الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
–البويرة–
كلية اللغات و الآداب
قسم اللغة و الأدب العربي

Ministère de l'Enseignements Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj
Tasdawit Akli Muhend Ulhaj – Tubirett–
Faculté des lettres et des langues

البنية الإيقاعيّة للشّعر العربي من خلال كتاب قضيّة الشّعر الجديد لمحمد النّويهي

مذكرة لنيل شهادة الليسانس في اللغة و الأدب العربي

–إعداد الطالبتين :
- هجيرة خالدي
- نورة عباد

إشراف :
د.رابح ملوك

السنة الجامعية
2014/2013

كلمة شكر و تقدير

يقول الشاعر:

لأشكرن هماما فضل نعمته لا يشكر الله من لم يشكر الناس

فيا هماما جاد بوقته وجهده والإشراف عليه فكان خير المشرف ونعم السند، يا ليت عبارات الإهداء تكفيك حقك من الشكر والامتنان جزاء لصبرك وفضلك يا أستاذنا المشرف الدكتور رابح ملوك.

هذا إضافة لكل الأساتذة الذين مدوا لنا جناح العون والمساعدة للحول بين نجوم العلم التي تشع بنوره، فأضاءت لنا ما بين الجهل و العلم دربا سلكناه في تقديم هذا البحث المتواضع.

الإهداء

إلى:

الذي جرع الكأس فارغاً ليسقيني قطرة حب ولحظة سعادة

أبي الغالي علي

التي أرضعتني الحب والحنان فكانت رمز الحب والعطاء

أمي الغالية الجوهر

القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي

اخوتي الاعزاء

لكم اهدي ثمرة عملي المتواضع

هجيرة

الإهداء

إلى:

ينبوع العطاء الذي زرع في نفسي الطموح والمثابرة

والدي العزيز

نبع الحنان الذي لا ينضب إلى رمز العطاء و الحنان

أمي الغالية

من يحملون في عيونهم ذكريات طفولتي

إخوتي وأخواتي

من ضاقت السطور من ذكرهم فوسعهم قلبي

صديقاتي

نورة

مقدمة

مقدمة

تعرف السّاحة النّقدية العربيّة في العصر الحديث إقبالا كبيرا على دراسة الشّعر العربي والتنظير له، ويظهر هذا جليا ابتداء من ابتكار الشكل الجديد أو ما يعرف بالشّعر الحر على يد مجموعة من الشّعراء كنازك الملائكة، بدر شاكر السّياب و عبد الوهاب البيّاتي...، هؤلاء الذين سمحوا بتفعيل الحركة التطويرية للشعر العربي ومهدوا لولادة عصر جديد لواقعه بعد سبات دام قرونا، فصار الشّعر بذلك الشغل الشاغل للنقاد العرب الذين اخذوا بطرح تصورات جديدة كل حسب منظوره ومرجعاته، فقد تضاربت الآراء واختلفت هذه التصورات من ناقد لآخر خصوصا وأننا نجد معظم الرواد المجددين كانوا على اطلاع واسع بالشّعر الغربي فتأثروا به أيما تأثيرا وعلموا على انفتاح الشّعر العربي عليه وقادهم واجبهم الأدبي إلى الخوض في خصائص الشّعر الغربي وتبني بعض النظريات التي تأسس عليها شعرهم بغية الارتقاء بالشّعر العربي وإضفاء روح الحيوية عليه ليكون ندا للشعر الغربي المتطور، وهنا تستدعي الحاجة وجود منظّرين ونخبة من المختصين لتباين صحة ذلك ومدى انطباقه على خصوصية الشّعر العربي تنفي هذه التصورات أو تحوّرها أو تطورها وتدفع بها للاستمرار.

والحديث عن الجانب النقدي وأثره في تطور الشّعر العربي، نجد كتاب محمد النّويهي "قضية الشّعر الجديد" أحسن أنموذج لذلك، فقد قام بإنارة بعض المفاهيم المعاصرة للتدليل على قضيتين أساسيتين في بنية الشّعر المعاصر إحداهما قضيّة "لغة الكلام اليومي كلغة شعرية" والأخرى تمثلت في أطروحة التي لا تبتعد كثيرا عن الأولى ونعد تحصيل حاصل لها وهي "النظام النبري كنظام عروضي يحكم البنية الإيقاعيّة للشّعر العربي"، لينتقل بعد ذلك إلى تأثير هذه الفرضية على الجانب العروضي في الشّعر العربي و ظهور النبر كنظام عروضي، وقد لاقت أفكاره صدى كبيرا في الكثير من المواقف التي عالجت قضايا الشّعر المعاصر وتم على إثرها فتح نقاش معمق وواسع نتناول فيها بعض النقاد أمثال محمد بنيس وكمال أبو ديب وغيرهم هاتين القضيتين سواء لدراسة البنية الإيقاعية للشّعر المعاصر أو لدراسة العروض للشّعر العربي.

وإذ نحن بصدد القيام ببحث أكاديمي متعلق بالدراسات الأدبية ارتأى أستاذنا المشرف انه من الأجدر بنا أن نقدم مذكرتنا على ضوء ما جاء في المؤلف، فتمثل بحثنا المعنون "**البنية الإيقاعية للشّعر العربي من خلال كتاب قضية الشّعر الجديد لمحمد النّويهي**" في فصلين، وكانت نقطة الانطلاق فيهما جملة من التساؤلات والإشكالات المطروحة أهمها: كيف نظر النّويهي للشعر العربي من خلال مؤلفه "قضية الشّعر الجديد "؟ والى أي مدى كانت استجابة الشّعر العربي الفصيح للتصورات التي طرحها؟

وقد سار بحثنا على الشكل التالي:

- تناولنا في الفصل الأول والموسوم بـ "**الأساس الإيقاعي في الشعر الجديد في الشعر الجديد** " تصوّر النّويهي لهذه القضيّة، وكيف استطاع تطبيق ما جاء به ت س اليوت في دعوته لارتباط لغة الكلام اليومي، بعدها انتقلنا إلى القضية الرئيسية في المدونة وهي قضية النّبر النّاتجة عن محاكاة إيقاع الحديث اليومية وكيف يستطيع هذا الأخير أن يضفي الحيويّة في الإيقاع الداخلي والتّنويع الدّاخلي والتّنويع منه، مقارنين قبل ذلك بينه وبين النّظام الكمي.
- أما الفصل الثاني من البحث المعنون "**تأثير النّبر على الأساس العروضي للشّعر الجديد**"، فقد قمنا بعرض أهمّ القضايا التي ناقشها المؤلّف والتي تعدّ بالدرجة الأولى مآخذا على بعض التّصورات التي صاغتها نازك الملائكة في كتابها قضايا الشّعر المعاصر، هذه القضايا التي اتخذها منها النّويهي دافعا لإبراز فعاليّة النّظام النّبري في الشّعر العربي للخروج من الرتوب الذي صاحب الشّعر في نظامه الكمي، بعدها أدرجنا موقفنا مما أدلاه النّويهي عن النظام النبري بوصفه نظاما عروضيا صالحا لشعرنا العربي.

بعد تقديم قضية الشّعر الجديد النّويهي استدعى واجبنا في البحث صياغة مجموعة من الاستنتاجات التي دار حولها بحثنا وكان ذلك كخاتمة موجزة للبحث.

وكأيّ بحث منهجي استعنا ببعض الكتب لإضاءة بعض الأفكار والمعلومات التي أسدد دعامة بحثنا أهمها كتاب قضايا الشّعر المعاصر لنازك الملائكة، موسيقى الشّعر العربي وحديثه لعلي عبد الرضا، والشّعر العربي الحديث لمحمد بنيس...وغيرها.

وقبل أن نختم بحثنا نقول أنّه من المماراة الادّعاء بأن بحثنا قد آتى أكله بشكل كامل وتام، فمن بين الصعوبات التي أدت إلى ذلك أنّ هذا الموضوع يحتاج لدراسة معمّقة ومعالجة دقيقة لا تكفي بعض شهور من البحث لنفيه حقّه، ولكن كما يقال "لكل شيء إذا ما تمّ نقصان"، وحسبنا الاجتهاد والمحاولة في تجسيد متطلبات البحث.

الأساس الإيقاعي في الشّعر الجديد

أ. اللّغة الشّعرية المعاصرة:

إنّ الحديث عن اللّغة الشّعريّة هو في الأساس حديث عن المادّة الخام للمكوّن الرّئيسي للشّعر، هذه اللغة التي لم تنشأ من فراغ، بل اِستمدها الشّاعر من واقع حياته؛ أيّ أنّ اللّغة تكون حاملة رؤيا الشاعر لبيئته، إضافة إلى جملة من الاِنطباعات والاِنفعالات التي تقتضي اللّغة لتخليص النّفس من هذه المكبوتات.

وعلى هذا يشير النّويهي إلى أنّ قضيّة اِرتباط الشّعر بلغة الكلام اليوميّة ليست بالشّيء الجديد الذي يقتضيه شعرنا العربي وإنّما صاحبته منذ ظهوره، إذ هو وليد للاِنفعالات التي ولّدها الواقع في نفس الشّاعر، وينطبق هذا القول على الشّعر الجاهليّ وإن كانت لغته غريبة مبهمة ومعقّدة الألفاظ، بعيدة عن الكلام الذي نتواصل به في عصرنا، لكن هذا لا يستوجب علينا معالجتها من منظور واحد وبوجهة نظر ذاتيّة فما يؤكدّه النويهي هو أنّ هذه اللّغة الكلاسيكيّة – بالنّسبة لأذواقنا – كانت في وقت ما أقرب ما يكون إلى لغة الحديث اليوميّ الذي اِستقاه الشّاعر من بيئته، وعليه يجب الأخذ بعين الاِعتبار بأنّ لغة العرب قديما هي لغة معربة فطرت على جزالة اللّفظ ومتانته.

ويستحضر النويهي أصدق مثال على ذلك في القصيدة الرّابعة من كتاب المفضليات المنسوبة للجميح الأسدي[1]، حيث تعكس لنا أبياتها الاِثنا عشر حالة مستمدة من الواقع تتمثل في شجار بين الجميع وزوجته تارة يعاتبها، وأخرى يلتمس لها الأعذار، وبعد أن قام النّويهي بتحليل أسلوب الشّاعر، يأتي ويوضّح لنا كيف استطاع إسقاط طبيعة اللغة اليومية بإيقاعها و أسلوبها محاكيا بذلك نغمات الحديث اليومي آنذاك، و سينكشف ذلك لنا جليا إن أمعنّا النّظر في فحواها وأحسنّا الاِستماع إلى نبرتها، فهو "المفتاح إلى فهم العاطفة الدّقيقة المزدوجة التي تضطرب بها هذه القصيدة، وهو لذلك المفتاح إلى تذوّق جمالها الفنّي البديع"[2] إضافة إلى أنه يجب أن نضع في حسباننا أنّ لغة الشّاعر اليوميّة غير اللّغة التي نتحدث بها اليوم فهي أشدّ تعقيدا وجزالة، وهذا ما نجده حاضرا في القصيدة مثل: ملهوز، علق الصرامة...الخ، هذه الألفاظ التي لا تعدّ إلا جزءا من اللّغة التي هي الأخرى جزء لا يتجزأ من واقع الحديث، وإلا لم وظّفها إن كان هدفه التّعبير عن مكبوتاته لا تقديم قصيدة لجماهير من المتلقّين لاِتخاذها أنموذجا شعريّا؟؛ أي أنّه لم يقم باِنتقاء تلك الألفاظ من قاموس الألفاظ الرّاقية التي لا يفهمها إلا جمهور

---

[1]– ينظر، محمّد النّويهي،قضيّة الشّعر الجديد،معهد الدراسات العربية العالمية،المطبعة العالميّة،القاهرة1964،ص45.

[2]– المصدر نفسه، ص47.

اللّغويين –وهذا هو الخطأ الذي يعاتب عليه شعراء عصر الإِنحطاط، والذي جعل شعرهم أكثر تكلفا وتصنّعا[1].

ومن البيت الأول نستشعر، النّويهي حقيقة هذه القضيّة:

أمست أمامه صمتا، تكلمنا

مجنونة.....أم أحست أهل خروب!

لو قرأنا هذا البيت قراءة صادقة منظمة سنلمس بلا شك أحاسيس قائلها، وسيزيد ذلك جلاء إذا قمنا بإسقاط النبر على مواقعه وإعطاء كل كلمة حقها من نغم ونبر، مبتعدين بذلك عن طريقة الإلقاء الخطابيّة الميّتة، فطبيعة هذه القراءة تفتح لنا المجال للوصول إلى جوهر المعنى، وتمكن قراءتنا من التّفاعل مع الحالة نفسها التي اِكتسبت نفسيّة "الجميح" ولوجدناها أكثر قربا إلى المثال الذي أتبعه إيّاها النّويهي: مش عاوز تكلّمنا حضرتها يظهر مش عاجبينها ما لها يا خوية جرى لها إيه الولّية دي؟ ...

لا شكّ أنّ التّقارب واضح، وأن الحالة التي دفعت إلى اِستعمال ضمير الجمع ليقصد نفسه هي الحالة نفسها التي ورد فيها الفعل "تكلّمنا" بصيغة الجمع، فالغرض في النموذج الشّعري ليس لاِستقامة الوزن، وإنما لتعكس حالة شعوريّة، وبتعبير أدّق اِستعمل الشاعر ألفاظه لا لضرورة شعرية، وإنّما لضرورة تنصّ عليها الحالة النّفسيّة الشّعوريّة، وما يحدّد الاِختلاف بين المثالين هو طبيعة اللّغة إذ أنّ الأولى موزونة مقفّاة خاضعة لقانون الصّرف والنّحو والعروض، أمّا الثّانية فهي لهجة مصريّة دارجة، إذ ما أراده النويهي هو أنّ اللّغة الشّعرية كانت ولا تزال، وستبقى مرتبطة بالواقع، وحديثه هذا مخصوص بكلّ تجربة صادقة بعيدة عن تكلّف وزيف.

أمّا المسألة الثّانية التي بني عليها النويهي تصوّره في الدّعوة إلى ضرورة اِرتباط لغة الشّعر بالكلام اليومي فهي تتغيّر بتغيّر الزّمان، فلكلّ لفظة تاريخ معيّن يختلف من لغة إلى أخرى، ولها كيان خاص يستمدّ ألوانه من ذلك التّاريخ[1]، ومن هنا يتجلّى دور الشّاعر في اِنتقاء الألفاظ التي تتماشى مع عصره. لكن قبل الحديث عن هذا يصادفنا السّؤال التّالي: إلى أيّ مدًى أفاد الشّعر الجاهلي بلغته شعرنا المعاصر؟

يجيب النّويهي عن هذا السّؤال بأنّ الشّعر القديم قد خلّف موسوعة هائلة اِحتفظ بها التّراث الأدبي، ونقلتها لنا قصائدهم، فذلك الشّعر لم يقتصر على مخاطبة معاصريه فقط

وإنما فيه ما يخاطبنا به نحن أيضا، ونحن بدورنا لن نستفيد منه إلا إذا امتلكنا الحسّ الشّعري الذي يسمح لنا بكسر الحاجز التّاريخي والتوغّل في قضاياه ومشاكله، بعدها يمكننا أن نختار منه ما "يستجيب لحاجاتنا

---

[1]– ينظر محمّد النّويهي،قضيّة الشّعر الجديد،ص ص50 –51.

[1]– ينظر بدر شاكر السّياب آراء في الشّعر و القصّة،،دار المعارف،بغداد1956،ص22.

الحيويّة والفنيّة المعاصرة، وما نجده انعكاسا لمشاكل وأمانيّ وانفعالات وأفكار لا تزال تعرض لنا في حياتنا الواقعة"[2]، وهنا تظهر ضرورة التّجديد في لغة الشّعر وفقا للواقع المعاش.

لقد اِنطلق النّويهي في دعوته هذه تأثرا بفحوى ما جاء به إليوت حيث قال :" إن مهمّة الشّاعر أن يستعمل اللّغة الشّائعة في محيطه، اللّغة التي توثقت الألفة بينه وبينها"[3] بِاعتبار أنّ مادتها الخام مأخوذة من ذلك المحيط، وهنا يحدث التكامل بين أفكار المتلقّين واللّغة الشّعريّة، فقد اِتخذ النّويهي من هذه الفكرة قاعدة نظرية حاول تطبيقها على الشّعر العربي فوجد فيها معيارا متحكما في البنية الإيقاعيّة للشّعر، وبذلك تنعكس صحّة هذه الفرضيّة على الشّعر العربيّ بل أصبحت رابطا وثيقا وطريقا مختصرا للاِتّصال بروح الشّعب.

ب. **الأساس الإيقاعيّ في الشّعر المعاصر:**

إنّ أوّل شرط ينبني عليه الشّكل الجديد هو الأساس الإيقاعيّ، ذلك الذي يعمل على إنماء الموسيقى الدّاخليّة للقصيدة، إضافة إلى كونه وثبة نوعيّة يقوم عليها التّمايز بين الشّعر الحرّ والشّعر التقليديّ من خلال هدمه نظام الوزن والقافية اللّذين يدفعان إلى كبت واِختناق المشاعر وراء القيود الصّارمة مقيما عليهما بنية إيقاعيّة جديدة تفسخ المجال في حريّة اِنتقاء التّعابير المناسبة[1]، و الذي لا شك فيه هو أنّ شعراءنا قد نجحوا في الطّريق الصّحيح إليها، وهذا هو المطمح الأعلى الذي يحاوله الشّعر الجديد حتى يقارب في ذلك ما تستطيعه الآداب الناضجة[2].

لقد لعبت طبيعة الإنفعال الشّعريّ وحريّتها دورا هاما في تحقيق هذا النّجاح فدعتهم إلى ضرورة دراسة المقاطع الصوتية بنحو يمكّن المتلقي من ملامسة تلك الحالة الوجدانية للشّاعر، وفي الوقت ذاته يجد العروض الخليلي القائم على تحليل القصيدة إلى تفاعيل قاصرا على ذلك، حتى أنّ تنويع التّفعيلات وحدها لا تكفي لإرضاء التّجربة الشّعريّة[3]، فالمسألة هنا ليست مسألة موسيقى داخليّة للشعر أكثر ممّا هي قضيّة تنسيق بين الموسيقى الدّاخليّة والخارجيّة للقصيدة، فلطالما كانت الموسيقى مصاحبة للشّعر وليدة للوزن و النّغم، فطبيعة القصيدة الجديدة تقتضي بعض التّعديل على جوانبها الموسيقيّة لتكون أكثر اِنسجاما وتلاؤما، فينتج لنا ما يعرف بالنّسق الإيقاعيّ، هذا الأخير الذي يضفي الرّوح على الشّعر العربيّ المعاصر، كما أنّه حلقة وصل بين الشّكل والمضمون المحدّدة لقيمتها الفنيّة، فخرج الألفاظ من جمودها إلى حيويتها، وهنا تنسجم الإيقاعات مع الانفعالات الداخلية للشاعر وحتى الملتقى فتكون القيمة العاطفيّة

---

[2]– محمّد النّويهي،قضيّة الشّعر الجديد،ص66.

[3]– محمّد بنّيس، الشّعر العربيّ الحديث، ج3، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء1996،79.

[1]– إبراهيم خليل، تجديد الشّعر العربيّ، دار كرمل، عمان1987، ط1، ص ص33–34.

[2]– محمّد بنّيس،الشّعر العربيّ الحديث،ص ص80–81.

[3]– ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر العربي، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة1988،ط6،ص11.

للبيت الشّعريّ صالحة وقابلة لكلّ الأذواق، إذا فحديثنا هذا يقودنا حتما إلى الوزن، إذ أنّه اِنعكاس لفظيّ لتلك الاِنفعالات، ويدفعنا للاِنتقال إلى سؤال جوهريّ هو لماذا يجعل الوزن الشّعر أكثر عاطفة وإثارة للاِنفعالات؟ وكيف يقوم بتلك الوظيفة؟

لقد وجد النّويهي الفضل في هذا ضمن السّياق الذي جاء به إليوت في حديثه عن وظيفة الموسيقى الشّعريّة:"بأنّها هي التي تمكنّ ألفاظ الشّعر من تعدّي عالم الوعي والوصول إلى العالم الذي يتجاوز حدود الوعي التي تقف دونها الألفاظ المنثورة"[1]، أي أنّ الموسيقى الشّعريّة تقوم بإضفاء الجماليّة للألفاظ المنثورة التي تخلو من حسّ شعريّ وحتى الألفاظ بامتلاكها للوزن الشّعري تكتسب دلالات ووظائف تنقلها من العالم الواقعي الذي يعتمد على الألفاظ البسيطة لأداء الوظيفة التّبليغية، إلى عالم المحسوسات والاِنفعالات الذي يعتمد على الألفاظ المنتقاة عن غير وعي المتضمّنة إيحاءات ودلالات نتيجة لاِستجابة الاِنفعالات لأداء الوظيفة الشّعريّة الجماليّة.

فإذا نجد أن الوزن يحقق الركيزة الأساسية للشّعر، وببساطة يمكننا القول أنّ الوزن هو تلك الذّبذبات التي تطرأ على الكلمة أثناء انفعال صاحبها أو قائلها، فتكون صدى متناسق الرّتم مع المظاهر التي طرأت على الحالة النّفسيّة والجسمانيّة للشّاعر وكل ما نقصده من هذا الكلام أنّ الموجات الصّوتيّة للكلام تتراوح مع الحالة النّفسيّة فتارة تصعد، وأخرى تهبط وكلما اِشتدّ الاِنفعال اِزدادت هذه الموجات تراوحا واِزداد الصّوت تقلبا معها، و على هذا نلحظ التّباين بين ذلك الصّوت والصّوت الذي يصدر أثناء الحالة المعتدلة و الذي يعتمد على نبرتين على الأكثر، وفي أغلب الأحيان يفتقر إلى الخصائص الرّيتمية للأصوات، فحالة الهدوء التي تعبر عنها نفسيّة المتكلّم لا تجد حاجة إلى اِستعمال مثل هذه الخصائص خاصة وأنّ الجهاز الصّوتي باق على حالته الطّبيعيّة، ويجب علينا هنا أن نفرّق بين التّراوح الذي ينتج للألفاظ الشّعريّة والنّثر، إذ أنّ "التّراوح الذي يحدث في النّثر يأتي من غير نظام، أمّا التّراوح الذي يأتي في الشّعر فيتّبع نظاما فيه ترتيب وتكرار"[2].

يمكننا القول مما سبق أنّ مسألة الوزن متعلّقة بالدّرجة الأولى بانفعالات الفرد سواء النفسيّة العصبيّة أو الجسميّة، التي ستنتج لنا مقاطع صوتيّة متفاوتة فيما بينها وهنا تكمن فعاليّة النّظام النّبريّ إذ أنّنا سنلقي الضّوء على النّظام المتحكّم في ذلك التّفاوت مجاوزين التّحديد الكميّ بين الطّول و القصر إلى التّحديد النّبري، ويتم ذلك بأن يوقع نبرا متساويا على كل مقطع ثالث، فإذا اِستمر صياحه وتراقصه أدخل تنويعا فينبر المقطع الثّالث ولا ينبر السّادس، وهكذا يستنفذ اِنفعاله القويّ ويعود إلى الهدوء والسكون[1].

---

[1]– محمّد النّويهي، قضيّة الشّعر الجديد،ص32.

[2]– المصدر نفسه،ص32.

[1]– ينظر محمّد النّويهي،قضيّة الشّعر الجديد،ص33.

ونخلص من هذا إلى أنّ الوزن ظاهرة ملازمة للاِنفعالات العاطفيّة وليست حكرا على الشّعر أو ضرورة شعريّة تقتصر على التّعبير عن تلك الاِنفعالات، فليس كل موزون شعرا، وبالضّرورة كل شعر موزون، وغايتنا من هذا الحديث هو إثبات ما حاول بعض النّقاد رفضه في الشّعر كاِعتبار الوزن قيدا يجب الخلاص منه، ويردّ النّويهي على ذلك بأنّ الشّاعر الصّادق هو الذي يكون كلامه موزونا على السّليقة فلا يجد نفسه مجبرا على التّخلص منها، ولا يعدّها قيدا على الإطلاق بل تقنيّة جماليّة نابعة من ذاته الشاعريّة للتّعبير عن اِنفعالاته بطريقة تلقائيّة.

وبعد أن أكدّ النّويهي ضرورة اِلتزام الشّعر بالوزن، ينتقل إلى دراسة الإيقاع الذي ينجم عن الوزن المنتظم الذي "هو توظيف خاص للمادة الصّوتيّة في الكلام، يظهر في تردّد وحدات صوتيّة في السّياق على مسافات متقايسة بالتّساوي أو بالتّناسب لإحداث الاِنسجام، وعلى مسافات متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة"[(2)]، فبِالتحام الوزن والإيقاع تتحقّق الغاية المنشودة من الشّعر، وله كما يذكر ابن طباطبا العلوي:"إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشّعر صحة المعنى وعذوبة اللّفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر وتم قبوله له واشتماله عليه"[3]

وتكون بذلك وظيفة هذا الإيقاع الحدّ من شدّة الرّتابة والبروز، وهنا نلحظ الفرق بين ما دعت إليه نازك الملائكة حين قصرت التّجديد الشّعري في حريّة اِختيار التّفعيلات، بينما يطمح النّويهي للوصول إليه حيث يرد على دعوتها قائلا: "صحيح أنّ الشّكل الجديد بحرّيته في عدد التفاعيل في كل بيت ومرونته الشّكلية، وتخلّصه من سيميترية الشّطرين، وبوسائل أخرى يبذل جهده في تجنب ما يمكن من هذا الجرس البارز والرتيب الممّل، لكنّه مادام مرتبطا بالتّفاعيل القديمة فإن هذه التّفاعيل نفسها قائمة على نظام إيقاعي هو بطبيعته حاد بارز، لأنّه يعتمد على عدد لا يتغيّر من الحروف مرتّبة بترتيب لا يتغيّر من الحركة السّكون تنتج عنه مقاطع تترتّب بحسب قصرها وطولها"[1]، وهو يقصد النّظام الكمّي للإيقاع الشّعريّ والذي يعتبر عيبا آخر يؤخذ على الشّعر المرتبط بالتّفعيلة، وإن كانت له حرّية اِختيارها ويضرب مثالا على القيد الذي يضفيه هذا النّظام والذي يعيق الرّنة الموسيقيّة من التّفاعل مع التجربة الشّعوريّة، في أنّ الشّاعر إذا اِختار تفعيلته "فاعلاتن" فهو مقيّد بسبعة أحرف، ومرتبط نظامها المقطعيّ المكوّن من مقطع طويل "فا" ثم مقطع قصير "ع" يتبعهما مقطعان طويلا "لا" و "تن"، وهكذا دواليك مع باقي التّفعيلات العروضيّة. إنّ هذا التّرتيب المقطعيّ سيفرض بإستمراريته نوعا من الرّتوب والبروز، ويشير النّويهي أنّ هذا العيب ليس حكرا على المعاصر، بل حتى في الشّعر الكلاسيكي فقد كان سببا في رتابته وحدّة بروزه، "إذ إنّ كل إيقاع

[(2)]– المصدر نفسه،ص37.

([3]) – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 06. الموقع: www.alwarraq.com

([1]) –ينظر: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص 142.

ينتظر الإيقاع الذي يليه ولا مفاجأة، إذ تتولّى الاِهتزازات و الاِنسجامات الصوتيّة اللاّحقة كأختها السّابقة"[2]، فهذا شكل لا يقلّ عن السيميتريّة والقافيّة رتابة، فقد ظهرت أنواع من الزّحافات والعلل بل أكثر من اِستعمالها للتّخفيف من ذلك العيب، لكن بالرّغم من هذا تظل مجرّد محاولات قاصرة وغير كافية لحل هذه المشكلة، ولعلّ هذا القصور هو الذي دفع ببعض النّقاد والشّعراء إلى الظّن بأنّ الطّبيعة اللّغويّة تستلزم على نظام الإيقاع أنّ يكون حادًا، وهذا ما اِعتبره النّويهي خطأً ناتجا عن نظرة سطحيّة لواقع اللّغة العربيّة لمجرد الفشل في إخراج الشّعر من هذا الخطر "الرّتابة وحدّة البروز" – لكن حتّى وإن كان اِدّعاؤهم حقيقة وجب علينا التسليم بها، فلا ضير إن قمنا بمحاولة أخرى للتّغير– وهذا ما قام به النّويهي اِنطلاقا من معرفته بأنّ اللّغة أغنى مما زعموا، وبميزاتها هذه تستطيع أن تقدّم لنا أساسا إيقاعيّا آخر نقيم عليها نظاما إيقاعيّا جديدا يكون علاجا للأساس الإيقاعيّ البارز الرّتيب الذي خلّفه النّظام القديم،[1] وكانت هذه هي الخطوط الأولى لتنظيره لنظام إيقاعيّ جديد ينتقل من النّظام الكمّي إلى النّظام النّبري الذي اِستقاه من الشّعر الإنجليزي الذّي يقوم على مقدار النّبر حين النّطق فيولّد لنا مقاطع بحسب الضّغط الواقع على الألفاظ[2].

وأثناء عرض النّويهي لهذه القضيّة يجيب عن جملة من الأسئلة الّتي تتبادر إلى الأذهان وأهمّها: هل يمكن تطبيق هذا النّظام على الشّعر العربيّ؟، وكيف يستطيع أن يتقدّم النّظام الجديد الذي يخلّص الشّعر العربيّ وإيقاعه من المخاطر التي عجز عن معالجتها النّظام القديم؟

وقبل الإجابة عن هذه التّساؤلات نقول بأنّ النّويهي لم يقم باِختيار النّظام النّبريّ كبديل للنّظام الكمّي هباءً، بل لِما يمتلكه من مميّزات تأهّله لذلك وتمنحه الأولويّة في الاِختيار، ومن بين هذه المميّزات، عدم تقيدّه بعدد كبير من التّرتيبات المتّبعة لضربات الإيّقاع يفتح له المجال لتنويع الإيقاع الأخفّ موسيقيّا ووقعا على الأذن لما فيه من بساطة، إضافة إلى أنّه قد تفوّق على جميع الزّحافات والعلل في التّقليل من رتابة وحدّة بروز الإيقاع الشّعريّ، بحيث أنّه يسمح بالمزيد من التّنويّع والمرونة في الإيقاع من خلال قواعده السّمحة، و بهذا يكون الفضل في اِرتقاء الشّعر وثراء بنيتيه الشكليّة والمضمونيّة "الداخليّة والخارجيّة" إلى تلك الحريّة الأدائيّة التي تسيّر النّظام النّبري، والتي حقّقت ما حققته من تطويع للّغة وصدق للأسلوب.

لم يغفل النّويهي في محاولته إثّبات وجود نظام نبريّ في اللّغة العربيّة عن الإشارة إلى مدى اِرتباط كل منهما ببعض، وهو يشترط لإدراك ذلك حسن الإنصات وقوّة الاِنتباه للّتغيرات الطّارئة على إيقاع الكلمات، لنستنتج بدون شكّ أنّ ثمّة نظامين يحكمان إيقاع الكلمات، أوّلهما: يحدّد حسب طولها وقصرها

([2]) –قاسي صبيرة، بنية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة 2008، ط1، ص15.

[1]– ينظر محمّد النّويهي، قضيّة الشّعر الجديد، ص144.

[2]– ينظر المصدر نفسه،ص146.

ويدعى النّظام الكمّي، والثّاني يحدّد حسب درجة الضّغط والتّشديد على مقطع معيّن منها وهو النّظام النّبري، هذا الأخير الذي يعدّ نظاما مستقلاّ عن النّظام الأوّل، ولضبط الإِختلاف بينهما اختار النّويهي مثالا وهو الفعل "ترك": في نظامه الكميّ مكونّ من ثلاثة مقاطع قصيرة، أما في نظامها النّبري وجدنا النّبر مختصّ بالمقطع الأوّل منها أماّ إذا قرأنا الفعل "تركوا" يكون نظامه الكمّي قد تغيّر في المقطع الأخير الذي أصبح طويلا، لكنّ نظامه النّبري لم يتغيّر؛ أيّ أن المقطع الأوّل بقي منبورا ولم يتغير بتغيّر النظام الكميّ، إضافة إلى ذلك مثالا أخر هو القراءات القرآنية التي تثبت وجود نظام نبريّ لكن "على الرّغم من إقرار النّويهي بأنّ ثمة اِختلافا في القراءات على صعيد قواعد النبر وأنّ ثمة نوعا من التطور فيها، غير أنّه لا يرى حرجا من توكيد الإمكانيات في إنتاج الموسيقى الشّعرية العربية من خلال نظام النّبر والغوص في قضايا ومستجدّات الحياة[1] ، بالرّغم مما يلقاه من حواجز خاصة تلك التي تتعلّق بالشّكل القديم، فبارِتباطه بالتّفعيلة القديمة لا يزال يحدّه بحدود، ويقعد به عن تمام الحيوية، وبتعبير أشمل وجد الشّعر المعاصر في العروض التّقليدي حاجزا يحول دون التّصوير الحيّ للتّجربة الواقعيّة، والشّعر المعاصر وجد في اللّغة الفصحى ،أو عدم المطابقة بين الأسماء والأشياء حاجزا، وهي حقول إجرائية متباينة، وقضايا تتبنين كل منها في بنية لا تنتسب للأخرى[2]، ولعلّ هذه أهمّ الأسباب التي حفّزت النّويهي إلى الرّبط بين اِئتلاف الشّكل واللّغة الجديدين وبطبيعة الحال كانت له مبرّراته التي نلمسها في تحليله لأبيات من ديوان "النّاس في بلادي" للشّاعر صلاح عبد الصّبور[1]، ويتّضح جليّاً كيف يخدم الشّكل الجديد هذه القضيّة، وبالمقابل ما يضفيه الشّكل القديم من قيود لِإلتزامه بقوانين العروض الخليليّة فالتموّج الكمّي للجمل والإِنقلابات السّريعة التي سمح بها الشّكل الجديد ساعد إلى ما حدّ ما في تآلف القصيدة شكلا ومضمونا مع صدق التّجربة ويتّضح ذلك من خلال الإيقاع والنّغم الجديدين اللّذين يعكسان الحالة الشّعورية وبذلك فالألفاظ ليست وحدها الكفيلة بإِستكشاف الحالة الوجدانية لقائلها بل إنّ للنّغم الذي يضيفه هذا التموّج دور لا يستغنى عنه، إذ أنه موازٍ للحالة النّفسية فهو اِنعكاس لِانفعال الشّاعر من حزن وبهجة وحماس[2]، وهذا ما يظهر في:

- إلى اللّقاء – واِفترقنا – "نلتقي مساء غد.
- الرّخ مات–فاحترس الشّاه مات.

---

[1]– سعد الدين كليب،وعي الحداثة،منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق 1997.ص9.

[2]– ينظر محمّد بنّيس، الشّعر العربيّ الحديث، ج3، ص76.

[1]-ينظر محمّد النّويهي، قضيّة الشّعر الجديد، ص109.

[2]-ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر العربيّ، ص.75

وتكون هذه التموّجات أكثر فعاليّة إذا اِرتبطت بالحالة النفسيّة التي تولّدها مجموعة من الإنفعالات من تقطّع وحدّة في النّبر، فتطول وتتهيّج مثلما نرى في الأبيات التّالية:

كان يا مكان أن زفّت لزهران جميله

كان يا مكان أن أنجب زهران غلاما....وغلاما.

كان يا مكان أن مرت لياليه طويلة

ونمت في قلب زهران شجيرة.

ساقها سوداء من طين الحياة.

فيرى النويهي أنّها تستثير التوراة – مزامير داود – وستستغرق ما فيه من تقارب بين صور هذه الأبيات وصور وأنغام الشّعر الدارج، مثل: عيونها عيون غزال وشعرها سبل جمال ومن خيرها نبقة من الشّام؛ فكلامها بسيط الألفاظ سريع الوصول إلى الأذهان والأحاسيس، وهذا ما ساعدها به نظام النّبر خاصة في تحقيق قيمتها الفنيّة، فمثلا كلمة "حبيبي" التي تختلف نبرتها عن كلمة "الحبيب" التي كثيرا ما نصادفها في الشّعر التقليدي هي النّبرة الحيّة المتهدّجة التي نسمعها في كلامنا اليومي[1].

إضافة إلى أنّ صدق الأسلوب الشّعري هو الذي يسمح للشّاعر أن يتوغل في اِنفعالاته، ويستنبط أشجانه وعواطفه، لينسج لنا به شعرا مفعما بالحيويّة، ولن يتحقق هذا الأمر بالأساليب العاميّة الواضحة فقط بل بمحاكاتها لإيقاعات تلك الأساليب؛ أي باللّجوء إلى النّبر، و ليوضّح لنا الفكرة بشكل أدقّ يمثّل لنا مجموعتين من الكلمات لتحديد الفرق الإيقاعي القائم على النّظام الكمّي والنّبري فيقوم بِاختيار مجموعة من الكلمات يكون نظامها الكمّي متساويا مثل: باع قيل دون .....الخ؛ فكل منها تحوي مقطعين: طويل يليه آخر قصير، وهذه هي المجموعة الأولى، أمّا الثّانية فلا تختلف عن الأولى إلاّ في تنظيمها المقطعي أيّ أنّ مقطعها الأوّل قصير والأخر طويل بعدها سنلاحظ الفرق بين ما يسمح له النّظام الكمّي والنّبري:

1. **في النّظام الكمّي:** بالنسبة للمجموعة الأولى، نظرا لتشابه تنظيم مقطع كلماتها طولا أو قصرا فانّه يمكن أن تحل كلمة محلّ أخرى، وكذلك بالنّسبة للمجموعة الثّانية.

لكن بالنّسبة للمجموعتين فانّ اِختلاف ترتيب مقطع كلماتهما لا يسمحان أن تحلّ كلمات المجموعة الأولى محلّ المجموعة الثّانية.

2. **في النّظام النّبري:** إن عدم اِرتباط مواقع النّبر بطول وقصر الكلمات جعل كل تلك الكلمات سواء من المجموعة الأولى أو الثانية تنوب عن الأخرى، بِاعتبار أن النّبر يقع فيها جميعا على المقطع الأول، وهذه السماحة مزية تحسب للنّظام النّبري، إذ بعدّ أكثر تنويعا إيقاعيا وأقلّ حدة وبروزا لأذن

---

[1]– ينظر، محمّد النّويهي، قضيّة الشّعر الجديد،ص112.

استعبدها النّظام الإيقاعي القديم بوقعه الشديد، وهذا يستلزم مزيدا من الدربة والمراس لخلق الألفة بين أذواقنا والنّظام الجديد "النّبري" الذي يقودنا إلى الاِهتمام بعنصر مهم في التكوين الموسيقيّ الشّعري وهو الإيقاع الداخلي للكلمة هذا الأخير الذي لازمه الإيقاع العروضي للبيت بحدته ووقعه الشّديدين وفي هذا الكلام دعوة من النّويهي للخروج عن النّظام العروضي الخليلي وتعويضه بالنظام النبري "حينئذ يكون ما تحققه من المكاسب الفنيّة والقوميّة جدّ عظيمة لأننا نكون قد أحيينا شعرنا إحياء كاملا"[1]، وهنا تكمن الإجابة عن السؤال المطروح سابقا: هل بقول النّويهي ضرورة اِستعمال لغة جديدة تتماشى مع العصر يعني أنّ لغة الشّعر القديمة قد ماتت؟

فيتقرب الشّعر من قضايا الشّعب واِلتقاط نبرته الحيّة عن طريق تنويعه النبري على أساسه الإيقاعي الكمّي وبذلك "نكون قد أحيينا لغتنا إحياء لا نخشى بعده اِستبدال اللّغة العاميّة بها.

لكن بحديثنا عن موسيقى الشّعر التي يجدر بالنّظام النّبري أن ينمّيها نقف على أنّ الإيقاع العروضي العام يعدّ من أهم مكوناتها إلى جانب الإيقاع الدّاخليّ للكلمة هذا الإيقاع الذي اِرتبط اِرتباطا وثيقا بقواعد العروض القديمة، والذي أصبح فيما بعد عقبة تقف بين التّقليد والتّطوير، فأهم ما يميز هذا النّظام أنه يتألّف من بساطة تلك الألفاظ وقربها من الشّاعر وانفعالاته والمتلقّي وأحاسيسه، وهذا ما بيّنه المثال الذي اِستقاه من الشّاعر نفسه الذي وجه أبياته إلى جندي غاضب:

سأقتلك

من قبل أن تقتلني سأقتلك

من قبل أن تخوض في دمي

أخوض في دمك[2].

حيث أنّ لغتها عربيّة لا تظهر فيها اللّهجة العاميّة، إلاّ أنّ اِنتقاء الألفاظ التي تستوفي أحاسيسه من غضب وعزيمة، جعلتها تكون أقرب إلى اللّهجة المعاصرة لشاب تعتريه الحالة نفسها، وخذ بذلك أمثلة عديدة ذكرها النّويهي ولم يذكرها.

إنّ هذه الأمثلة ليست إلا غيضا من فيض من الدّواوين المعاصرة والأشعار التي تعكس لنا اِقتراب اللّغة الشّعريّة من لغة الكلام اليوميّ ومنها يوضّح لنا مدى إفادة الشّكل الجديد في اِقتراب الشّعر ولغته إلى واقع الحياة اليوميّ.

إنّ دعوة النّويهي إلى اِرتباط اللّغة الشّعرية بلغة الكلام اليوميّ لم يولها الأهميّة بالقدر الذي يلعبه الشّكل الجديد في اِلتقاط أدقّ الأنغام من واقع الحديث وفي الوقت ذاته ينتقد أولئك الذين يرون أن اللّغة الشّعرية لغة مترفّعة عن لغة الكلام اليوميّ ويرون في دعوة النّويهي إنقاصا لقيمة اللّغة الشّعرية، إنّهم بذلك

---

[1]– محمّد النّويهي، قضيّة الشّعر الجديد،ص 156.

[2]– ينظر المصدر نفسه،ص233.

يضعون الشّعر ببرجه العاجيّ ويعودون به إلى عصور التّكلّف والتصنّع، وهذا هو الذي ينقِص من قيمته، فأهمّ ما يميّز الشّعر أنّه يرقى مع لغة الكلام اليوميّ الذي يقوم الشّاعر بصقلها و إضفاء الإحساس وروح العاطفة لها مما يمكنهم من إثراءها بالصّور التي تنجم عن التّجربة الصادقة[1] وهذا الحديث سيقودنا إلى قضية أخرى تدين للشكل الجديد بالفضل وهي الوحدة العضوية.

ج. الوحدة العضويّة:

إنّ القصيدة العربيّة الكلاسيكيّة لم تكن تعرف هذه الوحدة العضويّة معرفة واضحة حيث أنّنا نجد القصيدة متحفا لموضوعات مختلفة لا تربط بينها أيّ رابطة قريبة[2]، وهذا ما جعل القصيدة تمتاز بنوع من التّفكك إذّ تعددت فيها المعاني، وكثر الإنتقال من غرض لآخر[3].

إنّ قضيّة الوحدة العضويّة من أهمّ القضايا التي تداولها النّقاد منذ القدم في دراساتهم لبنية الشّعر، وقد اِختلفت مدلولاتها باِختلاف هؤلاء النقاد، إذ أنّ معظمهم كان يرى فيها اِقتصار القصيدة على تجربة واحدة و عاطفة واحدة، من بدايتها إلى آخرها[4]، إلاّ أنّ النويهي يرى في الوحدة المنوطة تحقيقها في القصيدة المعاصرة غير ذلك؛ بل هي اِجتماع تلك الصورة المتعدّدة، والعواطف المختلفة والتّصوّرات المتنوعّة، بشرط أن تكون متضمّنة مغزى واحد وموقف نفساني معّين، ونقول في هذا أنّ النّويهي يرى في الوحدة العضويّة قيمة فنّية عن طريقها يحدث التّلاحم بين تلك الصور المتعددة في القصيدة شرط أن تكون متجانسة المغزى هادفة بتعدّدها إلى اِستجلاء وحدة في الوجود، وهنا نجد الفارق بين الوحدة التي يسمح بها الشّكل الجديد والوحدة المعهودة في الشّعر الكلاسيكيّ إذ أنّ الأولى أخذت على عاتقها مهمّة تنمية الوحدة الدّاخلية للقصيدة، على غرار ما اِتخذه الشّكل القديم باِكتفائه بتوحيد البنية الشّكليّة للقصيدة.

---

[1]– ينظر محمّد النّويهي،قضيّة الشّعر الجديد،ص115.

[2]– ينظر شوقي ضيف، في النّقد الأدبي الحديث، دار المعارف، القاهرة 1977، ط5، ص154.

[3]– ينظر بدوي طبانة، التّيارات المعاصرة في النّقد الأدبي الحديث،دار المرّيخ،الرّياض1986،ط3، ص341.

[4]- ينظر: محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، أربد، 1991، ط1، ص 49.

تأثير النّبر على الأساس العروضيّ للشّعر الجديد

بعد أن قام محمد النّويهي بإثبات وجود أساس نبري يحكم البنية الفنية والإيقاعية للشعر العربي ينتقل إلى مسألة تشكل الفصل في فرضيته القائلة بقيام الشعر العربي على نظام لآخر غير النظام الكمي ألا وهو النبر، وذلك بدراسة الجانب العروضي، وينطلق في دراسته هذه من تصورات نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر نظرا لكثرة تداوله في الساحة النقدية، وأهميته تنظيرا وتطبيقيا إذ يمثل الكتاب لها أوّل خطوة في التجديد "لإعطاء الشعر المعاصر صيغة علمية واضحة وفق قواعد ثابتة ترتبط بالشكل الموسيقي للقصيدة، وبعدد التفعيلات في الشطر وطريقة ترتيبها"[1]إضافة إلى دراسة بعض القضايا التي تحكم عروضه بهدف وضع مقاييس ثابتة له وتجعل من هذه المقاييس قانونا عروضيا مستقلا بذاته، إلا أن هذا القانون الجديد قد أثار جدلا واسعا في الوسط النقدي، ومواقف تفاوتت بين الرفض والتأييد، فإلى جانب اعتبار الكتاب دعوى "إلى الابتكار والخلق والتجديد بدلا من تكرار شكل الخليل"[2] ، نجد أن بعض النقاد، لا نقول عارضوا، وإنما سلّطوا ضوء دراستهم في محاولتهم في التجديد على مجموعة من القضايا الواردة في الكتاب، والتي رأوا أنها تقييد جديد لحرية الشعراء بعد قيد الخليل الفراهيدي.[3]

وهنا يقف النّويهي موقفا وسطا، حيث يشيد بنازك الملائكة كشاعرة باعتبار أن لها فضل السبق والريادة في الخوض في نوع جديد للشعر، ومن جهة أخرى يعيب عليها باعتبارها ناقدة خطأها وبالأحرى أخطاءها التشخيصية للنوع الشعري الذي ابتكرته، فالمتأمل في كتابها قضايا الشعر المعاصر ودواوينها المختلفة، يدرك وبدون شك التناقض الكبير بين آرائها النقدية التي تتدعي أنها قانون عام يجب اتباعه ويبين تطبيقاتها الفعلية كشاعرة ضف إلى ذلك تعنتها لكل محاولة تصدر من الشعراء المعاصرين في التجديد تخالف ما جاءت به في دستورها، ومن كل هذا تتضح نزعتها الذاتية، وعلى هذا فواجب النّويهي النقدي لا يسمح له في الحديث عن القضايا المعروضة أن يمر على أخطائها مرور الكرام، وبالفعل قام بتصحيح تصوراتها حول بعض القضايا التي ستشكّل عجلة تطور الشعر، فوضّح ما عليها من مآخذ ومالها من مزايا ونقدها نقدا موضوعيا قائما على الحجج والبراهين القوية، بصيغة موضوعية لينتهي في آخر المطاف إلى اثبات تصوره حول النظام النبري كتبرير لسبب وقوعها وغيرها من النقاد وحتى الشعراء في مثل تلك الأخطاء، و التي ستسد طريق التجديد على غرار ما يقدمه النظام النبري لمستقبل الشعر، فهو أكثر سماحة وأوسع نظرة وأقرب إلى النفس الشاعرية، وقد فصل في هذه القضايا على الشاكلة الأتية:

أ- قضية الوتد المجموع: من المتعارف عليه أن الوتد أحد أهم الأجزاء المكونة للوحدات الموسيقية[1] وهو من أهم القضايا التي ناقشتها نازك الملائكة، فالوتد المجموع من منظورها ذو صيغة فيها نوع من الحدة

---

[1] – مداني حميدة، القضايا الفنية في الشّعر المعاصر لنازك الملائكة، البويرة 2010، ص26.

[2]– المرجع نفسه، ص25.

[3] – ينظر: بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص 284.

[1] – ينظر: علي عبد الرّضا، موسيقى الشّعر العربي قديمه و حديثه، دار الشروق، عمان1998، ط1، ص22.

والقسوة ما يؤدي إلى شق الكلمة إلى شقين إلا في بعض الحالات التي اقترحتها كطرائق للتخفيف من حدته.

ففي حديثها عن استعمال الشعراء الأقدمين للوتد المجموع، نرى أنه وسيلة لتنويع التفعيلات وكانوا للتخفيف من حدته يستعملونه في آخر الكلمة، وفي مواطن أخرى بحرف مد أو يجاوره وتد يختم كلمة وآخر منته بمد مكتفية بقولها أنها ملاحظة شخصية وأن العرب اتبعوا ذلك عن طريق السليقة[2]، وعلى هذا يدينها النّويهي مطالبا إياها بدليل يثبت ما جاءت به ولو فعلت لأدركت أنها مجرد محاولة منها لتعميم رأيها الخاص، هذا الرأي الذي يعوزه الدليل والاثبات المنطقي، وقام بتطبيق ما جاءت به نازك الملائكة، احدهما في معلقة عنترة والثاني لأرجوزة رؤبة في "وقائم الاعماق [3] :

	عدد الأبيات	مواضــع الأوتـــاد		
علقة عنترة	75بيتًا	وتد في ختام الكلمة	وتد منته بحرف مد	وتد بجوار وتد يختم كلمة وآخر يقف على حرف مد
		/	08 أبيات	29 بيتًا
ئم الأعماق	172بيتًا	29 بيتًا	15 بيتًا	/

وفي حديثها عن الوتد العنيف المخالف لتعديلها الثالث أنه قلّما يرد في بيت من أبيات القصيدة، ويجده النّويهي في معلقة عنترة بمعدل 47 بيت من 75 بيت و133 وتدا من 300 وتد حشو، أما عن أجوزة رؤبة فنظرا لاحتوائها على تفعيلتين اثنتين في الحشو يستحيل انطباق التعديل الثالث عليها. وللأسف بالرغم من الأدلّة السابقة فهي لم تكتف باتهام الشعراء القدامى بوضع قانون اكتشفته هي بل سارعت إلى اتهام الشعراء المحدثين بالركاكة وسوء الصياغة وغيرها من عيوب الشعر لتضيف على ذلك تعديلين آخرين[1] فتأتي مثلا ببيت للشاعرة فدوى طوقان مطلعها:

"هنا استردت ذاتي التي تحطمت بأيدي الآخرين"

وفي هذا تنتقد نازك الملائكة الشاعرة فدوى طوقان لاستعمالها الحروف صلدة في ختام الوتد، فهذه الصيغة تجعل الوتد اقوى من الكلمة، وهذا ما يحول دون التدفق الموسيقي ويكون قد أثّر على بنية البيت الشعري فجعل كلماته تبدأ وسط التفعيلة وتنتهي وسط تفعيلة اخرى موالية لها، وتقترح الناقدة لو أنّها اتبعت التعديلات السابقة، او طبقت التعديل الثاني على تفعيلتين من اربع على الاقل لتخفف من ثقل الايقاع، ولم يحدث انقسام التفعيلة بين الكلمات اللغوية مطلقا، لكن الذي نعجب منه هو أن قول نازك الملائكة التي

---

[2] – ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص82.

[3] – ينظر: محمّد النّويهي، قضيّة الشّعر الجديد، ص179.

[1] – ينظر: محمّد النّويهي، قضية الشّعر الجديد، ص179.

تعد احدى رواد التجديد والدّاعين له يقودناَ إلى التصورات القديمة للقراءات العروضية التقليدية التي تفرض التطابق التام بين الكلمات اللغوية والتفاعيل العروضية.

وفي هذا ينتقدها النّويهي الذي يدعوها الى الأخذ بعين الاعتبار فكرة البيت وعاطفته فأهم ما يميز بيت فدوى طوقان هو تطابق الفكرة والعاطفة مع الموسيقى والايقاع، فالتّقطيع وانقسام التّفعيلات الذي حملته النّاقدة على البيت ليس إلا تصويرا حيا يعكس التحطيم العنيف القاسي للذات، والنّاقدة مع القراءة العروضية المونوتونية لن تتمكن من الاحساس بالتدفق الشاعري الذي تريدنا الشاعرة استساغته، ولو انها أولت الأهمية في قراءاتها للمقاطع النبرية لتمكنت من ذلك؛ فتلك الترددات الايقاعية و النبضات الصدرية الناتجة عن المقاطع المنبورة تجعل السّامع يتقمص شخصية المتكلم فيشعره به كذلك، لأنه إن تكلم سيسلك السلوك نفسه وهذا يعد من المزايا التي يبيحها نظام النبر، والتي لا نجدها في النظام المعهود عليه سابقا، اذ أن العرب القدامى في تنظيرهم للشعر اعتبروا العلاقة بين الوزن والمضمون أي بين الوزن والايقاع أو الموسيقى وبين الفكرة علاقة اعتباطية، حتى أنهم لم يبحثوا في دلالة الوزن وما فيه من الايحاء والسّحر[1]، وهذا ما يأباه "الشاعر المعاصر الذي يريد لإيقاعه أن يكون على قياس تجربته هو، لا على قياس تجربة أخرى سابقة أو لاحقة له"[2] وسيجد في النظام النبري ما يطمح إليه، إذ أن القراءة النبرية أقرب إلى الحالة النفسية من النظام الكمي.

ب) قضية الزحاف: لقد عرف الزّحاف منذ ظهور الأوزان، وحديث المنظرين والشعراء القدامى أنّه" يغلب عليه التقويم الجمالي حيث صنفه بعضهم إلى حسن وصالح وقبيح"[3]؛ فمن المعروف أن الشعراء قديما كانوا يتمسكون بالقوانين الصارمة للزحافات ولا يكثرون منها، ما أدى إلى تكرار التفعيلة فنتج عن هذا التكرار نوع من الرتابة وكان هذا دافعا للبحث عن آليات مختلفة للخروج من هذه الرتابة وبالمقابل إضافة وتنويع الايقاع العروضي، وقد استمرت هذه المحاولات باللّجوء إلى استعمال الزحافات حتى الفترة المعاصرة، وحتى أن النقاد المعاصرين اختلفت مواقفهم بين القبول والرفض ومثّل كلّ من النّويهي ونازك الملائكة هذين الموقفين، حيث تأتي الناقدة نازك الملائكة في القضية الثانية من كتابها حول "الزحاف" وتدين كثيرا من الشعراء وتنعتهم بالتهاون والاهمال، لإكثارهم من الزحافات فهي ترى بأنه وباء ينزل بأوزان الشعر العربي فيعيث فيه ويفسد انغامه، بل ترى أنه السبب الأول في فضاعة الايقاع، وتعطي مثالا لصلاح عبد الصبور القائل: "وحين يقبل المساء يفقر الطريق والظلام محنة الغريب."

حيث انه بعد تقطيعه نجد التفعيلات كلها مصابة بالزحاف مفاعلن بدل مفاعيلن:

وحين يق بل لمسا ءيقفر الط طريق وال ظلام مح بة الغريب

---

[1] – ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص49.

[2] – إبراهيم خليل، تجديد الشّعر العربي، ص41.

[3] –علي يونس، دراسات عروضية، ص37.

مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلان

وحسب ما جاءت به الناقدة فورود هذه الزحافات أدى بالإيقاع إلى فضاضته وضعف بناءه، وهي تتأسف لأن الزحاف قد أفسد رهافة صلاح عبد الصبور الشعرية بسبب عدم انتباهه لخطر الزحاف واستهانته بالخطأ، وبالمقابل يرد عليها النّويهي بأن أهمية الزحاف التي لجأ اليها صلاح عبد الصبور، وحتى غيره من الشعراء لم تتأتى عن جهل هم أو استهتار منهم، بل تكمن في موقعه في الكلام وحاجة الايقاع والنغم اليه، حيث ان الزحاف الذي لجأ اليه صلاح عبد الصبور كان واسطة بين الافكار التي تتضمنها القصيدة وبين البنية الموسيقية والايقاعية، حتى انه كان من أهم الاليات التي جعلت المعاصرين ينوعون الايقاع ويخرجون عن الركود الذي ولده تكرار التفعيلة بل لولاه "لما كان النظام الايقاعي القديم محتملا بالمرة"[1]، وفي محاولة الأقدمين لإستعمال الزحافات لم تخرج عن إطار الإعتباطية "أي بغض النّظر عن علاقته بالمحتوى وفي العصر الحديث نجد بعض النقاد حاولوا أن يجدوا علاقة بين الزّحاف والمحتوى في نطاق الشّطر أو البيت"[2]، ومن أهم هؤلاء النقاد محمد النّويهي فهو يفسر استعمال صلاح عبد الصيور للزحاف في كل تفعيلات البيت المذكور، فهو نقل حي للحالة النفسية والشعور، وهذا التصوير البطيء للإيقاع ينقل لنا صورة الليل وهو يجثم تدريجيا على الكون باسترخاءات متتالية، يمثلها تمطي الزحافات في تعاقبها، كما أنّه يمثل دجى اللّيل وهو يتسلل حوالي الغريب تاركا إيّاه وحيدا في غياهب الظلام و اقفرار الطريق، متنبأ بهموم واعباء جديدة تثقل صدره وتهونه، وما يمثل هذا الثقل هو الوقع الغليظ الذي يمارسه القارئ في كل من الحروف التالية القاف الطاء والظاء هذا الوقع الذي يتناسب مع إطباق الظلام و جعل منه تصويرا حيا.

إضافة إلى ذلك يبرر سبب زعم نازك الملائكة فيما زعمته حول الزحافات في البيت السابق، بأنّ الرتوب لن يحدث إلاّ اذا قامت بقراءتها قراءة عروضية عتيقة تفصل فيها بين الإيقاع الموسيقى ومستوى النغم في الكلمات أو الوحدات اللغوية في البيت، فهذه القراءة بطبيعة الحال ستؤدي إلى إبراز التفاعيل دون الطبيعة المعنوية للبيت فلو أنها أعطت الوحدات اللغوية حقها من طبيعتها النبرية لأحست بالموسيقى الحية والمؤثرة التي بلغت فيها ارتفاع الصوت وتموجاته دورا مهما في التصوير الإيقاعي والتنغمي، حتى أنّ الشّاعر نفسه يطالبنا بمثل هذه القراءة عن طريق استعماله علامات التّرقيم للدّلالة على استمرار الإيقاع والمعنى و تقسيمه.

ج) قضيّة التّدوير و التشكيلات الخماسيّة و التّساعيّة: يعدّ التّدوير من أهم ما وصل إليه الشعر الجديد من تطور ونظرا لأهميته فقد فصل النّويهي فيه مبرزا أهم المزالق التي تعتري آراء الناقدة حول هذه القضيّة، إذ أنّها تفصل بين مفهومي التدوير والتّضمين، وتولي الأهميّة للتّضمين باعتباره يجمع بين

---

[1] – محمّد النّويهي، قضية الشّعر الجديد، ص210.

[2] – علي يونس، دراسات عروضية، ص37.

شطرين قائلة:" وللتّدوير في نظرنا فائدة شعريّة، وليس مجرّد اضطرار يلجأ إليه الشّاعر ذلك أنّه يسيغ على البيت غنائيّة وليونة لأنه يمدّه ويطيل نغماته"[1] لكن ينبغي –حسب رأيها–أن يقف طول هذه النّغمات مع آخر البيت، ولا يجاوزه إلى البيت الذي يواليه، فهي ترفض إلاّ أنّ يكون البيت مكتفيا بذاته لفظا ومعنى، وهذه أوّل نقطة يختلف فيها مع نازك الملائكة، إذ أنّه لا يفرّق بين التّدوير بالمفهوم القديم والحديث كما نجد في سياق حديثه "سواء عددناها تدويرا يصل بين شطري البيت الواحد أو تضمينا يصل بين بيت وبيت تال له المهم في ذلك أنّ الشاعر يريد من قرّائه أن يصلوا بين شطرين أو بيتين ولا يقفوا على أولها بانتهاء إيقاعه العروضي"[2] وبهذا نرى تعسف الناقدة حيث أنّها تحد من حرية الشاعر وتقف دون غرضه في التوفيق بين كل من التدفق الشعري والتناغم الروحي للشاعر، حتى أنّها تضيف أنّ الشعر الحر قد لبّى كل احتياجات الشاعر بتخيله عن القيود الكلاسيكية لذلك لا حاجة للشاعر أن يلجأ لتدوير شعره، وإن فعل ذلك فلن يكون إلاّ تكلّفا من قبل الشّاعر وتمردا على الحرية التي يسمح بها عروض الشعر، ومن أهم مظاهر هذا التمرد أن التدوير يحطم بنية القافية، والقافية تمثل ضرورة من ضروريات الشعر[3]، إضافة إلى أن الشعر المعاصر يتيح بإطالة الأشطر، فلا لزوم للتدوير، وما يؤخذ على الشعراء المعاصرين استعمال التدوير بعذر إطالة العبارات، إمّا الأدهى والأمّر هو إستعمالهم العبارات القصيرة بحيث لا يكون حاجة للتدوير إطلاقا، وبهذا يقضي على الموسيقى والوزن الشعريين ببرودة الإيقاع، وعدم تناسق التفعيلات مع بعضها البعض.

بالرغم من كل الانتقادات التي ألحقتها نازك الملائكة للشعراء الذين يستعملون التدوير إلاّ أنّ النّويهي يرى في التّدوير ميزات عدة، من بينها أنّه بواسطة تقنية التدوير استطاع الشعراء أن يحققوا التّشكيل الفنّي والذي يظهر من خلال الإيقاع وهذا عن طريق تقسيم التفعيلة، وهنا يشير إلى أنّ الشّاعر متحكّم بالكيفية التي يستقبل بها القارئ شعره، بل ويجعله لا يستطيع التّوقف آخر البيت ويواصل القراءة وأسلوب التدوير إلى آخر التّفعيلة فتتدفق منه مدة تذيّل التّفعيلة كأنّ العاطفة قد بلغت منتهاها.

وهذا ما يساعد على توطيد العلاقة بين الكلمات والمعنى المتضمن في القصائد، وهذا ما أشار إليه النّويهي بقوله "انسجام النغم والإيقاع"[1].

وعلى هذا فالنّويهي يأسف لأن النّاقدة قد غضّت البصر عن كل هذه المزايا والثّراء الشّاعريّ مسارعة في الحكم على البيت بالتّفكك والسّماجة، ولو جرّبت التّخلي عن نزعتها الذّاتية في قراءاتها له لأدركت القيمة

---

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص116.

[2] –ينظر: محمّد النّويهي، قضية الشّعر الجديد، ص194.

[3] – ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص95.

[1] – ينظر: محمّد النّويهي، قضيّة الشّعر الجديد، ص204.

الفنّية دون استعماله للقافية ولو فعل لفشل في تحقيق ذلك، والمغزى الذي نلخص إليه هو أنّ التدوير تقنية فنّية تشكّل أوّل خطوة للتّجديد بعد هدم القافية مشكلة بذلك الاتّحاد العضويّ بين الألفاظ والمعاني المحتواة.

وقبل أن يختم النّويهي موضوع التّدوير، يشير إلى القضيّة الأخرى المصاحبة للتّدوير، وهي التّشكيلات الخماسيّة والتّساعيّة فالنّاقدة لا تسيغ هاتين التّشكيلتين وتحاول أن تجعل كل الآذان الشّعريّة لا تسيغه وترفضه، ذلك أنّها ترى "أنّ الغنائيّة في تفعيلات الشّعر تفقد جدّتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلاتها متواصلة لا وقفة بينهما"[2]، فهذا التّراكم يصعب الإلقاء، ويوهن القراءة، وبذلك هي ترى أنّ هذه الظّاهرة من أمارات إهمال الشّعراء و إسرافهم في تناول الحريّة التي أباحها الشّعر الحرّ؛ ودليلها في ذلك هو أنّ الشّعراء القدامى لم يكتبوا شطرا محدودا أطول من ثماني تفعيلات واعتبروا التّفعيلات الخماسيّة قبيحة الوقع، بل حتى أنّ الرّقمين تسعة وخمسة شنيعان، في حين يرى النّويهي أنّ السّبب الحقيقيّ لعدم استعمال التّفعيلات الخماسيّة والتّساعيّة يرجع إلى طبيعة البيت حيث أنّه كان ينقسم إلى شطرين متساويين وبذلك تكون مجموع التفاعيل المكونة له زوجية العدد، وعليه إن قاموا باستعمال التفاعيل الخماسيّة فستكون نتيجة التّفاعيل المكوّنة للبيت عشر تفاعيل وهذا ما يستحيل على الأذن تقبّله واستحماله.

وما يزيد النّويهي استغرابا هو أنّ النّاقدة ترى في استعمال الشعراء للتّفعيلات الخماسيّة والتّساعيّة إهمالا منهم وتجاوزا للحدود التي يفرضها الشعر في حين تنظم تسعا وأربعين بيتا مكونا من خمس تفاعيل ضمن ثلاث قصائد.

د) قضيّة مستفعلان في ضرب الرّجز: تقول نازك في هذه القضيّة "يقع بعض الذين يكتبون على بحر الرجز في خطأ شنيع هو أنّهم يوردون التّفعيلة مستفعلان في ضربه"[1]، وهذا محاولة منهم في تنويع الزّحافات لتحقيق التّناغم والتّدفّق الموسيقي، فهم في ذلك يخرجون عن القواعد العروضيّة، فالشّعر العربيّ لم يقم أبدا بتذليل التّفعيلة لأن الآذان العربية لا تستسيغه و تمجه بل عدوه عيبا قبيحا[2]، وفي المحاولة الأولى لإيراد مستفعلان في ضرب الرجز، لم يتقبلها الذّوق الشّعري العربي، وما نجده في كتب النحو العربي الذين اعتبروا هذه التّفعيلة ملحقة بتنوين يسمّون التّنوين في خاتمة بيت رؤية وقاتم الأعماق: "خاوي المخترقين" غاليا أي صعبا عسيرا لا ينبغي وروده، وتضيف على ذلك أنّ هذه المحاولة خروج عن الحرية التي يجيزها الشعر الجديد التي تتمثل في عدم التقيّد بعدد معيّن من التّفعيلات في كل شطر وغير ذلك من خروج عن العروض وقواعده[3]، إلاّ أنّ النّويهي يرى أنّ نازك الملائكة تغالي كثيرا في نظرتها لهذه المحاولة، اضافة إلى أنّه ينقصها التّدقيق في فحوى القضيّة، فهي من جهة أصابت في قولها أنّ الشعراء والنقاد القدامى استثقلوا استعمال تفعيلة مستفعلان، لكنها لم

---

[2] – نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص99.

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص108.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص108.

[3] – ينظر: محمّد النّويهي، قضية الشّعر الجديد، ص210.

تتوصل للسبب الذي جعلهم يستغنون وينفرون من استعمالها، وهو على حد قول النّويهي أنّ الشّعراء "حين أحبّوا أن يأتو بضرب ثقيل مذيّل في الرّجز، لم يكفهم ثقل مستفعلان" بل لجأوا إلى ما هو أثقل منه فاستعملوا تفعيلة "مفعولان" فهو في أصله بحر الرجز " مستفعلن و بدخول علة القطع على ضربه صارت مستفعل، ثم ذيبت فصارت مفعولن وانتهت إلى تفعيلة "مفعولان" بعد تذييلها[1]، ويطلق على هذه التفعيلة "السريع المشطور الموقوف"، وقد ورد في كتاب "أراجيز العرب" لتوفيق البكري أربع منها، و الأمثلة على ذلك كثيرة.

د) قضيّة فاعل في بحر الخبب: من المعروف أنّ التّفعيلة فاعل هي تفعيلة مستحدثة في بحر الخبب، و أوّل من استعملها –عن غير قصد– هي الشاعرة نازك الملائكة قائلة في هذا " ثم جاء العصر الحديث فإذا نحن نحدث تنويعا جديدا لم يقع فيه أسلافنا. ذلك لأنّنا نحول فعلن إلى فاعل. و ليس في الشعراء، فيما أعلم من يرتكب هذا سواي(...) و أنا اقرّ بأنّني وقعت في هذا الخروج من غير تعمّد(...) و من ثمّ فإنّ فاعل قد تسربت إلى تفعيلاتي الخببية و أنا غافلة "[2]. و تبريرها في هذا راجع إلى تساوي الزّمن المستغرق في كلتا التّفعيلتين، وتلفت الانتباه في هذا إلى أنّ كلتاهما مقلوب الأخرى[3]، و يرى النّويهي أنّ هذا تبرير غير مقنع و أنّ حجّتها هذه قابلة للتّطبيق على جلّ التّفاعيل، ولو أخذنا بها لقلبنا كل التّفعيلات العروضيّة و أجزنا كل الاستعمالات النّاتجة عن ذلك القلب، لكن لو نظرنا إلى حقيقة خروجها عمّا ألفته الأذواق و الآذان الشّعريّة، لقلنا أنّ بحر الخبب كما تورد النّاقدة نازك الملائكة أشدّ خفّة وسرعة، هذا ما يجعلانه لا يصلح إلاّ للأغراض الخفيفة و الأجواء التّصويرية التي يصحّ فيها أن يكون فيها النّغم حاضرا [4]. وهذه حقيقة أخرى تحيل إلى قضيّة النّبر الذي كان –إلى جانب توالي الحركات الثلاث في كل تفعيلة– سببا في خفة هذا البحر إذ أنّنا نلحظ من القراءة الطبيعيّة له تنوّعا في مواضع النّبر بين البيت والبيت، بل بين الشّطر و الشّطر[5]. و القارئ لأبيات هذا البحر يلاحظ كيف يطغى هذا النّبر على الأساس الكميّ للإيقاع العروضيّ، بل ينسينا إياه نتيجة لانحسارنا بغنى التّنويع في الإيقاع النّبري و محاكاته لإيقاع الكلام اليومي الحي[1].

لكن بالرغم مما أورده النّويهي لإثبات صحة فرضيته، يبقى السّؤال مطروحا عن إمكانيّة اعتماد النّبر كنظام قائم بذاته يحكم الشّعر العربي. بطبيعة الأمر هذه مسألة لا يمكن الجزم بها، على الأقل في الفترة

---

[1]– ينظر: محمّد النّويهي، قضيّة الشّعر الجديد، ص ص 211–212.

[2]– ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص111.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، 113.

[4]–ينظر: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص110.

[5] – ينظر: المرجع نفسه،ص236.

[1] –ينظر: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد،ص 267.

الحالية التي نستبشر فيها بجهود مثل هؤلاء النّقاد و الباحثين لكنها لا تعدو مجرد محاولات تفتقر إلى البراهين القاطعة. وباختصار لا يمكننا اعتبار النّبر النّظام الوحيد المتحكم ببنية الشعر العربي بغضّ النّظر عن أساسه الكمي ، لكنّ ما جاء به النويهي مسألة جديرة بالاهتمام تمثلت في إثباته دور النّبر في الإيقاع الشعريّ، و على هذا لا يمكننا أن نأخذ قضيّة النبر كنظام قائم بذاته للبنيّة الشعريّة العربيّة و إنما كجزء من النّظام الذي ألفته الأذن العربيّة من التقاط للأنغام الدقيقة في التّعامل اليوميّ و ما يلامسها من انفعالات أو عنصر من العناصر الجوهريّة للبنيّة الشعريّة خاصّة في الجانب الدلاليّ و الصوتيّ.

خاتمة

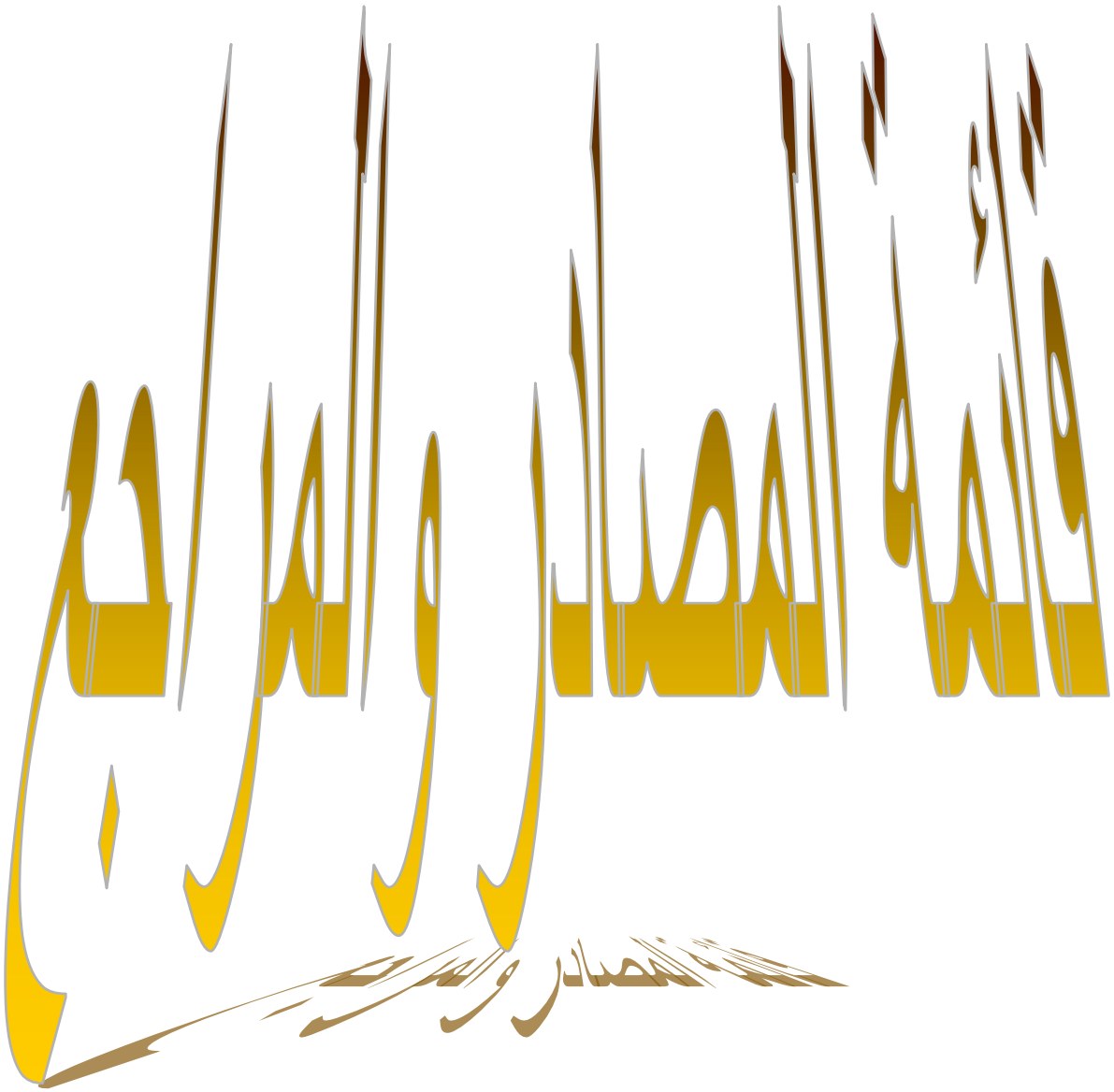
بعد الغوص في هذا البحث الذي تمحور موضوعه حول البنية الإيقاعية للشّعر العربي من خلال كتاب قضية الشّعر الجديد لمحمد النّويهي نخرج بجملة من النتائج تمثلت فيما يلي:

أهمية النّبر في البناء الداخلي للقصيدة المعاصرة وكيفية إثرائه وتنويعه، فكانت قيمة الإيقاع والنغم أول المباحث التي أخذت بعين الاعتبار من النقاد المعاصرين تعويضا للقوالب الشكلية التي تم إلغاؤها، وهذا يعد من أهم الميزات التي تحسب له فقد فتح لنا بذلك الباب واسعا لدراسة الشعر المعاصر وتطويره، وهذا من أبرز ما تناوله النويهي في كتابه قضية الشعر الجديد.

لقد اقترنت حملة التجديد في الشعر العربي من منظور النويهي بالدرجة الأولى بالدوافع النّفسيّة التي رأت في الشعر العربي القديم –شكلا ومضمونا– معادلا غير كفيل بتلبية حاجتها المعاصرة، بل وجدته يقف عائقا يحول دون تقديم رؤيا موضوعية للقضايا المعاصرة، وبناءً على هذا الاقتران نجد أن الحالة النفسية للشاعر هي التي تحكم البنية الإيقاعية في شعره، ويصبح المنشأ الأول للوزن هو التدفقات الشعورية لدى الشاعر وهذا ما يدفعه إلى التمرد على صرامة الشكل القديم وسيميترية والتزامه بعدد معين من التّفاعل معوّضا ذلك بالتنويع الإيقاعي للقصيدة.

يرى النويهي نتيجة لتأثره بالشعر الانجليزي وبشكل خاص بالناقد ت.س. إليوت ضرورة ارتباط الشعر بلغة الكلام اليومي شرطا أساسيا لتجاوب المتلقين مع الشعر المعاصر، إذ يستطيع أن يجسّد بشكل واقعي تجربة الشاعر ويسمح له بالتقاط أدق الأنغام التي تحكم الواقع المعاش, وهو يشترط على الشعراء و حتى المتلقين الأخذ بعين الاعتبار كلا من الجانب الشكلي والمعنوي أثناء القراءة الشعرية و التخلي عن القراء العروضية القديمة التي تلغي الجانب المعنوي للألفاظ وتجعل همها الوحيد تلاؤم الألفاظ مع التفعيلات, ويقوده ذلك إلى تبنّي قضية جديدة ألا وهي النظام النبري كنظام يحكم البنية العروضية للشعر العربي, حيث يرى أن هذا النظام لا تحقق فعاليته إلا إذا قرأنا الشعر قراءة تلاءم القيمة المعنوية التي تحويها ألفاظه بعيدا عن النّظرة العروضية الكلاسيكية التي تدعو إلى مطابقة الألفاظ للتفعيلات والتي تنتج لنا قراءة جافة متكلّفة.

وبعد تقصينا لما أورده النويهي وناقشه حول هذه القضية لا يسعنا إلا الاستبشار والتفاؤل–بالّرغم من أنها لا تعدو اجتهادات تستدعي البحث المعمّق ومزيدا من البراهين التي تثبت صدق الفرضية –بوجود حركة نقدية وتنظيرية عاجلا أو آجلا في تطوّر الشعر العربي، وواجبنا هاهنا أن نشجع كل مبادرة يقوم بها هؤلاء الباحثون أمثال محمد النويهي ما دامت محاولاتهم لا تضفي على الشعر العربي شيئا يعارض خصوصيته بل تسهم في الكشف عن أفاق جديدة علّها ترتقي بالشعر المعاصر.


قائمة المصادر والمراجع

❖ **الكتـب:**

1-إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر العربي،المكتبة الانجلو مصرية،القاهرة1999.

2-إبراهيم خليل،تجديد الشعر العربي،دار كرمل،عمان1987،ط1.

3-بدر شاكر السّياب،آراء في الشعر و القصة،دار المعارف،بغداد1956.

4-بدوي طبانة،التيارات المعاصرة في النقد الأدبي الحديث،دار المريخ،الرياض1986،ط3.

5-سعد الدين كليب،وعي الحداثة،منشورات اتحاد الكتاب العرب1997.

6-شوقي ضيف،في النقد الأدبي،دار المعارف،القاهرة1977،ط5.

7-صبيرة قاسي،بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،مكتبة الآداب،القاهرة2008،ط1.

8-علي عبد الرضا،موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه،دار الشروق،رام الله1997،ط1.

9-علي يونس،دراسات عروضية،دار غريب،القاهرة2006.

10- محمد بنيس،الشعر العربي الحديث،ج3،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،1996.

11- محمد صايل حمدان،قضايا النقد الحديث،دار الأمل،اربد1991،ط1.

12- محمد النويهي،قضية الشعر الجديد،معهد الدراسات العربية العالمية،المطبعة العالمية،القاهرة1964.

13- نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر،مطبعة دار التضامن،بيروت1962،ط1.

❖ **المذكــرات:**

1- حميدة مداني،القضايا الفنية في الشعر المعاصر لنازك الملائكة،البويرة2010.

❖ **مواقع الانـترنت:**

1-http://www.alwarraq.com . ابن طباطبا العلوي،عيار الشعر.

الفهرس

الفهرس

❖ المقدمة

✓ الفصل الأول: الأساس الإيقاعي في الشّعر الجديد.

. اللغة الشعرية المعاصرة.....2

. الأساس الإيقاعي في الشعر الجديد.....5

. الوحدة العضوية.....14

✓ الفصل الثاني: تأثير النبر على الأساس العروضي في الشعر الجديد.

. قضية الوتد المجموع.....18

. قضية الزحاف.....20

. قضية التدوير و التشكيلات الخماسية و التساعية.....22

مستفعلان في ضرب الرجز.....24

. فاعل في بحر الخبب.....25

❖ الخاتمة

❖ قائمة المصادر و المراجع.