلى هذا الموضوع .

(٢٥) المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن) : شرح ديوان الحماسة تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ــ القاهرة سنة ١٩٦٧ م ص ٩ ومابعدها .

(٢٦) الموشح ص ٣٣ ومابعدها ومنهاج البلغاء ص ٢٧٧ .

(٢٧) نازك الملائكة : الديوان ــ المجلد الثاني ــ دار العودة ببيروت سنة ١٩٧٩ م ص ١٥ .

(٢٨) السابق ص ١٧ .

(٢٩) منهاج البلغاء ص ٢٠٤ .

(٣٠) السابق ص ٢٦٨ و ٢٧٠ .

(٣١) أدونيس (علي أحمد سعيد) : قصائد مختارة من شعر يوسف الخال ــ دار مجلة شعر ببيروت دون تاريخ ص ٢٨ .

(٣٢) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ــ دار العودة ببيروت سنة ١٩٧٩ ص ١٠٨ .

(٣٣) أدونيس : زمن الشعر : دار العودة ببيروت سنة ١٩٨ ص ١٦٤ .

(٣٤) أدونيس مقدمة للشعر العربي ص ١١٤ .

(٣٥) أدونيس : زمن الشعر ص ٤٩ .

(٣٦) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ص ١١٧ .

(٣٧) سعدى يوسف : قصائد أقل صمتاً ــ دار الغارابي ــ بيروت سنة ١٩٧٩ م ص ٢٠ .

(٣٨) التدوير أنواع منها تدوير تفعيلة كما في المثال السابق لسعدي يوسف أو تدوير شطر من بيت تقليدي . كما أن منه ما يشمل مقطعاً ، ومنه مايشمل 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 ١٩٧٨ م ونازك الملائكة : «القصيدة المدورة في الشعر العربي الحديث ــ الأقلام عدد نيسان سنة ١٩٧٨ .

(٣٩) أنظر لذلك : د . عبده بدوى : كلمات غضبى ــ دار الكاتب العربي ــ القاهرة سنة ١٩٦٦ ونازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص ٢١٩ ومابعدها و د . محمد مصطفى بدوى : أطلال ورسائل من لندن ص ٢٦١ ، هاني صعب : «قصيدة النثر» مجلة الآداب البيروتية يناير سنة ١٩٦١ والذين تصدوا لهذا الاتجاه كثيرون لا يتسع المجال لذكرهم .

(٤٠) شرح ديوان أبي فراس ــ لم يذكر اسم الشارح ولا تاريخ النشر ــ دار مكتبة الحياة ببيروت ص ٥٦ .

(٤١) يمكننا تعريف الصيغة «بأنها هيئة ائتلاف المحسوسات في كل واحد .

(٤٢) Miller (James): The Dimensions of Poetry, New York, 1962 p. 5-12.

(٤٣) د . عبد الرحمن بدوى : في الشعر الأوروبي المعاصر ــ مكتبة الأنجلو ــ القاهرة سنة ١٩٦٥ م ص ١٢١ .

(٤٤) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص ٢٢٥ ومابعدها .

(٤٥) د . عبد الرحمن بدوى : في الشعر الأوروبي المعاصر ص ١٣٦ .

(٤٦) ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين) :
تحقيق د . أحمد الحوفى ود . بدوى طبانة المثل السائر ــ مكتبة نهضة مصر بالقاهرة سنة ١٩٥٩ م ص ١١١ .

(٤٧) المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : الفاضل ــ تحقيق عبد العزيز الميمني ــ دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٦ م ص ٩ وقول طرفة موزونا هو :

ويأتيك بالأخبار من لم تزود

(٤٨) ج . جيلفورد: مبادىء علم النفس الاجتماعي ــ أشرف على ترجمته د . يوسف مراد دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٧٥ م ص ٤٩٣ .

(٤٩) أنظر البيت في : إعجاز القرآن للباقلاني تحقيق السيد صقر ونشر دار المعارف سنة ١٩٦٣ م ص ٢٣٦ .

(٥٠) مجنون ليلى (قيس بن الملوح) : الديوان . جمعه أبو بكر الوالبي ــ المطبعة الشرفية بالقاهرة سنة ١٣٠٠ هـ ص ٤٥ .

(٥١) يتحدث معظم كتب البلاغة والنقد القديم عما بين الشعر والنثر من فروق . أنظر على سبيل المثال : إعجاز القرآن للباقلاني ص ٢٣٥ ومابعدها .

(٥٢) ناصيف اليازجي : العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب . ج ٢ دار صادر بيروت بدون تاريخ ص ١٣٢ .

(٥٣) السابق ج ١ ص ١٤٣ .

(٥٤) منهاج البلغاء ص ٢٠٥ .

(٥٥) سليمان البستاني : الياذة هوميروس ــ القاهرة سنة ١٩٠٤ م ص ٩٠ وما بعدها ويذهب أبعد من ذلك فيرى أن مايصلح من أصوات حروف الهجاء رويا في الرثاء قد لا يصلح للهجاء وما يصلح للفخر لا يناسب الوصف .. الخ ص ٩٧ .

(٥٦) منهاج البلغاء ص ٢٧١ .

(٥٧) ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني) العمدة ج ١ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد مكتبة الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٠٧ م ص ٢١٢ .

(٥٨) منهاج البلغاء ص ٢٧١ .
(٥٩) الموشح ص ٤٩ .
(٦٠) منهاج البلغاء ص ٢٧٧ .
(٦١) محمد مهران السيد : بدلاً من الكذب ـ دار الكاتب العربي القاهرة ٦٧ ص ١٥ .
(٦٢) نازك الملائكة : «سيكولوجية القافية» مجلة الشعر يولية سنة ١٩٧٦ ، قضايا الشعر المعاصر ص ١١٦ ، ١١٨ ، ٢٢٥ .
(٦٣) برغم مايدعو إليه نزار قباني أحياناً من ضرورة ارتياد آفاق قصيدة النثر ، يبقى عملياً أحرص الشعراء على موسيقى الشعر العربي وزناً وقافية .
(٦٤) غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين ؟ دار المعارف سنة ١٩٦٨ م ص ٨٤ .
(٦٥) ابن الأثير : الجامع الكبير ص ٢٥٢ .
(٦٦) لم أجد تفسيراً لغوياً لهذه الظاهرة عند من استشرت من المتخصصين .
(٦٧) منهاج البلغاء ص ٢١٢ .
(٦٨) الموشح ص ٥٤٧ .
(٦٩) السابق ص ٥٥٦ .
(٧٠) المثل السائر ج ٢ ص ٣٥٤ .

أهم المصادر والمراجع

أولاً : القرآن الكريم

ثانياً : مصادر قديمة

(١) ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين) :
أ ـ الجامع الكبير ـ تحقيق د . مصطفى جواد ود . جميل سعيد نشر المجمع العلمي العراقي سنة ١٩٥٦ م.
ب ـ المثل السائر ـ تحقيق دكتور أحمد الحوفي ودكتور بدوى طبانة مكتبة نهضة مصر بالقاهرة سنة ١٩٥٩ م .
(٢) الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب) إعجاز القرآن تحقيق السيد صقر نشر دار المعارف سنة ١٩٦٣ م .
(٣) ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني) العمدة ـ تحقيق محمد محيي الدين نشر مكتبة الخانجي القاهرة سنة ١٩٠٧ م .
(٤) العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل ـ تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ـ القاهرة بدون تاريخ .
(٥) أبو فراس (الحارث بن سعيد ابن حمدان) : الديوان جمع وتعليق د . سامي الدهان . نشر المعهد الفرنسي ـ دمشق سنة ١٩٤٤ م .
(٦) ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم) الشعر والشعراء تحقيق محمد بدر الدين مطبعة الخانجي ـ بالقاهرة ١٣٢٢ هـ .
(٧) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ـ تحقيق كمال مصطفى نشر مكتبة الخانجي القاهرة سنة ١٩٦٣ م .
(٨) القرطاجني (أبو الحسن حازم) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ تحقيق محمد الحبيب نشر دار الغرب الإسلامي ـ بيروت سنة ١٩٨١ م .
(٩) المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : الفاضل : تحقيق عبد العزيز الميمنى دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٦ م .
(١٠) مجنون ليلى (قيس بن الملوح) : الديوان جمع أبي بكر الوالبي ـ المطبعة الشرفية بالقاهرة ـ سنة ١٣٠٠ هـ .
(١١) المرزباني (أبو عبيدالله محمد بن عمران) : الموشح ـ تحقيق علي محمد البحاوي نشر دار نهضة مصر ـ القاهرة سنة ١٩٦٥ م .

(١٢) المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن) : شرح ديوان الحماسة ـ تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ـ القاهرة سنة ١٩٦٧ م .
(١٣) ناصيف اليازجي : العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ـ دار صادر ـ بيروت ـ بدون تاريخ .

ثالثاً : مراجع حديثة :

(١) أحمد زكي أبو شادي : الشفق الباكي ـ المطبعة السلفية بالقاهرة سنة ١٩٢٦ م .
(٢) أدونيس (علي أحمد سعيد) :
أ ـ زمن الشعر : دار العودة بيروت سنة ١٩٧٨ م .
ب ـ قصائد مختارة من شعر يوسف الخال ـ دار مجلة شعر ـ بيروت ـ بدون تاريخ .
جـ ـ مقدمة للشعر العربي دار العودة ـ بيروت سنة ١٩٧٩ م .
(٣) ج . ب جيلفورد : مبادىء علم النفس الاجتماعي ـ مترجم بإشراف د . يوسف مراد دار المعارف القاهرة سنة ١٩٧٥ م .
(٤) الزهاوي (جميل صدقي) : الديوان ج ١٠ ـ نشر مكتبة مصر بالقاهرة ـ دون تاريخ .
(٥) سعدي يوسف : قصائد أقل صمتاً ـ دار الفارابي ـ بيروت سنة ١٩٧٩ م .
(٦) سليمان البستاني : إلياذة هوميروس ـ القاهرة سنة ١٩٠٤ م .
(٧) س . موريه : حركات التجديد في موسيقى العربي الحديث ـ ترجمة سعد مصلوح عالم الكتب بالقاهرة ـ سنة ١٩٦٩ م .
(٨) عباس محمود العقاد :
أ ـ دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ـ نشر المكتبة العصرية ـ بيروت ـ بدون تاريخ .
ب ـ يسالونك ـ مطبعة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٤٦ م .
(٩) دكتور عبد الرحمن بدوى : في الشعر الأوروبي المعاصر ـ مكتبة الأنجلو ـ القاهرة سنة ١٩٦٥ م .
(١٠) دكتور عبده بدوى : كلمات غضبي ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة ١٩٦٦ م .
(١١) غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين ؟ دار المعارف ـ القاهرة سنة ١٩٦٨ م .
(١٢) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى ـ مطبعة الكرنك ـ القاهرة سنة ١٩٤٧ م .
(١٣) دكتور محمد جابر الأنصارى : تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي . نشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت سنة ١٩٨٠ م .
(١٤) دكتور محمد مصطفى بدوى : أطلال ورسائل من لندن ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ سنة ١٩٧٩ م .
(١٥) محمد مهران السيد : بدلاً من الكذب ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة سنة ١٩٦٧ .
(١٦) نازك الملائكة :
أ ـ الديوان : المجلد الثاني ـ دار العودة بيروت سنة ١٩٧٩ م .
ب ـ قضايا الشعر المعاصر ـ ط ٥ دار العلم للملايين ـ بيروت سنة ١٩٧٨ م .
(١٧) هلال ناجي : الزهاوي وديوانه المفقود ـ مطبعة نهضة مصر ـ القاهرة سنة ١٩٦٣ م .

رابعا : الدوريات :

(١) مجلة الآداب ـ بيروت .
(٢) مجلة الأقلام ـ بغداد .
(٣) مجلة الرسالة ـ القاهرة .
(٤) مجلة الشعر ـ القاهرة .