كلية : الآداب

القسم او الفرع : اللغة العربية

المرحلة: الثانية

أستاذ المادة : د. حارث ياسين شكر

اسم المادة باللغة العربية : العروض والقافية

اسم المادة باللغة الإنكليزية: Prosody and rhyme

اسم المحاضرة الحادية عشر باللغة العربية: موسيقى الشعر الحر

اسم المحاضرة الحادية عشر باللغة الإنكليزية : Free verse music

محتوى المحاضرة الحادية عشر

موسيقى الشعر الحر

وجد الشاعر العربي نفسه قديما وحديثا خاضعا للقيود الشعرية ابتداء من البيت الشعري الواحد وسياقه الهندسي وانتقاء البحر الموسيقي وانتهاءً بالتماثل الصوتي المنتظم الذي يتمثل في القافية. ولهذا أدرك الشعراء المحدثون العلاقة بين الموسيقى الشعرية والواقع الجديد ، وما ثورتهم على موسيقى الخليل وخروجهم إلى موسيقى التفعيلة ، أو خروجهم من موسيقى البيت إلى موسيقى القصيدة ، إلا نتيجة تجربة جديدة في الحياة .

وتذهب نازك الملائكة إلى أنَّ الأوزان الحرة تتيح للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا، بمعنى أنها تتيح له التعبير خارج القيود القديمة التي تكبّل طاقته الفكرية والشعورية؛ فمشكلات العصر تناديه وهو لا يجد وقتاً لترف القيود وبطر القافية الموحدة .

وقد أحسَّ البياتي والحيدري كما أحسَّ غيرهما من رواد الشعر الحر بضرورة البحث عن إيقاع موسيقي يتسق مع إيقاع الواقع الجديد؛ لأنَّ موسيقى القصيدة الكلاسيكية لا تتفاعل مع موضوعات الحياة الجديدة. وللقضاء على هذه الثنائية بين الشكل والموضوع حاول رواد الشعر العربي الحر البحث عن بديل يحقق الوحدة فاهتدوا إلى موسيقى جديدة تتجاوب مع نفس الشاعر الحديث ومع واقعه اليومي الجديد.

نفهم من هذا أنَّ البحث عن نظام موسيقي جديد جاء استجابة أكيدة لضرورات التجربة الحياتية الجديدة التي بات يعيشها الشاعر المعاصر. بمعنى آخر أنَّ تجربة البحث عن موسيقى جديدة لم تكن تجربة أدبية فحسب، وإنما كانت نتاج متطلبات سياسية واجتماعية واقتصادية ، فقد ترافق هذا التحول مع العناصر الأخرى التي تشكل بنية القصيدة الجديدة عبر زعزعة البنية التقليدية للقصيدة ، لغة ، وصورة ، وموسيقى ، ليرسم في مكانها ملامح جديدة توافق الواقع اليومي الذي يعيشه المبدع .

ويذهب يوسف الصائغ إلى هذا القول فيؤكد أنَّ البحث عن موسيقى جديدة يمثل استجابة أولية للمتطلبات التي خلفتها الظروف الجديدة ، وكان أوضح ما في هذه الظروف يتمثل بحركة العصر وسرعة تأثره، التي أثرت في حياة الفرد، مما خلق تناقضاً بين رتابة القوالب القديمة وسكونها النفسي وبين حركة الحياة التي لم تعد تقدِّم أياماً متشابهة، فهناك دائماً حدث جديد، وتغيرات مهمة بدَّلت من طبيعة الإحساس بالزمان والمكان ، وغيَّرت المنظورات في كثير من مظاهر الحياة اليومية . فقد جاء هذا التحرر من قيود الوزن والقافية منسجماً مع نمو النزعة التحررية في شتى مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية.

الوزن في الشعر الحر

إنّ أساس الوزن في الشّعر الحرّ، كما ترى نازك الملائكة أنه يقوم على وحدة التّفعيلة. بمعنى أنّ النّاظم له الحرّيّة تمامًا في التّنويع في عدد التّفعيلات، أو أطوال الأسطر، على أن تكون التّفعيلات في الأسطر متشابهة تمامًا، فينظم الشّاعر من البحر ذي التفعيلة الواحدة المكرّرة أشطرًا تجري على هذا النّسق. مثال ذلك :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

ويجري على هذا النّسق بحرّيّة من حيث اختيار عدد التّفعيلات للشّطر الواحد، دون الخروج عن القانون العروضيّ للبحر، غير مخالفٍ للسُّنن الشِّعريَّة، الَّتي جرى عليها الشَّاعر العربيّ منذ الجاهليّة.

بمعنى أن الوزن العروضي موجود، والتفعيلة ثابتة مع اختلاف في الشَّكل الخارجيّ ليس الا، فإذا أراد الشَّاعر أن ينسج قصيدةً ما على بحر معيّن وليكن (الرمل) مثلًا استوجب عليه أن يلتزم في قصيدته بهذا البحر، وتفعيلاته من مطلعها إلى منتهاها، وليس له من الحرّيّة سوى عدم التقيد بنظام البيت التّقليديّ والقافية الموحّدة. وإن كان الأمر لا يمنع من ظهور القافية واختفائها من حين إلى آخر، حسب ما تقتضيه النغمة الموسيقية، وانتهاء الدّفقة الشّعوريّة.

ومثال ذلك قول الشاعرة نازك الملائكة:

يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوفْ	**ـ ـ ب ـ /ـ ـ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ ٥ (٤ت)**
من عالم الأشباح ينكرنا البشرْ	**ـ ـ ب ـ /ـ ـ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ (٣ت)**
ويفر منا الليل والماضي ويجهلنا القدرْ	**ب ب ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ /ـ ـ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ (٤ت)**
ونعيش أشباحا تطوفْ	**ب ب ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ٥ (٢)**

نحن الذين نسير لا ذكرى	**ـ ـ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ/ ـ ـ (٣ت)**
لا حلم، لا أشواق تشرق، لا منى	**ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ب ب ـ ب ـ (٣ت)**

فهذا النص من بحر الكامل، سارت فيه الشاعرة في بناء قصيدتها على نظام خاص مغاير لنظام القصيدة التقليدية التي تتخذ من البيت التام أو المجزوء أساسا لها لا تحيد عنه، حين جعلت نظام التفعيلة أساسا لقصيدتها بدلا من نظام البيت ذي الشطرين، أو الشطر الواحد.

ومن الكامل أيضًا قول السياب:

يا رب ما دام الفناءْ
ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ٥ (متْفاعلن/ متْفاعلان)
هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساءْ
ب ب ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ /ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ ٥ (متفاعلن/ متْفاعلن/ متْفاعلن/ متْفاعلان)
سأموت من ظمأ وجوع
ب ب ـ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ٥ (متفاعلن/ متفاعلان)

ومن المتقارب أيضًا نص محمود درويش:

أحن إلى خبز أمي	**فعول فعولن فعولن**
وقهوة أمي	**فعول فعولن**
ولمسة أمي	**فعول فعولن**
وتكبر فيَّ الطفولة	**فعول فعولن فعول فـ**
يوما على صدر أمي	**عولن فعولن فعولن**

وأعشق عمري لأني	**فعول فعولن فعولن**
إذا مت،	**فعولن**
أخجل من دمع أمي	**فعولن فعولن فعولن**

القافية في الشّعر الحر

قلنا أن القافية هي شركة الوزن في الاختصاص، وأنها وهو متكاملان لا يستقيم أحدهما بدون الآخر. وقلنا أيضًا أنها ركن أساس من أركان العروض العربي؛ لما تمتلكه من مقاييس أهمها: المقياس الجمالي الخاص برعاية التناسب في الصوت، فهي: قيمة موسيقية في مقطع البيت ، وتكرارها يزيد من وحدة النغم الموسيقي.

غير أنَّ هذا العرش الذي تعتليه القافية قد تعرض للاهتزاز بفعل ثورة الشعر العربي الحديث؛ إذ دعا بعض الشعراء المحدثين إلى الاستغناء عن القافية، بدعوى أنها تحد من حرية الشاعر في التعبير عن الواقع الجديد، واعتبرها بعضهم أنها جزء من خصائص التعبير الشعري لا كله ، وهي إذن ليست من خصائص الشعر بالضرورة.

فنازك الملائكة في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد) وصفت القافية بأنها حجرٌ تلقيه الطريقة القديمة كل بيت، وأنها كانت سبباً في إنزال خسائر فادحة بالشعر العربي طيلة العصور الماضية. كما أنها تحد من حرية الشاعر في التعبير عمَّا يجول في خاطره، فضلاً عمَّا تضفيه من رتابة يمل منها المتلقي.

أمَّا السياب فيرى بأنَّ الشاعر الجديد مطالب بخلق تعابير جديدة ، وأنَّ القافية ممكن أن تكون حجر عثرة في سبيل هذا ، يقول السياب : " إنَّ عليه أن ينحت لا أن يرصف الأجر القديم ، لقد شبعنا من تلك القوالب التي تفرضها القافية كالجحفل الجرار ، الشفير الهاري ، النسيم الساري "

إلا أنَّ هذه الدعوات لم تستطع أن تستغني عن القافية وإن كانت قد استغنت عن القافية الموحدة، وذلك لما للقافية من أهمية في التعبير الشعري، وكون غيابها يفلت الكثير من الموسيقى الرقيقة من الألفاظ ، فنازك التي نعتتها قديماً بـ (الآلهة المغرورة)، عادت بعد سنوات لتصفها بـ(الملكة الجميلة المستبدة)، وعابت على من يعدها (حاكماً طاغياً يحكم بالإرهاب).

وصفوة القول إنّ الشّعراء لم يهملوا القافية في القصيدة الحرّة، بل طوّروها لتكون أكثر مواتيةً للبناء المركّب في القصيدة الحديثة، فعندما ظهرت حركة الشّعر الحرّ، عام ١٩٤٩، أصبح الشّعراء ينوّعون في القوافي، دون نظامٍ محدّد، فالشّاعر يغيّر القافية فجأةً، ووقتما يشاء من دون الالتزام بشكلٍ معيّن، ولا بمقاطع متساويّة.

وسنقف عند نمطين رئيسيَّين تجلت فيهما القافية بوضوح هما :

أ : <u>القافية الموحدة</u> :

وتكون قريبة في صورتها من القافية في الشكل العمودي ، وفيها يلتزم الشاعر نظام السطر الواحد والقافية الموحدة ، ومن أمثلة ذلك قصيدة نص أحمد مطر:

يا قدسُ معذرةً ومثلي ليسَ يعتذرُ

ما لي يدٌ في ما جَرى فالأمرُ ما أمَروا

وأنا ضعيفٌ ليسَ لي أثرُ

عارٌ عليَّ السمعُ والبصرُ

وانا بسيفِ الحرفِ انتحرُ

وانا اللهيبُ ... وقادتي المطرُ

فمتى سأستعرُ

اتَّبع أحمد مطر في هذه القصيدة نظام التقفية الموحدة (أ أ أ أ) في جميع سطور القصيدة ، وقد عزَّز تلاحق القوافي في هذا النص من شد وتلاحم الصور وفق إيقاع نغمي موحد فاتساق القافية كاتساق الوزن يخلق شعوراً بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى

إنَّ هذا النمط من القوافي هو امتداد للموروث التقفوي في القصيدة العربية التقليدية التي ترتكز فيها على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها ، وتتسم هذه القافية ببساطتها وخلوّها من التركيب والتعقيد وهي لذلك لا تحتفظ إلا بجماليتها التقليدية المعروفة التي تستقل في جزء كبير في وحدة الإيقاع والنغم.

ب: <u>القافية المتعددة</u> :

وتقوم على تعدد القافية وتنوعها في القصيدة الواحدة ، وفيها يتخلى الشاعر عن القافية الموحدة، من أجل إكساب القصيدة إيقاعات مختلفة تبعد المتلقي عن الشعور بالرتابة والملل . ومن صور هذه القافية قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة ، تقول فيها :

اصغِ إلى وقعِ صدى الأناتْ

في عمقِ الظلمةِ ، تحتَ الصمتِ ، على الأمواتْ

صرخاتٌ تعلُو ، تضطربُ

حزنٌ يتدفقُ ، يلتهبُ

يتعثَّرُ فيهِ صدى الآهاتْ

في كلِّ فؤادٍ غليانُ

في الكوخِ الساكنِ أحزانُ

في كلِّ مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظلماتْ

في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ

هذا ما قَدْ مزَّقهُ المَوْتْ

الموتُ الموتُ الموتْ

يا حزنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتْ

إذا رمزنا لكلِّ قافية من قوافي القصيدة بحرف من الأحرف الهجائية سنحصل على الترتيب : (أ أ ب ب أ جـ جـ أ د د د د) ، حيث تتجلى القافية المحورية للقصيدة في العنصر (د) الذي تكررت فيه لفظة (الموت) أكثر من مرة ، وذلك يتجاوب دلالياً مع لفظ القافية ، فهذا التكرار الذي خضعت له القافية المحورية هو إلحاح الشاعرة على تجسيد ما خلفه ذلك الخطر الداهم المتمثل بوباء الكوليرا من أموات . فالقافية هنا ليست مجرَّد محسِّن صوتي وإنما تجاوزت ذلك إلى تحقيق وظيفة دلالية . وهذا يكشف لنا عن البنية الدلالية للقافية إلى جانب بنيتها الإيقاعية ، إذن لا بدَّ للقافية أن تشترك اشتراكاً فاعلاً في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها وتكتسب رصانة خارج إطار إمكانية استبدالها ، بما يمكن أن يقابلها صوتياً ، ويحافظ فقط على الاتساق العام للقصيدة