الباب الأول:

الإيقاع في شعر

جيل ما بعد الرواد

مدخل

مع مطلع القرن الإفرنجي الماضي بدأت الدعوات إلى ضرورة التجديد في أدبنا العربي لاسيما الشعر، وبدأت ملامح التجديد في الظهور رويدًا رويدًا، حتى نهاية النصف الأوّل من القرن نفسه، فاتخذت القصيدة العربية شكلا جديدًا يغاير ما ألفناه عليها منذ العصر الجاهلي...

وصادف هذا التجديد نهضة إعلامية كبرى، متمثلة في انتشار الصحف والمجلات وكذلك البرامج المسموعة مثل برنامج لغتنا الجميلة التي عملت على دعم هذا الشكل الجديد وتثبيته لدى المبدعين والقراء على حد سواء. ولذا راح المبدعون من مختلف الأقطار يسهمون في تجريب هذا الشكل الجديد، وواكب ذلك نهضة نقدية كبرى، ما بين مؤيد لهذا التجديد وبين معارض له، متمسك بالعمود الشعري القديم.

وقد نال جيل رواد التجديد في عالمنا العربي حظهم من الدراسات النقدية، ولهذا تراءت لي دراسة الجيل التالي لهؤلاء المجددين، وقد دعاني لهذا عدّة أشياء، منها محاولة التعرف على مدى ما حققه هذا الجيل من إنجازات شعرية، إضافة إلى أن هذا الجيل لم يحظ باهتمام النقاد، كما حظي المجددون، فضلا عن أن هذا الجيل قد عاصر أحداثا سياسية مغايرة لجيل الرواد، فقد تفتحت عيونهم على ثورة ١٩٥٢م، فاستنشقوا نسمات الحرية، ثم جاءت الأحداث الكبرى في ١٩٥٦م، ثم نكسة ١٩٦٧م، ثم انتصار ١٩٧٣م، ثم مرحلة السلام، كما عاصروا التغيرات في النظم السياسية من اشتراكية إلى رأسمالية

كل هذه الأشياء لابد لها من تأثير في مجال الإبداع.

وقد تخيرت كلا من "محمد إبراهيم أبي سنة"(١) و"فاروق شوشة"(٢). نموذجين لدراسة هذه الفترة؛ وذلك لأن إنتاجهما يتسم بالغزارة، إضافة إلى وجود الملامح الفنية والتجديدية في القصيدة لديهما، فضلا عن عدم وجود دراسات تبين شاعرية الرجلين.

---

(١) محمد إبراهيم أبو سنة: ولد في ١٥ مارس ١٩٣٧م، بقرية الوادي إحدى قرى مركز الصف بمحافظة الجيزة تخرج من كلية الدراسات العربية جامعة الأزهر عام ١٩٦٤م، عمل محررًا سياسيًا بالهيئة العامة للاستعلامات حتى عام ١٩٧٤م، وانتقل عام ١٩٧٥م، للعمل بإذاعة البرنامج الثقافي، وعمل نائبًا لرئيس الإذاعة المصرية، وقد أصدر عشرة دواوين شعرية، وهي:-

- قلبي وغازلة الثوب الأزرق.	١٩٦٥م.
- حديقة الشتاء.	١٩٦٩م.
- الصراخ في الآبار القديمة.	١٩٧٣م.
- أجراس المساء.	١٩٧٥م.
- تأملات في المدن الحجرية.	١٩٧٩م.
- البحر موعدنا.	١٩٨٢م.
- مرايا النهار البعيد.	١٩٨٧م.
- رماد الأسئلة الخضراء.	١٩٩٠م.
- رقصات نيلية.	١٩٩٣م.
- وردة الفصول الأخيرة	١٩٩٧م.

كما أصدر مسرحيتين شعريتين هما (١) حمزة العرب ١٩٧١م، (٢) حصار القلعة ١٩٧٤م، كما أصدر العديد من الدراسات الأدبية والنقدية.

وحصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٤م، عن ديوان "البحر موعدنا" وحصل أيضًا على جائزة "كافافيس" اليونانية عن ديوانه " رماد الأسئلة الخضراء " ١٩٩٠م، وحصل على جائزة أندلسية في العلوم والثقافة عام ١٩٩٧م، عن ديوانه "رقصات نيلية".

وقد ترجمت نماذج من أشعاره إلى اللغات الإنجليزية، والفرنسية، والروسية، واليونانية، والمقدونية، والصينية والبولندية، والبنجابية، والإسبانية.

(٢) ولد فاروق شوشة: بقرية الشعراء، إحدى قرى محافظة دمياط، سنة ١٩٣٦ وتخرج من كلية دار العلوم جامعة القاهرة، ثم التحق بكلية التربية جامعة عين شمس لدراسة علوم التربية وعلم النفس، والتحق للعمل بالإذاعة عام ١٩٥٨م، ثم عين مراقبًا للبرامج الأدبية، ثم مديرًا للبرامج الثقافية، فنائبًا لرئيس الإذاعة، ثم رئيسًا للإذاعة، وقد اختير رئيسًا لاتحاد كتاب مصر، وهو عضو لمجمع اللغة العربية بالقاهرة، وقد أصدر عشرة دواوين شعرية وهي:-- إلى مسافرة. ١٩٦٦م.

- العيون المحترقة.	١٩٧٢م.
- لؤلؤة في القلب.	١٩٧٣م.
- في انتظار ما لا يجيء.	١٩٧٩م.
- الدائرة المحكمة.	١٩٨٣م.
- لغة من دم العاشقين.	١٩٨٦م
يقول الدم العربي.	١٩٨٨م.
- هئت لك.	١٩٩٢م.
- سيدة الماء.	١٩٩٤م.

- وقت لاقتناص الوقت ١٩٩٦م. وقد اعتمدت في الدراسة على هذه الدواوين، باستثناء الديوانين الأول والثاني، فقد اعتمدت فيهما على الأعمال الكاملة للشاعر التي صدرت عام ١٩٨٥م.

ولا أدعي أن هذين الشاعرين لهما الحق الأوحد في تمثيل هذا الجيل، إذ يدخل معهم شعراء كثيرون من أمثال، أمل دنقل، وأحمد سويلم، وعبد المنعم عواد يوسف.... وغيرهم

ويمكن القول إن كلا من "أبي سنة" و"شوشة" يمثلان هذا الجيل، ويعطيان صورة حقيقية للإبداع الشعري لهذه الفترة.

الفصل الأول
الإيقاع في شعر
محمد إبراهيم أبي سنة

يعدّ محمد إبراهيم أبو سنة، واحدًا من أهمّ شعراء جيل ما بعد الرواد، وقد كتب عن هذا الشاعر العديد من المقالات والدراسات النقدية، ولكن تتسم هذه الدراسات والمقالات بالطابع الجزئي، وتفتقد إلى التواصل بينها، الأمر الذي يبدو من خلالها أن هناك تعارضًا بينها، فهذه المتابعات النقدية تتناول ديوانًا شعريًا واحدًا، حيث تأتي الدراسة أو المقال مسبوقًا بكلمات مثل "قراءة" أو "تأملات" بما يفصح عن هدفها ومنهجها في أنها تضئ الطريق لتلقي هذا الديوان، وهي بمثابة تقديم الديوان للقارئ(١).

أما عن مادة الدراسة، فهي تتكون من عشرة دواوين شعرية، تبدأ من الديوان الأول منتهية بديوان "وردة الفصول الأخيرة"، وقد استبعدت من الدراسة شعره المسرحي، فماده البحث لا تشمل سوى شعره الغنائي الذي صدر في ديوان أو مجموعة شعرية.

ويعد المستوى الصوتي -وهو مجال دراستنا للإيقاع- من أهم مستويات البناء الشعري وأكثرها وضوحًا وذلك بحكم المادة الأولية للشعر -بوصفه فنًا لغويًا- أي أن الألفاظ التي هي

---

(١) انظر، على سبيل المثال:
- د. شفيع السيد: رحلة في المدن الحجرية، تجارب في نقد الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٧م.
- د. شكري عياد، محمد إبراهيم أبو سنة، كيف يكون الشاعر ملتزمًا، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨م.
- د. طه وادي: قضايا أساسية في الشعر المعاصر، محمد إبراهيم أبو سنة، جماليات القصيدة المعاصرة دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢م.
- د. يوسف نوفل، أبو سنة، في أربعة دواوين، ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٨.

د. عبد القادر القط، البحر موعدنا- رحلة في شعر الشاعر، محمد إبراهيم أبو سنة، مجلة إبداع، القاهرة، عدد ٢فبراير/١٩٨٢.

مجموعة من الأصوات، تخضع عند تشكيلها لتنظيم خاص، يلفت انتباه المتلقي، ويمثل هذا التنظيم جانبًا كبيرًا من التأثير الجمالي للفن، وهذا التنظيم الصوتي تشترك فيه كل الأعمال الأدبية من نثر وشعر، ولكنه في الشعر أكثر وضوحًا وأقوى فاعلية، فالبناء الصوتي والإيقاعي أحد الركائز الأساسية لماهية اللغة الشعرية، فهي لغة إيصال وإيحاء ومتعة موسيقية.

وإذا كان الشعر يكتسب خصوصيته بتشكيله الصوتي الذي يثير المتلقي فإن معني القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان...(١) فالمعنى الكامن في القصيدة إنما يفصح عنه تتابع الأصوات في نسق منتظم على وجه وخاص، وأن القصيدة لا تستمد قيمتها من أنها أداه توصيل لمعنى معين - فقط، إنما تكمن قيمتها -أيضا- من حضورها الذاتي وشكلها الحسي، في ظل العلاقات الصوتية لكلماتها فالعناصر الصوتية ليست فقط رموزًا لمدلولات، إنما هي بتشكيلها (الإيقاع) مع غيرها كالتركيب النحوي والتصوير، كل هذه العناصر تجتمع لتكون النص الشعري، مع ملاحظة قصد المبدع، أي أن المبدع حينما يتخير معانيه إنما هو يتخير كلماته التي تتناسب مع حجم هذه المعاني، ولم يكن هذا الاختيار في الكلمات اختيارًا اعتباطيًا وليد المصادفة، إنما هو اختيار مقصود يؤدي المعنى بحروفه، وينقل الإحساس بإيقاعه الصوتي.

ودراسة الإيقاع أو التشكيل الصوتي لا تقف عند عروض الخليل وزنًا وقافية، إنما تتجاوز إلى ألوان البديع المختلفة في النص من جناس، وترصيع ومقابلة، وتكرار ... الخ

١- الوزن :-

يشكل العروض الخليلي من وزن وقافية أحد العناصر الأساسية المكونة والدالة في النص الشعري، ولا يتمكن الوزن القيام بهذا الدور في ظل النظرة التقليدية للعروض العربي

(١) انظر، أرشيبالدمكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، ص ١٩.

وأنه قوالب ثابتة ومحددة، نقيس من خلالها رداءة النص وجودته، إنما ينبغي أن يسهم العروض مع غيره في تشكيل التجربة الشعرية، وهنا يمكن دراسة العروض في الشعر المعاصر بجانب يتلاءم مع هذا الشعر الذي يتسم بالتجاوز والتخطي للقديم، وليس معني هذا أننا نستبعد دراسة العروض والأبحر الشعرية والتفاعيل والزحافات والعلل إنما نحاول – محض محاولة – النظر إليها ليس كمقياس وزني يضبط الإيقاع في النص الشعري، إنما ينظر إليها كمكون أساسي ومهم في نقل الأحاسيس والمشاعر من المبدع إلى المتلقي، ولهذا يطرح السؤال نفسه، لماذا تتفق قصيدتان من بحر شعري واحد، ولكن يحكم بالجودة على واحدة دون الأخرى، مع أنهما من بحر شعري واحد، وربما تتفقان في الغرض، ولهذا ينبغي القول إن الألفاظ والعبارات تؤثر على التشكيل الوزني للنص الشعري، أي أن التشكيل الوزني يتداخل مع التشكيل الصوتي، واختيار الألفاظ، ومن هنا تتمايز القصائد الشعرية في أوزانها عن الصورة العامة للأوزان.

ولهذا نحاول دراسة الوزن الشعري، ليس ضابطًا للإيقاع الموسيقي، بل لكونه مكونًا من مكونات النص يسهم بدرجة أو بأخرى في نقل الحالة النفسية والشعورية والوجدانية من المبدع إلى المتلقي.

"فالوزن إذن ليس عنصرًا مستقلا عن القصيدة يضاف على محتواها من الخارج، بل جزء لا ينفصل عن سياق المعنى"(١).

في البداية علينا أن نقوم بإجراء إحصاء مسحي يوضح نسب استخدام البحور الشعرية في دواوين أبي سنة وهذا ما يقدمه الجدول الآتي:

(١) جون كوين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر) ص٥٥.

جدول أبو سنه

المتأمل في الجدول السابق يلاحظ أن :-

الديوان الأول: "قلبي وغازلة الثوب الأزرق" الصادر سنة ١٩٦٥ ويشتمل على (٤٨) قصيدة، يلاحظ ارتفاع نسبة بحر "الرجز" عن غيره من البحور الشعرية الأخرى فقد بلغت نسبته نحو ٦٢,٥٪، ثم يأتي بحر "المتدارك" في المرتبة الثانية إذا بلغت قصائده (١٠) قصائد حيث تبلغ نسبته نحو ٢٠,٨٪، ويلاحظ اتساع الفارق بينهما، يصل هذا الفارق إلى ٤١,٧٪ أما البحر الثالث، حسب المنظومة الشعرية لهذا الديوان فهو، بحر " المتقارب" فقد بلغت قصائده (٤) قصائد وبنسبة ٨,٣ ٪، ويحتل بحر " الرمل " المرتبة الرابعة بنسبة ٦,٣٪ فقد بلغت قصائده (٣) قصائد ويقبع بحر " الكامل في ذيل القائمة بنسبة ٢,١٪، وذلك بقصيدة واحدة.

أما الديوان الثاني: "حديقة الشتاء" وقد صدر عام ١٩٦٩، فيشتمل على (٢١) قصيدة وقد احتل أيضا "الرجز" القمة وذلك بقصائده "العشرة" وذلك بنسبة ٤٧,٦٪، كما احتل أيضا المتدارك المرتبة الثانية بـ (٩) قصائد، بنسبة ٤٢,٩٪، يلاحظ تراجع الرجز وإن ظل محتفظا بالصدارة -وتقدم المتدارك وإن ظل محتفظًا بالمركز الثاني -كما يلاحظ نقصان الفارق بينهما الذي كان موجودًا بشكل كبير في الديوان الأول، ثم يحتل "الرمل" المرتبة الثالثة بعدد قصائد (٢) وذلك بنسبة ٩,٥٪. ويلاحظ -أيضا- الفارق الكبير بين نسبة المركز الثاني، والمركز الثالث، وذلك في الديوانين الأول، والثاني، إذ إن الفارق بينهما في الديوان الأول تصل إلى ١٢,٨٪ وتصل في الديوان الثاني إلى ٣٣,٤٪، كما يلاحظ أيضا اختفاء كل من "المتقارب" و"الكامل" من هذا الديوان على الرغم من احتلالهما معًا نسبة ١٠,٤٪ من مساحة الإبداع في الديوان الأول.

أما الديوان الثالث: "الصراخ في الآبار القديمة" وقد صدر عام ١٩٧٣ فيشتمل على (٢٨) قصيدة، وفيه يظل بحر "الرجز" محتفظًا بالصدارة بعدد قصائد (١٦) قصيدة وذلك بنسبة ٥٧,١٪، كما يظل "المتدارك" في المرتبة الثانية وذلك بعدد قصائد (٩) وذلك بنسبة ٣٢,١٪، ويلاحظ معاودة الرجز في الصعود مرة ثانية، واتساع الفارق بينه وبين المتدارك مرة ثانية، ثم يأتي " الرمل" في المرتبة الثالثة بقصيدتين بنسبة ٧,١٪ وفي هذا الديوان الثالث- يعاود المتقارب مرة أخرى وذلك بقصيدة يتيمة وذلك بنسبة ٣,٦٪، وظل "الكامل" مختفيًا من نغمات هذا الديوان.

أما الديوان الرابع: "أجراس المساء" الذي صدر في عام ١٩٧٥ بعدد قصائد (٢٦) ففيه أيضًا يظل "الرجز" محتلا الصدارة، وتعددت قصائده في الديوان حتى وصلت إلى (١٢) قصيدة، وذلك بنسبة ٤٦,١٪، ويلاحظ، أنه على الرغم من احتلاله الصدارة فإنه يمثل من حيث النسبة- أقل نسبة خلال الدواوين السابقة، ثم يأتي "المتدارك" -أيضا- في المركز الثاني بقصائده "الست" وذلك بنسبة ٢٣,٥٪، ويلاحظ -أيضا- الفارق الكبير بين المركز الأول "الرجز" والمركز الثاني "المتدارك"، ثم يأتي "المتقارب" في المرتبة الثالثة بقصائد (٤) وذلك بنسبة ١٥,٤٪، ثم يحتل "الكامل" المركز الرابع بقصيدتين بنسبة ٧,٧٪ ثم يأتي "الرمل" بقصيدة واحدة، بنسبة ٣,٨٪ ويلاحظ في هذا الديوان ظهور وزن جديد وهو الوافر في صورته المجزوءة وهو ظهور على استحياء شديد، فقد جاءت قصيدة واحدة على هذا الوزن وذلك بنسبة ٣,٨٪.

أما الديوان الخامس: "تأملات في المدن الحجرية"، الذي صدر في عام ١٩٧٩ فوصلت قصائده إلى (١٩) قصيدة، وهذا الديوان يمثل تحولا كبيرًا في طبيعة النغمات لدى الشاعر، فلأول مرة، عبر دواوين الشاعر يتنازل "الرجز" عن مكان الصدارة، ليحتل مرتبة

متأخرة نسبيًا، وفي هذا الديوان يتنازع كل من "المتدارك" -صاحب المرتبة الثانية دائما "والمتقارب" على الصدارة، لكل واحد منهما عدد (٦) قصائد، وذلك بنسبة ٣١,٦٪، ثم يأتي بعدهما "الرجز" بعدد ثلاث قصائد، بنسبة ١٥,٨٪ مع ملاحظة هبوطه الكبير عما حققه من نسبة كبيرة في الدواوين السابقة، ثم يحتل "الكامل" المركز الثالث وذلك بقصيدتين بنسبة ١٠,٦٪، ويأتي "الرمل" في أخر القائمة بقصيدة واحدة، بنسبة ٥,٣٪، لأول مرة تظهر قصيدة نثرية للشاعر وذلك تحت عنوان "رسالة إلى الحزن"، بنسبة ٥,٣٪.

أما الديوان السادس: "البحر موعدنا" الذي صدر عام ١٩٨٢، فيشتمل على (٢٢) قصيدة، وفيه ينفرد "المتقارب" وحده بالصدارة وذلك من خلال (٧) قصائد وذلك بنسبة ٣١,٨٪، ويأتي "الكامل" لأول مرة في مرتبة متقدمة -المركز الثاني- وذلك بخمس قصائد بنسبة ٢٢,٧٪ ويتقهقر "المتدارك" لأول مرة إلى المركز الثالث وذلك بأربع قصائد ونسبته ١٨,٢٪، ويواصل "الرجز" تقهقره فيحتل المركز الرابع من خلال قصيدتين، بنسبة ٩,١٪ وأخيرًا "الرمل" -كالعادة- بقصيدة واحدة بنسبة ٤,٥٪. ويلاحظ أيضا في هذا الديوان وجود قصيدتين من قصائد النثر هما "النهر وملائكة الأحزان"، "زمن التعاسة"، إضافة إلى قصيدة مترجمة من الشعر الأمريكي للشاعر فيليب ليفين تحت عنوان "الرماد".

أما الديوان السابع: "مرايا النهار البعيد" الصادر في عام ١٩٨٧ ويضم (١٥) قصيدة ففيه يسترد "المتدارك" مكان الصدارة وذلك من خلال (١٠) قصائد بنسبة ٦٦,٧٪، ويتنازع كل من "المتقارب والرجز" المرتبة الثانية بقصيدتين لكل واحد منهما وذلك بنسبة ١٣,٣٪ لكل بحر منهما وكالعادة يأتي "الرمل" في ذيل القائمة بقصيدة واحدة بنسبة ٦,٧٪ ويلاحظ اختفاء "الكامل" تمامًا.

أما الديوان الثامن: "رماد الأسئلة الخضراء" الصادر في عام ١٩٩٠ فيضم (١٦) قصيدة، وفيه يواصل "المتدارك" احتفاظه بالمركز الأول وذلك من خلال (٩) قصائد بنسبة ٥٦,٣٪، ثم يأتي "المتقارب" في المركز الثاني وذلك بخمس قصائد بنسبة ٣١,٣٪، ويأتي كل من "الرجز" و"الرمل" في المرتبة الأخيرة بقصيدة لكل واحد منهما، وذلك بنسبة ٦,٣٪ لكل واحد منهما مع ملاحظة اختفاء "الكامل" للمرة الثانية على التوالي.

أما الديوان التاسع: "رقصات نيلية" وقد صدر عام ١٩٩٣ فيضم الديوان (١٥) قصيدة، يواصل "المتدارك" تقدمه وذلك من خلال (٦) قصائد بنسبة ٤٠٪ ثم يعود "الكامل" بقوة فيحتل المركز الثاني بأربع قصائد، بنسبة ٢٦,٧٪ وهى أعلى نسبة يحققها في كل دواوين الشاعر، ثم يأتي "المتقارب" في المركز الثالث من خلال قصيدتين محققًا نسبة ١٣,٣٪ ثم يأتي "الرجز" من خلال قصيدة واحدة بنسبة ٦,٧٪، ويظهر لأول مرة "الخفيف" من خلال قصيدة واحدة، وله نسبة ٦,٧٪، ويلاحظ وجود قصيدة واحدة بها تداخل وزني وهى "أوقات صحراوية" وتضم مقاطع أربعة خصص للأول "المتقارب" وانفرد "الكامل" بالمقطعين الثاني، والثالث، واكتفى "الخفيف" بالمقطع الرابع.

أما الديوان العاشر "وردة الفصول الأخيرة" وقد صدر عام ١٩٩٧، فيضم الديوان (١٢) قصيدة، وفيه يواصل "المتدارك" تقدمه وذلك من خلال (٧) قصائد بنسبة ٥٨,٣ ٪ ثم يأتى "الكامل" في المركز الثاني بثلاث قصائد بنسبة تصل إلى ٢٥٪، أما "المتقارب" و"الرمل" فشارك كل واحد منهما بقصيدة واحدة بنسبة ٨,٣٪ لكل وزن منهما، ويلاحظ غياب الرجز-لأول مرة- من أوزان الديوان.

ويمكننا قراءة الجدول السابق بطريقة أخرى، على النحو التالي :-

الرجز:

بدأ الرجز متصدرًا الناحية الإيقاعية لدى الشاعر، وذلك خلال الدواوين الأربعة الأولى، ثم يبدأ في الخفوت والهبوط، بدءًا من الديوان الخامس، فلأوّل مرّة يتنازل الرجز عن مكان الصدارة، ويستمر في الهبوط المتواصل، حتى يسجل في الديوان الثامن أدنى معدل له في مجمل قصائد الشاعر، محققًا نسبة ٦.٣٪ ليحتل بها المركز الثالث، أمّا الديوان قبل الأخير،فقد تذيل الرجز قائمة الأوزان،ثم يختفى تماما فى الديوان الاخير، وعلى هذا فكانت حركة الرجز – بعد احتلاله القمة لفترة طويلة – في الهبوط المستمرثم الاختفاء.

المتدارك :

ظل المتدارك محتفظًا بالمركز الثاني، وذلك خلال الدواوين الأربعة الأولى، ومع الديوان الخامس يصعد لمكان الصدارة يزحمه فيها المتقارب، ثم يهبط –مرّة أخرى للمركز الثالث، وذلك في الديوان السادس، ثم يعاود الصعود في الدواوين التالية، ليحقق أعلى نسبة له في ديوان (مرايا...) ٦٦.٧٪، ويمكن القول إن حركة المتدارك –بعد ثباتها في المركز الثاني في الدواوين الأربعة الأولى– حركة متذبذبة صعودًا وهبوطًا، مع ملاحظة حضور المتدارك الدائم في كل دواوين الشاعر.

المتقارب :

شهد المتقارب تذبذبًا واضحًا، فبدأت رحلته، في المركز الثالث – في الديوان الأوّل ثم اختفي في الديوان الثاني، ثم عودة هامشية في الديوان الثالث محتلا بها الأخير، ثم يتقدم خطوة في الديوان الرابع، ليصعد بقوة في الديوان الخامس ليحتل المركز الأول

مشاركًا فيه المتدارك، ثم ينفرد بالمركز الأوّل في الديوان السادس، ثم يبدأ في التراجع مرّة أخرى، ليحتل المركز الثالث في الديوان قبل الأخير.

يلاحظ حضور المتقارب الدائم في قائمة الأوزان المستعملة باستثناء الديوان الثاني

الكامل:

بدأ الكامل رحلته، محتلا المركز الخامس والأخير، وذلك في الديوان الأوّل، ثم يختفي في الديوانين الثاني، والثالث، ليعود مرّة أخرى في الديوان الرابع، محتلا المركز الرابع، ثم يقفز للمركز الثالث في الديوان الخامس، ثم قفزة أخرى في الديوان السادس ليحتل بها المركز الثاني ثم يعاود الاختفاء في الديوانين السابع، والثامن، ليعود بقوة في الديوانين الأخيرين، محقّقًا المركز الثاني، وعلى هذا فقد شهد الكامل تذبذبًا واضحًا حضورًا، وغيابًا صعودًا وهبوطًا.

الرمل

اكتفى الرمل بالمشاركة الإيقاعية فقط، فلم يحرز هذا الوزن أي مكان متقدم في إنتاج الشاعر، ويعدّ المركز الثالث، أفضل مكان حققه الرمل، وكان ذلك في الديوانين الثاني، والثالث، وظل حاضرًا في أوزان الشاعر على امتداد رحلته الإيقاعية فلم يغب إلاّ في الديوان قبل الأخير فقط.

الخفيف، ومجزوء الوافر:

لم يحقّقا أية نسبة في إبداع الشاعر، إذ وردت قصيدة واحدة لكل بحر منهما، وذلك بنسبة ٠,٥٪ تقريبًا.

وبالنظر إلى الجدول الذي يضم مجمل شعر أبي سنة ودواوينه، يتبين أن مجمل قصائد الشاعر حوالي ٢٢٢ قصيدة، جاءت على النحو التالي:

٧٧	قصيدة	رجز	٣٤,٧٪
٧٦	"	متدارك	٣٤,٢٪
٣٢	"	متقارب	١٤,٤٪
١٧	"	كامل	٧,٦٪
١٣	"	رمل	٥,٨٪
١	"	مجزوء الوافر	٠,٥٪
١	"	الخفيف	٠,٥٪

إضافة إلى قصائد: النثر، وقصيدة المقاطع "مختلطة الأوزان" والقصيدة المترجمة

ومن خلال هذا الإحصاء يمكن لنا ملاحظة الآتي:

١- يعد "الرجز" أكثر البحور الشعرية استخدامًا لدى الشاعر، إذ إنه يحتل وحده أكثر من ثلث الإبداع الشعري لدى الشاعر(١).

٢- يستوعب "الرجز" و"المتدارك" و"المتقارب" أكثر من ثلاثة أرباع الإبداع الشعري لدى الشاعر، فكانت نسبتهم مجتمعه نحو ٨٣,٢٪ مع ملاحظة خلو "المتقارب" من ديوان "حديقة الشتاء"، و"الرجز" من ديوانه الأخير أما "المتدارك" فله الحضور الدائم في كل دواوينه الشعرية.

٣- ظل "الرجز" يحتل المكانة الأولى حتى الديوان الخامس، وبدأ في التراجع إلى أن احتل المرتبة الأخيرة في الديوان قبل الأخير، ثم اختفى تمامًا، وصعد "المتدارك" ليحتل المرتبة

(١) يعد الرجز من أكثر البحور الشعرية استخدامًا لدى الشعراء المعاصرين. وهى نتيجة توصل إليها الكثير من النقاد مثل، د. محمود السمان، أوزان الشعر الحر وقوافيه ص٦٧ وكذلك محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ص٨٨ وما بعدها، ورجاء النقاش، مقدمه ديوان مدينة بلا قلب لعبد المعطي حجازي ص٨٨ وكذلك د.علي يونس النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص١١١، ١٢٦، والشعر العربي الحديث س موريه ترجمة، د. شفيع السيد، د. سعد مصلوح، ص ٣٢٢.

الأولي بدلا من "الرجز"، ولهذا يمكن القول إن الفترة التي سبقت عام ١٩٧٥ (عند صدور الديوان الرابع) كان "الرجز" يستحوذ على إيقاع الشاعر، ثم غلب "المتدارك" على الشاعر بعد ١٩٧٥.

ويلاحظ أن ديوان "تأملات في المدن الحجرية" يمثل نقطة تحول في الوزن عند أبي سنة، إذ إنه شهد تراجعًا، وانحسارًا "للرجز"، وبدء صعود "المتدارك و"المتقارب".

٤- من خلال الإحصائية السابقة تبين أن الأوزان المستعملة لدى الشاعر، هي البحور الصافية أو البسيطة (التي تتكون من تفعيلة واحدة) فقد استخدم (الرجز / المتدارك المتقارب / الكامل / الرمل / الوافر) وذلك بنسبة ٩٩.٥٪ ولم يستخدم البحور المركبة إلاّ في تجربة واحدة مع الخفيف بنسبة ٠,٥٪، وهو في هذا يؤكد ما طرحه علي أحمد باكثير، ونازك الملائكة، وهو أن الشعر الحر يفضل الخوض في البحور الصافية دون المركبة(١).

ويرجع ذلك إلى أن الشاعر المعاصر يطمح إلى الانفلات من القيود، ويرغب في تحقيق نوع من الحرية في التشكيل الوزني لشعره، هذه الحرية -ربما- تحققها وحدة التفعيلة في الأوزان الصافية، إذ إن تكرارها بسهولة يعطي مساحة للشاعر للانفلات من القيود والتركيز على التجديد لغة وإيقاعًا، هذا عكس البحور المركبة التي قد ترهق الشاعر في التناوب بين التفعيلتين

ويلاحظ أن البحور الصافية التي استخدامها أبو سنة، هي من البحور ذات الموسيقى الخافتة، وذلك لانتهاء البحور المستعملة في شعره بالوتد المجموع(٢) (//٥) فالرجز /٥ /٥//٥، المتدارك /٥//٥، الكامل ///٥//٥ ولا يخرج عن الإيقاع

(١) انظر: علي أحمد باكثير، اخناتون ونفرتيتي ص١٢،وانظر كذلك نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصرص٧٩.
(٢) انظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ص١٠١ وما بعدها.

الخافت سوى الوافر //O///O، والمتقارب //O/O، فبالنسبة للوافر لم تأت إلا قصيدة واحدة في شعره كله أما المتقارب وهو من البحور ذات النغم فنسبته في شعره قليلة إذ لا تتجاوز ١٥٪.

ويلاحظ أن أبا سنه يؤثر استعمال "الرجز" عن غيره من البحور الشعرية، لأن "الرجز" يتمتع بإمكانية واسعة في تنويع التفعيلة المستخدمة وفي ذلك قول ابن برى (ت ٢٨٢هـ): "وللعرب تصرف واتساع في الرجز لكثرته في كلامهم في مواطن الحرب ومقامات الفخر والملاحاة"(١) وأكد ذلك الزجاج (ت ٣١١ هـ) في قوله: "الرجز يسهل في السمع ويقوم في النفس، ولذلك جاز أن يقع فيه النهك والجزء والشطر(٢)" كما أن بحر الرجز يتميز ببساطة الإيقاع وخفوت النغم وهو ما يقربه إلى دائرة النثر والحياة اليومية(٣) وهذا ما جعل الشاعر يؤثره على غيره من البحور الشعرية الأخرى. وأرى أن الرجز إنما شاع استخدامه في العصر الحديث بفضل طبيعة تفعيلته ذات الإيقاع السريع في اتئاد، لا يبلغ لهاث المتدارك، ولا اتئاد الكامل مثلا. وهو وزن يلبي التعبير عن نفسية هذا العصر اللاهث الشارد الحيران.

كما يلاحظ اقترن تراجع نغمة بحر الرجز مع ارتفاع وتقدم نسبة المتدارك وكذلك ارتفاع نسبة الكامل، ويعود ذلك لتقارب التفاعيل في كل منها، فالرجز (مستفعلن) /O /O //O، وهي تكاد تقترب من تفعيلة المتدارك /O //O، لا يفترقان إلا في زيادة سبب خفيف في مقدمة التفعيلة، بينما أكثر حركات التفعيلة تنتميان إلى صورة واحدة

(١) الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة تحقيق الحساني حسن عبد الله ص١٨٩.
(٢) نفس المصدر السابق، ن، ص.
(٣) انظر الحساني حسن عبد الله، عفت سكون النار ص١٢، رجاء النقاش مقدمة ديوان مدينة بلا قلب لحجازي ص٨٨ سلمى الخضراء الجيوسي، مجلة الآداب إبريل ١٩٥٩.

وكذلك التقارب بين الرجز بتفعيلته، مع الكامل (متفاعلن) ///O//O، فيلاحظ أن بحر الكامل يحتوي في تشكيلاته الوزنية على تفعيلة الرجز، وذلك بتسكين المتحرك الثاني وهي ما يسمي في علم العروض بـ "الإضمار(١)".

وعلى هذا يمكننا القول إن تراجع الرجز وارتفاع نسبة المتدارك وكذلك زيادة نسبة الكامل، في شعر أبي سنة، ليس تحولا في حقيقة الإيقاع وجوهره، أو انقلابًا أحدثه الشاعر بقدر ما هو تحول بسيط، أو اهتزاز خفيف في طبيعة الإيقاع. وهذا يمثل – فيما أرى ضربًا من انعكاس الحالات النفسية لدى الشاعر عند اللحظات والظروف التي كتبت فيها تلك القصائد وتفاوتت بين الرجز والمتدارك والكامل.

ونظرًا لأن معظم شعر أبي سنة من بحور بسيطة معينة، فربما يؤدي ذلك إلى ما يسمي بنمطية الإيقاع، ولذلك حاول أبو سنة الهروب من نمطية الإيقاع بوسيلتين هما (أ) اختلاف صور الضرب آخر تفعيلة في السطر الشعري(٢) (ب) إحداث تغيير في شكل التفعيلة في الحشو، وكذلك التداخل الوزني.

١- إن اختلاف صور الضرب في قصائد أبي سنة، يمكن ملاحظتها بسهولة، فلو أخذنا مثلا "المتدارك" وهو من أكثر البحور العروضية استعمالا لدى الشاعر، وعرفنا أن ضروب المتدارك المستعملة عروضيا هي: "فاعلن /٠ //٠، فاعلان / ٠//٠ ٠، فعلاتن /// ٠/ ٠" فالصورة الأولى مجازة عروضيًا في المتدارك التام والمجزوء، والصورتان الباقيتان في

(١) الإضمار: من زحافات الكامل، وهو تسكين الثاني في متفاعلن لتصبح متفاعلن أو مستفعلن، انظر، معجم مصطلحات العروض، محمد على الشوابكة، ص ٢٢.

(٢) يلاحظ أن مفهوم الضرب التقليدي لا يتحقق لأنه من بنية البيت التقليدي ذي الشطرين. أما في الشعر الحديث حيث الشطر الواحد، فإن معنى الضرب هنا معنى خاص يجتمع فيه كل ما يختص بالضرب والعروض التقليديين. وهو في هذا يشبه البيت المشطور في القصيدة التقليدية، ومع هذا أطلق بعض الدارسين على التفعيلة الأخيرة من السطر الشعري (الضرب) انظر: في العروض والقافية، عمر خليفة بن إدريس ص ١٥٩ وعلى هذا فإن مصطلح الضرب المستعمل ها هنا المقصود به نهاية السطر الشعري.

مجزوء المتدارك، ولكننا نلاحظ أبا سنة يضيف صورًا لتفعيلات نادرة منها "فعلن/ 0/ 0 فعلان /// 00، فعلان /٠/ ٠٠ فاعلتن /٠////" مثال ذلك قصيدة "غانية في مقهى"(١) يقول فيها:

١. قنديل مطفأْ	(فعْلن، فعْلاتن)
ذكرى امرأة غائبةٍ	(فعْلن، فعلن، فاعلتن)
كأس فارغة	(فعلن، فاعلتن)
٤. .. وسحابْ	فعِلان
رجل في زَويةٍ	(فعلن، فعْلن، فعلن)
معتمةٍ	فاعلتن
٧. وكتابْ	فعِلان

يلاحظ أن ضروب الأبيات (٤،٧) نادرة المجيء في الشعر القديم، وهي: "فعلان فعلان" وكذلك "فاعلتن(*)" في السطور (٢،٣،٦) وما حدث في "المتدارك"، قد حدث أيضًا في "الرجز" و"المتقارب" و"الرمل".

يستخدم الشاعر في ضرب "الرجز" - مثلا - "فعل" //٠، ومتفعلان //٠//٠٠، فعول //٠٠، مفعول /٠/٠٠، فعل /٠٠، مستفعلان /٠/٠//٠٠(٢)، وغيرها من الأوزان.

---

(١) ديوان رقصات نيلية، ص ٧١.

(*) لو لجأ الشاعر إلى تسكين (غائبة، فارغة، معتمة) لاستقام الوزن على التفاعيل المعهودة، ولكن الكلمات وردت غير ساكنة بالديوان.

(٢) اعترضت نازك الملائكة على مجيء مستفعلان في ضرب الرجز بحجة أن الأذن تمجه لشناعة وقعه، إضافة أنه لا يقع في الشعر العربي قط، انظر، قضايا الشعر، ص ١٢٨، وقد رد عليها " النويهي" قائلا: بان العرب أجازوا التذييل (إضافة ساكن على ما آخره وتد مجموع) وأن العروضيين سجلوا ذلك فمن الممكن عندهم تذييل مفاعلن وهي قريبة من مستفعلن- قضية الشعر الجديد، ص٢٩٢ وما بعدها.

ويتضح من ذلك أن الشاعر لا يتوقف عند الصور المستخدمة للضرب بشكله التام إنما يتعداها إلى الصور الممكنة عروضيًا في الوزن المستخدم.

ويلاحظ أن التغييرات الكثيرة التي أدخلها الشاعر في صور الضرب تعطي طبيعة خاصة للإيقاع، تختلف عن طبيعة الإيقاعات المعهودة في القصيدة، كما أنها ترتبط ارتباطًا كبيرًا بالمعنى، وبالحالة النفسية والشعورية لدى الشاعر ويتضح ذلك من خلال قصيدة "رؤيا شهيد"(١).

يقول أبو سنة:

كان توقيت الغروب	فاعلات /٠//٠
يلتقي في لحظة العشق بتوقيت الشروق	فاعلات /٠//٠
والأطباء يجيئون يروحون يذيعون	فعلاتان ///٠//٠
أن هذا الداء في القلب وأن اليأس حل والسماء	فاعلات /٠//٠
تكفل العدل وتعطي ما يدوم	فاعلات /٠//٠
صوت بوم	فاعلات /٠//٠
يملأ الأفق وتنهار الغيوم	فاعلات /٠//٠
من عيون كان يخفيها عن الحلم الظلام	فاعلات /٠//٠
كنت تبكين وكانوا يرقصون	فاعلات /٠//٠
كنت تبكين على النيل ويبكيك الفرات	فاعلات /٠//٠

نلاحظ ثبات التفعيلة الأخيرة واستقرارها، هذا "الاستقرار" يوضحه أيضا استقرار الملامح والرؤية لدى الشاعر، فهو يعكس لنا صورة للجو العام قبيل الحرب، فلا مجال للاختلاط

(١) تأملات في المدن الحجرية، ص ٧٥.

عليه، إنما الرؤى واضحة، ومحددة المعالم. وعلى النقيض من ذلك كان اختلاف صور الضرب في الأبيات التالية التي تصور اختلاف الرؤى لدى الشاعر، فيقول في القصيدة نفسها:

قبليني... إننا في أول الحب وفي يوم الفراق	فاعلات /٠//٠
وامنحيني نظرة أخرى فإني	فاعلاتن /٠//٠/٠
أرحل الآن وأنسي	فعلاتن ///٠/٠
اسمي المكتوب في صدر الصحف	فاعلن /٠//٠
والتماثيل التي سوف تقام	فعلان ///٠٠
في الميادين الكبيره	فاعلاتن /٠//٠/٠
والأناشيد الصغيره	فاعلاتن /٠//٠/٠
أنا لا أحفل إلا باسمك المكتوب في قلبي (*)	فع /٠
أترك الرقص وأنخاب السعادة	فاعلاتن /٠//٠/٠
لنجوم الأوسمه	فاعلن /٠//٠

يلاحظ في الأبيات تغيير صورة الضرب، وعدم ثباتها، وهذا يعكس لنا صورة القلق والحيرة وعدم الاستقرار التي تنتاب الشاعر، فمشاعره، تتأرجح ولا سبيل لها إلى الاستقرار وهو ما عبر عنه بقوله (أول الحب / يوم الفراق) إضافة إلى رحلته، ونسيان اسمه المكتوب في صدر الصحف.

وتكشف لنا المقطوعتان السابقتان عن طبيعة القافية، وارتباطها الوثيق بتفعيلة الضرب، فبينما كان للقافية حضور في المقطع الأول -نظرًا لتوحد الضرب- كانت القافية مختفية في المقطع الثاني - نظرًا لاختلاف تفعيلة الضرب من بيت إلى بيت.

(*) هذا البيت ربما يفسَّر على أنه انزلاق لاشعوري من الشاعر عند نهاية الشطر، وليس تفعيلة إيقاع قصد إليها قصدًا.

٢-لم يكتف محمد إبراهيم أبو سنة في إحداث تغييرات في صور الضرب في البيت الشعري لتغيير نمط الإيقاع، إنما امتد التغيير إلى داخل البيت، أو ما يسمى "بالحشو"، مثال ذلك، بحر الرجز، أجاز العروضيون فيه " الخبن"(١) مفاعلن //٠//٠، و" الطي " (٢) مستعلن /٠////٠ و" الخبل"(٣) متعلن /////٠، وقد استعملها جميعًا أبو سنة ولم يكتف بها، إنما تجاوزها إلى تفاعيل أخرى في حشو بيته، فاستعمل في حشو الرجز " مفاعيلن " //٠/٠/٠ مثال ذلك قوله في قصيدة عندما نكون وحدنا (4)٠

إذا أدارت الورد وجهها عن اكتئابنا.

وباعنا الذين في قلوبنا.

ننسل مثلما فراشة في آخر الربيع (مستفعلن، متفعلن، مفاعيلن، مفاعلان)

وكذلك قوله: وذات ليلة تسمعت أميرتي تنهيدة البكاء (متفعلن، متفعلن، مفاعيلن، متفعلن)وهذا التشكيل يقع كثيرًا في شعر أبي سنة حتى يصل إلى نسبة ٧٧,٦ من قصائد الرجز عند الشاعر(5)، وهو شائع أيضًا في الشعر المعاصر وقد التفت إلى ذلك نقاد كثيرون(٦) وجعلوه من قبيل الظاهرة فيقرر -مثلا- كمال أبو ديب أن دخول مفاعيلن //٠/٠/٠ في سياق تفعيلة الرجز /٠/٠/// ظاهرة إيقاعية طبيعية بل حتمية، نتيجة الاعتماد على بحور وحيدة الصوت(٧).

(١) الخبن: حذف الثاني الساكن فتصبح / ٠/ ٠// ٠، // ٠// ٠، انظر، معجم مصطلحات العروض، ص ٩٩.
(٢) الطي: حذف الرابع الساكن، فتصبح/ ٠/ ٠// ٠، / ٠/// ٠، انظر، معجم مصطلحات العروض، ص ١٧٣.
(٣) الخبل هو خبن + طي أي حذف الساكن الثاني + حذف الساكن الرابع فتصبح /٠/٠//٠، /////٠، انظر، معجم مصطلحات العروض، ص ٩٨.
(٤) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص ١٩.
(٥) انظر، شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، عند محمد إبراهيم أبي سنة، ص ٣٩.
(٦) انظر، لويس عوض، دراسات عربية وغربية ص ١٢٤، الحساني حسن عبد الله، مجلة الآداب يونيه ١٩٥٩.
(٧) انظر، كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ١٦٤ وما بعدها.

ويمكن القول إنها ظاهرة سببها السهو خلال كتابة القصيدة واندماج الشاعر في حالة البوح الشعوري، وهو ما قد يجعله أحيانًا لا يفطن لمثل هذا الخلل الخفي.

وكذلك يأتي بحشو الرجز (متعلن) ////٠ مثل قوله في قصيدة (امرأة وحيدة) من ديوان تأملات في المدن الحجرية:

امرأة وحيدة

تجلس في حديقة الزمان

تبني من الذاكرة البعيدة

سواحلا ومدنًا سعيدة (متفعلن، متعلن، متفعلن)

ولو جئنا إلى بحر (المتدارك) نجد أن أبا سنة قد استحدث تفعيلات عروضية جديدة، وأدخلها حشو المتدارك، ومعلوم أن المتدارك يدخل عليه (الخبن) فعلن ///٠ والقطع[1] فعلن /٠/٠، ولكن الشاعر يأتي في داخل الحشو بتفعيلة جديدة هي، فاعل /٠// مثل قوله:

باحثة عن ثقب يدخل منه النور لقلبي[2].

(فاعل، فعْلن، فعْلن، فاعل، فعْلن، فاعل، فعْلن)

وكذلك قوله:

تقتلع الأسئلة الخضراء[3] (فاعل، فعْلن، فعلن، فعْلان).

(١) القطع: حذف أخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله، فتصبح / ٠// ٠، / ٠/ ٠ (فعلن) انظر، معجم مصطلحات العروض، ص ٢١٢.
(٢) مرايا النهار البعيد، ص ٥٤.
(٣) رماد الأسئلة، ص ١١.

واستحداث تفعيلة (فاعلْ) في حشو المتدارك يكاد يكون ظاهرة في شعر أبي سنة إذ إنه يكثر في قصائد المتدارك كثرة ملحوظة، وينبغي ملاحظة أن كثيرًا من النقاد يقبلون (فاعل) في حشو المتدارك، وإن اختلفت رؤاهم حول تفسيرها(١).

كما وقع منه في حشو المتدارك (فعلت)(٢)//// أربع متحركات، وهذه التفعيلة يرفضها العروضيون القدماء، وذلك لأنها تمثل عبئا موسيقيًا على الأذن يصعب تقبله وخاصّة أنهن أربع حركات متتاليات إضافة إلى المتحرك الأول من التفعيلة التالية لها فيصبح السطر الشعري يحتوي على خمس متحركات متواليات، مثال ذلك قوله:

وتجَّول في الإنسان إلى أن تصل إلى وطنك.

وتجول في وطنك حتى تصل إلى الله.

(فعلن، فعْلن، فعلت، فعْلن، فعلت، فعْلان)

قلت: وما معنى النار؟

قال: خواء الأشياء من المعني

أن تصبح شيئا كالأشياء

يشرى ويباع

أن تنصاع إلى ما لا يدخلك إلى ذاتك(٣)

(فعلن، فاعل، فعلن، فعلن، فعلت، فعلن)

---

(١) ذهبت نازك الملائكة إلى أن فاعل تتساوى زمنيًا مع تفعيلة الخبب فعلن فكلاهما يتكون من أربعة أجزاء ثلاثة متحركات وساكن واحد، إنما الفرق بينهما في المواضع فقط / راجع قضايا الشعر العربي ص١٣٢، وذهب عز الدين إسماعيل إلى أن فاعل تتداخل مع فعلن أي يمكن الانتقال من فعلن إلى فاعل ثم العودة/الشعر العربي المعاصر ص١٠٦. وأقول إن حدوث (فاعل) في حشو المتدارك أمر كثير الحدوث بحكم أن أصل (فعلن) هي فاعلن من ناحية ومن ناحية أخرى فهي ضرب من الشرود أو النبو الطبيعي اللاشعوري خلال التدفق الشعوري لدى الشاعر، وكما يطرأ في غفلة الشعر الحداثي قد يطرأ في المرسل والتقليدي الملتزم.

(٢) هو اسم أطلقه د. محمود السمان، انظر الشعر الحر وقوافيه، ص ٦٩.

(٣) البحر موعدنا، ص ٨-٩.

أو قوله:

الكل يطيل النظر لساعته

(فعلن، فعلن، فاعل، فعلن، فعلن)

عفوًا إن الزمن يمر(١)

(فعلن، فعلن، فعلت)

كما أدخل أبو سنه (فعولن، فعول) في حشو المتدارك مثل قوله:

ما عاد لي أن أقول

الذي لم أقله

وكانت أمامي النجوم مزغردة(٢)

(فعولن، فعولن، فعول، فعول، فعو).

لم يستعمل أبو سنة تفعيلات جديدة في حشو بحري الرجز والمتدارك فقط كما سبقت الإشارة، إنما استعملها في حشو المتقارب، والرمل، والكامل كذلك.

وعلى هذا يمكن القول إن الشاعر استغل كل التنويعات الموسيقية التي يجيزها العروض العربي القديم، بل تعدى ذلك إلى تشكيلات وزنية جديدة لم تحفل بها كتب العروض القديم، كما في (فاعل) و(فعلت) متحركة ، في هذا يعلن تمرده -المحدود- على القوالب التقليدية القديمة، ولم يتعامل مع الوزن الشعري على أنه نظام ثابت وقانون لا ينبغي المساس به إنما يتعامل معه على أساس من الحس الموسيقي الذي يتجاوب مع مشاعره وأحاسيسه الداخلية.

(١) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص ١٢.
(٢) البحر موعدنا، ص ٢٨.

حاول محمد إبراهيم أبو سنة التجديد في الجانب الموسيقي والعروضي -إضافة إلى النقاط السابقة- فلجأ إلى إدخال أوزان شعرية بعضها ببعض.

ويمكن أن نطلق عليه "التعدد الوزني"(١)، أي أن القصيدة الواحدة تحتوي على بحرين أو وزنين من أوزان العروض الخليلي، والمتأمل في شعر أبي سنة يلحظ تداخل الأوزان التالية

(١) تداخل الرمل والوافر مع الكامل.

(٢) تداخل مجزوء الخفيف مع المتدارك.

(٣) تداخل المتدارك مع الخفيف.

(٤) تداخل المتقارب مع المتدارك.

وهذه القصائد التي بها تعدد وزني لا تشكل ظاهرة عند أبي سنه إذ إنها لا تصل إلى ٢٪ من مجمل شعره ويمكن دراستها كالتالي:

أولا: تداخل الرمل والوافر مع الكامل:-

في قصيدة "في وجه غربان الحدود"(٢)، يظهر كل من الوافر، والرمل إضافة إلى التفعيلة الأساسية للقصيدة (متفاعلن) التي تشير إلى بحر الكامل.

فتبلغ مساحة "الوافر" سطرين في أخر المقطع الأول:

---

(١) ذهب الباقلاني في إعجاز القرآن إلى أن ما اختلف وزنه ليس بشعر / الإعجاز صـ٥٤،وعدها السكاكى من عجائب الدنيا/ المفتاح ص٥٣٣وخالفه في ذلك المرزباني حيث قال " ليس كل من عقد وزنًا بقافية فقد قال شعرًا الشعر أبعد من ذلك مرامًا وأعز مقامًا " الموشح صـ٣٢١ ولم يكن محمد إبراهيم أبو سنة أول من حاول الخلط والتداخل بين الأوزان الشعرية في العصر الحديث، فقد سبقه رفاعة الطهطاوي الذي استخدم مخلع البسيط، ومجزوء الرجز في إحدى قصائده، انظر، د. أحمد هيكل، موجز الأدب الحديث في مصر، ص ٢٣، وكذلك، د. محمد نجيب التلاوي نقد المنظور اليهودي لتطور الشعر العربي ص ٢١. كما سبقه أحمد زكي أبو شادي في قصيدته " الفنان "بديوان الشفق الباكي وقد مزج فيها بين المتقارب والمجتث، والبسيط، وكذلك كانت تجربة خليل شيبوب في قصيدته " الشراع" المنشورة بمجلة أبولو ١٩٣٢، وقد استعمل فيها الشاعر ثمانية بحور عروضية، ثم كرر شيبوب التجربة وذلك في قصيدته، الحديقة الميتة و القصر البالي المنشورة بالرسالة ١٩٤٣ واستعمل فيها ثلاثة عشر بحرًا.

(٢) ديوان أجراس المساء، ص ١٩.

متى تهب الشهيد حياته (مفاعلتن، مفاعلتن، مفا)

والأرض صاحبها وللغازي الهوانْ (علتن،مفاعلتن، مفاعلتن، فعول)

بينما تبلغ مساحة "الرمل" نحو تسعة أبيات وذلك في المقطع الثاني من قوله:

غير أن اليأس يذوي ويموت (فاعلاتن، فاعلاتن، فعِلات)

إلى قوله:

كل حبات بلادي ستعود (فاعلاتن، فعلاتن، فعلات)

ثم تغطي مساحة "الكامل" بتفعيلتها باقي القصيدة.

ثانيًا: تداخل مجزوء الخفيف مع المتدارك :-

ويظهر ذلك في قصيدة "تأملات في المدن الحجرية"[(١)]، فالقصيدة على وزن المتدارك في صورته الخبب (فعلن/فعلن) ولكن يظهر بيتان في القصيدة من مجزوء الخفيف، وهما للحلاج (ت ٣٥٩ هـ)[(٢)]:

نظري بدء علتي (فعلاتن، مفاعلن)

ويح قلبي وماجني (فاعلاتن، مفاعلن)

يا معين الضنى علي (فاعلاتن، مفاعلن)

أعني على الضنى[(٣)] (فعلاتن، مفاعلن)

---

(١) ديوان تأملات في المدن الحجرية، ص١٢٧.

(٢) ويمكن النظر إلي بيتي الحلاج من الزاوية الآتية:

نظري بدء علتي ويح قلبي وماجني

فعلن فاعلن فعو فاعلن فاعلن فعو

يا معين الضنى علي(م) أعنى على الضنى

فاعلن فاعلن فعو فعلن فاعلن فعو

وبذلك ندرك أن مجزوء الخفيف هو أصل المتدارك تقريبًا، وهو ما سوغ لأذن الشاعر وذوقه الإيقاعي أن يضمن البيتين داخل قصيدة المتدارك. لعل هذا ضرب من التفسير.

(٣) ديوان الحلاج: تحقيق كامل مصطفي الشيبي، ص٢٥.

ثالثًا: تداخل المتدارك مع الخفيف :ـ

وهى على النقيض من السابقة، إذ إن المساحة الكبرى للقصيدة تغطيها تفعيلة الخفيف (فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن)، ولكن تتداخل معها تفعيلة المتدارك (فاعلن) ويأتي هذا في قصيدة "صبية هي الحياة "[1] فالقصيدة كلها من الخفيف باستثناء أربعة أسطر وهى:

ولهذي الحياة مقاديرها	(فعلن، فاعلن، فعلن، فاعلن)
ومداها	فعلاتن
الذي تنتهي عنده	(فاعلن، فاعلن، فاعلن)
وهواها	فعلاتن
قتلتنا بحبها ثم خانت	(فعلاتن، متفعلن، فاعلاتن)
أوهمتنا بجنة من لظاها	(فاعلاتن، متفعلن، فاعلاتن)

لعل سبب هذا التداخل أن تفعيلة المتدارك يجوز فيها التذييل والترفيل فتتحول إلى فاعلان وفاعلاتن، وهو ما يؤدي إلى هذا التداخل المقصود أو غير المقصود وغير الشعوري

رابعًا: تداخل المتقارب مع المتدارك :ـ

وفي هذا تكون المساحة السائدة في القصيدة هي لتفعيلة المتدارك (فاعلن) ولكن يحدث تداخل المتقارب بتفعيلته (فعولن)، وهذا التداخل يتخذ أشكالا عديدة منها قد يحدث التداخل بينهما في السطر الشعري الواحد مثل قوله:

ها هنا ستسكن روحي	(فاعلن، فعول، فعولن)
ها هنا تقوم مناره	(فاعلن، فعول، فعولن)

(١) ديوان رقصات نيلية، ص ٨١.

ها هنا الإسكندرية لغز[1] (فاعلن، فعلن، فعول، فعولن)

وقد تكون القصيدة من المتدارك ولكن ينفرد السطر الشعري -كاملا- بتفعيلة المتقارب مثل قوله:

ولا شيء إلا العيون الفساح فعولن، فعولن، فعولن، فعول

تسافر في الذاكره فعول، فعولن، فعو

الغريب الذي جاء كالظل
يمضي حاملا خيبة الحب[2] بحر المتدارك

وقد يحدث التعدد من المتقارب في عدة أسطر، كما في أشطر "الغريب الذي جاء كالظل"[3] "الإسكندرية"[4].

وقد يحدث التعدد في سطور متتالية، كما في قصيدة "المدى ينتحب"[5] وهى من قصائد المقطوعات، فتظهر فيها (فعولن) في (١٢) سطرًا متتابعًا ثم تأتي تفعيلة المتدارك الأساسية، ثم يعود المتقارب في (١٣) سطرًا متتابعًا مرة أخرى، وقد يحدث التعدد بين المتقارب والمتدارك في سطور متفرقة في ثنايا القصيدة، ولكن وفق نظام معين مثل قصيدة "ليت قلبي اهتدى"[6] فقد جاءت القصيدة على النحو التالي:

فاعلن	سطران
فعولن	ستة عشر سطرًا
فاعلن	خمسة أسطر

(١) مرايا النهار البعيد، ص ٣٨.
(٢) المصدر السابق، ص ١٠.
(٣) المصدر السابق، ص ٧.
(٤) المصدر السابق، ص ٣١.
(٥) المصدر السابق، ص ١٩.
(٦) رماد الأسئلة الخضراء، ص ٨٠.

فعولن خمسة أسطر

فاعلن ستة وعشرون سطرًا

فيلاحظ أن عدد سطور "فاعلن" المتدارك يغطي المساحة الأكبر في القصيدة، فقد بلغت سطوره نحو (٣٣) وجاء المتقارب في (٢١) سطرًا.

ومن خلال القصائد التي يحدث بها التعدد الوزني يمكننا ملاحظة الآتي:

١- إن تداخل التفاعيل فيما بينهما في داخل السطر الشعري، يحدث دون إشارة أو تنبيه أو شكل أو علامة من الشاعر، تمكننا من ملاحظة انتقاله من وزن إلى وزن آخر إنما يكون انتقاله وتداخل تفعيلاته، بشكل مفاجئ، ومتصل دونما فواصل كتابية أو حتى خطية.

٢- يسهم الوزن الجديد في بناء النص الشعري بنية أساسية لا يمكن إغفالها أو انتزاعها منه، فهي لحمة منه.

٣- ينتمي كل بحر شعري من البحرين المتداخلين إلى خصائص تركيبية ولغوية، مغايرة للبحر الأخر، مثال ذلك، القصيدة السابقة "ليت قلبي اهتدى" يبدأ الشاعر بسطرين على وزن (فاعلن) يمثلان أمنيات الشاعر، ويبدأ كل سطر منهما بأداة التمني

ليت لي عين صقر

ليت قلبي اهتدى

وما إن ينتهي الشاعر من أمنياته، ويبدأ في تعليل تلك الأماني وبسطها، حتى يبدأ بحر المتقارب بتفعيلته (فعولن) وحالما يعود التمني ثانية نجد أنفسنا أمام (فاعلن) مرة ثانية، فإذا ما انتهى التمني تعود ثانية (فعولن)، وفي نهاية القصيدة تظهر فاعلن وتستمر

حتى النهاية، حيث إنها تحتل المساحة الكبيرة في القصيدة، وفي تلك الأبيات تظهر الأمنيات، ولكن بشكل غير مباشر مثل مطلع القصيدة.

- هناك بعض القصائد لأبي سنة يمكن أن نطلق عليها الخلط الوزني، أو المزج بين البحور ويمثل ذلك قصائد "النهر وملائكة الأحزان"(١)، "زمان التعاسة"(٢)، "أوقات صحراوية"(٣) إضافة إلى قصيدة "رسالة إلى الحزن"(٤) وهي شعر منثور، وقصيدة "الرماد"(٥) وهي قصيدة مترجمة
- فأما القصيدة الأولى "النهر وملائكة الأحزان" تتمازج فيها تفعيلتا المتقارب والمتدارك (فعولن، مع فاعلن، أو فعلن) على امتداد القصيدة، مع الارتفاع النسبي المحدود للمتدارك، ومع ذلك لا يمكننا أن ننسبها للمتدارك لاتساع رقعة تفعيلة المتقارب، إذ إن التفعيلتين متداخلتان إلى حد كبير، وكثيرًا ما يحدث بينهما التبادل في السطر الشعري الواحد مثل قوله:

لست سطحًا من الموج لا ولا أنت فضةْ (فاعلن، فاعلن، فاعلن، فعولن، فعولن)

إنما أنت مهجة الأرض سالت. ودهر

(فاعلن، فاعلن، فعولن، فعولن، فعولن)

من الهناءات والتعاسة والشوق

(فعول، فعْلن، فعول، فاعل، فعْلن)

(١) البحر موعدنا، ص٢١.
(٢) البحر موعدنا، ص٨٩.
(٣) رقصات نيلية، ص ٥٨.
(٤) تأملات في المدن الحجرية، ص ٤٩.
(٥) البحر موعدنا، ص ١١٩.

فكما أن القصيدة تصور دلاليًا لحظات التناقض التي وصل إليها الشاعر، واختلطت عليه الأمور، فاختلطت عليه الهناءات بالتعاسة، فهي تصور لحظة فقدان الثقة بالنفس اضطراب المشاعر، واهتزاز الأحاسيس وضبابية الرؤى. ولهذا عمد الشاعر إلى الخلط الوزني ليوضح لنا- إيقاعيًا- حالته الداخلية غير المستقرة، وهو أيضا ما يبرز لنا التناقض في عنوان القصيدة (ملائكة / الأحزان).

- أما قصيدة "زمان التعاسة"[1] فيتمازج فيها المتدارك (فاعلن أو فعلن مع الخفيف فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مع المتقارب فعولن) فيقول في مطلعها

حالك كالمرايا التي تعكس (فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن)

الليل حالك يا زمان التعاسة (فاعلن، فعولن، فعولن، فعولن)

كل ما فيك كاذب ومهين (فاعلاتن، متفع لن، فعلان)(*)

ومعن في الخساسه (متفع لن، فاعلاتن)

خاب سعي العشاق فيك وخابت (فاعلاتن، مستفع لن، فعلاتن)

نبوءاتنا والأماني المداسه (فعولن، فعولن، فعولن، فعولن)

والقصيدة -ربما- تقرأ من عنوانها "زمان التعاسة"، فهي صورة قاتمة ومظلمة لهذا الزمن، وما آل إليه الشاعر الذي فقد الأمل في الإصلاح، وإحداث التغيير، ولذا جاءت صرخته في تلك القصيدة تعبر عن اليأس والاضطراب وعدم الاستقرار، وهو أيضا ما عبر عنه

(١) البحر موعدنا، ص٨٩.

(*) ويمكن أن يقرأ على هذا النحو:
كل ما فيك كاذب ومهين
فاعلن فاعلن فعول فعولن

دلاليًا وإيقاعيًا من خلال اضطراب الوزن وعدم استقراره على تفعيلة واحدة، كما كان يفعل في قصائده الأخرى.

- أما القصيدة الثالثة التي يحدث بها تمازج وزني، هي قصيدة (أوقات صحراوية)[1] وهى قصيدة تنتمي إلى نظام المقطوعات الشعرية فهي أربعة مقاطع، ينتمي المقطع الأول إلى بحر المتقارب (فعولن) وعدد الأسطر الشعرية فيه (١٩) سطرًا، وينتمي المقطع الثاني والثالث إلى بحر الكامل (متفاعلن) بعدد أسطر (٥٠) سطرًا أما المقطع الرابع والأخير فينسب إلى بحر الخفيف (فاعلاتن، مستفع لن، فاعلاتن) وعدد أسطره (٣٣) سطرًا.

٢- التدوير[2]:-

للتدوير معنيان، أولهما، خاص بالشعر العمودي، والأخر خاص بالشكل الجديد (الشعر الحر) أما التدوير بالمعني الأول فهو أن يتصل الشطران ويندمجا. فإذا أردنا أن

---

(١) رقصات نيلية ص ٥٨.

(٢)التدوير ظاهرة قديمة وجدت لدى أبي العلاء المعري، وفي العصر الحاضر صار التدوير ملمحا من ملامح التجديد بل وصل الأمر إلى وجود قصائد كاملة تقوم على التدوير من بدايتها حتى النهاية. فالتدوير واقع فني معاصر وله أسبابه المتعلقة بالتجربة الشعرية للشاعر، وقد اختلف النقاد حول مشروعية وجود التدوير في الشعر الجديد فذهبت نازك الملائكة إلى معارضة وجود التدوير في الشعر الحر، وذلك لأن التدوير ملازم للقصائد ذات الشطرين، ولأن التدوير إذا وقع في الشعر الحر يعنى أن البيت يبدأ بنصف كلمة، وذلك غير مقبول، والشاعر في هذا الشعر لديه حرية زيادة عدد التفاعيل، فهو غير مضطر لهذا التدوير، انظر قضايا الشعر المعاصر ١١٢وما بعدها، وقد عارض أيضًا التدوير في الشعر الحر، د. محمود السمان، انظر أوزان الشعر الحر وقوافيه ص١٦٧ وكذلك د.علي عشري زايد في بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ١٩٩ وما بعدها.

* وأيد الدكتور/محمد النويهي التدوير في الشعر الجديد، وقد عده وسيلة من وسائل الشعر الجديد للتخلص من حدة الإيقاع القديم، انظر قضية الشعر الجديد ص ٢٧٥ وما بعدها، كما استحسن، د. عبد العزيز المقالح التدوير بشكل عام وعده مظهرًا من مظاهر الثورة المستمرة على الرتابة والثورة على الجمود والنمط القديم، انظر النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، د. على يونس، ص ٦٧ وما بعدها.

* أمّا د. عز الدين إسماعيل فذهب إلى وجود "موسيقي الجملة الشعرية" وهي النواة التي نمت بعد ذلك فصارت تدويرًا وهى عنده "بنية موسيقية" أكبر من السطر، وقد تمتد أحيانًا إلى خمسة أسطر أو أكثر، انظر الشعر العربي المعاصر ص ١٠٨ وما بعدها.

* وقد طرح محمد بنيس مصطلح الإدماج بديلا عن مصطلح التدوير آخذًا التسمية من ابن رشيق، ومستندًا إلى أن مصطلح التدوير غير متداول لدى القدماء، انظر الشعر العربي الحديث ١٣١/٣.

نقسم البيت المدور إلى شطرين فإننا نضطر إلى تقسيم الكلمة المشتركة بين الشطرين إلى قسمين يقع كل منهما في أحد الشطرين، الصدر والعجز.

أما المعنى الآخر، فهو يعني في الشكل الجديد (الشعر الحر) اتصال السطر الشعري بالسطر التالي له أو بمجموعة السطور التالية اتصالا عروضيًا دون وقفة عروضية تامة مع نهاية كل سطر.

فالتدوير إذن محاولة لإلغاء الوقفات العروضية في نهاية الشطر أو السطر، ودفع التفاعيل العروضية في الانسياب والتدفق، محققة إيقاعًا خاصًا ونغمة مميزة في السطور المدورة.

ومع استخدام التدوير نلاحظ اندفاع الشعراء المعاصرين إلى تكثيف الموسيقي الداخلية من جناس وسجع وغيرهما في محاولة لتعويض ما قد يحدث عن فقدان الإيقاع نتيجة عدم الوقفات العروضية وتذويبها داخل السطر الشعري.

والحق إن واقع الشعرية الطبيعية هو الذي يملي على الشاعر المواضع التي يكون فيها التدوير. ومن ثم فإن ما نلاحظه على قصائد بعض الحداثيين من استغراق التدوير للقصيدة كلها من البداية حتى النهاية هو محض تكلف، فضلا عن أنه يناقض طبيعة التدفق الشعري، وتتابع المعاني واستقلالها الجزئي فيما بينها، إضافة إلى إرهاق القارئ المتلقي، بل إرهاق القارئ الملقي للنص.

وعند دراستنا لشعر أبي سنة نلاحظ أنه استعمل التدوير بحرية كبيرة، الأمر الذي جعله يهيمن على أسطر كثيرة في بعض قصائده.

ولكن أبا سنه يستخدم التدوير في دواوينه الأولي، مضيقًا دائرة استخدامه فنراه يستخدمه في مساحة لا تتجاوز السطرين وكأنه يعمد إليه لاستكمال التفعيلة حتى لا يحدث خللا عروضيًا في القصيدة، ففي قصيدة ريفيات حزينة يقول (١):

وتحلمين أن يجيء فارس جواده الرياح

(متفعلن، متفعلن، متفعلن، متفعلن، متفع)

يملك البلاد والعباد (لن، متفعلن، متفعلان)

يلاحظ أن التدوير هنا جاء استكمالا لنقص في التفعيلة فقط.

وهذا الشكل البسيط من استخدام التدوير ظل ملازمًا للشاعر طوال دواوينه الأولى ولكن بدأ يعمل على اتساع دائرة التدوير مع ديوان "تأملات" وما بعده فأصبح التدوير يستوعب ثلاثة أسطر وربما يزيد مثل قوله: (٢)

وتجمع حولك كل المصابين بالحزن

(فعول، فعول، فعولن، فعولن، فعولن، ف)

تجمع كل المنادين بالعدل

(عول، فعولن، فعولن، فعولن، ف)

.. كل الذين يغوصون في الدمع. .

(عولن، فعول، فعولن، فعولن، ف)

.. يفترشون السهاد يبيتون فوق المواجع

(عول، فعولن، فعول، فعولن، فعولن، فعول، ف)

(١) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص١١٦.
(٢) تأملات في المدن الحجرية، ص ٦٣.

تحت سماء من الحلم

(عول، فعولن، فعولن، فـ)

يسقط غيث البرق البعيده

(عول، فعولن، فعولن، فعولن)

فالشاعر هنا يسأل أبا الهول، مستجوبًا إياه عن الأقوال التي تتناثر حوله من تجميعه للمصابين وطالبي العدل وغيرهم متسائلا هل سيجيء الزمان السعيد؟ فالتدوير هنا جاء ليعكس هذه الحالة من المشاعر المتدفقة المنسابة المتسائلة، التي يلائمها الإيقاع المندفع دون الحاجة إلى وجود وقفات يركن إليها المتلقي، فهي مشاعر فياضة تتخطى أية محاولة لإيقافها والحد من اندفاعها.

الشاعر في دواوينه الأخيرة يبدو وقد اكتسب خبرة في استعماله للتدوير بعد أن جاء في دواوينه الأولى بسيطًا فنراه -مثلا- في قصيدة البحر موعدنا، يكرر التدوير عدة مرات وينتهي في كل مرة بقافية موحدة مع القوافي الأخرى الموجودة في نهايات سطور أخرى مدورة، وكأن الشاعر لجأ لتقطيع العبارة لتدعيم موسيقى النص، فيقول مثلا:-

البحر موعدنا	(مُتفاعلن، متفا)
وشاطئنا العواصف	(علن، متفاعلاتن)
جارف	(مُتفا)
فقد بعد القريب	(علن، متفاعلن، م)
ومات من ترجوه	(تفاعلن، مُتفاعِ)
واشتد المخالف	(لن، مُتفاعلاتن)
لن يرحم الموج الجبان	(مُتفاعلن، مُتفاعلن، م)

ولن ينال الأمن خائف[1] (تفاعلن، متْفاعلاتن)

فالتدوير في النص يحدث ثلاث مرات، في كل مرة تنقسم العبارة إلى أجزاء متساوية الطول (البحر موعدنا، شاطئنا العواصف.....) وتحقق التوازي الصوتي بين العبارات إضافة إلى القوافي الموحدة في نهايات الجمل المدورة التي عمقت مشاعر التوتر والقلق والخوف لدى الشاعر. فالعواصف تنتظرنا على الشاطئ المخالف، والخصم قد اشتدت معاندته وخلافه، حدث ذلك حينما افتقدنا الأنيس، فقد بعد القريب، ومات الذي كنا ننتظره، ولم يعد الخوف والجبن طريق النجاة، ومن هنا كانت الدعوة إلى المجازفة وضرورة الاقتحام.

وأحيانا يحاول أبو سنة تعويض الإيقاع الذي تم تغيبه عن عمد، وذلك بالاهتمام بالموسيقي الداخلية، التي من شأنها إحداث الإيقاع والسيطرة على المتلقي، فمثلا قوله في قصيدة "لقاء العريش"[2].

حين يُفك الحصار عن الموج. .

(عول، فعولن، فعول، فعولن، فـ)

.. حين يُفك الحصار عن الريح

(عول، فعولن، فعول، فعولن، فـ)

حين يُفك الحصار عن البيت

(عول، فعولن، فعول، فعولن، فـ)

حين يُفك الحصار

(عول، فعولن، فعول)

(١) البحر موعدنا، ص ١٣.
(٢) البحر موعدنا، ص ٨٠.

القصيدة من بحر المتقارب، الشاعر يعلن أن بعودة العريش وتحقق الحرية، أصبحنا وكأننا نملك الكون كله من ماء وهواء وأرض (موج / ريح / بيت) وانزاح عنا ذلك (القيد / الحصار) الذي كبلنا سنوات طوالا. يلاحظ في الأبيات التكرار، وكأن دفقة الشاعر التعبيرية كانت دفعة واحدة، لا مجال للتوقف، أما التكرار فكان بمثابة التعويض عن الإيقاع المذاب داخل السطور بفضل التدوير.

كما يلاحظ في البيت الأخير توقف الشاعر عن البوح والاكتفاء بالصمت، حتى يعطي للمتلقي مساحة للتخيل واستكمال ما تركه الشاعر، وفي ذلك تحقيق لمشاركة المتلقي في إنتاج النص، كما يعطي الحرية والانطلاقة غير المحدودة للشاعر ومن يشاركه فرحه بلقاء العريش.

وكذلك من أمثلة ذلك الاهتمام بالموسيقى الداخلية تعويضًا عن الإيقاع المختفي بفضل التدوير قوله في قصيدة " لحنان في ليل أزرق"(١).

وتراقصنا

كنا لحنين

وديعين

بعيدين - قريبين

صغيرين

كبيرين - سعيدين

كثيرين - وحيدين

(١) رماد الأسئلة الخضراء، ص ٣٣، انظر تحليلا لها في الجزئية الخاصّة بالتكرار.

٣. القافية: ـ

القافية لغة هي أواخر الأشياء، ومنه قافية بيت الشعر أي آخره، والقافية من الشعر ما يقفو البيت، وسميت بالقافية لأن بعضها يتبع أثر البعض(١).

واختلف العلماء في تعريف القافية، من ذلك قول الأخفش(ت ٢١١ هـ) القافية الكلمة الأخيرة، واحتج بأن قائلا لو قال لك اجمع لي قوافي تصلح مع (كتاب) لأتيت له (بشباب) و(باب)(٢).

وقال أبو موسى الحامض(ت نحو ٣٠٥ هـ) القافية ما يلزم الشاعر لتكرير في كل بيت من الحروف والحركات.

وقال قطرب (ت ٢٠٦ هـ)، القافية هي حرف الروي.

أما الخليل بن أحمد فله في القافية قولان الأول: أنها الساكنان الآخران من البيت وما بين بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما(٣)، والآخر هي ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط(٤). وعلى هذا فالقافية في الشعر من الأركان المهمة في القصيدة، لما لها من إيقاع خاص يسيطر على المتلقي.

وتعد القافية شكلا ولونًا من ألوان التكرار الصوتي في خاتمة البيت الشعري أو السطر الشعري، وهي معاونة لنغمات وأصوات معينة، تختلف عن النغمة والصوت الأساسي في البيت.

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة (قفو).
(٢) انظر: التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق عمر يحيي، وفخر الدين قباوه، ص ١١٩، والقوافي للتنوخي، ص ٦٥.
(٣) أيد هذا الرأي الكثير من العلماء كابن جني، انظر اللسان (قفو).
(٤) التنوخي، كتاب القوافي تحقيق عوني عبد الرءوف، ص ٦٦ وما بعدها.

وينبغي أن يكون هذا التشابه في الأصوات مع اختلاف المعني في كل منهما وهو ما طرحه بانفيل(*) في أنه ينبغي أن تجعل القافية ما أمكن بين كلمات شديدة الاتفاق فيما بينها في الصوت، وشديدة الاختلاف فيما بينها في المعنى(١).

القافية وهي خاتمة البيت تجعل من المتلقي منتظرًا توافق الأصوات الأخيرة وما يترتب عليه من إيقاع نغمي، فهي إذن في الشعر العمودي ذات وظيفتين إحداهما إيقاعية نغمية تهدف إلى المتعة الموسيقية، والأخرى دلالية تهدف إلى إتمام المعنى وتوصيله إلى المتلقي، كما أن القافية تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها(٢)

وإذا كان الشعر الحر قد تحرر من القافية، فليس معني هذا أنه ألغاها كلية أو تمامًا إنما اتخذ عدة أشكال ووسائل في قافيته. ولم تعد القافية ضرورية في نهاية السطر الشعري فربما تأتي القافية بعد عدة أسطر، وربما يمازج القوافي في هذه الأسطر، وربما ابتعد الشاعر عن القافية إذا شعر من خلالها أنها قيد تضيق عليه الانطلاق والإبداع.

ولما كان أبو سنة يمثل حركة الشعر الحر، التي ربما تعمل على تغييب القافية فإننا ينبغي عند دراستنا للقافية في شعره التركيز على ناحيتين:-

الأولى: دراسة حروف الهجاء الأكثر ترددًا في شعره روي السطر الشعري

والأخرى: دراسة المقطع الصوتي الأخير في السطر الشعري بصرف النظر عن حروفه

أما النقطة الأولى: دراسة حروف الهجاء الأكثر ترددًا في الروي، فيوضحه الجدول الآتي: (وفيه رتبت الحروف بحسب نسب ورودها):

(*) بانفل (١٩٤٥/ -)، كاتب وأديب وناقد أيرلندي.

(١) انظر: جون كوين، النظرية الشعرية ص ١٠٣ وما بعدها، والمعنى نفسه انظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي،ص ٩٤.

(٢) انظر، رومان ياكبسون قضايا الشعرية، ص ٤٦ ومحمد حماسة عبد اللطيف مرجع سابق ص ١٣١.

الحرف	مجموع القصائد	النسبة	صفة الحرف
الراء	٦٢	٢٧,٩	مجهور
النون	٥٨	٢٦,١	"
الميم	٣٩	١٧,٦	"
اللام	٣٥	١٥,٧	"
الهمزة	٣٤	١٥,٣	(*)
الباء	٢٨	١٢,٦	مجهور
الدال	١٨	٨,١	"
القاف	١٠	٤,٥	مهموس
الكاف	٩	٤	"
التاء	٨	٣,٦	"
العين	٦	٢,٧	مجهور
الياء	٦	٢,٧	"
الفاء	٤	١,٨	مهموس
ح - هـ	٣-٣	١,٣ ١,٣	مهموس، مهموس
س- ج- ألف	١-١-١	٤، -٤،-٤،	مهموس، مجهور، مجهور

(*) حرف الهمزة: وصفه بعضهم بأنه صوت، لا مهموس، ولا مجهور، انظر: إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية ص ٩٠ وكذلك أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي ص ١١٢، ومحمد كمال بشر، علم اللغة العام، ص١١٢ ووصفه البعض بأنه صوت مهموس، انظر: عبد الصبور شاهين، القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث ص ٢٤ ووصف بأنه صوت مجهور، انظر: تمام حسان، مناهج البحث في اللغة ص ١٢٥، ومحمد منصف القماطي الأصوات ووظائفها ص ٥٢.

من خلال جدول القافية[1] يتضح لنا أن أكثر الحروف الهجائية استعمالا في الروى عند أبي سنة هو حرف (الراء)، فهو الحرف الأكثر هيمنة في نحو (٦٢) قصيدة أى بنسبة ٢٧,٩٪، ويأتي في المرتبة الثانية حرف (النون) إذ يسيطر على نحو ٥٨ قصيدة بنسبة ٢٦,١٪ ويحتل حرف (الميم) المركز الثالث برصيد ٣٩ قصيدة بنسبة ١٧,٦٪، ويأتي بعدها (اللام) في ٣٥ قصيدة بنسبة ١٥,٧٪، وتأتي بعدها (الهمزة) في ٣٤ قصيدة بنسبة ١٥,٣٪، ثم حرف (الباء) في، ٢٨ قصيدة ١٢,٦٪ ثم (الدال) في ١٨ قصيدة بنسبة ٨,١٪ ويأتي بعدها (القاف)في ١٠ قصائد ٤,٥٪، ثم (الكاف) في ٩ قصائد ٤٪،ثم حرف (التاء) في ٨ قصائد بنسبة ٣,٦٪، ثم (العين) في ٦ قصائد، ثم (الياء) في ٦ قصائد أيضا ثم (الفاء) في ٤ قصائد، ثم (الحاء، والهاء) ٣ قصائد لكل حرف منهما، وأخيرًا حروف (السين، والجيم، والألف) في قصيدة واحدة لكل حرف بنسبة ٠,٤٪ لكل واحد منهما

ومن خلال هذه الإحصائية يمكن ملاحظة عدة أشياء منها:

(أ) إن الأصوات المجهورة[*] أكثر هيمنة على القافية من الأصوات المهموسة[*] إذ احتلت الأصوات المجهورة نحو عشرة أحرف من بين ثمانية عشر حرفًا هي جملة الحروف المستعملة رويًا في شعر أبي سنة، أي أن نسبة الحروف المجهورة في قافية أبي سنة تزيد على ٥٥٪ من إجمالي عدد الروي المستعمل لديه، ويرجع ذلك إلى أن الأصوات المجهورة أوضح في السمع وأقوى من الأصوات المهموسة

(١) ينبغي ملاحظة: أنه فيما يتصل بحروف الهجاء ووقوعها رويًا للسطر الشعري عند أبي سنة، سنعتمد في دراستها على معدل تكرار الحرف الغالب في القصيدة، بمعنى أن القصيدة الواحدة يظهر فيها أكثر من حرف روي، ولكن قد يبدو من خلال هذه الأحرف أن هناك حرفًا أكثر وضوحًا واستعمالا من غيره، وقد يتنازع حرفان في السيطرة على حركة الروي، وسنعتمد على هذه الطريقة – أيضًا – عند دراساتنا للمقطع الصوتي الأخير.

(*) الصوت المجهور: هو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به.

(*) الصوت المهموس: هو الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به، انظر د. كمال بشر، مرجع سابق ص ٨٧.

(١)، وهذا يعني حرص الشاعر على أن يكون إيقاع القافية واضحًا في السمع بهدف إحداث التأثير على المتلقي وجذبه إليه.

(ب) تتفق نسب استخدام حروف الهجاء رويًا في شعر أبي سنه مع نتائج دراسة جمال الدين بن الشيخ عند دراسته لقافية كتب الأغاني للأصفهاني والشعر والشعراء لابن قتيبة، وحماسة أبي تمام، وكذلك شعر البحتري وأبي تمام، فقد اتفقت حروف (الراء واللام، الباء، الميم، الدال، النون) في الصدارة عند أبي سنة، وهى أيضًا محل الصدارة في الكتب والدواوين السابقة(٢)، كما تتفق نتائج القافية عند أبي سنة مع نتائج دراسة د. إبراهيم أنيس(٣) عند دراسته لنسب شيوع حروف الهجاء التي تقع رويا في الشعر العربي، وإن اختلفًا في نقاط قليلة هي:

١- (الهمزة) مستعملة رويًا بكثرة في شعر أبي سنة، وعدها د. إبراهيم أنيس من الحروف متوسطة الشيوع في الروي.

٢- حرف (العين) في شعر أبي سنه يستعمل رويًا في دائرة متوسطة، كما أن حرف (السين) من الحروف النادرة رويًا في شعره، وعدهما د. أنيس من الحروف الشائعة رويًا.

على الرغم من هذا الخلاف، يظل محمد إبراهيم أبو سنة محافظًا على حروف الروي الأكثر هيمنة في شعرنا العربي، وكأنه يمثل امتدادًا ليس للتجربة الشعرية وحدها إنما امتداد على المستوى الإيقاعي، مستعملا نفس الأدوات الصوتية، رغبة منه في التمسك

(١) انظر، د. كمال بشر علم اللغة العام ص٨٧ وما بعدها، إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية ص٢٠ وما بعدها، عبد الحميد الهادي إبراهيم الدراسات الصوتية عند علماء العربية، ص ٥٥.
(٢) انظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، ص ٢١١.
(٣) انظر، د.إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٨.

ببعض القديم، بعدما ارتدى الثوب الجديد وسار على طريق الشعر الحر، وهو في هذا يعد متمردًا بعض التمرد.

المقاطع الصوتية في القافية: ـ

قرر علم اللغة أن أبسط وحدة نطقية هي المقطع، وأنه يتفرع إلى أنواع حسب عدد وترتيب الأصوات الداخلة في تأليفه، ومن الغريب أن اللغويين والنحاة العرب بقى مفهوم المقطع مجهولا عندهم، (١) وإن كان علماء العروض قاربوا إدراكه عندما تحدثوا عن تفكيك عناصر تفعيلات البحور إلى تقسيمها إلى أوتاد وأسباب وفواصل، ومن بينها السبب الخفيف المتكون من حرفين: متحرك وساكن (لم) وهو ما يقابل المقطع الطويل المنغلق في اصطلاح علم الأصوات الحديث، وبالاعتماد على التعريف المتفق عليه في هذا العلم يمكن تقسيم المقاطع في اللغة العربية إلى الأضرب الآتية:

١. الضرب الأول المتكون من صوتين (حرف وحركة مقصورة) مثل: بَ بِ بُ
٢. الضرب الثاني هو المتكون من صوتين أيضًا: (حرف وحركة مد) مثل: ما – مو – مي.
٣. الضرب الثالث هو المتكون من ثلاثة أصوات (حرف وحركة وحرف ساكن) مثل لمْ – لِمْ – لُمْ.
٤. الضرب الرابع هو المركب من ثلاثة أصوات (حرف وحركة ممدودة وحرف ساكن) مثل "مونْ" في (صائمونْ) – "مانْ" في (صائمانْ) – "مينْ" في (صائمينْ).
٥. الضرب الخامس هو المركب من أربعة أصوات (حرف وحركة وحرفين ساكنين) مثاله فَعْلْ.. نحو (قَتْلْ) وفُعْلْ.. نحو (قُفْلْ) وفِعْلْ.. نحو (طِفْلْ).

(١) حاول ابن رشيق القيرواني في تعريفه فقال: "المقاطع أواخر الأبيات والمطالع أوائلها" العمدة ٢١٦/١

والملاحظ أن النوعين الرابع والخامس لا يوجدان إلا في حالة الوقف، وأن النوع الرابع قد يلتقي فيه حرفان ساكنان بعد الحركة الممدودة؛ وذلك في حالة الإدغام والوقف معًا، نحو: الفارّ (الفارّْ) وتلك حالات خاصة بالوقف لا تناقض قانون تركيب الكلمة العربية الذي يأبى التقاء ساكنين. وفي ما عداهما فإن أنواع المقاطع في العربية تنحصر في الثلاثة الأولى، وهي تنقسم باعتبار المدى إلى ثلاثة أقسام:

قصير وهو نوع (بَ - بُ - بِ).

طويل منفتح وهو نوع (ما - مو - مي).

طويل منغلق وهو نوع (لَمْ - لِمْ - لُمْ)(١).

ومن خلال دراسة القافية في شعر أبي سنة يُلاحظ أنه يركز بدرجة كبيرة على أن ينهي سطره الشعري بساكنين (/٠٠)، وهذه القافية المقيدة على الرغم من عدم شيوعها في شعرنا العربي القديم، إذ لا تتجاوز نسبة ٩٪(٢) فهي تمثل النسبة الكبرى في شعر أبي سنة، ويعود ذلك إلى أن القافية المقيدة تمنح الشاعر حرية أكبر في التعامل مع القافية، ومن ثم مع المعنى، إذ إن حركات الروي (ضمة، فتحة، كسرة) تمثل - أيضا- قيدًا على المبدع إضافة إلى قيد القافية والوزن...

ويمثل أبو سنة -في هذا- رفاقه من الشعراء المعاصرين، إذ إن حركة الشعر الحديث تعتمد على نظام القافية المقيدة اعتمادًا كبيرًا(٣) رغبة منها في الانفلات من الغنائية التي يحفل بها الشعر القديم.

مثال ذلك: قوله في قصيدة "رؤيا شهيد"(٤)

---

(١).انظر :محمود السعدى :الايقاع فى السجع العربى ص ١٨

(٢)انظر: محمد حماسة عبد اللطيف، مرجع سابق، ص ١٠٦ وذكر د. إبراهيم أنيس أن نسبة القافية المقيدة في الشعر الجاهلي ٢%. موسيقى الشعر ص ٢٨٨.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣٧.

(٤) تأملات في المدن الحجرية ص ٧٧.

كان نبض القلب يعطيني الدليل ..... فاعلاتْ

لعلامات الشفاء ..... فاعلاتْ

وضلال الحكماء ..... فعِلات

كان صوت الفقراء ..... فعِلات

يتعالى للسماء ..... فاعلاتْ

اغسلوها بالدماء ..... فاعلاتْ

وعلى هذا فيلاحظ أن أكثر المقاطع الصوتية/الأنساق الوزنية التي تأتي في نهايات السطور في شعر أبي سنة هو ذلك المقطع الزائد الطول (/٠٠) الذي ينتهي بساكنين، ويحتل هذا المقطع النسبة الأعلى في دواوين الشاعر؛ حتى بلغ هذا المقطع أكثر من ٧١٪ من جملة إنتاج الشاعر. وتذبذبت النسبة الباقية بين النسقين (/٠/٠) و(//٠).

وعندما يختار الشاعر كلمات بعينها لتتبوأ مكانة المقطع في القافية فانه يختار قدرات كامنة لها فيخرجها عن المعنى أو المعاني الممكنة لها بالاحتكام إلى قوانين المعجم والتركيب وهذا ما يجعلها مشحونة بطاقات إيحائية أكبر بكثير مما لو أنها وردت وسط السطر الشعري مثلا.(١)

والناظر في أنواع الكلمات الواردة مقاطع في شعر أبي سنة يلاحظ تفوقًا تامًا ومتواترًا للمقاطع الواردة أسماء على تلك الواردة أفعالا وحروفًا. بل إن أغلب القصائد تغيب عنها المقاطع الحرفية (جار ومجرور، ضمير) وبعضها تغيب عنها المقاطع الفعلية وإن وجدت فنسبتها ضعيفة جدًا بما يسمح لنا بأن نعتبرها هامشية.

(١) انظر: خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجًا، ص٣٤٠.

إن ما رمناه أساسًا من دراسة المقاطع من زاوية الإسمية والفعلية والحرفية هو البحث عما إذا خضع أبو سنة في شعره لنوعية المقطع في القصيدة القديمة أو خرج عنها إلا أن الإحصائيات في هذا المجال في حكم المعدومة، وتصفحنا لجزء كبير من المدونة القديمة يمكننا من القول بأن جزءًا كبيرًا من الشعر الجاهلي اسميٌّ المقطع، فالمتأمل في درة الشعر العربي القديم أو ما يسمى بالمعلقات يجد التفوق الاسمي في مقاطع القافية على المقاطع الفعلية والحرفية، وهو ما تؤكده مطالع تلك القصائد في قول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل(١)

أو قول عمرو بن هند:

ألا هُبّي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا(٢)

أو قول لبيد:

عفتِ الديارُ محلُّها فمقامُها بِمَنىً تأبَدَ غَولُها فَرِجامُها(٣)

يلاحظ على مطالع هذه المعلقات وغيرها غلبة الاسمية على مقاطع القافية، وليس الأمر متعلقًا بالمطلع فقط، إنما متعلق بباقي أجزاء القصيدة.

والمتأمل في شعر أبي سنة يلاحظ – أيضًا – غلبة الاسمية على مقاطع القافية، وفي أبيات أبي سنة السابقة ما يدل على ذلك، فقد وردت القافية (الدليل، الشفاء، الحكماء الفقراء، السماء، الدماء...).

ولا يخفى أن صيغة الاسم تتصف بالثبات، الذي يؤكد على عمق الرؤية وثباتها وعلى هذا يمكن القول إن أبا سنة يقترب من الناحية النفسية بالقصيدة العربية القديمة

(١) انظر: شرح القصائد التسع المشهورات، للنحاسي ص ٩٥.
(٢) السابق، ص ٣٥٧.
(٣) السابق ص ٦١١.

وتتعدد أشكال القافية عند أبي سنة، في ظل الحرية الممنوحة للشاعر المعاصر في تشكيل سطره الشعري، في بناء قصيدته ويمكننا رصد أهم أشكال القافية[١] عند أبي سنة كالتالي:

أ-القافية المتتابعة. ب-القافية شبه المتتابعة. ج- القافية البارزة

د-القافية المقطعية. هـ-القافية الخافتة. و- القافية المرسلة

(أ) القافية المتتابعة :-

وهي أن تكون جميع قوافي القصيدة متحدة الروي، والقافية المتتابعة نادرة المجيء في شعر أبي سنة، وتأتي على مستويين:

الأول: أن تأتي القوافي المتتابعة في نهاية السطر الشعري، وهذا لا يوجد في شعر أبي سنة إلا في قصيدة واحدة هي "في قريتي مرفهة" من ديوانه الأول:-

تذكري وأنت في المرآة تصلحين ثوبك الحرير
وتبسمين فرحة إذا رأيت حمرة الزهور
على الخدود تزدهي وفي العيون غردت طيور
وتسكبين فوق وجهك المضيء موجة العطور
تذكرى بأنني هنا مع الذين زيتهم يضئ للعصور[٢]

(١) اجتهد كثير من الباحثين في تعداد أشكال القافية وتسميتها، منها محاولة د. عمر خليفة بن إدريس في كتابه (في العروض والقافية) فقد أطلق على قوافي شعر التفعلية (القافية المتتابعة، والمتناوبة، والمتواطئة، والمرسلة). انظر عمر خليفة بن إدريس، في العروض والقافية ودراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة ص ٢٤٣ وما بعدها ومنها محاولة د. صالح أبو أصبع في بحث له نشر بمجلة كلية التربية بجامعة الفاتح – طرابلس – العدد العاشر (٧٨ – ١٩٧٩).

(٢) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص١٠٦.

وهذه التجربة لم تتكرر في شعر أبي سنة.

الآخر: هو أن تأتي القوافي المتتابعة في نهايات الجمل الشعرية، تضم الجملة الواحدة أكثر من جملة في أكثر من سطر، متخذة التدوير رباطًا لهذه الجمل. وهذا أيضًا نادر الوجود في شعر أبي سنة، ولم يظهر إلا في نتاج الشاعر المتأخر نسبيًا، ففي قصيدة "البحر موعدنا" يقول

البحر موعدنا
وشاطئنا العواصف
جازف
فقد بعد القريب
ومات من ترجوه
واشتد المخالف
لن يرحم الموج الجبان
ولن ينال الأمن خائف(١)

يلاحظ أن القافية (الفاء) لم تظهر إلا في نهاية الجملة الشعرية المدورة، ويمكننا القول بأن أبا سنة ابتعد عن الالتزام بالقافية المتتابعة، واتخذ أشكالا أخرى لقافيته، رغبة منه في الفرار والانطلاق نحو آفاق أرحب بدلا من قيود القافية.

(ب) القافية شبه المتتابعة :-

وفي هذه الصورة من القافية يسيطر حرف روي واحد سيطرة تكاد تكون تامة باستثناء عدد قليل جدًا من السطور الشعرية، وهي في هذا قريبة الشبه من القافية المتتابعة، ولكنها ليست موحدة القافية كالسابقة ويوجد هذا اللون من القوافي في الديوان

(١) البحر موعدنا، ص ١٣.

الأول (قلبي وغازلة الثوب الأزرق)، في قصيدتي "عندما نكون وحدنا"، و"إبريل" وفيهما يسطر حرف الراء على القافية، وقصيدة " الوباء واليمام المهاجر " وفيها يسطر حرف (اللام)، وقصيدة "الغرباء" حيث سيطرة الهمزة على قافيتها، وكذلك قصيدة "عيناك" حيث سيطرة (الياء) على القافية، مثل قوله في القصيدة الأخيرة:

عيناك معزوفان للهوى وأغنيه
فؤدي الطروب رعشة على الجفون عاريه
جفناك لو علمت يا حبيبتي
سحابتان ترقدان فوق أوديه
ففتحي العيون إنني
خلقت شاعرًا بألف أمسيه(١)

وتستمر القصيدة التي يبلغ طولها نحو (١٥) بيتًا ملتزمة إلى حد ما بقافية شبه موحدة في نحو(١٢) سطرًا، وتغيرت الياء/الريّ في ثلاثة أبيات

ويلاحظ على قصائد هذا النوع من القوافي قصرها النسبي إذا قورنت بطول قصائد الشاعر الأخرى، فقصيدة إبريل - مثلا - تقع في (١٣) بيتًا، وقصيدة الغرباء تقع في (٢٨) بيتا، وقصيدة الوباء واليمام المهاجر في (٢٧) بيتا، أما قصيدة (يتيمة) فتصل أبياتها إلى (٢٠) بيتًا، كما يلاحظ اختفاء هذا النوع من القوافي بعد ظهوره في الديوان الأول - الصادر في ١٩٦٥ - إذ كان الشاعر في بدء طريقه الشعري ومرحلة المخاض للتجربة الإبداعية، وكان حينئذ مازال متأثرًا بالشعر العربي القديم، وسلطان القافية على القصيدة.

(١) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص ١٨٧.

وبعد صدور الديوان الأول بدأ الشاعر في التخلي عن سلطة القافية في النص فاختفت القوافي المتتابعة وكذلك شبة المتتابعة، وظل هذا الاختفاء إلى أن عاودت الظهور مرة ثانية بدءًا من ديوانه السابع البحر موعدنا عام ١٩٨٢، إذ نجد أن كل ديوان من الدواوين المتأخرة يحتوى على قصيدة أو اثنتين من قصائد هذا النوع (شبة المتتابع) فنجد مثلا في ديوان البحر موعدنا، قصيدة زمان التعاسة حيث سيطرة حرف السين على القصيدة، ونجد في ديوان مرايا النهار البعيد، قصيدة رحيل، وكذلك قصيدة على حجر في الجحيم وحصار من ديوان رماد الأسئلة الخضراء

إن عودة الشاعر مرة أخرى لنظام القافية شبة المتتابعة، لا تعني عودته للغنائية أو التزمه بقانون القافية، ولكن، وربما كانت طبيعة التجربة الشعرية هي التي فرضت عليه القافية، الأمر الذي يوضحه، قله القصائد من هذا النوع، إذ لا تتعدى في دواوينه المتأخرةعن قصيدة أو اثنتين لكل ديوان.

(ج) القافية البارزة :

وهي تلك القافية التي تتردد في النص الشعري كله دون أن تسجل نسبة مرتفعة جدًا تؤهلها أن تكون قافية شبة متتابعة، وعلى هذا فهي قافية مسيطرة إلى حد ما على الأسطر الشعرية سيطرة ملحوظة، ولكن ليست السيطرة الكاملة، لأننا نعثر في قواف أخرى بين جنبات النص، وقد أطلقت نازك الملائكة على هذا النوع من القوافي "الموشح الحر"(١).

ومن القصائد التي تظهر فيها هذه الصورة، في الديوان الأول ، قصيدة "الذين يسرقون حبكم" تسيطر (الميم) على نسبة القوافي وفي قصيدة (القرية المرتعشة) تسيطر (الفاء)، وفي ديوان حديقة الشتاء نجد قصيدة "حديقة الشتاء" حيث سيطرة (الهمزة) على جزء كبير منها

(١) نازك الملائكة: سيكولوجية الشعر، ص ٨١.

وفي ديوان الصراخ في الآبار القديمة قصيدة أسماك البحر الميت حيث تسيطر (الكاف) وكذلك قصيدة "غزلية" في ديوان أجراس المساء حيث تسيطر (الكاف) على أكثر من ٥٠٪ من نسبة القوافي في الأسطر الشعرية.

مثال ذلك قوله في قصيدة (الذين يسرقون حبكم)(١).

لا تسلموا إليهمُ وقلوبكم
ولو أتى النهار شافعًا لهم
ولو بكى الصفصاف في عيونهم
لأنهم سيسرقون حبكم
وفي المساء يخدعونكم
عبرت في زوارق الغناء
خليجهم
وقلت نلتقي بساحة الضياء
لكنني رأيتهم
قد أحرقوا على شواطيء الخليج ربهم
رأيتهم هناك يرفضون أن يصافحوا السماء

يلاحظ سيطرة (الميم) على أسطر القصيدة إضافة إلى وجود قواف أخرى.

(١) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص ٤٣.

(د) القافية المقطعية(*):

تلك القافية التي تظهر في نهايات الأشطر أو الأبيات في نظام الرباعيات أو الخماسيات أو السداسيات، كما استخدمها الأندلسيون والمهجريون ثم جماعة الديوان وكثير من جماعة أبوللو. والمقطع هنا مجموعة من الأبيات ذات القافية الموحدة، وتعرف في الإنجليزية بـ: *Strophic* مثال ذلك قصيدة "رباعيات"(١) إذ تظهر فيها عدة قوافٍ فالقصيدة تتكون من ستة مقاطع، لكل مقطع حرف روي يغاير المقطع الأخر، وتتبلور حروف الروي فيها في ستة أحرف هي (م، ل، د، ن، ع، ج) يقول فيها:

قلبي يرفرف في غمامه

قمر ينوح على حمامه

ألقته بين شباكها

ومضت ولم تترك علامه

ثم ينتقل إلى مقطع آخر، وتغادر فيه (الميم) مركز القافية، لتحل محلها الأحرف الأخرى.

وتمثل هذه القافية أيضا قصيدة "مرايا الزمان"(٢) وفيها تظهر أحرف (ف، د، الهمزة ل، ن، ف)، وهي تتألف من ستة مقاطع، لكل مقطع حرف روي واحد، يغاير المقطع الآخر وتمثل قصيدة الإسكندرية(٣) -أيضًا- هذه القوافي المقطعية من خلال الحروف (ر، هـ، ر، ر)

(*) المراد بالمقطع هنا مجموعة الأبيات ذات القافية الموحدة، وليس المقطع بمعنى مجموعة الحروف التي تتكون منها القافية كما حددها الخليل بن أحمد.

(١) البحر موعدنا، ص ٦٧.

(٢) نفس المصدر، ص ٩٧.

(٣) مرايا النهار البعيد، ص ٣١.

ويلاحظ أن كثيرًا من هذه المقاطع التي تتألف منها القصائد السابقة يتخللها سطور شعرية لا تتفق مع حرف الروي المسيطر على هذا المقطع.

وعلى هذا، فالمقطع الواحد له روي واحد باستثناء سطر شعري أو سطرين هو في هذا يتفق مع بعض الشعر الأندلسي (الموشح) وكثير من المهجريات وما على منوالها في شعر الرومانسيين.

(هـ) القافية الخافتة :-

يقصد بها عدم وضوح القافية، فهي خافتة النغم داخل القصيدة، ومغيبة داخل السطر الشعري، فالقصيدة الواحدة يتنازع فيها أكثر من حرف يحاول الحضور والظهور قافية، ولكن يفشل في ذلك؛ لأن هذه الأحرف - المتنازعة - تظهر بنسب قليلة في القصيدة وهذه القافية توجد في كل دواوين الشاعر، باستثناء الديوان الأول، ففي قصيدة " مائدة الفرح الميت " من ديوان أجراس المساء، يقول:

ينبت ظلي في مرآة الحائط
ينبت ظلك في مرآة السقف
نتواجه، نجلس
نقتسم الصمت، وأقداح الشاي البارد
تفصلنا مائدة الفرح الميت
تتحرك فينا أوراق خريف العام الماضي
تتعرى أغصان العزلة
وتهمهم بين جوانحنا الأسئلة البلهاء
من أين، وكيف، لماذا

يضحك في أعيننا الدمع. .....

نجد في المقطع السابق، أن كل بيت أو سطر شعري ينفصل عن السطر الأخر، ويتخذ له قافية تغاير السطر اللاحق، ويرجع ذلك إلى أن الموقف، والجو الذي يتحدث عنه الشاعر يوحي بتصرم الصلات، وتقطع الروابط، ومن ثم جاءت الجمل الشعرية لتعكس هذا الجو الثقيل وتوحي بعدم الترابط، وانقطاع الصلات اللغوية، ومن ثم تفتت القافية على سطور القصيدة، واختفت في داخلها.

وعلى هذا يمكن القول إن خفوت القافية وعدم ظهورها إنما يكمن في تلك القصائد التي لا تحتاج إلى إيقاع شعري بارز؛ وذلك لأن طبيعة التجربة الشعرية فيها تتناسب مع تدفق العبارة، وانسيابها دون وقفات موسيقية عالية تدل عليها القافية. فقصائد الشاعر التي بها مسحة حزن أو يأس، هذا الحزن أو اليأس يجعل وجدانه مشغولا بهمومه الداخلية وحالة التوتر التي يعانيها، وهذا يدفع الشاعر إلى عدم الاكترث بالقافية؛ لأنه منهمك كليًا في التعبير عما بداخله.

(9) القافية المرسلة:

وفي هذا الشكل من القافية تتردد عدة قوافٍ على امتداد القصيدة، تتنازع فيها بعض الأحرف السيطرة على نهايات الأسطر الشعرية، فالقافية في هذا الشكل واضحة، فهي عدة قوافٍ تتشابك وتتآلف علاقاتها، فقد تتتابع هذه القوافي، وقد تتداخل، وهذا الشكل من القافية يعد أوسع الأشكال الفنية في شعر محمد إبراهيم أبى سنة، وهو يهيمن على معظم دواوينه، إذا إننا في كل ديوان من دواوينه نجد أصداء لهذه القافية. ومن تلك القافية -مثلا قصيدة"هواجس ليلية".

هذا تمام الليل..

تتجه النجوم إلى مخادعها
تدندن آخر الأحزان
يحترق الكمان
في غرفة الذكرى وتزدهر الدموع
سور من الليل العميق...
يحيط أزهار الشموع
نهر من الأعشاب والورق
المسافر في الشتاء
بين الأعاصير التي تلد المخاوف والصراخ
تصحو الأساطير الحزينة والمراثي (١)

يلاحظ في الأبيات السابقة، أن هناك أكثر من حرف يحاول السيطرة على مكان الروي، ولكنه يفشل في السيطرة عليها هذه الأحرف هي (ن، ع، ق) واكتفت الأحرف الأخرى بمجرد الحضور في بيت واحد.

والمتأمل لأشكال القافية في شعر أبي سنة، يلاحظ أن اختلاف حرف الروي بينهما لا يمنع اتفاق الصيغ الوزنية، ذلك أن أبا سنة رغم تخليه عن المفهوم القديم للقافية بحروفها، وحركاتها المعروفة، فإنه يحاول إيجاد قافية أخرى غير ملحوظة وغير بارزة إلا بعد تأمل وفكر، إذ إن الصيغ الوزنية تكاد تحل محل حرف الروي في إحداث إيقاع مباشر في داخل النص الشعري كله، ولتوضيح ذلك يمكننا تطبيقها على النموذج التالي، يقول أبو سنة:

١. وتعلن للصبح أن الظلام

(١) تأملات في المدن الحجرية، ص ١٣١.

٢. يطالب بالعرش حتى تكف العيون. .
٣. عن الحلم بالضوء حتى يظل النهار
٤. سجين القواقع بين الكهوف
٥. وتعلن أن المحبة ماتت
٦. وأن القلوب ارتدت حقدها
٧. لتعبر نهر السموم
٨. وأن العدالة في القيد تبكي
٩. ويجلدها بالسياط القضاه(١)

فالقافية في الأبيات السابقة قافية مرسلة، يغيب فيها حرف الروي عن الظهور والسيطرة، ويستقل كل سطر شعري بحرف رويه، ومن ثم غاب عن المتلقي إيقاع النهاية المتوقع / القافية، ولكن الشاعر، هجر القافية بإيقاعها البارز إلى إيقاع آخر، وهو اتفاق الصيغ الوزنية، فلو لاحظنا السطور رقم (٣،٢، ٤،٧،٩) فنجد أن حرف الروي فيها يختلف من سطر إلى آخر، وهي على الترتيب (ن، ر، ف، م،ت)، ورغم هذا الاختلاف من سطر لآخر فإن هذه السطور بينها اتفاق في الصيغة الوزنية؛ وذلك لأنها تتفق في أن نهاية كل سطر تنتهي بـ (فعولْ //٠٠)، ويتفق البيتان (٥، ٨) في صيغة (فعولن //٠/٠)، رغم اختلاف حرف الروي.

هذا ما يفعله محمد إبراهيم أبو سنة في القافية المرسلة، تعويضًا عن فقدان الإيقاع الناتج عن عدم تكرار حرف الروي. أما بقية أشكال القوافي لديه، فهو أحيانًا يذهب إلى

(١) المصدر السابق، ص ٣٧.

الإيقاع البارز من خلال هيمنة القافية، وأحيانا يلجأ إلى الإيقاع البارز من خلال المحافظة على القافية، واتحاد الصيغ الوزنية.

وأحيانا أخرى يلجأ إلى إيقاع يغاير به إيقاع القافية، وذلك من خلال اتحاد الصيغ الوزنية، كما في المثال السابق.

ويتضح من دراستنا للقافية عند أبي سنة ما يلي:

١- إن القافية -بصفة عامة- تلعب دورًا أساسيًا في بنية القصيدة عند أبي سنة فهو لم يتخل عنها مطلقًا، بل نوَّع من أشكالها، واستحدث أشكالا غير المعروفة لدينا في عروض الخليل.

٢- لم يلتزم " أبو سنة " بحرف الروي، أبرز عناصر القافية ظهورًا وتأثيرًا في الإيقاع لذلك حاول إيجاد إيقاع آخر، وهو اتحاد الصيغ الوزنية في نهاية السطر الشعري، وفي هذا الاتحاد يتحقق الإيقاع.

٣- ابتعد الشاعر في قصائده، وتجربته الإبداعية عن شكل القافية التقليدية كما هي في الشعر العمودي. وعندما لجأ إليها لم تظهر إلا في قصيدتين الأولى في الديوان الأول والأخرى في الديوان السادس، وقد ساعده في الابتعاد عن هذا الشكل القديم، اتخاذ الأشكال الجديدة في القوافي كالبارزة أو المرسلة أو المقطعية. وفي هذه القافية الأخيرة حاول أبو سنة التجديد في مجال المقطوعات الشعرية، فلم يلتزم بقافية واحدة لكل مقطع، إنما يتخلل المقطع الواحد بعض السطور تتحلَّل من القافية المسيطرة على هذا المقطع.

كما يلاحظ على قافية أبي سنة أنها تخلو من الرتابة المفتعلة التي تصرف القارئ والمتلقي عن متابعة العملية الإبداعية، وذلك لتخليه عن القافية القديمة، واستحداثه للجديد فيها.

ولا شك أن القافية الشعرية بنظامها القديم كانت تفرض على المبدع نظامًا يجب التزامه في كل قصيدة، بحيث تأتي الكلمة الأخيرة في البيت، توافق في حركتها الأعرابية وتركيبها الصوتي كل نهايات الأبيات في القصيدة، ولذا يضطر الشاعر إلى تغيير تركيب الجملة،أو لاختصار الكلمات أو إضافة حرف أو أكثر أو يضطر لحذف حرف من الكلمة الأخيرة لتوافق قافية القصيدة، أو يسكن متحركًا أو يحرك ساكنا، الأمر الذي جعل للشعر ضرورة يستطيع الشاعر من خلالها تجاوز القواعد المألوفة "فقد أجازت العرب في الشعر مالا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا إليه"(١).

ولكن الأمر في الشعر المعاصر (شعر التفعيلة - الشعر الحر) يختلف عن ذلك اختلافًا كبيرًا، إذ إنه في ظل الحرية الممنوحة للشاعر المعاصر في التعامل مع القافية كيفما شاء، وفي ظل نظام السطر الشعري، الذي قد يطول وقد يقصر وعدم التزامه بعدد معين وثابت لتفعيلات البيت، في ظل هذه الأمور أصبح الشاعر غير مضطر لركوب الضرورات الشعرية خاصة في القافية ونهاية السطور كما كان الشاعر القديم.

فالشاعر المعاصر أكثر انطلاقًا وحرية من سلفه القديم الذي ألزم نفسه بقانون، ثم لجأ إلى الضرورة حتى يستطيع تطبيق هذا القانون. وليس معني هذا أن الضرورة الشعرية مختفية تمامًا في الشعر المعاصر، بل هي موجودة في القصيدة المعاصرة، ولكنها قليلة في منطقة القافية

(١) ابن عصفور الأشبيلي، ضرائر الشعر، تحقيق: السيد إبراهيم محمد، ص ١٣.

٤ـ الجناس والقافية:

يلاحظ دارس القافية في شعر أبي سنة، أن الشاعر قد وجه كل طاقاته الإبداعية واللغوية لتحقيق التماثل الصوتي في نهاية السطر الشعري رغبة منه في إحداث إيقاع يسيطر على المتلقي، ويجذبه إليه بهدف الاستماع إليه وإيصال المعنى المقصود.

وإزاء هذا الحرص من جانب الشاعر على التوافق الصوتي والإيقاعي في النهاية من السطر الشعري، نلاحظ أن القوافي، أي النهايات، جاء بعضها يوافق بعضًا بناءً وتركيبًا وهو يسمى في البلاغة العربية بالجناس، ومن أمثلة ذلك قوله:

- وهل ستلوح العلامه
  وتفتح هذى البلاد التي
  لا تجيد القراءه
  كتاب البراءه (١)

  راءه ← راءه

- تسل علينا سيوف العتاب
  ووحشة ليلك تحت البنادق
  ولطمة أفقك بين الخنادق (٢)

  نادق/إضافة إلى حركة الحرف الذي يسبقها ← نادق

- وسن مريح
  يفضي إلى وسن مريح
  والريح تنقل خطوها
  من أول الزمن الجريح (٣)

  ريح ← ريح

(١) البحر موعدنا، ص ٧٥.
(٢) المصدر السابق، ص ٧٧.
(٣) المصدر السابق، ص ٨٣.

- خاب سعي العشاق فيك وخابت
نبوءاتنا والأماني المداسه
سكنتك الأحزان وازدهر اليأس
وماتت على يديك القداسه(١)

داسه

- مرافئ الذاكرة القديمة
حدائق مثمرة
وليلة مقمرة
وعاشق على جواده(٢)

مرة / إضافة إلى الحرف الساكن قبلها

- حين كان الأمان
وارفا
وأغاني الكمان
تصطفي عودها
لترقصه(٣)

مان / إضافة إلى حركة الحرف الذي يسبقها

- ألقى الثوار الفرسان
بالطاغية وراء القضبان
نظر الطاغية الغضبان(٤)

ضبان

هذا إضافة إلى الكثير من الأمثلة التي تزخر بها دواوينه. وليس معنى ذلك أن هذا اللون من القوافي المتجانسة موجود في كل قصائد الشاعر، إنما هذه القوافي ظاهرة في

(١) المصدر السابق، ص ٨٩.
(٢) تأملات في المدن الحجرية، ص١٣٥.
(٣) رقصات نيلية، ص ٨.
(٤) مرايا النهار البعيد، ص ٩٦.

قصائده لا ينبغي إهمالها، ويرجع ذلك إلى حرص الشاعر على إحداث الإيقاع من فترة لأخرى، حتى لا يمل المتلقي من خفوت الإيقاع أو من وضوحه وكثرته في القصيدة، فيعمل أبو سنة على إحداث تلك الهزة الإيقاعية التي من شأنها إيقاظ المتلقي بعد تلقيه هزة الجناس في القافية وذلك بعد فترة ركود لم يلحظ المتلقي الإيقاع من خلالها.

إذا كان أبو سنة اهتم اهتمامًا كبيرًا بالقافية وأعطاها عناية خاصة، في ظل هذا الاهتمام الكبير، فإننا نلحظ الجناس يختفي أو يكاد أن يختفي في داخل السطر الشعري فيمكننا العثور على التجانس الصوتي داخل حشو السطر الشعري، ولكن على فترات متباعدة، وفي قصائد ليست كثيرة، ومن ذلك مثلا قوله:

- آه لا أستطيع التكهن بالغد
  هذه القطارات زعقة
  والمطارات خانقة
  والليالي طيور(١)
- راحل.. تضاريس جسمك
  تتبعه حيث راح(٢)
- أتستطيع صيحتك
  أن تحمي اخضرار غابة الأمل
  لكي يصير سيدًا على مصير الإنسان
- الأنهار تسيل
  والأشجار تميل
  والقلب يصلي حين تقول(٣)

(١) مرايا النهار البعيد، ص ٨.
(٢) المصدر السابق، ص ١٠.
(٣) مرايا النهار البعيد، ص ١٠٣.

وعلى الرغم من ندرة الجناس في حشو السطر الشعري عند أبي سنة، وأنه لا يعد من المكونات الأساسية في بنية النص الشعري لديه، فإنه رغم هذا لا يمكن إغفاله، أو إهمال قيمته الفنية في النص. فالجناس في النص الشعري لا يمكن النظر إليه على أنه مصادفة أو ضرورة لجأ إليها الشاعر مضطرًا؛ ذلك لأن الجناس يتفاعل مع غيره من الأنماط القائمة على التوافق الصوتي في بناء النص الشعري وإنتاج دلالته، إضافة إلى الناحية الموسيقية والإيقاعية. ولذلك كانت دعوى النقاد القدماء إلى عدم تصيد الجناس، حيث إنه لا يقصد لذاته، إنما يقصد لإيقاعه ومعناه، فالجملة التي تطلبه، بل تلح في طلبه لإتمام المعنى المقصود... "إنك لا تجد تجنيسًا مقبولا، ولا سجعًا حسنًا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا ولا تجد عنه حولا "(١).

كما يزيد الجناس الإحساس بموسيقى الصوت(٢).

وإذا كانت وظيفة الجناس، وظيفة مزدوجة من الناحية الدلالية والناحية الإيقاعية فيمكن تطبيق ذلك على النموذج التالي:

لا يشغلني الآن العشق

يشغلني يا سيدتي
العتق(٣)

في النص السابق، بينما يعلن الشاعر عن طموحاته وأمانيه في الحياة، ويحلم أن تتحقق الحرية وتتحطم القيود والحواجز التي تكبل الإنسان وتمنعه من ممارسة أحاسيسه الداخلية، فالشاعر مهموم باكتشاف ذاته (الإنسانية)، تقف (هي) لتحاول السيطرة والهيمنة عليه وشده نحو دائرة العشق واللذة الحسية. والنص يجمع بين كلمتي (العشق) و(العتق) في سياق واحد. فمع أن الكلمتين تتوازيان صوتيًّا من خلال (العـ /ق) إضافة

(١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة تحقيق هـ. ريتر، ص ١٠.
(٢) د. مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي – قضايا ومشكلات، ص ٢٣٧.
(٣) مرايا النهار البعيد، ص ٥٨.

إلى التماثل الحركي على هذه الأحرف في الكلمتين، فإننا نجد أن كل كلمة منهما تنتمي إلى دائرة دلالية تغاير الأخرى. فالأولى (العشق) رغبة داخلية ذاتية نحاول من خلالها الاتصال بالمحبوب، أما الأخرى (العتق) فهي طموح نحاول من خلاله الانفصال عن الواقع.

وهكذا نرى أبا سنة ينطلق في إبداعه الشعري من التماثلات الصوتية ولا يقصد بها هدفًا إيقاعيًّا أو جرسًا موسيقيًّا فقط، إنما يهدف من ورائها إنتاج دلالة وإيصال معنى كامن في داخله.

٥- التصريع والتقفية:

اعتمد الشعر التقليدي - على التصريع[١] والتقفية لكونهما من الوسائل المحققِّة للإيقاع الواضح.

ولما كان الشعر المعاصر قد تحرر من نظام الشطرين، فإنه يمكننا نقل التصريع والتقفية بمعناهما إلى اتفاق السطرين الأول والثاني من القصيدة في الحرف الأخير (الروي).

ويمكننا ملاحظة أن كثيرًا من الشعراء المعاصرين يقبلون على تصريع مطالع قصائدهم -وإن اختلف حرف الروي بعد ذلك-، ويرجع ذلك لارتباط التصريع بالقافية التي هي جزء من محددات النص الشعري في مقابل النص النثري. ويذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك (التصريع)، لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر[٢].

---

(١) التصريع: هو اتفاق الضرب والعروض وزنًا ورويًّا وإعرابًا بالزيادة أو النقصان. أما إذا كان كلاهما يساوي الآخر بالتساوي لا زيادة ولا نقصان، فهي إذن التقفية. انظر: معجم مصطلحات العروض والقافية ص ٦٧.

(٢) انظر، قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، ص ٩٠.

وينبغي ملاحظة أن بنية التصريع والتقفية في الشعر المعاصر تغاير بنيتها في الشعر العمودي، إذ إنها في الشعر العمودي، تأتي في البيت الواحد/الأول. لكنها تأتي في الشعر المعاصر، في سطرين وأحيانا في أكثر من سطرين، وذلك في إطار حرية الشاعر في تشكيل سطره الشعري موسيقيًّا وكتابيًّا، فربما يعمل الشاعر على تجزئة سطره الشعري، فيأتي السطر الواحد على سطرين أو أكثر، مثل قول أبي سنة:

حالك كالمرايا التي تعكس
الليل. حالك يا زمان التعاسه
كل ما فيك كاذب ومهين
ومعن في الخساسه(١)

فالمتأمل في السطرين الأول والثاني / يلاحظ أنهما سطر واحد، ويمكن كتابته كالتالي "حالك كالمرايا التي تعكس الليل حالك يا زمان التعاسة".

وكذلك السطران الثالث والرابع فهما سطر واحد.

مثل هذه الحرية التي يلجأ إليها الشاعر عند كتابة سطره الشعري، ينبغي مراعاتها عند دراسة التصريع والتقفية، بمعني أنهما ربما يتأخران عن السطرين الأول والثاني إلى السطرين الثالث والرابع(*) مثلا، أو بعد ذلك عندما يمتد التركيب أو يحدث تدوير لمسافة بعيدة بين السطور الشعرية.

ومن ذلك مثلا قوله في قصيدة "أبي"

تفتح زهر الكلام على حافة الصمت
أورق قلب الظلام
وأينع قلبي هنا وردة من غمام(٢)

(١) البحر موعدنا، ص ٨٩.
(*) التصريع كما عرفه القدماء لا يكون إلا في مطلع القصيدة.
(٢) مرايا النهار البعيد، ص ٧٩.

يلاحظ أن السطرين الأول والثاني، هما في الحقيقة سطر شعري واحد، فالعبارة ممتدة بفعل التدوير إلى سطرين، وعلى هذا فحرف الروي واحد، وهو (الميم) في السطر الأول (الظلام) على الرغم من مجيئه كتابيًا في السطر الثاني. أما البيت الثاني فهو ممتد إلى حرف الروي (الميم) في (غمام).

وكذلك يمكن ملاحظته – أيضًا – في قوله:-

كل هذا الترب الخريفي
يضحك في سخريه
حين يمضي وحيدًا
بعيدًا
إلى الجهة الثانيه(١)

يلاحظ أن السطور الخمسة السابقة، عبارة عن سطرين، ولكن لجأ الشاعر للتجزئة ربما لتخفيف حدة الإيقاع، ولذلك يمكن كتابة الأسطر هكذا:

كل هذا الترب الخريفي يضحك في سخريه
حين يمضي وحيدًا بعيدًا إلى الجهة الثانيه

ولذلك نجد أن إيقاع النهاية (حرف الروي)، يتحد في البيتين أو السطرين في القصيدة، وتوجد نماذج مماثلة لهذه المطالع في قصائد: "صرخة الوداع"(٢) و"وطن يقوم من المنام"(٣)، و"النجم يصرخ في السماء"(٤)، و"جسور من الدمع"(٥)... وغيرها.

ويلاحظ اهتمام محمد إبراهيم أبي سنة بالتصريع والتقفية الأمر الذي نجده في كثير من قصائده، ففي الديوان الأول - مثلا - ما يقرب من ٩٥٪ من قصائد الديوان جاءت

(١) رقصات نيلية، ص ٥٣.
(٢) أجراس المساء.
(٣) البحر موعدنا.
(٤) تأملات في المدن الحجرية.
(٥) رماد الأسئلة الخضراء.

مصرعة ومقفاة، ليس معنى هذا أن كل دواوينه تحفل بهذه النسبة العالية، إنما هناك دواوين أخرى تقل فيها عن النسبة السابقة، ولكنها - أي الدواوين - لا تخلو مطلقًا من هذين اللونين من الألوان الإيقاعية، وهذا يؤكد أن أبا سنة كان يحفل بالإيقاع البارز الواضح وذلك لقيمة الإيقاع والتقفية لدى المتلقي، مع ملاحظة أنه بدأ يعتمد على الجملة الممتدة الطويلة في أعماله الشعرية الأخيرة، فبدأت حدة الإيقاع والتصريع في الذبول والخفوت في تلك الأعمال.

وإذا كان التوافق والتماثل الصوتي يلعب دورًا أساسيًا في اختيار الشاعر لبنية قصيدته الشعرية، المتمثل كما سبق في التصريع والتقفية واتفاق حرف الروي -أحيانا- في داخل القصيدة، فإن ذلك لم يمنع الشاعر من الاهتمام والعناية بحشو السطر الشعري بتوافقاته الصوتية، في محاولة منه لتعويض الإيقاع الذي ربما لم يكن ظاهرًا أو بارزًا.

ولذلك بدأ أبو سنة في التركيز على السطر الشعري، محاولا خلق قافية داخلية شأنها في ذلك شأن السجع في النثر، وهكذا اعتمد أبو سنة - أحيانًا - إلى السجع في الشعر

ويمكن ملاحظة أن القافية الداخلية – السجع - ربما تأتي داخل السطر الشعري الواحد، ومن أمثلة ذلك قوله:

١. يعشش فوق العيون
يهز الترب، ويحيي اليباب
٢. وما فرزت، أو جبنت أو كذبت
٣. والناس يرقصون في الأدغال
يتاجرون - يقتلون - يسرقون
٤. والأطباء - يجيئون - يروحون- يذيعون

إن هذا الداء في القلب وإن اليأس حل والسماء(١)

يلاحظ في الأمثلة السابقة أن السجع - القافية الداخلية - لم يتعد السطر الشعري الواحد فيأتي السطر محتويًا على السجع، إضافة إلى اتصاله بالأسطر الأخرى من طريق القوافي الخارجية.

لم يتوقف أبو سنة عند هذا الحد، بل تعدى بتلك القافية إلى أكثر من السطر الشعري، مع ملاحظة أنه ليس شرطًا ارتباط تلك الأسطر بالتدوير، فربما يأتي السجع في سطور شعرية مدورة، وأحيانا أخرى تأتي القوافي في سطور غير مدورة، مثال ذلك قوله

مسلحان بالجمال والألم

محيران فالشجاع والجبان

يستبسلان لحظة ويرجعان

مغامران يملكان في حديقة الزمان

الأمر بالإثمار والإمحال(٢)

فقد استخدم السجع - القافية الداخلية - عبر عدة سطور وذلك في(مسلحان محيران، يستبسلان - يرجعان - مغامران - يملكان - الزمان)، فالشاعر لم يكتف بالقوافي الخارجية، إنما تعداها إلى السجع - القوافي الداخلية - التي من شأنها إحداث الإيقاع

وللسجع مكانته العظيمة في كونه مكونًا أساسيًا في بناء النص، وإنتاج دلالته وحضوره الإيقاعي والموسيقي، ففي قوله:

كنت تبكين، وكانوا يرقصون

(١) الأعمال الكاملة ص ٦٩٦، ٤٤٥، ٤٤٠.
(٢) الأعمال الكاملة، ص ٣٥٦.

كنت تبكين على النيل، ويبكيك الفرات
كل شيء يرسم اللعنة فوق الكلمات(١)

نلاحظ في السطر الأول جملتين، تبدأ كل منهما بالفعل (كان)، ثم يأتي بعدها (الفعل المضارع) في (تبكين) و(يرقصون)، كلاهما ينتهي بحرف (النون) المسبوق بحرف (مد) وكلاهما يبدأ بحرف (مفتوح ثم يليه حرف ساكن). ففي ظل التوافق النغمي والصوتي بين الفعلين، وفي ظل المفارقة الدلالية بينهما (الرقص/ البكاء) يتحرك النص الشعري موضحًا رفض الشاعر لمشاعر الخيبة والهزيمة والبكاء، في مقابل فرح الأعداء ورقصهم. وعلى هذا فقد حاول السجع إبراز هذا التباين والمفارقة بين الموقفين النقيضين وعلى هذا فقد لعب السجع دورًا كبيرًا ليس على المستوى الإيقاعي فقط، بل في إبراز الدلالة التي يريد الشاعر توضيحها للمتلقي.

ويمكن القول بأن دراسة القافية الداخلية – السجع - عند أبي سنة تكشف عن كونها إحدى الوسائل الرئيسة في بناء النص الشعري، ولكنها أقل دورًا من القافية الخارجية، وذلك يعود إلى أن القافية الخارجية تحقق أثرًا عظيمًا للإيقاع في نفس المتلقي وهو ما تعجز عنه القافية الداخلية(٢).

٦- التكرار:

يتكون النص الشعري من وحدات نغمية تتكرر بانتظام داخل البيت الشعري فالتكرار إذن هو البنية الأساسية للبيت وللقصيدة، وهذه الوحدات النغمية المكررة تفرض أحيانا - أنماطًا من التوازيات الموزعة داخل النص الشعري. "فبنية الشعر تتميز بتوا

(١) تأملات في المدن الحجرية، ص ٧٧.
(٢) انظر، هيجل، فن الشعر ترجمة جورج طرابيشي، ١/ ١٠٠.

مستمر".(١) هذا التوازي يكون مصدره عودة نفس الصورة الصوتية وتكرارها، أو عودة الوحدة العروضية المنتظمة، والتكرار الصوتي يعمل على زيادة الإيقاع أكثر من الإنتاج الدلالي للنص، إذ إن الإنتاج الدلالي موجود مع أول وحدة صوتية.

وتتفاوت درجة الإيقاع والشعور بالصوت المكرر تبعًا للمسافة بين الوحدات المتكررة، وكذلك حسب مساحة الوحدات وطبيعتها، فالكلمة تختلف عن الجملة. ... الخ

إن التكرار يؤكد -أحيانًا- على قيمة الدال اللغوي ودوره في بناء النص الشعري وفتح آفاق جديدة نحو إطلاق إمكاناته النغمية والصوتية والدلالية، فالشاعر -في غير بنية التكرار- يلجأ إلى اللغة التي تنتج الدلالة فقط، في حين أنه في حالة التكرار يؤكد على تلك الدلالة الموجودة في النص، ويحاول إظهار الإيقاع لجذب المتلقي، ولذلك نجد المكرر في النص ليس أى جزء من أجزائه إنما هو الجزء الأهم في نفسية الشاعر الذي يريد من المتلقي الانتباه إليه.

والتكرار من شأنه أن يخلق قدرًا كبيرًا من الانسجام والتآلف بين العناصر المكونة للنص الشعري؛ لأنه جزء لا ينفصل عنه، ولا يمكن حذفه لأنه يقصد لذاته؛ ولذلك أصبح التكرار واحدًا من أهم ملامح التشكيل الأسلوبي للشعر المعاصر(٢).

ويعد التكرار أحد المكونات الأساسية في بناء النص عند أبي سنة، وتتعدد العناصر المتكررة ما بين كلمات مفردة، وعبارات، وصور نحوية، وتتخذ أشكالا متعددة. فقد تلزم مكانًا محددًا في السطر أو السطور الشعرية، كما هو الحال في رد العجز على الصدر، وقد

(١) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ص ٤٧.
(٢) انظر: د. مصطفي السعدني، البنيات، الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص ٣٠ وما بعدها، وكذلك د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ص ٢١٨- ٢٢١ وكذلك د. فاطمة محجوب، التكرار في الشعر – مجلة الشعر- ع٨، ١٩٧٧م، ص ٢٩.

تتحرك بحرية داخل النص. وقد تقصر المسافة بين المتكررات، وقد تبعد تلك المسافة. كل هذه الأشكال تؤكد أهمية التكرار في بناء النص الشعري وإيقاعه عند أبي سنة

من بين أشكال التكرار في شعر أبي سنة ما يسمى عند البلاغيين "ردّ العجز على الصدر"، وهو أن يقع أحد اللفظين في أول السطر والثاني في نهايته(١)،وهذا الشكل من أشكال التكرار قليل في شعر أبي سنة، ومن أمثلة ذلك قوله:

- أضيق يا حبيبتي أضيق
- الآن يا حبيتي الآن(٢)
- فأين أنت الآن؟ أين أنت؟(٣)

ويلاحظ على هذه السطور الشعرية السابقة أنها قصيرة، وجاءت المسافة بين اللفظين المكررين قصيرة، فلا يفصل بينهما سوى كلمة أو كلمتين، وهذا من شأنه إبراز الإيقاع فقط، ولا تأثير له على الدلالة الكلية للنص.

وقد يأتي التكرار بهدف دلالي، مثال ذلك قوله:

بدء وختام، كل الأشياء لها بدء وختام(٤)

فالشاعر -هنا- يلجأ إلى التكرار بهذه الصورة ليقرر حقائق وأمورًا واقعة لا مجال لتغييرها والعدول عنها، فنحن محكومون في هذا العالم بقانون صارم؛ وهو تبدل الأشياء

(١) رد العجز على الصدر، وسماه المتأخرون "التصدير" وقد قسمه ابن المعتز إلى ثلاثة أقسام: الأول ما وافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره.
والثاني: ما وافق آخر كلمة في البيت أول كلمة منه. والثالث: ما وافق آخر كلمة في البيت بعض كلام فيه في أي موضع كان. وقال ابن أبى الإصبع: يحسن أن يسمى النوع الأول تصدير التقفية، والثاني: تصدير الطرفين والثالث: تصدير الحشو.. انظر: ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب ٢٥٥/١ وكذلك: الحسين بن محمد الطيبي، التبيان في البيان ص ٣٠٥، والسيوطي، شرح عقود الجمان ص ١٤٨
(٢) الأعمال الشعرية، ص ٥٦٧- ٥٦٩.
(٣) المصدر السابق: ص ٣٢١.
(٤) الأعمال الشعرية، ص ٥٧٤.

وتحولها، فما إن نبدأ حتى تترءى أمامنا النهاية، فلا نستطيع المخالفة لهذا القانون؛ ولذا كان تصدير السطر الشعري وإنهاؤه بعبارة "بدء وختام".

- من أشكال التكرار أيضًا في شعر أبي سنة ما يسمى بـ "العكس والتبديل" وهو قلب التراكيب وتبديل جزء منها بالآخر أو ترتيب الكلمات بطريقة عكسية(١)، وهذه الطريقة يتحقق فيها التكافؤ والتوازي بين الطرفين وتتمثل أهميتها في زيادة الدلالة وإيضاحها للمتلقي، وذلك مثل قوله:

الإنسان هو الكون
الكون هو الإنسان(٢)

فمبدأ المساواة والتكافؤ أمر متحقق بين كل من (الإنسان) و (الكون)، وتحول هذا التكافؤ إلى وحدة، فأصبح هذا الإنسان هو محور هذا الكون، وأصبح الكون وقضاياه ومشكلاته محور نشاط الإنسان وتفكيره.

ومن ذلك أيضا قوله:

يدفعك الموج للصخر والصخر
للموج وأنت انتظار مقيم(٣)

فالشاعر في السطرين السابقين لا يعاني غربة وألمًا وعذابًا من جهة واحدة، بل إن هذا الألم يحيط به من كل ناحية. فحينما يقذف به الموج إلى ناحية الصخر، فيظن أن عذابه قد انتهى، ولكن يتبدد هذا الظن، فإذا بالصخر يدفعه مرة أخرى إلى الموج، ليبدأ

(١) انظر، الحسين بن محمد الطيبي، مصدر سابق، ص ٣٠٤، والسيوطي، مصدر سابق، ١١١، القزويني الإيضاح ص ٢٠٥، وما بعدها.
(٢) الأعمال الشعرية، ص٤٤٨.
(٣) المصدر السابق، ص ٢٩٣.

رحلة العذاب ثانية، وهكذا تسهم العبارة بطبيعة تركيبها في إغلاق منافذ الأمل وتحقيق أبدية العذاب.

ويلاحظ أن بنية "العكس والتبديل" تعمل على تقوية الدلالة، ودفع التوهم لدى المتلقي، فإن ظن أن النجاة قد تحققت -في المثال السابق- فتأتي عبارة العكس والتبديل فتدفع التوهم لدى المتلقي، بأن النجاة لم تتحقق بعد(١).

- ومن أنواع التكرار أيضًا الذي اعتمد عليه أبو سنة ما يسمي" الترديد" وهو ترديد اللفظ مرتين، على أن يحمل في المرة الثانية معنى إضافيًا(٢)، معني هذا أن الترديد يعمل على توسيع دائرة الدلالة، فضلا عن الإيقاع الصوتي الناتج عن هذا التكرار والتوازي الصوتي. والتكرار في هذا النوع يتم على مستوى الشكل، وقد يتباين اللفظان على المستوى الدلالي، ومثال ذلك قوله:

كنت عارية في الفراش. .....

النوافذ مولعة بالهواء. النوافذ

مولعة كالمرايا بإفشاء سرك(٣)

يلاحظ أن الشاعر يردد جملة " النوافذ مولعة " مرتين، ولكنها في المرة الأولى هي مولعة بالهواء مصدر الحياة وأساسه، وفي الجملة الثانية تكون النوافذ مولعة بكشف العيوب والمساوئ وإفشاء الأسرار التي تحاول إخفاءها ولكن دون جدوى.

ومن ذلك أيضًا قوله:

---

(١) هناك نماذج أخرى لهذه الظاهرة، انظر: قصيدة " قلبي يفر بلا اتجاه" البحر موعدنا" ص٣٥، وكذلك ص ٧٣.

(٢) انظر، الحسين بن محمد الطيبي، مصدر سابق، ص ٢٢٧، وأحمد الدمنهوري، حلية اللب المصون على الجوهر المكنون، ص ١٦٦، وابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق، محيي الدين عبد الحميد، ٣٣٣/١.

(٣) مرايا النهار البعيد ص ٨.

وترسم شكل الزمان السعيد
وشكل الحبيب البعيد(١)

فالشاعر يستخدم كلمة (شكل) مرتين، وبالملاحظة المتأنية نلاحظ تحقيق الوحدة بين (الزمان السعيد) و (الحبيب البعيد)، ولقد صار الاتحاد بارزًا وواضحًا بين (الزمان والحبيب)، فالزمن يكتسب السعادة من عودة الحبيب البعيد والتمتع بقربه ولقائه، وهو ما أبرزه هذا البناء التكراري في الجملتين.

وتوجد أمثلة كثيرة لمثل هذا البناء(٢)

ومن بين أشكال التكرار في شعر أبي سنة ما يعرف "بالتجاور أو المجاورة" وهو أن يأتي اللفظان المتكرران متجاورين دون فاصل بينهما(٣)، ويعد هذا اللون من أشكال التكرار من أكثر أنواع التكرار عند أبي سنة، ويمثل رغبة الشاعر الأكيدة في تأكيد لفظه وتعميق الدلالة، إذ إن جمع لفظين مكررين في منطقة واحدة، دون فاصل بينهما يؤدي إلى وظيفة مقصودة، وخاصّة أن التكرار في اللفظ الثاني يحمل دلالة تغاير مجيئه للمرة الأولى وهي ليست مغايرة عكسية أو مناقضة، بل هي مغايرة تؤكد وتوسع دائرة دلالة اللفظ حينما ذكر للمرة الأولى، مثال ذلك قوله:

الويل... الويل
لمن قال حقيقته
في كلمات تحمل بعض الضوء(٤)

(١) الأعمال الشعرية، ص ٢٤٧.
(٢) انظر – مثلا – رماد الأسئلة الخضراء ص ٥٢- ٨٢.
(٣) في تحديد مصطلح التجاور، انظر، محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ٤١٦.
(٤) الأعمال الشعرية، ص٥٦٢.

كرر الشاعر كلمة (الويل) في السطر الأول مرتين دون فاصل بينهما، وهو بهذا يعلن بوضوح مدى الجزء الذي ينتظر من أعلن حقيقته وصرح بها، أو ألقى على تلك الحقيقة الضوء حتى يراها الآخرون.

ومن أمثلة هذا التكرار أيضا قوله:

ليس هذا الظلام هو الليل يا إخوتي
إنه دولة تتخطي الحدود
إنه دولة من دخان حقود
كل هذا الظلام = اليهود
كل هذا الظلام = اليهود
كل هذا الظلام = اليهود(١)

يظهر التكرار هنا، بتكرار جملة ثلاث مرات "كل هذا الظلام = اليهود" والتكرار هنا يوضح مكانة اليهود في نفس الشاعر، فهو يسوي بين الظلام واليهود، فلم يعد للظلام دلالة خارج إطار اليهود، وكأنه حصر الظلام في ذلك الإطار اليهودي. وفي المقابل ينفي الشاعر الظلام عن الليل، وذلك إذ قرن باليهود، وقد عمَّق هذا الإحساس وأسهم في تركيزه استعمال الشاعر لـ "كل" التي تفيد الشمول والعموم(٢) وكذلك العلامة الرياضية " = "

ويمكن أيضًا ملاحظة هذا الشكل من التكرار من خلال قوله:

١. لا يمكن قتل الكلمة
لا يمكن قهر النور بأعماق الإنسان

(١) البحر موعدنا ص ٩٥.
(٢) انظر: الزجاجي، حروف المعاني، تحقيق على توفيق الحمد، ص ١.

الإنسان الإنسان[1]

٢. كان صوت الفقراء

يتعالى للسماء

اغسلوها بالدماء

اغسلوها بالدماء[2]

- ومن أشكال التكرار -أيضًا- في شعر أبي سنة، هو أن يأتي المكرر في أوائل السطور بشكل متتابع، وتتعدد ملامح هذا الشكل. فقد يكون المكرر لفظًا، وقد يكون عبارة أو جملة، وقد يكون أداة أو حرفًا. ويعد هذا الشكل أكثر أنواع التكرار في شعر أبي سنة، إذ إنه في أغلب قصائده، حتى تكاد القصائد التي تفلت من هذا الشكل أن تكون نادرة. ولو تفحصنا ديوانًا شعريًا واحدًا للشاعر لاستطعنا من خلال هذا الديوان، أن نحصي عددًا كبيرًا من هذا الشكل من أشكال التكرار.

ويحقق هذا الشكل بملامحه المتعددة توازيًا صوتيًا واضحًا، كما يسهم في ربط عناصر القصيدة، فهو وسيلة في تمديد العبارة، وعرض الكثير من تفاصيل الفكرة والصورة، دون ملل للمتلقي نتيجة لهذا التكرار المنتظم لجملة أو لكلمة، إضافة إلى أن هذا النوع من التكرار يولد المتعة في نفس القارئ[3]، ومن أمثلة ذلك الشكل قوله:

يا صلاح الدين

وانفجرنا فوق (بارليف) الحصين

ألف عام فوق شطآن القناه

ألف عام في جبال الشام تصحو وتقاتل

(١) مرايا النهار البعيد، ص ٩٦.

(٢) تأملات في المدن الحجرية ص ٧٧، ويمكن ملاحظة هذا النوع من أشكال التكرار في ديوان رقصات نيلية ص ٨٩ وغيرها.

(٣) انظر: رولان بارت، لذة النص ترجمة فؤاد صفا، الحسين سبحان، ص ٤٤،وكذلك د. مصطفي السعدني، البنيات الأسلوبية، ص ١٧٣، د. علي البطل، مرجع سابق، ص ٢١٨.

ألف عام في فلسطين تعرت للخناجر
ألف عام عرضة للمجد أو للذبح قامت
واغتسلنا بالدماء(١)

يلاحظ أن تكرار "ألف عام" أربع مرات في موضع ثابت أول السطر الشعري، أعطت هذه الجملة عمقًا تاريخيًا بعيدًا للقضية، فهو منذ سنوات طوال "ألف عام" وهو يجاهد من أجل قضية، قضية الأرض، الجذر، والتراث، كان ذلك من خلال الحروب الصليبية، والآن خلال الحروب الصهيونية. .. ويلاحظ أن تكرار "ألف عام" بشكل متتابع خلق جوًا متوترًا في العبارة يلائم النبرة الحماسية في الأبيات.

ويمكن - أيضًا - تأمل هذا اللون من ألوان التكرار في قوله:

وكيف سنبدأ هذي المسيرة ؟
وأعداؤنا يملأون المدن
وأعداؤنا يرصدون النجوم التي. ..
تتزحم فوق البلاد
وأعداؤنا يكرهون الطفولة والحب
يقيمون في القدس عيد الكراهية المستمر(٢)

تكررت كلمة (أعداؤنا) ثلاث مرات متتالية خلال أسطر شعرية متتالية، جاء التكرار هنا ليعمق الكراهية في نفوس الناس، ويعبئ الصدور غلا وحقدًا لهؤلاء الأعداء، فهم يحاصروننا في الأرض/المدن، ويحاصروننا في السماء/النجوم، وهم أيضا يخالفون الطبيعة في كراهيتهم للطفولة والحب، وإقامتهم عيدًا للكراهية. وعلى هذا تكررت كلمة (أعداؤنا) أولا لتوضيح حقيقة الأعداء، وثانيًا لشحن الصدور للمواجهة، وثالثا لربط عناصر القصيدة

(١) تأملات في المدن الحجرية، ص ٧٨.
(٢) المصدر السابق، ص ٧٢.

بعضها ببعض، إضافة إلى خلق إيقاع واضح يعمل على إيقاظ المتلقي والانتباه جيدًا للشاعر.

ويمكن - أيضًا - ملاحظة هذا الشكل من خلال قوله:

وحدنا والمغول
خلف هذا الجدار
الذي لا يميل
خلف هذا الجدار الذي
يستطيل. .....
.....
وحدنا والمغول
نتقاسم هذا الزمان الضئيل
الزمان الذي سوف يبقي
لنا - وحدنا -
كي يجيء الزمان البديل
كي يجيء الزمان الجميل(١)

ففي السطور السابقة أكثر من تكرار، يوضح الشاعر من خلاله عدم إمكان تحقيق التواصل مع المغول، إذ يفصل بيننا وبينهم جدار (لا يميل) بل (يستطيل). وعلى هذا فلن يحدث التواصل بيننا وبينهم، ولا أمل في ذلك. هذا ما وضح من خلال تكراره لعبارة (خلف هذا الجدار). ثم يتعلق الشاعر بالزمان القادم (البديل/الجميل)، وهو على ثقة من أن الزمن الجديد، أفضل بخيره وجماله من الزمان القديم والحاضر، فإن الزمان الجديد

(١) رماد الأسئلة الخضراء، ص ٨٣.

الذي ينتظره الشاعر هو زمان حسم الصراع بيننا وبين المغول لصالحنا، حيث قال (لنا وحدنا)، هذا التعلق والتفاؤل بهذا الزمن القادم ظهر من خلال تكرار لجملة (كي يجيء الزمان).

ويلاحظ أيضًا أن الشاعر كرر السطرين الأخيرين، من خلال ألفاظ بعينها، إضافة إلى تكرار الصيغة الصرفية الواحدة بين (البديل / الجميل)، وهذا من شأنه إحداث إيقاع يؤثر على نفس المتلقي ويهيمن عليه. ..(١).

- ومن أشكال التكرار في شعر أبي سنة، تكرار أبيات مقدمة القصيدة، وذلك في نهاية النص(٢)، فيتحقق بذلك نوع من أنواع التوازي والتماثل بين المقدمة والنهاية. هذا التوازي والتماثل الصوتي الناتج من تكرار جملة أو جمل، في المقدمة ثم في النهاية من شأنه خلق إيقاع يسيطر على المتلقي فيعود به مرة ثانية إلى بدء القصيدة متأملا هذه الأصوات والجمل، فيقف عند الدائرة الدلالية لهذا المكرر

وهذا التكرار يعمل على توحد القصيدة، فهي تسير وفق رؤى واحدة من مطلعها حتى نهايتها، أو أن هناك خيطًا واحدًا يشد دلالة القصيدة وبنائها التركيبي وطبيعة إيقاعها. هذا الخيط يكمن في التكرار الناشئ بين المقدمة والنهاية. كما أن هذه الجمل المكررة تمثل الشحنة المعنوية والدلالية الكامنة في نفس الشاعر، فيرددها مرتين، وكأن المتلقي يقف بين العبارتين والجملتين، كل جملة تحاول جذبه نحوها، وهما في حقيقتيهما

(١) ويمكن ملاحظة هذا الشكل التكراري من خلال العديد من القصائد، انظر مثلا ديوان البحر موعدنا، ص١٠، ١٧ ١٨، ٣٤، ٥٤، ٧٤، ٨٠، ٨٣، ٩٨، ٩٣، ١٠٨ وتأملات المدن الحجرية ص٢٨، ٣١، ٣٦، ٦٨، ٧٨، ٨٠، ٩١ ٩٥، ١١٠، ١١٨، ١٣٢، ١٢٨.

(٢) عابت نازك الملائكة، هذا النهج التكراري في القصيدة؛ لأنه يمثل النهايات الضعيفة في الشعر، انظر، قضايا الشعر، ص ٢٧٢.

جملة واحدة، وما بينها من سطور شعرية بمثابة البسط والتوضيح لهذه الجملة المفتتح بها القصيدة، ومن أمثلة ذلك قوله:

وهذا هو البدر يأتي من الشرق
أخضر مثل اليمام الذي في الأساطير
أزرق مثل المياه التي في البحار ..
وأحمر كالحب. أصفر كالموت في بلد لا يريدك
أبيض مثل النهار(١)

بهذا المقطع يبدأ الشاعر قصيدته "أسافر في القلب" ومع تغير بسيط، يختتم به قصيدته. والقصيدة كما هو موضح بالديوان كتبت سنة ١٩٨٠ في "أيوا" بأمريكا، فالشاعر إذن يعاني من مرارة الغربة، ينتابه الحنين إلى الشرق، بكل سحره وبهائه، فمازال الشرق يسيطر على الشاعر ومشاعره، وهو ما أكده لنا من تكراره لهذا المقطع الذي يوضح شوقه لهذا الشرق ببدره وصفائه بعد ما افتقد هذا الإحساس في بلد كل ما فيها صناعي زائف

ومن أمثلة ذلك أيضا قوله:

وتسأل سيدة في الطريق
ومن ذا القتيل
ويهمس صوت جليل
غريب أتى من قنا(٢)

(١) البحر موعدنا، ص ٤٣.
(٢) البحر موعدنا، ص ١٠٣.

تبدأ القصيدة بهذا المقطع، وتختتم أيضا به، فالشاعر في تلك القصيدة بدأها من نهايتها، إذ إنه بدأ بنهاية الغريب ومقتله، وتساؤل سيدة عنه، ثم راح يحكي حكايته وكيف جاء هذا الرجل من أقاصي الصعيد بحثا عن رزقه، فإذا به يسقط من فوق خشبة البناء فتنتهي القصيدة بسطور المطلع نفسه، وهو يلجأ في ذلك بما يسمى "الارتجاع الفني" قاصدًا بذلك الهيمنة على المتلقي والسيطرة عليه، ومن ذلك التكرار أيضا قوله:

هي امرأة من عبير القرنفل والنار .
تختار عشاقها من حيارى المساء. ..
الذين يجوبون هذي الفصول
فلا يأبهون بغير النجوم
ولا يأنسون لغير الرحيل
ولا يملكون سوى الذاكرة(١)

هذا المقطع الطويل، يكرر مرة ثانية في نهاية القصيدة، وهو في النهاية يؤكد أن هذه المرأة هي ضرب من المستحيل، فهي كما عبر عنها "امرأة السعادة" ومن ثم يصبح عاشقها غير موجود على هذا الكوكب الأرضي، وعلى هذا فيصبح التوحد بين المقدمة والنهاية له دلالته الفنية والمعنوية، إضافة إلى دلالته الإيقاعية في نفس المتلقي.

- ويمكننا أن نعد من أنواع التكرار - أيضًا - تكرار الحرف أو الصوت المفرد، وذلك أن الصوت يسهم في بنية الإيقاع، فالشاعر يحاول الاستفادة بطاقات الأصوات وخصائصها، إذ إن لكل صوت طاقة يمكننا استغلالها داخل النص الشعري، وما يؤديه الحرف لا يمكن أن يؤديه حرف آخر. فتكرار حرف واحد في النص يكتسب

(١) المصدر السابق، ص ٥١.

النص من خلاله قيمة إيقاعية خاصة، والشاعر بسعيه الدائم في توظيف طاقات حروفه إنما يقصد بذلك تحقيق تماثل وتوازٍ صوتي، يسهم في بناء النص الشعري(١)، ومن أمثلة ذلك قول أبي سنة:

تقابلا فابتسما
تكلما واحتدما
تعانقا
تماوجا
وارتطما
تفجرا هوى
ربحا دما
تناغما كأنما
هما
لحنان صاعدان للسما
وحلقا
نجمين أزرقين
طائرين أخضرين
مثلما
تفتحا تداخلا(٢)

(١) انظر، جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر) ص١٢٠ وما بعدها.
(٢) رماد الأسئلة الخضراء، ص ٢٤.

يلاحظ في السطور السابقة تكرار حرف (التاء) في فواتح عدد من السطور (تقابلا، تكلما، تعانقا، تماوجا، تفجرا، تناغما، تفتحا، تداخلا). ويلاحظ أن زيادة التاء فيها تؤكد حالة التوحد التي أصبح الشاعر ومحبوبته فيها، فلا يصدر عنهما إلا فعل واحد

كما يلاحظ غياب أداة الربط بين الفعلين (تفتحا، تداخلا) دلّ ذلك على أن التفتح والتداخل بينهما إنما كان في لحظة زمنية واحدة.

كما يلاحظ في السطور تكرار حرف (الألف) في (تقابلا -ابتسما- تكلما- احتدما تعانقا -تناغما. .....)، وأحيانًا (الألف مع النون) في (الحنان، صاعدان)، وربما يسقط الألف، ويأتي بالياء والنون تنويعًا إيقاعيًّا في قوله (نجمين - أزرقين - طائرين أخضرين)، كما استغل الشاعر الطاقة الإيقاعية للحرف (الألف) - أيضا - خارج دائرة المثنى في قوله: (هوى -دما-السما). ويمكن أيضا ملاحظة قيمة الحرف/الصوت وطاقته الإيقاعية والدلالية من خلال المثال التالي:

وتراقصنا
كنا لحنين
وديعين
بعيدين قريبين
صغيرين
كبيرين سعيدين
كثيرين وحيدين(١)

(١) رماد الأسئلة الخضراء، ص ٣٣.

فالشاعر يعتمد على تكرار حرفي (الياء والنون) -المثنى- إيماء منه لرفضه الوحدة التي يعاني منها ويحاول -باندفاع- التوحد بالمحبوب، فهو كثير بها، وحيد بدونها، وهي كذلك

ويمكننا ملاحظة هذا النوع من أنواع التكرار في الكثير من قصائد الشاعر(١)

بعد دراسة الإيقاع في شعر أبي سنة يمكننا القول :

أن الشاعر يعلن في كل قصائده عن انتمائه إلى حركة الشعر المعاصر، مستخدمًا التفعيلة أساسًا لبناء القصيدة معتمدًا على نظام السطر الشعري بدلا من البيت الشعري القديم. وهو كذلك يتحرر من قانون الالتزام الذي يفرضه نظام الشطرين في عدد ثابت للتفاعيل بكل شطر، فأصبح الشاعر باستخدامه نظام السطر حرًا غير مقيد بعدد التفاعيل فجاء شعره يتميز بالإيقاع الظاهر والباطن أو الواضح والخفي.

وحاول الشاعر التخلص من رتابة الإيقاع من طريق عدّة أشياء منها اهتمامه بالتصريع والتقفية في مفتتح بعض قصائده، واهتمامه بحشو البيت من طريق التماثل الصوتي والتوازي بين كلمات السطر الشعري الواحد، ومن طريق المجانسة والسجع، ومن طريق التكرار الذي تتعدد أنواعه في شعر أبي سنة. كل هذه الأنواع تسهم في خلق إيقاع واضح حافظ الشاعر من خلاله على طريقة بناء القصيدة كما كانت من قبل، وهو في ذلك يبدو مرتبطًا أشد الارتباط بالقصيدة العربية القديمة، وإن حاول - على استحياء - التمرد على بعض تقاليدها وإيقاعها.

(١) انظر - مثلا - رماد الأسئلة الخضراء صـ٤٦، رقصات نيلية ص ٧٥، ٩٠، ١٠٣ تأملات في المدن الحجرية ص ٣٦، ٦٨، ٧٣، ٨١، ٩١، ١١٢.