

التجديد الموسيقي عند شعراء الرابطة القلمية بين النظرية والتطبيق

The Rhythmical poetry renewal among pen league's poets between
theory and practice

شامية بن عباس*

جامعة باتنة1-الجزائر-

Chamia.benabbes@univ-batna.dz

تاريخ القبول: 2022-04-05

تاريخ الإرسال: 2022-02-07

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى بيان مدى ارتباط الشعر العربي بالموسيقى ارتباطا وثيقا، بحيث لا يمكن الاستغناء عنها في عمليتي الإبداع والتلقي. كما تسعى إلى إبراز دور شعراء المهجر وبخاصة شعراء الرابطة القلمية في تجديد موسيقى الشعر العربي بالدعوة إلى التحرر من قيود الخليل بن أحمد. تبين من خلال هذه الدراسة أن تجديد الموسيقى الذي دعا إليه شعراء الرابطة القلمية لم يجد القبول الكامل من شعراء الرابطة أنفسهم، وأن جهودهم لم تأت بنظام موسيقي بديل لنظام الخليل، نظام مغاير تماما لموسيقى الشعر العربي القديم؛ لذلك بقيت دعوتهم للتجديد محدودة قيد النظرية، ولم ترق إلى مستوى التطبيق الفعلي.

الكلمات المفتاحية: التجديد الموسيقي؛ شعراء المهجر؛ الرابطة القلمية؛ الشعر العربي القديم.

Abstract

This study aims to show to what extent the Arab poetry is closely connected to rhythmical poetry, in such a way it is impossible to do without both in innovation and poetry reading.

We also, aim to show the rôle of expatriate poets, mainly those affiliated with the Pen League, calling to be freed from the meters of the rhythmical poetry of Al-Khalil ibn Ahmad al-Farahidi.

It comes out from this study that calls, from the Pen League poets to renew the rhythmical poetry did not find acceptance even among the League poets itself. Ail their efforts did not bring an alternative to the established system, that would be

entirely différent from the ancient rhythmical poetry. For this, their calls for change did not find echoes and stayed at the theoretical level.

Keywords:; rhythmical poetry renewal; expatriate poets; Pen League; ancient Arab poetry.

مقدمة:

إن موقف شعراء الرابطة القلمية من قضية التجديد في الشعر كان واسعا وشاملا، ولم يقتصر على جانب واحد، بل شمل كل مقومات الشعر العربي القديم من لغة، وصورة، وموسيقى؛ لأنها في نظرهم قيود تثقل كاهل الشاعر ولا تسمح له بالانطلاق في التعبير عن آرائه وأفكاره بحرية، فهي تعيقه عن الإبداع؛ لهذا قاموا بثورة عنيفة على تقاليد الشعر العربي القديم، وبخاصة موسيقاه المتمثلة في عروض الخليل بكل مقوماته، اعتقادا منهم أن تحررهم من الأنظمة الموسيقية المتوارثة عن الشعر العمودي، ما هي إلا ضرورة دعت إليها رسالة الشعر للنهوض به إلى مستوى يلائم حياة العصر.

وقد تناولت دراسة هذا الموضوع، أهمية الموسيقى في الحياة، وحاجة الإنسان لها؛ لأنها تلبي له حاجات نفسية كثيرة، ثم بينت ارتباط الشعر بالموسيقى ارتباطا وثيقا وعرضت آراء شعراء الرابطة القلمية النقدية لموسيقى الشعر العربي القديم المتمثلة في عروض الخليل بكل ضوابطه.

وتناولت الدراسة ثلاثة من شعراء الرابطة القلمية: "ميخائيل نعيمة" و"إيليا أبو ماضي" و"جبران خليل جبران"، وتمت مناقشة آرائهم النقدية النظرية، ليتم الوصول إلى أن العروض ليس عقبة في طريق الإبداع للموهوبين من الشعراء، كما عرضت الدراسة نماذج شعرية لهؤلاء الشعراء، وتم تحليلها موسيقيا لبيان مدى تطبيق تلك الدعوات التجديدية الداعية للتحرر من ضوابط الوزن والقافية في شعرهم، وفي الأخير أنهيت الدراسة بخاتمة تعدّ حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها.

إشكالية الدراسة: تتمثل إشكالية هذه الدراسة في بيان أهمية الموسيقى في الشعر، والدعوة إلى التجديد فيها أمر طبيعي إذا كان الهدف منه الارتقاء بالشعر ليساير الحداثة، وليس المقصود من التجديد الموسيقي الدعوة إلى نثرية الشعر؛ لأن موازين

الخليل وقافيته قيود تثقل كاهل الشاعر فيجب الخلاص منها، ولهذا علينا أن نطرح هذه الأسئلة:

- هل الإنسان في حاجة إلى الموسيقى؟ وما علاقة الموسيقى بالشعر؟
- هل آراؤهم النقدية لموسيقى الشعر العربي القديم كانت منصفة وعادلة؟، إلى أي مدى طبقت آراءهم النقدية في أشعارهم؟، هل أوجدوا نظاما موسيقيا بديلا للنظام الموسيقي القديم (نظام الخليل)؟

1- أهمية الموسيقى في حياة الإنسان:

الموسيقى لغة الأرواح؛ لأنها تخاطب المنازع الروحية في الإنسان، وهي من الفنون الفطرية الغريزية التي نشأت مع الإنسان فأحسها في نفسه، وفي الطبيعة حوله، فهي كما يقول عبد الحميد جيدة: "منذ كان الإنسان كانت الموسيقى في الطبيعة، في غناء الطير وفي حفيف الأوراق، وفي وقع المطر، وفي هدير الأمواج، وفي مناغاة الطفل، كل شيء كان ينضح بالموسيقى، هذا النشوء الفطري للموسيقى خلق عند الإنسان إحساسا غريزيا بجمالها وتذوقا طبيعيا لجمالها"¹.

وقد استعمل الإنسان الموسيقى التي نشأت معه، وأحس بجمالها في أغراض شتى، استعملها في الحرب، وفي الطقوس الدينية، وفي الأفراح والمآتم، وقد ترنم بجمالها الجاهلي في أثناء ترحاله في القفار، فكانت سلواه في متاعب السفر، وهموم العيش، وغناها حذاء، فسمعتة الصحراء العربية، فرددت جوانبها أصداها هذا الغناء، وطورته أراجيز، ثم كانت القصيدة العربية الكلاسيكية وليدة هذا الترداد.²

فالموسيقى زيادة على إحساس الإنسان بجمالها الطبيعي تلبي في النفس البشرية حاجات كثيرة، فهي تخفف عنها عناء العمل، وعبء السفر، وهول الحرب، كما تسليها وقت الراحة وإبان الفرحة.

¹ - عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، طبعة 4، 1981، ص7.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص357

2- ارتباط الشعر بالموسيقى

إن القصيدة الشعرية العربية كانت وليدة الغناء، والغناء مرتبط بالموسيقى، لذا فالموسيقى في العمل الشعري تعد أمراً ضرورياً لا يمكن الاستغناء عنها بحال من الأحوال، لأن الشعر لا يمكن أن يطلق عليه هذا الاسم إلا إذا حوى أحاسيس الشاعر وعواطفه مقروناً بنغم موسيقي، تطرب الأذن لسماعه وترتاح النفس لقراءته، فمصدر الشعر والموسيقى واحد؛ "لأن العلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه الذي نشأ مرتبطاً بالغناء، ومن ثم فإنهما يصدران عن نبع واحد وهو الشعور بالوزن والإيقاع".¹

إن ارتباط الموسيقى قديم قدم الشعر نفسه، فقد نظم الشعر العربي ليغنى، وسمي بالشعر الغنائي، وكان اللسان والذوق المرجع في هذا الشأن، فما قبله الذوق واستسهله اللسان كان حسناً مقبولاً؛ لذلك كانوا يتغنون بالشعر، فالغناء يفصح عما في الشعر من إيقاع وموسيقى، لهذا قال حسان بن ثابت:

تغنّ بالشعر إِمّا كنت قائله*** إن الغناء لهذا الشعر مضمّار²

فالكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهها عجيبة لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي تنتهي فيما نسميه القافية.³

وصياغة الشعر العربي منذ القديم كانت في كلام ذي توقيع موسيقي ووحدة في النظم تشد من أزر المعنى وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه، مما لا يمكن أن يشرحه القول، وطرب الإنسان للموسيقى قديم قدم الإنسان نفسه.⁴

3- الدعوة إلى التجديد الموسيقي في الشعر:

مادامت الموسيقى نشأت مع الإنسان، والإنسان في تطور مستمر، فإن الموسيقى الشعرية بدورها قد خضعت هي الأخرى لهذا التطور، وقد بدأت تظهر بوادر التجديد الموسيقي في الشعر العربي في العصر العباسي، واستمرت حتى العصر الحديث، حيث كان التجديد في

¹ - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، 1965، ص 11.

² - حسان بن ثابت الأنصاري، الديوان، ج 2، تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت، 1974، ص 20.

³ - ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، 1952، ص 351.

⁴ - ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1982، ص 461.

الشعر واسعاً وشاملاً، ولم يقتصر على جانب واحد، بل شمل كل مقومات الشعر من لغة وصورة وموسيقى، وكان في طليعة المجددين شعراء المهجر الذين نادوا بالتححرر من كل قيود الشعر العربي القديم، وعلى رأسهم شعراء الرابطة القلمية. وقد كتب ميخائيل نعيمة في مقدمة (مجموعة الرابطة القلمية) "إن الرابطة القلمية ما كانت لتقدم هذه المجموعة إلى قراء العربية لولا اعتقادها بأنها قد اتخذت من الأدب رسولا، لا معرضاً للأزياء اللغوية، والبهجة العروضية"¹.

فميخائيل نعيمة يدعو إلى الاهتمام بالمحتوى والموضوع أكثر من الاهتمام بالشكل، وشعراء الرابطة القلمية لم يثوروا على الشكل فقط، بل ثاروا على كل ما هو قديم، وفي ذلك يقول جبران خليل جبران في مقال له بعنوان (العهد الجديد) متحدثاً عن القدماء: "أقول إن أفكارهم وأقوالهم ومنازعاتهم وتصانيفهم ودواوينهم وكل ماتيمهم ليست سوى قيودا تجرهم بثقلها ولا يستطيعون جرها لضعفهم"².

وانطلاقاً من ثورة شعراء الرابطة القلمية على كل ما هو قديم بكل تفاصيله، كانت ثورتهم على الأدب بعامة، وعلى الشعر بخاصة، ولم تقف ثورتهم التجديدية عند حدود المضمون الشعري، بل تجاوزته إلى الشكل الخارجي الموروث عن موسيقى الخليل، وكان على رأسهم ميخائيل نعيمة ناقد الرابطة القلمية وشاعرها الذي نادى بالثورة على موسيقى الشعر العربي القديم والتحرر من قيودها، المتمثلة في عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي، وقد كتب مقالا في كتابه "الغريال" بعنوان "الزحافات والعلل" راح يلهب ظهر الخليل بسياط من نار متهمكا ساخرا بالخليل ويعرضه قائلاً: "والعروض -رعاك الله- علم بأصول يعرف بها صحيح أوزان الشعر من فاسدها، وما يطرأ عليها من زحافات وعلل... والزحافات والعلل أوثنة تنزل بأوزان الشعر العربي فتتحرك ساكناً، أو تسكن متحركاً، وتقضم حرفاً هنا، ومقطعاً هناك، فقد عني بها الخليل عناية خاصة، فأعطى كلا منها اسماً، ورتبها في أبواب وفصول هي أكثر عدا من خطاياي، هذا هو أبو عبد الرحمن يا صاحبي، فلنقدس ذكره ونبجل مقامه، فلولاه لكانت بلا زحافات وعلل، وكيف تكتمل لنا السعادة بدون زحافات وعلل؟ ولولاه لما كان لنا علم العروض"³.

¹ - نادرة سراج جميل، نسيب عريضة، دراسة مقارنة، دار المعارف، مصر، ص 122

² - جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية، دارصادر، بيروت، ص 562

³ - ميخائيل نعيمة، الغريال، ط 12، دار نوفل، بيروت، لبنان، 1981، ص 108.

ثم يقول: "فالعروض لم يسئ إلى شعرنا فقط، بل أساء إلى أدبنا بنوع عام، فبتقديمه الوزن على الشعر، جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة، إذا أحاط الطالب بكل تفاصيلها أصبح شاعراً"¹.

إن ميخائيل نعيمة قد انطلق من تصور خاطئ، حيث اعتقد أن الأوزان عبارة عن قوالب جاهزة يأتي الشاعر فيملؤها بالألفاظ، وأن الزحافات والعلل ما هي إلا أمراض أو أوبئة يدخلها الشاعر على أوزانه أو على قوالبه، وهذا خطأ فادح وقع فيه الناقد وبخاصة أنه شاعر يعلم أن صياغة الشعر تأتي دفعة واحدة متماسكة في دفقة شعورية مترابطة الألفاظ والأوزان والمعاني والصور، في توقيع موسيقي خاص لا يمكن الفصل بينها.

أما هذه الزحافات والعلل التي يسميها أوبئة، فتحرك ساكنا أو تسكن متحركا، وتقضم حرفا هنا ومقطعا هناك، وقد تكون بزيادة حرف هنا أو هناك، والشاعر لم يشر إلى هذه الزيادة بل أشار إلى النقصان فقط.

والناقد لم ينتبه إلى أن هذه الزيادة أو النقصان في عدد الحروف ما هي إلا تعبير عن انفعال الشاعر، وخلجات نفسه إذا فرح أو غضب، فأحيانا يشعر بأن النفس يكاد ينقطع فيضطر الشاعر إلى إنقاص حرف هنا أو هناك، وأحيانا يشعر بامتداد النفس فيزيد في عدد الحروف.

فالزحافات والعلل لم يأت بها الشاعر عبثا، ولم يحاول إمراض قصيدته، بل هي تأتي بطريقة عفوية غير متكلفة كما يزعم ميخائيل نعيمة؛ لأن هذه الزحافات والعلل تزيل الرتابة عن القصيدة إذا كانت كل تفاعيلها متماثلة دون زيادة أو نقص.

والناقد لم يتوقف في نقده عند الزحافات والعلل، بل استرسل في تهجمه على عروض الخليل بأنه لم يسئ إلى الشعر فحسب، بل أساء إلى الأدب بعامته، فأى إساءة يتحدث عنها الناقد إذا كان العروض يختص بالشعر فقط؟، ثم يحاول تبرير موقفه بدعوى تقديم الوزن على الشعر، وهذه مغالطة واضحة، فليس في العروض شعار يقدم الوزن على الشعر؛ لأن مهمة العروض مهمة العلم الذي يضع القواعد التي تحكم عددا من الظواهر

¹ - المصدر نفسه، ص 118

فتصفها وتحدد القوانين التي تخضع لها صحة وفسادا، دون أن تتجاوز إلى شيء من التقييم الجمالي أو الذوقي.¹

فالعروض ليس صناعة من يتقنها يصبح بالضرورة شاعرا؛ فالشعر موهبة قبل كل شيء، حيث نجد من الشعراء من لم يدرسوا العروض، ولم يعرفوا موازينه ولا زحافات ولا علله، ولكنهم أبدعوا شعرا خالدا؛ لأن إبداعهم كان نابعا من حسهم الموسيقي، ولم يكن نابعا من معرفتهم بعلم العروض وقواعده.

وهذه الحقيقة قد نبه إليها ابن رشيق قائلا: "المطبوع مستغني عن معرفة الأوزان وأسمائها، وعللها، لتنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره، وأما الضعيف الطبع فمحتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن."²

إن ميخائيل نعيمة الناقد على عروض الخليل ببجوره وأوزانه، لو تأمل قليلا لأدرك أن الخليل لم يخترع علم العروض، ولم يأت بهذه الأوزان من بنات أفكاره، ولم يفرضها على الشعر فرضا، وإنما الذي قام به الخليل هو استقراء للشعر العربي القديم (الجاهلي) واستخلاص الأوزان والبحور والزحافات والعلل منه.

ويواصل الناقد ثورته على أوزان الخليل وقوافيه قائلا: "لقد وضع الناس للشعر أوزانا مثلا وضعوا طقوسا للصلاة والعبادة، فكأنهم يتألقون في زخرفة معايدهم لتأتي لائقة بجبروت معبودهم"³... ثم يواصل قائلا: "فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر، كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة، فربّ عبارة منثورة جميلة التنسيق موسيقية الرنة، كان فيها من الشعر أكثر من قصيدة من مئة بيت بمئة قافية"⁴

إن "ميخائيل نعيمة" يعتقد أن الوزن عبارة عن صورة تزيينية في الشعر، وهو قول مجاف للصحة؛ لأن الوزن ليس صورة زخرفية تجميلية، بل هو من صميم الشعر كما يقول عيسى العاكوب: "إن الوزن يعد عنصرا صميميا في الفن الشعري، وليس صورة

¹ - عبد الحكيم بلع، حركة التجديد الشعري في المهجر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1980، ص 125

² - الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ط 1، مصر، 1907، ص 88

³ - ميخائيل نعيمة، الغرغال، ص 116

⁴ - ميخائيل نعيمة، الغرغال، ص 116

زخرفية بعيدة عن محتواه الشعري، إنه صدى انفعال الشاعر وإيقاع قلبه المضطرب واهتزاز نفسه المتوتبة¹

فالوزن ليس حلية تزيينية زائدة في الشعر، بل هو جزء من المحتوى الشعري، وليس صورة موسيقية فرضت عليه من الخارج كما يقول "أحمد الشايب: "وليس الوزن في الشعر صورة موسيقية فرضت عليه فرضاً لتكون حلية تزيينية، فالوزن ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً، وذلك لأن العاطفة بطبيعتها قوة نفسية وجدانية لها مظاهر جسمية تبدو على الإنسان الغاضب أو الفرح أو الحزين، فإذا به مضطرب ثائر أو مبتهج طروب، أو متخاذل يبكي، وإذا لقلبه نبض خاص غير طبيعي، ولأنفاسه ترديد غريب، ذلك دليل على انفعال يملك النفس، فإذا حاولنا أداءه باللغة كان من الطبيعي المحتوم أن تكون له لغة ذات تقاسيم متزنة، وعبارات مرددة، هي هذه التفاعيل التي تكون البحور الشعرية المختلفة، فإذا حاولنا أداءه بالثر شعرنا حالاً بقصوره، ونبوه عما في نفوسنا من قوة الانفعال"²

إن كثيراً من النقاد المحدثين يرون أن الصياغة الموسيقية في الشعر العربي تمثلت في بحوره وقوافيه التي وصلت إلينا³

فهم يرون أن الموسيقى أبرز صفات الشعر، ولا يمكن الاستغناء عنها في عمليتي الإبداع والتلقي على السواء.

أما النقاد القدامى، فقد اجمعوا على أن الوزن والقافية عنصران أساسيان في موسيقى الشعر، بل اعتبرهما "ابن خلدون" الحد الفاصل بين الشعر والنثر قائلاً: " ولم يفترقا إلا في الوزن." ⁴الوزن والقافية لهما وقع موسيقي في الشعر؛ لأن الموسيقى تعد أعظم أركان الشعر، ومن دونها يفقد أعظم دعامة من دعائمه، وفي ذلك يقول ابن رشيق القيرواني: "الوزن أعظم أركان الشعر وأولها به خصوصية، وهو يشتمل على القافية وجالب لها، ... ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"⁵

¹ - عيسى العاكوب، العاطفة والإبداع الشعري دار الفكر العربي المعاصر بيروت، لبنان، ص 228

² - أحمد شعيب، أصول النقد العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ط7، 1970، ص 200

³ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1982، ص 461

⁴ - عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004، ص 487

⁵ - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ص91، ص95.

فالوزن يساعد على تنسيق الجمل وتوازنها، وفي التوازن سرّ من أسرار الجمال في الكون الذي خلقه الله متوازنا في كل شيء، وفي ذلك يقول الحق سبحانه وتعالى: ﴿وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنْبَتْنَا فِيهَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ مَوْزُونٍ﴾¹

فالوزن للقدر والمكانة، نقول: "فلان له وزن؛ أي مكانة ومنزلة، أي نقيس ما يستحسن في حقه أن يوزن كالجواهر، ولا يكال كيلا أو يؤخذ جزافاً"²، فالشعر له مكانة ومنزلة عند العرب وهو شيء مستحسن؛ لذلك جاء موزوناً.

ومن شعراء الرابطة القلمية الذين حدوا حدو "ميخائيل نعيمة" في نغمته على أوزان الخليل الشاعر "إيليا أبو ماضي" الذي يرى أن الأوزان والألفاظ ليست من ضرورة الشعر؛ لأن الشعر إحساس وشعور قبل كل شيء، وفي ذلك يقول:

لست مي إن حسبت الشـ *** عر ألفاظا ووزنا

خالفت دربك دربي *** وانقضى ما كان منا³

من الواضح أن الشاعر يجاري "ميخائيل نعيمة" في رأيه بدعوى التجديد في الشعر رافضاً الوزن واللفظ معاً في الشعر، فالشعر في رأيه روح ومعنى، ولكن كيف تصل هذه الروح، وهذا المعنى إلى المتلقي، إن لم تكن في إطار اللفظ والوزن؟ فالألفاظ ضرورية في الشعر؛ لأنها الوعاء الذي يحمل المعاني والصور والمشاعر، ولا بد من الأوزان لنقل الإيقاع الموسيقي الذي تحمله التفعيلات لتعطي نغماً موسيقياً مؤثراً يتفاعل معه الإنسان.

والشاعر عندما حاول أن ينقل إلينا هذا المفهوم جاء به في ألفاظ وأوزان، ولم يخرج عن إطار اللفظ والوزن قيد أنملة، فهذه الأبيات مكونة من مجموعة من الألفاظ موزونة على وزن "مجزوء الرمل": فاعلاتن فاعلاتن *** فاعلاتن فاعلاتن

وقد علق "طه حسين" على هذه الأبيات قائلاً: "فمن المحقق أن الشاعر لا يقول شيئاً في هذا الكلام؛ لأن الشعر لا يستقيم، ولا يوجد، ولا يمكن تصوره بغير الألفاظ والوزن، وآية

¹ - سورة الحجر الآية 19.

² - موزون أي يوزن كالجواهر، أو مستحسن له قيمة، أو مقدر بتقدير الله.

³ - إيليا أبو ماضي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، 1982، ص 30.

ذلك أن الشاعر نفسه قدم لنا في ديوانه هذا ألفاظا موزونة، ولم يقدم لنا كلاما منثورا في غير وزن، ولم يقدم لنا معاني في غير ألفاظ¹ والحقيقة أن الألفاظ والأوزان هي الوعاء أو الإطار المكون للشعر الذي بواسطته ينقل الشاعر تجربته الشعرية بما تحمله من عواطف وأفكار وصور، ولا يمكن للشاعر أن يستغني عنها بحال من الأحوال.

وربما يشير الشاعر هنا إلى النظم الذي يحمل أفكارا غريبة من الإحساس والعواطف والخيال والتصوير؛ لأن كلا من النظم والشعر يشتركان في اللفظ والوزن، ويختلفان في المحتوى والمضمون والصياغة.

ومن الذين نادوا بالتجديد في موسيقى الشعر العربي، وثاروا على أوزان الخليل "جبران خليل جبران" الذي ضاق ذرعا بأوزان الخليل، ورأى أنها لا تتسع لإبداع شعر جديد راق فيه من الصدق والحيوية ما يرقى فوق قواعدها وقيودها، وفي ذلك يقول: "لو تخيل الخليل أن الأوزان التي نظم عقودها وأحكم أوصالها ستصير مقياسا لفضلات القرائح، وخيوطا تعلق عليها أهداف الأفكار، لنثر تلك العقود، وقصم عرى تلك الأوصال... ما أنا من المتعنتين، لكن يعز عليّ أن أرى لغة الأرواح تتناقلها الألسنة الأغبياء، وكوثر الآلهة يسيل على أقلام المدعين، ولست منفردا في وهدة الاستياء."²

إن جبران قد نظر إلى الأوزان من خلال الشعر الرديء الذي لا يحمل شيئا من مقومات الشعر إلا الوزن، والحقيقة أن المسؤول عن هذه النماذج الشعرية الرديئة ليس عروض الخليل، إنما المسؤول عن ذلك المتشاعرون الذين لا يملكون المهوبة التي تؤهلهم لإبداع شعر راق يعبر عن الروح والمشاعر، فيرصفون الكلام رصفا بلا روح ولا معنى، والدليل على أن الوزن لم يقف حجر عثرة في طريق الإبداع، أن الشعراء الفحول كأبي الطيب المتنبي، وأبي العلاء المعري، وابن الفارض، وغيرهم كثير، كانوا يملكون روح الفن الصحيح الذي يتمثل في الصدق الفني والأصالة الفنية، فلم يعجزهم الوزن ولا القافية عن الإجداد والتميز، وشعرهم مازال إلى اليوم يخاطب المنازع الروحية في الإنسان، ويغوص في أعماق نفسه حتى كأن بعض قصائدهم بنت اليوم؛ لأنها تعبر عما يعانیه ابن اليوم من

¹ - طه حسين، حديث الشعراء، ج 3، دار المعارف، مصر، ط 9، ص 196

² - جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية، ص 286-287

مشكلات ومعضلات، تنغص عليه حياته، وتجعله يعيش في غم وهم، وعندما يقرأ أشعار هؤلاء العظام يدرك أن هذه المعاناة ليست وقفا عليه، بل يشاركه فيها أبناء البشرية جمعاء منذ الأزمنة الغابرة، فترتاح نفسه وتهدأ روحه؛ لأن المصائب إذا عمت خفت وهانت، فهذا أبو العلاء يقول:

غير مجد في ملتي واعتقادي*** نوح باك ولا ترنم شاد
إلى أن يقول:

تعب كلها الحياة فما أع***جب إلا من راغب في ازدياد¹
الشاعر قد عبر عن فلسفة الحياة والموت التي أرقت الإنسان منذ الأزل، وما زالت تؤرقه إلى اليوم في كلام موزون مقفى، ولم يعجزه ذلك عن الجودة والإبداع .
إذن فالعروض ليس مقياساً لفضلات القرائح، وليس هو المسؤول عن أناس ينظمون بلا شعور، ويرصفون الكلام رصفاً جافاً، لا يعدون أن يكون نوعاً من الآلية الذهنية التي لا يمكن أن تمس القلب، أو أن تصل إلى أعماق الشعور، فيصبح الشعر شبيهاً بالمنظومات العلمية واللغوية والفقهية التي لا تحمل من معنى الشعر إلا الوزن كألفية ابن مالك.

4- بيان مدى تطبيق دعوتهم التجديدية في أشعارهم.

بعد استعراض آراء شعراء الرابطة القلمية الداعية إلى التجديد في موسيقى الشعر العربي، وبيان كيف كانت نعمتهم على عروض الخليل بأوزانه وقوافيه وزخافاتهِ وعلله، بل تجاوز ذلك إلى الثورة على الألفاظ التي صيغ بها الشعر العربي القديم مدعين أنها ألفاظ قاموسية جافة، لا تصلح إلا للمعاجم لما فيها من جفاف وجمود على حد تعبيرهم.

والآن تعرض الدراسة هذا السؤال: إلى أي مدى طبق هؤلاء المجددون دعوتهم النظرية إلى التجديد الموسيقي في إنتاجهم الشعري؟

وللإجابة على السؤال، نبدأ برائدهم في ذلك "مikhail نعيمه" فنحاول معرفة ما يريده تماماً.

هل يريد إلغاء العروض بقواعدها؛ لأنها ضوابط وقيود تحكم موسيقى الشعر، وهو يمقت الضوابط والقيود على عادة الرومانسيين؟ أم أنه يريد إلغاء الأنماط الموسيقية

¹ - أبو العلاء المعري ، سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، 1987، ص 7

المحددة بالبحور الشعرية الخليلية، لأنها لم تعد تناسب روح العصر ولا تفي بمطالب التعبير عن حاجات الإنسان المعاصر؛ ولهذا يجب تغييرها بموازين موسيقية أخرى تكون قادرة على تحقيق هذه الأهداف؟

والمأمل في أقواله النظرية يدرك أن "نعيمة" لم يرض عن علم العروض بأوزانه وزحافاته وعلله، ولم يستسغ تلك البحور التي تحتاج على حد قوله (الملاحظة فيها إلى قوارب، والقوارب إلى مقاذيف، والمقاذيف إلى حلقات ومماسك وكل هذه الأمور لا يقدر عليها إلا غزير الخبرة، وطويل الأناة؛ لذلك فالملاحظة في هذه البحور تقتضي اقتحام الأخطار والمجازفة بالحياة)¹. والحقيقة أن العروض ببجوره وزحافاته وعلله لم يقعد بملكات المهويين من الشعراء إلى أعلى درجات الإبداع الفني، ولا الأشكال الموسيقية المحددة ببحور الخليل قد وقفت عاجزة عن التعبير عن أدق حاجات الإنسان وقضايا نفسه ومشكلات وجوده...، إذ ليس في العروض بموازينه وزحافاته وعلله وقوافيه خصائص في طبيعته تصرف الناس عن الإبداع الحي الذي يبقى متجددا في ضمير الزمن²، فالمتنبى وابن الفارض وأبو العلاء المعري خير نموذج على ذلك.

والآن يجب استعراض بعض أشعار "مخائيل نعيمة" للتأكد من صحة ما قيل نظريا عن التجديد الموسيقي، وعن مدى تطبيقه لتلك الانتقادات النارية التي ألهب بها ظهر الخليل، والبداية بقصيدة (ترنيمه الرياح) التي يقول فيها:

هللي، هللي، يا رياح *** فاعلن/فاعلن/فاعلان

وانسجي حول نومي وشاح *** فاعلن/فاعلن/فاعلان

من خريز الغدير *** فاعلن/فاعلان

واهتزاز الأثير *** فاعلن/فاعلان

واختلاج العبير *** فاعلن/فاعلان

¹ مخائيل نعيمة، الغريال، ط1، دار نوفل، بيروت، لبنان، 1981 ص109

² ينظر: عبد الحكيم بليغ، حركة التجديد الشعري في المهجر، ص 122

في دموع الصباح*** فاعلن/فاعلان

هللي، هللي، يا رياح¹

هذه القصيدة جعلها الشاعر على وزن "المتدارك" وبنائها على طريق الأشطُر، فجعل الشطرين الأولين من مجزوء المتدارك (فاعلن)، أما الأشطُر الأربعة التي تليها، فقد بناها على تفعيلتين من تفاعيل المتدارك، ثم عاد مرة ثانية في الشطر الأخير من هذه المقطوعة إلى مجزوء "المتدارك". فالشاعر لم يخرج عن وزن الخليل، حيث التزم تفعيله "المتدارك" والعروض والضرب مذالان²، أما الرباعيات الثانية فقد جاءت منهوكة رغم أن النهك لا يدخل المتدارك، والعروض والضرب فيهما مذالان أيضا.

فالتجديد في هذه القصيدة لم يتجاوز حد تشطير الأبيات وتوزيع التفاعيل داخل هذه الأبيات بطريقة غير متساوية، أما القافية فلم يستطع الشاعر الانسلاخ منها تماما، حيث التزم بها في القصيدة كلها، فجاءت مقيدة مردفة، في الشطرين الأولين كان الِردف "ألفا"، وفي الأشطُر الثلاثة التي تليها كان الِردف "بالياء" ثم عاد في الشطرين الأخيرين إلى الِردف "بالألف". فالملاحظ أن التجديد عنده لم يتجاوز التنوع في الروي، حيث لم يلتزم رويًا موحدًا في كامل القصيدة على نهج الخليل، فجاء في الشطرين الأولين بروي "الحاء"، أما الأشطُر التي تعقبها فجعل الروي حرف "الراء" ثم عاد إلى روي "الحاء" في الشطرين الأخيرين. والشاعر قد نظر إلى القافية على أنها قيد من حديد أن الأوان لتخطيمه فقال: "الوزن ضروري، أما القافية فليست من ضروريات الشعرو لا سيما إذا كانت القافية العربية بروي واحد يلتزمها في كل قصيدته"³.

وقد حاول الشاعر أن يطبق نظريته هذه على قوافيه في ديوانه "همس الجفون" قائلا في قصيدته "آفاق القلب": وخل الناس بالناس***مفاعلتن/مفاعلتن

تقيس البحر بالكاس***مفاعلتن/مفاعلتن

¹ مخائيل نعيمة، همس الجفون، ط6، دار بيروت، لبنان /ص87

² التذيل هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع.

³ - مخائيل نعيمة، الغريال، ص 73.

وقل للفكر إن القل*** مفاعلتن/مفاعلتن

ب بحر شاسع طام*** مفاعلتن/مفاعلتن

يقاس بغير مقياس¹ مفاعلتن/مفاعلتن

إن الشاعر قد بنى قصيدته على شكل مقطوعات خماسية كلها على مجزوء الوافر²، وقد التزم الشاعر القافية في الشطرين الأولين، إذ جاء بقافية مطلقة موصولة ردفية، ثم غيرها في الشطر الثالث، حيث جاءت مقيدة، ثم عاد في الشطرين الأخيرين إلى القافية المطلقة الموصولة المردفة، وخرج عن نظام الخليل في التزام قافية موحدة في كامل القصيدة.

أما الروي، فلم يلتزم رويًا واحدًا في كامل المقطوعة، حيث جاء بروي "السين" في الشطرين الأولين، ثم غيره في الشطرين المواليين، فجاء بحرف اللام والميم، وفي الأخير جاء بلازمة بروي الشطر الأول والثاني نفسه وهو حرف "السين".

فالشاعر حاول أن يخرج عن نظام البيت الخليلي المكون من شطرين متساويين بقافية موحدة وروي موحد، فبنى قصيدته على شكل مقطعات خماسية.

أما الزحافات التي اعتبرها الشاعر أوبئة تنزل بالقصيدة، فلم تخل منها القصيدة، فهذه المقطوعة التي بين أيدينا جاءت كل تفاعيلها معصوبة³.

ونجد الشاعر في القصيدة التالية التي تحمل عنوان "الطمأنينة" لم يستطع الانفلات من عروض الخليل بكل مقوماته من وزن وقافية وروي، وحتى نظام البيت فيقول:

سقف بيتي حديد*** ركن بيتي حجر (فاعلن/فاعلان***فاعلن/فاعلن)

فاعصفي يا رياح*** وانتحب يا شجر⁴ (فاعلن/فاعلان***فاعلن/فاعلن)

¹ مخائيل نعيمة، همس الجفون، ص 62

² مجزوء الوافر يأتي على وزن مفاعلتن أربع مرات تفعيلتين في كل شطر

³ العصب: هو إسكان الحرف الخامس المتحرك من التفعيلة

⁴ مخائيل نعيمة، همس الجفون، ص 73

فالقصيدية قد بنيت على نظام الخليل، حيث اعتمدت البيت المكون من شطرين متكافئين، وجاءت القصيدة على وزن "المتدارك"، وعلى قافية موحدة، وهي قافية مقيدة مجردة من الردف والتأسيس، وعلى روي واحد هو حرف "راء".

فالتجديد الوحيد في هذه القصيدة هو الخروج عن عدد التفاعيل في البيت؛ لأن المتدارك لا يأتي إلا تاماً أو مجزئاً، والمجزئ يتكون من ست تفاعيل، ثلاث في كل شطر، لكن ميخائيل نعيمة بناها على أربع تفاعيل، تفاعيلتين في كل شطر، كما أن قصيدته لم تسلم من علل الخليل، حيث جاءت تفاعيل العروض كلها مذالة.

من خلال النماذج السابقة، ندرك أن الدعوة إلى التجديد التي رفع لواءها ميخائيل نعيمة منتقداً ساخراً من عروض الخليل ببجوره وأوزانه وزحافاتهِ وعلله، لم تجد طريقها إلى التطبيق الفعلي، ولم تصل إلى التجديد الجذري، باستحداث نظام جديد مغاير تماماً لنظام الخليل، فجل قصائده كانت تجري على بحور الخليل، ولم تسلم من الزحافات والعلل التي سخر منها باستثناء قصائده المترجمة، وفي ذلك يقول فضل عيسى: "إن المتأمل في همسات جفونه يكشف اهتمام الشاعر بالبحور التامة والمجزوءة، والتي تتناسب مع مقطوعاته الشعرية، فنجده يلجأ إلى البحر الخفيف والرمل والمتدارك والمتقارب والسريع والطويل ومجزئاتها، بالإضافة إلى مجزوء الوافر ومجزوء البسيط ومجزوء الرجز ومهوك الرجز".¹ أمخائيل نعيمة رغم نقده الجارح، وسخريته اللاذعة، لبحور الخليل التي قال عنها: "ومن حسنات علم العروض أنه كثير البحور ولكل بحر من بحوره قوارب يتعذر عليك ركوبه إلا بها، ولكل من تلك القوارب مجاذيف لا تدار إلا بها، ولكل من تلك المقاذيف حلقات وحيثيات ومماسك لا يعرفها إلا غزير الخبرة وطويل الأناة، لذلك فالملاحه في هذه البحور تقتضي اقتحام الأخطار والمجازفة بالحياة"²، إلا أنه لم يستطع الانفلات من قبضتها بكل ما فيها من مخاطر على حد تعبيره.

¹ فضل سالم عيسى، الزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، ط1، 2006، دار البارودي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 209.

² ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 109.

يبدو أن ما دعا إليه "ميخائيل نعيمة" في غرباله رغبة منه في التجديد الموسيقي واستحداث إيقاعات جديدة لم يتوصل إلى ذلك إلا في إطار تنوع القوافي والتشكيل في الهيكل مما اصطلح عليه بالمقاطع المربعة والخمسة وغيرها.¹

من خلال هذا، نصل إلى القول: إن دعوة ميخائيل نعيمة إلى التجديد الموسيقي في الشعر العربي كان فيها الكثير من المغالاة، بل أحيانا كان فيها التناقض وبخاصة في مسألة الوزن، فهو عندما تحدث عن علاقة الشاعر بالكون، رأى أنها علاقة نغم وموسيقى، فقال إن التعبير عن هذه العلاقة لا يكون إلا في كلام موزون، وحينما تحدث عن العروض قرر عدم أهمية الوزن والقافية في الشعر، فهي كالمعابد والطقوس بالنسبة للصلاة.

فالناقد لم يستطع التحرر المطلق من أوزان الخليل وبحوره، ولا من زخافاته وعلله، فتجديده كان محدودا، وإن حاول التوسع فيه، إلا أنه لم يخرج عن إطار الموشحات العربية، وأحيانا كان يخرج عن نظام البيت الخليلي، فيبني قصائده عن شكل مقطعات رباعية أو خماسية، وأحيانا كان يتلاعب بعدد التفاعيل في توزيعها على البيت الشعري وحتى القافية التي اعتبرها قييدا من حديد، وقد حاول في الكثير من المقطعات تحطيمها، ولكنه في الكثير من قصائده كان يلتزم بها على نهج الخليل.

أما الروي فقد حاول عدم الالتزام به، وبخاصة في المقطعات الرباعية والخماسية، حيث يقوم بتغييره من مقطوعة إلى أخرى، وأحيانا يغيره في المقطوعة نفسها.

ومن شعراء الرابطة القلمية الذين دعوا إلى التجديد في الشعر العربي أبو ماضي حيث قام بالدعوة إلى التحرر من موسيقى الشعر العربي القديم المتوارثة عن الخليل بكل مقوماتها، فقال:- لست متي إن حسبت *** الشعر ألفاظا ووزنا

خالفت دربك دربي *** وانقضى ما كان منّا²

ولكن هل استطاع أبو ماضي أن يتخلص من اللفظ والوزن في شعره؟

¹ ينظر: فضل عيسى، النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، ط1، دار البارودي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 209

² أبو ماضي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، 1982، ص24

الحقيقة أن الألفاظ هي مادة التعبير الشعري، ولا يمكن أن نتصور شعرا بلا لفظ، والشاعر الموهوب هو الذي يملك ثروة لغوية، وهو من يستطيع أن يوظف هذه الألفاظ للتعبير عن تجربته الشعرية مهما كانت الألفاظ قديمة أو حديثة؛ لأن اللفظة هي مادة التعبير الشعري، بل هي الأداة السحرية عند الشاعر بما لها من دلالات وإيماءات... والشاعر المجيد من لا يجمد أمام الألفاظ التي استعملها الشعراء في عصور ماضية.¹

أما الوزن فهو أخص خصائص الشعر، ولا يمكن للشاعر أن يستغني عنه، وإن الدراسات لشعر أبي ماضي يدرك أنه لم يستطع التخلص من الوزن الخليلي، بل نظم جلّ أشعاره على بحور الشعر العربي القديم، ولم يستطع الاستجابة لجموح الثورة التي نادى بها شعراء الرابطة القلمية، وإذا تصفحنا ديوانه، نجده قد نظم على معظم بحور الشعر العربي القديم، وحتى البحور الصعبة منها، والقليلة الاستعمال في الشعر العربي القديم كبحر المديد² الذي يكاد يكون من مهجور البحور في الشعر العربي، ولا يركبه إلا من قويت شكيمته على صناعة الكلام المنظوم. فيقول من بحر المديد في قصيدة (بردي يا سحب):

رضيت نفسي بقسمتها *** فليراود غيري السحبا

كل نجم لا اهتداء به *** لا أبالي لاح أو غربا

إن صدق لا أحس به *** هو شيء يشبه الكذبا³

الشاعر قد نظم على هذا البحر الذي لا نكاد نسمع له ذكرا في الأشعار القديمة، ولسنا نعرف شاعرا من الأقدمين قد نظم منه قصيدة طويلة.⁴

أما القافية فالشاعر مدرك تماما لمعناها، فقد حافظ عليها طوال هذه القصيدة، فالقافية مطلقة موصولة بألف المد، كما حافظ على الروي الموحد وهو حرف الباء.

¹ مصطفى السويدي، موسيقى الشعر العربي، نغم الإيقاع، ط1، 2010، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، ص33

² وزن المديد: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن *** فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

³ أبو ماضي، الديوان، مصدر سابق، ص 147

⁴ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، 1952، مكتبة الأنجلو المصرية، ص190

كما نظم الشاعر على بحر السريع¹، وفي ذلك يقول في قصيدة "الغابة المفقودة":

يا لهفة النفس على غابة *** كنت وهندا نلتقي فيها

تكاد من لطفي معانها *** يشربها خاطر رائئها.²

فالشاعر كما نرى، قد نظم على هذا الوزن، وهو من الأوزان القليلة في الاستعمال في الشعر الجاهلي؛ لأن الشعراء الجاهليين لم يستخدموه إلا نادراً؛ لأن هذا الوزن لا يستقر على حال واحدة، وبخاصة العروض والضرب فيه³. حيث يصيها الكثير من الزحافات والعلل فيغير شكلهما.

والشاعر في هذه القصيدة قد حافظ على القافية والروي الموحدتين، ولم يخرج عن إطار الوزن الخليلي، ولا عن زحافته وعلله، فالعروض الثانية أصابها القطع⁴ فجاءت على وزن (فعلن)، وكذلك الضرب أصابه القطع (فعلن)

كما نظم الشاعر على وزن بحر الخفيف مدركاً قافيته، وكيف تكون إدراكاً جيداً، فيقول:

أيها الشاعر الذي كان يشدو *** بين ضاح من الجمال والضحك

موكب الشعرتائه في فضاء *** ليس فيه سوى حطيم سلاحك

والبساتين والبلابل فيما *** تتغنى حزينة لرواحك⁵

فالشاعر لو لم يكن واعياً قافيته هنا، لتوهم أن الكاف هي القافية، وهذا غير صحيح والصحيح أن القصيدة مبنية على الحاء، ولذا وجب التزامها في سائر الأبيات.

فالقافية مطلقة موصولة بحرف الكاف والروي هو حرف الحاء.

¹ وزن السريع: مستفعل مستفعل فاعلن *** مستفعل مستفعل فاعلن

² أبو ماضي، الديوان، ص 168

³ نايف معروف وعمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، دار النفائس، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 127

⁴ القطع علة من علل النقص وهي حذف آخر الوجد المجموع وتسكين ما قبله.

⁵ أبو ماضي، الخمائل، ص 105

فأبو ماضي رغم دعوته إلى التجديد، فهو لم يخرج عن إطار القديم في الموسيقى الشعرية، وتجديده لا يتعدى نظام الموشحات، وفي تنويع الروي، وإعادة توزيع تفاعيل البحر الواحد في القصيدة، وفي ذلك يقول الدكتور عيسى الناعوري: "ويلاحظ قراء أبي ماضي دائما أنه بين سائر إخوانه في الرابطة القلمية أكثرهم نظاما، وأطولهم في شعره نفسا، وأكثرهم استعمالا للقافية الواحدة، وأوفرهم نظاما للمطولات الشعرية."¹

إن الدارس لمطولة "الطلاسم" يجد أن الشاعر قد حافظ على الوزن، ولكنه نوع في القافية، وقد بناها على شكل رباعيات، ويختتمها بلازمة تتكرر بعد كل رباعية فيقول في الرباعية الأولى: جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت

ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت

وسأبقى ماشيا إن شئت هذا أم أبيت

كيف جئت كيف أبصرت طريقي

لست أدري²

إن الشاعر في هذه المطولة لم يستطع أن يتخلص من الوزن الخليلي، فهو قد التزم الشكل الموسيقي الموروث وهو "مجزوء الرمل"³. فقد بنى قصيدته على شكل رباعيات الخيام، إلا أنه دمج بين الشطرين، كما أنه كان يجزئ البيت الرابع بحيث يجعل ثلاث تفعيلات في شطر، والتفعيلة الأخيرة في شطر منفرد، وهذا يعد نوعا من التجديد الشكلي في البناء الموسيقي الذي لم يخرج عن إطار وزن الموشحات.

والناظر لقصيدة الطلاسم لأول وهلة، يظن أنها من الشعر الجديد الذي دعا إليه شعراء الرابطة القلمية، فهي كتبت على شكل أشطر، وإن شئت فقل على شكل أسطر، ولكن لو

¹ عيسى الناعوري، أدب المهجر، ط3، دار المعارف، مصر، ص 373

² أبو ماضي، الديوان، مصدر سابق، ص 156

³ وزن مجزوء الرمل فاعلاتن فاعلاتن*** فاعلاتن فاعلاتن

تأملناها بعمق، نجد أنها قصيدة من مجزوء الرمل، أدمج فيها الشطران، وهذا يعد تحايلا من الشاعر كما يرى عز الدين اسماعيل، والأبيات جاءت مدورة وتكتب هكذا:

جئت لا أعلم من أي*** ن ولكني أتيت

ولقد أبصرت قدا***مي طريقا فمشيت

كيف جئت كيف أبصر***ت طريقي لست أدري¹

فعز الدين اسماعيل يرى أن إعادة توزيع البحور الكلاسيكية بحيث يحتفظ الشاعر بوزن البحر الكلاسيكي كما هو، ويكتفي بإعادة توزيعه، بحيث يمكن كتابته وقراءته بشكل جديد، إلا أن هذا النوع من التجديد يعدّ تحايلا وإيهاما من بعض الشعراء الذين جاؤوا بقصائدهم التي نظموها على النمط القديم، وراحوا يقسمونها تقسيما عجيبا ظنا منهم أن هذا هو المقصود من تحطيم وحدة البيت الموسيقي، فصارت القصائد في شكلها على الورق توحى بأنها من الشعر الجديد²

أما القافية، فالشاعر لم يلتزم قافية موحدة في كل المطولة، بل كان يغيرها من رباعية إلى أخرى، كما يغير قافية البيت الرابع من كل رباعية، يقول مثلا في الرباعية الثانية:

أجديد أم قديم أنا في هذا الوجود

هل أنا حرّ طليق أم أسير في قيود

هل أنا قائد نفسي في حياتي أم مقود

أتمنى أنني أدري ولكن

¹ أبو ماضي، الديوان، مصدر سابق، ص 156

² ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972 م

لست أدري¹

ففي هذه الرباعية نجد الشاعر قد التزم قافية موحدة في الأبيات الثلاثة الأولى، فجاءت قافية مقيدة مردفة بالواو، غيرها في البيت الرابع، فجاءت مطلقة موصولة بالياء.

وعلى هذا النمط بنى الشاعر كل المطولة، مع العلم أن قافية البيت الرابع في جميع رباعيات المطولة جاءت موحدة؛ لأنه كان يكرر لفظتي "لست أدري" اللتين يفصلهما عن البيت الرابع، فيكتبها في سطر منفرد بالشكل السابق ذكره.²

وهذا يعدّ نوعاً من التجديد الشكلي في توزيع الأوزان على البيت توزيعاً مخالفاً لما كان عليه الشعر الكلاسيكي، فهو تجديد محدود لم يخرج عن إطار الموشحات الأندلسية، التي كان الشاعر الوشاح يغير قافيته بعد كل ثنائية أو رباعية.

كما نجد أبا ماضي استخدم نظام المشطر، وهو نوع من الشعر ينظر فيه إلى الأشرطة لا إلى الأبيات، ويتخذ فيه من كل شطر وحدة مستقلة، وتقسيم القصيدة إلى أقسام يتضمن كل قسم منها ثلاثة أشرطة مستقلة بقافيتها، ولا تكرر قافية من قوافيها في الأقسام الأخرى،³ ومثل هذا الهيكل تناوله إيليا أبو ماضي في قصيدته "بلادي" وأبدع بإضافة لازمة بعد كل ثلاثة أشرطة، وجعلت القصيدة حلزونية تنتهي دائرة لتبدأ أخرى وهي على وزن بحر الكامل، وفيها يقول: إني مررت على الرياض الحالية

وسمعت أنغام الطيور الشادية

فطربت لكن لم يحبّ فؤاديه

كطيور أرضي أو زهور بلادي⁴

¹ أبو ماضي، الديوان، مصدر سابق، ص 156

² أبو ماضي، الديوان، ص 675

³ ينظر "إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 302.

⁴ أبو ماضي، الديوان، ص 675

لقد حافظ الشاعر على القافية والروي الموحد في الأبيات الثلاثة الأولى، حيث جاءت القافية مطلقة مؤسسة موصولة بالهاء، والروي الياء، وغير القافية في البيت الرابع، أو في اللازمة حيث جاءت على وزن (متفاعل) والروي الدال.

وفي القسم الثاني من هذه القصيدة يقول:

شربت ماء النيل شيخ الأنهر

فكأنني قد ذقت ماء الكوثر

نهر تبارك من قديم الأعصر

عذب ولكن لا كماء بلادي¹

نلاحظ في القسم الثاني من القصيدة أن الشاعر حافظ على وحدة الوزن والقافية في الأَشْطَر الثلاثة الأولى، ثم غيرها في الشطر الرابع، أو بالأحرى في اللازمة، أما الروي فهو موحد في الأَشْطَر الثلاثة الأولى، وهو حرف "راء" وغيره في اللازمة، فجاء بحرف "الدال".

من خلال النماذج السابقة يتبين لنا أن الشاعر قد وقف موقفا وسطا بين التجديد والمحافظة في البناء الموسيقي لقصائده، بل ربما هو إلى المحافظة أقرب منه إلى التجديد؛ لأنه لم يستطع الانسلاخ تماما عن عروض الخليل، وتجديده كان محدودا لا يتعدى في غالب الأحيان نظام الموشحات، وإعادة توزيع تفاعيل البحر الواحد توزيعا جديدا داخل القصيدة، فهو في غالب الأحيان يحافظ على الوزن، ولكنه يغير القافية على طريقة الموشحات التي كان الشاعر الوشاح يغير قافيتها بعد كل ثنائية أو رباعية.

¹ أبو ماضي، الديوان، ص 675

ومن شعراء الرابطة القلمية الذين ثاروا على الأدب العربي القديم شكلا ومضمونا جبران خليل جبران، وذلك استجابة لمبادئ الرابطة التي اتخذت من الأدب رسولا، لا معرضا للأزياء اللغوية والبهرجة العروضية، فجبران لم تتوقف ثورته عند حدود الأدب، بل ثار على كل ما هو قديم، وذلك في مقال له تحت عنوان "العهد الجديد" متحدثا عن القدماء. (أقول إن أفكارهم، وأقوالهم، ومنازعتهم، وتصانيفهم، ودواوينهم، وكل ماتمهم ليست سوى قيودا تجرهم بثقلها ولا يستطيعون جرها)¹. إذا كان جبران ناقما على كل ما هو قديم من أفكار وأقوال وتصانيف ودواوين؛ لأنها قيود تثقل كاهل الأديب فلا يستطيع أن يتخلص منها ليبدع ويبتكر، فهل استطاع فعلا أن يطبق هذه الثورة العارمة في أشعاره بالذات، وأن يخرج عن مقاييس الخليل التي اعتبرها مقياسا لفضلات القرائح؟²

ان الدارس لشعر جبران رغم قلته، يجده يسير في معظمه على أوزان الخليل بتغيير طفيف في تنوع القوافي وتوزيع التفاعيل على الأشطر الشعرية، فهو يلتزم في بناء قصائده من الناحية الموسيقية شكلا يقترب من نظام الموشحات الأندلسية. وقد أشار إلى هذا محمد عبد المنعم خفاجي قائلا: "وقد استهوتهم الموشحات الأندلسية فأعجبوا بها، ونظموا على منوالها الكثير من قصائدهم، ولعل كثرة أوزانها، والحرية الكبيرة في قوافيها، هي سبب ذلك"، ومن أمثلة ذلك قول جبران في قصيدته "البلاد المحجوبة"

هو ذا الفجر فقومي ننصرف *** عن ديار ما لنا فيها صديق

ما عسى يرجو نبات يختلف *** زهره عن كل ورد وشقيق

وجديد القلب أتى يأتلف *** مع قلوب كل ما فيها عتيق

هو هذا الصبح ينادي فاسمعي *** وهلي نقتفي خطواته

قد كفانا من مساء يدعي *** أن نور الصبح من آياته³

¹ جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية، دار صادر، بيروت، ص 599

² محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ط1، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ص 148

³ جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية، ص 599

هذه القصيدة بناها جبران على شكل الموشحات، حيث بدأ بالمطلع، وهو مكون من ثلاثة أبيات على وزن الرمل التام، وهذه الأبيات الثلاثة التزم فيها القافية الموحدة التي جاءت على وزن فاعلات، وروي موحد وهو حرف القاف. أما الأبيات التي جاءت بعد هذا المطلع فهي شبيهة بالغصن في الموشحات، حيث تتفق مع المطلع في الوزن وهو تام الرمل، وتختلف معه في القافية والروي، فالقافية جاءت على وزن (فاعلن) والروي موحد في هذين البيتين وهو حرف "التاء"؛ لأن "الهاء" وصل، وهذا يعني أن الشاعر كان واعيا لقافيته؛ لأنه لو لم يكن كذلك لتوهم أن "الهاء" هي الروي. وإذا كانت هذه القصيدة قد التزم فيها الشاعر نظام البيت الخليلي ذي الشطرين المتكافئين، فإنه في القصيدة التالية التي تحمل عنوان "أغنية الليل" قد خرج فيها عن هذا النظام فيقول فيها:

سكن الليل وفي ثوب السكون *** تختبي الأحلام

وسعى البدر، وللبدر عيون *** ترصد الأيام

فتعالى يا ابنة الحقل نزور *** كرمة العشاق

علنا نطفي بذاك العصير *** حرقه الأشواق¹

فهذا النص الشعري لجبران قد استخدم فيه نمطا من الصياغة الموسيقية الشبيهة بطريقة الموشحات الأندلسية من حيث المناوحة في القوافي بين الأغصان والأقفال، فهو يستخدم في هذا النمط أشطرا طويلة تتلوها أشطر قصيرة توافقها في الوزن وتخالفها في الروي، ثم يلتزم قافية واحدة بين كل شطرين من هذه الأشطر الطويلة والقصيرة، فهو بناها على شكل ثنائيات يلتزم في كل ثنائية قافية ورويا موحدًا.²

وهذا النموذج فيه نوع من التجوز العروضي، فالمقطوعة من بحر الرمل التام الذي يتكون في الأصل من ست تفعيلات، ثلاثة في كل شطر، إلا أن الشاعر لم يلتزم هذا العدد من التفاعيل في البيت، حيث جعل الأشطر الأولى موافقة لوزن الخليل، ثلاث تفعيلات

¹ جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية، ص 605

² ينظر: عبد الحكيم بلبع، حركة التجديد في شعر المهجر، ص 322.

بينما الأشطرتي تليها (أي الشطر الثاني) حذف منه تفعيلة كاملة، فصار عجز البيت يتكون من تفعيلتين فقط، وهذا يعد خروجاً عن نظام الخليل في بناء البيت الشعري، والتفعيلة الأخيرة فيها كسر عروضي.

ومن محاولات التجديد عند جبران الجمع بين بحرّين في قصيدة واحدة، فقصيدته "المواكب" جاءت على وزن الخليل بكل تفاصيلها، ولم يمنع ذلك أن تكون هذه القصيدة هي أول قصيدة من نوعها في الأدب العربي من حيث الموضوع، كما يرى كاتب مقدمتها نسيب عريضة. فقصيدته المواكب تجري على النسق العربي القديم بتحويل طفيف، وقد جاءت على وزن من أوزان الخليل (تام البسيط) و(مجزوء الرمل) وقد بناها على عدة مقطوعات يفتتحها رباعية من (تام البسيط) تعقبها رباعية أخرى من (مجزوء الرمل) ثم تليها ثنائية من (مجزوء الرمل) أيضاً.

فالمقطوعة الأولى التي تتكون من أربعة أبيات يفتتحها بقوله:

الخير في الناس مصنوع إذا جروا*** والشرفي الناس لا يفنى وإن قبروا¹

فهذه الرباعية التزم فيها الشاعر وزن (البسيط التام) وقد التزم فيها القافية والروي الموحد، حيث جاءت المقطوعة على النظام الموسيقي الخليي.

وموسيقى هذا البحر هادئة بطيئة متأنية توجي بالحزن، وتلائم موجة الشجن الهادئة على حد تعبير شوقي ضيف.² وموسيقى هذا البحر جاءت ملائمة للحالة النفسية للشاعر، إذ كان جبران يعبر في كل المقطوعات الأولى عن حالة نفسية حزينة تتألم من مشاهد الواقع المؤلمة التي تضج بها المدينة، كما أن الموضوعات التي تناولها موضوعات فلسفية تستوجب التأني والتأمل في الحياة التي ضاعت منها قيم الخير، وطغت عليها الشرور والمفاسد. أما الرباعية الثانية والمزدوجات، فقد جاءت على وزن (مجزوء الرمل) حيث يقول في الرباعية الثانية:

¹ جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية، ص 353.

² شوقي ضيف، فصول الشعر ونقده، دار المعارف، مصر، ط2، ص 113.

ليس في الغابات راع *** لا ولا فيها القطيع

فالشتا يمشي ولكن *** لا يجاربه الربيع¹

وهذه الرباعية بنيت على وزن (مجزوء الرمل)، وتفعيلات هذا البحر تكثر فيه السواكن، وسواكنها حرف مد، وهي توجي بالحدة والثورة، فإن (فاعلاتن) اذا قورنت ب(مستفعلن) في الرجز والبسيط، بدت ذات نغم سريع الحركة، ولعل ذلك متأت من أن هذا البحر يبدأ بسبب خفيف ثانيه حرف مد (فا) وهو يختلف في إيقاعه (مس) السبب الخفيف الذي تبدأ به تفعيلة مستفعلن، وهو ما يجعله يتناسب مع الانفعالات المتأججة أكثر مما يناسب مع التأملات الفلسفية أو المواقف التحليلية التي يتغلب فيها الموضوع على الذات، ولعل خاصيته الموسيقية المستجيبة للانفعالات هي التي جعلته موفور الحظ لدى شعراء القصيدة الحرة التي يراعى فيها الانفعالات والمشاعر الجياشة². فالشاعر في هذه المقطوعة قد التزم قافية موحدة وكلها جاءت على وزن فاعلات وقد أصابها القصر³، كما التزم فيها رويًا موحدًا وهو حرف "العين"، بعد هذه الرباعية التي جاءت على وزن (الرمل المجزوء) تعقبها ثنائية على الوزن نفسه، يقول:

أعطني الناي وغنّ *** فالغنى يرعى العقول

وأنين الناي أبقى *** من مجيد وذليل⁴

والشاعر قد التزم قافية موحدة في مقطوعات البسيط، وغيرها في مقطوعات مجزوء الرمل، أما الروي فيختلف من مقطوعة إلى أخرى، بحيث يكون موحدًا في مقطوعات البسيط، ثم يتغير في مقطوعات مجزوء الرمل، وهكذا في سائر المقطوعة، حيث جاء في الرباعية السابقة حرف "عين"، وفي الثنائية حرف "لام".

¹ جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية، ص 353

² محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث- اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1985، ص 592.

³ القصر علة من علل النقص وهي حذف ثاني السبب الأخير، وتسكين ما قبله.

⁴ جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية، ص 353

وأحيانا أخرى، يغير الشاعر القافية من مقطوعات مجزوء الرمل، بحيث يجعل الرباعية الأولى بقافية مغايرة لقافية الثنائيات التي تليها، حيث جعلها في الرباعيات الأولى مقيدة مردفة، وفي الثنائية التي تعقبها مقيدة، ولكنها غير مردفة، وفي ذلك يقول:

ليس في الغابات حزن *** لا ولا فيها الهموم

فإذا هب نسيم *** لم تجئ معه السموم

ليس حزن النفس إلا *** ظل وهم لا يدوم

وغيوم النفس تبدو *** من ثناياها النجوم

أعطني الناي وغنّ *** فالغنا يمحو المحن

وأنين الناي يبقى *** بعد أن يفنى الزمن¹

فالقافية² في الرباعية الأولى جاءت على وزن (فاعلان)، بينما في الثنائية التي تلتها جاءت على وزن (فاعلن)، أما الروي فالشاعر لم يلتزم رويًا واحدًا. ففي المقطوعة الأولى كان الروي حرف "ميم"، وفي الثنائية التي تليها كان الروي حرف "نون"، وعدم الالتزام بروي واحد يعد خروجًا عن عمود الشعر العربي القديم، الذي يلتزم فيه الشاعر بقافية وروي موحدين.

أما في الجزء الأخير من المطولة، فقد بناها الشاعر على شكل ثنائيات، وكل ثنائية بقافية مغايرة للقافية التالية لها، وكذلك الروي. وجبران لم يلتزم في بنائه عددًا ثابتًا من الأبيات في كل مقطوعة من مقطوعات المطولة سواء في (تام البسيط) أو في (مجزوء الرمل)، وهذا البناء الموسيقي الذي اعتمده جبران من مطولته يقرب من نظام "الموشحات التي كانت

¹ جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية، ص 605

ثورة على نظام القصيدة في الأوزان والقوافي"¹، وإن كان يختلف عنها قليلا، فهو قد بناها على عدة دورات جمع فيها بين بحرین: تام البسيط ومجزوء الرمل.

من خلال ما سبق يتبين لنا أن جبران رغم دعوته التجديدية والثورة على موسيقى الشعر العربي القديم المتمثلة في عروض الخليل بن أحمد، إلا أنه لم يستطع الخروج تماما عن موازين الخليل. وإن حاول المزج بين بحرین ليمنح لنفسه حرية أوسع للتنقل من وزن إلى آخر؛ للتعبير عن صدى صوته المختلف من موضوع إلى آخر، دون التقييد بوزن واحد؛ لأنه كان يقول: "إن تعدد الأصوات يزيد في وقع القصيدة ومداهها، ويسترعي انتباه القارئ أكثر من صوت واحد."² والشاعر فعلا قد بنى قصيدته على تعدد الأصوات، فنحس فيها كما يرى كاتب مقدماتها نسيب عريضة صوت شيخ وصوت شاب.

خاتمة:

من خلال ما سبق يتبين لنا أن التجديد الموسيقي الذي دعا إليه شعراء الرابطة القلمية المتمثل في عروض الخليل بكل مقاييسه/ لم يجد القبول الكامل حتى عند شعراء الرابطة أنفسهم، فمنهم من وقف موقفا وسطا بين التجديد والمحافظة كأبي ماضي، بل هو إلى المحافظة أقرب منه إلى التجديد، ومنهم من حاول أن يمنح لنفسه حرية أوسع في مجال التجديد الموسيقي كميخائيل نعيمة، ومنهم من لم يخرج عن إطار الموشحات والدمج بين البحور كجبران خليل جبران، ولكن جميعهم لم يأتوا بنظام موسيقي جديد، وقد توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

- إن الموسيقى شرط أساسي في الشعر، وهي الفارق الجوهری بین الشعر والنثر، وإن تجديد شعراء الرابطة القلمية لم يخرج عن عروض الخليل في غالب الأحيان إلا في جزئيات محدودة.

- إن تجديدهم لم يتعد غالبا نظام الموشحات بتنوع القوافي وتغيير الروي.

¹ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط 1، دار العودة، بيروت، 1982، ص 470.

² جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية، ص 31.

- الجمع بين بحرين في قصيدة واحدة، ودمج الشطرين على شكل البيت المدور.
- النظم على شكل المقطوعات الرباعية و الخماسية، مع التزامهم بتفاعيل البحور الخليلية، ولم يأتوا بتفاعيل جديدة.
- عدم الالتزام أحيانا بالبيت الخليلي وجعل بعض الأشرطة أطول من بعض.
- لم يأت شعراء الرابطة القلمية بنظام موسيقى جديد له قوانينه التي تضبط قواعده وتحدد معاملته بحيث يكون بديلا لنظام الخليل.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم براوية حفص عن نافع.
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، 1952.
- أبو العلاء المعري، سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1987.
- ابن رشيقي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ط 1، مصر، 1907.
- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط 7، 1970.
- إيليا أبو ماضي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، 1982.
- جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية، دار صادر، بيروت.
- حسان بن ثابت الأنصاري، الديوان، ج 2، تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت، 1974.
- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، 1965.
- شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، مصر، ط 2، 1958.
- طه حسين، حديث الأربعاء، ج 3، دار المعارف، مصر، ط 9.
- عبد الحكيم بلبع، حركة التجديد الشعري في المهجر، الهيئة العامة للمكتبات، القاهرة، 1980.
- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 4، 1981.
- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2009.
- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط 2، 1972.

- عيسى الكاعوب، العاطفة والإبداع الشعري، دار الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان.
- عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، مصر، ط3، 1977.
- فضل عيسى، النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، دار البارزي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن.
- محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1
- محمد علي النجار، معجم ألفاظ القرآن الكريم، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.
- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث- اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1995.
- مصطفى السويفي، موسيقى الشعر العربي- نغم وإيقاع، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 2011.
- ميخائيل نعيمة، الغربال، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط12، 1981.
- ميخائيل نعيمة، همس الجفون، دار صادر، بيروت، ط6، 1968.
- نادرة سراج الجميل، نسيب عريضة، دار المعارف، مصر، 1970.
- نايف معروف وعمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، دار النفايس، بيروت، لبنان، 1993.