قراءة في الآراءِ العروضية للشاعرة (نازك الملائكة) في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)

A reading of the prosodic opinions of the poet (Nazik Al-Malaika) in her book (Issues of Contemporary Poetry)

د. حيدر محمود عبدالرزاق
أستاذ مساعد
كلية النور الجامعة
قسم اللغة العربية

Dr. Haider Mahmoud Abdel Razzaq
Assistant Professor
Al Noor University College
Department of Arabic language

Haider.mahmood@alnoor.edu.iq

الكلمات المفتاحية: قراءة، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر

Keywords: reading, Nazik Al-Malaika, Issues of Contemporary Poetry

الملخص

يُناقش البحث الآراءَ العروضية التي وردتْ في كتاب (قضايا الشعر المعاصر) لنازك الملائكة... فقد وجدتها تُضيّق الخناق على شعراء القصيدة الحرّة معتمدةً –غالباً– على ذوقها الخاص، وُتَسُنُّ لهم من القواعد ما تعتقد أنَّها ستوقفُ الأخطاء العروضية التي يقع فيها المبتدئون من الشعراء وغير المبتدئين من هذه القواعد: أنّها تحظر عليهم استخدام أكثر من ضربٍ في القصيدة الواحدة وتعيب عليهم إطالة الشطر الشعري بتكرار التفعيلة المستخدمة مرات عديدة يخرج –في زعمها– موسيقى القصيدة عن المألوف، وتمنع عليهم التدوير في القصيدة بصورة نهائية وتمنع تكرار زحاف (الخبن) في تفعلية (مستفعلن) كثيراً فإنَّ ذلك يخرج موسيقى القصيدة في زعمها عن المألوف، كما تمنع استخدام الوتد المجموع في التفاعيل التي تنتهي بها أكثر من المعتاد –وإن كُنّا لا نعرف ما المألوف والمعتاد في رأيها... ومسائل أُخرى يراها القارئ مبثوثه في البحث...

واتَّبعتُ في ترتيب مفردات البحث الترتيب نفسه للموضوعات التي تحدَّثتْ عنها في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) ... ووجدتُ من المناسب أنْ أتطرَّقَ في البدء ومن خلال ما ورد في كتابها إلى نشأة الشعر الحر، والارهاصات التي ساعدتْ على ظهوره، وإلى الشعراء الذين كتبوا قصائد حُرَّة قبل ظهوره عام ١٩٤٧ على يدها ويد بدر شاكر السياب، وناقشتُ – ومن خلال كتابها– مَنْ كان الأسبق منهما...

وطرحتُ سُؤالاً وجدتُ أنَّ المعنيين بالشعر، وتاريخ ظهوره قد أَهملوه وهو: كيف يَصُحُّ عقلاً أنْ يكتُبَ شاعران شعرا بمواصفات غير مسبوقة في شهر واحد وهما يدرسان في مكان واحد، ويقرأ كلٌ منهما شعر الآخر، ولا تكون لهما مرجعية معرفيَّة واحدة ساعدت على ظهوره؟

Abstract

The research tackles the prosodic opinions in Nazek Al-Malaikah's "Issues in Contemporary Poetry". I have found her clamping down on free poem poets, depending - mostly - on her own taste, enacting rules for them thinking that that will stop the prosody mistakes that beginners and non-beginners in poetry commit. Of these rules are the following: they are prohibited from using more than one type in one poem and she denies elongating the poetic line by repeating (al tafeila) several times for, according to her, this departs from what is ordinary, she also forbids connecting stanzas and repeating the change of (alkhaban) in (you will do) a lot; she claims that that will make the music of the poem unusual. She also forbids (alwatad) in (al tafaeil) more than often though we do not know what is normal according to her besides other means the reader can notice in the research.

I have followed, in the ordering of the search, the same order of the topics she mentions in her book (Contemporary Poetry Issues), and I have found that it is preferable at the very beginning to talk about, through what is mentioned in her book, the beginning of free poetry and the conditions that help its appearance and the poets who write free poetry before its appearance in 1947 under her and Bader Shaker Al-Sayyab's supervision. I have argued about, through her writings, who is the first.

I have asked a question and have found that those concerned with poetry have neglected it, which is: How does it work for two poets to write poetry with unprecedented characteristics in one month while they are studying in one place, and each of them reads the poetry of the other, and does not have an epistemological reference helps its existence?

المقدمة

في عام ١٩٦٢ صدر كتاب (قضايا الشعر المعاصر) للشاعرة نازك الملائكة وكنتُ وقتها طالباً في مرحلة الدراسة الإعدادية، ولم أسمع بهذا الكتاب إلاّ بعد التحاقي بجامعة بغداد منتصف الستينات، ولم أطلع على محتوياته إلاّ بعد تخرجي بسنوات وكنت آنذاك قد أطّلعتُ على عروض الشعر العربي وقوافيه، ومارستُ تدريسه لسنوات، وصدر لي ثلاث عشرة مجموعة شعرية فتكوّنتْ لديَّ ملاحظات على القواعد العروضية التي اقترحتها الباحثة في كتابها ليقتديَ بها الشعراء، ولتقيهم الوقوع في ممارسات تظنها أخطاءً عروضية.

وآثرتُ –قبل أنْ أعرض رأيي في قواعدها العروضية المقترحة– أنْ أُدليَ بدلوي في أصل الشعر الحر، وأَين ظهر؟ وما الارهاصات التي أدّت إليه، وبجيد مَنْ نضع وسام الرّيادة؟ كلُّ ذلك من خلال كتابها موضوع البحث.

في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) يفهم منه أنَّ الشاعرة نازك ترى أنَّ الشعر الحر قد ظهر في بغداد، ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي، وأنها يوم كتبتْ قصيدتها الحرَّةَ (الكوليرا) عام ١٩٤٧ لم تكن تعلم أنّ هناك قصائد قد كُتبتْ على هيأة الشعر الحر، وَنُشرت في مجلات أدبية بيروتية منذ عام ١٩٣٣ لشعراء معروفين (علي احمد باكتير / محمد فريد أبي حديد / محمود حسن إسماعيل / عرار شاعر الأردن / لويس عوض) وغيرهم. ثم عثرتْ –والكلام ما يزال لنازك الملائكة– على قصيدة حُرَّة منشورة قبل قصيدتها هذه وقصيدة بدر شاكر السياب (هل كان حُبّاً) قصيدة لبديع حقي منها:

أيُّ بَسْمَة
حلوة الخفق عليلة
تَمْسَحُ الأوراقَ من لينٍ ورحمة
تُهرِقُ الرّعشة في طيّاتِ نغمة
وأَنا في الغاب أَبكي
أملاً ضاع، وحلما، ومواعيد ظليلة
والمنى قد هربتْ من صفرةِ الغصنِ النحيلة
فامَّحى النورُ، وهام الظلُّ يحكي
بعض وسواسي، وأوهامي البخيلة

... وتضيف، وهذه قصيدة أُخرى حُرَّة نشرتها جريدة العراق عام (١٩٢١) تحت عنوان (النظم الطليق) لم يُفصح الشاعر عن اسمه:

أُتركوهُ لجناحيه خفيفٌ مطربٌ
لغرامي

وهو دائي، ودوائي
وهو اكسيرُ شقاقي
وله قلبٌ يجافي الصَّمتَ غنجاً لا لكي
يملأُ الإحساسَ آلاماً وَكَيْ
فاتركوه، إنَّ عيشي لشبابي مُغْطبُ
وحياتي
بعد موتي(١)

... القصيدتان لو نُشرتا اليومَ ما شَكَّ أحدٌ أنّهما من الشعر الحر الذي يُكتَبُ هذه الأيّام بلغةٍ تبتعدُ كثيراً عن التأثر بلغة القصيدة العمودية فهما أقرب إلى لغةِ القصائد الحرّة الحديثة، والغريبُ أنَّ الذين كتبوا هذه القصائد كانوا مجموعة كبيرة من الشعراء، فالأمرُ لم يقتصرْ على شاعر غلبتهُ نزوةُ الكتابة، فَكَتَبَ... بل كانوا مجموعة واعية من الشعراء تدركُ ما تفعل...

ومع ذلك فالشاعرة نازك الملائكة –لا ترى فيما نُشِرَ من شعر على هذا الشكل قبل عام (١٩٤٧) سنة نشرها لقصيدتها (الكوليرا) وقصيدة السياب (هل كان حُبّاً) بدايةً للشعر الحر، واشترطتْ من عندها شروطا قالتْ يجب أنْ تتوافر في الشعر وكاتبيه ليقال إنهم مبتدعو الشعر الحر من هذه الشروط: أن يكون ناظم القصيدة واعياً إلى أنّه قد استحدثَ بقصيدته أُسلوباً وزنياً جديداً، وأنْ يُقَدّم قصيدته مصحوبةً بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى اتباع نهجه هذا، وأنْ تُحدث دعوتهُ صدى لدى النقاد والقراء، وأنْ يستجيبَ الشعراء للدعوة، ويبدأوا بانتهاج النّهج الجديد(٢).

... وأقول: هل كان الشعراء يعبثون، وهم ينظمون هذا اللون الجديد من الشعر، ويسعون إلى نشره؟ وبأيّةِ وسيلةٍ يدعو هؤلاء الشعراء غيرهم ليتبعوا سبيلهم في الكتابة؟ أَليس نشرهم لقصائدهم الجديدة دعوة للآخرين لقراءتها ومحاكاتها؟ أمَّا إذا لم تكن دعوتهم في حينها قد لاقتْ الاستجابة المطلوبة، فذلك لأنَّ الظروف مجتمعةً لم تنضجْ بعد. وهذا دليلٌ على وعيهم العالي، وسبقهم عصرهم بأشواط...

... وأنا بقولي هذا لا أَنكرُ عليها ولا على السياب ريادتهما للشعر الحر، ولكنّي أنكرُ عليها طريقتها في الإقناع.

---

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ١٤-١٥.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٦.

وقبل أن أُغادر هذه النقطة أعرض أمرين الأول قولها: "يضاف إلى ذلك أنَّ ناظميها أنفسهم –تقصد القصائد الحرّة– لم يكونوا شاعرين بأهمية ما صنعوا"(١). وبعد أسطر ثلاثة تقول: "وعلى هذا فإنّ القصائد الحرّة التي نظمتْ قبل عام ١٩٤٧ قد كانت كلّها ارهاصات تتنبأ بقرب ظهور حركة الشعر الحر، ولأولئك الشعراء دورهم الذي نعترف به أجمل اعتراف، فإنّهم كانوا مرهفين فاهتدوا إلى أسلوب الشعر الحر"(٢)، ألا تنقضُ عبارتها الثانية عبارتها الأولى؟! الأمر الثاني: تنسب الشاعرة نازك فضل ريادة الشعر الحر لنفسها ويفهم القارئ ذلك من خلال عرضها للموضوع تقول: "نُشِرَتْ هذه القصيدة –تقصد الكوليرا– في بيروت، ووصلتْ نسختها بغداد أوائل كانون الأول ١٩٤٧ وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان الشاعر بدر شاكر السيَّاب (أزهار ذابلة) وفيه قصيدة حُرَّة الوزن من بحر الرمل عنوانها (هل كان حُبّاً) وقد عَلّقَ في الحاشية بأنها من الشعر المختلف الأوزان والقوافي"(٣).

... بمعنى: وصلت قصيدتها منشورة أوائل كانون الأول، وقرأها السياب وتأثّر بها وَنَسَجَ قصيدته (هل كان حبا) على منوالها، ثم وضعها مع قصائد أُخرى، ودفعها لدار النشر، ونُشرت في مجموعة شعرية بعنوان (أزهار ذابلة) كلّ ذلك حصل في (١٥) خمسة عشرَ يوماً. هل يَصُحُّ هذا؟

وهناك أمرٌ أعجبُ منه وهو: كيف لم ينتبه النقاد والمهتمون بالشعر إلى هذه الصدفة العجيبة التي تجعل شاعرين يدرسان في كلية واحدة وفي وقت واحد يقرأ كلٌّ منهما شعر الآخر، يكتبان وفي وقت واحد شعراً بمواصفات جديدة يخرج عن المألوف ألا يعني هذا أنّهما –نازك والسياب– كانت لهما مرجعية معرفية واحدة، أو أنهما كانا يتبادلان الحديث عن هذا الذي يحسان به ويستشعران أهميته أو كانا يقرأان شيئاً شبيها به؟!

... وأنا هنا لا أنكر عليهما ريادتهما للشعر الحر، ولكنّي أَنكرُ عليها طريقتها في عرض الموضوع، فالقصائد المشار إليها والتي كتبتْ على هذا النّسق قبلها وقبل السياب للشعراء الذين ذكرتهم لم تتواصل كتاباتهم، ولعلَّ أولئك الشعراء ما قصدوا أنْ يجعلوا كتاباتهم تلك شعراً، وإنما هي تجارب ومضتْ وسرعان ما تلاشتْ...

أمّا الشعر الذي ظهر في العراق فكان نتاج واقع ثقافي وحضاري، أنضجته ظروف موضوعية فلاقى صدى واسعا، وأخذ مداه في الانتشار سريعاً.

---

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ١٦.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٧.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٣٦.

بداية الشعر الحر وظروفه

تحت هذا العنوان طرحتْ الباحثة –نازك الملائكة– أموراً سأقف عند بعضها فهي ترى أنّ التدفق الشعري في الأوزان الحرّة الذي أحدثه تكرار تفعيلة بعينها قد جَرَّ إلى عيبين الأول: "تجنح العبارة في الشعر الحرّ إلى أن تكون طويلة طولاً فادحا"(١)، والثاني: "تبدو القصائد الحرّة، وكأنّها لفرط تدفقها لا تريدُ أنْ تنتهي"(٢).

وتستشهد على العيب الأول –طول العبارة– بنموذج من شعر السياب من قصيدة اللقاء الأخير(٣).

وكأنَّ بعضَ الساحراتْ
مَدَّتْ أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماءْ
تومي إلى سربٍ من الغربان تلويه الرّياحْ
في آخر الأفقِ المضاءْ
حتّى تعالى ثم فاض على مراقيه الفساحْ

تقول: "هذه الأشطر كلُّها عبارة واحدة، وليست فيها وقفة من أي نوعٍ"(٤)، المقطع فكرة يكمل بعض أشطرها بعضها الآخر، ثم ما معنى أنّ المقطع يفتقر إلى وقفات ضرورية عند نهاية كل سطر؟ وهذا ما فعله السياب، تلاحظ الوقفات في نهاية كل شطر، والأضرب الموحَّدة في نهايتها... الفكرة تتكامل والأضرب تمنح الوقفات سمواً في الموسيقى فأين العيب في هذا؟

وعن العيب الثاني وهو صعوبة إيقاف التدفق الطبيعي للغة في الشعر الحر تقول الباحثة: "ولذلك يلجأون –تقصد شعراء القصيدة الحرَّة– إلى أساليب غير مقبولة يحاولون بها أن يغلبوا تلك الصعوبة، ومن تلك الأساليب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها، ونموذجه قصيدة بلند الحيدري يبدأها ويختمها بالمقطع التالي"(٥):

يا صديقي...
لِمَ لا تحمل ماضيكَ وتمضي عن طريقي
قد فرغنا، وانتهينا

---

(١) قضايا الشعر العاصر: ٤٣.
(٢) المصدر نفسه: ٤٤.
(٣) ديوان بدر شاكر السياب: ٢٨٩.
(٤) قضايا الشعر المعاصر: ٤٣.
(٥) المصدر نفسه: ٤٥.

وتذكرنا كثيراً ونسينا"[١]

هذا أسلوب الشاعر وما يُميّزه من غيره من الشعراء، وَيُعَدّ من محاسنه فلو أن (بلند) وَجَدَ ذلك غير لائق لاصطنع لشعره نهايات أخرى لقصائده، فقد "استعمل هذا الأسلوب في قصائد كثيرة غير هذه منها (أعماق) و(لن أراها) و(حبٌّ قديم) و (غدا نعود) في ديوانه (أغاني المدينة الميتة)"[٢]، والمتتبع لشعر تلك الفترة يجد أنَّ ظاهرة اختتام القصائد بإيراد بدايتها كانت فاشيةً في قصائد مجايليه بمعنى أنّها لم تقتصر على الشاعر (بلند الحيدري) بل نجدها عند الشعراء (عبدالوهاب البياتي، والسّياب، وشاذل طاقة) في حين ترى الباحثة أن هذه الظاهرة "تشي بأنّهم يشعرون الصعوبة التي أشرنا إليها، والواقع أنّ هذا الأسلوب ليسَ إلاّ تهرُّباً من الشاعر يَفُرّ فيه من صعوبة الاختتام الطبيعي"[٣].

الشعراء المار ذكرهم كبارٌ تعود إليهم مرجعية الشعر في منتصف القرن الماضي، ومن حقّهم علينا أنْ نعتزَّ بظواهر تطبع شعرهم لا أنْ نُعِدَّها عليهم هنات اضطروا إليها اضطراراً.

... ومن الغريب أنْ تُعِدَّ الباحثة تكرار الفعل (ويظل) [٤] أُسلوباً أقول: إذا وقعنا الآن أو في المستقبل على هذا الفعل في نهايات القصائد، فمن المؤكد أن سبب مجيئه يرجع إلى تدفق الوزن في القصيدة الحرّة كما تعتقد الباحثة، وأرى أنَّ تكراره يتماشى واستمرارية الحياة، ومتوافقا وحيوية الشباب، والوهج المتصاعد في نفوس الشعراء.

وأوردت الباحثة نصّين لهذا الذي تُعدُّه أسلوباً أقصد (وأظلّ) للشاعر السياب النص الأول من قصيدة (حفّار القبور)[٥].

وتظلّ أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد
ويظلّ حفار القبور
ينأى عن القبر الجديد
متعثّر الخطوات يحلم باللقاء وبالخمور

---

(١) ديوان أغاني المدينة الميّتة: ٢٦٧-٢٦٨.

(٢) قضايا الشعر المعاصر: ٤٥.

(٣) المصدر نفسه: ٤٦.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٤٦.

(٥) ديوان بدر شاكر السياب: ١٨٣/٢.

... والنص الثاني من قصيدته (اللقاء الأخير) [١]

ويلوح ظلُّكَ من بعيد وهو يومئ بالوادع

وأظلّ وحدي في صراع

... وهذا نصّ ثالث أوردته الباحثة لتؤكد رأيها للشاعر (بلند الحيدري) [٢]

ويدور فيها عقربان

تك ... تك

يا للجبانْ

يا للجبانِ متى سيومئُ بالوداع

وأظلّ أزحف في صراع

...

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ٢٩٣/١. (في كتابها قضايا الشعر المعاصر أوردت الباحثة السطر الأخير على الوجه الآتي (وأظلّ وحدي في الطريق) ووجدته في ديوان الشاعر على الوجه الذي ذكرته هنا. ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٤٧.

(٢) قصيدة محاولة، مجلة الأديب، يوليو - ١٩٥٢: ١٦.

تفعيلات الشعر الحرّ

تقول الباحثة نازك الملائكة: "أساس الوزن في الشعر الحر يقوم على وحدة التفعيلة ... تجري على هذا النَّسق:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

ويمضي على هذا النسق حُرّاً في عدد التفعيلات في الشطر الواحد... ومن تفريعات هذا القانون... يمكن نظم الشعر الحر بتكرار أيّة تفعيلة...

سواء أكان البحر صافياً مثل المتقارب

فعولن فعولن فعولن فعولن

أم ممزوجاً مثل السريع

مستفعلن مستفعلن فاعلن(١)

وتسترسل في تنظيراتها وخلاصة ما أرادت قوله في عبارة مربكة على الشاعر أنْ يوحّد الأضرب في نهاية كل شطر، فإذا كان الضربُ في شطر البحر السريع (فاعلن) فلا يجوز للشاعر أن يُغَيّره(٢).

وأتساءَل: ما الحكمة من عدم اختلاف الاضرب في القصيدة ما دام الشاعر العربي قد استعمل تلكَ الأضرب؟ ... نعم كانت الأضرب في القصيدة العمودية موحَّدةً بفعل وحدة القافية –أي على وفق عدد الحركات التي تفصل بين آخر ساكنين في الشطر الثاني– كما سأوضحه لاحقاً.

أمَّا في القصيدة الحرّة، فالشاعر ينوّع في قوافيه وهذا من حقّه –وأحياناً يهملُ ورودها... ثم أين ينتهي الشطر في القصيدة الحرّة؟ أفي نهاية الجملة أم في نهاية الشطر؟ أم على الكلمة التي يريد التأكيد عليها عندما يريدُ الشاعر أن يُقفّي؟

(١) ينظر: قصيدة محاولة، مجلة الأديب، يوليو – ١٩٥٢: ٨٠.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٨٠.

من خلال ملاحظتنا لأساليب الشعراء وهم يكتبون هذا اللون من الشعر –الذي هو في الأساس ثورة عروضية– أنَّ الشاعر أحياناً يسكّنُ آخر الكلمة في السطر ليستأنف تفعيلة جديدة في مستهل السطر الذي يليه، وأحياناً يُحرّك الكلمة لتلتئم عروضياً مع الكلمة الأولى في السطر الذي يليه يدفعه الى ذلك ذوقُه، وتجربته، واصطناعه للايقاع الذي يرمي إليه، وهذا كلّه من مميّزات القصيدة الحرّة، التي تسمح للشاعر أنْ يُقدّم جديده ما دام لم يخرج على الأساس الذي بُني عليه العروض العربي.

... ومن جهة أخرى أجازت الباحثة للشاعر، وهو ينظم قصيدة على البحر السريع أنْ يكرّر تفعيلة (مستفعلن) المرّات التي يريد، وفرضت عليه الاتيان بضرب موحد، ولم تأتِ بما يؤيد ذلك شعراً.

... أعود إلى البحر السريع، وأقول: هو بحرٌ يخرج من دائرة (المشتبه) على الوجه الآتي: (مستفعلن مستفعلن مفعولات) فهو إذن ليس من الأبحر الصافية مثله كمثل (البحر البسيط) فلو أردنا نظم قصيدة حُرّة على البحر البسيط ألا يقتضي ذلك منّا أن نكرّر تفعيلة (مستفعلن) بعدد المرات التي نكرّر تفعيلة (فاعلن)؟ وكذلك لو أردنا أن ننظم على البحر السريع لوجب علينا أن نكرّر (مستفعلن) مرَّتين ثم نأتي بتفعيله (فاعلن) فإذا كان العروض العربي يقول هذا فما الذي أباح لها أنْ تدعو الشعراء إذا نظموا على البحر السريع أن يكرّروا تفعيلة (مستفعلن) ما شاؤوا من المرّات؟ على الرغم من أنّه لا يمكن نظم قصيدة حُرّة على هذا البحر.

ثم مَنْ أباح لها أن تلزم الشعراء بوحدة الضرب؟ ونحن نعرف أنّ للبحر السريع أضرباً عديدة وردت في الشعر العربي مثل (مَفْعَلا) و(مَفْعلات) و(مفعو) ومن أَمثلة ذلك على التوالي:

لا ينجزُ الميعاد في يومه ولا يعي ما قال في أَمْسه

متفعلن مستفعلن مَفْعلا

نَبَّهتُهم مثلَ عوالي الرّماح إلى الوغى قبل نمومِ الصَّباح

مُتَفْعلن مُستَعلُن مَفْعلات

لم ترَ مَنْ نادمتُ إلاكـــا ولا سوى ودّكَ لي ذاكا

مُتَفْعِلن مُستَعِلُنْ مَفْعُو

وأضرب أخرى....

نعم يكون الضرب في القصيدة العمودية واحداً إذا كانت القافية واحدة سواء اتَّفقَ الروي أم لم يتَّفق فالاعتماد في ذلك على وحدة القوافي والقوافي كما هو معلوم أنواع: (المترادف والمتواتر والمتدارك والمتراكب والمتكاوس) فالمترادف لا يفصل بين آخر ساكنيها حرف والمتواتر يفصل بينهما حرف واحد والمتدارك يفصل بينهما حرفان والمتراكب يفصل بينهما ثلاثة أحرف والمتكاوس يفصل بينهما أربعة أحرف(١).

ولكل قافية ضرب يجري على وفق نغمتها... ومن المعروف أنّ القواعد نحويةً كانت أم عروضية لم يقترحها النحويون ولا العروضيون، وإنّما استخلصوها ممّا هو متحقّقٌ لديهم من لغةٍ وشعر وليس العكس.

(١) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٦٩-٢٧٠.

وحدة التفعيلة في الشعر المعاصر

تحت هذا العنوان تقول الباحثة نازك الملائكة: "إنّ الناشئين من الشعراء المعاصرين، وحتى بعض الراسخين – لم يشخصّوا معنى الحرية في الشعر الحر... ولذلك نجدهم خلطوا بين بحور الشعر نفسها– فنظموا قصائد حرَّة تجاورت فيها أشطر من البحر السريع، وأخرى من الرجز كما في الفقرة التالية لسعدي يوسف قصيدة عبدالسلام[١] :

يا طائراً أضناهُ طولُ السَّفرْ

قلبي هنا في المطرْ

يرقبُ ما تأتي به الأسفار"[٢]

تقصد الشطرين الأولين من البحر السريع، والشطر الثالث من بحر الرجز وعدتُ إلى القصيدة في الأعمال الشعرية للشاعر فوجدتُ القصيدة كالآتي:

سأظلُّ أبحثُ عنك في الأعماقِ

مُتَفَاعلن متفاعلن مُتْفاعل

في جَنَّةٍ أثمارها أزهارُ

مُتْفاعِلُنْ مُتْفَاعلن متفاعل

في عتمةٍ ملتفةٍ الأَوراقِ

متفاعلن متفاعلن متفاعل

سأظلُّ أسألُ عنك أهل الدَّارِ

مُتَفَاعلن متفاعلن متفاعل

ثم ترد الأسطر الثلاثة التي أشارتْ إليها الباحثة:

يا طائراً أضناهُ طول السَّفرْ

متفاعلن متفاعلن فاعلن

قلبي هنا في المطرْ

متفاعلن فاعلن

يرقبُ ما تأتي بهِ الأسفارُ

مُسْتَعِلن مستفعلن مُسْتَفعل

---

(١) الأعمال الشعرية: ١/٥٧٩-٥٨٠.

(٢) قضايا الشعر المعاصر: ٨١.

القصيدة كما هو واضح من البحر الكامل –فلا هي من السريع ولا الرجز– فقد ابتدأها بتفعيلة (مُتَفَاعلن) الخاصة بهذا البحر ثم جعلها في السطرين التاليين (مُتْفَاعلن) وقد أصابها زحاف الاضمار[١] وهو غير ملزم.

... يلاحظ القارئ أنني حَرَّكتُ الكلمات الأخيرة في الأسطر الأربعة الأولى (الأعماق / أزهار / الأوراق / الدار) وقد جعلها الشاعر سعدي يوسف ساكنة لتنسجم القوافي ايقاعياً مع بعضها وهذا من حقّه –ولكن الكلمات على نيَّة التحريك، فاللغة لا تقبل أن يلتقي ساكنان فاذا حصل في درج الكلام حُرّك أحد الحرفين كما هو معروف، والشعراء يسكنون الكلمات في الأضرب تحاشياً أحيانا من اختلاف الحركات، وإحياناً يفعلون هذا متماشياً مع تصاعد الضربة الايقاعية وخاصة عندما يسبق الحرف الأخير حرف مد كالألف.

... وبهذا التعليل نجيب على مَنْ يعترض مستقبلاً علينا ويقول ليس في البحر الكامل ضرباً على (مَفْعُولْ – – ٥) فبتحريكنا لكلمة (أعماقْ) أصبح الضرب (مُتْفَاعل – – –) مقطوعاً[٢] مضمراً وهذا وارد في أضرب البحر الكامل.

... أعود –مرّةً أخرى– إلى الأسطر الثلاثة التي استشهدت بها الباحثة (يا طائر اضناه طول السَّفَرْ / قلبي هنا في المطر/ يرقب ما تأتي به الاسفار) أقول: السطران الأوّلان تفعيلتهما (مُتْفَاعلن – – ب –) مضمرة... أمّا السطر الثالث ابتدأ بتفعيلة (مُسْتَعِلُنْ – ب ب –) وكأنها (مُسْتَفْعِلن – – ب –) قد أصابها زحاف الطي[٣]، هكذا وردت في المجلة التي نشرت فيها القصيدة وفي المجموعة الشعرية –للشاعر... فهذه التفعيلة المنفردة بشكلها هذا ليس مداعاةً للاعتقاد أنَّ الشاعر ينتقل بقصيدته من بحر إلى آخر، فلعلَّ خطأ قد لحق عامل الطباعة، وانتقل بعد ذلك إلى مجموعته الشعرية الكاملة...

وربما لكثرة تكرار زحاف الاضمار في تفعيلة (مُتْفَاعلن ب ب – ب –) فاصبحت (مُتْفَاعِلُن – – ب –) الشبيهة إيقاعاً بتفعيلة (مُسْتَفْعلن – – ب –) قد جّرَّ ايقاعها الشاعر إلى هذا الوهم الذي جعله يعتقد أنّه يتعاملُ مع (مستفعلن – – ب –) وليس مع)مُتْفَاعلن – – ب –) فبدلاً من أن يقول: (مترقباً تأتي به الاسفار ب ب – ب – / – – ب – / – – –) قال: (يرقب ما تأتي به الأسفار) وجعل الباحثة تتوهم الذي توهمته.

---

(١) الاضمار: تسكين الثاني المتحرك وبه تصبح (مُتَفَاعلن ب ب – ب –) (مُتْفَاعلن) فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٠٧.

(٢) القطع: حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله/ المصدر السابق.

(٣) الطي: حذف الساكن الرابع وبه تصبح (مستعلن – – ب –) (مستعلن – ب ب –) المصدر السابق.

وهذا الوهم نفسه جَرَّ الشاعر إلى اصطناع ضرب بزنةٍ (فاعلن – ب –) وهو ليس من أضرب البحر الكامل، إلاّ أنّ تكرار هذه التفعيلة المضمرة المتطابقة أيقاعاً مع (مُسْتَفْعلن – – ب –) وهي إحدى تفعيلتي البحر البسيط جَرَّه ذلك إلى استدعاء تفعيلة (فاعلن – ب –) الملازمة لها في البحر البسيط...

... وخلاصة القول في القصيدة إنّها من البحر الكامل، ولا علاقة لها بالبحر السريع أو الرجز، وقد تصرَّف الشاعر في أضرب هذا البحر ضمن الحدود اللغوية والعروضية المقبولة... ونحن من خلال دراستنا لعروض الشعر عموده وحُرِّه وجدناهما يتفقان والقوانين العامة للعروض، وأمّا التنوع في عدد التفاعيل في الشعر الحر في كُلّ سطر، أو تحريك آخر الكلمة لتنسجم عروضيا مع الكلمة الأولى في السطر الذي يليه، أو تسكين الكلمة الأخيرة؛ ليستأنف الشاعر تفعيلة مستقلة أو جعل القصيدة مدوّرة منسابة بلا وقفات، او يصطنع الشاعر وقفات في القصيدة الحرّة –يراها ضرورية... كل هذا ألا يبيح للشاعر أنْ يأتي بأضربٍ لم ترد في القصيدة العمودية إذا وجدَها تتناغم وتجربته؟ ... هذا من جهة ومن جهة أخرى أقول: عندما استقرأ الخليل بن احمد الفراهيدي الشعر العربي المتحقّق إلى زمنه، واستنبط البحور الشعرية بأعاريضها وأضربها هل وجدناه يُحرّم على الشعراء ابتداع شيء جديد بمعنى هل أقفل الخليل باب الإبداع؟

بحور الشعر الحر وتشكيلاته

وتحت هذا العنوان تقول الباحثة نازك الملائكة عن البحر الوافر وهي تتحدث عن الأبحر الصافية: "مجزوء الوافر: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فإنه من الابحر الصافية"(١).

وعند حديثها عن الأبحر الممزوجة تقول: "السريع شطره (مستفعلن مستفعلن فاعلن).

... الوافر شطره (مُفَاعَلَتُن مفاعلتن فعولن)... وتضيف: أنّ القصيدة الحرّة من البحر الوافر ينبغي أنْ تجريَ على هذا النسق:

(مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن)

فيكون التنوع في عدد التفعيلة المكرّرة وحسب... فلا يصح للشاعر أنْ يقول (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) وهذا الغلط شائع شيوعاً ملحوظاً"(٢).

... ومن المعلوم أنَّ شعراء القصيدة الحرّة إذا كتبوا على هذا البحر استعاروا منه تفعيلته (مفاعلتن ب – ب ب –) وحسب، أمّا تفعيلة (فعولن ب – –) فهي (مُفَاعلتن) أصابتها (علة القطف)(٣) وليست تفعيلة مغايرة، فالبحر الوافر من الأبحر الصافية يخرج من دائرة (المؤتلف) (مفاعلتن – مفاعلتن – مفاعلتن) فالشاعر في القصيدة الحرّة له أن يكرّر تفعيلة (مفاعلتن) بالقدر الذي تقتضيه الحاجة، وليس مجبراً أن يأتي في نهاية كل سطر بتفعيلة (فعولن) فهذه التفعيلة مقطوفة وجوباً في القصيدة العمودية فقط، أما إذا ورد ضربٌ في نهاية أحد الاسطر على هيأة (فعولن) في القصيدة الحرّة فلا ضرر في ذلك.

... وتقول الباحثة: "وأمّا البحور الأخرى التي لم نتعرض لها كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح، فهي لا تصلح للشعر الحر إطلاقاً... وأما ما حاوله بعض الناشئين من الذين كتبوا شعراً حُرّاً من الطويل فقد انتهى إلى الفشل"(٤).

... نعم لا يصحّ النظم على هذه الأبحر الممتزجة لأنَّ الشعر الحر ما وُجِدَ أساساً ليكتب عليها، فالشاعر عندئذٍ سيكون ملزماً باستيفاء التفعيلتين بالعدد المتساوي لكلّ منهما في كل سطر، فإنْ انتهتْ الفورة الشعورية لدى الشاعر أو زادت عند إحدى التفعيلتين سيكون الشاعر مضطراً أن يُطيلَ في جملته ويحشو ما لا يريد قوله أو يحذف من جملته ما هو

---

(١) قضايا الشعر المعاصر: ٨٤.

(٢) المصدر نفسه: ٨٦.

(٣) القطف اسقاط السبب الخفيف الأخير وتسكن ما قبله وبه تصح (مفاعلين) (مفاعل) وينتقل الى فعولن فن التقطيع الشعري بالقافية: ٢٠٨.

(٤) قضايا الشعر المعاصر: ٨٦.

ضروري، والشعر الحر ما وُجدَ إلا للتخلص من طول السطر أو قصره، ونكون بذلك كأنْ لم تفعل شيئاً.

... في طبعة الكتاب الخامسة، كتبتِ الباحثة مقدّمة لها، وَجَدتْ أنّه من الضروري أنْ تخفّف من القيود التي فرضتها على الشاعر (في القصيدة الحرّة) وقصدتْ بذلك الزامه بوحدة الأضرب فيها، واعتقدتُ أنّها اليوم وبعد عشر سنوات من صدور طبعة الكتاب الأولى قد تركتِ الشاعر وذوقه واسلوبَه وموسيقاه إلاّ أنها لم تفعل تقول: "والواقع أنّ هذه القاعدة ما زالتْ نافذة إلى حَدّما، وهي قاعدة صحيحة غير مغلوط فيها، ولكنها لا تصدق على كلّ الحالاتْ، ومن الممكن أن يخرج عليها الشاعر في شيءٍ من الاحتراس"(١).

وأنا ما زلتُ لم أفهم ما معنى قولها (إلى حدّ ما) ؟ أو ما الحالات التي لا يجوز الخروج عليها ، والحالات المسموح للشاعر ان يخرج عليها ؟

وتضيف في السياق نفسه أَنَّ الشاعر قد يخرج على هذه القاعدة وتضرب لهذا الخروج بمقطع من قصيدة للشاعر محمود درويش (قتلوك في الوادي)(٢):

"**تستيقظينَ على حدود الغدْ**

مُتفاعلن مُتفَاعلن فِعْلُن

تَسْتَيْقظن الآن

مُتْفَاعلن مَفْعُوْلْ

وَتُبَعْثرِيْنَ الساحل الأسود

مُتَفَاعلن مُتْفَاعلن فِعْلُنْ

كالرّيح كالنسيان

متفاعلن مفعولْ

يا قبلةً نامتْ على سكين

مُتْفَاعلن مُتْفاعلن فِعْلُن

كَبُرَ الرَّحيلْ

مُتَفَاعلانْ

كَبُرَ اصفرار الورد يا حبّي القتيل

مُتَفاعلن متْفَاعلن مُتْفَاعلانْ

كَبُرَ التَّسكّعْ في ضياء العالم المشغول عنّي

---

(١) قضايا الشعر المعاصر: ٢١.

(٢) ديوان محمود درويش، المجلد الثاني: أحبك أو لا أحبّك: ١٢٢.

متفاعلن مُتْفَاعلن مُتْفاعلن متفاعلاتن

كَبُرَ المساءُ على شواطئ كلّ منفى

مُتَفَاعلن مُتَفَاعلن مُتَفَاعلاتن"[١]

كان الصواب أن تُسَمّي الضرب في السطر الأول والثالث (مُتْفا) فهو أخذ مضمر بدلاً من تسميته (فِعْلُنْ) فالقصيدة من البحر الكامل تقول الباحثة:

"في هذه الأشطر نجد تجانساً بينَ الأشطر الخمسة الأولى حيث اجتمع في الضرب كل من (فِعْلُنْ) وممدودها (فعلان= مفعول)، ثم نفَرَ السَّمع: من اقحام الشاعر للضربين (متفاعلان) المذيل و(متفاعلاتن) المرفل وبذلك انتقل السّمع من (مفعول) إلى (متفاعلان) وشعرنا أنّه انتقال غير موسيقي... ونفور السّمع هنا حاصل مع أنّ الشعر للشاعر الموهوب محمود درويش ... فما بالنا من شاعر غير أصيل"[٢].

... ترى الباحثة أنّ السمع نَفَرَ عندما انتقل بنا الشاعر من (فِعْلن) إلى (متفاعلان) المذيل و(متفاعلاتن) المرفل معتمدةٌ على ذوقها حسب، وتركت جانبا ذوق الشاعر وأذواق القراء... وأرى أنّ الانتقال من (فعلن) إلى (متفاعلان) كان ضرورة لدفع الرّقابة والإثراء الموسيقي...

وأَرى من واجبي ألاّ أترك الحديث عن الجانب العروضي عندما يمتزج بالشعر ومبدعه أقول: في الأسطر الخمسة الأُولى كان الشاعر في حوار مع الآخر، أو مع نفسه، أو مع مَنْ يأتلف معه، وتنتهي هذه الأسطر الخمسة نهاية مفزعة هذا الحب القاتل والمقتول (يا قبلةً نامت على سكين) قبلة لا تنتمي لعاشق مُعَيّن، قبلة أكتوى بها كلُّ المشردين. هنا يتوقف الشاعر فماذا سيقول بعد هذا المشهد؟ يجد الشاعر نفسه بعد قليل أمام قدره الذي لافكاك منه: (كَبُرَ الرَّحيل) واصفرَّ العشق ولم يبق له أَثر في دروب الضياع والتسكع في عالم مشغول عنه (كبر التسكع في ضياء العالم المشغول عني) وقد أَطبق المساء على الأرواح الحائرة التي تقف وجها لوجه أمام البحر الذي لم يكن بالنسبة إليه غير كُوَّة ينفذ منها إلى الضياع ألا يقتضي هذا من الشاعر أن يرفع من ضخامة الموسيقى؟ لقد فعل عن طريق استخدامه لتفعيلة (مُتَفَاعلن) مذيلة ومرفلة –فالشعر ليس عروضاً فحسب إنّه خليط من أحاسيس إنسانية جمعها الشاعر بفعل طاقة الوزن الكامنة وتجلياته وهو يرسم المشهد بالكلمات.

---

(١) قضايا الشعر المعاصر: ٢٢.

(٢) المصدر نفسه: ٢١-٢٢.

المشاكل الفرعية في الشعر الحر

الوتد المجموع

الوتد المجموع: وكما هو معروف يتألف من ثلاثة أحرف الأول والثاني متحركان والثالث ساكن (مَضَى ب –)[١] تقول الباحثة: "والذي نلاحظه –وهي ملاحظة شخصية– أنّ الوتد في الشعر العربي يتّصف بشيء من الصلادة، والقسوة، ويجنح من ثمَّ إلى التحكم في الكلمة التي يردُ فيها... يستطيع أنْ يشقَّ الكلمة التي يرد فيها إلى شقين:

شيخُ المعـــــــــــرّةِ شاعرٌ

– – ب – ب ب – ب –"[٢]

تقصد الباحثة أنّ كلمة المعرَّة انقسمتْ قسمين جزؤها الأول (مَعَرْ) وقع في آخر تفعيلة (مُتْفَاعلن)، وجزؤها الثاني وقع في أول تفعيلة (مُتَفَاعلن) وتضيف: "التفعيلة بمعناها الشعري وقفةٌ موسيقية ينقطع عندها النَّغم ... فإذا توقف الصوت عند آخر الوتد انقسمت الكلمة إلى قسمين تتخلّلها وقفه قصيرة، وذلك مستكره ينفرُ منه السَّمع الشعري نفوراً ظاهراً"[٣].

وضربتْ لنا مثلا ببيت للشاعرة فدوى طوقان من قصيدة (امام الباب المغلق)

"**هنا استردّت ذاتي التي تحطمتْ بأيدي الآخرين**

مُتَفْعِلن مستفعلن مُتَّفْعلن مُتفعلن مُسْتَفْعِلان

وتضيف "ألقى على الكلمات عبئاً ثقيلاً... والبيت خالٍ من ليونة الموسيقى والتدفق الشعري... وهذا في شعرنا نادر[٤].

ولأنّي أنكر أنْ توضع أمام الشاعر عقبات تَحِدُّ من إبداعه، عدتُ إلى القصيدة لأرى أهناك سَبَبٌ اصطنع هذا الضيق وسعى إلى حدوثه؟ تقول الشاعرة فدوى طوقان:[٥]

وعاد من غربته أَخي الكبير عادَ...

إبراهيمُ كان قلبه الرحيم

خيراً كثيرْ

ولفَّني أَخي وَضَمَّني إلى جناحهِ هنا استقيتُ الحبَّ وارتويتْ

هنا استردتْ ذاتي التي تحطَّمتْ

---

(١) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٤٠.

(٢) قضايا الشعر المعاصر: ١٠١.

(٣) المصدر نفسه: ١٠١.

(٤) قضايا العشر المعاصر: ١٠٧.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٤٣.

بأيدي الآخرين

بناءَها. هنا اكتشفتُ مَنْ أنا

عرفتُ معنى أَن أكون.

... الثقل الحاصل في هذا المقطع ينحصر في قولها (بأيدي الآخرين)...

في بداية المقطع يبدو الانفراج الحاصل في حياتها فقد تحوّلت غربتُها إلى وطن بعودة أخيها إبراهيم –الأمل– العائلة– الوطن فشعرتْ بالأمان، فرسمت الأبيات الأُولى هذا المشهد بلغة هادئة شفافة يسكنها اليقين والمحبة... نعم عاد أخوها بعد طول عسر صنعه الآخرون، فتتذكر ذلك فتضيقُ نفسُها وهي تقول (بايدي الآخرين) فانتقلتْ التفعيلة من (مُتَفْعلن) المخبونة السريعة في النطق إلى (مُسْتَفْعلن) الصحيحة البطيئة في النطق، وأشعرتنا بثقل الأيام وتباطئها، لقد خدمنا تكرار الوتد المجموع وأحدث هذه الصلادة المطلوبة... إنّ حسن استخدام التفعيلة المناسبة في المكان الذي يتطلبها هو الذي يجب أن نتحدث عنه لا التفعيلة نفسها.

الزحاف

تذهب الباحثة بعيداً في الاستعانة بذوقها الخاص، وهي هنا تتحدّث عن الزحاف الذي يصيب تفعيلة (مستفعلن) في الرجز، وكأنها تقول لا ضرر إذا وقع في غير الرجز، وتقصد (زحاف الخبن) وتركت (زحاف الطي) الذي يصيب التفعيلة نفسها وأظنّهُ يؤثر فيها أكثر تقول الباحثة وهي هنا تمتدح حدوثه: "يعمل تنويعاً وتلويناً على تفعيلة مُسْتَفْعلن"[١] ثم تقول: "النادر اليوم في قصائد الرجز هو التفعيلة السليمة، وإنّ شعرنا صار من المرض حيثُ كدنا ننسى طعم العافية"[٢] بمعنى أن الزحاف مرض، وترى انه يجب عدم الإكثار منه، وحتى تبرهن على فساد الشعر الذي يكثر فيه الزحاف تستشهد بشعر شاعر واحد كعادتها وببيت من قصيدة لصلاح عبد الصبور (رحلة في الليل)[٣]

"**وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنةُ الغريب**

مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ

(١) قضايا الشعر المعاصر: ١٠٩.

(٢) المصدر نفسه: ١١١.

(٣) ديوان الناس في بلادي: ٨٤.

ومنه ندرك أن تفعيلات البيت الست جميعها مصابة بالزحاف دون أن يعبأ الشاعر ولقد أصبح البيت بسبب هذا الزحاف الثقيل المتعب ركيك الإيقاع ضعيف البناء منفراً للسمع"[١].

وأرى أنّ زحاف الخبن هنا جعل الإيقاع خفيفاً سريع الحركة، والمسألة كلّها لا تعدو أنْ تكون ذائقة فردية لا أكثر... فالشاعر من حقّه أنْ يستخدم ما يراه مباحاً له من الاعاريض والأضرب والزحافات والعلل... وحتى لا أظلم الباحثة إذا قلت إنها تعتمد على ذوقها وهذا يبعدها عن الأساليب العلمية تقول: "أما سائر أصناف الزحاف فسوف نتخطاها لأننا لا نراها تحدث مشاكل خاصة بالشعر الحر ومنها زحاف تفعيلة (فاعلن) وهو (فَعِلُن)" [٢].

وإنْ كنتُ أرى أنَّ كلَّ ذلك جائزٌ وجميل إذا أحسنَ الشاعر استخدامه في المكان المناسب.

التدوير

تقول الباحثة: "التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف"[٣] وتستشهد ببيت للشاعر عمر ابي ريشه[٤]:

رويدك لا تجرحي صمتكِ الرْ رَهيبَ ولا تهتكي مئزَرَه

فعول فعولن فعولن فعو فعول فعولن فعولن فعو

وتضيف في موضع آخر "التدوير يصبح ثقيلاً ومنفّراً في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل (فاعلن – ب –) و(مستفعلن – – ب –) و(متفاعلن ب ب – ب –)[٥] وتستشهد ببيت للشاعر محمد الهرمشي[٦]:

هي جَنّةُ الأشجار والظلال والـ اعطار والانغام والنداء

متفاعلن مُتْفَاعلن مُتَفَاعلن متفاعلن متفاعلن مُتفعلْ

(١) قضايا الشعر المعاصر: ١٠٠.

(٢) المصدر نفسه: ١١٠ – ١١١.

(٣) المصدر نفسه: ١١٣.

(٤) ديوان عمر أبو ريشة قصيدة الروضة الجائعة: ١٧٦.

(٥) قضايا العشر المعاصر: ١١٤.

(٦) ديوان الهمشري: ٨٤.

وسنرى أنّ هذه القاعدة لا تطرد دائماً فهذا مجزوء الكامل يكثر فيه التدوير، وعروضه تنتهي بوتد مجموع (مُتَفَاعلن ب ب – ب –) قال الشاعر أبو فراس الحمداني[١]

زينُ الشَّبابِ أبو فراسٍ لم يُمَنعْ بالشبابِ

مُتْفَاعلن مُتَفَاعلن مُتْفَاعلن مُتْفَاعلاتن

... نعم يكثر التدوير في البحر الخفيف والمتقارب لانتهاء تفعيلة العروض فيهما بسببين خفيفين يمنحان إمكانية الامتداد إلى ما بعدهما من الكلمات يقول المتنبي[٢]:

أنا في أُمَّةٍ تداركها الله غريبٌ كصالحٍ في ثمودِ

فَعِلاتُنْ مُتَفْعلن فَعِلاتن فَعلاتن مُتْفَعلن فاعلاتن

والشواهد على ذلك أكثر من أنْ تُحصى... والتدوير لا يَصُحّ في البحر الوافر رغم أنَّ عروضه (فعولن ب – –).

... هذا ما ذكرته الباحثة لتجعله مقدمة تنفذ من خلالها للحديث عن التدوير في الشعر الحر، وترى أنّه لا يجوز مطلقاً حدوثه في الشعر الحر[٣]. وخلاصة رأيها يَتَمثّل في كون الشعر الحر ذا شطر واحد وُيُبَاحُ فيه للشاعر أنْ يكرّر التفاعيل بالعدد الذي تقتضيها المناسبة على ألاّ يخرج العدد عن المألوف[٤].

... أقول: الشاعر من حَقّه أنْ يمضي مع تدفق موسيقاه، وهي تنقل رؤاهُ بلغةٍ قد لا تشبهها لغةٌ لقصيدة أخرى للشاعر نفسه، فكل قصيدة تجربة عروضية ولغوية وشعورية مستقلة بنفسها، فلماذا نطلب من الشاعر أن يكتب كما نشتهي ويسير على خطى قواعد استنبطناها من أذواقنا الخاصة؟ دعوا الحياة تتفتّح، وتتلوَّن، وتأتي بالجديد ما دامت تسير على سُنن الثوابت المعهودة في الشعر وليست قصائد الشاعر المبدع حسب الشيخ جعفر المدوّرة ببعيدة عَنّا...

---

(١) ديوان أبو فراس الحمداني: ٥٩.

(٢) شرح ديوان المنى: ٣٤/٢.

(٣) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ١١٦.

(٤) المصدر نفسه: ١١٧.

التشكيلات الخماسية والتساعيّة

تسأل الباحثة بعد إيرادها عدداً من الأسطر ذات العدد المفرد في القصائد الحرة ، لماذا لم يكتب العرب شعرا خماسي التفعيلات على الإطلاق[١]؟

وأعجب من سؤالها ، وهي تعلم أنّ القصيدة ذات الشطرين تكون أطوال شطريها إمّا أربع تفاعيل أو ست تفاعيل أو ثماني تفاعيل بمعنى أن عدد تفاعيل البيت الشعري في القصيدة العمودية لا تكون مفردة.

وللتدليل على شناعة الشطر في القصيدة الحرة ذي الخمس تفاعيل وقبح ايقاعه على السمع ـ بزعمها ـ تضرب لنا مثلا من قصيدة للشاعرة فدوى طوقان [٢] .

تحبّني صديقي المقرب الاثير

صداقة حميمة تشدني اليك من سنين (خمس)

قبلك من سنين من سنين

نشدتها مذ كنت طفلة حزينة مع الصغار (خمس)

وحين تفتّحت براعمي ورعرع الصِّبا النظير[٣] (خمس)

وتضيف لقد نبّه اكثر من اديب الى انني نفسي استعملت التفعيلات الخماسية في شعري[٤].

فهل شعرت بقبح ما كتبت وشناعته ؟

فايّ ضرر في ايراد السطر الواحد على خمس تفاعيل أو تسع تفاعيل، وقد أبيح للشاعر في القصيدة الحرّة أن يكرّر التفاعيل في السطر الواحد بالعدد الذي تقتضيه الحاجة؟

... وأخيراً أقول: لقد بذلتُ جهدي لأَكونَ منصفا، فالباحثة رحمها الله اجتهدت وهذا من حقّها، فهي من أوائل من كتبوا القصيدة الحرّة وأنا قلتُ الذي أعتقده معتمداً على ما أسعفتني به قوانين العروض العربي، ولم أُحكّم ذوقي إلا في تفسير الشعر الذي استشهدت به الباحثة. ومن حقّ الآخرين أنْ يقولوا الذي يعتقدون ما دمنا جميعاً نمضي على وفق القواعد العروضية المتعارف عليها.

---

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ١٢٣.

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ١٢٤

(٣) فدوى طوقان الاعمال الشعرية الكاملة ديوان امام الباب المغلق : ٣٤٣ .

(٤) ينظر : قضايا الشعر المعاصر : ١٢٤ .

الخاتمة

- الشعر الحرّ ثورة عروضية، وُجِدَ ليكتبَ على الأَبحرِ الصّافية.
- من حقّ الشاعر في القصيدة الحرّة أنْ يُلوّن في الأضرب ما دام من حَقّه أنْ يُنوّع في قوافيه –لا كما ترى الباحثة–.
- القواعد التي اقترحتها الباحثة تَحِدُّ من قدرة الشعراء على الابداع وتطبعهم بطابع واحد.
- لا يَصُحُّ أنْ نعتمدَ على أذواقنا الخاصة عند تقعيدنا للقواعد –فهي أي القواعد تُستنبطُ من استقراءِ ما هو متحقّقٌ من شعر فقط .
- الزّحافاتُ والعللُ تلوّن في موسيقى القصيدة، وتُذهبُ عنها الرَّتابة.
- ليس هناكَ من الزحافات والعلل والاوتاد ما هو مُسْتكره لذاته أوَ مُحَبَّبٌ لذاته –كما ترى الباحثة– وإنّما الكل مُحَبَّبٌ إذا ورد في مكانه المناسب.
- ظهر الشعر الحرّ في العراق على يد الرُّواد الأوائل –السياب ونازك– ومجايليهم، وما كُتبَ قبلَ ذلك لا يملكُ القصديةَ ذاتها التي رمى إليها الرُّواد، وإنّما هي تجارب –قد لا يعدُّها أصحابها شعراً– ومضتْ واختفتْ سريعاً.
- هناك ظروف موضوعية: ثقافية اجتماعية عملتْ على ظهور هذا اللون من النظم – الشعر الحر–، ولهذا أخذَ مداهُ في الانتشار والرُّسوخ.

ثبت المصادر

- الأعمال الشعرية، سعدي يوسف، منشورات الجمل، بيروت – بغداد، ٢٠١٤، ط١.
- الأعمال الشعرية الكاملة، بلند الحيدري، دار سعاد الصبح، الكويت، ١٩٩٢، ط١.
- الأعمال الشعرية الكاملة، فدوى طوقان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣، ط١.
- الأعمال الكاملة، محمود درويش، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ط٢.
- ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: د. خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤م-١٤١٤هـ، ط٢.
- ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ٢٠١٦، بدون ط.
- ديوان الشريف الرضي، شرح وتعليق: د. محمود مصطفى علاوي، شركة دار الأرقم للطباعة والتوزيع، بيروت-لبنان، ١٩٩٩م-١٤١٩هـ، ط١.
- ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨، بدون ط.
- ديوان الناس في بلادي، صلاح عبدالصبور، بيروت، ١٩٥٧، بدون ط.
- ديوان الهمشري، محمد الهمشري، دراسة وتقديم عبدالعزيز شرف، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩م، بدون ط.
- فنّ التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، بيروت، ١٩٦٦م، ط٣.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ١٩٩٢م، ط٨.