التشكيل الموسيقي الجديد في الشعر العربي الحديث (شعر التفعيلة – الشعر الحرّ)

١. معنى التشكيل الموسيقي للشعر:

- فنّ الكلمة هو فنٌّ زمانيٌّ ومكاني، فهو زماني مثل فنّ الموسيقا، وفنّ مكاني مثل فنون الرسم والتصوير والنحت. ولكن يجب التمييز بين فنّ الكلمة وتلك الفنون.
- اللغة أداةٌ زمانية لأنّها تتكون من مجموعة أصواتٍ مقطّعة إلى مقاطع حركية وسكونية/ ٥/ ٥. أمّا الرسم فهو تشكيل للألوان في المكان.
- لكن اللغة زمانية ومكانية، نحو ذلك:
- مستنقع مُسْ تَنْ قَعْ

٥/ ٥/ ٥/

- فمن مجموع ثلاث حركات تنتهي بساكن تتكون بنية صوتية، وبذلك تكون اللغة في هذا المستوى تشكيلاً صوتياً له دلالة مكانية. واللغة كلمات، وليس لها معنى إلّا في السياق الشعري.
- وبهذا تكون خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميّز، فالشاعر يستطيع استثارة إحساس القارئ من خلال الرّمز الصغير الدال على اللون (أزرق)، وهنا لا تنفعل الأذن به إلّا إذا خرجنا من صورته المجرّدة ودخلنا إلى صورته الحسية المباشرة في السياق. (الجوع أزرق)، (المرأة الزرقاء).
- أداة الشاعر الكلمة وهي مادته الخام، مثل الرسام أدواته: الفرشاة (الريشة) واللون وهما مواده الأولية.

٢. تطور الإطار التشكيلي للقصيدة الحديثة:

- توافق الشعر القديم وشعر النهضة (التقليدي) على الوزن الصحيح للتفعيلة وعددها في البيت الشعري، فمثلاً لا يوجد فرق بين:

نورٌ — بئرٌ
/ ٥/ ٥ – / ٥/ ٥

وحينما يتساوى الوزنان معاً، فلا مشكلة في البيت الشعري.

- أمّا الشعر الحديث (التفعيلة) التفت إلى خاصية (الوقع)، وهذا معناه: أنّ كلمتي (نور وبئر) لهما وقعٌ خاصٌّ بكل واحدة منهما، وما تشعّ من دلالات معرفية ومجازية.
- وأصبحت البحور الخليلية بحوراً ناجزة وقوالب جاهزة، وعلى الرّغم من ذلك فقد نجد محاولاتٍ كثيرة في الشعر العربي الحديث لتطوير الإطار التشكيلي للقصيدة العربية الجديدة، ولكنّها لم تضفْ لها تشكيلاً جديداً، بل أضافت لازمة جديدة، ومن ذلك قول العقاد:

كاد يمضي العامُ يا حلوَ التثنّي — أو تولّى / ٥/ / ٥/ ٥ فاعلاتن
مـا اقتربنـا منـك إلّا بـالتمنّي — ليس إلّا / ٥/ / ٥/ ٥

- فالتجديد يكمن هنا في تقسيم البيت إلى وحداتٍ ثلاث أو أربع وهذا لا يُعدّ إطاراً حديثاً.
- وقد ظلّت الروح العربية القديمة بإطارها الموسيقي مهيمنةً على الشعر الكلاسيكي والرومانسي.

٣. الأساس الجمالي لفكرة التشكيل الجديدة لموسيقا القصيدة:

- أساس جمالي مغاير للقديم ويفترض أن تقوم موسيقا القصيدة الجديدة على فرض:

((أنَّ القصيدة بنية إيقاعية خاصّة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعرٍ بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة

منسّقة تنسيقاً خاصّاً بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم وفقاً لنسقها)).

- ففي حدود الإطار الموسيقي للقصيدة قد تكون النظرة مثالية جمالية، وحسية في التذوق وهذا في القصيدة القديمة، أمّا في قصيدة الحداثة فتتداخل فيها الفلسفة الجمالية التي تؤمن بقيمة الواقع النفساني في الفن والحياة.
- وشعر الحداثة لم يلغِ الوزن والقافية معاً، بل أدخل تعديلاً عليها، لكي يُحقق بهما الشاعر الحداثي ما يختلج في نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه.
- أمّا **الهدف** من الإطار الشكلي الحداثي الجديد فهو إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعورية وبما أنَّ اللغة العربية ليست إيقاعية، برزت صعوبة فنية أمام الشعراء فكيف يجعلون القصيدة بنية إيقاعية ذات أثرٍ ودلالة من دون أن يلغوا الوزن والقافية، فكان الحلّ الوحيد هو تحطيم الوحدة الموسيقية للبيت. وقد نتج من ذلك؛ أنَّ الشاعر كان يتحرّك نفسياً وموسيقياً وفق مدى الحركة التي تتموج بها نفسه.
- والجديد هنا أنَّ الكلام حاز خاصية موسيقية جوهرية وهي ذلك الإيقاع الناشئ من تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر.

والإيقاع:

- يتصرف به الشاعر وفق ما تمليه الدفقة الشعورية، وينحاز إلى وضع تفعيلات وفق تشكيلٍ موسيقي يتناسب مع الإيقاع الداخلي للشاعر. وهنا نحصل على وظيفتين له وهما كما حدّدهما محمد عزام:

١- الدفقة الشعورية.

٢- إضفاء حركة مكررة تجعل الوزن متفاعلاً مع عناصر السياق الشعري فيبعده عن الملل في إنتاج الدلالات.

محاولات شعرية للإطار التشكيلي الجديد :

منها أخفق: فقد نتوهم أنّ هناك بعض المحاولات تشكل إطاراً تشكيلياً جديداً ينتج من تصرف الشاعر في طريقة كتابته مثل قول محمد الفيتوري:

لا لم يكن وهماً هواك
ولم يكن وهماً هواي
إنّ الذي حسبته روحُك
قد تبعثر في خطاي

فإذا أعدنا كتابة السطور الشعرية هذه فسوف يكون التشكيل على الشكل الآتي:

لا لم يكـــن وهمـــاً هـــواك ولم يكـــن وهمـــاً هـــواي
إنّ الـــذي حســـبته روحُـــك قـــد تبعثـــر في خطـــاي

إنّ عملية التقطيع الاعتباطي أفقدت بعض السطور الشعرية معناها الموسيقي، وهي إطارٌ قديم، وأمّا السطر الشعري (إن الذي حسبته روحك)، لا يُعطي النهاية المعنوية ولا الموسيقية للانتهاء، وبهذا حينما أعدنا التشكيل وجدناها أبياتاً شعريةً قديمة الإطار:

(مستفعلن مستفعلن فع)

ومنها نجح: مثل تجديد خليل حاوي في الجملة الشعرية التي تُقال في نَفَسٍ واحد وإن جُزِّئت إلى ثلاثة أسطر أو أربعة أو خمسة، وحتى لو انتهت في قافية، لاختلاف عدد التفعيلات.

يقول خليل حاوي:

هيهات لن يختمر الصّمت
ويُعطي ثمرات
جزراً تهزج عبر الصحو والسكون
وربّما انشقّ ضمير الصّمت
عن شمسٍ بلا ضوء
وحـُمّى أنجمٍ محمّرةٍ يغزلها الجنون.

فالأسطر الثلاثة الأولى تنتهي بالسكون والأخيرة تنتهي بالجنون والجملة الأولى تتكون من ثماني تفعيلات من بحر الرجز (مستفعلن) والثانية من تسع تفعيلات، ويختلف المدّ الصوتي للجملتين وبهذا قد لا توحي الجملتان ببحر الرجز. ولو حاولنا كتابة هاتين الجملتين في سطرين، لما استطعنا إخراج بيتين من بحر الرّجز.

٤. السطر الشعري – الجملة الشعرية – القافية (تقفية).

أ. **السطر الشعري:**

- السطر الشعري في القصيدة الحداثية، سواءٌ أطال أم قَصُرَ مازال خاضعاً للتنسيق الجزئي للأصوات والحركات، المتمثل في التفعيلة، أمّا عدد هذه التفعيلات في كل سطر فغير محدود، وغير خاضع لنظامٍ معين.

- أمّا نهاية السطر الشعري، فلا يمكن أن يحددها أحد سوى الشاعر نفسه، وذلك وفقاً لنوع الدفقات والتموّجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة.
- حافظ السطر الشعري على التفعيلة.
- **أمّا التفعيلة**: فهي أساس النظام الصوتي الذي يقوم بتكراره الشعر. وليست صوتاً مفرداً بل عدد صغير من الأصوات ينضمُّ بعضها إلى بعضٍ في نسقٍ بعينه، واختلاف النسق هو سبب اختلاف التفعيلات. فلو تفحصنا كل تفعيلات العروض لما خرجت الأصوات الأساسية المستعملة فيها عن صوتين هما الحركة المفردة (/)، والحركة يليها ساكن (/ ٥)، ويتألف منهما صوت (/ / ٥) و (/ / / ٥). وكل تفعيلة مؤلفة من هذه الأصوات مع اختلاف ترتيبها. وبذلك أمكن أن يقوم سطرٌ شعريٌّ على تفعيلة واحدة لأنها ذات بنية موسيقية منظمة.
- ويمكن للسطر الشعري أن يقوم على أكثر من تفعيلة حتى يصل إلى تسع تفعيلات.
- حصلت هناك مشكلة: وهي تنويع التفعيلة في السطر الشعري الواحد فكيف يكون ذلك؟

مثال عن تنويع التفعيلات في السطر الشعري:

- حاول بدر شاكر السياب في ديوانه (شناشيل ابنة الجلبي) أن يستغل البحور المتنوعة التفعيلات في إطار القصيدة الجديد.

ذيل قصيدته (جيكور أمي): ((٣ فاعلاتن، ٣ مستفعلن، ٣ فاعلاتن)) أي إن السطر يتكون من بحر الخفيف ((فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)) وهو مقبول. يقول:

١) تلك أمي وإن أجئها كسيحاً

٢) لاثماً أزهارها والماء فيها والترابا

٣) ونافضاً، بمقلتيّ أعشاشها والغابا

٤) تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

٥) أو يُنشِّرنَ في بويب الجناحين، كزهرة يفتح الأفوافا

٦) ههنا عند الضحى كان اللقاء

٧) وكانت الشمس على شفاهها تكسر الأطيافا

- فالسطر الأول يعلن فيه الشاعر عن الصورة الأساسية لتنويع التفعيلات، وهو يمثل سطراً من البحر الخفيف (فاعلاتن – مستفعلن – فاعلاتن).
- وبهذا سيكون التنويع بين فاعلاتن ومستفعلن.
- السطر الثاني: كله فاعلاتن.
- الثالث: مستفعلن – الرابع: فاعلاتن
- وبذلك تكون الدورة الموسيقية اكتملت وتبدأ من جديد:
- الخامس :بيت كامل من البحر الخفيف. السادس: فاعلاتن. السابع: مستفعلن وهكذا.
- إذن الانتقال من فاعلاتن إلى مستفعلن ممكن. وإن خرجت مستفعلن إلى متفعلن يصعب انسياب فاعلاتن.
- وبهذا يتم التنويع بين السطر الشعري، أي يخرج من وزن إلى وزن أحياناً.
- ويمكن استخلاص من التنويع الموسيقي داخل السطر الواحد إلى بعض النتائج ومن أهمها:
  - أنَّ الانتقال من سطرٍ مؤسس على تفعيلةٍ إلى سطرٍ آخر مؤسس على تفعيلة أخرى لا يمكن تحققه وقبوله إلا في الحالات الآتية:

١) أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد في القصيدة.

٢) أن يعبر عن انتقال في الموقف الشعوري.

٣) أن تكون هناك علاقة تداخل بين التفعيلة المستعملة في السطر الأول والتفعيلة في السطر التالي له.

ب- الجملة الشعرية:

- إنّ الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلّت محتفظة بخصائصه كلها. فالجملة تشغل أكثر من سطر، وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر.
- سببها امتداد الدفقة الشعورية في النَّفَس في بعض الأحيان فتطول فلا يكفي ذلك سطر شعري واحد فتمتد التفعيلة إلى أكثر من سطر حتى تصل إلى تسع تفعيلات، وليس لها قاعدة، ويمكن أن تتخلل الجملة وقفات.

مثال عن الجملة الشعرية:

في قصيدة (أحبيني) لبدر شاكر السياب يقول:

وكل شبابها كان انتظاراً لي على شطّ يهوم فوقه القمر
وتنعس في حِماه الطير رشَّ نعاسها المطر
فنبهها، فطارت تملأ الآفاق بالأصداء، ناعسة
تؤج النور مرتعشاً قوادمها، وتخفق في خوافيها
ظلال الليل أين أصيلنا الصيفي في جيكور؟

- السطر الأول قائم بذاته موسيقياً.

- الأسطر الأربعة تؤلف جملة واحدة متصلة، تتكون من خمس عشرة تفعيلة إذا توقفنا عند كلمة (الليل) في السطر الأخير، ومن ثماني عشرة تفعيلة إذا امتددنا إلى نهاية السطر. وليس الاستطاعة إلا الامتداد إلى نهاية السطر الأخير.

على الرغم من أنَّ (أين أصيلنا الصيفي في جيكور) مستقلة معنوياً فإنها من الناحية الشعورية امتداد للجملة الرئيسية لا يمكن فصله، ولا يمكن أن نقرأ الأسطر سطراً سطراً. ولا يمكن التوقف عند النقطة لأنها شعورياً امتد الكلام فيها.

- إذاً جاءت وقفات ولكن نهايات صوتية تمتد إلى جملة شعرية.

ج- القافية (التقفية):

- وحسب تعريف عز الدين إسماعيل لها فهي:

((كلمة لا يبحث عنها في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمة ما من بين كلّ كلمات اللغة، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها)).

- ولها أشكالٌ كثيرة ومتعدّدة ومن الأمثلة عليها:

التقفية السطرية: وتنهض على أساس تكرار قافية موحّدة في كلّ سطرٍ شعري قد تتعاقب تعاقباً لا انقطاع فيه، وقد تنقطع بين الحين والآخر، وهي أبسط أنواع التقفية: مثلاً نراها عند أمل دنقل في قصيدته (العينان الخضراوان):

[العينان الخضراوان

مروحتان

في أروقة الصيف الحران

أبحرتا في نايات الرعيان

بعبير حنان

بعزاء من آلهة النور إلى مدن الأحزان]

القافية النون ويسبقها حرف المد المفتوح.

- تقفية الجملة الشعرية: تباعد التقفيات بفعل طول الجمل الشعرية قياساً إلى السطور يقلل من رتابتها: ومن أمثلتها في قصيدة (الجثة) لمحمد الفيتوري:

[من صاحب الجثة ملقاة	- الجملة الأولى ٣ أسطر
على قارعة الطريق	- الجملة الثانية ٦ أسطر
تدوسها العيون والهجير والنعال	- النعال معطوفة على العيون والهجير العائد إلى (تدوسها)
من يعرفه؟	
إني أكاد أعرفه	- اشتعال مرتبطة بالطريق وهي الدلالة المركزية بين (الخائن حي) والغائب المطلوب، والجثة الحاضر غير المطلوب.
لكنه ليس هو الخائن	
فالخائن هي	
والطريق	- التقفية هنا بنية أساسية.
مازال في اشتعال]	

انتهت المحاضرة