

مركز دراسات الدكتوراه: اللغات والتراث والتهيئة المجالية
تكوين الدكتوراه: اللغات والآداب والتواصل
محور: الدراسات العربية
مختبر: الدراسات الأدبية واللسانية وعلوم الإعلام والتواصل

أطروحة لنيل الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية
في موضوع:

الإيقاع

في القصيدة العربية المعاصرة

دراسة في قضايا عروضية

اسم الأستاذ المشرف:
د. محمد كنوني

إعداد الطالب الباحث:
محمد الطحناوي



إهداء

بكل الحب والوفاء، وبأرق كلمات الشناء، ومن قلب ملؤه الإخاء،

أتقدم بخالص الشكر، وعميق الامتنان، إلى والدي الروحي، الشاعر المبدع،

خليل أوانه وفراهيدي زمانه، محمد مراح

إليك أهدي هذا البحث، الذي يجمع بين ما غمرتني به من فيض علمك، وفائق

دعمك، وأرجو أن يكون ثمرة يانعة لما غرست فيّ وسقيت من بذور الإيقاع، هذا

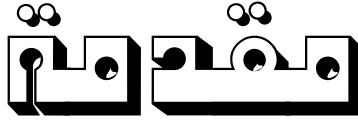
الدالّ الأكبر الدالّ عليك.

مودتي

كلمة شكر

أتقدم بخالص الشكر والتقدير، إلى أستاذي المفضل، الدكتور محمد كنوني، الذي تفضل بقبول الإشراف على هذه الأطروحة، وآمن بقدرات صاحبها، مقدّماً دعمه ومؤازرته له خلال مختلف مراحل إنجازها، بالتوجيهات السديدة، والإرشادات الشافية الكافية. أقدم لكم أستاذي أرقى عبارات الامتنان، من قلب فاض بالموودة والاحترام والتقدير لكم، سائلاً المولى جلّ وعلا، أن يديم عليكم نعمة الصحة والعافية، وأن يجعل جهد المواكبة والتأطير في ميزان حسناتكم، وإني لا أنسى لكم ما قدرتم من ظروف، وقدمتم من تسهيلات راعت الانشغالات المهنية وبعد المسافة، في سبيل أن ترى هذه الأطروحة النور. ولو أنني أوتيت كل بلاغة، لما كنت بعد هذا القول إلّا مُقَصِّراً، ومُعْتَرِفاً بالعجز عن إيفائكم ما تستحقونه من الشكر، فلكم مودتي.

كما أتقدم بالشكر الجزيل، للسادة الأساتذة الأفاضل، أعضاء اللجنة العلمية، على قبولهم قراءة هذه الأطروحة، وتجشمهم عناء مراجعتها قصد مناقشتها وإغنائها، فلكم مني كل التقدير والامتنان.



استقطب الإيقاع اهتمام كثير من الدارسين، كما استقطبت معالجته تخصصات معرفية متعددة، وقد حكم تناوله النقدي في تاريخ الكلام الفني عموماً، والشعري منه على الخصوص، ثلاثة اتجاهات بارزة، اعتبر في الأول منها حلية مضافة إلى الكلام، كما هو الأمر لدى رومان جاكبسون¹، الذي يرى أنّ المنشور يحمل في بنيته وظيفة شعرية كامنة، تبقى منتظرة لإضفاء الإيقاع عليها حتى تخرج من كونها وتغدو بارزة. أمّا الاتجاه الثاني، فنظر للإيقاع باعتباره ضداً ونقيضاً للمنثور، وهنا يحضر جون كوهين²، الذي يرى في الإيقاع برزخية بين جنس النثر والشعر، وحارساً للحدود بين مملكتيهما.

إضافة إلى هذين الاتجاهين، يحضر اتجاه ثالث بسط هيمنته في الشعرية المعاصرة، وهو ينظر إلى الإيقاع باعتباره منتجا للمعنى في الخطاب ومنظماً له فيه، ويقود هذا الاتجاه هنري ميشونيك³، من خلال إسهاماته الرصينة في البنية الصوتية بشكل عام، والإيقاع بشكل أخص، والتي تكشف عن طرح نظري متماسك، انتقد فيه الاتجاهات السابقة عليه والمجالية له، طرح جعل فيه الإيقاع مرادفاً للخطاب والذات، ودالاً أكبر بتعبيره، لا يخصّ الأثر الأدبي وحده، وإنما يتجاوزه إلى كلّ نشاط كلامي، بمعنى أنه لم يجعله حصراً لنمط معين من الخطاب، شعراً كان أو نثراً أو غيرهما.

في دراسته للإيقاع، يقرّ ميشونيك بصعوبة تحديده، وبعجز اللسانيات عن الخوض فيه، ويعلّل ذلك بكون قيام نظرية للإيقاع، رهيناً بقيام نظرية للغة باعتبارها خطاباً لا لساناً، وهو ما ليس متحققاً. ولذلك حرص في تصوره للإيقاع على تحديده من زاوية نظره فيه، لإحساسه بصعوبة الإحاطة به، قائلاً إنّ الإيقاع خطاب والخطاب إيقاع، وإنه لما كان الخطاب غير منفصل عن معناه، فإنّ الإيقاع غير منفصل عن هذا المعنى، فهو تنظيم للمعنى في الخطاب، وبذلك يتساوى الإيقاع والخطاب والمعنى.

إنّ ميشونيك في تحديده للإيقاع، خلّصه من مجموعة من الأحكام المسبقة، التي رأى أنها تلبّست به وحجبت وظيفته، منها ما هو سيميائي، وما هو عروضي وغيرهما، فالسيميائية تصدر عن تقسيم للنص، اعتماداً على زوج الشكل والمضمون (المعنى)، وهو ما يعني وجود خطاب غير إيقاعي في البداية، ثم يأتي بعد ذلك إلباسه إيقاعاً مختاراً، وذلك يجعل الإيقاع حلية مضافة محلّها الثاني من جهة، ولا علاقة له بالمعنى من جهة ثانية، ولذلك يرى ميشونيك هنا أنّ جعل الإيقاع جزءاً من الشكل، فيه إلغاء لفاعليته، وتهميش لهمزة الوصل بينه وبين مكونات النص الأخرى، وتحييد له عن إنتاج أيّ معنى، وهي كلها تعبر عن قصور في الطرح السيميائي.

1 - كان ذلك في عدد من مؤلفاته: قضايا الشعرية، ست محاضرات في الصوت والمعنى،

Huit Questions de poétique, Essais de linguistique générale.

2 - كتابه: بنية اللغة الشعرية.

Pour la poétique, Politique du rythme Politique du sujet, Critique du Rythme

3 - في مؤلفاته:

من الأحكام المسبقة أيضاً، التي يرى ميشونيك أنها ارتبطت بالإيقاع، جعله حصراً للشعر دون النثر، وهو أمر شجّع سكوت نظريات السرد، إذ أهمل المنشغلون بالسرديات إيقاع السرد في دراساتهم، ولم يولوه العناية التي خصّوها بها عناصر سردية أخرى، مثل الشخصية والزمان والمكان وغيرها، وهنا يؤكد ميشونيك أنّ الإيقاع حاضر في كل نص وأي نشاط لغوي، وليس حكراً على نمط واحد من أنماط الخطاب. إضافة إلى هذا انتقد ميشونيك تهميش حضور الذات في الإيقاع، إذ يرى أنّ تقديس بنية النص، أقصى في التحليل ذاتاً منتجة وأخرى متلقية، أي أقصى أثر لسانيات الذات في تشكيل الخطاب، ولذلك رفض ميشونيك كل ما يهون من شأن الذات وأثرها، فهي مسألة محورية في تصوّره للإيقاع، لأنّ الأخير يعبر عن حقيقة الذات وأحوالها، من منطلق أنّ الإيقاع صورة الإنسان بأكمله منقوشة في كلامه، ولذلك فصياغة نظرية للإيقاع تتعدّى في معزل عن صياغة نظرية في الذات، كما أنّ صياغة نظرية في الذات غير ممكنة في معزل عن نظرية في اللغة.

لعلّ أبرز الأحكام المسبقة التي خلّص منها ميشونيك الإيقاع، هي اختزاله في علم العروض، إذ انتقد هذا الطّرح، مؤكّداً أنّ الإيقاع - بتعبير ابن العتاهية - أكبر من العروض، وأنّ الأخير دالّ فقط من دوالّ الإيقاع المتعددة، إذ هناك فروقات بينهما، منها أنّ العروض يقبل العدّ والقياس، بينما الإيقاع لا يمكن ضبطه عدّاً ولا قياساً. ومنها أنّ العروض يلغي المعنى ويقصيه في التحليل، لأنّه يتجه للبحث في مدى خضوع المنجز النصي للخطاطة النظرية، راصداً مواطن خروجه عنها، وهنا لا حضور للمعنى. ومنها كذلك أنّ العروض يخصّ نمط الخطاب الموزون، بينما الإيقاع يشمل كلّ أنماط الخطاب، منشئاً للمعنى فيها ومنظماً له.

إنّ استحضارنا لسياق شعرية الإيقاع بشكل عام، وشعرية الإيقاع عند ميشونيك بشكل خاص، التي تؤسس لتصور جديد في الإيقاع، ينصف النثر، ويعتبر المعنى في التحليل، ويستحضر الذات، ويوسع من نطاق الإيقاع ليتجاوز الوزن (العروض)، نسعى من خلاله إلى أن نبرز أنّ هذا البحث خلال إنجازه، لم تغب عنه الامتدادات المترامية للإيقاع، وأنّ دراسته يجب أن تنتبه لكل دوالّه، بحيث لا ينبغي اختزالها في دالّ يتمّ يقع الوقوف عنده، هو العروض أو القافية. لكن شساعة موضوع الإيقاع، تفرض بسط القول في دوالّ منه هنا، وتأجيل القول في دوالّ غيرها إلى مناسبة أخرى، قد يقع فيها تجاوز ما هو إيقاعي، إذ نؤمن مسبقاً بأنّ دراسة الشعر، أكبر من أن تختزل في بنيته الإيقاعية، مهما بلغت الأخيرة من تفاعل مع باقي عناصره الأخرى، فبالأحرى أن تختزل بنيته الإيقاعية في دالّ واحد من دوالّها.

ولأنّ موضوع الإيقاع شاسع، ويحتاج إلى تضافر الجهود، إذ نؤمن أيضاً بأنّ دراسته والإحاطة بدوالّه، تحتاج إلى جهد أفراد، بل مؤسسات وليس فرداً واحداً، ولأنّ إنجاز البحث تحكّمه قيود زمنية وكمية، تحدّد زمن إنجازهِ وحجم المقال فيه، فإنّنا اقتصرنا على دراسة بعض دوالّ الإيقاع فقط، وبشكل خاص الوزن والقافية، وما يتصل بهما من ظواهر، لما عرفه النقاش النقدي المعاصر حولها من زخم، ذلك أنّ الشعرية العربية القديمة من خلال مدوناتِها، نظرت إلى الوزن باعتباره محمداً لشعرية النص وقيمتها، ودالّه الأكبر الذي لا ترقى باقي العناصر الفنية إليه، وهذه القيمة المعتبرة للوزن، هي ما جعلت النقاش النقدي المعاصر يتركز حوله وحول ظواهره، حيث

استغرقت جانبا مهما في الدراسات النقدية التي تناولت الشعر المعاصر، وهنا يطرح البحث إشكاليته في سؤال مركزي هو: هل استطاع الشعريون المعاصرون من خلال منجزاتهم النظرية والتطبيقية حول الشعر المعاصر، طوال هذه العقود من الدراسة، أن يستوعبوا التحولات التي عرفتها مجموعة من دوالّ الإيقاع، والمرتبطة بالوزن تحديداً؟. ونفترض في جواب هذا السؤال، أنّ هناك قصورا نظريا وتطبيقيا، في إدراك التحولات التي عرفتها عدّة دوالّ إيقاعية، وهو قصور تعكسه منجزاتهم النظرية والتطبيقية، التي نرى أنها تحتاج إلى غربال. ونفترض كذلك، أنّ انتقال عدد من الظواهر الإيقاعية، من نظام البيت إلى نسق السطر الشعري، لم يدرس بكيفية دقيقة في هذه المنجزات، كما سيظهر من تخيص الفرضية في متن البحث.

إنّ من يمعن النظر في قسم مهم من الدراسات التي صُنِفَتْ في رحاب الدّرس الإيقاعي المعاصر، يلاحظ بما لا تحطئه العين، قصورها عن مواكبة المستجدات التي رفدت بها القصيدة المعاصرة هذا الدرس، بل إنّ منها ما يتخذ لنفسه عناوين رنانة، توهم أنّه بصدد دراسة جادة لبنية الإيقاع في الشعر المعاصر، فإذا بتقليب صفحاته يظهر أنّ أكثرها في إيقاع الشعر القديم بشواهد المكرورة، وباقي الكتاب كلام عام بعبارات فضفاضة، تطرق باب القصيدة المعاصرة إيقاعيا دون أن تدخله، بحيث يغيب فيها العمق النظري، والدراسة التطبيقية البانية له، والتي بدونها لا يستقيم أيّ تحليل مهما بلغ فيه صاحبه من استفادة في الحديث. ولذلك فهذا البحث في دراسته لتحولات البنية الإيقاعية، لا يقف عند المستوى البسيط في الطرح، وفي طريقة العرض والتناول، وإنما ينتقل إلى مستوى آخر أكثر تعقيدا وتركيبا.

في هذا السياق، يأتي البحث بدراسات لتحولات البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة، تحاول أن تتدارك بعضا من القصور الحاصل، وتسعى من خلال ما عاجلته من ظواهر، إلى أن تبرهن على أنّ دوالّ الإيقاع، ومنها العروض والقافية وغيرهما، أخذت في هذه القصيدة شكلا - هو في الحقيقة - أصعب مراسا مما كان عليه الأمر مع القصيدة العربية الموروثة، بل إنّ هذا البحث يرى من خلال دراساته، أنّ القصيدة المعاصرة، أعادت الاعتبار لداليّ العروض والقافية، وانتشلتها من براثن الجمود والتمهيش التي ظلّا فيها إلى أمس قريب، وكشفت عن أهميّتهما البالغة أكثر من أيّ وقت مضى، بحيث أصبح لا غنى للدارس عنهما، وفرضاً من الفروض الأساس التي يجب على الناقد المعاصر امتلاك ناصيتها، إن هو أراد أن يجنب نفسه الوقوع في المطباتّ الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، والخروج من متاهاتها. وتعبير أفصح، يؤكد هذا البحث أنّ المسألة في الإيقاع اليوم، لم تعد فقط «إِثَّا وَجَعَلْنَا أَبَاءَنَا عَلَى أُمَّةٍ، وَإِذَا عَلَى آثَارِهِمْ مُهْتَكُونٌ»¹.

لقد عرفت بنية القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل، الضارب بجذوره في ثرى العصر الجاهلي، تحولات عميقة مسّت مختلف العناصر البنائية الأصلية فيها، إذ أخضعتها سنّة التطوّر لما تُخضع له غيرها من ضروب التغير، مواكبة لروح العصر، بعد أن برزت ذائقة شعرية جديدة مخالفة للذائقة التي عمّرت لقرون. ولعلّ أعنف زلزال تعرّضت له بنية القصيدة العربية، هو ذاك الذي ضرب بحورها الخليلية، إذ كان أبرز ما سعى الشعراء إلى التخلص من صرامته،

1 - القرآن الكريم، سورة الزخرف، الآية 22.

معلنين ثورتهم عليه فيها هو البحر العروضي، بما يفرضه من سيميترية في الدال الوزني للقصيدة، تجعل الشاعر مطالباً بإفراغ ما يعتلج في صدره، خلال تجاربه الإبداعية المتلونة، في قالب وزني جاهز ومعدّ سلفاً، ما يُشعره ربما بنوع من المعاناة الإبداعية، خصوصاً عندما يجد أنّ ما يريد أن يعبر عنه انتهى، والوزن لم ينته بعد، أو أنّ الوزن انتهى وهو لمّا يكمل بعد ما تفيض به مشاعره، ومن ثمة سعى إلى تكسير تلك السيميترية، وبدل أن يخضع لها، أخضع الوزن لذبذبات مشاعره ولنفسه الشعري، بحسب طبيعة تجاربه، وخصوصيات كل منها على حدة.

لما كان ارتباط القافية بالوزن في القصيدة، ارتباط القدمين بكامل الجسد، بحيث تنتصب في نهايته لتقفله، مبرزة استقلال البيت وعدم احتياجه لغيره من الأبيات في إتمام معناه، فإنّه كان من البدهي أن يهزّها ما هزّه من هزّات، وأن يعترّيها ما اعتراه من تغييرات، بحيث لم يعد الشاعر مطالباً بها بعد كلّ مسافة زمنية ثابتة، وإنّما أخضعها لمسافات زفراته المتفاوتة تفاوت ما يعبر عنه من أفراح وأتراح في تجاربه الإبداعية.

هذه الثورة على مكونات البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الموروثة، أدّت إلى بروز ظواهر عروضية وتقوية في القصيدة العربية المعاصرة لا عهد للقصيدة التقليدية بها، إذ لم يلبسها القدماء في ما تدقّ لديهم من شعر، كما زحزحت الثورة ظواهر أخرى كانت ثابتة على سننّها المعهود وقوانينها المعروفة، وفجّرتها لتواكب البنية الجديدة للقصيدة، بل إنّ القصيدة العربية المعاصرة، عادت إلى ظواهر صنّفها القدماء في خانة العيوب، فنفضت الغبار عنها، وأعادت توظيفها توظيفا جعل منها حجر الزاوية في آية قراءة جمالية للقصيدة، لا حجر عثرة كما ذهب بها السواد الأعظم منهم في مدوناتهم.

إنّ اختيار الظواهر المدروسة في هذا البحث، لم يكن عملاً اعتباطياً، وإنّما يدخل في نطاق مشروع علمي، نسعى من خلاله إلى أن نعيد دراسة التحول الذي عرفته ظواهر الإيقاع، بعد انتقالها من قصيدة الشطرين إلى القصيدة المعاصرة، وكيف أصبح يؤثر وجود بعض الظواهر في وجود بعضها الآخر، إلى الدرجة التي يلغي فيها بعضها بعضاً لإثبات حضوره، بحيث لم يعد بالإمكان دراسة بعضها في معزل عن البعض الآخر، وهو ما سيكشفه تناولها في البحث، وهذا يعني أنّ الظواهر المدروسة فيه مترابطة، يشدّ بعضها برقاب بعض، على الرغم مما قد يظهر للوهلة الأولى من عدم وجود خيط ناظم لها، ولذلك فإنّ تجزئتها في البحث هي من باب الدراسة المستقلة فقط، بل إنّ الظاهرة الأخيرة المدروسة في الفصل الرابع، تستدعي في دراستها ظواهر الفصل الأول، والثاني، ومعظم الثالث.

البحث في دراساته لظواهر مخصوصة في القصيدة المعاصرة، كانت تُوجّه مجموعة من الأسئلة بخصوص هذه الظواهر، نجملها في ما يلي: هل التصريح تصريح أم تصريحان، وما حقيقة ذلك؟ وهل لذلك علاقة بالتقفية، أم إنّ المسألة فقط خلاف في اللفظ والمعنى واحداً؟ وهل استمر في القصيدة المعاصرة، أم أنّ بنيتها تجاوزته؟. ماذا عن لزوم ما لا يلزم وحضوره في القصيدة المعاصرة، وآية دلالات لذلك؟ ألم يأت الشعر الحرّ أصلاً لينعتق من قيود القافية وأغلاها في القصيدة التقليدية؟. هل فعلاً تخلّت قصيدة التفعيلة عن القافية، أم أنّها حافظت عليها بأنماط تقفوية مغايرة؟ ألم يُردّد كسر نظام الشطرين إلى بروز أساليب أخرى للتقفية لا قبل للقصيدة القديمة بها؟ وهل فعلاً يفهم دارسو القافية وضعية حضورها النصي في الشعر المعاصر؟ أليس هناك قصور واضح في هذا المجال، تفضحه

آراؤهم النظرية ونصوصهم التطبيقية؟ فما مصدر الخلل في ذلك؟. ثم ماذا يعني استدعاء الشاعر المعاصر لظواهر صنفها القدماء في باب عيوب القافية خاصة، وعيوب الشعر بشكل عام، ومنها الإيطاء والتضمين؟ وما دواعي توظيفه لها في منجزه الشعري؟ ألا يخلو ذلك من دلالات؟ وهل لذلك صلة بالقراءات الأسلوبية الحديثة؟

ماذا عن ظاهرة التدوير، وأي أبعاد اتخذتها مع قصيدة الشعر الحر؟ وهل بقي التدوير تدويرا واحدا أم تأثرت بنيته وتفرّع لأقسام؟ لكن قبل ذلك من أصل لهذا المصطلح؟ هل صحيح أنّه من بنات أفكار نازك الملائكة، وأنّها صاحبتة؟ خصوصا وأنّه لا أثر له في أمهات معاجمنا العربية بالمعنى العروضي، ولا ذكر له في أمهات كتبنا النقدية، أم أنّ الأمر خلاف ذلك؟ ألا تبرئ الناقدة ذمتها من مصدره وتشير إليه؟. ثم ما المقصود بقصيدة الشطرين المخبّأة أو المخبوءة؟ وما موقعها في حقل التشكيل البصري؟ وأي تحديات خلقتها لجمهور الشعر عموما، والناقد المعاصر بشكل خاص؟ ولماذا لجأ الشاعر الحديث إلى هذه القصيدة أصلا؟ ألم يكن ركوبه لها لغاية في نفس يعقوب قضاها؟ وكيف ساهمت هذه القصيدة، في انتشار علمي العروض والقافية من واقع التهميش، وضح دماء جديدة فيهما؟ ألم تكشف أهميتهما البالغة، وخطرهما في رسم الحدود الفاصلة بين النسق الشعري التفعيلي والنسق الشعري التقليدي؟.

في معالجتنا لهذه الظواهر، لم نكن نفتحم القصيدة المعاصرة مباشرة، وإنّما تعاملنا على أساس أنّ قارئ البحث المفترض، هذه صلته الأولى بالموضوع، فكان لزاما أن نقدّم للظاهرة تقدّما نظريا تطبيقاته من الشعر القديم، قبل أن تنتقل إلى طرحها وطرح ما استجدّ بخصوصها في نماذج من المنجز الشعري المعاصر، وقد اختلفت طريقة تناول بحسب خصوصيات كل ظاهرة على حدة، أو علاقتها بظواهر أخرى تجري في واديهما، فكّا نصّف ونحلّل، ونشرح ونعلّل، والأهم من ذلك، أنّنا كّا نناقش كثيرا من المسائل المرتبطة بتلك الظواهر، ونحرص على أن يكون لنا رأي أو موقف فيها أو منها أو في ما قيل من الآراء حولها. كما حاولنا استغلال هوامش البحث، فكّا نحرص فيها على التنوير ببعض الأمور الخاصة بهذه الظواهر، أو بالمسائل المصاحبة لسياق الحديث عنها، بل نصحّح فيها أموراً لا ارتباط مباشر لها بهذه الظواهر، وإنّما وقفنا على خطئها ونحن بصدد قراءة فاحصة لمتنها، في المصادر أو المراجع المعتمدة في البحث.

لقد استحضرنّا في معالجة الظواهر المدروسة، مجموعة من المناهج، طغى فيها المنهج البنيوي بالأساس، باعتباره منهجا يستقرى الدوال الداخلية لنظام هذه الظواهر، من خلال تحليل بنائها وعناصرها الداخلية وتفكيكها، والنظر في العلاقات القائمة بينها، وأثر بنية بعضها في بنية البعض الآخر. وبالموازاة مع ذلك، يحضر المنهج التاريخي، إذ أفدنا منه في دراسة التطور الذي عرفته هذه الظواهر، حيث كان الأكثر صلاحية لتتبع مسار تطوراتها، والتعرف على ما استجدّ فيها من خصائص. كما استدعينا المنهج النفسي والاجتماعي بشكل محدود في قراءة دلالة بعض الظواهر المدروسة، لكونهما يفتحان على الظروف السياقية الخارجية، التي قد تكون أفرزت هذه الظواهر وربطت حضورها النصي بالواقع الاجتماعي لمبدع النص وأحواله النفسية.

بناءً على ذلك، جعلنا البحث أربعة فصول، عالج الفصل الأول منها ظاهرة التدوير العروضي، ولأنّ هذه الظاهرة قد تضاربت فيها الآراء وتعدّدت، وزاغت فيها ثوابت عن أصلها المتعارف عليه قديماً، فإنه كان لزاماً لإفرادها بمعالجة مستقلة ترصد تحولاتها نظرياً ونصياً، خاصة إذا أضفنا لذلك ما نشأ من خلاف حول أصل مصطلح التدوير ومصدره، والحفاظ عليه في نسقين شعريين مختلفين، فرضاً بالضرورة اختلافاً موازياً في معناه بينهما. ومن ثمة جهدنا في تسخير كلّ إمكانياتنا البحثية حول ظاهرة التدوير، وحاولنا أن ندلي برأينا فيها وفي الاصطلاح على تفرعاتها الجديدة، كما لم نذخر جهداً في تعقب مصدر المصطلح، بعدما اطلعنا عليه من آراء مؤدّاه أنه لا وجود له في المصادر القديمة، وأنّه من ألعيا نازك الملائكة. وفي معالجتنا لذلك، فنّدت الأمر من خلال نصّ للناقدة صريح في عباراته تشير فيه إلى واضعه، بل يدّعي هذا البحث إلى أن يظهر ما قد يفنّد ادّعاءه أو ربّما يزكّيه، أنّه وجد المصدر الحقيقي الذي أخذت عنه نازك ليس المصطلح فقط، وإنّما تعريفها له بحذافيره، وأنّه اهتدى إلى أصل تسمية الظاهرة بالتدوير.

بعد ذلك خصّصنا الفصل الثاني من البحث لقضية القافية بين نسقين شعريين مختلفين، هما نسق قصيدة الشطرين بنمطها المكشوف والمخبوء، ونسق قصيدة الشعر الحرّ، وقد حاولنا فيه أن نضبط الحدود الفاصلة بين القافية في النسقين، وما استجدّ بخصوصها في النسق الثاني من أمور لم يعرفها النسق الأول، أمور تسبّب فيها كسر نظام الشطرين وتطوّر بعض الظواهر العروضية الأخرى، خاصة ظاهرة التدوير. والأهم في هذا الفصل، أنّنا عملنا على تجاوز الفهم القاصر لحضور القافية في الشعر المعاصر، وهو قاصر نظرياً وتطبيقياً كما سيتضح في متن الفصل، وقد طرحنا بديلاً له يتجاوزه، بالاستناد إلى التحليل العروضي للمنجز النصي في الشعر المعاصر، وإلى استحضار الفهم النظري العميق للقافية لدى القدماء، الذي تمّ تهميشه، أو لنقل إنه لم يستوعب كما ينبغي من الدارسين المعاصرين، وبشكل خاص صلة علم العروض بعلم القافية، إذ لم نجد في حدود ما اطلعنا عليه، من قدّم منهم طريقة عملية لتحديد القافية بشكل دقيق في القصيدة المعاصرة، على النحو الذي يطرحه هذا البحث، وفي سبيل ذلك عاد البحث إلى البحث في أصل الاستشكال المعاصر في القافية، الذي يتصل بما سماه القدماء (عدة القوافي)، والتي تعكس صلة علم العروض بعلم القافية، تلك الصلة الغائبة في التحليلات المعاصرة للقافية، بل إنّ هذا البحث يدّعي الاستدراك على التحليل في (عدة القوافي) المنقولة عنه، كما ستأتي تفاصيل ذلك.

أما الفصل الثالث، فتناول بالدراسة ستّ ظواهر، ثلاث منها مجتمعة، هي: التصريع، والتقفية، والتصميت أو الإصمات، وحديثنا عنها مجتمعة، نابع من طبيعتها التي لا تقبل التجزيء، بحيث لا يمكن استحضار واحدة منها، دون الإشارة بالحديث إلى الآخرين، أو على الأقلّ وضعهما بالاعتبار؛ إذ فرضت العلاقات المتشابكة بين العروض والضرب والقافية، ثلاثة نماذج للبيت الشعري كانت محطّ دراسة في الفصل، وحرصنا من خلالها على أمور ثلاثة، أولها أن نطرح الظواهر بشكل جلي، لأنها تستشكل في إطارها القديم على الدارسين كما سيتضح. وثانيها أن نبرز إلى أيّ حدّ يمكن الحديث عن استمرار الحضور النصي لهذه الظواهر الثلاث في المنجز الشعري المعاصر. أما ثالثها فأنّ نستثمرها في دراسة الظاهرة الشعرية التي خصّصنا لها الفصل الرابع.

بالنسبة للظواهر الثلاث الأخرى في هذا الفصل، فهي لزوم ما لا يلزم، والإيطاء، والتضمن، والتي حاولنا أن نقرأ دلالات حضورها في القصيدة المعاصرة، خصوصا إذا علمنا أن الأخيرة، وبحسب ما هو متداول شائع، تنبذ القافية، ومن ثمة كيف لنبد القافية وحضور لزوم ما لا يلزم وهما أمران متعارضان أن يجتمعا فيها؟. إضافة إلى أن هذه الظاهرة، لم تحظ بدراسة مستفيضة في الشعر المعاصر مقارنة بظواهر أخرى، مثلها في ذلك مثل ظاهرة الإيطاء، وبشكل أخف التضمن، إذ يطرح حضورهما في القصيدة المعاصرة سؤالا جوهريا حول الغاية من تبني الشاعر المعاصر لـ"عيوب" القافية القديمة في قصائده؟.

في دراستنا للإيطاء، حرصنا على قراءة دلالة حضوره النصي المعاصر، بعدما وقفنا على حضوره القديم بشكل أكثر وضوحا. أما ظاهرة التضمن، فإنها بخلاف الظواهر الخمس السابقة في الفصل، قد شغلت حيزا مهما من النقاش النقدي المعاصر، لارتباطها بوحدة البيت في النقد القديم، والوحدة العضوية في النقد الحديث، ولذلك فقد خصصنا لها حيزا مهما في هذا الفصل، يستحضر نقاشها النظري القديم والمعاصر، ويعيد قراءة بعض نماذج حضورها النصي المصنفة في خانة العيوب، باستدعاء الأسلوبية وبلاغة الخطاب الحديثة. أما في حضورها النصي المعاصر، فحرصنا على ضبطها بشكل جلي، إذ بدا لنا أنها غير واضحة في الآراء النقدية حول الظاهرة، وأن الأخيرة لا تأخذ بعين الاعتبار صلتها بالقافية قديما، والتي تم إغفالها في الدراسة المعاصرة، وحتى عندما تؤخذ القافية بعين الاعتبار، لا يؤخذ أثر ظاهرة أخرى في قافية النص الشعري المعاصر هي التدوير، بحيث ينعكس أثر التدوير على القافية، فينعكس بذلك على التضمن، وهو ما يثبتته الحضور النصي المعاصر، لكن النقد لم يكن في مستوى النص، إذ أصبح فهم التضمن العروضي، يستلزم ضبط الحضور المعاصر للقافية كما يطرحه البحث، وضبط ظاهرة التدوير، وكل ذلك يرد بتفصيل في موضعه.

الفصل الرابع الأخير، خصصناه لظاهرة نحسب أن لهذا البحث، قصب سبق في دراستها دراسة مستقلة ترصد حضورها تاريخيا، والجدل الذي نشأ حولها نقديا، وتحاول قراءتها قراءة إيقاعية فنية تضبط حدودها. إذ لم نجد في حدود ما اطلعنا عليه بخصوصها، من خصها بدراسة تتناولها بالطرح الذي عولجت به في صفحات هذا البحث، من حيث الاصطلاح والدلالات، والأبعاد البعيدة التي توخاها الشعراء منها، وما خلقت من مشاكل التلقي لدى قارئ الغر المعاصر، وأخطاء في النقد لدى ناقيه، ونعني هنا قصيدة الشطرين المحببة أو المخبوءة. وقد عملنا على تأطيرها نظريا ضمن حقل التشكيل البصري في جانبه الإيقاعي، باعتباره جانبا مهمشا، تهيمش سببه إهمال ما سميناه بحقل العروض البصري كما سنعرض له.

في نهاية الفصول الأربعة، وضعنا خاتمة سجلنا فيها مجموعة من الخلاصات المكثفة، بخصوص الظواهر المدروسة، لنذيل بعدها البحث بلائحة للمصادر والمراجع المعتمدة فيه، حرصنا فيها ما استطعنا، على أن تكون غنية ومتنوعة، ومشملة على قديم الكتب وحديثها في موضوع الاشتغال. ولأن البحث درس ظواهر مختلفة، فإنه يصعب هنا

الحديث عن دراسات سابقة في الموضوع، إذ ليس هناك دراسة جامعة لكل الظواهر المدروسة فيه، وإنما تجد تناولا لهذه الظاهرة أو تلك في باب من أبواب الكتب المعتمدة، وهي بشكل عام كتب العروض والقافية وموسيقى الشعر، والدراسات الخاصة بالشعر المعاصر في شقها الإيقاعي، مما ضُمَّته قائمة المصادر والمراجع في نهاية البحث، وما يشترك فيه معظمها، هو وجود قصور في الدرس والمعالجة، لذلك عمل البحث على تصحيح أخطاء سابقة فيها، واستكمال الجوانب القاصرة في ظواهر لم تدرس بعد بصورة شاملة ومستوفية، وذلك بملء البياضات الفارغة فيها، علاوة على اجتهادات وإضافات جديدة في موضوعها.

يظهر إذن أنّ اشتغالنا على الموضوع، كانت دوافعه متعددة، منها ما هو ذاتي، يتصل برغبة جامحة في التخصص في الإيقاع، باعتباره مجالا كثيرا ما يقع تحاشيه، لما يطرحه من إشكالات، وما تكتنفه من صعوبات، ازدادت تركيبا في القصيدة المعاصرة. ومن الدوافع ما هو موضوعي، يرتبط بالقصور الحاصل في دراسة ظواهر الإيقاع، إذ لم يكن النقد فيها عند مستوى النصوص الإبداعية إيقاعيا. علاوة على غياب الاهتمام بظواهر أخرى فيه وقع تهميشها. ولذلك حرص البحث على تجاوز ما رآه قصورا في الظواهر المدروسة، وأولى عناية لظواهر أخرى كانت في الهامش.

قبل أن نختم مقدّمة البحث، نسجل فيها مجموعة من الإشارات المتعلقة به، أولاها نتصل بعنوانه، ففي إطلاقنا (القصيدة العربية المعاصرة) في العنوان، نوع من المجاز المرسل علاقته الكلية، بمعنى أنّنا أطلقنا الكلّ ونحن نريد الجزء فقط، أي أنّ تناولنا لتلك الظواهر المدروسة، ليس في المنجز الشعري المعاصر كلّ، فأئى لنا ذلك؟ وإنّما اقتصرنا في كلّ ظاهرة على نماذج مما في هذا المنجز، رأينا أنّها تنفي بالغرض. والإشارة الثانية لدينا هنا، نتصل بالمصطلحات الدالة على الشعر المعاصر، إذ يوظف البحث معظم ما تم تداوله في الدراسات المهمة به، فنسميه شعرا معاصرا، وحديثا، وحرّا، وجديدا، وشعر تفعيلة. وذلك من منظور يرى أنّ هذه التسميات في وقتنا الراهن، قد اكتسبت مشروعيتها ومقبوليتها من كثرة التداول، وأصبحت مسمّى لواحد معلوم، ومن ثمة فإنّ أيّ نقاش قديم حولها حاليا، قد يبدو مفتعلا وعقيما. أمّا الإشارة الثالثة الأخيرة، فمتصلة بالثانية، وتتعلق تحديدا فيها بإطلاق (الشعر الحديث)، فالبحث على وعي بما ذهبت إليه بعض الدراسات في المغرب، من كون هذا الشعر تندرج تحته التيارات التقليدية والرومانسية والمعاصرة، والبحث إذ يحترم هذا التصور الذي ليس له أيّ تحفظات حوله، فإنه مع ذلك لم يتبنّه، بل إنّ البحث مطلع على أصل هذا التصور في المشرق، أو إنّ شئنا القول، النصّ الغائب فيه.

أخيرا فإنّ إنجاز هذا البحث، لم يخل من مواجهة بعض الصعوبات التي نراها طبيعية، نابعة من موضوعه الشائك بطبيعته، ومن اختفاء بعض المصادر والمراجع المغمورة عن أدراج بعض المكتبات، سواء العمومية منها أم الخاصة، وهو أمر اضطررنا معه إلى ربط اتصالات علمية بأفراد ومؤسسات في بعض دول العالم العربي للظفر بها. على أنّ ما واجهنا في البحث من مثبّطات، كانت له العين المشرفة على البحث بالمرصاد، رصدًا وتقعيدًا وتدقيقًا وتسديداً، فكان هوان أمره وتجاوزه قدرًا لا مردّ له.

2020/06/10

الفصل الأول:

التدوير العروضي

من الكلمة إلى التفعيلة

+ مدخل

+ المبحث الأول: التدوير في المدونات القديمة

+ المبحث الثاني: التدوير في المدونات الحديثة

+ المبحث الثالث: التدوير وإشكالية التلقي في النقد المعاصر

+ المبحث الرابع: تدوير الكلمة من الصنعة إلى التشكيل

+ المبحث الخامس: مصطلح التدوير: مصدره ودلالته

+ خلاصة

مدخل

نشتغل في هذا الفصل على التدوير، الذي نشأ بشكله الأولي البسيط في المراحل الأولى لنشوء القصيدة العربية القديمة، دالاً فيها على اشتراك نهاية صدر البيت وبداية عجزه في كلمة، إذ انتبه القدماء في البيت التقليدي لحاجة شطريه إلى اقتسام كلمة، فسموا هذه العملية بالتدوير. وقد خضع التدوير عبر عصور الشعر العربي، لتغيرات جزئية لم تسهم كثيراً في الدفع به إلى تطور واضح، واستمر ذلك إلى أن حلت ثورة الشعر المعاصر¹، الذي مارس التجديد والتجريب في ظواهر البنية الإيقاعية ومنها ظاهرة التدوير.

لقد أثار استعمال مصطلح التدوير في رحاب الدرس الإيقاعي الحديث، ثلّة من الإشكالات التي ترتبط بمصدره، وبتوظيفه في نسقين شعريين متباينين بنفس اللفظ، هما: قصيدة الشطرين وقصيدة التفعيلة. علاوة على كثرة المصطلحات التي تشاركه في تسمية الظاهرة العروضية ذاتها، ذلك أنّ الناظر في مجموعة من كتب المتقدمين والمتأخرين، يلاحظ بما لا تحطئه العين تعدّد اصطلاحات هذه الظاهرة، بل تضاربها في بعض الأحيان، وهذه بعضٌ من تجليات ذلك:

المؤلف	الكتاب	المصطلح المستخدم
ابن رشيق	العمدة في محاسن الشعر وآدابه	المدخل + المدمج
الإربلي	كتاب القوافي	الإدماج + الاقتطاع (مع اختلاف بينهما في المعنى عنده)
محمد يوسف علي	الوافي بالتوجيه في مصطلحات العروض والقوافي	المدور + المدمج + المدخل + المعقد + المدرج
الدمنهوري	الحاشية الكبرى	المدرج + المدخل + المدور + المدمج
محمد النويهي	قضية الشعر الجديد	التضمين
عبد الله راجع	القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد	التدوير
نازك الملائكة	قضايا الشعر المعاصر سايكولوجية الشعر موسيقى الشعر	التدوير (دلالية: قديمة + حديثة)
محمد بنيس	ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب الشعر العربي الحديث: بنياته وأبدالاتها	القانون الثالث + الإدماج + التفعيلة الناقصة
شربل داغر	الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي	الجريان
محمد مزاح	جوانب صوتية في شعر محمود درويش	التوزيع

إنّ ما استحضرناه هنا، غيظ من فيض مما استخدم في الاصطلاح على ظاهرة التدوير، وكثير مما قاله الدارسون بخصوصها يحتاج إلى مناقشة تأتي عليها في مباحث الفصل.

1 - القصيدة العربية الحديثة: بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكّاب العرب، دمشق، 2001، ص 160.

المبحث الأول: التدوير في المدونات القديمة

1- ندوير البيت الشعري:

أشرنا في المدخل إلى أنّ ظاهرة التدوير ليست جديدة في شعرنا العربي، فهي موجودة فيه منذ العصر الجاهلي، إذ كان نقادنا القدامى يسمّون البيت المدور بالمدخل أو المدمج. قال ابن رشيق (ت456هـ): "والمداخل من الأبيات، ما كان قسيمه [شطره] متصلاً بالآخر غير منفصل عنه، قد جمعتما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلاّ أنّه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستحقونه في الأعاريض القصار كالهزج"¹.

يتضح من خلال هذا التحديد، أنّ التدوير مرتبط بانقسام الكلمة الواحدة بين شطري البيت، وهو بهذا التحديد أيضاً، لا علاقة له بتقسيم التفعيلة الأخيرة بين بيتين شعريين، لأنّ هذه الظاهرة لا يتحدث عنها القدماء، فهم لم يرصدوها في ما تدقّ لديهم من شعر². وقول ابن رشيق هنا - إنّ ذلك يقع في عروض الخفيف - لا يعني أنّ المقصود بالعروض عروض البيت في نهاية الصدر، أي المقابلة للضرب في عجزه، لأنّ العرب لا تدور تفعيلة العروض، وإنّما المراد بالعروض في كلامه، البحر العروضي، بدليل قوله: "في الأعاريض القصار كالهزج"، أي البحور القصيرة.

لقد امتلك بحر الخفيف - وهذا ما نبّه إليه ابن رشيق - ظاهرة التدوير، حتّى أصبح الاتّصال الشطري منبثاً عنه³، وقابلية مجيء الخفيف وفق نموذج البيت المدور، تعود إلى أسباب عروضية بحثة، "حيث إنّ جنوح التفعيلتين (فاعلاتن مستفع لن)، نحو إحداث شبه وحدة وزنية متكرّرة، يجعل التفعيلة الثالثة (فاعلاتن) يقع عليها عبء تشكيل الوحدة الوزنية الثانية"⁴، أي أنّها ستذهب باتجاه القسم الثاني من البيت الشعري، لتؤلف معه وحدة ليست وزنية فحسب، بل معنوية كذلك⁵، لأن الكلمة المقسومة بين قسيمي البيت، لها دور في مدّ الجملة وتدقّ معناها من القسم الأوّل إلى الثاني، ما يتسبّب في خلخلة الإحساس بتفعيلة العروض. وشبه ذلك يقوم به التضمين مع القافية في تفعيلة الضرب، إذ يخفي دورها في إيقاف المعنى، ويجعله متدفقاً في البيت الموالي⁶.

- 1 - العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين، دار الجليل، بيروت، ط5، 1981، ج1، ص177-178.
- 2 - جوانب صوتية في شعر محمود درويش، محمد مراح، رسالة جامعية، كلية الآداب، مراكش، 1992-1993، ج1، ص274-275.
- 3 - التدوير في الشعر: دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، أحمد كشك، ط1، 1989، ص115.
- 4 - القافية هي الأصل، ديمة شكر، مجلة الكرمل، ع87، 2006، ص165.
- 5 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
- 6 - المرجع نفسه، ص164 و176.

2- الحضور الخطي لتدوير الكلمة:

لبدل نَسَاحُ الدواوين وطابعوها، على فهمهم للتدوير في قصيدة الشطرين، عمدوا إلى الإشارة إليه بطرق مختلفة،
فمنهم من يظهر قسمة الكلمة التي وقعت مشتركة بين صدر البيت وعجزه على النحو الآتي:

بحر الخفيف التام

عَذْبَةٌ أَنْتِ كَالصَّفْوَةِ كَالْأَحْمَرِ ————— لَامَ كَاللَّحْنِ كَالصَّبَاحِ الْجَدِيدِ¹

ومنهم من يخالف هذه الطريقة فيكتبه هكذا:

عَذْبَةٌ أَنْتِ كَالصَّفْوَةِ كَالْأَحْمَرِ ————— لَامَ كَاللَّحْنِ كَالصَّبَاحِ الْجَدِيدِ

جاعلا الكلمة متصلة بملء الفراغ بين الشطرين بخط يصل جزأيهما. وقد يختار له شكلا آخر، فلا يبرز أن الكلمة شركة بين القسمين، وهنا يترك للتقطيع العروضي أمر تحديد مكان الاتصال:

عَذْبَةٌ أَنْتِ كَالصَّفْوَةِ كَالْأَحْمَرِ كَاللَّحْنِ كَالصَّبَاحِ الْجَدِيدِ

كما يعتمد في الإشارة إلى التدوير أيضا، وضع حرف الميم - وهو أول حرف من كلمة (مدور) - بين الشطرين:

عَذْبَةٌ أَنْتِ كَالصَّفْوَةِ كَالْأَحْمَرِ {م} لَامَ كَاللَّحْنِ كَالصَّبَاحِ الْجَدِيدِ

مجزوء الكامل

ومن الأبيات الدالة التي يحضر فيها التدوير، قول محمود درويش (ت2008) في قصيدة (الأوراس):

1- لَوْتَسْأَلِينَ غُرَاعَ صَفْ	لِغَلَقْلَوْهُ عَلَى الْغَنَاجِرِ
2- لَوْتَسْأَلِينَ بَكَارَةَ الْ	عَذْرَاءَ تُشَوِّرُ بِالْسَّجَائِرِ
3- لَوْتَسْأَلِينَ حِذَاءَ جُنْ	حَدِيرٍ يَحُوقُّ عَلَى الْخَرَائِرِ
4- بَقَرَتْ حِرَابُ النَّدْلِ بَعْ	زِ الْعَامِلَاتِ وَخَلَّ حَائِرِ
5- فَالْوَحْشُ يَقْتُلُ لُثْرًا	وَالْأَرْضُ تُنْبِتُ أَلْفَ ثَائِرٍ ²

3- تدوير الكلمة المقنطع والمدمج:

إذا كان ابن قتيبة، قد أطلق البيت المدور (المداخل/المدمج)، على كل بيت وقعت كلمة شركة بين قسميه (شطريه)، فإن الإربلي (ت670هـ) أيضا، تحدث عن التدوير بمصطلحي الإدماج والاقطعاع، نقلهما عن الخطيب التبريزي، وفي تمييزه بينهما، بين أن كليهما مختص بوقوع الكلمة شركة بين قسمي البيت، غير أنه جعل الإدماج، مختصا بالكلمة التي تبقى فيها أداة التعريف - (أل) - في نهاية الصدر لتتميم وزن تفعيلة العروض، فيما يلحق باقي الكلمة ببداية العجز. وجعل الاقطعاع لما دون ذلك، أي لغير أداة التعريف. قال: "وأما المدمج، فهو كل عروض تقع حروفها منقسمة بين آخر الصدر وأول العجز".³ ثم عاد ونبه عليه فقال: "هو أن يكون بعض الكلمة في آخر النصف

1 - ديوان أبي القاسم الشابي، شرح أحمد حسن بسّج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2005، ص60.

2 - أوراق الزيتون، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، 1971، ص213.

3 - كتاب القوافي، الإربلي، تحقيق ودراسة عبد المحسن فراج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1997، ص211.

الأول، وبعضها في أول النصف الثاني¹. وبعدها ميّز بينه وبين الاقتطاع، فقال إنّ الاقتطاع "هو أن يكون بعض الكلمة في آخر النصف الأول، وبعضها في أول النصف الثاني، وبينه وبين الإدماج فرق، وهو أن الإدماج يختصّ بوقوع لام التعريف من الكلمة في آخر العجز [هكذا في الأصل والصحيح الصدر] والباقي يقع في أول العجز"². إنّ مثال الإدماج عند الإربلي نجده في قول عبيد بن الأبرص (ت17ق.هـ):

بحر الرمل التام

- 1- يَا خَلِيلِي ارْبَعَا وَاسْتَخْبِرَا الْـ
- 2- مِثْلَ سَحْقِ الْبُرْدِ عَقْرًا بَعْدَكَ الْـ
- 3- وَلَقَدْ يَغْنُوبُهُ أَصْحَابُهَا الْـ
- مَنْزِلَ الدَّارِ مِنْ أَهْلِ الْـ
- قَصْرٍ مَغْنَاهُ وَتَلْوِيْبُ الشَّمَالِ
- مُمْسِكُو مَنْدَلٍ بِأَسْبَابِ الْـ

فالكلمة الواقعة قسمة هنا في هذه الأبيات، تركت أداة تعريفها في نهاية الصدر، قبل أن تحطّ رحالها في بداية العجز، فهذا من الشاعر هنا إدماج، أمّا الاقتطاع فلما دون هذه السبيل. وقد يجتمعان معا في القصيدة الواحدة على نحو ما نجد في دالية أبي العلاء المعري (ت449هـ):

بحر الخفيف التام

- 1- تَعَبٌ كُلُّهَا الْحَيَاةُ فَمَا أَعَا
- 2- إِنَّ حُزْنَاً فِي سَاعَةِ الْمَوْتِ أَضْعَا
- 3- ضَجَعَةُ الْمَوْتِ رَقْدَةٌ يَسْتَرِيحُ الْـ
- 4- أَبْنَاتِ الْفَكْدِيلِ أَسْعِدْنَ أَوْ عَدُو
- 5- إِلَيْهِ لِلَّهِ دَرَكُنٌ فَانْتَنَ
- 6- مَا نَسِيتَنَ هَالِكَا فِي الْأَوَانِ الْـ
- 7- يَبْدُ أَنْ يَرِي أَرْضِي مَا فَعَلْتَنَ
- حَبُّ إِلَّا مِنْ رَاغِبٍ فِي رَاغِبِي الْـ
- فَأُورِ فِي سَاعَةِ الْمَيْلِ الْـ
- جِسْمٌ فِيهَا وَالْعَيْشُ مِثْلُ السَّهْلِ الْـ
- نَ قَلِيلِ الْعَزَاءِ بِالْإِسْعَالِ
- رَ اللَّوَاتِي تُحْسِنُ حِفْظَ الْوَدَائِ
- حِذَالِ أَوْ دَائِي مِنْ قَبْلِ هَلْ إِذَا
- رَ وَأَصْوَا قُكُنْ فِي الْأَجْيَالِ⁴

هنا بحسب تمييز الإربلي السابق، نجد الإدماج حاضرا في البيتين الثالث والسادس، لأنّ قسمة الكلمة المدوّرة، تمتّ بترك أداة التعريف في نهاية الصدر. أمّا في باقي الأبيات فنجد الاقتطاع، حيث وقعت قسمة كلمات مدوّرة، لا تحتوي أداة التعريف (أل). وفي الحالين كليهما، يبدو أنّ "الشاعر القديم لجأ إلى التدوير، حين أحسّ بأنّ ما يريد أن يعبرّ عنه، يتجاوز الحدود التي يقيمها العروض، فردّم الهوة التي تفصل بين شطري البيت، وأقامه شطرا واحدا، وكان تصرفه هذا مشروعا من وجهة نظر عروضية. فهل يعاب شاعرنا المعاصر، إذا أحسّ بأنّ ما يريد أن يقوله، أكبر من الحدود والمقاييس التي يقيمها البيت؟"⁵.

1 - كتاب القوافي، الإربلي، ص213.

2 - المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

3 - ديوان عبيد بن الأبرص، شرح أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص99-100.

4 - سقط الزند، أبو العلاء المعري، دار بيروت، بيروت، 1957، ص8-9.

5 - القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، عبد الله راجع، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1987، ج1، ص124.

المبحث الثاني: التدوير في المدونات الحديثة

1- ندوير السطر الشعري:

انتشر التدوير في الشعر الحر انتشاراً كبيراً، وأولع به رواده، حيث لم يسلم من عدواه سوى اليسير من النتاج الشعري الجديد،¹ غير أنّ الدرس العروضي الحديث، لم يعد يتعامل مع التدوير بمعنى انشطار الكلمة، بل اتخذ في القصيدة الحرة مفهوماً حديثاً، لأنّ التدوير بمفهومه القديم، لا يمكن أن يرد فيها، بسبب غياب نظام الشطرين، واعتمادها على نسق الأسطر بدله². ومن ثمة أصبح التدوير في الشعر الحرّ، يعني انقسام التفعيلة بين السطر والذي يليه، أي أنّ التدوير هنا يفرض تمزيق الوحدة الوزنية (التفعيلة) إلى جزأين، ينتهي بأحدهما سطر، ويبدأ بثنائهما السطر الموالي له. فالشاعر لا يفتت الكلمة³ ليستوي جزء منها في نهاية سطر، والجزء الآخر في بداية آخر يليه، بل يلجأ إلى تفتيت التفعيلة، مما يفرض عليه أن يبدأ سطره بجزء من الوحدة الوزنية، ثم سرعان ما ينتقل إلى الوحدة الوزنية الكاملة ليكمل سطره⁴، الذي قد ينتهي بتفعيلة مكتملة، وقد ينتهي بتفعيلة منقسمة كما بدأ بها. وبهذا انتقل التدوير من شكله البسيط المحدود، إلى شكل ينطوي على قدر من التعقيد، ما أحدث إشكالية تقبل هذا النمط الجديد منه، بسبب طبيعة المهيمن الذوقي الذي كان سائداً عند المتلقي⁵.

2- الحضور الخطي لندوير النفعيلة:

إذا كان الحضور الخطي لتدوير الكلمة، بارزاً مع الكتابة الإملائية للنصوص الشعرية المطبوعة، فإنّ تدوير التفعيلة يبقى مستتراً خطياً، ولا يظهر إلا بعد التقطيع العروضي للنصوص الحرة، وما يتصل به من رموز وتفاعيل، والسبب أنه مرتبط بالتفعيلة، والتفاعيل تحصل بعد التقطيع العروضي. ومن نماذج الحضور النصي لتدوير التفعيلة، ما نجده عند محمود درويش (ت2008) في قصيدة (تحدّ)، قال فيها:

بحر الكامل

متفاعلاتن متـ

فاعلاتن متفاعلاتن متـ

فاعلاتن

متفاعلاتن متفاعلاتن

1- شُدُّوا وَثَاقِي

2- وَامْنَعُوا عَنِّي الْكَافِرِ

3- وَالسَّجَّاثِرِ

4- وَضَعُوا التَّرَابَ عَلَيَّ فَمَي

1 - الشعر الحرّ في الخليج العربي، صباح إسيود البشير، الأكاديمية للنشر، المفرق (الأردن)، 1999، ص136.

2 - عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2002، ص181-182.

3 - هناك انقسام محدود للكلمة في الشعر الحرّ، أشارت إليه نازك الملائكة ورفضته، ووجدنا بعضه عند مصطفى الشليح وأدونيس أيضاً، ويكون بما سمّاه الإربلي في نظام الشطرين الإدماج، لكنه عندهما بين الشطرين.

4 - القصيدة المغربية المعاصرة عبد الله راجع، مرجع سابق، ج1، ص124 و151.

5 - القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص162.

- 5- فَالشَّعْرُ لَمَّ الْقَلْبَ
6- مِلْحُ الْخُبْزِ
7- مَاءُ الْعَيْنِ
8- يُكْتَبُ بِالْأَخْضَرِ
9- وَالْمَحَاجِرِ
10- وَالْخَنَاجِرِ
11- سَأْؤُهَا
12- فِي عُرْفَةِ التَّوْقِيفِ
13- فِي الْعَمَامِ
14- فِي الْإِسْخَبِلِ
15- تَحْتَ السَّوْهِ
16- تَحْتَ الْقَيْدِ
17- فِي عُنْفِ السَّلَاسِلِ
18- مَلِيونُ عَصْفُورِ
19- عَلَى أَعْصَانِ قَلْبِي
20- يَخْلُقُ اللَّحْنَ الْمُقَاتِلُ¹
- متفاعِلن متفاعِل
لن متفاعِل
لن متفاعِل
لن متفاعِلن مت
فاعِلن مت
فاعِلاتن
متفاعِلن
متفاعِلن متفاعِل
لن متفاعِل
لن متفاعِل
لن متفاعِل
لن متفاعِل
لن متفاعِلاتن
متفاعِلن متفاعِل
علن متفاعِلن مت
فاعِلن متفاعِلاتن

هذه القصيدة كما هو بارز تزرع بالتدوير، إذ نجد الشاعر أنهى جميع الأسطر بتفعيلة منقسمة، ما عدا السطر الثالث، والرابع، والعاشر، والحادي عشر، والسابع عشر، والعشرين. أي أنه دور أربعة عشر سطرا من أصل عشرين. أما الأسطر الستة الباقية، فالثالث والرابع والحادي عشر، بدأت بتفعيلة تامة وانتهت بها، فيما السطران السابع عشر والعشرون، بدأ كل منهما بتفعيلة منقسمة، وختما بتفعيلة مكتملة. بينما السطر العاشر تشكل من تفعيلة واحدة بدايتها منقسمة ونهايتها تامة.

بحر الرمل

من القصائد الزاخرة بالتدوير أيضا، قصيدة (خاتمة) لأمل دنقل (ت1983)، قال فيها:

- 1- آلهِ مَنْ يُوقِفُ فِي رَأْسِي الْخَوَاجِينَ
2- وَمَنْ يَنْزِعُ مِنْ قَلْبِي السَّكَاكِينَ
3- وَمَنْ يَقْتُلُ أَكْصَفَ الْإِلِ الْمَسَاكِينَ
- فاعِلاتن فعِلاتن فاعِلاتن فا
عِلاتن فعِلاتن فاعِلاتن فا
عِلاتن فعِلاتن فاعِلاتن فا

1 - عاشق من فلسطين، ديوان محمود درويش، مرجع سابق، ص123-124.

- 4- لَيْلًا يَكْبُرُوا فِي الشَّقِّ الْمَفْرُوشَةِ الْعَمْرَاءِ
علاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعـ
- 5- حَكَّامِينَ
لاتن فالـ
- 6- مَلْبُونِينَ
تن فالاتن
- 7- قَوَائِينَ
فالاتن فـ
- 8- مَنْ يَقْتُلُ أَصْفَالِي الْمَسَاكِينَ
لاتن فعلاتن فاعلاتن فـ
- 9- لِكَيْلًا يُصْبِحُوا فِي الْغَدِ شَحَّادِينَ
علاتن فاعلاتن فعلاتن فاعـ
- 10- يَسْتَجِدُّونَ أَصْحَابَ الدَّكَكَيْنِ
لاتن فاعلاتن فاعلاتن فـ
- 11- وَأَبْوَابَ الْمُرَائِينَ
علاتن فاعلاتن فـ
- 12- يَبِيعُونَ لِسَيَّارَاتِ أَصْحَابِ الْمَلَائِينَ الرِّيَاحِينَ
علاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فـ
- 13- وَفِي الْمَتَرِ يَبِيعُونَ الدَّابَّائِسَ وَ"يَس"
علاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فـ
- 14- وَيَنْسَلُونَ فِي اللَّيْلِ يَبِيعُونَ الْجَعَارِينَ
علاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فـ
- 15- لِأَفْوَاجِ الْغُرَاةِ السَّائِحِينَ
علاتن فاعلاتن فاعلات
- 16- هَذِهِ الْأَرْضُ التَّوَمَا وَعَدَ اللَّهُ بِهَا
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلا
- 17- مَنْ خَرَجُوا مِنْ صُلْبِهَا
تن فعلاتن فاعلا
- 18- وَأَنْغَرَسُوا فِي تَرْبِهَا
تن فعلاتن فعلا
- 19- وَأَنْصَرَحُوا فِي حَبِّهَا
تن فعلاتن فعلا
- 20- مُسْتَشْهِدِينَ
تن فاعلاتن
- 21- فَلَا تَخْلُوهَا بِسَلَامٍ آمِينَ¹
فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

فالقصيدة كما يظهر، جميع أسطرها مدورة، باستثناء السطر الخامس عشر، الذي انتهى بتفعيلة معتلة بالقصر (فاعلاتن)، والسطرين الأخيرين، أي أنه جعل ثمانية عشر سطرا مدورا من أصل واحد وعشرين.

1 - ديوان العهد الآتي، أمل دنقل، الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987، ص318-319.

المبحث الثالث: التدوير وإشكالية التلقي في النقد المعاصر

1- نازك الملائكة: نقل مصطلح التدوير إلى الشعرية المعاصرة

تعدّ الشاعرة والناقدة نازك الملائكة (ت2007)، أول من نقل مصطلح التدوير من الشعرية العربية القديمة، إلى الشعرية العربية المعاصرة. وقد خصّصت له قسماً مهماً في كتابها: (قضايا الشعر المعاصر)، و(سايكولوجية الشعر)، أما في كتابها (موسيقى الشعر)، فنجد لها إشارة يتيمة له في معناه القديم وهي بصدّد الحديث عن أسماء البيت الشعري، ومنها البيت المدوّر. ولم يكن نقل نازك الملائكة للمصطلح من نظام الشطرين إلى نظام التفعيلة، ليبرّ دون أن تناله سهام النقد، خصوصاً أنّ الناقدة لم تفصح عن مصدرها - ولها عذر في ذلك - الذي أخذت عنه المصطلح، فتركت الدارسين بين متهم لها بعدم التحيص، وبين من اعتبر الاصطلاح (التدوير) لها ومن بنات أفكارها، وبين قائل إنّها أخذته عن القدماء، دون أن يكلف نفسه عناء الإشارة إلى أحدهم. والذي يحسن قراءة ما كتبه الناقدة حول التدوير في كتبها الثلاثة المذكورة، يكتشف أنّها درستّه ضمن ثلاثة مستويات هي:

- المستوى الأول: تتحدث فيه عن التدوير في قصيدة الشطرين.

- المستوى الثاني: تتحدث فيه عن التدوير في قصيدة التفعيلة.

- المستوى الثالث: تتحدث فيه عن التدوير في القصيدة المدوّرة.

إنّ من لا يستحضر اليقظة في ما قالته نازك حول ظاهرة التدوير، قد يخرج بعد قراءته له بوهم أنّ الناقدة تناقض نفسها بنفسها، والأمر خلاف ذلك، والسبب الذي قد يؤدّي إلى حصول مثل هذا الوهم، هو تداخل المستويات الثلاثة في طرحها للظاهرة، خصوصاً وأنّها تطلق المصطلح ذاته عليها في شعر الشطرين والشعر الحرّ معاً، بحيث يدخل فيه انقسام الكلمة وانقسام التفعيلة أيضاً.

1-1- المسنوى الأول: قصيدة الشطرين

تبدأ الناقدة تناوّلها للظاهرة بمستواها الأول في قصيدة الشطرين عند القدماء، فتنتقل لنا تعريفاً عنهم لا تحيل على مصدره، ولكنها تضعه بين علامتي تنصيص، فتقول إنّ البيت المدوّر في تعريف العروضيين، هو ذلك الذي "اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول، وبعضها في الشطر الثاني"¹. وهذا التعريف الذي أورّدته الناقدة هنا، له أهمية بالغة في كشف المصدر الذي أخذت عنه المصطلح وتعريفه. بعد ذاك تعود الأستاذة نازك في مناسبة أخرى، فتعرّفه بقولها: "والتدوير معروف لدى الأدباء، وقد عرفه القدماء بأنّه تنازع

1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، دت، ص112.

شطري البيت لكلمة واحدة".¹ لكنّها لم تعرّفنا بهؤلاء القدماء، كما أنّها في حديثها عن التدوير لديهم، لم تزد على ما قالوه فيه شيئاً، إذ لم ترفض التدوير في قصيدة الشطرين، بل أشارت إلى أنّه يصحّ أن يقع في أبياتها، في آخر شطرها الأوّل لكي يطيله الشاعر ويمزجه بالشرط الثاني.²

أكّدت نازك أيضاً أنّ التدوير في قصيدة الشطرين، لا يرتبط بطول العبارة، وإنّما هو مجرد انشطار للفظة إلى قسمين، كلّ قسم منهما في تفعيلة³، بل اعتبرته فيها لونا من الحرية يلتمسه الشاعر الذي كان مقيداً بأسلوب الشطرين، حيث الشرط الأوّل ذو طول معيّن لا ينبغي أن يزيد، فكان الشاعر يطيله بالتدوير ليمكّ بعض الحرية.⁴ فيظهر بهذا أنّها مناصرة للتدوير في قصيدة الشطرين، بمعناه المحيل على انشطار الكلمة، جزء منها في نهاية الصدر، وبقاياها في بداية العجز، مؤكدة أنّ هذا التدوير "لا يقع إلّا في آخر الشرط الأوّل ليصله بالثاني، وذلك في القصائد ذات الشطرين وحسب".⁵

1-2 - المسنوع الثاني: قصيدة الشعر الحر

المستوى الثاني في تناولها للظاهرة كان في قصيدة الشعر الحرّ، وفي هذا المستوى، تنقلنا الناقدة من التدوير بمعناه السابق المحيل على انقسام الكلمة، إلى معنى آخر لها قصب السبق في إطلاقه، هو انقسام التفعيلة بين السطر الشعري والذي يليه. لكنّها قبل أن تحدّثنا عنه بهذا المعنى، تبدأ بكلمة فصلٍ بخصوص تدوير الكلمة، فتشير إلى أنّه يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحرّ، بمعنى أنّه لا يجوز أن تُقسم الكلمة قسمين في الشعر الحرّ، كلّ جزء منها في سطر شعري، على نحو ما فعل الشاعر القديم في قصيدة الشطرين مع شطري البيت، فذاك أسلوب خاص بنظام الشطرين، وممتنع امتناعاً تاماً في نظام الأسطر الذي يميّز الشعر الحرّ. قالت الناقدة: "ينبغي لنا أن نقرّر في أوّل هذا القسم من بحثنا، أنّ التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحرّ، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق، أن يورد شطراً مدوّراً، وهذا يحسم الموضوع".⁶

بدءاً من هنا، يجب أن ننتبه إلى أنّ الناقدة تتكلّم في سياق الشعر الحرّ، لكن التدوير الذي قالت إنّهُ يمتنع فيه امتناعاً تاماً، هو التدوير بمعناه القديم، وتعلّل ذلك بجملة من الأسباب، أبرزها أنّ الشعر الحرّ ذو شطر واحد، والعرب قديماً في شعرهم ذي الاستعمال المشطور لا يدورون الأشرطة، وبذلك امتنع في الشعر الحرّ، لأنّه مثل شعرهم ذي الشطر الواحد من حيث التدوير، أما من حيث عدد التفاعيل فالأمر مختلف، لأنّ المشطور من شعر القدماء خاضع لنظام عددي ثابت في تفاعيله تحكمه القافية، بينما شطور الشعر الحرّ محرّرة من هذا النظام.

1 - سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الأمل للطباعة والنشر، 2000، ص 129.

2 - المرجع نفسه، ص 90.

3 - المرجع نفسه، ص 140. وانظر أيضاً: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 120.

4 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 119.

5 - المرجع نفسه، ص 117.

6 - المرجع نفسه، ص 116.

بمعنى آخر، إذا كان الشعر الحرّ مثل مشطور الشعر القديم لدى القدماء، بهذا التمييز الذي أشرنا إليه، فإنّه تنطبق عليه كلّ قواعد هذا الشعر، ومنها ألاّ يدور، أي أنّ حكمها هذا هنا، تُقرّره قياساً على العروض العربي القديم، حيث لا يجوز أن يبدأ الشطر بنصف كلمة، وإنّما ساغ ذلك بين صدر البيت وعجزه لأنّ الوحدة هناك هي البيت الكامل لا شطره¹. قالت: "كان شعر الشطر الواحد لدى العرب في العصور كلّها قديماً وحديثاً، شعراً يستقلّ فيه الشطر استقلالاً تاماً، فلا يدور آخره، وذلك منطقي، وهو يتّشّى مع معنى التدوير، الذي لا يقع إلّا في آخر الشطر الأوّل ليصله بالشطر الثاني، وذلك في القصائد ذات الشطرين وحسب، وعلى ذلك فالتدوير ملازم للقصائد التي تنظم بأسلوب الشطرين وحسب"².

أمّا بخصوص تدوير التفعيلة، المتّصل بانقسام التفعيلة بين سطرين، فترى الناقدة أنه يمتنع كلّ الامتناع في الشعر الحرّ، وهذه المرة ليس لأنّ الشعر الحرّ ذو شطر واحد على نحو ما علّلت مع تدوير الكلمة فيه، وإنّما لأنّ الشعر الحرّ بما منحه للشاعر من حريّة تسمح له بأن يطيل شطره إلى ما شاء، يجعله في غير حاجة إلى التدوير³، فالتدوير "قيد" يجعلنا الشعر الحرّ في غنى عنه كما تقول⁴. بل إنّها تعتبر الالتزام به، مع ما منحه هذا الشعر من حريّة في إطالة الشطر، "خطيئة"⁵ يقع فيها الشاعر، "وإساءة"⁶ يسيء بها إليه، وعلى هذا نفهم تصنيفها له ضمن الأخطاء العروضية للشعر الحرّ، في الباب الثالث من كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، تحت عنوان "أخطاء التدوير". والذي دفعها إلى أن تتخذ هذا الموقف الحادّ من التدوير في قصيدة الشعر الحرّ في البداية، هو كون الأخير يصيب القوافي فيها، ويخرّبها على نحو ما سنرى في كلام لها آت.

بهذا المعنى، نجد أنّ نازك قد طوّعت مصطلح التدوير القديم، وأفرغته من معناه الذي هو انشطار الكلمة، ليصبح انشطاراً للتفعيلة، أي للوحدة الوزنية. ومن خلال كلام الناقدة، نجد أنها تعترف بأنّها اجتهدت في مسألة التدوير، وأنّها لم تُخطئ في إطلاق المصطلح القديم على انقسام التفعيلة في الشعر الحرّ. قالت: "وبعد أن وضعت قواعد قليلة، حاولت فيها ضبط التدوير اجتهداً، واعتماداً على سليقتي، رُحّت أتناول التدوير في الشعر الحرّ"⁷. وقالت في مناسبة أخرى: "بدأ التدوير الذي أعنيه، يظهر في الشعر الحرّ، ويخرّب تفعيلاته، ويمزّق قوافيه، منذ عام 1953"⁸.

1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 117.

2 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

3 - المرجع نفسه، ص 119.

4 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 89.

5 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 186.

6 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

7 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 130.

8 - المرجع نفسه، ص 132.

من خلال كلام الناقدة، نجد أنها تعني في الشعر الحرّ نوعاً خاصاً من التدوير، لم يكن في قصيدة الشطرين، وهذا النوع الذي تعنيه، يخرب التفعيلات والقوافي، ولا يخرب الكلمات. والتدوير بمعناه القديم لا علاقة له بتخريب التفاعيل والقوافي، فقولها: "أعنيه"، معناه ما تعنيه هي بالتدوير، وليس ما عناه القدماء به، والدليل على ذلك، أنّ هذا التدوير الذي تعنيه، هو "في حقيقته مدّ للعبارة، وإطالة للسطر"¹، بخلاف التدوير القديم، الذي قالت إنه "لا يتصل بطول العبارة"²، وأكدت ذلك في مناسبة سابقة، حين قالت إنه "لا يرتبط بطول العبارة، وإنما هو مجرد انشطار اللفظة إلى قسمين"³. ومن شأن عدم التمييز بين الأمرين، وعدم الأخذ بعين الاعتبار أنّ الحديث الأوّل عن التدوير في النظام التفعيلي، وأنّ القولين الآخرين يخصّان التدوير في نظام الشطرين، من شأن ذلك أن يوهما أنّ الناقدة تتناقض مع نفسها، وتناقض أول كلامها بآخره.

من الذين وقعوا في هذا الوهم، نجد الناقد المغربي صلاح بوسريف، إذ فهم معنى التدوير عند نازك بشكل خاطئ، بسبب ما قلناه عن تداخل مستويات التدوير في كلام نازك، واستعمالها لمصطلح واحد في الدلالة على حضوره النصي القديم والمعاصر. ونرصد هذا الفهم الخاطئ لديه في حديث له عن (الكثابة)، باعتبارها إيقاعاً مفتوحاً كما يرى، حيث قال: "لم يكن اقتراح نازك الملائكة بهذا المعنى اختياراً استطيعاً، بقدر ما كان تثبيتاً لنموذج قائم ومسبوق، ستصبح التفعيلة فيه هي النمط التخطيطي، وهي بالطبع نمط سكوني مغلق، رغم ما قد يتبدى للوهلة الأولى من سعي لكسر نظام الشطرين (....) ما يكشف عن سكونية هذا النمط، هو منع التدوير في الشعر الحر، تقول في هذا الصدد [ينبغي لنا أن نقرر أولاً... أنّ التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدوراً، وهذا يحسم الموضوع] وهي تبرر انعدام التدوير، في كون الشعر الحر يمنح الشاعر حرية إطالة أشطره وتقصيرها، والوقوف حيث يشاء بحسب مقتضى المعنى، ما يعني امتناع استمرار السطر الشعري عروضياً في غيره من أسطر القصيدة"⁴.

إنّ الناقد هنا يشرح منعها للتدوير بكونه امتناعاً لاستمرار السطر الشعري عروضياً في غيره من الأسطر الشعرية، ما يعني أنّ الرجل يتحدث عن تدوير التفعيلة في الشعر الحر، في حين أنّ كلام نازك الذي استشهد به، لا صلة له بتدوير التفعيلة، لأنّ الذي يتحدث عنه هنا تحديداً وتخصه بالمنع في الشعر الحر، هو تدوير الكلمة، والناقد لم يستحضر سياق ما قبل كلامها، إذ بمجرد ما أنهت الحديث عن تدوير الكلمة، بدأت الحديث عنه في الشعر الحر مانعة إياه، قبل أن تنتقل إلى الحديث عن تدوير التفعيلة فيه. ثم إنّ الناقد يحاكم نازك من خلال مصدر يقيم هو (قضايا الشعر المعاصر)، في طبعة منسوخة له هي الطبعة الثانية، والحال أنّ تمثل رأي نازك في التدوير، بل في غيره مما ناقشته من قضايا، يستلزم استحضار منجزها النقدي كاملاً، خاصة وأنّ الناقد صلاح بوسريف طبع كتابه في بداية العقد الثاني

1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 184.

2 - المرجع نفسه، ص 120.

3 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 140.

4 - حادثة الكثابة في الشعر العربي المعاصر، صلاح بوسريف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012، ص 127.

من هذا القرن، أي بعد وفاة نازك بخمس سنوات، فلو استحضر ذلك كاملا لأدرك أنها اعتبرت التدوير من ركائز الشعر الحر، بل كان لها موقف إيجابي من القصيدة المدورة كما سيتضح.

أما عن قول الناقدة: "وحيث إنّ الشعر الحرّ ذو شطر واحد كما سبق أن قرّرنا، فإنّ التدوير يصبح ممتنعا كلّ الامتناع فيه، لأنّ العرب لا تدوّر ضرب الشطر أو البيت، وإنّما تدوّر العروض فحسب"¹، والقول في التعليق عليه إنّ "السيدة نازك تقع في وهم مريع، حين تزعم أنّ العرب تدوّر العروض، لأنّ تفاعيل الصدر مستقلة تماما عن تفاعيل العجز، وإذا جاز للصدر والعجز أن يشتركا في كلمة واحدة، فإنّهما لا يمكنهما أن يشتركا في تفعيلة واحدة"²، فإنّنا لا نرى أنّ الناقدة، بكلّ هذه التديقات التي كانت تحاول أن تضعها بين التدويرين، يمكن أن تقع في مثل هذا الوهم، وقد تأكّد لنا ذلك حين وجدناها تقول: "ثم إنّ التدوير [تقصد تدوير الكلمة] يمتنع في الشعر الحرّ، لأنّ هذا التدوير يقع عند العرب في العروض، أي في نهاية الشطر الأوّل من البيت، ولم يُسمع قطّ عن شاعر أوقع التدوير في نهاية الشطر الثاني من البيت، وسبب هذا أنّ نهاية شطر الشعر الحرّ إنّما هي ضرب لا عروض، والتدوير يقع في العروض لا في الضرب"³.

الناقدة كما يتبيّن، لا تقصد بالعروض أو الضرب في كلامها السابق، التفعيلة الممثلة للعروض أو التفعيلة الممثلة للضرب، وإنّما تقصد نهاية الشطر الأوّل من البيت (الصدر)، ونهاية الشطر الثاني منه (العجز)، ومن ثمّة فقولها إنّ التدوير يقع في العروض لا في الضرب، معناه أنّه يقع في نهاية الصدر لا في نهاية العجز، وإنّما استعملت كلمتي العروض والضرب، حتّى تُبسّط المسألة في ذهن القارئ الذي لا يعلم من العروض إلّا أبجدياته، فيعرف أنّ التدوير في قصيدة الشطرين، يقع في نهاية الشطر الذي تكون فيه تفعيلة العروض، ولا يقع في نهاية الشطر الذي تكون فيه تفعيلة الضرب، فإذا فهم عنها هذا، فهم أيضا أنّ هذا التدوير لا يمكن أن يقع في نهاية السطر الشعري في قصيدة الشعر الحرّ، لأنّ نهايته في الغالب ضرب لوجود القافية. بمعنى أنّ في قولها العروض والضرب، بيانا بأنّ الشطر الذي تحدّث عنه، هو الشطر في قصيدة الشطرين، وليس الشطر في قصيدة الشعر الحرّ، وفي بيان ذلك أيضا، بيان أنّ التدوير الذي تحدّث عنه وتخصّصه هنا بالمنع في الشعر الحرّ، هو تدوير الكلمة لا تدوير التفعيلة. وقد تأكّد لنا ذلك أيضا من خلال قولها في كتابها (موسيقى الشعر): "ويسمى البيت الذي تنتهي عروضه بنصف كلمة بقيتها في الشطر الثاني، بالبيت المدور"⁴. فهذا كلام واضح في أنّ التدوير هنا ليس لتفعيلة العروض، وإنّما للكلمة المقابلة لها، يؤكّد ذلك الشاهد الشعري الذي أوردته للبيت المدور في كتابها لشاعر لم تذكر اسمه، قال فيه:

بحر الخفيف التام

أَيْهَذَا السَّاهِرُونَ لِلْكَيِّدِ فِي حُفٍّ — مِزَالِيْلِيَا خَيْبَةَ التَّخْبِيرِ

- 1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 184.
- 2 - جوانب صوتية في شعر محمود درويش، محمد مراح، مرجع سابق، ج 1، ص 278.
- 3 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 90.
- 4 - موسيقى الشعر: محاضرات، نازك الملائكة، مطبعة الكويت (مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين)، 2003، ص 25.

هذا الذي حصل مع نازك هنا، من تعبيرٍ عن نهاية الصدر بالعروض، نجده لدى القدماء، فالإربلي الأملعي الناقد - وهو من عروضي القرن السابع الهجري - في كتابه (القوافي)، قال في تعريفه للبيت المدور (المدج): "وأما المدج، فهو كلّ عروض تقع حروفها منقسمة بين آخر الصدر وأول العجز".¹ فالإربلي لا يقصد بحروف العروض هنا حروف التفعيلة الممثلة للعروض في نهاية صدر البيت، وإنما يقصد حروف الكلمة التي ينتهي بها صدره، ودليل ذلك ما استشهد به بعد كلامه مباشرة من أبيات، ثم ما ذكره بعد ذلك بصفحتين، حين قال: "وقد تقدّم أنّ الإدماج هو انقسام الكلمة بين آخر النصف الأوّل، وأول النصف الثاني".² ما يؤكّد أنّ الحروف المقصودة في كلامه المتقدّم، حروف الكلمة في نهاية الصدر، وليس حروف التفعيلة، وهذا عينه ما وقع لناقدتنا الموهوبة، وقد تشابه الأقوال في أزمنة متباعدة.

1-3- المستوى الثالث: القصيدة المدورة

المستوى الثالث الأخير في تناول نازك لظاهرة التدوير، نجده في القصيدة المدورة، حيث بدأت في هذا المستوى بتعريف لهذه القصيدة، لأنّها ترى أنّ عددا من الأدباء، وكذلك بعض الشعراء، لا يعرفون معناها المحدّد المضبوط.³ لكن قبل أن نخوض في التعريف، حرصت على أن تؤكّد الريادة وقصب السبق لنفسها في ابتكار هذه القصيدة، حين أشارت إلى أنّ القصيدة التي نظمها سنة 1962، لكي تكون مثالا للرداءة، قد أصبحت بعد عام 1968 قاعدة تحتذى، ونموذجا يطيعه عشرات الشعراء اليافعين.⁴ قالت: "كانت هذه في الواقع، أوّل قصيدة مدوّرة عرفها شعرنا الحديث، في ذلك التاريخ المبكر، وقد نظمناها نظما عاجلا غير فني لتكون مثالا للرداءة، لا أن تكون قصيدة أعتزّ بها، ولذلك علّقت عليها قائلة: أليس هذا نظما سمجا ميتا لا يحتمل".⁵ وبعد هذا تورد الناقدة تعريفها فتقول: "إنّ المقصود بالقصيدة المدوّرة، تلك التي تنتهي كلّ تفعيلاتها بتدوير، وهذا ما يجعلها (...) قصيدة ذات شطر واحد، مهما طالت وامتدّت"⁶، فكلّ "تفعيلة في القصيدة المدوّرة تكاد تأتي بتدوير، أو لنقل إنّها تصيح بأعلى صوتها أنّها لم تكتمل بعد، وإنما تحتاج إلى التفعيلة التالية لكي تكتمل"⁷، ولجوء الشاعر الحديث إلى تدوير كلّ تفعيلات قصيدته، لا يبرره حرصه على إتمام العبارة الطويلة.⁸

1 - كتاب القوافي، الإربلي، مصدر سابق، ص 211.

2 - المصدر نفسه، ص 213.

3 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 129.

4 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 122.

5 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 133.

6 - المرجع نفسه، ص 134.

7 - المرجع نفسه، ص 154.

8 - المرجع نفسه، ص 140.

لقد استعرضت نازك لهذه القصيدة، مظاهر سلبية وصفتها بالقاتلة، حصرتها في أربعة مظاهر¹. ومع أنّ الناقدة لا تنظم القصيدة المدوّرة كما قالت، إلّا أنّها قد تدورّ مقطعاً قصيراً في قصائدها²، وعلى الرغم من كلّ تلك السلبيات التي أوضحتها في القصيدة المدوّرة، فإنّها تعتبر الأخيرة دالة على الإبداع. قالت: "إنّني أعتقد أنّ القصيدة المدوّرة، ظاهرة تدلّ على الإبداع والحس العميق، لأنّ من طوّروها واستعملوها، قد استطاعوا أن يعبروا أصدق تعبير (٠٠٠) ومع ذلك فلست أرى من الضروري أن يتمسك الشاعر في عصرنا بالتدوير إلى هذا الحدّ، بل الأحسن عندي أن تقسم التدويرات على مقاطع تنتهي بوقفات وقواف"³. فهذا الكلام الأخير للناقدة، ينفي ما قاله أحد الدارسين حول أنّ هناك سوء نية مبيتة، وعدم استلطاف واضح بين نازك والقصيدة المدوّرة، كما ينفي أن تكون الناقدة تناقض نفسها بنفسها بخصوصها أو أنّها رفضتها⁴، يدلّ على ذلك أنّها عدتها ظاهرة دالة على تطوّر الإبداع الشعري كما تقدّم.

إنّ هذه القصيدة المدوّرة، جعلت نازك تدرك أنّ الشاعر الحديث، أصبح له موقف من ظاهرة التدوير، فإذا كان في البدايات الأولى يقع فيه من دون أن يدري، فإنّه في هذه المرحلة المتقدّمة للقصيدة الحرّة، أصبح يوقع نفسه فيه، متعمداً التدوير، يلتزمه ويطلبه في قصيدته. قالت: "إنّ موقف الشاعر الحديث من التدوير قد تغيّر تغيّراً كاملاً، ففي بداية حركة الشعر الحرّ، كان الشاعر يوقع في التدوير (٠٠٠) أمّا الآن (٠٠٠) فإنّ الشاعر أصبح يوقع نفسه في هذا التدوير، والفرق واسع بين من يوقع، ومن يوقع نفسه. فإذا أردنا أن نشخص هذا التدوير، قلنا إنّ من يقع في الشيء يكون ذلك منه عملاً غير إرادي، فكأنّه يقع دون أن يقصد، أو لنقل إنّ مستلزمات النظم قد أوقعته في التدوير، وأمّا من يوقع نفسه، فهو يفعل ذلك بإرادته ويتعمده ويتلبّسه"⁵.

لا شك أنّ الناقدة هنا، كانت تستفيد من إحدى الملاحظات الكثيرة، التي كانت لمحمد النويهي (ت1980) على آرائها في كتابه (قضية الشعر الجديد)، حين أشار إلى أنّ الناقدة، لا تدرك أنّ "الشاعر يأتي بما يأتي متعمداً، لا عن وهم، ولا عن غفلة، ولا عن جهل بوحدة الشطر، وإنّما هو يدرك تمام الإدراك، أنّ الذي يأتي به غير مستقلّ معنى ولا موسيقى، وأنّه يحتاج إلى جزء من الشطر الذي يليه، ليكمل إيقاعه العروضي. ولكنه يفعل ذلك عمداً، لأنّ المعنى الذي يريد أن يؤدّيه، والعاطفة التي يريد أن ينقلها، تطلّب هذا التدوير تطلّبا قاهراً، والناقدة حين تحرمّ عليه هذا التدوير، تريد أن تحرّمننا متعة عميقة وهزة قوية"⁶.

1 - تراجع هذه المظاهر الأربعة بتفاصيلها في كتاب (سايكولوجية الشعر)، مرجع سابق، ص141.

2 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص143-148.

3 - المرجع نفسه، ص160.

4 - القصيدة الحرّة: معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، محيي الدين اللاذقاني، مجلّة فصول، م16، ع1، 1997، ص42.

5 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص137-138.

6 - قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، مكتبة الخانجي - دار الفكر، ط2 (مزيدة ومنقّحة)، 1971، ص285.

2- نازك الملائكة وندولات الموقف من تدوير النفعيلة:

المتتبع لآراء الناقدة في تدوير النفعيلة، سيكتشف أن موقفها منه بدأ بالحث على ضرورة الامتناع عنه، ثم تدرج الموقف إلى الرغبة في التقليل منه، لينتهي الأمر إلى اعتباره من ركائز الشعر الحر. فإذا كانت الناقدة قد رفضت تدوير النفعيلة في الشعر الحر كما تقدم، وقالت بامتناعه امتناعاً تاماً فيه، لأن الشاعر له حرية إطالة شطره، ولأنه يخرب القوافي في القصيدة الحرة، فإن هذا الموقف تراجع تدريجياً، بحيث لم تعد الناقدة تتحدث عن امتناع التدوير، وإنما أصبح حديثها عن ضرورة ألا يكثر الشاعر منه، وهذا نجد إرصاصاته في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، حين قالت: "وأحسب أن كثرة التدوير في شعر الشعراء الناشئين، تساهم بنسبة عالية في إشاعة هذا الإحساس¹"، تقصد الإحساس لدى الجمهور العربي بأن الشعر الحر نثر لا وزن له. فنازك هنا، لا تعتبر التدوير سبباً في إشاعة هذا الإحساس، وإنما كثرت، أي الإكثار منه في القصائد الحرة هو الذي أشاع ذلك، ويتضح هذا التراجع في موقفها من التدوير التفعيلي بوضوح في مناسبة ثانية، حين قالت: "ومع ذلك، فلست أرى من الضروري أن يتمسك الشاعر في عصرنا بالتدوير إلى مثل هذا الحد، بل الأحسن عندي أن تقسم التدويرات على مقاطع، تنتهي بوقفات وقواف²". وبذلك يظهر أن مسألة امتناعه لم تعد مطروحة لديها، وإنما أصبحت ألا يكثر الشاعر منه إلى حد كبير، وأن يجعله موزعاً على مقاطع تنتهي بالقافية.

إن الناقدة بعد أن استوى الشعر الحر على سوقه، وظهرت فيه القصيدة المدورة التي تعتمد على التدوير بشكل شبه كلي، أدركت أن تدوير النفعيلة من أدوات الشعر الحر الفنية، التي يكتفئ الشاعر المعاصر من توظيفها. وقد أدى الوعي بهذا لدى نازك الملائكة إلى اعتبار التدوير من مرتكزات الشعر الحر، فقالت في رسالة وجهتها إلى الشعراء الناشئين: "ولا أظنك أيها الشاعر الناشئ، إلا سائلاً عن الشعر الحر، وما تتخذه من موقف إزاءه. فاعلم أن هذا الشعر الجديد، ليس إلا أسلوباً استحدثناه في رصف أجزاء عشرة من أوزاننا العربية، فهو يرتكز إلى التفعيلات العربية، وإلى الشطر، وقواعد التدوير، والزحاف، والعلل، والضروب، وسواها مما نجد في عروضنا. ومن زعم لك أن هذا الشعر ليس موزوناً، فهو لا يخلو أن يكون أحد ثلاثة: إما مكابراً ينكر وجود الوزن، وهو يدري أنه موجود، وإما جاهلاً بالعروض العربي، وإما واهماً لا يميز بين الشعر الحر الموزون، والنثر المسمى خطأ بـ(قصيدة النثر)³".

بهذا يظهر كيف تحول موقف نازك الملائكة من تدوير النفعيلة في الشعر الحر، فقد بدأ بالرفض المطلق له في قصيدة الشعر الحر، لينتقل إلى ضرورة ألا يكثر الشاعر منه وأن يرفقه بالقافية، لينتهي باعتباره ركيزة من ركائز القصيدة الحرة. وما ينبغي التنبيه إليه هنا، أن السواد الأعظم من الدارسين، ليست لديهم نظرة كلية حول موقفها من التدوير، إذ يقتصرون على القول إنها رفضته في قصيدة الشعر الحر، بناء على آرائها الأولى، أو بقلب كلامها الراض لتدوير الكلمة في الشعر الحر، وجعله رفضاً لتدوير النفعيلة فيه، وكل ذلك في غياب لتتبع تحولات موقفها.

1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 183-184.

2 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 160.

3 - المرجع نفسه، ص 179-180.

3- نلقي النقاد لتدوير النفعيلة من نازك الملائكة:

لقد أثار استخدام نازك الملائكة لمصطلح التدوير القديم بمعناه الجديد، ردودا متباينة، منها ما تعلّق برفضه وطرح بديل له، ومنها ما اتّهم الناقدة بعدم التّحيص في نقل المصطلح، سائلا عن مصدره، ومنها ما يُظهِرُ سوء فهم للتدوير عندها، بسبب استخدامها للمصطلح نفسه أثناء الحديث عنه في قصيدة البيت وقصيدة السطر معا. وفي هذا الإطار، نجد مجموعة من الدارسين يشيرون إلى أنّ الناقدة هي من سمّت تدوير النفعيلة تدويرا. فمحمد النويهي قال: "هذا هو الدّافع وراء تلك الظاهرة التي سمّتها الناقدة ظاهرة التدوير".¹ ومثله الناقد المغربي عبد الله راجع (ت1990)، الذي قال بعد أن أشار إلى أنّ القدماء هم من انتبهوا إلى الظاهرة قديما، دون أن يذكر واحدا منهم: "لكننا نرى أنّ العملية التي نتحدّث عنها، تتجاوز مفهوم التدوير كما تتحدّث عنه نازك الملائكة، فالشاعر لا يفتّت الكلمة ليستوي جزء منها في نهاية سطر، ويبدأ سطر آخر بالجزء الثاني منها، بل يلجأ إلى تفتيت الوحدة الإيقاعية، دون أن يعني ذلك تفتيتا موازيا للكلمة في حدّ ذاتها، وربّما كان إيمان نازك الملائكة بسلطة القوالب الجاهزة، والمقاييس العروضية المفروضة فرضا، هو السّبب في فهم التدوير بهذه الطريقة التي تجعله عيبا من العيوب التي أصيب بها الشعر الحرّ على حدّ زعمها".²

إنّ كلام الأستاذ عبد الله راجع هنا، يجعلنا نكاد نجرؤ على القول، إنّ الرّجل لم يفهم أنّ نازك تستخدم مصطلح التدوير للدلالة على الظاهرة في تمظهريّها القديم والمعاصر. فهو يقول إنّ مصطلح التدوير الذي يتحدّث عنه، يتجاوز التدوير الذي تتحدّث عنه نازك الملائكة، وعندما نأتي لنرى معنى التدوير الذي يتحدّث عنه، نجد أنه يعني انقسام النفعيلة، دون أن يعني ذلك انقساما موازيا للكلمة، وهذا التدوير هو الذي عند نازك أيضا، فأين هو هذا التجاوز لمفهوم التدوير عندها؟ ما يؤكّد أنّ الأستاذ عبد الله راجع، لم يستوعب أنّ الناقدة تستخدمه بمعنى انشطار الكلمة - وهذا الذي انتبه إليه - وبمعنى انقسام النفعيلة.

نرى أنّ الذي أوقع الناقد عبد الله راجع في سوء الفهم، هو اقتصاره على قراءة ما أوردته الناقدة عن التدوير في الباب الثاني من كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، دون أن يأخذ بعين الاعتبار ما أوردته عنه في الباب الثالث، حين عادت فيه للحديث عنه، لأنّه لو عاد إليه لأدرك من خلال ما تقوله فيه، ومن الشواهد الشعرية³ التي أوردتها، أنّ المفهوم الذي عنده للتدوير ويعتبره تجاوزا للتدوير عندها، هو نفسه ما عبرت عنه. كما أنّ قوله إنّ الشاعر في قصيدة النفعيلة لا يفتّت الكلمة لا ينبغي أن يكون على إطلاقه، فهناك نماذج محدودة⁴ أوردتها الناقدة حدث فيها ذلك، وهناك نماذج أخرى تقودنا إليها مناقشة مسائل تتصل بظاهرة التدوير في هذا الفصل.

1 - قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، مرجع سابق، ص278.

2 - القصيدة المغربية المعاصرة، عبد الله راجع، مرجع سابق، ج1، ص124.

3 - استشهدت الناقدة بقصيدتين لخليل خوري، يحصل فيهما التدوير بين التفاعيل، دون أن يعني ذلك انقساما موازيا للكلمات في نهاية الأسطر المدوّرة تفعيليا، انظر قضايا الشعر المعاصر، ط5، ص184-187.

4 - مثال ذلك ما تعرّضت له الناقدة في قصيدة لجورج غانم عنوانها (نداء العيد)، انظر قضايا الشعر المعاصر، ط5، ص118.

يشير ناقد آخر هو محمد حسين الأعرجي، إلى أن نازك الملائكة هي من كانت سببا في إطلاق اصطلاح التدوير، غير أن ما قاله بخصوصه يظهر عدم فهم للتدوير كما تحدثت عنه نازك، حيث قال: "وكل ما حدث، هو أن بعض الشعراء، رجعوا إلى البحور الصافية، يكررون التفعيلة فيها دوغما قرار تقف عنده الجملة الشعرية في الغالب، مسمين عملهم تدويرا، وقصائدهم مدورة (٠٠٠) ولا أعرف كيف سمي تكرار التفعيلة تدويرا، ولكنني أحسب أن الشاعرة نازك الملائكة، كانت سببا في إطلاق تلك التسمية، إذ عقدت في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، فصلا بحث فيه التدوير بمعناه العروضي القديم، وتكرار التفعيلة دوغما قرار، تحت عنوان رئيس هو التدوير".¹

إن ما قاله الناقد هنا يحتاج إلى مناقشة، فهو يفهم تدوير التفعيلة على أنه تكرار التفعيلة دون توقف، والحقيقة أنه لا صلة له بتكرارها وإنما بانقسامها، لأن التدوير لا يشترط التكرار، فقد يتشكل السطر الشعري من تفعيلة واحدة منقسمة، أي جزء من التفعيلة فقط. ثم إنه يخلط بين التدوير والقصيدة المدورة، فليست كل قصيدة اشتملت على التدوير مدورة، لأن الأخيرة تكثف من توظيف التدوير بانقسام التفعيلة في نهاية أسطرها، بينما هناك قصائد توظف التدوير بشكل مخفف فقط. ويبدو لنا، أن الناقد خلط بين أسلوب الشعر الحر، الذي يقوم على تكرار التفعيلة خصوصا من البحور الصافية، وهو ما عبرت عنه نازك - حين قالت: "يمكن نظم الشعر الحر، بتكرار أية تفعيلة مكررة، في الشطر العربي المعروف، سواء أكان البحر صافيا (٠٠٠) أم ممزوجا"²، - وبين تدوير التفعيلة المتصل بانقسام التفعيلة.

الناقد أيضا نسب فهمه الخاطئ لتدوير التفعيلة، الذي اعتبره تكرار التفعيلة، إلى نازك الملائكة، والحق أن نازك لم تحدثنا في كتبها عنه بهذا المعنى. كما أنه يقول إنها عقدت في (قضايا الشعر المعاصر) فصلا لتدوير الكلمة القديم وتكرار التفعيلة دوغما قرار بتعبيره. ومن يعود لكتاب نازك يجد أنها في هذا الفصل، تحدثت عن تدوير الكلمة في شعر الشطرين فعلا، ورفضته في الشعر الحر، لكنها لم تتحدث فيه عن تدوير تتكرر فيه التفعيلة دون توقف، وإنما رفضت نمطا من القصائد يستمر فيها انقسام التفعيلة في نهاية الأسطر دون توقف، وضربت له مثلا نظمته من شعرها، ورفضته رفضا، معلقة عليه بأنه نظم سمج، وقد تقدمت الإشارة إليه، وهو ما عرف في ما بعد بالقصيدة المدورة، التي عادت إليها نازك بالدراسة في كتابها (سايكولوجية الشعر)، بعدما كثر استعمالها لدى الشعراء.

نجد كذلك الشاعر والناقد محمدا بنيس في مناسبتين، يشير إلى أن نازك هي من أطلق التدوير بمعناه التفعيلي. قال: "وقد أطلقت نازك الملائكة مصطلح التدوير على البدايات الأولى لهذه الظاهرة، بعد أن استعارت من القدماء مصطلحا لا نظن أن له علاقة بالقانون الثالث الذي نتحدث عنه".³ ثم قال في مناسبة أخرى: "لقد سمّت نازك الملائكة بالتدوير هذه التفعيلة التي تظل ناقصة في نهاية البيت"⁴، ثم تعثر على تمامها في بداية البيت الموالي".⁵

1 - مقالات في الشعر العربي المعاصر، محمد حسين الأعرجي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2007، ص13-14.

2 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص80.

3 - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقارنة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص60.

4 - البيت عند محمد بنيس هو الشطر عند نازك الملائكة، وهما معا ما يطلق عليه السطر الشعري.

5 - الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990، ج3 (الشعر المعاصر)، ص131.

نُسَجِّل هنا أنَّ الناقد محمد بنيسا يشير هو أيضا إلى استعارتها للمصطلح من القدماء،¹ دون أن يحدّد واحدا منهم. والحقيقة تقال: إنَّ الرَّجُل حاول ذلك، لكن قبل أن نعرض محاولته، نشير إلى أنّه أطلق على التفعيلة المنقسمة انقسام التدوير التفعيلي، اسم التفعيلة الناقصة، وقد عرّفها بقوله: "هي التي تتوزّع بين بيتين [البيت عند بنيس هو السطر]، ولا يمكن أن تكون التفعيلة ناقصة في هذه الحالة، إلّا في نهاية بيت وبداية البيت الموالي، فلا تشمل بذلك وسط البيت،² فضلا عن بداية البيت الأوّل".³ فإذا كان الناقد محمد بنيس قد صرّح بمصدر أخذه لمصطلح الإدماج كما سنأتي على ذلك، فإنّه هنا نسي أو تناسى الإشارة إليه. ذلك أنّ مصطلح التفعيلة الناقصة أخذه عن نازك في كتابها (سيكولوجية الشعر)، حين قالت: "وهكذا يعطينا الشاعر تفعيلات ناقصة يتمسّك بعضها ببعض".⁴ وربما من تعريف محمد بنيس لهذه التفعيلة، في قوله السابق: "هي التي تتوزّع"، نشأت فكرة تسمية الظاهرة أيضا بالتوزيع⁵ بدل التدوير.

لقد رفض الأستاذ محمد بنيس تبني مصطلح التدوير، لأنّه كما قال غير متداول لدى القدماء المشهورين أو المعروفين، وتبنّى بدله مصطلح الإدماج. قال: "سبق لنا (...) ملاحظة أنّ مصطلح التدوير، غير متداول لدى القدماء المشهورين، وأنّ تعريفه غير محدّد، وبدله استعملنا مصطلح الإدماج الذي يقول به ابن رشيق".⁶ والرجل قبل أن يرفض تبني مصطلح التدوير، أورد في الهامش رقم 55 ما نصّه: "رجعنا في أمر مصطلح التدوير إلى باحثين مقتدرين في علم العروض من مشاركة ومغاربة، بعد أن عجزنا عن العثور عليه في الكتب العربية القديمة، فأكدوا لنا على لسان كل من أجمد الطرابلسي، ومحمد الخمار الكنوني، ومحمد العلمي، أنّ هذا المصطلح غير وارد عند القدماء، ولربما كان مستعملا عند أحد المتأخرين المجهولين، ومن المؤسف أنّ نازك الملائكة، تستعمله من غير تحييص، أو رجوع إلى مصدر من المصادر القديمة".⁷

1- يشير عبد الله راجع في الجزء الثاني من كتابه (القصيدة المغربية المعاصرة)، ص 61-62، إلى أنّ الناقد محمد بنيس، ناقش نازك حول التدوير في ردّه عليها في مؤتمر الأدباء العرب (الملتقى الرابع)، وقد نقل عبد الله راجع مقطعا من نصّ مداخلة ردّه عليها، وأحال في الهامش 88 (الفصل الأوّل/ج2) على أنّ النصّ الكامل للمداخلة موجود في الملحق الذي خصّصه لشهادات الشعراء وآرائهم، لكن عندما عدنا للملحق اكتشفنا أنّه نسي للأسف إدراج نصّ مداخلة محمد بنيس، ما فوّت علينا معرفة ما إذا كان الأخير ناقشها حول مصدر مصطلح التدوير. وقد راسلنا الأستاذ محمد بنيسا في الأمر فلم نظفر منه بإجابة. وأخذ محمد بنيس لـ (التفعيلة الناقصة) عنها، كان في هذا الملتقى بالأرجح، ففيه ألقّت ما يتعلق بهذا الإطلاق، قبل أن ينشر مقالا، وبعده في كتاب السايكولوجية.

2 - هناك قصيدة شعرية من قصائد الشطرين المخبأة، للشاعر المغربي مصطفى الشليح، في كتابها الإملائية على الورق تنقسم التفعيلة وسط السطر الشعري الواحد، أما كتابتها الحقيقية بشطرين فلا انقسام فيها، وسيأتي بيان ذلك في الفصل الرابع.

3 - الشعر العربي الحديث، محمد بنيس، مرجع سابق، ج3، ص130.

4 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص154.

5 - جوانب صوتية في شعر محمود درويش، محمد مراح، مرجع سابق، ج1، ص274-291.

6 - الشعر العربي الحديث، محمد بنيس، مرجع سابق، ج3، ص131. انظر أيضا: ج2 (الرومانسية)، ص89.

7 - المرجع نفسه، ج2، ص89.

قبل أن تتوقف عند مسألة المصدر، نحَبُّ أن نشير إلى أنَّ مصطلح الإدماج، الذي تبنّاه الناقد محمد بنيس عن ابن رشيق - ورفض التدوير لأنّه غير محدّد كما قال - هو أيضا غير محدّد، وكان ينبغي عليه أن يعود إليه في أكثر من مصدر قديم ليقف على ازدواجية في دلالاته، ومن مظاهر ذلك، ما نجده عند ابن الدهان (ت569هـ) في تعريفه للإدماج، حين قال: "والإدماج أن يكون بعض الكلمة في آخر البيت، وبعضها في أول البيت الآخر، وسمي إدماجا من اندمجت في الموضع، إذا دخلت فيه، فكان البيت الثاني لتعلقه بالأول داخل في جملته، وذلك كقوله:

بحر الوافر التام

وَلَيْسَ الْمَالُ فَلَعَلَّمَهُ بِمَالٍ وَإِنْ أَغْنَاكَ إِلَّا لِلْخَيْرِ
يُرِيدُ بِهِ الْعَلَاءَ وَيَصْصِفِيهِ لِأَقْرَبِ أَقْرَبِهِ وَلِلْقَصْرِ

ف(الذي) بمنزلة الفاء من (جعفر)¹

هذا التعريف الذي عند ابن الدهان للمدح، مخالف لتعريفه عند ابن رشيق الذي عرفه بقوله: "ما كان قسيمه متصلا بالآخر غير منفصل عنه، قد جمعتما كلمة واحدة"²، وإن كان الأصل في هذا الكلام أنّه للدخول، ثم المداخل يقال له المدح. فتعريف ابن الدهان السابق يضرب بقوة في كلام نازك الملائكة، الذي قالت فيه إنّ العرب لا تدور نهاية البيت، فهذا التعريف صريح في أنّ التدوير يقع بين نهاية البيت وبداية الذي يليه، وهو يضرب أيضا مبدأ استقلال البيت الشعري، هذا إن كان فعلا يُقصد بالإدماج فيه التدوير، ونرى أنّ المسألة خلاف ذلك.

ما قال به ابن الدهان نجده عند العبيدي (من علماء القرن الثامن الهجري)، في كتابه (الوافي في علمي العروض والقوافي). قال متحدثا عن التضمن: "وقال بعضهم: من هذا النوع [يقصد من التضمن] الإدماج، وهو أن يكون بعض الكلمة في آخر البيت، وبعضها في البيت الآخر، وتمثلوا بالبيتين وهما (وليس المال) وقد مضى في هذا البحث، وإنما سمي إدماجا من قولهم اندمجت في الشيء، إذا دخلت فيه، والإدماج الإدخال، فكان البيت الثاني لتعلقه بالأول داخل فيه أو بالعكس، والناظم³ كآته جعله من التضمن ولأجل ذلك ما ذكره"⁴.

إنّ هذين التعريفين يكشفان أولا، أنّ الإدماج مرتبط بالمعنى، وأنّه نوع من أنواع التضمن، يؤكد ذلك شيثان، أولهما أنّ ابن الدهان والعبيدي درساه ضمن عيوب القافية. وثانيهما الشاهد الشعري الذي أشارا إليه، قول الشاعر:

بحر الوافر التام

وَلَيْسَ الْمَالُ فَلَعَلَّمَهُ بِمَالٍ وَإِنْ أَغْنَاكَ إِلَّا لِلْخَيْرِ
يُرِيدُ بِهِ الْعَلَاءَ وَيَصْصِفِيهِ لِأَقْرَبِ أَقْرَبِهِ وَلِلْقَصْرِ⁵

1 - الفصول في القوافي، ابن الدهان، تحقيق صالح حسين العابد، دار إشبيلية، الرياض، ط1، 1998، ص94-95.

2 - العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص177.

3 - هو محمد السّاوي، والعبيدي في كتابه (الوافي) يشرح منظومة السّاوي في علمي العروض والقافية، وهي المعروفة بالمنظومة السّاوية.

4 - الوافي في علمي العروض والقوافي، عبيد الله العبيدي، تحقيق صباح يحيى إبراهيم باعمر، رسالة جامعية، 1999، ج2، ص682.

5 - البيتان مرويان عن قُطْرُب في الوافي للعبيدي، ج2، ص680. وأيضا في لسان العرب مادة (ضمن) ما يؤكّد أنّ الإدماج من أنواع التضمن ومرتبطة بالمعنى في الأصل.

فالشاهد الشعري يظهر أنّ المسألة، لا ترتبط بتدوير آخر البيت، وجعله ينتهي بنصف كلمة يكون متمّها في البيت التالي له، وإلّا الأمر هنا يتعلّق بالتضمنين. إذن لماذا قالوا معاً: إنّ الإدماج أن يكون بعض الكلمة في آخر البيت، وبعضها في بداية البيت الآخر؟ نجد في تمة كلامهما ما يبطل العجب، قالوا: "فكأن البيت الثاني لتعلّقه بالأول داخل فيه". بهذا المعنى، فإنّ إطلاق الإدماج على ترك بعض الكلمة في نهاية البيت، وبعضها في بداية البيت الموالي، هو هنا إطلاق مجازي، تدلّ على ذلك أداة التشبيه (كأن)، فهو ليس تركاً لبعض الكلمة في نهاية البيت، وإلّا كأننا تركناها، لماذا؟، لشدة التعلّق بين البيتين، إذ وقع التضمنين بالموصول والصلة على شدة اتّصال كلّ واحد منهما بصاحبه.¹

كذلك كلمة (التعلّق) في كلامهما، تؤكّد أنّ المسألة مرتبطة بتعلّق معنى البيت بالذي يليه، وهو الاتجاه الذي يسير فيه تعريف الإدماج، بمعنى أنّه هنا نوع من أنواع التضمنين العروضي (الإسنادي/التركيب)، بل إنّنا وجدنا ابن هشام (ت761هـ) في شرحه لـ (بانت سعاد)، يشير إلى ما يلي: "ومن أقبح التضمنين قوله:

بحر الوافر التام

وَلَيْسَ الْمَالُ فَلَعَلَّمَهُ بِمَالٍ وَإِنْ أَخْنَاكَ إِلَّا لِلْخَيْرِ
يُرِيدُ بِهِ الْعَلَاءَ وَيَصْخَفِيهِ لِأَقْرَبِ أَقْرَبِهِ وَلِلْقَصْرِ

فإنّه وقع بين الموصول وصلته، وهما كالكلمة الواحدة، ولم يذكر الخليل التضمنين في العيوب وذكره الأخفش.² ويأتي البغدادي (ت1093هـ) في حاشيته على شرح ابن هشام لـ (بانت سعاد) فيقول: "قوله [يقصد ابن هشام] ومن أقبح التضمنين إلخ، سمّا ابن الدهان في عيوب القوافي بالإدماج".³ وقال قبل ذلك: "فإنّ الوقف على الموصول دون صلته غير جائز، لأنّه كالوقوف على بعض الكلمة، ومثله المضاف والمضاف إليه".⁴

إنّ هذه الشواهد تؤكّد ما قلناه سلفاً، من كون إطلاق الإدماج في قولي ابن الدهان والبيدي إطلاقاً مجازياً أولاً، إذ لا علاقة له لدهما بانقسام الكلمة بعضها في نهاية البيت، وبعضها في بداية الذي يليه. ثمّ إنّها ثانياً تؤكّد أنّ الإدماج في أصله خاص بالمعنى وليس باللفظ، ثمّ أطلق في ما بعد على التدوير، لعلاقة المشابهة المجازية التي تفصح عنها أداتا التشبيه (الكاف) و(كأن) في ما تقدّم من أقوال.

تعريف آخر يوضح المسألة، ويذهب في اتجاه إبراز أنّ الإدماج مرتبط في الأصل بالمعنى، ثمّ أطلق على التدوير، وإن كانت إشارته من بعيد. قال محمد يوسف علي (كان حياً في 1268هـ) في كتابه (الوافي بالتوجيه في علمي العروض والقوافي): "المدج: مفعول من الإدماج، بتخفيف الدال المهملة وتشديد هاء، لف الشيء في الثوب، والدخول في الشيء، والتستّر. واصطلاحاً: الكلام المتضمن لمعنيين، ويطلق على البيت المدرج أيضاً".⁵ إنّ هذا التعريف يؤكّد بوضوح أنّ الإدماج مرتبط بالمعنى أصلاً، وإلّا أطلق على البيت المدرج (المدرج) للعلة التي أشرنا إليها سابقاً.

1 - لسان العرب، ابن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، طبعة جديدة، القاهرة، دت، ص2612.

2 - شرح بانت سعاد، ابن هشام، ضبط إغناطيوس كويدي، لايسنغ (ألمانيا)، 1871، ص154.

3 - حاشية على شرح بانت سعاد، عبد القادر البغدادي، تحقيق نظيف خواجه، دار صادر، بيروت، ط1، 1990، ج2، ص579.

4 - المصدر نفسه، ج2، ص574.

5 - الوافي بالتوجيه في مصطلحات العروض والقوافي، محمد يوسف علي العثماني، المطابع الرياسية، بهوبال (الهند)، دت، ص50.

من كلّ ما تقدّم، نرى أنّ الأستاذ محمداً بنيساً، لم يوفّق في اختيار المصطلح المحدّد البديل لمصطلح التدوير، وإنّما كان مدفوعاً في اختياره لمصطلح (المدج)، بما له من إحياءات وظلال تصبّ في الطّرح البنيوي الذي تناول به ظاهرة التدوير، وإلّا فلمْ لم يتبنّ إن كان فعلاً يريد أن يتبنّى عن ابن رشيق، مصطلح المداخل؟ وهو الأصل في التعريف عنده، ثمّ المداخل يقال له المدج؟. وعموماً فمصطلح الإدماج الذي تبنّاه بنيويّاً، للدلالة على انقسام الكلمة قديماً، وعلى دمج سطر شعري في الذي يليه وزنياً عبر تفعيلة منقسمة حديثاً، مصطلح مزدوج الدلالة، يرتبط بتعلق المعنى بين الأبيات (تضمن) كما عند العبيدي وابن الدهان، واتصال الشطرين بكلمة منقسمة، كما عند ابن رشيق والإربلي، أي أنه مصطلح غير محدد بتعبير الأستاذ محمد بنيس نفسه.

تبنى الناقد محمد العمري أيضاً مصطلح الإدماج عن ابن رشيق، لكنه كان أكثر توفيقاً من الأستاذ محمد بنيس، حين ربط مصطلح الإدماج بالتضمن في مناسبتين، الأولى حين أطلقه على نوع التضمن المعروف بالمجاز، في قوله: "ومصطلح إدماج الذي نقترحه هنا عوضاً لمصطلح مجاز، استعمل في دمج الشطرين ولحمهما بكلمة تقع القاسمة وسطهما، وسمي أيضاً المداخل".¹ أما الثانية فحين أطلقه ليدلّ على اندماج الشطرين في وحدة دلالية، دون اشتراط جمعهما بكلمة منشطرة، فقد كان واعياً بالدلالة المعنوية للإدماج، غير منكر في الآن نفسه لاتصاله بتر الكلمة بين الشطرين، غير أنه ركّز على دلالاته المعنوية واشتغل بها. قال: "إننا نسعى لاستعماله كما يتبنّى من الحديث عن البنية التضمنية عند زهير في معنى أوسع، يهتم باندماج الشطرين في وحدة دلالية، دون اشتراط جمعهما بكلمة، وإن كان بتر كلمة يمثل المظهر المثالي لإدماج الشطرين".² وهذا نقوله عن الأستاذ العمري هنا رغم ما شاب مفهوم التضمن لديه من قصور، نأتي عليه في الفصل الثالث ضمن مبحث التضمن.

انتبه الشاعر والناقد المغربي مصطفى الشليح أيضاً إلى الدلالة المزدوجة للإدماج، مشيراً إلى أنه مفهوم ملتبس، لذلك فضّل بخلاف الناقد محمد بنيس، اصطلاح التدوير عليه لما حققه الأخير من مقبولة في الوسط النقدي. قال: "غني عن البيان، أنه لا مدعاة من جعل مصطلح ذا حمولتين بلاغية وعروضية، اجتناباً للبس، وطلباً للوضوح، واكتفاء بما ورد على هذه الشاكلة من التراث، كالتذييل، والتشطير، وما جاورهما. ومن هنا لن نعتمد الإدماج بديلاً عن المداخل، ولكن نأخذ بالتدوير لكونه مختصاً باشتراك وحدتين إيقاعيتين في جزأين يكونان كلمة، ولأنه حقق مقبولة في الوسط النقدي".³

1 - تفاعل الصوت والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر، محمد العمري، مجلة دراسات سيميائية أدبية ولسانية، ع4، 1990، ص59.

2 - الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-بيروت، 2001، ص236.

3 - في بلاغة القصيدة المغربية، مصطفى الشليح، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1999، ص296.

المبحث الرابع: تدوير الكلمة من الصنعة إلى التشكيل

1- تدوير الكلمة في نطاق الصنعة اللفظية:

إذا كُنَّا أَشْرْنَا إِلَى أَنَّ التَّدْوِيرَ لَدَى كُلِّ مِنْ ابْنِ الدَّهَّانِ وَالْعَبِيدِيِّ وَالْإِرْبَلِيِّ، لَيْسَ الْمُرَادُ بِهِ انْقِسَامُ الْكَلِمَةِ بَيْنَ نِهَآيَةِ الْبَيْتِ وَبَدَايَةِ الْبَيْتِ الَّذِي يَلِيهِ، وَقَوْلُ نَازِكِ الْمَلَائِكَةِ بِالْمَعْنَى الَّذِي يَبْنَاهُ، أَنَّ الْعَرَبَ لَا تَدْوِّرُ الضَّرْبَ، وَإِنَّمَا تَدْوِّرُ الْعُرُوضَ؛ لَا يَعْنِي أَنَّ الْعَرَبَ لَمْ تَعْرِفْ هَذَا النَّمْطَ مِنْ انْقِسَامِ الْكَلِمَةِ بَيْنَ نِهَآيَةِ الْبَيْتِ، وَبَدَايَةِ الْمَوَالِي لَهُ، فَالْكَلَامُ السَّابِقُ لَيْسَ عَلَى إِطْلَاقِهِ، إِذْ نَجِدُ نَمَازِجَ مَحْدُودَةً لَانْقِسَامِ الْكَلِمَةِ بَيْنَ الْأَبْيَاتِ فِي مَصَادِرُنَا الْعَرَبِيَّةِ الْقَدِيمَةِ، وَلَكِنَّهُ لَا يُسَمَّى تَدْوِيرًا، وَإِنَّمَا سُمِّيَ بِ(الْمَجَازِ)، وَب(الْإِغْرَامِ)، عَلَى نَحْوِ مَا نَجِدُ فِي سِرِّ الْفَصَاحَةِ لابْنِ سَنَانٍ (ت466هـ)، قَالَ: "وَمِنْ عِيُوبِ الْقَوَافِي، أَنَّ يَتِمُّ الْبَيْتَ، وَلَا تَتِمُّ الْكَلِمَةُ الَّتِي مِنْهَا الْقَافِيَةُ، حَتَّى يَكُونَ تَمَامُهَا فِي الْبَيْتِ الثَّانِي، مِثْلَ أَبْيَاتِ كَتَبَهَا إِلَى الشَّيْخِ أَبُو الْعَلَاءِ بْنُ سَلِيمَانَ¹ فِي بَعْضِ كُتُبِهِ، وَحَكَى أَنَّ أَبَا الْعَبَّاسِ الْمُبَرِّدَ ذَكَرَهَا فِي كِتَابِهِ² الْمَوْضُوعِ فِي الْقَوَافِي، وَسُمِّيَ هَذَا الْجَنْسُ مِنْ عِيُوبِ الْقَافِيَةِ الْمَجَازِ. وَالْأَبْيَاتُ:

مجزوء بجر الهزج

1- شَبِيهٌ بِابْنِ يَعْقُوبَ	وَلَكِنْ لَمْ يَكُنْ يُو
2- مُفًا يَشْرِبُ الْخَمْرَ	وَلَا يَزْنِي وَلَا يُو
3- سِعُ الْأَمْوَالِ بِالْقَهْوِ	لَهُ مَزْجًا لَمْ يَكُنْ حُو
4- نَ فَرِيضُ بَحٍّ وَإِمْسَاءِ	وَهَذَا مِنْكَ رُبُو
5- شَلُّ الرَّحْمَنِ أَنْ يُصَلِّ	يَهُ فِرْدَا رِخْزِرْقُو
6- لَهَا أَهْلٌ فَلَا يَكْشِ	فَا عَنْهُ رَبَّنَا السَّو
7- ءَ إِنَّ الْأَخْضَرَ الْإِبْهَيْ	نَ غَا الْفَحْشَاءِ لَا يُو
8- قَدْ النَّارُ لَأَضْيَافِ	وَلَوْ قِيلَ لَهُ عُو
9- لَنَا نَابِرٌ وَأَمْوَالِ	فِيَا رَحْمَانَ لَا تُو
10- سِعُ الرِّزْقِ عَلَوْ هَذَا ³	الْحَدِي مِنْ خَرْلُو
11- لَوْ وَالْفِعْلُ سَتَوْقُ	فَوَزْنُ الرِّيشِ لَا يُو

وقطع الكلام على (يو)، ومما يجري هذا المجرى التضمين⁴.

1 - لا تدري هل يقصد المعريُّ أبا العلاء رهن المحبسِين (أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان).
2 - عدنا إلى كتاب المبرد في القوافي، وهو (القوافي وما اشتقت ألقابها منه)، فلم نعثر على هذه الأبيات فيه.
4 - سِرُّ الْفَصَاحَةِ، ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص186-187.

هذه الأبيات، انقسمت الكلمات في نهاياتها، ما عدا البيتين الخامس والثامن، وكانت تتمتها في ما يلي بعضها البعض، غير أنّ هذا لا يعدّ تدويراً، لاختصاص التدوير بنهاية الصدر مع بداية العجز، وليس بنهاية البيت مع البيت الذي يليه. ثم إنّ التدوير مقبول لدى العروضيين، أمّا هذا (المجاز) هنا فهو مصنّف ضمن عيوب القافية، إذ يجري في مجرى التضمن، والتدوير خلاف ذلك. بتعبير أوضح، فإنّ القدماء أخرجوا التدوير من العيوب، بينما اعتبروا المجاز عيباً قبيحاً، والسبب وقوعه في القافية بخلاف التدوير، فكلاهما انقسام للكلمة، غير أنّ وقوع الأول خارج مجال القافية جعله مقبولاً، بينما وقوع الثاني في موقعها جعله ضمن عيوبها، وتحديدًا عيب التضمن، وعليه يمكن التمييز في الشعر تقليدياً كان أو معاصراً، بين انقسام الكلمة في إطار التدوير، وانقسامها في إطار التضمن، وذلك باستحضار القافية، فإذا ارتبط انقسام الكلمة بموقع وجود القافية فهذا تضمن، وإذا تمّ خارج موقعها أو حضورها فهذا تدوير الكلمة، وذلك طبعاً مرتبط بفهم وضعية القافية في الشعر المعاصر على نحو ما سنتعرض له، أمّا في شعر الشطرين فلا إشكال. وبالنسبة لما حضر فيه التشكيل البصري في تفتيت الكلمة من قصائد الشعر المعاصر، فهو داخل في بلاغة الفضاء النصي، ويمكن تسميته بالتدوير البصري كما سيتضح.

مثل ما ذكره ابن سنان الخفاجي، ذكره أبو العلاء المعري، وجاء حديثه عنه في سياق التضمن، أي ضمن عيوب القافية، حيث يظهر من كلامه أنّ الإغرام شكل من أشكال التضمن، غير أنّ التعلق والاقتضاء أشدّ في التضمن من الإغرام، ثمّ يشير إلى إطلاق البعض له على انقسام الكلمة بين نهاية البيت، وبداية الذي يليه، حين قال: "وكذلك التضمن، وهو أن لا يتم المعنى في البيت الواحد. والإغرام دون التضمن، كأنّ اقتضاء التضمن أشدّ منه (...)" وكان بعض المتأخرين، يزعم أنّ الإغرام أن يتم وزن البيت ولا تتم الكلمة، وهذا لا يعرف في شعر العرب، وإنما يتعمده المحدثون".¹ واستشهد له المعري بقول القائل:²

مجزوء بحر الهزج

1- أبا بكر لقد جاءك	أ- من يحيى بن منصور
2- رالكأس فخذها من	هـ صرفاً غير ممزوّ
3- جة جنب الله	أبـ بكر من السو

نص المعري هنا، يشير إلى أنّ الإغرام شكل من أشكال التضمن، بمعنى أنّه مرتبط بالمعنى، ثمّ أطلقه البعض على انقسام الكلمة بين البيت والذي يليه، غير أنّه هنا انقسام حقيقي للكلمة، وليس انقساماً مجازياً كما وقفنا عليه عند ابن الدهان والعبدي في تعريفهما للإدماج. بتعبير آخر فإنّ الإدماج يكون انقساماً حقيقياً للكلمة بين الشطرين عند الإربلي وابن رشيق، ويكون انقساماً مجازياً لها بين البيت والذي يليه، عند ابن الدهان والعبدي، وإذا صار انقسامها بين البيت والذي يليه حقيقياً، فإنه يصطلح له بالمجاز والإغرام كما وجدنا عند ابن سنان وفي كلام المعري.

1 - الفصول والغايات، أبو العلاء المعري، تحقيق محمود حسين زناقي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، دت، ص 446-447.

2 - المصدر نفسه، ص 447.

إنّ بيت القصيد في كلام المعريّ، هو قوله عن انقسام الكلمة بين الأبيات: "وإنما يتعمده المحدثون"، بمعنى أنه كان يدخل في إطار الصنعة اللفظية لدى المحدثين، الذين كانوا يتمحلونه في إطار شذو القرائح، وإظهار القدرة اللفظية، وليس باعتباره أداة فنية من أدوات الشعر يفرضها العروض، كما هو الأمر مع تدوير الكلمة بين الشطرين (الصدر والعجز)، فهل حضوره في قصيدة الشعر الحر، كان كذلك في إطار الصنعة؟.

2- تدوير الكلمة في إطار التشكيل البصري:

نبدأ هنا من الأبيات السابقة التي استشهد بها المعريّ للإغرام، أي انقسام الكلمة بين الأبيات انقساماً حقيقياً، وهي قول شاعر:

مجزوء بحر الهزج

- 1- أبا بكر لقد جاءك
2- ر الكأس فخذها من
3- جة جنبك الله

هذه الأبيات، استحضرها ناقد معاصر بعد أن أكد - نقلاً عن المعري - أنّ الإغرام هو تدوير "الشاعر الكلمة الأخيرة من عجز البيت (القافية)، على بداية صدر البيت الذي يليه، أي أن يتم وزن البيت، ولا تتم الكلمة".¹ ثم علّق الناقد على الأبيات أعلاه بالقول: "إذا كان الإغرام في هذه المقطوعة، منسوباً إلى العبث واللعب، فإنّ أدونيس، قد أخذه جاداً فأفاد منه، إذ صار يأخذ البحر الخفيف، ثم يدور الكلمة الأخيرة من عجز البيت، على بداية البيت الذي يليه، كما في قوله:

مرّة ضعت في يدك وكانت شفتي قلعة تحن إلى الفتح
غريب وتغنق التصويقا
وتقدّمت كان خصر سُلْخَانًا، [وكانت]² يداك فاتحة الجيش
وعينك محباً وصديقاً

والفرق الشكلي بين أدونيس والشاعر القديم [صاحب الأبيات التي استشهد بها المعري]، أن ذلك الشاعر، التزم حين دور بقافية هي الواو اللينة، على حين لم يلتزم أدونيس بها، وإنما كانت تجيء القافية لديه، بعد شطر آخر، في كلمة تامة غير مدورة، هي (التطويقا) و(صديقاً).³

إنّ ما قاله الناقد هنا، يحتاج إلى مناقشة من عدة أوجه، أولها اعتباره لشعر أدونيس الذي استحضره، شعر شطرين، حين قال إنّ أدونيس يدور الكلمة الأخيرة من عجز البيت، على بداية البيت الذي يليه، والحال أنّ شعر

1 - مقالات في الشعر العربي المعاصر، محمد حسين الأعرجي، مرجع سابق، ص 13.

2 - الناقد أسقط هذه الكلمة في نقله للنص، فانكسر وزن الخفيف.

3 - المرجع نفسه، ص 12-13.

أدونيس هنا شعر حرّ، لا يعتمد فيه نظام الشطرين بصدر وعجز. وقد اطلعنا على القصيدة (مرآة لخالدة) في الديوان المفرد (المسرح والمرايا)، وفي طبعتين له ضمن الأعمال الكاملة، فتأكد لدينا أنها قصيدة من الشعر الحر، وما خدع الناقد هنا، هو حفاظ الشاعر على المسافة الزمنية الثابتة بين القوافي، في كلمة (تطويقاً) و(صديقاً)، ولم ينتبه إلى أنّ ظهورهما، كان مع التفعيلة التاسعة، بمعنى أنه يخرج عن الاستعمال التام للخفيف بست تفعيلات، والمجزوء بأربع، وهما ما يحكمان نظام الشطرين (الصدر والعجز) في بحر الخفيف، وتجاوزهما يعني أننا أمام شعر حر، وسيأتي التفصيل في هذه الجزئية في الفصل الثاني، وستوضح بشكل أكبر في الفصل الرابع.

المسألة الثانية التي تحتاج إلى مناقشة، وهي متصلة بالمسألة الأولى، قوله إنّ أدونيس قد دور الكلمة الأخيرة من عجز البيت على بداية الذي يليه، مثل أدونيس في ذلك - كما يقول الناقد - مثل الشاعر الذي استشهد له المعري بأبيات الإغرام، أي انقسام للكلمة بين الأبيات. والحقيقة أننا لا ندري أين ظهر للناقد تدوير الكلمة في هذه القصيدة التي استشهد بها لأدونيس، فهي في الطبقات المشار إليها سابقاً، وفي إثبات الناقد لها في كتابه بالشكل أعلاه، ليس فيها تدوير للكلمة، بالمعنى الذي أشار إليه الناقد، المتصل بتعريف المعري للإغرام، وإنما وقع الناقد في وهم أنها أبيات مدورة في ما بينها تدوير الكلمة. أما ثالث المسائل التي نناقشها في كلامه السابق، فقولُه إنّ الشاعر الذي استحضر المعري أبياته وجه شاهد للإغرام، استعمل قافية الواو اللينة، والحال أنّ الواو هنا ليست للين أولاً، بل هي للمد، لأن التي للين يفتح ما قبلها، بخلاف التي للمد فهي تجانس حركة ما قبلها. ثم هي ثانياً ليست حرف روي أو قافية كما ادعى، لأنّ حروف المد لا تصلح رويًا. فالواو هنا حرف وصل ناتج عن إشباع ضمة الصاد والزاي والسين على التوالي في الأبيات المستشهد بها.

إنّ ما بحث عنه الناقد من انقسام للكلمة في شعر أدونيس، موجود فعلاً عنده بشكل نادر، لكن ليس في شعر الشطرين، بل في قصيدة الشعر الحر، إذ نعثّر على انقسام الكلمة بين السطر والسطر الذي يليه، في إحدى قصائد ديوانه (المطابقات والأوائل)، هي قصيدة (بحث)، قال فيها:

بحر الخفيف

فاعلا

تن متفع لن فاعلاتن فا

علاتن متفع لن فاعلا

اتن فعلاتن مستفع لن

فعلاتن فعلاتن م

تفع لن فعلاتن

فاعلاتن متفع لن

1- هَلَّا

2- بَأْسِيْ جَنَاحِيْهِ هَلْ يَخْشَى

3- سَقُوهُ السَّمَاءِ أَمْ أَنْ لِيْ

4- الرِّيحُ كِتَابًا فَرِيْشُهُ أَلْ

5- حُنُقُ اسْتَمْسَكَ بِالْأَفْقِ

6- وَابْجَنَاحُ كَلَامٍ

7- سَابِحٌ فَرِيْتَلَهْ¹

1 - المطابقات والأوائل، أدونيس، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ج1، ص472.

إنّ أدونيس هنا، ترك حرف الجر من شبه الجملة (للمريح) في نهاية السطر الثالث، وترك أداة التعريف من كلمة (العنق) في نهاية السطر الرابع. والهدف هنا ليس الحفاظ على الوحدة الوزنية من الانشطار، لأنّ القصيدة كما يظهر، تزخر بتدوير التفعيلة. صحيح أنّ شطره للكلمة في السطر الرابع، حافظ على (مستفع لن) من الانقسام، لكنه في السطر الثالث، جمع بشكل مواز بين انقسام الكلمة، وانقسام التفعيلة. ويبدو أنّ هذا شكل من أشكال التجريب التي جربها بشكل محدود في هذه القصيدة خلال فترة السبعينيات، جمعا لانقسام التفعيلة والكلمة، وعدل عنها.

المتصفح للدواوين الشعرية المعاصرة، يجد استعمالا شبه مكثف، لانقسام الكلمة بين الأسطر في تجارب (الكثابة) الشعرية المعاصرة، ومنها تجربة الشاعر محمد بنيس. ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة (موسم):

مفاعلتن مفاعلتن مفاعـ ٢
 تن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفعـ ٣
 اعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفعـ ٤
 فاعلتن مفاعـ ٥
 تن مفاعلتن مفاعلتن مفعـ ٦
 فاعلتن مفاعلتن مفاعـ ٧
 لتن مفاعلتن مفاعلتن ٨
 مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعـ ٩
 علتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعـ ١٠
 علتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن ١١
 مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن ١٢
 مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفعـ ١٣
 اعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعـ ١٤
 لتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن ١٥

- 1- لَعَلَّ نَحْلَةً فَهَمَّتْ صَبَاحِي
- 2- إِنِّي أُمْسَكْتُ عَنْفِي وَأَنْتَهَيْتُ إِلَيَّ قَوْسًا مِنْ
- 3- الْحُمَّى الَّتِي أَنْدَفَعْتُ إِلَى حَلْقِي تَمَجِّدُهُ وَتَعْلُنُ أَنْ
- 4- خَامِسَنَا لَمَلِيل
- 5- جَالَسْتُهُ كَصَبِيحَةٍ زَرْقَاءَ
- 6- رَسْمٌ مُحْيِي صُهَا الْمَوَالُ وَالْأَ ٢
- 7- لَقُ الشَّرِيدُ فَضَحْتُ خَوْفَ كِتَا ٣
- 8- بَةِ غَضَّتْ سَرَائِرَهَا بِعَصْفِ خَابِل
- 9- هَلَجَمْتُ أَنْتَ الْآنَ بَيْنَ يَدَيَّ أَهْتَفُ أَوْ أَرَا ٤
- 10- فِقْرَجَةٌ تَرْتَلَحُ فِي هَتَمِ الْبَلَاغَةِ وَأَنْ ٥
- 11- كِسَارُ الْمَخْزَنِ اللَّغَوِيِّ بِأَعْنَقِ الْمَيْمُونِ ٦
- 12- نَ كَمْ صَوْتًا تَمَلَأَ فِي إِرْتِفَاعِ نُحَايِي ٧
- 13- الشُّوْكَى نَحْوَ مَسَالِكِ الصَّلَحِ الْمُرْشَحِ لِلْخُرُوجِ ٨
- 14- وَلَهْفَةِ الْخَوْفِ انْتَصَبْتُ مُصَاحِبًا عَنْفِي¹

فهذا المجتزأ أعلاه من قصيدة الشاعر محمد بنيس، يحضر فيه التدويران معا، تدوير الكلمة في خمسة أسطر، وتدوير التفعيلة في عشرة أسطر. واجتمع التدويران معا في السطرين السادس والتاسع، بحيث انقسمت في نهايتهما الكلمة والتفعيلة.

1 - موسم، محمد بنيس، مجلة آفاق، ع7، 1981، ص 127-128، بالواسطة عن: شعر الطليعة في المغرب، عزيز حسن، ص 271-273.

لقد أصبح انقسام الكلمة في الشعر المعاصر بين الأسطر الشعرية، موظفا بشكل معتبر، ولم يعد معنى لقول نازك في بداية تنظيرها للشعر المعاصر، إنّ حرية إطالة السطر الشعري في قصيدة الشعر الحر، تجعل الشاعر في غير حاجة إلى تدوير الكلمة، أو إنّهُ يمتنع امتناعا تاما يحسم الموضوع بتعبيرها. كما لم يعد هناك معنى لقول بعض الدارسين، إنه "ليس ثمة موجب لبتّر الكلمة إلى جزأين، جزء يقع في نهاية السطر، وجزء يقع في بداية السطر، ما دام الشاعر ترك لنفسه هامشا واسعا من الحرية، لتمويج الجملة وإطالة نفسها"¹.

إن بتر الكلمة في الشعر المعاصر ليس من باب الصنعة اللفظية، وإنما أصبحت توجبه بلاغة المكان، إذ أضحي تدوير الكلمة بين الأسطر وتفتيتها من أدوات التشكيل البصري للقصيدة على الصفحة، بمعنى أنه اكتسب مشروعيتها من خلال استثمار الشعراء له في تنظيم فضاء منجزهم الشعري، فلم يعد في إطار اللعب كما كان لدى بعض القدماء من المحدثين، بل أصبح يستثمر باعتباره دالا من دوال النص، أي أنه غداً أداة من أدوات الكتابة الشعرية المعاصرة.

بمعنى آخر، إنّ خطية النص الشعري المعاصر، أكسبت تدوير الكلمة حضورا وازنا، مرتبطا بتشكيل النص بصريا، أكثر من ارتباطه بمجرد رغبة في بتر الكلمة حفاظا على الوحدة الوزنية من الانشطار، وآية ذلك أننا أصبحنا نجد تدوير الكلمة مصاحبا لتدوير التفعيلة، بحيث تنقسم في نهاية السطر الشعري الكلمة والتفعيلة معا. وهذا النوع من تدوير الكلمة المتصل ببلاغة المكان، يمكن الاصطلاح عليه بالتدوير البصري. ونكتفي هنا بالإشارة إليه فقط، دون الخوض في تفاصيله، لأنه يحتاج دراسة مستقلة، نتبع أثر التشكيل البصري في ظاهرة التدوير، نعود لها حين يتحصل لدينا المتن التطبيقي الكافي والتصور النظري الشامل.

1 - مساءلة الحداثة، نجيب العوفي، سلسلة شراع، ع5، دار النشر المغربية، 1996، ص74-75.

المبحث الخامس: مصطلح التدوير: مصدره ودلالته

1- محاولة في رصد المصدر ونسبه:

في ما يخصّ كلام الناقد محمد بنيس السابق، حين أشار إلى أنه عاد إلى مجموعة من السادة الأساتذة الأجلاء، في بحثه عن مصدر مصطلح التدوير الذي استخدمته نازك الملائكة، بعد أن عجز عن العثور عليه، قائلا في الهامش رقم 55 ما نصّه: "رجعنا في أمر مصطلح التدوير إلى باحثين مقتدرين في علم العروض، من مشاركة ومغاربة، بعد أن عجزنا عن العثور عليه في الكتب العربية القديمة، فأكدوا لنا على لسان كلٍّ من أجد الطرابلسي، ومحمد الخمار الكنوني، ومحمد العلي، أنّ هذا المصطلح غير وارد عند القدماء، ولربّما كان مستعملا عند أحد المتأخرين المجهولين، ومن المؤسف أنّ نازك الملائكة، تستعمله من غير تحييص، أو رجوع إلى مصادر القديمة"¹.

نشير بداية إلى أنّ الناقد محمدا بنيس لم ينتبه إلى أنّ نازك الملائكة، أشارت إلى مصدرها في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) منذ طبعته الأولى، وإن كان مصدرها الذي أحالت عليه، لا علاقة له بوضع المصطلح. فنازك تقول بأنّ صاحب مصطلح التدوير، هو الخليل بن أحمد الفراهيدي، وإنّه من وضعه. قالت: "علينا أن نشير كذلك أنّ الخليل هو الذي وضع الاصطلاحات: (الوتد)، (الزحاف)، (التدوير)، ونحن لا نحتاج إلى تغييرها في عروض الشعر الحر، وإنّما ينحصر ما نحتاج إليه في تعيين الأحكام الخاصة للوتد، والزحاف، والتدوير، في الشعر الحر نفسه، لأنّ أحكامها هنا، تختلف بالضرورة عن أحكامها في شعر الشطرين وغيره، وذلك بسبب الفروق التي شرحناها بين أسلوب الشطرين، وأسلوب الشطر الواحد المتغير الطول"².

في هذا النصّ إشارتان، الأولى أنّ التدوير الذي تتحدّث عنه الناقدة في شعر الشطر الواحد المتغير الطول (الشعر الحر)، له أحكام غير أحكام التدوير الذي نجده في أسلوب الشطرين، ما يدلّ على أنّ الناقدة كما قلنا سابقا، تطلق المصطلح ذاته على انقسام الكلمة في شعر الشطرين، وانقسام التفعيلة في الشعر الحر. أما الإشارة الثانية فهي بيت القصيد في هذا المقال، قولها إنّ مصطلح التدوير وضعه الخليل، ما يعني أنّ هذا المصطلح كان متداولاً في القرن الثاني الهجري، وكلامها هذا ردّ مباشر على الأستاذ محمد بنيس، إذ بهذا الكلام تكون عادت إلى أحد القدماء المشهورين المعروفين بحسب تعبير الناقد محمد بنيس، بل عادت إلى رأسهم جميعاً، لكن الحقيقة غير ذلك، والمصطلح ليس من وضع الخليل، إذ لا نجد أحداً أشار إلى ذلك، ولو كان متداولاً لنقله عنه تلامذته وتلامذة تلامذته، وإنّما وقعت نازك هنا من حيث لا تدري في وهم أنّ الخليل من وضعه، وقد دفعنا كلامها هذا إلى العودة لـ (كتاب العين) للخليل، فوجدنا أنّ الرجل لا يشير في مادة (دور) لا من بعيد ولا من قريب إليه إطلاقاً.

1 - الشعر العربي الحديث، محمد بنيس، مرجع سابق، ج2، ص89.

2 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص99. وانظر أيضاً الكتاب نفسه: ط2+ط3+ط4، ص81.

عمقنا البحث في مسألة مصدر مصطلح التدوير الذي استخدمته نازك، بعد إشارة محمد بنيس السابقة، خصوصا وأنَّ الرجل - مشكورا - عاد إلى ثلثة من السادة الأساتذة الذين يُشْهَدُ لهم. ووجدنا أنَّ مصطلح التدوير - في حدود ما وجدناه - يعود إلى القرن الحادي عشر الهجري، إذ عثرنا عليه في أربعة مصادر، أحدها يشير بطريقة غير مباشرة إلى احتمال أن يكون المصطلح متداولاً ومعروفاً بين أهل الاختصاص في القرن التاسع الهجري. وقد اتَّجهنا إلى تعقبه في كتب أخرى، بعدما وقفنا على أن أمّهات معاجنا العربية، وهي على التوالي: لسان العرب (القرن الثامن)، والقاموس المحيط (القرن التاسع)، وتاج العروس (القرن الثالث عشر)، لا تسعف لا من قريب ولا من بعيد في مادة (دور)، بخصوص معنى التدوير العروضي، ما يؤكِّد أن المصطلح متأخّر زمنياً، وقد يكون دخيلاً، وربما لم يكن له في بادئ الأمر اتصال بالعروض.

المصدر الأوّل الذي عثرنا فيه على مصطلح التدوير، هو كتاب (الإرشاد الشافي على متن الكافي في علمي العروض والقوافي) لمحمد الدمنهوري (ت 1871م)، وهو المشهور بـ (الحاشية الكبرى)، وقد انتهى صاحبه من تأليفه في جمادى الأولى سنة 1230هـ. وقد قلنا سابقاً إنَّ حديث نازك عن التدوير في قصيدة الشطرين، بدأت فيه بتعريفه، فنقلت تعريفاً عن القدماء لم تحلّ عليه، وإنّما اكتفت بوضعه بين علامتي تنصيص، فقالت إنَّ البيت المدور، هو ذاك الذي "اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأوّل، وبعضها في الشطر الثاني".¹

إنَّ هذا التعريف الذي نصّصت عليه الناقدة، هو عينه تعريف الدمنهوري للتدوير في (الحاشية الكبرى)، وجاء تعريف الدمنهوري له، في معرض استدراكه بعض ألقاب الأبيات على مُصنّف كتاب (الكافي في علمي العروض والقوافي). قال: "تنبيه: بقي على المُصنّف أربعة أسماء من أسماء الأبيات، الأوّل المجمع (...) وإنّما لم يذكره لأنّه نادر لا يقاس عليه، ومعيب عندهم. والثاني المدرج، ويقال له المداخل، والمدجج، والمدور، على صيغة اسم المفعول في الأربعة".² ثم قال: "وهو البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها من الشطر الأوّل، وبعضها من الشطر الثاني، كما تقدّم في أبيات، ووجه التسمية ظاهر، وإنّما تركه المصنّف لشهرته بينهم".³

بهذا يظهر كيف أنّ نازك، نقلت تعريف الدمنهوري نفسه في تعريفها للتدوير، بل إنّ ما ذكره الدمنهوري في نهاية تعريفه، قوله: "لشهرته بينهم"، عادت نازك في مناسبة أخرى لاحقة، وهي بصدّد إعادة تعريفه فأشارت إلى مثله، حين قالت: "والتدوير معروف بين الأدباء".⁴ ومن هنا يظهر بما لا يدع مجالاً للشك، أنّ نازك كانت تورد تعريف الدمنهوري للتدوير، وعليه نفهم سبب غياب مصدر الأخذ في كتبها، وعذرها في ذلك أنّ التدوير معروف لدى الأدباء، ولشهرته بينهم لم تحتج أن تقف عند معنى كلمة (التدوير)، واكتفت بالقول إنّ "لفظة المدورة مأخوذة من ظاهرة التدوير في الشعر العربي القديم".⁵

1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 112.

2 - الإرشاد الشافي على متن الكافي (الحاشية الكبرى)، محمد الدمنهوري، المطبعة الميمنية، القاهرة، 1899، ص 129.

3 - المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

4 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 129.

5 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

إنّ نازك تورد تعريف الدمنهوري (ت1871م) للتدوير بلفظه، لكن هذا لا يعني أنها أخذته عن كتابه (الحاشية الكبرى)، وإنما أخذته بالواسطة عن كتاب آخر، أورد التعريف نفسه بلفظه دون أن يحيل على (الحاشية الكبرى)، وهو كتاب (ميزان الذهب) للهاشمي (ت1942م)، إذ ورد لدى الأخير التعريف السابق للتدوير بلفظه، في حديث لديه عن أقسام البيت، حين قال: "المدور هو البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها من الشطر الأول، وبعضها من الشطر الثاني".¹

بهذا المعنى فإنّ نازك وظفت تعريف الدمنهوري للتدوير نقلاً عن الهاشمي، فلم تحل هي على الهاشمي، ولم يحل الهاشمي على الدمنهوري، ما خلق بلبلة في رصد مصدر المصطلح. وقلنا إنّ نازك أخذته عن الهاشمي وليس عن الدمنهوري مباشرة، لأنّ لها إشارات في كتبها تؤكد اعتمادها على كتاب (ميزان الذهب) للهاشمي. فهي تحيل عليه في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) ضمن المؤلفات التي راجعتها في بحثها عن التقعيد العروضي للبند.² وموجود في لائحة مراجعها في نهاية كتابها (موسيقى الشعر).³ وعنه اكتسبت قواعد العروض كما تقول هي بنفسها في كتابها (سايكولوجية الشعر)، حين قالت في سياق حديثها عن الدوائر العرضية: "عندما كان عمري اثنتي عشرة سنة، قرأت كتاب (ميزان الذهب في صناعة شعر العرب) للأستاذ أحمد الهاشمي رحمه الله، وهذا الكتاب يلخص العروض العربي للطالب الحديث، ولكنه لا يشير بحرف إلى وجود دوائر في العروض".⁴

إنّ نازك لم تأخذ عن (ميزان الذهب) تعريف التدوير فقط، وإنما أخذت تعريفات أخرى بحذافيرها عنه، ويخص الأمر هنا تعريف الودد، الذي قالت فيه: "مجموع ثلاثة أحرف، اثنان منها متحركان والثالث ساكن".⁵ وتعريف الزحاف في قولها: "تغيير يلحق بثواني أسباب الأجزاء في البيت".⁶ وكلاهما للهاشمي في ميزانه، حيث قال عن الودد: "مجموع ثلاثة أحرف، اثنان منها متحركان والثالث ساكن".⁷ وقال عن الزحاف: "تغيير يلحق بثواني أسباب الأجزاء للبيت الشعري".⁸ وبهذا يظهر من خلال هذا الرصد والتتبع، أنّ (ميزان الذهب) هو مصدر نازك في مصطلح التدوير ومفهومه، وأنّ مصدر (ميزان الذهب) هو (الحاشية الكبرى)، وغريب أن لا ينتبه الأستاذ محمد بنيس والأعلام الذين استفسرهم عن المصدر إلى هذين الكتابين المتداولين على نطاق واسع.

- 1 - ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997، ص24.
- 2 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص197.
- 3 - موسيقى الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص148.
- 4 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص283.
- 5 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص100.
- 6 - المرجع نفسه، ص109.
- 7 - ميزان الذهب، أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص8.
- 8 - المرجع نفسه، ص12.

في قول الدمنهوري السابق إنّ المدرّج كان معروفا بينهم، إشارة غير مباشرة إلى أنّ المصطلح بتسمياته التي عدّها له ومنها التدوير، ربّما كانت متداولة في القرن التاسع الهجري، لأنّ المصنّف الذي كان يقصده الدمنهوري في كلامه السابق، هو أبو العباس أحمد بن عبّاد بن شعيب القنائي، المعروف بالخواص، وهو صاحب كتاب (الكافي في علمي العروض والقوافي) الذي أنشأ الدمنهوري حاشيته عليه، وأبو العباس الخواص توفي سنة (858هـ).

يتضح من تعريف الدمنهوري السابق أيضا، أنّ الأصل في التعريف هو البيت المدرّج، الذي يقال له أيضا المداخل، والمدج، والمدور. وإذن لم تركت نازك الاصطلاحات كلّها وتبنّت التدوير؟ نرى أنّها تبنته لأنّها احتاجته في التنظير لعروض الشعر المعاصر، وبذلك كانت تبحث عن مصطلح لا يحمل في دلالاته، ما يوحي بالارتباط بالمعاني القديمة للظاهرة، وهذا ما نجده في اصطلاحات المدرّج، والمداخل، والمدج، التي تناولتها الكتب النقدية، أو العروضية العربية القديمة، فوجدت في مصطلح التدوير ما تحقق به أمران دفعة واحدة، أعني أن تطلق المصطلح ذاته على الظاهرة في حضورها النصي القديم، لأنّ القدماء أشاروا إليه وكان معروفا بينهم. وأن تستخدمه للدلالة على الظاهرة في تجلياتها النصية المعاصرة، لأنّه متأخّر زمنيا عن سابقه، وهي من حيث لا تدري، اختارت مصطلحا محدّدا للتعبير عن التدوير التفعيلي، ونلّس هذا حين نحاول تفسير دلالة المصطلح، واستحضار المصادر الثلاثة الأخرى التي ورد فيها.

2- محاولة في تفسير دلالة المصطلح:

نستدعي في محاولة تفسير دلالة مصطلح التدوير، المصدر الثاني من المصادر التي قلنا إنّ مصطلح التدوير ورد فيها، وهو كتاب (التوجيه الوافي بمصطلحات العروض والقوافي) لأبي الحامد محمد يوسف علي العثماني. فزمن تأليف هذا الكتاب متأخّر عن تأليف (الحاشية الكبرى) للدمنهوري بأربعة عقود تقريبا، وكان العثماني مطالعا على (الحاشية الكبرى) للدمنهوري، إذ نجده يشير إلى ذلك في مقدمة كتابه حين قال باسطة دواعي التأليف: "اعلم أيها الناظر في هذه الرسالة، والسامع لهذه المقالة، أنّ الألمي الأرشد، واللوزعي الأجد (....) الشيخ أبا الشرف محمد (....) بن حسين بن محسن الأنصاري الخزرجي (....) التمس مني حين قراءته علي الإرشاد الشافي على متن الكافي [الحاشية الكبرى]، أن أحرر في مصطلحات العروض والقوافي، رسالة وافية، ومقالة كافية".¹

ما يهمننا في اطلاع العثماني على حاشية الدمنهوري، أنّه يعرف بوجود معنى البيت المدور فيها، لكنه في كتابه (التوجيه الوافي)، الذي تتبع مصطلحات العروض والقافية، أورد مفهوم انقسام الكلمة بين الشطرين في مصطلح (المدرّج)، وعندما انتقل إلى مصطلح (المدور)، عرّفه بقوله: "المدور مفعول من التدوير، وهو عندهم، شعر أو مصرع، إذا كُتب على صورة الدائرة، يمكن ابتداءه من أيّ لفظ من ألفاظه، أو من بعضها، ويقال للبيت المدرّج أيضا".²

1 - التوجيه الوافي في مصطلحات العروض والقوافي، محمد العثماني، مصدر سابق، ص3.

2 - المصدر نفسه، ص50.

إنّ هذا التعريف ذو أهمية بالغة، ويستتضمّر مجموعة من الأسئلة، أبرزها هل دخل مصطلح التدوير إلى علم العروض من الشعر الفارسي؟. فهذا التعريف يوضح أنّ المدورّ شعريّ يكتب على شكل الدائرة، يتفنّن فيه مبدعه، بحيث إذا كتبه على هيئتها، أمكن بدء قراءته من أيّ لفظ منها. ثم إنّ هذا النوع من الشعر خاص بالعجم، أي الفُرس، بدلالة قوله في التعريف "عندهم"، فالمصنّف في كتابه تتبّع مصطلحات العروض والقافية عند العرب والعجم، قائلاً في مقدمة كتابه: "فأردت أن أجمع كل ما اصطلاح عليه علماء العرب والعجم في ذينك العلمين، ولا تقتصر على اصطلاح أحد الفريقين، لتكون فوائده عامة، وعوائده تامة، فطفقت أتصفح كتب العربية والفارسية في هذين الفئتين، وألتقط لفظة لفظة منها، باغتنام الفرصة من مشاغل الدارين"¹. فهذا الاعتبار قال "عندهم"، ليشير هنا إلى أنّ هذا النوع من الشعر الذي يكتب على شكل دائرة، نوع عندهم وليس عندنا. وإذن، ما علاقة هذا النمط من الشعر بظاهرتنا العروضية؟ وهل من وجه شبه بينهما؟.

نرى أنّ الإجابة عروضية بامتياز، فلما كان ذاك الشعر عندهم، إذا كتب على شكل دائرة، أمكن قراءته من أيّ مكان فيها، فإنّه شابه في هذا الدوائر العروضية الخليلية عندنا، التي يمكن أن نفك بحورها من أيّ مكان بدأنا في الدائرة. ولما حصل وجه التشابه هذا، سمّى العجم فنا من فنون الشعر عندهم بالمدورّ، نسبة إلى الدائرة العروضية عند الخليل. غير أنّ كتب العروض التي زاوجت في اهتمامها بين عروض العرب والعجم، والتي رصدت وجه التشابه هذا بين الشعر المدور عند العجم، والدائرة العروضية عند العرب، منبّهة إلى أصل تسمية الشعر الفارسي المدور بربط ذلك بدوائر الخليل، لم تبحث في أصل تسمية الدائرة العروضية دائرة عند العروضيين العرب، وهو الأمر نفسه الذي نجده في كتب العروض المتأخرة لدى العرب، التي اشتملت على التدوير ومنها (الحاشية الكبرى) و(ميزان الذهب)، فهي وإن كانت واعية بأنّ الأمر له صلة بالدائرة العروضية، فإنها لم تتجه إلى الإشارة أو البحث في أصل تسمية الدائرة - التي أخذ منها التدوير - دائرة، واكتفت بالقول إنّ التدوير معروف لدى الأدباء، بل إنّ الأمر سكت عنه السواد الأعظم من كتب العروض القديمة - وهو ما يبرّر سكوت المعاجم أيضاً - التي انتبهت إلى طبيعة البحر في نظام الدوائر، وما يفرضه من نصّف للكلمة نصفين، عندما يتعارض الوزن والتركيب، بحيث "يكون الفوز دائماً للعروض، ويجب على الجملة أن تخضع لمقتضياته"² على حدّ تعبير موريس كرامون، أي أنّ منتصف البحر، ينصف في حال التعارض الكلمة إلى نصفين، قد يكونان متساويين أو خلاف ذلك، وأنّ من النصف الثاني للكلمة، يبدأ النصف الثاني للبحر في الدائرة، يدعم هذا التحليل مصطلح (التنصيف) الذي سنقف عنده في محور قادم مع التبريزي، في مبحث التضمن المدرج في الفصل الثالث من هذا البحث، حيث اشتمل ضمن أقسامه السبعة على التدوير (الإدماج والاقطاع).

1 - التوجيه الوافي في مصطلحات العروض والقوافي، محمد العثماني، مصدر سابق، ص3.

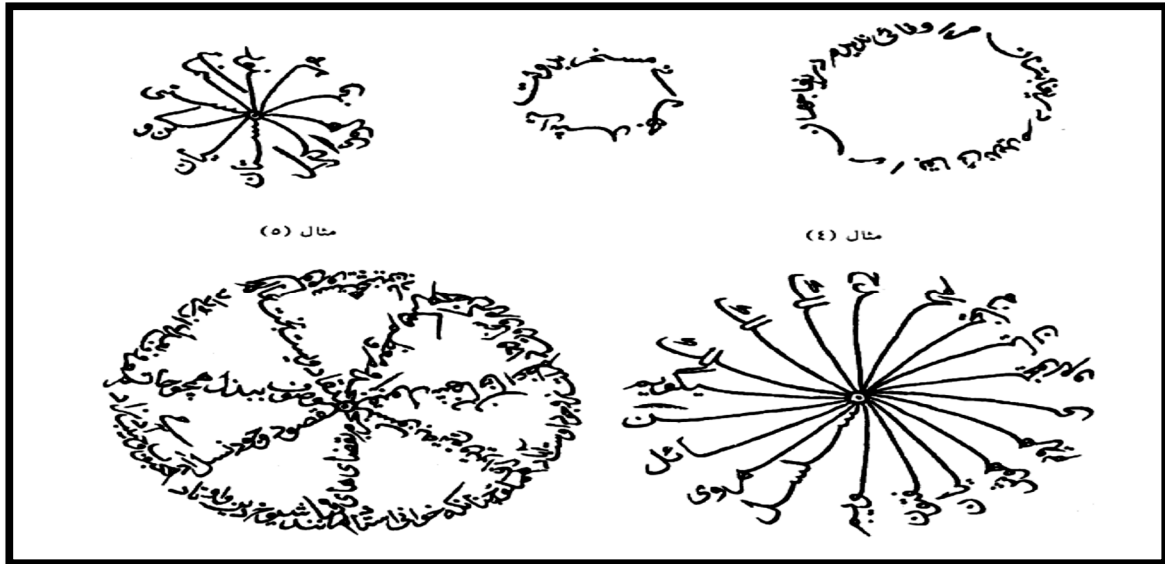
2 - نقلاً عن كتاب تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص267.

لقد تأكدت لدينا وجاهة ارتباط التدوير بالدائرة العروضية، عندما استثمرنا إشارة العثماني السابقة، التي قال فيها إنه عاد إلى الكتب الفارسية في علمي العروض والقافية لما كان بصدد تأليف كتابه، وقد قادنا ذلك إلى المصدر الثالث من المصادر التي وجدنا فيها المصطلح، وهو كتاب فارسي من كتب القرن الثاني عشر الهجري، خصصه كاتبه للتعريف بمصطلحات مختلف الفنون والعلوم، هو كتاب (كشف اصطلاحات الفنون) للتهانوي، الذي نحا فيه نحو العثماني في الجمع بين الفارسي والعربي من مصطلحات العلوم، لكن بموسوعية أشمل، لا تقف فقط عند علوم اللسان، أو العروض والقافية تحديدا كما فعل العثماني، بل تتجاوزها إلى مختلف العلوم. قال في مقدمة الكتاب: "جعلته موسوما وملقا بكشاف اصطلاحات الفنون، ورتبته على فئتين: فن في الألفاظ العربية، وفن في الألفاظ العجمية".¹

في تعريف المدور، نقل التهانوي تعريفا أحال فيه على المصدر الرابع، قال: "المدور اسم مفعول من التدوير، وقد يطلق في عرف المهندسين على سطح الدائرة، ويطلق عند الشعراء على نظم مخصوص، ويقول في (مجمع الصنائع): المدور نوع من النظم، بحيث يكتب على شكل دائرة، ويمكن أن يقرأ من عدة جوانب، وكذلك دوائر العروض تكتب هكذا في دائرة، ومركزها رأس الميم، وبداية كل لفظة أو مصراع أو بيت تكون منها، ورؤوس المصاريح الأخرى أيضا تبدأ من حرف الميم، وإذا جاء أكثر فالقافية أيضا ميم، ومن هناك تكون بداية الأبيات الأخرى، ويقرأونها بطريق الدور، وهي صنعة عجيبة".²

إنّ هذا التعريف يزكي الربط السابق للتدوير بالدوائر العروضية، فالرجل فصل ما جاء مجملا لدى العثماني، حول هذا النوع من الشعر المدور الذي لدى العجم، وربطه بالدوائر العروضية عند العرب، وهو ما لم نجده لدى العثماني الذي توخى الاقتصاد في كلامه، بل إنّ التهانوي لم يقف هنا عند حدود التعريف، وإنما أرفق تعريفه بمجموعة من النماذج التي توضح الأمر بشكل جلي، نثبتها هنا:³

نماذج من الشعر الفارسي المدور



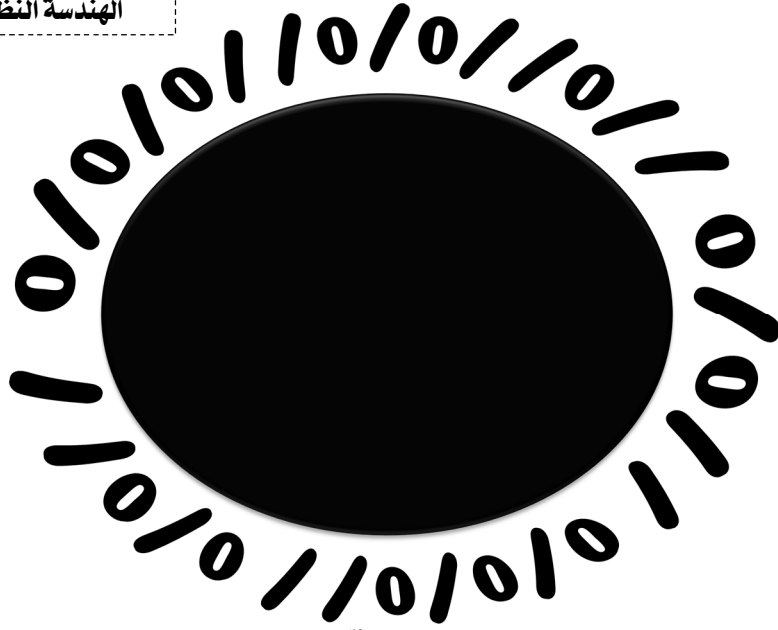
1 - كشف اصطلاحات الفنون، محمد التهانوي، تحقيق علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996، ج1، ص2.

2 - المصدر نفسه، ج2، ص1502.

3 - المصدر نفسه، ج2، ص1503.

هذه النماذج تدعم ارتباط التدوير بالدوائر العروضية، فطريقة القراءة فيها، مشابهة على الأقل بصريا لانتشار مقاطع تفاعيل البحور على محيط الدائرة العروضية في خطاطها النظرية، كما يوضحها الشكل الآتي الذي نقترحه هنا:

الهندسة النظرية للدائرة العروضية



إنّ ما يستخلص بخصوص اصطلاح التدوير ودلالته، أنّنا لا نجد له اتصالا بالشعر العربي في أمهات المعاجم العربية، وكتب العروض والقافية هي التي قرنته به، وتحديدًا تلك التي انفتحت أصحابها على عروض الشعر الفارسي في إطار المقارنة المفيدة، بحيث تأكد لنا من خلال البحث، أنّنا لا نعثر على ما يقرب من المعنى العروضي للتدوير، إلاّ عندما وجّهنا البوصلة نحو كتب العروض والقافية المتأخرة، التي استفادت من كتب فنون الشعر الفارسي في عرض مادتها، وهو ما وقفنا عليه بدءًا مع العثماني، ووسطًا مع التهانوي، وانتهاءً مع نظام الدين الحسني، وهؤلاء جميعًا، أنهم تأليف كتبهم على ما رأينا، بين منتصف القرن الحادي عشر الهجري، ومنتصف القرن الثاني عشر، وقد جاء بعدهم معجم تاج العروس للمرتضى الزبيدي في القرن الثالث عشر الهجري، ولم يشر في مادة (دور) إلى أيّ شيء يتصل بالمعنى العروضي، ما يعني بوضوح أنّ اصطلاح التدوير كان حبيس الكتب المتصلة بفنون الشعر الفارسي، ولم يطلع عليه من علماء العروض، إلاّ الذين كان لهم توجه خاص في التأليف، يغطي ما ورد لدى العرب في العلم، ويفتح على ما يتصل به عند العجم، فلولا العثماني والتهانوي، اللذان كانا من هذه الطينة، لما علمنا وجه الشبه الذي لاحظناه بين دلالته في الشعر الفارسي والعروض العربي.

انطلاقًا من التتبع والرصد الذي قننا به هنا، وبإعادة الترتيب التاريخي له، نجد أنّنا انطلقنا من ستينيات القرن الماضي، أي ما يقابل القرن الرابع عشر الهجري، الذي اكتسب فيه الاصطلاح مشروعيته في التحليل الشعري من خلال كتاب قضايا الشعر المعاصر (1962م=1382هـ) لنازك الملائكة بشكل خاص. ومعه في القرن نفسه، كتاب (ميزان الذهب) للهاشمي (ت1362هـ)، الذي أخذت عنه نازك. لنرجع بعدها إلى القرن الثالث عشر مع العثماني، ففيه انتهى من تأليف كتابه. قال: "وفقني الله ولي التوفيق، لتأليف تلك الرسالة وترتيبها، وتحرير هذه المقالة

وتهذيبها، في آخر شهر ربيع الآخر، سنة 1268، وسميتها التوجيه الوافي بمصطلحات العروض والقوافي¹. وقبله بفارق أربعة عقود تقريبا داخل القرن نفسه، أنهى الدمنهوري (الحاشية الكبرى) التي اطلع عليها العثماني، وأخذ عنها الهاشمي ما أخذته عنه نازك، قال: "وكان الفراغ من تبييض هذه الحاشية المباركة، في جمادى الأولى، سنة 1230 من هجرة سيدنا محمد خير الأنبياء والمرسلين"². ليظهر بعد ذلك أنّ الاصطلاح لا يقف عند القرن الثالث عشر، بل ظهر في القرن الثاني عشر، زمن انتهاء التهانوي من تأليف كشفه، حيث قال: "ولما حصل الفراغ من تسويده سنة 1158، جعلته موسوما وملقبا بكشاف اصطلاحات الفنون، ورتبته على فنين: فن في الألفاظ العربية، وفن في الألفاظ العجمية"³. لكن تعريف التهانوي أحالنا على القرن الحادي عشر، إذ استند في تعريفه إلى كتاب (مجمع الصنائع)، وهو كتاب فارسي أنهى نظام الدين الحسيني تأليفه سنة 1060 للهجرة، طبقا لما أورده البغدادي في كتابه (الإيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون) حين قال: "مجمع الصنائع في علم البلاغة، فارسي، لنظام الدين أحمد بن محمد صالح الحسيني الهندي، فرغ منها سنة 1060"⁴. ليكون بذلك القرن الحادي عشر الهجري (1060هـ)، الموافق للقرن السابع عشر الميلادي (1650م)، آخر قرن على التحقيق استطعنا رصد المصطلح فيه، أي أن أقدميته تزيد عن ثلاثة قرون ونصف [وتكمل الأربعة بحلول (2050م)]، لكن تفسير دلالاته المرتبطة بالدائرة العروضية من جهة، وبأصلها البصري من جهة ثانية، أقدم بكثير من هذا الزمن، إذ تعود إلى القرن السابع الهجري، ونجدها في مصدرين من المصادر المؤلفة في هذا القرن، وهما: (شفاء الغليل في علم الخليل) للمحلي (ت 673هـ)، و(منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجني (ت 684هـ)، فن خلال هذين المصدرين نعرف من أين وقع تسمية دائرة العروض بالدائرة، ويتأكد ربطنا للتدوير بها، إذ سيظهر أنّ الأمر مرتبط بالشكل البصري للبناء، أي لبית الشعر المضروب للسكن، في صلته ببית الشعر في القصيدة، على أننا نترك تفصيل ذلك إلى الفصل الرابع، حيث يمكن تمثيل الأمر فيه بشكل واضح، في المبحث الذي عقدناه لما سميناه العروض البصري في الشعر العربي.

ما قلناه عن ارتباط تدوير الكلمة بالدائرة العروضية في قصيدة الشطرين، يصحّ بالنسبة لنا في تفسير تدوير التفعيلة في الشعر الحر، إذ نرى أنّ إطلاق مصطلح التدوير على تدوير التفعيلة، والذي قلنا إنّ نازك، من حيث لا تدري، اختارت اصطلاحا مناسبا، يرجع هو الآخر - اجتهدا - إلى الدائرة، بمعنى أنّه يسمى أيضا تدويرا نسبة إلى الدائرة العروضية، لأنّ انقسام التفعيلة في قصيدة الشعر الحر، يؤدي بنا في أحيان كثيرة إلى الانتقال من بحر إلى بحر مجاور له في الدائرة، وهذا موجود في قصائد الشعر الحر. وقد تأكدت لنا وجهة هذا التفسير، حين وجدنا باحثا غربيا هو (بوهاس جيوم كولوغني) في دراسته للعروض العربي، ينحو المنحى نفسه، في حديثه عن دوائر العروض عند الخليل، متسائلا عن دلالة تسميتها قائلا: "لماذا سميت هذه المجموعات بالدوائر؟ والجواب: لأن جميع الأبحر التي

1 - التوجيه الوافي في مصطلحات العروض والقوافي، العثماني، مصدر سابق، ص 3.

2 - الحاشية الكبرى، الدمنهوري، مصدر سابق، ص 108.

3 - كشاف اصطلاحات الفنون، التهانوي، مصدر سابق، ج 1، ص 2.

4 - الإيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون، إسماعيل البغدادي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دت، ج 2، ص 434.

تنتمي إلى دائرة واحدة، يمكن استنباط بعضها من بعض عن طريق التباديل الدائرية¹. ومثال ذلك ما نجده في قصيدة لمحمود درويش بعنوان (فرحاً بشيء ما)، قال فيها:

متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين	1- فرحاً بشيء ما خفي كُنْتُ أحتَضِرُ
اعلن متفاعلين متفاعلين متفاعلين	2- الصَّباحَ بقَوْلِ الإنْشادِ أَمْشِي وَاثْقلاً
متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين	3- بِنُحْضائِ أَمْشِي وَاثْقلاً برؤاى وَحَرِّ مَيَّ
علن متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين	4- يُنَادِينِي نَعَالٌ كَأَنَّهُ إِمَاءَةٌ سَحَرِيَّةٌ
متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين	5- وَكَأَنَّهُ حُلْمُ رَجُلٍ كَرِيحِيٍّ يُدْرَبُ عَلَى أَسْرَارِهِ
متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين	6- فَأَكُونُ سَيِّدَ نَجْمَتِي فِي اللَّيْلِ مُعْتَمِداً
علن متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين	7- عَلَى الْغَتَّى أَنَا حُلْمِي أَنَا أَنَا أَمْرُ أُمِّي
فاعلين متفاعلين متفاعلين	8- فِي الرُّؤْيَا وَأَبُو أَبِي وَأَبْنِي أَنَا ²

إنَّ هذ المقطع من قصيدة درويش، من بحر الكامل، ويجوز الانتقال فيه من الكامل إلى بحر مجاور له في الدائرة هو الوافر، وذلك بفضل تدوير التفعيلة، فتفعيلة كلا البحرين تتشكل من فاصلة صغرى ووتد مجموع، غير أنَّ الفاصلة في الكامل متقدمة على الوتد، وفي الوافر متأخرة عنه. وهذا الانتقال يبدأ من نهاية السطر الذي تظهر فيه التفعيلة المنقسمة بفعل التدوير وكأنها حداء (متفا)، أي بحدوث الانقسام بين الفاصلة والوتد، وهذا ظهر في السطر الثالث، بمعنى أننا نحصل على تفاعيل الوافر بدءاً من السطر الرابع. وذلك على الشكل الآتي:

بحر الوافر بالتدوير

بحر الكامل

1- متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين	1- متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين
2- اعلن متفاعلين متفاعلين متفاعلين	2- اعلن متفاعلين متفاعلين متفاعلين
3- متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين	3- متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين
4- مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفا	4- اعلن متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين
5- اعلن مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفا	5- متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين
6- اعلن مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين	6- متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين
7- مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين	7- اعلن متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين
8- اعلن مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين	8- فاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين

لقد ألحنا في ما تقدّم على أنَّ نازك في اختيارها مصطلح التدوير، للدلالة على انقسام التفعيلة بين سطرين في القصيدة الحرة، اختارته من حيث لا تدري، لأنّها لو كانت تدري ما قلناه عن ارتباط التدوير بالدائرة العروضية، لما شئت حملتها الشعواء على الدوائر الخليلية، بحيث خصّصت فصلاً كاملاً من كتابها (سايكولوجية الشعر) لهذه الحملة.

1 - العروض: رؤية أخرى، بوهاس جيوم كولونجي، ترجمة سعد مصلوح، من كتاب في اللسانيات والنقد، سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2017، ص 321.

2 - ديوان كزهر اللوز أو أبعد، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، رام الله، ط1، 2005، ص 63.

فهي ترى أنّ هذه الدوائر لا توجد إلاّ في ذهن الخليل¹، وأنها لم تعرف بوجودها في علم العروض إلاّ سنة 1957، بحيث كان الأمر مفاجئاً بالنسبة إليها²، ومما قالته فيها: "لو نظرنا إلى هذه الدوائر، لوجدناها خلوا من الفائدة، وفيها تعسف واضح. فإنّ الخليل حين وضع دوائره وجدها لا تتفق مع بحور الشعر المتداولة عند العرب"³. وهذا الكلام منها هنا مع كلام آتٍ لا دليل عليه، ويحتاج إلى مناقشة ليس هذا مقامها.

مما قالت في الدوائر أيضاً: "والواقع أنّ هذه الدوائر، لا تنفع دارسي العروض، ولا تخدمهم على أيّ وجه، وقد كان يمكن للعروض العربي أن يضبط من دونها"⁴. وأضافت في مكان آخر: "والحق أنّ هذه الدوائر، قد عقدت العروض العربي تعقيداً لا مبرر له"⁵. فالخليل كما تقول، وبسبب هذه الدوائر، أحدث لطلاب العروض متاعب، وأتعب دارسيه بأن يحفظوا تغييرات غير موجودة أصلاً، وإثماً هي حديث خرافة⁶، ولكلّ هذا قلنا سابقاً، وأنحنا في القول، إنّها اختارت المصطلح المحدّد من حيث لا تدري.

بقي أن نشير قبل ختم هذا الفصل، إلى أنّ التدوير الذي تقصد فيه نازك انقسام التفعيلة، ليس حكراً على الشعر الحرّ وحده، بل نجده في كلّ من قصيدة الشطرين المخبأة، والشعر المسرحي. فأما في قصيدة الشطرين المخبأة، التي سنخصّص لها الفصل الرابع، فهو فيها تدوير تفعيلي وهمي، وليس حقيقياً كالذي نجده في قصيدة الشعر الحرّ، تسببت فيه عملية التخييل، وترك أمر بيانه إلى أن نأتي عليها. وأما الشعر المسرحي ففيه تدوير تفعيلي وهمي، والذي يجعل الشاعر المسرحي يقع فيه هو الحوار، الذي يُعتبر من أهم أساليب التعبير والأداء في الشعر المسرحي، حيث نجد جزءاً من التفعيلة في نهاية كلام محاور أول، فيما يكون باقية في بداية كلام المحاور الثاني. ومن نماذج ذلك ما عند عزيز أباطة (ت1973) في مسرحية (غروب الأندلس)، المشهد الخامس من الفصل الثالث:

بحر الخفيف التام

- فرديناند (في خبث): وَمَنْ الْمُؤَفِّكُونَ
- موسى (في حيلة): مَنْ يَمْلِكُونَ الْأَمْرَ
- فرديناند: بَيِّنْ فَكَيْدَ الْإِبْهَامِ
- موسى: إِنَّهُ مَلَكُنَا
- فرديناند (في سخرية): أَمَلًا جَدِيدًا؟
- موسى: أَمْ فَقَدْ هَكَذَا أَمْ اسْتَفْهَلْتُ؟⁷
- فعلاتن متفع
لن فاعلاتن فاع
لاتن متفع لن فالاتن*
فاعلاتن متف
مع لن فاعلاتن
فعلاتن متفع لن فالاتن*

1 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 282.

2 - المرجع نفسه، ص 283-284.

3 - المرجع نفسه، ص 278.

4 - المرجع نفسه، ص 283.

5 - المرجع نفسه، ص 284.

6 - المرجع نفسه، ص 279 و 281 و 286.

7 - غروب الأندلس، عزيز أباطة، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط 3، 1986، ص 119.

يلاحظ كيف أنّ الحوار هنا في هذين البيتين من الخفيف التام، أدّى إلى انقسام التفعيلة (مستفع لن) في مناسبتين، و(فاعلاتن) في مناسبة واحدة، ومن ثمّ فقد أدّى الحوار إلى أن يكتسب البيتان من شعر الشطرين تدوير التفعيلة الوهمي. ووصفناه بالوهمي لأنّ كتابة البيتين بصدر وعجز تجعله يختفي، فاسحا المجال لبروز ما هو مدور تدوير الكلمة:

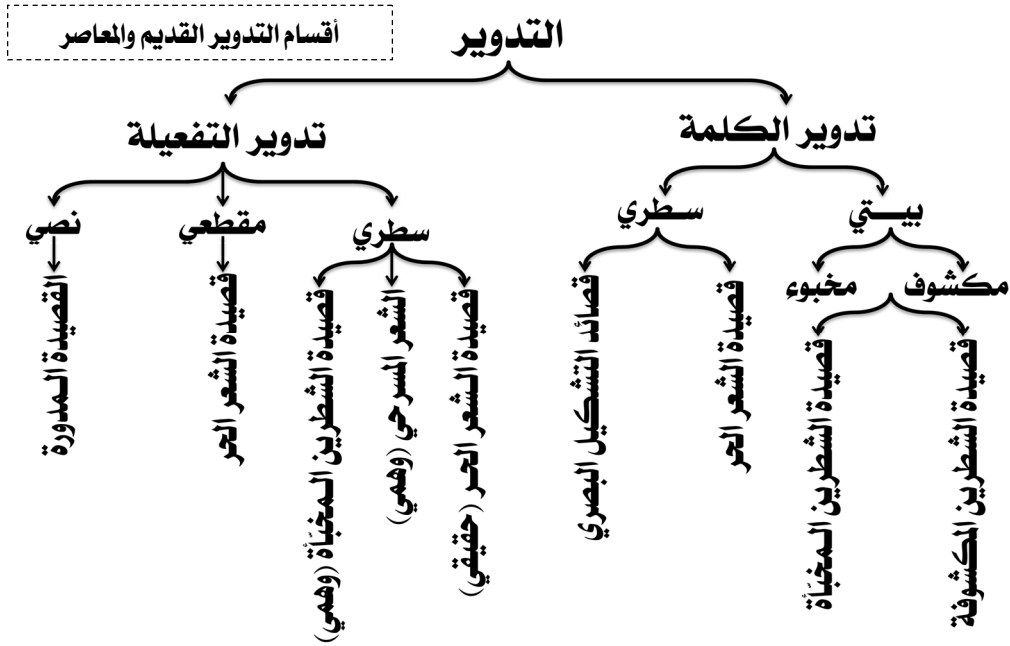
بحر الخفيف التام

- 1- وَمَنْ الْمُؤَفِّكُونَ؟ مَنْ يَمْلِكُونَ أَلْ — أَمِنْ بَيْنَ فَكْلٍ إِيْبَهَامُ
- 2- إِنَّهُ مَلَكُنَا، أَمْ لَمْ جَدِيدٌ؟ أَفَنَقَدْ هَذَا أَمْ اسْتَفْهَلَمْ؟
- 1- فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن
- 2- فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

مما تقدّم، يمكن أن نخرج بتعريف للتدوير، يجمع في دلالة بين معنى الظاهرة في منجزها النصي القديم والمعاصر، على أنه يظل تعريفا قابلا للزيادة والنقصان، ولا يبلغ درجة التعريف الجامع المانع لتجليات الظاهرة، فنقول: التدوير ظاهرة عروضية قديمة، اكتسبت إلى جانب دلالاتها القديمة دلالات حديثة فرضتها بنية القصيدة المعاصرة، وتطوّر الأشكال الشعرية الحديثة. وهو نوعان:

أ- تدوير الكلمة: منه نمط قديم في قصيدة الشطرين المكشوفة، حيث يتنازع فيها الصدر والعجز - بسبب ما يفرضه إنشاد الشعر من وقوف بالوزن عند منتصف البحر في الدائرة العروضية - كلمة تكون شركة بينهما، جزء منها في نهاية الصدر تتم به تفعيلة العروض، والجزء الآخر في بداية العجز تبدأ به أولى تفاعيل حشوه. وتُقسم الكلمة هنا حفاظا على الوحدة الوزنية من الانشطار، وقد استعمل القدماء في الدلالة على هذا المصطلح مرادفات منها: المداخل، والمدرج، والمدحج، والاقطاع، والمعقد. ومن تدوير الكلمة نمط معاصر نجده في الشعر الحر بشكل محدود، وفي تجارب (الكتابة) الشعرية بشكل مكثف، ويدخل في إطار التشكيل البصري، المرتبط ببلاغة المكان، بحيث فرض نفسه بما يشبه الحتمية الفنية، ويمكن تسميته بالتدوير البصري.

ب- تدوير التفعيلة: نمط معاصر لم يرصده القدماء في ما تدقّق لديهم من شعر، وفيه تُمزّق التفعيلة، أي الوحدة الوزنية، فيأتي جزء منها في نهاية سطر وجزؤها الآخر في بداية ما يليه. وهذا النوع من التدوير لا علاقة له بقصيدة الشطرين المكشوفة، وإنّما هو خاص بالشعر الحرّ، والقصيدة المدوّرة، والشعر المسرحي، وقصيدة الشطرين المخبّأة. ونمّيّ فيه هنا بين التدوير الحقيقي الذي تنقسم فيه التفعيلة انقساما حقيقيا، وهذا نجده في قصيدة الشعر الحرّ والقصيدة المدوّرة، وبين التدوير الوهمي الذي تنقسم فيه التفعيلة انقساما غير حقيقي، وهذا نجده في قصيدة الشطرين المخبّأة والشعر المسرحي، حيث تنقسم التفعيلة في الأولى بسبب عملية التخييل، فيما يكون انقسامها في الثاني بسبب أسلوب الحوار الطابع له، وقنا عنه إنّه تدوير تفعيلة وهمي فيها لأنّه يختفي بمجرد اختفاء الحوار والتخييل ليفسح المجال لما هو مدور تدوير الكلمة كي يطفو على السطح. ونقترح هنا خطاطة جامعة لأنواع التدوير قديما وحديثا:



صفوة القول، إنّ التدوير بواقعه الراهن، أداة نتجت عن التطور المستمر في البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة¹، إذ أصبح من التقنيات التي يستثمرها الشاعر في منجزه الشعري، وعلى الرغم من أنّ نواة هذه التقنية كانت كامنة في صلب قصيدة الشطرين، إلا أنّ القصيدة الحرة فجّرت هذه النواة على نحو خلاق وعميق.²

ونشير ختاماً، إلى أنّ هناك ظواهر إيقاعية تروم التدوير، ويقرب وادبها من واديه، كما أنّ هناك ظواهر أخرى، أفصح عنها الإيقاع الشعري يُعتبر وجودها غياباً للتدوير. فمن الظواهر الأولى نجد التضمن، إذ هو ظاهرة تؤانس التدوير، من حيث كونه يبحث عن اتصال معنوي بين بيتين، مثله في ذلك تقريباً مثل التدوير، الذي يبحث عن اتصال بين شطرين يكفل انسياب المعنى بينهما.³ ويتضح هذا القرب بشكل بارز في الشعر الحر، حين يرتبط التدوير بمكان التضمن، أي في نهاية السطر الشعري، أمّا في قصيدة الشطرين فيبدو التقارب خافتاً نوعاً ما، لأنّ التدوير يقع داخل البيت لا في آخره حيث يقع التضمن، وهذا ما جعل بعض الدارسين كما سنرى لاحقاً، يتبنون تسمية التضمن للظاهرة بدل التدوير.

الظاهرة الثانية التي يعني حضورها غياب التدوير هي التصريح، إذ الأخير يوضح القسمة الشطرية، ويمنع المنشد من إحداث تداخل نطقي بين قسيمي البيت، لأنّ الشاعر يتّجه إليه قاصداً ما يحدثه من نغم، فينتفي التدوير حيث الاستقلال مطلب يلغي أمر الاتصال. بتعبير آخر، إنّ التصريح إفصاح عن نغم الشطر الأول كي يكون صدى يتردد موازياً الصدى الذي يحدثه نغم الشطر الثاني، بينما التدوير ضياع لهذا الإفصاح.⁴ وما يحسب للتدوير هنا، أنه وإن اختفى نسبياً بمظهره القديم في قصيدة الشعر الحر، فإنه استطاع أن يجد له مكاناً آخر فيها ليشتغل فيه، هو التفعيلة بدل الكلمة، بخلاف التصريح الذي اندثر كما سنأتي على ذلك.

1 - القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص 162.

2 - جدل القراءة: ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر، نجيب العوفي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، دت، ص 37.

3 - التدوير في الشعر، أحمد كشك، مرجع سابق، ص 7-8.

4 - المرجع نفسه، ص 27-30.

خلاصة

أكد الفصل الأول المخصّص لظاهرة التدوير، أنّ هذه الظاهرة اتخذت منحى آخر مع القصيدة المعاصرة، بل أصبحت مقوما فنيا من مقوماتها الإيقاعية، بحيث بدأت فيها بحضور ضعيف نصيا، اقتصرت فيه على الظهور في عدد من السطور، قبل أن تكثف من حضورها النصي الذي أصبح مقطوعا، لتتجاوز ذلك في مرحلة متأخرة إلى بسط هيمنتها على النص الشعري بكامله، معلنة ميلاد ما اصطلح عليه بالقصيدة المدورة. ولذلك فإنّ الفصل في دراسته لهذه الظاهرة، رسم الحدود الفاصلة بين التدوير في القصيدة العربية القديمة والمعاصرة، ممّيزا بين تدويرين، اصطلاح للأول منهما بتدوير الكلمة وللثاني بتدوير التفعيلة، وفي تناوله للتدوير الأول وقف عند بعض التدقيقات التي وضعها القدماء فيه، وعند المرادفات التي كانت سائدة له عندهم، على اعتبار أنّ المصدر (تدوير) من الفعل (دور) لم يكن مستخدما لديهم بالمعنى العروضي، لا في كتب العروض والقوافي، ولا في أمهات المعاجم العربية.

أمّا التدوير الثاني، فكان له نصيب مهم من الدراسة في الفصل، لما حمله من تطوّر نوعي في البنية وإن حافظ على الاصطلاح السائد، إذ أوضحنا أنّ تدوير التفعيلة خاص بقصيدة الشعر الحرّ وقصيدة الشطرين المخبّاة والشعر المسرحي، وهنا ميّزنا بين تدوير حقيقي نجده في قصيدة الشعر الحرّ، وتدوير وهمي لا تنقسم فيه التفعيلة انقساماً حقيقياً نجده في قصيدة الشطرين المخبّاة والشعر المسرحي، مع فارق أنّ المسؤول عن التدوير الوهمي في الأولى هو عملية التخبيء، وفي الثاني أسلوب الحوار المميّز له.

فضلا عن هذا، أسهم الفصل في مناقشة الآراء التي رافقت انتقال ظاهرة التدوير من القصيدة الموروثة إلى المعاصرة، ممارسا فيها النقد ونقد النقد، ووضع حدّا للجدال الذي نشأ حول مصدر مصطلح التدوير، إذ بين استنادا إلى نصوص تتبع تاريخية حضور المصطلح في المصادر، أنه لا علاقة لنازك الملائكة بوضعه، ولا للخليل الذي أحالت إلى أنّه وضعه، وإنّما هو متأخر زمنيا. وقد رصدنا في ذلك مصدرا اكتشفنا أنّ نازك أخذت عنه المصطلح وتعريفه ولم تحلّ عليه. إضافة إلى ذلك فإنّ الفصل بحث في دلالة مصطلح التدوير، وانتهى إلى ارتباطه عروضيا بمبحث الدوائر، وبصريا بمبحث العروض البصري، وانفتح أيضا على دراسة أثر التشكيل البصري للقصيدة المعاصرة في ظاهرة التدوير، وكيف ولّد ما اصطلاحنا عليه بالتدوير البصري، الذي تفكّك فيه أوصال حروف الكلمة وتنداعى، ليقترح الفصل في نهايته خطاطة تجمع أشكال الحضور النصي للتدوير في النص الشعري القديم والمعاصر.

الفصل الثاني:

تحديد القافية

من الفهم القاصر

إلى الفهم المعاصر

+ مدخل

+ المبحث الأول: وضعية القافية في المدونات القديمة

+ المبحث الثاني: وضعية القافية في المدونات الحديثة

+ المبحث الثالث: الفهم المعاصر لتحديد قافية الشعر المعاصر

+ خلاصة

مدخل

يسعى هذا الفصل إلى أن يضع بين أيدي المهتمين بدراسة الشعر العربي عامة، والشعر الحرّ منه خاصة، معطيات تمكّنهم من أن يضعوا يدهم على القافية في القصيدة مهما كان نسقها. فإذا كان تحديد القافية في قصيدة الشطرين، تكفي فيه إطلالة على كتيب من الكتب المتصلة بعلم القافية، فإنّ الأمر مع قصيدة الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة، اتخذ منحى آخر أكثر تعقيدا وتركيبا. بحيث أصبح تحديد القافية فيها أصعب مراسا، ويتطلب إلى جانب المعرفة الجيدة بقواعد علم القافية، معرفة عروضية موازية.

بتعبير آخر، إذا كانت تكفينا مواضع علم القافية في رصد قافية قصيدة الشطرين، فإننا مع قصيدة الشعر الحرّ، يلزم أن نستدعي علم العروض أيضا، من أجل تحديد القافية ورصدها، وهذا الأمر يستشكل على كثير من الدارسين فهمه، إذ لم نجد في حدود ما أطلعنا عليه، سواء في كتب العروض الحديثة، أو الدراسات النقدية المتصلة بالشعر الحديث في شقّها الإيقاعي، مَنْ خصّ مسألة ضبط القافية في الشعر الحرّ بدراسة تجعل قارئ القصيدة الحرة، يستخرج القافية بالطريقة المعتادة في قصيدة الشطرين، عبر توفير معطيات دقيقة تتبع في سبيل بلوغ ذلك، وكل ما نجده في هذه الكتب، كلام عام يفتقر إلى التصور النظري الدقيق لحضور القافية في الشعر المعاصر، بل إنّ من يمعن النظر في قسم مهم من الكتب التي صنّفت في رحاب الدرس الإيقاعي الحديث، يلاحظ بما لا تخطفه العين، قصورها عن مواكبة المستجدات التي رفدت بها القصيدة العربية المعاصرة هذا الدرس، إذ لا تواكبه إلاّ بعناوين رنانة، لا تسمن ولا تغني.

تأتي هذه الدراسة إذن، لتتدارك بعضا من ذلك القصور، الحاصل في رصد المستجدات التي خدمت بها القصيدة المعاصرة الدرس العروضي والتقفوي، عبر تركيزها على مسألة تحديد القافية، وما واكب انتقالها من النسق الشعري التقليدي إلى النسق الشعري التفعيلي، من خلال الجمع بين التصور النظري ومنجزه التطبيقي في القصيدة المعاصرة، إذ يجمع كثير من النقاد كما سنرى في آرائهم النظرية، على أنّ الشعر الحرّ لم يبلغ الوزن ولا القافية، ولكننا لم نجد في حدود ما أطلعنا عليه أيضا، من حاول منهم أن يبسط الطريقة العلمية الدقيقة لرصد القافية في سماء القصيدة الحرة على المستوى التطبيقي، وهو ما سنحاول الوقوف عليه، بعد عرض مجمل المسائل النظرية التي همت انتقال القافية من النسق التقليدي إلى النسق الحرّ، ومناقشة ما يحتاج منها إلى مناقشة.

أقف وقفة إجلال هنا، لأشير إلى أنّ لأستاذي الفاضل محمد مراح، الفضل المطلق في الوقوف على التحديد الذي سنورده للقافية، فلطالما كان الرجل حريصا في محاضراته العلمية الرصينة معنا في سنوات مضت، على التنبيه إلى مسألة ارتباط القافية بالضرب، "القافية دائماً الارتباط بالضرب، والضرب دائماً الارتباط بالقافية، وجود الضرب يعني وجود القافية". هكذا كان أستاذي يتكلم ويعبر في كل مناسبة مناسبة، كلام من زبرجد وعسجد لم أستوعبه بدقة، ولم أقف على معناه البعيد الذي يحتاج إلى ذهن عروضي ثاقب - كان أستاذي ولا شك ممن يمتلكونه - إلاّ عندما اتجهت للوقوف على القافية في الشعر الحر. أمّا من هو الأستاذ الجليل محمد مراح؟، فنترك أمر التعريف به للفصل الرابع من هذا البحث.

المبحث الأول: وضعية القافية في المدونات القديمة

1- إختصاص الشعر العربي بالقافية:

ارتبط الشعر العربي القديم بالقافية ارتباطاً وثيقاً لا نجده في غيره من الآداب الأخرى، قال ابن سينا (ت427هـ): "إنّ الشعر هو كلام مخيّل، مؤلّف من أقوال موزونة، وعند العرب مقفّاة (....) ومعنى كونها مقفّاة، هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة".¹ وهو ما كرّره في مناسبة أخرى، مشيراً إلى العرب بالنون الدالة على الجماعة قائلاً: "الشعر كلام مخيّل، مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم (....) وقلنا متشابهة الخواتيم، ليكون فرقاً بين المقفى وغير المقفى، فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى".² والأمر نفسه أشار إليه الفارابي (ت339هـ) قبله، حين قال: "إنّ للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر، أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارهم".³ وفي صفة هذه النهايات قال: "وأن تكون نهاياتها محدودة، إما بحروف بأعيانها، أو بحروف متساوية في زمان النطق بها".⁴ وأكد في مكان آخر اختصاص الشعر العربي بالتقفية، وسعي أشعار غير العرب إلى احتذائها، فقال: "وأشعار العرب في القديم والحديث، فكلها ذوات قواف، إلّا الشاذ منها، وأما أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم، فجلها غير ذوات قواف، وخاصة القديمة منها، وأما الحديثة منها فهم يرومون بها أن يحتذوا في نهاياتها حذو العرب".⁵ ونجد القرطاجني (ت684هـ) هو الآخر، يؤكد ذلك في تعريفه للشعر، قائلاً إنه "كلام مخيّل، موزون، ومختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك".⁶

بهذا المعنى، فإنّ القافية في الشعر العربي القديم، تعدّ مظهرًا من مظاهر اقتدار الشاعر وتمكّنه من فنّه.⁷ وقد أشار النقاد إلى أنّها شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، فلا يسمى الشعر شعراً، حتى يكون له وزن وقافية،⁸ فالوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها بالضرورة.⁹ قال الإربلي: "اعلم أنّ العروض مرتبط بالقوافي، كارتباط البدن بالقدمين، وهي تلزم العروضي والشاعر معرفتها".¹⁰

- 1 - الشفاء، ابن سينا، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966، ج4 (المنطق - الشعر)، ص23.
- 2 - المصدر نفسه، تحقيق زكريا يوسف، مكتبة آية الله العظمى، قم (إيران)، 1405هـ، ج3، ص122-123.
- 3 - جوامع الشعر، الفارابي، تحقيق محمد سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1971، ص171.
- 4 - المصدر نفسه، ص171-172.
- 5 - كتاب الموسيقى الكبير، الفارابي، تحقيق غطاس الخشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، دت، ص1091.
- 6 - منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص89.
- 7 - تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، ناصر الحميدي ومحمد العرابي، مؤسسة الانتشار العربي - النادي الأدبي، بيروت - الباحة، ط1، 2012، ص187.
- 8 - العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص151.
- 9 - المصدر نفسه، ج1، ص134.
- 10 - كتاب القوافي، الإربلي، مصدر سابق، ص77.

لقد أدّت القافية دوراً أساسياً في المحافظة على وحدة البيت، بورودها في نهايته، علامةً على أنّ البيت انتهى. كما شاركت بنصيب وافر في بلورة فكرة استقلال البيت لدى القراء والنقاد، بما أتاحتها للبيت من إمكانات الترسيب في الذاكرة، خارج علاقته ببقية الأبيات المشكّلة للقصيدة، فخطّيت نتيجة لذلك باهتمام كبير وعناية خاصّة. إذ استفاد النقاد في الحديث عن لوازمها ومرتبّطاتها، حتّى تحوّلت القافية إلى علم ينبغي أن يلتبس التماساً، وخصّصت له كتباً أكملها، وصارت مزيّة الشاعر في جودة قوافيه وخلوها من العيوب¹، فقد قال بعض العرب لبيته: "اطلبوا الرماح فإنّها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشعر، أي عليها جريانه وأطراده، وهي مواقفه، فإن صحّت، استقامت جريته، وحسّنت مواقفه ونهاياته".² فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقّع السامع ترديدها في فترات زمنية منتظمة، بعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص.³

فضلاً عن خاصية التكرار التي تميز القافية، فإنّها تقوم بدور رئيس في بنية البيت الشعري العربي، إذ تنسج مع العروض والضرب علاقات مكيّنة، تبين إلى حدّ كبير أنّ دورها يتجاوز بكثير إيقاعها المتكرّر في نهاية كلّ بيت، إذ تؤديّ في نهايته دوراً مزدوجاً؛ فهي تحدّد معنوياً وتقفله إيقاعياً من جهة، ومن جهة أخرى، ترتبط وزنياً بالضرب، وتشاركه مكانه، ومن ثمة تحدّد العلاقة بين العروض والضرب والقافية، إيقاع البيت الشعري، إذ لكلّ منها دور في تكوينه.⁴

2- القافية بين المفهوم اللغوي والعلمي والمجازي

إنّ المتّبع للاستعمال اللغوي للقافية، عند العرب في معاجهم، يجد أنّها استخدمت مرادفاً للقفا، ثمّ للمؤخّرة بشكل عام، ثمّ اشتقوا منها كلّ ما يفيد الاقتفاء، أي التّبع حقيقة أو مجازاً.⁵ كما استعملوها في مجال الشعر، وأطلقوها في بداية الأمر على آخر البيت فيه دون تعيين حدّها في آخره، ثمّ توسّعوا فأطلقوها مجازاً على البيت كلّّه، قبل أن تتسع أكثر لتشمل القصيدة برمتها، وكانوا في كلّ فترة يتوسعون في معناها، يعللون ويستشهدون.⁶ وواضح هنا، أنّ دلالة الجزء (القافية) على الكل (البيت - القصيدة)، "تدلّ على أهمية الجزء الدّال، وفعاليته في تحديد ماهية المدلول عليه".⁷

1 - القصيدة المغربية المعاصرة، عبد الله راجع، ج1، مرجع سابق، ص135.

2 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص271.

3 - موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، 2010، ص233.

4 - القافية هي الأصل، ديمة شكر، مرجع سابق، ص156-157.

5 - القافية في العروض والأدب، حسين نصار، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، ط1، 2001، ص21.

6 - المرجع نفسه، ص232.

7 - الموازنات الصوتية، محمد العمري، مرجع سابق، ص62.

عند وضع علمي العروض والقافية، سنصبح أمام المعنى العلمي للقافية، حيث أصبح على واضع العلم أن يحددها تحديدا علميا دقيقا، وهنا نتخلى عن معناها الثاني والثالث في الإطلاق الشعري (البيت - القصيدة)، إذ بقيا حصرا في المجال اللغوي، في حين أقرّ المعنى الأول (آخر البيت) في الاصطلاح العلمي، وأخضعه لتصوراته التي جعلت له حداً معيناً بلوازم من الحروف والحركات ذات خصائص معينة.¹ ولعلّ الذي جعل الحفاظ في الاصطلاح العلمي على المعنى الأول (آخر البيت) دون غيره، هو ارتباطه بالغناء، فالشعر العربي كان غنائيا. قال الأخفش: "وضع الشعر للغناء والحداء والترنم، وأكثر ما يقع ذلك في آخر البيت".²

الواضع هنا، هو الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت170هـ)، الذي حدّد القافية اصطلاحاً بتدقيق، معتمداً على مفهومي الساكن والمتحرك في علم العروض، فهي عنده "من آخر البيت إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن".³ أي من آخر ساكن في البيت، يضاف إليه الساكن ما قبل الأخير، مع المتحرك الذي يسبقهما. فهو هنا حدّد آخر البيت الذي كان على إطلاقه لدى العرب، فأصبح هو مجموع الحروف المتحركة التي بين الساكنين الأخيرين في البيت - إن وجدت - مع الحرف الذي قبل الساكن الأول، وهذا التحديد يتخذ خمس صيغ عروضية مجردة، تجمعها كلمة (سبكرف)، باعتبار الحرف الأخير لاسم كل صيغة:

- المتكاوس: أربعة متحركات بين الساكنين الأخيرين في البيت (0////0/).
- المتراكب: ثلاثة متحركات بين الساكنين الأخيرين في البيت (0///0/).
- المتدارك: متحركان بين الساكنين الأخيرين في البيت (0//0/).
- المتواتر: متحرك بين الساكنين الأخيرين في البيت (0/0/).
- المترادف: بدون متحركات بين الساكنين الأخيرين في البيت (00/).

بعد أن استوت القافية وأصبحت علماً له قواعد متعارف عليها، وبكثرة دورانها وتداولها، وقعت العودة مجدداً إلى إطلاق مفهوم مجازي لها، توسع فيه الواضع ومن آلفوا في صناعة القافية بعده. غير أنّ التوسع هنا لم يعد يطلق عليها باعتبارها (بيتاً) أو (قصيدة) كما كان الإطلاق المجازي الأول، وإنما قيّد نطاق التوسع، فأصبح الإطلاق المجازي عليها محصوراً في حدود آخر البيت، باعتبارها (كلمة)، أو (حرفاً)، أو (حروفاً)، أو (ضرباً). بهذا المعنى، فإننا انتقلنا من مجاز لغوي أول علاقته الكلية، بحيث كان يطلق الكل (بيت - قصيدة) في حين أنّ المراد هو الجزء (آخر البيت غير المحدد)، إلى مجاز لغوي ثانٍ علاقته الجزئية، يطلق فيه الجزء (الحرف، الحروف، الكلمة، الضرب)، في حين أنّ المراد هو الكل (القافية باصطلاحها العلمي).

1 - القافية في العروض والأدب، حسين نصار، مرجع سابق، ص24.

2 - القوافي، الأخفش، تحقيق عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، 1970، ص12 و78.

3 - مختصر القوافي، ابن جني، تحقيق حسن شاذلي فرهود، دار التراث، القاهرة، ط1، 1975، ص19.

لقد أجمل المرزوقي معظم ما تقدم قائلا: "القافية آخر البيت المشتمل على ما يجب على الشاعر مراعاته وإعادته في كل بيت، سمي بذلك لأنه يقفو ما قبله، وهم يسمون البيت بأسره قافية لاشتماله على القافية، والقصيدة بأبياتها قافية، لاشتمالها على الأبيات المقفاة، وهذا توسع منهم".¹ وهو ما أشار له التنوخي أيضا بقوله: "والقافية من الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص، فإذا أريد بها الشعر، لم يقع عليها هذا الاسم حتى تقارن كلاما موزونا، وإذا أريد بها الاشتقاق اتسعت فيها العبارة".² ومن القدماء من رأى في هذه الإطلاقات، ميلا إلى الإيجاز والاختصار في كلام العرب، قال المظفر العلوي (ت656هـ): "وسموا الجميع باسم واحد إيجازا واختصارا (٠٠) ميلا إلى اختصار الكلام، وإخلادا إلى ما يدل فيه على التمام".³

3- لفة النقد المجازية في القافية:

3-1- القافية حرف (الروي):

قال الخليل: "القافية الحرف الذي يلزمه الشاعر في آخر كل بيت حتى يفرغ من شعره (٠٠) وإنما سمي الحرف قافية لأنه يقفو ما تقدمه من الحروف".⁴ كذلك سيبويه (ت180هـ؟) في (الكتاب)، يطلق على حروف الروي القافية، نجده يقول في تعليقاته على صفة المجرى الإعرابية في الأبيات: "والقوافي منصوبة"⁵، "والقوافي مرفوعة"⁶، "والقوافي مجرورة".⁷ ومثلهما قطرب (ت206هـ)، اعتبر أن القافية هي الروي، قال: "القافية الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وهو المسمى روبا".⁸

أبو عبيد القاسم (ت224هـ) اعتبر الروي قافية، والقافية روبا. قال: "الروي هو حرف القافية نفسها".⁹ وعلق على القافية (جامها) من كلمة (رجامها) في مطلع معلقة عبيد الأبرص¹⁰ بالقول: "فالقافية هي الميم، والردف الألف التي قبل الميم، وإنما سميت ردفا لأنها خلف القافية، والهاء التي بعد الميم هي الصلة لأنها اتصلت بالقافية، والألف التي بعد الهاء هي الخروج، فليس يجتمع في الروي من هذه الحروف أكثر من هذا، وقد يكون فيها بعض هذه دون بعض".¹¹

- 1 - شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، دار الجيل، بيروت، 1991، ط1، ص607.
- 2 - كتاب القوافي، التنوخي، تحقيق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978، ص63.
- 3 - نصره الإغريض في نصره القريض، المظفر العلوي، تحقيق نهي عارف، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، دت، ص9.
- 4 - تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها، ابن كيسان، تحقيق إبراهيم السامرائي، مطبوع ضمن كتاب: رسائل ونصوص في اللغة والأدب والتاريخ، ط1، مكتبة المنار، الزرقاء (الأردن)، 1988، ص263.
- 5 - الكتاب، سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988، ج3، ص47.
- 6 - المصدر نفسه، ج3، ص78.
- 7 - المصدر نفسه، ج3، ص269.
- 8 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص3709.
- 9 - الغريب المصنف، أبو عبيد القاسم، تحقيق محمد العبيدي، دار مصر، القاهرة، 1996، ج3، ص699.
- 10 - هو قوله: عفت الديار محلها فقامها +++ بمى تأبد غولها فرجامها
- 11 - المصدر نفسه، ج3، ص699.

فكلمة القافية في هذا التعليق يقصد بها الروي، وكلمة الروي في قوله "ليس يجتمع في الروي"، يقصد بها القافية، أي ليس يجتمع في القافية أكثر مما اجتمع في مطلع عبيد الأبرص، من روي، وردف، ووصل، وخروج، لأنّ التأسيس لا يجتمع مع الردف، وغياب التأسيس يعني غياب الدخيل أيضاً.

المازني (ت248هـ) هو الآخر عرّف القافية بالروي، قال: "القافية هي حرف الروي الذي تبنى عليه القصيدة، لا بد من تكريره".¹ أما ابن كيسان (ت299هـ) في كتابه (تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها)، فلا نجد لديه استعمالاً لكلمة الروي، وهذا لا يعني أنه أقصاه من حروف القافية، وإنما نقصد أنّ حرف الروي في كتابه اسمه القافية، فنجده يقول في الإشارة إلى حروف القافية: "وقد سمي التحليل الحركات التي تلزم القوافي بأسمائها، فقال في هذه الحروف: القافية، والردف، والصلة، والخروج، والتأسيس".² وقال في الصفحة نفسها قبل ذلك: "فهذا ما يلزم القوافي من الحروف، إذا أطلقت، أو قيدت، مما يكون قبلها وبعدها، فيردد مع القافية، وجعل ذلك إيضاحاً للقافية وزيادة في البيان".³

نجدّه أيضاً في تحليلاته لحروف القافية في شواهد الكتاب، يتحدث عن الروي باسم القافية، وذلك كثير في كتابه، نقتصر فيه مثلاً على قوله عن بعض شواهد: "اللام قافية، والهاء صلة، والألف قبل القافية ردف"⁴، وقوله: "القاف قافية، والهاء صلة، والياء والواو قبل القافية ردفان".⁵ ونجد الأمر نفسه في حديثه عن حركات القافية التي تخص الروي، إذ التسمية دائماً للأخير قافية، قال: "والتوجيه حركة ما قبل القافية المقيدة (...) والجرى حركة القافية المطلقة".⁶ ففي هذه المقتطفات من أقوال ابن كيسان تأكيد على أنّ القافية هي حرف الروي، وفي قوله الثاني ما يؤكد على سمة التكرير اللازمة له، ولما معه من حروف، في قوله "فيردد مع القافية".

ابن عبد ربه الأندلسي (ت328هـ) يعرف القافية بالروي أيضاً، قال: "القافية حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر، ولا بد من تكريره، فيكون في كل بيت، والحروف التي تلزم حرف الروي أربعة هي: التأسيس، والردف، والوصل، والخروج".⁷ بل إنّ نشوان الحميري (ت573هـ)، لم يكتف بإطلاق القافية على الروي، وإنما سمى عليها به، إذ نجد علم القافية عنده بمسمى "علم الروي"، ودرس تحته ما يتصل بعلم القافية من حروف وحركات وعيوب، قال: "والروي، الحرف الذي تبنى عليه القصيدة. وسنذكر في هذا الموضع جملة مختصرة من علم الروي، يستدلّ بها من وقف عليها، فمن أحبّ علم ذلك بكامله، فهو في مختصرنا المعروف: كتاب بيان مشكل الروي وصراطه السوي".⁸

1 - القوافي وعللها، المازني، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد 66، 2009، دبي، ص158.

2 - تلقيب القوافي، ابن كيسان، مصدر سابق، ص270.

3 - المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

4 - المصدر نفسه، ص269.

5 - المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

6 - المصدر نفسه، ص271.

7 - العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق مفيد قبيحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ج6، ص343.

8 - الحور العين، نشوان الحميري، تحقيق كمال مصطفى، طهران، 1972، ص87.

ابن خلدون (ت808هـ) في (المقدمة)، أطلق على الروي القافية، قال: "اعلم أنّ لسان العرب وكلامهم على فنين في الشعر المنظوم، وهو الكلام الموزون المقفى، ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية".¹ وقال في حديثه عن أبيات القصيدة: "يسمى الحرف الأخير الذي تنفق فيه رويًا وقافية".² وقال في تعريف الشعر: "هو الكلام البليغ، المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي".³ أما من المعاصرين، فوجد عبد الله الطيّب (ت2003) يعرف القافية بالروي، قال: "هي الحرف الذي يجيء في آخر البيت".⁴ ومثله محمود علي السمان في قوله: "المقصود بالقافية في الشعر الحر، أنها الحرف الأخير الذي تقوم عليه القصيدة، كما في الشعر العمودي، أو تقوم عليه بعض أبياتها فقط، كما هو الغالب في الشعر الحر".⁵

انطلاقاً من الأقوال النظرية السابقة، يظهر أنّ القافية اختصرت مجازاً في أحد حروفها، وهو الروي بالتحديد دون غيره من الحروف، والسبب في ذلك، أنّ لهذا الحرف من التمكن، ما ليس لبقية حروف القافية، فجميع الحروف الخمسة الأخرى، يمكن أن تحضر أو تغيب في التقفية، أمّا هو فركزي، فلا شعر مقفى بدون روي⁶، لذلك قال التنوخي: "ولا يوجد شعر يخلو من الروي"⁷، وهو ما أكدّه التبريزي (ت502هـ) أيضاً في قوله: "ولا بد لكل شعر قلّ أو كثر من روي".⁸ والمازني (ت248هـ) أيضاً أكّد على مركزية الروي وثباته في قافية الشعر، قال: "حرف الروي أقوى من حرف الوصل، لأنّه يثبت في الوصل والوقف، ولا يحذف من الشعر البتّة".⁹ ومثله الدمنهوري حين قال عن حروف القافية: "وأعظمها وأشرفها الروي، لأنّه لا بد منه في القافية".¹⁰ ويفسر ابن جني (ت392هـ) هذه العناية التي للروي بوقوعه متطرفاً، قال: "آخر السجعة والقافية، أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمّس، والحشد عليها أوفى وأهم، وكذلك كلما تطرّف الحرف في القافية ازدادوا عناية به، ومحافظه على حكمه".¹¹

1 - المقدمة، ابن خلدون، تحقيق خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، 2001، ج1، ص781.

2 - المصدر نفسه، ج1، ص784.

3 - المصدر نفسه، ج1، ص789.

4 - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، جد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط3، 1989، ج1، ص15.

5 - العروض الجديد: أوزان الشعر الحر وقوافيه، محمود السمان، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص106.

6 - كتاب القوافي، التنوخي، مصدر سابق، ص99.

7 - المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

8 - الكافي في العروض والقوافي، التبريزي، تحقيق الحسّاني عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994، ص149.

9 - القوافي وعللها، المازني، مصدر سابق، ص172.

10 - الحاشية الكبرى، الدمنهوري، مصدر سابق، ص78.

11 - الخصائص، ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، دت، ج1، ص84.

ونجد من المعاصرين من ينحو نفس الاتجاه في اعتبار الروي قافية، فعبد الله الطيّب (ت2003) يعرف القافية بالروي، قال: "هي الحرف الذي يجيء في آخر البيت".¹ ومثله محمود علي السمان في قوله: "المقصود بالقافية في الشعر الحر، أنها الحرف الأخير الذي تقوم عليه القصيدة، كما في الشعر العمودي، أو تقوم عليه بعض أبياتها فقط، كما هو الغالب في الشعر الحر".²

2-3- القافية بحروف:

قال ابن كيسان: "كان الخليل يسمي الكلمة التي فيها القافية الضرب والروي".³ فالروي هنا بحسب الخليل، ليس حرفاً من حروف القافية، بل هو الكلمة بما تشتمل عليه من حروف القافية ومنها الروي. ونجد تعليل هذا في تعريف الخليل للروي في معجمه (العين)، حين قال: "الروي حروف قوافي الشعر اللازمات".⁴ وابن سينا في كتابه (الشفاء)، لم يجعل القافية مقصورة على الروي، بل تشمل جميع حروفها الحاضرة في الأقوال الشعرية، قال عن الأخيرة: "ومعنى كونها مقفأة، هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة".⁵ وكرر ذلك في مكان آخر فقال: "الشعر كلام مخيل، مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم".⁶ واعتبار القافية حروفاً نجده أيضاً عند أبي موسى الحامض (ت305هـ) في قوله: "القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت من الحروف والحركات".⁷

3-3- القافية كلمة:

أول من قال بذلك الأخفش، فهي عنده "آخر كلمة في البيت".⁸ وعلق ابن سيدة على رأي الأخفش قائلاً: "لا دلالة فيه على أن القافية عندهم الكلمة، لأنه نحا نحو ما يريده الخليل، فلطف عليه أن يقول: هي من فتحة القاف، إلى آخر البيت. فجاء بما هو عليه أسهل، وبه آنس، وعليه أقدر، فذكر الكلمة المنطوية على القافية في الحقيقة مجازاً".⁹ وعلى مذهبه الناس اليوم¹⁰ في إشارتهم إلى قوافي قصيدة ما، إذ يوردون الكلمات الأخيرة في الأبيات. ومثله قدامة بن

1 - لمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط3، 1989، ج1، ص15.

2 - العروض الجديد: أوزان الشعر الحر وقوافيه، محمود السمان، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص106.

3 - تليق القوافي، ابن كيسان، مصدر سابق، ص263.

4 - كتاب العين، الفراهيدي، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ج2، ص165.

5 - الشفاء، ابن سينا، مصدر سابق، ج4، ص23.

6 - المصدر نفسه، ج3، ص122.

7 - كتاب القوافي، التنوخي، مصدر سابق، ص70.

8 - كتاب القوافي، الأخفش، مصدر سابق، ص3.

9 - تاج العروس من جواهر القاموس، المرتضى الزبيدي، تحقيق عبد العليم الطحاوي، مطبعة الكويت، 1984، ج39، ص331.

10 - الشافي في علم القوافي، ابن القطاع، تحقيق صالح العابد، دار إشبيلية، الرياض، ط1، 1998، ص35.

جعفر، الذي عرّف الشعر بقوله: "هو الكلام الموزون المقفى"¹، مبرزاً أنّ القافية فيه "هي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر"²، وهذه "اللفظة، إنما قيل فيها إنها قافية، لأنها مقطع البيت وآخره"³.

إنّ المتتبع لأقوال العروضيين في القافية، يجد أنّ إطلاق القافية وإرادة الكلمة بها، يكون بشكل كبير في حديثهم عن عيب من عيوبها، هو الإيطاء. إذ الأخير تكرير الكلمة التي فيها الروي بلفظها ومعناها، دون فاصل سبعة أبيات، ففي تعريفهم له، نجدهم يقولون: "إعادة القافية" أو "ترديدها"، وهم يقصدون الكلمة المشتملة عليها، ومن ذلك قول نشوان الحميري: "ومن عيوب الشعر الإيطاء، وهو إعادة القافية والمعنى واحد"⁴. وقول أبي عبيد القاسم: "وأما الإيطاء فليس بعيب عند العرب، وهو إعادة القافية مرتين"⁵. وقول المازني: "وأما الإيطاء فهو أن يردّ [الشاعر] القافية"⁶. كذلك قول الأخفش: "وأما الإيطاء فردّ كلمة قد قفي بها مرة"⁷. وقول التنوخي: "هو إعادة القافية في الشعر"⁸. وقول العنّابي: "والإيطاء هو إعادة القافية بلفظها ومعناها في قصيدة واحدة"⁹. وقول الأنباري: "الإيطاء أن تكرر القافية في القصيدة الواحدة باللفظ والمعنى"¹⁰. وقول التميمي: "الإيطاء هو إعادة القافية مرتين في القصيدة"¹¹. وقول الشنتريني: "وأما الإيطاء، فهو اتفاق القوافي في اللفظ والمعنى"¹².

نجد كذلك إطلاق الكلمة على القافية، في حديثهم عن ما يحكم حرف التأسيس من قواعد، قال المازني: "إذا كانت القافية آخر كلمة، وكان التأسيس في كلمة قبلها تليها، فليس بحرف في أكثر أشعارهم"¹³. وقال الإريلي عن حرف التأسيس: "فإن كان من غير الكلمة التي فيها القافية، وكانت القافية ضميراً، جاز وقوع هذه الألف، ولا تعد تأسيساً ولا سناداً، بل الألف كغيرها من الحروف"¹⁴.

1 - نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، دت، ص64.

2 - المصدر نفسه، ص69.

3 - المصدر نفسه، ص70.

4 - كتاب القوافي، الحميري، تحقيق محمد شريف، ملحق بكتاب العروض دراسة تطبيقية، مكتبة الشباب، 1984، ص172.

5 - الغريب المصنف، أبو عبيد القاسم، مصدر سابق، ج3، ص699.

6 - القوافي وعللها، المازني، مصدر سابق، ص162.

7 - كتاب القوافي، الأخفش، مصدر سابق، ص55-58.

8 - كتاب القوافي، التنوخي، مصدر سابق، ص187.

9 - الكافي بمعرفة القوافي، الأصبحي العنّابي، تحقيق نجاة نولي، الإدارة العامة للثقافة والنشر بجامعة محمد بن سعود، 1997، ص170.

10 - الموجز في علم القوافي، الأنباري، تحقيق حاتم الضامن، دار البشائر، دمشق، ط1، 2002، ص42.

11 - كتاب القوافي، التميمي، تحقيق عبد الحسين جاسم، مجلة كلية الآداب، ع21، م1، دار الجاحظ، بغداد، 1977، ص368.

12 - الكافي في علم القوافي، الشنتريني، تحقيق علاء رأفت، دار الطلائع، القاهرة، ط1، 2003، ص48.

13 - القوافي وعللها، المازني، مصدر سابق، ص172.

14 - كتاب القوافي، الإريلي، مصدر سابق، ص111.

تجدر الإشارة هنا، إلى أنّ هناك أطرادا في إطلاق الكلمة على القافية لدى الدارسين المعاصرين، إذ نجدها في تنظيراتهم بهذا الإطلاق، قال عز الدين إسماعيل: "القافية الجديدة إذن، كلمة تتيح للقارئ الوقوف والحركة في آن (....) فهناك دائما كلمة واحدة، هي أصلح كلمة يمكن أن ينتهي بها السطر الشعري"¹. وقال عبدالله راجع: "الشاعر (....) ينهي سطره الشعري بكلمة، قصارها أن تخضع لتجانس صوتي، يربطها بغيرها من الكلمات التي انتهت بها أسطر أخرى"². وقال أحمد المجاطي: "اصطلاح القافية بمثل هذا الدور، يحتاج إلى المشاعر (....) وإلى ذائقة فنية تعرف كيف تختار من كل الثروة اللغوية التي يملكها الشاعر، كلمة واحدة، هي أصلح من أية كلمة أخرى لتختتم بيتا من الشعر"³.

إنّ ما ينبغي التنبيه إليه هنا، هو أن الإشكال في التحليلات المعاصرة للقافية، حديثها عن القافية بالمعنى المجازي (كلمة، روي، حروف) أثناء معالجتها في نص من النصوص الحرة، وهي تقصد بذلك المعنى العلمي لها (سبكرف) في تعريف الخليل، إلى الحد الذي أصبح فيه المعنى المجازي هو الأصل، ومعناها العلمي (سبكرف) هو الفرع، وهذا خلل ينبغي العدول عنه، لأنه لا يحدد لنا القافية بشكل دقيق في الشعر المعاصر، وأدى إلى فهم ضبابي لتحديداتها وصل حد التناقض أحيانا. فما لا يضعه الدارسون المعاصرون في الحسبان، هو أنّ إطلاق القافية على الكلمة مجازا، أصله التعريف العلمي لها عند الخليل، وهذا يفهم من قول ابن رشيق: "قال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح، تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين"⁴.

كذلك ينبغي أن يضعوا في الاعتبار، أنّ القافية إذا اتصلت بالشعر الموزون، لا يقصد بها إلّا معناها العلمي تحديدا، ومن ثمة فمعالجتها فيه ينبغي أن تكون بهذا المعنى، أما في غيره فتتسع فيها العبارة إلى معانيها المجازية. قال التنوخي: "والقافية من الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص، فإذا أريد بها الشعر، لم يقع عليها هذا الاسم حتى تقارن كلاما موزونا، وإذا أريد بها الاشتقاق اتسعت فيها العبارة"⁵. وهذا الكلام هنا دقيق، ويكشف عن صلة علم العروض بعلم القافية، لأنّ تحديد القافية بمعناها العلمي يتم في آخر جزء (الضرب) من الوزن الشعري. وما لا يضعه الدارسون المعاصرون أيضا في الاعتبار، أنّ الحضور المجازي يتحقق بشكل من الأشكال في غياب التحقق العلمي، بسبب كسر نظام الشطرين في قصيدة الشعر الحر، فيبنى التحليل على أساس من المجاز الذي يقصد منه الحضور العلمي

1 - الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط3، دت، ص114-115.

2 - القصيدة المغربية المعاصرة، عبدالله راجع، مرجع سابق، ج1، ص140.

3 - ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المجاطي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص197.

4 - العمدة، ابن رشيق، ج1، مصدر سابق، ص151.

5 - كتاب القوافي، التنوخي، مصدر سابق، ص63.

(سبكرف)، والواقع أنّ الأخير غائب لطبيعة الشعر المعاصر، وغيابه يعني غياب المعنى المجازي أيضا، لجملة من الأمور نقف عليها في الحديث عن علامات القافية في الشعر الحر، وعن أقسامها فيه.

3-4- القافية ضرب:

قال ابن كيسان: "كان الخليل يسمي الكلمة التي فيها القافية الضرب والروي".¹ يظهر من خلال ما تقدّم، أنّ واضع العلم كان في مقدّمة من أطلقوا الروي والحروف مجازا على القافية، وهنا يطلق عليها الضرب، وتسميتها بالضرب نجد تفسيرها الشعري في (لسان العرب) لابن منظور، في قوله: "والضرب من بيت الشعر آخره، كقوله فحمل".² أي كلمة (فَحَمَل) في مطلع معلقة امرئ القيس، المشكلة لتفعيلة الضرب (مفاعن). وتعريفها بالضرب، نجده أيضا عند حازم القرطاجني، الذي قال: "إن القافية في اصطلاح المحققين من أصحاب علم القوافي، هي الأجزاء المتطرفة من بيوت الشعر، التي وضعت الحركات والسكّات والحروف الهوائية فيها، وضعا متحاذاي المراتب، لتساوق المقاطع الشعرية بالاتفاق في جميع ذلك تساوقا واحدا".³ فقوله الأجزاء، يعني به تفاعيل الضرب، لأنّ القدماء يسمون التفاعيل أجزاء، وأركانها، تؤكد ذلك صفة "المتطرفة" في كلامه، إذ لا يقع متطرفا في نهاية البيت إلاّ تفعيلة الضرب. بل إنّ حازما هنا ربط بين وضعية القافية المجردة المرتبطة بالوزن، في قوله "الحركات والسكّات"، ووضعيّتها الإيقاعية في إشارته إلى وضع حروفها وضعا متحاذاي الترتيب مع وضعيّتها الوزنية المجردة.

هذا الإطلاق هنا للضرب على القافية، إطلاق له أهميته وخطره، فهو ليس مثل باقي الإطلاقات السابقة التي تتوضع داخل علم القافية، بل إنه يتموضع في علم العروض، وفيه تأكيد على الوضعية العروضية للقافية، إذ يحيل على موضع القافية العروضي الذي تحدّد فيه صيغها الخمس المجردة (سبكرف) وهو الضرب. فوجود الضرب يعني وجود القافية لأنّه تفعيلتها، وغيابه يعني غيابها، ومسألة وجوده أو غيابه تضبطها تغييرات عروضية (الزحافات والعلل) دالة عليه، وفهم هذه العلاقة التي يحتزلها هذا الإطلاق هنا، أصبح ملحا لتحديد قافية الشعر المعاصر كما سنرى.

1 - تلقيب القوافي، ابن كيسان، مصدر سابق، ص 263.

2 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص 2568.

3 - الباقي من كتاب القوافي، حازم القرطاجني، تحقيق علي لغزيوي، دار الأحمديّة للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1997، ص 86.

المبحث الثاني: وضعية القافية في المدونات الحديثة

1- إنقالية القافية من البيت إلى السطر:

ظلت علاقة القافية بالبيت وطيدة إلى حد بعيد، فلم تتم عملية تكسيروها إلا بعد تكسير البيت الشعري التقليدي، ذلك أن قانون الوقفة الثلاثية¹ الذي حكم البيت الشعري القديم، سمح للقافية بأن تبرز في نهايته لإقفاله² وتحقيق استقلاليتها عن غيره من الأبيات، سواء في ذلك التي سبقتها أو التي تليه. وقيام البيت على هذه الوقفة، لا يعني عدم حضور وقفات أخرى داخلية فيه، لكنها ليست خاصة مميزة له، إذ تبدو - أمام حدة بروز الوقفة الثلاثية التي يُختتم بها - شبه غائبة، وعدم العناية بها مردّه أنها ليست الدعامة الأساس التي تحفظ للبيت هويته واستقلاليتها ووحدته التي نصّت عليها مقاييس النقد عند القدماء، وجاراهم فيها السواد الأعظم من الشعراء.³

بهذا المعنى، فقد اكتسبت القافية أهمية استثنائية، في تشكيل بنية القصيدة العربية، وبقيت طوال عصور مهيمنة على الذائقة الشعرية، متبعة نظاما هندسيا صارما ثابتا، ظلّ الشعراء يسلكونه لا يحيدون عنه. غير أن ثورة الحداثة في الشعر العربي، بما أحدثته من تحوّل عنيف في بنية القصيدة، جعلت القافية من أبرز العناصر الشعرية التي ينبغي إعادة النظر في وضعيتها. بتعبير آخر، فإنه كان من البدهي، أن يقوم شعراء الحداثة الشعرية، بفك الارتباط مع إطار القصيدة الملزم، المتمثل في الصورة الكاملة للبحر، وفي القافية التي تلتزم، باعتبارها صوتا مفروضا لإقفال الأبيات، إذ كان محتما أن يحدّد الشعراء موقفهم من الوسائل التشكيلية الموسيقية القديمة، وعلى رأسها الوزن والقافية، فلم يكن ممكنا الإبقاء على الصورة الثابتة لهما، وكان من اللازم إدخال تعديل جوهري، حتى يُمكن تحقيق صورة جديدة لهما.⁴

إن الهزّة القويّة للقافية جاءت مع حركة الشعر الحر، التي جعلت أول أهدافها تفتيت الوحدة الموسيقية القديمة، المتمثلة في نظام البيت. وكان لا بدّ أن ينال نظام القافية تغييرات مشابهة، باعتباره جزءا من بناء القصيدة العام،⁵ أي أن تكسير شعراء هذه الحركة لبنية البيت التقليدي، كان خطوة نحو اتّخاذ موقف من القافية هي الأخرى، ذلك أن "انتصابها في نهاية كلّ بيت، دفع الشاعر في أكثر من مناسبة، إلى اللّهاث وراءها، رغم أنه يحسّ بأنّ ما يريد أن يقوله قد انتهى قبل الوصول إليها"⁶، أو قد يدفعه في أحيان أخرى إلى "خنق الدلالة، والنظم، والإيقاع، بالرغم من

1 - الوقفة الثلاثية يقصد بها: الوقفة الدلالية والعروضية والنظمية، يُنظر كتاب (بنية اللغة الشعرية) لجون كوهين، ص 56-74.

2 - القصيدة المغربية المعاصرة، عبد الله راجع، مرجع سابق، ج 1، ص 135.

3 - المرجع نفسه، ج 1، ص 110.

4 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 65.

5 - ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المجاطي، مرجع سابق، ص 196.

6 - القصيدة المغربية المعاصرة عبد الله راجع، مرجع سابق، ج 1، ص 135. ونجد تأكيدا لكلام عبد الله راجع في بعض الألوان البلاغية التي اصطلح لها القدماء مثل الحشو والإيغال والتفصيل.

أنّ ما يريد قوله أكبر من أن يحيط به البيت الواحد"¹، وكلّ ذلك بسبب التماثل الصوتي للقافية، الذي يفرض أن تقطع الدلالة، والنظم، والإيقاع على مسافات زمنية ثابتة، تخلق نوعاً من السيمتريّة التي لا تنسجم مع الدقات الشعورية للشاعر، ويصبح البيت الشعري بتأثير من القافية، قلباً جاهزاً "ينبغي أن تصبّ فيه المشاعر إلى أن يمتلئ"².

لا يعني خفاء القافية بشكلها العمودي المتتابع، الذي كان ظاهراً في قصيدة الشطرين، غيابها نهائياً عن النص الشعري المعاصر، وإنّما إعادة انتشار لها داخل بنية القصيدة، و"تحوّلاً من صوت صارخ، إلى صدى هامس، متداخل ومتفاعل مع نسيج اللغة، بصورها وتراكيبها ومفرداتها"³. فالقافية في الشعر الحرّ، لم تعد حلّة موسيقية، تزيّن بها نهاية السطر الشعري - أي ذات وظيفة زخرفية - أُولَـامَة كما عند ابن رشيق، الذي عدّها شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولولاهما لما سُمّي شعراً⁴، وإنّما أصبح الأصل في الاستخدام التقفوي، هو الضرورة من عدمها، حسب طبيعة التجربة الشعرية من جهة، وأدوات الشاعر وقدراته الإبداعية من جهة أخرى، فالمهم أنّ القافية، لم تعد كما كانت عنصر حسم رئيس في موسيقى القصيدة⁵.

2- نلقي القافية في آراء النقد الحديث:

يكاد معظم النقاد حديثاً يجمعون على أنّ شعر التفعيلة لم يبلغ الوزن ولا القافية، وإنّما أدخل عليهما تغييراً مكّنها من تحقيق ما رأى الشعراء المعاصرون، أنّ الإطار القديم لم يكن يسعف على تحقيقه⁶. إذ أخضعها الاهتزاز الكبير الذي تعرّضت له القصيدة المعاصرة بعد ثورة الحداثة، لمقاييس ومقاربات جديدة، تنسجم مع طبيعة هذه الثورة وقوانينها، لذلك لم تستطع القافية الاحتفاظ بشكلها التقليدي الموحد - الذي سارت عليه عدة قرون⁷ - في القصيدة المعاصرة. وربّما يكون رواد القصيدة المعاصرة ونقادها، "قد اختلفوا بعض الشيء في تقدير الضرورة التي تنطوي عليها القافية، انطلاقاً من خصوصية كلّ تجربة شعرية، ففي الوقت الذي أنكر فيه البعض منهم، وجود القافية في الشعر الحرّ، أظهر الكثيرون منهم مرونة كبيرة في التعامل مع القافية، بينما أبدى البعض الآخر تحفظاً واضحاً على محاولة تخريبها، وإهمال دورها في الشعر"⁸ وفي ما يلي بعض تجليات ذلك:

- 1 - القصيدة المغربية المعاصرة عبد الله راجع، مرجع سابق، ج1، ص135.
- 2 - المرجع نفسه، ج1، ص136.
- 3 - الشعر العربي الحديث (ندوة): تجدد موسيقى الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع، علوي الهاشمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الصفاة (الكويت)، 2005، ج1، ص185.
- 4 - العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص151.
- 5 - القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص152.
- 6 - أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، أحمد المجاطي، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 1993، ص25.
- 7 - القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص95.
- 8 - المرجع نفسه، ص149.

2-1 - طه حسين (ن1973ج):

طه حسين في حديثه عن التجديد الشعري، لا يرى حرجا في تجديد قوافيه وأوزانه، كما لا يرى بأسا في التحرر من قيد القافية إذا وجد الشعراء أنها تنافر مزاجهم وطبعهم، مشترطا ألا يكون ذلك صادرا منهم عن تقليد لشاعر أجنبي فقط، وإنما عن إبداع في ما ينشئون. وطه هنا ينطلق في رأيه من أن في الإنسانية شعرا لم يعرف القافية، لأنها لم تلائم طبعه ولا لغته، لكنه مع ذلك ظل شعرا خالدا، مثل الشعراء اليوناني واللاتيني اللذين لم يعرفا القافية، وأتيح لكلها الروعة والخلود.¹

2-2 - إبراهيم أنيس (ن1977ج):

دعا إبراهيم أنيس إلى التحلل من نظام التقفية القديم، لكن هذا لا يعني عنده نبذها تماما، وإنما طالب بتنويعها، تجنباً لرتابة نظام التقفية القديم. قال: "ولست بحاجة إلى الإفاضة، في التدليل على أن تنوع القافية، مما يزيد في موسيقى الشعر، ويكسبه جمالا فوق جمال".² ثم أردف قائلا: "فنحن نريد نظاما مستقرا، كثير الشيوخ في أشعار المحدثين، يرفقه عنا ما قد نشعر به من ملل في التقيّد بقيود القافية عند الأقدمين".³

أعلن أنيس بعد هذا موقفه صراحة، دافعا أيّ تأويل لكلامه السابق، قائلا: "ولست أرمي بالتحلل من قيود القافية، إلى ما يرمي إليه بعض النقاد في عصرنا الحديث، من ترك التقفية، وجعل الشعر مرسلا (....) إنهم ليتناسون، أن الشعر في معظم لغات العالم، لا يزال يخضع لنظام القافية، وأن الناس يستمتعون من الشعر بموسيقاه، ويطربون لها، مع استمتاعهم بمعانيه وأخيلته".⁴

2-3 - العوضي الوكيل (ن1983ج):

العوضي الوكيل في كتابه (الشعر بين الجمود والتطور)، تجنّد للردّ على أنصار الشعر الجديد وادّعاءاتهم بصدد نبذ القافية وإطراحها، وتصويرهم لها غولا ينبغي قتله كما قال. وهو في طرحه يقف ضدّ أطراح القافية ومع تنويعها، قال: "ولقد يكون من اللازم، أن نخص القافية هنا بحديث، من حيث كونها عنصرا هاما من العناصر التي تار حولها الجدل، بين القديم والجديد".⁵ ليخلص بعدها إلى القول: "على أننا بعد ذلك، لا نرى محلا للقول بغول القافية، بعد أن رأينا شعراء مدرسة الديوان وغيرهم، ينظمون القصيدة على قوافٍ تتغير مع كلّ مقطع، فلا يكاد يكون للقافية أثر، أي أثر في الحدّ من حرية الشاعر".⁶

1 - من أدبنا المعاصر، طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2013، ص25-26.

2 - موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مرجع سابق، ص284.

3 - المرجع نفسه، ص295.

4 - المرجع نفسه، ص295-296.

5 - الشعر بين الجمود والتطور، العوضي الوكيل، دار القلم، القاهرة، 1964، ص76.

6 - المرجع نفسه، ص81.

قبل أن يصل الناقد لهذه النتيجة الأخيرة، فإنه عرض لمقولات أنصار الجديد، وناقشها محاولاً تنفيذها، مبرزاً أنّهم ينكرون القافية في تنظيرهم ويخضعون لها فعلاً في منجزاتهم، يعلنون في إصرار إنكارهم لها ثم تقرأ في أشعارهم فتجدهم يقفون ويلتزمون وهم لا يشعرون، أو هم يشعرون، ولكنهم مع ذلك ينكرون كما يرى¹. قال: "أما أصحاب الجديد، فهم يعلنون ثورتهم على القافية في إصرار وعناد، ويؤكدون أنّ ضررها على الشعر كبير، فهي قيدٌ يتقيد به الشاعر، وقد يلجئه وجودها إلى ما لا يحبّ من المعاني والأفكار، علاوة على أنّ تكرارها جالب في ما يقولون للملل والسآمة. وآخرون يقولون إنّ وجود القافية، يحدّد حجم القصيدة العربية، لأنّ وحدة القافية تجعل الشاعر يلتزم بكلمات تنتهي بالحرف المطلوب (الروي)، ولا بدّ أنّ تنتهي ذخيرة الشاعر من هذه الكلمات، فلا يلبث بعد عدد من الأبيات، أن يأتي بالكلمات القلقة في سبيل استكمال قافيته. وأغرب ما وصفت به القافية من هؤلاء، أنّها حجر تلقمه القافية لكل بيت²، ويهاجمها بعضهم³ قائلاً: إنّها المأساة، إنّها اللآفة الحمراء التي تصرخ بالشاعر قف، حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه، فتقطع أنفاسه، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل، وتضطرّه إلى بدء الشوط من جديد"⁴.

بعد أن نلخص الناقد أقوى مقولات أنصار الجديد، اتّجه إلى مناقشتها، فبين أنّ الذين قالوا بقيد القافية، لم يستطيعوا أن يفرّقوا بين القيد والقاعدة، إذ لا يمكن أن تقوم حتى ألعاب التسلية - حسب كلامه - من غير قواعد تنظّمها، والقافية على هذا الأساس لازمة لضبط الإيقاع، ولإيقاظ حسّ السامع وتنبهه لانتظار إيقاع جديد، فكيف يجيء الملل وهذه حال القافية؟⁵ أما من يقولون بضعف نفس الشاعر بعد عدد محدّد من الأبيات بسبب القافية، فيرى الناقد أنّهم يظلمون القافية، ويظلمون أنفسهم، لأنّ نظام الشعر العربي في هذا الإطار جاء مَرناً غاية المرونة، فهناك المقصورات التي تجعل الشاعر لا تنفذ ذخيرته من الكلمات، مهما طالت قصيدته. وهناك إمكانية تكرار الكلمة الواحدة أكثر من مرة بعد سبعة أبيات، وهو تكرار مباح لا يغضّ من شأن الشاعر، ولا يضع من قيمة قصيدته⁶. ثم إنّ في القديم شعراء فحولاً نظموا قصائد طوالاً على قوافٍ تقلّ كلماتها في اللغة العربية بطبيعتها، كالثناء والجيم، أفيقال بعد هذا إنّ أحدهم في قصائده كان محدود الأفكار، أو إنّ القافية حرمته بثقل قيدها من تسجيل فكرة كانت تراوده وصرف نفسه عنها بسبب القافية؟⁷.

1 - الشعر بين الجمود والتطور، العوضي الوكيل، مرجع سابق، ص 87.

2 - هذا الرأي لنازك الملائكة في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد)، وقد تراجعت عنه، وسنوضح رأيها مفصلاً في الصفحات الموالية.

3 - هذا الرأي هنا لنزار قبّاني في كتابه (الشعر قنديل أخضر) وسنراه في السطور الموالية، انظر الصفحة 37 من الكتاب، الطبعة 16.

4 - الشعر بين الجمود والتطور، العوضي الوكيل، مرجع سابق، ص 76-77.

5 - المرجع نفسه، ص 77.

6 - المرجع نفسه، ص 78.

7 - المرجع نفسه، ص 80-81.

4-2- نزار قباني (ن 1998م):

نزار قباني من خلال مصاحباته النقدية لما كان ينظمه من شعر تحدث عن القافية، ويظهر أنه في بداياته كان من دعاة التحرر منها، غير أنه تراجع ودافع على ضرورة التقفية وأهميتها للشعر، وبدل التخلي عنها طالب بتعديلها وجعلها مرنة، وهو ما يعني التخلي عن صيغتها الموحدة. قال بلغة استعارية: "إنّ اليسار لا يطالب أبداً بإلغاء الأثواب الفضفاضة في شعرنا، لأنه يعرف أنّ التخلي عن أثوابنا القديمة معناه العريّ الأدبي التام، ولكنه يطالب بتعديل هذه الأثواب، بشكل يجعلها عصرية وعملية ومريحة. إنّني أستعمل هنا كلمة (مريحة) لأنها الكلمة الأصلح لما أريد التعبير عنه، إذ لا شاعر عربي مهما كان مجيداً يستطيع أن يدعي أنّ جميع قوافيه مستريحة".¹

في استفتاء لمجلة الآداب اللبنانية، أجرته لعدد من النقاد والشعراء² من بينهم نزار قباني، كان نص موضوع الاستفتاء ما يلي: "يرى بعض الشعراء ونقاد الشعر المحدثين أنّ قوالب الوزن والقافية العربية، تحول دون استجابة الشعر العربي لحاجات الحياة المعاصرة، وينزعون إلى وجوب تحريره من هذه القوالب، فما موقفكم من هذه النزعة؟ وما مقترحاتكم في الموضوع؟".³ وقد نشرت المجلة أجوبة المشاركين في الاستفتاء سنة 1953، بقلم عضو من أعضاء تحريرها هو رثيف خوري، ويظهر من جواب نزار أنّه كان قد دعا قبل هذا التاريخ (1953)، إلى التحرر من عبودية القافية الملحنة، لذلك فهو يعترف في إجابته بفشله، إذ أيقن أن التحرر من القافية مغامرة غير محسوبة قد تؤدي بطابع القصيدة العربية. قال: "كنت أول القائلين بوجوب التحرر من القافية، هذه العبودية الملحنة، التي تقول للبيت العربي قف فيقف، وتقطع خيوط الخيال العربي في روعة قفرته فيقع منقطع الأنفاس. أمّا الآن، فقد جئت أعتز بفشلي، لأنني أيقنت أن التحرر من القافية مغامرة قد تؤدي بطابع القصيدة العربية، وتقضي على إرثنا. التحرر من القافية كالتحرر من غرائزنا، يحتاج إلى أجيال، فلنقبل هذه العبودية الملحنة".⁴

يعلّل نزار سرّ استعصاء التخلي عن القافية بأمرين، أولهما كونها سرّ نغم القصيدة، أي وتر عودها النغمي، ونزع وتر العود يعني تعطيل مصدر نغمه، وإحلاله إلى وعاء أجوف من الخشب، فهذا معنى من معاني العري الأدبي الذي أشار إليه سابقاً، حين تصبح القصيدة عارية من القافية. قال: "سر استعصاء القافية علينا ودلاها، أنها مرتبطة بسر النغم، ولما كان النغم هو سر القصيدة فلك أن تتصور أية مغامرة مجنونة يقدم عليها من يحاول فك وتر العود عن العود، لن يبقى من القصيدة العربية حينئذ سوى وعاء من الخشب الأجوف، كلّ ناخف فيه يستطيع أن يحدث صوتاً".⁵

1 - الشعر قنديل أخضر، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 16، 2000، ص 37.

2 - إضافة إلى نزار شارك في الاستفتاء كل من: رثيف خوري، بدوي الجبل، عبد القادر القط، بشارة الخوري، فدوى طوقان، عبد الوهاب البياتي، إلياس قنصل، إبراهيم العريض.

3 - الشعر العربي بين التقييد والتحرير، رثيف خوري، مجلة الآداب، العدد 8، دار العلم للملايين، بيروت، 1953، ص 22.

4 - المرجع نفسه، ص 24.23.

5 - المرجع نفسه، ص 24.

أمّا الأمر الثاني فتصل بالذائقة الشعرية العربية - ومنها ذائقة نزار - التي لم تألف ضمن فرضياتها النغمية بيتا شعريا بلا قافية. قال: "هل هذه رجعية مني؟ ربما كان الأمر كذلك، ولكن طبيعتي الشعرية، وطبيعة أي فرد عربي، لا تستطيع أن تفترض وجود بيت لا ينتهي بقافية، أي لا ينتهي بهذا القرار الرخيم".¹ فنزار في تراجع هنا عن مسألة التحرر من القافية، كان يبني رأيه على ما حصل لتجربة "الشعر المنثور"، الذي رغم غناه النغمي لم يستطع أن يحدث تجاوبا مع جمهور الشعر العربي. والسبب في ذلك هو القافية التي يقرّ نزار استحالة الاستغناء عنها. غير أنّ استحالة الاستغناء لا تعني استحالة ترويضها وجعلها مرنة. قال: "لفتة واحدة منّا إلى الشعر المنثور، ترينا أنّ هذا اللون من التعبير رغم غناه بالنغم، لم يستطع أن يتجاوب مع الذوق العربي. لماذا؟ الجواب عند القافية. على أنّه إذا استحال الاستغناء عن القافية، فلا يستحيل ترويضها وجعلها أكثر مرونة واستجابة لأفكارنا وجموح خيالاتنا، وواقع عصرنا".²

بعد عقد من الزمان تقريبا على آرائه هذه، نجده سنة 1962 في مقال له بعنوان (معركة اليمين واليسار في شعرنا العربي)، يفرد للقافية عنوانا دراميا هو (مأساة القافية)، وفيه يؤكد كلامه السابق حول ضرورة ترويض القافية وجعلها أكثر مرونة، لأنها بصيغتها القديمة الموحدة لافتة حمراء، توقف الشاعر وهو في ذروة اندفاعه، فتطفئ وقوده المشتعل، وهنا وجه المأساوية فيها. قال: "القافية برغم كلّ سحرها وإثارتها، نهاية يقف عندها خيال الشاعر لا هشا. إنها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر: قف، حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه، فتقطع أنفاسه، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل".³

إنّ هذه الآراء حول القافية، التي صدرت عن نزار في الخمسينيات (1953) والستينيات (1962)، هي ما ظلّ نزار متمسكا به في السبعينيات (1973) والثمانينيات (1981)، حيث ظلّ يؤكد على عبودية أو وثنية القافية الموحدة، وعلى ضرورة ترويضها بدل إلغائها، وجعلها موقفا اختياريا، لا إشارة مرور حمراء تفرض على الشاعر مكان الوقوف. قال في نصه السبعيني: "تحررت القصيدة الحديثة موسيقيا من الجبرية، ومن حتمية البحور الخليلية ووثنية القافية الموحدة، وكسرت إشارات المرور الحمراء التي كانت تعترض حركتها، وتقص أجنحة حريتها".⁴ وقال بعد ذلك في نصه الثماني: "كنت دائما أشبه القافية بالإشارة الحمراء التي تفاجئ السائق، وتضطره إلى تخفيف السرعة، أو التوقف النهائي. بحيث يعود محرّك السيارة إلى نقطة الصفر، بعد أن كان في ذروة اشتعاله وانفعاله (....) هذا لا يعني أننا نطالب بإسقاط القافية أو إلغائها، وإنما نرى أن تكون القافية موقفا اختياريا".⁵

1 - الشعر العربي بين التقييد والتحرير، رثيف خوري، مرجع سابق، ص 24.

2 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

3 - الشعر قنديل أخضر، نزار قباني، مرجع سابق، ص 37.

4 - سقوط الوثنية الشعرية، نزار قباني، مجلة الآداب، العدد 2، دار العلم للملايين، بيروت، 1973، ص 7. وانظر كتابه (قصتي مع الشعر)، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 9، 2000، ص 179.

5 - ما هو الشعر (1981)، نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 1، 1993، ج 8، ص 126.

5-2- شوقي ضيف (ت2005م):

شوقي ضيف ممن اعتبروا الشعر الحرّ مفقدا للقافية بشكل كبير، حين قال عنه: "يصبح من الصعب أن يسمى شعرا، إذ يفقد المقومات النغمية الأساسية لتراثنا الشعري، مثل القافية التي توحد بين كل أبيات القصيدة، والتي تحدث بينها تساوقا واثلافا في نغمها تستريح عنده الأذن والنفس".¹ وهو ما كرّره في حديثه عن عدم إمكانية التغني بالشعر الحر، قائلا: "وهذه القابلية للتغني فيه، تكاد تنعدم في الكثرة من منظومات الشعر الحر، لسقوط القوافي منها".² فمن قوله هنا، يتضح أنه ضدّ أطراح القافية في الشعر الحر، وبناء على ذلك يلجّ ضيف على ضرورة حضور القافية فيه، ولو بشكل منوّع، أي غير موحد على النمط القديم للقافية. قال: "وفي رأيي، أنّ أول ما ينبغي على أصحاب الشعر الحر المهويين من إعادة النظر فيه، فقدان كثير من منظوماته للقافية، ولا أقول القافية الموحدة كما في القصائد، وإنما أقول القافية المنوعة كما في المسمطات، والموشحات، والشعر الدوري".³

إلحاق شوقي ضيف هذا، نابع من اعتباره لخلو الشعر الحر من القافية، خطرا عليه. قال: "ولا أشك، في أنّ أخطر ما يهدد منظومات الشعر الحر، خلوها من القافية المنوعة. ومن زمن بعيد ألح على عودتها إلى تلك المنظومات، لأنها ظلت كما ظلت أختها الموحدة، تعدّ ركنا أساسيا في شعرنا على توالي العصور، بحيث إذا سقطتا جميعا منه، أحسنا كأنما خرّ أو تداعى من قواعد".⁴

6-2- عز الدين إسماعيل (ت2007م):

الناقد عز الدين إسماعيل، سعى جاهدا إلى دفع وهم باطل رآه، يتمثل في النظر إلى الشعر المعاصر على أنه خلو من الوزن ومن القافية.⁵ حيث اعتبر القافية قضية خطيرة من قضايا التشكيل الموسيقي الجديد للقصيدة، إذ لم يكن غريبا كما يقول، "أن تخرج حركة التجديد بتصور جديد للقافية، يستبعد منها كلّ عوامل الإملال والرتابة، ويجعل منها عنصرا موسيقيا فعّالا".⁶ فهو يرى أنّ اختفاء النظام القديم للقافية من الإطار الجديد للقصيدة، جعل البعض يعتقد أنّ هذا الإطار قد أهمل القافية وألغاه،⁷ مبرزا أنّ الشعر المعاصر، لم يكن ليستغني عن القافية، لكنه يستطيع أن يستغني عن الروي المتكرر⁸ في نهاية السطور. ومن هنا استغنى الشاعر عن القافية بوضعها القديم، ليوظفها بنوع من التحرر الذي يجعلها "لا ترتبط بسابقتها أو لاحقاتها إلاّ ارتباط انسجام وتآلف، دون اشتراك ملزم في حرف

1 - محاضرات مجمعة، شوقي ضيف، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ط1، 1998، ص127.

2 - المرجع نفسه، ص128.

3 - المرجع نفسه، ص138.

4 - المرجع نفسه، ص140.

5 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص70.

6 - المرجع نفسه، ص113.

7 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

8 - المتكرر عنده بمعنى الموحد، قال: "فلم يتقيّد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المتنوع على نظام ثابت". ص65

الروي¹. ومن ثمة، أصبحت نهاية الدفقة الشعورية في السطر الشعري هي القافية، باعتبارها "النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع"².

قال: "إنّ الشعر الجديد لم يبلغ الوزن ولا القافية، لكنه أباح لنفسه وهذا حقّ لا مماراة فيه، أن يدخل تعديلاً جوهرياً عليهما، لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره، ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه"³، وإن كان البعض هنا يرى، أنّ عبارة "ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه"، غامضة من جهة، وفضفاضة من جهة أخرى.⁴ ليعود الناقد في مناسبة أخرى، فيخصّ القافية دون الوزن بالحديث، قائلاً: "والحقيقة أنّ الشعر الجديد، لم يهمل القافية، إذاً تكّأ نقصد الدور الفني الذي تلعبه في موسيقى القصيدة، فالقافية قائمة في الشعر المعاصر، وإن أخذت شكلاً آخر، هو في الحقيقة أصعب مراساً من القافية القديمة"⁵.

بعد أن أكّد الناقد أنّ الشعر المعاصر، مشتمل على القافية، انتقل إلى إبراز الفوارق بين القافية في النص القديم والمعاصر، مبيناً أنّ القافية في الشعر الجديد، نهاية موسيقية للسطر الشعري، ومن هنا كانت صعوبتها، وكانت قيمتها الفنية كذلك. وأنّها كلمة لا يُبحث عنها في قائمة الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنّما هي كلمة ما، بين كلّ كلمات اللغة، يستدعيها السياق المعنوي والموسيقى للسطر الشعري، لأنّها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها.⁶ أما القافية القديمة، فيرى الناقد، أنّها كانت تحتاج من الشاعر إلى حصيلة لغوية واسعة، وكثيراً ما كان الشاعر يحصل قوافيه، قبل أن ينظم أبياته.⁷ ومن ثمة فالقافية القديمة كما يقول، تسهل من أمرها الحصيلة اللغوية، ولكنها بعد هذا، تشلّ حركة التوج والتلون الموسيقي في القصيدة شلاً، في الوقت الذي حاولت فيه القافية الجديدة - حسب رأيه دائماً - أن تشاكل بين القافية ودور الروي، أي أن تجعل حرف الروي، صوتاً متنقلاً قد يختلف من سطر إلى آخر وقد يتفق، بحسب ما يحتاجه الإطار الموسيقي العام، فصارت بذلك القافية أنسب كلمة ينتهي بها السطر، بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها إلى السطر الموالي، بخلاف القافية القديمة، التي يرى أنّها تلزم الوقوف وتعيّنه حتى عندما لا يقف عندها القارئ.⁶

1 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 67.

2 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

3 - المرجع نفسه، ص 65.

4 - أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، أحمد المجاطي، مرجع سابق، ص 25.

5 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 113.

6 - المرجع نفسه، ص 67.

7 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

6 - المرجع نفسه، ص 114.

2-7- نازك الملائكة (ت2007م):

موقف الشاعرة والناقدة نازك الملائكة من القافية، شبيه بموقفها من التدوير تقريبا، ففي بداية تنظيراتها المبثوثة في مقدمات دواوينها، وبالأخص ديوانها (شظايا ورماد)، الذي سبق إصدار كتبها النقدية، نجد لها موقفا حاداً من القافية، حيث اعتبرتها في مقدمته حجرا تلقمه الطريقة التقليدية كل بيت،¹ وإلهة مغرورة مارست طغيانها على الشعر العربي، واضطرت الشاعر إلى مصانعتها وتصيدها. بل إنها ترى أنّ القافية أزلت خسائر فادحة بالشعر العربي، بسبب نمطيتها ورتابتها وتكلفها، إذ خنقت حسب تعبيرها أحاسيس الشعراء، ووأدت معاني لا حصر لها في صدورهم، بسبب نمطيتها الموحدة التي كانت دائما عائقا أمام انفعالاتهم.² كما اعتبرت استخفاف الشعراء بسلطانها وخروجهم عليه حُسن حظّ بالنسبة إليهم.³

إن موقف الناقدة تحوّل جذريا، وأصبحت تُفصح صراحة عن موقفها الراض لنبد القافية. قالت: "وأما أنا، فلم أتخلّ عن القافية حتى اليوم، وإنما أكتب هذا الفصل، لكي أحتضنها وأشعل حولها الثريّات، وألحّ على الشعراء ألاّ يتخلّوا عنها".⁴ وسبب ذلك، اعتبار الناقدة تقفية القصيدة، مطلبا سيكولوجيا فنيا ملحا، بحيث يكون التخلّي عنها نقصا في شعرية القصيدة، وإخفاقا لنغمها الجميل.⁵ بهذا المعنى، فإنّ موقف نازك السابق من القافية، تغير إلى درجة الصفر. وفي حديثها عنها في كتبها الثلاثة، (قضايا الشعر المعاصر)، و(سايكولوجية الشعر)، و(موسيقى الشعر)، درستّها في كل من قصيدة الشطرين، وقصيدة الشعر الحر، والقصيدة المدوّرة. وإذا كانت أوجزت حديثها في (قضايا الشعر المعاصر)، فإنّها في (سايكولوجية الشعر) فصلّت في أكثر من مناسبة، بينما اقتصرت في (موسيقى الشعر) على الجانب التعليمي في القافية، وما يرتبط بها من لوازم.

2-7-1- قصيدة الشطرين:

في تطرّقها للقافية في قصيدة الشطرين، أشارت نازك إلى أنّ هذه القصيدة، تحتاج إلى التقفية احتياجا خاصا هو من طبيعتها، سواء أكانت موحدة أم متنوعة، لأنّ موسيقى شعر الشطرين عالية، فتساوي شطريه يحتم أن يتميّز الشطر الثاني بقافية قويّة، تُنهي البيت وتغزله عن المجاور له، وإلاّ فإنّ عدم وجود القافية في هذا الشعر، يجعل نظام البيت لا داعي له، بحيث يصبح من الأفضل أن تُجعل القصيدة ذات شطر واحد.⁶

1 - شظايا ورماد، نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ج1، ص421.

2 - المرجع نفسه، ج1، الصفحة ذاتها.

3 - المرجع نفسه، ج1، ص422.

4 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص83.

5 - المرجع نفسه، ص101.

6 - المرجع نفسه، ص69-70.

بهذا يظهر كيف أنّ موقفها أخذ في التراجع، إذ أقرّت باحتياج شعر الشطرين إلى القافية لأنّها من طبيعته، بعدما كانت ترى فيها جناية عليه وحجراً يلجم له. وهذا التراجع منها لم يكن اعتباطياً، وإنما له ما يبرره. قالت: "ومن ذلك كله، يبدو لي أنّ شعر الشطرين لا بدّ له من القافية، ولذلك لم تنجح محاولات الشعراء في جعله مرسلًا".¹ فتراجع الناقدة هنا على ما يبدو، مبني على أساس إدراكها لفشل تجربة الشعر المرسل، أي ذلك الشعر الذي يُقصي القافية برمتها من نهاية البيت الشعري، لكنه يحتفظ بالتناظر بين قسيميه، مثلما يحتفظ بجريانه وفقاً لأوزان البحور الخليلية المعروفة.²

إنّ تجربة الشعر المرسل حسب ناقدة أخرى، لم تنجح لأنّ التغيير السطحي الكامن في إقصاء القافية شكلياً، لم يثبت فاعليته في بنية البيت الشعري، فظهر إقصاء القافية فيها مفتعلاً وغير مبرّر، إذ أصبح البيت مبتوراً، وإيقاعه بدا متكسراً من دون أيّ مبرر، لأنّ البنية التقليدية للبيت تقوم على إيقاعية صلبة تميّز بالتناظر بين شطريه، وبالعلاقة الدقيقة بين أركانه (العروض والضرب والقافية)، ومن ثمة أظهر الشعر المرسل أنّ اللعب غير المدروس بالقافية، يُطيح بجزء مهم من الإيقاع. وبذلك دلّت القافية الشعراء على أنّ إقصاءها ببساطة عن البيت التقليدي غير ناجح عملياً، إذ كان لا بدّ من النظر إلى دورها في علاقته بالعروض والضرب، من أجل الخروج إلى شكل جديد.³

من جهتها أكّدت سلمى الجيوسي ذلك في حديثها عن شعراء الشعر المرسل وتجاربهم، قائلة: "يبدو أنهم كانوا يعتقدون، أنّ القافية هي العائق الأول في وجه التغيير، لكن التجارب أكّدت خطأ هذه الفرضية، لأنّ تلك التجارب لم تلاق قبولاً عاماً، ولم تنتج شعراً ذا قيمة، لكن أسباب ذلك الإخفاق لم تكن موضع استقصاء فهجر الشعراء تلك التجربة غريزيًا، وبقيت القوافي محتفظة بأهميتها السابقة".⁴ ولعلّ ذلك هو ما دفع بعبّاس محمود العقّاد (ت1964) إلى القول: "والذي نعتقده، ونشعر به، أنّ تنويع القوافي أوفق للشعر العربي من إرساله بغير قافية (...) فيتّسع للمعاني المختلفة والموضوعات المطوّلة، ولا ينفصل عن الموسيقى التي نشأ فيها ودرج".⁵

1 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص70.

2 - القافية هي الأصل، ديمة شكر، مرجع سابق، ص171.

3 - المرجع نفسه، ص171-179.

4 - الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضر الجيوسي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2 (منقحة)، 2007، ص576.

5 - حياة قلم، عباس محمود العقّاد، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص216.

2-7-2 - قصيدة الشعر الحر :

بخصوص التقفية في الشعر الحر، ترى نازك الملائكة أن القافية أسلبت فيه إلى وضع جديد، بحيث أصبح الشاعر فيه ينوع قوافيه على غير نظام محدد يأخذ به نفسه، وإنما يغيّر القافية فجأة حيث يشاء، من دون التزام بشكل معين ولا بمقاطع متساوية.¹ قالت: "إنّ الشعر الحرّ بالذات، يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا، وذلك لأنّه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع. إنّ الطول الثابت للسطر العربي الخليلي، يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية، ويعطي القصيدة إيقاعا شديدا للوضوح، بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة، التي تصوّت في آخر كلّ سطر، فلا يغفل عنها إنسان. وأمّا الشعر الحر، فإنّه ليس ثابت الطول، وإنما تتغيّر أسطره تغيّرا متصلا، فمن ذي تفعيلة، إلى ثان ذي ثلاث، إلى ثالث ذي اثنتين، وهكذا. وهذا التنوع في العدد مهما قلنا فيه، يصير الإيقاع أقلّ وضوحا، ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه، ولذلك فإنّ مجيء القافية في آخر كلّ سطر، سواء أكانت موحدة أم متنوعة، يعطي هذا الشعر الحرّ شعرية أعلى، ويمكن الجمهور من تذوّقه والاستجابة له."²

على الرغم مما يقدمه هذا الفهم هنا لنازك، من تحليل وجيه لإمكانيات القافية في ردف القصيدة الحرة بطاقات إيقاعية جديدة، وتمكين جمهور الشعر من تذوّقها والاستجابة لها، بحيث لا تصدم ذائقتها كثيرا، فإنّ البعض يرى أنّه "لا يعطي هذه القصيدة شعرية أعلى إلّا في بنيتها السطحية (الموسيقية)، أمّا البنية العميقة المتأسّسة على غنى الدلالة، والتي تمثل جزءا مهما من شعرية القصيدة، فإنّها لا تخضع بالضرورة لحضور القافية، ولا تشترطها أصلا. ذلك أنّ القافية إذا ما استخدمت لذاتها، بهدف توفير أجواء إيقاعية معينة، تُرضي ذائقة جمهور المتلقين، وتوسّع الفضاء الموسيقي للقصيدة فحسب، فإنّها ستدفع الشاعر إلى استخدامها سلبيا."³

توصلت نازك في دراستها لقافية الشعر الحرّ، إلى أنها مرّت بأربع مراحل، أولاها، ما تقدّم من أنّ الشاعر يقفّي كلّ أسطر قصيدته، فينوع قوافيه فيها على غير ما كان شائعا، أو يوحدها بحسب ما تقتضيه التجربة الشعرية. ثم مرحلة ثانية بدأ فيها يتفكّر من القافية في بعض الأسطر، بحيث يقفّي بعضها ويترك البعض الآخر سائبا، وهنا تؤكد نازك أنّ قصيدة الشاعر، تفقد ميزة كبيرة، وتخسر خسارة فادحة باطّراح القافية على هذا الشكل. قالت: "والحقيقة أنّ ظاهرة التفكّر من القافية (..) طاغية على الشعر الحديث كلّّه، ينقاد لها كثير من شعراء الشكل الجديد، وإن كانت طائفة من الشعراء ما زالوا يحاولون أن يأتوا ولو بقوافٍ جزئية في قصائدهم، فلا يختمون الأسطر كلّها بقوافٍ، وإنما تكون طائفة من الأسطر مقفّاة، وأخرى سائبة".⁴ بعد هذه المرحلة، تأتي مرحلة ثالثة، فيها نبذ للقافية نبذا تاما. قالت: "نعود إلى مسألة القافية، فنجد الشاعر الحديث، يخرج من مرحلة ترك بعض الأسطر في القصيدة

1 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 72.

2 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 190-191.

3 - القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص 149.

4 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 84.

سائبة، حتى يدخل في مرحلة نبذ القافية نبذا كاملا، والتفّلت من دائرة ضيائها¹. أمّا المرحلة الرابعة، فترى فيها أنّ المسافة الزمنية بين القوافي في قصيدة الشعر الحر، أصبحت طويلة. قالت: "وبعد هذه المرحلة التي آل إليها شعرنا الحر الحديث من غياب التقفية، ظهرت في الشعر ظاهرة أسميها ظاهرة الشطر الطويل، الذي يستغرق أشطرا متعددة كثيرة، وتأتي في آخره القافية، وهذا لون جديد من ألوان التفّلت²."

لقد أدركت الناقدة أنّ نبذ القافية في الشعر الحرّ، من شأنه أنّ يُفشل هذا الشعر، وإدراكها هذا كان قياسا على ما عرفه شعر الشطرين، عندما طرح القافية في إطار الشعر المرسل الذي قُبِر في مهده. ولذلك رأيناها في كلام سابق تلحّ على أنّ الشعر الحرّ يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا، وأنّ تقفيته مطلب سايكولوجي فني ملحّ، وأنّ القافية فيه "ليست مجرد حروف متصادية"³، بل هي "حياة الشطر، ولذلك خسر الشعر الحديث خسارة كبيرة باطّراحه لها"⁴، ومن ثمة يجب أن تكون التقفية من ممتلكاته. قالت: "ولهذا، بتّ أدعو إلى أن يركز الشعر الحرّ على نوع من القافية الموحدة، ولو توحيدا جزئيا، فبذلك نزيده موسيقى وجمالا، ونخيمه من ضعف الرنين وانفلات الشكل"⁵.

نتيجة لهذا الإدراك، حرصت الناقدة على حشد طاقتها النقدية والشعرية، في سبيل ثني الشعراء عن نبذهم للقافية، مبتدئة بإبراز الأسباب الكامنة وراء ذلك، قالت: "إنهم [تقصّد الشعراء] يعتقدون أنّ القافية جميلة محببة، ولكنها في رأيهم قيد للشاعر تسدّ عليه أفق الإبداع. فهم يتحاشونها تحاشيا للتكلّف، وإذا ما وقعت عفوا، فأهلا ومرحبا بها. والواقع أنّ رأيهم هذا رأي غلط، لأنّ القصيدة تكتسب أبعادا رائعة حين يضع الشاعر قافية في نهاية كلّ شطر من أشطر القصيدة، وذلك لأنّ القافية تحاصر ذهن الشاعر، وتُؤسّقه، فيصبح قادرا على الإبداع، وتنفجر في ذهنه معان بديعة ما كان ليصل إليها لولا وجود القافية، وتلك طبيعة الذهن البشري، كلّما حاصرناه زاد إبداعا وروعة"⁶. فالشاعر الحديث هنا بحسب تعبيرها، لا ينبذ القافية لأنّه ينكر أنّها تُضفي موسيقية على أشطره الحرّة، وإنّما ينبذها لأنّه يظنّها تعرقل لعملية الإبداع لديه⁷، ولذلك تراه هنا مخطئا حين يتوهم أنّ مسألة البحث عن الألفاظ المتماثلة، أمر يقتل الحالة الشعرية الخصبّة التي يكون فيها، ويطفئ شعلتها، فيحسب أنّه يفوز فوزا عظيما، إذا هو نبذ القافية، وانطلق حرا من دونها⁸.

1 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 86-87.

2 - المرجع نفسه، ص 88.

3 - المرجع نفسه، ص 111.

4 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

5 - مقدمة ديوان شجرة القمر، نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ج 2، ص 147.

6 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 91.

7 - المرجع نفسه، ص 95.

8 - المرجع نفسه، ص 95-96.

قالت: "أما اعتقاد الشاعر، بأنّ القافية تكبح جماح الطاقة المبدعة عنده، خلال نظم القصيدة، فقد ثبت لي (...) أنّ ذلك اعتقاد غلط لا أساس له، ذلك أنّ القافية على عكس ما يتوهمون، تفتح للشاعر أبواب معان مبتكرة، لم تكن تخطر على باله مطلقاً. ومن الوهم أيضاً، ما يظنّونه من أنّ القافية، تجعل الشاعر يقع في معان متكلّفة، منظومة نظماً مصطنعاً، إنّ مثل هذا يحدث للنظم الذي لا يملك إلهاماً متفجّراً، أمّا الشاعر الموهوب المبدع، فلا يقع له ذلك مطلقاً، فالتقفية على العكس، مفتاح سحري، يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر".¹

تري الناقدة أيضاً، أنّ من أسباب محاربة الشعراء للقافية، أنّهم إنّما يريدون بذلك، إثبات شخصيتهم، لمجرد أنّ القدماء كانوا يتمسكون بهذه القافية، ويريد الشاعر المعاصر أن يتّردّ ويقاوم وينبذ ما تمسّك به أجداده، ليكون له عالمه الشعري الفريد الخاص المتميّز، ما يعني أنّ المسألة تنحصر في رغبة في الاستقلال والإتيان بجديد، "والواقع أنّ الشاعر الحديث يسلك بهذا السلوك، مسلك الطفل الذي يقاوم ما تريده أمّه، لمجرد إثبات شخصيته، مع أنّ في طاعته لها مصلحته وسعادته وهو لا يدري".²

بما أنّ نازك شاعرة قبل أن تكون ناقدة، فإنها تواسي الشعراء، إذ تعترف أنّ القافية قيد حقّاً، وأنّ هذه حقيقة لا تُنكر، لكنّها ترى أنّ في هذا القيد منافع عظيمة تعود على القصيدة. ذلك أنّ القافية تحاصر ذهن الشاعر، فإكاد يحاصر الذهن، حتّى تبدأ طاقته الخفيّة في العمل، فيتفجّر الإبداع. ومن ثمة فإنّ هذا الحصار للذهن لا يجعله يعقم، بل يجعله "يلجأ إلى وسائله الغامضة الغريبة، فيصبح أخصب، وأكثر إبداعاً، وأروع أفكاراً، ناقلاً بذلك القصيدة إلى أرفع ذراها الإبداعية"،³ والمسؤول عن ذلك هو قيد القافية، الذي حاصر ذهن الشاعر، وألجأه إلى أن يستعمل طاقته المخزونة. وهذا أمر يجعل القافية، "مفتاحاً مسحوراً، يفتح باب النجوم، وينثرها في سماء القصيدة، بدلاً من أن تكون ما يظنّه الشعراء قيّداً، يكبح عملية الإبداع الشعري، ويلجم العفوية".⁴ قالت: "الواقع أنّ الشاعر، قد يضيق بقيد القافية، ويرغب في تحطيمه، خاصة حين يجد أنّه قد أبدع شطراً جميلاً، ولكن بلا قافية تتصادى مع القافية السابقة، وإذ ذاك يحسّ بالنقمة على القافية كلّها، وقد يهجرها. ولكن لو تأنّى هذا الشاعر، واستسلم لانفعالاته الأصلية (...) لوجد أشطراً مقفّاة كاملة، تنبع من ذهنه فجأة (...) ولسوف يلاحظ في دهشة ذاهلة، أنّ القوافي التي انبعثت، فتحت له أبواب معان مبتكرة، لم تكن تخطر على باله (...) وبذلك أدّى قيد القافية، إلى ابتكار معنى باهر، فذّ، جديد، يسير بالقصيدة في درب لم يعرفه الشاعر، ولم يخطّط له".⁵

1 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 96-97.

2 - المرجع نفسه، ص 100-101.

3 - المرجع نفسه، ص 99.

4 - المرجع نفسه، ص 100.

5 - المرجع نفسه، ص 113-114.

عندما تقول الناقدة كلاماً كهذا، لا تنطق من فراغ، وإنما من تجربتها الخاصة مع القافية، باعتبارها شاعرة. قالت: "وأنا أعدّ لحظات الحصار، أكلّ حالة يكون فيها الذهن الإنساني (٠٠٠) ولقد تعلّمت مع السنين، أن أتعطّش خلال نظم القصيدة، إلى هذه الفيوض الغامضة، التي تبدو وكأنّها تهبط على ذهني من الغيب. فإنّ الأشرّ تطلع عليّ طلوعاً أخاذاً، من مصدر غامض، لا أستطيع تشخيصه. كما أنّني لاحظت مراراً، أنّ هذا الفيض، كثيراً ما يتدفّق وأنا قد تركت التفكير في القصيدة، وانشغلت بشيء آخر غيرها. فقد يحدث لي أن أكون مستغرقة استغراقاً طويلاً في قصيدة أنظّمها، ثم فجأة يطلع عليّ شاغل من الحياة الواقعية، لا مهرب لي من الانصراف إليه، تاركة القصيدة، وفي هذه الحالة، تهبط عليّ أشرّ كاملة بقوافيها، وعندئذ، أترك عملي، وأسارع إلى الورقة أبجلّ عليها هذا الفيض. وفي أغلب الأحيان، تكون هذه الأشرّ أروع ما في القصيدة، والواقع أنّ المسؤول الأول عن بزوغها، هو قيد القافية".¹

بهذا يظهر كيف أنّ الناقدة، تستمرّكل معرفتها النقدية، وتجربتها الشعرية، في سبيل إقناع شاعر القصيدة الحرّة، بضرورة التقفية، حين رآته يعتبر القافية "حاكماً طاغياً يحكم بالإرهاب، يبدّد طاقات المعاني المخزونة في ذهنه، خلال عملية الإبداع".² وهي تريده أن يعتبرها "ملكة جميلة مستبدّة، يصفها بالاستبداد لأنّها تريد أن تتحكّم في البيت كلّ، ولكنّه لا يجردّها من سحر جمالها الفريد، لأنّها تضيي وشاح الجمال على القصيدة"،³ وإلاّ فإنّ تجريده الأشرّ منها، يجعل "كلّ لفظة في أواخرها تصدمنا، وتصفعنا ببرودتها ونشوزها، وانعدام الحياة فيها، وكأنّنا دقّقنا مسامير خشنة متصلة في نهايات الأشرّ، ووضعنا في آخر كل منها جثة، ما يعني أنّنا قد شيعنا جنازة هذه الأشرّ، بجردّ أن أسقطنا القوافي عنها".⁴

من هذا المنطلق، لا تنظر نازك للقافية، على أنها مجرد كلمات موحدة تروى، وإنما هي حياة كاملة، إنّها العصب الحيّ في السطر،⁵ ووسيلة لخلق الوحدة في القصيدة كلّها، إذ تلمّ شتات الأشرّ، وتشدّ بعضها ببعض، وتربطها ربطاً محكماً، وتساعد على اختتام القصيدة.⁶ إنّها بحسب تعبيرها، اكتشاف جديد مستمر للوحدة الصوتية في القصيدة، ونجمة متألّقة يلقيها الشاعر على الطريق، ووسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ القصيدة،⁷ وكلّ ما تتمناه أن "يتمسك الشاعر المعاصر بالقافية، ولا يتفلّت منها، لأنّها جزء أساس من موسيقى الشعر، لا يصحّ الاستغناء عنه".⁸ فالناقدة هنا تعي

1 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 99-100.

2 - المرجع نفسه، ص 96.

3 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

4 - المرجع نفسه، ص 112-113.

5 - المرجع نفسه، ص 126.

6 - المرجع نفسه، ص 102.

7 - المرجع نفسه، ص 103.

8 - المرجع نفسه، ص 92.

تماماً، أنّ في أطراح الشعر الحرّ للقافية، خسارة لجزء مهم من إيقاعيته. فعلى الرغم مما يلجأ إليه الشعراء، من إيقاعات رديفة عند تغييب القافية، بغرض تعويض أثر غيابها، فإنّ مبدأ التعويض كما يرى أحد الدارسين، يضع القصيدة أمام امتحان جديد، تكتنفه صعوبات جمّة، في مقدّمها الصدمة التي تتعرض لها ذائقة المتلقي، الممرّنة على التفاعل مع نصوص شعرية، للقافية أثر واضح في تشكيلها، وهو ما يفرض على المتلقي تمرين الذائقة من جديد.¹ دون أن ننسى أنّ القافية بوضعها المجرد، كما يراها ناقد آخر، ليست كافية لتوفير فرص نجاح كبيرة للبناء الفني الجديد، وأنّ إهمالها ليس حادثة، وإنما يتوقّف الأمر على عناصر بنائية أخرى، وما القافية في غيابها أو وجودها، سوى عنصر واحد من هذه العناصر، ومن ثمة، فتخلص الشعر منها، ليس هو المحكّ الحاسم في جدّته.²

2-7-3 - القصيدة المدوّرة:

بعد إيجاز نازك الملائكة لكلامها على القافية في قصيدة الشطرين، واستفاضتها في الحديث عنها في قصيدة الشعر الحرّ، تعود لتوجز الحديث عنها في القصيدة المدوّرة. إذ تتعبّر نازك هذه القصيدة، النهاية القصوى لما وصلت إليه القافية، من عدم الأهمية في الشعر المعاصر. حيث تخلو هذه القصيدة - كما تقول - من القوافي كلّ الخلو،³ أو تكون فيها القافية خافضة كلّ الخفوت، لندرة ورودها، لأنّ الأشرّ تبليغ من الطول والامتداد، حدّا لا تعود معه القافية ذات رنين يلفت السمع إليه، بسبب الاستطرادات المتتالية.⁴ وهذا، هو الذي جعل الناقدة تتخذ في أوّل أمرها موقفاً حاداً من ظاهرة التدوير، وترفضها في الشعر الحرّ وتحاربها فيه، لأنّها تريد أن تحافظ على "الملكة الجميلة المستبدّة"، حتّى تضمن بها لهذا الشعر مقبولة لدى الجمهور العربي، وتجنّب تجربة الفشل والسقوط، التي وقع فيها الشعر المرسل عندما فكّر في اللعب بالقافية وإهمالها. ومن هنا، كان رفضها للتدوير، لأنّه يشوّه جمال الملكة، ويقتلها قتلاً، ويحرم نهاية الأشرّ من عرشها،⁵ فهو عدوّ القافية المشاكس العنيد، الذي ما يكاد يرد في آخر شطر مقفّ، حتّى يقضي على قافيته.⁶

قالت الناقدة: "النتيجة الثانية للتدوير، أنّه قد أجهز على القوافي، وطردها طرداً تاماً، وسحب جثّتها بعيداً عن أعين القراء (...). لأنّ التقفية والتدوير أمران متعارضان لا يمكن أن يجتمعا، فما يكاد الشاعر يدور الأشرّ، حتّى تختنق القافية وتموت، ولا يبقى لها أثر في القصيدة".⁷ وهذا ما جعل الناقدة، تعتبر غياب القافية التي تنزل وكأنّها رصاصة

1 - القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص 150-151.

2 - المرجع نفسه، ص 150.

3 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 91.

4 - المرجع نفسه، ص 88-89.

5 - المرجع نفسه، ص 132.

6 - المرجع نفسه، ص 131.

7 - المرجع نفسه، ص 141.

في خاتمة كلّ شطر، مظهرًا من مظاهر السلبية في القصيدة المدوّرة¹، لأنّ القافية التي هي عنصر القوّة والقتال في القصيدة حسب تعبيرها، قد كسرّها التدوير، وطردها خارج مملكته،² ولذلك ألحّت كما رأينا في كلام سابق لها، على أن تُقسّم التدويرات في هذه القصيدة على مقاطع، تنتهي بوقفات وقواف.³

بهذا نكون قد أتينا على آراء الناقدة بخصوص القافية في القصيدة بأنماطها الثلاثة: الشطرين، والحرّة، والمدوّرة، مع الإشارة إلى كون البعض يرى أنّ الناقدة بمواقفها وآرائها هذه في القافية، خصوصا في النمط الثاني، "مخطئة وسجيئة" تصور ماضوي تُسقطه على المستقبل، كأنّها وصيّة بمفردها على هذا التراث الذي أثبتت التجربة، أنّ فضل المعاصرين عليه كبير(٠٠) بعد أن أسرعوا به الخطي نحو التآلق والإضافة، بدل التحلّي بصفة الاجترار".⁴ كما أنّ دعوتها إلى ضرورة حفاظ الأسطر في القصيدة الحرّة على القافية، اعتبره البعض الآخر، نقلا لقيود القصيدة القديمة إلى القصيدة الحديثة، وإن كان هذا البعض الآخر، لا ينكر أنّ للوقفة التي تفرضها القافية، ما يمنحها في بعض الأحيان هويّة شرعية، لا مناص من الاعتراف بجذورها⁵، إذ رغم "تحطيم قانون الشطرين الذي كبّل البيت الشعري، وحدّ من فعاليته وتدفعه، ظلّت الوقفة الثلاثية التي تسمح للقافية بأن تبرز، موجودة في نهاية الشطر الواحد الذي يميّز قصيدة الشعر الحر، شاهدة على استمرار المفهوم التقليدي للبيت، ومؤكدة أنّ القيد الذي كان ينبغي أن يواجه بحدّة وجرأة، استطاع أن يفرض وجوده ويستمرّ، واقفا في وجه تدفق الدلالات(٠٠) ما يؤكّد أنّ تحطيم قانون الشطرين، لم يكن إجراء كافيا للتحدّث عن قدرة القصيدة المعاصرة على التخلص من القيود، التي كبّلت الفاعلية الشعرية العربية فترة طويلة من الزمن. إذ نجد ما في البيت التقليدي ينتقل بكلّ قيوده إلى قانون الشطر الواحد، الذي تقوم عليه قصيدة الشعر الحر".⁶

2-8 - أدونيس:

أدونيس يرى أنّ قوانين العروض الخليلي، إلزامات تقتل دفعة الخلق وتعرقلها أو تقسرها. إذ تجبر الشاعر أحيانا، على أن يضحي بأعمق حدوده الشعرية، في سبيل مواضع وزنية، كعدد التفاعيل أو القافية. كما يرى أنّ الشعر يفقد كثيرا بالقافية، يفقد الكلمة، وبالتالي اختيار المعنى، والصورة، والتناغم. فكثيرا ما تنحصر القافية كما يقول، في أداء مهمة تكرارية، دون أن تكون لها أية وظيفة في تكامل مضمون القصيدة. وربما جاءت زائدة يمكن الاستغناء عنها، دون الإساءة إلى القصيدة، بل ربما اضطر الشاعر إلى وضع قافية غريبة عن القصيدة ودققها الشعرية.⁷

1 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص151.

2 - المرجع نفسه، ص153.

3 - المرجع نفسه، ص160.

4 - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، مرجع سابق، ص64.

5 - القصيدة المغربية المعاصرة، عبد الله راجع، مرجع سابق، ج1، ص110.

6 - المرجع نفسه، ص110.

7 - مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار الساقي، بيروت، طبعة منقحة ومزودة، 2009، ص104-105.

2-9- أحمد درويش:

أحمد درويش من الدارسين الذين وقفوا ضدّ أطراح القافية، إذ انتقد إهمالها في الشعر المعاصر، واعتبره تطوّراً سلبياً أشاع النثرية في هذا الشعر، نتيجة فهم خاطئ من الشعراء، الذين اعتبروها عنصراً غير مؤثر في البناء الشعري¹، بل إنّه يعتبر إهمالهم لها، المسؤول الأول عن الجفوة التي حدثت بين الشعر المعاصر وقراءه، الذين تعودت أذنيهم الموسيقية في القصيدة، على ضرب من النغم قوّته القافية، وكان الشاعر عندهم أمير القوافي².

2-10- محمود السمان:

يلجّ محمود علي السمان، على أنّ الشعر الحرّ، قائم على أطراح القافية وإلغائها بشكل نهائي. قال: "الحديث عن القافية في الشعر الحرّ، لا يطول كما طال في الشعر العمودي، لأنها ليست عنصراً أساسياً من عناصر الشعر الحرّ، وإن وجدت فيه كثيراً، لأنّ الشعر الحرّ قام على أساس التخفيف، بل التحرر من القافية، وإلغائها إلغاء كاملاً، بعد أن أسرف فيها بعض الشعراء، في لزوم ما لا يلزم والموشحات وغيرها (...) كذلك أصبح لا يعيننا الكلام هنا عن عيوب القافية وحروفها، وعن حركات القافية والعيوب المتصلة بها، وعن ألقاب القافية من حيث الحركات التي بين ساكنيها"³ ونجده في موضع آخر من كتابه (العروض الجديد: أوزان الشعر الحر وقوافيه)، يقول: "ومن المهم أن نعرف، أنّ الإرسال في الشعر الحرّ قليل جداً، برغم أنّ الشعر الحرّ قام على أساس طرح القافية والتخلص منها (...) وسنرى في الشواهد التالية كيف أنّ التقفية غالبية على الشعر الحرّ كله"⁴.

إنّ من يقرأ نصي السمان هنا، يدرك بسهولة التناقض الصارخ في حديثه عن قافية الشعر الحرّ، فهو يقول إنّها ليست عنصراً أساسياً من عناصره، وأنه قائم على إلغائها بشكل تام، ثم يقول "على الرغم من وجودها فيه بشكل كثير". وكرّر التناقض نفسه في قوله الثاني، حين أكد أنّ الشعر الحرّ قام على طرح القافية والتخلص منها، ثم في الوقت ذاته يقول إن الإرسال قليل في الشعر الحرّ، وأنّ التقفية غالبية على الشعر الحرّ كله. فكيف للإرسال والتقفية أن يجتمعا، وكيف تكون التقفية موجودة فيه كثيراً، وغالبة عليه كلّ، وهي ليست عنصراً أساسياً من عناصره، بل كيف لا تكون من عناصره، ونجده يخصص لها قسماً مهما يدرسها فيه، ويقسمها تقسيمات خاصة به؟. ثم إنّ السبب الذي كان وراء التخلص منها، حسب تعبيره، هو إسراف الشعراء في لزوم ما لا يلزم، والذي لا يدركه السمان، أنّ الشعر الحرّ في عدد من نصوصه، لم يحافظ على التقفية فحسب، بل على لزوم ما لا يلزم فيها، كما سنأتي على ذلك في الفصل الثالث.

1 - في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، أحمد درويش، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996، ص71.

2 - المرجع نفسه، ص74.

3 - العروض الجديد، محمود السمان، مرجع سابق، ص106.

4 - المرجع نفسه، ص112.

من جهة أخرى، كيف يقول إنّ ما يتصل بالقافية، من حروف، وحركات، وعيوب، وألقاب (سبكرف)، لم يعد يعيننا - كلّ هذا - في الحديث عن قافية الشعر الحر، عمّا سنتحدث إذن؟، وماذا ترك منها للحديث عنه؟ أم أنه يتحدّث عن قافية غير التي تواضع الواضعون عليها. ألا يدرك السمان أنّ القافية قافية بحروفها وحركاتها وعدد متحركات ما بين ساكنيها؟، وأنّ الشعر الحرّ حافظ على كلّ هذا، بل حتّى العيوب الخاصة بالقافية استمر معظمها حاضرا فيه، وأصبحت مستحسنة في نصوصه بعدما كانت معيبة قديما، وسنقف عند ذلك في الفصل الثالث.

أضف إلى ذلك، أنّه في دراسته لقافية الشعر الحرّ، لم يوضّح خصائصها وعلامتي الاهتداء إليها فيه، وهذا واضح في قوله السابق "إنّ الحديث لا يطول عن القافية في الشعر الحر"، فكأنّها تحصيل حاصل عنده. وكلّ ما أشار إليه من أمرها هو أنّ "المقصود بالقافية في الشعر الحر، الحرف الأخير الذي تقوم عليه القصيدة، كما في الشعر العمودي، أو تقوم عليه بعض أبياتها فقط، كما هو الغالب في الشعر الحر"¹، مما يؤكّد بما لا يدع مجالا للشك، أنّ الدارس لا يفقه علامتي القافية في الشعر الحرّ، وضرورة استدعاء علم العروض في ضبطها، فهي والتي في الشعر العمودي من حيث ضبطها سيان بالنسبة إليه، اعتمادا على الحرف الأخير لا غير.

إنّ في هذا الذي وقفنا عليه هنا من الآراء النقدية، كفاية في تمثّل الانتقال بالقافية من النسق الشعري التقليدي، إلى النسق الشعري التفعيلي على المستوى النظري. غير أن العلة هنا، هي أنّ أصحاب هذه الآراء، لم يذيلوها بشقّ تطبيقي، يعكس بشكل عملي هذا الانتقال بين النسقين، ولعلّ الذي جعل معظم النقاد ينصرفون عن الجانب التطبيقي في دراساتهم، أو يختزلونه بشكل غير واضح، ظلّهم أنّ هذا الجانب، ليس من اختصاصهم، وإنّما هو واقع ضمن اهتمامات العروضيين، الذين يركّزون في ما يؤلّفون، على استحضار الشواهد الشعرية، وتناولها بالدرس والتحليل، أي أنّ على عاتقهم، تقع مسؤولية دراسة الشعر الحرّ دراسة عروضية وتقوية تطبيقية. ومهما تكن الأسباب وراء غياب الجانب التطبيقي، فإنّ النتيجة الواضحة لهذا الغياب كما سنرى، هي ضبابية تحديد قافية القصيدة الحرّة، بالطريقة العلمية الدقيقة، والخطأ في رصدها واستخراجها، بسبب غياب معطيات علمية تلزم معرفتها من أجل ذلك، وهو ما ستعمل هذه الدراسة على محاولة تجاوزه في المبحث الثالث.

1 - العروض الجديد، محمود السمان، مرجع سابق، ص 106.

المبحث الثالث: الفهم المعاصر لتحديد قافية الشعر المعاصر

1- تحديد القافية: معطيات نظرية

1-1- صلة علم القافية بعلم العروض:

إذا كانت الإطلاقات المجازية الثلاثة السابقة (روي، حروف، كلمة) كما رأينا، تنتمي إلى علم القافية، فإنّ الإطلاق الرابع (الضرب) ينتمي إلى علم العروض، وهو إطلاق له أهميته وخطره في الآن نفسه، لأنه كان يعكس وعيا بالحضور العروضي للقافية عند القدماء، ويؤكد توأمية العلمين معا (العروض والقافية)، من حيث ضرورة ربط دراسة القافية بعلم العروض، وهي مسألة أكدّها القدماء وألحوا عليها، وأهمّلها المعاصرون أو لم يفهموا معناها العميق، فكان من نتيجة ذلك، أن أصبح تحديدهم لقافية الشعر المعاصر غير دقيق، بل إنّ منهم من يتوهم أنه خالٍ منها كما رأينا، إذ تؤكد تنظيراتهم للقافية، وتحليلاتهم لنصوصها، ضبابية في فهم صلة القافية بعلم العروض واستيعابها، خصوصا بعد أن فكّت القافية ارتباطها مع إلزامية الروي المتكرر أو المشترك، غير أنّها لم تفكّ الارتباط مع الضرب، فقد كانت دائما مرتبطة به، وجودها يعني وجوده، ووجوده - الذي تدلّ عليه تغييرات وصور خاصة به في علم العروض - يعني وجودها، وهو ما أوجزه الخليل وآخرون، حين أطلقوا على القافية الضرب، لأنّ الأمر كان مفهوما لديهم، لكنه لم يدرك من قبل المعاصرين كما ينبغي له، فالمنجز الشعري المعاصر يستحضر هذه الصلة بين العلمين ويوظفها، ويرفض التخلي عنها، لكن أصحابه وناقديه غير واعين بحضورها فيه كما سيظهر لاحقا.

إنّ السواد الأعظم من دارسينا المعاصرين، لم ينتبه إلى أنّ الشعريين القدماء، يلحقون كتبهم الخاصة بالأوزان، بقسم يخصصونه لتقعيد القافية، وذلك في إشارة منهم للصلة الوثيقة بين العلمين، ونجد ذلك في عناوين كتبهم¹، ومنهم من يخزّن كتابا مستقلا في دراسة الأوزان، ويتبعه لاحقا بكتاب متمم في دراسة القوافي²، بل نجد منهم من تخصص في القوافي لوحدها بمصنفاته³، ومن مارس النقد، ونقد النقد في علم القوافي، على نحو ما نجد في كتاب (القوافي) للإريلي، ومنهم من كان عنوان كتابه، ربطا مباشرا للقافية بعلم العروض، من حيث ما يحكمها من علله، وهو ما نجده لدى المازني في كتابه (القوافي وعللها)، وهو ربط مركزي للقافية بالتغييرات الدالة على موضعها، أي تفعيل الضرب.

1 - منهم التبريزي بكتابه (الكافي في العروض والقوافي)، والخواص بكتابه (الكافي في علمي العروض والقوافي)، وابن عباد بكتابه (الإقناع في العروض وتخرّيج القوافي)، والبيدي بكتابه (الوافي في علمي العروض والقوافي)، وأبو الحسن العروضي بكتابه (الجامع في العروض والقوافي)، والمقري بكتابه (العروض والقوافي)، والزنجاني بكتابه (معيان النظر في علوم الأشعار).

2 - منهم الأخفش بكتابه (القوافي) و(العروض)، وابن القطّاع بكتابه (البارع في علم العروض) و(الشافي في علم القوافي)، وابن جني بكتابه (العروض) و(مختصر القوافي)، والجوهري بكتابه (عروض الورقة) و(القوافي)، والشنتريني بكتابه (المعيان في أوزان الأشعار) و(الكافي في علم القوافي).

3 - منهم ابن الدهان بكتابه (الفصول في القوافي)، والأصمعي العنابي الأندلسي بكتابه (الوافي بمعرفة القوافي)، وابن كيسان بكتابه (تلقيب القوافي وتلقيب حرّكاتها)، والمازني بكتابه (القوافي وعللها)، والمبرد بكتابه (القوافي وما اشتقت ألقابها منه)، والتنوخي بكتابه (القوافي).

لا نقصد بعدم انتباههم هنا، الانتباه إلى اشتغال كتب الأوزان على قسم مخصص للقوافي، فهذا واضح من تصفح الكتب، أو تأمل عناوينها، وإنما نقصد انتباههم إلى دلالة ذلك ودواعيه، أي ما الذي يجعلهم يحرصون عليه، إما متضمنا مع الأوزان، أو مستقلا لاحقا عليها في كتاب آخر، ألا يعكس ذلك حسا إيقاعيا لديهم، يضبطون فيه نهاية الوزن المجرد بالإيقاع؟، أي ضبط ما يقبل العد والقياس، وما لا يقبله. نادرة هي النصوص التي فصلت في صلة علم الأوزان (العروض) بعلم القوافي، على نحو ما نجد في نص للإربلي، قال فيه: "اعلم أن العروض مرتبط بالقوافي، كارتباط البدن بالقدمين، وهي تلزم العروضي والشاعر معرفتها، وفي علم القوافي فوائد كثيرة، ونوادير جمّة، ودقائق مستملحة، وغرائب مستفادة مستعذبة، يظهر بها فضل العرب، ويرتفع محلّ أهل الأدب، وبها يقيّد ما بنوا عليه أوزانهم، وأسّسوا به أركانهم، بحيث لا يمكن أن يدخل فيها ما ليس منها، ولا يخرج عنها ما هو فيها. وإذا جهلها الشاعر ضعف رصفه، وتهلّل نسجه، واختلّ نظمه، فربما نظم نخرج من ضرب إلى ضرب آخر وهو لا يعلم (٠٠٠) وربما سئل عن رويّ بيته فاشتبه عليه الوصل والروي، فلا يعلم أيهما الروي (٠٠٠) فإذا علم العروض والقوافي انبسط فهمه، واتّسعت معرفته ومجاله، وثبتت قوافيه فلم تقلق، وانقاد له جامع اللفظ فلم ينزق، فإنّ القافية من الأبيات بمنزلة الزجاج من الأنابيب".¹

في الشعر القديم، كان واضحاً ارتباط القافية بمكان الضرب، فوضع الضرب والقافية، محدّدان سمعياً وبصرياً بنهاية البيت، مما لا يطرح إشكالا في تحديد القافية. لكن في الشعر المعاصر، تكسّر نظام الشطرين، ولم تعد تفعيلة الضرب متصلة بصرياً بمكان محدّد، وسمعياً بمسافة زمنية ثابتة، تساعد على تحديد موضع الضرب وقافيته، فكان أن اعتمد معظم دارسي الشعر المعاصر على الروي المتكرر، في تحديد القافية بصرياً في نهاية الأسطر المتجانسة حروفها، أي معتمدين على معطيات علم القافية حول الروي، الذي يوجه لتفعيلة الضرب الخاصة بالقافية، قال ابن القطاع: "والضرب آخر جزء من آخر البيت، وهو الذي فيه حرف الروي".² غير أنها معطيات كانت تقف بتحليلاتهم الراصدة لقافية الشعر الحر، عند حدود ما تكرر رويّه، غافلين عن معطيات علم العروض المتصلة بالقافية، التي بيدها التحديد الدقيق لقافية الشعر المعاصر، إذ العروض يرصد القافية حتى في ما لم يتكرر رويّه، ويده كلمة الفصل في الحكم بخلو أسطر القصيدة من القافية أو وجودها فيها كما سنرى.

1-2- تغييرات الضرب الدالة على القافية:

إنّ علم العروض يدلنا في الشعر المعاصر على تفعيلة الضرب المشتملة على القافية، من خلال مجموعة من التغييرات التي جعلها دالة على الضرب، وهذه التغييرات منها صور خاصة بالضرب، وصور - المعتلة تحديداً - مشتركة بينه وبين تفعيلة العروض، إضافة إلى صور صحيحة خاصة به لا تغيير فيها، ما يعني أنّ تحديد القافية في الشعر الحر، يستلزم إجراء عملية التقطيع العروضي، وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، فهذه العملية تطوّرت مع الشعر الحر، واكتسبت أهمية بالغة، ولم تعد مقصورة في إجراءاتها على تحديد البحر فقط، وإنما فرضت نفسها لتحديد القافية.

1 - كتاب القوافي، للإربلي، مصدر سابق، ص 77.

2 - كتاب في علم العروض، ابن القطاع، مخطوط ضمن (مجموع في العروض)، رقم 1685، ممسوح ضوئياً، بدون مصدر، ص 9.

هذا التحديد، أصبح أصعب مراسا من تحديدها في الشعر القديم، لأنّ الرّوي المتكرر قديما، كان يغني عن التغييرات الخاصة بالضرب، أي كانت صناعة القافية، بتنصيبها على قاعدة تكرير الرّوي وإعادته - كما سنرى ذلك لاحقا في كلام علماءها - تُغني عن استدعاء علم العروض، وتقنيناته الخاصة بتغييرات الضرب. ولم يكن يلجأ إلى الأخيرة، إلّا عندما يجعل الشاعر البيت مصرّعا، وذلك من أجل الحسم في طبيعة التصريح الذي جاء به، أهو عروضي أم بلاغي، إذ في التصريح تشارك تفعيلة العروض الضرب في القافية، غير أنّ الضرب في التصريح العروضي - بخلاف البلاغي - ألزم تفعيلة العروض أن تأخذ صورته، أي أن تغيّر صورتها في البحر، وتلتزم الصورة الخاصة به، إذا أرادت أن تشاركه في القافية.

في الجدول الآتي، نرصد صور تفعيلة الضرب في البحور الشعرية، بتغييراتها الخاصة والمشاركة، حتى يكتمل لدينا التصور النظري للقافية في الشعر الحر.

البدر الشعري	تفعيلة الضرب في استعمالات البحر		صورها	التغيير الإلحاق	مفهوم التغيير	حالة الصور في البحر	
الطويل	تام	مفاعيلن	مفاعِلن	القبض	حذف الخامس الساكن في التفعيلة	مشتركة مع العروض	
			مفاعيلن	صحيح	لا تغيير يذكر	خاصة بالضرب	
			مفاعي	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من نهاية التفعيلة	خاصة بالضرب	
	مجزوء	Ø					
	مشطور	Ø					
	منهوك	Ø					
المديد	تام	Ø					
	مجزوء	فاعلاتن	فاعلاتن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض	
			فاعلاتْ	القصر	حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب	
			فاعلا	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من نهاية التفعيلة	مشتركة مع العروض	
			فاعلْ	البتر	علة مزدوجة=الحذف + القطع	خاصة بالضرب	
			فعلا	مزدوج	علة الحذف + زحاف الخين	مشتركة مع العروض	
	مشطور	Ø					
	منهوك	Ø					

البسيط	تام	فاعِلن	فعلن	الخبِن	حذف الثاني الساكن في التفعيلة	مشاركة مع العروض	
			فاعلْ	القطع	حذف ساكن الوجد المجموع وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب	
			مستفعلنْ	التذيل	زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع	خاصة بالضرب	
			مستفعلن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض	
			مستفعلْ	القطع	حذف ساكن الوجد المجموع وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب	
		متفعلْ (مخلع)	خبِن + قطع	حذف الثاني الساكن + حذف ساكن الوجد المجموع وتسكين ما قبله	مشاركة مع العروض		
		مشطور	Ø				
	منهوك	Ø					
الوافر	تام	مفاعِلنْ	فعولن	مزودج	القطف (زحاف العصب + علة الحذف)	مشاركة مع العروض	
	مجزوء	مفاعِلنْ	مفاعِلنْ	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض	
			مفاعِلنْ	العصب	تسكين الخامس المتحرك في التفعيلة	خاصة بالضرب	
		مشطور	Ø				
		منهوك	Ø				
الكامل	تام	متفاعِلنْ	متفاعِلنْ	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض	
			متفاعِلْ	القطع	حذف ساكن الوجد المجموع وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب	
			متفاْ	مزودج	زحاف الإضمار + علة الحذف	خاصة بالضرب	
			متفاْ	الحذف	إسقاط الوجد المجموع من آخر التفعيلة	مشاركة مع العروض	
	مجزوء	متفاعِلنْ	متفاعِلنْ	التفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع	خاصة بالضرب	
			متفاعِلنْ	التذيل	زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع	خاصة بالضرب	
			متفاعِلنْ	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض	
			متفاعِلْ	القطع	حذف ساكن الوجد المجموع وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب	
		مشطور	Ø				
		منهوك	Ø				
الهزج	تام	Ø					
	مجزوء	مفاعِلنْ	مفاعِلنْ	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض	
			مفاعيْ	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة	خاصة بالضرب	
		مشطور	Ø				
		منهوك	Ø				

الرجز	تام	مستفعلن	مستفعلن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض
	مجزوء		مستفعلن	القطع	حذف ساكن الوند المجموع وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب
	مشطور	مستفعلن	مستفعلن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض
	منهوك		مستفعلن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض
الرمل	تام	فاعلاتن	فاعلاتن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض
	مجزوء		فاعلات	القصر	حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب
			فاعلا	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة	مشاركة مع العروض
		فاعلاتن	التسبيغ	زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف	خاصة بالضرب	
		فاعلاتن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض	
	فاعلا	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة	مشاركة مع العروض		
	مشطور	Ø				
	منهوك	Ø				
السريع	تام	مفعولات	مفعولات	مزدوج	زحاف الطي + علة الوقف	خاصة بالضرب
	مجزوء		مفعلا	مزدوج	زحاف الطي + علة الكسف	مشاركة مع العروض
			مفعو	الصلم	إسقاط الوند المفروق من آخر التفعيلة	خاصة بالضرب
		مفعلا	ثلاثي	زحاف مزدوج (الخليل) + علة الكسف	مشاركة مع العروض	
		Ø				
	مشطور	مفعولات	مفعولات	الوقف	تسكين السابع المتحرك	مشاركة مع العروض
	مفعولا		الكسف	حذف السابع المتحرك	مشاركة مع العروض	
	منهوك	Ø				
المنسرح	تام	مستفعلن	مستعلن	الطي	حذف الرابع الساكن	مشاركة مع العروض
	مستفعل		القطع	حذف ساكن الوند المجموع وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب	
	مجزوء	Ø				
	مشطور	Ø				
	منهوك	مفعولات	مفعولات	الوقف	تسكين السابع المتحرك	مشاركة مع العروض
			مفعولا	الكسف	حذف السابع المتحرك	مشاركة مع العروض

الخفيف	تام	فاعلائن	فاعلاتن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض
			فاعلا	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة	مشاركة مع العروض
	مجزوء	مستفعل لن	مستفع لن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض
			متفع ل	مزدوج	زحاف الخن + علة القصر	خاصة بالضرب
			متفع لن	الخن	تسكين الثاني المتحرك	مشاركة مع العروض
	مشطور	∅				
	منهوك	∅				
المضارع	تام	∅				
	مجزوء	فاعلائن	فاعلاتن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض
	مشطور	∅				
	منهوك	∅				
المقتضب	تام	∅				
	مجزوء	مستفعلن	مستعلن	الطي	حذف الرابع الساكن	مشاركة مع العروض
	مشطور	∅				
	منهوك	∅				
المجتث	تام	∅				
	مجزوء	فاعلائن	فاعلاتن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض
	مشطور	∅				
	منهوك	∅				
المتقارب	تام	فعولن	فعولن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض
			فعول	القصر	حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب
			فعو	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة	مشاركة مع العروض
	مجزوء	فعولن	فع	البتر	علة مزدوجة = الحذف + القطع	خاصة بالضرب
			فعو	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة	مشاركة مع العروض
			فع	البتر	علة مزدوجة = الحذف + القطع	خاصة بالضرب
	مشطور	∅				
	منهوك	∅				

المتدارك	مجزوء	فاعلن	فعلن	الخبين	حذف الثاني الساكن	مشاركة مع العروض
			فاعلن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض
			فعلن	الخبين	حذف الثاني الساكن	مشاركة مع العروض
			فاعل	القطع	حذف ساكن الوند المجموع وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب
			فاعلن	تذيل	زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع	خاصة بالضرب
			فاعلاتن	الترفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع	خاصة بالضرب
	مشطور	Ø				
	منهوك	Ø				

إن تأمل معطيات الجدول أعلاه، يظهر لنا التغييرات الدالة على الضرب، وطبيعتها في البحور الستة عشر، كما يظهر تغييراته المشتركة مع العروض وطبيعتها، بحيث يمكن التمييز فيها بين الآتي:

جدول أقسام التغييرات	
أ - تغييرات خاصة بالضرب	1. علل لا تشاركه فيها العروض في جميع البحور: القصر والقطع والبتير والصلم والتسبيغ والتذيل والترفيل.
	2. علل لا تشاركه فيها العروض في محور معينة: الحذف (الطويل + مجزوء الهزج).
	3. زحافات تجري مجرى العلة: العصب (مجزوء الوافر) + الإضممار بمصاحبة الحذف (الكامل التام) + الطي بمصاحبة الوقف (السريع التام) + الخبن بمصاحبة القصر (مجزوء الخفيف).
	4. صور أصلية بدون تغيير: مفاعيلن (الطويل).
ب - تغييرات مشتركة بين الضرب والعروض	1. علل: الحذف، الحذف، الوقف، الكسف.
	2. زحافات تجري مجرى العلل: القبض (الطويل) + الخبن (البسيط/المتدارك) + الخبن بمصاحبة الحذف (المديد) + الخبن بمصاحبة القطع (مخلع البسيط) + الطي (المنسرح/المقتضب) + الطي بمصاحبة الكسف (السريع التام) + الخبل (الخبن/الطي) بمصاحبة الكسف (السريع التام) + العصب بمصاحبة الحذف (القطف في الوافر).
	3. صور أصلية بدون تغيير: فاعلاتن (مجزوء المديد)، مستفعلن (مجزوء البسيط)، مفاعلاتن (مجزوء الوافر)، متفاعلن (الكامل التام والمجزوء)، مفاعيلن (مجزوء الهزج)، مستفعلن (الرجز بجميع استعملاته)، فاعلاتن (الرملة التام والمجزوء)، فاعلاتن (الخفيف التام)، مستفع لن (مجزوء الخفيف)، فاع لاتن (مجزوء المضارع)، فاعلاتن (مجزوء المجثث)، فعولن (المتقارب التام).
ج - تغييرات خاصة بالحشو	جميع الزحافات (بعضها وارد في الجدول)، وبعض العلل غير الواردة في الجدول (الخرم + الخزم + التشعيت).

إضافة إلى هذه التغيرات، هناك تغييرات أخرى جديدة، ظهرت في الشعر الحر، عبارة عن علل مجهولة، يسميها بذلك أستاذي الجليل محمد مرّاح، وهي علل من حيث كونها تصيب في التفعيلة الوتد أو السبب بحرفيه، أما صفة المجهولة، فلأنّ كتب العروض لا تشير إليها، تقابلها العلل المعلومة، التي نجدها ماثلة في مصنفات العروضيين. كما أنّ الشعر الحرّ، كسر قاعدة وجود علل معينة في بحر محدد، لا نجدها إلّا فيه، إذ أصبح الشاعر ينقل العلل من بحر لآخر، كأن نجد علة الحذف التي تختص ببحر الكامل، في بحر الرجز وهكذا. وفي ما يلي بعض العلل المجهولة:

العلل المجهولة	وجه العلة فيها	معناها	نوعها	نفعيلتها	البدر الممكن ورودها ضرباً
فاعِلَتْنِ	دخولها على الوتد	زيادة متحرك قبل ساكن الوتد المجموع	زيادة	فاعِلن	المتدارك - البسيط
فانْ	دخولها على الوتد	حذف متحركي الوتد المجموع من آخر التفعيلة	نقص	فاعِلن	المتدارك - البسيط
مستفع	دخولها على الوتد	حذف متحركي الوتد المجموع من آخر التفعيلة	نقص	مستفعِلن	البسيط - الرجز المنسرح - المقتضب
مفاعيلاتن	زيادة على التفعيلة	زيادة سبب خفيف على ما آخره سبب خفيف	زيادة	مفاعيلن	الطويل - الهزج
فاعلْ	دخولها على الوتد	حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة	نقص	فاعِلن	المتدارك - البسيط

إنّ احتمال التفعيلة على إحدى التغيرات الخاصة بالضرب، أو على إحدى التغيرات المشتركة مع العروض، ذات الطبيعة المعتلة تحديداً، سواء المعتلة حقيقة، أم الآخذة لحكم العلة (الزحافات الجارية مجرى العلل)، أم المشتمة على علل مجهولة، مما هو مشار إليه في الجدولين أعلاه، يؤكد أنّنا أمام تفعيلة ضرب ترتبط بها القافية، فالتغيرات تدلنا على الضرب، والضرب يدلنا على القافية لأنه تفعيلتها.

هذه التغيرات، بها حدّد الخليل جميع أنواع القافية، والتي بلغت ثلاثين نوعاً في جميع البحور حسب نظامه، في ما يصطلح عليه بـ(عدة القوافي)، وهي المجموعة في الأسماء الخمسة: متكوس، متراكب، متدارك، متواتر، مترادف، والمختصرة عادة في كلمة (سبكرف) باعتبار الحرف الأخير لكل نوع بالترتيب السابق. فهذه العدة، تدلّ بشكل واضح، على صلة علم العروض بالقافية، وأنّ أنواعها الثلاثين (سبكرف)، حدّدت على أساس تغييرات العروض (الزحافات والعلل)، والصور الصحيحة غير المتغيرة.

هل تساءل دارسونا المعاصرون، كيف اختصر الخليل (عدة القوافي) ذات الثلاثين نوعاً قافوياً، في خمسة أسماء (سبكرف)؟، بل هل عرفوا كيف تحصّلت لديه الأنواع الثلاثون للقافية في جميع البحور؟، وهل عرفوا الإشكال الذي وقع عنده بين حصرها والاستشهاد لها؟، إذ حصرها في ثلاثين، ولم يظهر له في الاستشهاد لها إلّا تسعة وعشرون. هل أدركوا موطن الخلل إنّ كان هناك خلل فعلاً؟، وهل تجنّدوا لإبرازه ورفع اللبس الحاصل؟، بل هل يعلمون أنّ هذه العدة في عصرنا قد تجاوزت الثلاثين؟، أي أصبحنا أمام الاستدارك على الخليل فيها.

نرى أنّ السواد الأعظم من دارسينا المعاصرين لا يدركون هذا، إذ لا نجد لديهم في حديثهم عن القافية كما سنرى، ربطاً لها بعلم العروض، ولا حديثاً عن (عدّة القوافي)، وهي أساسية في إدراك الصلة الوثيقة لعلم العروض بالقافية، بل إنّ بعضهم يضرب بعرق في هذه العدة، لأنه لم يستوعب طريقة الخليل في حصرها، ومن أبرز مظاهر ذلك، أنك تجدهم في حديثهم عن تفاعيل العروض، التي حددها الخليل في عشر، يقولون بكل بساطة، إنه يجب أن تقتصر على ثمان منها فقط، فلا معنى في نظرهم لتفعيلتين هما (مستفع لن) و(فاع لاتن)، إذ يرونهما تكراراً لـ (مستفع لن) و(فاعلاتن)، غافلين أنّ هناك اختلافاً في التركيبة المقطعية، فـ (مستفع لن) و(فاع لاتن) تشتمل على الوند المفروق، فيما تشتمل (مستفع لن) و(فاعلاتن) على الوند المجموع، وهو ما يعني أنّ تغييرات يسمح بها في ذات الوند المجموع، لن يسمح بها في ذات الوند المفروق، ما معناه وهذا بيت القصيدة، أنّ أنواع القافية المتحققة من (سبكر) في ذات الوند المجموع، لن تكون نفسها المتحققة في ذات الوند المفروق، وإذا اعتبرنا أمرهما واحداً كما يريدون، فإنّ العدة ستكون ناقصة عن الثلاثين التي حددها الخليل.

الأمر نفسه في حديثهم عن الزحافات والعلل، إذ كثيراً ما نكرر في خطاباتهم، أنّ الخليل أرهقنا بزحافاته، وأعياناً بعلله، وأتعبنا بأسمائها وكثرتها التي لا تطاق، دون أن يتأملوا في أنّ دخولها على التفاعيل العشر، هو أساس الحسابات الرياضية لـ (عدّة القوافي) بأنواعها الثلاثين. والسبب أنهم يتعاملون معها بمنطق الحفظ والاستظهار، وليس بعقلية الخليل الرياضية، ذلك أنّ الخليل لا يحتاج إلى هذه الأسماء الكثيرة للزحافات والعلل، لأنه يدرك مناطق التغييرات الواقعة رياضياً، وليست كلّ العقلية رياضية مثله، لذلك تواضع الرجل واصطلح لهذه التغييرات الرياضية، باصطلاحات تسهل على غيره استيعاب ما هو رياضي بشكل مبسط. إن الذين يشتكون من الخليل، ومن زحافاته وعلله، عليهم أن يترحموا على تراب قبر الرجل، قبل أن يطلقوا كلاماً على عواهنه.

إنّ التغييرات (الزحافات والعلل)، والتفاعيل، هما العنصران المحددان لأنواع القافية، وعلى أساسهما، حصر الخليل عدّة القوافي الثلاثين (سبكر)، فتغييرات الصور المشار إليها في الجدول السابق، والتي ميزنا فيها بين ما هو خاص بتفعيلة الضرب، وما هو مشترك بينها وبين العروض، إذا تأملناها سنجد أنّها في مجملها دخلت على التفاعيل العشر، عندما تقع كل واحدة منها ضرباً في استعمال من استعمالات البحور، إذ كل بحر يستعمل التفاعيل، فإما أن يقتصر على واحدة منها عندما يكون صافياً، وإما أن يمزج بينها وبين أخرى عندما يكون مركباً، وفي الحالين كليهما، فإنّ تفعيلة معينة ستقع ضرباً للبحر، وعندما يكون البحر ممزوجاً ستكون تفعيلاته معاً ضرباً، واحدة عندما يستعمل تاماً، والأخرى عندما يستعمل مجزئاً. وتنقسم التفاعيل من حيث تركيبها المقطعية إلى قسمين: (الأصول)، وهي التي تبتدئ بالوند، و(الفروع)، وهي المبدوءة بالسبب، وفي ما يلي التفاعيل العشر ومقاطع كل تفعيلة بعد ترميزها:

مقاطعها العروضية	ترميزها	التفعيلة
وند مجموع + سبب خفيف	0/ 0//	فعولن
وند مجموع + سببان خفيفان	0/ 0/ 0//	مفاعيلن
وند مجموع + سبب ثقيل + سبب خفيف	0/ // 0//	مفاعلاتن

فاع لاتن	0/ 0/ /0/	وتد مفروق+سببان خفيفان
فاعلاتن	0/ 0// 0/	سبب خفيف+وتد مجموع+سبب خفيف
فاعلن	0// 0/	سبب خفيف+وتد مجموع
متفاعلن	0// 0/ //	سبب ثقيل+سبب خفيف+وتد مجموع
مستفاعلن	0// 0/ 0/	سببان خفيفان+وتد مجموع
مستفع لن	0/ /0/ 0/	سبب خفيف+وتد مفروق+سبب خفيف
مفعولات	/0/ 0/ 0/	سببان خفيفان+وتد مفروق

1-3- عدة القوافي ونغيران على العروض: فهم ومناقشة

نقول هنا بشكل واضح، إنّ (عدة القوافي)، هي الحلقة المفقودة لدى الدارسين المعاصرين، في فهم الوضعية العروضية للقافية، رغم استحضارهم لتعريف الخليل الواضح والصرح في ربطها بالعروض، حين قال: "من آخر البيت، إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن"¹. فالخليل هنا، اعتمد في تعريف القافية، على أول باب من أبواب علم العروض، وهو باب المتحرك والساكن.

لقد كان القدماء واعين بالحقائق العروضية في تعريف الخليل للقافية، ومنهم ابن رشيق حين قال بإجمال: "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها بالضرورة"². فكثيرون هم من يستحضرون كلام ابن رشيق وجه شاهد، لكنهم لا يفهمون معناه. هذا الكلام نجده مفصلاً لدى ابن الفرخان في كتابه الخاص بالقوافي، إذ أدرك أنّ تعريف الخليل كان منطلقه علم العروض، حيث قال بعد عرضه للمتداول من الأقوال في تعريف القافية: "لنعول على الثالث من هذه الأقاويل، أعني أنّ القافية هي من آخر البيت معكوساً، إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك قبله. فعلى هذا تكون القافية مركبة من متحرك بعده ساكن، بعده عدة من المتحركات، أدناها الواحد، وأعلىها الأربعة، على ما أراك عرفته في صناعة العروض، فعلى هذا تنقسم القافية أربعة أقسام باعتبار العدة من المتحركات المذكورة"³.

هذا الكلام هنا واضح في أنّ تحديد أنواع القافية (سبكرف)، باعتماد تعريف الخليل، أساسه صناعة العروض، وابن الفرخان هنا يفترض في قارئ كتابه، أنه على وعي بذلك، لذلك نجده وجه خطابه له، على نحو يوحي بأن الأمر من البداهات، حين قال: "على ما أراك عرفته في صناعة العروض". وما لا يدركه الرجل هنا، أنّ هذا الذي يفترضه في دارسي القافية، من فهم لصلّة علم العروض بها، يغيب للأسف عن السواد الأعظم من دارسينا المعاصرين، كما سنرى في محور آت.

1 - مختصر القوافي، ابن جني، مصدر سابق، ص 19.

2 - العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج 1، ص 134.

3 - الوافي في القوافي، ابن الفرخان، تحقيق عمر خلوف، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط 1، 2010، ص 72.

اعتمادا على تعريفه أعلاه، حصر الخليل بن أحمد القوافي في خمسة أنواع هي: المتكاوس، والمتراكب، والمتدارك، والمتواتر، والمترادف، بحسب عدد المتحركات بين ساكنيها. وهذه الأنواع محدّدة باعتماد علم العروض، أي بناء على صور تفعيلة الضرب في البحور الشعرية، التي فصلنا فيها في جدول سابق. حيث يبلغ مجموع القوافي، في البحور الشعرية الخمسة عشر حسب نظام الخليل، ثلاثين قافية لا تخرج عن هذه الأنواع الخمسة، ولكل بحر عدد منها، تحقّقه صور الضرب فيه، إما صحيحا أو باعتراء التغيرات له. فالخليل رصد وضعية التفاعيل العشر - الخاصة بعلم العروض - عندما تقع ضربا، دارسا وضعية ما بين ساكني هذه التفاعيل، في صورتها الصحيحة، وصورتها المتغيرة عندما تعثرها الزحافات والعلل، فتؤثر في نوع القافية. وانتهى من ذلك إلى حصر عدّة للقوافي، مجموعها ثلاثون قافية في جميع البحور، تجمعها خمسة أنواع هي المشار إليها سابقا، اختصرت في كلمة (سبكرف)، باعتماد الحرف الأخير لكل نوع.

أشار الأخفش إلى عدّة القوافي المنقولة عن الخليل، فقال: "ذكر الخليل في الجملة ثلاثين قافية، ولم يذكر في التفسير إلا تسعا وعشرين، فلا أدري أيهما كان منه الغلط، إلا أنهم قد رووا هذا هكذا، وقد ذكروا ما أخبرتك به".¹ وبناء على العدة المنقولة عن الخليل، حدد الأخفش حصيص كل قافية على حدة، قال: "هي ثلاثون قافية، تجمعها خمسة أسماء: متكاس، متراكب، متدارك، متواتر، مترادف (...)، فللمتكاس منها واحدة (...)، وللمتراكب أربع (...)، وللمتدارك ست (...)، وللمتواتر سبع (...)، وللمترادف اثنتا عشرة".² وحدّد الأخفش أيضا، صور تفعيلة الضرب، في حصيص كل نوع من القوافي عند اعتراء التغيرات لها، أو بقائها صحيحة. ونختزلها في جدول توضيحي، بدلا من استحضار النص الطويل لها³:

عدة القوافي عند الأخفش في كتابه (القوافي)					
القافية	متكاوس	متراكب	متدارك	متواتر	مترادف
صور الضرب المتحققة فيها	فَعَلَّتَن	مفاعلتن	متفاعلتن	مفاعيلن	متفاعلاتن
		مفتعلتن	مستفعلتن	فاعلاتن	مستفعلاتن
		فعلن	مفاعلتن	فاعلاتن	مفتعلاتن
		(فعول فعل)	(فاعلتن)	مفعولتن	مفاعلاتن
			ففعولتن فعل	فعولتن	ففعلاتن
			(فعول فل)	فعلن	فاعلياتن
				فعولتن فل	فعلياتن
					مفعولاتن
					(فاعلاتن)
					فاعلاتن
					(مفاعيلتن)
					فعولتن

1 - كتاب القوافي، الأخفش، مصدر سابق، ص 12.

2 - المصدر نفسه، ص 11-12.

3 - المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

إنَّ الإشكال هنا، هو أنَّ الأخفش يظهر مستدركا على الخليل في عدة القوافي، إذ نفهم من كلامه السابق، أنَّ الخليل في جرده النظري، الذي اشتغل فيه على التفاعيل العشر، لحصر الصور التي تأتي عليها عند وقوعها ضروبا، صحيحة أو متغيرة باعتراء الزحافات والعلل لها، انتهت به العدة إلى ثلاثين قافية، لكن في تفسيره لها، أي في عرضه لها على الواقع الشعري، وجد المستعمل منها تسعا وعشرين فقط، وهناك نوع من القافية مهملة، لم يجد له شاهدا شعريا، وإثبات الأخفش للعدة كاملة هنا (ثلاثون)، يعني أنه استدرك على الخليل صورة ضرب تحقق نوعا قافويا يتم الثلاثين.

بهذا المعنى فعدة القوافي الثلاثين، تسع وعشرون منها مستعملة ومتحققة في الواقع الشعري، وواحدة مهملة، لكن الأخفش، بدل أن يوضح الأمر هكذا، بالاعتماد على طريقة الخليل الموصلة إلى عدة الثلاثين، اكتفى بالقول في كلامه السابق، إنَّ هناك غلطا وقع، وعلى أساس هذا الغلط المتوهم، سرد عدة للقوافي خاصة به، هي المثبتة في الجدول أعلاه، جعلها تقف عند العدد المنقول عن الخليل، المحدد حصرا في الثلاثين. وما يؤكد أنَّ العدة خاصة بالأخفش، هو وجود خمس صور للضرب ليست واردة عند الخليل، وضعناها بين قوسين في الجدول أعلاه، اثنتان منها في بحر المتقارب هما: (فعولُ فعَلْ) لنوع المتراكب، و(فعولُ فَلَ) لنوع المتدارك، ذلك أنَّ الخليل كان يشترط (الاعتماد) في ضرب المتقارب المحذوف والأبتر، أي عدم حذف نون (فعولن) التي قبل هذين الضربين، بينما كان الأخفش يميز إسقاطها، أي قبض (فعولن) قبل الضربين السابقين.¹ أما الصورة الثالثة فهي (مفاعيلُ) لنوع المترادف، جاءت من ضرب مقصور، أضافه الأخفش في بحر الطويل، ولم يردَّ عند الخليل.² والصورتان الرابعة والخامسة هما: (فاعِلن) لنوع المتدارك، و(فاعِلانُ) لنوع المترادف، وكلاهما في بحر المتدارك الذي أهمله الخليل، واشتمل عدة الأخفش على الصورتين تؤكد أنَّه اعتبر المتدارك بحرا مستعملا، لأنَّ العدة كما سنرى مع الخليل، لا تشتمل على صورة ضرب صحيح، ولا مزيل في التفعيلة (فاعِلن).

الأخفش لم يتوفَّق في حصر العدة بطريقة الخليل، ولم يبيِّن حتى طريقته هو التي سلكها، حتى تحصَّلت لديه القوافي الثلاثون أعلاه، المثبتة في كتابه (القوافي). أمَّا عمل الخليل في حصر عدته، فقام على تناول كلِّ تفعيلة من التفاعيل العشر على حدة، عند وقوعها ضربا، ورصد جميع الصور الممكنة لها في حالها الصحيحة، وحالها المتغيرة عند دخول الزحافات والعلل عليها، وإذا وجد في تفعيلة من التفاعيل العشر، أنَّ عددا من صورها، حقَّق نفس نوع القافية (سبكرف)، رغم اختلاف التغيرات الداخلة، احتفظ بصورة واحدة من الصور التي تحقق نفس النوع، ليؤكد اشتمال التفعيلة عليه، وأقصى باقي الصور الأخرى، لأنَّ مراده هو تحديد أنواع القافية (سبكرف) التي تشتمل عليها كلُّ تفعيلة من التفاعيل العشر، وليس سرد مطلق الصور الدالة على كلِّ نوع في التفعيلة، كما أنَّ التفعيلة التي تصبح مشابهة لإحدى التفاعيل الأصول العشر، عند اعتراء التغيرات لها، احتفظ لها بصورتها المتغيرة، التي تبين أنَّها فرع وليست أصلا، ولم ينقلها إلى وزن من أوزان التفاعيل العشر الأصول. وفي الجدول الآتي نختصر طريقة عمل الخليل في حصر العدة:

1 - انظر في ذلك مثلا كتاب (البارع في العروض) لابن القطاع، ص 205.

2 - انظر في ذلك المصدر نفسه، ص 101.

النفاعيل العشر	البدر المروضي	صورها في الضرب	النفييراث اللاحقة	نوع القافية المندقق	عدد الصور	عدد الأنواع
1- فعولن	المتقارب	فَعُولُنْ	صحيح	متواتر	4	3
		فَعُولْ	القصر	مترادف		
		فَعُوْ	الحذف	متدارك		
		فَعْ	البتر	متواتر		
2- مفاعيلن	الطويل/الهزج	مَفَاعِيلُنْ	صحيح	متواتر	3	2
	الطويل	مَفَاعِلُنْ	القبض	متدارك		
	الطويل/الهزج	مَفَاعِيْ	الحذف	متواتر		
3- مُفَاعِلَتْنِ	الوافر	مُفَاعِلَتْنِ	صحيح	متراكب	3	2
		مُفَاعِلْ	القطف	متواتر		
		مُفَاعِلَتْنِ	العصب	متواتر		
4- فاع لاتن	المضارع	فَاع لَاتْنِ	صحيح	متواتر	1	1
5- فاعلن	البسيط	فَاعِلُنْ	صحيح	متدارك	3	3
		فَعِلُنْ	الخبث	متراكب		
		فَاعِلْ	القطع	متواتر		
6- متفاعِلنْ	الكامل	مُتَّفَاعِلُنْ	صحيح	متدارك	6	4
		مُتَّفَاعِلْ	القطع	متواتر		
		مُتَّفَاْ	الحذف	متراكب		
		مُتَّفَاْ	الحذف/الإضمار	متواتر		
		مُتَّفَاعِلَانْ	التذليل	مترادف		
		مُتَّفَاعِلَاتْنِ	الترفيل	متواتر		

5	6	متدارك	صحيح	مُسْتَفْعِلُنْ	البسيط / الرجز	7- مستفعلن
		متواتر	القطع	مُسْتَفْعِلْ	البسيط / الرجز / المنسرح	
		متراكب	الطي	مُسْتَعْلِنْ	المنسرح / المقتضب	
		متكاوس	الخليل	مُتَعْلِنْ	الرجز	
		متواتر	الخبث + القطع	مُتَفَعِّلْ	مخلع البسيط	
		مترادف	التذليل	مُسْتَفْعِلَانْ	البسيط	
4	6	متواتر	صحيح	فَاعِلَاتُنْ	المديد / الرمل / الخفيف / المجتث	8- فاعلاتن
		متدارك	الحذف	فَاعِلَا	المديد / الرمل / الخفيف	
		مترادف	القصر	فَاعِلَاتْ	المديد / الرمل	
		متدارك	البتر	فَاعِلْ	المديد	
		مترادف	التسبيغ	فَاعِلَاتَانْ	الرمل	
		متراكب	الخبث / الحذف	فَعِلَا	المديد	
4	6	متواتر	الطي / الوقف	مَفْعَلَاتْ	السريع	9- مفعولات
		متدارك	الطي / الكسف	مَفْعَلَا		
		متراكب	الصلم	مَفْعُوْ		
		متراكب	الخليل / الكسف	مَعِلَا		
		مترادف	الوقف	مَفْعُولَاتْ		
		متواتر	الكسف	مَفْعُولَا		
2	2	متدارك	صحيح	مُسْتَفْعِلُنْ	الخفيف	10- مستفع لن
		متواتر	الخبث / القصر	مُتَفَعِّلْ		
مجموع الأنواع	مجموع الصور	مجموع الصور (40) – عدد الصور المكررة (10) = العدد (30) كافية				
30	40					

اعتمادا على معطيات الجدول أعلاه في جرد عدّة القوافي، نجد أنّه تحققت العدة المنقولة عن الخليل، وهي ثلاثون قافية، بعد حذف صور الضرب المعادة، التي تقوم إحداها مقام الأخرى، شاهدة على وجود نوع القافية في التفعيلة. غير أنّ الخليل عندما أنهى مرحلة الجرد الرياضية، وانتقل إلى الاستشهاد لكلّ نوع من القوافي الثلاثين، لم يظفر إلاّ بشواهد شعرية لتسع وعشرين نوعا قافويا متحققا في الواقع الشعري. وعلى هذا نفهم قول الأخفش: "ذكر الخليل في الجملة ثلاثين قافية، ولم يذكر في التفسير إلاّ تسعا وعشرين، فلا أدري أيهما كان منه الغلط، إلاّ أنهم قد رووا هذا هكذا، وقد ذكروا ما أخبرتك به"¹.

الأمر لا يتعلّق بغلط كما بدر للأخفش، وإنما بوجود فرق بين العدد المتحقق نظريا في القوافي، وهو ثلاثون، والعدد المستعمل منها في الواقع الشعري، وهو تسع وعشرون. وقول الأخفش بوجود غلط، يؤكّد أنّ فهمه خانه، في الوصول إلى الطريقة التي جرد بها الخليل عدّة القوافي الثلاثين، فأدّى به ذلك إلى سرد عدّة للقوافي، لم يتبع فيها طريقة معينة، فإذا كان قد احترّم فيها العدد المحدّد في الثلاثين، فإنه لم يحترم حصيص كل نوع قافوي في العدة، إذ جاء به مخالفا لخصيصها عند الخليل، ما يؤكّد أنه لم يوفّق في معرفة نهج الخليل في حصر العدة، واختلاف الحصيص يظهره الجدول التالي:

نوع القافية	حصيصها من العدة	المجموع
الخليل	المتكاوس	1
	المتراكب	6
	المتدارك	8
	المتواتر	10
	المترادف	5
الأخفش	المتكاوس	1
	المتراكب	4
	المتدارك	6
	المتواتر	7
	المترادف	12

إنّ ما جعل العدة في التفسير، أي في الاستشهاد على وجودها شعريا، تقف عند تسعة وعشرين نوعا قافويا، بدل الثلاثين المرصودة نظريا، ليس غلطا كما حسبه الأخفش، وإنما ناتج عن فرق بين المفترض الحسابي نظريا، من صور الضروب في التفعيلة الثانية (فاعلن)، والمتحقق لها شعريا. فهذه التفعيلة في ورودها ضربا، تتصل ببحرين هما البسيط والمتدارك، والأخير أهمله الخليل، وبالتالي أهملت معه أنواع القوافي التي كان يمكن أن تتحقق في صور ضربه (فاعلن)، وتزيد بالعدة عن الثلاثين.

1 - كتاب القوافي، الأخفش، مصدر سابق، ص 12.

أما بحر البسيط، فيجب أن ترد (فاعل) في الاستعمال التام نظرياً، بثلاث صور في الضرب، هي: (فاعل) الصحيحة بقافية المتدارك، و(فعل) المخبونة بقافية المتراكب، و(فاعل) المقطوعة بقافية المتواتر. لكن التحليل عندما عرض الصور الثلاث على الواقع الشعري ليستشهد لكل منها، وجد المستعمل عند الشعراء فقط هو (فعل) و(فاعل)، أي قافية المتراكب والمتواتر، أما الشواهد الشعرية على قافية المتدارك (فاعل)، فلم يجدها متحققة في الواقع الشعري لدى الشعراء، ومن هنا أشار في تأصيله لبحر البسيط التام، إلى أن صورة العروض والضرب فيه لا تأتي صحيحة (فاعل)، ما يعني أن نوعاً قافوياً - غير متحقق في صور ضرب البسيط الأخرى - هو المتدارك، سيكون حاضراً نظرياً، في حصيص العدة من قافية المتدارك، لكنه لن يتحقق شعرياً، وهو ما سيؤثر في عدد الحصيص العام (سبكرف)، الذي سيكون بدوره نظرياً ثلاثين، وشعرياً تسعاً وعشرين فقط.

إنّ ما قننا به هنا، وجدنا باحثاً مغربياً، هو عبد الرحيم الرحوتي، قطع فيه شوطاً مهماً، في بحث له بعنوان (إشكالية عدة القوافي عند التحليل)، نشره في العدد الثاني من مجلة الذخائر سنة 2000، لكنه رغم مجهوده الطيب، لم يجد تفسيراً لسبب نقص العدة في التفسير بقافية واحدة، فهو على الرغم من انتباهه إلى أن (فاعل) لا تأتي في نظام التحليل سالمة، إلا أنه لم يأخذ صورتها الصحيحة بعين الاعتبار في الافتراض النظري للصور، والتي يتحقق بها ضرب نظري يمنح نوعاً قافوياً متمماً لعدة الثلاثين، هو المتدارك في الاستعمال الصحيح ل(فاعل)، حيث اقتصر الباحث فقط على (فعل) و(فاعل)¹، ما جعله يقع في حيرة، ويختم بحثه القيم باستغراب، حول ما اعتقد أنه خلل وقع فيه التحليل، قال: "لا يسعنا في حال مثل هذه الحال، إلا أن نتساءل عن السبب، الذي كان وراء وقوع التحليل في ما وقع فيه، وعن الدافع الذي جعله يذكر عدداً، ليصح عنده عدد آخر غيره. من الصعب جداً رفع مثل هذا الإشكال في الوقت الراهن، لتعذر الرجوع إلى آثار التحليل المكتوبة، أو على الأقل إلى نصوص ثابتة النسبة إليه، تحيط بالموضوع، وتفصل القول فيه بما لا يدع مجالاً للشك".²

إنّ الأمر، لا يتصل بإشكال صعب جداً كما يقول الباحث، وإنما الإشكال في خطأ ارتكبه أثناء إحصاء العدة على طريقة التحليل، وهو عندما لم يعتبر (فاعل) بصورتها الصحيحة، ضمن الفروض النظرية لتحقيق صور الضرب في بحر البسيط، وهو ما قننا به هنا، وأشرنا إليه في جدول الضروب السابق، باحتسابها ضمن صور ضربه، فهذا الضرب (فاعل)، بخلاف ضروب أخرى مختلف حولها، هو الوحيد الذي يقدم نوعاً قافوياً جديداً هو (المتدارك)، بخلاف الضروب الأخرى³، التي إن اعتبرت باختلافاتها، لن تمنح نوعاً قافوياً جديداً في بحورها، يوصل العدة إلى ثلاثين، وإنما تمنح صوراً مكررة لأنواع قافية متحققة أصلاً.

1 - انظر بحثه المشار إليه في المتن، ص 39.

2 - المرجع نفسه، ص 46.

3 - انظر في أمر هذه الضروب ما قاله الباحث عنها في بحثه، ص 46-47.

زيادة على ذلك، فإنّ الباحث وقف عند العدّة الثلاثين، دون أن يفتح على الاستدراك عليها، فدخل بحر المتدارك، دائرة المستعمل من البحور بعد الخليل، واطراد استعماله في الشعر المعاصر، يحتمّ استدراك الأنواع القافية التي تحققها صور ضربه على العدّة، وهو ما فات الباحث هنا، إذ بقي وفيّاً لخمس عشرة بحراً فقط على نهج الخليل، والحال أنّ المستعمل حالياً ستة عشر بحراً، إذا أهملنا بحر الخلب بسبب وضعيته الخاصة كما سيتضح. بل إن مسألة الاستدراك على عدّة الخليل - كما سنرى - فاتت الأخفش أيضاً، والسبب أنه لم يوفق في معرفة طريقة حصر الخليل للعدة، فهو استدرك صور ضروب بحر المتدارك في عدّته السابقة، إذ نجدها واردة في العدة عنده، لكن عدم وعيه بمسلك الخليل في حصر العدة، جعله يقف بالعدة عند الثلاثين، رغم صور الضرب التي استدركها للمتدارك، والحال أنها ينبغي أن تتجاوز هذا العدد إذا اشتملت على صور هذا البحر، لأنه لم يكن ضمن حسابات العدة عند الخليل، وهو ما سنعمل على استدراكه هنا.

1-4- عدة القوافي: استدراك على الخليل

معلوم أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي، في نظامه العروضي، وعملاً بمبدأ الجرد النظري، القائم على نظام التقليلات¹، ثمّ العرض على الواقع الشعري، القائم على المتحقق المستعمل لدى الشعراء، قد أهمل بحرّين هما المتدارك والخلب، فهما موجودان في نظامه النظري الخاص بالدوائر (دائرة المتفق)، غير أنه أهملهما وله مبرراته في ذلك.

أ- بحر المتدارك:

قال السكاكي (ت626هـ): "إياك إن نُقِلَ إليك وزن منسوب إلى العرب، لا تراه في الحصر، أن تعدّ فواته قصوراً في المخرّج [يقصد الخليل بن أحمد]، فلعلّه تعمّد إهماله لجهة من الجهات. وأيّ نقيصة في أن يفوته شيء، هو في زاوية من زوايا النقل لا زوايا العقل، على أنه إن عدّ قصوراً، كان العيب فيه لمقدمي عهده، حيث لم يهيئوا لإمام مثله، ما يتم له المطلوب من مجرد نقل الرواة، ومجرد الاستظهار بذلك".²

المناسبة شرط، ومناسبة استحضارنا لكلام السكاكي، ما هو متداول في السواد الأعظم من دراسات العروض في عصرنا، حول أنّ الأخفش تدارك بحر المتدارك على الخليل. وقول مثل هذا، يعكس جهلاً بنظام الدوائر العرضية عند الخليل. فالحقيقة أنّ الأمر لا يتعلق باستدراك³، وإنما بنقل لهذا البحر من نطاق المهمل إلى نطاق المستعمل، لأنّ نظام الدوائر الخليلية لم يغفل أيّ بحر نظرياً، وإنما ميّز الخليل في البحور بين ما هو مستعمل، أي متحقق في الواقع الشعري، وما هو مهمل، أي ما ليس متحققاً في الواقع الشعري، لكنه متحقق في النظام النظري للدوائر العرضية، والمتدارك يدخل في نطاق المهمل، لأنّ الخليل لم يجد له شواهد في وقته، تساعد على ضبط صور

1 - انظر في ما يخص هذه المسألة الأبحاث الخاصة بالدوائر العرضية منها على سبيل المثال: مهملات الأوزان في الدوائر العرضية، عبد الله عبد الرحمان، مجلة جامعة الأزهر، م14، ع2، 2012.

2 - مفتاح العلوم، السكاكي، تحقيق عبد الحميد هنداي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص620.

3 - للتوسع في مسألة ما إذا كان الأخفش هو مستدرك بحر المتدارك، انظر على سبيل المثال: (أسطورة تدارك الأخفش للبحر المتدارك)، محمد الطويل، مجلة عالم الكتب، ع6، 1997.

العروض والضرب فيه، ومن ثمة تأصيله. ومن قام بهذا هو الجوهري في كتابه (عروض الورقة)، لأنه أول من وضع المتدارك مع البحور، وقعد لاستعمالاته، وصور عروضه وضربه.

قال كثيرون، كيف للأخفش الذي استدرك بحر المتدارك على الخليل، أو بالأحرى أدخله في دائرة المستعمل من البحور، ألاّ يؤصل لهذا البحر في كتابه (العروض)، إذ توقف فيه عند خمسة عشر بحراً فقط؟. نقول إنّ عدم وروده في الكتاب، لا يعني أنّ الأخفش أهمل المتدارك مثل الخليل، وإنما اعتبره بحراً مستعملاً، تؤكد ذلك عدّة القوافي الواردة في كتابه (القوافي)، والتي وقفنا عندها سابقاً، وأشرنا إلى اشتغالها على خمس صور للضرب ليست للخليل، منها صورتان: (فاعلن) الصحيحة، و(فاعلان) المذيلة. فهاتان الصورتان، لا يمكن أن تظهراً إلاّ في بحر المتدارك لأنّ بحر البسيط الذي تقع (فاعلن) في استعماله التام ضرباً، لا يسمح بورودها على صورة (فاعلن) الصحيحة، إذ استعملت فيه إما مخبونة (فعلن)، أو مقطوعة (فاعل). كما لا يسمح بحر البسيط بورود (فاعلان) المذيلة، لأنها خاصة بالاستعمالات المجزوءة، ومجزوء البسيط تقع فيه (مستفعلن) ضرباً وليس (فاعلن)، ما يعني أنّ الصورتين لبحر المتدارك، الأولى في استعماله التام بـ(فاعلن)، والثانية في استعماله المجزوء بـ(فاعلان).

ب - بحر الخجب:

المستعمل من المتدارك كما أشار إليه العروضيون، جاء على وزن (فعلن) وبديلتها (فعلن)، أما ما جاء على (فاعلن) فأمثلة مصنوعة للاستشهاد، تأتي فيها (فاعلن) مع بديلتها (فعلن)، ولم يُذكر شعر تأتي فيه (فاعلن) مع (فعلن)¹، فلماذا يا ترى عندما تحضر (فاعلن) تغيب (فعلن)، وعندما تحضر (فعلن) تغيب (فاعلن)؟. لقد ثبت اليوم حسب ما توصل له أحد الدارسين المعاصرين²، أننا أمام وزنين متميزين، المتدارك بتفعيلة (فاعلن)، مع بديلتها (فعلن)، والخجب بتفعيلته (فعلن) مع بديلتها (فعلن)، وقد خلط بينهما العروضيون؛ أما الشعراء فعلى ما يبدو كانوا يحترمون كل وزن على حدة، وإنّ كما نجد نماذج في الشعر المعاصر تمزج بينهما، فتظهر إلى جانب (فاعلن) (فعلن). فالعروضيون أطلقوا المتدارك وهم يقصدون به الخجب، إذ عندما انتهى إليهم بحر الخجب، حاولوا تأصيله على أساس العروض الخليلي، دون أن يفهموا سبب عزوف الخليل عنه، إذ لو كان منضبطاً للقواعد لأصله.

إلحاق العروضيين للخجب (فعلن)، عنوة بالمتدارك (فاعلن)، جعلهم يقعون عند تأصيلهم له في مشكلات عروضية، على رأسها ورود (فعلن) في الحشو، وهو ما يخالف القاعدة العروضية، التي تنص على عدم دخول العلة الحشو، فاختلفوا في تبرير وجودها، بين قائل إنّ التغيير إضمار بعد خبن، وقائل إنّ القطع، وقائل إنّ التشعيت، وازدادت الأمور تعقيداً، عندما أصبح البحر حمار الشعراء في الشعر العربي المعاصر، إذ ظهرت فيه صورتان جديدتان للتفعيلة في الحشو، بتغييرات مجهولة لا تشير إليها كتب العروض، هما: (فاعل) و(فعلت)³.

1 - بحر المتدارك، عمر خلوف، مجلة الدراسات اللغوية، العدد 2، المجلد 4، 2002، ص 13.

2 - هو الدكتور عمر خلوف، انظر الإحالة السابقة.

3 - انظر هذه المعطيات مختصرة عن عمر خلوف، بحر الخجب، مجلة الدراسات اللغوية، العدد 2، المجلد 5، 2002، ص 13.12.

الأذن الموسيقية للخليل إذن، استطاعت التمييز بين بحرين، فاعتبر أحدهما مهملاً هو المتدارك (فاعلن)، لأنه لم يجد له حينها شواهد تضبط صور عروضه وضربه، والثاني شَمَسَ عليه، هو الخلب (فعلن)، لم يستطع ضبط قواعده لرتبقيته، التي جعلته يستعصي على القواعد المنتظمة في البحور الأخرى، ومن مظاهر خروجه على هذه القواعد ما يلي:

- خلوه من الأوتاد فهو بحر سبي فقط.
- لا يسمح بحذف الساكن وإنما تحريكه فقط.
- سماحه بتجاوز الفواصل الصغيرة والأسباب بلا حدود.
- سماحه باجتماع خمسة متحركات فأكثر، بسبب طبيعة صورته التي لا تسمح بحذف الساكن وتسمح بتحريكه، أي كسره للقاعدة العروضية القائلة إنه لا يجتمع في الشعر أكثر من أربعة متحركات.¹

هذه المعطيات، تعني أنّ تأصيل هذا البحر، ينبغي أن يتم بمعزل عن البحور الستة عشر، وسبب تأصيله، أنه فرض نفسه في الشعر المعاصر، بما يشبه الحتمية الفنية. وبما أنّ الخلب بحر بلا أوتاد، أي بحر سبي، تفعيلته من سببين خفيفين (فعلن=0/0)، ولا يقبل حذف الساكن وإنما تحريكه فقط، فإنّ تفعيلته لها أربع صور فحسب:

البحر	تفعيلته	صورها	التغيير اللاحق	نوع التغيير
الخب	فعلن	فَعْلُنْ	لا تغيير يذكر	صحيحة
		فَعْلُنْ	تحريك الثاني الساكن	زحاف مفرد مجهول
		فَاعِلْ	تحريك الرابع الساكن	زحاف مفرد مجهول
		فَعَلَّتْ	تحريك الثاني والرابع الساكنين	زحاف مزدوج مجهول

يظهر من خلال الجدول، أنّ صورتين لا يمكن أن تقعا ضرباً، هما: (فاعل)، و(فعلت)، والسبب أنّ الوقوف يكون على ساكن، وليس على متحرك. لتبقى صورتان، أولاهما (فعلن)، وهي تحقق قافية المتواتر بين ساكنيها، أما الثانية وهي (فعلن) فافتراضات أنواع القافية بين ساكنيها، تتجاوز المتكاوس الذي توقف عنده الخليل في (سبكرف)، بأربعة متحركات بين الساكنين. والسبب أنّ هذه الصورة (فعلن)، تحتاج لتحديد نوع قافيتها إلى ساكن قبلها من تفعيلة مجاورة. واحتمالات الجوار، وما تمنحه في الصورتين معا من أنواع القوافي، في حدود الشطر الثاني (العجز)، هي الآتي:

1 - انظر هذه المعطيات مختصرة عن عمر خلوف، بحر المتدارك، مرجع سابق، ص 20.13.

الصورة	احتمالات الجوار	نوع القافية	عدد المنحركات
فعلُن	(فعلُن) أو (فاعلُ) أو (فعلتُ)	المتواتر	1
فعلِن	فاعلُ فعلِن	مجهول	5
	فاعلُ فعلتُ فعلِن		9
	فاعلُ فعلتُ فعلتُ فعلِن		13
	فعلتُ فعلتُ فعلتُ فعلِن		؟

من وظفوا القافية المجهولة في الخلب، نجد الشاعر المغربي محمد مراح، قال:

بحر الخلب

1- كُنَيْبَاكَ تَشْعُ مِنْ زَرْيَاكَ فِرْكَوْسَ هَوَى أَنْجَمَ مَهْرَ

0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

فعلُن فعلِن فعلِن فعلِن فعلِن فعلِن فعلِن فعلِن

2- رُؤْيَاكَ رَيْعٌ مَبْتَهَجٌ يُصْفِي يُصْفِي أَبْحَرَ خَجَرِي

0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

فعلُن فعلِن فعلِن فعلِن فاعلُ فاعلُ فاعلُ فعلِن

إنَّ الشاعر هنا، اختار الاحتمال الأوَّل، من بين الاحتمالات الأربعة أعلاه، فجعل (فاعلُ) المشتمة على ساكن، تحدّ من توالي المتحرّكات في الحشو، إذ جمع خمسة متحرّكات بين الساكنين، أي ما يتجاوز المحدد في جميع أنواع القوافي (سبكرف) لدى الخليل، والتي تبلغ أقصاها في المتكوس أربعة متحرّكات بين الساكنين. وعلى ذلك نقول، إنَّ هذا النوع من القافية مجهول، لا تشير إليه عدّة القوافي، وفرضته طبيعة بحر الخلب، وهو ما يقال عن جميع الأنواع الأخرى المتجاوزة للمتكوس.

ج - العدة الجديدة المستدرّكة: واحد وثلاثون نوعاً جملة وتفسيرا

أشرنا إلى بحر المتدارك وطبيعته، وإلى الفرق بينه وبين بحر الخلب، وقلنا إنَّ المتدارك كان خارج دائرة الاستعمال، لأنَّ الخليل لم يجد له في وقته، من الشواهد ما يؤصّل استعماله وصور العروض والضرب فيه، والسبب أوضحه السكاكي في كلامه السابق، ويتصل بالرواة، الذين لم يهيئوا لإمام مثله ما يحقق له المطلوب من نقل لشعر مستعمل في ما تحصل له نظريا. ومن حسنات الأخص، إدخاله هذا البحر في مجال المستعمل، بعدما توافرت شواهد، وكثرت استعماله، فأدرك العروضيون ضرورة التأصيل للبحر في كتبهم، ومنهم الجوهري في كتابه (عروض الورقة)، إذ نجد أنَّ المتدارك استعمل تاما بثماني تفاعيل، ومجزؤا بست، وصور الضرب فيه الخاصة والمشاركة مع العروض، سبق أن أوردناها في جدول سابق، مع باقي صور الضرب في البحور الأخرى، ونوردها هنا مستقلة:

البدر الشعري	نفعيلة الضرب في استعمالات البدر		صورها	النفيير اللاحق	مفهوم النفيير	حالة الصور في البدر
المتدارك	تام	فاعِلن	فعلن	الخبِن	حذف الثاني الساكن	مشاركة مع العروض
	مجزوء	فاعِلن	فاعِلن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشاركة مع العروض
			فعلن	الخبِن	حذف الثاني الساكن	مشاركة مع العروض
			فَاعِلْ	القطع	حذف ساكن الوند المجموع وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب
			فَاعِلَانْ	تذييل	زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع	خاصة بالضرب
			فَاعِلَاتْ	الترفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع	خاصة بالضرب
	مشطور	Ø				
	منهوك	Ø				

بعد أن أوردنا صور الضروب المستعملة في بحر المتدارك، وهي خاصة بالتفعيلة (فاعِلن)، نستدركها الآن على صور بحر سابق، يشاركها نفس التفعيلة في الضرب عندما يستعمل تاما، وهو بحر البسيط، وذلك حتى يكون حذف الصور المكررة التي تحقق نفس نوع القافية دقيقا، إذ سنتبع طريقة التحليل السابقة في حصر عدّة الضرب (فاعِلن)، أي عدّ نوع القافية، باعتبار صورة ضرب واحدة يتحقق فيها، سواء في المتدارك أم البسيط، فإذا تحقّق النوع بأكثر من صورة، نعتدّ بواحدة منها فقط، تقوم شاهدة على وجود النوع في التفعيلة (فاعِلن)، والعملية كالآتي:

النفعيلة	البدر العروضي	صورها في الضرب	النفييرات اللاحقة	نوع القافية المنحقق	عدد الصور	عدد الأنواع
فاعِلن	البسيط / المتدارك	فاعِلن	صحيح	متدارك	5	4
	البسيط / المتدارك	فَعِلْن	الخبِن	متراكب		
	البسيط / المتدارك	فَاعِلْ	القطع	متواتر		
	المتدارك	فَاعِلَانْ	التذييل	مترادف		
	المتدارك	فَاعِلَاتُنْ	الترفيل	متواتر		
مجموع صور التفاعيل التسع (37) + مجموع صور التفعيلة العاشرة [فاعِلن] (5) = 42						
عدد الصور المكررة في التفاعيل التسع (10) + عدد الصور المكررة في تفعيلة [فاعِلن] (1) = 11						
مجموع صور التفاعيل العشر (42) - مجموع الصور المكررة في التفاعيل العشر (11) = 31						
العدة = 31 (سبكرف)						

بهذا رأينا، كيف أنّ دخول بحر المتدارك، في دائرة المستعمل من البحور، وريادته في الشعر المعاصر، قد أدخلته حسابات عدّة القوافي، وباب الاستدراك عليها، بعدما تأصلت صور ضربه، التي منحت أربعة أنواع قافية (بكرف) أضيفت إلى العدّة، ثلاثة منها (بكر) سقطت في حسابات الصور المكررة، أبرزها نوع المتدارك (فاعلن)، لأنه يتحقّق أيضا نظريا في البسيط التام، دون أن يتحقّق شعريا كما فصلنا سابقا. أما في بحر المتدارك فتحقق نظريا وشعريا، أي جملة وتفسيرا حسب تعبير الأخفش، ومن ثم قامت إحدى الصورتين، وهي (فاعلن) في ضرب بحر المتدارك، مقام الأخرى (فاعلن في البسيط)، شاهدة على تحقق نوع المتدارك نظريا وشعريا في (فاعلن)، وهو ما يلغي الفرق النظري الذي برز في عدة الخليل، بين الجملة (ثلاثون)، والتفسير (تسع وعشرون)، والذي اعتبره الأخفش غلطا، إذ بدخولها تصبح الجملة ثلاثين، والتفسير ثلاثين أيضا، فتحقّق (فاعلن المتدارك) نظريا وشعريا، يمنحها الأولوية في دخول حسابات العدّة على (فاعلن البسيط)، التي لا تتحقّق إلّا نظريا، وتخلق بالتالي نقصا بنوع قافوي واحد بين الجملة والتفسير.

أمّا النوع القافوي الرابع، الذي لم تسقطه حسابات الصور المكررة، ومنح عددا قافويا جديدا في تفعيلة (فاعلن المتدارك)، لا نجده في (فاعلن البسيط)، محققا بالتالي الاستدراك على عدّة الخليل، التي كانت محصورة في ثلاثين، وزاد بها إلى واحد وثلاثين، فهو نوع المترادف في (فاعلن)، عندما استعمل بحر المتدارك مجزوءا. وبذلك فالعدّة اليوم في البحور الستة عشر، هي واحد وثلاثون نوعا قافويا، جملة وتفسيرا، تجمعها خمسة أسماء هي (سبكرف)، ولو أنّ الأخفش فهم طريقة الخليل في حصر العدّة، لمكّنته عند إدخاله لبحر المتدارك مجال الاستعمال، من الوصول إلى العدّة الجديدة، ذات الواحد والثلاثين قافية، ولكن تحقق له الظهور بمظهر المستدرك على الخليل بشكل لا غبار عليه. وفي ما يلي حصيص كل نوع قافوي من العدّة بعد الاستدراك:

نوع القافية	حصيلها من العدد	المجموع
المتكاوس	1	31
المتراكب	6	
المتدارك	8	
المتواتر	10	
المترادف	6	
البحور الستة عشر		

2- نَحْدِيدُ الْقَافِيَةِ: الْمَسَافَةُ الزَّمْنِيَّةُ

1-2- الْمَسَافَةُ الزَّمْنِيَّةُ الثَّابِتَةُ:

تتميز القافية في قصيدة الشطرين بالمسافة الزمنية الثابتة، بمعنى أنَّ القافية فيها ترتبط بتفعيلة ضرب ثابتة العدد، تظهر بظهورها بانتظام عددي يتكرر، فإذا ظهرت في التفعيلة السادسة الممثلة للضرب، من بيت شعري يسبح في بحر مكون من ستّ تفاعيل، مثل بحر الرجز، فإنّها لن تظهر في البيت الثاني، إلّا بظهور التفعيلة السادسة منه، وهكذا دواليك بظهور التفعيلة السادسة في باقي أبيات القصيدة. أمّا إذا استعمل الشاعر هذا البحر مجزوءاً، فإنّ القافية حينها سيرتبط بظهورها بالتفعيلة الرابعة، وإن استعمله مشطوراً فبالتفعيلة الثالثة دائماً، وهذا كلّ مبنى على أنَّ عدد تفعيلات البحر المستعمل ستّ تفعيلات مثل الرجز، بينما في باقي البحور، يتغيّر الأمر تبعاً لعدد التفاعيل المكونة لها ولاستعمالاتها.¹

نتدخل في الأمر أيضاً مسألة التقفية والتصريع، حيث إنّ القصيدة ذات المطلع المصرّع أو المقفّي، والسابحة في بحر من ستّ تفاعيل مثلاً، سترتبط فيها القافية في المطلع بالتفعيلة الثالثة الممثلة للعروض، ثم السادسة الممثلة للضرب، ثم السادسة بعد ذلك في باقي الأبيات، إلّا إذا عاد الشاعر في وسط القصيدة للتصريع أو التقفية، فحينها ستعود لتظهر في الثالثة، ثم تستمر في السادسة، أما في المجزوء فستظهر بظهور التفعيلة الثانية، ثم تستمر في الرابعة، وقد تعود للثانية لتستمر بعدها في الرابعة إن عاد الشاعر للتقفية أو التصريع، وتقاس على هذا بقية البحور الشعرية إذا ارتبطت بالتصريع أو التقفية. ففي قول شرف الدين البوصيري (ت695هـ) في بُردته:

بحر البسيط التام

1 - أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانٍ بِكَرِي سَلَمٍ	مَنْجَتَ لَمَعًا جَرَّ مِنْ مَقْلَةٍ بِكَمٍ
2 - أَمْرَ هَبَّتِ الرِّيحُ مِنْ تَلْقَاءِ كَاظِمَةٍ	وَأَوْمَرُ الْبَقِ فِي الْخُلَمَاءِ مِنْ إِضْمٍ
3 - فَمَا لِعَيْنَيْكَ إِنْ قُلْتَ اكْفُفَا هَمَّتَا	وَمَا لِقَلْبِكَ إِنْ قُلْتَ اسْتَفِقْ يَهْمٍ
4 - يَا لَا تَمِي فِي الْقَوَى الْعُذْرِي مَعْدَرَةً	مِنْ ي إِلَيْكَ وَلَوْ أَنْصَفْتَ لَمْ تَلْمُ ²
1 - متفعّلن فاعلن مستفعّلن فاعلن*	متفعّلن فاعلن مستفعّلن فاعلن*
2 - مستفعّلن فاعلن مستفعّلن فاعلن	مستفعّلن فاعلن مستفعّلن فاعلن*
3 - متفعّلن فاعلن مستفعّلن فاعلن	متفعّلن فاعلن مستفعّلن فاعلن*
4 - مستفعّلن فاعلن مستفعّلن فاعلن	مستفعّلن فاعلن مستفعّلن فاعلن*

نجد أنّ القصيدة تسبح في بحر البسيط التام، أي بثاني تفعيلات، والقافية هنا وكما هو مرموز له بالنُجيمات فوق التفاعيل، ظهرت في التفعيلة الرابعة الممثلة للعروض في المطلع، لأنّ البيت مقفّي - وهو مصرّع بلاغياً - ثم التفعيلة الثامنة الممثلة للضرب، لتستمر بعد ذلك مع الثامنة في بقية الأبيات.

1 - نقصد هنا باستعمالات البحور أن يكون البحر تاماً، أو مجزوءاً، أو مشطوراً، أو حتّى منهوكاً، إذ لا يخفى أنّ من البحور ما لا يأتي إلّا تاماً، ومنها ما يجمع إلى التام المجزوء، ومنها ما يضيف المشطور والمنهوك، كما سيأتي عرضها.

2 - بردة المديح، شرف الدين البوصيري، دار التراث البوديلي، دت، ص 6-7.

2-2- المسافة الزمنية المنحركة:

إذا كانت القافية في قصيدة الشطرين، تميّزها المسافة الزمنية الثابتة كما بينا، فإنّ القافية في قصيدة الشعر الحرّ، تميّزها المسافة الزمنية المتحرّكة بشكل كبير جداً، أي أنّ القوافي فيها متحرّكة، لا يرتبط ظهورها بمكان محدّد، يتصل بنظام عددي ثابت خاص باستعمالات البحور. بمعنى أنّها لا ترتبط بتفعيلة محدّدة العدد داخل الاستعمالات الشعرية لبحور الشعر، تظهر بظهورها كما هو الشأن في قافية قصيدة الشطرين، فقد تظهر بظهور التفعيلة الرابعة في سطر، وبالتفعيلة الثانية في الذي يليه، وبالثالثة في آخر، وهكذا دواليك بشكل متحرك، وإذا ما بحثت عن نظام عددي ثابت في قصيدة الشعر الحرّ، فإنها تبحث عنه خارج عدد التفاعيل الخاص باستعمالات البحور كما سيتضح في نقطة موالية عن الاستعمالات. والتفعيلة التي نتضمّن القافية في قصيدة الشعر الحرّ، هي التفعيلة الممثّلة للعروض والضرب، وهي في الغالب الأعمّ، التفعيلة الأخيرة في السطر الشعري. ومثال المسافة الزمنية غير الثابتة، قول الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي (ت1999م)، في قصيدة له عنوانها (المغني والقمر):

بحر الرجز

-1-

متفعّلن مستعلن متفعّلن مفعول**

1 - رَأَيْتُهُ يَلْعَبُ بِالْقُلُوبِ وَالْيَاقُوتِ

-2-

متفعّلن فعول**

2 - رَأَيْتُهُ يَمُوتُ

-3-

متفعّلن متفعّلن مفعول**

3 - قَمِيصُهُ مُلْصَخٌ بِالتَّوْتِ

متفعّلن مستفعّلن*

4 - وَخِنْجَرٌ فِي قَلْبِهِ

متفعّلن فعول**

5 - وَخَيْبُهُ عَنْكَ بَوْتُ

مستفعّلن متفعّلن متفعّلن فعول**

6 - يَلْتَفُّ حَوْلَ نَابِهِ الْمُحَصَّمُ الصَّمُوتُ

متعلن مستعلن متفعّلن*

7 - وَقَمَرٌ أَخْضَرُ فِي عَيْبُونِهِ

متفعّلن متعلن مستفعّلن فعول**

8 - يَغِيْبُ عِبْرَ شُرَفَاتِ اللَّيْلِ وَالْبُيُوتِ

مستعلن مستعلن متفعّلن متفعّلن فعول**

9 - وَهُوَ عَلَى قَارِعَةِ الصَّرِيقِ فِي سَكِينَةٍ يَمُوتُ¹

هذا النص يضمّ قافيتين، قافية المترادف (/00) وهي المهيمنة على النص، وتحضر في جميع أسطر القصيدة، باستثناء السطرين الرابع والسابع، اللذين يضمنان قافية ثانية هي المتدارك (/0/0)، والملاحظ أنّ المسافة الزمنية بين القوافي في هذا النص، متحرّكة غير ثابتة، بحيث ارتبطت قافية المترادف في السطر الأول بالتفعيلة الرابعة، (قُوت) من كلمة (الْيَاقُوت)، وفي الثاني بالتفعيلة الثانية، (مُوت) من كلمة (يَمُوت)، وفي السطر الثالث بالتفعيلة الثالثة، (تُوت) من كلمة (التَّوت)، وفي السادس بالتفعيلة الرابعة، (مُوت) من كلمة (الصَّمُوت)، وفي الثامن والرابعة أيضاً،

1 - الأعمال الشعرية: ديوان النار والكلمات، عبد الوهاب البياتي، دار الفارس، عمان، طبعة مزيّدة ومنقّحة، 1995، ج1، ص445.

(يُوت) من كلمة (الْيُوت)، وفي التاسع الأخير بالتفعيلة الخامسة، (مُوت) من كلمة (يَمُوت). وهذا هو معنى أن القوافي متحركة، والمسافة الزمنية بينها غير ثابتة، كذلك الأمر مع قافية المتدارك، التي ارتبطت في السطر الرابع بالتفعيلة الثانية، (قَلْبِي) من كلمة (قَلْبِهِ)، وفي السطر السابع بالتفعيلة الثالثة، (يُونِي) من كلمة (عُيُونِهِ).

2-3- المسافة الزمنية واستعمالات البحور:

نقصد باستعمالات البحور، طريقة تحققها في الواقع الشعري، أي الهيئة التي وظفها بها الشعراء ووجد عليها شعرهم. بمعنى آخر هل حافظوا على الصورة النظرية للبحر في الدائرة العروضية، وبالتحديد عدد تفاعيله، أم تصرفوا فيها؟. وهذه الاستعمالات، كانت في الأصل أقسام الشعر عند العرب، قبل أن تصبح أقسام البحر المستعمل في وزن شعرها.¹ والاستعمالات التي يشير إليها العروضيون في بحور الشعر أربعة²، قد تجتمع في البحر، وقد يحضر بعضها ويغيب الآخر، وقد يحضر استعمال واحد فقط. وقد أجمل ذلك ابن القطاع حين قال: "وأطول شعر للعرب ما كان على ثمانية أجزاء، وأقصرها ما كان على جزئين، وليس للعرب شعر على سبعة أجزاء، ولا خمسة، ولا على جزء واحد، وقد أعلت العرب جميع هذه الأبحر، ولم تقل شيئاً منها على كماله، إلا أربعة أبحر، بحر الكامل، وبحر الرجز وبحر الخفيف، وبحر المتقارب، إلا ما شذ".³ والاستعمالات المشار إليها في كلامه هنا هي:

أ- الاستعمال التام: استعمال للبحر بعدد تفاعيله الموجود في الدائرة، والاستعمالات التامة للبحور قسمان: ما هو على ثماني تفاعيل وما هو على ست.

ب- الاستعمال المجزؤ: استعمال للبحر بنقص تفاعيلتين، واحدة من الصدر وأخرى من العجز، فيصبح ما كان من البحور على ثماني تفاعيل بست، وما كان على ست بأربع. والاستعمال المجزؤ ثلاثة أقسام: واجب في بعض البحور، إذ لا تستعمل إلا بصورة مجزؤة، وممتنع في بحور أخرى، لأنها لا تستعمل إلا تامة، وجائز في بعضها الآخر.

ج- الاستعمال المشطور: يستعمل فيه البحر بشطر واحد بدل شطرين، ويسمى الشعر الذي يأتي على شطر واحد بالرجز، وقد ينظم على بحر الرجز أو على بحر أخرى، فكل شعر بشطر واحد هو رجز، وليس كل شعر على شطر واحد من بحر الرجز، فقد يسبح في بحر آخر. وفي الاستعمال المشطور، يصير ما كان من البحور بثماني تفاعيل على أربع، وما كان بست على ثلاث.

د- الاستعمال المنهوك: يستعمل البحر فيه بحذف ثلثي تفاعيله، ويكون فقط في ما كان مسدس التفاعيل في الدائرة، أي يصبح ما كان من البحور بست تفاعيل على تفاعيلتين فقط.

1 - انظر في هذا الصدد، كلام الجوهري في كتابه (القوافي)، ص114، تحقيق سليمان أبو ستة، منشور في مجلة الدراسات اللغوية، العدد 3، المجلد 8، 2006.

2 - هناك من يجعلها خمسة، فيدخل ضمنها ما جاء من الشعر على تفعيلة واحدة، وغالبا ما يكون من بحر الرجز، وما استشهدوا به في هذا الباب، ما جاء على لسان سلم الخاسر: قَالَتْ حَبْلٌ/شَوْمُ الْغَزْلِ/هَذَا الرَّجُلُ/ حِينَ احْتَفَلْ/أَهْدَى بَصَلْ.

3 - البارع في علم العروض، ابن القطاع، تحقيق أحمد عبد الدايم، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ط2، 1985، ص88.

انطلاقاً مما تقدم عن استعمالات البحور، فإنه جرت العادة، واستقرّ العرف، على أنه عند تحديد البحر الذي تسبح فيه قصيدة الشطرين، نعطيه صفة استعماله فيها، فنقول مثلاً قصيدة من الوافر التام، أو من الوافر المجزوء، أو من مشطور الرجز، وهكذا. أما في شعرنا المعاصر، فقد اختفت استعمالات البحور في قصيدة الشعر الحر، بصفاتها الأربع: التام، والمجزوء، والمشطور، والمنهوك، لأنّ هذه الصفات، لها ارتباط بعدد التفاعيل الثابت في كل استعمال للبحر، فصحيح أنّ عدد التفاعيل يختلف من استعمال إلى آخر، إلاّ أنه ثابت داخل الاستعمال الواحد منها، حيث نجد نفس عدد التفاعيل في كل بيت تام، أو مجزوء، أو مشطور، أو منهوك، رغم اختلاف الاستعمال. بينما عدد التفاعيل في الشعر الحر متحرّك، يختلف من سطر إلى آخر، ما يجعل صفات الاستعمال السابقة منتفية عنه، وفي خبر كان.

بتعبير أوضح، يترتب على ما قلناه في القافية، بخصوص المسافة الزمنية الثابتة في قصيدة الشطرين، والمسافة الزمنية المتحرّكة في قصيدة الشعر الحرّ، أن لا يوصف الشعر الحرّ بصفة (التام) أو (المجزوء)، فلا نقول مثلاً، إنّ هذا شعر حرّ من الخفيف التام، أو شعر حرّ من مجزوء الخفيف، وإنّما نكتفي في وصف البحر الذي يسبح فيه بـ (بحر الخفيف) أو (بحر الكامل)، دون صفة (التام) أو (المجزوء)، لأنّ هاتين الصفتين، خاصتان بقصيدة الشطرين فقط، بما تدلّان فيها على انتظام ظهور القافية، وارتباط هذا الظهور بنظام عددي ثابت التفاعيل، وهو ما لا نجده في الشعر الحرّ. ومن ثمة، يكون وصف بحر قصيدة ما، من الشعر الحرّ بصفة (التام) أو (المجزوء) أو (المشطور)، تناقضاً صارخاً. وهذا التناقض الصارخ، وقعت فيه نازك الملائكة، عندما كانت تتحدّث في كتابها (موسيقى الشعر)، عن البحور الشعرية في الشعر الحرّ. ومن مظاهره لديها قولها: "وقد مرّ بنا مثال من الشعر الحرّ من مجزوء الوافر"¹ وقولها: "وهذا ليس من الوافر التام، وإنّما هو شعر حرّ من مجزوء الوافر"² وقولها كذلك: "ومهما يكن من أمر، فإنّ المعاصرين قلباً ينظمون شعراً حراً من الوافر التام"³ وغير هذا كثير في كتابها، مما لا تجد صعوبة في استقصائه عندها.

تبقى هنا إشارة على غاية من الأهمية، وهي أنّ المسافة الزمنية الثابتة، لكي تتحقّق فيها صفة الثبات بالمعنى العروضي للكلمة، يجب أن نتصل باستعمالات البحور السابقة، فقد تكون المسافة الزمنية ثابتة بين القوافي في شعر حرّ، لكنها خارج الاستعمال السابقة الخاصة بنظام القصيدة القديمة، لذلك وجب الانتباه، إلى أنّ حضور المسافة الزمنية الثابتة بين القوافي، في بعض قصائد الشعر الحرّ، لا يمنحها صفات هذه الاستعمالات (تام، مجزوء، مشطور، منهوك)، لأنّ ثبات المسافة الزمنية في هذا النوع من القصائد الحرة، لم يتحقّق داخل عدد التفاعيل المتصل بهذه الاستعمالات في بحورها. فالمسافة الزمنية الثابتة بهذا المعنى مشتركة بين قصيدة الشطرين وقصيدة الشعر الحرّ، غير أنّ كونها مشتركة لا يعني أنها حاضرة بنفس الكيفية فيهما، فثباتها بينهما لا ينفي وجود فرق جوهري مفاده أنّ المسافة الثابتة بين القوافي في قصيدة الشطرين، ضبطتها استعمالات البحور الشعرية عددياً في كل بحر، بينما المسافة الزمنية الثابتة في قصيدة الشعر الحرّ، تقع خارج العدد المضبوط لاستعمالات البحور في قصيدة الشطرين، بمعنى أنّ المسافة الزمنية

1 - موسيقى الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 43.

2 - المرجع نفسه، ص 62.

3 - المرجع نفسه، ص 63.

الثابتة في الأخيرة، تبقى حصرا داخل هذه الاستعمالات، بينما المسافة الزمنية الثابتة في قصيدة الشعر الحر، تتحقق خارج عدد التفاعيل المتصل بتلك الاستعمالات في بحورها. وقد مررنا في الفصل الأول، نموذج لأدونيس من الشعر الحر، من هذا النوع، قوله في قصيدة (مرآة لخالدة):

بحر الخفيف

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن	1- مَرَّةً ضَعْتُ فِرْيَكَيْدَ وَكَانَتْ
فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فاعلاتن	2- شَفَتِي قَلْعَةً تَحْنُ إِلَى الْفَتْحِ غَرِيبِ
متفع لن فاعلاتن*	3- وَتَعَشَّقُ التَّصْوِيقَا
فاعلاتن مـ	4- وَتَقَدِّمَتْ
متفع لن فاعلاتن فـ	5- كَانَ خِصْرُكَ سُلْصَانًا
فاعلاتن متفع لن فـ	6- وَكَانَتْ يَدَاكَ فَاتِحَةَ الْجَيْشِ
فاعلاتن متفع لن فاعلاتن*	7- وَعَيْنَاكَ مَحْبَأً وَصَدِيقًا
فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن	8- وَالتَّحَمَّنَا ضِعْمًا مَعًا وَلَمْ خَلْنَا
فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فاعلاتن	9- غَابَةَ النَّارُ أَرْسُمُ الْخُصُولَةِ الْأُولَى إِلَيْهَا
متفع لن فاعلاتن*	10- وَتَفْتَحِينَ الْخَصْرَيقَا ¹

إنّ أدونيس هنا، حافظ على مسافة زمنية ثابتة، بين القوافي الثلاث في القصيدة، وهي: (ويقا) من كلمة (تطويقا)، و(ديقا) من كلمة (صديقا)، و(ريقا) من كلمة (طريقا). وكما يلاحظ من خلال التفاعيل، فإنّ هذه القوافي التي أشرنا على تفعيلها ظهورها بنجمة، تبلغ المسافة الزمنية بينها تسع تفاعيل، أي أنها مسافة زمنية ثابتة، لكنها ثابتة خارج استعمالي البحر الخفيف، التام بست تفاعيل، والمجزوء بأربع.

3- تحديد القافية: العلامات

إن تحديد القافية في قصيدة الشعر الحر، يختلف عما كان معهودا في قصيدة الشطرين، فإذا كانت الأخيرة، تُحدّد فيها القافية في نهاية البيت بسهولة، فإنّ القافية في الشعر الحر، تُطلّب لتحديدّها، معرفة جيّدة بعلم القافية، وهضمًا للتغييرات الدالة على الضرب في علم العروض، وقد وقفنا عندها. وهذا هو فهمنا الخاص لقول عز الدين إسماعيل السابق، إنّ القافية في الشعر الحر "أخذت شكلا هو في الحقيقة أصعب مراسا من القافية القديمة". فالقافية في الشعر الحر، لها علامتان، الأولى عروضية، وهي التغييرات الدالة على الضرب، والثانية قافية، هي تكرير الروي، وقد تظهر كل علامة على حدة، أو قد تجتمعان معا.

1 - ديوان المسرح والمرايا، أدونيس، الأعمال الشعرية، دار المدى، بيروت، 1996، ج1، ص423.

3-1- العلامة الأولى: نفييراث الضرب

أشرنا في ما تقدّم، إلى أنّ علم العروض، قنّ تفعيلة الضرب - التي ترتبط بالقافية - بواسطة مجموعة من التغيرات الخاصة، التي لا ترد إلا في تفعيلة الضرب (علل - زحافات تجري مجرى العلل - صور أصلية)، علاوة على تغيرات أخرى، مشتركة بينها وبين تفعيلة العروض (الصور المعتلة تحديداً). فهذه التغيرات، حدّد علم العروض ما يدلّنا على تفاعيل الضرب في القصيدة، إذ بمجرد أن نجري التقطيع العروضي لقصيدة الشعر الحر، وما يتصل به من رموز وتفاعيل، ونجد أنّ التفعيلة في نهاية السطر، تشتمل على تغيير من التغيرات الخاصة بالضرب، أو المشتركة مع العروض (الصور المعتلة تحديداً)، أو إحدى العلل المجهولة التي ظهرت مع الشعر الحر، مما لا تشير له كتب العروض، ندرك أننا أمام تفعيلة الضرب، ووجودها يعني وجود القافية. ونعيد هنا استحضار تلك التغيرات:

جدول النفييراث الدالة على نفعيلة الضرب	
أ - نفييراث خاصة بالضرب	1. علل لا تشاركه فيها العروض في جميع البحور: القصر والقطع والبتّر والصلم والتسبيغ والتذييل والترفيل.
	2. علل لا تشاركه فيها العروض في بحور معينة: الحذف (الطويل + مجزوء الهزج).
	3. زحافات تجري مجرى العلة: العصب (مجزوء الوافر) + الإضمار بمصاحبة الحذف (الكامل التام) + الطي بمصاحبة الوقف (السريع التام) + الخبن بمصاحبة القصر (مجزوء الخفيف).
	4. صور أصلية بدون تغيير: مفاعيلن (الطويل).
ب - نفييراث مشتركة بين الضرب والعروض	1. علل: الحذف، الحذف، الوقف، الكسف.
	2. زحافات تجري مجرى العلل: القبض (الطويل) + الخبن (البسيط/المتدارك) + الخبن بمصاحبة الحذف (المديد) + الخبن بمصاحبة القطع (مخلع البسيط) + الطي (المنسرح/المقتضب) + الطي بمصاحبة الكسف (السريع التام) + الخبل (الخبن/الطي) بمصاحبة الكسف (السريع التام) + العصب بمصاحبة الحذف (القطف في الوافر).
ج - نفييراث مجهولة	- العلل (تحديداً): كل تغيير يدخل على الوجد، أو على السبب بحرفيه، مما لا تشير إليه كتب العروض ولا تصطلح له، ومنها: فاعِلَتْن، فاعِلَتْن، فاعِلَتْن، فاعِلَتْن...

بهذا المعنى، فإنّ التغيرات الدالة على الضرب، هي العلامة الأولى لتحديد القافية، فإذا ظهرت في نهاية السطر الشعري، تفعيلة مصابة بتغيير من التغيرات الدالة على الضرب التي أشرنا لها، فإنّ الكلمة المتصلة بها تشتمل على حروف القافية وحركاتها، لأنّ الضرب دائم الارتباط بالقافية، يدلّنا على وجودها، إذ هو تفعيلة القافية، ومكان ظهورها، وعلى ارتباط دائم بها. فظهور التغيرات الدالة على الضرب في نهاية السطر الشعري، تؤكد أنّ التفعيلة ضرب، وموضع الضرب هو موضع القافية لأنه تفعيلتها، وهذا هو معنى أنّ الضرب دائم الارتباط بالقافية.

لقد انتبعت نازك الملائكة إلى شيء من هذا، حين قالت في حديثها عن علامات انتهاء السطر الشعري في القصيدة الحرة: "نستطيع أن نميز سطر الشعر الحرّ، ونعين نهايته، عندما يجعل الشاعر تفعيلة الضرب، مصابة بعلّة زيادة أو علّة نقص (٠٠٠) لأنّ هذه التفعيلة، لا تقع في الحشو مطلقاً، وإثماً تقع في ضرب القصيدة وبذلك يشعرا وجودها بنهاية السطر".¹

نازك هنا تستفيد من ملاحظات القدماء، في تمييزهم لعلل الضرب التي لا تصيب الحشو مطلقاً، أي أنّ وجود هذه العلل في تفعيلة ما، يعني أنها الضرب، الذي هو مكان القافية. قال ابن رشيق في حديثه عن التغيير الذي يصيب (الغاية)²: "هو ما كان في الضرب، الذي هو جزء القافية، ملتزماً، مخالفاً للحشو: كالمقطوع، والمقصور، والمكسوف، والمقطوف، وهذه أشياء لا تكون في حشو البيت، قالوا: وأكثر الغايات معتل".³ فابن رشيق يؤكد شيئاً هنا، أولهما أنّ الضرب هو تفعيلة القافية، فكلمة (جزء) في كلامه تعني التفعيلة، لأنّ العروضيين، كما قلنا سابقاً، يطلقون عليها الأجزاء والأركان أيضاً. ونجد ذلك لدى القرطاجني هو الآخر في قوله: "والتزموا الخبن في الضرب الذي هو جزء القافية".⁴ ولدى ابن القطاع حين قال: "والضرب آخر جزء من آخر البيت، وهو الذي فيه حرف الروي".⁵ وثانيهما أنّ الغايات، أي الضروب، أكثرها معتل، لذلك حصرنّا - في ما تقدّم - التغييرات المشتركة للضرب مع العروض، والتغييرات المجهولة، في المعتل تحديداً، عند استحضارنا لها في الجدول السابق.

إنّ ارتباط القافية بالضرب، أمر نبّه إليه القدماء كثيراً، وسعوا من خلاله إلى إبراز صلة علم القافية بعلم العروض، وهي صلة كانت حاضرة في تعريفهم للشعر، باعتباره كلاماً موزوناً مقفياً، ولذلك قال ابن رشيق في كلام سابق، إنّ الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وهو جالب بالضرورة للقافية ومشتمل عليها، إضافة إلى كلامه وكلام حازم وابن القطاع أعلاه، وكلام ابن الفرخان الذي تقدّم أيضاً، نجد عدداً من القدماء يؤكد على صلة العلمين، وأنّ الضرب هو تفعيلة القافية، فقد قال الإربلي رابطاً بين علم القوافي وعلم العروض: "وهذه القوافي الخمس، لا يخرج عنها وزن من جميع أوزان العرب، وهي تقع في أواخر الأبيات على ضروب، فمنها ما يبيء على أصله، ومنها ما نقص عن أصله، ومنها ما زاد عن أصله".⁶ والإربلي من القلائل الذين فصلوا في كيف تتحصّل أنواع القوافي من التفاعيل، أثناء حديثه عن أنواع القافية.⁷

1 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 109.

2 - (الغاية) هي تفعيلة الضرب المصابة بتغيير لا يصيب الحشو، و(الفصل) هو تفعيلة العروض الملتزم فيها بتغيير لا يصيب الحشو. ولأبي العلاء المعريّ كتاب بعنوان (الفصول والغايات). انظر العقد الفريد، ج 6، ص 274.

3 - العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج 1، ص 145.

4 - منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 242.

5 - كتاب في علم العروض، ابن القطاع، مصدر سابق، ص 9.

6 - كتاب القوافي، الإربلي، مصدر سابق، ص 103.

7 - انظر في ذلك كتابه، ص 91-104.

نجد الشنتريني أيضا، يربط القافية بعلم العروض من جهة، وبتفعيلة الضرب فيه تحديدا من جهة ثانية، فالرجل له كتابان أحدهما في العروض والثاني في القوافي، لكن نجد في كتابه عن علم العروض يربط الضرب بالقافية، ما ينفي ما قيل عن كون القدماء فصلوا بين العلمين كما سيأتي لاحقا عن أحد الدارسين. قال: "واعلم أنّ كل ضرب كان آخره سبب خفيف فهو متواتر، فإن كان آخره وتد مجموع فهو متدارك، وإن كان آخره فاصلة صغرى فهو متراكب، ومثالها فعلن. وإن كان آخره فاصلة كبرى فهو متكاسوس، ومثالها فعلتن، وهي نهاية ما يجتمع في الشعر من حركات، وإن كان آخره حرفان ساكنان فهو مترادف".¹ وهو الأمر نفسه الذي تكرر منه في كتابه الموضوع في القوافي، إذ لم يكن يتحدث بالطريقة التي سار عليها كثير من علماء العروض والقافية في حديثهم عن أنواع القافية، بالقول ما كان بين ساكنيه أربعة متحركات أو ثلاثة وهكذا، وإنما كان يتحدث عروضيا بالقول في نهايتها وتد أو سبب أو فاصلة²، وعمله هذا أبقى الصلة بين العلمين واضحة.

الزنجشيري كان هو الآخر على وعي بصلة العلمين، فرغم أنّ للرجل كتابا عن العروض فقط هو (القسطاس)، إلا أنّه لم ينس فيه ربطه بعلم القافية، إذ أورد كلاما واضحا في ارتباط القافية بتفعيلة الضرب في علم العروض، بل استشهد بنماذج لتفاعيل الضرب في القافية، قائلا: "وإذا توالى في الضرب أربع حركات واقعة بين ساكنين، كفعلتن إذا وقعت ضربا بعد جزء آخره نون ساكنة (ooo) سمي المتكاسوس. وإذا توالى فيه ثلاث حركات بين ساكنين، كفعلاتن ومفتعلن سمي المتراكب. وإذا توالى فيه متحركان بين ساكنين كمفاعيلن، سمي المتواتر. وإذا اجتمع فيه ساكنان كمستفعلان، سمي المترادف".³ ومثله في ذلك ابن القطاع أيضا، في نص آخر له غير السابق، ففي كتابه عن العروض، كان حريصا على إبراز صلة العلمين، وارتباط القافية بالضرب، إذ عقد بابا سماه (باب تسمية أواخر الضروب)، قال فيه: "اعلم أنه إذا كان آخر الضروب سببا سمي المتواتر، فإن كان آخره وتدا سمي المتدارك، فإن كان آخره فاصلة صغرى سمي المتراكب، فإن كان آخره فاصلة كبرى سمي المتكاسوس، فإن كان آخره حرفين ساكنين سمي المترادف".⁴

خلاصة هذه العلامة، أنه متى قطعنا عروضيا قصيدة معاصرة، نتجه إلى نهايات سطورها، فنرى هل آخر تفعيلة في السطر، وردت مشتملة على تغيير من التغيرات الدالة على الضرب التي صنفناها في الجداول السابقة، فإذا اشتملت على أحد هذه التغيرات، فهذا يعني أنّها تفعيلة الضرب، وما دامت تفعيلة الضرب فهي تشتمل وجوبا على القافية، لأن الضرب هو تفعيلتها، ولأنّها داخلة في (عدة القوافي)، فالتغيرات تدلنا على الضرب، والضرب يدلنا على القافية، أي علم العروض يأتي مشتملا على القافية، لا انفصال بينهما، متى كان هناك الوزن كانت معه القافية.

1 - المعيار في أوزان الأشعار، الشنتريني، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الأنوار، بيروت، دت، ص 27-28.

2 - المصدر نفسه، ص 91-92.

3 - القسطاس في علم العروض، الزنجشيري، تحقيق نضر الدين قبّابة، مكتبة المعارف، بيروت، ط 2 (مجددة) 1989، ص 65.

4 - كتاب في علم العروض، ابن القطاع، مصدر سابق، ص 59.

3-2- العلامة الثانية: نكرار الروي

نعين القافية في الشعر الحر بالاعتماد على العلامة الثانية لها، وهي حرف الروي، وبتعبير أدق، تكرير حرف الروي، فإذا ظهر حرف ما في نهاية سطر شعري، ثم تكرر بعد ذلك في نهاية سطر شعري آخر، ولو بعد مجموعة كثيرة من الأسطر الشعرية، فإننا نعدّه رويًا، شريطة أن تكون الكلمة التي اشتملت عليه متصلة عروضيا بتفعيلة مكتملة، أي غير مصابة بتدوير التفعيلة، لأن غياب هذا الشرط كما سنرى، يعني غياب القافية وإن تكرر الحرف.

سمة التكرار هذه، أشارت إليها نازك بقولها: "فما القافية لو دققنا النظر، إلا تكرر صوت معين في نهايات الأسطر، وهذا الصوت المتكرر، يوحى بأشياء"¹. وهي سمة أكدها القدماء قبلها، قال ابن السراج الشنتريني (ت550هـ): "القافية كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة"². وقال المازني في قول تقدم: "القافية هي حرف الروي الذي تبني عليه القصيدة، لا بد من تكريره"³. وأكد ذلك أيضا ابن عبد ربّه، فقال: "القافية حرف الروي الذي يبني عليه الشعر، ولا بد من تكريره فيكون في كل بيت"⁴. والتأكيد نفسه صدر عن أبي موسى الحامض (ت305هـ) قائلا: "القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت من الحروف والحركات"⁵. وأشار إليها أيضا التميمي في قوله: "الروي حرف القافية الذي تبني عليه القصيدة، يلزم كل بيت فيها في موضع واحد منها، ولا بد من إعادته"⁶. وهو ما أكدّه أيضا نشوان الحميري في قوله: "الروي الحرف الذي تبني عليه القصيدة من ابتدائها إلى انتهائها، وتجب إعادته وتكريره في كل بيت منها"⁷.

إنّ الروي علامة على القافية لأنه لا يرتبط إلا بتفعيلتها (الضرب)، قال ابن القطاع: "والضرب آخر جزء من آخر البيت، وهو الذي فيه حرف الروي"⁸. فإذا كنا قلنا إن وجود الضرب، يعني وجود القافية لأنه تفعيلتها، وتضبطها فيه التغيرات الدالة عليه، فكذلك وجود الروي يعني وجود الضرب لأنه تفعيلته، وتضبطه فيه سمة التكرار. بتعبير آخر، فإنه في العلامة الأولى (التغيرات الدالة على الضرب) التغيرات تقودنا إلى الضرب لأنها خاصة به، بعدها الضرب يقودنا إلى القافية لأنه تفعيلتها. أما في العلامة الثانية (تكرار الروي)، فالتكرار يدلنا على الروي لأنه سمته، ثم وجود الروي يعني وجود الضرب لأنه لا يرتبط إلاّ به، ووجود الضرب يعني وجود القافية، لأنه تفعيلتها، ومن ثمة كان تكرار الروي، موجهًا إلى أنّ نهاية السطر الشعري، تشتمل على تفعيلة ضرب، ومن ثم على القافية.

1 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص109.

2 - الكافي في علم القوافي، الشنتريني، مصدر سابق، ص33.

3 - كتاب القوافي وعللها، المازني، مصدر سابق، ص158.

4 - العقد الفريد، ابن عبد ربّه، مصدر سابق، ج6، ص343.

5 - كتاب القوافي، التنوخي، مصدر سابق، ص70.

6 - كتاب القوافي، التميمي، مصدر سابق، ص357.

7 - كتاب القوافي، الحميري، مصدر سابق، ص131.

8 - كتاب في علم العروض، ابن القطاع، مصدر سابق، ص9.

يعتبر الروي مكرراً إذا ورد للمرة الثانية، وتعليل ذلك نجده عند ابن سنان الخفاجي، الذي قال: "أقل ما يقع عليه اسم الشعر بيتان، لأنّ التقفية لا تمكّن في أقلّ منهما، ولا تصح في البيت الواحد، لأنها مأخوذة من قفوت الشيء، إذا تلوته"¹، مع استثناء يخص طبيعة الشعر المعاصر، تأتي عليه في الحديث. ولكي نحكم بأنّ الحرف تكرر أو لم يتكرر، يجب استحضار القصيدة بأكملها، لا الاقتصار على مقطع منها، أو على الأقل أن يكون الأخير مشتملاً على سمة التكرار، مع ضرورة التنبيه إلى وجود أرواء أخرى في القصيدة، إذا استحضرنّا مقطعا منها فقط.

إنّ ما ينبغي الوعي به هنا من قبل الدارسين لقافية الشعر الحر من النقاد المعاصرين، أنّه جرت العادة، واستقرّ العرف، في تحديد قافية شعر الشطرين، على الانطلاق من علم القافية، باعتماد معطياته حول لوازم القافية وخاصة الروي. أما في الشعر المعاصر، فأصبح الانطلاق في تحديد القافية، من العلبين معا، علم القافية وعلم العروض، بل إنّ علم العروض، هو الحاسم في ضبطها في الشعر المعاصر، لأنّ علم القافية، الذي يوجهنا من خلال علامته (تكرار الروي) إلى الضرب، ومن ثمة إلى تحديد القافية، لم يعد بمقدوره رصد جميع القوافي في القصيدة، لأنّ الحرية التي منحت للشاعر المعاصر بسبب كسر نظام الشطرين، جعلته في بعض الأحيان يتخلى عن القافية مطلقاً في نهاية السطر، وهنا لا مشكلة إطلاقاً، لكن في كثير من الأحيان - وهنا بيت القصيد - لا يتخلى عن القافية، وإنما يتخلى عن الروي المتكرر، أي أنّه يتخلى عن العلامة الثانية (تكرار الروي)، التي يهتدي بها علم القافية في تحديد قوافي النص، لكنه يحتفظ بالعلامة الأولى (التغييرات الدالة على الضرب)، وهنا لا يمكن الانطلاق في تحديد القافية إلاّ من علم العروض - وهذا ما لا يدركه الدارسون - وليس علم القافية، لأنّ الانطلاق من الأخير، باعتماد علامته (تكرار الروي)، سيجعلنا نحكم بخلو مجموعة من الأسطر المقفاة من القافية، بدعوى أنّ الروي المتكرر الدالّ على وجود الضرب منتفٍ، وفي هذه النقطة تحديداً، لا يدرك الدارسون أنّ الضرب، لا تدل عليه العلامة الثانية فقط (تكرار الروي)، وهي علامة علم القافية، وإنما تدل عليه أيضاً وبشكل حاسم العلامة الأولى (تغييرات الضرب)، التي منطلقها علم العروض وليس علم القافية.

الدارسون للقافية في الشعر المعاصر، لم يستوعبوا هذا التحول الجوهرى الذي عرفته القافية، بسبب كسر نظام الشطرين، لأنهم يؤمنون بوجود تفريق بين علم العروض والقوافي، وأنّ علم العروض خاص بدراسة البحور الشعرية فقط، ومن ثم لا يعتبرونه في دراستهم للقافية، والحق أنّ علم القافية أساسه علم العروض، وتحديد القافية وأنواعها كان بالاعتماد عليه كما رأينا في (عدة القوافي)، والقدماء كانوا مدركين لهذه الحقيقة كما وقفنا على ذلك في آرائهم، ومن ثمة لم يفرّقوا بين العلبين إلاّ في إطار ما هو تعليمي، أما في إطار ما هو تصوّر نظري، فلا وجود لتفريق بين العلبين، كما ادعى عليهم بذلك أحد الدارسين المعاصرين، وهو الناقد الجليل محمد بنيس، حين قال: "كان العرب في ثقافتهم القديمة، من عروضيين وشاعريين عامة، يفرقون بين علم العروض وعلم القوافي"². وهو ما كرّره في أكثر من

1 - سر الفصاحة، ابن سنان، مصدر سابق، ص 286.

2 - الشعر العربي الحديث، محمد بنيس، مرجع سابق، ج 3، ص 182.

مناسبة، إذ نجده يقول: "لقد فصل العرب من قدماء وحديثين، بين علم العروض وعلم القافية، ووضعوا لكل منهما كتباً تستقل بذاتها".¹ وقال أيضاً: "الفصل بين العروض والقوافي من حيث الدراسات، يتأتى من كون القدماء والحديثين من العرب، رأوا إلى هذين العنصرين من مكان التضام لا من مكان التفاعل، فكل من العروض والقافية عنصر محايد، وكل منهما بعيد من غيره في بناء البيت".² وربما كانت هذه الأحكام منه هنا، مبنية على معطى مغلوط هو قوله: "أما علم القافية، فالكاتب المستقلة به أقل عدداً من التي استقلت بعلم العروض، ونذكر منها كتاب القوافي للأخفش، ومختصر القوافي لابن جني، وكتاب القوافي للتنوخي".³ والحقيقة أنّ هذه أحكام مطلقة لا يقوم دليل عليها، فكتب القافية ليست قليلة العدد، بل هي توازي في كمها كتب العروض، وقائمة المصادر والمراجع في هذا البحث خير دليل، ثم إنّ الفصل في التأليف بين علم العروض والقافية، لا يعني أنّ هناك فصلاً نظرياً بينهما، وما كان من فصل فهو لتيسير الدراسة المستقلة فقط.

فقول مثل هذا، يعكس أنّ صاحبه لم يستوعب صلة العليين، خصوصاً عندما يقول إنّ كلّاً منهما عنصر محايد في بناء البيت. على أنّ الأستاذ محمداً بنيساً ليس استثناءً، فالسواد الأعظم من الدارسين المعاصرين، يؤمنون بوجود تفريق بين العليين، ومن ثمة ظلوا راكبين في دراسة قافية الشعر المعاصر إلى علم القافية، الذي لم يعد باستطاعته ضبط جميع القوافي في النص، على نحو ما كان له ذلك في نظام الشطرين، لأنّ الشاعر المعاصر في نظام السطر الشعري، صعب على هذا العلم المأمورية، بتحرره من الروي المتكرر (العلامة الثانية)، الذي يهتدي به علم القافية لقوافي النص، غير أنّ علم العروض، ظلّ بالمرصاد للشاعر المعاصر، يضبط حضور القوافي في نصه شاء أم أبى، كرّر الروي أم لم يكرره، لأنّ الواضع عندما حدّد القافية أول مرة، حدّدها بالاعتماد على ما يقبل العد والقياس (عدّة القوافي)، أي علم العروض، فأية عقلية كانت لدى الخليل، حتى يضبط قافية الشعر في زمانه وزمان من سيأتي بعده؟.

تجدر الإشارة هنا، إلى أنّه في قصيدة الشعر الحر، هناك حروف لا تتكرر، ومع ذلك فهي روي، والسبب ارتباط الكلمة التي وقع فيها الحرف غير المكرر، بالعلامة الأولى للقافية، أي ارتباطها بتفعيلة بها تغيير من التغيرات الدالة على الضرب، بمعنى أنّ القافية في الشعر الحرّ، نقول عنها إنّها قافية لتكرار الروي، كما نقول عنها إنّها قافية، عندما يرتبط حرف رويها وإن لم يتكرر، بتفعيلة بها تغيير من التغيرات الدالة على الضرب، لأنّ وجود هذه التغيرات، يدل على وجود الضرب، ووجود الضرب، يعني وجود القافية والروي، لأنّ الضرب هو تفعيلتهما.

1 - الشعر العربي الحديث، محمد بنيس، مرجع سابق، ط2، 2001، ج1 (التقليدية)، ص136.

2 - المرجع نفسه، ص137.

3 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

4- تحديد القافية: نبيهاث ونماذج تحليلية

1-4- نبيهاث:

قلنا في ما تقدم، إنّ القافية في الشعر الحرّ لها علامتان؛ علامة أولى هي التغيرات الدالة على الضرب، وعلامة ثانية هي الروي المتكرر، وقد تجتمع العلامتان في نهاية السطر الشعري، أو يقتصر الأمر على حضور إحداهما، أو تغيب القافية بشكل نهائي. غير أنه تجدر الإشارة إلى أمر على غاية من الأهمية هنا، وهو أنه إذا كانت العلامتان (تغيرات الضرب وتكرار الروي)، سهلتا التحديد في قصيدة الشطرين، بحيث يسهل تتبعهما في نهاية الأبيات ورصدهما، فإنّ الأمر أصبح أكثر تعقيدا في قصيدة الشعر المعاصر، ويحتاج بشكل ملح إلى الكتابة العروضية للأسطر الشعرية، وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، حتّى تُرصد العلامتان بشكل دقيق، بمعنى أنّ للكتابة العروضية، وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، كلمة الفصل في ضبط جميع القوافي في القصيدة الحرة، ما تكرر رويها بشكل حقيقي، وما لم يتكرر لكنه مرتبط بتفعيلة تشتمل على تغيير من التغيرات الدالة على الضرب، الذي هو تفعيلة القافية.

قد يحصل فعلا تكرار حرف أكثر من مرة في نهاية السطر، ما يعتبر مؤشرا على وجود قافية علامتها تكرار الروي، لكن السؤال هنا، هل تكراره كان حقيقيا، أم وقعنا في وهم اعتباره رويًا، أي هل ارتبط بتفعيلة مكتملة وتحقق داخلها؟. فإذا تكرر في إطار تفعيلة منقسمة، تسبب في انقسامها تدوير التفعيلة، فهو ليس رويًا، لأنه لا وجود للقافية في نهاية السطر، حتى يمكن اعتباره بهذه الصفة رغم تكرره. فقد انقسمت التفعيلة المرتبط بها، وانصرف معها آخر ساكن يبدأ به تحديد القافية ليستقر في الحشو، وهو ما معناه أنّ العلامة الثانية للقافية (تكرار الروي)، مشروطة بضرورة الارتباط بتفعيلة مكتملة، تحقق للروي المكرر قافيته بمعناها العلمي الدقيق، الذي حدده الخليل.

بهذا المعنى، فإنّ القافية بمعناها العلمي، هي الأصل في تحديد القافية، ولا تشترط أصلا تكرار الحرف حتى يعد رويًا، لأنّ لها تغيرات دالة على وجود تفعيلتها (الضرب) وقفنا عندها سابقا، وهذا ما يجعل العلامة الأولى (التغيرات الدالة على الضرب)، هي الأصل في تحديد القافية، وتأتي العلامة الثانية (تكرار الروي) لتؤكد هذا الحضور العلمي الدقيق لها من جهة، ولتضفي الصيغة الإيقاعية (الحروف والحركات) على صيغتها العلمية المجردة (سبكرف)، أي أنه لا يلجأ للعلامة الثانية (تكرار الروي) في التحديد المباشر للقافية، إلّا عندما تغيب العلامة الأولى (التغيرات الدالة على الضرب).

إنّ تكرار الروي في قصيدة الشطرين، كان يعني مباشرة أنّنا أمام قافية، لأنّ هذا التكرار، مرتبط بتفعيلة الضرب، أي بمكان وجود القافية، ونظام الشطرين لا يسمح بانقسام تفعيلة الضرب، مما لا يطرح أيّ إشكال في اعتبار العلامة الثانية (تكرار الروي)، علامة مباشرة على وجود القافية. لكن كسر نظام الشطرين، وكسر تفعيلة الضرب معه في نهاية السطر الشعري، بسبب تدوير التفعيلة، جعل علامة تكرار الروي، تحتاج إلى الكتابة العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، حتى يمكن الحكم بتكراره، لأنّ الأخيرة توضح ما إذا كان قد ارتبط بتفعيلة مكتملة أو منقسمة.

تكرار حرف في نهاية الأسطر إذن، لم يعد كافيا للقول بوجود القافية، لأنه لم يعد يرتبط دائما بتفعيلة ضرب تخلو من الانقسام، كما كان الأمر في قصيدة الشطرين، فدخل تدوير التفعيلة على الخط، خرب القوافي على حدّ تعبير نازك في كلام آت لها، ما يعني أنّ انقسام التفعيلة في حضور حرف متكرر، أصبح يعني عدم إمكانية تحديد القافية بمعناها العلمي عند التحليل، وبالتالي تغيب الصيغة المجردة للقافية (سبكرف)، التي تمنح شرعية لصيغتها الإيقاعية (الحروف والحركات)، وهو ما معناه غياب القافية. وغيابها بهذا المعنى اصطلاحنا عليه بالقافية المدورة، التي تعني غياب القافية بسبب تدوير التفعيلة، سنأتي على ما يتصل بها في حديثٍ عن أقسام القافية في الشعر المعاصر.

إنّ ما ينبغي التنبيه إليه هنا، والتأكيد عليه، أنّ التحليلات المعاصرة للقافية، لا تضع في اعتبارها العلامة الأولى للقافية (التغييرات الدالة على الضرب)، وتعتمد على العلامة الثانية فقط (تكرار الروي)، وحتى في اعتمادها لهذه الأخيرة، لا تنتبه إلى ضرورة ارتباطها بشرط اكتمال التفعيلة، ما يؤدي إلى اعتبار القافية موجودة والحال أنها غير حاضرة، والسبب تهميشها الكّابة العروضية وما يتصل بها في التحليل، واعتبارها عملية غير ذات جدوى، والأصل أنّ الكّابة العروضية وما يتصل بها من تفاعيل، هي التي بيدها ضبط وجود العلامتين معا بشكل دقيق، أي ضبط وجود ما لم يتكرر رويه، لكنه متصل بتغيير من التغييرات الدالة على الضرب، وضبط ما تكرر رويه بشكل حقيقي بتأكيد اتصاله بتفعيلة مكتملة، ورصد ما يخلو من القافية، إما لعدم وجودها أصلا، أو وجود ما يوهم بذلك عند تكرار حرف متصل بتفعيلة منقسمة، وبيدها أيضا إبراز ما اجتمعت فيه العلامتان معا.

ما ينبغي الإشارة إليه أيضا، أنّ بعض التحليلات المعاصرة للقافية، تعتمد على العلامة الثانية (تكرار الروي)، فترصد وجودها في القصيدة، وتبني على عدد الأرواء الموجودة عدد القوافي، فتقول مثلا إنّ القصيدة فيها خمس قواف، الأولى رويها كذا، والثانية كذا، وهكذا. والحال أنّ الموجود هو قافية واحدة أو اثنتان، وتم تنويع الروي مع كل قافية. فهذه التحليلات، نتعامل بمنطق أنّ وجود عدد معين من الأرواء، يعني وجود القوافي بنفس عددها، وهي بهذا لا تميز بين وجود القافية بمعناها العلمي الدقيق (سبكرف)، ووجودها بالمعنى المجازي (الروي)، لأنّ الشاعر قد يعتمد قافية واحدة، أو اثنتان، أو ثلاث، من أصل تحديداتها الخمسة (سبكرف) لكنه ينوع الروي مع أحد التحديدات المستعملة، والعكس صحيح، لأنه يعكس الأمر أحيانا، فيوحد الروي وينوع القافية، فإذا افترضنا مثلا، أنّ الشاعر وظف ثلاثة تحديدات من أصل خمسة (سبكرف) في قصيدته، ووجدنا معها ثمانية أرواء، فإنّ بعض التحليلات في حال كهذه، تقول إنّ في النص ثماني قواف، بناء على عدد الأرواء، أي باعتماد العلامة الثانية للقافية (تكرار الروي)، وهذا غير دقيق، لأنّ الصواب هو وجود ثلاث قواف، نوع الشاعر فيها أو في بعضها الروي، فتحصلت للقصيدة ثمانية أرواء.

عكس ما قلناه أيضا يبقى صحيحا، فإذا افترضنا أنّ شاعرا في قصيدته، استعمل ثلاثة تحديدات من أصل خمسة (سبكرف)، ومعها رويان اثنان، فإنّ بعض التحليلات في حال مثل هذه، تقول إنّ في القصيدة قافيتين، بناء على عدد الأرواء، أي بنت نتيجة تحليلها على العلامة الثانية فقط (تكرار الروي)، والحال أنّ الموجود في القصيدة ثلاث قواف، اثنتان منها وحدّ فيهما الشاعر الروي. والسبب في مثل هذه الأخطاء، شيان: الأول يتصل بتمهيش

الكتابة العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، لأنها الكاشفة عن العدد الدقيق للقوافي والأرواء الموجودة في النص. والثاني ما يتصل بلغة النقد المجازية، المستعملة في تحليلات القافية، التي أصبحت فيها القافية مجازاً (حرف الروي) هي الأصل، والقافية الحقيقية بتحديداتها العلمي (سبكرف)، هي الفرع، وهذا أدى إلى ضبابية رصد حضور القافية في سماء القصيدة المعاصرة.

4-2- نماذج تحليلية:

لكي لا يبقى كلامنا هنا في إطار ما هو نظري، نعرض نموذجين شعريين من الشعر الحر، نرصد فيهما شكل حضور علامتي القافية، على أن هناك نماذج أخرى ستحلل في مناقشتنا أخطاء النقاد في تحديد القافية في محور آت. أولى القصيدتين قصيدة (هوامش على دفتر النكسة) لنزار قباني، قال فيها:

بحر الرجز

- 5 -

متفعّلن مستفعّلن متفعّل ⁺	1- إِنْخَا خَسِرْنَا الْحَرْبَ لَا غَرَابَهُ*
متفعّلن مستعلن	2- لَأَنْنَا نَدْخُلُهَا**
متفعّلن مستعلن مستفعّلن متفعّلن متفعّل ⁺	3- بِكُلِّ مَا يَمْلِكُهُ الشَّرْقِيُّ مِنْ مَوَاهِبِ الْخَصَابَةِ*
مستفعّلن مستفعّلن مستعلن متفعّل ⁺	4- بِالْعَنْتَرِيَّاتِ الَّتِي مَا قَتَلْتُ غُرَابَهُ*
متفعّلن مستعلن	5- لَأَنْنَا نَدْخُلُهَا**
متفعّلن مستعلن متفعّل ⁺	6- بِمَنْصِقِ الصَّبَاةِ وَالرَّيَابَةِ*

- 6 -

مستفعّلن مستفعّلن	7- السِّرِّ فِي مَأْمَاتِنَا***
متفعّلن مستعلن مستفعّلن	8- صَرَخْنَا أَضْحَمُ مِنْ أَصْوَاتِنَا***
متفعّلن	9- وَسَيَفْنَا ⁰
مستعلن مستفعّلن	10- أَهْوَلُ مِنْ قَامَاتِنَا***

- 7 -

متفعّلن متفعّل ⁺	11- خُلَاصَةُ الْقَضِيَّةِ****
مستعلن متفعّل ⁺	12- تُوجِزُ فِي عِبَارَةٍ*****
متفعّلن مستفعّلن متفعّل ⁺	13- لَقَدْ لَيْسْنَا قِشْرَةَ الْعَضَلَةِ*****

14- وَالرَّوْحُ جَالِعِلِيَّه١ ****

مستفعلن متفعل⁺

- 15 -

مستعلن متفعلن مستعلن متفعل⁺

15- كَانَ يَوْسَعُ نَفْسِنَا الدَّافِقِ فِي الصَّحَارِي *****

مستفعلن متفعلن

16- أَنْ يَسْتَحِيلَ خَنْجَرًا^٥

مستعلن متفعل⁺

17- مِنْ لَهَبٍ وَذَرِ *****

مستفعلن

18- لَكِنَّهُ^٥

مستفعلن مستفعلن متفعل⁺

19- وَاخْجَلَّةَ الْأَشْرَافِ مِنْ قُرَيْشِ *****

متفعلن مستفعلن مستفعلن متفعل⁺

20- وَخَجَلَّةَ الْأَحْرَارِ مِنْ أَوْسٍ وَمِنْ نِزَارِ *****

متفعلن متفعلن متفعل⁺

21- يُرَاقُ نَحْتَ أَرْجُلِ الْخَوَارِجِ² *****

قصيدة نزار طويلة، تستغرق عشرين مقطعا شعريا، استحضرنّا منها أربعة مقاطع، هي: الخامس، والسادس، والسابع، والخامس عشر. ما معناه أنّ تحليل القافية هنا مرتبط بهذه المقاطع فقط، وأنّ في القصيدة ربما قوافي وأرواء أخرى، لا يتسع المقال للوقوف عندها جميعا. ولكي يكون حديثنا دقيقا عن القافية في هذه المقاطع، وتحديدنا لها موفّقا، فإننا أرفقناها بما يتصل بها من تفاعيل أكّدتها الكتابة العروضية وما يتصل بها من رموز.

لقد اعتمدنا في الإشارة إلى حضور العلامة الأولى للقافية (التغيير الدالّ على الضرب)، الرمز (+) في نهاية التفاعيل، وفي الإشارة إلى حضور العلامة الثانية (تكرار الروي)، الرمز (*)، وقد جعلنا الرمز ينزايدان بشكل تصاعدي، أي كلما ظهرت العلامة الأولى (تغييرات الضرب)، بتغيير جديد نجعل عدد الرمز (+) دالا على عدد التغييرات، وكذلك إذا ظهرت العلامة الثانية (تكرار الروي)، بروي جديد، نجعل عدد الرمز (*) دالا على عدد الأرواء الموجودة. أما الأسطر التي تخلو من القافية فاعتمدنا في الإشارة إليها الرمز (0).

إنّ الكتابة العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، أظهرت أنّ هذه المقاطع الأربعة، تشتمل على ثلاث قواف هي: المتواتر، والمتدرّك، والمتراكب، وتهيمن فيها المتواتر (0/0/) بنصيب الأسد من الأرواء، إذ أخذت خمسة من أصل سبعة أرواء موجودة في المقاطع، نقف عليها في التحليل. بينما حصلت قافية المتدرّك (0//0/)، والمتراكب (0///0/)، على روي واحد لكل منهما. والاختلاف هنا بين عدد القوافي (3)، وعدد الأرواء (7)، معناه أنّ الشاعر وحدّ القافية في بعض الأحيان ونوّع الروي. كما أظهرت الكتابة العروضية وما يتصل بها، أنّ الشاعر تخلّى عن القافية في ثلاثة أسطر.

1 - الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، دت، ج3، ص75-77.

2 - المرجع نفسه، ج3، ص87.

أول قافية تظهر في المقاطع هي قافية المتواتر (0/0)، وقد ظهرت في الأسطر الأول والثالث والرابع والسادس، ويؤكد وجودها في هذه الأسطر العلامتان معا، أي يؤكد وجودها تغيير من التغيرات الدالة على الضرب (+)، الذي هو تفعيلة القافية، وهذا التغيير هنا هو علة القطع (متفعل)¹، التي تعد من التغيرات الخاصة بالضرب في بحر الرجز، حسب التصنيف الجدولي السابق، غير أن الشاعر هنا التزم معها زحاف الخبن، ما يعني أنه جار مجرى العلة، وقد نقل الشاعر هذا التغيير المزدوج (الخبن بمصاحبة القطع)، من مخلع البسيط ليستعمله في بحر الرجز. كما يؤكد ذلك العلامة الثانية، وهي تكرار روي الباء الموصولة بهاء ساكنة والمردوفة بألف (*)، ظهر في السطر الأول، قوله (رأه) من كلمة (غراه)، وتكرر في السطر الثالث، قوله (طابه) من كلمة (الخطابه)، والسطر الرابع، قوله (بابه) من كلمة (الربابه)، والسطر السادس، قوله (بابه) من كلمة (ذبابه).

لقد اختفت قافية المتواتر (0/0) بدءا من السطر السابع، لتعود للظهور في السطرين الحادي عشر، والرابع عشر، مع روي ثان هو روي الياء المفتوحة، الموصولة بهاء ساكنة (****)، ظهر في السطر الحادي عشر، قوله (ضيه) من كلمة (القضية)، وتكرر في السطر الرابع عشر، قوله (ليه) من كلمة (جاهليه). والتفاعيل التي ارتبطت بها القافية هنا بها علة القطع (متفعل)، التي تعد تغييرا من التغيرات الخاصة بالضرب، يصحبها الخبن على مجرى العلة، ما يعني أن قافية المتواتر (0/0) هنا، تدل عليها العلامتان معا، تغيير من التغيرات الدالة على الضرب (القطع - متفعل)، وتكرار الروي (الياء).

القافية الأولى نفسها دائما (المتواتر)، ظهرت بشكل متوال في السطرين الثاني عشر، والثالث عشر، مع روي ثالث هو الراء المفتوحة المسبوقة بألف الردف، والموصولة بالهاء الساكنة (*****)، ظهر في السطر الثاني عشر، قوله (باره) من كلمة (عباره)، وتكرر في السطر الثالث عشر، قوله (ضاره) من كلمة (الحضاره). وقافية المتواتر (0/0) هنا أيضا، تدل عليها العلامتان معا، تغيير من التغيرات الدالة على الضرب، لأن التفاعيل التي ارتبطت بالقافية بها علة القطع (متفعل)، وهي تغيير من التغيرات الخاصة بالضرب، يصاحبها الخبن جاريا مجرى العلة في اللزوم، إضافة إلى تكرار الروي أيضا (الراء المفتوحة).

تحضر القافية الأولى (المتواتر) كذلك مع روي رابع، هو الراء المكسورة الموصولة بياء المد، والمردوفة بالألف، وتدل عليها هنا العلامتان معا، العلامة الأولى وجود تغيير دال على الضرب، هو القطع (متفعل) مع الخبن الجاري مجرى العلة. أما العلامة الثانية فهي تكرار روي الراء المكسورة (*****)، نجده في السطر الخامس عشر، قوله (حاري)، من كلمة (الصّحاري)، وقد تكرر في السطر السابع عشر، قوله (ناري)، من كلمة (نار)، وفي السطر العشرين، قوله (زاري)، من كلمة (نزار)، وفي السطر الواحد والعشرين، قوله (واري)، من كلمة (الجواري).

1 - القطع علة من علل النقص، تُسقط ساكن الودد المجموع في نهاية التفعيلة وتسكن ما قبله، فننتقل في بحر الرجز من (مستفعلن) إلى (مستفعل)، وننتقل إلى مساويتها (مفعولن). وقد جاءت علة القطع هنا مصحوبة بزحاف الخبن، أي حذف الثاني الساكن، فصارت إلى (متفعل). والقطع علة هنا لأنه أصاب الودد، بينما الخبن زحاف لأنه اقتصر على الحرف الثاني في السبب.

الحضور الأخير للقافية الأولى، قافية المتواتر (0/0)، نجده مع روي خامس، هو الشين المكسورة (*****)، في السطر التاسع عشر. وتدلّ عليها هنا العلامة الأولى فقط، التي تعدّ الأصل في تحديد القافية، أي وجود تغيير من التغيرات الدالة على الضرب، وبالتالي على القافية، هو علة القطع (متفعل) بمصاحبة الخبن جارياً مجرى العلة في اللزوم. وما كشف وجود هذه القافية هنا، هو الكتابة العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، لأنّ الروي - أي العلامة الثانية للقافية - لم يتكرّر، لكن التفعيلة المرتبط بها ضرب، لوجود تغيير دالّ عليه (القطع)، ووجود ضرب يعني وجود قافية لأنّه تفعيلتها. ولو اكتفينا بتتبع العلامة الثانية فقط (تكرار الروي)، دون استحضار الكتابة العروضية وما يتصل بها، لأغفلنا هذه القافية هنا، ولقلنا إنّ السطر التاسع عشر يخلو من القافية، والحال أنها موجودة في نهايته، يدلّ عليها تغيير القطع (متفعل)، الخاص بالضرب في بحر الرجز، وأضاف له الشاعر الخبن على وجه اللزوم الذي لليلة. ورويا هو الشين المكسورة الموصولة بياء المدّ، والمردوفة بياء اللين، في قوله (رَيْثِي)، من كلمة (قُرَيْشٍ).

القافية الثانية التي تحضر في المقاطع الأربعة لنزار قباني، هي قافية المتدارك (0//0)، وقد ظهرت في السطرين السابع، والثامن، واختفت في التاسع، لتظهر من جديد في السطر العاشر. وتدلّ عليها هنا العلامة الثانية فقط، أي تكرار الروي، وهو هنا تكرار حقيقي مرتبط بتفعيلة مكتملة، إذ لا نجد حضوراً للعلامة الأولى (تغيير دالّ على الضرب). فالتفعيلة في نهاية الأسطر المشار إليها صحيحة (مستفعلن)، لا يعتريها أيّ تغيير، وعند كل ظهور لها في هذه الأسطر، نجد الكلمة المتصلة بها، تشتمل على رويّ النون الموصول بألف (**)، والمؤسس بألف التأسيس، وبين الروي والتأسيس حرف دخيل لزم فيه الشاعر ما لا يلزم، بالتزامه حرف التاء فقط دون تنويع. وهذا ما تؤكدّه القوافي في نهاية السطر السابع، قوله (سَاتِيًا)، من كلمة (مَأْسَاتِيًا)، ونهاية السطر الثامن، قوله (وَاتِيًا)، من كلمة (أَصَوَاتِيًا)، ونهاية السطر العاشر، قوله (مَاتِيًا)، من كلمة (قَامَاتِيًا).

إنّ القافية الثالثة الأخيرة، التي تحضر في مقاطع نزار الأربعة، هي قافية المتراكب (0///0)، ظهرت في السطر الثاني، واختفت لتظهر من جديد في السطر الخامس، وتدلّ عليها هنا العلامة الثانية، أي تكرار الروي، وهو تكرار حقيقي متصل بتفعيلة غير منقسمة، كما يدلّ عليها ما هو داخل في حكم العلامة الأولى، ونقصد هنا تغييراً يجري مجرى العلة في اللزوم، هو زحاف الطي (مستعلن)، فهذا التغيير التزمه الشاعر في هذه القافية، لأنّ التخلي عنه يعني الانتقال من قافية المتراكب (0///0)، إلى قافية المتدارك (0//0)، والطيّ الجاري مجرى العلة في (مستفعلن)، لا تشير إليه كتب العروض في بحر الرجز، وإنما نقله الشاعر من بحري المنسرح والمقتضب ليوظفه في بحر الرجز. فقافية المتراكب هنا رويها اللام المضمومة (*)، الموصولة بهاء متحركة، والألف الناتجة عن فتحة حركتها حرفُ خروج، وقد ظهرت في السطر الثاني، وتكررت في السطر الخامس، قوله (ندخلها)، في كلا السطرين.

بهذا يظهر كيف أنّ المقاطع الأربعة لنزار قباني، تشتمل على ثلاث قواف هي: المتواتر (0/0)، والمتدارك (0//0)، والمتراكب (0///0)، وقد ظهر مع هذه القوافي الثلاث سبعة أرواء، ما يعني أنّ الشاعر وحدّ القافية أحياناً ونوع الروي، وهو ما رصدناه في قافية المتواتر، التي انتزعت خمسة أرواء، بينما حضر الروي السادس مع قافية المتدارك، والسابع مع المتراكب. وهذا هو معنى قولنا سابقاً إنّ عدد الأرواء في قصيدة ما، لا يعني وجود

القوافي بالعدد نفسه، فلا نقول إن هذه المقاطع تشتمل على سبع قواف بناء على عدد أروائها، لأن ذلك غير دقيق في التحليل، وغير ممكن تحقيقه مطلقاً، لأن أقصى ما يستطيع الشاعر جمعه من القوافي في القصيدة، هو خمس قواف (سبكرف)، أما الروي فله أن ينوعه إلى ما شاء. وهذا الكلام هنا يخص التحديد العلمي للقافية عند التحليل، الذي لا يخرج عن التحديدات الخمسة (سبكرف)، غير أنه قد يزيد العدد عنها في قصيدة الشعر المعاصر، في إطار ما تبيننا الاصطلاح عليه سابقاً بالقوافي المجهولة، التي استشهدنا لها بمثال للشاعر المغربي محمد مراح، وصل فيه عدد المتحركات بين الساكنين إلى خمسة (0/1111/0).

القصيدة الثانية التي نتبع فيها حضور علامتي القافية، هي قصيدة (الثور والخطيرة)، لأحمد مطر. قال فيها:

بحر الرجز

مستفعلن متفعلن متفعلن	1- الثَّورُ فَرَّ مِنْ حَضِيرَةِ الْبَقَرِ*
مستفعلن	2- الثَّورُ فَرَّ*
متفعلن متفعلن متفعل ⁺	3- فَتَنَّتِ الْعُجُولُ فِي الْحَضِيرَةِ**
مستفعلن متفعلن متفعل ⁺	4- تَبَكَّرَ فَرَارَ قَائِدِ الْمَسِيرِ**
متفعلن متفعلن	5- وَشُكِّلَتْ عَلَى الْأَثَرِ*
مستعلن متفعلن	6- مَحْكَمَةٌ وَمُؤْتَمَرٌ*
متفعلن مستعلن مستعلن ⁺⁺	7- فَقَائِلُ قَالِ قَضَاءٌ وَقَدَرٌ***
متفعلن متفعلن	8- وَقَائِلُ لَقَدْ كَفَرٌ*
متفعلن متفعلن	9- وَقَائِلُ إِلَى اسْقَرِ*
متفعلن مستفعلن متفعلن متفعل ⁺	10- وَبَعْضُهُمْ قَالِ امْنَحُوهُ فُرْصَةً أَخِيرَةً**
متفعلن متفعلن متفعل ⁺	11- لَعَلَّهُ يَعُودُ لِلْحَضِيرَةِ**
متفعلن مستفعلن	12- وَفِي خِتَامِ الْمُؤْتَمَرِ*
متفعلن مستعلن متفعلن متفعل ⁺	13- تَقَاسَمُوا مَرْبُوحَهُ وَجَمَّكُوا شَعِيرَهُ**
متفعلن مستعلن مستعلن متفعل ⁺	14- وَبَعْدَ عِلَامٍ وَقَعَتْ حَالِثَةٌ مُثِيرَةً**
مستفعلن مستعلن	15- لَمْ يَرْجِعِ الثَّورُ ⁰
علن مسـ	16- وَلَكِنْ ⁰
علن متفعلن متفعل ⁺	17- لَهَبَتْ وَرَاءَهُ الْحَضِيرَةُ ^{1*}

إنَّ الكتابة العروضية للقصيدة وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، تظهر أنَّ الشاعر اعتمد ثلاث قواف، الأولى من نوع المتدارك (0//0)، تدلُّ عليها العلامة الثانية، أي تكرار الروي، إذ لا نجد تغييراً من التغيرات الدالة على الضرب في تفعيلاتها (متفعّلن/مستفعّلن)، لكن ظهر في الكلمة المرتبطة بهذه التفعيلة رويّ هو الرّاء المقيدة (*)، نجده في السطر الأول، قوله (تَلْبَقِرْ)، من عبارة (حَضِيرَةُ الْبَقَرِ). وتكرر في السطر الثاني، قوله (ثَوْرَفِ)، من عبارة (الثَّورُ فَرٍ). والسطر الخامس، قوله (لَلْأَثَرِ)، من عبارة (عَلَى الْأَثَرِ). والسطر السادس، قوله (مُؤَمَّرِ). والسطر الثامن، قوله (قَدْ كَفَرِ)، من عبارة (لَقَدْ كَفَرِ). والسطر التاسع، قوله (لَى سَقَرِ)، من عبارة (إِلَى سَقَرِ). والسطر الثاني عشر، قوله (مُؤَمَّرِ).

القافية الثانية التي تحضر في قصيدة أحمد مطر، هي المتواتر (0/0)، وتدلُّ عليها علامتان معاً. العلامة الأولى وجود تغيير من التغيرات الدالة على الضرب، هو علة القطع (متفعّل)، التي جاءت مصحوبة بزحاف الخبن جارياً مجرى العلة في الزوم، وقد نقل الشاعر هذا التغيير (القطع بمصاحبة الخبن) من مخلع البسيط إلى بحر الرجز. أما العلامة الثانية فهي تكرار الروي، وهو الرّاء المطلقة، المردوفة بالياء وحدها (لزوم ما لا يلزم)، والموصولة بهاء ساكنة عندها تتوقف القافية. وقد ظهر هذا الروي في السطر الثالث، قوله (ظِيرَهُ)، من كلمة (الْحَظِيرَةُ). وتكرر في السطر الرابع، قوله (سِيرَهُ)، من كلمة (المَسِيرَةُ). والسطر العاشر، قوله (خِيرَهُ)، من كلمة (أَخِيرَهُ). والسطر الحادي عشر، قوله (ظِيرَهُ)، من كلمة (الْحَظِيرَةُ). والسطر الثالث عشر، قوله (عِيرَهُ)، من كلمة (شَعِيرَهُ). والسطر الرابع عشر، قوله (ثِيرَهُ)، من كلمة (مُثِيرَهُ). والسطر السابع عشر، قوله (ظِيرَهُ)، من كلمة (الْحَظِيرَةُ).

القافية الثالثة من نوع المتراكب (0///0)، يدل عليها ما يدخل في حكم العلامة الأولى، أي تغيير من التغيرات الدالة على الضرب، وهو زحاف الطي الجاري مجرى العلة هنا (مستعلن)، لأنّه أثر في القافية، ونقلنا من نوع المتدارك (0//0)، إلى نوع المتراكب (0///0)، داخل الروي الأول نفسه، وهو الرّاء المقيدة (***)، ونجدها في السطر السابع، قوله (ءَنْ وَقَدَرُ) من عبارة (قَضَاءٌ وَقَدَرُ).

يرجع الفضل في اكتشاف وجود القافية الثالثة، قافية المتراكب، إلى الكتابة العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، لأنها هي ما أظهر لنا أنّ هناك تغييراً أثّر في القافية، ونقلنا من نوع المتدارك إلى نوع المتراكب، ولو أنّنا اكتفينا في رصد القافية على العلامة الأولى فقط (تكرار الروي)، لحكمتنا بوجود نوعي المتواتر والمتدارك فقط، وأغفلنا المتراكب، لأنّ الشاعر هنا وحدّ الروي بين المتدارك والمتراكب، وهو الرّاء المقيدة، أي وحدّ الروي ونوع القافية، والاعتماد على تكرار الروي الموحد وحده (العلامة الثانية)، كان سيخدعنا، ويجعلنا نحكم باحتواء النص على قافيتين فقط، والحال أنّه مشتمل على ثلاثة أخرى، أظهرها التقطيع العروضي وما يتصل به.

بهذا وقفنا عند الحالين معاً، حال توحيد القافية وتنويع الروي معاً، كما وجدنا ذلك في قافية المتواتر في مقاطع نزار قباني. وحال تنويع القافية وتوحيد الروي كما هو الأمر عند أحمد مطر في قافية المتدارك مع المتراكب. وتبقى الإشارة إلى خلو سطرين شعريين في قصيدة أحمد مطر من القافية، هما الخامس عشر والسادس عشر (0)، بسبب حضور تدوير التفعيلة، الذي يعني مباشرة خلو السطر من القافية على نحو ما سنفصل في المحور الموالي.

5- تحديد القافية: أقسامها وأساليبها

5-1- أقسام القافية في الشعر الحر:

بفعل تكسير نظام الشطرين واعتماد السطر الشعري، أصبحنا أمام إشكال يتصل بوجود القافية من عدمه في نهاية السطر، وهو إشكال قلما ينتبه إليه. فعلوم أن القافية تأتي في نهاية البيت الشعري، وتأتي كذلك في نهاية السطر الشعري، غير أن نهاية البيت الشعري تقفل وزنياً، في إطار الوقفة العروضية، التي تعني انتهاء الوزن مع انتهاء البيت. لكن في نظام السطر الشعري، مع قصيدة الشعر الحر، أصبح الشاعر مخيراً بين إقفال الوزن مع نهاية السطر الشعري، وهنا لا يطرح الأمر إشكالا في تحديد القافية، أو ترك الوزن جارياً بين الأسطر باعتماد تدوير التفعيلة، وهنا الإشكال، لأن القافية تلزمها تفعيلة مكتملة غير منقسمة لتحديد (سبكرف)، وهو ما لا يتحقق عندما لا يقفل الشاعر الوزن، تاركاً تدوير التفعيلة يقسم التفاعيل، غير فاسح بذلك المجال للقافية لتظهر، وبذلك تغيب القافية، رغم ما يظهر من وجود لحروف تكرر توهم بأننا أمام روي.

هذا الوضع، لا تضعه التحليلات المعاصرة للقافية في اعتبارها، فتتحدث عن وجود القافية في نهاية أسطر فيها تدوير التفعيلة، وهو أمر غير ممكن عروضياً، لأنه لا تحديد للقافية في غياب تفعيلة مكتملة تسمح بالتحديد. فلكي نعرف هل التفعيلة منقسمة في نهاية السطر أم لا، نحتاج للكاتب العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، وهو ما تغفله تحليلات القافية، التي تعتمد الكتابة الإملائية، وهي كتابة مضللة، تسعف في تتبع تكرار الحروف في نهاية السطر بصرياً، فتوهم بكونها روياء، ولا تسعف في إبراز هل ارتبط هذا التكرار بتفعيلة مكتملة أم لا، فتلك مهمة الكتابة العروضية وما يتصل بها. ومن هنا نميز في قصيدة الشعر المعاصر، بين وجود القافية في نهاية السطر بشكل فعلي، وهو ما نتبنى الاصطلاح عليه بالقافية الحقيقية، وبين غيابها في نهايته بسبب تدوير التفعيلة، مع اقتران هذا التدوير بما يوهم بوجود علامتها الثانية (تكرار الروي)، وهو ما نصطلح عليه بالقافية المدورة.

5-1-1- القافية الحقيقية: هي التي نجدها في قصيدة الشطرين، واستمرت حاضرة في الشعر المعاصر

أيضاً، حيث ترتبط القافية فيها بتفعيلة تامة. فالقافية الحقيقية "يقابل حرفها الأخير (الروي أو الوصل أو الخروج)، الحرف الأخير في تفعيلة الضرب، ويقابل كذلك الحرف الأخير في تفعيلة العروض، إذا كان البيت مصرعاً".¹ ومثالها ما نجده لدى محمود درويش في قصيدة (الأوراس)، قوله:

بجر الكامل التام

يَسْتَصْرِخُ الدُّنْيَا مَسَاءً صَبَاحًا
كَرَّ يَشْرَبُ الْغُرْبَاءُ مِنْهُ الرَّاحَا
قَتَلُوهُ وَالتَّقْتِيلُ كَانَ مَبَاحًا

1- يَبْتِي عَلَى الْأُورَاسِ كَانَ مَبَاحًا
2- وَتَرَابُ أَرْضِي مِنْ حَمِي مَعْشُوشَبْ
3- أَقْدَا حُلُمُهُمْ عَضَمَاتُ جَدِّ ثَائِرِ

1 - القافية الحقيقية والقافية الوهمية، محمد مراح، محاضرة مخطوطة، 2016-2017، ص1.

4- وَقَيَّأْتُ بَارِسُ كُلَّ ذُنَابَهَا لَتَمَكَّنَ الْمُتَوَحِّشَ الْفَلَّاحَا¹

بَيْتِي عَلَّأُورَاسٍ كَانَ مُبَا حَا يَسْتَصْرِخُ دُؤُنِيَا مَسَاءً صَبَا حَا
0/0/1/ 10/1/ 0/0/0/10/0/1/ 0/0/1/ 10/1/ 10/0/0/1/ 0/0/1/
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

إنَّ كُتَّابَةَ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ هُنَا كُتَّابَةُ عَرُوضِيَّةٍ، مَعَ مَا يَتَّصِلُ بِهَا مِنْ رَمُوزٍ وَتَفَاعِيلٍ، يُظْهِرُ أَنَّ الْقَافِيَةَ فِيهِ مِنْ نَوْعِ الْمُتَوَاتِرِ، وَقَدْ ارْتَبَطَتْ بِتَفْعِيلَةِ الضَّرْبِ فِي نَهَايَةِ الْعَجْزِ، كَمَا ارْتَبَطَتْ أَيْضًا بِتَفْعِيلَةِ الْعَرُوضِ فِي نَهَايَةِ الصَّدْرِ، لِأَنَّ الْبَيْتَ مَصْرُوعَ عَرُوضِيَّيَا، حَيْثُ تَخَلَّتِ الْعَرُوضُ عَنْ صَوَرَتِهَا (مُتَفَاعِلُنْ)، وَأَخَذَتِ الصُّورَةَ الْخَاصَّةَ بِالضَّرْبِ (مُتَفَاعِلُنْ). وَالْقَافِيَةُ فِي هَذَا الْمَطْلَعِ، هِيَ (بَا حَا) مِنْ كَلِمَةِ (صَبَا حَا)، وَ(بَا حَا) مِنْ كَلِمَةِ (مُبَا حَا)، أَيْ أَنَّ الْخَاءَ حَرْفُ رَوِيٍّ، وَالْأَلْفُ قَبْلَهُ رَدْفٌ، وَالْأَلْفُ بَعْدَهُ وَصَلٌ تَنْتَهِي عَنْهُ الْقَافِيَةُ. وَيَلَاظُ أَنَّ آخَرَ حَرْفٍ فِي الْقَافِيَةِ (أَلْفُ الْوَصْلِ)، يُقَابِلُ الْحَرْفَ الْآخِرَ فِي تَفْعِيلَةِ الضَّرْبِ (الْأَمُّ السَّاكِنَةُ فِي مُتَفَاعِلُنْ)، وَهَذَا هُوَ مَعْنَى أَنَّ الْقَافِيَةَ حَقِيقِيَّةً، لِأَنَّ آخَرَ حَرْفٍ مِنْ حُرُوفِهَا، انْتَهَى مَعَ آخِرِ حَرْفٍ مِنْ تَفْعِيلَةِ ضَرْبِهَا.

إنَّ الْقَافِيَةَ الْحَقِيقِيَّةَ، هِيَ مَا تَصْطَلِحُ عَلَيْهِ نَازِكٌ بِالْقَافِيَةِ الْفَعْلِيَّةِ²، أَوِ الْقَافِيَةِ الْإِعْتِيَادِيَّةِ، وَنَجِدُ إِشَارَاتٍ لَذَلِكَ فِي كُتَّابِهَا (سَايَكُولُوجِيَّةِ الشَّعْرِ)، حَيْثُ قَالَتْ وَهِيَ بِصَدَدِ الْحَدِيثِ عَنْ عَلَامَاتِ انْتِهَاءِ الشَّطْرِ فِي الْقَصِيدَةِ الْحُرَّةِ: "أَبْرَزَ عَلَامَةً تُبَيِّنُ انْتِهَاءَ الشَّطْرِ هِيَ الْقَافِيَةُ، فَمَا تَكَادُ تَأْتِي، حَتَّى تَشْعُرْنَا أَنَّ شَطْرًا قَدْ انْتَهَى، وَسَيَبْدَأُ شَطْرٌ جَدِيدٌ، وَهَذَا مُشْرُوطٌ طَبْعًا، بِأَنَّ تَكُونَ الْقَافِيَةُ مَحْتَوِيَةً عَلَى شُرُوطِهَا، مِثْلُ انْتِهَاءِ التَّفْعِيلَةِ"³. وَالْأَمْرُ نَفْسُهُ كَرَّرْتَهُ نَازِكٌ فِي مَنَاسِبَةٍ أُخْرَى، فِي حَدِيثِهَا عَنْ مَا سَمَّيْتَهُ الْقَافِيَةَ الدَّاخِلِيَّةَ، قَالَتْ: "هَذِهِ هِيَ الْقَافِيَةُ الدَّاخِلِيَّةُ، الَّتِي لَا تَتَوَافَرُ لَهَا، شُرُوطُ الْقَافِيَةِ الْإِعْتِيَادِيَّةِ، وَأَبْرَزَهَا أَنَّ الْقَافِيَةَ تَحْتَمُ التَّفْعِيلَةَ وَتَنْتَهِي مَعَهَا"⁴.

5-1-2- القافية المدورة: تَسَمِّيْتَهَا هُنَا قَافِيَةً فِيهَا نَوْعٌ مِنَ التَّجَاوُزِ، فَالْإِطْلَاقُ هُنَا لَيْسَ لِأَنَّهَا قَافِيَةٌ، وَإِنَّمَا لِأَنَّ هُنَاكَ مَا يُوْهِمُ بِأَنَّهَا قَافِيَةٌ، وَمَا يَكْشِفُ هَذَا الْإِيْهَامَ فِيهَا هُوَ الْكُتَّابَةُ الْعَرُوضِيَّةُ، وَمَا يَتَّصِلُ بِهَا مِنْ رَمُوزٍ وَتَفَاعِيلٍ، حَيْثُ تَوْضُحُ أَنَّهُ لَا تَحْتَقِقُ فِيهَا شُرُوطُ الْقَافِيَةِ الْحَقِيقِيَّةِ، وَأَبْرَزَهَا انْتِهَاءُ آخِرِ حَرْفٍ مِنْ حُرُوفِ الْقَافِيَةِ، مَعَ آخِرِ حَرْفٍ مِنْ تَفْعِيلَةِ ضَرْبِهَا، فَتَحْنُ لَا نَجِدُ هُنَا الْقَافِيَةَ بِمَعْنَاهَا الْعِلْمِي الدَّقِيقَ. وَإِذْنًا، لِمَاذَا نَذْكُرُهَا هُنَا، مَا دَامَتْ لَيْسَتْ قَافِيَةً؟. نَذْكُرُهَا أَوَّلًا مِنْ أَجْلِ التَّنْبِيهِ إِلَيْهَا وَالِانْتِبَاهِ لَهَا، لِأَنَّ كَثِيرًا مِنَ الدَّارِسِينَ، وَقَعُوا فِي وَهْمٍ اعْتَبَارُهَا قَافِيَةً، وَلَعَلَّ هَذَا سَبَبٌ تَسْمِيَّةِ عَالَمٍ جَلِيلٍ لَهَا بِالْقَافِيَةِ الْوَهْمِيَّةِ، وَاخْتَرْنَا لَهَا هُنَا اصْطِلَاحًا مِنْ قَامُوسِ الْعَرُوضِ، هُوَ الْقَافِيَةُ الْمَدُورَةُ، وَثَانِيًا لِأَنَّ لَهَا أَثْرًا فِي الْقَصِيدَةِ وَإِنْ لَمْ يَكُنْ بِنَفْسِ قُوَّةِ الْقَافِيَةِ الْحَقِيقِيَّةِ، فَهِيَ عَلَى الْأَقْلَى تُوْهِمُ، وَالْإِيْهَامُ قَدْ يَخْدُمُ الْجَرَسَ الْمَوْسِيقِيَّ فِي الْقَصِيدَةِ دَاخِلِيًّا.

1 - أَوْرَاقُ الزَّيْتُونِ، دِيَوَانُ مُحَمَّدٍ دُرُوشٍ، دَارُ الْعُدَّةِ، بَيْرُوتَ، دَت، ص 105.

2 - سَايَكُولُوجِيَّةُ الشَّعْرِ، نَازِكُ الْمَلَائِكَةِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، ص 131.

3 - الْمَرْجِعُ نَفْسُهُ، ص 134.

4 - الْمَرْجِعُ نَفْسُهُ، ص 85.

إنّ القافية المدورة، تقع "في التفعيلة المنقسمة، التي لم يعرفها الشعر العربي قبل القرن العشرين، يضاف إلى ذلك، أنّ هذه القافية، لا يقابل حرفها الأخير، الحرف الأخير في التفعيلة التي ارتبطت بها"¹. والمسؤول المباشر، عن بروز هذه القافية في قصيدة الشعر الحرّ، هو ظاهرة التدوير التفعيلي، كما حدّدته نازك الملائكة، ومن هنا اصطلاحنا لها بالمدوّرة، أي التي ينهي وجودها الحقيقي تدوير التفعيلة. فالقافية المدورة إذن، تعني عدم وجود القافية بسبب تدوير التفعيلة، لكن يوجد ما يوهم بوجودها، وهو تكرار حرف، يصرفنا إلى أنّنا أمام قافية علامتها تكرار الروي (العلامة الثانية)، وهذا هو جانب الخداع والإيهام فيها، لأننا ننتبه في العادة إلى علامة التكرار، ولا ننتبه إلى ما إذا تحقق شرط أن تكون هذه العلامة، مرتبطة بتفعيلة مكتملة. وانتباه كهذا، يحتاج إلى الكتابة العروضية، وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، وهو ما يغيب للأسف، في معظم تحليلات القافية في القصيدة المعاصرة، إذ تُستخدم فيها الكتابة الإملائية للقصائد كما هي في الدواوين، ويعتمد على الرؤية البصرية المستحضرة لضوابط حروف القافية، في تتبع النهايات المتشابهة، اعتماداً على العلامة الثانية للقافية (تكرار الروي) فقط، فيتم الوقوع في خطأين، خطأ اعتبار قواف ارتبط ما يعتقد أنه رويها - علامته التكرار - بتفاعيل منقسمة، لا تحقق شرط القافية الحقيقية بمعناها العلمي المتصل بتفعيلة مكتملة، وخطأ إغفال قواف حقيقية لم يتكرر رويها، لكن تؤكد وجودها التغيرات الدالة على الضرب.

نرى أنّ السبب المباشر في هذه الأخطاء، هو غياب عملية التقطيع العروضي، وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، فالسواد الأعظم من تحليلات القافية المعاصرة، تتعامل وكأنها في غنى عن هذه العملية، والحال أنّها أصبحت فرضاً لتحديد القافية في الشعر الحرّ، ولذلك نشدّد هنا على أنّ تحديد القافية في الشعر المعاصر، خارج عملية التقطيع العروضي وما يتصل بها، مغامرة نقدية فاشلة، تكشف أنّ هذه التحليلات، ذات فهم قاصر لإشكالات العروض والقافية في الشعر المعاصر، وهو ما سنرى تجليات له في محور آت.

تدوير التفعيلة إذن، بمجرد اتصاله بالتفعيلة في نهاية السطر الشعري، يعني انتفاء القافية لوجود تفعيلة منقسمة، لأنّ تدوير التفعيلة هنا، يحضر على حساب القافية، أو لنقل بشكل أدق، إنّ وجود تدوير التفعيلة، يعني غياب القافية حين لا توجد أصلاً، أو الإيهام بوجودها، حين يتصل بما يوهم وجود روي علامته التكرار، فهو بهذا المعنى الأخير، يحوّل القافية الحقيقية التي علامتها تكرار الروي، إلى قافية مدورة، مفقداً إياها معناها العلمي الدقيق، لأنّه يجعل التفعيلة المرتبطة بها منقسمة، ما يعني انتفاء شرط اكتمال التفعيلة وانتهائها بنهاية حرف الروي، إذا كان الأخير ساكناً (مقيداً)، أو بنهاية حرف الوصل، إذا كان الروي موصولاً بحرف مدّ أو هاء ساكنة، أو بنهاية الخروج، إذا كان الوصل بهاء متحركة. وعلى هذا نفهم كلاماً آتياً لنازك الملائكة، قد تقدّم شيء منه في الفصل السابق، حين قالت إنّ تدوير التفعيلة يخرّب القوافي، وإنه عدوّ القافية المشاكس.

إنّ ما يجعل القافية المدورة ليست قافية بمعناها العلمي الدقيق، الذي يسمح بالاعتداد بها في التحليل، هو فقدانها لتفعيلة الضرب، التي تساعد بتغييراتها، أو بارتباطها بروي متكرر خارج التغيرات، على ضبط القافية بتعريف التحليل، وعندما نفتقد تفعيلة الضرب، فهذا يعني غياب القافية وغياب الروي، لأنّ الضرب مرتبط بهما، ووجوده

1 - القافية الحقيقية والقافية الوهمية، محمد مراح، مرجع سابق، ص3.

لقد انتبهت نازك الملائكة إلى ما اصطالحنا عليه هنا بالقافية المدورة، وإن كانت أطلقت عليه هي وغيرها، اصطلاحاً نرى أنه جانب الدقة، سنأتي على مناقشته. وانتباه نازك للقافية المدورة، كان في معالجتها لظاهرة التدوير في الشعر الحر، إذ نجد لها إشارة أولى لذلك في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، حين تحدث عما اعتبرته أخطاء، يرتكبها الشاعر المعاصر في قصائده. قالت: "وأحياناً يضع [تقصد الشاعر] قافية في نهاية الشطر، ويظن أنها هي القافية، مع أن شطره مدور، بحيث يذهب نصف القافية إلى الشطر التالي فلا تعود قافية".¹

بحر الكامل

- 1- الشَّعْرُ سَلَمْنَا إِلَى قَمَرٍ تَعْلَقُهُ أَذَانٌ
- 2- عَلَى حَكِيْقَتِهَا كَمِرَّةٌ لِحُشْلَقٍ بِلَا أَمَلٍ وَتَمْضِي
- 3- فِي بَرَارِيْ نَفْسِهَا امْرَأَتَيْنِ لَا تَتَصَالِحَانِ:
- 4- هُنَاكِ امْرَأَةٌ تُعِيْدُ الْمَاءَ لِلْيَنْبُوعِ
- 5- وَامْرَأَةٌ تَقُوُّ النَّارَ فِي الْغَابَاتِ،
- 6- أَمَّا الْخَيْلُ

5- المرجع نفسه، ص 131.

7- فَلْتَرْفُضْ صَوِيلاً فَوْقَ هَلَاوَيْتَيْنِ

8- لَا مَوْتَ هُنَاكَ وَلَا حَيَاةَ.

9- وَقَصِيدَتِي زَبَدُ اللَّهَاتِ وَصَرْخَةُ الْحَبَوَانِ

10- عِنْدَ صُعُودِهِ الْعَالِي

11- وَعِنْدَ هُبُوبِهِ الْعَارِي: أَذَاتُ

12- أَذَا أُرِيدُكُمْ مَعاً حُبّاً وَحَرْباً يَا أَذَاتُ

13- فَلِأَلِّجْهُمْ بِي... أَحِبِّدِي يَا أَذَاتُ

14- وَأَذَاتُ تَقْتُلُ نَفْسَهَا

15- فِي نَفْسِهَا

16- وَلِنَفْسِهَا

17- وَتُعِيدُ تَكْوِينَ الْمَسَافَةِ كَيْ تَمُرَّ الْكَائِنَاتُ

18- أَمَلَمَ صُورَتَهَا الْبَعِيدَةَ فَوْقَ أَرْضِ الرَّافِدَيْنِ

19- وَفَوْقَ سُورِيَا. وَتَأْتِمُرُ الْجِبَلَاتُ

20- بِصَوْلِحَانِ اللَّازُورِ وَخَاتَمِ الْعَذْرَاءِ: لَا

21- تَتَأَخَّرِي فِي الْعَالَمِ السُّفْلِيِّ عَوْدِي مِنْ هُنَاكَ

22- إِلَى الصَّبِيغَةِ وَالصَّبَائِعِ يَا أَذَاتُ¹

لن متفاعلين متفاعلين متفاعـ*ـ

لن متفاعلين متفاعلاتن**

متفاعلين متفاعلين متفاعـ*ـ

لن متفاعلين متفاعـ

لن متفاعلين متفاعلين مـ*

متفاعلين متفاعلين متفاعلاتن**

متفاعلين متفاعلين متفاعلاتن**

متفاعلين متفاعلين

متفاعلين

متفاعلين

متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين مـ*

متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين مـ*

متفاعلين متفاعلين متفاعلين مـ*

متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين

متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين مـ

متفاعلين متفاعلين متفاعلاتن**

في هذا المقطع من القصيدة، يبدو واضحاً حضور كلٍّ من القافيتين، وقد اعتمدنا في الإشارة إلى القافية الحقيقية الرمز (**)، وإلى المدورة الرمز (*). فالإكتفاء بالرؤية البصرية فقط، وإهمال الكتابة العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، سيوقعنا في اعتبار القوافي هنا حقيقية، لأن تكرار الروي يمكن رصده في نهاية الأسطر بصرياً، لكن ارتباط هذا التكرار بتفعيلة مكتملة أو منقسمة، لا تكشفه سوى الكتابة العروضية وما يتصل بها، خصوصاً وأنّ القافية الحقيقية والمدورة اشتراكاً هنا في حرف التاء، الذي يعد رويًا في الحقيقية، وهو غير ذلك في المدورة، فلولا الكتابة العروضية وما يتصل بها، لما أدركنا هذا الأمر، فهذه الأخيرة بينت أنّ المقطع فيه قافية واحدة حقيقية، هي قافية المتواتر (0/0)، بروي موحد هو التاء المدروفة بألف، والموصولة بالواو الناشئة عن إشباع ضمة الروي، نجدّها في السطر الثامن، (يأتو) من كلمة (حَيَاة)، وفي السطر الثاني عشر، (نأتو) من كلمة (أَنَاتُ)، والسطر الثالث عشر، (نأتو) من كلمة (أَنَاتُ)، والسطر الثاني والعشرين، (نأتو) من كلمة (أَنَاتُ). وتدلّ على قافية المتواتر (0/0) في هذه الأسطر علامتان معاً، تغيير من التغييرات الدالة على الضرب، هو علة الترفيل (متفاعلاتن)، وتكرار الروي.

1 - ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً؟، محمود درويش، منشورات رياض الريس، لندن، بيروت، ط1، 2009، ص353-354.

أما القافية المدوّرة، التي تعني غياب القافية لارتباطها بتفعيلة منقسمة، فنجدها في السطور: 1، 11، 17، 19، وما يوهّم أنها قافية هنا هو تكرار حرف التاء المضمومة، لكن التقطيع العروضي، يكشف أنّ هذا التكرار وقع خارج تفعيلة مكتملة تسمح بتحديد القافية حسب تعريف الخليل. كما نجدتها في السطرين: 3 و9، ويوهّم بوجودها فيهما تكرار النون المكسورة المسبوقة بألف، لكن التفعيلة منقسمة بتدوير التفعيلة. كذلك تحضر في السطرين: 7 و18، ويوهّم بوجودها تكرار النون المكسورة المسبوقة بياء اللين، لكن تفعيلتها منقسمة بتدوير التفعيلة، حيث إنّ الأخير عندما يظهر يغيب القافية.

من قصائد محمود درويش أيضاً، التي تحضر فيها القافيتان: الحقيقية والمدورة، قصيدة (قال المسافر للمسافر: لن نعود كما...)، نقتصر منها على المقطع الآتي:

بحر الكامل

متفاعِلن متفاعِلـ	1- لَا أَعْرِفُ الصَّحْرَاءَ
لن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلاتن**	2- لَكِنِّي نَبْتُ عَلَى جَوَانِبِهَا كَلَامًا
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلـ	3- قَالَ الْكَلَامُ كَلَامَهُ وَمَضَيْتُ
لن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلـ	4- كَامْرَأَةٍ مُصَلِّقَةٍ مَضَيْتُ كَزَوْجِهَا الْمَكْسُورِ
لن متفاعِلن متفاعِلـ	5- لَمْ أَحْفَظْ سُورَ الْإِبْقَاعِ
لن متفاعِلـ*	6- أَسْمَعُهُ
علن متفاعِلـ*	7- وَاتَّبَعُهُ
علن متفاعِلن متفاعِلـ*	8- وَأَرْفَعُهُ يَمَامًا
فاعِلن متفاعِلن مـ	9- فِي الْخَصْرِيقِ إِلَى السَّمَاءِ
تفاعِلن متفاعِلـ	10- سَمَاءٍ أَغْنِيَتِي
علن متفاعِلن متفاعِلـ	11- أَنَا ابْنُ السَّاحِلِ السُّورِيِّ
لن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلـ*	12- أَسْكُنُهُ رَحِيلًا أَوْ مَقَامًا
علن متفاعِلـ	13- بَيْنَ أَهْلِ الْبَحْرِ
لن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلـ	14- لَكِنِ السَّرَّاجَ يَشْكُنُنِي شَرْقًا
علن متفاعِلن متفاعِلـ*	15- إِلَى الْبَحْرِ وَالْقُدَامِ
فاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	16- أَوْ رَحَى الْخَيْلِ الْجَمِيلَةِ مَاءَهَا ¹

هذا المقطع من القصيدة، تحضر فيه قافية حقيقية واحدة بالرمز (*) على التفاعيل، وهي قافية المتواتر (0/0)، ظهرت مرة واحدة في السطر الثاني، (لاما) من كلمة (كلاما)، تدل عليها هنا العلامة الأولى فقط من علامات

1 - ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً، محمود درويش، مرجع سابق، ص 376-377.

القافية، وهي تغيير من التغييرات الخاصة بالضرب، هو علة الترفيل (متفاعلاتن)، فهذه القافية اتصلت بتفعيلة تامة، انتهى مع آخر حروفها (النون)، آخر حرف من حروف القافية، هو ألف الوصل في (لاما).

أما القافية المدورة، التي تعني غياب القافية، بسبب تدوير التفعيلة، ووجود ما يوهم بحضورها (تكرار حرف)، فنجدها بالرمز (C*) على التفاعيل، ظهرت في السطرين السادس والسابع، إذ يتكرر في نهايتهما حرف العين متبوعا بهاء مضمومة، ما يوهم أننا أمام العلامة الثانية للقافية، أي تكرار روي العين الموصولة بالهاء المطلقة بخروج، لكن الكتابة العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، تكشف أن هذا التكرار هنا، وقع داخل تفعيلة منقسمة بسبب تدوير التفعيلة، ما يعني غياب القافية.

نجد القافية المدورة أيضا، في الأسطر، الثامن، والثاني عشر، والخامس عشر، إذ يتكرر في نهايتها حرف الميم المتبوع بألف والمسبوق بها أيضا، ما يوهم بوجود قافية علامتها تكرار روي الميم الموصول بألف والمردوف بها أيضا، لكن التقطيع العروضي، يكشف أن التكرار هنا ارتبط بتفعيلة منقسمة بسبب تدوير التفعيلة، الذي يعني غياب الوقفة العروضية، وبالتالي عدم إمكانية تحديد القافية. ولولا الكتابة العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، لوقعنا في خطأ اعتبار هذه القافية هنا حقيقية، خصوصا أنها تشترك مع القافية الحقيقية التي في المقطع، في نفس الحرف، أي الميم المتبوع بألف والمسبوق بألف، غير أنها في الحقيقية روي قبله ردف بالألف، وبعده وصل بالألف، بينما في القافية المدورة، لا علاقة لها بحروف القافية، لأن القافية المدورة تعني غياب القافية، وغياب القافية يعني غياب حروفها وحركاتها أيضا.

3-1-5- القافية المدورة أم القافية الداخلية: نقد ومناقشة

القافية بمفهومها المصطلح عليه عند الخليل بن أحمد، ترتبط لزوما في البيت الشعري بتفعيلة الضرب، وتدرس من حيث لوازمها من الحروف والحركات، وما يتصل بعيوبها، في إطار علم القافية. غير أنها يمكن أن ترتبط اختياريا بتفعيلة العروض في البيت، وهذه الأخيرة تدرس في إطار علم القافية، من حيث لوازمها السابقة، وفي علم العروض والبدیع تحت مصطلح التصريح بين معناه العروضي والبلاغي. كما يمكن أن نجد "تقفية" في حشو البيت، بحيث يقسم الشاعر حشو البيت إلى ثلاث وحدات أو أربع، "قافيتها" مثل قافية ضربه، أو تكون هناك مخالفة، بأن نتفق "قوافي" وحدات الحشو الثلاث الأولى، وتختلف عن قافية البيت الأصلية¹. و"قافية" الحشو هذه، تدرس في إطار علم البديع فقط، تحت مصطلح (التقسيم)، وهي ما يصطلح عليه معظم الدارسين في الغالب بالقافية الداخلية، وينصرف معناها لديهم، إلى القافية التي تقع داخل حشو البيت، ومن هنا اكتسبت صفة (الداخلية)، ويمكن تسميتها "بالقافية" الحشوية أيضا.

1 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 57.

إنّ نازك الملائكة من بين هؤلاء الدارسين، فما اصطالحنا عليه بالقافية المدورة في قصيدة الشعر الحرّ، انتهت إليه نازك، دون تسميته، لكنّها عندما حاولت ذلك خانها الاصطلاح الذي أطلقته. وإذا كنّا أشرنا إلى أنّ المسؤول عن هذه القافية في الشعر الحرّ، هو تدوير التفعيلة، فإنّ الناقدة انتهت إليه في حديثها عن التدوير في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، قالت متحدثّة عن الوقوع التدوير: "وأحيانا يضع [تقصد الشاعر] قافية في نهاية الشطر، ويظنّ أنّها هي القافية، مع أنّ شطره مدور، بحيث يذهب نصف القافية إلى الشطر التالي، فلا تعود قافية، وكلّ هذه الفوضى تنشأ عن وقوع الشاعر في التدوير وهو غافل".¹ كما نجدّها أشارت إلى ما يشبه هذا في كتابها (سايكولوجية الشعر)، حين علّقت على قوافي قصيدة لأحد الشعراء قائلة: "وحقيقة الأمر التي لم يلتفت إليها الشاعر، أنّ قوافيه لم تنفع قصيدته في شيء، فكأنّها ليست قوافي، ووجه ذلك أنّ مواقع القوافي من الأشرطة لم تكن متماثلة".²

إنّ قولِي الناقدة، يعكسان حسّاً عروضياً رقيقاً لديها، ووعياً بظواهر تقفوية طارئة في قصيدة التفعيلة. غير أنّ ما اكتفت الناقدة هنا برصده، حاولت في مناسبة أخرى أن تجد له اصطلاحاً لأنّه أصبح ظاهرة، بل لأنّها وجدت نفسها تقع فيه وهي شاعرة. فلم تطلق الناقدة على ارتباط حرف متكرر بتفعيلة منقسمة، يوهم بوجود قافية، ما تقدّم من اصطلاحنا عليه بالقافية المدورة، وإنّما أطلقت عليه اصطلاحاً نعتقد أنّ علاقة له بالظاهرة التي نتحدّث عنها، وهو "القافية الداخلية".

نرى أنّ الناقدة لم تتوخّ الدقّة المطلوبة في إطلاق هذا الاصطلاح، إذ لا علاقة لارتباط "الروي الوهمي" بتفعيلة منقسمة، بمسمى القافية الداخلية، على ما يظهر من الشواهد الشعرية للأخيرة، كما أنّ الناقدة تعطيها تعريفاً مخالفاً لما في هذه الشواهد، قالت: "وتعريف القافية الداخلية، أنّها تلك التي تأتي في حشو الأشرطة لا في نهاياتها (....) وهذه هي القافية الداخليّة، التي لا تتوافر لها شروط القافية الاعتيادية، وأبرزها أنّ القافية تحتّم التفعيلة وتنتهي معها".³

الناقدة هنا ذهبت بعيداً بتعريفها هذا، حين اعتبرت ارتباط حرف متكرر (روي وهمي) بتفعيلة منقسمة بسبب تدوير التفعيلة، قافية داخلية، كما أنّ قولها السابق: "بحيث يذهب نصف القافية إلى الشطر التالي فلا تعود قافية"، يحتاج إلى تدقيق، فليس نصف القافية هو ما يذهب إلى الشطر الموالي، لأنّه في التدوير التفعيلي تنقسم التفعيلة فيذهب جزء منها إلى الشطر الموالي، وهذا الجزء قد يكون حرفاً واحداً في بعض الأحيان، لذلك فالجزء المنقسم الذي يذهب للشطر الموالي، ليس محدّداً في النصف بشكل ثابت دائماً، كما حسمت في تحديده الناقدة هنا.

1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 186-187.

2 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 85.

3 - المرجع نفسه، ص 142-143.

ثم إن نازك تقع في وهم، عندما تقول إن "القافية" الداخلية، لا يتوفر فيها شرط اختتام التفعيلة والانتهاء معها، لأن استحضار بعض الشواهد يُبطل ما ذهبت إليه، فقد قالت الشاعرة الخنساء (ت24هـ) في رثاء أخيها صخر:

بجر البسيط التام

حَمَّالُ الْوَيْةِ هَبَّاهُ أَوْلَايَةَ شَقَّاهُ أَنْكَايَةَ لِلْجَيْشِ جَرَّارُ
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل
نَحَّارُ رَاغِيَةَ مِلْجَاءُ صَاغِيَةَ فَكَاكُ عَايَةَ لِلْعَصْرِ جَبَّارُ¹
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل

وقالت في قصيدة أخرى:

صَلَّاعُ مَرْقَبَةٍ مَنَاعُ مَغْلَقَةٍ وَرَّاءُ مَشْرَبَةٍ قَصَّاعُ أَقْرَانِ²
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل

وقال الراعي النخيري (ت97هـ؟):

سُوِّمَ مَعَاصِمُهَا جُعِدَ مَعَاقِصُهَا قَدْ مَسَّهَا مِنْ عَقِيدِ الْقَارِ تَنْصِيلُ³
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل مستفعلن فاعل

وقال أبو تمام الطائي (ت231هـ) في فتح عمورية:

تَكْبِيرُ مُعْتَصِرٍ بِاللَّهِ مُنْتَقِمٍ لِلَّهِ مُرْتَقِبٍ فِي اللَّهِ مُرْتَغِبِ⁴
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل

وقال ابن الرومي (ت284هـ):

حَوْرَاءُ فِي وَهْفٍ قَنَوَاءُ فِي دَلْفٍ لَفَاءُ فِي هَبْفٍ عَجَزَاءُ فِي قَبَبِ⁵
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل

وقال المتنبي (ت354هـ):

1 - ديوان الخنساء، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2007، ص46.

2 - ديوان الخنساء، مصدر سابق، ص112.

3 - ديوان الراعي النخيري، دار الجبل، بيروت، ط1، 1995، ص185.

4 - ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق عبده غزام، دار المعارف، القاهرة، ط5، دت، المجلد الأول، ص58.

5 - ديوان ابن الرومي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002، ج1، ص118.

فَنَحْنُ فِي جَدَارٍ وَالرَّومُ فِي وَجَلٍ وَالْبَرُّ فِي شُغْلٍ وَالْبَحْرُ فِي خَجَلٍ¹
متفعّلن فعلن مستفعّلن فعلن مستفعّلن فعلن مستفعّلن فعلن

هذه الشواهد وغيرها كثير، التجأ فيها أصحابها إلى تقفية أبياتهم تقفية داخلية بتعبير نازك، أي إلى اعتماد أسلوب (التقسيم) البديعي، الذي تكفي قراءة الأبيات لرصد إيقاعه، والكتابة العروضية لهذه الأبيات، ثبت أن كلّ قافية من هذه القوافي الدّاخلية للبيت، تحتّم التفعيلة (فعلن) وتنتهي معها، وهذا يبطل ما قالته الناقدة، عن عدم انتهاء القافية الداخلية بانتهاء التفعيلة. ولا ندري ما إذا كانت نازك هنا، تريد أن تقوم مع مصطلح القافية الداخلية، بما قامت به مع مصطلح التدوير، بحيث تُطوّعه وتعطيه معنى آخر، غير الذي تُعرّف عليه عند القدماء، حفاظاً منها على مصطلح متداول معروف قديماً في نقد الشعر المعاصر، لكن بدلالة جديدة لم تكن له قديماً، وإنما فرضتها رهانات تقفوية جاءت بها القصيدة الحرة.

إننا نعتقد أن الناقدة في إطلاقها لهذا الاصطلاح، قد تسرّعت تسرعاً كبيراً، وأنّ هذا التسرع كان له ما يبرره، فهي كانت مدفوعة إليه دفعا، حتّى تُخرج نفسها من ورطة وقعت فيها، حينما اكتشفت أن مقطعاً من قصيدتها (نجمة الدّم) وقع مدوّراً، وهي التي ترفض التدوير وتعتبره قاتلاً لقوافي القصيدة. قالت الناقدة: "ومع أنّي لا أنظم القصيدة المدوّرة مطلقاً، إلّا أنّي قد أدور مقطعاً قصيراً من أجل إيراد القافية الداخلية، وقد فعلت ذلك في قصيدتي (نجمة الدّم)".² والمقطع الذي تقصده الناقدة هنا هو قولها:

بحر اللاحق

- 1- أَشْتَلِقُ فِي اللَّيْلِ بِحَبِيبِي لِأَنَّ أَغْنِيَا
 - 2- أَصْحَبُ الْبَحْرَ كَيْ نَلْقَى قَيْدَا
 - 3- فِي ضُلُوعِ النِّجَمِ وَالنُّجُومِ نَحْنُ نُؤْوِيَا
 - 4- غَيْرَ أَنَّ الْمَكِّيَّ بِيْرُوتَ يَرْكُزِي مَعْصَفَ الدِّخَانِ³
- مستفعلاتن متفعلاتن متفعلاتن مـ
تفعلاتن متفعلاتن مـ
تفعلاتن متفعلاتن متفعلاتن مـ
تفعلاتن متفعلاتن متفعلاتن متفعلاتن

ثم تعلّق عليه قائلة: "ففي هذه الأشرطة، جاءت القوافي الداخلية: أغنيك، نلاقيك، نؤويك (....) وهي هنا قد امتدّت، فبسّطت حكمها على تفعيلتين، ولذلك عدناها داخلية، على أساس أن القافية الاعتيادية تحتّم التفعيلة. ومهما يكن فإنّ القوافي الداخلية في قصيدتي هذه، قد أدّت بالأشطر إلى أن تكون مدوّرة، لأنّ التفعيلة تنتهي عند قولي: أغنيك، نلاقيك، نؤويك، وكانت كاف الخطاب⁴ تقع دائماً في أول الشطر الثاني من كلّ موضع. ثم إنّ وجود هذه

1 - شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1986، ج3، ص204.

2 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص141.

3 - المرجع نفسه، ص142.

4 - هكذا في الأصل، والصواب ضمير المخاطب، لأنّ ضمير المخاطب اسم، أمّا كاف الخطاب فتكون حرفاً مثل (ذاك) و(إياك).

القوافي لم يتعارض مع التدوير لأنني أبقيت الأشرطة مدوّرة، ولم أهتم بأن تحتّم التفعيلة (مستفعلاتن) بالقافية، وإنما قنعت بما هو دون ذلك، وهو أن تكون القافية مقسومة قسمين، كلّ قسم منها في تفعيلة وهذه هي القافية الداخلية التي لا تتوافر لها شروط القافية الاعتيادية".¹

إن الناقدة لمّا وجدت أنّ مقطع القصيدة أعلاه، ضاعت قوافيه برصاصات التدوير، التجأت إلى اصطلاح القوافي الداخلية، وقالت إنها من سبب التدوير، والحال أنّ العكس هو الصحيح، أي التدوير هو سبب انقسام التفعيلة. بل إنها لمّا أدركت ما وقعت فيه، واعترفت به على مضض مستشعرة الحرج، تنسّى نفسها وتقول إنّ هذه القوافي لم تتعارض مع التدوير!!، وهي التي قالت سابقا إنّ التدوير عدوّ القافية المشاكس، وإنّه ما يكاد يبرز في نهاية السطر حتّى تختنق القافية وتموت، وإنّه قتل القافية قتلا وسحب جثّتها بعيدا عن أعين القراء.

ثم هي تقول إنها لم تهتم بأن تنتهي القافية مع التفعيلة (مستفعلاتن)، وهي التي شدّدت في أكثر من مناسبة، على أنّ القافية يجب أن تحتّم التفعيلة، واعتبرت الأمر شرطا في القافية، وهي هنا تتخلل منه، بل إنّ ما أباحته لنفسها هنا واعتبرته قافية داخلية، حملت على غيرها فيه كما تقدّم، واعتبرته تضييعا للقوافي يقع فيه الناشئون، وهي على هذا منهم، ما يؤكّد أنّ الناقدة وقعت في ارتباك واضح، حين أدركت أنّ ما ترفضه وهي ناقدة، تقع فيه وهي شاعرة، فأطلقت مصطلح القافية الداخلية مجازفة ودون تحييص. وللأمانة، فالناقدة ليست الوحيدة التي تطلق على القافية المدورة اصطلاح "القافية الداخلية"، وإنما وجدنا غيرها يقوم بذلك، وقد يكون أخذه عنها، بل إنّّه يعدّ هذه القافية مما يرتفع بالمقطع الشعري إلى مستوى إيقاعي، لا ترقى إليه عادة القافية الحقيقية، في نتابعها في نهايات الأسطر الشعرية.²

يبقى أن نتوقف مع نازك هنا عند نقطة تستحق المناقشة، نتعلق بالوزن الذي جاءت عليه قصيدتها (نجمة الدم)، التي كان الحديث عن مقطع منها في كلامها السابق حول القوافي الداخلية، فلاحظة التفاعيل المرفقة بالمقطع السابق، تظهر أنّ الوزن المستعمل هو (مستفعلاتن مستفعلاتن)، وهو وزن لم يشر إليه الخليل، وإنما أشار إلى وزن يقترب منه ولا يطابقه، هو مخلع البسيط (مستفعّلن فاعلن فعولن)، الذي يمكن أن يصير (مستفعلاتن متفعلاتن)، وهما وزنان مختلفان تماما، كما سيظهر في التحليل.

ما نود مناقشته هنا، هو ادعاء صدر عن نازك، مفاده أنّها مبتدعة هذا البحر الصافي الجديد (مستفعلاتن مستفعلاتن)، فقد جاء في مقدمة ديوانها (بغير ألوانه البحر)، قولها عن وزن قصيدتين فيه، هما (زنانق صوفية للرسول)، و(تمتمات في ساحة الإعدام): "ابتدعت فيهما بحرا جديدا غير مستعمل، أضفت به إلى بحور الشعر الحر الصافية. ووزن هذا البحر في أصله العروضي: مستفعّلن فاعلن فعولن، وهو الوزن الذي يسميه العروضيون مخلع البسيط (٠٠٠) والفرق بين الوزن الصافي وأصله في مخلع البسيط حرف واحد كما يلي: مستفعلاتن مفاعلاتن/مستفعّلن

1 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 142-143.

2 - أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، أحمد المجاطي، مرجع سابق، ص 64.

فاعلن فعولن(....)وما كدت أهتدي إلى هذا حتى اعتراني فرح غامر، لأنّ إضافة وزن جديد إلى أوزان الشعر الحر، سيوسع مدى هذا الشعر، ويعطيه بعداً جديداً".¹

إنّ الوزن الذي تقول نازك هنا إنها مبتدعته، وزن قديم، أشار إليه حازم القرطاجني في المنهاج، وسماه اللاحق، وبينّ أنه وزن قائم بنفسه، يشبه مخلع البسيط لكنه يختلف عنه بوجود ساكن لا يمكن أن يرد في مخلع البسيط مطلقاً، والعكس صحيح. وقد أشار إلى استخدام المحدثين له، كما أشار دارس آخر إلى استخدامه من قبل شوقي، وخليل مطران، والجواهري، والرصافي، وميخائيل نعيمة وغيرهم.² وهذا يعني أنّ الابتداع الذي تزعمه نازك وتنسبه لها لا أصل له.

قال القرطاجني: "فأما الوزن المضارع [المشابه] لهذا المخلع [مخلع البسيط]، وهو الذي اعتمد المحدثون إجراء نهايته على مثال فعولن، فليس راجعاً إلى واحد من هذه الأوزان، وإنما هو عروض [بحر] قائم بنفسه، مركب شطره من جزأين تساعيتين، على نحو تركيب الخبب، وتقديره: مستفعلاتن مستفعلاتن".³ وقال بعد ذلك: "ومما بني على أربعة أركان، الوزن الذي قدّمت أنّ المحدثين علّم من أقوالهم، ولا يبعد أن يكون من وضع العرب، فإنه متناسب الوضع، فيجب أن يلحق بما يستعمل من الأوزان، ولنصطلح على تسميته باللاحق لهذا المعنى، فقد قدّمنا أنّه يوجد فيه ساكن لا يوجد في مخلع البسيط ولا يقبله، ويوجد في مخلع البسيط ساكن لا يوجد في هذا اللاحق ولا يقبله، فلهذا حكمنا أنّه وزن قائم بنفسه، وبناء شطره: مستفعلاتن مستفعلاتن".⁴

يتضح من كلام حازم، أننا أمام وزن مستعمل قديماً، وأنه يشبه بحر مخلع البسيط (مستفعّلن فاعلن فعولن = مستفعلاتن متفعلاتن) لكنه لا يطابقه (مستفعلاتن مستفعلاتن)، والاختلاف بينهما هو في حرف السين الساكن في (مستفعلاتن) الثانية، فهذا الحرف الساكن، وهو ما انتبّهت إليه نازك في كلامها أيضاً، لا يمكن أن نجده في مخلع البسيط. والإشكال الذي يقع هنا، هو عندما يستعمل الشاعر وزن اللاحق، ويخبّن التفعيلة الثانية (متفعلاتن)، فهنا يصبح وزن اللاحق (مستفعلاتن متفعلاتن)، أي أنه يصبح مساوياً لمخلع البسيط، لأن السين الساكنة المميزة بين البحرين اختفت بزحاف الخبب، فيحدث اختلاط بين الوزنين، ومن ثمة نتبع في التمييز بينهما قاعدة العروضيين في التمييز بين الكامل المضمر والرجز من جهة، ومجزوء الوافر المعصوب والهزج من جهة ثانية، أي إذا جاءت مستفعلاتن الثانية مخبونة (متفعلاتن) في القصيدة بكاملها، فنحن أمام مخلع البسيط، أما إذا جاءت التفاعيل في القصيدة مخبونة (متفعلاتن)، وظهرت بينها تفعيلة واحدة سالمة (مستفعلاتن)، فإن القصيدة من بحر اللاحق، لأنّ حرف السين الساكن في التفعيلة الثانية (مستفعلاتن)، لا يمكن أن يرد مطلقاً في مخلع البسيط.

1 - ديوان يغير ألوانه البحر، نازك الملائكة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، شركة الأمل للطباعة والنشر، 1998، ص 25-27.

2 - العروض الزاخر واحتمالات الدوائر، محمود مرعي، سلسلة الثقافة، ع 40، دت، ص 398 و 403 وما بعدها.

3 - منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 238.

4 - المصدر نفسه، ص 256.

انطلاقاً من هذا التمييز، نقول إن قصيدة (نجمة الدم) لنازك الملائكة، من بحر اللاحق وليست من مخلع البسيط، فصحيح أن المقطع المستشهد به أعلاه، في إطار ما سمته "القوافي الداخلية"، تظهر فيه التفعيلة الثانية مخبونة (متفعلاتن)، ما يمكن من استخراج مخلع البسيط، إلا أن العودة للقصيدة بكاملها، كما هي منشورة على صفحات مجلة الآداب، بمقاطعها الشعرية الثمانية، يبين بعد الكتابة العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، أن مجموعة من الأسطر الشعرية، يظهر فيها حرف السين الساكن في (متفعلاتن) الثانية، ما لا يسمح باستخراج مخلع البسيط، لأن هذه السين الساكنة، لا ترد فيه مطلقاً، وهو ما نجده على سبيل المثال لا الحصر، في السطر الخامس من المقطع الأول، قولها:

بحر اللاحق

متفعلاتن مستفعلاتن متفعلا

5- وَالْبَعَثُ لَيْلٌ أَمْحَرْنَا لَحْضَةً وَرَاحٌ

وفي السطرين الأول والعاشر من المقطع الثاني، قولها:

متفعلاتن مستفعلاتن متفعلات

1- لُبْنَانُ قُضِرَ تَنْثَرُهُ الرِّيحُ فِي اكْتِنَابٍ

متفعلاتن مستفعلاتن

10- وَيَا حَبِيبِي أَيْنَ عِيُونُكَ

وفي السطر الثاني من المقطع السابع، قولها:

متفعلاتن مستفعلاتن متفعلاتن

2- وَمِنْ لَحْمَاءِ الْقَتْلِ عَلَى جَفْنِهَا سَحَابَةٌ¹

إن ظهور حرف السين الساكن في التفعيلة الثانية، كما هو مشار إليه بخطين تحتها في التفاعيل أعلاه، يحسم في أن القصيدة من بحر اللاحق وليست من مخلع البسيط، كما يوهم بذلك المقطع السابق الخاص بـ "القوافي الداخلية"، الذي لا تظهر فيه أية تفعيلة مشتملة على هذا الحرف الساكن، ما يعني أن الحسم بشكل دقيق، يستلزم مراجعة القصيدة بكاملها، لا الحكم باعتماد مقطع منها فقط.

5-2- أساليب النقفية في الشعر الحر:

يتبع شعراء القصيدة المعاصرة في تقفية قصائدهم مجموعة من الأساليب، تختلف بحسب رغبة الشاعر وتجربته، ونذكر منها ما يلي:

5-2-1- أسلوب الروي المودد:

على الرغم مما يمنحه نظام القصيدة التفعيلي، من إمكانيات ثرية في اختيار حروف متنوعة للروي، فإن الشاعر أحياناً يفضل أن يلتزم بروي واحد في القصيدة، وقد يدفعه إلى ذلك حنين ما إلى نظام الشطرين، الذي جاء قصائده في معظمها موحدة الروي²، ويحدث للشاعر حين التزامه رويًا موحدًا في القصيدة الحرّة، أن يدخل بعض

1 - نجمة الدم، نازك الملائكة، مجلة الآداب، العدد 12، 1975، ص 2-3.

2 - جوانب صوتية في شعر محمود درويش، محمد مراح، مرجع سابق، ج 1، ص 186.

التعديلات على الإطار الذي يرد عليه الروي، فهو يلتزم مرة بالردف، وأخرى يتخلّى عنه، وتارة يطلق الروي، وأخرى يقيده، إلى غير ذلك من التلوينات، التي يستعين بها ليخلص قصيدته من رتابة الروي الموحد.¹

5-2-2- أسلوب الروي المنابع:

يُقصد به اتفاق سطرين أو مجموعة من الأسطر الشعرية في رويٍّ مشترك، تتبعها مجموعة أخرى من الأسطر تشترك في رويٍّ آخر، وهكذا دواليك، وقد تنتهي القصيدة بالعودة إلى حرف الروي الذي ابتدئ به²، على هذه الشاكلة أو ما يشبهها: (أ - أ - أ/ب - ب/ج - ج - ج - ج - د - د/ب - ب/أ - أ)، فكلّ حرف هنا يمثل رويًّا في نهاية أسطر القصيدة.

5-2-3- أسلوب الروي المتناوب:

المراد به أن يفتح الشاعر قصيدته بسطر له روي، يعقبه سطر آخر له روي مخالف، ثم يعود في السطر الثالث إلى الروي الأول، وفي السطر الرابع إلى الروي الثاني، وهكذا. وقد يُعدّل الشاعر في هذا الأسلوب تعديلاً طفيفاً على الشكل الآتي مثلاً: (أ - ب/أ - ب) أو (أ - ب/أ - ب/ج - د/ج - د) أو (أ - ب/أ - ب/ج - د/ج - د/ه - و/ه - و)، وهذا بحسب عدد الأحرف التي اختارها الشاعر رويًّا لقصيدته.³

5-2-4- أسلوب الروي المنداخل:

يعني بروز حرف الروي بغير انتظام في القصيدة، فقد تبدأ بروي يتبعه روي آخر، فثالث، فرجوع إلى الثاني. ثم قد يظهر رابع أو أكثر وهكذا، فلا يكون هناك عدد محدّد لأسطر كلّ روي كما هو الشأن في أسلوب الروي المتناوب، وإنما يحرص كلّ روي أن ينتزع لنفسه أكبر عدد من أسطر القصيدة، مثلاً (أ - ب/ج - ج/أ - أ/ب - ب/أ)، فروي الألف في هذا التمثيل هنا هو المستفيد الأكبر، إذ انتزع لنفسه أربعة أسطر من القصيدة، يليه روي الباء بثلاثة، ثم روي الجيم بسطرين.⁴

5-2-5- أسلوب الروي الواحد:

يُراد به خلو القصيدة أو مجموعة من الأسطر فيها، من روي مشترك، أي متكرّر، وغياب الروي المشترك، لا يعني خلو الأسطر أو القصيدة من القافية في هذا الأسلوب⁵، لأنّ هذا الروي، وإن لم يكن مكرّراً، فإنّه قد يرتبط بتفعيلة

1 - جوانب صوتية في شعر محمود درويش، محمد مراح، مرجع سابق، ج1، ص192.

2 - المرجع نفسه، ج1، ص194.

3 - المرجع نفسه، ج1، ص199.

4 - المرجع نفسه، ج1، ص205-206.

5 - المرجع نفسه، ج1، ص208.

مصابة بتغيير من التغييرات الدالة على الضرب، والضرب دائم الارتباط بالقافية، بمعنى أن غياب علامة التكرير في قصيدة الشعر الحر، ليس مفصلاً في الحكم بخلو القصيدة من القافية، وإنما كتابتها العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل من لها كلمة الفصل في ذلك، أي أن تحديد الروي هنا رهين بالعلامة الأولى (تغييرات الضرب) وليس بالعلامة الثانية (تكرار الروي) التي تنتفي في هذا الأسلوب.

5-2-6 - أسلوب الروي المقطع:

نعني به الروي في القصيدة التي تتسع فيها المسافة الزمنية وتمتد بين القافية والقافية التي تليها، وأكثر ما نجد ذلك في القصائد ذات المقاطع المدورة، بحيث لا تأتي القافية في نهاية الأسطر، وإنما في نهاية المقطع الشعري، والجديد في هذا الأسلوب "هو انتقال القافية من نهاية السطر إلى نهاية الفقرة الشعرية، التي تتألف من سطور قد تقل وقد تكثر، وهذا يعني أن المسافة بين قافية وأخرى، اتسعت وتمتدت بالقياس إلى القافية في نظام الشطرين، وفي بعض نماذج الشعر التفعيلي"¹، وقد يكون الروي في نهاية المقاطع موحداً أو متناوباً أو متداخلاً أو واحداً.

6 - تحديد القافية: أخطاء النقاد: نقد ومناقشة

انطلاقاً مما قلناه عن سمات القافية في الشعر الحر، من حيث ما يميزها من مسافة زمنية متحركة وما يحكمها في المسافة الزمنية الثابتة، وما يحددها بدقة اعتماداً على إحدى العلامتين الضابطين لها، وهما: التغييرات الدالة على الضرب أو تكرار الروي أو هما معاً، نقف عند ما وقع فيه عدد من الدارسين من أخطاء في تحديد قوافي النصوص التي اشتغلوا عليها، إذ يكشف حديثهم عن القافية فيها، عن بضاعة مزجاة في علم القافية؛ أي عن عدم هضم لما يحكمها عروضياً. فرغم ما قد نجده في تنظيرات بعض النقاد حول القافية من عمق، إلا أن التطبيقات التي يعرضونها من الشعر المعاصر، تكشف خلافاً في الفهم، إذ يقتصرون في الغالب على إبراز حروفها وحركاتها، في إهمال لصلتها بعلم العروض، من خلال تموضعها في تفعيلية الضرب لزوماً، وارتباطها بالتغييرات الخاصة بها، فيقتصرون في رصد قوافي النصوص على العلامة الثانية فقط، أي تكرار الروي، ما يكشف اعتمادهم في التحديد على الرؤية البصرية فقط، أي على تتبع تشابه الحروف في نهايات الأسطر، فيحكمون في أحيان كثيرة بخلو النص من القافية، لمجرد أنه لم تظهر نهايات أسطر متجانسة الروي، وهو ما يفوت عليهم الإشارة إلى قواف تدل عليها العلامة الأولى (تغييرات الضرب)، التي تحتاج إلى الخبرة العروضية، أي إلى آلية التقطيع العروضي لأسطر القصيدة، حتى تظهر النهايات المتصلة تفاعيلها بالتغييرات الدالة على الضرب وإن كان رويها غير متكرر.

إن ما يغيب عن وعي السواد الأعظم من الدارسين، هو أن تحديد القافية في الشعر المعاصر، لم تعد تكفي فيه مواضع علم القافية، وإنما يجب استدعاء علم العروض أيضاً إذا أردنا تحديدها بدقة متناهية، أما التعويل على علم القافية منفرداً في تحديدها - كما كان العرف جارياً في قصيدة الشطرين - فيؤدي إلى إغفال كثير من القوافي التي

1 - جوانب صوتية في شعر محمود درويش، محمد مراح، مرجع سابق، ج1، ص213.

يدل عليها علم العروض من خلال صور خاصة بالضرب في البحور تدل عليها تغييراته. وقد نبّه القدماء إلى ضرورة ضبط ما يتصل بصور العروض والضرب، وما يحكمهما من تغييرات (الزحافات والعلل)، لمن أراد أن يشتغل على القافية، قال التنوخي: "للقافية موضعان، أحدهما تستعمل فيه على سبيل الاستحباب وآخر تستعمل فيه على سبيل اللزوم. فالذي تستحب فيه عروض البيت، والذي تلزم فيه ضربه. ومن ألزم نفسه النظر في هذا العلم [علم القافية]، فلا بد له من المعرفة بأحكام هذين الموضعين".¹

ما نبّه إليه التنوخي يغيب للأسف عن معظم الدارسين، إذ لا نكاد نعثر - في حدود ما اطلعنا عليه - على دارسين درسوا القافية في النص الشعري الحر، مصحوبة بتقطيع عروضي له، أي ما يتعلق به من رموز وتفاعيل، بل حتى استخراجهم للقوافي، نجده في أحيان كثيرة بكتابة إملائية كما هي في النص، في حين أنها ينبغي أن تكون بكتابة عروضية - على أساس ما ينطق يكتب، وما لا ينطق لا يكتب - تبرز حروف القافية وحدّها. ما يؤكد أن صلة القافية بالعروض في أذهانهم، تقف عند حدود معرفة نوعها من حيث عدد ما بين الساكنين لا غير.

إنّ كتب علم القافية، وتحديدًا المراجع، وهي التي يرجع إليها كثيرًا في تلقي العلم، وبعض المصادر التي توخت الاختزال، ساهمت بشكل كبير في عدم فهم الصلة بين علم العروض والقافية، حيث اختزلت مباحث علم القافية، في ما يتصل بتعريفها وأنواعها وحروفها وحركاتها وعيوبها، وهي نفس المباحث التي نجدّها في أمّهات المصادر، لكنها في المبحث الخاص بالحديث عن أنواع القافية، وهو المبحث المفصلي في فهم صلة علم العروض بالقافية، بلغت درجة الاختزال المخل، إذ كانت تكتفي بذكر اسم كل نوع للقافية (سبكرف) وعدد المتحركات بين الساكنين فيه، دون أن تبين كيف يُحصل عليه في كل بحر، وكما عدده فيه، وكيف تندخل زحافات العروض وعلله في ضبط نسبة كل نوع في البحر، وهذا كله، هو ما درسته أمّهات المصادر ورّكت عليه بتفصيل، في ما اصطلحت عليه بـ (عدة القوافي)، وقد توقفت عندها بتفصيل في ما تقدم.

1-6 - نازك الملائكة:

نقف هنا عند ما وقعت فيه نازك من أخطاء، حين اعتبرت بعض القوافي الحقيقية، قوافي مدورة أو داخلية بتعريفها، وأصدرت أحكامًا نقدية بخلو الشعر من القافية وهي حاضرة فيه، ونرصد ذلك لديها في مناسبات كثيرة، الأولى كانت في الباب الذي عقدته حول أصناف الأخطاء العروضية في الشعر الحر، ومنها ما سمّته (اللعب بالقافية وإهمالها)، حيث توقفت عند قصيدة (السلام) لصلاح عبد الصبور، لتتحدث عن قافية مقطع منها، معتبرة أنّ القصيدة مرسلة بدون قافية. قالت: "لنقارن الآن بين قصيدتين، إحداها مرسلة والأخرى ذات قافية، ولنلاحظ الفرق في الموسيقى الشعرية".² ثم أوردت منها المقطع الآتي:

1 - كتاب القوافي، التنوخي، مصدر سابق، ص 79.

2 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 191.

- 1- كُنَّا عَلَى الصَّخْرِ الْعَصَابَةِ مِنْ أَشْقِيَاءِ
 - 2- مُتَعَذِّبِينَ كَالْهَةِ
 - 3- بِالْكِتَابِ وَالْأَفْكَارِ وَالْخُحَانِ وَالزَّمَنِ الْمَقِيَّتِ
 - 4- هَذَا الْكَلَامُ مَضَى الْمَسَاءِ لَجَلَجَةً هَذَا الْكَلَامِ
 - 5- وَابْتَلَّ وَجْهُ اللَّيْلِ بِالْإِنْدَاءِ
 - 6- وَمَشَتْ إِلَى النَّفْسِ الْمَلَالَةُ وَالنُّعَاسُ إِلَى الْعُيُونِ
 - 7- وَامْتَدَّتِ الْأَقْدَامُ تَلْتَمِسُ الصَّيْقَ إِلَى الْبُيُوتِ
 - 8- وَهُنَاكَ فِي هَذَا الْجِدَارِ يَخْضُلُ إِنْسَانٌ يَمُوتُ
 - 9- وَيَخْضُلُ يَسْعَلُ
 - 10- وَالْحَيَالَةُ تُجْفُ فِي عَيْنَيْهِ
 - 11- إِنْسَانٌ يَمُوتُ
 - 12- وَالْكِتَابُ وَالْأَفْكَارُ مَا زَالَتْ
 - 13- تَسُدُّ جِبَالَهَا وَجْهَ الصَّيْقِ
 - 14- وَجْهَ الصَّيْقِ إِلَى السَّلَامِ¹

هذا المقطع الأخير من قصيدة صلاح عبد الصبور، وقد استحضرت منه نازك الأسطر الستة الأولى فقط، ووضعها كما هي في الديوان بكتابتها الإملائية، بعيدا عن إرفاق المقطع بتفاعيله، وهو ما قننا باستدراكه عليها أعلاه، مع إتمام أسطر المقطع، لأنّ أيّ تحليل للقافية في الشعر الحر، في غياب الكتابة العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، وغياب الاستحضار الكامل للقصيدة أو على الأقل وضعها كاملة في الاعتبار أثناء تحليل مقطع منها، مغامرة فاشلة. فرغم أنّ نازك استحضرت الأسطر الستة الأولى فقط، وفي غياب أي تحليل منها للقافية فيها، أطلقت حكما على قافية القصيدة كلها قائلة: "كانت هذه القصيدة مرسلة من دون قافية، وقد أفقدها ذلك جمال الوقع وعلوّ النبرة، فأين هي من قصيدة نزار قباني".² وهي تقصد هنا قصيدة (طوق الياسمين) للأخير، التي سنقف عندها في

المبحث الخاص بلزوم ما لا يلزم في الفصل الثالث.

إنّ هذا الحكم الذي أطلقته نازك هنا، عن كون القصيدة مرسلة بدون قافية، يدل بشكل واضح على عدم الوعي بشكل حضور القافية في الشعر المعاصر، والعلامة الدالة عليه فيه، وصلة علم العروض بعلم القافية، من حيث كون التغيرات الدالة على الضرب في الأول، منبئة عن وجود القافية في الثاني. فقصيدة (السلام) لصلاح عبد الصبور،

1- ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادى، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص34-35.

2- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 191.

تشتمل على قافيتين، هما قافية المتواتر (0/0)، وقافية المترادف (00/)، وقد وحد الشاعر الروي في الأولى ونوعه في الثانية، فهو نوع القافية ونوع الروي أيضاً، وغلب تنوع الروي على تنوع القافية.

إنّ المقطع أعلاه، ومنه الأسطر الستة التي استحضرتها نازك، تشتمل على القافيتين معاً، وتدل عليهما فيها، مرة العلامة الأولى للقافية فقط (التغيير الدال على الضرب)، وهو ما أشرنا عليه بنجمة واحدة في نهاية التفاعيل. ومرة تدل عليهما العلامتان معاً (التغيير الدال على الضرب+تكرار الروي)، مع خلو بعض الأسطر وهي قليلة جداً من القافية، إمّا بسبب تدوير التفعيلة، وإمّا لعدم رغبة الشاعر في تقفيتهما، وهذه الأسطر في المقطع أعلاه هي الأسطر: 2، و9، و10، و12. فقافية المتواتر (0/0) نجدها في سطرين فقط هما الأول والخامس، وتدل عليهما فيهما العلامتان معاً، تغيير من التغييرات الدالة على الضرب هو علة الترفيل في السطر الأول (متفاعلاتن)، وعلة القطع في السطر الخامس (متفاعل)، وقد صحبها تكرار الروي الذي جاء موحداً في هذه القافية، وهو الهمزة المكسورة، قوله (يائي) من كلمة (أشقياء)، و(دائي) من كلمة (أنداء).

أما قافية المترادف فنجدها في بقية أسطر القصيدة، وهي المهيمنة على المقطع، وتدلّ عليها مرة العلامة الأولى فقط (التغيير الدال على الضرب)، ونجد ذلك في سطرين هما السادس والثالث عشر، من خلال علة التذييل (فاعلان)، ما يعني أنّ الروي في السطر السادس هو النون في قوله (يُون) من كلمة (العيون)، والقاف في السطر الثالث عشر، قوله (ريق) من كلمة (الطريق). بينما تدل على قافية المترادف في الأسطر المتبقية العلامتان معاً، تغيير دال على الضرب هو التذييل (فاعلان)، وتكرار الروي، ونجد ذلك في الأسطر: 3 و7 و8 و11، بروي التاء الساكنة، قوله (قيت) من كلمة (المقيت)، و(يوت) من كلمة (البيوت)، و(موت) من كلمة (يموت). وبروي الميم الساكنة في السطرين: 4 و14، قوله (لام) من كلمة (الكلام)، و(لام) من كلمة (السلام).

بهذا يظهر أننا أمام قصيدة ليست مرسلّة بدون قافية كما تدعي نازك، فالقافية حاضرة وبقوة، في نهايات الأسطر، لكن الفهم القاصر للقافية لدى نازك، خانها في الرصد الدقيق لقافيتي القصيدة وأروائهما، حيث يغيب عنها الوعي بالوضعية العروضية للقافية، فغيبت بالتالي الكتابة العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، وحكمت بغياب القافية.

المناسبة الثانية، كانت في سياق حديثها عن تضييع الشعراء لقوافيهم بسبب التدوير، حيث توقفت بالدراسة عند مقطع من قصيدة شعرية لعبد الوهاب البياقي عنوانها (مذكرات رجل مجهول)، قال فيه:

بحر الكامل

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلان

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلان

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلان

مفاعِلن متفاعِلان

1- وَفَجَرْتُ قَرْيَتَنَا وَأَمْرِي الْأَرْضُ تَحْلُمُ بِالرَّيِّعِ

2- وَمَكَافِعُ الْحَرْبِ الْأَخِيرَةِ لَمْ تَزَلْ تَعْوِي هُنَاكَ

3- كَكِلَابٍ صَيْدِكَ لَمْ تَزَلْ مَوْلَايَ تَعْوِي فِي الصَّقِيعِ

4- وَكَانَ عُمْرِي أَنْثَاكَ

متفاعلان

متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين

متفاعلين متفاعلين

5- عَشْرِينَ عَامَ

6- وَمَكَافِعُ الْعَرَبِ الْأَخِيرَةَ لَمْ تَزَلْ عَشْرِينَ عَامَ

7- مَوْلَايَ تَعُورِي فِي الصَّقِيعِ¹

لقد علقت نازك على هذا المقطع بالقول: "إن لفظة (الصقيع) هذه، كان ينبغي أن تكون مجانسة للفظ (الربيع)، ولكن الشاعر أضاعها، لأنه جعل الشطر مدورا، فأصبحت القافية الفعلية هي (الصقيع)، أما عين الكلمة، فقد انصرفت إلى موضعها الصحيح في أول الشطر التالي (ع) وكان عمري آنذاك) لأنها تكمل الثغرة الفارغة في أول تفعيلة الكامل، وقد تركها الشاعر مثلومة في أولها، فلا بد لها من أن تتعلق بالعين لتكتمل، وبذلك أصبحت الأشطر خلوا من القافية، ف(الربيع) تقابلها (الصقيع)، وهما ليستا متماثلتين تماثل القوافي، وأمثال هذا هو الذي جعلني أحكم بأن التدوير يقتل القافية قتلا ويحرم الأشطر منها".²

نشير في البداية إلى أن نازك استحضرت المقطع أعلاه، في غياب الكأبة العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، وهو ما استدركناه هنا وأرفقنا المقطع بتفاعيله، فالناقدة وقعت في وهم، عندما اعتقدت أن الشطر الشعري الثاني مدور، وحكمت انطلاقا من ذلك بخلو هذا الشطر بل كل الأسطر من القافية، والحال أن جميع الأسطر الشعرية في المقطع أعلاه مقفاة، ولا يحضر تدوير التفعيلة مطلقا فيها، ومن ثمة لا وجود لقافية مدورة، أو ما سمته نازك بالقافية الداخلية، وعليه فالبياقي لم يضيع القوافي بسبب التدوير كما تزعم نازك.

إن ما جعل الناقدة هنا، تحكم بوجود تدوير التفعيلة في الشطر الثاني، هو عدم انتباهها إلى أن الشاعر، استدعى زحافا من زحافات بحر الكامل في بداية الشطر الثالث، هو زحاف الوقص، الذي حوّل التفعيلة إلى (مفاعلين)، فاعتقدت نازك أن التفعيلة مثلومة حسب قولها، والحال أنها موقوصة، والوقص زحاف يحذف الثاني المتحرك في التفعيلة، وخاص بحر الكامل، تنتقل بموجبه التفعيلة من (متفاعلين) إلى (مفاعلين). أما الثلم وهو من العلل الجارية مجرى الزحاف، فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن نجده في بحر الكامل، لسبب بسيط، هو أنه خاص بالدخول على التفاعيل التي تبدأ بوتد مجموع، وتفعيلة الكامل مقطعية، يتأخر فيها الوتد المجموع، إذ تبدأ بسبب ثقل، يليه آخر خفيف، بعدهما الوتد المجموع (/ / 0 // 0 //)، ثم إنه ثانيا خاص بتفعيلة واحدة تحديدا من التفاعيل المبدوءة بوتد مجموع هي (فعولن) في بحري الطويل والمتقارب.

1 - أباريق مهشمة، عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ج 1، ص 187.

2 - المرجع نفسه، ص 131- 132.

أما قول الناقدة في تعليقها السابق، "وبذلك أصبحت الأشرط خلوا من القافية"، فيؤكد ما أشرنا إليه في أكثر من مناسبة، وهو عدم هضم حضور القافية في الشعر المعاصر من قبل الدارسين، وضبابية فهمهم لها، فهي تقول إنّ الأسطر السابقة خالية من القافية، والحال أنّها مقفاة، وحدّ فيها الشاعر القافية ونوع الروي، إذ اعتمد قافية المترادف (00/)، وجاء معها بثلاثة أرواء، روي العين الساكنة المردوفة بالياء فقط لزوم ما لا يلزم، ونجده في السطر الأول والثالث والسابع، (بيع) من كلمة (البيع)، و(قيع) من كلمة (الصقيع)، و(قيع) مرة أخرى من كلمة (الصقيع) على سبيل الإيطاء. وروي الكاف الساكنة المردوفة بالألف، ظهر في السطرين الثاني والرابع، (نَاك) من كلمة (هُنَاك)، و(ذَاك) من كلمة (آنَذَاك). وروي الميم الساكنة المردوفة بالألف، ظهر في السطرين الخامس والسادس، كلمة (عَام).

القافية في هذا المقطع، وهي من نوع المترادف (00/)، حاضرة في جميع سطوره، لم يتخلّ عنها البياتي مطلقاً، وتدل عليها فيه علامتان معاً، العلامة الأولى تغيير من التغيرات الدالة على الضرب، هو علة التذييل، التي تعني زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع، فتحوّلت (متفاعِلن) إلى (متفاعِلان)، وهو ما نجده حاضراً في نهاية جميع الأسطر كما يظهر في التفاعيل المرفقة بالمقطع. ثم هناك العلامة الثانية، وهي تكرار الروي، إذ تكررت الأرواء السابقة، وارتبط هذا التكرار بتفاعيل مكتملة، غير منقسمة، ما يعني أننا أمام قواف حقيقية. والغريب هنا أنّ نازك الملائكة، قالت قبل صفحتين أو ثلاث، من تحليلها لمقطع البياتي، بأنّ "علل الزيادة دليل على نهاية الشطر"، وهو ما تحقق هنا في أسطر المقطع، من خلال علة زيادة هي التذييل، إلا أنّ ذلك غاب عن ذهنها في التحليل، والسبب المباشر في ذلك، إهمالها للكاتبه العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، بحيث اعتمدت على الكتابة الإملائية فقط، فأدى ذلك إلى الحكم بغياب القافية في المقطع، والحال أنّها تُجْلَجِل في نهاية كل سطر منه.

المناسبة الثالثة مع قصيدة أخرى للبياتي من ديوانه (المجد للأطفال والزيتون)، عنوانها (الأمير السعيد)، حيث استحضرت الناقدة مقطعاً منها هو قوله:

مخلع البسيط

متفعّلن متفعّلن فعول

متعلن فعول

متفعّلن مستفعّلن متفعّلن فعول

متفعّلن متفعّلن فعول

مستفعّلن فعول

مستعلن فعول

مستعلن متفعّلن متفعّلن فالان

مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن فعول

1- وَأَمَرَكَ الصَّبَاحُ شَهْرَازَادَ

2- فَسَكَتَتْ وَعَادَ

3- إِلَى نَفْسِ الْحَزْنِ وَالشُّعُورِ بِالضَّيَاعِ

4- وَأَنْتَ فِي حَكِيْقَتِي تَسِيرُ

5- يَا سَيِّدِي الْأَمِيرُ

6- مُنْفَرَكًا سَعِيدًا

7- تَحْلُمُ بِالْأَمِيرَةِ الصَّغِيرَةِ الْحَسَنَاءِ

8- فِي قَصْرِهَا الْوَرْدِيِّ فِي أَرْجُوْحَةِ الضِّيَاءِ

مستعلن مستفععلن مستفععلن فعول

مستفععلن فعول

مستفععلن مستفععلن فعول

مستفععلن متفععلن فالان

مستفععلن مستفععلن فالان

متفععلن مستفععلن فعول

متفععلن فاععلن فعول

مستفععلن متفععلن متفععلن فعول

مستفععلن مستفععلن فعول

9- وَهَرِ تُغْنِي أَعْنِيَاتِ الْعَجَرِ وَاللَّعَاءِ

10- يَا فَارِسَ الضَّبَابِ

11- عَرَجَ عَلَى قَصْرِ فِي السَّحَابِ

12- إِنِّي هُنَا وَحِيدَةٌ فِي الْبَابِ

13- مِنْ زَهْرِ اللَّيْمُونِ وَاللَّبْلَابِ

14- خَفَرْتُ إِكْلِيلًا لَهَا الْغَدَاةُ

15- أُمُوتْ يَا فَارِسِي الصَّغِيرِ

16- إِنْ لَمْ تَعُدْ إِلَيَّ فَرَأْسُهُ تَهْصِيرُ

17- فِي حُلْمِي يَا حَبِيبِي الْأَخِيرِ¹

وقد علقت نازك الملائكة، على القافية في هذا المقطع من القصيدة بالقول: "نلاحظ هنا أنّ القوافي متتالية، على غير تداخل، فالشاعر هنا يأتي بما يأتي: شهرزاد، عاد، تسير، أمير، حسناء، ضياء، لقاء، ضباب، سحاب، باب، لبلا، صغير، تطير، أخير. وهذا صنف من التقفية يكثر في الشعر الحر الأول لعبد الوهاب البياتي".²

نشير إلى أنّ البياتي في هذا المقطع، وحدّ القافية ونوع الروي، فقطعه يشتمل على قافية واحدة هي قافية المترادف (/00)، جاء معها بسبعة أرواء، هي روي الدال الساكنة المردوفة بالألف، قوله (زاد) من كلمة (شهرزاد)، وكلمة (عاد). والدال المردوفة بالياء، قوله (عيد) من كلمة (سعيد). وروي العين الساكنة المردوفة بالألف، قوله (ياغ) من كلمة (الضياغ). وروي الراء الساكنة المردوفة بالياء فقط لزوم ما لا يلزم، قوله (سير) من كلمة (تسير)، و(مير) من كلمة (الأمير)، و(غير) من كلمة (صغير)، و(طير) من كلمة (تطير)، و(خير) من كلمة (الأخير). وروي الهمزة الساكنة المردوفة بالألف، قوله (ناء) من كلمة (الحسناء)، و(باء) من كلمة (الضياء) (قاء) من كلمة (اللقاء). وروي الباء الساكنة المردوفة بالألف، قوله (حاب) من كلمة (السحاب)، و(باب) من كلمة (الباب)، و(لاب) من كلمة (اللباب). وروي التاء الساكنة المردوفة بالألف، قوله (داة) من كلمة (الغداة).

نازك الملائكة في تحديدها لكلمات قافية المقطع في تعليقها السابق، أغفلت الكتابة العروضية لكلمات القافية، التي تحدد نوع القافية بالضبط، وهو ما قلنا به أعلاه، وفصلت نازك بدل ذلك، الكتابة الإملائية لكلمات القافية، التي لا تحدّد القافية بدقة. ثمّ إنّها أغفلت إرفاق المقطع بتفاعيله، وهو ما استدركناه عليها، لأنّ تفاعيله بيدها ضبط جميع القوافي فيه.

1 - المجد للأطفال والزيتون، عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ج1، ص199.

2 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص73-74.

إنَّ إغفال نازك لتفاعيل المقطع، فوّت عليها الإشارة إلى ثلاثة أرواء، والسبب أنها وضعت في اعتبارها العلامة الثانية للقافية فقط، أي تكرار الروي، وتبعته في نهايات الأسطر، كما هو واضح في تعليقها، وما لم يتكرر رويه أهملته، على أساس أنه لا يشكل قافية، وهنا مربط الفرس الذي يؤكد عدم فهمها للوضعية العروضية للقافية، من خلال العلامة الأولى (التغييرات الدالة على الضرب)، ففي المقطع ثلاثة أرواء أغفلتها الناقدة، تدل عليها العلامة الأولى، نجدها في السطر الثالث، والسادس، والرابع عشر، حيث ارتبطت التفعيلة في نهاية هذه الأسطر بتفعيلة مصابة بتغيير من تغييرات الضرب، هو علة القصر، التي تعني حذف ساكن السبب الخفيف في نهاية التفعيلة، وتسكين ما قبله، فانتقلنا في نهاية هذه الأسطر من (فعولن) إلى (فعول).

قافية المترادف في هذه الأسطر الثلاثة، تدل عليها العلامة الأولى فقط (التغيير الدال على الضرب)، بينما يدل عليها في بقية الأسطر العلامتان معا (تكرار الروي والتغيير الدال على الضرب)، وإغفال نازك للكتابة العروضية، وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، بسبب عدم هضمها للوضعية العروضية للقافية، جعلها تُسقط ثلاثة أرواء تدل عليها العلامة الأولى (التغيير الدال على الضرب)، واكتفت بما دلت عليه العلامة الثانية (تكرار الروي)، اعتمادا على الرؤية البصرية لنهاية أسطر المقطع، والحال أن المقام يستدعي انتداب العروض وعملياته، حتى تضبط كل القوافي، أو كل الأرواء في حال توحيد القافية وتنويع الروي، كما هو الشأن في هذا المقطع.

6-2- عز الدين إسماعيل:

في تناوله لمقطع من قصيدة (البطل) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، نجد الناقد عز الدين إسماعيل يتحدث عن كون سطر شعري في المقطع انتهى بجرس مختلف، ويقصد بالجرس الروي. وقد أطلق انطلاقا من المقطع المدرّس، حكما على القصيدة بأكملها، مفاده اشتغالها على رويين فقط. والمقطع هو قول حجازي:

بحر الرجز

1- فَلَنَمَلِ الصَّرِيحَ هَذَا هُوَ رَكْبُ الْمُتَنَصِّرِ	مستفعلن متفعّلن مستعلن مستفعّلن*
2- هَذَا يَكْأَلُهُ، وَجَهْلُهُ، ابْتِسَامَتُهُ	مستفعّلن مستفعّلن متفعّلن ^{هـ}
3- جَبِينُهُ الَّذِي يَمُوجُ بِالْغُضُونِ	متفعّلن متفعّلن متفعّلان**
4- هَذَا الَّذِي يَسْعَى إِلَيْهِ أَلْفُ سَيْفٍ وَأَنْكَسَرِ	مستفعّلن متفعّلن متفعّلن مستفعّلن*
5- هَذَا الَّذِي يَمْسَحُهُ الْأَيْدِي وَيَجْلُوهُ الْعُيُونُ	مستفعّلن مستعلن مستفعّلن مستفعّلان**
6- هَذَا الَّذِي يَمْشِي عَلَى أَيْدِي الْمَنُونِ	مستفعّلن متفعّلن مستفعّلان**
7- وَعَلَامَ بِاسْمَا كَمَا يُعْوَلُ زَارِعٌ تَنْسَمَرُ الْمَخَصَرُ	متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن*
8- كَمَا يُعْوَلُ عَاشِقٌ مِنَ السَّفَرِ	متفعّلن متفعّلن متفعّلن*

علّق عليه قائلا: "فواضح أنه [الشاعر] قد استخدم في سبعة أسطر من هذه الثمانية جرسين اثنين، هما الرء الساكنة، والنون المسبوقة بحرف المد، ونفس هذه النسبة صحيحة بالقياس للقصيدة كلها (٠٠٠) لكن الشاعر لم يكرر جرسا واحدا في القصيدة كلها، بل إنه لم يلتزم بالجرسين اللذين ارتاح لهما كل الالتزام، فقد رأينا كيف أنهى السطر الثاني بجرس مخالف (الهاء الساكنة)، وكان هذا الجرس أنسب ما يكون نهاية لذلك السطر".¹

نناقش تعليق الناقد من ثلاث نواح، ونشير قبل ذلك إلى أنّ تناوله للقافية في المقطع، كان في غياب التقطيع العروضي مع ما يتصل به من تفاعيل، وهو ما جعلناه مصاحبا للمقطع هنا، حتى يكون حديثنا عن القافية دقيقا. أما الناحية الأولى فقولُه إنّ في المقطع جرسين فقط أي رويين، هما الرء الساكنة والنون المردوفة بالواو، وهذا صحيح فعلا، لكن أن يجعل هذا المعطى منسحبا على القصيدة كلها بقوله: "ونفس هذه النسبة صحيحة بالقياس للقصيدة كلها"، فهذا غير صحيح بالمرّة، لأنّ العودة إلى القصيدة تثبت أنّ هناك رويًا ثالثًا لم ينتبه له الناقد، هو النون المطلقة المصحوبة بألف التأسيس وحرف الدخيل، في (لامنا) و(زاننا) من كلمتي (أحلامنا) و(أحزاننا) نجدهما في قوله:

1- ثَمَّ اِنْتَصَرَ	مستفعلن*	بحر الرجز
2- وَكَيْفَ لَا	متفعلن ⁰	
3- حِصَانُهُ أَحْلَامُنَا*	متفعلن مستفعلن*	
4- كَرَوْفَرٍ فِي السَّيْنِ	مستفعلن متفعلن**	
5- وَسَيْفُهُ أَحْزَانُنَا*	متفعلن مستفعلن*	
6- يَا هَوْلَ غُضْبَةِ الْحَزِينِ	مستفعلن متفعلن**	

الناحية الثانية في قوله أثناء تعليقه السابق: "فقد رأينا كيف أنهى السطر الثاني بجرس مخالف (الهاء الساكنة)"، أي أنّ الشاعر، حسب كلامه، جعل للسطر الثاني من المقطع الذي درسه رويًا مخالفًا هو الهاء الساكنة، وهذا غير صحيح، لأنّ السطر الثاني يخلو من القافية، إذ لا تدل عليه فيها لا العلامة الثانية (تكرار الروي) في القصيدة كلها، ولا العلامة الأولى (تغييرات الضرب)، حيث يظهر التقطيع المصاحب للسطر، أنّ تفعيلته الأخيرة لم تتصل بتغيير من التغييرات الخاصة بالضرب، فعلى أيّ أساس عده رويًا في ظلّ غياب العلامتين معًا.

الناحية الثالثة في نفس كلامه السابق، أعني قوله: "فقد رأينا كيف أنهى السطر الثاني بجرس مخالف (الهاء الساكنة)"، يقصد الهاء في كلمة (ابتسامته)، فإذا افترضنا جدلا أنّ كلامه صحيح، فإنّ السطر لا ينتهي بروي هو الهاء الساكنة كما قال، لأنّ الهاء الأصل فيها أنّها للوصل، ولا تكون رويًا إلا إذا كان ما قبلها ساكن، أو كانت من أصل الكلمة، أو ثبت بعد تكرارها أنّ الحرف الذي يأتي قبلها مختلف الجنس، وهو ما ليس متوفرًا هنا، لأنّ ما قبلها مفتوح، ولم تتكرر، وليست من أصل الكلمة.

1 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 118.

قال التنوخي: "فأما هاء المذكر المضمر فلها حالان: إما أن يكون ما قبلها ساكناً أو متحركاً، فإن كان ما قبلها ساكناً فهي روي (٠٠) وإن كان ما قبلها متحركاً فهي صلة (٠٠٠) وإتما تكون هذه الهاء - إذا سَكُنَ ما قبلها - روياً لأنَّ الساكن لا وصل له، لوقوع السكت عليه، وإتما يكون تولد الوصل من حركة الروي، وكذلك هاء ضمير المؤنث، تعتبر بما قبلها فتكون وصلاً".¹ كذلك قال المعري: "إنما يقع الإشكال في الهاء والواو والياء والألف، فأما الهاء فقد مرَّ طرف من حكمها، والأصل فيها أنه إذا سَكُنَ ما قبلها كانت روياً (٠٠٠) وإذا تحرَّك ما قبل الهاء وهي للإضمار أو للتأنيث أو للوقف، مثل قولك: يَدِيَّهْ، غَلَامِيَّهْ، ذَاكِيَّهْ، ضَارِيَّهْ، فهي وَصَلٌ لا غير، ولا يجوز أن تكون روياً".²

كلام المعري هنا كأنه عن السطر الذي أورده عز الدين إسماعيل، فعلى افتراض أن نهايته مشتملة على القافية، سيكون الروي فيها هو التاء، والهاء وصل عنده ثوقف القافية، لأنَّ هاء المذكر المضمر - بتعبير التنوخي - ما قبلها متحرك، وقبل التاء بحرف ألف تأسيس، والحرف بينها وبين الروي (الميم) سيكون دخيلاً، وهذا كله افتراض، أما الحاصل أنَّه لا قافية في نهاية السطر لأنَّه لم يتكرر رويٌّ مشابه، ولم تتصل تفعيلته بتغيير من تغييرات الضرب الدالة على وجود القافية.

6-3- أحمد المجاطي:

الشاعر والناقد أحمد المجاطي من رواد الشعر العربي المعاصر في المغرب، لا مشاحة في ذلك، كانت له اهتمامات نقدية بخصائص هذا الشعر، وإن كان ارتدَّ عن هذه الخصائص جملة وتفصيلاً، ما بين كُتَّابِهِ (ظاهرة الشعر الحديث) الذي كان تبجيلاً لها، و(أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث) الذي خلع كل تبجيل سابق. وقد كان من ضمن انشغالات الناقد أحمد المجاطي في كُتَّابِهِ أعلاه، قضايا الإطار الموسيقي للقصيدة المعاصرة، ومنها القافية. وبالرغم مما يكشف عنه كلامه حول القافية، من فهم جيد لمواضعاتها في قصيدة الشطرين، فإنَّ ذلك لم يبلغ مبلغه في قصيدة التفعيلة، من حيث ضرورة استدعاء علم العروض أيضاً من أجل تحديد قافية الشعر المعاصر، ونعني هنا فهم صلة القافية بتفعيلة الضرب، من حيث دلالة تغييرات الضرب على وجود الضرب، وأنَّ وجود الضرب يعني وجود القافية لأنه تفعيلتها. وهو ما لا نجده في تنظيرات الأستاذ الجليل أحمد المجاطي، وتؤكد بعض أخطائه في تحديد القافية، التي كان يعتمد فيها على العلامة الثانية فقط (تكرير الروي)، دون إدراك للعلامة الأولى (تغييرات الضرب).

نرصد فهمه الخاطئ في موضعين من كُتَّابِهِ (أزمة الحداثة)، الموضع الأول في حديثه عن الجملة الشعرية، حيث أورد مقطعا لعلِّي أحمد باكثير، من مسرحية شعرية حرة له³، أثبتته الناقد أحمد المجاطي بثنائية أسطر شعرية كما يلي:

1 - كُتَّاب القوافي، التنوخي، مصدر سابق، ص 101-102.

2 - شرح لزوم ما لا يلزم، المعري، طه حسين - إبراهيم الأبياري، دار المعارف، القاهرة، دت، ص 42-43.

3 - هذه المسرحية هي من كتابة باكثير، ألفها سنة 1938، وهي ليست لأحد غيره وقام هو بترجمتها سنة 1943، كما يوهنا بذلك كلام الناقد أحمد المجاطي في قوله: "ولعل هذا المثال من مسرحية أخناتون ونفرتيتي المترجمة على يد علي أحمد باكثير عام 1943 يوضح ذلك" (أزمة الحداثة، ص 58). فكلام باكثير في مقدمة طبعته للمسرحية ينفي كلام الأستاذ أحمد المجاطي، قال: "هذه مسرحية أخناتون

1- هَلَامَا كَانَتْ تَسْتَيْفُ فِي الْأَسْحَارِ فَتَكْتُمُ أَنْفَاسَهَا

2- وَتَقْبِلُ مَا بَيْنَ عَيْنَيْهِ فِي رَفْقٍ حَتَّى لَا تُوقِضَنِي

3- وَأَسَارِقُهَا الصَّرْفَ حِينًا فَحِينًا فَالْمَحُ فِي عَيْنَيْهَا ارْتِعَاشَ صَبِيٍّ

4- فَدَا اخْتَلَسَ الْحُلُورُ مِنْ مَحْدَعِ جَدَّتِهِ الشَّمْصَاءِ

5- وَفِي عَيْنَيْهَا اخْتَبَأَ الصِّفْلُ تَمَلُّو مِنْ تَذْرِ أُمِّهِ

6- ثَمَّ يَغْزُو التَّشَاوُبُ فَلَهَا الْجَمِيلُ

7- وَيَلُوءُ النُّعَاسُ بِأَهْدَابِهَا فَتَمِيلُ

8- إِلَى جَانِبِي وَتَعُوْا إِلَى نَوْمِهَا فِي هَمَائِينَةٍ وَغَرَارَةٍ

ثم علق على المقطع قائلاً: "أما الأبيات: 3 و4 و5، فجملة شعرية طويلة، تتكون من ثلاث وعشرين تفعيلة، وقد تم صب البيت الأول منها في الثاني، والثاني في الثالث، عن طريق التدوير، أما البيت 6، فسطر شعري يتألف من أربع تفعيلات. وأخيراً يأتي البيتان 7 و8، ليؤلفا جملة شعرية قصيرة من ثلاث عشرة تفعيلة، وقد تم صب البيت السابع في الثامن عن طريق التدوير (...). فإذا لاحظنا أن المقطع الشعري يتوفر على خاصيتين إيقاعيتين أخريين، هما التخلص التام من القافية، وتحوّل تفعيلة المتدارك في ضرب الجملتين الشعريتين إلى (فاعلاتن) ثم (فعلاتن) في قوله (ثدي أمّه=فاعلاتن) و(غراره=فعلاتن)، عرفنا لماذا تأخرت الكتابة بهذا الأسلوب الإيقاعي بالنسبة لحركة الشعر الحديث".¹

نسجل في البداية ما أشرنا إليه سابقاً، بخصوص تعامل معظم النقاد مع القافية، وهو أن حديث الأستاذ أحمد المجاطي هنا عن القافية، غير مصحوب بتقطيع عروضي للمقطع، ثم حفاظه في إشارته لتفاعيل الضرب على الكتابة الإملائية بدل الكتابة العروضية المطلوبة في مقام هذا التحليل. كما نبه إلى أن المقطع الذي استشهد به، فيه بعض التصحيف²، وبعض أسطره تختلف في شكل إثباتها عما هو في مصدرها الأصلي الذي عدنا إليه، حيث إن المقطع في أصله بتسعة أسطر شعرية، وفي إثبات الناقد أحمد المجاطي له نجده بثمانية فقط، وسنعرف سبب ذلك في المناقشة، لكن قبل ذلك نثبت المقطع هنا بصورته الأصلية.³

ونفريتي، أعود إليها بعد تسعة وعشرين عاماً منذ عايشتها وكتبتها سنة 1938". (مقدمة المسرحية ص5).

1 - أزمة الحداثة، أحمد المجاطي، مرجع سابق، ص59.

1 - يخص كلمات: "شفتها" و"الصبي" و"تملاً" في النص الأصلي، إذ أصبحت في النص الذي أثبتته الناقد أحمد المجاطي: "عينها" و"صبي" و"تملى".

3 - إخناتون ونفريتي، علي أحمد باكثير، دار مصر للطباعة، الفجالة، د.ت، ص42.

طالما كانت تستيقظ في الأسحار فتكتم أنفاسها
وتقبل ما بين عيني في رفق حتى لا توقظني .
وأسارقها الطرف حيناً فحيناً فالحُ في
شفتيها ارتعاش الصبي قد اختلس الحلوى
من مخدع جدته الشمطاء وفي عينيها
اغتياب الطفل تملأ من ثدى أمه !
ثم يغزو الشاؤب فاهها الجميل ،
ويلوذ النعاسُ بأهدابها فتميل إلى
جنبى وتعود إلى نومها في طمأنينة وغراره .

كما نورد التفاعيل الخاصة بالمقطع، اعتماداً على الأصل، وجاءت بالشكل الآتي:

- 1- فاعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن
- 2- فعلن فعلن فاعلن فاعلن فعلن فعلن فعلن
- 3- فعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فعلن
- 4- فعلن فاعلن فاعلن فعلن فعلن فعلن
- 5- فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاعلاتن*
- 6- فاعلن فعلن فعلن فعلن فاعلاتن*
- 7- فاعلن فاعلن فعلن فاعلاتن*
- 8- فعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن
- 9- فعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن*

نبدأ مع أستاذنا الجليل أحمد المجاطي من قوله في التعليق، إنّ من خصائص المقطع أعلاه "التخلص التام من القافية"، وهذا الحكم القطعي هنا، صادر عما سبقت إشارتنا إليه من كون النقاد يتعاملون مع القافية معاملة بصرية، حيث إن الناقد أحمد المجاطي لم تظهر له حروف متجانسة في نهايات أسطر المقطع، فأطلق حكمه بخلوه التام من القافية.

يظهر ذلك أيضاً جهله بالصلة التي بين القافية والضرب والتغيرات الدالة على الأخير، آية ذلك أنّ النص مشتمل على قافيتين أظهرهما التقطيع العروضي للمقطع، أشرنا عليهما بالنجيمات، وتهمان نهايات الأسطر: 5، 6، 7، 9، ذلك أنّ التفعيلة الأخيرة في هذه الأسطر مشتملة على علتين خاصتين بالضرب¹، هما الترفيل (فاعلاتن) في الأسطر:

1 - الترفيل والتذييل من علل الزيادة، يكون الترفيل بزيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، والتذييل بزيادة ساكن فقط على ما آخره وتد مجموع أيضاً، وبما أنّ البحر هنا متدارك، فتفعيلته (فاعلن) نهايتها وتد مجموع، تصبح بالتذييل (فاعلاتن)، وبالترفيل (فاعلاتن). وقد

5 و6 و9، والتذييل (فاعلان) في السطر7، فوجود هاتين العلتين يدلّ على وجود الضرب لأنهما تغييران من التغييرات الدالة الخاصة به، ووجود الضرب، يعني وجود القافية لأنه تفعيلتها، وما يتصل بتفعيلة الضرب من لفظ النص يشكل كلمة القافية، وهما هنا قافيتان، قافية المتواتر (0/0)، في قوله (نَيْهَاً) من كلمة (عَيْنَيْهَاً)، و(أُمِّه) من كلمة (أُمِّه)، و(رَأَرَه) من كلمة (غَرَّ أَرَه). وقافية المترادف (00)، قوله (مِيل) من كلمة (الجميل). فالشاعر في قافية المتواتر، وحدّ القافية (0/0) ونوع الروي (الهاء والميم واللام) دون تكريره، كذلك في قافية المترادف (00) بروي الرء وحده.

بهذا يظهر أنّ النص ليس خالياً خلواً تاماً من القافية كما قال الأستاذ أحمد المجاطي، بل هو مشتمل على قافيتين، تدلّ عليهما العلامة الأولى (تغييرات الضرب)، في حين يخلو المقطع من قواف تدلّ عليها العلامة الثانية (تكرير الروي). بل إنّ ما يخلو منه النص هو تدوير التفعيلة، الذي قال الناقد أحمد المجاطي - في مناسبتين - خلال تعليقه السابق على المقطع، إنه موجود بين الأسطر، فالتقطيع العروضي أعلاه لا تظهر فيه أية تفاعيل منقسمة بين الأسطر، إنما ظهر التدوير للمجاطي في المقطع لأنه اختزله في ثمانية أسطر بدل تسعة كما هو في أصله، وتدخله في إثبات المقطع على غير أصله تسبّب في التدوير، وهو أمر غير مقبول، لأنّه كان عليه أن يحتفظ بالنص على أصله.

إنّ تصرف الناقد أحمد المجاطي في إثبات النص بالطريقة التي أرادها، سببه سياق الاستشهاد به، فهو كما يشير عنوان كتابه، أراد أن يثبت أزمة الشعر العربي الحديث، ومنها أزمة الإيقاع، حيث يؤكد ألاّ جديد في بنيته الإيقاعية، وأنّ العناصر التي جاءت بها الأخيرة - وهي عشرة عناصر - غير مبتكرة، وأعطيت أكثر من حجمها الطبيعي. ومن ثمة انطلق في الاستشهاد على كون العناصر العشرة موجودة قبل بداية الشعر الحر، ومنها عنصران موضوع المقطع الشعري الذي استشهد به من مسرحية باكثير الشعرية، هما: الجملة الشعرية الطويلة والجملة الشعرية القصيرة، ولكي يبين عدم أصالتهما في الشعر الحر، أثبت المقطع المستشهد به بالطريقة التي وردت في كتابه، على غير أصله لدى الشاعر، لأنها تجعل معظم سطور المقطع مدوّرة، وهو ما يحقّق له الجملة الشعرية الطويلة والقصيرة، حيث يصبّ سطر في سطر عن طريق التدوير لتشكيلهما.

لكنّ المقطع في أصله، كما يظهر التقطيع العروضي لتفاعيله الذي أوردناه، ينتفي فيه التدوير انتفاءً، إذ ولا تفعيلة واحدة مدوّرة، فكله أسطر شعرية تنتهي بتفعيلة تامة، ما يعني بشكل صريح انتفاء الجملة القصيرة والطويلة، وبالتالي بطلان ما زعمه الناقد الجليل أحمد المجاطي عن ظهور العنصرين الثاني (الجملة القصيرة)، والثالث (الجملة الطويلة)، قبل حركة الشعر الحر، استناداً إلى مقطع باكثير الذي اعتبره حجتاً في موضوعهما، وهو ما يجعلنا نكاد نجرؤ على القول، إنّ الرجل كان يتحايل عروضياً من أجل الاحتجاج لرأيه في نفي الابتكارية عن العنصرين السابقين.

يصحّبان بعلّة التشعيت كما هو الأمر هنا، والتشعيت هو إسقاط أول الود المجموع من التفعيلة، فتصبح (فاعلن) في المتدارك (فالن). وعند اجتماع التشعيت بالتذييل نحصل على (فالان)، ومع الترفيل نحصل على (فالانتن)، وهذا يعتبر من جديد الشعر الحر، أن تجتمع علتان متناقضتان في التفعيلة، إحداها علة نقص والثانية علة زيادة. كما يدخل زحاف الخبن على تفعيلة المتدارك (فاعلن) فتصبح (فعلن)، وقد يصاحب الترفيل (فعلانتن) والتذييل (فعلان) على نحو ما سنرى عند الشاعر حسن الأمrani.

هذا التحايل المزعوم، يدعمه التغير الذي وقع في كلمة (الصبي) في المقطع الأصلي، حيث نقلها من موقعها في السطر الرابع بترتيب النص الأصلي، لتصبح في نهاية السطر الثالث بترتيبه هو، ولما اكتشف أنّ تغيير موقعها لم يخدمه في تدوير السطر ليحقق مفهوم الجملة، حيث تبقى التفعيلة في نهايته - رغم تغيير الموقع - تامة (فاعلن)، أتبع تغيير موقعها بتغيير في بنيتها، فأسقط منها أداة التعريف (أل)، ونوّن نهايتها لتصبح (صبي) بدل (الصبي)، وبالتالي تحصل لديه تدوير التفعيلة، الذي يحقق له مفهوم الجملة الشعرية، إذ ينتهي السطر في هذه الحالة بـ(فا)، ويبدأ الذي يليه بـ(علن)، وهو ما لم يكن متحققا لولا تغيير موقع كلمة الصبي وتغيير بنيتها معاً. وكما سنلتمس العذر للناقد الجليل أحمد المجاطي في إمكانية وجود هذه التغيرات في الطبعة الأولى للمسرحية، لكن مؤلف المسرحية أبعد هذا الاحتمال، وإمكانية وجود التغيرات فيها أو في ما بعدها، حين قال في مقدمة المسرحية: "هذه مسرحية أختون ونفرتيتي، أعود إليها بعد تسعة وعشرين عاما منذ عايشتها وكتبتها سنة 1938، فأقدمها اليوم للقراء العرب، كما خرجت للناس في طبعها الأولى سنة 1940".¹

الموضع الثاني الذي يكشف فشل الأستاذ أحمد المجاطي في تحديد قافية الشعر الحر، كان في حديثه عن لغة الشعر الحديث، إذ نجد مقطعا من قصيدة (سوق القرية) لعبد الوهاب البياتي، أثبتته الناقد كما يلي:

بحر الكامل

- 1- الشَّمْسُ وَالْعُمُرُ الْعَرَبِلَةُ وَالْكَدْبُ
- 2- وَحِدَاءُ جُنْدِيٍّ قَدِيمٍ
- 3- يُتَذَاوُلُ الْإِيْدِي وَفَلَا حُ يُحَكِّقُ فِي الْفَضَاءِ
- 4- مَا حَا جِلْدَكَ غَيْرُ خُفْرِكَ
- 5- وَالصَّرِيْقُ إِلَى الْجَحِيمِ
- 6- مِنْ جَنَّةِ الْفِرْكَوْسِ أَقْرَبُ
- 7- وَالْكَدْبُ
- 8- وَالتَّائِهُونَ الْمُتَعَبُونَ
- 9- زَرَعُوا وَلَمْ نَحْصِدْ وَنَزَعُ صَارِعِينَ فَيَحْصِدُونَ

لقد علّق الأستاذ أحمد المجاطي على القافية فيه بالقول: "ما يوحد بين هذا الكشكول من المتناقضات، هو القالب العام، وهو مكون من جهة من تفعيلة الكامل (متفاعلن)، التي لا يحدّ من جريانها روي ولا قافية".² وقبل أن يناقش تعليقه، نورد المقطع الأصلي للقصيدة كما ورد في الديوان سنة 1969، وهي الصورة نفسها التي ورد بها أيضا،

1 - إختاتون ونفرتيتي، علي أحمد باكثير، مرجع سابق، ص 5.

2 - أزمة الحداثة، أحمد المجاطي، مرجع سابق، ص 106.

قبل نشره في الديوان بسبع عشرة سنة، إذ نجد القصيدة منشورة على صفحات مجلة (الأديب) اللبنانية، في عددها الحادي عشر، سنة 1952¹:

وصباحُ دبكِ فرّ من قفصٍ ، وقديس صغيرُ :
« ما حكّ جلدك مثل ظفرك » و « الطريق إلى الحميمِ »
من جنة الفردوسِ أقربُ « والذبابُ
والخاصلونَ المتعبونُ :
« زرعوا ، ولم نأكلُ »
ونزرع ، صاغرينَ . فياكلونَ »

الشمسُ ، والحمرةُ الهزيلةُ ، والذبابُ
وحذاءُ جنديٍّ قديمٍ
يتداولُ الأيدي ، وفلاحٌ يحدقُ في القسراعِ :
« في مطلعِ العامِ الجديدِ
يديا تمتلئانِ حتماً بالنقودِ
وسأشترى هذا الحذاءُ »

كما نورد تفاعيله باعتماد الأصل دائماً:

بحر الكامل

- 1- متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلان**°
- 2- متفاعِلن متفاعِلان**°
- 3- متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلان*
- 4- متفاعِلن متفاعِلان**°
- 5- مفاعِلن متفاعِلن متفاعِلان**°
- 6- متفاعِلن متفاعِلان*
- 7- متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلان*
- 8- متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلان**°
- 9- متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلان**°
- 10- متفاعِلن متفاعِلان**°
- 11- متفاعِلن متفاعِلان**°
- 12- عِلن متفاعِلن متفاعِلان**°

نبدأ بالإشارة إلى أنّ شكل المقطع كما أثبتته الناقد مختلف عن أصله أعلاه، فالأصل زائد بأربعة أسطر بعد السطر الثالث بترتيب الناقد أحمد المجاطي، كما أنّ السطر السابع في ترتيب الناقد ليس سطرًا مستقلًا في المقطع الأصلي، وإنما شكّل نهاية السطر التاسع بترتيب المقطع الأصلي، والأمر نفسه عن السطر الخامس بترتيب الناقد، فهو ليس سطرًا مستقلًا في ترتيب المقطع الأصلي، وإنما شكّل نهاية السطر الثامن فيه. ونشير كذلك إلى اختلاف عدد مهم من كلمات المقطع الذي أثبتته الأستاذ أحمد المجاطي، عن كلمات المقطع الأصلي، ويهم ذلك كلا من

1 - أباريق مهشمة، عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص134. وانظر عدد مجلة الأديب أعلاه.

كلمة: (الفضاء) فهي في الأصل (الفراغ)، و(غير) فهي في الأصل (مثل)، و(التائهون) التي في الأصل (الحاصدون)، و(نحصد) في الأصل (نأكل)، و(صارعين) في الأصل (صاغرين)، و(يحصدون) في الأصل (يأكلون).

بعد هذا نأتي إلى قول الأستاذ أحمد المجاطي إنَّ تفعيلة الكامل في المقطع، "لا يحدّ من جريانها روي ولا قافية"، بمعنى أنّها متصلة بين الأسطر بالتدوير، ولا وجود لقافية تحدّها. فالتأمّل في التقطيع العروضي للمقطع، لا يجد هذا الجريان الذي تحدث عنه الأستاذ أحمد، بل يجد أنّ جميع أسطر المقطع تحدّها القافية، باستثناء السطر ما قبل الأخير الذي جاء مدوّراً. إذ نجد أنّ القافية موحّدة في المقطع، وهي قافية المترادف (00/)، تدل عليها في المقطع باستثناء الأسطر: الثالث والسادس والحادي عشر، العلامتان معاً، التغيير الدال على الضرب (التذييل=متفاعلاً) وتكرير الروي (الباء، الميم، الدال، النون)، وقد أشرنا عليها في التفاعيل أعلاه بنجمتين إشارة إلى أنّها قافية بعلامتين.

أما السطر الحادي عشر فيخلو من القافية لأنه ظهر تدوير التفعيلة في نهايته، بينما نجد نفس القافية (المترادف=00/)، في السطر الثالث والسادس والسابع، لكن يدل عليها فيها علامة واحدة فقط، هي التغيير الدال على الضرب (التذييل)، وقد أشرنا عليها في التفاعيل بنجمة واحدة، إشارة إلى أنّها قافية بعلامة واحدة، إذ لا نجد تكراراً لروي هذه السطور الثلاثة (الغين والهمزة والراء). وعلى سبيل التدقيق، فقافية المترادف التي تدل عليها العلامة الأولى فقط (تغيير دال على الضرب=التذييل) في الأسطر 3 و6 و7، هي (راغ) من كلمة (الفراغ) و(ذاء) من كلمة (الذاء)، و(غير) من كلمة (صغير). أما قافية المترادف التي بالعلامتين معاً، إذ تكرر الروي وارتبطت تفعيلة ضربه بتغيير دال على الضرب (التذييل)، فهي (باب) من كلمة (الذباب) على مرتين إيطاءً، و(ديم) من كلمة (قديم)، و(حيم) من كلمة (حجيم)، و(ديد) من كلمة (جديد)، و(قود) من كلمة (نقود)، و(بون) من كلمة (متعبون)، و(لون) من كلمة (يأكلون).¹

إذا كان الناقد أحمد المجاطي في الموضع الأول قد حكم بخلوّ مقطع باكثير من القافية، استناداً إلى عدم تجانس حروف نهاية أسطره، أي تكرير الروي، وعدم إدراكه للعلامة الأولى (التغييرات الدالة على الضرب)، فإنه هنا في مقطع البياتي أغفل حتى ما تدل عليه العلامة الثانية، أي تكرار الروي، فهذا التكرير موجود في المقطع حتى بالوضعية التي أثبتته بها الناقد أحمد المجاطي مخالفة لأصله في الديوان، إذ يتكرر روي الباء والميم والنون، ورغم كلّ ذلك قال إنّ الوزن في المقطع لا يحدّ جريانه روي ولا قافية، في حين أنّ القافية كما تظهر تفاعيل المقطع، قد بسطت سطوتها على حدود أسطره، وقفلت الوزن مانعة جريانه من سطر إلى آخر بالتدوير، مستثنية سطرًا واحدًا فقط. وكلّ ما حصل للأستاذ أحمد المجاطي ناتج عن عدم اعتماد آلية التقطيع العروضي، بإثبات تفاعيل المقطع وما اتصل بها من تغييرات دالة على الضرب، وعدم اعتمادها سببه غياب الوعي لديه بصلّة علم العروض بالقافية، وضرورة استدعائهما معاً، في تحديد قافية الشعر الحر، إذ لم يعد يكفي علم القافية لوحده في الرصد الدقيق لها في سماء القصيدة الحرة.

1 - حديثنا هنا عن علامتي القافية متصل فقط بالمقطع الذي ناقشه، أي أنّ الاشتغال على النص بكامله قد يظهر قوافي وأرواء أخرى، وما دلت عليه علامة واحدة في المقطع قد يصبح بعلامتين في النص بكامله.

4-6- عبد الله راجع:

شاعر مغربي وناقد، لم يعمر طويلاً، غير أنه ترك ثلاثة دواوين شعرية¹، ودراسة عن الشعر المغربي المعاصر تقع في جزأين، بعنوان (القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد)، وفي الجزء الأول منها، خصص الفصل الثاني لدراسة الإيقاع، ومن ذلك القافية، غير أننا رصدنا لديه أخطاء في تحديدها، في نموذج شعري استحضره للشاعر حسن الأمrani قال فيه²:

بحر الخبب

فعلن فعلن فعلن فعلن*

فعلن فعلن فعلن فالان*

فعلن فعلن فـ

علن فعلن فعلن*

فاعل فعلن فعلن فالان**

فعلن فعلن فعلن فالان**

فعلن فعلن فـ

علن فعلن فعلن فعالتين**

فاعل فعلن فعالتين**

فعلن فعلن فعلن فعلن*

فعلن فعلن فعلن فعلن*

1- مَنْفَرٍ فَيْدًا بِلَا عَوَاذٍ

2- مَنْفَرٍ فَيْدًا بِلَا تَارِيخٍ

3- مَنْفَرٍ فَيْدًا

4- تُقَيِّدُنِي الْوَحْدَةَ

5- تَعْرُجُ بِي نَحْوَ الْأَفْقِ الْوَحْدِجِ

6- الْوَحْدَةَ أَحْيَانًا مِعْرَاجٍ

7- مَنْفَرٍ فَيْدًا

8- أَشَقُّ لِكُنْيَا الشَّوْقِ صَرِيْقًا

9- أَتَخَذُ الْحُزْنَ رَفِيْقًا

10- لَكِنَّ اللَّعْنَةَ فَيْدًا تُصَارِكُنِي

11- اللَّعْنَةُ فَيْدًا تُحَاكِرُنِي

وقد علّق الناقد عبد الله راجع على القافية فيه قائلاً: "نلاحظ أنّ الشاعر يلجأ إلى أسلوب المزدوج: فهناك دائماً القافية (أ)، التي لا يمكن أن تأتي بعدها إلا القافية (أ)، قبل أن تسمح بظهور قافية مغايرة (ب) أو (ج). على أنّ الشاعر يعتمد إلى إنهاء بعض الأشرطة بدون قافية، كالشطرين الواردين بين القافيتين (أ) 3".

نسجل بداية أنّ الأستاذ عبد الله راجع، يتحدث عن القافية في النماذج التي استحضرها في كتابه - ومنها هذا النموذج - بعيداً عن التقطيع العروضي، وهو ما قلنا باستدراكه أعلاه. كما أنّ حديثه النظري عنها، يغيب فيه وعي الصلة بين علم العروض وعلم القافية، من حيث ضرورة استدعائهما معاً في تحديد قافية الشعر الحر، باعتبار القافية مرتبطة بتفعيله الضرب في علم العروض، وأنّ الضرب له تغييرات تدلّ عليه، ووجود هذه التغييرات يعني وجود الضرب، ووجود الضرب يعني وجود القافية.

1 - هي: 1- الهجرة إلى المدن السفلى (1976)، 2- سلاما وليشربوا البحار (1982)، 3- أياد كانت تسرق القمر (1988).

2 - ديوان البريد يصل غداً، حسن الأمrani، ديوان مشترك، 1975، ص 35، بالوساطة عن عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، ج 1، ص 137.

3 - القصيدة المغربية المعاصرة، عبد الله راجع، مرجع سابق، ج 1، ص 139.

الناقد أيضا يعتمد في تحديد القافية في نماذجه، على العلامة الثانية للقافية فقط، وهي تكرير الروي، وآية ذلك في تعليقه، حين أعطى لكل رويٍّ مكرّر حرف هجاء بالترتيب الأبجدي، (أ)، و(ب)، و(ج). واقتصره على العلامة الثانية (تكرير الروي) وعدم وعيه بالعلامة الأولى (تغييرات الضرب)، جعله يطلق حكما بخلو أحد الأسطر من القافية وهو مشتمل عليها، إذ قال في تعليقه: "على أن الشاعر يعتمد إلى إنهاء بعض الأسطر بدون قافية، كالشطين الواردين بين القافيتين (أ)".

السطران المعنيان في كلامه هنا هما الثاني والثالث، وإذا كان كلامه دقيقا عن السطر الثالث حيث يخلو من القافية بسبب تدوير التفعيلة، فإنّ السطر الثاني متوفّر عليها، تدلّ عليها فيه علة خاصة بالضرب هي التذييل (فالان)، التي جاءت مصحوبة بالتشعيت أيضا، وهذا ما يظهره التقطيع العروضي للمقطع، الذي يشتمل على ثلاث قواف هي المترادف (00/)، والمتواتر (0/0)، والمتراكب (0///0)، وهذه القوافي تدلّ عليها مرة العلامة الثانية فقط (تكرير الروي)، ومرة العلامة الأولى فقط (تغييرات الضرب)، ومرة العلامتان معا.

وقد دلّلنا على هذه القوافي في المقطع، بوضع نجمة على تفاعيل الضرب لما تحكمه علامة واحدة، ونجمتين لما تحكمه علامتان، فما تدلّ عليه العلامة الثانية فقط، أي تكرير الروي نجده في السطرين 1 و4، بقافية المتواتر (0/0)، قوله (عوده) و(وحده)، والسطرين 10 و11 بقافية المتراكب (0///0)، قوله (طارِدُنِي) من كلمة (تطارِدُنِي)، و(حَاصِرُنِي) من كلمة (تحاصرُنِي). فما تدلّ عليه العلامة الأولى فقط (تغييرات الضرب)، نجده في السطر الثاني لوحده - وهو ما أغفله راجع - بقافية المترادف (00/)، قوله (ريخ) من كلمة (تاريخ)، إذ نجد تفعيلة الضرب في السطر مصابة بعلة زيادة هي التذييل (فالان) مصحوبة بعلة التشعيت. أمّا ما تدلّ عليه العلامتان معا (تكرير الروي - تغييرات الضرب)، فنجده في السطرين 5 و6 بقافية المترادف (00/)، قوله (هاج - راج) من كلمتي (وهاج - معراج)، إذ تكرر روي الجيم المردوف بالألف، وجاءت تفعيلة الضرب مذيلة مشعّعة (فالان). وفي السطرين 8 و9 بقافية المتواتر (0/0)، قوله (ريقا - فيقا) من كلمتي (طريقا - رقيقا)، حيث تكرر رويّ القاف المردوف بالياء والموصول بألف، وجاءت تفعيلة الضرب مشتملة على علة زيادة خاصة بالضرب هي الترفيل (فعلاتن)، مصحوبة بزحاف الخبن.

بهذا يظهر كيف أن الأستاذ عبد الله راجع كان يعتمد على العلامة الثانية فقط (تكرير الروي)، وفي غياب وعيه بالعلامة الأولى (تغييرات الضرب)، حكم بخلو السطر الثاني من القافية، ولو أنّه أرفق النموذج بتقطيع عروضي له، لوجّهته التغييرات الدالة على الضرب إلى موقع جميع القوافي، ومنها التي لم يتكرر رويها.

6-5- عبد الله الغذامي:

في كتابه (الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، يقف الغذامي عند مقطع من قصيدة (جيكور والمدينة) لبدر شاكر السياب قال فيه:

بحر المتقارب

1- وتَلْتَفَ حَوْلِي كُرُوبُ الْمَكِينَةِ	فعولن فعولن فعولن فعولن*
2- حَبَلًا مِنَ الصَّيْنِ يَمْضَغْنَ قَلْبِي	فعولن فعولن فعولن فعولن
3- وَيُعْصِيْنَ عَنْ جَمْرَةٍ فِيهِ هَيْئَتُهُ	فعولن فعولن فعولن فعولن*
4- حَبَلًا مِنَ النَّارِ يَجْلِدُنْ عُرِّي الْعُقُولِ الْحَزِينَةِ	فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن*
5- وَيَحْرِقْنَ جَيْكُورَ فِرْقَانِ رُوحِي	فعولن فعولن فعولن فعولن
6- وَيَزْرَعْنَ فِيهَا رَمْلًا الضَّغِينَةَ ¹	فعولن فعولن فعولن فعولن*

ثم علق على القافية فيه قائلاً: "فعلى مذهب الأخفش تكون القافية هي: قلبي/طينه/ الحزينه/روحي/الضغينة. أما على مذهب الخليل فهي: دينه/قلبي/ طينه/ زينه/روحي /اغينه.²"

نتجاوز مسألة أن الأستاذ الغذامي اجتزأ مقطعا من القصيدة، والحال أن تحديد القافية في القصيدة الحرّة، كما أشرنا يستلزم استحضار النص بكامله، حتى تحدّد جميع القوافي الواردة فيه باعتماد العلامتين، وكان عليه التنبيه على الأقل إلى إمكانية وجود قوافٍ أخرى، وهي موجودة بالفعل عند العودة إلى القصيدة في الديوان.

في حديث الناقد الغذامي النظري عن القافية في الشعر الحر، لا يصلها بعلم العروض، إذ لا نجد لديه إشارة إلى صلتها بالضرب من حيث التغيرات الدالة عليه، وفي قصيدة الشعر الحر إشارة مثل هذه واجبة، لأنها مفتاح التحديد الدقيق للقافية فيها، وهو ما غاب عن الغذامي، ما يؤكد عدم وعيه بالوضعية التي عليها وجود القافية في الشعر المعاصر، آية ذلك عدم إرفاقه لتحليل القافية بتقطيع عروضي للمقطع، يظهر مواقع القوافي في صلتها بتفاعيل الضرب، وما إذا كانت هناك تغييرات دالة على الأخيرة.

آية ذلك أيضا، خطؤه في جرد كلمات القافية من المقطع الذي استشهد به، فالسياب في هذا المقطع وحدّ القافية وهي المتواتر (0/0)، ونوع الروي، وما يدلّ على هذه القافية في المقطع هو العلامة الثانية فقط، أي تكرار الروي، فلا وجود لتغيير من التغيرات الدالة على الضرب - العلامة الأولى - كما يظهر في تفاعيل المقطع أعلاه. والغذامي جانب الصواب، حين أدخل كلمتين لم يتكرر آخر حرف صحيح فيهما، لكي تعدّ قافية بالعلامة الثانية، هما:

1 - أنشودة المطر، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 2016، ص75.

2 - الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، عبد الله الغذامي، سلسلة كتاب الرياض، عدد66، مطابع مؤسسة الإمامة الصحفية، الرياض، 1999، ص134.

(قلي/روحي) في السطرين الثاني والخامس، فهما ليستا كلمتين للقافية، لأنه لا علامة من علامتي القافية في الشعر الحر تدلّ عليهما، فلا حرف الباء من كلمة (قلي)، ولا حرف الحاء من كلمة (روحي)، تكررًا في نهاية سطر آخر من سطور القصيدة بكاملها حتى يعدّا رويًا، ما يعني أنّ علامة التكرار منتفية. ولا التفعيلة المرتبطة بالكلمتين بعد تقطيع السطرين عروضيا أصابها تغيير من التغيرات الدالة على الضرب، إذ وردت صحيحة (فعولن)، ما يعني انتفاء العلامة الأولى، فعلى أيّ أساس اعتبرهما قافيتين ضمن القوافي الأخرى، والتي تحددها العلامة الثانية فقط، تكرر روي النون الموصول بهاء ساكنة والمردوف بالياء (دينه/طينه/زينه/غينه)، إذ لا وجود للعلامة الأولى (تغيرات الضرب) في التفاعيل المتصلة بهذا الروي. أضف إلى ذلك أنه في تعليقه، أسقط كلمة قافية السطر الأول (مدينه) في سرده للقوافي على مذهب الأخفش.

7- تحديد القافية: الوضعية الوزنية والوضعية الإيقاعية

اللغة كما عرفها ابن جني هي "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"¹، فهي مجموعة أصوات متتابعة زمنيا لمتحركات وسواكن مجردة، تواضع القوم على تشكيلها في مفردات جعلوا لها دلالات بعينها في التخاطب بينهم. والأوزان الشعرية أخذت من اللغة طابعها التجريدي القائم على تتابع الحركات والسكّات، وهو في الأوزان تتابع ذو نظام معين، يجعلها قوالب تجريدية منسقة تنسيقًا صرفًا²، يختار منها الشاعر قالبًا معينًا يفرغ فيه مادته اللغوية، حريصًا على أن تخضع الأخيرة للتطابق مع متحركات وسواكن القالب المختار، ومسموح له في خضم هذه العملية ببعض التغيرات (الزحافات والعلل). وفي هذا الإطار يشير الجاحظ إلى أنّ اللفظ صوت وتقطيع وتأليف، قال: "الصوت آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظًا ولا كلامًا موزونًا ولا منثورًا إلاّ بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلامًا إلاّ بالتقطيع والتأليف"³.

نجد من علماء العروض من له هذا الوعي بالطابع التجريدي للأوزان، وهو ابن الفرخان، في حديثه عن الجهات التي تحقق للبيت الشعري كماله، ومنها الجهة الخاصة بجانبه المسموع قال: "والثالثة من الجهات، هي الجهة التي هو بها مسموع، ينقسم إلى أجزاء [تفاعيل] له، هي متحركات من الحروف وسواكن، توجد في الأصوات الإنسانية على هيئة مخصوصة، ونظام مخصوص، قد يعرفها من لا يعرف المعنى فيها، ويرتاح للذة السمعية منها من لا يفهم الفائدة المرادة بها"⁴. وعلى هذا فالأوزان بما هي قوالب، لا يعنى فيها بخصائص المتحركات والسواكن من حيث سماتها الصوتية، لأنها مجردة بدون هوية تسمح بمثل هذه العناية، التي لا نتاح إلا بعد صبّ المادة الشعرية، فيكتسب ما هو مجرد دلالة، وتقع العناية بالخصائص الإيقاعية لأصوات المفردات المصبوبة.

1 - الخصائص، ابن جني، ج1، مصدر سابق، ص33.

2 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص47-53.

3 - البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ج1، ص79.

4 - الوافي في القوافي، ابن الفرخان، مصدر سابق، ص70.

الحديث عن القافية إذن، يستلزم أن نضع في اعتبارنا وضعيتين لها، وضعيتها المجردة التابعة للأوزان الشعرية، لأنها تتحقق في نهاية القوالب الوزنية المجردة، باعتبار ما بين الساكنين الأخيرين فيها من متحركات، والمتحرك السابق لهما. ووضعيتها الإيقاعية التي تكتسبها بعد صب المادة الشعرية في القوالب (البحور)، إذ تخضع باعتبارها حروفا لمجموعة من الضوابط، من حيث خصائصها الصوتية وترتيبها، وما يشترط من حضور وغياب في ما بينها.

1-7- الوضعية الوزنية المجردة:

هذه الوضعية المجردة مكتسبة من الطابع المجرد للأوزان، ونعني بذلك تحديد التحليل للقافية باعتبار عدد المتحركات بين الساكنين الأخيرين في البيت، فهذا التحديد كان عروضيا صرفا، انطلاقا من تفعيلية الضرب التي ينبغي أن تلزم صورة واحدة - من صورها في البحر العروضي - في جميع أبيات القصيدة، محققة بذلك واحدة من الصيغ الخمس¹، التي لا تخرج عليها صور الضرب في جميع البحور الشعرية حسب نظام التحليل، وهي التي وقفنا عندها سابقا باسم (سبكرف):

الصفة الوزنية المجردة	عدد المنحركات بين ساكنيها	لقبها	اختصارها
0///0/	4	المتكاوس	
0///0/	3	المتراكب	
0//0/	2	المتدارك	
0/0/	1	المتواتر	
00/	0	المترادف	

2-7- الوضعية الإيقاعية:

التحليل بعد أن ضبطت الوضعية الوزنية المجردة للقافية، من حيث عدد المتحركات بين الساكنين، انتقل إلى ضبط وضعيتها الإيقاعية، الخاصة بالحروف التي تملأ الوضعية الوزنية المجردة، فصنّف تلك الحروف، وخصّها بخصائص هي وحركاتها، ووضع اصطلاحا لكل حرف وحركة، بل إنه زاد في ضبط وضعيتها الإيقاعية حين تحدث عن ما ينبغي تجنبه فيها، مما رأى فيه خدشا للإيقاع، واصطلاح له في باب عيوب القافية. وهذه الحروف التي تملأ الوضعية العروضية المجردة للقافية، تكون في تحققها اللفظي في آخر البيت الشعري كلمة، أو كلمتين، أو ثلاثا، أو بعض كلمة، أو بعض كلمة وكلمة أخرى، ولا تستمر على مرتبة واحدة من هذه المراتب الخمس في القصيدة، وإنما يجتمع بعضها مع الآخر.²

1 - هناك استثناء واحد يخص بحر الرجز، الذي يسمح باجتماع ثلاث صيغ هي المتكاوس والمتراكب والمتدارك، وتسمى القافية المثناة، سمّاها بذلك التنوخي، تشبيها لها بالمرأة المثناة، وهي التي نكحت ثلاثة أزواج. انظر كتاب القوافي، التنوخي، ص 75-76.

2 - انظر المراتب الخمس لتحقيق القافية لفظيا وشواهدا في كتاب القوافي للإبريلي ص 86-88.

7-3- نقد ومناقشة:

عند الحديث عن القافية في الوضعية الأولى، أي في إطار الوزن المجرد، تتفق مع شبه الإجماع القائل إنّ الشعريين العرب عرفوا الوزن فقط دون الإيقاع، إذ كثيراً ما تحدث الشعريون المعاصرون بهذا، ويستندون في ذلك إلى ما تركه الشعريون العرب القدامى من إشارات في مدوناتهم، التي تحدد الأوزان الشعرية باعتبارها قوالب مجردة لها خصائص صرفة، من حيث عدد تفاعيل الوزن (البحر)، واستعمالاته، وجوازاته، وصور العروض والضرب فيه. ومن هؤلاء الشعريين المعاصرين عز الدين إسماعيل، الذي قال: "لقد عرف الشعر العربي القديم الأوزان ولم يحفل بالإيقاع"¹.

الوضعية الثانية للقافية، تجعلنا ندرك أنّ الشعريين العرب عرفوا الإيقاع على الأقل في هذا المستوى، وذلك حينما تجاوزوا الحديث عن القافية في ارتباطها بالوزن المجرد (متكاوس، متراكب، متدارك، متواتر، مترادف)، إلى الحديث عن وضعيتها الإيقاعية من حيث ما يجعلها متمكنة أو غير متمكنة، متنافرة أو قلقة، ومن حيث وضعية حروفها وما يصلح منها رويًا أو وصلاً مما لا يصلح، نظراً لتفاوت الخصائص الإيقاعية لحروف الهجاء، ونجد الجانب الإيقاعي أيضاً في حديثهم عن وقع التصريع والتقفية، مقارنة بالتصميم أو التجميع²، وهم في كل ذلك سعوا إلى الاحتراز عما يمكن أن يشوش على إيقاع قوافي الأبيات، الذي هو جزء من الإيقاع الكلي للقصيدة.

مسألة تجاوز الشعريين القدامى لوضعية القافية المجردة (الوزنية)، إلى وضعيتها الإيقاعية، نتأكد بوضوح في حديثهم عن "التقفية الداخلية" في علم البلاغة، من خلال مجموعة من أساليب البديع اللفظي التي قد تقع في مجال القافية، أو خارجه، مثل التصريع والتقسيم والجناس (تجنيس القوافي) ولزوم ما لا يلزم وغيرها، "فالشكل البديعي يعزز من جماليات القافية"³.

إنّ ضبابية في فهم الوضعية المزدوجة للقافية من حيث الوزن والإيقاع، جعلت عز الدين إسماعيل يفصل بين الوضعتين، وهما متلازمتان، وما كان من تفريق بينهما غايته تعليمية لا أكثر، ومن أمثلة ذلك قوله: "فإذا تركنا الجرس الأخير للسطر الشعري (حرف الروي)، وتدبرنا شكل التركيبة الموسيقية التي ينتهي بها السطر (القافية) ظهرت بعض المشكلات"⁴. فوضعه لكل من كلمة الروي والقافية على حدة بين قوسين، تأكيد منه على أنّ القافية عنده هي ما كان بين الساكنين الأخيرين، وسماه هو التركيبة الموسيقية، ويقصد بها أنواعها الخمسة (سبكرف). ومع أنّ الناقد يدافع عن التقفية في الشعر الجديد، باعتبارها من عصب هذا الشكل الشعري، فإنّ ما قاله هنا بخصوص وضعيتها يحتاج إلى مناقشة. قال: "ولست أدري أوضح لمن يتحدثون عن القافية القديمة، أنّ القافية شيء، وحروف الروي شيء آخر. إنّ كلّ من يقرأ في كتب العروض، يعرف أنّ القافية وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة، أي أنّها تنسيق معين لعدد من

1 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 52.

2 - ينظر في معنى التقفية والتصريع والتصميم والتجميع المبحث الأول في الفصل الثالث.

3 - نظرية القافية، مصطفى حركات، دار الآفاق، الجزائر، 2015، ص 159.

4 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 119.

الحركات والسكّات، وأنها لذلك لها طابع التجريد الذي للأوزان. أمّا الروي فلا بدّ أن يكون حرفاً من حروف الهجاء، لا يدخل الإطار الموسيقي إلاّ من حيث صفاته الصوتية وما له من جرس، فإذا اتّضح هذا، تبين لنا أنّ كلّ ما يعنينا من القافية هو التنسيق الموسيقي لآخر السطر الشعري¹.

نتفق مع الناقد في كون كتب العروض، تتحدث عن القافية باعتبارها وحدة مجردة، قائمة على تنسيق معين لعدد من الحركات والسكّات (سبكرف)، لكن كتب العروض أيضاً، عندما تحدّثت عن هذه الوضعية المجردة للقافية، باعتبار ما بين الساكنين، ربطت تحققها بمجموعة من التغيرات الخاصة بالضرب في علم العروض، إذ هي التي تحقّق الوضعية المجردة، وقد رصدتها كتب القافية في ما فصلنا فيه سابقاً تحت اصطلاح (عدة القوافي)، فإن لم ترتبط نهاية السطر بتفعيلة تشتمل على تغيير من تغيرات الضرب التي وقفنا عندها بالتفصيل، وفي غياب ارتباطها أيضاً بروي متكرر، فلا حديث عن القافية بوضعيتها معاً.

ليست نهاية كل سطر قافية، من منطلق أن نحصر ما بين الساكنين الأخيرين فيها كما يذهب إلى ذلك عز الدين إسماعيل، لأنّ تحديد ما بين الساكنين له مرجعيتان يُستند عليهما في الحصر: الأولى عروضية، تتصل بتغيرات دالة على تفعيلة الضرب، المشتملة على القافية، رأيناها في جداول سابقة، يبحث إنّ اشتمال التفعيلة في نهاية السطر، على أحد هذه التغيرات، يسمح لنا بحصر ما بين الساكنين لتحديد نوع القافية (سبكرف)، بغض النظر عن ارتباط التفعيلة بروي متكرر أو لا. أما المرجعية الثانية فقافية، تتصل بالحروف المتطرفة المتموضعة موضع التحقق الوزني المجرد للقافية، وما ينبغي أن تظهر به في هذا الموضع من ترتيب مخصوص وسمات دالة، وأساسها حرف الروي وسمته التكرير، فبمجرد أن يتكرّر الروي في نهايتين من أسطر القصيدة، فإنّ الأمر يعني وجود الضرب، لأنّ الروي لا يرتبط إلاّ بتفعيلة الضرب، ووجود الضرب يعني اشتماله على قافية، ما يسمح بحصر ما بين الساكنين في التفعيلة المرتبط بها الروي المتكرر، لمعرفة نوع القافية (سبكرف). لذلك فالمرجعيتان متلازمتان، غير أنّ الثانية (القافية: تكرار الروي) هي الغالبة في التوظيف لدى الدارسين المعاصرين في رصد القافية، لأنها تعتمد - مع بعض الضبط لأساسيات علم القافية - على الإدراك السمعي والبصري، ويسيرة التحديد في قصيدة الشطرين وقصيدة الشعر الحر، إذ يكفي تتبع النهايات لرصد المتكرر.

إنّ الإشكال يُطرح في قصيدة الشعر الحر، لأنّ الشاعر فيها يجمع بين أكثر من صورة للضرب - بخلاف قصيدة الشطرين التي تحتفظ بضرب واحد من بداية القصيدة إلى نهايتها - إضافة إلى أنه لم يعد مطالباً بالقافية في نهاية كل سطر، ما يعني بقاء أسطر بدون قافية، وحتى عندما يتنوع الضرب لا يحتفظ بنفس الروي، فقد يكرّره وهنا يساعدنا على ضبط القافية بسمة التكرار، وقد لا يكرّره ويكتفي في الدلالة على القافية بإيراد تغيير من تغيرات الضرب في التفعيلة، وهنا لا يمكن رصد القافية إلاّ بالمرجعية الأولى (العروضية: تغيرات الضرب).

1 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 113.

ضبط القافية في القصيدة الحرة بهذا المعنى، يستوجب اعتماد المرجعية الأولى (العروضية) من البداية، لأنها تضبط ما تكرر فيه الروي من القوافي، وما لم يتكرر فيه الروي لكنه ارتبط بتفعيلة بها تغيير من تغييرات الضرب التي تعني وجود القافية، وهذا ما لا تستطيع المرجعية الثانية (القافية) رصده، لأنها تعتمد فقط على مواضع علم القافية، أي تمتلك أداة رصد ما تكرر رويه فقط، اعتماداً على سمة التكرار، وتفقد للآلية المساعدة على ضبط ما هو قافية بدون روي متكرر، وهي آلية الكتابة العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، التي لا تملكها إلا المرجعية الأولى (العروضية)، إذ بها تظهر التفاعيل التي ارتبطت في نهاية الأسطر بتغييرات دالة على الضرب، تحسم في أنّ التفعيلة ضرب، ما يعني وجود القافية لأنه تفعيلتها، ويسمح لنا بتحديد ما من حيث وضعيتها المجردة (سبكرف)، ومن حيث وضعيتها الإيقاعية (حروف وحركات).

إنّ عز الدين إسماعيل، من خلال فهمه للقافية، التي يعتبرها متحققة في نهاية السطر الشعري على كل حال، يقول إنّ الروي ليس شرطاً في تحقق القافية، وإنما يكفي أن نتجه إلى نهاية السطر، ونحصر ما بين آخر ساكنين فيه مع المتحرك قبلهما، بدون اعتبار للروي. قال: "أما حرف الروي، فقد ثبت أنّه عامل تعطيل، من حيث أنّه يفرض نفسه على القافية من جهة، وعامل إملال لتكراره المستمر (٠٠) وقد حدّثنا الشاعر القديم، كيف أنّه كان يبيت الليالي يقتنص القوافي، وهو إشكال عانى منه القدامى أنفسهم (٠٠٠) ولو أنّهم اكتفوا بالقافية دون الروي، لما ألزموا أنفسهم ببعض المعاني التي سيقوا إليها".¹

مؤدّي هذا الكلام، أنّ حرف الروي ليس شرطاً في القافية، والذي يحسن القراءة في كتب العروض، يعلم أنّ الروي عنصر من عناصر القافية لا تقوم بغيره، وعلامة دالة عليها، ومرتبطة بتفعيلتها (الضرب)، ولذلك شدّد عليه ابن القطاع حين قال: "والضرب آخر جزء من آخر البيت، وهو الذي فيه حرف الروي".² وقد نقلنا من أقوال المتقدمين في حديثنا السابق عن القافية باعتبارها رويًا، ما لحرف الروي من التمكن الذي ليس لحروف القافية الأخرى، وأنه لا تحقق للقافية في غيابه. قال ابن عباد: "حرف الروي الحرف الذي يبني عليه الشاعر قصيدته، ولا بدّ للشعر منه".³ وقال التنوخي: "لا يوجد شعر يخلو من الروي"⁴، وهو ما أكدّه التبريزي أيضاً في قوله: "ولا بد لكل شعر قلّ أو كثر من روي".⁵ كذلك المازني أكّد على مركزية الروي، وثباته في قافية الشعر، فقال: "ولا يحذف من الشعر البتّة".⁶ والتأكيد ذاته من الدمنهوري، حين قال عن حروف القافية: "وأعظمها وأشرفها الروي، لأنّه لا بد منه في القافية".⁷

1 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 113.

2 - كتاب في علم العروض، ابن القطاع، مصدر سابق، ص 9.

3 - الإقناع في العروض وتخرّيج القوافي، ابن عباد، مطبعة التضامن، القاهرة، ط 1، 1987، ص 183.

4 - المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

5 - الكافي في العروض والقوافي، التبريزي، مصدر سابق، ص 149.

6 - القوافي وعللها، المازني، مصدر سابق، ص 172.

7 - الحاشية الكبرى، الدمنهوري، مصدر سابق، ص 78.

أما قوله عن الروي إنه عامل رتابة بسبب التكرار، فيكشف عن عدم فهم لوضعية القافية العروضية، فالذي لا يدركه الناقد، أن الشاعر المعاصر، أصبح في غنى عن تكرار الروي إذا أراد ذلك، باستدعائه لعلم العروض، لأنّ أمامه طريقتين لتحقيق قوافي نصه، الأولى تكرير الروي، والثانية عدم تكريره بشرط ربط تفعيلته بتغيير من التغييرات الدالة على الضرب، ولو أنّ الناقد استوعب إمكانية تحقق القافية في غياب الروي المتكرر، باستدعاء تغييرات علم العروض الدالة على الضرب وبالتالي على القافية، لما شنّ حملته الشعواء على الروي، لأنّ الأخير متحقق شئنا أم أبينا، سواء أكرّره الشاعر أم لم يكرّره، عند اعتماد تفعيلته بها تغيير يدل على الضرب.

لقد تأثر بهذا الفهم الذي ورد عند عز الدين إسماعيل، بعض الدارسين المغاربة، أبرزهم الناقد عبد الله راجع في دراسته لقضايا الشكل الموسيقي للقصيدة المغربية، قال: "القافية على حدّ تعبير الدكتور عز الدين إسماعيل، تنسيق معين لعدد من الحركات والسكّات (٠٠) أما الروي فلا بد أن يكون حرفا من حروف الهجاء، لا يدخل الإطار الموسيقي، إلّا من حيث صفاته الصوتية وما له من جرس، واستمرار الخلط بين القافية والروي، لا يدلّ إلّا على احترام لقدسية الحدود التي أقيمت للقافية، وعلى استسلام لتصور كان نتيجة قصور في الإدراك".¹

نجد الناقد عبد الله راجع في موضع آخر يقول أيضا: "يبدو أنّ القافية لم تمت في البيت الشعري المعاصر، ولكنها تخفى تحت أقنعة متعدّدة، من ضمنها اختفاء الروي، وحلول الصيغة محلّه (٠٠) فالشاعر هنا يعتمد إلى تخييب الروي، ولكنه يحافظ على الصيغة الصوتية المتكررة أو المتناوبة في نهاية كل سطر شعري"². ومعنى الصيغة الصوتية عنده نجده في قوله: "الشاعر هنا يتخلص من الروي كحرف من حروف الهجاء، ويبقى مقابل ذلك على الصيغة الصوتية، وهكذا تشكل المفردتان: خيول/جسور صيغة صوتية أو قافية، كما تشكل المفردتان: سماء/جبال، الصيغة الصوتية نفسها خارج حرف الروي".³

واضح من خلال الشاهدين، أنّ الأستاذ عبد الله راجع تبنيّ فهم عز الدين إسماعيل للقافية، لكنه كان جريئا جدا - أكثر من عز الدين إسماعيل - حين اتهم بصريح العبارة، تصوّرات القدامى حول القافية والروي، بأنها جاءت نتيجة قصور في الإدراك. ولسنا ندري صراحة، هل القدماء فعلا كانوا قاصرين في إدراك مفهوم القافية؟ أم أنّ قصورا في الإدراك كان لدى دارسينا المعاصرين، الذين لم يستوعبوا، كما ينبغي، مدركات القدماء للقافية، ووضعيّتها المزدوجة في تصوراتهم لها.

1 - القصيدة المغربية المعاصرة، عبد الله راجع، مرجع سابق، ج1، ص138.

2 - المرجع نفسه، ج1، ص136.

3 - المرجع نفسه، ج1، ص140.

أما عن قول عبد الله راجع، إنّ الشاعر يتخلص من حرف الروي، ويبقي على الصيغة بدله، فهو القول نفسه لعز الدين إسماعيل، غير أنّ راجعا أخرجه من طابع التجريد الذي كان يتحدث به عز الدين إسماعيل، إلى طابع إيقاعي، بدليل استشهاده بكلمات هي خيول/جسور، وسماء/جبال، وهي كما يظهر في كل زوج منها، مختلفة في آخر حرف صحيح، فعلى أيّ أساس سنعدها روبا، فسمّة التكرير غير واردة، اللهم إن كانت هذه الصيغ بتعبيره، تتحقق في نهاية السطور متصلة بتفعيلة مشتملة على تغيير من تغييرات الضرب تمنحها صفة القافية، وإذا كان الأمر كذلك، فالشاعر بهذا الاعتبار لا يغيب الروي كما يرى راجع، وإنما لا يكرّره، ويترك تغييرات الضرب في التفعيلة المتصلة به دالة على وجوده، لأنه لا قافية في غياب الروي.

ختاما نقول إنّ التقفية ركن أساس في قول الشعر ونظمه، وإذا كان النظام القديم للقافية قد جنى أحيانا على بعض الأخيلة الشعرية، فليس من الحكمة في شيء، أن يعالج مثل هذا العيب بعيب أكبر، هو تلك الثورة الجارحة الجارفة، التي تنكر ما لموسيقى القافية من تأثير سمعي جميل، وإنما تكون الحكمة والقصد في الأمور، بأن يعالج النظام القديم بتنويع القافية¹. أما الشعر المعاصر فلم يتخلّ عن القافية، وإنما أحدث فيها تعديلا لتكون مناسبة لخصائصه².

بهذا المعنى، فإنّ الشاعر المعاصر لم يتخلّص نهائيا من القافية، فهي ما تزال قائمة في شعره، ولكن بحضور آخر، غير الحضور الواضح الذي عرفت به في إطار موسيقى القصيدة التقليدية³، فإذا كانت القافية في النظام القديم وسيلة لإبراز الإيقاع، وقفلا للوزن وختما له، وحدّا لانتها البيت باعتباره وحدة موسيقية ومعنوية مستقلة، وكذا فاصلا زمنيا وموسيقيا، ومحطة استراحة للشاعر والسامع، فإنّ الشعر الحرّ طور في القافية، وأدخل عليها التعديل المناسب للنفس الشعري للشعراء، الذين أخضعوها لرؤيتهم الفنية بوصفها أحد عناصر التجربة الإبداعية، من خلال تنظيم ظهورها في سماء القصيدة، وفق ما تقتضيه حركة الفعل الشعري⁴.

إنّ تجاهل بعض الشعراء أو النقاد المعاصرين لهذا العنصر، يعدّ إخلالا بقيمة الشعر، باعتباره فنا من الفنون القولية المنعمّة، وقد فطن بعض ذوي الحسّ الفني من دعاة التطور والتجديد في العصر الحديث لهذه الحقيقة، فاقصر تجديدهم لهذا العنصر الموسيقي، على تعديله وتطويره دون التخلّص منه⁵؛ وتعديل من هذا النوع، قادر على تحقيق إيقاع عروضي تطمئن إليه الأذن التي ألفت البيت التقليدي، وقادر أيضا على إراحة كلّ قارئ يؤمن باستقلال البيت أو الشطر⁶.

1 - موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مرجع سابق، ص 296.

2 - تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، ناصر الحميدي ومحمد العراي، مرجع سابق، ص 190.

3 - المرجع نفسه، ص 207.

4 - المرجع نفسه، ص 210.

5 - المرجع نفسه، ص 188-189.

6 - القصيدة المغربية المعاصرة، عبد الله راجع، مرجع سابق، ج 1، ص 110.

خلاصة

إنّ الفصل الثاني اعتنى بدراسة القافية، مؤكداً على أهميتها في الشعر العربي المعاصر، الذي يفقد بعضاً من موسيقيته نتيجة كسر نظام الشطرين. وقد رصد الفصل حضور القافية في الشعر المعاصر، من منطلق أنّ الأخير خاضع للوزن ومشتغل على القافية لم يتخلّ عنها، وإنّما أصبح حضورها يستلزم استدعاء علم العروض لرصدها، وهذا ما حرص الفصل على جعله جلياً، من خلال تمييزه بين خصوصيات القافية في كلّ من قصيدة الشطرين، والقصيدة المعاصرة، إذ بدا لنا من خلال التنظيرات المعاصرة للقافية والتطبيقات المرافقة لها، وجود قصور وضبابية في فهم حضورها النصي المعاصر. ولذلك وضع الفصل علامتين لرصدها في القصيدة المعاصرة، هما تكرير الروي والتغييرات الدالة على الضرب، كما قسمها إلى نوعين حسب الحضور والغياب الذي تحكمه ظاهرة الفصل الأول (التدوير)، فميزنا بين القافية المدورة التي تعني غياب القافية والقافية الحقيقية التي يغيب فيها التدوير.

علاوة على ذلك ناقش الفصل حيثيات الفهم القاصر لحضور القافية في الشعر المعاصر، وربط ذلك بغياب استحضار الوضعية العروضية للقافية، وفي سبيل توضيح الأخيرة عدنا إلى أصل الإشكال، المرتبط بتغيب (عدّة القوافي)، التي قام البحث بعرضها وحلّ الإشكال الذي استشكل على القدماء والمحدثين حول عدّها بين الجملة والتفسير، بل إنّ الفصل بلغ درجة الاستدراك على التحليل فيها.

الفصل الثالث:

الفاعلية الشعرية

في تحولات الظواهر

الإيقاعية

+ مدخل

+ المبحث الأول: التصريح والتقفية والتصميت: التوظيف والتجاوز

+ المبحث الثاني: لزوم ما لا يلزم: دلالة الحضور في القصيدة المعاصرة

+ المبحث الثالث: الإيطاء: الاستدعاء في الشعر المعاصر وأبعاده

+ المبحث الرابع: التضمن: الحضور في القصيدة المعاصرة وإشكالاته

+ خلاصة

مدخل

هذا فصل يقف عند فاعلية مجموعة من الظواهر الإيقاعية، بعد التحول الذي عرفته بانتقالها من قصيدة الشطرين إلى قصيدة الشعر المعاصر، ذلك أنّ مجموعة من الدراسات في مواكبتها لتحول هذه الظواهر، لم تدرسها أولاً بالشكل الكافي الذي يجعل المتلقي يستوعب مظاهر التحول فيها، وإنما كانت تكتفي بعمومياتها، وتهيب إشكاليات التحول التي برزت بين ماضيها النصي وحاضره. ثم إنها ثانياً تكاد تغفل فاعليتها في النص، أضف إلى ذلك أنها همّشت ظواهر أخرى وأهملت دراستها. وسيظهر من خلال هذه الدراسة هنا، أنّ مجموعة من الظواهر في الشعر المعاصر، لم تعد تسمح بالتناول الفردي أو المعالجة المستقلة، وإنما دراستها تستلزم استحضار أخرى، لأنّ هناك تماساً بينها، يصل أحياناً إلى درجة نفي بعضها لوجود بعض، أو تأكيد حضوره.

في هذا الإطار، درسنا في هذا الفصل ست ظواهر، ثلاث منها عالجتها مجتمعة، هي التصريح والتقنية والتصميم، لأنها لا تقبل الدراسة بمعزل عن بعضها، وقد توخينا فيها إبراز حقيقتها من جهة، ومدى إمكانية حضورها النصي في الشعر المعاصر من جهة ثانية، واستثمرناها من جهة ثالثة في نقاش ظاهرة أخرى في هذا الفصل هي التضمن. علاوة على أننا سنستدعيها في الدراسة الخاصة بالفصل الرابع لبعدها الوظيفي فيها.

الظاهرة الرابعة في هذا الفصل تخص لزوم ما يلزم في الشعر المعاصر، وهذه الظاهرة مهمشة في الدراسات المهمة بالإيقاع الشعري المعاصر، تهيمش سببه ما هو شائع من اعتقاد، مفاده أنّ الشعر المعاصر تخلص من القافية، فكيف لشعر تخلص منها أن يشتمل على لزوم ما لا يلزم فيها حسب هذا الاعتقاد دائماً؟ وفي وقوفنا عندها لم نكتف ببسط ما يتصل بها، وإنما حاولنا أن نجتهد في الكشف عن فاعليتها داخل النص الشعري المعاصر، بمعنى هل دواعي حضورها النصي المعاصر، هي نفسها قديماً؟ أم أنّ هناك استثماراً لها بفاعلية خاصة ومخالفة؟.

خامس الظواهر في هذا الفصل هي الإيطاء، ومثلها مثل الظاهرة السابقة، لم تحظ بدراسة لحضورها في النص الشعري المعاصر، ربما بسبب الاعتقاد أنّ وضعيتها فيه، وضعية مشابهة لحضورها النصي قديماً، إذ عولجت في هذا الأخير ضمن عيوب الشعر عموماً والقافية بشكل خاص. وفي تناولنا لها حاولنا أن نسلط الضوء على استعمالها في الشعر المعاصر، وأن ننقل بعد ذلك إلى إبراز فاعليتها فيه، من منطلق أن استدعاءها فيه، على الرغم من تصنيفها عيباً شعرياً قديماً، أمر لا يخلو من دلالة ومقصدية.

آخر الظواهر المدروسة هي ظاهرة التضمن، التي شغلت حيزاً مهماً في هذا الفصل، ومرّد ذلك إلى ما عرفته من اهتمام خاص من لدن الدارسين، لارتباطها بالوحدة العضوية التي دعا إليها النقد الحديث. وفي معالجتنا لها اتجهنا إلى واقعها النصي المعاصر، بعدما بسطنا ماضيها، إذ بدا لنا أنّ هناك خلافاً في ضبط حضورها داخل المنجز الشعري المعاصر، بسبب تماسها مع ظواهر أخرى، خاصة القافية والتدوير. وقد اجتهدنا في ضبطها ومناقشة ما يتصل بها، مستعنيين بمفهومها من جهة، وبما حكمها من اتصال مع ظواهر أخرى، بعد انتقالها من بنية البيت إلى السطر. إضافة إلى ذلك، رصدنا فاعليتها في القصيدة المعاصرة، من خلال آراء النقاد، حيث انتقلت هذه الظاهرة لتصبح مصدراً للشعرية، بعدما كانت مصنفة في خانة العيوب لدى السواد الأعظم من الشعريين القدامى في مدوناتهم.

المبحث الأول: التصريح والتقنية والتصميم: التوظيف والتجاويز

1- النصريح والتقنية والتصميم: تحديدات مفهومية.

1-1- النصريح: بين البلاغة والعروض.

التصريح في الشعر بمنزلة السجع في النثر¹، وهو في بيت الشعر بمثابة مصراع البيت الذي للسكن، جاء في لسان العرب لابن منظور (ت711هـ): "المصراعان: بابا القصيدة، بمنزلة المصراعين اللذين هما بابا البيت".² وله في أوائل القصائد "طلاوة وموقع في النفس، لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب"³، وقدما قال أبو تمام (ت231هـ):

بحر الطويل

وَتَقَفُّوْا إِلَى الْجَدْوَى بِجَدْوَى وَإِنَّمَا يَرَوْقُلَا بَيْتَ الشَّعْرِ حِينَ يُصَرِّعُ⁴

وفي لسان العرب لابن منظور أيضا: "التصريح في الشعر تقنية المصراع الأول، مأخوذ من مصراع الباب"⁵، وفي تاج العروس لمرتضى الزبيدي (ت1205هـ): "تصريح البيت من الشعر جعل عروضه كضربه"⁶. ويظهر من خلال كلام كل من ابن منظور ومرتضى الزبيدي، كيف أن الأول يتحدث عن التصريح بمعناه البلاغي (البدعي)، بحيث توقف عند مجرد تقنية المصراع الأول بقافية المصراع الثاني، في الوقت الذي تجاوز فيه الثاني الكلام عنه بالمعنى البلاغي، إلى الحديث عنه بالمعنى العروضي في قوله: "جعل عروضه كضربه".

بهذا المعنى فإن التصريح نوعان: تصريح بلاغي وتصريح عروضي، وإذا نحن تتبعنا بعضا من أقوال العروضيين والبلاغيين في التصريح، وجدنا منهم من يتحدث عنه بلاغيا، ومن يتحدث عنه عروضيا، ومن يميز بين البلاغي والعروضي. فن الذين قصروه على المعنى البلاغي صفى الدين الحلبي (ت752هـ؟) الذي قال: "وهو [يقصد التصريح] عبارة عن استواء آخر جزء في صدر البيت، وآخر جزء في عجزه في الوزن وفي الروي، ولا تعتبر فيه قاعدة العروضيين في الفرق بين المصريح والمقفى باصطلاحهم"⁷.

1- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، دت، ق1، ص258.

2- لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص2434.

3- منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص283.

4- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، مصدر سابق، م2، ص322.

5- لسان العرب، ابن منظور، مادة (صرع)، مصدر سابق، ص2434.

6- تاج العروس، مرتضى الزبيدي، مصدر سابق، ج21، مادة (صرع)، ص334-335.

7- شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، صفى الدين الحلبي، تحقيق نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت، ط2، 1992، ص188.

خلافاً لصفي الدين الحلي، قصر ابن الدهان التصريح على المعنى العروضي فقط في قوله: "التصريح هو أن يكون عروض البيت مخالفاً لضربه في الاستعمال، فيجعل عروض البيت كالضرب فيلزمها من اللوازم ما لزم الضرب".¹ ومثله في ذلك ابن عباد في قوله: "وكل بيت مصرع فعروضه على زنة ضربه، أو ما يجوز في ضربه".² والزجاج أيضاً عرف التصريح عروضياً فقال: "اعلم أن الشعر المصروع وزن لفظ العروض فيه كوزن لفظ الضرب، فإن كان وزن العروض أقل من وزن الضرب، زيد في العروض حتى يتبع الضرب، وإن كان وزن العروض أكثر من وزن الضرب نقص منها حتى تساوي الضرب".³ كذلك ابن القطاع، كان ممن قصروا التصريح على المعنى العروضي قائلاً: "والتصريح أن يكون العروض كالضرب في وزنه ورويه وإعرابه، أخذاً من مصراعي الباب، ويجوز في عروض البيت المصروع، ما يجوز في ضربه من الزحاف، وإن لم يزاحف الضرب".⁴

أما بعض الذين ميزوا بين التصريح البلاغي والعروضي، فنجد التنوخي في قوله: "فأما التقفية فإن يأتي الشاعر في عروض البيت بما يلزمه في ضربه، من غير أن يرد العروض إلى صيغة الضرب (٠٠٠) وأما التصريح فهو أن يُغَيَّرَ صيغة العروض فيجعلها مثل صيغة الضرب، ويصطحب اللوازم في الموضعين".⁵ الأمر نفسه قام به ابن أبي الإصبع المصري (ت 654هـ)، حين قال: "التصريح على ضربين، عروضي وبديعي، فالعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض غيرت عن أصلها لتلحق الضرب في زنته. والبديعي استواء آخر جزء في الصدر وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية، ولا يعتبر بعد ذلك أمر آخر".⁶ وفي الاتجاه نفسه يفرق الشيخ مرعي الحنبلي (ت 1033هـ) في التصريح قائلاً: "هو ضربان، عروضي وبديعي، فالعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه وزناً وإعراباً وتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها لتلحق الضرب في زنته، والبديعي كذلك لكن بلا شرط".⁷ وذهب هذا المذهب أيضاً ابن رشيق قائلاً: "فأما التصريح فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته (٠٠٠) فكل ما جرى هذا الجرى في سائر الأوزان فهو مصروع. والتقفية أن يتساوى الجزآن من غير نقص ولا زيادة، فلا تتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة".⁸

1 - الفصول في القوافي، ابن الدهان، مصدر سابق، ص 98.

2 - الإقناع في العروض وتخریج القوافي، ابن عباد، مصدر سابق، ص 60.

3 - كتاب العروض، الزجاج، تحقيق سليمان أبو ستة، مجلة الدراسات اللغوية، الرياض، م 6، ع 3، 2004، ص 174.

4 - البارع في علم العروض، ابن القطاع، مصدر سابق، ص 88.

5 - كتاب القوافي، التنوخي، مصدر سابق، ص 79-80.

6 - تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق حفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، 1963، ج 1، ص 305.

7 - القول البديع في علم البديع، مرعي الحنبلي، تحقيق محمد الصّامل، دار كنوز إشبيلية، الرياض، ط 1، 2004، ص 90.

8 - العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج 1، ص 173.

يتّضح من خلال هذه الأقوال أنّ البلاغيين يطلقون التصريح على كلّ بيت اشترك شطراه في القافية فقط، دون النظر في ما دخل على صورة العروض والضرب من تغييرات، أما العروضيون فيزيدون على ذلك، ضرورة أن تتخلّى تفعيلية العروض عن صورتها وتأخذ صورة خاصّة بالضرب، أمّا إذا حافظت على صورتها، واقتصرت الأمر على مشاركة العروض للضرب في القافية فقط، بلوازها من الحروف والحركات، فإنهم لا يعتبرون البيت مصرّعا، وأنما مقفّى باصطلاحهم، ومن ثمة يكون كلّ بيت مصرّع عند أهل البلاغة هو بيت مقفّى فقط عند أهل العروض، أي أنّ أهل البلاغة، يسمّون التقفية تصرّيعا، ولا يعتبرون الفرق بينهما على نحو ما نجد لدى العروضيين، وبتعبير أدقّ، لا وجود لمصطلح التقفية في قاموس أهل البلاغة (البدیع).

بهذا المعنى، فإنّ الشاعر إذا نظم في ضرب عروضه مخالفة له في وزنه، بزيادة أو نقصان، فنقص منها أو زاد فيها، حتّى تساويه، وأعطاهما قافيته، ثم عاد في البيت الثاني وأعادها إلى وزنها المخالف له، ونزع عنها قافيته، فإنّ هذا الفعل منه تصرّيع.¹ أمّا إذا نظم في ضرب عروضه مساوية له في وزنه، وبقافيتها ليس إلّا، ولم يتكلّف زيادة فيها ولا نقصا منها، فإنّ هذا الفعل يعدّ منه تقفية.² فبين التقفية والتصرّيع تباين، لاشتراط التغير المذكور في مفهوم المصرّع، واشتراط عدمه في المقفّى،³ فيكون التصريح أخصّ من التقفية، لأنّ كلّ مصرّع مقفّى، وليس كلّ مقفّى مصرّعا.⁴

إنّ تركيز العروضيين في التصريح، على تغيير العروض لصورتها لتأخذ صورة الضرب، سببه القافية الموحدة، حيث ينبغي أن نجد نفس نوع القافية (سبكرف)، فلا معنى لوجود نفس حروف القافية في نهاية الصدر، في غياب نفس صيغة القافية الموجودة في الضرب، والأمر نفسه حتّى بالنسبة للبيت المقفّى، فرغم أنّ العروض فيه لا تأخذ صورة الضرب، إلّا أنّ الصورة التي تأتي عليها تفعيلتها ينبغي أن تحقق نفس نوع القافية (سبكرف) الذي تحقّقه صورة تفعيلية الضرب، بمعنى أنّ التقفية تعني أنّ الصورة التي في العروض، هي صورة مشتركة مع الضرب، بخلاف التصريح العروضي، الذي تكون فيه صورة العروض من الصور الخاصة بالضرب.

هناك من يطلق مصطلح التصريح على التقفية والتصرّيع معا، وهو الجوهري، ففي معجم الصحاح يقول: "والتصرّيع في الشعر تقفية المصراع الأول".⁵ فهو هنا يتحدث عن التصريح البلاغي، أي التقفية لدى العروضيين. أما في كتابه (عروض الورقة) فيقول: "وكل بيت مصرّع فعروضه مثل ضربه، أو ما يجوز في ضربه"⁶، فهنا يتحدث عن التصريح العروضي. وهناك من كبار العروضيين من تحدث عن التصريح، لكن بمعناه البلاغي فقط، فهذا أبو الحسن

1 - شفاء الغليل في علم الخليل، محمد المحلّي، تحقيق شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص260.

2 - المصدر نفسه، ص266.

3 - المنهل الصافي على فاتح العروض والقوافي، نور الدّن السالمي العماني، ص160.

4 - شفاء الغليل في علم الخليل، محمد المحلّي، مصدر سابق، مطابع سجّل العرب، سلطنة عمان، ط2، 1993، ص266.

5 - معجم الصحاح، الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990، م3، ص1243.

6 - عروض الورقة، الجوهري، تحقيق محمد جوكلّي، أرضروم (تركيا)، 1994، ص4.

العروضي، وهو من كبار علماء العروض، يقول: "وليس يمتنع على أحد أن يصرع قصيدة من أولها إلى آخرها، ولا يصعب على ذلك أحد".¹ ثم استشهد لذلك بمطلع معلقة امرئ القيس، وما عاد فيه الأخير إلى التصريع من أبياتها، ومعلوم أن معلقته مقفاة عروضيا فقط، أي مصرعة بلاغيا، ولا تصريع فيها بالمعنى العروضي.

ينفرد يحيى بن حمزة العلوي، بناء على رأي نقله عن ابن السراج، بإشارة مهمة حول التصريع، فهو بعد أن ميز فيه بين العروضي والبلاغي، يؤكد أن العروضي أحسن، معللا ذلك بكونه يجعل التصريع غير كثير في القصيدة وليس متكلفا، وهو ما يعني ضمنا أن التصريع البلاغي (التقفية عروضيا)، يسمح بالكثرة فيها، وأن إعادته قد تبدو تكلفا. قال: "وهو إنما يحسن إذا كان قليلا في القصيدة (...). فأما إذا كثرت كثيرا فإنه لا يكاد يرضى، لما يظهر فيه من أثر الكلفة، فيكسب لفظه برودة، ومعناه ركة. وظاهر كلام أبي بكر بن السراج، أن التصريع إنما يكون إذا كان عروض النصف الأول، مطابقا لعروض النصف الثاني، وتلك الموافقة إنما كانت لأجل التصريع، فأما إذا كان توافقهما لمعنى آخر غير التصريع، فإنه ليس تصريعا، وإنما هو كلام مقفى (...). وما ذكره ابن السراج أحسن، ولهذا فإنه إذا كثرت لم يكن حسنا، لأنه لا يظهر فيه أثر الكلفة إذا كان بالاعتبار الذي ذكره لا غير".² ففي هذا الكلام، تعليل لارتباط قلة التصريع في القصيدة، واستحسانه فيها، وابتعاده عن التكلف، بكونه تصريعا عروضيا، وهو ما يعني ضمنا ارتباط كثرته واستهجانه وتكلفه بكونه بلاغيا. وهذا يفهم بشكل أوضح من قول أبي الإصبع المصري الذي يرى أن التصريع "في الأشعار دليل على غزير مادة الشاعر، وحكمه في الكثرة والقلة حكم بقية أنواع البديع، إذ كل ضرب من البديع متى كثر في شعر سمح".³

1-2- التصريع في البديع: خلاف الانتماء

التصريع من موضوعات علم البلاغة (البديع)، كما هو من موضوعات علم العروض، ويختلف معناه بينهما بالحدود التي رأيناها سابقا، غير أن من البلاغيين، من رفض بصريح العبارة إدراجه ضمن أبواب البديع، أي داخل علم البلاغة، وشدد على كونه من أبواب علم العروض. فالسجلماسي مثلا، يقول إنه "من موضوع صناعة العروض أو صناعة القوافي، لا من موضوع البلاغة".⁴ ولذلك نجد أن الرجل في كتابه (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع) لم يدرجه ضمن الأساليب البديعية التي اشتغل عليها، لهذا الاعتبار الذي قاله آنفا، وهو كونه من صناعة العروض أو القوافي.

المفهوم من كلام السجلماسي، أن التصريع العروضي كما تحدثنا عنه سابقا، يدخل عنده في علم العروض، أما التصريع البلاغي الذي يشترك فيه الشطران في القافية، أي التقفية باصطلاح العروضيين، فهو يرى أنه لا صلة له بالبديع، وإنما يدخل ضمن اهتمامات علم القافية، يدل على ذلك حرف العطف "أو" في كلامه السابق، بمعنى أن السجلماسي هنا، يدرك الفرق بين التصريع والتقفية عند العروضيين، غير أنه لا يحبذ أن تكون التقفية باصطلاح

1 - الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن العروضي، تحقيق زهير زاهر وهلال ناجي، دار الجليل، بيروت، ط1، 1996، ص71.

2 - الطراز، يحيى بن حمزة العلوي، تحقيق عبد الحميد هندراوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2002، ج3، ص19.

3 - تحرير التحرير، ابن أبي الإصبع المصري، مصدر سابق، ج1، ص305.

4 - المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، السجلماسي، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980، ص514.

العروضيين، مجال اشتغال للبلاغيين تحت اصطلاح التصريح، وإنما يرى أن أهل صناعة العروض والقافية هم أولى بالاشتغال عليه، لأنه في صميم اختصاصهم، وعلى هذا نفهم غياب التصريح عن مباحث كتابه في البديع، فهو يسقطه منها لأنه يمس الوزن والقافية.

إذا كان السجلهاسي أسقط التصريح عن البلاغة، بدعوى عدم الاختصاص، فإن ابن حجة الحموي في (خزانة الأدب)، سار في الطريق نفسه، غير أنه لم يعلل، وكان قاسياً على التصريح. فقد تحدث عن التصريح العروضي قائلاً: "هو عبارة عن استواء آخر جزء في صدر البيت وآخر جزء في عجزه، في الوزن والروي والإعراب، وهو أليق ما يكون بمطالع القصائد، وفي وسطها ربما تجه الأذواق (٠٠٠) وعلى كل تقدير، ليس في نوع التصريح كبير أمر حتى يعد من أنواع البديع".¹ فهو هنا من جهة أولى، يخرج عن شبه الإجماع في استحسان العودة إلى التصريح في غير المطلع، كما سنرى لدى آخرين، بل يعتبره مما قد يحججه الذوق. أما حكمه القاسي فهو في اعتباره له غير ذي أهمية حتى يعدّ من أبواب علم البديع، وإن كان هو لم يتحدث عنه بالمعنى البديعي، وإنما عرفه عروضياً، وأبعده بدعوى عدم الأهمية. وفي كلامه تقليل من شأن علم العروض، لأن أهمية التصريح العروضي الذي تحدث عنه، من أهمية العلم الذي ينتمي إليه.

1-3- النصريح والتقفية: نماذج تحليلية

اتّضح أنّ مفتاح التمييز بين التصريح والتقفية، هو بيد تفعيلة العروض، حيث إنّ البيت المصّر والمقفى يشترك شرطهما في القافية، بيد أنّ الفارق الجوهرى بينهما، هو تحلّي تفعيلة العروض عن صورتها في البحر أو القصيدة،² وظهورها بصورة من الصور الخاصة بتفعيلة الضرب، وهذا التمييز بينهما، يستوجب معرفة دقيقة بصور العروض والضرب، ليس في بحر الطويل فحسب، الذي درج العروضيون على استحضار صور العروض والضرب فيه، وجه شاهد في التمييز بين المصّر والمقفى لقلّة صورته، وإنما في كلّ البحور التي تعرف ظاهرة التصريح كما سيأتي ذكرها، أما صور العروض والضرب فيها، فقد مرّت في جدول من جداول الفصل الثاني. فإذا أخذنا مثلاً قول علقمة بن عبدة الفحل (ت نحو 20 ق.هـ):

بحر الطويل

بُعَيْدَ الشَّبَابِ عَصْرَحَانَ مَشِيبُ
فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِي
وَعَلَامَتُ عَوَالٍ بَيْنَنَا وَخُصُوبُ³
فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِي

1- صَحَا بِأَقْلَبٍ فِي الْحَسَنِ هَرُوبُ
فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِي
2- يُكَلِّفُنِي لَيْلٌ وَكَدٌّ شَكٌّ وَلَيْفَا
فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

1 - خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، تحقيق كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط2، 2005، ج2، ص278.

2 - في بحر الكامل مثلاً إذا أظهرت الأبيات المصمتة في قصيدة ما، أنّ العروض غير حذاء وفي البيت الأول كانت حذاء، فإنّ هذا يعني أنّ العروض في هذه القصيدة وليس في البحر قد تحلّت عن صورتها وأخذت صورة خاصة بالضرب، أمّا في البحر فإنّ العروض في الكامل تأتي حذاء.

3 - شرح ديوان علقمة الفحل، الأعم الشنتمري، تحقيق حنا نصر الحبيتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1993، ص23.

وقول امرئ القيس (ت80ق.هـ):

بحر الطويل

وَأَنِّي مُقِيمٌ مَا أَقْلَمَ عَسِيبٌ
فعولن مضاعيلن فعول مضاعي
وَكُلُّ غَرِيبٍ لِلْغَرِيبِ نَسِيبٌ¹
فعول مضاعيلن فعول مضاعي

1- أَجَارَتْنَا إِنَّ الْخُصُوبَ تَنُوبُ
فعول مضاعيلن فعول مضاعي
2- أَجَارَتْنَا إِنَّا غَرِيبَانِ قَالَهُنَا
فعول مضاعيلن فعولن مضاعلن

وقول علي بن الجهم (ت249هـ):

بحر الطويل

جَلَبَنَ الْعَوْرَ مِنْ حَيْثُ الْخَرِيْلُ الْخَرِي
فعولن مضاعيلن فعولن مضاعيلن
سَلَوْتُ وَلَكِنْ زَكَنَ جَمْرًا عَلَى جَمْرٍ²
فعول مضاعيلن فعولن مضاعيلن

1- عُيُونُ الْمَهْلَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالْجِسْرِ
فعولن مضاعيلن فعول مضاعيلن
2- أَعَدَنَ لِي الشُّوقَ الْقَدِيمَ وَلَمْ أَكُزْ
فعول مضاعيلن فعول مضاعلن

وقول المتنبي (ت354هـ):

بحر الطويل

عِيَاءٌ بِهِ مَاتَ الْمُحِبُّونَ مِنْ قَبْلُ³
فعولن مضاعيلن فعولن مضاعيلن
نَكَبْتُ إِلَى مَنْ خَضَّ أَنْ الْعَوْرَ سَقَلُ
فعولن مضاعيلن فعولن مضاعيلن

1- عَزِيزُ إِسْمًا مِنْ حَاوِلُهُ الْعَقَقِ النَّجْلِ
فعول مضاعيلن فعول مضاعيلن
2- فَمَنْ شَاءَ فَلْيَنْخُضِرْ إِلَى فَمَنْخُضِرٍ
فعولن مضاعيلن فعول مضاعلن

وقوله أيضا:

بحر الطويل

أَكُلْ فَصِيحٌ قَالِ شِعْرًا مُتَمِّمٌ
فعول مضاعيلن فعولن مضاعلن
بِهِ يُبَدَأُ الذَّكْرُ الْجَمِيلُ وَيُخْتَمُ⁴
فعولن مضاعيلن فعول مضاعلن

1- إِذَا كَانَ مَدْحٌ فَالنَّسِيبُ الْمُقَدَّمُ
فعولن مضاعيلن فعولن مضاعلن
2- لِحَبِّ ابْنِ عَبْدِ اللَّهِ أَوْلَى فَإِنَّهُ
فعولن مضاعيلن فعولن مضاعلن

وقول أبي العلاء المعري:

بحر الطويل

عَفَافٌ وَإِقْدَامٌ وَحَزَنٌ وَنَائِلُ

1- أَلَا فِرْسَيْبِلَ الْمَجْدِ مَا أَنَا فَاعِلُ

1 - ديوان امرئ القيس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004، ص83.

2 - ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980، ص141 و143.

3 - شرح ديوان المتنبي، مصدر سابق، ج3، ص296-297.

4 - المصدر نفسه، ج4، ص69.

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

2- أَعْنَدِي وَقَدْ مَارَسْتُ كُلَّ خَفِيَّةٍ يُصَدِّقُ وَاشْرَأَوْ يُخَيِّبُ سَائِلٌ¹

فَعُولْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولْ مَفَاعِلُنْ فَعُولْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولْ مَفَاعِلُنْ

يظهر لنا أنها تسبح جميعها في طويل له دون البحور فضائل، ونحن نعلم أن لهذا البحر عروضاً واحدة بصورة مقبوضة، حيث تصبح (مفاعيلن) بعد حذف الخامس الساكن (مفاعلن)، وأن لهذه العروض ثلاثة أضرب؛ الأول بصورة مقبوضة مثلها (مفاعلن)، والثاني بصورة صحيحة (مفاعيلن)، والثالث بصورة محذوفة، بحيث تصير (مفاعيلن) بعد إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة (مفاعي)، وتُنقل إلى (فَعُولُنْ)، والحذف علة لأنه أصاب السبب بحرفيه هنا. ثم يظهر لنا بعد ذلك أن القافية في مطالع هذه الأبيات، ارتبطت ليس بالضرب فحسب، وإنما بالعروض أيضاً.

بما أن صدور هذه الأبيات قد شاركت أعجازها في القافية، بلوازمها من الحروف والحركات، فإن هذه المطالع كلها مصرّعة بالمعنى البلاغي، أمّا بالمعنى العروضي، فإنه يجب التمييز فيها بين المصرّعة والمقفّاة، استناداً إلى صورة العروض فيها. وبمنظرة سريعة إلى تفعيلة العروض في المطالع، يظهر أن المطالع الأربعة الأولى مصرّعة بالمعنى العروضي أيضاً، لأن العروض التي قلنا إن صورتها في بحر الطويل مقبوضة (مفاعلن)، قد تخلّت عن هذه الصورة، وأخذت صورتين خاصتين بالضرب هما: (مفاعيلن) و (مفاعي)، في حين احتفظت في المطلعين الآخرين بصورتها المقبوضة (مفاعلن)، ومن ثمّة فهما مقفيان فقط، ولا تصريح فيهما بالمعنى العروضي. والدليل على أن تفعيلة العروض في المطالع الأربعة الأولى أخذت صورة خاصّة بالضرب، هو أنه بدءاً من البيت الثاني، نجد العروض عادت إلى صورتها المقبوضة (مفاعلن)، والسبب في عودتها إلى صورتها، هو أن الأبيات التي عادت فيها مصمّمة.

1-4- النصميت: الصموت عن القافية

عندما لا يكون البيت مصرعاً أو مقفياً، فهو بكل تأكيد مصمّت، والتصميت عرفه لسان العرب² وتاج العروس³ لغة بمعنى السكوت، ولم يعالجا دلالة العروضية كما فعلاً مع التصريح، ما يدل على أنه اصطلاح متأخر زمنياً في الوضع. وكتب العروض والقافية هي التي قامت بذلك. والمصمّت من الأبيات فيها، هو "ما خالفت عروضه ضربه في الروي"⁴، وسمي مصمّتا لأن رويّه لا يُدرى من عروضه، أخذاً من الإصمات الذي هو الإسكات⁵، فكأن صدر البيت صمت عن روي البيت وسكت إلى أن يفصح عنه العجز.

1 - ديوان سقط الزند، أبو العلاء المعري، مصدر سابق، ص193.

2 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص2492.

3 - تاج العروس، المرتضى الزبيدي، مصدر سابق، ج4، ص591.

4 - الكافي في علمي العروض والقوافي، انخواص، تحقيق عبد المقصود محمد، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2006، ص109.

5 - المنهل الصافي على فاتح العروض والقوافي، نور الدين السالمي العماني، مرجع سابق، ص159.

إنّ التصميميت حاضر في القصيدة في جميع الأحوال، فقد يبدأ به الشاعر إما من المطلع مباشرة، حين لا يريد لا تصريحاً ولا تقفية، وإما أن يعتمد مع التصريح والتقفية بعد مطلع القصيدة، فباشرة بعد البيت الأول المصراع عروضياً، تعود العروض إلى صورتها في الأبيات الموالية، بل تحتفي القافية أيضاً من نهاية صدور الأبيات، ليقصر ظهورها على نهاية الأعجاز فقط. أما إذا كان البيت الأول مقفى، فإنه تستمر العروض على صورتها في بقية أبيات القصيدة كما هي في المطلع، لكن استمرارها هنا يكون في غياب القافية، التي تستمر في نهاية الأعجاز فقط، إلا إذا عاد الشاعر إلى التصريح أو التقفية، وهذا يستخلص من قول المحلي: "إذا نظم الشاعر في ضرب عروضه مخالفة له في وزنه، بزيادة أو نقصان، نقص منها أو زاد فيها حتى تساويه، وحلاها قافيته. وإذا نظم البيت الثاني فصاعداً أعادها إلى وزنها المخالف له، وعطلها من قافيته لانقضاء غرضه".¹

بهذا المعنى، فإنّ من الشعراء من يأخذ في النقيض فلا يعتني بالمطلع، ويبدأه كيفما تيسر له، ليظهر أنّه لم يعتمد الروية والتنقيح في كلامه، وإنما أخذ الكلام أخذاً اقتضاباً على الصورة التي عنّ له فيها أولاً، ليوهم بذلك أنّه أعفى قريحته، وأنّ باستطاعته أن يقول أحسن مما قال². وفائدة البيت المصمت، هي أنّه يظهر الصورة الحقيقية للعروض، على نحو ما تبين في الشواهد السابقة، ويشاركه في هذه الوظيفة البيت المقفى أيضاً، "وقد تأتي بعض أوائل القصائد مصممة، ويأتي التصريح في أثنائها بعد ذلك"³، بمعنى أنّ الحديث عن التصريح والتقفية في المطالع، لا يعني أنّهما مرتبطان بها فقط، فقد يلجأ الشاعر إليهما بين الفينة والأخرى في باقي أبيات القصيدة، ولا شيء يمنعه من إنهاء قصيدته ببيت مصرّع أو مقفى⁴، غير أنّه إذا أهمله في المطلع، كان "كالمتمسّر الداخل من غير باب"⁵. ومن نماذج الاستهلال بالتقفية أو التصريح ثم العودة إليه في القصيدة، ما قاله الشاعر محمد مراح معارضاً سيفيةً للشاعر المتنبي:

العزّ تلجأ والجوزاء والقمر ما شقّ بأساً صغياناً ولا سقم⁶

بحر البسيط التام

ثم يعود في أثناء القصيدة بعد هذا المطلع بثمانية أبيات فيقول:

الصبح سرجاً والأنواء والقمر ومن سناك يشعّ النجم والقلم⁷

فالبيتان من بحر البسيط التام، ويشارك شطراهما في القافية، أي أنّهما مصرعان بالمعنى البلاغي للكلمة، أمّا بالمعنى العروضي فهما مقفیان، لأنّ العروض في هذه القصيدة حافظت على صورتها المخبونة (فعلن)، التي هي من صور الضرب أيضاً.

- 1 - شفاء الغليل، المحلي، مصدر سابق، ص 260.
- 2 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 285-286.
- 3 - تحرير التعبير، ابن أبي الإصبع المصري، مصدر سابق، ج 1، ص 305.
- 4 - جوانب صوتية في شعر محمود درويش، محمد مراح، مرجع سابق، ج 1، ص 231.
- 5 - العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج 1، ص 177.
- 6 - ديوان تنبؤات حازم القرطاجني، محمد مراح، وليلي للطباعة والنشر، مراكش، ط 1، 2010، ص 9.
- 7 - المرجع نفسه، ص 10.

لقد استحسن أهل الصنعة هذا الأمر وأشاروا إليه وأشادوا به، حيث قال التنوخي: "التقفية والتصريع في غير البيت الأول كثير، وليس عيباً، بل هو دليل على البلاغة والاقتدار على الصنعة"¹ وهو ما ذكره أيضاً قدامة بن جعفر حين أشار إلى أن الفحول المجيدين من الشعراء، "ربما صرّعوا أبياتاً آخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بجره"²، وفي السياق نفسه يدلي ابن رشيق بدلوه فيقول: "وربما صرّع الشاعر في غير الابتداء، (...) وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة"³.

تجدر الإشارة هنا، إلى أنّ الإصمات مصطلح عام تتفرّع عنه مصطلحات أخرى تحمل الدلالة العامة نفسها، مع فروق دقيقة تميز كلّ مصطلح، ومن تلك المصطلحات (التجميع)، وهو "أن يخلي الشاعر عروض البيت من التصريع والتقفية ويدير في الكلام فيكون وقوفه على القافية، وقد استخدم ذلك الشعراء المجددون من القدماء والمحدثين"⁴، ومنها أيضاً (التجميع)، وهو "أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على رويّ متهيّ لأن يكون قافية آخر البيت، فتأتي بخلافه"⁵، أي "أن يكون القسم الأول متهيّاً للتصريع بقافية ما، فيأتي تمام البيت بقافية على خلافها"⁶، إذ يُكره أن يكون مقطع المصراع الأول، على صيغة يوهّم وضعها أنّها مصراع، ثم تأتي القافية على خلاف ذلك، فيخلف ظن النفس في القافية⁷. والفرق بين (التجميع) و(التجميع) أنّ الشاعر لا يقف في (التجميع) على نهاية المصراع الأول، كما هو الشأن في (التجميع)، بل يدرج في الكلام فلا يقف إلاّ على القافية، وقد نجد من القدماء من يعتبر التجميع تخميصاً أو العكس. ومن قصائد المطلع المصمت لامية العرب للشنفرى (ت70ق.هـ)، قال فيه:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَصِيَّكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سَوَاكُمْ لَأَمِيلُ⁸

بحر الطويل

ومنها أيضاً قصيدة السموأل بن عادياء (ت64ق.هـ) التي مطلعها:

إِنَّمَا الْمَرْءُ لَمْ يَكُنْ مِنَ اللَّؤْمِ عَرَضُهُ فَكُلُّ رَجَاءٍ يَرْتَكِبُهُ جَمِيلُ⁹

عموماً فإنّ ابن رشيق يثني على الإصمات، ويعتبره "مذهب الكثير من الفحول"¹⁰، أما ابن أبي الإصبع المصري، فينبّه على أنّه يستحسن من القدماء لأنّه يدلّ على عدم الكلفة، وتخلية الطبع على سجيّته¹¹، ولا ندرى لماذا قصره هنا على القدماء، ألم يستحسنه المتأخرون أيضاً؟، أليس حضوره في قصائدهم دليلاً على استحسانهم إياه؟.

- 1 - كتاب القوافي، التنوخي، مصدر سابق، ص78.
- 2 - نقد الشعر، قدامة بن جعفر، مصدر سابق، ص86.
- 3 - العمدّة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص174.
- 4 - كتاب القوافي، التنوخي، مصدر سابق، ص82.
- 5 - نقد الشعر، قدامة بن جعفر، مصدر سابق، ص181.
- 6 - العمدّة، ابن رشيق، ج1، مصدر سابق، ص177.
- 7 - منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص283.
- 8 - ديوان الشنفرى، جمع وتحقيق وشرح إميل بدیع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص58.
- 9 - ديوان السموأل، تحقيق وشرح عيسى سابا، دار صادر، بيروت، دت، ص11.
- 10 - العمدّة، ابن رشيق، ج1، مصدر سابق، ص176.
- 11 - تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع المصري، مصدر سابق، ج1، ص307.

2- النصريع والتقفية: إشكال التمييز لدى الدارسين

كثيرا ما يستشكل على المرء التمييز بين النصريع العروضي والبلاغي (التقفية)، وهذا ليس جديدا، فقد نبّه القدماء إليه، قال ابن رشيق في باب النصريع والتقفية: "هذا باب يشكل على كثير من الناس عليه"¹. وقد استمر هذا المشكل حديثا، إذ نجد بعض الدارسين يقعون في الخلط بينهما، أو يفهمونهما لكن شواهدهم تناقض فهمهم الصحيح.

عبد الحميد السيد، ممن خلطوا بين النصريع والتقفية، فهو أطلق مفهوم النصريع العروضي، وقصد به التقفية (النصريع البلاغي)، ثم عاد في مكان آخر ليطلقه بمفهومه الصحيح (النصريع العروضي). ففي حديثه عن تعريف الشعر بالكلام الموزون المقفى، وقف عند كلمة (مقفى)، ليقول: "أما زيادة قيد المقفى، فقد زاده بعض العرويين، ومن فتح لهم الباب قدامة بن جعفر في نقد الشعر، ومن أثبت هذا القيد أراد به ما ساوى عروضه ضربه في وزنه ورويه"². فهو هنا يقول بأنّ قيد التقفية عند علماء العروض، معناه مساواة العروض للضرب في الوزن والقافية، وهذا غير صحيح، لأنّ هذا نصريع عروضي بإطلاقهم، أما التقفية فلا يشترطون فيها مساواة العروض للضرب على نحو ما رأينا، وإنما حضور القافية في نهاية الصدر والعجز فقط. وقد ناقض الدارس كلامه في مكان آخر من كتابه، حين قال في تعريف البيت المصروع: "هو ما غيرت عروضه عما تستحقه لإلحاقها بالضرب في الوزن والروي، سواء أكان التغيير بزيادة أم بنقص"³. فهو هنا يطلق نفس المفهوم في القول الأول على التقفية، وفي قوله الثاني هنا على النصريع، بينما هو في القولين معا، على وجه التحقيق، نصريع عروضي، لا صلة له بالتقفية (النصريع البلاغي).

نازك الملائكة أيضا، في حديثها عن القافية في شعر الشطرين، أغفلت النصريع والتقفية، حين قالت في (قضايا الشعر المعاصر): "إنّ القافية سواء أكانت موحدة أم لا، ترد في نهاية كل شطر من الشعر ذي الشطر الواحد، بينما ترد في آخر الشطر الثاني من البيت في أسلوب الشطرين، ومعنى هذا أنّ الشطر الأول من البيت يعنى من القافية، في حين يتمسك كل شطر من الشعر الحر بها، لأنّه شعر ذو شطر واحد"⁴. فهذا الكلام من الناقدة هنا، يلغي ظاهرة النصريع والتقفية في شعر الشطرين، فحقيقة الأمر، أنّ الشطر الأول من البيت، أي صدره، لا يعنى دائما من القافية كما تقول نازك، بل يقفى عندما يستدعي الشاعر إمّا التقفية أو النصريع، وقد أشار لذلك القدماء، ومنهم السكاكي في قوله: "محل العروض محل صالح للقافية بوساطة النصريع"⁵. وأكثر من ذلك فإنّ القافية عندما تتصل بنهاية الشطر الأول، فإنه يحكمها ما يحكم قافية الضرب، حتى في ما يتصل بعيوب القافية، وذلك أشار إليه ابن رشيق حين قال: "والنصريع يقع فيه من الإقواء، والإكفاء، والإيطاء، والسناد، والتضمين، ما يقع في القافية"⁶.

1 - العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص173.

2 - الطريق المعبد إلى علمي الخليل بن أحمد، عبد الحميد السيد، المكتبة الأزهرية للتراث، ط1، 2000، ص27.

3 - المرجع نفسه، ص75.

4 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص93.

5 - مفتاح العلوم، السكاكي، مصدر سابق، ص697.

6 - العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص176.

الغريب هنا أنّ نازك، انتبهت إلى أنّ الشاعر القديم لا ترد في قصيدته "أكثر من تشكيلتين، إحداهما للصدر والأخرى للأعجاز، ما عدا البيت المصّرع فإنّ صدره وعجزه يستويان"¹، وانتبهت كذلك إلى أنّ الأعجاز في قصيدة الشطرين، تتبع قانونها "في تناسق لا يخرج عليه الشاعر إلّا في البيت المصّرع، الذي يجري الشاعر على صدره قانون العجز ويختمه بضربه"²، ولم تنتبه إلى أنّه في هذا البيت المصّرع تصريعا عروضيا، وهو المعنى الحاضر في قولها، يستوي الصدر والعجز ليس في التشكيكة³ فحسب، بل في القافية أيضا بلوازمها من الحروف والحركات.

إن نازك الملائكة في كتابها (موسيقى الشعر)، أي بعد أربعة عقود على كلامها في (قضايا الشعر المعاصر)، انتبهت إلى ارتباط العروض أيضا بالقافية في حالة التصريع، حين قالت في حديثها عن بحر الطويل: "والموضع الوحيد الذي تأتي فيه عروض الطويل تامة غير مقبوضة، هو ما يسمى بالتصريع، حيث يكون الضرب تاما. وتعريف التصريع أن يأتي الشاعر بعروض مساوية لضرب القصيدة دوغما تقيّد بالقبض، ويعني هذا وجود القافية في عروض البيت"⁴.

يشار إلى أنّ هنا، في التعريف الذي أعطته للتصريع، جعلته مقصورا على بحر الطويل، وحتى في حديثها عنه في هذا البحر أخلّت به، لأنّ التصريع في بحر الطويل لا يقتصر فيه الأمر على الضرب التام حسب قولها، وتقصد ورود التفعيلة (مفاعيلن) صحيحة بلا تغيير، وإنما نجده مع ضرب آخر للطويل لا يرد تاما، هو (مفاعي) المصاب بعلة الحذف، التي تسقط السبب الخفيف من آخر التفعيلة. ثم إن التصريع العروضي لا يقتصر على الطويل فقط، بل يقع في أحد عشر بحرا من أصل ستة عشر، فالبحور التي لا يرد فيها التصريع البتة هي: الوافر والمضارع والمقتضب والمجث والمندارك، وباقي البحور يقع فيها التصريع في ثلاثين ضربا منها لا يسع المقام لسردها تراجع في مظانها.⁵ أما التقفية فتقع في خمسة عشر بحرا من أصل ستة عشر، فالبحر الذي لا ترد فيه البتة هو المنسرح، أما باقي البحور فتقع فيها التقفية في ثلاثين ضربا تراجع هي الأخرى في مظانها.⁶ وعموما فننازك قصرت تعريفها للتصريع على المعنى العروضي، دون إشارة منها إلى المعنى البلاغي، وتصرفت في المعنى العروضي لتجعله خاصا ببحر الطويل وهذا ليس دقيقا.

1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 94.

2 - المرجع نفسه، ص 75.

3 - تقصد نازك الملائكة بالتشكيكة صورة العروض والضرب معا في البيت، قالت في (موسيقى الشعر) ص 41: "التشكيكة اصطلاح وضعناه للدلالة على مجموع العروض والضرب في البيت الواحد". ففي بحر الطويل مثلا نجد ثلاث تشكيلات في هذا البحر هي: 1- العروض مقبوضة وضربها صحيح، 2- العروض مقبوضة وضربها مقبوض، 3- العروض مقبوضة وضربها محذوف.

4 - موسيقى الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 40.

5 - انظر في ذلك بالتفصيل ما أورده المحلي في (شفاء الغليل)، ص 262-266.

6 - انظر في ذلك المصدر نفسه، ص 267-271.

إبراهيم أنيس كذلك من النقاد الذين استشكل عليهم التصريح، فبالرغم من فهمه الجيد لمعناه العروضي، إلا أنه في استشهاده له خانه الشاهد الشعري الذي استحضره، وهو مطلع قصيدة (صدى الحرب) لأمير الشعراء أحمد شوقي. قال: "ويسمي أهل العروض البيت من الشعر مصرعا إذا اتحد الشطر الأول مع الثاني في القافية، ويكون هذا عادة في مطلع القصيدة (٠٠٠) وفي هذه الحالة يكون حكم المقياس الذي ينتهي به الشطر الأول، مثل المقياس الذي ينتهي به البيت، في جواز الصور الثلاث. أما إذا لم يكن البيت مصرعا، فترى المقياس الأخير في الشطر الأول، يلتزم صورة واحدة لا يجوز غيرها وهي (مفاعلن) ¹."

هذا الكلام من الناقد، يكشف عن فهم صحيح للتصريح لدى أهل العروض، وتحديدًا في بحر الطويل الذي كان سياق حديث الناقد، حيث تحدث عما يجوز في ضربه من صور أو مقاييس ثلاثة، هي (مفاعلن) و (مفاعيلن) و (مفاعي)، وعن صورة العروض اليتيمة في البحر وهي (مفاعلن)، وبني على ذلك أحكام التصريح العروضي التي هي صحيحة في كلامه. لكنه عندما أراد الاستشهاد لها من الطويل استحضر مطالعا مقفى فقط، لا أثر فيه للتصريح العروضي الذي تحدث عنه، وهو قول شوقي:

بحر الطويل	وَيُنْصَرِّحُ لِلَّهِ أَيْلَنَ تَضْرِبُ	بَسِيفًا يَعْلُو النُّقْ وَالنُّقْ أَغْلَبُ
	0//0// 0/0// 0/0/0// /0//	0//0// 0/0// 0/0/0// /0//
	فَعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فَعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

فالضرب في هذا المطالع جاء بصورة من صوره الثلاث في بحر الطويل، هي الصورة المقبوضة (مفاعلن)، وهذه الصورة مشتركة مع العروض التي لا تأتي في الطويل إلا مقبوضة (مفاعلن)، ومن ثمة لا يمكن أن نتحدث عن تصريح عروضي هنا، لأن العروض بنفس صورة الضرب، فالعروض لم تتخل عن صورتها لتلحق بالضرب في صورته، وإنما هذه صورتها أصلا. وكان يمكن للتصريح العروضي أن يتحقق بالصورتين الباقيتين للضرب في بحر الطويل (مفاعيلن/مفاعي)، لو أن الشاعر اعتمد إحداهما مع صورة العروض في البحر.

يبدو لنا أن الذي خدع الناقد هنا، هو شكل حرف الروي في نهاية الصدر والعجز، فقد اعتقد أن الشاعر جعل روي الباء مقيدا (ساكنا)، ففي هذه الحال ستكون صورة العروض والضرب (مفاعي) بعلّة الحذف، وهذا يحقق التصريح بمعناه العروضي الذي تحدث عنه، لكننا اطلعنا على القصيدة (صدى الحرب) التي اقتطف منها المطالع في ثلاث طبعات مختلفة من ديوان (الشوقيات)، فوجدنا أن الروي فيها مطلق بالضم وليس مقيدا، ما يعني انتفاء التصريح العروضي الذي تحدث عنه الناقد وجعل مطلع شوقي شاهدا له، إذ هو مطلع مقفى فقط، بيد أنه مصرع بلاغيا، لكن التصريح البلاغي لم يكن منطلقا للناقد في التحليل.

1 - موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مرجع سابق، ص 60.

استشكال آخر بارز في فهم التصريح، رصدناه لدى أكثر من دارس، ويتصل بظاهرة التصريح في علاقتها باستعمالات البحور، ففي الاستعمال التام والمجزوء لا يوجد إشكال، لأنهما يمنحان مصراعين للحديث عن بيت مصرع، لكن المشكل يبرز مع الاستعمال المشطور للبحر، الذي يمنح مصراعا واحدا، وهنا لا يمكن الحديث عن بيت مصرع، لكن عددا من الدارسين، يقعون في وهم الحديث عن شطور باعتبارها أبياتا مصرعة، فيأخذون كل شطر يضعونه أمام الآخر، لتظهر القصيدة كأنها مصرعة بكاملها. ونستحضر هنا نموذجا وقع اعتباره مصراعا في أكثر من مناسبة، نقف عنده بتفصيل أكبر في مبحث التضمنين، هو قول أبي العتاهية (ت210هـ):

مشطور بحر السريع

- 1- يَا غَا الْخَرِيفِ الْحُبَّ يَلْحَرَأْمَا
- 2- وَاللَّهِ لَوْ كُفِّتَ مِنْهُ كَمَا
- 3- كُفِّتَ مِنْ حُبِّ رَخِيرَلَمَا
- 4- لُمْتُ عَلَى الْحُبِّ فَذَرْنِي وَمَا
- 5- أَلْقَى فَإِنِّي لَسْتُ أَلْزِي مَا
- 6- بُلِيْتُ إِلَّا أَنِّي بَيْنَمَا
- 7- أَنَا بِبَابِ الْقَصْرِ فَرِيضَمَا
- 8- أَصُوفُ فِي قَصْرِهُمْ إِذْ رَمَى
- 9- قَلْبِي غَزَالَ بِسَهْلَمَ فَمَا
- 10- أَخْضَا بِهِمَا قَلْبِي وَلَكِنَّمَا
- 11- سَهْمَاهُ عَيْنَانِ لَهُ كَلَّمَا
- 12- أَرَأَيْتَ قَتَلْتَهُمَا سَلَمًا¹

فالناقد المغربي محمد العمري في دراسته للتضمنين، وقف عند هذه القصيدة، لكنه علّق عليها بكونها من أبيات مصرعة، حين قال: "فيها تعمّد ظاهرٌ لبتر أقصى درجات التماسك النحوي، ليس في القافية فحسب، ولكن بين الأشطر أيضا، وزيادة في إبراز هذا الخرق وتوكيده، عمد الشاعر إلى تصريح جميع الأبيات، برغم أنّ المقطوعة من السريع".² فالشاعر لم يصّرع أبياته كلها كما ادعى الناقد، لأننا هنا لسنا بصدد أبيات، بل شطور وضع بعضها أمام بعض فبدت له أبياتا بصدر وعجز، خاصة مع العدد الزوجي لمجموع الشطور. وما يؤيد ذلك البحر الذي تسبح فيه وهو السريع، الذي يستعمل مشطورا. ويؤكد ذلك أيضا تعليق لابن منظور على القصيدة، يؤكد فيه أنها مبنية على نصف البيت، أي شطره، قال: "وهي أيضا مشطورة مضمنة، أي ألقى من كل بيت نصف، وبني على نصف".³

1 - أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، ابن عبد البر، تكملة الديوان، تحقيق شكري فيصل، دار الفلاح، 1965، ص638.

2 - تفاعل الصوت والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر، محمد العمري، مرجع سابق، ص57.

3 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص2611.

الباحث حسني يوسف في كتابه (موسيقى الشعر العربي)، استحضر القصيدة نفسها، وعلق عليها بالقول: "فاليتم ينتهي قبل أن تنتهي الجملة، والبيت التالي لا يبدأ مع بداية الجملة، حيث تبدأ الجملة في البيت السابق له، بل إن الشطر الواحد لا يستقل من حيث بناء الجملة عن الشطر الثاني".¹ فالناقد في إثباته للقصيدة، عرضها على شكل أبيات بصدر وعجز، والحال أن نظام البيت غير قائم هنا، لأن الشاهد من مشطور السريع، وكل استعمال مشطور للبحر، يكتب شطرا تحت شطر، وهذا الكلام نقوله لأن تحليله بناه على أساس وجود نظام البيت، وهو ما يفهم من كلامه حين قال إننا أمام بيت ينتهي وبيت يبدأ، وشطر لا يستقل عن آخر في البيت، وهذا ليس دقيقا، لأن الشاهد شعر مشطور، وليس شعر شطرين بصدر وعجز.

إنّ القدماء كانوا واضحين في أنّ المشطور لا بيت مصرّع فيه لانعدام المصراعين، وحددوا متى يمكن الحديث عن ذلك من عدمه بتفصيل، فالشتريني قال: "مشطور الرجز والسريع ومنهوك المنسرح، ليست عندي أبياتا، وإنما هي أنصاف مصرعة، لأن حقيقة البيت، ما يأتلف من مصراعين، وما لا يمكن تصريعه، فليس بيت".² وهو ما كرره في قوله: "ليس في الشعر بيت على خمسة أجزاء، ولا سبعة، ولا ثلاثة، لما قدّمنا من أنّ حقيقة البيت ما كان مؤلفا من مصراعين، وأنّ ما لا يمكن تصريعه فليس بيت".³ وشرح كلام الشتريني ومعنى المصراع عروضيا فيه، نجده عند السكاكي في كلام له في المفتاح، قال فيه: "ثم إن الأجزاء تنصف في المثنى والمسدس والمربع نصفين، ويسميان مصراعي البيت، ثم الجزء الأول من المصراع الأول يسمى صدرا، والآخر منه يسمى عروضاً. والأول من المصراع الثاني ابتداء، والآخر منه ضرباً وعجزاً. وما عدا ما ذكر في المثنى والمسدس يسمى حشواً، ولا حشو للمربع".⁴

معنى هذا الكلام أنّ البيت لكي يكون مصرّعا بلاغيا أو عروضيا، ينبغي أن يكون له مصراعان، والمصراعان كما في كلام الشتريني والسكاكي، لا يكونان إلاّ في ما كان مشكّلا من ثنائي تفاعيل، أو ستّ تفاعيل، أو أربع تفاعيل، ما يسمح بوجود مصراعين من أربع تفاعيل، أو ثلاث، أو اثنتين، وفي هذه الأحوال كلها نتحدث عن وجود مفهوم البيت بمصراعيه، لكنّ ما كان مشكّلا من ثلاث تفاعيل، فلا يمكن أن نعثر فيه على مصراعين، لأنّ العدد ثلاثة لا يقبل القسمة على اثنين، وبالتالي لا يمكن الحديث عن وجود البيت هنا، وإنما نجد الشطر، والمشطور لا حديث فيه عن تصريع لغياب أحد الشطرين.

نجد كذلك ابن عبد ربه، يعطي إشارة جيّدة عن كيفية الاهتمام إلى الاستعمال المشطور، وتمييزه عن بقية الاستعمالات الأخرى، وهي عندما نجد أنّ التصريع حاضر في نهاية كل شطر في ما يبدو لنا قصيدة كلها مصرعة، مثلما هو الأمر في قصيدة أبي العتاهية، قال: "وما كان من الأنصاف مستوفيا لدائرته، وآخر جزء منه بمنزلة الحشو من الآخر، فهو التام. وما كان من الأنصاف لم يذهب به الانتقاص فهو مجزوء، وما كان من الأنصاف مقفّى فهو

1 - موسيقى الشعر العربي: دراسة فنية عروضية، حسني يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دت، ص 231.

2 - المعيار في أوزان الأشعار، الشتريني، مصدر سابق، ص 15.

3 - المصدر نفسه، ص 52-53.

4 - مفتاح العلوم، السكاكي، مصدر سابق، ص 625.

المصرّع، فإن كانت الكلمة كلها كذلك فهو مشطور، فإذا لم يبق منه إلاّ جزآن فهو المنهوك¹. فإذا كان ابن عبد ربه هنا، أعطى علامة الاستعمال المشطور لما عدد الأشر فيه زوجي، فإنّ الزنجاني اعتبر العدد الفردي لمجموع أشر القصيدة علامة على الاستعمال المشطور، أي عندما يبقى شطر دون ما يقابله، وفي ذلك قال: "والمشطور عند الخليل ليس بشعر، لأنه إنما يجيء على ثلاثة أجزاء، فليس له عروض يخالف ضربه، ومنهم من جعله شعرا وهو المختار (٠٠٠) ولا يمكن جعل كل شطرين منه بيتا لأنه قد يجيء فرادى"².

3- النصريع في الشعر المعاصر: النجاء ووهج النوظيف

في بعض الدراسات الخاصة بالشعر العربي المعاصر، هناك حديث عن توظيف النصريع والتقنية، بل وتحليل نماذج على أنها شعر معاصر اشتمل عليهما، والحقيقة التي فاتت هذه الدراسات، أنّ النصريع من مصراعي البيت الذي للسكن، واقتبس منه للبيت الشعري، وهذا النظام تكسّر في الشعر الحر، في إطار ما يعرف بتكسير البنية، فاختفى الشطران المتناظران، أي اختفى المصراعان، وحل محلهما السطر الشعري، ما يعني اختفاء النصريع والتقنية بالمعنى الذي اصطلح له علماء العروض والبلاغة في ما تقدم.

محمد علوان سالماني، في دراسة قيمة له، تحدث عن التقنية والنصريع في الشعر الحر، في معالجته لشعر زمرة من شعراء القصيدة الحرة، وبالرغم من فهمه الجيد لمعنى النصريع والتقنية وما يحكما لدى أهل العروض والبلاغة، فإنّ الرجل سقط في تحليله لبعض النماذج من ناحيتين، الأولى من حيث حديثه في الشعر الحر عن ظاهرتين توقفتا عند حدود ما يبني بنظام البيت من شعر، واختفتا في قصيدة الشعر الحر، هما النصريع والتقنية. والثانية من حيث النماذج التي استحضرها على أنها شعر حر فيه الظاهرتان، وهي في الواقع أبيات شعرية خدعت الناقد، بعدما أثبتتها الشاعر على الصفحة بالتوزيع الكافي للشعر الحر، على شكل أسطر، أما عروضيا فهي أبيات من نظام الشطرين، وسنقف بشكل أكثر تفصيلا عند هذه الظاهرة في الفصل الرابع.

إن الدارس يأتي ببساطة ليقول، إنّ النصريع والتقنية في القصيدة المعاصرة أصبح بين سطرين، بعدما كان بين شطري البيت. قال: "اعتمد الشعر التقليدي على النصريع والتقنية، لكونهما من الوسائل المحققة للإيقاع الواضح. ولما كان الشعر المعاصر قد تحرّر من نظام الشطرين، فإنه يمكننا نقل النصريع والتقنية بمعناها إلى اتفاق السطرين الأول والثاني من القصيدة في الحرف الأخير. ويمكننا ملاحظة أنّ كثيرا من الشعراء المعاصرين، يقبلون على نصريع مطالع قصائدهم"³.

1 - العقد الفريد، ابن عبد ربه، مصدر سابق، ج 6، ص 274.

2 - معيار النظار في علوم الأشعار، الزنجاني، دار المعارف، القاهرة، 1991، ص 8.

3 - الإيقاع في شعر الحداثة، محمد سالماني، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط 1، 2008، ص 114.

الناقد في كلامه هنا، يفرغ مصطلحي التصريح والتقفية من مفهومهما العروضي بكلامه الأخير، حين يقول إنهما في القصيدة المعاصرة اتفاق السطرين الأول والثاني في الحرف الأخير، فهذا ليس مفهوماً للتصريح والتقفية، بقدر ما هو مفهوم للسجع. ولو أنّ الناقد قال إنّ هذا فهمه الخاص لحضورهما في القصيدة المعاصرة، لقبلاه على علته، لكن أن يصّر على أنهما يحضران في الشعر المعاصر، "بمعناهما" القديم حسب صريح العبارة في كلامه، فهذا يكشف عن قصور في فهم التصور النظري لحضور القافية في الشعر المعاصر، وهي محورية في التصريح والتقفية، فحضورها بالمعنى الذي وقفنا عنده في الفصل الثاني، لا يحقق المعنى العروضي والبلاغي (التقفية) للتصريح، فإذا كانت الغاية من الأخير الإعلام بقافية القصيدة التي ستنبع، وهو ما أشار إليه العلوي في (الطراز)، حين قال: "فتى عرفت تصريحها عرفت قافيتها"¹، فإنّ هذا غير ممكن في الشعر المعاصر، لأنّ الشاعر يجمع بين أكثر من ضرب، ما يعني تنوع القوافي من جهة، ومن جهة ثانية فإنّ التفعيلة في نهاية السطر الشعري هي عروض وضرب في الآن نفسه، قياساً على مشطور الرجز لدى القدماء، وهو شعر بشطر واحد، مع اختلاف يخص عدد التفاعيل الثابت في شطر القدماء، والمتغير من شطر لآخر في قصيدة الشعر الحر.

هناك أيضاً مسألة أخرى، ترتبط بالشواهد التي استحضرتها الناقد باعتبارها شعراً حراً مشتملاً على التصريح والتقفية، وهي من شعر محمد إبراهيم أبي سنة، ومنها قول الشاعر:

مجزوء المتدارك

1- كُلُّ هَذَا التُّرَابِ الْخَرِيفِي

2- يَضْحَكُ فِي سُخْرِيهِ

3- حِينَ يَمْضِي وَحِيدًا

4- بَعِيدًا

5- إِلَى الْجَهَّةِ الثَّانِيَةِ

فالناقد يعتبر هذا الشاهد شعراً حراً مصرعاً، بين كلمتي "سخرية" و"الثانية"، والحقيقة التي فاتت الناقد هنا، أنّ هذا ليس شعراً حراً أولاً، فهو شعر شطرين من بيتين مدورين تدوير الكلمة، كُتِبَ على الورق بطريقة الشعر الحر. ثمّ إنه ثانياً ليس مصرعاً، لا في حالته هذه، ولا في كتابته ذات الشطرين كالآتي:

مجزوء المتدارك

1- كُلُّ هَذَا التُّرَابِ الْخَرِيفِي فِي ضَحْكِهِ فِي سُخْرِيهِ

2- حِينَ يَمْضِي وَحِيدًا بَعِيدًا إِلَى الْجَهَّةِ الثَّانِيَةِ

والأمر عينه يقال عن المثال الآخر الذي استحضره لأبي سنة أيضاً، من قصيدته (زمان التعاسة)²، إذ يعتبر مطلعها، على حدّ تعبيره مصرعاً، وهو قول الشاعر:

1 - الطراز، العلوي، مصدر سابق، ج3، ص19.

2 - القصيدة من بحر الخفيف، لكن بعض أبياتها فيه كسر للوزن لا ندري سببه.

- 1- حَالًا كَالْمَرَايَا الَّتِي تَعَكْسُ
- 2- اللَّيْلُ حَالًا يَا زَمَانَ التَّعَاسَةِ
- 3- كُلُّ مَا فِيهَا كَاذِبٌ وَمُهَيِّنٌ
- 4- وَمُمَعِّنٌ فِي الْخَسَاسَةِ

إنَّ من يملك أذنا موسيقية، بمجرد قراءته لهذا الشاهد، يدرك أنَّ هناك مسافة زمنية ثابتة بين القوافي، (عاسه) من كلمة (تعاسه)، و(ساسه) من كلمة (خساسه)، ووجود مسافة زمنية ثابتة، على نحو ما رأينا في الفصل الثاني، يعني أنَّ ما أمامنا في الغالب شعر شطرين وليس شعرا حرا، وهو متحقِّق هنا بالفعل، فالقصيدة بكاملها من شعر الشطرين، كُتبت على الورق ككتابة الشعر الحر. نقتطف منها ما يلي:

- 1- حَالًا كَالْمَرَايَا الَّتِي تَعَكْسُ
- 2- اللَّيْلُ حَالًا يَا زَمَانَ التَّعَاسَةِ
- 3- كُلُّ مَا فِيهَا كَاذِبٌ وَمُهَيِّنٌ
- 4- وَمُمَعِّنٌ فِي الْخَسَاسَةِ
- 5- سَكَنْتُ الْأَحْزَانَ وَأَزْكَهَرَ الْيَأْسَ
- 6- وَمَاتَتْ عَلَى يَدَيْهَا الْقَدَاسَةُ
- 7- هَا هِيَ السُّوقُ لِلشِّرَاءِ وَلِلْبَيْعِ
- 8- وَهَذَا ضَمِيرُنَا لِلنَّخَاسَةِ
- 9- تَعَبَ النُّبُّ فِي خِلَامِ الْأَكَاذِبِ
- 10- فَوَلَّوْا وَالصِّدْقُ وَلَمَعَ نَاسُهُ¹

فهذا هنا شعر شطرين من الخفيف التام بست تفاعيل، وليس شعرا حرا كما توهم الدارس، كما أنه لا صلة لظاهرة التصريح به بالمرّة، وكتابه ذات الشطرين كالآتي:

1- حَالًا كَالْمَرَايَا الَّتِي تَعَكْسُ اللَّـ	يَلُ حَالًا يَا زَمَانَ التَّعَاسَةِ
2- كُلُّ مَا فِيهَا كَاذِبٌ وَمُهَيِّنٌ	وَمُمَعِّنٌ فِي الْخَسَاسَةِ
3- سَكَنْتُ الْأَحْزَانَ وَأَزْكَهَرَ الْيَأْسَ	سُورِمَاتٌ عَلَى يَدَيْهَا الْقَدَاسَةُ
4- هَا هِيَ السُّوقُ لِلشِّرَاءِ وَلِلْبَيْعِ	ع وَهَذَا ضَمِيرُنَا لِلنَّخَاسَةِ
5- تَعَبَ النُّبُّ فِي خِلَامِ الْأَكَاذِبِ	بِ فَوَلَّوْا وَالصِّدْقُ وَلَمَعَ نَاسُهُ

1 - ديوان (البحر موعدا)، محمد إبراهيم أبو سنة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1997، بالواسطة عن كتاب: محمد إبراهيم أبو سنة، الخطأ والأثر، عبد الحكم العلاي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2007، ص243.

الناقد إبراهيم جابر علي، ممن تحدثوا أيضا عن التصريح في الشعر الحر، خلال دراسته لشعر بلند الحيدري، وقد اعتمد في ذلك على ناقد آخر، هو شكري الطواني، إذ نقل عنه تعريفا للتصريح في الشعر المعاصر قال فيه: "ولما كان الشعر المعاصر لا يعرف نظام الشطرين، فإنّ التصريح ينتقل بمعناه، من اتفاق عروض البيت الأول وضربه وزنا وتقفية، إلى اتفاق الشطرين الأول والثاني من القصيدة الحرة في الحرف الأخير، ذلك أنّ الشعر المعاصر، يتجاوز التعريف القديم للقافية، ويكتفي كثيرا بحرفها الأخير، حرف الروي".¹ فكما يظهر، التناقض في كلام الناقد الطواني صارخ، فهو يقرّ بأنّ الشعر المعاصر، لا يعرف نظام الشطرين، ومع ذلك يقول إنّ التصريح انتقل إليه بمعناه القديم نفسه، هذا مع تجاوز النقاش عن كلامه في القافية، حين قال إنّ الشعر المعاصر لا ترد فيه بالمعنى القديم، وأنّها أصبحت تعني فيه حرف الروي، فقد وقفنا في الفصل السابق بتفصيل عند القافية، مما لا نحتاج إعادته هنا.

أما الناقد إبراهيم جابر علي، فأخذ هذا الكلام عن التصريح في الشعر الحر، وبدأ تطبيقه في دراسته لشعر بلند الحيدري، غير أنّ الطامة هنا، ليست في إقام التصريح على الشعر الحر، بل في كون الناقد استحضر شعرا اعتقده حراً، وراح يحلل التصريح فيه²، إذ وقف عند بداية قصيدتي (قيثارة الأمل) و(لهات الوحدة) لبلند الحيدري، من ديوانه (خفقة الطين)، باعتبارهما نموذجا للتصريح في الشعر الحر، والحقيقة أنهما شعر شطرين بصدر وعجز، كتبنا على الصفحة كتابّة الشعر الحر، فانطلت الخدعة على الناقد، وهذه ظاهرة نقف عندها بتفصيل في الفصل الرابع.

نجل فنقول إنّ ظاهرة التصريح والتقفية والإصمات، قد نالت اهتمام نقاد الشعر، حيث عني بها البلاغيون والعروضيون، بيد أنّ عناية العروضيين كانت أكثر بروزا، إذ ما فتئ المتأخرون منهم يبينون الحدود الفاصلة بين كلّ منها، كما حرصوا على بيان الفروق الدقيقة بين مصطلحات داخل الاصطلاح الواحد، كما في حديثهم عن التصميم، دون أن ننسى أنّ ظاهرة التصريح والتقفية والتصميم، ليس لها أيّ ارتباط بالنظام التفعيلي في الشعر الحر، والذي استغنى عن تقسيم البيت إلى شطرين³، بمعنى أنّ هذه الظواهر الثلاث، اختفت في قصيدة الشعر المعاصر، بسبب غياب نظام الشطرين المتناظرين الذي كان يسمح ببروزها، أي أنّ قصيدة التفعيلة فكّت ارتباطها مع هذه الظواهر، لتستمرّ حاضرة بالحصص في القصائد المنظومة بصدر وعجز في العصر الحديث.

1 - المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، إبراهيم جابر علي، دار العلم والإيمان، دسوق (كفر الشيخ)، ط1، 2010، ص682.

2 - المرجع نفسه، ص683.

3 - جوانب صوتية في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ج1، 233.

المبحث الثاني: لزوم ما لا يلزم: دلالة المحذور في القصيدة المعاصرة

1- لزوم ما لا يلزم في القصيدة القديمة:

1-1- تحديد انت مفهومية:

قال أبو العلاء المعري: "القفية تلزم لها لوازم، لا يفتقر لها حشو البيت، ولها أسماء تعرف (...) والذي سماه المتقدمون من لوازم القافية، خمسة أحرف وست حركات".¹ وقال القرطاجني: "إن القوافي لا بد فيها من التزام شيء أو أشياء، وتلك الأشياء حروف وحركات".² هذا الكلام هنا، معناه أن واضع علم القافية، جعل لحضورها اللفظي لوازم من الحروف والحركات بسمات خاصة، نصت عليها صناعة القافية، واصطلحت لها بأسماء مخصوصة، فالحروف هي: الروي، والوصل، والخروج، والردف، والتأسيس والدخيل. أما الحركات فهي المجرى، والتوجيه، والنفاذ، والحذو، والرس، والإشباع. ومتى بدأ الشاعر بها في قافية فهو ملزم بإعادتها في بقية الأبيات، ولذلك سميت لوازم. قال المعري: "إنما أوقعوا التسمية على ما تلزم إعادته".³ يقصد من حروف القافية وحركاتها.

بهذا المعنى فلزوم ما لا يلزم، يطلق على القيود التي يلتزمها بعض الشعراء في لوازم القافية، من دون أن تكون صناعة القافية ملزمة لهم بذلك⁴، أي أن يأخذ الشاعر نفسه بالالتزام حروف وحركات في القافية، لا تتطلبها قواعد علم القافية، وإنما يفعل ذلك لزوما لما لا يلزم، فهي لا تلزمه من حيث ما تنص عليه صناعة القافية، لكن يلزم اطرادها لديه بعد الالتزام بها.⁵ ويظهر من تصفح الكتب التي ألفها علماء البلاغة، أن لهذا اللون من ألوان البديع، عدة ألقاب، ومن أقدمها (الإعانات)، وهو الكلفة والمشقة، وقد قال به ابن المعتز (ت296هـ)، حين عرفه بأنه "إعانات الشاعر نفسه في القوافي وتكلفه من ذلك ما ليس له".⁶ وهناك من يسميه (التضمين)، أي تضمين القافية ما ليس لها بلازم من الحروف والحركات⁷. ومن ألقابه كذلك (التشديد) و(التضييق)، وقد استمرت هذه الألقاب، إلى أن تغلب عليها الاصطلاح الشائع اليوم، وهو لزوم ما لا يلزم، خاصة بعد أن ظهر ديوان اللزوميات للمعري.⁸ وقد أرخ أبو العلاء لهذا الفن الذي أحبه ونذر له نفسه، حين قال:

بحر البسيط التمام

كثِيرٌ أُنَا فِي حَرْفِي أَهْبْتُ لَهُ فِي التَّنَاءِ يَلْزَمُ حَرْفًا لَيْسَ يُلْتَزَمُ

- 1 - شرح لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري، طه حسين وإبراهيم الأبياري، مصدر سابق، ج1، ص6.
- 2 - منهاج البلاغة، القرطاجني، مصدر سابق، ص271.
- 3 - شرح لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري، طه حسين وإبراهيم الأبياري، مصدر سابق، ج1، ص23.
- 4 - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، مرجع سابق، ج1، ص53.
- 5 - البلاغة الاصطلاحية، عبده قليقة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992، ص364.
- 6 - كتاب البديع، ابن المعتز، تحقيق إغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3 (منقحة)، 1982، ص74.
- 7 - البلاغة الصافية، تهذيب مختصر التفاتاني، محمد البدخشاني، منشورات بيت العلم، دت، ص381.
- 8 - لزوم ما لا يلزم في الأدب العربي، محمد رضا الشبيبي، دار صادر، بيروت، ط2، 1994، ص346.

وهو في بيته يقرّ باحتدائه لكثير عزة (ت105هـ)، في تائيته البديعة التي منها قوله:

- 1- خَلِيلِي هَذَا رُبْعُ عَزَّةٍ فَلَعَلَّاهُ قُلُوصِيكُمَا ثُمَّ ابْكِيَا حَيْثُ حَلَّتِ
- 2- وَمُسَا ثُرَابًا كَانَ قَدْ مَسَّ جِلْدَهَا وَبَيْنَا وَهَلَا حَيْثُ بَاتَتْ وَهَلَّتِ
- 3- وَلَا تَبْأَسَا أَنْ يَمْحُوَ اللَّهُ عَنْكُمَا غُزُوبًا إِذَا صَلَّيْتُمَا حَيْثُ صَلَّتِ
- 4- وَمَا كُنْتُ أَدْرِي قَبْلَ عَزَّةٍ مَا الْبُكَاءُ وَلَا مُوجِعَاتِ الْقَلْبِ حَتَّى تَوَلَّتِ¹

فالشاعر هنا جعل التاء رويًا لقصيدته، وياء المد الناتجة عن إشباع حركتها وصلا عنده تتوقف القافية، لكنه التزم مع الرويَّ حرفين صحيحين، هما اللام المتحركة واللام الساكنة، فأدغمت الأولى في الثانية وصارت لا ما مشددة. ومما يلحق بلزوم ما لا يلزم أيضا، تصغير الكلمة الأخيرة في الشعر،² ويلحق به كذلك ما يختبر به الأدباء أفكارهم، ويشحذون به قرائحهم، من التزام حروف جميعها مهملة، أو جميعها معجمة، أو لا تنطبق معها الشفتان، إلى غير ذلك من التفنّنات.³ ويبدو أنّ للزوميات المعريّ دخلا في اتساع هذا النوع من التصنع.⁴

1-2- لزوم ما لا يلزم ولزوم ما يلزم:

مما ينبغي التنبيه إليه، هو الفرق بين لزوم ما يلزم، ولزوم ما لا يلزم، فمن لزوم ما لا يلزم في القافية مثلا، المعاقبة بين ياء اللين وواو اللين في الردف، فإذا أخذنا قول حافظ إبراهيم (ت1932):

- 1- لَيْلَايَ مَا أَنَا حَرِيٌّ يَرْجُرُ وَلَا أَنَا مَيِّتٌ
- 2- لَمْ أَقْضِ حَقَّ بِلَادِي وَهَذَا أَنَا قَدْ قَضَيْتُ
- 3- لَيْلَايَ لَا تَحْسَبِيْنِي عَلَى الْخَيْالَةِ بِكَيْتٌ
- 4- وَلَا يُخَيِّفُنِي عِزِّي يَبْرُوتُ أَنِّي سَلَوْتُ
- 5- يَبْرُوتُ مَهْدُ غَرَامِي فِيهَا وَفِيهِ صَبَوْتُ
- 6- فِيهَا عَرَفْتُ هَفْلًا وَمِنْ هَوَاكِ انْتَشَيْتُ
- 7- وَمِنْ عَيْبُونِ رُبَاهَا وَعَذَابِي فِيهَا ارْتَوَيْتُ⁵

نجد أنّه عاقب بين واو اللين وياء اللين في الردف، وهذا منه لزوم ما لا يلزم، لأنّ صناعة القافية تطالب الشاعر في الردف بحرفي اللين، أن يحتفظ إمّا بياء اللين أو واو اللين، أي أن لا يجمع بينهما في القصيدة الواحدة، بخلاف ما هو الأمر عليه في الردف بحروف المدّ، حيث يكون ملزما بالمعاقبة بين ياء المد وواو المد، وملزما بجعل ألف المد قائمة

1 - ديوان كثير عزة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971، ص95.

2 - المثل السائر، ابن الأثير، مصدر سابق، ق1، ص289.

3 - انظر نماذج لذلك في الفصل التاسع من كتاب: مطالعات في الشعر المملوكي، لبكري شيخ أمين.

4 - لزوم ما لا يلزم في الأدب العربي، محمد الشبيبي، مرجع سابق، ص345.

5 - ديوان حافظ إبراهيم، شرح أحمد أمين وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1987، ص384.

الذات في الردف، لا يعاقب بينها وبين الواو أو الياء داخل القصيدة. وما قلناه هنا يبقى صالحا في القصيدة الموحدة الروي، أما إذا كانت القصيدة متنوعة الروي، فإنّ ما قلناه هنا عن الردف بحرفي اللين وحروف المد يصبح متجاوزا. وعلى هذا يكون الشاعر في أبياته السابقة قد لزم ما لا يلزم في ردف القافية. أمّا في قول أبي فراس الحمداني:

بحر المجتث

1- قَلْبِي يَحْنُ إِلَى نَعْمٍ وَيَحْنُ عَلَيْهِ

2- وَمَا جَنُّ أَوْ تَجَنُّ إِلَّا اعْتَدْتُ إِلَيْهِ

3- فَكَيْفَ أَمِلَ قَلْبِي وَالْقَلْبُ رَهْنٌ لَدَيْهِ

4- فَكَيْفَ أَمَحُولُ عَبْدِي وَعُفْ كَدْرِي فِي يَدَيْهِ¹

فالشاعر هنا لزم ما يلزم، حيث لم يعاقب بين واو اللين وياء اللين في الردف، وإنما حافظ على ياء اللين فقط، وهذا لازم تلزمه به صناعة القافية. وعليه يكون حافظ إبراهيم لزم ما لا تلزمه به صناعة القافية، أما أبو فراس فألزم نفسه بما تلزمه به. ونشير إلى أنّ الهاء في أبيات أبي فراس، وقعت رويّا لأنّ ما قبلها ساكن، ولو أنّ الشاعر التزم قبلها في جميع الأبيات حرفا متحرّكا، لأصبحت وصلا، والحرف الملتزم رويّا، والحرف الناتج عن إشباع حركتها خروجًا، أمّا والحال هاته فإنّها روي، والحرف الناتج عن إشباع مجراها وصل.²

1-3- دلالة التوظيف:

إنّ لزوم ما لا يلزم من فنون البديع اللفظي، وقد ارتبط توظيفه لدى القدماء بتحسين اللفظ فقط، في إطار ما عرف بالمحسنات اللفظية، خصوصا بعد أبي العلاء المعري، إذ كان اللزوم في شعر المتقدمين، يأتي عفواً الخاطرا عن غير قصد ولا تعمد، ولذلك لم يكن يرى فيه أثر للكلفة أو الصنعة، أمّا المتأخرون فتوسّعوا في استخدامه وأكثروا منه، ومنهم من تعمدّه وتقصدّه. وبذلك فقد كان الهدف من توظيف لزوم ما لا يلزم لدى الشعراء قديما، هو الدلالة على المهارة اللغوية والصنعة، وعلى قدرتهم في النظم، وسعة إحاطتهم باللغة ومفرداتها. قال ابن الأثير: "المؤلف يلزم في تأليفه ما لا يجب عليه، ليدل به على قوته في الصنعة، واتساع بابه فيها، وانطلاق عنانه".³ ومن جهة ثانية، تقوية للجرس الموسيقي في القصيدة، وطلبا للزيادة في التناسب والإغراق في التماثل⁴، وإيقانا منهم بأهمية القافية في زيادة العنصر الترنمي في النص.⁵

1 - ديوان أبي فراس، شرح عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط4، 2008، ص279.

2 - نقول هذا الكلام لأنّ شارح الديوان عبد الرحمن المصطاوي، جعل هذه القصيدة في باب رويّ الياء، أي أنّه اعتبر الياء رويّا والهاء بعدها وصلا ثم الياء بعدها خروجًا، لكن غاب عن ذهنه أنّ الياء لا يمكن أن تكون هنا رويّا لسبب بسيط هو غياب المجرى لأنّها وقعت ساكنة، وغياب المجرى يعني غياب الوصل.

3 - الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ابن الأثير، تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1956، ص265.

4 - سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، مصدر سابق، ص179.

5 - اللزوميات في الشعر العربي الحديث: الرؤية والتشكيل الفني، عبد الله الرشيد، مجلة جامعة أمّ القرى، ع41، 1428هـ، ص389.

بتعبير آخر، فإنّ لزوم ما لا يلزم، لم تكن له في القصيدة القديمة، علاقة بالمشاركة في بناء معنى القصيدة، ولا مكوّنًا من مكوّناتها البنائية، وإنما كان زخرفاً لفظياً يضاف طلباً لمزيدٍ من التحسين فيها، فوجوده فيها ليس شرطاً فنياً، إذ يمكن الاستغناء عنه، فهو غير لازم من حيث المبدأ فيها، وداخلٌ في ما سماه ابن جني في (الخصائص)، بـ(باب التطوع بما لا يلزم)، فهو عمل تطوعي من الشاعر، فيه "إحسان" للجرس اللفظي في القصيدة، واستعراض للإمكانيات اللغوية لدى الشاعر وتجربه، فالشاعر فيه كما يقول ابن جني يلتزم "بما لا يجب عليه، ليدل بذلك على غزره وسعة ما عنده".¹ فإذا كان ذلك كذلك بالنسبة لشاعر القصيدة القديمة، فهل استمر الشاعر المعاصر على الديدن نفسه في استحضاره للزوم ما لا يلزم؟ أم إنّ تحولا طرأ على وظيفته في القصيدة المعاصرة؟.

2- لزوم ما لا يلزم في القصيدة المعاصرة

2-1- الحضور ودلالة النوظيف

إذا كان لزوم ما لا يلزم عند القدماء، نوعاً من الإعانات الذي يلجأ إليه الشاعر، للدلالة على القدرة والتوسع في القول، وإظهاراً للمهارة اللغوية والصنعة، فإنّ الالفت للانتباه، هو أنّ بعض الشعراء في العصر الحديث، جنحوا إلى هذا الفن، حيث أدخلوا اللزوم في شعر التفعيلة، الذي شاع في النظريات النقدية المتصلة بموسيقى الشعر الحر، أنّه شعر جاء لينعتق به الشاعر من سلطة الرتبة في القافية الموحدة، التي عمّرت لقرون طويلة.

بهذا المعنى، فإنّ لزوم ما لا يلزم في التجارب الشعرية المعاصرة، جدير بالدراسة والتأمل والنظر، لما قد يُلحظ من التناقض، بين طبيعة الشعر الحر الموسيقية المبنية على التحرر، ولزوم ما لا يلزم المبنى على التقيد والإعانات، وهو ما يطرح سؤالاً مشروعاً: هل الشاعر المعاصر في إعناته في القافية، كان يبحث عن لزوم ما لا يلزم في حدّ ذاته؟ أي هل كان يقصد إلى الزخرفة اللفظية بشكلها المجرد، الذي اتجه إليه الشاعر القديم؟، أم أنّه يستدعيه باعتباره أداة فنية، تتجاوز البحث عن الصنعة اللفظية، إلى الإسهام في تشكيل دلالة القصيدة؟.

نرى أنّ لزوم ما لا يلزم في قصيدة الشعر الحرّ، لا يقف فقط عند حدود رغبة شعرائها في تقليد القدماء، أو إبراز أنّ بإمكانهم استحضار القافية في أعنت مظاهرها لديهم، وإنما يتجاوزه إلى المساهمة في بناء المعنى داخل القصيدة، وتعميق الإحساس به، فالشاعر المعاصر أخرج لزوم ما لا يلزم من إطار الصنعة، التي تعتبره زخرفاً لفظياً على هامش المعنى، ومحسّناً بديعياً بدون مهمة، ليجعله مكوّنًا أساسياً، له دوره الجوهرى في بناء معنى القصيدة وإغناء دلالتها، أي أنّ لزوم ما لا يلزم، استمرّ حاضراً في قصيدة الشعر الحرّ، لكن بوظيفة جديدة لم تكن له قديماً، أو قد تكون حضرت قديماً، لكن بشكل نادر، لا يكاد يدرك أمام كثرة نماذج الزخرف اللفظي من اللزوم، بل إنّ هذه الوظيفة الجديدة، التي تستحضر البعد الفني للزوم في بناء المعنى، شملت حتى بعض ما ينظم من شعر حديث بصدر وعجز لدى بعض الشعراء المعاصرين، على نحو ما نجد مثلاً لدى عبد الوهاب البياتي، في قصيدة له بعنوان (لزومية)، قال فيها:

1 - الخصائص، ابن جني، مصدر سابق، ج2، ص234.

- 1- حُزْنٌ بِلَا صَوْتٍ وَقِيْشَارَةٌ
- 2- فَلَا حَتَرَتْ أَوْثَارَهَا فِرْيَدِي
- 3- آله غَدَاً مِنْ عَرَقٍ نَازِلٍ
- 4- ثَوْبِي مُحْتَاجٌ إِلَى غَسَلٍ
- 5- يَا حَافِرَ الْبُيُوتِ بُلُوْجَاعِهِ
- 6- وَجَاعِلًا مِنْ كَلِمَاتِي فَمَا
- 7- عَمِيقٌ وَعَمِيقٌ فَغَدَاً يَنْتَهِي
- 8- خُبْرُكَ مَسْمُومٌ فَكُلْ مَا اشْتَهَتْ
- أَرْهَقَهَا قَبْلَ الْإِوَانِ الشَّقَاءُ
- وَكُنْ لِرَيْبِهَا وَمِنْهَا وَقَاءُ
- وَمُهْجَةٍ مُوَلَّعَةٍ بِارْتِقَاءِ
- وَيَبْتَ قَلْبِي مِثْلَهُ فِي النِّقَاءِ
- وَمُوَلَّعًا رَحْمَتَهُ فِي السَّقَاءِ
- يَصِيحُ فِي لَيْلٍ بِلَا أَصْدَقَاءِ
- عَذَابُهَا الْأَسْوَدُ بَعْدَ اللَّقَاءِ
- نَفْسُهَا وَلَتَنْعَمَ بِحُصُولِ الْبَقَاءِ¹

نستحضر هنا قول ابن الأثير عن اللزوم: "واعلم أنَّ حقيقة هذا النوع، هي أن تكون الحروف التي قبل روي الأبيات من الشعر، حرفاً واحداً".² فالشاعر هنا لزم ما لا يلزم قبل الردف بالألف، حين ألزم نفسه بتوحيد حرف القاف قبل الروي حسب كلام ابن الأثير، وهذا لا تلزمه به صناعة القافية. لكن التأمل في التجربة الشعرية التي تطفئ عليها نعمة الحزن هنا، يبين أن التزام الشاعر للقاف بجوار الردف وروي الهمزة، يزكي دلالة الشقاء والقهر التي تلازم حال المخاطب في القصيدة، من خلال لازمة قاء³ التي تتردد بنغمها المأسوي في نهاية الأبيات.

2-2- نماذج تحليلية:

نزار قباني ممن نجد لديهم لزوم ما لا يلزم، قال في قصيدة (الحب والبترول):³

- 1- مَتَى تَفْقَهُمْ؟
- 2- مَتَى يَلِي سَيِّدِي تَفْقَهُمْ؟
- 3- بِأَثَرِ لِسْتٍ وَاحِدَةٍ
- 4- كَغَيْرِي مِنْ صَدِيقَاتِي*
- 5- وَلَا فَتَحًا نَسَائِيًّا يُضَافُ إِلَى فُتُوحَاتِي*
- 6- وَلَا رَقْمًا مِنَ الْأَرْقَامِ يَعْبُرُ فِي سَجَلَاتِي*
- 7- مَتَى تَفْقَهُمْ؟
- 8- مَتَى تَفْقَهُمْ؟
- 9- أَيْلًا جَمَلًا مِنَ الصَّحَرَاءِ لَمْ يُلْجَمِ
- 10- وَيَا مَنْ يَأْكُلُ الْعِدْرِي مِنْهُ الْوَجْهَ وَالْمِعْصَمَ
- 11- بِأَثَرِ لَنْ أَكُونَ هُنَا
- 12- رَمَلًا فِي سَجَلَاتِي*
- 13- وَرَأْسًا بَيْنَ آلَافِ الرُّؤُوسِ عَلَى مِخْدَاتِي*
- 14- وَتَمَثَالًا نَزِيكًا عَلَيْهِ فِي حُمْرٍ مَزَالَاتِي*

1 - سفر الفقر والثورة، عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ج2، ص35.

2 - الجامع الكبير، ابن الأثير، مصدر سابق، ص266.

3 - الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني، مرجع سابق، ج3، ص61-68.

15- وَنَهَذَا فَوْقَ مَرْمَرِهِ تُسَجِّلُ شَكْلَ بَصَمَاتِهِ*

16- مَتَى تَقْفُهُمْ؟

-3-

17- مَتَى تَقْفُهُمْ؟

18- بِأَنَّا لَنْ تُخَذِرُنَا بِجَاهِلِهَا أَوْ إِمَارَاتِهَا*

19- وَلَنْ تَتَمَلَّكَ الدُّنْيَا

20- بِنَفْسٍ وَأَمْتِيَّاتِهَا*

21- وَبِالْبَيْتِ يُرْوَى يَغْبِقُ مِنْ عِبَادَاتِهَا*

22- وَبِالْعَرَبَاتِ تَصْرَحُهَا عَلَى قَدَمَيْ عَشِيقَاتِهَا*

23- بَلَا عَدَمٍ فَأَيْنَ ضُهُورُ نَاقَاتِهَا*

24- وَأَيْنَ الْوَشْمُ فَوْقَ يَدَيْهَا؟

25- أَيْنَ ثُغُوبُ خِيَمَاتِهَا*

26- أَيَا مُتَشَقِّقِ الْقَدَمِينَ يَا عِمْدَا انْفِعَالَاتِهَا*

27- وَبِهَا مِنْ صَارَتْ الزَّوْجَاتُ بَعْضًا مِنْ هَوَايَاتِهَا*

28- تُكَدِّسُهُنَّ بِالْعَشَرَاتِ فَوْقَ فِرَاشِ لُحَايَاتِهَا*

29- تُحَنِّصُهُنَّ كَالْعِشْرَاتِ

30- فِي جُدْرَانِ صَالَاتِهَا*

31- مَتَى تَقْفُهُمْ؟

-5-

32- تَمَرِّغْ يَا أَمِيرَ النَّفْعِ

33- فَوْقَ وَحُولِ لُحَايَاتِهَا*

34- كَمَمَسْحَةٍ

35- تَمَرِّغْ فِي ضَلَالَاتِهَا*

36- لَهَا الْبَيْتُورُ فَأَعْصِرْهُ

37- عَلَى أَقْدَمِ خَلِيلَاتِهَا*

38- كُهُوفُ اللَّيْلِ فِي بَارِيسَ قَدْ قَتَلَتْ مُرُوءَاتِهَا*

39- عَلَى أَقْدَامِ مُؤَمِّسَةٍ هُنَاكَ

40- لَمَفْنَتْ ثَارَاتِهَا*

41- فَبِعْتَ الْقُدْسَ

42- بِعْتَ اللَّهَ

43- بِعْتَ رَمَلًا أَمْوَاتِهَا*

44- كُلُّ حِرَابٍ إِسْرَائِيلَ لَمْ تُجْهِضْ شَقِيقَاتِهَا*

45- وَلَمْ تَهْدِمِ مَنَازِلَنَا

46- وَلَمْ تَحْرِقْ مَصَاحِفَنَا

47- وَلَا رَايَاتُهَا ارْتَفَعَتْ

48- عَلَى أَشْدَاءِ رَايَاتِهَا*

49- كُلُّ جَمِيعٍ مِنْ صُلُبُوا

50- عَلَى الْأَشْجَارِ فِي يَافَا وَفِي حَبِيفَا

51- وَيَبُورِ السَّبْعِ لَيْسُوا مِنْ سُلَالَاتِهَا*

52- تَغُوصُ الْقُدْسُ فِي لَمَمِهَا

53- وَأَنْتَ صَرِيعُ شَهَوَاتِهَا*

54- نَنَامُ كَأَنَّمَا الْمَأْسَالَةُ لَيْسَتْ بَعْضُ مَأْسَلَاتِهَا*

55- مَتَى تَقْفُهُمْ؟

لزوم ما لا يلزم في قصيدة نزار، يتصل بحرف من حروف القافية هو الدخيل، فصناعة القافية تنص على ضرورة تنويع جنس الحرف فيه، وإلا اعتبر ذلك لزوما لما لا يلزم. وقد نصص على ذلك كثيرون، منهم ابن عباد حين قال: "التأسيس كل ألف يدخل بينها وبين حرف الروي حرف لا يجب تكريره بعينه".¹ فالحرف المقصود في كلامه الأخير، هو حرف الدخيل. وقال الشنتريني: "الحرف الذي بين ألف التأسيس والروي يسمى دخيلا، ولا يلزم

1 - الإقناع في العروض وتخريج القوافي، ابن عباد، مصدر سابق، ص 184.

إعادته بعينه، سمي بذلك لدخوله بين لازمين مع مخالفته لهما".¹ كذلك قال نشوان الحميري عن الدخيل: "ولا تجب إعادته وتكريره كما يجب تكرير الروي".² وهو ما فسره الجوهري بشكل أوضح، حين قال: "لا يجوز سقوط حرف الدخيل بحال، ولكن يجوز لغيره أن يقع بدله، إلا أن يلتزمه شاعر من غير أن يلزمه".³ هذا اللزوم الذي تحدث عنه هؤلاء العروضيون في حرف الدخيل، عندما يحتفظ فيه الشاعر بحرف من نفس الجنس، اعتبره حازم القرطاجني فضيلة وزيادة في رعاية التناسب، قال: "وكما أن النقصان في رعاية التناسب على ما رأيت عدّ عيباً، عدّت الزيادة في رعايته فضيلة، وكذا التزام الدخيل حرفاً معيناً عدّ فضيلة".⁴

كلام الجوهري السابق هو ما فعله نزار في قصيدته، حين التزم جنس حرف الدخيل من غير أن يلزمه، فقد استخدم مجموعة من الأرواء في النص، وما يهمنّا منها هنا هو روي الكاف الساكنة التي للمخاطب، وهو المهيمن على سطور القصيدة كما هو مؤثر عليه بنجمة في نهاية السطور، فالشاعر جعل هذه الكاف رويًا ساكنًا عنده تتوقف القافية، وجاء قبلها بحرف فاصل، بألف التزمها مع هذا الروي هي ألف التأسيس، والحرف الفاصل بين الروي وألف التأسيس هو الدخيل، وهو موضع لزوم الشاعر ما لا يلزم، حيث إنه لم ينوع فيه كما تنصّ على ذلك صناعة القافية، وإنما التزم فيه حرفاً واحداً هو التاء المكسورة.

وفي علاقة بالتجربة الشعرية المعبر عنها في القصيدة، فإن لزوم ما لا يلزم في الدخيل بقاء مكسورة، تلازم كاف المخاطب في الروي، يشي بلزوم حالة الانكسار والذل والهوان والاستسلام للحاكم العربي المخاطب بروي القصيدة، وهو لزوم لا يلزم أن يكون أمام قضية العرب الأولى، وهي القضية الفلسطينية، لذلك حرص نزار على التزام ما لا يلزم في حرف الدخيل، دلالة منه على أن تلك المثالب التي عدّها للحاكم العربي في قصيدته، دخيلة على العرب، وليست أصيلة فيهم، وبعيدة كل البعد عن مناقبهم التي لطالما تغنّوا بها في محافلهم، واشتهروا بها بين خصومهم وأعدائهم. بهذا المعنى فإن انتداب نزار لهذا الأسلوب البديعي في القافية، كان لغاية في نفس يعقوب قضاها، ولم يكن مجرد استعراض لمهارته اللغوية فقط، بل خدمة للمعنى العام في القصيدة، وبناء للدلالة الخاصة فيها.

من نماذج نزار أيضاً المقطعان الثامن والتاسع من قصيدته (منشورات فدائية على جداران فلسطين) قال فيها:

6- وَالْعَصْرُ الصَّوِيلُ لَا يُخَيِّفُنَا
بحر الرجز

1- يَا آلِ إِسْرَائِيلَ لَا يَأْخُذُكُمْ الْغُرُورُ*

2- عَقْلُ السَّالِحَاتِ إِن تَوَقَّتْ

7- فَلَمَاءُ يَبْقَى لِمَا نَمَّا فِي بِلَاصِ الصَّخُورِ*

3- لَا بَدَّ أَنْ تَكُورُ*

8- هَزَمْتُمُ الْجَبُوشَ إِلَّا أَنْكُمْ لَمْ تَهْزَمُوا

4- إِنَّ اغْتَصَبَ الْأَرْضَ لَا يُخَيِّفُنَا

9- قَصَعْتُمُ الْأَشْجَارَ مِنْ رُؤُوسِهَا

5- فَالْرِيشُ قَدْ يَسْقُطُ مِنْ أَجْنِحَةِ النَّسُورِ*

10- وَخَلَّتِ الْجُدُورُ*

1 - الكافي في علم القوافي، الشتري، مصدر سابق، ص 84.

2 - القوافي، نشوان الحميري، مصدر سابق، ص 133.

3 - كتاب القوافي، الجوهري، تحقيق سليمان أبو ستة، مجلة الدراسات اللغوية، الرياض، م 8، ع 3، 2006، ص 128.

4 - منهاج البلغاء، القرطاجني، مصدر سابق، ص 271.

15- فَمَا لَكُمْ خُذْنَاهَا وَلَا لَكُمْ حُضُورٌ*

16- مِنْ بَابِ كُلِّ جَامِعٍ

17- مِنْ خَلْفِ كُلِّ مَنْبَرٍ مَكْسُورٌ*

18- سَيَخْرُجُ السَّجَّاجُ غَاثَ لَيْلَةٍ

19- وَيَخْرُجُ الْمَنْصُورُ¹

11- نَنْصَحُكُمْ أَنْ تَقْرَأُوا

12- مَا جَاءَ فِي الزُّبُورِ*

13- نَنْصَحُكُمْ أَنْ تَحْمِلُوا ثَوْرَاتِكُمْ

14- وَتَتَّبِعُوا نَبِيَّكُمْ لِلصَّوْرِ*

لزوم ما لا يلزم لدى نزار هنا، بخلاف القصيدة السابقة، يهمل حرف الـ ردف، وتحديدًا الـ ردف بحروف المد، فصناعة القافية تنص على أن الـ ردف بحروف المد الثلاثة قسمان: قسم يردف بالألف وحدها فقط، وقسم يردف بالمعاقبة بين الواو والياء وجوبا، فإن اكتفى الشاعر بالواو وحدها، أو بالياء وحدها، فقد لزم ما لا يلزم. قال المعري: "ولو أن قائلًا نظم قوافي على مثل (مشوق) و(سوق)، ولم يأت بالياء، لكان قد لزم ما لا يلزم، لأن العادة في مثل هذا المبنى، أن تشترك فيه الواو والياء. وكذلك لو لزم الياء وحدها، في مثل (قطين) و(معين)".²

إنّ كلام المعري، منطبق على القوافي في مقطعي نزار، إذ يلاحظ كيف أنّه لزم ما لا يلزم في الـ ردف، كما هو مؤشر عليه بنجمة، حين ردف روي الرأ الساكنة بالواو فقط، وأهمل أن يعاقب بينها وبين الياء، كما تنصّ على ذلك صناعة القافية. وقد عكس نزار الآية في مقطع آخر من نفس القصيدة، حين ردف بياء المد فقط، وأهمل أن يعاقب بينها وبين الواو، قال في المقطع الرابع عشر:

بحر السريع

1- مَوْعِدُنَا حِينَ يَحْيِي الْمَغِيبُ

2- مَوْعِدُنَا الْقَلَامُ فِي ثَلَاثِ أَيْبٍ

3- نَصْرُ مَنْ اللَّهُ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ³

وأكد أنّ اللزوم في مقاطع نزار ليس مصادفة، ولا يخلو من مقصدية، فهو يثني بلزوم النصر لفلسطين، ولزوم العودة إلى الأرض، ولو بعد حين. وشبيه بما فعله نزار هنا في التزام الـ ردف بالواو، ما نجده لدى أحمد مطر في قصيدة (ربّما)، قال فيها:

بحر الرمل

4- رُبَّمَا شَمَسُ الضُّحَى

5- تُشْرِقُ مِنْ صَوْبِ الْغُرُوبِ*

6- رُبَّمَا يَمْرَأُ إِبْلِيسَ مِنَ الْكُذْبِ*

1- رُبَّمَا الزَّائِرُ يَتُوبُ*

2- رُبَّمَا الْمَاءُ يَرُوبُ*

3- رُبَّمَا يُحْمَلُ زَيْتٌ فِي الثَّقُوبِ*

1 - الأعمال السياسية الكاملة، نزار قبّاني، مرجع سابق، ج3، 176-177.

2 - شرح لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري، طه حسين وإبراهيم الأبياري، مصدر سابق، ج1، ص41.

3 - الأعمال السياسية الكاملة، نزار قبّاني، مرجع سابق، ج3، ص183.

- 7- فيعفو عنه غفلاً الذنوب
9- في كل بلاد العرب*
8- إنما لا يبرأ الحكم
10- من غيب الشعوب*¹

والقصيدة بدلالاتها، ودلالات حضور اللزوم فيها، غنية عن أي تعليق.

إن نزار قباني، ممن أحسنوا توظيف لزوم ما لا يلزم في بناء معنى القصيدة، فهو لا يكاد يفوت فرصة يستدعيه مقام الدلالة فيها، دون أن يستحضره، خصوصاً عندما يتصل الأمر بما هو نفسي، أي في مقام يتطلّب رفع المعنويات، أو وصف حال معنوية يرثي لها، أو الاحتجاج على أمر واستنكاره. وإذا كنا رأينا جانباً من اللزوم في رفع المعنويات (قصيدة منشورات فدائية)، وجانباً منه في الاحتجاج والاستنكار (قصيدة الحب والبترول)، فإن قصيدة (طوق الياسمين) تشكل نموذجاً للزوم ما لا يلزم في انخفاض المعنويات، من خلال وصف تجربة عاطفية فاشلة يرثي لها، كان الحب فيها من طرف واحد. قال نزار:

بحر الكامل

- 1- شُكراً لصوق الياسمين*
2- وضحت لي وضنت أني تعرفين*
3- معنوا سوار الياسمين*
4- يأتي به رجل إلى
5- ضنت أني تذكرين*

6- وجلست في ركن ركن*
7- تتسرحين*
8- وتنقصين العصر من قارورة وتدممين*
9- لحننا فرنسي الرنين*
10- لحننا كأيام حزين*
11- قدماك في الخفا المقصب*
12- جدولان من العنبرين*
13- وقصدت لؤلؤ الملبس*
14- تقلعين وتركين*
15- وعلبت أن أختار ملأاً تلبسين*
16- أ فلي إحن؟
17- أ فلي أنا تتجملين؟*
18- ووقفت في كرامة الألوان ملتهب الجبين*
19- الأسوأ المكشوف من كتفيه
20- هل تتركين؟*
21- لكنه لون حزين*
22- لون كأيام حزين*
23- ولبسته
24- وربحت صوق الياسمين*
25- وضنت أني تعرفين*
26- معنوا سوار الياسمين*
27- يأتي به رجل إلى
28- ضنت أني تذكرين*
29- هكذا المساء

1 - المجموعة الشعرية، أحمد مطر، مرجع سابق، ص 61.

30- بِحَانَةِ صُغُرٍ أَيْتَدِ تَرْقُصِينَ*

31- تَتَكَسَّرِينَ عَلَٰنُوزُومِ الْمُعْجَبِينَ*

32- تَتَكَسَّرِينَ*

33- وَتُكَمِّمِينَ*

34- فِي أَغْنِ فَارِسِ الْأَمِينِ*

35- لَحْنًا فَرَنْسِي الرِّينِ*

36- لَحْنًا كَأَيَّامِ حَزِينِ*

37- وَبَكَاتُ أَكْتَشَفُ الْيَقِينِ*

38- وَعَرَفْتُ أَنَّكَ لِلسُّورِ تَتَحَمَّلِينَ*

39- وَلَهُ تَرْشِينِ الْعُصُورِ

40- وَتَقْلَعِينَ*

41- وَتَرْكَبِينَ*

42- وَلَمَحَتْ هُوقَ الْيَاسَمِينَ*

43- فِي الْأَرْضِ مَكْتُومِ الْأُنِينِ*

44- كَالْبُثَّةِ الْبَيْضَاءِ

45- تَدْفَعُهُ جُمُوعُ الرَّاكِبِينَ*

46- وَيَهْمُ فَارِسِ الْجَمِيلِ بُلْخَدِهِ

47- فَتَمَانِعِينَ*

48- وَتَقْفَقِهِينَ*

49- لَا شَيْءَ يَسْتَدْعِي أَنْحَاءَكَ

50- غَاكَ هُوقَ الْيَاسَمِينَ¹

إنّ نزارا في هذه القصيدة، وحدّ القافية، ووحدّ الروي، وأضاف إليهما لزوم ما لا يلزم، فقصيدته من بحر الكامل، قافيتها من نوع المترادف (/00)، وروياها النون الساكنة. أما لزوم ما لا يلزم فكان في حرف الردف، الذي اقتصر فيه الشاعر على الياء فقط، دون أن يعاقب بينها وبين الواو كما تنص على ذلك قواعد القافية.

لزوم ما لا يلزم في حرف الردف لدى نزار في (طوق الياسمين)، لم يركن إليه الشاعر اعتباطا، وإنما كان أداة لتعميق الإحساس بدلالة التجربة الشعرية التي ينقلها، والمتصلة بحالة عاطفية مشحونة بالحزن والأين الداخلي. وفي تفاصيل التجربة كما تبرز القصيدة، فإنّ نزارا انهار عاطفيا، بعدما أهدى طوقا من الياسمين لفتاة فرنسية، تعبيرا منه عن لزوم الحاء للباء تجاهها، فشكرته على هديته، ظانا أنها أدركت مشاعره نحوها، قبل أن يكتشف اليقين بتعبيره، حين سرّحت شعرها وتجلّت وارتدت، وتطوّقت بطوق الياسمين الذي أهداه إياها، لتلتحق مساء بفارس أحلامها داخل حانة، غارقة في الرقص معه، ليسقط طوق الياسمين من عنقها أرضا، تدوسه أقدام الراقصين، مستكثرة فيه حتى انحناءة فارس أحلامها، عندما حاول التقاطه من الأرض، مانعة إياه، ذاك مجرد طوق لا يستحق انحناء.

هذه الوقائع هنا، جرت تفاصيلها أمام مرأى من عين نزار، الذي وجد قلبه يئنّ وحيدا، في تجربة داخلية تعاني ولا توصف. ولكي يدركها الوصف، وتنقل الوحدة القاتلة التي عاشها، فإنّه وحدّ الروي بنونات تعكس أئينه الداخلي طوال القصيدة، والتزم فيه ردفا يزكي نغمة الأين، من خلال الاقتصار على الياء وحدها فيه، إذ تشكل مع الروي لازمة (ين)، التي تشي بلزوم الأين له، وهو لزوم لا يلزم أن يكون مع رقيق صادق المشاعر مثل نزار.

1 - ديوان قصائد، نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، دت، ج1، ص323-326.

الشاعر اليمني أحمد الشامي (ت2005)، يعدّ أيضاً من الذين أدخلوا لزوم ما يلزم في شعر التفعيلة، إذ نجد له لزوميات كثيرة من شعر الشطرين، تتبّع فيها لزوميات المعري، غير أنّ الجديد عنده، هو لزومه ذلك في شعر التفعيلة، حيث نظم أربعاً وعشرين قصيدة حرة، التزم في قوافيها ما لا يلزمه¹، منها قصيدة له بعنوان (معوذة)، قال فيها:

1- يَا لَيْتَنِي كُنْتُ صَدَى	10- وَالْبَقْمُ وَالْأَغْنَامُ	بحر الرجز
2- يَنْزِفُ فِي وَالْمِ جَدِيدٌ	11- وَأَفْرُخُ الْعِرْنَاسِ*	
3- لَيْسَ بِهِ أَذْسٌ	12- لَا تَتَحَلَّى بِكُتُوبِ النَّاسِ*	
4- لَا غَزَلَ لَا ضِيَاءُ	13- عَلِمَ اخْتِلَافَ الْعِرْقِ وَالْأَجْنَاسِ*	
5- لَا شَعَرَ لَا حَوَاءُ	14- النَّاسُ يَا لِلنَّاسِ*	
6- غَيْرَ حَوَاءِ الْكَذِبِ	15- يُقَدِّسُونَ الْخَوْفَ وَالْأَكْنَاسِ*	
7- لَا شَيْءَ إِلَّا زَاوَلَةَ الْفِرْنَاسِ*	16- وَيَمَقْتُونَ الصِّدْقَ وَالْإِينَاسِ*	
8- الْصَّيْرُ وَالْوَحُوشُ	17- أَعْوَى بِالْجَبَّارِ	
9- وَالْخِشْفُ فِي الْكِنَاسِ*	18- مِنْهُمْ وَمِنْ هَاجِسِي الْخِنَاسِ ²	

في هذه القصيدة أكثر من روي، منها ما تكرّر كالسين والباء والهمزة، ومنها ما لم يتكرّر، ومع ذلك فهو رويٌّ، لأنّه ارتبط بتفعيلة بها تغيير دال على الضرب، كما هو الأمر مع كلّ من روي الشين والميم والراء. وما لزم فيه الشاعر ما لا يلزم هنا، هو رويّ السين، كما أشرنا عليه بنجمة في نهاية السطور، حيث جعله مردوفاً بالألف، لكنّه التزم قبل الردف حرفاً صحيحاً آخر لا تلزمه به صناعة القافية، هو حرف النون.

إنّ التزام الشاعر لحرف النون، بجوار روي السين المردوف بالألف، لا يخلو من دلالة في علاقته بالتجربة التي تعبر عنها القصيدة، حيث إنّ التزام الشاعر بلازمة "ناس" في القافية، له صلة بشكواه من بني جنسه، أي من الناس، فهو كما نفهم من معنى القصيدة، يفضل أن يعيش بعيداً في الغاب برفقة الوحوش والطيور والبهايم والأغنام، ووسط زئير الأسود (الفرناس) وعواء الذئاب في الوديان، ومع فراخ طائر العرناس في الأعشاش، على أن يعيش بين ناس لا يأنس المرء بهم، ناس جبناء، الخوف عندهم مقدّس، والصدق لديهم أمر مقيت، أي أنّ الكذب متغول في طبعهم، لذلك نجده يتعوذ بالله الجبار منهم، فهم عنده بمنزلة هاجسي الخناس (إبليس اللعين) وجب التعوذ من شرهم، ولكنه لا يجد مفرّاً عنهم إلاّ إليهم، لأنّه من جنسهم، وهذا يعني لزومهم له شاء ذلك أو كرهه، ولزومهم هذا عند الشاعر لزوم لا يلزمه.

1 - اللزوميات في الشعر العربي الحديث، عبد الله الرشيد، مرجع سابق، ص41.

2 - ديوان الشامي، الأعمال الكاملة، منشورات عبد المقصود خوجة، جدة، ط2، 1992، ج3، ص78.

نجد لزوم ما لا يلزم أيضا، لدى الشاعر أحمد الشامي، في قصيدة أخرى له بعنوان (تاجر مبادئ)، قال فيها:¹

بحر الرجز

1- مَبْلَغٌ لِّلْبَيْعِ	11- وَيَمْدَحُ الْأَعْوَانُ
2- تَسْلَمُ فِرْسُوقُ النَّفْلِقِ	12- الْمُعْتَكِينَ كَالْكَذَّابِ
3- بِالْبَخْسِ مِنْ مَالٍ وَجَاهٍ	13- بَخْشًا وَكَالسِّبَاعِ*
4- تُعْرِضُ وَتُبَاعُ*	14- وَأَمْسَ كَانَ نَاظِمَ الْأَشْعَارِ
****	15- وَقَبْلَهُ كَانَ خَصِيبَ الثَّلَاثِ
5- الْيَوْمَ بِالسَّيْبَةِ يَعِضُ الْأَنَامُ	16- وَجَوَّ الْأَسْجَاعِ
6- بِسُورِ الْقُرْآنِ	17- فَخَلَبَ الْأَسْمَاعِ
7- وَسَنَ الرُّسُلِ	18- لَكِنَّ "بُيُوتَ" شَعْرَهُ
8- يُهْدِبُ الصَّبَاعِ*	19- وَسَجَعَاتِ نَثْرِهِ
****	20- قَدْ كُنَّ سِلْعًا
9- وَفِرْنَجٍ فِي مَجْلِسِ الرَّئِيسِ	21- تُبَاعُ كَالرِّبَاعِ*
10- يَبْرُ الصُّغْيَانِ	

إنَّ قصيدة الشامي تشتمل على أكثر من رويٍّ، وما لزم فيه ما لا يلزم هو روي العين الساكنة، المردوفة بالألف، في الأسطر: 21، 13، 8، 4، كما أشرنا على ذلك بنجمة. حيث جاء قبل الردف بحرف التزمه لا تلزمه به قواعد القافية، هو الباء. وهذا اللزوم هنا ليس زحرفا لفظيا، وإنما تركية لدلالة التجربة الشعرية، ذلك أنَّ الشاعر يتحدث في القصيدة عن تجارة من نوع خاص، عرفت رواجاً كبيراً، هي تجارة المبادئ، التي تدفع الشخص إلى التخلي عن قناعاته، وبيعها مقابل بعض الامتيازات، وهو هنا قصرها على عدد من الشعراء، الذين كانوا ملتزمين بالدفاع عن الطبقة المسحوقة في المجتمع، في إطار الشعر الملتزم، قبل أن يتنكروا لمواقفهم وقناعاتهم، ليصطفوا بوجه الظلم والطغيان، يبررون وجوده وانتهاكاته، بعدما حصلوا على مقابل ذلك، وليحتج الشاعر على هذا البيع الغادر، انتدب لزوم ما لا يلزم، فأضاف حرف الباء مع روي العين وألف الردف في القافية، لتشكيل اللازمة (باع)، استنكاراً منه لهذا البيع البخس المشين من تجار المبادئ، وهو لزوم لا يلزم أنَّ يكون لشاعر يتبنَّى الالتزام بقضايا المظلومين.

1 - ديوان الشامي، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ج 3، ص 78.

2-3- نقد ومناقشة:

نقف هنا عند إشكال كشف عنه حديث لنازك الملائكة، يتصل باتجاهها نحو فرض لزوم ما لا يلزم، ويكشف خلا في الفهم النظري لحضور القافية في الشعر المعاصر، ولأبجدياتها في كتب القافية. فقد استحضرت الناقدة قصيدة (أنا وأنت) للشاعر الفلسطيني سميح القاسم (ت2014) قال فيها:

بحرالرجز

1- زَنْبَقَتَانِ فِي الثَّلُوجِ	9- وَبَعْدَ سَاعَةٍ مِنَ الزَّمَانِ
2- وَجَمْرَتَانِ فِي الرَّمْلِ	10- سَتَفْرَغُ الرِّيحُ مِنَ الرِّقَالِ
3- وَنُورَسَانِ يَحْلُمَانِ بِالْخَلِيجِ	11- وَتَجْرُفُ الرَّمْلُ
4- أَنَا وَأَنْتِ يَا حَبِيبَتِي	12- وَالْجَمْرَتَانِ تُصِيحَانِ نَجْمَتَيْنِ
****	13- لَا تَسْأَلِينِي كَيْفَ يَا حَبِيبَتِي وَأَيْنِ
5- وَبَعْدَ سَاعَةٍ مِنَ الزَّمَانِ	14- وَبَعْدَ سَاعَةٍ مِنَ الزَّمَانِ
6- سَتَفْرَغُ الشَّمْسُ مِنَ الرِّقَالِ	15- يَمُوتُ فِي السَّفَائِنِ الضَّجِيجِ
7- وَتَهْجُرُ الثَّلُوجُ	16- وَالنُّورَسَانِ يَمْضِيَانِ
8- جَارِفَةً زَنْبَقَتَيْنِ لِلْمُرُوجِ	17- وَيَحْلُمَانِ يَحْلُمَانِ بِالْخَلِيجِ ¹

لقد علّقت نازك على المقطع الأول في القصيدة بالقول: "الفقرة الأولى من القصيدة تصوّر أزمة ثلاثية الفروع، تشمل الزنبق والجمر والنورسين، ولنلاحظ أنّ الشاعر قد صوّر هذه الأزمة، بشعر سائب لا قوافي له من أي نوع".² يكشف هذا الكلام كما قلنا مرارا، عن قصور في فهم حضور القافية في الشعر المعاصر، وعدم فهم لوضعيتها العروضية. فهي تقول إنّ المقطع الأول غير مقفّى بأي نوع من القافية، والحقيقة أنّه مقفّى بكامله، وتحضر فيه قافيتان: قافية المترادف (/00) في ثلاثة أسطر، وقافية المتدارك (/0//0) في سطر واحد، والذي فوّت على نازك ضبط هذه القوافي، إهمالها على عاداتها للتقطيع العروضي، وما يتصل به من رموز وتفاعيل، وهو إهمال سببه عدم فهم الوضعية العروضية للقافية، وهو ما نستدركه عليها هنا في المقطع الأول:

بحرالرجز

1- زَنْبَقَتَانِ فِي الثَّلُوجِ	مستعلن متفعّلان **
2- وَجَمْرَتَانِ فِي الرَّمْلِ	متفعّلان متفعّلان **
3- وَنُورَسَانِ يَحْلُمَانِ بِالْخَلِيجِ	متفعّلان متفعّلان متفعّلان **
4- أَنَا وَأَنْتِ يَا حَبِيبَتِي	متفعّلان متفعّلان فعو(متفعّل) *

1 - في انتظار طائر الرعد، ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، 1987، ص 397-398.

2 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 123.

يتضح من خلال تفاعيل المقطع، واستحضار بقية القصيدة، أنه يشتمل على قافية المترادف في الأسطر الثلاثة الأولى، يدلّ عليها فيها علامتان معاً، تغيير دال على الضرب، هو علة التذييل التي جاءت مصحوبة بالخب (متفعلاً)، وتكرار الروي، الذي نوعه الشاعر مع هذه القافية، إذ نجد روي الجيم الساكنة قوله (لوج) من كلمة (الثلوج)، و(ليج) من كلمة (الخليج). وقد ورد في أسطر أخرى في بقية النص. ثم روي الدال الساكنة المردوفة بالألف، قوله (ماد) من كلمة (الرماد)، وقد تكرر في سطور أخرى من القصيدة.

أما قافية المتدارك (0//0)، فوجدناها في السطر الرابع من المقطع، وتدلّ عليها فيه علامة واحدة فقط، هي التغيير الدال على الضرب، وهو هنا علة الحذف، التي تسقط الوند المجموع من آخر التفعيلة، وقد نقلها الشاعر من بحر الكامل إلى بحر الرجز، فانتقلنا من (مستفعلاً) إلى (مستف)، وبإضافة الخب أصبحت (متف=فعو)، وهذه القافية يمثلها قوله (بيتي) من كلمة (حبّيتي)، فالتاء روي لم يتكرر في باقي سطور القصيدة. وبهذا يظهر كيف أنّ المقطع مقفى بكامله، ويشتمل على نوعين من القافية، لا كما ادّعت نازك خلوه من أي نوع منها، إذ لم تنتبه حتى إلى ما تكرر رويه من قوافي المقطع في باقي القصيدة.

إنّ وقوفنا عند هذا المقطع، بيت القصيد فيه في إطار لزوم ما لا يلزم، هو تعليق لنازك في الهامش رقم اثنين، قالت فيه بخصوص قافية المقطع: "أنا لا أعتبر كلمة (الثلوج) الساكنة الجيم، قافية مع (الخليج)، لاختلاف الواو عن الياء، وقد سبق أن التزم نزار قباني بالواو مع الراء الساكنة"¹. فإذا كنّا نتفهم ضبابية الوضعية العروضية للقافية لدى النقاد ومنهم نازك، لما نتطلبه هذه الوضعية من هضم لعلم العروض، فإنّ كلام الناقدة هنا، يكشف عن خلل حتى في فهم أبجديات علم القافية، وعدم التمييز بين لزوم ما يلزم، ولزوم ما لا يلزم. فالناقدة ترى أنّ كلمة (ثلوج) لا تشكل قافية مع كلمة (خليج)، والتعليل عندها أنّ هناك اختلافاً في الردف بين الواو والياء، وأن نزارا قباني التزم بالواو مع الراء في مقاطع من قصيدته (منشورات فدائية على جدران فلسطين).

ما فات الناقدة هنا، هو أنّ ألفبائيات صناعة القافية، تلزم الشاعر إذا أراد الردف بحروف المدّ، أن يعاقب بين الواو والياء في الردف، وهو ما خضع له سميح القاسم في كلمتي (ثلوج) مع (خليج) في المقطع، في علاقتها بكلمة (مروج) و(ضجيج) في بقية القصيدة، فهو التزم بما تلزمه به صناعة القافية، بينما الناقدة تريده أن يلتزم ما لا يلزم وجوباً مثلما فعل نزار، حتى تعتبر هي سطورها مقفاة، أي أنها تريد أن تفرض على الشاعر استدعاء لزوم ما لا يلزم، في سياق لا يستدعيه مقام الدلالة كما استدعاه سياق قصيدة نزار، وأن تنقل قاعدة من قواعد القافية، من لزوم ما يلزم، إلى لزوم ما لا يلزم.

في ختام المبحث نقول، إنّ لزوم ما لا يلزم أداة فنية دالة، إذا وفّق فيه الشاعر بدون تكلف، وكان المعنى هو الذي يقود إليه. على أنّ الجديد هنا كما ظهر، هو استدعاء بعض شعراء التفعيلة له في شعرهم، وهم بمثل هذا الصنيع، إنما يبرهنون من جهة، على أنّ ممارستهم للنظم بالشعر الحر، كانت اختياراً فنياً وليست هروباً من الأوزان

1 - سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 127.

والقوافي، كما يدّعي مُناهضو هذا الشعر، وإنما هم قادرون على النظم في النسقين معا، بل وعلى التزام القوافي في أعنتٍ مراكبها عند القدماء. ومن جهة ثانية، فإنهم حرصوا على إخراجها من إطار الزخرف اللفظي، الذي كان طاغيا على وظيفته، إلى إطار يسهم فيه ببناء معنى القصيدة، وتعميق الإحساس بدلالاتها لدى المتلقي. ولا شكّ لدينا، في أنّ الذي استحضرنه هنا من شعرهم في اللزوم، ليس إلّا غيضا من فيضٍ، مما في منجزهم الشعري، وهو أمرٌ يغري بالدراسة.

المبحث الثالث: الإيطاء: الاستدعاء في الشعر المعاصر وأبعاده

1- الإيطاء في الشعرية القديمة:

1-1- تحديدات مفهومية:

الإيطاء عند السواد الأعظم من الشعريين القدامى عيب من عيوب القافية، ومعناه تكرار الكلمة التي فيها الروي في آخر البيت، بلفظها ومعناها في القصيدة، بشرط ألا يكون الأمر لغرض بلاغي. جاء في لسان العرب قول ابن منظور: "واطأ الشاعر في الشعر، وأوطأ فيه، وأوطأه: إذا اتفقت له قافيتان على كلمة واحدة، معناها واحد، فإن اتفق اللفظ واختلف المعنى فليس بإيطاء. وقيل: واطأ في الشعر، وأوطأ فيه، وأوطأه: إذا لم يخالف بين القافيتين لفظا ولا معنى، فإن كان الاتفاق باللفظ والاختلاف بالمعنى، فليس بإيطاء".¹

إنّ تعريف الإيطاء في مدونات القدماء، كان يرد بتعبير يفيد إعادة القافية أو تكريرها أو ترديدها، وهم في ذلك يقصدون كلمة القافية، وليس آخر كلمة في البيت، ذلك أنّ صريح التعبير لديهم، يعني أننا قد نكون أمام كلمة، أو بعض كلمة، أو كلمتين، أو كلمة وبعض أخرى، حسب نوع القافية (سبكرف) في القصيدة. ومن نجد لديهم الإيطاء بهذا المعنى، التنوخي في قوله: "هو إعادة القافية في الشعر".² والمعري في قوله: "الإيطاء تكرير القافية في الشعر"،³ وقوله: "الإيطاء تردد القافية".⁴ ولدى التميمي أيضا حين قال: "هو إعادة القافية مرتين في القصيدة".⁵ وكذلك ابن رشيق في قوله: "هو أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد".⁶

الإيطاء بصريح المعنى السابق، في قول القدماء "إعادة القافية"، أو "إعادة كلمة القافية"، يحتاج إلى تدقيق نبه إليه المتأخرون منهم، هو القول إنّ الإيطاء "إعادة الكلمة التي فيها الروي"، فهذا أكثر تدقيقا. قال العصامي (ت1037هـ) في تعرية قصور التعريف السابق: "انتقد بأنه لا يتناول إعادة الكلمة التي فيها الروي، إذا كانت بعض قافية، ويتناول إعادة (لامي) من (غلامي) و(سلامي)، مع أنّ الأول إيطاء، والثاني ليس بإيطاء إجماعا فيهما. فن ثمة

1 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص4864.

2 - كتاب القوافي، التنوخي، مصدر سابق، ص187.

3 - الفصول والغايات، أبو العلاء المعري، مصدر سابق، ص35.

4 - المصدر نفسه، ص446.

5 - كتاب القوافي، التميمي، مصدر سابق، ص368.

6 - العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص169.

قيل: الصواب أن يقال كما قال ابن الحاجب في لاميته: إنه إعادة الكلمة التي فيها الروي".¹ ويفسر العبيدي كلام العصامي بشكل أوضح بقوله: "ينبغي أن يكون الجمع بين (غلامي) و(سلامي) في آخر كل بيت في القصيدة إيطاء، لأنّ الروي فيهما موجود، والياء هي آخر كل كلمة، والقافية من حركة اللام أو منها إلى آخر البيت، إلاّ على قول إنّ الإيطاء هو تكرير الكلمة التي فيها الروي، مع اتحاد المعنى فليس إيطاء عندهم".²

في السياق ذاته، الخاص بتدقيق تعريف الإيطاء، باعتباره مرتبطاً بالكلمة التي فيها الروي، فإنّ من النقاد من نبه إلى عدم الاكتفاء برصده في نهاية البيت دائماً، لأنه يحصل أيضاً بين كلمتي الروي في إطار التصريع والتقفية، قال ابن رشيق: "والتصريع يقع فيه من الإقواء، والإكفاء، والإيطاء، والسناد، والتضمن، ما يقع في القافية".³ وقد سماه ابن الأثير التصريع المتكرر، ويأتي في المرتبة الخامسة من مراتب التصريع عنده، إذ ميز فيه بين ما يتكرر بلفظه ومعناه، وما يتكرر باختلاف في المعنى، معتبراً الأول أدنى منزلة من الثاني. قال: "المرتبة الخامسة أن يكون التصريع في البيت بلفظة واحدة وسطاً وقافية، ويسمى التصريع المكرر، وهو ينقسم قسمين (٠٠) فالأول أن يكون بلفظة حقيقية لا مجاز فيها، وهو أنزل الدرجتين (٠٠) والقسم الآخر أن يكون التصريع بلفظة مجازية يختلف المعنى فيها".⁴

إنّ البحث في دواعي تصنيف معظم القدماء للإيطاء في خانة العيوب، نجد تعليقه عند ابن جني، الذي تحدث عن سبب استقباح العرب للإيطاء، مبرزاً "أنه دال عندهم على قلة مادة الشاعر، ونزارة ما عنده، حتى يضطرّ إلى إعادة القافية الواحدة في القصيدة بلفظها ومعناها، فيجري هذا عندهم (٠٠) مجرى العي والحصر".⁵ وفي الترجه نفسه قال العصامي: "سبب قبح الإيطاء، دلالة على ضعف طبع الشاعر، ونزارة مادته، حيث أجم طبعه، وقصر فكره، عن أن يأتي بقافية غير الأولى، واستروح إلى إعادة الأولى، والطبع موكل بمعادة العادات، وذلك مفقود عند اختلاف المعنى".⁶ ومن نماذج الإيطاء قول قيس بن الحداية (ت؟) في عينيته البديعة يصف فراق حبيبته نعم:

بحر الطويل

1- وَلَمَّا تَبَدَّتْ لِلرَّحِيلِ جَمَالُنَا	وَجَدْنَا سَيْرَ وَفَاضَتْ مَدَامِعُ
2- تَبَدَّتْ لَنَا مَدْعُورَةٌ مِنْ خَبَائِثِنَا	وَنَاضِرَةٌ بِاللُّؤْلُؤِ الرَّصْبِ لَمَامِعُ
3- أَشَارَتْ بِأَصْرَافِ الْبَنَانِ وَوَدَّعَتْ	وَأُومَتْ بِعَيْنَيْهَا مَتْرَأَتٌ رَاجِعُ
4- فَقُلْتُ لَهَا وَاللَّهِ يَذَرِي مُسَافِرُ	يَسِيرُ وَيَذَرِي مَا بِهِ اللَّهُ صَانِعُ
5- فَشَلَّاتُ نِقَابَ الْعُسْرِ مِنْ فَوْقِ وَجْهِهَا	فَسَلَّاتُ مِنَ الصَّرْفِ الْكَحِيلِ مَدَامِعُ

1 - الكافي الوافي بعلم القوافي، العصامي، تحقيق عدنان الخطيب، دار التقوى، دمشق، ط1، 2009، ص82.

2 - الوافي في علمي العروض والقوافي، العبيدي، مصدر سابق، ج2، ص556.

3 - العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص176.

4 - المثل السائر، ابن الأثير، مصدر سابق، ج1، ص261.

5 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص4865.

6 - الكافي الوافي بعلم القوافي، العصامي، مصدر سابق، ص88-89.

6- وَقَالَتْ إِلَهِي كُنْ عَلَيْهِ خَلِيفَةً فَيَا رَبِّ مَا خَابَتْ لَدَيْكَ الْوَدَائِعُ¹

هنا نجد الشاعر كرّر كلمة (مدامع) المشتملة على الروي، بلفظها ومعناها، بعد ثلاثة أبيات فقط من استخدامها الأول، وهذا بتعليل ابن جني والعصامي السابق، دليل على ضعف الطبع ونزارة الذخيرة اللغوية عنده، ويجري مجرى العي والحصر.

1-2- الإيطاء: باب في الاستثناء

الشعريون القدامى وإن استقبح معظمهم الإيطاء، فإنه كانت لدى بعضهم تحفظات حول الأمر، وصلت إلى حدّ نكران أي عيب فيه كما سيأتي. ومنهم من لم يصل إلى هذه المرتبة الأخيرة، وبحث عن وجوه استحسانه في القصيدة باعتبارات أخرى، أهمها الثلاثة الآتية:

أ- فاصل الأبيات السبعة: أشار معظم القدماء في حديثهم عن الإيطاء، إلى أنه إذا وقع بعد البيت السابع في القصيدة لا يعدّ عيباً. أما لماذا اشتراطوا أن يكون بعد سبعة أبيات، حتى يكون مستساغاً، ويخرج بذلك من دائرة العيب، فنجد تعليله في قول ابن رشيق: "قيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس".² والأمر نفسه أكدّه الدمنهوري، حين قال: "ومقدار القصيدة سبعة أبيات فما فوقها".³ ثم قال في ربطها بالإيطاء: "والسر في ذلك، أنّ اللفظ المكرر بعد ذلك، يصير كأنه مذكور في قصيدة أخرى حكماً".⁴ ومعنى هذا الكلام هنا، أنّ الإيطاء إذا وقع بعد سبعة أبيات، فكأنّه وقع في قصيدة ثانية، ولم يعد في حكم الأولى، لأنّ الأولى انتهت بنهاية البيت السابع، ومن ثمّة لم يكن عيباً.

يستخلص من تركيز القدماء على هذا الفاصل بين أبيات القصيدة، أنه يجعل الإيطاء حسناً، ويخفف من قبحه. قال ابن رشيق: "وكلما تباعد الإيطاء كان أخف"⁵، وتابعه ابن عبد ربّه بالقول: "وكلما تباعد الإيطاء كان أحسن".⁶ ومثلهما ابن سنان الخفاجي قال: "وإذا بعد ما بين القافيتين المتكررتين في القصيدة كان أصلح"⁷. وأكد ذلك

1 - هذه الأبيات أخذناها بروايتها المثبتة هنا عن كتاب المرشد الوافي الصفحة 177، وقد تدخلنا في رواية البيت الرابع لأنّه ورد مكسوراً في المرشد الولفي هكذا: (فقلت لها والله ما مسافر**يسير ويدري ما الله به صانع) وليستقيم الوزن عدلنا عن هذه الرواية وأثبتناه كما في الأعلى، وقد أطلعنا على هذه الأبيات في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ج14، ص100-101، بتحقيق إحسان عباس لنحيل عليها من مصدرها، فوجدنا روايتها مغيرة لما هي عليه في المرشد الوافي، ورواية البيت الرابع في الأغاني هي (فقلت لها تالله يدري مسافر**إذا أضمرته الأرض ما الله صانع).

2 - العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص188.

3 - الحاشية الكبرى، الدمنهوري، مصدر سابق، ص78.

4 - المصدر نفسه، ص98.

5 - العمدة، ابن رشيق، ج1، مصدر سابق، ص169.

6 - العقد الفريد، ابن عبد ربّه، مصدر سابق، ج6، ص355.

7 - سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، مصدر سابق، ص185.

القرطاجني أيضا فقال: "وإذا بعد أحد الحيزين اللذين وقع فيهما اللفظ المتواطئ، عن الحيز الآخر كان أشبه [أمثل]"¹. كذلك الشنتريني تحدث عن فاصل الأبيات السبعة، ودوره في إخراجها من دائرة العيب، قال: "وأما الإيطاء، فهو اتفاق القوافي في اللفظ والمعنى، ولا خلاف في كون هذا عيبا إذا تقارب، فإن تباعد سهل، مثل أن يأتي بعد سبعة أبيات فأكثر"². ونجد الإربلي أيضا يشير إلى المسألة في حديثه عن الإيطاء، قائلا: "وإذا طالت القصيدة، كان أقلّ وأنس في السمع لأنه إذا وقع الفصل بين القافيين حسن (٠٠٠) ولا يتجوز في الإيطاء إلا إذا طالت القصيدة"³. بينما يرى فيه أحد الدارسين حديثا حفاظا على الإدراك السمعي للقافية، الذي يخفيه التكرار المتقارب لنفس اللفظ فيها. قال: "هذا الفاصل، وظيفته تفتيت قلب التكرار، الذي يعيق القارئ عن إدراك الجانب الإيقاعي، الذي جاءت من أجله القافية"⁴. ومما يدخل في هذا الاستثناء الأول، قول شمس الدين البديري متغزلا (ت 1140هـ):

بحر الطويل

1- فَهَلْ أَنْتِ يَا سَلَمَى وَقَدْ حَكَمَ الْهَوَى	كَمَا كُنْتُ لِرَأْمٍ حَامٍ بِالْقَلْبِ حَائِدٌ
2- وَهَلْ مَحِيَّتْ أَثَرُ رَسْمِ حَدِيثِنَا	وَأَنْسَاكِ حِفْظَ الْوَلَمِ هَذَا <u>التَّبَاعِدُ</u>
3- وَهَلْ تَذْكُرِينَ الْعَهْدَ إِذْ نَحْنُ بِاللَّوَى	وَقَوْلِنَا عَاشِ الْخُؤُونُ الْمُعَاهِدُ
4- وَهَلْ أَنْتِ غَيَّرْتَ الدَّيْرَ أَنَا حَافِظٌ	وَهَلْ أَنْتِ أَحَلَلْتَ الدَّيْرَ أَنَا عَاقِدُ
5- وَهَلْ بَدَلْتَ مِنْكِ الْمَوْلَةَ بِالْجَفَا	وَفِيهِ يَقِينِي بِالْوَفَا مِنْكِ شَاهِدُ
6- وَإِنِّي مَا بَدَلْتُ عَهْدَكَ فِي الْهَوَى	وَلَا اخْتَلَفْتُ فِي مَا عَلِمْتَ الْعَوَائِدُ
7- وَلَا بَتٌ مَسْرُورًا وَعَيْشٌ لَيْلَةً	وَكَيْفَ سُلُوِي وَالنَّيْبُ مَبَاعِدُ
8- فَإِنْ كُنْتُ حَبْلُ الْوَلَمِ أَصْرَمْتُ هَرْفَهُ	فَوَلَمِي صَرِيفُ فَرْهَوَاكِ وَتَالِدُ
9- فَمَا شِئْتُ كَوْنِي إِنْ نَبِيٍّ مَكْنَفٌ	صَبُورٌ عَلَى الْبَلَوِ شُكُورٌ وَحَامِدُ
10- وَمِنْكِ تَسْلَوِي عِنْدِي الْوَصْلُ وَالْجَفَا	وَفِيهِ لَقَدْ هَانَتْ عَلَى الشَّدَائِدُ
11- بَعْدَتْ وَقُلْتُ الْبَيْنُ يُسْلِي أَخَا الْهَوَى	وَهَلْ يُسْلِي عَنَّا الْأَشْجَانِ هَذَا <u>التَّبَاعِدُ</u> ⁵

إذ يلاحظ هنا، كيف أن الشاعر أعاد الكلمة التي فيها الروي (التباعد)، لكن ذلك أتى منه بعد أن تجاوز سبعة أبيات، ومن ثمة فلا إيطاء في قصيدته باعتبار الاستثناء الأول.

1 - الباقي من كتاب القوافي، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 41.

2 - المعيار في أوزان الأشعار، الشنتريني، مصدر سابق، ص 101.

3 - كتاب القوافي، الإربلي، مصدر سابق، ص 184.

4 - القافية: دراسة صوتية جديدة، حازم كمال الدين، مكتبة الآداب، 1998، ص 141.

5 - المستطرف في كل فن مستظرف، بهاء الدين الأبشي، تحقيق إبراهيم صالح، دار صادر، بيروت، ط 1، 1999، ج 3، ص 71.

ب - ما يستلذ تكرير ذكره: استثنى القدماء من الإيطاء أيضاً، تكرير ما يُستلذ بذكره، مثل اسم الجلالة (الله)، واسم النبي ﷺ (محمد)، واسم محبوبة الشاعر التي تُيم بها. ونجد نماذج محدودة لهذا الاستثناء، فلإليبري الأندلسي (460هـ) قصيدة من ثلاثة وخمسين بيتاً، تنتهي كل أبياتها بلفظ الجلالة (الله) في القافية، قال في بعضها:

بحر السريع التام

- 1- يَا أَيُّهَا الْمُغْتَرُّ بِاللَّهِ
- 2- وَلُذِّ بِهِ وَأَسْأَلُهُ مِنْ فَضْلِهِ
- 3- وَقُمْلُهُ وَاللَّيْلُ فِرْجُنْجِهِ
- 4- وَأَنْلِ مِنَ الْوَحْيِ وَلَوْ آيَةً
- 5- وَعَقْرِ الْوَجْهِ لَهُ سَاجِدًا
- 6- يَا صَاحِ سِرِّ الْأَرْضِ كَيْمَا تَرَى
- 7- وَكَمَرْنَا مِنْ عِبْرَةٍ تَحْتَهَا
- 8- وَالنَّخْضُ بِعَيْنِنَا أَلِيمَ السَّمَاءِ
- 9- مَا أَقْبَحَ الشَّيْخَ إِذَا مَا صَبَا
- 10- هَلَّا إِذَا أَشْفَرُوا رَأَى شَيْبَهُ

أما بالنسبة لاسم النبي ﷺ (محمد)، فقد أورد الفيروزآبادي في كتابه (بصائر ذوي التمييز في لطائف كتاب الله العزيز)، أبياتاً مجهولة النسبة، قيل فيها:

بحر الطويل

- 1- مِنَ النَّاسِ بَيْنَ النَّاسِ مَا سَارَ سَائِرُ
- 2- وَمَا وَصَّيْتُ رَجُلَانِ هَامَةً أَرْضِنَا
- 3- وَمَا حَمَلَتْ نَاقَةً فَوْقَ كُورِهَا
- 4- وَمَا مِنْ إِمَامٍ أَمَّهُ النَّاسُ بَرْهَةً

وفي هذا الاستثناء قال شاعر آخر أيضاً:

بحر الطويل

- 1- مُحَمَّدٌ سَلَّمَ النَّاسَ كَهَلًا وَيَا فِعْلًا
- 2- مُحَمَّدٌ مَا أَحْلَى شَمَائِلُهُ وَمَا

- 1 - ديوان إليبري الأندلسي، تحقيق محمد الداية، دار الفكر العربي المعاصر (بيروت) - دار الفكر (دمشق)، ط1، 1991، ص78.75.
- 2 - بصائر ذوي التمييز، الفيروزآبادي، تحقيق عبد الحليم الطحاوي، لجنة إحياء التراث، القاهرة، 1973، ج6، ص17.
- 3 - هذه الأبيات من كتاب المرشد الوافي، لمحمد عثمان، ص181، لم تتوصل إلى شيء بخصوص صاحبها.

ج - ما كان لغرض بلاغي (تجنيس القوافي): هذا الاستثناء الثالث، كان فيه نقاش حاد بين مجموعة من الشعريين القدامى، وسببه ما رواه الأخفش من رأيين متناقضين عن الخليل بن أحمد، في تعريفه الإيطاء، حين قال: "وأما الإيطاء فردّ كلمة قد قفّني بها مرة (٠٠٠) فإذا قفّيت بلفظ في بيتين معناهما مختلف (٠٠٠) لم يكن ذلك إيطاء، والخليل يراه إيطاء إذا اتفق اللفظ واختلف المعنى".¹ ثم عاد وقال بعد ذلك بصفحات: "وزعموا أن الخليل كان يجعل ما كان لفظه واحدا واختلف معناه إيطاء، وهذا ينكر، وقال هو بخلافه".²

لقد تلقى عدد من القدماء، من غير تحييص منهم،³ ما نسب للخليل حول اعتباره لما اتفق لفظه واختلف معناه إيطاء، ومنهم ابن رشيق الذي قال: "وإذا اتفقت الكلمتان في القافية، واختلف معناهما، لم يكن إيطاء عند أحد من العلماء، إلا عند الخليل وحده".⁴ في حين أثار ذلك تعجب بعضهم، لما يعرف به الخليل من تبحر في العلوم، بحيث لا يخفى عليه أن اتفاق اللفظ واختلاف المعنى، تجنيس لا إيطاء، ومنهم الحنبلي في قوله: "من العجب أن الخليل بن أحمد واضع علم العروض، قد ذهب في علم القوافي، إلى منع إعادة الكلمة التي فيها الروي في بيت آخر".⁵

إن كلام الخليل عن الإيطاء في (كتاب العين)، يغلق النقاش حول أنه اعتبر ما اتفق لفظه واختلف معناه إيطاء، فكلام الرجل صريح العبارة في أنه لا يعدّه كذلك. قال: "والإيطاء في الشعر، اتفاق كلمتين على قافية واحدة (٠٠٠) يقال أوطأ الشاعر في البيت، أي جاء مثلاً بقافية على (راكب)، والأخرى على (راكب)، وليس بينهما في المعنى وفي اللفظ فرق، فإن اتفق المعنى ولم يتفق اللفظ، فليس بإيطاء، وإذا اختلف المعنى واتفق اللفظ، فليس بإيطاء أيضاً".⁶

بهذا المعنى، فإنّ الشعريين القدامى، استثنوا من الإيطاء ما تشابهت فيه الكلمتان المشتملتان على الروي لفظاً، واختلفتا معنى، لأنه إذا كان الإيطاء عيباً لدلالته على قلة المادة اللغوية لدى الشاعر وضعفه، فإنّ تكرار اللفظ بمعنى مختلف، يعتبر تجنيساً دالاً على قوة الطبع، وغزارة المادة. قال الدمهوري: "إنّ تكرار اللفظ مع اختلاف المعنى، يدل على قوة طبع الشاعر لا ضعفه، لأنّ فيه من المحسنات البديعية الجناس التام".⁷ وهو ما وضّحه بشكل أكبر مرعي الحنبلي بقوله: "وأما إذا أعيدت بلفظها دون معناها فليس بإيطاء (٠٠٠) لوقوعه كثيراً في أشعار الفصحاء، ودلالته على غزارة مادة الشاعر، وقوة ملكته، واقتداره على اقتناص المعاني المختلفة بالألفاظ المتفقة، حتى جعلوه من محاسن الكلام، وسمّوه تجنيساً".⁸

1 - كتاب القوافي، الأخفش، مصدر سابق، ص 55-58.

2 - المصدر نفسه، ص 63.

3 - منهم التبريزي في (الكافي في علم العروض والقوافي)، وابن القطاع في (المختصر الشافي في علم القوافي)، والشنتريني في (المعيار في أوزان الأشعار)، والداميني في (العيون الغامرة على خبايا الرامزة)، والدمهوري في (الحاشية الكبرى)، والنواجي في (الشفاء في بديع الاكتفا).

4 - العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج 1، ص 170.

5 - القول البديع في علم البديع، مرعي الحنبلي، مصدر سابق، ص 54-55.

6 - كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، مصدر سابق، ج 4، ص 379-380.

7 - الحاشية الكبرى، الدمهوري، مصدر سابق، ص 98.

8 - القول البديع في علم البديع، مرعي الحنبلي، مصدر سابق، ص 58-59.

لقد انتبه بعض الشعريين القدامى، إلى الوهم الذي قد يقع فيه البعض، من عدّ الجناس في كلمات الروي إيطاء، ومنهم السجلماسي حين قال: "النوع الثاني ما يقع في القوافي، وهو لذلك يوهم الإيطاء وليس به".¹ ومثله ابن رشيق في حديثه عن ما سماه التجانس المنفصل، يقول: "وربما صنعوا مثل هذا في القوافي، فتأتي كالإيطاء وليس بإيطاء إلا في اللفظ مجازاً، ولا بتجنيس إلا كذلك".² بل إنّ النواجي، اعتبر الاعتداد بما اتفق لفظه واختلف معناه في الإيطاء، سداً لباب من أبواب الجناس في البلاغة، قائلاً: "هذا يؤدي إلى سدّ باب كبير من البلاغة، وغالب الجناس المماثل، أحد قسمي التام".³ بينما نجد المظفر العلوي في (نضرة الإغريض) قعد لهذا القسم من الجناس، حيث اصطاح لما اتفق لفظه واختلف معناه، ووقع في القافية بـ (تجنيس القوافي)، واستشهد له بأمثلة كثيرة، منها أبيات للخليل.⁴ ولهذا النوع قصائد كاملة نقلتها المدونات القديمة، كما عند المدني (ت1120هـ) في كتابه (أنوار الربيع)، المشتمل على قصائد طويلة من تجنيس القوافي، تخص تكرار كلمات: (عجوز) و(عين) و(هلال) بلفظ واحد ومعنى مختلف.⁵ ونجده بشكل محدود أيضاً لدى بعض الشعراء حديثاً، كما في قصيدة (الخال) لبطرس كرامة، وهي من ستة وعشرين بيتاً، الكلمة التي فيها الروي في جميعها هي (خال) بمعان مختلفة.⁶

من النقاد الغربيين من توقف عند تجنيس القوافي، مقارناً بينه وبين تكرارها، مستحسنين الأول على الثاني لما فيه من غنى وأثر، ففي كتابه (تحليل النص الشعري) قال يوري لوثمان: "إذا قارنا بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظاً ومعنى، والقوافي التي تشترك لفظاً وتختلف معنى، ففي كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحداً، غير أنّ اختلاف المعاني، بل وانبتات ما بينها، في حالة المشترك اللفظي، يجعل القافية تبدو أكثر غنى، أما في حالة تكرار القوافي لفظاً ومعنى، فإنها تترك في النفس انطبعا ضئيلاً، بل لا يكاد يعترف بها قوافي على الإطلاق".⁷

من الشواهد الشعرية على تجنيس القوافي، ما أثبتته أبو الطيّب اللغوي (ت351هـ) للخليل من أبيات قال فيها:

بحر السريع التام

- 1- يَا وَيْحَ قَلْبِي مِنْ حَوَاغِي الْقَوْرِ
 - 2- أَتَبَعْتُهُمْ حَرْفِي وَقَدْ أَمَعُنُوا
 - 3- بَانُوا وَفِيهِمْ هَفْلَةٌ حُرَّةٌ
- إِنَّ رَحَلَ الْجِيرَانِ عِنْدَ الْغُرُوبِ
وَلَمَعَ عَيْنِي كَفَيْهِ الْغُرُوبِ
تَفَتَّرَ عَنْ مِثْلِ أَقْلَحِي الْغُرُوبِ⁸

1 - المنزع البديع، السجلماسي، مصدر سابق، ص492.

2 - العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص329.

3 - الشفاء في بديع الاكتفاء، النواجي، تحقيق محمود أبو ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1، 1403هـ، ص40.

4 - انظر ذلك في كتابه نضرة الإغريض، ص89-95.

5 - انظر كتاب أنوار الربيع في أنواع البديع للمدني، تحقيق شاعر شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط1، 1968، ج1، ص161-171.

6 - مع الشعر العربي: أين الأزمة، جودت نور الدين، دار الآداب، بيروت، ط1، 1996، ص244-245.

7 - تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، يوري لوثمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص93.

8 - شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي، حاتم الضامن وضياء الدين الحيدري، مطبعة المعارف، بغداد، 1973، ص6.

ففي هذه الأبيات، تكررت الكلمة التي فيها الروي (الغروب) بثلاثة معان؛ الأول غروب الشمس، والثاني الدلو العظيمة، والثالث بمعنى الوهاد، وهي الأرض المنخفضة. ومن ذلك أيضا قول شاعر:

بحر الوافر التام

- 1- كَفَفْتُ عَنْ الْوَصَالِ صَوِيلَ شَوْقِي إِلَيْهِ وَأَنْتَ لِلرَّوْحِ الْخَلِيلُ
- 2- وَكَفَلِ لِلصَّوِيلِ فَدَتُّهُ نَفْسِي قَبِيحٌ لَيْسَ يَرْضَاهُ الْخَلِيلُ¹

وقول لسان الدين بن الخطيب (ت776هـ):

بحر الوافر التام

- 1- كَتَبْتُ بِدَمْعٍ عَيْنِي صَفْحَ خَدِّي وَقَدْ مَنَعَ الْكَرَّ هَجْرَ الْخَلِيلِ
- 2- وَرَأَى الْخَاضِرِينَ فَقُلْتُ هَذَا كِتَابُ الْعَيْنِ يُنْسَبُ لِلْخَلِيلِ²

ففي المثالين معا، تكررت الكلمة المشتملة على الروي (الخليل)، غير أنها اختلفت في المعنى بسبب الجنس التام، ومعنى التورية فيها، إذ (الخليل) في البيت الأول بمعنى الصاحب، أما في البيت الثاني فاسم علم للخليل بن أحمد الفراهيدي مبدع علم العروض، وصاحب (كتاب العين).

2- الإيطاء في الشعرية المعاصرة:

2-1- الاستدعاء ودلالته:

إذا كان الإيطاء من عيوب الشعر، التي لا تجوز في نظر معظم الشعريين القدامى، إلا وفق استثناءات معينة، فإنه كانت هناك بعض الأصوات منهم لم ترفيه عيبا، ومنها أبو عبيد القاسم، حين قال إنَّ "الإيطاء ليس بعيب عند العرب"³، ولذلك مرَّ عليه مرور الكرام، ولم يتوقف عنده بالتفصيل كما فعل مع باقي عيوب الشعر التي تحدث عنها. ومثله أبو عمرو بن العلاء، الذي يرى أنَّ "الإيطاء ليس بعيب في الشعر عند العرب، وهو إعادة القافية مرتين"⁴.

بهذا المعنى، إنَّ الشعريين القدامى، في دراستهم لعيوب الشعر، لم يتجهوا إلى "بحثها من زوايا تحاول تفهمها في إطار متطلبات الشاعر الفنية، قبل النظر إليها على أنها أخطاء لا مبرر لها غيرُ تقصير الشاعر في صقل أشعاره، أو ضعف شاعريته"⁵، ذلك أنَّ تدبر أمر هذه العيوب، كان يمكن أن يكشف لهم دواعيها الفنية، لكن للأسف، غابت عنهم هنا اعتبارات متطلبات العملية الإبداعية، وتعقيداتها المتداخلة.⁶

1- الأبيات مأخوذة من (المرشد الوافي) ص179، ولا يحيل المصنّف على صاحبها.

2- ديوان لسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1989، م2، ص486.

3- الغريب المصنف، أبو عبيد القاسم، مصدر سابق، ج3، م2، ص699.

4- لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص4865.

5- عيوب القافية: قصور الأداة أم بلاغة التقنية، محمد الأجاوي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع4، 1990، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص88.

6- المرجع نفسه، ص92.

قد يعتذر للشعريين القدامى، الذين تحدثوا عن العيوب، بكون السواد الأعظم منهم عروضيين أو لغويين، يبحثون في عملهم عن التعيد، بمعنى أنّ البحث في الدواعي الفنية خارج انشغالهم، فهذا عمل البلاغيين على ما يفهم من كلام لحازم القرطاجني، الذي قال إنّ "معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات، لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان، إلاّ بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة، الذي تدرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع".¹

إنّ الشعريين المعاصرين، نقادا وشعراء، تلقفوا آراء الشعريين القدامى، وأولوا عناية خاصة للآراء التي أخرجت الإيطاء من دائرة العيب على قلتها، بل أجروا عليها مجموعة من نصوصهم الشعرية، في غير اهتمام بما ذهب إليه كثير من الشعريين القدامى في استقباحهم للإيطاء، من منطلق أنّ هؤلاء، لم يكونوا يستحضرون السياق الذي ورد فيه، وإنما كانوا يعتمدون مقياس الذخيرة اللغوية لدى الشاعر في التعليل، دون استحضار الظروف المرتبطة بالتجربة الشعرية التي ورد فيها، فصحيح أنّ بعض الإيطاءات قد يكون تكرارها لذاته فقط، لكن لا ينبغي أن تكون قاعدة عامة تسري على جميع النصوص.

في هذا الإطار، نجد في كلام لمحمد النويهي، ما يشير إلى أنّ الأمر قد يتعلق بالقصدية أكثر مما يتعلق بالعيب عند القدماء، بحيث "لم ينتبهوا البتّة إلى أنّ ما سموه عيوب القافية، ربما يكون تنوعا مقصودا من الشاعر لإيقاعه ونغمه، لا مجرد عجز عن الإتيان بقافية سليمة من العيوب".² وهو ما نبّه إليه أدونيس أيضا، حين قال إنّ "الغلط القديم، يمكن أن يكون أساسا لصحة جديدة، يضفي على موسيقية القصيدة بعدا آخر، ويغير دلالة القافية".³ وهو ما معناه هنا، أنّ حضور القصد والتعمد، يبطل صفة العيب، ويوجه إلى البعد الفني الذي يبحث في دلالة القصدية، التي تكون في الغالب تعبيرا عن معنى يقرره الشاعر، وملحها دلاليا يتقصده ويوجه المتلقي إليه.

في السياق ذاته، نجد عبد الله الطيب، يؤكد أنّ حظر الإيطاء دائما، أمر غير صائب، لأنّ المقام أحيانا يجعله حسنا. قال: "وحظر الإيطاء على وجه العموم أمر يتقبله الذوق، لأنّ الذوق السليم يكره التكرار ما لم يدع إليه داع قوي، إلاّ أنّ الإصرار على الحظر، في كل حالة، وكل مناسبة، وبغض النظر عن مقتضيات الظروف التي تدعو إليه، خطأ عظيم (...). الإيطاء وإن كان في الكثير الغالب غير مقبول، قد يحسنه المقام المناسب له أحيانا".⁴

1 - منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 226.

2 - الشعر الجاهلي، محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دت، ج 1، ص 63.

3 - الثابت والمتحول، أدونيس، دار الساقي، بيروت، 2011، ط 10، ج 1 (الأصول)، ص 207.

4 - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب، مرجع سابق، ج 1، ص 45-46.

لقد أصبح الإيطاء، شبه لازمة في الشعر العربي المعاصر، وهو ما عبّر عنه شكري عياد بصريح العبارة، حين قال إن الشاعر المعاصر، يستبيح لنفسه بكثرة الإيطاء، ما لا يستبيحه الشاعر الكلاسيكي¹. فما يلتفت النظر فعلا، أنّ مجموعة من النصوص الشعرية المعاصرة، أصبحت تستثمر الإيطاء استثمارا خاصا، بعيدا عن ما قدّ له الشعريون القدامى، إذ نقله الشعراء المعاصرون من وضعيته التي كان فيها مستقبحا، إلى وضعية أصبح فيها مستحسنا ومرغوبا، فالأمر لديهم لا صلة له بضعف الذخيرة اللغوية، وإنما يتصل برغبة في استغلاله، من منطلق أنّ الشيء إذا تكرر تكرر، وهنا يصبح من أدوات الشعر الفنية التي يبنى بها المعنى في النص، وتشرك المتلقي في جو التجربة الشعرية، بدفعه إلى ملء الفجوات، عندما يقف عند هذا المعاد المكرر بلفظه ومعناه، لبحث في دلالاته ورسائله ودواعيه.

2-2- نماذج تحليلية:

نقف هنا عند مجموعة من النماذج الشعرية في القصيدة المعاصرة، التي استدعت الإيطاء، ونحاول أن نبث في كيفية استثمارها له، لنرى هل كان فقط رغبة في مخالفة القدماء لأنهم عدوه عيبا، أم أنّ استحضاره كان له دور في بناء معنى النص وإغناء التجربة الشعرية.

الشاعر اليمني محمد الشامي، من الشعراء الذين وظفوا الإيطاء في منجزهم الشعري، إذ استدعاه في مجموعة من نصوصه الشعرية، نقتصر منها هنا على قصيدة له بعنوان (كاف لام ميم)، قال فيها:

بحر الرجز

1- كَلَامٌ كَلَامٌ	10- أَكْثَرُ مَنْ خَمَسِينَ عَامٌ	19- وَكُلَّ آفَاتِ الْفَنَاءِ
2- بِلَا عَمَلٍ وَلَا أَمَلٍ	11- خَمْسُونَ عَامٌ	20- تَرْنَعُ فِرْيُوعُنَا
3- فَقَهْ كَلَامٌ	12- وَهُوَ الشَّرَابُ وَالصَّعَامُ	21- لِأَنَّ نَاسَنَا
4- مِنْ مَصْنَعِ الْأَوْهَامِ	13- وَالْحَرْبُ وَالسَّلَامُ	22- لِمَا وَهُمْ كَلَامٌ
5- وَنَشْوَةِ الْأَحْلَامِ	14- فِي أُمَّةٍ تَقُولُ	23- وَلَيْسَ لَهُمْ كَلَامٌ
****	15- فَخُورَةٌ بَانَتْهَا	24- لِأَنَّهُمْ
6- وَهَكَذَا مَا زِلْتُ	16- تَكْدِينُ بِالْإِسْلَامِ	25- مِثْلُ فُنُونِهِمْ
7- أَسْمَعُ الْكَلَامِ	****	26- مِثْلُ جَبُوشِهِمْ
8- وَأَشْرَبُ الْكَلَامِ	17- الْخَيْرُ ضَائِعٌ	27- شَرَائِعُ اسْتِسْلَامٍ ²
9- وَآكُلُ الْكَلَامِ	18- وَالشَّرُّ مُسْتَهْزِئٌ	

1 - موسيقى الشعر: مشروع دراسة علمية، شكري عياد دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص133.

2 - ديوان أحمد الشامي، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ج3، ص92-94.

إنَّ الإيطاء هنا يحضر من عنوان القصيدة، الذي يحيل على كلمة (كلام)، إذ نجد الشاعر هنا، كررها سبع مرات في نهاية السطر الشعري، باعتبارها الكلمة المشتملة على الروي. هذا التكرار ليس له صلة بضعف الذخيرة اللغوية للشاعر، بقدر ما يتصل بالتجربة الشعرية التي يعبر عنها في القصيدة، فهو يصف حال الأمة العربية، بين كلامها الرسمي، ووجودها الفعلي، فالكلام في واد، والواقع في واد آخر، الكلام مثالي، والوضع كارثي يرثى له، والشاعر هنا قد يئس من كثرة الكلام، فلازيد من خمسين عاما، وهو يبحث عن أثر لـ "أفعال الكلام"، لكن لا أثرا ملموسا في الواقع لما يقال، ما جعل الشاعر يردد لازمة (الكلام)، توجيهها لعناية المتلقي إلى عدم الاعتراض بما يقال، فهذه أمة رأساها كلام، والسلام.

نزار قباني أيضا من الشعراء الذين بحثوا عن الإيطاء في نصوصهم الشعرية، مثلما نجد من نص له بعنوان (قصيدة غير منتهية في تعريف العشق)، قال فيها:

بحر الرمل

- 1- حِينَ أَحْبَبْتَنِي
- 2- صَدَقْتُ ضَحْكَهُ الْأَصْفَالِ فِي الْعَالَمِ أَحْلَى
- 3- وَمَذَاقُ الْخُبْرِ أَحْلَى
- 4- وَسُقُوقُ الشَّلْجِ أَحْلَى
- 5- وَمَوَاءُ الْقِصَصِ السَّوْدَاءِ فِي الشَّارِعِ أَحْلَى
- 6- وَلِقَاءُ الْكَفِّ بِالْكَفِّ عَلَى أَرْصَفَةِ الْعَمْرَاءِ أَحْلَى
- 7- وَالرُّسُومَاتُ الَّتِي تَتَرَكُّهَا فِي فُوحَةِ الْمَصْغَمِ أَحْلَى¹

الشاعر في نهاية سطره - باستثناء السطر الأول - كرر الكلمة المشتملة على الروي، وهي (أحلى). والقارئ هنا لا يشعر أنَّ ثمة تكرارا رتيبيا لهذه الكلمة، لأنَّ السياق العاطفي للتجربة الشعرية يتطلبها تطلبا قاهرا، فالشاعر يعيش (أحلى) أيامه، بعد تجربة حب جعلت من التفاصيل الصغيرة في حياته لحظات حلوة تستحق التسجيل، فهو أراد أن يعكس ما لعاطفة الحب من أثر فعال في حياة الإنسان، باعتبارها سكر الحياة، تجعلها حلوة المذاق، ولذلك نجد أنَّه استحل كلمة (أحلى) في الكلمة المشتملة على الروي، لينقل حلوة التجربة.

الشاعر صلاح عبد الصبور هو الآخر، يتعمد الإيطاء في بعض قصائده، منها قصيدته (الظل والصليب)، قال فيها:

بحر السريع

- 1- هَذَا زَمَانُ السَّلامِ
- 2- نَفْخُ الْأَرْجِيلِ سَلامٌ
- 3- مَدْيِبُ فَخْذِ امْرَأَةٍ مَا بَيْنَ الْيَتْرِ رَجُلٍ
- 4- سَلامٌ
- 5- لَا عُمَقَ لِلْأَلَمِ
- 6- لِأَنَّهُ كَالزَّيْتِ فَوْقَ صَفْحَةِ السَّلامِ
- 7- لَا كَعَمْرِ لِلنَّدَمِ
- 8- لَا نَفْثَ لَا يَحْمِلُونَ الْوِزَرَ إِلَّا لِحَنْصَةِ وَيَقْبِهِ

1 - أشعار خارجة عن القانون، نزار قباني، دت، ص 65.

9- السَّامُ

11- لِأَنَّهُ يَعِيشُهَا سَامٌ

(...)

12- يَزْنِيهَا سَامٌ

10- إِنْسَانٌ هَذَا الْعَصْرُ سَيِّدُ الْحَيَاةِ 13- يَمُوتُهَا سَامٌ¹

إنَّ صلاح عبد الصبور هنا، أعاد الكلمة المشتملة على الروي ثماني مرات، وهي (السَّام)، بمعنى الممل، فهو لم يسأم من تكرار كلمة (السَّام)، وفي تكرارها دفعٌ للقارئ ليعيش التجربة الشعرية التي ينقلها، وهي تجربته مع أناس زمانه، حيث تسرب إلى الشاعر الممل والرتابة من ممارساتهم المشينة، التي تتكرر بدون سأم أو كلل منهم، يعيدون الكرة بنفس الأفعال بلا ألم أو ندم كما قال. وليمكس سأمه من هذه الأفعال المشينة، استثمر ما اعتبره القدماء عيباً مشيناً في القافية، وهو الإيطاء، ليعكس به السلوكات المشينة المتكررة من ناس زمانه، وبذلك نقلت الكلمة المشتملة على الروي في إطار الإيطاء، سأم الشاعر مما لم يسأم منه هؤلاء.

نجد الإيطاء كذلك، في قصيدة أخرى من قصائد صلاح عبد الصبور، عنوانها (أغنية للحب) قال فيها:

بحر الرجز

- 1- صَنَعْتُ مَرْكَبًا مِنَ الدُّخَانِ وَالْمِدَامِ 8- وَكَوْمَةً مِنَ الْعَصْرِ وَقَبْضَةً مِنَ الْجَمَلِ
- 2- رَبَّانُهَا أَمْرٌ مِنْ قَلَمٍ سَفِينًا فِي خِصَمٍ 9- وَمَا وَجَدْتُ اللَّوْلُوءَ
- 3- وَفَوْقَ قِمَّةِ السَّفِينِ يَخْفِقُ الْعَلَمُ 10- سَيِّدَتِي إِلَيَّ قَلْبِي وَأَغْفِرْ لِي أَيْبُخْرَ كَاللَّوْلُوءِ
- 4- وَجَهْ حَبِيبِي خِيَمَةٌ مِنْ نُورٍ 11- وَهَيْبَتِي كَاللَّوْلُوءِ
- 5- وَجَهْ حَبِيبِي بَرَقَ الْمَنْشُورُ 12- وَلَدَاعُ كَاللَّوْلُوءِ
- 6- جَبَّتْ اللَّيَالِي بِلَحْنٍ فِي جَوْفِهَا عَرَّ لَوْلُوءٍ 13- هَدِيَّةُ الْفَقِيرِ
- 7- وَعُدَّتْ فِي الْبَرَاجِ بَضْعَةٌ مِنَ الْمَحَارِ 14- وَقَدْ تَرَيْنَهُ يُزِينُ عَشَّاءَ الصَّغِيرِ²

يظهر من قراءة النص، أنَّ عبد الصبور أعاد في الكلمة المشتملة على الروي، لازمة (اللؤلؤة) خمس مرات، وهي هنا رمز للماديات، وللمال تحديداً. فقد جاء تكرارها في سياق تجربة عاطفية، يتصارع فيها الحب والمال، ما هو معنوي مع ما هو مادي، شاعر فقير لا يملك إلا قلبه النابض بالحب، ومحبوبة مادية لا تحب الفقر، ولا تحب إلا بالمال، هذا المفقود الذي سعى الشاعر جاهداً لتدبيره دون جدوى، لذلك نراه يكرر رمزه المادي (اللؤلؤة)، إذ صور تجربة حبه في شكل رحلة بحرية هو ربَّانها، ورغم أنه بحار ماهر له خبرة في يَمِّ الحب، إلا أنَّ رحلته لم تصل لهدفها، فالبحر لم يجد بلؤلؤ يشفع لقلبه لدى محبوبته، لذلك نراه يعيد ذكر هذا المفقود المحال، الذي أفقده الوصال.

1 - ديوان صلاح عبد الصبور، أقول لكم، مرجع سابق، ص 148-150.

2 - ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادِي، مرجع سابق، ص 68-69.

الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي، يعدّ ممن استثمروا الإيطاء في تجاربهم الشعرية، ومن ذلك ما نجده في قصيدة له بعنوان (إلى مالك حداد)، قال فيها:

بحر الرجز

1- أَحْسِرْ بِالْعَوَانِ	10- يُبَاعُ بِالْمَجَانِ
2- بِالْمَسْرَحِ الْخَلَوِيِّ وَالْقِيَاثِ الْمُحَصَّمَةِ	11- يُحِبُّ بِالْمَجَانِ
3- تَنْزِلُ بِالْمُمَثِّلِ الْقَتِيلِ	12- يَكْرَهُ بِالْمَجَانِ
4- بِالرَّائِعِ النَّبِيلِ	13- يَقْتُلُ بِالْمَجَانِ
5- تَكُونُ الشَّعَالِبُ	14- يَمُوتُ بِالْمَجَانِ
6- أَحْسِرْ بِالْكَوَاكِبِ	15- أَحْسِرْ اسْتَحَالَ خَرْقَةُ عَلَوِّ صَاوِلَةٍ فِرْحَانِ
7- خَجَلْنِي عَلَى كَرِيْقَةٍ تُعَشِّشُ الْعَنَاكِبَ	16- يُمْسَحُ فِيهِ أَيْمًا شَيْءُ أَحْسِرْ آلهِ بِالْإِنْسَانِ
8- أَحْسِرْ بِالْإِنْسَانِ	17- يَرْكَعُ فِي مَزَلَّةِ التَّارِيخِ فِي قَائِمَةِ النَّسِيَانِ ¹
9- لَمَّا يُحْشَرُ رَأْسُهُ بِالْقَشْرِ وَالْخُحَانِ	

إنّ البياتي في هذه القصيدة، وكعاداته في معظم شعره الملتزم، يتبنّى قضايا المقهورين من بني جنسه، ويسعى إلى تعرية المعاناة التي هم فيها ونقلها شعرياً، التزاماً منه بالدعم والموازنة في محنهم. وفي هذا الإطار، نجده هنا يصف ما يمارس على الإنسان في هذا الزمان الحيوان، مبرزاً ما آل إليه حاله من هوان، بتشبيه بليغ دال، الإنسان فيه خرقة بالية في حانة يمسح فيها أيّاً كان. فالشاعر يصور ما عرفه المجتمع من تغلّ، انهارت معه القيم النبيلة التي تعلي من شأن الإنسان، وأصبح غابة الاستئساد فيها للضرغام.

لقد استدعى البياتي الإيطاء في القصيدة، فكرر في الكلمة المشتملة على الروي، لازمة (المجان) خمس مرّات متتالية، ليعكس هذا الاسترخا ص الذي أصبح عليه الإنسان، فالإيطاء من الشاعر هنا ليس مجانياً، وليس ضعفاً في الذخيرة اللغوية، وإنما هو متعمد مقصود، اقتضته التجربة الشعرية، فالشاعر أوطأ ليصور وحشية المجانية التي يعيش تحت وطأتها الإنسان.

الشاعر السوري أدونيس، هو أيضاً ممن استدعوا الإيطاء في منجزهم الشعري، ففي قصيدة له بعنوان (صحراء)، نجده يقول:

1 - ديوان النار والكلمات، عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ج1، ص 489-490.

- 1- مِنْ نَيْبِ الدَّخِيلِ إِلَى هَذِهِ الصَّحَارِ إِلَى آخِرِهِ 8- مِنْ حَكِيدٍ يَنْزُحَكِيدًا وَيَنْزِفُ لَحْمًا إِيَّاهُ
- 2- مِنْ صَبَاحٍ يُقَرِّبُ أَحْشَاءَهُ 9- مِنْ حُقُولٍ تَحْرُ إِلَى الْقَمْحِ وَالْعُشْبِ وَالْعَامِلِينَ إِيَّاهُ
- 3- وَيَنَامُ عَلَى اجْتِثِ الثَّائِرِينَ إِيَّاهُ 10- مِنْ قِلَاعٍ تُسَوِّرُ أَجْسَادَنَا
- 4- مِنْ شَوَارِعَ مِنْ شَاحِنَاتٍ 11- وَتُهِيلُ عَلَيْنَا الضَّلَامَ إِيَّاهُ
- 5- لِلْجُنُودِ الْعُشُودِ إِيَّاهُ 12- مِنْ خُرَافَاتٍ مَوْتُهُ تَقُولُ الْحَيَاةُ تَقُولُ الْحَيَاةُ إِيَّاهُ
- 6- مِنْ خِلَالِ رِجَالِ نِسَاءٍ إِيَّاهُ 13- مِنْ كَلَامٍ هُوَ الدَّخْبُ وَالْكَابُحُ وَالْكَابُحُونَ إِيَّاهُ¹
- 7- مِنْ قَنَابِلٍ مَحْشُورَةٍ بِدُعَاءِ الْحَنَقِينَ وَالْكَافِرِينَ إِيَّاهُ

أدونيس في قصيدته هنا، وهي من ديوان له بعنوان (كتاب الحصار)، يتحدث عن حصار بيروت، الذي حدث في صيف 1982، بسبب انهيار وقف إطلاق النار الذي أقرته الأمم المتحدة، حيث اجتاحت إسرائيل لبنان، بعد محاولة اغتيال فاشلة لسفيرها في لندن شلومو أرغوف. وأخضعت بيروت لحصار محكم، براً وجواً وبحراً، وقطعت إمدادات الغذاء والمياه والكهرباء، واحتلت المطار وبعض الضواحي الجنوبية، لكن بدون تحقيق أهدافها الكبرى. وكما هي الحال مع معظم الحصارات، عانى آلاف المدنيين من سكان المدينة، ومنهم أدونيس الذي كان شاهد عيان، فهو لم يسكن (صحراء) كما يوههم عنوان القصيدة، وإنما سكن مدينة استحالَت إلى صحراء، بفعل الحصار الإسرائيلي.

إنّ قراءة القصيدة، توجه عناية القارئ بسرعة إلى الكلمة المشتملة على الروي، التي اختزلها الشاعر مع حرف الجر، في شبه جملة هي (إلى آخره)، قبل أن يقتصد في رسمها بـ(إلخ)، وهو اقتصاد في الخط فقط، أما القراءة والوزن الشعري فيقتضيانها كاملة. فتكرار أدونيس لـ(آخره) ثماني مرات، في صلته بالسياق السابق، المرتبط بمعاناة الحصار، متعمد مقصود، أراد من خلاله، أن يبرز أن الصورة التي نقلها لأجواء الحصار، فيها اقتصاد كبير في الوصف، بحيث لا تستطيع القصيدة أن تحيط بمظاهره المتعددة، وهنا استدعى الإيطاء لغرض الإفادة بهذا الاقتصاد، والإسهام في إبراز حجم الحصار الذي لا يحيط به وصف، إنه صحراء بلا آخر.

من نصوص أدونيس التي يحضر فيها أيضاً الإيطاء، قصيدة (صحراء II)، وقد جاء فيها قوله:

- 1- شَجَرٌ يَنْحَنِي لِيَقُولَ وَدَاعًا
- 2- زَهْرٌ يَتَفَتَّحُ يَرْفُو يَنْكَسِرُ أَوْرَاقُهُ لِيَقُولَ وَدَاعًا
- 3- كَالْفَوَاصِلِ بَيْنَ التَّنَفُّسِ وَالْكَلِمَاتِ تَقُولُ وَدَاعًا
- 4- جَسَدٌ يَلْبَسُ الرَّمْلَ يَسْقُطُ فِي تَبِعِهِ لِيَقُولَ وَدَاعًا

1 - كتاب الحصار، أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى، دمشق، 1996، ج1، ص546-547.

5- وَرَقٌ يَعْشَقُ الْحِمْرَ

6- وَالْأَبْجَدِيَّةُ وَالشُّعْرَاءُ يَقُولُ وَدَاعًا

7- وَالْقَصِيدَةُ قَالَتْ وَدَاعًا¹

إنّ أدونيس في سطروره يصف حال بيروت، فهنا صورة الصحراء التي رسمها لها الحصار والاحتياح الإسرائيليان، شجر المدينة يختفي، زهورها، طرقها، ناسها، وغير ذلك. وأدونيس هنا صوّر هذا الاختفاء لمعالم المدينة في بيروت، على شكل فراق تودّع فيه بيروت مدينتها، مستثمرا في ذلك الإيطاء بكلمة (وداعا) المشتملة على الروي، كرّرها ست مرّات ليؤكد بها حقيقة الصحراء التي استحالت إليها بيروت، بعدما فقدت مظاهر حضارتها، بفعل الاحتياح وطوق الحصار، وبذلك كان الإيطاء شاهد عيان على وداع كل دالّ حضاري فيها.

بهذا يظهر من خلال هذه المجموعة من النماذج المحللة، أنّ الإيطاء في الشعر المعاصر، لم يعد له ارتباط بنفاذ الذخيرة اللغوية، أو اتصال بضعف في شاعرية الشاعر، أو عيبا يتحاماها الشعراء، وإنما أصبح فضيلة لدى الشاعر المعاصر، يتجه إليه عامدا ويتقصّده، مستثمرا فاعليته في إغناء دلالة ما ينقله من تجارب شعرية، ليظهر بذلك أنّ ما كان مصنفا في خانة العيب عند القدماء، أصبح مستحسنا ومطلوبا لدى الشاعر المعاصر، ولونا من ألوان التجديد لديه.

1 - كتاب الحصار، أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ج1، ص564.

المبحث الرابع: التضمين: المحصور في القصيدة المعاصرة وإشكالاته

1- النظمين في الشعرية القديمة:

1-1- مفهوم النظمين:

التضمين مبحث من مباحث النحو والبلاغة والعروض، وإذا كان في النحو مما يُتَقَبَّل ويؤنس به، لأنه "فصل في العربية لطيف حسن، يدعو إلى الأُنس بها والفقاهاة فيها"¹، وفي البلاغة غير معيب لأن المعيب منه لا تعلّق له بعلم البديع²، فإنّه في العروض معدود في عيوب القافية. وكونه مبحثاً مشتركاً بين هذه العلوم الثلاثة، لا يعني أنّ له دلالة مشتركة بينها، بل على النقيض من ذلك.³ ففي لسان العرب لابن منظور: "المضمّن من الشعر ما ضمّنته بيتاً، وقيل: لم تتم معاني قوافيه إلّا في البيت الذي يليه"⁴، فابن منظور هنا يشير إلى التضمين البلاغي في بداية تعريفه، وإلى التضمين العروضي في نهايته، تدل على الأخير عبارة "معاني قوافيه"، ذلك أنّ التضمين العروضي مرتبط بعلم القافية لدى علماء العروض، وتحديدًا بباب عيوب القافية، وهذا أمر وجب استحضاره في أيّ حديث عن التضمين العروضي.

وقف مجموعة من الشعريين القدامى، عند مفهوم التضمين، وبشكل خاص علماء العروض، مشدّدين على أنّه عيب يتصل بالقافية ويرتبط بها، قال ابن عباد: "هو أن نتعلّق قافية البيت الأول بالبيت الثاني"⁵. وقال الجوهري: "وأما التضمين، فهو أن تكون القافية ناقصة المعنى، ويكون تمام المعنى في البيت الثاني"⁶. كذلك ابن عبد ربه يشير إلى ارتباطه بالقافية، قال: "وأما المضمّن، فهو ألا تكون القافية مستغنية عن البيت الذي يليها (...) وهذا قبيح، لأنّ البيت الأول متعلّق بالبيت الثاني لا يستغني عنه"⁷. والسكاكي هو الآخر يؤكد ارتباطه بالقافية، قال: "وأما التضمين

1 - الخصائص، ابن جني، مصدر سابق، ج2، ص310.

2 - جوهر الكنز، نجم الدين بن الأثير الحلبي، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسلامية، الإسكندرية، دت، ص262.

3 - التضمين في النحو إعطاء فعل معنى فعل آخر وعنه قال ابن جني: "اعلم أنّ الفعل إذا كان بمعنى فعل آخر، وكان أحدهما يتعلّى بحرف والآخر بآخر، فإنّ العرب قد تتّسع فتوقّع أحد الحرفين موقع صاحبه، إذانا بأنّ هذا الفعل في معنى ذلك الآخر، فلذلك جيء معه بالحرف المعتاد مع ما هو في معناه (...) ووجدت في اللغة من هذا الفنّ شيئاً كثيراً لا يكاد يحاط به، لو جمع أكثره لا جميعه لجاء كتاباً ضخماً" (الخصائص، ابن جني، ج2، ص308-310). أمّا في البلاغة (البديع) فهو أن يُضمّن المتكلم كلامه كلمة من بيت شعر، أو من آية، أو معنى مجرداً من كلام، أو مثلاً سائراً، أو جملة مفيدة، أو فقرة من حكمة، أي أن يُضمّن الشاعر شعره أو الناثر كلامه، كلام غيره ليكون للكلام طلاوة وحلاوة بالتضمين، لا سيما إذا كان التضمين آية من آي القرآن الكريم أو فقرة من الحديث النبوي الشريف، والبعض يميز في هذا الإطار بين التضمين والاقتباس فيجعل الأخير لما كان من القرآن الكريم والحديث الشريف، والتضمين لما دونهما وخاصة الشعر. (جوهر الكنز، ابن الأثير الحلبي، ص262. تحرير التحرير، ابن أبي الإصبع المصري، ج1، ص140).

4 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، مادة (ضمن)، ص2611.

5 - الإقناع في العروض، ابن عباد، مصدر سابق، ص185.

6 - كتاب القوافي، الجوهري، مصدر سابق، ص138.

7 - العقد الفريد، ابن عبد ربه، مصدر سابق، ج6، ص355.

المعدود في العيوب، فهو تعلق معنى آخر البيت بأول الذي يليه"¹، ثم استشهد له بمثال وقال: "فعلقه بالقافية على ما ترى"². ويفصل ابن الفرخان بشكل أوضح في ارتباط التضمنين بالقافية، فيقول: "وهنا عيب آخر، وهو أن البيت إذا استكمل القافية، ولم يستكمل المعنى الذي بني عليه، بل إنما يكمل المعنى ببعض ما بعده من الأبيات، سمي مضمنا. فالتضمنين عيب، وهو أيضا عدم كمال ما للبيت من حيث هو مقفى، وذلك الكمال هو تمام المعنى بتمام القافية"³.

إنّ هذه الآراء وغيرها كثير، تشدّد على ارتباط التضمنين بالقافية، حيث إنّ الشاعر يقفّي البيت والمعنى لم يكتمل بعد، بل يظلّ متعلقا بالقافية ولا ينتهي إلّا في البيت الموالي، أو قد يستمر إلى غيره، وعدم انتهائه بانتهاء القافية يعدّ عيبا، فالمقياس المعتمد هنا، في اعتبار التضمنين حاصلًا شيئان عدم اكتمال المعنى، وارتباط ذلك بالقافية.

1-2 - معيبة النظمين:

إذا تتبعنا الآراء الصادرة حول التضمنين العروضي، نجد أنّ السواد الأعظم من القدماء، قد شهِر بالمصطلح في المدوّنة النقدية التراثية، مصنّفين إياه في خانة العيوب، بدون أن يقدّموا التعليل الفني الكافي في ذلك.⁴ وهذا التصنيف تعكسه في التعاريف السابقة عبارات من قبيل: "المعدود في العيوب"، و"هذا قبيح"، و"هنا عيب"، وغيرها من العبارات التي كانت صريحة في ذمّه. واستقبح القدماء للتضمنين، مرده إلى دلالة على عجز الشاعر، فالشاعر المجيد عندهم، هو من يستطيع أن يأتي بمعنى كلامه تاما في بيت واحد، أما الذي يحتاج منهم إلى بيت آخر لإتمامه، فيظهر ضعفه وعجزه.⁵

بتعبير آخر أوضح، فإنّ تصنيفهم للتضمنين في خانة العيوب، سببه استحسانهم لمجيء البيت مستوفيا لمعناه، لأنّ روعته عندهم، إنّما تتجلّى في اكتفائه بنفسه، وعدم احتياجه إلى غيره، وما قولهم (هذا أشعر بيت قالته العرب) إلّا دليل يؤكّد صحة أنّ الشاعر، يبرز بالبيت الواحد عن القصيدة بأكملها،⁶ إذ نجدهم ينزلون البيت منزلة أعلى من القصيدة، فأعلوا فكرة البيت (المفرد) أو (السائر) أو (الشارد)، وتحدّثوا عن (بيت القصيد)، جاعلين من البيت وحدة قائمة بنفسها، ومن ثمة فكل شيء يُخلّ بتفرد البيت واستثماره استشهدا وتمثلا، يعدّونه عيبا، ومن ذلك التضمنين، لأنّ العرب كما يقول الإربلي: "تحد من الشعر ما كان كل بيت من القصيدة شعرا قائما بنفسه، بل قال علماء النظم: إن الأولى في مطلع القصيدة، أن يكون صدره تام المعنى، واللفظ لا يفتقر إلى عجزه".⁷

1 - مفتاح العلوم، السكاكي، مصدر سابق، ص 697.

2 - المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

3 - الوافي في القوافي، ابن الفرخان، مصدر سابق، ص 94.

4 - التضمنين العروضي، هاشم العزّام، مجلة جامعة أمّ القرى، م 19، ع 43، 1428 هـ، ص 488.483.

5 - المرجع نفسه، ص 489.

6 - القصيدة المغربية للعاصرة، عبد الله راجع، مرجع سابق، ج 1، ص 101.

7 - كتاب القوافي، الإربلي، مصدر سابق، ص 202.201.

هذا الاستحسان منهم لوحدة البيت، لم يكن مسألة ذوقية صريحة، وإنما كان مبنيًا على قراءة منهم للتفاعل بين التقطيع الوزني للبيت وتمفصله الدلالي، حيث انتبهوا إلى ما يُحدِّثُه التضمين في إيقاع الجملة وتركيبها، وأثر ذلك على الوزن الشعري، حيث ينجح التضمين في بلبلة الأخير، بالتشويش على الإحساس بأعمدته في البيت. بمعنى أنَّ العروضيين القدامى، فطنوا إلى الإيقاع الموازي لوزن البحر، والذي تفرضه الجملة وتركيبها، وحين أحسوا بخطر التضمين الذي يعتري الوزن، اعتبروه عيبًا، عناية منهم بأعمدة الوزن الشعري¹، ذلك أنَّ التضمين يُبرز إيقاع الجمل على حساب إيقاع البحر، وذلك يطيح بأعمدة الأخير: العروض والضرب والقافية، حيث إنَّه يمنعها من القيام بدورها على وجهه الأكمل وحاله الأمثل، وهو إيجاد التوازي الدقيق بين إيقاع وزن البيت وإيقاع الجمل فيه،² ومن هنا اعتبروا أنَّ مزية الشاعر، هي إتيانه بالمعنى كاملاً في بيت واحد، لأنَّ ذلك يوجد قدراً كافياً من التوازي، بين تقطيعه النظمي وتمفصله الدلالي، ويغلق المنفذ أمام أي تشويش محتمل بتسرب التضمين.

1-3 - أقسام التضمين:

إنَّ تتبع آراء الشعريين القدامى في التضمين، وما استحضروه من شواهد له، يكشف أنَّ وقوع التضمين في قصائد الشعراء، لم يكن بنفس الدرجة من حيث ما يحكم حضوره، فأحياناً يحكمه التركيب النحوي، بـ"فاعلية تركيبية" تتم نتيجة خرق العلاقة الإسنادية بين طرفين³. وأحياناً أخرى تحكمه الدلالة، بفاعلية دلالية تقوّي الدلالة في المضمّن⁴، وفي أحوال نادرة كانت تحكمه الوحدة المعجمية. وبناءً عليه، يمكن الحديث عن ثلاثة أقسام لحضور التضمين في قصيدة الشطرين.

أ - التضمين التركيبي: هذا النوع من التضمين، تحكمه العلاقة النحوية، أي علاقة إسنادية بين مركبات الجمل في البيت، ويقع التضمين هنا بالفصل بين طرفي المركب الإسنادي في حضور القافية، وهذا الفصل لا يكون دائماً بالشدة نفسها، فإمّا أن يكون فصلاً حاداً قوياً، وإمّا أن يكون ضعيفاً، ويتحدّد ذلك من خلال المسافة الفاصلة بين الطرف المسند والقافية، فإمّا أن يقع فيها فيكون حاداً، وإمّا بعيداً عنها في بداية البيت أو في وسطه، فتكون حدّته أقل. ويجري التضمين التركيبي بشكلين: الأول أفقي، والثاني عمودي، يقع الأفقي بين بيتين أو ثلاثة، وفيه يكون التعلق بين طرفي الإسناد خفيفاً عندما يقع المسند في بداية البيت أو وسطه، بينما يكون حاداً عندما يقع المسند في القافية. كما يأتي التضمين في شكله الأفقي مفرداً، أي تضميناً واحداً فقط. وبذلك فتخطيطاته المجردة نظرياً ستة، ندرجها هنا حسب شدة التعلق بين طرفي الإسناد، من الأشدّ تعلقاً إلى الأخف:

1 - القافية هي الأصل، ديمة شكر، مرجع سابق، ص 166-167.

2 - المرجع نفسه، ص 170.

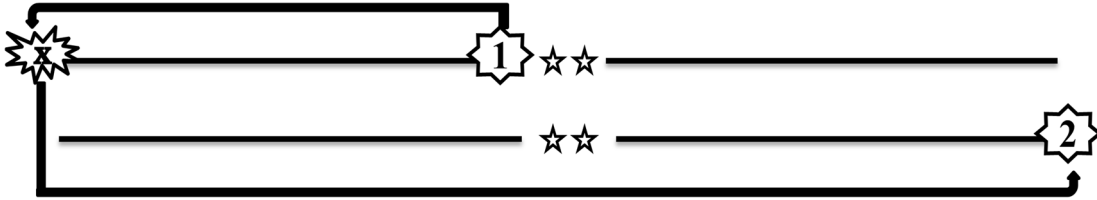
3 - شعرية القصيدة العربية المعاصرة: دراسة أسلوبية، محمد العياشي كنوني، دار عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010، ص 128.

4 - المرجع نفسه، ص 129.

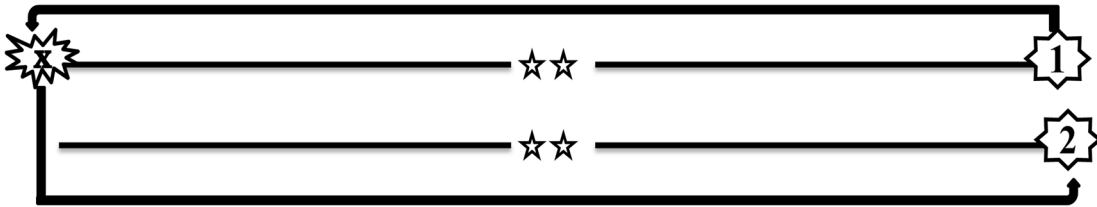
الشكل 1: المسند في موقع القافية والمسند إليه في البيت الثاني



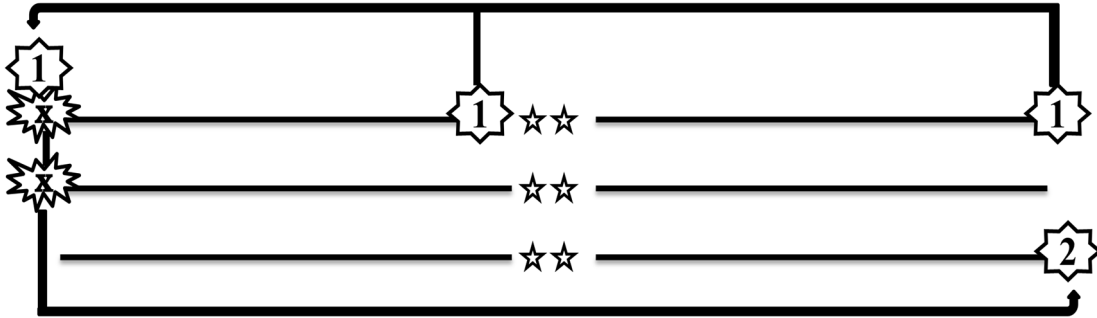
الشكل 2: المسند في وسط البيت قريب من القافية والمسند إليه في البيت الثاني



الشكل 3: المسند في بداية البيت بعيد من القافية والمسند إليه في البيت الثاني

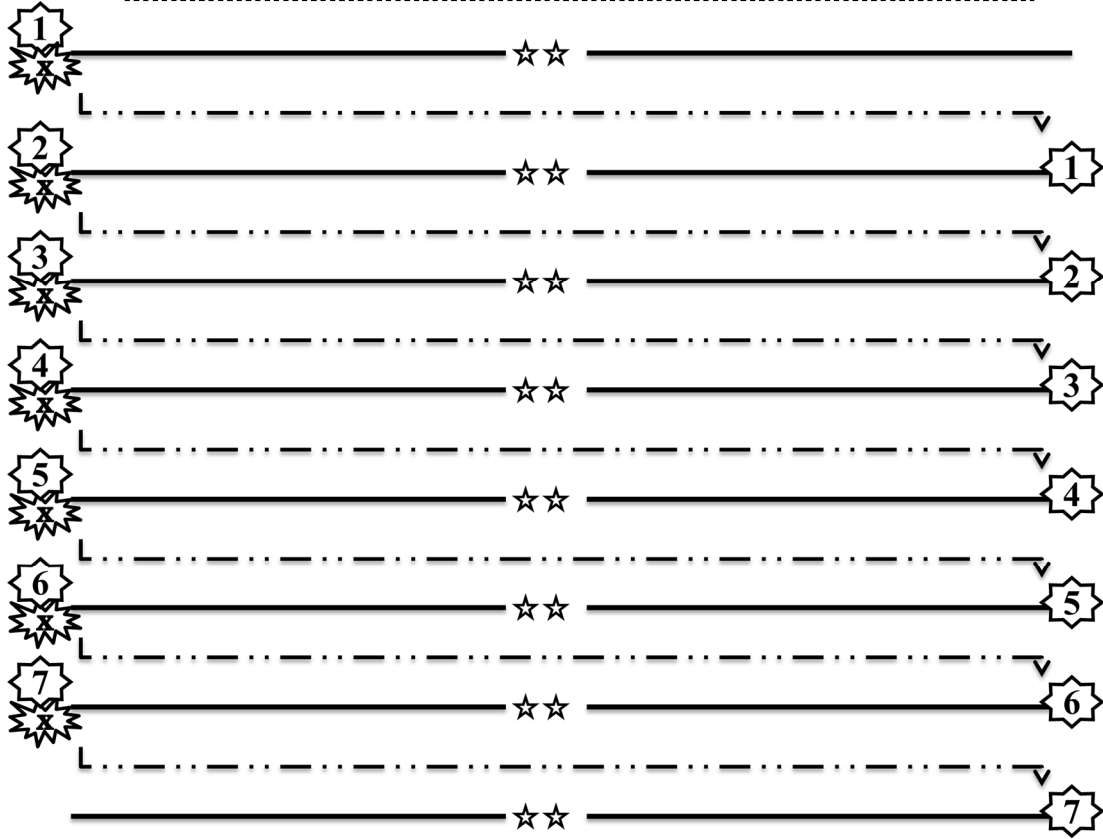


الشكل 4-5-6: المسند في بداية البيت أو وسطه أو قافيته والمسند إليه في البيت الثالث

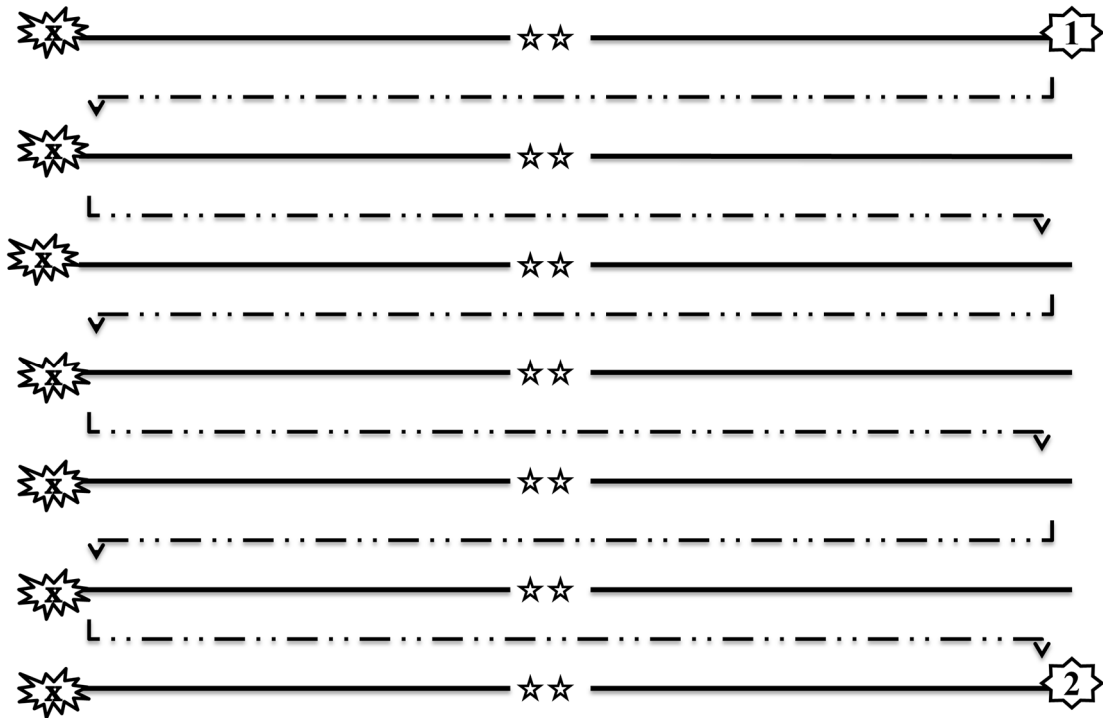


أما التضمين التركيبي بشكله العمودي، فيستغرق قطعة أو نصا بكامله، وهو في هذا الشكل أيضا، إما حادّ لوقوع المسند دائما في القافية، وإما خفيف الحدة لبعد المسافة بينه وبين القافية من جهة، وبعد المسند إليه عنهما معا من جهة ثانية، كما أنه بخلاف الشكل الأفقي، لا يأتي مفردا فقط، بل يأتي متعددا كذلك، أي في سلسلة من الإسنادات، ينتهي الأول لبداً الثاني، وينتهي الثاني لبداً الثالث، وينتهي الثالث لبداً الرابع، وهكذا إلى نهاية القطعة أو القصيدة. وبذلك فحضوره النظري المجرد له تخطيطان ندرجهما هنا:

الشكل 1: تضمين إسنادي عمودي متعدد، المسند فيه في موقع القافية دائما والمسند إليه في صدر البيت



الشكل 2: تضمين إسنادي عمودي مفرد، المسند في بداية البيت الأول بعيدا عن في موقع القافية والمسند إليه في آخر بيت



نجد التضمن التركيبي في المدونات القديمة، باسم تضمن الإسناد، أو الافتقار، أو الإدماج، جاء الأول في قول ابن الأثير: "تضمن الإسناد (٠٠٠) يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنشور، على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه، ولا يتم معناه إلا بالثاني".¹ وجاء الإطلاق الثاني في قول أبي هلال العسكري: "التضمن أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني، والبيت الأول محتاجاً إلى الأخير".² وجاء الثالث في كلام تقدم في الفصل الأول، عند ابن الدهان في تعريفه للإدماج، حين قال: "والإدماج أن يكون بعض الكلمة في آخر البيت، وبعضها في أول البيت الآخر، وسمي إدماجاً من اندمجت في الموضع، إذا دخلت فيه، فكأن البيت الثاني لتعلقه بالأول داخل في جملة، وذلك كقوله:

بحر الوافر التام

وَلَيْسَ الْمَالُ فَلَعَلَّمَهُ بِمَالٍ وَإِنْ أَغْنَاكَ إِلَّا لِلْخَيْرِ
يُرِيدُ بِهِ الْعَلَاءَ وَيَصْصِفِيهِ لِأَقْرَبِ أَقْرَبِيهِ وَلِلْقَصْرِ

ف(الذي) بمنزلة الفاء من (جعفر).³

نجد لدى العبيدي أيضاً، حين قال متحدثاً عن التضمن: "وقال بعضهم: من هذا النوع الإدماج، وهو أن يكون بعض الكلمة في آخر البيت، وبعضها في البيت الآخر، وتمثلوا بالبيتين وهما (وليس المال)"⁴. وعند ابن هشام في شرحه لـ (بانت سعاد) توضيح للسابق، قال: "ومن أقبح التضمن قوله:

وَلَيْسَ الْمَالُ فَلَعَلَّمَهُ بِمَالٍ وَإِنْ أَغْنَاكَ إِلَّا لِلْخَيْرِ
يُرِيدُ بِهِ الْعَلَاءَ وَيَصْصِفِيهِ لِأَقْرَبِ أَقْرَبِيهِ وَلِلْقَصْرِ

فإنه وقع بين الموصول وصلته، وهما كالكلمة الواحدة".⁵ ويأتي البغدادي في حاشيته على شرح ابن هشام لـ (بانت سعاد) فيقول: "قوله [يقصد ابن هشام] ومن أقبح التضمن إنلخ، سماه ابن الدهان في عيوب القوافي بالإدماج".⁶ وقال قبل ذلك: "فإن الوقف على الموصول دون صلته غير جائز، لأنه كالوقف على بعض الكلمة، ومثله المضاف والمضاف إليه".⁷

1 - المثل السائر، ابن الأثير، مصدر سابق، ج 3، ص 201.

2 - كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط 1، 1952، ص 26.

3 - الفصول في القوافي، ابن الدهان، مصدر سابق، ص 94-95.

4 - الوافي في علمي العروض والقوافي، العبيدي، مصدر سابق، ج 2، ص 682.

5 - شرح بانت سعاد، ابن هشام، مصدر سابق، ص 154.

6 - حاشية على شرح بانت سعاد، عبد القادر البغدادي، مصدر سابق، ج 2، ق 1، ص 579.

7 - المصدر نفسه، ج 2، ق 1، ص 574.

رغم اختلاف الاصطلاحات الثلاثة، فإنها تشير معا إلى أن "المعاني تفتقر إلى جهة تستند إليها ولا تقوم بذاتها".¹ وهذا طبعا في حضور القافية، كما هو واضح في الأشكال التخطيطية أعلاه، لأننا نتحدث هنا عن مسند قبل القافية أو فيها، ومسند إليه يقع بعدها، وأشكال الافتقار الممكنة لما قبل القافية أو فيها، في علاقته بما بعدها، في حال حدوث الافتقار أو غيابه، حصرها حازم القرطاجني في أربعة أحوال، فقال في سياق حديثه عن التضمين رابطا ذلك بالقافية: "فأما ما يجب فيها من جهة كونها مستقلة، منفصلة عما بعدها، أو متصلة به، فلا يخلو الأمر في هذا، من أن تكون الكلمة الواقعة في القافية غير مفتقرة إلى ما بعدها، ولا مفتقر ما بعدها إليها، أو يكون كلاهما مفتقرا إلى الآخر، أو تكون هي مفتقرة إلى ما بعدها، ولا يكون ما بعدها مفتقرا إليها، أو يكون ما بعدها مفتقرا إليها، ولا تكون هي مفتقرة إليه".²

بالنسبة للعلاقات الإسنادية التي يخترقها التضمين التركيبي، فاصلا بذلك بين العمد، نجد ذكرا لأبرزها في نص لابن الجزري (ت833هـ)، قال فيه: "لا يجوز الوقف على المضاف دون المضاف إليه، ولا على الفعل دون الفاعل، ولا على الفاعل دون المفعول، ولا على المبتدأ دون الخبر، ولا على نحو كان وأخواتها دون أسمائها، ولا على النعت دون المنعوت، ولا على المعطوف عليه دون المعطوف، ولا على القسم دون جوابه، ولا على حرف دون ما دخل عليه، إلى آخر ما ذكره وبسطه من ذلك".³ ونجد ذكرا لبعضها لدى البغدادى أيضا في قوله: "والافتقار اللازم، أن يتوقف البيت الأول على جزء من أجزاء الكلام الضرورية، يجاء به في البيت الثاني، كالمبتدأ يأتي خبره في البيت الثاني، وكذلك فاعل الفعل، وخبر كان أو اسمها، أو خبر إن واسمها، أو أحد مفعولي ظننت، أو جواب الشرط لأن أو للواو، للولا أو لغيرها".⁴

يمكن الوقوف على بعض تجليات التضمين التركيبي، من خلال مجموعة من الشواهد الشعرية، التي تغطي الشكلين الأفقي والعمودي له، وهي شواهد ندرج من التضمين الحاد إسناديا إلى الأخف، وليسهل رصده فيها نستعين بالأشكال السابقة في رصد طرفي الإسناد.

بحر الوافر التام

(1). قال النابغة الذبياني مفتخرا بقييلته (ت18ق.هـ):

1- وَهُمْ وَرَدُوا الْبِفَلَ عَلَى تَمِيمٍ وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمٍ عَكَاخِ إِئِيرِ
2- شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاضِيَ صَالِحَاتٍ وَتَقْتُ لَهُمْ بِحُسْنِ الْخُزْنِ مَنُورِ⁵

شَهِدْتُ ☆☆ إئيرِ
شَهِدْتُ ☆☆ إئيرِ

1 - تفاعل الصوت والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر، محمد العمري، مرجع سابق، ص55.

2 - منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص276.

3 - النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، تحقيق علي الضباغ، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ج1، ص230-231.

4 - حاشية على شرح بانث سعاد، البغدادى، مصدر سابق، ج2، ق1، ص573-574.

5 - ديوان النابغة الذبياني، شرح عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1986، ص138.

يظهر من خلال التخطيط أنّ الشاعر ضمّن بين البيتين، وأنّ ذلك تمّ بالفصل بين إنّ وخبرها، حيث جاء بـ(إنّ) في موقع القافية، وفي صدر البيت الثاني بالجملة الفعلية (شهدت) لتكون في محلّ رفع خبرا لها.

بحر البسيط النّام

(2). قال علال الفاسي (ت1974):

- 1- نَخَصْتُ مِنْ بَيْنِ شُكَاكِ السَّفِينَةِ مَا رَأَيْتُ قَرَمًا مِنَ الْأَقْوَامِ حَيَّانِي
- 2- إِلَّا بِلَا دَمِي الَّتِي أَحْبَبْتُهَا فَحَنَنْتُ عَلَى مَنْدُ حَبْتَنِي كُلِّ إِحْسَانٍ¹

☆☆ ما رأيت فردا
☆☆ الأبلادي

التضمين هنا يخص مركبا إسناديا هو جملة الاستثناء، فالشاعر كما يظهر التخطيط الخاص بالتضمين في البيتين، فصل بين طرفي الاستثناء، فجاء المستثنى منه في وسط البيت الأول، قريبا من موقع القافية، بينما جاء المستثنى وأداة الاستثناء في صدر البيت الثاني.

بحر الطويل

(3). قال مالك بن المرحل (ت699هـ) متغزلا:

- 1- فَلَمَّا فَنَى صَبْرِي وَقَلَّ تَجَلُّدِي وَفَارَقَنِي نَوْمِي وَحَرَمْتُ مَضْجَعِي
- 2- شَكُوتٌ لِقَاضِيِ الْحُبِّ قُلْتُ أَحْبَبْتِي جَفَوْنِي وَقَالُوا أَنْتَ فِرَ الْحُبِّ مُدْعٍ²

☆☆ فلما فنى
☆☆ شكوت

التركيب الإسنادي هنا يخص جملة الشرط، إذ يحضر التضمين في التخطيط بين الشرط وجوابه، فالشاعر فصل بين الشرط الذي تمثله (لما) وفعل الشرط الماضي بعدها (فنى)، وبين جواب الشرط الذي جاء في بداية البيت الثاني (شكوت). ف(لما) اسم شرط غير جازم مبني على السكون في محل نصب ظرف زمان لأنها بمعنى (حين)، وفعل الشرط (فنى)، وجوابه (شكوت). ويلاحظ أنّ حدة التضمين خفيفة لوقوع المسند في بداية البيت بعيدا عن القافية.

بحر الطويل

(4). قال محمد الحلوي (ت2004):

- 1- فَأَقْسَمْتُ بِالْعَرْشِ الْمَهِيبِ وَتَلَايِهِ عَلَى الْمَفْرَقِ الْوَضَاءِ يَكْلَلُهُ الْكَهَرُ
- 2- بِمَا فِي الْحَنَائِدِ مِنْ تَبَارِيحِ حُبِّكُمْ وَمِنْ دُمُرٍ مَحْفُورَةٍ ضَمَمَهَا الصَّخَرُ
- 3- يَمِينًا لِأَنْتَ الْقَائِدُ الْمُلْهِمُ الْخَدِي يَصُولُ بِلَا جَيْشٍ فَيَصْلُبُهُ النَّصْرُ³

1 - ديوان علال الفاسي، جمع وتحقيق عبد العلي الودغيري، 1983، ج1، ص84.

2 - النبوغ المغربي في الأدب العربي، عبد الله كنون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1961، ج3، ص687.

3 - أنغام وأصداء، محمد الحلوي، دار السليبي، 1965، ص73.

☆☆	فأقسمت بالعرش
☆☆	بما في الحنايا
☆☆	يمينا لأنت القائد الملهم

الشاعر هنا كما هو واضح في التخطيط، جعل التضمين في مركب إسنادي هو جملة القسم، فاصلا بين أداة القسم، التي جاءت فعلا في بداية البيت الأول (أقسمت)، والمقسم به الذي جاء متعدياً، بعضه في البيت الأول (العرش)، وبعضه في الثاني (ما في الحنايا)، وبعضه في الثالث (اليمين)، والمقسم عليه (جواب القسم)، الذي جاء في البيت الثالث جملة اسمية مؤكدة بلام القسم (لأنت القائد الملهم). ويلاحظ هنا أن التضمين بسط نفسه على ثلاثة أبيات، مخترقا قافيتين بدل واحدة كما يظهر التخطيط أعلاه.

بحر الخفيف القام

(5)- ابن دريد (ت321هـ): أثبت ابن دريد في (الأمالى) قطعة منسوبة لأبي نواس قال فيها:

- 1- يَا صَدِيقِي لَقَدْ جَفَانِي جَمِيعُ النَّاسِ لَمَّا جَفَوْنِي وَاسْتَهَانُوا
- 2- بِرِيوقِي كُنْتُ كَالْأَمِيرِ عَلَيْهِمْ
- 3- لِي عَيْبِدًا أَوْ كَالْعَبِيدِ الْمُصِيفِ
- 4- سُوءَ حَالِي لِكَيْدٍ صَارُوا مَعَ الْكَفِّ
- 5- لِي فَعْدٌ لِي فَلَسْتُ مِثْلَ أَنْاسِ

☆☆	استهانوا	☆☆	استهانوا
☆☆	كانوا	☆☆	كانوا
☆☆	استبانوا	☆☆	استبانوا
☆☆	دانوا	☆☆	دانوا
☆☆	لي	☆☆	لي

إنَّ الشاعر هنا كما يظهر التخطيط، جاء بتضمينات متعددة، وقعت جميعها بين منطقة القافية وبداية الصدر الذي يليها، فقد فصل في مناسبتين شبه الجملة من الجار والمجرور (لي/ي) عن الجملة الفعلية (استهانوا/دانوا). وفي مناسبة ثالثة بين (كانوا) وخبرها (عبيدا)، وفي مناسبة رابعة بين الجملة الفعلية من الفعل والفاعل (استبانوا)، ومفعولها (سوء). ويظهر هنا كيف أنَّ التضمين شديد التعلق، بحيث لا يمكن فهم معنى بيت بمعزل عن الذي قبله.

1 - تعليق أمالي ابن دريد، ابن دريد، تحقيق مصطفى السنوسي، ط1، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1984، ص96-97.

(6). قال محمود درويش في قصيدة (الناس في قصتنا):

مجزوء الرجز+مشطور الرجز

- 1- إِنْ مَرَّةً تَحَدَّثُوا عَنَّا وَقَالُوا افْتَرَقُوا
 - 2- وَخَيَّعُوا أَيَّامَهُمْ وَافْتَرَقُوا
 - 3- وَنَزَّروا وَأَسْرَفُوا وَأَقْلَقُوا
 - 4- وَسَوَّحُوا صَبَاحَنَا وَهَتَفُوا لَا يَشْرِقْ
 - 5- أَوْ غَرَسُوا أَكْذُوبَةً فِي كُلِّ حَرْفٍ تُقْلِقُ
 - 6- أَوْ سَلَبُوا كُنُوزَنَا مِنَ الْعَوْرِ وَسَرَقُوا
 - 7- فَكَلَّمُوا مُحَقِّقًا فِي حِينٍ مُدَقَّقٍ¹
- إِنْ — تَحَدَّثُوا ☆☆ — عَنَّا وَقَالُوا افْتَرَقُوا
- وَحَيَّعُوا أَيَّامَهُمْ وَافْتَرَقُوا
- وَنَزَّروا وَأَسْرَفُوا وَأَقْلَقُوا
- وَسَوَّحُوا صَبَاحَنَا وَهَتَفُوا لَا يَشْرِقْ
- أَوْ غَرَسُوا أَكْذُوبَةً فِي كُلِّ حَرْفٍ تُقْلِقُ
- أَوْ سَلَبُوا كُنُوزَنَا مِنَ الْعَوْرِ وَسَرَقُوا
- فَكَكَلَّمُوا مُحَقِّقًا فِي حِينٍ مُدَقَّقٍ¹
- فَكَكَلَّمُوا مُحَقِّقًا

يظهر من خلال تخطيط التضمين هنا، أنه يتصل بأسلوب الشرط، فالشاعر فصل بين (إن) الشرطية وجوابها، إذ جاء في البيت الأول بأداة الشرط (إن) مع جملة فعل الشرط (تحدثوا)، بينما جملة جواب الشرط (فكلهم محقق)، لم تظهر إلا في البيت الأخير. ويلاحظ أن بعد المسافة بين أداة الشرط وجملة فعل الشرط من جهة، وجملة جواب الشرط من جهة ثانية، في صلتها بالقافية، قد كسر حدة التضمين.

1 - عصافير بلا أجنحة، ديوان محمود درويش، مرجع سابق، ص 105.

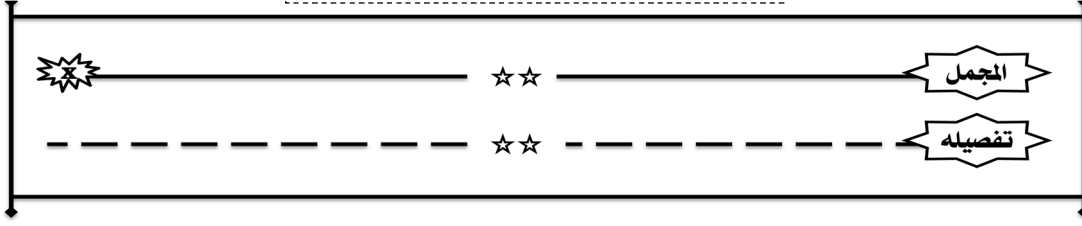
ب- التضمن الدلالي: يرتكز هذا التضمن على الدلالة بشكل أكبر، في ارتباط معنى البيت بمعنى الذي يليه من بيت أو أبيات، بحيث يكون البيت الأول قائماً بنفسه يدلّ على ما هو غير مفسّر، فيأتي تفسيره في البيت الثاني فقط، أو في ما بعده من أبيات، فتكون هناك "فاعلية دلالية، لأنّ دلالة الأول تتقوى بالثاني، والثاني لا يفهم إلاّ بالأول".¹ ما يعني أنّ التضمن الدلالي، يقوم على تفصيل الجمل، أي تفصيل دلالة ما ورد مجملًا في البيت الأول. غير أنه إذا كنا نتحدث عن ارتكازه على الدلالة بالأساس، فإنّ هذا لا يعني خلوّه من علاقة إسنادية، فهي موجودة، "غير أنها علاقة ضعيفة، ليست علاقة العمْد، أو علاقة الأدوات بموضوعها"²، فهي فاترة لدرجة أنه قد لا ينتبه إليها أحياناً.

لقد انتبه القدماء إلى التضمن الدلالي، وورد في مدوناتهم باسم تضمن الاقتضاء، نجد ذكرًا له عند التبريزي، حين قال: "من التضمن ضرب آخر، يكون البيت الأول منه قائماً بنفسه، يدل على جمل غير مفسرة، ويكون في البيت الثاني تفسير تلك الجمل، فيكون الثاني يقتضي الأول، كإقتضاء الأول له".³ وإليه أشار المرزباني أيضاً في قوله: "هذا عند نقاد الشعر يسمى الاقتضاء: أن يكون في الأول اقتضاء للثاني، وفي الثاني افتقار للأول".⁴

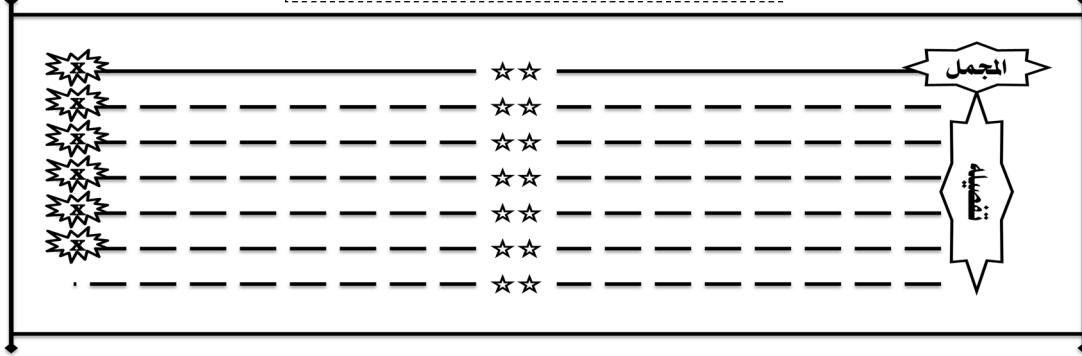
يشير الدارسون إلى أنّ التضمن الدلالي يستوعب بعض صور البديع⁵، التي تقوم على نفس الفاعلية، أي تفصيل ما ورد مجملًا، وتحديدًا ما يصطلح عليه بـ (الجمع مع التقسيم) و (الجمع مع التفريق)، فالأول يقوم على جمع متعدد تحت حكم واحد ثم تقسيمه، أو العكس بتقسيم متعدد ثم جمعه تحت حكم واحد⁶، والثاني يقوم على الجمع بين شيئين في حكم واحد، ثم التفريق بينهما بعد ذلك فيه.⁷ وانطلاقاً من هذا ومن الذي تقدّم، فالظاهر أنّ التضمن الدلالي له في حضوره النصي شكلان: شكل أفقي، تفصيل دلالة البيت الأول فيه محدود، يستغرق البيت الثاني فقط، وفيه يتموقع (الجمع مع التقسيم) و (الجمع مع التفريق)، وهنا لا نكاد نحسّ بأثر العلاقة الإسنادية بين البيتين. وشكل عمودي، تفصيل دلالة البيت الأول فيه موسع، يستغرق النص بكامله، مع وجود علاقة إسنادية ضعيفة بفعل هيمنة التفصيل في الدلالة، وبعد الحيز بين المسند في بداية النص والمسند إليه في نهايته، وفي الشكّلين معا تحضر القافية، فاصلة بين المعنى المجمل ودلالته المفصلة. ويمكن تمثيلهما معا من خلال الشكّلين الآتيين:

- 1 - شعرية القصيدة العربية المعاصرة، محمد العياشي كنوني، مرجع سابق، ص 129.
- 2 - تفاعل الصوت والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر، محمد العمري، مرجع سابق، ص 53.
- 3 - الكافي في علم العروض والقوافي، التبريزي، مصدر سابق، ص 166.
- 4 - الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، تحقيق محمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1995، ص 54.
- 5 - من الدارسين الذي قالوا بذلك: محمد العمري في بحثه السابق (تفاعل الصوت والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر) ص 53، ومصطفى الشليح في كتابه (في بلاغة القصيدة المغربية) ص 304.
- 6 - علم البديع، عبد العزيز عتيق، دار النهضة، بيروت، دت، ص 158.
- 7 - المرجع نفسه، ص 160.

الشكل 1: التضمن الدلالي الأفقي بتفصيل محدود



الشكل 2: التضمن الدلالي العمودي بتفصيل موسع



بحر الطويل

نجد مثالا للتضمن الدلالي الأفقي في قول مالك بن المرحّل متغزلاً:

- 1- وَعِنْدِي شُهُودٌ بِالصَّبَابَةِ وَالْأَسْرِ
يُزَكُّونَ لَعْنَوَائِي إِذَا جِئْتُ أَلْمَعِي
- 2- سُهَادِي وَشَوْقِي وَاكْتِنَابِي وَلَوْعَتِي
وَوَجْدِي وَسُقْمِي وَاصْفِرَارِي وَأَلْمُعِي¹



فالشاعر هنا كما يظهر تخطيط التضمن، فصل في البيت الثاني، ما ورد مجملاً في البيت الأول، باعتماد أسلوب (الجمع مع التقسيم)، فالجمل في البيت الأول أو الجمع هو (شهود الشاعر) على صدق محبته لأحبته. أمّا التقسيم فورد فيه التفصيل بأسمائهم، وهم ثمانية: سهاد، شوقه، اكتنابه، لوعته، وجده، سقمه، اصفراره، وأخيراً أدمعه، فهؤلاء شهود الشاعر أمام قاضي الحب جاؤوا يزكون دعواه. ويلاحظ كيف أنّ التفصيل في دلالة الجمل كان محدوداً، يستغرق البيت الثاني فقط.

بحر البسيط التام

بالنسبة للتضمن الدلالي العمودي، نجده في قول علال الفاسي:

- 1- مَا رَوْضَةٌ مِنْ رِيَاضِ الزَّهْرِ صَبَحَهَا
مَاءُ الْحَيَاةِ بِمَنْفَعٍ وَمَنْسَكَبِ
- 2- حَتَّى غَدَا وَزَرَائِفَهَا مَرْقَشَةٌ
كَأَنَّهَا بُرْدٌ مُوشِيَةٌ الْفُجْدِ
- 3- وَالْغُصْنُ يَعْثَبُ بِالْأَنْهَارِ حِينَ جَرَتْ
مِنْ تَحْتِهِ فَتَلَوَتْ تَحْتَ كَالرُّقْبِ

1 - النبوغ المغربي في الأدب العربي، عبد الله كنون، مرجع سابق، ج3، ص687.

- 4- وَقَامَ يَشْدُو عَلَى أَفْنَانِهَا غَرِيًّا
5- فَجَعَتْ صَوْتَهُ تِلْكَ الصَّمَائِمُ فِي
6- فَصَارَحَتْهَا الْهَوَى تِلْكَ النَّوَاعِرُ مِنْ
7- فَغَارَتْهُ فَتَاةُ الشَّمْسِ فَأَنْعَكَسَتْ
8- وَالشَّمْلُ مُلْتَمِئٌ فِيهَا وَمُجْتَمِعٌ
9- يَوْمًا بِأَحْسَنَ مِنْ شَعْرِ يُنْخِصُّهُ
- كَأَنَّهُ مَعْبَدٌ فِي صَوْتِهِ الْعَجَبِ
أَفْيَانُهَا بَيْنَ أَرْزِ الْغَابِ وَالْخَشَبِ
خَلْفَ الشَّلِيلِ وَصَيْبُ الْعَيْشِ فِي النَّصَبِ
خِيُوضُهَا فِي صَفَاءِ الْمَاءِ كَالذَّهَبِ
وَالْعَيْشُ فِي رَيْحِهِ وَالْفَكْرُ فِي رَحَبِ
﴿شوقي﴾ فَيَفْعَلُ فَعْلَ السَّاحِرِ الْوَهَبِ¹

ما روضة	☆☆	_____
_____	☆☆	_____
_____	☆☆	_____
_____	☆☆	_____
_____	☆☆	_____
_____	☆☆	_____
_____	☆☆	_____
_____	☆☆	_____
يوما بأحسن	☆☆	_____

فالشاعر هنا يقارن بين روضة زهر وما تشتمل عليه من عناصر الطبيعة، وبين شعر أمير الشعراء أحمد شوقي، منتصرا للأخير في الحسن. وتأمل خطاطة التضمنين، يبرز أنه أورد مجملا في بداية البيت الأول، هوالمقارن (روضة من رياض الزهر)، واستغرق في تفاصيله الطبيعية طوال النص، ولم يأت بالمقارن به (شعر شوقي) إلا في البيت الأخير، وبين المقارن والمقارن به علاقة إسنادية، ف(روضة) اسم ل(ما) قبلها، العاملة عمل (ليس)، لاقتران خبرها بالباء الزائدة (بأحسن يوما). ويلاحظ كيف أن استغراق الشاعر في تفصيل دلالة المجلد قد أضعف حدة الإسناد.

ج - التضمنين المعجمي: نسميه معجميا نسبة إلى الوحدات المعجمية، فهذا النوع من التضمنين، هو "أقصى ما يمكن أن يصل إليه بتر الوحدة الدلالية، فهو ليس بتر نحوي في أي مستوى من مستوياته، بل هو بتر للوحدة المعجمية نفسها، إذ تنتصب القافية وسط الكلمة فتشطرها شطرين".² أي أنه لا يتموقع إلا في موقع القافية وبداية صدر البيت الذي يليها، والتعلق فيه ليس بين طرفي مركب إسنادي، وإنما بين طرفي الكلمة المبتورة. كما أنه يملك في حضوره النصي شكلين اثنين، أحدهما أفقي يستغرق البيتين أو الثلاثة، والثاني عمودي يستغرق القصيدة بكاملها، وهو فيهما معا يقع متعددا وليس مفردا، وبذلك فحضوره المجرد يأخذ أحد الشكلين الآتين:

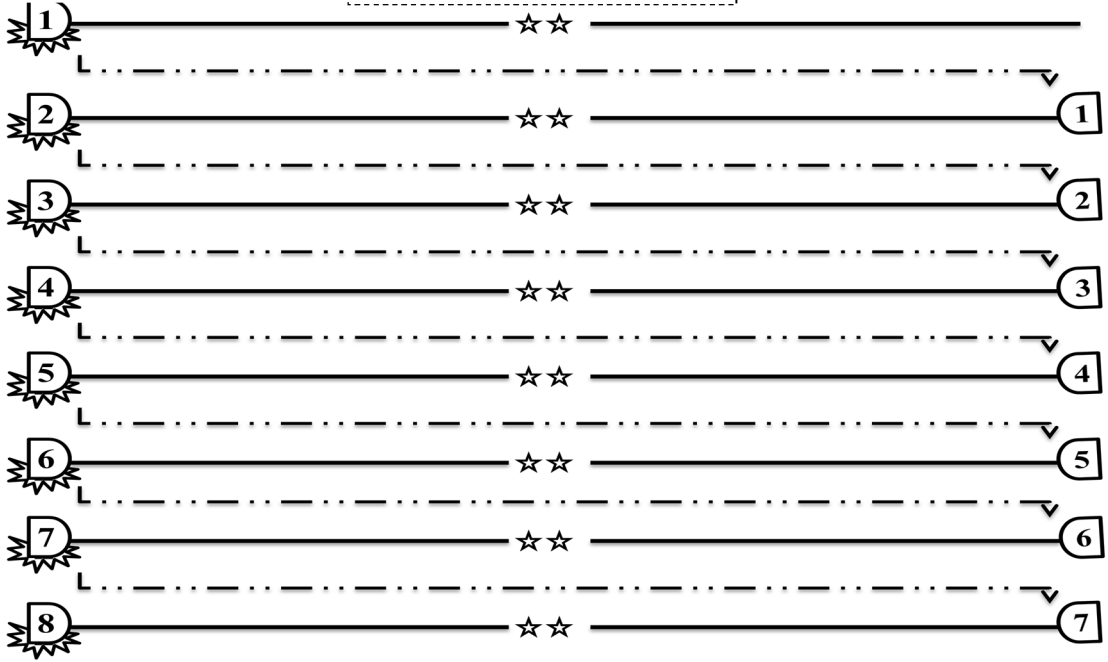
1 - ديوان علال الفاسي، مرجع سابق، ج1، ص144.

2 - تفاعل الصوت والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر، محمد العمري، مرجع سابق، ص58.

الشكل 1: التضمين المعجمي الأفقي



الشكل 2: التضمين المعجمي العمودي



لقد أشار القدماء إلى التضمين المعجمي باصطلاحات هي المجاز والإغرام، نجد الأول لدى ابن سنان في قوله: "من عيوب القوافي، أن يتم البيت، ولا تتم الكلمة التي منها القافية، حتى يكون تمامها في البيت الثاني، مثل أبيات كتبها إليّ الشيخ أبو العلاء بن سليمان في بعض كتبه، وحكي أنّ أبا العباس المبرد ذكرها في كتابه¹ الموضوع في القوافي، وسمى هذا الجنس من عيوب القافية المجاز (٠٠٠) ومما يجري هذا المجرى التضمين".²

الاصطلاح الثاني ورد لدى أبي العلاء المعري، وجاء حديثه عنه في سياق التضمين، أي ضمن عيوب القافية، حيث يظهر من كلامه، أنّ الإغرام شكل من أشكال التضمين، غير أنّ التعلق والاقتضاء، أشدّ في التضمين من الإغرام، ثم يشير إلى إطلاق البعض له على انقسام الكلمة بين نهاية البيت، وبداية الذي يليه، حين قال: "وكذلك التضمين، وهو أن لا يتم المعنى في البيت الواحد. والإغرام دون التضمين، كأنّ اقتضاء التضمين أشدّ منه (٠٠٠) وكان بعض المتأخرين، يزعم أنّ الإغرام أن يتم وزن البيت ولا تتم الكلمة، وهذا لا يعرف في شعر العرب، وإنما يتعمده المحدثون".³

1 - عدنا إلى كتاب المبرد في القوافي، وهو (القوافي وما اشتقت ألقابها منه) فلم نعثر على هذه الأبيات فيه.

2 - سرّ الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، مصدر سابق، ص 186-187.

3 - الفصول والغايات، أبو العلاء المعري، مصدر سابق، ص 446-447.

نجد حديثاً عن التضمن المعجمي أيضاً لدى حازم القرطاجني، خلال حديثه عن أنواع التضمن، غير أنه لم يصطلح له، وإنما اعتبره من أشكال الافتقار. قال: "التضمن يكثر فيه القبح أو يقل، بحسب شدة الافتقار أو ضعفه. وأشدّ الافتقار، افتقار بعض أجزاء الكلمة إلى بعض، وربما صنع شعر قوافيه على هذا الوضع ليعمى موضع القافية، وهو قبيح جداً".¹ وقد ذكره أيضاً في كتابه الموضوع في القوافي حين قال: "فأما أن تفصل الكلمة، فيجعل بعض حشوها الروي، وي طرح سائرها أو يستأنف في صدر البيت الثاني، فن أقبح ما ورد في القوافي، وهذا الضرب الأخير أردأ ضروب التضمن، وليس استعماله بجائز".²

نجد مثالا للتضمن في شكله الأفقي لدى أبي العلاء المعري في (الفصول والغايات)، هو قول القائل:³

مجزوء بحر الهزج

- 1- أبا بكر لقد جاءك من يحيى بن منصور
- 2- ر الكأس فخذها من
- 3- جة جنبك الله أبا بكر من السو

منصور
ر
جة

فالشاعر هنا كما يظهر التخطيط بتر الوحدة المعجمية في نهاية كل بيت مع بداية الذي يليه، وقطع الكلام على نفس المنوال، حيث لا نجد الهزمة المتمة لكلمة (السوء). وهو هنا اعتمده بشكل محدود لا يتعدى ثلاثة أبيات.

أورد ابن سنان في (سر الفصاحة) نقلاً عن المبرد، شاهداً للتضمن المعجمي في شكله العمودي، هو قول الشاعر:⁴

مجزوء بحر الهزج

- 1- شبيهه بـ ابن يعقوب
- 2- سُفّا يشرب النمر
- 3- سِعُ الأمواله باللقو
- 4- ن فريصيح وإمساء
- 5- شداً الرحمن أن يصل
- 6- لها أهل فلا يكشف
- ولكن لم يكن يو
- ولا يزني ولا يو
- له مزجاً لم يكن يو
- وقدأ منكرو يو
- يه في نلر خزي هو
- فأ عنه ربنا السو

1 - منهاج البلاغ، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 277.

2 - الباقي من كتاب القوافي، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 39-40.

3 - المصدر نفسه، ص 447.

4 - سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، مصدر سابق، ص 186-187.

- 7- ءَإِنَّ الْأَخْضَرَ
8- قَدْ النَّارَ لِأَضْيَافٍ
9- دَنَانِيرٍ وَأَمْوَالٍ
10- سَعِ الرِّزْقِ عَلَى هَذَا
11- لَوْ وَالْفَعْلُ سَتَوْقُ
نِ غَا الْفَحْشَاءِ لَا يُو
وَلَوْ قِيلَ لَهُ دُو
فِيَا رَحْمَانَ لَا تُو
الْحَدِيثُ مِنْ خَصَرُهُ لَو
فَوَزْنُ الرِّيشِ لَا يُو

يُو	☆☆	سَف
يُو	☆☆	سَع
دُو	☆☆	ن
يُو	☆☆	شَك
هُو	☆☆	لَهَا
السُّو	☆☆	ء
لَا يُو	☆☆	قَدْ
ذُو	☆☆	دَنَانِيرٍ
لَا تُو	☆☆	سَع
لَو	☆☆	لَوْ
لَا يُو	☆☆	

هذا النص كما يظهر التخطيط، يزخر بالتضمنين المعجمي، فقد انقسمت الوحدات المعجمية في نهايات أبياته، وكانت تتمتها في بداية ما يليها من صدور، ما عدا البيتين الخامس والثامن، اللذين ضمنا تركيبيا. ويلاحظ أنه هنا استغرق النص، وقطع الكلام فيه على جزء من كلمة مبهم (يو).

4-1- اعتبارات الإسناد في النظمين:

خلافا للشعر العربي قديما، فإن التضمنين مستحسن في الشعر الفارسي، بل وصنعة فيه، إذ كلما كان الافتقار شديدا بين الأبيات، زاد استحسانه فيه. وقد أشار إلى ذلك العبيدي، إذ قال بعد أن أشار إلى كونه عيبا في شعر العرب: "هذا في الشعر العربي، وأما في الشعر الفارسي، فمستحسن جدا، ويجعلونه صنعة، وكلما كان احتياجه أكثر، كلما كان أحسن عندهم".²

2 - الوافي في علمي العروض والقوافي، العبيدي، مصدر سابق، ج2، ص682.

لقد رأينا في المحور الأول انحصار مفهوم التضمن، كيف أنّ مجموعة من الشعريين القدامى شهِروا بالتضمن في مدوناتهم، وصفوه في خانة عيوب الشعر، وتحديدًا قافيته. غير أنّ ذلك لم يكن ديدنهم جميعاً، ذلك أنّ عدداً من الشعريين القدامى كانوا يشيرون إلى استحسانه، مميّزين بين تضمنين مستحسن وآخر معيب، وفي هذه النقطة بالذات، وجب التنبيه إلى أنّ الاستحسان كانت تحكمه مجموعة من الاعتبارات، وارتبط بشكل أكبر بالتضمن الدلالي، أما التضمنان التركيبي والمعجمي بشكل خاص، فكانا موسومين بالاستقباح والعيب.

في إطار التمييز بين التضمنين المستحسن والمعيب، نجد الدمنهوري يتحدث عن التضمن القبيح والجازز، فجعل القبيح لما لا يتم الكلام إلاّ به نحوياً، مثل جواب الشرط، وفاعل الفعل، وخبر المبتدأ، وصلة الموصول. بينما جعل الثاني لما تم الكلام بدونه، وإنما فضلة لتكميل معنى الكلام المتقدم وتفسيره.¹ كذلك ابن كيسان لا يرى في التضمن عيباً قبيحاً، ولكنه يستحسن البيت القائم بنفسه. قال: "وأما التضمن، فليس بالعيب القبيح، ولكن أجزل الكلام ما كان قائماً بنفسه، إذا أشد كل بيت من القصيدة مفرداً استوعب المعنى الذي وضع له".²

بخلافهما، فإنّ ابن الأثير كان جريئاً، حين نفى العيب عن التضمن التركيبي أو الإسنادي، الذي تواضع القوم على تعييبه، قال: "وأما المعيب عند قوم، فهو تضمن الإسناد (٠٠) هو المعداد من عيوب الشعر، وهو عندي غير معيب، لأنّه إذا كان سبب عيبه أنّ يعلق البيت الأوّل على الثاني، فليس ذلك بسبب يوجب عيباً".³ أما ابن قتيبة فوقفه فريد، إذ لم يتحدّث مطلقاً عن التضمن، فهو لم يقف عنده في المبحث الذي أفرده لعيوب الشعر في كتابه (الشعر والشعراء)⁴، إذ لا وجود له بين عيوب القافية التي تناولها، وهو الأمر نفسه الذي تكرر منه في كتابه (مشكل القرآن)، إذ لا نجد سرداً له ضمن العيوب التي تحدّث عنها.⁵ وهذا يفهم منه أنّ الرجل لا يعتبره عيباً لا بصفته التركيبية ولا الدلالية.

إنّ تتبع الآراء التي جنحت إلى استحسان التضمن، يكشف أنّ الاستحسان تحكمه أحد الاعتبارات الثلاثة الآتية:
أ - العمدية: نقصد بالعمدية هنا، تعمد الشعراء الوقوع في التضمن، بمعنى أنّ ذلك مقصود منهم، مخالفة للعرف النقدي الذي ينص على استقلال الأبيات بمعانيها. فهذا التعمد منهم يخرج التضمن عن كونه عيباً، ويجعله دالاً على حسن الاقتدار، أي أنه متى صدر عن عمدية، فإنه لا يجري مجرى العيب. قال ابن كيسان: "وربما تعمد بعض المحدثين التضمن في قصيدته كلها، فيجري ذلك على حسن الاقتدار (٠٠) وهذا الذي يجيء على الاعتماد، ليس كالذي ذكرنا، لأنّ قائله أراد هكذا فلا عيب فيه، وإنما العيب على من اجتهد في أن تكون أبياته كالأمثال التي تنفرد، فيكون كل مثل منها قائماً بنفسه، غير معتمد على غيره".⁶

1 - الحاشية الكبرى، الدمنهوري، مصدر سابق، ص 98.

2 - تلقيب القوافي، ابن كيسان، مصدر سابق، ص 274.

3 - المثل السائر، ابن الأثير، مصدر سابق، ج 3، ص 201.

4 - انظر كتابه: الشعر والشعراء، ج 1، ص 95-103.

5 - انظر كتابه: تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحقيق أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط 2، 1973، ص 18-20.

6 - تلقيب القوافي، ابن كيسان، مصدر سابق، ص 275-276.

هذا المنحى نجده لدى السكاكي أيضاً، الذي لديه رؤية خاصة لعيوب القافية، ترى أنّ بوسع الشاعر أن يعتمد إلى هذه العيوب ليظهرها في مظهر مستحسن، يخرجها عن مجرى العيب. قال: "واعلم أنّ لك في كثير من العيوب أن تكسوها بهذا الطريق، ما يبرزها في معرض الحسن".¹ وبناء على هذه الرؤية منه، فإنه استحضر نصاً تعتمد الشاعر تضمينه من بدايته إلى نهايته، هو قول أبي العتاهية (ت210هـ):²

مشطور بحر السريع

- 1- يَا غَا الْخَرِ فِي الْحُبِّ يَلْحَى أَمَّا
- 2- وَاللَّهِ لَوْ كُفِّتَ مِنْهُ كَمَا
- 3- كُفِّتُ مِنْ حُبِّ رَخِيمٍ لَمَّا
- 4- لُمْتُ عَلَى الْحُبِّ فَخَرْنِي وَمَا
- 5- أَلْقَا فَيَا نِي لَسْتُ أَخْرِي بِمَا
- 6- بُلِيْتُ إِلَّا أَنْ يَرِيَنِمَا
- 7- أُنَا بَبَابِ الْقَصْرِ فَيَعْضِرَمَا
- 8- أَصُوفُ فِي قَصْرِهِمْ إِنْ رَمَوْا
- 9- قَلْبِي غَزَالٍ بِسَهْلٍ فَمَا
- 10- أَخْضَا بِهَا قَلْبِي وَلَكِنَّمَا
- 11- سَهْمَاهُ عَيْنَانِ لَهُ كَلَّمَا
- 12- أَرَأَيْتَ قَتَلِي بِهِمَا سَلَّمَا³

ثم علّق السكاكي عليه بالقول: "فانظر كيف ملح ذلك".⁴ ومثله الإربلي، علّق على هذا النص بالقول: "هذه قطعة قد وقع التضمين فيها جميعاً، على أنّ فيه حلاوة في الذوق وخفة في السمع".⁵ ومثلهما البغدادي علّق على النص بقوله: "فهذا قد جمع أصنافاً كثيرة من عيوب التضمين، وهو مع هذا مستعذب مستحلي، وليس لذلك سبب سوى قصر عروضه، ورشاقة ألفاظه، ولطافة معانيه".⁶ وما يفهم من مثل هذه الآراء، أنه لولا وحدة البيت التي سيطرت على أذهان نقاد الشعر، لما تردّدوا في تجيّد هذا النوع من النصوص المضمنة.

1 - مفتاح العلوم، السكاكي، مصدر سابق، ص 697.

2 - لابن المعتز قصيدة من مجزوء الكامل على قافية الميم، نحا فيها نحو أبي العتاهية. انظر في ذلك: شعر عبد الله بن المعتز، صنعة أبي بكر الصولي، تصحيح ب. لوين، مطبعة المعارف، إستانبول، 1945، ج 4، ص 231.

3 - أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، ابن عبد البر، تكملة الديوان، مرجع سابق، ص 638.

4 - مفتاح العلوم، السكاكي، مصدر سابق، ص 698.

5 - كتاب القوافي، الإربلي، مصدر سابق، ص 189.

6 - حاشية على شرح بانت سعاد، البغدادي، مصدر سابق، ج 2، ق 1، ص 575.

ب - مسافة التعلق بالقافية: نعي بها هنا وقوع التضمن بعيدا عن موقع القافية، أي لا يتعلق بكلمة الروي مباشرة، وإنما تكون الكلمة المضمنة واقعة في بداية البيت أو وسطه، فهذا يجعل التضمن مستحسنا بخلاف ما إذا وقع التعلق بكلمة الروي، فكلمها بعدت مسافة التعلق عن القافية زاد الاستحسان. ونجد هذا الاعتبار واردا لدى عدد من النقاد في حديثهم عن التضمن، فابن الدهان يقول في تعريف التضمن: "ألا يقوم معنى البيت بنفسه، حتى يوثق بما بعده، وبعضه أحسن من بعض، وسمي تضمينا لأن كل واحد من البيتين مضمن بصاحبه محتاج إليه، فإن كان في أول البيت كان أحسن منه إذا كان في القافية".¹

ابن رشيق أيضا في تعريفه للتضمن، جمع بين ما ارتبط بكلمة الروي، وما ارتبط بما قبلها، جاعلا ما ارتبط بما قبلها أسهل مما ارتبط بها. قال: "والتضمن أن تعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها (....) وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيبا من التضمن".² ومثله في ذلك الدماميني، الذي ربط التضمن المعيب بتعلق كلمة الروي، أما إذا ارتبط شيء في بيت سابق، غير كلمة رويه ببيت لاحق، فليس عيبا، معللا ذلك بالقول: "كلمة الروي محل الوقف والاستراحة، فإذا افتقرت لما بعدها لم يصح الوقف عليها، فخرجت عن اللائق بها، أما إذا سلمت هي من الافتقار، فلا عيب لانتفاء هذا المحذور".³

ابن الأنباري هو الآخر عرف التضمن بشكل عام، ثم ميز فيه بين ضربين، الأول ما كان غير متعلق بالقافية، معتبرا إياه من صنعة الشعر، بينما أخرج الثاني من صنعة الشعر لتعلقه بالقافية واعتبره عيبا. قال: "التضمن هو أن لا يتم معنى البيت إلا بالذي بعده، وهو على ضربين، أحدهما يدخل في صنعة الشعر (....) والثاني لا يدخل في صنعة الشعر، وهو أن تعلق قافية البيت بالذي بعده، وهو عيب من عيوب الشعر".⁴ وقد نحا نحوه المرزباني، فبعد أن عالج شاهدا للتضمن الذي يتعلق بكلمة الروي معتبرا إياه عيبا، انتقل إلى شاهد آخر تعلق فيه التضمن بغير كلمة الروي، وعلق عليه بالقول: "فليس ذا بمعيب عندهم وإن كان مضمنا، لأن التضمن لم يحلل قافية البيت الأول".⁵

ج - الاتصال بالبديع: نقصد به هنا اندراج بعض التضمنات ضمن أساليب البديع، والحديث هنا عن التضمن الدلالي (الاقتضاء)، القائم على تفصيل ما ورد مجملا، والذي تندرج تحته بعض أساليب البديع، هي (الجمع مع التقسيم) و(الجمع مع التفريق)، فوقع التضمن بهذين الأسلوبين، يخرج من دائرة العيب، ويجعله مكونا مستحسنا، يتفاعل فيه التقطيع النظمي مع التفصيل الدلالي، فهما يؤديان إلى "تقسيم نظمي ترصيعي، أي إلى التوازن الإيقاعي، فتعود المقابلة بين محتوى القرائن، لتلعب دور منشط للفاعلية الشعرية (....) وهكذا يدخل التقطيع الترصيعي، لتقوية جانب الاقتضاء، وفصله نهائيا عن التضمن المعيب".⁶

1 - الفصول في القوافي، ابن الدهان، مصدر سابق، ص 93-94.

2 - العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج 1، ص 171.

3 - الحاشية الكبرى، الدمشقي، مصدر سابق، ص 99.

4 - اللّعة في صنعة الشعر، الأنباري، تحقيق حاتم الضامن، كتاب (ثلاثة كتب للأنباري)، دار البشائر، دمشق، ط 1، 2002، ص 67.

5 - الموشح، المرزباني، مصدر سابق، ص 54.

6 - تفاعل الصوت والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر، محمد العمري، مرجع سابق، ص 54.

هذا الاعتبار نجده لدى التبريزي في قوله: "التضمن هو أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني (٥٥) ومن التضمن ضرب آخر، يكون البيت الأول منه قائماً بنفسه، يدل على جمل غير مفسرة، ويكون في البيت الثاني تفسير تلك الجمل، فيكون الثاني يقتضي الأول، كإقتضاء الأول له، فهذا ليس بعيب، والأول عيب".¹ ونجد الاعتبار نفسه لدى الإربلي في قوله عن التضمن: "منه نوع آخر، وهو أن يكون البيت قائماً بجملة تتم معنى الجملة فيه، إلا أنه يحتاج إلى تفسير تلك الجملة، فيحتاج إلى بيت يفسرها، وذلك غير معيب".²

نفس الاعتبار نجده لدى البغدادي أيضاً في قوله: "إذا كان البيت الأول جملة أو جملاً تامة، غير أن فيه إجمالاً يحتاج إلى تفصيل، أو إبهاماً يفتقر إلى تفسير، أو معنى يتم بما يعطف عليه ويوصل به، فإن أردف بيت أو أبيات تتضمن ذلك، لم يكن ذلك من العيب في شيء، بل كان حسناً".³ وقد اعتمد الشنتريني الاعتبار نفسه في قوله: "وأما التضمن، فهو ألا يتم معنى البيت إلا بما بعده، سواء تم اللفظ أو لم يتم، غير أنه إذا تم لفظ البيت الأول، وجاء البيت الثاني كالمفسر له والمبين لمعناه لم يكن عيباً".⁴ وعلى منوال هؤلاء جميعاً، سار مجموعة من العروضيين، حسب ما نقله الدهموري في (الحاشية الكبرى)، إذ يتفقون على القول إن "التضمن يتعلق قافية البيت بما بعده، بأن كان البيت الأول غير مستقل بنفسه، فإن كان مستقلاً بنفسه، لكنه مشتمل على ما يفتقر تفسيره إلى الثاني فليس بعيب".⁵

إذا كان الدارسون انتبهوا إلى التضمن الدلالي (الإقتضاء)، باعتباره أحد أنواع التضمن الخارجي الثلاثة السابقة، التي تقع بين الأبيات، والذي يقع به التضمن بديعياً في أسلوب (الجمع مع التقسيم) و (الجمع مع التفريق)، فيخرج من خانة المعيب، فإنهم أغفلوا التضمن الداخلي الجاري على مستوى البيت، والذي يقع في إطار أسلوب بديعي آخر هو التصريح، فوقع التضمن في البيت المصرع، وهو البيت الذي يحقق مفهوم التضمن الداخلي كما سنرى في نهاية المبحث، يخرج التضمن من دائرة العيوب، ويجعل له الاستحسان الذي للتصريح، أي يصبح استحسان التضمن من استحسان التصريح، فينسحب عليه ما ينسحب على التصريح. وقد وقفنا عند ما للتصريح من مزية لدى الشعراء والنقاد على السواء، في المبحث الأول من هذا الفصل، واعتماد الشعراء للتضمن في إطار التصريح، لم يثر أي إشكالات ترفضه، بل على العكس، تمت دراسة مراتبه في التصريح كما سيأتي ذلك في الحديث عن إشكالية التضمن الداخلي.

1 - الكافي في علم العروض والقوافي، التبريزي، مصدر سابق، ص 166.

2 - كتاب القوافي، الإربلي، مصدر سابق، ص 199.

3 - حاشية على شرح بانت سعاد، البغدادي، مصدر سابق، ج 2، ق 1، ص 573.

4 - المعيار في أوزان الأشعار، الشنتريني، مصدر سابق، ص 104.

5 - الحاشية الكبرى، الدهموري، مصدر سابق، ص 99.

1-5 - أسلوبية التضمين المعيب:

إذا كانت الشعرية العربية القديمة في معظمها لم ترتض التضمين، إذ كانت تُعلي من شأن وحدة البيت واستقلاله، وتحرص على الاتساق بين البنيتين النظامية والدلالية فيه، فإنّ بعض القراءات أعادت النظر في تناول التفكير النقدي القديم للظاهرة، وبشكل خاص التضمين التركيبي (الإسنادي) المعيب، إذ ترى أنّ هذا النوع من التضمين، "تعرض للظلم، حيث إنه لم يلقَ عناية كافية، ولم يتمّ الالتفات إليه والحديث عنه، إلّا في إطار النظرة السلبية عند معظم النقاد، معتبرين إياه قصورا فنياً وتراجعا (٠٠٠) في مستوى الشاعر".¹

كان الأجدى بالشعرين القدامى الذين استقبحوا التضمين التركيبي، مواجهته بالتحليل والتعليل الفنيين، بدلا من اعتباره عيبا. والنظر إليه بوصفه آلية من آليات إنتاج الدلالة واستيعاب المعاني، من منطلق أنّ اللغة الشعرية، لا تتواصل بنفس الطريقة التي تتواصل بها اللغة العادية²، وأنّ قواعد النحو في الاستعمال الشعري، لها طاقة تعبيرية لا تكون لها في الاستعمال العادي، كما يشير إلى ذلك يوري لوتمان حين قال: "من الحق أن يقال، إنّ القواعد النحوية التي تستخدم في اللغة العامة استخداما عفويا، وربما دون وعي، تتحول في الشعر وعلى قلم المبدع، إلى بنية ذات مغزى، ومن ثمّ تحظى بما لم يكن معتادا فيها من طاقة تعبيرية، وما ذلك إلّا بفضل اندراجها في ما ليس معتادا أيضا من التقابلات".³

بهذا المعنى فإنّ قصور النقاد قديما، كان في عدم فصلهم بين الكائن والممكن، أي بين الصياغة التي ترد ضعيفة بالتضمين، على نحو ما نجد في التضمين المعجمي، وبين ما ينبغي أن يكون عليه الأمر، لو استدعاه الشاعر وأورده بصياغة لا مجال للطعن في فاعليتها، وقدرتها على توزيع المعنى في أكثر من بيت، كما هو الأمر في التضمين التركيبي.⁴ ومن هذا المنطلق، أُتجه إلى قراءته قراءة ثانية، وفق سياقات المدارس النقدية الحديثة، وعلى غير ما تعرض له النقاد والعروضيون القدامى في مدوناتهم، سعيًا لرد الاعتبار له، والنظر إليه بوصفه أسلوبا جديدا في الكتابة الشعرية⁵، ومكونا أساسا في بناء المعنى، بأن يجيء به الشاعر موزعا، بدلا من أن يزجّ به في بيت واحد يلوي فيه كامل انفعالاته.⁶

إنّ العودة إلى مجموعة من شواهد التضمين التركيبي (الإسنادي) في المدونات القديمة، والنظر إليها بنظرة جديدة، "يكشف أنّ الكتابة الشعرية مخاض ومعاناة، يكون فيهما المبدع واقعا تحت تأثير انفعالات صعبة جدّا، هاجسه في ذلك تجاوز أزمته النفسية"⁷، غير أنّه في تلك اللحظة، لما ينظر له النقد ونقّاده، لأنّ سقف الانفعالات في أعلى مستوياته. فأبو هلال العسكري مثلا، بعد أن عرف التضمين استشهد له ببيتين لقيس بن الملوّح (ت68هـ) هما قوله:

1 - التضمين العروضي، هاشم العزام، مرجع سابق، ص482-483.

2 - المرجع نفسه، ص486.

3 - تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، مرجع سابق، ص112.

4 - القصيدة المغربية المعاصرة، عبد الله راجع، مرجع سابق، ج1، ص102.

5 - التضمين العروضي، هاشم العزام، مرجع سابق، ص482.

6 - المرجع نفسه، ص484.

7 - التضمين العروضي، هاشم العزام، مرجع سابق، ص488.

1- كَأَنَّ الْقَلْبَ لَيْلَةً قِيلَ يُغْدِرُ بَلِيلَ الْعَامِرِيَّةِ أَوْ يُرَاحُ

2- قَصَلَةٌ غَرَفَهَا شَرَكُ فَبَاتَتْ تُجَلِّدُهُ وَقَدْ عَلِقَ الْجَنَاحُ¹

ثم علّق عليهما قائلاً: "فلم يتمّ المعنى في البيت الأول حتى أتمّه في البيت الثاني، وهو قبيح".² فأبو هلال العسكري يفصح بقبح التضمنين في البيتين، إذ "من الواضح أنّ الصورة الشبيقة في هذه الأبيات الغزلية العذبة، لم تشفع للشاعر عند البلاغي المعياري الصارم، الذي يرى في البيت وحدة نحوية، لا ينبغي أن تظلّ مفتوحة بأيّ شكل من الأشكال على البيت المجاور لها"³، غير فاسح المجال لقول الشعر بطريقة مختلفة، واصفاً ذلك بالقبح، وفي هذا مصادرة لحقّ الشاعر في حرّية التعبير الإبداعي، ومصادرة لإمكاناته الفنيّة في التجريب.⁴ على أنّ العسكري "لم يكن شاذاً في هذا الموقف، بل هو يعبر (٠٠٠) عن النزوع الجزئيّ اللفظي للبلاغة العربية، المتجذّرة في التربة الثقافية والجمالية القديمة، التي تعتبر البيت الشعري الوحدة الأساسية المكتملة، والقافية بابها الموحد، على أنّ تتساوى الأبيات في نهاية المطاف، لكن لكلّ بيت كينونته وأسراره، وهو مستقلّ بذاته، وقابل فحسب لحسن الجوار مع غيره، لكنه لا يكاد يكون معه أسرة متمازجة".⁵

الحقيقة أنّ للتضمنين في البيتين السابقين فاعلية تركيبية، فالشاعر تحت تأثير حال انفعالية قاهرة، لم يستطع معها أن ينمي زخم الدفقة الشعورية في تركيب محدد يسعه بيت شعري واحد، ومن هنا احتاج لبناء الموقف النفسي وإخراجه بشكل متكامل، إلى بيت شعري آخر علّه يفني بذلك، ما يعني أنّ الفصل الإسنادي هنا، يسهم في توجيه مسار الدفقة الشعورية، فتأخير خبر (كأنّ) إلى بداية البيت الشعري الثاني، ليس عبثاً بالمركب الإسنادي، وإنّما مطلب لرفع درجة التهيؤ النفسي لدى المتلقي المنتظر للجواب من جهة، ولمنح التشبيه من جهة ثانية دوراً في المشهد النفسي، فقلب الشاعر معلّق سجين، كالقطاة السجينة في الشرك، فلا هو قادر على ترك ليلاه، ولا القطاة قادرة على مبارحة شركها.⁶ فأين القبح في هذا الذي قام به الشاعر؟ بل القبح هو أن نصف اجتهاده في توزيع المعنى بين بيتين، بدلاً من حصره داخل بيت واحد بالقبيح، دون مراعاة للحال النفسية التي كان عليها، والعواطف الجياشة التي كانت تضطرم نارها في داخله، محتمة عليه انتداب بيت ثان لإفراغها وإبرازها بالشكل الذي ينبغي لها.

من شواهد التضمنين التركيبي أيضاً، التي تواترت في المدونات القديمة، قول النابغة الذبياني:

1- وَهَمَّ وَرَكُوا الْجِفَارَ عَلَى تَمِيمٍ وَهَمَّ أَصْحَابُ يَوْمٍ عَكَضَ إِيْرِي

1 - ديوان مجنون ليلى، رواية أبي بكر الوالي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، ط1، ص113.

2 - كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، مصدر سابق، ص36.

3 - بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص245.

4 - التضمنين العروضي، هاشم العزام، مرجع سابق، ص489.

5 - بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، مرجع سابق، ص245.

6 - التضمنين العروضي، هاشم العزام، مرجع سابق، ص490-491.

2- شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاضِيَّ صَالِحَاتٍ وَنَفْتُ لَهُمْ بِحُسْنِ الْخَصَنِ مِنْهُ¹

فكثيرا ما يساق هذا الشاهد الشعري، على أنه مثال نموذجي للتضمن المعيب عند النقاد والعرويين، وذلك لكون الفصل الإسنادي فيه حاداً، وواضحاً وضوحاً كبيراً، إذ كيف يعقل أن ينتهي البيت بـ(إني)، التي تظل مفتقرة إلى خبرها المتعلق بها. وهنا يؤكد لوتمان على جوهرية الضمائر وأثرها في البنية التركيبية، حيث قال: "إن الضمائر على وجه العموم، جوهرية للغاية، من أجل إثبات تأثير البنية النحوية في معمار النص الشعري"².

إن إنعام النظر في هذين البيتين، يكشف عن فاعلية تركيبية للتضمن فيهما، فرضها السياق الاجتماعي الذي وردا فيه، وهو الحماسة القبلية³، ذلك أن الشاعر أراد أن يعكس دوره الخاص في الفخر بقبيلته، فجعل ضمير المتكلم الأنا (إني) يحتل موقع القافية، لأنه أشهر موضع في البيت وأشدّه تلبساً بعناية النفس على حدّ تعبير حازم⁴، تبقى نفس المتلقي السامع متفرغة لملاحظته والاشتغال به، فاستثمر الشاعر فيه ضمير الأنا من أجل أن يلفت نظر الآخرين إلى ذاته.⁵

بهذا المعنى فإن التضمن هنا، جاء ليؤكد الشجاعة التي يفتخر بها الشاعر ويثبتها لأفراد قبيلته، ولا يجد أكثر من أن يثبت هذا بنفسه (إني)، فاختار موقع القافية لذلك، ما فرض عليه إرسال خبر (إن) لصدر البيت الثاني، ليأتي جملة فعلية في محلّ رفع، أضفت على أنا الشاعر (إني) درجة عالية من الموثوقية لا مجال لإنكارها (شهدت لهم)، أي أن شهادة الشاعر لقبيلته، أشعرته أنه لم يوفّ القبيلة حقّها، فاتجه ليؤكد هذا بنفسه (إني)، وليعطي شهادته مصداقية عالية، باعتباره شاهد عيان، يراقب عن كثب كل فعل جميل لقبيلته، ومن أجل استيفاء هذا المعنى لحقه انتدب التضمن.⁶

في المنحى الأسلوبى دائماً، نجد عبد القاهر الجرجاني (ت471/474هـ) يعالج التضمن التركيبى سياقياً، في شاهد شعري لكثير عزة، قال فيه:

1- وَإِنِّي وَتَهْلِيَامِي بِعَزَلَةٍ بَعْدَمَا تَخَلَّيْتُ مِمَّا بَيْنَنَا وَتَخَلَّتْ

2- لَكَ الْمُرْجَحِي خَلَّيْتُ الْغَمَامَةَ كُلَّمَا تَبَوَّأْنَا مِنْهَا لِلْمَقِيلِ اُضْمَحَلَّتْ⁷

1 - ديوان النابغة الذبياني، مصدر سابق، ص138.

2 - تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، مرجع سابق، ص121.

3 - انظر مناسبة القصيدة وسياقها في (حاشية على شرح بانت سعاد)، عبد القادر البغدادي، مصدر سابق، ج2، ق1، ص575.

4 - منهاج البلاغ، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص276.

5 - التضمن العروضي، هاشم العزام، مرجع سابق، ص491-492.

6 - المرجع نفسه، ص492.

7 - ديوان كثير عزة، مصدر سابق، ص103.

وقد علّق الجرجاني عليه بالقول: "واعلم أنّ مما هو أصل، أن يدقّ النظر ويغمض المسلك، في توتّي المعاني التي عرفت، أن تتحدّ أجزاء الكلام، ويدخل بعضها ببعض، وليشتدّ ارتباط ثان بأول، وأن يحتاج في الجملة أن تضعها في النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال الباني الذي يضع بيمينه ههنا، في حال ما يضع بيساره هناك".¹

إنّ في حديث الرجل هنا، إصرارا على الخيط النفسي والعاطفي الموصول بين البيتين، إذ ينظر إليهما بوصفهما بناء معماريا كاملا لا يمكن تجزئته. وهذه نظرة أسلوية في التحليل، تتجاوز النظرة التي تعلي من شأن استقلال البيت.² فالتضمين في البيتين مرتبط سياقيا بحالة عاطفية متوجسة يعيشها الشاعر، مع ما يشوبها من توتر وقلق ورعب، فهو في حالة نفسية متخوّف فيها من شبح الفقد الذي يطارده، والضياع الذي يخشى أن يلفه، بسبب إعراض عزة وصدّها،³ فلم يكن البيت الواحد كافيا لنقل كل تفاصيل حال الترقب والفرع هاته، ما جعله يوزع المعنى على بيتين، بمعنى أنّ شروط الإبداع النفسية، كانت أقوى من أية قاعدة يضعها الناقد البلاغي، أو العروضي المعياري الصارم.

انطلاقا مما تقدم، يغدو التضمين التركيبي أداة لها فاعليتها، تُضاف إلى باقي الأدوات المسعفة للشاعر في نقل انفعالاته وتجاربه للمتلقّي لإشراكه فيها، إذ يمكن القول بالاحتكام إلى الشواهد السابقة، أنّ الشعراء لو أرادوا المرور هكذا على تلك المشاعر المضطربة، لما احتاجوا استدعاء التضمين أصلا،⁴ لكن سعيهم إلى إبراز انفعالاتهم، جعلهم ينتدّبونه لنقل حرارة هذه الانفعالات، جاعلين الأسبقية لشروط الإبداع النفسية على شروط الإبداع النقدية، وهذا يمنح الاعتبار للتضمين في عملية الإبداع الشعري، إذ يصبح من الوسائل الفنية المساندة للشاعر في مهمته الإبداعية، الناقلة لتجاربه الانفعالية.⁵

1 - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني - دار المدني، القاهرة - جدّة، ط3، 1982، ص93.

2 - التضمين العروضي، هاشم العزّام، مرجع سابق، ص493.

3 - المرجع نفسه، ص493-494.

4 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

5 - المرجع نفسه، ص485-486.

2- النظمين في الشعرية المعاصرة:

2-1- النظمين في المدونات الحديثة:

حظي النظمين في المدونات النقدية الحديثة بعناية كبيرة، إذ أولاه الشعريون المعاصرون أهمية معتبرة في نقاشاتهم لقضايا الإطار الموسيقي الجديد، وذلك راجع بالأساس إلى كون المنجز الشعري المعاصر زائداً بالتضمنين، إذ لا تكاد تخلو منه قصائده. والمتأمل في الآراء النقدية الصادرة حول التضمنين، يتضح له أنها لا تخرج عن نطاقات محددة، منها ما يتصل بتكسيه لصلابة الوزن أو الوقفة العروضية، ومنها ما يربطه بمسألة الوحدة العضوية للقصيدة، بدل وحدة البيت واستقلالته، وبعضها يشير إلى فاعليته بانتقاله من عنصر مهمش معيب، إلى عنصر دال على الإبداع، فيما وقفت آراء أخرى عند العمدية فيه والمقصدية منه.

أ- التضمنين اختراق للوقفة العروضية: يشير عدد من الداسين في هذه النقطة، إلى أن التضمنين كسر صلابه الوزن، وحدة الجرس الموسيقي القديم. فالناقد أحمد المجاطي في حديثه عن المرونة التي عرفها الإطار الإيقاعي قديماً، اعتبر التضمنين وسيلة من الوسائل التي لجأ إليها الشاعر القديم لتكسيه صلابه الوزن في القصيدة، والتخلص من حصر المعنى داخل البيت الواحد، ولونا من الحرية التي استثمرها لتوزيع الدفقة الشعورية على أكثر من بيت، بدل الزج بها في بيت واحد. قال: "لا يخفى أن في ربط معاني الأبيات بعضها ببعض، حداً من استقلال البيت بجزء من معنى القصيدة، وصونا لأفكار الشاعر وعواطفه من أن تصب في قوالب متساوية، وأن من شأن ذلك أن يمنح الشاعر قدراً من الحرية، يتيح له أن يعبر عن الدفقة الشعورية الواحدة، بأكثر من وحدة موسيقية هي البيت".¹

نجد الناقد محمد النويهي أيضاً، في حديثه عما سماها عيوب الشكل الشعري القديم، يشير إلى أن عيوب القافية ومنها التضمنين، كانت تنويعات من الشعراء، يلجأون إليها للتخفيف من حدة الجرس الموسيقي للقصيدة، وأنها كانت كثيرة في الشعر العربي القديم، ومستباحة فيه، لا تنفر منها الأذن العربية، وما حصل من استقباح لها ودخول في دائرة العيب، كان بعد وضع علمي العروض والقافية، اللذين كانا يبحثان عن الانضباط التام للنغم، فألحق العروضيون ما رأوا فيه إخلالاً بهذا الانضباط، بمسمى عيوب القافية أو عيوب الشعر. قال: "أما إباحات القافية التي استباحها الشعراء القدامى، فكثيرة متنوعة، وكتب العروض نفسها، تحفل بعدد كبير من أمثلة الإقواء، والإيطاء، والإكفاء، والإجازة، والتضمنين وغيرها. مما يدلنا أن هذه التنويعات التي تخفف حدة الجرس، كانت كثيرة في الشعر القديم، لا تنفر منها الأذن العربية الصريحة، حتى وضع علم العروض والقافية، وعدت الإباحات عيوباً قبيحة، وصارت الأذن مستعبدة استعباداً تاماً للنغم التام الانضباط".²

1 - ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المجاطي، مرجع سابق، ص 181-182.

2 - قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، مرجع سابق، ص 97 و 276.

الناقد مصطفى الشليح، خلال حديثه عن التظاهرات الصوتية للشعر المغربي، في كتابه (بلاغة القصيدة المغربية)، يعتبر التضمين مظهرا ثالثا من المظاهر التي آذنت بتحول صوتي ينزاح عن المعيار، للخلوص إلى قصيدة مغربية تشاكس التراث بتعبيره، حين قال: "نذهب إلى أنّ التضمين ذو شاعرية، تكمن في سيادة الوقفة الدلالية على النحوية والنظمية، وتنبري من شمولية بدء التعبير بالصورة، والاسترسال بالكتابة الشعرية، بتخطي الزمن التقليدي للبيت الشعري، ومسافته الإيقاعية، التي تحتكم إلى الوزن اصطباحا واعتباقا".¹

وخلاصة ما في هذه النقطة، أنّ التضمين يأتي على محور التعارض بين الوزن والتركيب، بحيث يخلق نوعا من الموازنة العروضية في مقابل اللاموازاة الدلالية، لأنّه يحصل حيث لا تقتضيه الدلالة، فاصلا بذلك بين عناصر متعلقة أشدّ التعالق تركيبيا²، وهو ما يربك الإحساس بالوقفة العروضية، كاسرا صلابة الوزن، الذي يكون حادا في الوقفة الثلاثية. يقول جون كوهين: "التضمين³ بالمعنى الدقيق، ليس في الواقع إلّا حالة خاصّة، من التعارض بين الوزن والتركيب (٠٠٠) هذا التعارض يقوم على التنافس بين نسقين من الوقفة، يتعذّر التمييز بينهما، واختزال هذا التعارض، قد يستلزم لقاء تاما بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية".⁴

ب - التضمين مصدر للوحدة العضوية: تكاد مسألة الوحدة العضوية للتضمين، تهيم على النقاشات التي ارتبطت به، إذ نجد معظم الدارسين يشيرون إلى كون التضمين مصدرا للوحدة العضوية في القصائد، فبعد الله الغدامي وهو من النقاد المعاصرين، يرى في التضمين دلالات فنية، وقدرات بيانية، تسهم في الوحدة العضوية للقصيدة، لذلك نجده يعاتب العروضيّين على إدراجهم في العيوب الشعرية قائلا: "العروضيون ما كانوا على حق عندما جعلوا التضمين عيبا، ففيه امتداد لنفس الشاعر، يدل على قدرة بيانية، وله دلالات فنية، تتجه نحو ربط القصيدة ربطا عضويا، يقضي على وحدة البيت واستقلاليتها، وهو ما ظل النقد الحديث يحاول إدخاله إلى الشعر العربي".⁵

الناقد شعبان صلاح هو الآخر، في دراسته لموسيقى الشعر الحر، وقف عند التضمين، معتبرا إياه من سمات هذا الشعر، ومما يحقق الوحدة العضوية فيه، مبرزا أنّ الشاعر المعاصر لم يعد يعترف بتصنيف القدماء له في دائرة العيوب. قال: "العيوب التي عددها القدماء للقافية، ضرب بها في الشعر الحر عرض الحائط، ولم تعد موضع اهتمام من الشعراء، فالتضمين بمفهومه العروضي، سمة بارزة من سمات الشعر الحر، ومن النادر أن تجد قصيدة حرة تخلو منه، بل إنّ عدّا من أسباب أخذ بعض أبيات القصيدة بحجز بعض، بما يحقق مفهوم الوحدة العضوية".⁶

1 - في بلاغة القصيدة المغربية، مصطفى الشليح، مرجع سابق، ص 301.

2 - حركية الإيقاع، حسن الغرني، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001، ص 129.

3 - يشير مترجما الكتاب في هامش الصفحة 60 بالقول: "هذا لا يطابق تعريف التضمين في العربية، وتساحنا في الترجمة لتشابه الأمثلة"، ولعلّ هذا أيضا ما انتبه إليه محمد بنيس، حين اعتبر التضمين جانبا فقط من القانون الثاني، وليس القانون الثاني كلّ كما سنوضح لاحقا.

4 - بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1986، ص 60.

5 - الصوت القديم الجديد، عبد الله الغدامي، مرجع سابق، ص 57-58.

6 - موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، شعبان صلاح، دار غريب، القاهرة، ط 4، 2005، ص 393.

نزار قباني تحدث بطريقة شاعرية عن التحول الذي عرفه التضمين من قصيدة الشطرين إلى قصيدة الشعر الحر، فعن التضمين في قصيدة الشطرين، يرى أنّ هندسة القصيدة المتناظرة، جعلتها قصيدة البيت الواحد، ما يعني رفضاً للتضمين، إذ نجده يقول في حديث له عن معركة اليمين واليسار في الشعر العربي: "هندسة القصيدة التقليدية هندسة مسطحة، تعتمد على الخطوط الأفقية وعلى التقابل والتناظر(٠٠٠) هذه الطريقة في عمارة القصيدة العربية، جعلتها قصيدة بيت واحد، نستعمله في حديثنا حكمة مرسلّة، ونعلقه على جدران بيوتنا مكتوباً بماء الذهب، وليس (بيت القصيد) كما عرفناه، سوى ذلك البيت الذي كتبه الشاعر في لحظة انسياحه الحر".¹ ويعلّل نزار تجنّب التضمين في القصيدة قديماً بالحياة الاجتماعية للشاعر، التي فرضت عليه الاقتصاد في التعبير تسهيلاً للحفظ والرواية. قال: "ربما كانت ظروف الشاعر العربي القديم، وحياته غير المستقرّة، وعدم توفر أدوات الكتابة بين يديه، هي التي جعلت منه مخزوناً في طرف لسانه، واضطرته إلى الإيجاز والتركيز، وتضمين فلسفته وعواطفه ونظراته إلى الوجود، في بيت شعر مكثف يسهل حفظه وروايته".²

إذا كان نزار هنا انتبه إلى التضمين وحضوره في قصيدة الشطرين، فإنّه في مكان آخر رصد التحول الذي عرفه التضمين في قصيدة الشعر الحر، وارتباط ذلك بالوحدة العضوية، حين قال: "إنّ بيت الشعر العربي، المنعزل كقلعة أثرية، والمكتفي اكتفاء ذاتياً بجمال صورته، وبراعة صنّعه، أو مأثور حكمته، لم يعد يشكل آية أهمية استراتيجية على خارطة الشعر الحديث، حيث الشاعر يخترق جدار العالم، ويضيء كالبرق وجه الأشياء، دون التوقف عند محطات التكوين التي كانوا يسمونها أبيات القصيد".³ وكلام نزار هنا ناتج عن تأثره بالوحدة العضوية في القصيدة الأوروبية، ففي مقارنة عقدها بين بيت الشعر العربي والأوروبي، انتصر للأخير كما يفهم من كلام له قال فيه: "البيت في القصيدة الأوروبية ليس عالماً قائماً بذاته، كما في القصيدة العربية، إنه خلية حيّة تعيش بين مجموعة خلايا في كيان عضوي واحد، لذلك كان حذف بيت في القصيدة الأوروبية، معناه تعطيل خلية عن أداء وظيفتها. والقصيدة الأوروبية، بعد ذلك تنمو نمواً داخلياً متدرجاً حتى تصل إلى نقطة التجمع الأخيرة، كما تصبّ الروافد الصغيرة في النهر الكبير".⁴

نجد أيضاً الناقد محمداً بنّيساً، يعتبر التضمين ذا علاقة وطيدة بالوحدة العضوية في النص الشعري المعاصر، إذ يرى أنها كانت مفقودة في الشعر قديماً، وبروزها في الشعر المعاصر، استعاد التضمين وظيفته التي كانت معطّلة، مؤكداً أنّ الشعراء المعاصرين، "تعاملوا مع التضمين كأساس لتركيب النص، في تلاحم لا يعرّض أجزاء النص لوضعية

1 - الشعر قنديل أخضر، نزار قباني، مرجع سابق، ص 32 و 38.

2 - المرجع نفسه، ص 38-39.

3 - قصتي مع الشعر، نزار قباني، منشورات نزار قباني، ط 9، 2000، ص 183.

4 - الشعر قنديل أخضر، نزار قباني، مرجع سابق، ص 32.

تحولّه إلى مجرد ركام مشئت الأطراف¹. كما أنّه في مقاربتة البنيوية له، يعتبر التضمين كما فهمه النقاد القدماء وعرفوه، جانبا من القانون الثاني² لبنية البيت في الشعر المغربي المعاصر، وهو قانون يعتمد على احترام الوقفة العروضية، ونسّف الوقفة النظمية والدلالية، حيث انتهى من دراسته له إلى أنّ الشعر المغربي بتبنيّه لهذا القانون التضميني، تخلص من النفس التقليدي السائد، وتقدّم خطوة إيجابية نحو ترسيخ الوحدة العضوية في النص الشعري، لا على المستوى النفسي فقط، ولكن على المستوى الدلالي أيضا.³

لقد سار الأستاذ عبدالله راجع على نهج الأستاذ محمد بنيس في هذه الناحية، حين أوضح أنّ الهدف من التضمين هو تفسير الوقفة الثلاثية، واستبدال التماسك العضوي للآيات بالتماسك النظمي، قال: "كيفما كان الأمر، فإنّ تفكيك النظم (٠٠) يلتجأ إليه قصد إحداث تماسك وتلاحم بين الآيات".⁴ وهذا التوجه، نجده أيضا لدى شكري عياد في دراسته لموسيقى الشعر الحر، إذ نبّه إلى أنّ الشاعر المعاصر، لم يعد يسمح للوزن بما يتطلبه من وقفة عروضية، أن يفسد عليه الوحدة العضوية لنصه، وإنما يعلق المعنى بين سطوره، مستدعيا "أسلوب التضمين الذي تحدّث عنه القدماء وعابوه، لكنه يفرض نفسه بما يشبه الحتمية الفنية، وكلما تشابهت الصياغة الموسيقية لأسطر الشعر الحر مع الصياغة الكلاسيكية، كان الشاعر أحرص على التضمين".⁵

ج - فاعلية التضمين: ركز بعض الدارسين هنا على الطفرة التي عرفها التضمين، بانتقاله من عنصر معيب في الشعرية القديمة، إلى عنصر من عناصر الإبداع في الشعرية المعاصرة، له فاعليته في النص. فالأستاذ الناقد علي المتقي في دراسته لجوانب الإطار الموسيقي في القصيدة المعاصرة، يرى أنّ التضمين انتقل بأقسامه من بنية البيت إلى بنية السطر الشعري، وأنّ تغيير وظيفة اللغة والشعر في الشعرية المعاصرة، أثر على التضمين، فالوظيفة البيانية قديما كانت تتوخى كشف المعنى، وبالتالي ترفض كل ما يشوش عليه ومن ذلك التضمين، أما حديثا، فالشعر تخلص من تلك الوظيفة، ما سمح للتضمين أن ينتقل من خانة العيب إلى الحسن، قال: "إنّ هذه الأشكال من التضمين كلها، انتقلت مع السطر الشعري والنقد الحديث، من النقيض إلى النقيض، من القبح الشديد، إلى الجمال والإبداع".⁶

1 - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، مرجع سابق، ص 210.

2 - هذا القانون هو ثاني القوانين الثلاثة التي تحدّث عنها محمد بنيس في تناوله لبنية البيت الشعري في القصيدة المغربية المعاصرة، فالقانون الأول يقوم على احترام الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية، بحيث يخلو البيت فيه من التضمين، أمّا القانون الثاني فلا تنسجم فيه الوقفة الدلالية والنظمية مع الوقفة العروضية، وهو قانون يخترقه التضمين، ثم القانون الثالث، ويقوم على تحطيم الوقفات الثلاث، فيجتمع فيه إلى جانب التضمين ما أطلقت عليه نازك الملائكة التدوير.

3 - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، مرجع سابق، ص 60.

4 - القصيدة المغربية المعاصرة، عبدالله راجع، مرجع سابق، ج 1، ص 122-123.

5 - موسيقى الشعر، شكري عياد، مرجع سابق، ص 135-136.

6 - القصيدة العربية المعاصرة: بين هاجس التنظير وهاجس التجريب، علي المتقي، المكتبة والوراثة الوطنية، مراكش، ط 1، 2009، ص 110 وهوامشها.

في النطاق نفسه، نجد تحولاً في موقف نازك الملائكة من التضمين، كما هي الحال في كثير من مواقفها بخصوص قضايا الإطار الموسيقي في القصيدة المعاصرة، ففي معالجتها للتضمين في الشعر الحرّ، سارت على نهج القدماء بعده عيباً، قبل أن تراجع عن ذلك. وفي تفاصيل هذا، نجد أنها في البداية تستقبّحه في شعر الشطرين المعاصر، حين قالت: "وهو معيب حتى في شعر الشطرين المعاصر"¹. أما في الشعر الحرّ، فكانت في البدء تستسيغه في إطار الحرية الممنوحة للشاعر، والتي تسمح له بحقّ الوقوف أينما شاء. قالت: "إنّ الشاعر في الشعر الحرّ، ليس ملزماً أن ينهي المعنى والإعراب عند آخر الشطر، وإنما يجعل من حقه أن يمدّها إلى الشطر التالي أو الذي بعده، وعلى هذا تترك مسألة الوقوف للشاعر، يتصرّف فيها بما يميل عليه ذوقه"².

غير أنّ هذا الموقف تغيّر، فبعد دراستها لشكل القصيدة الحرة، لاحظت أنّ هذه الحرية التي منحت للشاعر في إطار التضمين، ساهمت في بلبلة شكل الشعر الحرّ، معتبرة "أنّ أهم عامل يحدث اللبس في شعرنا الحديث هذا، هو أنّ الشاعر لم يعد يتقيّد بقانون استقلال الشطر أو البيت"³. ومن هنا طالبت بتحكيم الوزن في كتابة الشعر الحرّ، بناء على نتيجة تحليلها لنموذج شعري⁴، وجدت فيه "فصلاً شنيعاً متواصلاً، بين أشياء لا تستسيغ اللغة العربية أن يفصل بينها"⁵. معتبرة أنّ الشاعر أهان شعره بهذا الذي سلكه، لأنه ليس له داع أدبي معقول، ومن ثمة يصبح عبثاً لا غاية له.⁶ وهذا الموقف الحاد من التضمين الذي صدر عن نازك هنا، والذي كانت تجاري فيه القدماء، سيرسو على استحسانه مرة أخرى، إذ انتهت بعد سنوات على آرائها السابقة، إلى أنّ الشاعر المعاصر، أصبح يعتمد الوقوع في التضمين، على نحو ما سيتضح في النقطة الموالية.

د - العمدية والمقصدية في التضمين: نعي بالعمدية هنا، تعمد الشعراء الوقوع في التضمين، أي أنّ الأمر منهم ليس صادراً عن جهل بالوقفة الثلاثية. أمّا المقصدية فهي مرتبطة بالعمدية ومقرونة بها، ونعني أنّ الشاعر عندما يعتمد الوقوع في التضمين، فإنّ له مقاصد من ذلك ترتبط بالتجربة الشعرية التي يعيشها، ويستثمر فيها التضمين، وغالباً ما يكون ذلك لدواعٍ نفسية قاهرة، يصعب معها إيقاف التركيب والدلالة حيث يقتضي الوزن.

1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 42.

2 - المرجع نفسه، ص 42.

3 - المرجع نفسه، ص 166.

4 - هو قصيدة بعنوان (القصيدة الضائعة) لفؤاد رفقة، منشورة بمجلة شعر سنة 1958، وقد يكون لظاهرة التضمين التي انتقدتها نازك لبروزها بشكل حاد في القصيدة، علاقة تعكس الضياع المعبر عنه في عنوانها، أي قد يكون التضمين حاضراً بعد في فيها وليس لمسألة التضمين في حدّ ذاته. انظر القصيدة وتحليل نازك لها في كتابها قضايا الشعر المعاصر، ص 167-168.

5 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 169.

6 - المرجع نفسه، ص 171.

الشاعر والناقد المغربي عبد الله راجع، من الدارسين الذين كان لهم وقوف عند هذه المسألة بتفصيل، في دراسته لقضايا الإطار الموسيقي في القصيدة المغربية المعاصرة، إذ تحدث عن التضمين في تناوله لقوانين الوقفة، معتبرا إياه من صميم التجربة الفنية في القصيدة المعاصرة، مشددا على ارتباط تعمده بمقصدية المبدع، قائلا: "إنَّ عنصر التدفق في القصيدة المعاصرة، وليد عملية تفكيك النظم، قصد القضاء على الانسجام بين الوقفات، والشاعر إنما يعمد إلى ذلك عن قصد، ولأهداف يتوخاها (١٠٠) ولذلك فإنَّ عملية تفكيك النظم، وتوفير مجال تنصبَّ فيه الأبيات في بعضها نظما ودلالة، لا يمكن أن يكون عملا عفويا يسوده الارتجال، وإنما هو امتلاك لأدوات أكثر قدرة على استيعاب حرارة التجربة وتدفق الأحاسيس، وأشدَّ لصوقا بالمجال النفسي، الذي يعتبر دعامة أساسية، وخلفية من خلفيات القصيدة الشعرية المعاصرة".¹

نازك الملائكة أيضا بعد مواقفها المتقلبة في التضمين، انتهت إلى أنَّ الشاعر المعاصر، أصبح يتعمد الوقوع في التضمين، يلتمسه ويطلبه قصدا، وأنَّ ليس للأمر علاقة بما سمته هي سابقا إهمال الشعراء، ومن هنا عادت بعد سنوات وهي تكتب مقدمة الطبعة الخامسة لكتابها (قضايا الشعر المعاصر)، لتدخل التضمين في خبر كان، أي ما كان يعدَّ عيبا، خصوصا وأنها وجدت تجليا له في المدونات القديمة، فقالت في مقدمتها وهي بصدد التعليق على قصيدة منسوبة لابن دريد: "إنَّ الشاعر سواء أكان ابن دريد أم غيره، قد حطَّم استقلال البيت العربي، متعمدا استعمال ما كان يعدَّ عيبا في الشعر وهو التضمين، أي جعل البيت مفضيا بمعناه وإعرابه إلى البيت الذي يليه، وهذا أول خروج نعرفه على ما كان مقبولا في الشعر، ولست أعني أنَّ التضمين لم يرد عن العرب، فقد ورد في حالات نادرة وعابوه، وإنما أريد أنَّ الشاعر (١٠٠) قد تحدَّى العرف الشعري وهو عامد يعي ما يفعل، فلا أشر المذكرة ثورة على قواعد الشعر في ذلك الزمان".²

لا شكَّ أنَّ نازك في موقفها الأخير من التضمين هنا، كانت تستفيد من الملاحظات الكثيرة، التي كانت للناقد محمد النويهي على آرائها، حين قال بأنَّ نازك لا تدرك أنَّ "الشاعر يأتي بما يأتي متعمدا، لا عن وهم ولا عن غفلة، ولا عن جهل بوحدة الشطر، وإنما هو يدرك تمام الإدراك، أنَّ الذي يأتي به غير مستقلَّ معنى ولا موسيقى (١٠٠) ولكنه يفعل ذلك عمدا لأنَّ المعنى الذي يريد أن يؤديه والعاطفة التي يريد أن ينقلها تتطلب هذا التضمين (١٠٠) تطلُّبا قاهرا، والناقدة (١٠٠) تريد أن تحرمنا متعة عميقة، وهزة قوية، نجد هما في تنويع الإيقاع والنغم، وتقلُّب النبرة، وتعليق البيت بالبيت، مطابقةً لاضطراب العاطفة وتموج تياراتها المتعاقبة".³

1 - القصيدة المغربية المعاصرة، عبد الله راجع، مرجع سابق، ج 1، ص 122-123.

2 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 10.

3 - قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، مرجع سابق، ص 285.

مما يؤسف له هنا، أنّ بعض الأصوات الحديثة في عصرنا، تأبى إلاّ أن تقرأ عمدية التضمنين في نصوص الشعر المعاصر قراءة بعض السلف، بما تحمله قراءتهم له من تصنيف ضمن خانة العيوب، على نحو ما نجد لدى بعضهم معلقاً على قصيدة للشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان، حيث قال دارساً قصيدتها: "من الجدير بالطرح، أنّ فدوى تعتمد استخدام التضمنين (٠٠٠) إلاّ أنّه يعدّ تضميناً معيباً، ذلك أنّها تستعين به في قصيدة بأكلها".¹

إنّ الدارسين هنا، يصدران عن تصور ماضوي للتضمنين، بدلا من الاجتهاد في قراءة حضوره النصي قراءة فنية، خصوصا وأنّهما يشيران إلى استعانة الشاعرة به في القصيدة بكاملها، بمعنى أنّ استعانتها به إلى هذا الحدّ، لا تخلو من دلالات ومن مقصدية، في ارتباط بالتجربة الشعرية التي تعبّر عنها الشاعرة، لكن عوض القيام بذلك اعتباره عيباً وكفى الله المؤمنين القتال. علاوة على ذلك، نجد لديهما فهما ناقصا لمفهوم التضمنين، إذ يقصرانه على جانب الدلالة دون العروض، ويقولان في الآن ذاته إنه مفهوم عروضي، وهذا لا يستقيم. قالوا: "التضمنين بالمعنى العروضي أن يتعلق معنى البيت بالبيت الذي يليه، بحيث لا يمكن أن يستقل عنه، وبالتالي فهو وسيلة لتخفيف الإيقاع الذي كان حاداً في الشعر العمودي".²

2-2- ضبط النظمين بالقافية في الشعر المعاصر:

إنّ هذا المحور هنا، أساس في فهم حضور التضمنين في نصوص الشعر المعاصر، وهو مبني على الدراسة المفصلة للقافية في الفصل الثاني، فضبط حضور القافية بالشكل الذي تطرقنا له، يعني ضبط حضور التضمنين، والعكس صحيح. ذلك أنّنا نجد في آراء نقدية حول التضمنين، وتطبيقات مدروسة له، سوء فهم لحضوره في النص الشعري القديم أو المعاصر، بسبب إغفال محورية القافية في وجوده، فالحديث عن التضمنين العروضي ومفهومه، كان دائماً في إطار علم القافية، وتحديدًا ضمن باب العيوب فيه، ومفهومه مبني على جانبين اثنين: الجانب التركيبي والدلالي، الذي يعني عدم انتهاء الدلالة والتركيب مع نهاية البيت. والجانب العروضي، الذي يعني حصول الجانب الأول في وجود القافية. وبذلك فاختفاء الجانب الثاني وحضور الجانب الأول فقط، أي عدم انتهاء المعنى في غياب القافية، يعني غياب التضمنين، وهو ما لا ينتبه إليه.

يمكن هنا أن نستحضر كلاماً للدمهوري عن التضمنين، حين نقل آراء تلح على ارتباط التضمنين بالقافية، ذاكرة علة ذلك، حيث قال في معنى التضمنين: "تعلق البيت بما بعده، أي تعليق قافيته، لأنّ الكلام في عيوب القافية".³ وهو كلام يفهم منه أن تعليق المعنى في غياب القافية لا يعدّ تضميناً، فأنواع التضمنين التي رأيناها حتى في أشدها "قبها"، وهو التضمنين المعجمي الذي تبتز فيه الوحدة المعجمية، ظلّ خاضعاً لجانب التضمنين. وقد انتهت نازك لارتباط التضمنين بالقافية حين قالت: "هو ارتباط آخر البيت المقفى بأول البيت التالي إعرابياً ومعنوياً".⁴

1 - تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، ناصر الحميدي ومحمد العرابي، مرجع سابق، ص 175.

2 - المرجع نفسه، ص 174.

3 - الحاشية الكبرى، الدمهوري، مصدر سابق، ص 98.

4 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 42.

إنّ كلامنا هذا قد يبدو لا قيمة له في قصيدة الشطرين، لأنّ نظام البيت فيها ينتهي دائماً بقافية، فيغني عن تأمل ارتباط التضمين بها لأنها موجودة حتمياً، وما ينصرف إليه الذهن هو البحث في الجانب التركيبي والدلالي لما تعلّق بها. لكنّ الإشكال الحقيقي في ضبط التضمين، برز مع قصيدة الشعر الحرّ، وهو إشكال متصل بحضور القافية فيه، ذلك أنّ الشاعر لم يعد مطالباً بالقافية في نهاية كل سطر شعري، ولم يعد مطالباً أيضاً بإنهاء المعنى في سطر واحد، فيحصل أن تغيب القافية في نهاية السطر، ولا ينتهي المعنى فيه، أي يتعلّق المعنى بين السطرين في غياب القافية، ما يعني غياب التضمين.

بتعبير آخر، فإنّ ما تنبغي الإشارة إليه، والتنبيه إليه، والانتباه له، بخصوص التضمين في الشعر المعاصر، هو ضرورة أن يكون تعلّق معنى السطر بالسطر الذي يليه مرتبطاً بالقافية، فإذا كان نظام قصيدة الشطرين، يُمْكِنُنا من رصد التضمين بسهولة بين الأبيات، بحيث إنّ انتصاب القافية في نهايتها، كفيل بأن يبرز أنّ معنى البيت لم يكتمل، وأنّما تدقّق في انسياب إلى الذي يليه، فإنّ نظام الأسطر الشعرية في القصيدة الحرة، يتطلّب شيئاً من اليقظة العروضية لرصد التضمين، ذلك أنّ تعلّق المعنى بين الأسطر، قد يقع في وجود القافية وقد يقع في غيابها، وبذلك يمكن التمييز في القصيدة المعاصرة بين:

أ- التضمين الحقيقي: الذي يعني أنّ الشاعر أنهى سطره بقافية، ولم ينه المعنى إلّا في السطر الذي يليه، فهذا هو المعنى الحقيقي للتضمين، الذي يقوم على ضرورة تعلّق المعنى في وجود القافية.

ب- التضمين الوهمي: ويعني غياب التضمين ووجود ما يوهم به، بمعنى أنّ الشاعر ينحو منحى آخر، فلا ينهي السطر بقافية، ولا ينهي معناه إلّا في السطر الذي يليه، وعمله هذا لا علاقة له بالتضمين، فصحيح أنّ معنى السطر الشعري لا ينتهي إلّا في الذي بعده، أو ما بعد الذي بعده، بحسب عدد الأسطر التي أراد الشاعر توزيع المعنى عليها، غير أنّ ذلك وقع منه في غياب القافية، وغيابها في ظلّ ارتباط السطرين أو الأسطر معنوياً، يعني غياب التضمين. فلا ينبغي أن يوهنا توزيع المعنى بين سطرين، بوجود التضمين في غياب القافية. ومن ثمة فالتضمين الوهمي له علامتان: خلو السطر من القافية، أو وجود التدوير في نهايته. وبذلك يمكن التمييز فيه بين التضمين المدور، الذي يتعلق فيه المعنى بين السطرين في وجود تدوير التفعيلة، وغياب القافية هنا سببه التدوير كما شرحنا في إطار القافية المدورة، التي تعني غياب القافية. والتضمين غير المدور، الذي يتعلق فيه المعنى بين السطرين في غياب تدوير التفعيلة، وغياب القافية هنا سببه رغبة الشاعر في عدم تقفية السطر.

بهذا المعنى، فإنّ رصد التضمين في الشعر المعاصر، لم تعد تكفي فيه الكتابة الإملائية للنص، فهذه ترصد فقط الجانب التركيبي والدلالي للتضمين، أما الجانب العروضي فيه، والمرتبط بالقافية، فلا بدّ من إجراء الكتابة العروضية، وما يتعلق بها من رموز وتفاعيل، حتى نضبط القوافي الموجودة أولاً، ونبنى على وجودها وجود التضمين من عدمه. إذ نشدّد هنا، على أنّه تزداد صعوبة رصد التضمين العروضي الحقيقي في القصيدة الحرة، حين لا يكرّر الشاعر رويّه، أي لا يعتمد العلامة الثانية للقافية، وأنّما يربطه بتفعيلة بها تغيير من التغيرات الدالة على الضرب تؤكّد وجود القافية، مستثمراً العلامة الأولى من علامتي القافية، على نحو ما تناولنا ذلك وبيناه بتفصيل، في الفصل الثاني المخصص للقافية من هذا البحث، ما يعني أنّ رصد التضمين في هذه الحال، لا محيد فيه عن كتابة عروضية للقصيدة، وما

يتصل بها من رموز وتفاعيل، للوقوف على جميع قوافيها، حتى يكون الحكم بوجود التضمن الحقيقي فيها من عدمه في محله، وإلاّ فإنّ غياب هذا، سيوقعنا في فخ اعتبار التضمن الحقيقي تضمينا وهميا، عندما لا يكرر الشاعر الروي (العلامة الثانية) موردا فقط تغييرا دالا على الضرب (العلامة الأولى)، أو اعتبار الوهمي تضمينا حقيقيا، حين يرتبط ما يعتقد أنه روي بتفعيلة أصابها تدوير.

في إطار التطبيق، وحتى لا يبقى كلامنا نظريا، نستحضر مجموعة من الشواهد لحضور التضمن في الشعر المعاصر، بشكله الحقيقي والوهمي، مع توجيه إلى أنه تحكم حضوره ثلاثة قوانين، الأول منها يأتي فيه التضمن حقيقيا فقط، والثاني يحصل فيه جمع بين الحقيقي والوهمي، والثالث يقع فيه وهما فقط. ويشكل القانون الثاني النمط المهيمن في المنجز الشعري المعاصر، يليه القانون الأول الذي له وجود نسبي، أما القانون الثالث فيكاد يكون حصرا لما يصطلح عليه بالقصيدة المدورة.

بحر المتقارب

النموذج الأول مقطع لمحمود درويش من قصيدة (أجل حب) قال فيه:

- 1- حَبِيبَانِ نَحْنُ إِلَى أَنْ يَنَامَ الْقَمَرُ
 - 2- وَنَعْلَمُ أَنَّ الْعِنَقَ وَأَنَّ الْقُبْلَ
 - 3- هَصَعَامُ لَيْلِي الْغَزْلُ
 - 4- وَأَنَّ الصَّبَاحَ يُنَادِي خُصَايَ لِكَيْ يَسْتَمِرَّ
 - 5- عَلَّمَ الْحَرْبَ يَوْمًا جَدِيدًا¹
- فعولن فعولن فعولن فعو
فعولن فعولن فعولن فعو
فعولن فعولن فعو
فعولن فعولن فعولن فعو
فعولن فعولن فعولن فعو

في هذا المقطع، يحضر التضمن بدءا من السطر الثاني، الذي ينتهي فيه الوزن ولا تنتهي الدلالة والتركيب، نفبر (أنّ) لا يظهر إلاّ في السطر الثالث (طعام)، ثم السطر الرابع معطوف بالواو على الثاني، والمعنى فيه لا ينتهي إلاّ في السطر الخامس، وكل هذا جرى في حضور القافية بين الأسطر، كما هو مؤشر عليه فوق التفاعيل بنجمتين، إشارة إلى أنه تدل على حضورها علامتان معا، تكرار الروي (الراء/اللام)، وتغيير من التغييرات الدالة على الضرب (علة الحذف). ولذلك فإنّ التضمن هنا تضمين حقيقي.

بحر الرجز

النموذج الثاني للشاعر محمد السريغيني من قصيدته (إلى الفارين) قال فيها:

- 1- حَكِيمُ الْأَبْنَى
 - 2- بِالْأَمْسِ كُنْتَ تَصْفُو كَالصَّبِيِّ
 - 3- عَلَّمَ الْخُرُوفَ فِي بَرَاءَةِ النَّبِيِّ
 - 4- وَلَمْ تَكُنْ جَبَانًا
 - 5- وَحِينَ عُدْتَ مَرَّةً إِلَى مَقَامِ الْقَصِيِّ
- متفعّلن متفعّلن (فعو)
مستفعّلن متفعّلن متفعّلن (فعو)
متفعّلن متفعّلن متفعّلن
متفعّلن متفعّلن
متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن

1 - ديوان محمود درويش: أوراق الزيتون، مرجع سابق، ص 61.

6- وَكُنْتَ كَالسَّيْلِ الْعَتِيِّ

متفعّلن مستفعّلن *

7- وَخَمَكْتَ أَلْغَامًا

متعلن مستفعل **

8- وَخَفَّتْ أَنْغَامًا

متعلن مستفعل **

9- وَلَمْ تَزَلْ إِنْسَانًا

متفعّلن مستفعل **

10- أَتَى الْوَصِيَّ غَاظِبًا أَتَى الدَّعِيَّ

متفعّلن متفعّلن متفعّلن *

11- فَمَاتَ الْأَفْكَارُ

متفعّلن مستفعل **

12- وَأَنْصَفَ النَّهَارُ

مستعلن متفعل **

13- خَلَفَ عُيُوسُ السُّورِ وَالْقُضْبَانِ

مستعلن مستفعلن مستفعل **

14- وَقَبْضَةُ السَّجَّانِ¹

متفعّلن مستفعل **

إنّ تأمل هذا النص، يظهر أنّ جميع أسطره مقفاة، والقافية فيه تدل عليها مرة علامة واحدة (تكرار الروي)، ومرة أخرى العلامتان معا (تكرار الروي والتغيير الدال على الضرب)، وهو ما أشرنا عليه بالنجيمات على التفاعيل، وكونها مقفاة معناه أنّ الوزن فيها انتهى. وبالوقوف على الدلالة والتركيب في سطور النص، نجد أنّ الشاعر قد جعل لهما امتدادا متواصلًا من البداية إلى النهاية، باعتماد الضمير والظرف والعطف، فالسطر الثاني مرتبط بالأول بالضمير (كنت)، والسطر الثاني ينتهي وزنه ودلالته لا تنتهي إلّا في الثالث، والرابع معطوف بالواو على الثالث، وكذلك الخامس على الرابع، حيث تظهر فيه (حين)، وهي ظرف زمان منصوب مضاف، بينما لا يظهر المضاف إليه المرتبط بها إلّا في السطر العاشر، وقد جاء جملة فعلية (أتى الدعى)، وبين المضاف والمضاف إليه، سلسلة من المعطوفات من السطر السادس إلى التاسع. ثم السطر الحادي عشر معطوف بالفاء على العاشر، والثاني عشر بالواو على الحادي عشر، ولا ينتهي معناه إلّا في السطر الثالث عشر، الذي ظهر فيه ظرف المكان (خلف) المنصوب المضاف، وتعدّد المضاف إليه، جعل الدلالة لا تنتهي إلّا في السطر الأخير. وبما أنّ كل هذا وقع في حضور القافية بين جميع السطور فالتضمن هنا حقيقي.

بحر الرجز

النموذج الرابع للشاعر بدر شاكر السياب من قصيدته (النهر والموت) قال فيها:

1- يَا نَهْرِي الْبَرِيْنَ كَالْمَكْصَرِ

مستفعّلن متفعّلن فعول **

2- أَوْ لَوْ عَكَوْتُ فِي الْخَلَامِ

متفعّلن متفعّلن فعول **

3- أَشَدُّ قَبْضَتِي تَحْمِلَانِ شَوْقَ عَالَمٍ

متفعّلن متفعّلن متفعّلن فعول **

4- فِي كُلِّ إصْبَعٍ كَأَنِّي أَحْمِلُ النُّحُورَ

مستفعّلن متفعّلن متفعّلن فعول **

5- إِلَيْكَ مِنْ قَمَحٍ وَمِنْ زُهَّورِ

متفعّلن مستفعّلن فعول **

1 - قصيدة (إلى الفاريز)، محمد السريغني، جريدة العلم، 1964، نقلا عن ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، مرجع سابق، ص 57-58.

- 6- أَوَّلُ لَوْ أَهْلٍ مِنْ أَسْرَةِ التَّلَالِ
7- لِلأَمَحِ الْقَمَرِ
8- يَخُوضُ بَيْنَ خِفَتَيْكَ يَزْرَعُ الْخِلَالَ
9- وَيَمْلَأُ السَّلَالَ
10- بِالْمَاءِ وَالْأَسْمَاكِ وَالزَّهْرِ¹
- متفعّلن متفعّلن متفعّلن فعول**
متفعّلن فعول**
متفعّلن متفعّلن متفعّلن فعول**
متفعّلن فعول**
مستفعّلن مستفعّلن فعول**

التضمين في نص السياب حضر بشكل مقطعي، فبعد السطر الأول الذي يمكن أن يستقل بمعناه، نجد التضمين في مقطعين، الأول من السطر الثاني إلى السطر الخامس، والثاني من السطر السادس إلى السطر العاشر، والمعنى فيهما معا متعلق بـ(لو)، التي وردت في السطر الثاني، فارتبطت بها السطر الثالث، والرابع، والخامس حيث انتهى المعنى. وظهرت في السطر السادس، ليتعلق بها المعنى في السابع والثامن والتاسع والعاشر، حيث توقفت الدلالة. وتعلق المعنى بين جميع السطور وقع في حضور القافية، فجميع السطور مقفاة، كما هو مؤشر على تفاعيلها بنجمتين، إشارة إلى أنّ القافية فيها تدل عليها علامتان معا، تكرار الروي (الراء/الميم/اللام)، وتغيير دال على تفعيلة الضرب (علة القصر)، وهو ما يعني أننا أمام تضمين حقيقي.

النموذجان الخامس والسادس، للشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان، الأول من قصيدتها (هو وهي) قالت فيه:

- بحر السريع
- 1- خُذْنِي بَعِيداً، انْصَلِقْ بِي عَلَى
2- أَجْنَحَةِ الْأَشْوَاقِ خُذْنِي إِلَى
3- رُكْنٍ مِنَ الْكُنْيَا وَرَاءَ الْبَعِيدِ
4- خُذْنِي إِلَى رُكْنٍ مِنَ الْأَرْضِ
5- لَمْ تَنْصَلِقْ فِي جَوْهٍ الْفَضِيِّ
6- هَذِي الْخِلَالَ السَّوْدُ مِنْ حَوْلِي
7- رُكْنٍ نَقَمِ الْأَفْقِ لَا تَحِبُّو
8- لِلْأَمْيَمِيِّينَ عَلَيْهِ خِلَالَ
9- سَكَّانُهُ الْخَيْرُ وَأَنْفَاسُهُ
10- النُّورُ وَالسَّلَامُ وَالْحُبُّ
11- مُلَوْنٍ حَرِّ كُنْيَا الْفَيْلَالِ²
- مستفعّلن مستفعّلن فاعلن*
مستعلن مستفعّلن فاعلن*
مستفعّلن مستفعّلن فاعلن*
مستفعّلن مستفعّلن فاعلن**
مستفعّلن مستفعّلن فاعلن**
مستفعّلن مستفعّلن فاعلن*
مستفعّلن مستعلن فاعلن*
مستفعّلن مستفعّلن فاعلن**
مستفعّلن مستفعّلن فاعلن**

1 - أنشودة المطر، ديوان بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ج2، ص105-106.

2 - الأعمال الشعرية الكاملة، فدوى طوقان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993، ص21-22.

إن نص فدوى هنا ثلاثة مقاطع من حيث التضمن، الأول من السطر الأول إلى الثالث، والتضمن فيه حقيقي، وقع في حضور القافية التي دلت عليها في مناسبتين العلامة الأولى (تكرار روي اللام)، وفي مناسبة واحدة العلامة الثانية فقط (التذييل=فاعلان)، فالتركيب انتهى في السطر الأولى بـ(على)، التي يأتي اسمها المجرور في بداية السطر الثاني (أجنحة الأشواق)، والأمر نفسه بالنسبة للسطر الثاني الذي وقف فيه التركيب على (إلى)، التي يأتي اسمها المجرور في بداية السطر الثالث (ركن).

المقطع الثاني من السطر الرابع إلى السطر السادس، حيث بدأت الدلالة في الرابع واستمرت إلى السادس مختربة الخامس أيضاً، وذلك وقع في حضور القافية، التي دلّ عليها في مناسبتين العلامة الأولى (تكرار روي الضاد)، وفي مناسبة واحدة العلامة الثانية فقط (علة القطع=فاعل). أما المقطع الثالث فن السطر السابع إلى النهاية، حيث تعلق السطر السابع بالسطر الثاني (إلى)، واستمرت الدلالة منه إلى باقي الأسطر. وذلك وقع في حضور القافية التي دلّ عليها في مناسبتين العلامتان معا (تكرار روي اللام والباء+علة القطع والتذييل)، وفي مناسبة واحدة العلامة الأولى فقط (علة القطع=فاعل)، وكلّ ذلك مؤشر عليه بالنجيمات فوق التفاعيل. وبذلك فالتضمن لدى فدوى هنا تضمن حقيقي.

النموذج الثاني للتضمن لدى فدوى طوقان نجده في قصيدتها (رجوع إلى البحر)، قالت فيها:

بحر الكامل

متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين*	1- جِئْنَا نُلْمِمْ مَا تَبَعَثَ مِنْ خُصْمِ الْأَعْمَارِ
متفاعلين متفاعلين متفاعلين*	2- وَنَشَقُّ أَثْلَامَ الْهَوَى لِيَدَارِ
متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفـ	3- وَلَقَدْ مَضَيْنَا نَزْعُ الْأَشْوَاقِ وَالْحُبِّ
اعلن متفاعلين**	4- الْمُنْخِرِ وَالْحَنِينِ
متفاعلين متفاعلين متفاعلين**	5- لَكِنْ عَلِمْنَا بَعْدَ حِينٍ
متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفـ	6- أَنَا زَرَعْنَا زَرْعَنَا فِي الْمَلْحِ فِي الْأَرْضِ
اعلن	7- الْبَوَارِ
متفاعلين متفاعلين متفاعلين*	8- أَنَا ضَلَلْنَا حِينَ أَلْقَيْنَا الْبِدَارَ
متفاعلين متفاعلاتن**	9- فِي قَلْبِ أَرْضٍ لَا تَغْلُ
متفاعلين متفاعلين متفاعلاتن متفاعلاتن**	10- كَانَ الْجَفَا نَصِيبَنَا وَلَغَيْرُنَا خِصْبٌ وَخِلٌ ¹

في هذا النموذج لدى فدوى وبخلاف النموذج السابق، نجد حضوراً للتضمن الحقيقي والوهمي، فبين السطرين الأول والثاني تضمن حقيقي، إذ عطف الثاني على الأول في حضور القافية التي تدل عليها العلامة الثانية فقط

1 - الأعمال الشعرية الكاملة، فدوى طوقان، مرجع سابق، ص 300-301.

(تكرار روي النون). وبين السطرين الثالث والرابع تضمين وهمي، حيث وقف الثالث عند كلمة (الحب)، التي تأتي صفتها في بداية الرابع (المنضر)، غير أن ذلك وقع في غياب القافية وحضور التدوير. والسطر الخامس استدراك (لكن) على المعنى في ما قبله، واستمر مستدركا في السطور بعده إلى النهاية، ووسط هذا الاستدراك وقع حضور قوي للقافية، شوش عليه بروز التدوير في سطر واحد، ما خلق تداخلا بين التضمينين الحقيقي والوهمي.

آخر نموذج نقف عنده هو قصيدة لأحمد مطر بعنوان (التكفير والثورة) قال فيها:

متفعّلن مستفعّلن متفعّلن**	1- كَفَرْتُ بِالْأَقْلَامِ وَالْكَافِرِ
متفعّلن مستفعّلن	2- كَفَرْتُ بِالْفُصْحَى الَّتِي
مستعلن متفعّلن**	3- تَحَبَّلُ وَهِيَ عَاقِرٌ
متفعّلن مستفعّلن	4- كَفَرْتُ بِالشَّعْرِ الذِّي
مستفعّلن مستعلن متفعّلن متفعّلن**	5- لَا يُوقِفُ الضَّلْمَ وَلَا يُحَرِّكُ الضَّمائرِ
متفعّلن متفعّلن	6- لَعَنْتُ كُلَّ كَلِمَةٍ
مستفعّلن مستفعّلن متفعّلن**	7- لَمْ تَنْصَلِقْ مِنْ بَعْدِهَا مَسِيرَهُ
متفعّلن مستفعّلن مستفعّلن متفعّلن**	8- وَلَمْ يَحْضِ الشَّعْبُ فِي آثَارِهَا مَكِيرَهُ
متفعّلن متفعّلن**	9- لَعَنْتُ كُلَّ شَاعِرٍ
متفعّلن مستعلن متفعّلن متفعّلن**	10- يَنَامُ فَوْقَ الْجُمَلِ النَّدِيَةِ الْوَثِيرَةِ
متفعّلن متفعّلن متفعّلن**	11- وَشَعْبُهُ يَنَامُ فِي الْمَقَابِرِ
متفعّلن متفعّلن**	12- لَعَنْتُ كُلَّ شَاعِرٍ
مستفعّلن مستعلن مسـ	13- يَسْتَلْهِمُ الدَّمْعَةَ خَمْرًا
متفعّلن متفعّلن	14- وَالْأَسْرَى صَبَابَةً
مستفعّلن متفعّلن**	15- وَالْمَوْتَ قُشْعَرِيرَةً
متفعّلن متفعّلن**	16- لَعَنْتُ كُلَّ شَاعِرٍ
متفعّلن متفعّلن مستفعّلن متفعّلن**	17- يُغَارِلُ الشَّفَاهَ وَالْأَثْدَاءَ وَالضَّفَائِرِ
مستعلن متفعّلن متفعّلن**	18- فِرَيزَ مِنَ الْكِلَابِ وَالْمَخَافِرِ
متفعّلن مستعلن متفعّلن	19- وَلَا يَرَى فَوْقَهُ بُنْدُقِيَّةَ
مستعلن متفعّلن متفعّلن**	20- حِينَ يَرَى الشَّفَاهَ مُسْتَجِيرَةً
متفعّلن مستفعّلن مستعلن	21- وَلَا يَرَى مَانَةً نَاسِفَةً

- 22- حِينَ يَرَى الْإِنْدَاءَ مُسْتَدِيرَهُ
مستعلن مستفعلن متفعل**
- 23- وَلَا يَرَى مَشْنَقَهُ
متفعلن مستعلن
- 24- حِينَ يَرَى الضَّغِيرَهُ
مستعلن متفعل**

- 25- فَرِيضَ مَنْ الْإِثْنِ لِلْحُكْمِ
مستعلن مستفعلن مست
- 26- عَلَى الْإِبَابَةِ أُجِيرَهُ
علن مستفعلن متفعل**
- 27- أَوْ نَاقَةَ الْعَشِيرَهُ
مستفعلن متفعل**
- 28- لَعْنَتْ كُلُّ شَاعِرٍ
متفعلن متفعل**
- 29- لَا يَقْتَنِي فُنَيْلَهُ
مستفعلن مستعلن
- 30- كَرِيكَتَبَ الْقَصِيدَةَ الْأَخِيرَهُ¹
مستفعلن متفعلن متفعل**

القوافي في هذه القصيدة، تدل عليها علامتان معا، كما هو مؤشر له بنجمتين على التفاعيل. ونجد حضورا للتضمنين الحقيقي بدءا من السطر الثامن، حيث جاء هذا السطر معطوفا على السابع المنتهي بقافية رويها الراء الموصولة بهاء ساكنة، وتماما للمعنى الذي بدأ في السطر السادس، واستمر في السابع. كما نجد هذا التضمنين جليا بدءا من السطر التاسع، حيث ختم هذا السطر بقافية رويها الراء الساكنة، ولم ينته معناه الذي استمر في السطر العاشر المختوم هو الآخر بقافية رويها الراء الموصولة بهاء ساكنة، وعبره إلى السطر الحادي عشر حيث اكتمل المعنى. ونجد لهذا التضمنين أيضا حضورا في بعض أسطر القصيدة الباقية، بين السطرين السابع عشر والثامن عشر.

أما التضمنين الوهمي، أي ما ليس تضمينا لتعلق المعنى بين الأسطر في غياب القافية، فيحضر بين السطرين الثاني والثالث، وبين السطرين الرابع والخامس، حيث انتهى السطران الثاني والرابع، ولم ينته معناهما إلا في السطرين الثالث والخامس على التوالي، لكن تعلق المعنى هنا جرى في غياب القافية، والأمر عينه يقال عن السطر السادس في علاقته بالسابع. ونجده كذلك ابتداء من السطر الثالث عشر، حيث انتهى السطر بتدوير ولم ينته معناه، وإنما استمر منسابا في السطر الرابع عشر، واخترقه إلى السطر الخامس عشر حيث انتهى. كذلك بين السطرين التاسع عشر والعشرين، وبين الواحد والعشرين والثاني والعشرين، وبين الثالث والعشرين والرابع والعشرين، وبين السطر الخامس والعشرين في ارتباطه بالسادس والعشرين، والتاسع والعشرين في اتصاله بالثلاثين.

1 - المجموعة الشعرية، أحمد مطر، مرجع سابق، ص 54.

2-3- نمييز النضمين عن التدوير بالقافية في الشعر المعاصر:

ما نعالجه في هذا المحور شديد التعلق بالمحور السابق، فإذا تكّنا فيه ضبطنا حضور التضمين في القصيدة المعاصرة بالاحتكام إلى القافية، فإننا هنا نسعى إلى فصل التدوير عن التضمين والتمييز بينهما، بالاحتكام للقافية أيضاً، ذلك أنّ المتتبع لما يكتب حول التدوير، والتضمين على الخصوص، يقف حيران في أمره أمام ما توردّه مجموعة معتبرة من الدراسات، من آراء تتحدث عن التدوير بمعنى التضمين، أو التضمين بمعنى التدوير، لكن ذلك أكثر طغياناً في المباحث التي تعقد لدراسة التضمين.

نرى أنّ الخلط بين ظاهرتين عروضيتين منفصلتين عن بعضهما، هما التضمين والتدوير، سببه من جهة عدم فهم وضعيتهما الانتقالية من قصيدة الشطرين إلى قصيدة الشعر الحر، ومن جهة ثانية الافتقار إلى ضبط ما يحكم حضورهما من عدمه في النص، ونعني القافية، ذلك أنّ عدم فهم الوضعية المعاصرة لوجود القافية في الشعر المعاصر، أربك تحليل الظواهر التي تتصل بها وتحكمها، ومنها التدوير والتضمين. وإذا تكّنا وقفنا عند ما يتصل بصلة التدوير بالقافية في إطار القافية المدورة، فإننا هنا نبحت في صلة القافية بالتضمين في استحضار لصلتها بالتدوير. لكن قبل أن نعالج ذلك، نعرض لبعض مظاهر الارتباك والخلط بين التضمين والتدوير، التي وقع فيها مجموعة من الدارسين.

2-3-1- الخلط بين النضمين والتدوير:

نبدأ هنا باعتراف من الناقد يوسف الصائغ، يزي في ما ذهبنا إليه من شيوع الخلط بين التدوير والتضمين، حيث قال عن التدوير: "ونحسب أنّ هذا المصطلح، شاع خطأ للدلالة على مصطلح عرفه القدماء هو التضمين، مشيرين إلى ارتباط بيت عروضيا بالبيت الذي يليه. وإذا شاع مصطلح التدوير للدلالة على ظاهرة التضمين في الشعر الحر، فإننا سنعتمد للإشارة إلى ارتباط شطرين من أشطر الحر أو النثر بتفعيلة واحدة أو أكثر".¹ نجد كذلك الناقد محمد حماسة عبد اللطيف، يشير إلى الخلط الذي يقع لدى الدارسين بين التضمين والتدوير، وذلك خلال دراسته للجملة في الشعر العربي، وفي تعليقه لذلك ربطه بظاهرة شعرية نخصص لها الفصل الرابع، نتصل بقصيدة الشطرين المخبّأة أو المخبوءة، وإن كان الناقد لم يصطلح لها بهذا الاسم، إذ يرى أنّ إثبات قصائد بشطرين إثبات الشعر الحر على الصفحة، جعل عدداً من الدارسين يتحدثون عن التضمين بالتدوير أو العكس. قال: "الظاهرة التي يسميها بعض الباحثين تدويراً على ما رأينا، يخلط بعضهم فيسميها تضميناً حيناً، وتدويراً حيناً آخر، وبذلك يجعل التضمين حيث لا تضمين، والتدوير حيث لا تدوير، وإنما هو بيت متصل أثر الشعراء أن يكتبوه موزعاً على عدد من الأسطر، وهذا التوزيع هو الذي ضلل الباحثين، فوقعوا فيما لا يصح الوقوع فيه، إذ نظروا للسطر وهو جزء من بيت، على أنه بيت، وتعاملوا معه بهذه الصفة، مع أنه لا يستقيم عروضياً في كثير من الأحيان".² وإذا تكّنا نوافق الدارس في تصويره، فإننا نضيف أنّ الخلط بين الظاهرتين، لم يكن محكوماً بقصيدة الشطرين المخبّأة فحسب، وإنما بقصيدة الشعر الحر أيضاً، بالاعتبارات التي سنفصل القول فيها.

1 - الشعر الحرّ في العراق: منذ نشأته حتى عام 1958، يوسف الصائغ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص 192-193.

2 - الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1990، ص 169.

أما الخلط بين الظاهرتين، فنجدّه بداية لدى محمد النويهي، في قوله عن ظاهرة التدوير: "هي في نظرنا أقرب إلى التضمين منها إلى التدوير، لأنهم لا يشطرون الكلمة نفسها دائماً، ولكننا لا نريد أن نتجادل في التسميات، فسواء عدناها تدويراً يصل بين شطري البيت الواحد، أو تضميناً يصل بين بيت وبيت تال له، أو كانت مزيجاً من الشئتين، فهذا هو الأصل فيها والدافع إليها".¹ والحقيقة أنّ الأمر هنا، يحتاج إلى جدال في التسميات، لما بين الظاهرتين من اختلاف نأتي عليه.

نجد كذلك الناقد حسني يوسف في كتابه (موسيقى الشعر العربي)، يضع عنواناً هو (التضمين)، مدرجاً تحته وجه شاهد، دأب العروضيون على استحضاره في الكلام عن التضمين (يا ذا الذي في الحب يلحى)، معلقاً عليه بالقول: "ولا شك أنّ هذا التدوير، يحدث نوعاً من التلاحم والاستمرارية الإيقاعية واللغوية".² ثم يعود داخل نفس الكتاب ليضع عنواناً آخر هو (التدوير)، بتعريف له يقول فيه: "هو اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة، ويسمى البيت المدور والمداخل والمدمج".³ فكيف للتدوير أن يكون هنا وهناك بداليتين مختلفتين؟.

أبو فراس النطافي أيضاً، ممن تحدثوا عن التضمين بمعنى التدوير، ممبزا في التدوير بين اللفظي وهو المعروف، والمعنوي، ويقصد به التضمين. وهو وإن كان واعياً بأنه تضمين، إلّا أنه مع ذلك يصر على تسميته بالتدوير المعنوي، ولا ندري الغاية من ذلك. قال: "التدوير اللفظي بين الأبيات نادر في الشعر المقفى، أما المعنوي (التضمين) فتوجد منه أمثلة كافية في واقع الشعر".⁴ وقال في مكان آخر: "خلاصة هذه الأقوال، أنّ التدوير اللفظي لم يكن ظاهرة معروفة بين الأبيات في الشعر القديم، بيد أنّ التدوير المعنوي (التضمين) كان معروفاً، وقد اعتبره معظم النقاد القدامى من عيوب الشعر".⁵ والحقيقة أنّ القدماء لم يتحدثوا مطلقاً عن التدوير بمصطلح التضمين كما يفعل هو، وإنما استعملوا مصطلحات مثل المدمج والمداخل، ولم تتصل لا هي ولا اصطلاح المدور بمعنى العيوب، كما توهم الناقد في حديثه هنا. ثم هو يدرس ظاهرة التدوير في بحثه القيم فلماذا الزجّ بالتضمين فيه؟.

دارس آخر، هو عبد الحميد جيدة، نحاً نحو أبي فراس النطافي، فتحدث عن التضمين بما سماه التدوير المعنوي، مقابل التدوير اللفظي، أي أنه جعل التضمين قسماً من أقسام التدوير، وما ضرّه لو تحدث عن انقسام الكلمة، أو التفعيلة بالتدوير، وعن استمرار المعنى في التدفق خارج البيت أو السطر بالتضمين، بدل تحميل مصطلح دلالاته ودلالة مصطلح آخر. قال عن التدوير في قصيدة الشطرين: "يتم التدوير في الأبيات الشعرية التقليدية، بين الشطرين في البيت الواحد، أو بين البيتين المتتاليين، عن طريق التدوير اللفظي أو المعنوي، ويرتبط بذلك آخر البيت الأول، مع أول

1 - قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، مرجع سابق، ص 278.

2 - موسيقى الشعر العربي، حسني يوسف، مرجع سابق، ص 231.

3 - المرجع نفسه، ص 235.

4 - التدوير وبحور الشعر، أبو فراس النطافي، مجلة جامعة الملك سعود، م 6، 1994، ص 533.

5 - المرجع نفسه، ص 536.

البيت الثاني، مع البقاء على استقلالية القافية والوزن".¹ وقال عن التدوير في قصيدة الشعر الحر: "يتم عن طريق التفعيلة الأخيرة من الشطر، بحيث تنقسم هذه التفعيلة، بين آخر الشطر الأول، وأول الشطر الثاني، بالإضافة إلى التدوير اللفظي والمعنوي".²

إنّ الدارس هنا، علاوة على إدراجه للتضمنين، ضمن التدوير، تحت مسمى التدوير المعنوي، نجده يدرج في التدوير اللفظي المعروف، ما أشرنا إليه بالمجاز أو الإغرام في إطار التضمنين المعجمي، أي لم يقصر التدوير القديم على انقسام الكلمة، بين نهاية الصدر وبداية العجز، وإنما أشار إلى انقسامها فيه بين البيتين المتتاليين في كلامه السابق، بل انقسامها بين الشطرين في قصيدة الشعر الحر. محملاً بذلك مصطلح التدوير أكثر مما يطيق.

من الدارسين أيضاً، من لا يفهم معنى التدوير، ولا يميز بينه وبين التضمنين، وهو محمد نجيب التلاوي، إذ نجده يقول: "وتأتي ظاهرة التدوير في الشعر المعاصر، لتسهم بدورها في تشكيل بعض النصوص الشعرية، وكان التدوير والتضمنين قديماً من العيوب الشعرية، وذلك لأنهم كانوا يضطرون إلى تقطيع الكلمة بين شطرين أو بين بيتين، وذلك للحفاظ على الشكل الشعري العربي المرصود مع عمود الشعر".³ وعند كلمة تدوير في النص أعلاه، نجد إحالة على الهامش، يقول فيها بخصوص الكلمة: "سميت قديماً بالمدج والمداخل، كما قال ابن رشيق في العمدة، وسماها العروضيون التضمنين، واعتبروها عيباً في القصيدة التقليدية، وبعض المتأخرين يسمي الإغرام".⁴

هذا الكلام من الدارس هنا، يشتمل على أمور غير دقيقة، أولها قوله إنّ التضمنين والتدوير من عيوب الشعر قديماً، وهو أمر مجانب للصواب، فإذا كان الأمر صحيحاً إلى حدّ ما، بالنسبة إلى التضمنين، فإننا لم نجد أحداً من القدماء، الذين تناولوا التدوير باصطلاحه، أو بالاصطلاحات الدالة عليه، صنفه في خانة العيوب، بل إنّ الإربلي العروضي، وهو بصدد الحديث عن عيوب الشعر، استثنى التدوير (الإدماج) في كلامه، وأخرجه من دائرة العيب. قال: "ونلحق بهذا [يقصد بعيب الإقعاد] نوعاً آخر ليس بمعيّب، ولكنه يلائم في المعنى والتسمية (....) وهي: التخميع، والمرسل، والمدج، والمدرج".⁵

المسألة الثانية التي تناقش في كلامه، فهمه الخاص للتدوير على أنه انقسام للكلمة بين الشطرين، وبين البيتين، والحال أنه انقسام بين الشطرين، أما بين البيتين فإغرام أو مجاز (تضمنين معجمي). ثم إنه في آخر كلامه، يضرب أنحاساً في أسداس، حين قال إنّ التدوير سماه العروضيون بالتضمنين، وبعض المتأخرين سماه إغراماً. فهذا تجنّ على العروضيين، لأنهم ميزوا بشكل دقيق بين التضمنين والتدوير.

1 - الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، ص302.

2 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

3 - القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، محمد نجيب التلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص317.

4 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

5 - كتاب القوافي، الإربلي، مصدر سابق، ص210.

إضافة إلى هؤلاء نجد الناقد أحمد المجاطي، الذي أطلق على التضمين اسم "التدوير النحوي أو التركيبي"¹، في مقابل التدوير العروضي، غير أنّ وقوفه عنده كان وقوفاً عابراً خلال معالجته لظواهر الإطار الموسيقي في القصيدة الحديثة، ويبدو أنّ الناقد في إطلاقه هنا، تأثر بما ورد لدى النويهي، فإذا كان في مناسبة سابقة قد عارضه وردّ عليه²، فإنه هنا قد اتبع نفس مساره.

2-3-2- الفصل بين التضمين والتدوير:

رأينا من خلال النقولات السابقة، وهي غيض من فيض، تجليات الخلط الواضح بين التضمين والتدوير، ونحن إذ نسجلها هناك، فإننا نخالف ما جاءت به جملة وتفصيلاً، لأننا نرى إلى الظاهرتين بمنظور عروضي فاصل بينهما، وإذا كنا قد استدعينا القافية سابقاً لتمييز الحضور الفعلي للتضمين (الحقيقي)، من الحضور المزيف (الوهمي)، بعدما ضبطنا في الفصل الثاني وضعية وجودها هي في الشعر المعاصر، فإننا نبني على ذلك كله ونستدعيها تارة أخرى للفصل بين التدوير والتضمين، إذ سنرى من خلال التحليل، صلة الظاهرتين بها، وكيف أنّها ثبتت الحضور في النص الشعري المعاصر لأحدهما فقط في نهاية السطر، أمّا حضورهما معاً في نهايته، فإمكان غير وارد بالمطلق، ومن ثمة يبقى التدوير تدويراً، والتضمين تضميناً.

الإشكال لدى الدارسين هنا، كان نابعا من عدم ضبط التحول الذي عرفه التدوير والتضمين بين البيت والسطر، فكلاهما انتقل من قصيدة الشطرين إلى قصيدة الشعر الحر، لكن بتحول فارق بينهما، يخص المفهوم من جهة، والتموقع من جهة ثانية. فالتدوير غير مفهومه وتموقعه، إذ من حيث المفهوم كان في البيت تدويراً للكلمة، يخص الحفاظ على الوزن (الوقفة العروضية) على حساب المعنى (الوقفة الدلالية)، بينما في السطر أصبح تدويراً للفعيلة، يخرق الوقفة العروضية، ولم يعد مهتماً بالحفاظ على الوزن على حساب المعنى، ولا بالمعنى على حساب الوزن، فقد ينتهي المعنى في نهاية السطر ولا ينتهي الوزن، وقد لا ينتهي المعنى في نهاية السطر ومعه عدم انتهاء الوزن، وقد ينتهي الوزن ولا ينتهي المعنى، وقد ينتهيان معاً. ومن حيث التوقع، فإنه غير موقعه من وسط البيت في قصيدة الشطرين، إلى نهاية السطر في قصيدة الشعر الحر. أما التضمين، فانتقل هو الآخر من قصيدة الشطرين إلى قصيدة الشعر الحر، لكنه حافظ على مفهومه وتموقعه، فن حيث المفهوم، ظلّ دالاً على تعلق المعنى في حضور القافية، ومن حيث التوقع، ظلّ في النهاية دائماً، نهاية السطر بعدما كانت نهاية البيت.

إنّ الدارسين التبس عليهم الأمر، فخلطوا بين التضمين والتدوير، بسبب أنّ التدوير غير موقعه وأصبح في نهاية السطر، أي أصبح يتموقع في موقع التضمين، وهذا التوقع الجديد الذي كان مرفوقاً بتحول في المفهوم (انقسام الفعيلة)، أكسب التدوير خاصية من خصائص التضمين لم تكن له قديماً، هي الامتداد، غير أنّ تشاركهما في هذه الخاصية لا يعني تطابقهما فيهما، لأنّ التضمين امتداد للتركيب والدلالة إلى السطر الموالي، بينما التدوير بمفهومه الجديد امتداد للوحدة الوزنية (الفعيلة).

1 - أزمة الحداثة، أحمد المجاطي، مرجع سابق، ص 27.

2 - ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المجاطي، مرجع سابق، ص 194.

معظم الدارسين ممن خلطوا بين التدوير والتضمن، اعتبروه امتدادا في اتجاه واحد هو التضمن، غير واضعين في الاعتبار أن ليس كل امتداد للتركيب والدلالة خارج السطر الشعري (التضمن) هو امتداد للوزن (التدوير)، فقد يحصل فعلا أن يجتمع الامتدادان معا في نهاية السطر الشعري، لكنه إمكان واحد من بين أربعة إمكانات أخرى لانتفاء السطر الشعري أشرنا لها سابقا، فقد ينتهي المعنى بنهاية السطر ولا ينتهي الوزن، وهنا نحصل على التدوير فقط، وقد ينتهي الوزن ولا ينتهي المعنى، وهنا نحصل على التضمن فقط، وقد ينتهي الوزن وينتهي المعنى، وهنا لا نحصل على أي منهما، وقد لا ينتهي الوزن ولا ينتهي المعنى فنحصل على التدوير فقط، وليس عليهما معا كما ينصرف إلى ذلك جلّ الدارسين.

هذا الإمكان الأخير، هو معقل الإشكال الحاصل، والسبب مفهوم التضمن الذي يتركز كما قلنا في حديث تقدّم، إلى جانبين: جانب أول للدلالة والتركيب، وهذا الجانب حاضر في الإمكان الأخير لأنّ المعنى لا ينتهي، غير أنّه جانب معطل، لانتفاء الجانب الثاني الملازم له في مفهوم التضمن، وهو ارتباط عدم اكتمال التركيب والدلالة بحضور القافية، فالقافية في الإمكان الأخير غائبة، والسبب التدوير (عدم انتهاء الوزن) الذي قلنا إنّ وجوده في نهاية السطر، يعني غياب القافية، وغياب القافية يعني غياب التضمن. ونجد هذا الإمكان مثلا في قول الشاعر أحمد المجاطي:

بحر الوافر

1- جَلَسْتُ عَلَى ضَفَافِ الشَّفَقِ الْمَحْزُونِ	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن م
2- أَمْ كُرْكِبًا كَانَ اللَّيْلُ يَسْكُبُ شَعْرَكَ	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفع
3- الْمَحْلُولُ... يَنْشُرُ عِنْدَ أَمْوَاجِ الْخُصُوفِ	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفا
4- وَرَمًا... يُشْنَفُ مِسْمَعِي بِبَحَّةِ النَّامِي	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
5- الْقَدِيمُ وَأَنْتِ أَنْتِ بَعِيدَةُ الْأَحْزَانِ	من مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن م
6- وَالْمَنْفَى ¹	مفاعلتن

فالشاعر كما يظهر هنا، لم يته الوزن ولا الدلالة والتركيب، ومعظم الدارسين هنا يتحدثون عن وجود التضمن إلى جانب التدوير، والحقيقة أنّ الموجود هو التدوير فقط، ذلك أنّ وجود الأخير يغيب القافية، وغياب القافية يعني عدم إمكانية الحديث عن مفهوم حقيقي للتضمن، الذي يتركز في جانب منه عليها، فصحيح أنّ الدلالة والتركيب لم يتوقفا في نهاية السطور الخمسة الأولى، إلّا أنّ ذلك وقع في غياب القافية بسبب التدوير.

ما نريد أن نصل إليه من هذا التحليل، هو أنّنا في القصيدة المعاصرة، إمّا أن نتحدث عن وجود تضمنين في نهاية السطر، وإمّا أن نتحدث عن وجود تدوير، إمّا وجودهما معا في نهايته فغير ممكن، ذلك أنّ أيّ حديث من هذا النوع تناقض صارخ، لأنّ وجود التدوير (عدم انتهاء الوزن) يعني غياب القافية، وغياب القافية يعطل التضمن، لأنّ جانبا

1 - قصيدة (أغنية إلى حب قديم)، أحمد المجاطي، مجلة شروق، ع2، 1965، ص17، نقلا عن محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، ص61.

من مفهومه مرتبط بحضور القافية، إذ كيف تكون القافية غائبة والتضمن موجودا. ولذلك فحضور التدوير يعني غياب القافية كما شرحنا بشكل مفصل في الفصل الثاني، وغياب القافية يعني غياب التضمن، وبالاختزال وجود التدوير يعني غياب التضمن، ووجود التضمن يعني غياب التدوير.

كثير من الدارسين في رصد التضمن، يكتفون بامتداد الدلالة والتركيب بين السطرين فقط، في غياب استحضارهم للقافية، واستحضار من هذا النوع، يستلزم من ناحية فهم معنى التضمن القائم على الارتباط بالقافية، ويستلزم من ناحية أخرى الفهم المعاصر لوجود القافية في الشعر المعاصر، كما توقفنا عنده في الفصل الثاني، أي لكي نعرف أننا أمام تضمين فعلا، يجب أن ندرك أنه وقع تعلقه بالقافية، ولكي ندرك وجود القافية، يجب أن نجري الكتابة العروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، لأنّ الاكتفاء بالكتابة الإملائية، قد يدفعنا إلى الحكم بوجود تضمين وهناك تدوير تفعيلة يعني غياب القافية، وبالتالي يعني غياب التضمن الحقيقي ووجود تضمين وهمي، أو إلى الحكم بوجود تضمين اعتمادا على عدم اكتمال المعنى والقافية غير موجودة أصلا، ما يعني أننا نحتاج في رصد التضمن، إلى ما نحتاجه في رصد القافية، من كتابة عروضية وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، فهذه العملية أصبحت فرضا في التحليل الإيقاعي للقصيدة المعاصرة.

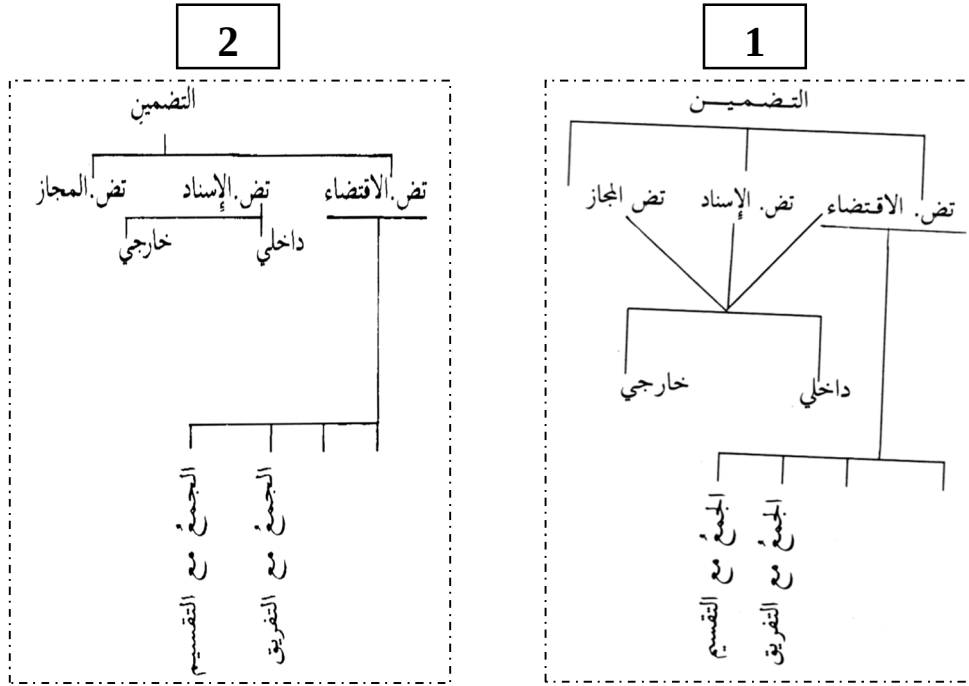
2-4- إشكال التضمن الداخلي: نقد ومناقشة

جعلنا هذا المحور في آخر المبحث، حتى ندخل إليه وقد بسطنا جميع المتعلقات المرتبطة بمناقشته، هذا من جهة. ومن جهة ثانية، لأنّ تناوله كما يقول محمد العمري، يسعى إلى تصحيح ما اعتبره "قصورا في وجهة نظر الشعرية الحديثة، التي لم تعر في هذا الصدد اهتماما، لما يجري داخل البيت الكلاسيكي المطّرد الوزن".¹ بمعنى أنّه وإن كان يهم التضمن في قصيدة الشطرين، فإنّ اعتبارات دراسته راهنة، كما أنه لا يسعى إلى معالجة ما يرتبط بالتضمن الخارجي، الذي يقع بين الأبيات، فهذا قد تقدّمت مناقشته (التركيبي/الدلالي/المعجمي)، وإثما نناقش هنا ما يتصل بالتضمن الداخلي على مستوى البيت الواحد.

وقف الناقد محمد العمري بشكل مفصل عند التضمن، في دراسته للتفاعل بين التقطيع النظمي والتفصيل الدلالي، والحقيقة يقال، إنّ الرجل كان منهجيا في عرض مادته، ودقيقا فيها إلى حدّ كبير، حيث جعل التضمن في مراتب، درس تحت كل مرتبة ما يتصل بها، وتصوّره النظري لهذه المراتب، نزّله في خطاطة، فضّلنا مسحها ضوئيا وإدراجها هنا كما وردت لديه في مناسبتين²:

1 - تفاعل الصوت والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر، محمد العمري، مرجع سابق، ص 49-50.

2 - الخطاطة الأولى ممسوحة من كتابه (تحليل الخطاب الشعري) ص 230، والثانية من مقاله (تفاعل الصوت والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر)، ص 50.



إنَّ الناقد في حديثه عن التضمن، يميز بين تضمنين خارجي يتم بين الآيات، وآخر داخلي يتم داخل البيت الواحد. ففي تعريفه له يقول إنه: "اختلاف الوقف الدلالي مع مؤشرات الوقف النظمي، ومنه خارجي وهو انتهاء البيت قبل انتهاء المعنى، فيستمر في الذي بعده. وداخلي وهو استمرار معنى الشطر الأول في الثاني، أو القرينة في التي تليها، مع وجود مؤشرات الوقف. ويكون الترابط بين الطرفين إما افتقاراً، حيث لا يقوم معنى أحدهما إلاّ بحضور الآخر، أو اقتضاء، حيث يقتضي أحدهما الثاني لكمال المعنى أو زيادة قوته، دون أن يحتاج إليه في صحته".¹

نجد الأستاذ محمد العمري كذلك في حديثه عن التضمن، يقرّ بانتماء الأخير لعلم القافية، وهذا هو الأصل، ثم ضرب من ضروبه يمكن إدراجه في علم البديع، تحت أسلوبيّ الجمع مع التقسيم والجمع مع التفريق. قال: "مصطلح تضمنين يوجد بنفس التعريف ضمن صور عيوب القافية من جهة، وصور البديع من جهة ثانية".² غير أنّه رغم إقراره بوجود مصطلح التضمنين في كتب علم القافية، مصنفاً ضمن عيوبها، إلّا أنّنا لا نجد له استحضاراً لهذه الكتب في دراسته للتضمنين، إذ اتكأ على مصدر يقيم هو (الكافي) للتبريزي، وركّز على كتب البلاغة بالأساس، والحال أنّ الرجل كان سيصل لنتائج أكثر دقة، لو عاد لكتب العروض والقافية.

ما يعيننا هنا في إطار المناقشة شيئان، أولهما حديث الرجل عن ما سمّاه التضمنين الداخلي، أما ما ورد لديه في إطار التضمنين الخارجي فهو دقيق ومتواتر في المدونات. فهل هناك فعلاً تضمنين يسمى بالداخلي؟ وإذا كان، فما الذي يحكم وجوده؟. أما ثانيهما فهو قوله إنّ القدماء، تحدّثوا "عن العلاقة بين التقطيع والتمفصل على مستوى الآيات، ولم يتحدّثوا عن ما يجري من ذلك داخل الآيات إلّا نادراً، ومن خاض منهم في البناء الداخلي، تبني ما روعي على المستوى الخارجي".³ فهل فعلاً في حديثهم، تبناوا في المستوى الداخلي، ما روعي في المستوى الخارجي؟.

1 - الموازنات الصوتية، محمد العمري، مرجع سابق، ص 138.

2 - تفاعل الصوت والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر، محمد العمري، مرجع سابق، ص 49.

3 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

في المستوى الأول من النقاش، بخصوص التضمن الداخلي، يشير الناقد إلى وقوعه بين الشطرين (الصدر والعجز)، وبين القرائن (الترصيعات)، ويرى فيه شاعرية تخرج التضمن من خانة العيوب. قال عن مفهوم التضمن: "نخصص الحديث بنقل هذا المفهوم إلى البناء الداخلي للبيت، فربما اكتشفنا له فاعلية مخالفة، ربما انتقل من أن يكون عيبا من عيوب القافية، ليصير مولدا للشاعرية"¹. إن حديثه الأخير هنا، يؤكد أنه يتحدث عن التضمن الذي تواترت المدونات العروضية والنقدية، على اعتباره عيبا، وأنه سينقل الحديث عنه من البناء الخارجي للبيت، الذي دأبت المدونات على معالجته فيه، حيث الوحدة هناك هي البيت، إلى البناء الداخلي، الذي ظلّ مهمشا كما يقول، وفي هذا المستوى فإنّ الوحدة هي الشطران والقرائن، وأنّ من شأن هذا النقل أن يجعل التضمن مصدرا للشعرية.

إنّ الإشكال هنا، هو حديث العمري عن وجود تضمن داخلي على الدوام، وبدون أن يتقيد بمفهوم التضمن نفسه، ذلك أنّ التضمن العروضي مرتبط بعلم القافية لدى علماء العروض، وتحديدًا بباب عيوب القافية، وهو في هذا الباب مفهوم له جانبان كما قلنا، عدم اكتمال المعنى، وحصول ذلك في وجود القافية، وهذا أمر لم يستحضره الناقد في حديثه عن التضمن الداخلي، فقد رأينا في كلام سابق للدمهوري، نقلا لآراء تلح على ضرورة ارتباط التضمن بالقافية، والعلة في ذلك، حين قال في معنى التضمن: "تعليق البيت بما بعده، أي تعليق قافيته، لأنّ الكلام في عيوب القافية"². وفي المحور الذي عقدناه لمفهوم التضمن في بداية المبحث، أوردنا آراء عديدة تنص على ذلك، لا نعيدها هنا تجنبًا للتكرار.

بمعنى آخر، إنّ الناقد لم يعمل على إبراز نمط البيت الذي يسمح ب بروز التضمن الداخلي، وإنما ترك الأمر عاما لجميع أنماط البيت، وهنا نحيل على المبحث الأول من هذا الفصل، الذي درسنا فيه الأنماط الثلاثة للبيت الشعري العربي. ذلك أنّ مفهوم التضمن بجانبه التركيبي الدلالي والعروضي (القافية)، يحدّد نمطا واحدا من الأبيات يحضر فيه داخليا، هو البيت المصّرّ أو المقفى، فهذا البيت، هو الذي يمكن أن نتحدث فيه عن مفهوم حقيقي للتضمن الداخلي، إذ تحكمه الدلالة والتركيب غير التام بين الشطرين من جهة، والقافية المنتصبة في نهاية الشطر الأول من جهة ثانية. لكن إذا كان البيت مصمتا، تغيب فيه القافية في نهاية الشطر الأول، ويتسرب التركيب والدلالة إلى شطره الثاني، فهنا لا وجود للتضمن، لغياب القافية التي ينبغي أن يقع ذلك في حضورها.

إنّ القدماء كانوا أكثر وعيا بهذا الأمر، وهذا الوعي جعلهم يتحدثون عن التضمن الداخلي بتعبير العمري، في إطار التصريح أو التقييد فقط، لأنهم كانوا واعين بارتباط حضوره بالقافية، وأنّ الذي يحقق هذا الإمكان هو البيت المصّرّ أو المقفى. أما عندما تغيب القافية بين الشطرين فلم يتحدثوا عن وجود تضمن، رغم إدراكهم لعدم اكتمال الدلالة والتركيب بين الشطرين، وذلك لسببين: الأول أنّه لا يمس وحدة البيت واستقلالته التي نص عليها النقد القديم في مقاييسه، والتي كانت سبب تصنيف التضمن عيبا لديهم، فما يجري هنا يجري داخل البيت الواحد. والثاني أنّه لا وجود للقافية التي في مفهومهم للتضمن، ومن ثمة، لم يطلقوا التضمن إلاّ في إطار البيت المقفى أو

1 - تفاعل الصوت والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر، محمد العمري، مرجع سابق، ص 59.

2 - الحاشية الكبرى، الدمهوري، مصدر سابق، ص 99.

المصرّع كما سنرى، أما ما يقع من عدم اكتمال للتركيب والدلالة بين الشطرين، بدون قافية في إطار البيت المصمت، فجعلوا له اصطلاحاً آخر، نأتي عليه في المستوى الثاني من النقاش.

من مظاهر الوعي المتقدم بحضور التضمن الداخلي، حصراً في البيت المقفى أو المصرّع، ما نجده لدى ابن رشيق، الذي ربط عيوب القافية بالتصريح، واستشهد لكل منها ببيت مصرع. قال: "والتصريح يقع فيه من الإقواء، والإكفاء، والإيطاء، والسناد، والتضمن، ما يقع في القافية".¹ فكلّام ابن رشيق، ينسحب فيه على باقي العيوب التي ذكرها، ما ينسحب على التضمن، وهو الارتباط بالقافية في نهاية الشطر الأول. كما نستخلص من كلامه أنّ وقوع التضمن داخلها، ليس أمراً جديداً، وإنما انتبه إليه القدماء ومنهم ابن رشيق وغيره.

إذا كان ابن رشيق هنا، خصّص مساحة ضيقة للتضمن الداخلي بين العيوب، فإنّ ابن الأثير خصّص له مساحة كبرى في دراسته للتصريح، راصداً أحوال التعالق الممكنة بين الشطرين في حضور القافية، ومستشهداً لها. فهو في حديثه عن التصريح جعله سبع مراتب، وتدقيق النظر فيها وفي شواهداها، يظهر أنّ ستّاً منها تتصل بثلاثة عيوب للقافية، وواحدة بما سلم منها. فأربع مراتب منها تهّم التضمن الداخلي (2-3-4-6)، ومرتبتان إحداهما تخص عيب الإيطاء (5)، وقد وقفنا عليها في مبحثه، والثانية تخص عيب التجميع (7)، وقد أشرنا له في مبحث التصريح، والمرتبة الأولى (1) تهّم ما سلم من عيوب القافية، وتدخل ضمن ما سمّاه العمري تحديداً بالاتساق الداخلي، الذي يحدث فيه تطابق بين التقطيع النظمي والتفصل الدلالي على مستوى الشطرين، أي استقلال كل منهما بنفسه.

قال ابن الأثير عن التصريح: "هو عندي ينقسم إلى سبع مراتب، وهو شيء لم يذكره على هذا الوجه أحد غيري. فالمرتبة الأولى وهي أعلى التصريح درجة، أن يكون كل مصرع من البيت مستقلاً بنفسه في فهم معناه، غير محتاج إلى صاحبه الذي يليه، ويسمى التصريح الكامل (٠٠٠) فإنّ كل مصرع من هذا البيت مفهوم المعنى بنفسه، غير محتاج إلى ما يليه. المرتبة الثانية: أن يكون المصراع الأول مستقلاً بنفسه، غير محتاج إلى الذي يليه، فإذا جاء الذي يليه كان مرتبطاً به (٠٠٠) فالمصراع الأول غير محتاج إلى الثاني في فهم معناه، لكن لما جاء الثاني صار مرتبطاً به (٠٠٠). المرتبة الثالثة: أن يكون الشاعر مخيراً في وضع كل مصرع موضع صاحبه، ويسمى التصريح الموجّه (٠٠٠) فإنّ البيت يجعل مصراعه الأول ثانياً، ومصراعه الثاني أولاً (٠٠٠). المرتبة الرابعة: أن يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه، ولا يفهم معناه إلاّ بالثاني، ويسمى التصريح الناقص، وليس بمرضي ولا حسن (٠٠٠) فإنّ المصراع الأول لا يستقل بنفسه في فهم معناه، دون أن يذكر المصراع الثاني (٠٠٠). المرتبة السادسة: أن يذكر المصراع الأول، ويكون معلقاً على صفة يأتي ذكرها في أول المصراع الثاني، ويسمى التصريح المعلق".²

بهذا يظهر كيف أنّ ابن الأثير، تحدّث عن التضمن الداخلي الذي يجري داخل البيت، في حديثه عن التصريح، مميزاً فيه بين أربع مراتب فاضل بينها، وحديثه هنا راعى مفهوم التضمن من جانبيه، جانب عدم انتهاء التركيب والدلالة بين الشطرين، وجانب وقوع ذلك في حضور القافية في نهاية الشطر الأول. وليس كما فعل

1 - العمدة، ابن رشيق، ج1، مصدر سابق، ص176.

2 - المثل السائر، ابن الأثير، مصدر سابق، ج1، ص259-261.

العمري حين أغفل الجانب الثاني، وإغفاله له جعله يتحدّث عن تضمين داخلي غير موجود، لأنه اعتبر الدلالة والتركيب فقط، وهمّش حضور القافية، وهو حضور مركزي في مفهوم التضمنين وفي كل حديث عنه.

إنّ الخطأ الذي ارتكبه الناقد العمري في اعتقادنا، هو خطأ في اختيار النص الذي بنى عليه التضمنين الداخلي، وهو نص ثعلب، يشير إلى نفس العناصر تقريبا التي في نص ابن الأثير، لكن في سياق غير سياق التصريح، هو سياق المفاضلة بين الأبيات، والسياق فاصل هنا، لأنّ سياق التصريح يمنحنا التضمنين الداخلي الحقيقي لوجود القافية في الأبيات المصرعة، بينما أي سياق غيره، ولنسمّه سياق التصميم، وفيه تدرج المفاضلة لدى ثعلب - والتنصيف لدى التبريزي كما سنرى - يمنحنا التضمنين الداخلي الوهمي الذي تغيب فيه القافية في نهاية الشطر، ويستمر التركيب والدلالة في الشطر الثاني. وسوء اختيار النص، من سوء فهم مفهوم التضمنين العروضي، إذ ركّز العمري على التركيب والدلالة، وأغفل القافية، رغم إقراره باتصال التضمنين بعيوب القافية في كلام تقدّم، ما جعله يتوهم وجود تضمين داخلي، وهو غائب لغيب القافية. يؤكّد سوء الفهم حديثه عن التدوير الذي عرف قديما بالمداخل والمدج، باعتباره صورة من صور التضمنين، والحال أنّ وجود التدوير يعني غياب القافية في نهاية الشطر، وغياها يعني غياب التضمنين. قال العمري: "أغلب القدماء نظروا إلى اختراق الجملة للمقاطع النظامية، فسموا ذلك مجازا وإدماجا ومداخلة، وهي كلها صور من التضمنين"¹. فإذا كان كلامه صحيحا بالنسبة للمجاز (التضمنين المعجمي)، فإن ذلك غير صحيح عن المدج أو المداخل.

لتأكيد تحليلنا السابق، وإبراز أنّ القدماء كانوا أكثر وعيا بالتضمنين الداخلي، فجعلوه حصرا لنمط البيت المصّر أو المقفى، نأخذ ناقدا قديما هو التبريزي، الذي اعتمده العمري في حديثه عن التضمنين الخارجي، لكنه لم ينتبه إلى أنّ للرجل حديثا آخر عن ما يجري داخل البيت من عمليات، وهو حديث مشابه تقريبا لحديث ثعلب، لكنه ليس في سياق التصريح، وإنما في سياق التصميم، الذي لا يرتبط هنا بالمفاضلة كما عند ثعلب، وإنما بما سماه التبريزي بـ(التنصيف)، لذلك قلنا إنّ السياق حاسم في التضمنين الداخلي، وأنّ الأخير حصر لسياق التصريح.

إنّ التبريزي وهو العروضي المتمكن، لم يتحدّث عن تلك العمليات الداخلية التي رصدها بين شطري البيت بالتضمنين، لوعيه بغياب الجانب العروضي (القافية)، وحضور الجانب التركيبي والدلالي فقط. وهذا هو المستوى الثاني في نقاشنا مع الناقد محمد العمري، حين قال إنّ القدماء الذين تحدّثوا "عن العلاقة بين التقطيع والتفصيل على مستوى الأبيات، لم يتحدّثوا عما يجري من داخل الأبيات إلّا نادرا، ومن خاض منهم في البناء الداخلي تبني ما روعي على المستوى الخارجي"². والحال أنّ التبريزي، لم يتبنّ ما تحدّث عنه في التضمنين الخارجي - وقد رأيناه سابقا - خلال حديثه عن ما يجري على المستوى الداخلي بين شطري البيت كما سنرى الآن، وآية ذلك أنه لم يعتبر المستوى الداخلي تضمينا، مثلما اعتبر المستوى الخارجي.

1 - تفاعل الصوت والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر، محمد العمري، مرجع سابق، ص 48.

2 - المرجع نفسه، ص 49.

لقد وقف التبريزي في شرحه لديوان المتنبي، عند سبع عمليات تجري بين الشطرين داخل البيت، عمليتان منها نتصلان بوتر الكلمة بين الشطرين، بسبب التقطيع النظمي للشطر، وخمس عمليات نتصل بالتمفصل الدلالي، لم يصطلح لها بالتضمن للعلة السابقة، وإنما جعل لها مصطلحا جامعا يشير إلى نوع التقطيع النظمي وهو (التنصيف)، إشارة إلى نصف البيت أي الشطر، ثم ألحق بهذا المصطلح صفة تبين نوع عملية التمفصل الدلالي، فتحدث عن سبعة تنصيفات، منها تنصيفان يخصان ظاهرة التدوير، هما تنصيف الاقتطاع وتنصيف الإدماج، لتبقى خمسة تنصيفات نتصل بعدم انتهاء التركيب والدلالة بين الشطرين.

إنّ نص التبريزي حول أنواع التنصيف التي تجري داخل البيت، كما هو في شرحه لديوان المتنبي، فيه بعض البياضات، التي يحيل المحقق عليها بالقول إنّ الكلام غير واضح في مخطوطة التحقيق، غير أنّ هذا النص، كتب له أن يرد بتمامه في كتاب القوافي للإربلي، الذي جعله ملحقا بآخر الكتاب، ويقرّ بأنه أخذه عن ابن الخشاب النحوي (ت567هـ) ووجده بخطه، وابن الخشاب النحوي هذا، هو صاحب كتاب (الرد على التبريزي في تهذيب الإصالح)، أي كتاب (تهذيب إصالح المنطق) للتبريزي. ولذلك فإننا هنا سنحيل بشكل مزدوج على أصله لدى التبريزي، ومصدر نقله لدى الإربلي. قال التبريزي: "التنصيف على سبعة أضرب"¹، وقال الإربلي: "تنصيف الأبيات ينقسم إلى سبعة أقسام: تنصيف البيان، والتنصيف التام، والتنصيف المحتاج، وتنصيف الاقتضاء، وتنصيف الإدماج، وتنصيف الاقتطاع، وتنصيف السكت"².

إذا كنا رأينا معنى تنصيفي الإدماج والاقتطاع في ما تقدم، وأنهما يخصان انقسام الكلمة بين الشطرين، مع فرق أنّ الأول، مرتبط بانقسام الكلمة التي تترك أداة التعريف في نهاية الصدر، والثاني للكلمة التي لا أداة تعريف فيها، فإنّ التنصيفات الخمسة الباقية لدى التبريزي مرتبطة بالمعنى، فتنصيف البيان إتمام للمعنى في الصدر، وشرح وتبيين له في العجز.³ والتنصيف التام، ما جاء فيه المعنى تاما مكتملا في الصدر، يمكن الاستغناء فيه عن معنى العجز.⁴ والتنصيف المحتاج (الناقص)، ما احتاج فيه الصدر إلى العجز لإتمام المعنى.⁵ وتنصيف الاقتضاء، هو وقوف بالمعنى في نهاية الصدر، على حرف شديد التعلق بما في بداية العجز، مثل (قد) أو (الذي) أو (في).⁶ أما تنصيف السكت⁷، فاختيار السكوت بالمعنى عند نهاية الصدر، لابتداء العجز بهزمة وصل.⁸

- 1 - الموضح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي، التبريزي، تحقيق خلف نعمان، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 2002، ج3، ص67.
- 2 - كتاب القوافي، الإربلي، مصدر سابق، ص212211.
- 3 - الموضح للتبريزي، ج3، ص67، والقوافي للإربلي، ص212.
- 4 - الموضح للتبريزي، ج3، ص68، والقوافي للإربلي، ص212.
- 5 - الموضح للتبريزي، ج3، ص68، والقوافي للإربلي، ص212.
- 6 - الموضح للتبريزي، ج3، ص69، والقوافي للإربلي، ص212.
- 7 - الموضح للتبريزي، ج3، ص71، والقوافي للإربلي، ص213.
- 8 - انظر الشواهد الشعرية الخاصة بأنواع التنصيف السبعة المذكورة في المصدرين معا في الصفحات السابقة.

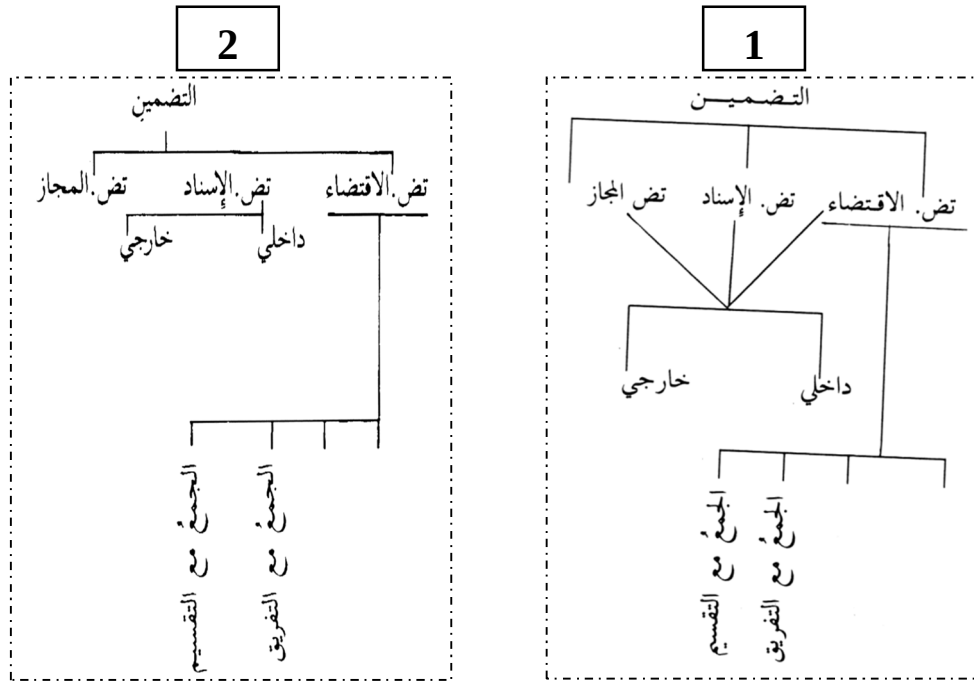
إنّ ما قام به التبريزي هنا، يعكس فصلا نظريا وتطبيقيا بين (التنصيف)، الذي يشتمل ضمن أقسامه على التدوير (الإدماج+الاقتطاع)، ولا يقع إلاّ في البيت المصمت، وبين التضمن الداخلي، الذي رأيناه لدى ابن الأثير في إطار البيت المصّر. وتعبير أوضح، إنّ نص ابن الأثير، نص عن التضمن الداخلي الحقيقي، الذي يحدث بين شطري البيت المصّر أو المقفى، أي في حضور القافية. بينما نص التبريزي عن "التضمن الداخلي الوهمي"، الذي يقع بين شطري البيت المصمت، في غياب القافية، أي أنّ نص ابن الأثير راعى مفهوم التضمن جملة وتفصيلا بجانبه التركيبي الدلالي والعروضي (القافية)، في حين راعى نص التبريزي غياب الجانب العروضي، ووجود الجانب التركيبي الدلالي فقط، فلم يطلق مصطلح التضمن، وإنما أطلق مصطلح (التنصيف)، وربط كل قسم منه بصفة من صفات العلاقة التركيبية الدلالية التي بين الشطرين كما تقدّم.

نرى أن خطأ الأستاذ محمد العمري، هو اختياره للاشتغال على التضمن الداخلي، نصا مشابها لنص التبريزي، هو نص ثعلب في (قواعد الشعر)¹، الذي يفتقر مثله مثل نص التبريزي، لمفهوم التضمن الداخلي الحقيقي، لأنّ سياق التصميم لديهما، مفاضلة أو تنصيف، يحضر فيه جانب واحد من مفهوم التضمن، هو عدم انتهاء التركيب والدلالة بين الشطرين، بينما سياق التصريح (ابن الأثير) يحضر فيه مفهوم التضمن بجانبه: عدم اكتمال التركيب والدلالة بين الشطرين، ووقوع ذلك في حضور القافية في نهاية الشطر الأول. ولذلك فقد كان على العمري، أن يشتغل بنص ابن الأثير في التضمن الداخلي، لأن صورة من صور البديع فيه (التصريح)، تحقق التفاعل بين التقطيع النظمي (الشطر)، والتفصل الدلالي (التضمن الحقيقي) بشكل دقيق، حيث يتدخل البديع (التصريح)، لفصل التضمن الداخلي عن التضمن المعيب، ويحقق له الشاعرية التي قال بها العمري. بل إنّ مصطلح (المصراع) الذي اشتغل به ابن الأثير، يبدو لنا أكثر دلالة على وجود التضمن من مصطلح (الشطر) الذي اشتغل به العمري، لما له من ارتباط بـ (التصريح) الذي يعني حضور القافية.

الذين استحضروا كلا من ابن الأثير والتبريزي في دراستهم للتضمن، اهتموا بحديثهما عنه في المستوى الخارجي، وأغفلوا حديثهما عن ما يجري من عمليات على المستوى الداخلي، مع فرق أنّ الأول تحدث عنها في إطار التصريح أو البيت المصّر، ما حقق المفهوم الحقيقي للتضمن، والثاني تحدث عنها في معرض شرحه لبيت مدور من قصيدة للشاعر المتنبي، أي في إطار البيت المصمت، ما جعل القافية تغيب لنجد تضمينا وهميا.

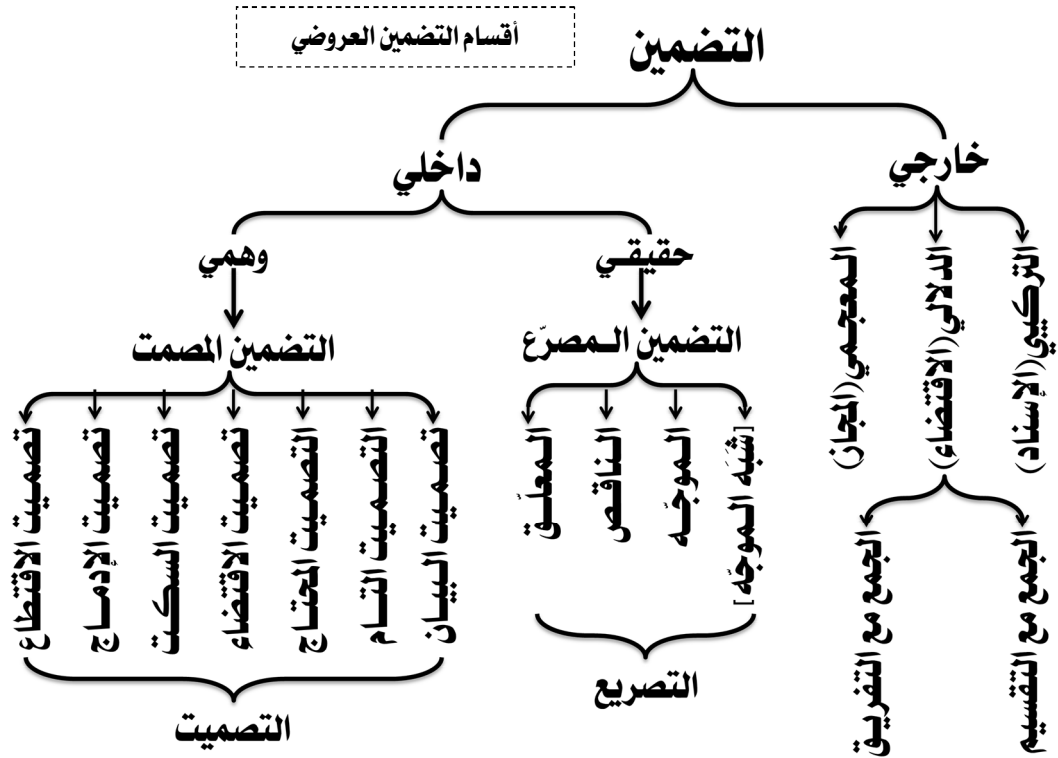
إنّ ما استخلصناه من مستويي هذا النقاش، يستوجب تعديلا في خطاطة التضمن السابقة لدى الناقد محمد العمري، وهو تعديل أحسّ الأستاذ العمري به، وقام بتمرير بعضه في صمت دون تفسير يذكر، ونلاحظ ذلك من خلال الفارق بين الخطاطتين السابقتين، اللتين نعيد استحضارهما هنا:

1 - قواعد الشعر، ثعلب، تحقيق رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1995، ص66-87.



إن تأمل خطاطي الناقد محمد العمري للتضمنين، يظهر أن تعديلاً طرأ على الخطاطة الأولى في صياغتها الثانية، وأنه تعديل ارتبط بشكل خاص بالمستوى الداخلي للتضمنين، فالرجل في الخطاطة الأولى، كان يشير إلى تضمين داخلي في الأقسام الثلاثة للتضمنين الخارجي، بينما في الثانية قصره على قسم واحد فقط، هو تضمين الإسناد. ويبدو أن إسقاطه لسمة الداخلي عن القسمين الآخرين له ما يبرره، إذ اكتشف بخصوص تضمين الاقتضاء، وقوعه بين أكثر من بيت، وهنا يصعب أن نتحدث عن تضمين داخلي وحدته الشطران، لأن الاقتضاء الدلالي يستغرق أكثر من بيت. أما بالنسبة لتضمنين المجاز القائم على انشطار كلمة الروي، فوجد أن حديثه فيه عن شق داخلي، يعني أنه يتحدث عن التدوير، وشتان بين التدوير والمجاز، لأن الأخير يمس وحدة البيت واستقلاله، ومن هنا عدّ قبيحا، وهو تضمين لوجود القافية. بينما التدوير خلاف ذلك كله. ومن هنا أبقى فقط على التضمنين الداخلي في مستوى تضمين الإسناد، معتقداً أنه في نأي عن أي إشكالات قد ثار، والحقيقة أنه هو الآخر ليس تضميناً داخلياً بالتصور الذي عالج به العمري، لعدم خضوعه في هذا التصور لمفهوم التضمنين بجانبيه كما فصلنا سابقاً، أي تناوله له في إطار البيت المصمت، الذي لا يحقق مفهوم التضمنين الداخلي، وإنما نجده متحققاً في البيت المصروع أو المقفى.

انطلاقاً مما تمت مناقشته في هذا المحور، نخلص هنا إلى إثبات خطاطة معدلة نقترحها، نستثمر فيها نصي ابن الأثير والتبريزي، للتمييز في التضمنين الداخلي بين تضمين حقيقي، وتضمنين وهمي، ونستثمر فيها أيضاً المبحث الأول من هذا الفصل، ونخلص بأقسام البيت الشعري، إذ سنتخلى عن مصطلح (التنصيف) الذي قال به التبريزي، وسنعمد مصطلح (التصميم) لأنه أكثر تداولية.



يبقى أمر أخير في حديث الأستاذ محمد للعمري، يتصل بنوع من أنواع التضمنين الخارجي، هو تضمنين المجاز (المعجمي)، حيث قال إنه: "أقصى ما يمكن أن يصل إليه بتر الوحدة الدلالية"¹. واقترح بدله مصطلح الإدماج، حين قال: "ومصطلح إدماج الذي نقترحه هنا عوضاً لمصطلح مجاز، استعمل في دمج الشطرين، ولجمها بكلمة تقع القاسمة وسطها، وسمي أيضاً المداخل"². لكنه يعود ليطلق الإدماج على دمج الشطرين دلالياً، دون اشتراط جمعها بكلمة منشطرة، ما يعني أننا أصبحنا أمام أربع دلالات للمصطلح، اثنتان قديمتان (تضمنين الإسناد+التدوير)، واثنتان من اقتراح العمري (تضمنين المجاز+تضمنين داخلي). قال: "إننا نسعى لاستعماله كما يتبين من الحديث عن البنية التضمنية عند زهير، في معنى أوسع، يهتم باندماج الشطرين في وحدة دلالية، دون اشتراط جمعها بكلمة، وإن كان بتر كلمة يمثل المظهر المثالي لإدماج الشطرين"³.

ما نريد أن نقوله بخصوص ما انتهى إليه الناقد محمد العمري هنا، من عدّ الإدماج اندماجاً لشطري البيت، دون اشتراط اشتراكهما في كلمة منشطرة، هو أنّ التبريزي، بتحديد أشكال التنصيف السابقة بين شطري البيت، وتمييزه فيها بين ما يشترط انقسام الكلمة، وما يتم خارج هذا الاشتراط، بالاحتكام إلى المعنى فقط، دون اتصاله بانقسام الكلمة، يجعل اجتهاد الناقد محمد العمري السابق في خبر كان، ذلك أنّ ما اعتبره استعمالاً للإدماج بمعنى

1 - تفاعل الصوت والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر، محمد العمري، مرجع سابق، ص 58.

2 - المرجع نفسه، ص 59.

3 - الموازنات الصوتية، محمد العمري، مرجع سابق، ص 236.

أوسع، ضمّنه التبريزي في مصطلح التنصيف لديه، بل جعله خمس مراتب من أصل سبع، جاعلا مرتبتين لما يقع دمج الشطرين فيه بكلمة منشطرة، وهو ما لا يريده العمري. بمعنى آخر فإنّ التبريزي، جمع تحت اصطلاح (التنصيف)، الإطلاق القديم للمدج الذي يشترط الدمج بانقسام كلمة، وجعله مرتبتين. والإطلاق المعاصر لدى الأستاذ محمد العمري الذي لا يشترط الانقسام في الدمج، وجعله خمس مراتب، أي أنّه أدرج تحته الإطلاق الأوسع بتعبير الناقد العمري، بل فصل في مراتبه.

عموما إنّ الناقد محمد العمري، قد درس التضمن الداخلي، وميّز فيه بين تضمنين بين شطري البيت، وتضمنين بين القرائن داخل الشطر الواحد، وقد وقفنا عند ما رأيناه قصورا في دراسته حاولنا تجاوزه. وإذا أمكننا معالجة التضمنين في مستوى الشطرين، لإمكانية حضوره فعلا في إطار التصريح، وقد أوضحنا ما يحكمه، فإنّ الحديث عن وجود تضمنين داخلي بين القرائن غير ممكن، لأنّه لا يحضر فيه مفهوم التضمنين كاملا، إذ يفتقد للجانب العروضي المحكوم بالقافية، التي لا ترد بين القرائن أو الترصيعات في الحشو، ونعني القافية بتعريف الخليل، التي لها موضعان، أحدهما إلزامي هو تفعيلة الضرب، وهنا نحصل على التضمنين الخارجي، وثانيهما اختياري هو تفعيلة العروض، عندما يصرع الشاعر البيت، وهنا نحصل على التضمنين الداخلي.

لذلك فإنّ ما تحدث عنه الأستاذ محمد العمري من تضمنين بين القرائن أو الترصيعات، هو شبيه بحديث التبريزي السابق، مع الفرق أن الوحدة في حديث التبريزي هي الشطر (التنصيف)، والوحدة في حديث العمري هي القرينة أو الترصيع. وهنا يمكن أن نأخذ مصطلح ترصيع، ونضيف إليه صفة من صفات عدم اكتمال الدلالة والتركيب، كما فعل التبريزي مع مصطلح التنصيف، لكن ليس للحديث عن "تضمنين ترصيعي"، فهو غير وارد، وإنما فقط لدراسة العمليات التي تقع بين القرائن أو الترصيعات، كما فعل التبريزي في مستوى الشطرين.

ختاما لمبحث التضمنين، نقول إنه كان تلبية لحاجة ملحة، تطلّبتها الفاعلية الشعرية، التي كانت محكومة بمعايير ترفض استمرار الدلالة في التدفق. حيث أدرك الشاعر العربي المعاصر، أنّه مُطالب بأن ينصت إلى حركة تجربته الشعرية في اضطرابها وهذوئها، قبل أن ينصت إلى مقاييس النقد، فكثيرا ما استلزمت طبيعة تجربته الشعرية، توقيفا للمعنى، لكنه كان يضطرّ إلى الإيغال لإكماله، وكثيرا أيضا ما استلزمت اندفاعا للمعنى خارج حدود القافية، لكنه يجد نفسه مدفوعا إلى احتواء هذا الاندفاع، بطريقة تحوّل الكتابة الشعرية إلى تلاؤم قسري، بين الوزن العروضي والتجربة المنطلقة¹، دون مراعاة لظروف الإبداع النفسية، غير أنّ ثورة الإيقاع في الشعر المعاصر، خلقت واقعا نصيا جديدا للتضمنين، حرّره من صلابة الهيكل النحوي المغلق، وهو واقع يتحدّى بلاغة الخطاب المحدث، التي عليها أن تجتهد في كشف نظمه وقوانين إنتاجه.²

1- القصيدة المغربية المعاصرة، عبد الله راجع، مرجع سابق، ج1، ص103-104.

2 - بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، مرجع سابق، ص246.

خلاصة

عالج الفصل الثالث ستّ ظواهر، ثلاثٌ منها مجتمعة هي التصريح والتقفية والتصميت، والأخرى منفردة هي اللّزوم والإيطاء والتضمين. وقد سعى الفصل إلى أن يحقق بخصوص الثلاث الأولى منها ثلاث مسائل؛ أولاها أن يبرز الفرق بين التصريح العروضي والبلاغي ويجعله جلياً، باعتباره أمراً يستشكل على كثير من المهتمين ضبطه. وثانيها إبراز أنّ كلاً من ظاهرة التصريح والتقفية والتصميت، اختفت في القصيدة المعاصرة، بسبب كسر نظام الشطرين فيها، والاستعاضة عنه بنظام الأسطر، في حين حافظت قصيدة الشطرين المنظومة في العصر الحديث على هذه الظواهر، واستمرت فيها حاضرة. وثالث المسائل أن نصل إلى الفصل الرابع ونحن على بينة من هذه الظواهر الثلاث، التي لها دور أساس في التصدي للظاهرة المدروسة فيه، وهي قصيدة الشطرين المخبّأة.

أمّا بخصوص الظواهر الثلاث الأخرى، فأكد الفصل بخصوص لزوم ما لا يلزم، استمراره في القصيدة المعاصرة، في وقت الشائع فيه أنّ شعراءها ينادون بالتخلص من القافية وإهمالها، فإذا بنا نجدهم يلتفتون إلى أشدّ مظاهر الإعنات فيها ويلزمون أنفسهم به. وحاولنا قراءة دلالة ذلك فقلنا إنّهم بتوجّهم هذا يردّون الشبهة التي كالحا لهم أنصار القديم، حين اتهموهم بالعجز والقصور عن نظم شعر موزون بقواف، لضعف ذخيرتهم اللغوية وزادهم المعجمي، ففروا من ثمة إلى الشعر الحرّ استحياء واتخذوه غطاء يوارون به مظاهر النقص لديهم، وهذا ما جعل أصحاب قصيدة الشعر الحرّ فيما نذهب إليه، ينتفضون ويلقنون أنصار القديم درسا في الأصالة والمعاصرة، حين يّمّموا وجوههم شطر لزوم ما لا يلزم، وهو أشدّ مظاهر التقفية في الشعر القديم وأصعبها مراسا، واعتمدوه في منجزهم الشعري المعاصر، في تحدّ واضح برسالة تقول إنّ الاتجاه إلى هذا الشعر، كان اختيارا فنيا لا عجزا ولا قصورا. كما ركّز المبحث على أنّ ميزة لزوم ما لا يلزم لديهم، هي خروجه من إطار الصنعة التي تعتبره زخرفا لفظيا ومحسّنا بديعيا لا يؤثر في المعنى، ليصبح مع شعراء القصيدة الحرّة مكّونا أساسا، وجوهر زاوية في بناء معنى القصيدة، بمعنى أنّه اكتسب في القصيدة المعاصرة بعدا وظيفيا، له صلة بتعميق الحسّ الدلالي في القصيدة، أي أنّ انتدابه كان خدمة للمعنى ورفعاً للدلالة الخاصة بالتجربة الشعرية في القصيدة، على عكس ما كان عليه الأمر في القصيدة القديمة، التي ظل فيها على هامش المعنى ومحيطه، بعيدا عن مركز الدلالة وبؤرتها.

وفي ما يخص ظاهرتي الإيطاء والتضمين، ركّز الفصل على أنّهما - وعلى عكس ما كان في الشعر القديم - استشرتا في القصيدة المعاصرة بشكل لافت، ولم يكن غائبا عن شعرائها أنّ القدماء صنّفوها ضمن عيوب القافية، بل إنّ منهم من وسّع من دائرة العيب فيهما لتشمل الشعر بأكمله. لكنهم مع ذلك استدعوهما في منجزهم بكثافة لا

تخلو من مقصدية ومن دلالة، قرأها الفصل من زاوية أنّ ما كان يعدّ عيباً مستقبلاً لدى القدماء، أصبح مستحسناً عند شعراء القصيدة المعاصرة ومطلوباً، وفرض نفسه باعتباره شكلاً جديداً من أشكال التجريب، بل إنّ بعض القراءات المعاصرة، تدعم ما ذهب به هؤلاء الشعراء ببعض "العيوب" إلى الاستحسان، كما تعيد النظر حتّى في ما قيل بخصوص بعضها في مراحل متقدمة من تاريخ النقد العربي. فضلاً عن هذا اعتمد الفصل في ظاهرة التضمن، تفرعاً جديداً غير متداول باصطلاحين هما (التضمن الحقيقي) و(التضمن الوهمي)، وبين حدّ كل منهما، وأنّ للقصيدة المعاصرة الفضل في بروز هذا التقسيم الثنائي الجديد للظاهرة، كما رصد الفصل شكل حضور التضمن في النصوص المعاصرة، وأثر ظاهرة التدوير والقافية في حضوره.

الفصل الرابع:

قصيدة الشطرين

المخبأة

الظاهرة ودلالاتها

+ مدخل

+ المبحث الأول: تحولات الاشتغال البصري في الدرس اللساني المعاصر

+ المبحث الثاني: العروض البصري في الشعر العربي

+ المبحث الثالث: قصيدة الشطرين المخبأة: الحضور النصي وآليات كشفه ودلالته

+ خلاصة

مدخل

نحن هنا بصدد دراسة تحاول التنظير لظاهرة شعرية، استشرت في المنجز الشعري الحديث، وهمشتها دراسات التشكيل البصري، المهمة بالاشتغال الفضائي للنص. ظاهرة كان سبب إرهاباتها الأولى، اعتبارات مادية تتعلق بما يواجهه الشاعر من ضائقة مالية، تفرض عليه وهو بصدد إصدار ديوان له، أن يتنازل لدار النشر عن بعض الامتيازات المتصلة بطبعة ديوانه، في سبيل وصوله إلى جمهور القراء. ولعل أبرزها، وهو ما يهمننا في هذا المقام، حجم طبعة الديوان، الذي يصير للسبب أعلاه بحجم كفّ اليد، وهذا التنازل من الشاعر هنا، فرض عليه تنازلاً آخر موازياً، هو في جوهره عروضي بامتياز، فأدى التنازل الأول بالتنازل الثاني إلى ميلاد قصيدة الشطرين المخبأة أو المخبوءة.

هذه الظاهرة، سرعان ما انتشرت كالنار في الهشيم، حيث إنّ ما كانت الملابس المادية للطبع سبباً فيه، أصبح سنة تُحتذى ويتبعها الشعراء، بل إنّ الضرورات المادية للطبع اختفت، ومع ذلك نجد من الشعراء من يحافظ على قصيدته مخبوءة، ويضع حولها من المتاريس، ما يراه كفيلاً بتعمية مواضع القافية فيها على القارئ، حتى يوهمه بأنه أمام شعر حرّ، وليس قصيدة شطرين مخبأة مفككة الأوصال طباعياً، وهذا يدلّ على أننا أصبحنا أمام ظاهرة شعرية، تلتبس التماساً، وتُقصد قصداً من الشعراء، وبالتالي تستلزم الوقوف عندها بالرصد والتنظير، والبحث في دلالاتها، وتوفير الآليات والضوابط الكاشفة لمخبوءها.

فما المقصود بقصيدة الشطرين المخبأة أو المخبوءة؟ وأيّ تحديات خلقتها لجمهور الشعر عموماً، والناقد الحديث بشكل خاص؟ ولماذا لجأ الشاعر الحديث لهذه القصيدة أصلاً؟ ألم يكن ركوبه لها لغاية في نفس يعقوب قضاها؟ وكيف أسهمت هذه القصيدة، في انتشال علمي العروض والقافية من واقع التهميش، وضح دماء جديدة فيهما؟ ألا تكشف قصيدة الشطرين المخبأة عن أهميتهما البالغة وخطرهما بترسيمهما للحدود الفاصلة بين قصيدة الشعر الحرّ، وقصيدة الشطرين المكشوفة والمخبوءة؟

المبحث الأول: تحولات الاشتغال البصري في الدرس اللساني المعاصر

1- الإشتغال البصري: من الهامش إلى الشعرية

تشير الدراسات إلى أنّ عالم اللغة فرديناند دوسوسير، في دراسته للغة، أوضح أنّ هناك علامات لغوية، وعلامات غير لغوية، فدعا إلى تأسيس علم شامل يدرسهما معا هو علم الدلالة، بحيث تكون اللسانيات، باعتبارها علم الدلالة اللغوية وحدها، فرعاً منه، وميداناً من ميادينه. ذلك أنّ الألسنية الحديثة، بلورت في الظاهرة اللغوية مستويات عديدة يدرس من خلالها النص اللغوي، غير أنّ جانباً من هذا النص، ظل مهمشاً منسياً، لم يوله الدرس اللساني العناية إلاّ متأخراً، ويتصل بالشكل الطباعي له، باعتباره مجالا يستحق الدرس والتحليل.¹

بتعبير آخر، إنّ النقد اللساني كان لغوياً فقط، يعنى بمستويات الظاهرة اللغوية في النصوص، دون أن يستحضر إطارها الخارجي، أي أنه كان "نقداً أعمى"، لا يوجه عنايته إلى العلامات غير اللغوية التي تحفل بها النصوص.² وفي هذا الإطار قال محمد الماكري: "يبدو من العسير تقديم صورة شاملة عن المراحل التي عرفها حضور الكتابة في مجال الدرس اللساني الحديث، غير أنّ الشيء المؤكّد، هو أنّ اهتمام اللسانيين بالدليل البصري، لم يكن في مجمل الحالات إلاّ اهتماماً هامشياً، ولم يلتفت إليه إلاّ مؤخراً، في صيغ انتقادية للطروحات اللسانية الكلاسيكية حول الموضوع، في محاولة لتدارك النقص المتولد عن هذا الاهتمام الهامشي، فاللسانيات البنيوية التفتت إلى الدليل الخطي، لتختزله وتعزله عن موضوعها كعلم، عاملة بذلك على تعطيل إمكانية ظهور علم خاص يتناول هذا الصنف من الأدلة البصرية".³ والذي لم يظهر إلاّ مع جاك دريدا، حين انتقد التمرّكز حول الصوت في الفكر اللساني البنيوي، ومن ثمة دعا إلى "علم جديد يعتبر قيمة العلامة المكتوبة، ولا تكون الفونولوجيا إلاّ إحدى مجالاته التابعة، وهذا العلم المقترح هو الغراماطولوجيا أو علم الكتابة".⁴

هكذا لم تعد الشعرية وصفاً للعناصر الشعرية فقط، المحدودة من ضروريات فن الشعر، مثل التخيل والمحاكاة والوزن، بل قفز مفهومها واتسعت دلالاته لتشمل كلّ ما فيه إدراك لقيمة جمالية، سواء أكان هذا المدرك له وجود واقعي أو مخيل شعرياً، أو نثرياً أو في الرسم، ما ولّد شعريات متنوعة، منها شعرية اللغة وشعرية الصورة وشعرية المكان.⁵ ويرجع الدارسون هذا الانفجار في الشعرية، إلى الفلسفة الظاهرية، باعتبارها لا تبحث عن كنه الشيء، ولا

1 - الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، شربل داغر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص13-14.

2 - المرجع نفسه، ص15-17.

3 - الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1991، ص73.

4 - المرجع نفسه، ص10.

5 - شعرية النوع الأدبي، عبد الرحيم الكردي، مجلة فصول، ع98، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2017، ص15.

نأمل في ماهية الظاهرة، بقدر ما تركز على الإدراك الإنساني لها، أي أنّ الفنون في ظلّ هذه الفلسفة، لم تعد لها وظيفة التعبير عما يخالج المبدع كما عرف لدى الرومانسية، أو نقل صورة الواقع كما هو الأمر في الواقعية، وإنما أصبحت لها وظيفة خلق صور، تمنح المتلقي نفس الدهشة التي في الأحداث الحقيقية في الواقع، وهو ما يوجد بشكل نموذجي في الشعر.¹

في هذا الإطار، يأتي الحديث عن شعرية الخطاب البصري، باعتبارها من الشعرية المتولدة في حقل الشعرية، فالخطاب البصري في هذه الشعرية، طور الخطاب اللساني، واستطاع "أن يخلق لغة مبتكرة شديدة الحساسية لقناة العين، وذلك بجمعها بين خطابين، أحدهما لساني، والآخر أيقوني، وقد أتاحت تلك الصورة للأيقوني، أن يظهر بلاغة اللساني، فأعطى الأول للثاني قوةً إبداعية تواصلية"²، ومن هنا تأصلت شعرية الخطاب البصري بوصفها طرحاً نظرياً "يهدف إلى إخراج الشعرية من حدود الشعر أو الخطاب اللساني عامة، وإدخالها إلى خطاب ليس عن اللغة ببعيد، هو الخطاب البصري"³، من منطلق أنّ الشعرية تبحث عن القوانين التي تحكم أي إبداع، لذلك أمكنها ممارسة نشاطها على الخطاب البصري، باعتماد آلياتها الموظفة في تحليل النص اللساني.⁴

داخل شعرية الخطاب البصري عامة، نحاول أن نقارب شعرية التركيب البصري، أي الاشتغال الفضائي لتراكيب الخطاب اللساني على الحامل الطباعي، إذ أتاح الخطاب البصري، للخطاب اللساني، بتأثير من الرياضيات، إمكانية التمثيل في أشكال هندسية، فطغى شعرياً على "تركيب الخطاب اللساني، شكلان هندسيان، لم يتغيّر نسبياً إلاّ في العصر الحديث، عندما أخذت القصيدة الحديثة تتجه إلى التشكيل البصري على بياض الصفحة، كاسرة الطوق العمودي الذي فرض عليها منذ أن اتخذ الخطاب اللساني طريقه إلى التدوين".⁵

بتعبير آخر، فإن الخطاب البصري، كسر الشكّلين اللذين استعارهما الخطاب اللساني العربي رياضياً، حين اعتمد في تحرير القصيدة على شكل المربع للقصائد القصيرة، والمستطيل للمطولات منها، بل إنّ الأثر الرياضي في القصيدة العربية، تجاوز الهندسة إلى الجبر، متمظهراً في أوزانها العروضية، ذلك أنّ الوزن الشعري محسوب بالحركة والسكون، أي بحساب التفعيلة الواضح في استعمالات البحور المختلفة المشار إليها في كتب العروض، فإمكانات الوزن الشعري وحساباته الرياضية، ساعدت على ترسيم الاشتغال الفضائي القديم للقصيدة، أي أنّ العقلية الرياضية للتحليل كانت حاضرة.⁶

1 - شعرية النوع الأدبي، عبد الرحيم الكردي، مرجع سابق، ص 15.

2 - شعرية الخطاب البصري، إبراهيم جابر علي، مجلة فصول، ع 97، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2016، ص 329.

3 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

4 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

5 - المرجع نفسه، ص 316-317.

6 - القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، محمد نجيب التلاوي، مرجع سابق، ص 86-93.

2- الاشتغال البصري: من الواحد إلى المتعدد

لقد كان أسلوب تحرير الشعر العربي، يمنحه شكلاً معيناً يساعد القارئ غير الشاعر، على أن يدرك في يسر أنه أمام شعر لا نثر¹، حيث إنّ أبيات القصيدة الكلاسيكية، تُقدّم نفسها بشكل منظم وموحد داخل مسألة من عمودين اثنين²، ينقسم فيها البيت إلى صدر وعجز متماثلين في عدد التفاعيل، بينهما فراغ يمتد بشكل متواز من بداية القصيدة إلى نهايتها، وظلّ هذا الشكل سمة خاصة بالشعر، يعرف من خلاله أن الصفحة صفحة شعر من النظرة الأولى حتى قبل أن تُقرأ³.

القصيدة القديمة بهذا المعنى، لها شكلها البصري الخاص، وهي تقوم في تصوّرها النظري، كما ذهب إليه النقاد العرب، على نظام التماثل والتوازي في توزيعها الكلاسي⁴، ببنية منتظمة تمتلك من خلالها شكلاً ثابتاً في شغل مساحتها النصّية على الصفحة، إذ يلاحظ أنّها ذات إطار خارجي واضح بشكله المكاني، الذي يتخذ واحداً من شكلين هندسيين هما المربع أو المستطيل⁵. وهنا يشير عبد الناصر هلال إلى غياب القصيدة في شكل القصيدة العربية القديمة، إذ لم يكن الشاعر قديماً كاتب قصيدته، لأنّ الشفوية هي ما وسم تداول الشعر، ومن ثمة لم يكن منشغلاً بشكلها، وما كان من انشغال في هذا الخصوص، وجد لدى نساخي الدواوين في مرحلة التدوين، وما أثبتوه لها من شكل تناظري، احتكموا فيه لقوانين العروض. قال: "لم تكن هناك قصيدة شكلية لكأية القصيدة العربية، فالشاعر العربي لم يكتب قصيدته بنفسه حتى ينشغل بالشكل ودلالته، كما أنّ ارتباط الشعر العربي بالشفوية والرواية، يؤكدان أنّ هذا الشكل العمودي فرضته الطبيعة العروضية ورؤية النساخ في ما بعد"⁶.

بهذا المعنى فإنّ الاشتغال الفضائي للقصيدة بنظام الشطرين، كان مقترحاً من بين مقترحات أخرى ظهرت في فترة التدوين، غير أنّ الشعرين القدامى ألغوا هذه المقترحات الأخرى، وأبقوا على الاشتغال الفضائي الذي شكّل اكتمال التطور الإيقاعي، ومن هنا اكتسب الوزن والقافية سمة الدال الأكبر في تحديد شعرية النص، وهي هنا شعرية شفاهية أساسها السماع واللسان⁷. فرحلة التدوين، عملت على تكريس الاشتغال الفضائي ذي الشطرين، "كاختيار شعري عربي، لا يمكن قبول غيره من المقترحات التي جاءت على يد شعراء، حاولوا أن يكتبوا خارج سياق النموذج، وخارج شكله، أو نمطيته"⁸. إذ كانت هناك محاولات فردية حاولت الخروج عن هذا الشكل، وبشكل خاص خلال العصر العباسي، غير أنّ تلك المحاولات على أهميتها، وأهمية الشعراء الذين أحدثوها، مثل أبي نواس

1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 150.

2 - حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، دار الفكر، بيروت، ط 2، 1986، ص 270.

3 - في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، أحمد درويش، مرجع سابق، ص 69.

4 - الشعر وأفق الكتابة، صلاح بوسريف، دار الأمان/منشورات الاختلاف/منشورات ضفاف، الرباط/الجزائر/بيروت، ط 1، 2014، ص 62.

5 - الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، شربل داغر، مرجع سابق، ص 26-27.

6 - الالتفات البصري: من النص إلى الخطاب، عبد الناصر هلال، دار العلم والإيمان، دمشق، ط 1، 2009، ص 184.

7 - نداء الشعر، صلاح بوسريف، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 2009، ص 39.

8 - الشعر وأفق الكتابة، صلاح بوسريف، مرجع سابق، ص 84.

وأبي العتاهية، لم يكن لها صدى تأثيري قويّ في مسيرة القصيدة، وبقيت حبيسة المصادر العربية، غير مفكّر فيها، إلى أن أصبحت الرغبة في الخروج عن الشكل النموذجي، رغبة جماعية مع مطلع القرن العشرين.¹

إنّ سبب فشل محاولات الخروج تلك، هو افتقارها إلى طريقة التوصيل، ذلك أنّ المتلقي العربي قديماً، تعود على التلقي الشفوي من الإنشاد، أي أنّ الشّفة والأذن، كانتا على علاقة حميمة، حققها البناء التقليدي عبر الموسيقى العالية والقافية المتكررة، باعتبارهما وسيلة للتأثير والتوصيل. بينما المحاولات الساعية للخروج عن النموذج، كانت تحتاج إلى متلق مبصر للشكل التحريري للقصيدة، وهو ما لم يكن متوفراً في المتلقي القديم، ومن ثمة بقي التجديد في الشكل يعتمد على الشفاهية أكثر من اعتماده على البصر،² وبذلك امتص مقترح مرحلة التدوين للاشتغال الفضائي للقصيدة، باقي المقترحات الأخرى.³

لقد كانت وحدة البيت التي أقرّها النقد القديم، متحكمة في الاشتغال الفضائي للقصيدة القديمة، فهو في حقيقته متحقق بتضافر المبنى والمعنى مع النظام العروضي، ومن ثمة لم يستطع الشاعر توزيع أبياته على الصفحة كما يحلو له، ولم يتأت له ذلك، إلّا مع التحول الذي عرفته قصيدة الشعر الحر، بعد تكسير نظام الشطرين، إذ أصبح مثول القصيدة على الصفحة، يتمتع بحرية أكثر في التنظيم الطباعي.⁴ فلولا وحدة البيت التي حكمت القصيدة العربية، ومنعت مجموعة من الظواهر العروضية من الحضور، لوجدنا تحققات كثيرة لاشتغالها الفضائي، ذلك أنّ عدداً من ظواهر العروض تسمح بهذا الأمر، ومنها ظاهرة التضمن، فلو أنّ النقاد لم يدرجوا النماذج الشعرية لتضمن المجاز (المعجمي)، الذي تنقسم فيه الكلمة في نهاية البيت، أو تضمنين الإسناد الذي يتم فيه فصل عناصر تركيبية شديدة التعلق، على نحو ما تعرضنا لذلك في الفصل الثالث، لولا ذلك لكان هناك منجز نصي غزير لهما، ولأمكن الحديث مبكراً عن الوحدة العضوية أو القصيدة المدورة.⁵

ما يدعم هذا، أنّ الانتقال من وحدة البيت قديماً، إلى الوحدة العضوية حديثاً، حرّر الاشتغال الفضائي الذي كان محكوماً بالطبيعة الشفوية، فأصبحنا أمام مقترحات عدّة للاشتغال الفضائي في النصوص الشعرية، وحصّرها قديماً في مقترح واحد، نابع من كون الإنشاد الشعري قد أُلّي من قيمة البيت المفرد، لأنّ الذاكرة الشفوية الحافظة عند العرب، كانت تحتاج إلى الإيجاز، وإلى استقلال كل بيت في إفادة معناه بنفسه، فانعكس ذلك على النقد الذي اتخذ معياراً للاستحسان أو الاستهجان.⁶ وقد أشار الناقد مصطفى الشليح إلى ذلك بالقول: "مبعث الإلحاح على وحدة البيت، بل مردّ الاحتفاء باستقلال كل مصراع، نازع عن ثقافة مضبوطة بالشفوي، فهي إلى الإيجاز والاختزال أميل، وهي إلى الحِكم والأمثال أقرب، ثم هي بالأوابد والشوارد ألصق".⁷

1 - القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، محمد نجيب التلاوي، مرجع سابق، ص 265.

2 - المرجع نفسه، ص 281.

3 - الكاوي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، صلاح بوسريف، دار الحرف، القنيطرة، ط 1، 2007، ص 45.

4 - الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، مرجع سابق، ص 27-32.

5 - القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، محمد نجيب التلاوي، مرجع سابق، ص 45.

6 - المرجع نفسه، ص 109 و 115.

7 - في بلاغة القصيدة المغربية، مصطفى الشليح، مرجع سابق، ص 439.

في الشعر المعاصر، احتل الفضاء البصري صدارة لم تكن له في الشعر القديم، وذلك لما يمنحه هذا الشعر من حرية للشاعر في التشكيل العروضي من جهة، - الذي له انعكاس على الشكل الطباعي للنص - ولوعي الشاعر وقصديته التشكيلية من جهة ثانية، والسمتان معا افتقر إليهما الشعر القديم، الذي كان يحكمه بصريا نظام عروضي صارم، لا يتيح إلا شكلا متوقعا على الحامل الطباعي، وهو ما كسّرت الحرية التي منحت للشاعر المعاصر في إطار الشعر الحر والكتابة، فجاءت نصوصه بصريا باشتغال فضائي متعدد، تداخل فيه العروضي الناتج عن تكسير بنية البيت، بالفني النابع من رغبة الشاعر في تقصيد قصيدته بصريا، لتحمل دلالات مقصودة تتصل بالتجربة الشعرية. فكسّر نظام الشطرين في نهاية أربعينيات القرن الماضي، في إطار ما اصطلح عليه البعض "بتكسير البنية"، سمح بانبثاق شعرية عربية بصرية مخالفة للمألوف، كانت تختنقها في المهّد قسوة النظام العروضي العربي¹، إذ مع ظهور الشعر الحر، حلّ في طريقة التحرير الكتابي للشعر، قانون السطر محل نظام الشطرين، فاختفى فراغ الوسط الذي كان يميز شطري الكتابة الشعرية الكلاسيكية²، ولم تعد القصيدة ذات اشتغال فضائي متوقع سلفا.

لقد بلغ الاشتغال الفضائي أوجه بعد مرحلة الشعر الحر، أي مع تجربة الكتابة، حيث تم تكثيف حضور الدوالّ البصرية بشكل كبير في كتابة النصوص على الصفحة، غير أنّ هذه التجربة لم تكن انتصارا للعين على حساب الأذن، وإنما تفاعلا بينهما، رغم ما نجده من نزوع في بعض البيانات النظرية إلى إلغاء ما هو شفوي في تنظيرها للكتابة. ويعدّ ميشونيك هنا من أبرز من انتقدوا فصل الشفوية عن البصرية، رافضا ما سعت إليه بعض البيانات وحتى المنجزات النصية في هذا الاتجاه، فهو "لا ينكر أهمية البصري في الجانب الطباعي للنصوص، ولكنه يرفض منحى التطرّف الذي جاءت به بيانات الشعراء الفضائيين وإنجازاتهم النصية، لذلك سعى إلى تبيان كون البصري الذي لا ينفصل عن الشفوي، يشغل بدوره في الصفحة المكتوبة أو المطبوعة، ككل ممارسة لغوية نظرية للغة"³. ولعل في مبحث العروض البصري، القادم بعد هذا المبحث، كشفا عن كيفية حضور الشفوي بصريا.

بهذا المعنى، فإنه ليس هناك انتصار للعين على الأذن، بقدر ما هناك تفاعل بينهما، يبرز فيه أحدهما على الآخر دون أن يلغيه. وفي هذا الصدد نجد أحمد بلبداوي، يتصدّى للردّ على بيانات الكتابة، التي ألغت عنصر الشفوية في الشعر، ومنها بيان الكتابة لمحمد بنيس، إذ يرى أنّ الاقتصاد على حاسة البصر دون حاسة السمع، سينتج قارئاً أصمّ، كما كان الاقتصاد على حاسة السمع دون البصر، ينتج قارئاً أعمى. قال: "أعتقد أنّ المسألة لا تخلو من تطرّف، فالإنشاد كتابة القصيدة بالصوت والنغم، نعم نحن محتاجون إلى إعادة النظر في طرق الإلقاء والإنشاد على أسس جديدة، كما هو الشأن الآن بالنسبة للكتابة (...). ولكن هذه النقطة لا يشير إليها البيان، إنّ الاستغناء عن الإنشاد في تصوّر، يغتال مرة أخرى التواصل الإنساني المباشر بين الشاعر والمتلقي، ويضيف الشعر إلى قائمة المعبّات والمصبرات، فإذا كنا نسعى لخلق قارئ جديد، هل نخلقه قارئاً أصمّ يسعى إلى النصّ بعضو واحد"⁴.

1 - الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، مرجع سابق، ص 26.

2 - في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، أحمد درويش، مرجع سابق، ص 70.

3 - الشكل والخطاب، محمد الماكري، مرجع سابق، ص 204.

4 - حاشية على بيان الكتابة، أحمد بلبداوي، المحرر الثقافي، 19 أبريل 1981، بالواسطة عن: الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، مرجع سابق، ص 227.

المبحث الثاني: العروض البصري في الشعر العربي

هذا مبحث طريف، يسعى إلى تسليط الضوء على جانب نرى أنه لم يحظ بال العناية، ووقع تغييبه في الدراسات المعنية بالاشتغال البصري للنص الشعري القديم، إذ لا نكاد نقرأ كتاباً من كتب التشكيل البصري، إلا ونجد فيه الدارسين يشيرون في أكثر من مناسبة، إلى أنّ الاشتغال البصري للقصيدة القديمة، يتحكم فيه العروض، لكننا لم نجد في حدود ما اطلعنا عليه، من حاول منهم أن يبرز ذلك بكيفية تجعلنا نتمثل الحضور البصري للعروض في هذا الاشتغال الفضائي لها، وكل ما نجده لديهم كلام عام، يعبرون من خلاله إلى الحديث عن التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة، التي تكثف من استدعاء العناصر غير اللغوية في شغل فضاءها النصي، مهمشين بذلك الاشتغال البصري العروضي، رغم أن له أسبقيته في الوجود، ونصوصاً صريحة تعكس مظهراته، إذ كان بديهياً أن لا تحضر العناصر غير اللغوية في مرحلة العروض البصري، لأنّ الشفوية هي ما وسم تداول الشعر فيها، ومن ثمة كان نقل البصري إلى الشعري، معتمداً على استثمار ما هو لغوي فقط، وتحديد ما هو عروضي.

1- بصرية البيت الشعري وبصرية بيت الشعراء:

كان العرب قديماً يعيشون حياة الترحال طلباً للماء والكلاء لهم ولأنعامهم، لذلك لم يكن بإمكانهم بناء مسكن من مواد صلبة، لأنّ اللاّ استقرار الذي لازمهم لا يتيح ذلك، ومن ثمة اتسم مسكنهم بسمة ترحالهم، إذ كانوا يحتاجون بيتاً متنقلاً، يحملونه كلما ارتحلوا ويضربونه أينما حلّوا، بيت خفيف الحمل، يمكن أن يطوى ويرزم خلال التنقل من مكان إلى آخر، أي ينبغي أن يكون ملائماً لحياة الترحال، ولظروف المناخ الصحراوي صيفاً وشتاءً، ويمكن بناؤه من مواد تتيحها طبيعة الصحراء، من خشب وجريد، ووبر وصوف وغيرها. وقد أرخ القرآن الكريم لحياة الترحال وللبيت العربي قديماً، في قوله تعالى: (وَاللّٰهُ جَعَلَ لَكُم مِّنْ بُيُوتِكُمْ مَسْكَناً، وَجَعَلَ لَكُم مِّنْ جُلُودِ الْاَنْعَامِ بُيُوتًا تَسْتَخِفُّونَهَا يَوْمَ هَضَمِكُمْ وَيَوْمَ اِقَامَتِكُمْ، وَمِنْ اَصْوَافِهَا وَأَوْبَارِهَا وَأَشْعَارِهَا اَثْقَانًا وَمَتَاعًا اِلٰى حِينٍ).¹ ونقل ابن سيدة في (المخصص) عن ابن الكلبي، ستة أصناف لبّيت السكن العربي، قائلاً: "بيوت العرب ستة، مظلة من شعر، وخباء من صوف، وبجاد من وبر، وخيمة من شجر، وأقنة من حجر، وقبة من آدم".²

إنّ الشاعر العربي القديم، وهو يبني قصيدته كلاماً، كان يحاكي في ذلك بناء سكنه، من خيمة أو خباء أو حواء أو غيرها. وقد رصد ذلك علم العروض، فالمعجم العروضي تمتح مفرداته من أسماء مكونات البيت المضروب للسكن، وهو أمر يشير إليه العروضيون بصريح اللفظ غير ما مرة، فقد قال أبو الحسن العروضي: "وإنما بنت العرب الأشعار وتصرفت في فنون الأوزان، وقصّدت القصيد، لتحفظ بذلك أيامها ومناقبها، وما جرى لها فيها من المعازة والمغالبة في حروبها (٠٠٠) فشبهت البيت من الشعر بالبيت الذي تسكنه".³ وقال الشنتريني: "اعلم أنّ العرب شبهت

1 - القرآن الكريم، سورة النحل، الآية 81.

2 - المخصص، ابن سيدة، تحقيق مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1996، ج2، س6، ص5.

3 - الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن العروضي، مصدر سابق، ص59-60.

البيت من الشعر بالبيت من الشعر، لأنَّ بيت الشعر يحتوي على ما فيه، كاحتواء بيت الشعر على معانيه".¹ وإلى ذلك أشار الدمنهوري أيضا في قوله: "واعلم أنَّ الواضع لعلمي العروض والقوافي، أخذ الأسماء المذكورة فيها، كأحرف التقطيع، والسبب الخفيف والثقيل، والحنين والطبي، والتأسيس والردف، وغيرها من الأسماء المذكورة، من كلام العرب، وليس المراد أنَّ العرب وضعت هذه الأسماء للمعاني المستعملة في هذين العليين".² وقد أثبت الأمر أيضا معاجم اللغة، ففي لسان العرب لابن منظور نجد في مادة (عرض) قوله: "وإنما سمي وسط البيت عروضاً، لأنَّ العروض وسط البيت من البناء، والبيت من الشعر، مبني في اللفظ على بناء البيت المسكون للعرب، فقوام البيت من الكلام عروضه، كما أنَّ قوام البيت من الخرق، العارضة التي في وسطه، فهي أقوى ما في بيت الخرق".³

إذا كان هؤلاء هنا، اكتفوا بإشارات قصيرة إلى التشابه بين البيتين، فإنَّ حازم القرطاجني، يعتبر أبرز من تحدث عن بناء البيت الشعري على بناء بيت السكن، في نص طويل له، لم يترك فيه وجها من أوجه التشابه بين البيتين، إلَّا ووقف عندها بتدقيق، بل إنه قبل ذلك بحث في الأسباب التي دفعت الشاعر العربي إلى هذه المماثلة بين البيتين، وعلَّها بالقول: "لما كان أحق البواعث (٠٠٠) إلى قول الشعر، هو الوجد والاشتياق، والحنين إلى المنازل المألوفة وألَّها عند فراقها، وتذكُّر عهودها وعهودهم الحميدة فيها، وكان الشاعر يريد أن يبقى ذكراً، أو يصوغ مقالا يخيل فيه حال أحبابه، ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهياتهم، ويحاكي جميع أمورهم، حتى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم، أحبوا أن يجعلوا الأقاويل - التي يودعونها المعاني المتخيلة لأحبابهم، المقيمة في الأذهان صوراً هي أمثلة لهم ولأحوالهم - مرتبة ترتيباً يتنزل من جهة السمع منزلة ترتيب أحويتهم وبيوتهم. ويوجد في وضع تلك بالنسبة إلى ما يدركه السمع، شبه من وضع هذه بالنسبة إلى ما يدركه البصر. فقد تقدم أن المسموعات تجري في الأسماع مجرى المرئيات من البصر، فقصدوا أن يحاكو البيوت التي كانت أكنان⁴ العرب ومساكنها، وهي بيوت الشعر، لكونهم يحنون إلى أذكار ملابسة أحبابهم لها، واستصحابهم لها، واشتمالها عليهم بالأقاويل التي يقيمون المعاني المنوطة بها في الأذهان، مقام صورهم وهياتهم، ويجعلونها أمثلة لهم ولأحوالهم. فيكون اشتغال الأقاويل على تلك المعاني، مشبها لاشتغال الأبيات المضروبة على من قصد تمثيله بها، وأن تجعل تذكراً له، ويكون ما بين المعنى والقول من الملابسة، مثل ما كان بين الساكن والمسكن".⁵

يظهر كيف أنَّ حازماً هنا، علَّل تعليلاً وافياً يجمع بين ما هو اجتماعي تاريخي بما هو نفسي، العلاقة بين بيت الشعر وبيت الشعر، موظفاً نظرية المحاكاة الأرسطية، فكلاهما سكن، الأول حسي، والثاني معنوي مرتبط بالذكرى والحنين إلى زمان مضى في مكان درس، فتم استعادة الزمن الماضي الذي انقضى في القصيدة، وهذه "الحركة في الزمان (التذكر) تترافق مع إعادة تشكيل للمكان، إعادة الأبيات التي كانت مضروبة سكاماً للأحباب، إلى الشعر".⁶

1 - المعيار في أوزان الأشعار، الشنتريني، مصدر سابق، ص 12.

2 - الحاشية الكبرى، الدمنهوري، مصدر سابق، ص 19.

3 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص 2895.

4 - الأكنان: مفردا كن وهو ما يرد الحر والبرد من الأبنية والمساكن. (لسان العرب - مادة كن)

5 - منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 249-250.

6 - شكل القصيدة العربية في النقد العربي، جودت نحر الدين، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1984، ص 62.

في كلام حازم أيضاً، تأكيد أساس في ما نحن بصددّه، وهو ارتباط السمعى بالبصري، حين قال إنّ الإدراك السمعى للبيت الشعري في الإنشاد، منزل منزلة البيت الذي للسكن في البصر، وهو ما فصله بشكل دقيق لم نجده لدى ناقد غيره، حيث قال رابطاً عروض البيت الشعري ببناء بيت السكن لدى العرب: "ولمّا قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية، ونظام أوزانها، متنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر، تأملوا البيوت، فوجدوا لها كسوراً¹ وأركاناً وأقطاراً، وأعمدة وأسباباً وأوتاداً. فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت، مقام الكسور لبيوت الشعر، وجعلوا أطراف الحركات فيها - الذي يوجد به استواء واعتدال - بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء. وجعلوا ملتقى كل قطرين - وذلك حيث يفصل بين بعضها وبعض بالسواكن - ركناً، لأن الساكن لما كان يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له، صار بمنزلة الركن الذي يعدل بأحد القطرين - اللذين هما ملتقاهما - عن مساواة الآخر ومُسامَته، ولأن الساكن له حدّة في السمع، كما للركن في رأي العين. وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه منتهى شطر البيت، وينقسم البيت عنده بنصفين، بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه. وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما، وتحسينه من ظاهر وباطن. ويمكن أن يقال إنّها جعلت بمنزلة ما يعلى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى، التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها. وقد يقال إنّهم جعلوا العروض والضرب، وهما نهايتا شطري البيت، في أن وضعوهما وضعاً متناسباً متقابلاً، منزلة القائمتين في وسط الخباء، اللتين يكون بناؤه عليهما. وجعلوا الاعتماد على السواكن، وحفظ نظام الوزن بانبثاقهما أثناء متحركاته على النحو المناسب (...). بمنزلة الأوتاد التي تحفظ وضع الخباء وتمسك جوانبه"².

يظهر إذن كيف أنّ البيت الشعري العربي، في عناصر تشكيله سمعياً أو زمانياً أو إيقاعياً، خلال التقعيد له في علمي العروض والقافية في مرحلة التدوين، كان يراعي تشكيل الخباء بصرياً، بدليل محافظة العلمين على المفردات المعجمية لبيت السكن في التقعيد، من عروض وضرب وأركان وقافية وأسباب وأوتاد ومصرع، وتدوير وغيرها، ما يعني أنّ هذه العناصر العروضية، لها شكل بصري وقعت المحاكاة به إيقاعياً، وهو ما يفيد أنّ التشكيل البصري في مستواه العروضي ضارب في القدم، ويشغل بصرياً هيئة البيت العربي الذي كان للسكن، وقد ظلت هذه الهيئة بصرياً في ذهن القدامى خلال المرحلة الشفوية، فلما حلّ عصر التدوين نزّلوها على الورق منزلة تحيل على الأصل البصري الذي وقعت به المحاكاة.

1 - الكسور: مفرداً كسر بفتح الكاف وكسرها، وهو أسفل الشقة التي تلي الأرض من الخباء، وقيل هو ما تكسّر أو ثنى على الأرض من الشقة السفلى، وقيل هو أسفل شقة البيت التي تلي الأرض من حيث يكسر جانباه. (لسان العرب - مادة كسر)

2 - منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 250-251.

2- النمطهراث البصرية لبيت السكن في معجم العروض:

تعددت المفردات الدالة على البيت المضروب للسكن عند العرب، غير أنه يمكن التركيز على ثلاث منها، أولها (الخباء)، ففي لسان العرب لابن منظور: "الخبء: كل شيء غائب مستور، يقال: خبأت الشيء خبأ إذا أخفيته (....) والخباء من الأبنية، والجمع كالجمع".¹ وقال الزبيدي في تاج العروس: "الخباء من الأبنية (....) ما يعمل من صوف أو وبر، وقد يكون من شعر، وقد يكون على عمودين أو ثلاثة، وما فوق ذلك فهو بيت".² وفي (المخصص) لابن سيده: "من الأبنية الخباء، وهو من وبر أو صوف، ولا يكون من شعر (....) فإذا ضم الخباء فهو بيت".³

ثانيها (الخيمة)، جاء في اللسان: "الخيمة بيت من بيوت الأعراب مستدير، يبنيه الأعراب من عيدان الشجر (....) وقيل الخيم أعواد تنصب في القيظ، وتجعل لها عوارض، وتظل بالشجر فتكون أبرد من الأخبية (....) والخيمة عند العرب: البيت والمنزل، وسميت خيمة لأن صاحبها يتخذها كالمنزل الأصلي (....) وأخام الخيمة وأخيمها: بناها. وتخيّم مكان كذا: ضرب خيمته".⁴ وثالثها فهو (الحواء)، جمع أحوية، قال ابن منظور: "والحوية استدارة كل شيء، وتحوى الشيء استدار (....) والحواء أخبية يداني بعضها من بعض، تقول هم أهل حواء واحد، والعرب تقول لاجتمع بيوت الحي محتوى ومحوى وحواء، والجمع أحوية ومحاو (....) والحواء والمحوى كلاهما جماعة بيوت الناس إذا تدانت، والجمع الأحوية، وهي من الوبر".⁵

هذا البيت المضروب للسكن كما تشير الأسماء السابقة، له مجموعة من العناصر الدالة على اشتغاله الفضائي فوق الأرض، منها الاستدارة، فهو دائري، ومنها وجود عوارض وأعمدة من خشب ترفعه، إضافة إلى متعلقات ذلك من حبال وأوتاد، واختلافات المساحة التي يشغلها بين بيت وآخر، وهو ما يفهم من صريح العبارة لدى الزجاج في حديث له عن تسمية العرب للشعر، إذ قال: "أما الشعر، فتسميه أبياتا كما تسمي البيت الذي تعمله بالأوتاد والحبال، وهي الأسباب والخشب والثياب (....) فإن قال قائل تسمي الصغير من أخبيتها والكبير بيتا، قيل وكذلك تسمي ما عملته من أبيات الشعر الطوال وقصارها بيوتا".⁶ على أنه يمكن رصد دلالة عناصر البيت الأخرى، باستدعاء مجموعة من مفردات المعجم العروضي، وقبل أن نقف عندها دلاليا، نضع هنا مجسما للبيت المضروب للسكن، يوضح الحضور البصري لهذه المفردات في الواقع البصري، قبل دخولها الحقل العروضي.

1 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص 1085.

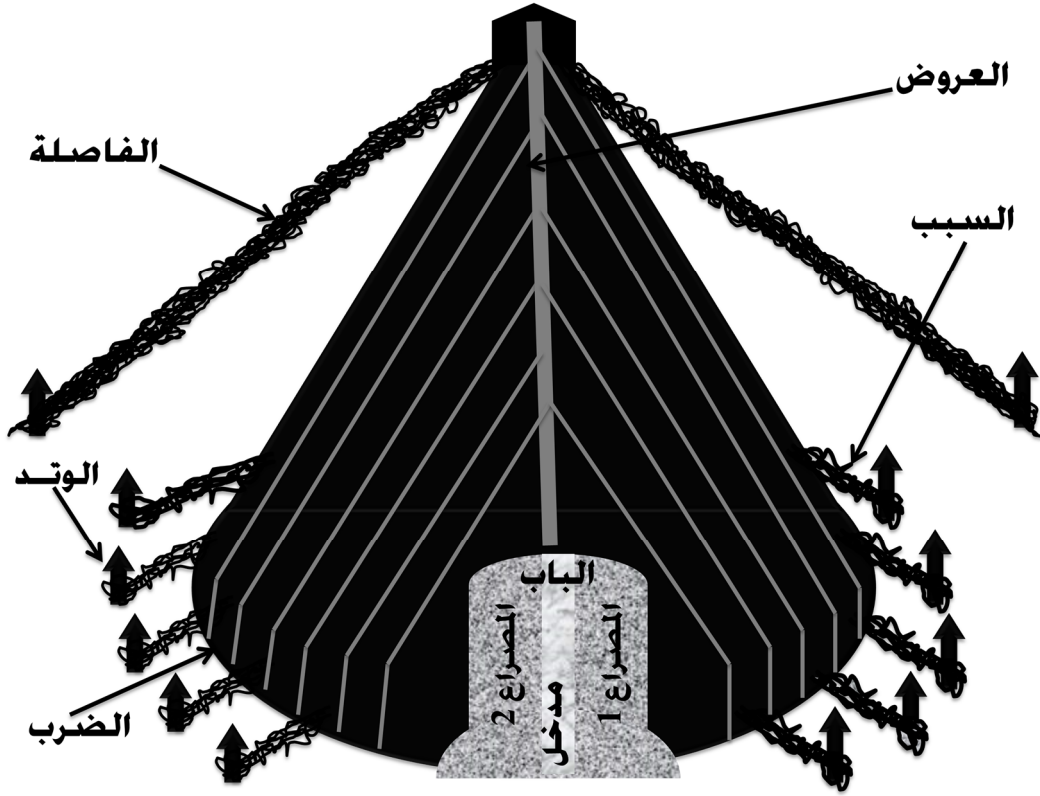
2 - تاج العروس، الزبيدي، مصدر سابق، ج 1، ص 206.

3 - المخصص، ابن سيده، مصدر سابق، ج 2، ص 6، ص 5.

4 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص 1308-1309.

5 - المصدر نفسه، ص 1063.

6 - كتاب العروض، الزجاج، مصدر سابق، ص 122.



2-1 - العروض والضرب:

تفعلتا العروض والضرب، ترتبط بهما أحكام العروض والقوافي، وذلك بارز في حديث علماء العروض عن صور العروض والضرب في كل بحر، وحديثهم عن (عدّة القوافي)، وقد رأينا ذلك بتفصيل في الفصل الثاني. وإطلاق اسمهما عليهما في البيت الشعري، له صلة بوضعهما البصري في بيت الشعر المضروب للسكن، وهو ما كان ينبه عليه العروضيون في الحديث عنهما، فالشنتريني قال: "سموا آخر جزء في الشطر الأول من البيت عروضاً، تشبيهاً بعارضة الخباء، وهي الخشبة المعترضة في وسطه (٠٠٠) وسمي آخر جزء في البيت ضرباً، لكونه مثل العروض مأخوذاً من الضرب الذي هو المثل"¹. وأبو الحسن العروضي يشير إلى ذلك بالقول: "فالعروض هي الخشبة التي في وسط الخباء، قوام الخباء وثباته بها، وهي مؤنثة، وتقع في نصف البيت من الشعر شبيهاً"².

في لسان العرب لابن منظور، نجد تفصيلاً في المشابهة بين عروض البيت والخباء، في قوله: "وعوارض البيت، خشب سقفه المعرّضة، الواحدة عارضة (٠٠٠) خشبة توضع على البيت عرضاً إذا أرادوا تسقيفه، ثم تلقى عليها أطراف الخشب القصار (٠٠٠) والعروض عروض الشعر، وهي فواصل أنصاف الشعر، وهو آخر النصف الأول من البيت (٠٠٠) فقوام البيت من الكلام عروضه، كما أنّ قوام البيت من الخرق العارضة التي في وسطه، فهي أقوى ما

1 - المعيار في أوزان الأشعار، الشنتريني، مصدر سابق، ص 12-13.

2 - الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن العروضي، مصدر سابق، ص 60.

في بيت الخرق، فلذلك يجب أن تكون العروض أقوى من الضرب، ألا ترى أن الضروب النقص فيها أكثر منه في الأعاريض¹. وفي موطن آخر يشير اللسان إلى تفعيلة الضرب بما يلي: "والضرب من بيت الشعر آخره، كقوله (فحول)"²، فهو هنا يشير إليه في الشعر، لكن الزمخشري في حاشية من حواشي كتابه (القسطاس) يرصد وجوده في بيت السكن، حين قال: "الضرب أسفل الخيمة فشبه ضرب البيت به"³.

حازم القرطاجني خلال حديثه المفصل عن المشابهة بين البيتين في (المنهاج)، ربط العروض والضرب (القافية) في البيت الشعري ببناء السكن، فقال: "وقد يقال إنهم جعلوا العروض والضرب، وهما نهايتا شطري البيت، في أن وضعوهما وضعاً متناسباً متقابلاً، منزلة القائمتين في وسط الخباء، اللتين يكون بناؤه عليهما. وجعلوا الاعتماد على السواكن وحفظ نظام الوزن بانبثاقهما أثناء متحركاته على النحو المناسب (٠٠٠) بمنزلة الأوتاد التي تحفظ وضع الخباء وتمسك جوانبه"⁴. وفي مكان آخر يقول: "وجعل العروض القاسم للبيت بنصفين، بمنزلة موصل قائمة الخباء العليا بقائمتها السفلى، وجعلوا أطراد النظام المتناسب ما بين مبدأ البيت ومنتهاى القافية، بمنزلة استقامة قوائم البيوت. ومما يقوي أن العروض كموصل بين القائمتين، أن كثيراً من الأعاريض القصار، والتي نقص بعض أجزائها، لا يجعلون لها أعاريض كمشطورات الرجز"⁵.

2-2- السبب والوند والفاصلة:

في مقدمات علم العروض، هناك حديث عن المقاطع العروضية التي تتركب منها التفاعيل، وهي الأسباب والأوتاد والفواصل. والقيمة العملية لهذه المقاطع داخل التفاعيل، أي البعد الوظيفي لها، يظهر في معالجة مبحث الزحافات والعلل، أي التغييرات التي تدخل على التفاعيل أثناء الاستعمال الشعري، ذلك أن التفاعيل لا تبقى في مواضع كثيرة على صورتها المعروفة، بل تطرأ على مقاطعها زيادة أو نقص أو هما معا، وهنا يحتاج إلى تمييز نوع التغيير الذي حصل، أهو زحاف أم علة؟، بالاعتماد على نوع المقطع الذي دخله التغيير. وليسهل تذكر مقاطع العروض الستة، جمعها العروضيون في عبارة (لم أر على ظهر جبل سمكة) عند كتابتها كتابة عروضية.

المقطع		ترميزه	كتابته العروضية
1	السبب الخفيف	0/	لَمْ
2	السبب الثقيل	//	أَر
3	الوند المجموع	0//	عَلَى

1 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص 2894-2895.

2 - المصدر نفسه، ص 2568.

3 - القسطاس في علم العروض، الزمخشري، مصدر سابق، ص 65، الحاشية 1.

4 - منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 250-251.

5 - المصدر نفسه، ص 257.

4	الوتد المفروق	/0/	ظَهَر
5	الفاصلة الصغرى	0///	جَبَلْن
6	الفاصلة الكبرى	0////	سَمَكْتَنْ

في حديث علماء العروض عن هذه المقاطع في البيت الشعري، كانوا يقفون عند وضعيتها البصرية في الخباء، باعتبارها حبالاً وأوتاداً له، مستحضرين علاقة المشابهة، ففي ذلك قال ابن القطاع: "اصطلح العروضيون على ذكر الأسباب والأوتاد والفواصل، لأن البيت من الشعر، شبه بالبيت من الشعر، فجعلوا له أوتاداً تضرب ليقوم عليها البيت، وأسباباً وهي الحبال التي تمتد إلى الأوتاد، وفواصل فصلت بين الأسباب والأوتاد".¹ وقال في مكان آخر: "وشبه البيت من الشعر بالبيت من الشعر، لأن البيت من الشعر لا يقوم إلا بالأسباب والأوتاد، فالأسباب الحبال، والأوتاد التي تضرب في الأرض، وتربط إليها الحبال فيقوم البيت. وإنما سميت الفاصلة فاصلة لأنها فصلت بين الأوتاد والأسباب".²

نجد أبا الحسن العروضي أيضاً يعلل علاقة المشابهة في المقاطع، بين حضورها الواقعي المادي البصري، وواقعها الشعري العروضي المرتبط بالزحافات والعلل، حيث قال: "وإنما بنت العرب الأشعار وتصرفت في فنون الأوزان (....) فشبهت البيت من الشعر بالبيت الذي تسكنه (....) والوتد والسبب مأخوذ من ذلك، لأن الأوتاد تمسك البيت من جوانبه، والأسباب هي الحبال وبها يكون الرباط، وإنما لزم الأسباب الزحاف لأن الحبل يمكن أن يزداد فيه وينقص منه، والوتد يقطع منه، فلذلك وقع الزحاف في الأسباب والقطع في الأوتاد".³ والتعليل نفسه جاء عند الدماميني في قوله: "إنما خصوا الثنائي بلفظ السبب، والثلاثي بلفظ الوتد، لأن الثنائي رأوه معرضاً للزحاف والتغيير، فلا يكاد يثبت على حالة، فشبهوه بالحبل الذي يقطع مرة ويوصل أخرى، والحبل يسمى سبباً والثلاثي غير معرض للزحاف، وإن عرضت له علة دامت، فشبهوه بالوتد الثابت في الأحوال كلها".⁴ وقال الصفاقسي: "وجه الشبه أن بيت الشعر سمي بيتاً لأنهم بنوه على أسباب وأوتاد كالبيت المسكون، لأن الحبال أسباب، ولهذا لم يلحقوا التغيير إلا في الأسباب لا في الأوتاد".⁵ وأشار الشنتريني أيضاً إلى وجه المشابهة بقوله: "وشبهوا الأسباب والأوتاد التي تتركب منها، بأسباب الخباء وأوتاده، لثبات الأوتاد واضطراب الأسباب في أكثر الأحوال، بما يعرض فيها من الزحاف والاختلال".⁶

1 - كتاب في علم العروض، ابن القطاع، مصدر سابق، ص 6.

2 - البارع في علم العروض، ابن القطاع، مصدر سابق، ص 87.

3 - الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن العروضي، مصدر سابق، ص 60.

4 - العيون الغامزة على خبايا الرامزة، الدماميني تحقيق الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994، ص 24.

5 - المصدر نفسه، ص 65-66.

6 - المعيار في أوزان الأشعار، الشنتريني، مصدر سابق، ص 13.

نجد الدمنهوري هو الآخر في حاشيته، يشير إلى الوضعية البصرية لمقاطع العروض في الخيمة بالقول: "أما معنى السبب لغة فالجبل الذي تربط به الخيمة (....) ومعنى الود لغة الخشبة التي تركز في الأرض ليربط بها الجبل لتثبت الخيمة (....) وأما معنى الفواصل فبالطويلة يضرب بها جبل أمام البيت، وجبل وراءه، يمسكته من الريح".¹ وقد وردت إشارة مماثلة لهذه لدى ابن منظور حين قال بأنّ: "السبب كل شيء يتوصل به إلى غيره (....) كل جبل حدرته من فوق. وقال خالد بن جنية: السبب من الجبال القوي الطويل، ولا يدعى الجبل سببا حتى يصعد به، وينحدر به".² أما "الود بالكسر والودّ والودّ، فما ركز في الحائط أو الأرض من الخشب".³

أما حازم القرطاجني فقال في ربط له بين أسباب الشعر وأوتاده، وأسباب الخباء وأوتاده: "ولما كانت الأوتاد منها ما ثباته ضروري في إمساك الخباء وتحصينه، ومنها ما في ثباته تحصين ماء، وقد تحتل إزالته، جعل الخليل الضروريات من السواكن أوتادا، وجعل غير الضرورية أسبابا. والأحسن أن يقال إنّ هذه وتلك أوتاد، لكن ثبات إحداها ضروري في حفظ بنية البيت. فهو بمنزلة الود الذي لا بدّ منه في الخباء، وثبات الأخرى⁴ ليس ضروريا في حفظ بنية البيت، بل يستقلّ البيت به وبدونه، فهي بمنزلة الأوتاد التي تستعمل في إمساك جوانب البيوت وقد يستغنى عنها".⁵

2-3 - النفاeil:

التفاعيل هي ما يتشكل منه كل بحر شعري، وعددها عشر، ذلك أنّ لكل بحر تفاعيل بتقليبات معينة تحفظها مفاتيح البحور، وتطلق على التفاعيل أسماء مختلفة، وإلى ذلك أشار الدمنهوري بالقول: "الأجزاء (....) هي التي يتركب من مجموعها نظم الشعر من أي بحر كان، وكما تسمى أجزاء، تسمى أركاناً وأمثلة وتفاعيل".⁶ وقال الدماميني: "هذه الأجزاء تسمى بالأركان والأمثلة والأوزان والأفاعيل والتفاعيل".⁷

إذا كانت هذه وضعيتها في البيت الشعري عروضيا، فإنها بصريا في بيت السكن، تحيل على جوانبه، ففي لسان العرب لابن منظور: "ركن إلى الشيء وركن يركن ركنا وركونا فيهم وركانة وركانية، أي مال إليه وسكن (....) والركن الناحية القوية، وما تقوّوا به من ملك وجند وغيره (....) وأركان كل شيء جوانبه التي يستند إليها ويقوم

1 - الحاشية الكبرى، الدمنهوري، مصدر سابق، 20-21.

2 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص 1910-1911.

3 - المصدر نفسه، ص 4757.

4 - الأوتاد التي يقصد هنا بإمكانية الاستغناء عنها، هي ما يقابل الأسباب عند الخليل، لأن حازما كما صرح في كلامه يطلق الأوتاد على السبب والود معاً، ومعنى كلامه، أنه يمكن الاستغناء عن السبب أي الجبل في ثبات الخباء، والاقتصار على الود فقط في تثبيتته.

5 - منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 252.

6 - الحاشية الكبرى، الدمنهوري، مصدر سابق، ص 19-20.

7 - العيون الغامرة على خبايا الرامزة، الدماميني، مصدر سابق، ص 32.

بها".¹ وفي حديث لحازم القرطاجني، نجد ربطا لأجزاء البيت الشعري أو تفاعيله بنجاء السكن، حيث قال: "إنّ أجزاء الشطور الأول، تنزل منزلة ما يلي الأرض من كسور البيت، وإنّ أجزاء الشطور الثواني، تنزل منزلة ما يلي السمك² منها، ولهذا قد تقصر دائرة نظام الأشرطة الثواني في كثير من الضروب، عن دائرة نظام الأشرطة الأولى (٠٠٠) فإنّ دائرة ما يلي السمك من الأخبية، أضيق من دائرة ما يلي الأرض".³

التفاعيل في حضورها النصي، تنقسم إلى شطرين، الأول ينتهي بتفعيله العروض، والثاني ينتهي بتفعيله الضرب، وباقي التفاعيل فيهما معا حشو. وقد أخذ شطرا البيت الشعري، تسميتهما بالصدر والعجز من التفاعيل، قال السكاكي في المفتاح: "إنّ الأجزاء تنصّف في المثلث والمسدس والمربع نصفين، ويسميان مصراعي البيت، ثمّ الجزء الأول من المصراع الأول يسمى صدرا، والآخر منه يسمى عروضاً. والأول من المصراع الثاني ابتداء، والآخر منه ضرباً وعجزاً. وما عدا ما ذكر في المثلث والمسدس يسمى حشواً، ولا حشو للمربع".⁴ فنّ كلام السكاكي يظهر أنّ الصدر في الأصل اسم لأول تفعيله في البيت، والعجز اسم لآخر تفعيله فيه، ومع كثرة الدوران انسحب الصدر على مجموع تفاعيل الشطر الأول، والعجز على مجموع تفاعيل الشطر الثاني. والأمر نفسه أشار إليه الزنجشري في (القسطاس) حين قال: "فأول أجزاء المصراع الأول صدر، وآخرها عروض. وأول أجزاء المصراع الثاني ابتداء، وآخرها ضرب وعجز وقافية عند بعضهم. والمتوسط من الأجزاء في المصراعين حشو".⁵ وقال بعد ذلك بصفحات: "ويسمى المصراع الأول صدرا وعروضاً، والثاني عجزاً وضرباً وقافية عند بعضهم".⁶

يفهم من كلام السكاكي أيضاً، أنّ تصنيف التفاعيل، لا يشغل مساحة ثابتة، وإنما خاضع لاستعمالات البحور، ففي الاستعمال التام، نجده مثنياً أو مسدساً، وفي المجزوء يكون مسدساً أو مربّعاً، وهذه الاستعمالات الثلاثة، تسمح بتقصيد البيت، أي جعله صدرا وعجزاً، بينما استعمالات أخرى لا تسمح بذلك، عندما يستعمل البحر مشطوراً، أو منهوكاً، أو موحداً. والاختلاف بين الاستعمالات هنا، يؤثر في الاشتغال المكاني للنص، ولذلك يشير الدارسون إلى أنّ الاشتغال المكاني في القصيدة القديمة خاضع للبحور، ومنهم عبد العزيز المقالح، الذي يقول: "المكانية في الشعر، تعني في هذا المجال، الحيز المكاني الذي تأخذه الكلمات، أو الحيز المكاني الذي تأخذه

1 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص 1721-1722.

2 - سمك البيت هو سقفه، وقيل من أعلى البيت إلى أسفله. والمسمك عمود من أعمدة الخباء، يسمك به البيت. (لسان العرب)

3 - منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 257.

4 - مفتاح العلوم، السكاكي، مرجع سابق، ص 625.

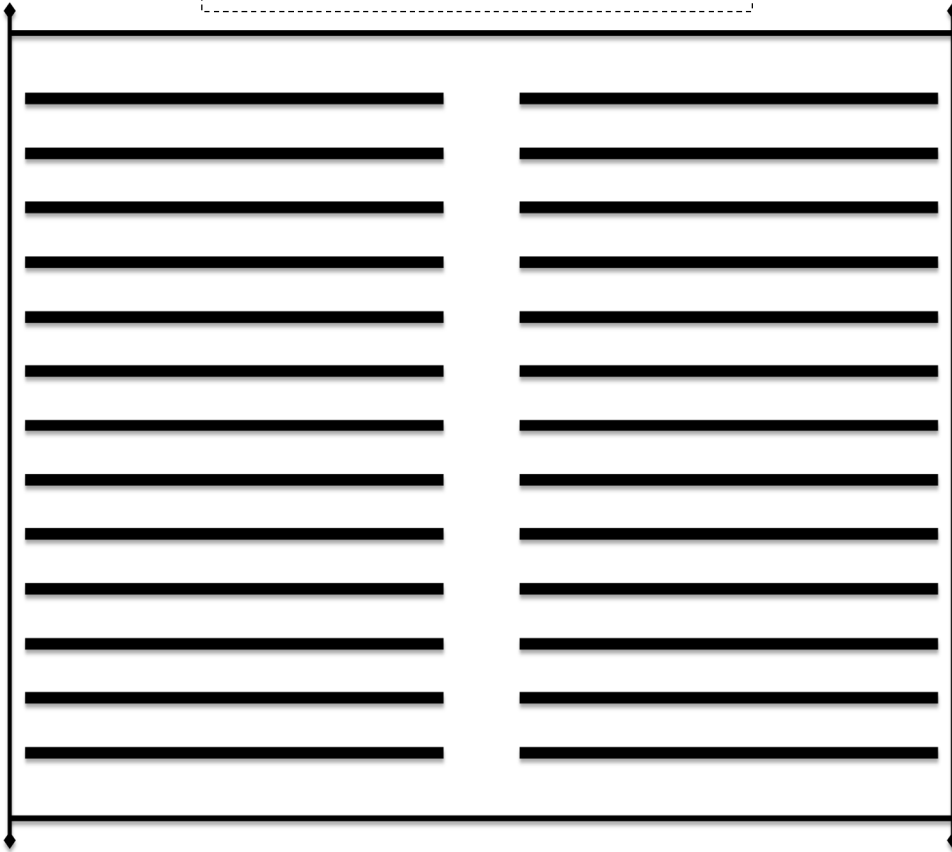
5 - القسطاس في علم العروض، الزنجشري، مصدر سابق، ص 61.

6 - المصدر نفسه، ص 67.

البحور في الصفحة، أو في أية مساحة أو أرضية تعدّ لذلك. والمكانية بهذا المفهوم، لا بدّ أن تختلف باختلاف البحور الطويلة والقصيرة، الكاملة والمجزوءة. فالتشكيل المكاني في قصيدة من بحر الطويل أو البسيط، لا بدّ أن يحتل في الورق، أو الحجر، أو الخشب، مساحة أكبر من تلك التي يحتلها التشكيل المكاني لقصيدة من بحر الكامل والسريع، ناهيك عن اختلاف التشكيل المكاني الناشئ بين هذه البحور ومجزوءاتها، حيث تضيق المساحة المكانية في التشكيل المكاني للمجزوءات فتصل أحيانا إلى النصف".¹ أمّا ربط استعمالات البيت الشعري للتفاعيل العروضية، بالبيت المضروب للسكن، فنجدده لدى الزجاج، حين قال عن العرب: "فإن قال قائل: تسمي الصغير من أخبيتها والكبير بيتا. قيل: وكذلك تسمي ما عملته من أبيات الشعر الطوال وقصارها بيوتا".²

ليتضح تأثير استعمالات البحور الشعرية - المرتبط بعدد تفاعيل كل شطر - على الاشتغال الفضائي للنص الشعري القديم، إذ يتغير تبعا لكل استعمال، نستحضر هنا أشكالا مجردة له، نسلسلها من الاستعمال الأكبر إلى الأصغر، بحيث يتضح اختلاف الاشتغال الفضائي بعد كل استعمال:

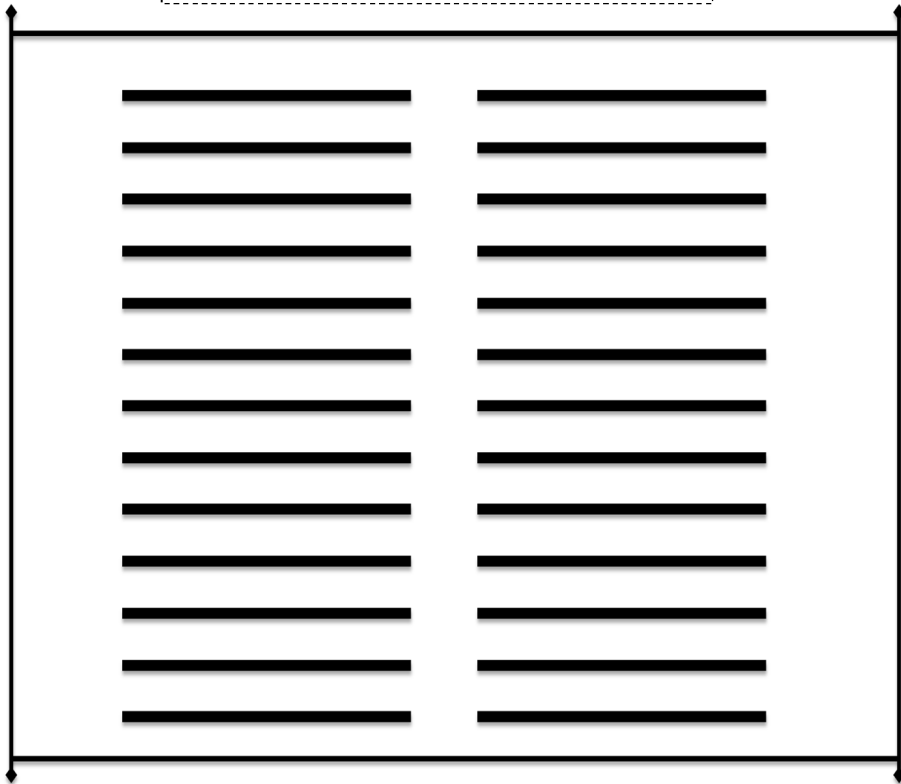
الشكل 1: الاشتغال الفضائي للاستعمال التام



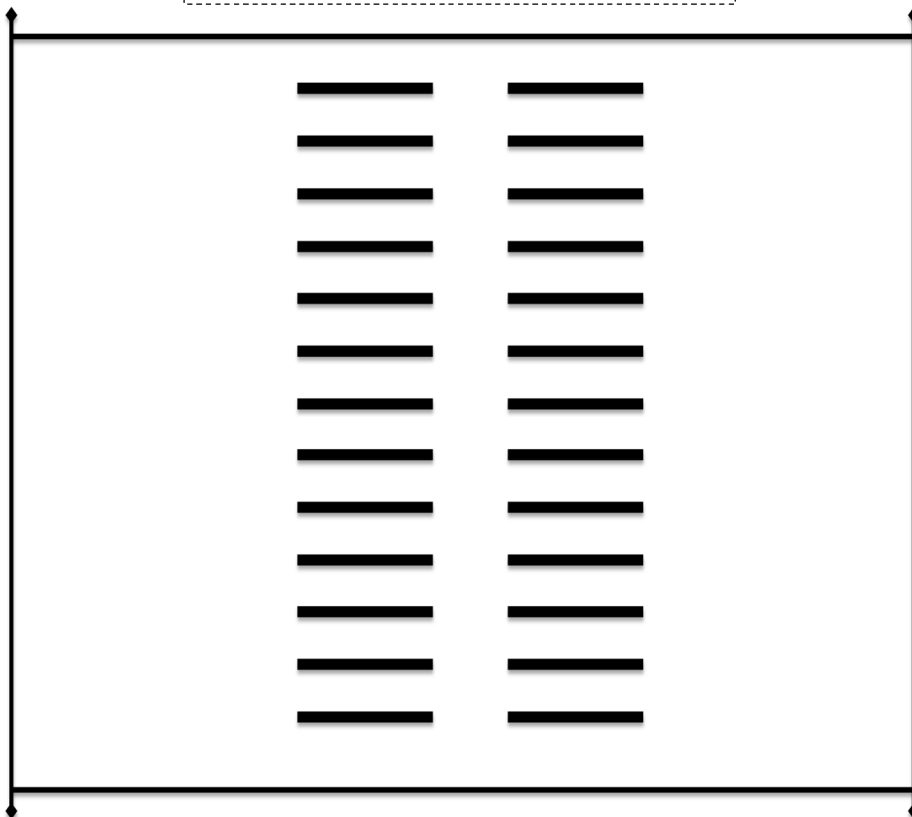
1 - الشعر بين الرؤيا والتشكيل، عبد العزيز المقالح، دار طلاس، دمشق، ط2، 1985، ص224-225.

2 - كتاب العروض، الزجاج، مصدر سابق، ص122.

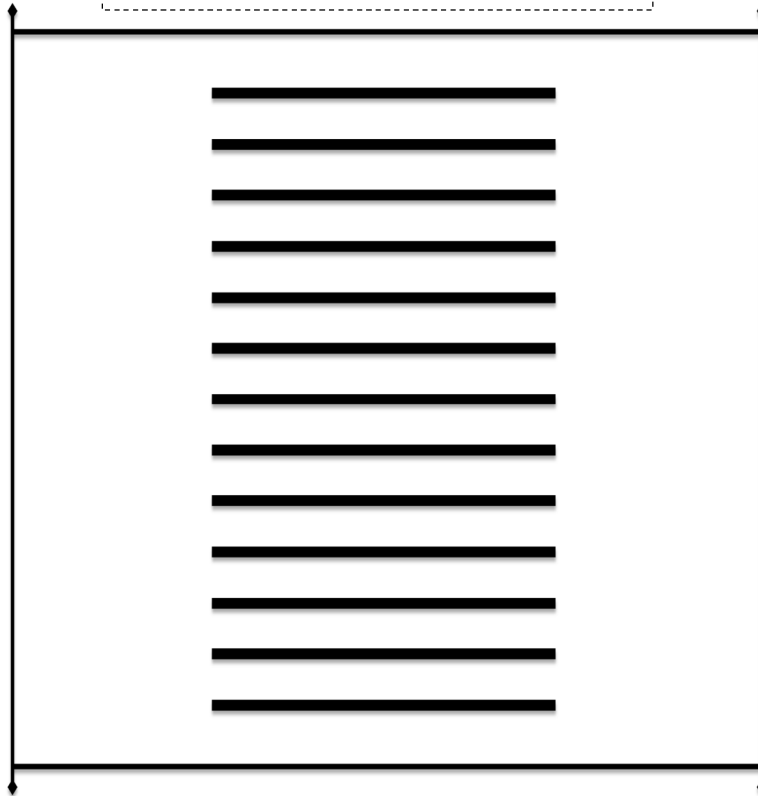
الشكل 2: الاشتغال الفضائي للاستعمال المجزوء



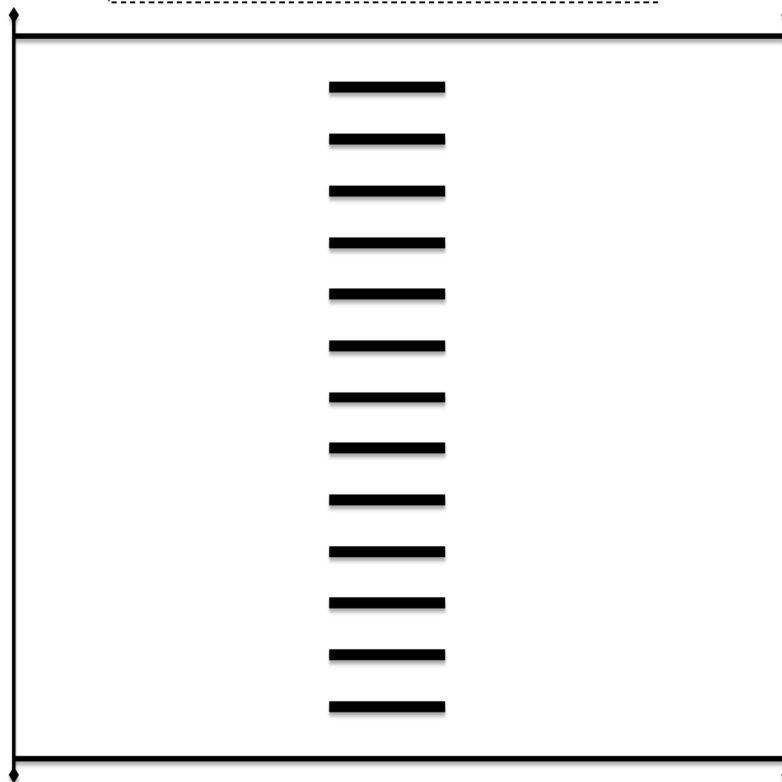
الشكل 3: الاشتغال الفضائي للاستعمال المنهوك



الشكل 4: الاشتغال الفضائي للاستعمال المشطور

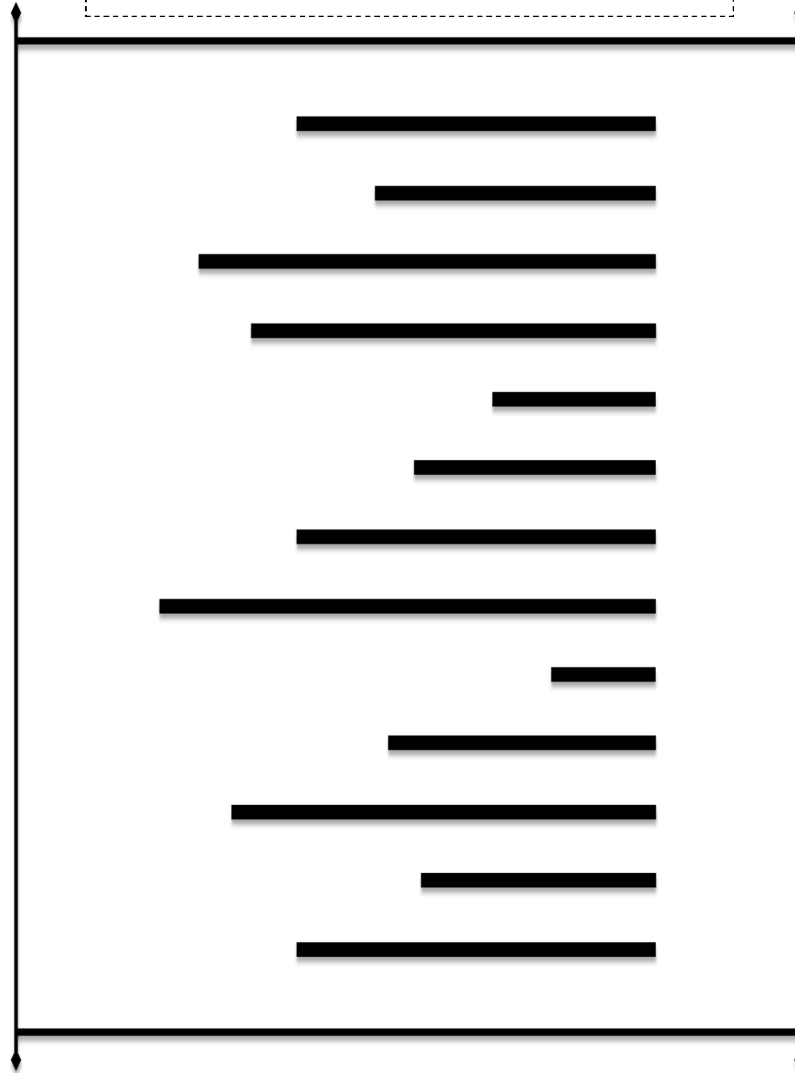


الشكل 5: الاشتغال الفضائي للاستعمال الموحد



إنّ هذه الاستعمالات الشعرية، كما أشرنا في مناسبة سابقة، قد اختفت مع قصيدة الشعر الحر، بعد تكسير بنية البيت الشعري، فلم يعد هناك حديث عن استعمال البحر بصفة من صفات الاستعمالات السابقة، وإنما اكتفاء باسم البحر الذي تسبح فيه القصائد فقط، وقد أدى اعتماد السطر الشعري بدل البيت، إلى اشتغال فضائي جديد لا حضور فيه للتوازي أو التناظر، وإنما منحت للشاعر الحرية في استحضار عدد التفاعيل التي يريدونها في كل سطر، ما ولّد اشتغالات فضائية غير محدودة ولا متشابهة لقصيدة الشعر الحر، والشبه الوحيد بينها هو اختفاء نظام الشطرين، كما يتضح من خلال الشكل الآتي:

الشكل 6: شكل من أشكال الاشتغال الفضائي لقصيدة الشعر الحر



2-4- القافية:

خصصنا القسم الأول من الفصل الثاني للحديث عن القافية عروضيا في البيت الشعري، لذلك فإن عملنا هنا سيقتصر على رصد وضعيتها في البيت المضروب للسكن، وذلك نجده لدى حازم القرطاجني، حين ربط قافية البيت الشعري، بوجودها البصري في الخباء قائلا: "وعلى هذا التقدير، يحسن في القافية أن يقال فيها إنها جعلت بمنزلة رأس الخباء، وما يعالى به العمود، فأحكمت هيأتها لذلك".¹ وقال كذلك: "وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما، وتحسينه من ظاهر وباطن. ويمكن أن يقال إنها جعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى، التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها".² وما ذكره حازم هنا عن كون القافية منتهى الخباء وآخره، يتماشى مع معنى القافية لغويا وعروضيا، قال ابن منظور: "القافية كالقفا (...) وقافية كل شيء آخره، ومنه قافية بيت الشعر (...) وسميت قافية لأنها تقفو البيت (...) وقال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت، لأنها تقفو الكلام (...) وقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن يليه، مع الحركة التي قبل الساكن".³

2-5- المصراع والنصريع:

تحدثنا في المبحث الأول من الفصل الثالث عن التصريع بين معناه العروضي والبلاغي، وإذا تكّأ فيه قد فصلنا حول معناه في البيت الشعري، فإننا هنا نستحضر الحضور البصري له في البيت المسكون، وهو حضور انتبه إليه القدماء في أكثر من مناسبة، فقد قال أبو الحسن العروضي: "اعلم أن المصراع سمي مصراعا تشبيها بمصراع الباب، إذ كان البيت سمي بيتا تشبيها بالبيت من الصوف والشعر، فكأن البيت المصراع شبه من البيوت بما له بابان مصراعان، لا بما له باب واحد فرد".⁴ وفصل ابن منظور أكثر في المشابهة قائلا: "ومصراعا الباب: بابان منصوبان ينضمان جميعا، مدخلهما في الوسط من المصراعين (...) وصرع الباب، جعل له مصراعين (...) والمصراعان من الشعر ما كان فيه قافيتان في بيت واحد، ومن الأبواب ما له بابان منصوبان ينضمان جميعا، مدخلهما بينهما في وسط المصراعين، وبيت من الشعر مصراع له مصراعان، وكذلك باب مصراع".⁵ ومثله الزبيدي انتبه إلى المجاز في البيت المصراع شعرا فقال: "صرع الشعر والباب تصرعا، جعله ذا مصراعين، وهما مصراعان، وهو في الشعر مجاز".⁶ بهذا المعنى فإن التصريع هنا في حضوره الشعري، وقعت المحاكاة البصرية فيه بمصراعي البيت المضروب للسكن، ويمكن إبراز ذلك من خلال الشكل الآتي:

1 - منهاج البلاغ، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 257.

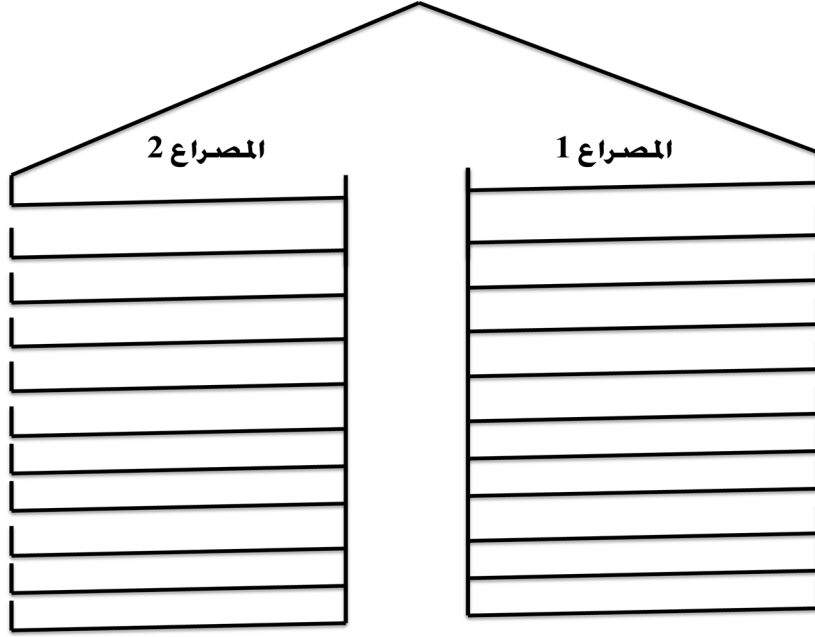
2 - المصدر نفسه، ص 250-251.

3 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص 3708.

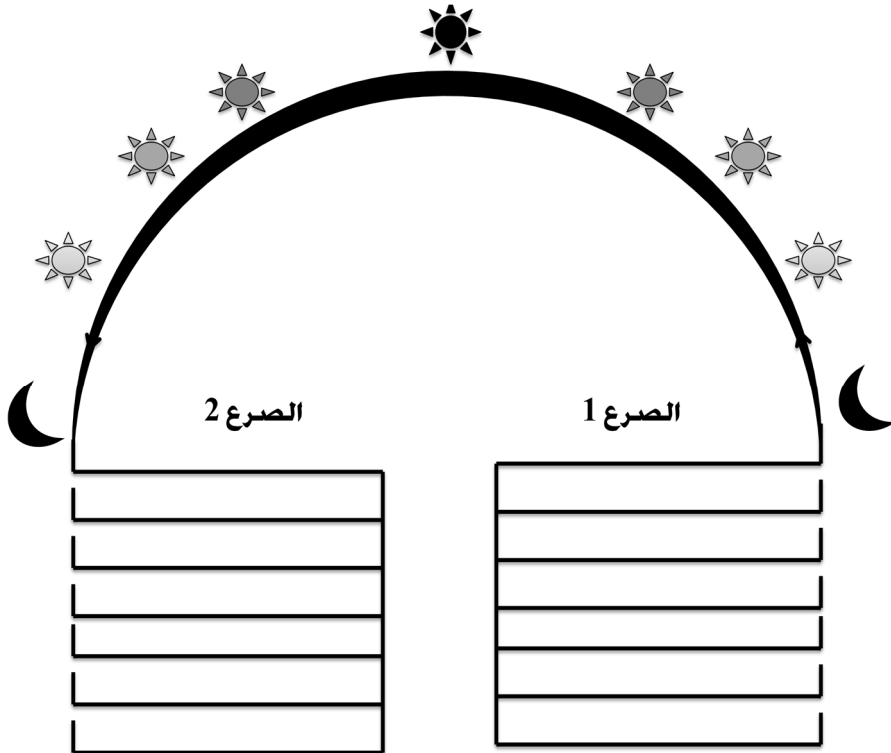
4 - الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن العروضي، مصدر سابق، ص 176.

5 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص 2434.

6 - تاج العروس، الزبيدي، مصدر سابق، ج 21، ص 334.



في تفسير آخر للحضور البصري للتصريح، نجده متصلاً بما يتعاقب على البيت المسكون يومياً من غدو وآصال، فقد قال الزجاج: "وإنما سمي المصراع والمصراعان، لأنّ المصراع يقع في أول القصيدة، أو في ابتداء قصة. فالمصراعان بابا القصيدة، بمنزلة المصراعين لبابي البيت، واشتقاق ذلك من الصرعين وهما نصفا النهار، فمن غدوة إلى انتصاف النهار صرع، ومن انتصاف النهار إلى سقوط القرص صرع"¹. ويمكن إبراز هذا الحضور البصري الزماني للتصريح من خلال الشكل الآتي:



1 - كتاب العروض، الزجاج، مصدر سابق، ص 174.

هذا البعد الزمني للتصريح، يفسره الماكري بالقول إنّ "بعد كل بيت في القصيدة بيتا آخر، كما أنّ بعد كل نهار ليلا ثم نهارا جديدا"¹، أي أنّ الزمان الإيقاعي في البيت الشعري، يحاكي الزمان اليومي، كل يوم بيت، البيت من شطرين صدر وعجز، واليوم من صرعين صباح وزوال، وأيام الأسبوع السبعة تساوي قصيدة، وهنا نستحضر ما رأيناه في مبحث الإيطاء، حول الاعتبارات التي تخرجه من دائرة العيوب لدى القدماء، ذكرنا منها فاصل الأبيات السبعة، حيث أشار معظمهم، إلى أنه إذا وقع بعد البيت السابع في القصيدة لا يعدّ عيبا. وتعليل ذلك رأيناه عند ابن رشيق في قوله: "إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس"². ومعنى هذا الكلام هنا، أنّ الإيطاء كأنّه وقع في قصيدة ثانية بعد البيت السابع.

2-6- الدائرة والتدوير:

وقفنا في الفصل الأول عند الحضور النصي للتدوير في البيت الشعري، وفي مبحث خصصناه لدلالة المصطلح، ربطناه بالدائرة العروضية، وقلنا حينها إنّ الحضور البصري للظاهرة في البيت المضروب للسكن، كما سيظهر في الفصل الرابع، سيجعل الدلالة أكثر تجلياً، ولذلك فإننا هنا سنركز على تمظهره في البيت المسكون، تمظهر لا يفصله عن دائرة العروض التي كانت حاضرة هي الأخرى بصريا في هذا البيت. وإذا كان مصطلح (الإدماج)، هو الذي ورد كثيرا في حديث القدامى عن الظاهرة، فإنّه في معناه اللغوي يفيد معنى المدور، ففي تاج العروس: "المندمج: المدور، يقال نصل مندمج إذا كان مدورا"³.

إنّ المعنى اللغوي في مادة (دور)، يحيل بشكل واضح على البعد المكاني المرتبط ببيت السكن، وقد سبق أن استخلصنا من الدلالة اللغوية لأسماء السكن لدى العرب (الخباء، الخيمة، الحواء) في المحور الأول من هذا المبحث، الاشتغال الفضائي الدائري لها على الأرض. ففي لسان العرب لابن منظور، نجد ما يلي: "تدوير الشيء: جعله مدورا (....) يقال دار يدور واستدار يستدير بمعنى إذا طاف حول الشيء، وإذا عاد إلى الموضع الذي ابتداء منه (....) والدائرة والدارة: كلاهما ما أحاط بالشيء (....) والدارة كل أرض واسعة بين جبال (....) وهي تعدّ من بطون الأرض المنبئة (....) والدائرة في العروض هي التي حصر بها تحليل الشطور على شكل الدائرة (....) والدار: المحل يجمع البناء والعروة، أنثى. قال ابن جني: هي من دار يدور لكثرة حركات الناس فيها (....) والدارة لغة في الدار (....) وأما الدار فاسم جامع للعروة والبناء والمحلة، وكل موضع حل به قوم فهو دارهم (....) والدور: جمع دار، وهي المنازل المسكونة والمحال"⁴.

1 - الشكل والخطاب، الماكري، مرجع سابق، ص 141.

2 - العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج 1، ص 188.

3 - تاج العروس، الزبيدي، مصدر سابق، ج 5، ص 577.

4 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص 1450-1452.

هذا الكلام من ابن منظور، يجعل التدوير مرتبطاً ببيت السكن، أي أنه لا يبتعد عن أصل المحاكاة في الشكل البصري للبيت الشعري وهو خباء السكن، ولضبط حضوره ضمن عناصر الخباء بصرياً نستحضر كلاماً لحازم القرطاجني، واضح في رصد المشابهة، قال: "يجب أن تعلم أن أبيات الشعر، وإن كانت أوائلها منفصلة عن أواخرها، فإن النظام فيها في تقدير الاتصال على استدارة، إذ كان وضع الأوزان الشعرية وترتيبها ترتيباً زمانياً، لا يمكنك فيه أن ترجع بالنهاية إلى زمان المبدأ، بل تكون بينهما فسحة من الزمان ولا بدء. وترتيب البيت المضروب، ترتيب مكاني، إذا بدأت بأي موضع شئت منه، ثم درت عليه، تأتي لك أن ترجع إلى الموضع الذي بدأت منه بنقلة مستديرة على اتصال، من غير أن يكون بين المبدأ والنهاية فسحة، والأوزان وإن لم يمكن أن يعاد بالنهاية فيها إلى زمان المبدأ، فإنها في تقدير ذلك، إذ نسبة سرد الشطر الأول من أي بيت وقع تالياً لبيت بعد الانتهاء إلى قافية البيت المتقدم (٠٠٠) نسبة سرد الشطر الثاني".¹

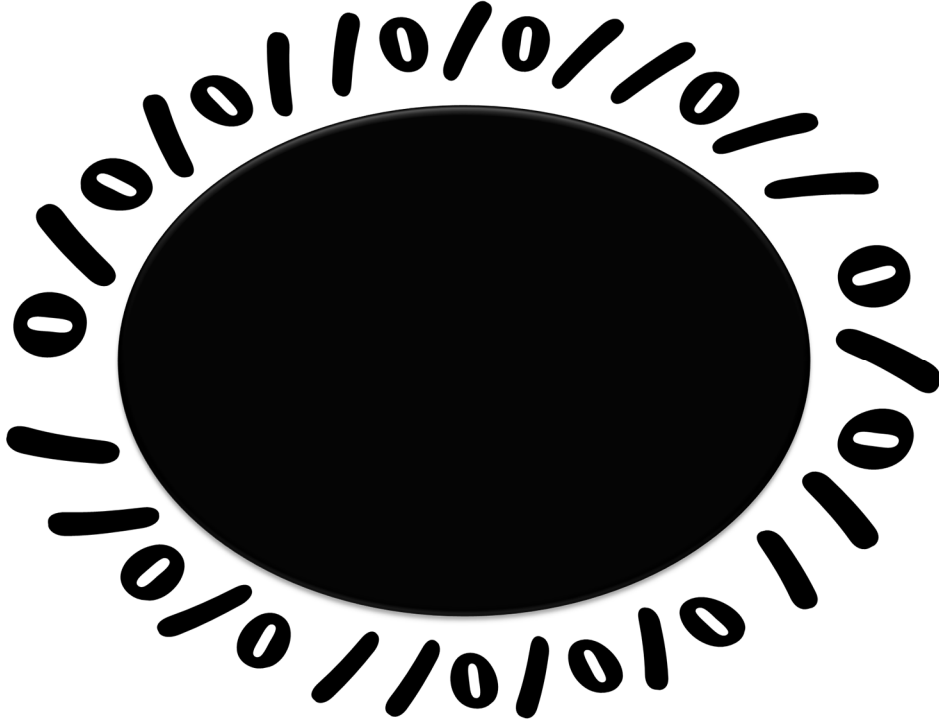
يظهر هنا كيف أن حازماً يبرز محاكاة الترتيب الزماني في وزن البيت الشعري، للترتيب المكاني في بيت السكن، عبر مقارنة بين حركتين، حركة الدوران حول الخباء، وحركة الوزن الدائري في بيت القصيدة، "إذا كانت حركة الدوران حول الخباء متصلة، أي أنك ترجع في كل دورة إلى النقطة التي انطلقت منها، لتبدأ من جديد حركة متماثلة للحركة الأولى، فإن الانفصال الحاصل في آخر البيت (أي في آخر القافية) هو اتصال مقدّر على استدارة. هذا التقدير ناتج عن تساوي زمني الشطرين الأول والثاني".²

إذا كان القرطاجني تحدث عن الوضعية البصرية للتدوير في بيت السكن، فإن المحليّ تحدث عن وضعيته العروضية في البيت الشعري، ففي باب عقده بعنوان (إدارة الأجزاء الأصول وما ينفك منها من البحور)، توقف عند معنى الدائرة في العروض، ليشير أنها صفة لمحدوف مقدّر هو الأسباب والأوتاد الدائرة، وهو بهذا المعنى يقرب دلالة البيت المدور، باعتبار صفة المدور للمتحركات والسواكن من الحروف، التي تشكل تفاعيل الدائرة، أي مقاطع العروض من أسباب وأوتاد. قال: "اعلم وفقك الله، أنهم أداروا الأجزاء الأصول الأربعة التي تقدّم ذكرها في الباب الثالث، وهي فعولن ومفاعيلن ومفاعلتن وفاعلاتن المفروقة الوتد، فكان منهن خمس دوائر (٠٠٠) فالدائرة صفة لموصوف محدوف تقديره: الحروف الدائرة، أو الأوتاد والأسباب الدائرة".³ بهذا المعنى فإن الحركة الدائرية للوزن الشعري، رصدها العروضيون في مبحث الدوائر، وكانوا فيه حريصين على إبراز أصل المحاكاة، حين يرسمون دائرة تحيل على قاعدة البيت المضروب للسكن، ويثبتون على محيطها الأسباب والأوتاد الخاصة بالبحور المشتملة عليها، وفي عملية الفك ينطلقون من نقطة منها ويعودون إليها. ويمكن إبراز الشبه بين دائرة الخباء بأسبابها وأوتادها البصرية، ودائرة العروض بأسبابها وأوتادها العروضية من خلال الشكلين الآتيين:

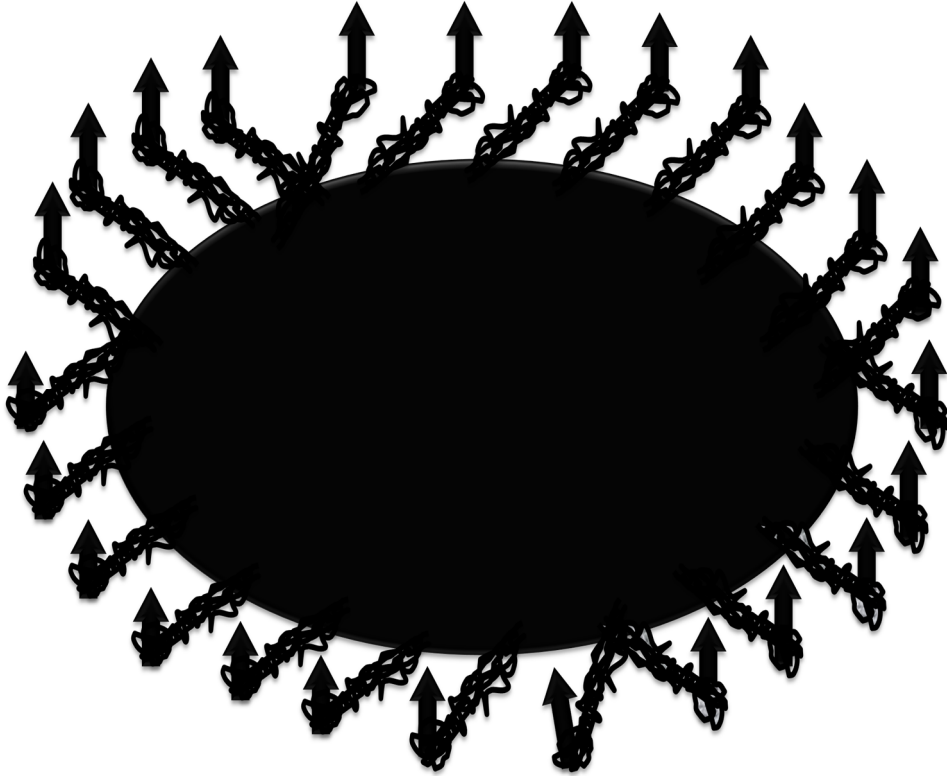
1 - منهاج البلاغ، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 255.

2 - شكل القصيدة العربية، جودت نغر الدين، مرجع سابق، ص 65.

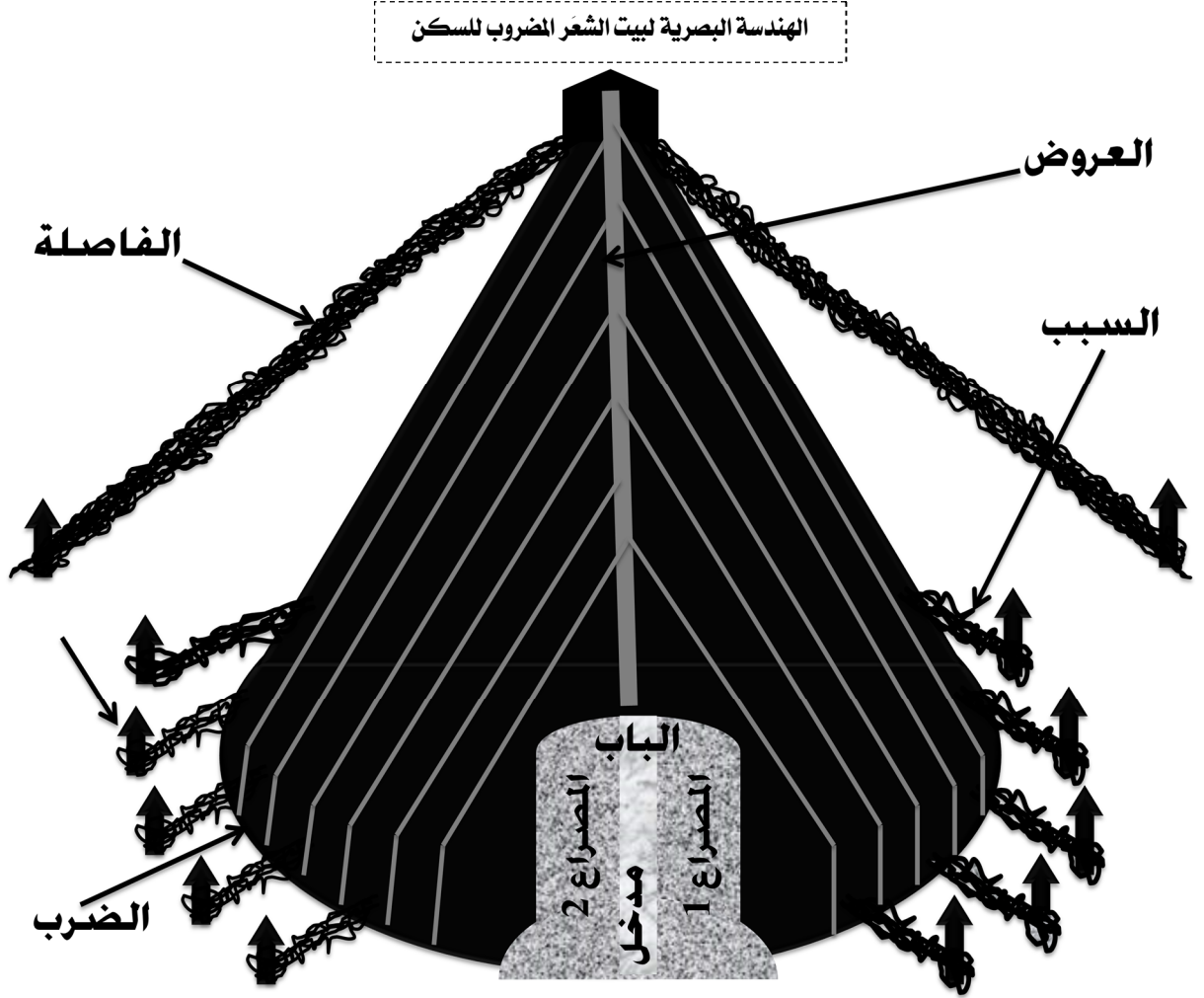
3 - شفاء الغليل في علم الخليل، المحلي، مصدر سابق، ص 124.



هذه الدائرة العرضية هنا، مع ما يحيط بها من أسباب العروض وأوتاده، ليست في الواقع البصري سوى قاعدة الخباء الدائرية مع ما يمسك محيطها ويثبتته من أسباب (جبال) وأوتاد، ويظهر ذلك من خلال هذا الشكل:



بهذا نكون قد أتينا على ما يتصل بالعروض البصري، وهو مبحث حاولنا أن نتجاوز فيه التهميش الذي تعرّض له العروض في دراسات التشكيل البصري، وإبراز المعنى الحقيقي لكون شكل القصيدة القديمة شكلا عروضيا يحكمه العروض. ونعيد هنا استحضار مجسم الخباء بعناصره الستة المدروسة في المبحث:



المبحث الثالث: قصيدة الشطرين المخبأة: الحضور النصي وآليات كشفه

ودلالته

1- الاشتغال الفضائي لقصيدة الشطرين المخبأة:

لكي نؤطر الحضور النظري لقصيدة الشطرين المخبأة في حقل الاشتغال الفضائي للنصوص الشعرية، نستدعي الناقد الألمعي محمد الماكري، ففي دراسته القيمة حول (الشكل والخطاب)، أشار إلى أنه ينبغي التمييز بين نوعين من الاشتغال الفضائي، أولهما الاشتغال العفوي، الذي لا دخل للشاعر فيه، وإنما يفرضه الإيقاع والتركيب وعملية الطباعة، فهو "اشتغال ثابت موحد، كباقي المكونات الأخرى (صوت، إيقاع، تركيب، استعارة)، ووجوده يتم في استقلال عن أي وعي قبلي بأهميته لدى الشعراء، بل يعاد به إلى إلزامات إيقاعية وتركيبية، ومقتضيات النسخ والطباعة، وهذا الاشتغال يهم الفضاء النصي أساساً".¹

وثانيهما هو الاشتغال المقصود الدالّ، وفيه يتدخل الشاعر بإدراج عناصر غير لغوية في نصه، أي أنه "اشتغال يعتمد البعد البصري عن وعي وسبق إصرار (٠٠٠) يقدم بموجبه النص ومكوناته في فضاء صوري، عن طريق التصرف الخاص للشعراء بلغتهم، وعن طريق إدماج بنيات سيميوطيقية غير لغوية في الخطاب".² فالتمييز هنا إذا أردنا، واقع بين الشكل والتشكيل، باعتبار انتمائهما معا إلى حقل الثقافة البصرية، الشكل باعتباره قالباً أو حاملاً جاهزاً سلفاً، والتشكيل باعتباره طارئاً لا يقدم جاهزاً وإنما محتملاً.

إذا كان الماكري هنا قد ميز بين الاشتغالين السابقين، فإنه اعتبر الاشتغال الفضائي الثاني صلب دراسته وعمله في كتابه، حين قال: "هذا النمط الأخير هو الذي يهمننا هنا، لذلك سنسعى إلى الاقتراب منه في مستويين".³ غير أنّ كون الاشتغال الفضائي الثاني هو موضوع دراسته، لم يمنعه من الوقوف عند الاشتغال الفضائي الأول، لوعيه بأن "كثيراً من المنظرين، شعريين كانوا أو سيميوطيقين، قد أدججوا هذا العنصر البصري في سياق اهتمامهم العام بمظاهر الخطاب الشعري، ولم يكن الأمر مقتصرًا في ذلك على النصوص المتميزة بالتوظيف المكثف للمعطيات البصرية، بل تم توسيع إمكانية استثمار تلك المعطيات، لتشمل حتى النصوص التقليدية، التي أنتجت وفق السنن القديمة المتمركزة حول الطابع الصوتي للشعر".⁴

1 - الشكل والخطاب، محمد الماكري، مرجع سابق، ص 178.

2 - المرجع نفسه، ص 178.

3 - المرجع نفسه، ص 178.

4 - المرجع نفسه، ص 214.

لهذا الاعتبار الأخير، لم يستطع الماكري دراسة الاشتغال الفضائي الثاني الذي أدمج العنصر البصري وكثف معطياته في النصوص، دون أن يقف عند الاشتغال الفضائي الأول، الخاص بالنصوص التقليدية المتمركزة حول الطابع الصوتي للشعر، حيث ميز داخل الأخير بين اشتغالين فضائيين فرعيين، أولهما قديم سماه (الشكل النموذج)، ويقصد به شكل القصيدة العربية القديمة، وهو شكل "اكتسب نمطيته مع بداية تدوين النصوص وشيوع التقليد الكتابي"¹، إذ مجرد أن أصبحت الكتابة تقليداً، سمحت بنقل "القصيدة من بعدها الإنشادي المتجذر في الممارسة العربية، إلى بعد بصري"²، غير أن البعد البصري هنا كان بدون دلالة أو مقصدية، إذ تحكم المعطى العروضي في تبينه التناظري المتوازي "على بياض السند، رقعة كان هذا الأخير أو ورقة أو قاشا أو جداراً"³. كما أنه لم يكن في الغالب من تسويد الشعراء الذين كانوا يذيعون شعرهم شفويًا، وإنما اجتهدوا من نساخ الدواوين وكتّابها في مرحلة متأخرة.⁴

لقد أجمل الماكري بخصوص هذا الشكل قائلاً: "الشكل البصري لعرض القصيدة على السند، يتصل مباشرة بشكل العرض الإنشادي الشفوي، هذا الأخير رأياه يستمدّ مقوماته من جوهر اللغة، في تراكم أصواتها وحركاتها وسكاتها المتناوبة، وفق نظام مرتب ومتناسق، أصبحت معه الصيغة الإنشادية نمطية، ومن هنا نموذجية الشكلين السماعي والبصري"⁵. وقبل أن ينتقل الماكري إلى إبراز الاشتغال الفضائي الجديد الذي جاء بعد (الشكل النموذج)، لم ينس أن يشير إلى التنوعات التي جرت على الأخير، فوقف فيها عند القواديسي والمسمط والموشح، غير أنه اعتبرها غير ذات تأثير كبير في نموذجية الشكل الأول، وبذلك لم تكن خاصية مميزة.⁶ وما عرفته من تحوير يجد تفسيره في تغيير البنى العروضية والتقفوية بالأساس.⁷

أمّا الاشتغال الفضائي الفرعي الثاني - داخل الاشتغال الفضائي الأول دائماً - انحصاراً بالنصوص التقليدية⁸، فهو الاشتغال الجديد، ويقصد به الماكري قصيدة الشعر الحر، إذ يرى أن المتغيرات الإيقاعية التي عرفتها القصيدة الحرة، أثّرت على الفضاء الذي تشغله فوق الحامل الطباعي، ما أتاح إمكانية الحديث عن اشتغال فضائي جديد، قال: "يمكن الحديث عن اشتغال فضائي جديد مع ظهور شعر التفعيلة، أو الشعر الحر في الأربعينيات، لأن المتغيرات

1 - الشكل والخطاب، محمد الماكري، مرجع سابق، ص 137.

2 - المرجع نفسه، ص 177.

3 - المرجع نفسه، ص 136.

4 - المرجع نفسه، ص 137.

5 - المرجع نفسه، ص 144.

6 - المرجع نفسه، ص 146.

7 - المرجع نفسه، ص 174.

8 - التقليدية هنا لدى الماكري معناها النصوص التي لا تستدعي معطيات بصرية غير لغوية، وتعتمد المعطى اللغوي فقط، وبذلك تشترك فيها هنا قصيدة الشطرين وقصيدة الشعر الحر.

الإيقاعية التي عرفتها القصيدة العربية، انعكست آلياً على اشتغالها الفضائي المعتاد¹. ورغم الجدّة التي يقرّها الماكري لفضاء القصيدة الحرّة، إلّا أنها تظل كما قال استمراراً للنموذج الفضائي القديم - رغم ما مسّها من تغييرات - لأنّها تشترك معه في المسوّغات الإيقاعية، إذ هي ما تحكمت في اشتغالهما الفضائي معاً²، ومن ثمة انطبق عليها ما انطبق عليه، من حيث كونها غير دالة هي الأخرى، أي شكلاً عفويًا. قال: "إنّ القول بأنّ الاشتغال الفضائي الجديد للنص الشعري يمكن أن يعاد به إلى ظهور شعر التفعيلة، لا يعني بالضرورة أنّ الأمر يتعلّق باشتغال فضائي دال".³

إنّ تأكيد الماكري هنا على العفوية وغياب القصديّة في الاشتغال الفضائي الأول، بفرعيه القديم (الشكل النموذجي) والجديد (الشكل الحر)، لا يعني أنّه ينبغي تهميشهما في التحليل، بل يدرسان باعتبار عدم دلّتهما دلالة في حدّ ذاتها. قال: "هكذا أمكننا أن نرصد منذ الخمسينيات، الاهتمام الكبير الذي أولته مختلف التوجهات السيميوطيقية، والشعرية والنقدية عموماً، لموضوع الفضاء والصوت، بحيث تم الالتفات إلى هذين العنصرين، باعتبارهما مكونين أساسيين ثابتين، لا بدّ لأيّ تناول تحليلي من اعتبارهما، ولم يقتصر الاهتمام بهذا الجانب على النصوص التي تقدم اشتغالا فضائياً، أو توظيفاً صوتياً مقصودين، بل عني أيضاً بمظاهر وجودهما التي لا تحكهما مقصديّات المبدعين، على أساس كونها دالة بهذا الوجه أيضاً".⁴

ما يطرحه الماكري هنا، حول مسألة العفوية في الاشتغال الفضائي أو قصديّته، مرتبط بمسألة القيمة التعبيرية فيه، بين قول باعتباريّتها، وقول آخر بالقصديّة، "ففي حالة الاعتباط، لا يتجاوز الدليل الخطّي أو الطباعي، مجرد كونه دليلاً على دليل آخر، يمثله العنصر الصوتي. وفي حال القول بالقصديّة، ينظر إلى الدليل الخطّي أو الطباعي، في أبعادهما الهندسية، وحجمهما وموقعهما من الفضاء الذي يحتويهما، على أساس قابليتهما لاستثمار تأويلي يتغيّر حولتهما الرمزية".⁵ وما أشار إليه الماكري هنا حول القصديّة في الاشتغال الفضائي، تحدث عنه لوتمان في ما سماه التخطيط المسبق الدال على قيمة فنية، حين قال: "يمكن القول في كل الأحوال، إنه حيثما اقتنصنا في الكتابة الشعرية، ما يشير إلى تخطيط مسبق، فإنّ بوسعنا الحديث عن قيمة فنية لتلك الكتابة، على اعتبار أنّ كل ما يخطط في الشعر، لا يكون كذلك إلّا لكي يحمل قيمة ما".⁶

عند هذا الحدّ نتوقف مع الماكري، في ما يتصل بدراستنا، إذ لن نخوض في الاشتغال الفضائي الثاني الذي هو موضوع كتابه، وفيه يحضر استغلال المعطيات البصرية غير اللغوية في النصوص، فإذا كان هذا هو مجال اهتمامه كما قال، فإنّ مجال اهتمامنا نحن ودراستنا هو الاشتغال الفضائي الأول الذي يحكّم البعد الإيقاعي والتركيبّي للغة في

1 - الشكل والخطاب، محمد الماكري، مرجع سابق، 175-176.

2 - المرجع نفسه، ص 176.

3 - المرجع نفسه، ص 177.

4 - المرجع نفسه، ص 200.

5 - المرجع نفسه، ص 71.

6 - تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، مرجع سابق، ص 110.

عرض النص فضائياً، بفرعيه (الشكل النموذج) و(الشكل الحر)، وهو ما بسطناه لديه. ونسعى هنا إلى أن نرصد ظاهرة تتصل باستمرار (الشكل النموذج) في (الشكل الحر)، ونحن هنا لا نقصد الاستمرار الإيقاعي الذي تحدث عنه الماكري فقط، وإنما نقصد استمرار (الشكل النموذج) متخلياً عن اشتغاله الفضائي، ومتقمصاً للاشتغال الفضائي الخاص (بالشكل الحر)، ما أدى إلى التباس الشكّلين بصرياً على الحامل الطباعي، ف(الشكل النموذج) أصبح بصرياً يتنزل في صورة (الشكل الحر)، ما خلق شكلاً فرعياً ثالثاً داخل الاشتغال الفضائي الأول عند الماكري، لم يقف عنده، ولم نجد له إشارات لديه، ذلك أنّ هذا الاشتغال الفرعي الثالث الذي رصدناه، يحتفظ بالثابت الإيقاعي ل(الشكل النموذج)، لكنه ينتشر على الحامل الطباعي بالاشتغال الفضائي ل(الشكل الحر).

هذا الاشتغال الفرعي الثالث، هو ما يصطلح عليه الفصل بقصيدة الشطرين المخبّأة، إذ نرى أنّ اشتغالها الفضائي، يكشف "في العمق عن رغبة في إنجاز النص خطياً، ولو في بنيته التقليدية، وتوظيف العين كشريك في الاحتفال بالمنجز الخطي للنص".¹ ففي القول (قصيدة الشطرين)، إشارة إلى الـ (الشكل النموذج)، وفي القول بـ (المخبّأة) إشارة إلى الاشتغال الفضائي لهذا الشكل، الذي لا يأتي مكشوفاً كما جرت العادة، وإنما مخبوءاً باستحضار الاشتغال الفضائي لـ (الشكل الحر)، كما أنّ في صفة (المخبّأة) أيضاً، إحالة على أصله ضمن العروض البصري، المرتبط بالخباء، ففي لسان العرب: "الخبء: كل شيء غائب مستور، يقال: خبأت الشيء خبأً إذا أخفيت (....) والخباء من الأبنية، والجمع كالجمع".² فإذا كانت قصيدة الشطرين قديماً كما قال نزار قباني في حديث له، "سهلة ومكشوفة، وهندستها العامة لا تحتل المصادفات ولا المفاجآت"³، فإنّ هذا الكلام قد صار في خبر كان مع قصيدة الشطرين المخبّأة، التي لم تعد مكشوفة في هندستها العامة، وتستحضر عنصر المفاجأة.

تأتي دراستنا، للاشتغال الفضائي في قصيدة الشطرين المخبّأة، باعتباره جانباً مهماً في دراسات التشكيل البصري، ومهماً فيها، فالشكل في انتقاله فضائياً بين النموذج والحر، عرف التباساً خلق مشاكل تتصل بتلقي قصيدة النموذج باعتبارها قصيدة حرة، بسبب تقمصها للاشتغال الفضائي للأخيرة، وهو إشكال انتبه إليه الدراسون دون أن يفرّدوا له دراسة خاصة، خصوصاً وأنّ نماذجها العليا أصبحت تحضر فيها خاصية من خصائص الاشتغال الفضائي الثاني الذي درسه الماكري في كتابه، هي القصيدة، أي الوعي وسبق الإصرار، ومن ثمة، نتبع تاريخية الاشتغال الفضائي لقصيدة الشطرين المخبّأة، لنقف عند ظروف ميلادها، ونرصد دلالات حضورها النصي، وما رافق ذلك من سجال نقدي بين الدارسين، ثم ما خلّفته من إشكالات التلقي لدى القراء والنقاد على حدّ سواء، ذلك أنّ "رصد أية ظاهرة إبداعية، لا يمكن أن ينجز إلاّ باعتبار مجموع الأطراف، مبدعين ونقاداً وقراء، وهذا بالإضافة إلى السياق العام الذي يؤطر فعلي الإبداع والقراءة".⁴

1 - حادثة الكتابة في الشعر المعاصر، صلاح بوسريف، مرجع سابق، ص 196.

2 - لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص 1085.

3 - قصتي مع الشعر، نزار قباني، مرجع سابق، ص 182.

4 - الشكل والخطاب، محمد الماكري، مرجع سابق، ص 215.

2- قصيدة الشطرين المخبأة في المدونات النقدية:

قصيدة الشطرين المخبأة، هي شكل شعري مطوّر لقصيدة الشطرين المكشوفة المألوفة، ومرحلة متقدمة لها، تتخلّى فيها عن اشتغالها الفضائي التناظري بصدر وعجز، وتأخذ في توزيعها الكلاسيكي الاشتغال الفضائي الخاص بالشعر الحر، وتتوسّل إلى ذلك بالتخيّل، متخذة منه اختياراً فنياً لإخفاء هويتها الكلاسيكية، حيث تفكّك فيها أوصال الأبيات الشعرية المتناظرة، وثبّت إثبات الأسطر الشعرية في قصيدة الشعر الحر، ما جعل من قصيدة الشطرين المخبأة ضيفاً ثقيلاً في ساحة الشعر الحر، إذ أدّت بكثيرين إلى حصر الأخير في مجرد طريقة الكتابة، والأمر خلاف ذلك وأبعد منه. وقد حكم ظهور قصيدة الشطرين، مجموعة من العوامل، يمكن حصرها إيجازاً في ثلاثة عوامل، على أن يأتي تفصيلها في محاور قادمة:

أ- عامل مادي وعروضي: يتصل بالمتطلبات المادية للطبع، التي دفعت بالشاعر إلى إثبات قصائد ديوانه بطريقة الشعر الحر، تخفيضاً للكلفة المادية المرتبطة بحجم صفحات الديوان، وكان لبعض البحوث التي تشييع فيها ظاهرة التدوير يد في ذلك، وتحديدًا بحر الخفيف الذي يجعل كثيرا من الكلمات مدورة، فيتم التضحية بالوزن على حساب التركيب.

ب- عامل أدبي: ارتبط بالصراع الأدبي بين أنصار القديم وأنصار الجديد في الشعر العربي، حيث اتجه أنصار الشكل القديم إلى توزيع قصائدهم ذات الصدر والعجز، توزيعاً ككلاسيكياً على شكل الشعر الحر، بتحكيم المعنى بدل الوزن، إظهاراً منهم لقابلية التطويع البصري لشكل القصيدة القديمة.

ج- عامل فني: لا يرتبط بمتطلبات الطبع المادية، وبعيد عن صراع الشكل، كان اختياراً فنياً من الشاعر، يسعى من خلاله إلى التجريب واستنفار ملكة النقد، وجعل الشكل القديم مستمراً في الحضور النصي، بالتخلي عن الشكل البصري، ومواكبة الاشتغال الفضائي للنصوص المعاصرة ومشاكسته.

لقد انتبه ثلّة من الدارسين في سياقات مختلفة، إلى قصيدة الشطرين المخبأة، غير أنّ ذلك منهم كان يأتي بشكل عابر، وإذا ارتقى يصل إلى عرض نماذج، لكنه لم يبلغ لدى أحدهم - في حدود ما اطلعنا عليه - مستوى الدراسة المتخصصة، الباحثة في البواعث والمسوغات والدلالات، والعارضة لآليات التمييز القاطع بين ما هو شعر حر حقيقي، وما هو شعر مخبأً شبيه به في الاشتغال الفضائي، وهو ما تسعى هذه الدراسة إلى الإحاطة بكل جوانبه، بعد عرض مجمل الإشارات الرائدة للظاهرة. فالدكتور نعيم اليافي في دراسته للتجريب في شعر التفعيلة، وتحت عنوان هو "خداع التشكيل"، يشير إلى انتشار قصيدة الشطرين المخبأة، إذ وقف على كثير من نماذجها في دواوين الشعر الحر. قال: "وقد تصفحت الكثير من دواوين الشعراء، فوجدت جملة من قصائدهم الحرة، يمكن نظمها على العمود"¹.

1 - التجريب في قصيدة التفعيلة، نعيم يافي، ندوة آفاق التجريب في القصيدة العربية المعاصرة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، 2001، ص58.

الكاتب علي محمود السمان في كتابه (العروض الجديد)، تحدّث في هامشين من هوامش الكتاب، عن رصده للظاهرة في دواوين الشعراء، مشيراً من جهة إلى كثرتها لديهم، ومبرزاً من جهة أخرى أنها أدّت إلى بلبلة القارئ، الذي اختلطت عليه الأمور في التمييز بين "العمودي" والحر. قال: "ولكن كثيراً من الشعراء المحدثين، يكتبون شعرهم العمودي بالشكل الذي يكتبون به الشعر الحر، أي يقطّعون البيت إلى أجزاء، لا بحسب الوزن والموسيقى، ولكن بحسب المعنى والشعور، ولذلك يختلّ الوزن، ويختلط الأمر على القارئ، حينما تكون القصيدة العمودية مكتوبة على هذه الصورة".¹ ونتيجة لذلك فإنّ الناقد قد رفضها قائلاً: "إذا كان الشعر الحر يكتب كتاباً النثر سطوراً كاملة (٠٠٠) وهو ما نقرّه، بل ما لا نرى غيره، فإنّ الشعر العمودي عند بعض الشعراء المحدثين (٠٠٠) يكتب كتاباً الشعر الحر سطوراً غير متساوية الطول، وهو ما نرفضه".² وما يؤخذ على الناقد هنا، أنه توجه للرفض مباشرة، رغم إقراره بانتشارها الكثير، ما يحتمّ البحث عن حلّ إشكالاتها، لكنه عوض احتواء الأمر عروضياً - خصوصاً أنّ كتابه في علم العروض، والأخير يوفر من الأدوات ما ينهي المشاكل التي تخلفها الظاهرة للقارئ - قام برفضها. فلو أنه درسها عروضياً لمكّن القارئ من تعرّفها والوعي بها، لكنه بدل ذلك اكتفى بالتنبيه عليها في الهامش، منصرفاً عن أية دراسة لها.

الناقد السعيد الورقي، يعتبر الظاهرة مرحلة من مراحل الانتقال بين قصيدة الشطرين القديمة وقصيدة الشعر الحر، والجميل لديه أنه عالجه تحت عنوان هو (الوزن في الشعر الجديد)، بمعنى أنه كان واعياً بأنّ معالجتها عروضية. قال: "لقد استطاعت القصيدة العربية أن تمرّ خلال أجيالها الثلاثة، في تعاملها مع الوزن، بمراحل متعددة، أولها الحفاظ على الوزن التقليدي كلفة، مع إعادة توزيع القصيدة في كتابتها (٠٠٠) وتلت هذه المرحلة، التي كانت بمثابة مرحلة انتقال وإعداد للذوق العربي، مرحلة تفتتت الوحدة العروضية التقليدية، إلى تفاعيل تمثل وحدات تخضع في طولها للانفعال الشعري، وتكتب في سطور متفاوتة الطول والقصر".³ كما يشير الناقد أيضاً إلى أنّ الظاهرة شكل من أشكال التجريب جذب عدداً من الشعراء، إبان موجة التجديد التي ظهرت فيها القصيدة الحرة. قال: "استطاع هذا الشكل من أشكال التجريب، أن يجتذب عدداً من الشعراء العرب، خاصة لكونه أكثر ارتباطاً بالشكل الموسيقي التقليدي (٠٠٠) وأنّ من بقي من شعراء الإطار الموسيقي التقليدي، قد لجأ إلى هذه الطريقة كأسلوب تجديد في مواجهة موجة التجديد الهائلة".⁴

الدكتور عبد الغني حسني ممن انتبهوا إلى الظاهرة، وتحديدًا عند أدونيس، أثناء تناوله لمسألة الإيقاع لديه، مشيراً إلى أنها صحبته طوال مسيرته. قال: "بدأه الشاعر منذ (قصائد أولى) واستمر في كتابته بدون انقطاع طوال مسيرته الشعرية، وإن كان يلجأ إلى إخفائه بتوزيعه على أسطر متفاوتة، تبدو للناظر غير المتبصر شعراً تفعيلياً، وهي في

1 - العروض الجديد، محمود علي السمان، مرجع سابق، ص 136.

2 - المرجع نفسه، ص 135.

3 - لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورقي، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1983، ص 221.

4 - المرجع نفسه، ص 226-227.

حقيقتها شعر عمودي".¹ فالدارس هنا كان واعيا بأن هناك تمعدا في إخفاء الاشتغال الفضائي من الشاعر، وأن ذلك ينطلي على غير المتبصر بالإيقاع. ولعل في قول لأدونيس خلال حديثه عن الأسس التي يستند إليها الشعر الحديث، إشارة إلى قصيدة الشطرين المخبّاة، حين قال: "هذه القصيدة العربية القديمة، التي ما تزال مستمرة بشكل أو بآخر حتى اليوم".²

حاتم عبيد في دراسته لمظاهر التجديد في الشعر الحديث، كان له وقوف عند الظاهرة، معتبرا إياها مظهرا من مظاهر استمرار موسيقى الإطار القديم في الشعر الحديث، مشيرا إلى أنه رغم ما يلجأ إليه الشعراء من طمس لهويتها، عبر تحويل التوزيع الكلاسيكي بسطور، إلا أن النموذج يظل حاضرا. قال: "حضور النموذج في قصائد الشعر الحديث، لا يمكن أن تطمسه مظاهر التحويل التي أدخلها الشعراء على معمار البيت العتيق، من زهد في القافية الواحدة، واستبدال للأبيات بالأسطر(....) فيكفي أن نجتمع أحيانا ما تثار على الورقة من سطور، تبدو للعين الناضرة متفاوتة الطول، ونصل السطر بالسطر، حتى يعود ما قدّم على أنه من جديد الشعر، إلى شعر عمودي لا فرق بينه وبين الشعر القديم في الالتزام بنظام التشطير ومراعاة ملزمات القافية".³

الدارس عبد الرضا علي، في حديث له عن بحر الكامل في الشعر الحرّ، استحضّر قصيدة من وزن هذا البحر، وانتبه إلى أنها من الشعر الخليلي رغم توزيعها الشعري الحرّ، فنبّه على ذلك بالقول: "هذه القصيدة وإن بدا شكلها الكلاسيكي أنها تتألف من أكثر من ثلاثة أسطر، إلا أن حقيقتها غير ذلك(....) فعلى الدارس أن يتنبه سلفا إلى قضية التدوير في القصائد الحرة، وإلى طريقة كتابة القصيدة، فقد لا تكون القصيدة حرة، ومع ذلك يكتبها ناظمها بأسلوب كتابة الشعر الحر(....) الشكل الكلاسيكي وإن أوحى بأن القصيدة حرة، غير أنها في الحقيقة ليست إلا قصيدة كاملية من قصائد الشطرين، وبمجرد إعادة ترتيبها شكليا تعود إلى وضعها الخليلي(....) فعلى الدارس أن يتنبه إلى ذلك، ويميّز القصيدة الحرة المدورة الأسطر، وقصيدة الشطرين التي ترسم على وفق كتابة الشعر الحر".⁴ فالدارس هنا كان واعيا بعملية التخفي، وأن كشفها يعود بنا إلى الاشتغال الفضائي الأصلي للقصيدة بشطرين، لكنه لم يوفر آليات تتبع في سبيل ذلك.

الشاعر والناقد المغربي محمد بنيس، في دراسته لبنية الإيقاع في المتن الشعري المعاصر بالمغرب، انتبه إلى اشتغال المتن المدروس على قصائد تقليدية تكتب بكتابة الشعر الحرّ، إذ وجدناه يقول: "هناك مجموعة من الشعراء الذين يكتبون قصائدهم بالشكل التقليدي، ثم يفتتون الأبيات بصريا ومكانيا لخداع القارئ، ونذكر منهم بنسالم الدمناقي ومحمد السريغيني، ومحمد الميموني".⁵ هذا الكلام من الناقد هنا، يؤكّد من جهة، على أن الشعر المغربي عرف نمط قصيدة الشطرين المخبّاة مبكرا، بل إنه استمر وتطوّر كما سيظهر في المحور الخاص بالتماذج. ومن جهة ثانية يشير إلى أن في

- 1 - الإيقاع عند أدونيس: بين تجديد مفهوم الشعر والوفاء لأوزان الخليل، عبد الغني حسني، مجلة طنجة الأدبية، ع52، 2013، ص7.
- 2 - الشعر العربي ومشكلة التجديد، أدونيس، مجلة الفكر، ع6، 1962، ص21-22.
- 3 - التجديد في الشعر العربي المعاصر: من جمالية النموذج إلى جمالية الفرد، حاتم عبيد، مجلة رحاب المعرفة، ع50، 2006، ص20.
- 4 - موسيقى الشعر العربي الحديث: قديمه وحديثه، عبد الرضا علي، دار الشروق، عمان، ط1، 1997، ص45-46.
- 5 - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، مرجع سابق، ص79.

الظاهرة خداعا للقارئ، لكنه بدل أن يوفر الأدوات العروضية التي لا تسمح للقارئ بأن يخدع بها، أي ما يبرز الفرق العروضي بينها وبين الشعر الحر رغم الشكل الكتابي المتشابه، فإنه انصرف عن الأمر، قائلا إنه ليس هناك داع للتفتيت على هذا النحو من جهة، وأنه قد يكون اجتهدا مطعيا من جهة ثانية، بل إنه اعتبر هذا النوع من القصائد بدون مهمة تاريخية، ونقطة هامشية توقف عندها فقط. قال: "يلعب هذا التوزيع الذي لا دافع موضوعي له، دورا في خدعة القارئ، ولا يقوم بأية مهمة تاريخية في تغيير حساسيته الشعرية، وبعد إثارتنا لهاتين النقطتين شبه الهامشتين، نتفرغ لدراسة بنية الإيقاع في المتن".¹

إننا لا نتفق مع ما جاء في كلام الناقد، ونرى خلافا لذلك أن قصيدة الشطرين المخبّاة، قد تجاوزت إكراهات الطبع المادية التي حكمت بداياتها، وأنه أصبح لها دافع موضوعي بعيد عن ما وصفه بالاجتهاد المطعبي، يرتبط بعلاقة الشاعر بالناقد، تلك العلاقة غير الحميمة دائما، التي يسعى فيها الشاعر بمثل هذه القصائد، إلى توريثه نقديا في نقد نماذج تقليدية على أنها من الشعر المعاصر، كاشفا قصوره النقدي وضعف أدوات اشتغاله، وسنرى تجليات ذلك في محور آخر، حيث سقط الأستاذ محمد بنيس نفسه في اختبار ما يعتبره هامشيا. ثم إننا نرى إلى هذه القصيدة باعتبارها ذات مهمة تاريخية، إذ أضافت إلى سجل قصيدة الشطرين العتيد نمطا جديدا. أما كلامه عن اعتبارها نقطة شبه هامشية، بما يفيد أنها لا تستحق الوقوف والدراسة، ففي هذا الفصل بكامله ردّ على ذلك، لأنها تستحق دراسة وعناية خاصة، لما خلقتها من مشاكل لدى القارئ والناقد على السواء نتصل بتلقي الشعر الحر، إذ كيف السبيل إلى تمييزها عنه، خاصة عندما يكون مستوى التخبيء في درجة عليا كما سنرى.

الباحث محمد حماسة عبد اللطيف في دراسته لبناء الجملة في الشعر العربي، توقف عند قصيدة الشطرين المخبّاة، وجاء ذلك منه وهو يتحدث عن الصراع بين الوزن والتركيب والدلالة. قال: "قد ندهش إذا رأينا شعراء الشعر الحر، عندما يكتبون قصائد من شعر البيت، تتوافق لديهم الوحدة العروضية مع وقفة الجملة، بحيث تأتي القافية وقفا للجملة والبيت معا، ولعله من أجل هذا يلجأ بعضهم إلى كتابة أبيات القصيدة بطريقة معنوية لا بطريقة عروضية".² وبعد أن عرض الدارس لنموذج لذلك بقصيدة للشاعر أمل دنقل، علّق عليها بتعليق يستبعد مسألة أي اجتهد مطعبي في تفضيتها، وأن توزيعها الكتابي من عمل الشاعر. قال: "إنّ هذا التوزيع الكتابي من عمل الشاعر نفسه، لأنّ القصيدة نشرت في ديوانه (مقتل القمر) سنة 1974، بهذه الطريقة نفسها، قبل أن تنشر في الأعمال الكاملة بعد وفاته. وإذا حاولنا أن نتفهم السبب في كتابة هذه القصيدة على هذا النحو الذي يهدم الشعر، أو بعبارة أخرى يهدم النظام العروضي، فإننا لا بد أن نستعرض الهدف الواضح من هذه الطريقة. هل الشاعر يهتم بالوحدات المعنوية، أي الجملة؟ لا يظهر ذلك (...). فهذا التوزيع إذن ليس وحدات دلالية، وليس وحدات إيقاعية، ولولا القافية وروبيها الحادّ (حرف الهمزة)، التي وقفت حارسا واضحا لحدود البيت في هذا المقطع، لاختلطت الأمور على القارئ، وهناك كثير من الشعراء يفعلون هذا الصنيع".³

1 - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، مرجع سابق، ص 81.

2 - الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة عبد اللطيف، مرجع سابق، ص 41.

3 - المرجع نفسه، ص 42-43.

إنّ الدارس هنا يشير إلى مجموعة من الأمور، فهو يؤكّد في نهاية كلامه أنّ قصيدة الشطرين المخبّأة منتشرة في دواوين كثير من الشعراء، ويشير إلى أنّ القافية من علامات الاهتداء إلى الخبء، وهذا ما عنيناه بالمسافة الزمنية الثابتة، غير أنّنا لا نوافقه في أنّها هدم للنظام العروضي، وإذا شئنا الحديث عن ذلك نقول إنّ هدم وهمي أو بصري، أما أساسها العروضي فثابت. ثم إنّ الناقد وقف عند الظاهرة في حدود طبيعة كتابه ولم يتجاوزها، وهي البحث في طبيعة تركيب الجملة في الشعر، معتبرا أنّ التوزيع الكتابي في قصيدة الشطرين، وسيلة لجأ إليها الشعراء لتفكيك ترابط التراكيب في شعرهم بعدما وجدوا أنّ النحو الذي اتبعوه لم يحم هذه المهمة. قال: "ولعل محاولة فك ترابط التركيب هذه، هي التي دفعت بعض الشعراء، حين لم يحم النظم الذي سلكوه بهذه المهمة، إلى فك ترابط التركيب عن طريق الكتابة".¹

الشاعر والناقد محمد علي الرباوي، يكاد يكون الاستثناء في من انتبهوا إلى قصيدة الشطرين المخبّأة، وذلك خلال معالجته لمفهوم البيت وتشكيله في القصيدة الحرة. فهو يشير إلى أنّ إدراك البيت يتم في مستويين، المستوى البصري حين يأتي بشكله المحدد سلفا، فإذا اتخذ شكلا آخر وهنا بيت القصيد، يكون المستوى السمعي هو الراصد لشكله. قال: "أما البيت، فله على الصفحة شكل محدد تدركه العين. فإذا اتخذ شكلا مخالفا، كانت الأذن قادرة على التعرف عليه. فإذا البيت يدرك بالعين والأذن".² فهو على عكس دارسين سابقين، فطن إلى أنّ علم العروض يتحكم في البيت المسموع مهما اتخذ من شكل على الحامل الطباعي، لذلك قال "إن البيت كيفما كان الشكل الذي يتخذه على الورق، يبقى بيتا مسموعا. والمسموع يتحكم العروض في تشكيله في السمع".³

يبدو من كلام الناقد محمد علي الرباوي، أنه استفاد من إشارات محمد بنيس السابقة، مع اختلاف في التعامل بينهما مع الظاهرة، ففي الوقت الذي اعتبرها الناقد محمد بنيس عملا اعتباطيا لا مبرر له، نجد الأستاذ محمد علي الرباوي يؤكّد على القصيدة فيها بدل الاعتباطية. ولذلك قلنا إنه كان استثناء. قال: "هل توزيع البيت على أسطريتم اعتباطا أم له غاية؟ (...) تأكد لنا أنّ هذا التوزيع مرتبط بغاية جمالية بالأساس (...) فتوزيع البيت على أسطر ليس عملا اعتباطيا (...) لكن يحدث أن ينشر الشاعر نصّا فيوزعه توزيعا معينا، وحين يعيد نشره يعيد توزيعه توزيعا جديدا مخالفا للتوزيع الأول، وهذا شيء طبيعي، كالإنشاد الذي تتغير نغماته تبعا للحالة النفسية والثقافية والاجتماعية، التي يكون عليها المنشد. لكن بعد كلّ هذا، نجد بعض الدارسين يعالجون موضوع البيت في القصيدة الحرة، معالجة معيارية لا تثبت أمام النقد، لأنهم لا يدركون، أو لا يريدون أن يدركوا، أنّ البيت قد يتخذ أكثر من تشكيل إذا تعددت طبعاته".⁴

1 - الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة عبد اللطيف، مرجع سابق، ص 46.

2 - العروض: دراسة في الإنجاز، محمد علي الرباوي، مطابع الأنوار المغربية، وجدة، ط1، 2012، ص 451.

3 - المرجع نفسه، ص 469.

4 - المرجع نفسه، ص 468 و 471.

إنَّ الرجل من خلال حديثه هنا، يؤكد على غياب الاعتبارية، وأنَّ للظاهرة ملمحا جماليا، بل إنَّه يرى في تغيُّر الشكل الكلاسي بين الطبقات، ضرورة فنية متصلة بنفسية الشاعر وظروفه الثقافية والاجتماعية، هي ما تدفعه إلى نشر الشعر بتوزيع كلاسي معيَّن، يأتي تغييره في طبعة أخرى، لتغير التحولات الطارئة على الشاعر سيكولوجيا واجتماعيا وثقافيا. ومن هذا المنطلق انتقد الطريقة المعيارية التي يتم بها التعامل مع البيت، باعتباره شكلا ثابتا، موجهها كلامه تحديدا لمحمد بنيس الذي نحا هذا المنحى في معالجته لمفهوم البيت، إذ لم ينطلق من تحديد البيت عروضيا، ما أوقعه في اعتبار نص حر قصيدة شطرين، كما وقف عند ذلك الناقد، مشددا على ضرورة تحديد البيت، "لأنَّ القصيدة صارت توزع بصريا، توزيعا يوحي بأنَّها حرة"¹، والباحثون "في الشعر، وفي إيقاعه خاصة، عندما لا ينطلقون من تحديد الشكل العروضي للنص، يخطئون في نتائج أبحاثهم"²، وهو ما سنرى تجليات له في محور آت. وإذا كنا نثني هنا على معالجة الشاعر والناقد محمد علي الرباوي للظاهرة، إذ لم يكتف بالتنبية فقط عليها، أو اعتبارها هامشية، وإنما عالجها عروضيا وجماليا، فإننا نأخذ عليه اكتفاءه بالوقوف فيها عند مستوى البيت، التزاما بمنهج كتابه، ولو أنه تناولها على مستوى القصيدة لتحقيق لدراسته الشمولية.

إبراهيم السامرائي أيضا ممن انتبهوا إلى الظاهرة، وكان ذلك في سياق حملته على شعراء الشعر الحر، التي استهدف فيها إبراز ما اعتبره نواقص وعيوبا في شعرهم، غير أنه لم يتوقف عند الظاهرة بالدراسة، إذ لم تكن من انشغالاته، وإنما كان التفاتا عابرا منه إليها. قال: "ثم إنك لتجد في هذا الأدب الحر الجديد، ميلا إلى التزام قواف ورجوعا إليها ما أمكنهم السبيل، وقد تجد القطعة كتبها صاحبها ذات وزن وقافية واحدة، ولكنه كتبها بصورة أبعدتها عن أن تكون صدورا وأعجازا لقصيدة مألوفة"³. ونجد الناقد محمدا عبد المطلب هو الآخر، ممن وقفوا عند قصيدة الشطرين المخبأة، وذلك في سياق حديثه عن بنية التصريح، حيث قال: "يزداد التعامل مع بنية التصريح في القصائد التقليدية، التي تحتوي تجارب شعراء الحداثة، وذلك برغم كتابتها التي توهم بتحركها من خلال نظام السطر الشعري. وفي قصيدة أمل دنقل (شيء يحترق) نلاحظ هذه الظاهرة:

- 1- شَيْءٌ فِي قَلْبِي يَحْتَرِقُ
- 2- إِنَّمَا يَمْضِي الْوَقْتُ فَتَفْتَرِقُ
- 3- وَنَمُّكَ الْأَيْدِي
- 4- يَجْمَعُهَا حُبٌّ
- 5- وَتَفَرِّقُهَا كُصْرُ

فالشكل الظاهر أنَّ القصيدة تسير على نظام السطر الشعري، بينما هي في الحقيقة تسير على نظام البيت لا السطر، ويمكن كتابتها على النحو التالي:

- 1 - العروض، محمد علي الرباوي، مرجع سابق، ص 464.
- 2 - المرجع نفسه، ص 466.
- 3 - في القوافي وكتاب التقفية، إبراهيم السامرائي، مجلة المورد، ع 3، م 7، دار الحرية، بغداد، 1978، ص 331.

شَيْءٌ فِي قَلْبِي يَحْتَرِقُ إِذَا يَمْضِي الْوَقْتُ فَتَفْتَرِقُ
وَنَمُّ الْأَيْدِي يَجْمَعُهُمَا حُبٌّ وَتَفَرَّقُهُمَا هُرُقٌ¹

يظهر من خلال كلام الناقد أنه كان واعياً بتخيي البيتين، وأن شكلهما السطري إيهام للقارئ، وفي تعليقه للتوزيع الكتابي لهما، لم يذهب إلى ما ذهب إليه البعض من عدّه عشوائياً، وإنما ربطه برغبة الشاعر في اعتماد الإيقاع الدلالي بدل العروضي قائلاً: "أراد لها أن تكتب من حيث الشكل على هذا النحو، ليحقق نوعاً من الإيقاع الدلالي الذي يرتبط بالمعنى، أكثر من ارتباطه بالموسيقى".²

الدكتور ربيعي عبد الخالق، في دراسة له حول أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، ومنها أثر هذا التراث في موسيقى الشعر، انتبه إلى أنّ عدداً من شعراء القصيدة الحرة، يوزعون قصائدهم ذات الشطرين توزيع الشعر الحر على شكل أسطر. فقال: "ومنهم من نظم قصيده على النمط القديم، وراح يفتت وحدة البيت الموسيقية، مقطّعا أبياته في سطور غير متساوية، لكي تأخذ في الكتابة فقط شكل الشعر الجديد، حتى إذا قرأناها أمكننا ردها إلى صورتها الحقيقية، فإذا هي أبيات موزونة ومقفاة من الطراز التقليدي، وهذا المسلك، قد سلكه أكثر من شاعر من شعرائنا".³

إنّ الدارس هنا كان موفقاً في رصد الظاهرة، كما أفاد بأنها مسلك كثير من الشعراء، بل إنه استحضر عدداً معتبراً من القصائد المخبّأة، وكشفها بصدر وعجز، وما يؤخذ عليه أنه بقي في حدود إبراز وجود أثر الشعر القديم لدى شعراء القصيدة الحرة، ولم يقرأ دلالة حضورها المعبر لديهم، كما أنه في كشفه للمخبوء لا يقدم أي إرشادات تدل القارئ على كيفية الاهتمام إلى أنّ ما أمامه شعر شطرين، وكيف يميزه عن الشعر الحرّ الحقيقي. ومن مظاهر ذلك قوله: "للشاعر جودة العديد من القصائد التي تناثرت في دواوينه المختلفة، والتي جاءت في سطور يمكن ردها إلى الشكل التقليدي، ومن هذه، قصيدته (ربّما أنساك)، والتي يقول في سطورها:

بحر الكامل التام

1- وَحَمَلْتُ فِرْوَسَ الْخَلَامِ

2- حَقِيبَتِي

3- وَعَلِمَ الصَّرِيقُ تَمَكُّمَاتِ

4- أَنْغَامِي

5- وَأَخَذَتْ أَنْصُرُ لِلصَّرِيقِ مُعَاتِبًا

6- كَيْفَ أَنْتَهَتْ بَيْنَ الْأَسْوَا

7- أَيْلَامِي

8- شُرْفَاتِي الْخَضَاءُ

1 - بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1993، ص373.

2 - المرجع نفسه، ص373.

3 - أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، ربيعي عبد الخالق، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989، ص75.

9- كَمْ شَهِدَتْ لَنَا

10- نَحْصَرَاتِ شَوْقٍ

11- صَاحِبِ الْأَنْغَامِ

12- وَالْآنَ جِئْتُ

13- وَالسَّيْنُ تَغَيَّرَتْ

14- وَعَدَوْتُ وَحَدِي

15- فِي حُجَى الْأَيَّامِ

فهذه المقطوعة بسطورها الخمسة عشر، ليست إلا أربعة أبيات على النسق الموسيقي التقليدي كما يلي:

1- وَحَمَلْتُ فِي وَسْطِ الْخَلَامِ حَقِيبَتِي وَعَلَى الصَّرِيقِ تَمَدَّدَتْ أَنْغَامِي

2- وَأَخَذْتُ أَنْصُرُ لِلصَّرِيقِ مُعَاتِبًا كَيْفَ انْتَهَتْ بَيْنَ الْأَسْرِ أَيَّامِي

3- شُرُفَاتِي الْخَصْرَاءُ كَمْ شَهِدَتْ لَنَا نَحْصَرَاتِ شَوْقٍ صَاحِبِ الْأَنْغَامِ

4- وَالْآنَ جِئْتُ وَالسَّيْنُ تَغَيَّرَتْ وَعَدَوْتُ وَحَدِي فِي حُجَى الْأَيَّامِ¹

فالناقد كما يظهر كشف المخبوء، غير أن ذلك تم منه في غياب أية مقدمات تبرز كيفية الكشف، ودور علم العروض - من خلال استعمالات البحور، في صلتها بعلم القافية، وتحديد المسافة الزمنية الثابتة بين القوافي حسب كل استعمال للبحر العروضي - في تمييز شعر الشطرين عن الشعر الحر، الذي يفتقر لاستعمالات البحور من جهة، وتمييزه المسافة الزمنية غير الثابتة بين القوافي من جهة أخرى.

نقف أخيرا مع الشاعر والناقد مصطفى الشليح، الذي يعدّ من رواد قصيدة الشطرين المخبّأة في المغرب، بل من الذين وظفوها باعتبارها اختيارا فنيا، على نحو ما سنقف على ذلك في محور لاحق خاص بالنماذج. وقد كان للرجل إشارة مقتضبة إلى قصيدة الشطرين المخبّأة، في ردّه لادّعاء صادر عن الناقد محمد بنيس، مفاده أنّ ظهور الشعر المعاصر في المغرب، أدّى إلى إفلاس الاتجاهات الشعرية السابقة عليه، فقال في ردّ الدعوى: "ما كان ظهور الشعر المعاصر بالمغرب، معناه تاريخيا إفلاس الاتجاهات الشعرية الأخرى كما ادعى بنيس، لو كان ذلك حقيقيا، لوجب إعلان إفلاس القصيدة العمودية المشرقية رسميا بعد 1946، وما حدث ذلك (٠٠٠) ولما عاد شعراء التكسير إلى العمود عودة مقنّعة، بتوزيع الأبيات في فضاء النص بطريقة توغز إلى غير المتمرسين بالإيقاع، أنهم أمام حادثة شعر، وهي ظاهرة ارتحلت إلى شعراء سنوات التسعين، زمن كتابة هذه الدراسة"². فالرجل هنا يقرّ من جهة بأنّ الظاهرة بدأت في المشرق العربي، ثم يؤرّخ من جهة ثانية لزمن ارتحالها إلى المغرب في تسعينيات القرن الماضي، إضافة إلى وعيه بأنّها تشكل عقبة أمام القارئ غير المتمرس على الإيقاع.

1 - أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، ربيعي عبد الخالق، مرجع سابق، ص 78-79.

2 - في بلاغة القصيدة المغربية، مصطفى الشليح، مرجع سابق، ص 452.

بهذا نكون قد عرضنا بما فيه الكفاية، رُصد الدارسين لظاهرة قصيدة الشطرين المخبّأة، وقد رأينا كيف أنّ ذلك جاء في سياقات غير متطابقة، والمشارك بين معظمهم إشارتهم إلى الوجود المعترف للظاهرة في دواوين الشعراء، وإلى أنها ترتبط بالإيقاع، وتستلزم ضبطاً له وتقرساً عليه، حتى يمكن تجنب اعتبارها شعراً حراً، لكن للأسف لا نجد توضيحاً لديهم حول كيفية ضبط الإيقاع للظاهرة، وإبقائه لها في حدود اشتغالها الفضائي النموذجي بصدر وعجز، رغم ما تظهر به من اشتغال فضائي خاص بالشعر الحر.

3- قصيدة الشطرين المخبّأة: تاريخية الاشتغال الفضائي

3-1- الظروف التاريخية لنشأة الظاهرة وإنشارها:

إنّ الحديث عن بداية السجال النقدي الحقيقي حول الظاهرة، يتصل بالناقدة والشاعرة نازك الملائكة بشكل كبير، ويرتبط ذلك بمعركة خاضتها حول شكل الشعر الحرّ، وهي معركة من فصلين، الأول يتصل بالشعر المترجم وقصيدة النثر، والثاني بقصيدة الشطرين المخبّأة، ولفهم السياق جيّداً نعرض لفصلي المعركة معاً، وهما فصلان متتابعان، للأول منهما يد في بروز الثاني، رغم أنّ معالجة كل منهما عند نازك، كانت في مكانين مختلفين، إذ الأول ورد في (قضايا الشعر المعاصر)، بينما الثاني جاء في مقدمات بعض الدواوين، والمقالات المنشورة في صفحات المجلات، ولم تكن له في (قضايا الشعر المعاصر) سوى إشارة يتيمة نعرض لها في حينه.

3-1-1- الفصل الأول: الشعر المترجم وقصيدة النثر

نجد لدى نازك الملائكة في دراستها لـ (قضايا الشعر المعاصر)، وقوفاً في أكثر من مناسبة عند ما يتصل بالشكل البصري للنص الشعري على الحامل الطباعي، وكان ذلك في سياق تمييز شكل الشعر الحرّ، عن أشكال أخرى رأت الناقدة أنها تغتصب لنفسها شكل الشعر الحرّ، وتخلق بلبلة في تلقيه لدى الجمهور. وفي هذا الإطار، تعرّضت بالنقد لشكلين، أولهما شكل النثر الذي جسّدته الترجمات للنثرية للشعر الغربي وقصيدة النثر، والثاني شكل قصيدة الشطرين المخبّأة، غير أنّ تركيزها في (قضايا الشعر المعاصر)، كان على الشكل الأول بتجسيده. قالت: "نرى أنّ نشوء حركة الشعر الحرّ، في عصر الترجمة عن الشعر الأوروبي، قد أساء إليها، وجعل القراء غير العارفين، لا يميزون بينه وبين النثر الذي يترجم به الشعر الأوروبي. وجاءت الإساءة الثانية من الدعوة إلى قصيدة النثر كما يسمونها، فأصبح القارئ يقرأ الشعر الحر وهو موزون، فيخلط بينه وبين نثر يترجم به قصائد أجنبية، ونثر عربي اعتيادي يكتبه الأدباء مقطّعا، ويسمونه في حماسة غير علمية شعراً. وكيف يميز قارئ غير شاعر بين النماذج (٠٠٠) المتشابهة ظاهرياً".¹

لقد جاء حديث الناقدة هنا، في تناولها للأسباب التي خلقت مقاومة للشعر الحرّ من الجمهور العربي، ومنها الظروف الأدبية لعصر الشعر الحرّ، حيث أشارت في مستهل حديثها إلى أنّ شكل القصيدة قديماً، كان إشعاراً للقارئ، يساعده على معرفة أنه أمام شعر، وأن المتحكم في هذا الشكل التناظري بصدر وعجز، وفسحة بيضاء بينهما،

1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 158.

هو الوزن.¹ لكن مع مجيء الشعر الحرّ، وقع الاستغناء عن نظام الشطرين، واستعمل السطر الشعري في الاشتغال الفضائي للقصائد بدله، غير أنّ هذا الاشتغال تعرّض للتشويش، لأنّ الظرفية الأدبية للعصر الذي ظهر فيه، عرفت ظهور قصيدة النثر والشعر الغربي المترجم، اللذين أخذوا في الاشتغال الفضائي لهما على الورق اشتغال الشعر الحرّ، ما أدّى إلى بلبلة في شكل الأخير، لدى القارئ الذي يعتمد في تحديده على شكل الكّابة دون استحضار للعروض. قالت الناقدة: "إنّ الشعر الحرّ، سرعان ما وقع في إشكال عسير، خاصة بالنسبة لأولئك القراء الذين يعتمدون في إدراك الشعر، على شكل كتابته، لأنهم لا يحسنون فهم الوزن ولا يعرفون العروض. ذلك أنّ هؤلاء القراء، بدأوا يخلطون بين هذا الشعر الحرّ الموزون، وبين نثر عادي لا وزن له، أصبح الأدباء يكتبونه ويقطعونه على أسطر دون أيّ مبرر أدبي، وهذا النثر الذي يغتصب لنفسه شكل الشعر، يجري في اتجاهين: الترجمات العربية للقصائد الأوروبية وغيرها. وما يسمونه بقصيدة النثر، وهي نثر طبيعي خال من الوزن ومن الإيقاع، اختاروا أن يسموه قصيدة".²

بالنسبة للشعر المترجم، لا توافق الناقدة على تقطيعه على أسطر عند نقله للعربية، وترى أنّ ذلك مباح للمترجم الأجنبي، لأنّه ينقل من لغة إلى لغة أخرى لها نفس خصائصها، "خاصة بين اللغات التي تنتمي إلى أصل واحد مثل الإنجليزية والألمانية والفرنسية والإيطالية والإسبانية، فهي كلها تنحدر من أصل لا تبني يجمع بينها، ويجعل كثيرا من قواعدها متقاربة، فكان من السائع في هذه اللغات، أن يوضع الشطر الموزون، مقابل سطر من النثر يحتوي على معناه، دون أن يجد المترجم صعوبة في توزيع الألفاظ والأشطر، في حدود اللغة التي يكتب بها ترجمته".³ أمّا المترجم العربي، فلا يصحّ له ذلك، لأنّ العربية التي ينقل إليها، لها خصائص غير التي للأوروبية كما ترى الناقدة، ولذلك لا يباح له تقطيع النص المترجم على أسطر تشبه الشعر الحرّ، بل يثبت بطريقتة النثر العادي، "أما إذا كان حريصا على صفة التقطيع، فإنّ عليه أن يترجم هذا الشعر الأجنبي إلى شعر عربي، بكل ما يتبع ذلك من وزن وتقنية وعاطفة وصور، إذ ذاك سيكون التقطيع حقّه".⁴ وهذا ما قامت به الناقدة فعلا في ترجمتها لقصيدة (مرثية في مقبرة ريفية)، لتوماس جراي، التي كانت سببا فجّر السجال حول قصيدة الشطرين المخبّاة كما سنأتي على ذلك.

إنّ سبب هذه الاشتراطات لدى الناقدة هنا على المترجم العربي، كانت مبنية على ما لاحظته لدى الجمهور العربي من العامة والأدباء، الذين تلقّوا الشعر المترجم إلى العربية، باعتباره شعرا حرّا، منصرفين مع شكل تقطيعه على أسطر، يتحسسون الوزن فيه فلا يجدونه، فيعتبرون الشعر الحرّ نثرا، والأصل أنّه موزون مقفى. قالت: "لقد أضاف شيوع هذا الأسلوب في كّابة النثر، إلى متاعب القارئ غير المختص في تذوق الشعر الحرّ وفهمه. ذلك أنّه أصبح يرى كثيرا من النثر المترجم مكتوبا بأسلوب التقطيع، فكان يحسبه شعرا حرّا موزونا، وحين يقرأه ويلتمس الوزن الذي

1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 151-152.

2 - المرجع نفسه، ص 152.

3 - المرجع نفسه، ص 153.

4 - المرجع نفسه، ص 155-156.

يسمع أنه ملازم للشعر الحر، يخرج بالحيية، لأنّ عدم وجود الوزن هنا، ينتهي به إلى الحكم بأنّ الشعر الحر نثر. ولعل هذه الظاهرة المؤسفة، هي التي تجعلنا نسمع أدباء معروفين، وحتى شعراء أحيانا، يحكمون بأنّ الشعر الحر نثر، فإنما يحكم كثير من هؤلاء على هذا النثر المترجم وما يشبهه، مما يبدو في شكله الخارجي كالشعر الحر(١٠٠)ولذلك حكموا بأنّ الشعر الحر نثر لا وزن له ولا قافية(١٠٠)ومن هنا وضعت في طريق الشعر الحر أول عشرة، فبكا عندها".¹

إذا كان هذا رأيها عن الشكل الأول وهو الشعر المترجم، فإنّ رأيها في الشكل الثاني وهو قصيدة النثر، لا يختلف كثيرا، إذ ترفض ما يسمى قصيدة النثر من جهة، وترفض أن تكتب مقطّعة على الورق تقطيع الشعر الحر من جهة ثانية، لأنّها مثل الشعر المترجم، تحدّث التباسا لدى متلقي الشعر الحر، الذي ترسّخ لديه بصريا، أنّ الشكل المقطع خاص بالشعر الحر، لذلك شدّدت على ضرورة أن تثبت قصيدة النثر بشكل النثر الاعتيادي، حفاظا على شكل الشعر الحر من التشويش. قالت: "إنّ نثرهم هذا الذي يقدمونه للقراء باسم الشعر الحر، قد أحدث كثيرا من الالتباس في أذهان القراء غير المختصين، فأصبحوا يخلطون بينه وبين الشعر الحرّ الموزون، الذي يبدو ظاهريا وكأنّه مثله، وخيل إليهم نتيجة لذلك، أنّ الشعر الحر نثر اعتيادي لا وزن له".²

بهذا يظهر أنّ الناقدة، كانت تخوض معركة الحفاظ على شكل الشعر الحرّ، وكانت تستند فيها إلى أنّه موزون مقفى، لذلك لا ينبغي أن يأخذ شكله شكل ما ليس موزونا، مثل الشعر المترجم، وقصيدة النثر، وهي وإن كانت أباحت شكل الشعر الحرّ للشعر المترجم بشرط أن ينقله المترجم إلى العربية موزونا، فإنّها لم تتحه لقصيدة النثر لغياب الوزن فيها. غير أنّنا هنا نرى أنّ الناقدة، كان عليها أن تدير هذه المعركة بشكل عروضي أكثر دقة، فبدل أن تكتفي بالتنبيه على التباس شكل الشعر الحرّ الموزون بأشكال غير موزونة، كان عليها استدعاء علم العروض للتمييز بين ما هو موزون، وما هو غير موزون رغم تشابه الاشتغال الفضائي فيهما، عبر استغلال إشارات عروضية نبّه عليها القدماء، تظهر في التقطيع العروضي، لكنها بدل ذلك اكتفت بما هو نظري، وفوّتت على جمهور الشعر الحرّ طرقا عملية لتمييز شكله عن باقي الأشكال الأخرى، بل إنّ الناقدة وقعت في الخطأ نفسه كما سنرى، في معالجتها لشكل قصيدة الشطرين المخبّأة.

إنّ نازك هنا كما هو حال كثير من الدارسين، تتحدّث كما يتحدّثون عن قصيدة النثر بكونها غير موزونة، ثمّ تمرّ ويمرّون دون أن يضعوا بين يدي القارئ، أدوات تهديه إلى أنّ ما أمامه موزون أو غير موزون، فعلماء العروض وقفوا في أكثر من مناسبة، عند علامات إذا ظهرت، تنبئ بغياب الوزن الشعري، ذلك أنّ علم العروض أخذ من اللغة العربية مبدأ كراهية توالي الأمثال، ويتجلى عروضيا في كراهية توالي السواكن، وكراهية توالي المتحرّكات،

1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 156.

2 - المرجع نفسه، ص 157.

وكراهية توالي الأسباب، وكراهية توالي التفاعيل، وتدل عليها جميعا فيه الزحافات والعلل، ويكفي هنا الإحالة على دراسة في الموضوع، درست هذه الكراهيات العروضية بتفصيل نتجاوزه هنا لأنه ليس موضوعنا تحديدا.¹ لكن نعرض على سبيل المثال لا الحصر، لحديثهم عن كون توالي المتحركات، واجتماع السواكن، من العلامات الدالة على ما هو غير موزون.

الجوهري في (عروض الورقة)، تحدّث عن ثلاث علل لعلم العروض، قائلا في الثالثة منها: "والثالثة ترك الوزن، كالجمع بين خمسة متحركات، وتحريك سواكن الأوتاد والأسباب، ونحوها مما يدرك بالذوق نبو الطبع عنه لفساد النظم. وهذا لا يسوغ للمحدث ولا للقديم، لأنّ فيه تركا للوزن، وإخراجا للنظم إلى النثر".² وفي باب المتحرك والساكن قال الزجاج: "اعلم أنه لا يجتمع في حشو البيت في الشعر ساكنان البتة (....) فهذا الصنف مسقط في الشعر، مستعمل في الكلام، وإنما أسقط في الشعر لأنّ الشعر موزون باعتدال في الحركة والسكون، فقبح في الشعر جمع بين ساكنين، كما قبح فيه اجتماع خمسة متحركات".³ وقال ابن القطّاع في الباب نفسه: "ولا يجتمع في الشعر أكثر من أربع حركات، ولا يجمع فيه بين ساكنين إلاّ في القوافي".⁴ وفي حديثه عن زحافات بحر الكامل يقول: "لا يجوز فيه الطي منفردا، لاجتماع خمس حركات، وليس ذلك في الموزون".⁵

في (الكتاب) لسيبويه، حديث له عن الإدغام، يرى فيه أنه يستحسن كلها توات الحركات، قال: "ألا ترى أنّ بنات الخمسة، وما كانت عدته خمسة، لا تتوالى حروفها متحركة، استثقالا للمتحركات مع هذه العدة، ولا بدّ من ساكن (....) ومما يدلّك على أنّ الإدغام في ما ذكرت لك أحسن، أنه لا يتوالى في تأليف الشعر خمسة أحرف متحركة".⁶ ويميّز أبو الحسن العروضي بين توالي المتحركات في الشعر وتواليها في الكلام قائلا: "أما المتحركات فليس يجوز أن يجمع منها في شعر، خمسة متحركات تتوالى ليس بينها حرف ساكن البتة، لا تتوالى في حشو بيت (....) فأما في الكلام فقد تتوالى ست حركات وأكثر (....) فأما الشعر فلا يجوز أن تتوالى فيه أكثر من أربع حركات، وذلك قليل".⁷

تطرّق الإربلي أيضا في حديثه عن قافية المتكاوس إلى ذلك فقال: "اعلم أنه لا تقع في كلام العرب كلمة على أربعة أحرف متحركة أصول، وذلك مرفوض (....) ولما وجد ذلك في أشعار العرب، وباين الأصول، سمي متكاسا، وأصل الكوس: الاضطراب ومخالفة المعتاد".⁸ وقال في حديثه عن قافية المترادف: "فأما ما وقع في آخره ساكنان وهو

1 - انظر في ذلك دراسة قيّمة للدكتور أحمد كشك، عنوانها (الزحاف والعلة: رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع)، الفصل الأول من الباب الثالث، بدءا من الصفحة 315.

2 - عروض الورقة، الجوهري، مصدر سابق، ص 2.

3 - كتاب العروض، الزجاج، مصدر سابق، ص 137.

4 - البارع في علم العروض، ابن القطّاع، مصدر سابق، ص 86.

5 - المصدر نفسه، ص 137.

6 - الكتاب، سيبويه، مصدر سابق، ج 4، ص 437.

7 - الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن العروضي، مصدر سابق، ص 26.

8 - كتاب القوافي، الإربلي، مصدر سابق، ص 91.

المترادف، فليس بأصل البتة، فإنه ليس في أصول العروض التقاء ساكنين حشوا ولا طرفاً¹. وفي السياق ذاته قال ابن عباد: "لا يتوالى في الشعر أكثر من أربعة متحركات، ولا يجتمع فيه ساكنان إلا في قواف مخصوصة"². وقريب من هذا أشار إليه ابن السراج، قال: "ليس في الشعر أربعة أحرف متتالية متحركة، إلا في مزاحف وهو قليل، وليس في كلام العرب في اسم من أسمائها جمع بين أربعة متحركات، إلا وقد حذف منه ساكن يفصل بين متحركاته"³.

عند هذا الحد، نكون قد عرفنا أصل موضوع قصيدة الشطرين المخبأة عند نازك الملائكة، والذي ارتبط باشتراطها على المترجم العربي، في نقله للشعر الأجنبي إلى العربية، إذا ما رغب أن ينقله على شكل من أشكال الشعر العربي، بضرورة أن يكون موزوناً على أوزان العروض العربي وقافيته. وهو ما التزمت به الناقدة نفسها حين ترجمت كما أشرنا سابقاً، قصيدة (مرثية في مقبرة ريفية)، لتوماس جراي، غير أنها في الوقت الذي اعتقدت فيه أنها حلت مشكلة الشكل في الشعر المترجم، حين نقلت القصيدة السابقة إلى العربية بالشرط الذي وضعتة - حيث اختارت الناقدة لها شكل نظام الشطرين بصدر وعجز، ووزن الخفيف التام الذي يشيع فيه التدوير - وجدت نفسها في صلب معركة أخرى، حين اضطرتها الظروف المادية لطبع ديوانها (عاشقة الليل) الذي اشتمل على قصيدة (مرثية في مقبرة ريفية)، إلى إثبات هذه القصيدة داخل الديوان بالاشتغال الفضائي للشعر الحر، فتلقفها الجمهور باعتبارها شعراً حراً، وصارت سنة تحتذى، وبذلك عادت الناقدة إلى نقطة الصفر، في معركة شكل الشعر الحر التي خاضتها، واضطرت إلى خوضها من جديد، لكن هذه المرة ليس مع أشكال النثر غير الموزونة (الشعر المترجم وقصيدة النثر)، وإنما مع ما اصطلح عليه في هذا الفصل بقصيدة الشطرين المخبأة، وقد كانت لنازك في (قضايا الشعر المعاصر)، إشارة يتيمة عابرة إلى هذه القصيدة، في حديثها عن أخطاء التدوير ضمن أصناف الأخطاء العروضية، حين قالت عن الشاعر: "وأحياناً يورد بيتاً ذا شطرين متساويين على النمط الخليلي، وهو يظن أنه يكتب شعراً حراً تتعدد أطوال أشطره"⁴. أما تناولها المفصل للظاهرة، فكان خارج (قضايا الشعر المعاصر)، كما سنوضح في الفصل الثاني من المعركة.

3-1-2 - الفصل الثاني: قصيدة الشطرين المخبأة

بدأ السجال النقدي الفعلي حول قصيدة الشطرين المخبأة، في ستينيات القرن الماضي، فإذا كان معظم النقاد الذين عرضنا لانتباههم بخصوص هذه القصيدة في مدوناتهم، قد اكتفوا بمجرد الإشارة إلى الظاهرة، ولم يصلوا إلى رفع مستوى النقاش حولها، فإننا رصدنا تناولاً نقدياً بارزاً لها لدى ثلاثة دارسين هم: أبو طالب زيان ونازك الملائكة على صفحات مجلة الأقلام العراقية سنة 1966، وعز الدين إسماعيل في كتابه (الشعر العربي المعاصر)، الذي صدر في طبعته الأولى خلال السنة نفسها. فمع هؤلاء، يمكن الحديث عن نقاش نقدي فعلي حول الظاهرة، كما سيظهر من آرائهم.

1 - كتاب القوافي، الإريلي، مصدر سابق، ص 104.

2 - الإقناع في العروض وتخرج القوافي، ابن عباد، مصدر سابق، ص 58-59.

3 - كتاب العروض، ابن السراج، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مجلة كلية الآداب، بغداد، ع 15، 1972، ص 414-415.

4 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 186.

3-1-2-1- أبو طالب زيان ونازك الملائكة

انتبه الأستاذ أبو طالب زيان¹، أثناء تقلبيه صفحات بعض من دواوين الشعر الحديث، إلى أن قصائد فيها من شعر الشطرين، مدرجة في شكل كتابتها إدراج الشعر الحر، وهذا يدل على أن الرجل كان ملماً إماماً كافياً بعلمي العروض والقافية، للدرجة التي جعلته يدرك ما أدركه، وكانت أول قصيدة انتبه إليها، هي (مرثية في مقبرة ريفية) لنازك الملائكة، من ديوانها (عاشقة الليل) في طبعته الثانية. ولأن الرجل كان من أنصار الشكل القديم في القصيدة العربية، لم يتوان في إخراج قلبه وتدييح مقال في المسألة، أراد من خلاله أن يوصل رسالة، مفادها أن الشعر الحر عند رواده ليس إلاّ تغييراً في شكل كتابة شعر الشطرين، فنشر مقاله في مجلة الأقاليم العراقية سنة 1966، بعنوان: (هل الدعوة جادة؟: الشعر في عهديه الموزون وغير الموزون)، قال فيه مشيراً إلى ما نحن بصدد: "والواقع أن الذي شجّع الزجالين على أن يبرزوا في الميدان، هم الشعراء الذين لا يطبقون الشكل الشعري القديم، وهو تقسيم البيت إلى شطرين، وإن كانوا هم على خلاف في ما بينهم، واعوجاج في مذهبهم، يكتبون شعرهم على نمط الخليل بن أحمد، وكما نظمهم الشعراء في كل العصور. وإن كانوا يكتبونه سطوراً، ويرفضون أن يكتبوه شطوراً، ضاربين بالشكل القديم عرض الحائط، وكأنهم بخالفهم لهذا الشكل مبتدعون."²

بعد أن اكتفى الكاتب هنا بمجرد الإشارة إلى المسألة وترك كلامه عاماً، اتجه إلى التخصيص، فقال مشيراً إلى نازك الملائكة دون تسميتها: "صنعت أدبية عراقية مشهورة هذا الصنيع، واحتذاها أكثرية الشعراء والشاعرات، في مذهبها وصنيعها ومخالفتها للواقع الشعري والشكل القديم."³ إن مؤدى هذا الكلام هنا أن نازك هي مبتدعة قصيدة الشطرين المحبّاة، وأن هذه القصيدة انتشرت انتشاراً واسعاً في المنجز الشعري الحديث، وأصبحت سنة تحتذى، ومع أن الكاتب يشير إلى انتشارها الواسع غير المحدود، فإنه لم يحاول أن يحتوي هذا الانتشار ويدرسه دراسة فنية، على اعتبار أن هذه القصائد قد تكون كتبت بشكلها الذي انتبه إليه لغاية في نفس يعقوب، كما أنه لم يحاول الاصطلاح عليها، وإنما اكتفى بالقول إنها تدلّ على اعوجاج في المذهب، ومخالفة للواقع الشعري، وضرب بالشكل القديم عرض الحائط.

إنّ الرجل في أحكامه هنا كما يظهر، كان محكوماً بوعي محافظ، باعتباره من المناصرين للشكل القديم في كتابة قصيدة الشطرين والمناخين عنه، ما جعله ينصرف عن أيّ اجتهاد في الظاهرة. وهو بعد غمزه ولمزه في كلامه

1 - كلّ ما استطعنا أن نعرفه بخصوص هذا الرجل، من خلال مقالات منشورة له على صفحات مجلة الأديب المصرية، أنه أستاذ مصري، وعضو فني بالإدارة العامة للثقافة بالقاهرة، والمقالات التي اطلعنا عليها له، تتقدّمها صورة فوتوغرافية شخصية وهو في مقتبل عمره وتحتها اسمه، ويختّم هذه المقالات أيضاً باسمه وبمكان كتابته لها هكذا: أبو طالب زيان- القاهرة.

2 - هل الدعوة جادة؟: الشعر في عهديه الموزون وغير الموزون، أبو طالب زيان، مجلة الأقاليم العراقية، الجزء التاسع، السنة الثانية، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، 1966، ص 142.

3 - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

السابق لنازك الملائكة، انتقل إلى الحديث عما فعلته في قصيدتها المترجمة (مرثية في مقبرة ريفية)، فقال: "ولقد ترجمت هذه الشاعرة قصيدة لـ (توماس جراي)، وهي (مرثية في ساحة مقبرة ريفية)، ولم تزد في قصيدتها ومخالفتها، على أن وضعت الأشرطة كلها مرتبة تحت بعضها، ولو لم تأخذ المخالفة بخناقها، لوضعت القصيدة أشرطة على النمط القديم صدرا وعجزا، وفي هذا ما فيه من الاستقامة والنسج السليم على المنوال الصحيح".¹ ثم أورد بعد هذا مقطعين من القصيدة كما هما في الطبعة الثانية من ديوانها (عاشقة الليل) هما:

بحر الخفيف التام

- 1- وَسِعَ الْكَوْنَ كُلَّهُ قَلْبُهُ الْخَفْلَقُ
- 2- بِالْوَلَمِّ وَالْحَنَانِ الدَّفُوقِ
- 3- وَلَقَدْ كَافَأَتْهُ إِلَهَةُ الشَّعْرِ
- 4- عَلَى قَلْبِهِ النَّبِيلُ الرَّقِيقِ
- 5- مَنَحَ الْبَائِسِينَ أَكْثَرَ مَا يَمْلِكُهُ
- 6- عِبْرَةَ أَنْفِعَالِ عَمِيقِ
- 7- فَحَبَبَتْهُ السَّمَاءُ أَنْبَلَ مَا تَمْنَحُهُ لِلْإِحْيَاءِ
- 8- قَلْبَ صَدِيقِ

- 9- آهٍ يَا عَابِرَ السَّبِيلِ
- 10- لَمَعَ الشَّاعِرُ فِي مَرْقَدِ الرَّكِيِّ مُصَمِّمِنَا
- 11- لَا تُحْلَوْلْ كَشْفَ السَّتَارِ عَنْ الْخَيْرِ
- 12- وَلَمَعَ مُقَلَّةُ الْمَسْلُورِ وَسُنَى
- 13- فَوَرَاءَ التَّرَابِ قَلْبٌ
- 14- لَهُ فِي رَحْمَةِ اللَّهِ مَأْمَلٌ لَيْسَ يَفْنَى
- 15- مَأْمَلُ الْخَافِقِ الَّذِي ضَمَّهُ اللَّهُ إِلَى عَدْلِهِ
- 16- فَلَا غَمَضَ عَيْنَا²

بحر الخفيف التام

ثم علّق عليهما بقوله: "وما ضرّ الشاعرة لو قالت بهذا الترتيب:

- 1- وَسِعَ الْكَوْنَ كُلَّهُ قَلْبُهُ الْخَفْلَقُ
- 2- وَلَقَدْ كَافَأَتْهُ إِلَهَةُ الشَّعْرِ
- 3- عَلَى قَلْبِهِ النَّبِيلُ الرَّقِيقِ
- 4- لَقَ بِالْوَلَمِّ وَالْحَنَانِ الدَّفُوقِ

1 - هل الدعوة جادة؟: الشعر في عهده الموزون وغير الموزون، أبو طالب زيان، ص 142.

2 - المرجع نفسه، ص 142-143.

لِكَهْ عِبْرَةَ أَنْفَعَالِ عَمِيْقٍ
نَحْنُهُ لِلْإِحْيَاءِ: قَلْبَ صَدِيقٍ

3- مَنَحَ الْبَلَائِسِينَ أَثْمَرَ مَا يَمُـ
4- فَحَبَّتْهُ السَّمَاءُ أَنْبَلَ مَا تَمُـ

عِرَ فِرْمَقِدِ الرَّكْزِ مُضْمَنًا
رَوَاعِ مَقْلَةً الْمَسَاوِي وَمُسْنَرَا
رَحْمَةِ اللَّهِ مَا مَلَّ لَيْسَ يَفْنُو
لَهُ إِلَى عَدْلِهِ فَلَا غَمَضَ عَيْنَا

5- آلهِ يَا عَابِرَ السَّبِيلِ لِمَعَ الشَّالَا
6- لَا تُحَلِّوْا كَشْفَ السِّتَارِ عَنْ الْخَيْـ
7- فَوَرَاءَ التَّرَابِ قَلْبٌ لَهُ فِرِ
8- مَا مَلَّ الْخَلْفُ الْخَرِيضَةَ اللَّـ

والأمثلة على هذه المخالفة واضحة لا تحتاج إلى بيان، فما ورد في كثير من دواوين هؤلاء، يُفنى في هذا التعسف،
ويقوم شاهدا على هذا التفرد المعيب¹.

إنَّ الناقد هنا كشف المخبوء، وأعاد كتابة المقطعين اللذين أظهرت كتابتهما المكشوفة بصدر وعجز، أنَّهما منوعا
الروي، ويزخران بظاهرة التدوير. كما أكد مرة أخرى في كلامه على أنَّ الظاهرة استشرت في دواوين الشعر
الحديث، لكنه بدل أن يجتهد في احتواء هذا الاستشراء فنيا ونقديا، أضاف إلى أوصافه الماضية لهذا النمط من
القصائد المخبأة وصفين آخرين، هما أنَّها تعسف وتفرد معيب.

ما أورده الكاتب في مقاله هنا، لم يكن لتمرَّ عليه نازك مرور الكرام وهي تسحب الجزء التاسع من مجلة الأقلام
العراقية، إذ بمجرد قراءتها له، أدركت أنَّها المقصودة في كلام أبي طالب، فأخذت قلمها ودبجت مقالا تردّ فيه عليه
على صفحات المجلة نفسها، في الجزء الحادي عشر منها، كتبته تحت عنوان (حول موقف من الشعر الحر)، ابتدأته
قائلة: "قرأت في الجزء التاسع من مجلة الأقلام سنة 1966، مقالا عنوانه (الشعر بين عهديه الموزون وغير الموزون)
للسيد سعيد زايد²، وقد تحدث الكاتب عني خلال المقال، وإن كان لم يذكر اسمي نصّا، وإنما سمّاني "أديبة عراقية
مشهورة" حيناً، و"بعضهم" حيناً آخر. وقد وقف عند قصيدي المترجمة (مرثية في مقبرة ريفية)، فاقتطع منها مقطعين
نسجتهما عن الطبعة الثانية من ديواني (عاشقة الليل)، أخذاً عليَّ أنني كتبت شعر الشطرين العربي الدارج، كتابة
الشعر الحر، ظاناً أنني قصدت بذلك أن تبدو القصيدة وكأنها من الشعر الحر."³

1 - هل الدعوة جادة؟: الشعر في عهديه الموزون وغير الموزون، أبو طالب زيان، ص143.

2 - هكذا في الأصل والصواب: أبو طالب زيان، فقد ورد في هامش الصفحة الأولى من المقال ما نصّه: "حدث سهواً أن ذكر اسم
السيد سعيد زايد في الجزء التاسع من هذه المجلة على أنه كاتب المقال الذي تشير إليه الأستاذة نازك الملائكة، والواقع أن المقال بقلم
السيد أبو طالب زيان كما أوضحنا في الجزء العاشر"، والتوضيح المقصود في الجزء العاشر هو قولهم: "نشر سهواً مقال (هل الدعوة جادة؟)
في الجزء التاسع السابق على أنه للسيد سعيد زايد، والواقع أنه بقلم السيد أبي طالب زيان، ولذا اقتضى التنويه مع الاعتذار".

3 - حول موقف من الشعر الحر، نازك الملائكة، مجلة الأقلام، ج11، السنة الثانية، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، 1966، ص173.

بعد أن وضعت الناقدة القارئ لمقالها في السياق، اتجهت لتكشف ملابسات ما قامت به بخصوص قصيدة (مرثية في مقبرة ريفية)، حتى تضع الكاتب والقارئ معه في الصورة، فقالت: "والواقع أن هذه القصيدة قد كُتبت في الطبعة الأولى من الديوان، ككتابة طبيعية ذات شطرين، ومثلها في ذلك كل قصائد البحر الخفيف، واضطرت في الطبعة الثانية أن أكتبها ككتابة الشعر الحر، لأن حجم الطبعة كان من القطع الصغير، وقد فعلت مثل ذلك بقصائد البحر الخفيف جميعاً، بسبب طول الشطرين في هذا البحر. وخير دليل على أنني لم أقصد إيهام القارئ بأن هذا شعر حر، أنني لم أصنع مثل ذلك بقصائد الشطرين الأخرى، و(عاشقة الليل) كله من شعر الشطرين، يضاف إلى ذلك أنني تحاشيت قسمة الشطرين بحسب وقفة التدوير في آخر الشطر الأول، وإنما قسمتها قسمة تسلم فيها الكلمة المدورة من التمزيق إلى كلمتين اثنتين، وحاولت أن أحكم المعنى في هذه القسمة، فكان الشكل الذي يشبه الشعر الحر، ولقد صنعت هذا بكل قصيدة من البحر الخفيف في الطبعة الثانية من دواويني كلها"^{1,2}.

إنّ كلام الناقدة هنا، يَفْصَحُ عن مجموعة من الأمور، أولها أنها لم تكن تقصد إلى تخفيء القصيدة لتوهم أنها شعر حر، أي ما يمكن تسميته غياب القصيدة، الأمر الثاني وسيكشفه بشكل أوضح كلام آت لها، هو أن بداية هذا النمط من القصائد عندها، كانت وراءه عوامل مادية، دفعت بالديوان إلى أن يكون حجمه من القطع الصغير، ما فرض تقسيماً للقصيدة يشبه كتابة الشعر الحر، أي على شكل سطور بدل شطرين متناظرين. أما الأمر الثالث فعروضي محض، وسيؤكده أيضاً كلامها اللاحق، وهو أن لبحر الخفيف، ولظاهرة التدوير - التي أشرنا في الفصل الأول من هذا البحث، إلى أنها تكثرت في الخفيف، حتى أصبحت علامة دالة عليه - دوراً في نشأة هذه القصيدة، حيث إن طول البيت في هذا البحر العروضي، فرض على الناقدة أن تكتبه ككتابة الشعر الحر، بسبب حجم الديوان الصغير في قطعه، والذي لا تسع فيه الصفحة طول البيت، ولما كتبت ككتابة الشعر الحر، وجدت أن ظاهرة التدوير التي تشيع في هذا البحر، ستجعلها وهي تكتب القصيدة على شكل أسطر، تنهي بعض الأسطر بنصف كلمة، وتبدأ أخرى بنصفها الآخر، والناقدة كما فصلنا في الفصل الأول، ترفض هذا رفضاً باتاً، في قولها "وهذا يحسم الموضوع"، ما جعلها تضحّي بالوزن، مقسمة التفعيلة في عدد من السطور، حفاظاً على الكلمة تامة من الانشطار، فتضافر بذلك طول البحر مع التدوير، على أن تخو الناقدة المنحى الذي نحتة بقصائدها السابجة في بحر الخفيف، أي كتابتها ككتابة الشعر الحر.

لقد دفع هذا الحدث الأدبي، الذي دار النقاش حوله على صفحات مجلة الأقلام العراقية، سنة 1966، بنازك الملائكة وهي بصدد كتابة مقدمة لديوانها (شجرة القمر) سنة 1967، والذي صدر سنة 1968، دفعها إلى أن تخصص جانباً مهماً من مقدمتها له لهذه القضية، إذ لاحظت أن عملها الاضطرابي في كتابة قصائد بحر الخفيف، على شاكلة الشعر الحر، أضحي قاعدة وسنة متبعة، حيث عاينت بنفسها على صحف الجرائد والمجلات الكثير منه، ولقد أدركت

1 - تقصد هنا بدواوينها كلها الدواوين الصادرة إلى حدود سنة 1966م تاريخ كتابتها لهذا المقال، وهي: (عاشقة الليل)، (شظايا ورماد)، (قرارة الموجة)، والطبعة الثانية التي تتحدث عنها الناقدة لهذه الدواوين الثلاثة كانت سنة 1960م، أما دواوينها الأخرى الباقية فستثناء من هذا الكل الذي تشير إليه في حديثها هنا، وهي: (شجرة القمر/1968)، (مأساة الحياة وأغنية للإنسان/1970)، (بغير ألوانه البحر/1977)، (للصلاة والثورة/1978).

2 - حول موقعي من الشعر الحر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 173.

الناقدة متأخرة الأبعاد البعيدة لعملها هذا على الوليد الجديد (الشعر الحر)، الذي ما زال يحبو لم يقف على قدميه، بحيث انتبهت إلى خطورة ما قامت به حين كتبت شعر الشطرين ككتابة الشعر الحر، إذ لم تكن تدرك حينها، أن عملها هذا سيجعل البعض يحصر معنى الشعر الحر في طريقة كتابته، فيكتب شعرا بشطرين ويفكك أوصاله على أسطر، ويعتبره شعرا حراً، لا بل لم تكن تدري أنها بهذا ستعقد من مهمة تلقي الشعر الحر لدى الجمهور، الذي أصبح يستقبل قصائد بصدر وعجز مفككة الأوصال على أنها شعر حر، فإن أدرك ذلك قال: هذه بضاعتنا ردت إلينا، هذا الذي يسمونه شعرا حراً، ليس إلا شعرا عاديا بشطرين شوّهت طريقة كتابته، وهنا يكون قد فهم معنى الشعر الحر خطأ وأساء إليه، وإن لم يدرك ذلك قال: هذا ابن غير شرعي لشعرنا العربي المجيد الأصيل، وهو لا يدرك أن الذي أمامه قصيدة شطرين من صلب ذلك الشعر الأصيل، كُسرت بنية أبياتها تكسيرا، وفي كلتا الحالين، يبقى الشعر الحر الخاسر الأكبر، الذي نال من الإساءة حصّة الأسد.

إنّ هذا الإدراك من الناقدة هنا وهذه الاستفاقة، جعلها تتراجع عن ذلك النمط من الكتابة لقصائدها المنظومة في بحر الخفيف، وتعيد ترتيب أبياتها ترتيبها الطبيعي بصدر وعجز، بدءا من ديوانها (شجرة القمر)، ومن قصيدة (البعث) فيه. لم يعد يهتم حجم الديوان وصفحاته ذات العرض المحدود، ولم تعد تستثقل قسمة الكلمات المدوّرة كما كانت، لأنّ الأمور أخذت منحى آخر لم يكن بحسبانها، منحى سيجعلها تخسر معركتها في توطيد الشعر الحر منذ بدايتها، لقد خانها القارئ الذي لم يُحسن قراءة قصائدها تلك قراءة عروضية، توصله إلى أنّ ما وقعت فيه سببه ضيق ذات اليد، والبحر العروضي، وظاهرة التدوير التي أدارت لها الظهر، وتركها تسبح في بحر، كانت تحاله خفيفا خفّت به الحركات، فلها سعت إلى تجنّب التدوير فيه أصابها دواره.

لقد قدّرت الناقدة أنّ القارئ الذي يقرأ قصائدها تلك، لا بدّ أن يكون قادرا على إدراك موضع الوقفة العروضية، ولكن القدر قدر للقارئ غير الذي قدرته فيه، نسيت أنّ القراء ليسوا كلّهم شعراء، وليسوا كلّهم على إلمام كاف بالعروض، وتعاملت على أساس أنّ مستوى معرفتها العروضية، هو عينه مستوى معرفتهم، ومن ثمة، كان ذلك الجانب المهم من مقدّمها لديوانها (شجرة القمر)، والذي حاولت فيه أن تعيد الأمور إلى نصابها، وأن ترفع صوت احتجاجها على ما وصلت إليه الأمور.

لقد اتخذت الناقدة من قصيدة (البعث) في هذا الديوان، والسّابحة في بحر الخفيف التام بصدر وعجز، مدخلا لتعيد القضية إلى الواجهة، ومنبرا لرفع صوت احتجاجها، وإعادة التأكيد على أنّ ما حصل معها في قصائدها السابقة، كان ضرورة لها حيثياتها وملابساتها، مكره أخاك لا بطل يقول لسان الناقدة. قالت في مقدّمة ديوانها (شجرة القمر) وهي تتحدّث عن قصيدة (البعث) فيه: "هذه القصيدة من بحر الخفيف، وهي جارية على أسلوب الشطرين، وقد أدرجتها على أساس من العروض العربي، فشطرت البيت إلى شطريه، وإن كان أغلب أبياتها مدوّرا، وأي قارئ قد اطلع على ديواني (قرارة الموجة)، وعلى الطبعة الثانية من (عاشقة الليل)، و(شظايا ورماد)، سيلاحظ أنّي

قد خالفت خطّي في كتابة البحر الخفيف، فقد كتبته في تلك الدواوين دونما مراعاة للوقفه العروضية، وإنما راعيت في الكتابة المعنى وحده، ومن ثمّ فإنّ قصيدة (حصاد المصادفات) قد كتبت كما يلي:

بحر الخفيف التام

- 1- حينمّا يرقُّ العَورَميتُ
- 2- فوقَ ثَرابِ الأيِّامِ والأَعْوامِ
- 3- وتَعُوُّ الذِّكْرَ صَدْرُ جامِدِ الوقَعِ
- 4- لِعَفْهِ مُغْلَفٍ بِالضَّلَامِ

وبذلك لاحت القصيدة للقارئ الذي لا يحسّ الوزن، وكأنّها شعر حرّ أو شعر منشور، مع أنّها قصيدة موزونة من البحر الخفيف جرت هكذا:

بحر الخفيف التام

- 1- حينمّا يرقُّ العَورَميتُ فَوْقَ ثَرابِ الأيِّامِ والأَعْوامِ
- 2- وتَعُوُّ الذِّكْرَ صَدْرُ جامِدِ الوقَعِ ع لِعَفْهِ مُغْلَفٍ بِالضَّلَامِ¹

لم تكن نازك تدري، بأنّ هذا النمط من القصائد على الرّغم من محاولتها إعادة الأمور إلى نصابها، سيستمرّ وسيستطوّر، وسيبلغ مداه على يد شعراء جعلوه اختياراً فنياً في كتابة قصائد لهم، يخوضون بها غمار معاركهم مع النّقاد. وبدل أن تتجه الناقدة إلى دراسة الظاهرة فنياً، واحتوائها عروضياً، نجد أنّ كل ما اكتفت به في مقدمتها المذكورة، هو إعادة التذكير بالحيثيات التي قادتها إلى ذلك النمط من الكتابة الشعرية، الخاص بقصيدة الشطرين المخبّأة. قالت: "والسبب البسيط كلّ البساطة، الذي دفعني إلى أن أكتب البحر الخفيف بهذا الشكل في دواويني السابقة، أنّ تلك الدواوين طبعت في حجم صغير لا يزيد عن حجم الكفّ، فعندما جلست أنسخ القصائد لها، خفت أن يصبح البيت المدور من الخفيف أطول من عرض الصفحة، فقررت أن أقسمه إلى قسمين ليلائم الظروف، وعندما وجدت أنّ أغلب أبيات وزن الخفيف عندي مدوّرة، وأدركت أنّ عليّ أن أقسم كلمات كثيرة إلى قسمين، استثقلت هذا، فقررت أن أقسم الشطر على أساس المعنى دون الوزن، وقد قدرت أنّ القارئ الذي يقرأ شعري، لا بدّ أن يكون قادراً على إدراك موضع الوقفة العروضية، وهكذا دفعني الملابس المادية للطبعة، إلى إدراج قصائد الخفيف دون ملاحظة لوزنها، وقد كان يعزيني في ذلك، أنّ الوزن لا يتغيّر مهما كان الشكل الذي نختاره لكتابته، حتّى لو كتبناه كما نكتب النثر، فهو موزون على كلّ حال".²

بهذا يظهر كيف أنّ الناقدة، اكتفت بتبرير عملها تبريراً اضطرارياً، ولم تتجه إلى دراسته فنياً، بل إنّها جزعت كثيراً عندما حذا الشعراء حذوها، ما جعلها ترفع من نبرة الاحتجاج تعاتبهم على ذلك، إذ ترى في كتابتهم لقصائد الشطرين كتابة الشعر الحرّ، بليلة للقارئ الذي يخالّه شعراً حراً حقيقياً، فيكون معنى الأخير قد حُصر في شكل كتابته، والأمر أبعد من ذلك، ومن ثمّة، كان تراجعها عن كتابة قصائد بحر الخفيف على تلك الطريقة، وأرادت أن تكون

1 - ديوان نازك الملائكة: شجرة القمر، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، م2، ص413-414.

2 - المرجع نفسه، م2، ص415.

قصيدة (البعث) نقطة العودة عن ذلك. قالت: "وعند ذاك في سنة 1957 [تقصد هنا تاريخ كتابتها أول قصيدة شطرين كتابة الشعر الحر، وهي (حصاد المصادفات)] لم يكن يدور في خلدي أنّ أناسا من الشعراء، سيّخذون عملي الاضطرابي سنّة يحتذونها، في منشوراتهم الشعرية ودواوينهم، ولكم جزعت عندما صرت أرى في المجلّات قصائد موزونة على الشكل العربي وزنا تاما، ولكنها تكتب كتابة فوضوية [تقصد كتابة تشبه كتابة الشعر الحر] وكأنّها نثر لا شعر، وقد جمعتني مجالس غير قليلة بأدباء وقراء، يقرأون هذه القصائد الجارية على الوزن العربي كلّ الجريان، ثمّ يتحدثون عنها وكأنّها شعر حرّ أو شعر منشور، ومهما يكن من أمر، فيهمّني أن أدرج قصيدة البحر الخفيف في هذا الديوان [تقصد قصيدة (البعث)] على الشكل العربي الدارج، منتبهة الفرصة لأرفع صوت احتجاجي على زملائي الشعراء، الذين أصبحوا يكتبون شعرا موزونا على الأسلوب العربي، ثم يدرجونه وكأنّه شعر حر، فإنّ هذا العمل، لا يزيد القارئ العربي إلّا بلبلة وجهلا، في وقت نحبّ فيه أن ننشئ ثقافة شعرية رصينة، نضيء بها طريق الأمة العربية".¹

على ما يبدو فإنّ نازك الملائكة، لم تكن الوحيدة التي دفعتها الملابس المادية للطبع، إلى قصيدة الشطرين الحبّة، فنزار قبّاني قبلها، كان ممن سلّكوا بها هذا المسلك في بعض طبعات دواوينه، حيث قال أبو طالب زيان في مقاله السابق، بعد أن أنهى كلامه عن نازك، مشيرا إلى نزار قبّاني دون ذكره بالاسم: "والأمثلة على هذه المخالفة واضحة، لا تحتاج إلى بيان، فما ورد في كثير من دواوين هؤلاء، يفنى في هذا التعسف، ويقوم شاهدا على هذا التفرد المعيب، يقول صاحب ديوان (طفولة نهد) في قصيدة له بعنوان (على الدرب):

1- زُرْمَرَةٌ
مجزوء بحر الرجز

2- مَا أَصْبَحَ

3- وَأَبْسُخُ عَلَيَّ

4- أَجْنَحًا

5- هَيَّاتُ قَلْبِي

6- فَالْتَصَقْ

7- تَعْرِفُ أَنْتَ

8- مَصْرَحًا

ومن قصيدة أخرى بعنوان (الضفائر السود):

1- يَا شَعْرَهَا

2- عَلَوَيْكِي

1 - ديوان نازك الملائكة: شجرة القمر، م2، ص415-416.

3- شَلَّالْ ضَوْءِ أَسْوَدَ

4- أَلْمَهُ

5- سَنَابِلًا

6- سَنَابِلًا لَمْ تُحْصَدِ

7- لَا تَرْبِصِيهِ

8- وَاجْعَلِي عَلَى الْمَسَاءِ مَقْعَدِي

9- مِنْ عُمْرِنَا

10- عَلَى مَخَدَّاتِ الشَّخَا

11- لَمْ نَرْقُدْ

مجزوء بحر الرجز

ولو كُتِبَ هذا الشعر هكذا ما رمينا صاحبه بهذا التعسف:

1- زُرْمَرَةً مَا أَصْبَحَ

وَأَبْسَحَ عَلَى أَجْنَحَ

2- هَيَّأْتُ قَلْبِي فَلْتَصَرَّ

تَعْرِفُ أَنْتَ مَصْرَحَ

1- يَا شَعْرَهَا عَلَى يَدِي

شَلَّالْ ضَوْءِ أَسْوَدَ

2- أَلْمَهُ سَنَابِلًا

سَنَابِلًا لَمْ تُحْصَدِ

3- لَا تَرْبِصِيهِ وَاجْعَلِي

عَلَى الْمَسَاءِ مَقْعَدِي

4- مِنْ عُمْرِنَا عَلَى مَخَدَّ

مَخَدَّاتِ الشَّخَا لَمْ نَرْقُدْ¹

فالظاهر من هذا، أنَّ نزارا كان له نصيب من هذه الكتابة أيضا، غير أنَّ ما استحضره له الكاتب لا علاقة له بحر الخفيف، وإنما هي أبيات من مجزوء بحر الرجز، بمعنى أنَّ طول الأبيات في الاستخدام المجزوء للبحر هنا، كما عرضنا له في تخطيطات استعمالات البحور، يسمح بكتابتها بصدر وعجز، ولو كان حجم الديوان من القطع الصغير، وإذا كان أبو طالب زيان، قد قصر الأمر هنا على ديوان (طفولة نهد)، ولم يورد أي معطيات بخصوص الطبعة المعتمدة، فإنَّ من الدارسين من انتبه إلى أنَّ الأمر لا يقتصر على (طفولة نهد)، بل انسحب على الدواوين الأولى لنزار، فالناقد السعيد الورقي، يؤكد على أنَّ قصيدة الشطرين المخبَّاة لدى نزار، غير مرتبطة بديوانه (طفولة نهد)، وإنما بجميع أعماله الشعرية الأولى، وفي كلام الناقد قراءة تربط حضور هذه القصيدة لدى نزار، بدواع نفسية للتجربة الشعرية. قال: "يعتمد نزار في أغلب أعماله الأولى على هذا الأسلوب، في إعادة توزيع موسيقى الوزن التقليدية، ولكنه في الواقع لا يتخذ كقيمة موسيقية خارجية، وإنما يتخذ هنا عاملا أساسيا من عوامل التأثير الجمالي، تتناسب فيه التفاعيل

1 - هل الدعوة جادة؟، أبو طالب زيان، مرجع سابق، ص 143-144.

تناسبا مطّردا مع تموجات الانفعال، [لقد] أعاد نزار قباني ترتيب البيت الشعري ترتيبا يتفاوت تبعا للتناسب بين الدلالات والانفعالات الخاصة به".¹ والأمر نفسه أكده الدكتور عبد العزيز المقالح، الذي أشار إلى أنّ ديوان (طفولة نهد)، كله شعر شطرين محبّا، وهو ما ينطبق على ديوان (قالت لي السمراء) أيضا. قال: "ليس في ديوانيه الأولين (قالت لي السمراء) و(طفولة نهد)، أية قصيدة خارجة عن الشكل الكلاسيكي، وإن كان توخى في النشر توزيع الأبيات طبقا لوحدة المعنى، لا وحدة التفعيلة".²

إذا بحثنا في ما قاله النقاد هنا، عن كون قصيدة الشطرين المحبّة، بدأت في الأعمال الأولى لنزار، فس نجد في كلام لنزار قباني نفسه، ما يبرز أنّ إكراهات مادية، جعلت دواوينه الأولى تصدر في حجم صغير، ما قد يكون له دخل في توزيع أبيات قصائده، وأنّ ذلك بدأ مع أول ديوان شعري له، وهو (قالت لي السمراء). قال نزار: "نشرت مجموعتي الشعرية الأولى (قالت لي السمراء) في أيلول سبتمبر 1944، نشرتها من مصروف جيبي، وكانت الطبعة الأولى منها 300 نسخة فقط، لأنّ ميزانيتي كطالب، لم تكن تسمح بأكثر".³

هذا الكلام هنا وإن كان يبرز أنّ ظروفًا مادية غير مريحة، تحكّمت في نشر الطبعة الأولى لديوانه، فإنه لا يشير إلى شكل الديوان، أو طبيعة التوزيع الكتابي لقصائده، لكننا سنجد ذلك في الصدى "النقدي" الذي خلفه الديوان بعد صدوره، وتحديدًا لدى الشيخ علي الطنطاوي، ففي مقالاته التي كان ينشرها بوازع ديني، يسعى فيه إلى تسييح الأخلاق العامة، والتنبيه على الانزلاقات الأخلاقية، التي طغت على السطح بين أفراد المجتمع في عصره، وقف عند ديوان (قالت لي السمراء) لنزار، متهمًا عليه، ومعتبرا إيّاه تحريضا على الانحلال الأخلاقي. فقال عن صدور الديوان وأثره بين الشباب: "طبع في دمشق منذ سنة كتاب صغير، زاهي الغلاف ناعم، ملفوف بالورق الشفاف، الذي تلف به علب الشوكولاته في الأعراس، معقود عليه شريط أحمر، كالذي أوجب الفرنسيون أول العهد باحتلالهم الشام، وضعه في خصور بعضهنّ ليعرفن به. فيه كلام مطبوع على صفة الشعر، فيه أشطار طولها واحد إذا قستها بالسنتيمترات، يشتمل على وصف ما يكون بين الفاسق والقارح، والبغي المتمرّسة المتوقّعة، وصفا واقعيًا لا خيال فيه، لأنّ صاحبه ليس بالأديب الواسع الخيال، بل هو مدلل غني، عزيز على أبويه، وهو طالب في مدرسة، وقد قرأ كتابه الطلاب في مدارسهم والطالبات".⁴

ما قاله علي الطنطاوي هنا، اعتبره نزار تجريحا دمويًا لا نقداً، لذلك ردّ بالمثل قائلا: "كلام الشيخ علي الطنطاوي عن شعري، لم يكن نقداً بالمعنى الحضاري للنقد، وإنما كان صراخ رجل اشتعلت في ثيابه النار".⁵ وما يعيننا هنا من هذا الخلاف بينهما، في صلة بموضوعنا، هو تلك الإشارات في كلام الطنطاوي، الخاصة بطبعة

1 - لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورقي، مرجع سابق، ص 224.

2 - الشعر بين الرؤيا والتشكيل، عبد العزيز المقالح، مرجع سابق، ص 154.

3 - قصتي مع الشعر، نزار قباني، مرجع سابق، ص 87.

4 - مقالات في كلمات، علي الطنطاوي، مجلة الرسالة، مصر، ع 661، 1946، ص 241.

5 - قصتي مع الشعر، نزار قباني، مرجع سابق، ص 91.

الديوان، وشكل الأبيات فيها، فهي طبعة في حجم صغير، ذات غلاف زاه، أما شكل القصائد فيها فمكتوبة على شكل أبيات، لكن ليست بطريقة متناظرة، بل أشطار متساوية الطول، أي صدر أسفله عجز وهكذا، وهو ما وسمناه بالدرجة الثالثة من درجات التخبيء، كما سيأتي في حديث لاحق، ما يعني أن توزيع القصائد هنا، كان اجتهدا مطبعيا فرضته ماديات الطبع.

هذا الكلام الأخير لنا، لا يعني بحال أن نزارا لم يكن له دخل في التوزيع الكتابي لقصائد الشطرين التي كتبها، بل وجدنا لديه ما قطع الشك لدينا، بأن الإكراهات المادية كان لها محلها، وأن رغبته في التخبيء كانت حاضرة. فغير بعيد عن صدور ديوانه الأول (1944)، نجد له قصيدة بعنوان (أفعى: إلى راقصة شرقية)، منشورة سنة (1947) على صفحات مجلة القيثارة السورية، قال فيها:¹

مجزوء بحر المتقارب

فعولن فعولن فعولن فعول فـ	1- وَمَا سَتْ... عَلَى حُمْرَةِ الْجُرْحِ... تَقْصِفُ
فعولن فـ	2- مَيْدَاءَ
فعولن*	3- عَذْبَةَ
فعول فعولن فعولن فعول	4- كَقَافِلَةِ الْعِصْرِ... تَصُورِي الْمَدَى
لن فعولن فـ	5- سَحْبَةً... إِثْرَ
فعولن*	6- سَحْبَةً...
فعولن فعول فعول فعول	7- عَلَى شَعْرَهَا الْعَجَرِيِّ... يَنْزُ
فعولن	8- مَسَاءَ
فعولن*	9- وَرَقَبَهُ
فعولن فعول فعولن فعول	10- وَفِي ثَغْرِهَا الْكَزْزِ الْغَسِيلِ
فعول فـ	11- تُبْرِعُمُ
فعولن*	12- رَغْبَةً
فعول فعولن فعولن فعولن	13- تَلُوبُ... خِلَالَ الْمَصَابِيحِ... نَهْرًا
فعول	14- أَضْلَعَ
فعولن*	15- مَصَبَهُ
فعولن فعولن فعول فـ	16- عَلَى نَقْلَةِ السَّلَقِ... يَنْعَمُ
فعولن فعولن فـ	17- ثَلَجٌ... وَتَخْضَلُ

1 - قصيدة أفعى (إلى راقصة شرقية)، نزار قباني، مجلة القيثارة، سوريا، ع8، 1947، ص9-11. والقصيدة أدرجت في ديوان (طفولة نهد) الصادر سنة 1948، وأصبح عنوانها فيه (ذئبة). انظر الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، مرجع سابق، ج1، ص159-160.

- 18- تَرْبُهُ فعولن*
- 19- وَفِرْمَقْلَعٍ لِلرُّخَامِ... هُنَالِكَ فعولن فعولن فعولن فـ
- 20- تَنْبِضُ... فعول فـ
- 21- هَضْبُهُ... فعولن*
- 22- إِذَا انْفَعَلَ اللَّحْنُ... خَجَتْ فعولن فعولن فعولن
- 22- شَبَابًا... وَكَدْرًا فعولن فعولن
- 23- وَرُكْبَهُ... فعولن*
- 24- وَتَكْدِيَا... كَزَوْبَعَةِ الْفُلِّ... فعولن فعولن فعولن فـ
- 25- يَفْتَحُ... فِي الرِّيحِ فعول فعولن فـ
- 26- حَرْبُهُ... فعولن*
- 27- تَمُدُّ إِلَى النَّجْمِ... خُفْرًا غَمِيصًا فعول فعولن فعولن فعولن
- 28- تُحْلَوْنَ فعول فـ
- 29- جَدْبُهُ فعولن*
- 30- وَتَخْفُرُ حَلَمَتُهَا لِلنُّجُومِ... فعول فعول فعولن فعول
- 31- لَتَقْصِفَ فعول فـ
- 32- تَوْبُهُ فعولن*
- 33- وَقَدْ تَنْحَنِي... مَرَّةً... فِي الصَّرِيقِ فعولن فعولن فعولن فعول
- 34- لَتَلْقُضَ فعول فـ
- 35- حَبَّةُ فعولن*
- 36- إِذَا انْتَحَرَ الْعَرْفُ... مَالَتْ فعول فعولن فعولن
- 37- تَمِنُ... عَلَى الْأَرْضِ فعول فعولن فـ
- 38- حُبُّبُهُ... فعولن*

إنّ الذي أماننا قصيدة شطرين من المتقارب، استعمله الشاعر فيها استعمالاً مجزوءاً بست تفاعيل، إذ تظهر القافية كما هو مؤشّر عليه بنجمة أعلاه يبرز التفعيلة السادسة، وتدل عليها علامة واحدة هي تكرار الروي (الباء المفتوحة). ومع أنّ الوزن استعمل قصيراً، أي يسمح ببرز الشطرين على الحامل الطباعي الصغير الحجم، إلّا أنّه لم ينشر قصيدته بصدر وعجز، بل اختار لها التوزيع الكأبي أعلاه، ما ينفي أي صلة لتدخل الناشر، وما يؤكّد ذلك أيضاً،

أنّ الشاعر نشر قصائد أخرى¹ على نفس المجلة في الفترة ذاتها، ونشرها فيها بصدر وعجز، أما هذه القصيدة هنا، فاتخذ التخييء اختيارا فنيا لها، بتشكيل بصري تدعمه علامات الترقيم بشكل بارز (نقط الحذف تحديدا)، وقد أكسبها ذلك تدوير التفعيلة الوهمي، الذي يدل أنّ الشاعر احتكم إلى المعنى في توزيع كتابته، ولو أنّه أرادها غير مخبوءة بنظام الشطرين المكشوف لنشرها هكذا:

1- وَلَمَّاسَتْ عَلَى حُمْرَةِ الْجَمْرِ	ح تَقْصِفُ مَيْدَاءَ عَذْبَةٍ
2- كَقَدَافِلَةِ الْعِصْرِ تَصُورِي إِلَى	مَدَى سَحْبَةٍ إِثْرَ سَحْبَةٍ
3- عَلَى شَعْرِهَا الْغَجَرِي	يَمْنُ مَسَاءٍ وَرَهَبَةٍ
4- وَفِي ثَغْرِهَا الْكَرْزِي إِلَى	غَسِيلِ ثَبَرٍ عَمَرُ رَغْبَةٍ
5- تَلُوبُ خِلَالَ الْمَصَايِبِ	ح نَفَرًا أَضَاعَ مَصِيبَةٍ
6- عَلَى نَقْلَةِ السَّاقِ يَهْمُ	رُتْلُجٌ وَتَخْضُلُ ثُرْبَةٍ
7- وَفِي مَقْلَعٍ لِلرُّخَامِ	هُنَالِكَ تَنْخِرُ خُضْبَةٍ
8- إِذَا انْفَعَلَ اللَّحْنُ خَجَّتْ	شَبَابًا وَصَدْرًا وَرُكْبَةٍ
9- وَثَدِيًا كَزَوْبَعَةِ الْفُلِّ	يَفْتَحُ فِرَاسَ الرِّيحِ حَارِبَةٍ
10- تَمُدُّ إِلَى النَّجْمِ خُفْرًا	غَمِيصًا تُحَاوِلُ جَذْبَةٍ
11- وَقَدْ تَنْحَنِي مَرَّةً فِرَالِ	خَرِيْقٌ لَتَلْقَى حَبَّةَ
12- إِذَا انْتَحَرَ الْعَرْفُ مَالَتْ	تَمْنُ عَلَى الْأَرْضِ عَذْبَةٍ

بهذا يظهر أنّ قصيدة الشطرين المخبّأة، تعود تاريخيا إلى أربعينيات القرن الماضي، وتحديدًا مع نزار قباني، بديوانه (قالت لي السمراء) سنة 1944، و(طفولة نهد) سنة 1948، أما نازك الملائكة، فلم يأت ذلك منها إلا في الستينيات، مع الطبعة الثانية لديوانها (عاشقة الليل) سنة 1960. ولم نجد من يتقاسم الريادة مع نزار قباني سوى الشاعر العراقي بلند الحيدري (ت 1998)، إذ نجد له ديوانا كاملا من أربعين قصيدة أو تزيد، في هذا النمط من القصائد، هو ديوانه الأول (خفقة الطين)، الصادر سنة 1946، فإذا استثنينا قصيدتين فيه هما (نقمة) و(اختناق)، اللتين وردتا على نمط الموشح، فإنّ باقي القصائد قصائد شطرين مخبّأة، منها ما وحّد فيه الروي ومنها ما نوعه.

ديوان (خفقة الطين) لبلند الحيدري، يعتبر في رأي عدد من الدارسين، من الدواوين المبشرة بنمط القصيدة الحرة، بل إنّ بدرا شاكر السياب، وضعه إلى جانب ديوانه وديوان نازك، اللذين كانا فاتحة الشعر الحر في العراق، بل اعتبره أولها صدورا. فقد قال السياب عن الشاعر وديوانه: "هناك عدد من الشعراء أكن لهم كل التقدير والإعجاب، وعلى رأسهم بلند الحيدري، الذي كان ديوانه (خفقة الطين)، أول ديوان صدر من ثلاثة دواوين، كانت

1 - قصيدة (إلى ساق)، ع 9، 1947، وقصيدة (الشفة)، ع 3، 1946، وقصيدة (غموت)، ع 4، 1946.

فاتحة عهد جديد في الشعر العراقي، هي عاشقة (الليل لنازك)، و(أزهار ذابلة) للسياب¹. وبخصوص الطبعة الأولى للديوان، عثرنا في مدارج البحث والتنقيب، على مقال لأستاذ جامعي عراقي هو علي جواد الطاهر، عنوانه (ديوان بلند الحيدري وملاحظات ببليوغرافية)، نشره في ثمانينيات القرن الماضي على صفحات مجلة عالم الكتب السعودية، وهو وإن كان تناول فيه مجموع دواوين الشاعر، إلا أنه خص ديوان (خفقة الطين) بعناية خاصة وحديث مستفيض، لأنه يعتبره ذا قيمة تاريخية في تاريخ الشعر الحديث، قال: "أسهمنا في وصف الطبعة الأولى [لديوان] خفقة الطين، لأهميته في تاريخ الفن الشعري الحديث عموماً، وتاريخ الفن الشعري لدى صاحبه، ولا بد للدارس المنهجي من العلم بهذا الوصف، ليدفعه إلى الرجوع إليه بعد الذي يرى من غياب أشياء كثيرة منه في طبعة دار العودة، ومنها (٠٠٠) فرق مهم في الشكل الذي وردت عليه قصائد طبعة دار العودة، حين يقطع الشاعر الشطر الواحد إلى شطرين أو ثلاثة، قد يكون الشطر كلمة وقد يكون كلمتين، موهما العين أنه من شعر التفعيلة، أو هكذا نظم تفعيلياً حراً منذ البدء"².

إنّ كلام الرجل هنا، يشير إلى ما نحن بصدد البحث فيه، أعني قصيدة الشطرين المخبّأة، فهو يشير إلى فرق الشكل في إثبات القصائد بين الديوان في طبعته الأولى البغدادية، التي اطلع عليها، كما يدل على ذلك قوله: "النسخة التي بين يدينا هدية من المؤلف إلى صديق عزيز عليه (هديتي للأستاذ نهاد التكريلي مع فائق احترام - المؤلف، 47/7/3)"³، وبين طبعته لدى دار العودة البيروتية، مشيراً إلى أنّ الشاعر يفكك أوصال الشطر الخليلي إلى أسطر، يصبح الواحد منها كلمة فقط، وأنّ الغاية من ذلك إيهام عين القارى، أنّه بصدد شعر للتفعيلة، بل إن الرجل انتبه إلى أكثر من هذا، حين حاول أن يبعد عمل الشاعر هنا، عن الإكراهات المادية للطبع، إذ يشير إلى أنّ صغر حجم الصفحة لا صلة له بالأمر، ما يعني أنّ الأمر له غاية ومقصدية، رجّح الرجل أن تكون سعيًا للتجديد، وتطويعاً للعين لترقّب شكل آخر آت، هو قصيدة التفعيلة، كما أنه لم ينس في خضم حديثه، أن يثبت الريادة في هذا النهج من القصائد، وقصب السبق له على نازك الملائكة. قال: "ولعله الأول في العراق اختار هذا الشكل، وهو دون شك أسبق من نازك الملائكة فيه. وليس صغر مساحة الصفحة سبباً فيه، لأنّ الصفحة على صغر مساحتها، تحتل في عدد من القصائد كثير - ذات البحور القصيرة - الرسم التقليدي (٠٠٠) لا أذكر هذا في معرض مدح أو ذم، وإنما أذكره في معرض حالة من التمرّد على المألوف، وسعي للتجديد، ثم ما يخفف على العين غداً من نظام التفعيلة (٠٠٠) ونعيد النظر لنرى تمة لما مر من مقطوعة وتغيير في البحر، تمهيداً غير مقصود لتطويع العين والأذن لخطوة قادمة، تعرف بالشعر الحر"⁴. على أنّنا نخالف الدارس في مسألة القصدية، ونرى أنه تمهيد متعمد مقصود من الشاعر، بدليل إirاده لنص كلمة السياب السابقة في مقدمة ديوانه.

- 1 - الأعمال الكاملة، بلند الحيدري، دار سعاد الصباح، الصفاة-القاهرة، ط1، 1992، ص13.
- 2 - ديوان بلند الحيدري وملاحظات ببليوغرافية، علي الطاهر، مجلة عالم الكتب، ع4، دار ثقيف، الرياض، 1987، ص554-555.
- 3 - المرجع نفسه، ص552.
- 4 - المرجع نفسه، ص553-554.

إذا كان الدارس هنا قد وضعنا في جو الطبعة الأولى للديوان سنة 1946، وما وردت عليه أيضا في الطبعة "الصادرة في بيروت عن دار العودة سنة 1974"¹، فإننا عدنا إلى آخر طبعة له ضمن الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر، وهي طبعة كويتية صدرت سنة 1992. وإذا كان الناقد قد نفى سابقا عن الطبعة الأولى للديوان، ارتباط التوزيع الكلاسيكي لقصائدها بحجم الصفحة، الذي يسمح بإثباتها بيتيا صدرا بعجز، فإن الطبعة الأخيرة له تنتفي عنها نفس الصفة من جهتين، أولاها أنها طبعة صفحاتها من الحجم الكبير، وثانيتهما أن الشاعر اطلع عليها قبل النشر وبعده، لأنها صدرت قيد حياته، واعتمد التوزيع الكلاسيكي أثناء إعدادها للنشر، ومن الجهتين معا، نصل إلى أن الناشر لم يكن له دخل في مثل الشكل الكلاسيكي للقصائد "فوق الحامل الطباعي"²، ما يجعل الدارس يطمئن في بناء تحليله عليه، خصوصا وأن تشكيل بياض بعض القصائد وسوادها على الصفحات واستعمال الترقيم، وبشكل خاص نقط الحذف، أمر لا تخطئه العين، ولا يمكن أن يصدر عن الناشر.

3-1-2-2 - عز الدين إسماعيل

عالج الناقد عز الدين إسماعيل في كتابه (الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)، قصيدة الشطرين المحبأة. والناقد في طرحه للظاهرة كما سيظهر، كان أرصن من نازك الملائكة، حين حاول أن يقرأها قراءة عروضية. كما أن دواعي معالجته لها لم تكن تختلف عن بواث نازك، من حيث السعي للدفاع عن شكل الشعر الحر الخاص، وأنه ليس محصورا في مجرد طريقة الكتابة، إذ اعتبر قصيدة الشطرين المحبأة - وإن لم يصطلح عليها بأي اصطلاح - وهما يتداول على أنه شعر حر، لا بل اعتبرها أشد خطرا عليه، من خطر القول إنه خال من الوزن والقافية.

من هنا جند الناقد نفسه لدفع هذا الوهم والتصدي له، فقال طارحا القضية أولا، ومنبها عليها: "إذا كنا قد دفعنا وهما باطلا، يمتثل في النظر إلى الشعر الجديد على أنه خلو من الوزن والقافية، فإن وهما آخر أشد خطرا، يدعونا هنا إلى دفعه، فقد خيل لبعض الشعراء أن الشعر الجديد، لا يختلف عن الشعر القديم إلا في الصورة التي يكتب بها على الورق، وعندئذ، جاؤوا بقصائدهم التي نظموها على النمط القديم، وراحوا يقسمونها تقسيما عجيبا، ظنا منهم أن هذا المقصود بتخميم وحدة البيت الموسيقية، فصارت القصائد من حيث شكلها على الورق، توحى بأنها من الشعر الجديد، حتى إذا قرأنا فيها، تبين لنا الخداع والفهم الساذج، والغريب، أن يتورط في هذا الفهم بعض شدة النقد الأدبي."³

هذا الكلام لعز الدين إسماعيل هنا، يكشف عن وعي نقدي بالظاهرة، فهو يدرك ما قد توقع فيه الناقد من إيهام بأنها قصيدة شعر حر، لذلك اعتبرها وهما متداول، كما اعتبرها تقسيما عجيبا، والعجب فيه أنه لا هو تقسيم شعر

1 - ديوان بلند الحيدري وملاحظات بيبليوغرافية، علي الطاهر، ص 552.

2 - الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، مرجع سابق، ص 29.

3 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 70.

حرّ بمعناه العروضي - أمّا الكأبي فهو كذلك - ولا هو تقسيم شعر الشطرين كما تُعرف عليه. فالناقد أدرك أنّ طريقة التقسيم مخادعة للناقد الذي لا يمتلك ناصية العروض، بمعنى أنّنا لم نعد هنا أمام كتابة اقتضتها الضرورات المادية للطبع، وإنّما انتقلنا إلى نوع من المكر والخداع، يمارسهما الشاعر في حربه مع الناقد، لأنّ الحرب خدعة، وهذا ما يؤكّده عز الدين إسماعيل، حين يبرز أنّ بعض شدة النقد الأدبي، تورطوا حين انطلت عليهم الخدعة، فراحوا يعتبرون هذه القصائد المخبّأة، مثالا للتصرّف في الأوزان التقليدية أو شعرا حرا.

يشير الناقد في مكان آخر، إلى اطراد حضور قصيدة الشطرين المخبّأة لدى الشعراء، حيث وقف على ذلك في دواوينهم. قال: "هذه الطريقة نفسها، نجدها عند أكثر من شاعر من الشعراء الشبان، الذين اقتحموا ميدان الشعر الجديد، وأمامي الآن ثلاثة دواوين (٠٠٠) وفيها نماذج كثيرة للقصائد ذات الصياغة التقليدية، التي قطعت فيها الأبيات تقطيعا عجيبا، لكي تأخذ في الكتابة شكل الشعر الجديد".¹ بل إنّ الرجل، تحدّث عن نمط آخر من الشعر المخبّأ، هو نمط الموشحات، التي تتبع نظاما غير ثابت في بنيتها وتقفيتها، ما يصعب عملية الاهتداء إلى بنية الموشح المعتمدة.²

إنّ الناقد في تعامله مع هذا الإشكال، الذي أحدثته قصيدة الشطرين المخبّأة، كان أذكى من نازك، حين استدعى العروض مستعينا بضوابطه، للتفريق بين ما هو شعر حرّ، وما هو شبيه بالشعر الحرّ في كتابته فقط، أمّا ولأوّه فلنظام الشطرين، فإذا اكتشف أنّ الشعر وإن كُتِبَ كتابة الشعر الحرّ، يخضع لنظام استعمالات البحور التقليدية في الوزن، وللمسافة الزمنية الثابتة في القافية المتصلة بتلك الاستعمالات، اعتبره شعر شطرين لا علاقة له بالشعر الجديد، أمّا إذا خالف ذلك فإنّه يعدّه شعرا حرا. وهذا ما ندركه من خلال تلك القراءة العروضية المقارنة، التي عقدها وهو بصدد النظر في دواوين بعض الشعراء، ممن اكتشف أنّ الظاهرة استشرت في منشوراتهم الشعرية. قال: "هذه الطريقة نفسها، نجدها عند أكثر من شاعر من الشعراء الشبان، الذين اقتحموا ميدان الشعر الجديد، وأمامي الآن ثلاثة دواوين من الشعر (٠٠٠) وفيها نماذج كثيرة للقصائد ذات الصياغة التقليدية، التي قُطِعَتْ فيها الأبيات تقطيعا عجيبا، لكي تأخذ في الكتابة شكل الشعر الجديد، وأكتفي الآن بمثال من بعضهم يقول³ (٠٠٠):

مجزوء الكامل

- 1- لَا لَمْ يَكُنْ وَهَمًا هَوَاكِ
- 2- وَلَمْ يَكُنْ وَهَمًا هَوَايَ
- 3- إِنَّ الْخَيْرَ حَسِبْتَهُ رُوحًا
- 4- قَدْ تَبَعْتَنِي فِي خُصَايَ
- 5- مَا زَالَ يَفْلَا صَارِخًا
- 6- جَوْعَانٌ يَرْضَعُ مِنْ لَمَايَ

1 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 72.

2 - المرجع نفسه، ص 58-61.

3 - الأبيات للفيتوري من قصيدة طويلة له عنوانها (إلى امرأة عاشقة) لم يُحَلَّ عز الدين إسماعيل على اسم الديوان الذي وردت فيه.

فهذه السطور كانت في الأصل هكذا:

- 1- لَا لَمْ يَكُنْ وَهَمًا هَوَاكِ وَلَمْ يَكُنْ وَهَمًا هَوَايَ
- 2- إِنَّ الْخَيْرَ حَسْبَتُهُ رُوحًا قَدْ تَبَعَثَ فِي خُصَايَ
- 3- مَا زَالَ يَهْفُ حَارِخًا جَوْعَانٌ يَرْضَعُ مِنْ لَمَايَ

وهذا هو نسقها الموسيقي الذي لا يمكن تمثيلها إلا فيه، لأنّ عملية التقطيع الاعتباري للبيت، وتوزيعه على سطرين بدلا من سطر واحد، أفقدت بعض السطور مداها الموسيقي¹.

النّاقد هنا أدرك أنّ كتابة المقطع - التي وصفها بالاعتباطية - وإن كانت بأسطر، تظلّ خاضعة لنظام الشطرين، بحيث لا يمكن تمثيلها إلاّ فيه، فلا علاقة لها بالشعر الحرّ الذي يخضع لنسق عروضي مخالف، وإنّ تمثّلت شكله الكلاسي، وهذا ما سعى النّاقد إلى توضيحه، حين ترك أمر هذه الأبيات، وانتقل يتناول أبياتا أخرى، بغية وضع الحدود العروضية الفاصلة بين النّسقين: نسق الشطرين والنسق الحرّ، قال: "إذا كانت السطور الماضية (...) قد أمكن ردها إلى صورتها الحقيقية، فإذا هي أبيات موزونة ومقفّاة من الطراز التقليدي، فإنّ الموقف يختلف شيئا ما مع شاعر آخر (...) والاختلاف في هذه الحالة عن الحالة الأولى، هو أنّك لا تستطيع أن تستخرج من مجموع (...) الأسطر بيتا يتمثّل في نظام الوزن التقليدي، وإن اتّفقت هذه الجمل في نهاياتها أحيانا في القافية والروي، والسبب في هذا يرجع غالبا، إلى اختلاف عدد التفعيلات المستخدمة في الجملة، عنها في الجملة الأخرى السابقة عليها أو التالية لها، ثم اختلاف هذا العدد من جهة أخرى، عن العدد التقليدي في وزن البحر المستخدم، ولنضرب مثلا نوضح به هذا الشكل² (...):

- 1- هَيْهَاتَ لَنْ يَخْتَمِرَ الصَّمْتُ
- 2- وَيُعْصِرُ ثِمَرَاتِ
- 3- جَزْراً تَلْفُزُ عِبْرَ الصَّخْرِ وَالسَّكُونِ
- 4- وَرَبِّمَا انْشَقَّ ضَمِيرُ الصَّمْتِ
- 5- عَنْ شَيْءٍ بِلَا ضَوْءٍ
- 6- وَحُمَّى أَنْجُمٍ مُحَمَّرَةٍ يَغْزِلُهَا الْجُنُونُ

فالأسطر الثلاثة الأولى جملة تنتهي بكلمة (السكون)، والأسطر الثلاثة الأخيرة جملة تنتهي بكلمة الجنون، لكن الجملة الأولى تتكوّن من ثماني تفعيلات من بحر الرجز (أي مستفعلن ثماني مرّات)، والجملة الثانية تتكوّن من تسع

1 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 72.

2 - الأبيات لخليل حاوي من قصيدته (عند البصارة).

تفعيلات، ومن ثم يختلف المدى الصوتي للجملتين. ثم إن البيت من الرجز لا يقبل أكثر من ستّ تفعيلات (أي مستفعلن ستّ مرات)، ومن ثم تختلف الجملتان مرة أخرى من حيث المدى الصوتي عما يسمح به هذا البحر، فقراءة أيّ من الجملتين كاملة، لا يمكن أن توحى ببيت الرجز، فلو أننا كتبنا هاتين الجملتين في سطرين بدلا من ستّة أسطر، لما أمكننا أن نخرج بيئتين من بحر الرجز، كما خرجنا من قبل (٠٠٠) بثلاثة أبيات من الكامل [هكذا في الأصل، والصواب: مجزوء الكامل]. إننا هنا بإزاء جملتين لهما مداهما الموسيقي الخاص، لكل جملة مداها ووقعها الموسيقي، اللذان لا يمكن أن يتحوّلا في آذاننا إلى المدى والوقع المألوف لوزن الرجز التقليدي، وإنما صارت الجملة الشعرية تشكيلا موسيقيا مستقلا يفرضه النفس الشعري وحده".¹

إن الناقد هنا قام بما كان على نازك الملائكة أن تقوم به قبله، وهو السعي إلى احتواء ظاهرة قصيدة الشطرين المخبّأة، في علاقتها بقصيدة الشعر الحرّ من حيث شكل كتابتها واحتواء عروضيا، من خلال وضع قواعد عروضية، تكون حدودا فاصلة في التفريق بينهما، فقد أدرك الناقد أنّ لموسيقى الشعر دورا مهما في كشف المخبوء من هذه القصائد، وأدرك أنّ الظاهرة اتخذت منحى آخر، غير الذي كان منطلقها، بحيث أصبحت تستهدف النقد والنقاد، وتستنفر ملكة العروض عندهم، وهو يملك من هذه الملكة ما يكفيهِ للتصدّي للقصائد المخبّأة، لذلك قال عنها في قول آت له: "لا نخدعنا"²، بل إنّ الرجل قبل التحدي من شعرائها، لذلك نراه يبطن لهم الكلام تبطيناً، ويرسله بنبرة فيها من التحدي ما فيها، قائلا: "فليكتب الشاعر شعره على الورق كيف شاء، لأنّ موسيقى الشعر، لا تنكشف بحقّ إلاّ من خلال قراءته"³. وهو هنا لا يقصد بالقراءة تلك القراءة العادية، وإنما يقصد القراءة العروضية، التي لها كلمة الفصل في تصنيف هذا الشعر أو ذاك، على أنّه شعر حرّ في شكله ومعناه العروضي، أو أنّه شعر شطرين في معناه العروضي، لكنه يتقمّص الشعر الحرّ في اشتغاله الفضائي.

1 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 73-74.

2 - المرجع نفسه، ص 71.

3 - المرجع نفسه، ص 75.

4- قصيدة الشطرين المخبأة: درجات الحضور النصي وآليات كشفه ودلالته

4-1- درجات قصيدة الشطرين المخبأة:

إنّ قصيدة الشطرين المخبأة أو المخبوءة، من حيث التقفية نوعان: متنوعة الروي وبروي موحد. والأمر نفسه من حيث الوزن، فقد تسبح في بحر شعري واحد أو أكثر. أما من حيث طريقة التخيء وتعقيداتها، فيمكن التمييز فيها بين ثلاث درجات:

أ- الدرجة الثالثة: يكتفي فيها الشاعر بكسر الشكل التناظري لقصيدته، واضعاً عجزها تحت صدرها، والقصيدة في هذه الدرجة تكون في المتناول، وسهلة في كشف خبئها، إذ تكفي المعرفة بلوازم القافية من حروف وحركات، لإدراك أنها مخبوءة باعتماد الرؤية البصرية فقط.

ب- الدرجة الثانية: ترتقي فيها عملية التخيء في القصيدة إلى مستوى أعلى من السابق، بحيث لا يكتفي الشاعر في هذه الدرجة بكسر نظام الشطرين، أي كتابة عجز البيت تحت صدره، وإنما يتعداه إلى تمزيق كلّ من الصدر والعجز، وإثباتهما على شكل أسطر شعرية، فيرمي بكلمتين من البيت في سطر، وكلمة أخرى في سطر ثان، وثلاث في ثالث وما شابه هذا، إلى أن يأتي على جميع كلماته، وهنا لا تكفي الرؤية البصرية لكشف المخبوء، وإنما يحتاج المرء إلى انتداب الخبرة العروضية والتقوية، للوقوف على الخبء وكشفه.

ج- الدرجة الأولى: هذه الدرجة تكشف عن كون التخيء اختياراً فنياً لدى الشاعر، أي ترتبط بالاستخدام الواعي للتخيء، ويبلغ فيها التخيء مبلغاً يحتاج إلى هضم جيد للعروض والقافية وما يتصل بهما، بحيث لا يكتفي الشاعر في قصائد هذه الدرجة، بتفكيك أوصال قصيدته المكشوفة بصدر وعجز، وكتابتها على شكل أسطر شعرية متباعدة الطول، وإنما يلجأ إلى استخدام وسائل تعمية أخرى، يستدعيها لصرف نظر القارئ عن التفكير في أن الأمر يتعلق بقصيدة شطرين، وهذه الوسائل هي ما عبرنا عنه سابقاً بالمتاريس.

الإشكال في هذه الدرجة أيضاً، أن الشاعر فيها لا يكتفي أحياناً بجعل القصيدة المخبأة مفردة، بل يلجأ إلى المزج بين شعر الشطرين المخبوء والشعر الحر، أو بينهما وبين المنشور، ما يعقد المسألة أكثر. بحيث يأتي الشاعر ببداية قصيدته مخبوءة ونهايتها حرة أو العكس، أو قد تكون بدايتها ونهايتها شعر شطرين مخبوء، ووسطها من الشعر الحر أو المنشور، أو غير ذلك من التنويعات. وعلى هذا يتطلّب الأمر هنا تقطيعاً عروضياً للقصيدة كاملة، حتّى يدرك المزج من عدمه، والموزون من المنشور، وعدد البحور المستعملة واستعمالاتها. فهذه الدرجة الممزوجة، زادت من أهمية علمي العروض والقافية، وأعادت لهما الاعتبار، ذلك أنّه في غياب الخضوع لقواعد العروض والقافية، لا سبيل لحلّ إشكال المزج.

4-2- وسائل التعمية في قصيدة الشطرين المخبأة:

من أبرز وسائل التعمية في قصيدة الشطرين المخبأة، أن يحذف الشاعر الحرف الأخير من الحروف المشكّلة لكلمة القافية، في الكتابة الإملائية للقصيدة، ومنها توظيف ما يمكن الاصطلاح له بالقافية البصرية الوهمية، أي جعل الشاعر لنهايات ما يقدمه لنا على أنّها أسطر شعرية، ذات حروف متجانسة، ليوهنا بصريا أننا أمام قافية علامتها تكرير الروي في نهاية الأسطر، بينما القافية برويها الحقيقي غير ذلك، وقابعة في أحشاء ما يورده على أنه سطور شعرية. بمعنى أنّه يتعمّد مجانسة الحرف المتطرف وتوحيده، حتّى يخدعنا بأنّه حرف الروي الحقيقي، ويصرف بصرنا إلى اعتبار ما أمامنا من الشعر الحرّ. والحقيقة أنّه لا وجود لقافية نتصل أصلا بما يقدمه رويًا بصريًا، وإنّما القافية الحقيقية مخبأة معمّاة، ويكرّر رويًا بمسافة زمنية ثابتة، ترتبط بقصيدة الشطرين واستعمالات البحور الشعرية فيها. وإضافة إلى القافية البصرية الوهمية، توظف بعض القصائد ما يمكن تسميته بالإيطاء الوهمي، أي تكرار كلمة متشابهة في اللفظ والمعنى في نهاية الأسطر، للإيهام بأننا أمام قافية وقع فيها الإيطاء، والحقيقة أنّه لا صلة للكلمتين بقوافي النص أصلا.

نجد من وسائل التعمية التي يُلجأ إليها أيضا، اعتماد التصريع، إذ من الشعراء من يستثمر التصريع في المطلع، لكونه يحدث شبه إرباك للمسافة الزمنية الثابتة، حين يوهّم أنّ قافية من بحر الخفيف مثلا، ظهرت بعد ثلاث تفاعيل، وأخرى بعد ست، حيث لا تنتظم المسافة الزمنية بحساب عددي ثابت في استعمال البحر الموظف، إلّا بعد البيت المصّرع، دون إغفال عودة الارتباك في الانتظام العددي لمسافة القافية، إذا عاد الشاعر للتصريع في أثناء القصيدة، على نحو ما تعرّضنا له بتفصيل في المبحث الأول من الفصل الثالث.

يضاف إلى هذه الوسائل، وسيلة أخرى هي المزج، وهو ثلاثة أقسام، الأول يتصل بالمزج بين شعر الشطرين المخبوء والشعر الحرّ، أو بينهما والمنثور. والثاني يتصل بالمزج بين استعمالات البحور في القصيدة الواحدة، حيث يوهّم المزج بين الاستعمال التام والمجزوء مثلا، أنّ المسافة الزمنية بين القوافي غير ثابتة، والحقيقة أنّها ثابتة، وما أثر عليها هو انتقال الشاعر من استعمال إلى آخر للبحر. أما المزج الثالث فبين البحور، إذ ينظم الشاعر قصيدة شطرين من بحرین مختلفين أو أكثر ويخبئها، واختلاف عدد التفاعيل داخل الاستعمال الواحد للبحرين، يجعل المسافة بين القوافي تتغير عند الانتقال من بحر لآخر، ما يوهّم أننا أمام مسافة زمنية غير ثابتة في التقفية، تدفع إلى اعتبار النص شعرا حرا.

4-3- آليات كشف المخبوء ونميينه:

إنّ الطريقة التي تكفل كشف قصيدة الشطرين المخبّاة، والوسائل العروضية والتقوية المعتمد عليها في ذلك، تتطلّب هنا ربطا مباشرا لهذا الفصل، بما قلناه عن القافية وتحديداتها بين النسق الشعري التقليدي والتفعيلي في الفصل الثاني من هذا البحث، وما قلناه عن ظاهرة التدوير في الفصل الأول منه، مضافا إليهما ما قلناه بخصوص ظاهرة التصريع والتقوية والإصمات في الفصل الثالث، وكذا ضبط البحور الشعرية، من حيث استعمالها تامة أو مجزوءة أو مشطورة، ومعرفة العلل العروضية الخاصة بالضرب، التي لا تصيب الحشو ولا يمكن أن ترد فيه. كلّ هذا يضمن مع بعض اليقظة، كشف قصيدة الشطرين المخبّاة، وضبط هويتها الكلاسيكية. بمعنى آخر، إنّ قصيدة الشطرين المخبّاة، تتطلّب استحضار اصطلاحين سبق إدراجهما في الفصل الخاص بالقافية، هما: المسافة الزمنية الثابتة، والمسافة الزمنية المتحركة، وقد عبّر عنهما عز الدين إسماعيل في كلام سابق بـ(المدى الصوتي)، وقد تبنيّا الاصطلاحين بدل المصطلح الأخير لدقتهما.

بهذا المعنى، حينما نجد أنّ المسافة الزمنية بين القوافي، في شعر مكتوب على طريقة الشعر الحرّ، مسافة منتظمة انتظام أحد استعمالات البحور في شعر الشطرين، فإنّنا أمام قصيدة شطرين مخبّاة. فإذا كانت القصيدة المكتوبة كتابة الشعر الحرّ، تسبح في بحر الخفيف مثلا، فإنّنا نعلم مسبقا من خلال استعمالات هذا البحر، أنّه يستعمل تامّا بستّ تفاعيل، ومجزوءاً بأربع، ويستتبع هذا أنّ القافية فيه تامّة، ستظهر بظهور التفعيلة السادسة، لأنّها موضع الضرب، والضرب كما ألقينا سابقا دائماً الارتباط بالقافية. أمّا إذا استعمل مجزوءاً فإنّها ستظهر بظهور التفعيلة الرابعة، مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ البيت إذا كان مصرّعا، ستظهر بظهور التفعيلة الثالثة ثم السادسة في التام، لتعود بعد ذلك في باقي الأبيات المصمتة إلى السادسة، ما عدا إذا عاد الشاعر للتصريع في أثناء القصيدة، وستظهر بظهور التفعيلة الثانية ثم الرابعة في الخفيف المجزوء، لتعود فتقصر ظهورها في التفعيلة الرابعة دائماً بباقي الأبيات المصمتة، إلّا إذا عاد الشاعر للتصريع أو التقوية في أبيات أخرى من القصيدة.

أمّا عن كيفية الاهتمام إلى القافية في القصائد المخبّاة على شاكلة الشعر الحرّ، فهنا يأتي دور التغيرات العروضية الدالة على الضرب، التي سبق وأن عرضناها، فوجود إحدى هذه العلل في حشو الأسطر، ينبئ بأنّنا أمام شعر شطرين مخبوء، لأنّ العلل الخاصة بالضرب، لا تصيب الحشو - والعلة عموماً لا تصيب الحشو، إلّا في بحر المتدارك (التشعيت=فالن) وما يعرف بالخرم والخزم، - خصوصا عندما ترتبط هذه العلة بحرف معين، ويتكرّر ظهوره بانتظام معها، فذلك يعني أنّنا أمام قافية لها علامتان: تكرير الروي وتغيير دال على الضرب.

قد لا نجد التغيير الدال على الضرب في قصائد أخرى، وإنّما نلاحظ أنّ حرفا ما يتكرّر بانتظام مع ظهور التفعيلة السادسة دائماً - من بحر الخفيف الممثل به هنا - أو الرابعة، أو الثالثة فالسّادسة ثم يستمر في السادسة، أو الثانية فالرابعة ثم يستمر في الرابعة، فهذا يعني أنّنا أمام شعر شطرين مخبوء، إمّا من الخفيف التام، وإما من الخفيف المجزوء. وما مثّلنا به هنا، يبقى صالحا لبحر الخفيف، وإلّا فإنّ لكل بحر خصوصياته مع قصيدة الشطرين المخبّاة،

بحسب عدد تفاعيله واستعمالاته، وحضور التقفية أو التصريح فيه من عدمهما، وأخذا بعين الاعتبار كذلك نمط التقفية في القصيدة، هل هي قصيدة متنوعة الروي أم رويها موحد، والانتباه أيضا إلى ما إذا كان الشاعر قد لجأ إلى التصريح أو إلى المزج داخل القصيدة الواحدة بين أكثر من استعمال للبحر، لأن ذلك يغير في المسافة الزمنية لظهور القافية.

في المقابل، إذا وجدنا أن المسافة الزمنية بين القوافي، في الشعر المكتوب كتابة الشعر الحرّ، والسّابح في بحر الخفيف مثلا، مسافة متحركة غير ثابتة، بحيث تظهر القافية مرة بظهور التفعيلة السادسة، وأخرى بظهور الخامسة، أو الثانية، أو قد تظهر بظهور العاشرة، لتعود بعد ذلك فتظهر في الثانية أو السابعة، أو غير هذا من الظهورات غير المنتظمة لها، والتي لا علاقة لها بنظام ظهور القافية في البحر الخفيف، باستعماله التام والمجزوء، فإنّ هذا يعني أننا أمام شعر حقيقي، ليس في شكل كتابته فحسب، وإنما في معناه العروضي أيضا، وما قلناه عن بحر الخفيف هنا، يبقى صالحا في باقي البحور.

ما قلناه عن المسافة الزمنية المتحركة في الشعر الحرّ، لا ينبغي أن ينسبنا ما تعرضنا له في استثناء سابق، تأتي فيه القصائد الحرّة بمسافة زمنية ثابتة، لكنها ثابتة خارج عدد التفاعيل في استعمالات البحور الشعرية، ما يعني أنّ المسافة الزمنية الثابتة بين القوافي، ليست هي الحاسمة في عدّ القصيدة قصيدة شطرين مخبوءة من عدمها، فقد تكون المسافة ثابتة، ومع ذلك هي شعر حر، كما وجدنا لدى أدونيس في (مرآة خالدة)، أو كما سنرى في قصيدة (النهاية) لنسيب عريضة، وإنما الحسم كلّ الحسم، لإحصاء عدد التفاعيل في كل شطر، في علاقة ذلك باستعمالات البحر الذي تسبح فيه القصيدة، أي استعمالها تامة أو مجزوءة أو مشطورة أو منهوكة. وعلى العموم فإنّ إحصاء عدد التفاعيل، واستحضار الاعتبارات التي أشرنا إليها آنفا، كل ذلك له أهميته البالغة في التمييز بين نمط الشعر الحرّ، وشعر الشطرين المخبأ.

4-4- نطبيقات في كشف درجات المخبأ:

لكي لا يبقى كلامنا نظريا فقط، عن الحضور النصي للظاهرة بدرجاتها السابقة، نستعرض هنا مجموعة من النماذج لها، نكشف مخبوءها وما بها من متاريس ووسائل التعمية، باتباع ما أشرنا إليه من آليات الكشف وضوابطه.

أ- الدرجة الثالثة: مثال هذه الدرجة التي يكفي فيها الشاعر، بكسر التناظر بين الشطرين فقط، جاعلا عجز البيت تحت صدره، قصيدة (هرة) لزار قباني، قال فيها:

بحر السريع التام

- 1- أَكْرَهَقَا وَأَشْتَهِي وَصَلَقَا مستعلن متفعّل فاعلن*
- 2- وَإِنِّي أَحِبُّ كُرْهِي لَقَا متفعّل متفعّل فاعلن*
- 3- أَحِبَّ هَذَا اللَّؤْمُ فِي عَيْنَيْهَا متفعّل مستفعّل فاعلن
- 4- وَزَوْرَقَا إِنْ زَوَّرْتَ قَوْلَقَا متفعّل مستفعّل فاعلن*
- 5- وَالْمَحُ الْكَذْبَةُ فِي ثَغْرِهَا متفعّل مستعلن فاعلن
- 6- لَمَّا نَرَا بِأَسِنَّةٍ خَلَقَا مستعلن مستعلن فاعلن*
- 7- عَيْنٌ كَعَيْنِ الْكَذِّبِ مُحْتَالَةٌ مستفعّل مستفعّل فاعلن
- 8- صَافَتْ أَكَاذِيبُ الْعَوْرِ حَوْلَهَا مستفعّل مستفعّل فاعلن*
- 9- قَدْ سَكَنَ الشَّيْخَانُ أَحْدَاقَهَا مستعلن مستفعّل فاعلن
- 10- وَأَهْفَأَتْ شَهْوَتُهَا عَقْلَهَا متفعّل مستعلن فاعلن*
- 11- أَشَدَّ فِرْشِكِي إِذَا أَقْبَلْتُ متفعّل مستفعّل فاعلن
- 12- بَاكِتَةً شَارِحَةً ذُلُّهَا مستعلن مستعلن فاعلن*
- 13- فَلِنْ تَرَفَّقْتُ بِهَا امْتَكَبْتُ متفعّل مستعلن فاعلن
- 14- وَجَرَرْتُ ضَلْحَكَةَ ذُلِّهَا متفعّل مستعلن فاعلن*
- 15- إِنْ عَانَقْتَنِي كَسَرْتُ أَضْغِي مستفعّل مستفعّل فاعلن
- 16- وَأَفْرَغْتُ عَلَى فَمِي غَلَّهَا متفعّل متفعّل فاعلن*
- 17- يُحِبُّهَا حِقْدِي وَيَا هَالَمَا متفعّل مستفعّل فاعلن
- 18- وَلَمَّا نَتُّ إِذَا كُوفَقْتُهَا قَتَلَهَا¹ متفعّل مستفعّل فاعلن*

فهذه القصيدة، تكفي الرؤية البصرية في معرفة أنّها من شعر الشطرين، وإن حاول الشاعر تكثيف حضور الهاء في نهايات الأسطر تمويهها، وهي هاء منها ما هو لحرف الوصل، ومنها ما لا علاقة له بالوصل ولا بالقافية أصلا.

1 - الأعمال الشعرية الكاملة: ديوان أنت لي، زار قباني، مرجع سابق، ج1، ص243-244.

فالقصيدة تسبح في بحر السريع التام (مستفعلن مستفعلن فاعلن 2x)، ما يعني أنّ القافية ستظهر بظهور التفعيلة السادسة لأنّها موضع الضرب كما مؤشر عليه بنجمة فوق التفاعيل، والضرب كما أسلفنا دائم الارتباط بالقافية، حيث جعل الشاعر اللام رويًا لقصيدته، ووصلها بهاء متحرّكة، والألف الناتجة عن إشباع حركتها خروج، وعلى ذلك فالقافية في الأبيات هي (هيلها/قولها/ظللها/حولها/عقلها/ذلّها/ذيلها/غلّها/قتلها)، وقد ارتبطت القافية في مطلع القصيدة بالعروض أيضًا، أي بالتفعيلة الثالثة، لأنّ البيت مقفّ، حيث نجد حرف الروي فيها لاماموصولة بهاء ألف إطلاقها خروج [وصلها]، وبما أنّ المسافة الزمنية بين القوافي ثابتة، أي تظهر القافية مع ظهور التفعيلة السادسة دائمًا، باستثناء المطلع الذي ارتبطت فيه بالثالثة ثم السادسة، لأنّ البيت مقفّ (مصرّع بلاغيا)، فهذا يعني أنّ قصيدة نزار قصيدة شطرين لا علاقة لها بالشعر الحر، واشتغالها البصري المتناظر كالاتي:

بحر السريع التام

- 1- أَكْرَهَهَا وَأَشْتَهَى وَصَلَهَا وَإِنِّي أَحِبُّ كُرْهِهَا
- 2- أَحِبُّ هَذَا اللَّؤْمُ فِرْعَيْنَهَا وَزَوْرَهَا إِن زَوَّرْتُ قَوْلَهَا
- 3- وَالْمَحُ الْكَذِبَةُ فِرْعُهَا كَأَنَّهَا بِأَسْوَءِ خَلْقِهَا
- 4- عَيْنٌ كَعَيْنِ الْكَذِبِ مُحْتَالَةٌ صَافَتْ أَكَاذِيبُ الْهَوَى حَوْلَهَا
- 5- قَدْ سَكَنَ الشَّيْطَانُ أَحْدَاقَهَا وَأَصْفَاتُ شَهْوَتِهَا عَقْلَهَا
- 6- أَشَدَّ فِي شَكْرِي إِذَا أَقْبَلْتُ بِأَكْيَافِ شَارِحَةٍ غُلْفَهَا
- 7- فَلِنْ تَرَفَّقْتُ بِهَا اسْتَكْبَرْتُ وَجَرَرْتُ ضَاكِمَةً دَيْلَهَا
- 8- إِنْ عَانَقْتَنِي كَسَرْتُ أَضْلَعِي وَأَفْرَعْتُ عَلَى فَمِي غُلْفَهَا
- 9- يُحِبُّهَا حَقْدِي وَيَا هَالَمَا وَلِمَاتُ إِذَا هَوَّ قَتْلَهَا

من نماذج هذه الدرجة أيضًا، ديوان (قالت الأرض) لأدونيس، وهو مطوّلة شعرية تقع في أربعمئة وعشرين بيتًا، كلّها من شعر الشطرين المنوع الروي، ومنها قوله:

بحر الخفيف التام

- 1- قَالَتْ الْأَرْضُ فِرْجُفُونِي أَبَدًا فاعلاتن متفع لن فالاتن فاع
- 2- وَسَاعٌ وَفِرْشٌ فَاهِرٌ سَوَالٌ علاتن متفع لن فاعلاتن*
- 3- بِيْ جُوعٍ إِلَى الْجَمَالِ وَمِنْ كُدْرِي فعاتلن متفع لن فعاتلن فع
- 4- كَانَ الْهَوَى وَكَانَ الْجَمَالُ لاتن متفع لن فاعلاتن*
- 5- قِمَمِي أَفْرَعْتُ مَنَائِرَهَا فِي التَّيْبِ فعاتلن متفع لن فعاتلن فاع
- 6- وَأَمْتَصَّتِ الشَّحُوبُ التَّلَاحُ لاتن متفع لن فاعلاتن*
- 7- وَسَهْلِي مَكْسُورَةُ الْجَفْنِ لَا يَلْعَبُ فعاتلن مستفع لن فاعلاتن فع
- 8- فِيْهَا قَمَحٌ وَلَا سِنْبَالٌ لاتن مستفع لن فالاتن*

9- قَالَتْ الْأَرْضُ أَرْضُنَا، فِي جُفُونِي

10- كُلُّ أَرْضٍ وَفِي شَفَاهِي سُؤَالٌ

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن*

(...)

11- مَا لِي الْيَوْمَ أَسْتَفِيقُ فَلَا حَقْلِي

12- نَضِيرٌ وَلَا تِلَالٌ لِي زَوَاهِرُ

13- غَابَتِ الْفَأْسُ غَابَتِ الْكَرْمَةُ الْبَكْرُ

14- وَجَفَّتْ عَنْابِرُ وَمَعَاصِرُ

15- لَا النَّوَاصِيرُ يَسْمُرُونَ مَعَ النِّجْمِ

16- وَلَا الضَّوُّ رَاتِعٌ فِي الْمَحَاوِرِ

17- وَبَقَايَا الْأَغْنَامِ تَسْأَلُ عَنْ مَرْكَرِ

18- وَعَنْ حَارِسِ قَتَرٍ مُغَامِرِ

19- أَنَا كَنْزٌ مُحِبٌّ أَيْنَ أَبْنَائِي

20- فَكَلِّ صَوْتٌ وَكَلِّ حَنَاجِرُ¹

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فا

علاتن متفع لن فاعلاتن*

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فـ

علاتن متفع لن فاعلاتن*

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فـ

علاتن متفع لن فاعلاتن*

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فا

علاتن متفع لن فاعلاتن*

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فا

علاتن مستفع لن فاعلاتن*

إنَّ مطوَّلة (قالت الأرض) ومنها هذا المجتزأ، تسبح في بحر الخفيف التام، وتُظهر تفاعيل المقطعين، أنَّ أدونيس سلك في كتابة هذا البحر مسلك نازك الملائكة السابق، إذ راعى في الكتابة المعنى وحده دونما مراعاة للوقفة العروضية، والسبب هو حجم ديوانه الصغير، وظاهرة التدوير التي ستجعل الشاعر إنَّ هو أراد مراعاتها، يقسم مجموعة من الكلمات، وهذا ما تجنَّبه مستقلاً إياه. ويلاحظ أنَّه بظهور التفعيلة السادسة دائماً، تظهر قافية تدل عليها علامة واحدة كما هو مؤثر عليه فوق التفاعيل، هي تكرار روي اللام في المقطع الأول، والراء في المقطع الثاني، وهذا الانتظام العددي خاص بالاستعمال التام للخفيف.

يلاحظ أيضاً، كيف أنَّ تكسير نظام التناظر هنا، جعل القصيدة وهي من الشطرين، تكتسب صفة من صفات قصيدة الشعر الحرّ، وهي انقسام التفعيلة (تدوير تفعيلة وهمي)، فكما يظهر أعلاه، انقسمت أغلب تفاعيل نهايات الأشرطة، وهذا الانقسام (التدوير الوهمي)، سيختفي بمجرد أن نعيد كتابة المقطعين كتابة متناظرة بصدر وعجز:

1- قَالَتْ الْأَرْضُ فِي جُفُونِي أَبَا

2- بِي جُوعٌ إِلَى الْجَمَالِ وَمِنْ صَدِّ

3- قِمَمِي أَفْرَعَتْ مَنَائِرَهَا فِي الْـ

4- وَسُؤُولِي مَكْسُورَةٌ الْجَفْنُ لَا يَلُـ

لُ وَسَاعٌ وَفِي شَفَاهِي سُؤَالٌ

رِي كَانَ الْقَوْرُ كَانَ الْجَمَالُ

تِيهِ وَامْتَصَّتِ الشَّحُوبُ التَّلَالُ

عَبٌ فِيهَا قَمَحٌ وَلَا سِنْبَالُ

بحر الخفيف التام

1 - ديوان قالت الأرض، أدونيس، المطبعة الهاشمية، دمشق، ط1، 1954، ص13 و15.

- 5- قَالَتْ الْأَرْضُ، أَرْضُنَا، فِي جُفُونِي
6- مَا لِي الْيَوْمَ أُسْتَفِيقُ فَلَا حَقَّ
7- غَابَتِ الْفَأْسُ غَابَتِ الْكَرْمَةُ الْبَكْرُ
8- لَا النَّوَاصِيرُ يَسْمُرُونَ مَعَ النَّجْمِ
9- وَبَقَايَا الْأَغْنَامِ تَسْأَلُ عَنْ مَرٍ
10- أَنَا كُنْزٌ مُخْبَأٌ أَيْنَ أَنَا
- كُلُّ أَرْضٍ وَفِي شَفَاهِي سُؤَالٍ
لِي نَصِيرٌ وَلَا تِلَالٌ لِي زَوَاهِرُ
وَجَفَّتْ عَنْ أَبْرُومَعَا صِرُ
مِرْوَلَا الضَّوُّ رَاتِعٌ فِي الْمَحَا جِرُ
عَرَوْكَ عَنْ حَارَسٍ فَتِيٍّ مَغَامِرُ
ثِي فَكُلِّي صَوْتٌ وَكُلِّي حَنَا جِرُ

ب- الدرجة الثانية: نجد أن الشاعر في هذه الدرجة، لم يعد يكتفي في القصيدة بكسر نظام التناظر بين الشطرين في البيت، وإنما يجعلها مفككة على أسطر متفاوتة الطول، فيرمي كلماتها هنا وهناك على الصفحة، موزعاً إيّاها عليها توزيعاً يضرب بشكل الشطرين عرض الحائط. ومن نماذجها قول الشاعر مصطفى الشليح في قصيدته (خذ عيون المساء رحيلاً):

بحر الخفيف التام

- 1- قَالَ لِي صَاحِبِي
2- تَنَحَّ قَلِيلًا
3- لِيَمُرَّ الْهَرِيرُ مِنْ رَحِيلًا
4- هَيْلَسَانُ
5- هُوَ الْمَدَى نَابِغِي الْعُوكِ يَمْتَدَّ
6- أَنْجُمًا وَصَهِيلًا
7- مَوْكِبٌ مِنْ لُغُو الْعَصَى
8- وَالْحَكَايَا رَمْلٌ سِرٌّ
9- وَمَا أَشْرَابٌ فَخِيلًا
10- نَجْعَةٌ، شَمْعَةٌ، وَلَيْلًا قَصِيدًا، رَوْعَةٌ
11- تَسْكُنُ الصَّدى إِكْلِيلًا
12- هِيَ مِنْهَا التَّمَاعَةُ
13- بَلَاهَتِ الْغَيْثُ سَبِيلُ
14- هَلْ كَانَ يَوْمًا سَبِيلًا
15- أَمْ سَوَارِ الْحَرْفِ الْخَبِيرُ
16- كَانَ بَسْخًا
17- قَدْ غَدَا مَوْقِفًا وَصَارَ إِكْلِيلًا
- فاعلاتن متفع
مع لن فعلاتن*
فاعلاتن متفع لن فعلاتن*
فاعلاتن
متفع لن فاعلاتن فاعلاتن م
ستفع لن فعلاتن*
فاعلاتن مستفع لن
فاعلاتن فاعلاتن
متفع لن فعلاتن*
فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فاعلا
تن متفع لن فاعلاتن*
فاعلاتن متفع لن
فاعلاتن فاعلاتن
مستفع لن فاعلاتن*
فاعلاتن مستفع لن
فاعلاتن
فاعلاتن متفع لن فعلاتن*

- 18- لِلنَّجْمِ يَغْزَلُ مِنْ شَعْرِي
19- بَوَارِقُهُ
20- وَاللَّيْلُ حَرْفٌ
21- وَكُلُّ الصَّوْتِ بَيِّدَاءُ
22- يَكْصُرِي
23- بِمَنْحَلٍ عَقْدٍ مَا أَشَدَّ بِهِ
24- خُصُوءًا
25- رَوَّاحِلُهُ خَيْبٌ وَأَصْدَاءُ
26- وَقَدْ يُوَزَّعُ مِنِّي
27- أَوْ يُجَمَّعُ
28- مَا لَا أَذْكَرُ الْآنَ فَلَاؤُتْلَأُ
30- رَجَفَاءُ
31- مَا خَيْمَةٌ وَاخْتِلَالُ الْوَقْتِ أَعْمَلَةٌ
32- وَمَا اخْتِزَالُ حَدِيثٍ وَهُوَ إِعْيَاءٌ¹
- مستفعلن فعلن مستفـ
علن فعلن
مستفعلن فاعـ
علن مستفعلن فاعل*
مستفـ
علن فاعلن مستفعلن فعلن
مستفـ
علن فعلن مستفعلن فاعل*
متفعلن فعلن مسـ
تفعلن فعـ
علن مستفعلن فاعلن مستفـ
علن فاعل*
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
متفعلن فعلن مستفعلن فاعل*

إنَّ هذا النموذج من شعر مصطفى الشليخ، يسبح في بحرین مختلفین، المقطع الأول منه بحره الخفيف التام، والمقطع الثاني بحره البسيط التام، ويلاحظ أنَّ كُتابتهما كتابة الشعر الحرّ، لكنهما في الحقيقة شعر شطرين مخبوء، فبالنسبة إلى المقطع الأول، تظهر تفاعيله أنَّ قافية رويها اللام المردوفة بياء فقط (لزوم ما لا يلزم) وموصولة بألف، ظهرت بظهور التفعيلة الثالثة، ثم السادسة، ثم استمرت بعد ذلك في الظهور مع السادسة دائماً، ما يعني أنَّ هناك مسافة زمنية ثابتة في ظهور القافية، تخص بحر الخفيف في نظام الشطرين باستعماله التام، أي أننا في هذا المقطع، أمام شعر شطرين مخبوء من الخفيف التام، رويّه اللام، والبيت الأول منه مقفّ (مصرع بلاغياً)، حيث ارتبطت فيه العروض (التفعيلة الثالثة) بالقافية، والكتابة المكشوفة للمقطع بصدر وعجز كما يلي:

بحر الخفيف التام

- 1- قَالَ لِرِيصٍ صَاحِبِي نَحْ قَلِيلًا لِيَمُرَّ الْفَرَسُ مِنِّي مِنْ رَحِيلًا
2- كَيْلَسَانٌ هُوَ الْمَكْرَى نَابِغِي إِلَى حَوْكٍ يَمْتَدُّ أَنْجُمًا وَصَهِيلًا
3- مَوْكِبٌ مِنْ لُغُو الْعَصَى وَالْعَكَايَا رَمْلٍ سِرٍّ وَمَا أَشْرَابٌ نَخِيلًا

1 - ديوان عابر المرايا، مصطفى الشليخ، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1998، ص 19 و 23.

- 4- نَجْعَةٌ شَمْعَةٌ وَلَيْلٌ قَصِيًّا رَوْعَةٌ تَسْكُنُ الصَّخْرَ إِكْلِيلًا
5- هَمِيْمَةٌ التَّمْلَعَةُ بَلَهَتْ الْغَيْمَ هَمِيْمَةٌ تَسْكُنُ الصَّخْرَ إِكْلِيلًا
6- أَمْرٌ سَوَارُ الْحَرْفِ الَّذِي كَانَ بَسْطًا قَدْ غَدَا مَوْقِفًا وَصَارَ إِكْلِيلًا

ويلاحظ كيف أنَّ تدوير التفعيلة الوهمي، الذي اكتسبه المقطع في كتابته الشبيهة بالشعر الحر، بسبب التخييء، اختفى ليبرز مكانه تدوير الكلمة في ما هو مدور من الأبيات، كما يلاحظ أنَّ الشاعر في هذا المقطع لزم ما لا يلزم، حين ردف بالياء وأغفل أن يعاقب بينها وبين الواو، كما تنص على ذلك قاعدة الردف بأحرف المد.

أما بخصوص المقطع الثاني، الذي يسبح في بحر البسيط التام، فيلاحظ من خلال تفاعيله، أنه مع ظهور التفعيلة الثامنة دائماً، يظهر تغيير من التغييرات الدالة على الضرب، هو علة القطع (فاعل)، وبما أنَّ الضرب دائم الارتباط بالقافية كما كررنا، فإنه يلاحظ أنه يبرز هذه العلة في المقطع، يبرز حرف روي هو الهمزة المردوفة بالألف، والموصولة بالواو، يتكرر مع كل بروز لها، ما يعني أننا أمام قافية تدل عليها علامتا القافية معاً، وتبرز بشكل منتظم انتظام الاستعمال التام في بحر البسيط، أي بعد ثماني تفعيلات، وهذا يعني أننا أمام شعر شطرين مخبوء، كتابته المكشوفة كالآتي:

بحر البسيط التام

- 1- لِلنَّجْمِ يَغْزَلُ مِنْ شَعْرِ يَوَارِقِهِ وَاللَّيْلُ حَرْفٌ وَكُلُّ الصَّوْتِ يَبْدَأُ
2- يَكْضُو بِمَنْحَلِّ عَقْدٍ مَا أَشَدَّ بِهِ خَضَوًّا وَاحِلُهُ خَيْبٌ وَأَصْدَاءُ
3- وَقَدْ يُوزَعُ مِنْ رَأْيٍ يُجَمِّعُ مَا لَا أَكْرَأُ الْآنَ فَلَاؤُتْلَأُ رَجْفَاءُ
4- مَا خِيَمَةٌ وَاخْتِلَالُ الْوَقْتِ أَعْمَدَةٌ وَمَا اخْتِزَالُ حَدِيثٍ وَهُوَ إَعْيَاءُ

فهنا أيضاً، اختفى تماماً تدوير التفعيلة الوهمي الذي اكتسبه المقطع بسبب التخييء، ولا وجود لتدوير الكلمة لأنَّ الشاعر لم يدور أيّاً من أبيات المقطع، وهو هنا بخلاف المقطع السابق لزم ما يلزم، حين اقتصر في الردف على ألف المد.

من نماذج هذه الدرجة أيضاً، ما نجده في قصيدة (طفلتها) لأمل دنقل، تقتصر منها على مقاطع للتدليل قال فيها:

بحر الرمل التام

فاعلاتن فعلاتن فاعلا فاعلاتن

فاعلاتن فاعلا*

فاعلاتن فعلاتن

فعلا فاعلاتن فاعلا

علاتن فعلا*

1- إِنَّمَا عُمُرُكَ عُمُرُ ضَائِعٍ مِنْ شَيْءٍ

2- فِي الدُّرُوبِ الْمُخْضِئَةِ

3- كُلَّمَا فُتِقَ بَعَامُ

4- خَسِرْتُ مُفْجِعَتِي عِلَامًا

5- وَأَبْقَتْ صَدَاءُ

6- ثُمَّ لَمْ تَحْمِلْ مِنَ الْمَاضِي

7- سَوْرَاتِ كُرَيَاتٍ فِي الْأَسْرِ مُقْتَرَنَةً

(...)

8- "كَانَ يَا مَا كَانَ"

9- أَنْ كَانَ فَتَى

10- لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إِلَّا مَبْدَأَهُ

11- وَفَنَاءُهُ عَاتٌ تُغْرِيشُ تَهْيِ قُبْلَةَ الشَّمْسِ

12- لِيُرْوِي خِصْمَاهُ

13- خَفَقَ الْعُجْبَ بِهَا فَاسْتَسَلِمَتْ

14- وَسَرَى الْعُجْبُ بِهِ فَاسْتَمَرَّاهُ

(...)

15- عَاتٌ يَوْمَ

16- كَأَنَّ أَنْ شَاهَدَهَا

17- مِنْ لَهْ أَنْ يَشْتَرِي نِصْفَ امْرَأَةٍ

18- حِينَئِذٍ أَوْ مَا لَهَا مُبْتَسِمًا

19- فَأَشَاحَتْ عَنْهُ كَالْمُسْتَهْزِئَةِ

20- اشْتَرَاهَا فِي الْحَجَرِ

21- صَاغِرَةً

22- زُفَتْ السَّبْعَةُ عَشَرَ لِلْمِئَةِ

23- لَمْ يَكُنْ شَاعِرُهَا فَارْسَهَا

24- لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إِلَّا

25- التَّهْنِئَةُ

26- لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إِلَّا مَبْدَأَهُ

27- لَيْسَ إِلَّا

28- كَلِمَاتٍ مُصَفَّاهُ¹

فاعلاتن فاعلاتن فاع

علا فاعلاتن فاعلاتن فعلا*

فاعلاتن فاع

لاتن فعلا

فاعلاتن فعلاتن فاعلا*

فعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاع

علاتن فعلا*

فعلاتن فعلاتن فاعلا

فعلاتن فعلاتن فاعلا*

فاعلاتن

فاعلاتن فعلا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا*

فاعلاتن فاعلاتن فعلا

فعلاتن فاعلاتن فاعلا*

فاعلاتن فاعلا

تن فعلا

فاعلاتن فعلات فاعلا*

فاعلاتن فعلاتن فعلا

فاعلاتن فعلاتن

من فاعلا*

فاعلاتن فعلاتن فاعلا*

فاعلاتن

فعلاتن فاعلا*

1 - الأعمال الشعرية: ديوان مقتل القمر، أمل دنقل، مرجع سابق، ص 50- 59.

تسبح هذه المقاطع في بحر الرمل التام، إذ يلاحظ أنه بظهور التفعيلة السادسة يظهر تغيير من التغييرات الدالة على الضرب، هو علة الحذف (فاعلا)¹ التي التزمها الشاعر في جميع الأضرب، وجاء بها في العروض أيضا، ويلاحظ أنه مع ظهور علة الحذف في التفعيلة الثالثة، ثم بعدها في السادسة، ثم بعد ذلك في السادسة دائما - باستثناء نهاية المقطع الأخير - يبرز حرف يتكرر مع كل ظهور لها بهذا الترتيب الذي أشرنا إليه، هو الهمزة الموصولة بهاء ساكنة، ما يعني أننا أمام قافية لها علامتان: تكرير الروي والعلّة، تظهر بشكل منتظم انتظام ظهورها في قصيدة الشطرين من الرمل ذي الاستعمال التام، وقد ارتبط الروي في أول أبيات المقطع الأول، وآخر أبيات المقطع الثالث بالتفعيلة الثالثة، أي بالعروض، لأنّ كلا البيتين مقفّ (مصرّع بلاغيا)، بمعنى أن الشاعر هنا بدأ قصيدته بالتقفية ثم عاد إليها. ومن التغييرات النادرة في القصيدة، بروز زحاف الكف في المقطع الثالث، فأصبحت (فاعلاتن) بعد حذف سابعها الساكن (فاعلاتن)، ولأنه اجتمع الخين بالكف في التفعيلة، فقد صارت بعد حذف الثاني الساكن (فاعلاتن). كما اكتسبت المقاطع الثلاثة تدوير التفعيلة الوهمي بسبب التخفي، والذي يحتفي بكافة المقاطع مكشوفة بصدر وعجز:

بحر الرمل التام

- 1- إِمَّا عُمُرُكَ عُمُرُ ضَائِعٍ مِنْ شِبَابِي فِي الدُّرُوبِ الْمُخْصَّصَةِ
- 2- كَلِمًا فُزْتُ بِعَامِ خُسِرْتُ مُهْجَتِي عِلْمًا وَأَبْقْتُ صَدَّاهُ
- 3- ثُمَّ لَمْ تَحْمِلْ مِنَ الْمَاضِي سِوِي غَايَاتٍ فِي الْأَسَى مُهْتَرئةً
- 4- كَانَ يَدَا مَا كَانَ أَنْ كَانَ فَتَنَ لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إِلَّا مَبْدَاهُ
- 5- وَفَتَالَةٌ غَاثٌ تُغْرِيشُ تَهْرِ قُبْلَةَ الشَّمْسِ لِيُرِي خَمَاهُ
- 6- خَفَقَ الْحُبُّ بِهَا فَاسْتَسَلَمَتْ وَسَرَّ الْحُبُّ بِهِ فَاسْتَمْرَأَهُ
- 7- غَاثَ يَوْمٍ كَانَ أَنْ شَاهَدَهَا مِنْ لَه أَنْ يَشْتَرِي نِصْفَ امْرَأَةٍ
- 8- حِينَمَا أَوْمَأَ لَهَا مُبْتَسِمًا فَأَشْلَحَتْ عَنْهُ كَالْمُسْتَهْرِئَةِ
- 9- إِشْتَرَاهَا فِي الْحَجَرِ صَاغِرَةً زُفْتُ السَّبْعَةِ عَشَرَ لِلْمِئَةِ
- 10- لَمْ يَكُنْ شَاعِرُهَا فَارَسَهَا لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إِلَّا التَّهْنِئَةَ
- 11- لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إِلَّا مَبْدَاهُ لَيْسَ إِلَّا كَلِمَاتٍ مُصْفَاهُ

نجد في نماذج هذه الدرجة كذلك، قول أدونيس في قصيدة (تحولات الصقر: فصل الصعود إلى أبراج الموت):

بحر الخفيف التام

فاعلاتن مـ

- 1- ثَانِيَةً كَيْفَ
 - 2- هَاتِي صَدْرَكَ يَا ثَانِيَةً وَأَسْتَمْلِحِ الْمَكْرَ وَالْمَسَافَةَ
 - 3- فَرَشْتُ بِهَيْفَتِي لِحَا الْعِلْمِ وَالنَّحْلِ وَغَيْرِ لَانِهِ
- تفع لن فاعلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن*
فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فاعلاتن متفع

1 - الحذف علة تُسْقَطُ السبب الخفيف من آخر التفعيلة، فتصير (فاعلاتن) بعد حذف سببها الخفيف إلى (فاعلا)، وقد يضاف الخين أي حذف الثاني الساكن فتصبح (فعلا)، وقلنا عن الحذف إنه علة لأنه أصاب السبب بحر فيه، أما الخين فزحاف لأنه اقتصر على الحرف الثاني في السبب فقط.

- 4- وَعُنُقُ الزَّرَافَةِ
5- وَرَوَى حُلُمُهَا لَجُوعًا وَقَتَ النَّوْمِ
6- أَسْصُورَةَ الْجُفُونِ الْقَصِيرَةِ
7- حِينَ تَغْفُو وَلَا تَنَامُ
8- وَتَسْتَنْفِرُ فِرْجَهَا الرِّيحُ الْأَسِيرَةَ¹
- ع لن فاعلاتن*
فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فاع
لاتن متفع لن فاعلاتن*
فاعلاتن متفع لن ف
علاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن*

فهذا المقطع كما يظهر من بحر الخفيف، وهو خفيف تام هنا، لأنه مع ظهور التفعيلة السادسة دائماً، وهي موضع الضرب المرتبط بالقافية، يظهر حرف الفاء موصولاً بهاء ساكنة ومردوفاً بالألف، ليختفي جُأة ويبرز مكانه حرف الراء الموصولة بهاء ساكنة أيضاً، لكنها مردوفة بالياء فقط هذه المرة، ما يعني أننا أمام شعر شطرين مخبوء منوع الروي، ودليل التنوع أن الشاعر جمع في الردف بين الألف والياء، والردفان لا يجتمعان في قصيدة الشطرين الموحدة الروي، وإنما جاز له ذلك هنا لما نوع الروي. وقد اكتسب المقطع تدوير التفعيلة الوهمي بسبب عملية التخييل، غير أنه سرعان ما سيختفي بمجرد كتابة المقطع بشكل مكشوف، ليحل محله تدوير الكلمة في الأبيات:

بحر الخفيف التام

- 1- تَلَا، كَيْفَ هَاتِ صَدْرَكَ يَا تَلَا
2- فَرَشْتُ بِهَيْلَتِي لِمَا الْعُلْمُ وَالنَّخْ
3- وَرَوَى حُلُمُهَا لَجُوعًا وَقَتَ الـ
4- حِينَ تَغْفُو وَلَا تَنَامُ وَتَسْتَنْـ
- لَهُ وَأَسْتَمِعِلُ الْمَدَى وَالْمَسَافَةَ
لَوْ غَزَلْتَهُ وَعُنُقُ الزَّرَافَةِ
نَوْمِ أَسْصُورَةَ الْجُفُونِ الْقَصِيرَةِ
فِرْ فِرْ وَجْهَهَا الرِّيحُ الْأَسِيرَةَ

ومن قصائد أدونيس أيضاً في هذه الدرجة، قصيدة (غابة السحر)، قال فيها:

بحر الخفيف التام

- 1- لِيَكُنْ
2- جَاءَتِ الْعَصَافِيرُ وَأَنْصَمَ لَقِيفُ الْأَحْجَارِ لِلْأَحْجَارِ
3- لِيَكُنْ
4- أَوْقَضَ الشَّوَارِعَ وَاللَّيْلَ
5- وَنَمَضِي فِي مَوَكِبِ الْأَشْجَارِ
6- الْغُصُونُ الْحَقَائِبُ الْخُضْرُ وَالْعُلْمُ وَسَاءُ
7- فِي عَصَلَةِ الْأَسْفَارِ
8- حَيْثُ يَبْقَى الْخَضِرُ غَرِيباً وَيَبْقَى
9- وَجْهَهُ خَاتِماً عَلَى أَسْرَارِي
- فعلا
تن متفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فالاتن*
فعلا
تن متفع لن فاعلاتن ف
علاتن مستفع لن فالاتن*
فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فاعلاتن
مستفع لن فالاتن*
فاعلاتن متفع لن فاعلاتن
فاعلاتن متفع لن فالاتن*

1 - الآثار الكاملة: كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط2، 1971، م2، ص68.

10- لِيَكُنْ

11- لَمَلْنِي شُعَاعٌ وَنَلَمَانِي صَوْتُ

12- مِنْ آخِرِ الْأَسْوَارِ¹

فعلا

تن متفع لن فاعلاتن فعلاتن

مستفع لن فالاتن*

تسبح هذه القصيدة في بحر الخفيف التام، بمعنى أنها شعر شطرين مخبوء، إذ يلاحظ أنه بظهور التفعيلة السادسة تظهر علة التشعيت، فتصبح (فاعلاتن) بعد حذف أول الوند المجموع (فالاتن)، وبما أن هذه التفعيلة هي الممثلة للضرب، أي أنها ترتبط بالقافية، فقد تكرر مع كل ظهور لها حرف هو الراء، ما يعني أننا أمام قافية لها علامتان، تكرير الروي وتغيير دال على الضرب (علة التشعيت=فالاتن)، وعلى الرغم من أن علة التشعيت في بحر الخفيف غير إلزامية للشاعر، بحيث تجري مجرى الزحاف، إلا أن الشاعر هنا ألزم نفسه بها في جميع أضرب القصيدة، ولم يتخل عنها، أما تدوير التفعيلة الوهمي الذي اكتسبته القصيدة بسبب التخبيء، فإن وقت مغادرته حان لأننا سنثبتها مكشوفة بصدر وعجز، ليظهر ما هو مدور تدوير الكلمة من أبياتها:

بحر الخفيف التام

- 1- لِيَكُنْ جَاءَتْ الْعَصَافِيرُ وَأَنْصَحَ
- 2- لِيَكُنْ أَوْقَضَ الشَّوَارِعَ وَاللَّيْلَ
- 3- الْغُصُونُ الْعَقَائِبُ الْخَضِرُ وَالْحُلْدَ
- 4- حِينَ يَبْقَى الضَّحَى غَرِيماً وَيَبْقَى
- 5- لِيَكُنْ لَمَلْنِي شُعَاعٌ وَنَلَمَا
- مَرَّ لَيْفُ الْأَحْجَارِ لِلْأَحْجَارِ
- لَوْ نَمَضِي فِي مَوَكِبِ الْأَشْجَارِ
- مُرُوساً فِي عَصَلَةِ الْأُسْفَارِ
- وَجَلْفُهُ خَاتِماً عَلَى أَسْرَارِي
- نِي صَوْتُ مِنْ آخِرِ الْأَسْوَارِ

بحر البسيط التام

آخر نموذج نعرض فيه لهذه الدرجة، قصيدة للشاعر مصطفى الشليح، عنوانها (فراغ المعنى)²، قال فيها:

متفعّل فاعلن مستفعّلن فعلن مستفعّلن

لن فاعلن مستفعّلن فعلن*

متفعّلن فاعلن مستفعّلن فعلن مستفعّلن فاعلن

علن مستفعّلن فعلن*

متفعّلن فاعلن مستفعّلن

لن فعلن متفعّلن فاعلن مستفعّلن

علن فعلن* متفعّلن فاعلن

علن مستفعّلن فعلن متفعّلن فاعلن

آخر نموذج نعرض فيه لهذه الدرجة، قصيدة للشاعر مصطفى الشليح، عنوانها (فراغ المعنى)²، قال فيها:

1- أَعَاكَرَأْتِ مَا اهْتَلَجَتْ بِهِ لِمِنْ الْأَشْيَاءِ

2- مِنْ خَيْمَةٍ أَوْ تَلَامُهَا مِنْعٌ

3- أَعَاكَرِ شَاحِبِ الْأَبْرَامِ يَسْحَبُهُ لِلْأَنْهَائِي

4- هَزِيمٌ لَيْسَ يَرْتَدِعُ

5- إِذَا تَرَاءَى صُورُ وَالِدِي

6- مُتَمَقِّعٌ نَأَتْ بِهِ سَوْرَةٌ تَكُونُ

7- وَتَمْتَنِعُ، وَإِنْ تَوَارَى

8- عَنِ الْأَسْمَاعِ هَلَاكُهُ، وَبَعْضُ مَا يَخْتَفِي

1 - الآثار الكاملة: كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، أدونيس، مرجع سابق، م2، ص21.

2 - كلمة (الأشياء) وردت في الأصل ساكنة وحققها الكسر ليستقيم الوزن، وكلمة (سورة) وردت مضمومة وحققها توين الضم ليستقيم الوزن أيضاً.

9- مِنْ بَعْضِ مَا يَدْعُ، خَفَّتْ إِلَيْهَا

10- خُصِيَ الْأَشْيَاءُ

11- ضَاحِيَةً أَبْرَأَهَا وَمَجَالُ الْخَصْوِ

12- يَتَسَّعُ

13- أَمَا كَرَأْتِ أَمْ نَاسِرٍ وَقَدْ نَزَعَتْ بِهَا

14- وَقْتُ لَيْسَ يَنْقُصُ مَا كَانَ مِنْ خِيَمَةٍ

15- مَبْهُورَةٍ نَفْسًا وَحُرًّا أَوْلَاهَا بِالرَّوْحِ يَجْتَمِعُ

16- أَمْ احْتَوَتْهَا تَجَاعِيْدُ الرُّؤْيِ لِمَنَا أَشْيَاؤُهَا

17- نَجَعٌ تَمْضِي بِهَا نَجَعٌ¹

مستفعلن فاعلن* مستفعلن فـ
علن مستفع

علن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفع

لن فاعلن*

متفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن متفعلن فاع

علن مستفعلن فاعلن* مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن*

متفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

فاعلن مستفعلن فاعلن*

بحر هذه القصيدة هو البسيط التام، على الرغم من طريقة كتابتها التي تشي بأنها شعر حر، حيث إن إحصاء عدد التفاعيل في ارتباط بالقافية، يُظهر أنها خاضعة للمسافة الزمنية الثابتة لنظام التقفية في بحر البسيط التام، إذ مع ظهور التفعيلة الثامنة دائماً، يظهر حرف هو العين، يتكرر مع كل ظهور لها، ما يعني أننا أمام قافية علامتها تكرير الروي فقط، خصوصاً وأنه ارتبط بتفعيلة الضرب الدائمة الارتباط بالقافية، ويلاحظ هنا كيف أن الشاعر أخفى بعض قوافيه، في حشو ما أورده لنا على أنه أسطر شعرية، حتى لا يتكشف أمر قصيدته، على نحو ما نجد في السطر السابع والتاسع والرابع عشر كما هو مؤشّر عليه بنجمة في تفاعيل المقطع. وبذلك فإننا هنا أمام شعر شطرين مخبوء موحد الروي، اكتسب تدوير التفعيلة الوهمي نتيجة التخفي، والذي سرعان ما سيغادر بمجرد كتابة القصيدة مكشوفة بصدر وعجز، تاركاً مكانه لما يمكن أن يكون مدوراً من الأبيات تدوير الكلمة ليرز:

بحر البسيط التام

أَشْيَاءٍ مِنْ خِيَمَةٍ أَوْلَاهَا مِرْعُ
لِلْأَنْهَارِ هَزِيمٌ لَيْسَ يَزِيدُ
نَأَتْ بِهِ سَوْرَةٌ تَكُونُ وَتَمْتَنِعُ
وَبَعْضُ مَا يَخْتَفِي مِنْ بَعْضِ مَا يَدْعُ
أَبْرَأَهَا وَمَجَالُ الْخَصْوِ يَتَسَّعُ
بِهَا إِكْرَارَاتُ وَقْتُ لَيْسَ يَنْقُصُ
وَحُرًّا أَوْلَاهَا بِالرَّوْحِ يَجْتَمِعُ
أَشْيَاؤُهَا نَجَعٌ تَمْضِي بِهَا نَجَعُ

1- أَمَا كَرَأْتِ مَا اقْتَلَجَتْ بِهِ لِمَنْ أَلِ
2- أَمَا كَرِ شَاحِبَ الْأَبْرَامِ يَسْحَبُهُ
3- إِذَا تَرَأَى صُورَ وَالِدٍ مُتَقِعُ
4- وَإِنْ تَوَارَى عَنِ الْأَسْمَاعِ هَلَامِرُهُ
5- خَفَّتْ إِلَيْهَا خُصِيَ الْأَشْيَاءِ ضَاحِيَةً
6- أَمَا كَرَأْتِ أَمْ نَاسِرٍ وَقَدْ نَزَعَتْ
7- مَا كَانَ مِنْ خِيَمَةٍ مَبْهُورَةٍ نَفْسًا
8- أَمْ احْتَوَتْهَا تَجَاعِيْدُ الرُّؤْيِ لِمَنَا

1 - ديوان عابر المرایا، مصطفى الشليح، مرجع سابق، ص53.

إضافة إلى هذه النماذج التي عرضناها، هناك نماذج أخرى عديدة في هذه الدرجة، لا يسع المقال لاستحضارها كلها، نحيل عليها تجنباً للإطالة، ففي ديوان (خفقة الطين) لبلند الحيدري، نجد مجموعة من قصائد هذه الدرجة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، قصيدة (قيثارة الأمل)، و(النهر الأسود)، و(سميرميس)، و(نسيج)، و(الصمت الحالم)، و(الزهرة الحمراء)، و(فلترقد)، و(صور في الكأس)، وغيرها.

ج- الدرجة الأولى: الأمثلة في هذه الدرجة، منها ما هو خالص، يضم قصيدة الشطرين المخبأة مفردة، ومنها ما لجأ فيه الشعراء إلى المزج بشكل أو بآخر، ومن الصنف الأخير قول أدونيس في قصيدة له بعنوان (أسلمت أيامي):

بحر الكامل التام/مشطور

متفاعلن متفاعلن متفا

1- أَسْلَمْتُ أَيَّامِي لِغَلَوِيَّةٍ

متفاعلن متفاعلن متفا*

2- تَعْلُو وَتَهْبِيحُ تَحْتَ مَرَكَبَتِي

متفاعلن متفاعلن متفا*

3- وَحَفَرْتُ فِي عَيْنِي مَقْبَرَتِي

متفاعلن متفاعلن متفا

4- أَنَا سَيِّدُ الْأَشْبَاحِ أَمْنَحُهَا

متفاعلن متفاعلن متفا*

5- جَنَسِي وَأَمْسُ مَنَحْتُهَا لُغْتِي

متفاعلن متفاعلن متفا

6- وَبَكَيْتُ لِلتَّارِيخِ مُنْهَرَمًا

متفاعلن متفاعلن متفا*

7- مُتَعَثِّرًا يَكْبُو عَلَى شَقَّتِي

متفاعلن متفاعلن متفا

8- وَبَكَيْتُ لِلرُّعْبِ الَّذِي احْتَرَقْتُ

متفاعلن متفاعلن متفا*

9- أَشْجَلُهُ الْغَضَاءُ فِي رِثْتِي

متفاعلن متفاعلن متفا

10- أَنَا سَيِّدُ الْأَشْبَاحِ أَضْرِبُهَا

متفاعلن متفاعلن متفا*

11- وَأَسْوَقُهَا بِكَمِي وَحُنْجَرَتِي

متفاعلن متفاعلن متفا

12- الشَّمْسُ قُبْرَةٌ رَمَيْتُ لَهَا

متفاعلن متفاعلن متفا*

13- أَنْشَوْصَتِي وَالرَّيْحُ قُبْعَتِي¹

الشاعر في هذه القصيدة، بدأ بيت من الكامل التام، تبرز القافية فيه في التفعيلة السادسة، ثم أورد شطرا من ثلاث تفاعيل، تظهر القافية فيه في التفعيلة الثالثة، ليعود بعد ذلك إلى الاستعمال التام للكامل في باقي الأبيات، فتعود القافية للظهور في التفعيلة السادسة. فقصيدة أدونيس نموذج للمزج بين الاستعمالات داخل البحر الواحد، حيث وظف الشاعر الاستعمال التام لبحر الكامل، وكسره باستعماله مشطورا، على غير ما تشير له كتب العروض. وهذا المزج أثر على المسافة الزمنية بين القوافي، إذ مع بروز التفعيلة السادسة كما هو مؤشر عليه بنجمة فوق التفاعيل، ظهر حرف هو التاء المكسورة الموصولة بياء، وتكرر ظهوره بعد ثلاث تفاعيل، ثم بعد ست تفاعيل، واستمر ثابتا في العدد الأخير، ما يعني أننا أمام قافية يدلّ عليها تكرار الروي وحده. وبذلك فالكثابة المكشوفة للنص كالآتي:

1 - أغاني ميهار الدمشقي، أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، م1، ص382.

- 1- أَسْلَمْتُ أَيَّامِي لَهَاوِيَةٍ تَعْلُو وَتَقْبِضُ تَحْتَ مَرْكَبَتِي
- 2- وَحَفَرْتُ فِي عَيْنِي مَقَرَّتِي
- 3- أَنَا سَيِّدُ الْأَشْبَاحِ أَمْنَحُهَا جِنْسِي وَأَمْسُ مَنَحْتُهَا لُغْتِي
- 4- وَبَكَيْتُ لِلتَّارِيخِ مَنَهِزِمًا مَتَعَثَّرًا يَكْبُو عَلَى شَفْتِي
- 5- وَبَكَيْتُ لِلرُّعْبِ الَّذِي احْتَرَقَتْ أَشْجَارُهُ الْخَضْرَاءُ فِي رِثْتِي
- 6- أَنَا سَيِّدُ الْأَشْبَاحِ أَضْرِبُهَا وَأَسْوَقُهَا بِكَمِي وَحَنْجَرَتِي
- 7- الشَّمْسُ قُبْرَةٌ رَمِيَتْ لَهَا أَنْشُوكَتِي وَالرِّيحُ قُبْعَتِي

المقارب والمقارب التام

من نماذج هذه الدرجة أيضا، نص للشاعر المغربي محمد الميموني، قال فيه:

- 1- سَتَأْتِي
 - 2- فَهَذِهِ عَصْفُورَةُ الصُّبْحِ
 - 3- تُعْلِنُ أَنَّ حَانَ مَوْعِدُهُ
 - 4- وَهَذَا الشَّدَى
 - 5- الْمَتَدَفِّقُ عِبرَ الصَّرِيقِ
 - 6- رَسُولُ الْعَوْرِ
 - 7- هِيَ تَوْقِدُهُ
 - 8- فَمَوْعِدُهَا مَوْعِدُ الشَّمْسِ
 - 9- كُلُّ صَبَاحٍ تُجَدِّدُهُ
 - 10- سَتَحْضُرُ
 - 11- حَتَّى وَإِنْ حَاصَرَتْهَا الشَّبَاكُ
 - 12- عَلَى الْكَرْبِ تُوَصِّدُهُ
 - 13- كَمَا تَخْرُجُ الْأَفْحَوَانَةُ
 - 14- بَيْنَ رُكَامِ مِنَ الصَّخْرِ
 - 15- تُبْعِدُهُ
 - 16- فَقَاتِنَتِي تَحْفَظُ الْوَعْدَ
 - 17- كَالصُّبْحِ... كُلُّ مَسَاءٍ لَهُ غَدُهُ¹
- فعولن
فعول فعولن فعولن فد
فعول فعولن فعول فعو*
فعولن فعو
ل فعول فعولن فعول
فعولن فعو
ل فعول فعو**
فعول فعولن فعولن فد
فعول فعولن فعول فعو**
فعول فد
فعولن فعولن فعولن فعول
فعولن فعول فعو**
فعولن فعولن فعول فد
فعول فعولن فعولن فد
فعول فعو**
فعول فعولن فعولن فد
فعولن فعول فعولن فعول فعو**

1 - بالواسطة عن محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 80. (نسي بنيس إدراج إحالة النص)

إذا كان نص أدونيس السابق مثالا للمزج بين استعمالات البحر الواحد، فإن نص الميموني مثال للمزج بين الشعر الحرّ، وشعر الشطرين داخل البحر الواحد، والقافية الواحدة، والروي الواحد. حيث بدأ الشاعر بيت من المتقارب التام، تظهر فيه القافية مع التفعيلة الثامنة، وتدل عليها فيه وفي النص ككل - كما هو مؤثر عليه فوق التفاعيل بنجمتين - العلامتان معا، تكرار الروي (الدال المضمومة الموصولة بهاء متحركة)، وتغيير من التغيرات الدالة على الضرب (علة الحذف=فعو). وقد أورد الشاعر بعد البيت الأول، ستة سطور من الشعر الحرّ، ظهرت فيها القافية بمسافة زمنية غير ثابتة، حيث وردت بعد تسع تفاعيل في نهاية السطر الخامس، ثم بعد سبع تفاعيل في نهاية السطر السابع كما يظهر أعلاه، وكلاهما يقع خارج استعمال المتقارب، التام بثنائي تفاعيل، والمجزوء بست. ثم عاد بعد هذه السطور إلى شعر الشطرين المخبوء، الذي دلّ عليه استعمال المتقارب تاما بثنائي تفاعيل، تبرز مع التفعيلة الثامنة فيه دائما القافية السابقة. وبذلك فلاشتغال الفضائي للنص كالآتي:

- 1- سَتَأْتِي فَهَذِهِ عَصْفُورَةُ الصَّبِّ — ح تَعْلُنْ أَنْ حَانَ مَوْعِدُهُ
- 2- وَهَذَا الشَّكْرُ
- 3- الْمُتَدَفِّقُ عِبْرَ الصَّرِيقِ
- 4- رَسُولُ الْهَوَى
- 5- هِيَ تُوقِدُهُ
- 6- فَمَوْعِدُهَا مَوْعِدُ الشَّمْسِ
- 7- كُلُّ صَبَاحٍ تُجَدِّدُهُ
- 8- سَتَحْضُرُ حَتَّى وَإِنْ حَاصَرَتْهَا الشِّبِّ — بَاكَ عَلَى الْحَرْبِ تُوصِدُهُ
- 9- كَمَا تَخْرُجُ الْأَفْحُوَانَةُ بَيَزَ — رُكَّامٍ مِنَ الصَّخْرِ تُبْعِدُهُ
- 10- فَقَلَاتِنْتِي تَحْفَظُ الْوَعْدَ كَالصَّبِّ — ح كُلُّ مَسَاءٍ لَهُ غَدُهُ

بخصوص قول الناقد محمد بنيس سابقا عن الظاهرة إنها هامشية، في علاقة ذلك بنص الميموني، نشير إلى أن الناقد محمدا بنيسا، قد وقع في شرك اعتبار هذا النص من الشعر التقليدي، إذ لم يفتن لمزج الشاعر بين الأخير والشعر الحر. قال: "وهناك مجموعة من الشعراء الذين يكتبون قصائدهم بالشكل التقليدي، ثم يفتنون الأبيات بصريا ومكانيا لخداق القارئ، ومنهم (...) محمد الميموني".¹ ثم يعلق على نموذج الميموني، باعتباره ثالث النماذج المستحضرة عنده بالقول: "أما الثالث فهو من بحر المتقارب، باستثناء البيت الثاني المركب من تسع تفاعيل".² فرغم إقراره هنا بوجود مسافة زمنية من تسع تفاعيل، اعتبرها استثناء في استعمال البحر، فإنه يتحدث عن كونه شعرا تقليديا، والحقيقة أنه

1 - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، مرجع سابق، ص 79.

2 - المرجع نفسه، ص 81.

لا وجود لشعر تقليدي في بحر المتقارب بتسع تفاعيل، إذ يخرج هذا العدد عن استعماله المجزوء بست، والتام بثمان تفاعيل. ثم إنَّ هذا ليس الاستثناء الوحيد في النص كما قال الناقد، بل هناك مسافة زمنية ثانية غير ثابتة من سبع تفاعيل، لم ينتبه إليها، وما أوقعه في هذا، إهماله لإرفاق شاهد الميموني بتفاعيله، وهو ما استدركاه أعلاه.

بعدما أوردنا نموذجاً للمزج بين استعمالات البحر، والمزج بين الشعر الحرّ وشعر الشطرين المخبيّ، نورد هنا نموذجاً لمزج الشعر المخبيّ، بالنثر، والشعر الحرّ، وشعر الشطرين المكشوف. ففي قصيدة بديعة للشاعر المغربي محمد مراح، من ديوانه (تنبؤات حازم القرطاجني)، عنوانها (صرخة الأندلسية الأخيرة) نجده يقول:

-1-

نشر

/o///o/o/	1- غَرْزَاةٌ تَنْبُ
/o/o//o/o/o//o/	2- تَحْتَ كَافُورِ ابْنِ عِبَادِ
//o/o//o/o//	3- وَمِسْدِ الرَّمِيكِيَّةِ
/o///o/o/o//o///o///o/o/	4- غَرْزَاةٌ تَغْرُقُ فِرْيَاكِينَ الضُّلَمَاتِ
o/o/o/o////o/o//o///	5- يَتَحَوَّلُ الْمَسْجِدُ إِلَى الْمَصْبَلِ
o///o/o//o//o/o/o//o///	6- يَتَحَوَّلُ الْإِلَهُ إِلَى مَقْبَرَةٍ
/o/o/o//o/	7- نَنْعَقُ الْغُرَبَانَ
o//o/o/	8- مَسْرُورَةً
/o/o/o//o/	9- تَرْقُصُ الدَّيْدَانُ
o///o/	10- مُتَحَمَّةٌ
///o/o/	11- فَوْقَ الْجُبْتِ
o//o/o//o////o/o/	12- مَنْ يَسْمَعُ نَحِيبَ "وَلَاة"
/o/o//o//o/o//o/o//o/	13- مَنْ يَلْبِسُ اسْتِغْلَاثَ "ابْنِ زَيْدُون"
/o//o/o////o/o/o//o/o/	14- صَوْتُ ابْنِ حَزْمٍ صَوَقَهُ حَمَلُ الْعِمَامِ

-2-

بحر الرجز

↪ مستفعلن مستفعلن مـ	15- مَرَّتْ عَلَى الْوَالِدِ الْكَبِيرِ
تفععلن متفععلن*	16- عَبَقَهُ مِنَ الزَّهْرِ
↪ مستف	17- قَالَتْ:
↪ علن متفععلن متف	18- رَأَيْتُ فِي مِيَالِهِ

علن متفعّلن*
متعلن متفعّلن متفعّلن
مستفعّلن متفّ (فعو)*
مستفعّلن*

بحر البسيط التام

مستفعّلن
فاعِلن مستفعّـ
لن فعِلن*
مستفعّلن فاعـ
لن مستفعّـ
لن فعِلن*
متفعّلن فعِلن مستفعّـ
لن فعِلن
مستفعّلن فعـ
لن مستفعّلن فعِلن*
مستفعّلن فعـ
لن مستفّـ
علن فعِلن
مستفعّلن
فعِلن مستعـ
ن فعِلن*
متفعّلن فعِلن مستفعّـ
لن فعِلن
مستفعّلن فاعـ
لن مستفعّلن
فعِلن*
مستفعّلن فـ

- 19- الْهَلَالُ يَحْتَضِرُ
- 20- وَجَبَلَ السَّحَابُ فِي فِضَائِهِ
- 21- بِالشُّوْكِ يَنْقَمِرُ
- 22- هَلْ مِنْ مَفْرُ؟
- 3-
- 23- لَا "يُوسُفُ"
- 24- يَمْحَقُ الْخِرَاءُ
- 25- لَا "قُضُرُ"
- 26- هَا مَوْجَةُ الْيَأْسِ
- 27- فِي الْأَحْشَاءِ
- 28- تَنْغَرُزُ
- 29- وَلَا صَدْرِي "صَلَاَحُ الدِّينِ"
- 30- يَبْعَثُنَا
- 31- الْحَزَنُ يَرْعُدُ
- 32- وَالْإِشْرَاقُ مُحْتَجِزُ
- 33- أُلُ الصَّوَائِفِ
- 34- فَيَقَالُ
- 35- يَكُوبُ بِهَا
- 36- غَيْثُ الْمُنَى
- 37- فَيَصُولُ الْمَحَلُّ
- 38- الْحَفَنُ
- 39- مَتَى تَسُوقُ لَنَا الْأَفْكَارُ
- 40- "مُعْتَصِمًا"
- 41- يَحْيَا بِهِ الْفَوْزُ
- 42- أَوْ تَحْيَا بِهِ
- 43- النُّهْزُ
- 44- تَلَا "الْعِقَابُ"

- 45- عَقَابٌ فعلن مسـ
46- فَاتِحٌ شَرِّسٌ تتفعّلن فعلن
47- مَا زَالَ مِنْ هَوْلِهَا مستتفعّلن فاعلن
48- فِرْيُوحِنَا مستتفعّلن
49- وَخَزْنٌ فعلن*
50- مَوَاعِدُ الْقَلْبِ متتفعّلن فاعـ
51- بِالْأَمَالِ زَاهِرَةٌ لن مستتفعّلن فعلن
52- كُنْيَا مِنْ الشَّيْءِ مستتفعّلن فاعـ
53- يَرْعَى غَيْمَهَا لن مستتفعّلن
54- لَغَزْنٌ فعلن*

-4-

مجزوء بحر الرمل

- 55- جَفَّ فِيهَا اللَّهَبُ فَجَفَّتْهَا الشَّهْبُ
56- اِنْحَنَتْ رَاكِعَةً تَمْتَكِيهَا الْغَرَبُ
57- اِسْتَبَاحَتْ فَلَأْسِي مَنْسَكِبُ
58- تَخْضِرُ الدُّرُوفِ مُقْلَتِيهَا سَغْبُ
59- هَذِهِ أَقْمَارُهَا لِلْأَعْلَى حَصْبُ
60- آهَ كَمْ فِرْيَلِهَا قَدْ تَبَاهَى كَوْكَبُ
61- مُتَرَفُّوْهَا عَرَبُوا وَالرَّزَايَا سُحْبُ
62- غَرَقُوا فِي الْغَمِّ نَجْمُهُمْ يُنْتَفَبُ
63- جَبَلُ الْمُجْدِ هَوَى فَلَسْنَا يَنْتَحِبُ

- 64- جَفَّ فِيهَا اللَّهَبُ فَجَفَّتْهَا السُّحْبُ
65- أَمَّةٌ غَافِلَةٌ يَسْتَتِيهَا الْخَصْرُ
66- أَمَّةٌ أَمْرُ أَمَّةٍ بِالْخِلَالِ تُغْتَصَبُ¹

1 - ديوان تنبؤات حازم القرطاجني، محمد مراح، مرجع سابق، ص 79-84.

فالقصيدة كما يظهر مشكلة من أربعة مقاطع، والاعتماد على الرؤية البصرية للنص فقط، سيوصلنا في أقصى الحدود، إلى القول بأنّها مزج بين الشعر الحر وشعر الشطرين المكشوف. والحقيقة أنّنا هنا أمام تشكيل شعري، يبدأ بمقطع من النثر لا وزن فيه، استفتح به الشاعر قصيدته، وكما يظهر من خلال الرموز الخاصة بالمقطع، فإنّ انعدام الوزن، تدلّ عليه علامة كراهية توالي المتحركات، التي وصلت إلى أربعة وخمسة، وكذلك كراهية توالي الأسباب، وقد سبق وأنّ نبهنا على علامات غير الموزون في كلام تقدّم.

يأتي بعد مقطع النثر مقطع ثان من الشعر الحر، يسبح في بحر الرجز، واعتبرناه هنا شعرا حراً لأنّ المسافة الزمنية بين القوافي فيه غير ثابتة، كما هو مؤشّر عليه بنجمة على التفاعيل. ثم يلي الشعر الحرّ، مقطع ثالث هو بيت القصيد، اشتغاله الفضائي اشتغال الشعر الحرّ بامتياز، لكن تقطيعه العروضي، يظهر أنّنا أمام شعر شطرين محبباً من بحر البسيط التام، البيت الأول فيه مصرع بلاغيا، إذ مع ظهور التفعيلة الرابعة كما هو مؤشّر عليه بنجمة فوق التفاعيل، ظهر حرف هو الزاي المضمومة، الذي عاد للظهور في التفعيلة الثامنة، ثم بعد ذلك استمر تكرار ظهوره مع كلّ تفعيلة ثامنة إلى نهاية المقطع، ما يعني أنّنا أمام قافية علامتها تكرار الروي، تظهر بمسافة زمنية ثابتة، خاصة بالاستعمال التام لبحر البسيط بثنائي تفاعيل، وبذلك فالاشتغال المكشوف للمقطع كالآتي:

بحر البسيط التام

1- لَا يُوسِفُ يَمَحِقُ الضَّرَاءَ لَا قُضِرَ	هَلَا مَوْجَةُ الْيَأْسِ فِي الْأَحْشَاءِ تَنْغَرُ
2- وَلَا صَدَى الصَّلَاحِ الدَّيْنِ يَبْعَثُنَا	الْحَزْنَ يُرْعِدُ وَالْإِشْرَاقُ مُحْتَجِرُ
3- أُلُ الْهَوَائِفِ فَيَفْلَاةٌ يَكُوبُ بِهَا	غَيْثُ الْمُنَى فَيَصُولُ الْمَحَلُ الْخَنَزُ
4- مَتَى تَسُوقُ لَنَا الْأَقْدَارُ مُعْتَصِمًا	يَحْيَا بِهِ الْفَوْزُ أَوْ تَحْيَا بِهِ النَّهْرُ
5- نَلَمَّا الْعِقَابُ عِقَابٌ فَاتِحٌ شَرِيرٌ	مَا زَالَ مِنْ هَوْلٍ لَهَا فِي رُوحِنَا وَخَرُ
6- مَوَاعِدُ الْقَلْبِ بِالْأَمَالِ زَاهِرَةٌ	لَحْنِيَا مِنَ الشَّيْءِ يَرْعَى غَيْمَهَا لَغَرُ

أمّا آخر مقطع في القصيدة، فهو من مجزوء الرمل، وقد أورده الشاعر مكشوفاً بصدر وعجز، ما يفيد أنّ تخيي المقطع الذي قبله، كان اختياراً فنياً من الشاعر، وعن وعي وإصرار سابق، لا تبرّره سوى رغبة الشاعر في رفع درجة التحدي أمام الناقد المعاصر، الذي سيجد نفسه أمام تشكيل مركب داخل القصيدة الواحدة، لا سبيل للخروج منه وتجنب انزلاقاته، سوى امتلاك ناصية العروض والقوافي.

للشاعر مصطفى الشليح، قصائد في هذه الدرجة، تكشف وسائل التعمية فيها، عن كون التخي اختياراً فنياً لدى الشاعر. ونعرض له نموذجين، الأول قصيدة بعنوان (ولكنه نثر القبائل)، ثبت مقطعا منها هنا، قال فيه:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

بحر الطويل

فعول مفاعيلن

فعولن مفاعيلن*

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

فعول مفاع

يعلن فـ

فعولن مـ

مفاعيلن*

فعولن مفاعيلن

لن فعول مـ مفاعيلن

فعولن مـ

مفاعيلن

فعولن مفاعيلن*

فعول مفاعيلن فـ

فعول مفاعيلن فعول مفاع

يعلن فعولن مـ

مفاعيلن*

فعولن مفاعيلن فـ

فعول مفاعيلن

فعول مفاعيلن فعول

لن مفاعيلن*

فعول مفاعيلن

لن فعول مفاعيلن

فعول مفاع

يعلن فعول مفاع

مفاعيلن*

1- (أَلَا مَا لِسَيْفِ الدَّوْلَةِ الْيَوْمَ عَاتِبًا)

2- وَمَا كُفِّرَتْ رُومٌ

3- وَلَا اسْتَحْكَمَ الْخَلْفُ

4- (فَكَأَلَهُ الْوَرَى أَمْضَى السَّيُوفِ مَضَارِبًا)

5- وَهَبَ إِلَيْهِ

6- الشَّعْرُ

7- وَالْبَشَرُ

8- وَالرِّفَّ

9- تَوَلَّى... فَلَوْلَى

10- وَالْكَامُوسُ خِرْقَةً

11- مِنَ الرَّعْبِ

12- خِرْقَاءَ

13- وَقَدْ وَلَّى الْخَتَفُ

14- أَمْ مَوْقِعَةً مَا رَأَى

15- أَمْ أَسَدُ الشَّرِّ إِلَيْهِ سَرَى

16- وَالْمَوْجُ بِالْمَوْجِ

17- يَلْتَفُّ

18- أَتَى مِنَ الْإِيمَانِ

19- عَمْرٍاءُ

20- وَأَنْشَبَ كُفْرًا عَزْمُهُ

21- فَانْجَلَى الْكَسْفُ

22- وَحَمَلَقَ خَيْلًا

23- نَا الْكَامُوسُ وَأَنْشَبَ

24- يُحْلَوْرُهُ

25- عِنْدَ انْتِنَاءَتِهِ

26- انْفُيَّ

إنّ هذا المقطع من القصيدة، يسبح في طویل له دون البحور فضائل، والشاعر كما يظهر فكّك أوصاله تفكيكا، بحيث يصعب أن ندرك أننا أمام شعر شطرين بصدر وعجز، ما يستلزم استدعاء العروض والقافية لمعرفة ذلك من عدمه، فبحر الطویل كما تحدّث عنه كتب العروض يستعمل تاما فقط، أي بثنائي تفعيلات، ويلاحظ من خلال تفاعيل المقطع، وكما هو مؤشّر عليه بنجمة فوقها، أنّه بظهور التفعيلة الثامنة دائما، يظهر حرف يتكرّر مع كلّ ظهور لها، هو حرف الفاء المضمومة، ما يعني أننا أمام قافية علامتها تكرير الروي فقط، وما يزيد تأكيد المسألة مع هذا البحر، هو الصورة التي أتت عليها التفعيلة الثامنة، فهي صحيحة (مفاعيلن)، وهذه الصورة الصحيحة في بحر الطویل كما مرّ في الفصل الثاني، خاصّة بالضرب، أي لا تشاركه العروض فيها، لأنّ للعروض في الطویل صورة واحدة فقط، تأتي فيها مقبوضة بحذف الخامس الساكن (مفاعلن)، وتظهر بانتظام في هذا المقطع مع كلّ ظهور للتفعيلة الرابعة، وبما أنّ الصورة الصحيحة خاصّة بالضرب، والضرب دائم الارتباط بالقافية، فارتباط الفاء به يجعلها رويّا.

نشير أيضا، إلى أنّ الطريقة التي اتّبعها الشاعر في تخييء هذا المقطع، أكسبته تدوير التفعيلة الوهمي، لا بل إنّها تعدّت في مناسبتين هذا التدوير الذي يحصل بين سطرين، إلى تدوير آخر تنقسم فيه التفعيلة داخل السطر الواحد، وهو ما نجده في كلّ من السطر العاشر والثالث عشر، بمعنى أنّ تدوير التفعيلة الوهمي، أخذ مع هذا المقطع بعدا آخر. كما نجد أنّ التخييء، أدّى إلى أن تبدأ بعض الأسطر بساكن، على نحو ما في السطرين السادس والأخير، وكلّ من تدوير التفعيلة الوهمي ببعديه هنا، والابتداء بساكن، واللذين أكسبهما التخييء للمقطع، سيتبخران عند كشف الحجوة، بكتابة المقطع كتابة مكشوفة بصدر وعجز:

بحر الطویل

- 1- (أَلَا مَا لِسَيْفِ الدَّوْلَةِ الْيَوْمَ عَاتِبًا)
- 2- (فَكَأَنَّ الْوَرَى أَمْضَى السَّيُوفِ مَضَارِبًا)
- 3- تَوَلَّيْتُ فَلَوْلَ الدَّمْسُ تُقْ خَرْقَةً
- 4- أَمْ مَوْقِعَةً مَا رَأَى أَمْ أَسَدُ الشَّرِّ
- 5- أَتَرِي مِنَ الْإِيْمَانِ عَمْرَ زَيْبِرُهُ
- 6- وَحَمْلَقَ خَبَلًا نَا الدَّمْسُ تُقْ وَأَنْشَرُ
- وَمَا ضُفِرَتْ رُومٌ وَلَا اسْتَحْكَمَ الْخَلْفُ
- وَهَبَ إِلَيْهِ الشَّعْرَ وَالْبِشْرَ وَالرِّفَّ
- مِنَ الرَّعْبِ خَرْقَاءَ وَقَدْ وَلَّى الْعَتْفُ
- إِلَيْهِ سَرَرُ وَالْمَوْجُ بِالْمَوْجِ يَلْتَفُّ
- وَأَنْشَبَ ضُفْرًا عَزْمُهُ فَاَنْجَلَى الْكَسْفُ
- يُحَالِرُهُ عِنْدَ انْتِنَاءِ تِهْ الْخُفِّ

النموذج الثاني لمصطفى الشليح في هذه الدرجة، يأخذ فيه التخييء مبلغه، وهو قصيدة (هل كان خليلا سؤال البحر لي؟)، وفيها قال:

بحر الرمل التام

- 1- ثَمِلِ الرِّقَاقُ فَالْكَأْسُ إِشْرَارُهُ*
- 2- وَالْخِلَّةَ حَرْفٌ وَمَا تَمَّ عِبَارُهُ* كَلِمَاتٌ مِنْ هُنَا
- 3- سَابِجَةٌ وَكَعْبِيرٌ أَرْزَقُ يَعْرِى سِتْلَرُهُ*
- 4- كَلِمَاتٌ تَأْخُذُ الشَّمْسُ إِلَى كَلِمَاتِ اللَّيْلِ
- 5- تَرْوِيهَا عَقْدَرُهُ* وَالْحِكَايَاتُ مَكَارَاتُ الصَّدَى
- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن* فاعلاتن فاعلاتن*
- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن* فاعلاتن فاعلاتن فاعلا
- تن فعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن*
- فاعلاتن فاعلاتن فعلا فاعلاتن فاعلا
- فاعلاتن فاعلاتن* فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

- 6- وَمَعَارَاتُ فَهَلْ كُنْتُ الْمَعَارَةَ* . لِلصَّخْرِ قَمَرُ اللَّيَالِي
- 7- مَا أَتَى حَارَةَ الْأُمْسِ مَكِّي يَسْأَلُ حَارَةَ* وَيَرِي نَارَهُ لِتَغَايِ الْغَضَى
- 8- أَمِنْ اللَّثَغَةِ مَا كَانَ أَنْشَادَهُ*
- 9- يَا كَلَامًا أَبْيَضَ الصَّوْتِ وَيَا شَكَرَاتٍ لَيْسَ تَكْرِي مَا
- 10- اسْتَشَارَهُ*
- 11- لَيْسَ تَكْرِي مَا حَدِيثُ الْمُنَحْنَى
- 12- حِينَمَا اللَّيْلُ رَجَوِي أَسْتَارَهُ* مَا انْتَضَى سَيْفَ الْكِنَايَاتِ*
- 13- الَّتِي شَابَهَتْ اللَّيْلَ عِيُونًا مُسْتَعَارَهُ*
- 14- فَكَأَنَّ مَا قَالَ إِلَّا لُغَةً عُمَرُهَا الْبَحْرُ إِذَا تَأْتِي مَحَلَّهُ*
- 15- أَكْتَبْتَ الْبَحْرَ مِنِّي شَاعِرًا مَا رَأَى
- 16- إِلَّا مَقِيلًا وَعَثَارَهُ* . أَمْ كَتَبْتَ الْكَارِيَاتِ الْمُتَقَوَّ
- 17- وَبُرَاقُ الْمَحْوِ يَجْتَازُ مَكَارَهُ*
- 18- أَمْ حَبَا الرِّقَاقُ مِنْ صَبَوْتِهِ ثَمَلًا يَسْحَبُ لُغَوًا لَا عِبَارَهُ*
- 19- أَنَا الرِّقَاقُ فَلَا كَتَبْنِي قَلِيلًا*
- 20- وَقُلْ لِي مَا الَّذِي كَانَ الْمَسِيلُ* . أَنَا الشَّكَارَةُ*
- 21- مَلَأْتِ الْمَعَارِي وَلِي السَّرَوَاتِ أَسْرَجَتِ الْفَتِيلُ . أَنَا الْعَتَبَاتِ*
- 22- وَاللُّغَةُ احْتِمَالِي إِلَى قَنْدِيلِهَا يَلْغُو بِكَدِيلًا* أَنَا الْجَكْدَاتِ*
- 23- يَتَكْرِي أَنْهِيَارِي عَلَى لُغَةٍ أَنْهِيَارِي
- 24- مُسْتَحِيلًا*
- 25- وَيَقْرَأُ مَا بِاللَّوْاحِ التَّرَائِي تَجَلَّى
- 26- مِنْ مُعَلِّقِهِ عَدِيدًا*
- 27- كَأَنِّي مِنْهُ مُتَكِّ الْقَوَافِي
- 28- وَقَدْ مَالَتْ فَلَوْ شَاءَ أَنْ يَمِيلَ* وَكَأَنِّي تَكْتُبُ الْمَهْوَى
- 29- قَصِيدًا تَمْلِكُنِي وَأَحْرَكُنِي رَحِيلًا*
- 30- لِأَقْرَأُ رَحْلَةَ الْمَعْنَى مَكِيدًا مِنَ التَّلَوِيلِ
- 31- يَحْمِلُنِي عَلَى لِيلًا*
- 32- وَأَحْمِلُهُ وَلِي مَا لَيْسَ لِي

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن* فاعلاتن فاعلاتن

فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن* فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن*

فاعلاتن فاعلاتن فعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

علاتن*

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن* فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن*

فاعلاتن فاعلاتن فعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن*

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلا

تن فاعلاتن فاعلاتن* فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن*

فاعلاتن فاعلاتن فعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن*

مفاعلتن مفاعلتن فعولن* بحر الوافر التام

مفاعلتن مفاعلتن فعولن* مفاعلتن مـ

مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن* مفاعلتن مـ

مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن* مفاعلتن مـ

مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلا

تن فعولن*

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلا

تن مفاعلتن فعولن*

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن* مفاعلتن مفاعلتن

فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن*

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مـ

مفاعلتن فعولن*

مفاعلتن مفاعلتن فعو

- 33- مِنْ كَلَامِ الْبَحْرِ يَقْدَحُنِي قَتِيلًا*

34- لِأَنْتَسِرَ مَا تَرَفَّقَ مِنْ عَيْنٍ الْكَلَامِ**

35- وَمَا يُصَوِّفُنَا جَمِيلًا*

36- وَمَا قَالَ الْغَمَامُ وَلَا غَمْلِمٌ***

37- وَمَا انْفَعَلَتْ مَدَائِنُهُ هَكَيْلًا* وَمَا هَبَّتْ نَوَافِحُهُ

38- حُرُوفًا مِنَ الرَّوْلِ الَّذِي يَنْدَى خَلِيلًا*

39- وَمَا عَمَرَ مَرَايِلَهُ الْمَرَايَا

40- إِلَى الْأَغَةِ

41- أَكُونُ بِهَا قَتِيلًا*

42- وَلَا خَصْرَتْ صُيُوفٌ سَاحِبَاتٍ**

43- دُيُولُ الْعُلْمِ كَيَّاسِرٍ

44- قَلِيلًا* صُيُوفٌ سَالِبَاتٌ مِنْ حُرُوفِي

45- شَذَى الرِّقَاقِ مِعْرَاجًا بَلِيلًا*

46- لِأَنْتَسِرَ مَا بَنَّا فِدَائِي

47- وَمَا بَرِيَ وَلِلْوَرَقِ أَنْ تَأْتِيَ جَدِيدًا*

48- لَشَرْقِ النَّحْلَتَيْنِ يَكُ التَّدَانِي إِخَاءً مَا الْغَرْبُ أَلْبَسَهَا رَحِيلًا*

49- وَلَوْ أَفْقٌ بِمَائِيَةِ الْقَوَافِي أَرَاوُدُهُ فِيرْدِينِي كَلِيلًا* أَرَى الْعَتَبَاتِ**

50- لَيْسَ تَرَى الدَّلِيلًا**

51- يَكَاكُ يُشْرِعُ عَتَمَتَهَا دَلِيلًا* هُنَاكَ حَيْالٌ نَافِكَةٌ اشْتَغَالِي

52- سَأَلْتُ الْعُمْنَ هَلْ كَانَ خَلِيلًا*

53- سُؤَالَ الْبَحْرِ لِي

54- وَأَنَا مَتَاهُ تُصَوِّحُهُ مَرَاوِحُهُ صَوِيلًا*

55- وَهَلْ كَانَتْ مَسَافَتُهُ سُؤلاً عَنْ الْبَحْرِ

56- الَّذِي يَنْأَى مَسِيلًا*

57- وَهَلْ أَنْتَسِرَ مَا مَحَهُ رَحِيلًا***

58- لِلرُّسُو فِي مَلَا مَحِهِ رَحِيلًا*

59- وَهَلْ أَكْسُو جِدَارِيَةَ الْأَمَاسِي

60- بِجُرْحِ الْمَاءِ

مفاعلتن مـ
مفاعلتن فعولن*

61- مُلْتَقَتِ عَوِيلًا*

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مـ

62- يَبَاحُ الْوَقْتُ مُنْعَمٌ مَمَرًا مِنَ الْكَلِمَاتِ***

مفاعلتن فعولن* مفاعلتن مـ

63- تَرْفُو مُسْتَحِيلًا* مِنَ الْكَلِمَاتِ***

مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن*

64- يَا قَلْبِي الْكَرِيكَانَ قَلْبِي قَبْلَ أَنْ يَغْفُو قَلِيلًا*

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن*

65- لِأَنْسَى يَا بَيَاحُ الْوَقْتُ قَلْبِي إِخَا أَوْ لَعَنَتْهُ جَدًّا عَدِيلًا¹

القصيدة من عنوانها (هل كان خليلا سؤال البحر لي؟)، تتضمن تورية، بتساؤل فيه من التحدي ما فيه: هل أنا قصيدة شطرين على نمط البحر الخليلي أم لا؟ والجواب: نعم، كان خليلا سؤال البحر لك، وأنت قسمان، يسبح الأول في بحر الرمل التام، ورويه الرأء الموصولة بهاء ساكنة، فيما يسبح القسم الثاني في بحر الوافر التام، ورويه اللام الموصولة بالألف، بمعنى أن القصيدة قصيدة مخبوءة من شعر الشطرين، منوعة الروي والبحر.

إنّ الشاعر هنا، سلك مسلكا صعبا في تحجيء قصيدته، فهو لم يكتف بكتابتها كتابة الشعر الحرّ فحسب، بل عمد إلى استدعاء متاريس أخرى "ليعمي موضع القافية"² فيها على القارئ، وأول هذه المتاريس أنّه استخدم ما تقدّم الاصطلاح عليه في الحديث عن وسائل التعمية بالقافية البصرية، حيث نجد أنّ الشاعر، جعل نهايات ما يقدمه لنا على أنه سطور شعرية، تنتهي بحروف متجانسة لتبدو بصريا أنّها روي، وليخدعنا بأننا أمام قافية علامتها تكرار حرف الروي، تمويهها منه وصرفا للذهن عن التفكير في أنّ الذي أمامه شعر شطرين بصدر وعجز، وقد لمّح عز الدين إسماعيل إلى ما يشبه معنى القافية البصرية، في كلام سابق له حين قال: "وإن اتفقت هذه الجمل في نهاياتها أحيانا في القافية"³.

نجد هذه القافية البصرية هنا، كما هو مؤشّر عليه بنجمتين في الكتابة الإملائية للقصيدة، في الأسطر: 12، 21، 22، 42، 49، بروي بصري وهمي في نهايتها هو حرف التاء، وفي السطرين: 34 و36، من خلال روي بصري وهمي في نهايتهما هو حرف الميم. وفي نهاية السطرين: 50 و57، من خلال روي بصري وهمي، مشابه في جنس حرفه لروي القصيدة الحقيقي أي اللام. والمتراس الثاني الموظف في التعمية، هو ما سميناه بالإيطاء البصري الوهمي، ونجده كما هو مؤشّر عليه بثلاث نجيمات في الكتابة الإملائية للقصيدة، حاضرا في نهاية السطرين: 57 و58،

1 - هل كان خليلا سؤال البحر لي؟، مصطفى الشليح، العلم الثقافي، (ملحق جريدة العلم)، عدد: 4 دجنبر 2004.

2 - التعبير لحازم القرطاجني في (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، ولا علاقة له فيه بما نحن بصددده، إذ استخدمه في سياق الحديث عن التضمنين العروضي. انظر منهاج: ص 277.

3 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 73.

بكلمة (رحيلا)، فإذا كانت الثانية من قوافي النص، فإنّ الأولى لا صلة لها بالأمر. كذلك نجد الإيطاء الوهمي البصري في نهاية السطرين: 62 و 63، من خلال لفظة (الكلمات)، التي لا صلة لها في نهاية السطرين مع بقافية النص مطلقاً.

أمّا المتراس الثالث، الذي لجأ إليه الشاعر هنا في إخفاء قوافيه، فهو الحذف الإملائي لحرف الوصل عمداً من بعض القوافي، الواقعة في حشو ما قدمه باعتباره أسطراً شعريّة، ويهمّ الأمر هنا كما هو مؤشر عليه بسطر صغير في الكتابة الإملائية للقصيدة، كلاً من السطر العشرين، في كلمة (المسيل) التي أصلها الإملائي (المسيلا). والسطر الواحد والعشرين في كلمة (الفتيل) التي أصلها الإملائي (الفتيلا). والسطر الثامن والعشرين، في كلمة (يميل) التي أصلها إملائي (يميلا).

بهذا يظهر كيف أنّ الشاعر، لم يذخر جهداً في سبيل إخفاء قوافيه، حتّى لا يشكّ القارئ في أنّ قصيدته بصدر وعجز، لكنّ إحصاء عدد التفاعيل يكشف الأمر، إذ نجد أنّه بظهور التفعيلة الثالثة، كما هو مؤشر عليه بنجمة فوق التفاعيل، وفي الكتابة الإملائية للقصيدة، ظهر حرف الرّاء الموصول بهاء ساكنة، ثم تكرر ظهوره في التفعيلة السادسة، واستمر فيها بمسافة زمنية ثابتة، إلى حدود السطر الوهمي الثامن عشر، ما يعني أنّنا أمام قافية علامتها تكرار الروي، وبما أنّ السباحة هنا كانت في بحر الرمل، فإنّ هذه المسافة الزمنية بين القوافي، خاصة باستعماله تاماً في قصيدة الشطرين، وبداية القافية في التفعيلة الثالثة، ثم استمرارها في السادسة، معناه أنّ بداية القصيدة مصرعة مقفأة.

يلاحظ أيضاً، أنه بدءاً من السطر الوهمي التاسع عشر، قد غيّرت القصيدة بحر السباحة إلى الوافر، الذي له نفس المسافة الزمنية بين القوافي في بحر الرمل، فانطلاقاً من هذا السطر، ظهر بظهور التفعيلة الثالثة حرف اللّام، ثم عاد للظهور مع التفعيلة السادسة، ليستمر بعدها في الظهور معها دائماً، بمسافة زمنية ثابتة، ما يعني أنّنا أمام قافية علامتها تكرير حرف الروي، تظهر بانتظام انتظامها الاعتيادي، في قصيدة الشطرين من الوافر ذي الاستعمال التام. وقد ارتبطت القافية هنا أيضاً بالتفعيلة الثالثة الممثلة للعروض، ثم استمرت بعد ذلك في السادسة المرتبطة بالضرب، لأنّ البيت مقفّى (مصرّع بلاغياً).

علاوة على ذلك، فقد أكسب التخييء المقطع تدوير التفعيلة الوهمي، الذي سرعان ما سيختفي عند كتابة القصيدة مكشوفة بصدر وعجز، ليبرز ما هو موجود من تدوير الكلمة في الأبيات، كما سيؤدّي كشفها إلى اختفاء القافية البصرية الوهمية، والإيطاء الوهمي، وإلى ظهور حروف الوصل التي تعتمد الشاعر حذفها إملائيّاً، دون أن ننسى هنا، أنّ الشاعر لزم ما لا يلزم في الرّدف، حين ردف بالياء في القسم الثاني من القصيدة، وأهمل المعاقبة بينها وبين الواو، حسب ما تنص عليه صناعة القافية في الرّدف بحروف المد. وعلى العموم فالشاعر يستخدم هذه الحيل بذكاء موسيقي، ينم عن إحساس دقيق بجوهر الإيقاع العربي، وعن إلمام واسع عميق بقواعده الموضوعية. وندرج هنا الاشتغال الفضائي المكشوف لقصيدته:

بحر الرمل التام

1- ثَمَلِ الرِّقَاقُ فَالْكَأْسُ إِشَارَلَهُ وَالْخِلَّةَ حَرْفٌ وَمَا تَمَرَّعِبَارَلَهُ

2- كَلِمَاتٌ مِنْ فُنٍّ سَابِحَةٌ وَعَيَّيرُ أَرْزَقٍ يَغْرِ رِيسَتَلَرَهُ

3- كَلِمَاتٌ تَأْخُذُ الشَّمْسَ إِلَى
4- وَالْحِكَايَاتُ مَذَارَاتُ الصَّدَى
5- لِلصَّدى هَمْسُ اللَّيْلِ مَا أَتَى
6- وَيَرِنَ لَهُ لَغْنٌ الْغَضَرِ
7- يَا كَلَامًا أَبْيَضَ الصَّوْتِ وَيَا
8- لَيْسَ تَذْرى مَا حَدِيثُ الْمُنَحْنَرِ
9- مَا انْتَضَى سَيْفُ الْكِنَايَاتِ الَّتِي شَا
10- فَكَأَنَّ مَا قَالِ إِلَّا لَغَةً
11- أَكْتَبْتَ الْبَحْرَ مِنْ شَاعِرٍ مَا رَأَى
12- أَمْ كَتَبْتَ الذَّارِيَاتِ الْمُتَقَرِّ
13- أَمْ حَبَا الرِّقَاقُ مِنْ حَبْوَتِهِ
14- أَنَا الرِّقَاقُ فَلَا كُتُبَنِي قَلِيلًا
15- أَنَا الشُّذَرَاتُ مَا بَيْنَهُ الْمَعَانِي
16- أَنَا الْعَتَبَاتُ وَاللَّغَةُ احْتِمَالِي
17- أَنَا الْجَذَبَاتُ يَتَكَيَّ أَنْهِيَارِي
18- وَيَقْرَأُ مَا بِالْوَح التَّرَائِي
19- كَأَنِّي مِنْهُ مُتَكَا الْفَوَافِي
20- وَكَلِمَاتٌ تَكْتُبُ الْمَهْوَرِ قَصِيدًا
21- لِأَقْرَأُ رَحْلَةَ الْمَعْنَى مَدِيدًا
22- وَأَحْمِلُهُ وَلِي مَا لَيْسَ لِي مِنْ
23- لِأَنْسَى مَا تَرَفَّقَ مِنْ عَيْوَنِ الْـ
24- وَمَا قَالِ الْغَمَامُ وَلَا غَمَامُ
25- وَمَا هَبَّتْ نَوَافِحُهُ حُرُوفًا
26- وَمَا عَبَّرَتْ مَرَايَاهُ الْمَرَايَا
27- وَلَا خَصَرَتْ صَبُوفُ سَالِحَاتِ
28- صَبُوفُ سَالِبَاتٍ مِنْ حُرُوفِي
29- لِأَنْسَى مَا بِنَا فَذْرى وَمَا بِي

كَلِمَاتِ اللَّيْلِ تُؤْوِيهَا عَقَارُهُ
وَمَغَارَاتُ فَهْلَ كُنْتُ الْمَغَارُهُ
لَمَارُهُ الْأَمْسَ مَذْى يُسْأَلُ لَمَارُهُ
أَمِنْ اللَّثْغَةِ مَا كَانَ انْشِذَارُهُ
شُذَرَاتُ لَيْسَ تَذْرى مَا اسْتَشَارُهُ
حِينَمَا اللَّيْلُ رَخْوَالِي أُسْتَارُهُ
بَهْتَ اللَّيْلُ عَيْوُنًا مُسْتَعَارُهُ
عَمْرُهُ الْبَحْرُ إِذَا تَأْتِي مَحَارُهُ
مَا رَأَى إِلَّا مَقِيلًا وَعَثَارُهُ
وَبُرَاقُ الْمَحْوِ يَجْتَازُ مَذَارُهُ
ثَمَلًا يَسْحَبُ لَغْوًا لَا عِبَارُهُ
وَقُلْ لِي مَا الذَّخِيرُ كَانَ الْمَسِيلُ
وَلِي السَّرَوَاتُ أَسْرَجَتِ الْفَتِيلُ
إِلَى قَنَدِيلِهَا يَلْغُو بِدِيلُ
عَلَى لَغَةٍ أَنْهِيَارِي مُسْتَحِيلُ
تَجَلَّى مِنْ مَعْلَقِهِ عَدِيلُ
وَقَدْ مَالَتْ فَلَوْ شَاءَ أَنْ يَمِيلُ
تَمَلَّكَ نِي وَأَمَرَ كُنِيَ رَحِيلُ
مِنْ التَّلْوِيلِ يَحْمِلُنِي عَلِيلُ
كَلَامُ الْبَحْرِ يَقْدَحُنِي فَتِيلُ
كَلَامُ وَمَا يُصَوِّفُنَا جَمِيلُ
وَمَا انْهَلَتْ مَدَائِنُهُ جَدِيلُ
مِنْ الْوَرْدِ الذَّخِيرُ يَنْدَى خَلِيلُ
إِلَى لَغَةٍ أَكُونُ بِهَا قَنِيلُ
ذُيُولُ الْجَلْمِ كُنِيَ أَسْرِي قَلِيلُ
شَذَى الرِّقَاقِ مِعْرَاجًا بَلِيلُ
وَلِلْأَوْرَاقِ أَنْ تَأْتِي جَدِيلُ

- 30- لَشَرْقِ النَّخْلَتَيْنِ يَدُ التَّكَافِي
31- وَلِيَأْفُقَ بِمَائِيَةِ الْقَوَافِي
32- أَرَى الْعَتَبَاتِ لَيْسَ تَرَى حَالِيَا
33- هُنَاكَ حَيْثُ نَافِذَةٌ اشْتَعَالِي
34- سُؤَالُ الْبَحْرِ لِي وَأَنَا مَتَالِي
35- وَهَلْ كَانَتْ مَسَافَتُهُ سُؤَالًا
36- وَهَلْ أَنْسَى مَلَأَ مَحَلَّ رَحِيلَا
37- وَهَلْ أَكْسُو جِدَارِيَةِ الْأَمَاسِي
38- يَبَازُ الْوَقْتُ مِنْهُمْ مَمَرًا
39- مِنَ الْكَلِمَاتِ يَا قَلْبِي الْخَرِيكََا
40- لِلْأَنْسَى يَا يَبَازُ الْوَقْتُ قَلْبِي
إِنَّمَا مَا الْغَرْبُ أَلْبَسَهَا رَحِيلَا
أَرَاوُلَهُ فَيُرِيدُنِي رَحِيلَا
يَكَلَامُ يُشَقُّ عَتَمَتَهَا حَالِيَا
سَأَلْتُ الْعُمْنَ هَلْ كَانَ خَلِيلَا
تُصَوِّحُهُ مَرَاوِحُهُ هَوِيلَا
عَنِ الْبَحْرِ الْخَرِي يَنْأَى مَسِيلَا
لِلرُّسُوفِ مِلَأَ مَحَلَّ رَحِيلَا
بِجُرْحِ الْمَاءِ مُلْتَفِتٌ عَوِيلَا
مِنَ الْكَلِمَاتِ تَرْفُو مُسْتَحِيلَا
نَ قَلْبِي قَبْلَ أَنْ يَغْفُو قَلِيلَا
إِنَّمَا أَوْلَعَتْهُ جَدَلًا عَدِيلَا

بهذا نكون أتيناً على الجانب التطبيقي في نماذج قصيدة الشطرين المخبأة بدرجاتها الثلاث، وقد كشفنا من خلاله، ما يرتبط بهذه القصيدة من إشكالات، تسببها عملية التخي، وكيف يمكن للقارئ أن يتعرف عليها ويضبط آليات كشفها، منبّهين في أكثر من مناسبة، على أنّ للعروض والقافية وحدهما، مع ما يتصل بهما من مباحث، كلمة الفصل في أمر هذا الكشف، ما يعني أنّ هذه القصيدة، ضخت دماء جديدة في هذين العليين، إذ أصبح لا غنى للناقد العربي اليوم عنهما، إن هو أراد أن ينجز بنفسه من مطبّات القصيدة المعاصرة عامة، وقصيدة الشطرين المخبأة بشكل خاص.

4-5- دلالة الحضور النصي للظاهرة:

قصيدة الشطرين المخبأة، وفي محاولة تأويلية منا، تستحضر تاريخية اشتغالها الفضائي، والبعد البصري لعروضها، هي استمرار للحلّ والترحال، الذي عرفه البيت القديم، فتلك رحلة لم تتوقف بالانتقال من حياة البدو إلى المدنية، ذلك أنّ هذا البيت تم تكسيه وجمعه خلال رحلة الشعر العربي، وأعيد نصبه من جديد، لكن في بيئة لم تعد بيئته القديمة، بيئة ليست صحراوية ممتدة شاسعة، تسمح له أن يشغل المساحة التي يريد، إذ كان ساكن هذا البيت ملزماً في فترة معينة، أن يدفع أكثر من أجل الحصول على مساحة في البيئة الجديدة، تسمح له أن ينصب بيته كما ألف، وبسبب ضيق ذات اليد، منحته وزارة السكن (المطابع) مساحة على قدر دراهمه، فاضطرّ أن يتكيف مع المساحة الضيقة التي لا تسع بيته، فأنزله فيها كيفما اتفق، وعينه على بيوت البيئة الجديدة (قصيدة الشعر الحر)، أي أنه اعتباراً لحسن الجوار، نصب الشاعر على الصفحة، بيته بجميع أركانه القديمة، على هيئة البيوت في البيئة الجديدة،

دون أن يتخلّى عن أعمدة بيته القديم، وقد استأنس بذلك واستمرّ عليه رغم توفر مساحات في ما بعد، تسمح له بإعادة نصبه كما ألفه في بيئته القديمة، إلا أنه لم يفعل ذلك، خاصة بعد أن ظهر سوء الجوار، وتعرض لاتهم جيرانه بالعجز عن التطور، في إطار الصراع بين القديم والجديد.

مما لا شكّ فيه، أنّ التغيير في الشكل الطباعي للقصيدة العربية، كان وبقطع النظر عن التأثيرات الغربية والخارجية، ينمّ عن نوع من الوعي بضرورة التغيير والتحرّر، من سطوة الشكل القديم¹، ومن هذا المنطلق، سعت قصيدة الشطرين، باتخاذها من التخبيء اختيارا شعريا فنيا، إلى أن تلتحق بالشعر الحرّ، في هذا التحرّر من الشكل القديم بصريا لا نسقا عروضيا، وأبّت إلا أن تضايق الشعر الحرّ وتنافس في معاقله، بل أن تكيد له وتوقع بينه وبين قارئه، عبر خلق بلبلة وارتياب لديه، بحيث يتناولها ويتلقّاها هي المخبّأة، على أنّها شعر حرّ، والشعر الحرّ بريء منها براءة الذئب من دم يوسف، ولسان حاله من فعلها يقول: إنّ كيدك عظيم.

إنّ قصيدة الشطرين متسلّحة بالتخبيء، اتّجهت إلى "الكثابة بأشكال تختلف ظاهريا عن الأشكال التقليدية، لكننا عندما نحلل هذه الكثابة، يتجلّى لنا أنّ الرقص الذي تعلنه، ليس إلا ثوبا موضوعا أو ملصقا على الجسد التقليدي ذاته، فنحن لا نقرأ في هذا النتاج المكبوت الممكن، وإنما نقرأ السائد القامع، أو قد نقرأ هذا مكسرا إن صحّ التعبير"²، بهذا المعنى فإنّ الاشتغال الفضائي المطور الجديد لقصيدة الشطرين، القائم على التخبيء باعتباره اختيارا شعريا، "لم يكن أبدا هروبا من التراث، بل تفتّحا على العصر، وانقلابا في هيكلية وتشكيل القصيدة العربية المعاصرة وتصميمها، وهذا التطور، فرضته ظروف العصر"³، فانتقلت فيه قصيدة الشطرين إلى مستوى معقّد، لا يمسك به القارئ العادي، إذ اقتحمت عليه اطمئنانه لشكلها المألوف، ودفعته إلى الانخراط في عملية تحوّلها وتطورها.

ومن ثمة، فإنّ قصائد الشطرين المخبّأة في درجتها الثانية عامّة، والدرجة الأولى بشكل خاص، قنابل موقوتة في وجه النقاد، يبدأ العدّ التنازلي لانفجارها بمجرد أن يتلفّظ الناقد منهم بأنّها قصائد شعر حرّ، ليلفظ أنفاسه النقدية بعدها مباشرة، إذ تكشف هذه القصائد، القيمة الحقيقية للناقد، وبشكل خاص مدى امتلاكه لناصية علمي العروض والقافية، وتمكّنه منهما من عدمه، حيث إنّ حكمه على قصيدة شطرين مخبّأة، بأنّها قصيدة شعر حرّ، يفضح عدم هضمه لهذين العلمين. ولذلك أصبح الشاعر الحديث يتجه إلى هذا النوع من القصائد قصدا، ويخجّئ قصائده عمدا، نكائية في الناقد، واستفزازا لقدراته العروضية، فيبعث بقنبلة من قنبله في ظرف، إلى مهرجان من المهرجانات التي تحتفي بالشعر الحرّ وتصل شعراءه بجوائز تقديرية، نظيرا لإبداعاتهم فيه، فما إنّ تعلن لجنة المهرجان عن اسم قصيدته عروسا للمهرجان في دورته المنعقدة، حتّى تكون أعلنت وفاة المهرجان، وسلّمت الشاعر شهادة وفاته عن طيب خاطر، وأسباب الوفاة، أنّ النقاد الذين أوكلت لهم مهمّة النظر في القصائد المرسّلة، لا يهضمون علم العروض، ولو

1 - القافية هي الأصل، ديمة شكر، مرجع سابق، ص 172.

2 - سياسة الشعر، أدونيس، دار الآداب، بيروت، دت، ص 134.

3 - في رحاب الشعر، عبد الواحد المعروف، مطبعة تانسيفت، مراكش، ط 1، 1994، ص 72.

كانوا يهضمونه لاكتشفوا أنّهم أمام قصيدة شطرين، وأنّ صاحبها خبّأها امتحانا لهم، واستنفاراً للملكة العروض لديهم، وربما كيدا لهم، ولذلك فإنّ قصيدة الشطرين المخبّأة، فرضت على النّاقّد أن يعود رغم أنفه إلى قواعد العروض والقافية، وطالبته بهضمهما هضمًا، إن هو أراد أن يراودها عن نفسها لتكشف له عن ساقّيها: الصدر والعجز. وغفر الله للجاحظ (ت255هـ) قوله إنّ العروض علم مستبرد، لا فائدة له ولا محصول¹، ولو أدرك هذا النمط من قصيد العصر، لأدرك حرارة العروض، وأدرك الفائدة والمحصل معاً.

غير أنّ لا أحد من الدارسين - في حدود ما اطلعنا عليه - ممن وقفوا عند هذه القصيدة الظاهرة، حاول دراستها دراسة فنية تستدعي المعرفة العروضية والتقوية، بالشكل الذي ينبغي له، على نحو ما لاحظنا في آراء متقدمة، وخصوصاً نازك الملائكة في آرائها حولها، فلو أنّ الناقدة تأتت، لنالت ما تمنّت، بمعنى لو أنّها استمّلت نفسها، واستخدمت ذكاءها النقدي، بالدرجة نفسها التي استخدمته بها، حين أطلقت مصطلح قصيدة الشطرين، بدل قصيدة الشعر العمودي، على نحو ما سنرى في سطور لاحقة، لقلبت السحر على الساحر.

بمعنى آخر أوضح، لما رأت نازك ما بلغه الأمر من انتشار للظاهرة بين الشعراء، كان عليها أن تشدّ طاقاتها النقدية، وتحتوي المسألة عروضياً، أي أن تُقعد للظاهرة مستدعية معرفتها العروضية، فتضع قواعد تكون حدوداً فاصلة في التمييز بين ما هو شعر حرّ في طريقة كتابته، وما هو شعر شطرين شبيه بالشعر الحرّ في كتابته، وهو ما تبنيها الاصطلاح عليه بقصيدة الشطرين المخبّأة، خصوصاً إذا علمنا أنّ العروض والقافية بما يوفّرانه من قواعد تلجم الإيقاع الخارجي للقصيدة، لهما كلمة الفصل في هذه القضية.

كان على الناقدة ألاّ تكتفي بالملايسات المادية للطبع، تبريراً لعملها الذي وصّفته بالاضطراري، وإنّما أن تجتهد فنياً في دراسة المسألة، خاصة وأنّها شاعت بين الشعراء، وأصبحت ظاهرة تستحق الدراسة، فتنبه إلى أنّ قصيدة الشطرين، بركوبها مركب الشعر الحرّ في طريقة كتابتها، أي بالتخاذا من التخييء اختياراً شعرياً، سعت إلى أن تلتحق بالشعر الحر وبالعصر، كانت تريد بذلك منافسة الشعر الحرّ في معاقله، وثبت أنّها لا تزال حاضرة بقوة التخييء، وقادرة على إرباكه. وأن تبرز كذلك أنّها طوّرت نفسها، حين تضيف إلى سجلّ قصيدة الشطرين الطويل الحافل، نمطاً آخر هو النمط المخبوء، إلى جانب النمط المكشوف الذي ظلّ سائداً، وأنّها كانت في ذلك مدفوعة بغريزة البقاء، تدافع عن حقّها في الوجود، وفي الاستمرار ندّاً للندّ مع قصيدة الشعر الحرّ وجنبا للجنب، بل وأنّها لا تزال قادرة على

1 - ما قاله الجاحظ هنا كان على سبيل الدعابة ورغبة منه في إظهار الاقتدار على جمع المدح والذم في شيء واحد فقال في مدح العروض: "هو علم الشعر ومعيّاره، وقطبه الذي عليه مداره، به يعرف الصحيح من السقيم والعليل من السليم، وعليه تبتني قواعد الشعر، وبه يسلم من الأود والكسر. وإنّما يضع من هذا العلم من نبا طبعه البليد عن قبوله ونأى به فهمه البعيد عن وصوله"، ثم قال في ذمه: "علم مؤلّد، وأدب مستبرد، ومذهب مرفوض، وكلام مجهول، يستكد العقل بمستفعلن وفعل، من غير فائدة ولا محصول". وما ينبغي التنبيه عليه هنا أنّ من الدارسين من يستحضر كلام الجاحظ في ذم العروض معزولاً عن سياقه المادح أيضاً ما يوهم بانتقاص الجاحظ منه. [انظر في ما يتعلق بقول الجاحظ كلا من كتاب (زهر الآداب) للحصري، و(العيون الغامرة على خبايا الرامزة) للدمايني، وكتاب (في اللغة والأدب) لمحمود الطناحي].

العطاء، وخلق المتاعب ورفع التحدي، وأنه ليس من السهولة بمكان تجاوزها، وأن لا مقام للقول إن الدهر أكل عليها وشرب، برسالة مفادها: أنت تختبئ إذن أنت موجود. ومن ثمة فهذا الاتجاه الذي اتجهته قصيدة الشطرين الخبأة، فرضته ظروف العصر، ولم يكن أبدا هروبا من الشكل القديم، بل تفتحا على العصر وانقلابا على تصميم القصيدة المعاصرة.

بهذا المعنى، لو أن الناقدة نازك الملائكة وجهت ذكاءها النقدي هذه الوجهة، واستدعت العروض للجم الأمور، فوضعت قواعد تكفل التمييز بين الحرّ والمخبوء من الشعر، لحققت مجموعة من الأهداف لصالحها: أولها أنها ستضمن للشعر الحرّ نسقه العروضي الخاص الذي يجعله متفردا، وليستعصي على شعر الشطرين انتحال صفته الكثائية، إذ ما إن يحاول ذلك حتى تكشف قواعد النسق أنه شعر بشطرين مخبوء، وبهذا ترجح الشاعرة معركة دفاعها المستميت عن شكل الشعر الحر. وثانيها، هو أنها ستتقدم بقصيدة الشطرين خطوتين إلى الأمام، خطوة تجعلها بها في الطليعة، من حيث إنها حاولت أن تتخلّى عن زيّها، وتأخذ زيا خاصا بالشعر الحر مواكبةً منها للعصر، وخطوة ثانية تضيف بها إلى سجلّ هذه القصيدة الحافل، ميلاد نمط آخر جديد مطور لها، هو النمط المخبوء، في مقابل النمط الكلاسيكي المكشوف، المألوف بصدر وعجز، فتضمن الناقدة بهذا لنفسها قصب السبق والريادة في احتواء هذا النمط الجديد، والتنظير له عروضيا ودراسته فنيا.

وثالثها وهو الأهم، لو تبنت الناقدة هذا النمط من القصائد، ولم تعتبره كتابة فوضوية كما تقدّم في كلام لها، وشمّلته برعايتها، لكسبت معركتها الكبرى، وهي المعركة العروضية، فلطالما حرصت الناقدة في كلّ مناسبة مناسبة، من صفحات كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، على ضرورة العناية بعلم العروض، إذ لاحظت أنّ هذا العلم يعاني التهميش، وأنّ النقاد أصبحوا ينطوون على الاستحياء منه، ويؤثرون إقصاءه عن قيم النقد وأصوله، ومن ثمّ دعت إلى العودة إلى علم العروض ونفض الغبار عنه، وإلى تطوير الدراسات العروضية لتكون قادرة على نقد الأشكال الجديدة التي نمت، والناقدة من حيث لا تدري، أوجدت لنفسها مكانا بين أولئك النقاد الذين تحدّث عنهم، حين زادت من معاناة علم العروض، وحرّمته من رافد من الروافد المهمة التي ستنهض به، وهو شكل قصيدة الشطرين الخبأة، ذلك أنّ هذه القصيدة في نماذجها العليا، أعادت الاعتبار لعلم العروض وكشفت عن أهميته البالغة، بحيث أصبح لا غنى لدارس القصيدة الحديثة عنه، إذ من أين سيتأتّى لنا التمييز بين الشعر الحرّ والشعر المخبوء، ونحن لا نملك ناصية العروض؟.

5- قصيدة الشطرين المخبأة: أخطاء النقد النظرية والتطبيقية

نرصد في هذا المحور، الأخطاء النظرية والتطبيقية للنقاد، التي لها صلة بقصيدة الشطرين المخبأة، إذ اكتشفنا ونحن ندرس الظاهرة، أن عددا معتبرا منهم، انطلت عليهم خدعة التخيء في قصائد درسوها، ومنهم من لم تكن الظاهرة حاضرة في تنظيراته، وعدم اعتباره لها جعل بعض الأحكام الصادرة غير دقيقة.

1-5- الأخطاء النظرية:

أ- إبراهيم أنيس:

ابتداء من الطبعة الثالثة لكاتبه (موسيقى الشعر)، أضاف الدكتور إبراهيم أنيس فصلا عن الشعر الحر، وفي عنوان داخل هذا الفصل، هو (مدى اختلاف الشعر الحر عن الشعر التقليدي)، نقل لنا محاولة أحد معيدي كلية العلوم في القاهرة، واسمه فتوح أحمد، أراد أن يبرهن من خلالها أن الشعر التقليدي، لا يختلف عن الشعر الحر في شيء، فنظم قصيدة من مجزوء الرمل، ووزعها على الورق توزيع الشعر الحر. وقد اعتقدنا في البداية - كما أوهنا العنوان - أن الناقد أوردها لينقدها، ويبيّن الاختلاف العروضي بين نسق الشطرين ونسق الشعر الحر، اعتمادا على المسافة الزمنية بين القوافي، التي تظل ثابتة في الشطرين، ومتحركة في الحر، لكننا تفاجأنا منه بتعليق عليها قال فيه: "ومن هذا النموذج، نرى أن الشعر الحر، لا يعدو أن يكون شعر التفعيلة، يفردها الشاعر حيناً، ويكررها حيناً آخر، فإذا تذكرنا مع هذا، أن التفاعيل كما يروها أهل العروض هي: فعولن، فاعلن، مفاعيلن، مفاعلتن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلاتن، مفعولات، وجدنا أن أصحاب الشعر الحر، لا يكادون ينظمون من التفعيلة الأخيرة".¹

إنّ كلام الناقد هنا، يظهر فهما خاطئاً للشعر الحر عروضياً، فهو يقصر معناه في إلقاء تفعيلة في سطر، واثنين في سطر، وأربع في سطر آخر وهكذا، والذي لا يدركه أنّ هذا الفعل من شعراء قصيدة الشعر الحر، لا يكون منظماً داخل الاستعمالات الخاصة بالبحور الخليلية (التمام/المجزوء/المشطور/المنهوك)، بل يكون خارجها. أمّا أن يوزع الشاعر تفعيلاته بصرياً توزيع الشعر الحر، لكنها عروضياً تخضع للاستعمالات السابقة، فهذا لا صلة له بنسق الشعر الحر، وإنما يظلّ شعر شطرين، وهو ما ندرسه هنا تحت اصطلاح قصيدة الشطرين المخبأة. ويبدو أنّ الدراسة المتسرّعة لهذا الشعر من قبل الناقد، هي التي حالت دون أن يتمثّل المعنى العروضي للشعر الحر، فهو كما يقول في مقدمة الكتاب، عاجله معالجة سريعة. قال: "وخطر لي وأنا بصدد الطبعة الثالثة لهذا الكتاب، أن أتناول هذا الشعر الحر، بكلمة سريعة في آخر الكتاب".²

1 - موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مرجع سابق، ص331. وانظر أيضاً في القصيدة المعنية الصفحات 329-331.

2 - المرجع نفسه، ص5.

ب - محمد بنيس:

في دراسته لبنية المكان في الشعر المغربي المعاصر، يشير الأستاذ محمد بنيس إلى أنّ متن هذا الشعر، حطّم بنية الزمان التقليدية، أي الإطار العروضي القديم، فخرج بهذا التحطيم عن بنية المكان التقليدية، أو الشكل الطباعي ذي الشطرين المتناظرين. قال: "لقد سبق أن عرفنا كيف حطّم المتن الشعري المغربي المعاصر، بنية الزمان التقليدية، وقد نتج عن تحطيمه لهذه البنية، خروج عن بنية المكان في المتن التقليدي أيضاً، بطريقة متناقضة ومتراطة، لأنّ تحطيم الزمان، تحطيم للمكان في نفس الوقت".¹ إنّ ما يعنينا في قول الناقد، هو كلامه الأخير عن أنّ تكسير البنية الإيقاعية لنظام الشطرين، معناها تحطيم فضائه النصي الطباعي، وهذا صحيح فعلاً، لكن الناقد أغفل أنه توقف قبل ذلك، عند بنية في المتن، لا يعني فيها تحطيم بنية المكان، تحطيماً لبنية الزمان، هي قصيدة الشطرين المخبّأة، التي قال عنها في كلام تقدم، إنها توزيع لا دافع له، ونقطة هامشية. أليس فيها تعامل جيد من شعرائها مع بنية المكان، لا يقل أهمية عن الذي في المتن المعاصر؟ أم أنّ الناقد يجعل لبنية المكان تصوّراً نظرياً يربطها بضرورة بما تكسّرت بنية الزمان فيه؟ أليس في هذا إقصاء لجانب آخر من بنية المكان، لا يخضع بالضرورة لكسر بنية الزمان، وإنما يشكّل بنيته المكانية من داخل بنيته الزمانية الثابتة، وهو قصيدة الشطرين المخبّأة؟.

مسألة ثانية في السياق نفسه، تتعلق بقول محمد بنيس إنّ القصيدة التقليدية، تحتفظ على الدوام بواحديتها، وأنها نمط جاهز من الناحية البصرية. قال: "صفحة القصيدة القديمة من النمط الأولي للبيت، وكذلك القصيدة التقليدية، تحتفظ على الدوام بواحديتها، إنها النمط الجاهز من الناحية البصرية، يتدخل القليل العروضي، ليترك البصري قبلياً هو الآخر، حاضراً قبل النص".² فهذا الكلام من الناقد هنا لا ينبغي أن يكون على إطلاقه، حيث إنّ قصيدة الشطرين المخبّأة، تجعل هذا الكلام في خبر كان، أو تفتح على الأقل باب الاستثناء فيه، لأننا لم نعد معها أمام نمط جاهز للقصيدة التقليدية من الناحية البصرية، ولم يعد هناك مجال للحديث عن الواحدية أو الديمومة فيها كما عبّر الأستاذ محمد بنيس، ومن الغريب أن يصدر عنه هذا الكلام، رغم إقراره السابق بوجود بنية في المتن تحطم بنية المكان دون الزمان، ومع ذلك يتحدّث عن النمط الواحد الجاهز بصرياً فيها.

ثالث المسائل في السياق ذاته دائماً، نتصل بتبني الناقد محمد بنيس للبنية الخطية في البيت، أو الصيغة المكتوبة له، حيث قال: "لا بديل لنا غير قبول البنية المكتوبة للبيت، والنص الشعري بجملة، واعتمادها أساساً للتحليل والتنظير، وهذا التبني لخطية الخطاب الشعري، أكان بيتاً أم نصاً، ينتبه لصفحة الشعر، التي تتميز بخصيصتها الطباعية، حيث يصبح الفراغ دالاً من بين الدوال المهيئة لنسق الخطاب".³ فهذا التبني هنا للبنية المكتوبة للبيت من الأستاذ محمد بنيس، لا يضع في اعتباره قصيدة الشطرين المخبّأة، التي تتلاعب بهذه البنية المكتوبة، إذ نكون أما صيغة مزدوجة من حيث خطية البيت، فلا تستقيم بذلك نتائج التحليل، إذ يمكن أن تبني في البنية المكتوبة المخبوءة له،

1 - ظاهر الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، مرجع سابق، ص 98.

2 - الشعر العربي الحديث، محمد بنيس، مرجع سابق، ج 3، ص 113.

3 - المرجع نفسه، ج 3، ص 113. وأيضاً ج 1، ص 125.

على اعتبار الفراغ دالا في لعبة البياض والسواد، لكن سرعان ما تبرز البنية المكتوبة المكشوفة له، أنّ الفراغ كان دالاً وهمياً، سببه التخفيء لا غير.

ج - رضا عبد الحميد:

الناقد رضا عبد الحميد، في دراسته للتشكيل البصري في النص الشعر الحديث، يرى أنّ القصيدة التقليدية لا تحفل بالتشكيل المكاني، وأنّ تشكيلها مسبق بسبب العروض، قال: "القصيدة التقليدية لا تحفل بالتشكيل المكاني، وتخضع لتشكيل مسبق، يقوم على تناظر بين شطرين، يفصل بينهما بياض وفق معمار محكوم بالبنى العروضية والإيقاعية".¹ فكلّامه هنا شبيه بكلام محمد بنيس السابق، ويصح فيه نفس ردّنا السابق، فبظهور قصيدة الشطرين المخبّأة، لم يعد هناك مجال للقول بأنّ القصيدة التقليدية، لا تحتفل بالاشتغال الفضائي، وأنّ الأخير فيها مسبق ويضبطه العروض، فرغم احتكامها للبنى العروضية، أصبح في مكنتها الاحتفال بإشراك العين في اشتغالها الفضائي عبر انتداب التخفيء.

أما قول الناقد في كلام آخر له، إنّ البياض إيقاع بصري يتجه إلى العين، بخلاف إيقاع البنى العروضية، حيث يرى أنّ "البياض لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعي، إلّا في تعالقه مع السواد (....) بوصفه إيقاعاً بصرياً يتجه إلى حاسة الإبصار، ويوجد في صيغ الكتابة ذاتها، ويتشكل بشكلها، بخلاف إيقاع البنى العروضية التي تبدو فعلاً متخارجاً عن النص".² فما غاب عن الناقد هنا، هو أنّه بظهور قصيدة الشطرين المخبّأة، لم يعد هناك بياض بصري مرتبط بـ(الكتابة) فقط، وإنما ظهر بياض عروضي سببه التخفيء، يتجه هو الآخر إلى العين ويستدعيها.

د - نازك الملائكة:

في حديثها عن الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر، وتحت عنوان هو (إيثار المضمون)، ترى نازك الملائكة، أنّ الشاعر المعاصر، قام برّد فعل على ما عرفته العصور السابقة من اهتمام بشكل القصيدة، وذلك بتوجيه عنايته إلى المضمون، وأنّ أحد وجوه هذه العناية، الثورة على شكل نظام الشطرين، الذي وصفته بالمتسلط، لأنّه يدفع الشاعر نحو شكل معين لا يراعي تعبيره. قالت: "كان رد الفعل المباشر عند الشاعر المعاصر، أن يتجه إلى العناية بالمضمون، ويحاول التخلص من القشور الخارجية، وكانت حركة الشعر الحر، أحد وجوه هذا الميل، لأنّه في جوهره، ثورة على تحكيم الشكل في الشعر. إنّ الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيماً يراعي نظام الشطر، وإنما يريد أن يمنح السطوة المتحركة للمعاني التي يعبر عنها، ونظام الشطرين كما سبق أن قلنا، متسلط، يريد أن يضحى

1 - الخطاب الشعري الحديث: من اللغوي إلى التشكيل البصري، رضا بن حميد، مجلة فصول، م15، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص100.

2 - المرجع نفسه، ص100.

الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن (٠٠٠) ومن ثم فإنّ الأسلوب القديم عروضي الاتجاه، يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال¹.

إنّ الناقدة هنا تغفل أنّ قصيدة الشطرين قد فعلت من أدائها، وأصبحت تتيح للشاعر تحكيم المعنى في إطار أسلوبها العروضي القديم، من خلال قصيدة الشطرين المخبّأة، التي حلّت إشكالية تحكّم الشكل في المعنى، عبر منحها الشاعر حرية تقسيم معناه دون أن يخرج عن شكلها، ذلك أن التوزيع الكلاسيكي لها لا يحترم الوقفة العرضية للتفاعيل، يدل على ذلك وجود تدوير التفعيلة الوهمي فيها، الذي يتسبب فيه التخييء، إذ يوضح أنّ الشاعر لا يحتكم فيها للوزن في التوزيع الكلاسيكي وإنما للمعنى، أي أنّ التخييء وسيلة تحقق للشاعر التخلص مما سمته نازك تسلط الشكل من جهة، وصدق التعبير من جهة ثانية، بتقسيم عباراته التقسيم الذي يرتاح له.

هـ- صلاح بوسريف:

الشاعر والناقد صلاح بوسريف، في احتفائه بالكتابة، يميّز بين نوعين منها، الأولى سماها الكتابة الصوتية، وهي نقل للشفاهي على الصفحة، أي يملأها اللسان من خلال الإنشاد أو الغناء، وقد حكمت القصيدة قديماً. ثم الكتابة باعتبارها وعياً بالمشكوب المرتبط باليد والعين. وفي ذلك قال: "المأزق الذي وقعت فيه الأصولية النقدية، هو إدراكها لشفاهيّة القصيدة في ما هو مكتوب، وأنا هنا أميز بين المكتوب أو الكتابة الصوتية، التي هي تدوين للتعبير الشفاهي المنطوق، ونقل له من اللسان إلى الصفحة، وبين الكتابة باعتبارها وعياً بالمشكوب، كمبدأ جمالي له مقوماته التي ترتبط باليد والعين، أي بالصفحة، وليس بما يملأه اللسان أو الغناء"².

هذا الكلام من الناقد، يعكس احتفاء خاصاً منه بالكتابة الواعية، التي تستثمر العين واليد في الصفحة، وهو أمر لا مشاحة فيه، لكن بخصوص الكتابة الصوتية، فإنه يغفل أنّها كتابة بصرية حتى في صيغتها الشفوية، فالعين لم تغب فيها، ذلك أنّ من أثبتوا للقصيدة شكلها البصري التناظري في مرحلة التدوين، كانوا يحاكون بصرياً شكل البيت المضروب للسكن، بأسبابه، وأوتاده، وأركانه، وعروضه، ومصراعيه وغير ذلك. وفي ما وقفنا عنده في المبحث الثاني، الخالص بالعروض البصري، كفاية في تمثيل ما نقوله هنا، لذلك فإنه لا ينبغي في مثل هذه المقامات النقدية، التي تسعى إلى المقارنة بين الكلاسيكيين، تغييب بصرية المكتوب الشفوي أو تهيميشها، أو نفي حضور العين فيها، خصوصاً وأنّ الشعرية القديمة قد وقفت عندها بكثير من التفصيل، ولدى حازم القرطاجني بشكل خاص، بل إنّ الشعرية المعاصرة كما رأينا مع محمد الماكري، أولت البصرية الشفوية عناية وإن كانت القصيدة غائبة فيها، معتبرة عدم القصيدة في الاشتغال البصري للمكتوب الشفوي، قصيدة في حدّ ذاتها.

1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 63.

2 - نداء الشعر، صلاح بوسريف، مرجع سابق، ص 39.

5-2- الأخطاء النطيقية:

أ. نازك الملائكة:

نناقش هنا كلاماً لنازك الملائكة، في مقدمتها للطبعة الخامسة¹ من كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، نرى أنها جانبت الصواب فيه، بحكم ما قلناه عن اختلاف نظام قصيدة الشطرين عن أسلوب الشعر الحر، إذ نجدتها تقول إنَّ بإمكاننا أن نستخرج من قصيدة شعر حر قصائد شطرين، وإنَّ الشعر الحرّ يمكن أن يعدّ شعر شطرين، قالت وهي بصدد الردّ على رأي من قال إنَّ الشعر الحرّ، لا علاقة له بالشعر العربي: "وأنا قد أثبت بالأدلة العروضية في هذا البحث، أنَّ ذلك الرأي باطل، فإنَّ شعرنا الجديد مستمدّ من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه، بحيث يمكن أن نستخرج من كلّ قصيدة حرّة، مجموعة قصائد خليلية وافية، ومجزوءة، ومشطورة، ومنهوكة. يقول الشاعر الفلسطيني محمود درويش من المتقارب مثلاً:

بحر المتقارب

1- وَفَوْقَ سُحُوحِ الزَّوَابِعِ كُلُّ كَلَامٍ جَمِيلٍ

2- وَكُلُّ لِقَاءٍ وَوَدَاعٍ

3- وَمَا بَيْنَنَا غَيْرُهُذَا اللَّقَاءِ

4- وَمَا بَيْنَنَا غَيْرُهُذَا الْوَدَاعِ

ومع أن هذا شعر حرّ طبيعي، إلا أن من الممكن اعتباره شعر شطرين بمجرد تغيير شكل كتابته [!!!] كما يلي:

1- وَفَوْقَ سُحُوحِ الزَّوَابِعِ كُلُّ كَلَامٍ جَمِيلٍ وَكُلُّ لِقَاءٍ

2- وَمَا بَيْنَنَا غَيْرُهُذَا اللَّقَاءِ وَمَا بَيْنَنَا غَيْرُهُذَا الْوَدَاعِ

وقد أسقطت كلمة واحدة هي (وداع) [!!!]، وهذا يجب أن يُقنع اعتراضات المتزمتين [!!!]، فإنَّ الشعر الحرّ، يمكن أن يعدّ شعر شطرين اعتيادياً، ما عدا أنه أوسع من أسلوب الشطرين وأرحب أفقاً.²

1 - نشير هنا إلى أن أهم طبعات كتاب قضايا الشعر المعاصر هي الطبعة الخامسة، لأنها وبالعكس الطبقات الأربع السابقة عليها، تضم مقدّمة بقلم نازك الملائكة، بخلاف الأربع الأخرى التي كانت مقدّمة بقلم زوجها عبد الهادي محبوبة، وأهمية مقدّمة نازك تأتي من حيث كون الناقدة تتراجع فيها عن مجموعة من الآراء التي أوردتها في طبعاتها السابقة، علاوة على أن الأمر لا يتعلق بالمقدّمة فقط في الطبعة الخامسة، بل نجد أن الناقدة تأتي في نهاية بعض مباحث الكتاب في المتن، وتضع عنواناً فرعياً هو (ملاحظات ختامية)، وتضيف فيه كلاماً استجدّ لديها في المبحث، وعلى هذا فإن الطبعة الخامسة من كتابها تنسخ باقي الطبعات، ولا يعني هذا أن هذه الطبعة الخامسة هي الفيصل في ما قالته من آراء لها، بل يجب الاطلاع على كتابها المغمور (سايكولوجية الشعر) الذي أشارت في مقدّمته إلى أنه يكاد يكون الجزء الثاني لكتابها (قضايا الشعر المعاصر)، بل إن ذلك لا يكفي أيضاً للإحاطة بآرائها النهائية التي طرحتها في "القضايا" و"السيكولوجية"، وإنما يستلزم ذلك أيضاً الاطلاع على كتابها المجهول (موسيقى الشعر) الذي صدر سنوات قليلة قبل وفاتها، بالإضافة إلى استحضار مقدّمات دواوينها والمقالات المنشورة لها في المجلات الأدبية ورسائلها التي كانت تتبادلها مع الأدباء والتي تتضمن آراء نقدية لها.

2 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 7-8.

إنَّ مؤدَّى كلام نازك هنا، أنَّه لا فرق بين شعر الشطرين والشعر الحرّ، بحيث يمكن استخراج شعر الشطرين من الحرّ، وهذا غير صحيح. وهي تستحضر هنا أبياتا حرة لدرويش، وتلوي عنقها متعسفة اعتسافا في جعل شكلها شكل شعر الشطرين، بأن أسقطت منها كلمة في سبيل بلوغ ذلك، وكلّ هذا لتتقنع المتزمتين كما تقول. غير أنَّ المنطق العروضي، يرفض هذا الذي قامت به نازك هنا، فأبيات درويش شعر حرّ طبيعي، ولا يمكن أن يبقى إلاّ طبيعيا، لا علاقة له بشعر الشطرين، وقد كُنا نحسب أنَّ الناقدة هنا بصدد تحليل نموذج لقصيدة شطرين مخبّاة، تريد أن تعيدها لأصلها، لكن الكتابة العروضية لأسطر درويش وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، أثبتت باعتماد ما أشرنا إليه سابقا في طريقة كشف المخبوء من شعر الشطرين، أنَّها شعر حرّ في كتابته وفي معناه العروضي، ويستعصي على نظام الشطرين، لأنَّ القافية في أول ظهور لها اتصلت بالتفعيلة التاسعة، بمعنى أنَّها ارتبطت بتفعيلة يتجاوز عددها عدد تفاعيل البحر المتقارب، في استعماله التام بثماني تفاعيل، والمجزوء بست، أما في ظهورها الثاني فارتبطت بالتفعيلة الثامنة.

لا ندري كذلك، كيف تجرّأت الناقدة وحرّفت النص، مُسقطه كلمة منه ابتغاء الاحتجاج لرأيها، ولو اتّبعتها في هذا وجعلنا الأمر سنّة، لأعدنا القصائد الحرة كلّها للنظام الشعري القديم، باستخدام "تقنية الإسقاطات" التي ابتدعتها، فلا يبقى عندئذ حديث عن شيء اسمه الشعر الحرّ. فلو أراد درويش كتابة أسطره تلك كتابة بيتية بصدر وعجز، لما استعصى عليه ذلك، ولكنه اختار الشعر الحرّ أسلوبا في كتابتها، وعلينا أن نستدلّ بشعره كما أراده، لا كما نريد، بمعنى أنَّه لا يحقّ لنا أن نثبت شعرا على أصل لم يرتضه له مبدعه، ولا أن نضع له قوافي لم يضعها له، كما فعلت حين حولت كلمة (لقاء) من حشو السطر إلى قافية في نهاية البيت، فهو كرر كلمة (وداع) على سبيل الإيطاء في سطور متقاربة، وهذا التكرار لا يخلو لديه من دلالة في علاقته بالتجربة الشعرية التي يخوض غمارها في قصيدته، ثم تأتي الناقدة فتسقطها، وتنسى أنَّ ما قامت به هنا، يمكن أن يفعل مثله بشعرها، فهل تقبل أن تُسقط من شعرها الحر ما يروق لنا في سبيل إعادته لنظام قصيدة الشطرين؟ يبدو أنها تقبل، إذ تعاملت بنفس المنطق مع قصيدة لها هي (إلى العام الجديد)، حيث فككتها إلى ما تعتبره وجودا للاستعمال المجزوء والمشطور المنهوك، وهذا لا يستقيم¹. بل إننا رصدنا في مناسبات كثيرة في (قضايا الشعر المعاصر)، حديثا لديها عن الشعر الحر بالصفات الأربع لاستعمالات البحور الشعرية².

لنفرض جدلا أنَّ الذي قالته صحيح، فإنّ عكس الآية، يُظهر بطلان ما زعمته، حيث إنَّ أخذ قصيدة شطرين، ومحاولة كتابتها كتابة شعر حرّ اعتيادي بتعبيرها، لن توصلنا إلاّ إلى قصيدة الشطرين المخبّاة، أي شعر حرّ في طريقة الكتابة فقط، وليس بالمعنى العروضي، إلاّ إذا كانت الناقدة هنا أيضا ستستدعي "تقنية الإسقاطات" وتلجأ إليها. وعلى العموم فإنّ الناقدة كانت تتحدّث هنا من خارج برّتها العروضية، بحيث دفعها تزمت المتزمتين إلى تزمت لا شعوري، نكاد نجرؤ على القول، إنّه أوقعها في تناقض في الطرح، وفي طريقة العرض والتناول.

1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 146-148.

2 - انظر في ذلك الصفحات الآتية من المرجع نفسه: 52، 92، 146، 147، 175.

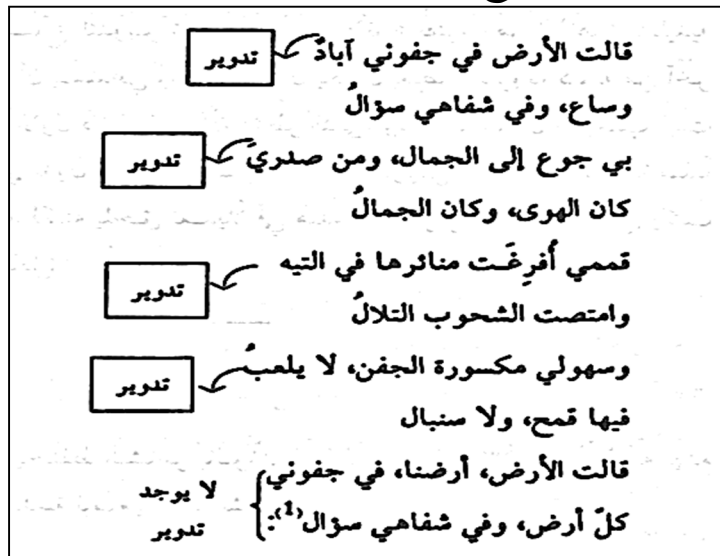
ب- راوية يحياوي:

نناقش هنا رأياً يتحدث عن التدوير في مطوِّلة أدونيس السابقة (قالت الأرض)، وذلك في علاقته بتخيُّ القصيدة، فقد قالت راوية يحياوي، متحدثة عن التدوير في شعر أدونيس: "يتنوع التدوير [في] شعر أدونيس من نوع يقترب من الظاهرة التقليدية، وهو أن يستدعي وزن البيت، أن يكون بعض حروف كلمة من آخر الشطر الأول، داخلية في وزن الشطر الثاني، وفي هذه الحال، قد يكتب البيت الشعري بدون فاصل بين شطريه، فأدونيس يأخذ بهذه الطريقة مقلداً القدماء، لكنه يلحق تعديلاً في هندسة الشطرين، فالبيت التقليدي يكتب بهذا الشكل:

ويحتفظ الشاعر بالوزن الخليلي، ويتساوي الأَشْطَرُ، إلاَّ أنَّه يهدم الهندسة ليضعها بهذا الشكل:

فيتحوَّل الشطر إلى سطر شعري، مع الاحتفاظ بالوزن الخليلي، إلى جانب أنَّه يحتفظ بالتدوير على طريقة القدماء بين الأسطر الشعرية، ويعتمد الظاهرة بين كلِّ سطرين شعريين متتابعين على التوالي إلى أن ينتهي، كما ورد في القصيدة المطوِّلة (قالت الأرض)¹.

بعد أن استحضرت الدّراسة أبيات المقطع الأول، التي استشهدنا بها سابقاً من (قالت الأرض)، وأثبتت تفاعيلها، تعلّق عليها قائلة: "فالمقطوعة من بحر الخفيف [التمام] وكلّ سطرين شعريين متكامل تفاعيلهما (٠٠٠) ولقد كرر أدونيس التدوير بالطريقة التقليدية، ولم يحدّد إلاّ في كسر هندسة مصراعي البيت الشعري (٠٠٠) والسؤال المطروح: كيف يبحث عن التحرر من الوزن والقافية، في حين يُبقي الوزن والقافية، ويُقيّد نفسه بالتدوير مع كلّ مقطوعة؟ وهو تدوير يقع بين الأسطر الشعرية على طريقة القدماء، فأين الحداثة التي تنشد الابتكار؟"². وقبل أن نتناول ما قالته الدّراسة بالنقد والمناقشة، نورد صورة لمقطع (قالت الأرض)، كما هو مثبت في كتابها بعد مسحه ضوئياً:



1 - شعر أدونيس: البنية والدلالة، راوية يحياوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 309-310.

2 - المرجع نفسه، ص 311-312.

إنّ الدّراسة في حديثها السابق تناقض كلامها بعضه ببعض، فهي كما يبدو لا تميّز بين تدوير الكلمة وتدوير التفعيلة، والدليل على ذلك أنّها تقول إنّ أدونيس في هذه القصيدة المطولة، حافظ على التدوير على طريقة القدماء، أي بمعنى انقسام الكلمة، والقصيدة بكاملها كما هي مثبتة في طبعها الأولى سنة 1954، في ديوان مستقلّ يحمل عنوانها، لا أثر لانقسام الكلمات فيها بين الأشرطة، وهذا واضح في المقطع أعلاه، بحيث لم يدور أدونيس أية كلمة فيه، وكلام الدارسة الأخير حين قالت: "هو تدوير يقع بين الأسطر الشعرية على طريقة القدماء"، كلام صريح على هذا التناقض، فالتدوير الذي يقع بين الأسطر الشعرية، لا يقع على طريقة القدماء، أي ما فيه انقسام للكلمة، لأنّه خاص بنظام الشطرين في علاقة صدره بعجزه، أمّا بين الأسطر فتحدث عن تدوير التفعيلة، وهذا لم يعرفه القدماء ولم يلبسوه في ما تدقّق لديهم من شعر شعرائهم.

ما جعل الدّراسة هنا تقع في هذا الوهم، هو تخييء هذه القصيدة، وعلى الرّغم من أنّه تخييء من الدرجة الثالثة، اكتفى فيه الشاعر بجعل العجز أسفل الصدر، إلّا أنّه تمكّن من إرباك الدارسة، بحيث إنّ التخييء كما أشرنا في أكثر من مناسبة، لما ارتبط هنا بأبيات من بحر الخفيف، مدوّرة تدوير الكلمة في نمطها المكشوف، حول هذا التدوير وهميا من الكلمة إلى التفعيلة عند التخييء، وهو ما لم تنتبه إليه الدارسة، على الرّغم من أنّها بسطت تفاعيل الأشرطة أمامها بالطريقة التي بسطناها بها سابقا، وعلى الرّغم أيضا من قولها: "كلّ سطرين شعريين متكامل تفعيلتهما"، بمعنى أنّها تعرف أنّ التكامل بعد كتابة المقطع كغاية عروضية، كان بين التفعيلات وليس الكلمات، إلّا أنّها مع ذلك تصرّ على أنّه تدوير على طريقة القدماء، وهنا ثبت تقطيعها العروضي للمقطع السابق كما ورد في كتابها:

1 - فاعلاتن، متفعّلن، فعّلاتن، فاعّلاتن	↙
2 - فاعلاتن، متفعّلن، فعّلاتن، فاعّلاتن	↙
3 - فاعلاتن، متفعّلن، فعّلاتن، فاعّلاتن	↙
4 - فاعلاتن، مستفعّلن، فاعّلاتن، فاعّلاتن	↙
5 - فاعلاتن، متفعّلن، فاعّلاتن	↙
لا يوجد تدوير	↙

فتقطيع الدارسة للمقطع، يبرز أنّ التدوير هنا ليس على طريقة القدماء، لأنّه مسّ التفعيلات وليس الكلمات، بمعنى أنّنا أمام تدوير التفعيلة وليس تدوير الكلمة، وهو هنا تدوير تفعيلة وهمي وليس حقيقيا، لأنّ الذي سببه هو تخييء القصيدة، بحيث ضيّ أدونيس بالتفعيلة على حساب الكلمة، مفضلا انشطار الأولى على الثانية، والدليل على أنّه تدوير تفعيلة وهمي غير حقيقي، هو أنّ كتابة المقطع كغاية مكشوفة بصدر وعجز، ستجعله يختفي ليحلّ محله تدوير الكلمة.

إذا كان البعض تحدث في إطار التشكيل البصري، عن وجود أمية بصرية¹، أي العجز عن قراءة التشكيل البصري واكتشاف دلالاته، فإن قصيدة الشطرين تكشف عن أمية مزدوجة، بصرية وعروضية. وإذا كما قد أشرنا في أكثر من مقام في ثانيا هذا الفصل، إلى أن قصيدة الشطرين المحبّاة، تكشف القيمة الحقيقية للناقد، ومدى امتلاكه لخاصية العروض، وتمكّنه من قواعده وخضوعه لها، فإن الدارسة راوية يحياوي، يمكن اعتبارها مثالا للناقد الذي لا يهضم علم العروض، حيث تظهر كتابتها العروضية لمقطع أدونيس - كما هو واضح في الصورة أعلاه، المسوحة ضوئيا من كتابها (شعر أدونيس: البنية والدلالة) - أن بضاعتها مزجاة في قواعد العروض، وأن الذي بينها وبين زحافات الخليل وعلة وأسبابه وأوتاده، لا يتعدى الاطلاع الألفبائي.

إذا دققنا النظر وأنعمناه في تقطيعها للمقطع، نقف على هذا الذي قلناه في مناسبتين، الأولى تخصّ تفعيلة (فاعلاتن) في البيت الأول، وبالتحديد التفعيلة الثالثة فيه، حيث لم تستطع الدارسة التوصل إلى التغيير الذي دخل على التفعيلة، فكتبت التفعيلة كما يظهر في الصورة أعلاه هكذا (فاعلاتن) بتسكين العين، أي أنها حذفت الثاني الساكن في التفعيلة - الخبن - وسكنت الثالث المتحرّك فيها، وإذا كان التغيير الأول، من التغييرات التي تدخل (فاعلاتن) في بحر الخفيف، فإن التغيير الثاني لا أساس له في ما يدخل بحر الخفيف من تغييرات، ذلك أن الثالث المتحرّك في تفعيلة (فاعلاتن)، أي العين، هو جزء من الوند المجموع في التفعيلة، وبما أن التغيير مس الوند، فهذا يعني أنه علة، ولا نعلم علة في بحر الخفيف، بل في البحور كلها، تسكن أول الوند المجموع في (فاعلاتن).

الحقيقة أن التغيير العروضي الذي مس التفعيلة هنا، هو علة التشعيت، أي إسقاط أول الوند المجموع من التفعيلة وليس تسكينه، فتصبح (فاعلاتن) بعد التشعيت (فالانت)، وقد يقال إن (فالانت) مساوية لـ (فاعلاتن)، لكن الإثبات الأول (فالانت)، هو الذي ينبئ بالتغيير الحقيقي الذي دخل التفعيلة، وأن الذي مسه الحذف فيها هو ما يقابل عين (فاعلاتن)، أما إثباتها (فاعلاتن) فسيوهم بأن الحذف مس الثاني الساكن في التفعيلة، والتسكين مس الثالث المتحرّك فيها، وهذا ما حدث فعلا، عندما عادت (فالانت) المشعّطة للظهور في البيت الرابع بترقيم المقطع أعلاه، حيث أثبتت الدارسة آخر تفعيلة فيه - وهي موضع التشعيت - هكذا (فاعلاتن)، بدون تسكين العين هذه المرة، ما يعني أن الذي أصاب التفعيلة هو حذف الثاني الساكن، أي الخبن، بمعنى أنه اعترها زحاف، والحقيقة أنه اعترتها علة التشعيت، ووجب إثباتها (فالانت) وليس (فاعلاتن).

أما المناسبة الثانية، فهم هذه المرة تفعيلة (مستفع لن) حيث أثبتتها الدارسة في تقطيعها العروضي للمقطع هكذا (مستفع لن)، وحقها أن ثبت في بحر الخفيف (مستفع لن)، وما تجهله الدارسة هنا أن العروضيين، ميزوا في الرسم بين (مستفع لن) التي تأتي في كل من بحر البسيط والرجز والسريع والمنسرح، وبين (مستفع لن) التي تأتي في بحر الخفيف والمجتث، وهذا التمييز عندهم لم يكن اعتباطيا، وإنما بهدف الحفاظ على قاعدة من قواعد العروض، ذلك أن (مستفع لن) تكون من سببين خفيفين يليهما وتد مجموع (0// 0/0/)، بينما تتشكّل (مستفع لن) من سبب خفيف، يليه وتد مفروق، ثم سبب خفيف آخر (0/ 10/ 0/)، ما يعني أن (مستفع لن) يجوز فيها زحاف الطي، أي حذف

1 - التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، محمد الصفرائي، المركز الثقافي العربي-النادي الأدبي، بيروت، ط1، 2008، ص23.

الرابع الساكن، لأنّ الرابع الساكن فيها جزء من السبب الخفيف، والزحاف يصيب السبب. في حين أنّ (مستفع لن) لا يجوز فيها حذف الرابع الساكن، أي زحاف الطي، لأنّ الرابع الساكن فيها جزء من الوند المفروق، والزحاف لا يصيب الوند مطلقاً.

إنّ جهل الدارسة هنا بهذه القاعدة العروضية، التي نبّه عليها العروضيون عبر تغيير رسم (مستعلن) إلى (مستفع لن) في بحر الخفيف، جعلها تقع في المحذور، حيث قامت بإدخال زحاف الطي على (مستفع لن)، وأثبتتها في البيت الرابع - كما هو واضح في صورة التقطيع العروضي، التي أخذناها من كتابها - هكذا (مستعلن)، أي أنّها حذفت الرابع الساكن وهو زحاف الطي، وهو مرفوض هنا جملة وتفصيلاً، لأنّ الرابع الساكن في (مستفع لن) جزء من الوند المفروق، والزحاف لا يصيب الوند مطلقاً، ولذلك لا نجد كتب العروض تشير إلى زحاف الطي في بحر الخفيف، للعلّة التي بيّناها آنفاً، وهذا ما غاب عن الدارسة. والذي جعلها تقع في زحاف الطي، هو اعتبارها لكلمة (قح) في البيت الرابع مضمومة، والحقيقة أنّها منونة تتوين الضم (قح)، ولو كانت على دراية بقاعدة أنّ الزحاف في علم العروض، لا يصيب الوند مطلقاً، وأنّه السبب الذي جعل العروضيين يميّزون رسم (مستفع لن) في بحر الخفيف، لأدركت أنّ حقّ كلمة (قح) في البيت هو تتوين الضم وليس الضم.

هذا الذي وقعت فيه الدارسة هنا، سيجعل القارئ، حين يطلع على كتابها، يعتقد أنّ الشاعر أدونيس هو من وقع في هذه الأخطاء، على اعتبار أنّ القصيدة له، والحقيقة أنّ أدونيس يهضم علم العروض جيداً، ولا يمكن أن تصدر عنه مثل هذه الأخطاء على الأقل، لأن له باعاً طويلاً في التنظير للإيقاع الشعري، وأيضاً في الممارسة من خلال أعماله الشعرية الكاملة، التي صدرت في آخر طبعة لها بثمانية أجزاء. ومن ثمة، فإنّ تعامل النقاد مع القصائد من الناحية العروضية، يجب أن يتسم بالدقة، حتى لا تقع نسبة أخطاء للشعراء لم يرتكبوها أصلاً، وحتى يجنبوا بذلك أنفسهم، الوقوع في تحليلات تكشف ضعف زادهم العروضي، وفقر جربهم وذخيرتهم من علم الخليل. وعلى العموم، فالكأبة الصحيحة لمقطع أدونيس السابق، وعلى خلاف ما أثبتته الدارسة، ستكون على الشكل الآتي:

- 1- قَالَتِ الْأَرْضُ فِي جُفُونِي أَبْأَمْ
 - 2- وَسَاعٌ وَفِي شَفْهِ سُؤَالٍ
 - 3- بِي جُوعٌ إِلَى الْجَمَالِ وَمِنْ حَذَرٍ
 - 4- كَانَ الْقَوِيُّ وَكَانَ الْجَمَالُ
 - 5- قِمَمِي أَفْرَغْتُ مَنَائِرَهَا فِي التَّيْبِ
 - 6- وَامْتَصَّتِ الشَّحُوبُ التَّلَا
 - 7- وَسُقُولِي مَكْسُورَةٌ الْجَفْنِ لَا يَلْعَبُ
 - 8- فَيَقَا قَمْحٌ وَلَا سِنْبَالُ
 - 9- قَالَتِ الْأَرْضُ، أَرْضُنَا، فِي جُفُونِي
 - 10- كُلُّ أَرْضٍ وَفِي شَفْهِ سُؤَالٍ
- فاعلاتن متفع لن فالاتن فا
علاتن متفع لن فاعلاتن*
فعلاتن متفع لن فعلاتن فع
لاتن متفع لن فاعلاتن*
فعلاتن متفع لن فعلاتن فاع
لاتن متفع لن فاعلاتن*
فعلاتن مستفع لن فاعلاتن فع
لاتن مستفع لن فالاتن*
فاعلاتن متفع لن فاعلاتن
فاعلاتن متفع لن فاعلاتن*

ثم إنَّ الدارسة قبل هذا كله، تقول في بداية كلامها، إنَّ أدونيس حافظ على تساوي الأَسطر وهذا غير صحيح، لأنَّ التخييء جعل بعض الأَسطر أطول من بعض، حيث تُظهِرُ تفاعيل المقطع السابح في بحر الخفيف التام، أنَّ من الأَسطر ما يزيد على الطول المحدد له في ثلاث تفعيلات، إلى ثلاث تفعيلات وبعض التفعيلة، ومنها ما ينقص عن ثلاث إلى تفعيلتين وبعض التفعيلة. والدارسة حتَّى عندما تقول إنَّ الأَسطر تحوَّلت إلى أَسطر، لا تتحدَّث عن ذلك بالمعنى العروضي، الَّذي يعني تفاوت عدد التفاعيل في الأَسطر مقابل ثباته في الأَسطر، وإنَّما تقول ذلك باعتماد الرؤية البصرية فقط، أي أنَّ كسر البيت عجزا تحت صدر، يعني بحسبها انتقالنا من الشطر إلى السطر، وهذا ليس دقيقا عروضيا، أمَّا فهمها الخاصَّ للحدائث الشعرية، على أنَّها التحرر من الوزن والقافية، ففيه نظر ليس هذا مقام الخوض فيه.

ج- عز الدين إسماعيل:

ذكرنا في كلام تقدّم، أن الناقد عز الدين إسماعيل، تطرّق إلى معنى قصيدة الشطرين المخبأة، وإن لم يصطلح عليها بأي اصطلاح، وكيف أوضح أنَّ شدة النقد الأدبي، تورطوا حين انطلت عليهم خدعة تخييء قصائد كلاسيكية بصدر وعجز، فراحوا يعتبرونها مثالا للتصرف في الأوزان، أو أنها شعر حر. وقد ذكرهم تلميحا دون أن يسميهم فقال: "أورد بعضهم قصيدة (النهاية) للشاعر المهجري نسيب عريضة، التي يقول فيها:

بحر الرمل

- 1- كَفَنُوهْ
- 2- وَاعْفُوهْ
- 3- أَسْكِنُوهْ
- 4- هُوَلَا اللَّحْمِ الْعَمِيقْ
- 5- وَاعْفُوهُوا لَا تَنْدُبُوهْ، فَهَوَ شَعْبٌ
- 6- مَيِّتٌ لَيْسَ يُفِيقْ
- 7- هَتْدُ عِزْرِي
- 8- نَهَبُ أَرْضِي
- 9- قَتْلُ بَعْضِي
- 10- لَمْ تُحَرِّكْ غَضَبَهُ
- 11- فَلِمَ لَمَّا نَكْرَفُ الدَّمْعَ جُرْأَفًا
- 12- لَيْسَ تَحْيَا النُّصَبَهُ

يورد هذا على أنَّه مثال للتصرف في الأوزان والقوافي، والحقيقة أنَّ هذا الشعر تقليدي في الوزن والقافية بصفة خاصة، وطريقة كتابته على هذا النحو لا نتخذنا، فقد كان من الممكن أن يكتب هكذا:

- 1- كَفَّنُوهُ وَالْمَفْنُوهُ، أَسْكِنُوهُ هُوَةَ اللَّحْدِ الْعَمِيقِ
2- وَالْمَهْبُوءَا لَا تَنْدَبُوهُ، فَهُوَ شَعْبٌ مَيِّتٌ لَيْسَ يُفِيقُ

- 3- هَتَلْ عَرِضِ نَفْبُ أَرْضِ قَتْلٍ بَعْضٍ لَمْ تُحَرِّكْ غَضَبَهُ
4- فَلَمَلَمْنَا نَذْرُفُ الدَّمْعَ جُزْأً لَا لَيْسَ تَحْيَا النَخَصَةَ

وعندئذ نكون قد عدنا إلى الأشكال الجديدة [هكذا في الأصل، والصواب: القديمة] الملتزمة لنظام محدد في الوزن والقافية، وليس هذا من الشكل الجديد في شيء¹.

شدة النقد الأدبي المقصودون في كلام عز الدين إسماعيل، هم إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر)²، وجليل كمال الدين في كتابه (الشعر العربي الحديث وروح العصر)³، وسلي الخضر الجيوسي في مقال لها على صفحات مجلة الآداب⁴، وقد تراجعت عنه في كتابها (الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث)⁵. والناقد في كلامه هنا جانب الصواب، حين لم ينتبه إلى أن القصيدة التي استحضرها لنسيب عريضة، وعاتب هؤلاء على قولهم إنها تمثل تصرفاً في الأوزان والقافية، هي فعلاً تصرف في الوزن والقافية، ذلك أنها تسبح في استعمال جديد لبحر الرمل بخمس تفاعيل، يخرجها عن الرمل التام بست تفاعيل، وعن الرمل المجزوء بأربع تفاعيل، ما يعني أن في القصيدة فعلاً تصرفاً في وزن بحر الرمل، وإن كانت القافية فيه تحافظ في ظهورها على مسافتها الزمنية الثابتة، حيث المدى الصوتي - بتعبير عز الدين إسماعيل - لا يتغير بين القوافي، بحيث تظهر القافية دائماً بظهور التفعيلة الخامسة، وهذا هو الذي انصرفت معه الأذن الموسيقية لعز الدين إسماعيل، فهذا المدى الصوتي الثابت، هو ما خدع الناقد هنا، إذ لم ينتبه إلى أنه وقع خارج الاستعمال التام للرمل بست تفاعيل، أو المجزوء بأربع، وهما ما يحكان نظام الشطرين في بحر الرمل، وتجاوزهما يعني أننا أمام شعر حر.

لقد نبهنا في الفصل الثاني الخاص بالقافية، أنه لكي تتحقق في الأخيرة صفة الثبات بالمعنى العروضي للكلمة، يجب أن نتصل باستعمالات كل بحر، فقد تكون المسافة الزمنية ثابتة بين القوافي في شعر حر، لكنها خارج

1 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 70-71.

2 - موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مرجع سابق، ص 294.

3 - الشعر العربي الحديث وروح العصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1964، ص 160. نقلاً عن سلي الخضر الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 574.

4 - حول الشعر الحر، ك.ج (نشرته باسم مرموز هكذا)، مجلة الآداب، ع 4، 1954، ص 69. قالت فيها: "إن صاحب أول محاولة بدائية في الشعر الحر، هو الشاعر المهجري، المرحوم نسيب عريضة، وذلك قبل عام 1920، ومن شاء فليراجع ديوانه (أرواح حائرة)".

5 - قالت فيه عن قصيدة (النهاية) لنسيب عريضة: "وفي ما يلي قصيدة مشهورة لعريضة، طالما حسبت خطأ مثلاً مبكراً على الشعر الحر". انظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 574.

الاستعمالات الأربعة السابقة، الخاصة بنظام القصيدة القديمة، لذلك وجب الانتباه، إلى أنّ حضور المسافة الزمنية الثابتة بين القوافي، في بعض قصائد الشعر الحر، خارج الاستعمالات العروضية الأربعة، لا يمنحها صفات هذه الاستعمالات (تام، مجزوء، مشطور، منهوك)، لأنّ ثبات المسافة الزمنية في هذا النوع من القصائد الحرة، لم يتحقق داخل عدد التفاعيل المتصل بتلك الاستعمالات في بحورها.

أما التصرف في القافية في مقطع نسيب عريضة، فكان في مسألتين، الأولى تنويع حرف الروي، بين القاف في البيتين الأولين والباء في الآخرين، والثانية في الجمع بين نوعين من القافية، قافية المترادف في البيتين الأولين، والمترابك في الآخرين. ومن ثمة، فهو ليس بـ"شعر تقليدي في الوزن والقافية خاصة"، كما وصفه بذلك عز الدين إسماعيل في كلامه المتقدم، لأنّ الشعر التقليدي كما نعرفه عن القدماء طبقا لمعايير عمود الشعر، يلتزم بوحدة الروي ووحدة القافية، فلا يُجمع فيه بين أكثر من قافية ورويّ، كما أنّ الشاعر يلتزم فيه باستعمال واحد للبحر، فلا يخرج من التام إلى المجزوء، أو من المجزوء إلى التام، أو يعدّلُ عنهما إلى استعمال جديد يتصرف فيه، على نحو ما هو عليه الأمر هنا مع أبيات نسيب عريضة.

مما يناقش فيه الناقد عز الدين إسماعيل في هذا السياق أيضا، اعتماده لـ"تقنية الإسقاطات" التي رأيناها لدى نازك الملائكة، ففي تعاطيه النقدي مع مقطع من قصيدة (طوق الياسمين) لنزار قباني، خلال نقاش له مع نازك الملائكة، قال ما يلي: "الواقع أنّ أبيات نزار ليست من الشعر الجديد، فإذا نحن حذفنا كلمة (وتقهقهين)، كان لدينا أربعة أبيات من مجزوء الكامل مقفاة، البيت الأول منها مصرّع. ترى أعني هذا أنّ المؤلفة، ما زالت تجد في إطار القصيدة القديم، حيث البيت الكامل ذو الشطرين المتساويين، والقافية ذات الروي الموحد، وقعا أجمل، ونبرة أعلى من إطار القصيدة الجديد"¹. والحقيقة أنّ في كلام الناقد هنا حجاجا مغالطا، ذلك أنّ قصيدة نزار من الشعر الحر، وقد وقفنا عندها بتفصيل في مبحث لزوم ما لا يلزم في الفصل الثالث. فالحكم عليها بالانتماء إلى شعر الشطرين التقليدي، أو الإطار الجديد بتعبير الناقد، يستلزم تناول القصيدة بكاملها، لا الحكم عليها من مقطع مقتطف كما فعل، ولا نعرف كيف أغفل الناقد حنكته العروضية هنا، إذ يبدو أنّ سعيه للانتصار لقصيدة صلاح عبد الصبور، التي ذمتها نازك، مفضلة قصيدة نزار، حرك في نفسه العصبية لشاعر بلده، فأغفل الاحتكام لضوابط العروض، التي استحضرها بكفاءة في مناسبة سابقة.

د- عبد العزيز نبوي وسالم خدادة:

الدارسان من دارسي علم العروض في الشعر القديم والمعاصر، وقد ألفا كتابا مشتركا تعرّضا فيه للشعر الحر عروضيا، غير أنّ المتأمل في ما استحضراه من شواهد شعرية للبحر من شعر التفعيلة، يدرك أنّ عددا من النصوص المستحضرة لا صلة لها بالشعر الحر، وإنما هي قصائد شطرين مخبّأة، ومع أنّ الدارسين يشتغلان في صميم علم العروض، الذي يضبط الفرق بين الشعر المخبّأ وغير المخبّأ، على نحو ما تعرضنا له سابقا، إلاّ أنّهما وقعا في الفخ.

1 - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 116-117.

فتحت عنوان (المقارب في شعر التفعيلة)، أدرج الدارسان شاهدا شعريا لزار يرثي فيه جمال عبد الناصر، مثبتا كما يلي:

بحر المقارب التام

1- أَبَا خَالِدٍ يَا قَصِيدَةَ شِعْرِ	فعولن فعولن فعولن
2- تُقَالُ	فعول
3- فَيَحْضُرُ مِنْهَا الْمِكَادُ	فعول فعولن فعول**
4- إِلَوَائِنَ	فعولن فـ
5- يَا فَارِسَ الْعِلْمِ تَمْضِي	فعولن فعولن فعولن
6- وَمَا الشَّوْخُ حِينَ يَمُوتُ الْجَوَادُ	فعولن فعولن فعولن فعول**
7- إِلَوَائِنَ	فعولن فـ
8- كُلُّ الْأَسْلَافِ صِيرَ مَاتَتْ	فعولن فعولن فعولن
9- بِمَوْتِكَ وَأَنْتَ حَرَّتْ شَهْرَزَادُ	فعول فعولن فعولن فعول**

وعلقا عليه بالقول: "الأسطر غير متساوية في عدد تفعيلاتها. ثمة تدوير بين السطرين الرابع والخامس، وبين السطرين السابع والثامن. لا تنتهي الأسطر بقافية واحدة، وإن كانا نشعر برنين القافية في الأسطر 3 و6 و9 (مداد-جواد-شهرزاد)"¹.

إنّ الدارسين هنا، قد أخطأ في اعتبار شاهد نزار شعرا حراً، وقد ترتّب عن ذلك أخطاء في التحليل، تنصل بالحديث عن وجود السطر الشعري، ووجود تدوير التفعيلة، وكما يظهر من التفاعيل التي أرفقناها بشاهدتهما، فإنّ التدوير الذي يتحدثان عنه ليس حقيقياً، وإنما هو وهمي سببه تخييء المقطع، لكن التأمل في المسافة الزمنية بين القوافي كما هو مؤشر عليه بنجمتين، يظهر أنّ هناك قافية تظهر بعد كلّ ثماني تفاعيل، أي بمسافة زمنية ثابتة، وتدل عليها علامتان معاً، التغيير الدال على الضرب (علة القصر=فعول)، وتكرار الروي (الدال الساكنة)، ووجودها بهذا الثبات في المقارب بعد كلّ ثماني تفاعيل، يعني أنّ البحر استعمل تاماً، أي في إطار نظام الشطرين. ورغم انتباه الدارسين في تعليقهما إلى وجود قواف هي (مداد/جود/شهرزاد)، إلّا أنّهما لم يفتنّا للأمر، ما يعني أنّهما لا يدركان النسق العروضي للشعر الحر، الذي يقع خارج استعمالات البحور في قصيدة الشطرين، وخارج المسافة الزمنية الثابتة بين قوافيها. خصوصاً وأنّ الطبعة المعتمدة في كتابهما، هي الطبعة الثالثة الموسومة بـ (مزیة ومنقحة)، بمعنى أنّه كانت هناك معاودة للنظر في نصوص الكتاب، ومع ذلك استمر اعتبار الشاهد شعراً حراً، والحقيقة أنّه شعر شطرين محبباً من المقارب التام، نظامه المكشوف كالآتي:

1 - العروض التعليمي، عبد العزيز نبوي وسالم خدادة، مكتبة المنارة الإسلامية، الكويت، ط3 (مزیة ومنقحة)، 2000، ص176-178.

- 1- أَبَا خَالِدٍ يَا قَصِيدَةَ شِعْرِ
- 2- إِلَوَائِنِيَا فَارَسَ الْعِلْمِ تَمْضِي
- 3- إِلَوَائِنِي كُلِّ الْأَسَاوِيرِ مَا تَتَّ
- تُقَالُ فِي حَضْرَمَنْهَا الْمَدَا
- وَمَا الشَّوْخُ حِينَ يَمُوتُ الْجَوَا
- بِمَوْتِكَ وَأَنْتَ حَرَّتْ شَهْرَانَا

تحت نفس العنوان دائماً، وفي إطار التدريبات التي يقترحناها على القارئ من الشعر الحر، يدرجان شاهداً شعرياً من شعر فاروق جويده أثبتاه كالآتي¹:

بحر المتقارب التام

1- أَحَبُّ بَيْتًا تَوَارَيْتُ فِيهِ	فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ
2- وَقَدْ ضِقْتُ يَوْمًا	فَعُولُنْ فَعُولُنْ
3- بِقَهْرِ السِّنِينَ	فَعُولُنْ فَعُولُ**
4- تَنَازَرْتُ بَعْدَكَ فِي كُلِّ بَيْتٍ	فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
5- خِدَاعُ الْأَمَانِي	فَعُولُنْ فَعُولُنْ
6- وَزَيْفُ الْعَنِينِ	فَعُولُنْ فَعُولُ**
7- كُھُوفٌ مِنَ الزَّيْفِ ضَمَّتْ فُؤَادِي	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
8- وَآهٍ مِنَ الزَّيْفِ	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فـ
9- لَوْ تَعْلَمِينَ	فَعُولُنْ فَعُولُ**

هذا الشاهد إذا كان من بحر المتقارب وهو ما تتفق مع الدارسين عليه، فإنه لا صلة له بشعر التفعيلة، كما يدرسه تحتها، لأنه شعر شطرين مخبوء نسقه العروضي هو نسق نظام الشطرين، ولا ينبغي أن ينصرفا فقط إلى شكل توزيعه على الورق، لكن وكما يظهر، لا يميزان بين الشعر الحر وشعر الشطرين عروضياً، رغم أنهما يتصدیان لمعالجته في علم العروض. فالتفاعيل المرفوقة بالشاهد تظهر مسافة زمنية ثابتة للقافية بعد كل ثنائي تفاعيل، ما يعني أننا أمام استعمال تام للمتقارب في نظام الشطرين، والقافية تدل عليها علامتان معاً، التغير الدال على الضرب (علة القصير=فعول)، وتكرار الروي (النون الساكنة)، أما الشكل المكشوف للشاهد بصدر وعجز فهو كالآتي:

1- أَحَبُّ بَيْتًا تَوَارَيْتُ فِيهِ	وَقَدْ ضِقْتُ يَوْمًا بِقَهْرِ السِّنِينَ
2- تَنَازَرْتُ بَعْدَكَ فِي كُلِّ بَيْتٍ	خِدَاعُ الْأَمَانِي وَزَيْفُ الْعَنِينِ
3- كُھُوفٌ مِنَ الزَّيْفِ ضَمَّتْ فُؤَادِي	وَآهٍ مِنَ الزَّيْفِ لَوْ تَعْلَمِينَ

1 - العروض التعليمي، عبد العزيز نبوي وسالم خدادة، ص 180.

هـ- محمد صابر عبيد:

الناقد محمد صابر عبيد، في دراسته لأنماط التقفية في القصيدة العربية الحديثة، وتحت عنوان فرعي هو (التقفية السطرية)، أورد قصيدة شعرية طويلة، باعتبارها من الشعر الحر الذي يحافظ على القافية الموحدة، وهي للشاعر محمد الفيتوري. لكنه قبل إدراجها، حرص على وضعنا في سياق كلامه قائلاً: "لعل من أولى النتائج الفنية التركيبية، التي تخضت عنها ثورة الشعر العربي الحديث، هي ظهور مصطلحات جديدة، تتلاءم مع طبيعة التغير الحاصل في بنية القصيدة، فتحطم الشكل الشعري القائم على نظام الصدر والعجز، أدى إلى إبعاد الكثير من المصطلحات التي كانت تحكم دراسة هذه القصيدة، واستدعت الضرورة إيجاد مصطلحات إجرائية بديلة (٠٠٠) وكان من أولى هذه المصطلحات، السطر الشعري، الذي يعدّ بديلاً إجرائياً للبيت الشعري"¹. وبعد هذا يعالج قصيدة (الضعف)

للفيتوري، وهي عنده كما يلي:²

بحر الرجز المجزوء

1- مَا بِيَدِي أَنْ أَرْفَعَهُ	مستعلن مستفعلن*
2- وَلَا بِهَا أَنْ أَضَعَهُ	متفعلن مستعلن*
3- أَنْتَ أَلِيمٌ	مستعلن مسـ
4- وَأَنَا أَحْمِلُ الْآمِ مَعَهُ	تعلن مستعلن متفعلن*
5- وَجَائِعٌ	متفعلن
6- وَمُفْجَعَتِي جَوْعَهَا مَنْ جَوْعَهُ	متفعلن مستعلن مستفعلن*
7- وَأَنْتَ عَارٍ	متفعلن مسـ
8- وَأَنَا هَا أَنْدَا عَارٍ مَعَهُ	تعلن مستعلن مستعلن*
9- يَا شَعْبِي التَّائِهَ	مستفعلن مستـ
10- مَا أَضِيعُنِي وَأَضِيعَهُ	لن مستعلن متفعلن*
11- مَا أَضِيعُ الشَّكْرَ الْكَرِي أَرْضَعُنِي	مستفعلن مستفعلن مستعلن
12- وَأَرْضَعَهُ	متفعلن*
13- يَا لَيْتَهُ جَرَّعَنِي سُمُومَهُ	مستفعلن مستعلن متفعلن
14- وَجَرَّعَهُ	متفعلن*
15- فَمَا احْتَقَرْتُ أَلْمُعِي	متفعلن متفعلن
16- وَلَا احْتَضَنْتُ أَلْمُعَهُ	متفعلن متفعلن*
17- وَلَا انْكَفَأْتُ فَوْقَ قَبْرِ الْيَاسِ	متفعلن متفعلن مستفـ

1 - القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص 96-97.

2 - المرجع نفسه، ص 99-100. وقد اقتصرنا على نصف القصيدة ومن شاءها كاملة يجدها في المرجع.

18- أَبْكِرِ مَصْرَعًا

لن مستفعلن*

19- أَيَّتَهَا الْجَمِيمَةُ الْعَجُوزُ

مستعلن مستفعلن متفع

20- مَنْ عَا زَرَعًا

لن مستعلن*

21- يَا غُرْسَةَ الْخُمُولِ

مستفعلن متفع

22- لَا بُورِكَ حَقْلًا أَهْلَعًا

لن مستعلن مستفعلن*

ثم علّق عليها بالقول: "في قصيدة (الضعف) للشاعر محمد مفتاح الفيتوري، نتوالى في كل السطور الشعرية المؤلفة للقصيدة، قافية مقيدة، مكونة من صوت العين المفتوحة، والكاف الساكنة (٠٠٠) ويمارس الشاعر الطريقة نفسها، في تحويل السطر الشعري الواحد إلى سطرين في الرسم الكلاسيكي".¹

إنّ الناقد هنا، يكشف عن بضاعة مزجاة في علم العروض، حين اعتبر القصيدة من الشعر الحر، وأنها قائمة على نظام السطر الشعري، ويظهر أنّ حديثه في السياق السابق عن تحطّم الشكل الشعري القائم على الصدر والعجز، هو تحطّم بصري في تصوّره النقدي، والحال أنّه ينبغي أن يكون تحطّما للبنية العروضية للبيت، فلا يعني بحال، أنّ تحطّم الشكل القديم بصريا يجعله شعرا حرّا، ولا يسمح ذلك بالحديث عن مصطلح السطر الشعري كما يفعل الناقد هنا، فالشاعر لم يحوّل "السطر الشعري الواحد إلى سطرين في الرسم الكلاسيكي" كما جاء في تعليق الناقد، وإنّما فكّك أوصال البيت لتبدو في توزيعها على الورق بهيئة السطر الشعري، فما أمامنا هي سطور وهمية سببها التخييل، ولعلّ الذي خدع الناقد هنا، هو بروز تدوير التفعيلة الوهمي، الذي يعطي الانطباع بأننا أمام سطر شعري، على اعتبار أنّ تدوير التفعيلة يرتبط بالسطر لا بالبيت.

لو أنّ الناقد اعتمد على القافية، لوجد أنّها تظهر بمسافة زمنية ثابتة بعد كل أربع تفاعيل، باستثناء المطلع الذي ارتبطت فيه بالثانية، وبعد ذلك الرابعة، لأن البيت مقفى عروضيا، مصرّع بلاغيا، وهذه المسافة الثابتة بهذا المدى الصوتي، تشير في بحر الرجز إلى أنّ الاستعمال استعمال مجزوء، خاص بقصيدة الشطرين. والقافية في النص، تدلّ عليها علامة واحدة، كما هو مؤشر عليه بنجمة على التفاعيل، هي تكرار روي العين، لأنّ كاف الخطاب إذا التزم ما قبلها تصبح وصلا، على أنّ ذلك لا يمنع من اعتبارها رويًا، وإدخال ما قبلها في لزوم ما لا يلزم. أما الشكل المكشوف لقصيدة الفيتوري بصدر وعجز فهو كالآتي:

1- مَا يَدْرِي أَنْ أَرْفَعًا وَلَا يَهْلَا أَنْ أَضَعًا

2- أَنْتَ أَلِيمٌ وَأَنَا أَحْمِلُ أَلَمِي مَعًا

3- وَجَائِعٌ وَمُفْجَعَتِي جَوَعَهَا مِنْ جَوْعًا

4- وَأَنْتَ عَارٍ وَأَنَا هَلَا أَنْذَا عَارٍ مَعًا

1 - القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص 99 و 101.

- 5- يَا شَعْبِي التَّائِهَ مَا أَضْيَعَنِي وَأَضْيَعَا
6- مَا أَضْيَعَ الشَّدِي الذِّي أَرْضَعَنِي وَأَرْضَعَا
7- يَا لَيْتَهُ جَرَّعَنِي سُمُومَهُ وَجَرَّعَا
8- فَمَا احْتَقَرْتُ أَلْمُعِي وَلَا احْتَضَنْتُ أَلْمُعَا
9- وَلَا انْكَفَأْتُ فَوْقَ قَبِّ رِالْيَاسِ أَبْكِي مَضْرَعَا
10- أَيْتَهَا الْجُمَيْزَةَ الـ هَجُوزُ مِنْ غَا زَرَعَا
11- يَا غَرْسَةَ الْخُمُولِ لَا بُورِكَ حَقْلُ أَهْلَعَا

و- إميل بديع يعقوب:

الدكتور إميل يعقوب، في كتابه (المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر)، وتحت عنوان هو (شعر التفعيلة أو الشعر الحر)، عرف بهذا الشعر وذكر مجموعة من رواده، غير أنه أدرج بينهم رائدين لقصيدة النثر، هما أنسي الحاج ومحمد الماغوط، وعند الاستشهاد للشعر الحر، ارتكب ثلاثة أخطاء متتابعة دفعة واحدة، أولها أنه نسب مقطع قصيدة لبدر شاكر السياب إلى نازك الملائكة، حين قال: "ومن نماذج الشعر الحر قول نازك الملائكة"¹. ثم أورد مقطعا من قصيدة (هل كان حبا) لبدر شاكر السياب، التي عدت إلى جانب قصيدة (الكوليرا) لنازك فاتحة الشعر الحديث في العراق، وهي منشورة في إحدى طبعات ديوانه ضمن قصائد مجهولة للشاعر.² وثانيها أنه استشهد للشعر الحر بشعر شطرين مخبوء، إذ عطف على كلامه السابق بـ "وقولها"³، ثم أدرج ما اعتقده شاهدا على الشعر الحر، من قصيدة (ساعة الذكرى) لنازك في ديوانها (قرارة الموجة)، وهو قولها:⁴

- 1- هَذِهِ سَاعَةُ التَّذَكُّرِ
2- كَلَامُ اللَّيْلِ يَبْكِي مَعِي وَيُصْغِرُ مَلِيًّا
3- إِنَّهَا سَاعَةُ التَّذَكُّرِ
4- وَالْأَجْرَاسُ تَصَوِّرُ كَاتِبَةَ الصَّمْتِ كَهَيَّا
- فاعلاتن متفع لن فعـ
لاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن*
فاعلاتن متفع لن فعـ
لاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن*

والحقيقة أن هذا ليس شعرا حرا، وإنما هما بيتان من قصيدة الشطرين، على وزن الخفيف التام، اتخذ الدارس بشكل كتابتها، ذلك أن المسافة الزمنية بين القافيتين (ليّا) من كلمة (مليّا)، و(طيّا) من كلمة (طيّا) ثابتة، إذ تظهر بعد ست تفاعيل، وتدل عليها علامة واحدة كما هو مؤشر عليه بنجمة فوق التفاعيل، هي تكرار الروي (الياء المفتوحة). وقد أكسب التخفيء البيتين تدوير التفعيلة الوهمي، الذي يختفي ليظهر تدوير الكلمة عند كتابة البيتين بصدر وعجز:

- 1 - المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991، ص280.
2 - انظر ديوان بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ج1، ص230-233.
3 - المعجم المفصل، إميل بديع يعقوب، مرجع سابق، ص281.
4 - انظر ديوان قرارة الموجة، نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ج2، ص122.

- 1- هَذِهِ سَاعَةُ التَذَكُّرِ كَلَامَ الْـ
بِلُيْكِ مَعْرِ وَيُصْغِي مَلِيًّا
- 2- إِنَّهَا سَاعَةُ التَذَكُّرِ وَالْأَجْمَـ
رَأْسُ تَصَوَّرِ كَاتِبَةَ الصَّمْتِ هَيَّا

أما الخطأ الثالث، فهو اعتباره لقصيدة نثر شعرا حراً، إذ عطف مرة ثانية على كلامه السابق، الخاص بالاستشهاد للشعر الحر، قائلاً: "وقول محمد الماغوط"،¹ ثم أورد مقطعاً من قصيدة نثر له عنوانها (أغنية لباب توما)، من ديوانه (حزن في ضوء القمر)، قال فيها:²

o/o//o//o/o///o/o//o/o//o/

1- لَيْتَنِي وَرَكَّةٌ جُورِيَّةٌ فِي حَدِيقَةٍ مَا

/o//o//o//o/o/o//o//o/o//o//o/

2- يَقْصِفُنِي شَاعِرٌ كَثِيبٌ فِي أَوَاخِرِ النَّهَارِ

//o/o///o//o//o/o/

3- أَوْ حَالَةً مِنَ الْخَشَبِ الْأَحْمَرِ

/o//o//o//o//o/o//o/

4- يَرْثِيهَا الْمَصْرُ وَالْغُرْبَاءُ

/o//o//o/o//o//o/o//o//o//o//o/

5- وَمِنْ شَيْبِيكِ الْمُلْصَحَةِ بِالْخَمْرِ وَالْكَذِبِ

//o//o//o/o//o//o/o/

6- تَخْرُجُ الضَّوْضَاءُ الْكُسُولَةُ

/o/o/o//o//o//o//o//o//o//o//o//o//o/

7- إِلَوَاقِنَا الذِّي يُنْتِجُ الْكَاتِبَةَ وَالْعُيُونُ الْخَضِرَ

/o//o/o//o/o//o//o//o//o//o//o//o//o//o//o//o//o/

8- حَيْثُ الْأَقْدَامُ الْعَزِيلَةُ تَرْفَعُ لَدُونَهَا غَايَةً فِي الْخَلَامِ

فالدارس اعتبر هذا الشاهد نموذجاً للشعر الحر، والحال أنه نثر، إذ لا يستقيم على أي وزن، وتحضر فيه كما يظهر من ترميزه العروضي، بعض العلامات الدالة على غياب الوزن، التي وقفنا عندها في نقاش مع نازك الملائكة، ومنها هنا كراهية توالي الأسباب، واجتماع أربعة متحركات متتالية لا علاقة لها بمستغلن المخبولة (متعلن). فرغم ما عرف به الدارس قصيدة النثر قبل صفحات من تعريفه للشعر الحر، حين قال عنها: "ومن أبرز ما يميزها عن الشعر، افتقارها إلى عناصر الجرس والإيقاع، المتمثلة في الوزن والقافية، ونظام البيت، وكذلك شكل الكتابة، ففيها تستمر الكتابة خطوطياً كما النثر".³ رغم وعيه بهذا، وقع في فخ اعتباره شعراً حراً موزوناً، وهذا مثال حي لما أشارت إليه نازك نظرياً في كلام تقدم حول قصيدة النثر وخطرها على شكل الشعر الحر.

1 - المعجم المفصل، إميل بديع يعقوب، مرجع سابق، ص 281.

2 - انظر ديوان حزن في ضوء القمر، محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، دار المدى، دمشق، ط 2، 2006، ص 18-19.

3 - المعجم المفصل، إميل بديع يعقوب، مرجع سابق، ص 295.

6- قصيدة الشطرين المخبأة: الاصطلاح والمصطلح

إنّ اصطلاح (قصيدة الشطرين المخبأة أو المخبوءة)، لا أثر له في أيّ كتاب من الكتب، أو أية دراسة من الدراسات المهمة بالشعر الحديث وقضاياها. ولا أثر له أيضا في أيّ كتاب من كتب علمي العروض والقافية، أو موسيقى الشعر. وقد رأينا كيف أنّ مجموعة من الدارسين في آرائهم السابقة، توقفوا عند معنى ظاهرة قصيدة الشطرين المخبأة، لكن دون أن يحاول أحد منهم الاصطلاح عليها. كما أنّ هذا الاصطلاح ليس لي وإيّما تبنيته، وقد أشرت إلى ذلك في أكثر من مناسبة في هذا البحث، بعبارة "تبنيّا" أو "تبنيّناه". فإذن من يكون صاحب هذا الاصطلاح الدقيق على هذه الظاهرة الشعرية؟

مصطلح (قصيدة الشطرين المخبأة أو المخبوءة)، هو من ألمعيات أستاذي الجليل، الشاعر المبدع محمد مراح، ومن بنات أفكاره. والأستاذ الجليل محمد مراح، شاعر مغربي من مواليد عام 1953 بإقليم الجديدة، يبرع في نظم قصيدة الشطرين، وقصيدة الشعر الحر، وقصيدة النثر. وقد صدرت له أربعة دواوين شعرية بديعة، أولها ديوان (أغنية شجية على أطلال ليلة العامرية)، وثانيها (أنغام زاوية)، وثالثها (تنبؤات حازم القرطاجني)، وآخرها (توهجات سيدي البرنوصي)، كما سبق له أن فاز مناصفة بجائزة (مفدي زكريا للشعر) بالجزائر.

إلى جانب اهتماماته الشعرية، اشتغل أستاذنا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، في جامعة القاضي عياض بمدينة مراكش الحمراء، منذ سنة 1979 إلى سنة 2019. وكلّ من يعرف الأستاذ الجليل محمد مراح، يشهد له بتواضعه الجَمِّ، وبخدمته للعربية وأبنائها، وللعلم وطلابه، في نكران للذات عزّ نظيره في أيامنا. كما يشهد له بالموسوعية في شتى ضروب المعرفة وبالتدقيق اللغوي، وهذه الموسوعية أهله ليكون أستاذنا في مجموعة من المواد، في مادة العروض والقافية، ومادة موسيقى الشعر، ومادة البلاغة، ومادة النحو، ومادة الشعر المعاصر وغيرها. والرجل إضافة إلى ذلك، له معرفة واسعة بالتاريخ العربي، وأحداثه وأعلامه، ويعشق الطرب العربي الأصيل، ويحفظ من مقطوعاته الشيء الكثير، بأسمائها وأسماء من غناها ولحنوها، والبحور الشعرية التي تسبح فيها.

إذا كان من الأساتذة، من يشارك الأستاذ محمد مراح في بعض مواد تخصصه، فإنّه يعد مفردا علما في تخصص موسيقى الشعر، وقضايا العروض والقافية، فلا شاردة ولا واردة فيهما، إلا وتجد عنده نصيبا مفروضا من أمرها في قضايا الشكل الموسيقي القديم، وما آل إليه أمرها مع الشكل الموسيقي الجديد، فكان بحقّ خليل أوانه وفراهيدي زمانه. كما أنّ للرجل اجتهادات خاصة، وطرائف مستملحة، ومع كل ذلك لا يؤلف كتابا، ولا ينشر مقالا، وإيّما يجب أن يعيش دوسوسيريا، فيترك تلك الاجتهادات لطلابه قصد العمل عليها وتطويرها، إنّه مثال عزّ نظيره في أيامنا، ونموذج للأستاذ الجامعي الذي تحتاجه جامعاتنا العربية، لا يبحث عن شهرة زائفة، أو منصب زائل، ولا يجب أن يُحمد بما يفعل، وهذه الكلمات القليلة في حقه هنا، نقولها لله، ثم للتاريخ.

أما مسألة اصطلاحه (قصيدة الشطرين المخبأة أو المخبوءة)، وكيف انتبته إليه، فكان ذلك خلال سنوات مضت، حين كنت طالبا جامعيا في سلك الإجازة، وبالتحديد خلال السنة الثانية من سنواتها الثلاث، حيث كان أستاذي الجليل يحاضر في مادة العروض والقافية، ومادة نصوص شعرية معاصرة، وأثناء تناول بعض النماذج الشعرية بالتقطيع العروضي على السبورة، كان يشير شفها إلى وجود نمط من القصائد، يكتب كغابة الشعر الحر، وهو في حقيقته شعر كلاسيكي بصدر وعجز، فكان يحذّرنا منه، ويلحّ علينا في الانتباه إليه، واستدعاء العروض والقافية للخروج من شركه. بل إنّه كان يدفع إلينا بين الفينة والأخرى، ببعض القصائد المخبوءة، امتحانا لنا، واستنفارا للملكة العروض عندنا، وما أزال أتذكر، كيف انطلت عليّ خدعة التخيء في إحدى قصائد أدونيس، التي دفع بها إلينا في اختبار نهاية الفصل، بحيث لم أكتشف أنّها شعر كلاسيكي بصدر وعجز، تغير توزيعه الكتابي على الورق ليأخذ شكل كتابة الشعر الحر، إلّا عند العودة لورقة الاختبار، بعد مرور أيام على اجتيازه.

لقد استمرّت تنبيهات أستاذي الجليل محمد مراح، حتّى في سنوات دراستي في سلك الماستر، حيث كان يحاضر في مادتي العروض والقافية وموسيقى الشعر، وتلك التنبيهات استمرت منه بصيغة شفوية، بحيث لم يسلمنا محاضرة مرقونة حولها، وإنّما كان يطالبنا إذا قنّا بتحليل نموذج قصيدة مخبأة على السبورة، أن ننقله ونحتفظ به، حتى ننبه تلاميذنا في المستقبل عليه، وكان يطلق على تلك النماذج (قصيدة الشطرين المخبأة أو المخبوءة)، وكنت أحسب في البداية، أنّ الاصطلاح اطلع عليه في أحد الكتب المهمة بقضايا الشعر الحديث، أو أنه أخذه عن أحد الدارسين، إلى أن قال يوما في إحدى المحاضرات، بعد انتهائنا من كشف قصيدة مخبوءة، مشيرا بذكاء وتواضع كبيرين، إلى أنّ الاصطلاح يعود له: "نقتصر على تسمية هذه القصيدة، بقصيدة الشطرين المخبأة أو المخبوءة، إلى أن يجد أساتذتكم الأجلاء، أساتذة الشعبة، الاصطلاح المناسب للظاهرة"، في تلك اللحظة فقط، أدركت أنّه صاحب هذا الاصطلاح الدقيق.

ذات يوم قرّرت زيارة أستاذي الجليل في الكلية، وحضور إحدى محاضراته مع طلبة الماستر، فأخذت مقعدي وسطهم، وكان من محاسن الصدف، أنني وجدتهم يحلون قصيدة شطرين مخبأة، فقال أحد الطلبة موجهها سؤاله بعفوية للأستاذ محمد مراح: "من ابتكر هذا النموذج من القصائد؟"، فكان ردّ الأستاذ: "تقول نازك الملائكة في مقدمة بعض دواوينها إنها مبتكرته". لقد كان التقاطي لهذه الإشارة، إضافة إلى نظيراتها الملتقطة في سنوات خلت، الأساس الصلب لهذه الدراسة، فاتجهت أبحث في مقدمات دواوين نازك، إلى أن وجدت أنّ مقدمة ديوان (شجرة القمر)، هي المقصودة في كلام أستاذي الجليل، وقادتني مدارج البحث في الظاهرة، إلى مقالها في مجلة الأقاليم العراقية، ومقال أبي طالب زيان الذي كان سبب كتابة مقالها، ثم أضفت إلى ذلك ما حصّلت من قراءة نقدية وفنية خاصة، هي المثبتة في هذا الفصل.

إنّ مصطلح (قصيدة الشطرين)، هو لنازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، حيث انتدبته بدلا من مصطلح (قصيدة الشعر العمودي)، وقد اختارت الناقدة صفة "الشطرين" عوض صفة "العمودي"، لأنّ ياء النسبة في الصفة الأخيرة، تعود على عمود الشعر عند العرب، كما حدده المرزوقي في مقدمة شرحه لديون الحماسة لأبي تمام الطائي. ومن ثمة فقد كانت ذكية في إطلاقها قصيدة الشطرين، حتى يدخل ضمنها قصائد الشطرين المنوعة الروي، والسابحة في أكثر من بحر شعري، على اعتبار أنّ وصف هذه الأخيرة بصفة "العمودي"، يعدّ تناقضا صارخا، لأنّ عمود الشعر عند العرب، يشدّد على وحدة الروي والبحر في القصيدة. غير أنه إذا كانت نازك ذكية في إطلاقها (قصيدة الشطرين)، فإنّ أستاذي الجليل محمدا مراحا كان أذكى، حين أخذ عن نازك اصطلاحها (قصيدة الشطرين) وأضاف إليه صفة (المحبّة) أو (المخبوءة)، واصطلاح به على ما اكتفت نازك بمجرد الوقوف عنده، وإيراد الحيثيات التي ساقها إليه، دون أن تحاول الاصطلاح عليه، أو احتواءه بالنقد العروضي، منصرفة عن أيّ اجتهاد في دراسته.

خلاصة

تناول الفصل الرابع الأخير، ظاهرة شعرية من نوع خاص، فرضت نفسها بقوة الانتشار في المنجز الشعري الحديث بشكل مثير للاهتمام، وفرضت معها على جمهور الشعر عموماً والناقد المعاصر بشكل خاص، استنفاراً كاملاً لقدراته العروضية، من أجل التصدي لها، وتجنب الوقوع في أشراكها المنصوبة بدعاء ماكر، وحديثنا هنا عن قصيدة الشطرين المخبأة أو المخبوءة، التي وجه البحث بشكل أو بآخر، فصوله الثلاثة الأولى وسخرها في سبيل الفهم الجيد لهذه القصيدة. فنبه الفصل بدءاً عليها، موضحاً السياقات والملابس التي كانت سبباً في ميلادها، غير أن الأهم من ذلك، هو قراءته لها قراءة عروضية فنية، أبرز خلالها أن هذه القصيدة كانت اختياراً شعرياً لدى شعرائها، لجأوا إليه يستعينون به في معاركهم مع الناقد، ورفعوا بها سقف التحدي في وجهه، امتحاناً لمعارفه العروضية ومدى خضوعه لها وتمكّنه من ناصيتها ونضجها لديه، وربما كيدا له وكسراً لأنفاسه النقدية. كما قرأ الفصل حضور هذه القصيدة باعتباره انقلاباً على تصميم القصيدة المعاصرة، وكيدا لها مع قرائها.

كما أشار الفصل في جانب آخر من قراءته لهذه القصيدة، إلى أنها في اتخاذها من التخبيء اختياراً شعرياً، كانت تسعى إلى أن تبرز أنها طوّرت نفسها، حين تضيف إلى سجل قصيدة الشطرين الطويل الحافل، نمطاً آخر هو النمط المخبوء إلى جانب النمط المكشوف الذي ظلّ سائداً، وأنها كانت في ذلك مدفوعة بغريزة البقاء تدافع عن حقّها في الوجود، وفي الاستمرار ندّاً للندّ مع القصيدة المعاصرة وجنبا لجنب، بل وأنها لا تزال قادرة على العطاء وخلق المتاعب ورفع التحدي، وليس من السهولة بمكان تجاوزها. كما وفّر الفصل مجموعة من الآليات العروضية لكشف المخبوء من قصيدة الشطرين، والتمييز بينه وبين الشعر الحرّ الحقيقي في شكل كتابته ومعناه العروضي، فدلّ بذلك على أن لعلمي العروض والقافية وحدهما فصل الخطاب في إدراك الحرّ من المخبوء، إذ كشفت هذه القصيدة عن الحاجة الملحة والمستديمة لهما للخروج من مأزق الشعر المعاصر، وأن هذه الحاجة ازدادت، بل تفاقمت أكثر من أيّ وقت مضى.

خاتمة

كان هذا بحثاً في جوانب من إيقاع القصيدة العربية المعاصرة، بحث طرحنا فيه مجموعة من القضايا المرتبطة بداليّ الوزن والقافية، بحكم أنّهما شكلاً مركز النقاش النقدي المعاصر في البنية الإيقاعية. وهو مجهود حاولنا من خلاله أن نغربل ما صدر من أحكام نقدية حولهما، وحول مجموعة من الظواهر الإيقاعية المرتبطة بهما في الشعر العربي المعاصر، بعد ما يقارب قرنا من الزمان على بروزه في الساحة الأدبية العربية. إذ بدا لنا أنّ عدداً منها لم يدرس، بينما ما درس لازمه قصور حاولنا أن نتجاوزه بالاعتماد على الدراسة النصية لنماذج من المنجز الشعري المعاصر، وهي نماذج تؤكّد أنّ القصيدة المعاصرة، ظاهرة لها مقوماتها الإيقاعية المرتبطة عضوياً بطبيعتها. غير أنّنا هنا أجبنا النظر في ظواهر أخرى لها فاعليتها في البنية الإيقاعية للشعر المعاصر، بسبب ما يحكم إعداد الأطروحة زمنياً وكّياً من جهة، ولشساعة موضوع الإيقاع من جهة ثانية، إذ يحتاج موضوع الإيقاع في الشعر العربي المعاصر كما نبهنا سابقاً، إلى جهود أفراد ومؤسسات، لأنّ دواله لا تقف عند حدود العروض والقافية، بل تتجاوزهما كما أكّد ذلك الشعريون المعاصرون، وبشكل خاص شعرية هنري ميشونيك.

إننا نعتبر هذا البحث خطوة أولى - نتمنى أن تكون في الطريق الصحيح - ضمن مشروع علمي، يسعى إلى تتبع دوال الإيقاع بالدراسة المقارنة، الراصدة لتحولات البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة، بهدف تدارك القصور الحاصل في الدراسات الإيقاعية لهذه القصيدة، وملء البياضات التي ظلت شاغرة فيها، فدوالّ الإيقاع أخذت في هذه القصيدة شكلاً أصعب مراساً مما كان عليه الأمر مع القصيدة العربية الموروثة، ومن ثمة فالتنظير لها، يحتاج إلى الدراسة النصية للمنجز الشعري المعاصر، ودراسة من هذا النوع، تفترض في الدارس أن يكون هاضماً لوضعية الدوال الإيقاعية في حضورها النصي الموروث، حتى يكون رصده لتحولات حضورها النصي المعاصر دقيقاً، مع الانتباه إلى التفاعلات التي أصبحت بينها في النص المعاصر، أي التركيز على أثر الظواهر في بعضها البعض على نحو ما رأينا، إذ وقفنا على كيفية تأثير التدوير في حضور القافية، وكيف تؤثر القافية في حضور التضمين، وكيف تداخل التدوير مع التضمين واختلط الأمر على الدارسين، وكيف حضرت القافية للتمييز بين التدوير والتضمين، وغير ذلك من التفاعلات التي تؤكّد أنّ الدراسة المستقلة للظواهر الإيقاعية، أصبحت محفوفة بنوع من المغامرة في التحليل، لذلك وجب في دراسة آية ظاهرة إيقاعية استحضار ما يتصل بها من ظواهر أخرى.

انطلاقاً مما تقدّمت دراسته في هذا البحث، وحتى لا يكون ها هنا - في الخاتمة - تكرار للخلاصات التي ذيلنا بها كل فصل من فصوله، نجعل الحديث هنا مقصوراً على إبراز النتائج التي انتهى إليها البحث، وعلى البياضات التي اشتغل على ملئها، والإضافات التي قدّمها مقارنة بالدراسات السابقة حول الظواهر الإيقاعية المدروسة.

أ - من حيث النتائج، انتهى البحث بعد دراساته السابقة إلى القناعات الآتية:

1. ما أنجز في دراسة إيقاع النص الشعري المعاصر يظل غير كاف، ويحتاج إلى غربال جديد في النقد ونقد النقد، إذ لا يغطي جميع الظواهر الإيقاعية التي تحولت بنيتها بين النصين القديم والمعاصر، أو التي برزت مع النص الشعري المعاصر بسبب تكسير نظام الشطرين، ويمكن أن نطمئن إلى القول: إنّ الخزانة العروضية المعاصرة، ما تزال تفتقر إلى كتب يعتمد عليها في الضبط السليم للظواهر الإيقاعية في حضورها النصي المعاصر.

2. إنّ دالّي الوزن والقافية، وإن شكّلا قلب الصراع والاهتمام في النقاشات النظرية المعاصرة، إلا أنّ النقاش النقدي حولهما رغم حدّته، وشغله حيّزا مهما في الدراسات النقدية المعاصرة المهتمة بالشعر المعاصر عموما، وبنيته الإيقاعية بشكل خاص، فإنّه ليس في مستوى النص، إذ لا يعكس حقيقة الحضور النصي المعاصر للظواهر الإيقاعية في المنجز الشعري المعاصر.

3. النقد الشعري المعاصر في جانبه الإيقاعي على الخصوص، يعاني من مجموعة من المزالق، سببها ضعف عدّة الناقد، ذلك أنّ عددا مهما من الدارسين المعاصرين - كما رأينا - يفتقرون إلى الخبرة العروضية، ومستوى نقاشهم النظري حول الظواهر الإيقاعية، الذي يبدو عاليا في كثير من الأحيان، يسقط في الاختبارات التطبيقية على النصوص أثناء التحليل.

4. إذا كان الشعر العربي القديم في مرحلة متقدّمة من مراحل، قد احتاج إلى الناقد المتخصص، فإنّ الشعر العربي المعاصر اليوم، يحتاج إلى العروضي المتخصص، الذي يشرّح النص ويرصد تحولات الظواهر الإيقاعية فيه، ويضبطها بنيويا ووظيفيا، ويوفر بنك معطيات للتقعيد النظري السليم الخاص بالبنية الإيقاعية في الشعر المعاصر.

ب - من حيث البياضات التي في الدراسات السابقة حول الظواهر المدروسة، واشتغل البحث على ملئها:

1. بياض في تحديد القافية: انتبه البحث إلى أنّ هناك فراغا حاصلا في ضبط حدّ القافية في الشعر المعاصر، إذ وجدنا في الدراسات السابقة فهما قاصرا لحضور القافية نصيا في القصيدة المعاصرة، يقصرها على المعنى المجازي الذي لا يعكس حضورها العلمي الدقيق، فعملنا على تجاوز هذا الفهم القاصر، وغلق الثغرات الحاصلة فيه لدى الدارسين المعاصرين، باتتداب جملة من المعارف والدفعات التي تعزّز الطرح النظري الذي تفضّل به البحث.

2. بياض في تحديد التضمين: رصد البحث في الدراسات السابقة، التي تصدّت للتضمين في القصيدة العربية المعاصرة، وجود فهم ناقص فيها لحدّ التضمين، أدّى إلى فشل في رصد حضوره النصي، بحيث يتم الحديث عن وجود تضمين وهو غائب، لأنه يقع التركيز في حدّ التضمين على عدم انتهاء المعنى فقط، ويتم إغفال ضرورة ارتباط ذلك بالقافية، ولذلك حرص البحث على سدّ هذه الثغرة، وملء الفراغ الحاصل فيها، مجنّدا مجموعة من المعارف والمهج في التحليل التي تزكّي طروحاته النظرية والتطبيقية.

3. بياض في دلالة التدوير: اهتمت الدراسات السابقة بظاهرة التدوير، وركّزت على تحوّلها من بنية الكلمة إلى بنية التفعيلة، لكنها رغم ما قدّمته من تعاريف للتدوير في حضوره النصي القديم والمعاصر، فإنها كانت تصمت عن دلالة مصطلح التدوير وعن سبب تسمية الظاهرة به، للدرجة التي وصل فيها الأمر باتهام بعض النقاد لآخرين بعدم التمييز في نقل المصطلح. وقد اشتغل البحث على هذا البياض الحاصل في دلالة المصطلح وسبب تسمية الظاهرة به، واستدعى زمرة من النصوص التي بنى عليها دفعاته في ربط دلالة التدوير وتسميته بعلم العروض.

4. بياض مشترك بين التدوير والتضمين: انتبه البحث إلى وجود خلط بين التدوير والتضمين في عدد مهم من الدراسات السابقة، رصده بداية ونبه عليه وشرح مسبباته. وملء هذا البياض ووضع حدّ لهذا الإشكال الذي عرفته هذه الدراسات، استدعى البحث القافية في حضورها النصي المعاصر، بالمعنى الذي تفضّل به البحث، باعتبارها الحدّ الفاصل بين التدوير والتضمين، لأنّ وجودها يعني غياب التدوير بشكل آلي - والعكس صحيح - وإمكانية حضور التضمين إذا أضيف إليها عدم انتهاء المعنى. بينما غيابها يعني غياب التضمين لأن مفهومه قائم في جانب منه على وجودها، وهنا نتاح إمكانية وجود التدوير في حال غياب الوقفة العروضية (انقسام التفعيلة).

5. بياض في أسلوبية "عيوب" القافية: لاحظ البحث توجه الدراسات السابقة إلى إعادة قراءة "عيوب" القافية قراءة مغايرة، تستدعي الأسلوبية وبلاغة الخطاب المحدث لتعليل الخروج عن قواعد القافية، الذي سماه القدماء عيوباً، غير أنّ هذه الدراسات ركّزت على "عيوب" واحد هو التضمين، وهذا يجد تفسيره في ارتباط هذا "العيوب" بوحدة البيت في النقد القديم، والوحدة العضوية في النقد الحديث. لذلك اشتغل البحث على ملء جزء من البياض الذي ظل شاغرا في إعادة دراسة "عيوب" القافية، بتركيزه على "عيوب" آخر هو الإيطاء، وقراءته قراءة تجعل منه مكوناً أساسياً في بناء دلالة النص بدل تصنيفه في خانة العيوب.

ج - من حيث الإضافات التي انفرد البحث بعرضها ودراستها:

1. القافية وعدة القوافي: عرض البحث إضافة في مجال تحديد القافية داخل القصيدة العربية المعاصرة، لم تسبقه إليها أبرز الدراسات الإيقاعية المنجزة، المهمة بالشعر المعاصر وقضاياها، إذ تفضّل بطرح نظري متماسك يضبط حضورها النصي بالمفهوم العلمي الدقيق للقافية، ويصطلح على أشكال ظهورها فيه، حيث ميّز بين القافية الحقيقية والقافية المدورة، وقدم علامتين تدلان على هذا الحضور المضبوط هما: تكرار الروي والتغيرات الدالة على الضرب.

في هذا الإطار أيضاً، قدم البحث إضافة أخرى في ما اصطلح عليه القدماء بعدة القوافي، التي تعكس صلة علم العروض بالقافية، هذه الصلة التي قلنا إنها غائبة في التحليلات المعاصرة للقافية، إذ حلّ البحث الإشكال الذي وقع لدى القدماء والمحدثين وعلى رأسهم الأخفش، والمرتبطة بطريقة تحصيل الخليل لعدد الثلاثين نوعاً قافوياً في الإحصاء النظري، بينما في التفسير أي الاستشهاد لكل نوع، تحصّلت لديه تسعة وعشرون نوعاً فقط، وقد رصد البحث موطن الخلل وبينه، بل تجاوز ذلك إلى الاستدراك على الخليل في عدة القوافي، التي أصبحت اليوم واحداً وثلاثين نوعاً قافية إحصاء وتفسيراً.

2. العروض البصري: هذا اصطلاح جديد اقترحه البحث في مجال التشكيل البصري للنص الشعري، وهو اصطلاح يهتم جانباً مهماً في الدراسات المهمة بالتشكيل البصري، تحاشته ومرت عليه مرور الكرام، إذ يتردد في معظم هذه الدراسات، أنّ الشكل البصري للقصيدة القديمة يحكمه العروض، لكنها لا توضح كيف يتم ذلك، ولا تبسط القول فيه أو تقف عنده، لأنّ ما كان يشغلها بشكل أكبر، هو التشكيل البصري الذي لا تحكمه عناصر لغوية مثل العروض، وإنما تركز على ما يتشكّل بصرياً من النصوص بعناصر غير لغوية. وهنا قدّم البحث إضافته، حيث عالج موضوع العروض البصري، وعرض - اعتماداً على نصوص نظرية في العروض والقافية ومعهما - لحضور العروض بصرياً في النص الشعري القديم أولاً، واستمراره في النص المعاصر ثانياً، من خلال ما تبني البحث الاصطلاح عليه بقصيدة الشطرين المخبّاة. وقد حرص البحث في دراسته لحقل العروض البصري، على استثمار الخطاب اللغوي والأيقوني والدلالي في التحليل النصي.

3. قصيدة الشطرين المخبّاة أو المخبوءة: هذه ظاهرة استشرت في المنجز الشعري الحديث، وفرضت نفسها بما يشبه الحتمية الفنية، وقد انفرد البحث بتقديم أول دراسة معتبرة لها، توطّرها نظرياً ضمن حقل التشكيل البصري، وتبع تطورها النصي تاريخياً، وتدرس حضورها وأشكاله نصياً، وتعرض للنقاشات التي رافقت كل ذلك نقدياً، وتوفر

معطيات كشفها وتمييزها إيقاعيا عن النص الشعري المعاصر، حيث نبّه البحث في دراسته لها إلى ما خلقتة من تحدّيات للناقد المعاصر، وفرضت عليه أن يكون عروضيا من الدرجة الأولى حتى لا يقع في مزالقها.

أخيرا فإنّ ما حاولنا التصديّ له من ظواهر في هذا البحث، ليس إلّا غيضا من فيض مما في المنجز الشعري المعاصر، منجزٌ ما يزال في مسيس الحاجة الملحة إلى بذل مجهودات خاصّة من الدّارسين، لكشف أسرارهِ ورصد مستجدّاته لجعلها في المتناول. وعسى أن يكون هذا البحث من خلال فصوله المتواضعة، قد أسهم بسدّ ثغرة من ثغرات جدار البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة، على أنّ أيّ مجهود في هذا المجال الشائك، يظل محتاجا للتقويم والتحيين المستمر، ومستحضرا لمستجدات النصوص الإبداعية المنجزة.

2020/06/19

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم (رواية ورش).

أولاً: قائمة المصادر

1- المتون القديمة:

- الأبشيبي (بهاء الدين)
- المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق إبراهيم صالح، دار صادر، بيروت، ط1، 1999، ج3.
- ابن الأثير (ضياء الدين)
- + الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1956.
- + المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق بدوي طبانة وأحمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، دت.
- الأخفش (سعيد بن مسعدة المجاشعي - الأوسط)
- كتاب القوافي، الأخفش، تحقيق عزة حسن، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، 1970.
- الإريلي (أبو الحسن)
- كتاب القوافي، تحقيق ودراسة عبد المحسن فرّاج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1997.
- الأصبحي (شهاب الدين العنابي الأندلسي)
- الكافي بمعرفة القوافي، تحقيق نجاة نولي، الإدارة العامة للثقافة والنشر بجامعة محمد بن سعود، 1997.
- الأنباري (أبو البركات)
- + اللّمة في صنعة الشعر، تحقيق حاتم الضامن، دار البشائر، دمشق، ط1، 2002.
- + الموجز في علم القوافي، تحقيق حاتم الضامن، دار البشائر، دمشق، ط1، 2002.
- الأندلسي (ابن عبد ربه)
- العقد الفريد، تحقيق مفيد قبيحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ج6.
- البغدادي (إسماعيل)
- الإيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دت، ج2.

- التبريزي (الخطيب)
- الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994.
- التنوخي (أبو يعلى)
- كتاب القوافي، تحقيق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978.
- التهانوي (محمد)
- كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996، ج1.
- ثعلب (أبو العباس أحمد)
- قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1995.
- الجاحظ (عمرو بن بحر)
- البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ج1.
- الجرجاني (عبد القاهر)
- دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني - دار المدني، القاهرة - جدة، ط3، 1982.
- ابن الجزري (الحافظ)
- النشر في القراءات العشر، تحقيق علي الضباغ، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ج1.
- ابن جعفر (قدامة)
- نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، دت.
- ابن جني (أبو الفتح عثمان)
- + الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، دت، ج1+ج2.
- + مختصر القوافي، تحقيق حسن شاذلي فرهود، دار التراث، القاهرة، ط1، 1975.
- الجوهري (أبو النصر بن حماد)
- عروض الورقة، تحقيق محمد جوكلي، ارضروم (تركيا)، 1994.
- الحلبي (نجم الدين بن الأثير)
- جواهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسلامية، الإسكندرية، دت.
- الحلبي (صفي الدين)
- شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت، ط2، 1992.
- الحموي (ابن حجة)
- خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط2، 2005، ج2.

- الحميري (نشوان)
- + الحور العين، تحقيق كمال مصطفى، طهران، 1972.
- + كتاب القوافي، تحقيق محمد شريف، ملحق بكتاب العروض دراسة تطبيقية، مكتبة الشباب، 1984.
- الحنبلي (الشيخ مرعي)
- القول البديع في علم البديع، تحقيق محمد الصّامل، دار كنوز إشبيليا، الرياض، ط1، 2004.
- الخفاجي (ابن سنان)
- سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.
- ابن خلدون (عبد الرحمان)
- المقدمة، تحقيق خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، 2001، ج1.
- الخواص (أبو العباس)
- الكافي في علمي العروض والقوافي، تحقيق عبد المقصود محمد عبد المقصود، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2006.
- ابن دريد (أبو بكر محمد)
- تعليق أمالي ابن دريد، تحقيق مصطفى السنوسي، ط1، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1984.
- الدماميني (بدر الدين)
- العيون الغامرة على خبايا الرامزة، تحقيق الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994.
- الدمنهوري (محمد)
- الإرشاد الشافي على متن الكافي في علمي العروض والقوافي (الحاشية الكبرى)، المطبعة الميمنية، القاهرة، 1899.
- ابن الدهان (أبو محمد)
- الفصول في القوافي، تحقيق صالح حسين العابد، دار إشبيليا، الرياض، ط1، 1998.
- الزمخشري (جار الله)
- القسطاس في علم العروض، تحقيق نضر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، ط2 (مجدّدة)، 1989.
- السجلهاسي (أبو محمد)
- المنزاع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980.
- السكاكي (أبو يعقوب يوسف)
- مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.
- سيبويه (أبو بشر عمرو)
- الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988، ج4.3.

- ابن سينا (الشيخ الرئيس الحسين بن علي)
+الشفاء، تحقيق عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966، ج 4 (المنطق - الشعر).
+الشفاء، تحقيق زكريا يوسف، منشورات مكتبة آية الله العظمى، قم (إيران)، 1405هـ، ج 3 (الرياضيات - جوامع علم الموسيقى).
- الشنتريني (ابن السراج)
+الكافي في علم القوافي، الشنتريني، تحقيق علاء رأفت، دار الطلائع، القاهرة، ط 1، 2003.
+المعيار في أوزان الأشعار، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الأنوار، بيروت، دت.
- ابن عباد (الصاحب)
الإقناع في العروض وتخريج القوافي، مطبعة التضامن، القاهرة، ط 1، 1987.
- العثماني (أبو الحامد)
الوافي بالتوجيه في مصطلحات العروض والقوافي، كتاب غير محقق، المطابع الرياسية، بهوبال (الهند)، مكتبة جامعة ترنتو (كندا)، الرمز: L528795.
- العروضي (أبو الحسن أحمد)
الجامع في العروض والقوافي، تحقيق زهير زاهر وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1996.
- العسكري (أبو هلال)
كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط 1، 1952.
- العصامي (عبد الملك)
الكافي الوافي بعلم القوافي، تحقيق عدنان الخطيب، دار التقوى، دمشق، ط 1، 2009.
- العلوي (المظفر)
نصرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، دت.
- العلوي (يحيى بن حمزة)
الطراز، تحقيق عبد الحميد هنداي، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 2002، ج 3.
- الفارابي (أبو النصر محمد)
+جوامع الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، ملحق بتلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1971.
- +كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس الخشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، دت.

- ابن الفرخان (جمال الدين)
الوافي في القوافي، تحقيق عمر خلوف، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010.
- الفيروزآبادي (مجد الدين)
بصائر ذوي التمييز في لطائف كتاب الله العزيز، تحقيق عبد الحليم الطحاوي، لجنة إحياء التراث، القاهرة، 1973، ج6.
- القاسم (أبو عبيد)
الغريب المصنف، تحقيق محمد العبيدي، دار مصر، القاهرة، 1996، ج3.
- القرطاجني (حازم)
+الباقى من كتاب القوافي، تحقيق علي لغزيوي، دار الأحمديّة للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1997.
+منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.
- ابن القطاع (أبو القاسم الصقلي)
+البارع في علم العروض، تحقيق أحمد عبد الدايم، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ط2، 1985.
+الشافى في علم القوافي، ابن القطاع، تحقيق صالح العابد، دار إشبيلية، الرياض، ط1، 1998.
+كتاب في علم العروض، مخطوط ضمن (مجموع في العروض)، رقم 1685، ممسوح ضوئياً، بدون مصدر.
- القيرواني (ابن رشيق)
العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1.
- ابن كيسان (أبو الحسن)
تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها، تحقيق إبراهيم السامرائي، مطبوع ضمن كتاب: رسائل ونصوص في اللغة والأدب والتاريخ، ط1، مكتبة المنار، الزرقاء (الأردن)، 1988.
- المحلي (محمد)
شفاء الغليل في علم الخليل، تحقيق شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
- المرزباني (أبو عبد الله محمد)
الموشع في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995.
- المصري (ابن أبي الإصبع)
تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، 1963، ج1.
- ابن المعتز (عبد الله)
كتاب البديع، تحقيق إغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3 (منقحة)، 1982.

- المعري (أبو العلاء)
- الفصول والغايات، تحقيق محمود حسين زناتي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، دت.
- النواجي (شمس الدين)
- الشفاء في بديع الاكتفاء، النواجي، تحقيق محمود أبو ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1، 1403هـ.

2-الدواوين الشعرية:

- ابن الأبرص (عبد)
- ديوان عبد بن الأبرص شرح أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994.
- الأندلسي (الإلبيري)
- ديوان الإلبيري الأندلسي، تحقيق محمد الداية، دار الفكر العربي المعاصر (بيروت) - دار الفكر (دمشق)، ط1، 1991.
- الأنصاري (ابن هشام)
- شرح بانت سعاد، ضبط إغناطيوس كويدي، لايسينغ (ألمانيا)، 1871.
- البغدادي (عبد القادر)
- حاشية على شرح بانت سعاد، تحقيق نظيف محرم خواجه، دار صادر، بيروت، ط1، 1990، ج2.
- التبريزي (الخطيب)
- + شرح ديوان أبي تمام، تحقيق عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط5، دت، المجلد الأول والثاني.
- + الموضح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي، تحقيق خلف نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2002، ج3.
- ابن الجهم (علي)
- ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980.
- حسين (طه)
- شرح لزوم ما لا يلزم للمعري، طه حسين - إبراهيم الأبياري، دار المعارف، القاهرة، دت.
- الحمداني (أبو فراس)
- ديوان أبي فراس، شرح عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط4، 2008.
- ابن الخطيب (لسان الدين)
- ديوان لسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1989، المجلد2.

- الخنساء (أم عمرو تماضر)
ديوان الخنساء، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2007.
- الذبياني (النابعة)
ديوان النابعة الذبياني، شرح عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1986.
- ابن الرومي (أبو الحسن علي)
ديوان ابن الرومي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002، ج1.
- السموأل (بن عاديء اليهودي)
ديوان السموأل، تحقيق وشرح عيسى سابا، دار صادر، بيروت، دت.
- الشنتمري (الأعلم)
شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل، تحقيق حنا نصر الحيتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1993.
- الشنفرى
ديوان الشنفرى، جمع وتحقيق وشرح إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996.
- الضامن (حاتم) وآخر (ضياء الدين الحيدري)
شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي، مطبعة المعارف، بغداد، 1973.
- ابن عبد البر
أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، تحقيق شكري فيصل، دار الفلاح، 1965.
- القيس (امرؤ)
ديوان امرئ القيس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004.
- كثير عزة (أبو صخر الخزاعي)
ديوان كثير عزة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971.
- المتنبي (أبو الطيب)
شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1986، ج3.
- مجنون ليلى (قيس بن الملوح)
ديوان مجنون ليلى، رواية أبي بكر الوالي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، ط1.
- المرزوقي (أبو علي أحمد)
شرح ديوان الحماسة، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
- المعري (أبو العلاء)
سقط الزند، دار بيروت، بيروت، 1957.

- النميري (الراعي)
ديوان الراعي النميري، دار الجبل، بيروت، ط1، 1995.

3-المعاجم:

- الجوهري (أبو النصر بن حماد)
معجم الصحاح، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990، م3.
- الزبيدي (المرتضى)
تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد العليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، 1984، ج1، ج4، ج5، ج21، ج39.
- ابن سيدة (أبو الحسن علي)
المخصص، تحقيق مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1996، ج2، س6.
- الفراهيدي (الخليل بن أحمد)
كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ج2+ج4.
- ابن منظور (جمال الدين)
لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، طبعة جديدة، القاهرة، دت.

ثانياً: قائمة المراجع

1-المراجع العربية:

- أدونيس (علي أحمد سعيد)
+الثابت والمتحول، دار الساقي، بيروت، 2011، ط10، ج1 (الأصول).
+سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، دت.
+مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، بيروت، طبعة منقحة ومزودة، 2009.
- إسماعيل (عز الدين)
الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3 (مزودة ومنقحة)، دت.
- الأعرجي (محمد حسين)
مقالات في الشعر العربي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2007.

- أنيس (إبراهيم)
موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 2010.
- البدخشاني (محمد)
البلاغة الصافية، تهذيب مختصر التفتازاني، منشورات بيت العلم، د.ت.
- البشير (صباح إسيود)
الشعر الحرّ في الخليج العربي: منذ نشأته إلى عام 1990، الأكاديمية للنشر، المفرق (الأردن)، 1999.
- بك (كمال خير)
حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1986.
- بنيس (محمد)
+ الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001، ج1 (التقليدية).
+ الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990، ج2 (الرومانسية).
+ الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990، ج3 (الشعر المعاصر).
+ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
- بوسريف (صلاح)
+ حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012.
+ الشعر وأفق الكتابة، دار الأمان-منشورات الاختلاف-منشورات ضفاف، الرباط-الجزائر-بيروت، ط1، 2014.
+ الكلاسي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف، القنيطرة، ط1، 2007.
+ نداء الشعر، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2009.
- التلاوي (محمد نجيب)
القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.
- جيدة (عبد الحميد)
الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980.
- الجيوسي (سلمى الخضراء)
الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2 (منقحة)، 2007.
- حركات (مصطفى)
نظرية القافية، دار الآفاق، الجزائر، 2015.

- حسين (طه)
من أدبنا المعاصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2013.
- الحميدي (ناصر) وآخر (محمد العراي)
تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، مؤسسة الانتشار العربي - النادي الأدبي، بيروت - الباحة، ط1، 2012.
- عبد الخالق (ربيعي)
أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989.
- داغر (شربل)
الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.
- درويش (أحمد)
في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996.
- راجع (عبد الله)
القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1987، ج1.
- الرباوي (محمد علي)
العروض: دراسة في الإنجاز، مطابع الأنوار المغربية، وجدة، ط1، 2012.
- زايد (علي عشري)
عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2002.
- الزنجاني (عبد الوهاب)
معيان النظر في علوم الأشعار، دار المعارف، القاهرة، 1991.
- سلمان (محمد)
الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط1، 2008.
- السمان (محمود)
العروض الجديد: أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، القاهرة، 1983.
- السيد (عبد الحميد)
الطريق المعبود إلى علي الخليل بن أحمد، المكتبة الأزهرية للتراث، ط1، 2000.
- الشبيبي (محمد رضا)
لزوم ما لا يلزم في الأدب العربي، ضمن كتاب (المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري)، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، دار صادر، بيروت، ط2، 1994.

- الشليح (مصطفى)
في بلاغة القصيدة المغربية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1999.
- الصائغ (يوسف)
الشعر الحرّ في العراق: منذ نشأته حتى عام 1958، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.
- الصفرائي (محمد)
التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي-النادي الأدبي، بيروت-الرياض، ط1، 2008.
- صلاح (شعبان)
موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب، القاهرة، ط4، 2005.
- ضيف (شوقي)
محاضرات مجمعة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ط1، 1998.
- الطيّب (عبد الله)
المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط3، 1989، ج1.
- عبيد (محمد صابر)
القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- عتيق (عبد العزيز)
علم البديع، دار النهضة، بيروت، دت.
- عثمان (محمد)
المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.
- العقاد (عباس محمود)
حياة قلم، دار المعارف، القاهرة، 1983.
- علي (إبراهيم جابر)
المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان، دسوق (كفر الشيخ)، ط1، 2010.
- علي (عبد الرضا)
موسيقى الشعر العربي الحديث: قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، ط1، 1997.
- العماني (نور الدين السالمي)
المنهل الصافي على فاتح العروض والقوافي، مطابع سجلّ العرب، سلطنة عمان، ط2، 1993.
- العمري (محمد)
الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-بيروت، 2001.

- العوفي (نجيب)
 جدل القراءة: ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، دت.
- عياد (شكري)
 موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.
- الغرني (حسن)
 حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001.
- نحر الدين (جودت)
 شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984.
- قبّاني (نزار)
 +الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قبّاني، بيروت، ط16، 2000.
 +قصتي مع الشعر، نزار قبّاني، منشورات نزار قبّاني، ط9، 2000.
 +ما هو الشعر (1981)، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قبّاني، بيروت، 1993، ط1، ج8.
- قليقلة (عبده)
 البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992.
- كشك (أحمد)
 التدوير في الشعر: دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، ط1، 1989.
- كمال الدين (حازم)
 القافية: دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، 1998.
- كنون (عبد الله)
 النبوغ المغربي في الأدب العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1961، ج3.
- كنوني (محمد العياشي)
 شعرية القصيدة العربية المعاصرة: دراسة أسلوبية، دار عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010.
- عبداللطيف (محمد حماسة)
 الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990.
- الماكري (محمد)
 الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1991.

- المتقي (علي)
القصيدة العربية المعاصرة: بين هاجس التنظير وهاجس التجريب، المكتبة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2009.
- المجاطي (أحمد المعداوي)
+ أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 1993.
+ ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002.
- مراح (محمد)
القافية الحقيقية والقافية الوهمية، محاضرة مخطوطة، 2016-2017.
- عبد المطلب (محمد)
بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1993.
- المعروفي (عبد الواحد)
في رحاب الشعر، مطبعة تانسيفت، مراكش، ط1، 1994.
- المقالح (عبد العزيز)
الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس، دمشق، ط2، 1985.
- الملائكة (نازك)
+ سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الأمل للطباعة والنشر، 2000.
+ قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، دت.
+ موسيقى الشعر: محاضرات، مطبعة الكويت (مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري)، 2003.
- نبوي (عبد العزيز) وآخر (وسالم خدادة)
العروض التعليمي، مكتبة المنارة الإسلامية، الكويت، ط3 (مزيدة ومنقحة)، 2000.
- نصار (حسين)
القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، ط1، 2001.
- نور الدين (جودت)
مع الشعر العربي: أين الأزمة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1996.
- النويهي (محمد)
+ الشعر الجاهلي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دت، ج1.
+ قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي - دار الفكر، ط2 (مزيدة ومنقحة)، 1971.

- الهاشمي (أحمد)
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997.
- هلال (عبد الناصر)
- الالتفات البصري: من النص إلى الخطاب، دار العلم والإيمان، دسوق، ط1، 2009.
- الورقي (السعيد)
- لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1983.
- الوكيل (العوضي)
- الشعر بين الجمود والتطور، دار القلم، القاهرة، 1964.
- يحياوي (راوية)
- شعر أدونيس: البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
- يعقوب (إميل بديع)
- المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991.
- يوسف (حسني)
- موسيقى الشعر العربي: دراسة فنية عروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دت.

2-المراجع المعربة:

- كولوفي (بوهاس جيوم)
- العروض: رؤية أخرى، ترجمة سعد مصلوح، من كتاب في اللسانيات والنقد، سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2017.
- كوهين (جون)
- بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.
- لوتمان (يوري)
- تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995.

3-الدواوين:

- أدونيس (علي أحمد سعيد)
- + الآثار الكاملة: ديوان أغاني ميهار الدمشقي، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، المجلد1.
- + الآثار الكاملة: كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار العودة، بيروت، ط2، 1971، المجلد2.

- + قالت الأرض، المطبعة الهاشمية، دمشق، ط1، 1954.
- + كتاب الحصار، الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى، دمشق، 1996.
- أباطة (عزيز)
- غروب الأندلس، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1986.
- إبراهيم (حافظ)
- ديوان حافظ إبراهيم، شرح أحمد أمين وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1987.
- باكثير (علي أحمد)
- إخناتون ونفرتيتي، دار مصر للطباعة، الفجالة، د.ت.
- البوصيري (شرف الدين)
- بردة المديح، دار التراث البوديلي، د.ت.
- البياتي (عبد الوهاب)
- الأعمال الشعرية: ديوان النار والكلمات، دار الفارس، عمان، طبعة مزيّدة ومنقحة، 1995، ج1.
- الحلوي (محمد)
- أنغام وأصداء، دار السليبي، 1965.
- الحيدري (بلند)
- الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، الصفاء-القاهرة، ط1، 1992.
- درويش (محمود)
- + أوراق الزيتون، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، د.ت.
- + عصافير بلا أجنحة، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، د.ت.
- + كزهر اللوز أو لُجْد، رياض الرئيس للكتب والنشر، رام الله، ط1، 2005.
- + لماذا تركت الحصان وحيداً؟، منشورات رياض الرئيس، لندن - بيروت، ط1، 2009.
- دنقل (أمل)
- الأعمال الشعرية الكاملة: ديوان العهد الآتي+ديوان مقتل القمر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987.
- السياب (بدر شاكر)
- ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 2016.
- الشابي (أبو القاسم)
- ديوان أبي القاسم الشابي، شرح أحمد حسن بسّج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2005.

- الشامي (أحمد)
الأعمال الكاملة: ديوان الشامي، منشورات عبد المقصود خوجة، جدّة، ط2، 1992، المجلد 2+3.
- الشليح (مصطفى)
+ديوان عابر المرايا، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1998.
+ديوان وماء العراق يشربه القصيف، مطبعة بني يزّناسن، سلا، ط1، 1999.
- طوقان (فدوى)
الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993.
- عبد الصبور (صلاح)
ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.
- الفاسي (علال)
ديوان علال الفاسي، جمع وتحقيق عبد العلي الودغيري، 1983، ج1.
- القاسم (سميح)
في انتظار طائر الرعد، ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، 1987.
- قبّاني (نزار)
+أشعار خارجة عن القانون، دت.
- +الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قبّاني، بيروت، دت، ج3.
+الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قبّاني، بيروت، دت، ج1.
- مراح (محمد)
ديوان تنبؤات حازم القرطاجني، وليلي للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 2010.
- مطر (أحمد)
المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، ط1، 2011.
- الملائكة (نازك)
+ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، المجلد 2.
+ديوان يغير ألوانه البحر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، شركة الأمل للطباعة والنشر، 1998.
- +شظايا ورماد، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ج1+شجرة القمر، ج2.

4-الدوريات والمجلات:

- الأجرأوي (مأء) عيوب القافية: قصور الأءاة أم بلاغة التقنية، مجلة دراساء سيمياءة أءبية لسانية، ع4، 1990، مطبعة النجاح الجديدة، الءار البيضاء.
- أءونيس (علي أأء سعيد) الشعر العربي ومشكلة التجءيء، مجلة الفكر، ع6، 1962.
- الءيمي (أبو القاسم الطيب) كءاب القوافي، آآقق عبء الحسين جاسم، مجلة كلية الآءاب، ع21، م1، ءار الجاظظ، بءاءاء، 1977.
- الجوهري (أبو النصر بن آماء) كءاب القوافي، آآقق سليمان أبو سةة، مجلة الدراسات اللغوية، الرياض، م8، ع3، 2006.
- آسني (عبء الغني) الإيقاع عئء أءونيس: بين تجءيء مفهوم الشعر والوفاء لأوزان الآليل، مجلة طنجة الأدبية، ع52، 2013.
- بن آمياء (رضا) اءطاب الشعرى الءءىء: من اللغوى إلى التشكل البصري، مجلة فصول، م15، ع2، الهئة المصرية العامة للكتاب، 1996.
- آلوف (عمر) +بحر اءجب، مجلة الدراسات اللغوية، العءء2، المآء5، 2002.
- +بحر المءءارك، مجلة الدراسات اللغوية، العءء2، المآء4، 2002.
- آورى (رئيف) الشعر العربي بين التقيىء والآآرير، مجلة الآءاب، العءء8، ءار العلم للمالين، بيروء، 1953.
- الرشياء (عبء الله) اللزومياء في الشعر العربي الءءىء: الرؤية والتشكل الفنّى، مجلة جامعة أمّ القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآءابها، العءء41، 1428هـ.
- الزجاج (أبو إسآاق إبراهيم) كءاب العروض، آآقق سليمان أبو سةة، مجلة الدراسات اللغوية، الرياض، م6، ع3، 2004.

- زيان (أبو طالب)
هل الدعوة جادة؟: الشعر في عهده الموزون وغير الموزون، مجلة الأقلام العراقية، الجزء التاسع، السنة الثانية، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، 1966.
- ابن السراج (أبو بكر)
كتاب العروض، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مجلة كلية الآداب، بغداد، ع 15، 1972.
- السامرائي (إبراهيم)
في القوافي وكتاب التقفية، مجلة المورد، ع 3، م 7، دار الحرية، بغداد، 1978.
- شكر (ديمة)
القافية هي الأصل، مجلة الكرمل، العدد 87، 2006.
- الشليح (مصطفى)
هل كان خليلاً سؤال البحر لي؟، العلم الثقافي (ملحق جريدة العلم)، عدد السبت: 4 دجنبر سنة 2004.
- الطاهر (علي جواد)
ديوان بلند الحيدري وملاحظات ببليوغرافية، مجلة عالم الكتب، ع 4، دار ثقيف، الرياض، 1987.
- الطنطاوي (علي)
مقالات في كلمات، مجلة الرسالة، مصر، ع 661، 1946.
- عبيد (حاتم)
التجديد في الشعر العربي المعاصر: من جمالية النموذج إلى جمالية الفرد، مجلة رحاب المعرفة، ع 50، 2006.
- العزام (هاشم)
التضمين العروضي، مجلة جامعة أمّ القرى، م 19، عدد 43، 1428هـ.
- علي (إبراهيم جابر)
شعرية الخطاب البصري، مجلة فصول، ع 97، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2016.
- العمري (محمد)
تفاعل الصوت والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر: التقطيع النظمي والتفصيل الدلالي، مجلة دراسات سيميائية أدبية ولسانية، ع 4، 1990.
- العوفي (نجيب)
مسألة الحداثة، سلسلة شراع، ع 5، دار النشر المغربية، 1996.

- الغدّامي (عبد الله)
الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، سلسلة كتّاب الرياض، عدد 66، مطابع مؤسسة الإمامة الصحفية، الرياض، 1999.
- فضل (صلاح)
بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992.
- قبّاني (نزار)
+ سقوط الوثنية الشعرية، مجلة الآداب، العدد 2، دار العلم للملايين، بيروت، 1973.
+ قصيدة أفعى (إلى راقصة شرقية)، مجلة القيثارة، سوريا، ع 8، 1947.
- الكردي (عبد الرحيم)
شعرية النوع الأدبي، مجلة فصول، ع 98، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2017.
- اللاذقاني (محيي الدين)
القصيدة الحرّة: معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، مجلّة فصول، المجلد 16، العدد 1، 1997.
- المازني (أبو عثمان)
كتّاب القوافي وعللها، تحقيق حنا بن جميل حدّاد، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد 66، دُبَيّ، 2009.
- مرعي (محمود)
العروض الزاخر واحتمالات الدوائر، سلسلة الثقافة، ع 40، دت.
- الملائكة (نازك)
+ حول موقفني من الشعر الحر، مجلّة الأقلام، ج 11، السنة الثانية، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، 1966.
+ نجمة الدم، مجلة الآداب، العدد 12، 1975.
- النطافي (أبو فراس)
التدوير وبحور الشعر، مجلة جامعة الملك سعود، م 6، 1994.
- الهاشمي (علوي)
الشعر العربي الحديث (ندوة): تجلّد موسيقى الشعر العربي الحديث بين التفعيلّة والإيقاع (تعقيب)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الصفاة (الكويت)، 2005، ج 1.
- يافي (نعيم)
التجريب في قصيدة التفعيلة، ندوة آفاق التجريب في القصيدة العربية المعاصرة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، 2001.

5-الرسائل والأطروحات الجامعية:

- العبيدي (عبيد الله)

الوافي في علمي العروض والقوافي، تحقيق صباح يحيى إبراهيم باعمر، رسالة جامعية، 1999، ج2.

- مراح (محمد)

جوانب صوتية في شعر محمود درويش، رسالة جامعية مرقونة غير منشورة، الرمز A133، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض، مراكش، 1992-1993، ج1.

فهرس المحتويات

3.....	إهداء
4.....	كلمة شكر
5.....	مقدمة
13.....	الفصل الأول: التدوير العروض من الكلمة إلى التفعيلة
14.....	مدخل
15.....	المبحث الأول: التدوير في المدونات القديمة
15.....	1- تدوير البيت الشعري:
16.....	2- الحضور الخطي لتدوير الكلمة:
16.....	3- تدوير الكلمة المقتطع والمدمج:
18.....	المبحث الثاني: التدوير في المدونات الحديثة
18.....	1- تدوير السطر الشعري:
18.....	2- الحضور الخطي لتدوير التفعيلة:
21.....	المبحث الثالث: التدوير وإشكالية التلقي في النقد المعاصر
21.....	1- نازك الملائكة: نقل مصطلح التدوير إلى الشعرية المعاصرة
21.....	1-1- المستوى الأول: قصيدة الشطرين
22.....	1-2- المستوى الثاني: قصيدة الشعر الحر
26.....	1-3- المستوى الثالث: القصيدة المدورة
28.....	2- نازك الملائكة وتحولات الموقف من تدوير التفعيلة:

3- تلقي النقد لتدوير التفعيلة من نازك الملائكة:	29
المبحث الرابع: تدوير الكلمة من الصنعة إلى التشكيل	35
1- تدوير الكلمة في نطاق الصنعة اللفظية:	35
2- تدوير الكلمة في إطار التشكيل البصري:	37
المبحث الخامس: مصطلح التدوير: مصدره ودلالته	41
1- محاولة في رصد المصدر وتبعه:	41
2- محاولة في تفسير دلالة المصطلح:	44
خلاصة	53
الفصل الثاني: تحديد القافية من الفهم القاصر إلى الفهم المعاصر	54
مدخل	55
المبحث الأول: وضعية القافية في المدونات القديمة	56
1- اختصاص الشعر العربي بالقافية:	56
2- القافية بين المفهوم اللغوي والعلمي والمجازي	57
3- لغة النقد المجازية في القافية:	59
3-1- القافية حرف (الروي):	59
3-2- القافية حروف:	62
3-3- القافية كلمة:	62
3-4- القافية ضرب:	65
المبحث الثاني: وضعية القافية في المدونات الحديثة	66
1- انتقالية القافية من البيت إلى السطر:	66

2-	تلقي القافية في آراء النقد الحديث:	67
	المبحث الثالث: الفهم المعاصر لتحديد قافية الشعر المعاصر	84
1-	تحديد القافية: معطيات نظرية	84
1-1-	صلة علم القافية بعلم العروض:	84
2-1-	تغييرات الضرب الدالة على القافية:	85
3-1-	عدة القوافي وتغييرات علم العروض: فهم ومناقشة	93
4-1-	عدّة القوافي: استدراك على التحليل	100
2-	تحديد القافية: المسافة الزمنية	106
1-2-	المسافة الزمنية الثابتة:	106
2-2-	المسافة الزمنية المتحركة:	107
3-2-	المسافة الزمنية واستعمالات البحور:	108
3-	تحديد القافية: العلامات	110
1-3-	العلامة الأولى: تغييرات الضرب	111
2-3-	العلامة الثانية: تكرار الروي	114
4-	تحديد القافية: تنبيهات ونماذج تحليلية	117
1-4-	تنبيهات:	117
2-4-	نماذج تحليلية:	119
5-	تحديد القافية: أقسامها وأساليبها	125
1-5-	أقسام القافية في الشعر الحر:	125
1-1-5-	القافية الحقيقية:	125

126	2-1-5- القافية المدوّرة:
131	3-1-5- القافية المدوّرة أم القافية الداخلية: نقد ومناقشة
137	2-5- أساليب التقفية في الشعر الحر:
137	1-2-5- أسلوب الروي الموحد:
138	2-2-5- أسلوب الروي المتتابع:
138	3-2-5- أسلوب الروي المتناوب:
138	4-2-5- أسلوب الروي المتداخل:
138	5-2-5- أسلوب الروي الواحد:
139	6-2-5- أسلوب الروي المُقطع:
139	6- تحديد القافية: أخطاء النقاد: نقد ومناقشة
140	1-6- نازك الملائكة:
146	2-6- عز الدين إسماعيل:
148	3-6- أحمد المجاطي:
155	4-6- عبد الله راجع:
157	5-6- عبد الله الغدامي:
158	7- تحديد القافية: الوضعية الوزنية والوضعية الإيقاعية
159	1-7- الوضعية الوزنية المجردة:
159	2-7- الوضعية الإيقاعية:
160	3-7- نقد ومناقشة:
165	خلاصة

166	الفصل الثالث: الفاعلية الشعرية في تحولات الظواهر الإيقاعية.....
167	مدخل.....
168	المبحث الأول: التصريح والتقنية والتصميم: التوظيف والتجاوز.....
168	1- التصريح والتقنية والتصميم: تحديدات مفهومية.....
168	1-1- التصريح: بين البلاغة والعروض.....
171	1-2- التصريح في البديع: خلاف الانتماء.....
172	1-3- التصريح والتقنية: نماذج تحليلية.....
174	1-4- التصميم: الصموت عن القافية.....
177	2- التصريح والتقنية: إشكال التمييز لدى الدارسين.....
182	3- التصريح في الشعر المعاصر: التجاوز ووهم التوظيف.....
186	المبحث الثاني: لزوم ما لا يلزم: دلالة الحضور في القصيدة المعاصرة.....
186	1- لزوم ما لا يلزم في القصيدة القديمة:.....
186	1-1- تحديدات مفهومية:.....
187	1-2- لزوم ما لا يلزم ولزوم ما يلزم:.....
188	1-3- دلالة التوظيف:.....
189	2- لزوم ما لا يلزم في القصيدة المعاصرة.....
189	1-2- الحضور ودلالة التوظيف.....
190	2-2- نماذج تحليلية:.....
198	3-2- نقد ومناقشة:.....
200	المبحث الثالث: الإيطاء: الاستدعاء في الشعر المعاصر وأبعاده.....

200.....	1- الإيطاء في الشعرية القديمة:
200.....	1-1- تحديدات مفهومية:
202.....	1-2- الإيطاء: باب في الاستثناء
207.....	2- الإيطاء في الشعرية المعاصرة:
207.....	1-2- الاستدعاء ودلالته:
209.....	2-2- نماذج تحليلية:
215.....	المبحث الرابع: التضمن: الحضور في القصيدة المعاصرة وإشكالاته
215.....	1- التضمن في الشعرية القديمة:
215.....	1-1- مفهوم التضمن:
216.....	1-2- معيية التضمن:
217.....	1-3- أقسام التضمن:
230.....	1-4- اعتبارات الاستحسان في التضمن:
235.....	1-5- أسلوبية التضمن المعيب:
239.....	2- التضمن في الشعرية المعاصرة:
239.....	1-2- التضمن في المدونات الحديثة:
245.....	2-2- ضبط التضمن بالقافية في الشعر المعاصر:
253.....	2-3- تمييز التضمن عن التدوير بالقافية في الشعر المعاصر:
253.....	2-3-1- الخلط بين التضمن والتدوير:
256.....	2-3-2- الفصل بين التضمن والتدوير:
258.....	2-4- إشكال التضمن الداخلي: نقد ومناقشة

268.....	خلاصة
270.....	الفصل الرابع: قصيدة الشطرين المخبأة الظاهرة ودلالاتها
271.....	مدخل
272.....	المبحث الأول: تحولات الاشتغال البصري في الدرس اللساني المعاصر
272.....	1- الاشتغال البصري: من الهامش إلى الشعرية
274.....	2- الاشتغال البصري: من الواحد إلى المتعدد
277.....	المبحث الثاني: العروض البصري في الشعر العربي
277.....	1- بصرية البيت الشعري وبصرية بيت الشعر:
280.....	2- التظاهرات البصرية لبيت السكن في معجم العروض:
281.....	1-2- العروض والضرب:
282.....	2-2- السبب والتدوير والفاصلة:
284.....	2-3- التفاعيل:
290.....	2-4- القافية:
290.....	2-5- المصراع والتصريع:
292.....	2-6- الدائرة والتدوير:
296.....	المبحث الثالث: قصيدة الشطرين المخبأة: الحضور النصي وآليات كشفه ودلالته
296.....	1- الاشتغال الفضائي لقصيدة الشطرين المخبأة:
300.....	2- قصيدة الشطرين المخبأة في المدونات النقدية:
308.....	3- قصيدة الشطرين المخبأة: تاريخية الاشتغال الفضائي
308.....	3-1- الظروف التاريخية لنشأة الظاهرة وانتشارها:

308	1-1-3- الفصل الأول: الشعر المترجم وقصيدة النثر
312	2-1-3- الفصل الثاني: قصيدة الشطرين المخبأة
313	1-2-1-3- أبو طالب زيان ونازك الملائكة
326	2-2-1-3- عز الدين إسماعيل
330	4- قصيدة الشطرين المخبأة: درجات الحضور النصي وآليات كشفه ودلالته
330	1-4- درجات قصيدة الشطرين المخبأة:
331	2-4- وسائل التعمية في قصيدة الشطرين المخبأة:
332	3-4- آليات كشف الخبوء وتمييزه:
334	4-4- تطبيقات في كشف درجات المخبأ:
359	5-4- دلالة الحضور النصي للظاهرة:
363	5- قصيدة الشطرين المخبأة: أخطاء النقد النظرية والتطبيقية
363	1-5- الأخطاء النظرية:
367	2-5- الأخطاء التطبيقية:
382	6- قصيدة الشطرين المخبأة: الاصطلاح والمصطلح
385	خلاصة
386	خاتمة
391	المصادر والمراجع
411	فهرس المحتويات