الأشكال النظمية لدى عائشة البلعونية
(قراءة في ديوان: فيض الفضل وجمع الشمل)

مفتتح

تعدّ البنية الصوتية من أبرز بنيات الأثر الشعري وأكثرها وضوحًا؛ ذلك أن الشعر مادة محكية قبل أن تكون مكتوبة؛ فالألفاظ فيها عبارة عن مجاميع صوتية ذات تآلف خاص، وأن الأثر الشعري "بناء صوتي، (إيقاعي)، يتألّف من تكرار منتظم لأنساق صوتية (أصوات، مقاطع، نبرات، صيغ وزنية/ نحوية، تراكيب لغوية...) مع إدخال تنويعات على هذا الانتظام تحول دون رتابته، فوجود الإيقاع مميّز مهم للغة الشعرية". ويكتسب الشعر ذاتيّته جرّاء ذلك التآلف بين المجاميع الصوتية الحاملة قيمًا ذاتية خاصة، ذات علاقات معيّنة، غايتها خلق النص الشعري الدال.

تمثل البنية الصوتية أحد الدوال اللغوية التي يتشكّل بها النص الشعري، ويحمل دلالته. و"هذا الدال غير منفصل عن مدلوله أو مدلولاته التي قد تتعدد، على أن ارتباطه بالمدلول ليس اعتباطيًّا على نحو ما يرتبط الدال بالمدلول في النظام اللغوي؛ إذ إنه في النّص الشعري تتجلى القصدية في استخدام الدلائل اللغوية بشكل أوضح، فلا مجال للحديث عن علاقة اعتباطية بين الدال والمدلول، وإنما يبرز الارتباط الضروري أو (السببي) بينهما، ذلك أن اللغة الشعرية -في حقيقتها- لغة قصدية يستخدمها الشاعر بوعي وإدراك تامين".

وضمن البنية الصوتية تلعب الموسيقى الشعرية ببعديها الإطاري والتكويني دورًا مؤثّرًا في وجدان المتلقي، بما تحدث فيه من رعشة كهربية تلصقه بالأثر الشعري؛ ذلك أن الشاعر يجب أن يجيد اختيار مكوّنات البيت الشعري، من مفردات وتراكيب متآلفة ملتحمة، بما يرمي إليه من معان ودلالات، تحمل في ذاتها رسالة أو متعة، يجد فيها المتلقي منفعة ما، تجعله -بشكل أو بآخر- يقترب من هذا الأثر أو ذاك.

إن أمر إجادة الشاعر اختيار موسيقى أثره الإطارية من وزن وقافية، يضفي على هذا الأثر رونقًا وبهاءً بإيقاعه المؤثّر، كما أن قدرته على اختيار مفرداته وتراكيبه، وحسن توزيعها، يحقق مبدأ التآلف والانسجام فيما بينها، ويزيد من جمال الأثر الشعري، ويرفع مستوى إيحائه؛ إذ يعمل كمنبّه إعلامي ذي وقع نفسي في متلقيه، الذي تحرّكه مشاعره، فيقبل يلتهم ما في هذا الأثر من أحاسيس وأفكار، متفاعلاً معها أيما تفاعل.

وعليه، فَلِيَنْجَح الشاعر في ذلك، لا بدّ له من أخذ ذلك الأمر في حسبانه، ولا يتأتّى ذلك له إلا إذا كان على وعي تام بأعاريض الشعر وقوافيه وقوانينها، ومعجم لغته من مفردات وتراكيب شتّى، إضافة إلى سلامة طبعه، ونقاء موهبته.

لقد ذهب بعض العلماء إلى إن للوزن الشعري صلة معيّنة بالموضوع أو الغرض؛ وقد كان أرسطو قد عرض لهذا الأمر في كتابه **"فن الشعر"** إذ قال: "والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم، ولو أن امرأً استخدم في المحاكاة القصصية وزنًا آخر، أو عدّة أوزان لبدت نافرة، لأن الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع... أما الوزن الإيامبي، والوزن الرباعي الجاري (التروكي) فمليئان بالحركة، وأحدهما أنسب للرقص، والآخر أنسب للفعل".

ومع اطّلاع الثقافة الإسلامية على اليونانية- جرّاء الترجمة إلى العربية وفق مبدأ تفاعل العربية والثقافات الإنسانية- لا نجد واضع علم العروض، ناحيًا منحى أرسطو؛ إذ إنه لم يجعل لكل عروض موضوعًا أو غرضًا خاصًا به، أو ملائمًا له، وإنما عمد إلى تسمية أعاريضه بأسماء لا تدل على علاقة من نوع ما بطبيعة الموضوع الذي يناسب كلاً منها.

يستنتج مما سبق، أن الأمر لم يكن دائرًا في خلد الخليل بن أحمد، والشاهد في هذا قول الأخفش: "سألت الخليل بن أحمد بعد أن عمل كتاب العروض: لِمَ سمّيت الطويل طويلاً؟ فقال: لأنه طال بتمام أجزائه، قلت: فالبسيط ؟ قال: لأنه انبسط عن مدى الطويل... قلت: فالسريع؟ قال: لأنه يسرع على اللسان، قلت : فالمنسرح؟ قال: لانسراحه وسهولته".

مما سبق يتبيّن أمران هما:

(1) إن الخليل لم يحدد علاقة ذات بعد نفسي معيّن وخاص بأعاريضه المختلفة، على مستوى ما يوافق الواحد منها من موضوعات أو أغراض شعرية.

(2) إن مسألة (الكم) العروضي على مستوى المكونات العددية المقطعية للتفعيلة الواحدة في العروض الواحد، لأمر غير مصرّح به، والدليل أنه أقام أعاريضه على خمس دوائر. ما ترمي القراءة إليه- هنا- أن قوله بشأن الطويل "طال بتمام أجزائه" ليدل على هذه المسألة الكمية، من حيث المكونات العددية الفعلية للطويل [ثماني تفعيلات : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن2]، ومتعلّقاتها من الأسباب والأوتاد، وما يطرأ عليها من زحافات وعلل، وأثر ذلك في إنتاج الإيقاع الشعري وانتظامه.

وقد تنبه العالم حازم القرطاجني إلى الأمر الأول، المتمثل في أهمية ربط الوزن الشعري بغرض معين أو أكثر، إذ قال: "ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرّصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن نحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويخيّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضوع قصدًا هزليًّا أو استخفافيًا، وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد"؛ "فالأعاريض الفخمة الرصينة، كعروض الطويل والبسيط تصلح لمقاصد الجد، كالفخر ونحوه، أما الرمل والمديد فهي أعاريض فيها حنان ورقّة، تصلح لمقاصد الشّجو والاكتئاب".

إنّ أمرًا كهذا ما زال مثار جدل ودرس بين النقاد العرب على وجه الخصوص؛ فها هو د. عز الدين إسماعيل يقول : "ذائع مستفيض أن الشاعر حين يريد أن يقول شعرًا لا يحدد لنفسه بحرًا بعينه، وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه، فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدف له من الأوزان". ويقول الشاعر عبد المعطي حجازي: "إن الشعراء يلهمون قصائدهم على شكل ألحان وإيقاعات قبل أن يلهموه كلمات؛ فالإيقاع هو الشكل الأول لتحرّر الفنان وخروجه على القواعد المتبعة في استعمال أدوات الاتصال العادية، واكتشافه لأدواته الخاصة". ومع ما بين القولين من تباين، إلا أن المسألة تبقى وجهة نظر تخضع لاعتبارات خاصة، لا يعيها إلا المبدع نفسه. وفي هذا الإطار ذاته، يؤكد د. عبد الله الطيب ما ذهب إليه القرطاجني من مناسبة الأعاريض لأغراض بعينها، مع تعديل طفيف مفاده: "إن اختلاف أوزان البحر نفسه، معناه أنّ أغراضًا مختلفة دعت إلى ذلك".

في ضوء ما تقدم، ترى القراءة أن الشاعر يكون محكومًا بقانون الاختيار الواعي المضمر (الكامن) في منطقة الباطن، حيث تدفعه الخبرة إلى ذلك، بعد أن تكون الفكرة قد نضجت في ذهنه، وتأجّج بها وجدانه؛ ذلك أن الشاعر لا ينظم الشعر في المكان فورًا، بل يأخذ وقتًا قد يطول أو يقصر، بدءًا بيوم، وامتدادًا لحول أو أكثر، وفي أثناء هذه الفترة الزمنية "يحاول الشاعر أن تكون موسيقى ألفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها في المعاني الهادئة الرقيقة".

ويدل ما تقدم، على أن الشعر لا يتولّد فجأة أو مصادفة بقدر ما يكون استجابة لمثير وجداني قوي، مصحوب بنوع من الوعي المنظم لمشاعر الشاعر في هيئة جميلة بليغة مؤثرة؛ ذلك أنه " لا يوجد عنصر عاطفي ولا خيال بدون مضمون تصوري منطقي، كما أنه ليس هناك عنصر واحد منطقي لا تصحبه بعض الإيحاءات والظلال العاطفية".

عرضٌ

تمثل الموسيقى الخارجية/ الإطارية الثابتة الملموسة "قاعدة لضبط شعر الشاعر، وهي الوزن والقافية؛ وهي التي تكوّن الإطار العريض لقصائد الشاعر، وهي لازمة يجب على الشاعر اتّباعها"، حيث الوزن "حركة منتظمة تلتئم أجزاؤها في مجموعات متساوية ومتشابهة"، وحيث القافية "وحدة موسيقية تقوم على تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات".

والإيقاع "حركة نغمية تتكرر في صورة منتظمة داخل البيت الشعري، أو القصيدة بكاملها، وهي حركة تتغيّر من قصيدة إلى أخرى، ولا يمكن أن تنحصر في صورة مجردة- كما هو الحال في الوزن- لأن الانفعال الشعوري، هو الذي يتحكم في ضربات القوة والضعف التي تكون النغمة الإيقاعية، وليس أدل على ذلك من أننا نجد قصيدتين الوزن فيهما واحد (البحر الطويل مثلاً) والإيقاع غالبًا ما يكون مختلفًا، بل قد يتغير الإيقاع في القصيدة الواحدة تبعًا لتغير الحالة الشعورية فيها، وكلما وافق الإيقاع الحركات الانفعالية، لدى كل من المبدع أو المتلقي، كان أكثر فاعلية في تحقيق الإمتاع الفني". فإذا سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له انفعالاً في صورة الحزن حينًا والبهجة حينًا آخر، والحماس أحيانًا، وصحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية معبّرة منتظمة نلحظها في المنشد وسامعيه معًا".

تتسم اللغة العربية بقلة عدد الحركات القصيرة والطويلة فيها؛ ما أدى "إلى تحديد عدد القوالب المقطعية الصوتية التي يمكن أن يستعين بها الشاعر في النظم". "وأساس المقطع الصوتي عند علماء الأصوات أنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح في السمع من البعض الآخر؛ وظهر لهم جليًا أن أوضح الأصوات تلك التي تسمى بالحركات: القصيرة منها كالفتحة والضمة والكسرة، والطويلة كألف المد وياء المد وواو المد... وقد ترتب على اختلاف الوضوح السمعي بين أصوات الكلام... أنْ نشأت فكرة تقسيم الكلام إلى مقاطع... وعلى هذا، فالمقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة". ويميل د. شكري عياد إلى هذا الاعتبار، وذلك "للدور المهم الذي تلعبه حروف المد في تغيير

المعنى وذلك واضح في اشتقاق أسماء الفاعلين والمفعولين، والمصادر والصيغ المزيدة في الأفعال".

يتجلى في ديوان"فيض الفضل" أن الشاعرة قد ترددت فيه بين أشكال نظمية متنوعة يبينها الجدول الآتي:

الشكل	مرات الورود
• القصيدة العمودية/ الخليلية:	261
• المقطوعة	116
ب- القصيرة	55
ج- الطويلة	90
• الموشح	45
• مواليا	31
• دوبيت	12
• مربع	11
• مخمس	6

يُظهر الجدول التزام الشاعرة بالبيت الشعري (العمودي)، بتوزيع تفعيلاته وفق العرف، إلا أنها عدلت عن هذا العرف في خمسة ومائة نص مثلت خمسة أشكال نظمية. لقد تنوّعت أنماط هذا العدول فكانت:

• المزج بين وزنين؛ عمدت الشاعرة في إحدى قصائدها إلى المزج في كل بيتين من هذا النظم بين وزنين لا تحيد عنهما في الغالب، هما المتقارب والمتدارك؛ فتفتح الشطرة الأولى بالمتقارب، ثم تقفلها بالمتدارك. وهذا ملحظ مضطرد في نظمها. تقول:

بلطْف الجمالِ بدا لي معْشوقُ الساداتِ

obeikandl.com

وَوَصْل الحبيبِ نصيبي في كلّ الأوقاتِ

حيث يمكن القول: إنها تمثّل شكلاً تعبيريًا سابقًا عصره (إرهاص إلى شكل جديد).

- توزيعًا غير متساوٍ لتفعيلات البحر الواحد، كما في قولها من المتدارك إرشادًا وتحقيقًا:

فارِقَ الأهلا واتْركِ الكلاّ واقْصِدِ المَوْلى يحصلِ الوصْلا

فقد جاء السطر الشعري من ثماني تفعيلات هي نفسها في البيت ذي الشطرين. وفي هذا إرهاص إلى شكل هندسي جديد. تمزج الشاعرة في هذا الشكل الجديد بين الفصيحة والعامية، وتغلّب الأولى، وقد آثر المحقق كتابة بعض الأفعال كما تُنطق في العامية بغية استقامة الوزن والتناسق الموسيقي؛ من ذلك مثلا تطويل الحركات القصيرة في الفعلين "اهديني، افنيني":

ربِّ واهديني لما يدنيني منك وافنيني في سنا المَجْلى

نلحظ أن الشاعرة قد اختارت مفرداتها اختيارًا دقيقًا، ووزّعتها توزيعًا شكليًّا (الترتيب) جاذبًا للنظر، بما حقق- بالتالي- توزيعًا موسيقيًا معيّنًا فدفع الإيقاع إلى الظهور بجلاء؛ فالجرس الموسيقي ذو كثافة عالية غالبة، وهذا متأتّ بوسيلتين متعاضدتين: رصف المفردات رصفًا هندسيًّا محكمًا، وتقارب صيغها الصّرفية إلى حدّ ملحوظ جدًّا.

لقد كان ذلك العدول بدافع خلق إيقاع ثري جدًا، يعبّر عن حالات شعورية مختلفة، تناوبت على نفسية الشاعرة، التي رأت في هذا انفلاتًا من قيد المتوارث، وتماشيًا متناغمًا ومعطيات الحالة الروحانية الصوفية.

(ج) الموشّح؛ نظمت خمسة وأربعين موشحًا بين تام، وأقرع، وفصيح، وعاميّ ملحون، ومتردد بين بين ، ودوبيتيّ مناجاة للذات الإلهية، ومدحًا للرسول الكريم محمد عليه السلام. ومن أمثلة الموشح التام الفصيح- على سبيل المثال لا الحصر- المنظوم على بحر خليليّ هو المجتث، وقد استوت أقفاله وأسماطه متوحدة في الوزن قولها:

أفنيْتني يا حبيبي عن كل شيء سواكا وَجُدْتَ لي ببقاءٍ باقٍ بفيضِ بقاكا

فطافَ عيْشي بوصْلٍ صافٍ بغيرِ رقيبِ

فيهِ الأماني وفيهِ منْكَ التجلّي نصيبْ

جلا ظلاميَ حتى أصبحْتُ عينًا أراكا بالحقِّ عين وجودي وَحِلْيَتي من حلاكا

بُدورُ كاساتِ أُنْسي دارتْ بشمسِ المُدامْ

ولمْ أزلْ أحتسيها حتى بلغْتُ المرامْ

ومن أمثلة الموشح الدوبيْتي ذي التفعيلات المتعارف عليها "فعلن فعلن مستفعلاتن فعلن ... فعلن فعلن قولها:

الفتْحُ بدا ونَسْمةُ الرِّضْوانِ مِنْ مُقتدِرِ

هبَّتْ بشذا يفوقُ عَرْفَ البانِ عندَ السحرْ

لا يَنْشَقُها إلا فتىً قد عرفا

أحكامَ حقائقٍ بها قد عُرِفا

ما حالَ عَنِ الولا ولا حان وفا

قد طهَّرَ قلْبَهُ من الأدرانِ طولَ العُمرِ

ورعٌ وجِلٌ تراهُ في الأعيانِ وافي الفِكرِ

ما داخَلَ قلبهُ هوى الأغيارِ

مِنْ حين بَدَتْ أشعّةُ الأنوارِ

(د) المواليا؛ وهو من الشعر العامي الملحون الذي له وزن واحد وأربع قوافٍ، وسُمي"البرزخ"؛ "لأنه يحتمل الإعراب واللحن، ولكنّ اللحن- كما يقر ابن حِجَّةَ- أحسن وأليق، وقد كان يحتمل الإعراب في أوائل استخراجه لأن أهل "واسط" "اخترعوه من البحر البسيط، وجعلوا كل بيتين منه أربعة أقفال بقافية واحدة، والجميع معرب، إلى أن وصل إلى البغاددة، فزادوه باللحن سهولة وعذوبة". نظمت الشاعرة إحدى وثلاثين مقطوعة مواليًا تقول في إحداها:

يا فرْدُ يا وِتْر يا اللهُ يا محبوبْ يا مُنْتهى السُّؤلِ والمأمولِ والمقصودْ

ما آنَ أنْ ترحم المهجور وتَرْوِ ظمْؤو بشُرْبَة من صفا المشروبْ

تزاوج الشاعرة فيه بين العامية والفصيحة في نطقه وأدائه. والأليق فيه اللحن وحذف الإعراب.

(هـ) الدّوبيْت؛ من الشعر العامي المنتظم على "فعلن/ فعلن/ مستفعلاتن/ فعلن". ورد عند الشاعرة اثنتي عشرة مرة. منه قول الشاعرة:

يا ذاكرَا موْلاه للذكْرِ أمورْ إنْ جئْتَ بها يْجوزُ صدرَكْ نورْ

ذُلّ وَتَلذّذ بطول مُرورْ والغيبةُ عنْكَ مع حُسنِ حضورْ

ليستقيم الوزن لا بد من تطويل بعض الحركات القصيرة.

(و) المربع، وهو شكل من الموشحات تردد عند الشاعرة إحدى عشرة مرة، ومنه قولها [مجزوء الرمل]:

يا مُريدَ الله خلِّ

في هواهُ كلَّ خِلِّ

واخْرُجْنَ عنْكَ بكلِّ لِعُلاهُ لا لِوصْلِ

وَتَذَلَّلْ وتَخَضَّعْ

وتَمَلْمَلْ وتَضَرَّعْ

فَلَعَلَّ الجودَ يشْفَعْ لكض فضْلاً بالتَّولّي

(ز) المُخمّس: وهو أيضًا شكل من الموشحات تردد عند الشاعرة ستّ مرات؛ فقد خمّست بعض القصائد القصيرة والأبيات، ومنه تخميس بيتي القاضي عِياض، وفيهما تقول [الوافر]:

أماني كُنْتُ قِدَمًا أشتهيها

بِفَضْلِكَ سيّدي نَوَّلْتَنيها

لقَلْبي كمْ حقائق لُحْنَ فيها

وممّا زادَني فخْرًا وتيهًا وَكِدْتُ بأَنْجُمي أطأُ الثريّا

ولمْ يكُ ذاكَ شيْئًا باجء تهادي

ولكِنْ كانَ في سرِّ المُرادِ

إلهي مِنْكَ مَنًّا يا ملاذي

دُخولي تحْتَ قوْلِكَ يا عبادي وأنْ صَيَّرْتَ أحمدَ لي نبيّا

ولعل جلّ ما نظمته الباعونية كان مما يسير بِرَكْب التّوَكُّل والفَناء في حبّ الحق"، وقد جاء منسوبًا في أشكاله النظمية إلى موضوعة واحدة، تندرج تحتها موضوعات فرعية يتصدّرها شعر المحبة الإلهية كالتي عند رابعة العدوية، والسُّهْرَوَرْدي، وابن الفارض. ولعل أول الظاهر من أمارات المحبة عنوان ديوانها " فيض الفضل وجمع الشمل" الذي يشمل- كما تصفه الباعونية-" المنظوم المفتوح به في المناجاة الإلهية، والمعاني اللّدُنّيّة، والأحوال الوَهْبيّة، والمعاناة الذّوْقيّة، والشّؤون الشّوْقيّة، والمذاهب العشْقيّة،، تعْليلا لمن أحرقه الشوق، وجذبه التوْق بالطّوْق، وجفاه الحبيبُ، وأمرضه الطبيبُ، وكَثُرَ فيه القيل والقال، إلى أنْ حظِي بالوصال، وزال الانْفصال" .

وها هي بوزن "الكامل" تجهر بالمحبة مُعْلِنَة أُنْسها بالله، وتشوّقها إليه، وتركها ما سواه، وقد جدّ الوجْد :

بشريفِ ذكْرِ الواحدِ الخلاّقِ لَذِّذْ فؤادًا ذابَ بالأشواقِ

وفي حالتي البسْط والقبض تقول بوزن "الوافر" متشوّقة ومُتَذلِّلَة وقد حكمت المحبة:

مُحِبُّكَ لا يَقِرُّ لهُ قرارٌ وكيْفَ وفي الحشى لِلْحُبِّ نارُ

وتأتي الوصايا والمواعظ ثاني الموضوعات الدينية مبثوثة للتذكير، وقد كانت ملامحها الفارقة النظمية لا الشعرية، ومنها الإرشاد إلى فضيلة الصمت، والتقوى، والحض على ترك الغيبة. من وصاياها في التقوى قولها من الطويل:

تـزيَّنْ بتـقوى اللهِ إنّ لباسها لـما قـالـهُ المـوْلى خِـيارُ لِـباسِ

ودعْ زينةَ الدنيا لأصحابها وكُنْ مدى ما تعشْ منها ومنهم على ياسِ

ويأتي المديح النبوي ثالث الموضوعات الدينية" وإذا ما استذكرنا أن هذا الديوان مشتمل على ديوان آخر، وهو "المورد الأهنى في المولد الأسنى" فإنه يغدو بِمُكْنَة الباحث تفسير وجود كثير من المدائح في هذا الديوان، وقد اشتمل هذا الموضوع، أعني المديح النبوي، على قصائد أتت على ذكر مولده الشريف صلى الله عليه وسلم، ومعجزاته، وخصائصه، وإسرائه، ومعراجه، والتشوّق إليه، وإلى زيارته الشريفة، وفضل الصلاة عليه، وغير ذلك مما يسير في ركب السيرة النبوية عامة، والمديح النبوي خاصة". تقول من الطويل في مدحية مستحضرة بعض معجزات الرسول الكريم:

لهُ معجزاتٌ لا يُحيطُ بِعَدِّها بيانٌ وفيها زالَ منْها التّنازُعُ
وشُقَّ لهُ البدْرُ المنيرُ وأقبلتْ لدعوته الأشجارُ تترى تُسارِعُ

يشير البيت الثاني إلى الحديث الشريف الذي أشار إلى معجزة انشقاق القمر، ومعجزة استجابة الشجر للنبي صلى الله عليه وسلم.

في ضوء ما تقدم، يتسنى تقسيم الأعاريض المنتظمة في ديوان "فيض الفضل وجمع الشمل" على النحو المتسلسل اللاحق، وذلك وفق نسب الشيوع المرصودة إحصائيًا ، التي أظهرت أن عائشة الباعونية، قد اقتفت- بشكل عام- أثر فحول الشعراء القدامى، ونظمت قصائدها على شاكلة القصائد القديمة. ولهذا أشبهت نسب الأوزان في أشعارها بعض الشبه، ما كانت عليه عند القدماء. الجدول الآتي يوضّح تواتر البحور ونسبها في الديوان المدروس:

البحر	عدد القصائد	نسبة التردد	قصائد المجزوء	نسبة التردد
الطويل	66	٪20.8	----------	--------
الكامل	41	٪12.9	13	٪4.1
البسيط التام مخلع البسيط	45	٪14.2	----	----

مشطور البسيط	6 2	٪1.9 ٪.6		
الوافر	31	٪9.8	5	٪1.6
الرمل	8	٪2.5	23	٪7.3
الخفيف	12	٪3.8	4	٪1.3
المجتث	15	٪4.7	---------	---------
المتقارب	13	٪4.1	--------	---------
مشطور المتقارب	1	٪3.	----	----
السريع	11	٪3.5	--------	-------
الرّجز	3	٪9.	3	٪.9
منهوك الرجز	1	٪.3	----	----
المتدارك	6	٪1.9	----	----
تداخل البحور	6	٪1.9	-------	--------
الرجز + المتدارك	2	٪.6		
متدارك + مجزوء الرمل	1	٪.3		
متدارك + مستفعلاتن	1	٪.3		

obeikandl.com

مجتث + رجز	1	3..٪		
تداخل أكثر من بحرين	1	3..٪		
الهزج	1	3..٪	-------	-----
المنسرح	1	3..٪	-------	-------

حافظ الطويل على الصدارة. هو بحر ممزوج التفعيلة (فعولن / / ٥/ ٥، مفاعيلن / / ٥/ ٥/ ٥). لقد انتظم ستًا وستين قصيدة. استعملته الشاعرة في ثلاث وثلاثين مقطوعة، وسبع عشرة مطولة، وأربع عشرة قصيدة قصيرة، ومواليا واحد، وموشح واحد أيضًا.

تحظى تفعيلتا الطويل (فعولن ومفاعيلن) بإمكانات متقاربة لإحداث تغييرات في مكوناتهما المقطعية؛ ما يشعر الشاعر بأنه حبيس هذه التقاليد شبه الثابتة، التي تحدّ من حريته في التنويع الإيقاعي المتناغم وتباين أحاسيسه وعواطفه، ما يرهقه، ويتطلب منه جهدًا مضاعفًا، لمواجهة احتياجات تلك التفعيلتين من التناوب بينهما، كما أن رخصة إحداث تغيير في عروض الطويل وضربه، تشكّل عبئًا على الشاعر؛ ذلك أن هذا التغيير أمر واجب الالتزام به، كما أنه إذا جاء البيت الأول من القصيدة مقبوض العروض والضرب معًا، وجب التزامه في القصيدة كلها.

ومع ذلك، فقدت نظمت فيه الشاعرة، وحاولت الإفادة من معطيات الرخص المسموح بها، على صعيد الزحاف والعلة، من ذلك قولها في مناجاة بلغت اثنين وخمسين ومائتي بيت:

فدونك منهاجي فسرْ فيه مقبلا بفعْلي ومَنْ هاجَ فلا تخشَ واثْبُتِ

فعول / مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن فعولن / مفاعيل / فعولن / مفاعلن

نلحظ أن عروض هذا البيت وضربه مقبوضتان؛ حذف الحرف الخامس، وفي هذا تقييد لحركة الشاعرة في تشكيل إيقاعها؛ ذلك أن هذه الحالة تستوجب الاستمرار بها إلى نهاية القصيدة.

كما نلحظ أن تفعيلة الحشو "فعولن" جاءت -هي الأخرى- مقبوضة (النون محذوفة/ فعول) في بداية الصدر. هذان الأمران المذكوران - قبض تفعيلة الحشو والعروض- اختياريان غير ملزمين للاستمرار بهما في بقية أبيات القصيدة، وهذه رخصة مرنة. يُلحظ أن تفعيلة الحشو في العجز تقتضي مد الصائت القصير في "هاجَ" لإقامة الوزن: هاجا. العروض والضرب مقبوضتان؛ ما حتّم الاستمرار بهذا التشكيل إلى نهاية القصيدة.

ومع ما تقدم من تغييرات حرة أو مقيدة، فالشاعرة قد اتكأت عليها، وذلك راجع- كما أعتقد- إلى:

(1) تحظى تفعيلتا "فعولن ومفاعيلن" بإمكانات ضئيلة ومتقاربة، لإحداث تغييرات في مكوناتها المقطعية، بالزحاف والعلّة؛ ففعولن تتغيّر إلى فعول، ومفاعيلن تتغيّر إلى مفاعلن، وهذه -في الأساس- صورة أصلية، وتتغير إلى مفاعلْ. تعد هذه إمكانات قليلة واءمت الدفقات الوجدانية للشاعرة التي تتأمل عميقًا في الذات الإلهية؛ والتعمق يتطلب مثل هذه الصورة الإيقاعية البطيئة؛ ما يشعر الشاعرة بأن قيود الطويل رهن زفرات مناجاتها، التي لا تعيق حريتها أو حركتها الإيقاعية المتناغمة وتباين أجوائها النفسية.

(2) ما تقدم يدلل على رغبة الشاعرة في الضغط على ذاتها، بوطأة إيقاع الطويل المرهقة؛ ما دفعها إلى ملاذ إيقاعي قار، فكان متنفّسها في التراسل أو التجاوب مع مكنونات نفسها.

الكامل

قد تبوّأ المرتبة الثانية، فغدا كعبة الشاعرة، ومقصدها. هو بحر صافٍ، يقوم على توحّد التفعيلة (متفاعلن / / / ه/ / ه). هو عند شاعراتنا- قيد البحث- بحر ذلول ركوب؛ فقد نظمت فيه أربعًا وخمسين قصيدة، كان منها ثلاث عشرة قصيدة على مجزوئه.

في هذا إكثار منه، وإطالة فيه، وغناء وترنّم تارة، وغضب وتحدّ تارة أخرى؛ يبدو أن السبب في ذلك عائد إلى أن شعر الباعونية خطابي تطلّب إلهاب حماس الذات المبدعة وتلك المتلقية،

وشحذ الهمهم، وقد تطلّب هذا- بدوره- موسيقى ذات رنين صاخب، ونبرة عالية، فكان الكامل مَنْ لبّى هذه الرغبة، فقصدته الشاعرة؛ ذلك أنه "أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات. وفيه لون من الموسيقى يجعله- إنْ أريد به الجد- فخمًا جليلاً مع عنصر ترنّمي ظاهر، ويجعله إنْ أريد به الغزل، وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلوًا مع صلصلة كصلصلة الأجراس.. ".

وإذا ما نظرنا في قصائده عند الباعونية لرأينا النفس الحر ينتظمها، ويهيمن عليها، والعاطفة فيها من النوع الشديد الوضوح الذي لا يحتاج إلى شرح أو تفسير؛ فالعاطفة تصل- بما تحمل من معنى أو دلالة- إلى وجدان المتلقي، منسابة دونما عائق أو واسطة، محققة - بذلك- تناغمًا تامًا وروحانية الفرد .

يبدو أن توالي الحركات في تفعيلة (متفاعلن) ساعد المعنى عند الشاعرة على التدفّق والانسياب الليّن المطواع دون انقطاع؛ فتفعيلة الكامل تكاد تنشطر شطرين متآزرين متوازيين هما : متفا / / / ه عِلُن / / ه + وتد مجموع). وكان حازم القرطاجني قد استحسن البحر الكامل لأن "ما ائتلف من أجزاء تكثر فيه المتحركات فإنه فيه " لدونة وسباطة ".

إن أمرًا كهذا لَيُعطي هذا البحر نغمًا خاصًا، يجعله يمتاز من الإيقاعات المرتبطة بباقي الأوزان البحرية المنتظمة في الديوان، كما أن مرونة هذا البحر وطواعيته، تسمح للشاعرة بأن تنوّع في النغم، بواسطة زحاف الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك (تَ) في متَفاعلن لتصبح (مُتْفاعِلُن / ه/ ه/ / ه). من ذلك- مثلاً- قولها:

أفْنَيْتَني وَلَكَ البَقا وَلِيَ النعيمُ بلا شقا

مُتْفاعلن / مُتَفاعلن مُتَفاعلن / مُتَفاعلن

لا غرابة أن نجد الشاعرة قد ركبته؛ لأنها وجدت فيه إيقاعًا ثريًّا جرّاء قدرة تفعيلته (متفاعلن / / / ه/ / ه) على المناورة، واستيعاب علاقات إيقاعية متشابكة، تتولد من إمكاناته الواسعة في تقبّل الزّحافات والعلل من إضمار، وترفيل، وتذييل، وقطع، بالإضافة إلى تعدد الصوائت القصيرة المُشكِّلة مع الصوامت تلك التفعيلة.

والبحر الكامل- بهذا- نادرًا ما يأتي في صورته النظرية الأصلية؛ ذلك أن الشاعر يغيّر في عدد حركاته وسكناته.

واحتفظ **البسيط** بالمرتبة الثالثة التي كان يشغلها في سلم الشعر العربي القديم. هو بحر ممزوج يقوم على تفعيلتين مختلفتين (مستفعلن /ه/ه//ه ، فاعلن /ه//ه). نظمت فيه الشاعرة ثلاثًا وخمسين قصيدة، كان منها ست في مخلعه، وموشحان في مشطوره.

عمدت الشاعرة إلى تنويع أنماط تشكيلاتها الإيقاعية، ضمن الإمكانات المتاحة لها في هذا البحر، لتبتعد عن رتابة تناوب التفعيلتين (مستفعلن وفاعلن)، وذلك على نحو:

في أفْق روحيَ لاح الشمسُ والقمرُ فشاهدَ القلبُ ما لا شاهدَ البصَرُ

مستفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن متفْعِلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن

نلحظ أن تفعيلة الحشو الثانية قد جاءت مخبونة "فعلن///ه"؛ فبعد أن كانت مكونة من سبب خفيف ووتد مجموع، أصبحت مكونة من فاصلة صغرى، وجاءت تفعيلتا العروض والضرب مخبونتين أيضًا.

نلحظ أن تفعيلة الحشو الأولى في العجز قد جاءت مخبونة ؛ إذ قد حُذفت "السين" (متفعلن //ه//ه، فأصبحت مكونة من وتدين مجموعين، بعد أن كانت مكونة من سببين خفيفين، ووتد مجموع.

وقد حافظ **الوافر** على ما كان عليه في سلم الشعر العربي القديم؛ إذ احتل المرتبة الرابعة. هو بحر صاف يتكون من تفعيلة واحدة (مفاعَلَتن //ه///ه). نظمت فيه الشاعرة ستًا وثلاثين قصيدة، كان منها خمسٌ في مجزوئه.

هو قليل إمكانات تتيح للشاعر أن ينوّع في تشكيلاته الإيقاعية؛ فتفعيلته "مفاعلتن //ه///ه" التي تمثّل عروضه وضربه تأتي مقطوفة، بعد تسكين الخامس المتحرك (اللام)،

وحذف السبب الخفيف من آخرها، لتصبح "فعولن / / ه/ ه" بوتد مجموع، وسبب خفيف. كما أنها تأتي في الحشو معصوبة؛ أي ساكنة الحرف الخامس (اللام) "مُفاعَلْتن / / ه/ ه/ ه". أما ضربه، فتبعًا لنظام التقفية، يتوجّب أن تثبت على حال واحدة؛ إما صحيحة، وإما معصوبة.

إذن، فالشاعر أمام شحّ إمكانات حرة شبه مقيّدة (مُلْزِمَة)، تتطلّب جهدًا إضافيًّا، ومع ذلك فتبقى تراوح مكانها من الرتابة المملّة.

ومن التشكيلات الإيقاعية الماثلة في الديوان، قولها:

تحقَّق بالوفا قلبي فأخْلصْ لِحبّي في الهوى لّما تخصَّصْ

مُفاعَلَتن/ مُفاعَلْتن/ فعولن مُفاعَلْتن/ مُفاعَلَتن/ فعولن

نلحظ تماثلاً متناوبًا في تشكّلات إيقاع البيت؛ إذ تحوّلت التفعيلة الأصلية "مفاعلتن/ / ه/ / / ه " بزحاف العصب إلى "مفاعلتن / / ه/ ه/ ه" ثلاث مرات، كما أن تفعيلتي العروض والضرب جاءتا مقطوفتين. ويشار- هنا- إلى أن الشاعرة في باقي قصائد الوافر، تعمد إلى هذه التشكيلة الإيقاعية من التناوب اتّفاقًا واختلافًا.

تزوّدنا النماذج المتقدمة بتغذية مؤدّاها أن الشاعرة تتحرّك في دائرة إيقاعية ضيقة؛ ما يضفي على موسيقاها رتابة تكاد تكون ثابتة، تعمّق في نفسها الشعور بلذة المناجاة، وتولد في الوقت ذاته عند المتلقي الشعور بالملل.

وحلّ **الرمل** خامسًا. هو بحر صاف، يقوم على توحّد التفعيلة (فاعلاتن/ ه/ / ه/ ه). لقد نظمت فيه الشاعرة إحدى وثلاثين قصيدة، كان منها ثلاث وعشرون في مجزوئه.

أتاح للشاعرة حرية كبيرة في التلاعب في مكوّنات تفعيلته "فاعلاتن"، على مستوى إحداث زحافات الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، لتصبح "فَعِلاتن / / / ه/ ه"، منتقلة- بذلك- من تكونها من وتد مجموع بين سببين خفيفين إلى فاصلة صغرى، وسبب خفيف، وهذا ما استلطفه العرب في الرمل. والكف، وهو حذف السابع الساكن، لتصبح "فاعلاتُ

/ه/ / ه/ "، والشكل، وهو اجتماع الخبن مع الكف، لتصبح "فَعِلاتُ / / / ه/ "، وإحداث علل العروض والضرب، على مستوى تشكّل التفعيلة في صورة "فاعلن /ه/ / ه"، أو "فاعلاتْ / ه/ / ه/ ، هذا إذا كان تامًّا. أما إذا كان مجزوءًا، فإن له عروضًا واحدة صحيحة "فاعلاتن / ه/ / ه/ ه "، أو مخبونة " / / / ه/ ه "، وثلاث صور للضرب : صحيحة " فاعلاتن "، وصحيحة مسبَّغة، بزيادة حرف ساكن على السبب الخفيف آخر التفعيلة، لتصبح "فاعلاتان /ه/ / ه/ ه/ "، ومحذوفة "فاعلا /ه/ / ه ، وتنقل إلى " فاعلن /ه/ / ه".

بالإمكانات المتاحة المتقدم ذكرها، يتسنّى للشاعر أن ينتهك حدود الرتابة المتأتية من تكرار التفعيلة، محقّقاً تنويعاً في النغم، يصاحبه تنويع في الأغراض المطروقة، وفق انعكاساتها النفسية على الشاعر ما يجعل "تفعيلاته وتكرارها وجرسها البين تزاحم المعنى في ذهن السامع"؛ "فدندنة الرمل فيها مبارية لمعانيه حتى إنك لتحسبها جزءًا ضروريًّا من تلك المعاني". ويرى د. إبراهيم أنيس أن إقبال الشعراء على النظم فيه راجع إلى كونه "أطوع في الغناء، وأقبل للتلحين".

وبالنظر في بعض تلك الإمكانات المذكورة، تسجل القراءة شاهدين، على سبيل المثال لا الحصر:

يا عذولي لا تلُمْني في الهوى وَبِقَلْبي مِنْهُ نيرانُ الجوى

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا فعلاتن / فاعلاتن/ فاعلا

نلحظ أن تفعيلة الحشو في العجز قد أصابها الخبن، وجاءت عروضه وضربه محذوفتين "فاعلا/ ه/ / ه (فاعلن).

ومن مجزوئه قولها:

لي حبيبٌ لِيَ موْلى هُوَ مني بِيَ أوْلى

إذن، إنها صور مختلفة تشكّلت بها إيقاعات بحر الرمل.

وجاء **الخفيف** سادسًا. هو بحر ممزوج، يقوم على تفعيلتين مختلفتين (فاعلاتن/ه//ه/ه ومستفع لن / ه/ه//ه). لقد نظمت فيه الشاعرة ست عشرة قصيدة، كان منها أربع في مجزوئه.

ما يسترعي الانتباه- هنا- أن هذا الخفيف قد تقدّم الصفوف، بعد أن كان متخلّفًا في الشعر العربي القديم (الجاهلي وصدر الإسلام). يتميز هذا البحر بوجود الإيقاع الصاعد الذي يتبعه إيقاع هابط، يتمثل في الوتد المفروق الذي تتوسط تفعيلته التفعيلتين المغايرتين؛ ما يترتب عليه أن يبدأ الخفيف بالتفعيلة الصاعدة في (فاعلاتن /ه//ه/ه)، وهي المبدوءة بسبب متلوّ بجوهر الإيقاع في الوتد المجموع، ثم يعمد الإيقاع إلى الهبوط في تفعيلة الوتد المفروق، ليعاود الصعود مرة ثانية في تفعيلة الوتد المجموع، مُحدثًا -بذلك- ترددًا متناوبًا بين ثنائية الصعود والهبوط. ويلاحظ "أن الفصل بين جوهري الإيقاع الصاعد والهابط يكون بمقطعين محايدين".

ولعل السبب في ركوب هذا الوزن لعائد إلى رغبة الباعونية في إثراء الموسيقى بالمزاوجة بين التفاعيل الصاعدة، والأخرى الهابطة؛ ما يعمل على دفع الملل عن نفس المتلقي، جرّاء اتّضاح القيمة النّغمية للوتد المجموع، بمجاورته الوتد المفروق. ويتأتّى هذا- كما تقول د. يسرية المصري- "بإقامة الإيقاع عن طريق التناظر والتخالف، لا عن طريق الانتظام الشكلي في الإيقاع بتكرار نغم واحد رتيب يحتوي على النواة الإيقاعية"، "وما لا شكّ فيه أن النواة الإيقاعية لها إيقاعها الخاص الذي يطرق الأسماع، وعدم تكرار هذه النواة بعد عدد محدد من المقاطع هو الذي يعطي لهذه البحور هذه القيمة الإيقاعية الخاصة المتميزة". وفي هذا مناسبة لحال الشاعرة الوجدانية.

لقد عمدت الشاعرة إلى التلاعب في مكونات تفعيلاته، مستثمرة ما رخص به العرف العروضي، من زحافات وعلل. تقول:

لَيْلَةَ الوصْل بالمُهَيْمِن عودي وَانْجِزي لي مِنْهُ كريمَ وُعودي

فاعلاتن / مُتَفْعِ لن / فعلاتن فاعلاتن / مُستفع لن / فعلاتن

نلحظ أن تفعيلة " فاعلاتن " في العروض الضرب وقد أصابها زحاف الخبن، فأصبحت "فعلاتن/ / / ه/ ه" بفاصلة صغرى وسبب خفيف. كما نلحظ أن الزحاف المذكور نفسه قد طال تفعيلة الحشو الأخرى "مستفع لن / ه/ ه/ / ه " فأصبحت " متفع لن / / ه/ / ه ".

وجاء **المجتث** تاليًا، فاحتلّ المرتبة السابعة، متقدمًا- بذلك- على نسبة شيوعه الضئيلة عند القدماء. هو بحر ممزوج يتكون من تفعيلتين مختلفتين (مستفع لن/ ه/ ه/ / وفاعلاتن / ه/ / ه/ ه). نظمت فيه الشاعرة خمس عشرة قصيدة.

وكما للبحور السابقة إمكاناتها الإيقاعية الخاصة، فللمجتث إمكاناته الإيقاعية الضئيلة؛ فتفعيلة الحشو يصيبها الخبن فقط، ويُعدّ هذا تقييدًا للشاعر، لتصبح "مُتَفْع لن[/ / ه/ / ه]"، أما تفعيلة العروض "فاعلاتن" فتتحوّل إلى " فَعِلاتن [/ / / ه/ ه] "بزحاف الخبن، وهذه المكنة الإيقاعية جائزة، يلزم ورودها في أبيات القصيدة؛ ما يحرر الشاعر من أسر (قيد) ثبات التفعيلة على هيئة واحدة، على أن يكون هذا في الصدر فقط، أما في العجز فيجب بقاؤها على حالها؛ ما يعمل على تقييد حركة الشاعر. أما تفعيلة الضرب، فقد تأتي مخبونة، وقد تأتي مشعّثة، فتصبح "فالاتن[/ ه/ ه/ ه]" بعد حذف العين.

وبالنظر فيما بين أيدينا من قصائد، نلحظ التشكيلات الإيقاعية الآتية:

ما لي وسيلٌ سواكمْ إليْكُمُ في رضاكمْ

مستفع لن / فاعلاتن متفْع لن / فاعلاتن

فتفعيلة الحشو الثانية جاءت مخبونة، في حين لزمت باقي التفعيلات وضعها الأصلي.

وجاء المتقارب ثامنًا، متأخرًا -بذلك- درجة إلى الوراء؛ إذ كان يشغل المرتبة السابعة في سلم الشعر العربي القديم. هو بحر صاف يتكون من تفعيلة واحدة (فعولن / / ه/ ه). نظمت فيه الشاعرة أربع عشرة قصيدة، كان منها واحدة في مشطوره.

وكما نوّعت الشاعرة في تشكيلاتها الإيقاعية في البحور السابقة، نوّعت في المتقارب أيضًا؛ فالمتقارب ذو إمكانات إيقاعية جيدة، تناسب عملية استكشاف التجارب الفردية، والذاتية الجمعية، التي تنحى إلى التأمل، والتفكّر، وتدبّر أمور الكون والحياة؛ ذلك أن جمهور قصائد هذا البحر تقدّم للمتلقي تجارب الشعراء الخاصة في شأن من شؤون الحياة، كمثل قولها:

هواكُمْ بقلْبيَ لّما أخذْ بِكُلّي إليْكُمْ بِكُمْ قدْ جَبَذْ

فعولن / فعول / فعولن/ فعو فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو

وبالنظر في التشكيل الإيقاعي، نلحظ أن تفعيلة الحشو الثانية قد جاءت مقبوضة بعد حذف خامسها الساكن. أما تفعيلتا العروض والضرب فقد جاءتا محذوفتين، بعد أن حُذف السبب الخفيف من " فعولن / / ه/ ه "، فأصبحت " فعو / / ه".

وقولها وقد أضر بها العطش:

إلى كمْ أُذادُ وكم ذا أُردُّ وغيري تدانى إلى أنْ وَرَدْ

فعولن / فعول / فعولن/ فعولن فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو

إن تشكيلات إيقاعية كتلك تشير إلى مدى ما يوفره بحر المتقارب من الإمكانات، التي تساعد الشاعر على تلوين موسيقاه بما يتلاءم وحاجاته النفسية.

وقد احتلّ **السريع** المرتبة التاسعة، بعد أن كان يحتل المرتبة الثامنة في سلّم تردده في الشعر العربي القديم. هو بحر ممزوج، يقوم على تفعيلتين مختلفتين (مستفعلن /ه/ه/ / ه، مفعولاتُ /ه/ه/ه/ ، التي لا تبقى تامة، بل يصيبها زحاف الطّي، وهو حذف الرابع الساكن (الواو)، فتصبح "مُفْعلات/ه/ / ه/ ، وزحاف الكسف، وهو حذف السابع المتحرك (التاء)، فتصبح مُفْعلا / ه/ / ه]، التي تقابل " فاعلن/ ه/ / ه" في التقطيع. ومع هذا، فإن الأستاذ د. محمود السّمان يعدّه بحرًا صافيًا، لأن تفعيلة " مفعولاتُ "-كما أشرت سابقاً- يصيبها الزحاف والعلة؛ ما يجعلها تتشابه إلى حدّ ملحوظ تمامًا مع ضروب بحر "الرجز" ؛ ذلك أن البحرين يتّحدان -عند

د. السمان- "لاتحاد تفعيلة الرجز " مستفعلن " فيهما، ثم اشتمال ضروب الرجز على ضروبه وزيادة ". وعلى ذلك، فيمكن أن يكون السريع رجزًا، وليس العكس؛ فالإمكانات المتاحة لتغيير الضّرب " مفعولات " هي ذاتها التي تتضافر في " مستفعلن " الرّجزية؛ "إذ إن "فاعلن" هي صورة محوّلة عن " مستفعلن " بعد أن دخلها الطي والقطع".

وبالنظر فيما يصيب هذا السريع من تغييرات يمكن تحديد أحد الأشكال مثالا لا حصرًا:

يا غايةَ القَصْد وأقْصى المُنى ومُنْتَهى السُّؤْل وكلَّ المُرادْ

مستفعلن/ مستعلن/ فاعلن متفعلن/ مستعلن/ فاعلاتْ

نلحظ أن التفعيلة الأولى بقيت تامة، أما الأخريات، فقد طالها التغيير؛ فتفعيلة الحشو الثانية في الصدر، قد جاءت مخبونة، في حين جاءت في العجز مخبونة ومطويّة على الترتيب. أما تفعيلتا العروض والضرب، فقد أصابتهما العلّة؛ فجاءت الأولى مطوية مكسوفة؛ حُذف رابعها الساكن (الواو)، فصارت " مفعلاتْ /ه//ه/ "، ثمّ حُذف سابعها الساكن (التاء)، فصارت " مفعلا /ه//ه "، ونُقلت إلى " فاعلن /ه//ه ". أما الضرب فقد جاءت مطوية موقوفة " فاعلاتْ /ه//ه/ "، حيث سُكّن سابعها المتحرّك (التاء).

مما سبق يتبين مدى رحابة الإمكانات التي يوفّرها البحر السريع للشاعر، ليتحرّك من خلالها مُنوّعًا في تشكيلاته الإيقاعية المعبّرة عن تباين حالاته الوجدانية.

وحلّ بحر **الرّجز** عاشرًا. هو بحر صاف، يتكون من تفعيلة واحدة (مستفعلن /ه/ه//ه). نظمت فيه الشاعراة سبع قصائد، كان منها ثلاث في مجزوئه، وواحدة في مشطوره.

يتمتّع الرجز بإمكانات إيقاعية جيدة، تسمح للشاعر بأن يتلاعب في عدد مكونات التفعيلة الواحدة من المقاطع؛ ما يعطيه مرونة في تشكيل إيقاع نفثاته الشعورية. من تلك التشكيلات الإيقاعية في مجزوء الرجز قول الشاعرة الباعونية في مناجاة شوقية بلغت سبعة وثلاثين بيتًا:

يا زارعَ الحُبِّ برَوْضَةِ القلْبِ

مستفعلن/ فعلن متفعلن/ فعلن

وجاء **المتدارك** في المرتبة الحادية عشرة؛ فقد تقدم درجة في السلم. هو بحر صاف، يتكون من تفعيلة واحدة (فاعلن /ه//ه) التي تتحول إلى (فعلُن ///ه ، أو فعْلُن /ه/ه). نظمت الشاعرة فيه ستّ قصائد في الغزل الصوفي.

ومن الإمكانات الإيقاعية التي يوفرها هذا البحر خبْن تفعيلته لتصبح " فَعَلُن ///ه" أو تشعيثها لتصبح " فَعْلُن /ه/ه ". أما إذا جاء مجزوءًا – وهذا قليل– فإن ضربه تبقى صحيحة فاعلن /ه//ه "، أو تُذيَّل بزيادة نون ساكنة عليها لتصبح " فاعلان /ه//ه/ "، أو تُخْبن وتُرفَّل، وذلك بحذف الثاني الساكن، مع زيادة سبب خفيف على آخرها لتصبح " فعِلاتن ///ه/ه ".

تقول الشاعرة باثة شكواها:

لا بدَّ لهمّي منْ فَرَجِ لا بدّ لقلْبي من فُرَجِ
فاعلْ/ فَعِلُن/ فاعلْ/ فَعِلُن فاعلْ/ فَعِلُن/ فاعلْ/ فَعِلُن/

وحلّ **الهزج والمنسرح** آخريْن. الأول بحر صاف، يتكون من تفعيلة واحدة (مفاعيلن //ه/ه/ه). نظمت الشاعرة فيه موشحًا واحدًا:

لسر الحب معنى
مفاعيلن //ه/ه/ه مفاعلْ //ه/ه
به كمْ منْ مُعنّى
فقمْ أنْ كُنْتَ معنا وبادرْ يا خليلي ونادِ بانكسارِ على باب الجليلِ
ألا يا ربِّ فيْحا يوافي بالقبولِ ويأتي فيهِ فتْحا يُبَشِّرْ بالوصولِ
كؤوسُ القوْم تُجْلى

وبالنظر في الإمكانات الإيقاعية التي يوفّرها هذا البحر للشاعر، لتنويع إيقاعه، نلحظ أنها ضئيلة جدًا؛ فهو يسمح بزحاف الكف في الحشو؛ وهو حذف السابع الساكن بشرط أن يكون ثاني سبب، لتصبح التفعيلة -بهذا- " مفاعيلُ / / ه/ ه/ ".

نلحظ أن الموشح منظوم على مفاعيلن / / ه/ ه/ ه مفاعلْ / / ه/ ه

يبدو لي أن السبب وراء ضآلة استخدامه لعائد- في ظني- إلى كونه يتداخل مع البحر الوافر ذي الاستخدام الكثير في الشعر العربي؛ فـ" مفاعلتن" في مجزوء الوافر يدخلها زحاف العصب، وهو تسكين اللام؛ ما يجعلها تشبه " مفاعيلن " بوتد مجموع، وسببين خفيفين، ما يريح- بدوره- الشاعر في النظم في الوافر أكثر من الهزج، مع أنّه بحر قريب من اللغة المحكية المحتلة مساحات واسعة في هذا الديوان .

والمنسرح بحر ممزوج، يتكون من تفعيلتين مختلفتين (مستفعلن /ه/ه//ه ، ومفعولاتُ /ه/ه/ه/). جاءت فيه قصيدة واحدة يتيمة مستخدمة التشكيل الإيقاعي الآتي في وصف وجْدها :

حِبي دعاني بجودهِ للْحنانْ وطافَ فضْلاً بكأْسهِ الملآنْ

مستفعلن/ مُفْعلاتْ/ مستفعلان متفعلن / مُفْعَلاتْ/ مستفعل

مختتم

(1) أسست الباعونية شعرها وفق العرف العربي القديم الذي قال به الخليل بن أحمد؛ فالتزمت التزامًا تامًا بأعاريضه وقوانينها، ويدل هذا على أنها ذات إمكانات لغوية كبيرة؛ فمعجمها ثري، وطاقاتها في استثمار هذا المخزون واسعة؛ ما ترتب عليه أن "جُعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعًا خضوعًا مباشرًا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر". ويبدو أن المرحلة قد اقتضت ذلك الأمر" ... فكل الأشكال الفنية إنما تنبع من

احتياجات عصرية"؛ فالظروف الموضوعية، والمتطلبات الفنية لتلك المرحلة، اقتضت من الشاعرة التزام سيمترية البيت الشعري الواحد ذي الشطرين؛ ذلك أن إيقاع القصيدة العمودية ينسجم والتجربة الفردية في اضطرابها، وتوترها، وقلقها، وتوجّسها.

(2) التزمت الشاعرة بالإمكانات الإيقاعية الممكنة، المرخّص بها في الوزن التام، وغير التام، ولم تسمح لنفسها بانتهاك تلك الحدود العرفية من زحافات وعلل؛ فقد رغبت " في المحافظة على قيود القدماء العروضية. فثمّة معدلات تكاد تكون ثابتة لتواتر استخدام البحور الشعرية، والمحافظة على هذه المعدلات أو الاقتراب منها أو الابتعاد عنها قليلاً، يُفسَّر على أنه ميل إلى الإطار القديم المتوارث، والخروج عليها يمثّل نوعًا من محاولة الانفلات من هذا الإطار المتعارف عليه ".

(3) تُعدّ التشكيلات الإيقاعية المعتمدة من ذلك الباب الذي عدّه قدماؤنا " أخف من التمام وأحسن على حدّ تعبير ابن رشيق القيرواني".

(4) ويبدو أن الشاعرة قد استهوتها رخص إحداث تغييرات في أبنية التفعيلات المفردة، بواسطة الزحافات والعلل، فأحدثت بها معادلاً نغميًا تعويضيًّا، لما هو قائم في البحور الممزوجة، فتنوّعت- عندها- التشكيلات الإيقاعية على مستوى تفعيلات الحشو والعروض والضرب. ولعل أمرًا كهذا نابع من قناعة الشاعرة بضرورة إحداث التغيير المطلوب في الواقع المعيش، بما يحقق تنوّعًا إيجابيًا في حياة الناس، لا أن يبقى يراوح حالته المقيتة من التناقض أو التغاير. ولم يتأت للشاعرة هذا الأمر، إلا بالتلاعب في كمّ المقاطع العروضية المكوّنة للتفعيلة الواحدة في إطار البحر الواحد، مُحدثة-بهذا- كمًّا نوعيًّا من التفاعيل المتساوقة وخلجات داخلها التي نفثتها.

(5) لوحظ أن الشاعرة قد تحامت النظم في المديد والمضارع والمقتضب جريًا على ما هو موروث.

(6) نظمت الشاعرة في المجزوءات ثمانيًا وأربعين قصيدة، وفي هذا ما يتلاءم وتلك النفثات الصوفية.

(7) لقد عالجت الشاعرة موضوعات دينية صوفية . ويلاحظ- في هذا الإطار- أنّ البحر الواحد قد انتظم مجموعة من هذه الموضوعات؛من ذلك- مثلا- استعمال البحر الطويل في المناجاة، والمدحيات ، والشكوى، والتأمل ...الخ. لقد كان هذا الأمر لافتًا للانتباه، ما دفع باتجاه تبني الموقف الذي تبناه د. إبراهيم عبد الرحمن، بخصوص الشعر الجاهلي، حين قال : "وقد استطاع هذا الشاعر [الجاهلي] أن يخرج من هذه البحور أنغامًا موسيقية مختلفة تتنوّع بتنوّع عواطفه وأحاسيسه... فالموسيقى التي تنبعث من "الطويل" أو غيره من البحور في هذه القصيدة غير موسيقاه في القصيدة الأخرى، بل نستطيع أن نذهب إلى القول بأن موسيقى هذا البحر أو ذاك في القصيدة الواحدة تختلف من بيت إلى بيت، أو على الأقل من موقف نفسي إلى موقف نفسي آخر... وهذه النظرة إلى الأوزان الشعرية التي نرى فيها أدوات موسيقية تتسع للتعبير عن العواطف المتناقضة والمختلفة في وقت واحد، يحملنا على أن نرفض هذه الآراء القديمة والحديثة على السواء، تلك التي تحاول الربط بين البحور الشعرية المختلفة، وبين معان وموضوعات شعرية بعينها "؛ فالمدحيات- مثلا- جاءت -عند الباعونية- على أعاريض الطويل، والكامل، والبسيط ، والخفيف، والمتقارب، كما جاءت الوصايا والمناجاة والتأمل على أعاريض الطويل، والكامل، والبسيط، والخفيف، والسريع، والمتقارب.

(8) وبناءً على تنوع الموضوعات المنتظمة للبحر الواحد، لا يمكننا الربط بين طول البحرمن جهة، وبين الغرض الشعري المطروق فيه. ويعدّ أمر كهذا امتدادًا لما كان عليه الحال في العصور السابقة؛ إذ إن "الذي نلحظه بوجه عام أن هذه البحور القصيرة لم تكن مألوفة في الشعر القديم ولا سيّما الجاهلي وشعر صدر الإسلام، ثم بدأ الشعراء يعنون بها أو ببعضها بعد ذلك".

(9) تمثل الموشحات والمخمسات والشعر العامي الملحون مظاهر تجديد في الشكل الموسيقي للقصيدة القديمة.

(10) رصدت القراءة محاولة الباعونية الجادة للمزاوجة بين بحرين في القصيدة الواحدة؛ ما يمثل إرهاصًا ودورًا رياديًا للقفز فوق الشكل التقليدي للعروض الخليلي من جهة، وضربًا خاضعًا مباشرة للحالة النفسانية أو الشعورية التي تصدر عنها الشاعرة من جهة أخرى.

obeikandl.com

المصادر والمراجع

1- أبو حميدة، محمد زكي (1990): الخطاب الشعري عند محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس- القاهرة.

2- إسماعيل، عز الدين (1955): الأسس الجمالية في النقد العربي، ط1، دار الفكر العربي- مصر.

3- أنيس، إبراهيم (1965) : موسيقى الشعر، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة.

4- الباعونية، عائشة (-922هـ) (2010): فيض الفضل وجمع الشمل، تحقيق مهدي عرار، ط1، دار الكتب العلمية – بيروت.

5- الترمذي، أبو عيسى محمد(279هـ) (1994): سنن الترمذي، مراجعة صدقي العطار، ط1، دار الفكر – بيروت.

حجازي، عبد المعطي (1984): محاولة لفهم الإيقاع، مجلة الفجر الأدبي -القدس- العدد46، تموز.

6- الحلي، صفي الدين (750 هـ)(1981): العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة.

7- الزركلي، خير الدين (2002): معجم الأعلام، ج5،ط15، دار العلم للملايين – بيروت.

8- سليمان، فتح الله (1990): الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية.

9- السمان، محمود (1983): العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف- القاهرة.

10- الطوانسي، شكري (1998): مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، دراسة في بلاغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

11- الطيب، عبد الله (1970): المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، ط2 - بيروت.

12- طاليس، أرسطو (1973): فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة -بيروت.

13- عبد الرحمن، إبراهيم (1995): الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب- الإسكندرية.

14- عبد الرؤوف، عوني (1976): بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الخانجي بالقاهرة.

15- عياد، شكري (د.ت): موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة- القاهرة.

16- فضل، صلاح (1985): علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة.

17- القرطاجني، حازم (1966): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب محمد بن الخوجة، دار الكتب الشرقية -تونس.

18- القط، عبد القادر(1971): قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة.

19- القيرواني، ابن رشيق (1934): العمدة، ج1، تحقيق محمد محيي الدين، المكتبة التجارية الكبرى – القاهرة.

20- القاشاني ،عبد الرزاق بن أحمد (730) (2004): لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، ضبط عاصم الكيالي، ط1، دار الكتب العلمية -بيروت.

21- المصري، يسرية (1997): بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة.