موسيقي
الشعر بين القدم والحداثة

القسم الأخير

بقلم

الدكتور الحافظ محمد بشير •

التجديد في موسيقي الشعر:

نلاحظ أن التجديد في موسيقي الشعر العربي نادر، وأن تطورها بطيء جدا، تمر عليها القرون والأجيال دون أن يصيبها ما يسترعي الانتباه، أو يلفت الأنظار، وقد جاء الإسلام، فوجد للشعر العربي نظاما خاصا في أوزانه وقوافيه، جمعها الخليل بن أحمد فيما سماه بعلم العروض، وجاء آلاف من الشعراء كتبوا قصائدهم على نفس الوزن الذي ابتدعه الشاعر الأول خاضعين لتلك الصور الموسيقية التي أنشأها، وقد ظل هذا النظام يراعي مراعاة تامة حتى عصرنا الحديث، إلا أنه أتى على نظام القافية عهد رأينا الشعراء فيه يميلون إلى تنويعها والتفنن في طرقها، وجاءوا لنا بالموشحات وبالمربع والمخمس وغير ذلك من فنون اقتصرت على تنويع القافية دون

• – أستاذ مساعد بكلية اللغة العربية بالجامعة الإسلامية العالمية بإسلام آباد.

مساس بالأوزان في اغلب الأحيان، وهذه الرغبة في تطوير أمر طبيعي، لأن طبيعة الإنسان تحب التجديد والتنويع والتفرد، وإن لم تستطع التجديد فإنها تحاول أن تصب الشيء القديم في قالب جديد، وأن تقدمه في صياغة جديدة، فإننا نلاحظ أن أنواع الشعر العربي القديم مثل الموشحات والزجل، والكان وكان، والقوما، والمواليا، والسلسلة، والدوبيت كلها لم تنشأ إلا رغبة في التجديد والتنويع، لقد كان من الطبيعي أن يحاول الشعراء على مدى العصور أن يتحللوا من ذلك الإطار الملزم الذي يتمثل في الصورة الكاملة للبحر، وفي القافية التي تلتزم في القصيدة كلها من حيث هي صوت مفروض على الأبيات فرضا دون أن يكون له مبرر كاف في كل حالة.

وهذه المحاولات مع كثرتها لم تكن تغييرا جوهريا في التشكيل الصوتي للقصيدة، بل كانت تغيرا جزئيا وسطحيا، وكانت الموشحة الأندلسية أولى صور التطور الموسيقي التي جرت على الشكل التقليدي للقصيدة العربية، ثم جاء المحدثون فوقفوا مع المحاولات القديمة مضافا إليها الأشكال الهندسية الجديدة التي استحدثتها مدرسة المهاجر، ومدرسة العقاد، لكن إضافة مدرسة العقاد لم تخفف من القيود القديمة كثيرا، لأن هذه الزيادات عموما كانت على منوال الموشحات قديما.

وبعد عرض هذه المحاولات لنا أن نقول إن الشعراء أحسوا بوطأة الموسيقي الشعرية القديمة، وأحسوا أيضا أن مشاعرهم ووجدانهم لا يمكن حصرها في تلك البحور العروضية المرصودة، وأنهم في حاجة إلى تعديل في الفلسفة الجمالية التي تستند إليها تلك القوالب الموسيقية القديمة، وكان لتأثر الشعراء العربية المعاصرين بالآداب الأوروبية وخاصة الأدب الرمزي أثر لا يمكن إنكاره في تأكد الإحساس بضرورة تطوير الإطار الموسيقي للشعر العربي.

وقد ظهرت ثمار طيبة لمحاولات جدة في سبيل هذا التطور، ولم يكن هذا التطور جزئيا وسطحيا هذه المرة، بل كان جوهريا شاملا من حيث المبنى والمعنى، فمثلا أصبحت القصيدة في العصر الحديث بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية

معينة متصلة بذات الشاعر، وعلى القصيدة أن تعكس هذه الحالة لا صورها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها، وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقا لنسقها.

الأسس الموسيقية للشعر الحر:

ليس معنى الكلام السابق أن الشعر الحر قد تحرر كلية من الالتزامات الموسيقية في الشكل الموروث، بل الشكل الحر يلتزم التزاما دقيقا بأساس جوهري من أسس الإيقاع في الشكل الموروث وهو تكرار وحدة الإيقاع التفعيلية، وفي مقابل ذلك تحرر من بعض الأسس الموسيقية للشكل الموروث، وقد تمثل ذلك في أربعة أمور هي:

الأول:

التحرر من الالتزام بعدد محدد من التفعيلات في كل سطر كما كان في الشعر العمودي، فقد يكون السطر الشعري مكونا من تفعيلة واحدة أو اثنتين أو ثلاث أو أكثر من ذلك [1].

تقول نازك الملائكة في قصيدتها "الخيط المشدود في شجرة السرو":

قصة الحب الذي يحسبه قلبك ماتا

وهو ما زال انفجارا وحياة

وغدا يعصرك الشوق إليا

وتناديني فتعى [2]

---

[1]- أنظر عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٩١، ١٩٢.

[2]-اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس ص ١٦٥، الطبعة الثانية دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن.

أنشدت الشاعرة هذه القصيدة في بحر الرمل وتفعيلته (فاعلاتن)، والبيت الأول يتكون من أربع تفعيلات، والبيت الثاني والثالث يتكونان من ثلاث تفاعيل.

أما البيت الرابع فهو على تفعيلتين وهما فعلاتن فاعلاتن".

وبدا لنا من هذه القصائد الحرة لها نظامها العروضي الخاص، وهي لا تلتقى مع نظيراتها إلا في الانتماء إلى تفعيلة واحدة، فالقصائد التي من بحر المتقارب أو المتدارك أو الرجز لا يمكن قياس كل منها إلى نظيراتها إلا بالتفعيلة التي تنتهي إليها، على عكس الشعر القديم الذي يمكن تصنيف قصائده حسب البحر والضرب الخاص، لأن أضرب كل بحر محدودة معروفة.

الثاني:

التحرر من التزام القافية.

هناك قصائد من الشعر الحر خلت من القافية تماما، وهناك قصائد ترددت فيها أكثر من قافية، فإذا وجدت فيها قافية فإنها لا تلتزم بنظام معين إلا أن الشاعر أحيانا يرى أنه في حاجة إلى التزام قافية واحدة طوال قصيدته الحرة، وهذا إذا أحس أنه يحتاج إلى إبراز الإيقاع.

ومثال ذلك قصيدة محمود حسن إسماعيل يقول:

متلازمان

متعانقان

في كل آونة وآن

كالظل في كبد الغدير يهومان [1]

---

[1]- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٩٤.

هذه القصيدة من بحر الكامل، وقد التزم الشاعر فيها بقافية واحدة، وقد تكون القصيدة خالية من تماثل القوافي تماما:

مثاله " مائدة الفرح الميت" لمحمد إبراهيم أبو سنة التي يقول فيها:

ينبت ظلي في مرآة الحائط

ينبت ظلك في مرآة السقف

نتواجه نجلس

نقتسم الصمت وأقداح الشاي البارد

تفصلنا مائدة الفرح الميت

تتحرك فينا أوراق خريف العام الماضي

هذه القصيدة من بحر المتدارك، وهي خالية من تماثل القوافي. لأن الشاعر أراد أن يكشف عن تنوع داخل وحدة واحدة، بناء على ذلك نستطيع أن نقول إن وظيفة القافية اختفت في الشعر الحر عن نظيرتها في الشعر التقليدي، فإذا كانت القافية في القصيدة العمودية كاشفة عن الوحدة داخل التنوع، فإن القافية في القصيدة الحرة أصبحت كاشفة عن التنوع داخل الوحدة [1].

الثالث:

التحرر من الالتزام بما يسمى نظام الضرب الواحد في القصيدة القديمة

من المعروف أن أبيات القصيدة القديمة العمودية متساوية الطول والتفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني تسمى ضربا، وجاء لكثير من بحور الشعر العربية عدة أضرب، فإننا نجد للكامل التام أضربا ولمجزوء الكامل أضربا، وعلى غراره أتى للرجز التام أضرب، ولمجزوء الرجز أضرب، ونضيف إلى هذا أن هناك ضربا

[1]- نفس المرجع ص ١٩٠.

تسمى به البحر مثل مخلع البسيط، وبدا لنا من ذلك أن الضرب لعب دورا كبيرا في إنشاء الموسيقي الخاصة بكل بحر من بحور الشعر، ولعل اختلاف الأضرب كان ناتجا من طموح في تنوع الموسيقي في داخل وحدة موسيقية إيقاعية واحدة، ولكن نلاحظ – في نفس الوقت – أن الشاعر إذا اختار ضربا من أضرب البحر التزم به.

وأضرب على سبيل المثال نماذج من بحر البسيط:

يقول أبو نواس في قصيدة ضربها مقطوع:

قل للأمين جزاك الله صالحة

لا تجمع الدهر بين السخل والذيب

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

السخل يعلم أن الذئب آكله

والذئب يعلم ما بالسخل من طيب [1]

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن

يقول أبو نواس من مخلع البسيط

كل بنى برمك كريم

استغفر الله غير واحد

مستعلن / فاعلن / فعولن

مستفعلن / فاعلن / فعولن

---

[1] – أبو نواس ص ٧٢.

خولف في خلعة فوافى

يمزج من صالح بفاسد [1]

مستعلن / فاعلن / فعولن

مستعلن / فاعلن / فعولن

ويقول الشاعر على مجزوء البسيط وضربه صحيح:

ظالمتي في الهوى لا تظلمي

وتصرمي حبل من لم يصرم

مستعلن / فاعلن / مستفعلن

متفعلن / فاعلن / مستفعلن

ويقول الشاعر على مجزوء البسيط صحيحة مع مذيل:

ولت ليالي الصبا محمودة

لو أنها رجعت تلك اليال [2]

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن

مستفعلن / فعلن/ مستفعلان

أما القصيدة الحرة فلا يوجد فيها شطران – الصدر والعجز – ومن ثم لا يوجد فيها العروض والضرب، بل آخر تفعيلة في الشطر هي عروض، وضرب معا، إذن يصح أن يجمع في القصيدة الحرة عدة أضرب [3].

---

[1]- أبو فرس ص ١٩٠.

[2]- العقد اللفريد ٤٤٩/٥، لابن عبد ربه الأندلسي، شرحه وضبطه وصححه أحمد وأمين أحمد الزين، وإبراهيم الأنباري مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر الطبعة الثالثة ١٣٩١هـ/ ١٩٧١م القاهرة.

[3]- ظواهر نحوية في الشعر الحر، د. محمد حماسة، عبد اللطيف ص ٣٤، مطبعة مكتبة الخانجي بالقاهرة.

ويمكننا أن نذكر نموذجا لذلك من شعر محمد الفيتوري من قصيدته "القمر والحديقة".

كان قلب الحديقة يركض مختبئا في الظلام:

والحديقة أرخت ستائرها كي تنام

وتدلى القمر

ذلك العاشق الملكي، محب السهر

ومضى يتسلق سور الحديقة [1]

وإذا نظرنا إلى ضرب هذه القصيدة نجد أن الشاعر لم يلتزم فيه بصيغة واحدة، فهو "فاعلان" في البيت الأول والثاني، وهو "فاعلن" في البيت الثالث والرابع، وهو "فاعلاتن" في البيت الأخير.

الرابع:

التحرر من التزام بحر واحد في القصيدة الواحدة، ويأخذ هذا الضرب من التحرر أحد سبيلين.

الأول:

أن يمزج الشاعر في القصيدة بين بحرين على نمط الشعر الحر كأن يبدأ بتفعيلة الرجز، ثم ينتقل منها إلى تفعيلة بحر آخر كالمتدارك.

الثاني:

أن يمزج الشاعر في قصيدته بين نمطي الشعر الحر، والشعر العمودي، بأن يأتي في القصيدة الحرة ببضعة أبيات موزونة مقفاة من الشعر العمودي، وبضعة

---

[1] – ديوان "الثورة والبطل والمشنقة" ص ٣٥، دار العودة بيروت.

أخرى من الشعر الحر، وقد يحدث عكس ذلك، أي يبدأ بالشعر الحر ثم يليه الشعر العمودي [1].

ومعظم ما أنشد في الشعر الحر إلى الآن يدور حول تفعيلات البحور الآتية:

الوافر:

يقول صلاح عبد الصبور تحت عنوان " الحب".

لأن الحب مثل الشعر ميلاد بلا حسبان

مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتان

لأن الحب مثل الشعر ما باحت به الشفتان

مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتان

بغير أوان

مفاعلتان

لأن الحب قهار كمثل الشعر

مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتان

يرفرف في فضاء الكون لا تعنو له جبهة

مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن

وتعنو به جبهة الإنسان

مفاعلتن / مفاعلتان

أخوتكم بداية ما أحدثكم عن الحب [2]

---

[1]- عن بناء القصيدة العربية الحديث ص ١٨٣.

[2]- أقول لكم ص ٨١، دار الآداب بيروت ١٩٧١م.

مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن

المتقارب:

يقول بدر شاكر السياب تحت عنوان "جيكور والمدينة":

وتلتف حولي دروب المدينة

فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

حبالا من الطين يمضغن قلبي

فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

ويعطين عن جمرة فيه، طينة

فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

ويحرقن جيكور في قاع روحي

فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

ويزرعن عن فيها رماد الضغينة

فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

المتدارك:

يقول أمل دنقل في قصيدته "لا تصالح" :

لا تصالح على الدم... حتى بدم

فاعلن / فاعلن / فعلن / فاعلن

لا تصالح ولو قيل رأس برأس

فاعلن / فاعلن / فاعلن / فا

أكل الرؤوس سواء

علن فاعلن، فعلن/ فا

أقلب الغريب كقلب أخيك

علن / فاعلن / فعلن / فعلن / فـ

أعيناه عينا أخيك

علن / فاعلن / فاعلن / فـ

وهل تتساوى يد سيفها كان لك

علن / فعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن

بيد سيفها أتكلك [1]

فعلن / فاعلن/ فاعلن

الكامل:

يقول محمود درويش:

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفا

أهديك ذاكرتي

متفاعلن / متفا

ماذا تقول النار في وطني؟

متفاعلن / متفاعلن / متفا

ماذا تقول النار؟

متفاعلن / متفاع / أو فعلان

---

[1] – أقوال جديدة عن حرب البسوس ص ٣٢٦، مكتبة مدبولي القاهرة.

هل كنت عاشقتي

متفاعلن / متفا

أم كنت عاصفة على أوتار

متفاعلن / متفاعلن / فعلان

وأنا غريب الدار في وطني، غريب الدار [1]

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / فعلان

الرجز:

يقول حسن توفيق تحت عنوان "أغنية جوال حزين"

المدن التي نراها في الخيال حالمة

مستعلن / متفعلن/ مستفعلن / متفعلن

ليست هنا ليست هنا

مستفعلن / مستفعلن

فاستيقظوا يا أيها الأموات واسعوا في

مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن

زوايا المدن القائمة

مستفعلن / مستفعلن

اسعوا إليها، إنها لنا

مستفعلن / مستفعلن / متف / فعو

ولتنفضوا الغبار عن معاطف السفر

---

[1] – ديوان محمود درويش ٢/١٠٥، دار العودة بيروت سنة ١٩٧١م.

مستفعلن / متفعلن/ متفعلن / فعو

رحلتنا مجهدة في الريح والمطر [1]

متعلن / مستعلن / مستفعلن / فعو

الرمل:

تقول نازك الملائكة:

انتهى اليوم الغريب

فاعلاتن / فاعلاتن

انتهى وانتحبت حتى الذنوب

فاعلاتن / فعلاتن / فاعلاتن

وبكت حتى حماقاتي التي سميتها

فعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا

ذكرياتي

فاعلاتن

انتهى لم يبق في كفي منه

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

غير ذكري نعم صرخ في أعماق ذاتي

فاعلاتن / فعلاتن / فعلاتن/ فاعلاتن

رائيا كفي التي أفرغتها

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا

---

[1]- ديوان حسن توفيق "أحب أن أقول لا" ص ٢٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١م.

من حياتي وادراكاتي ويوم من شبابي

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

في الضباب [1]

فاعلاتن

وعلى الرغم من أن الغالبية العظمى من الشعر الحر، قد كتب في الإطار البسيط، من نمطى الأوزان العروضية الموروثة، فإن هناك محاولات كثيرة قد كتبت في إطار النمط المركب مثل البحور التالية:

الطويل:

ومثاله قول د. محمد مصطفى بدوي:

ولكن أمام المذبح المتهدم

فعولن / مفاعيلن / فعول / مفاعي

يرتل كهان الإله

فعول / مفاعيلن / فعول

كما رتلوا منذ القرون المواضي

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعي

كأن لم يمس الكون أي جديد [2]

فعولن / مفاعيلن / فعول / مفاع

---

[1] – ديوان نازك الملائكة "شظايا ورماد" ص ٧٦، دار العودة بيروت ١٩٧٨م.

[2] – ديوان محمد مصطفى بدوي "أطلال ورسائل من لندن" ص ٧٥، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٩م.

البسيط:

يقول أدونيس:

هدمت مملكتي

متفعلن / فعلن

هدمت عرشي وساحتي وأروقتي

متفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

ورحت أبحث محمولا على رئتي

متفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

ناري ومجمرتي

مستفعلن / فعلن

وأكتب الزمن الآتي على شفتي

متفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن

واليوم لي لغتي

مستفعلن / فعلن

ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي

متفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

ولي شعوبي تغذيني بحيرتها

متفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

وتستضيء بأنقاضي وأجنحتي [1]

---

[1] -ديوان ادونيس "الآثار الكاملة" ص ٣٩٧، موسيقي الشعر بين الاتباع والابتداع ص ٣٤٥، الدكتور شعبان صلاح كلية دار العلوم جامعة القاهرة الطبعة الأولى سنة ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.

متفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن

السريع:

تقول نازك الملائكة تحت عنوان "يو تو بيا في الجبال":

تفجري يا عيون

متفعلن / فاعلان

بالماء بالأشعة الذائبة

مستفعلن / متفعلن / فاعلن

تفجري بالضوء بالألوان فوق الغربة الشاحبة

متفعلن / مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / فاعلن

في ذلك الوادي المغشي بالدجى والسكون

مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / فاعلان

تفجري باللحون

متفعلن / فاعلان

فوق انبساط السفح بين التلال

مستفعلن / مستفعلن / فاعلان

في المنحني حيث تموج الظلال

مستفعلن / مستفعلن / فاعلان

تحت امتداد الغصون

متفعلن / فاعلان

تفجري بالجمال

متفعلن / فاعلان

وشيدي يو تو بيا في الجبال [1]

متفعلن / مستفعلن / فاعلان

الخفيف:

يقول د. محمد مصطفى بدوي:

أصبح النهر أحمر اللون قاني

فاعلاتن / متفعلن / فاعلاتن

حينما عانقت دماء الضحايا قطران القرون

فاعلاتن / مستعلن / فاعلاتن / فعلاتن/ فعول

وسجدنا معا لدق الطبول

فعلاتن / متفعلن / فاعلات

في حشا الغاب [2]

فاعلاتان

المزج بين الشكلين الحر والموروث:

تناول هذه النقطة د. علي عشري زايد رحمه الله بالتفصيل وقال:

" ظل الشكل الموسيقي الموروث يستخدم مع الشكل الحر جنبا إلى جنب في بناء القصيدة العربية الحديثة، وإن كانت نسبة استخدامه آخذه في التضاؤل بالقياس إلى الشكل الحر، ولكن الشاعر العربي الحديث ما زال يشعر أن من أبعاد

---

[1] – ديوان نازك الملائكة "شظايا ورماد" ص ١٣٥.

[2] – ديوان محمد مصطفى بدوي "أطلال ورسائل من لندن" ص ٨٣.

رؤيته الشعرية ما لا يصلح للتعبير عنه إلا الشكل الموروث بإيقاعه المحكم الدقيق.

ومن ثم فإننا نجد القصائد الحرة تتجاوز في الديوان الواحد مع القصائد المكتوبة بالشكل الموروث، بل إن الشاعر أحيانا يحس أن بعض أبعاد رؤيته الشعرية في إطار القصيدة الواحدة يلائمها استخدام الشكل الحر، بينما يلائم بعضها الأخر الشكل الموروث، ومن ثم فإنه يمزج الشكلين في القصيدة الواحدة"[1].

ونختم والحق أنه يجب أن نتوسط في قضية تطوير موسيقي الشعر بحيث لا تصبح الأوزان والقوافي جامدة، كما ينبغي ألا نسرف في التحرر حتى لا تتطرق إليها الفوضى، ومن الممكن للمحدثين من شعرائنا أن يحددوا ولكن بقدر، وفي أناة ورفق حتى لا يفاجئوا قراءهم وسامعيهم بما لم يألفوا، أو بما لا يمت للقديم بأي صلة، على نحو ما نجد في ما يسمى بقصيدة النثر أو الشعر المنثور الذي يتخلى كلية عن موسيقي الشعر العربي، ويكتفي لما يمكن أن يتوافر فيه من إيقاع غير منضبط بأية صورة من صور الموسيقي حتى أن أصحابه أنفسهم يبدون مضطربين في شأن هذا الشكل الفني فجمعوا في تسميته بين فن الشعر وفن النثر.

---

[1] – عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٩٧، ١٩٨.