الفصل الثالث

"موسيقى الشعر العربى وتشكيل النص الشعرى

(١) دور السجع والصيغة والتفعيلة فى بنية : والغناء.

(٢) عمود الشعر العربى ومذهب البديع والشكل الشعرى.

(٣) التجديدات والتحولات والترجمة.

موسيقى الشعر العربى، عنصر جوهرى فى تشكيل النص الشعرى. يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعرى. فهو يكمل بقية العناصر، و يؤازرها فى الوقت نفسه. ومن ثمّ كان ذا وشائج بالصورة الشعرية، وتقنيات الشكل، وبلغة النص الشعرى بوجه عام.

ولهذا تتأثر موسيقى الشعر، بحركة هذه العناصر، و ما يطرأ عليها من تغيير. و تتطور موسيقى الشعر بالتالى بتطور هذا الشعر. سواء دخل هذا التطور إلى معجم الشعر، أم طرق تركيبه و تشكيله وصياغته، أم دخل إلى شكل النص من حيث يكون تقليدياً أو غير تقليدى.

ويستفيد دارس موسيقى الشعر من كل ما تقدم فى دراسة هذه العناصر. إذ تدرس البلاغة – " علم البديع" – كثيراً من التكوينات الصوتية. كما يدرس " علم البيان " التصوير الشعرى، ويشمل " علم المعانى مع علم النحو و الصرف " التراكيب والأوزان الصرفية لكل كلمة ذات أصول عربية. ويستفيد – من هنا – علم موسيقى الشعر من كل تقدم فى هذه العلوم. لأنه سيعرض جانباً خفياً ، أو علاقة متوازية لم يكن الدارس قد لاحظها من قبل بأدوات علمه.

وتتركب هذه العلوم من بعضها البعض. إذ يبدأ " علم الأصوات " من دراسة " الفونيم " و هو الصوت المفرد أو الحرف، من حيث : الجهر والهمس، الشدة والرخاوة، ثم يدرس " المورفيم " أو المقطع الصوتى المكون من أكثر من حرف. ويدرس من مجموع الحروف و المقاطع الكلمة وأنواعها و مجالاتها. فإذا ما دخلت الكلمة المفردة فى علاقة صوتية، أو موسيقية، أو دلالية مع غيرها من الكلمات تدخل "علم النحو " لضبط أواخر

الكلم بالعلامة الصوتية المناسبة على أواخر الكلمات ، بعد أن يكون "علم الصرف " قد ضبط الكلمة – حتى قبل آخرها – على وزن صرفى، أو كما سمعت عن العرب.

ويأخذ " علم المعانى " فى تفهم موقع الكلمة من الدلالة المطلوبة، وكيفية وضعها – فى الجملة – فى أفضل وضع لها، تصل به الدلالة (والايحاء) إلى المتلقى. وهو بذلك يتصرف فى شكل الجملة من تقديم و تأخير، و حذف وذكر، و تكرار و تأكيد ....الخ مستعيناً بعلم النحو فى فهم جواز و عدم جواز هذه التحركات داخل الجملة، فى الوقت الذى يقف فيه علم النحو تابعاً لرغبة المتحدث، ولحالة المستمع، ومقيداً لها، فى الوقت نفسه. لأنه يقوم على تسجيل ما ورد من قبل هذا المتحدث.

فاذا ما تشكل المعنى الأول (المباشر). يمكن أن ينتقل المعنى إلى مرتبة غير مباشرة، أومعان ثوان. فيتكون المجاز و الرمز وهو ما نسميه الآن : الصورة الشعرية. وهو ما كان يدرس فى البلاغة القديمة تحت باب " علم البيان ". وكل نقل دلالى ، ينقل معه – بلا شك – تركيب الجملة. ويحرك موضع الكلم داخلها، فيترتب على ذلك أصوات جديدة، وعلاقات صوتية جديدة، و تركيب جديد، وكل ذلك ينتج موسيقى، ونغماً جديداً عند تشكيل النص الشعرى.

و تتم هذه العملية – كلها – متداخلة، متآزرة، لحظة الكتابة، ثم فى لحظة التلقى. و لكننا فى لحظة الدرس النقدى و البحثى، نفصل العناصر، لندرسها مستقلة، ثم نعيد تركيبها لندرس علاقاتها ببقية العناصر.

وتنضوى العناصر المشكلة للنص الشعري تحت مصطلح " الشكل" و ليس الشكل هنا، مجرد الإطار السطحى الذى نلقى فيه بالعناصر. إنما الشكل هو الصورة النهائية لجدل العناصر كلها. وهو / مجموع العلاقات، المقصود بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات، هو الذى يسمح لعنصر ما بأداء وظيفته اللغوية."(١).

أما التنافر فقد يعنى تهدم الشكل ، وعدم القيام بالوظيفة. إذ كل عنصر لايقوم بوظيفته اللغوية ، يعطل بقية العناصر عن دورها، ويهدم النص بالضرورة ، فيظهر فيه النبو، والاضطراب و الركاكة، لأنه يتحول من عنصر بنيوى ، إلى عنصر زائد بلا وظيفة.

وإذا ما أضفنا إلى هذا، أن تعريف الشعر يجمع بين " العلم " و"الشعور " لغويًا. فهو مدخل مهم لمعرفة فكرة " الصناعة " والعقل" و الفكر فى الشعر إلى جوار فكرة " الطبع " و " المشاعر " و " الصدق " الأخلاقى والمعرفى. و يكون الشعر حاملا" لفكرتى العقل (الصناعة) و الطبع (التلقائية) فى آن واحد. و بهذا يدخل التعريف جانبان : جانب فيه توازيات : (العقل) و(الصناعة) و(التقاليد الشعرية الموروثة) و (الحكمة)، و(مكارم الاخلاق). وجانب ثان فيه توازيات : (الطبع) و(الفطرة)، و (المشاعر) و (العواطف). وكلا الجانبين يفسر غاية الشعر ووسيلة تشكيله. أى (الصناعة) و(الحض على مكارم الاخلاق).

وقد أدى ثبات المثل العليا الأخلاقية العربية – وعدم تعارضها مع الإسلام– إلى ثبات هذه التوازيات، والمفسرات، وإلى ثبات مفهوم الشعر، داخل نسق " عمود الشعر " الموروث، وما دخل عليه من تعديلات، وتعديات.

وأصبح فى اتجاه " أنه الكلام الموزون، المقفى، الدال على معنى " وهو التعريف المطابق للمحافظة على عمود الشعر، وعلى المثل الأخلاقية، و القيم الفنية الموروثة. ويصبح للدلالة والمعنى، غلبة فى مسألة المثل الأعلى الأخلاقى.

ونجد مادة (شعر) فى لسان العرب تشير إلى أن : " شعر، وشعر، يشعر شعراً، ... كله (علم) ... / ... و الشعر : منظوم القول، غلب عليه ، لشرفه بالوزن و القافية، و إن كان كل علم (شعراً) من حيث (غلبة الفقه على علم الشرع) ..."(٢).

ويكون المعنى : أنه إذا غلب تعبير الشعر على كل علم وشعور وادراك وفقة الخ... فكل كلام سيعطى معنى الشعر، ووجب هنا أن يتميز (الشعر) كجذر دلالى ونوع أدبى، بالوزن والقافية،ليتميز عن سائر الكلام ثم غلبت تسمية الشعرعلى الكلام الموزون المقفى، فى تفاعيل، وبحور محددة وتميز فيها، الرجز بوزن خاص، غير وزن القريض، ولم يعدّ النقاد – فيما بعد– الكلام شعراً إلا بوزن و قافية، ولم يعدوا القصيدة إلا من القصد ، وأن تكبر– فى عددها – على المقطوعة ، وبهذا أخرجوا البيت والبيتين والثلاثة، من القصيدة، وأدرجوها فى الباب الكبير للشعر. ومن ثمّ لم يعدوا كلام الرسول الموزون شعراً، وميزوا بين ما يأتى عفو الخاطر، وبين ما يقصد اليه. واختلف – بالتالى – إيقاع (القرآن الكريم) عن (إيقاع الشعر) ولذلك وصفوا ما جاء من الآيات، على وزن مخصص للشعر، بأنه صدفة لغوية لايعنى القصد إليه، إنما تعنى أن طبيعة اللغة تفضى إليه لأنها لغة موزونة.

وهـذا ما جعـل اللغويين والنقاد بعد ذلك، يربطـون بيـن دلالـة (الشـعر) و(القصيدة) و بين بحور بعينهـا، حتـى أخرجـوا مـن مفهوم القصيـدة مـا دون الثلاثة أبيات، ومرة دون (الخمسة عشر بيتاً) من الشعر، وبعيداً عن تقلبات مادة (قصد) – فى لسان العرب مثلاً– نقصد– هنـا إلـى مـا يهمنـا مـن دلالات القصد و علاقته بالشعر والقصيدة إذ يعَرف ابـن منظـور –مستنداً علـى ابـن جنى و غيره – :

"القصيد من الشعر : ما تم شطر أبياته، و فى التهذيب شطر بنيته، سمى بذلك لكماله و صحة وزنه. وقـال ابـن جنـى: سمى قصيداً لأنـه قصد واعتدل . وإن كان ما قصر منه، واضطرب بناؤه نحو : الرمـل، والرجز شعراً مـراداً مقصوداً ... / ... فسموا ما طال ووفر قصيداً أى مراداً مقصوداً .. "(٣)

و التفرقة بين الشعر (النص الشعرى) و بيـن القصيدة، ثم التفرقة بيـن القريض و بين الرجز و شبهه (إلى جانب دلالة القصد، و صحة الوزن) تدلنـا علـى أهميـة " الـوزن " و " البحـر " بخاصـة فـى تعريـف القصيـدة وتعريـف الشعر كما أشرنا. يضاف إليها أنه من دلالات القصيدة والقصيد " أن قائله احتفل له ، فنقحه باللفظ الجيد، والمعنى المختار ... و قيل سمى الشعر التام قصيدا "، لأن قائله جعله من باله فقصد له قصداً ، ولم يحتسبه حسيا علـى مـا خطر بباله و جرى على لسانه، بل روى فيـه خـاطره، و اجتهد فـى تجويده، ولم يقتضبه اقتضابا."(٤). و ليس بعيداً عـن تشبيه تشكيل الشـاعر لقصيدتـه، بالقد من الصخر، والسهر عليها، والأرق دونها، بل تحولهـا إلـى عبـىء ثقيل حتى ينتهى الشاعر من تقويمها. وهذا ما جعل الشعر من (العلم) و(الشـعور) و(القصد) و(الصناعة).

وللأخفش، وابن جنى قولان، فى علاقة الشعر والقصيدة والقريض بالبحور والأوزان، ننقلها – هنا – للأهمية. إذ نعتمد عليهما فى فهم تعريف العرب (خلال خمسة قرون تقريباً) للشعر والقصيدة، والقريض وغيرها من التسميات. حيث : " قال : أبو الحسن الأخفش: و مما لا يكاد يوجد فى (الشعر) البيتان (الموطآن ليس بينهما بيت. والبيتان الموطآن. و ليست (القصيدة) إلا ثلاثة أبيات. فجعل القصيدة ما كان على ثلاثة أبيات. وقال ابن جنى: وفى هذا القول – من الأخفش – جواز. وذلك لتسمية ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة.

قال : و الذى فى العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة. . فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة. وقال الأخفش : (القصيد) من الشعر هو : الطويل، والبسيط التام، والكامل التام، والمديد التام، و الوافر التام، و الرجز التام، والخفيف التام ، و هو ما تغنى به الركبان. قال : و لم نسمعهم يتغنون بالخفيف. و معنى قوله : المديد التام، و الوافر التام، يريد أتم ما جاء منها فى الاستعمال. أعنى الضربين الأولين منها. فأما أن يجيئا على أصل وضعهما فى دائراتيهما فذلك مرفوض مطرح."(٥)

وقد ثبت بالإحصاء أن الستة عشر بحراً، لا يلتزم بها كل الشعراء. فليس من الضرورى أن يكتب الشاعر فى كل الأغراض، أوفى كل البحور كما أن هناك بحوراً استوعبت معظم الأغراض العربية. بل غلب على الشعر العربى الجاهلى مثلاً أربعة بحور شملت حوالى (٩٦ ٪) من مجمل البحور المستخدمة فى الشعر العربى بل، كما يقول : (جيمزمونرو)

وبالاحصاء، ظهر : " أن (٤,٥ ٪) من كل الشعر الجاهلى هى فى الوزن الطويل، و (٥٣,١٧ ٪) هى فى الوزن الكامل، و (٢٤,٧٧٪) هى فى الوزنين: الواقر و البسيط. وهذا يعنى أن (٩٥,٣٨ ٪) من كل الشعر الجاهلى هو فى هذه الأوزان الأربعة، و تبقى ٦,٣٧ ٪ فى الأوزان الأحد عشر المتبقية " (٦).

ويعنى هذا أيضاً أن بحرى (الطويل) و(الكامل) يشملان حوالى (٦٨٪) من مجمل أوزان الشعر الجاهلى، حسب هذه الإحصائية. ويكون من الطبيعى أن تنمو تفعيلتا الطويل (فعولن مفاعيل) فيستخرج منها الشعراء الجاهليون (بحر المتقارب) من تكرار (فعولن) فقط ، ثمانى مرات. ثم يستخرجون من التفعيلة الثانية (مفاعلين) (بحر الهزج) من تكرار (مفاعلين) أربع مرات.

كذلك يكون من الطبيعى أن تنمو تفعيلة (بحر الكامل) وهى (متفاعلن) لتشكل من بعض الاستبدلات فيها (مستفعلن) وتكون (الرجز)، ثم باضافة مستفعلن إليها، يخرج (البحر البسيط)، وباضافة (مفعولات) بين مستفعلين، يخرج (بحر المنسرح) و بتحوير آخر يخرج (المجتث) : (مستفعلن فاعلاتن)، و يخرج (السريع) (مستفعلن مستفعلن فاعلن)، و يخرج (مخلع البسيط) (مستفعلن، فاعلن، متفعلن)، واخيراً (المتدارك) فى صورة (فعلن) ست مرات.

وهذا ما يجعلنى أعتقد أن البحور الأربعة الأكثر استخداماً كانت بداية هذا العروض. كما أن خروج التفعيلات من بعضها أخرج البحور من بعضها، و سهل على الخليل اكتشاف الدوائر والبحور والتفعيلات. وساعده فى ذلك دراسته للمنطق والموسيقى والرياضيات و الفلك.

ولذلك، نجد أن تعريف الشعر عند العرب حتى هذه الآونة، التى تكلم فيها " الأخفش " و " ابن جنى " يخرج من زاويتين : الأولى: التصور الشكلانى المنطقى الرياضى ، الذى جاء به الخليل بن احمد الفراهيدى البصرى (١٠٠- ١٦٠ هـ). و هو تصور نظرى علق من أتى بعده، كالأخفش (ت ٢١٥ هـ). كما رفض ابن جنى (٣٣٠هـ - ٣٩٢ هـ) منطق الدائرة فيه، وأضاف إليه الكثيرون خلال هذه الفترات الطويلة التى أعقبت ، وضعه للعروض و القوافى حتى ظهور، الأشكال والمذاهب المغايرة. لإحساسهم بأن العرب أخرجت عروضها المناسب لحياتها ، و علينا ألا نقصر حياتنا على حياتهم.

و الزاوية الثانية : التركيز على ما فهمته العرب بخبرتها، و ما استعملته من إيقاعات شعرية بفطرتها. و هذا واضح من كلامى (الأخفش و ابن جنى) فى هذا السياق. و نفهم من كلامهما : أن (المقطوعة) من الشعر دون ثلاثة أبيات. و أما القصيدة فتبدأ من ثلاثة أبيات عند (الأخفش). وتبدأ بعد خمسة عشر بيتاً عند (ابن جنى). و ما دونها قطعة أو مقطوعة. كذلك يشترط الأخفش عدة شروط للقصيدة كما حددها الشعراء و النقاد واللغويون - أولها : أن تقال فى سبعة أبحر تامة (الطويل، البسيط، الكامل، المديد، الوافر، الرجز ، الخفيف) .. الثانى : أن تكون العرب قد تغنت بها (ولذلك أخرج الخفيف) .. الثالث : أن يدرج البحر كما استعملته العرب.، وليس كما نتصوره الآن. و هو أمر ناتج من تبعية الأخفش لاستاذه، ولعمود الشعر العربى السائد فى الشعر العربى حتى هذا الوقت.

و نلاحظ أن غير الأخفش و ابن جنى يخرج (الرجز) من مفهوم القصيدة (القريض). كما أن حصر الأخفش للغناء العربى فى ستة أبحر، يضيق فهم القصيدة على غناء (البدو) فى الصحراء. و يحرم الشعر العربى (والقريض/ القصيدة) من هذا الغنى الموسيقى الذى ارتبط بالغناء، والموسيقى. كما أن ما اكتشفه الخليل بن أحمد من بحور (خمسة عشر بحراً) أكثر بكثير من ستة أبحر للغناء عند الأخفش رغم اكتشافه للبحر المتدارك فيما بعد الخليل. وما استحدث بعد ذلك من أوزان التوشيح و الخروج على عمود الشعر، بل الزجل أيضاً.

ولاشك فى أن تضييق المفاهيم، وضع حدوداً للشعر (وبحوره وأوزانه). وثبت عمود الشعر. و ثبت النص الشعرى، فى واقع عربى يمر بتيارات عديدة، زادت بعد فتوح البلدان، و اختلاط الثقافات و الفنون و الآداب، بالترجمة، أو بالتمثيل على يد الأعاجم (الموالى) فى العصر العباسى. و كان لابد أن تستجيب الحياة العربية الإسلامية للتغيير، وهذا ما دعا إلى الخروج على عمود الشعر العربى، من عدة زوايا. و كانت موسيقى الشعر واحدة منها بالطبع. لأنها جوهر هذا التغيير، ففيها يظهر كل تغير يطرأ على النص الشعرى. ويتضح هذا فى الغناء بجلاء، و هو بداية أن يزن الإنسان كلامه، وينغمه ، و يردده، وفق إيقاع ما. ربما يكون إيقاع جده، أو إيقاع حياته، أو ايقاع فرحه وغنائه، أو إيقاع الشعر الموروث.

لقد وجد الشعر العربى لكى يغنى، و ينشد ، بصوت صاحبه، أو بصوت راوية الشاعر ، ثم بصوت جامعى اللغة و الأدب، من النحويين و البلاغيين واللغويين. و تشير هذه السياقات إلى أن الشعر العربى فى جوهره شعر

رواية. و ليس شعر كتابة. لذلك نشأت داخل مجموعة الشعراء الجاهليين- أو داخل مجموعة الشعراء الذين كتبوا الشعر الجاهلى حسب ما تقول نظرية الانتحال – تقاليد عند نظم الشعر، و عند أدائه، و عند روايته بين الناس : فالمتلقى – بناء على ذلك – يقوم بدور مهم فى عملية إنشاء القصيدة وإنشادها. إذ لابد أن يفهم ليستمتع و لابد أن يتسجم مع الإيقاع و الوزن، حتى يستجيب ، و يتبع غيره، أو يتعاطف معه.

لذلك، كان الشاعر عند الإنشاء (أو الكتابة فى الذاكرة) يعتمد على موروثات صياغية، فى المعجم و الوزن و نظام التقفية. و هذه الموروثات كلها " شفاهية " بالضرورة. فلم نسمع عن شاعر أوراوية أو لغوى، أنه كان يقرأ من مخطوط جاهلى. و هذه الشفاهية خلقت خصائص صوتية، ووزنية، و إيقاعية، لتسهيل إنشاء النص و إنشاده، و روايته فيما بعد.

و هذه الخصائص تحولت – بالممارسة – إلى عنصر مهم من عناصر " عمود الشعر " كما أسماه المهتمون بالشعر العربى فى العصر العباسى.

إذ كان على الشاعر العربى – فى البادية – أن يحفظ ما وصل إليه من شعر و نثر (مسجوع)، و حكم و أمثال و حكايات. لأنه فى بيئة رعوية، وواقع طبيعى و اجتماعى و سياسى متنقل، يعتمد على الرحلة و الهجرة، (أو توتر الحرب): و هنا، أصبحت ذاكرة " الشاعر " هى مكتبته، و هى كراسته التى يملى منها. و الاعتماد على الذاكرة، و الإنشاد فى صياغة ونظم النص الشعرى بخاصة، خلق لغة خاصة بالشعر، تعتمد على مرتكزات (صوتية و ايقاعية و وزنة) من مجمل هذا المحفوظ الموروث، و غيره من معجم الحياة المعيشة، و من أساليب القول، و طرق التعبير و الأداء. وكان

ذلك الأمر، مدعاة للثبات والقولبة من ناحية، و مدعاة للحركة، و الإحلال والابدال فى النص، من شاعر لآخر، ومن راو لآخر، و من منشد لآخر، أى تكون نموذج شعرى (شفوى الخصائص) ضمنى متعارف عليه. ثبت عناصر فى تشكيل النص ، و جعلها – هى نفسها – وسيلة حركة فى الصياغة و النظم ، ووسيلة قياس فنى فى الوقت نفسه.

و أصبح لدى الشاعر معجم صياغى، غير معجم المفردات. ينسق مع الوزن المرتضى. و قد طوعته كثرة الاستعمال، فاستقرت الأذن على عدد محدد من الأوزان الشعرية (البحور)، التى رصدها الخليل فيما بعد. ولولا هذه الصياغات الموروثة لا نفتح إيقاع الشعر العربى إلى ما لا نهاية من الأوزان. لأن لغته العربية، تملك هذه الإمكانيات. و لذلك قامت عملية مزدوجة: ارتضاء قالب صياغى، و لغة موزونة فى كل أساليبها و أشكالها، من ناحية، وتركيز على موازين محددة داخل هذا الغناء. فوجد الشاعر العربى نفسه أكثر قدرة على الإنشاء والإنشاد. ووجد المتلقى نفسه أكثر تذوقاً وإحساساً به. و هذا ما جعل الشاعر العربى و الخطيب كذلك يمسكان بعصا لضبط إيقاع الكلام فى الشعر و النثر على السواء. وهى عادة موجودة حتى الآن ، لدى بعض قارئى القرآن الكريم، وعند بعض الشعراء الشعبيين ، تدل على كيفية فى الأداء، و طريقة فى تنغيم العبارات، و قياس الفروق الزمنية بين كل الحركات و السكنات، وكأنها عصا (المايسترو) فى الموسيقى.

و أصبحت هناك صياغات تتكرر لدى كل الشعراء، لأنها تساعدهم على التواصل مع أساتذتهم. و لأنها تضبط الوزن و من ثَم أصبحت مريحة

للشاعر و المتلقى على السواء. و لهذا نقول مع " جيمز مونرو " : " إن لغة الشاعر ، هى لغة مصطنعة، كما أنها معجم شعرى متخصص، يرتفع عن فوارق اللهجة، و هى واضحة لكل الناس، فى الأقاليم المختلفة، أو كل الناس فى التجمعات القبلية التى كونت مجموعة ثقافية. وحيث إن هذا المعجم الشعرى مقام على أساس قوالب صياغية موروثة من الماضى، و أقرتها المتطلبات الوزنية، فإن هذا المعجم، يميل لأن يصبح محافظاً جداً و إلى حد بعيد... و بعض القوالب الصياغية لاتلائم الوزن إلا حسب كلمات لهجية خاصة مختلفة الشكل. و هذه تحفظ فى لغة الشعر، وكأنها الأشياء المتحجرة. وذلك لمدى طويل، بعد أن يتوقف الناس عن التحدث باللهجة التى استعيرت منها تلك الصيغ. و هكذا فإن المعجم الصياغى يزخر بالألفاظ غير المألوفة "(٢)

ويفسر هذا الأمر ، كثيراً من خصائص و مشكلات شعرنا العربى القديم. فهو يفسر كثرة ورود افتتاحات، و خواتيم فى صيغ خاصة ، فى القصيدة العربية القديمة. ويفسر انتقال هذه الصيغ، بل انتقال أشطر و أبيات نجدها فى أكثر من قصيدة فى المعلقات على سبيل المثال مع تغيير كلمة أو قافية. و سوف يتكرر الأمر نفسه فى فترات إحياء القصيدة العربية فى العصر الحديث، عند البارودى على سبيل المثال. و لهذه الصيغ علاقة بمفهوم الصنعة فى الشعر العربى. ومفهوم السرقات الشعرية. و نشؤ المدارس الشعرية و سلاسل الرواة . و يفسر – أيضاً – مسألة كبر السن و التعمير المعروفة عن شعراء الجاهلية، دون إقامة وثيقة على ذلك – و تفسر هذه الأمور كلها – بالطبع – بالأمية، والنقل الشفاهى، و التقليد.

و نشير هنا إلى أن ارتباط الوزن بالصيغ التعبيرية، يكشف عن ارتباط (اللفظ) العربى بهذه الصيغ، أى بقدرته على الاتساق الإيقاعى ، داخل الوزن. و لهذا كان يستدعى اللفظ فى عملية (الصناعة) و(الإنشاد) وفق الوزن المطلوب، ليكمل الصيغة الصوتية أولاً، داخل الشطر، أو ليكمل موسيقى البيت فى نهايته. أى ليشكل (القافية) و(الروى). و هما عنصران، منظوران – منذ افتتاحية البيت – للشاعر. و يفسر هذا اعتناء الشاعر القديم، بقصيدته، وحدة وحدة، فى عملية (التركيب) اللغوى (أو تصنيع/ الإنشاء اللغوى) و ليس (البيت الشعرى).

فالمعروف أن البيت الشعرى العربى ، يمكن أن يطلق – وحده – لحكمة ، أو قول بليغ. و يمكن – فى الوقت نفسه – أن نجد عشرات الحكم موزونة على شطر شعرى ، أى وفق نصف موازين البيت المفرد. و يؤكد أهمية الشطر – أيضاً – أن ما يجرى على (العروض) يجرى على (الضرب). وأنه إذا دخلت علة فى أحدهما يسير عليها الشاعر حتى نهاية النص. كما يشير التصريع فى البيت الأول من القصيدة، مثله مثل شكلى المخمس والمسمط إلى جوهر الشطر.

و لهذا فإن هذه الصيغ قد ألفت أشكالاً وزنية متوارثة. شكلت ثلث بيت، و نصف بيت، وثلثى بيت، فيما أسماه الدارسون : المنهوك، والمشطور، والمجزوء من الأوزان.

والراجح أن الوزن الشعرى قد بنى من هذه الصيغ المفردة ، ثم تجمعت فى هذه الأوزان البسيطة و القصيرة. ثم خلق منها الشطر ثم البيت. لأن الصيغة الواحدة تكبر عن التفعيلة الواحدة. فإذا قلنا – مثلاً – (قفا نبك)

(/ / ٥ / ٥/) فان الصيغة التعبيرية تزيد على تفعيلة (فعولن) بحركة ، فوجب أن تزيد تفعيلة أخرى. و هنا إماأن تزيد التفعيلة بتكرار نفسها – كما فى البحور الصافية – أو بوضع تفعيلة ثانية مختلفة، أكبر من عدد حركاتها وسكناتها أو أصغر، أو مساوية لها . و يخلق هذا التفاوت، تنوعاً فى صيغ التفعيلة ونوع البحر.

وهنا تنشأ – منطقياً – التفعيلة من الصيغة. ثم تنشأ تفعيلتان – وهما منشأ النص الشعرى العربى. وهذا أمر ملحوظ، فى سجع الكهان، و فى أغانى الحجيج، و فى بعض مقاطع النثر العربية. لأن طبيعة اللغة تساعد على نشؤ هذه التفعيلات، و تساهم فى خلق تكرار لها بالتشابه أو بالاختلاف. و هذا ما دعا الدارسون المحافظون إلى اقراره. أعنى قبولهم للوزن المنهوك مثلاً و ليس من الصعب على الشاعر (أو الراجز فى أول الأمر) أن يعيد ما فعله فى (الشطر الأول) فيما لا يحصى من أبيات أو متواليات، متعددة التشكيل، و يبقى سؤال : هل كل ما وصلنا من الشعر يمثل التراث العربى؟ أعتقد أن هناك ما لايحصى من المفقود.

و تأتى التقفية هنا – للدلالة على انتهاء الصيغة الأولى، – و التى سوف تتكرر – و كأن الشطر الأول، هو الميزان المعطى للمتلقى ليقيس عليه الآتى من الشعر. و نلاحظ هنا أن التقفية لم تقف عند الشعر، إنما أصابت النثر فيما يعرف (بالسجع أو الفواصل ثم التجنيس بأنواعه) . و يعنى هذا أن الناظم الأول لموسيقى اللغة لم يفرق بين النثر، و بين الشعر. إنما أعطى بمرور الوقت ، درجات فى التقفية، خففها مع النثر، و أحكمها مع الشعر. لأنها تقوم بوظيفة موسيقية فى النثر والشعر على السواء. يجذب الانتباه،

ويساعد على الحفظ، والرواية. وهنا نستطيع القول بأن " الصيغة التعبيرية " هى أصل الإنشاء الفنى، أخذت أشكالاً محددة فى الشعر، وأشكالاً مفتوحة فى النثر، وهى تمثل الأساس الصوتى و الوزن الشعرى ، فى عمود الشعر العربى.(٣)

ان ما سبق يخضع لعملية ذهنية استنتاجية ، تفسر نشأة موسيقي الشعر العربى، وشكل القصيدة، وعمود الشعر وهى فى - عمقها - بحث عن النموذج الأول الذى كتب الشاعر التالى، نصاً كاملاً، على غراره لأن الأمر لا يقف عند مجرد " الصيغ التعبيرية " والأوزان والقوافى المتدرجة ". لأن القصيدة العربية، لم تترك هذا القالب مجرداً ، مفصولا عن النشاط الذهنى والعاطفى للشاعر والمتلقى على السواء.

فإن " الغناء احتياج " و " الشعر المغنى " يحقق هذا الاحتياج ويشبعه. لهذا كان " الإيقاع " و " الوزن " جوهر هذا الأداء الغنائى الشعرى. لأنه قادر على إعادة التوازن للشاعر و للمتلقى ، فى لحظات تلبية احتياجاته العاطفية والذهنية. و كان - من هنا - التغنى بكل شىء فى حياة العربى، ابتداء من " بعر الآرام " و انتهاء بقبلة الحبيبة. أعنى أن كل شىء يثير الشاعر و المتلقى فى هذه البلاد الأولى الفطرية، التلقائية، الساذجة، الخشنة، فى آن واحد.

أى انهم أدخلوا هذا الواقع الإنسانى، و كان لابد أن يستقل هذا القالب بدلالات يحتاجها العربى، فى حياته غير المستقرة و المبعثرة والمتوترة على الدوام. فهو يحتاج لسجل يومى لحياته الخاصة والعامة. ووسيلة لإخراج ما بداخل غيره ، أيضاً. فلا بد من تسجيل و تصوير المثل العليا، و مكارم

الأخلاق، و تمييز العدو من الصديق، و تضخيم البطولات حتى يخاف العدو، داخل القبيلة وخارجها. وكان استخدام الشعر متوائماً مع قدرته على خلق النظام فى الفوضى، وإعادة الانسجام إلى المتوتر و المشتت ، بل قدرته على تحقيق الآمال بخيال شعرى يتجاوز بالعربى ، الزمان و المكان. و هذا ماجعل فيلسوفا" مثل " هيجل " (١٧٧٠ – ١٨٣١م) – يرى – عبر الترجمات " ان العرب دللوا منذ البداية ودفعة واحدة على أنهم شعب ذو طبيعة شعرية رفيعة. فالأشعار المنسوبة إلى أبطال، و المعروفة باسم " المعلقات " و التى يرجع بعضها إلى ما قبل النبى بقرن من الزمان، تصور تارة بجرأة مدهشة وافاضة باهرة ، و طوراً بهدوء متبصر وطلاوة متئدة. الحالة البدائية للعرب الذين كانوا لايزالون من الوثنيين، و فيها يظهر الشرف القبلى، و الظمأ إلى الثأر، و الحب، وحب المغامرات، و الإحسان و الحزن، و الكآبة، بقوة، و فى شكل يستحضر إلى الأذهان الطابع الرومانسى للفروسية الإسبانية "(٨).

و ما ينطبق على هذه النماذج المتقدمة (المعلقات)، ينطبق على الشعر العربى الجاهلى. هذا، وقد أدت الأحوال التى عاشها العرب قبل الإسلام؛ من ثبات هذه الأحوال و ثبات المثل العليا، الأخلاق بعامة. وكان أن وجدنا مضامين، مشتركة، و معجماً مشتركاً و تقاليد فنية، حددت البداية وكيفياتها، والانتقال و شروطه، والختام وخصائصه. و كل هذه العناصر هى التى شكلت عمود الشعر، تمييزاً له عن النثر الذى ليس له عمود يحتذى. وهو العمود الذى يمثل صورة القصيدة العربية، بكل خصائصها قبل أن تصدمها نتاجات شعرية تحديثية، هزت هذا العمود ، حتى صدمت بمذهب البديع على يد أبى تمام (ت ٢٣١ هـ). بعد أن هزها بشار (ت ١٦٧ هـ) وصدمها أبو

نـواس (ت ١٩٨ هـ)، و مسلم بـن الوليد (ت ٢٠٨ هـ) أى بعـد أن حدثـت تغيرات كثـيرة فـى العصـر العربـى (١٥٠ ق هـ - ١٣٢ هـ) بفعل الانفتـاح الحضارى العباسى.

و هذا ما حدا بالإمام " المرزوقـى الأصبهـانى " (ت ٤٢١ هـ)، إلـى أن يوضح - فى مقدمـة شرحه لديـوان الحماسـة لأبـى تمـام - الفـرق بيـن النـثر والشعر. ثـم خصـائص الشـعر المتمثلـة فـى عمـود الشـعر، حتـى زمـان المرزوقى، فى القرن الخامس الهجرى. ولهذا فكلام المرزوقى - بماوهب من قدرة على الفهم و الصياغة - تلخيص لقول النقـاد و البلاغيين العرب حتـى هذا العصر. فليس المرزوقى أول من تحـدث عـن " عمـود الشـعر " و لكنـه أول من وصفه وحدده ، شارحاً أسباب الوصف و التجديد فى قوله :

" وإذا كان النثر، بمالـه مـن تقاسيم اللفظ و المعنـى والنظـم، اتسع نطـاق الاختيار فيه ... بحسب اتساع جوانبهـا و مولدهـا، وتكـاثر أسبابها و مواتهـا. و كان الشعر قد ساواه فى جميع ذلـك، و شـاركه، ثـم انفـردت عنـه ، وتميز. بأن كان حده : لفظ موزون مقفـى يدل علـى معنـى. فـازدادت صفاتـه التـى أحاط الحد بها بما انضم من الوزن والتقفية إليها. ازدادت الكلف فى شـرائط الاختيار، فيه. لأن للوزن والتقفية أحكامـا" تمـاثل مـا كـانت للمعنـى و اللفظ والتأليف أو تقارب. وهمـا يقتضيـان مـن مراعـاة الشـاعر والمنتقد مثل مـا تقتضيه تلك من مراعاة الكاتب والمتصفح، لئلا يختل لهما أصل من أصولهـا، أو يعنت فرع من فروعها .. / .. و إذا كان على هـذا ، فـالواجب أن يتبيـن: ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب. ليتميز تليد الصنعة من الطريف. وقديم نظام القريـض مـن الحديث. و لتعـف مواطـىء أقدام المختـارين فيمـا

اختاروه، و مراسم أقلام الزيفين على ما زيفوه. ويعلم – أيضاً – فرق ما بين المصنوع و المطبوع. " (٩).

وهى أقوال تنم عن أهداف نقدية مهمة، لحل مشكلات عصر المرزوقى، وقد بينها المرزوقى فى :

- بيان الفرق بن خصائص النثر و خصائص الشعر.
- بيان تميز الشعر وعلوه على النثر.
- بيان التليد من الطريف. و القديم من الحديث ، و المطبوع من المصنوع والمزيف.

و لهذا أخذ يفصل فى حد الشعر، و خصائص ووسائط عموده.

و الأصل لدى النقاد و الشراح و البلاغيين، أن يتعامل الكلام مع الحواس، و مع حاسة الأذن بخاصة. و يأتى كل ما شرطوه من شروط (فى النثر والشعر) من أن ينتظم الكلام فى نسق صوتى يشد الأذن، و يجذبها، فتلتذ بالكلام، و تلتئم معه النفس، و يقنع العقل ويفهم. وهذا ما جعلهم يتحدثون عن التنظيم، و الجرس، والوزن، وصفاء التركيب، و فصاحة اللفظ، ووضوح المعنى. لأن هدف الخطاب الأدبى، الوصول إلى تعاطف، أو انحياز المتلقى، و من ثم يراعى الأديب أو الكاتب أن يصرف كلامه فى أساليب خاصة، تنظم النص كله. وتؤلف بين عناصره و أجزائه، و تراكيبه – وهيئاته، ومعانيه.

و تنطبق هذه الشروط على: الحرف، و المقطع، والكلمة، والجملة، والنص كله، (كان شعراً أو نثراً) فبين الشعر والنثرخصائص مشتركة، نجدها لدى مفهومهم لصناعتى النثر والشعر – خصائص تنقل الخطاب الأدبى العام،

إلى خطاب شعرى خاص. وهو ما حدده المرزوقى فى موازنته المنطقية بين خصائص النثر وخصائص الشعر بقوله:

" لأن للوزن والقفية أحكاماً تماثل ماكانت للمعنى ، واللفظ، والتأليف، أو تقارب "(١٠) و هى موازنة بين هيكلين صوتيين، و كلاهما مميز لنوع أدبى، فيصبح حكم الهيكل الصوتى فى الشعر " الوزن، القافيه، المعنى " موازياً لحكم الهيكل الصوتى فى النثر واللفظ، والمعنى والتأليف (أو النظم) " و كلاهما ممزوج يمثل عمود الشعر العربى بالإضافة للبعد المجازى المتمثل فى التشبيه والاستعارة. وندرك – فى النهاية –أن ثنائية اللفظ و المعنى، تسقط على ثنائية الوزن والقافية بالمعنى. و يدخل الوزن و القافية كلاهما فى تعادل مع اللفظ، واحدة فى النثر والشعر. مضافا إليها خصوصية شعرية هى انتظام فى الشعر، و عدم انتظامه فى النثر، وفق القياس العروضى.

إذ يتكرر اللفظ بوحدات قياسية منظمة لا يجوز الخروج عليها، إلا من داخل (الزحاف و العلة). و تتكرر القافية بانتظام، و يتكرر الروى كذلك. بينما لا ينتظم السجع و لا التجنيس و لا الترصيع. ولا أية ظاهرة بديعية باطراد و انتظام فى النثر. فإن ما يأتى فى مقطع يمكن ألا يأتى فى المقطع التالى، ويمكن أن يستبدل التقنيات والظواهر و العلاقات الصوتية بسهولة، عكس قياسية الشعر التى تفرض عليه اطراد فى موسيقاه.

و هذا ما جعل المرزوقى – على سبيل المثال – يضع شروطاً لتحقق كل عنصر من عناصر تكوين النص الشعرى أو النثرى. لأنه يترجم فى النهاية على أنه لفظ و معنى. و بالتالى فما ينطبق على تكوين النص الشعرى، ينطبق على الرسالة و الخطبة. فهو يشترط فيها جميعاً دلالة الموارد على

المصادر، و تناسب الفصول والوصول، وتعادل الأقسام وتعادل الأوزان(١١) " يضاف إلى ذلك خصائص مذهب البديع.

و لكن المرزوقى – كغيره من الشراح و البلاغين و النقاد – يشترط فى كل كلام : الصدق، والطبع، ودقة الصناعة، والعلم بها. ولايظهر كل ذلك فى كماله وجماله إلا عند التركيب اللغوى. فالتركيب يفصح – فى عرفهم – عن انتظام شعرى قياسى، أو عدم انتظام نثرى، أو نظم الشعرى، و نظم النثرى.

و كان تعريف عمود الشعر لذلك مشتملاً على سبعة عناصر هى: اللفظ، والمعنى، والتأليف، والوزن، والقافية، والتشبيه، والاستعارة. فهو مجموع التقاليد الفنية المشروطة فى هذه العناصر السبعة إلى جانب التقاليد الخاصة بأقسام القصيدة.

و يعنى ذلك أن الخروج على هذا العمود يعد خروجا" على سنن العرب الأول فى عصر عروبتهم و بداوتهم ، قبل أن تختلط الأمم والأجناس والألسنة و العلوم و الفنون. و جاءت الشبهة من هنا على مصطلحات نقدية – يفترض علميا أنها محايدة واصفة – مثل التجديد، الحداثة، البديع، الفلسفة والمنطق فبمجرد أن بالغ " أبوتمام" فى بعض عناصر عمود الشعر، قالوا إنه بالغ حتى قال محالاً . فالتجنيس والمطابقة والتشبيه و الاستعارة، من عناصر عمود الشعر السبعة و هى أيضاً من عناصر مذهب البديع الخمسة (الخامس المذهب الكلامى). و قد أوضح ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ)، بعد اكتمال مذهب البديع على يد أبى تمام (ت ٢٣١ هـ) إن (الكلام الذى سماه المحدثون البديع ليعلم أن بشاراً و مسلماً و أبا نواس – و من تقبلهم ، و سلك

سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن. و لكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم. فأعرب عنه و دل عليه. ثم إن " حبيب بن أوس الطائي " – من بعدهم – شغف به حتى غلب عليه، و تفرع فيه و أكثر منه، فأحسن في بعض ذلك، و أساء في بعض، و تلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف."(١٢) .

و قد حرص (المولدون) على الخروج على الضوابط المنطقية والشروط العقلية ، لعناصر عمود الشعر. إذ إنهم حافظوا على جوهر هذه العناصر. و تصرفوا فيها بما تمليه نفوسهم و ثقافتهم ومشاعرهم ، و تجاربهم. و مع ذلك اعترض المعترضون، واتهموهم بالخروج و الإحالة و الفساد. و نسوا أن ما بالغوا فيه هو من جوهر الشعر، و نسوا أنهم حافظوا على الأوزان والقوافي والروى، فلم يغيروا شيئاً. فما بالنا وقد خرج الشعراء في عصرنا الحديث خروجاً جذرياً على عروض الخليل، و على عمود الشعر، وعلى مذهب البديع ؟ !

لذا كان انتصار العصر العباسي، انتصاراً للحداثة والجدة. وكان إيذاناً بضيق مقاييس اللغويين و النقاد والبلاغيين. وكان إعلانا" عن اتساع الفضاء الشعرى. و مرونة العناصر المكونة له. و بداية للعقل العربى للسير على طريق الاستفادة من التجربة الإنسانية. دون حدود خارجة عن حدود الفن الشعرى. لقد تغيرت الحياة، و تغير الإنسان فيها، فلزم أن يتغير نتاجه وفنه.

***

أخذت القصيدة التقليدية شكلاً عروضياً، يقوم على الوحدة. وهى الوحدة التى تبدأ من وحدة الوزن و القافية و الروى، و تنتهى بوحدة وزن شطرى كل

بيت على حدة. مما يلزمها التجاوز عن الزحاف في تفعيلات خاصة. ويلزمها أن تلزم تكرار العلة عندما تبدأ ، بالزيادة أو النقص ، في العروض أو الضرب أو كليهما.

ولم يتنازل الشاعر العربي التقليدي عن هذه الوحدة، و فرض عليه التوازن الشكلي المنطقي في توزيع تفعيلات البحر على شطري البيت ، إلا في بعض المواضع التي استبعدت عن نهر الشعر، لأنها خروج عروضي أو لغوي لم يرض عنه الفصحاء التقليديون.

و لهذا لم يقدم علىتجاوز هذه الوحدة، إلى تنوع (ما) إلا المولدون، في بداية الأمر. و هو الجيل المجدد، الذي أتى مع تغيير عام في الواقع الاجتماعي و الثقافي العربي. وكان تجديد المولدين ينحصر في :

- إيجاد أوزان جديدة، لم يشر إليها الخليل بن أحمد.
- كتابة أبيات بقافية غير صوتية لدى أبي نواس مثلاً.
- تنويع القوافي كما في أشكال : التشطير و التخميس و التسبيع ، والتوشيح ، و الزجل.
- الدوبيت.
- أما الصناعيات و التطريز و التضمين و التأريخ ، و أشكال التشجير و صناعة الحروف ، فقد بدأت في العصر المملوكي ،

وبعد أن نضجت النصوص العربية في العصر العباسي. و كان التصرف الشعبي (بلغة عامية) بدل الفصحى في سبعة أشكال شعبية هي: الموشح (في الخارجة) والدوبيت، و المواليا، والواو، والزجل،

و الكان و كان، و القوما. (و هى أشكال متنوعة القافيـة أيضـاً) زادت فـى العصرين المملوكى و العثمانى.

وهذا التنوع فى الشكل العروضى ، يدور حول :

- تنوع فى توزيع الأشطر الشعرية.
- تنوع فى توزيع القوافى و حروف الروى.
- تنوع فى توزيع الحروف و الكلمات داخل النص الشعرى.
- تنوع فى استخدام العامية والفصحى، حيث يتميز نوع شعرى بالعامية مع الاستعانة بالعروض التقليدى.
- اقتصار بعض الأشكال الشعرية على بعض البحور مثل : الموالياً مع البحر البسيط.
- وزن الشطر الثالث من الدوبيت على وزن فعلن، متفاعلن، فعولن، فعلن.

وقد يأتى الشطر الأول من كل بيت كامل الوزن ، ثم يأتى الثانى من وزن ينوع بين :

فَعْلُـن وفَعِلُـــن.

- يختص فن الموالياً (الموال) بوزن (البسيط).
- يختـــص فـــــن الـــواو بوزن (المجتث).
- يختص فن الزجل باستخدام (السنج) المكونة من (هل يعشق قمر) وهى بديل التفعيلات التى استخدمها الخليل. وهى تشبه الصيغ التى بدأ بها الشعر العربى قبل قولبته وفق بحور خاصة. وهذه (السنج) تـوازى (التفعيـلات) ويمكن أن نستخرج منها (خمساً وعشرين شكلاً وزنياً). ولهذا يمكن أن يأتى (الزجل) على كل بحور الشعر العربى، وعلى غيرها من الصيغ الشعبية.

و بذلك نستطيع القول : بأن هناك تياراً من التجديد و التنوع خارج وحدتى الوزن و القافية. كان متوازياً مع الشكل الموحد المتكرر المتماثل خلال العصور كلها. رغم سيطرة الشكل التقليدى المؤيد بصفات " عمود الشعر العربى " ثم المؤيد بصفات " مذهب البديع " . فقد خرج الشكل البسيط على التكرار فى شكل المصمت والمخمس ، ثم فى شكل الخروج الجزئى على عدد بحور الشعر الخليلى و دوائره و احتمالاته.

ثم نجد خروج أبى نواس على القافية. كذلك تنوعت أشكال الأغنية بسبب تنوع الألحان الموسيقية. مما سهل استخدام الموشحة بعد ذلك. و كان التنوع فى الأشكال الشعبية. وراء الغنى المستتر قبل القرن التاسع عشر.

كما كانت هذه الأشكال الفصيحة و الشعبية مكتسباً ساعد القصيدة العربية. فى العصر الحديث، على تجاوز هذا التنوع العروضى بتنوع عروضى جديد يستمد من الاتصال بالآداب غير العربية. بصرف النظر عن كونها نثراً أم شعراً. كما سيظهر فى العصر الحديث فى القرن التاسع عشر و العشرين بخاصة.

ولا ننسى هنا أهمية " الأرجوزة " (الفصيحة) التى تشتمل على تنوع كبير فى توزيع الأشطر و القوافى، رغم استبعادها من القصيدة.

و اذا كان التنوع خلال العصور قبل الحديثة ينتمى إلى الرجاز، والموشحين، والمولدين، والشعبيين، والمغنيين، الذين يستمدون تجديديهم من تنوع يستمد أصوله من النص العربى، وموروث الحضارات الداخلة إلى الاسلام. فإن التجديد فى العصر الحديث، منذ أواخر القرن الثامن عشر وحتى الآن، ينبع من لغة مختلفة، و أدب مختلف. فقد كانت الحضارة

الأوربية بلغاتها و أشكالها الشعرية ونصوصها الدينية ، نماذج جديدة أمام الشعر العربى الحديث وموروثاته الغنائية و الشعبية.

و هنا تلتقى الجذور التراثية ، بترجمة الأناشيد و القصائد والترانيم والتراتيل و الكتب المقدسة. و هى أشكال تعتمد فى حقيقتها على الترجمة ومعرفة أسرار اللغتين المنقول منها، و المنقول إليها. كما ترتبط بالتبشير الدينى ، و الأدب المهجرى المكتوب بالعربية.

و كان لابد أن تلتقى كل هذه الخيوط التجديدية المتنوعة فى شكل النص الشعرى العربى، خلال القرنين التاسع عشر والعشرين بخاصة.

ولهذا نستطيع القول : إن التجديد أخذ ثلاث مراحل :

الأولى : جذور تراثية تجديدية ، جوهرها تنوع القوافى و الأشطر.
الثانية : جذور تراثية قام بها المولدون ، و الموسيقيون والمطربون.
الثالثة : تنوع سببه الترجمة و النقل عن الأشكال غير العربية.

ولا يقف التنوع أو التجديد عند حد ، لأنه نتاج الإنسان المتغير المتطور باستمرار.

وقد وضح ذلك فى أشكال الشعر المقطعى (الموشح، و الزجل، والمسمط) و الرباعيات و الشعر المرسل و الحر و التفعيلى و المنثور ، فى النص الشعرى خلال القرن العشرين بخاصة.

و لكن هذه التنوعات و التجديدات تشير إلى ضرورة التحررمن عقدة أن التجديد يتصل بتقليد الشكل الأوروبى سواء فى الأدب أو فى النصوص

المقدسة. لأن هذه النصوص المقدسة كانت تترجم فى بدايتها على نسق الشعر العربى (العامى أو الفصيح) و السابق للعصر الحديث. و هو نسق متعدد الشكل العروضى ، و فيه تفعيلات غير خليلية.

***

إحالات الفصل الثالث

(١) جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولى ، و محمد العمرى ، دار توبقال – المغرب – ط ١ ، ١٩٨٦ . ص ٢٧ – ٢٨.

(٢) ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف ، بدون. مادة (شعر) ، ج ٤ ، ص ٢٢٧٢ – ٢٢٧٣.

(٣) المصدر السابق ، مادة قصد ، ج ٥ ، ص ٣٦٤٣ – ٣٦٤٣.

(٤) نفسه.

(٥) نفسه.

(٦) جيمز مونرو ، النظم الشفوى فى الشعر الجاهلى ، ترجمة فضل بن عمار العمارى ، منشورات دار الأصالة للثقافة و النشر والإعلام ، الرياض ، ص٦٢.

(٧) نفسه ط ١ ، ١٩٨٧ ، ص ٢٨.

(٨) هيجل ، فن الشعر ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ ، مايو ١٩٨١ ، ج ٢ ، ص ٢١٠.

(٩) محمد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية، لشرح الإمام المرزوقى ، على ديوان الحماسة لأبى تمام ، الدار العربية للكتاب – تونس ، بدون. ص٥٦ ، ٥٧.

(١٠) نفسه ص ٥٦.

(١١) نفسه ص ٣٧ – ٤١.

(١٢) ابن المعتز ، كتاب البديع ، نشر ، إغناطيوس كراتشكوفسكى ، دار المسيرة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٢ ه . ص ١.