الباب الثانى

بنية عروض الخليل والشعرية العربية

الفصل الأول

الوزن والقافية فى النوع الشعرى

ما وصل من قصائد –وأبيات عن العصر الجاهلى تأتى أحياناً– مضطربة الوزن، أو مخالفة لوزن الخليل، مما يدل" دلالة واضحة على أن الوزن العربى الكمى لم يكن قد أ ستقر بعد تماماً، وأنه كان لا يزال يعتمد على الإيقاع النبرى"(١) كما أن بعض الأوزان الواردة من العصر الجاهلى، لم تكن تنضبط، إلا بوضع الإنشاد، والتغنى فى الحسبان، لأنه يشبع الحروف أو يمدها، أو يخطف نطقها فيختصرها و هكذا.

و ما نطلق عليه –الآن– اضطراب الوزن واختلاله، هو من قبيل الاقتياس على عروض الخليل.

وهذا الأمر يؤكد قدرة الإبداع الشعرى الحر، على تبنى إيقاعات وأوزان خاصة. يمكن أن تضاف إلى ما هو كائن. و لقد ماتت أوزان جاهلية، فى العصر الإسلامى بعد ذلك. " كما نجد أن البسيط الثالث أصبح مهجوراً فى العصور الإسلامية. و هو الذى حذفت منه التفعيلة الأخيرة من كل شطر."(٢) يضاف لذلك الأوزان المختلطة. كما فى : " قول أم السليك ترثى ولدها :

– طاف يبغى نجوة ... من هلاك فهلك

فهى من الرجز المجزؤ (تفعلن متفعلن). ولكننا حين نقول المجزؤ (أى فى المديد أيضاً) نجرى على سنة العروضيين للتسهيل"(٣)

و كل ذلك دلالات على أن الوزن يخضع– كغيره من عناصر التشكيل – الشعرى – للتغير والتطور، حسبما تقتضيه الظروف المحيطة به، فى نفس الشاعر، و فى واقعه الاجتماعى. و يعد هذا، دليلاً على أن أوزان الشعر حرة

فى جوهرها، يمتلكها صاحبها منذ بدايتها. و يتدخل المجتمع بمتلقيه (ونقاده) لتحجيم الظواهر، وفق الظروف العامة المحيطة بهم جميعاً.

ولذلك يمكن أن يختبىء وزن فى عصر، ويعود فى عصر تال، و هكذا. وقد يستبدل- بمرور الوقت و كثرة الاستخدام- بما هو أساس فيه، وألصق بطبيعة التجربة الشعرية الخاصة، أو الذوق العام.

و هنا تتدخل طبيعة الصوت مع زمن نطقه، أى (الصوت والزمن) فى عملية تركيب صوتى (وفق المقاطع والنبر والتنغيم) ليشكل ما تحبه (النفس) من ايقاعات وأوزان. فيستمر وزن بايقاعاته ونبره، و يتباطأ آخر، و يندثر الوزن غير المتفق مع طبيعتى المتلقى والمبدع على السواء. وقد وضح من قوانين عروض الخليل، أن الوتد المجموع والسبب الخفيف، يقفزان بالوزن، ولهذا تبنت الذائقة العربية فى جاهليتها وإسلامها، البحور ذات الوتد المجموع أكثر من غيرها. كما تبنت فى الوقت نفسه البحور ذات التفاعيل الثنائية المختلفة. لأنها تقوم على فكرة تنويع الإيقاع. و خففت من اعتمادها على البحور الصافية، رغم دورانها لدى شعرائهم.

وساعد هذا النغم، ما أصبح فى القصيدة من تقاليد موسيقية/ إيقاعية كالتصريع والقفية والروى وعلل الزيادة، واستخدام الأوزان منهوكة ومشطورة و كاملة. منوعة بما تحتمه الموسيقى الناتجة عن الزحاف و العلة ، و استخدام التلوين الصوتى بحروف العلة (الواو، وألف المد، والياء)، أو بتكرار حروف قريبة من بعضها أو متماثلة، وربما مخالفة، تفعل فعل، الجناس والطباق فى المعنى.

وهنا، كان مفهوم (اللفظ) لا يدل على الكلمة المفردة، بقدر ما يدل على كيفية نطقها وضبطها وتنغيمها، وفق هذه العناصر الصوتية مجتمعة. وهو أمر لايقصده الشاعر، بقدر ماهو مران لغوى، وذائقة حية متواصلة مع غيرها من الإنتاج الشعرى. كما يتضح مفهوم (المعنى) أو (الدلالة) أكثر من ذى قبل. فلا يقف عند معنى المفردة، أو مجمل معانى النص كله، بل يتعداه إلى غرض القصيدة، وموضوعها، ومادة تكوينها، و لا ننسى فى هذا السياق الضرورات الشعرية ، وما تضيفه لموسيقى النص و حريته و سهولة حركته.

ويكون الفصل الواضح لدى النقاد والبلاغيين بين (اللفظ والمعنى) منشؤه هذا المفهوم المتسع للفظين : اللفظ و المعنى. لأن الكلام هنا يتحول إلى مستوى صوتى (اللفظ) يمكن التحدث عنه منفصلاً مرة، ومتصلاً بالمستوى الدلالى، المعنوى، مرة أخرى. فللصوت خصائص فيزيائية، ونغمية (كامنة) وأخرى تظهر مع السياق (ظاهرة). و كلاهما (الكامنة والظاهرة) يمكن التحدث عنها وتوصيفها، وبيان إمكانياتها وإمكاناتها قبل الدخول إلى تشكيل النص الشعرى، وبعده، حتى تتكون من هذه السياقات قوانين جريان الصوت و سكونه، واستحسانه أو استخفافه، وتقبيحه وتحسينه.

و قد أحس " عبد القاهر الجرجانى " بأن " الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه من الترتيب والترتيب.../... إن المعنى الذى كانت هذه الكلم به بيت شعر أو فصل خطاب هو ترتيبها على طريقة معلومة، و حصولها على صورة من التأليف مخصوصة. و هذا الحكم أعنى

الاختصاص فى الترتيب يقع فى الألفاظ مرتباً على المعانى المرتبة فى النفس، المنتظمة فيها على قضية العقل."(٤). وقضية العقل التى تحدد المعنى الذى يطلب لهذه القضية بتجنيسها الصوتى بعامة، و تصويرها الشعرى بخاصة.

"وعلى الجملة لاتجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى، هو الذى طلبه واستدعاه و ساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغى به بدلاً، ولاتجد عنه حولاً."(٥). كما أن هذا المعنى، يتطلب مع التركيب تصويراً شعرياً. و قد حدد الجرجانى ذلك فى قوله : " وأول ذلك، وأولاه، وأحقه، بأن يستوفيه النظر، ويتقاضاه القول، على التشبيه والتمثيل، والاستعارة. فإن هذه أصول كبيرة كان جل محاسن الكلام- إن لم نقل كلها- متفرعة عنها، وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعانى فى متصرفاتها."(٦).

ويعنى هذا أن المعنى بدلالته الواسعة يسوق ما يطلبه من تراكيب لغوية ووزنية وتصويرية فى وقت واحد. لأن كلام الجرجانى يفهم منه، وحدة المصدر، أو وحدة المعنى، أى يتحول المعنى الكبير إلى مركز أو " مغناطيس " يلم إليه أطراف التجربة الشعرية، وطرق تشكلها وصياغتها.

وهذا أمر يوضح فكرة تحكم العقل فى النقد والبلاغة العربية ويوضح أن العقل هنا لايقف عند مجرد (المنطق) بل يتعداه إلى عملية الخلق الشعرى. وفق ما وصلت إليه التجربة النقدية حتى عصر الجرجانى. وهو أمر يعيدنا إلى وحدة المركز الدلالى فى النص الشعرى، ويربط بين الوزن والتنغيم بكل أنواعه البلاغية

البديعية وغيرها، وبين المعنى أو الدلالة.. القابضة على النص الشعرى لحظة تشكله.

و بالتالى يصبح الوزن- كغيره من العناصر- خاضعاً لتجربة الشاعر، وللحظة تشكيله للنص. صحيح يكون الوزن وقافيته، جوهر تمييز النوع الأدبى (الشعر) عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى، ولكن تظل هناك عناصر جوهرية لا يتحقق الوزن إلا بها. أولها : التصوير الشعرى، و هو الصياغة المجازية. كما يظهر الوزن وحده كعارية مجردة، ذات خصائص كامنة، لا تأخذ جوهرها الشعرى إلا بالتركيب والتشكيل والصياغة الشعرية، مع بقية العناصر، المتمركزة حول (المعنى العام) فى النقد القديم، أو حول التجربة، وإعادة صياغة (الأنا والآخر) بالشعر فى النقد الحديث. و هذا ما جعل ابن رشيق يضع الطبع قبل العروض فى عمل الشعر فى قوله "فإن عمله بالطبع دون العروض أجود "(٧) مع إيمانه بأن " الوزن أعظم أركان حد الشعر. وأولاها خصوصية."(٨).

وهو أمر يربط بين الوزن والطبع وطبيعة اللغة العربية بعامة، ويؤكد على أن، الوزن يرتبط بجوهر الشعر (التصوير) أو (التخييل) قديماً، و بنظرية الشعر السائدة. و إذا كان السياق يحمل كلمات عبد القاهر الجرجانى، وابن رشيق فنحن فى رحاب نظرية المحاكاة : "ومن المؤكد أن اقتران الوزن بالتخييل الشعرى- أو المحاكاة- ليس أمراً عشوائياً، أو مجرد إكمال شكلى لتعريف الشعر. وإنما هو أمر يرتبط بخاصية الوزن نفسه، من حيث تأثيره الذاتى فى المتلقى، وأهم من ذلك العلاقة الوثيقة بين الشعر والنغم، سواء أكان الحديث عن الشعر

عموماً/ أو الشعر العربى على وجه التخصيص"(٩).

ولهذا بدأ اهتمام الشاعر بصوتيات النص الشعرى من القافية، لأنها تحتاج إلى حسابات خاصة داخل الوزن حتى يصل إلى العروض والضرب. مستفيداً من خبرته الشعرية التجريبية فى السماع والكتابة.

ولهذا اهتم العرب بالقافية و التفعيلة الأخيرة ، لأن لديهم ما يعوضهم من انتظام الحركات والسكنات فى عروض كل بيت. ولم يهتموا بحروف اللين والمد لأنهم أحسوا بها متقبلة ومتحولة فى بنية الفعل وحركة الزمن معه رغم أنهم اشتقوا منها حركات الإعراب. ولأن حروف اللين متحركة تعطى لها مذاقاً و جرساً. والقافية العربية هى ذائقة تهتم بالحرف، ساكناً ومتحركاً- و تهتم بعلاقة هذا الحرف مع غيره من الحروف والحركات قبله وبعده - لذلك أعطوا أ سماء لكل حرف مع مختلف السياقات. كما أنهم منذ البداية أعطوا الفرصة للشاعر، ليرصع كلماته أولها ووسطها وآخرها فى حد ذاتها. ثم يرصعها مع غيرها من الكلمات فى أوائل الكلمات وآخرها ووسطها. وسمحوا له بجناس الاستهلال والتسويم والتحجيل، وكلها خصائص صوتية، يقوم بها الحرف مع الحركة فى آلية تكرارية عبر قانون التماثل الصوتى، و تناسب المسافات الصوتية فى الشطر، أو فى البيت، أو فى القصيدة كلها. وبالمثل فى المقطوعة والأرجوزة.

وإذا كان البلاغيون والنقاد العرب، قد ركزوا حديثهم على (القافية)- حالة كونها معرفة بتعريف الخليل- وهى الحروف التى تبدأ من المتحرك الواقع قبل آخر ساكنين فى البيت، سواء حصرت بين الساكنين حرفاً أو أثنين أو ثلاثة

أو أربعة، وسواء أكان الساكن الثانى هو الحرف الأخير، أم تبع الحرف الساكن الثانى حركة، أو حرف (الروى)، أم جاء بعد حرف الروى، حروف لا تحسب على القافية أو الروى.

فإن هذا التركيز يعود إلى ديمومة هذه القافية حتى نهاية النص الشعرى. حسب الشكل المطلوب، مهما يكن هذا الشكل، موحداً للقافية، أو مزاوجاً لها، أومعدداً لها. كما فى الأشكال العربية القديمة والحديثة. لأن المطلوب هنا، جوهر التقفية، تثبيت البيت أو المقطع الشعرى، أو غصن الموشحة أو غيرها من أنواع النص الشعرى، المنشد، أو المغنى، أو المكتوب، مع ملاحظة ما يضيفة الإنشاد، والغناء، من تنغيم، و نبر، و ايقاع خاص للمنشد و للمغنى على السواء. فالقافية هى القافية، التزام لموسيقى ما، غير موسيقى العروض ، و المقطع الصوتى. وهى غير التنغيم الداخل فى نسيج النص الشعرى كوحدة متصلة الحلقات والسياقات. وتختلف العربية بعض الخلافات التقنية واللغوية والصوتية منذ نشأة شعرها، عن غيرها من اللغات السامية، أعنى داخل الأسرة اللغوية الواحدة. داخل جغرافيا وتاريخ متداخل أو مشترك، فقد " كان اهتمام اللغات السامية- عدا العربية- بأصوات اللين القصيرة، و الطويلة، اهتماماً يجعل أصحابها يحرصون على سماعها. سواء أول الكلام، أو فى تضاعيفه، أو آخره، ومن ثم أمكن معاملتها معاملة الأصوات الساكنة، وأن تتكون منها القافية أيضاً.

ولما كانت الأصوات الساكنة تسبب صعوبة للقافية حتى فى اللغة العربية.. لذا كان مجيىء أصوات اللين فى قافية الشعر السامى- عدا العربى- كثيراً، كثرة

ملحوظة، على حين كان مجيء الأصوات الساكنة فى القافية، أقل من هذا بكثير. مما دعا بعض الباحثين إلى القول: بأن اللغات السامية لم تعرف القافية. و إن اعترف بذلك باحثون آخرون... و هذا ما حدث- أيضاً- بشعر اللغات الأوروبية فيما أطلقوا عليها أيضا لفظ القافية."(١٠).

ولهذا استمر تأثير الشعر العربى، على غيره من الشعر، قديماً وحديثاً فقد أعطت العربية قافيتها الموحدة (الأخيرة) لغيرها من اللغات. وأخذت منها أنواعاً أخرى من التقفية. وهى أنواع كانت تعد لدى نشأة القافية العربية. و حتى تنظير الخليل، شاذة، أو مستجلبة لبيان القدرات و التفكه. حتى جاءت بعد الخليل بعض المقطوعات بلا قافية، أو بقافية غير منطوقة. وبذلك كانت (القافية) هى الوسيط المشترك للتبادل الموسيقى، بين الشعر العربى، وغيره من أشعار الأمم الأخرى قديماً و حديثاً. إلى جانب ما أضاف الشعر العربى- عبر عصوره الأولى- من تبادل نبرى و كمى مع شعر الأسرة اللغوية السامية.

وهنا نستطيع القول بأن القافية كانت مفصلاً فى النص الشعرى، مفصلاً مرناً مع العلة، محرماً على الزحاف، والضرورة الشعرية، لأنها تتحول بالعلة إلى طبيعتها، أعنى التكرار واللزوم.

وهنا لابد من التعرض لمسألة مهمة، وهى أنّ أسرى وسبى الفتوح، السكان الأصليين للبلاد التى فتحها العرب المسلمون. كانوا ذوى لغات غير عربية، تحمل خصائص مميزة فى شعرها. ثم تعلموا العربية عند مواليهم، و أنشأوا- بعد فترة طويلة- شعراً بلغة عربية. وبتواز مع هذه المسألة مسألة أخرى، وهى

أن العرب الفاتحين نقلوا شعر الأسلاف، ونسجوا على منوالهم، ولم يجددوا، رغم انصهارهم مع الجنسيات غير العربية. لهذا لابد من تفهم مسألة عمود الشعر، والمحافظة على قوانين الوزن والقافية القديمة، على أنها محافظة في وجه التغيير لما هو غير عربي. و هذا ما نلاحظه على القانون العام لعروض الخليل، الذي لم يشر لغير العربي التليد. و ما نلاحظه من اختراق القانون العام على يد " الموالي " أو " المولدين " ابتداء من بشار بن برد، في نهايات العصر الأموي، حتى منتصف القرن الثاني الهجري، حتى أننا لا يمكننا أن تحصل على اختراق لهذا القانون.

و يفسر ذلك "أن معظم الذين انتقلوا من جزيرة العرب إلى بلاد الشام للإقامة بها في زمان الفتح و بعده. كان من أهل القبائل لاسيما اليمنية. و أن رجال قريش المرتحلين إلى أنحاء الشام كانوا (من أهل العقد والحل) مشغولين بأمور السلطات والسياسة والحرب. يتعاطون الشعر على محبتهم له، وتعظيمهم لقائليه وأن سكان المدن الشامية الكبرى وهم (سريان وروم) لم يزالوا مدة طويلة بعد الفتح قليلي المعرفة باللغة العربية غير معتنين بشعرها، وعلى مثل ذلك في العراق. إلا أن سكانها الأصليين كانوا (فرساً) و(آراميين). وأن الأعراب المهاجرين إلى الشام والعراق، سواء أكانوا من الخواص أم من العوام، لم يزالوا هائمين ببوادي أوطانهم كارهين عيشة المدن، والإقامة بها. فإن كان الأمر كذلك ؟ ! لم تتعجب أن الشعراء الوافدين إلى خلفاء بني أمية و أمرائهم

فى القرن الأول صاغوا نظمهم فى قالب شعر من سلف من فحول شعراء الجاهلية، ونهجوا طرقهم فى عمل القصائد، على الأسلوب القديم"(١١).

و بالتالى لم يكن لديهم الرغبة فى التأثر أو التأثير فيما حولهم من الأصول السريانية والرومية، والفارسية والآرامية. إذ لم يكن لديهم الوقت لشعرهم الموروث، فما بالنا بشعر الأمم واللغات الأخرى!

ونجد فى الوقت نفسه، و منذ أواسط القرن الأول الهجرى، وبعد مرور سنوات قليلة على الفتح العربى لهذه البلاد المجاورة لجزيرة العرب، ولعرب المدن الإسلامية (مكة أو المدينة، وباقى مدن الحجاز) أنها " جلبت إلى بلاد الحرمين الجوارى المغنيات بالفارسى والرومى... و فى ذلك العصر- كثر أيضاً بمكة والمدينة- عدد الموالى من سبى الفرس فصار أولادهم موالى أهل الحجاز. وتدربوا بلغة أصحابهم حتى أن بعضهم نحو أواسط القرن الأول أخذ ينظم الشعر بالعربية. و هذا أمر مهم جداً. لأن الشعر تعبير عن عواطف الأمة وأهوائها وأمالها، وأخلاقها وعوائدها، فإذا شاركها فى الشعر بلغتها أمم أخرى. فلابد من وقوع تقلب واضح فى مضمون ذلك الشعر. و إن لم تتغير اللغة والأعاريض التى صيغت فيها. فبسبب الموالى بعد منتصف القرن الأول أخذ شعر العرب يتحول شيئاً فشيئاً إلى شعر أمم إسلامية شتى بلغة عربية"(١٢).

ولذا تأخر التأثير و التأثر حتى خلق جيل المولدين من أبناء الموالى جدلاً جديداً حول الحياة العربية. وتم التجديد والتغيير من صراع هذه الأطراف،

ولكنه لم يظهر فى عروض الخليل المتوفى عام (١٧٠ هـ) . فقد كان اللغويون يهتمون بفكرة النقاء اللغوى التى وجدت تحققها فى علم البلاغة فيما بعد قليل ، خاصة فى باب الفصاحة و البلاغة منها. وكان لابد أن يتحول الشعراء عن (لغة البدو) إلى لغة حياتهم بكل مفرداتها. و قد ظهر ذلك فى شعر المولدين، مع احتفاظهم بالوزن والقافية كما هى فى الأعم الأغلب.

***

وعنى ذلك أن نظرية الشعر ظلت كما هى فى جذورها الفلسفية التقليدية الموروثة عن المحاكاة الأرسطية. و ظل مفهوم الشعر كما هو : (الكلام الموزون المقفى الدال على معنى) بعد تطبيق شروط الفصاحة والبلاغة عليه من جهة، وشروط الصحة والسلامة اللغوية من ناحية أخرى. و بذلك ينحصر التمرد على بعض التقاليد المرتبطة بعمود الشعر قد تعطلت فترة عصر النبوة والخلافة الراشدة ، حتى خرجت القصيدة إلى عوالم جديدة، غيرت من ملامح النص الشعرى، بعيداً عن الوزن والقافية.

***

وتعريف موسيقى الشعر يرتبط ارتباط العلة بمعلولها، مع تعريف الشعر. ويتغير تعريف موسيقى الشعر تبعاً لتغير مفهوم الشعر فى كل عصر، و لدى كل مذهب. بل إن موسيقى (النص) المتحققة، تختلف باستمرار عن مثيلاتها فى النصوص الأخرى. و يتوقف الكشف عن حقيقة موسيقى الشعر بمدى ما وصل إليه الباحثون والنقاد فى هذا السبيل، وبمدى ما يستخدمونه من مقاييس فنية، وإجرائية، تكون قادرة على استكناه النص والوصول إلى حقيقته.

ولذلك، فإن عرفنا مفهوم الشعر لدى جماعة أو مذهب أو شاعر، عرفنا مفهوم موسيقى الشعر عنده. إذ تختلف القدرة على الفهم من زمان لآخر، ومن شاعر لآخر، ومن دارس لآخر. وبالتالى من نظرية لأخرى. ومن حسن حظنا نحن العرب أننا لم نعرف الشعر و لم نضع عروضه و قوافية عند نشأته، فلم يصل إلينا ما يثبت ذلك. مما جعل نتائج "الخليل بن أحمد" مبنية على نص سابق وعلى تقاليد شعرية ثابتة.

ولم يكن عيب الخليل أنه صور هذه الموسيقى، فى صور عروضية ثابتة إنما العيب يجيىء من الذين جاؤا بعده، ولم يسمحوا للإبداع العربى أن يتجاوز هذا التقعيد المبنى على بعض الشعر العربى فى زمن محدد.

وتشبه هذه الحالة، حالة أرسطوا فى كتابه "فن الشعر" حين اتخذ قاعدة لايتجاوزها الإبداع الشعرى والمسرحى حتى بداية عصر النهضة رغم أن حديثه اقتصر على بعض النصوص المسرحية الشعرية فى زمن محدد.

ويلفت هذا التشابه بين تنظير أرسطو وتنظير الخليل إلى تعميم الجزء المدروس، على الكل غير المدروس. و يوضح خطورة التعريفات والمفاهيم السائدة فى تشكيل القواعد و المقاييس.

فإذا كان تعريف الشعر أنه :"الكلام الموزون المقفى الدال على معنى" فلا ينتظر من صاحبه أن يخرج عن قواعد موروثة، لاتعترف بالآتى. لأن الآتى عندها، يأتى من الماضى وليس من المستقبل. أى تصادر بما مضى على ما سوف يأتى، حتى أن التجاوزات والضرورات أصبحت محددة سلفاً. الأمر الذى

حبس الإبداع الشعرى فى قفص التقعيد وألغى حرية المبدع فى تشكيل نصه الخاص، وقضى على روح التطوير الفنى مما خلق عائقاً للحركة غير المسبوقة. فالأجداد الماضون قد حددوا كل شيء. و يتناسى الآخذون بهذا النزوع الفكري أن التقعيد راعى الماضى المتحقق، ولم يراع الآتى غير المعلوم. و هذه إحدى خصائص الفكر الثابت.

لذا، وافق تقعيد الخليل زمانه العربى و ناسب تقعيد النص الشعرى، فيما أسماه المحافظون "عمود الشعر" ومن ثم خلق تناقضاً وهمياً بين "عمود الشعر" و "مذهب البديع" وهو تناقض يتوازى مع تضاد الفكر المحافظ، والفكر المتجاوز (الشيعى أو الاعتزالى أو التصوفى فيما بعد). الأمر الذى يكشف المطابقة بين إسقاط الفكر السياسى على الإبداع، رغم اختلاف قوانين كليهما. فقد تصورت السلطة الأموية أن سيادة مذهبها السياسى والفقهى لابد أن يوازيه سيادة مذهب محدد فى الفكر والإبداع. ويكشف عن ذلك، تململ الشعراء وضيقهم داخل عروض الخليل. وداخل عمود الشعر فى هذا العصر، و فى نهاياته بخاصة حيث ينتهى عصر الاحتجاج اللغوى.

وكان تغيير السلطة على يد العباسيين إيذاناً بسيادة النقيض، السياسى والمذهبى. أعنى "الجديد" و"المتجاوز". وصارت – من ثم – قصائد جديدة متجاوزة لبعض القديم فى نواح الشكل الموسيقى، وكثير من القديم فى الموضوعات والأغراض، الموروثة بسبب المستحدثات الحياتية الجديدة، وبسبب مناخ الحرية المتاح للمبدع عن ذى قبل. فخطة العباسيين السياسية والمناخ

الحضارى الجديد الذى أرسوه، فتح المجال للمولدين، وللعرب للتغيير والاختلاف عما هو موروث عن الدولة الأموية.

***

ولموسيقى الشعر ارتباط بالنوع الشعرى. فمن البديهى أن نشأة الشعر قد ربطت الموسيقى بنوع شعرى ما. هو شعر البداية فى كل لغة. و لهذا كان نمو الشعر كنوع أدبى، وتنوع أشكاله يلزم تنويعاً فى بحوره و قوافيه و نبره. وليس النوع الغنائى- فى هذا السياق- مثل النوع الملحمى، أو الدرامى. ونلاحظ أن هذه الأنواع الشعرية تتعاصر أحياناً . صحيح قد نما الشعر- لدى اليونانيين من الملحمى إلى الدرامى، ولكن الشعر الغنائى، نوع شعرى مستمر فى كل العصور ولدى كل الأمم، يتأثر- عبر تطوره- بموسيقى الشعر الملحمى والدرامى، لأن فى الأخيرين ما يعوض عن الالتزام الموسيقى بالقافية الموحدة، ففيه ما يقيم تماسك النص، وما يتناسب مع طوله، و مقاطعه، وحكاياته وقصصه، وتعدد الأصوات فيه.

ورغم أن الشعر غير العربى قد عرف الملاحم، ثم عرف بعد فترة طويلة الشعر التمثيلى، ورغم تأثير الشعر العربى على شعر الأمم المجاورة له، قبل الإسلام وبعده، فإن الشعر العربى ظل حبيس الشعر الغنائى قروناً طويلة . امتدت حتى فترة ظهور السير الشعبية فى نهايات العصر العباسى. ثم تعرف على الشعر التمثيلى المكتوب بالعربية فى العصر الأموى ثم فى القرن التاسع عشر الميلادى. وكانت هذه السير الشعبية، وهذا الشعر التمثيلى كما كانت

الموشحة وبقية الفنون الشعرية الشعبية، هي القادرة على تطوير الموسيقى، فى عروضه وقوافيه وموسيقى التصوير والتركيب الشعرى. إلا أن بقاء الظروف السياسية العربية طوال هذه القرون، فى حالة حكم المماليك من جهة، والفقهى المحافظ من جهة أخرى. أى سيادة (الحاكم والفقيه) قد ثبتت شكل النص الشعرى الرسمى (فصيح التشكيل) متحد الوزن و القافية. و نفت الأشكال التجديدية الأخرى إلى حيز شعبى، ففجر الطاقة الوحيدة القادرة على تطوير وتنويع موسيقى النص الشعرى العربى.

"فالأدب العربى الفنى، لم يعرف من فنون الشعر المعروفة فى الآداب العالمية غير فن واحد. هو الفن المعروف باسم "الشعر الغنائى" أى شعر القصائد. دون الفنين الآخرين. وهما فن الملاحم- وفن الشعر التمثيلى. وإن يكن الأدب الشعبى قد كان أكثر تنوعاً، وأوسع آفاقاً من الأدب الفنى الذى ظل حبيساً فى الآفاق التى رسمها أدب الجزيرة العربية منذ العصر الجاهلى"(١٣).

وهذا ما سيد عروض الخليل على المستوى الرسمى. فقد كان المستوى الشعبى ينتج بلغة عامية أو خليطاً من الفصحى البسيطة والعامية اليومية شعراً غنائياً و درامياً.

وهذا ما دعا "غنيمى هلال" أن يقف فى صف الاستفادة من موسيقى الأدب العربى بوجه عام، خروجاً على عمود الشعر ومذهب البديع على السواء. فما دامت" المسألة الآن هى أنه ما دمنا قد اعتدنا بأن الشعر هو التصوير. وأن الموسيقى تابعة لهذا التصوير. فلم لا نطلق معنى هذه الموسيقى، بحيث تشمل

الموروث، حتى لو اقتضى الأمر أن يخلق كل شاعر نوعاً من الإيقاع خاصاً به، لا يتفق والمعهود من الوزن كما ورثناه، على أن ينجح الشاعر فى إثارة شعورنا بصوره و موسيقاه؟!(٥٤).

لقد أوقف عمود الشعر، وعروضه، الخليلى، تقدم موسيقى الشعر و تطورها. و حرمها- من ثم- من الجنوح إلى الشعر الملحمى، أو الشعر التمثيلى حتى وقت متأخر. و لذلك باءت محاولات بعض النقاد، فى تلمس (النفس الملحمى) فى شعر الحرب العربى، أو فى شعر المتنبى بخاصة، أو فى تلمس (النفس الدرامى) أو الشكل الحوارى الشعرى البسيط فى الشعر العربى القديم على طول تاريخه. ويفسر هذا الفشل ويؤكده ، أن هذين النوعين حين نبتا فى أدبنا العربى القديم والحديث، خلطا بين القصيدة وبين المقطع الشعرى. ثم بين العامية و الفصحى. ثم بين الحكاية و الدراما الشعرية كما عرفتها اليونان.

و يمكن أن يقال: إن موسيقى الشعر وصوره، قد استجابا لشعر الشيعة، فى رثاء الحسين، وحكايته مع بنى أمية، لدى السيد الحميرئ على سبيل المثال. ولكن كانت هذه الحكاية وغيرها، داخل أطر القصيدة فلم تتحول لعمل شعرى درامى، وإن أشارت إلى إمكانية حدوث ذلك فى الشعر العربى. و كان يمكن له ذلك، لو أنه استسلم لايقاعه الشاعر الخاص، وليس لايقاعات الأصوات المتعددة لشخصيات الصراع السياسى داخل الحكاية- رغم طولها- بل كان يمكن لهذا اللون من الشعر أن يدفع النص الشعرى العربى إلى أشكال جديدة لم يألفها الأدب العربى من قبل. وقد كان يمكن توظيف شكل المصمت الخماسى، ثم شكل

الموشحة وغيرها من الأشكال الشعبية التى ظهرت فيما بعد "السيد الحميرى" و"المتنبى" وأبى العلاء وغيرهم. و أعتقد أيضاً أن (القافية) كانت العائق الأكبر (من عائق وحدة الوزن) فى سبيل حركة النص الشعرى العربى. وستكون هى بادئة هذا التطوير فيما بعد، كما سنرى عند مناقشة قضايا التجديد والتحديث فى العصر الحديث.

إحالات الفصل الأول

(١) عونى عبدالرؤف، الشعر العربى بين الكم و الكيف ، ص ٢٠٨.

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٠٩.

(٣) المرجع السابق ، ص ٢١١.

(٤) عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ، تحقيق ه. ريتر ، مكتبة المتنبى ، القاهرة ، بدون . ص٣ ص ٤.

(٥) المرجع السابق ، ص١٠.

(٦) المرجع السابق ، ص ٢٦.

(٧) ، (٨) ابن رشيق ، العمدة ، دار الجيل ، لبنان ، بيروت ، ١٩٨١ ، ج ١ ، ص ١٥١ -ص١٣٤.

(٩) جابر عصفور ، مفهوم الشعر. دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة ، ص ١٩٧٨ ، ص ٢٤٠ ، ص ٢٤١ .

(١٠) عونى عبد الرؤف ، القافية و الأصوات اللغوية، ص ١٩.

(١١) كارل نالينو ، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ص ١٥٠ ، ص ١٥١.

(١٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٢ - ٢٦٣ .

(١٣) محمد مندور، فن الشعر ، المكتبة الثقافية ، (١٢) دار القلم، القاهرة ، بدون، ص ١٢٠.

(١٤) محمد غنيمى هلال ، دراسات و نماذج فى مذاهب الشعر ونقده ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، بدون ، ص ٢٤٥ .