في موسيقى الشعر الحديث

د. محمد صابر عبيد

١ ـ موسيقى الجملة الشعرية

تعدّ الموسيقى واحدة من أخطر مشكلات النص الشعري الحديث، ذلك أن النمط أو الأنماط البنائية الحديثة للقصيدة العربية قد تحققت في ظل النظام «العروضي»، الذي ابتدعه الخليل بن أحمد الفراهيدي. ولو أردنا التحقق من ذلك، فيمكننا ببساطة أن ندرس النصوص الشعرية الحديثة، لنكتشف أن جلّ هذه النصوص، كُتب على البحور الصافية، وأن قسماً آخر منها كتب على البحور ثنائية التفعيلة. وقد استأثر بحر الرجز ـ المتدارك ـ الكامل بمعظم هذه القصائد. فلم يتغيّر شيء إزاء ذلك في النظام التفعيلي الخليلي، غير أن الذي تغيّر هو طريقة التعامل مع البحر الشعري، والإفادة القصوى من زحافاته وعلله، إلى الدرجة التي تختفي فيها أحياناً، أو تخسر التفعيلة التامة. أي أن المحاولات اقتصرت على اكتشاف إمكانات هذه البحور وطاقاتها المخزونة. ولعلّ مصطلح الجملة الشعرية، وهو مصطلح حديث، قد تمخّض عن التجربة التشكيلية الجديدة للنص الحديث. فلم يكن معروفاً في السابق سوى نظام واحد هو البيت الشعري.

إنّ الجملة الشعرية هي بنية موسيقية مستقلة، مكتفية بذاتها، وقد تتكون من سطر أو مجموعة سطور شعرية، واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية، إذ إنها تعتمد على الدفقة الشعورية، التي تتناسب في طول موجتها مع الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى. لذلك فقد تكون الجملة الشعرية طويلة، وقد تكون قصيرة، وتخضع هذه الجملة من حيث بنيتها الموسيقية، إلى نمطين من البناء الموسيقي، النمط الأوّل هو النمط التدويري، الذي تنتهي فيه الجملة الشعرية بتفعيلة كاملة، لتبدأ بعدها جملة جديدة بتفعيلة جديدة، دون وجود فضلة موسيقية. والنمط الثاني هو الذي ينتهي نهاية مفتوحة، بفضلة موسيقية، تشكل نصف أو ربع أو أي جزء من أجزاء التفعيلة، لا تضاف إلى البنية الموسيقية للجملة الشعرية اللاحقة، لأنها ترتبط شعورياً وفكرياً بالجملة، فلا يحصل عندئذ التدوير. ولكل من النمطين قوانينه النفسية والعاطفية، التي يعتمدها تكوين الشاعر وخصائصه الذاتية.

وتلعب القافية الواحدة دوراً مهماً في تحديد الجملة الشعرية وتشكيل موسيقاها، فغالباً ما تشكّل التقفية نهايات الجمل الشعرية. ويحسن بنا في هذا المقام، أن نطبّق ما ذهبنا إليه على نص شعري حديث، والنص هو أحدث قصيدة للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي بعنوان «الرجل والظل»، لنرى مدى استجابتها للأفكار المطروحة آنفاً.

النص مكوّن من ثماني جمل شعرية هي على التوالي:

١ ـ يوم تركناه وسافرنا
اشترى في الغسق النازل خبزاً وشموع
ثمّ عاد وحده
يجوس في غرابة البيت
٢ ـ كان العشاء حاضراً
ومقعدان.
وأغان كالعظايا ترتقي حوائط الصمت.
٣ ـ نادى فلم نأت.
٤ ـ وكانت القاهرة الآن طنيناً مضمحلاً.

هذه القلعة كانت دائماً تنهض في شباكه
تشبهه مئذنتاها
وهو يلقي ظلّه في زبد الوقت.

٥ ـ لا بّد أن نطالع المرأة
أو نصاب بالجنون والمقت.

٦ ـ نادى، فما ردّ له سوى الظلّ الذي خفّ له
معتدل السمتِ.

٧ـ ظلّ رشيق بارع
أجمل من ابن، ومن بنتِ.

٨ ـ نادمه، حتّى انقضى العام
وعدنا نطرق الباب عليه فبكى
واختار أن يبقى مع الموت.

الجمل الثماني في القصيدة انتهت بتفعيلة موحّدة (البيتِ ـ الصمت ـ نأتِ ـ الوقت ـ المقت ـ السمت ـ بنت ـ الموت) تنتهي بالتاء المشبعة بالكسر. وقد اختلفت الجمل الشعرية في طول موجاتها، فمنها ما جاء على أربعة أسطر كالجملة الأولى، وعلى ثلاثة أسطر كالجملة الثانية، وسطرين كالجملة الخامسة، وسطر واحد كالجملة الثالثة.

المناخ الموسيقي العام للقصيدة هو بحر الرجز، بزحافاته المتنوّعة، التي جاءت وفق النظام الحسابي الآتي:

التفعيلة التامة «مستفعلن: ـ ـ ـ ـ» عددها «٢٤» تفعيلة، وهو أكبر حجم تفعيلي في القصيدة.

التفعيلة الزاحفة زحاف الطي «مستعلن: ـ ـ ـ ـ»، عددها «٢٠» تفعيلة.

في حين جاءت التفعيلة الزاحفة زحاف الخبن «متفعلن: ـ ـ ـ ـ» بأقل عدد: «١٠» تفعيلات.

أي أن مجموع التفعيلات الزاحفة «٣٠» تفعيلة، يقابلها فقط «٢٤» تفعيلة تامة.

تكمن ـ بطبيعة الحال ـ إمكانات هذا البحر الرئيسة في زحافاته، التي توفّر للقصيدة مرونة إيقاعية مدهشة. غير أن متابعة النمو الإيقاعي للجمل الشعرية، يكشف لنا تحوّل الوزن الشعري من بحر الرجز إلى البحر البسيط، إذ نلاحظ أن الجمل الشعرية الثماني، تنتهي كلّها بتفعيلة واحدة هي «فعلن: ـ ـ» المعلولة بالقطع من فاعلن: ـ ـ ـ»، ليتغير بهذا النظام الموسيقي العام للقصيدة إلى البحر البسيط.

فموسيقى الجملة الشعرية إذن، هي التي تحدّد المناخ الموسيقي العام للقصيدة، ويمكن على هذا الأساس ملاحظة التدوير الحاصل في أسطر الجملة الشعرية الواحدة، وهو ما ندعوه بالتدوير الجزئي، مما يؤكد هذا الاتصال والتدفق المتواصل، في البنية الموسيقية الداخلية للنص الشعري.

٢ ـ القافية بين التشكيل والضرورة

تعّد القافية عنصر حسم رئيس ومهم في موسيقى القصيدة العمودية، ذلك أن نظامها الموسيقي «الخارجي»، يعتمد على القافية، التي تمثل الشكل الأوّل والأهم في هذا النظام. ولا يمكن على الإطلاق التلاعب بنمطية القافية وتقليديتها في هذه القصيدة.

وكان التطور الوحيد الذي حصل، في محاولة كسر هذه النمطية والرتابة الموسيقية، هو ظاهرة تنوّع القوافي، وفق أنظمة ومعايير خاصة. وبتحطيم وحدة البيت العروضي، على أثر الثورة الشعرية مطلع الخمسينيات، افتقدت القصيدة هذا الشرط في بنيتها الموسيقية. وحدث فراغ كبير في نظامها الموسيقي العام، فاعتمد على القافية اعتماداً خاصاً، في محاولة أولى لملء الفراغ الناشىء، من سيطرة العمود الشعري على الذوق والمخيلة العربيين. فكانت القافية بأنماطها المتنوّعة ذات حضور كبير في شعر الروّاد.

غير أنه بتطور التجربة، واكتشاف إمكانات البحور الشعرية، وزيادة الوعي الموسيقي، الذي أدّى إلى اكتشاف الإيقاع والموسيقى الداخلية، قلّ حضور القافية، وانتهت سيطرتها المؤقتة على النظام الموسيقى للقصيدة الحديثة إلى الدرجة التي انعدمت فيها تماماً في بعض القصائد، بعد أن أصبح الذوق العام للمتلقي أكثر ذكاءً ووعياً وجرأة في تحطيم حالة الاستسلام للنغم التقليدي، المعتمد على الغناء والتطريب. إذ تطورت استجابته وفما ذوقه، باتجاه محاولة اكتشاف منابع الإيقاع في القصيدة، بالقدر الذي يخدم فكرتها، ويقدّم موضوعها بأساليب أكثر تطوراً وعمقاً ورؤية.

إلّا أن القافية في القصيدة الحديثة لم تنعدم، ولن تنعدم تماماً، لما توفره احياناً من أجواء إيقاعية خاصة، لا يمكن الاستغناء عنها. لكنّ شرط القافية المعاصر، هو توازنها التام مع الفكر. بمعنى أن على الشاعر أن لا يتكىء على القافية في سبيل الفكرة، ولا أن يفعل العكس، إنما يجب أن يقدم لنا وعيه، من خلال مستوى متقدم من نضج المخيّلة بجانبيها التخيّلي والدلالي، محققاً في ذلك موازنة من نوع ما بين القوافي وإيقاع الافكار في النص، عبر الأنماط المتعددة المتاحة للقوافي، وبما تحمله من مخزون إيقاعي، يتكثف في ما يسمّى بالنقد القديم «حرف الروي»، وهو الحرف الأخير من القافية، بسكونه، أو بحركته المشبعة بالكسر أو الضم أو الفتح، مع الأخذ بنظر الإعتبار مقياس الوحدة الزمنية للقافية من حيث الطول والقصر.

إنّ القافية بنمطها الداخلي تستخدم على أساس قانون الجمل الشعرية، فتمثل وحدة موسيقية كاملة، بوصف النص الشعري الحديث مكوناً من عدد من الجمل الشعرية، تختلف في طولها وقصرها، حسب طبيعة الموقف النفسي والفكري والعاطفي داخل النص. وغالباً ما تسجل القافية توقيعاً تنهي به الجملة الشعرية،

وقد تتنّوع القوافي حسب نظام متعاقب أو متسلسل أو متناوب، أو قد تعتمد القصيدة أحياناً وحدة التفعيلة.

ويجب أن تقوم مخيلة الشاعر بتحديد نمط القافية، وفق خصوصية القصيدة وطبيعة ثرائها الفكري والموضوعي والعاطفي بدون ذلك تسقط القافية، ومن بعدها القصيدة، في شرك التقليد والمحاكاة، الذي ينأى بالفن الشعري عن خصوصياته وطبيعته الفنية والفكرية والتعبيرية، ويخرج به من كونه عملاً عقلياً ـ فنياً ـ عاطفياً، إلى نمط تعبيري صرف. لذلك فإنّ عملية إحداث مواءمة وموازنة تامّة بين إفرازات الموسيقى الداخلية وإيقاعاتها وبين القافية، أمر تتولاّه المخيّلة أولاً، لأنّ فضاءها ـ بطبيعة الحال ـ يسمح بإعداد هذه الموازنة وطرحها قيد التنفيذ والإنجاز. ليس هذا فحسب، بل إن القافية يجب أن تكون وسيلة من وسائل تحديث اللغة ومعرفتها، ومتى ما افتقدت هذا الشرط فانها تصبح قافية مجرّدة، لا تختلف عن استخداماتها القديمة في شعرنا القديم. ومن هنا تتأتى خطورة وصعوبة استخدامها بشكل حديث، يتناسب مع حداثة النص الشعري الجديد، وبهذا يمكن القول بأن الاستغراق في استخدامها، يؤدي إلى فصل إجباري في القصيدة، بين مستوى الموسيقى، وبين مستوياتها الأخرى، فينعدم شرطها الإبداعي. على هذا الأساس لا تصبح قضية القافية، ضرورة ابداعية موسيقية في كل قصيدة، إنّما يخضع ذلك لطبيعة التجربة، وتدخل المخيّلة في فرض نمط موسيقي، يتوافق مع خصوصيات التجربة، فقد تحتاج القافية بشكل معين وقد لا تحتاجها.

ولم تعد القافية عنصر حسم رئيس في موسيقى القصيدة، فقد لا ينجح نمط معين من القصائد إلاّ باستخدام القافية، وقد لا ينجح نمط آخر إلاّ بعدم استخدامها.

صدر حديثاً

عصر الحنين

مجموعة قصص

تأليف

رشيدة التركي

منشورات دار الآداب