التشكيل الموسيقي في الشعر العربي المعاصر

إن القصيدة ـ مهما كان نوعها ـ لا يكتمل بناؤها ما لم يكن للموسيقى مجال في هيكلة لغتها وتركيبها. فموسيقى الشعر عنصر أساسي في البناء الشعري، بل إن الذي يفرق بين الشعر والنثر ـ كما تقول إليزابيت درو ـ « هو تجربة الأذن، ذلك أن الشعر كلام يمتاز بزخرفة موسيقية ». وجاء في كتاب الصناعتين للعسكري:« الألحان منظومة، والألفاظ منثورة ».

والموسيقى في الشعرتهيّئ الجو، وتخلق الاستعداد النفسي عند المتلقي لاستقبال اهتزازات الشاعر وانفعالاته، أي أجواء التجربة الشعرية. وهذا يعني أن ثمة تجاوباً بين النفس وبين إيقاعات الشعر أو موسيقاه. لأن« موسيقى النفس تتوقف على موسيقى اللفظ ».

وليس ضرورياً أن يكون الإيقاع الشعري نابعاً من أوزان الخليل، ولكن الضروري أن يكون ثمة إيقاع شعري ـ موسيقى، يصنعه الشاعر تبعاً للتجربة، ويستسيغه الذوق العام، ويحس به إحساساً جميلاً.

وموسيقى الشعر العربي قائمة أساساً على الأوزان الرئيسية التي وضعها الخليل الفراهيدي (100 ـ 170 هـ)، وعلى القافية التي تشكل بدورها ركناً مُهِماً من أركان الشعر العربي. وكما يقول الجاحظ، فإن حظ جودتها، وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت.

وعندما نقول الوزن نفهم " الإيقاع "، أو " التفعيلة "، أو " الرنة ". وقد حاول الشعراء العرب بداية من العصر الحديث، نقل الشعر إلى أنماط جديدة، أو أشكال جديدة تتيح للشاعر حرية أكبر في التعبير.

ويجدر بنا، قبل أن نتطرق إلى تقنيات التشكيل الموسيقي في الشعر الجديد، أن نوضح بعض المصطلحات:

* الشعر المنتظم:

ويقصد به البيت التقليدي ـ العمودي، عند العرب.

* الشعر المرسل:

ويقصد به ما يسمى بالفرنسية (vers blancs)، وبالإنجليزية (blanc verse)، وهو الشعر المطلق غير المقفى، على أن المصطلح الذي يحظى بالشيوع في الاستعمال هو " الشعر المرسل " وهو الشعر الموزون غير المقفى.

* الشعر الحر:

وهو ما يقابله بالفرنسية (vers libre)، وبالإنجليزية (free verse). ويتحدد هذا النوع من الشعر بعدد المقطوعات، لا ينتظم فيها عدد الأبيات، ولا عدد التفعيلات في البيت الواحد، ولا أسلوب التقفية.

ونضيف في هذا المجال أن هناك نمطاً آخر، هو الشعر المقطوعي والذي يسمى بالإنجليزية (strophie verse)، قائم على المقطوعة ذات الوزن الواحد والقافية المتغيرة بين مقطوعة وأخرى في القصيدة الواحدة. وشبيهة في الشعر الفرنسي بشعر السونيت (sonne).

* الشعر المنثور ـ وقصيدة النثر:

الشعر المنثور هو شكل يغاير كل الأطروحات التي تكلمنا عنها آنفاً حتى أن هناك بعض اللبس بين الشعر المنثور وقصيدة النثر.. فالشعر المنثور ـ في نظر بعض النقاد ـ يخضع لشكل من التلوين الموسيقي الخارجي المعتمد على بعض الزخرفة اللفظية، وهو بهذا يقترب من الشعر المرسل. أم قصيدة النثر، فهي قفزة خارج الأطر والحواجز المقررة المفروضة في أشكال الشعر المتعارف عليها. وهي بالتالي تمرد على

جميع القوانين المسبقة. لذلك تقوم قصيدة النثر على اعتمادها على صورتها الإيقاعية الموسيقية الذاتية الخاصة.

من هنا، فإن قصيدة النثر تلغي كل ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية، وتقوم على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية، تجربة أحالت التفجر محلّ التسلسل، والرؤيا محل التفسير. ويفيدنا هذا الكلام أن قصيدة النثر تعتمد على صورة موسيقية نفسية، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية. يقول أدونيس:« هناك عوامل كثيرة مهّدت، من الناحية الشكلية، لقصيدة النثر في الشعر العربي الحديث، منها التحرر من وحدة البيت والقافية، ونظام التفعيلة الخليلي. فهذا التحرر جعل البيت مرناً وقرّبه إلى النثر».

ومن هذه العوامل انعتاق اللغة العربية وتحررها، وضعف الشعر التقليدي والتراث الأدبي عموماً في مصر والشام، بالإضافة إلى سبب آخر مهم وهو ترجمة الشعر الغربي. وإذا كان البيت هو الوحدة في قصيدة الوزن، فإن الجملة هي الوحدة في قصيدة النثر. ولا بد للجملة في قصيدة النثر من التنوع ـ حسب التجربة ـ للصدمة، الجملة النافرة المتضادة، المفاجئة للحلم والرؤيا، الجملة الموحية للألم والفرح والمشاعر الدقيقة، الجملة الغنائية.

من هنا، تخلق قصيدة النثر إيقاعاً جديداً لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن. وهو إيقاع متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد، وتزاوج الحروف، ذلك أن اللغة الشعرية تعمل على أنها مركّب معقد من عناصر صوتية، ولغوية نحوية، ودلالية. ومع ذلك فإن عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخصي خاص، على نقيض عالم الموسيقى في قصيدة الوزن الذي هو قائم على اتفاقات وقواعد ومواصفات. فشاعر الوزن من هذه الناحية منسجم يقبل بقواعد السلف ويتبناها، بينما شاعر النثر متمرد ورافض، فهو ليس تلميذاً، بل خالق وسيّد.

*** موسيقى الشعر الجديد**:

تكلّمت نازك الملائكة عن موقفها من موسيقى البحور الشعرية، في مقدمة ديوانها " شظايا ورماد " فقالت:« ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا حتّى مجّتها ؟... منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون، لقد سارت الحياة وتقلّبت عليها الصور والألوان والأحاسيس، ومع ذلك ما زال شعرنا صورة لقفا نبك، وبانت سعاد، والأوزان هي هي، والقوافي هي هي.. وتكاد المعاني تكون هي هي ».

ودعت الشاعرة في هذه المقدمة إلى التحرر من عبودية الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر معها إلى أن يختتم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة.

ودعت الشاعرة أن تتصرف في عدد التفاعيل وترتيبها مستخدمة في هذا التصرف تفاعيل البحور الصافية، وهي التفاعيل المفردة. وضربت مثلاً بتفعيلة الكامل (متفاعلن) فرأت أنه من الممكن أن تكتب السطور الشعرية متفاوتة القدر من هذه التفاعيل حتى يتمكن الشاعر من الوقوف عند تمام المعنى، وحتى يستطيع أن يتخلص من الحشو الزائد.

وأخذت نازك في ضوء هذا المفهوم الجديد القائم على شكل من الفلسفة النظرية، تجرّب هذا الشكل الجديد ي بعض النماذج الشعرية في ديوانها، كقصائد " جامعة الظلال "، و" مرثية يوم تافه" والتي تقول فيها:

لاحت الظلمة في الأفق السحيق
وانتهى اليوم الغريب
ومضت أصداءه نحو كهوف الذكريات
وغدا تمضي كما كانت حياتي

شفة ظمأى و كوب
عكست أعماقه لون الرحيق
وإذا ما لمسته شفتايا
لم تجد من لذة الذكرى بقايا
لم تجد حتى بقايا

فاستخدمت تفعيلة (فاعلاتن) ونوّعت في عددها في السطور الشعرية، وذلك في محاولة لتغيير الأطوال الموسيقية الشعرية للتناسب مع الدفقات الانفعالية.

ونحس في تجارب نازك الشعرية، جدية الشاعر المعاصر في إحساسه بضرورة التعديل في الفلسفة الجمالية التي تستدعيها الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية، وضرورة الحاجة إلى فلسفة جمالية تهتم أول ما تهتم بالإيقاع النفسي، وارتباطه بالتالي بالصورة الموسيقية في القصيدة.

وقد ألحّت نازك كثيراً على مفهوم التجديد في الإطار الموسيقي التقليدي في كتابها " قضايا الشعر المعاصر "(صدر 1962). وأول ما يلاحظ في هذا الكتاب الذي تعرّض لهجوم كبير من شعراء الشعر الجديد ونقاده، أن الكاتبة لم تفصل حركة الشعر الحر عن الأساس الموسيقي العربي، فقد اعتبرته أسلوباً جديداً في ترتيب تفاعيل الخليل،« وأنه شعر ذو شطر واحد وليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير في كل سطر شعري عدد التفعيلات، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه ».

كذلك نلاحظ أن الشاعرة في دعواها لم تستطع أن تخرج كلية عن إطار التقنين، فدعوتها تمثّل قانوناً لا يعين الشاعر ـ كما ترى هي ـ بقدر ما يصنع له من مآزق أخرى، مثلما رأت في التفاعيل المركّبة كما في بحر السريع (مستفعلن ـ مستفعلن ـ فاعلن)، من أن على الشاعر أن يزيد ما يشاء من تفاعيل مستفعلن، لكن عليه أن يُنهي السطر بفاعلن.

فالحرية هنا حرية مقيّدة، ولعل هذا يفسر السر في تحفظ الشاعرة في كتابها هذا، وفي مقدمة ديوانها (شجرة القمر: 1967) بعد ذلك، على التجديد الموسيقي في القصيدة الشعرية، فتقول في مقدمة ديوانها " شجرة القمر ":« وإني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشعرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها ».

وفي سنة 1957 ألقى الشاعر اللبناني يوسف الخال محاضرة في الندوة اللبنانية في بيروت تحدث فيها عن حركة الشعر الجديد.. وحدد صورة هذا الشعر الموسيقية كذلك في حوار أجراه لمجلة الحوادث.. يقول:« يمكننا تسمية الإيقاع بالنغم أو الموسيقى أو حتى بالوزن على أن ذلك ليس من الضروري أن يكون تقليدياً أو موروثاً أو مفروضاً مسبقاً على الشاعر. فالشاعر ملء الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص، وهذا ما يميز المفهوم الحديث في الشعر عن المفهوم القديم الذي كان يصر على نوع معيّن من قواعد الوزن ».

وقد أباح الخال للشاعر أن يستخدم التفاعيل القديمة ولكن بشرط أن يتخلص الشاعر من الرقابة الخارجية للوزن. يقول:« إنما الفرق بين المفهوم الحديث لشكل القصيدة والمفهوم القديم، هو أن الوزن التقليدي في القصيدة الحديثة ليس شرطاً (سابقاً) بل إمكانية من بين غيرها من الإمكانيات. فهناك الموسيقى التي ترتكز على الأوزان الكلاسيكية، ولكن الشاعر يتجرد فيها من رقابة الوزن بتشطيره على الشكل الذي يروق له مع الاحتفاظ بالجرس الموسيقي الأساسي للوزن».

أما القافية فيرى يوسف الخال أنها« جزء من الإيقاع، وأن الشاعر الحديث في استعماله لها إنما يستعملها بملء حريته، فإذا كان صادقاً موهوباً جاء استعماله لها حسناً ». وهكذا تمثل وجهة نظر يوسف الخال موقفاً معتدلاً حاول فيه أن يجعل القصيدة الشعرية تعتمد في صورتها الموسيقية على جانبي الصورة: الجانب التركيبي والجانب التعبيري.

وفي كتاب " الشعر قنديل أخضر " حاول نزار قباني أن يتخذ من موسيقى البحور العربية أساساً كذلك للتجديد في الأوزان فقال:« إن بحور الشعر العربي الستة عشر بتعدد قراءاتها وتفاوت نغماتها ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا وبإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا ».

كما يرى نزار قباني بضرورة القضاء على القافية بشكلها التقليدي.« فبرغم كل سحرها وإثارتها فهي نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثا. إنها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه، فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره إلى بدء الشوط من جديد. والبدء من جديد معناه الدخول بعد الصدمة في مرحلة اليقظة أي مرحلة النثر، وبتكرار الصدمات تصبح أبيات القصيدة عوالم نائية، وطوابق مستقلة في بناية شاهقة ».

وقد حصر نزار قباني بعد ذلك في كتابه " قصتي مع الشعر، سيرة ذاتية " مدى ما حققته القصيدة العربية الحديثة في مجال الصورة الموسيقية فلخّصه فيما يلي:

1 ـ الخروج من الزمن الشعري العربي الواقف إلى زمن تتمدد أجزاؤه وتتسع كل لحظة.

2 ـ تحررت القصيدة الحديثة موسيقياً من الجبرية ومن حتمية البحور الخليلية، ووثنية القافية الموحدة« فموسيقى هذا الشعر تأتي من فعل الكتابة نفسه، ومن المعاناة المستمرة والمغامرة مع المجهول« اللغوي والنفسي ».

وهكذا يتضح لنا أن الشعر العربي الجديد حاول كسر المفاهيم الموسيقية للقصيدة القديمة، وتجاوزه إلى مفهوم جديد لموسيقى الشعر يخضع في تشكيله خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الموقف الانفعالي حتى تصبح القصيدة الجديدة صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتتة وحتى يستطيع الشاعر أن يجعلها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها، ولها دلالاتها الشعورية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة أن يدركها في غير عناء وأن يحس مع المضمون الكلي للقصيدة ».