

موسيقى الشعر العربي (التطور والتجاوز)

د. ساسي سعيد رمضان*

إن الموسيقى أو الإيقاع الشعري من بين أهم العناصر التي تميز الشعر عن النثر، فاللغة في الشعر تتحرف عن وضعها بإعادة تنظيمها بما يوافق التناسب الإيقاعي، فالجاحظ يصف الشعر بأنه "صياغة وضرب من النسخ وجنس من التصوير"⁽¹⁾، ولعل من صور النسخ هو الإيقاع الموسيقي، وهذا ما دفع الخليل بن أحمد (ت 170هـ) من قبل لأن ينشغل بهذا الفن ويبحث عن ضوابطه، ويفضل ما أوتي من تنوع، وحس موسيقي، وقدرة على الابتكار استطاع أن يميز التناغم الذي يتردد في نسج الشعر، وذلك أثناء قراءته التوقعية مستعيناً في ذلك بالنظام الصوتي الذي يتكون من المتحرك والساكن، الأمر الذي جعله يبتكر فكرة الأسباب والأوتاد التي تنشأ عن اجتماع أكثر من متحرك وساكن، ومن اجتماع الأسباب والأوتاد اهتدى إلى الوحدات الإيقاعية، وأطلق عليها التفعيلات، وقسمها إلى خماسية وسباعية، ومنها استنبط فكرة الدوائر التي ابتكر منها الأوزان المستعملة والأوزان المهملة، فأثبت منها حسب استقراره المستعمل وحددها في خمسة عشر بحراً.

وقد استهوت هذه النظرية المهتمين بالشعر، ودفعت إلى مناقشة الخليل فيما وصل إليه، فهذا الأxfش (ت 215هـ) ينكر عليه وجود وزني المضارع والمقتضب اللذين لم يسمع من العرب منهما إلا الأبيات الشاردة التي لا تنسب إلى أحد، وخالفه في بعض الزحافات والعلل، كما أضاف بحراً آخر سماه المتدارك⁽²⁾، أما ابن رشيق فذكر أن الجوهري نقص من تفعيلات الخليل جزء (مفعولات) وأقام الدليل على أنه منقول من (مستقع لن) مفروق الوند⁽³⁾.

فالأوزان التي ابتدعها الخليل وإن جاء معظم الشعر العربي على إيقاعاتها إلا أن عدم اشتغالها على كل الشعر يدل على خصوصية الابتداع والخروج والاختراق، فقد أثبت بعض الدارسين لأوزان الشعر العربي القديم أن هناك العديد من القصائد والأبيات التي رويت ودونت ولم تكن موافقة لأوزان

الخليل مثلما هو الحال مع قصيدة عبيد بن الأبرص "أفقر من أهله ملحوب"⁽⁴⁾، وقصيدة الأسود ابن يعفر: "إنّا ذمنا على ما خيلت"⁽⁵⁾.

إذ أكد عبد الله الغدامي ما قال به القدامى حين قام بعرض هاتين القصيدتين على الأوزان فاكتشف التنوع والتداخل الإيقاعي في كل قصيدة بما يخالف قواعد التنوع التي تعارف عليها العروضيون، بل أثبت أن بعض الأبيات جاءت على أوزان غير مستعملة⁽⁶⁾.

وقد استمر هذا الخروج والتجاوز بعد أن ظهرت الأوزان فأبوالعتاهية "ربما قال شعراً موزناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب في مثل قوله"⁽⁷⁾.

عُتِبَ ما للخيالِ خبريني ومالي
لا أراه أتاني زائراً مذ ليالي
فاعلاتن فعولن فاعلاتن فعولن

ويكفي القول بأن المصطلحات التي جاءت ملازمة للعروض على كثرتها تدل على حرية الحركة والاستعمال، بحيث إذا استحدث جديد فإن هناك ما يبرره، فالأوزان نفسها تنقسم إلى طويلة وقصيرة، ونامة ومجزوءة، ومركبة وصافية، ومشطورة ومنهوكة، هذه التكوينات الإيقاعية جعلت الطريق مفتوحاً أمام التجاوز.

فإذا نظرنا إلى الأوزان الطويلة نجد أن معظم الشعر العمودي قد اعتمد على نغمة أساسية في التعبير الشعري أطلق عليها عز الدين إسماعيل "النزعة الخطابية...، لأنها تقوم على إيقاعات مجلجلة، تنتهي من وقت لآخر إلى وقفات عالية النبرة، وكل هذا لكي يحدث التأثير الأخاذ في الجمهور"⁽⁸⁾ وقد ظلت هذه النغمة حاضرة وبخاصة في أغراض المدح والهجاء والرثاء، وكذلك في قصائد الغزل والزهد والتصوف التي تعتمد على الأوزان الطويلة.

أما الأوزان الصافية أو القصيرة، وكذلك المجزوءة، فقد انتشرت عندما رقت الحياة، وحدث امتزاج بين الثقافة العربية والثقافات الوافدة، وتراجعت الفصحى البدوية، وانتشر اللحن، وشاعت الألفاظ الأعجمية التي رافقت موجات الجوّاري والغلمان الذين ضجت بهم دور دمشق، ومكة والمدينة، ثم الكوفة وبغداد، ومن ثم تغيرت أذواق الناس، وبدأت موجة العدول عن الأوزان الطويلة إلى الأوزان القصيرة لتتجاوز مع ألحان المغنّين، ومن هنا شاعت موجة المخالفة والتجاوز، والتنافس على التجديد، فقد وصل الأمر بالوليد بن يزيد (ت 126هـ) أن اقترح وزن المجتث، وصنّع بعض

المقطوعات فيه، وتبعه في ذلك مطيع بن إياس (ت 170هـ) الذي نظم أشعاره على مجزوءات الأوزان⁽⁹⁾.

كما ينسب إلى هذا العصر بعض الأوزان الشعبية التي راجت في مجالس الغناء، منها: "القوما، والكان كان، والموالي".

ولم يتوقف التطور والخروج عند الأوزان بل تجاوز إلى القوافي، حيث بدأ التخلص من القافية الواحدة واللجوء إلى تلوينها بما يناسب الموضوعات الجديدة، وبخاصة فيما عرف بالشعر التعليمي، والزهديات التي جاءت في شكل مواظ.

كذلك استخدم المزدوج الذي تحدد فيه القافية بين شطري البيت الواحد، وعادة ما يكون وزنها من الرجز، وقد صاغ منها الوليد بن يزيد خطبة من خطب الجمعة، ونظم عليها أبان بن عبد الحميد شعره التعليمي في القصص والتاريخ⁽¹⁰⁾، وعرف أبو العتاهية بمزدوجته المعروفة بذات الأمثال التي تجاوزت الألف بيت، منها قوله⁽¹⁰⁾:

حسبك مما تبتغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت
إن كان لا يغنيك ما يكفيك فكل ما في الأرض لا يكفيك

ثم تطور المزدوج إلى الرباعيات التي تتألف من أربعة شطور تتفق أولها وثانيها ورابعها في قافية واحدة، وقد شاعت في خمريات أبي نواس وكذلك في زهديات أبي العتاهية⁽¹¹⁾.

ثم جاءت المخمسات، وهو أن يُؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك إلى أن يفرغ من القصيدة⁽¹²⁾.

وتأتي بعد ذلك المسلمات، ومفردها سمط، وهو أن يبتدي الشاعر ببيت مصرع، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة⁽¹³⁾، وفي هذه المسلمات نجد اللفظ الرقيق، والنغم العذب، وسهولة الغناء به.

وقد نجم عن هذه التغيرات والتجاوزات الهائلة غلبة الغناء الذي تطور على يد جماعة من الموسيقيين العرب من أمثال إبراهيم الموصلي وابنه اسحق، وزرياب الذي نقل الموسيقى العربية إلى الأندلس وطور الألحان، وساعد على نشوء فن جديد وهو الموشحات التي لا تعتمد بالضرورة على الأوزان التقليدية بقدر ما تعتمد على الإيقاعات، ولهذا تفنن الأندلسيون في ابتداع ألوان إيقاعية جديدة حتى قيل: "إن ابن عبد ربه رسم الدوائر العروضية واستخرج فروع الوزن الواحد منها في كتابه العقد الفريد"⁽¹⁴⁾.

ومن هنا كانت الموشحات ثورة على أوزان الشعر العربي وأساليبه، وانعكاساً للذوق العربي الأندلسي الذي أفاد من غناء وموسيقى الشرق، والغناء والألحان التي وجدها عند أهل الأندلس الأصليين، ولهذا اعتبر في أول نشأته شعبياً الأمر الذي دفع الدارسين من الكتاب الأندلسيين إلى إهماله في تأليفهم إلا لماماً مثلما فعل ابن بسام (ت 542هـ) الذي وصف الموشحات بأنها "أوزان خارجة عن غرض هذا الديوان إذ أكثرها على غير أعاريض العرب"⁽¹⁵⁾، وفي موضع آخر وهو يتحدث عن الموشحات بصورة سريعة، قال وهو يتكلم عن مقدم بن معافر القبري الذي ينسب إليه ريادته لهذا الفن: "وكان يصنعها على أشطار الأشعار غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة"⁽¹⁶⁾.

أما ابن سناء الملك (ت 608هـ) الذي عرف بها في المشرق وخصها بكتاب أطلق عليه دار الطراز في عمل الموشحات فإنه قسمها إلى قسمين. الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب، والثاني ما لا وزن له فيها ولا إمام له بها"⁽¹⁷⁾، وقال عن القسم الثاني: "وكننت أردت أن أقيم لها عروضاً يكون دفترها لحسابها، وميزاناً لأوتادها وأسبابها، فعز ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر... ومالها عروض إلا التلحين"⁽¹⁸⁾.

والمتابع للموشحات وأوزانها يلاحظ الاختلاف بينها وبين الشعر التقليدي، إذ لم يبق لها من ذلك الشعر إلا التفعيلات وليس بالضرورة أن تكون مستعملة، وإنما على الأخص المهملة، أضف إلى ذلك فإن البيت والقافية قد استبدلا بمصطلحات دقيقة وقل معقدة أحياناً. فمن المصطلحات الإيقاعية المعروفة في بنية الموشح:

* **المطلع:** ويتألف في أقل صورته من شطرين كل منهما يسمى الغصن، ويسمى الموشح تاماً إذا بدأ بالمطلع أو القفل الأول، فإذا ابتدأ فيه بالأبيات يسمى الموشح الأفرع.

* **القفل:** وهو الجزء المكرر في الموشح، وهو يماثل المطلع في عدد الأغصان، ونظام القافية، ويسمى آخر قفل في الموشح بالخرجة.

* **الدور:** يأتي بعد المطلع إذا كان الموشح تاماً، وإذا افتتح به كان الموشح أفرعاً، وهو عبارة عن مقطع شعري يتكون من ثلاثة أشطر أو أكثر بقافية واحدة، وكل شطر من أشطر الدور يسمى سماً.

* **البيت:** وهو يخالف البيت في القصيدة التقليدية، إذ يتكون من الدور والقفل الذي يليه⁽¹⁹⁾. وقد استمرت الموشحات في الأندلس مدة خمسة قرون إلى سقوط غرناطة في القرن التاسع الهجري (897هـ) الخامس عشر الميلادي (1492م)، وانقطعت فترة من الزمن وبالتحديد في قرون الحكم

العثماني، ثم ظهرت من جديد في ثوب شعبي في أواسط القرن التاسع عشر، ففي أول الأمر عرفت بعض الفرق التي كانت تقدمه وتتغنى به في المناسبات باسم "الصهبجية" واستمرت إلى أواخر القرن التاسع عشر حين ظهر محمد عثمان جلال الذي نقلها مع "عبده الحامولي" من المقهى إلى القصور، وظهر في هذه الفترة من ملحني الموشحات الغنائية إضافة إلى محمد عثمان جلال. داود حسني، وزكريا أحمد، وكامل الخلعي، وسيد درويش الذي أبدع عدداً من الموشحات، وبعده توقفت إلى أن تم إحيائها من جديد في ستينيات القرن الماضي عن طريق فرق إحياء التراث، وتغنى بها الفنانون من أمثال صباح فخري وفيروز (20).

وما زالت فرق الإنشاد لفن الموشحات تؤدي دورها كما هو الحال في ليبيا وتونس والمغرب وأسست لها مراكز للحفاظ على هذا التراث والتغنى به.

وفي الوقت الذي عبرت فيه الموشحات عن التلوين الإيقاعي والتنميق الذي تنافس فيه كبار الشعراء المتقنين. انتشر فن يوافق مستوى الفهم والتذوق لدى الطبقات الشعبية وهو فن الزجل الذي يمثل الغناء والتلحين الشعبي، وقد ازدهر في الأندلس، وقال عنه ابن خلدون (ت 808 هـ): "ولما شاع فن التوشيح في الأندلس، وأخذ به الجمهور ولسلامته وتنميق كلامه، وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه إعراباً، واستحدثوا فنا سموه بالزجل، والتزموا النظم فيه على منحاهم لهذا العهد، فجاءوا فيه بالعريب واتسع فيه مجال للبلاغة بحسب لغتهم المستعجمة" (21). وسمى ابن خلدون أبو بكر بن قزمان أنه أول من أبدع في هذه الطريقة وإن عرفت قبله، "والقصائد الزجلية التي هي أول صورة ظهرت لهذا الفن العامي المستحدث تتفق مع القصائد المعربة التقليدية في التزام الوزن الواحد، والقافية الواحدة، والمطلع المصرّح، ولا تختلف عنها في شيء غير اللحن والإعراب" (22).

وعلى اعتبار أن هذا الفن من الفنون الملحونة يمكن تصنيفه مع "الكان كان" و "المواليا" إلا أن الزجل ظلّ فناً قائماً، ومن أشهر زجلي العصر الحديث محمود بيرم التونسي (ت 1830م).

العصر الحديث:

شهدت الآداب العربية في العهد العثماني بشكل خاص حالة من الركود والجمود أدت إلى خلو العصر من الابتكار والخلق، واللجوء إلى التقليد والاقْتباس فجاءت الفنون الشعرية سطحية تكتنز بالمحسنات البديعية، وتميل إلى ركافة الأسلوب وضعفه فضلاً عن برودة العاطفة... فلم نقف على جديد يذكر في مجال تطور الأوزان، بل هو تكرار وتلاعب وضعف أكد حالة العمق التي امتدت حتى جاء العصر الحديث، أو ما يعرف بعصر النهضة العربية بعد أن تم الاتصال بالحضارة الغربية

والإفادة من إنجازاتها العلمية وبخاصة الطباعة التي ساعدت على جمع التراث وتحقيقه وإنشاء المكتبات وتأسيس المدارس المتخصصة، وإرسال البعثات، فنشأ جيل من المتقنين حملوا على عاتقهم الخروج بالشرق العربي الإسلامي من مرحلة الانحطاط إلى اليقظة، وذلك بإحياء التراث وبعثه لغة وشعراً وخيالاً وابتكاراً وقد كان البارودي (ت1904م) رائداً مبرزاً في هذا الميدان حيث كرّس وقته لمطالعة الشعر العربي وجمعه من عصوره الذهبية، فخرج وكأن تلك العصور قد قذفت به ليعيد للشعر العربي صياغته القديمة بناءً وأسلوباً وبلاغةً واقتباساً للمعاني والأخيلة القديمة، فضلاً عن التزام أوزانه وقوافيه.

وتطورت فنون الأدب عندما عادت البعثات العلمية من أوروبا ومزج العائدون بين الأصالة العربية والحداثة الأوروبية.

وكانت الترجمة، والصحافة، وتشجيع الرؤساء، والحاجة إلى إثبات قدرة الآداب العربية على التطور والتجانس مع الآداب العالمية الدور البارز في الكشف عن قيمة هذا التراث الإنساني الذي قدم للآداب الأوروبية في عصور ازدهاره قبل أن يأخذ منها.

ولعل تجربة شوقي في كتابة الشعر المسرحي كانت نموذجاً لهذا التلاحم والإبداع حيث كتب أول مسرحياته الشعرية للأدب العربي مستفيداً بما اطلع عليه وشاهده من مسرحيات لشكسبير وكورني وراسين، وموليير، فأفاد من منهجهم وأسلوبهم وموضوعاتهم، وترجم ذلك في إبداعاته التي لجأ فيها إلى توسيع الأوزان والمزج بين التلحين والغناء⁽²³⁾.

وعاصر شوقي جيل من المغرمين بالثقافة الغربية والباحثين عن صيغ وعناصر جديدة تخرج الشعر العربي من التقليد إلى الحداثة والمعاصرة، ومنهم جماعة الديوان التي تضم العقاد والمازني إلى جانب عبد الرحمن شكري، حيث درسوا الشعر الإنجليزي واستوعبوا نصوصه النقدية، وبخاصة عند هازلت، وورد زورث، وشيلي، وتحالفوا على نقد الشعر العربي التقليدي بصورة يغلب عليها الطابع الشخصي التهكمي، الأمر الذي قلل من قيمة نقد هذه الجماعة، ففي مجال الوزن سلخوا في بعض قصائدهم الشعر المرسل الذي يلتزم الوزن ويتحرر من القافية وبخاصة عند عبد الرحمن شكري.

ومادمنّا نتحدث عن الدعوة إلى تجاوز إيقاعات الشعر في شكلها القديم واستحداث ما يوافق العصر، فلا بد أن نقف عند موقف المهجريين وبخاصة شعراء الرابطة القلمية الذين ارتووا بالثقافات الغربية، وتبنوا الثورة على بعض القيم الفنية العربية التي رأوا أن بعضها كان وراء تأخر الآداب العربية، فتناولوا اللغة، وماهية الشعر، وفرقوا بين الشاعر والمقلد، كما استوقفتهم البنية الإيقاعية وانطلقوا من أنها 'ظاهرة تنبثق من وجدان الأمة وتعبّر عن ذوقها وحاجتها، وليس من حق أية سلطة

أن تصادر ذوق هذه الأمة أو تمنح نفسها تعديله أو الاعتراض عليه، كما أنه ليس من حقها أن تفرض ذوق جيل في أمة على ذوق جيل آخر» (24).

وقد تصدر ميخائيل نعيمة مبدأ الثورة على الأوزان والقوافي في مقالة له في كتابه "الغربال" سماها "الزحافات والعلل" ووصفها بأنها أوبئة تنزل بأوزان الشعر العربي، واعتبر أن سعينا وراء ناحية العروض أفلتت من يدنا ناحية الشعر، كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة العبادة، فربّ عبارة منثورة، جميلة التنسيق، موسيقية الرّنة كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية...» (25) وهو يريد أن يقول بأن إيقاع وموسيقى الشعر القديم قد عبرت عن موضوعاتها وأغراضها حسب أذواق معاصريها، وإنما في عصر تغيرت فيه الحياة وتعدت وأنتجت ألواناً من الثقافة والحضارة والفكر ما يستوجب البحث عن تجانس إيقاعي مع هذه المستجدات، ولهذا فضل المهجريون الأوزان القصيرة ومجزوءات البحور، والتفنن في تغيير القوافي، وقد جمعوا في تجديدهم بين فن الموشحات العربية التي تحررت من القيود التقليدية، وبين الشعر المقطعي الذي استهواهم في الشعر الغربي، حيث يعتمد على تغيير الأوزان من مقطع لآخر، وهو شبيهه بالرباعيات والمخمسات العربية، وهذا نموذج من قصيدة لرشيد أيوب "بنت الخلود" التي نظمها على مجزوء الرمل، وفصل بين كل بيتين بكلمة واحدة تحمل صيغة إيقاع الرمل. يقول (26):

عطشتُ زهرةً روعي	فاعلاتن	فاعلاتن
وذوت بنت الخلود	فاعلاتن	فاعلاتن
فسقتها من جروحي		
ههنا أيدي الوجود		
وشعوري	فاعلاتن	
إيه يا صبري قليلا	فاعلاتن	فاعلاتن
ثم يختارُ الطريقُ		
لا تفارقني عليلا		
أنت يا نعم الرفيقُ		
في المسيرِ	فاعلاتن	

وأسس أحمد زكي أبو شادي جماعة أبوللو 1932 لتكون منبراً للجيل الجديد الذي استفاد من تنوع القراءة في الآداب العربية والغربية، وعاصر الدعوات التجديدية التي تتأدى بها جماعة الديوان والمهجر، واجتهد مع جماعته في التحصيل المباشر من الآداب الغربية، وقد انضم تحت لواء هذه

الجماعة عدد من شعراء الرومانسية العربية نذكر منهم إبراهيم ناجي، ومحمود حسن إسماعيل، وعلي محمود طه، وأبو القاسم الشابي، وغيرهم ممن أسهموا في توجيه الشعر العربي وجهة جديدة، وقدموا محاولات جادة في تجريب الشعر المرسل والشعر الحر، ولكن هذه المحاولات في الموسيقى غابت في خضم اللغة الشعرية، والنزعة الذاتية، والخيال الشعري، واللجوء إلى الطبيعة ومحاكاتها في رومانسية خالصة.

وفي أواخر الأربعينيات ظهرت تجربة الشعر الحر الذي ولد من إرهاصات الاتجاهات السابقة، ومثل تطوراً جديداً في موسيقى وإيقاع الشعر العربي؛ لأنه يتخلص من موسيقية البيت العمودي ليضع مصطلحات جديدة تبدأ من السطر الشعري، والجملة الشعرية، وكذلك منح الزحافات والعلل مساحات أكبر مما كان من قبل.

وعرفنا أن نازك الملائكة وبدر شاكر السياب قد مثلاً مرحلة النضج، وبداية التنظير لهذا اللون الجديد الذي احتدم فيه الخلاف بداية من المصطلح وامتداداً إلى القواعد، فنازك الملائكة في ديوانها "شظايا ورماد" الذي نشرته 1949 كتبت مقدمة نقدية عرضت فيها نظريتها في الشعر الحر، وما قدمته من تجديد يقوم على اتخاذ التفعيلة المفردة مرتكزاً، وأسمته الأسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل" وأعلنت أنه "لون بسيط من الخروج على القواعد المألوفة"⁽²⁷⁾.

ولكي تحتفظ نازك بالريادة لنفسها وضعت شروطاً رأت ضرورة توافرها في القصيدة الجديدة⁽²⁸⁾ وهي بذلك تريد أن تثبت أن المحاولات التي سبقتها لا تتفق وهذه الشروط، ولذلك واجه تنظيرها اعتراضات كثيرة أهمها ما كتبه محمد النويهي في كتابه قضية الشعر الجديد.

أما السياب فقد أكد اطلاعه على ما قدمه علي أحمد باكثير في ترجمته لمسرحية روميو وجوليت، كما أشار إلى إفادته من الشعر الإنجليزي بقوله: "وقد لاحظت من مطالعاتي في الشعر الإنجليزي أن هناك "الضربة" وهي تقابل التفعيلة عندما مع مراعاة ما في خصائص الشعر من اختلاف و"السطر" أو "البيت" الذي يتألف من ضربات مماثلة في النوع للضربات الأخرى في بقية الأبيات ولكنها تختلف عنها في العدد.... وقد رأيت أن من الإمكان أن نحافظ على الانسجام في القصيدة رغم اختلاف موسيقى الأبيات، وذلك باستعمال الأبحر ذات التفاعيل الكاملة على أن تختلف عدد التفاعيل من حين إلى آخر⁽²⁹⁾.

ونظراً لما أحدثه الشعر الحر من جدل ونقاش وبخاصة حول بنيته الإيقاعية فإن النقاد اختلفوا على وضع مصطلح واحد، ومن ثم فقد أطلق عليه بعضهم الشعر الحر، وشعر التفعيلة، والشعر

المرسل، والشعر المنطلق، والنظم المرسل، والشعر الحديث، والشعر المهموس، والغصن، وأهم عناصر هذا اللون الشعري الجديد فيما يخص الموسيقى:

- التخلص من قيد الوزن القديم والتصرف فيه دون التخلص منه.
- التخلص من قيد القافية، والاستعاضة عنها بالأضرب.
- إلغاء البيت الشعري والاستعاضة عنه بالسطر الشعري.
- جواز الجمع بين أكثر من وزن أو المزج بين الأوزان.
- الأوزان الصافية والقصيرة هي الأكثر تجاوباً مع هذا اللون.
- عدم التقيد بعدد من التفعيلات في السطر الشعري.
- المقاطع زائدة الطول من سمات قصيدة الشعر الحر.
- التدوير من أساسيات الربط بين الأسطر الشعرية.
- استحداث صيغ إيقاعية جديدة من الأوزان السائدة.

وفي ظل هذا التطور جاء الوقت الأكثر مناسبة للتجاوز وذلك بالتخلص من الوزن والقافية والتركيز على ما يسمى بالشعرية التي يمكن أن تتحقق دون اللجوء إلى الوزن والقافية، والاستعاضة ببدائل أخرى منها الإيقاع الداخلي، والصورة، والتكرار، والغموض، ومن ثم يمكن القول بأن هذا اللون هو الاختراق الذي تجاوز الحدود واعتبر الأمر نوعاً من الحداثة التي ولدتها العلاقة الطبيعية بين الموروث الذي لا تسمح تجاربه بأن ينغلق على نفسه، وبين ما استحسنه بعض النقاد والشعراء الذين انبهروا بالتكوينات الإيقاعية والتصويرية في الآداب الغربية، وقد أكد أمين الريحاني تجاوبه مع هذا التجديد بقوله: "يدعى هذا النوع من الشعر بالفرنسية Libre vers، وبالإنجليزية Free vers ، أي الشعر الحر الطليق، فشكسبير أطلق الشعر الإنجليزي من قيود القافية، ولت ويتمان الأمريكي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية، والأبجر العرفية، على أن لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً مخصوصاً وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة ولت ويتمان مبتكر هذه الطريقة"⁽³⁰⁾ كما عبر جبران عن تمرد الإنسان الجديد وثورته، فهو متأثر بالشاعر الإنجليزي ولسيم بليك الذي تميز بأنه شاعر يؤمن بالإلهام وينطلق من رؤية ميتافيزيقية لكنها ليست دينية، وإنما هي نزعة صوفية للحياة والفن"⁽³¹⁾.

وقد كان لشاعرية بودلير الأثر البالغ على جيل الخمسينيات وبخاصة بعد أن أدرك هذا الجيل أن بودلير شاعر ينطوي شعره على موسيقى دون إيقاع وقافية ويغرق في تموجات الخيال، وقد كان لسوزان برنار الفضل في تعريف الشعراء والنقاد العرب بقصيدة النثر وبقيمة بودلير في إنجازها⁽³²⁾.

وقد ظهر رواد في الجيل الثاني تبنا هذه القصيدة ومنهم أدونيس، وأنسي الحاج، ومحمود الماغوط، وتبعهم فيما بعد جيل السبعينيات ومن جاء بعدهم وصارت قصيدة النثر تستحوذ على قدر كبير من الأهمية الأمر الذي دفع كل شاعر ومنتشاعر إلى خوض هذه التجربة على اعتبار أن ذلك مجازاة للحدائث، ولكن الذي حدث في بعض النصوص هو اختلاط وفوضى، وغموض، وتهويمات، تصل في بعض الأحيان إلى تساؤل القارئ حول الحالة الشعرية، فالقصيدة كما يقول النليسي: "شرطها الشعر أن يكون فيها جوهر شعري.. فهي ليست بالسهولة التي يتصورها الكثير، فأنت عندما تقرأ ما ينشره تسأل كيف دخلت هذه القصائد حرم الشعر" (33).

وأدونيس انتقد بدايات الشعر الحر عندما قال: "الواقع أن النتاج الشعري اختلاط وفوضى وغرور وتفاهة وشبه أمية، وبين الشعراء الجدد من يجهل حتى أبسط ما يتطلب الشعر من إدراك لأسرار اللغة والسيطرة عليها، ومن لا يعرف من الشعر غير ترتيب التفاعيل في سياق ما، ومع ذلك يملأ كل منهم الجرائد بتفوقه وأسبقيته على غيره" (34).

هذا الأمر مع من يدعون معرفتهم بقصيدة التفعيلة ويسهل على النقاد والمتنوقين أن يكشفوا هؤلاء لأن قواعد هذا الشعر صارت واضحة، فكيف هو الحال مع بعض من يدعون وعيهم بقصيدة النثر التي تستوجب عمقاً وفهماً وخيالاً متميزاً، أضف إلى ذلك الإحساس باللغة وإعادة صياغة وتشكيل الصور الجديدة من خلالها، ولذلك فالاعتقاد بأن التخلص من الوزن والقافية والتمكن من التعبير الشعري واحتساب ذلك من باب قصيدة النثر -اعتقاد باطل- ولكن لو حقق شاعر ما شعرية التعبير في القصيدة قد لا نحتاج في هذه الحالة إلى إيقاعية التعبير إلا أن هذا الأمر يصعب تحقيقه؛ لأن قواعد قصيدة النثر تتطلب ثقافة ودربة وصنعة ومهارة فنية تجعل الخوض فيها أمراً ليس باليسير وهذه بعض الملاحظات التي تسجل على قصيدة النثر، منها إيجابي ومنها سلبي.

- لا وزن ولا قافية.
- الكثافة والغموض.
- الخيال والرمزية المفرطة.
- التمرد على قوانين اللغة.
- السريالية المفرطة.
- الخصوصية الفكرية.
- التعبير الذاتي.
- الحيرة والغربة والمستحيل.

المصادر والمراجع

- 1- الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، ط1966، ج3، ص132.
- 2- انظر ابن رشيقي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، 1981، ج1، ص135.
- 3- انظر: الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، تحقيق فخر الدين قباوة، ط3، دار الآفاق الجديدة، 1980، ص4.
- 4- انظر: المرزباني، الموشح، تحقيق محب الدين الخطيب، ط2، المطبعة السلفية، القاهرة، 1385هـ، ص74.
- 5- انظر: عبد الله الغدامي، الصوت القديم الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص80 - 88.
- 6- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط3، الدار العربية للكتاب، 1983، ج2، ص676.
- 7- عز الدين إسماعيل، في الشعر العباسي الرؤية والفن، دار المعارف، 1980، ص438.
- 8- انظر: شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ط2، دار المعارف، د.ت، ص139.
- 9- انظر: المرجع نفسه، ص197.
- 10- ديوان أبي العتاهية، تحقيق شكري فيصل، دمشق، 1965، ص466.
- 11- انظر: شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص198.
- 12- ابن رشيقي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص180.
- 13- ابن رشيقي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص179.
- 14- انظر: إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ط7، دار الثقافة العربية بيروت، د.ت، ص224.
- 15- ابن بسام، الدخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1975، المجلد 1، القسم 2، ص2.
- 16- ابن بسام، المرجع نفسه، المجلد 1، القسم 2، ص1.
- 17- ابن سناء الملك، دار الطراز، تحقيق جودت الركابي، ط2، دار الفكر، 1980، ص44.

- 18- المرجع نفسه، ص47.
- 19- المرجع نفسه، ص32-43.
- 20- راجع الموشح، قوالب الغناء العربي Arabmusic@hotmail.com, Classik arab music
- 21- ابن خلدون، تاريخ بن خلدون، ط بولاق، الفصل الثامن والخمسون، ج1، ص524.
- من أشهر الزجالين في الأندلس أبو بكر بن قزمان، وأحمد الحاج المعروف بمرغليس، وابن الزيات، وابن جحدر الأشبيلي، ولسان الدين بن الخطيب، وأبي عبد الله اللوشي.
- 22- عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة، دت، ص410.
- 23- راجع: شوقي صيف، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، دت، ص175 - 186.
- 24- انظر: عبد الحكيم بليغ، حركة التجديد الشعري في المهجر، النهضة المصرية، 1980، ص116.
- 25- ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، دت، ص107 - 125.
- 26- رشيد أيوب، ديوان أغاني الدرويش، دت، 1928، ص39.
- 27- ديوان نازك الملائكة، دار العودة - بيروت، 1981.
- 28- انظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط6، دار العلم للملايين، 1981، ص16.
- 29- ديوان أساطير، المقدمة، منشورات دار مكتبة الحياة، دت.
- 30- أمين الريحاني، هتاف الأودية، بيروت، 1955، ص1-2.
- 31- انظر: نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث دراسة نقدية، ط1، كتاب النادي الأدبي الثقافي، 1988، ص111-112.
- 32- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودليير إلى أيامنا.
- 33- مجلة الفصول الأربعة عدد 66 - 67 - 68، ديسمبر 1992، يوسف الشريف، الجبل ينشر ظلاله، ص211.
- 34- انظر: الظاهر مكي، الشعر العربي المعاصر، ط4، دار المعارف، 1990، ص151.