محاولات الخروج على العروض العربي - الأسباب و الإشكاليات –

الأستاذ الدكتور
رحيم خريبط عطية الساعدي
جامعة الكوفة - كلية الآداب

المقدمة

تناول هذا البحث العروض العربي ، مقترناً بهّم التفكير العربي في الخروج من نظامه الصارم . ذلك الهمّ الذي راود شعراء ، وحثّهم على ايجاد ايقاع جديدأواضافة يمكن أن يطوّر ما ألفوه أو يغيّرمّا تعلّمت آذانهم سماعه . فراحوا _من أجل أن يرضوا طموحهم_ يدلون بدلوهم بما يرفد النغم العربي ويوسّع موسيقاه . وربما ظهر من بين هؤلاء من يريد لفت الانظار اليه كي يذكر مثل ما يذكر الخليل باختراع جديد أو ضبط أعاريض اخرى فاتت على أذن الخليل .

اذ فكّر شعراءٌ في اليات تبيح لهم الانفلات من ((ربقة)) _تتمثّل في الوزن والقافية_ظنّوها تقلّل من ابداعهم، وتحدّ من حرّيتهم وصارت قوانين العروض عقبات تقف حائلا بوجه تطور النغم العربي. فلا نعدم من ظنّ أنّ من أسباب "جمود الشعر" نظمه على وزن وقافية. وإيقاف السبل نحو النزوع إلى ارتقاء الموسيقى العربية. وقاد هذا التفكير الى ((إشكاليات)) من جرّاء التطبيق. فلا تستطيع الذائقة العربية أن تألف أنغاما طارئة لم تكن الاذن العربية قد علقت بها أو ارتاحت الى أصواتها.فضلاً عن حاجتها الى تغيير في بنية الكلمة العربية أو التركيب السليم الذي ينجّيها من الوقوع في الخطأ .

فلم يكن يخطر ببال- فيما يبدو_ من حاول التغيير في العروض: أنّ النغم الذي الفته الذائقة العربية على مدى قرون طويلة انّما هو نابع من أحاسيس داخلية قد تكون غير معروفة إلى الآن فلم تُخضع الاحاسيس الى تجارب علمية ملموسة النتاىج في العالم العربي يمكن الاطمئنان اليها.

ومع هذا فقد برزت"محاولات" أراد أصحابها الخوض في تجارب جديدة ، لهذا يعنى البحث بمجمل هذه "المحاولات" التي سّجلها تاريخ العروض العربي للخروج على نظام الدوائر الخمس التي صنعهاالخليل ، ومدى تأثيرها في النقد العربي ابتداءً من الجاهلية ومروراً بالعصر الإسلامي والعصور التي تلته وظهور المربّعات والمخمّسات والفنون

المستحدثة حتى الشعر الحر((شعر التفعيلة)) وقصيدة النثر. وسيدرس البحث بموضوعية- ما استطاع الى ذلك سبيلاً- أهمية هذا الخروج ونجاحه أواخفاقه بناءً على الأثر الناجم من استقراء حركة الموسيقى العربية.لان فلسفة الشعر العربي قائمة على شرط مهم من شروطه "وهو الوزن".

لعلّي أنْ أُوفّق إلى ذلك وما توفيقي الا بالله العلي العظيم.

أوّلاً:

وصل إلينا الشعر العربي مكتملاً ناضجاً في ايقاعه! وفي مبناه، وفي معناه، فقد بدأ قبل الإسلام بنحو (١٥٠) سنة الى (٢٠٠) سنة تقريباً. فقد أرّخ الجاحظ ذلك وقال بعد أن ذكر امرأ القيس ومهلهل :هما اول من نهج سبيله وسهّل الطريق اليه وذكر ارسطو ومعلمه افلاطون ثمّ بطليموس الى أن يقول : ((فاذا استظهرنا الشعر ، وجدنا له – الى أن جاء الله بالاسلام – خمسين ومائة عام ، واذا استظهرنا بغاية الاستظهار ، فمائتي عام)) (١)ومن ذلك الحين الى زمن الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ه) ينظم الشعر العربي على السليقة موزوناً مقفى بشكل متواتر ومنضبط، لايكاد يشذّ منه الا القليل الذي لايعتدّ به. ووصل الأمر بابن سلام أنْ يقول عن عبيد بن الأبرص : ((عظيم الذكر، عظيم الشهرة، وشعره مضطرب ذاهب، لاعرف له الاّ قوله:

أقفرَ مِنْ أهلِهِ مَلْحوبُ فالقطبيّاتُ فالذنوبُ

ولاأدري مابعد ذلك))(٢)، ولوقرأ ابن سلام ((القطّبيّات)) بتشديد الطاء، لاستقام الوزن وذهب ما أشكل عليه. ولا نعدم أن الرواة ربّما يكونون قد سهوا أو أخطؤوا في نقل الشعر لعبيد أو لغيره. وحصل أمرٌ مشابه مع النابغة وبشر بن أبي خازم في شأن القافية(٣). فقد عرف العرب مصطلحات القافية وعلومها قبل أن يعرفوا عروض الشعر.ويبدو أنّهم عنوا بالقافية ؛ لانّها آخر ما يبقى في سمعهم من البيت ، والمتتبع للشعر العربي يجد الشعراء الكبار يحتفون بالقافية احتفاءً عظيماً ، ومن أظهر الأمثلة على ذلك قول الحطيئة :

هُمُ القومُ الذين اذا ألّمتْ من الايّام مظلمةٌ أضاؤوا(٤)

فكلمة "أضاؤوا" التي تتضمن القافية(٥) تقرع السمع وتبقى فيه الى وقت طويل.

وظلّوا على هذا المنوال الى أن جاء الخليل فضبط أوزان الشعر في دوائر خمس تضمّخمسة عشر بحراً أضاف اليها الاخفش الأوسط (سعد بن مسعدة) تلميذ سيبويه بحراً اخر هو المتدارك وقيل إنّ الخليل عرفة ولكنه لم يجد له أمثله مطردة في الشعر فأهمله. وقد أهّلت الخليل الى ذلك معرفته الدقيقة بأحوال النغم، ولكنه لم يكتفِ بذلك فحسب، بل فسح المجال امام الشعراء ليستحدثوا بحوراً أخرى تستخرج من البحور الموجودة، وقوّة ملاحظته، جعلته يعرف أنّ العرب أُمة ذات بيان تميّز بين إيقاع وآخر، وتعرف ما اشتطّ من الإيقاع لأنّ آذانهم تمجّ الإيقاع غير المنسجم، فالايقاع والدلالة يؤثران في أُذن العربي، ولكنّهم في بعض الأحيان يختلط عليهمالامر لدواع معينة فلا يكاددون يميّزون بين الاجناس، فحين يحدث أمر لايعرفونه تراهم يتخبّطون فيه. فهم يرجعون- مثلاً- الشعر الى وادي عبقر والى الشياطين في الجاهلية، وحين ينزل الذكر الحكيم نراهم يضطربون فيه فمرّة يقولون إنّه سحروأخرى كهانة أو شعر. ولأنّ اذانهم دقيقة وذائقتهم صافية فانهم يعرفون الشعر من غيره ، لكنّ جلالة أسلوب القرآن واشتماله على مايمكن ان يخلب العقول والقلوب وما يتركه من أثر في السمع جعلهم يقولون إنّه شعر، فابّهة الأسلوب القرآني وجلاله جعلهم " يعتقدون" أنّه شعر، فبظنّهم أنّ الشعر وحدة قادرٌ على هذا التأثير.

لذلك رجع الوليد بن المغيرة الى المشركينحين ارسلوه الى النبي (صلى الله عليه وآله وسلّم) فقال لهم:((وما ذا أقول؟!:فوالله ما فيكم رجل أعلم بالاشعار منّي ،ولا أعلم برجز ولا بقصيدة منّي ،ولا بأشعار الجنّ ،والله ما يشبه الذي يقول شيئاً من هذا ،ووالله انّ لقوله الذي يقول حلاوة وانّ عليه لطلاوة ،وانّه لمثمر أعلاه مغدق أسفله ،وانّه ليعلو وما يعلى وانه ليحطم فاتحته)) (٦). وسرعان ما انقشعت الحيرة، وعرف العرب أنّ هذا الجنس مختلف، وأنّه ليس بشعر، وأنّ وظيفة رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلّم) ليست الشعر انّما هي رسالة الهيّة يبلغها للناس كافة(٧).

ثانياً:

وبعد الخليل حدثت محاولات " كثيرة" تريد أنْ تخرج من هذه " الربقة" التي ظنّ بعض العرب أنّهم واقعون بها، ولابدّ لهم من التجديد، والنظر الى آفاق جديدة، وسواء عليهم أفعلوا ذلك عن حسن نية أم من باب "خالف تعرف" يريدون الشهرة، فانّ

المحاولات حصلت ورافقت " موجة" التجديد التي شملت أبواب الشعر المعروفة، ومقدمات القصائد. وقد فطن ابن قتيبة إلى قول المرقّش:

هـــل بالـــديار أنْ تجيـــب صـــممْ لـــــو انّ حيّـــاً ناطـــــــقاً كلّـــمْ

يـــأبى الشبـــــاب الأقـــورين ولا تغبـــــطْ أخـــاك أنْ يقـــال حكـــمْ

ورأى فيه اضطراب الكلام وزنا ، ورويّاً ، ولفظاً ، ومعنى ، بفطرته النقدية فقال : ((والعجيب عندي من الاصمعي اذ لأدخله في متخيره ، وهو ليس بصحيح الوزن ولا حسن الروي ولا متخير اللفظ ولا لطيف المعنى))(٨).

وقد ذكر أبو الفرج الاصبهاني: انّ تلميذ الخليل، عبد الله بن هرون بن السميدع البصري" يقول أوزاناً من العروض غريبة في شعره، ثم أخذ ذلك عنه ونحانحوه فيه رُزين العروضي فاتى فيه ببدائع جّمة: وجعل اكثر شعره من هذا الجنس(٩).

وعدّ الدكتور شوقي ضيف انّ الشاعر العباسي نفذ الى أوزان جديدة كان الخليل قد سجّلها مثل المضارع والمقتضب(١٠). ولا أحسب انّ مثل هذا يعدّ خروجاً على عروض الخليل مادام قد سجّلها في دوائره الخمس، ويلحق بذلك تلك الاوزان المهملة التي جاء بها ابن السميدع ورزين العروضي، لانهما استنبطا ماكان الخليل قد تركه لحرية الشاعر، وهو يستخرج من تقلبات البحور او الأسباب والأوتاد، لكنها- مع ذلك- تعدّ من المحاولات التي لم يكتب لها النجاح مثلما كتب للاوزان التي اعتادت الاوزان العربية أنْ تسمعها وتأنس بها، وقد سجّل ياقوت لرزين العرضي قصيدة في مدح الحسين بن سهل وزير المأمون أوّلها:

قرّبـــوا جمـــالُهم للرحيـــل ج غـــــدوةً أحبتـــــك الأقربـــــوك

خلّفـــوك ثـــم مضـــوا مـــدلجين منفـــــرداً بهمّـــك مـــاودّعوك(١١)

ويرى الدكتور شوقي أنّها ((تجري على وزن من اوزان الخليل المهملة هو عكس وزن المنسرح، فوزنها مفعولات مستفعلة فاعلن(١٢))) ولا تكون عكس المنسرح ،فالعكس يعني القلب ،انّما هي: (مفعلات مستفعل مفعلات)، وليس ماذهب اليه الدكتور شوقي ضيف، ويأتي أبو العتاهية ويحدث ضّجّة، ويظنّ أنّه سيحلّ عن طريق أوزان تلاعب بها- محل العروض الخليلي، ويبدو أنّه كان يفعل ذلك عن عمد، وقال فيه

ابن قتيبة: ((وكان لسرعته، وسهولة الشعر عليه، ربّما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر، وأوزان العرب، وقعد يوماً عند قصار، فسمع صوت المدّقة، فحكى ذلك في ألفاظ شعره، وهو عده أبيات فيها:

للمنـــــــــون دائـــــــــرا تٌ يُـــــــــدرن صـــــــــرفها

هـــــــــنّ ينتقيننـــــــــا واحـــــــــداً فواحـــــــــداً (١٣)))

وهو مقلوب البسيط،فأين الخروج على نظام الخليل الذي سمح أصلاً باستخراج البحور على هذا النحو وغيره ؟ وقد تلمّس الدكتور شوقي حفيف عدم مقدرة هذه المقلوبات أو الاوزان المهملةبقوله: ((لم تُشعْ على ألْسنة العباسيين: وكأنهم أحسّوا نقص أنغامها وايقاعاتها بالقياس الى الاوزان المستعملة(١٤))) فأرى أنّ العرب أمّةُ بيانٍ، تمتلك آذاناً موسيقية مرهفة أهّلتها أنْتميّزَبين نغمٍ وآخر، ولو علمت أنّ هذه الاوزان المهملة تلائم ذائقتها لما تعدتها ولنظمتها في أشعارها، فأحاسيس هذه الأُمة" شفّافة" الى درجة عالية نظمت أوزاناً تتماشى مع عواطفها ودواخل نفوسها. فليس من السهل أنْيأتيَ شاعر ويقلب الموازين ويتلاعب بمشاعر أمة اعتادت ايقاعاً معيناً ليفرض ايقاعاً آخر هو متعثّر أصلاً، اذا ما قسنا أسبابه وأوتاده قياساً علمياً دقيقاً بحسب السكنات والحركات. وفي هذه الأثناء يظهر فنّ "المواليا" عقب منع الرشيد رثاء البرامكة، وكانت جارية فعذّبهم وتختم رثاءهم بـ " ياموالية" وهي رواية لم يقبل بها نقّاد، وجاء المواليا على يد العتّابي شاعر البرامكة فصيحاً:

ياســـاقياً خصّـــني بمـــا تهـــواهُ لاتمـــزج اقـــدامي رعـــاك اللهُ

دعهـــا صـــرفاً فـــانني أمزجهـــا اذ اشـــربها بـــذكر مـــن أهـــواهُ

وهي فصحى الأ أنها لم تجرِ على الأوزان الخليلية(١٥).

ثالثاً:

واذا كانت مواليا العتّابي غير موزونه إلّا أنّها مقفّاة، وهي خروج غير مألوف على أوزان الخليل لكنّها لم تكن بمستوى إيقاع البحور الأخرى المنسابة إيقاعياً والمنضبطة وزنياً، فإنّ " المزدوج " والمربّع والمسمّط ونحوها تعدّ خروجاً على القافية لأنّها موزونة أصلاً، فالمزدوج مختصٌ في قافيته من بيت لآخر لكنّها تتّحد في شطري كلّ بيت،

والمزدوج مختلف في بحر الرجز إذ يسمّى " الرجز المزدوج" ويذكر أبو الفرج أنّ الوليد بن يزيد صاغ مزدوجة في إحدى خطب الجمعة(١٦). ثم جاء بشّار وعُرف بهذا الفنّ، قال فيه الجاحظ": ((وكان شاعراً وراجزاً، وسجّاعاً خطيباً، وصاحب منثور ومزدوج))(١٧) ونظم آخرون على هذا النوع، ولاسيّما في العلوم. ويرى الدكتور شوقي ضيف أنّ الفرس(١٨) نظموا على غرار المزدوج " المثنوي" الذي مهّد للرباعيّات الأدبين العربيّ والفارسيّ ويرى أيضاً أنّ المسمّطات تتألّف من أدوار، وكل دور يتركب من أربعة شطور أو أكثر وتتّفق شطور كلّ دور في قافية واحدة، ماعدا الشطر الأخير ثم يتّحد مع الشطور الأخرى في الأدوار المختلفة، ومن أجل ذلك يسمى "عمود المسّمط"؛والمسمّط هذا مأخوذ من السمط- أي القلادة- التي تنتظم فيها عدّة سلوك تجتمع عند لؤلؤة أو جوهرة كبيرة وتكون المسمطات مخمّسة ومربّعة والمخمّسة أوسع من المربّعة، وهذه المخمسات ربّما وقعتْ واحدة منها لمقدّم بن معافى فقام بنظم الموشحات على غرارها، فالسمط هو الذي أدّى الى ظهور الموشح(١٩)، والمسمّطة التي يشير إليها الدكتور شوقي ضيف هي مسمّطة ديك الجنّ:

قـــولي لطفيـــك ينـــثني ج عـــن مضـــجعي عنـــد المنـــامْ
عنـــد الرقـــاد عنـــد الهجـــوعْ عنـــد الهجـــودْ عنـــد الوســـنْ ج
فعســـى أنـــام فتنطفـــي ج نـــارٌ تـــأجّجُ في العظـــامْ
في الفـــؤاد في الضـــلوعْ في الكبـــود في البـــدنْ
جســـدٌ تقلّبـــه الأكـــفّ ج علـــى فـــراش مـــن ســـقامْ ج
مـــن قتـــادْ مـــن دمـــوع مـــن وقـــود مـــن حـــزنْ
أمـــا أنـــا فكمـــا علمـــ تِ فهـــل لوصـــلك مـــن دوامْ
مـــن معـــادْ مـــن رجـــوعْ مـــن وجـــودْ مـــن ثمـــنْ(٢٠)

وحين أنشدها ابن حجّة قال:((ويعجبني قول ديل الجن"، ثم ختمها بقولة: " فهذه القوافي المثبتة، يقابل كلّ بيت بما يليق به منها، والأولى أولى وأرجح(٢١))) ولو أمعنا النظر في هذه المسّمطة: لو جدناها موزونة تنتهي بقوافٍ مقيدة حتى في أثناء الشطر الأول، وهذه غريبة على الشعر ذي الشطرين، اذا هي خرجت عن اطار العروض،

والمتأمل فيها يجدها صالحة للغناء مبنى ومعنى وصفاء كلمات فهي عذبة منسابة، صدرت عن نفس معذبة، اختار ناظمها حروف الروي المفضلة والمحبّبة لدى الشعراء الكبار والنقاد على حدّ سواء، لعذوبتها وخفّتها على اللسان، فهي -وإنْ اضطربتْ في بنائها الموسيقى، اذ ما قورنت بالشعر ذي الشطرين من حيث صفاقة الإيقاع-، إلاّ أنّها تتفّوق عليه غنائياً، بحسب علمي- بالنغم العربي اذا ماغُنيت للاطراب.

رابعاً:

وجاءت الفنون المستحدثة الأخرى، مثل الدوبيت ، وهو المربّع نفسه أو يشبهه تماماً، وأوّل ظهور له كان على الفصيح، والموشح في الاندلس، وهذان الفنّان جاريان على الإعراب، والموشّح أوّل أمره قام على الأعاريض المهملة غير المستعملة(٢٢).

وقلتُ إنّ الشعراء بأمكانهم فعل ذلك، لانّ دوائر الخليل تبيح لهم ذلك، وقد ردّ الدكتور شوقي ضيف على المستشرقين الذين ذهبوا الى أنّالموشّحات، ربّما أخذت من أصل غربي، تعتمد على مقاطع من الشعر الأوربي، ورأى أنّ " الخرجة" في الموشح هي التلي جعلت المستشرقين الأسبان وغيرهم يعتقدون ذلك. وقد ربط الدكتور ضيف بين الموشح والمسمّط- كما تقدم- اذْ جاءت الموشّحات محاكاه للمسمّطات التي ظهرت - على يد أبي نواس(٢٣).

وينطبق الكلام على الزّجل اذْ أرجعوه الى الاندلس الاّ أنّه فنّ عامي ملحون ،وأرى -من خلال الاطلاع على الموشحات والازجال الاولى- أنّها تصلح للغناء أكثر من الشعر ذي الشطرين، والسبب في عدم شهرتها وديمومتها أنّهالاتصلح أنْ تقرأ مكتوبة ولاسيّما الأزجال ولاتصمد أمام إنشاد الشعر ذي الشطرين، بل هي أعدّتْ للتلحين والغناء، وأنّ تفوّقها يكون واضحاً على الشعراذا ما غُنّيتْ، وليس اذا ما أُنشدتْ أو قُرئت مثل الشعر، والذي شجّع على ذلك : بيئة الأندلس التي كثرت فيها الخضرة والماء والبساتين والغناء بخلاف البيئة المشرقية التي عُرفتْ بصلابتها وشظف معيشتها وجدبها وصحرائها فتكون صالحة للانشاد والترحال، وقد أرجع ابن خلدون (الموشحات والازجال) الى الاندلس، وربطها بكثرة الشعر في قطرهم وقال: ((ينظمونه أسماطاً أسماطاً، وأغصاناً أغصاناً، يكثرون من أعاريضها المختلفة ويسمّون المتعدّد منها بيتاً واحداً، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد الى آخر القطعة، وأكثر ماتنتهي

عندهم الى سبعة أبيات(٢٤))) وهو- وإنْ كان يرى أنّ المخترع لها مقدم بن معافر الغريري- الّا أنّه يقول: إنّ ((أوّل من برع في هذا الشأن عبادة القزاز شاعر المعتصم ابن صادح صاحب المريّة:

بـــــدر تم شمـــــس ضـــــحا غصـــــن نقـــا مســـمك شـــمْ
مـــــا أنم مـــــا أوضـــــحا مـــــا اورقـــــا. مـــــا أنمْ
لاجـــــرم مـــــن لمحـــــا قـــد عشـــقا قـــد حُـــرمْ(٢٥)

وعزا كثرة الموشحات الى سهولة تناولها وقرب طريقتها(٢٦))).

أمّا البنْد فنظم على وزنين هماالهزج والرمل ويتقلب بينهما وهو فن يختلط بالعامية ويكتب على السطر، ولعلّ هذا السبب هو الذي حدا ببعض العروضين أنْ يجعلوه مقدّمة قويّة لشعر التفعيلة لأنّ هذا الشعر يكتب على السطر أيضاً.

وهذه الفنون الملحونة ظهرتْ في العصور المظلمة التي هيمن فيها المغول على مقاليد الدولة العربية الإسلامية فـ"الكان وكان" فنّ استحدث في بغداد ، ولايخضع لوزن معين من أوزان الخليل ولايلتزم بقافية معينة، انّما هو فن ملفّق ملحون ليس له ضابط، ويعتمد على الحكايات(كان وكان) لذا سمّي بهذا الاسم كأنه يصدر من حكايات لا أصل لها ولا سند(٢٧).

فلا يمكن أنْ يكون هذا الخروج " الحقيقي" على أوزان الخليل إيجابيّاً إنّما هو خروج سلبي لايلتزم بضابط معين، ويستطيع أي أحد أنْ يكتب فيه، فلا يمكن قراءة هذا النوع من الفنون قراءة متّسقة من دون تعثّر، مع هذا فلا يمكن للباحث الاّ أنْ يضع مثل هذه المحاولات في إطار " الخروج" على نظام العروض العربي ولكنّه يدرس مستواه الفني وإمكانية نجاحه . وهذه المحاولات سُجّلت في تاريخ العروض العربي وسلّم تطوّره، ومعنى ذلك أنّنا لانجد من خرج خروجاً فعلياً على العروض الخليلي وقدّم جديداً، يمكن الركون اليه . إلى أنْ نصل الى القرن العشرين حين نجد الشعر المرسل أو الشعر المنثور أو المنطلق أ وشعر التفعيلة أو النثيرة أو قصيدة النثر عندها نكون أمام شيء آخر هو "خروج" فعلي على الشعر العربي بتعريفه الذي قدّمه قدامة بن جعفر: ((قولٌ موزونٌ مقفّى يدلّ على معنى(٢٨))) ذلك التعريف الفلسفي الجامع المانع الذي لخّص "ماهية"

الشعر بوصفه الدقيق العام عند الفلاسفة. وكل ما قيل عليه من زيادات عليه منذ الفارابي وابن خلدون انّما هو يندرج تحت (يدل على معنى) فالمعنى مختلف في الدلالة والصورة اذْ لايريد قدامة أنْ يخوض بهذا انّما هو وَصفَالشعرَ، وتكفّل كتابةكلّه بشرح هذا التعريف(٢٩).

خامساً:

وقد وقفتُ- لماماً- عند هذه "المحطات" التي مرّ بها الشعر العربي، لاصل الى " شعر التفعيلة" وهو وافدٌ الينا من الغرب بعد انِ اطلع السيّاب(٣٠)، على قصائد " اليوت" اذْ كان يمثّل أُنموذجاً لما عُرف عند الغرب بـ(الشعر الحر) الذي يعني الخروج على قواعد تتعلّق بالعروض الافرنجي، -وان كان هناك من يعتقد أنّ الشعر الحر انبثاق عن البند المعروف عند العرب- فالبند يقوم على تفعيلتي الهزج والرمل معاً ويكتب على السطر أيضاً بل لانعدم من جعل شعر التفعيلة شعراً ذا شطرين، ورأى أنّ الشاعر الضعيف هو الذي يجد القافية قيداً، فانخرط في هذا المضمار ليتخلّص من هذا القيد(٣١).

ولا أحسب أنّ هذا الرأي سديد بشكل قاطع، فالسيّاب نظم على الشطرين وأجاد مثلما أجاد غيره، فهوغير ضعيف لكنّه أراد أن ينوّع وأنْ يتّجه بالنظم اتجاهاً جديداً. وخلاصة شعر التفعيلة: إنّ فيه حسنات وفيه قصائد إبداعية وفيه هنات وقصائد ضعيفه - شأنه شأن الشعر ذي الشطرين- لكنّ الموضوعية تقتضي منّا أنْ نقول إنّ ابداع الشعر ذي الشطرين أكثر وأكبر وقائمة الشعراء المبدعين تطول بخلاف شعر التفعيلة، لانّه ينبغي له يقوم على الفكرة، والأفكار ليست سهلة لمن هبّ ودبّ، ولانّه لايعتمد على الصوت والخطابة والانشاد، وهذه صفات تتوفّر في كثيرين نسبياً، بل يقوم على القراءة وعلى مجهود العين فهو يرى بالعين ويخضع للتأنّي وعليه أنْ يعوّض- بالتكثيف والصور العالية- ما فقده من عنصر الإيقاع المنضبطبالوزن، فأضاف حملاً جديداً على حمله وعبئاً فوق عبئه ، فليس الشعر سهلاً انّما هو عصارة ذهن الشاعر ولايتأتّى له في الأوقات كلّها.فضلاً عن ابتعاده عن كثير من الأغراض التي كانت مألوفه مثل المديح والهجاء وهما أكبر غرضين كان النقاد ينظرون اليهما على أنّهما المحكّ لقياس مقدرة الشاعر وبهما يصبح الشاعر فحلاً او خاملاً، ومن يطالع ماكتبه ابن قتيبة- نقلاً عن شيوخه- يجده يتحدث عن قصيدة المدح حصراً(٣٢).وبه نستطيع أنْ نفسّر اقتصاره على

المدح فقط. وهناك مسألة خطيرة زَجَّ الشاعر الذي ينظم على شعر التفعيلةّ نفسه فيها وهي أنّه تحكّم في توزيع التفعيلة على السطر دلالياً فقد ألمح الدكتور عبد الله الغذّامي الى أنَّ السيّاب تقصّد في توزيع كلمة (مطر)،فأحياناً يذكرها على السطرمرتين وأحياناً ثلاث مرات، وقال((ولكن(الكمال والتناقص) يدخل في الدلالة ايضاً. فالمطر جاء هنا مرتين وكان من قبل ثلاث مرات(٣٣)) ،على مستوى الإيقاع وعلى مستوى الدلالات.ويقصد بالكمال والتناقص بالنص على مستوى الايقاع وعلى مستوى الدلالات.

وهنا تصعب القضية على من يكتب في شعر التفعيلة ، وعندئذٍ تكون الدلالات العميقة معوّقة للشاعر أكثر مما نظم على الشطرين ، فالشطران يساعدانِ الشاعر بالإيقاع الداخلي والوزن المنضبط على إنهاء جملته الشعرية والاكتفاء بالصورة المصغرة أو الجزئية لكل بيت أو لكل شطر عند كبار الشعراء ومبدعيهم. فيكون العبء ثقيلاً في الشعر الحر؛ لأنّ الشاعر يكون ملزماً في عدم اتخاذ الضرورات مفراّ له ينزع اليه عند الحاجة. ويكون ملزماً أيضاً باطّراح الفضول الدلالي من الجملة الشعرية المتقاة فلا عذر له فيها عندئذٍ، ويكون ملزماً أوما يشابه الالزام في اتخاذ البحور الصافية فيطّرح البحور المختلطة في أجزائها. وبهذا صارت الأعباء كثيرة عليه، وتضيق الدوائر عليه شيئاً فشيئاً، فمن تصوّر أنّ الشعر الحر أسهل يكون مخطئاً عند بعض النقاد وقد قال الدكتور صفاء خلوصي: ((اننا لنتحدّى أيّ شخص يقول بأنّه يستطيع أنْ يعبّر بالشعر الحر أو بالنثر الشعري ما لايمكن التعبير عنه بالشعر العمودي وبشكل أروع وأقوى (٣٤)).وأرجع بعض قصائد شعر التفعيلة إلى الشعر ذي الشطرين بمجرد "التلاعب" ببعض التفاعيل عن طريق التقديم والتاخير. وهناك قضيّة ينبغي الإشارة اليها وهي أنّ بعض قصائد شعر التفعيلة فيها وزن وقافية أو مايقارب القافية، فتكرار لازمة (مطر) عند السياب مثلاً وتكرار"حرف الروي"(٣٥)، (الراء) في القصيدة ينبئ بأنّ السيّاب كأنّما ينظم في الشعر ذي الشطرين .وأكتفي بايراد مقطع واحد – لطول القصيدة – :

أكاد أسمع النّخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئنّ والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع

عواصف الخليج والرعود، منشدين
مطرْ...
مطرْ...
مطرْ...
وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشّوان والحجر
رحى تدور في الحقول.. حولها بَشَرْ
مطرْ...
مطرْ...
مطرْ...
وكم ذرفنا ليلة الرْحيل من دموعْ
ثم اعتللْنا. خوف أن نلام. بالمطر..
مطرْ...
مطرْ...(٣٦)

ولايخفى على الناقد أنّ تكرار لازمة (مطر) عوض عن القافية -انْ لم يكن ورودها أكثر من القافية الموحدة- في الشعر ذي الشطرين، فضلا عن تكرار الكلمة نفسها، بينما لايكرّر الشاعر الكلمة نفسها قبل سبعة أبيات من القصيدة وإلاّ عدّ عيباً سمّاه العروضيون (الإيطاء).

وشدة تأثير الإيقاع جعلت الدكتور عبد الله الغذّامي يعتقد أنّه يهيمن على النص بحيث يجد القارئ نفسه عندئذ منساقاً وراء النص وقد استحوذ عليه بايقاعه. ويغفل تماماً عن معانيه ودلالاته. ومن الممكن أنْ يقرأ المرءوسط ذلك كلاماً لا معنى له دون أنْ يشعر، وذلك لاستحواذ النص عليه(٣٧).

فانْ كان المقصود أنّ القارئ الذي يسمع الشعر لأول مرة قد ينذهل من الإيقاع الآخّاذ قد تكون مقبولة بعض الشئ وإلّا فلا يمكن أنْ تنطلي على القارئ الحاذق أو

الناقد الحاذق الذي يربط " جدلياً" بين نصّ وآخر وبين قصيده مبدعه وأخرى أقلّ منها إبداعاً، من دون أنْ يشعر. فالأدب العربي شاهد على ذلك اذْ قلّما نجد من انبهر في قصائد- وهي دون المستوى النقدي المطلوب من الجاهلية- اذا عرفنا أنّ عمروابن هند أزال الستور السبعة التي وضعت بينه وبين الحارث بن حلّزة- إعجاباً وتأثراً بالقصيدة -(٣٨).فقصيدة الحارث تتسم ببموسيقى غاية في الجلال والهدوء ، فكيف تنطلي على من خبر الشعر من الشعراء والنقّاد ؟! ومروراً بالرسول الكريم (صلى الله عليه وآله وسلّم) حينما سمع كعب بن زهير ينشد(٣٩)،.... ألخ والأمثلة تطول فالعربي يميّز بفطرته بين إنشاد وآخر وبين نصّ ونصّ. ومع هذا فانّ كلام الدكتور الغذّامي ينطبقعلى الشعر ذي الشطرين الذي عُرف بوضوح إيقاعه وانقسام الوزن على شطرين متساوين، ولاينطبق - فيما يبدو- على شعر التفعيلة الذي يقوم الشاعر فيه بتوزيع التفعيلات على السطر الشعري الواحد.

سادساً:

وبعد هذه الالمامة بشعر التفعيلة ،يمكن القول أنّه خروجٌ واضحٌ على أوزان الخليل الاّ أنّ هذا الخروج لم يكن خروجاً كاملاً فقد احتفظ الشاعر بالوزن وأحياناً بالقافية.

ويمكن أنّ تكون قصيدة النثر، هي الخروج الأكثر والأكبر على الوزن والقافية لأنّ ناظميها خرجوا على الوزن والقافية، ولم يلتزموا بهما الاّ لماماً فلا تعدم من التزم بهما، فأدونيس مثلاً يقول:

لأنّني أمشي
أدركني نعشي(٤٠).

تبدو ملتزمة بشكل أو بآخر بالقافية وحتى بالوزن لكن هذين السطرين لم يكونا كافيين مثل "أُنشودة المطر" للسياب بل إنّ بقيّة القصيدة لم تلتزم بها، ونسأل : لِمَ يلجأ شاعر مثل أدونيس إلى القافية أو الى الوزن؟ أهو الحنين الى الوزن؟ أم أنّه تعوّدَ الأُذن على الإيقاع العربي؟ والمتتبّع لقصيدة النثر يجدها وافدة - مثل شعر التفعيلة- اذ أراد شعراء عرب أنْ يلجوا المغامرة او يلفتوا الانتباه اليهم، وقابلهم كثير من النقاد بالرفض وعدّوا مثل هذه المحاولات هدماً للثقافة العربية والتراث العربي الأصيل، والناقد الموضوعي ينبغي أنْ يعامل مثل هذا اللون على أنّه جنس أدبي يحاكم مثلما تحاكم

الآجناس الأخرى في إبداعها أو في انحدارها عن مستوى الابداع. وأنّ المدقّق في أداء النقاد يجدهم لم يُجمعوا على الوزن والقافية قسيمين للشعر العربي، بل يلقى بعضهم من رأى رأيا مغايراً، وأنّ من بين هؤلاء السكاكي اذ له رأي نفيس يقول:((الشعر عبارة عن كلام موزون مقفّى، وألغى بعضهم لفظ المقفى وقال : إنّ التقفية وهي القصد الى القافية ورعايتها لاتلزم الشعر، لكونه شعراً بل لامرٍ عارض لكونه مصرعاً او قطعة، او قصيدة أو لاقتراح، والا فليس للتقفية معنى غيرانتهاء الموزون))(٤١). وهو يذكرأنّ نقاداً قبله ذهبوا هذا المذهب، والسكاكي بهذا سبق كثيراً من نقادنا ولاسيّما المحدثين منهم، فقد سبق الدكتورَ محمد النويهي الذي يرى في القافية: ((نحن نعرف أن الشعر كلام موزون وهكذا عرفه علماؤنا القدامى، مضيفين الى تعريفهم شرط القافية الذي نرى الان فيه رأياً مختلفاً))(٤٢).

والاّهميّة لهذا الرأي تكمن في مغايرته لما تعارف عليه النقاد وأجمعوا بشأنه من أنّ الشعر: وزن وقافية، واذا كان السكاكي قد جعل مزية القافية في إكمال الوزن وإنهاء البيت الذي يليه، فإنّه قد سبق جماعة شعر التفعيلة، ولو اطلع جماعة قصيدة النثر على ماقاله المرزوقي – بعد أنْ وضع خصالا لعمود الشعر العربي- : ((هذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها، وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها لكنها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والاحسان وهذا اجماع مأخوذ به ومتّبع نهجه حتى الآن))(٤٣).

فالذي يظهر أنّ ادونيس حينما قال :((واليوم لايوجد تحديد للشعر كما يحدده أجدادنا: الكلام الموزون المقفى لان تحديداً هكذا انتهى الآن بل اذا كنت تريد تحديد اللا شعر يمكن أنْ تستخدم التحديد القديم))(٤٤). لم يكن مطّلعاً – بشكل كافٍ – على تارخ الموسيقى العربية ، والحقّ أنّ الشعر العربي له من القوى وثبات الجذور، ما يجعل الكلام عليه- بهذا الشكل- يكون مرفوضاً لا يعبّر إلّا عن رأي صاحبه، والقصائد العصماء فيه لا تعدّ ولا تحصى اذا ما قورنت بقصائد النثر من دون ريب، فضلاً عن أنّ أدونيس لم يكن موفقاً في لغته- وهو يتحدث هذا الحديث -وكاننا بأزاء رجل غيره ، اذ عرفناه شاعراً مقتدراً ومفكراً أصيلاً، ويبدو أنّالسبب في ذلك يعود الى أنّ أدونيس وزميله أُنسي الحاج كانا قد اعتمدا على السيدة سوزان برنار في أُطروحتها للدكتوراه

"قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا" اعتماداً كلياً أذهب عنهما التركيز في مثل هذه الامور التي بها حاجة الى الدقة والحذر. فضلاً عن أنّهما يريدان أنْ يؤسّسا إلى قصيدة النثر بديلاً عن الشعر العربي .

وقد نستغرب حين نجد ناقدة- كالسيدة نازك الملائكة- حين ترفض قصيدة النثر وتعدها "بدعة غريبة"(٤٥) وهي التي أسهمت بـ" الهجوم" على العروض الخليلي وهي التي "تبنت" شعر التفعيلة الوراد من الثقافة الاوربية(٤٦).

والملاحظ على قصيدة النثر أنّها عوّضت عن الوزن والقافية بالغموض والإيحاء والدلالات المكثفة وهذا يتطلب من الناظم فيها أنْ يكون مقتدراً في لغته الايحائية وأنْ يكثف الصورة معتمداً على ثقافة هائلة وفكر عميق، ليكون بمستوى التعويض عن شيء هيمن على الاذن العربية وسماتها الذوقية، فأدخل نفسه بمحنة خطيرة هي أكبر في – ظني- من مهمة الإيقاع والوزن وهي سهلة نسبياً على الشاعر الحاذق. وأنّ منظري قصيدة النثر- ومنهم أدونيس- قد تناسوا أو أنّهم لم يلاحظوا أنّ الشعر لا يحتاج الى ثقافة عميقة وفلسفة بل ربما أفسدته الفلسفة والمنطق على رأي النقاد القدماء وكذلك الشعراء ومعروف قول البحتري في هذا المضمار.(٤٧)

ومن أجل ذلك ألّف الامدي كتابه "الموازنة" ، وجيء بعمود الشعر انتصاراً للبحتري على أبي تمام الذي أدخل الفلسفة والثقافة – بقوة- الى شعره ، وتعسّف في اللفظ وذهابه به في نحو من التركيب لا يهتدي النحو الى صلاحه على رأي عبد القاهر الجرجاني الذي أيّد الكلام الذي لايحوجك الى الفكر.(٤٨) ويحتاج الشعر الى مزايا اخرى وخصال لم يكن الوزن ولا القافية أهمّها أو لم يقتصر الشعر على الوزن والقافية، انّما هما من المكملات ويكفي أنْ أضرب أمثلة للدلالة على فطنة العرب القدماء الى مثل هذه الخصال منها: انّ ابن سلام قال في شأن محمد بن اسحق كاتب السيرة المشهورة ((ثم جاوز محمد بن اسحاق ذلك الى عاد وثمود، فكتب لهم اشعاراً كثيرة وليس بشعر انما هو كلام مؤلف معقود بقواف))(٤٩). ونلتقي بنصّ هو أدلّ على ما نحن فيه ورد عن المنجم اذ روى المرزباني عنه عن أبيه أنّه قال: ((ليس كل من عقد وزن بقافية فقد قال شعراً، الشعر أبعد من ذلك مراماً وأعزّ انتظاماً))(٥٠) وهذه النصوص أكثر عمقاً مما نظر اليه ادونيس حين قال رأيه السابق.

إنّ العرب انتبهوا الى ذلك لافتين النظر الى أنّ الشعر العربي لم يكن همّه الايقاع الصفيق وحسب، انّما هو صورة مكتملة الألوان والظّلال، يكون الوزن والقافية لمساعدة الحفظ ولعلوق الصورة في الأذهان، وقد نجحوا في ذلك فلولا الوزن والقافية لما حفظ الشعر. ونسي كتاب قصيدة النثر أنّ كتاباتهم تقرأ في العين ولا تحفظ الا بعسر شديد، فهل نجد من يحفظ من قصيدة النثر شيئاً!؟ والشيء الاخر أنّ "انفلات" قصيدة النثر من عقال الوزن والقافية لا يمنحها "حصانة" وبعداً عن النقد الموضوعي، فهي تحاكم على الجودة مثلما يحاكم الشعر والنثر على الجودة، فالكاتب فيها لا ينجو من النقد والتجريح اذا كانت نصوصه ضعيفة أو غير دقيقة في صورها وأخيلتها ورموزها فهي جنس أدبي جديد يمكن أنْ اطلق عليه "النثر الغامض الموحي" الذي "يشترط" فيه التكثيف والغموض والايحائية بشكل أكبر ممّا عهدناه عن الشعر العربي التقليدي.

وقد التفت حسن مخافي إلى أنّ قصيدة النثر وقعتْ في ازدواجية تتمثل في الدعوة الى حرية الشعر العربي الحديث، ومن ناحية أخرى تتمثّل في إصرارها على أنها امتداد للشعر العربي(٥١)، وكلّ دعوات جماعة قصيدة النثر فيما يخص إطار التكثيف مأخوذة من الغرب وتحديداً من فرنسا اذ دعت سوزان برنار الى التكثيف في قصيدة النثر، ورأت أنّ من صفاتها التي عوّض بها الشاعر: الوحدة والمجانية والايجاز(٥٢). وردّ فخري صالح على هذه الشروط التي طالبت برنار شاعر قصيدة النثر الالتزام بها ((انّها تظل شروطاً غامضة شديدة النسبية، لا تمتلك صرامة المعايير الشكلية الكلاسيكية التي تربط مفهوم الشعر بالوزن والايقاع والموسيقى ويمكن لبعض الادبية الاجناس الاخرى أنْ تشارك قصيدة النثر في شروط الوحدة العضوية والايجاز واللازمنية "القصة القصيرة" التي تقترب في بعض نماذجها من الشعر. ولعلّ نسبية الشروط التي وضعتها برنار هي التي دفعتها الى الحديث عن الارادة الفوضوية الكامنة من أصل قصيدة النثر، مما يفسّر تعدّد أشكالها، ويفسّر الصعوبة التي يواجهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها)).(٥٣)

وأرى: أنّ هذا الناقد نظر الى تقنين شكلي دقيق مثل حدّ الشعر الذي مرّ علينا، ولكنّ برنار انّما تتحدث عن أولئك النقاد الكبار الذين يعرفون ما معنى الكثافة وما معنى الايجاز فلا شكّ في أنّ الناقد يعرف بدقّة ما معنى الايجاز وما معنى التكثيف والمقصود بهما: أنّ الشاعر يكثّف صوره ويعبّر عن الأفكار قبل الألفاظ فستكون هذه

الالفاظ مشعّة وتعبّر عن الفكرة بالتعبير المطلوب مبتعدة عن التعبير الواضح الصريح فـ "التلميح أبلغ من التصريح" وكلّما كان الخيال هو المهيمن على الصورة ومنه تستمدّ أطرافها كان التعبير أبلغ - بطبيعة الحال - لذلك أظنّأنّ تعابير برنار كانت غامضة أو نسبية بشكل كبير ما دامت تتحدث عن قصيدة النثر التي هي في الاساس ضدّ نظام الشعر الصارم وتريد الحرية في التعبير لكنّها الحرية التي تنفلت من الوزن والقافية لتقع في شروط التكثيف والإيجاز وهذا يعني ان شاعر قصيدة النثر يكون طريقه أصعب من الشاعر "الكلاسيكي".وحين يذهب نقاد الى ربط الصورة بالايقاع وقوّته بشكل معكوس فاذا كان الإيقاع قوياً كالشعر "الكلاسيكي". كانت الصورة ضعيفة أو تقوى بضعف الإيقاع أو انعدام الشعرية والقافية تماماً في قصيدة النثر أمرٌ تعوزه الدقة ويعوزه استقراء الشعر العربي استقراء موضوعياً متأنياً.(٥٤)

ويبدو أنّ شعراء قصيدة النثر وقعوا في الفخ الذي وقع فيه أصحاب شعر التفعيلة إذْ ركبوا الموجة الإعلامية واستعملوا الكلمات الاعلامية الصاخبة التي روّج لها شعراء التفعيلة فكانّنا ما زلنا في الثقافة الشفاهية وما زال السماع قائماً والشعر المنبري واضحاً. وقد لاحظت الدكتورة يمنى العيد -وهي تتحدث عن الشعر الحر- ذلك وقالت: ((فكيف اذن لشعراء هذه الشعرية أنْ يتهالكوا على التسويق الذاتي وانتزاع الاضواء هم الذين أرسوا نظام إرسالهم الشعري على قواعد المكتوب والمقروء اي على إيصال شعرهم لاعبر اصواتهم وموسيقى شعرهم الموقعة))(٥٥). ولا أدلّ على الاعلامية شيء أكبر من الأعمال الكاملة وهي مجموعة لتوفيق صائغ صدرت في سنة ١٩٥٤ ، وقال عنها ميخائيل نعيمة "ثورة ضمن ثورة"(٥٦) قال في:" ثلاثون قصيدة "

اناتك لا تبلّل جراحي
وأبعد الخل عني:
سياط جلاديك كفتني،
محبّي معذّبي ألا تكفيك؟
في سراي، صيدا اللذاذات الانتظار.
عثرت خطاي
مشيتي بقدمين وقدميّ.

وبين صدّ قدميْ مبعثوك لي
وركل قدميّ له
خبا وهج اللذاذات.
وفي لحظات الخلوة.
أطلّ علينا رقيب ليس فيه شذوذ،
في لحظات الذرى رأيت الهاوية.
ومع نشيق العطور تنشقت الحنوط.
وفي الرجوع احضرتُ
هارباً من ذات تلاحقني
سوطٌ في قفا هذي
وسوطٌ أمرّ في قفا ذاك
عكرت احلامي(٥٧)

فالشاعر لم يُفِدْ من تخلّصه من الإيقاع المنتظم بالوزن ليحلّ محلّه التكثيف بالصورة مثلما مرّ علينا عند بعض النقاد، بل راح يستعمل الكلمات التي يستعملها الشعراء التقليديون. وربما قصد الى استعمال مفردات معينة وكررها مثل (اللذاذات)، واتّكأ على كلمات اخرى، من مثل (سياط) و (جلاديك) و (رقيب)، ولا يخفى على القارئ أنّه كرّر كلمة (سوط) اكثر من مرة، هذه الكلمات توحي بأنّ الشاعر أراد أنْ يجرّ القارئ الى تلك الأجواء التي يحبّذها الناس المتذمّرون من السلطات الحاكمة في بلدانهم فهم ينبهرون بشاعر يفضح ما يقومون به ضد الناس من سجن وتعذيب وتشريد ..... الخ فالذي أُريد أنْ أقوله: إنّ الشاعر اتجه الى هذه الكلمات ليضمن انتشارها وتسويقها، فبغيرها لا يستطيع الانتشار لضعف مقدرته وإنّ هذا الشاعر لم يعتمد على الصورة العميقة الموحية التي تعتمد الرمز، للدلالة على ظلم الحكام وعسفهم ضد الشعوب . فكلمات الشاعر أكثر مباشرة وأقرب الى التسويق الإعلامي منه إلى تلك الصور العميقة التي يفترض أنْ يستثمرها ليعوّض صخب الايقاع الذي أُتخذ ذريعة للخلاص منه بحسب تعبير الشعراء والنقاد الذين روّجوا لقصيدة النثر وشعر التفعيلة معاً. لذلك قلت إنّ قصيدة النثر اوقعت نفسها في فخ "التكثيف والصعوبة" فأصبح الشاعر ينظم قصيدة النثر

وكأنّه ينظم قصيدة ذات شطرين . واذ تنقل برنار عن بروتون قوله ((ما من شيء أصعب هذه الايام من أنْ يكون الانسان شاعر قصيدة النثر))(٥٨) فإنّها محقّة وهي تقصد أُولئك الشعراء الكبار الذين قصدهم أصلاً بروتون الذين عوضوا عن الوزن والقافية بإيقاع داخلي يتناسب مع حالة الشاعر النفسية ومقدرته على التعبير عن انفعاله بشكل يتلاءم مع التجربة الشعورية.

الخاتمة:

يمكن تلخيص النتائج التي توصل إليها البحث على النحو الاتي:

- إنّ الدوائر الخمس التي صنعها الخليل وابتدعها من استقرائه الشعر العربي إنّما هي فرصة للشاعر في أنْ يستنبط ما يشاء من بحور جديدة كانت مهملة في أصل الدائرة. وأنّ هذا الرجل بنى دوائره من استقراء وترك الباب مفتوحاً للشاعر ولم يحجب عنه سبل الابداع.
- إنّ المحاولات التي خرجت عن الوزن والقافية كانت مختلفة فليست جميعها بمستوى واحد من الحظوة والنجاح.
- قسم من المحاولات كانت خارجة - ليس على نظام الخليل العروضي فحسب - إنّما هي ملحونة لم تجرِ على مجاري العربية في الإعراب.وأنّها خرجت عن السماع العربي المألوف.
- ظلّت كلّ المحاولات حبيسة دوائر الخليل حتى في ما يخص قصيدة النثر! ألاترى أنّها سميت بـ "قصيدة"؟!.
- تُعَدّ المحاولات سمات ميزت الشعر العربي في حركة تطوّره وتسجّل على أنّها علامات في طريق تطوّر العروض العربي عبر الزّمن.
- قِسْمٌ من المحاولات شملت القافية فقط كالموشح مثلاً، والمسمّط وشعر التفعيلة ، وقسم منها شمل الوزن منها فقط كالزجل وقسم منها شمل الوزن والقافية كقصيدة النثر.

ملخّص البحث

إنّ البحث في الموسيقى العربية أمرٌ في غاية المتعة ، ويتطلّب علماً بما ألفته الاذن العربية من اعتماد أوزان معيّنة على وفق نغم منتظم دقيق يتماشى والذوق العربي السليم الذي يميل الى محاكاة المزاج العربي المبني على الفطرة الصافية .

وعند تراكم الزمن راح الشعراء يبحثون عن نغم جديد يخرجون به عن نظام الخليل الصارم اذ ضبط هذا العالم أوزان الشعر العربي في خمسة عشر وزناً أضاف اليها تلميذ سيبويه سعيد بن مسعدة بحرا آخر .

وقد استطاع الخليل أنْ يُنشئ دوائر خمس تحتوي هذه البحور جميعاً، فاتحاً الباب أمام الشعراء ليستنبطوا منها ما يشاؤون من أوزان جديدة ، ومع كلّ هذا لجأ الشعراء إلى اختراع أوزان جديدة ونوّعوا في القوافي آملين أن ينفذوا الى نغم جديد يتحرّرون فيه من قيدٍ ظلّ مسلّطاً عليهم طوال قرون عديدة . وصرنا نسمع بالمربّع والمخمّس والمسمّط والدوبيت والموشّح والبند ثمّ شعر التفعيلة وقصيدة النثر.

وكلّ هذه المصطلحات تمثّل مراحل خروج على أوزان الخليل ودوائره الخمس المنضبطة.

وقد تكفّل البحث بإيضاح هذه المحاولات وحظّها من النجاح أو الفشل.

Abstract

The search in Arabic music is so interesting, and requires knowledge of what the Arabs are familiar with certain weights according to a regular tune accurate in line with the taste of the Arab sound, which tends to simulate the Arab mood based on pure instinct.

When the time accumulated, the poets were looking for a new melody to get out of the strict system of Hebron, as this world set the weights of Arabic poetry in fifteen weight added to the student Sebwayh Said bin Masada another sea.

And Hebron was able to create circles of five containing all these seas, opening the door to poets to draw from them what they want of new weights, and yet all the poets resorted to the invention of new weights and types in the rhymes hoping to implement a new tune freed from the shadow of a shadow over them throughout Many centuries. We heard the square, the pentacle, the musk, the doll, the scarf, the item, and then the tefillah and the prose poem.

All of these terms represent stages of exit on the weights of Hebron and its five disciplined circles.

The research has made it clear that these attempts have been successful or unsuccessful.

هوامش البحث

- (١)الحيوان: ٧٤/١.

- (٢)طبقات فحول الشعراء : ١٣٨-١٣٩ ،وذكر عيوب الشعر وهي: الزحاف والسناد والاقواء والايطاء والاكفاء وهو الاقواء.طبقات فحول الشعراء : ٦٨ ، وظ: اللسان : مادة: كفأ.
- (٣)الشعر والشعراء : ٤١. في حديث ابن قتيبة عن الاقواء والاكفاء ، ضمن عيوب الشعر ، وذكر ابن سلام اقواء النابغة ، ظ: طبقات فحول الشعراء:٦٧.
- (٤)ديوان الحطيئة:١١.
- (٥)سأعتمد في كلمة"القافية" على تحديد الخليل ، من آخر ساكن في البيت الى اول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن:فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٣.
- (٦) المستدرك على الصحيحين. الحاكم السينابوري:٥٥٠/٢.
- (٧) في الآية ٦٩ ((وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُإِنْ هُوَ إِلَّاذِكْرٌ وَقُرْآَنٌ مُبِينٌ)) من سورة يس. وفي غيرها ايضاً.
- (٨)الشعر والشعراء: ٢٦.
- (٩)الأغاني: ١٦/ ١٦٠.
- (١٠)ظ: العصر العباسي الأول: ١٩٤.
- (١١)معجم الادباء:٢٠٦٦/٥.تحقيق الدكتور احسان عباس.
- (١٢)العصر العباسي الأول: ١٩٥.
- (١٣)الشعر والشعراء": ٥٣٤. ولم أجدها في ديوان أبي العتاهية.
- (١٤)العصر العباسي الأول: ١٩٦
- (١٥)النجوم الزاهرة: ١٦٨/٢.وظ:وفيات الاعيان ٥٩/١،وظ:العاطل الحالي:١١٣،وظ:الادب العربي في العصر الوسيط:١٥٨. وضرب الدكتور ناظم رشيد أمثلة منه.
- (١٦)الاغاني: ٥٧/٧.
- (١٧)البيان والتبيين: ٦٣/١.
- (١٨)ظ: العصر العباسي الأول: ١٩٧.
- (١٩)العصر العباسي الاول : ١٩٨-٢٠٠.
- (٢٠)ديوان ديك الجن الحمصي : ١٨٩.
- (٢١)خزانة الأدب: ١٧٦/١. والمحقق حرّك الروي بالكسر بخلاف الدكتور شوقي ضيف الذي اثبت السكون.
- (٢٢)الذخيرة: ١/ ٤٩٦.
- (٢٣)ظ: عصر الدول والامارات، الاندلس: ١٤٨-١٤٩.

- (٢٤)المقدمة: ٥٨٣/٢.
- (٢٥)المقدمة : ٥٨٤/٢.
- (٢٦)م.ن ٥٨٤/٢.
- (٢٧)ظ: الآدب العربي في العصر الوسيط: ١٦٢-١٦٣.
- (٢٨)نقد الشعر:٦٤.
- (٢٩)ظ: فصول في الشعر: ٦.
- (٣٠)هناك خلافات وادعات تتعلق بـ(من)بدأ الشعر الحر؛واخترت مارجحته من ان السياب هو اول من بدأ.
- (٣١) ظ: فن التقطيع الشعري والقافية: ٤١١،٤٠٩ .
- (٣٢)ظ: الشعر والشعراء.٢٧ -٢٨ .
- (٣٣)الخطيئة والتكفير د.عبد الله الغذامي ص٩١.
- (٣٤)فنّ التقطيع الشعري والقافية: ٤١١. وله آراء قاسية في الشعر الحر وقصيدة النثر في هذا الكتاب.
- (٣٥)وضعت حرف الروي بين هلالين لان القافية معدومة في الشعر الحر ومن ثمّ لا وجودلحرف من حروفها.
- (٣٦)ديوان السياب.٢٥٥ – ٢٥٦.
- (٣٧)الخطيئة والتكفير: ٢٣-٢٤.
- (٣٨)ظ: الشعر والشعراء: ١١١.وكان الحارث مصاباً بالبرص وخيف على الملك من العدوى وكان الحارث متوكئا عنزة فارتزت (اثرت) في جسده وهو لايشعر.
- (٣٩)ظ: الشعر والشعراء: ٨٠-٨١.
- (٤٠)الاعمال الشعرية الكاملة: ١٠٥/١.
- (٤١)مفتاح العلوم: ٢٤٤-٢٤٥.
- (٤٢)قضية الشعر الجديد: ٢٨.
- (٤٣)شرح ديوان الحماسة:١٢/١والمدقق في نص المرزوقي والنقاط التي ذكرها يجده ألحق الوزن والقافية بغيرهما
- (٤٤)ادونيس للوطن الثقافي، الشعر الحقيقي مسكون بالفكر، ط، على الموقع في ٢٤/ ٤/ ٢٠٠٦:
- http://www.alwatan.com
- (٤٥)الاعمال الشعرية الكاملة: ١/ ١٨٩.

- (٤٦)قصيدة النثر، في الخطاب الملائكي، رشيد يحياوي (باحث واكاديمي من المغرب)، على الموقع:
- http://www.nizawn.comp40,50
- (٤٧) كلفتمونا حدود منطقكم في الشعر يلغي عن صدقه كذبه ،ديوانه ١/ ٦٢.
- (٤٨)ظ: أسرار البلاغة:١٤٣-١٤٤.
- (٤٩) طبقات فحول الشعراء: ١/ ٨.
- (٥٠) الموشح: ٥٤٧.
- (٥١) ظ: الاسس النظرية لقصيدة النثر في الادب العربي، حسن مخافي، على الموقع:
- http://www.nizwan.comp129-145
- (٥٢) ظ: قصيدة النثر منبودلير الى ايامنا: ٢٣- ٢٤.
- (٥٣) القصيدة العربية الجديدة، الاطار النظري والنماذج، على الموقع: http://www.nizwan.comp37-45
- (٥٤)ظ:ما كتبه أبو ديب في:في الشعرية العربية:٩١. وما كتبه فخر صالح في: القصيدة العربية الجديدة في الاطار النظري والخارج عبر الموقع الالكتروني -http://www.nizwa.com.37 45
- (٥٥)في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية: دراسات وحوارات: د. يمنى العيد: ٢٥٩.
- (٥٦)الاعمال الشعرية الكاملة: توفيق صائغ: ١١.
- (٥٧)المجموعة الكاملة: ٢٥- ٢٦.
- (٥٨)قصيدة النثر لبرنار: ٧٧٠.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- الأدب العربي في العصر الوسيط: د. ناظم رشيد: جامعة الموصل. ١٩٩٢.
- أسرار البلاغة:عبد القاهر الجرجاني.قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر.ط١ ١٩٩١م.
- الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار العودة، بيروت، ط ٥، ١٩٨٨.
- الأعمال الشعرية الكاملة. بدر شاكر السياب . دار ميّة -سورية- دمشق.٢٠٠٦م.
- الأعمال الكاملة (المجموعات الشعرية)، توفيق صايغ، رياض الريس للكتب والنشر، ط ١، ١٩٩٠.
- الأغاني، ابو الفرح الاصبهاني.طبع بمطابع دار الكتب المصرية.القاهرة.
- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ ه)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ١٩٤٨.

- خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح : عصام شعيتو.دار ومكتبة الهلال.ط الاخيرة، بيروت.٢٠٠٤م.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية، د. عبد الله محمد الغذامي، المملكة العربية السعودية، طبع بمطابع دار البلاد، جدّة، ط ١.
- ديوان البحتري، شرحه وضبطه وقدم له ايمان البقاعي، مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠١ م.
- ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤ م.
- ديوان الحطيئة.اعتنى به وشرحه:حمدو طمّاس .دار المعرفة.بيروت – لبنان.ط١. ٢٠٠٣م.
- ديوان ديك الجن الحمصي.تحقيق وشرح:انطوان محسن القوّال.دار الكتاب العربي.بيروت.الطبعة الثانية.١٩٩٤م.
- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام الشنتريني الاندلسي.تحقيق د.احسان عباس. الطبعة الاولى.١٩٧٣م.
- شرح ديوان الحماسة، لأبي تمّام، تأليف: أبي علي احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي ، علق عليه ورتب حواشيه: غريد الشيخ، وضع فهارسة ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٣ م.
- الشعر العباسي – قضايا وظواهر،أ.د عبد الفتاح صالح نافع ، دار جرير للنشر والتوزيع.عمان – الاردن .ط١ . ٢٠١١م.
- الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، ابن قتيبة الدينوري، حققه وضبط نصه: د.مفيد قميحة، راجعه: الاستاذ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٨٥ م.
- العاطل الحالي والمرخص الغالي:صفي الدين الحلي.تحقيق.د.حسين نصّار.مطبعة دار الشؤون الثقافية.بغداد.١٩٩٠.
- عصر الدول والامارات، الاندلس، د. شوقي ضيف، نشر ذوي القربى، ط ١، ١٤٢٨ ه.
- العصر العباسي الاول، د. شوقي ضيف، نشر ذوي القربى، ط ٢، ١٤٢٧ ه.
- طبقات فحول الشعراء، تأليف محمد عبد السلام الجمحي (ت ٢٣١ ه)ـ قراه وشرحه: أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر: دار المدني بجدة، ١٩٨٠.
- فصول في الشعر، تأليف: د. أحمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي، (بغداد)، مطبعة المجمع العلمي، ١٩٩٩ م.
- فنّ التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ط٣، بيروت، ١٩٦٦م.
- قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا، سوزان برنار، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، مراجعة: د.علي جواد الطاهر، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد، ١٩٩٣.

- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، بيروت، ط ٥، ١٩٧٨ م.
- قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، معهد الدراسات العربية العالية، المطبعة العالمية، ١٩٦٤.
- القصيدة والنصّ المضاد، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الرياض، ١٩٩٢ م.
- معجم الادباء:ياقوت الحموي.طبع باعتناء المستشرق الانجليزي مرجليوث.
- معجم الأدباء.إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب. تأليف ياقوت الحموي الرومي.تحقيق د. إحسان عبّاس.بيروت – لبنان.دار الغرب الاسلامي.الطبعة الاولى.١٩٩٣م.
- مفتاح العلوم، تأليف: أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر السكّاكي (ت ٦٢٦ ه)، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط ١، ١٩٨١.
- مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون المغربي، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٩ م.
- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء:المرزباني.
- النجوم الزاهرة في أخبار مصر والقاهرة، ابن تغري بردي. مطبعة دار الكتب المصرية.القاهرة.١٩٣٦م.
- نقد الشعر، لابي الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ ه)، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ت).
- وفيات الأعيان.ابن خلكان.تحقيق د- احسان عباس. مطبعة دار صادر.بيروت.١٩٧٢م.
- الوقت بجرعات كبيرة (شعر)، عباس بيضون، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢ م.

المكتبة الإلكترونية

- ادونيس للوطن الثقافي، الشعر الحقيقي مسكون بالفكر، على الموقع:
- http://www.alwatan.com
- الاسس النظرية لقصيدة النثر، حسن مخافي، على الموقع:
- http://www.nizwan.com
- القصيدة العربية الجديدة، الاطار النظري والنماذج، فخري صالح (ناقد من الاردن)، على الموقع:
- http://www.nizwan.com
- قصيدة النثر، في الخطاب الملائكي، رشيد يحياوي (باحث واكاديمي من المغرب)، على الموقع:
- http://www.nizawn.com