الفصل الثاني
الإيقاع في شعر فاروق شوشة

يعدّ فاروق شوشة واحدًا من أهمّ شعراء الستينيات. وعلى الرغم من ذلك، فإنه لم يحظ باهتمام النقاد، ولم نجد دراسات نقدية توضح شاعرية هذا الرجل، باستثناء دراسة واحدة للدكتور مصطفي عبد الغني تحت عنوان " البنية الشعرية عند "فاروق شوشة" وقد صدرت الدراسة عام ١٩٩٢، وهي عدة مقالات نشرت أولا بمجلة فصول المصرية، ثم جمعت تحت العنوان السابق. وقد توقف الدكتور عبد الغني في دراسته عند الديوان الخامس "الدائرة المحكمة"، ولم يتعد إلى الدواوين الأخرى الصادرة بعده. وعلى هذا فقد واكب هذا الكتاب إبداع الشاعر حتى عام ١٩٨٣.

كما تجدر الإشارة إلى أن هناك بعض الدراسات النقدية لبعض دواوين الشاعر تمثل إضاءة حول هذا الديوان، أو قراءة للعملية الإبداعية في ديوان ما، ولكن هذه الدراسات على ندرتها[(١)] لا تمثل صورة حقيقية للإبداع الكلي للشاعر.

وإذا كان فاروق شوشة واحدًا من جيل شعراء ما بعد الرواد، فقد حمل على كاهله مشاعل التجديد في القصيدة العربية، امتدادًا لجيل الرواد الذين سبقوه، أمثال السياب والبياتي ونازك الملائكة، وحجازي.

ويمكن دراسة الإيقاع لدى الشاعر من عدة زوايا أهمها:

- الوزن الشعري والتدوير.
- القافية.

---

(١) نذكر منهما: دراسة " دائرة العري عند فاروق شوشة " د. محمد عبد المطلب، وهي فصل ضمن كتاب قراءات أسلوبية في الشعر الحديث.

- الطباق والسجع والجناس. ...

أولا: الـوزن: ـ

يشكل الوزن الشعري أحد العناصر الأساسية المكِّونة والدالة في بناء النص الشعري وقد يكتسب النص الشعري حظه من الرداءة والجودة بمقدار التزامه وتجديده في مجال الوزن الشعري، فالوزن واحد من أبرز الفروق بين الشعر والنثر.

والوزن يضمن تكرر الصورة الصوتية بنفسها في صورة التفعيلات، ويخلق توازنات صوتية تنتظم بها الألفاظ والعبارات، فتخلق إيقاعًا موسيقيًا يغاير في جوهره اللغة العادية. ومن هنا كان مدخلنا لدراسة الإيقاع الشعري لدى الشاعر يبدأ من دراسة الوزن العروضي لقصائده، ومدى استجابته لقواعد العروض العربي القديم، ومدى استحداثه أو تجاوزه لهذه القواعد.

وفي الجدول التالي، صورة عامة توضح الأوزان الشعرية المستعملة لدى الشاعر ونسب استعمالها، ويمكننا من خلاله دراسة هذا الجانب الإيقاعي لشعر هذا الرجل

جدول فارق شوشة

بالنظر في الجدول السابق يمكن تسجيل عدة ملاحظات خاصة بـ:

١- استخدام الأوزان في كل ديوان.

٢- المنحنى العام للأوزان في مجمل قصائد الشاعر.

أولا: استخدام الأوزان في كل ديوان:

- في الديوان الأول: "إلى مسافرة" الصادر عام ١٩٦٦، يحتل "الرجز" مكان الصدارة وذلك بنسبة ٤٠٪، وتحتل المركز الثاني القصائد متعددة البحور وذلك بنسبة ٢٢,٧٪، أما "المتدارك" فيأتي في المركز الثالث بنسبة ١٨٪، ويشغل المتقارب المركز الرابع بنسبة ٩٪، أما الكامل والوافر فيحتلان المركز الأخير بنسبة ٤,٥٪ لكل واحد منهما.

- **أما الديوان الثاني**: "العيون المحترقة" الصادر عام ١٩٧٢ ففيه يحتفظ الرجز بمكان الصدارة، بنسبة ٤٤ ٪، ويقفز المتدارك إلى المركز الثاني وذلك بنسبة ٢٧,٧٪، وتتقهقر قصائد البحور متعددة الأوزان إلى المركز الثالث بنسبة ١٦,٦٪ وفي هذا الديوان ظهر وزن جديد وهو الرمل، وجاءت نسبته ١١,١٪ ويلاحظ اختفاء "المتقارب" و"الكامل" و"الوافر".

- **أما الديوان الثالث**: "لؤلؤة في القلب" وصدر عام ١٩٧٣، وفيه يواصل الرجز تقدمه بمكان الصدارة، بنسبة ٣٤,٧٪، ويظل المتدارك في المركز الثاني بنسبة ١٧,٤٪ ولكن يزحمه المتقارب الذي عاود الظهور مرة أخرى، ويلاحظ اتساع الفارق بين المركز الأول والثاني. ثم يظهر وزن جديد يحتل المركز الثالث وهو السريع وذلك بنسبة ١٣٪. أما بحر الرمل فيحتل المركز الرابع وذلك بنسبة ٨,٧٪، ويعود الوافر

مرة أخرى للظهور بقصيدة واحدة لتصل نسبته إلى ٤,٣٪ وفي الديوان يظهر بحر جديد هو الخفيف بنسبة ٤,٣٪، وقد اختفت من الديوان القصائد متعددة الأوزان.

- **أما الديوان الرابع**: "في انتظار ما لا يجيء" الصادر في عام ١٩٧٩، وفيه يترك الرجز مكان الصدارة لأول مرة، وتحتل القصائد متعددة الأوزان مكان الصدارة بنسبة ٣٣,٣٪. أما المركز الثاني فهو من نصيب الرجز والمتدارك بنسبة ٢٦,٦٪ لكل وزن منهما، ويتقهقر المتقارب للمركز الثالث بنسبة ٦,٦٪. ويلاحظ اتساع الفارق بين المركز الثاني والثالث ليصل إلى ٢٠٪ وكذلك يمكن ملاحظة اختفاء أوزان الكامل والوافر والخفيف والرمل والسريع.

- **أما الديوان الخامس**: "الدائرة المحكمة" وقد صدر عام ١٩٨٣، فللمرة الأولى والأخيرة- يقفز المتقارب للمركز الأول بنسبة تصل إلى ٣٣,٣٪ ويأتي الرجز في المركز الثاني بنسبة ٢٥٪، ثم يأتي كل من المتدارك والكامل والرمل والسريع وقصائد متعددة الأوزان، في المركز الثالث -والأخير- بقصيدة واحدة لكل وزن بنسبة ٨,٣٪ لكل بحر شعري... ويلاحظ أن هذا الديوان يمثل عودة لبحري الكامل والسريع، ويواصل كل من الوافر والخفيف الاختفاء.

- **أما الديوان السادس**: "لغة من دم العاشقين" الصادر في عام ١٩٨٦، وفيه يحتل المتدارك لأول مرة الصدارة بنسبة ٤٢٪،ثم يأتي الرجز في المركز الثاني بنسبة ١٥,٧٪ (يلاحظ اتساع الفارق بينهما)، ثم يأتي كل من المتقارب والرمل والقصائد متعددة الأوزان في المركز الثالث بنسبة ١٠,٥٪ لكل وزن. أما الخفيف

والبسيط فيحتلان المركز الأخير بنسبة ٥,٢٪ لكل واحد منهما. وفي الديوان يلاحظ تراجع المتقارب وتقدم الرمل عما كانا عليه في الديوان الثالث، كما يلاحظ أيضا عودة الخفيف مرة أخرى، ولأول مرة يظهر وزن شعري جديد وهو البسيط، ويختفي كل من الكامل، والسريع، إضافة إلى الوافر.

- **أما الديوان السابع**: "يقول الدم العربي" وقد صدر عام ١٩٨٨، وفيه يواصل المتدارك تقدمه بمكان الصدارة بنسبة ٣٧,٥٪ ويحتل المتقارب المركز الثاني بنسبة ٢٣,٥٪ (يلاحظ - أيضا - اتساع الفارق بينهما) ويتراجع لأول مرة الرجز إلى المركز الثالث وذلك بنسبة ١٨,٨٪ ويشاركه الرمل بالرصيد نفسه، ثم تأتي قصيدة واحدة متعددة الأوزان ونسبتها ٦,٣٪ ويلاحظ في هذا الديوان تقهقر الرجز إلى المركز الثالث وتصاعد الرمل لأول مرة ليأخذ المركز الثالث، مع ملاحظة اختفاء الكامل والوافر والخفيف والسريع والبسيط.

- **أما الديوان الثامن**: "هئت لك" الصادر في عام ١٩٩٢، وفيه يواصل المتدارك احتلال الصدارة بلا منازع حتى أوشك أن يحتل نصف الديوان، فقد جاءت نسبته ٤٧,٦٪، ويواصل الرمل زحفه نحو المقدمة فيحتل المركز الثاني بنسبة ١٩٪ وتأتي القصائد متعددة البحور في المركز الثالث بنسبة ١٤,٣٪، ويعود كل من الكامل، والبسيط في الظهور مرة أخرى ويحتلان نسبة ٤,٨٪ لكل واحد منهما ويشاركهما الرجز الذي وصل إلى أدنى مركز له منذ بدء التجربة الإبداعية لدى الشاعر، ويلاحظ تراجع المتقارب إلى ٤,٨٪، ويواصل كل من الخفيف، والسريع والوافر الاختفاء.

- **أما الديوان التاسع**: "سيدة الماء" والذي صدر عام ١٩٩٤، فتحتل فيه القصائد متعددة الأوزان الصدارة بنسبة ٥٠٪ أي نصف الديوان، ويأتي المتدارك في المركز الثاني بنسبة ٢٥٪ (يلاحظ اتساع الفارق بينهما)، ويأتي في المركز الثالث والأخير كل من الرجز والمتقارب والرمل وذلك بنسبة ٨,٣٪ لكل وزن منها، ويلاحظ في هذا الديوان لجوء الشاعر إلى مزج بحور شعرية بعضها ببعض في داخل السطر الشعري الواحد وسيأتي تفصيل ذلك.

- **أما الديوان العاشر**: "وقت لاقتناص الوقت" الذي صدر عام ١٩٩٦م، فيتصدر فيه المتدارك قائمة الأوزان بنصيب ست قصائد بنسبة ٣٧,٥٪، ثم يأتي الرجز في المرتبة الثانية بنصيب أربع قصائد بنسبة ٢٥٪، ثم يأتي الخفيف في المرتبة الثالثة بقصيدتين بنسبة ١٢,٥٪، ثم يأتي كل من المتقارب، والرمل والكامل والبسيط بقصيدة واحدة لكل منهما بنسبة ٦,٢٥٪ لكل وزن، ويلاحظ خلو الديوان من القصائد المتعددة الأوزان.

ثانيا: المنحنى العام للأوزان:

١. المتدارك:

كانت بدايته في المركز الثالث، وذلك في الديوان الأول ثم صعد إلى المركز الثاني في الديوان الثاني والثالث، ثم انخفض إلى المركز الثالث - مرة أخرى وذلك في الديوان الخامس، ليصعد إلى المركز الأول في الديوان السادس "لغة من دم. .." وكذلك ديوان "يقول الدم. .." و"هئت لك"، ثم يبدأ في التراجع مرة أخرى إلى المركز الثاني في الديوان قبل الأخير ثم يعود للصدارة في الديوان الأخير.

وكانت حركة المتدارك في التصاعد دائما ليصل إلى المركز الأول، ويظل محافظًا عليه فترة طويلة، ثم يبدأ في الهبوط مع الديوان قبل الأخير، ثم يصعد في الديوان الأخير.

٢. الرجز:

يبدأ الرجز محتفظًا بالصدارة في الدواوين الثلاثة الأولى، ثم يبدأ في التراجع منذ الديوان الرابع ليحتل المركز الثاني في الدواوين الرابع والخامس والسادس، ثم يهبط إلى المركز الثالث في الديوان السابع، ثم يواصل تراجعه ليصل إلى المركز الرابع في الديوان الثامن. ... ويلاحظ أن حركة الرجز في الهبوط المستمر.

٣. المتقارب:

بدأ المتقارب في المركز الثالث في الديوان الأول، ثم اختفى تمامًا في الديوان الثاني ثم يعود بقوة في الديوان الثالث ليحتل المركز الثاني، ثم يعاود الهبوط للمركز الثالث في الديوان الرابع، ثم يصعد للمركز الأول في الديوان الخامس ثم يهبط مرة أخرى في (لغة من دم ...)، ثم يصعد ثانية للمركز الثاني في (يقول الدم ...)، ثم يهبط مرة أخرى في الدواوين الأخيرة. . ويلاحظ أن حركة المتقارب متذبذبة في الصعود والهبوط.

٤. الرمل: ـ

تبدأ رحلة الرمل في إبداع الشاعر منذ الديوان الثاني، ويظل معه صعودًا وهبوطًا وأفضل مركز حققه الرمل كان المركز الثاني في ديوان "هئت لك".

٥. السريع:

وبحر السريع لم يظهر إلا في ديوانين فقط هما " لؤلؤة في القلب" و "الدائرة المحكمة " وقد حقق المركز الثالث في كل منهما.

٦. الكامل:

ظهر في الديوان الأول ثم اختفى، وعاود الظهور في (الدائرة) ليختفي ثانية، ثم يعود في "هئت لك" مرة ثالثة، ولم يحقق الكامل أي مركز متقدم.

٧. البسيط:

ظهر لأول مرة في الديوان السادس، ثم اختفى في السابع، ليعود في الديوان الثامن ثم اختفى ثانية ليعود فى الديوان الأخير، ولم يحقق البسيط أى مركز متقدم.

٨. الوافر والخفيف:

كان حضورهما في إبداع الشاعر حضورًا شرفيًا، فأبدع قصيدتين لكل وزن منهما، ولم يحقق أي وزن منهما أي مركز متقدم.

- أما قصائد البحور المتعددة فهي متوفرة في كل دواوين الشاعر، باستثناء الديوان الثالث والديوان الأخير اللذين تغيبت عنهما، وحققت تلك القصائد المركز الثاني في الديوان الأول، والمركز الثالث في الديوان الثاني، ولأول مرة حققت المركز الأول في الديوان الرابع، ثم تبدأ في الهبوط والصعود في الدواوين التالية، لتصعد بقوة في الديوان قبل الأخير لتحتل المركز الأول بجدارة. .. ويلاحظ أن حركة تلك القصائد حركة متذبذبة صعودًا وهبوطًا.

وبالنظر إلى الجدول الذي يضم مجمل شعر فاروق شوشة يتبين أن مجمل القصائد تبلغ ١٧٥ قصيدة جاءت على النحو التالي:

٥١	قصيدة	متدارك	٢٩,١٪
٤٤	قصيدة	رجز	٢٥,١٪
٢٠	قصيدة	متقارب	١١,٤٪
١٧	قصيدة	رمل	٩,٧٪
٤	قصيدة	كامل	٢,٣٪
٤	قصيدة	سريع	٢,٣٪
٤	قصيدة	خفيف	٢,٣٪
٣	قصيدة	بسيط	١,٧٪
٢	قصيدة	وافر	١,١٪
٢٦	قصيدة	متعدد الأوزان	١٤,٩٪

ومن خلال العرض السابق يمكن تسجيل عدة ملاحظات أهمها:

١. يعد البحر المتدارك أكثر البحور الشعرية استخدامًا لدى فاروق شوشة(١)

٢. يستوعب كل من(المتدارك والرجز والمتقارب) نسبة عالية(٦٥,٧٪) وهي نسبة تقترب من ثلثي إنتاج الشاعر، ولهذه الأوزان الحضور الدائم في كل الدواوين باستثناء المتقارب الذي تغيَّب عن الديوان الثاني فقط.

٣. فضل فاروق شوشة في معظم إنتاجه الشعري استخدام البحور الصافية أو البسيطة (ذات التفعيلة الواحدة). فقد استخدام (المتدارك والرجز والمتقارب والرمل والكامل والوافر) وكانت نسبتها (٧٨,٨٪). أما البحور المركبة التي تتكون من تفعيلتين فلم يكن لها حضور كبير فقد استخدام كلا من(الخفيف والبسيط والسريع)، وكانت نسبتها مجتمعة حوالي (٦٪) فقط.

---

(١) يعد "المتدارك" من أكثر البحور الشعرية استخدامًا في الشعر المعاصر، انظر - مثلا – د. محمود السمان - أوزان الشعر الحر وقوافيه ص٨٠ وما بعدها د. على يونس - النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد ص ١٢٦.

٤. البحور التي مزج فيها فارق شوشة بين أكثر من بحر شعري، جاءت نسبتها نحو (١٤,٩٪)، ويلاحظ على هذه القصائد أن كلا من (المتدارك والرجز) يمثلان طرفًا رئيسًا فيها حتى احتلا نسبة (٩٦,١٪) من تلك القصائد، وذلك باستثناء قصيدة واحدة[١] جاءت على(الرمل، المتقارب) وهكذا يتضح أن المتدارك والرجز لهما السيطرة حتى على قصائد البحور المتعددة. كما يلاحظ أن الشاعر استخدم بحرًا شعريًا جديدًا على إبداعه ولم يستخدمه إلا في تلك القصائد وهو الطويل الذي جاء مع المتدارك في قصيدتين[٢].

٥. يمثل ديوان "لغة من دم العاشقين" نقطة تحول في إيقاع الشاعر، إذ شهد هذا الديوان تفوقًا ملحوظًا للمتدارك -لأول مرة- فأوشك أن يحتل وحده نصف الديوان، كما يمثل الديوان "سيدة الماء" تحولا أكبر فقد مازج الشاعر لأول مرة في تاريخ إبداعه الشعري الطويل- بين بحرين شعريين في داخل السطر الواحد، واحتل هذا التجديد نسبة ٥٠٪ من الديوان. وهذا يؤكد أن الشاعر لم يتوقف عن التجديد، وهو يواصل عطاءه مجددًا من أدواته وإيقاعه.

النتائج السابقة تدعو إلى عدة تساؤلات منها:

لماذا احتل كل من المتدارك، والرجز مكان الصدارة، وذلك بنسبة (٥٤,٣٪) أي أكثر من نصف الحجم الإبداعي لدى الشاعر.

---

(١) انظر، قصيدة " خطوط في اللوح " ديوان لغة من دم العاشقين.

(٢) انظر، قصيدة مواكب الشهداء بديوان يقول الدم العربي، وقصيدة موعدك الآن بديوان هئت لك.

وللإجابة على هذا التساؤل، ينبغي أن نعترف أن الرجز يحظى باهتمام خاص في الشعر الحديث(١)... فقد رأي بعض النقاد، أن في الرجز سمات وخصائص خاصة تميزه عن غيره من الأوزان، فقيل إنه من أضعف البحور تميزًا في الوزن(٢). وقيل إنه يقوم على أساس من التعبير عن وظيفة اجتماعية جديدة، وقد دفعته هذه الوظيفة إلى التخلص من بعض الخصائص الظاهرة في القصيدة، ومن هذه الخصائص النغم الخارجي الواضح فالشعر الذي كان في الماضي يؤثر عن طريق الإلقاء، أصبحت وظيفته التأثير عن طريق القراءة(٣)، كما أن الرجز أسهل البحور نظمًا(٤)، وترجع سهولته إلى التغيرات الكثيرة المألوفة في أجزائه، والتنويع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه(٥)، ومن ناحية أخرى يقترب الرجز اقترابًا كبيرًا من النثر، فهو وزن شعبي، ومن آيات شعبيته كثرة زحافاته وعلله وكثرة مجيئه مشطورًا ومنهوكًا ومجزوءًا(٦)، كما أن وزن الرجز ذو انسياب ونبض متقارب يحاكي انسياب الأحاسيس ونبض المشاعر لدى الشاعر الحديث الذي فرضت عليه ظروف الحياة والعصر من المشاق والأعباء ما جعله كثير القلق وعالي النبض ولاهث الخطا. ولا شك في أن أقرب ما يلبى كل هذا هو وزن الرجز والمتدارك. كل هذه الأسباب جعلت الشاعر يؤثر استعمال هذا الوزن الشعري في دواوينه الأولى، ربما يعود ذلك إلى أن الشاعر كان في مرحلة البدايات، فهو أقرب إلى النثرية والشعبية ويحتاج إلى كثرة العلل والزحافات، وآية

(١)انظر: د. محمود علي السمان، أوزان الشعر الحر وقوافيه ص ٦٧، ص٨٠، وكذلك د. على يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ١٢٦، ١٢٧.
(٢) انظر: الحساني حسن عبد الله: عفت سكون النار ص١٢.
(٣) انظر: رجاء النقاش، مقدمة ديوان مدينة بلا قلب ص ٨٨.
(٤) انظر: سليمان البستاني، إلياذة هوميروس ص٩٣، ٩٤.
(٥) انظر: عبد الحميد الراضي، شرح تحفه الخليل في العروض والقافية ص ٢٠٤.
(٦) انظر: د. حسين نصار الشعر الشعبي العربي ص٣٨.

ذلك أن الرجز احتل في الدواوين الأولى نسبة ٦٦٪ من نسبة الرجز الإجمالية، وتضاءلت إلى ٣٤٪ في باقي الدواوين السبعة التالية.

ثم يأتي تحول الشاعر إلى إيثار وزن آخر هو المتدارك، وذلك بدءًا من الديوان السادس، وهو بحر معروف بضجيجه الصاخب فهو أشبه ما يكون بوصف جيش أو وقع مطر أو سلاح(١)، وهو يصلح أكثر ما يصلح للحركة الراقصة والنغمة السريعة(٢) ولهذا استخدامه كثيرًا من الشعراء في العصر الحديث، وذلك نظرًا لخفته وسرعته وتلاحق أنغامه. وكل هذا جعله يصلح لأغراض معينة، كما أن هذه السرعة التي اشتهر بها بحر المتدارك أو الخبب والتي بسببها سمي بركض الخيل جعلته موائمًا لسرعة إيقاع هذا العصر، وهي أيضا انعكاس لشدة الانفعال وتأجج العاطفة وتوقدها(٣)، ومن ناحية أخرى فإن المتدارك يحظى بإمكانات واسعة من زحافات وعلل، جعلته يحتل مكانًا بارزًا على خريطة شعرنا العربي الحديث فيأتي فيه (فاعلن / فاعل / فعلن / فعْلن)

من خلال ما سبق يمكن القول، بأن فاروق شوشة، أقبل -كغيره من الشعراء المعاصرين- على الإكثار من استخدام المتدارك والرجز، لما لهما من إمكانات واسعة لم تتوفر لأي وزن شعري أخر، إضافة إلى بساطة الإيقاع فيهما وشعبيته.

ولكن السؤال: هل أدى استخدام الوزنين- المتدارك والرجز- وغيرهما من البحور الصافية، إلى نمطية الإيقاع في إبداعه الشعري فأدى إلى الرتابة الموسيقية، أم أنه لجأ إلى تغييرات حتى تنحسر هذه النمطية الإيقاعية؟.

---

(١) انظر: البستاني - مرجع سابق ص٩٣، وكذلك د. صفاء خلوصي فن التقطيع الشعري والقافية ص ١٩٥.
(٢) انظر: د. عبد الله الطيب - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ص٨٠، وكذلك محمد العياشي نظرية إيقاع الشعر العربي ص ١٨٢-١٨٣.
(٣) انظر: د. صابر عبد الدايم - موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ص٩٨.

المتأمل في شعر فاروق شوشة، وخاصة "في نهاية" السطر الشعري (الضرب) يلاحظ أنه استعمل تفعيلات يجيزها العروض الخليلي، وتعداها إلى تفاعيل مستحدثة من شأنها التقليل من الرتابة الموسيقية(١).

فلو تأملنا السطر الشعري لدى الشاعر في أكثر أوزانه استعمالا (متدارك / رجز) لوجدنا ما يؤكد ذلك.

يأتي الشاعر في نهاية سطره الشعري في وزن المتدارك بـ (فاعلن /٠//٠، فاعلان /٠//٠٠، فعلاتن ///٠/٠، فعْلن /٠/٠، فعْلان /٠/٠٠، فعلان ///٠٠، فعل /٠٠)، وهي الصور المجازبعضها عروضيًا في المتدارك.

مثال ذلك قوله:

هل يخبو هذا الألق الساجي في العينين	فعْلن، فعْلن، فاعل، فعْلن، فعْلن، فعْلان
ونخاف يطير فنمسكه، ونضم الدنيا	فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن
بيدين	فاعل فعْل
ونعود إلى عش ناء نرتاح إليه طيرين	- - - - - - فعْل
أسأل: هل تتسع الأيام لنضرة حلمين(٢)	- - - - - - فعْل

فيلاحظ أن الأبيات على الرغم من التزام الشاعر بالقافية، فإنه نوَّع في التفعيلة الأخيرة حتى يخفف حدة الموسيقى التي أحدثتها القافية، ويمكن ملاحظته أيضًا في قوله

(١) ذهبت نازك الملائكة إلى أن الأذن العربية تنفر بطبعها من اختلاف الأضرب/ قضايا الشعر المعاصر ص ٨٢ ص١٧١ وما بعدها، ولكن يتفق كل من د. عز الدين إسماعيل، ود. محمد النويهي ود. شكري عياد على أن اختلاف الأضرب هي محاولة لتجنب الرتابة وللتخفيف منها، انظر: الشعر العربي المعاصر ص١١٩، وقضية الشعر الجديد ص ٢٥٦، وموسيقى الشعر العربي ص١٢٤. وقد ذهب د. محمود السمان إلى أن تغيير الضرب إنما ييسر الشكل ليصبح فضفاضًا يتيح للشاعر استيعاب المضمون الجديد، انظر أوزان الشعر الحر وقوافيه ص٤٨. أما سلمي الخضراء الجيوسي فحاولت الربط بين تغيير الضرب وارتباطه بالمعنى، انظر: مجلة الآداب بيروت أبريل ١٩٥٩.

(٢) لؤلؤة في القلب، ص٣٠، يلاحظ أن في مثل هذا البناء الشعري ذي الشطر الواحد يتحد العروض مع الضرب

حين تعول ريح..	(فاعلن، فعلن، فا)
وترعد عاصفة في الخيامْ	(علن، فعلن، فعلن، فاعلان)
يتوارى خبزْ	(فعلن، فاعلن)
ويدوى خبزْ	(فعلن، فاعلن)
ثم نغلق صوتًا لمذياعنا	(فاعلن، فعلن، فاعلن، فاعلن)
ونَنامْ(١)	(فعِلان)

يلاحظ أن تغيير التفعيلة الأخيرة، إضافة إلى مساحة السطر الشعري طولا وقصرًا يساعد على توضيح المعنى وتخفيف الموسيقى التي نتجت من وجود القافية، وإضافة إلى طبيعة تكوين الوزن الشعري الذي يتميز بالإيقاع الظاهر، ويمكننا أيضا ملاحظته في قوله

يتغيَّر لون الماء، ويُعتم وجه النهر	..... فعْلاتن
يعبر منكسرًا، مكدودًا	..... فعْلن
تثقله سنوات القهر(٢)	..... فعْل

وكذلك قوله في إحدى قصائده العمودية.

شفتاي وعيناي نداء	يا أعذب لحن وغناء	(فعلن، فعلن، فاعل، فعْل)
أدعوك فتشرق في قلبي	صفحة أيامي البيضاء(٣)	(- - - فعْل)

يلاحظ في القصيدة العمودية التجديد في استعمال الضرب، ولكنه لا يستخدم لناحية فنية كإيضاح معنى. على أن الأمر لم يقتصر على بحر المتدارك باعتباره أكثر البحور لديه استحواذًا على التجربة الإبداعية، إنما تعد ظاهرة تعدد الضرب وتغييره ظاهرة

(١) يقول الدم العربي، ص ٢٩.
(٢) المصدر السابق، ص ٣٣.
(٣) لؤلؤة في القلب، ص ٧٧.

في كل الأوزان الشعرية المستخدمة لدى الشاعر، ففي بحر "الرجز" أجاز العروضيون في ضربه "مستفعلن/٠/ ٠//٠، أن تكون ٠//٠// متفعلن و ٠//// فعلن و/٠/٠/٠ مستفعل (مفعولن)، ومستعلن /٠////وذلك في الرجز التام والمجزوء والمشطور والمنهوك ولكن الشاعر لم يكتف بهذه الصور فتعداها إلى غيرها، نذكر منها " //٠//٠٠ متفْعلان و/٠/٠//٠٠ مستفعلان،و/٠/٠٠ مفعول، و//٠٠ فعول، و//٠ فعل".(١) ويلاحظ أن الضرب المستعمل لدى فاروق شوشة أكثر من الأضرب المجازة عروضيًّا عند القدماء، فقد توسع الرجل في تفاعيل الرجز، وهذا يعطي مساحة واسعة للشاعر فتتنوع إيقاعاته في القصيدة الواحدة

ومثال ذلك قوله:

وتنفضين فيه جرحك القديم	(متفعلن، متفعلن، متفعلان)
وثأرك القديم	(متفعلن، فعولْ)
وكبرياءك القديم	(متفعلن، متفعلان)
وعرشك الذي هوى مثل الغيوم	(متفعلن، متفعلن، مستفعلان)
لسوف تحقدين	(متفعلن، فعول)
وتنطوي السنون يا صديقتي.. تغيب	(متفعلن، متفعلن، متفعلن،فعول)
وأنت لا تدرين ما حقيقة المغيب	- - - فعول
ولا طبيعة القلوب	(متفعلان)
وأنت لا تدرين(٢)	(متفعلن، مفعول)

(١) يلاحظ: أن تلك الأضرب مستعملة بكثرة في الشعر الحديث، انظر الفصل السابق من هذه الدراسة، (الوزن) ص ٤٢.
(٢) لؤلؤة في القلب، ص ٨٥.

ويلاحظ في الأبيات السابقة التوسع في استخدام تفاعيل الرجز، فالشاعر لجأ إلى تفاعيل مختلفة حتى يخفف الرتابة الإيقاعية الناجمة عن وجود قواف من جذر لغوي واحد (تغيب / المغيب) أو تكرار كلمة بعينها عدة مرات، كما في " القديم " التي تكررت نحو ثلاث مرات، أو تكرار جملة "أنت لا تدرين" مرتين... وكذلك يمكن ملاحظة ذلك في قوله:

مكانك الوثير . لا تبدلي ولا تغادري	..... فعل
في الزمن المجنون بالتغيير كل آن	..... فعول
تماسكي واتئدي	..... مستعلن
واستمسكي، ولا تفرطي ولا تداوري	..... متفعلن
فالصاحب الأمين خان	..... متفعلان
وكلنا من كأس غيره رشف[1]	..... متفعلن

فالشاعر في الأبيات لجأ لتغيير التفعيلة الأخيرة في كل سطر، حتى يتخلص من الرتابة الإيقاعية في الأبيات التي ربما تنشأ نتيجة سلسلة النواهي والأوامر التي تغلف الأبيات، وكذلك وجود القافية بين (تغادري/ تداوري)، (آن / خان). ومما يؤكد قصد الشاعر لذلك، ما صنعه في قوله:

والقمر الذي على شباكنا انحنى	(مستعلن،متفعلن، ستفعلن، فعَلْ)
مردًا تغريدة السنا	(متفعلن، مستفعلن، فعَلْ)
رنا	فعَلْ
رنا	فعَلْ

(١) في انتظار ما لا يجيء، ص ٤٦.

فتشرق العيون بالأشواق[1] (متفعلن، متفعلن، مفعول)

فالشاعر هنا في مقام الغناء والتغريد، وذلك مقام من شأنه وضوح الإيقاع والنغم. ولهذا لجأ الشاعر إلى القافية وتوحيد التفعيلة الأخيرة (فَعَلْ) حتى تتلاءم مع الحالة النفسية لديه، وهو ما أكدته طريقة الكتابة، فكان يمكنه كتابة السطرين الثالث والرابع هكذا (رنا، رنا) فتكون التفعيلة (متفعلن) فيخالف التفاعيل الأخرى، فربما يؤدي ذلك إلى خفوت النغم، ولكنه لجأ لغير هذا؛ لأنه يتقصد وضوح النغم والإيقاع، فهو في مجال تغريد وإشراق.

ويمكن القول إن تعدد التفاعيل والتوسع في استعمالها، هي إحدى الظواهر الموجودة في شعر فاروق شوشة، وليس ذلك في أكثر البحور استعمالا (المتدارك، الرجز) فقط إنما في كل البحور المستعملة لديه.

لو جئنا إلى جانب "الحشو" في السطر الشعري، وتأملنا الأبيات السابقة لوجدنا الشاعر أكثر محافظة والتزامًا بالعروض الخليلي، فلم يستخدم في حشو سطره الشعري إلا ما أجازه الأقدمون وذلك باستثناء المجيء بـ

"فاعل" في حشو المتدارك[2]، وذلك مثل قوله:

هل يخبو هذا الألق الساجي في العينين

ونخاف يطير فنمسكه، ونضم الدنيا بيدين

(فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فاعل، فعْلْ)

---

(١) يقول الدم العربي، ص ٦٨.

(٢) أشار د. عز الدين إسماعيل إلى أن الشاعر المعاصر مازال ملتزمًا بنظام التفعيلة القديمة لأنه نظام تفرضه طبيعة اللغة ذاتها، وليس من اليسير حتى الآن ابتكار أشكال جديدة من التفعيلة باستثناء (فاعلْ) في حشو المتدارك الشعر العربي المعاصرص ١٠٤، ١٠٥.

أو قوله:

شفتاى وعيناي نداء
يا أعذب لحن وغناء[1] (فعْلن، فعلن، فاعل، فعلْ)

وعلى هذا فقد ورد في شعره "الخبن" والأمثلة السابقة أوضحت كيف تحولت مستفعلن إلى متفعلن، وكذلك فاعلن إلى فعلن، وفي المثال التالي نجد فاعلاتن تتحول إلى فعلاتن (في الرمل).

لست إلا شسع نعل يتدلى في الهواءْ (فاعلاتن، فاعلاتن، فعلاتن، فاعلاتْ)
كلما طرقع فوق الأرض أطلقت العواءْ (فاعلاتن، فعلاتن، فاعلاتن، فاعلات)
وتحليت بسمت العلماءْ (فعلاتن، فعلاتن، فعلان)
وحديث الأصفياء[2] (فعلاتن، فاعلات)

وكذلك يستعمل في شعره (الطي) وفي الأمثلة السابقة تحولت (مستفعلن) إلى (مستعلن) ويأتي فارق شوشة (بالإضمار)[3] فتتحول متفاعلن بالتحريك إلى متفاعلن بالتسكين (مستفعلن) في الكامل مثل قوله:

كانت تشاغلني (متفاعلن، متفا)
وكنت أزورها في الحلم (علن، متفاعلن، متفاع)
تحملني عيون المغرمين بها[4] (لن، متفاعلن، متفاعلن، متفا)

كما وقع في حشو المتقارب القبض[5]، فتصير فعولن إلى فعول مثل قوله:

---

(١) لؤلؤة في القلب، ص ٧٧.
(٢) سيدة الماء، ص ١٠٢.
(٣) الإضمار: هو من زحافات الكامل، وهو تسكين الثاني في متفاعلن لتصبح مستفعلن، انظر: معجم مصطلحات العروض، ص ٢٢.
(٤) هئت لك، ص ٦٧.
(٥) القبض: حذف الساكن الخامس فتصبح //٠/٠ -- //٠/، انظر معجم مصطلحات العروض، ص ٢٠٤.

يقول لي الليل عنك كثيرًا (فعول، فعولن، فعول، فعولن)

يحدثني عن صباك (فعول، فعولن، فعولن)

وعن وجهك المستكن وراء الطفولة(١).

كما استعمل (القطع) فتتحول فاعلن إلى فعْلن، وفي الأمثلة السابقة ما يوضح ذلك

وعلى هذا نقول إن من التشكيلات الوزنية التي تحدث في شعر فاروق شوشة (الخبن والقصر والطي والقبض والقطع) وتعد هذه التشكيلات من بين التي عدها الأقدمون أخف من التمام وأحسن(٢).

وبعد دراسة التشكيلات الوزنية في شعر فاروق شوشة (الحشو والضرب) يمكننا أن نقرر عدة أشياء أهمها:

١. قلة مجيء التفعيلات في صورتها التامة حيث تغلب متفعلن على مستفعلن في الرجز، وتغلب فعلن" بالتسكين" على فاعلن في المتدارك - وفي الأمثلة السابقة ما يؤكد ذلك، ولكن في بحر المتقارب والرمل كثيرًا ما تأتي التفعيلة في صورتها التامة (فعولن / فاعلاتن).

٢. تمثل التفاعيل المجازة عروضيًا مكونًا أساسيًا في بناء السطر الشعري حتى إنه يعتمد عليها اعتمادًا كليًا.

٣. الشاعر يتجاوز تفاعيل العروض القديم وخاصة في الضرب أو نهاية السطر الشعري، فيستعمل المجاز عروضيًا، ويتوسّع في استخدامها أعاريض أخرى

(١) الدائرة المحكمة، ص١٢.
(٢) انظر، ابن رشيق القيرواني: العمدة، ١/ ١٣٨.

لتخفيف حدة الإيقاع حتى لا يصاب المتلقي بالملل والضجر، أو يصاب النص بالرتابة الموسيقية.

التعدد الوزني في شعر فاروق شوشة:

من وسائل التنوع في الشكل الجديد، استخدام أكثر من وزن في القصيدة الواحدة وهو الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر أخر مؤسس على تفعيلة أخرى(١) وينبغي التمييز بين هذه الطريقة في الشعر المعاصر، وبين نظائرها السابقة، فكان الجمع بين وزنين أو أكثر قديمًا يسير على طريقتين:

الطريقة الأولى: طريقة التقسيم الرتيب، حيث نجد الانتقال في موضعه المتوقع بعد عدد معين من الأبيات أو الأجزاء، كما في الموشحات، كذلك بعض التجارب الشعرية الحديثة كما في قصيدة (المواكب) لجبران.

الطريقة الثانية: وهي تقوم على الانتقال المفاجئ الاعتباطي من وزن إلى وزن آخر وهذا الانتقال ربما يكون مرتبطًا بالمعني وله مبرراته الفنية، وربما يكون غير مرتبط به، إنما هو انتقال لإحداث هزة في الإيقاع لدى المتلقي فقط. وقد يكون الانتقال بصورة أخرى، إذ يجعل الشاعر بعض قصيدته على شكل شعر التفعيلة، وبعضها على الشكل العمودي، وربما يتفقان في الوزن، وربما يختلفان فيه، فيكون لكل شكل وزنه الخاص به(٢).

---

(١) انظر" د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ص ١٠٢.

(٢) تناول عدد من النقاد قضية التعدد الوزني، نذكر منهم، د. عز الدين إسماعيل، وقد وافق عليه بشروط ثلاثة هي:
أ- عندما يكون البيت الجديد - أي المؤسس على تفعيلة مخالفة لتفعيلة البيت السابق - بداية لمقطع جديد من القصيدة.
ب- عندما يعبر هذا البيت عن انتقال في الموقف الشعوري.
ج- عندما تحدث علاقة تداخل بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول والمستخدمة في السطر التالي بحيث يشعر القارئ أنهما مندمجتان كأنهما وزن واحد / الشعر العربي ص١٠٢. وقد تناول هذه الظاهرة أيضا د. محمد النويهي وعدها وسيلة من وسائل التغلب على الرتابة الإيقاعية التي يحدثها هذا الشعر نتيجة اعتماده على تفعيلات متجانسة / قضية الشعر صـ٢٥٦، كما تناولها د. علي عشري زايد وعدها ظاهرة في هذا الشعر، ذلك لأن الشعر يتجه إلى البناء الدرامي؛ وعلى هذا فإن استخدام الشاعر الوزنين يكون نتيجة للتعبير عن الصراع بين حركتين نفسيتين مختلفتين لدى الشاعر / عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص٢٠٠ وما بعدها.

وبالنظر إلى جدول الأوزان السابق يلاحظ أن فاروق شوشة استعمل التعدد الوزني في نحو٢٦ قصيدة وذلك بنسبة ١٤.٩٪، وهي نسبة كبيرة إذا ما قورنت بالتجارب الشعرية لأبناء جيله(١).

ويمكن تقسيم قصائد التعدد الوزني عند فاروق شوشة قسمين:

القسم الأول: يكون فيه التعدد منظمًا مرتبًا، ويأتي في مقطع مستقل، يبدأ بعلامة وينتهي بعلامة أخرى، وهذه القصائد تحتل نسبة ٨٠.٧٪ من إجمالي تلك القصائد المتداخلة الوزن.

القسم الآخر: يمكن تسميته مزجًا بين بحرين شعريين داخل السطر الواحد، كأن تأتي تفعيلة المتدارك (فاعلن) إلى جوار تفعيلة المتقارب (فعولن). وهذا لم يحدث إلا في الديوان قبل الأخير فقط، وذلك في خمس قصائد، وتحتل نسبة ١٩.٣٪ من إجمالي عدد قصائد التداخل الوزني.

فأما القسم الأول: وتبلغ قصائده نحو٢١ قصيدة، وهي موزعة على كل دواوين الشاعر، فلم تغب عن هذه الدواوين منذ التجربة الأولى، باستثناء الديوان الثالث "لؤلؤة في القلب". وتمثل هذه القصائد نسبة كبيرة من إجمالي عدد قصائد الشاعر، فتارة تكون في المرتبة الثانية، كما في الديوان الأول، وتارة في المركز الثالث كما في الديوان الثاني، ووصلت إلى المرتبة الأولى في الديوان الرابع. والمتأمل في هذه القصائد يجد أن الأوزان المستعملة المتداخلة - لم تخرج على الأوزان التي استعملها الشاعر وهي (المتدارك، والرجز، والمتقارب والرمل، والوافر، والسريع، والبسيط)، ولكنه أهمل بحر "الخفيف" من هذه التشكيلات الوزنية، واستعمل بدلا منه لأول مرة بحر "الطويل".

(١) انظر، مثلا الفصل الأول من هذه الدراسة.

كما يلاحظ أن استخدام الشاعر لهذه الأوزان لم تخرج عن دائرة اهتمامه الإيقاعي، كما كانت في القصائد الأخرى، بمعنى أن الأوزان "المتدارك، والرجز، والمتقارب" قد احتلت مكان الصدارة، كما كانت في القصائد الأخرى، ويمكن توضيحها كالتالي:

عدد القصائد	٢١ قصيدة
مشاركة المتدارك في	١٥ قصيدة
مشاركة الرجز في	١٢ قصيدة
مشاركة المتقارب في	٦ قصائد

وهذه دلالة على سيطرة هذه الأوزان على تجارب الشاعر الإبداعية.

على أن هذه القصائد، وهي تسير وفق نظام المقطوعات، ليست كلها متساوية الأوزان فأحيانًا يسيطر المتدارك على الرجز في القصيدة الواحدة، مثل قصائد "أصوات من تاريخ قديم"(١)، "حال من العشق"(٢). وأحيانا يتساويان في عدد المقاطع كما في قصائد "سقوط الوهم"(٣) ورحلة في بحار العشق"(٤) و"شمس الله في قرطبة"(٥). وأحيانًا يسيطر الرجز على المتدارك، كما في قصائد "شهود سفينة غارقة"(٦)، و"شاعر الحراب المدببة"(٧) و"تفرق السمار"(٨).

(١) ديوان العيون المحترقة.
(٢) في انتظار ما لا يجيء.
(٣) العيون المحترقة.
(٤) في انتظار ما لا يجيء.
(٥) في انتظار ما لا يجيء.
(٦) في انتظار ما لا يجيء.
(٧) لغة من دم العاشقين.
(٨) هئت لك.

على أن الأمر لم يقتصر على تداخل البحرين فقط، ولكن يلاحظ أن بحر السريع ورد في هذه القصائد ثلاث مرات(١)، ولم يتداخل مع أي بحر آخر سوى الرجز رغم اختلاف الدوائر العروضية، فالسريع ضمن دائرة "المشتبه" والرجز ضمن دائرة "المجتلب" فعلى الرغم من اختلاف دائرتيهما، فإنهما يتقاربان إيقاعيًا فهما ينتميان إلى "مستفعلن /٠//٠/٠" وعلى هذا فإن الانتقال من الرجز إلى السريع ليس انتقالا مفاجئًا أو من شأنه إحداث هزة كبيرة لدى المتلقي وخاصّة في الشعر الحديث.

وإذا كان الرجز استحوذ على السريع، فإن المتدارك استحوذ على المتقارب والطويل، فأما المتقارب والمتدارك فهما أبناء دائرة عروضية واحدة وهي "المتفق"، وأما الطويل والمتدارك، فالبون شاسع بينهما فهناك اختلاف في الدوائر العروضية، وهناك اختلاف تفاعيل. .. ونستطيع القول إن هذا التعدد الوزني مقصود لإحداث الانتقال المفاجئ الذي من شأنه هزة المتلقي وإحداث لون من ألوان الانتباه. لذلك جاءت قصيدتان على شكل يخالف الشكل الشعري السائد لدى الشاعر، فالأولى "موكب الشهداء"(٢) جاء الجزء الأول منها عموديًّا يسير وفق نظام الشطرين المنتهي بقافية موحدة، تبدأ بقوله:

خشوعًا فهذا اليوم في ساحهم عرس

وصمتًا ففي أعماقنا يورق الهمس

مواكب من تحت التراب لها صدىً

ورفرفة بين الضلوع لها هس

(١) قصيدتان في الديوان الأول "إلى مسافرة" وقصيدة في ديوان "هئت لك".
(٢) يقول الدم العربي، ص ٢١.

ويظل الشاعر ملتزمًا بالشكل والقافية، ثم يأتي التغير في الشكل والقافية والوزن فيقول:

وجهك.. خضرة هذا البيرق

نجم بالبشرى يتألق

جسر ممدود للآتي

والآتي حلم يتحقق

ويستمر الشاعر في شكله الجديد وقافيته ووزنه، حتى إذا ما انتهي من مقطوعته فإذا به يعود لنظام الشطرين والوزن القديم، وقافيته الموحَّدة.

والقصيدة تنتمي إلى فن الرثاء الذي يثير في النفس أحزانًا كثيرة، وربما ينصرف المتلقي مع حزنه لفراق حبيب أو صديق، لذا فاجأنا الشاعر بالانتقال من جوانب الوزن والقافية، والشكل وذلك كي يسيطر على المتلقي فلا ينصرف عن قصيدته فضلا عن مشاركته في أحزانه.

وما صنعه الشاعر في القصيدة السابقة صنعه في القصيدة الثانية التي يتداخل فيها الطويل مع المتدارك وهي "موعدك الآن"(١)، وفيها بدأ الشاعر بقوله:

زمانك موصول وعطرك دائم ... ورد على ساحاته نتزحم

نجيء إلى شطيك، ضاءت منارة ... ودلت علامات وفاحت مواسم

يستمر الشاعر متبعًا نفس الشكل والوزن والقافية، ثم ينتقل إلى وزن آخر وشكل آخر، مع عدم الالتزام بالقافية، فيقول:

كنا إن جاء الليل وأسعفت الخلوة

(١) هنت لك، ص ١١٨.

نتحلق من حولك

نرشف ما يساقط من ثمر الحكمة

ما يتدفق من جلوات الروح

فالقصيدة -أيضًا- تنمي إلى فن الرثاء، آثر الشاعر الانتقال والتعدد الوزني بين بحرين شعريين بعيدين عن بعضهما من الناحية الإيقاعية، حتى يخفف الرتابة الموسيقية من ناحية وحتى يتم له السيطرة على المتلقي من ناحية أخرى، وذلك بسبب الحالة النفسية لدى الشاعر، إذ إن مشاعره متذبذبة غير مستقرة.. لهذا كان التعدد بين الأوزان

القسم الآخر: ويبلغ عدد قصائده خمسًا، وذلك بنسبة ١٩.٣٪ من إجمالي عدد القصائد المتعددة الوزن، وهذا النوع يمكن أن نطلق عليه المزج بين بحرين شعريين، وذلك أن السطر الواحد تتداخل فيه التفاعيل المختلفة.

وهذا النوع من القصائد لا يوجد في دواوين الشاعر إلا في الديوان قبل الأخير "سيدة الماء"، وتمثل هذه التجربة، تجربة جديدة من الناحية الإيقاعية لم يسلك الشعر طريقها من قبل.

وهذا المزج لم يحدث إلا بين المتدارك والمتقارب فقط، وذلك أن انتقال الشاعر من المتدارك إلى المتقارب في قصيدة واحدة أو في سطر واحد لا يقلق الأذن ولا يثقل على السمع، نظرًا لاتفاق البحرين في كثير من الخصائص، حتى لقد وضعهما الخليل بن أحمد في دائرة واحدة "المتفق"، ولذا وجدنا فارق شوشة وغيره من شعراء جيله يمزجون بين البحرين، ويعد هذا المزج استكمالا لمحاولات التجديد المستمرة التي طرأت على القصيدة العربية ولكنها - في ظني- ليس لها مبرر فني ولا يعطي هذا المزج ميزة مثلما أعطى التعدد

الوزني في القسم الأول، ولكن تبقى محاولات المزج تجديدًا، فإن أخفقت أحيانًا فربما تنجح حينا آخر.

ومن القصائد التي تمثل هذا النوع قصيدة "الإسكندرية"(١) ويقول فيها

الحوار الذي مع البحر لم يهدأ (فاعلن، فاعلن، فعولن، فعولن، فا)

ولا جاوزت خطاك بعيدًا (علن، فاعلن، فعول، فعولن)

حد اكتمال البداية (فعْلن، فعولن، فعولن)

شرر في مراجل الجمر (فعلن، فاعلن، فعولن، فـ)

ينداح على شطك (عولن، فعلن، فاعلن)

فيلاحظ في السطور الشعرية السابقة، المزج بين (فاعلن، فعولن).

ومن هذه القصائد أيضًا قوله في قصيدة "كرة النار"(٢).

كرة النار في يديك (فعلن، فاعلن، فعول)

وفي وجهك سدُّ (فعولن، فعلن، فا)

أتلك آخرة الشوط (علن، فعول، فعولن،فـ)

أم البحر مسعف حين تغرق (علن، فاعلن، فعولن، فعولن)

يلاحظ المزج بين تفاعيل المتدارك والمتقارب دون ضابط أو نظام وقد صنع هذا في عدد من القصائد(٣).

ومن خلال دراسة القصائد التي يحدث فيها تعدد وزني، يتضح ما يلي:

(١) سيدة الماء، ص ١٩.
(٢) سيدة الماء، ص ١٣.
(٣) انظر، قصائد إنها تمطر صيفًا، إلغاء، فتيلة من رماد الوقت، من ديوان سيدة الماء.

١. يحدث التعدد الوزني في شعر فاروق شوشة في نظام وترتيب، حين يأتي كل وزن في مقطع خاص به.

٢. تهيمن أوزان معينة على تلك القصائد (المتدارك، والرجز، والمتقارب)

٣. يمثل الوزن والتداخل إحدى دوال النص المساهمة في بنائه.

٤. يحدث مزج -أحيانًا- بين التفاعيل والبحور الشعرية داخل السطر الواحد ولا يوجد مبرر فني لهذا المزج، وقد وجد هذا في الديوان قبل الأخير فقط

ثانيًا: التدوير:

التدوير في الشعر الحديث هو امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفًا في الشعر العمودي(١)، ولم يكن مألوفًا في الشعر الجديد في مراحله الأولى، فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو جزء كبير منها بمثابة البيت الواحد، فهناك ما يسمى بالتدوير الكلي، وهناك التدوير الجزئي(٢).

ويعد التدوير – ما لم يبالغ فيه الشاعر - وسيلة من وسائل الشعر الجديد، للتخلص من رتابة وحدة الإيقاع القديم(٣). فهو لا يقصد لذاته، إنما يقصد لأداء دلالة فنية يحاول الشاعر من خلاله النفاذ إلى مشاعر المتلقي.

ومع هذا فعلى الشاعر ألا يتورط في الاستطالة فيه، حتى لا يرهق القارئ أو يصيبه بلون من ألوان الفتور والملل.

والمتأمل للتجربة الشعرية عند فاروق شوشة يلاحظ اهتمامه بالقافية الأمر الذي يجعل البيت المدور في قصائده يبدو قصيرًا نسبيًا، فعلى مدار التجربة الإبداعية كلها لم نكد

---

(١) انظر، ما جاء بشأن فن التدوير في الفصل الأول.

(٢) انظر، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٥٦.

(٣) انظر محمد النويهي: قضية الشعر الجديد ص ٢٧٥، وما بعدها، وانظر إبراهيم المقحفي مجلة الثقافة العربية، طرابلس نوفمبر ١٩٧٦م، وانظر محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٨٦.

نعثر على أبيات يربطها التدوير لمسافة بعيدة. ففي قصيدة يقول الدم العربي مثلا يقول(١):

١. أخيرًا	(فعولن)
٢. يقول الدم العربي:	(فعولن، فعول، فعول)
٣. تساويت والماء	(فعولن، فعولن، فـ)
٤. أصبحت لا طعم	(عولن، فعولن، فـ)
٥. لا لون	(عولن، فـ)
٦. لا رائحه	(عولن، فعو)
٧. أخيرًا	
٨. يقول الدم العربي: اكتفيت	
٩. تجاوزت جسر الشرايين	
١٠. أسرجت خيلي بقلب العراء	
١١. وخيمت في نقطة الجدب	
١٢. أحكمت أغنيتي	
١٣. وانتشيت لنفسي	
١٤. وقلت:	
١٥. أطاول كل الدماء التي أنضجتها الحرائق	
١٦. كل الدماء التي أهرقتها الملاحم	
١٧. كل الدماء التي اعتصرتها المآدب	
١٨. فاخرت أني الوحيد الذي	
١٩. جعلوا من بقاياه خاتمة للبكاء	

(١) يقول الدم العربي ص٧.

٢٠. وفاتحة للغناء

٢١. ومن رئتي مذبحه !

ويلاحظ في المقطع الأول تنتهي تفعيلاته في الأسطر (١، ٢، ٦) وفي الأسطر(٣،٤،٥) تفاعيل متصلة / مدورة. فالشاعر في الأبيات لم يلجأ إلى إنهاء تفعيلته لأن الدفقة الشعورية في الأسطر دفقة واحدة غير متعددة، فيمكن قراءة هذه الأسطر دفعة واحدة مع أن التدوير لم يفقد الأسطر إيقاعها، ذلك لأن الأسطر قصيرة، وساعد في وجود الإيقاع تكرار الحرف (لا) الذي يجعل المتلقي يشعر بأنه أمام جملة واحدة متصلة.

أما في المقطع الأخر فيلاحظ أن التفعيلات في الأسطر تنتهي في السطر(٧، ٨، ١٠ ١٣، ١٤، ١٩، ٢٠، ٢١) فلو استثنينا السطر السابع؛ لأنه مكرر من قبل، فيمكننا ملاحظة أن الأبيات التي تنتهي عندها التفعيلة هي أبيات متفقة الروي، السطر٨= ١٤، ١٠ = ١٩ =٢٠ ٢١=٦ في المقطع الأول. ويلاحظ أيضا أن أكبر مسافة اتصلت بها السطور غير منتهية التفعيلة هي المسافة من السطر ١٥ حتى السطر (١٩) حيث استمر السطر المدور نحو خمسة أسطر، ومع طول السطر النسبي نلاحظ وجود الإيقاع في الأبيات، ولم يشعر القارئ بخفوت الإيقاع نتيجة التدوير. ذلك أن الأسطر الخمسة تربطها مشاعر واحدة، فقد لجأ الشاعر خلال السطور إلى تكرار جملة " كل الدماء التي "ثم يجيء بعد هذه الجملة بفعل مبدوء بالهمزة "أنضجتها، أهرقتها، اعتصرتها"، كما أن التوازي الصوتي بين نهايات السطور (الحرائق / الملاحم / المآدب) جعل هذه السطور متصلة التفاعيل، كأنها وحدة واحدة، لذا لم يتأثر الإيقاع خلال هذه السطور. وهذا يؤكد أن الشاعر حينما يستخدم التدوير، فإنه لم يستخدمه استخدامًا اضطراريًا، إنما لناحية فنية تمليها عليه مشاعره وأحاسيسه، ليجعل المتلقي متجاوبًا معه.

ولو أخذنا مثالا آخر من نفس الديوان، قصيدة "دعوني أؤجل حزني"(١).

يقول:

١. هو الوقت

٢. ما بين عينيك والدمع

٣. ما بين صوتك. .. والقهر

٤. ما بين فرحتنا. .. والختام

٥. وموعد حزن، نؤجله كل عام

المتأمل في السطور السابقة يلاحظ أن التفعيلة لم تنته مع نهاية كل سطر شعري إنما تأجلت نهاية التفعيلة إلى السطر الرابع، ثم يأتي السطر الخامس لتنتهي به تفعيلته فالسطور الأربعة لها نهاية واحدة، والسطر الخامس له نهاية وحده. ويلاحظ أن نهاية التفعيلة تأتي في المرتين مرتبطة بحرف الروي (الميم) في كلمتي (الختام/ عام). وهو ما يؤكد أن السطور الأربعة الأولى المتصلة التفاعيل إنما هي وحدة واحدة لها نهاية واحدة متمثلة في حرف الروي والتفعيلة، والسطر الخامس وحدة بنفسه ينفصل عن سائر الأسطر- قليلا - شعوريًّا ومعنويًّا، ويتفق معها رويًا وفي نهاية التفعيلة.

كما يلاحظ أن السطور الأربعة الأولي - المدورة - حاول الشاعر فيها إيجاد إيقاع يعوض به اختفاء حرف الروي واتصال التفاعيل، فلجأ إلى وسيلة التكرار الذي استطاع من خلاله إيجاد هذا الإيقاع، فيلاحظ تكرار جملة البدء "ما بين" وكذلك حرف العطف (الواو) ثم التوازي الصوتي بين كلمات (الدمع/ القهر) كل هذا خلق لونًا من ألوان الإيقاع.

(١) يقول الدم العربي، ص٤٣.

وعلى هذا فيمكن القول إن الشاعر لجأ إلى التدوير في أبيات قصيرة واستطاع إيجاد حل لمشكلة الإيقاع التي ربما تنتج عن التدوير، وذلك بوسائل فنية كالتكرار أو التوازي والتماثل الصوتي.

ويمكن أيضا تأكيد ذلك من خلال هذا النموذج من قوله(١).

١. كانت حبة رمل تغفي، تائهة في قلب الصحراء.

٢. تلفحها الشمس

٣. ويقتلها البرد

٤. وتطمسها الأقدام السارية بليل البيداء.

٥. تتلاصق في وحدتها،

٦. وتنقب في حبات الرمل الأخرى،

٧. تسأل عن سر يطوى في بطن الغيب،

٨. وعن أنباء.

٩. ماذا يحمل هذا اليوم القادم بعد زمان القهر،

١٠. وطول الجدب،

١١. ووجه الوحشة والظلماء.

يلاحظ انتهاء التفاعيل في الأسطر (١، ٤، ٨، ١١)، ونهاية التفعيلة مرتبطة بظهور حرف الروي (الهمزة) في كلمات (الصحراء، البيداء أنباء، الظلماء)، وهذا يؤكد أن كل سطر شعري تطول تفعيلاته حتى تصل إلى سطرين أو ثلاثة أسطر أو أكثر حتى تنتهي التفعيلة، وهي بمثابة الوحدة الشعورية الواحدة، وفيها تنتهي التفعيلة وتظهر القافية

(١) قصيدة حبة الرمل، ديوان يقول الدم العربي، ص٦٩.

ويلاحظ أن الشاعر يستخدم كل الوسائل لإيجاد الإيقاع حتى لا ينصرف المتلقي عن تجربته، فيلجأ – في المقطع السابق مثلا - إلى استخدام الفعل المضارع في مطلع السطور الشعرية في (تلفحها، يقتلها، تطمسها، تتلاصق، تنقب، تسأل).

ولو تأملنا الأبيات التالية، نجد الشاعر يستعمل التدوير استعمالا فنيًا، كما استعمله من قبل في النماذج السابقة، يقول:(١).

١. ويا منتهي غايتي.

٢. إن تمنيت أفقًا وضيئا.

٣. وفجرًا نديا.

٤. وعيشًا رضيا.

٥. وناديت، كنت الصدى في ندايا.

٦. ويقذفني اليوم للأمس.

٧. يقذفني الأمس للغد.

٨. أسبح، عبر فضائك.

٩. أرتاد أفق نجومك.

١٠. أسكب روحي على ضفتيك شظايا.

عند قراءة السطور الشعرية السابقة، يلاحظ أن نهايات التفاعيل الموجودة بها مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالقافية، فانتهاء تفاعيل السطر الشعري موجود في السطور (٢، ٣، ٤، ٥، ١٠) ويلاحظ أن السطر الشعري ظل محتفظًا بنهاية تفعيلته، مادام محافظًا

(١) في انتظار ما لا يجيء، ص٩٨.

على حرف الريي الموجود في كلمات (نديا/ رضيا/ ندايا / شظايا) وكذلك (وضيئا[1]) ثم تأتي السطور من (٦ إلى السطر ١٠) سطور شعرية متصلة التفاعيل/ مدورة. ولكن السطور المدورة هي وحدة نفسية وشعورية واحدة، فاتصلت تفاعيلها، ولكي يقبلها المتلقي ولا ينصرف عن إيقاعها لجأ الشاعر إلى استخدام التكرار فيها، فيكرر (يقذفني) مرتين وكذلك (الأمس) مرتين، إضافة إلى وجود الفعل المضارع المبدوء بالهمزة أول الجمل الثلاثة الأخيرة في (أسبح / أرتاد / أسكب)، كذلك تكرار (كاف الخطاب) في قوله (فضائك نجومك، ضفتيك).كل هذه الأشياء والوسائل، استخدمها الشاعر لإحداث إيقاع بديل، بدلا من الإيقاع المختفي باتصال التفاعيل خلال السطور واختفاء حرف الريي من تلك السطور أيضًا.

وبعد دراسة ظاهرة التدوير عند فاروق شوشة يمكننا تسجيل عدة نتائج أهمها:

١. أن ظاهرة التدوير موجودة - بكثرة - في شعر فاروق شوشة شأنه في ذلك شأن الشعراء المعاصرين، بحيث إننا قلما نعثر على قصيدة تخلو من التدوير باستثناء الشعر العمودي.

٢. يلجأ فاروق شوشة إلى التدوير في سطور شعرية قليلة، بحيث لا تزيد عن خمسة أسطر إلا نادرًا، وهو في هذا يخالف بعض الشعراء الذين يكتبون القصيدة المدورة.

٣. يستخدم الشاعر هذه الظاهرة لهدف موسيقي يرتبط بفكرة ترسيخ الوقوف المعنوي بوقوف صوتي قوي، يتمثل في القافية التي تعد في الشعر العمودي

(١) كان يمكنه تخفيف الهمزة، فتصبح (وضيا) فتتلاءم مع القوافي الأخرى.

رمزٌ لاجتماع الوقفين المعنوي والصوتي معًا، وقد أشار إلى هذا بعض الدارسين(١).

٤. يحاول الشاعر تعويض الإيقاع المفتقد نتيجة التدوير باستخدام بعض الوسائل الفنية كالتكرار أو التماثل الصوتي.

ثالثًا: القافية:

تعد القافية أحد المؤثرات الكبرى في تشكيل الإيقاع الشعري، ولذا كان اهتمام القدماء بها.

والمتفق عليه أنه ليس في الشعر الجديد نظام معين للقافية، فالمعروف أن القصيدة الجديدة لا توحِّد روي الأبيات إلا في حالات نادرة، وأنها لا تخضعه لنظام رتيب، والمعروف أيضا أن الأضرب في السطر الشعري، في القصيدة الجديدة تتنوع دون نظام معين، وقد سجل النقد الحديث هذه السمة وعدها من سمات الشعر الجديد منذ عهد مبكر(٢).

ومع هذا الاتفاق شبة العام على أن التحرر من سلطة القافية، تعد سمة من سمات الشعر الجديد، فإن الشعراء يختلفون - كثيرًا أو قليلا - في مدى الحرص على الموافقة بين أواخر الأبيات، فبعض الشعراء يعتنون بالتوافق بين أواخر الأبيات(٣)، فنجد قصائد

---

(١) انظر: د. أحمد درويش، بناء لغة الشعر (مترجم) ص ٩٢ عند دراسته لقصيدة قطار الجنوب من ديوان لغة من دم العاشقين، كذلك د. مصطفى عبد الغني، البنية الشعرية عند فاروق شوشة ص١٢٥.

(٢) انظر، محمود أمين العالم، مجلة الآداب - بيروت، يناير ١٩٥٥، وكذلك بدر الديب في مقدمه ديوان "الناس في بلادي" لصلاح عبد الصبور ص١٦، ونازك الملائكة، شظايا ورماد " فقد تحدثت على أنها سمة من سمات قصائدها " وغيرهم من النقاد الذين تناولوا القافية خلال هذه الفترة المبكرة من تاريخ هذا الشعر.=

-أما الدكتور عز الدين إسماعيل فيرى أن القافية هي التنسيق الموسيقي لأخر السطر الشعري بما يتلاءم وموسيقي السطر ذاته، والقافية بهذا المفهوم قائمة في الشعر الجديد، فهي أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال إلى السطر التالي، انظر، الشعر العربي المعاصر /ص١١٣.

(٣) هذا التوافق لا يخضع لنظام ثابت، فقد يتوافق بيتان أو ثلاثة، وقد يكون التوافق بين أبيات متوالية، وقد يعتني الشاعر بالتوافق ولكن على فترات متباعدة في القصيدة.

موحدة القافية، والبعض الآخر لا يحرص على هذا التوافق فتأتي القوافي بلا ضابط، حتى نجد في القصيدة الواحدة بيتين أو ثلاثة فقط تتفق في القافية أو الروي.

وتلعب القافية دورًا مهمًّا في بناء القصيدة، فهي تحقق رابطًا نغميًّا بين أبياتها، إذ يشد التوازي الصوتي الموجود في نهايات الأبيات أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض، ولا شك في أن تلك النهايات المتشابهة تحمل - إلى جانب جرسها الصوتي - تقاربًا دلاليًّا أي أن للقافية هدفين الأول إحداث الأثر الموسيقي(١) والآخر دلالي يبرز المعنى المعرفي والشعوري للمبدع داخل النص(٢).

وعند دراسة القافية في شعر فاروق شوشة ينبغي النظر إلى:

١. دراسة حروف الهجاء الأكثر ترددًا في شعره رويًا يقع في نهايات الأسطر الشعرية.

٢. دراسة أشكال القافية وتنوعها.

أولا: حروف الهجاء الأكثر ترددًا: -

يعتمد فاروق شوشة على إيقاع النهايات المتشابه، الذي ينتج عن تكرار حرف الروي خلال القصيدة... وفيما يتصل بحروف الهجاء الأكثر ترددًا في شعره، فإن دراستها تكون مبنية على أساس معدل تكرار الحرف الغالب في قصائده الشعرية، بمعني أن القصيدة الواحدة يتردد فيها الكثير من الأصوات حروفًا للروي، ولكنَّ هناك حرفًا يكاد يكون مسيطرًا، وقد يتنازع حرفان على السيطرة على مقاطع النهايات.

(١) انظر، أوستين وارين، ورينه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي ص١٦٥، وما بعدها.
(٢) انظر، رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص ٤٦.

والجدول التالي يوضح أحرف النهاية في السطر الشعري لدى الشاعر:-

رقم	الحـــرف	عدد مرات وروده	صفة الحرف
١	النون	٧٨	مجهور
٢	الراء	٥٦	مجهور
٣	الميم	٤٤	مجهور
٤	اللام	٢٤	مجهور
٥	الهمزة	٢٠	(١)
٦	الدال	١٩	مجهور
٧	الكاف	١٣	مهموس
٨	القاف	١٣	مهموس
٩	الباء	١٢	مجهور
١٠	الياء	١٠	مجهور
١١	التاء	٩	مهموس
١٢	الفاء	٤	مهموس
١٣	الحاء	٤	مهموس
١٤	العين	٣	مجهور
١٥	الألف	٣	مجهور
١٦	الهاء	٢	مهموس
١٧ ١٨ ١٩	س /ض /و	مرة واحدة لكل حرف	مهموس / مجهور/ مجهور

(١) انظر، جدول القافية فى الفصل الأول من هذه الدراسة.

من خلال قراءة الجدول السابق يتضح أن الشاعر استعمل في قافيته نحو ١٩ حرفًا من حروف الهجاء رويًا أي نهاية للسطر الشعري، ويمكن تسجيل عدة ملاحظات من خلال الإحصاء السابق:

١. إن أحد عشر حرفًا من بين الأصوات المستخدمة نهاية للسطر الشعري في شعر فاروق شوشة، أصوات مجهورة، وهي (النون، والراء، والميم، واللام والدال، والباء، والياء، والعين، والألف، والضاد، والواو) أي أن المجهور من الحروف في شعره يأتي بنسبة ٥٧,٩٪، في مقابل ٣٦,٨٪ للمهموس الذي اكتفي بسبعة أصوات فقط - هذا بخلاف الهمزة - وتمتاز الأصوات المجهورة بأنها أوضح في السمع من المهموسة، وهذا يعني أن شوشة يحرص على أن يكون إيقاع النهاية في شعره واضحًا ومميزًا في السمع، وهو في هذا يتفق مع أغلب الشعراء المعاصرين والقدامى الذين يتخذون من الأصوات المجهورة رويًا للأسطر الشعرية في قصائدهم.

٢. إن الأصوات الأربعة الأولى (النون، والراء، والميم، واللام) هي أصوات تشبه الحركات في أهم خاصية من خواصها وهي قوة الوضوح السمعي(١)، هذا إضافة إلى أن هذه الأصوات مجهورة، وهذا يؤكد أن إيقاع النهاية يتسم بالوضوح.

٣. إن الأصوات من الخامس حتى التاسع من الأصوات المستخدمة رويًا وهي (الهمزة، والدال، والكاف، والقاف، والباء) هي أصوات انفجارية شديدة

(١) انظر: د. كمال بشر علم اللغة العام ص ١٢٩، ص ١٣١، د. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ص ٢٤.

وتتسم -إلى جانب شدتها - أنها تتبع بصوت خافت قصير عند النطق بها ساكنة[١] يميزها عن غيرها.

٤. تتفق نسب استخدام حروف الهجاء رويًا في شعر فاروق شوشة مع نتائج د. إبراهيم أنيس عند دراسته لنسب شيوع حروف الهجاء التي تقع رويًا[٢] في الشعر العربي، وإن اختلفت في البعض،وذلك على النحو التالي:

أ- الحروف الأربعة الأولى (النون، والراء، والميم، واللام) من أكثر حروف الهجاء شيوعًا في الروي، وفي هذا اتفاق مع نتائج د. أنيس.

ب- وحروف (الهمزة، والقاف، والكاف) من الحروف متوسطة الشيوع في الروي وهذا موضع اتفاق كذلك مع دراسة د. أنيس.

ت- وجاءت حروف (الياء، والتاء، والفاء، والحاء) من الحروف القليلة الورود رويًا في شعر فاروق شوشة، وفي هذا خلاف لنتائج د. إبراهيم أنيس.

ث-أما الحروف (العين، والألف، والهاء، والسين، والضاد، والواو) فهي حروف نادرة المجيء رويًا في شعره، وفي هذا أيضًا خلاف لما أورده د. أنيس في إحصاءاته عن أحرف الروي.

ج- تختفي الحروف (الثاء والجيم والخاء والشين والصاد والطاء والظاء والغين والذال والزاي) فلا تجيء رويًا في شعر فاروق شوشة.

ثانيًا: أشكال القافية وتنوعها:

تتعدد أشكال القافية في شعر فاروق شوشة، وذلك، في ظل الحرية الممنوحة للشاعر المعاصر في تشكيل السطر الشعري وفي بناء القصيدة، وقد تم رصد أشكال القافية الآتية

(١) انظر: د. كمال بشر المرجع السابق ص١١٦.
(٢) انظر: د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٨.

١. القافية الموحَّدة:

وهي أن تكون جميع قوافي القصيدة متحدة الروي، وهذه القافية، تعد قليلة في شعره، إذ لم تتعد نسبة ٥,٧٪ من إجمالي التجربة الإبداعية، وتضمّ هذه القافية عشر قصائد هي قصائد تنتمي إلى الشعر العمودي، وهي:

١. يا طائري:(١) حرف الروي (الكاف).
٢. على المنحدر: (الراء)(٢).
٣. واحة عمري: (الهمزة)(٣).
٤. سمعت عينيك: (النون)(٤).
٥. صيفية: (الدال)(٥).
٦. البحث عن بداية: (الهمزة)(٦).
٧. سكن العبير (التاء)(٧).
٨. عابرة (اللام)(٨).
٩. كلاسيكية (القاف)(٩).
١٠. للعبير اختناق(١٠).

ومن أمثلة تلك القصائد، قصيدة يا طائري، يقول فيها:

لماذا.. لماذا نفضت يديك ! وكنت عبرت السنين إليك.
وطوقت عمري بالأمنيات وبعثرت حبي في ساعديك ؟

(١) لؤلؤة في القلب، ص ٧٢.
(٢) المصدر السابق، ص ٧٥.
(٣) المصدر السابق، ص ٧٧.
(٤) المصدر السابق، ص ٧٩.
(٥) هئت لك، ٥٦.
(٦) المصدر السابق، ص ٧٩.
(٧) الدائرة المحكمة، ص ٤٦.
(٨) المصدر السابق، ص ٥٧.
(٩) لغة من دم العاشقين، ص ٩٣.
(١٠) المصدر السابق، ص ١٠٥.

لماذا.. لماذا حطمت العهود وصنع يدى وغرس يديك ؟

يلاحظ أن الإيقاع في تلك الأبيات ينبع من الداخل والخارج، وتلعب القافية دورًا موسيقيًا كبيرًا يمكن ملاحظته من تكرار حرف (الكاف) المسبوق (بياء) ساكنة.

ومن خلال هذا النوع من القافية برزت ظواهر موسيقية صوتية كالتصريع(١) جاء ذلك - مثلا - من خلال قصيدة واحة عمري يقول فيها:

شفتاى وعيناي نداء يا أعذب لحن وغناء

فيلاحظ أن العروض والضرب ناقصان، وهما على وزن فعلْ (/٠٠)

أو قوله في قصيدة للعبير اختناق:

أخرستني العيون والأحداقُ فكلامي الشرود والإطراقُ

فالشاعر لجأ لتغير عروض البيت ليلحقه بالضرب، حيث وقع "التشعيث(٢)" في (فاعلاتن) فحذف أول الوتد المجموع، فصارت التفعيلة بعد الحذف فالاتن = (مفعولن) والضرب مثلها، وهو تغيير بالنقص.

ومن الظواهر الأخرى التي وظفها الشاعر في هذا اللون من القافية ما يسمي بـ "التقفية"(*) وتعني تساوى كل من الضرب والعروض بلا زيادة ولا نقصان، ومن ذلك قصيدة على المنحدر يقول في مطلعها:

ما عاد يجدي أن نلوم القدرْ تطاير الحلم وجف الوترْ

---

(١) وهو أن يوازن الشاعر بين العروض والضرب وزنًا وقافية، وهو إما أن يكون بالزيادة أو بالنقصان، وإلا فهو ليس بتصريع، بل هو تقفية.

(٢) التشعيث، هو علّة غير لازمة، وهو حذف أحد متحركي الوتد فتصبح /٠//٠ -- /٠/٠/٠، انظر، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٦٥.

(*) لا تتحقق التقفية بمفهومها الدقيق هنا إلا بتجاهل الأصل الافتراضي لتفعيلة (فاعلن) وهو (مفعولات) كما هي في وزن السريع داخل الدائرة. أما إذا راعينا هذا الأصل الذي تصوره الخليل، فإن (فاعلن)، نقصت عن (مفعولات)، وإذن فهي مصرعه بالنقص، وليست مقفاة.

عند اصطفاق النهر أحلامنا　　لما تزل في مهدها تنتظر

فالقصيدة مكونة من أحد عشر بيتًا، وفي الأبيات ساوى الشاعر بين الضرب والعروض في القصيدة كلها، فكل منهما جاء على وزن (فاعلن)، وهو ما أضفى على الإيقاع نغمًا جديدًا يضاف إلى النغم الناتج عن التزام حرف الروي (الراء) الساكنة.

ويلاحظ عند استعمال الشاعر لهذه القوافي الموحدة، أنه يلجأ لاستخدام ألفاظ وعبارات وصور تراثية، وكأنه يحاكى القديم شكلا ولفظًا ومضمونًا وصورًا. ففي قصيدة مثل "كلاسيكية" يقول:

هذا صهيل الليالي في محابسها　　وتلك حمحمة الأيام في الوتد

وأنت أسطورة في اليم غارقة　　تشي بها فورة الأمواج بالزبد

ورشفة من شراب سائغ عذبت　　تناقلتها يد الأقداح كالرصد

يلاحظ أن الشاعر يخلع عن كاهله ثوب المعاصرة، ليلبس العباءة القديمة من خلال ألفاظ (صهيل الليالي / حمحمة الأيام / الوتد / الزبد / رشفة من شراب سائغ / يد الأقداح) هذه الألفاظ والصور توحي بجو البداوة ورائحة التراث القديم.

٢. القافية المقطعية: ـ

وهي أن يلتزم الشاعر بقافية واحدة، لكل مقطع، وتتغير القافية تبعًا لتغير المقطع وهذا اللون من القوافي لا يوجد إلا في القصائد التي تتخذ من المقاطع شكلا لها.

وهذه القصائد وجدت عند فاروق شوشة في عشر قصائد فقط أي بنسبة ٥,٧٪ من إجمالي قصائد الشاعر، ولكن يلاحظ أن سبع قصائد منها، وردت في ديوان واحد وهو

"لؤلؤة في القلب"(١) أما القصائد الباقية فجاءت في ديوان "يقول الدم العربي"(٢) وديوان "لغة من دم العاشقين"(٣).

والمتأمل في قصائد المقطوعات يلاحظ أن حروف الروي المستعملة في تلك القصائد نحو (١٥) حرفًا من إجمالي عدد الحروف المستعملة رويًا في شعر فاروق (١٩)، أى أن حروف الروي في تلك القصائد استحوذت على ٧٩٪ من تلك الحروف، وقد اختفت تمامًا من حروف الروي في هذه القصائد كل من (الفاء، والعين) وظهرت اللام على استحياء في قصيدة خطوط في اللوح.

ففي قصيدة - كلمات لا تنسى - يقول:(٤)

كلمات تولد في الشفتين وتغفو في أعماق القلب
كلمات تصنع أيامي، تكشف لي أبعاد الغيب
تحكي لي ما طعم الشكوى، ترسم لي لون الأشواق
والصمت يظلل روحينا، والفرحة تغفو في الأعماق
ونروح نغيب مع النجوى، وتهدهد سمعينا الهمسات
كلمات سكنت في قلب لن ينسى دفء الكلمات

يلاحظ أن الشاعر، التزم عدد التفاعيل في السطر الشعري، ولكنه لم يلتزم بالقافية الموحَّدة خلال الأبيات كلها،إنما التزم بها وفق نظام خاص حددته طبيعة التجربة

(١) انظر، ديوان "لؤلؤة في القلب" قصائد: لحظة لقاء، لؤلؤة في القلب، لماذا، أنا أنت، أنا إليك، كلمات لا تنسى، هل تذكرين.
(٢) انظر، قصيد موكب الشهداء.
(٣) انظر، قصيدة خطوط في اللوح، وكذلك رومانتيكية.
(٤) لؤلؤة في القلب، ص ٦٧.

الشعرية، فنراه يستعمل "الباء" في (القلب/ الغيب)، والقاف في (الأشواق/ الأعماق) و"التاء" في (الهمسات/ الكلمات).

وفي قصائد أخرى يلجأ الشاعر إلى تغيير القافية تبعًا لتغيير المقطع، ويصحبه أيضًا تغيير في عدد تفاعيل البيت مثل قصيدة " أنا ... أنت "(١).

من جديد ندق باب هوانا ونرى الكون عُشَّنا وصبانا
ونعيد الحياة حلمًا نديا مثلمًا كانت الحياة وكانا
من جديد يعود صوت الأماني وتعيد الدروب وقع خطانا
كيف أنساك يا تميمة عمري سحر عينيك يقهر النسيانا

***

لا تقل كان وانقضى إنما نحن ما مضى
نحن ذكرى توسدت خافقينا فأغمضا

يلاحظ انتقال الشاعر من قافية إلى قافية أخرى، ثم انتقاله من عدد التفاعيل السداسية في الجزء الأول للمقطع إلى عدد أقل في البيتين الأخيرين. وهذا يمثل طول الدفق الشعوري وإيقاعه بما يعكس غرض الشاعر بدقة.

ولاشك أن هذا اللون من التشكيل الشعري يبدو قريبًا من الشكل الشعري لدى مدرسة المهجر، ولدى كثير من أعلام مدرسة الديوان وجماعة أبوللو.

(١) لؤلؤة في القلب، ص ٦١.

٣. القافية المتغيرة:

استطاع فاروق شوشة أن يمزج في القصيدة الواحدة بين شكلين مختلفين، وهذا على مستوى بعض القصائد، فتكون القصيدة على جزأين الأول منها يأتي على الشكل العمودي ويحتوي على سماته، من التزام بعدد واحد للتفاعيل في الأبيات، إضافة إلى اتحاد القافية ثم يأتي الجزء الآخر منها يختلف في شكله وسماته، فيتخذ من القصيدة الحديثة شكلا، ولا يلتزم الشاعر فيها بقافية، ولا يلتزم عدد التفاعيل في الأبيات والقصائد التي تمثل هذا النوع لا تتعد ثماني قصائد(١)، تمثل نسبة ٤,٥٪ من إجمالي التجربة الشعرية لدى الشاعر

ففي قصيدة شمس الله في قرطبة يقول فاروق(٢):

فوق الثرى العاطر في قرطبة الوديعة المزينة

رأيت نور الله ينداح على أفق كنسية ومئذنة

شاهدت آي الله تترى، فتذوب عثرات الأزمنة

ويسير هذا المقطع على هذا الشكل، عدد تفاعيل ثابت في كل سطر مع التزام الشاعر القافية في هذه السطور، ثم يأتي المقطع الثاني فيقول:

مازل في المحراب من صدى زمانه الذي ولى أذان

ترتج دون وقعه الجدران، يهتز الزمان والمكان

وتستدير ملء صحنه المضمخ العطور مقلتان

ويستمر الشاعر في هذا المقطع على هذا الشكل، وهو الشكل العمودي بسماته المعروفة ثم يأتي المقطع الثالث فيقول:

---

(١) انظر: قصيدة شمس الله في قرطبة من ديوان "في انتظار ما لا يجيء" وقصيدة "موعدك الآن" من ديوان هئت لك، وقصائد: قطرتا سلام، في الليل، كلمات للعار، كلمات مرتعشة، من سفر أيوب من ديوان إلى مسافرة وخطوط في اللوح من ديوان لغة من دم العاشقين.

(٢) في انتظار ما لا يجيء، ص ٩٣.

ألمح حجرًا يبكى

أطلالا تعول في وقفتها الأسطورية

لحنا كعزيف الجن يدمدم بين تخوم الربوة

والجسر المهجور

أسمع هسهسة وشجونًا، مازلت حيرى مغتربه

في قاع النفس تثور

فيلاحظ على هذا المقطع التغير الكامل في الشكل والقافية والوزن هذا التغير من شأنه إثارة المتلقي، وجذب انتباهه، إضافة إلى الضرورة الفنية التي يمليها النص، فالتغيير الجذري الذي وقع بين زمانين مختلفين لابد أن يواكبه تغيير في الشكل الفني والإيقاع داخل النص، وهو ما حدث بالفعل، وبعد المقطع الثالث، يعود الشاعر إلى الشكل العمودي مرة أخرى في المقطع الرابع والأخير.

٤. القافية في الشكل الجديد:

تتخذ القافية أشكالا متعددة في شعر فاروق شوشة، وذلك في الشعر الذي يتخذ شكلا مغايرًا للقصيدة القديمة، ويمكننا حصر أشكال القافية في أنواع أهمها:

أ- القافية المتتابعة: -

وهي تلك القافية التي تتردَّد في النص كله، فتسجل نسبة مرتفعة بالقصيدة، ولكنها لم تصل إلى نسبة القافية الموحدة، فهي أعلى من نسب القوافي الأخرى التي ظهرت في النص. وهذا اللون من القوافي يوجد بكثرة في شعر فاروق شوشة وخاصة في دواوينه الأولى(١).

(١) انظر: مثلا قصائد الديوان الأول والثاني.

ويمكننا توضيح ذلك من خلال هذا المقطع من قصيدة ويجيء شتاء[1] يقول فيها:

في قلب الليل العاري ينفجر شتاء
معتل الخطوة، ممرورًا
يأتينا اليوم على استحياء
أطول من كل عذابات العمر المحزون
أثقل من عبء التذكار، ومن قاع الذكرى الشوهاء
أفدح مما ضاع، ومما فات
وظل حبيسًا في الأحشاء
ويجيء شتاء
يتلاصق وهمانا
تتعانق روحانا
تتجمع في أوتار الأعماق دماء
يتماوج فينا نبض الشوق. .. تتداخل فينا الأصداء(*)
يتزحم فينا وهج الدفء
وتنطق في شفتينا الأشياء
تبحث عن مأوى. .. وغطاء

يلاحظ في السطور السابقة هيمنة الهمزة على القافية من خلال كلمات(شتاء استحياء/ شوهاء/ أحشاء/ شتاء/ دماء/ أصداء/ أشياء/ غطاء) رغم وجود قافية أخرى

(١) انظر: الأعمال الكاملة، ص ١٦٢.
(*) الواو زائدة وتجعل الوزن مضطربًا.

ظهرت على استحياء وهي (النون). ويلاحظ على المقطع أن الإيقاع لم ينتج من هيمنة (الهمزة) فقط على السطور، إنما لجأ الشاعر إلى أشياء أخرى، فلجأ -مثلا- إلى التوازي الصوتي في كلمات (أطول/ أثقل/ أفدح)، (يتلاصق وهمانا/ تتعانق ريحانا)، (يتماوج فينا/ يتزحم فينا/ تتداخل فينا) فالشاعر على الرغم من سيطرة القافية على المقطع سيطرة بارزة، فإنه لجأ إلى وسائل أخرى لتحقيق الغنائية الموسيقية في النص

ويمكننا أيضا ملاحظة تلك القافية المتتابعة من خلال نص آخر، في قصيدة دعوني أؤجل حزني[1] يقول:

هو الوقت
ما بين عينيك والدمع
ما بين صوتك والقهر
ما بين فرحتنا. ... والختام
وموعد حزن، نؤجله كل عام
ونخشاه
نحمله في الحنايا
يجلله خجل، واكتتام !
هو الوقت
ساعة دوى النذير
وفي القلب أغمد حد الحسام
لقد آن للشمس أن تستريح

(١) يقول الدم العربي، ص ٤٣.

وأن يتلبَّد وجه الغمام

وللحلم أن تتلاشى رؤاه

ليفصح عن وجع لا ينام

يلاحظ أن القافية في هذا المقطع، تسيطر عليها "الميم" الساكنة سيطرة شبه تامة وذلك من خلال الكلمات (الختام/ عام/ اكتتام/ حسام/ غمام/ ينام).

فالميم الساكنة التي التزم الشاعر بها في النص، أعطت المقطع دفعًا موسيقيًّا مؤثرًا هذا التأثير، لم يكن وليد القوافي الظاهرة فقط، إنما نتج أيضًا عن استخدام الشاعر لوسائل صوتية أخرى، كالتكرار في جملة (ما بين) ثلاث مرات، وجملة "هو الوقت" مرتين، وكذلك وجود التكرار الصوتي بين الحروف في (نحمله في الحنايا/ يجلله خجل/ أغمد حد الحسام/ آن للشمس أن).

وعلى هذا يمكن القول إن الشاعر عندما يلجأ لتغيير القافية، فإنه يستخدم ألوانًا فنية أخرى من شأنها خلق الإيقاع الموسيقي المؤثر في المتلقي، إضافة إلى دلالتها الفنية في نقل الشعور والأحاسيس من المبدع إلى النص، ثم من النص إلى المتلقي.

ب- القافية المتناوبة:

في هذا الشكل تتردد عدة قوافٍ على امتداد القصيدة، يتنازع بعضها في السيطرة على نهايات السطور الشعرية، وتظل القوافي الأخرى مكتفية بالحضور والتردد هنا وهناك فالقافية في هذا الشكل ليست واحدة إنما هي متعددة، قد تتابع وتتوالي أحيانا، وقد تتداخل أحيانًا أخرى، ويعد هذا الشكل من أوسع أنواع القافية في شعر فاروق شوشة ومن أمثلته قصيدة "بشرنا ثم تصوفنا"(١).

(١) في انتظار ما لا يجيء، ص ٤٦.

مكانك الوثير .. لا تبدلي ولا تغادرى

في الزمن المجنون بالتغيير كل آن

تماسكي واتئدي

واستمسكى ولا تفرطي ولا تداوري

فالصاحب الأمين خان

وكلنا من كأس غيره رشف

ما ضرّ لو تشابكت أنسابنا

واختلطت أصلابنا

وغاض من عيوننا ومن جباهنا ماء الشرف

تماسكى، فليس موعد الشتاء بالبعيد

يطرحنا على مدارج الثرى

مرتعشين، شاحبين، حالمين بالجديد

في هذا المقطع، تتنازع عدة أحرف فيما بينها على السيطرة والهيمنة على القافية ولكن كل حرف يفشل في تحقيق هدفه، فتظل هذه الأحرف واضحة وبارزة، فلاحظ مثلا (تغادري/ تداوري)، (آن/ خان)، (رشف/ شرف)، (البعيد/ الجديد).

هذا الإيقاع الخارجي، إضافة إلى الإيقاع الداخلي المتمثل في تكرار فعل الأمر - مثلا يميز النص بانسيابية تعمل على تهيئة المتلقي لقبول الرسالة الشعرية، فضلا عن مشاركته في الانفعال وإنتاج المادة الفنية.

وفي قصيدة "جلوة ليل"[1]:

يذكرك القلب ولا ينساك
يا نجم الليل المتوحّد
لا تغلق بابك في وجهي
فأنا ملهوف للقاك
لا تبعد طيفك عن أفقي
فأنا أنتظر عطاياك
يا وجه الليل المتفرّد
يا صوت الليل المتردّد
يا حزن الليل المتجدّد
الأرض حدود لمراياك
والنفس وعاء لحكاياك
يا نبع الرؤيا والإلهام
وجناح الجلوة والأنسام
ونداء الشوق المتبدّد
إني والعمر على بابك
ظمأ موصول
والفيض الغامر يدعوني
لهوىً مأمول .....

(١) يقول الدم العربي، ص ٨٥.

يلاحظ في المقطع السابق ظهور أكثر من حرف يحاول السيطرة على القافية. فهناك (الكاف) في (ينساك/ لقاك/ عطاياك/ مراياك/ حكاياك. ..)، وهناك (الدال) في (متوحد/ متفرد/ متردد / متجدد/ متبدد. ..)، وهناك حرف (الميم) في(الإلهام والانسام) وهناك أيضا حرف (اللام) في (موصول/ مأمول). هذه القوافي المنوعة، إضافة إلى قصر السطر الشعرى، وكذا التوازى الصوتي في الكثير من تلك السطور الشعرية، وكذلك التكرار الذى لجأ إليه الشاعر، إضافة إلى طبيعة الوزن الشعري (المتدارك) وسرعته، أدى كل ذلك إلى وضوح النغم الموسيقي المؤثر، إضافة إلى الكلمات المستمدة من المعجم الصوفي أمثال (الرؤيا، الإلهام، النفس، الظمأ، موصول، هوى، القلب) وهي كلمات لها إيقاع خاص داخل النفس.

وعلى هذا فقد ساعدت القوافي المتناوبة (١) في نقل الشحنة الشعورية من الشاعر إلى المتلقي، وذلك بنقله من حالة إلى حالة، ومن نغم وإيقاع إلى نغم وإيقاع آخر، وهذا يجعل المتلقي في حالة حضور دائم مع النص ولا يغادره إلى غيره.

جـ القافية المرسلة :ـ

يقصد بها عدم وضوح القافية في القصيدة، وخفوت نغمها بشكل عام، وهذا لا يمنع من وجود حرف روى واحد قد يتكرر ولكن يكون التكرار على فترات متباعدة، فيكون غير ملحوظ وعلى هذا فإن حرف الروي يكاد يكون مختفيًا من النص، وتبدو هذه القافية بكثرة- في دواوين الشاعر الأخيرة، ففي قصيدة "طائر الصباح والمساء"(٢) يقول:

(١) انظر: قصيدتي اعتذار، والكلمة، من ديوان "هئت لك" على سبيل المثال.
(٢) سيدة الماء، ص٩٤. (*) بالبيت كسر عروضى

هل آثر الرحيل حين أُحمد الصممْ !
وطاشت السهام في أيد يهمو .. مصوّبه
إلى مواطن الصفاء والجمال !
تصيد طائر الصباح والمساء
وتقتل انبلاجة الضياء
في عيون الطيبين الوادعين *
وتملأ الفضاء بالعدم
فأين جلوة الزمن ؟
وأين فورة اللحن الشجيِّ
وانطلاقة النغم ؟

فالشاعر في هذه القصيدة يتذكر رحيل الموسيقار محمد عبد الوهاب، وفيها قد لجأ إلى القافية المرسلة، وحاول إخفاء حرف الروي، وكان ذلك بقصد فني إذ إن حرف الروي يعطي القصيدة طابعًا موسيقيًا وغنائيًا، وهو يريد إثبات موت الغناء والموسيقى بموت عبد الوهاب، فلم يجد إلا إخفاء حرف الروي حتى يختفي النغم الموسيقي الظاهر من النص. وإذا اختفت الموسيقية بالنص أصيب النص بالجفاف والبرود؛ لأنه افتقد أهم عنصر من عناصر جودة النص الشعري، ولذا لجأ الشاعر إلى أساليب تسهم في خلق نغم يضيء الطريق أمام المتلقي.

من هذه الوسائل - مثلا - استعمال الخبن في التفاعيل، فالمقطع السابق يحتوي على ٢٨ تفعيلة، جاءت أكثر من (٢٣) تفعيلة منها مخبونة (حذف الثاني الساكن)

كما لجأ الشاعر إلى (تسكين) الحرف الأخير من السطر الشعري في (الصميم مصوبه/ الجمال/ المساء/ الوادعين..)، وفي المقطع - أيضًا- استخدم الشاعر حرف الألف بكثرة في (طاشت/ السهام/ مواطن/ الصفاء/ الجمال/ طائر/ الصباح/ المساء انبلاجه/ الضياء .....).

كل هذه الوسائل أعطت النص نوعًا من النغم الممزوج بالحزن، فيستطيع المتلقي متابعته والامتزاج به.

ولو أخذنا مثالا أخر من قصيدة "يقول الدم العربي"(١) يقول فيها:

وجهي سحابة يُتم
تعشش في كل بيت
وتترك بعض عناكبها في تراب الملامح
وجهي الذي يتشكل في كل حال
ويلبس أقنعة لا تبوح
وينظر في رحم الغيب
ماذا تجن الغيوم ؟
وماذا تقول البروق ؟
وماذا تخبئ عاصفة في العروق ؟
ودمدمة في الرءوس
وأشبهت الليلة البارحه !

(١) يقول الدم العربي، ص ٧.

المقطع تسيطر عليه ملامح الأسى والحزن، ولذا أخفي الشاعر القافية، فالحالة النفسية والشعورية التي تسيطر عليه لا تسمح بالغنائية المفرطة، ومع ذلك لجأ الشاعر كعادته - إلى وسائل فنية تحاول تعويض النغم المفقود نتيجة غياب القافية، فلجأ إلى التكرار في كلمات (وجهي) مرتين وحرف الجر (في) ست مرات، وأداة الاستفهام (ماذا) ثلاث مرات، كما لجأ إلى تثبيت تفعيلة نهاية السطر الشعرى، وخاصة في الأسطر الأخيرة وفيها التزم الشاعر في نهاية السطر بالقبض (حذف الساكن الخامس) فتنتقل (فعولن) إلى (فعول) وذلك من شأنه إيجاد نغم ثابت رغم اختلاف حرف الروي.

ويمكن أيضًا ملاحظة هذه القوافي المرسلة في العديد من القصائد مثل: "هلوسة"(١)، البحث عن مأوى(٢)، رحيل النوارس(٣)..... وغيرها.

تكشف دراسة القافية في شعر فاروق شوشة عن عدة حقائق أهمها:

١. تلعب القافية دورًا رئيسًا في البناء الشعري لدى الشاعر، فهو لم يتخل عنها حتى أواخر أعماله، وإن تخفف منها في أعماله الأخيرة.

٢. في حالة عدم التزامه بالقافية، يلجأ الشاعر إلى وسائل فنية أخرى في محاولة منه لتعويض النغم، حتى لا يفقد بناؤه الشعري التجانس الصوتي والبناء الموسيقي اللذين يسيطران على المتلقي.

٣. عندما يلتزم فاروق شوشة بالقافية، وتتخذ شكل التوحد وذلك في الشعر العمودي، فإنه يستعمل الألفاظ القوية، والصور البدوية، وذلك من شأنه

(١) هنت لك، ص ١٦.
(٢) المصدر السابق، ص ٤٥.
(٣) سيد الماء، ص ٧٧.

عودة القصيدة إلى الماضي شكلا وصورًا وألفاظًا، وكذلك عودة المتلقي إلى تلك البيئة فيعايشها وتعايشه.

٤. مازج فاروق بين شكلي القصيدة، فجاءت بعض قصائده، تتخذ الشكل العمودي والشكل الحديث معًا، وذلك من شأنه السيطرة على القافية في جانب، وإطلاقها في الجانب الآخر، كما استخدم نظام المقطوعات التي تتغير القافية فيها، مع كل مقطع. هذا المزج وكذلك اللجوء إلى نظام المقطوعات يؤديان إلى خفوت الرتابة الإيقاعية لدى المتلقي، ويعملان على إثراء النص نتيجة استخدام وسائل فنية جديدة.

رابعًا: الجناس: ـ

الجناس أو المجانسة لغة هي المشاكلة والمشابهة(١) واصطلاحًا يطلق على لون بلاغي لفظي به تتفق الكلمتان في اللفظ وتختلفان في المعنى(٢).

ولقد أظهرت دراسة القافية في شعر فاروق شوشة، اهتمامه الكبير بالجانب الصوتي والتشابه والتوازي بين الحروف، حتى أصبح هذا الجانب يلعب دورًا أساسيًا في بناء القصيدة لديه. فقد وجه الشاعر كل طاقاته الفنية والإبداعية واللغوية لتحقيق هذا التوازي والتماثل، حتى يحقق النغم الموسيقي فيسيطر على المتلقي دون أية رتابة أو ملل

والمتأمل لشعر فاروق شوشة يجده قد أولى الجناس اهتمامًا كبيرًا، فقلما خلت قصيدة منه، وذلك باستثناء الديوان قبل الأخير "سيدة الماء" الذي تخلى فيه الشاعر عن هذه الظاهرة(٣) إلى حد ما، إذا ما قورن بالدواوين السابقة.

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، (جنس).

(٢) انظر: مجدي وهبة، معجم المصطلحات، ص ٢٦٩، وكذلك إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر ص ١١٥، وإبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص ١٢٤.

(٣) كان هذا الديوان بمثابة تجريب وتجديد في مجالات عدّة، ففيه مازج لأول مرة بين البحور بطريقة جديدة لم نعهد بعضها ، وفيه أهمل – إلى حد ما – الجناس.

ويمكن دراسة الجناس من خلال عدة محاور:

١- جناس القوافي. ٢-جناس الحشو. ٣-جناس الحشو والقافية

١- جناس القوافي:

الكلمات المتشابهة صوتيًّا وتشكل لبنة في بناء النص لا يقصد بها الجانب الموسيقي فقط، إنما تقصد لإحداث الأثر الموسيقي، واستكمال دائرة الدلالة، ومن خلال الأمثلة الآتية يمكن توضيح ذلك ففي قصيدة "ترنيمة النور"(١) يقول:

يا ضياء يتجلى
وشعاعًا قد أهلا
ها.. فؤادي يتملى
فاستبق أهلا فأهلا
يا رحيقًا يتقطر
ونداء يتعطر
ها.. فؤادي يتنور
بضياء قد أطلا

في المقطع السابق اعتمد الشاعر اعتمادًا كليًا على الجناس من خلال الكلمات (يتجلى/ يتملى)، (أهلا / أطلا)، (يتقطر، يتعطر، يتنور)، فالشاعر يترنّم للنور في القصيدة، وهو ما صرح به في العنوان، وهذا الترنم يتلاءم معه التماثل الصوتي، والجناس واستخدام الجمل القصيرة، وكل منهما متحقق خلال المقطع. فقد أدت الجمل القصيرة والتماثل الصوتي والجناس إلى الغنائية الموسيقية التي تتلاءم مع ترانيم الشاعر في

(١) يقول الدم العربي، ص ٨٣.

القصيدة، فكان الجناس مقصودًا ليس فقط للجانب الإيقاعي إنما لاستكمال الدلالة في النص.

ويمكن ملاحظة ذلك في قصيدة "الليل موعدنا" يقول:[١]

ومادام في القلب صوت يُردَّد

وفي مقبل العمر عمر تجدَّد

فأهلا، وإن لم تجئ يا صباح

وأهلا

وإن جئتنا

يا رياح

الشاعر يتحدث إلى محبوبته معاهدًا إياها على دوام الحب والوصال مادام في القلب نبض ومادام في العمر بقية. فيلاحظ بالمقطع أن الشاعر استخدم الجناس في (يردد/ تجدد) فالكلمتان منتميتان إلى حقل دلالي واحد وهو التردد، فلجأ الشاعر إلى تكرار/ حرف (الدال) ثلاث مرات، وهو ما يؤكد دوام الاتصال والتجدد بين الشاعر ومحبوبته، إضافة إلى أنه يخاطب محبوبته، فهو في مقام غناء وسعادة، فلجأ للجناس الذي يؤدي مقصوده. وفي قصيدة أخرى يقول[٢]:

متجه أنت. .....

ولا تدرى أيان تكون!

فتخيّر أرضًا وطريقًا

(١) يقول الدم العربي، ص ٧٩.
(٢) المصدر السابق، ص ٣٦.

وتخيّر عمرًا ورفيقا

وتخيّر شجنًا وحريقا

وتخيّر سجنك أو منفاك

فالأرض منافٍ وسجون

العمر يهون . ... والموت يهون . ..... والحلم الغائب ليس يهون

يلاحظ اعتماد الشاعر على التماثل الصوتي والجناس في كلمات (طريقًا/ رفيقًا حريقًا) فالمقطع يتحدث عن عالم الواقع حيث تتساوى فيه الأشياء، وتختلط فيه الأوراق. ولذا يتوجّب علينا الاختيار فهو المحدّد لهذا المستقبل، لذا كانت الوصية باختيار الطريق الصحيح المؤدى للحرية، وضرورة اختيار الرفيق، فمعه يتحقق العمر الذي نحلم به (الحرية). والشاعر في تلك اللحظات يشد على أيدي الرفاق، فيوصى باختيار الطرق الصعبة، الكفاح/ الحريق فهي سبيل الحرية، ولو أدى ذلك إلى السجن أو المنفى، فالواقع الذي نعيش فيه والأرض التي نحيا عليها ليست سوى منفى أو سجن كبير، فكل شيء يهون، العمر، الموت، ولكن حلمنا بالحرية ليس يهون.

يستخدم الشاعر التوازى الصوتي، والجناس، والجمل القصيرة. وتؤدي هذه الأشياء إلى استكمال دائرة الدلالة المقصودة، إضافة إلى إثارة المتلقي من خلال الجرس الموسيقي المؤثر، فتؤدي هذه الإثارة إلى متابعة المبدع فيما يقول.

وفي قصيدة هئت لك يقول(١):

يا من يغريه الوقت وتدفعه الساعة

يتلصص حوله

(١) هئت لك، ص ١٤.

كي ينأى عن زمن هالك

أو طعنة لص فاتك

ولى زمن النفط

وجاء زمان القحط

وصار القرصان مظله!

الشاعر يجانس بين (النفط/ القحط) كي يعبّر عن شدة المخالفة ومعاكسة الأشياء التي تتبدّل وتتغيّر. ومما ساعد على الانتباه إلى هذه المخالفة قوله (ولي، جاء) والفاعل لكل منهما ثابت (الزمن)، وإن لحقه بعض التغيير.

وعلى هذا فيمكن القول إن الفعل متغير، والفاعل لم يتصف بالثبات الكلي فكانت النتيجة التغير الكامل من نفط إلى قحط.

وعلى هذا يمكننا القول إن الجناس في تجربة فاروق شوشة لا يقصد لإحداث الغنائية الموسيقية فقط، إنما له جانب دلالي كبير في إظهار المعنى المقصود.

٢ـ جناس الحشو:

لم يقتصر فاروق شوشة على الاهتمام بنهايات الأسطر الشعرية (القافية) فقط إنما تعداها إلى الحشو، مدركًا أن الاهتمام بالقمة لابد أن يبدأ من القاعدة، ولهذا أَوْلى فاروق الحشو عناية خاصة حتى يحقق الغنائية المطلوبة ويهيئ المتلقي للاستجابة الدلالية، ومن هنا كان الجناس في الحشو، ومن أمثلة ذلك قصيدة "هئت لك" يقول فيها (١):

(١) هئت لك، ص ١٤.

والموت مسافة بوحٍ

ومساحة جرحٍ

وفُجاءة رحلة

جزر تتباعد في ثبج الطوفان

الشاعر يجانس في الحشو من خلال كلمتي (مسافة/ مساحة)، فضلا عن التماثل الصوتي في (بوح/ جرح)، فالجناس يحقق أن للموت ازدواجية، فهو مسافة بوح يتحقق من خلاله اعترافات النفس الداخلية دون كذب ومواربة، وهو أيضًا - الموت - يترك مساحة واسعة من الجراح الدامية للأهل والأصدقاء. . هذه الازدواجية حققها الشاعر بالجناس حتى يرسخها لدى المتلقي، فجاء بجملة فنية من خصائصها التأثير، فضلا عن غنائيتها.

ويمكننا أيضا الانتباه إلى الجناس في الحشو من خلال قوله(١):

من أي قاع سحيق سوف نبتدئ ..... وكلما لاح نجم راح ينطفئ

الشاعر يجانس في الحشو من خلال كلمتي (لاح/ راح)، وهو في القصيدة يتحدث عن الوحدة العربية التي توأد قبل ميلادها، فهي كالنجمة إذا لاحت راحت تنطفئ، فالجناس حقق السرعة في الاختفاء، فهي لم تبزغ ولم تتحقق بعد، إنما بدت ملامحها في الأفق، ومع ذلك راحت في الانزواء والانطفاء. فالجناس في البيت حقق الدلالة المعنوية - في سرعة الانطفاء – وحقق الناحية الموسيقية الغنائية للمتلقي.

ومن جناس الحشو -أيضًا- قوله في قصيدة الرحيل(٢):

(١) المصدر السابق، ص ٧٩.
(٢) الأعمال الكاملة، ص ١٥٧.

اشتقت يا صحاب أن أكون واحدًا من الذين يملكون

حظ يومهم من المرح

وحظ ليلهم من الشطاره !

العابرين كل ساحة ومعترك

الناهشين كل حرمة وعرض

المالئين العين في جساره

.....

وأتقنوا التصريح والتلميح والإشاره!

الشاعر يجانس في المقطع داخل الحشو بين كلمتي (التصريح/ التلميح) فهو ينعى حظه أنه جاء في هذا الزمن الذي لا يقدر الأشياء، فتمنى أن يملك حظ يومه من الشطارة ويتقن كل الفنون حتى يحقق حظه المفقود، وكأن الحظ لا يسير إلا مع من يتقلب على كل وجه ولون، فيصرح تارة، فإن لم يستطع فيلمح تارة أخرى، فإن لم يستطع فيشير تارة ثالثة هذه الأشياء تحتاج إلى مؤهلات يفتقدها الشاعر، لذا كان حظه مفقودًا.

ومن جناس الحشو أيضا قوله في قصيدة "باسم الكلمة "(١).

وطوّفت تغوص في معابر السنين

تلاحق الذي مضي. .....

تستشرف القادم من نهارنا. ..

وتجرف الحدود والسدود والركام

السندباد عاد في ضميرنا. ..

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢٠٩.

الشاعر يستعمل الجناس في (الحدود والسدود)، فضلا عن التماثل والتوافق الصوتي في (السندباد عاد). فهو في المقطع يوضح أهمية الكلمة وقوة تأثيرها فلم يستطع أحد أن يقف في طريقها، ولم يستطع أي سد أن يعرقل مسيرتها، وقد لعبت الحروف (دود) المكررة في الكلمتين موضع الجناس دور الحواجز القوية، ولكنها لم تفلح في إيقاف قوة الكلمة، فإذا بالكلمة تجرف الحواجز والقيود أمامها، حينئذ نستطيع القول بأن السندباد عاد من رحلاته العجيبة محملا بالطرائف والغرائب، بعد افتقاده سنوات وسنوات، ولكن عودته الآن إنما هي عودة في ضميرنا.

٣ـ جناس الحشو والقافية:

لم يقتصر الجناس على القافية، أو الحشو فقط، إنما تعدى إلى نوع ثالث وهو أن يجانس بين كلمة في الحشو وكلمة القافية، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة "مملكة الغسق"(١).

ليس في خارطة الدنيا مكاننا
وليس في صحائف التاريخ موضع لنا
ندور خارج السياق
والسباق دوننا انطلق !
بأي وجه نستر الوجه الدميم المخترق ؟

يتحدث الشاعر عن وجودنا – نحن العرب – على هامش الحياة، غير مشاركين في أحداثها، فنحن خارج سياق الأحداث، وأننا بعيدون عن حلقة السباق. فالجناس في كل من (السياق/السباق) وما فيهما من تماثل صوتي وبعد دلالي من شأنه توضيح فكرة

(١) هنت لك، ص ٨٨.

الشاعر بهامشية دور العرب، وبعدهم عن دائرة السباق. ويلاحظ أننا مازلنا (ندور) بصيغة المضارع التي تفيد التخبط وعدم الثبات والاستقرار، على حين أن السباق قد انطلق بصيغة التحقيق في الزمن الماضي.

ويمكن توضيح هذا اللون من الجناس من خلال قصيدة "أحزان الفقراء"(١).

أماه.. قد حل الظلام..

وعيون لا تنام. .....

طار عنها النوم والأمن وأحلام السلام

فقدت حارسها الفارع والليل قتام

الشاعر يجانس بين كلمتي (الأحلام، السلام) فهو يصور حال الناس بعد موت "عبد الناصر" فيصور تلك الطفلة التي تتحدث إلى أمها، بأن قد جاء الظلام ومع ذلك فالعيون لم تنم، فقد ودعها الأمن والهدوء ورحل عنها النوم بلا عودة، وقد جاء الشاعر بكلمات تناسب ما ذكر، وتستكمل دائرة الدلالة فضلا عن تحقيق الإيقاع،

فالنوم ← أحلام، والأمن ← السلام

وكأن الأطفال لم يفقدوا الأمن والنوم فقط، إنما فقدوا المستقبل (الأحلام)، وذلك بانعدام عنصر (السلام).

ويتضح أيضًا هذا الجناس في قصيدة أصوات من تاريخ قديم(٢).

يدعون: ويك عنترا المقدام.. كن لنا

لعبلة المنى، لعبس، للعرب

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢١٧.
(٢) الأعمال الكاملة، ص ٢٤٩.

لكل مظلوم مطارد يقتاته الحمام والظلام! (*)

الشاعر يجانس بين (الحمام، والظلام). فهو يتحدث عن عنترة ذلك الفارس القديم فهو الأمل الغائب، وهو المخلص من حياة الذل، نترقب حضوره، فالشاعر يصور حال المظلوم المطارد وهو ينتظر مجيء الفارس، فهو بين فكي الرحا، موت ينتظره وظلام نفسي يعيش فيه، وبين الموت والظلام يعيش المظلوم العربي في انتظار عودة عنترة. .. والجناس بين (الحمام، والظلام) عكس للمتلقي الحالة النفسية التي يعيشها ذلك المظلوم، فاستكمل بذلك الدائرة الدلالية.

ولهذا يمكن القول إن الشاعر يعتمد على الجناس بكافة أشكاله، وذلك لإيضاح الناحية الدلالية فضلا عن تحقيق الإيقاع للنص، فهو – الجناس – لبنة رئيسة في بناء النص الشعري لدى فاروق شوشة.

خامسًا: التكـرار: ـ

تعتمد القصيدة في بنائها على الوحدات النغمية التي تتكرر بانتظام داخل البيت الشعري أو السطر الشعري. وظاهرة التكرار في شعرنا الحديث أصبحت سمة من سماته ولكن يجب التفرقة بين تكرار يأتي بقصد الجناس أو لتحسين العبارة، وبين تكرار يأتي ليؤدي دوره في السياق العام(١).

والمتتبع للشعر المعاصر يدرك أن بنية التكرار هي أكثر البنى التي تعامل معها هؤلاء الشعراء ووظفوها بكثافة، لإنتاج الدلالة، بحيث يمكن القول إن بنية التكرار على اختلاف

(*) ورد السطر كما هو مدون بالشكل، وهنا يحدث كسر في الوزن، والواجب أن يكون هكذا:
لكل مظلوم مطارد (متفعلن مستفعلن فعل)
يقتاته الحمام والظلام (مستفعلن متفعلن فعول).

(١) انظر، مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند الشابي، ص ٤٤٣.

أنماطها تحل في كل نص شعري على نحو من الأنحاء، بل إنها أحيانا قد تستغرق النص الشعري كله(١).

على أن الكلمة أو الصورة المكررة لا تؤدي نفس ما أدته في المرة الأولى، بل تغايرها دلاليًا، إما بالتأكيد أو بالإضافة.

والمتأمل في شعر فاروق شوشة يدرك مدى اهتمامه بالتكرار، فقد استعمله على مستويات متعددة، فلديه تكرار الكلمة وتكرار السطر الشعري، وتكرار تركيب، أو تكرار مقطع، وكذا تكرار صيغة صرفية، أو فعل معين. ..

١- مستوى تكرار الكلمة، وهو أن تكرر الكلمة أكثر من مرة في النص الشعري، وذلك بهدف إيجاد إيقاع معين للنص، وكذا استكمال الدائرة الدلالية به، وذلك مثل قصيدة "بلادي التي أكلت عاشقيها"(٢).

داسها حظها مرتين، استكانت

وعاودها الصحو

فانفجرت، بدأت عزفها

في اندلاع الحريق

ونزف الخلايا

شظايا. .....!

شظايا !

(١) انظر، د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ١٠٧، وما بعدها.
(٢) هنت لك، ص ١٠٧.

الشاعر يكرر كلمة (شظايا) على سطرين، في الأولى يعقبها نقاط الحذف (...) وتختفي النقاط في الثانية. وتكرارها بهذه الصورة المكتوبة، إنما هو تمثيل لصورة الشظايا المتطايرة والمتعاقبة. .. فلم يكن نزف الخلايا دفعة واحدة، إنما كان على فترات متعاقبة وهو ما صوره لنا في التكرار، وساعده في تلقى ذلك الرؤية البصرية في قراءة الديوان واستخدام أجهزة الطباعة وتدخلها في تحديد الدلالة.

وفي قصيدة "يقول الدم العربي"(١) يقول:

أخيرًا

يقول الدم العربي:

أسيل. .....

فلا يتداعى ورائي النخيل

ولا ينبت الشجر المستحيل

أسيل. .....

الشاعر يكرر كلمة (أسيل) مرتين، وكأنه أراد أن يصور حركة سيلان الدماء المستمرة، فجاء بالكلمة وأعقبها نقاط الحذف، دلالة على كثرة السيلان، لكنه بطيء الجريان ولا فائدة مرجوة من ورائه.

ويمكن ملاحظة تكرار (الكلمة) أيضًا من خلال قصيدة (الأسئلة)(٢).

وهذى المياه المحيطة تنهل شعرًا

ولؤلؤة

(١) يقول الدم العربي، ص ٨.
(٢) سيدة الماء، ص ٨٨.

ونجومًا تميل مع الموج حيث يميل

إن قافلتي بالعراء

ووجهيَ للشمس منشعب

فالشاعر يكرر كلمة (تميل) مرتين، فقد أراد من خلالها أن يعمق حركة الموج وهو يتهادى مائلا، فكرر كلمة (الميل). ومما ساعد على تعميق هذا الإحساس، حروف العلة الواردة في السطر نفسه (و/ ى) وهما أيضًا مكررتان. وعلى هذا فالشاعر حينما يكرر الكلمة، فإنه لا يقصد بها تأكيدًا أو جناسًا فقط، إنما يريد بها نقل إحساسه وشعوره وتعميق الإحساس لدى المتلقي(١).

٢- التكرار على مستوى الجملة (السطر الشعري) يمكن توضيحه من خلال هذه النماذج.

(١) كنت فيهم. .. واحدًا منهم. .. لهم

حبة القمح وجلباب الشتاء

ويد الرحمة في لفح البلاء

والأب الحاني إذا عز الدواء

كنت فيهم. .. واحدًا منهم. .. لهم

صوتهم. .. صوت المآسي والشقاء

والغد المأمول في عين الرجاء

كنت فيهم أنت. .. في تاريخهم

---

(١) يمكن ملاحظ تكرار الكلمة في ديوان الدائرة المحكمة –مثلا– في صفحات ١٢، ١٥، ٣٣، ٣٨، ٤٥، وفي ديوان لؤلؤة في القلب، ٥، ١٠، ١١، ١٦، ٢١، ٢٢، ٢٥، ٣٣، ٧٤، ٧٦، ٧٩، ٨٠، ٨٢، ٨٨، ٩٣، وفي ديوان يقول الدم العربي، ٨، ١٩، ٢٩، ٤٦، ٥٣، ٥٩، ٦٦، هئت لك، ٩، ٢٥، ٦٨، ٩٧، ١٠١، ١٧، ١١٥، سيدة الماء ١٠، ٧٨، ٨٩، ٨٨.

لغة الأرض. ..
وموال الفداء(١).

(٢) كانت في البدء الكلمة
قبسًا من نور الله
وسرًا من أسرار الكون
وفيضًا من نور الحكمة
كانت في البدء الكلمه
صوتًا كهدير الريح
وعصف الموج(٢).

يلاحظ في النموذج الأوّل أن الشاعر يتحدث عن فقد جمال عبد الناصر، فيكرر السطر الشعري "كنت فيهم. .. واحدًا منهم. .. لهم"، واستخدام الشاعر للماضي (كنت) دلالة تحقق الفعل، فالحديث عن تاريخ مضى للرجل، وكيف كان يشعر بآلام الشعب، فهو واحد منهم، وهو لهم، هذا الأمر لم يكن شيئًا طارئًا في زمن ما، إنما هو فعل اعتيادي محقق دلّ عليه التكرار.

وفي النموذج الثاني تكررت جملة (كانت في البدء الكلمة) على مدار القصيدة نحو أربع مرات، الشاعر يقارن في القصيدة بين دور الكلمة قديمًا في تحريك المشاعر والأحاسيس للنضال، ودورها الهامشي الآن؛ ولذا راح يكرر الجملة إلحاحًا منه على تأكيد دور الكلمة المطلق في الزمن القديم، ولذا كان استخدامه للفعل (كانت) بصيغته الماضية.

(١) الأعمال الشعرية، ص ٢٢٠.
(٢) هئت لك، ص ٩٥.

ويمكن القول إن استخدام فاروق شوشة لتكرار السطر الشعري (الجملة) من السمات التي تميز شعره، فقد اعتمد عليه اعتمادًا كبيرًا؛ لأنه يسهم في بناء النص دلاليًا وإيقاعيًا(١).

٣- تكرار التركيب وهو ما يسمى في البلاغة "بالموازنة" أي أن تكون ألفاظ الفواصل في الكلام متساوية مع الوزن(٢) كأن يأتي سطران أو أكثر على شكل تركيب نحوي وصرفي وصوتي واحد، مع اختلاف الصورة فيما بينهما، هذا اللون من التكرار يعتمد عليه الشاعر كثيرًا، فهو يعطي النص بعدًا إيقاعيًا ونغمًا إضافيًّا إضافة إلى استغلاله في التوظيف الدلالي للنص الشعري، ويتضح ذلك في قوله

وأنت تنبضين بالحياة والإيمان. .....

وتنثرين الحب في أعمدة الدخان. .....

وتعبرين السور نحو فجرك الوليد

يا يوم رحلة العبور

يا يوم هدم السور(٣)

يلاحظ أن السطرين الأخيرين يتفقان في التركيب النحوي. هذا التركيب المكرر على سطرين، لم يكن القصد منه الإيقاع فقط، بل الهدف دلالي أيضًا، وكأنه يقول إن هدم سور (برلين) هو نفسه يوم الانتصار العظيم، بتحقيق الوحدة، فهو يوم مشهود معروف لا ينبغي أن ينسى.

---

(١) انظر، ديوان لؤلؤة في القلب، صفحات ٧، ٩، ١٦، ٢٢، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٤٠، ٥٠، ٦٦، ٦٨، ٧٢، ٨١، ٨٣ ديوان سيدة الماء، ٣٩، ٦٠، ٨٣، يقول الدم العربي، ٧، ١٣، ١٩، ٢٢، ٤٨، الدائرة المحكمة ١٢، ٣٤، ٤٣ ٥٠، ٦٠، هئت لك ١١، ٢١، ٦٢، ٦٣، ٧٣، ٧٧، ٨٠، ٩٥، ١١٠، لغة من دم العاشقين، ١٥، ٢٣، ٩٧، ١٠٠.

(٢) الدمنهوري، حلية اللب المصون، ص ١٥٧، والسيوطي، شرح عقود الجمان، ص ١٥٢.

(٣) الأعمال الكاملة، ص ٢٣١.

وكذلك يتضح هذا اللون من التكرار في قوله:

عنترة الفارس: كان هاهنا، وغاب

عنترة العاشق: عاش هاهنا، وغاب

عنترة الإنسان: كان واحدًا منكم، وغاب(١)

يلاحظ أن الشاعر يأتي لعنترة بـ (الفارس / العاشق / الإنسان).

أي أن الفروسية والعشق وجهان لعملة الإنسان، وكأن الإنسان لا يستحق وصفه بالإنسانية إلا من خلال عشقه وفروسيته، تمامًا كما كان عنترة يجمع بينها الثلاثة، وفي ذلك إيحاء بأن هذه الأوصاف الثلاثة (كانت) موجودة بيننا، ولكنها (غابت) حينما تقاعس الأبناء في الوصول إلى ما كان عليه الآباء.

وهذا اللون من التكرار يمكن ملاحظته في العديد من القصائد(٢).

٤- ومن أشكال التكرار في شعر فاروق شوشة ما يمكن أن يطلق عليه "التدرج" وهو يعتمد على تكرار اللفظ والانتقال به إلى لفظ آخر، ثم تكرار هذا اللفظ الثاني والانتقال به إلى لفظ ثالث، هكذا يتم الانتقال من لفظ إلى لفظ أخر حتى يستكمل الدائرة الدلالية، ويتحقق في النهاية مقصد الشاعر، ويبرز للمتلقي ومن أمثلة ذلك قوله(٣).

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٥٠.

(٢) انظر، مثلا، ديوان الأعمال الكاملة صفحات ١٦١، ١٨٢، ١٦٨، ١٩٦، ٢٠١، ٢١٠، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٣١، ٢٥٠، ديوان في انتظار ما لا يجيء ١١، ٧٠، ٨٨، ٩٦، ٢٢، ٣٩، ٤٥، ٦٢، ١٠٥، الدائرة المحكمة ٧،٨، ١٤، ١٨ ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٢٨، ٤٤، ٦٢، ٦٤، لؤلؤة في القلب ٦، ٣٦، ٤٠، ٤١، ٤٥، ٤٦، ٥٣، ٥٦، ٤٧ ٦٥، ٨٣، ٨٦، سيدة الماء، ٦٦، ٨٣، يقول الدم العربي في أكثر من ١٢ موضع منها ٩، ١١، ١٥، ٢٠، ٢٩، ٣٠ لغة من دم العاشقين، ٢٩، ٣٢، ٤٦، ٥٨...

(٣) هنت لك، ص ٧٨.

فدعينا نتماسك !

واهتفي بالقوم يصغون إلى عيني بمامه:

جبل ينطق أشجارًا

وأشجار تشكلن رجالا

ورجال يسكنون العاصفة

فلنقاتل. .....

فالتدرج هنا ناتج عن الانتقال من (الجبل) إلى (الشجر) ومنه إلى (الرجال) والتدرج هنا ظاهر ومقصود، ويأخذ شكلا تصاعديًا: من صخر لا روح فيه ← إلى روح لا تملك الفعل ← إلى روح تملك التغيير والفعل، حتى إذا وصل إلى النهاية (الرجال) الذين لا يخشون شيئًا ويسكنون العواصف، فكانت النهاية بصيغة الأمر (فلنقاتل)، وهو الهدف الذي سعى إليه الشاعر.

ويمكن - أيضًا - ملاحظة تكرار التدرج من خلال المثال التالي:

تتشكل كل حروف الكلمة

تصبح حجرًا

حجرًا يصبح وطنًا

وطنًا يتشكل

يأخذ موقعه بين خطوط الطول

ويشمخ بين خطوط العرض(١)

(١) المصدر السابق، ص ١٠٠.

يلاحظ الانتقال من (الكلمة) إلى (الحجر) إلى (الوطن) إلى (الشموخ) فالشاعر يتدرج بالنص تصاعديًا حتى يصل من الكلمة إلى الشموخ، وكأننا لا نصل إلى الشموخ والازدهار، إلاّ إذا تحررت الكلمة من أغلالها وشاركت في بناء الوطن.

٥- ومن أشكال التكرار في شعر فاروق شوشة ما يسمى بـ "العكس والتبديل" وهو قلب التركيب وتبديل جزء منها بالآخر أو تغيير ترتيب الكلمات(١) بشكل عكسي. وهذا يقوم على مبدأ التكافؤ بين التركيبين أو الكلمتين. وتكمن أهمية هذا اللون من التكرار في تلوين العبارة وإضفاء روح النغم الموسيقي لها إضافة إلى تقوية الدلالة ومن أمثلة ذلك قوله(٢):

أكان رسامًا !
يصبغ بالألوان وجه اللحظة الحزينه
وينتقي من مفرداتها حروف ريشته
من قبل أن ينغمس السواد في البياض والبياض في السواد
ليصبحا شكلا وأحجامًا. .....

فالتكافؤ واضح بين (السواد) و(البياض) بالنسبة للفنان أمام ريشته. ولهذا جاء هذا التوازي الصوتي الواضح بينهما، حتى كأنهما وحدة لونية واحدة.

٦- تكرار المقطع، وهو أن يأتي الشاعر بمقطع مكون من عدة أسطر في القصيدة، ثم يكرره مرة ثانية في نفس القصيدة بهدف جذب انتباه المتلقي، والتأكيد على المعنى

(١) السيوطي، شرح عقود الجمان، ص ١١١.
(٢) الأعمال الكاملة، ص ١٦٦.

الدلالي الكامن من ورائه. ويمثل هذا النوع من التكرار قصيدة "لا مفر"[(١)] إذ بدأها الشاعر بقوله:

١- هذا أنا. .....

٢- وفي نهاية الطريق. .. أنت

٣- واحة شهية، سحابة سخية تمر

٤- أدمنت ظلها. ..... ولا مفر

٥- والآخرون. ..... بيننا !

ثم كرر الشاعر الأسطر (١، ٢، ٥) في نهاية القصيدة، فالشاعر أراد أن يقول إنه في داخل حلقة لا يستطيع الخروج منها ولا يستطيع الفرار من داخلها، فجاء بمطلع القصيدة يطابق الختام، وكان ذلك بمثابة القيد المحكم، فمهما حاول الفرار فإنه داخل هذه الحلقة. وقد أكد هذا التصور عنوان القصيدة "لا مفر".

وكذلك في قصيدة "وحدك المصير"[(٢)] يكرر الشاعر قوله:

أكلما خطوت كان في اتجاهك المسير!

ألست وحدك المصير!

فالشاعر يؤكد أنه مهما حاول أن يخطو بعيدًا عنها، فإذا به يخطو نحوها، فهي كل شيء إليه، وهي مصيره المكتوب مهما كان سعيه. فتكرار الجملة يؤكد هذا المعنى، وبدا الشاعر كأنه مسلم بهذا المصير، وذلك القضاء فراح يردده من حين لآخر...[(٣)].

---

(١) الدائرة المحكمة، ص ٥، ١٠.

(٢) لؤلؤة في القلب، ص ٥٠، ٥١، ٥٢.

(٣) لمزيد من هذا التكرار، انظر، ديوان لؤلؤة في القلب، ص ٩٢، ٨٢، وديوان يقول الدم العربي، ص ٧،٨،١٠، ١٨،١٩ وديوان في انتظار ما لا يجيء، ص ٧١، ٧٢، ٧٩، الأعمال الكاملة، ص ١٩٤.

٧- من أشكال التكرار - أيضا - تكرار الصيغ الصرفية، وهو حشد وزن صرفي معين في عدة أسطر متجاورة، فيصبغ هذا المقطع بإيقاع خاص يغاير المقاطع الأخرى في القصيدة ويوجد هذا اللون التكرارى فى قصيدة "حبنا".

وكاذب هو البكاء .. والشكاية المهترئة

وباطل هذا التظاهر المقيت بالندم

فليس في عيوننا سوى انطفاءة العيون في انكسار

وأنت قابع هناك، هامد الجناح، راعف المنقار

يا حبنا الحبيس في خزائن التذكار

تجيئنا من بعد غيبة الربيع والأمطار

استعمل الشاعر في هذا المقطع الصغير صيغة اسم الفاعل في (كاذب/ باطل/ قابع هامد/ راعف). فالشاعر يتحدث عن الحب الذي ولد في الزمن الخطأ، فراح يهزأ بالبكاء والشكاية، واختلطت أمامه المظاهر فأصبحت باطلة زائفة، وأصبح الحب في هذا الزمن هامد الجناح، لم يستطع أن يحلق في السماء. إنه قابع هناك في زمن بعيد، حبيس كأشياء كثيرة. فيلاحظ أن كثرة استعمال الشاعر لصيغة اسم الفاعل أعطت المقطع لونًا من ألوان الثبات والاستقرار، ثبات الكذب، ثبات الباطل، حتى ضياع الحب وافتقاده أصبح مألوفًا لدى النفوس.

وكذلك يمكن توضيح هذا التكرار من خلال قصيدة "أحزان الفقراء"(١).

صوتك الحاني الجسور

قادم يجتاز أسوار التواريخ البعيده

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢١٧.

حامل من عطر "طيبه"

قصة المجد ورؤياه العجيبه

ساكب في وضح الشمس وفي وكر النسور

لحن دنيانا الجديده

الشاعر يتحدث عن جمال عبد الناصر وكيف كان، فراح يستعمل صيغة اسم الفاعل في (حاني / قادم / حامل / ساكب)، ويلاحظ التدرج التصاعدي من الحنو في الطبع ← إلى القدوم وتحطيم الأسوار ← إلى حمل عطر التاريخ - فكانت النتيجة ← سكب اللحن الجديد، ومع هذا التدرج التصاعدي، قد لعبت صيغة اسم الفاعل دورها في ثبات الخطا التي يخطوها الزعيم الراحل دون خوف أو وجل....

ويمكن أيضا إيجاد هذا اللون من ألوان التكرار في العديد من القصائد(١)

٨- من أشكال التكرار المستخدم بكثرة في شعر فاروق شوشة، تكرار صيغة ثابتة للفعل، وهذا من شأنه إحداث إيقاع ظاهر وبارز يهيمن على المتلقي، ومن بين أمثلة هذا التكرار قصيدة " ويجيء شتاء "(٢) يقول:

ويجئ شتاء

يتلاصق وهمانا

تتعانق روحانا

تتجمع في أوتار الأعماق دماء

يتماوج فينا نبض الشوق. .. تتداخل فينا الأصداء

(١) انظر، مثلا،ديوان في انتظار ما لا يجيء،ص ٨٢،لؤلؤة في القلب،ص ٢٢،ص ١٧يقول الدم العربي،ص ٣٥،٣٦

(٢) الأعمال الكاملة، ص ١٦٣.

يتزحم فينا وهج الدفء

وتنطق في شفتينا الأشياء

الشاعر في المقطع السابق لم يكتف بالقافية الظاهرة الواضحة، إنما اهتم أيضًا بالإيقاع الداخلي للنص، وذلك من خلال الفعل المضارع الذي جاء على وزن ثابت وذلك في كلمات (يتلاصق/ تتجمع/ تتعانق/ تتماوج/ تتداخل/ يتزحم). فالشاعر أراد أن يعبر عن مدى التمازج والالتحام والانصهار بينه وبين محبوبته، فاستخدم هذه الصيغة التي تنقل أحاسيسه ومشاعره للمتلقي إضافة إلى إحداث إيقاع في الحشو يكسب النص رونقًا جديدًا.

وفي قصيدة " أصوات من تاريخ قديم " يستخدم صيغة أخرى للفعل فيقول(١):

أدخل حلب الشهباء طليقًا أو مأسورًا

أغزو .....

أطعن صدر الروم، أهتك درع الروم

وأجمع أسلاب الهلكى والمذعورين

أتحول في يوم النصر بيارق وفيالق

ونسورًا شمًا، وميامين

أدخل حلب الشهباء، طعينًا أو منصورا

أدخل في ركبك يا سيف الدولة، خلف غبار الفتح،

يصور الشاعر حال جندي من جنود سيف الدولة، فلم ينقله لنا بصيغة (السرد) أو الحكاية، إنما نقله بصيغة المتكلم حتى يمكن للمتلقي الاستجابة الفورية. فالمتحدث

(١) المصدر السابق، ص ٢٣٨.

إلينا هو مشارك في الأحداث وشاهد من أهلها، وبهذا البناء أدخل الشاعر الملتقي في التراث القديم، حتى يشاهد تلك المشاهد العظيمة التي أحدثها سيف الدولة، وذلك بفضل استخدامه للفعل المضارع، الذي يفيد الحال والاستقبال وكذلك استخدامه لضمير المتكلم أي الشاهد على هذه الأحداث. لذلك تكررت الأفعال أكثر من عشرين مرة على مدار هذا المقطع من القصيدة، ويلاحظ وجود هذا اللون من التكرار في العديد من القصائد(١)

٩- من أشكال التكرار أيضًا، تكرار الحرف في الكلمة الواحدة، فالمتأمل في شعر فاروق شوشة يجده يولي اهتمامًا خاصًا بالكلمات الرباعية المضعّفة، وهذه الكلمات من شأنها إيجاد نوع من الغنائية، ولكنه لم يأت بها للغنائية فقط إنما بقصد الدلالة أيضًا (٢).

ومن أمثلة تلك الكلمات قوله في قصيدة "أصوات من تاريخ قديم"(٣) مخاطبًا سيف الدولة:

يا سيف الدوله:

كل سيوف العرب تصلصل في الأغماد

تهسهس في صدأ الأقفال

(١) انظر، مثلا، ديوان الدائرة المحكمة، ص ١٤، ٥٢، ٤٢، ٦٣ لؤلؤة في القلب، ص ١٤، ١٥، ٩٢ سيدة الماء، ص ٩٥ يقول الدم العربي، ص ٩، ١٠، ٧١، ٨٤، لغة من دم العاشقين ١١، ٢٠، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٣٢، ٣٤، ٥٩ ٨٦، ٨٨، ١١٠ وقت لاقتناص الوقت ص٨، ٣٤، ٤٤.

(٢) قمت بإحصاء هذه الكلمات في بعض الدواوين، فكانت كالتالي:
أ- ديوان العيون المحترقة ١٤ كلمة.
ب- في انتظار مالا يجيء ١٧ كلمة.
ج- لؤلؤة في القلب ١١ كلمة.
د- الدائرة المحكمة ٨ مرات.
هـ- هئت لك ٢٣ كلمة.
و- سيدة الماء ١٢ كلمة.

(٣) الأعمال الكاملة، ص ٢٣٩.

يا سيف الدوله:

كل خيول العرب تحمحم في الأوتاد

وتصهل في نوبات التذكار

الشاعر في هذا المقطع، عندما استعمل الكلمات الرباعية (تصلصل، تهسهس تحمحم) فهو لا يقصد باستخدامها الغنائية، فقط إنما قصد – أيضًا - المحاكاة، أي محاكاة أصوات السيوف في داخل أغمادها وهي تريد الخروج من حبسها. فكان صوت (الصلصلة) أي اصطكاك السيف بالغمد، وهو أيضًا ما فعله (بالهسهسة) أي محاكاتها عند ارتطامها بصدأ الأقفال. وقد فعل ذلك أيضًا عندما استخدم (حمحمة) الخيول، فكأن الخيول تريد الخروج لساحات المعارك، فتصدر حمحمات/ أصوات تعبر عن استيائها لهذا الحبس المهين. وهو بهذا الاستعمال أراد أن ينقل للمتلقي حالة الاستياء العامة من أوضاع العرب الحالية، مستحضرًا رمزًا عربيًّا قديمًا وهو شخصية سيف الدولة (ت ٣٥٦هـ).

أما في قصيدة "أغنيتان لمصر"[(١)] فيقول في المقطع الثاني:

اليوم السابع جاء

والراية في أيدي الأبطال الشجعان

تتلألأ في وجه الدنيا

وترفرف أبدًا في خيلاء

من فوق التبة في سيناء

(١) في انتظار مالا يجيء، ص ١٠٢.

المقطع يصور مجال الغناء والفرحة بنصر أكتوبر العظيم، ولذلك جاءت الكلمات تعبر عن الغنائية المفرطة في الحشو من خلال (تتلألأ، وترفرف) فتكرار الحروف فيهما يعطي إيقاعًا، يضاف إلى إيقاع القافية في كلمات (جاء/ خيلاء/ سيناء)، وهذا يؤدي إلى الموسيقى الظاهرة، فالشاعر أراد أن يغني وينقل غناءه للمتلقي حتى يشاركه في فرحه فكان هذا التركيب، وعلى هذا فقد جاءت هذه الكلمات لإيصال دلالة يهدف إليها النص

١٠- ومن أشكال التكرار أيضًا، تكرار العطف بالواو أكثر من مرة في السطر الواحد مع ملاحظة أن الأسطر الموجود بها هذا اللون تتقارب فيها الكلمات المعطوفة من الناحية التركيبية. وهذا اللون من أكثر ألوان التكرار لدى الشاعر، وهو يساعده على إضفاء روح الإيقاع والنغم على النص، كما يزيد تنوعًا في الدلالة. مثال ذلك، قصيدة " تحت ظلال الزيزفون"(١) وهي من وحى زيارة الشاعر لألمانيا.

هذا .. أخيرًا .. وجهك المضرج الحزين
وجهك يا برلين. .....
٣- بعد انقشاع الحلم، والدخان، والسنين
دامعة العينين، تنهضين من حطامك المهين
تتوجين بالسلام فجرك المنور الجديد
وتغرسين وردة بيضاء، في حقول الطيبين الوادعين
ذكرى لمن تساقطوا وفي عيونهم حنين
وفي جباههم تطلع وفي ضلوعهم سجين

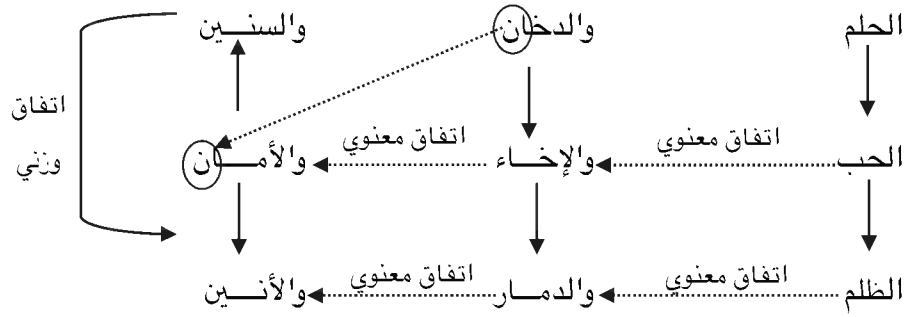
(١) الأعمال الكاملة، ص ٢٢٢.

٩- ينبض بالحب وبالإخاء والأمان

وتمسحين عن جبينك العنيد، ثأرك العتيد

١١- وتنفضين الظلم والدمار، والأنين

يلاحظ أن الشاعر في الأسطر (٣، ٩، ١١) من المقطع السابق يعتمد على العطف بالواو كثيرًا، مع ملاحظة التقارب التركيبي للكلمات المعطوفة، وجاءت الأسطر كالتالي



نلاحظ أن الكلمات الأولى (الحلم / الحب / الظلم) تتساوى صوتيًا مع بعضها وكذلك الكلمات الوسطى (الدخان / الإخاء / الدمار) أما الكلمات الأخيرة من السطر الشعري فتتساوى كلمتان (السنين / الأنين) وتدخل معها الكلمة الثالثة المخالفة (الأمان) في دوال صوتية واحدة وهي (الحركة الطويلة (المد) / النون الأخيرة). هذا العطف على هذا النسق له دلالته في المعنى.

ففي السطر الأول يتحدث عن برلين بعد انفتاحها على العالم الجديد. فقد اختفت عوالم الأحلام، وانقشع الدخان وانسحبت السنين تجرجر أذيالها، ثم تعود الواو للعطف مرة أخرى في السطر (٩)، لم يكتف الشاعر بذكر نبضات الحب، إنما هناك الإخاء، ومن ثم فيكون الأمان. وحينما نفضت برلين وجهها، فقد نفضت الظلم/ والدمار/ والأنين، ويلاحظ أن المعاني متجددة ومتغيرة، فالفرق كبير بين الظلم/ والدمار، فقد يكون هناك ظلم ولكن لم

يخلف دمارًا. وعلى هذا فالشاعر عندما يستخدم هذا اللون من تكرار العطف لا يستخدمه للإيقاع الموسيقي فقط، إنما لزيادة الرؤية الدلالية في النص الشعري(١).

١١- من أشكال التكرار الذي استعمله فاروق شوشة ما يسمى بـ "المشاكلة" وهي ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقًا أو تقديرًا(٢) إذن فهو تشابه تشابه اللفظين وتجاورهما ولكن المعنى يكون مختلفًا، ومثال ذلك قوله في قصيدة "من فدائي إلى صديقته"(٣).

المارد هز قيود الصمت

أطلق عينيه لكل النور

لم تبق سدود تمنعنا عن خوض الموت

لن تسَّاقط هذي الظلمة إلا بالظلمة

فالشاعر يصف ذلك المارد الذي هز قيد الصمت، محطمًا إياه، وأطلق عينيه للنور كل النور، ثم تحطمت العوائق والحواجز أمام ذلك الفدائي، ثم يأتي البيت الرابع معتمدًا على أسلوب (القصر) بالنفي والاستثناء، واعتمد أيضا على المشاكلة البلاغية، فالظلمة لا تزول إلا (بالنور)، ولكن الشاعر عدل عن استخدام لفظ النور إلى الظلمة، وكأنه أراد أن يوضح للمتلقي أن ذلك الفدائي يستخدم في حربه الوسائل التي يستخدمها العدو ويتعامل معه بنفس أسلحته، ولكن مع الفارق بين الحق/ والباطل. وعلى هذا فالكلمتين (الظلمة، والظلمة) إن تماثلا لفظًا فقد اختلفا معنى.(٤)

---

(١) لمزيد من الأمثلة لهذا النوع، انظر: الأعمال الكاملة (ديوان العيون المحترقة) ص ١٥٧، ١٦٤، ١٩٠، ٢٠٤ ٢١٦، ٢١٧، ٢٠٩، ٢٢٩، ٢٣٤، ٢٣٦.

(٢) انظر: الإيضاح للقزويني، ص٤٩٣، انظر، كذلك الحسين بن محمد الطيبي، التبيان في البيان، ص ٢٢٠ والسيوطي، شرح عقود الجمان، ص ١١٠، والدمنهوري، حلية اللب المصون، ص ١٣٤.

(٣) الأعمال الكاملة، ص ١١٣.

(٤) انظر: د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ٣١٨.

وعلى هذا يمكن القول إن بنية التكرار بأنواعها المختلفة التي لجأ إليها الشاعر، لم يقصد بها إحداث إيقاع موسيقي فقط، إنما كان اللجوء إليها ضرورة فنية يقتضيها المعنى والدلالة، وهو ما أعطى النص الشعري ثراءً فنيًّا(١).

سادسًا: الطباق:

من الألوان البلاغية التي تميز بها شعر فاروق شوشة اعتماده على أكثر من عنصر من شأنه توفير الإيقاع للمتلقي واستكمال الدوائر والحلقات الدلالية داخل النص

ومن تلك العناصر التي اعتمد عليها، عنصر الطباق(*) ولا تكمن فنيَّة الطباق في وضع لفظين متقابلين فقط في المعنى، إنما تكمن الفنية، في طريقة توظيف المطابقة دلاليًّا وتهيئة النص لتلقى هذا اللون من الألوان البديعية. ومن ذلك قوله في قصيدة "بغداد تثور"(٢).

شيء يولد كالأسطورة

---

(١) ويمكن ملاحظة تكرار حروف صوتية معينة مثل قوله:
تتداخل في سمعي أصداء صليل وصهيل
لاحظ حرف (الصاد) الأعمال الكاملة، ص ٢٣٦. وقوله:
وحول مصباحك.. أنشودتي حملتها لحن حياتي الحزين
لاحظ (الحاء).
وبين أنفاسك يا زهرتي أسندت أنفاسي إلى ياسمين
لاحظ (السين) لؤلؤة في القلب، ص ٨٠.
وكذلك قوله: وكنت، وكنا، وكانت لنا ظلال وعش حنون وأيك
(لاحظ الكاف) لؤلؤة في القلب، ص ٧٣.
وقوله: آه كم يحلو سناه
وهو مسكوب ندى في الصدور
سره يسري =
= كما تسري العطور
لاحظ (السين) يقول الدم العربي، ص ٨٢.

(*) أحصى بعض الدارسين بنية الطباق في ديوان "سيدة الماء" فكانت ٢٣ مرة أي بمعدل مرتين للقصيدة الواحدة انظر د. محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية ١٤٦

(٢) الأعمال الكاملة، ص ١١٥.

يولد في أعماق بلادي

شيء يا عيني المبهورة

يتفجر في وهج الشمس

٥- أرض صامتة تتكلم

كف بالأفراح تسلم

الشاعر يرصد لنا لحظة تاريخية من لحظات الأمة، وهي لحظة ميلاد الثورة. فتبدأ الدلالة في النمو التدريجي، فكانت البداية بكلمة (شيء) بصيغة النكرة لتخلق جوًّا من الإبهام والتساؤل، ثم يعقبها الفعل المبني للمجهول (يولد) فيزيد من عملية الإبهام، ثم تأتي كلمة (الأسطورة) لتنقل المتلقي إلى عالم الخرافة وتبعده عن العالم المشهود، ثم يأتي السطر الثاني، وفيه تبدأ لحظات الكشف الدلالي وذلك من خلال التركيب الإضافي في كلمة (بلادي)، ثم يتدخل الشاعر تعبيريًّا فيزيد من الإضاءة الدلالية في السطر الثالث من خلال جملة (يا عيني)، ثم يأتي التقابل في السطر الخامس بين (الصمت/ الكلام) في قوله أرض صامتة تتكلم.

وطريقة صياغة الشاعر على هذا النحو لها دلالتها.. (صامتة) بصيغة اسم الفاعل التي تدل على الثبات وعدم الحركة، و(تتكلم) بصيغة المضارع وهو للحال والاستقبال، وهو متحرّك غير ثابت، ومن هذا المتحرّك (الكلام) وتوقف وثبات (الصمت) كانت الأفراح في السطر الأخير.

ويمكن تأمل نص آخر، وهو جزء من قصيدة "بشرنا ثم تصوفنا"[(١)] يقول:

في الزمن المجنون بالتغيير كل آن

(١) في انتظار ما لا يجيء، ص ٤٦.

تماسكي، واتئدي

واستمسكي،ولا تفرطي، ولا تداوري

٥- فالصاحب الأمين خان

وكلنا من كأس غيره رشف

ما ضرّ لو تشابكت أنسابنا

واختلطت أصلابنا..

الشاعر يتحدث عن ذلك الزمان المجنون، وتلك الحياة التي تجمع بين المتناقضات بين الحركة الدائبة والتوقف. وبعد سلسلة من النواهي والأوامر، ينتهي إلى السطر الخامس وفيه التحول من الأمانة إلى الخيانة، وهو تقابل داخل النفس. وتلعب صياغة الشاعر دورها في توضيح الدلالة التي يهدف إليها. (فالأمين) بصيغة الاسمية الثابتة، ثم ينحرف إلى صيغة الفعل في (خان)، وهي أيضًا تتسم بالثبات - زمن الماضي - فالشاعر يقول إن الثوابت الأخلاقية المعهودة لدينا لم تعد موجودة في هذا الزمن المتغير، حتى وإن تغير الشكل والصفة، ولكن يبقى الجوهر واحدًا وثابتًا.

من خلال دراسة المستوى الصوتي (الإيقاع) في شعر فاروق شوشة تتضح عدة أمور منها

- إنه ينتمي في معظم قصائده لحركة الشعر العربي المعاصر، مستخدمًا نظام التفعيلة أساسًا لبناء القصيدة، ومن ناحية أخرى يرتكز في معظم قصائده على الأوزان وحيدة التفعيلة (الصافية/البسيطة).
- أقدم شاعرنا على التجديد في الوزن، وذلك من خلال محاولاته في بناء القصيدة على أكثر من وزن شعري واحد.

- حاول التخلص من الرتابة الناشئة من تكرار تفعيلة واحدة على امتداد القصيدة عن طريق عدة أمور منها، طول السطر الشعري وتقصيره، وتعدد صور الضرب في القصيدة الواحدة، وإدخال تنويعات على التفعيلة المستخدمة، بعضها مُجاز عروضيًّا، والبعض الآخر مستحدث، وكذلك استخدام التدوير، الذي يسمح بتتابع التفاعيل دون توقف حتى نهايات السطور.
- بدا الاهتمام واضحًا لديه بالقافية، كما شهد السطر الشعري، اهتمامًا بالغًا فكثيرًا ما نشهد في (الحشو) التماثل الصوتي كالجناس والسجع، كما توسع في توظيف إمكانات الكلمة بما يخدم الإيقاع والدلالة، كما اعتمد على البنى التكرارية في مختلف أشكالها، فأضفى على القصيدة رونقًا جديدًا وأثراها ثراء فنيًّا

كل هذه الأمور تؤكد انتماءه إلى حركة الشعر العربي المعاصر، مع اهتمامه الواضح بالجانب التراثي.

ومن هنا نستطيع أن نجد في المدرسة التي ينتمي إليها الشاعر محاولة (لتأصيل) القصيدة العربية المعاصرة، وأنه أكثر شعراء الستينيات حرصًا على التمسك بالتراث، كما أنه أكثر أبناء جيله وعيًا بمواكبة الحديث(١).

(١) انظر، د. مصطفى عبد الغني، البنية الشعرية عند فاروق شوشة، ص ١٣٨.