المحاضرة الثالثة
التشكيل الموسيقى في الشعر العربي المعاصر

مما لا شك فيه أن التبدل التدريجي في الحساسية الشعرية ’ والإحساس برتابة النظام الموسيقى للقصيدة العربية القديمة، والاطلاع على نماذج إيقاعية مغايرة في الشعر العالمى كان من العوامل الأساسية التى أسهمت فى التنبيه والالتفات إلى ضرورة البحث عن نظام موسيقى جديد للشعر العربي. في ضوء ذلك أحس الشعراء المعاصرون أن مشاعرهم ووجداناتهم لا يمكن حصرها واختزالها في تلك البحور العروضية المرصودة، وأنهم بحاجة ليعبروا عن الموسيقى التي تنغمها مشاعرهم المختلفة إلى شيء من التعديل في الفلسفة الجمالية التي تقوم عليها القوالب الموسيقية القديمة.

بناءً على هذا الإحساس أصبحت مسألة البحث عن نظام موسيقي جديد للشعر العربي تحتل أهمية خاصة في مشروع الحداثة الشعرية العربية منذ انبثاق حركة شعر التفعيلة في منتصف القرن العشرين[1]، دون أن يعني ذلك أن جوهر حركة الحداثة يتمثل في هذا الإنجاز الموسيقى الجديد أساساً كما ذهبت إلى ذلك الشاعرة والناقدة العراقية نازك الملائكة. فحركة الحداثة الشعرية العربية تمثل تحولاً جذرياً في بنية القصيدة ’ تشمل كافة المستويات اللغوية والأسلوبية والدلالية والصوتية والتركيبية ، وهي قبل كل شيء ظاهرة اجتماعية وحضارية وثقافية ورؤيوية ترتبط بالنزوع الثوري داخل المجتمع العربي لتحديث مؤسساته".

أنماط الموسيقى في الشعر العربي المعاصر:

تقوم القصيدة الحديثة في تشكيل بنيتها الموسيقية- ضمن ما تقوم به- على نمطين أساسيين هما: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية

أ- الموسيقى الخارجية:

ويسمّيها بعضم بالإيقاع الخارجي أو الوزن، وتتمثّل في تلك القوالب العروضية الّتي يُستعان بها في تنظيم الإيقاع (الموسيقى الداخلية) وتوجيهه. وتتجلى هذه الموسيقى من خلال البنية الصوتية الشكلية المنتظمة الّتي تشكلها البحور الشعرية المعروفة مع القافية بأنواعها المختلفة.

1- التنويع الموسيقى في شعر المعاصر:

1- يلجأ بعض الشعراء إلى المزج بين بحرين في القصيدة الواحدة هروبا من رتابة البحر الواحد من جانب، واستجابة لإيقاع التجربة من جانب آخر. من نحو ما فعله الشاعر فاروق شوشة في قصيدة(أصوات من التاريخ القديم)؛ حيث مزج في قصيدته بين الرجز والمتدارك. كما زاوج الحيدري بين البحرين في قصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة):

[1] - اختلف النقّاد والدارسون في تحدّيد البذور الأولى لشعر التفعيلة في الوطن العربي، فمنهم من أرجعه إلى شعر الموشحات الّذي حرّر الشّعر- حسبهم- من قيود القافيّة الموحّدة، ومنهم من أرجعه إلى المدارس الشعرية الجديدة كمدرسة الديوان، وأبولو، والمهجر. غير أنّ الحديث عن النشأة الفعلية لهذا اللون من الشعر يظلّ منحصرا في شاعرين اثنين هما نازك المائكة وقصيدتها «الكوليرا» وبدر شاكر السّياب وقصيدته«هل كان حبّا». وتعدّ قصيدة نازك هي أول قصيدة نشرت في هذا اللون الشعري، وكان ذلك سنة 1947. أمّا في الجزائر فإنّ قصيدة «طريقي» للشاعر أبو القاسم سعد الله الّتي نشرها في 25 مارس 1955 بجريدة البصائر عدد (311) تعدّ أول قصائد الشعر الحرّ في الجزائر. ومن أشهر من تفرّد في هذا اللون الشعري إلى جانب الشاعرين السابقين: عبد الوهاب البياتي، بلند الحيدري، صلاح عبد الصبور، نزار قبّاني، محمود درويش، أدونيس، الفيتوري. أمّا في الجزائر فأهمّ شعرائه: عثمان لوصيف، أزراج عمر، الأخضر فلوس، سليمان جوادي وغيرهم.

في خيمة الليل	مستفعلن مفْتـ
وفي رحابة العراء	علن مفاعلن فعولن
قامت تصلّي	مستفعلاتنْ
ورفعت إلى السماء وجهها	فعلتن مفاعلن مفاعلن
وكانت السماء	مفاعلن فعولن
تطفح بالنجوم والألغاز	مفاعلن مفاعلن مفعولن
.....	.....
((طوباس)) وراء الربوات	فعلن فعلن فعلان
آذانٌ تتوتّر في الكلمات	فعلن فعلن فعلن فعلان
وعيون هاجر منها النوم	فعلن فعلن فعلن فعلان
الريح وراء حدود الصّمّت	فعْلن فعِلن فعِلن مستفع
تلهث خلف النّفس الضائع	لن فعِلن مفتعلن فعلن
تركض في دائرة الموت!	مفتعلن مفتعلن فعْلن

2- هناك بعض الشعراء يمزجون بين مقطوعات من الشعر المكتوب بالطريقة التقليدية؛ أي بطريقة الأبيات، وطريقة شعر التفعيلة في القصيدة الواحدة. كما نجد ذلك في (رثاء المالكي) لعبد المعطي حجازي، وهي قصيدة تبدأ بالشعر الخليلي ثمّ ينتقل إلى الشعر الحرّ، ويراوح بعد ذلك بين النوعين. وكما فعل ذلك أيضا الشاعر عزّ الدين ميهوبي قي قصيدة يا حادي القدس الّذي استخدم التقنيتان؛ فزاوج بين الشعر الخليلي وشعر التفعيلة، وبين البسيط والكامل، حيث استهلها على الوزن الخليلي راكبا البحر البسيط فقال

يا حادي القدس لا تعتب على أحد إنّي وهبتك هذا العمر فاتئدي

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ثمّ انتقل بعد ذلك إلى شعر التفعيلة، فغيّر البحر متحوّلا إلى الكامل؛ فقال

اللّيل يذبحه القمر..	مستفعلن متفاعلن
وأنا الوحيد	متفاعلن م
تسوقني الأقدار	تفاعلن مستفع
نحو مدينة خضراء	لن متفاعلن مستفع
يحرسها الشّجر	لن متفاعلن

الموسيقى الداخلية: ويسميها بعضهم بالإيقاع الداخلي في مقابلتها بالإيقاع الخارجي، أو بالإيقاع في مقابل الوزن. ولقد انصب اهتمام الشعر العربي المعاصر كثيرا على هذا النمط من الموسيقى، وذلك لأنه يتأسّس- كما يقول نعيم اليافي- على قاعدتين: قاعدة الغياب، غياب أية صيغة جاهزة يصبّ الشاعر فيها تجربته الشعرية، وقاعدة الشعور الّتي تتخلص في التناغم بيتن الإيقاع والشعور".

ومن هنا تأتي أهمية الإيقاع الداخلي الذي يختلف عن "الإيقاع الخارجي" في عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثل تلك الدرجة التي يرتكز عليها الإيقاع الخارجي، وإن كان لا يهملها بل

يخصبها بالمداخلة بينها وبين مستويات أخرى أكثر اتصالاً بمكونات النص الأخرى كاللغة والصورة والرمز والبناء العام. ومن ثم فهو يلعب دوراً أساسياً في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه".

وبهذا فإن مفهوم البنية الإيقاعية يكتسب معنى شمولياً ينطوي على مستويات إيقاعية خفية يمكن الكشف عنها، "منها ماله طابع صوتي يتصل ببنية الإيقاع الخارجي صاعداً أو هابطاً منها، شاداً الصلة الجدلية بين البنيتين... مثل إيقاع الحرف والكلمات وغيرها، وحركات المدّ الداخلية المتصلة بنظام التقفية. ومنها ماله غير الطابع الصوتي، والمتصل ببنية اللغة في مستوييها الداخلي والخارجي.

وهذا الائتلاف بين كل هذه العناصر يجعل الإيقاع الداخلي ذا أهمية كبيرة، "تكمن في كونه جزءاً متميزاً في العنصر الموسيقي في القصيدة الحديثة. جزءاً يتولد في حركة موظفة دلالياً. إن الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولد الدلالة".