الباب الأول

موسيقى الشعر العربى

النشأة و التشكل المستمر

الفصل الأول

الإطـــار العـــام

نيس يهم فى دراسة الشعر أن نؤرخ للكتاب، ولظروفهم الاجتماعية والنفسية، فحسب، لأننا نكون قد درنا حول النص الشعرى، ولم ندخل إليه. فالمقصود أن نصل إلى كيف تطورت القصيدة العربية ؟ وكيف نما النص الشعرى ، من أغراضه العربية الموروثة إلى موضوعات جديدة حتمتها الحياة الحديثة ؟ وكيف تجدد النص الشعرى فى العصر الحديث ، ودخل إلى عوالم ، وأشكال شعرية جديدة ، بل إلى انواع شعرية جديدة خلقت موسيقاها ، وأشكالها الشعرية.

ولابد أن نتساءل – فى هذا السياق – عن الروافد التى أمدته بدافع جديد ، نوع فيها نفسه ، ونما نموا" ذاتيا" فى اتجاه النمو التحديثى للحياة العربية طوال تاريخ النص العربى.

وتكون دراسة مضمون الأنواع الشعرية وأشكالها، جزءاً من تفهم تطور النص الشعرى بعامة. إذ يبدو فيهما الفيصل بين التجديد، وعدم التجديد، فى حركة الشكل الشعرى، وحركة التشكيل اللغوى و الفنى والجمالى للقصيدة العربية. وترتبط هنا بالاستقلال النسبى لتطور الفنون بعامة، والشعر بخاصة ، وتدفعنا لمعالجة ثلاثة عناصر جوهرية هى:

- القوانين المتحكمة فى تطور الفن اللغوى العربى.
- روافد وعوامل التغيير فى الفن والأدب العربيين.
- روافد خاصة بالعصر الحديث.

أما القوانين المتحكمة فى تطور الفن اللغوى العربى، فهى مجموعة قوانين: صوتية تبدأ من القانون الصوتى العام، إلى القانون الصرفى الخاص بلغتنا العربية، ثم القانون الموسيقى الذى يتحكم فى تنغيم النص اللغوى العربى. ونشير

فى هذا السياق إلى أن النقد العربى القديم بجناحيه اللغوى والبلاغى، لم يفرق بين النثر والشعر فى النوع الأدبى، الا بمجموعة من الخصائص التى اختص بها الشعر وهى : الوزن والقافية، والضرورات الشعرية.

اما فيما عدا ذلك فما يصلح فى تحليل النص الشعرى، يصلح فى تحليل النص النثرى، وقد نفهم هنا : أن اللغويين جمعوا النثر والشعر. أما تركيزهم على الشعر – فى الاستشهاد – فلأن النص الشعرى كان يمر بمراحل كتابة كثيرة ، وعرض، ورواية وتمحيص ومراجعة، لم يمر بها النص النثرى. كما أن النص الشعرى كان لا يخضع لانضباط صارم وفق خصائص عمود الشعر العربى، ولكونه – فى النهاية – سنداً لتفهم لغة القرآن والحديث.

ويمكن أن نتفهم أن هناك عناصر متوازية بين النثر والشعر : حيث تتوازى الطاقات الصوتية للحروف، ويعوض التجنيس عن الوزن المتوحد وتوازى السجعات – مع القافية – وهكذا – فى الفنين. مما جعل البلاغيين يتعاملون مع المجاز والمعانى والبديع فى كلا النصين على أنهما حالة واحدة. فيستشهدون من النثرى والشعرى على السواء ، فى كل ظاهرة بلاغية أو لغوية.

وليتهم فرقوا بين النثرى والشعرى بشئ غير الوزن والقافية ، وليتهم فرقوا بين التصويت فى الشعر وبين غيره. لأن موسيقى الصورة الشعرية كانت ولا تزال جزءاً جوهريا فى فهم الشعر، غير الصورة البلاغية التى كانت تعامل على أنها تشكيل لغوى مستقل بذاته، وفى سياق جزئى سواء أتى فى النثر أم فى الشعر.

وقد جرى النقاد المتخصصون فى تراثنا على هذه السنن النقدية فى النظر إلى النص الأدبى العربى، وساعدهم على ذلك تقبل العقلية العربية لهذا التكوين، حتى أن العرب بعد ترجمة الخطابة والشعر لأرسطو ، قد قربوا بين النثرى والشعرى، ولم يباعدوا بل قالوا قولتهم الشهيرة : إن الشعر خطب منظومة، أو معقودة، والخطبة شعر محلول. وذلك بسبب اهتمامهم : بالمضمون، والغرض والمفهوم، والأخلاق، ومقتضى الحال، الذى هو هدف الكتابة فى عرفهم الأدبى والنقدى والاجتماعى. أما نفس المبدع فقد توارت خلف النص. ولم يشر إليها إلا من حيث تحركها بمثير من الطرب، والرغبة، والرهبة ، والشراب، والرياضة، والحب

ونظرة لفهرست " الصناعتين " لأبى هلال العسكرى تفصح عن هذه النظرة. كذلك فنظرة للموازنة للآمدى ، والوساطة للجرجانى ، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجانى ، ولخصائص ابن جنى توضح ذلك الأمر ، وتؤكده.

أما القانون الصوتى ، فيشمل الطاقات الصوتية الكامنة فى الحرف ، أو المقطع الصوتى، وهى طاقة تمثل قدرة الحرف الممكنة على التنغيم، وتتوزع هذه الطاقات فى خصائص مثل : الجهر والهمس، الشدة والرخاوة، التفخيم والترقيق وغيرها، تمكن الحرف من التناغم – أو توضح عدم التناغم– مع الحرف التالى، حتى تتشكل الكلمة، وتدخل فى سياق أعم من دلالتها المفردة خارج السياق الخاص بها وبالعمل الذى يحتويها.

وأما القانون الصرفى : فيتناول هذه الكلمة ، من حيث بنيتها ، وتحولاتها الصوتية ، وحركات حروفها.أى يفسر لنا بنية الكلمة ، وبالتالى يوضح لنا،

إمكانية اتفاقها مع غيرها ، من الناحية الصوتية. ونلاحظ هنا أن القانون الصرفى مهم جدا" فى تفهم نوعية الأصوات المكونة للكلمة. ولهذا يفيد - أكثر فى فهم صوتيات القافية الشعرية، و التجنيس النثرى وسجعه.

ويأتى القانون الثالث ،وهو القانون الموسيقى ، ليفجر هذه الامكانيات الصوتية والصرفية، فى قانون أعم، يربط هذه الخصائص الصوتية فى نسق عام. يشمل البيت فى صيغ وزنية، خاصة بالشعر أو النثرى على السواء.

وهنا نقول إن الشاعر المتنبى يملك موسيقى شعرية عالية، أو أن الطاقة الغنائية فى شعر البحترى أقوى - منها - عند أبى تمام، أو أن المقامات تملك تناغماً صوتياً أكثر من النصوص النثرية الأخرى.. وهكذا. ولهذا يجب أن نراعى هذه القوانين الثلاثة عند تحليل النص الشعرى العربى، على المستوى الصوتى، لأنها - مجتمعة - تشكل البنية الموسيقية للنص الشعرى.

وبعد أن تكتمل هذه القوانين الصوتية ، الممثلة للمستوى الصوتى للنص. ندخل إلى قوانين إنتاج الدلالة ، والشكل. وهي قوانين تركيبية. أقول تركيبية لأن ذوق الشاعر (والكاتب) والمتلقى (والناقد) يتدخل فى عملية التركيب هذه. ويدخل فيها مجموعة القواعد ، والقوانين الخاصة بانتاج الدلالة، المباشرة منها، والمجازية، والرمزية. ويبدأ إنتاج الدلالة - هنا -من الكلمة إلى الجملة ، وعندما يخرج التركيب اللغوى ممزوجاً بهذه الذائقة الخاصة والعامة ، يتشكل الشكل الفنى والجمالى للنص ، وهو النص الماثل فى الكتابة أو الإنشاد.

وهنا نعود إلى اختلاف البحث الحديث عن البحث القديم ، فى هذا السياق إذ " أهم فرق يميز (البحث الحديث فى بناء الجملة) عن البحث العربى القديم يكمن فى أن الجهد العربى دار حول محور " نظرية العامل "، بينما يضع البحث الحديث هدفه فى دراسة التركيب الشكلى لعناصر الجملة – وسيلة للتعبير عن معنى – ومن ثم يعد المعنى عنصراً مهما فى دراسة بناء الجملة... إن علم اللغة الحديث يدرس التركيب واصفا" له محللا" له فى اللغة الواحدة ، أو مقارنا" إياه فى المجموعة اللغوية "(١)

وهنا يمتزج المستوى الصرفى، بالمستوى الدلالى، والمجازى، ويستعين الشاعر، بكل التقنيات القادرة على تشكيل النص كما يود أن يراه. فيطعمه بشكل سردى، أو بتقنيات درامية. وله أن يستعين بأى وسيلة فنية، أو جمالية، تخرج التشكيل الشعرى (أو النثرى) كما يشاء المبدع ، معبراً عن نفسه، أو جماعته، عن ماضيه أو حاضره أو مستقبله، عن وطنه أو أوطان أخرى.

وتكون دراسة الشكل – عند ذلك – دراسة للنص الشعرى فى جوهره ويكون المنهج التحليلى ، مناسبا" لفك هذه التراكيب ، و القوانين. ويستعين المنهج التحليلى بما يشاء من العلوم والنظريات التى تعينه على فهم هذه العناصر المكونة للنص ، و فهم وظائفها ، ودورها فى تشكيل النص. وللمحلل (الناقد) أن يستعين بعلوم اللغة والنحو والموسيقى والعروض ، والبلاغة، وغيرها من العلوم كعلم النفس والاجتماع، والتاريخ، لتحليل البنية النصية فى دوائرها المتداخلة وعناصرها الممزوجة، بهدف فهم البنية الصوتية ، وموسيقى النص الشعرى فى علاقاتها بما يمتزج بها من عناصر.

وتساعد لغتنا العربية الناقد واللغوى و البلاغى، بتكوينها وقابليتها للخضوع لهذه القوانين. ولهذا فالمنهج التحليلى أكثر إفادة فى تحليل النص الشعرى العربى، والبنية الصوتية الموسيقية أكثر مناسبة لهذا المنهج.

ولا ننسى فى هذا السياق : أن التجديد الشعرى ظاهرة مستمرة، مرتبطة بنتاج إنسان متغير فى نفسه وجسمه وواقعه وزمانه. ويخضع نتاج هذا الإنسان المتغير لمتغيرات مصاحبة (للمبدع وللمتلقى) على السواء.

والتجديد ظاهرة إنسانية ، فى كل نتاجه، ورغبة التجديد فى الانسان المبدع، وسيلته فى الاستمرار والتفرد والتميز. والشاعر – كغيره من المبدعين- يعد طليعة من طلائع تغيير الواقع الثقافى والفكرى والفنى، فى مجتمعه. وربما يسبق التجديد الأدبى، تجديدات فى مناحى أخرى فى الواقع المحيط بالشاعر. والشعر أكثر الأنواع الأدبية وضوحاً فى التجديد. لأن التراث الضخم لهذا الشاعر ، يمكنه من معرفة الأصيل من الزائف ، والجوهرى من الثانوى.

وينقسم الشعراء فى هذا الاتجاه إلى : (شعراء أصلاء) يبين معهم الموقف من الذات، والتراث والواقع (وشعراء يفكرون بهذا التراث) بتحويل عناصره إلى عناصر شعرية لا تلغى خصوصية الفرد، وإن كانت تحافظ على الجماعة. (وشعراء أصلاء يبحثون عن تراث بديل) يقدمون تراثهم، وواقعهم من خلال ذواتهم الحساسة الرهيفة المتطلعة ابداً إلى التجديد، والتفرد، والخصوصية. (وشعراء أصلاء يتجادلون مع التراث) ويعيدون إنتاج تراثهم من خلال منظور تاريخى، يعيد صياغة الذات والواقع فى آن، مستفيداً من روح العصر.

أما الشعراء المزيفون السطحيون، فإنهم لايجيدون، مهما تكن حججهم، وأشكال إنتاجهم الأدبى. لأنهم ينفصلون عن تراثهم، وواقعهم فى آن. كما تغيب ذواتهم فى مراعاة مقتضى الحال. ولهذا نجد، الشعراء الحقيقيين الأصلاء، ذوى حس شعبى بالضرورة. ولهم دورهم السياسى والاجتماعى فى مجتمعهم. كما يكون لهم حضور خاص، بصرف النظر عن مخالفتهم للسائد والمألوف أو عدم تخالفهم معه. والمجددون يكونون استثناء للقاعدة المتعارف عليها فى واقعهم. لأن التجديد حالة استثنائية فى زمانها، تتحول بعد ذلك إلى حقيقة سائدة. ويكون عليهم- لذلك- تحمل آلام التجديد والريادة والرفض.

وهناك حالات استثنائية كثيرة، تنقل صاحب النص (والنص) إلى حالة استثنائية. وتجعل نصاً متميزاً عن غيره من النصوص. وهذه العوامل غير مرتبطة بزمان محدد، بل هى عوامل عامة تشمل:

- العقيدة (الفلسفة الخلقية ، الدين ، الإيديولوجيا).
- الغناء والموسيقى وما يرتبط بهما.
- الحب ، والتعبير الخاص عنه فى كل عصر.
- الحرب التى فجرت أغراض الشعر العربى منذ نشأته.
- المنفى ، والسجن ، والهجرة ، وما ينشأ عنها من خلاف مع السائد.
- الخمر ، و آدابها ، وما يرتبط بها من تجاوز الواقع بالخيال.
- الترجمة وقوانين الموازنة والمقارنة مع الآداب الأخرى.
- نظرية الأدب السائدة (وموقفها من التراث والواقع والذات).

وهذه العوامل، موجودة لدى كل الشعوب، وفى كل مرحلة تاريخية، ويكمن الفارق، فى سيادة عنصر أو عامل من هذه العوامل ومدى تأثيره- على العوامل الأخرى، مع استمرار فعالية العوامل الأخرى بجانبه :

أولاً : العقيدة :

أما العقيدة، فهى لا تقتصر على الدين، بل تشمل الدين السماوى، والأديان غير السماوية، والمذاهب، والملل، والنحل، التى تتفرع عن فهم الانسان لهذه الأديان. وتتأثر الإبداعات والنتاجات بهذه العقائد والفلسفات: المادية منها، والمثالية، فى نمط الإنتاج الثقافى و الفكرى والفنى والأدبى، أى داخل البنية الحضارية لمجتمع ما.

لأنها تحدد للمبدع و للمتلقى على السواء، المحلل له، والمحرم عليه. ونلاحظ أن ارتقاء العقائد والأديان و الفلسفات الخلقية ، ينقلها من التحكم العاطفى، إلى التحكم العقلى. وكما يزداد العقل سطوة، تزداد حياة الإنسان نظاماً. لذلك انتقل الابداع البشرى، من الأسطورة، بجميع أنواعها إلى الملحمة، إلى الدراما، إلى الغناء الشعرى. ذلك أن البطولة : كانت فى الأولى للآلهة التى على صفات البشر، وكانت فى الثانية أمام البطل تصف الإله، مع بقية الأبطال أنصاف الآلهة والبشر على السواء. وكانت فى الثالثة تحويلاً للصراع والبطولة من الآلهة، وأنصاف الآلهة، إلى البطل الإنسان. المقهور أمام إله القدر. أما فى الغناء الشعرى، فالبطل واحد، هو الشاعر الذى يتغنى بنفسه، وبحبه، وحياته. وقد يبتهل إلى الآلهة.

ولكن لم يقف تأثير العقيدة والعقل والعاطفة عند هذا الحد التاريخي المتدرج. فبعدهذه المرحلة الطويلة التي تقدر بالآف السنين. ظلت كل هذه الأنواع الأدبية تخدم المجتمع، وظلت تخدم العقيدة في الوقت نفسه. فقد كانت هذه الأنواع الأدبية لا تفرق بين أدب شعبي وأدب رسمي. لأنها واصلت فيما بينها وبين المبدع رحلة تفسير الحياة والكون والإنسان. وكانت هي النص المعتمد لدى الإنسان عند الاحتكام إلى قانون أو قاعدة، لتسيير الأمور، والحكم على السلوك.

الأمر الذي أعطى المبدع في هذه الآونة صفات المقنن، والمشرع، والحكيم. لذا كان الكهنة في المعابد القديمة يقومون بهذا الابداع وبغيره من الأنواع الفنية كالتمثيل والوعظ والتربية الأخلاقية بهذا السند الأدبي الفني. ولم يكن من الغريب أن يقوم الشاعر العربي بعد ذلك بدور المشرع والمقنن لسلوك واقعه وقبيلته. فالشعر سجل العرب الذي يحتكمون إليه. وللشاعر لعنة تؤذي من يريده بسوء. لأنه يتصل بالجن والعالم الخفي، ففيه أسرار أعطته قداسة الكاهن القديم، وأعطت لشعره قداسة الكلمة و سحرها، بل فعلها.

ويظل الشعر علاقة لغوية تصوغ حكمة البشر، وأحلامهم. ويظل الشاعر متميزاً على غيره، لأنه يخلق موسيقى، وصوراً شعرية ليست في لغة الإنسان العادي. وهنا نلمح أثر "العقيدة" على الشعر والشاعر على السواء.

وعندما حلت الايديولوجيا، في بعض المجتمعات، محل العقيدة، وشكلت المقياس العقائدي والخلقي، تحول الفن بعامة، والأدب بخاصة إلى خدمة الايديولوجيا. ولكن هؤلاء الايديولوجيين استثنوا الشعر من الالتزام، لما يتميز به

الشعر بخاصة، من قدرة على الحلم واستباق الزمان والمكان والتنبؤ بما سوف يأتى.

فرغم التزام الشاعر– من ناحيته– بقضايا واقعه. فإنه كان حراً فى استخدام أدواته، ولعل هذه الخاصية، هى التى تفسر لنا، استمرار الشعر فى كل الأزمنة والأمكنة لدى كل الشعوب. ولأنه أليق بالطبيعة البشرية التى تحمل من المشاعر والأفكار ما تعجز لغة أي جماعة عنه– وعند هذه الحال، يملك الشاعر القدرة على تجديد اللغة. كما يملك الشعر القدرة على تحويل هذه المشاعر والأفكار الى غناء موزون بموسيقى الشعر.

ثانياً : الموسيقى والغناء :

اما الموسيقى (والغناء) فهى من وسائل تطوير الشعر بخاصة. فهى (الموسيقى) القادرة على تطوير المعجم، والأوزان، والقوافي والموضوعات. فلها قدرة على ضبط الصوت اللغوى، وما يترتب عليه من تركيب الكلمة، والوزن، أو القوافى. إذ هى خصيصة صوتية (عضوية) فى جهازى الإسماع والاستماع. وهى ذات خصائص (فيزيائية) تتصل بأعضاء إنسانية، ووسيط هوائى، وذبذبات يمكن قياسها علمياً.

وتتغلب الموسيقى على الذوق الشعرى السائد، إذ تجذبه إلى مجالات جديدة للتعبير عن الذات، والعقيدة، والوطن، والإنسان بشكل عام. فهى صوت، وآلة صوتية، وعضو إنسانى يؤدى، وعضو إنسانى يتلقى. فتطويرها يساهم فى

تطوير وتجديد الأداء الإنسانى والاستقبال الإنسانى، والذائقة المشتركة بينهما، والأدوات الوسيطة ، والكلمة التى تؤدى، إذ يحولها إلى كلمة مموسقة، تتخلص من كل عقبة فى طريق الأداء الصوتى والنغمى.

ثالثاً : الحب :

أما الحب، فهو المحرك الأولى، الذى كانت له الصدارة فى القصيدة العربية القديمة، غالباً ما كانت فى حب (المكان) والتغزل فى (المرأة) أو فى محاولة نسيانها. كما كان الحب محركاً أولياً للمدح الآخر أو حب (الذات) بالفخر بما بها من صفات طيبة كالشجاعة والشاعرية وإخافة العدو ... الخ.

ولهذا كان الحب وراء بعض الأغراض الشعرية (ولايزال). فهو وراء أغراض المدح، والغزل، (والنسيب)، والفخر ، والحماسة، والرثاء. وهى أغراض عربية أصلية، تحورت فيما بعد، ونمت، وكبرت، واتخذت لنفسها أشكالاً متعددة، ومختلفة. فمن غرض جزئى فى مقدمة القصيدة إلى غرض عام، صريح ، سردى أو مجرد عبارات متناثرة فى النص الشعرى.

وهذا الحب وراء التجديد، منذ أن حول عمر بن ابى ربيعه القصيدة الغزلية، الى حكاية سردية، مليئة بالحوادث المشوقة. لأن هذه الظاهرة الانسانية ، تحولت من حب مكان إلى حب الوطن، ومن حب امرأة بعينها إلى حب الآخرين كلهم. بل تحول إلى غرض صوفى/رمزى. ولاتنسى فى هذا المقام أن المهجر الحديث، وما يشبهه (من سجن أو نفى أو أسر) كان وراء تطوير موضوع الحب،

وطرق معالجته الشعرية، حتى تحولت إلى قصائد خاصة فى تاريخ شعرنا العربى.

فهناك روميات أبى فراس ، وهناك قصائد عنترة، وقصائد المتنبى فى السيفيات. وهناك قصائد هامة فى شعر المهجر، وشعر المنفى لدى رواد الإحياء، والرومانسيين والواقعيين. وليس بخاف : أن فقدان الحب لا يقل عن التغنى بالحب. فكلا المعالجتين تتحدث عن الحب الموجود أو المفتقد.

رابعاً : الحرب :

وللحرب تاريخ طويل فى تاريخ البشرية. وللحرب تاريخ خاص عند العرب. سواء أكانت هذه الحرب بين القبائل العربية. أم كانت ضد عدو خارجى ، يبدأمن الفرس والروم،ويمر بالحروب الصليبية، وحروب التتار، وينتهى بالاستعمار الحديث والمعاصر. ولاتزال الحرب قادرة على وضع الإنسان والمجتمع كله، فى حالة استثنائية ، تفجر فى الإنسان كل إمكانيات المواجهة.

وقد أخرجت الحرب أغراضاً عربية قديمة: كتحميس الجنود، ورثاء الشهداء، وهجو الأعداء، والفخر بقوة القبيلة، والتقليل من شأن العدو. ثم تحول الأمر إلى احتكاك حضارى، ولد أشكالاً شعرية جديدة بتأثير الاطلاع على نصوص الآخر/العدو.

ولا ننسى أن العدو/المستعمر، حاول أن يفرض لغته وأدبه من خلال استعماره لبلادنا فترات طويلة، وأدخل أدبه فى مناهج تعليمنا فأطلعنا على نصوصه،

ودرسناها، وأثرت فينا وأثرنا فيها. فقد تأثرنا بالشكل الشعرى الأوروبى. فى شكل (السوناته) والشعر الحر وقصيدة النثر، وتنويع القوافى، ولكن الأدب العربى قد أثر فى الآخرين طوال تاريخه الوسيط والحديث فقد كان :

"الشعر ذو القافية الواحدة .. معروفا لديهم- فلما حاول (ريكرت) تقليد القافية العربية جاءت حلوة الوقع، رشيقة الجرس، وخاصة حينما استعمل طرز (الغزل) وحيد القافية الذى استعمله (بلاتن) ايضا. واخذت عنهما، فانتشرفى أوروبا بالنصف الثانى من القرن التاسع عشر، بل إن (ريكرت) ذهب إلى أبعد من هذا. فأدخل البحور العربية فى الألمانية، ونظم فيها ترجمته. فنظم فى الطويل ، ونظم فى البسيط كما نظم فى غيرهما."(٢)

ويعنى هذا أن الجدل مستمر بين الأشكال الشعرية، العربية وغير العربية. مثلما استمر الجدل بين الاستعمار وحركات التحرر.

خامساً : الترجمة :

كانت الترجمة ولاتزال، نافذة يطل منها الأدب العربى، على آداب الأمم الأخرى، سواء فى لحظات التحدى العسكرى والسياسى أم فى لحظات الاحتكاك الحضارى ، وتبادل المنافع والثقافات أيام السلم.

وقد حظى الشعر العربى باهتمام خاص من أصحابه (العرب) قبل الإسلام وبعده.. مما جعل الترجمة وسيطاً حضارياً يغذى الشعر العربى، بما يراه أصحابه، الذين حجبوا عنه ما ترجموه عن شعر اليونان والرومان والفرس

والسريان والهنود والحبش والمصريين. لاعتزازهم بشكل القصيدة العربية الموروث حيث كان يؤدى أغراض الشعر، بهذا الشكل التقليدى.

ثم نهضت أمم كثيرة، داخل الإسلام، ومازجت بين موروثها والشعر العربى، وأضاف المترجمون ما تقفوه عن كتب النقد والفلسفة غير العربية. ومن ثم شهد عصر الترجمة العباسية أهم فترات تطوير القصيدة العربية. التقليدية على يد المولدين، بخاصة.

ولهذا توقف التجديد فترة طويلة خلال عصور التناحر داخل جسم الدولة العربية الإ سلامية، وجمدت الأشكال الشعرية الفصيحة. وتحول التجديد إلى الشعر الشعبى الشفاهى. فما إن نهضت مصر فى عصر (محمد على) حتى نهضت الترجمة، وانشأت لها مدرسة الألسن. فترجمت آخر ما وصلت إليه الحضارة الأوروبية ، وكانت عودة المبعوثين رافداً آخر لهذه الترجمة، حيث ترجم المبعوثون وخريجو مدرسة الألسن كثيراً من النصوص الادبية المختلفة عن الشكل الشعرى الموروث. وفى أشكال النشيد الدينى والقومى، والوطنى، والمدرسى، والتربوى/التعليمى. وكان شكل النشيد- بعامة- جديداً على الأذن العربية، ولكنها تقبلته لأنه ساعدها على تلمس السبيل الجديد للحياة. خاصة والمناسبات القومية والرسمية، والتعليمية قد زادت بازدياد النهضة. وأصبح الاهتمام بالنشيد دليلا على التقدم الحضارى، ورافداً لتطوير الشكل الشعرى العربى، من الفخر بالقبيلة والأمة، إلى الفخر بالوطن السياسى.

وبسبب ارتباط النشيد بالإنشاد والغناء، كانت المراوحة بين القوافي والروى والأوزان في النص الشعرى الواحد مدعاة للتجديد، وتغير شكل القصيدة والمقطوعة في الموروث. لهذا كان "رفاعة رافع الطهطاوى" وأستاذه الشيخ "حسن العطار" بداية لتأثير حركة الترجمة على شكل النص الشعرى العربي. فقد ترجم رفاعة نشيد "المارسيليز"... وبعض الأناشيد التعليمية الأخرى، ثم أنشأ بعض الشعراء – فيما بعد – أشكالاً مثيلة، بل كان أدب الأطفال، والشعر منه– بخاصة– أهم مظهر لهذا التجديد، فقد قلد الإحيائيون شعر الأطفال، وخرافات الشعراء الأجانب.

ونضع – في المرحلة نفسها – ترجمة الأناشيد الدينية في لغتنا العربية داخل مدارس الكنيسة العربية، ثم المدارس العربية، ثم كانت دراسة الأدب الغربي في المدارس العالمية، ثم الجامعات أكبر أبواب هذه الترجمة في التأثير والتجديد بالشكل الذي ساهم مساهمة فعالة في التعرف على ما تبدعه الحضارات الأخرى، إلى جواز النمو الذاتي للنص الشعرى العربي.

سادساً : المنفى والمهجر والسجن :

يمثل المنفى والمهجر، اغتراباً، في حياة الشاعر، خارج الوطن، في حين يمثل السجن عزلة وغربة داخل الوطن. وفي كلتا الحالتين يبعد/الشاعر عن المتاح والمسيطر من الأشكال الشعرية، ويعيش مع نفسه، في لحظات استثنائية. تجعله متحرراً من قيود الشائع في الإبداع والنقد. ومن ثم يصبح شاعراً في مناخ

مخصوص يدفعه لتجاوز نفسه، واتجاهه الفنى، ومدرسته، دون عائق.

فهو خارج الوطن يتجادل مع الأشكال التى يراها لدى الآخر، صاحب أرض المنفى أو المهجر. ولهذا تتفتح الذات الشاعرة، وتقدم تجربتها الصافية، فى شكل فنى تقترحه هى وليس شرطاً أن يتفق مع السائد فى وطنه.

ولهذا جدد شعراء مدرسة الإحياء فى شعرهم، وفى مذهبهم وهم منفيون خارج الوطن. كما حدث لرفاعة الطهطاوى، ومحمود سامى البارودى، وأحمد شوقى وغيرهم. كما حدد شعراء المهجر فى شعرهم ومذهبهم الفنى، وهم يتنقلون بين العواصم العربية والغربية والامريكية. وكانوا طليعة لتجاوز الواقع الشعرى العربى كما فعل أمين الريحانى، وجبران خليل جبران، وأحمد زكى ابو شادى، وميخائيل نعيمة، وايليا ابو ماضى وغيرهم من شعراء المهجر.

أما السجن فهو يفعل بعض ما يفعله المنفى أو المهجر، إذ يعيش ويحس حياة ومشاعر جديدة. وبالتالى: يكون المسجون شاعراً فى لحظات استثنائية غير عادية، تتوحد فيها رغبات الحصول على الحرية، وتغيير شكل الحياة المحيطة به، مع رغباته فى تجديد شكل شعره ولغته. وهذا ما نحسه- قديماً وحديثاً- فى قصائد الأسرى والمسجونين على سبيل المثال.

سابعاً : الخمر وآداب الشراب :

كانت الخمر- ولاتزال- وسيلة من وسائل الانتقال من الزمان والمكان والآن؛ إلى زمان ومكان يحددهما، صاحب الخمر. ولهذا تضع الخمر صاحبها فى

ظروف استثنائية، لايخضع للقوانين الاجتماعية والمواضعات الشائعة فى واقعه. الأمر الذى يجعله يقول مالا يقوله ساعة اتزانه ووعيه الكامل. وتكون كلمات صاحب الخمر من قبيل الطرافة والمزاح أحياناً، أو من قبيل المخالفة أحيانا أخرى. وكثيرا ما تختلط الازمنة الماضية والحاضرة والمستقبلية فى رأس المخمور. كما يستطيع ان يتجاوز ما يوده وقتما يشاء.

وهنا نفرق بين المخمور وما يقوله لحظة خمره، وبين ما يقوله عن الخمر بعد ما يفيق من تأثيرها. وليس غريباً أن يجعل العرب فى شعرهم مكاناً فى مقدمة النص الشعرى، كمقدمة خمرية، وعادة ما يختلط حديث الخمر بحديث البكاء على طلل الزمن الماضى، وحديث الغزل والنسيب. ولقد كان وضع المقدمة الخمرية إشارة لاهميتها الفنية في تشكيل النص الشعرى.

ونلاحظ: أن آداب الشراب الفارسية قد انتقلت إلى هذه القصائد وتحولت فيما بعد (فى عصر صدر الإسلام ومع بداية العصر الاموى ومعاقرة بعض الحكام الامويين للخمر، وبإباحة شربه فى القصور الأموية) إلى أن نشأت قصائد تحبذ الخمر وتصف شرابها، وآداب معاقرتها .. الخ. فلما أن انتقلت السلطة ليد الفرس فى العصر العباسى عادت آداب الشراب إلى الشعر ثانية، وعادت "الخمريات" من جديد تحكى قصة حياة الخمر منذ أن يضع البستانى البذور حتى جنيها وعصرها وتخميرها وتخزينها ثم شربها، وتأثيرها. وكان الشعراء الخلفاء والزنادقة هم اكثر الشعراء حديثاً فى هذا الشأن.

واستمر الحديث عن الخمر فى شعر العصرين المملوكى والعثمانى كتقليد فنى، بصرف النظر عن معاقرة الشاعر للخمر، أو عدم معاقرته لها. وتحولت بعد ذلك إلى مشاهد شعرية يحتفى به الشعراء. ولا ننسى فى هذا المقام خمر المتصوفة. أو ما كانوا يسمونها "الخمر الإلهي" التى ظهرت فى شعر عمر الخيام وابن عربى وغيرهما من شعراء التصوف.

ولا تشيع الخمر إلا مع جو الاختلاط بين الأمم المختلفة، والديانات المتعددة، كما حدث فى العصر العباسى. خاصة ما نقرؤه فى شعر أبى نواس من أسمائها وصفاتها. وكأن الخمر قد تحولت على يديه الى بساط أحلام يستعيض به مجد الفرس القديم فى الواقع الإسلامى الجديد. وما ينطبق على أبى نواس ينطبق على غيره من الشعراء فى أى عصر من عصور الأدب العربى القديم والحديث. فإن حديث الخمر ومشاهد وآداب الشراب لم تنقطع عن القصيدة العربية فى أى عصر من عصورها. الأمر الذى جعلها رافداً من روافد التجديد الشعرى باستمرار. حتى أن الشعراء المسلمين والمتدينين منهم، كانوا يقلدون هذه القصائد الخمرية ويعارضونها أحياناً كنوع من رياضة القول وبيان القدرة الشعرية.

ونخلص من هذا، إلى أن الحكم الأخلاقى على الشعراء، من مجرد شعرهم، ليس حكماً صحيحاً. لأن سلوك الشاعر فى النص الشعرى لاينطبق على حياته وسلوكه فى الحياة. بل يكون- أحيانا- مناقضاً لها.

ثامناً : نظرية الأدب السائدة :

نظرية الأدب السائدة، تعنى الخلفية النظرية التى يتحرك من خلالها، الشاعر والناقد على السواء، فى أى عصر من العصور. إذ من خلال فهم هذه النظرية يتوجه الشاعر إلى النص توجهاً مناسباً كما يحلل الناقد النص الشعرى من توجه متعارف عليه مع المتلقى والمبدع على السواء.

ولقد مر الشعر العربى بعدة مراحل، استقلت فى البداية ،حتى عرفت فى المرحلة الأولى بأنها مرحلة عمود الشعر، والحض على مكارم الأخلاق، قبل أن تتبنى النظرية العربية نظرية المحاكاة الأرسطية.

وقبل أن تتبع نظرية الأدب العربى نظرية الأدب فى العالم المتقدم، القديم (اليونانى) أو الحديث (الغربى) أو المعاصر (الأمريكى الغربى).

كما مر مفهوم الشاعر نفسه بعدة مراحل وعصور، كان يتغير- فيه- من مجرد ملهم، يعزف حديث الجن والشياطين الى شاعر يعيد صياغة الإنسان والواقع ويشارك فى بناء وطنه.

وبعد فهذه العوامل الثمانية ، تمثل روافد لتجديد النص الشعرى العربى (بل والأدبى بعامة) كما تمثل الإطار العام الذى يتحرك فيه النص الشعرى بعامة وموسيقاه بخاصة. وتفصح هذه العوامل عن روافد تدفع النص لمخالفة السائد أوالموروث. وتفسر لنا الدوائر المتداخلة التى يتحرك فيها النص الشعرى العربى وهو يجدد موسيقاه بخاصة.

إذ يكشف عن تداخل دوائرحضارية واجتماعية سياسية وثقافية وفنية وأدبية، عند النظر إلى مسببات التجديد أو رواقده، أو أدواته وكيفياته وأسبابه. وتفصح عن أن تجديد الموسيقى الشعرية- رغم قانونه النسبى- يرتبط بكل هذه الدوائر، وبالقوانين التى تغيرها وتطورها.

ويكشف لنا- فى ذات الوقت- عن القوانين والقضايا، والمشكلات المرتبطة بموسيقى الشعر العربى، موضوع هذا البحث.

وصحيح أنه: قد توجد رواقد وعوامل واسباب أخرى، تكمن فى ذات المبدع أو المتلقى أو الناقد ولكنها- فى التحليل النهائى- ستعود إلى هذه الدوائر الثمانية التى أشرنا إليها.

ولكننا نستثنى من ذلك درس الأداة، والقوانين الموضوعية المرتبطة بجوهر الصوت العربى، لأنها قوانين فيزيو إنسانية، تحتاج لأجهزةعلمية دقيقة لتفرق بين عصر وعصر، ونص ونص، وهذا ما حدث فى الدراسات الجادة التى سيشير إلى نتائجها هذا البحث والخاصة بدراسة الصوت العربى فى نصوصه العمدة (القرآن الكريم، الحديث الشريف، لسان العرب، تاج العروس، الشعر العربى) والتى خزنتها فى كمبيوتر، واستخرجت جداول واحصاءات ونتائج علمية وقوانين صوتية لايرقى إليها الشك.

هذه الدراسات استخدمها البحث فى الفصول الخاصة بالصوت العربى وجدلية النثرى والشعرى وتحتاج هذه الخلاصات بالقطع إلى منهج تحليلى صوتى موسيقى ليطبقها على دراسة البنية الصوتية للشعر العربى.

ولا تقف الأداة عند المستوى الصوتى والموسيقى بل تمتد إلى المستوى الدلالى والمجازى وهى المستويات التى تشكل بنية الجملة الشعرية، سواء أدخلت الجملة الشعرية فى البيت الشعرى التقليدى، أم دخلت فى السطر الشعرى أم فى جملة داخل نص يحمل لغة شعرية دون أن يكون قصيدة أو مسرحاً شعرياً على سبيل المثال.

إن هذه المقدمة تخص الباب الأول وهو باب تأسيس، لكنها ترمى خيوطها على البحث كله كمقدمة نظرية عامة.

إحالات الفصل الأول

(١) محمود فهمى حجازى ، مدخل إلى علم اللغة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٦٧.

(٢) عونى عبد الرؤوف ، الشعر العربى بين الكم والكيف، مكتبة الخانجي ، القاهرة. ١٩٧٦. ص ٢٢٨.