التجديد الموسيقي
في الشعر العربي الحديث

أ. د عبدالحميد محمد بدران

جامعة الأزهر

لطالما تمنيت أن أكتب في التجديد الموسيقي في شعرنا العربي، ربما لأن الكتابة في موسيقى الشعر كانت تصادف ميلاً فطرياً في نفسي بحكم ممارستي قرض الشعر، وربما لأنني أظن أن مجال الكتابة فيه ما زال بكراً؛ لأن كثيرين ممن خاضوا غمار الكتابة في موسيقى الشعر كان، في نظري، أحد رجلين: رجل يجمع ما كتبه السابقون ثم لا يبقى له إلا فضل إعادة الترتيب، وأمثال هؤلاء يرون المجدد والباحث عن التجديد كأنما يبحث عن مستحيل، ورجل يجمع حتى إذا استوى جمعه نظمه في بحث أكاديمي غايته أن يصل إلى نتيجة حتى لو كانت بين بين، غير طامح في المغامرة مع النصوص، فهو يرصد التجديد ولا يحاول أن يضع له أُطراً تضبطه، وقاعدة يسير عليها. وغير هؤلاء وأولئك رجال أخلصوا لهذا العلم وأخذوا يلمون أشتاته من هنا وهناك، حريصين على ضم القرائن ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً.

نتيجة لهذه الدراسات التي لا تقوم على الاستقصاء وجدنا من يقول إن التجديد في أوزان الشعر وقوافيه لم يجد من الشعراء من يقوم عليه أو يحاوله، مهملاً هذا الزخم الموسيقي الذي يملأ الشعر العربي الحديث بكثير من الظواهر الموسيقية القيمة، التي تضاف إلى مسيرة موسيقى الشعر العربي دون أدنى مجاملة، منها ما كان تجديداً في الوزن كتوليد صورة موسيقية من بحر قديم، أو زيادة عدد التفعيلات أو نقصها في البيت الشعري، ومنها ما كان تجديداً في موسيقى القصيدة، كالجمع بين غير صورة للبحر في القصيدة الواحدة، أو المزج

بين غير بحر في القصيدة الواحدة، أو تغير النظرة لظاهرة موسيقية معروفة، وفي كلتا الحالتين لا بد من وقفة متفحصة، تعلل لهذا أو تؤصل لذاك.

وعلى عراقة ما كتب في موسيقى الشعر العربي، وفخامة من يقوم بدراسته وتدريسه نجد الخلاف ما زال قائماً حول أبيات من الشعر إلى أي بحر تنتمي؟ وما المرجح لهذا الانتماء؟ أهي فتح جديد في موسيقى الشعر أم أنها فرع عن أصل لم يهمله العروض العربي؟ وما المسوغ لامتزاج بحرين، أو وجود غير صورة للبحر في القصيدة؟ وما القيم الموسيقية التي يمكن أن تستفاد من هذا التطور؟

كل هذه التساؤلات وغيرها تجعلنا نقدر علم العروض العربي؛ القادر على إثارة الجدل والحيوية في آن معاً، كما أن مناقشتها وتصنيفها تصنيفاً صوابياً يمكن أن يشكل محوراً جديداً لبحث جاد في موسيقى الشعر العربي الحديث، آمل آن يكون خطوة تضاف إلى رصيده الحافل.

على أنه تجب الإشارة إلى أن هذه الدراسة تركز جهودها في التجديدات الموسيقية الخاصة بالشعر الشطري، ولا تعني بالتجديدات الموسيقية لشعر التفعيلة، رغم أنها تضع أيدينا، في كثير من المواطن، على بدايات تشكيله؛ لأن ذلك الشكل الموسيقي يمتلك من خصوصية الأدوات ما يجعله مؤهلاً لشغل حلقة بحثية أخرى نأمل أن تكون قريبة.

التجديد الموسيقي

يبدو مصطلح التجديد مصطلحاً مرواغاً وغير قابل للتحديد في كثير من الأحيان، الأمر الذي يجعل تخطي المصطلح في كثير من الدراسات أمراً مستساغاً لا يحتاج معه صاحب الدراسة إلى أدنى تعليق.

ومع كثرة محاولات التجديد واتساع الحقب الزمنية بينها يصبح ضم القرائن بلا تمييز بينها أمراً مثيراً للريبة والاضطراب في آن معاً، بحيث تبقى معظم محاولات الخروج على موسيقى الشعر، في نظر كثيرين من الدارسين، تجديداً يضاف إلى

رصيد الشعر العربي حاضره وغابره، دون أدنى محاولة للإمساك بخيط التطور والتجديد.

وإذا كان علم العروض العربي، كما يقول السكاكي، علماً "إذا أنت رددته على الاختصار احتمله وإذا أنت حاولت الإطناب فيه امتد وكاد أن لا يقف عند غاية، لقبوله من التصرف فيه نقصاناً وزيادة ما شاء الطبع المستقيم"[1] إذا كان كذلك فإن فكرة الدوائر العروضية التي بنى عليها الخليل موسيقى الشعر العربي لا تعني أن ما وقف عليه الخليل من صور هي كل صور الشعر العربي، بدليل أن فكرة التقليبات الصوتية التي بنى عليها الخليل فكرة المعجم العربي - وهي فكرة الدوائر العروضية نفسها تقريباً- لم تمنع أصحاب المعجمات فيما بعد الخليل بن أحمد من البحث في التراكيب التي عدها الخليل من المهملات، وإثبات استعمال كثير منها، والتدليل على ذلك من فصيح كلام العرب[2].

كما أن قول السكاكي السابق يجعلنا على قناعة تامة بأنه يجب ألاّ نعد كل توليد وكل خروج على موسيقى الشعر العربي تجديداً؛ لأن الطبع السليم من شأنه أن يستسيغ شيئاً ولا يكاد يسيغ أشياء[3]، والفيصل في ذلك هو تواتر الإبداع؛ لأنه يعكس مدى قبول المبدعين وقالبهم الإبداعي معاً لهذا اللون الجديد، في الوقت الذي يعكس فيه ارتياح القاعدة العريضة من المتلقين لهذه الصورة الجديدة التي استطاعت أن تحمل هموم المبدع وتعبر عن آلامه وطموحاته.

يمكن تعريف التجديد الموسيقي أنه التطور الناشيء عن تغيير في عدد التفعيلات في البيت الشعري أو في صورة التفعيلة بالزيادة أو النقصان وما يلزم ذلك

---

(١) مفتاح العلوم للسكاكي، تحقيق: نعيم زرزور. دار الكتب العلمية الأولى ١٩٨٣، ص ٥٦٢، ٥٦٣.

(٢) ينظر على سبيل المثال تركيب (عه) و(قهع) و(عهك) في تهذيب اللغة. أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تحقيق: عبدالسلام هارون، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والأنباء والنشر ١٩٦٤، ١/ ٥٥، ١٢٧، ١٢٨، والمحيط في اللغة للصاحب بن عباد، تحقيق: الشيخ محمد آل ياسين . عالم الكتب الأولى، ١٩٩٤، ١/ ٦٦، ١٠٦، ١٠٧.

(٣) يقول ابن خلدون: "وليس كل وزن يتفق في الطبع استعملته العرب في هذا الفن، وإنما هي أوزان مخصوصة تسميها أهل تلك الصناعة البحور، وقد حصروها في خمسة عشر بحراً، بمعنى أنهم لم يجدوا للعرب في غيرها من الموازين الطبيعية نظما" ينظر: تاريخ ابن خلدون تحقيق: د. عبادة كحيلة . الهيئة العامة لقصور الثقافة (مصورة عن طبعة بولاق) ٢٠٠٧، ج١/ ٥٠٠.

من تغيير في حرف الروي وحركاته، طالما تواتر إبداع الشعراء على هذا التجديد واستساغه جمهور المتلقين.

وهو أمر طبيعي مقبول كما يبدو ذلك من قول الزمخشري: "إن بناء الشعر العربي على الوزن المخترع، الخارج عن بحور شعر العرب، لا يقدح في كونه شعراً عند بعضهم، وبعضهم أبى ذلك، وزعم أنه لا يكون شعراً حتى يوافق فيه على وزن من أوزانهم"(١).

أقول ذلك تمهيداً للرد على من زعم أن شعراءنا في العصر الحديث قد أهملوا التجديد في موسيقى الشعر، على النحو الذي توضحه مقولة الدكتور إبراهيم أنيس: "أما في أوزان الشعر وقوافيه فلا نكاد نظفر من شعرائنا المحدثين بجديد، فقد غلبت عنايتهم بالأخيلة، وحرصهم على البراعة في المعاني، وأهملوا ناحية الموسيقى الشعرية، فليس منهم من حاول التجديد فيها أو التفنن في نظامها"(٢).

وليست محاولات التجديد في موسيقى الشعر مقصورة على العصر الحديث، ففي تراثنا العربي من النماذج القابلة للدراسة ما يجعل الباحث على يقين من أن التجديد الموسيقي كان حلماً طالما داعب مخيلة الشعراء في كل عصر، حتى لو لم يضيقوا بقيود الوزن والقافية، وإن ظلت بعض هذه النماذج تمشي على استحياء في طريق التجديد، علها تجد إثارة من علم تضيء لها الطريق، أو نظائر تدفع عنها أشباح الوحدة وذل التفرد.

أرى أن أسباب التجديد في الشعر العربي تكاد تنحصر في سببين رئيسين هما: التجريب والمغامرة أو التشابه.

ففي التجريب والمغامرة قصد الشعراء إلى التجريب رغبة في الخروج على أعاريض الشعر وأضربه التي حددها الخليل بن أحمد، والتي تبينها مقولة الصاحب بن عباد : "الشعر كله أربع وثلاثون عروضاً وثلاثة وستون ضرباً"(٣).

---

(١) القسطاس في علم العروض للزمخشري. تحقيق: د. فخر الدين قباوة، ١٩٧٧م، ص ٢١.

(٢) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، السادسة، ١٩٨٨، ص ١٩.

(٣) كتاب الإقناع في العروض للصاحب بن عباد، تحقيق: د. إبراهيم الإدكاوي، مطبعة النعمان الحديثة. الخامسة ص ٦٥. وهذا على مذهب الخليل بإسقاط صور المتدارك الأربع، وعليه تكون الأعاريض، بضم صور المتدارك، ستاً وثلاثين عروضاً وسبعة وستين ضرباً.

خير مثال على التجريب ما كان يصنعه أبو العتاهية مثلاً في ابتكار صور جديدة لا عهد للعروضيين بها، يقول ابن قتيبة: "كان لسرعته، وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب، وقعد يوماً عند قصار فسمع صوت المدقة، فحكى ذلك في ألفاظ شعره، وهي عدة أبيات فيها[1]:

للمنون دائرا ت يدرن صرفها

هن ينتقيننا واحداً فواحدا

وقال أيضاً:

عُتب ما للخيال خبرينى ومالى

لا أراه أتانى زائراً مذ ليالى"

ومن النظم على تفعيلة واحدة ما جاء به ابن رشيق في قوله: "وكان أقصر ما صنعه القدماء من الرجز ما كان على جزأين ... حتى صنع بعض المتعقبين- أظنه علي بن يحيى أو يحيى بن علي المنجم . أرجوزة على جزء واحد، وهي:

طيف ألم بذي سلم

بعد العتم يطوي الأكم"

... ويقال: إن أول من ابتدع ذلك سَلْم الخاسر[2]، يقول في قصيدة مدح بها موسى الهادي[3]:

موسى المطر غيث بكر

ثم انهمر لما اغتفر

---

(١) الشعر والشعراء، لابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، الثالثة، ٢٠٠١م، ٢/ ٧٩١، ٧٩٢. وأبو العتاهية، أشعاره وأخباره، تحقيق: د. شكري فيصل، مكتبة دار الملاح، دمشق، ص٥٨٠، ٦١٨.

(٢) هو سلم بن عمرو الخاسر ت ١٨٦ هـ.

(٣) العمدة لابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ١/ ١٨٤، ١٨٥.

ومن أمثلة الخروج على صور الشعر العربي أيضاً قصيدة سَلْم ابن ربيعة التي منها:

إنّ شواء ونشوة وخبب البازل الأمون

يجشمها المرء في الهوى مسافة الغائط البطين

حيث قال عنها المرزوقي: "إنها خارجة عن البحور التي وضعها الخليل ابن أحمد، و أقرب ما يقال فيها إنها تجيء على السادس من البسيط"[١]

معنى ذلك أن صورة المخلع التي تأتي على (مستفعلن فاعلن فعولن) في الأبيات السابقة لم ترد في الصور التي أحصاها الخليل بن أحمد، والتي سبقت الإشارة إليها في قول الصاحب بن عباد، أو وردت، لكن شذوذاً، كما توحي عبارة ابن القطاع أنه شذ عن العرب في هذه العروض حذفها بعد الخبن والقطع، وعليه قول سلم بن ربيعة[٢]:

إنّ شواء ونشوة وخبب البازل الأمون

أما الشعر المرسل الذي عرف في العصر الحديث بعدم الاعتماد على القافية الموحدة . فقد أورد الباقلاني في كتابه إعجاز القرآن قطعة قديمة منه منسوبة لابن دريد جاء فيها[٣]:

رب اخ كنت به مغتبطا اشد كفي بصحبته

---

(١) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي (أحمد بن محمد بن الحسن)، تحقيق: أحمد أمين وعبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، الثانية، ١٩٦٨م، ٣/ ١١٣٧.

(٢) ينظر: كتاب البارع في علم العروض لأبي القاسم علي بن جعفر (ابن القطاع)، تحقيق: د. أحمد محمد عبدالدايم، المكتبة الفيصلية، ١٩٨٥، ص ١١٧.

(٣) إعجاز القرآن للباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب)، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، الخامسة، ١٩٨١، ص ٥٦، ويمكن أن يكون البيت فيها مكوناً من ست عشرة تفعيلة مقسمة على النحو الآتي:

رُب أخ/ كنت به/ مغتبطاً/ أشدُّ كفْ/ى بعرْى/ صحبته/ تمسّكاً/ متّىَ بال/ ودّ ولا/

أعهده/ يغيّر ال/ ودّ ولا/ يحول عن/ ه أبداً/ ما ضمّ رو/ حى جسدي

فانقلب ال/ دهر به/ فرُمْتُ أن/ أصلح ما/ أفسد فاس/ تعصيتُ أن/ يأتيَ طو/ عاً فتأتّ/

يت أرجّ/ يه فلمّ/ ا لجَّ في ال/ غيّ إبا/ ءً ومضى/ مرتكباً/ غسلتُ إذ/ ذاك يدي

تمســكا منـــي بالـــود ولا احسـبه يزهـد فـي ذي امـل
تمســكا منـــي بالـــود ولا احســـبه يُغيّـــر العهـــد ولا
يحـــول عنـــه ابـــدا فخـــب فيـــه امـلـــي

مما يمكن أن يندرج تحت باب التجريب في الشعر الحديث أيضاً، وجود شعر على مشطور الطويل ومشطور الرمل ومشطور المديد، أو وجود الكامل التام والوافر التام مذيلاً قياساً على مجزوء الكامل[1].

فأما التشابه حيث تلعب الزحافات والعلل دوراً رئيساً في تشابه كثير من التفعيلات في الحركات والسكنات، مما يسوغ رد التفعيلة المزاحفة إلى أقرب تفعيلة أصلية، كما يحدث، مثلاً، حين نرد (متفاعلن) بتسكين الثاني في بحر الكامل إلى مستفعلن الأصيلة في بحر الرجز والسريع مثلاً، ومع تكرار هذا الصنيع في معظم تفعيلات القصيدة يصبح الفصل الموسيقي بين البحرين أمراً من الصعوبة بمكان، وهي صعوبة تؤكد وجود التقارب بين بحور الشعر التي تحتوي على تفعيلات متشابهة.

وإذا كان لنا أن نقدر مقولة ابن سلام عن الزحاف[2] أنه كالحول واللثغ في الجارية، قد يشتهي القليل الخفيف منه، فإن كثرة الزحاف الذي يصير معه البحران بحراً واحداً أمر غير مستنكر على الإطلاق؛ لأنه يردنا إلى تفعيلة مستعملة قد استقر نغمها الموسيقي قي الأسماع.

---

(١) ينظر موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، د. شعبان صلاح، دار الثقافة العربية، الثالثة، ١٩٩٨م، ص ٧٩، ٨٢، ١٣٧، ٣٢٣.

(٢) يقول ابن سلام: "كان الخليل بن أحمد يستحسنه في الشعر إذا قل في البيت والبيتين، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج، فإن قيل: كيف يستحسن منه شيء وقد قيل هو عيب؟ قال: يكون هذا مثل القبل والحول واللثغ في الجارية، قد يشتهى القليل منه الخفيف، وهو إن كثر عند رجل في جوار، أو اشتد في جارية، هجن وسمج"، طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني بجدة، ١/ ٧٠.

في حين يرى ميخائيل نعيمة أن الزحافات والعلل "أوبئة تنزل بأوزان الشعر العربي، فتحرك ساكناً أو تسكن متحركاً، وتقضم حرفاً هنا ومقطعاً هناك، وقد عني بها الخليل عناية خاصة، فأعطى كلاً منها اسماً، ورتبها في أبواب وفصول هي أكثر عدا من خطاياي" ينظر: الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط/ ١٤، ١٩٨٨، ص ١٠٨.

واذا كانت الكثرة هي مصدر اشمئزاز نعيمة. فإن ابن رشيق يعلل ذلك بقوله: "والمطبوع مستغنٍ عن معرفةُ الأوزان وأسمائها وعللها لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره، وأما الضعيف الطبع فمحتاجٌ إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن"، (العمدة ١/ ٨٨).

على أن أمر التشابه بين البحور[1] ليس شرطاً أن يتم الحسم فيه بصورة قاطعة، ومن ثم تكون هناك صور جديدة، تصعب نسبتها بصورة حاسمة إلى بحر بعينه، وإلا فأين نضع قول ابن رشيق: "وأنشد الزجاجي وزناً مشطراً محير الفضول، لا أشك أنه محدث وهو:

---

(١) يمكن أن تشتبه تفاعيل كثيرة منها:

أ . تفعيلة الوافر المجزوء المعصوب (مفاعلتن) والهزج (مفاعيلن)، فإذا لم يوجد ما يعين حَمْلَه على أحدهما حُمِلَ على الهزج؛ لأن (مفاعيلن) أصل فيه.

ب . الوافر المعقول (حذف الخامس المتحرك) (مفاعلن) إذا كان مجزوءاً يشبه وزن الرجز المجزوء المخبون (حذف الثاني الساكن) (متفعلن)، فإذا لم يوجد ما يعين حَمْلَه على أحدهما حُمِل على الرجز؛ لأن حذف الساكن أخف من حذف المتحرك، ومنه قول الشاعر:

منازل لعزتنا قفار كأنما رسومها سطور

مفاعلن / مفاعلن / فعولن مفاعلن / مفاعلن / فعولن

ج . تفعيلة الكامل الموقوصة (حذف الثاني المتحرك) (مفاعلن) هنا تشتبه (متفْعلن) في الرجز التام المخبون (حذف الثاني الساكن)، فإذا لم يوجد ما يعين حَمْلَه على أحدهما حُمِلَ على الرجز؛ لأن حذف الساكن أخف من حذف المتحرك ومنه قول الشاعر:

يذب عن حريمه بسيفه ورمحه ونبله ويحتمي

د . تفعيلة الكامل المضمرة (متْفاعلن) تجعل الكامل يشتبه بالرجز، والضابط في الفرق بينهما أنه إذا وجد في القصيدة جزء واحد على (متفاعلن) حكمنا أنها من الكامل، لانقلاب متْفاعلن إلى مستفعلن بالإضمار بخلاف العكس، كتاب البارع، ص ١٣٥، فإذا لم يوجد ما يعين حَمْلَه على أحدهما حُمِلَ على الرجز؛ لأن (مستفعلن) أصل فيه.

هـ . التفعيلة المجزولة (تسكين الثاني المتحرك وحذف الرابع الساكن) في الكامل (متفعلن) تشتبه (مستعلن) في الرجز التام المطوي (حذف الرابع الساكن)، فإذا لم يوجد ما يعين حَمْلَه على أحدهما حُمِلَ على الرجز؛ لأن (مستعلن) في الرجز فيه تغيير واحد هو الطي، أما الكامل ففيه تغييران بسبب الجزل والحمل على ما فيه تغيير واحد أولى، ومنه:

منزلة صم صداها وعفت أرسمها إن سئلت لم تجب

و . وزن الرجز المشطور المقطوع عروضاً: مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِل ووزن السريع المشطور المكشوف عروضًا: مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن مفعول، فإذا لم يوجد ما يعين حَمْلَه على أحدهما حُمِلَ على السريع؛ لأن (٥/٥/٥/) في السريع يكون قد دخله الكشف (حذف السابع المتحرك) وهو تغيير واحد، وفي الرجز يكون قد دخله القطع (حذف ساكن الوتد المجموع آخر التفعيلة وتسكين ما قبله)، والحمل على ما فيه تغيير واحد أولى.

ز . وزن الكامل التام المضمر الحشو الأحذ العروض والضرب: (مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَا) يشتبه مع وزن السريع التام المخبول المكشوف عَرُوْضه وضربه: (مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن معلا) فإذا لم يوجد ما يعين حَمْلَه على أحدهما حُمِلَ على الكامل؛ لأن (٥///) في الكامل يكون قد دخله الحذذ (حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة) وهو علة حسنة، وفي السريع يكون قد دخله الكشف والخبل والكشف (حذف السابع المتحرك) وهو علة قبيحة، والخبل (حذف الثاني والرابع الساكنين).

سقى طللا بحزوى هزيم الودق أحوى

عهدنا فيه أروى زمانا ثم أقوى"

وهذا وزن ملتبس، يجوز أن يكون مقطوفاً من مربع الوافر[١]، ويجوز أن يكون من المضارع مقبوضاً مكفوفاً[٢]، ذكره الجوهري وأنشد لبعض المحدثين:

أشاقك طيف مامهْ بمكة أم حمامهْ[٣]

وأين نضع خلط المرقش بين الكامل والسريع في الشطر الثاني من أبياته التي يقول فيها:[٤]

ما ذَنْبُنا في أَنْ غَزا مَلِكٌ من آلِ جَفْنَةَ حازِمٌ مُرْغِمْ

والعَدْوَ بَيْنَ المَجْلِسَيْن إذا ولَّى العَشِيُّ وقَدْ تنادى العَمّ

حيث ساعد الشبه بين الكامل التام المضمر الحشو الأحذ العروض والضرب: (مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْ) ووزن السريع التام المخبول المكشوف عَرُوْضه وضربه: (مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن معلا) . في وقوع هذا الخلط، مما ترتب عليه وجود تفعيلة الكامل (مُتفاْعِلُنْ) بين تفعيلات السريع في قوله: (نةَ حازِمٌ) وقوله (ي وقَدْ تنا).

---

(١) أن يأتي على (مفاعلتن فعولن) في كل شطر.

(٢) حيث يأتي على (مفاعلن فاعلاتن).

(٣) ينظر العمدة ١/ ١٨١.

(٤) المفضليات، المفضل بن محمد الضبي، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف، السادسة، ص 239،241 .

كل ذلك جعل الدكتور عبدالله الطيب المجذوب يقول: "وعندي أن وزن المرقش ليس من السريع كما زعم ابن عبد ربه، ولكنه شيء وسط بين الكامل الأحذ والسريع الذي دخلته العلل".[1]

وأين نضع خلط الذائقة العربية بين إيقاع الكامل وإيقاع الرجز[2] في مقطعة حماس بن قيس بن خالد التي يقول فيها لامرأته:[3]

إنك لو شهدت يوم الخندمه إذ فر صفوان وفر عكرمه
وأبو يزيد كالعجوز المؤتمه واستقبلتهم بالسيوف المسلمه
يقطعن كل ساعد وجمجمه ضرباً فلا تسمع إلا الغمغمه
لهم نهيت خلفنا وهمهمه لم تنطقي في اللوم أدنى كلمه

ذلك لقرب (متفاعلن) بإسكان الثاني المتحرك من (مستفعلن) وهو ما عرف بالإضمار، رغم اجتهاد الدارسين في محاولة تصنيف قصائد هذا النوع وحسم القضية لصالح بحر الكامل في حالة وجود ولو تفعيلة واحدة خالية من الإضمار، وظنهم بذلك أنهم حسموا القضية وحددوا أطر البحرين، بحيث لا يبغيان.

فهل ننسب المقطعة السابقة لبحر الكامل لوجود (متفاعلن) صحيحة مرة واحدة عند قول حماس (وأبو يزيد)؟، هل ننسبها للرجز لإجماع القرائن على أنها

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها د. عبدالله الطيب المجذوب، دار الفكر الثانية، بيروت، ١٩٧٠، ج ١/٧٨.

(٢) هناك فرق بين الرجز الوزن والرجز الشكل، وذلك هو ما جعل اسم الرجز مشكلاً، ومدخلاً لكثير من البحور فيه، تبعاً لصلاحيتها للدخول في الرجز الشكل أو لا، على النحو الذي يبدو في قول ابن رشيق: "وأما منهوك المنسرح (صبرا بني عبد الدار) فهو عند الجوهري من الرجز، ومثله (ويلم سعد سعدا) إلا أنه أقصد منه" ينظر (العمدة ١/ ١٨٤).

(٣) سبل الهدى والرشاد، محمد بن يوسف الصالحي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ٥/ ٣٤٦، وأبو يزيد هو: سهيل بن عمر وكان مع صفوان وعكرمة.

منه؟ ومع يقيننا بنسبة المقطعة إلى الرجز، للاضطراب الموسيقي الذي يظهر فيها، والذي يعد سمة مميزة لهذا الوزن على ما يبدو في قول حماس:

إنك لو شهدت يوم الخندمه

مستعلن . مستفعلن . مستفعلن

حيث يبدو الطي (حذف الرابع الساكن) في التفعيلة الأولى، والخبن (حذف الثاني الساكن) في التفعيلة الثانية – مسوغين من المسوغات الموسيقية المتعارف عليها في هذا الوزن، التي تحقق له الاضطراب الذي سمي من أجله رجزاً[1].

ومع يقيننا بكل هذا، تبقي التفعيلة (متفاعلن) شاهداً، ولو شكلياً، على الحميمية الإيقاعية بين أوزان الشعر، التي يفرضها اشتراك بعض البحور في تفعيلة على الأقل، كما تبقى شاهداً على أن أمور النغم والإيقاع لا تنفع معها المعادلات المادية الجامدة، لأنها حيوية ومتجددة، تحتكم للذوق حتى لو كانت فوق القاعدة.

التجديد في الوزن العروضي

إذا تجاوزنا مرحلة التجريب أو التشابه التي سبق الحديث عنها إلى مرحلة الإجادة، يقف بنا الشعر العربي الحديث على محاولات ناضجة للتجديد الموسيقي، تواتر عليها إبداع الشعراء، بحيث تخطت مرحلة التجريب إلى الإجادة، ومرحلة المغامرة إلى رسوخ القيم الفنية واستوائها في إبداع الشعراء.

على أن هناك إشكالية على قدر هائل من الأهمية تظهرها جل النصوص التي تشملها الدراسة، وهي اشتمال القصيدة الواحدة على كثير من ظواهر التجديد،

---

(١) ينظر: موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، ١٢٨.

مما يبرهن على أن التجديد الموسيقي كان منهجاً مستقراً في ذهن الشاعر العربي الحديث، وضرورة ملحة من ضرورات العمل الإبداعي في الشعر العربي.

وفي إطار الوزن العروضي حفظ لنا الشعر العربي الحديث تجديدات متنوعة، تتناول التفعيلة العروضية للبحر، وما يلحقها من زيادة أو نقص، سواء أكان ذلك النقص أو تلك الزيادة مرتبطة ببنية التفعيلة عن طريق ما يلحقها من الزحافات والعلل، أم بتغيير عدد التفعيلات في صور البحر الشعري، على ما يوضحه البيان الآتي:

أولاً . التغيير في صورة التفعيلة:

إذا كان التجديد الموسيقي هو التطور الناشئ عن تغيير في صورة تفعيلة من تفاعيل الشعر بالزيادة أو النقصان وما يلزم ذلك من تغيير في حرف الروي وحركاته، طالما تواتر إبداع الشعراء على هذا التجديد واستساغه جمهور المتلقين، إذا كان كذلك فإن التجديد الموسيقي الذي أحدثته الموشحات كان تجديداً مؤيداً بأسباب وأوتاد، ذلك أنه قد ظهرت في الموشحات صور جديدة لم يذكرها الخليل ضمن صوره، وأعجب بها شعراؤنا في العصر الحديث إعجاباً جعل إبداعهم يتواتر عليها، ثم أصبح من الضروري أن نرد هذه الصور الجديدة إلى أوزانها، ما دامت توافق نسق بحر من بحور الشعر التي نعرفها.

وأود أن أقف على ثلاث من صور التجديد في بحور الشعر العربي كان لها حضور فاعل فيه منذ استقرت أنغامها في الموشحات العربية وهي (مستفعلن فاعل) و(فاعلاتن فعل) و(فاعلن فعل) كما يأتي:

١. (مستفعلن فاعل):

بحر المجتث في شعرنا العربي له صورة واحدة إذ استعمل مجزوءاً صحيح العروض والضرب على (مستفعلن . فاعلاتن) كما في قول الشاعر[1]:

البطن منها خميص والوجه مثل الهلال

ولكن وجود صورة واحدة من البحر لا يعني إطلاقاً أن هذا كل ما ورد عن العرب، فغالباً ما نجد البحر مشتملاً على صورة صحيحة إلى جانب صور مزاحفة وهكذا.

ولقد عدّ خروج شوقي، في مسرحه الشعري، عن الصور المألوفة لبحور الشعر العربي بمثابة بوابة العبور إلى أرض جديدة يجد فيها الشعر الحديث ضالته

---

(١) ينظر: كتاب الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، معهد المخطوطات العربية، الثانية، ١٩٩٧، ص١٢٢، والبيت الشاهد في ديوان ابن عبد ربه الأندلسي. جمع وتحقيق: د. محمد رضوان الداية، دار الفكر بدمشق، الثانية، ١٩٨٧، ص١٦٨، ولكنه ليس له، شأن كثير من الأبيات التي تنسب إليه، وإنما كان من دأبه، بحكم تأليفه في العروض، أن يعمد إلى أبيات الشواهد العروضية ثم يجعلها في ذيل قصائد صنعها؛ ليبرهن، ولو لنفسه، أن هذه الصورة طيعة، أو أنه يمكن للبحر الشعري أن يحتملها، ومن ثم لا يعتد بشعره في ثبوت كثير من الصور؛ لأنه مصنوع، ولا يعتد بالشاهد الذي نسج عليه؛ لأنه مجهول، انظر مثلاً قوله:

عاتِب ظَلمتُ له عاتِبَاً رُبّ مَطْلوب غدًا طالِبا
مَن يتب عن حُب مَعْشوقه لستُ عن حُبّي له تَائبَا
فالهوَى لي قَدَرٌ غالبٌ كيف أعصي القدَر الغَالبا
سَاكِنَ القَصر ومَن حله أصبح القلبُ بكم ذاهِبا
(اعلمُوا أنّي لكم حافظٌ شاهداً ما عِشْتُ أو غائبا)

فالمقطعة لابن عبد ربه إلا البيت الأخير منها فلا نعلم له قائلاً، مع يقيننا من أن له قائلاً عرفه السابقون وجهلناه، ثم ساغ لبعضهم أن يظن أن المقطعة كاملة من نظم ابن عبد ربه، وكذلك كل المقطعات التي استشهد بها وهي تمثل جل ديوانه. ينظر: العقد الفريد لابن عبد ربه (أحمد بن محمد)، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة الذخائر)، ٢٠٠٤، ج ٤٤٥/٥، ٤٤٦.

التي ينشدها وكلأه الذي يحضه على التغيير والتطور، فقوله في مسرحية (مجنون ليلى):[1]

زياد ما ذاق قيس ولا هما

طبخ يد الأم يا قيس ذق مما

الأم يا قيس لا تطبخ السما

وقوله على لسان الحادي:[2]

هلا هلا هيا اطو الفلا طيا

وقربي الحيا للنازح الصب

يأتيان على "مستفعلن فاعل". وقد لقي قبولاً من الشعراء منذ لفت شوقي إليه الأنظار، حتى إن النقاد قد حاروا في تصنيف هذا الوزن الجديد[3] – سواء منهم من عمد إلى أبيات شوقي السالفة، أم وقف على أمثالها في الشعر العربي الحديث– فنسبوها إلى الكامل أو الرجز أو السريع أو البسيط أو المنسرح أو المجتث، ناهيك بمن نسبها إلى الاختراع دون محاولة تصنيفها في بحر شعري.

---

(١) الأعمال الكاملة أحمد شوقي (المسرحيات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٣٦.

(٢) السابق، ص ١٤٤.

(٣) ليست هذه أول سابقة من نوعها، فقد سبقت إشارة ابن رشيق إلى قول الشاعر:

سقى طللا بحزوى هزيم الودق أحوى

وقوله: "هذا وزن ملتبس، يجوز أن يكون مقطوفاً من مربع الوافر، ويجوز أن يكون من المضارع مقبوضاً مكفوفاً" ينظر: العمدة ١/ ١٨١.

وسواء أقام هذا التصنيف على تعليل عروضي مقبول أم لم يقم، فإن المعظم لم يدر بخلده أن شوقياً لم يخترع هذا الوزن الجديد، لأنه موجود بكثرة في موشحاتنا العربية، على النحو الذي نجده مثلاً في موشحة الأعمى التطيلي (تـ 525 هـ/١٣١١م) التي مطلعها[١]:

دِنْ بالهوى شَرْعا ما عشْتَ يا صاح
ونزّه السمْعا عن منطق اللاّحي
فالحكم أن تسعى إليك بالراح

كما نجده في موشحتين لمحي الدين بن عربي (ت ٦٣٨هـ)، حيث يبدو في الأشطر الأولى من قوله في الموشحة الأولى منهما:[٢]

لله ما أحلى عم المذاق
بالمنظر الأعلى عند المساق
آياته تُتلى على اتساق

كما يبدو في الموشحة الثانية في قوله:[٣]

أنشأت ناقوسا لذكره الزاهر
أحييت ناموسا من قبره الداثر
ولم أكن عيسى لأنني الآخر

كما نجده في موشحة ابن سهل الأندلسي (649- 605 هـ) التي مطلعها:[٤]

---

(١) ديوان الأعمى التطيلي، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، ص ٢٦٧.
(٢) ديوان ابن عربي، تحقيق: محمد ركابي الرشيدي، دار ركابي الرشيدي، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٠١.
(٣) السابق، ص ١٠٥.
(٤) ديوان ابن سهل، دار صادر، بيروت، ص٢٩٦.

ليل الهوى يقظان والحب ترب السهر
والصبر لي خوان والنوم من عيني بري

كما نجده في موشحة لسان الدين بن الخطيب (٧١٣ ـ ٧٧٦ هـ) التي مطلعها:[١]

قد قامت الحجة فليعذر العاذر فالعذل لا يجدي

وإذا أضفنا هذا التجديد وأمثاله إلى بحر المجتث، نكون أضفنا صورتين إلى صور البحر الأصلية يتضمنها البيان الآتي:

الصورة الأولى: يكون أبتر العروض والضرب، والأبتر: ما سقط ساكن وتده وسكن متحركه وقد سقط من آخره سبب[٢]، حيث يأتي على (مستفعلن فاعل) كما في قول شوقي السابق:

زياد ما ذاق قيس ولا هما
طبخ يد الأم يا قيس ذق مما

وفي (زياد ما) خبن، والخبن جائز في (مستفعلن) في هذا البحر[٣].

الصورة الثانية: وهي أن يكون أبتر العروض مقصور الضرب، والقصر: حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله[٤]، حيث يأتي على (مستفعلن فالات)

---

(١) ديوان لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: د. محمد مفتاح، دار الثقافة (المغرب)، الأولى، ١٩٨٩، ج٢، ص ٧٨٥.
(٢) ينظر: كتاب الكافي، ص١٤٥.
(٣) السابق، ص١٢٣.
(٤) السابق، ص١٤٤.

مع طواعية دخول التشعيث (حذف أول الوتد المجموع)[1] كما في قول الشاعر كمال عبدالحليم[2]:

يا ضارب الفأس	في أرضنا السمراء
ماذا من الغرس	تجني سوى الأعباء
مستفعلن فاعل	مستفعلن فالات

وقد نوع كثير من الشعراء فأعطوا العروض حكم الضرب (يعني أن تأتي مقصورة) مشعثة، كما فعل علي محمود طه في قصيدة (الكرمة الأولى) حيث يقول[3]:

بالله من أنباك	باللون والطعم
وما جنت كفاك	يا غارس الكرم
مستفعلن فالات	مستفعلن فاعل

نسبة الصورة إلى بحور الشعر:

دار خلاف بين الباحثين في نسبة هذه الصورة إلى بحور الشعر، فنسبها إلى (الكامل) الدكتور شعبان صلاح حيث يقول: "ومن أغرب الصور التي ورد عليها الكامل المجزوء في الشعر المعاصر، وليست لها سابقة، على ما أعلم، في الشعر القديم، أن تتراوح عروضه بين الحذاء والحذاء المضمرة، ويلتزم في ضربه الحذذ والإضمار، وقد فعل ذلك الشاعر فتحي سعيد في قصيدة بعنوان (ما زلت أبكيه) يقول فيها:

---

(١) كتاب الكافي، ص ١٤٥.

(٢) إصرار، ديوان للشاعر كمال عبدالحليم، مطبوعات الغد، الرابعة، ١٩٨٣، ص ٤٣.

(٣) ديوان علي محمود طه، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ص ٢٦٥. وتنظر: قصيدة (رؤيا في عام ١٩٥٦) في ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧، ص٤٣٠، وقصيدة (العزلة) لمحمود حسن إسماعيل في الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، ١/ ٦٨٣.

ما زلت أبكيــهِ
أخفى وجيعتــهُ
فى عالم فيــهِ
الحزن كالثــوبِ
تبلى حواشيــهِ

... إلى آخر القصيدة، وبالإمكان القول بأنها غير متمسكة بالنظام العمودي، ومن ثم كان فيها ما كان[1].

وهذه النسبة إن جازت في الصورة (مستفعلن فاعل) باجتماع الحذذ والإضمار؛ فإنها لا تستطيع أن تضم (مستفعلن فالات) ولا (متفعلن فاعل)، والغريب أن الدكتور شعبان يقف على قصائد مثل هذه القصيدة فيميل إلى كونها من جديد (المجتث)، دون أن يشير إلى سابقتها التي تعجب منها[2].

ونسبها إلى (السريع) الدكتور محسن أطيمش في تعليقه على قصيدة (رؤيا في عام ١٩٥٦) لبدر شاكر السياب التي جمع فيها بين الرمل وهذا الوزن الجديد، وفيها يقول[3]:

فى غيمة الرؤيا	يوم بلا ميعادْ
جنكيز هل يحيا	جنكيز يا بغدادْ
عين بلا أجفان	تمتد من روحى
شدق بلا أسنان	ينداح فى الريح

على أن العروض والضرب قد دخلهما الصلم، والأصلم: ما سقط من آخره وتد مفروق، كان أصله (مفعولات) فحذف منه (لات) فبقي (مفعو)، فنقل إلى

---

(١) موسيقي الشعر بين الإتباع والابتداع، ص ١٠١، ١٠٢.

(٢) المرجع السابق، ص٢٣٤.

(٣) دير الملاك، محسن أطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام بالعراق، ١٩٨٢، ص ٢٨٧، وديوان بدر شاكر السياب، ص٤٣٠، ٤٣١.

(فعلن)، أو أن يكون قد دخلهما الحذذ في (مستفعلن) فبقيت (مستف) ونقلت إلى (فاعل).

وممن ظنها من (مجزوء المنسرح) الدكتور جميل عبدالغني[١]، وهو يقف مع قصيدة الشاعر كمال عبدالحليم (في قبضة الفأس) التي مطلعها[٢]:

يا ضارب الفأس في أرضنا السمراء

وهو رأي له وجاهته، لولا أنه يعكر عليه كون (مفعولات)، بتحريك السابع، في المنسرح يدخلها من الزحاف الخبن[٣] فتصير (معولات) والطي فتصير (فاعلات) والخبل فتصير (فعلات)، فيلزم لكي تصبح (فالات) أن يدخلها الكسف فتصير (مفعولن) والقصر فتصير (مفعول) أو (فالات).

وممن ظنها صورة من (الرجز) الدكتور رجاء عيد وهو يعلق على قصيدة (العذراء الشهيدة) لمحمود حسن إسماعيل حيث يقول: "ويخطو الشاعر خطوة أخرى في البناء النغمي للقصيدة حين يستعمل تفعيلة الرجز (مستفعلن) مع تفعيلة على وزن (فاعل)، ويكرر ذلك النسق ثلاث مرات في كل بيت شعري"[٤] وهذه القصيدة يقول فيها الشاعر:[٥]

راحت بلا زورقْ تنساب في الماء كأنها لجهْ

---

(١) مقال (كمال عبدالحليم شاعر دع سمائي الغائب عن الساحة الأدبية)، د. جميل عبدالغني، مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة، العدد ١٩، ٢/ ٧٠٣.

(٢) ديوان إصرار، ص ٤٣.

(٣) الخبن: هو ما سقط ثانيه الساكن، كتاب الكافي، ص ١٤٣.

(٤) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، د. رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٧، ص٢١٨.

(٥) الأعمال الكاملة، محمود حسن إسماعيل، ١/ ١٣٧ من ديوان أغاني الكوخ.

في صمتها تخفقْ لحناً بلا نـاء أنشودة اللجهْ

على الرغم من أن استواء النسق في التفعيلة (مستفعلن) وسلامتها من الزحاف ينأى بها تماماً أن تكون تفعيلة للرجز الذي نادراً ما تأتي تفاعيله خالية من الزحاف، يدل على ذلك وقوفنا على إيقاع الرجز في قصيدة (علي عامر)[1] للشاعر أبو الوفا محمود رمزي نظيم التي يقول فيها:

يشتاق للأخرى من عرف الدنيـا

أيامها الظل الـ ـذي يوشك أن يمحى

وجـدها هزل وهزلهـا أنكـى

من ظنهـا خلدا لنفسـه ينـعى

كما نسبها إلى الرجز أيضاً الدكتور عبدالله الطيب المجذوب حيث قال: "(مستفعلن مفعو أو مفعول) هذا الوزن رجزي أصله البسيط المنهوك أو المنسرح المنهوك[2]".

لكن الإشارة إلى أصل النسبة إلى (البسيط) كما يبدو من كلام الدكتور الطيب إشارة على قدر هائل من الأهمية؛ ذلك أن (مستفعلن فاعل) تتحقق فيها بدخول القطع في (فاعلن)، ولكن (فاعلن) لا تحول إلا (فالات) في البسيط؛

(١) الرمزيات، أبو الوفا محمود رمزي نظيم، جمع وترتيب: محمد علي أبو طالب ومحمد علي الغزالي الجبيلي، مطابع جريدة الصباح بالقاهرة، ص ٢٦٤.

(٢) المرشد، ج ٩٣/١.

ويمكن أن نقف على هذه الأهمية من خلال وقوفنا على النسق الموسيقي للأجزاء التالية من قصيدة شوقي (نهج البردة):[1]

(يـــــا نـــــاعِسَ الطَّـــــرفِ أَســـــــــهَرتَ مُضـــــــــناكَ)

(يـــــا بِنـــــتَ ذي اللَبـــــدِ أَلقـــــاكِ فـــــي الغـــــابِ)

(مَـــــن أَنبَـــــتَ الغُصـــــنَ وَأَخـــــــــــرَجَ الريـــــــــــمَ)

وهي أجزاء من أبياته:

يـا نـاعِسَ الطَـرفِ لا ذُقـتَ الهَـوى أَبـداً أَسـهَرتَ مُضـناكَ فـي حِفـظِ الهَوى فَنَم

يـــا بِنـــتَ ذي اللَبَـــدِ المُحَمّـــى جانِبُـــهُ أَلقاكِ في الغابِ أَم أَلقاكِ في الأُطُمِ

مَن أَنبَتَ الغُصـنَ مِن صَمصـامَةٍ ذَكَرٍ وَأَخـرَجَ الـريمَ مِـن ضِرغـامَةٍ قَـرِمِ

والملاحظ أن هذه الأجزاء تندرج، دون لأي، في الصورة الموسيقية التي نحن بصددها.

والذي تطمئن إليه النفس هو أن هذه الصورة جزء من بحر المجتث الذي يأتي على (مستفعلن فاعلاتن)، والذي يدل على أنها من جديد المجتث وليست من الكامل، أن تفعيلة (مستفعلن) يجوز أن تخرج إلى (متفعلن) بخلاف التفعيلة (متفاعلن)، كما في قول شوقي (وقربي الحيّا) وقول كمال عبدالحليم (وجحرك المهجور).

---

(١) الشوقيات، أحمد شوقي، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٧٠، ١/١٩١، ١٩٢.

ومما يدل على أنها من جديد المجتث وليست من البسيط ولا الرجز ولا المنسرح ولا السريع أمور عدة منها:

أولاً- تناسق الإيقاع بينها وبين صورة المجتث الأصلية في قصيدة محمود حسن إسماعيل (أغنية للنيل) التي يقول فيها:[1]

حيـــاك قلـــب الوجـــود يـــا فتنـــة الكـــون

يـا نيـل يـا ابـن الخلـود يـــا خمـــر فرعـــون

..البـــيض أهـــل الشـــمال خـــروا علـــى بابـــك

والســـمر خلـــف الجبـــال صـــــلوا لأمواجـــــك

في حين لا نجد هذا التناسق مثلاً في قوله في قصيدة (أغاني الرق)[2] التي يمزج فيها بين مشطور بحر السريع (مستفعلن مستفعلن مفعولات) وجديد بحر المجتث (مستفعلن فاعل) فيقول:

ألقيتنـي بـين شـباك العـذاب وقلـــت لـــي غنـــي

وكـل مـا يشـجي حنـين الربـاب ضيعتـــــه منـــــي

هـذا جنـاحي صـارخ لا يجـاب فـــي ظلمـــة الســـجن

ونشـوتي صـارت بقايـا سـراب فـــي حـــانة الجـــن

---

(١) الشوقيات، أحمد شوقي، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٧٠، ١٥٨٨/٣من ديوان (صلاة ورفض).
(٢) الأعمال الكاملة، محمود حسن إسماعيل، ١/ ٦٥٥ من ديوان أين المفر.

ثانياً- رد التفعيلة (فاعلاتن) إلى (فالات) في قول الشاعر كمال عبدالحليم (في أرضنا السمراء) بالقصر والتشعيث أولى من القول بالحذذ والإضمار في (متفاعلن) من الكامل.

ثالثاً- هناك من صرح بالتفعيلة (فعلا) في القصيدة كما فعل الشاعر فتحي سعيد في قوله:

مـــــــا زلـــــــت أبكيـــــــهِ

أخـــــــــــفي وجيعتـــــــــــهُ

مســـــــــــتفعلن / فعـــــــــلا

القيمة الموسيقية للصورة:

والجدير بالملاحظة حقاً أن كل ما نظم على هذه الصورة من جديد كان يأتي على صورة الموشحات، وكأن الموشحة قد وجدت في موسيقى هذه الصورة من المجتث عذوبة وموسيقية عالية فآثرتها ونوعت فيها، بحيث تلتزم التقفية كل شطرين كما يبدو في قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة (صلاة العشب):[1]

رمـــــى بنـــــا المقـــــدور فـــــي عـــــالم مهجـــور

إلا مـــــــن العشـــــــب وأنـــــــت والحـــــــب

والليـــــل فـــــي الشـــــطآن كراهـــــب نعســـــان

(١) الأعمال الكاملة، محمود حسن إسماعيل، ٧٤٥/١.

أو تلتزم التقفية كل أربعة أشطر كما يبدو في قول محمود غنيم في قصيدة (أذان الفجر):[1]

أنشـــــــــــودة الأذان تســـــري إلـــــى الآذان

قدســـــــية الألحـــــــان مـــن هـــاتف ربـــاني

وكما في قول صالح الشرنوبي في قصيدة (دنياي):[2]

دنيـــــاي يـــــا دنيـــــاي بـــــين الطـــــلا والنـــــاي

هـــــذي دمـــــوع أســـــاي تخذتهـــــــا ســـــــلواي

أو تلتزم التقفية كل ثلاثة أشطر، تتغير قافية الشطرين الأولين ويثبت الثالث، على النحو الذي يبدو في قول الدكتور محمد أحمد العزب في قصيدة (مفاجأة):[3]

ويضـــــــحك الباستيـــــــل للشـــــاعر الضـــــليل

عـــــن طيفـــــك الحـــــائرْ

دكتـــــور هـــــا الكتـــــاب وانـــــت خلـــــف البـــــابْ

ظـــــن بـــــلا اخـــــرْ

أو تلتزم التقفية كل ثلاثة أشطر متغيرة كما في قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة (العذراء الشهيدة):[4]

---

(١) الأعمال الكاملة، محمود غنيم، دار الغد العربي، ١٩٩٣م، المجلد الأول، ص ٤١٥.

(٢) ديوان صالح الشرنوبي، تحقيق: د. عبدالحي دياب، دار الكاتب العربي بالقاهرة، ص ١٥٩.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، د. محمد أحمد العزب، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م، ص ٣٥، من ديوان (تجليات شتى لامرأة ملأى بالفراشات).

(٤) الأعمال الكاملة، محمود حسن إسماعيل، ١/ ١٣٧، من ديوان أغاني الكوخ.

راحـــت بـــلا زورقْ تنساب في الماء كأنهـــا لجـــهْ

فـي صـمتها تخفـقْ لحناً بلا نـاء أنشـــودة اللجـــهْ

أو تلتـزم التقفيـة فـي ثلاثـة أشـطر متغيـرة وشـطر رابـع ثابـت علـى مسـتوى القصيدة، كما يبدو في قوله في قصيدة (العزلة):[1]

فـــي روضـــة معطـــار تخضـــــل بالتـــــذكار

هاجـــت بهـــا الأفكـــار نـــــاراً علـــى قلبـــي

وقول الشاعر محمود غنيم في قصيدة (مدينة الأقصر)[2]:

يـــا بلـــدة الأقصـــرْ دانـــت لـــك الأعصـــرْ

واديـــــك كالأســـــطرْ فـــي صفحـــة الخلـــدِ

وقيمـة أخرى لهذه الصـورة الجديدة تكمن في انفراد كل بيتين بصورة فنية، سواء أراد ذلك الشاعر أم لم يرد، فالبيتان فيها بمثابة المقطع التصويري الذي يدفع القصيدة إلى الأمام دون إخلال بوحدتها، رغم اختلاف التقفية في كل مقطع، على النحو الذي يبدو مثلاً في قول كمال عبدالحليم:[3]

الســـــــيد المالـــــــك يختـــال فـــي عـــرس

---

(١)الأعمال الكاملة، محمود حسن إسماعيل، ٦٨٣/١، والأمر نفسه يتكرر في قصيدة (أصغى لك السودان) إلا أن الشاعر يلتزم شطرة رابعة في كل القصيدة عدا المقطوعة الأولى، السابق، ص ٥٣٥/١.

(٢) الأعمال الكاملة، محمود غنيم، المجلد الأول، ص ٧٩٨.

(٣) إصرار، ص ٤٣، ٤٤.

وأنـــــــت كالهالـــــــك فـــي قبضـــة الفـــأس

والجـــــــرة الســـــــوداء فـــي كفـــك المشقـــوقْ

ســـــالت لـــــه صهبـــــاء مـــن مائـــك المســـروق

ففي البيتين الأولين يرسم الشاعر مفارقة تصويرية توضح صورة الملك الذي يختال فرحاً، في مقابلة صورة الفلاح الذي تمسكه الفأس في قبضتها، وفي البيتين التاليين تجد الجرة السوداء والفلاح يحملها في كفه المشقوق، لتنقلب إلى دنٍّ للخمر يحمل ماء الفلاح وعرقه المسروق، ليصب في كأس المالك.

والأمر ذاته نجده في قول الشاعرة ملك عبدالعزيز في قصيدة (روح حائرة):[1]

يـــا روحـــي الحيـــرى مـــــاذا يغـــــذيكِ

فـــــؤادي النضـــــرا عذبتـــــه فيـــــكِ

الزهـــــــر بســـــــامٌ والطـــــل رقـــــراقٌ

والفجـــــر أحـــــلامٌ والنهـــــر دفـــــاقٌ

٢- (فاعلاتن فعل):

لما قال الشابي قصيدته (الصباح الجديد) التي تأتي على جديد بحر الخفيف، ويقول في مطلعها:[2]

---

(١) الأعمال الكاملة، ملك عبدالعزيز، مكتبة مدبولي، ١٩٩٠، ص ١٢٧، ديوان (أغاني الصبا).

(٢) ديوان أبي القاسم الشابي، تقديم أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، الأولى، ١٩٩٥، ص١٥٠.

اسْـــكني يـــا جِـــراحْ واسْـــكتي يـــا شَـــجُونْ

مـــاتَ عَهْـــدَ النّـــواحْ وزَمَـــــانُ الجُنُـــــونْ

واطـــــل الصّبَـــــاحْ مِـــــنْ وراءِ القـــــرُونْ

لما قالها الشابي لم يلتفت كثير من الدارسين إلى ربطها بسابقاتها في الشعر العربي، وإنما عدوها فتحاً جديداً في تطور الشعر ظهر على يد الشابي، على الرغم من أن الشابي مسبوق بقصيدتين لأحمد زكي أبي شادي[١] وقصيدة (إرادة شعب)[٢] للشاعر أبي الوفا محمود نظيم[٣] التي يقول فيها:

اختفـــي يـــا نجـــوم لاح وجـــــه الصـــــباحْ

وليـــــالي الهمـــــوم آذنـــــــت بالـــــــرواحْ

والأعجب أن نجد نص أبي العتاهية (211 هـ) الذي يقول فيه[٤]:

عُتْـــبُ مـــا لِلخَيـــالِ خَبِّرينـــــي وَمـــــالي

لا أراهُ أتـــــــــــاني زائِـــراً مُـــذ لَيـــالي

---

(١) أشار إليهما الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي في تقديمة المجلد الأول لمجلة أبولو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ج١، نوفمبر ١٩٣٢، ص ٢٧، وهما قصيدة (الوداع) ومطلعها:

نـــبض قلبـــي الحـــزين انتهـــب يـــا شـــعاع

والثانية (بعد الصيف) ومطلعها:

اضـــحكي يـــا رمـــال مـــن هـــدير الميـــاه

(2) الرمزيات، ص٣٥٠.

(3) ولد الشابي عام ١٩٠٩، وولد نظيم في فبراير ١٨٨٧.

(4) أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، ص ٦١٨.

نجده بجوار نص الشابي، ولهذا تصنيف ولذاك تصنيف آخر، على النحو الذي صنعه الدكتور شعبان صلاح حين عد قصيدة الشابي من (المتدارك) الذي تتغير عروضه من الصحة إلى التذييل إلى القطع وضربها يتراوح بين القطع والتذييل، وقال بإمكانية جعل مقلوب المديد (فاعلاتن فاعلن) من مشطور المتدارك ومنه قصيدة أبي العتاهية السابقة[1].

وليس قول أبي العتاهية هو الشاهد التراثي الوحيد لهذه الصورة، إنما كان لها حضور في موشحاتنا العربية بصورة مكثفة، على النحو الذي يبدو في كثير من الموشحات التي ذكرها ابن سناء الملك في كتابه (دار الطراز)، حتى مع أول الموشحات المغربية التي يقول فيها الأعمى التطيلي[2]:

آه ممـــــا أجـــــدْ شـــفني مـــا أجـــدْ

قـــام بـــي وقعـــدْ بـــاطش متئـــدْ

فاعـــــلات فعـــــلْ فاعـــــلاتن فعـــــلْ

وقوله[3]:

يـا وجوه الحسانْ لا أقول الأمان ليس عشقي جبانْ

فـاعلاتن فعـول فعلاتن فعول فـاعلاتن فعـول

---

(١) موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، ص٦٤، ٦٥.

(٢) دار الطراز في عمل الموشحات، ابن سناء الملك، تحقيق: جودة الركابي، الهيئة العامة لقصور الثقافة (الذخائر)، مايو ٢٠٠٤، ص٤٣. وهي للأعمى التطيلي في ديوانه، ص ٢٥٣.

(٣) المرجع السابق، ص ١٢٨، وينظر: ١١٣.

وإذا أضفنا هذا التجديد إلى بحر الخفيف الذي نراه صورة جديدة منه . نكون قد أضفنا ثلاث صور إلى صور البحر الأصلية يتضمنها البيان الآتي:

الصورة الأولى ـ (فاعلاتن فعل . فاعلاتن فعول): وعليها تأتي قصيدة (أنشودة الرياح)[1] لنازك الملائكة التي تقول فيها:

طـــــال تجوالهـــــا فـــي الفجـــاج الفســـاحْ
فـــي مـــرور الـــدجى وانطـــواء الصبـــاحْ
فـــي تلاشـــي النـــدى وضـــياع الريـــاحْ
فـــاعلاتن/ فعـــل فاعـــلاتن/ فعـــول

الصورة الثانية ـ (فاعلاتن فعول ـ فاعلاتن فعول): وعليها تأتي قصيدة (مارسيان)[2] لكمال نشأت التي يراوح فيها بين (فاعلاتن فعول) و(فاعلاتن فعل) فيقول:

الجـــوى والأمـــانْ غنـــوة فـــي الجنـــانْ
منك يا مرسيان
فـي المساء الرهيفْ أفـــتح النافـــذة
حيث دفء الخريفْ والـــرؤى الحـــافزهْ
فـــاعلاتن/ فعـــول فاعـــلاتن/ فعـــول

(١) ديوان نازك الملائكة، دار العودة، ١٩٨٦، ج١/ ٤٢٠.
(٢) ديوان كمال نشأت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ج٢/ ٤٥١، ٤٥٢.

الصورة الثالثة ـ (فاعلاتن فعولن . فاعلاتن فعولن): وعليها تأتي قصيدة أبي العتاهية التي يقول فيها:[1]

عُتْبُ مـا لِلخَيـالِ خَبِّرينـي وَمـالي

لا أَراهُ أَتـاني زائِـراً مُـذ لَيـالي

فـاعلاتن/ فعـولن فـاعلاتن/ فعـولن

والتغيير فيها ليس بدعاً في هذا البحر، لأن (مستفعلن) قد يلحقها القصر والخبن فتصير (فعولن) كما في قول الشاعر:[2]

كـل خطـب إن لـم تكـو نـوا غضـبتم يسـيرُ

فـاعلاتن/ مستفـعلن فـاعلاتن/ فعـولن

نسبة الصورة إلى بحور الشعر:

ثمة خلاف في نسبة هذه الصورة إلى بحور الشعر، بين نسبتها إلى (المتدارك) أو (الخفيف) أو (الممتد)، فذهب كثير من محققي الدواوين[3] التي

(١) أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، ص ٦١٨.

(٢) البيت في ديوان ابن عبد ربه، ص ١٠٣، ولكنه ليس له.

(٣) ينظر على سبيل المثال: ديوان شعر ابن المعتز صنعة أبي بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق: د. يونس السامرائي، عالم الكتب، الأولى، ١٩٩٧، ٢/ ٣٥٦.

ذكرت فيها نماذج هذه الصورة إلى عدّها ضمن مجزوء الخفيف، في حين ذهب بعض الدارسين إلى عدّها من مجزوء المتدارك (فاعلن . فاعلن) أو مشطوره[1].

وقد ذهب إلى نسبتها إلى (الممتد) الدكتور شعبان صلاح، كما أشرت سابقاً، والدكتور صابر عبدالدايم حين عدّ أبيات أبي العتاهية من معكوس المديد ضاماً كل شطرتين في شطرة، بحيث تبدو هكذا[2]:

عتب ما للخيال خبريني ومالي لا أراه أتاني زائراً مذ ليالي

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

والذي نطمئن إليه هو أن سرعة الإيقاع الناشئة عن خبن (فاعلن) أو قطعها في المتدارك لا تتحقق في هذه النماذج اللهم إلا في تفعيلات يسيرة، كما في الشطر الثاني من بيت نازك الملائكة في (أنشودة الرياح):[3]

في تلاشي الندى وضياع الرياح

ثم إن قصر الضرب وخبنه أمر مستساغ في الخفيف المجزوء (فاعلاتن فعولن)، فالقول بقصر العروض وخبنه معه أولى، كما أن (فعولن) هذه هي (متفعل) المشعثة المخبونة، ناهيك أن بعض العروضيين قد استدركوا لمجزوء الخفيف عروضاً على شاكلة الضرب السابق، صورتها (فاعلاتن فعولن) أو

---

(١) ذهب إلى ذلك الدكتور محمد عبدالمجيد الطويل في كتابه "في عروض الشعر العربي" (مطبوعات نادي أبها الأدبي، الأولى ١٤٠٥ هـ، ص ٦٨)، والدكتور السيد مرسي أبو ذكري حيث علق على قصيدة (الصباح الجديد) للشابي، قائلا: إنها من بحر جديد وزنه (فاعلن فاعلن) ولم يرد هذا الوزن عن العرب إلا إذا اعتبرناه من مشطور المتدارك، وهو لم يعرف لدى العروضيين. ينظر: (موسيقى أوزان الشعر العربي، طبعة خاصة بالمؤلف، ٢٠٢ ، ص ١٣٧.

(٢) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، د. صابر عبدالدايم، مكتبة الخانجي، الثالثة، ١٩٩٣، ص٢٠٤.

(٣) ديوان نازك الملائكة، ١/ ٤٢٠.

متفعل[1]، "وقد ذكر الأستاذ عبدالحميد الراضي قصيدة لابن المعتز عدتها خمسة وعشرون بيتاً على هذا الوزن منها:

قـل لمـن نـام عنّـي صف لعيني المناما

مـا يضـر خليّـا لـو شـفى مسـتهاما

مفـردا بضـناه يحسـب الليل عاما

ثم قال: هذا وإن بدا لك أن تخرج هذه الأبيات وأمثالها على (الممتد)-ذلك البحر المهمل معكوس المديد . إن بدا لك ذلك فهو ممكن، ويكون تقطيعها:

طـال وجـدي ودامـا وفنيـت سقامـا

فـاعلن/ فاعـلاتن فعلـن/ فعـلاتن

ولعل هؤلاء الشعراء فكروا في هذا حين نظموا هذه الأبيات، ولم يفكروا في الخفيف المجزوء"[2].

القيمة الموسيقية للصورة:

على غرار الصورة الموسيقية السابقة نلاحظ أن جل ما نظم على هذه الصورة من جديد، إن لم يكن كله، كان يأتي على صورة الموشحات، وكأن الموشحة قد

---

(١) استدرك بعض العروضيين لهذا البحر عروضاً مجزوءة مقصورة مخبونة، لها ضرب مثلها، وجعل منه قول أبي العتاهية:

عتـب مـا للخيـال خبرينـي ومـالي

فـاعلاتن متفعـل فـاعلاتن متفعـل

(ينظر الوافي بحل الكافي في علمي العروض والقوافي لعبدالرحمن بن عيسى بن مرشد المعمري تحقيق: د. أحمد عفيفي، دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠٠٦م، ص١٩٩).

(٢) موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، ص ١٧٤، وأبيات ابن المعتز في ديوان شعر ابن المعتز، ٢/ ٣٥٧.

وجدت في موسيقى الصورة عذوبة وموسيقية عالية فآثرتها ونوعت فيها، بحيث تلتزم التقفية في كل أربعة أو ستة أشطر كما يبدو في قول نازك في قصيدة جحود:[1]

في سكون المساءْ في ظلام الوجودْ
حين نام الضياءْ واعتراني جمودْ
خلت نفسي أسيرْ في مكان بعيدْ
فوق قلبي أثيرْ تحت رجلي قيودْ

أو تأتي ثلاثة أشطر تتبعها ثلاثة أشطر متفقة معها في ترتيب القافية، على النحو الذي يبدو في قول العقاد في النشيد الوطني الذي نظمه عام ١٩٣٥م:[2]

قد رفعنا العلم للعلا والفدا في ضمان السماءْ
حي أرض الهرم حي مهد الهدى حي أم البقاءْ

ورغم ذلك لم نعدم شاعراً يخلص الوزن إلى النمط التقليدي موحد القافية وبالصورة (فاعلاتن فعل)، على النحو الذي يبدو في قصيدة (سجعة الكروان) للدكتور عزيز فهمي التي نشرت بمجلة الرسالة (العدد ٥٧٦ في ١٧ يوليو ١٩٤٤م). وفيها:[3]

هاتف في السحرْ بارع مقتدرْ
صادح مطنب ساجع مختصرْ
مطرب هزني لحنه المبتكرْ

---

(١) ديوان نازك الملائكة، ٢/ ٩٠، وينظر: قصيدة عاصفة روح لإبراهيم ناجي في ديوانه، طبعة دار العودة، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٤٥.

(٢) ينظر: أناشيد لها تاريخ، مصطفى عبدالرحمن، دار الشعب الأولى، ١٩٧٤، ص ١٢٦.

(٣) ديوان عزيز، تقديم د. طه حسين، الهيئة العامة لقصور الثقافة (ذاكرة الكتابة ٦٨)، ٢٠٠٥م.

ولعل الرائع حقاً أن يسميها صاحبها (سجعة الكروان) اقتناعاً منه بأن إيقاع الأبيات كان يوافق إيقاع صوت الكروان؛ لأن (فاعلاتن فعل) فيها من السرعة وإطالة الصوت وقصره ما يلائم سجع الكروان، الذي يطول ويقصر، ويقصر ويطول وهكذا.

٣. (فاعلن فعل):

يبدو أن القصائد التي أنشدها شوقي في وصف حفلات الرقص الملكية كانت فتحاً جديداً في موسيقى الشعر العربي الحديث، وبخاصة قصيدته التي مطلعها:[١]

مـــــال واحتجـــــبْ وادّعـــــى الغضـــــبْ

ليـــــت هـــــاجري يشـــــرح الســـــببْ

حتى إن بعض الباحثين يذهب إلى تسميتها بـ (وزن المرقص)، يقول: "وهي قصيدة لا تخضع لنظام بحر معين من بحور الشعر، ولذلك أعطينا وزنها هذا الاسم[٢]".

والعجيب أن يؤرخ للوزن بقصيدة شوقي، رغم القرب الزمني بين شوقي والبارودي الذي سبق بقصيدته التي مطلعها[٣]:

امـــــلأ القـــــدحْ واعْـصِ مـن نَصَـحْ

وارِ غُلّـــــــــتي بابنـــــــة الفـــــرحْ

وربما يرجع ذلك إلى فهم قول شوقي في القصيدة (لم يجئ بها شاعرٌ ذهب)[٤] على أنه يعني به براءة اختراع الصورة الموسيقية، وليس التفنن في المدح، الذي يأتي، على خلاف العادة، على وزن راقص عجيب. وربما يرجع ذلك

---

(١) الشوقيات، ٢ / ١٤.

(٢) الإطار الموسيقي للشعر ملامحه وقضاياه، د. عبدالعزيز نبوي، الصدر لخدمات الطباعة، ١٩٨٧م، ص ٢٤٤.

(٣) ديوان البارودي، تحقيق: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف، ١٩٧١، ج ١/ ١٦٩.

(٤) الشوقيات، ٢/ ١٧.

إلى استخدام شوقي لهذا الوزن أيضاً في مسرحيته (مصرع كليوباترا)[1] في قوله على لسان شرميون:

ملـــــكتي دعـــــي هـــــذه الفِكـــــرْ
جنـــــد رومـــــة يعبـــــد البـــــدَرْ
فـــــي سبيـــــلها يركـــــب الغـــــررْ

المهم أن شوقي، ومن قبله البارودي، لم يكن أول من استخدم هذه الصورة، لأن موشحاتنا، فيما أرى، قد شهدت الميلاد الحقيقي لهذه الصورة، على النحو الذي نجده، مثلاً، في قول ابن سهل الأندلسي (649 - 605هـ):[2]

فـــــاتن الحـــــلى أثمر البدرا غُصـــــن قـــــدهِ
ومـــــذ جهـــــل جعل الهجرا بعـــــض وعـــــدهِ

وقول صفي الدين الحلي (٦٧٥ – ٧٥٠ هـ):[3]

أجـــــــــرى عبرتـــــــــي
أذكـــــــــى زفـــــــــرتي
فـــــــــاعلن/ فعـــــــــل

نسبة الصورة إلى بحور الشعر:

حار كثير من المحدثين في نسبة هذه الصورة إلى بحر من بحور الشعر العربي، فنسبها محقق ديوان البارودي[4] وغيره إلى المتدارك (فاعلن فعَلْ)، كما نسبها إليه الدكتور محمد الطويل في قوله: "يقول الدكتور عبدالله الطيب: إن للمقتضب وزناً

(١) الأعمال الكاملة (المسرحيات)، أحمد شوقي، ص٥٢٦.
(٢) ديوان ابن سهل، ص٣٤٠.
(٣) ديوان صفي الدين الحلي، طبعة دار صادر، بيروت، ص ٤٥٦.
(٤) ديوان البارودي، ١/ ١٦٩.

آخر يكون على (فاعلاتن فع) .... وهذا الوزن في رأيي على (فاعلن فعل) ويكون على ذلك من المتدارك المنهوك إذا ساغ لنا ذلك، وعليه يقول مختار الوكيل تحت عنوان (سيد العرب)[1] من وحي المصطفى ﷺ

سـيد العـربْ منتهـى الأربْ

جئـت حـيّكمْ صـادق الأدبْ

فـاعلن فعـل فاعلن فعـل

وربما كان على هذا الوزن، مع تغيير يسير في بعض التفاعيل، قول محمد علي أحمد من قصيدة (قال لي الصباح)[2]:

جئـت مـن طريـقْ بحـره عميـقْ

يسـلب النهـى سـره الغريـقْ[3]

فـاعلن/ فعـل فـاعلن/ فعـول

كما نسبها إلى (مجزوء المتدارك) الدكتور حسن أحمد الكبير[4]، ونسبها الدكتور عبدالله الطيب إلى المقتضب، وتابعه في ذلك الدكتور شعبان صلاح[5]، في حين نسبها الدكتور حسني عبدالجليل يوسف[6] نسبة عجيبة؛ إذ ردّها إلى

---

(١) مجلة الثقافة القاهرية، العدد ١٢، سبتمبر، ١٩٧٤، ص ٣٣. وديوان موكب الذكريات د. مختار الوكيل، دار المعارف، ١٩٨٠، ص٣٥.

(٢) مجلة الثقافة القاهرية، عدد ١١، أغسطس، ١٩٧٤، ص٨١.

(٣) في عروض الشعر العربي، ص٧١ ، ٧٢.

(٤) تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث، د. حسن أحمد الكبير، دار الفكر العربي، ص ٣٠٣.

(٥) ينظر: المرشد ١/ ٨٥، وموسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، ص ٢٤٢.

(٦) موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ٢/ ١١.

الخفيف بضمّ شطرين إلى بعضهما، بحيث تصير الصورة (فاعلاتُ مستفعلن فعلْ).

والنسبة إلى المتدارك المنهوك قد تستساغ عقلياً لجواز أن تحول التفعيلة (فاعلن) إلى (فَعِلْ) بدخول القطع والخبن في العروض والضرب، لكن تبقى سلامة التفعيلة الأولى (فاعلن) من القطع أو الخبن في جميع القصيدة حائلاً موسيقياً يمنع النسبة القاطعة إلى بحر المتدارك الذي غالباً ما يأتي على (فاعل) أو (فعلن)، على النحو الذي نجده مثلاً في قول أبي القاسم الشابي:[1]

غنـــاه الأمـــس وأطربـــه وشـجاه اليـوم فمـا غـده؟

قـد كـان لـه قلـب كالطفـ ـل يـد الأحـلام تهدهـده

مـذ كـان لـه ملـك فـي الكـو ن جميـل الطلعـة يعبـده

فـي جـوف الليـل يناجيـه وأمـام الفجـر يمجـده

لكني أميل إلى نسبة الصورة إلى بحر المقتضب، لأنها تتوافق مع النسق الموسيقي للبحر، النسق الذي نجده، مثلاً، في الأبيات التامة مع الاستغناء عن بعض الكلمات في قول شوقي:

(في هوادج/ قام دونها/ واستحثها/ فهي تارة/ وهي تارة)

وهي أجزاء من أبيات في قصيدته (أثر البال في البال) حيث يقول[2]:

فـي هـوادج عجـلا بالجيـاد تنسـحب

قـام دونهـا سـبب واسـتحثها سـبب

(١) ديوان أبي القاسم الشابي من قصيدة (صفحة من كتاب الدموع)، ص ١٧٦، ١٧٧.
(٢) الشوقيات ٢/ ١٠.

فهـــــي تـــــارة مهـــــل وهـــي تـــارة خبـــب

ومعلوم أن تفعيلات المقتضب هي: مفعولات مستفعلن مستفعلن (مرتين) كما يقتضيه نظام الدوائر العروضية، غير أن هذا البحر لا يستعمل إلا مجزوءاً فتصبح تفعيلاته (مفعولات مستفعلن) ثم تحول (مستفعلن) إلى (مستعلن) بسبب الطيّ، ويصبح الوزن (فاعلات مستعلن)[1].

وبإضافة هذه الصورة إلى المقتضب نكون قد أضفنا ثلاث صور إلى صورة البحر الأصلية يتضمنها البيان الآتي:

الصورة الأولى ـ (فاعلن فعل ـ فاعلن فعل): وتمثلها قصيدة (حنين القروي) لمحمد الأسمر التي يقول فيها:[2]

شـــفني الســـهرْ فاســـأل القمـــرْ

إنـــــه الـــــذي يعـــــرف الخبـــــرْ

الصورة الثانية ـ (فاعلن فعل ـ فاعلن فعول): وتمثلها قصيدة العقاد (عصر السرعة) التي يقول فيها:[3]

طـــار فـــي الـــذرى هـــام فـــي الســـهول

مســـــرع الخطـــــا حيثمـــــا يجـــــول

---

(١) يمكن أن تأتي الصورة على المقتضب ويكون وزنها (فاعلن فعل) أيضاً، بناء على رأي القرطاجني في كون تفعيلة المقتضب (فاعلن مفاعلتن)، فإذا ما حذفت الفاصلة الصغرى أصبح الوزن (فاعلن فعل) ينظر: (موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، ص ٢٤٠– ٢٤٢، والمرشد ١/ ٨٥، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الثالثة، ١٩٨٦، ص ٢٣٤).

(٢) ديوان الأسمر، محمد الأسمر، شركة فن الطباعة، ص ٤٥٣.

(٣) ديوان العقاد (عابر سبيل)، المكتبة العصرية، بيروت، ٧/ ٥٦٢.

مـــــا لـــــه عـــــدا عـــــدوة الوعـــــول

الصورة الثالثة- (فاعلن فعول . فاعلن فعول): وتمثلها قصيدة الدكتور طه حسين (آه لو عدل) التي يقول فيها:[1]

كـــــــل ذي بهـــــــاءْ يمقـــت الوصـــالْ

يظهـــــــر الحيـــــــاءْ وهـــو فـــي صـــدودْ

مـــــن لـــــذي الســـــهودْ منـــــه بـــــالنوالْ

القيمة الموسيقية للصورة:

رغم أن إيقاع الصورة إيقاع راقص عجيب، إلا أننا وجدنا الشاعر غالباً ما يلتزم فيها قافية موحدة مهما كثر عدد أبياتها، عكس الصورتين السابقتين، ناهيك أن جلّ ما نُظم عليها كان في الشكوى والعتاب، وغالباً ما كان التقييد يصاحب حرف الروي فيها.

ثانياً- التغيير في عدد التفعيلة:

لم يقف الطموح بالشاعر العربي الحديث عند حد زيادة حركات أو سكنات أو نقصها من التفعيلة، إنما تعداه إلى تجريب لون آخر يتعلق بعدد التفعيلات في البيت الواحد زيادة ونقصاً، وإذا كان المهجريون هم من أول من نسب إليهم التلاعب في عدد التفعيلات في البيت الشعري، فإن التراث العربي قد حفظ لنا

(١) أشار إلى هذه القصيدة الدكتور محمد أبو الأنوار في كتابه الحوار الأدبي حول الشعر، دار المعارف، الثانية، ١٩٨٧، ص٥١٤. وقال بأنها نشرت في جريدة (مصر الفتاة) عام ١٩٠٩.

بوادر هذا الصنيع، متمثلاً في كثير من الموشحات، على النحو الذي يبدو، مثلاً، في موشحة ابن سناء الملك التي يقول فيها:[1]

سـروا فسـرت بالأفكـار قلـوب

وغيـب تلـك الأقمـار غـروب

وعنـدي مـنهم أخبـار تطـيب

وغاية ما فعله الشعر الحديث هو أن الشاعر فيه لم يقف عند حد النقص من التفعيلات في البيت الواحد، بحيث يصير الأمر في النهاية جمعاً بين شطرات من صور البحر تاماً ومجزوءاً ومنهوكاً وهكذا، إنما وجدناه يزيد في عدد التفعيلات في البيت الواحد سواء أكان تاماً ومجزوءاً، مما يمكننا معه أن نقسم التغيير في عدد التفعيلات إلى تغيير بالزيادة وتغيير بالنقص، كما يتضمنه البيات الآتي:

١ . زيادة عدد التفعيلات:

على غير مثال سابق قد يخرج الشاعر على سنن الأوزان العروضية، بحيث تكثر تفاعيل البحر في البيت على نحو لم نعهده من قبل، بحيث تأتي تفاعيل التام عشر تفعيلات من أصل ثماني، وتأتي تفاعيل المجزوء خمس من أصل أربع وهكذا، والملاحظ أن هذا التجديد لم يطرد إلا في البحور أحادية التفعيلة، نتيجة استقرار نغمة التفعيلة وأطرادها في آن معاً، على ما يبدو مثلاً في بحر المتقارب والمتدارك والرجز والكامل والرمل وغيرها.

---

(١) دار الطراز في عمل الموشحات، ص ١١١، وينظر ص ١١٣، ١٢٩. وعلى الرغم من غرابة أوزانها على الشعر العربي، فإن ذلك لا يمنع أن يكون الشاعر الحديث قد نظر إليها كصورة، وعرب أوزانها حسب بحور الشعر العربية.

ففي المتقارب تأتي التفعيلة (فعولن) مكررة خمس مرات، على النحو الذي نجده مثلاً في قصيدة "نشيد السجون" للشاعر كمال عبدالحليم التي يقول فيها:[1]

هنـــا فـــي الظـــلام يعـيش الهـدوء الرهيـب

هنـــا فـــي العيـــون دمـــوع وفيهـــا لهيـــبْ

فعـــول/ فعـــولن/ فعـــولن/ فعـــولن/ فعـــول

هنـــا الراكعـــون هنـــا الخطـــوات البطيئـــهْ

هنـــا تتلظـــي الجحـــيم النفـــوس البريئـــهْ

فعـــول/ فعـــولن/ فعـــولن/ فعـــولن/ فعـــولن

حيث أسهم التدوير[2] في خلط العروض بالضرب مما يجعل من التفعيلة الخامسة عروضاً وضرباً في آن معاً، كما في المشطور والمنهوك من أي بحر شعري.

وكذلك فعل الشاعر محمود حسن إسماعيل على نحو موسع، في كثير من قصائده، إذ استخدم خمس تفعيلات في مجزوء المتقارب وعشر تفعيلات في تامه، كما يبدو مثلاً في قصيدتيه (السلام الذي أعرفه، غضبة الثأر) حيث يقول في الأولى:[3]

ولكننـــــي مـــــن دروب الحيـــــاة انطلقـــــتُ

ومـــــن كـــــل جـــــرح لإنســـــانها قـــــد ســـــريتُ

---

(١) إصرار، ص ٥٧.

(٢) التدوير: اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة، ينظر: (العمدة، ج ١، ص ١٧٧).

(٣) الأعمال الكاملة، محمود حسن إسماعيل، ١٤٩٦/٣. من ديوانه (صلاة ورفض).

فعـــول/ فعـــولن/ فعـــولن/ فعـــولن/ فعـــولن

ومـــن كـــل وجـــه تضـــج بـــه صلـــوات العبيـــدْ

ومـــن كـــل ســـاق تـــؤج بهـــا وخـــزات القيـــودْ

ومـــن كـــل طـــرف بـــه الزهـــر تنبـــت فيـــه القبـــورْ

وتصـــــلب فـــــي عطـــــره نغمـــــات الزهـــــورْ

فعـــول/ فعـــولن/ فعـــول/ فعـــولن/ فعـــول

ويقول في الثانية:[1]

ومـا قيـل بغـداد حتـى سـمعت انتفاضـة روحـي يشـق صـداها انهمـاك السـكونْ

ومـا قيـل بغـداد حتـى رأيـت علـى الأفـق طـيراً يغنـي ويـوقظ كبـر السـنينْ

ويهـزج فـوق اخـتلاج العصـور بصـوت يـدوي أذانـاً مـن اللـه هـز القـرونْ

فعـول/ فعـولن/ فعـولن/ فعـول/ فعـولن/ فعـولن/فعـولن/فعـولن/فعـولن/ فعـول

ولعل الذي سوغ دخول التفعيلة الزائدة هو كون تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) تصلح وزناً لكثير من الصفات والأسماء بل الأفعال أيضاً، فأستطيع أن أصف اللهيب في البيت الثاني من قول كمال عبدالحليم مثلاً بكونه (لهيب مرير)، وأكون قد جعلت المتقارب المجزوء على ستة أجزاء أو سبعة وهكذا، لكن الشاعر لا

(١) الأعمال الكاملة، محمود حسن إسماعيل، ٣/ ١٥١١، ١٥١٢. من ديوانه (صلاة ورفض).

يقصد ذلك قصداً، فكمال عبدالحليم لم يدر بخلده وهو ينظم قصيدته أنه يجدد، وإنما حدثني أن نغمة نشيد أجنبي كانت تسيطر عليه وهو ينظمها.[1]

كما أن تكرار جمل بعينها بتحوير ضئيل يساعد في إطالة البيت الشعري حتى إنه قد يصل معها إلى إحدى عشرة تفعيلة، على النحو الذي نجده في قصيدة (السلام الذي أعرفه)[2] لمحمود حسن إسماعيل حيث يقول:

من الشرق جئت ومن كل أرض أتيت ولست نبياً على كفه تسطع المعجزات

فعولن/فعول/فعولن/فعولن/فعول/فعـــــول/ فعولن/فعول/فعولن/فعولن/فعـــــول

فلو حذفنا جملة (ومن كل أرض أتيت) استقام لنا بيت من تام المتقارب ثماني التفعيلات، دون أدني تغيير.

وتبدو زيادة التفعيلات في الأبحر أحادية التفعيلة ملمحاً أصيلاً من ملامح التجديد في شعر محمود حسن إسماعيل، حيث وجدناه يستعمل الرجز المجزوء خماسي التفعيلات في قصيدتيه (بغداد، بين الله والإنسان)، حيث يقول في الأولى:[3]

لو ألهمتني طيف صوت من صدى التاريخ حول بابها

أو وشعتني بسنا من سجدة النور على قبابها

أو ساكبتني بيد الوحي رحيق الخلد من عبابها

مستفعلن/ مستعلن/ مستعلن/ مستفعلن/ متفعلن

---

(١) حدثني الشاعر بذلك مشافهة، أثناء قيامي بإعداد أطروحة الماجستير في شعره.

(٢) الأعمال الكاملة، محمود حسن إسماعيل، ٣/١٤٩٥.

(٣) المرجع السابق من ديوان (لا بد)، ٢/ ١٣١٥.

ويقول في الثانية:[1]

إن كنــت لا تعــرف ســرّ دمعــة يذرفهــا الفقيــرْ

يســقي بهــا خريفــه العطشــان فــي لهاثــه المريــرْ

فيــزرع الــوهم علــى جفونــه بســتانه النضــيرْ

مــتفعلن/ مســتعلن/ مــتفعلن/ مســتفعلن/ فعــول

وإذا كان الدكتور شعبان صلاح قد تعجب من ورود هذه الصورة من الرجز في قصيدة (بين الله والإنسان) ظناً منه أنها فريدة[2]، فإن الفريد حقاً في تجديد الشاعر يكمن في القصيدة الأولى، حيث يقول:[3]

لجئتهــا بســيكب مــن مهجتــي مــن الغنــاء لــم تــره

وســقتها ملاحمــا للشــعر مــن تاريخهــا معطــره

تقــص ألــف ليلــة جــديدة لإلفهــا ومعــذره

مــتفعلن/ مــتفعلن/ مــتفعلن/ مــتفعلن/ مــتفعلن

حيث لاحظنا رتابة وعذوبة في موسيقى الرجز الذي تأتي جميع تفعيلاته في الأبيات مخبونة على (متفعلن)، اللهم إلا ثلاث تفعيلات على (مستفعلن) في قول الشاعر (من مهجتي، للشعر من تاريخها) على خلاف العادة، وهي رتابة ترتفع بإيقاع البحر درجات ودرجات.

---

(١) الأعمال الكاملة، محمود حسن إسماعيل، من ديوان (لا بد)، ٢ /١٣٥٣.

(٢) ينظر موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، ص ١٠٩.

(٣) الأعمال الكاملة، محمود حسن إسماعيل، ٢/ ١٣١٥.

ومن الشعراء من استخدم المتدارك سباعي التفعيلة كما في قصيدة (كلمات لا تنسى)[1] لفاروق شوشة حيث يقول:

لـــو عـــدنا نقطـــف حلمـــا كـــان يضـــيء لياليـنـــا

ونلملـــم أفـــراحاً كانـــت فـــي الغيـــب تنـــادينا

فعلـــن فعلـــن فاعـــل فاعـــل فاعـــل فعلـــن فاعـــل

وإذا كان الدكتور شعبان صلاح يرى أن الشاعرة نازك الملائكة قد استخدمت المتدارك خماسي التفعيلات في قصيدتها (أغنية لطفلي) التي تقول فيها:[2]

مـــــاما مامـــــا مـــــاما مامامـــــا

بـــــراق الحلـــــو اللثغـــــة ينـــــوي النومـــــا

والنـــــوم وراء الربـــــوة هيـــــأ حلمـــــا

فاعـــــل فعلـــــن فاعـــــل فعلـــــن فعلـــــن فـــــا

فإني أرى أن المتدارك فيها سداسي التفعيلة، والجديد هو دخول الحذذ في التفعيلة الأخيرة، حيث صارت به (فا) بدلاً من (فاعلن)، أما كلام الدكتور شعبان فيترتب عليه كون تفعيلة المتدارك تأتي مرفلة[3]، فتصير فاعلاتن أو فالاتن وهو ما لم يرد في شعر قديم.

---

(١) الأعمال الشعرية، فاروق شوشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، المجلد الأول، ٣٠٣ من ديوان لؤلؤة في القلب.

(٢) ديوان نازك الملائكة، ٥٥٢/٢.

(٣) الترفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع. ينظر: كتاب الكافي، ص ١٤٥.

وتبقى زيادة التفعيلات في تام البحر ملمحاً فردياً ونادراً تفرد به محمود حسن إسماعيل أيضاً، ذلك أن الزيادة في المجزوءات، مهما بلغ حدها، تعد مغامرة محسوبة؛ لأن لها مرسى هو عدد التفعيلات في تام البحر، أما الزيادة في التام فلا.

على أنني أرى أن زيادة التفعيلات بهذه الطريقة قد فتح الباب على مصراعيه لتقبل الذوق العربي موسيقى الشعر الحر الذي يلتزم بتفاعيل البحر دون التزام بعددها في السطر الشعري، الدليل على ذلك أن قصيدة (النهاية) لنسيب عريضة، التي عدّها كثير من النقاد نموذجاً للتحرر من الوزن واللعب بالتفاعيل، هذه القصيدة يمكن ردها إلى الرمل المجزوء خماسي التفعيلات كما ذهب الدكتور حسن الكبير[1]، فتكون صورتها هكذا:

كَفِّنُوهُ! وادْفِنُوهُ! أَسْكِنُوهُ هُوَّةَ اللَّحْدِ العَمِيقْ

وَاذْهَبُوا لاَ تَنْدِبُوهُ، فَهْوَ شَعْبٌ مَيِّتٌ لَيْسَ يُفِيقْ

ذَلِّلُوهُ، قَتِّلُوهُ، حَمِّلُوهُ فَوْقَ مَا كَانَ يُطِيقْ

حَمِلَ الذُّلَّ بِصَبْرٍ مِنْ دُهُورٍ فَهْوَ فِي الذُّلِّ عَرِيقْ

* * * *

هَتْكُ عِرْضٍ، نَهْبُ أَرْضٍ، قتل بَعْضٍ لَمْ تُحَرِّكْ غَضَبَهْ

فَلِمَاذَا نَذْرِفُ الدَّمْعَ جُزَافاً؟ لَيْسَ تَحْيَا الحَطَبَةْ

---

(١) تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث، ص ٤٣٧، ٤٣٨، والصورة التي تروى بها الأبيات هكذا: كَفِّنُوهُ!

وادْفِنُوهُ!

أَسْكِنُوهُ

هُوَّةَ اللَّحْدِ العَمِيقْ

لاَ، وَرَبِّـــي مَـــا لِشَـــعْبٍ دُونَ قَلْـــبٍ غَيْـــرِ مَـــوتٍ مِـــنْ هِبَـــة

فَدَعُـــوا التَّـــارِيخَ يَطْـــوِي سِفْـــرَ ضُـــعْفٍ وَيُصَـــفِّي كُتُبَـــهْ

٢ . نقص عدد التفعيلات:

يبدو أن رتابة الإيقاع كانت مثار قلق للشعراء، مما جعلهم يحاولون التفنن من أجل كسر هذه الرتابة بأي شكل فني، وقد اجتهد الديوانيون والمهجريون في ذلك، فضموا شطرة من شطرات البحر إلى تفعيلة واحدة منه، على النحو الذي يبدو مثلاً في قول المازني في قصيدة (ليلة وصباح):[1]

خيم الهم على صدر المشوق يـــا صـــديقي

وبـــدت فـــي لجـــة الليـــل النجـــوم

ومضـــى يـــركض مقـــرور النســـيم

وثنى الزهر على النور الغطاء عـــم مســـاء

هات لي ماذا؟ ألا هات الدواة الـــــــــدواة؟

أو لـــم يغـــف مـــع الليـــل الصـــدى؟

فلـــيكن لـــي سمـــرا تحـــت الـــدجى

لكن اجتهاد الديوانيين والمهجريين لا يعني أنهم أول من فعل ذلك، فمن ورائهم طريق طويل مهده لهم أصحاب الموشحات . كما أشرت من قبل . ثم عرّب

---

(١) ديوان المازني، ضبط محمود عماد، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦١، ص ٢٥٤.

أوزانه أمير الشعراء أحمد شوقي في مسرحه الشعري الذي طالما أتحفنا بكل جديد، على النحو الذي يبدو، مثلاً، في قوله في مسرحية (مجنون ليلى) على لسان الحادي:[1]

يـــا نجـــد خـــذ بالزمـــام ورحـــــب

ســـر فـــي ركـــاب الغمـــام ليثـــــرب

هـــذا الحســـين الإمـــام ابـن النبـي

حيث جمع شوقي بين شطرة من بحر المجتث وتفعيلة واحدة من بحر الرجز.

الجديد في هذه الصورة عند الديوانيين والمهجريين أنه غالباً ما كان يصاحبها تنوع في القافية في كل شطرين، كما أن الوزن فيها قلما كان يتخطى بحر (الرمل)، وكأن الشعراء قد وجدوا فيه بغيتهم، ثم تواتر إبداعهم عليه، فعليه، مثلاً، تأتي قصيدة العقاد (بعد عام)[2] التي يقول فيها:

كـاد يمضـي العـام يـا حلـو التثنـي أو تـــولى

مـــا اقتربنـــا منـــك إلا بـــالتمني لـــيس إلا

مـــذ عرفنـــاك عرفنـــا كـــل حســـن وعـــذاب

لهـب فـي القلـب فـردوس لعينـي فـي اقترابـي

والواضح أن تفعيلة الرمل المنفردة (فاعلاتن) كانت تأخذ في الغالب صورتين لا تخرج عنهما: فإما أن تأتي صحيحة أو مخبونة (فعلاتن) كما في المثال

(١) الأعمال الكاملة (المسرحيات)، أحمد شوقي، ص ١٤١.

(٢) ديوان العقاد، ١/ ١٧٣.

السابق، وقد تأتي مصابة بالحذذ والقصر، إذا ما اقترنت بتفعيلة أخرى، كما في قصيدة جبران خليل جبران (أغنية الليل)[1] التي يقول فيها:

سـكن الليـل وفـي ثـوب السـكونْ تختبـي الأحـلامْ

وسعى البدر وللبدر عيونْ ترصـد الأيـامْ

فتعـالي يـا ابنـة الحقـل نـزورْ كرمـة العشـاقْ

علنـا نطـفي بذيـاك العصـيرْ حرقـة الأشـواقْ

فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلاتن فـاع

فإذا ما غادرنا بحر الرمل إلى غيره من بحور الشعر، وجدنا الشاعر يستخدم إلى جانب الشطر تفعيلتين بدلاً من واحدة على النمط السابق نفسه، وإن كان يجعل التقفية شيئاً أساسياً بين كل مجموعة ثنائية، مثال هذا (ساعة الغروب)[2] للشاعر جورج صيدح التي يقول فيها:[3]

هنـاك علـى مـذبح الرابيـه يمـوت النهـارْ

---

(١) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، تحقيق: ميخائيل نعيمة، بيروت، لبنان، ص ٦٠٥، والأمر ذاته تجده في قصيدة (أعلام الهدى) لصفي الدين الحلي في ديوانه، ص ١٢٥، حيث يقول فيها:

شـق جيـب الليـل عـن نحـر الصـباح أيهـا السـاقون

(٢) حكاية مغترب في ديوان شعر، جورج صيدح، دار مجلة شعر، بيروت، الأولى، ١٩٦٠، ص١١.

(٣) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، د. رجاء عيد، ص٢٠٧.

وفـــي هيكـــل الغابـــة الســـاجيه شـــــموع تنـــــارْ

يجـــز الشـــعاع رؤوس الشـــجر فتجـــــري الـــــدما

كـــأن إلـــه الجمـــــال انتحـــر ببـــــاب الســـــما

فالبحر هنا يختلف عن سابقه، فنجد المتقارب بتفعيلته (فعولن) يضفي على إيقاع الأبيات سرعة وحدّة، تتابع معها الصور الفنية كأنها لقطات صور فوتوغرافية سريعة. لعل قِصَر التفعيلة (فعولن)، بخاصة مع دخول (القصْر)[1]، هو الذي سوغ أن يكون الشطر مكوناً من تفعيلتين.

وقد يتم الأمر ذاته في بحر المتقارب، لكن مع تفعيلتين من بحر المتدارك على النحو الذي في قصيدة (مع الحفيدين)[2] للشاعر جورج صيدح حيث يقول:

تعـــالا صـــغيريّ نحـــوي تعـــالا اضـــــحكا والعبـــــا

وكـــالطير تشـــدو متـــى الغصـــن مـــالا غنيـــــا واطـــــربا

بصـــــوتكما تطـــــردان المـــــلالا

صـــغيري هيـــا . تعـــالا إليـــا تعـــــالا تعـــــالا

فقول الشاعر:

(اضحـــكا والعبـــا) و(غنيـــا واطـــربا)

---

(١) المقصور: ما سقط ساكن سببه وسكن متحركه.

(٢) حكاية مغترب في ديوان شعر، جورج صيدح، ص٤١٦.

فاعلـــــن فـــــاعلن فاعلـــــن فاعـــــن

ليس على المتقارب، بل هما من المتدارك؛ وهذا التغيير في الموسيقى يبدو مستساغاً إلى مدى بعيد، ذلك أن شطر المتقارب يمثل الجانب الغنائي الذي طالما تغنى الشاعر فيه بآماله وذكرياته وآلامه وطموحاته، في حين تمثل تفعيلتا المتدارك صوت الأب الحقيقي الحاني على ولديه، فالتغيير هنا ناشئ عن تعدد الأصوات في القصيدة.

يبدو أن النقص في عدد التفعيلات في الشطر الثاني كان مرحلة من مراحل التجريب الموسيقي في القصيدة، بدليل أنه سرعان ما تلاشى هذا الصنيع بحيث لم يطرد في شعر الشاعر إلا في قصائد معدودة، وأنه يمكننا أن نستغني عن الشطرة الثانية ويستقيم المعنى دون جهد في أغلب الأحيان، لو قرأنا قول الشاعر جورج صيدح، مثلاً، هكذا:

هنـــاك علـــى مـــذبح الرابيـــهْ وفـــي هيكـــل الغابـــة الســـاجيهْ

يجـــز الشـــعاع رؤوس الشـــجرْ كـــأن إلـــه الجمـــال انتحـــرْ

ونريد أن نؤكد أن تنـويع الشاعر بين الزيادة والنقصان كان البداية الحقيقية لشعر التفعيلة، لأن القافية ظلت ملمحاً أساسياً فيه، وإن لم تتواتر كما كانت تتواتر في قصيدة الشطرين، الأمر الذي يبرهنه وقوفنا مثلاً على قصيدة الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي (مقتل صبي) التي يقول فيها:[1]

(١) الأعمال الكاملة للشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣، ص٥١.

المـــــــوت فـــــــي الميـــــــدان طـــــــنّ ٢
الصـــــــــمت حـــــــــطّ كـــــــــالكفن ٢
وأقبلـــــــــت ذبابـــــــــة خضـــــــــراء ٣
جـــاءت مـــن المقـــابر الريفيّـــة الحزينـــة ٤
ولـو لبـت جناحهـا علـى صـبيّ مـات فـي المدينـة ٥
فمـــــا بكـــــت عليـــــه عـــــين! ٢

الموت في الميدان طنّ ٢

فموسيقى القصيدة تنتمي إلى بحر الرجز بتفعيلته (مستفعلن)، التي تأتي تامة ومكررة في السطرين (١و ٢)، لتكون بيتاً من مجزوء الرجز، ثم يزداد عدده في السطرين (٣و ٤) لتكون بيتاً من مشطور الرجز في السطر الثالث، وبيتاً من مجزوئه في السطر الرابع، ثم تتكرر التفعيلة في السطرين الخامس والسادس لتكون بيتاً من المجزوء كما حدث في السطرين الأول والثاني، وهكذا.

التجديد في موسيقى القصيدة:

قد يتعدى التجديد صورة التفعيلة وعددها إلى خرق النسق الموسيقي للقصيدة، بحيث تجمع القصيدة بين أكثر من صورة للبحر الشعري، أو تجمع بين بحرين، بما يحس معه المتلقي بالخروج عن المألوف الشعري[١]، هذا الخروج الذي جعله (س. موريـة) في دراسته لحركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث،

(١) المألوف الموسيقي للشعر يكاد ينحصر في ثبات التفعيلة وعددها وصورتها في الضرب ورويها في كل بيت من أبيات القصيدة.

صورة لما تم تسميته بعد ذلك بالشعر الحر[1]، ناهيك عن تدوير البيت الشعري أو تقييد رويه في القصيدة.

وليس هذا الخرق جديداً على القصيدة العربية أيضاً، فقد روت لنا كتب التراجم كثيراً من القصائد التي جمعت بين أوزان مختلفة في القصيدة، كانت تدور على ألسنة الشعراء في صورة مطارحات أدبية، كتلك المطارحة التي دارت بين الإمام محمد بن علي الشوكاني ومحمد بن أحمد الصعدي، إذ لما قال الثاني قصيدته التي بدأها بقوله:

صب يورقه النسيم إذا صبا من نحو صنعا حاملا طيب الرسائل

ويثير لوعته الحمام إذا علت في الدوح فرعا والزهور له غلائل

أجابه الشوكاني بقصيدة بدأها بقوله:[2]

قلبٌ تقلّب في فنون من جنـ ـون العشق طبعا في ربى تلك المنازل

يذري دموع عيونه محمرّة وتراً وشفعا من هوى ظبي الخمائل

---

(١) يقول س. موريه: النمط الأول ـ استخدام البحور المتعددة التي تربط بينها بعض أوجه الشبه في القصيدة الواحدة، ونادراً ما تنقسم الأبيات في هذا النمط إلى شطرين. ووحدة التفعيلة فيه هي الجملة التي قد تستغرق العدد المعتاد من التفعيلات في البحر الواحد أو قد يضاعف هذا العدد وقد اتبع هذه الطريقة كل من أبى شادي ومحمد فريد أبي حديد.
النمط الثاني . وهو استخدام البحر تاماً ومجزوءاً دون أن يختلط ببحر آخر في مجموعة واحدة مع استعمال البيت ذي الشطرين، وقد ظهرت هذه التجربة في مسرحيات شوقي. ينظر: الشعر العربي الحديث س. موريه ترجمة: د. شفيع السيد ود. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، ١٩٨٦ ص٢٧٥، ٢٧٦.

(٢) البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع للشوكاني (محمد بن علي)، دار المعرفة، بيروت، ٢/ ١١٧، ١١٨.

ويمكن أن نجمل أهم مظاهر التجديد في موسيقى القصيدة العربية الحديثة في: (الجمع بين أكثر من صورة للبحر)، (المزج بين البحور)، (التدوير)، (تقييد القوافي)، على ما يوضحه البيان الآتي:

أولاً ـ الجمع بين أكثر من صورة للبحر:

يعد الجمع بين أكثر من صورة للبحر في قصيدة واحدة أحد التجديدات التي أغرم بها شعرنا الحديث، نتيجة ميل كثير من الشعراء إلى التخفف من نمطية القصيدة العربية، وخلق نسق موسيقي يشاكل النسق القصصي والمسرحي القائم على تعدد الأصوات في القصة والمسرحية، وقد تمخض هذا الميل عن نوعين من أنواع الجمع بين صور البحر الشعري المختلفة:

فقد يتم هذا الجمع بطريقة غير منظمة، تضم التام إلى المجزوء، والمجزوء إلى المنهوك وهكذا، على النحو الذي يبدو مثلاً في قصيدة (الأطلال) لإبراهيم ناجي، حيث بنى الشاعر جل قصيدته على تام الرمل ومنها قوله:[1]

يا فُؤَادِي رَحِمَ اللّهُ الهَوى كَـانَ صَـرْحاً مِـنْ خَيَـالٍ فَهَـوَى

اِسْـقِنِي واشْـرَبْ عَلَـى أَطْـلاَلِهِ وارْوِ عَنِّـي طَالَمَـا الـدَّمْعُ رَوَى

كَيْـفَ ذَاكَ الحُـبُّ أَمْسَـى خَـبَراً وَحَـدِيْثاً مِـنْ أَحَادِيْـثِ الجَـوَى

وَبِسَـاطاً مِـنْ نَـدَامَى حُـلُمٍ هـم تَـوَارَوا أَبَـداً وَهُـوَ انْطَـوَى

ثم ضم إلى هذه الأبيات من المجزوء، منها قوله:[2]

لَسْـتُ أَنْسَـى أَبَـدا سَـاعَةً فِـي العُمُـر

---

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٢.

(٢) السابق، ص ١٣٨، ١٣٩.

تَحْـــــتَ رِيْـــــحٍ صَـــــفَقَتْ لارْتِقَـــــاصِ المَطَـــــرِ
نَوَّحَـــــــتْ لِلذكَـــــــرِ وَشَكَـــــــتْ لِلقَمَـــــــرِ
وَإذا مَـــــــا طَرِبَـــــــتْ عَرْبَـــــدَتْ فـــــي الشّجَـــــرِ
هَـــاكَ مَـــا قَـــدْ صَـــبَّتِ الريـــ ـــــحُ بِـــــأذْنِ الشّاعِـــــرِ
وَهْـــيَ تُغْـــري القَلْـــبَ بِإغـــرا ءِ النّصِيـــــحِ الفَـــــاجِرِ

والسبب في ذلك يمكن رده إلى مرحلية القصيدة، لأن المقطع الأول (التام) كان فيه الشاعر يبث أشجانه ويقلب في صفحات عمره التي انطوت، حاملة ذكريات حبه وأحاديث هواه، بينما كان المقطع الثاني (المجزوء) بمثابة الإفاقة التي أسمعنا فيها الشاعر صوت لسانه لا صوت قلبه العاشق، ومن ثم غاب حرف الروي الممدود، ودخلت الراء المجهورة المكسورة.

ومن ثم نميل إلى ما ذهب إليه الدكتور أحمد هيكل، من أن هذا التغيير كان يتم "غالبا حين يتغير الموقف النفسي، أو حين يتغير المتحدث، أو حين يطرأ تغيير ما على السياق يسمح أو يقتضي أن تغير الموسيقى"[1]، حيث يمكن في قصيدة ناجي أن نعتبر القصيدة قد نظمت على مرحلتين، وفي حالتين نفسيتين مختلفتين؛ إذ ليس هناك تناسق كمي بين أبيات التام وأبيات المجزوء ناهيك عن تغيير صورة الضرب في كل مقطع (فاعلا) في الأول، و (فعلا وفاعلا وفاعلاتن) في الثاني، مما يجعل هذا الجمع بمثابة المغامرة التي قد تفلح وقد لا.

وقد يأتي الجمع بين أكثر من صورة للبحر بطريقة منظمة كأن يجمع الشاعر بين التام والمجزوء أو المجزوء والمنهوك وهكذا، بطريقة متساوية من حيث عدد الأبيات واشتراك بعض المقاطع في التقفية على النحو الذي نجده مثلاً في قول الشاعر عزيز فهمي في قصيدة (سبح القلب)[2] التي نظمها في أكتوبر عام ١٩٤٣، وجمع فيها بين الرمل التام والمجزوء حيث يقول:

---

(١) تطور الأدب الحديث في مصر، د. أحمد هيكل، دار المعارف، الخامسة، ١٩٨٧، ص ٣٥٠.
(٢) ديوان عزيز للشاعر عزيز فهمي، ص٧٣.

سبح القلب فصل أو لا تصلني أنا في الحالين ملآن اليدين
أنت بعضي لم يزل بعضي مني إن تغب عني فبعضي عنك يغني
يا نديمي خذ وهات من قديم الذكريات
هذه الذكرى تواتي وهي عنوان الحياة

والأبيات السابقة تؤكد على أن الجمع بين صور البحر في القصيدة كان يجد في بحر الرمل بغيته، سواء أتم هذا الجمع بصورة منتظمة أم غير منتظمة، وقد كان للغناء دور في هذا الصنيع؛ إذ غالباً ما يأتي المقطع المجزوء مكرراً في القصيدة، وبصوت وإيقاع مخالف للمقطع قبله، مما يشبه فعل (الجوقة)[1] في ترديدها للازمةٍ معينة على مستوى المسرحية أو الأغنية، فالصوتان في المقطعين لا شك أنهما للشاعر، ولكنه في الأول منهما يخاطب الحبيب وربما يناجيه على طريقة الصوفية، وأما في الثاني فهو يخاطب نديمه[2] ويتلذذ معه بترديد ذكرياته الماضية؛ لأنها عنده دليل الحياة وعنوانها.

وعلى النحو ذاته يسير الأمر في قصيدة (الزحف المقدس) لكمال عبدالحليم، حيث يقول الشاعر:[3]

زحف الشعب على طول الطريقْ قدماه فوق أعناق الطغاه

---

(١) الجوقة: هي جماعة من الفنانين يؤدون عملاً جانبياً على المسرح كالعزف والإنشاد والحوار ... وكانت مهمتها تفسير بعض الأحداث والتعليق على بعض الشخصيات بصوت عال يسمعه الجمهور، ثم دخلت اللفظة الكنيسة فدلت على جماعة المرتلين، واستخدمت في الأناشيد الدينية مع المنشد، المعجم المفصل في الأدب، د. محمد التونجي، دار الكتب العلمية، الأولى، ١٩٩٣، ١/ ٣٣٨.

(٢) وربما جرد من نفسه شخوصاً متخيلة يتحدث إليها.

(٣) الزحف المقدس، كمال عبدالحليم، دار الفكر، الأولى، أغسطس، ١٩٥٨، ص٣١، ٣٢، وفاروق هو ابن فؤاد الأول، ملك مصر (١٩٣٦- ١٩٥٢)، أساء الحكم وتنازل عن العرش بعد ثورة الضباط الأحرار يوليو ١٩٥٢ توفي في روما. ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، الأب لويس المعلوف اليسوعي، دار المشرق، الثالثة والعشرون، ص ٥١٧، وعبدالإله بن علي بن الحسين بن علي الهاشمي (١٩١٣- ١٩٥٨) أمير كان علي يديه زوال الدولة الهاشمية في العراق، ... ولما قتل ابن عمه (غازي بن فيصل) ببغداد، ١٩٣٩، وسمي ابنه الطفل (فيصل الثاني) ملكاً، تقرر تنصيب عبدالإله وصياً على العرش، ١٩٣٩، وبلغ فيصل سن الرشد عام ١٩٥٣، فأصبح عبدالإله ولياً للعهد، وكثر اللغط في سيرته وسيرة رئيس الوزراء آنئذ نوري السعيد، ونشبت ثورة ١٤ يوليو ١٩٥٨م في بغداد، وكان عبدالإله من قتلاها. ينظر: الأعلام للزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الثالثة عشرة، مايو، ١٩٩٨، ج٣، ص٢٦٩، ٢٧٠.

لـم يعـد فـي أرضـنا اليـوم رقـيقْ لـم يعـد شـاة علـى رأس شـياه
نحـن ألقيـنا إلـى البحـر (فاروقْ) وإلـى نيراننـا (عبدالإلـهْ)
وتلاقيـنا شقـيقاً لشـقيقْ ورفيقـاً لرفيـق فـي الحيـاه

*** ***

انسـحب يـا أجنبـي مـن ثرانـا الطيـبِ
مـن بـلاد العـربِ بعـد ظلـم الحقـبِ
جـاء يـوم الغضـبِ ابتعـد عـن لهبـي

والملاحظ في هذا اللون أن التقفية كانت تظهر بصورة مكثفة ومتعمدة، حيث يعتمد عليها الشاعر في الوقف، ومن ثم فلا وجود للتدوير في أي بيت من هذه الأبيات، ويرجع ذلك إلى اقتناع الشاعر بتعدد الأصوات في مثل هذه الأناشيد، لأنها تعتمد أساساً على صوتين: صوت المنشد أو المغني وصوت الجوقة.

وقد تطور الجمع بين أكثر من صورة من صور البحر على أيدي أصحاب الشعر الحر، حيث وجدنا التلاحم بين الشطرات يزداد شيئاً فشيئاً، على عكس ما كان يحدث في ضم الشطرة إلى التفعيلة والتفعيلتين عند الديوانيين والمهجريين، مما يمكن أن نقف عليه في مزج محمود حسن إسماعيل بين مجزوء الرجز (خماسي التفعيلات) ومنهوكه في قصيدة (بين الله والإنسان)[1] حيث يقول:

إن كنـت لا تعـرف سـر دمعـة يذرفهـا الفقيـر

(١) الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل من ديوان (لا بد)، ٢ /١٣٥٣، وتنظر: قصيدة (أغنية) للشاعرة نازك الملائكة في ديوانها، ج ٢/ ٢٣١.

يسـقي بهـا خريفـه العطشـان فـي لهاثـه المريـر

فيـزرع الـوهم علـى جفونـه بسـتانه النضـير

ثمـــــــــاره دانيـــــــــة القطـــــــــاف

ظلالـــــــــه وارفـــــــــة الضـــــــــفاف

ففي الشطرتين الأخيرتين إيضاح لنضرة البستان المذكورة في البيت قبلهما، وهي صورة تعكس مدى ما يعانيه الفقير من شظف العيش، الأمر الذي جعل الوهم والتخيل يرسم له بستاناً نضيراً، وارف الظلال متدلي الثمار.

ثانياً . المزج بين البحور:

تأكيداً على ميل كثير من الشعراء في العصر الحديث إلى التخفيف من حدة الوزن الواحد في القصيدة العربية، وحرصاً على إحداث لون من الدرامية يحفظ للقصيدة الغنائية جدتها ونضارتها، عرفت القصيدة الحديثة لوناً من التجديد، يتم فيه الجمع بين بحرين شعريين، أو قل بين أكثر من بحر من بحور الشعر، نتيجة حرص الشاعر الحديث على استيفاء أبعاد تجربته، مع المواءمة بين هذه الأبعاد بطريقة موسيقية مقبولة وسائغة، على النحو الذي يبدو مثلاً في قصيدة (المواكب)[1] لجبران خليل جبران التي يقول فيها:

الخير في الناس مصنوع إذا جبروا والشر في الناس لا يفنى وإن قبروا

وأكثـــر النـــاس آلات تحـــركها أصابع الدهر يوماً ثم تنكسرُ

فـــلا تقـــولن هـــذا عـــالم علَـــمٌ ولا تقـــولن ذاك الســـيد الـــوقرُ

(١) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، ص ٣٥٣، ٣٥٤.

فأفضل الناس قطعان يسير بها صوت الرعاة ومن لم يمش يندثرُ

*** ***

ليس في الغابات راع لا ولا فيها القطيعْ

فالشتا يمشي ولكن لا يجاريه الربيعْ

خلق الناس عبيداً للذي يأبى الخضوعْ

فإذا ما هب يوماً سائراً سار الجميعْ

أعطني الناي وغنِّ فالغنا يرعى العقولْ

وأنين الناي أبقى من مجيد وذليلْ

لقد أدار جبران حواراً جدلياً بين شيخ وشاب يدور حول نظرة كل منهما للحياة بأبعادها المختلفة، بما أن الشيخ يمثل الحكمة والتجربة، والشاب يمثل الفطرة ونقائها، "وقد لجأ جبران إلى وسيلة موسيقية بارعة للتعبير عن هذين البعدين من أبعاد رؤيته الشعرية، حيث أعطى كلاً من الصوتين المتحاورين –اللذين يمثلان بساطة الفطرة وتعقد المدينة المعاصرة . وزناً موسيقياً مختلفاً عن الوزن الذي أعطاه للآخر، أما صوت الطبيعة والفطرة فقد أعطاه وزناً بسيطاً عذب الإيقاع لا تعقيد فيه ولا تركيب، وهو (مجزوء الرمل)، بينما أعطى الصوت الآخر وزناً مركباً معقد الإيقاع وهو وزن (البسيط) الذي تتألف وحدة الإيقاع فيه من تفعيلتين"[1].

ومما يلاحظ تدليلاً على حيوية الصراع هنا أن الشاب كان يعلق على كل مقطع بما يقتضيه سياق كلام الشيخ، فإذا قال الشيخ:

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة دار العلوم، الثانية، ١٩٧٩، ص٢٠٠، ٢٠١.

فأفضل الناس قطعان يسير بها صوت الرعاة ومن لم يمش يندثرُ

وجدنا الشاب يقول:

ليس في الغابات راع لا ولا فيها القطيعْ

وإذا قال الشيخ في المقطع التالي:

والسر في العيش رغد العيش يحجبه فإن أزيل تولى حجبه الكدرُ

فإن ترفعت عن رغد وعن كدر جاورت ظل الذي حارت به الفكرُ

قال الشاب:

ليس في الغابات حزن لا ولا فيها الهموم

فإذا هبّ نسيم لم تجئ معه السموم

وعلى هذا النحو أيضاً تجيء قصيدة (رؤيا في عام ١٩٥٦)[١] لبدر شاكر السياب التي مزج فيها بين (الرمل والمجتث)، مع فارق واحد هو عدم التزام عدد من التفاعيل في السطر الشعري المبني على بحر الرمل، كما يبدو في قوله:

حطت الرؤيا على عيني صقراً من لهيبْ

إنها تنقض تجتث السوادْ

تقطع الأعصاب تمتص القذى من كل

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب، ص ٤٢٩، ٤٣٠، وعلى النحو ذاته في الجمع بين الشكلين الحر والموروث تأتي قصيدة (كلمات مرتعشة) لفاروق شوشة في الأعمال الشعرية، ١/ ٧٠.

جفن فالمغيبْ

....في غيمة الرؤيا يوم بلا ميعادْ

جنكيز هل يحيا جنكيز في بغدادْ؟

عين بلا أجفان تمتد من روحي

شدق بلا أسنان ينداح في الريح

فالقصيدة رغم صدورها عن شخص واحد، إلا أنها تمثل حالتين مختلفتين لهذا الشخص، هما حالة النوم وحالة الإفاقة، فالشاعر في النوم يرى رؤيا مزعجة، أو حلماً مزعجاً، مما جعل الرؤيا عنده أشبه بالصقر الذي ينقض على الأعصاب فيقطعها، مانعاً النوم عن كل عين، وقد أعطى الشاعر هذه الحالة وزن الرمل (فاعلاتن)، أما في اليقظة فيختلف الإيقاع نتيجة فزع الشاعر، وازدياد ضربات قلبه، وهو يسأل:

جنكيز هل يحيا جنكيز في بغداد؟

وأمارة هذا الفزع ظاهرة في ملامح الشاعر، فعينه صارت بلا أجفان، وشدقه أصبح بلا أسنان، وصوته أصبح صوت ذئب يعوي (أنا الإنسان)، وقد أعطى هذه الحالة القلقة والمرعبة في آن جديد المجتث (مستفعلن فاعل).

والملاحظ أن اختلاف البحور عند تعدد الأصوات لم يكن يعتمد على مراعاة أوجه التشابه بين البحر وشبيهه، كما رأينا في الجمع بين البسيط والرمل عند جبران، والرمل والمجتث عند السياب، أما إذا لم تتعدد الأصوات فالغالب أن تجذب التفعيلة أشباهها، بل قل إن التشابه كان أساساً من الأسس التي سار عليها المزج بين البحور، سواء أدرك الشاعر هذا أم لم يدركه؛ الأمر الذي جعل الصور العروضية الجديدة التي سبقت الإشارة إليها في المبحث الأول تمزج بين كثير من

الأبحر نتيجة قربها وشبهها لتفعيلاتها، حيث مزج صالح الشرنوبي بين تام الكامل وصورة المجتث الجديدة (مستفعلن فاعل) في قصيدة (نسيان)[1] التي يقول فيها:

أخطـــأت ميعـــادك يـــا طيفهـــا السحـــري

فهـــل تـــرى عـــادك شـــوق إلـــى شـــعري

*** ***

مـرت بـي الأيـام بعـد فراقهـا ممسـوخة الألـوان واللمحـات

بكـاءة تمشـي علـى جمر الأسـى محمومـة الأفكـار والخطـواتِ

والذي سوغ ذلك قرب النسق بين هذه الصورة وبين نسق الكامل بتفعيلته المضمرة (متفاعلن) بتسكين الثاني، الأمر الذي يجعلنا نرجح أن الشاعر كان ينوى ثبات الصورة الأولى، بدليل وجودها في أبيات الكامل التامة، على النحو الذي يبدو في قوله (مرت بي الأيام . ممسوخة الألوان . بكاءة تمشي . محمومة الأفكار)، ولكن القوافي لم تسعفه وقتها.

وينبغي التنبه إلى أن هذا المزج لا بد أن يتم بصورة واعية وموظفة، وإلا صار تجريبا وعبثا، على النحو الذي صنعه خليل شيبوب في قصيدته (الشراع)[2] التي يقول فيها:

هـدأ البحـر رحيبـا يمـلأ العـين جـلالا (الرمـل)

---

(١) ديوان صالح الشرنوبي، ص٣٩١. وتنظر: قصيدة (أغاني الرق) لمحمود حسن إسماعيل في الأعمال الكاملة ١/ ٦٥٥ من ديوان (أين المفر)، حيث مزج فيها مزجاً عجيباً بين بحر السريع (مستفعلن مستفعلن مفعولات) وجديد المجتث (مستفعلن فاعل) كما يبدو في قوله:

ألقيتنـــي بـــين شـــباك العـــذاب وقلـــــت لـــــي غنـــــي

(٢) مجلة أبولو، ج١، نوفمبر، ١٩٣٢، ص٢٢٧.

وصـفا الأفـق ومالـت شمسـه ترنـو دلالا (الرمـل)
وبـــــدا فيـــــه شـــــراع (الرمـــــل)
كخيـــال مـــن بعيـــد يتمشـــى (الرمـــل)
فـــي بســـاط مـــائج مـــن نســـج عشـــب (الرمـــل)
أو حمـــام لـــم يجـــد فـــي الـــروض عشـــا (الرمـــل)
فهـــو فـــي خـــوف ورعـــب (الرمـــل)
إنـــه غيمـــة ســـرت فـــي ســـماء (الخفيـــف)
قـــد صـــفت زرقتهـــا (الرمـــل)
لكنمـــا هـــذا جنـــاح طـــائر (رجـــز)
مرفـــرف فـــي ملعـــب الضـــياء (رجـــز)

فالقصيدة تجريبية صرفة، مصنوعة لغرض بعينه، مما جعل الاضطراب في تناسق الصور عامل أساس في هيكلها، على ما يمكن أن نلاحظه عند قراءتنا قول الشاعر:

فهـــو فـــي خـــوف ورعـــب (الرمـــل)
إنـــه غيمـــة ســـرت فـــي ســـماء (الخفيـــف)

والذي جعل الاضطراب ظاهراً في صور الشاعر هو خضوعه لمغريات الصورة، فالشراع يغيب ويظهر تبعاً لارتفاع الموجة وانبساطها، وكأنه حمام لم يجد عشه، فهو يروح ويجيء في حيرة واضطراب، ولكن تشبيهه بالغيمة في زرقة السماء . بعد ذلك . تشبيه غريب غرابة الوزن الذي صيغ عليه.

أما قول الدكتور شعبان صلاح بأنه قد وقع خلط بين موسيقى المنسرح وموسيقى الخفيف، في قصيدة (في الشتاء)[1] في قول علي محمود طه:

واعجبي منك إن نسيت وما أســـفي نـــافع ولا عجبـــي

موعـدنا كـان فـي أصـائله ضـــفة سنســـية العشـــب

حيث إن الشطر الأول من كلا البيتين من المنسرح لا الخفيف[2] . أما قوله هذا فيمكن أن نستسيغه لو عمد الشاعر إلى بحر مجهول، يريد أن يثبت لنفسه أنه يستطيع النظم عليه، أما بحر الخفيف بنغمته الرتيبة الثابتة الهادئة المحفورة في أذن الشاعر العربي فلا، وغاية ما في البيتين هو زيادة حرف في التفعيلة الأولى من البيتين، ويمكن أن يتدارك بتبديل كلمة (وا عجبي) إلى (عجبي)، وكلمة (موعدنا) إلى (وعدنا)، أما أن تدخل نغمة بحر في نغمة بحر آخر غير متشابه معه فلا.

ثالثاً– التدوير:

يعد التدوير ظاهرة من الظواهر الموسيقية التي تغيرت النظرة لها في النقد الحديث عنه في النقد القديم، حيث اكتفى النقد القديم برصدها تحت مسميات متعددة لا تخرج الظاهرة عن كونها عيباً يشين البيت الشعري كالتضمين والمداخل والمدمج، يقول ابن رشيق: "والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلاً بالآخر غير منفصل منه، وقد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً"[3] .

أما الولوج في قلب الظاهرة لرصد قيمتها الموسيقية في النص، التي من أجلها آثرها الشاعر؛ فلم يجد في النقد القديم ما يسد رمقه، ربما لاعتبار هذه

---

(١) ديوان علي محمود طه، ص١٤١.

(٢) موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، ص ١٦٩.

(٣) العمدة، ١/ ١٧٧.

الظاهرة عيباً في بعض الأحيان كما يظهر من تعليق السهيلي على قول بجير بن زهير بن أبي سلمى يوم الفتح:

ضربناهم بمكة يوم فتح النبي الخير بالبيض الخفاف

حيث يقول: "في البيت مداخلة، وهو انتهاء القسيم الأول في بعض كلمة من القسيم الثاني، وهو عيب عندهم إلا في الخفيف والهزج"[1].

ولكن الشعر الحديث قد خرج بالتدوير من إطار البيت إلى حيث يشمل جل القصيدة في كثير من الأحيان، ومن ثم بدأنا نلقب القصيدة بـ (القصيدة المدورة)، كما بدأنا نجد من الدارسين من ينبري لدراسة التدوير في محاولة للوصول إلى جوهر هذه الظاهرة التي تستساغ . بشهادة القدماء . في بحر ولا تستساغ في غيره، فالشاعرة نازك الملائكة ترى أن "التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل (فعولن) و(فاعلاتن)، غير أن التدوير يصبح ثقيلاً ومنفراً في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل (فاعلن) و(مستفعلن) و(متفاعلن)، وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلما يقعون في تدوير البحر البسيط أو الطويل أو السريع أو الرجز أو الكامل"[2].

وهذا تعليل مقبول تؤيده نظرة النقد العربي إلى أمثال بحر الخفيف والهزج، كما يؤيده تواتر البيت المدور في هذه الأبحر ليشمل معظم القصيدة، كما في قول الشاعر صالح الشرنوبي في قصيدته (الشاعر) من الخفيف[3]:

قبل أن يبصر الظلام الضيا ء وتكون الحياة والأحياء

---

(١) الروض الأنف، للسهيلي، تحقيق: طه عبدالرؤوف سعد، مكتبة الكليات الأزهرية، ٤/ ١١٩، وينظر: العمدة ١/ ١٧٨.

(٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، الخامسة، ١١٣، ١١٤.

(٣) ديوان صالح الشرنوبي، ص ٣٧٩.

كـان مـن كـان بـدؤه بـدء دنيـا هـ ومـن لا يحـده الانتهـاء

كـان والفكـرة العظيمـة حلـم بعضـه الأرض والسـما والفضـاء

حلـمٌ يعجـزُ الخيـال سمـوّاً حقـقته الإرادة العصمـاء

وصـحا الكـون بعـد غفوتـه الكبـ ـرى وفـي جفنـه رؤى عـذراء

فالقصيدة من بحر (الخفيف)، وهو يبني على (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) في كل شطر، وفاعلاتن تنتهي بسبب خفيف.

وشيء آخر على قدر كبير من الأهمية، وهو أن النزعة القصصية كانت عامل أساس من عوامل لجوء الشاعر إلى تدوير أبياته؛ ذلك أن الشاعر يستطرد وهو يتحدث بصوت البطل بحيث يقفنا على حكاية شعرية أو قصة عاطفية، حقيقة أو متخيلة، على النحو الذي نجده مثلاً في قصيدة (المساء)[1] التي يقول فيها إيليا أبو ماضي:

السـحب تـركض فـي الفضـاء الرحـب ركـض الخـائفينْ

والشمـس تبـدو خلفهـا صـفراء عاصـبة الجبـينْ

والبحـر سـاجٍ صـامت فيـه خشـوع الزاهـدينْ

لكنمـا عينـاك باهتتـان فـي الأفـق البعيـد

* * * *

سـلمى بمـاذا تفْكُـرين؟

(١) ديوان إيليا أبي ماضي، دار العودة، بيروت، ١٩٩٦، ص ٧٦٤، ٧٦٥.

سـلمى بمـاذا تحلمـينْ؟

* * * *

أرأيـت أحـلام الطفـولة تختفـي خلـف التخـومْ؟

أم أبصـرت عينـاك أشـباح الكهولـة فـي الغيـومْ؟

أم خفـت أن يـأتي الـدجى الجـاني ولا تـأتي النجـومْ؟

فمعظم أبيات القصيدة تأتي مدورة، مع أن الشاعر لم يلتزم قافية واحدة، بل نوع في القوافي، ولم يعتمد على عدد واحد من التفاعيل في كل سطر شعري، مما يجعلنا نميل مع الدكتور محسن أطيمش إلى أن التدوير "كان يظهر في المقطع الذي تبرز فيه عناصر الحكاية بشكل واضح"(١)

وأمر التدوير في القصيدة الغنائية التي تبرز فيها عناصر الحكاية ليس جديداً على الشعر العربي، ولنا فقط أن ننظر في قصيدة ضرار بن الخطاب الفهري التي بعثها لرسول الله ﷺ يستعطفه على أهل مكة، وفيها يقول:(٢)

يَـا نَبِـيّ الْهُـدَى إلَيْـك لَجَـا حـ ـيّ قُـرَيْشٍ وَلاتَ حِـينَ لَجَـاءِ

حِـينَ ضَـاقَتْ عَلَـيْهِم سَعَـةُ الأَرْ ضِ وَعَـادَاهُمْ إلَـهُ السّمَـاءِ

وَالْتَقَـتْ حَلْقَتَـا الْبِطَـانِ عَلَـى الْقَـ ـوْمِ وَنُـودُوا بِالصّـيْلَمِ الصّـلْعَاءِ

إنّ سَـعْدًا يُرِيـدُ قَاصِـمَةَ الظّهْـ ـرِ بِأَهْـلِ الْحَجُـون وَالْبَطْحَـاءِ

(١) دير الملاك، محسن أطيمش، ص ٣٠٦.

(٢) سبل الهدى والرشاد، ٥/ ٣٣٥، ٣٣٦، والصيلم الصلعاء: الداهية.

خَزْرَجِـيّ لَـوْ يَسْـتَطِيعُ مِـنْ الْغَيْـ ـظِ رَمَانَـا بِالنّسْـرِ وَالْعَـوّاءِ

أمـا الشـاعرة نـازك الملائكـة فتـذهب إلـى أن فلسـفة التـدوير ترجـع إلـى الاضـطراب النفسـي الـذي يجعل الشـاعر غير قـادر علـى امـتلاك السـيطرة علـى الأشياء، حيث تبدو التفعيلة في القصيدة المدورة وكأنها "تصيح بأعلى صوتها إنها لم تكتمل بعد، وإنما تحتاج إلى التفعيلة التالية لكي تكتمل، وكأنني بالقارئ يرتاح إلى الوعد لحظة خاطفة، لعل التفعيلة التالية تأتي بانفراج الأزمة، ولكن الشاعر يخيبنا لأن التفعيلة القادمة هي نفسها محتاجة إلى التفعيلة التي بعدها، وهكذا يعطينا الشاعر تفعيلات ناقصة يتمسك بعضها ببعض في شبه خوف وضيق".[1]

وهذا التعليل إن كان يصدق في موقف مثل موقف ضرار التي سبقت الإشارة إليه، لما حتمه الموقف من خوف وهلع واضطراب حقيقي – فإنه لا يصدق في كل مقام، ومن ثم فالتدوير لا يحدث نتيجة اضطراب نفسي، بقدر ما يحدث نتيجة إحساس مفرط امتلأ به الشاعر، وأراد له الاستقرار في ذهن القارئ أو المستمع، بحيث لا يتأتى هذا الاستقرار إلا بانضمام الشطرين دفعة واحدة، لأنهما يحملان معنى واحداً، لا يحتاج معه الشاعر أو القارئ إلى السكوت ولو سكتة لطيفة مثل التي نقفها مع نهاية كل شطر.

وأما قولها إن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل (فعولن) و(فاعلاتن)، ولا يسوغ في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل (فاعلن) و(مستفعلن) و(متفاعلن)، فإن ذلك غير مسلم به؛ وإلا فكيف نبرر هذه الموسيقية

(١) سايكلوجية الشعر، نازك الملائكة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٥٤.

العذبة الآتية من تدوير تفعيلة الكامل (متفاعلن) في قصيدة إيليا السابقة وفي قول قس بن ساعدة:[1]

في الذاهبين الأولين ... من القرون لنا بصائرْ

لما رأيت مواردا ... للموت ليس لها مصادرْ

ورأيت قومي نحوها ... تمضي الأصاغر والأكابرْ

لا يرجع الماضي إليَّ ... ولا من الباقين غابرْ

أيقنت أني لا محا ... لة حيث صار القوم صائرْ

وكل هذا يبرهن على أن وقوف التدوير عند حد التفعيلة المنتهية بسبب خفيف – أمر تقريبي؛ لأن دخول التدوير في المجزوءات يختلف عن دخوله في الصور التامة، فهو يكثر في المجزوءات، وبخاصة مجزوء الكامل، وذلك راجع إلى قلة عدد التفعيلات في المجزوءات، الأمر الذي يجعل النطق بها دفعة واحدة أمراً يسيراً، أما أن نطلق الحكم هكذا فذلك مما لا نسلم به.

أما بالنسبة للشعر الحر، فالوضع مختلف تماماً، ذلك أن عدم الارتباط بعدد معين من التفعيلات في السطر الشعري إضافة إلى عدم الارتباط بقافية واحدة – من شأنه أن يجعل القصيدة الحرة مع التدوير بيتاً واحداً أو كالبيت، فإذا ما ساغ لواحد من الشعراء أن يربط الأسطر الشعرية عن طريق التدوير – فقد يخسر قارئه من الوهلة الأولى؛ لأنه يتركه في حالة من القلق والاضطراب، يحاول معها الوصول إلى مرسى أو وقفة يستريح معها بعض الشيء فلا يجد، على النحو الذي يبدو مثلاً في قول البياتي في قصيدة (سيرة ذاتية لسارق النار):[2]

---

(١) سبل الهدى، ٢/ ٢٥٣.

(٢) ديوان عبدالوهاب البياتي، دار العودة، الرابعة، ١٩٩٠م، ٢/ ٣٥٣.

اللغة الصلعاء كانت تضع البيان والبديع

فوق رأسها "باروكة"

وترتدي الجناس والطباق في أروقة الملوك

في عصر الفضاء – السفن الكونية – الثورات

كان شعراء الكدية الخصيان في عواصم الشرق

على البطون، في الأقفاص يزحفون

ينمو القمل – الطحلب في أشعارهم،

وشعراء الحلم المأجور في الأبراج كانوا بالمساحيق

وبالدهان يخفون شحوب ربة الشعر التي تشيخ،

فوق قمة "الأولمب"

كانوا يسرقون غارها الذابل في المتاحف – المزابل– النصوص

كانوا يجمعون ورق الخريف من مقابر المدارس

الشعرية الدارسة.

الخصيان كانوا يمدحون الخدم – الملوك في الأقفاص

كان سارق النار مع الفصول يأتي

حاملاً وصية الأزمنة – الأنهار

فاشتراك السطور في تفعيلة الرجز بصورها المتعددة ظاهر على مستوى القصيدة، يمكن أن نلاحظه مثلاً في كلمات (والبديع فوق)، (الملوك في)، (الثورات كان)، (الشرق على)، وهو لا شكّ يجهد القارئ، وبخاصة في غياب القافية.

وإذا كانت الشاعرة نازك الملائكة ترى أن كثرة أسماء القصيدة "توحي بأن الحياة تجري مسرعة دون أن تبالي بالشاعر أو تقف عنده، ... لأنه ضائع بينها، لا يجد نفسه، وهذا شأن شاعر القصيدة المدورة غالباً فهو يحدثنا بالرموز فيقول لنا بصوت خافت مروع بأنه ضائع"[1].

إذا كان كذلك فإني أرى أن تكرار الأسماء في قصيدة البياتي له دلالة أخرى، بعيدة عما قالت الشاعرة، ذلك أن هذه الأسماء غالباً ما كان يصحبها (بدل الغلط أو النسيان)[2]، وذلك يعني أن الأشياء في الحياة قد باتت مختلطة في دنيا الشاعر، فالقمل قد اختلط بالطحلب، والمتاحف اختلطت بالمزابل، والخدم اختلطوا بالملوك، والأزمنة اختلطت بالأنهار، وهكذا كل المفردات التي عاينها الشاعر، وولع بالتعبير عنها، وعن تردي قوافي الشعر وهجاء الشعراء والأدباء المتسلقين الذين يبيعون ضمائرهم بثمن بخس أمام ذوي السلطان.

رابعاً. تقييد القوافي:

يعد تقييد القافية من الظواهر الموسيقية التي لم تأخذ ما تستحقه من اهتمام الباحثين، على الرغم من شيوعها في الشعر الحديث شيوعاً جعل شعراء العصر الحديث يحافظون عليها محافظة منقطعة النظير، ربما لسهولة هذا اللون من القوافي، على ما تعكسه مقولة أبي العلاء المعري "إنهم اجترؤوا على ذلك (أي على الإقواء)؛ لأنهم يقفون على الروي بالسكون"[3].

وعلى الرغم من هذا الشيوع لم نجد من يهتم بدراسة الظاهرة مبيناً متى تستساغ؟، وهل ترتبط بتفعيلة معينة أو لا؟، وهل للزحافات والعلل دخل فيها؟، اللهم إلا الدكتور عبدالله الطيب المجذوب في أحكامه الكلية التي أطلقها على بحور الشعر مقسماً إياها في قبولها الظاهرة إلى (ممتاز وجعل منه الطويل، وجيد

---

(١) سايكلوجية الشعر، ص ١٥٨.

(٢) ينظر: أوضح المسالك، ابن هشام الأنصاري، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٦م، ٣/ ٣٥٨.

(٣) لزوم ما لا يلزم، أبو العلاء المعري، دار صادر، بيروت، ج١، ص ٢٣.

وجعل منه تام الرمل والمتقارب، وجيده قليل وجعل منه، الكامل والرجز، ورديء وجعل منه تام البسيط والخفيف والوافر)[1].

وأرى أن الزحافات والعلل وليس البحر الشعري . إنما كانت تتدخل في الظاهرة بطريقة مباشرة تعتمد على الصورة في نهاية التفعيلة، فهناك من الضروب ما يصلح للإطلاق أو التقييد تبعاً لنوع الزحاف الذي يدخله، على ما توضحه إشارة ابن رشيق الرائعة حيث يقول: "قال أبو القاسم الزجاجي وغيره من أصحاب القوافي: الشعر ثلاثة وستون ضرباً[2]، لا يجوز إطلاق مقيد منه إلا انكسر الشعر، ما خلا ثلاثة أضرب: أحدها في الكامل:

أبنـي لا تظلـم بمكـ ـة لا الصـغير ولا الكبـير

وهذا هو الضرب السابع يسمى مذالاً، وإن شئت قلت: ولا الكبيرا فأطلقته وهو الضرب السادس منه يسمى المرفل.

والضرب الثاني في الرمل وهو قول زيد الخيل:

يـا بنـي الصـيداء ردوا فرسـي إنمـا يفعـل هـذا بالـذليل

وهو الضرب الثاني منه، فإن أطلقته صار أول ضرب منه.

والضرب الثالث في المتقارب، أنشد الأصمعي وأبو عبيدة:

كـأني ورحلـي إذا زعتهـا علـى جمـزي جـازي بالرمـال

---

(١) المرشد إلي فهم أشعار العرب، ج ١، ص ٤٣ وما بعدها.

(٢) هذا على مذهب الخليل بإسقاط صور المتدارك الأربع، وعليه تكون الأضرب بضم صور المتدارك سبعة وستين ضرباً كما أشرت سابقاً.

بالتقييد على أنه من الضرب المحذوف المعتمد، قال: "إلا أنه يدخله عيب لترك حرف اللين، وهو كثير جداً"[1].

وعبارة الزجاجي التي نقلها ابن رشيق تعني أن كل ضروب الشعر صالحة للتقييد، إذ التقييد معتبر في الوزن وإلا انكسر، إلا ثلاثة أضرب، يجوز فيها الإطلاق والتقييد نتيجة طواعية البحر فيها لتقبل لونين من الزحاف، فمع الإطلاق يكون لون، ومع التقييد يكون لون آخر، أو تكون صحة التفعيلة[2].

على أنه لا ينبغي أن نغفل تواتر الردف قبل الروي في الصور التي ذكرها ابن رشيق، فالمد في هذه القافية كان بمثابة الممهد لوقع حرف الروي في الأذن، وكأنه إيذان بوقفة، يقف فيها القارئ مع صورة جديدة من صور الحياة في كل بيت جديد، ولعل في وقوع هذا المد قبل الروي الساكن في قصيدة (لن يعيش)[3] للشاعر كمال عبدالحليم – ما يساعد في التدليل على ذلك، حيث يقول الشاعر في وصف (إسماعيل صدقي) رئيس الوزراء آنذاك:

لقد كان يأكل في نومه ... وتبني الحياة أكف الجياعْ

وكم كان يلهو بنيرانه ... ويضحك حين يموت الرعاعْ

أفاق على النار في كأسه ... وقد غاب منها بريق الشعاعْ

على رعشة الموت في جلده ... كمن أدركته نياب السباعْ

لقد ثار من كان في أرضه ... يبيع سعادته كالمتاعْ

---

(١) العمدة، ١/ ٤٧.

(٢) يعني أن (متفاعلن) بالترفيل تحول إلى (متفاعلاتن)، و(فاعلاتن) بالقصر تحول إلى (فاعلات)، و(فعولن) تحول بالقبض إلى (فعول).

(٣) إصرار، ص ٦٢.

فالشاعر قد آثر تقييد القافية رغم صلاحية الإطلاق في تام المتقارب، ربما ليشعر القارئ بإيقاع حرف الروي (العين) في نهاية كل بيت، والمد قد ساعد في تقبل هذا الروي الصعب، حيث عمل طول النفس على إجهاد المخارج الصوتية، ومن ثم جاء الوقف سائغاً ومقبولاً، وكل هذا يجعلنا نوافق الدكتور الطيب فيما ذهب إليه من أن "استعمال القافية المقيدة بعد المد كثير جداً نحو غادر وناصح وعليم ومغربان، ولكن استعمالها من غير أن يسبقها مد غير كثير، وفيه عسر شديد في البحور الطوال إلا بحر الرمل والمتقارب لخفتهما ... وعامة البحور القصار يصلح فيها التقييد من غير اعتماد على مد قبله"[1].

فالشاعر الحديث لم يكن يبرح في قوافيه الساكنة التي ليس قبلها مد . بحر الرمل والمتقارب إلا إلى المجزوء منهما مع المجزوء من بحر الكامل، على النحو الذي يبدو في قول شوقي:[2]

بـــاللواحظ عنـــد حـــدكْ يكفيـك فتـــنة نـــار خـدكْ

واجعـــل لغمـــدك هدنـــة إن الحـوادث مـلء غمـدكْ

وصـن المحاسـن عـن قلـو ب لا يـدين لهـا بجنـدكْ

وقول إيليا أبي ماضي في قصيدة (الغبطة فكرة):[3]

أيهـــا الشـــاكي الليـــالي إنمـــا الغبطـــة فكـــره

ربمـــا اســـتوطنت الكـــو خ ومـــا فـــي الكـــوخ كســـره

وخلـــت منهـــا القصـــور الـــ عاليـــات المشمخـــره

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١، ص٤٣.

(٢) الشوقيات، ١٢١/٢.

(٣) ديوان إيليا أبي ماضي، ص٤٥٢.

غير أن المتقارب، من بين هذه البحور، غالباً ما كان يصاحبه (سناد التوجيه)[1]، على النحو الذي يبدو في قول شوقي في قصيدة (أبو الهول):[2]

وَبُلِّغتَ في الأرضِ أقصى العُمُرْ أبا الهَولِ طالَ عَلَيكَ العُصُرْ

وَلا أنتَ جاوَزتَ حَدَّ الصِغَرْ فَيا لِدَةَ الدَهرِ لا الدَهرُ شَبَّ

لِطَيِّ الأصيلِ وَجَوبِ السَحَرْ إِلامَ رُكوبُكَ مَتنَ الرِمالِ

فَأَيّانَ تُلقي غُبارَ السَفَرْ تُسافِرُ مُنتَقِلاً في القُرونِ

تَزولانِ في المَوعِدِ المُنتَظَرْ أَبَينَكَ عَهدٌ وَبَينَ الجِبالِ

والأمر ذاته تجده عند الشاعر محمد الأسمر في قصيدته (أين ميزان الحمى)[3] التي بناها على مجزوء الرمل، وفيها يقول:

صاح والذكرى عبرْ هذه خير الذكرْ

أين ميزان الحمى والوزير المقتدرْ

والذي إن يذكر الـ خير في يوم ذكرْ

خاتمة

(١) سناد التوجيه: أن يكون قبل حرف الروي المقيد فتحة مع ضمة أو كسرة، فإن كانت الضمة مع الكسرة لم يكن سناداً، وإن جاءت الفتحة مع إحداهما فهو سناد عند الخليل. ينظر: كتاب الكافي، ص ١٦٤.

(٢) الشوقيات، ١/ ١٣٢.

(٣) ديوان الأسمر، ص ٦١٢.

لقد اتضح من خلال البحث مدى زخم الشعر العربي الحديث بكثير من الظواهر الموسيقية القيمة التي تضاف إلى مسيرة التجديد في عصور الأدب المختلفة، وقد تواتر إبداع الشعراء على عدّة من الصور الموسيقية الجديدة والجيدة في آن معاً، منها ما كان تجديداً في صورة التفعيلة نتج عنه توليد صورة موسيقية من بحر قديم، كـ (مستفعلن فاعل) و(فاعلاتن فعل) و(فاعلن فعل)، أو زيادة عدد التفعيلات أو نقصها في البيت الشعري.

ومنها ما كان تجديداً في موسيقى القصيدة، كالجمع بين غير صورة للبحر في القصيدة الواحدة، أو المزج بين غير بحر فيها، أو تغير النظرة لظاهرة موسيقية معروفة كالتدوير وتقييد القوافي، وغير ذلك مما تمخض عنه إقرار النتائج الآتية:

- إن محاولات الخروج على الوزن والقافية، رغم أنها بدأت منذ القدم وتجلّت أعظم ما تجلّت في نظام الموشحات الذي أدخل من الأوزان ما لم يرد عن العرب، فقد حفظت لنا الموشحات كثيراً من الصور المولدة التي كانت فتحاً في موسيقى الشعر، نتيجة ميل كثير من الشعراء إلى احتذائها، وعلى رأسهم أمير الشعراء أحمد شوقي. كل ذلك ساعد عليه طواعية العروض العربي للتجديد، وعدم وقوفه عند الصور التي رصدها الخليل بن أحمد.

- إن ميل القصيدة في العصر الحديث إلى تعدد الأصوات والتركيز على عنصر الحكاية كان سبباً في حدوث تجديدات جوهرية في موسيقى الشعر العربي. وفي هذا رد على من زعم أن شعراءنا في العصر الحديث قد أهملوا التجديد في موسيقى الشعر نتيجة عنايتهم بالأخيلة، وحرصهم على البراعة في المعاني.

- جاء شعر التفعيلة نتيجة طبيعية للتنويع المستمر في القصيدة العربية، بدءاً بزيادة عدد التفعيلات في البيت أو نقصها، ومروراً بالجمع بين غير صورة للبحر، أو المزج بين البحور، وانتهاء بالجمع بين الشكلين التفعيلي والشطري، وكل ما أثمر عنه تطلع شعراء الديوان والمهجر وأبولو إلى التجديد الموسيقي الذي عرفوه في موشحاتنا العربية.

مراجع البحث

أولاً ـ الكتب:

- أبو العتاهية أشعاره وأخباره، تحقيق: د. شكري فيصل، مكتبة دار الملاح ، دمشق.
- إصرار، كمال عبدالحليم، مطبوعات الغد، الرابعة، ١٩٨٣م.
- الإطار الموسيقي للشعر: ملامحه وقضاياه، د. عبدالعزيز نبوي، الصدر لخدمات الطباعة، ١٩٨٧م.
- إعجاز القران للباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، الخامسة، ١٩٨١م.
- الأعلام للزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الثالثة عشرة، مايو، ١٩٩٨م.
- الأعمال الشعرية، فاروق شوشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م.
- الأعمال الشعرية الكاملة، د. محمد أحمد العزب، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.
- الأعمال الكاملة، أحمد شوقي (المسرحيات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الأعمال الكاملة للشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣م.
- الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل، دار سعاد الصباح، الأولى، ١٩٩٣م.
- الأعمال الكاملة، محمود غنيم، دار الغد العربي، ١٩٩٣م.

- الأعمال الكاملة، ملك عبدالعزيز، مكتبة مدبولي، ١٩٩٠م.
- أناشيد لها تاريخ، مصطفى عبدالرحمن، دار الشعب، الأولى، ١٩٧٤م.
- أوضح المسالك، ابن هشام الأنصاري، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٦م.
- البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع للشوكاني (محمد بن علي)، دار المعرفة، بيروت.
- تاريخ ابن خلدون تحقيق: د. عبادة كحيلة، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة (مصورة عن طبعة بولاق)، ٢٠٠٧م.
- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، د. رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٧م.
- تطور الأدب الحديث في مصر، د. أحمد هيكل، دار المعارف، الخامسة، ١٩٨٧م.
- تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث، د. حسن أحمد الكبير، دار الفكر العربي.
- تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تحقيق: عبدالسلام هارون، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٤م.
- حكاية مغترب في ديوان شعر، جورج صيدح، دار مجلة شعر بيروت، الأولى، ١٩٦٠م.

- الحوار الأدبي حول الشعر، د. محمد أبو الأنوار، دار المعارف، الثانية، ١٩٨٧م.
- دار الطراز في عمل الموشحات، ابن سناء الملك، تحقيق: جودة الركابي، الهيئة العامة لقصور الثقافة (الذخائر)، مايو، ٢٠٠٤م.
- دير الملاك، محسن أطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام بالعراق، ١٩٨٢م.
- ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦م.
- ديوان ابن سهل، طبعة دار صادر.
- ديوان ابن عبد ربه الأندلسي، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دار الفكر بدمشق، الثانية، ١٩٨٧م.
- ديوان ابن عربي، تحقيق: محمد ركابي الرشيدي، دار ركابي الرشيدي، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ديوان أبي القاسم الشابي، تقديم أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية الأولى، ١٩٩٥م.
- ديوان الأسمر، محمد الأسمر، شركة فن الطباعة.
- ديوان الأعمى التطيلي، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة.
- ديوان إيليا أبو ماضي، دار العودة، بيروت، ١٩٩٦م.
- ديوان البارودي، تحقيق: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف، ١٩٧١م.

- ديوان شعر ابن المعتز، صنعة أبي بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق: د. يونس السامرائي، عالم الكتب، الأولى، ١٩٩٧م.
- ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧م.
- ديوان صالح الشرنوبي، تحقيق: د. عبدالحي دياب، دار الكاتب العربي بالقاهرة.
- ديوان صفي الدين الحلي، دار صادر، بيروت.
- ديوان عبدالوهاب البياتي، دار العودة، الرابعة، ١٩٩٠م.
- ديوان عزيز، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٥م.
- ديوان العقاد (عابر سبيل)، المكتبة العصرية، بيروت.
- ديوان علي محمود طه، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م.
- ديوان كمال نشأت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- ديوان لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: د. محمد مفتاح، دار الثقافة، الأولى، ١٩٨٩م.
- ديوان المازني، ضبط محمود عماد، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦١م.
- ديوان موكب الذكريات، د. مختار الوكيل، دار المعارف، ١٩٨٠م.
- ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦م.

- الرمزيات، أبو الوفا محمود رمزي نظيم، جمع وترتيب محمد علي أبي طالب ومحمد علي الغزالي الجبيلي، مطابع جريدة الصباح بالقاهرة.
- الروض الأنف للسهيلي، تحقيق: طه عبدالرؤوف سعد، مكتبة الكليات الأزهرية.
- الزحف المقدس، كمال عبدالحليم، دار الفكر، الأولى، أغسطس، ١٩٥٨م.
- سايكلوجية الشعر، نازك الملائكة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.
- سبل الهدى والرشاد، محمد بن يوسف الصالحي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.
- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي (أحمد بن محمد بن الحسن) تحقيق: أحمد أمين وعبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، الثانية، ١٩٦٨م.
- الشعر العربي الحديث، س. موريه، ترجمة: د. شفيع السيد ود. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، ١٩٨٦م.
- الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، الثالثة، ٢٠٠١.
- الشوقيات، أحمد شوقي، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٧٠م.
- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني بجدة.

- العقد الفريد لابن عبد ربه (أحمد بن محمد)، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة الذخائر)، ٢٠٠٤م.
- العمدة لابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، الخامسة، بيروت،١٩٨١م.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة دار العلوم، الثانية، ١٩٧٩م.
- الغربال، ميخائيل نعيمة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط ١٤، ١٩٨٨م.
- في عروض الشعر العربي، د. محمد عبدالمجيد الطويل، مطبوعات نادي أبها الأدبي، الأولى، ١٤٠٥ هـ.
- القسطاس في علم العروض للزمخشري، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، ١٩٧٧م.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، الخامسة.
- كتاب الإقناع في العروض للصاحب بن عباد، تحقيق: د. إبراهيم الأدكاوي، مطبعة النعمان الحديثة، الخامسة.
- كتاب البارع في علم العروض لأبي القاسم علي بن جعفر (ابن القطاع)، تحقيق: د. أحمد محمد عبدالدايم، المكتبة الفيصلية، ١٩٨٥م.
- كتاب الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، معهد المخطوطات العربية، الثانية، ١٩٩٧م.

- لزوم ما لا يلزم، أبو العلاء المعري، دار صادر.
- المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، تحقيق: ميخائيل نعيمة، بيروت.
- المحيط في اللغة للصاحب بن عباد، تحقيق: الشيخ محمد آل ياسين، عالم الكتب، الأولى، ١٩٩٤م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبدالله الطيب المجذوب، دار الفكر، الثانية، بيروت، ١٩٧٠م.
- المعجم المفصل في الأدب، د. محمد التونجي، دار الكتب العلمية، الأولى، ١٩٩٣م.
- مفتاح العلوم للسكاكي، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، الأولى، ١٩٨٣م.
- المفضليات، المفضل بن محمد الضبي، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف، السادسة.
- المنجد في اللغة والأعلام، الأب لويس المعلوف اليسوعي، دار المشرق، ٢٣.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الثالثة، ١٩٨٦م.
- موسيقى أوزان الشعر العربي، د. السيد مرسي أبو ذكرى، ٢٠٠٢م.

- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، السادسة، ١٩٨٨م.
- موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، د. شعبان صلاح، دار الثقافة العربية، الثالثة، ١٩٩٨م.
- موسيقى الشعر العربي، د. حسني عبدالجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.
- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، د. صابر عبدالدايم، مكتبة الخانجي، الثالثة، ١٩٩٣م.

ثانياً . المجلات:

- مجلة أبولو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ج١، نوفمبر، ١٩٣٢.
- مجلة الثقافة القاهرية، العددان ١١، ١٢، أغسطس وسبتمبر، ١٩٧٤.
- مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة، العدد (١٩).