التجديد في الأوزان والموسيقى
عند شعراء المهجر

د. عبد النبيّ سالم قديّر
كلية الآداب – جامعة الفاتح

عرفنا أن الشعر المهجري هو الشعر المتحرر في الموضوع الصياغة الشعرية، أو الانطلاق الفكري، وهو شعر الطبع والتفاعل الكامل مع الثقافة الجديدة والبيئة الحضارية التي عايشها الشاعر، والتجاوب مع الحياة وجميع مقوماتها.

وقد رأينا أن المسائل اللفظية لم تكن تعني شعراء المهجر بقدر ما كانوا يهتمون بالمعاني والأفكار التي يتناولونها في شعرهم، فهم مخلصون لمشاعرهم مستمعون لهمس نفوسهم ثائرون على القيود والعوائق التي تحول دون انطلاقهم في التعبير عن وجدانهم ورسم خواطرهم الذاتية، وبذلك أصبح الشاعر حراً في لفظه وموضوعه.

وجدنا شعراً يعبر عن مكنون نفس صاحبه في أبسط الأساليب والألفاظ، فكانوا بذلك مجددين في المعاني والأفكار والصياغة الشعرية سائرين في هذا التجديد خطوات واسعة ميزت هذا الأدب بخصائص جديدة وعناصر حيّة.

وقد امتدت هذه الروح التجديدية إلى الأوزان وموسيقى الشعر، فالتحرر في الموضوع والصياغة والروح قد تبعه رغبة في التخلص من قيود الخليل ابن أحمد والتمرد عليها.

لم تكن ثورتهم على الأوزان رغبة في التخلص منها، والتحلل من قيودها بقدر ما كانت ثورة على أولئك الذين يحسبون الشعر كلمات مرصوصة بعضها بجوار بعض، ينتظمها بحر من البحور الخليلية، أما

سوى ذلك من أفكار ومعان تعبر عن العواطف والمشاعر فلا وجود له في أشعارهم؛ ولذلك يقول ميخائيل نعيمة في الغربال: " أصبح كل من قدر أن يتغلب على عروض الخليل بأوزانها وزحافاتها وعللها أهلاً لأن يدعى شاعراً... "(1).

لقد حرص شعراء المهجر على التجديد في أوزان الشعر وموسيقاه فقد استفادوا من تجربة الأندلسيين في التحرر من قيود الوزن والقافية، فأكثروا من الموشحات وتفننوا في تنويع الأصوات، وتوسعوا في توزيع التفاعيل، وأكثروا من التصرف في الأوزان والقوافي بل تحرروا من قيود الوزن الواحد والقافية الواحدة، وجمعوا في القصيدة الواحدة بين أكثر من بحر مما يسمى بمجمع البحور، ونحاول أن نتعرف على بعض الصور التجديدية لدى شعراء المهجر في موسيقى الشعر وقوافيه.

أولاً - في الأوزان:

حاول شعراء المهجر التلاعب بالتفاعيل، واتخذوا التفعيلة أساساً للقصيدة على نحو ما نجده في الشعر الحر، فقد يتكون البيت من تفعيلة واحدة أو اثنتين أو ثلاث أو أكثر حسب الدفقة الشعرية، كما يقول أصحاب الشعر الحر.

وقد استشهد الكثير من النقاد والباحثين بقصيدة النهاية لنسيب عريضة على أنها تمثل التحرر في الوزن والتلاعب بالتفاعيل، ولعل الذي دفعهم إلى القول بذلك ما وجدوه من توزيع خاص لهذه القصيدة عند كتابتها حيث جاءت هكذا: (2)

كفّنوه
وادفنوه
اسكنوه
هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه، فهو شعب
ميِّت ليس يفيق
دَلّلوه
قتّلوه

حَمَّلوه
فوق ما كان يطيق
حَمِل الذلّ بصبر من دهور
فهو في الذلّ عريق
هَتْكُ عِرْضٍ
نَهْبُ أَرْضٍ
قَتْلُ بَعْضٍ
لم تحرّك غضبه
فلماذا نذرف الدمع جزافاً ؟
ليس تحيا الحطبة !

بل إن البعض من النقاد قد استشهد بها كمثال للتصرف في الأوزان والقوافي، ويذكر إحسان عباس في كتابه " الشعر العربي في المهجر" أن : "القصيدة قد حطمت التفاعيل الرتيبة" (3).

والواقع أن هذه القصيدة من الشعر الملتزم للوزن والقافية، ولا تخرج في شكلها الموسيقي العام عن غيرها من القصائد المبنية على شكل المقطوعة عندما تسير هكذا:

كفنوه وادفنوه، اسكنوه هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه، فهو شعب ميت ليس يفيق
حمل الذل بصبر من دهور، فهو في الذل عريق
ذللوه، قتلوه، حملوه، فوق ما كان يطيق
هتك عرض، نهب أرض، قتل بعض لم تحرك غضبه
فلماذا نذرف الدمع جزافاً؟ ليس تحيا الحطبة !

وبهذا نرى أن القصيدة تندرج تحت نظام المقطوعة الشعرية، فقد التزمت القافية في كل بيتين من أبياتها، والتزم الشاعر بعدد واحد من التفعيلات في جميع الأبيات.

فقد جاء في كل بيت بخمسة تفعيلات " فاعلاتن" وأن كان هذا يخالف النظام الذي درجت عليه القصيدة بوجود ثلاثة تفعيلات أو اثنتين في الشطر

الأول من البيت، وتتكرر في الشطر الثاني، كما أنه لم يلتزم بتقسيم البيت إلى شطرين كما هو متبع في نظام القصيدة التقليدية.

ومن القصائد التي تلاعب فيها **نسيب عريضة** بالتفاعيل قصيدته "أنا في الحضيض" والتي جاء فيها: (4)

أنا في الحضيض
وأنـــا مـــريـــض
دربـــي بـــعـــيـــد
وأنـــا وحـــــيـــد
أفلا رفيق أو دليل في الطريق
أفلا سلاح أو دعاء من صديق
وارحمتاه لمن يسير بلا وطاب
بين القفار وقد تعلّلّ بالشـــراب
ما من مجيب
ما من حبيب

فقد التزم الشاعر بتفعيلة واحدة هي "متفاعلان" في هـذه القـصيدة وجعلها بيتاً، وكررها ثلاث مرات في أبيات أخر، وإن كنا نلاحظ وضـوح الموسيقى الداخلية في التفعيلات حيث حافظ الشاعر على القافية، وحـرف روي مشترك بين كل تفعيلتين، وقد التزم حرف روي مشترك حتـى فـي الأبيات التي حوت أكثر من تفعيلة واحدة مع المحافظة على القافية أيـضاً، مما أضفى على القصيدة حيوية، وميزها بنغم موسيقي أخاذ جعلهـا أكثـر جمالاً وأبعد تأثيراً في النفوس.

وقد يتلاعب الشاعر بالتفاعيل على صورة أخرى، حيث يجعل البيت مقسَّماً إلى مقطعين إلا أنه لا يساوي بين التفاعيل في الأشطر، فقـد تجـده يورد في الشطر الأول ثلاثة تفاعيل بينما يقتصر على تفعيلة واحـدة فـي الشطر الثاني، ومن أمثلة ذلك قصيدة **إلياس فرحات** "يا حمامة" والتي يقول فيها: (5)

يا عروس الروض يا ذات الجناح ياحمامة
سافري مصـــحوبة عند الصـــباح بالسلامة
واحملي شكـــوى فؤاد ذي جـــراح وهيامه

حيث استخدم الشاعر التفعيلة "فاعلاتن" ثلاث مرات في الشطر الأول، بينما اقتصرت الشطرة الثانية على تفعيلة واحدة، وقد يحدث العكس فنرى تفعيلة واحدة في الشطر الأول بينما نجد ثلاثة في الشطر الثاني كقصيدة **رشيد أيوب** "ذكرى لبنان" التي يقول فيها: (6)

اذرفي يا عين دمعي فالهوى متلفي
واسعفي لعل ناراً في الحشا تنطفي
هل يعود عيش قطعناه بتلك الصرود
أو تجرد هذي الليالي بانتظام العقود

وهذا التوزيع في التفاعيل ليس جديداً بل إن هذه الصورة قد كانت إحدى صور الموشحات التي تلاعب فيها الأندلسيون بالتفاعيل تلاعباً واسعاً وخرجت عن الأوزان المعروفة.

ونوع آخر من أنواع التجديد في الموسيقى لم يسيروا فيه على نظام الموشحات وإنما اخترعوا أوزاناً جديدة أو ساروا فيه على نظام الأوزان الغربية، فقد وجدنا ميخائيل نعيمة ــ مثلاً ــ يخرج على البحور التقليدية ويأتي بتشكيلات موسيقية جديدة ارتكزت على تنويع التفعيلات وتوزيعها في نسق جديد، من ذلك قصيدته "من سفر الزمان" التي جاءت في صورة مقطعين، المقطع الأول بعنوان "إلى سنة مدبرة" والثاني بعنوان "إلى سنة مقبلة" واستخدم الشاعر في هذه القصيدة أوزاناً مختلفة لم ترد في الأوزان العربية، فقد سار في كل مقطوعة من هاتين المقطوعتين على النظام التالي: بدأ بأربعة أبيات على وزن " مستفعلن مستفعلن مفعلات أومفعو" ثم ثنى بأربعة أخرى على وزن آخر هو: "مستفعلن مفعو" ثم ختم ببيتين على نظام الوزن الأول، ومما جاء فيها: (7)

ما أنت في سفر الزمان العظيم
إلا صدى الماضي وصوت الغد
فيك استوى من قبل أن تولدي
قطبا حياة نحن فيها نهم
لا جوعها يشبع
لا موتها يهجع

لا طامع يقنع فيها ولا زاهدون
الناس في أســـرارها حـــائرون
والسر، لو يـــدرون فيـــهم مقيم

هذه الأوزان أوزان ملفّقة من تفاعيل لم يرد في الأوزان الخليلية ما يشبهها، ويرى صاحب كتاب "ميخائيل نعيمة" أن الشاعر في هذا الوزن قد استخدم تفعيلات "السريع" على نمط آخر (8).

ولكني أرى أن أجزاء السريع المكونة من "فاعلاتن فاعلاتن فاعلن" مرتين لا صلة بينها وبين هذا الوزن الذي لم ترد فيه إحدى هذه التفاعيـــل صحيحة، وحتى بعد إدخال بعض العلل عليها.

وأرى أن أجزاء بحر المنسرح "مستفعلن مفعولات مـــستفعلن" هـــي أصل هذا الوزن الذي استخدم الشاعر بعض تفعيلاته.

وفي ديوان نعيمة قصائد مثل "ابتهالات، وأوراق الخريف، وأنشودة، والطمأنينة" تجد بها تشكيلات موسيقية مخالفة لما جاء في أوزان الخليـــل، فقصيدة الطمأنينة مثلاً جاءت على الوزن التالي "فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن" حيث يقول فيها: (9)

سقف بيتي حديـــد ركن بيتي حـــجر
فاعصفي يا رياح وانتحب يا شـــجر
واسبحي ياغـــيوم واهطـــلي بالمـــطر
واقصفي يا رعود لست أخشى الخـــطر

وغير ما ذكرنا كثير عند **ميخائيل نعيمة** الذي استجاب لثورته على العروض، وأخذ يحدث تغييرات وأنفاساً جديدة بما يحقق حريـــة الـــشاعر وتناسق النغم وانسجام الإيقاع.

وقد اشترك الكثير من شعراء المهجر في هذا الاتجاه، وهو التلاعب في البحور الشعرية بالزيادة أو النقص في التفاعيل، أو إدخـــال الزحافـــات والعلل وغير ذلك مما لم نعهده في شعرنا العربي القديم.

فإيليا أبو ماضي ورشيد أيوب، ونسيب عريضة، وفوزي المعلوف، وإلياس فرحات ورياض المعلوف، وغيرهم قد وجدوا في هذا الاتجاه مجالاً لانسياب الشاعرية وتدفقها حيث تأتي التفاعيل حسب عاطفة الشاعر وأحاسيسه، فلا يتقيدون بوزن أونغم خاص مما كان معهوداً في الشعر القديم؛ لأن تعدد الأصوات يزيد في وقع القصيدة مداها، ويسترعي انتباه القارئ أكثر من صوت واحد (10).

فقد جمع إلياس فرحات في بعض قصائده بين التام والمجزوء والتفعيلة الواحدة في الشطر مثل: " موطني، ومناغاة ليلى" التي يناغي فيها ابنته في يوم ميلادها.

ونسيب عريضة الذي تفنن في هذا المجال تفنناً واسعاً، فمطولته "على طريق أرم" شاهد على ذلك فقد جمع فيها بين أنواع كثيرة من التفاعيل والأوزان الجديدة التي تشبه الأوزان الغربية في تركيبها وموسيقاها فمما جاء في المقطوعة الثانية "القلوب على الدروب" : (11)

يا حداة القلوب رفقاً طال درب الهوى وشقا
فآلام القلوب تشقي هل لها وقفة فتلقى؟
راحة في الدروب يا حداة القلوب

فهذه الأبيات جاءت على وزن "فاعلن ــ فاعلن ــ فعولن" في كل شطر من أشطر البيتين الأوليين، بينما جاء البيتان التاليان لهما على وزن "فاعلن ــ فعولان" وهذه أوزان لم نسمع بها في أوزان الخليل.

وقصيدته "على الطريق" التي يجمع فيها بين الأوزان المجزوءة والتفعيلة الواحدة في البيت الواحد، أحد النماذج الأخرى على هذا التفنن في الأوزان استمع إليه يقول: (12)

لماذا وقفتِ بخوف وحيرة
أيا نفس عبر الطريق العسيرة
ألا امشي فإن الحياة قصيرة
ألا امشي

فهذه الأبيات جاءت على وزن "المتقارب" "فعــولن فعــولن فعــولن فعولن" مرتين ولكنه لم يقسم البيت إلى شطرين وإنما قصره على مجموعة من التفاعيل مرة واحدة ثم أتى بعد الأبيات، الثلاثة بلازمة من تفعيلة واحدة "فعولن" مما يعتبر جديداً على الأوزان الخليلية.

ومن التجديدات التي أحدثها المهجريون في أوزان الشعر وبحــوره اتجاههم إلى الجمع بين شطري البيت الواحد فــي وحــدة متماســكة فــي مقطوعات أو رباعيات أو خماسيات، تجد ذلك في ديوان ميخائيــل نعيمــة "همس الجفون" ، وديوان إيليا أبي ماضي "الخمائــل والجــداول" ولنــسيب عريضة ورشيد أيوب رباعيات على هذا النحو تشبه رباعيات عمر الخيام. هذا الاتجاه في التوزيع الموسيقي يزيد الأداء جمالاً، وكــان البيــت نغمــاً متماسكاً ينهمر انهماراً موسيقياً من أوله إلى آخره مرتبطاً بما قبلــه ومــا بعده، وإن كانت هذه الطريقة أيضاً قد أكثر الأندلسيون من اســتعمالها فــي شعرهم (13).

ولميخائيل نعيمة الكثير من القصائد التي سارت في وحدة متماســكة يقــول وديع ديب: " إن من يتدبر شعره يجده زاخراً بالنغم الموسيقي المنساب فــي مجراه انسياباً لا يعرف معه التوقف في سبيل التمييز بين صــدر وعجــز، فهو تيار من الألحان يجري في سبيله إلى قلــب البحــار الــشاسعة" (14) وقصائده "النهر المتجمد ــ وآخر ــ وأوراق الخريف"، من أبرز النمــاذج على ذلك.

وللشاعر **شكر الله الجر** الكثير من القصائد التي تحرص على البيت الواحد، ومثالنا على ذلك قصيدته "ترتيلة الغروب" التي يقول فيها: (15)

غربت شمس عن الدنيا فما يجدي النحيب يارفــاقي
وانطفت شمعة عمري بين ألحان الغروب والسواقي
فانبــذوا النــعــش
وشـــــقوا الكــفــنا
واطلقوني من وثاقي

فالشاعر قد جاء بأبيات في هــذه المقطرعــة متــصلة صــدورها بأعجازها ومع ذلك فلم يلتزم بعدد التفاعيل في كل بيت أو يحــافظ علــى

الوزن الذي جاء به في البيت الأول، وقد تفنن الشعراء في هـذا الاتجـاه، فمنهم من جمع فيها بين الأبيات الكاملة والمجزوءة، ومنهم من جعل بيتاً من تفعيلة واحدة كلازمة تتكرر في نهاية كل مقطوعة، ومنهم من جمـع بـين الأبيات ذات الشطرين، والأبيات المتصلة أعجازها بصدورها، كما هوالحال في الموشحات، وكقول إيليا أبي ماضي في قصيدته العميان : (16)

كم خفضنا الجناح للجاهلينا
وعـذرناهم فما عـذرونا
خبروهم يا أيها العاقـلون
إنما نحن معشر الشـعراء يتـجلى سـر النـبوة فـينا
ذكروهم فرُبَّ خير كبـير
فعـلته الهـداة بالتذكـير
إنما الناس من تراب ونور
فبنو النور يعبدون النورا وبنو الطين يعبدون الطينا

فتخرج القصيدة بهذا الشكل في توزيع موسيقي جديد يكسبها جمـالاً ويجعلها تتدفق باللحن الرائع والنغم الموسيقي الأخاذ.

ومن المحاولات التي حاولوها للتخلص من رتابة الوزن الواحد على امتداد القصيدة، أنهم جمعوا بين أكثر من بحر في القصيدة الواحدة، لا فرق عندهم بين الشعر ذي الطابع الغنائي أو القصصي أو التمثيلـي(17)، وقـد سمى المجددون هذا النوع "مجمع البحور وملتقـى الأوزان" يقـول عبـد الوهاب حمزة: أن بعض الأدباء وأكثرهم من شعراء المهجر يرون التحلـل من التعقيد بوزن واحد في القصيدة، من أي نوع كانت تلـك القـصيدة، لا فرق بين الشعر الغنائي والشعر القصصي أو التمثيلي، وكانت قصيدة إيليـا أبي ماضي "الشاعر والملك الجائر" من أشهر النماذج في هذا الاتجاه، فقـد جمع فيها بين عدة بحور وسار فيها على نسق خاص خلال أبياتها البالغـة تسعة وسبعين بيتاً، فقد قسمها إلى ستة أجزاء:

الجزء الأول عشرة أبيات وهو من مجزوء الرمل.

أما **الجزء الثاني** فيتكون من ستة وثلاثين بيتاً في بحر الكامل "متفاعلن متفاعلن متفاعلن" مرتين ماعدا الأبيات الأربعة الأولى منها فهو من بحر الرمل "فاعلاتن فاعلاتن فاعلن" مرتين.
وجاء **الجزء الثالث والرابع والخامس** على بحر السريع "مستفعلن مستفعلن فاعلن" مرتين.

أما **الجزء السادس** فقد جاء كالجزء الثاني على بحر الكامل.

وقد حافظ الشاعر على هذه الأوزان في كل قسم ولم يخلط بينهـا، ويعود بنا هذا الاتجاه إلى ما سبق أن ناقشناه بخصوص الشعر المرسل عند **الشدياق**، وما سار عليه **رزق الله حسون** من إطلاق القافية والجمع بين أكثر من بحر، فنجد أن هذا الاتجاه كان موجوداً في الشعر العربي في عصر النهضة، وشعراء المهجر قد أكثروا منها حتى برزت بشكل واضح في أشعارهم.

ومثالنا نسيب عريضة في قصيدته "النعامي" التي أخذ يغيِّر فيها ويبدِّل ويدخل ما شاء له، من النغم الموسيقي من زيادة في التفاعيل أو نقص فيها، وهو يقسم القصيدة إلى مقطوعات تتميز كل مقطوعة منها بنغم خاص وتسير في بحر معين، إلى أن نلتقي بتاليتها في توافق وانسجام فنجده يستعمل بحر "المجتث وأجزاؤه "مستفع لن فاعلاتن" مرتين في قالب من التوشيح في هذا الدور: (18)

هيا بنا يا ندامى فقد أتتنا النعامى
تجر ذيل الربيع
فقد زال قيد الثلوج هيا ابصروا في المروج
جسم الجمال البديع

ثم ينتقل إلى دور تال على وزن الخفيف "فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن" وهكذا يجمع بين أكثر من بحر في هذه القصيدة.

أما قصيدة إيليا أبي ماضي "المجنون" فقد تلاعب في أوزانها وقوافيها وفي الأبيات من طولها وقصرها وجمع فيها بين أكثر من بحر حيث جعل بحر الرجز "مستفعلن" ست مرات أساس القصيدة، ولكنه جعل

بعد كل أربعة أبيات بيتين آخرين على وزن بحر الهزج "مفاعيلن مفاعيلن" مرتين، كما يقول على لسان المجنون في المقطوعة التالية: (19)

أطار عني النوم صوت الدجى كأنه دمـدمة الشـلال
يصرخ، والريح تردد الصدى في أذن الفضاء والتلال
ياليل قف هنيـهة قبالي
ترى البرايا وأرى الليالي
أنا الشـادي أنا البـاكي أنا العاري أنا الكاسي
أنا الخـمـرة والـدن أنا السـاقي أنا الحاسي

فالأبيات الأربعة الأولى على وزن "الرجز" والبيتان الأخيران على وزن "الهزج" ، وقد يستعمل الشاعر مجزوء الوافر بدلاًمن الهزج، مما أثار ثائرة **د. طه حسين** على هذه القصيدة، واعتبرها مثالاً على العبث الذي لا حد له في الموسيقى الشعرية، واتخذها دليلاً واضحاً على ضعف المهجريين وعدم تمكنهم من أدوات الشعر الصحيحة، وقلة احتفالهم بالألفاظ والأوزان يقول د. طه حسين: "اقرأ قصيدة المجنون سترى أنها جنون كلها، أراد الشاعر أن يتخذ الرجز وزناً وأن يلعب في قوافيها بعض اللعب، وأن يفرق بين كل جماعة من أبيات الرجز ببيتين من أبيات الهزج..... ولكني حائر في هذا الفريق من الشعراء، مُنِحُوا طبيعة خصبة، وملكات قوية وخيالاً بعيد الآماد، وهم مهيئون ليكونوا شعراء مجودين ولكنهم لم يستكملوا أدوات الشعر، فجهلوا اللغة أو تجاهلوها، ثم اتخذوا هذا الجهل مذهباً فأصبحنا من أمرهم في شك مريب" (20).

ويرى **عبد الوهاب حمودة** أن "الذوق السليم ينفرمن هذا الخلط في الوزن، إذ تكون الموسيقى حينئذ غير متسقة والأنغام غير متزنة، فبينما الأذن تسمع وزناً من بيت، إذ بها قد انتقلت فجأة إلى وزن آخر ومنه إلى غيره دون أن تستقر على وزن معلوم" (21).

ومما يتصل بهذا الاتجاه ويقترب منه محاولة أخرى وهي التصرف في البحور القديمة بالزيادة في التفاعيل أو النقص أو إدخال بعض الزحافات والعلل التي لم ترد عن الخليل، أو الجمع بين حالة جائزة من الإعلال وحالة غير جائزة، أو المزج بين البحر التام والمجزوء في القصيدة الواحدة، وغير

ذلك مما يخرج بهذه الأوزان وتلك البحور عن قواعد العروض المعروفة، فنجد بعض شعراء المهجر يقسمون القصيدة إلى مقاطع كل مقطع يتكون من بيتين أو أكثر، ثم يأتي ببيت أو أكثر على نفس الوزن السابق، إلا أن الجزء الثاني يكون من شطر واحد، وقد يكون العكس:

ومثالنا على ذلك قصائد ميخائيل نعيمة "أخي – وأفاق القلب – ويارفيقي" وغيرها، ومن قصيدته "آفاق القلب" نقرأ له هذا المقطع: (22)

ورحت أجوب ما استترا من الدنيا وما ظهرا
وابحث في غبار العيش عن زخرف وعن صدف
أراه بفكرتي دررا

فنجد أنه نظم هذه القصيدة على "مجزوء الوافر" "مفاعلتن مفاعلتن" مرتين ولكنه جعلها مقطوعات كل مقطوعة مكونة من بيتين وشطر، اقتصر فيه على تفعيلتين فقط وذلك كثير في الشعر المهجري.

ومن النوع الثاني الذي يجعل الأبيات الأولى من المقطع شطراً واحداً، وما بعدها من شطرين قصيدة رشيد أيوب "النفس الهاربة" مطلعها: (23)

ضربنا بقرب السواقي الخيام
وبتنا هناك بظلّ السلام
إلى أن تجلى لنفسي الغرام
ففكت سلاسل أغلالها وألقت إلي بأثقالها

ففي هذه القصيدة التي تظهر الموسيقى الآسرة في أبياتها نجد أن الشاعر نظمها على بحر متقارب "فعولن" ثماني مرات، وجعل الأبيات الثلاث الأولى من شطر واحد مكونة من أربع تفعيلات فقط بينما جعل البيت الأخير "الخاتمة" من شطرين كل شطر مكون من أربعة تفاعيل، وبذلك جمع بين البحر مجزوءاً وكاملاً في القصيدة الواحدة.

ومن هذا القبيل نجد كثيراً من الشعر المهجري الذي حرص على التجديد في الموسيقى والاتجاه إلى الأوزان الخفيفة والقصيدة المجزوءة، وغيرها مما يأتي على نظام الرباعيات أو المخمسات أو الموشحات مما

يخرج بالقصيدة عن نظام الموسيقى الرتيبة التي هاجموها في القصيدة القديمة.

ولعل تساهل بعضهم في اللغة وعدم حرصه على القواعد النحوية قد جعله يستخدم من العلل والزحافات ما يجوز ومالا يجوز في الأوزان الخليلية، فقد وجدنا الكثير من شعراء المهجر يستخدمون حرف الروي ساكناً في الكثير من قصائدهم حتى لو ترتب على ذلك وقوعهم في خطأ عروض، وعدم الالتزام بتفاعيل البحر الذي نظمت عليه القصيدة، من ذلك قصائد ميخائيل نعيمة "من أنت يا نفسي، والطريق، والعراك" فقد كان تسكين حرف الروي في هذه القصائد سبباً في الخروج مما أثر في موسيقى الشعر العربي حيث نتج عن هذا التسكين استخدام علة القصر" (24).

وهذا القصر لا يجوز في ضرب مجزوء " بحر الرمل" "فاعلاتن فاعلاتن" مرتين الذي وردت عليه هذه القصائد حيث أصبحت التفعيلة الأخيرة "فاعلات" بدلاً من " فاعلاتن" في بعض أبيات هذه القصيدة، وهذا مثال من قصيدة الطريق: (25)

نحن يا ابني عسكر قد تاه في قفر سحيق
نرغب العود ولا نذكر من أين الطريق
فانتشرنا في جهات القفر نستجلي الأثر
نسأل الشمس عن الدرب ونستفتي الحجر
وسنبقى نفحص الآثار من هذا وذاك
ريتما ندرك أن الدرب فينا لا هناك

فقد جاءت التفعيلة الأخيرة في الأبيات: الأول، والثاني، والخامس، والسادس على "فاعلات" بدلاً من "فاعلاتن" وهذا مالا يجيزه الخليل في ضرب "مجزوء الرمل" ، أما أضرب الأبيات الثالث والرابع فقد دخلها الحذف،(26) وبذلك أصبحت فاعلاتن "فاعلا ــ فاعلن" وهذا جائز في ضرب البحر الذي وردت عليه أبيات القصيدة.

ومن الأمثلة على ذلك قصيدة الشاعر القروي "لوترين" فقد جاءت القصيدة على "مجزوء الخفيف" "فاعلاتن مستفعلن" مرتين إلا أن التفعيلة الثانية "مستفعلن" قد دخلها التذييل (27).

لقد دخل التذييل في الشطرين فأصبحت "متفعلان" كما أضاف بعد كل بيتين تفعيلة أخرى مفردة "فاعلان" مما يبعد بالقصيدة عن مجزوء الخفيف.

يقول في هذه القصيدة في مناجاة لمحبوبته "هند" بعد أن شفه الحزن والجوى، وأصبح شبحاً في غربته: (28)

إن شكا اغرورق النسيم وبدت في السماء غيوم
وتجلت على النجوم حيرة الدمع وهو بين عاملين
لاصق الجسم بالتراب عالق الجفن بالسحاب
كل أيامه عذاب ليس يروي عن عاشقين هائمين

ومن ذلك قصيدة إيليا أبي ماضي "الشاعر في السماء" التي جاءت على "مخلع البسيط" ونظراً لتسكين حرف الروي فقد تحولت "فاعلن" وهي التفعيلة الأخيرة في أضرب أبيات القصيدة إلى "فعول" ولم ترد لدى الخليل، يقول إيليا في هذه القصيدة: (29)

رآني الله ذات يوم في الأرض أبكي من الشقاء
فرقّ والله ذو حنان على ذوي الضُرِّ والعناء
وقال: ليس التراب داراً للشرِّ، فارجع إلى السماء

فنلاحظ أن التفعيلة الأخيرة في كل بيت من هذه الأبيات جاءت "فعول" بتسكين اللام، وغير ذلك كثير في أشعار المهجريين الذين حرصوا على التنويع في الموسيقى، والتفنن في الأوزان العربية التقليدية فجاءت في بعض الأحيان مخالفة لموسيقى الخليل وأوزانه.

التجديد في القوافي

كانت ثورة المهجرين على القافية وحملتهم عليها أشد وأعنف، ووجدنا ميخائيل نعيمة يقول:"إن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد يربط قرائح شعرائنا، وقد حان تحطيمه" (30) وقد طبق ذلك شعراء المهجر لأنهم لا يجدون للأوزان والقوافي ضرورة في الشعر، وطبقوا ذلك في معظم أشعارهم، فجاءت قصائدهم متنوعة القوافي متعددة الأشكال، فوجدناهم ينوعون في القوافي بتنوع المقاطع في القصيدة، أو

يرتبون قصائدهم ورويها حسب نظام معين، كما استخدموا المربعات والمخمسات وغير ذلك من الأشكال التي تدل على مدى الحرية الواسعة التي منحوها لأنفسهم في مجال القوافي والموسيقى الشعرية. وهذا ما تحدثنا عنه في بداية البحث.

القافية العشوائية (31) في شعر التفعيلة (23)

لا خلاف عند أهل العدل والإنصاف والجد في أن الوزن والقافية عنصران أساسيان في الشعر، فهما كالأعمدة الخرسانية في البناء الشاهق، ولم تكن حركة شعر التفعيلة ثورة على الوزن والقافية، وإنما كانت ثورة على النمط الزخرفي للقافية، وعدد التفعيلات على المستويين الأفقي والرأسي، وحين حاول بعض الشعراء إهمال القافية إهمالاً تاماً، فقد شعرهم كثيراً من إيقاعه أو رناته.

والقافية في شعر التفعيلة ليس لها منطق رياضي أو زخرفي، ولا نظام يمكن أن يشار إليه، وفي ذلك يقول الدكتور **حسين نصار**: "إن الشعر الحر، وغيره من فنون الشعر غير المُقَفَّى، قد تخلص من النظام الصارم للقافية، والتنسيق الدقيق لها فحسب، فإذا عرضت له القافية في غير صرامة ولا تنسيق ولا التزام، لم يتجنبها، بل يرحب بها ترحيبه بالعناصر الموسيقية الأخرى(33)، ونمثل بقصيدة **فدوى طوقان** "أنا والسر الضائع" بقولها: (34)

مازلت والدرب بعيد طويل
أبحث عن المجهول عبر الزمان
عن ضائع أبحث عن سره
ظننته أنأى من المستحيل
ما انفك يجري خلفه عمري
وهو وراء الغيب في الإمكان
كان دعاني صوته المفعم
والعمرفجر، والصبا برعم
ولم يزل يعمر قلبي صداه
عذباً قوياً فاتراً كالحياة
مستغلقاً كأنه طلسم

ولم أزل أبحـــث عنه ســـــدى
في ألف وجه من وجوه الحياة

القافية في هذة القصيدة عشوائية، وهي مع ذلك تضفي لونـــاً مـــن الرنين لا تخطئه الأذن، وذلك في:

السطرين الأول والرابع "الطويل ــ المستحيل" الضرب علـــى وزن فاعلن، ثم في السطرين الثاني والسادس "الزمان ــ عدم المكان" الـــضرب أيضاً على وزن فاعلان.

ثم في الأسطر السابع والثامن والحادي عشر" المفعـــم ــ بـــرعم ــ طلسم" الضرب على وزن فع لن.

ثم في الأسطر التاسع والعاشر والثالث عشر "صداه ــ كالحيـــاة ــ الحياة" الضرب على وزن فاعلان.
ومثل هذه القوافي جائزة في السريع.

الهـوامـش

1- ميخائيل نعيمه الغربال،ط 16 بيروت ميخائيل نعيمة، دار نوفل 1998 م ،ص110.
2- نسيب عريضه –الأرواح الحائرة، ، نيويورك 1946م ، ص 65.
3- الدكتور احسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم –الشعر العربي في المهجر "أمريكا الشمالية"، ، ط2 داربيروت صادر 1967م ، ص200.
4- الأرواح الحائرة مصدر سابق ص 72.
5- إلياس فرحات ، ديوان ، مطبعة مجلة الشرق، سان باولو 1932م ، ص8.
6- رشيد أيوب ديوان أغاني الدرويش، ، دار بيروت صادر ، 1959، ص32.
7- ميخائيل نعيمة همس الجفون، ط2، بيروت مكتبة صادر ، 1952م، ص27.
8- ميخائيل نعيمة، ، عالم الكتب 1972، ص 174.
9- همس الجفون مصدر سابق ص 73.
10- ميخائيل نعيمة ،جبران خليل جبران، ، دار الهلال 1958م، ص 160.
11- الأرواح الحائرة مصدر سابق ص 73.
12- المصدر السابق ص60.
13- الدكتور حسن جاد حسن ،الأدب العربي في المهجر، ، دار الطباعة المحمدية 1963م، 432.
14- الدكتورة نادرة جميل السراج ،شعراء الرابطة العلمية، ، مصردار المعارف 1964م، ص261.

15- شكر الله الجر ، زنابق الفجر، البرازيل 1945م ، ص123.
16- إيليا أبو ماضي ، الجداول، ، النجف مطبعة الزهراء (د.ت)، ص37.
17- عبد الوهاب حمودة ، التجديد في الأدب المصري الحديث، ، مصر مطبعة الاعتماد، (د.ت)، ص80.
18- الأرواح الحائرة ص54.
19- الجداول ص95.
20- الدكتور طه حسين ، حديث الأربعاء، ، ط10، مصر دار المعارف، (د.ت) 200/2.
21- همس الجفون ص55.
22- المصدر السابق ص14.
23- ديوان أغاني الدرويش ص65.
24- حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركة، والسبب الخفيف ما تركب من حرفين أولهما متحرك والثاني ساكن مثل "هل، قد".
25- همس الجفون ص96.
26- هو حذف السبب الخفيف.
27- هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، وهو ما تركب من ثلاثة حروف آخرها ساكن مثل "تما، قضى".
28- رشيد سعيد الخوري ، ديوان القروي ، مطبعة الصفدي التجارية 1952م، ص142.
29- الغربال ص116.
30- المصدر السابق ص85.
31- العشوائية: القافية في شعر التفعيلة ليس لها منطق رياضي أو زخرفي، ولعل الدكتور عبد العزيز نبوي أول من أسماها القافية العشوائية، نسبة إلى العشوائية التي من معانيها الظلمة، التي تحول دون الرؤية البعيدة وتحديد مواقع الأشياء، انظر: موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور والفنون، الدكتور عبد العزيز نبوي، دار إقرأ للنشر والتوزيع ط1 القاهرة 2005م، ص1209.
32- شعر التفعيلة: لعل أول من يستعمل مصطلح شعر التفعيلة الدكتور إبراهيم أنيس، في قوله: " ومن هذا النموذج نرى أن أمر الشعر الحر لا يعدو أن يكون شعر التفعيلة، يفردها الشعر حيناً ويكررها حيناً آخر انظر: موسيقى الشعر الدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية ص 352.
33- الدكتور حسين نصار ، القافية في العروض والأدب، ،مصر دار المعارف، 1980م، ص181.
34- الدكتور محمود السمان العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، مصر دار المعارف، 1983م، ص181.