جامعة أحمد بن يحيى الونشريســـــــي
– تيسمسيلت –
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة تخرج تندرج ضمن متطلبات نيل شهادة ماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب عربي قديم

الموسومة بـ:

دراسـة كتـاب :
قضايا حول الشعر
لـ الدكتور﴿ عبده بدوي﴾

إعداد الطّالبتين:

- –رباحي ليلى
- دادون نعيمة

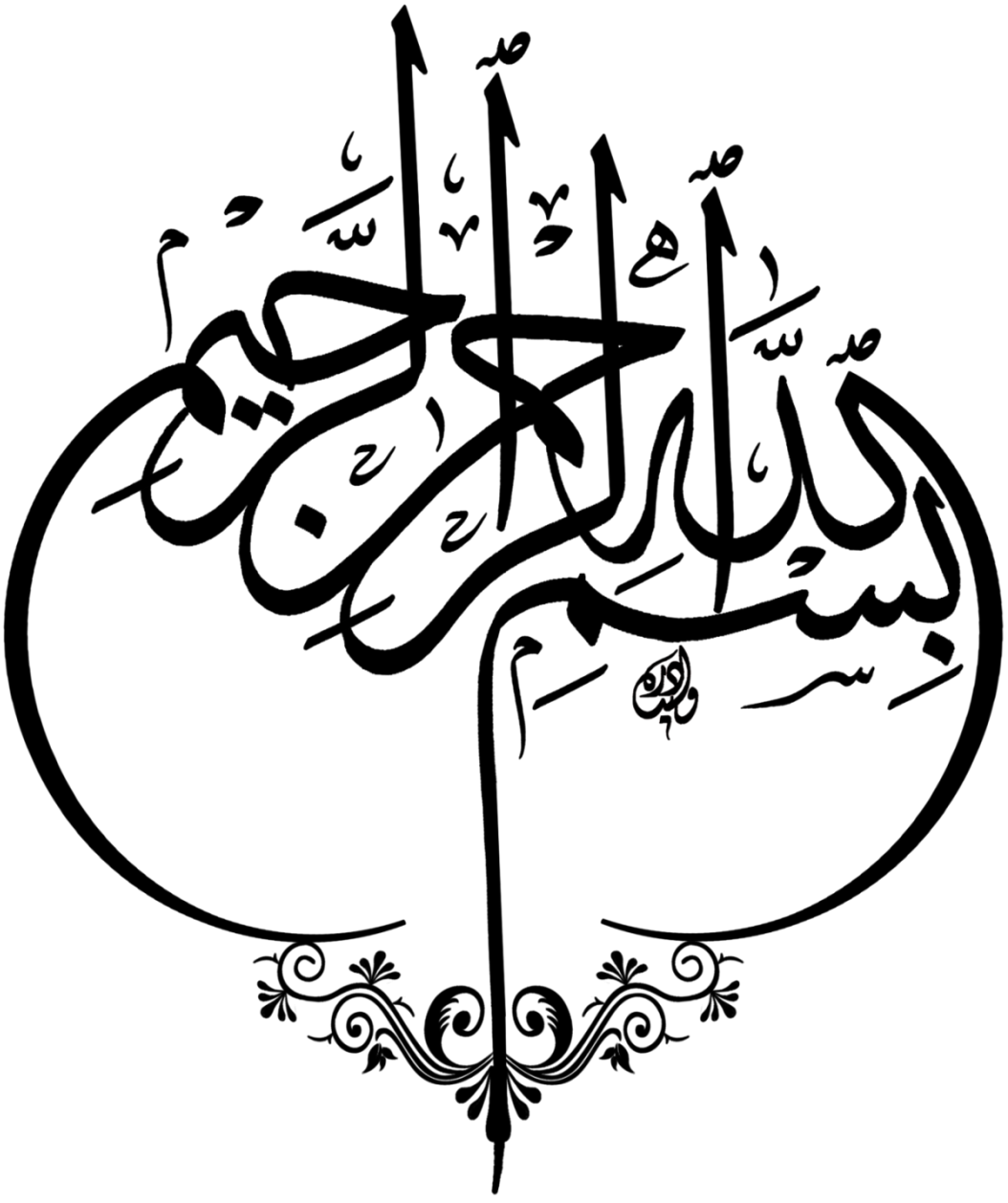
إشراف الدّكتور:

كباس عبد القادر

لجنة المناقشة:

د.كباس عبد القادر	مشرفا
د. دردار بشير	رئيسا
د. لزرق عابد	عضوا ومناقشا

السّنة الجامعية: 1442/1441 * 2021/2020م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

بعد عناء البحث وتعب الأيام وجب علينا الثناء على الرحمان الرحيم فالحمد لله ولي النعمة ودافع النقمة ما تعسر أمر إلا يسره و ما اشتد بلاء إلا أزاله فله الحمد من قبل ومن بعد أن وفقنا لإتمام هذا البحث المتواضع ونسأله فيه التوفيق والنجاح وان يجعل عملنا هذا خالصا لوجهه الكريم .

ثم نتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذنا الدكتور "**كباس عبد القادر**" الذي تقبل انشغالاتنا بصدر رحب

والصلاة والسلام على النبي الهادي الأمين من جاء رحمة للعالمين محمد بن عبد الله وعلى اله وصحبه أجمعين .

إهداء

إلى التي جعل الله الجنة تحت قدميها والحنان يتدفق من بين يديها إلى أمي الغالية

إلى الذي علمني كيف اجعل الصبر جسرا إلى الطموح إلى أبي العزيز

إلى من يبهج بذكرهم فؤادي إلى أختي الغالية "إيمان"

إلى أسمى معاني الصداقة والمحبة إلى كل صديقاتي في الدراسة و الحياة

إلى كل من سقط عنهم قلمي سهوا اهدي هذا العمل المتواضع

إهداء

إلى منارتي وطريق النجاح إلى من غرست بداخلي بذرة التحدي لكل الصعاب، إلى

جوهر الحب والحنان أمي

إلى من علمني كيف ارتقي سلم النجاح وأنار في طريقي مشاعر النور أبي

إلى سر فرحتي أسرتي العزيزة

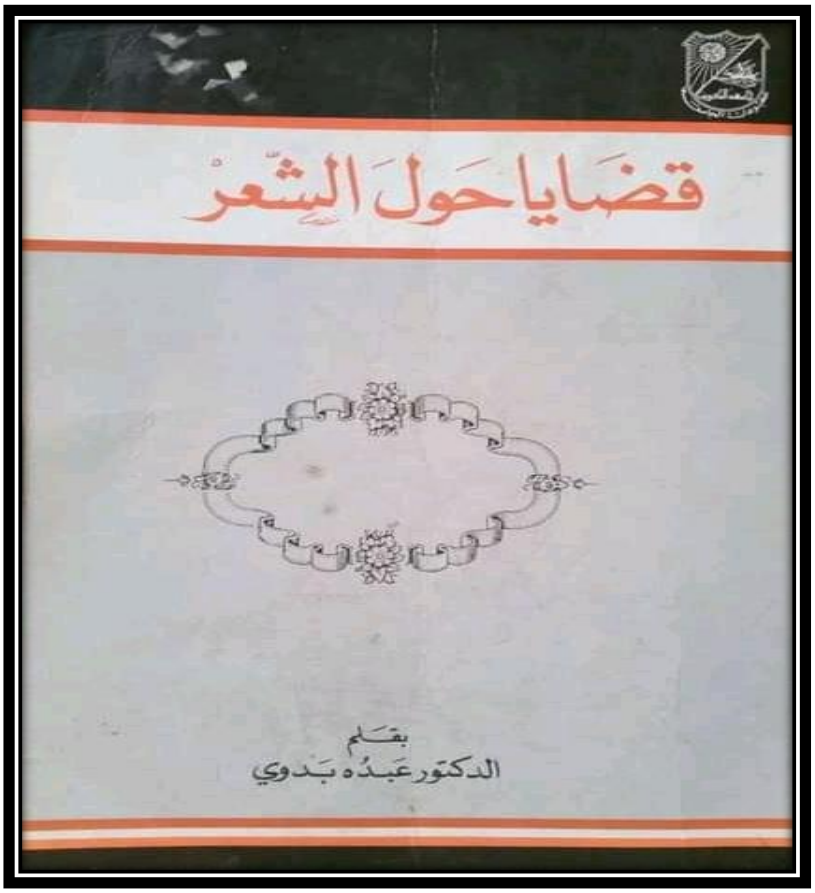
إلى إخوتي وأخواتي التي تحلو الحياة بصحبتهم

إلى جميع صديقاتي اهدي هذا العمل المتواضع

بطاقة فنية

بطاقة فنية:

- **الاسم: عبـده بـدوي**
- **عنوان الكتاب: قضايا حول الشعر .**
- **الرتبة العلمية : دكتور وأستاذ جامعي وشاعر**
- **الطبعة:** الطبعة أولى.
- **تاريخ النشر:** 1986
- **الناشر:** دار ذات السلاسل لطباعة و النشر.
- **البلد :** الكويت
- **حجم الكتاب:** متوسط.
- **عدد صفحات الكتاب:** 283 صفحة.



﴿واجهة الكتاب﴾

بطاقة فنية:

﴿صورة الكاتب و الشاعر عبده بدوي﴾

❖ **نبذة عن الكاتب :**

الدكتور عبده محمد بدوي شاعر مصري، ولد في 5 يوليو 1927م في قرية كفر الدفراوي مركز شبراخيت بمحافظة البحيرة بمصر. حصل على ليسانس دار العلوم 1953 ودبلوم معهد التربية 1954 والماجستير 1961 والدكتوراه بمرتبة الشرف 1969 عمل في وزارتي التربية والإرشاد والثقافة ثم في جامعات السودان والقاهرة والكويت والإمارات. عمل مديراً ورئيساً للتحرير لعدد من المجلات الأدبية. عضو في اتحاد الأدباء و رابطة الأدب الحديث ولجنتي الشعر والنثر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب. له عشرات الدراسات في المجلات العربية المتخصصة.

❖ **مؤلفاته:**

الشعر في السودان – الشعراء السود وخصائصهم الشعرية – في الشعر والشعراء – أبو تمام – دراسات في النص الشعري العباسي – دراسات في الشعر الحديث

بطاقة فنية:

➢ **دواوينه الشعرية:**

خمسة عشر ديوانا شعريا:

- شعبي المنتصر 1958.
- باقة نور 1960.
- الحب والموت 1960.
- الأرض العالية 1965.
- لا مكان للقمر 1966.
- كلمات غضبى 1966.
- أوبرا الأرض العالية 1966.
- محمد ﷺ (قصيد سيمفوني) 1969.
- السيف والوردة 1975.
- دقات فوق الليل 1978.
- الجرح الأخير 1986.
- ثم يخضر الشجر 1986.
- الحب والموت (طبعة ثانية) 1992.
- دقات فوق الليل (طبعة ثانية) 1992.
- الجرح الأخير 1995.
- هجرة شاعر 1997.
- الغربة والاغتراب والشعر 1999
- حبيبتي الكويت 2000.
- ويجيء الختام 2001.

بطاقة فنية:

➢ كتب ودراسات:

الشعر في السودان – الشعراء السود وخصائصهم الشعرية – في الشعر والشعراء – أبو تمام – دراسات في النص الشعري العباسي – دراسات في الشعر الحديث – شخصيات إفريقية. كان الدكتور عبده بدوي صديقاً لباكثير، وكتب عنه العديد من الدراسات والمؤلفات في حياته وبعد وفاته، منها:

- **المقالات:**
- لقاء مع أديب –مجلة الرسالة– القاهرة– 1964
- باكثير في ذكراه الخامسة– مجلة الهلال– القاهرة– ديسمبر 1974
- تجربة باكثير في الشعر– مجلة الفيصل – السعودية– شعبان 1412– فبراير 1992
- التجديد العروضي عند علي أحمد باكثير المجلة العربية– العدد 211 – الرياض– شعبان 1415– يناير 1995
- **الكتب:**
- باكثير شاعراً غنائياً –حوليات كلية الآداب –الكويت– 1981 م
- قراءة في مخطوطة لعلي أحمد باكثير– فصل في كتاب: دراسات في الشعر الحديث– ذات السلاسل– الكويت– 1987
- **القصائد:**
- واباكثيراه – باكثير في مرآة عصره– د. محمد أبوبكر حميد – مكتبة مصر – القاهرة – د.ت.
- عودة علي أحمد باكثير – ديوان الغربة والاغتراب والشعر– دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة –1998.

بطاقة فنية:

- **المهرجانات:**

- مهرجان باكثير الأول في سيئون في 21 ديسمبر 1985

(وثائق مهرجان بأكثير- دار الحداثة- 1988) وقد ذكر د. مصطفى عبود أن عبده بدوي اعتذر عن عدم حضور المؤتمر العالي للشعر في مانيلا حين وصلته دعوة اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين لحضور مؤتمر بأكثير. كما قدم عبده بدوي دراسة بعنوان: قراءة في ديوان مخطوط لعلي أحمد باكثير.

- **الجوائز والأوسمة:**

حصل عبده بدوي على عدة جوائز معظمها يتصل بإبداعه الشعري أهمها جائزة الدولة في الشعر ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى سنة 1977م، وجائزة البحث العلمي لأعضاء هيئة التدريس من جامعة عين شمس، والجائزة الأولى في (مهرجان داكار)، عن التأليف الإذاعي، وجائزة أفضل ديوان شعر من مؤسسة يماني الثقافية عن ديوانه (دقات فوق الليل).

ممن كتبوا عنه: مصطفى السحرتي، وسعد دعبيس، وحلمي القاعود وأحمد كمال زكي، ويوسف نوفل.

- **وفـاته:**

توفي يوم الخميس في ليلة الجمعة 16 ذو القعدة 1425 هـ الموافق 27 يناير 2005.

مقـــدمـة

مر الإنسان العربي في القديم بالعديد من المحطات التي حركت أحاسيسه، فراح يبحث عن طريقة يعبر بها عما يجول في ذاته، فلجأ إلى الشعر حيث أنه ينظم قصيدة يسرد فيها بعض جوانب حياته التي عاشها في حقبة زمنية معينة، من وقوف على الأطلال لتذكر الحبيبة ووصف رحلته وما شابه ذلك، وتكون القصيدة على شكل مجموعة من أبيات شعرية مرفقة بوزن معين وقافية معينة.

وعلى ضوء هذا ألفت العديد من الكتب التي حاولت معالجة الشعر من مختلف جوانبه، محاولين فهم ما جاء فيه مثل كتاب" **قضايا حول الشعر**" لصاحبه ﴿عبده بدوي﴾ الذي تطرق لأهم القضايا الشعرية الموجودة في الشعر العربي مدليا برأيه وأراء أدباء ونقاد آخرين في هذا الشأن، ومن بين القضايا التي أقام عليها دراسة عبده بدوي نجد قضيتي الطلل والتشبيب، ولم يكتفي بدراستها فحسب بل أعطى لها بعد جديد المتمثل في اهتمام الشاعر العربي بالمكان المفقود والزمان المفقود، علاوة على هذا عالج قضية الغربة المكانية، والموسيقى في الشعر، والتجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة...الخ .

وحبنا الشديد للشعر وولعنا به أدى بنا لاختيار هذا الموضوع ، مركزين في ذلك على الشعر وما لحقه من تغيرات على مر العصور، وأهم القضايا التي عالجها

في الشعر تشعب كبير لبعض عناصره يصعب على القارئ فهمها، مما يتولد بعض الغموض واللبس.

وهنا يأتي دورنا نحن وهو إزالة كل لبس وغموض في هذا الموضوع ، حتى يتشوق القارئ أكثر وأكثر لشعره وقضاياه واكتشاف خباياه، معتمدين في ذلك على خطة والتي كانت بدايتها بمدخل ثم فصلين، الفصل الأول خصصناه لتلخيص جميع قضايا كتاب عبده بدوي المسمى " قضايا حول الشعر" ، أما الفصل الثاني فقد تناولنا فيه قضيتن قمنا بدراستهما، ثم خاتمة التي تتمثل في حوصلة عامة مستنتجة للبحث الذي أخذناه .

وقد اعتمد الكاتب في دراسة قضاياه الشعرية على المنهج التاريخي الوصفي، وأسلوب عميق من ناحية الدراسة، بسيط ومباشر من حيث اللغة، ودعم بحثه بمجموعة من مصادر ومراجع ودواوين التي خدمته وتناولت مواضيع مشابهة لمواضيع التي تناولها الكاتب مثل الموسيقى في الشعر، النقد الأدبي المعاصر، ديوان المتنبي، ديوان نازك الملائكة .

إن أي عمل جاد إلا ويواجه بعض الصعوبات فبحثنا يتطلب منا البحث عن مراجع متخصصة في جزئيات الموضوع ، مما تعذر في بعض الأحيان الحصول عليها ، لذلك ارتئينا أن تساهم ولو بالقليل في الإفادة وتقديم ما يرغب فيه القارئ .

ختاما، نوجه شكرنا الجزيل إلى أستاذنا المشرف " كباس عبد القادر " الذي أفادنا بتوجيهاته التي أضاءت البحث، فجزاه الله خير الجزاء، وإلى سادة الأساتذة الأفاضل، الذين استشرناهم فلم يبخلوا علينا بنصائحهم التي كانت عونا لنا في إكمال ما نقص، وإلى كل صديق سارع إلى مد يد العون لنا ولو بكلمة، وإلى كل سادة الأساتذة الذين أقرتهم اللجنة العلمية لمناقشة هذه المذكرة فإن وفقنا فمن الله وإن أخفقنا فما قصرنا عن عمد .

مدخـل

أعطى الإنسان العربي قديما أهمية بالغة للشعر مما جعله يؤلف عدة كتب تتناوله وتعالجه من مختلف جوانبه ، فجاء كتاب " قضايا حول الشعر" من تأليف الكاتب عبده بدوي الذي يتطرق فيه لبعض القضايا التي لطالما شغلت رأي كل من الأدباء والنقاد .

عرج الكاتب عبده بدوي لقضيتي الطلل والتشبيب في مقدمة القصيدة مدليا عن وجهة نظره حول ذلك ، كما أنه قد أضاف إليه بعد جديد المتمثل في اهتمام الشاعر العربي بالمكان المفقود وكذا الزمان المفقود فكل منهما رمزا الزمان والمكان اللذين يريد استعادتهما بالفن بها ، بعد أن حكمت عليه البيئة و غالبا ما يكون الطلل مصحوبا بالتشبيب الذي يظل هذا الأخير الرغبة القوية لتخطي البيئة القاسية ، والواقع الدميم، رغبة في الوصول إلى عالم الكمال الجميل الذي يتحقق فيه الوصل بعد الهجر ،والاتحاد بعد الانفصال، والحياة بعد الموت !.[1]

...ثم كانت الدراسة الثانية بعنوان " قضية الغربة المكانية في الشعر العربي " ، فقد أجبر الإنسان العربي قديما ولأسباب سياسية واقتصادية واجتماعية لمغادرة وطنه مما يتولد عنه كل من الحنين والشوق لدى الشاعر لوطنه ، فينظم عدة قصائد شعرية يستهلكها بالوقوف على الأطلال كنوع من استرداد الذكريات الجميلة التي حدثت في الوطن القديم ، معبرين بذلك عن الانكسار والحزن لأنهم غادروا الأشياء الجميلة . من هنا تكون هذه الظاهرة قد ساعدت على ازدهار العمل الأدبي وعلى تألقه، لكن سرعان ما تحولت ظاهرة "المكان" التي كانت بارزة في الشعر الجاهلي إلى حالات مجردة لأن الزمن قد نافس المكان شيئا فشيئا.[2]

[1] – عبده بدوي ، قضايا حول الشعر، ذات السلاسل لطباعة و النشر، ط1 ، الكويت ، 1986، ص 6

[2] – المرجع نفسه ، ص 07

ثم كانت الدراسة الثالثة بعنوان " قضية الموسيقى في الشعر العربي " . عرف الإنسان دورات صوتية عديدة مما استلزم ضبط هذه الإيقاعات فجاء علم العروض والقافية على يد الخليل بن أحمد 100هـ – 170 هـ .

أخذ النثر يزاحم موسيقى الشعر مزاحمة شديدة لاسيما حين ارتفع صوت المعتزلة ، ومن بين الأصوات التي تميزت في النثر نجد الجاحظ ، بديع الزمان الهمذاني ،والحريري . كانت هناك خصومة بين المقدمين والمحدثين بمحاولة المحدثين الخروج بالشعر من ميدانه الحقيقي إلى النثر وكذا إلغاء الفوارق الفنية القديمة . كما جاء شعر المرسل كمحاولة لإضعاف الموسيقى في الشعر .

تناول الكاتب عبده بدوي قضية أخرى تتمثل في " قضية التجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة "، فقد كان لشاعرة وقفة مميزة في العروض وقالت عن أسلوبها أنه ليس خروجا على طريقة الخليل وإنما هو تعديل لها يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل ، فمزية طريقتها تكمن في التحرر من طغيان الشطرين الذي يلجئ إلى المط في اللفظ والتكلف في المعنى .[1]

وقف الكاتب عبده بدوي حول قضية " الشعر عند ابن رشيق " . يؤصل ابن رشيق لقضاياه بالحديث عن العرب ، والتعصب الواضح ، ثم يذكر نظمهم ونثرهم مقسمهم إلى طبقات جيدة ومتوسطة ورديئة . وما هم ابن رشيق هو دفاعه عن الذي يقول بأفضلية الشعر مع العلم بأن القرآن نثر . كما تطرق لقضية " القديم والجديد " .....الخ.

[1]– ينظر عبده بدوي ، قضايا حول الشعر ، ص 08

وكان للكاتب أن يقف عند القضايا الاسلوبية لدى الشاعر المتنبي مركزا بذلك على بعض خصائص التعبير التي أحدثت جدلا بين النقاد، وكانت وقفة أسلوبية عند ألفاظه في ظلال السياق وكذا المعاني التي كان الشاعر على خلاف ما قرره النقاد القدامى .[1]

الدراسة السابعة حملت عنوان " قضية المطولات عند شوقي وحافظ " . حيث وضح الكاتب الدور الخاص بكل من شوقي وحافظ في هذا المجال ، ثم كانت وقفة خاصة ، وزعم بأن المطولات أخرجت القصيدة العربية من سذاجتها وغنائيتها مما دفعت بها إلى آفاق جديدة .

وبعد وقفت الكاتب عند الشاعرين شوقي وضيف رأى أن يقف كذلك عند طائفتين مظلومين هما الشعراء السود والشعراء الفلسطينيون ، فقد وضح في الدراسة الأولى أن الشعراء السود أنهم ابتعدوا بقدر الإمكان عن دائرة المدح ، كما كان لهم حضور ساطع في الشعر العربي ما وقد توج هذا التوهج بظهور مدرسة مبكرة في الشعر الأموي سمتها "مدرسة الغضب".

حافظ هؤلاء الشعراء على عنصر الصلابة في اللغة وعلى ما يسمى " بروح الأغنية "،أما من ظلموا حديثا فكانوا الفلسطينيين، فاعتبر الكاتب عبده بدوي الأدب العربي بصفة عامة على أنه أدب نضال، وكفاح ، وهجرة . ويعد الشعر الفلسطيني علامة واضحة على طريق هذه المسيرة ذلك لأنه اقتحم بجسارة علما واقعيا وطبيعيا.

كانت تلك أهم القضايا التي تمت دراستها من طرف الكاتب عبده بدوي .

جاء كتاب " قضايا حول الشعر " لصاحبه "عبده بدوي " مغلوب عليه اللون الرمادي في أعلى الكتاب جزء باللون الاسود وعلى يساره الطبعة ثم دون العنوان باللون الأحمر يتوسط الكتاب زخرفة باللون الأسود وفي أسفل الكاتب نجد اسم الكاتب، عدد صفحات الكتاب حوالي 283 صفحة .حجم الكتاب متوسط .

[1]- ينظر عبده بدوي ، قضايا حول الشعر ، ص 09 -10

استهل الكاتب كتابه باستفتاح الذي تناول فيه أهم القضايا الخاصة بالشعر كقضية الطلل والتشبيب ، وقضية الغربة المكانية في الشعر العربي ، وقضية الموسيقى في الشعر العربي وكذلك قضية التجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة، وقضايا أسلوبية في شعر المتنبي علاوة على هذا فقد تطرق لقضايا المطولات عند الشاعرين أحمد شوقي وحافظ ابراهيم، وشعراء السود والفلسطينيين كذلك كان لهم نصيب في هذا الكتاب .

فقد عالج الكاتب جميع هذه القضايا الشعرية مدليا برأيه الشخصي لكل قضية ،وتنتمي هذه الدراسة إلى حقل النقد الأدبي والذي من خلاله قام الكاتب بدراسة بعض القضايا مستدلا عن ذلك ببعض آراء النقاد متفحصا بأقوالهم ويحكم عليا بطريقة حيادية أي بكل موضوعية، كانت هذه الدراسة عام 1986 م.

أخذ الشعر من اهتمامات الكاتب عبده بدوي بصورة كبيرة حيث أنه ألف عدة أعمال إبداعية التي تصل إلى عشرة أعمال ، فولعه الشديد بالشعر وبما أنه كان أستاذ وقد درس طلابه بعض المقررات التي كانت تدور حول الشعر وقضاياه فرأى أنه من الأجدر من تقديم تصور يخدم هذه المقررات ويقيم عليها دراسات ومن هنا جاء هذا الكتاب الذي يحتوي على هذه الدراسات مفصلا في كل قضية اختارها .[1]

قام الكاتب عبده بدوي بجمع المعلومات حول كل قضية تطرق إليها معتمدا في ذلك على عدة مصادر ومراجع أبرزها كتاب العمدة في نقد الشعر لنازك الملائكة ، نازك الملائكة الشعر والنظرية لعبد الجبار داود البصري، النقد الأدبي في المغرب لدكتور عبد العزيز قلقيلة طبقات فحول الشعراء من شرح محمود محمد شاكر .....الخ

علاوة على هذا اعتمد الكاتب على بعض المجلات أهمها مجلة نهضة إفريقية ، واعتمد كذلك على مقالة لأدونيس بعنوان تأسيس كتابة جديدة .

[1]- ينظر عبده بدوي ، قضايا حول الشعر ، ص 10-11

تلخيص قضايا
الكتاب

1/ وجهة نظر حول قضيتي الطلل والتشبيب في مقدمة القصيدة:

كثرت الاجتهادات حول قضية الطلل وعن دواعي وجودها في مقدمة القصائد الشعرية وفي مجمل الأمر نجدها تدور حول المكان كوصف الطبيعة أو تدور حول قضية الزمن كالحديث عن الشباب والشيب وأخرى حول الخمر، علاوة على هذا يوجد نوع اخر من الطلل الذي يكون فيه ممتزجا بالحبيبة فلا يمكن الفصل بينهما فهما وجه لعملة واحدة لأنه لا يفهم أحدهما إلا بالآخر " [1]

تنبه العديد من النقاد لهذه الظاهرة فابن قتيبة يرى أن ذكر الديار في مقدمة القصيدة يساعد في استحضار من كانوا فيها سيرا على درب القدماء وليس ابتكار جديد ، أما ابن رشيق قفد تقدم خطوة ذكية حين ركز على عنصر الصدق في التجربة حيث أنه يقول عن الذي لم يركب الناقة ثم يذكرها *فما اقبح الناقة والفلاة حينئذ !*

واذا كان نظرة القدامى للمقدمة نظرة نفعية إلى حد ما ، فإن المحدثين نظروا إليها أكثر من زاوية فهمناك من قال *إن المثير الاول الحقيقي لعاطفة الحب هو الحبيبة ثم كان هناك المثير المصاحب هو الاطلال وهناك من فرع على هذا فقال * إن كانت الحبيبة هي المثير الطبيعي لعاطفة الحب فإن الاطلال هي المثير المقارن أو الصناعي .وتفسير ذلك حسب علم النفس أن الحبيبة بعيدة عن الشاعر فديارها حلت محلها في إثارة عاطفة حبها وحينها أقبل المحب على الجدران يقبلها لأن الجدران والديار هي المثير الصناعي والذي سوغ أن الحبيبة كانت تسكن الديار فاقترنت الديار بها حتى صارت والحبيبة والديار وحدة متماسكة ."[2]

[1]- عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،دار السلاسل للطباعة و النشر ، ط1،الكويت ، 1986،ص 17.

[2]- المرجع نفسه ص 19.

والوقوف على الاطلال هو بكاء على النفس وبخاصة عند معاوية وأحيانا يكون رمز لحب الوطن عند الإنسان العربي وأحيانا أخرى يستعمل كوسيلة لتذكر العهود القديمة كامرؤ القيس والحارث بن حلزة. حتى المستشرقون اثارتهم هذه القضية حين تحدث عنها المستشرق الألماني فالتربراونة الذي رأى أن المقدمة غاية وليست وسيلة وحسب رأي الكاتب فإن الزمان والمكان لابد من التداخل بينهما لان الزمان يخلع على الطلل البهاء والحسن فهي تلبس على الاقواء كما يقول أبو نواس ثوب نعيم

لِمَنْ دِمَنٌ تَزْدادُ طيبِ نَسيمِ * على طولِ ما أقْوَتْ، وحُسْنَ رُسُومِ**

تجافَى البِلَى عنهنَّ حتى كأنما * لبِسْنَ على الإقْوَاءِ ثوبَ نَعيمِ""[1]**

اهتمت الحضارة بصفة خاصة بالمكان المفقود اي الطلل ، ففي أول الأمر كان حقيقة ثم أصبح بعد ذلك رمزا للعالم المفقود وبعدها أصبح تقليدا فنيا من تقاليد الشعر .

تغيرت عملية الوقوف على الطلل من الوقوف على الديار والدمن إلى المدن المخربة والمدن التي تسقط ، مثل وقفة البحتري الشهيرة على الإيوان وابن الرومي على البصرة حين خربها الزنج . ظل الجانب الطللي مزدهرا طوال عصر بني أمية وقد عمق هذا الإتجاه الشاعر ذو رمة الذي مزج نفسه مزجا شديدا بالعناصر القديمة .

عشيّة مالي حيلةٌ غيرَ أنني ** بلقطِ الحصى والخطِّ في التُرب مولعُ**

أخطُ وأمحو الخطّ ثم أعيدهُ ** بكفّيَ والغربانُ في الدارِ وُقعُ**

كَأَنّ سِناناً فارِسِيّاً أَصابَن ** عَلى كَبِدي بَل لَوعَةُ البَينِ أَوجَعُ**

[1] – عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص22

ولابأس أن يستعمل الشاعر الطلل تعبيرا عن غربته المكانية واغترابه النفسي بطرق جديدة مرفوقة بالرمز والأسطورة مثلما وجد عند بعض الشعراء في الشعر المعاصر ، كما قد ضعف الاحتشاد لهذا الجانب في العصر العباسي ، وكانت أن لمعت دعوة أبي نواس التي قال فيها :

صِفَةُ الطُلولِ بَلاغَةُ القِدمِ ** فَاِجعَل صِفاتَكَ لِابنَةِ الكَرمِ**

لا تُخدَعَنَّ عَنِ الَّتي جُعِلَت ** سُقمَ الصَحيحِ وَصِحَّةَ السُقمِ**

تَصِفُ الطُلولَ عَلى السَماعِ بِها ** أَفَذو العِيانِ كَأَنتَ في العِلمِ**

وَإِذا وَصَفتَ الشَيءَ مُتَّبِعاً ** لَم تَخلُ مِن زَلَلٍ وَمِن وَهمِ**

تغيرت الحياة ولم يعد الناس يشاهد الأطلال وقد دارت القضية حديثا حول الشاعر محمد عبد المطلب ، وعليه فإن الموضوع راجع لموهبة الشاعر وقدراته على التحليق فيما يريد من أجواء قديمة أو جديدة ، في حالة الحزن عبر عنها بالحديث عن الأطلال حتى ولو لم يرها .[1]

فيما قد يعيش الشاعر أحيانا بين الأطلال ولا يحس أنه في حاجة إلى الحديث عنها ". . وإذن فدعوة أبي نواس لم تكن من الناحية الفنية ضرورية حتمية ، وبخاصة وأنها لم تعد أن تكون محاذاة للشعر القديم، والمحاذاة أخطر من التقليد ، وذلك أننا كنا نفهم أن يدعو إلى نوع جديد من الشعر ، وأما أن يحافظ على الهياكل القديمة للقصيدة ، مستدلا ديباجة بأخرى وأن يدعو إلى الحديث في موضوعات لا تستطيع أن تحرك نفوس الجميع فذلك ما لا يمكن أن يعتبر خلقا جديدا "2[2]

وعلى حسب رأي الكاتب عبده بدوي فإن المسألة تتخطى كونها ديباجة توضع مكان ديباجة ذلك لأنها كانت حالة نفسية وحياتية تتصل بالغربة الطويلة، ثم تحولت بعد ذلك إلى أدوات فنية استعملها الشاعر القديم بمهارة، كما رأى أنه لابأس في أن يستعملها الشاعر المعاصر للتعبير عن غربته المكانية واغترابه النفسي بل إنها متسربة بالفعل عند البعض بطرق جديدة مصغرة بالرمز والأسطورة ٣

[1]- عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص33.32

[2]- المرجع نفسه ،ص34

الطلل عند شعراء التصوف هو بمثابة مكان للتجلي والحبيب عندهم هو النبي صلى الله عليه وسلم فالسهرودي وابن الفارض كانوا يذوبون ذاتهم في الذات العليا ثم يكادون ينكرون ذواتهم بعد ذلك وشعراء الشيعة يرون الطلل أنه يتفق أساسا مع طبيعتهم المخزونة في العديد من العصور .

والآن يأتي دور التشبيب الذي يجيء في مقدمة القصيدة . يعد المهلهل أول من شبب في القصيدة وعن معناه فهو قصد الشاعر إلى المرأة في مطلع القصائد والوقوف على الأطلال ومساءلتها ويقول الدكتور " داود سلوم " بأن التشبيب في المقدمة كان يتخطى الحقيقة إلى الرمز فأسماء النساء لم تكن تعني أسماء بأعينها ومثال على ذلك أسماء في معلقة الحارث بن حلزة كانت شخصية وهمية .

في العصر الأموي اقتحم التشبيب عالم السياسة على نحو ما فعل عبد الرحمن بن حسان برملة بنت معاوية وما فعل العرجي بحيداء أم محمد بن هشام في العصر العباسي تراجع التشبيب نوعا ما ذلك لأن المرأة قد كانت في أكثر عوالم الشعراء أجنبية قد عانت على الكثيرين واختفت الهالات من فوقها وقريب من هذا نجد ابن الرومي قد جعل التشبيب قبل الهجاء .[1]

ألم ترَ أنني قبل الأَهاجي ** أُقدِّمُ في أوائلها النسيبا**

لتخرق في المسامع ثمّ يتلو ** هجائي مُحْرِقاً يكوي القلوبا**

سار الشاعر " أحمد نسيم " على هذا المنوال في العصر الحديث ، أحيانا يكون التشبيب بمثابة جواز سفر من أجل ما يريد الوصول إليه الشاعر مثل ما هو الحال عند " يزيد بن ضبة " الذي صور حاله مع هشام بن عبد الملك ، بعدما كان منقطعا عن الوليد بن يزيد ، فلما أفضت الخلافة إلى هشام ذهب ليمدح فلم يقبل عليه فقال :

أَرَى سَلَمَى تَصُدُ ومَا صَدَدْنَا ** وَغَيْرَ صُدودِهَا كنّا أَرَدْنَا**

لَقد بَخَلت بنائِلِها علينا ** ولو جادت بنائِلها حَمِدنا**

وقد ضنّت بما وعدت وأمست ** تَغَيّرَ عهدُها عما عهدنا**

[1]- عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص34.

وقد يكون التشبيب للتضليل عن المعنى المراد مثل ما جاء في قصيدة السمهري بن بشر العملي التي أولها :

أَلا حَيِّ لَيلى إِذ أَلَمَّ لِمامُها ** وَكانَ مَعَ القَومِ الأَعادي كَلامُها**

فليلى لم تكن عنده وهو في السجن ينتظر القتل غير الحرية، أحيانا يكون صدى لعبادة قديمة على نحو ما نجد عند العذريين بصفة خاصة.

يعد التشبيب في المقدمة نوع من " المناجات الذاتية " التي يعبر فيها الشاعر عن نفسه حين يجد نفسه محاصر بالليل وبالهموم ، وحين يجد نفسه منساقا إلى استرجاع ذكرى أحبابه ، وبهذا فإنه يحقق غرضين يكم الأول في أنه قد هيج مشاعر الشاعر ، أما الغرض الثاني أنه يستهوي السامع بعواطفه ومشاعره ويشترك معه القائل إذ تأخذه نشوة تنسيه نفسه.[1]

وحسب وجهة نظر الكاتب عبده بدوي أن في الأمر نوع من النداء والحنين للجنس الآخر في مجتمع عانى من البيئة المعادية له .

في العصر الحديث أصبح الإعلان بحيث لا يخرج عن كونه مقدمة لشيء لا يعتمد إلا على جمال المرأة ووضاءتها ، وانتقلت من صناعات ثقيلة إلى صناعات خفيفة فوضاءة الوجه الجميل هي بمثابة القاسم المشترك في كل هذا، مما يؤكد أن وراء القضية اهتمام بالوجه الإنساني .

انظر دراسة في نص شعري أموي ، دكتور عبده بدوي

التشبيب بصفة عامة هو وصف المرأة مع التركيز على الوصف الحسي للجمال كالحديث عن الشعر ، و العين ، والفم ، والبشرة .....الخ

شبه امرؤ القيس الحبيبة بالمهاة والخصر بالزمام والفم بالأقحوان المنفتح وما شابه ذلك ، ومثل هذا كان يقال عند ابن المعتز ، كما وجد عندهم بما يعرف بالترف المفقود الذين يبالغون في وصف المرأة البدينة البيضاء المصقولة العوارض ، نؤوم الضحى.

[1]- ينظر ، عبده بدوي ، قضايا حول الشعر ، ص 44

تلخيص قضايا الكتاب:

المقدمة كانت بمثابة المفتاح الذي يريح نفسية الشاعر العربي في العديد من جوانب الحياة وهناك علاقة جدلية بين الغربة والاغتراب ، الجدل هنا يدور حول عنصري العدم والوجود ، فقد كان له الفضل في خلق نوع من الحيوية والحركة والروح الملحمي كما ساهم في هرمية القصيدة العربية ذلك لأن الشاعر كان يحتشد نفسيا وعقليا وحضاريا في مقدمته ، ثم أن هذا كله يتعمق حين نضيف إليه عنصر مهما من عناصر المقدمة المتمثل في عنصر الرحلة ، ثم يأتي بعد ذلك التخلص ، من فما تسير القصيدة في خيط تحيل يوصل للقمة ، حين يكون الحديث عن الممدوح وحين يكون الختام بين ساطع .

تحول التشبيب من حالة جمالية مجردة إلى مجرد إيقاع لغوي ونماذج موسيقى مثل التي عند الشاعر أبو العتاهية والبحتري ، وكذلك تم استعمال لبعض الكلمات الغامضة وتركيبات مطلسمة استعملت في عدة أبيات من القصائد الشعرية .[1]

كأنّها ما كأنّهُ خَلَلَ الخِ ** لّةِ وَقْفُ الهَلُوكِ إذْ بَغَما**

فتحولت وحدات المقدمة بطريقة فنية إلى رموز بهدف الاسقاط والإدانة والمقاومة مع التحدي فيما قد أحسن عدد من الشعراء حين حولها إلى أقنعة .....وحين تكلموا من خلق هذه الأقنعة .وابن عربي يقرب لنا الصورة حين يقول *الرمز ليس من شأن الأمر فإنه يقابل البيان وأصحاب الرموز رمزوا لأمرين ،لتوقع الضرر أو لعدم الإحترام* التفت المحدثون من وقت مبكر إلى العالم الثري بالمقدمة ،وقد لجأ البارودي إلى هذا كقوله

وَلَوْ كُنْتُ أَدْرَكْتُ النُّواسِيَّ لَمْ يَقُلْ ** أَجَارَةَ بَيْتَيْنَا أَبُوكِ غَيُورُ**

بدر شاكر السياب كان يعتمد في قصائده على مساحة من الزمان والأماكن والأساطير قبل أن يصل إلى جوهر القصيدة كما استخدم المطالع القديمة كقوله :

وقوله في قصيدة المبغي :

" عُيونُ المَها بَينَ الرُصافَةِ وَالجِسرِ " ** ثُقُوبُ رَصَاصٍ رَقَشَّتْ صَفْحَةَ النَّهْرِ**

[1]- ينظر ، عبده بدوي ، قضايا حول الشعر ، ص 51 - 53

تلخيص قضايا الكتاب:

ركز بدر شاكر السياب يركز على ابيات موزونة ويختم بأبيات موزونة وأحيانا يبدأ قصائده الحرة بمقدمات نثرية تعرف بالبطل .[1]

الطلل والتشبيب علاقات جدل لا علاقات تناقض مما زادها الحيوية والقدرة على البقاء بل جعل المساحة التي تتحرك عليها المقدمة هي أنظر ما في القصيدة التقليدية.

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص56

2) قضية الغربة المكانية في الشعر العربي :

تعرف الغربة بأنها مغادرة الوطن طوعا أو كرها لأسباب سياسية أو اقتصادية أو ثقافية ولقد كانت بحق محنة الإنسان القديم لما يجد من صعوبات تمنعه من دخول المدن الجدة كالوحوش التي كانت تقف على مداخل المدن لاسيما حين تبدأ بطرح الأسئلة فتصرع كل من لا يعرف الإجابة ثم أن النظرة إلى الوافد كانت في الغالب مشوبة بالخوف والحذر والتجنب والإنكار كقول امرئ القيس

لقد أنكرتني بَعلَبَكُّ وأهلُها ** ولَابْنُ جُرَيجٍ في قرى حمصَ أنكرا**

وفي الوقت نفسه كانت هذه الظاهرة تساعد على ازدهار العمل الأدبي وعلى تألقه واشتعاله بالحزن

ونظرا للبيئة الشحيحة والمعادية والغير مستقرة كان محكوما على الإنسان العربي القديم بعنصر *المغادرة* جغرافيا على نحو ما كانت تفعله القبائل قديما حيث أنها أطلقت عليهم تسمية ب *المخلوعين * أو *الصعاليك *

كانوا الشعراء يغادرون أوطانهم على كره منهم فيحسون بالانكسار والحزن تاركين الأشياء الجميلة التي كانت تحيط بهم مما يتولد لهم حزن شديد بداخلهم ومع الوقت يجد نفسه يحن عقلا ووجدانا إلى مصادره ،فيقوم بنظم قصائد يستهلكها بالوقوف على الأطلال التي تعد نوع من استرداد لذكريات جميلة الواقعة في الوطن القديم المشتت .والملاحظ أن ظاهرة المكان التي كانت بارزة في الشعر الجاهلي تحولت بعد ذلك إلى حالات مجردة لأن الزمن قد نافس المكان شيئا فشيئا .

حين جاء الإسلام لم تقف ظاهرة الغربة وإنما اندلعت على أشكال جديدة لأن الإسلام دفع بالعربي دفعا شديدا للتجول داخل الجزيرة ثم للخروج منها إلى العالم والقرآن الكريم كان له موقف واضح اتجاه هذه القضية وللحديث كذلك موقف واضح بالإضافة إلى التراث العربي في مجملة .[1] ولقدو عقدوا أبوابا للظعن الذي كان أجود من قال فيه المثقب العبدي ولبيد بن ربيعة وابن النمير الثقفي والوليد بن عبيد الذي يقول :

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص60

رَفَعوا الهَوادِجَ مُعتِمينَ فَما تَرى ** إِلّا تَلَألُؤَ كَوكَبٍ في هَودَجِ**

أَمثالُ بَيضاتِ النَعامِ يَهُزُّها ** لِلبُعدِ أَمثالُ النَعامِ الهُدَّجِ**

وعقدوا كذلك أبوابا للتطير من الإبل لأنها تحمل الظعائن وتشتت الخلان وتعرضوا بصفة خاصة لغراب البين برز في هذه الجوانب عوف بن الراهب ،والديك الجن، ابو الشيص الذي يقول:

والناس يلحون غرا ** ب البين لمَّا جَهلوا**

ومَا غراب البين إلا ** ناقة أو جمل !**

ولا إذا صاح غرا ** ب في الديار احتملوا**

وحين اندلعت هذه الأحاسيس وأصبحت ظاهرة وجد ما يسمى ب أدب الغرباء وأول كتاب حمل هذا الاسم كان كتاب *أدب الغرباء* لابن الفرج الأصفهاني مما يدل على أن الأدب العربي في مجمله كان أدب مغتربين في الجاهلية والإسلام ،حيث يقول *وقد جمعت في هذا الكتاب ما وقع إلي وعرفته ،وسمعت به و شاهدته من أخبار من قال شعرا في غربة ونطق عما به من كربة ،وأعلن الشكوى يوخذه الى كل مشرد عن أوطانه ،ونازح الدار عن إخوانه *[1]

وحين نتأمل في أدب الغرباء هذا نراه يدور حول الدعاء بالعودة كقول الصروي :

سَقَى اللّهُ أَيّامَ التواصلِ غَيْثَهُ ** وردَّ إلى الأوطان كُلَّ غريبِ**

فلا خيرَ في دُنيا بغيرِ تواصلٍ** ولا خيرَ في عَيْشٍ بغيرِ حبيبِ**

والأخر يشكو الفقر وقد يكتب أحدهم أبياتا يوحي بأن تكتب على قبره وبصفة عامة نلاحظ ا الشعراء في الغربة كانوا مشتعلين عاطفياً معتمدين على الشعر المحكم الذي دار حول قضية الغربة وأكثر الشعراء من ذكر الموضع نجد وقد تنبه لهذا ياقوت الحموي ونجد لم تكن مجرد رمز للجزيرة العربية بل هي الفردوس المفقود والحنين للوطن لم يكن مقتصرا على البادية فحسب بل كانوا

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص61

يتحمسون كذلك لمواطنهم الجديدة بالمدن فكان من الطبيعي أن يرتفع صوت الافتخار بالمدن على حد ما نعرف من شعراء كعرقلة الكلبي ،ابن عنين ،نصر الهيتي والأديب القيسراني ، افتخر ابن الساعاتي بدمشق وابن زمرك بغرناطة وابن الخياط بمصر .

تصل ظاهرة الاحساس بالغربة والحنين إلى الوطن إلى ذروتها أثناء وقوع الشاعر في قبضة الموت والأسر أو السجن وقد بدأ امرؤ القيس البكاء من هذه الدائرة الحزينة في قصيدته

ألا أبْلِغْ بَني حُجْرِ بنِ عَمْرٍو * وَأبْلِغْ ذلِكَ الحَيَّ الحَدِيدَا***

بِأنِّي قَدْ هَلَكْتُ بِأرْضِ قَوْمٍ ** ولَمْ أَخلَقْ سَلَامَا أَوْ حَدِيدَا**

ولَوْ أنِّي هَلَكْتُ بِأرْضِ قَوْمي** لَقُلْتُ المَوْتُ حَقٌّ، لا خُلُودا**

ولكني هلكت بأرض قوم *** بعيد عن دياركم بعيدا**

التي تمثل قصته مع صاحبه حين ذهبا إلى بلاد الروم . وفي العصر الحديث هناك العديد من الشعراء تعرضوا لنفي السياسي مما تولد لديهم حنين وشوق لأوطانهم كرافع الطهطاوي الذي نفي لسودان ،ومحمود سامي البارودي حين أبعد عن وطنه على حد ما جاء في سينيته.[1]

"وطني لو شُغِلتُ بالخُلدِ عنّه * * * نازعتني إليه في الخُلدِ نَفسي

وفي اندلسياته قال :

يا ساكني مِصرَ إنّا لا نَزالُ على ** عَهْدِ الوَفاءِ وإنْ غِبْنا مُقِيمِينَا**

هَلاَّ بَعَثتُمْ لنا من ماءِ نَهرِكُمُ ** شيئاً نَبُلُّ به أَحْشاءَ صادِينَا**

كلُّ المَناهِلِ بَعدَ النِّيلِ آسِنَةٌ ** ما أَبْعَدَ النِّيلَ إلاّ عَنْ أَمانِينَا**

في الشعر المعاصر نجد أن عبد الوهاب البياتي قد احترق بالغربة فله دواوين في مثل أشعار في المنفى .ذكر أشياء كثيرة عن الوطن كما ركز بصفة خاصة على والده وزوجه وشوارع بغداد ومن ولعه الشديد على بغداد صرخ قائلا *أعدني إلى وطني *

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص61-63

إلهي.....أعدني إلى وطني عندليب

على جنح غيمة

على ضوء نجمة

. . أعدني فلة

ترف على صدر نبع وتلة

. . إلهي أعدني إلى وطني عندليب

وهناك من يقهر الغربة نفسيا ويعود كمحمد أبو دومة ،كما يوجد من لجأ إلى حكم اليقظة مثلما جاء عند محمد الفيتوري في دوانه البطل والثورة والمشنقة.

من الملاحظ أن التراث العربي كان زاخرا بالشعر الذي يحتوي على ظاهرة الإحساس بالغربة وفي ضوء ما يراه المحدثون حول هذه الظاهرة فنجد اختلافا بين النظريتين حيث هناك من يقول أن الحنين إلى الوطن يتولد أساسا من خلل في الخيال عند الإنسان لينتج عنه الرغبة القوية في العودة إلى الوطن فيما رأى البعض الآخر على أنه *مرض ريقي* يتمكن من الإنسان حين يجد نفسه عائدا للعيش في ظلاله ويتحقق هذا عند الذين أبعدوا ظلما عن الوطن وهناك من يقول أنه مرض محبب لذاته لأن الإنسان يسترجع ذكرياته عن طفولته وشبابه الذي عاشه في الوطن .[1]

كان من الطبيعي أن تؤثر الغربة على بنية القصيدة كونها حادث موجع في كثير من الأحيان وعليه تم استبدال المطلع الطللي عند بعضهم بقضية الحنين إلى الوطن .كقول أحد شعراء الفتوحات الإسلامية :

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص68

خَليلَيَّ هَل بِالشامِ عَينٌ حَزينَةٌ ** تُبَكّي عَلى نَجدٍ لَعَلّي أُعينُها**

وهل بائع نفسا بنفس أو الأسى ** إليها ، فأخلاها بذاك حنينها**

ظهر كذلك عند شعراء آخرين أبرزهم عبد الرحمن الداخل في قوله عن الأندلس فيقول :

أعطى الانسان اهتمام كبير للمكان المفقود على حقيقة ومجاز ،ففي الماضي كان الطلل يمثل رمز لعالم مفقود وزمان ضائع ما يعد رمز للجزيرة العربية وبعبارة أخرى النقاء الأول الذي غادروه حين انتشروا على أكثر من خط طول وخط عرض .[1]

[1]- ينظر ، عبده بدوي ، قضايا حول الشعر ، ص 95

3) قضية الموسيقى في الشعر العربي:

تعتبر الموسيقى في الغالب ترفا جماليا بارزا وقد ولد الإنسان القديم مع الموسيقى الكوفية أو على أمواجها فكلما تعامل مع الصوت كان قريبا من عالمي البراءة والنقاء ويمكن القول بأن الإنسان كان يتفاهم بكتل صوتية تتراوح بين الفرح والحزن والنداء والاستجابة والاستفهام .....الخ ،تناسقت هذه الكتل الصوتية حتى تحولت إلى موسيقى مما تولد شعر في صورة حروف تتساند ،وكلمات تتوازن وجمل تتكامل .

نشأ الشعر والموسيقى مع ونميا معا ،بعدما كانا في أول الأمر شيئا واحدا ،فصنعا لغة موقعة وإذا كان ما يهمنا اللغة العربية ،فإن من المعروف أنها اختارت طريق الانشقاق وهي فن منظوم التناسب المتدرج بين الحروف المتقاربة في النطق .علاوة على هذا فيها ما يسمى بالاحتفاظ بالوصفية ومن هنا تجيء تسمية العقاد لها *لغة الاشاعرة* كونها تصنع مادة الشعر وتماثله في قوامه وبنيانه .[1]

علاقة الشعر بالغة غلب عليها عنصر الثبات والواقع والانسجام مع التراث مما تولد لنا مجال غزير لعنصر الموسيقى ووجد التصالح بين الشاعر وبين اللغة حيث انه كان هناك قيم صوتية لا تعطي أفكارا بقدر ما تعطي ترجيعا موسيقيا كصوت الشعر في الأسواق الأدبية وصوت الدين الذي يعرف ب * التلبية * والملاحظ أن الشعر الجاهلي له أوزان محدودة تصلح للغناء والانشاد فهي تنتمي إلى مجموعتي الرجز والهزج المتقاربتين موسيقي مستفعلن مفاعيلن بالإضافة إلى الرمل والمتقارب التي تستعمل عادة في الحداء والرعي والسقي وأن بنيتها موسيقية .[2]

من كل هذا يصبح من المعروف أن الشعر والغناء كانا شيئا واحدا في الجاهلية وفي غالب الأحيان يكون الشاعر بدوي وأمي فيستعين بالغناء من أجل ضبط الوزن والقافية والتعامل الحقيقي كان مع النطق باعتباره *جهاز الإرسال * ومع السمع باعتباره *جهاز الاستقبال " وبهدف تحقيق وزن محكم كانوا يعتمدون على أصوات الحيوانات ووقع حوافرها بالإضافة إلى إيقاعات النفس الداخلية ففي ضوء هذا كان من الطبيعي أن يعلوا * صوت الموسيقى* على كل الأصوات .

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص108

[2]- ينظر ، المرجع نفسه ،ص109

تلخيص قضايا الكتاب:

بعد فترة امتزجت الموسيقى الجاهلية بالإيقاعات الإسلامية فتولدت أصوات الجاهلية جزلة وموسيقى فصيحة في عصر بني أمية ،ثم كبرت الدائرة وأصبحت الموسيقى نقية في العصر العباسيين وفي ضوء هذا كان من الطبيعي ضبط هذه الإيقاعات فجاء علم العروض والقافية على يد الخليل بن أحمد *100-170*[1]

اصبحت قضية الوزن مطروحة على العامة فالحياة كانت مليئة بالإيقاعات مما أدى إلى فائض موسيقي وكان لابد من التدخل .القرآن أوقف وعدل موسيقى الشعر الجاهلي فأخذ النثر يزاحم موسيقى الشعر مزاحمة شديدة لاسيما حين ارتفع صوت المعتزلة في هذه الفترة . وكان في مقدمة الأصوات الصوت النثري المميز للجاحظ وظهور فن جديد كالمقامة التي جاءت ردت فعل على صوت الشعر الذي أصبحت له طقوس .وتميز في مجال النثر كل من بديع الزمان 398هـ والحريري 516هـ وأحاديث ابن دريد 321هـ ورسالة الغفران لابن العلاء المعري، وكل الذين عملوا على إضعاف صوت الموسيقى في الشعر أثناء تلك الفترة.[2]

كانت هناك خصومة بين المقدمين والمحدثين وهي محاولة المحدثين الخروج بالشعر من ميدانه الحقيقي الى ميدان النثر فإن القدماء لم يميزوا الشعر عن النثر بالوزن والقافية كما أن هناك فائض موسيقي حاول الكتاب إضعافه بأكثر من صورة .،فظل الجدل والخصام محتدما بين الشكلين وهناك من حاول أن يجمع الشعر والنثر أمثال بديع الزمان حين كتب رسالة تجمع بين الشعر .

بينما هناك من مزج بين النثر والشعر فيما يسمى *المولد النبي* وقد حاول بدر شاكر السياب المزج بين الشكلين في أعماله الأخيرة ومثل هذا فعل سعدي يوسف . والموسيقى هي الأخرى وصلت إلى أساليب جديدة فيها ابتعدت عن الخط الميلودي الواحد المعروف ب التمجيد والأرغنة كما أدخلوا عليها بما يسمى ب التفريعات . وإذ كان الجاحظ قد قدم *رواة الكتاب *على غيرهم.

ومن أجل إضعاف الموسيقى في الشعر جاء بما يسمى ب الشعر المرسل حيث يتم ذكر قافية جديدة ومن بين الاعتقادات التي وجهة إليه هي الأخذ بها كالماشي في الوحل مما استدعى الأمر

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص111-113

[2]- المرجع نفسه، ص 115

إلى هجرها والأخذ بما يعوض عن الشعر وأول تجربة في هذا المجال كانت على يد *رزق الله حسون * حين نظم ثمانية عشر بيتا من الطويل من سفر أيوب بأسلوب الشعر القديم من غير قافية ملتزمة عام 1869 فيما كانت التجربة الثانية ما قام به بولس شحاتة عام 1906 حيث قدم أربعة عشر بيتا من الطويل لكل بيت قافية بينما تخلى محمد فريد أبو حديد عن القسمة الشطرية كما زاد في بعض الأحيان تفعيلة وأحيانا أخرى أنقصها على أن الخطوة الحاسمة كانت على يد أحمد بالكثير وذلك أثناء ترجمته لكتاب "روميو وجوليت " وقد اهتدى الكثير إلى بحر موحد التفعيلة كالمتدارك علاوة على هذا قام بمزج التفعيلتين *فأعلن * و * فعلن * ،ويعد بالكثير أول من اهتدى إلى شعر التفعيلة المتماثلة ومارس حرية حركتها وفق ما يقتضيه الموقف المسرحي سار على هذا الدرب كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب .[1]

يرى أبو شادي أن الشعر الحر أفضل من المرسل ذلك أن الحرية ضرورة للإبداع والتطور كما دعا للتحرر من القيود لا القواعد ،ولم يتعامل أبو شادي مع التفعيلة الواحدة بل كان يلون بين تفعيلات عدد من البحور وفق التجربة الشعرية مع إطلاق القافية .نظم قصيدة من هذا النوع عام 1926 في ديوان الشفق الباكي.[2]

وجدت جماعة كتبت شكلا يسمى ب "شعر بنثر" بغرض إعطاء الحرية للمبدع أن يكتب شعرا في حالات أو نثر في حالات أخرى لأن العالم متناقض مما يستدعي التعامل بالشعر والنثر معا فيتمكن هنا الشعر أن ينتقل من الشعر إلى النثر بحرية تامة دون التقيد بالإيقاعات ،وقد تم تحديد معالم إيقاعات قصيدة النثر حيث يتوجب أن تكون طبقتها الصوتية متقاطعة تماما مع الطبقات المزركشة والمنغمة مع الحفاظ على ما يسمى ب المد المتقاطع والانية وتهميش الجملة المتوارثة كما اهتموا بالصورة فتحدثت * خالدة سعيد * عن الصورة عند محمد الماغوط فقالت أنها المخبر الذي يمارس فيه الشاعر لعب الذاكرة وتهميش وجه العالم القاسي بضحكه الذي هو بكاء آخر .وعن قصيدة النثر قال عنها آخرون أنها حررت الكلمة والبلاغة الرسمية ورؤيا المضمون كما كان

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص117

[2]- المرجع نفسه ،ص118

لها الفضل في تحقيق الوحدة العضوية والموضوعية بالإضافة إلى توفير سمات التشخيص والاستفتاء عن حروف العطف .

فرق الدكتور محمد منذور بين الخروج عن العروض وبين الخروج عن الموسيقى وأنغامها وذلك حين تكلم عن الشاعر حسن الصريفي أثناء تعرضه العقاد ذكر أن عجزه في ديوان عابر سبيل يرع إلى تعامله مع الشكل القديم .

.....ثم يجيئ دور الدكتور محمد النويهي فقد رفض التفعيلة الخليلية ودعا إلى ما يسميه ب * الإيقاع النبري*.

في مجال التطبيق نجد الشاعر نزار قباني قدم ديوان بهذا الشكل تحت عنوان 100 رسالة حب الذي وجد في بعضها *قماشة شعر * وفي البعض الآخر *شعر حقيقي *وقد صرح أنه بالرغم من الحرية التي كان يمارسها مشاعر إلا أنه أحس بأنه مقيد بأصول الشعر وقواعده بينما أدونيس يطلعنا على أهم مصادره الفكرية المتمثلة في قصيدة النثر حين تكلم عن كتاب "المواقف" لمحمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري ت 965م حيث أنه لا يكرر لغة معروفة وهي بالنسبة له خالقة وليست مخلوقة كما قد نطقت باسم قصيدة النثر مجلتان هما : شعر ،ومواقف ،ومازال الكثيرون يقدمون عطائهم في هذا الشكل الجديد .[1]

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص123-126

4) قضية التجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة :

بدأت حركة التجديد مع الشاعرة نازك الملائكة لكونها تملك إحساسا مرهفا بالإيقاعات وحين قرأت عن وباء الكوليرا المنتشر في مصر فقد انفعلت انفعالا شعريا فألفت عدة قصائد شطرية من بينها :

سكن الليل

اصغ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة ،تحت الصمت ،على الأصوات .

تملكتها السعادة البالغة حين نظمت هذه الأسطر الغير متساوية الطول بعد أن ثبت عجزها في الشطرين التي ألقاها من قبل تعبيرا عن مأساة الكوليرا فهتفت قائلة :

الموت .....الموت .....الموت

تشكو البشرية .تشكو ما يرتكب الموت

أثار والد نازك الملائكة استيائه من هذه الأبيات وأنشد

لكل جديد لذة غير أنني ** وجدت جديد الموت غير لذيذ**

فكانت الشاعرة على ثقة كبيرة على أنها ستغير خريطة الشعر العربي .[1]

إن قضية الإيقاع العروض والموسيقى وحركة الخيل كانت الملمح الواضح في شاعرية نازك مما دفعتها للتجديد .كما كانت لها صلة بالعروض ،ذلك بعد تعيينها عام 1957م كمعيدة في كلية التربية لمادة النقد . لديها ديوان بعنوان "شظايا الرماد " بمقدمة نقدية هامة عرضت فيها موجزا لنظريتها في عروض الشعر ،حيث أنها أخذت على العربي الحفاظ المبالغ لعروض الخليل فكانت الأوزان هي هي والقوافي هي هي ، أسلوبها إذن ليس خروج على طريقة الخليل وإنما هو تعديل لها يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل .فمزية طريقتها تكمن في التحرر من

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص136-138

طغيان الشطرين الذي يلجأ إلى المط في اللفظ والتكلف في المعنى .دعت الشاعرة نازك الملائكة إلى التعديل لا الخروج جاء هذا في كتاب قضايا الشعر المعاصر ،وذكرت أنه يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربي ،علاوة على هذا فقد ركزت على أن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد .[1]

من خلال كتابها محاضرات في شعر علي محمود طه الذي صدر عام 1965م،نجد أن الموسيقى النقية هي ما لفتها إليه حيث أنها عجبت به من منطلق عروض لأنه كتب من المنسرح (مستفعلن مفعولات ،مفتعلن) قصائد عاشق الزهر ،حلم ليلة ،البحر والقمر ،علاوة على هذا كتب قصيدة "في الشتاء "من إحدى تشكيلات الخفيف التي تجرى هكذا (فاعلاتن مفاعلن فعلن)وكتب من تشكيلة البحر الكامل ذات الضرب فعلن ،كما استعمل مخلع البسيط (مستفعلن فأعلن فعولن) فقد لاحظت الشاعرة أنه يستعملها وهو في قمة نضجه الشعري وشبابه وحيوته كما أنها استحسنت من الشاعر استخدامه "الموشح المسترسل " في قصائده "كأس الخيام ،كالله والشاعر ،الكرمة الأولى ،)

في عام 1967م صدر ديوان الشاعرة نازك الملائكة بعنوان "شجرة القمر " الذي تعرضت فيه لقضية كتاب البحر الخفيف .فذكرت أنها في الماضي لم تكن تراعي الوقفة العروضية بل كانت تراعي المعنى وحده أما في هذا الديوان راعت أسلوب الشطرين .وكانت الشاعرة على يقين من أن تيار شعر الحر يستوقف ويرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن استعانوا بها ،معنى هذا أن الشعر الحر سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض اغراضه ومقاصده دون أن يتعصب أو يترك الأوزان العربية الجميلة .[2]

في عام 1977م صدر ديوانها " يغير ألوانه البحر " وتعرضت لقصيدتها "زنابق صوفية للرسول " و " تمتمات في ساعة الإعدام " وقد اهتدت فيها إلى بحر جديد من بحور الشعر الصافي الذي وزنه (مستفعلن،فاعلن ،فعولن) يطلق عليه العروضين اسم مخلع البسيط فلاحظت نازك الملائكة أنه من الممكن تقسيم هذا البحر إلى تفعيلتين في الشعر الواحد .ليصبح هكذا

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص139

[2]- ينظر ، المرجع نفسه ،ص140

مستفعلاتن مستفعلاتن ** مستفعلاتن مستفعلاتن**

هناك فرقا واحدا هو زيادة حرف واحد على المخلع البسيط

مستفعلاتن مفاعلاتن

مستفعلن فأعلن فعولن

أضافت الشاعرة نازك الملائكة حرفا على مخلع البسيط استقام لديها " مستفعلاتن مستفعلاتن " وهو وزن صاف يضيف بحرا جديدا إلى شعر التفعيلة أفادت في هذا من شعر قاله الرصافي وأوله

سمعت شعر للعندليب تلاه فوق الغصن الرطيب

في أوائل القرن الحادي عشر الهجري وجدت ظاهرة البند والبند يتعامل مع الرمل والهزج فقط ،أما الشعر فيوسع دائرة إيقاعه على كل الأبحر ذات التفعيلة الواحدة ،وبالنسبة لنازك الملائكة فإنها تعتبره أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحر .ذلك لأنه لا يتقيد بأسلوب الشطرين وترى أنه يمكن اجتماع التفعيلة "مفاعلين " دون تنافر لما بينهما من علاقة خفية تظهر عند التقطيع ، فشطر الرمل " فاعلاتن ،فاعلاتن ،يمكن أن يتحول إلى الهزج " مفاعيلن " إلى الرمل بزيادة بسبب أوله (0_).[1]

وحسب رأي الكاتب عبده بدوي فإن الشاعرة قد خرجت من الوزني التقليديين هما الرمل والهزج إلى الوافر ،فتعد إضافة جديدة ومستساغة ،والسبب أن التفعيلة مجزوء الوافر "مفاعلتن " يصيبها العصب فتتحول إلى تفعيلة الهزج "مفاعيلن ".كثير من الانطلاقات النقدية الشاعرة تنبعث أساسا من العروض حتى وهي تتعرض للنقد المسرحي ،حيث أنها تعرضت لمسرحية قصيرة *عذاب * للشاعر عمر أبو ريشة وما ركزت عليه هو أن المسرحية كتبت من بحر واحد هو المتقارب .مما أثر على المسرحية رتيبة ومتكلفة .

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص142-143

وعن مسرحية كليوباترا لأحمد شوقي فقد قدمت دراسة عليها من الجانب العروض وأخذت عليه الزحاف والانتقال من الرجز إلى السريع في قوله :

فهل لديك الأنا ** ما يجلب السلوانا**

من الأماني المسلية ** والصحف الملهية**

كما قالت .أن هناك بيتا مكسورا ،وأن الياء زائدة في قوله :

ولي سر كاد عن نف سي يزويه الخفاء

أشارت كذلك لوجود خطأ في توزيع شطرات المتقارب . وتؤكد الشاعرة على أن دراسة العروض تصقل الحاسة وتمنح قدرة موسيقية فائقة تساعد في الوقت نفسه على الإبداع وعن الشعر الجديد يرتكز على أشطر ،وقواعد التدوير ،والزحاف والعلل، والضروب .ترى الشاعرة نازك الملائكة أن القافية تجعل من الشاعر أن يتكلف ويتصيد القافية تصيدا مما يؤدي خنق أحاسيس كثيرة، معللة ذلك بأن الشعر الغنائي وليد الفورة الأولى عند الشاعر ،وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض اندفاعتها ولد كانت القافية هي العائق الذي لابد منه ،ومن ثم كانت تضعف الفورة وتغيض الحالة الشعرية مما يدفع الشاعر إلى أن يكون مضطر إلى مصانعة القافية وهي تعجب بالذين استخفوا بالقافية حين كتبوا نظام الرباعية .وتذكر أنها سارت خطوات بعدهم على نحو ما فعلت في قصائد مسامير (أ ب أ ، ب ج ب، ج د ج، د هـ د ،هـ و هـ) تكرار الحرف بعين تكرار القافية ،بينما في *وفي رماد * استعملت نظام الرباعية (أ ب ب أ)قصيدة * الكوليرا * كانت المقطوعة أطول مما ينبغي جرت على هذا النسق (أ ب ب ج ج ب د د ب ب هـ هـ هـ هـ) ثم كان التحرر التام القافية في مر القطار ،نهاية السلم ،خرافات ،جدران وظلال .وفي مقدمة ديوان "الشجرة القمر* تأخذ أسلوب تراجعي وتعلن أسفها أنها لم تعطي اهتمام بالقافية حيث أنها كانت تغيرها بشكل سريع مما يؤدي هذا إلى ضعف الشعر الحر كونه يعتمد على أبيات تتفاوت أطوال أشطرها .[1]

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص145-148

تلخيص قضايا الكتاب:

دعت نازك الملائكة إلى أن يرتكز الشعر الحر على نوع من القافية الموحدة ولو توحيدا جزئيا كي يتم حمايته من ضعف الرنين ، وفي دراستها عن علي محمود طه تراه أنه كان موفقا حين التزم القافية الموحدة وحين خرج عليها .هـ مسؤولة عن حب العربي القديم للبيت المستقل الرنان واستعملوا كذلك السجع في النثر كي يزداد الكلام قطيعة وصرامة .

حافظ العربي على القاعدة الموحدة .ثم كان دور الاندلس في القافية المتنوعة ،ثم كان دور البند و دور الشعر الجديد الذي أتى بالقوافي المتتالية كقصيدة *الأمير السعيد *لعبد الوهاب البياتي كما يوجد القوافي المنوعة المتداخلة على غير نسق كقصيدة *الأفعوان *الشاعرة نازك الملائكة ،وللقافية المتداخلة صنفان المتمثلة في :

1-القوافي ذات التداخل الجزئي المعزول .

2- القوافي ذات التداخل الكلي المترابط .[1]

فالشاعرة لم تتخل عن القافية بل احتضنتها بينما عبده البدوي تعامل مع القوافي الجزئية .ثم تقف عند ظاهرة السطر الطويل الذي يستغرق أسطر متعددة كثيرة ثم يأتي في آخره القافية ،وهي لا توافق على هذا وتعتبره نوعا من أنواع التفات ثم تقول * أن الشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل السطر إلى أي حد يشاء ،وهذا ينفي الاجة إلى التدوير أصلا. خلافا لشعر الشطرين الخليلي الذي يصح أن يقع التدوير في آخر شطره الأول لكي يطيل الشاعر الشطر ويمزجه بالشكر الثاني * وبالنسبة للشاعرة نازك الملائكة فإن التدوير يقتل القافية قتلا ويخرب الشعر الحر ويمزق قوافيه كونه يتعب السمع ويمل .وتجمل رأيها في القافية بعد مرحلة شظايا و رماد بأنها تفتح أبواب معان مبتكرة ولا توقع في التكلف . في ضوء هذا يرى الكاتب عبده بدوي أن القافية ضرورة شعرية لابد منها ، وهناك تسع عوامل تجعل منها ضرورة.

1) تحديد نهاية الشطر
2) القافية الموحدة وسيلة لخلق وحدة في القصيدة كونها تلم شتات الجو بالنعم العالي الذي تحدثه

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص149

3) القافية وسيلة آمان واستقرار للقارئ.

4) توضيح الفكرة والسيطرة على القصيدة

5) التعبير على الأفكار الداخلية فالقافية تكشف المخبوء

6) إعطاء نغم موسيقي للشطر احنا في القصيدة

7) تقديم تيار كهربائي يسري في القصيدة ويرقرق في ألفاظها

8) إنبات الأفكار وتغبر اتجاه القصيدة إلى مجالات خصبة مفاجئة .[1]

في شعر التضاد والمقاومة ،يعطي ترادف القافية إحساسا بأن الشاعر مجهز بعزيمة صلبة لا تلين ،ذلك لأن القافية في الصميم قتال ومصاولة، واعتبرت نازك الملائكة الجانب الصوتي جانب واحد من جوانب القافية وعند أحمد شوقي نجد أنه استخدم المقطع الطويل الذي لايجيء إلا في حالة الوقف ،مثال على ذلك في قوله :

ارْفعي السِّتْرَ وحيي بِالْجَبينْ ** وَأَرِينَا فَلَقَ الصُّبْحِ الْمُبِينْ**

وَقِفِي الهَوْدَجَ فينا سَاعَةً ** نَقْتَبِسْ مِنْ نُورِ أُمِّ الْمُحْسِنِينْ**

ومن الملاحظ أن هناك ألفاظ ذات دلالة حركية يكون لها أكثر من صلة بالقافية . جاء في العمدة أن الأمين قال لابن نواس : "هل تصنع شعرا لا قافية له ، قال : نعم ،وارتجالا

ولقد قلت المليحة قولي ** من بعيد لمن يحبك (إشارة قبلة)**

فأشارت بمعصم ثم قالت ** من بعيد خلاف قولي (إشارة لالا)**

فتنفست ساعة ثم اني ** قلت للبغل عند ذاك (إشارة امش)**

[1]- ينظر، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص150-152

تلخيص قضايا الكتاب:

من وجهة أنظر الكاتب عبده بدوي القافية زخرفي وإذا كانت الزخرفة استخدمت لذات الزخرفة في الحضارة العربية ،فإن القافية لها دور يشبه هذا الدور على نحو ما نعرف في هذا النص الذي يقول :

يا من له السجايا ** عين وجيم وباء (عجب)**

ما طاب لي في سواكم ** نون وعين وتاء (نعت)**

عهودكم ليس فيها ** نون وكاف وثاء (نكث).**

كما أنها تفيد في الربط بين عالم الوزن المجرد، وعالم الألفاظ المحسوس . فإذا كانت نظرتها للعروض العربي ثنائية بمعنى التأكيد أساسا على البنية الصوتية فإنها في القافية نظرت إليها من أكثر من منظور . وأكثر ما ركزت عليه الشاعرة في عالم اللغة هو قضية النحو فهي ترى أن القواعد صديقة للشاعر ،ولكونها متأثرة برأي عبد القاهر الذي يرى أن النظم والنحو شيء واحد جعلها لا تتهاون مع من يخالف القاعدة العروضية أو ألنحوية ،وفي الوقت نفسه رأت أن يكون النص الشعري هو الأصل وليس القاعدة المسبقة .في ضوء هذا لطفت بعض أفكارها الرئيسة ففي عام فمثلا في عام 1957م دعت إلى ضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة . أما عام 1974م دعت لما سمته ب "تلطيف" القاعدة ذلك بجواز أن تجتمع التفعيلة مع ممدودها في ضرب القصيدة الحرة ،موقفها مشابه لـ موقف حازم القرطاجني الذي يحدد الخروج بما يسميه " الأساغة" وفي الوقت نفسه يؤكد على احترام اللغة .[1]

يرى الكاتب عبده بدوي أن الشاعرة نازك الملائكة تركت لمسة مشرفة على العروض والقافية كونها تركت العنان لحركة الشعر، وارتبطت ارتباطا وثيقا بالتيار القومي ،علاوة على هذا فقد ساهمت في التنظير للشعر الحر .

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص153-154

5)قضية الشعر عند ابن رشيق :

ابن رشيق هو الحسن بن رشيق الإفريقي المعروف بالقيرواني ،ولد في المحمدية وقيل في المسيلة عام 390ف على أوثق الروايات . تلقى تعليمه الأول في المحمدية ثم كانت رحلته إلى القيروان وهو في السادسة عشر من عمره .

عرف ابن رشيق منذ عهد مبكر بالطموح العقلي ،فيما تفتحت أمامه الأفاق حين اتصل بالرجل الذي رفع إليه كتاب العمدة ،انتقل مع المعز إلى المهدية حين ضاعت منه القيروان تحت الهجمات الهلالية ومن ثم ظل مقيما بقرية مازر بالجزيرة إلى أن كانت وفاته عام 456هـ

لابن رشيق حوالي ثلاثة وثلاثين كتابا ،تدور حول الشعر والشعراء واللغة والتاريخ والحديث والأدب والثابت أن بعض أسماء كتبه ليست إلا فصولا وأبوابا من كتبه على أنه يجيء في مقدمتها جميعا العمدة في صناعة الشعر ونقده ،ومن خلال كتبه يستطيع القارئ أن يستوعب التراث النقدي والبلاغي للجاحظ وابن سلام ،وابن قتيبة ،وابن طيا طبا ،قدامة ،والآمدي القاضي والجرجاني .....الخ . ذكر أحمد أمين أنه قد قام بتحويل الشعر من نقد شاعر بعينه إلى نقد الشعر بصفة عامة .[1]

بدأ ابن رشيق كعادة أهل عصره بإهداء فضفاض إلى ابن أبي الحسن علي بن أبي الرجال المتوفى عام 420هـ أغلب أبوابه تدور حول قضية الشعر ، ثم بعد ذلك ركب رسالة تسمى ب " قراضة الذهب . يؤصل ابن رشيق لقضاياه بالحديث عن العرب وتغصبهم ثم يذكر ونظمهم ونثرهم وان لكل منها ثلاث طبقات ، جيدة ،متوسطة ،ورديئة ، فما هم الشاعر ابن رشيق هو دفاعه عن القول الذي يقول بأفضلية الشعر على النثر مع العلم بأن القرآن وأن النبي صلى الله عليه وسلم لا يقول الشعر ثم نراه يقول فيما يقول : " كما أن القرآن أعجز الشعراء وليس بشعر كذلك أعجز الخطباء وليس بخطبة و المرسلين وليس بترسيل وإعجازه الشعر أشد برهانا ثم يقول : ولو أن أكون النبي صلى الله عليه وسلم غير شاعر غض من الشعر لكانت أميته غضا من الكتابة وهذا أظهر من أن يخفى على أحد .....الخ .[2]

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص155

[2]- المرجع نفسه ،ص156

أضاف ابن رشيق بعض الحجج التي تدعم رأيه فالتفت إلى أبي الحسن علي بن أبي الرجال ثم يقول ".....ولم أهجم بهذا الرد وأورد هذه الحجة لولا أن السيد أبقاه الله قد جمع النوعين ، وحاز الفضيلتين فهما (أي الشعر والنثر) نقطتان من بحره ، ونوارتان من زهرة ، وسيرد في أضعاف هذا الكتاب من أشعاره من يكون دليلا على صدق ما قلته .

ثم يؤكد قضيته بعقد باب في الرد على من يكره الشعر نخلص منه إلى أن الشعر ضرورة للعرب على حد ما نعرف من قول سعيد بن المسيب لمن قال له أن بالعراق قوما يكرهون الشعر فكان إن قال : نسكوا نسكا أعجميا إثم يشفع لقضيته بشعر لأبي بكر ،عمر ،عثمان ،علي .....الخ ثم يقول : وقد كان جماعة من أصحاب مالك بن أنس يرون الغناء بغير آلة جائزا . وهو مذهب جماعة من أهل مكة والمدينة ثم يعقد عدة أبواب حول هذه القضية نخلص منها إلى أن الشعر يرفع من قدر الوضيع الجاهل مثلما يضع من قدر الشريف الكامل ، وبعدها يرفض المقولة التي تقول : "إن والد امرئ القيس قد نفاه لما قال الشعر . ويرجع السبب إلى أنه كان خليها متهتكا شبب بنساء أبيه واشتغل بالخمر.[1]

ركز ابن رشيق عن ضرورة الشعر وأهميته فيقول رأيه صريحا من خلال شعره قائلا :

الشعر شيء حسن **** ليس به من حرج
أقل ما فيه ذهاب **** الهم عن نفس الشجي
يحكم في لطافة **** حل عقود الحجج
كم نظرة حسنها **** في وجه عذر سمج
وحرقة بردها **** عن قلب صب منضج
ورحمة أوقعها **** في قلب قاس حرج
وحاجة يسرها **** عند غزال غنج
وشاعر مطرح **** مغلق باب الفرج
قربه لسانه **** من ملك متوج
فعلموا أولادكم **** عقار طب المهج

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص157.

يؤكد ابن رشيق أن الشاعر في الماضي لم يكن يحتمي بالقليلة وإنما كانت القبيلة هي التي تحتمي به ثم يورد عددا من الشعراء الذين انتفعوا بالشعر كثيرون ووصف الشعر بأنه مهنة خطيرة . وضع ابن رشيق بابا في آداب الشاعر فذكر فيه أن على الشاعر أن يكون حلو الشمائل ، حسن الأخلاق ، طلق الوجه .....الخ . بعد كما عرج لقضية سياسية هامة هي قضية الشاعر والحكام ونظام الحكم وكذا قضية القديم والجديد وهو يقسم الشعراء تاريخيا إلى أربعة طبقات (جاهلي ،مخضرم ، إسلامي ، محدث).[1]

قام ابن رشيق بوضع المحدثين في طبقات ويهبط متأخرها عن متقدمها وبعدها ينصح المتأخرين بألا يغتروا بحلاوة اللفظ ورشاقة المعنى ، علاوة على هذا فقد تطرق لقضيتين هما الصدق الفني و الشهرة وكان يريد باتساق الشعر مع نفسه . من خلال هذه القضية حكم على ابن سلام الجمحي بالتناقض حين يسوق قولا عن عمر بن الخطاب أي أن زهير كان لا يعاظل بين الكلام ولا يتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلا بما فيه فقال عنه أنه كان أحفص الشعراء ،وأبعدهم من سخف ، وأجمعهم لكثير من المعاني في قليل من المنطق وأشدهم مبالغة في المدح .أما في قضية الشهرة فقد ذكر أن أمزجة الناس تختلف في أكثر ما قيل في تفضيل شاعر على شاعر وجماعة على جماعة .

نظر ابن رشيق للشعر نظرة جادة وعميقة مع التركيز على عنصري الحرية والإبداع لدى الشاعر مما يتولد لنا بما يسمى بعملية التجاوز للآفاق المعروفة عند الناس . ولدى الشاعر باب هام يسمى ب حد الشعر وبنيته ويدعو من خلاله لضرورة وجود كل من اللفظ والوزن والقافية وهو لم يفضل اللفظ على المعنى كما يفعل الكثيرون ، بل يصل إلى لب الحقيقة حين يقوم توازنا بينهما في عملية الصهر وعلاقتها كعلاقة الجسم بالروح يضعف بضعف الآخر ويقوى بقوته .[2]

ركز على " الوزن " تركيزا واضحا حيث يذكر على أنه أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية . عرج ابن رشيق على قضية "الطبع والصناعة " المطبوع هو الأصل أي الدفقة الشعرية الأولى التي

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص158

[2]- المرجع نفسه، ص 159

تأتي للشاعر بطريقة عفوية ، بينما المصنوع هو ما جاءت صنعته من غير قصد للشاعر أو ما جاء عن طريق التصنع . الجانب الأول من المصنوع يمثله البحتري. [1]

فيما يمثل الجانب الآخر من الموضوع أبو تمام فأخذ بالوسطية ،حيث قال : " ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا في غاية الجودة ، ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة ، ولظهر عليه التعمد كان المصنوع أفضلهما إلا إذا توالى بعد ذلك وكثر لم يجز البتة أن يكون طبعا واتفاقا إذ ليس ذلك في طباع البشر ...وسبيل الحاذق بهذه الصناعة إذا غلب عليه حد التصنيع أن يترك للطبع مجالا يتسع فيه كما جعل من التصنيع استعمال حضري للغة البدوي واستعمال البدوي للغة الحضري لأن كلل واحد منهما سيخرج عن طبيعته.

في بابه " المبدأ و الخروج و النهاية " تعرض لنظام بناء القصيدة ، فيقدم لنا تركيبة القصيدة العربية التقليدية وما تحتويه من صنعة . لمح الكاتب عبده بدوي للفروق الموجودة بين الشاعر البدوي والشاعر الحضري ، فقد يلزم كل منهما بالصدق الفني . ويجوز الخروج عنها في بعض الحالات الاستثنائية ، فهو يستحسن أن يكون الشعر قائم بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعد ، وما سوي ذلك . تحدث ابن رشيق عن عملية الإبداع وكذا قضية الاستمرار في الشعر ثم يتعرض لعملية التنشيط عند الشعراء ، فذو الرمة ينشط نفسه بذكر الأحباب ، والفرزدق كان يرتب ناقته طائفا وحده في الشعاب والأودية معا.....الخ .[2]

قدم ابن رشيق طريقته الخاصة حيث أنه يلتمس لنفسه ما يليق به من القوافي ، علاوة على هذا فقد جعل للشعر عشرة أغراض هي : النسيب ، والمديح ،والافتخار، والرثاء ، والاقتضاء ، والاستهجان ، والعقاب ، والوعيد والإنذار، والهجاء، والإعتذار.، والوصف .

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص160

[2]- المرجع نفسه ،161

تلخيص قضايا الكتاب:

في رسالته قراضة الذهب تعرض لقضية السرقات الشعرية التي رآها أنها تقع في البديع النادر والخارج من العادة ، كما يقرر أن المطابقة والتجنيس أفضح سرقة من غيرها لأن التشبيه وماشاكله يتسع فيه القول والمجانسة والتطبيق .يرى الكاتب عبده بدوي أن ابن رشيق قد استطاع أن يؤصل للنقد العربي وأن يفيد إفادة كاملة من آراء المتقدمين ، كما كان لكتابه العمدة دور كبير في التعرف على نظرية الشعر عند العرب مما ساعده بصورة كبيرة في عمليات الإبداع في النقد العربي.[1]

[1]- ينظر ، عبده بدوي ،قضايا حول الشعر ،ص161

قضايا أسلوبيّة في شعر المتنبي:

يتطرق أيضا عبده بدوي في كتابه هذا إلى شخصية مهمة يقف لها التاريخ العربي مفتخرا، وهو المتنبي والذي يعد أنموذج متفرد بين الشعراء، فأصبح ملكا على الشعر وفجر بشعره عبقرية اللغة العربية ووصل إلى المدى الأسمى خاصة حين تغنى عند سيف الدولة بالروميات والأمجاد العربية.

تعددت أراء أسباب نجاحه فهناك من يرجعه إلى أنّه كان أقوى الشعراء انفعالا وأحدّهم عاطفة وأبعدهم تفكيرا وأسدهم رأيا، رجل ذا حكمة، وهناك من يرجع سبب خلوده هو تغزله بالأعرابيات وغلبة التشاؤم والحزن وحسن التعبير في شعره أما بدوي اختلف عنهم ورأى أن المتنبي كان ثائرا يعرف عصره اضافة إلى قدراته التي تعلي من شأن شعره خاصة إذا تعلق الموضوع بقضايا إنسانية.

اهتم عبده بدوي كغيره بأسلوب المتنبي، أولا كان مع ما يسمى ببراعة الاستهلال، لما له من أهمية عند العرب فقال ابن رشيق "لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح... والشعر قفل أوله مفتاح..."[1].

ومن الواضح أن المتنبي لم يحسن المطالع عادة، وقد تنبه لذلك ابن رشيق فذكر أن مطالعه تحتاج إلى مفسر كالأصمعي، لأن المتنبي يفعل ذلك متعمدا وإغرابا على الناس فقال بن عباد عن مطلعه:

أَراعَ كَذَا كلَّ المُلوكِ همُام * وسحَّ لهُ رسُل المُلوكِ غمُام**

وإنه يفتح طرق الكرب، ويغلق أبواب القلب.

والملاحظ أن مطالع المتنبي تتصل بشخصيته، فهو لم يكن سهلا حتى ترق مطالعه، ولم يهتم بما يقوله الناس، وأن الطبيعة الشعرية عنده تكون في بدايتها غامضة، ثم تتكشف التجربة بأكثر من لحظة تنوير، وفي بعض مطالعه لم يقصد إلا تهيئة الجو لموسيقى القصيدة، فتحس أنه يريد التعالي على المستمع، وذلك بإلقائه ما يثير، ثم يتصدق عليه بالفهم، كما أن شعره كان يتنافى إلى حد ما

[1] ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، 189ـ 192

مع تلك الصور البيانية، وعلى حد تعبير صاحب الوساطة لم يستعطف أسماء الحضور، وإنما يتحداهم

ثم إنه كان عجلا في المقدمة، فيعجل إلى الممدوح، فيمدحه دون مقدمات كمدحه لبدر عمار في قصيدته الدالية، ورائيته التي يمدح فيها علي بن أحمد بن عامر:

أُطَاعِنُ خيلاً من فوارِسِها الدَّهْرُ * وَحِيداً ومَا قوْلي كَذا ومعِي الصّبر**

وبائيته في مدح سيف الدولة.[1]

وإذا جئنا لما يسمى بحسن التخلص، فإنه يعكس محاولاته الفنية والمحفوفة بالخطر لعالم التقارب بين نفسه التي يحس بحرية التعبير عنها، فكان لا يحب أن يذوب في عالم الممدوح.

ويبدو أن المتنبي قد غير أسلوب حسن التخلص في القصائد التي وجد فيها طريقا مفتوحا بينه وبين الممدوح، كنونيته في عضد الدولة "مغاني الشعب طيبا في المغاني"، ولاميته في سيف الدولة" ليالي بعد الطاغين شكول "، وبائيته في كافور.

والمتنبي وإذ ابتدأ شعره غامضا كما ذكرنا سابقا فإنه بعد ذلك يكون واضحا، فهو لا يومئ إلى حاجته وإنما يصرح بما عند الممدوح.[2]

قَالُوا: هجَرت إليهِ الغَيْثُ قُلتُ لهُم * إلَى غيُوثِ يدَيْهِ والشَآبِيب**

إِلَى الذِي تَهُبُ الدُولَاتُ رَاحَتَهُ * وَلاَ يمنْ علَى آثارِ مَوهُوب**

ويظهر أنه يخاصم العديد من شعراء عصره، يدمغهم بقسوة

أرَى المتَشَاعِرِينَ غَرُوا بِذمّي * ومَن ذَا يحْمدُ الدَّاءَ العضَالَا**

ومَنْ يكُ ذَا فَمٍ مرٍ مرِيضٍ * يَجدْ مرًا بهَ الماءَ الزلَالَا**

وهو يجهر بأمته بالقول:

مَا مُقامِي بِأرضِ نخلةَ إلَّا * كمَقَامِ المَسِيحِ بينَ الْيهودِ**

[1]- ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، 193.192

[2]- المرجع نفسه، ص194

أَنَا فِي أمَة – تَدَاركَها الله – * غَريبٌ كَصالِحٍ فِي ثمُودِ**

وما نريد أن نؤكده أسلوبيا أنه كان يبدأ غامضا، لينتهي واضحا وإن اللغة والسياق يتعاونان تعاونا وثيقا مع الغموض والوضوح، ولا ننسى أنه كان يخرج تارة عن نظام المطالع، بل قد أعلن ثورته عليه في قوله:

إذَا كَانَ مَدحٌ فالنَّسيبُ المقدمُ * أكلُّ فصِيحٍ قَالَ شعرًا متيَّمُ؟**

نلاحظ أن أسلوب ألفاظه كانت تتسم بعنصر الجزالة الملتحم تماما بالمضمون كما أننا نجد عنده بعض الألفاظ التي لا تتوافق مع اللغة وقوانينها.

بانُوا بَخرعُوبةٍ لَها كَفل * يَكَادُ عنْدَ القِيامِ يُقْعدُها**

رَبحلةٌ أسْمَرُ مُقْبلُها * سَبْحلةٌ أبيضٌ مُجرّدُها**

ونجد أيضا عنده أسلوب التقطيع اللفظي.

لامة، فاضة، أضاة، دلاص * أحكمت نسجها يدا داود**

فسمى ابن رشيق هذا الأسلوب تقسيما و تقطيعا، أما الدكتور عبد الله الطيب أدخله في باب الجناس الازدواجي، وقد يقع في التكرار كالتوكيد والتلذذ.. فيقول مثلا:

وحَمدَانِ حَمدونٍ، وحَمدونَ حَارثٍ * وحَارثُ لقمانُ. ولقمانُ راشدُ**

و يبدو أن المتنبي اهتم أيضا بالتصغير في ألفاظه، وقد تنبه لذلك أبو علاء في رسالته إلى ابن القارح فقال "انها عادة عنده صارت كالطبع..."، أما العقاد فذكر أنها من الطبع وفيها ترجمة عنه، وجاراه لنوازعه، فهو كان يستكثر نفسه على الشعر، ويرى أنه خلق للملك، وهو كان يشعر شعور العظماء ويقيس بمقاييسهم.[1]

وأظهر مظاهر شعوره بالعظمة في سيمات شعره كالمبالغة في التهويل، والتضخيم من جهة، وهذا الولع بالتصغير من جهة أخرى، ورد عليه الدكتور محمد مندور بأنه لا يظن أن التصغير جاء في شعر المتنبي لتكبره، بل أداة معروفة لدى الشعراء في الهجاء

[1] ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، 197.195

ورد العقاد وذكر أن التصغير ليس لصيقا بكل هجاء، والمتنبي ليس من الهجائيين وإنما لسبب خلائقه الشخصية.

كما أننا نجد عنده أيضا صيغة التفضيل التي ذكرها الدكتور شكري عباد، التي تفوقت على عشرة شعراء، فكانت لازمة في قصائده ثم قلل منها، واقتربت في بعض الأحيان بالحكمة، فالحكمة تقوم على التجريد، والمطلع ينطوي على قدر كبير منه.

وألفاظ المتنبي الغزيرة والمنحوتة في الوقت نفسه، أثارت الكثيرين، كابن جني الذي لاحظ أنه كثير استعمال لفظ " ذا " و " ذي "، وصاحب الوساطة رده إلى ضعف، وهي تدل على التكلف، وتدل على التعالي على الناس، ونحن نستعملها حين لا نحب تسمية أحد أو ندل عليه.

إن المتنبي ممتلئ بذاته، وبنفسه أكثر من موضوعه، فهو مشغول بالجليل عن الجميل، وبالجزل عن القيق، وبالصلابة عن السيولة، فهو فاقد لما يسمى بالرفاهة، ولعل هذا كان وراء قصوره في الغزل والرثاء، وربما الانهزام المتكرر، واستحالة الأمل، وقلة نصيبه من الخيال، واعتماده العقل الذي كان في بعض الأحيان يدخله في متاهات، ويقلل من الاحساس.

ووجدت لديه ما تسمى بالضرورة الشعرية، ثم إنه يقع في كثرة الحشو، والتضمين، وقبح الاستعارة وخفاء الكناية، والإيجاز المخل، وسوء المطابقة والسطحية، والتعامل مع بعض مصطلحات المتصوفة والفلاسفة.[1]

ويؤكد الدكتور عبده بدوي مرة أخرى أن المتنبي كان يوائم بين ما في نفسه وبين الأشياء، وأن هذه المواءمة تعطي الألفاظ نوعا من التضاد، والحركة المترددة بين النفس والأشياء، وإذا تواءم الطرفين لبردت الألفاظ عنده فقال قبيل مغادرته مصر:

وإنَّي لنَجمٌ تَهتَدِي صُحبتِي بِه * وإذَا حَالَ مِنْ دُونِ النُجومِ سحَابُ**

غنيٌّ عَنِ الأَوْطانِ! لاَ يَستخفِّنِي * إلَـى بلدٍ سَـافرتْ عَنْـهُ إيِـــابُ**

وَعَنْ ذَملَان العِيسِ، إنْ سَامحتُ بِه * وَإلَّا فَفِـــي أَكْوَارِهِـنَ عقـــابُ**

[1] ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص 200.198

وأصْدَى.. فَلاَ أُبدِي إلى المَاءِ حاجةً * وللشَمسِ فوقَ اليعْملاَت لعابُ**

وللسرِّ مِنَّي مَوضعٌ لاَ ينَالُهُ * نَديمٌ، ولاَ يُفْضِي إليْه شَرابُ**

وللْخُودِ مِنَّي ساعةٌ، ثم بينَنَا * فَلاةٌ، إلَى غيْر اللَّقاءِ تُجابُ**

فهو خرج من الأسلوب المتمثل في الصحة والوضوح والدقة، ويقيم جدلا بين الشيء ونقيضه، ويتحدث بمفهوم المخالفة، إذ ينجح في الكشف عن علاقات جديدة بينه وبين الأشياء، وإذا تجاوزنا حركة الألفاظ عنده إلى حركة المعاني، فنجد النقاد يطالبون بوضوح المعنى ومن هنا نستنتج أنهم يبحثون عن الاستقامة ولكن المتنبي كان على خلاف ما قرره النقاد القدامى، لأنه كما ذكرنا سابقا يحب ان يكون غامضا، يحب أن يستثير ويلهو، وكان متصلا بذلك بنفسيته أكثر من شيء آخر كما يقول في هذا البيت:

أَنَامُ مِلءُ عيُونِي عَن شَوَاردِهَا * وَيَسْهرُ الخَلقَ جَرَّاهَا ويَخْتَصِم**

فهو حين يقول:

أحَادٌ أمْ سداسٌ فِي أَحادٍ * لَيَيْلتنَا المنُوطَة بالثَنَاءِ**

و على كل حال يبقى المتنبي بصفة خاصة يتعامل مع الشيء ونقيضه، ويولد من السلب إيجابي، ومن الإيجاب سلبا، لأن هذا يتفق مع عالمه النفسي أولا، ولأنه إدراك جديد لقوانين ذات فعالية، فالحياة عنده طباق وليست جناسا، فبهذا تتغير وظيفة الشعر من الجمود إلى الحركة، ومن الانسجام إلى التصارع، ومن الموافقة إلى الرفض، ومن المألوف إلى غير المألوف.[1]

ينتقل الدكتور عبده بدوي إلى موسيقى الشعر التي لا تنفك عن معناه و لا عن نفسية الشاعر، فالملاحظ أن موسيقى المتنبي لم تكن مستوية، وسهلة، وساحرة، ذلك لأنها كانت تتصل بقضايا متفجرة، وبشاعر موّار الأحاسيس، وحين ننظر إلى شعره يتبين أن نحو سبع وخمسين من قصائده من البحر الطويل، وست وأربعين من الوافر، وثلاث وأربعين من الكامل، أي أن معظم شعره من البحور القوية المعطاة ذا النغم الممدود، الذي يصلح للتعبير عن حالات التصارع في النفس ما

[1] ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص 200 .203

سميناه بالطباق، أما بقية البحور فهي بحور تحتاج إلى نفوس متصالحة مع الحياة، وما يحكم العملية الشعرية هو عالم الشاعر الداخلي أي طبيعة التجربة، والملاحظ أن المتنبي لجأ إلى المتقارب في القصيدة التي يقول عنها طه حسين:" ما أدري إلا أن ما كان يملأ نفس الشاعر من فرح وأمل ونشاط هو الذي دفعه إلى هذا البحر المتقارب، الذي يلائم اضطراب النفس بالأمل القوي حين تضطرب بالأمل القوي وغليان النفس بالحزن المضطرم حين تغلي بالحزن المضطرم"

طَلَبْنَا رِضاهُ بِتَرْكِ الذِي * رَضَينَا لُه فَتَرَكْنَا السُّجُودَا**

أَميرٌ أَميرٌ عَليهِ النَّدَى * جوَادٌ بخِيلٌ بِأَن لَا يَجُودَا**

ويلجأ إلى البحر المتقارب في لا ميته التي قالها في ثورة القرامطة ومن هذه القصيدة:

خُذُوا مَا أَتاكُمْ بِه واعْذُرُوا * فَإِنَّ الغَنِيمَةَ في الْعَاجِلِ**

وإَن كَانَ أَعْجبكُم عَامكُم * فَعُودُوا إِلَى حمصَ فِي قَابِلِ**

فَإِنَّ الحسامَ الخَصِيبَ الذِي * قَتَلْتمْ بِه فِي يَدِ القَاتِلِ**

المهم أن شعره وزنا وإيقاعا كان صورة لنفسه ومواقفه.[1]

أما قوافيه وجدنا أنها تسير في نفس اتجاه الوزن والإيقاع، فاستعمل القوافي الصعبة وبعبارة أخرى كما قال الصاحب بن عباد "يتطلق أساسا من القوافي المدوية لا القوافي الهامسة، وقد اعتمد التركيز على حرف داخل القصيدة ليعبر عن شيء قلق داخله، كقوله:

شَرفٌ ينطَحُ النُجومَ بقَرْنَيْه * وعِزٌّ يُقَلْقِلُ الأَجيَالَا**

فقَلْقَلتُ بالْهمِّ الذِي قَلْقَل الحَشَى * قَلَاقلُ عيسٌ كُلُّهنَّ قَلاقِلَ**

المتنبي كان على وعي بالموسيقى الداخلية والخارجية في القصيدة، وكان يوائم بينهما بما يتفق وطبيعة تجاربه، ومن وسائله أن يكرر حروفا ذات طبقة صوتية معينة، ثم يناغم بينهما خاصة، إذا كانت لهذه الحروف صلة بالقافية، وهذا يوجد كثيرا في المطالع التي يوجد بها التصريع.[2]

[1]- ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص 204203

[2]- المرجع نفسه، ص 205

إضافة إلى ذلك فن الإلقاء الذي يقتضي الضغط على بعض الحروف والمقاطع والكلمات، وتنويع الصوت عند النداء والتعجب والندبة والاستفهام، والإثبات والنفي، والأمر والنهي.

والملاحظ أننا لا نجد في موسيقاه استواء، وتكرارا مملا، وإنما نحس أن هناك عددا من المستويات الصوتية التي يتعامل معها، خاصة حين يتعامل مع القرار و الجواب على أساس تقاطعهما، أو دخولهما في حوار، فهو يتعامل بأقصى حرف في المخرج أ وبحرف شفاهي هو الميم.

أتَى الزَمانُ بنُوه فِي شَبِيبَتِه فَسرَّهُم وأتينَاهُ عَلى الهَرِمِ

ويستخدم حروف المد حين يريد أن يهول، ويجسد الصوت ويضغط عليه ويكرر مع الاعتماد الرئيسي على المقطع الطويل المفتوح.

كان المتنبي يعتمد أداة التقابل و التقاطع، وكان بتعبير واضح ثنائي العزف لا أحادي العزف، ولعل هذا بسبب احساسه بانقسام نفسه.[1]

أما عن قضية التشكيل عند المتنبي نجد أنه أجاد في تصوير عالميه الخارجي والداخلي، فنراه غاضبا خشنا مليئا بالطموح وبالإدانة لكل ما حوله.

أَيُّ مَحلٍ أَرْتقِي * أَيُّ عظِيم أتَقِي**

وَكُلُّ ما قَد خَلقَ الله * وَما لمْ يَخلقْ**

مُحتقرٌ فِي هِمتِي * كَشعرةٍ فِي مَفرقِي**

(و) أنَا صَخْرةُ الوَادِي إذَا مَا زُوحِمتُ * وإذَا نَطقتُ فإنَنِي الجَوزاءْ**

(و) أَينَ فضْلِي إذَا قنَعْتَ منَ الدَّهْ * رَ بِعيشِ معَجل التَنكِيدِ**

ضَاقَ صَدرِي، وطَالَ فِي طَلَبِ الرَّزْ * ق قيَامِي، وقلَّ عنْه قُعودِي**

أبدًا اقْطعُ البِلادَ، ونَجمِي * فِي نحُوسٍ، وهِمَتِي فِي سَعودِ**

عِشْ عَزيزًا أَو مُتْ وأنْتَ كريمٌ * بيْنَ طعْنِ القنَا وَخفقِ البنودِ**

[1] – ينظر، عبده بدوي، حول الشعر العربي، ص207.206

وهو في فترة المراهقة، ولا يكتفي بالتمني، بل لابد أن يفجر ثورته، ويرفع لواءه على دولة اسمها العصيان، فينتقل من حالة الغضب إلى حالة العصيان، ويخرج من الدولة ويسجن ولم تغب عنه قضية أن يكون حاكما، وكانت هناك محاولة اغتياله من غلمان أبي العشائر وهو يصرح بأن هناك من أعدّ له

أَتانِي وَعِيدُ الأدعيَاءُ وأنَهُم * أَعَدُّوا لِي السُّودَان فِي كفْرِ عَاقبِ**

و قد طورِد من قبل رجال كافور، ومن قبل كان هناك إعداد للقبض عليه من طرف أمير حمص واستمر حبسه عامين، ثم إنه إنسان إذا أقام أثار عليه الشعراء، لأنه يرى نفسه الصوت والآخرين الصدى، مثلا عتابه لسيف الدولة على رؤوس الإشهاد، بل قد يفاضل بين أختي سيف الدولة، مفضلا الكبرى على الصغرى في صور لا تليق بموقف الرثاء.[1]

وما يريده المتنبي هو تقديم نفسه في صورة البدوي الخشن الطباع، فلم يشغل نفسه بالأغاني والخمر، ولم يهتم بتوسيع دائرة الأصدقاء، ويرى نفسه محسودا، ومن هذا نجد المتنبي أجاد تقديم صورته الشخصية بوضوح، وأجاد رسم هذه الصور طموحا ويأسا، وفرحا وحزينا، ومن الطبيعي يجيد رسم الآخرين، أيضا نلاحظ أن المتنبي يتخطى قضية التجريد إلى قضية التجسيد، فعندما قدم لنا الشخصية المحورية فيقدم الزمان والمكان لها، ويقدم شبكة من العلاقات التي كانت تحيط بها، سواء أكانت علاقة إنسانية أو بيئية، كقوله في سيف الدولة:

وَقَد تمَنُّوا غُدَاةَ الدَّربِ فِي لجبِ * أنْ يُبْصرُوكَ.. فلَمَّا أبْصَروكَ عَمُوا**

صَدَمْتُمْ بِخَميسٍ أَنتَ غُرَّته * وَسمهريَّتُه فِي وجْهِهِ غَمَم**

فَكَانَ أثْبتُ مَا فِيهُم جُسُومُهمُ * يَسْقُطْنَ حوْلَكَ وَالأرْوَاحُ تَنْهَزِم**

والأُعوجيَّةُ ملءُ الطُّرْقِ خَلفهُمُ * والمشَرفَّيةُ مِلءُ اليَوم فَوقُهُم**

إذَا تَوقَفَتْ الضَربَاتُ صَاعِدةً * توَافَقَت قلَلٌ فِي الجَوِ تَصْطدِم**

[1] – ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص208

فهو هنا يرسم الفارس قبل الفروسية، وحول سيف الدولة إلى بطل ملحمي وأصبح آمال العرب في تلك الفترة، وانطلق في رسم الشخصية من اسمها ولقبها وما وراء ذلك، فسيف الدولة هو سيف بني هاشم، ثم استعمل الصفات المتوارثة كالقمر والأسد، فإنه يبالغ فالنعوت، بهذا يجعل الممدوح في بؤرة النور، ويطرد الآخرين إلى الظل، ولا ينسى التعامل مع الألوان.[1]

ويبدو أن العديد من القدامى قد وقفوا عند صوره الجزئية، ووضعوها في إطار المبتكر كالسرى الرفاء حين قال المتنبي:

وَخَصْرٌ تثبتُ الأَبصَارُ فِيهَ * وكَأَنَّ عَليهِ مِن حَدَق نِطاقَا**

قال السرى فيه: هذا والله معنى ما قدر عليه المتقدمون.

ونجد أيضا أبو العباس النامي حين قال:

كان قد بقي في الشعر زاوية دخلها المتنبي، وكنت اشتهي أن أكون سبقته إلى معنيين قالهما ما سبق إليهما، أما أحدهما فقوله:

رمَانِي الدَّهر بالأَرْزَاء حَتَّى * فُؤَادِي فِي غِشاءٍ مِن نبَالِ**

فَصِرتُ إِذَا أَصَابَتْنِي سهَامٌ * تَكسَّرتْ النِصَالُ عَلى النّصَالِ**

والآخر قوله:

في جحفل ستر العيون غباره * فكأنما يبصرن بالآذان**

والعديد من صوره وقف عندها الثعالبي والجرجاني، وعجب الواحدي من تحمل كافور له وقد لاحظوا أنه يخاطب ممدوحه بمثل خطاب المحبوب والصديق، لم ينسى فطرته وبداوته، حين يرسم صورا له وللآخرين، كما أنه يوظف في شعره جبال لبنان، بحيرة طبرية ويعكس نفسه على اللوحتين، ويلتقط المنظر في حالة الحركة والتصارع، كمهر يصارع الجوع، وكلب ينقض على غزال وغيرها، فهو يجيد وصف الحيوانات خاصة التي تفترس كالأسد إضاقة إلى وصفه الصحراء

[1]– ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص210

الموحشة، وبعض المدن والعلاقة تبدو عنده علاقة صراع، وأن علاقته بالآخر هي صلة القاتل بالمقتول.[1]

نستنتج أن المتنبي قد بالغ في بعض صوره الشعرية كما هو الحال في قصيدة الحمى، في قوله:

لَمْ تَحكْ نَائِلَكَ السَحَابُ، وَإِنَما * حمّتْ بِه فَصَبِيبُهَا الرّحضَاءُ**

فصور المطر بعرق الحمى فيه مبالغة لا تزيد التصوير قوة إنما غرابة[2].

في الأخير هذه رحلة صغيرة في عالم الأسلوب عند المتنبي للتعرف على خصائص اللغة التي استعملها، فكانت ناتجة عن عالم الفجائع، والذي لم يهرب منه إلى عالم الجماليات والزخرفة، إنما وضع نفسه في صميمه، وخلق ما يسمى بالتضاد المتناغم، بعدما رأى أن هناك خللا في كل النظريات التي تحكم الحياة، وهما كان فإن للمتنبي عظمة ودور في الشعر العربي لا يمكن لأحد انكاره.[3]

[1]-ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ، ص 211 .212

[2]- ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص213

[3]- المرجع نفسه، ص214

قضية المطولات عند شوقي وحافظ:

الملاحظ أن الشعر العربي ارتبط بعدد من المطولات المحكمة، ابتداءا من العصر الجاهلي حتى الآن، ولكن عدم التعامل معها الجيّدة، كان من عوامل إنهاك القصيدة العربية، خاصة وأن طبيعة القصيدة العربية تعتمد على التنوع داخل الوحدة.[1]

فالمطوّلات تحتاج إلى تدفق الطاقة الشعرية والسيطرة على الأدوات الفنية ومرونتها، فالشعر العربي كان يمتاز بمطولاته المتناسقة، ويمتاز بمقطّعاته، وقصائده القصيرة، ويبدو أن ظاهرة التطويل ارتبطت بفترات الحضارة والتوهج الرومي، وهو الفترة التي كتبت فيها المعلقات، وكان هناك ميل إلى الأخذ بروح التحليل والتعامل مع قضية الصراع، فكان هذا من شعر النقائض في العصر الأموي، وكذلك من شعراء العصر العباسي كأبي تمام، والبحتري، وابن الرّومي، والمتنبي، ومهيار، وحازم القرطاجني أما العصر الحديث فحقق البارودي دورا بارزا بعدد القصائد الرّحبة، وفي مقدمتها قصيدة "كشف الغمّة" ب447 بيتا، ثم يحمل الشعلة اسماعيل صبري، وشوقي، وحافظ، ومن هنا نلاحظ نضجا في القصيدة المطولة مثل مطولات خليل مطران، وعباس محمود العقاد، فكانت هذه القصائد المدخل الحقيقي للشعر القصصي والمسرحي الذي نما بعد ذلك إلى حد ما.[2]

والدافع إلى ذلك هو محاولة الالتحام بروح الحضارة العربية والإسلامية، إضافة إلى الظروف السياسية التي سيطرت على العصر، حيث اهتم الشعراء بالتحليق في روائع الشعر العربي، وازدهار المعارضات

أما الأسباب السياسية، فتمثلت في عمليات القمع التي سادت ذلك العصر أوائل هذا العصر، بسبب الحرب العالمية الأولى، ومضاعفات ثورة 1919، وحين ضيق على الصحافة، قام بديل ذكي يعتمد على الالتقاء مع الناس، وسماع بعضهم بعضا مواجهة، وهذا ولد عددا من المطولات المشهورة، وقد نما هذا التيار بشفاعة الدين، وكذلك الاحتفال بعدد من المناسبات الدينية ابتداءا

[1]-ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص217

[2]- المرجع نفسه، ص218

من عام 1908م -1326هـ، فكان الالتفات إلى شخصيات دينية من خلال عدد من المطولات، وقد كان نهج البردة لشوقي 136 بيتا، والعمرية لحافظ 187، والبكرية لعبد الحليم المصري 209، والعلوية لعبد المطلب 307، بالإضافة إلى مقصورة السيد رشيد رضا 294.[1]

وقد أعدت هذه القصائد لتلقى، وليست مجرد تراتيم دينية، وأنه حين نقرأها ترى بأنهم من قبل كانوا سادة لا مستعبدين، وأن لهم حضارة قديمة لا تهون، أما الحكام الذين يعيشون في جوع، وبذخ فلا أمل أبدا فيهم، فالمطولات كانت مدخلا حقيقيا لعوامل الازدهار والإحساس بالحضارة، وشوقي الذي كان على احساس بهذا كلّه، فهو كان خبيرا بكل ما في الشعر العربي، بل وكان على صلة حميمة بعدد من المطولات العربية، ذلك أنه قد اطلع على مطولة أبي طالب بن عبد الجبار المسمى متنبي المغرب في الأندلس، ومطولة ابن عبد ربه، وكذلك مطولة في قصص الأنبياء ودول الإسلام لأبي طالب الأندلسي، بالإضافة إلى مقصورة أبي الحسن بن حازم القرطاجني وغيرهم، فقد وجد نفسه في العصر الحديث في مواجهة مطولة الغمّة في مدح سيد الأمة البارودي 447 بيتا.

ثم إنه وقع في أسر فيكتور هيجور، وقد فتح له مجالات الشعر التاريخي، فقلده وظل تأثره به مستمرا في إسلامياته و فرعونياته.[2]

وأصدر شوقي ديوانه بمطولة " كبار الحوادث في واد النيل "، وهي قصيدة مكونة من 264بينا، ألقاها في مؤتمر المستشرقين بجنيف عام 1854، مندوبا عن الحكومة المصرية، وكانت رواية لتاريخ مصر، وقف فيها الشاعر وقفة مصري صادق العاطفة، وكتب أيضا مطولة بعنوان" صدى الحرب" في وصف الوقائع العثمانية اليونانية فيها 260 بيتا، في تمام 1897، وكتب رواية منشودة في عام 1898 وهي قصيدة طويلة عدد ابياتها 106، بالإضافة إلى عدد المطولات في الفرعونيات.[3]

---

[1]- ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص219

[2]- المرجع نفسه، ص 221

[3]- المرجع نفسه، ص 222

فالشعراء في تلك الفترة لم يكونوا يمتلكون شيئا مشرقا غير التاريخ، ذلك لأن الواقع كان بائسا، فكان القارئ يرتاح إلى تاريخه ويتجاوب مع الذي يتحدث إليه من خلاله، وكان الشاعر يسقط أشياء كثيرة على قصائده الخلاص من الأجانب والمطالبة بالعدل من الحكام، فكانت المطولات بأمثال كبيرة مركبة كمسرحيات شوقي، وحافظ إبراهيم الذي وضع قصيدة طويلة تحت عنوان "المنظومة التمثيلية" وهي القصة الشعرية التي وضعها الناظم في ضرب الأسطول الطلياني لمدينة بيروت، وما يهمنا هما هو أن المطولات قد شغلت ذهن الشعراء بالمسرح وبخاصة شوقي، والقفز إلى العالم المسرحي.[1]

وبصفة عامة فقد كان من ساعد على التجديد في القصيدة العربية، والدخول في عالم الموضوعية في الشعر هو التطويل المهندس، كما اعتبرت الملحمة أيضا صورة ناضجة للمطولات، بالإضافة إلى هناك من يقول أن العرب سبقوا اليونان في فن الملحمة، وكما يرى الدكتور طه حسين أن الأدب العربي يمكن أن يوجد به شعر قصصي يشبه الملاحم، فالدكتور زكي المحاسيني أن شعر البطولات من الملاحم، وهناك عدد من المنتقدين في نظرهم أن الملاحم كانت القصائد الطوال.[2]

وقد أيد الدكتور طه حسين الشاعرين حافظ وشوقي في الملحمة، فهو في ذهنه الملحمة كما يعرفها الغرب وفعل مثله الكثيرون، وكانت هناك شخصية السيد محب الدين الخطيب، والتي كانت مهتمة بوجود ملحة إسلامية كبرى في الأدب العربي، وقد لاحق شوقي من أجل هذه الغاية حتى عام 1930، واستجاب لهذه الدعوة أحمد منعم، ونظم مسيرة غنائية، ولكن شوقي وحافظ لم يقع في الشرك، لأن الجمهور في تلك الفترة كان على غير صلة بالملاحم، وكان اهتمامه بالمسرح الغنائي ومن هنا سار شوقي وكذلك حافظ وبخاصة طرق التاريخ والتأريخ، فكانت هناك فترة أظلت الشاعرين تقول، إن الضعف البادي على الأمة كان وراءه البعد عن الإسلام، ولكن مع مرور الوقت أصبح كل ما هو قريب من الإسلام مرغوبا فيه، بالإضافة إلى هذا كان الالتفات إلى

[1]- ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص223

[2]- المرجع نفسه، ص 225-224

الماضي وأن هذه الالتفاتات يمكن اعتبارها رموزا شعرية، وكذلك لها رصيد حاضر في نفس القارئ، وأنها أشبه بالواقع الذي عاشه الشاعران، فهما كانا قد عبرا عما يحدث ولم يخلقا الأشياء خلقا جديدا.[1]

وإذا نظرنا إلى هذه المطولات نجدها عادة من البحور المركبة التفعيلات، ولا تكون من تفعيلة واحدة، فهي تدور أساسا حول محور فكري لا محور موسيقي، فإذا جئنا لمطولة "كبار الحوادث في واد النيل" في ديوان شوقي نرى الجزء الأول منها من البحر الخفيف (فاعلاتن، مستفعلن فاعلاتن)، أما الثانية وهي "الهزيمة البنيوية وجدناها من الكامل، ذلك لأنها خضعت لأسلوب المعارضة، ومن البحر البسيط نرى الكثير من المطولات، مثل مطولة حافظ العمرية والتي أولها:

أَطلَّ عَلى الأَكوَانَ والخُلْقُ تَنْظرْ * هلَالٌ رآهُ المسْلِمُون فَكَبّرُوا**

وقد جاءت من الطويل ووصلت إلى 65 بيتا، وهو رقم لا يصل إليه عادة، وقد كان وراء ذلك الاعتماد على ظاهرة الإنشاد المتوارثة والتمكن منها، فحافظ كان يجيد الإنشاد والتطريب، ويعتمد على خاصية إتمام المعاني في القصيدة، ولم يعتمد ظاهرة تقطيع البيت والمعنى على نحو ما كان يفعل المنشدون لشوقي، ثم إن ظاهرة الإنشاد تعتمد ظاهرة أخرى وهي ظاهرة التَّنغيم، وتعتبر وسيلة مسموعة، فحافظ كان يجيد هذا وهكذا يؤكد حضوره أمام جمهوره، كما كام يعتمد على ما يعرف بالركائز القديمة والصيغ الجاهزة.[2]

و الملاحظ أن الشاعرين كانا ينطلقان أساسا من محوري الدين والتاريخ، فكانا يسبحان في عوالم الجلال أكثر من عوالم الجمال في مطولاتهما، فإيقاع هذه المطولات يختلف عن إيقاع الشعر في الطبيعة أو الحب، وينظر للأشياء نظرة مستقبلية، ويختلف عن الشعر القصير الذي يتعرض لما وراء التاريخ والدين، فهذه المطولات التي توجد أساسا في التاريخيات والإسلاميات تتميز بخصائص في الشكل، فهي تتعامل مع الأشياء المجردة كالنور، ومع بعض خصائص التشكيل الموروث كالعناصر

[1]-ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص226-227

[2]- المرجع نفسه، ص228-229

النباتية، بالإضافة إلى كراهية تصوير الكائنات الحية، مع مراعاة خصائص صوتية معينة تتصل ببنية اللغة، كمراعاة الوزن والقافية والتصريع والتقسيم والتكرار والتدوير.[1]

وأخيرا فالمطولات كانت فرصة الخروج من سذاجة القصيدة الغنائية التي تخطي تقريريتها وعاطفيتها، والقفز إلى عالم الدراما، والتعامل مع الإيحاء والخيال الجامح، والتجول داخل الأشياء بدلا من وضعها من الخارج عن بعد، ولكنها اكتفت بأن تكون خطوة بين القصيدة المعروفة والعمل المركب، فكان التعامل مع المطولة بالمطلع والختام في القصيدة، وكلما كان الاهتمام واضح بالأبيات الأولى فإنه كان هناك اهتمام أشد بالأبيات الأخيرة في المطولات، وبصفة عامة فإنه من خلال المطولات، يمكن أن نعثر على اتصال بالحضارة، بواسطة خيط عام يمسك بها شكلا ومضمونا، ويبعدها عن الارتجال والتسطيح والتلاعب بالشكل.[2]

[1] ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص 229

[2] - المرجع نفسه، ص230-231

قضايا الشعراء السّود في الشعر العربي:

وفي هذا الفصل تناول عبده بدوي قضية الشعراء السود في الشعر العربي، لتواجدهم الكثير في البلاد العربية خاصة حين ظهر الإسلام، ولكن العرب لم يلتفتوا لهم ولم يهتموا بهم رغم أنهم تميزوا عن غيرهم بكلماتهم الشاعرة وحب الوصول إلى القمة، وهذا يعود لأسباب كثيرة، ولعل أولها لون بشرتهم السوداء، يقول الشاعر نصيب الأكبر لعبد الملك بن مروان "..يا أمير المؤمنين جلدي أسود، وخلقي مشوه، ووجهي قبيح، ولست في منصب وإنما بلغ بي مجالستك ومواكلتك عقلي..."[1]

والملاحظ أن الشاعر الأسود عندما يمدح أحد الخلفاء لم يراعي قوانين هذا النوع من الفن، الذي من المفترض أن يبتدئه بغزل بل يقوم ثم يأخذ في السرد، وما يزيد معانا الشاعر الأسود هو الظروف والظلم الذي لحق به، مما عاق قدراته وعطلها كالخص أبي المسك الكافور ولا نقصد من حكم مصر، وإبراهيم، وابن نوح وغيرهم، ومازال السود يعانون رغم التطور في النصف الثاني من القرن العشرين

استطاعت هذه الظروف نسيان بعض من شعرهم وانتحاله، حيث كان شعره وراء مجموعة من الشعراء، على سبيل المثال: أبي نخيلة وراء أبي النواس وأبي تمام، وأبي العطاء السدي وراء البحتري، وهناك قصيدة شهيرة في الشعر العربي تسمى "الدرة اليتيمة"، حلف عليها أربعون شاعرا لكن نسبت للشاعر المعروف بالعكوك، كذلك نجد قصيدة أخرى اثبتناها للشاعر الأسود خفاف بن ندبه، والتي أولها:[2]

يَا منْ لقَلبِ شَدِيدِ الَهمِ مَحزُونُ * أَمسَى تذَكر ريَا أمْ هَارُونَ**

فأصبح لهم حضور قوي ساطع يمثلون كيانات هامة في الشعر العربي، اصطلح على تسميتهم الشعراء الأغربة، وكان لهم دورهم في الشعر الجاهلي، كعنترة العبسي و خفاف بن ندبه، والسليكة

[1]-ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص235-236

[2]- المرجع نفسه، ص237-238

بن السلكة، وقد كانوا وراء أشياء كثيرة في المجتمع العربي، فكانوا وراء المطالبة المبكرة بالعدل الاجتماعي، واطلاق التيار الشعوبي الأول قبل الفرس، ووراء ظاهرة الغضب حين جاءت بجانبهم مدرسة الغضب، التي تقوم على ثلاثة أكتاف شعراء كبار الحيقطان، سنيح بن رباح، وعكيم الحبشي، ووراء التحول من ضمير الجمع القبلي إلى ضمير المفرد الإنساني، وبهذا استطاع الشاعر الاقتراب من ذاته بعد أن كانت القبيلة ذاته، وأيضا كانوا وراء اسقاط عدد من تقاليد القصيدة العربية المتوارثة، وبصفة عامة كانوا قربين من روح الشعب، ومن هنا نستنتج أنهم أوجدوا ثقلا ماديا في القصيدة العربية، لأن الحياة التي عاشوها أجبرتهم أن يعبروا عن الفقر، والقلق، والتمزق..[1]

كشفوا عن الشاعرية الكامنة في الأشياء البسيطة المتمثلة في أغراضهم الشعرية، التي تختلف عن الأغراض المتوارثة في الشعر العربي، فتخلوا عن تقديم النسيب في مفتتح القصيدة، ولم يهتموا بالغزل أو ما شابه، إنما كثر في شعرهم ظاهرة الموت، كعنترة، وسحيم بتذكره وهو يصغي لرنين اللّذة في جسد معشوقته، وعبده ين الطبيب الذي يرى أن الحياة نوع من العدم، وابن شكلة يقول أن الموت يكدح في زنده أبدا...إلخ، ووراء هذا لأنهم يحسون أن الحياة هشة، وخلاصهم الحقيقي يكون في خارج الحياة لا داخلها، كونهم عاشوا ظروف قاسية، ويتامى حتى أنهم في بعض الأوقات يطالَبون بتصريح إقامة في المجتمع.[2]

ولقد تفردوا بأنواع غريبة من الموت، فهذا مثلا سحيم عبد بني الحسحاس يقرب من النار ويضرب بالعيدان المحمية على موضع حساس في جسده ثم يجهز عليه، وهذا علي بن جبلة يخرج لسانه من قفاه، وأبو نخيلة بعد قتله يسلخ جلد ووجهه بأناة، وعلي بن محمد تقطع أطرافه قبل حز رأسه، وأبو محمد بن الياسمين يوجد في حجرته مقتولا بطريقة شاذة، والإمام أبو الحسن أحمد الرشيد بعد

[1]-ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص 239

[2]- المرجع نفسه، ص240

أن وصل إلى مرتبة الإمامة يصلب شنقا ثم يجر من رجله إلى إحدى الحفر، ومثل هذا الموت نراه في انتظار الشاعر سديف... ومن قبل كل هؤلاء قتل عنترة والسليك قتلا فيه مرارة.[1]

ثم إنه يوجد لديهم شعر يسمى "شعر الشخصية" وهذا النوع لم يوجد كثيرا في الشعر العربي، ومعنها أن يخرج الشاعر على المجتمع ويصادمونه وينقمون عليه، ويركزون على الفرد، فالشاعر الأسود في الغالب كان يحمل أزمته الخاصة أكثر، فحين أنهم لم يعيشوا في معازل باستثناء ثورة الزنج المعروفة، فالتعبير عن قضايا الإنسان الأسود لم يوجد إلا تحت دوافع، عند شعراء سود بأعيانهم، كشعراء الغضب، بالإضافة إلى أن المجتمع ككل لم يكن يسخر من السود كمجاميع وإنما كأفراد، ثم أننا لم نجد محاولات لهم للعودة إلى مسقط رؤوسهم، كما لا نجد محاولة الانسلاخ من المجتمع الجديد كما هو الحال عند الزنجية في فرنسا، فنجد عندهم محاولات للخروج عن منفاهم والاندماج في المجتمع الجديد.

تحدث أيضا بدوي عن طريقة أدائهم لنظم الشعر، فهم يميلون إلى الجدة، وعدم التقليد، وينفرون من خطاب الإثنين، واستعمال الضمائر، فنجد عندهم السهل لا الجزل، واستعمال الكلمات العينية، بالإضافة إلى محافظتهم على وجود تيار مادي في القصيدة العربية، وبعبارة أخرى حافظوا على عنصر الصلابة في اللغة.[2]

ونعود ونقول أن للسود الفضل في شعبية الشعر، فإن قيل أن أبو العتاهية هو من شق الطريق بوضوح، فإن هناك العديد من الأدلة التي توضح أن هذا حق خالص الشعراء السود، وإنما هم تيار شعري كان وراء شعبية شعر أبي العتاهية، فقد كان هذا الأخير يعمل في مصنعه للفخار السود، وكانوا يغنون، ولا يكفون عن الحركة، فأعجب بغنائهم، خاصة عندما مالو إلى تبسيط اللغة، وهكذا اقتربوا من النفوس، وما يميزهم عن غيرهم أنهم لم يتعاملوا مع اللغة العربية على أنها لغة مستعمر، استطاعوا أن يتركوا بصمة في الشعر المغني، الذي كان وراء تشققات الشعر ذلك أنهم

[1]- ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر ص241

[2]-المرجع نفسه، ينظر،ص 242

كانوا أهم العناصر المغنية والراقصة في عنفوان هذه الحضارة، ولعل زرياب الأسود الذي شغل الشرق، ثم شغل الأندلس كان وراء ظهور الموشحات، لأنه عاصر بدايتها.[1]

ومن الجانب الموسيقي، اهتموا بالوزن والقافية، ولهم دور بارز في الأساليب التي لها صلة بالموسيقى، كالتكرار، والتقسيم، والجناس، والتصريع....الخ، ثم إن الإيقاع في شعرهم يشبه إيقاع الآلات، بالإضافة إلى حركات الرقص، فهم كانوا يغنون على حياتهم ويرقصونها، ويبكون عليها في نفس الوقت، وبالنسبة إلى الصورة لديهم فالإدراك الحسي هو الأساس الأول للعمليات الشعرية، وتبدو لنا صوره واضحة في شعره ويعود هذا لفطنة ويقظة وإحساس الشاعر الأسود، واختياره زاوية وكمية الضوء، ودلالة ما يصوره في نفسه.[2]

في الأخير يختم الدكتور عبده بدوي قضيته هذه بقوله، أن السواد لم يكن عندي مجرد لون، وإنما كان حياة كاملة لهذا الإنسان الفقير فحاول أن يتخلص من عذابه كونه عنى في العديد من الحضارات، ولم يكونوا مجرد قطعان ترعى في الحضارة العربية، بل وإنما بشر يمارسون حياتهم كغيرهم من الناس، واستطاعوا أن يكونوا شعرا عربيا رائعا.[3]

[1]- ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر ، ص 243-244

[2]- المرجع نفسه، ص 244

[3]- المرجع نفسه، ص 245-246

قضايا الشعر الفلسطيني:

وفي آخر قضية للدكتور عبده بدوي في كتابه قضايا حول الشعر، التي شغلت تفكير العديد من شعراء العرب، كانت بعنوان قضايا الشعر الفلسطيني، باعتبار أن الشعر العربي بصفة عامة شعر دفاع عن النفس وعن الحياة، فهو أدب مقاومة في المقام الأول، فالعرب كانوا يعيشون في بيئة اجتماعية تحمل صراعات متواصلة، ما سيطر عليهم من عصبية قبلية، ألزمتهم واجب النصرة والدفاع عن نفسهم، فكان لابد أن يقاوموا الحياة ليعيشوا، وإن يمدوا فروعهم في الخارج ليتنفسوا ولم يكونوا أسرى الجزيرة و عبيد الرمال، بل عرفوا بالرحلات التجارية والتنقل والهجرة، وعبروا المحيط و البحر، وفي هذا قال هيرودت: إن كل بلاد العرب تزفر اريجا عطريا، فإن من المؤكد أنها كانت تزفر في المقام الأول أريجا بشريا... فالعرب قد تحدوا المحيط القاسي، وقد استعصوا على الزوال عكس البابليون والكلدانيون و الحيثيون و الفينيقيون الذين ازدهروا ثم ذابوا واختفوا.[1]

وبسبب قسوة الطقس والظروف الصحراوية والتنقل والترحال الدائم، جعلهم في رحلة معاناة متصلة الحلقات فكانت حياتهم وشعرهم مصبوغة بالدم ولكنه حركتهم وكانوا في تقدم وتحضر مستمر، و باعتبار الشعر هو نافذة العرب الأولى، فقد اعتمد على ركيزتين هامتين هما: ركيزة الاقتحام وغزو المستقبل التي تتمثل في مسيرة الشعر العربي، وركيزة التذكر والحنين، الذي لايزال يعيش في داخلهم، هذا ما يراه أبو هلال العسكري أن الحنين من أنبل العواطف، ويراه البعض تقليدا وترجيعا مملا للمكان والزمان للعالم القديم الذي خلفوه وراءهم، هكذا سار الشعر العربي بين العراقة والتفتح، وقد كان يحكمه المنهج التاريخي، وكانت نظرية الوسط هي التي تحكم الإنسان العربي، فقد كان التأثر بتاريخ الفن كله يظهر في كل المعالجات الجديدة.[2]

وعلى كل فإن كل من التدافع العاقل في الفكر والفن، وحالات الإنفجار والتنبؤ بها، كان لهما مكان في البنية العربية، وكان يتخذ من كل سلاحا، ففي الحالة الأولى كان يرى في المحافظة رابطا

[1]- ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص249

[2]- المرجع نفسه، ص 250

قوميا ونفسيا، وفي المرحلة الثانية كان يرى أنه لابد من القفز من القديم حتى يخرج نفسه من دائرة العدم، ثم لقد حرك الإسلام بعد ظهوره هذه الأمة.[1]

وليس فقط الأندلسيين من ثاروا على الحضارة العربية بعمق، وخاصة دول الشمال الإفريقي، فالفلسطينيين في حالة غربتهم و اغترابهم قد أثروا على أشياء كثيرة، خاصة الشعر في العالم العربي ففلسطين بقيت منقطعة عن التيارات الثقافية الرئيسية التي كانت تناسب ما بين مصر ولبنان، وما بين لبنان والعراق، ولكن الاتصال المباشر بالحياة الأدبية المزدهرة التي لم تكن قائمة في تلك الأيام إلا خارج حدودها، ولكن تأثيره كان كبيرا على مواطنيه في فلسطين، بسبب اهتمامه الشديد بالأدب العربي بما في ذلك الشعر، ولأمر ما كان الانفجار المدوي لحركة الشعر الحر، ثم الفترة الساطعة والتي سميت بفترة الشعر الفلسطيني في الستينات، ثم كان وقوعها أخيرا في أسر الشكلية وأسر الموضوع الواحد المتكرر.[2]

ثم إن الشعر الفلسطيني نسف إلى حد كبير جذور الكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية، واقتحم عالما جديدا يختلف عن العالم القديم، وحلت أوتار جديدة مشدودة مكان الأوتار القديمة المسترخية، فبعد أن كان الشعر شعر أنماط وقوالب، أصبح يعبر بفنية عن الأخرين، وأصبح الموضوعي يتقدم الذاتي والحسي يسبق المجرد، وقد دخل مرحلة تطورية جديدة، والتزم الفلسطيني بقضية بلاده، وقد عبر عنه الأصمعي بقوله: الشعر نكد بابه الشر فإذا دخل في الخير لان، وبقوله: طريق الشعر إذا دخل في باب الخير لان"، ذلك لأن الشاعر أدرك توعية الشعب، وبث روح الحماس والوطنية في نفوسهم، دفاعا عن أراضيهم ووطنهم، وهنا كان عدوهم الشديد من العراقة إلى المعاصرة، كل هذا بسبب الوقوع في أسر الثقافات الحديثة بما فيها من ثقافة العدو نفسه فظهرت الموضوعات الجديدة بأساليب جديدة وصور جديدة وموسيقى جديدة، واستعمال لغة مرتجفة غير مستقرة تبدو وكأنها واقفة على غير جذور، وفاقدة لحالة التمكن والتي تكلم عنها أبو نصر الفرابي تحت المقولة: "تمكن

[1]– ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص251

[2]–المرجع نفسه، ص252

لغة الأمة بالعادة والاستعمال..."، فكراهية الماضي جعلتهم يرون بعض الأساليب المهلهلة، وكذلك رؤية بعض المدن المقدسة التي لم يلتفت إليها بحرارة كتلك الحرارة، التي أحاطت بعض القرى ككفر القاسم ولعل الإهمال الذي لاقاه بيت المقدس متابعة لإهمال قديم.[1]

من الملاحظ أن الشعر الفلسطيني تبنى كل المكونات الجديدة في الشعر المعاصر، فوصول العراقيون إلى شكل القصيدة الحرة الناضجة، وقد ضفر المصريون هذا الشكل بالدراما، وقد أسهم العالم العربي بأكثر من لمسة تفرد جعل الشعر الفلسطيني ينتفع بهذا كله ووظفه في خدمة قصيدته، وحققت القصيدة الفلسطينية تطورا ملموسا في جوانبها الموضوعية والفكرية، وفي جوانبها الفنية فظهرت موضوعات جديدة من خلال صدق الإحساس، والعاطفة، وتنوع الصور والاقتباس، ثم إنهم ركزوا على ما يمكن تسميته بالشعر المرئي والشعر الملموس كنوع من الفرار من المجردات ومن الدوافع وراء هذه المجردات، فقد أفاد من قسمات جديدة كالحوار، والعنقودية، والبلورة، والإيحاء، و التركيز هرمية البناء الشعري، فالشعراء الفلسطينيين أصبحوا فرسان الساحة الشعرية، فإذا كان أبا تمام قد أعطى القصيدة التقليدية شكلها النهائي، فإن الشعراء الفلسطينيين قد أعطوا للشعر الجديد شكله النهائي، وقد ساعدهم على هذا الحماس لقضيتهم ومن خلال شعرهم الذي يدخل في دائرة المقاومة، والمهم أنهم قد أعطوا ما يعرف باسم الشعر الحر شكله النهائي.[2]

وما ساعد شعرهم على التفرد والخصوصية، هو التزامهم بقضيّة وطنهم، فقد ناضل الشاعر الفلسطيني بشعره من خلال مشاركته في أحداث البلاد، ومن خلال توعية الشعب، وبث روح الحماس والوطنية في نفوسهم، فكانت لهم مواقف ولم يتأملوا الكلمات ولكن فجروها تفجيرا شديدا، من خلال مصطلح ثمين مهمل اسمه "حكاية الحال المشاهد بالبصر"، ففلسطين في الشعر المعاصر كانت حكاية حال مشاهد بالبصر عند الشعراء الفلسطينيين وما أكثرهم، فحين تقرأ هذا

[1]- ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص253-255.

[2]- المرجع نفسه، ص256-257.

الشعر ستجد أنه نقش على جدران الزنزانات، وستجد أسماء العديد من السجون كسجن الرملة، وسجن الدامون، وستجد من يعتبر الأصفاد حيلة كقول حنا أبو حنا من داخل سجن الرملة:[1]

مَنْ آخرِ السِجنِ طَارِتْ كُفُ أَشعَارِي تَشدُ أَيدِيكُم ريحًا علَى النَارِ

أقُولُ للمُحَكمِ الأَصْفَادُ حَولَ يَدِي هذِي أَسَاوِرُ أَشعَارِي وإِصْرَارِي

ومثل هذا قول سميح القاسم:

مَا الذِي تَفْعلُه بوَابَةُ السَجنِ الغَبِيةُ

بأَنَا يُشْدِي وَأَزْهَارِي وَحُبِي؟

بالإضافة إلى ذكر عدد من المخيمات، وهو نوع آخر من السجون وسنجد من يقول "إنه لما كان كل يوم مرضا لأوامر التوقيف" ولما كان البيت مطروقا بزيارة "البوليس" ولما كان في الوقت نفسه عاجزا عن شراء زرق يكتب فيه فإنه، يقرر أن يحفر مأساته على زيتونة الدراء، وفي بيارة وعلى قبور الموتى.[2]

سأحفر رقم كل قسيمة

من أرضنا سلبت

ومواقع قريتي وحدودها

وبيوت أهليها التي اقتلعت

وكل زهيرة برية سحقت

وأسماء الذين تفننوا

في لوك أعصابي واتساعي

وأسماء السجون ونوع كل كلبشة

شدت على كفي

[1]- ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر ، ص258

[2]-المرجع نفسه ، ص258-259

ودوسيهات حراسي

وكل شتيمة صيت على رأسي

فمحمود درويش قد عاش حقيقة السجن، وأصبح أنّ أرضه تبدأ من جسمه المحتل بالمستعمرات، وإذا ابتعد عن الأرض المحتلة يرى أنه ينتحر بالبعد، ولكن هذا الانتحار انتصار، وحكاية الحال المشاهد بالبصر، قد أعطت شعراء ودررا شعرية حقيقية، تنذر في مسيرة الشعر العربي، وما قدمته من شخصيات مأساوية من اغتيال "عواد الأمارة"، وما نعرف من الشعر الذي قيل في وائل زعتر ومنتهى حوراني، وما نعرف من حمزة الذي قدمته فدوى طوقان في حالة نسف بيته، وهناك أسماء أخرى مثل خالد أبو خالد، وأحمد دحبور...إلخ، وقد برع في هذا محمود درويش، والشاعر مازن شديد والذين يعبرون عن مأسوية و أحزان الإنسان الفلسطيني و طموحه.[1]

وقد عبر محمود درويش عن حكاية الحال... حين قال:

لابد لي أن أرفض الود الذي

يأتي من القاموس أو ديوان شعر

ينبت الود على ساعد فلاح وفي قبضة عامل

ينبت الود على جرح مقاتل

وحين قال:

وبلادي ملحمه

كنت فيها عازفا... صرت وتر

تفرغ عن هذا الواقع المعاش تياران كبيران متقاطعين ومتناقضين، لكنهما وجهان لعملية شعرية واحدة، فالأول يتمثل في التشبث بالأرض، ووضع الأعين على فجر جديد، والتيار الثاني يتمثل

[1]- ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص260

في التشبث بالموت من منظور جديد، فكان التيار الأول حماسيا من خلال عبد الرحيم محمود الذي استشهد في معركة الشجرة.[1]

سأحمل روحي على راحتي * وألقي بها في مهاوي الردى**

فإما حياة تسر الصديق * وإما ممات يغيظ العدا**

ونفس الشرف لها غايتان * ورود المنايا ونيل المنى**

وأكد هذا الاتجاه شعراء كثيرون في مقدمتهم كإبراهيم طوقان، وأبو سلمى، وراشد حسين، وعلي وهارون هاشم رشيد...إلخ، وساعدهم في هذا الشكل المتوارث للقصيدة العربية، أما الشعراء الذي تأكد شعرهم لأني من خلال الشعر الحر، فقد هدأ فيه الضجيج كقول توفيق زياد:

على مهلي

لست كالكبريت

أضيئ لمرة و أموت

ولكني

كثيران المجوس... أضيئ

من مهدي إلى لحدي

ومن سلفي إلى نسلي

وقول سالم جبران

تنز النار من جرحك

والقنابل

كأنما لوحدها تقاتل

[1] ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص260

وكان التركيز في هذا التيار على جغرافية الأرض، من خلال المدن و القرى والفصول، ومن خلال الشومر و النعناع والبرتقال و الزيتون...، بالإضافة إلى ترديد الأمثال، و الحكايات، والأغاني، والتقاليد الشعبية، وقد أكثروا في هذا المجال كثيرا، وكل هذا من أجل أن تكون شمس جديدة، وما يتصل بقضية حمل الوطن، وتهريب الوطن مع الشاعر الهارب من مكان إلى مكان.[1]

وأعمق من يعبر عن هذا محمود درويش في المجلد الثاني من أعماله الكاملة.

فكانوا أكثر ما يرددون بأن كلماتهم تتحول إلى تربة، فالوطن مرسوم دائما على العين، وحين يعجزون عن التشبث به يضعونه كما يقولون في حقيبة يتوهون معه في العالم، ويفعلون كما فعل محمود درويش.

تركت وجهي على منديل أمي

وحملت الجبال في ذاكرتي.. ورحت

وبصفة عامة فقد اهتموا بالجغرافيا للتشبث، وحين ضاعت بلادهم ركزوا على التاريخ، للتذكر فالجغرافيا والتاريخ هما خاصتين من أبرز ما يميز النشاط العقلي والوجداني في الحضارة العربية، وبهذا يمكن القول أنهم استعادوا الوطن من خلال القصيدة حتى لو كانت بالرسم أو بالوضع في حقيبة، بل وخلقوا معادلة لهذا التيار، فإن مما يحفظ لهم بحق هو الارتفاع على الانكسار الحزيراني عام 1967، وذلك لأن كل محنة تتبعها، كما يقول التنوخي في كتاب الفرج بعد الشدة منحة، وعلى حد تعبير محمود درويش [2]

أطلقوا النار على العصافير

لكي أصف، الشجر

أوقفوا النيل لكي أصف القاهرة

أوقفوا دجلة أو الفرات أو كليهما

[1]- ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص261

[2]- المرجع نفسه، ص262-264

لكي أصف بغداد

أوقفوا بردى

لكي أصف دمشق

وأوقفوني عن الكلام

لكي أصف نفسي

كسر الحزن قلوب الشعراء العرب، فأخرجوا شعرا مليئا بالمرارة والتخليط، وسرعان ما رفضوا الشعراء الفلسطينيين، المرارة والتخطيط، وهدروا بالكلمات الموحية على كل الجبهات، وكانت مؤكدة مثل أصوات محمود درويش، سميح القاسم، توفيق زياد، بينما ازدادت أصوات أخرى إشراقا ولمعانا كأصوات أبو سلمى، فدوى طوقان، وحنا أبو حنا... وفي حين انبثق شعر ثوري فوار على يد كتيبة من الشعراء مثل خالد أبو خالد، وراشد حسين، ومحمد القيسي... إلخ ورأوا أن الخلاص لن يكون إلا بالقتال، فإن الاستشهاد يقود إلى اليقظة والنصر، وتولدت حرارة جديدة في الشعر، فقد كان الشاعر الفلسطيني يسعى إلى تأكيد ذاته بلا مساومة، وتلمس كل الطرق لتأكيد هذه الذات بحرارة

أما التيار الثاني فهو تيار الموت، والذي كان يغطي رقعة كبيرة من هذا الشعر، وتجسيدا للواقع المأساوي المعاش، وللأوضاع التي غطت الساحة الفلسطينية، والموت الذي يملأ الشعر الفلسطيني بالمرارة، وتصوير لأحزان وآلام الذات، فكان الموت سرهم العميق خاصة عند الشاعرات كفدوى وسلمى وهي صايع ودعد الكيالي، وليلى غلوش تأمل مثلا قول سلمى الخضراء:[1]

فالأرض لا تحيا إذا لم يشرق الموت الأبي على الحياة

وقول فدوى:

الموت رابض على النهر

الموت رابض لكل من عبر

[1] ينظر،عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص267

وما أروع السيناريو في قصيدتها التي قالتها في الشهيدة منتهى حوراني:

تفتح مريولها في الصباح

شقائق حمرا، وباقات ورد

وعادت إلى الكتب المدرسية كل سطور الكفاح التي خذوفها

وعادت إلى الصفحات خريطة أمس التي طمسوها

ورفرف مريولها راية في صفوف المدارس، ورفرف، وامتد ظلل في الضفة المشرئبة

وما قتلوا منتهى... وما صلبوها

ولكنما خرجت منتهى

تعلق أقمار أفراحها في السماء الكبيرة

وتعلن أن المطاف القديم انتهى

وتعلن أن المطاف الجديد ابتدأ

فالموت يأخذ أشكالا متعددة في الشعر الفلسطيني، فقد يكون كما يقولون بالسم وبالسيف، وبالدنانير، وقد يكون حالة من الضعف والهوان، والخوف من موسم النوم، أو لعبة سياسية كما يقول محمود درويش" وعلى جثتي ينبت الشعر والزعماء وكل سماسرة اللغة العربية "

كما قد يكون حالة غير مفارقة حتى في حلات المرح، فالقتل دائما موجود، بل إن الموت يظهر في ليلة العرس على نحو ما يؤكد توفيق زياد، ويعتبر من الذاكرة الفلسطينية، لما يحمله من مشاعر وحزن كبير، فالخراب، والجوع، والأشباح، والعقم، الجرح، والتجاعيد، والدم، والخنجر، والجمجمة، كلها مفردات ساهمت في بناء هذه الفكرة، بالإضافة إلى قضية الزمن المتوقف [1]

ما لذي قص جناح الوقت؟

من كسح أقدام الظهيرة؟

[1] ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص268

وقد يكون لزمن الموت حياة حقيقية داخل الحياة والأحياء على نحو ما قررت فدوى، في قصيدة **آهات أمام شباك التصاريح.**

أحباري تحت الرياح وتحت المطر

وأصغي إلى وقع أقدامهم في الممر

وتعبر ضحكاتهم من رواق الظلام إلي وتحيا

بعيني منهم صور

أقبل هذا الجبين، وأمسح ذاك الشعر

وألمس كم قميصي دفيء

أشم رباط عنق!

فبعض الشعراء قد تؤروا الموت، وهناك منهم من يراه بأنه ذهاب في نزهة سيارة إسعاف، أو الذهاب إلى القمة، وأنه يمكن العودة منه على حد قول محمود درويش كفر قاسم[1]

كفر قاسم

إنَني عُدتُ مِنَ الموتِ لأَحيَا، لِأُغَنِي

فدَعِينِي اَسْتَعِرْ صوتي من جرح توهّج

وأعيينني على الحقد الذي يزرع في قلبي عوسج

إنني مندوب جرح لا يساوم

علمتني ضربة الجلاد

أن أمشي على جرحي

وأمشي، ثم أمشي، وأقاوم!

وإذا جاء زمن الحب، فإنه لن يكون غير وجه من وجوه الموت كما قال محمود درويش

[1]- ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص 269.

يا عصفورة المنفى إلى أين سنذهب؟

ها أنا أشهد أن الحب مثل الموت

يأتي حين لا تنتظر الحب

فلا تنتظريني

ومع ذلك يواصلون الدفاع عن حقوق شعبهم وشرفه، بروح الكفاح والمقاومة، فالموت جعلهم يبلغون درجة كبيرة من الشعور بالشخصية وبالحضارة، كل هذا جعل شعرهم يدخل في عالم الجمال الموحش لا الجمال المشرق، فهم يعيشون في عالم متوتر ومخيف وآمل في الوقت نفسه.[1]

من خلال هذين التيارين، تشكلت شخصية الشاعر الفلسطيني، بالتماسك والعزم، بالمعنى الشخصي أو الجمالي، والتزموا بقضية وطنهم، وبروح الكفاح والمقاومة والرفض للشر، وأداروا ظهورهم لكثير من هناءات الحياة، فإذا كان محمود درويش يقول:

قصائدنا

بلا لون بلا طعم بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح

من بيت إلى بيت

فإن صالح سليم يقول:

يقولون أين حديث القلوب * بشعرك أين الهوى والغزل؟**

فقلت: حرام علي الكلام * وصوغ القوافي وسبك الجمل**

لغير الدفاع عن البائسين * الذين اكتوى صدرهم واشتعل**

ومن قبل قال ابراهيم طوقان:

ما الشعر إن لم يلخ فيه سنى وطني * ولم يعطره منه السهل والجبل**

[1]- ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص269-270

وقال عبد الرحيم محمود:

يا وطني لا تأس إنا على * عهدك مهما طالت الأزمن**

ومن خلال هذا الالتزام كرهوا وأحبوا وأدانوا الأنظمة والزعامات، وكان الصوت الأقوى في هذا المجال صوت أبو سلمى وكما توحدوا بالقضية توحدوا بالأرض. [1]

توحدت بالأرض القديمة فارتدت * ظلالي... وجلدي شقة النور والقمح**

هي الأرض مقطوع وجسمي بقية * له، والفراغ المفتري بيننا الجرح**

فقد كان لكل شاعر مدينة يحن إليها وثين لها، وحين كان يحس بالواقع المرير كان يقول محمود درويش

ما قيمة الإنسان

بدون ما عنوان

بدون ما وطن

وحين كانت تضيع المدن، كانوا يعتصمون بالمدينة التي لا يمكن أن تقع في الأسر على حد تعبير محمود درويش

أنا محكوم بالهزيمة

وعدوي محكوم بالنصر

أنا صامد في الهزيمة

وعدوي صامد في النصر

أيها الظلام القادم إلى المدينة

انهمر... انهمر

لأني أعتزم الليلة مغادرة وجهي الحافل بالحدود

[1]– ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص281

في اتجاه قلبي

وهو المدينة الوحيدة التي لم تقع في الأسر

ولكنهم يواصلون الدفاع عن حقوق شعبهم وشرفه، ويشدون بأيدهم وذكرياتهم على تراب الوطن. حتى وإن اختلطت هذه النظرة بما هو ساخر، ولكن ثمة إحساس هائل بالعزة والكرامة متغلغل في هذا الأدب، وتمسكوا بنقاء اللغة، وركزوا على أحداث وشخصيات عربية، كحديثهم عن القداسة وحطين، والمعتصم وصلاح الدين، ووصف الحال وما يحمله من مشاعر وحزن كبير الذي يعانون منه.[1]

عندما سقطت عن ظهر حصاني الجامح

وانكسرت ذراعي

أوجعتني أصبعي التي جرحت

قبل ألف سنة

وعندما أحييت ذكرى الأربعين لمدينة عكا

أجهشت في البكاء على غرناطة

وعندما التف حبل المشنقة حول عنقي

كرهت أعدائي كثيرا

لأنهم سرقوا ربطة عنقي!

فلا يمكن أن تهان هذه العروبة أمامهم بل كانوا يفخرون بالعروبة فخرا، وهذا على نحو ما فعلت فدوى طوقان حين سمعت إسرائيليا يهين العرب، كما أن هذه الظاهرة تكررت كثيرا في الشعر الفلسطيني، بسبب اهتمامه الشديد بالأدب العربي والقصيدة العربية، خاصة الطاقة الصوتية للغة، فقد ظلوا محافظين على البريق المتوارث في القصيدة العربية.[2]

[1] – ينظر،عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص 272-273

[2] -المرجع نفسه، ص274

أما الثلاثية اللامعة محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد، وهم أصحاب التيار الثاني، فقد عاشوا داخل الأرض المحتلة، وكانت انطلاقتهم من الماركسية وروجوا لها، بل إنهم دعوا إلى تغيير العالم وساندوا الفكر الاشتراكي وحرضوا على الثورات، من أجل ميلاد جديد وعلم جديد.

وعلى ضوء هذا رأيناهم يسخرون من النبوات، ويتفجرون بالغناء لشعراء مثل بوشكين، ومايكوفكسي، وأعذبه ما كان انعطافا نحو ناظم حكمت على حد تعبير محمود درويش.[1]

أدخلوني إلى الجنة الضائعة

سأطلق صرخة ناظم حكمت

آه... يا وطني

الالتفاتة إلى التراث الإسلامي هو التفاتة خاصة بأسماء معينة على عكس التراث المسيحي، فهو يهتم برقعة كبيرة من شعر وكلام الذين اهتموا بالمسيح والقدس وما يبشرهم من عودتهم إلى قدسهم، حيث برز التجسيم على حساب التجريد في الحضارة العربية، مثل قول محمود درويش:

لأن صوتي يابس كسارية العلم

ويدي فارغة كالنشيد الوطني

ولأن ظلي واسع كمهرجان

وقسمات وجهي تتنزه في سيارة الإسعاف

لأني هكذا

فأنا مواطن في مملكة لم تولد بعد

تأثر الشعر بالرموز والأساطير بسبب تأثره بالعهد القديم، فيذكره بعض القصص مثل قصة سليمان وداوود وموسى عليهم السلام، وذكر بعض الصفات البارزة في الأدب العبري كالشجاعة والخوف... حيث يتباهى محمود درويش بأنه أول من تعرض لجندي إسرائيلي في شعره، ويجسد واقع الإسرائيلي أمام الموقف العربي حيث يقول:

[1]– ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر ، ص275

من يعلمني مراثي أرضينا

في طريق أو رشليم التي لعنها الرب

لكن أعلن للمرة الأولى

تاريخ ميلادي

من؟

ومن هنا يظهر جليا أن الشاعر الفلسطيني كان يجتهد لنصرة قضيته وتبيينها للناس بحرارة وصدق وبساطة، حيث استخدم الرمز والأسطورة والاقتباس، وهذا ما مكنه من المزج بين العديد من الفنون الذي حوله جرأة في التعبير والتصوير، وخلق قاموس للحياة.[1]

لم تعد القصيدة عندهم مجرد شحنة جمالية تقال في أبيات سريعة مع ركام من الزينة، إنما قدموا القصيدة المركبة الرحبة، فهي عالم مهندس بمهارة وعفوية، فتبدأ بمقدمة مثيرة، ثم تقسم إلى عدة أقسام يكمل بعضها بعض، ويتنوع من حين لآخر في وحدة محكمة تخدم هدفها، فهي تربط أجزاء الكلام بمهارة مثل الشعراء المؤكدين، وإذا جئنا إلى القصائد القصيرة كقصيدة الخبز، التي تدور حول موت إبراهيم وجدناها تبدأ بالحديث عن الزمن لأن المكان مفقود، ثم نرى محاولة رسم بعض ملامح إبراهيم، ثم يأتي دور المكان الذي يجسده في الرسم على أنه إما انطباعا أو صراعا، ثم يعود للزمن ليشخص حالة الموت في بيروت.[2]

ومن هنا اختلفت طرق الأداء عن الطرق القديمة التي حفلت بها حقول الشعر، واعتبر الالتزام مقولة جمالية، حيث أداروا الشعر العربي بحس وأنهم حولوا الكلمة إلى فعل والوطن حتى في حالة البعد عنه، ثم نراهم حاربوا نقاط الضعف في أمتهم وأنفسهم، من خلال إدانة الأنظمة والحكام

[1] -ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص276

[2] - المرجع نفسه، ص277-278

والشعراء ونقد الإنسان العربي، وإعطاء الذات العربية حجمها الحقيقي وهذا ما رأيناه في تصوير العالم الداخلي لسرحان بشارة في القصيدة المشهورة سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا.[1]

وفي الأخير ظهر جليا أن هزيمة الفلسطيني كشفت الوجه الحقيقي والهزائم المتعددة للعالم العربي، الذي بين أن الكثيرين يعيشون غربة في أوطانهم، تلك هي إنجازات الشعر الفلسطيني التي حققها في مسيرته، من بينها تأكيد الحداثة واستعمال لغة جديدة، وكشف أكذوبات الأمة التي كسرتها وفتتها من الداخل والخارج، ولكن ما نلاحظه أن هذا الشعر خرج عن صدقه وعفويته، حين هجر أرض الواقع ودخل في أسر الغموض واللعب باللغة والتركيز على الجانب الشكلي، من بريق وسلاسة الذي اخرجه عن الإحساس بالزمن القادم الذي يعبر عن الصوت الحقيقي لا الصدى، ما نريد التأكيد عليه أن الشعر من وراء القضية الفلسطينية، قد تجاوز عملية التطوير إلى مرحلة الثورة شكلا ومضمونا، فقد اعدم أشياء كثيرة تستحيل العودة إليها، وأصبح محاصرا بالموضوع الواحد حين تسللت إليه بعض المفاهيم القديمة. [2]

[1]- ينظر، عبده بدوي، قضايا حول الشعر ، ص279

[2]- المرجع نفسه ، ص280-281

دراسة قضيتين
للكتاب

تمهيد:

يختار الشاعر أثناء نظمه لقصيدته ألفاظا شاعرية معبرة رقيقة، فيضمها إلى بعض لتكون له قوالب موسيقية رنانة تستميل الأذن وتستولي على الأحاسيس، معتمدا في ذلك على مختلف ألوان البديع التي تزخرف اللفظ وتبدع المعنى، وبالتالي فإنه ينظم بيتا منتهيا بقافية تتكرر في كل بيت قصد جذب انتباه المستمع وتهذيب مشاعره إثر توالي القوافي الموسيقية في الأبيات.

تنبه الخليل بن أحمد الفراهيدي أن لكل بيت نغما موسيقى خاص يستحوذ المشاعر، ومن خلال هذا قام بقطع القوالب الموسيقية إلى تفعيلات تساوي في حركاتها وسكناتها مع القوالب الموجودة في كلمة أو كلمة ونصف أو كلمتين أو ثلاث كلمات سماها بالتفعيلات وقد تطرق الكاتب " عبده بدوي " في كتابه " قضايا حول الشعر "، إلى قضية الموسيقى في الشعر العربي فاعتبرها ترف جمالي بارز في الغالب، وللنثر كذلك موسيقاه الخافتة الملونة التي تعبر عن واقع نثري معاش، فالقضية في جانبها المرئي قضية صراع بين الشعر والنثر، لكنها فيما وراء ذلك قضية صراع بين عاطفة الإنسان وعقله، وبين قضايا الثوابت والتحويلات في المجتمعات البسيطة والمجتمعات المركبة، وبين التطابق والجدلية وما يمثله صعود طبقة على حساب أخر وما يتصل أساسا بعالم البراءة الأسمى والنقاء الأبهى، وبين ما يتصل به عالم الحضارة الموار الزاخر.[1]

وقد عرف محمد مندور الموسيقى في كتابه * الشعر العربي * فقال "إن الموسيقى تتمتع داخل المجموعة ذات النظام الذي ينتج من تكرارها الوزن (وتسمى عند الموسيقيين الحقل أو القدر measure) بمزيد من الانضباط والمرونة في نفس الوقت . "[2]

يرى الكاتب مصطفى جمال الدين أن موسيقى الشعر تختلف عن النثر ، ووجه الاختلاف يكمن في الوحدة الإيقاعية التي تتوفر في الشعر دون النثر كما تختلف من بحر إلى آخر . حاول

[1] – ينظر، عبده بدوي ، قضايا حول الشعر، ذات السلاسل، الكويت ، ط1 ، 1986 ، ص 107

[2] –محمد مندور ، الشعر العربي ، دار الفكر ، الاسكندرية ، ط1 ، 1943، ص 14

العروضيون بأن يرمزوا لهذه الوحدات النغمية بكلمات لا معنى لها وسموها بالتفعيلات والتي عددها ثمانية هي كالاتي :

تفعيلتان خماسيتان _ فعولن _ فأعلن .

وست تفعيلات سباعية ، فاعلاتن ، مفاعيلن ، مفاعلتن ، متفاعلن ، مستفعلن ، مفعولاتن وماهي إلا معايير توزن بها كلمات البيت على شكل خطوات كالآتي

1) يكتب البيت (كتابة عروضية) وهي تختلف عن الكتابة الإملائية في أنها تعتمد على النطق أي ما ينطق به يكتب و ما لا ينطق لا يكتب مثل :

١) الحرف المشدد يكتب أولهما ساكن والثاني متحرك فإن (سد) تصبح (سدد) ، و (رق) تصبح (رقق) .

ب) التنوين يكتب نونا اعتيادية مثل : (محمد رجل عظيم).

تكتب : (محمدن رجلن عظيمن) .

ج) الألف التي تنطق ولا تكتب ، تكتب الفا مثل (هذا الرحمان)

د) الألف التي لا تنطق ولكنها تكتب بالإملاء ، لا تكتب أصلا مثل ألف الجماعة (قالوا) وألف الوصل مثل (ابن ، اسم ، وانظر ، واستقام) وغيرها .

هـ) ضمير (الهاء) المتحرك إذا كان ما يقابله متحركا ، نشبع حركاته إلى حرف من نوعها ، فيكتب (واوا) في مثل (له.....لهو) وياء في مثل (به.....بهي) وكذلك ميم الجمع المتحركة مثل (همو.)

وكل القوافي المتحركة تشبع حركتها إلى حرف من نوع الحركة فالضمة إلى الواو، والكسرة إلى ياء ، والفتحة إلى ألف . " [1]

[1]– ينظر، مصطفى جمال الدين ،الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، نعمان النجف الأشرف ، 1970، ص 12

وللنثر موسيقى وإيقاع خاص به " تعود بداية نشأته إلى عام 1960 ، وكان أدونيس أول من استخدمه ، ثم تبعه أنسي الحاج ."

وعن الإيقاع في قصيدة النثر يرى أدونيس أنه مختلف عن إيقاع الخليلي ، " فهو يكمن في إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة ، هذه كلها موسيقا مستقلة عن موسيقا الشكل المنظومة . قد توجد فيه وقد توجد بدونه.[1]

ويقول واصفا موسيقا قصيدة النثر أيضا أنها " ليست موسيقا الخضوع الإيقاعات القديمة ، بل هي موسيقا الإستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة ، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة. ويحدده بصورة أوضح بأنه " إيقاع متموج يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت ، وحروف المد، وتزاوج الحروف .

يلخص الدكتور محمد اسماعيل آراء المدافعين عن قصيدة النثر بقوله :

١) أن هذه القصيدة قد كتبها كبار الشعراء الغربيين وأدخلوها عالم الشعر ، وفرضت وجودها على الواقع الأدبي العربي .

2) هذه القصيدة يتوفر فيها عنصر الإيقاع الذي يفرق بين النثر والشعر .

3) إيقاع هذه القصيدة يختلف عن إيقاع الوزن الخليلي لكنه يؤدي مهمته ومع مرور الزمن أصبح النثر يزاحم بشكل كبير موسيقى النثر لاسيما حين ارتفع صوت المعتزلة ، وبعض الأصوات كالصوت النثري المميز الجاحظ ، وظهور فن المقامة كارد فعل على صوت الشعر وكذلك أحاديث ابن دريد 321 هـ ، وبديع الزمان 398 هـ والحريري 516 هـ ..... الخ ، والسبب في ذلك أن القرآن وقف وعدل موسيقى الشعر الجاهلي .(١)

يرى الدكتور جمال الدين أن الشعر والنثر كلاهما يمكن أن يوزن إلا أن في الفرق بينهما ، أن الشعر نظم على أساس الإيقاع في الموسيقى والتلفظ بالشعر يستغرق وقتا، ويكون متساوي الكمية مثال

[1]- شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط2، 1978

على ذلك ، تفعيلة الخبب (فعلن) ، محركة أو ساكنة ، فإن التلفظ بها يستغرق ثانية من الزمن ففي حالة كان الشطر من أربع تفعيلات هنا يأخذ من الوقت أربع ثواني التلفظ به .

وعلى هذا الأساس ينتظم الإيقاع أي تساوي المدد الزمنية في التلفظ بها بكل شطر من أشطره. يختلف هذا التساوي في جمل النثر أو تفعيلاته مثل : (بسم الله الرحمن الرحيم) ، (الحمد لله رب العالمين) ، (الرحمن الرحيم ، الآية الأولى تساوي (فعلن فعولن فعولن فاعلان) ، وفي الآية الثانية التساوي (فعلن فعولن فعولن فاعلان) ، وتساوي الثالثة (فعلن فعلن فعول) فإنه لم يتساوى في التفعيلات ولا في الأشطر ، ومع مرور حاول الموشحون الغرب أن يحطموا الإطار القديم الذي كان يحيط بالموسيقى فيزاوجوا بين أوزان و أوزان .[1]

لكن فنهم لم يعمر طويلا ، وفي هذا الشأن يقول الناقد محمود مصطفى أن كل ما خرج على أوزان الشعر العربي إنما هو عمل المولدون الذين رأوا أن حصر الأوزان يضيق عليهم مجال القول ، المولدون لم يطيقون ذلك الوزن الموروث عند العرب فأحدثوا وزنا جديدا . بينما العقاد فقد هاجم كل من دعى إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافي فقال : " لا يدعوا إليها غير واحد من إثنين : عاجز عن النظم الذي استطاعه الشاعر العامي في نظم القصص المطولة ، والملاحم التاريخية من أمثال السيرة الهلالية ، وسيرة الزير وغيرها من السير المشهورة المتداولة ، أو عاجز عن النظم الذي إستطاعه الشاعر العامية ، والشاعرة العامية في نظم أغاني الأعراس ، ونواح المأتم ، وأمثال الحكمة ، والنصيحة على ألسنة المتكلمين باللهجات الدارجة ، ولا خير للفن في كلام يقوله من يعجز عن هذا القدر من السليقة الشاعرية ، والملكة الفنية وأحرى به أن يأتي بما عنده في كلام منثور ، ويترك النظم وشأنه بدلا من هدم الفن كله ، وحرمان اللغة من آثار القادرين عليه .[2]

ومن أجل التنويع في موسيقى الشعر العربي تم الاعتماد على الأوزان الستة عشر ، يدعم هذا الرأي الدكتور محمد مصطفى هدارة كما أن لتلك الأوزان دور في إتاحة الشعراء بنظم قصائد

[1] – عبد الهادي عبد الله عطية ، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بساتان المعرفة ، مصر، 2002 ، ص 23

[2] –المرجع نفسه ص 52

شعرية معبرين بها عن عواطفهم وخواطرهم وأفكارهم دون أي تضييق مع استعمال تفاعيل تم استحداثها ، تبنى هذا الموقف أصحاب مدرسة الديوان وكمثال على ذلك ما قام به المازني حين تصرف بالبحور الشعرية مع الالتزام بالحدود الموسيقية ، حيث استخدم المازني ثلاث تفاعيل ، ثم اثنين ، ثم تفعيلة واحدة ، فعل ذلك في قصدته والتي عنوانها " أين أمك " يقول ولثمته

لم أكلمه ولكن نظرتي ؟

ساءلته أين أمك

أين أمك

وهو يهذي لي على عادته

توليت كل يوم

كل يوم

فانثنى يبسط من وجهي الغصون

ولعمري كيف ذاك ؟

كيف ذاك

قلت لما مسحت عيني يداه

أترى تلك حيلة

أي حيلة

قال : ماذا تعني بذا يا أبناه

قلت لا شيء أردته

ولثمته .[1]

هذا الشعر من بحر الرمل ، ثلاث تفعيلات في السطر الأول ، ثم تفعيلتان

[1] –عبد الهادي عبدالله عطية ، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي ، ص 107

في السطر الثاني ثم واحدة في السطر الثالث ، وكل التفعيلات من جنس واحد .فهيكله العروضي هكذا :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان أو فأعلن

فاعلاتن فاعلاتن أو فاعلاتن

فاعلان أو فاعلاتن .[1]

أي كلمة تخرج من الحنجرة تكون وحدة صوتية موسيقية وهذه الوحدات هي التي تكون تفعيلات البحور الشعرية ولذلك فقد قسموا العروضيون الوحدات الصوتية على النحو التالي:

1-ما تركب من حركة وسكون ، وهو أقل الوحدات /0 ويسمى سببا خفيفا مثل

لم ، قد ، عن ، دم ، هم ، من ،

/0 ،. /0 ،. /0 ،. /0 ،. /0 ،. /0 ،

2-ما تركب من حركتين وسكون //0 ويسمى وتدا مجموعا مثل :

رضا ، سحر ، هرب ، قلم ، إذا ،. على

//0 ، //0 ،. //0 ، //0 ،. //0 ،. //0 ،

3-ما تركب من حركتين بينهما ساكن /0/ ويسمى وتدا مفروقا مثل :

كيف ،. ليس ،. قام ،. نعم ،. كان ،. ابن

/0/ ،. /0/ ،. /0/ ،. /0/ ،. /0/ ،. /0/ ،

4- ما تركب من ثلاث حركات وسكون ///0 ويسمى فاصلة صغرى مثل :

نجحت ، جلسا ،. فهموا ، أدبي ،

///0،. ///0 ،. ///0 ،. ///0 ،

5 - ما تركب من أربعة حركات وسكون ////0 ويسمى فاصلة كبرى مثل :

خلقنا ، خلقكم ، رحمكم ، كرهها ،

[1] -ينظر، اعبد الحكيم عبدون ، العربي ، القاهرة ، ط1 ، 2002 ، ص 15

0//// ، 0//// .، 0//// .، 0//// ،

6 – ما تركب من حركتين فقط ويسمى سببا ثقيلا // وهو نادر مثل :

لك ، بك ،. هو ، هي ،

// ، // ، // ، // ،

كل هذا ساهم في إحداث نغم موسيقي مميز تطرب له الأذان .

وموسيقى الشعر العربي يتقاسمها بالدراسة علمان هما : علم العروض والقافية .

يعرف العروضيون العرب العروض بأنه " العلم الذي يعرف صحيح وزن الشعر من انكساره " وهذا التعريف يحدده مجموعة من الخصائص الأساسية للعروض ، فهو أولا علم مجال عمله وزن الشعر ، ووظيفته معرفة صحة هذا الوزن من انكساره ، ولكن لا يحدد المنهج الذي يعتمده لتحقيق هذه الوظيفة وأن كنا نستطيع أن نستنتج هذا المنهج من قراءة ما وراء السطور[1]

ويعرف الدكتور شعبان صلاح العروض أنه هو " دراسة لأوزان الأبيات داخل القصيدة لمعرفة النغمة التي تسير عليها أو البحر الذي صيغت على تفعيلاته ، ومدى توفيق الشاعر في الوفاء بمستلزمات هذا البحر الشعري ، وبيان ما يمكن أن يدخل تفعيلات البحر المعين من زيادة أو نقص لا تتأثر بهما موسيقاه ، وما يمتنع من ذلك ، لأنه يخل بالموسيقى " .

وعن القافية كذلك يعرفها الدكتور شعبان صلاح قائلا " فهي دراسة ما يتبعه الشاعر في أواخر الأبيات ، بحيث يلزم بذلك نفسه حتى يحدث نوعا من التناسق والتناسب الموسيقي بين أبياته " .

وترجع نشأة علم العروض إلى ذلك العبقري الفذ ذي العقلية الرياضية الواعية : الخليل ابن أحمد الفراهيدي الذي ولد عام 100 هـ وتوفي عام 170 هـ . وقد اخترع الخليل رحمه الله هذا العلم كاملا غير منقوص ، لم يزد عليه أحد بعده سوى ما يقال وهذا محل نظر من أن الأخفش سعيد

[1]– عبد الحكيم عبدون ، الموسيقى الشافية للبحور الصافية ، العربي ، ص 16

بن مسعدة استدرك عليه بحرا لم يذكره ، ولذا سمى هذا البحر " المتدارك " إشارة لما فعله الأخفش.[1]

وللشعر موسيقى خاصة به فمثلا في الشعر الحر لا يعني الخروج عن طريقة الخليل ، وتحمس الشاعر للشعر الحر ليس نتيجة عجز ، وإنما رغبة كبيرة في الكشف عن ما هو جديد ، بدون الاستغناء عن الموسيقى ، فالموسيقى تعد شيء هاما في الشعر فهناك ارتباطا عضويا بين معنى الشعر وموسيقاه يصعب الفصل بينهما .[2]

هناك خمسة أبحر تراثية لم ينظم عليها الشعراء أية قصيدة من الشعر الحر هي : المنسرح ، والمديد ، والمجتث ، والمضارع ، والمقتضب .

أما بقية الأبحر فقد نظم عليها الشعراء قصائدهم ، ومن الوافر يقول الشاعر صلاح عبد الصبور في قصيدته التي عنوانها " الحب " .

لأن الحب مثل الشعر ميلاد بلا حسبان

لأن الحب مثل الشعر ما باحت به الشفتان

بغير أوزان

لأن الحب قهار كمثل الشعر

يرفرف في فضاء الكون لا تعنوا له جبهة

وتعنوا جبهة الإنسان

أحدثكم – بداية ما أحدثكم – عن الحب

وأثناء تقطيع هذه الأبيات نحصل على التفعيلات الآتية

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتان

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتان

[1]– سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة ، ط1 ، 1993 ، ص 13

[2]– شعبان صلاح، موسيقى الشعر العربي بين الإتباع والإبتداع ، دار غريب ، القاهرة ط4 ، 2005 ، ص 11

مفاعلتان

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتان

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

مفاعلتن مفاعلتان

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن .[1]

وفي البحر الكامل يقول محمود درويش في قصيدته

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن

أهديك ذاكرتي

ماذا تقول النار ؟

هل كنت عاشقتي ؟

أم كنت عاصفة على أوتار ؟

وأنا غريب الدار في وطني ، غريب الدار

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا

متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفا

متفاعلن متفا

متفاعلن متفاعلن (فعلان)

متفاعلن متفاعلن متفاعلن (فعلان) .[2]

[1]- شعبان صلاح ، موسيقى الشعر العربي ، بين الإتباع والإبتداع ، ص 337

[2]- المرجع نفسه ص 338

ولم يقتصر الشعراء على الوزن والقافية والتكرار الصوتي والإيقاعي ، وإنما عمد بعضهم إلى نوع آخر من الموسيقى يمكن أن نسميه " التمثيل " الصوتي للمعاني ويسميه الأوروبيون بالأنوماتيوبية ومعناها المعجمي : تشكيل من الكلمات يحاكي صوتيا الشيء المتعلق به .

ويفسرها الدكتور محمد النويهي بقوله " إن الشعراء في تصويرهم معانيهم

أفعالهم وحركاتهم لا يكتفون باللفظ الواحد الذي سبقت اللغة إلى وضعه ، بل يوقعون وينظمون كلمات متعددة في جمل وأبيات كاملة متعاقبة حتى تطابق بإيقاعها وتنغيمها فكرهم وانفعالهم .[1]

وقد قام سبنسر بالربط بين موسيقى الشعر وبين الأفكار والمشاعر المعبر عنها في الشعر فيرى :

أن خير الموسيقى ما يتماشى مع الأفكار وتتساوق مع المعاني وتتجاذب نغماتها ونبراتها مع حالات النفس ، فالشاعر في اهتياجه وغضبه وغبطته يكون تعبيره الموسيقي عالي النغمة ، وفي حزنه يكون منخفض وفي تعجبه وفرحه وهدوئه واطمئنانه تكون مسافاته الصوتية قصيرة ، وأما في بثه لآلامه فتكون مسافاته الصوتية طويلة ، وهكذا لتساير النغمات حالات النفس كما ساير موضوع القصيدة وفكرتها .

يرى حسني عبد الجليل يوسف أنه بالرغم من صدق المقدمات إلا أن النتائج ليست صحيحة تماما ولا تتحقق دائما ، لأن ارتفاع النغمة ليس قاصرا على الغضب فقط وإنما يشاركه الفرح في ذلك . وقد تكون بعض حالات الغضب والفرح ذات نغمة منخفضة ، وعلاوة عن هذا يرى حسني عبد الجليل يوسف أنه ليس ارتفاع النغمة في الشعر دليل على حالات نفسية خاصة فقد يكون الشاعر هادئا ويعبر عن غضبه بنغمة عالية وقد يكون ثائرا مهتاجا و يعبر عن غضبه بنغمة منخفضة كما أن لطريقة القراءة والإلقاء أثرها في الإحساس بارتفاع النغمة أو انخفاضها .

ويرى الدكتور جابر عصفور أنه من الأصوب أن نفترض أن النظام الإيقاعي للقصيدة ، متميز عن الوزن المجرد .[2]

[1] –حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة ، مصر ، 1979، ص 17

[2] –المرجع نفسه ص 21

تم التجديد في الموسيقى الشعرية من طرف المحدثين ذوي النزعات التجديدية ، فملوا النظم على وتيرة واحدة في القصائد ، مما دفعهم إلى مزيد من التنويع والتجديد ، فمسار هذا التجديد في البداية كان يمشي على استحياء ، حتى اشتد عوده ، ورسخت أصوله . تلك الثورة التجديدية كانت رقيقة لينة لا جارفة عارمة ، إذ اقتصرت على الأوزان والقوافي ولم تتجاوز التجديد في الوزن من حيث التفعيلات

قام المولدون بالتجديد فكان هذا التجديد بارز في أشعارهم ، ويعد أبو العتاهية من أبرز الشعراء المجددين ، وذكر الأصفهاني في كتابه " الأغاني " أن أبا العتاهية جاء بأوزان لم يتقدمه الأوائل فيها ومن الأمثلة على ذلك ما روي أنه قعد يوما عند قصار ، فسمع صوت المدقة فحكى ذلك في أبيات له منها :

للمنون دائرا * ت يدرن صرفها**

هن ينتقيننا * واحدا فواحدا**

وتولت كذلك أوزان جديدة من أصحاب الشعر التقليدي منهم سلم الخاسر ، ومسلم بن الوليد. وفي حالة تتبع الأوزان والصور التي اختص بها المولدون ونظموا عليها نجد أنها فئتين ، الأبحر المهملة والثانية هي الفنون الشعرية المحدثة . والأبحر المهملة استخرجها المولدون من دوائر البحور الستة عشر ، على الطريق الرياضية ومن المعلوم أن الأبحر الشعرية التقليدية موزعة على خمسة دوائر عروضية .[1]

1) دائرة المختلف : تشمل على ثلاثة أبحر مستعملة هي : الطويل ، والمديد ، والبسيط ، وبحرين مهملين هما : المستطيل والممتد .

2) دائرة المؤتلف : تشمل بحرين مستعملين هما : الوافر ، والكامل ، بحرا مهملا يقال له : المتوفر

[1]– ينظر ، محمود فاخوري ، موسيقى الشعر العربي ، مديرية الكتب ، 1996 ، ص 187

3) دائرة المجتلب : تركب من ثلاثة أبحر مستعملة هما : الهزج ، الرجز ، الرمل

4) دائرة المشتبه : فيها ستة بحور مستعملة : السريع ، المنسرح ، الخيف ، والمضارع ، والمقتضب والمجتث ، وثلاثة أبحر مهملة : المتئد ، المنسرد ، والمطرد .

5) دائرة المتفق : فيها بحران مستعملان : المتقارب ، المتدارك .[1]

في نفس الاتجاه الذي سار فيه المجددون وهو إضعاف صوت الموسيقى في الشعر وجدت جماعة كتبت شكلا يسمى " شعر بنثر " ، وقد كان وراء ذلك إعطاء الحرية للمبدع أن يكتب شعرا في حالة ، ونثرا في حالة أخرى لأن الحياة والنفس من الداخل ليست واحدة ، وإنما عالم متناقض متغير ، وأن الذي يعبر عن هذا العالم هو الشعر والنثر معا .[2]

وعليه فإن الموسيقى في الشعر العربي ساهمت في إحداث نغم موسيقي رنان ، مما زادت رونقا بارزا في القصيدة يلفت سماع القارئ بالرغم من المحاولات .

[1]- محمود فاخوري ، المرجع نفسه ص 188

[2] -ينظر عبده بدوي ، قضايا حول الشعر ، ص 123

تمهيد :

ما زالت المرأة ولا تزال تسعى منذ عصر الجاهلية إلى العصر الراهن في خدمة اللغة العربية، والمحافظة عليها، وذلك من خلال تفاعلها مع أهل المشهد الثقافي، وإسهاماتها فيها بالنثر والشعر وما إلى ذلك، ولقد كانت الأسواق الأدبية تعقد في فترات مختلفة، مسرحا تجسد فيه المرأة دورها خير تجسيد وهناك العديد من النماذج الناجحة في مجال الأدب العربي من النساء، حيث برزن منذ نعومة أظافرهن، من بينهن الشاعرة نازك الملائكة التي تعتبر من الشخصيات التي تركت أثرا ملموسا في الحياة الأدبية العربية والعراقية خاصة، من خلال اسهاماتها في حركة التجديد الشعري التي انطلقت في القرن المنصرم، والتي أخرجت جيلا من الشعراء الذين تبنوا ما ذهبت إليه من نظم الشعر الحر، وما تزال هذه القضية منار أخذ ورد بين المثقفين عموما والشعراء منهم خصوصا، وكان لها الكثير من القصائد والأشعار.

وسنعرض في هذه الدراسة أراء بعض الأدباء بداية:

بالدكتور عبده بدوي الذي يرى أن لنازك الملائكة دور بارز في قضية الإيقاع الشعري فتطرق في قضيته هذه، أولا بالتحدث عن بدايات الشاعرة مع التجربة الشعرية، حين كتبت قصيدة فصيحة في عمر العاشرة " ولكن كان في قافيتها خطأ نحوي، وحين عرضت ما كتبت على والدها- وكان مدرس نحو- رمى القصيدة بقسوة على الأرض، وقال في لهجة جافية مؤنبة: اذهبي أولا وتعلمي قواعد النحو ثم انظمي الشعر، ومن هنا كانت التفاتتها الواضحة لعلم النحو من أجل الإيقاع وذلك لأنها سرعان ما تجاوزت النحو في الكتب المدرسية إلى النحو في بعض أصوله المعتمدة، وفي سن الثانية عشرة نرى كتابا في العروض يقع في يديها وهو ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب لأحمد الهاشمي وقد وقفت على أسراره وتأثرت به "[1]

[1]- عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص 135

ودرست الموسيقى في معهد الفنون الجميلة ست سنوات " وقد كان الغناء سعادتي الكبرى منذ طفولتي، وكنت أحبس أنفاسي إذا سمعت صوت عبد الوهاب أو أم كلثوم يحمله إلي حاكي يدور في بيت الجيران، وكنت سريعة الحفظ لأي أغنية أسمعها "[1]

والأهم أنه ذكر أن حركة التجديد عندها قد بدأت واستمرت من خلال الإحساس المرهف بإيقاعات كانت تأسرها، عندما انفعلت انفعالا شعريا حين قرأت أن وباء الكوليرا انتشر في مصر وتأثرت حين ازداد عدد الموتى، وكتبت قصيدة شطرية أحست أن عواطفها مازالت متأججة، وكلما بلغ العدد كتبت قصيدة ولكن لم ترضى فأحست أنها في حاجة لأسلوب آخر إلى يوم الجمعة 27 /1947/10 سمعت أن عدد الموتى قد بلغ ألفا كتبت

سكن الليل

اصغ إلى وقع صدى الأناث

في عمق الظلمة، تحت الضمت على الأصوات

فلاحظت الشاعرة أنها عبرت عن إحساسها بهذه الأشطر الغير المتساوية الطول، ورغم ما تلقته من برود من طرف عائلتها، وثقت أن قصيدتها ستغير خريطة الشعر العربي

نرى أن الدكتور عبده بدوي تحدث عن التغيير الذي قدمته نازك من خلال ذكره لمجموعة دواوينها في عام 1949 صدر ديوانها "شظايا ورماد" بمقدمة نقدية عرضت فيها موجزا لنضارياتها في عروض الشعر منطلقة من مقولة "**جورج برناردشو**" اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية فالحياة عندها متغيرة فالأحاسيس أيضا " فالأوزان هي هي والقوافي هي هي... وتكاد معاني تكون هي هي " فهي تأخذ على العربي الحفاظ المبالغ لعروض الخليل وتحاول أن تحدد تجديدها فتقول أنه " لون بسيط من الخروج على القواعد المألوفة " وهذا الخروج هو عبارة عن إعادة ترتيب الخليل وتعديل لها

[1]-عبده بدوي، قضايا حول الشعر ، ص 136

يتطلبه طور المعاني والأساليب، أي طريقتها تكمن في التحرر من طغيان الشطرين الذي يلجئ إلى المط في اللفظ والتكلف في المعنى[1]

وفي عام 1962 صدر لها كتاب بعنوان " قضايا الشعر المعاصر "، تؤكد فيه على قضية التعديل لا الخروج، وتضع عروض الشعر الحر وتحدد مكانه من كتاب العروض العربي، أي أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل، تدخل فيه تفاعيل عدة من البحور الستة العشر المعروفة، وتؤكد أن الشعر الحر ذو شطر واحد، وفرغت للعديد من القضايا التي تخدم مفهوم الشعر[2]

وفي عام 1965 صدر كتابها" المحاضرات في شعر علي محمود طه " والملاحظ أن نازك كانت معجبة بشعره لعل موسيقاه النقية هي ما لفتها إليه، بالإضافة لمنطلقه العروضي كونه كتب من المنسرح (مستفعلن مفعولات مفتعلن)، قصائد عاشق الزهر، وحلم ليلة، والبحر والقمر، وكتب قصيدة في الشتاء من إحدى تشكيلات الخفيف (فاعلاتن مفاعلن فعلن)، وكتب من تشكيلة البحر الكامل، واستعمل المخلع البسيط (مستفعلن فاعلن فعولن)، وهي أوزان نادرة واستحسنت استعماله أيضا الموشح المسترسل في عدد من قصائده، كالله والشاعر، وكأس الخيام، والموشح الوصفي الغنائي كتب فيه ليالي كيلوبترا، خمرة نهر النيل وغيرهم، وبهذا يكون وصل الموشح إلى آفاق جديدة هذا ما دفعها إلى أن تخصه بالدراسة. [3]

وفي عام 1967 صدر ديوانها "شجرة القمر" تعرضت فيه لقضية كتابة البحر الخفيف وفيه راعت أسلوب الشطرين، وقدمت قصيدة البعث على أساس العروض العربي، وذكرت أن الشعر الحر سيتوقف وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية، وليس معنى هذا أن الشهر الحر سيموت وإنما يبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده، حيث أنها أحست أنها أول من ضربت في قواعد البناء القديم.

[1]-ينظر عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص 138

[2]- المرجع نفسه، ص 139

[3]- المرجع نفسه ص 140

وفي عام 1977 صدر ديوانها "يغير ألوانه البحر" وقد اهتدت في قصيدتيها "زنابق صوفية للرسول"، و" تمتمات في ساعة الإعدام " فيهما إلى بحر جديد من أبحر الشعر الصافي الذي وزنه (مستفعلن فاعلن فعولن)، يطلق عليه المخلع البسيط، وهنا لاحظت الشاعرة إمكانية تقسيم البحر إلى تفعيلتين فيصبح:

مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن

والفرق هو زيادة حرف واحد

مستفعلاتن مفاعلاتن

مستفعلن فاعلن فعولن [1]

وفي عام 1978صدر ديوانها "الصلاة والثورة" تطرقت فيه من خلال قصيدتي " الملكة والبستان " و " سبت التحرير" إلى ظاهرة "البند" في الشعر المعاصر، التي وجدت في أوائل القرن الحادي عشر الهجري، ويتعامل هذا الأخير مع الرمل والهزج بينما في الشعر الحر يتوسع دائرة إيقاعه على كل الأبحر ذات التفعيلة الواحدة، فاعتبرته الشاعرة أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحر، ذلك أنه لا يتقيد بأسلوب الشطرين، ويمكن اجتماع التفعيلة فاعلاتن والتفعيلة مفاعيلن دون تنافر لأن بينهما علاقة خفية تظهر عند التقطيع، المهم أنها أضافت لمسة إلى البند [2]

وبصفة عامة ذكر عبده بدوي أهم التغييرات التي أحدثتها نازك الملائكة، وتحدث أيضا على النقد المسرحي، تعرضت فيه لمسرحية قصيرة كتبت من بحر واحد وهو المتقارب، ثم إنها تقدم دراسة بعنوان الجانب العروضي من مسرحية كليوباترا لأحمد شوقي، وقالت أن هناك خطأ في توزيع شطرات المتقارب، مثل هذا فعلته مع الشاعر محمود بكر هلال.

وهي توصي ناشئا " وأول ما ينبغي لك أن تدرجه فيها هو دراسة العروض العربي، فإذا ما أحسست في نفسك علامات الموهبة الشعرية فبادر إلى اقتناء كتاب أو كتابين جيدين في علم

[1]-عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص142

[2]-ينظر المرجع نفسه، ص 144

الأوزان واشرع في دراستهما، وحذار أن تصغي إلى ما شاع في عصرنا من أن الشاعر الملهم يولد بالأوزان فلا يحتاج إلى دراستها" [1]

إنما دراسة العروض تصقل الحاسة، وتمنح قدرة موسيقية فائقة تساعد في الوقت نفسه على الإبداع، وعن الشعر الجديد يرتكز على أشطر، وقواعد التدوير والزحاف والعلل والضروب.

وانتقل عبده بدوي إلى الحديث عن القافية عند شاعرتنا، فذكرت أن القافية تجعل من الشاعر متكلفا، ويتصيدها تصيدا مما يؤدي إلى خلق أحاسيس كثيرة، معللة ذلك بأن الشعر الغنائي وليد الفورة الأولى وهذه الأخيرة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض اندفاعتها، ومن ثم تضعف الفورة، وتغيض الحالة الشعرية هكذا يجد أنه مضطر لمصانعة القافية، ويبدو أن نازك الملائكة لم تحافظ على القافية، "وفي مقدمة ديوان شجرة القمر نراها تأخذ أسلوبا تراجعيا فتقول: ومما أعلن أسفي له أنني في شعري الحر لم أعن عناية أكبر بالقافية، فكنت أغير القافية سريعا، وأتناول غيرها وهذا يضعف من الشعر الحر لأنه يعتمد على أبيات تتفاوت أطوال أشطرها وبذلك ينقص الرنين الموسيقي، لهذا بت أدعو إلى أن يرتكز الشعر الحر إلى نوع من القافية الموحدة ولو توحيدا جزئيا فبذلك نزيده موسيقى وجمالا ونحميه من ضعف الرنين وانفلات الشكل"[2]

وأتت في الذكر عن القوافي المنوعة المتداخلة وهما:

القوافي ذات التداخل الجزئي المعزول

القوافي ذات التداخل الكلي المترابط

وإن نازك لم تتخلى عن القافية إنما تحتضنها وتذكر عدة عوامل تحدد ضرورتها، أهمها تحديد نهاية الشطر، وسيلة أمان واستقراء للقارئ، تنبت الأفكار وغيرها.

[1]- عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ، ص 148

[2]- المرجع نفسه، ص 152

فالدكتور عبده بدوي يرى بصفة عامة أن الشاعرة نازك الملائكة تركت لمسة مشرفة على العروض والقافية كونها، تركت العنان لحركة الشعر، علاوة على هذا فقد ساهمت في التنظير للشعر الحر

والدكتور محمد حماسة عبد اللطيف تطرق في كتابه البناء العروضي للقصيدة إلى قضية ظهور الشعر الحر فيقول " الشعر الحر هو ذلك اللون الحديث من الشعر الذي ظهر في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، مختلفا عن الشعر القديم. كان أول من كتب هذا اللون: الشاعران العراقيان بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، وكانت قصيدة الكوليرا للشاعرة نازك الملائكة أول قصيدة نشرت من هذا الشعر، وكان ذلك في سنة 1947" وتقول فيها [1]

طلع الفجر

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر، أصغ، انظر ركب الباكين

عشرة أموات عشرونا

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى، موتى، ضاع العدد

موتى، موتى، لم يبقى غد

في كل مكان جسد يندبه محزون

لا لحظة إخلاد ولا صمت

هذا ما فعلت كف الموت

وفي الشهر نفسه، ظهرت قصيدة أخرى لبدر شاكر السياب[2]

تطرق إلى الحديث عن الثورة الكبرى التي قامت بين أنصار الشعر القديم و الحديث بسبب الشعر الحر، وقد صمد أنصار الشعر الحر إلى أن رسخت دعوتهم واعترفت بهم الأوساط الأدبية، وقد

[1] –محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1420 هـ 1999م، ص 145

[2] – المرجع نفسه، ص 154

كانت هناك دوافع ثقافية وراء نشأة هذا الشعر " منها من يرجعها إلى نزعات التجديد في الشكل العروضي للقصيدة العربية نفسها، كالذي تمثل في اختيار بعض الأوزان القصيرة واستحداث بعضها الآخر واستدراكه على الخليل بن أحمد، وظهور الموشحات ولها نظامها العروضي الذي يختلف عن نظام القصيدة القديمة، ومنها ما يرجع إلى تأثر الشاعر العربي بالتجديد الذي حدث في موسيقى القصيدة الغربية على أيدي الرمزيين على وجه الخصوص " [1]

وركز الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف كغيره على السمات العروضية لأنه مازال الكثير يعارضون هذا النوع من الشعر، فأشار إلى اتجاهين مختلفين الأول يعتقد أصحابه أن هذا الشعر محكوم بالوهن، وأنه لن يزدهر طويلا "من المدهش حقا أن واحدة من رواده الأوائل، وهي نازك الملائكة، تنبأت في مطلع الحركة الجديدة بأن شعراء غير موهوبين موهبة كافية سوف يكتبون من هذا النوع وسوف يؤدي ذلك إلى المساعدة على ضعف هذه الحركة وعدم ازدهارها. ومن جهة نظرها أنها ستموت، وإنما سيبقى الشعر الحر قائما ما قام الشعر العربي، وما لبثت العواطف الإنسانية"[2]

أما الآخر يرى أن الشعر الحر مرحلة انتقالية من نظام الشعر القديم إلى مرحلة يعتمد فيها الشعر العربي على النبر، فيصبح نبريا مثل الشعر الإنجليزي وهذا ما يراه الدكتور محمد النويهي، الذي يرى أن البحر المتدارك هو المدخل الانتقالي، لذلك يعيب على نازك الملائكة تشددها في وضع قواعد الشعر الحر ومحاولة تكبيله وتقييده

وبصفة عامة إذا أردنا تسمية دقيقة للشعر الحر نختار تسمية شعر التفعيلة لأنها تصف نظامه العروضي، بالمقابل يمكن أن نطلق على الشعر القديم تسمية شعر البيت لأنها تعتمد على البيت وحدة للقياس، ولابد أن يكون متساويا مع الأبيات الأخرى

وما يهمنا هو شعر التفعيلة عند نازك الملائكة وتكمن حريته في ثلاثة أشياء:

[1]- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 147

[2]- محمد حماسة عبد اللطيف، المرجع نفسه، ص 147

أولا: تحرر الشعر من الالتزام بعدد معين من التفعيلات في البيت الواحد، أي في الشعر الحر يوجد سطر واحد قد يكون متكون من تفعيلة واحدة أو اثنتين أو أكثر

"وقد حاولت نازك الملائكة أن تقيد السطر بألا يزيد في عدد تفعيلاته عن العدد المقرر للبيت في القصيدة القديمة، فإذا كانت القصيدة من البحر الكامل مثلا، وتفعيلته هي «متفاعلن»، فإن السطر في الشعر الحر ينبغي ألا يزيد على ست تفعيلات، لأن نظام العروض الخليلي يحتم عليه ذلك في الشعر القديم. ولكن هذه المحاولة قوبلت باعتراض كبير، ولم يلتزم بها الشعر على كل حال. ولذلك نجد السطر يتضمن عددا كبيرا من التفعيلات، بل إن بعضهم يغالي فيجعل المقطع كله بيتا واحدا" [1]

ثانيا تحرر الشعر من الالتزام بالقافية، لم يصبح الشاعر في نظرها مطالبا بها حسب نظامها في كل بيت، وإنما لا يراه ضروريا وأصبح أمر القافية متروكا للشاعر نفسه و تجربته، وقد يتحرر منها [2]

ثالثا: المظهر الثالث من مظاهر حرية الشعر الحر هو التحرر من الالتزام بما يسمى بنظام الضرب في القصيدة القديمة و يقول " أما في القصيدة الحرة فلا يوجد شطران في البيت، ومن هنا لا يوجد عروض مستقل ولا ضرب مستقل، والعروض هي الضرب في القصيدة الحرة، فآخر تفعيلة هي العروض والضرب معا، والشاعر الحر لا يلتزم بضرب واحد بل ينوع في الأضرب، ومثالا على ذلك بحر الكامل فإنه حسب نظام العروض له تسعة أضرب موزعة مع أعاريضه "

ورغم محاولة نازك الملائكة دعوة الشعراء إلى الالتزام بضرب واحد فإنهم لم يلتزموا، بل دعوتها لاقت الكثير من الاعتراض، واتهمت بأنها خليل العصر وأنها أكثر تفييدا للشعر والشعراء من عروض الخليل الذي ثار عليه الشعراء

وتقول نازك الملائكة وأما الحرية التي يعطيها الشعر الحر للشاعر فإن مقابلها تقييد في التشكيلة، فيقتصر الشاعر في قصيدته على تشكيلة واحد لا يتخطاها، وإنما يعتبر هذا التقييد سبب جمالية

[1]-محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية ، ص 150

[2]-ينظر، محمد حماسة عبد اللطيف المرجع نفسه، ص 156

وذوقية، ولأن الموسيقى هي قوام كل شعر تضعف بوجود التفاوت في طول الأشطر، بحيث ينبغي للشاعر أن يسندها ويقويها بالمحافظة على وحدة التشكيلة، وبذلك يستطيع الشطر الحر أن يرن ويبعث في وعي السامع لحنا ويخلق له جوّا شعريّا جميلا "

ويقول محمد حماسة عبد اللطيف والغريب أن نازك الملائكة نفسها لم تلتزم في شعرها بما حاولت فرضه على الشعراء بدعوى الذوق والجمال

ويتطرق الدكتور فوزي سعد عيسى في كتابه العروض العربي ومحاولات التجديد فيه أيضا إلى قضية التجديد في الشعر العربي فذكر أن مظاهر التجديد في الأوزان، ظهر منذ العصر العباسي فكلف بعض الشعراء المحدثين استعمال مجازئ البحور حتى نرى بعضهم يبني قصيدته على تفعيلة واحدة كقول يحي ين النجم في أرجوزته:

طيف ألم بذى سلم

بعد العتم. يطوي الأكم

جاد بفم. وملتزم

فيه هضم. إذا يضم

الملاحظ أن الشاعر تبنى تفعيلة واحدة هي مستفعلن تتكرر في كل شطر [1]

ويقول أن محاولات المحدثين لم تبدأ من فراغ، وإنما هي محصلة تجارب كثيرة سبقها إليهم الشعراء القدماء، فتحدث الدكتور فوزي سعد عيسى عن محاولات أبي العتاهية الذي حاول الخروج عن الأوزان الخليلية ويروى أن أبي العتاهية سئل مرة هل تعرف العروض؟، فقال: أنا أكبر من العروض وهذه محاولات لقصيدة ذكرها ابن قتيبة له حاول أن يتحرر فيها من الالتزام بالقافية والتحرر التام

للمنون دائرات * يدرن صرفها**

هن ينتقينا * واحدا فواحدا**

[1]- ينظر ،محمد حماسة عبد اللطيف المرجع نفسه، ص 157

ونجد محاولات لشعراء آخرين كأمثال رزين مولى طيفور الحميري وقيل له رزين العروضي، وكان لهم محاولات في تجديد القوافي وليس الأوزان فقط، فظهر لون من الشعر يسمى بالمزدوج وهو يتألف من شطرين لكل منهما قافية خاصة مثل الأرجوزة المنسوبة للوليد بن زيد التي تقول مطلعها:

الحمد لله ولى الحمد * أحمده في يسرنا والجهد**

وتطورت المزدوجات إلى المثلثات والمربعات والمخمسات، وظهر لون آخر يسمى فن المسمطات كذلك هذا الشعر كان مفرق القوافي

هكذا وتتابعت خطوات التجديد حتى جاء العصر الحديث فتلقف شعراؤه هذه المحاولات وأفادوا منها فيما أضافوه للشعر بصورة واسعة [1]

يشير فوزي سعد عيسى إلى العوامل التي دفعت الشعراء في العصر الحديث إلى طلب التجديد من بينها شعورهم بأن الشكل التقليدي للقصيدة أصبح عائقا في سبيل التعبير الحر عن التجربة الشعرية، واختلاف تجربة الإنسان المعاصر عن تجربة الشاعر القديم، ومحاولة استخدام الشعر العربي في الأعمال الدرامية القصصية والملحمية والخروج به من غنائياته

ومن بين رواد مدرسة التجديد أو الشعر الحر يتحدث فوزي سعد عيسى عن موقف نازك الملائكة من قضية التجديد ويوضح ملامح البنية العروضيّة عندها. [2]

"أعلنت نازك الملائكة موقفها من العروض العربي في غير موضع من مؤلفاتها ومقالاتها، فهي ترى أن هناك أوزانا تلائم الشعر الحر كما أن هناك أوزانا أخرى لا تصلح إطلاقا لهذا اللون من الشعر"

وتقول نازك الملائكة "يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربي يجوز نظمه من البحور الصافية، وهي الكامل والرمل والهزج والرجز والمتقارب والخبب، ومن البحور المزوجة وهي السريع والوافر وأما البحور الأخرى التي لم نتعرض لها، كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح، فهي لا تصلح للشعر وهي الحر على الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات

[1]- فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التجديد فيه، دار المعرفة الجامعية د.ط الإسكندرية، 1997ص 217

[2]- فوزي سعد عيسى، المرجع نفسه، ص 241

منوعة لا تكرار فيها، وإنما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسيا في تفعيلاتها كلها أو بعضها" [1]

وهي لا ترفض العروض جملة، وإنما تحاول أن تتخير منه الأبحر التي تلائم الشعر الحر، وهي فإختيارها لهذه الأبحر اهتمت بالأبحر الموحدة التفعيلة والتي يمكن أن تتجزأ وتتعدد وتتكرر، ولهذه الأبحر خاصيتان

الأول أن بعض الأبحر يقع في دائرة المتشابه كالكامل والرجز، فهو يعتمد على تفعيلة واحدة هي متفاعلن ويمكن تحويلها إلى مستفعلن التي هي أصل تفعيلة بحر الرجز

والثانية فهي أن الأبحر تتميز بإيقاعاتها الساحرة الرشيقة، وهو ما يحرس عليه أصحاب الشعر الحر على تحقيقه في شعرهم

وتؤكد نازك الملائكة أيضا فتقول " والواقع أن الشعر الحر جار على قواعد العروض العربي، ملتزم لها كل الالتزام، وكل ما فيه من غرابة أنه يجمع الوافر والمجزوء والمشطور جميعا، ومصداق ما نقول أن نتناول أية قصيدة جيدة من الشعر الحر ونعزل ما فيها من مجزوء ومشطور، فلسوف ننتهي إلى أن نحصل على قصيدتين جاريتين على الأسلوب العربي دون أية غرابة فيهما "[2]

يذكر فوزي سعد عيسى أن نازك الملائكة حاولت التجديد في اطار العروض العربي فهي تؤكد أن الشعر الحر شعر موزون كالشعر التقليدي تماما، ولكنه يختلف عنه في عدد التفعيلات المستعملة في البيت الواحد، وفي عدم تقيده بالشكل التقليدي المكون من البيت ذي الشطرين المتساويين

وبقدر ما كانت دعوة نازك الملائكة إلى التجديد في الأوزان والعروض دعوة متحفظة بعض الشيء فإن دعوتها إلى التجديد في القافية كانت على النقيض من ذلك، فقد رفعت صوتها لتحطيم هذا القيد العاتي وأسمتها (الأسرة الملعونة) وقالت في دعوتها إلى التحرر من القافية "إنني أتمنى لو تعاون الشعراء الشباب المثقفون في البلاد العربية جميعا على دك جدران هذه القلعة العتيقة، قلعة القافية

[1]- فوزي سعد عيسى، المرجع نفسه ص 241

[2]- فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التجديد فيه، ص 242

فلن يكون لها أثر سوى مد عصر الظلام عاما أو عامين أو أقل عشرين على الأكثر فلم لا نختصر الطريق [1]

في هذه الصفحات قد حاول فوزي سعد عيسى أن يوضح ولو بالقليل محاولات تجمع بين القدم مع أبي العتاهية والحديث مع نازك الملائكة وغيرها في التجديد العروضي واسهاماتها في اللون الجديد من الشعر

لعل هذا يذكرنا بما ذكره محمود فاخوري في كتابه المعنون موسيقا الشعر العربي، فيقول" فكان المولدين من ذلك ظواهر تجديدية بارزة أطلقها شعراؤهم، ثم ازدادت على توالي الأحقاب، حتى اضطر أرباب علم العروض إلى تدوينها وإلحاقها بكتبهم مفردة منعزلة، غير ناسين الإشارة إلى أن هذه الأوزان في رأي بعض العلماء العروضيين ليست من الشعر نفسه "[2]

نستنتج أن هناك محاولات قديمة في التجديد العروضي وهو يذكر أيضا أن أبا العتاهية كان من أبرز أولئك الشعراء المجددين فقد ذكر صاحب الأغاني أن أبا العتاهية جاء بأوزان طريفة لم يتقدمه الأوائل، ومن أمثلة ذلك ما روي أنه قعد يوما عند قصار، فسمع صوت المدقة، فحكى ذلك في أبيات

للمنون دائرا * ت يدرن صرفها**

هن ينتقيننا * واحدا فواحدا**

بل وإنه تولدت أوزان جديدة عند نفر آخر من أصحاب الشعر التقليدي منهم سلم الخاسر ومسلم بن الوليد، ولا ريب أن هناك أمثلة كثيرة من تجديد و من بعدهم استنبطوها وأبدعوها بدافع الحاجة إلى أطر موسيقية جديدة فظهر ألوان يسيرة من التبدل والتجديد في الشعر قد برزت في أنماط من الأراجيز، والموشحات، والأوزان المولدة، والفنون المستحدثة، حتى تجاوزت الانطلاقة

[1]-ينظر، فوزي سعد عيسى، المرجع نفسه ، ص 247

[2]-محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، ص 186

الحديثة تلك الحدود، وبدأ التحول جليا في النصف الأول من القرن العشرين واشتهر باسم شعر التفعيلة، واختلف الباحثون في أولية الفائز بقصب السبق وحامل لواء التقدم [1]

يقول الدكتور أن نازك الملائكة "تذهب إلى أن قصيدتها الكوليرا التي نظمتها يوم 1947/10/27 ونشرتها في مجلة العروبة اللبنانية، كانت أول قصيدة حرة الوزن ثم تلتها قصيدة هل كان حبا التي نظمها بدر شاكر السياب وضمنها ديوانه أزهار ذابلة الذي صدر في كانون الأول عام 1947"[2]

ولكن ما ذهبت إليه نازك الملائكة من نسبة الأولية إلى نفسها لم يسلم به بسهولة بل كان موضع نقاش حاد، اذ تردد اسم كل من السياب وعلي أحمد

يقوم شعر التفعيلة في نظامه العروضي على ثلاثة أمور:

- ✓ وحدة التفعيلة غالبا في القصيدة
- ✓ الحرية في عدد التفعيلات الموزعة على كل سطر
- ✓ حرية الروي، والنظر إلى القافية على أنها عنصر عفوي متحرك لا يعتمده الشاعر ولا يلتزم به

الملاحظ أن قصيدة هل كان حبا من تفعيلة واحدة وهي الرمل فأودها في الحشو تارة فاعلاتن وخبونة تارة أخرى فعلاتن. وزحافات بحر الرمل تجيز ذلك

وإن كنا قد لاحظنا بساطتها عند السياب، لاقتصاره على شكلين من أشكال الضرب في الرمل، فلابد أن نلاحظ تعقدها عند غيره، ولا سيما الناشئون حين يخلطون بين التشكيلات المتباعدة في تفعيلات أواخر الأبيات، فتستحيل القصيدة إلى خليط من الصورة الأساسية للبحر، والصور الفرعية لأضربه، تاما ومجزوءا [3]

[1]-ينظر، محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، ص 197

[2]- محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، ص 198

[3]- محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، ص 210

ويقول الدكتور فاخوري " وترى نازك الملائكة أن هذه التشكيلات المتنافرة في الضرب تؤدي إلى التنافر الموسيقي، وأن الأذن العربية لا تقبل في القصيدة الواحدة إلا تشكيلة واحدة جرت عليها آلاف القصائد من أقدم العصور حتى الآن" [1]

يقول فخوري أن الدكتور عز الدين اسماعيل قد خالف نازك فيما ذهب إليه و يرى " أن الإلزام بصورة واحدة ثابتة للتفعيلة في نهاية كل سطر لا يضمن من الناحية الموسيقية إلا نوعا من الإيقاع الرتيب " [2]

ومثله الدكتور محمد النويهي الذي ينادي بوضع القواعد مستنبطة من الإنتاج الفني للشعراء لا أن نضع القواعد أولا ونطالبهم بتطبيقها، وهو يؤيد لجوء الشعراء إلى تنويع الإيقاع في التفعيلة نفسها بإدخال الزحافات وتنويع صور الأضرب

"وإذا كانت نازك ترى فيما لجأ إليه بعض الشعراء أغلاطا ونشازا، فالنويهي يراها محاولات مشروعة للتخفيف من الرنين الثقيل الرتيب الذي استعبد الأذن العربية بجرسه الطاغي حتى صرفها عن الانتباه إلى الموسيقى الداخلية العضوية والصور والأفكار" [3]

وفي قصيدتها لعنة لزمن من المتدارك تقول فيها:

كان المغرب لون ذبيح

والأفق كآبة مجروح

وزن الشطر الأول فيه هو:

فعلن فاعل فاعل فعْلن

وقد جرت أشطر كثيرة في القصيدة على هذا النسق، خلافا للقاعد العروضية في المتدارك

[1]-المرجع نفسه، ص 210

[2]-محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، ص 210

[3]-محمود فاخوري، المرجع نفسه، ص 211

ويبدو أن نازك التي لا تريد الخروج على قواعد العروض التقليدية، ولا ترضى عمن يخرج عليها تقع هي نفسها فيما أخذته على غيرها، وتعترف بذلك محاولة تزكيته بما يصح أن يتخذه ذريعة كل من سلك هذا النهج. تقول نازك الملائكة

" ثم جاء العصر الحديث فإذا نحن نحدث تنويعا جديدا لم يقع فيه أسلافنا، ذلك أننا نحوّل (فعلن) إلى فاعل وليس الشعراء، فيما أعلم، من يرتكب هذا سوى...

وأنا أقر بأنني إنما وقعت في هذا الخروج عن غير تعمد، وقد ألفت أن أنظم بوحي السليقة، لا جريا على مقياس عروضي، تحملني خلال عملية النظم موجة الصور والمشاعر والمعاني والأنغام، دون أن أستذكر العروض والتفعيلات، وإنما تتدفق المعاني موزونة على ذهني " [1]

فهي بهذا القول تضع نفسها في موقف (إذا فعل الفتى ما عنه ينهي..)، ترى أن الزحاف في البيت علة أو مرض يصيب التفعيلة، واختلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيرا، وترى أيضا أن الشعر الحديث صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية، وتفشي الزحاف فيه هذا الزحاف فيه، هذا الزحاف الذي هو مسؤول إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع النثرية [2]

يبدأ الدكتور مصطفى جمال الدين في كتابه الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة دراسته بالحديث عن أول تجربة في الشعر الحر كانت للشاعر بدر شاكر السياب قصيدة "هل كان حبا" وذكر نازك الملائكة التي تقول في كتابها " قضايا حول الشعر"

إن بداية حركة الشعر الحر كانت 1946 في العراق ومن العراق بل بغداد وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة " الكوليرا "، ونشرت في بيروت، ووصلت نسختها إلى بغداد في كانون الأول، وسبب كتابتها القصيدة هي تصوير مشاعرها نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا[3]

[1]-محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، ص 212

[2]-المرجع نفسه، ص 212

[3]-مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ص 205

كان الدكتور مصطفى جمال الدين مهتما بتطور نظام الشعر الذي يقوم على شطر واحد أساسه التفعيلة الواحدة، فساهم بمحاضرة ألقاها في الموسم الثقافي بمنتدى النثر عام 1955 حول الشعر الحر، تاريخه وتطوره، وقد سر كثيرا عندما نشر كتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة بدأ المعنيون بشؤون الشعر الحديث ممن لهم الخبرة، والحس الموسيقي باستكمال عملية الخليل في وضع قواعد هذا الشكل، ويبدو أن الخليل الجديد يضع القواعد، ويسن القوانين دون أن يكلف نفسه أبسط عمليات الاستقراء والاستنتاج وحين أرادت نازك أن تضع قوانينها العروضية، لم يغب عن بالها ما فعله الخليل " فتقول: وكما كان اعتماد الخليل في ضبطه للبحور والسقطات في زمانه على حسه الشعري وذوقه وما يحفظ من الشعر العربي، فقد كان اعتمادي أنا أيضا على حسي الشعري، وذوقي وما أحفظ من الشعر العربي

لا يبدو عندما تقرأ لنازك الملائكة قواعدها قد كلفت نفسها، واتهمت الناشئون بضعف الحس والنشاعة حين وقعوا في العيوب العروضية، والذي يقرأ كتابها يخرج بأمرين لا ثالث لهما

إما أن تكون هذه القواعد هي قواعد الشعر الحر الصحيح، خطأ خطأ

إما أن تكون دواوين هؤلاء هي النماذج التي تمثل الشعر الحر والتي تستنتج منها القاعدة فإن قانونها العام كعروض الشعر الحر، خطأ خطأ [1]

وما ركزت عليه الناقدة نازك الملائكة هي وحدة التشكيلات، الوتد المجموع، الزحاف، والتشكيلات الخماسية والتساعية ومستفعلان في ضرب الرجز

استعرضت نماذج من شعرنا التقليدي، الذي يحدد البيت الأول فيه شكل (الضرب)، و(العرض)، فيجب أن تسير عليه القصيدة كلها، ثم خلصت من ذلك إلى أن الشعر الحر باعتباره ذو شطر واحد، ليس فيه الضرب فإن الشطر الأول في القصيدة الحرة يعين الشاعر خاتمة كل شطر تال يرد فيها، ومعنى هذا أن وحدة الضرب قانون جار في القصيدة العربية مهما كان أسلوبها

[1] -ينظر، مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ص 207

هذه المبادئ الأولية التي حافظ عليها الشاعر العربي في العصور كلها قد اضطربت وكادت تمحي في أيدي الناشئين، الذين تناولوا حركة الشعر العربي، وأقبلوا على الاندفاع معها .ذلك أنهم خلطوا التشكيلات المتنافرة ووردوها جميعا في القصيدة الواحدة

أوردت مثالا عن الكامل لجورج غانم، خلط فيه بين الأضرب متفاعلن، ومتفاعلاتن، فعلن فعلن وقالت إن الشعراء حتى في عصر الانحطاط لم يقعوا في مثل هذا

وكانت تنقد الناشئين لخروجهم عليها نقد غير مسؤول، لأن الإمعان فيهم يجد أنهم يجمعون التشكيلات المختلطة للبحر الواحد، وفي الشعر وإن كان ذا شطر واحد إلا أنه غير ثابت الطول فما الداعي للالتزام بضرب موحد

وتبدو الناقدة نازك الملائكة غير ثابتة فيما تقول، وإنها تستشهد من قصائدها مختلفة الضرب عندما تحدث عن طبيعة الشعر، وورود الضرب والقصيدة من الكامل، جمعت بين الضرب المذيل متفاعلان والضرب الصحيح متفاعلن من أول بيت

يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوف

من عالم الأشباح يتذكرنا البشر

السابق الذكر عند نازك أضرب الكامل هي متفاعلن متفاعلان متفاعلاتن والرمل فاعلان فاعلن فاعلاتن فعلن، وتكررت الأضرب المختلفة في قصيدتيها الرمليتين

الخيط المنشدود في شجرة السرو

النهر العاشق

كما هو في الخبب فاعلان فاعلن فعلن

المتقارب فعولن فعول فعو

السريع جمعت بين الضربين فاعلن، فاعلان[1]

[1]- ينظر، مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ص 210

وقالت نازك عن فدوى طوقان لأنها جمعت بين أضرب مختلفة من الرجز "إن أبيات فدوى مصابة باختلال فظيع يصك السمع العربي، ويعذب حس الموسيقى لدى أي إنسان مرهف السمع، وما من عروضي قط يستطيع إذ يقبلها لا بل إن فدوى نفسها، بحسها الشعري الرقيق، لو أعطت فطرتها الحكم لشطبت هذا الخروج وأبت أن تقع فيه"[1]

ومن الواضح أن الدكتور جمال الدين أراد أن يوضح أراء نازك ولو بالقليل في عروض الشعر الحر ويبدو أنه قد نقدها فيقول " وتطبيقها على نماذجها الحرة، أن أنقدها كشاعرة مبدعة، أو كمؤلفة بارعة، ولكن أردت فقط أن أخلص من ذلك إلى أن وضع قواعد ثابتة لعروض شعر جديد يتطلب منا جميعا شعراء ونقاد الصبر على قراءة نماذجه، وتلقي أصداء هذه النماذج في الأذن، فإن قبلتها، استخلصنا القاعدة على أساس قبولها، وإن رفضتها رفضناها .وليس من المعقول أن تتعدد بقواعد وضعت لنظام البيت ذي الشطرين فنطبقها بحذافيها على نظام آخر يختلف بطبيعته وإطاره العام عنه[2]،،

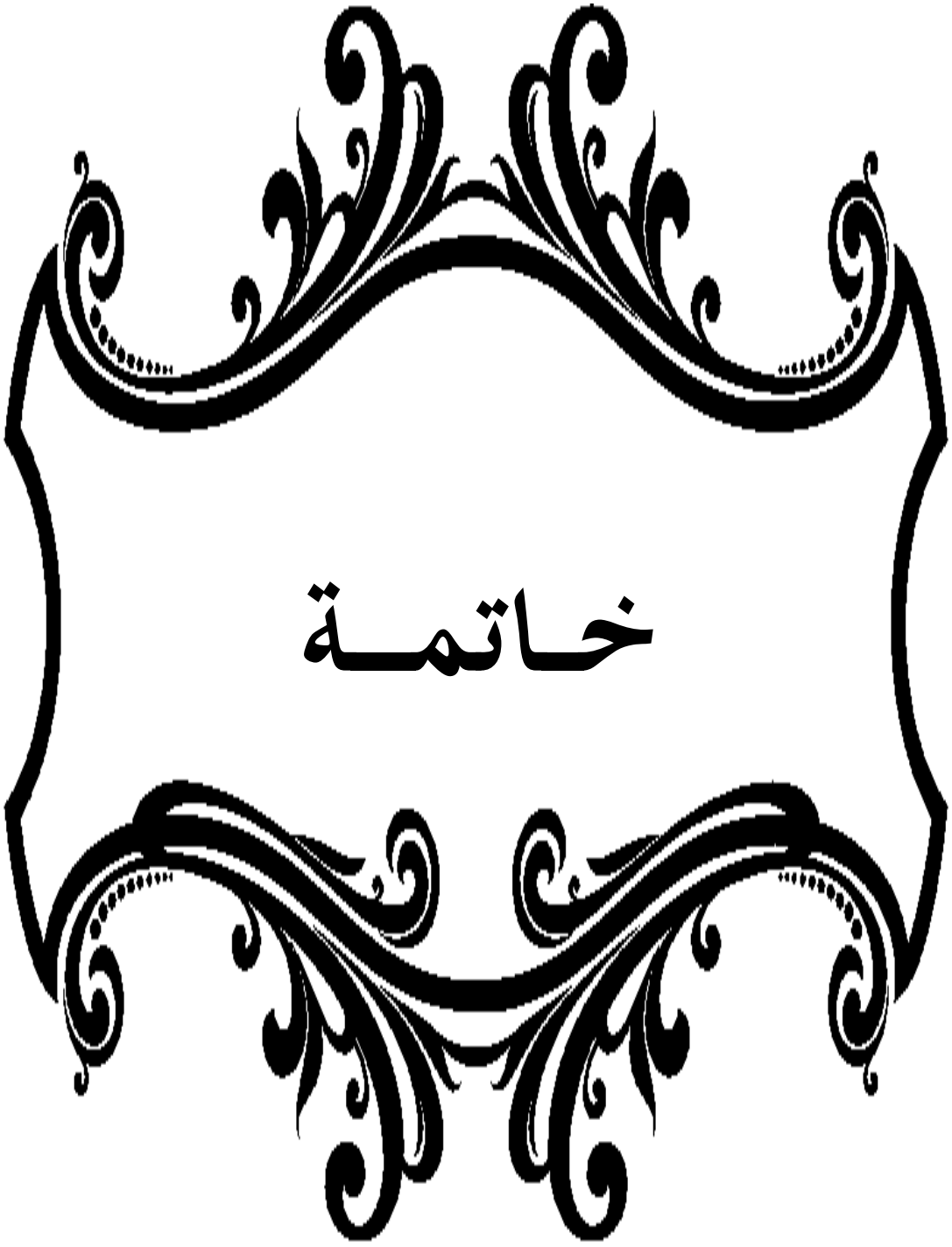
ونجد أيضا في هذا الصدد الدكتور "ديزيره سقال" في كتابه العروض وتجديد الشعر العربي دراسة في علم العروض والتجديد وأشكال الشعر العربي، أن توزيع التفعيلات في للشعر الحر كان مع نازك الملائكة، إذ تذكر في كتابها الشعر العربي المعاصر" أن شعر التفعيلة لا يتشكل من غير البحور التي تقوم على تفعيلة واحدة وهي الكامل، الوافر، الرجز، الرمل، المتقارب، المتدارك، الهزج، والواقع أن هذا الكلام فيه بعض الخطأ لأن الشعراء أخذوا من بحور ثنائية التفعيلة (كالبسيط والطويل) وأحيانا ثلاثية التفعيلة كالخفيف والمنسرح، وقد يكون اعتبار الملائكة هذا مرده إلى كونها أرادت أن تقعد للكتابة الشعرية، مضيفة إلى مسألة اختيار البحور مسألة تجيد عدد التفعيلات في السطر نافية مثلا أن يجوز استعمال خمس تفعيلات في السطر الواحد، أو تسع تفعيلات (التشكيلات الخماسية والتساعية)، ويعني هذا أنها لم تفهم جوهر التجربة الشعرية الجديدة من ناحية الشكل،

[1]-مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، ص 211

[2]-ينظر، مصطفى جمال الدين، المرجع نفسه ، ص 222

لأن شعراء الرواد أرادوا كسر جميع قواعد المسبقة في الكتابة الشعرية، وتأسيس كتابة لا تقوم على نمط ولا على ما هو مفروض مسبقا بل أن تكتب بحسب ما تتطلبه التجربة الجديدة، وهذا الأمر يحتم إلغاء القواعد المسبقة كلها لتصير لكل قصيدة قاعدتها الخاصة بها، لهذا نجد في أسطر القصيدة أحيانا توزيعا للتفعيلات لا يتناسب في مواضيع منه مع ما كان مألوفا في الشعر العربي الموزون [1]

[1]- ينظر، دزيره سقال، العروض وتجديد الشعر العربي، دراسة في علم العروض التجديد في أشكال الشعر العربي، 2020،ص 102



خـاتمــة

من خلال تطلعنا للكتاب نخلص للنقاط التالية:

-اهتمام الشاعر العربي بالمكان المفقود والزمان المفقود، يظهر ذلك من خلال مقدماته الطللية التي يتم فيها ذكر الأطلال وتكون أحيانا مرفوقة بالتشبيب .

- الطبيعة القاسية والواقع الدميم دفع بالإنسان العربي إلى مغادرة وطنه مجبرا لا مخيرا، مما ساعدت في ازدهار العمل الأدبي وتألقه بظهور شعر الغربة.

- تسجيل لعدة محاولات هدفها إخفات صوت الموسيقى في الشعر، واختلاف الآراء حولها بين ما هو مؤيد لها وبين ما هو رافض لها.

- الحس العروضي الذي تتمتع به الشاعرة نازك الملائكة، جعلها تجدد في كل من العروض والقافية ووصلت لما يسمى بالبحور الصافية إلى ثمانية بحور.

- لابن رشيق دور هام وفعال في نقد الشعر العربي، وكانت له إضافات ذكية في هذا المجال.

- للمتنبي خصائص أسلوبية تتميز بالتحدي، وتتعامل أساسا مع عالمه المغوار في داخله.

- وعن المطولات يرى كل من شوقي وحافظ، أنها هي أكثر شيء تعامل معه الإنسان العربي وأنها المدخل الطبيعي حديثا للشعر القصصي والمسرحي والسياسي.

- لشعراء السود حضور ساطع في الشعر العربي، وحافظوا على عنصر الصلابة في اللغة وعدم تدميرها ، والشعراء الفلسطينيون لهم أدب نضال وكفاح .

قائمة المصادر

والمراجع

❖ **المصادر:**

- عبده بدوي ، قضايا حول الشعر، ذات السلاسل لطباعة و النشر، ط1 ، الكويت ، 1986.

❖ **المراجع:**

➢ **الكتب**

1. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة ، مصر،ط01 1979.
2. دزيره سقال، العروض وتجديد الشعر العربي، دراسة في علم العروض التجديد في أشكال الشعر العربي، 2020.
3. سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة ، ط1 ، 1993 .
4. شعبان صلاح، موسيقى الشعر العربي بين الإتباع والإبتداع ، دار غريب ، القاهرة ط4 ، 2005 .
5. شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط2، 1978
6. عبد الحكيم عبدون، الموسيقى الشافية للبحور الصافية ، العربي للنشر، والتوزيع،القاهرة،ط1، 2001.
7. عبد الهادي عبد الله عطية ، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بساتان المعرفة مصر، 2002 .
8. فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التجديد فيه، دار المعرفة الجامعية د.ط الإسكندرية، 1997
9. محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1420 هـ 1999م.
10. محمد مندور ، الشعر العربي ، دار الفكر ، الاسكندرية ، ط1 ، 1943.
11. محمود فاخوري ، موسيقى الشعر العربي ، مديرية الكتب ، منشورات جامعة حلب، دمشق ، ط01، 1996.

12. مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، نجف، العراق ، ط1، 1970.

13. ينظر، مصطفى جمال الدين ،الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة نعمان النجف الأشرف. 1970.

فهرس المحتويات

كلمة شكر إهداء بطاقة فنية	
مقدمة	أ–ب
مدخل	04
الفصل الأول تلخيص قضايا الكتاب	
وجهة نظر حول قضيتي الطلل والتشبيب في مقدمة القصيدة	09
قضية الغربة المكانية في الشعر العربي	16
قضية الموسيقى في الشعر العربي	21
قضية التجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة	25
قضية الشعر عند ابن رشيق	32
قضايا أسلوبية في شعر المتنبي	37
قضايا المطولات عند شوقي وحافظ	47
قضايا الشعراء السود في الشعر العربي	52
قضايا الشعر الفلسطيني	56
الفصل الثاني دراسة قضيتين للكتاب	
دراسة قضية الموسيقى في الشعر	73
دراسة قضية التجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة	85
الخاتمة	104
قائمة المصادر والمراجع	109