جمالية الموسيقى الشعرية في النقد الحداثي العربي

أ . فتيحة حسين*

تعد الظاهرة الموسيقية في الشعر المعاصر من أكثر الظواهر الفنية بروزا ، وأشد ارتباطا بمفهوم التجديد الشعري في ذهني الشاعر والمتلقي معا ، لأن التغييرات التي طرأت عليه مست أولا وبشكل ملفت الجانب الموسيقي ، وقد اتخذ الشاعر الحديث في بداية الأمر موقفا محايدا من الموسيقى الشعرية القديمة ، متحفظا في آرائه حولها ، إذ وبالرغم من أنه أحس« بوطأة الموسيقى الشعرية التقليدية ذات القوالب المسبقة الصنع ، على مشاعره ، وشعر بحاجته إلى التعديل في الفلسفة الجمالية . .»[1] إلا أنّ «استقرار الجماليات القديمة في ضمائر الشعراء لكثرة ما قرأوا وما نظموا من الشعر التقليدي حال دون الخروج الحقيقي على تلك القوالب ، حتى كانت نهاية الأربعينيات من هذا القرن ، حيث حاول رواد شعر التفعيلة الخروج من الإطار الموسيقي للقصيدة التقليدية إلى إطار موسيقي جديد ، ليس تطويرا للقديم ، ولا تعديلا فيه ، إنما تجديد جذري بعيد عن تلك ((الإصلاحات)) الشعرية»[2] لكن هل يعني هذا إلغاء كلي للموسيقى الشعرية التراثية؟ وإن كان كذلك ، فما مفهوم النقاد الجدد للموسيقى الشعرية الحداثية وما هو موقفهم من الموسيقى الشعرية المتوارثة؟

1 . النقد الجديد والشعر العمودي .

لقد ثارت الرؤية الشعرية المعاصرة للشعر وعلاقته بالواقع الجديد في بداية الأمر على الشعر التقليدي ، ووصفته بأنه شعر» . . . متسلط ، يريد أن يضحي الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن ، والقافية الموحدة مستبدة ، لأنها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينه ينبغي استعمالها ، ومن ثم فإن الأسلوب القديم عروضي الاتجاه ، يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال ، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر ، وكل هذا إيثار للأشكال على

* قسم الأدب العربي ، جامعة أكلي محند أولحاج ، بالبويرة .

(1) محمد عزام ، الحداثة الشعرية ، إتحاد كتاب العرب ، ط3 ، دمشق ، 1996 . ص14 .

(2) المصدر نفسه ، الصفحة 14 .

المضامين ، بينما يريد العصر أن يشتغل بالحياة نفسها وأن يبدع منها أنماطا تستنفذ طاقته الفكرية والشعورية الزاخرة »[1] فحسبها أن الشعر القديم يكبل جموح الشاعر بقيود صارمة ، تفرض عليه الالتزام بقواعد الشكل ولو على حساب المضمون ، وهو ما لم يقبل به الشاعر المعاصر بتاتا ، كونه يقتل روح الإبداع فيه .

ولكن هنا نتساءل : أننكر ما للوزن والقافية من أثر قوي على سمع المتلقي ومن ثمة على فكره؟ أغابت عنا تلك الروائع التي تركها السلف يوم اطلعنا على انجازات الشعراء الجدد؟

هي أسئلة تداركتها الرؤية الجديدة ، بعدما أيقنت أن حركة شعر التفعيلة لم تأت لنسف كل ما هو تراثي ، وإنما أتت . . . متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال ، ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض ، كما يزعم الذين لا معرفة لهم به ، وإنما صدرت عن عناية بالغة به ، جعلت الشاعر الحديث يلتفت إلى خاصية رائعة في ستة بحور من الشعر العربي تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد في الوزن يقوم على القديم ويضيف إليه جديدا من صنع العصر[2] ، ورؤية شعراء التفعيلة إلى الموسيقى الشعرية ما هي إلا « . . دعوة إلى دراسة الإمكانيات التي تقدمها بحور الشعر العربي الستة عشر للشاعر المعاصر ، الذي يهمه التعبير عن حياته في حرية وانطلاق »[3] ومن ثمة ، فهو لم يولد من عدم ، وإنما هو شعر « . . . جار على قواعد العروض العربي ، ملتزم لها كل الالتزام ، وكل ما فيه من غرابة أنه يجمع الوافي والمجزوء والمشطور والمنهوك جميعا »[4] .

وبالتالي ، فهو لم يتمرد عليه وإنما سار وفق ما سمحت به قوانين السلف ، لأنه يدرك أن الأوزان الخليلية هي التي تمنح الشاعر المعاصر الإمكانيات التي سيعبر بها عن الوضع الجديد ، وبالتالي فكيف له أن يعلن القطيعة معها ، وهنا ربما تمكن شعر التفعيلة من أن يحقق شرعيته في الوجود ، مؤكدا على أنه شعر « مستمد من عروض الخليل بن أحمد ، قائم على أساسه ، بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة

(1) المصدر السابق ، ص63 .
(2) المصدر نفسه ، ص52 .
(3) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط6 ، بيروت ، 1981 ، ص69 ، 70 .
(4) المصدر نفسه ، ص146 .

ومنهوكة »[1] فالشعر العمودي هي القاعدة التي تؤمن له السير السليم وفق نهج معين مساير للحياة الجديدة .

2. موقف الرؤية النقدية المعاصرة من عناصر الموسيقى الشعرية المتوارثة :

أ. الوزن :

لقد كانت نظرة الجيل الجديد إلى مكمن جمالية الوزن ، مغايرة تماما لنظرة القدامى إليه ، ولعل نازك الملائكة أول شاعرة معاصرة عرضت وجهة نظرها في ذلك ، إذ رأت أنه العنصر البارز الذي يعطي المادة المكونة للقصيدة شعريتها ، ذلك أن الشعر ليس مجرد صور وعواطف وأفكار ، بل « إن الأفكار والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ، ونبض في عروقها الوزن »[2] فالوزن هو الذي يضفي على القصيدة سمة الشعرية ، ولا تعني بكلامها هذا التقيد بتلك الأوزان التي خلفها الخليل ، وإنما تدعو إلى تبني الأوزان الحرّة ، كونها هي التي « تتيح للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا . . أما القيود التي تضيق آفاق الأوزان القديمة فهي تلوح للفرد المعاصر ترفا وتبديدا للطاقة الفكرية في تشكيلات لا نفع لها ، في وقت ينزع فيه هذا الفرد إلى البناء والإنشاء وإلى إعمال الذهن في موضوعات العصر ، إنه يكره أن يضيع جهوده في إقامة هياكل شعرية معقدة لها من الرصانة والهيبة أكثر مما يطيق . »[3] ، فالوزن الحرّ هو روح الشعر الذي ينظم كل العناصر المكونة له ، وينقلها من نثريتها إلى شعريتها ، ومن ثمة فالوزن ليس شكلا جاهزا ، بل هو الروح التي تسري في عروق اللغة والعواطف والصور ، فدعت إلى التزام التفعيلة الواحدة في القصيدة ، فيما سمته هي بالشعر الحرّ ، الذي هو تعامل « في ترتيب تفاعيل الخليل ، يطلق جناح الشاعر من كل قيد »[4] ويمنح له جواز سفر إلى أعماق الحياة الجديدة والتعبير عنها بالأساليب الملائمة والمعبرة عنها بأصدق تعبير .

فالموسيقى الجديدة إذن ، هو طريقة جديدة في التعامل مع بعض الأوزان الخليلية ، التي قسمتها نازك إلى قسمين : بحور صافية ، وبحور ممزوجة[5] . مما

(1) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(2) المصدر نفسه ، ص224 ـ 225 .
(3) المصدر نفسه ، ص56 .
(4) نازك الملائكة ، الديوان مج2 ، ص13 .
(5) ينظر : نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص83 ، 84 .

يعني أن جمالية الوزن عندها لا تكمن في التقيد بالأوزان ، وإنما تكمن في طريقة التعامل معها ، والواقع الجديد هو الذي يفرض ذلك ، وبالتالي فشعر التفعيلة ليس وزنا أو بحرا جديدا وإنما هو تعامل شعري جديد ، أو شكل من الأشكال الشعرية التي ذكرتها[1] .

لقد أشار أدونيس إلى ما أحدثته الدعوة إلى التخلي عن الأوزان الخليلية وإعلان التمرد عليها من ضجة واسعة النطاق على الساحة الشعرية والنقدية معا ، حيث رأى بعض المتعصبين أنّ أي شعر لا يلتزم بالأوزان الخليلية لا يسمى شعرا[2]، وذاك حسبهم سبب كافي لإخراجه من دائرة الشعر ، وذاك ما رفضه الجيل الجديد من الشعراء ، الذي يرى أن إجبارهم على الالتزام بالأوزان الموروثة إجحاف في حق الشعر والشعراء ، لأن تحديد الشعر على أنه وزن بالدرجة الأولى» . . . تحديد خارجي سطحي قد يناقض الشعر ، إنه تحديد للنظم لا للشعر ، فليس كل كلام موزون شعر بالضرورة ، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر .» . .[3] ، فليس الوزن وحده هو الذي يميز بين الشعر والنثر ، لأن « . . . مثل هذا التمييز كمي لا نوعي ، كذلك ليس الفرق بين الشعر والنثر فرقا في الدرجة ، بل فرق في الطبيعة »[4] ، لذا فإن جمالية الأوزان لا تكمن في الخضوع المطلق لها ، لأنها ما هي إلا « إلزامات كيفية تقتل دفعة الخلق ، أو تعرقلها ، أو تقسرها ، فهي تجبر الشاعر أحيانا أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية على سبيل مواضعات وزنية ، كعدد التفعيلات أو القافية »[5] وإنما تكمن جماليتها في تحررها هي في حدّ ذاتها ، وتماشيها مع موسيقى الحياة الكامنة التي « . . . لا تنتهي في إيقاعات لا تنتهي »[6] .

وقد أشار أدونيس إلى قصر الرؤية القديمة في فهمها للشعر ، مبديا رفضه القاطع لها حيث قال : « الشعر هو الكلام الموزون المقفى» عبارة تشوه الشعر ، فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق ، وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها ، فهذه الطبيعة عفوية ، فطرية ، انبثاقية ، وذلك حكم عقلي منطقي »[7] فهو لا يرفض الأوزان الخليلية رفضا مطلقا ، ودليله على ذلك

(1) ينظر : المصدر السابق ، ص74 ـ87 .
(2) ينظر : أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، ط3 ، بيروت ، 1979 ، ص15 .
(3) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
(4) المصدر نفسه ، ص 16 .
(5) أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، ط3 ، دمشق ، 1979 ، ص115 .
(6) أدونيس ، زمن الشعر ، ص164 .
(7) أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص108 .

قصائده التي كتبها على الأوزان الخليلية ، وإنما ما يرفضه هو جعلها قانونا مفروضا على الشاعر ، يلزمه التقيد به حتى وإن لم تكن هناك حاجة إليه ، وذاك ما يفقد الشاعر حرية التعبير والاختيار ، وتقتل فيه روح الإبداع ، ومن ثمة فجمالية الوزن تكمن في إحساس الشاعر بالحرية أثناء التعامل معه والتنويع فيه بتنوع المشاعر التي تجيش بداخله ، ليخلق بذلك وزنا شعريا شعوريا ، لا وزنا شعريا فحسب .

ب ـ القافية :

تعد القافية من العناصر الإيقاعية الأخرى ، التي وقفت عندها الرؤية النقدية الجديدة ، وقد لقيت نقدا لاذعا بسبب الرؤية النقدية التراثية إليها ، كونها ليست في نظرهم عنصرا مهما في القصيدة المعاصرة ، بل إنها « . . . تضفي على القصيدة لونا رتيبا يمل السامع ، فضلا عما يثيره في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية ، ومن المؤكد من أن القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة وأودت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها ، ذلك لأن الشعر الكامل الغنائي منه خاصة الشعر العربي غنائي كله تقريبا لا يستطيع أن يكون إلا وليد الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشاعر ، وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها ، فهي أشبه بحلم سرعان ما يفيق منه النائم . » . .[1] . فلم تكن القافية معينا للشاعر في التعبير عن الآلام والأحزان التي غطت سماء حياته ، بل كانت دائما هي « . . . العائق ، فما يكاد الشاعر ينفعل وتعتريه الحالة الشعرية ويمسك بالقلم فيكتب بضعة أبيات ، حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص ، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله والتفكير في القافية سرعان ما تفيض الحالة الشعرية وتمهد فورتها ، ويمضي الشاعر يصف الكلمات ويرصّ القوافي دونما حس »[2] ، ففي الوقت الذي ينبغي على الشاعر أن يطلق العنان لفكره ويدع الكلمات تنساب منه دون انقطاع ، يجد نفسه مقيدا ومجبرا على أن يخضع كلماته لعملية الانتقاء ، لأنها لا يسمح لها كلها بالسفر إلى عالم القصيدة في ظل القوانين الموسيقية القديمة ، أين تجد القافية أمامها ، تمنعها لأنها ليست كما تريدها هي ، وهذا ما رفضه الشعر الجديد ، وقام بالثورة عليها منددا بضرورة إعادة تكييفها مع الواقع المعيش ، ففقدت بذلك القافية دورها التقليدي لتقوم بدور جديد بحسب ما يتطلبه نمو القصيدة في رحلتها إلى الذروة ، وهنا

(1) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، 18 .
(2) المصدر نفسه ، ص18 ـ 19 .

تكمن جماليتها .

وهنا نتساءل : هل تم فعلا إلغاء القافية من الموسيقى الشعرية الجديدة؟وهل يعني التخلص منها نهائيا نظم الشعر بالسهولة المطلقة؟

إن قامت الثورة فعلا على القافية ، فإن هذا لا يعني إلغاؤها كلية ، إذ لمس فيها شعراء التفعيلة ضرورة تستوجب حضورها في العمل الشعري ، من بينهم نازك التي ثارت عليها من قبل ، لتعود لتؤكد أهميتها في تحقيق الموسيقى الشعرية في الشكل الجديد ، ولم تقف عند هذا الحد ، بل حاولت أيضا أن تقيد شعر الشاعر المعاصر بقافية في كل سطر ، فهي تذهب إلى أن شعر التفعيلة يتكون من أشطر متفاوتة الطول ، وهذا من شأنه أن يضعف الإيقاع و« لذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر سواء كانت موحدة أم منوعة يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ، ويمكّن الجمهور من تذوقه والاستجابة إليه »[1] وما قولها هذا إلا دليل على تشبثها بالرؤية التقليدية للقافية ، وللبيت الشعري ، وبالتالي كيف يكون الشعر حرا إذا التزم بالقافية الموحدة؟وما الفرق حينئذ بين الشطر الشعري والبيت الشعري؟

لقد نوّه أحمد عبد المعطي حجازي بدوره إلى أهمية القافية في الشعر ، منبها الشاعر المعاصر إلى استحالة التخلص منها ، كون الشعر الأوربي لم يتمكن من ذلك على الرغم من نجاح الشعر المرسل عندهم ، مستندا إلى رأي هنري لانز في أن شعر اللغات الأوربية أحوج ما يكون إلى القافية من شعر اللغات الأخرى ، التي تعتمد على كم معين من المقاطع المتساوية كما في الشعر العربي[2] .

وقد تناول أدونيس بدوره القافية « أهمية وعيوبا » في الشعر العربي ، مشيرا إلى بعض الصفات التي تعتريها في أغلب الأحيان ، فرأى أن الشعر « يفقد كثيرا بالقافية ، بفقد اختيار الكلمة وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم ، فكثيرا ما تنحصر القافية في أداء مهمة تكرارية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة ، وربما جاءت القافية زائدة يمكن الاستغناء عنها دون الإساءة إلى القصيدة ، بل ربما اضطر الشاعر إلى وضع قافية غريبة عن القصيدة ودفعتها الشعورية الصميمة ، وهكذا تكثر في القصيدة الزوائد وتمتلئ بالحشو »[3] . فمن عيوب القافية ، أن يأتي بها الشاعر إجبارا لا لضرورة تفرض عليها أن تكون

(1) المصدر السابق ، ص191 .
(2) ينظر : عبد المعطي حجازي ، الشعر رفيقي ، دار المريخ للنشر والتوزيع ، ط2 ، بيروت ، 1971 ، ص58 .
(3) أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص115 .

حاضرة في ذلك الموقع بالتحديد ، مما يجعل منها كالغريبة التي تدرك كيف دخلت ولماذا وجدت هناك بالذات ، إلاّ أن وجود هذه العيوب في بعض قصائد الشعراء لا يعني عدم أهميتها بصفة مطلقة في الشعر ، حيث نجد أن وجودها في الشعر الجديد أيضا شيء مستحسن ، كونها جزء من الخصائص الصوتية والموسيقية للكلمة وليست ضرورة[1] ، فهي لم تعد تقوم بنفس وظيفتها التقليدية ، بل تجاوزتها لتلتحق بكل كلمة لا بآخر كلمة من البيت ، فدورها يكمن في الكلمة وغناها وموسيقاها وليس في ختام السطر أو البيت ، وبالتالي لم تعد للقافية قيمة في حد ذاتها ، بل في علاقتها بغيرها من العناصر في القصيدة ، وهي ليست بنظرة جديدة اتجاه القافية ، إذ سبق وأن تحدث عنها نقاد العرب القدامى أمثال : قدامة بن جعفر وابن طباطبا . . . وبهذا فهي عنصر إيقاعي مهم في إبراز الإيقاع الشعري ، تكمن جماليته في خلقه لعلاقات وطيدة مع العناصر الأخرى للقصيدة .

ورأى نزار أن موسيقى الشعر الجديد ليست هي نفسها موسيقى الجيل القديم ، كونها « موسيقى تأتي من فعل الكتابة نفسه ، ومن المعاناة المستمرة ، والمغامرة مع المجهول اللغوي والنفسي لا من التراكمات الصوتية والنغمية المخزونة في أذننا الداخلية بشكل وراثي وعضوي . ولأن موسيقى الشعر الحديث هي مغامرة شخصية بين الشاعر والعالم ، وبين الشاعر واللغة ، فلا يمكن التكهن بالصياغة النهائية التي ستصل إليها القصيدة العربية في المستقبل »[2] ، فالشاعر المعاصر يواجه عالمين في نفس الوقت لا عالم واحد ، عالم اللغة الذي يضع أمامه قاموسا لغويا ثريا ، يصعّب عليه عملية الاختيار ، والعالم الحقيقي المليء بالأحداث التي لا تنتهي ، والتي تجبره على التعبير عنها بأي وسيلة لأنها تمسه ، بل إنه جزء منها ، مما يفرض عليه إبداء رأيه فيها .

وقد تحدث عن القافية وعن المأساة التي مرت بها في خضّم حديثه عن الفهم الخاطئ لليسار ، من أنهم دعوا إلى نبذ كل ما له صلة بالتراث ، فذلك ليس بصحيح ، إذ إنه « لا يطالب أبدا بإلغاء الأثواب الفضفاضة في شعرنا ، لأنه لا يعرف أن التخلي عن أثوابنا القديمة معناه العري الأدبي العام ، ولكنه يطلب بتعديل هذه الأثواب بشكل يجعلها عصرية . . وعملية . . ومريحة »[3] فهو لا يرفض أن نأخذ من التراث وأن نستعين به ، لأن التخلي عن الماضي دليل على الجهل في حدّ ذاته ، ومن لا حاضر له ، لا مستقبل له ، وإنما ما دعا إليه هو أن

(1) ينظر : المصدر السابق ، ص114 .
(2) المصدر نفسه ، ص179 ، 180 .
(3) نزار قباني ، الشعر قنديل أخضر ، منشورات نزار قباني ، ط16 ، بيروت ، 2000 ، ص36،37 .

نكيف هذه العناصر القديمة مع الوضع الجديد ، نجعلها تساير الحاضر فتتماشى وفق ما يتطلبه الحال الراهن فقط ، كي لا تكون منبوذة . ومتى سايرت القافية الواقع الجديد ، كانت مريحة ، و إنني أستعمل هنا كلمة (مريحة) لأنها الكلمة الأصلح لما أريد التعبير عنه ، إذ لا شاعر عربي مهما كان مجيدا يستطيع أن يدعي أن جميع قوافيه مستريحة وأنه دائما في أحسن حالاته ، فالقافية برغم كل سحرها وإثارتها نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثا ، إنها اللافتة الحمراء التي تصرخ في بالشاعر ،« قف »حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه ، فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره إلى بدء الشوط من جديد »[1] لذا ينبغي على الشاعر العربي المعاصر أن يختار من القوافي التي وإن استعملها لن يشعر بانقطاع في التدفق الشعوري الشعري ، فلا يحس بشيء يشوش تفكيره ويكسر عنه إيقاع تعبيره ، فليست كل القوافي صالحة التوظيف ، فمنها ما يحسن بتوظيفها الشعر ومنها ما تفسده ، وما أكثر الشعر الرديء لرداءة استعمال القافية فيه ، حتى غدت للشاعر والقارئ معا أشبه « . . . بالإشارة الحمراء . . التي تفاجئ السائق ، وتضطره إلى تخفيف السرعة ، أو التوقف النهائي ، بحيث يعود محرك السيارة إلى نقطة الصفر . . بعد أن كان في ذروة اشتعاله واندفاعه . . ومثل هذه الوقفة المباغتة وغير المتوقعة ، تؤثر بغير شك على حركة السيارة ، وأعصاب السائق وسلامة المسافرين .»[2] ، وقد يتساءل المرء : كيف لم توقف القافية تدفق ينبوع الإبداع الشعري لدى الشاعر العربي القديم؟

لم يقصد نزار من كلامه هذا ، الدعوة إلى « إسقاط القافية أو إلغائها ، وإنما نرى أن تكون القافية موقفا اختياريا . . فمن أراد أن يتوقف عندها ، فله ذلك ، ومن أراد أن لا يتوقف فبإمكانه أن يواصل رحلته . . ولن يأخذه أحد إلى السجن .»[3] فلا ينبغي أن يحس الشاعر العربي أنه مجبر على الالتزام بها ، بل ينبغي أن نترك له الحرية في ذلك ، لأنه المعني الوحيد الذي يدرك إن كان هو في حاجة إليها أم لا ، ومبدأ الاختيار هو الجوهر الذي نادى به الجيل الجديد ، ويبقى الأهم في كل هذا هو » أن يكون ثمة « تعويض موسيقي » للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية ، فإذا استطاع الشاعر أن يقدم هذا البديل الموسيقي فسوف نصغي إليه بكل خشوع واحترام :

نحن لسنا متمسكين بالنموذج الموسيقي التاريخي . .

(1) المصدر السابق ، ص 37 ـ 38 .
(2) المصدر نفسه ، ص 39 .
(3) نزار قباني ، ما هو الشعر؟ منشورات نزار قباني ، ط3 ، بيروت ، 2000 ، ص124 .

ولا (بالطرب التاريخي) . .
الميكروفون في يد الشاعر . .
ولا شروط مسبقة مفروضة على حريته . .
كل ما نطلبه منه أن يقنعنا بأنه يغني بصورة جيدة . .
بصرف النظر على الطريقة التي يغني بها . .»[1] .

لم يعد يهمنا لا الوزن ولا القافية لأن : «ذوقنا الموسيقي تطور ونما وتأثر إلى حد بعيد بالبناء السمفوني المركب في الموسيقى الأوربية وبالأصوات الحادة المتمزقة والبوق والصنوج النحاسية ، لقد تجاوزنا مرحلة «ربابة الراعي» بإيقاعها البدائي البسيط إلى مرحلة البناء الموسيقي المتداخل ، وانتهت في حياتنا مرحلة القصيدة العصماء ، بأبياتها المئة ، تجلد أعصابنا بقواف نحاسية ، مرصوصة كأسنان المشط . . نعرفها قبل أن نعرفها»[2] .

وهذا لا يعني مطلقا إلغاء القافية«النزوع إلى السهولة في صناعة الشعر ، بل العكس هو الواقع ، إذ إن ذلك التخلي يفرض على اللغة مطالب عسيرة المنال ، عندما يزول صدى القافية من الآذان يصير النجاح أو الإخفاق في اختيار الألفاظ وبناء العبارات ، وسائر نظام القصيدة أبرز للعيان ، زوال القافية يضع الشاعر مباشرة وجها لوجه أمام مقاييس النثر ويسلب الألفاظ كثيرا من موسيقاها الناعمة ويكشف في القصيدة عن كثير من العورات»[3] وإنما ما أصبح يهمنا اليوم هو ما مدى قدرته على التأثير في آذاننا ونفوسنا وإقناع عقولنا بما يقول ، وما دامت «العصافير لا تتقيد بالنوتة الموسيقية المكتوبة ، ولا تلتزم بمقام واحد ، وإنما تدوزن حناجرها حسب ظروفها الحياتية . فلماذا لا يكون خيار الشاعر كخيار العصفور؟»[4] .

وإن كان نزار قد دعا إلى التجديد في الموسيقى الشعرية ، فهذا لا يعني الابتعاد عن الموسيقى الخليلية ، بل التجديد يكون انطلاقا منها وفي داخلها ، حيث نجده يثمّن الثروة الموسيقية التي تركها الخليل بن أحمد قائلا : «إن بحور الشعر العربي الستة عشر بتعدد قراراتها وتفاوت نغماتها هي ثروة موسيقية ثمينة بين

(1) المرجع نفسه ، ص 124 . .
(2) نزار قباني ، الشعر قنديل أخضر ، ص41 ـ 42 .
(3) يوسف حسن بكار ، بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم ، في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، ط2 ، بيروت ، 1982 ، ص139 . نقلا عن إليوت ، نظرات في الشعر الحر ، مقال مترجم في : الشعر بين نقاد ثلاثة .
(4) نزار قباني ، الشعر قنديل أخضر ، ص125 .

أيدينا ، وبإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا »[1] فهذا تأكيد منه على المجهود الذي بذله الخليل في سبيل الإبداع الشعري ، مجهود لا يمكن للأجيال اللاحقة تجاهله وعدم العودة إليه ، فهو القاعدة الأساسية التي بني عليها الشعر ، ومنه نخلق معادلات جديدة للشعر الجديد تتوافق معه ، وهذا معناه « . . . أن موسيقى الشعر ليست مخطوطة كلاسيكية محفوظة في متحف ، لا يسمح لنا بلمسها أو بإخراجها إخراجا جديدا وبتوزيع جديد »[2] فمهما كان هناك من قيود في الإبداع الشعري ، إلا أن هناك في الضفة الأخرى نوع من الحرية ، التي لولاها لما تفنن الشاعر المعاصر في طريقة تقديم قصائده للمتلقي المعاصر الذي لا يحبذ أن يرى الشيء نفسه وعلى نفس الطريقة ولو للمرة الثانية ، فما بالك أن يقرأ ويسمع ويرى ديوانا وردت كل قصائده على نفس الهندسة الفنية؟

وبالتالي فإن جمالية الوزن والقافية تكمن في ولوجهما إلى عالم القصيدة دون إرغام ، ومنحهما حرية التعامل مع بقية العناصر الأخرى .

قائمة المصادر والمراجع :

1ـ أحمد عبد المعطي حجازي ، الشعر رفيقي ، دار المريخ للنشر والتوزيع ، ط2 ، بيروت ، 1971 .
2 ـ أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة للنشر والتوزيع ، ط3 ، بيروت ، 1979 .
3ـ أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، ط3 ، دمشق ، 1979 .
4ـ محمد عزام ، الحداثة الشعرية ، إتحاد كتاب العرب ، ط3 ، دمشق ، 1996 .
5 ـ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط6 ، بيروت ، 1981 .
6ـ نزار قباني ، قصتي مع الشعر ، منشورات نزار قباني ، ط6 ، بيروت ، 2000 .
7ـ نزار قباني ، ما هو الشعر؟ ، منشورات نزار قباني ، ط3 ، بيروت ، 2000 .
8ـ نزار قباني ، الشعر قنديل أخضر ، منشورات نزار قباني ، ط16 ، بيروت ، 2000 .
9ـ يوسف حسن بكار ، بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم ، في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، ط2 ، بيروت ، 1982 .

(1) المصدر نفسه ، ص40 ـ 41 .
(2) المصدر السابق ، ص40 .