نغمية الإيقاع الموسيقي في القصيدة العربية

أ: ناصر معماش
قسم اللغة والأدب العربي
جامعة جيجل

الشعر في عرف العامّة من الدّارسين هو الكلام الذي تلاحمت ألفاظه في نسيج منتظم، ويكون موزونا ومقفّى، يُطرب أذن سامعه، ويُسبكت أو يؤجّج عاطفته، ولكنّ هذا العرف لحقته تعديلات قللت من قيوده ونوّعت من قوافيه تجاوبا مع النّفس وتقلّباتها، فأصبح القارئ لا يجد إلاّ فضاء القصيدة يتنفّس فيه، يمارس حريته للعيش في جوّ صوره الشعرية ورموزه الأدبية وألفاظه الموحية وذلك كلّه في مدار إيقاعي جميل.

وما إن يحدث خلل في الميزان الشّعري إلاّ ونجدُ قابلية القارئ (السامع) في استضافة النصّ قد تلاشت أو أصابها خلل، وربّما عدّ منه عيوبه، فأجاز ما أجازه أهل العروض،واعتبر ذلك من باب (لكلّ جوادٍ كبوّة، ولكل عالم سهوة ولكل شاعر غفوة). وقد تكثر العيوب فتطغى على بنية النص، حينها يدرك القارئ أنّ ما يقرؤه لا يرقى لأن يكون شعرا، وفي الوقت نفسه يفقد جمالياته فيعزف عنه ضاجرا غير متردّد.

وإنّ كلّ نصّ يرد بنقائصه العروضية، يجد الدارسون من خلاله مجالا لكشف عجز الشاعر، إذ الشعر لا يتوقف عند حدود الصورة ولا عند نظم الروي، وإنما هو حالة ينسجم فيها اللفظ مع الصورة مع التركيب فالمقطع فالهيكل العام، ولا تهم (بعد ذلك)طريقة الكتابة إن كانت وفق نظام الشطرين أو السطر أو غيرهما .

والشعر منذ أن وجد، قائم على "الموسيقى" بل هي جوهر العملية الشعرية فيه حتى و إن اختلفت مفاهيم النقّاد لهذه الموسيقى، وإنّ كان الشعر فكرا وصورا وعواطف، فالموسيقى هي أبرز صفاته التي تميّزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

وهذا المتفق حوله، تحوّل -خاصة بعد انتشار الشعر المنثور أو قصيدة النثر- إلى قضية أثارت خصاما وجدلا بين النقّاد والدارسين، ولعل وجه الخطورة يعود إلى ناحيتين، الأول هي :" أنّ هذه القضية كانت أبرز الأسس الداعية إلى رفض هذا الشعر ونبذه، والثانية : توهّم بعض الشعراء أنّ الشعر الجديد خلو من ضوابط الوزن والقافية، فمنحوا أنفسهم حرية مطلقة في أن ينظموا ما شاء لهم الوزن من النظم أو ما لم يشأ، دون قانون يرتكزون إليه أو بحور يتقنون النظم فيها، فجاءت أشعارهم صورة من الفوضى التي لا ضابط لها، وضربا من النظم يؤذي الأسماع "(1)وهذا الموقف الوسط الذي تبنّاه

"إبراهيم الحاوي" مرتكز على أنّ الشعر موسيقى،وإن تغيرت أشكاله وتعدّدت تسميّات الدّارسين له.

إذا، لا مجال لنفي موسيقى الشّعر عن أشكال القصيدة الحديثة و المعاصرة مهما خالفت نظام بحور "الخليل بن أحمد" أو غيّرت فيه، وفي الوقت نفسه لا يجوز أن نصطلح على كل ما هو كلام بأنّه شعر، وكذلك لا يمكن أن نفصل الوزن الشعري عن بقية العناصر الأخرى التي تكوّن مبنى القصيدة وروحها. وفي كلّ الحالات فالوزن الموسيقي عنصر فعّال في التجربة الشعرية، وقد جعله " أبو علي المرزوقي" خامس سبعة عناصر أساسية(*) يتشكّل منها عمود الشعر ودون أيّ واحد منها لا يُقام البناء الفني للقصيدة(2).

وبالتالي، فالوزن الشعري يقوم على "مبدأ تناسب بين الأسباب والأوتاد في والتفعيلة والمقاطع، في الشطر والشطرين في البيت،ويؤدّي هذا التناسب إلى إثارة الانفعال، لأن الإعجاب هو نتيجة إدراك الانسجام وأثره في النفس "(3) .

هذا الأثر لا ينتج إلاّ بأن يكون الشعر "غنائيا" يحرّك في ذات المتلقّي عاطفة شعرية راقية، تسير في خط مستقيم واحد مع "المعنى المقصود"، حيث تشترك المشاعر مع العقل في قراءة القصيدة فيتم بذلك العمل الشعري،ويؤدي غايته، ولا مجال بعد ذلك للقارئ أن يقول"لو قال الشاعر كذا أو لو جعل بدل هذه الكلمة تلك" .

والأمر سيّان بالنسبة لقصيدة التفعيلة القائمة على نظام السطر بسواكنها وتداويرها، بقصر نَفَسها أو طوله، وبمقاطعها القائمة على الموسيقى الخارجية والداخلية وهذا ما أشار إليه "إبراهيم رماني" بقوله:"لا ينحصر الإيقاع الشعري في الوزن والقافية،أو ما يسمى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية،بل يتعداه إلى طبيعة التركيب اللغوي للقصيدة (التقابل،التكرار، التوازي، التنويع، اللازمة..) أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية".(4)

وحينما نتحدّث عن الموسيقى الدّاخلية، لا نخصّ قصيدة التفعـــــــــيلة أو (قصيدة النثر)، فلنظام الشطرين كذلك موسيقى داخلية تنبع من انسجام ألفاظه وتعاشر حروفها وملاءمة موضوع القصيدة للإيقاع الموسيقي، وكلّ ذلك، لأنّ الموسيقى " ليست شيئا خارجا عن الشعر تضاف إليه، بل هي نابعة منه، تفرضها أحاسيس الشاعر وأفكاره، وتبرزها عاطفته، فهي نابعة منها متأصلة فيها، ولا يكون الأصل فرعا عن تصوّر الشعر"(5). إنّ رأي "عز الدين منصور" يجعل الموسيقى هي الشعر بل الشعر هو الموسيقى لا انفصام بينهما، وكلّ شاعر يجعل الموسيقى عنصراً ثانويا فإنّما يجلب الرّداءة لنصّه الشعري.

وإذا كانت اللغة العربية لغة شعرية، فهذا لا يكفي لأن تكون مؤثرة في كلّ المواقف وبجميع الأشكال، خاصّة القصيدة الحديثة التي طرحت الإيقاع الموسيقي الكلاسيكي جانبا، فظلّ النقّاد والدّارسون يبحثون عنه في ما وراء سطورها وكأنه رمز أو أسطورة، وهو ما أدّى إلى زيادة بُعد الهوة بين النّص الشّعري و القارئ الذي أصبح مرهقا أيّما إرهاق، بل وفي معظم الأحيان ناكرا لاستضافتها فيلجأ إلى غيرها من القصائد التي يكون وقعها في أذنه جميلا وأثرها في أعماقه جديرا .

والقصيدة مهما كان شكلها لا بدّ لها من ضوابط قد أشار إليها "عز الدين منصور" وكان شديدا في حكمه على شعراء المنثور حين قال فيهم:" وما كانت الحرّية تعني الفوضى والاضطراب وسوء الفهم وتحطيم المسؤولية الأدبية، والقضاء على التراث الأدبي والثقافي والفكري، بل الحرّية عكس هذا، فالشعر الحرّ لا يأتي من عدم، فهو مرتبط في جميع جوانبه بتراثه الأدبي والفكري والثقافي والاجتماعي، ومرتبط أيضا بأسس النقد الفنّي المبتكر لهذا الشعر"(6)

وسواء أكان الشعر من نظام الشطرين، أم السطر أم منثورا، لا بدّ له من إيقاع موسيقي يميّزه عن النصوص الأخرى، من النظم إلى الخاطرة التي يحلو لكثير من القرّاء اعتبارها نصا مفتوحا لا أسس له سوى إفضاءات مرسلة تتّخذ الصورة مطيّة للتّأثير في القارئ.

ويبقى الإيقاع الموسيقي في الشعر" له مرمى يستكمل الشاعر غايته بالوصول إليه، ذلك أنّه يحرّك في النّفس ما لا تستطيع اللغة بكلماتها ودلالاتها بلوغه من انفعالات خفية واهتزاز يشركنا في التجربة وأغوارها"(7).

وإذا كان الإيقاع الشعري في القصيدة القديمة مرتبطا بالوزن والقافية كإطار خارجي أساسي فإنّه" في المفهوم الشعري الحداثي لا يكون وزنا أو قافية جاهزة للاستعمال، فهو يتشكّل في أثناء نموّ القصيدة، ومع بنائها الفنّي"(8)

أمّا "عبد العزيز المقالح" فيربط التشكيل الموسيقي بالمكان والزّمان، ويرى أن "التشكيل الزّماني في القصيدة العربية ينشأ عن الوقت أو المدى الذي تستغرقه قراءتها في إطار الزّمن، والتشكيل المكاني هو الحيّز أو الهندسة المعمارية البصرية أو المرئية في إطار المكان، أمّا التشكيل الموسيقي فهو الناتج النغمي للقاء والتضاد بين التشكيلين السالفين"(9)، وبذلك تحتلّ كلّ تفعيلة حيّزا زمكانيا داخل النّص الشعري كان النّص (عموديا أو حرّا)، بل كلّ حرف داخل التفعيلة يكوّن مجالا-متحرّكا كان أو ساكنا - نغميا يسهم في تحقيق (نوتة) موسيقية شعرية. وقد تتكرّر الحروف فتكرّر (نوتاتها) وقد تتجانس في ألفاظ متقاربة أو متباعدة فيتغيّر

نمط الإيقاع الموسيقي بحسب تغيرّ جوّ كلّ مقطع شعري داخل النص الواحد. وهذه السّمة حديثة لأنّ القصيدة القديمة قائمة على إيقاع واحد، وبناؤها يشبه إلى حدّ بعيد هندسة الخيمة بوتدها الأوسط وطرفيها المتساويين. ولكن ليس بالضرورة أن نجد لكل بحر خصائص إيقاعية ثابتة لدى كلّ الشعراء، فقد ينسج على بحر طويل مجموعة لا منتهية من الإيقاعات الموسيقية المختلفة لأنّ "الشاعر هو الذي يعطي الوزن المعيّن نغمته الحـــــــزينة أو الرّاقصة(**) وهو الذي يخلع مشاعره الخاصة على الوزن، ويحاول إيجاد التوافق بين حركة نفسه والحركة الخارجية للقصيدة"(10).

ولذلك فكلّ نصّ ،مهما كان نوعه، هو ما توافر على إيقاع موسيقي ينبعث من الدّاخل من خلال تلاحم أجزائه، وهي مفرداته المركبة وفق عملية سحرية جمالية يعيشها الشاعر قبل القارئ، يحسّها هذا الأخير بعفوية بدءا من السطر الأول من النصّ فلا يجد إلاّ رغبة ملحّة في التعايش مع غنائيته وموسيقاه، والكلمات هي الشفرات التي تفرز ما إن كانت اللحظات (الشعرية) محزنة أو مفرحة.

وتبقى هذه الظاهرة (الموسيقية) -كما يرى "عثمان حشلاف"-: "من أكثر الظواهر الفنية بروزا، وأشدّها ارتباطا بمفهوم التجديد الشعري في أذهان جلّ الدارسين الذين تحدثوا عن تطوّر الشعر العربي في العصر الحديث"(11).

الشعر -ما دام غنائيا- فهو قائم على التفعيلة، سواء أكان عموديا أم موّشحا أم محررّا من قافية البيت بصدره و عجزه. و حتى إن اختلفت التسميات في الاصطلاح على نوعه أو شكله، لم يختلف الدارسون والشعراء في أن هذا النوع من الشعر الحرّ يخضع لموسيقى قائمة على حركات وسواكن بأسبابها وأوتادها. ولا نريد أن نتحدث بالتفصيل عن نشأته(***)،لأن المجال غير ذلك، ولكنّ البحوث أشارت إلى أن "نازك الملائكة" و"السيّاب" كليهما كان له فضل سبق الخروج عن النظام القديم ومحاولة النهوض بالشعر العربي ليساير ثقافة العصر، وإن كانت "نازك الملائكة" بقصيدتها (الكوليرا) عام 1947 و"بدر شاكر السيّاب" الذي أصدر ديوان (أزهار ذابلة) عام 1947، وفيه قصيدة بعنوان (هل كان حبّا)(12) هما رائدي هذا النمط الجديد من الشعر الإيقاعي القائم على أساس (التفعيلة) الواحدة المكررّة في السطر الشعري، ولا تحدّها ضوابط سوى الحالة النفسية للشّاعر، فقد تلاهما "كلّ من عبد الوهاب البياتي" الذي صدر له (ملائكة وشياطين) عام 1950، و"شادل طاقة" صاحب ديوان (المساء الأخير) الصادر عام 1950 أيضا، ثم "بلند الحيدري" و"سعدي يوسف" و"كاظم جواد" وغيرهم. وفي الوقت الذي

كانت تنمو فيه حركة الشعر الحرّ في العراق، كانت تولد حركة مماثلة لها في مصر والشام والأقطار العربية الأخرى"(13).

إنّ تطوّر حركة الشعر العربي من القصيدة القديمة بنظامها الإيقاعي الخليلي، إلى قصيدة التفعيلة المفردة والمزدوجة، وإن ترك جدلا كبيرا بين النقاد والشعراء.فهو لم يكن في مستوى المعارك النقدية، والصراعات الفكرية التي دارت حول قضية الشعر المنثور، فقد كان الاختلاف الأول قائما حول التســـــــــمية أو المصطلح، وقد أشار "أنيس المقدسي" إلى مصطلحين هما (النثر الشعـــــري أو قصيدة النثر) و(الشعر المنثور)، وجعل الأول " من أساليب النثر الذي تغلب فيه الروح الشعرية من قوة في العاطفة وبعد في الخيال وإيقاع في التركيب وتوفر على المجاز. وقد عُرف بذلك كثيرون وفي مقدمتهم "جبران خليل جبران"، حتى صاروا يقولون الطريقة الجبرانية"(16)

أما الثاني فهو غير النثر الشعري، وإنما هو" محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجي وممّن فتحوا هذا الباب " أمين الريحاني "(17)، لكن موجة انتشاره ظهرت فيما بعد في الجرائد والمجلات

و في مجموعات شعرية، كما هو الحال عند بعض الشاعرات الجزائريات أمثال "أحلام مستغانمي" في (أكاذيب سمكة) و"حبيبة محمدي" في (كسور الوجه ،والمملكة والمنفى) و"زينب الأعوج" في (أرفض أن يدّجن الأطفال) و"ربيعة جلطي" في (تضاريس لوحة غير باريسي) و"فوزية لارادي" في (بقايا هرم) وغيرهن....

وإذا كان شعر التفعيلة يحمل نفس خصائص الشعر،فإن الشعر المنثور يجمع بين خصائص الشّعر والنّثر معا و"إيقاعه مرتبط بإيقاع الجملة ومكوّنتها"(18). ومن هنا لا مجال لتركيز البحث على موسيقى النّص في الإطار الخارجي لقصيدة النثر. و التعامل كلّ التعامل ينبغي أن يكون مع المقاطع الداخلية،أي أن ينصبّ على التي تتركب منها الجملة، وعلى الجملة في حدّ ذاتها وما ينتج عنها من توقيعات بسبب تكرارها..وكلما توافر النّص على بعض خصائص الشعر جعلته يرقى لأن يكون شعرا من الدرجة الثالثة،هذا إن توفر-كما قلنا- على ذوق شعري يحسّه القارئ.

إحالات:

(1) إبراهيم الحاوي :حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة،بيروت، لبنان، ط1، 1984
ص 244.

(*) يحدّد "المرزوقي" عناصر عمود الشّعر كما يلي:(1- شرف المعنى وصحته،2-جزالة اللفظ واستقامته،3- الإصابة في الوصف، 4-المقاربة في

التشبيه، 5-التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير لذيذ الوزن ،6-مناسبة المستعار منه للمستعار له، 7 - مشاكلة اللفظ المعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما.
(2) ينظر، الطاهر حمر وني :منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1985. ص 175.
(3) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 208.
(4) المرجع نفسه، ص 207.
(5) عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ط1،1985، ص18.
(6)المرجع نفسه ،ص29.
(7) فايز الداية : جماليات الأسلوب، ص63.
(8) شاكر النابلسي: دراسة في الشعر السعودي المعاصر، العصر الحديث للنشر والتوزيع، السّعودية، ط1،1992، ص177.
(9) عبد العزيز المقالح:الشعر بين الرّؤيا والتشكيل، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 1985ص230.
(**) ينظر،المرجع نفسه، حيث يبيّن المقالح من خلال نموذجين شعريين لأبي العلاء المعري والبرد وني، وهما من الخفيف لكن الأول محزن فيه تشاؤم والثاني مفرح فيه بهجة وغناء.
(10) المرجع نفسه، ص 233.
(11) عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السّياب، ص 136.
(***) يرى شلتاغ عبود شراد أن (الشعر الحرّ) هو نتاج عملية التجديد في الشعر العربي بدءا من العصر العباسي، فالشعر المهجري، فجماعة الديوان وجماعة أبولو، وقد اختلفت التسميات بين الشعر المرسل، والشعر المنثور، والحرّ إلى غاية إطلاق "نازك الملائكة" على نموذجها الأول اسم (الشعر الحرّ) ينظر: حركة الشعر الحرّ في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985. ص 31 - 45.
(12)ينظر شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائرّ، ص 42-43.
(13) ينظر،المرجع نفسه، ص 45.
(****) يشير شلتاغ إلى اختلاف الباحثين، في ما إذا كان" أبو القاسم سعد الله "هو أول من كتب في الشعر الحر بقصيدة (طريقي) المنشورة في البصائر ،ع 311 في 25 مارس 1955، أو"أحمد الغوالمي" بقصيدة (أنيس ورجيع) المنشورة في ع 315 في الجريدة نفسها بتاريخ 22 أفريل 1955. وهناك قصائد مؤرخة في تواريخ سابقة كقصيدة (حنين) "لمحمد الأخضر السائحي "(4 أفريل 1953)، وقصيدة (الموتورة) لأبي القاسم خمار المؤرخة في عام 1954 وغيرها... ينظر،المرجع نفسه، ص 69- 70.
(14) عبد الله الركيبي: الشّعر في زمن الحرية، ص 165.
(15) المرجع نفسه، ص 165.
(16) أنيس المقدسي :الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ص420 .
(17) المرجع نفسه، ص420.
(18) مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقوافي)، ص 164.