

دراسات أدبية

د. عبد الله محمد الغزالي

الصَّوْتُ الْقَدِيمُ الْجَدِيدُ
دراسات في الجذور العربية
لموسيقى الشعراء الجديث



دراسات أدبية

الصوت القديم الجديد

دراسات في الجذور القرية
لموسيقى الشعر الحديث

د. عبد الله محمد الغذامي

الصوت القديم الجدي

دراسات في الجذور العربية
لموسيقى الشمر الحديث



المكتبة الوطنية للمخطوطات والكتب النادرة

١٩٨٧

الاجراج الفننى : عفاف توفيق

مقدمة

منذ أن قرأت أطروحة صامويل موريه ، عن الشعر العربي الحديث والتي حصل فيها على الدكتوراه من جامعة لندن ثم طبعها في لندن بهولندا عام ١٩٧٦ ، وأنا في هاجس من أمرى وعلمى ، وذلك لما أوحشنى فيه من رده لكل فنيات الشعر الحديث عندنا الى تأثير غربى مباشر ، به حاكى شعراء العرب أقطاب شعراء الغرب وبالأخص ت . اس . اليوت .

ولما كنت أعلم يقينا أن الشعر هو حالة تمثل لغوى راقية ، وانه تجسد فنى لأبلغ مستويات الابداع اللغوى قولا وإدراكا ، وبالتالي فهو حساسية انفعالية عالية ، يمارسها الانسان بعد بلوغه مستواها الذى يتألف فيه الوجدان الشخصى للفرد ، مع الوجدان الجمعى للغة ، مما هو تلاحم حضارى بين الواقع ويمثله الفرد ، وبين الأمة ويمثلها الموروث اللغوى ، وبذلك تتمازج درجات الابداع بين ما هو فردى وخاص وما هو جمعى وموروث . ومن هنا فان القصيدة هى خلاصة هذا التوحد الالهامى الذى به يتحقق (انبثاق اليوم من الأمس) كما يقول رولان بارت . وهذا مبحث أفضت فى الحديث عنه بكتابى (الخطيئة والتفكير ، من البنيوية الى التشريحية) ولن أطيل فيه هنا ولكنى أعقد الصلة بينه وبين فكرة (التجربة الشعرية) الحديثة التى زعم موريه أنها قلده الشعراء الغربيين فى فنياتهما . وهذا زعم لا يمكننا القبول به اذا ما تنبهنا الى حقيقة العلاقة اللغوية داخل النص الأدبى ، وهى علاقة تتجذر فى صلب الموروث اللغوى

الذى ينتمى له النص بحيث لا يمكن لنص أدبي ان يفرض انحرافا أجنبيا على سياقه اللغوى ، الا ان كان هذا الانحراف مقابلا بإمكانية فنية مخبوءة فى لغته لم تستنصر من قبل ، وجاء الابداع الجديد لسببها وفتح طاقتها التى كانت كامنة حتى تمكن المبدع من كشفها . وعندئذ لا يكون الانحراف أجنبيا ولا طارئا ، وانما هو (امكانية) مخبوءة تسنى كشفها والانطلاق منها . وهذه الفعالية لا تكون تقليدا لشاعر أجنبى ، وانما هى ابداع فنى داخل طاقات الموروث التى نسمح بذلك . وليست اللغة الا كالجسد الحى نرفض كل جسم غريب عنها ولا تقبل به ، وما النص الا تولد عضوى تام لهذه اللغة التى تحتويه فى علاقة جدلية أزلية ، فهو يصنعها كما أنها تصنع ، بناء على ثنائية (اللغة / الخطاب) كما أتى بها دى سوسير (الخطيئة والتفكير ص ٣٠) .

وهذه حجة منطقية يمدنا بها علم الالسنوية الحديث وقد نميل الى الركون اليها كدليل ينهى عن شعرائنا تهمة التقليد للشرب ، ولكننا لا نجد حجة واحدة بكافية لدحض هذا الزعم ، حتى وان كانت أذواق العرب تؤكد مصداقية هذه الحجة لأن انتشار الشعر الحديث بيننا وتذوقنا له وتفاعلنا مع تجاربه الناجحة منذ الأربعينات الميلادية ، دلالة على أن التجربة عربية صافية الجذور لأن ذوقنا الفنى قبلها وتفاعل معها . وليس كالذوق الأدبى المدرب حكم على صدق التجربة ونجاحها ، ولعل هذه حجة ثانية نسند حجتنا الأولى .



ان حقيقة العلاقة بين اللغة كموروث حضارى والنص الادبى كتمثيل لهذا الموروث ، لهى من القوة والوضوح بما هو كاف للتأكيد على أن التجربة الشعرية الحديثة تستند على فنيات شاعرية عربية ، لأن مجرد قبول النص الأدبى الفصيح لهذه الفنيات دلالة على أنها جماليات نصوصية مخبوءة داخل لغة هذا النص . وعدم استخدامها من قبل يعود الى أسرار ابداعية لم تفتق للشعراء السالفين بينما تفتقت لهم أسرار ابداعية أخرى استثمروها وأنادوا منها حتى انهكوها ، ولم تعد صالحة لنا كابداع جديد ، وذلك مثل الفنيات البلاغية المتنوعة التى تفتقت لشعراء العصر العباسى منذ مسلم بن الوليد وبشار وأبى نواس وأبى تمام . ويأتى شاعر اليوم ليغوص فى لغة الضاد فيجد فيها كنوزا آخر ، فيكشفها ويقامها لنا فى نصه الجديد . وتقبلنا لهذه التجربة هو استجابة ذاتية لما هو مخزون فى وجداننا لهذا الامكانيات المخبوءة فى اللا وعى الجمعى

لنا • وكنا نسحرك بها حتى اذا ما وجدناها في نص من النصوص طربنا وانتشينا بها •

ولكنني - مع ايماني كله - لم أكتف بما هو قناعه ثقافية لدى ،
وانما ذهبت الى التراث اقرأ فيه وأبحث عن معالم هذه الفنيات في موروثنا
الأدبي حتى وجدت فيه ما هو سند تاريخي يدعم حججى السابقة •

وجدت أشعارا ذات اوزان متنوعة كقصيدة عبيد بن الأبرص ،
وجدت أشعارا ذات اوزان غير اوزان الخليل بن أحمد ، كما وجدت قصائد
هي أشبه بالشعر الحر منها بالشعر العمودي ، متلما وجدت قصائد
منثورة • وهذه كلها في العصر الجاهلي أى في عصر من عصور الاستشهاد
عند اللغويين • وهذا هو مبحث الفصل الثاني •

كما انني جمعت أشعارا نوع فيها الروي واختلف ، بل جاء بعضها
مرسل الروي • ومنه أشعار جاهلية واسلامية مبكرة - أى في عصور
الاحتجاج • وهذا هو موضوع الفصل الثالث •

ولقد بدأت الكتاب بفصل عن الشعر الحر بما أنه أبرز أنواع الشعر
الحديث • فيه فرقت بين المصطلحات المختلفة للشعر المعاصر ، مع تتبع
تاريخي لظهور قصائد الشعر الحر منذ عام ١٩٢٠ م ثم أخذت في مناقشة
آراء نازك الملائكة في الشعر الحر من حيث ان كتابها (قضايا الشعر
المعاصر) ومواقف النقاد منه كان بمثابة البيان النقدي لهذه الحركة
المعاصرة • وهذا هو موضوع الفصل الأول •

ثم ختمت الكتاب بفصل عن آراء محمد حسن عواد العروضية •
ولقد نال العواد اهتمامي هنا لكونه رائدا في شعره وفي فكره على مستوى
الأدب في المملكة العربية السعودية ومن هنا فان اجتهاداته العروضية في
كتابه (الطريق الى موسيقى الشعر الخارجية) ذات قيمة فنية من حيث
صلتها بتجربته الشعرية (المنحورة) كما أنها ذات قيمة تاريخية لتبنيها
حركات التحرر الشعري المعاصر مما جعلها اسهاما أدبيا من شاعر سعودي
في حركة الشعر العربي الحديث وجعل لها مكانا في هذا الكتاب •

وأخيرا هذا كتابي أسعى فيه الى كشف العلاقة الفنية بين اليوم
والامس بين قصيدة الشعر الحديث والمعلقة الجاهلية بأدلة تاريخية نصوبية
تقيم العلاقة العضوية الأكيدة داخل اللغة العربية بل كل أنماط الكتابة
الابداعية فيها •

والله من وراء القصد
عبد الله محمد الغدائي

جلده

١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م

الفصل الأول

الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة

لقد مر الشعر العربي منذ عرفناه الى اليوم بأطوار متعددة من حيث البناء العروضي في القصيدة لابد من تحديدها ليتحدد المصطلح ويتضح المقصود ، وهي كالتالي :

١ - الأرجورة :

وهو طور يرى كثير من الباحثين أن العرب الأوائل وصلوا اليه بعد أن تجاوزوا مرحلة اللغة اليومية العسادية الى الجمل المسجوعة التي تعتمد القافية ولكنها غير موزونة ، وارتقى السجع الى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين ووتد ليسهل على السمع ويبلغ أثره في النفس (١) .

٢ - القصيدة العمودية :

وهي القصيدة المعتمدة على وحدة الوزن والروى والتي عليها جاء معظم الشعر العربي (٢) .

٣ - الموشحة :

وفيهما يتنوع الروى ويختلف عدد التفعيلات في أبيات الموشحة بطريقة محكمة وبقواعد مقررة (٣) .

٤ - الشعر المرسل :

وهو أول محاولة تجديدية حديثة في الشعر العربي كان من روادها الزهاوى وعبد الرحمن شكرى وأبو شادى وكان العقاد من أنصارها . والشاعر هنا يلتزم بالوزن العروضى الموحد - غالباً - فى القصيدة الا أنه يتحرر من الروى الواحد فى الأبيات .

كما فى هذه الأبيات للزهاوى (٤) :

لموت الفتى خير له من معيشة
يكون بها عبأً ثقيلاً على الناس
وأنك من قد صاحب الناس عالم
يرى جاهلاً فى العز وهو حقير
يعيش نعيم الببال عشر من الورى
وتسعة أعشار الورى بؤساً
أما فى بنى الأرض العريضة مصلح
يخفف ويلات الحياة قليلاً
إذا مارجال الشرق لم ينهضوا معاً
فأضيع شىء فى الرجال حقوقها
إذا ناب أوطاننا نشأت بأرضها
خراب ولم تحزن فأنت جماد

ولقد انتهت المحاولات فى الشعر المرسل بأن أهمل رواده فكرة الروى المرسل وأخذوا بفكرة القوافى المزدوجة والمتقابلة مع المحافظة على البحر وهذا هو آخر ماتوصل اليه الزهاوى والعقاد (٥) .

وللموشحة والشعر المرسل أثر بالغ على شعراء المهجر وشعراء المدرسة الرومانتيكية في التفنن في تنويع الروى فى القصيدة ، وفى كتابة القصائد على مقاطع مزدوجة ورباعية وخماسية ، أفاضت على القصيدة العربية جمالا وأتاحت للشعراء مجالا للإبداع ، ونوعت فى ايقاع القصيدة لتتواءم مع أحاسيس الشاعر وعواطفه .

٥ - الشعر الحر :

وهو شعر يعتمد على التفعيلة (الخليبية) كأساس عروضى للقصيدة ، ويتحرر من البيت العمودى ذى التفعيلات المحددة ، مثلما يتحرر من الروى الثابت . وهذا مصطلح شاع استعماله على أيدي الشعراء العراقيين مثل نازك الملائكة والسياب ومن هذا حذوهم . ولم يكن هؤلاء الشعراء أول من استخدم هذا المصطلح فقد أطلق فى العراق نفسها سنة ١٩٢١ على قصيدة نشرت فى احدى الصحف العراقية (٦) . كما ورد استخدامه أيضا عند جماعة أبوللو وعند أبى شادى بالذات بين عامى ١٩٢٧ - ١٩٢٩ وذلك فى مقدمة لقصيدته (الفنان) المنشورة فى ديوانه الشفق الباكى (٧) .

ومصطلح الشعر الحر هذا لم يلاق قبولا مطلقا من كل الشعراء والدارسين فقد تنوعت المحاولات فى اضعاء مصطلح آخر على هذا الفن الشعرى منذ عهد مبكر . فلقد نشر المازنى قصيدة من هذا النمط الشعرى فى سنة ١٩٢٣ فى العراق وأسماها (الشعر الطلق) (٨) .

ومنذ صدور كتاب نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر) والمصطلح موضوع نقاش واسع عند النقاد . فتناوله الدكتور محمد النويهي بالنقاش واصفا تسميته بالشعر الحر بأنها

تسمية جد رديئة (٩) ، لأنها - على حد قوله - توهم أن هذا الشعر يتحرر اطلاقاً من الوزن . ولكن قوله هذا فيه اجحاف في حق المصطلح - أى مصطلح - إذ أنه ما من مصطلح قط يؤخذ على ظاهر معناه اللغوي ولناخذ مصطلح (الصلاة) مثلاً . فالكلمة تعنى الدعاء باللغة العربية ولكن الاسلام أعطاهما معنى آخر عرفه الناس وتعارفوا عليه . وكذلك كلمة (شيعة) وكلمة (سنة) ، فالشيعة لغة أتباع المرء ومريديه والسنة الطريقة ولكن الكلمتين أخذتا معنى آخر له بعد ديني وعقائدي . وكذا الحال مع أى مصطلح فى أى فن من الفنون ، واذن فلنا الحق فى أن نضفى على قولنا (الشعر الحر) المعنى الذى يتفق مع مرادنا منه ، وليس علينا أن نحصر أنفسنا بحدود مدلولات ألفاظه اللغوية ومهما اقترح الدكتور النويهي من مصطلحات بديلة لهذا المصطلح فسيظل المفهوم اللغوي لمصطلحه شيئاً آخر غير ما يريده هو وسيظل التعريف ضرورياً لفهم مراده ، ويظل التعارف عليه بعد ذلك أمراً أساسياً لبقائه .

ويورد الدكتور النويهي سبباً آخر لرفضه هذه التسمية وهو اعتقاده أنها وضعت ترجمة للتعبير الانجليزي Free vesse أو الفرنسى vezs libze وهما يعنيان الشعر المنثور الذى يتخلص تخلصاً تاماً من أى نمط ايقاعى مطرد - وهو وان كان على حق فى ظنه هذا الا أننا لا يمكن أن ننكر على أنفسنا حقنا فى أن نوجد المصطلح الذى نريد أو أن نستعيه من حضارة أخرى فنضفى عليه المعنى الذى يتفق مع مرادنا منه ، فاختلف المصطلحات والتعبيرات فى اللغات المختلفة واردة وقائم ،

ويتمنى الدكتور النويهي أن يطلق مصطلح (الشعر المرسل) على هذا الفن الشعري لأنه يرتبط بالوزن المطرد

من ناحية ، ولا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل من ناحية أخرى * لكن هذه التسمية قد تم اطلاقها على الشعر الذى لا يتقيد بالقافية ، ترجمة للاصطلاح الانجليزى (Blankverse) فيكون من الخلط الضار أن نطلقها على شعر الشكل الجديد أيضا (١٠) * وينهى نقاشه لهذا الموضوع بأن يقترح تسمية هذا الفن الشعرى بأسم (الشعر المنطلق) ويردق قوله هذا بتعريف لهذه التسمية هو عين التعريف المقدم هنا * وكأنى بالدكتور النويهى قد نظر فى اقتراحه هذا وقيما سبقه من قول الى ما ذكره على أحمد باكثر من قبل فى مقدمته لمسرحية شكسبير (روميو وجوليت) حيث وصف تجربته الشعرية فى هذه الترجمة بأنها (مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر) (١١) * واننا لنحلل أن الدكتور النويهى على أى حال قد رد على نفسه فى هذه النقطة بما سبقها من قول حجج به نفسه عندما اعترض على رغبته فى اطلاق مسمى الشعر المرسل على هذا الفن الشعرى فذكر أن مصطلح الشعر المرسل قد أطلق على فن شعرى آخر فيكون من الخلط الضار أن نطلقها على الشعر الجديد * وهذه هى حجتنا نحن أيضا * فان مصطلح الشعر الحر - وهو أشهر كثيرا وأقرب الى نفوس القراء من مصطلح الشعر المرسل الذى لا يعرفه سوى المختصين بالأدب الحديث - لابد أن نقله من معنى تعارف عليه أكثر الدارسين للشعر وغالبية قراء الشعر واتفق عليه أكثر الرواد الذين تمرسوا فى عملية التجديد الى معنى آخر هو الشعر المنثور سيكون من الخلط الضار أيضا *

وغير محاولة النويهى تاتى محاولة عز الدين الأمين فى اطلاق اسم (شعر التفعيلة) (١٢) على هذا النوع من الشعر الا أنه لا يقدم لفكرته هذه مناقشة متكاملة توضح موقفه غير

أنه يبدو من حديثه أنه يرى أن مصطلح الشعر الحر يعنى الشعر المنثور (١٣) . ويكاد مصطلح (شعر التفعيلية) أن يكون أقرب المحاولات الى حقيقة الشعر الحر اذا نحن أخذنا فقط بالجانب العروضى لهذه الحركة لولا أن تغيير المصطلح فيه مافى تغيير اسم الانسان من عنث واختلاط .

ويعترض غالى شكوى على أسماء الشعر الجديد أو الحر أو المنطلق رادا بذلك - فيما يبدو - على النويهي ونازك الملائكة قائلا ان التعميم الذى تتضمنه هذه الألفاظ هو الذى يجردها من عنصر المطابقة على واقع الحال (١٤) . وهو يرى أن تسمى بحركة الشعر الحديث بدلا من أى من تلك المصطلحات . وهذا وهم منه كبير فحركة الشعر الحديث قد تأتى عنوانا لأطروحة كبيرة شاملة عن الشعر العربى الحديث ولكنها لايمكن أن تكون مصطلحا لأى فن من فنون الشعر الموجودة فى عصرنا ، وهى تعميم واسع لايقرب أبدا الى خصوصية أى من المصطلحات التى اعترض عليها هو لما فيها من التعميم - كما ذكرت .

ثم ماذا يقصد هو بهذا المصطلح . انه يقدم فى كتابه تفسيراً لمعنى الحدائث وتمييزاً لها عن المعاصرة ولكنه لايعطى تعريفاً لمصطلحه ليكون قارئو كتابه على بينة من الأمر . الا أنه من قراءة كتابه كافة يظهر أنه لايفرق بين أى من الفنون الشعرية الحديثة المرسل منها والحر والمنثور حتى قصيدة النثر يلغى اسمها ويسميتها (التجاوز والتخطى) (١٥) ويعتبر الشعر المكتوب باللغة العامية شعرا حديثا رائدا ، ويربط مستقبل الشعر العربى بحركة الشعر الحديث وبشعراء العامية فى مصر ولبنان (١٦) . فهو يلغى المصطلحات ويلغى الفروق بين الفنون المختلفة وبين اللغة فصحي وعامية . وليس فى

وسع أحد أن يأخذ بمراد شكري في ذلك ، ولو تم له ما أراد لم نجد أحدا من الناس يفهم ما يريد الآخرون في مقولاتهم .
وتستخدم خالدة سعيد تعبير حركة الشعر الحديث أيضا في كتابها (البحث عن الجذور) إلا أنها لاتجعل منه مصطلحا لأي نمط شعري - وهي لاتلتزم بمصطلحات أدبية محددة توضح مرادها عندما تخصص حديثها عن تجربة معينة . وان كانت تطلق مسمى (الشعر الحر) على الشعر المنثور (١٧) ، كما يفعل كثير من شعراء مجلة (شعر) اللبنانية .

٦ - الشعر المنثور وقصيدة النثر :

منذ مطلع القرن العشرين أخذ أمين الريحاني وجبران خليل جبران يكتبان فنا أدبيا جديدا جملا النثر الفني له أسلوبا إلا أنه يتميز بماطفة شعرية وخيال مجنح يرتكز على التشبيهات والرموز والصور كما في كتاب (الريحانيات) للريحاني وكتاب (دمعة وابتسامة) لجبران . وهو بذلك يتأثر خطى الشاعر الأمريكي وايت مان وفنه الشعري Free verse وتمخض عن هذه الكتابات فن الشعر المنثور الذي ساعد على انتشاره وجود الترجمات الثرية العربية للشعر الغربي ولعل رواده - وهم مسيحيون - قد تأثروا أيضا بالترجمات العربية للانجيل وبالترانيم الكنسية المسيحية (١٨) - وهو مصطلح منقول عن المصطلح الانجليزي Free verse والفرنسي vers libre وهو عين الطريقة وذاتها وتكتب القصيدة فيه على هيئة الشعر وعادة ماتكون أسطرها قصيرة وتحفظ بايقاع منتظم إلا أنه ليس بايقاع نمطي مطرد كذلك الايقاع المعتمد على التفعيلة في الشعر المنظوم ، ويخلو الشعر المنثور من الثقافية وكاتبه يتخلى عن سلطان الايقاع المنظوم وغنائية النظم ليستكشف مؤثرات

آخر (١٩) * ومن رواده أدونيس (على أحمد سعيد) وأنسى الحاج ومحمد الماغوط ، وفؤاد رفقه والشاعرة اللبنانية انصاف الأعور معضاد وغيرهم كثير في مرحلتنا هذه * وهم يعتمدون الموسيقى الداخلية المنبعثة من الصور والأخيلية وما تحدثها هذه من أيقاع خاص في تلاحمها مع الكلمات ، وفي نمو القصيدة نمو عضويا متناسقا * وهم يميلون الى الغموض ، ويستخدمون لغة ذات جمل مبتكرة تجنح الى الغرابة أحيانا *

ومن هذه الحركة جاءت قصيدة النثر وهي مجارة مباشرة لقصيدة النثر الانجليزية والفرنسية وهي تأخذ بكل صفات القصيدة الغنائية الا أنها تكتب على الورق كما يكتب النثر * وتختلف عن النثر الشعري في أنها قصيرة ومحكمة البناء * وعن الشعر المنثور في عدم وجود وقفة في آخر السطر فيها * وتختلف عن أى قطعة نثرية قصيرة في أمور منها : أن فى قصيدة النثر عادة ايقاعا خارجيا ظاهرا ، وأصداء بارزة وكثافة فى التعبيرات والخيال * وقد يحدث أن يظهر فيها نوع من التقفية الداخلية وبعض المقاطع الموزونة (٢٠) * وممن كتب فيها أدونيس وأنسى الحاج (٢١) *

ولقد احتد النقاش بين الأدباء والنقاد حول وصف هذا الفن بالشعر أو النثر وغالى بعضهم كثيرا فكان أن وصف أصحاب هذا الفن بالضعف والمجز عن كتابة الشعر العربى واتهمهم بالجهل ، وقابله أنصار هذا الفن قائلين بأن هذا هو مستقبل الشعر العربى وأن شعراء هذه الحركة قد جاءوا لينقذوا الشعر العربى من هاوية كان سيقدم عليها لو استمرت مسيرته كما كانت من قبل سجيئهم * ولكن المتتبع لهذه الحركة يدرك أن كلا الطرفين قد جانبا الحق فى

مقولته ، اذ أنه ليس حقاً وصف أصحاب هذه الحركة بالجهل أو العجز عن كتابة الشعر موزوناً على طريقة العرب لأن ما يكتبه هؤلاء المجددون من أشعار يدل على ملكية شعيرية ولغوية مدعومة بثقافة عربية وأجنبية كان لها أثر طيب على أدبنا الحديث وبعض منهم قد جمع بين طريقة الشعر الحر المعتمد على وحدة التفعيلة وبين الشعر المنثور مثل الشاعر ادونيس مما ينفي عنه تهمة الجهل بأوزان الشعر وقواعدها . كما أن القول في أن أصحاب الفن هم الفتح الجديد الذي أخذ بيد الشعر العربي وأنقذه من نهاية مزعومة قول لا يمكن قبوله ، اذ أن الشعر العربي ما زال كالثربة الخصبة كلما طرحت فيها بذور صالحة واسقيت بالماء العذب كلما اينعت وأنبتت من كل زوج بهيج . وما الشعر العربي الحديث بكل مدارسه واتجاهاته منذ مطلع القرن العشرين الا شاهد حي على ذلك .

أما فيما يتعلق بالمصطلح فانه ليس أصدق ولا أدق في الوصف من مصطلح الشعر المنثور ومصطلح قصيدة النثر اذ ان هذا الفن شعر ، فيه ما في الشعر من عاطفة وخيال ولغة شاعرة ونغمة متميزة الا أنه شعر لا ككل الشعر فهو لا يلتزم ما يلتزمه الشعر من وزن عروضي محدد فهو اذن مطلق من هذا الحد فيكون كالنثر في هذه الحصرية الذاتية فيكون لذلك شعراً منثوراً . وكذلك الحال في قصيدة النثر

ولقد دأب أنصار الشعر المنثور على اطلاق مصطلح (الشعر الحر) عليه كما فعلت خالدة سعيد في كتابها (البحث عن الجذور) وكما فعل شعراء مجلة (شعر) اللبنانية وكتابها . وفي ذلك خلط وارباك للدارس والقارئ . يحسن تجنبه كما أوضحنا آنفاً ، وعليه فائنا

نفضل الابقاء على مصطلهى الشعر الحر والشعر المنثور
بحدودهما الموضحة هنا .

ولمىخائيل نعيمة محاولة فى تسمية الشعر المنثور - كما
هو عند وايمان - بالشعر المنسرح وليس يقصد بذلك البحر
المعروف بهذا الاسم ولكنه يختار هذا التعبير لما فيه من معنى
الانطلاق والحركة التى تجرى الى هدفها بسهولة وبغير قيد .
وتلك هى أبرز صفات هذا النوع من الشعر (٢٢)

وما الشعر المنثور الا ما عناه الفارابى بقوله (القول
الشعرى) حيث حدد ذلك فائلا (والقول اذا كان مؤلفا مما
يحاكى الشئ ولم يكن موزونا بايقاع فليس يعد شعرا
ولكن يقال هو قول شعرى) (٢٣) .

ولقد ظلت أطوار الشعر العربى الستة متداخلة متواصلة
لم يقم وجود أى منها على الغاء سابقه .

الأولية فى كتابة الشعر الحر

تؤكد نازك الملائكة فى كتابها (قضايا الشعر المعاصر)
وفى جميع كتاباتها الأخرى بأنها هى - لا سواها - أول من
بدأ كتابة الشعر الحر، وأن البداية كانت قصيدتها (الكوليرا)
المكتوبة والمنشورة فى سنة ١٩٤٧ م (٢٤) . ويؤيد ذلك
زوجها الدكتور عبد الهادى محبوبه فيقدم لنا برهانه على
ذلك بأن يقتطف مشهدا من محاوره عائلية لأسرة الملائكة
حول القصيدة وذلك من دفتر للذكريات مخطوط خاص
بنازك نفسها (٢٥) ، قاصدا من ذلك تأكيد الأولية لنازك .

وتتعمد نازك الملائكة حصر قضية الأوليّة بينها وبين السياب في قصيدته (هل كان حبا) متجاهلة كل ماسبقهما من محاولات وتجارب - وتثبت في كتابها أنها قد سبقت السياب بمدة لاتزيد عن نصف شهر - فهي قد نشرت قصيدتها في مجلة (العروبة) ببلبنان ووصلت المجلة بغداد في أول كانون الأول ١٩٤٧ وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان (أزهار ذابلة) للسياب وفيه كانت قصيدته (الحرّة) (٢٦) - وبعد ذلك وعلى أثر صدور ديوانها (شغلايا ورماد) في عام ١٩٤٩ ضاماً بين دفتيه قصائد حرّة أخرى أخذت الحركة الجديدة تعطى ثمارها بصدور دواوين لشعراء شباب من العراق كعبد الوهاب البياتي وشاذل طساقة وذلك سنة ١٩٥٠ -

وتلجأ نازك الملائكة الى وسيلة أخرى لاثبات أوليتها المطلقة في كتابة الشعر الحر فتتنفى تأثرها بأى نمط شعري سابق لها بأن تزعم عدم معرفتها بتلك الأنماط الشعرية ، فلا أثر للموشحات عليها (لأن المشهور المحفوظ منها يقوم على أساس المقطوعة ، ويحافظ على طول ثابت للأشطر) (٢٧) - أما البند (٢٨) فلم تعلم به نازك الا سنة ١٩٥٣ - على زعمها - وتعطى نفسها أعذارا تبرر بها جهلها لهذا الفن الشعري السائد في بلدها (٢٩) الا أنها تبخل بأعذارها هذه على شاعر عراقي آخر هو الرصافي فهي حينما تحدثت عن عدم ذكر العروضيين العرب للبند في كتبهم أوجدت لهم عذرا بأنهم لم يعرفوا البند اذ أنه فن شعري اقتصر عليه شعراء العراق واستثنت من ذلك الرصافي (٣٠) لأنه عراقي فلا يشمل العذر - وكأنها بذلك تحاج نفسها ، فلئن قبلنا بحجتها على الرصافي لأنه عراقي يجب عليه معرفة البند لأن البند عراقي أيضا فانه أولى بنا أن نرد الحجّة على صاحبها

فوجب عليها ما أوجبت هي على ابن بلدها . فنازك
والرصافي والبند عراقيون والحجة حجتها .

وتنكر نازك الملائكة أيضا معرفتها بتجارب أحمد زكي
أبو شادي في الشعر الحر وتحدد مرة أخرى زمن اطلاعها على
دعوة أبي شادي وتقول ان ذلك كان في سنة ١٩٦٣ (٣١)

وكاننا بنازك تصف نفسها بالجهل لتدعي العبقرية .
والا ماذا كان يضيرها لو أعطت الموشحات حقها في التأثير
في نفوس شعراء العربية ، وانه لأمر حتمي أن يكون للموشح
أثر بالغ على حركات التجديد في الشعر . والموشح أبرزها
وأكثرها عراقية في التراث العربي وفي الذهن العربي وسواء
أنكرت نازك أو اعترفت فأثر الموشحات حقيقة أدبية ونفسية
لا يمكن انكارها (٣٢) . أما انكارها العلم بالبند فأمر نعجب
له ولا نكاد نصدق له ليس استنادا الى حجتها على الرصافي فقط
ولكن تضديقا لما تكرر هـ عن نفسها من أنها قوية الاهتمام
بالشعر العربي وأنها كثيرة القراءة (٣٣) . أما ادعاء
الأسبوعية بانكارها المعرفة بتجارب أبي شادي في الشعر الحر
فهذا أمر نناقشه من وجهتين احدهما تاريخية والأخرى
فنية .

فأما من الناحية التاريخية فقد أثبت الباحثون وجود
محاولات عديدة في الشعر الحر منذ مطلع القرن العشرين
ولنبداً بشك المحاولات التي كانت في العراق بلد الشعراء .
حيث كتب الدكتور يوسف عز الدين عن نشأة الشعر الحر في
العراق متتبعا بما كان قد نشر منه في الصحف العراقية للفترة
ما بين ١٩١١ - ١٩٤٥ وذاكرا بعض المقطوعات الشعرية
الحرية ومنوها ببعض المناقشات حولها :

ومن الأمثلة على ذلك ما نشر في ملحق جريدة (العراق) سنة
١٩٢١ (٣٤) :

اتركوا نعشى ملاك البحر يحملنى الى
حفرتى
هو يحملنى اليها
ويوارينى فيها
انه
حمل الهم الى
طول عمري
سيسقينى المنية
أنا أدري
فاتركوه ، ليتجم فعله نحوى ولا
تزره
بعد موتى .

وهى لشاعر رمز لاسمه ولم يذكره ، وقد اعتمد فيها
على تفعيلة بحر الرمل - فاعلاتن - محررا نفسه من الروى
ومن البيت ذى التفعيلات المحددة الا أن الوزن أختل عنده
فى البيت الثالث .

وقصيدة أخرى مماثلة لهذه فى الوزن للأستاذ ابراهيم
عبد القادر المازنى نشرت سنة ١٩٢٢ فى مجلة (الحرية)
فى العراق سماها المازنى (الشعر الطلق) وعنوانها
(محاوره قصيرة) (مع ابن لى بعد وفاة أمه) (٣٥) :

لم أكلمه ولكن نظرتى
سألته أين أمك

أين أمك
وهو يهذى لى على عادته
مذ تولت - كل يوم
كل يوم
فانثنى يبسط من وجهى الغضون
وللمرك - كيف ذاك
قلت لما مسكت وجهى يداه
أترى تملك حيلة
أى حيلة
قال ما تعنى بذا يا ابتاه
قلت : لا شىء أردته
ولثمته -

وغير هاتين القصيدتين مجموعة من القصائد يوردها
الدكتور عز الدين فى كتابه لعدد من الشعراء العراقيين
منشورة فى أعداد مختلفة من الجرائد والمجلات العراقية ،
ويظهر مما أورده المؤلف من نماذج أن الشاعر بسيم الذويب
كان أكثر الشعراء كتابة للشعر الحر وأغزرهم انتاجا فى
تلك الحقبة من تاريخ الأدب الحديث .

ومن الغريب ألا نجد لتجربة المازنى صدى فى كتاباته
حتى انه لم يشر اليها فى مناسبة كانت تستدعى استذكار
تجربة كهذه وذلك عندما كتب مقدمة مسرحية على أحمد
باكثير (أخناتون ونفرتيتى) المكتوبة على نمط الشعر الحر -
كما سنرى لاحقاً - والتي نوه فيها بنجاح باكثير فى اختياره
للوزن وفى تمكنه منه - ألا أننا قد نتلمس السر فى ذلك من
نقمة المازنى على ماضيه الشعرى وتنكره له وذلك فى أعقاب
الخصومة بينه وبين عبد الرحمن شكرى عندما اتهمه الأخير
بسرقة أفكار شعره من الشعر الانجليزى .

أما في مصر فإن حركة الشعر الحر قد بدأت تشق طريقها سنة ١٩٢٧ أو ١٩٢٩ عندما نشر أحمد زكي أبو شادي ديوانه (الشفق الباكي) . وفيه بعض تجارب جديدة في الشعر المرسل والشعر الحر وكانت تجارب جريئة إلا أنها غير ناضجة (٣٦) . ومنها قصيدة (الفنان) التي كتبها سنة ١٩٢٦ (٣٧) وذكر أنها مزيج من الشعر المرسل المتحرر من القافية ومن الشعر الحر الذي جعله أبو شادي مزيجا من أكثر من بحر ، ولناخذ بمثال من تلك القصيدة :

تفتش في لب الوجود معبرا عن الفكرة العظمى به
لألبياء (الطويل)

- | | |
|------------|--------------------------------|
| (المتقارب) | تترجم أسمى معاني البقاء |
| (المتقارب) | وتثبت بالفن سر الحياة |
| (المجتث) | وكل معنى يرف لديك في الفن حي |
| (المجتث) | إذا تأملت شيئا قبست منه الجمال |
| (المجتث) | وصننته كجيس في فنك المتلالي |
| (المجتث) | تبت فينا العبادة |
| (البسيط) | تبت فينا جلالا لا انقضاء له |
| (البسيط) | أنت المعزى لنا في رزء دنيانا |

وهكذا تمضي القصيدة سراوحا الشاعر أبياتها بين البحور الأربعة الموضحة أعلاه معتمدا فيها على أبيات كاملة التفعيلات كما في البيت الأول على نهج الخليل دون أن يفصل بين شطر وآخر ، وعلى أنصاف أبيات (أشطر) (٣٨) .

ولقد جرى أبو شادى فى محاولته هذه بعضا من الشعراء منهم خليل شيبوب والسحرتى وفريد أبو حديد . وقد نشر خليل شيبوب قصيدة حرة بعنوان (المشراع) فى مجلة (أبولو) سنة ١٩٣٢ (٣٩) تابع فيها أبا شادى فى مزج البحور غير أنه جعل بعضا من أبياتها على تفعيلية واحدة ، وهذه خطوة لم يسبقه فيها أبو شادى ، فهو بها يدخل الى حقيقة الشعر الحر فيخلص نفسه من الالتزام بنظام البيت الكامل والشطر . وهى قصيدة طويلة بلغت ١٠١ بيتا . مقسمة على ثمانية مقاطع واختلف عدد أبيات كل مقطع من أربعة الى تسعة أبيات . واستعمل فيها الشاعر ثمانية بحور ، وأسماها (الشعر المطلق أو الشعر الحر) وهذه بعض أبيات منها :

جلست ذات مساء مرسلا بصرى (البيسيط)
الى هذه الآفاق وهى بواسم (الطويل)
وتوقد النار فى عظمى وفى فكرى (البيسيط)

هدأ البحر رحيبا يملأ العين جلالا (الرملى)
وصفا الأفق ومالت شمسه ترنو دلالا (الرملى)
وبدا فيه شراع (الرملى)
تحتيال من بعيد يتمشى (الرملى)
فى بساط مائج من نسج عشب (الرملى)
أو حمام لم يجد فى الروض عشا (الرملى)
فهو فى خوف ورعب (الرملى)
انه غيمة سرت فى سماء (الخفيف)

قد صفت زرققتها
(الرمل)
لكنما هذا جناح طائر
(البسيط)
مرفرف في ملعب الضياء
(البسيط)
يجر زورقا على الدماء
(البسيط)

والشراع الخفيف في حيرته
(الخفيف)
ليس يدري
(الرمل)
أين يسرى (٤٠)
(الرمل)

وتشاهد هنا البيتين الأخيرين يقومان على تفعيلية واحدة
تميز تجربة شيبوب عن تجربة أبي شادى السابقة .

وكرر شيبوب تجربته هذه بقصيدة أخرى بعنوان
(الحديقة الميتة والقصر البالى) نشرها سنة ١٩٤٣ فى مجلة
الرسالة (٥٤٥ ص ٩٩٨) وفيها استخدم الشاعر ثلاثة عشر
بحرا من بحور الشعر .

ولعل استخدام الشعراء لبحور متعددة فى تجاربهم
الشعرية هذه هو السبب فى عدم تقبل جمهور القراء العرب
لهذه التجارب المبكرة فى هذا الميدان اذ ان التغيير كان كبيرا
ومفاجئا لم تستطع الأذن العربية تقبله فى حينه وهى اذن
قد تعودت على موسيقية القصيدة العمودية الثابتة بطولها
الزمنى ، والمستمرة فى ايقاعها الى نهاية القصيدة فكان أن
فوجئت بقصيدة اختل فيها الوقع الموسيقى بين بيت وآخر
ليس فى الطول الزمنى وحسب وانما فى الايقاع أيضا .
ولم يشفع انتشار مجلات كأبولو والرسالة لمثل هذه التجارب
بالتقبل العربى وانما احتاج اعتراف العرب بهذا التغيير
زمننا قارب الثلاثين عاما .

ويبرز لنا من بين هؤلاء الرواد رائد فذ مثابر هو علي أحمد باكثير الذي قام بترجمة مسرحية روميو وجولييت الى اللغة العربية بأسلوب شعري وصفه الشاعر في مقدمته للمسرحية بأنه (مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر فهو مرسل من القافية ، وهو منطلق لانسيابه بين السطور (٤١) وقد كتبها سنة ١٩٣٦ م - الا أنه تأخر في نشرها وقد ذكر المازني انه قد اطلع عليها منسوخة وذلك قبل عام ١٩٤٠ (٤٢) وقد استخدم باكثير في مسرحيته عددا من البحور ، وان كان البحر المسيطر عليها هو المتدارك وقد اعتمد فيها لا على البيت كوحدة (وانما الوحدة - فيها - هي الجملة التامة المعنى التي تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارئ الا عند نهايتها) (٤٣) وهذا مثال منها على المتدارك (٤٤) :

أه من قلب أفعى اكتسى وجهه زهرة
أو يحجر تنين قط في مثل هذا العار البديع
ياللمستبد الجميل وللعفريت بوجه ملك
ولهذا الغراب اللابس ريش الحمام
ولهذا الذئب الضاري الحامل وجه حمل
ولهذا القديس الملعون ، وهذا الوغد المبجل
ياأسسوا مختبر في أقدس منظر

ومثال على الجملة الشعرية التي تقوم عليها الوحدة في القصيدة نورد هذه القطعة التي يقوم معناها ووزنها على كونها جملة أو جملا متلاحقة لايقف الوزن فيها ولا المعنى على نهاية البيت وانما ينساب الوزن والمعنى من بيت الى آخر : (الكامل) (٤٥) .

ورمت لسانك فى دعائك ان رميو غير مخلوق

لهذا الخزى ، ان الخزى يخزى أن يرى

• بجبين رميو !

فجبينه عرش جدير أن يتوج فيه

• رأس المجد ملكا مفردا فى الكون أجمع •

• ويلاه ! أى بهية أنا اذ ألومه •

وبعد ذلك كتب باكثر مسرحيته (اخناتون ونفرتيتى)
سنة ١٩٣٨ الا أنه لم ينشرنا الا عام ١٩٤٠ (بينما لم ينشر
ترجمته لروميو وجولييت الا فى سنة ١٩٤٦ - وقد ذكرنا
أن المازنى قد رآها منسوخة قبل صدور مسرحية اخناتون) •

وفى مقدمته لأخناتون يبرز أثر المعاناة والممارسة
فنتضح عنده الرؤية وتتكون نظريته العروضية التى صارت
أخيرا قاعدة من قواعد الشعر الحر - كما سنرى لاحقا -
وهى رأيه فى البحور الصالحة لهذا النمط الشعري فهو
يقول : « وجدت أن البحور التى يمكن استعمالها على هذه
الطريقة هى البحور التى تفعيلاتها واحدة مكررة كالكامل
والرمل والمتقارب والمتسارك • • الخ • أما البحور التى
تختلف تفعيلاتها كالخفيف والطويل • • الخ فغير صالحة لهذه
الطريقة » (٤٦) •

ويستمر فى هذه المسرحية أيضا على مبدأ الجملة
الشعرية التامة المعنى كما فعل فى (روميو وجولييت) •
ويؤكد فى مقدمته هذه على الاختلاف بين تجربته وبين تجربة
الزهاوى وأبى حديد فى الشعر المرسل اذ لا يختلف نظمهم
عن النظم العربي القديم الا فى ارساله من الثقافية • بينما
نظمه من نوع النظم المرسل المنطلق - كما هو موضح اعلاه •

ووجود هذا الاختلاف أغبرى باكثير بأن يدعى السبق والابتكار اذ يقول «وفي نظري أن هذه الطريقة الجديدة التي لم أعلم أحدا سبقني اليها هي أصلح طريقة للشعر التمثيلي» (٤٧) . وهذا ادعاء ليس بوسع أحد تصديقه فقد شاهدنا أنفا محاولات أحمد زكي أبو شادي المنشورة سنة ١٩٢٧ وخلييل شيبوب الذي نشر قصيدته سنة ١٩٣٢ أى قبل محاولة باكثير التي أرخها هو سنة ١٩٣٦ بالنسبة لمسرحية (روميو وجولييت) وسنة ١٩٣٨ بالنسبة لمسرحية (أخناتون) ولن يكون في وسع باكثير أن يجهل ما سبقه من محاولات وهي على مسمع منه ومرأى وكانت مثار جدال ونقاش في مجلات القاهرة وهو عائن فيها .

وان كان أبو شادي رائد المحاولة في مصر في قصيدته (الفنان) قد انطلق من مزج البحور ومراوحة الأبيات بين بيت كامل وشطر فان شيبوب خطى بعده خطوة واحدة كانت في الأخذ بالتفعيلة الواحدة في بعض الأبيات في قصيدته (الشراع) . وتأتى الخطوة الثالثة من باكثير في الالتزام ببحر واحد في القصيدة كما فعل في مسرحية (أخناتون) وكما فعل في قصيدة نشرها في الرسالة سنة ١٩٤٥ بعنوان (نموذج من الشعر المرسل الحر) (٤٨) على بحر المتدارك .

ويؤصل تجربته هذه بفكرته حول البحور الصافية وبهذا تصل قصيدة الشعر الحر في مصر الى شكلها العروضي الذي هو الشكل السائد اليوم .

أما في لبنان فان الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي تذكر أن أنجح محاولة حديثة لكتابة الشعر الحر كانت قد نشرت في مجلة الأديب اللبنانية في شهر أكتوبر سنة ١٩٤٦ وكانت على بحر الرمل وقد راوح الشاعر في عدة التفعيلات

من واحدة الى خمس فى البيت ، واختلف تنسيق الأبيات بين
مقطع وآخر وكانت بعنوان «أنا لولاك» ومنها قوله (٤٩) :

أنا لولاك لما كنت ولا كان غنائى

يرقص الكون على لحن السناء

أنا لولاك لما كنت على الأرض سوى ظل فناء

يتمطى تحت قبلات ذكاء

فاذا جاء المساء

يتوارى ويذاب

باضطراب

خفقه خفق السراب

يتلاشى فوق سمراء الرمال

انت حولت غنائى أزلا

وسكبت فوق يأسى أملا

أنت فتحت عيونى فرايت

واهدتيت *

وبهذا نرى المحاولات الشعرية شيعط بنازك الملائكة مع
كل الجهات * فى العراق منذ عام ١٩٢١ ، فى الصحف
والمجلات العراقية الى عام ١٩٤٥ م وفى مصر منذ عام
١٩٢٦ فى أشهر المجلات الادبية على مستوى العالم العربى
وليس كشهرة الرسالة وأبوللو شهرة ولا كانتشارهما
انتشارا ، ويؤكد ذلك ارتباط اسماء مشاهير شعراء العرب
بهما كعلى محمود طه والشابى والتيجانى والعواد
والزهاوى * وفى لبنان حيث تنشر مجلة الاديب التى
لا تنقصها الشهرة ولا الشيوع - قصائد حرة ، كما رأينا

فهل لنازك أن تأتي بعد ذلك وتنكر أن تكون قد رأت شيئاً أو سمعت بشيء من هذه المحاولات ؟ ٠٠٠؟ وهي شابة جامعية في كلية من أوائل الكليات في العالم العربي يندر أن تجد طلابها من طلابها مغمض العينين معجوب الفكر عن مجلات بلده ووطنه العربي فلا يطالعها ويتابع ما ينشر فيها ، وقد ملئت هذه المجلات بالقصائد الجديدة والمناقشات حولها كما هي الحال في مجلة الرسالة في كتابات دريني خشبة (٥٠) وفي مجلة أبولو وكتابات أبي شادي .

ولقد ذكرت سلمى المنضراء الجيوسى أن نازك قد بدأت تنشر في مجلة الأديب في وقت مقارب للوقت الذي نشرت فيه قصيدة فؤاد الخشن (٥١) - ولئن فات نازك الاطلاع على مجلات العراق والبلاد العربية - وهي استحالة - فهل فاتها الاطلاع على الكتب المنشورة كديوان أبي شادي - ومسرحيات باكثير ٠؟٠٠ هذه فروض ليس في وسعنا الأخذ بها والا لأصبحت نازك رائدة جاهلة لا تعلم بما يدور حولها من قضايا أدبية خطيرة وهامة لها مساس مباشر بالشعر العربي وبمستقبله . . وكيف بها اذن ترود مستقبلاً وهي تجهل الحاضر . وكيف تعلم بأزمة الشعر العربي وهي تجهل حال هذا الشعر التي يعيشها .

ونرى أيضاً من هذا العرض أن تعبير «الشعر الحر» و «الشعر المنطلق» من التعميرات الشائعة بين الشعراء والكتاب منذ زمن يسبق محاولة نازك الملائكة بربع قرن

ولابد أن نشير هنا الى الوهم الذي وقع فيه بعض الكتاب السعوديين حينما ادعوا أن الشاعر محمد حسن عواد قد كان سابقاً في كتابة الشعر الحر ، وذلك بقصيدته (خطوة الى الاتحاد العربي) المنشورة في ديوان (البراعم) والتي كتبها

العواد عام ١٩٢٤ م - ولكنه لم ينشرها الا بعد ذلك بوقت
طويل -

والقصيدة المذكورة ليست شعرا حرا على الاطلاق -
فهى مكونة من سبعة مقاطع فى كل مقطع خمسة أبيات
موزونة مقفاة ، على بحر المتقارب غير أنه اقتصر على ست
تفعيلات فى كل بيت من الأبيات الأربعة الأولى فى كل مقطع ،
وجعل لكل مقطع خاتمة من بيت ذى ثلاث تفعيلات ، واتبع
فيها نظاما ثابتا للتقفية هو كالاتى : أ - أ - أ - ب - ج
والتمزم بهذا النظام فى كل مقاطعه بل زاد فى ذلك فالتزم
بنفس حرف الروى فى البيتين الرابع والخامس حيث كانا
دائما التاء ، واللام - ولا يشذ عن ذلك سوى خلل يسير فى
المقطع الرابع فى البيتين الثالث والرابع منه حيث جاء من
ثلاث تفعيلات فى كل منهما وهذا لا يجعلها قصيدة حرة ،
وانما هى من شعر المقطوعة المتأثر بالموشحات وبالشمس
المرسل -

أما من ناحية فنية فإنا نتناول الموضوع من زوايا
ثلاث هى :

أولا :

ان جميع القصائد الموزونة وزنا مماثلا لنظام وزن
الشعر الحر فى كتاب الدكتور يوسف عز الدين كانت على
وزن فاعلاتن من بحر الرمل - وكذلك كانت قصيدة فؤاد
الخشن أيضا - أما بأكثير فقد اعتمد البحر المتدارك فى
مسرحية (اخناتون) وفى قصيدة (نموذج من الشعر المرسل
الحر) (٥٢) أى على وزن فاعلن وتفريعاتها ولا يخرج من هذا
الا محاولات أبى شادى وخلييل شيبوب لاعتمادهما أكثر من

بحر فى القصيدة الواحدة وهذا الاتفاق فى الاعتماد على وزن فاعلاتن وشقيقتها الصغرى فاعلن يشير الى حقيقتين هامتين اولاهما هى الارتباط بين هذه المحاولات وبين الموشحات - فانه من المعروف أن معظم الموشحات المعتمدة على النظام الوزنى العربى والمشهور منها بالذات كانت على وزن فاعلاتن - كما فى موشح ابن سهل الأندلسى

هل درى ظبى الحمى أن قد حمى
قلب صب حله عن مكنس

الذى عارضه (٥٣) لسان الدين بن الخطيب فى موشحه
الذائع الصيت :

جادك الغيث اذا الغيث همى
يا زمان الوصل بالاندلس

والحقيقة الثانية فى ذلك هو تأثر هؤلاء الشعراء ببعضهم . . والا فمما معنى اصرارهم على اعتماد هاتين التفعيلتين بالذات وهم شئ طور التجريب . والذى يعيننا هنا بالدرجة الأولى هى نازك الملائكة . وقصيدتها الكوليرا التى اعتمدت لها وزن فاعلن - المتدارك . وهو ما سبقها اليه على أحمد باكثر . وهذا قد يكون دليل تأثر فنى بتجارب باكثر . ويزيد من تأكيد ذلك فى نفوسنا ، أن نازك نسبت لنفسها ابتكار تفعيلة جديدة فى بحر الخبب هى - فاعل (٥٤) - وذلك فى قولها فى قصيدة الكوليرا (٥٥) .

سكن الليل

اصغ الى وقع صدى الأناث

(بـب/ـبب/ـبب/ـبب)

فالتفعيلة الأولى فى البيت الثانى (اصغ ا) هو على وزن

(فاعل) وهذا ابتكار قد سبقها اليه باكثر في مسرحيته
المترجمة (روميوجولييت) حيث يقول في أحد آياتها (٥٦) .
ذهب الضيف جميعا فهلما ننصرف .

(بـبـ/بـبـ/بـبـ/بـبـ)

والتفعيلة الثانية هنا (ضيف ج) على وزن (فاعل)
أيضا . وقد ترجم باكثر هذه المسرحية سنة ١٩٣٦ ونشرها
سنة ١٩٤٦ أى قبل أن تنشر نازك قصيدتها بسنة (على أن
كلا من البيتين يمكن النظر اليهما لا على أنهما من الحب بل
من الرمل فيما لو قطعناها كما يلي :

اصغ الى وقع احدى الأناث

بـبـ/بـبـ/بـبـ/بـبـ

ذهب الضيف جميعا فهلما ننصرف

بـبـ/بـبـ/بـبـ/بـبـ

وهنا ينتفى وجود تفعيلة جديدة فى أى منهما وهذا
تشابه كامل بين نازك وباكثير فى استخدام البحر نفسه
والوقوع فى استخدام تفعيلة جديدة - يجعل التجريبتين
متلاخمتين مما يقوم دليلا على تشبع نازك بهذه المحاولة
وانعكاسها لاشعوريا على عملها نفسه .

أما قصيدة (السياب) (هل كان حبا) التى تعمدت نازك
بذكاء أن تحصر نقاش الأولية بينها وبين قصيدتها ، فقد
جاءت على وزن الرمل - فأعلاتن - وهى تسير على حذو
ماسبقها من قصائد على هذا الوزن ولعل دلائل التأثر عند
السياب أظهر وأوضح فقد ذكر باكثر أن السياب رحمه الله
- كان يذكر له السبق فى كلمات الاهداء التى كان - يخطبها
على كتبه المهداة لباكثير (٥٧) ولقد كان الدكتور يوسف

عز الدين قد تساءل من قبل عما اذا كان من محضر المصادفة أن يكتب رفائيل بطى - وهو من المنادين الأوائل للشعر الحر والشعر المنثور - مقدمة ديوان بدر شاكر السياب (أزهار ذابلة) وهو أول ديوان للسياب وفيه كانت أول قصيدة حرة للسياب وهي المذكورة آنفا ، أم أن السياب قد حرف بالحركة الشعرية التي قامت زمن رفائيل بطى وقرأ الشعر الذى نشره رفائيل (٥٨) .

ثانيا :

لم يفت على أحد من الباحثين أن قصيدة نازك لم تقم على نظام الشعر الحر فى اعتماد الوزن سواء ماسبقها من محاولات أو مانقها - بما فى ذلك كتاباتها اللاحقة - وقد أشار الى ذلك صامويل موريه (٥٩) فذكر أن قصيدة الكوليرا مكونة من اربعة مقاطع يشتمل كل مقطع منها على ثلاثة عشر بيتا واتفق كل بيت فى كل مقطع مع مثيله فى عدد التفعيلات :

واتبعت الأبيات نظاما ثابتا لحرف الروى ، تماثل توزيعه فى كل مقاطع القصيدة وتنقل هنا رسما لمخطط القصيدة يمثل فيه الحرف موقع البيت ، ونوع الحرف يرمز للروى وتكرره ، بينما الرقم يعنى عدد التفعيلات

أ- ٢ ب- ٤ ج- ٦ د- ٤ هـ- ٤ ب- ٤ د- ٤

د- ٤ ب- ٦ هـ- ٤ هـ- ٤ هـ- ٣ هـ- ٦

وهكذا تمضى القصيدة فى كل مقطع من مقاطعها فالشاعرة هنا حرة فى صياغة المقطع الأول فحسب ، بينما هى ملتزمة فى ما تلاه من مقاطع . وهذا ليس بالشعر الحر . وقد ذكر موريه أن هذا نوع من الشعر معروف باللغنة

الانجليزية يلتزم فيه الشاعر بنفس النظام الذي وضعه
لنفسه في أول مقطع في القصيدة ، وذكر أن ممن كتب في
هذا النمط الشعري الشمرء : غرى وكيثس وكولنز
وسونبورن - ونحن نعلم أن نازك على صلة بشمر توماس
غرى . وقد ترجمت له قصيدته (مرثية في مقبرة
ريفية) (٦٠) . وذلك عام ١٩٤٥ م .

وزاد موريه ان هذا النمط الشعري كان معروفا في
المربية وذلك في التراجم المسيحية وفي الشعر المهجري الا
أن المهجرين كانوا ينظرون اليه كنوع جديد من الموشحات .
ولعل موريه يقصد هنا قصائد مثل قصيدة نسيب
عريضة والتي فيها يقول (٦١) .

كفنوة

ادفنوه

اسكنوه

هوة اللحد العميق

وقصائد ميخائيل نعيمة : من سفر الزمان .
وابتهالات (٦٢) . ومن سفر الزمان يقول نعيمة :

روحي ! فكم شبت وشابت سنين

من قبل أن باتت حواشيك

واليوم كف الدهر تطويك

عنا ، ومن يدري متى تنشرين

روحي وخلينا

بالأرض لاهينا

نرعى أمانينا

فى مرج اوهام
مايين أيام واءوام
تأتى وتمضى وهى سر دوين

وفى هذه القصيدة نلاحظ امورا منها :

١ - انها كتبت سنة ١٩١٩ ولم يعط نعيمة اسما
لتجربته هذه .

٢ - ان المقطع الثانى من القصيدة جاء على نفس نظام
المقطع الاول - المنقول هنا - اى انه جاء من عشرة أبيات
وكل بيت اشتمل على نفس عدد التفعيلات كمقابله فى المقطع
الاول كما سار المقطع الثانى على نفس النظام فى توزيع
حرف الروى بين الابيات وهذا عين تجربة نازك فى قصيدتها
(الكوليرا) .

٣ - ان الشاعر اعطى نفسه حرية التصرف فى بحر
السريع فبينما جعل الأبيات الاربعة الأولى تتكون من ثلاث
تفعيلات لكل منها - وهى اشطر السريع باعاريضها المختلفة
- نجده يجعل الأبيات الأربعة التى تليها تتكون من تفعيلتين
وهو ما لم يرد - من قبل - فى بحر السريع الممودى ، يعود
بمد ذلك فى البيتين الأخيرين الى نظام الشمر ولكن بمروضين
مختلفين . مع عدم الانترام بروى موحد . وهذا تحرر فى
الوزن والروى تماما كما فعلت نازك بقصيدتها . وكل من
نعيمة ونازك تحرر المقطع الأول والتزم فيما تلاه - وتذكر
نازك ذلك وتعترف به فى مقدمة ديوانها شظايا ورماد(١٨) .

وبهذا تخرج قصيدة (الكوليرا) من الشمر الحر
وصاحبيتها مسبوقه بمبخائيل نعيمة ونسيب عريضة والجميع
يأخذون بنظام الموشحات فى هندسة القصيدة وتوزيع

التفصيلات فيها والروى كما يحلو للشاعر بأن يجعل قصيدته أسماطا أسماطا وأغصانا وأغصانا ويكثر من أعاريضها المختلفة كما قال ابن خلدون عن الموشحات (٦٣) .

وباستقراء ديوان نازك (شظايا ورماد) وما ذيل بكل قصيدة خارجة عن النظام العمودى أو الشعر المرسل ذى ١٩٤٨ اذ ليس من ضمن القصائد المكتوبة فى عام ٤٧ أى قصيدة خارجة عن النظام العمودى أو الشعر المرسل ذى المقطوعات سوى قصيدة الكوليرا ، ويأتى فى سنة ٤٨ قصائد مثل (الأفعوان) و (نهاية السلم) والقصيدة البارعة (الخيط المشدود الى شجرة السرو) وهذه القصائد شعر حر لا على نظام نازك فى الكوليرا ولكن على المفهوم الذى تعارفنا عليه من خلال ما قدمناه من تعريف فى هذا البحث . وبهذا تكون بداية نازك الملائكية مع الشعر الحر فى عام ثمانية واربعين لا سبعة واربعين كما تزعم .

ثالثا :

لقد رأينا أن محاولات التجديد فى عمود الشعر العربى قد وجدت منذ زمن الموشحات ، ان لم تكن قائمة منذ وجود الشعر العربى نفسه وذلك فى شعر الأراجيز والمسمطات وما اليها من أنماط شعرية مخالفة للقصيدة العمودية ذات الروى الواحد . وزادت الرغبة فى التجديد عند الشعراء فى العصر الحديث منذ مطلع القرن ، فكسان الشعر المرسل ، وكونت الموشحات الحديثة ، وكان الشعر الحر المنثور وقصيدة النثر .

ولئن كان حب التغيير والتجديد قد مس الجانب الخارجى للقصيدة وتعرض لوزنها كأبرز مظاهره الا أنه كانت له دوافع فنية ونفسية هى التى يجب الأخذ بها أكثر لأنها هى

المؤشرات الحقيقية الى التطوير والتجديد ، ومن هنا كان
يجب علينا أن ننظر الى الأمر اذ الأساس في هذه القضية
شيئان هما :

أولاً :

أى من الشعراء استطاع أن يقدم لنا تجارب شعرية
ذات بعد فنى ونفسى وجد بسبب استفادة الشاعر من هذه
الحرية فى الاوزان كيما يحولها من حريضة مادية شكلية الى
انطلاقة فنية وانفتاح حضارى *

ثانياً :

ان العبرة بالريادة لا بالأولية - فقد تحدث الأولية
اتفاقاً وعن غير وعى أو قصد ، أو دونما هدف لمستقبل فنى
يدل على تصور ورؤية عند الشاعر * بينما الزيادة تعنى
ان لدى الشاعر قضية ورسالة يقدمها الى أمته متحملاً ما
يستتبعه ذلك من مشاق قد خيرها أصحاب الأفكار الجديدة
وقادة الفكر والريادة تعنى أن الشاعر قد ترك أثراً لدعوته
فى نفوس غيره من الشعراء فتابعوه *

لقد كانت الأسباب الفنية أهم الدوافع للتجديد منذ
اصطدم البيستاني بمشكلة فنية أساسية تتعلق بترجمة
(الاليادة) شعرا ، وكان الشعر العربى السائد فى وقته هو
القصيد الغنائية الممودية ، والاليادة ملحمة تقوم على
الدراما وعلى الحديث مصورا بلغة شعرية موزونة ، فلم يجد
البيستاني بدا من التغيير فى نظام الشعر الممودى - ان
هو أراد أن يترجمها شعرا * فصار التعديل بذلك حتمية
فنية فرضه عليه. هذا الموقف الحضارى للفتوح على أمم آخر

من البشر . فعلى الشاعر أن يجدد أو أن يظل يجهل عملا
أديبا راقيا كالألياذة فجدد البستاني مضطرا ومجتهدا .
و كذلك الأمر مع باكثر في ترجمة مسرحية شكسبير (روميو
وجولييت) وفي مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) ولقد
كانت عوامل التحدى عند باكثر قومية وفنية . أما القومية
منها فهي أنه قد ترجم مسرحية شكسبير شعرا بمد مشادة مع
أستاذه الانجليزي الذي تبادل معه حول قدرة العرب على
كتابة الشعر المرسل وتشكيك الانجليزي بهذه القدرة فأخذ
باكثر على عاتقه مهمة اثبات قدرة اللغة العربية على أن تلد
نماذج شعرية جديدة متطورة مثل تلك التي عند شكسبير .
فكان أن ترجم (روميو وجولييت) شعرا (٦٤) . أما
الأسباب الفنية فهي عين الأسباب التي كانت عند البستاني .

ولئن كانت الأسباب الداعية للتغيير واضحة ولها أبعاد
فنية عند البستاني وباكثر فان غيرهم من المجددين الأوائل
لم تكن لديهم نفس القوة في الفكرة والوضوح في القصد .
فهذا رفايل بطي ينادى بالتجديد لأن (الأنفس العصرية
أصبحت تمج التقليد وتكره القيود ، لذلك هي ترحب
بالطرائق الجديدة السهلة) (٦٥) . وهذه أسباب - ان
تحققت - فهي أمور خارجية مفترضة لاتصور حال الشاعر
نفسه أو ضروريات تجربته الشعرية ، انما هي صورة
لجمهور الشاعر ونفسيته وثقافته . وتلك أمور قابلة للتغير
والتبدل وكانى بها أسباب مادية شكلية لا نفسية أو فنية .

ولقد كان كثير من تلك المحاولات المبكرة متأثرا بالشعر
الغربي مجاريا له أكثر من كونه احساسا داخليا بضرورة
التغيير والتجديد . وكان من أبرز صفات المجددين الأوائل
(من بداية القرن الى عام ١٩٤٧) على نمط الشعر الحر أنهم

لم يكونوا من المتمكنين فى الشعر • فجميع الأسماء التى أوردها الدكتور يوسف عز الدين فى كتابه كانت لشعراء صغار كانوا يجربون فى الشعر تجريبيا • ولم تكن لديهم مواقف نقدية بارزة • وليست الحال فى مصر بأحسن من ذلك بكثير ، فقد كان أسوأ ما كتب أبو شادى من شعر هو ذلك النوع الذى على نمط الشعر الحر (٦٦) أما باكثير فان كان بعيد النظر حاذق الرؤية فى عقله فان شعره لم يبلغ ذلك المستوى الذى بلغه فكره • ولم تكن القصائد الحرة فى مصر لتتهز وجدان العربى أو تستثير دهشته بما فى ذلك قصائد شيبوب •

وتظل تلك المحاولات تجريبيا تمهيدا لايمس الا الجدار الخارجى للقصيدة • فهى تطوير عروضى بحت •

ويظل التجريب حتى تأتينا قصائد مثل (الخيط المشدود الى شجرة السرو) لنازك الملائكة عام ١٩٤٨ - وقصيدة (فى السوق القديم) لبدر شاكر السياب سنة ١٩٤٨ لتجعل هاتان القصيدتان من هذه السنة سنة انطلاقا الشعر الحر ليكون حركة فنية وفكرية فى الشعر العربى وتتابع القصائد الحرة المبدعة الرائدة بعد ذلك من هذين الشعاعين ومن شعراء آخرين ساروا مسارهم فى العراق ومصر وفى لبنان ، وغيرها من بلاد العرب •

فالأولية ليست لنازك حتما • أما الريادة فهى بلاشك واحدة من كوكبة من الشعراء حملوا راية هذه الحركة فى بدايتها بدوافع من اطلاعها على الآداب الأوربية ودراسة أحدث النظريات فى الفلسفة والفن وعلم النفس • فهو تطور ناشئ من التقاء فكرى من الشرق والغرب • دعت اليه الحاجة الى لفة حديثة ذات طاقة (ايحائية) تستطيع مواجهة

(القلق والتحرق التي تملأ أنفسنا اليوم) . فقد كانت اللغة العربية لغة حية موحية الا أنها أصيبت على أيدي أقوام متأخرين بالجمود والركود ولا بد اذن من العودة لاستكشاف ما فى اللغة من قوى كامنة مخبوءة يستطيع الشاعر وحده الوصول اليها وذلك عن طريق الثورة والتجديد (٦٧) وتحدد نازك الملائكة العوامل الموجبة للتجديد ، والتي جعلت الشعر الحر ينبثق ، بأربعة عوامل هى (٦٨) .

١ - النزوع الى الواقع ، وذلك لأن الأوزان الحرة تتيح للشاعر أن يهرب من الأجواء الرومانتيكية الى جو الحقيقة الواقعية ، فينتقل من القيود التي تضيق آفاقه بالأوزان القديمة . ومن الغنائية الناشئة عن الموسيقى العالية فى الأوزان القديمة .

٢ - الخنين الى الاستقلال - وهى رغبة الشاعر فى أن يثبت فرديته باختطاف سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة المتميزة .

٣ - النفور من النموذج الذى يعتمد على تكرار وحدة ثابتة بدلا من تغييرها وتنويعها وهو ما ترفضه طبيعة الفكر المعاصر .

٤ - ايثار المضمون وذلك كردة فعل مباشرة على احساس الشاعر الحديث بأن الشعر العمودى قد تحول الى تجربة شعرية تهتم بالشكل أكثر من اهتمامها بالمضمون وذلك مما جعل المعنى دائما تابعا للوحدة العروضية للبيت ينتهى فى نهايتها مثلما يبتدىء فى بدايتها . ولا تنسى نازك هنا أن تؤكد على أن الشكل والمضمون وجهان لجوهر واحد لا يمكن فصل جزئيه . ولعلها بذلك تتفادى وجود تناقض بين ماتقوله

وما تعتقد به . وذلك أنها تقصد أن حركة الشعر قامت لتعيد الربط بين الشكل الفني للقصيدة وبين مضمونها لتكون وحدة فنية مترابطة وهي تتفق بذلك مع ما سبق أن ذكره أحمد زكى أبو شادى فى تعليق له على احدى قصائده الحرة منوها بالانسجام القوى بين البناء الشكلى للقصيدة وما تعبر عنه من مشاعر وأحاسيس . فكل شطر فى القصيدة جاء متنقلا فى معناه ووزنه حسب الفكرة المعبر عنها دون زيادة أو نقصان ، وهنا تكمن قوة التعبير - وهذا لا يوجد فى القصيدة التقليدية (٦٩) .

وهذه العوامل التى تذكرها نازك مضافا اليها مقدمه شعراء حركة الشعر الحر من تجارب شعرية رائدة تجعل هذه الحركة الأخيرة لا مجرد تغيير عروضى وتجريب شكلى - كما كانت حال التجارب السابقة لها - بل هى حركة تطور فنى وتعبيرى لها جذور اجتماعية كالنزوع الى الواقع ونفسية كالحنين الى الاستقلال (والذاتية) وثقافية كالنفور من النموذج وفنية كاعادة الوحدة بين الشكل والمضمون فى العمل الأدبى .

أوزان الشعر الحر :

ناقشت نازك الملائكة أوزان الشعر الحر فى كتابها قضايا الشعر المعاصر مقررة أن الشعر الحر ليس وزنا معيناً أو أوزانا وإنما هو أسلوب فى ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية المعروفة ، فهو اذن شكل من الأشكال الشعرية العامة (٧٠) وأساس الوزن فيه يقوم على وحدة التفعيلة . وتنقسم نازك البحور التى يجوز أن يرد عليها الشعر الحر الى قسمين :

١ - البحور الصافية ، وهى البحور ذات التفعيلة

الواحدة وهى الكامل والرمل والهزج والرجز والمتقارب
والخبيب .

٢ - البحور الممزوجة وهى البحور التى تقوم على تكرار
تفعيلتين متماثلتين يليهما تفعيلة ثالثة مختلفة فى الشطر
الواحد وهى بحرا السريع والوافر وتشتراط نازك عندئذ
على الشاعر أن يلتزم بالتفعيلية الأخيرة وله تكرار التفعيلية
الأولى حسبما تقتضيه حالة تجربته الشعرية .

وهذه الأوزان المحددة فى كتاب نازك هى الأوزان التى
يسود استخدامها فى الشعر الحر منذ انبثاقه . وان كان
بعض الشعراء قد حاول أن يستخدم أوزانا شعرية أخرى
غير هذه اما عن طريق استخدام أكثر من بحر فى قصيدة
واحدة كما شاهدنا عند أبى شادى فيما سبق من قول حيث
استخدم بحورا كالطويل والمجتث والبسيط مع غيرها من
بحور الشعر العربى .

وكما شاهدنا أيضا من استخدام خليل شيبوب لبحور
مثل البسيط - والطويل والخفيف وبحور أخرى فى نفس
القصيدة ، وهذا فيما سبق نازك من تجارب . أما معاصروها
فقد جربوا استخدام بحور غير ما ذكرت نازك هنا ، إذ حاول
السياب استخدام البحر الخفيف ذى التفعيلات المتغايرة فى
قصيدته (جيكور أمى) (٧١) بحيث جعل بيتا يعتمد على تفعيلية
واحدة يليه بيت على التفعيلية الثانية حسب نظام رياضى مرتب .
وجرب أيضا استخدام بحر الطويل من قصيدة حرة (٧٢)
معتمدا فيها على كتابة القصيدة من شطر كامل الى نصف
شطر متلاقيا بذلك افراد احدى تفعيلتى بحر الطويل فى بيت
واحد وكأنه بذلك يجارى أبا شادى فى تجربته السابقة

الذكر • ولقد ظلت هذه مجرد تجارب ولم تتحول الى حركة عامة في الشعر حتى ان السياب نفسه لم يطبق تجربته الأولى فقط من قصيدته (جيكور أمي) • ولم يواصل هذه التجارب بعد ذلك • ولذا فان البحور الثمانية المحددة في كتاب نازك ظلت هي الأوزان الثابتة للشعر الحر •

ولا يفوتنا أن نذكر هنا ما سبق الحديث عنه من أن على أحمد باكثير قد سبق نازك الملائكة الى تحديد أنواع البحور التي يمكن استعمالها في الشعر الحر حيث ذكر أنها (البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك •••• الخ • أما البحور التي تختلف تفعيلاتها كالخفيف والطويل •••• الخ • فغير صالحة لهذه الطريقة) • وذلك سنة ١٩٤٠ (٧٣) • غير أن نازك أضافت الى ذلك البحور الممزوجة •

قضايا الشعر الحر الفنية

تحدثت نازك الملائكة عن قضايا فنية في الشعر الحر في الفصل الأول من كتابها ، من ضمنها قضيتان هما في حقيقتهما متصلتان ببعض الا أنها قد فصلت بينهما مكانا وعنوانا •

فقد ذكرت تحت عنوان (المزايا المضللة في الشعر الحر) أن في هذا الشعر مزايا خادعة وهي ثلاث (٧٤) :

١ - الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان للشعر •

وهي حرية ترى نازك أنها خطيرة لأنها توهم الشاعر أنه غير ملزم باتباع طول معين لأبياته (أو أشطره حسب تعبيرها)

وتوهمه أيضا أنه غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة
للقافية ، فتتحول الحرية بذلك الى فوضى كاملة .

وكلام نازك هذا لا يبدو أن يكون ملاحظة تعليمية
لشاعر مبتدئ ، ولما يرى بأى حال من الأحوال على شاعر
متمكن إذ أنه من المسلم به عندئذ أن الشاعر الذى يمتلك
أدوات الشعر الأساسية لا يمكن أن تتحول عنده الحرية الى
(فوضى) والا سقط شعره .

وهى عندما تقرر ذلك انما تنطلق من رأيها الذى تمنع
فيه وجود بيت حر من تفعيلات او تسع . وكذلك من رأيها
فى القافية (الروى) فى الشعر الحر وسنناقش هذه القضايا
فى مكانها من هذا البحث .

٢ - الموسيقى التى تمتلكها الأوزان الحرة ، فهى تساهم
مساهمة كبيرة فى تضليل الشاعر عن مهمته . مما يجعله
يكتب أحيانا كلاما غثا مفككا دون أن ينتبه لأن موسيقية
الوزن - فى رأيها - وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب .
وهذه الموسيقى انما هى نابعة من الأوزان لا من شعره ،
ويزيد فى تأثيرها أنها أوزان جديدة فى الأدب العربى ولكل
جديد لذة .

٣ - التدفق وهى تقصد بذلك أن الشعر الحر باعتماده
- غالبا - على تفعيلة واحدة يصبح كالجداول المنحدر اذ يتدفق
الوزن فيه تدفقا مستمرا ويهمل الشاعر فيه الوقوف عند
آخر البيت وينتج عن ذلك فى رأى نازك شيثان هما :

١ - طول العبارة فى الشعر الحر وتمثل لذلك بمقطع
للسياب هو .

وكان بعض الساحرات .

مدت أصابعها العجاف الشاحبات الى السماء

تولى الى حرب من الغربان تلويه الرياح

في آخر الأفق المضاء

حتى تعالى ثم فاضر على مراقبه الفساح

وهو مقطع من قصيدة (حفار القبور) ، وتعقبه بمثال

آخر من البياتي .

وان كانت نازك تسمى ذلك تدفقا وطول عبارة فقد

سماه المروضيون من قبل بالتضمين وهو تعليق البيت بالذي

يليه وكانوا يمدونه عيبا من عيوب القافية ويمثلون له بقول

النايفه (٧٥) .

وهم وردوا الجفسار على تميم

وعم أصعب يوم عكاظ انى

سهدت لهم . وألن صادقات

أتيهم بنصح الصدر منى

وتجارى نازك المروضيين فى ذلك فتحاول فرض هذه

القاعدة فى الشعر الحر فى الوقت الذى أباحت فيه لنفسها

وأغيرها من الشعراء التمرد على قواعد العروض الأساسية فى

نظام البحور ونظام الروى . وانه لمجب أن تجعل التضمين

عيبا وتففل عن غيره من عيوب القافية كالايطاء والاكفاء

والاقواء وماسواها . وهى اما أن تسمح للشعر الحر بأن

يتحرر من هذه جميعا أو فلتأخذ بها جميعا . على أن

المروضيين ماكانوا على حق عندما جعلوا التضمين عيبا ففيه

امتداد لنفس الشاعر يدل على قدرة بيانية وله دلالات ثنية

تتجه نحو ربط القصيدة ربطا عضويا يقضى على وحدة

البيت واستقلاليته وهو ما ظل النقد الحديث يحاول ادخاله الى الشعر العربي منذ حملة العقاد على شوقي فكيف بنازك تعود بنا الى قيود ما فتتتنا نحاول الخلاص منها حتى في الشعر العمودي . بينما التضمين لا ينطبق عليه مسمى عيب كانطباقه على عيوب القافية الأخر .

**وكم نعجب من نازك اذ تفعل ماتعيبه على غيرها .
ولنقرأ قولها : (٧٦)**

هذا الفتى الضجر الحزين

عبثا يحاول أن يرى في الآخرين

شيئا سوى اللغز القديم

والقصة الكبرى النى سُم اوجود

ابطالها وفصولها ومضى يراقب فى بيرون

تكرارها البالى السقيم

ونستعمل عبارة نازك فى مثال السياب فنقول عن مثالها (هذه الأشرطة كلها عبارة واحدة ، وليست فيها وقفة من أى نوع) (٧٧) وان كانت نازك قد استخدمت نظاما للروى يقوم على أ٠ب٠ج٠ - ج٠ب٠ - ج٠ب٠ فان السياب قد استخدم للروى نظاما أيضا قوامه (ابتداء من البيت الثانى) ب٠أ٠ب٠ب٠ على أن الروى لا يمكن اعتباره وقفة مبيحة للتضمين ، ولم يشفع ذلك للنابغة عند العروضيين .

(ب) صموية اختتام القصائد الخرة لفرط تدفقها والسبب فى ذلك عند نازك عدم وجود (الوقفات الطبيعية) كما فى الشعر العمودي حتى وان استعمل الشاعر أشد العبارات جهورية وقطعا فانها ترى أنه يظل يحس أن

القصيدية لم تقف وانما استمرت تتدفق . وكأننا بنازك هنا
تحدث عن مشكلة فنية خاصة والا فكيف توقفت قصائد
جميع شعراء العربية ممن كتب الشعر الحر ومنهم الناقدة
نفسها .

وما ذلك الا امر من أمور الشاعر نفسه وطبيعة تجربته
الشعرية ومدى صدقها من عدمه ومدى تمكنه من أداة الشعر
وأساليبه ، وذلك أمر يحدث للشاعر سواء كتب شعرا عموديا
او حرا او قصة فان لم تتضح التجربة عنده فان عمله الأدبي
سيكون عرضة للخلل والنقص .

وتختم نازك كلامها في ذلك بأن تقرر أن الأوزان الحرة
تصلح للشعر القصصي والدرامي أكثر من صلاحيتها لغيره
بسبب تدفقها وعدم وجود الوقفات فيها .

اما القضية الفنية الثانية في الشعر الحر فقد أوردتها
نازك تحت عنوان (عيوب الوزن الحر) (٧٨) وهما اثنان .

أولا :

اقتصار الشعر الحر على ثمانية بحور من بحور الشعر
العربي وفي هذا تضيق على الشاعر وعلى مجال ابداعه في
رأى نازك .

ثانيا :

وهو ما يميننا هنا حيث تقول نازك ان أغلب الشعر
الحر يركز على تفعيلة واحدة وذلك بسبب رتابة مملّة .
وهذا كلام مناقض لما قالته من قبل من أن للأوزان الحرة
مزايا مضملة كالحرية البراقة التي تمنحها هذه الأوزان الحرة

وكالتدفق الناتج عن تكرار تفعيلية واحدة مرات يختلف عددها من بيت الى آخر .

فكيف بالوزن ذى الحرية والموسيقية والمتدفق كالجداول فى الروض المنحدرة يصبح رتيبا مملا ، ولسبب واحد هو اعتماده على تفعيلية واحدة مكررة ؟؟؟؟

وتضيف نازك الى تناقضها مع نفسها تناقضا آخر عندما تقول ان الشعر الحر لاعتماده - غالبا - على تفعيلية واحدة لا يصلح للملاحم قط ، وكأنها نسيت ماقالته قبل صفحات من أن الأوزان الحرة تصلح للشعر القصصى والدرامى أكثر من صلاحيتها لغيره وذلك لتدفقها الناشء عن وحدة التفعيلية - فأى من الفكرتين تريدنا نازك أن نأخذ عنها .

على أن نازك لا تلبث أن ترد على نفسها فيما يتعلق فى رتابة الأوزان حينما تنهى كلامها قائلة (ومما يلاحظ أن هذه الرتابة فى الأوزان تحتم على الشاعر أن يبذل جهدا متعبا فى تنويع اللغة وتوزيع مراكز الثقل فيها ، وترتيب الأفكار، فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم الممل) وهذا ليس مداواة للرتابة بقدر ما هو من أهم عناصر تكوين العمل الأدبى ان شعرا وان نثرا .

قضايا الشعر الحر العروضية

تحت عنوان المشاكل الفرعية فى الشعر الحر (ذكرت نازك مشاكل أربعا وألحقت بها مسألتين - أما المشاكل الأربع فنأخذها تباعا وهى (٧٩) .

تقول نازك : ان التفعيلية بمعناها الشعرى وقصة موسيقية ينقطع عندها النغم وهذه الخاصية تكون أبرز وأشد

فى التفعيلات الوتدية • اى التى تنتهى بوتر (مجموع) مثل فاعلن ، متفاعلن ، مستفعلن ، من تفعيلات الشعر الحر ، وفى الوتر قوة وصلابة تجعل من الكياسة الشعرية أن يحاول الشاعر ايراده فى آخر الكلمة لكى يختمها به ويقويها ، بدلا من أن يورده فى أولها فيقطع أوصالها ويضيع تماسكها أى أن تكون الكلمات فى البيت متوازنة مع التفعيلات كقولك :

(متجافيا = متفاعلن ، زهر الربى = مستفعلن •
ذاهبا = فاعلن) • وان ورد الوتر فى أول الكلمة فان نازك ترى أنه يشقها – حسب قولها – الى شقين ومثال ذلك تقول :

شيخ المعرة شاعر

مستفعلن متفاعلن

ونازك هنا تحاول ايجاد قاعدة لاستخدام الوتر لم يتعرض لها العروضيون وترى أن الشعراء العرب فى القديم قد تحاشوا مشاكل الوتر بوسعى من سليقتهم فتعاملوا معه بالطرق التالية :

١ – أن يورد الشاعر الوتر فى آخر الكلمة لا فى أولها
كما فى الأمثلة السابقة •

٢ – أن يورد الوتر فى النصف الأول من الكلمة على أن يكون آخره حرف علة وتسنشهد على ذلك بقول ابن مالك فى الألفية :

وأستعين الله فى ألفية

فالوتر فى التفعيلة الأولى قد انتهى بحرف علة وهو ياء (وأستعين) •

وتجيز نازك ايضاف الوند على حرف (صلد) فى وسط
الكلمة ان كان وروده فى البيت نادرا بمعنى أن يرد الى
جواره وتد يختم كلمة ووند آخر ينتهى بحرف مد *

ولذا فان نازك تفسر قرب بحر الرجز من النثرية وسرعة
انزلاقه فيها بأنه بسبب وجود الوند فى آخر تفعيلة هذا
البحر فاذا اورده الشاعر فى وسط الكلمة أضعف موسيقاه
وقربه من النثر * وتورد تباعا ، لذلك ملاحظة حول ندرة
وجود التدوير فى بحر الكامل والطويل اذا تحولت تفعيلة
الأخير الى (مفاعلن) وذلك بسبب وجود الوند المجموع *

وترى نازك أن استخدام الوند الخاطىء شائع بين شعراء
أسلوب الشعر الحر لأن معرفتهم بالشعر العربى السليم أقل
مما ينبغى (٨٠) *

ولقد ناقشها فى ذلك الدكتور النويهى (٨١) متهما
اياها بقراءة الشعر حسب تقطيعه العروضى - وهى طريقة
مدرسية بدائية - وأن النظرة العروضية تطغى عليها « الى
حد أن تجد فى الألفية وسواها من منظومات أسلافنا
التعليمية نصيبا من الموسيقى المقبولة أوفر مما تجده فى
قصائد شعرائنا المعاصرين (٨٢) وأنكر عليها ما أوحى به
فكرتها من أن البيت المثالى « هو ما تتطابق كلماته اللغوية
وتفاعيله العروضية تطابقا تاما فلاتنتهى كلماته اللغوية
تفعيلة ، ولاتنتهى تفعيلة وسط كلمة (٨٣) (ورد عليها
قولها ان الشعراء العرب الأوائل قد تعاشوا استخدام الوند
المجموع فى وسط الكلمة بأن استشهد بمعلقة عنتره
وأرجوزة رؤية (وقاتم الأعماق) فذكر أن فى معلقة عنتره
١٢٣ وتدا مما تستقبحه نازك وترفضة من بين ٣٠٠ وتد
حشو تحتوى عليها المعلقة (٨٤) وذكر أن فى أرجوزة رؤية

١٢٨ شطرا من بين ١٧٢ شطرا لا ينطبق عليها قانون نازك
الملائكة .

ولئن كان الدكتور النويهي قد فند حجتها حول الشعراء
القدامي فاننا نجد لنقدها معاصريها من الشعراء ردا عليها
من شعرها هي . فان كان مستقبجا من غيرها فلم لا يكون
مستقبجا منها أيضا . واقد انتقدت بيت فدوى طوقان
التالي (٨٥) :

هنا استردت ذاتى التى تحطمت بأيدى الآخريين .
وذلك لما فيه من كلمات وقع الوجد فى وسطها ولكنها
هى نفسها تقول (٨٦) :

يا عام لا تقرب مساكنا فنحن هنا طيوف
من عالم الأشباح ينكرنا البشر
ويفر منا الليل والماضى ويجهلنا القدر
انعيش أشباحا تطوف

ففى هذه الأبيات سبع تفعيلات من بين ثلاث عشرة انتهت
بوتد مجموع فى وسط الكلمة وعلى حرف (صلد) (٨٧) ومنها
اثنتان من ثلاث فى البيت الثانى ، وثلاث من أربع فى البيت
الثالث .

أولا :

الزحاف وتقول عنه نازك «انه علة تعترى البيت
(التفعيلة) وليس أساسا فيه . أو هو مرض يصيب التفعيلة،
واختلال صغير نحبه لأننا لانراه كثيرا (٨٨) وهى لذلك تريد
من الشاعر أن يتجنب ورود الزحاف واطراده فى تفعيلات

شعره وتؤكد أن الشاعر القديم قد حرص ألا تتحول أغلب تفعيلاته الى تفعيلات محولة بسبب الزحاف وتخص بقولها هذا تفعيلة الرجز (مستفعلن) عندما يدخلها (الخبين) فتصير (مفاعلن) وتنتقد تبعا لذلك بيتا لصالح عبد الصبور تحولت تفعيلاته الست لتكون (مفاعلن) وهو :

• وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب •

« ولقد أصبح البيت بسبب هذا الزحاف الثقيل المتعب ، ركيك الايقاع ، ضعيف المعنى ، منفرا للسمع » (١٩) على حد قول نازك •

ونازك لا تورد غير هذا البيت شاهدا على مرادها ، ولذلك فقد تناوله الدكتور النويهي (٩٠) بالتحليل مبينا رأيه فى البيت والمتمثل فى التناغم بين الايقاع الوزنى والنغم الموسيقى للبيت وبين أفكار البيت وصوره ، وهى وجهة نظر فنية فى البيت تقابل النظرة العروضية الپحثة عند نازك • ويعزو السبب فى موقف نازك من الزحاف والبيت خاصة الى شيئين هما : الفصل بين الايقاع والنغم فى الشعر ، والقراءة العتيقة التى تبرز التفعيلات ولا تهتم بوحدات الكلام اللغوية ، وأكد على وجوب النظر للزحاف فى الشعر مربوطا بموقعه من الكلام وحاجة الايقاع والنغم اليه (٩١) •

وتلك نظرة هى من أساسيات علم النقد الادبى ، واغفالها يؤدى الى تجزئة العمل الادبى الى وحدات متميزة تقكك التجربة الادبية وتششت النظر فيها وتلغى الترابط بين عناصرها الأساسية وذلك عمل لا نراه مقبولا من شاعرة وناقدة كنازك •

ثانيا :

التدوير ، وهى ترى أن « العروضيين لم يتناولوه تناولا ذوقيا ، بل كل ما صنعوه انهم نصوا على جواز وقوعه بين الأشطر دونما اشارة الى المواضع التى يمتنع فيها (٩٣) » وبهذا فان نازك ترى أن التدوير (وهو اشتراك شطرى البيت فى كلمة بينهما) غير مقبول فى البحور التى تنتهى عروضها بوتد مثل (فاعلن) ، و (مستفعلن) و (متفاعلن) وتمثل لذلك بيت لمحمد الهمشرى هو قوله :

هى جنة الأشجار والأظلال وال

أعطار والأنغام والأنداء

وهذا يجعله ثقيلًا ومنفردًا مما جعل الشعراء لا يقعون فى تدوير البسيط أو الطويل أو الرجز أو الكامل الا قليلا .
والذى يظهر لنا أن قلة ورود التدوير فى هذه البحور ليس بسبب أن اعسار يضا تنتهى بوتد وانما لوفرة عدد التفاعيل فيها فالشاعر لا يأخذ بالتدوير الا عندما تقصر تفاعيل الشطر عن اداء معناه فيقسم بعض كلامه بين شطرين وقلة التدوير ليست فى هذه البحور فحسب وانما هى فى كل بحر يستخدم كاملا سواء اكان عرضه منتهيا بوتد أم بسبب . والتدوير أغلب ما يكون فى مجزوء البحر - أى بحر - ويندر فى حالة تمامه - فالسبب اذن فى عدد التفاعيلات كثرة وقلة .

ولسنا نشارك نازك فيما وصفته بأنه ملاحظة غريبة فى أن التدوير مستساغ فى مجزوء الكامل على عكس البحر الكامل فى تمامه - اذ لا غرابة فى الامر اذا نحن أرجعنا السبب لوفرة التفاعيلات أو قلتها لا الى وجود الوتد كما تظن نازك حيث ان وجوده فى المجزوء لم يمنع التدوير .

وتنتقل نازك بعد ذلك لتقرر بشكل قاطع أن التدوير
يتمتع امتناعا تاما في الشعر الحر للأسباب التالية (٩٣) .

١ - لأن التدوير ملازم للقوائد ذات الشطرين .

٢ - لأن التدوير اذا وقع في الشعر الحر يعنى أن البيت
التالى يبدأ بنصف كلمة وذلك غير مقبول .

٣ - لأن الشعر الحر ينبغى أن ينتهى كل بيت فيه بقافية
(روى) . والتدوير لا يتيح ذلك (٩٤) .

٤ - يمتنع التدوير في الشعر الحر لأنه شعر حر بمعنى
أن الشاعر قادر على أن يزيد في عدد تفعيلات البيت دون
أن يضطر الى شطر كلمة بين بيتين .

وتكتب نازك عن أخطاء التدوير في الشعر الحر في
فصل آخر من الكتاب تحت عنوان : (أصناف الاخطاء
العروضية) وتقول فيه أن الجمهور العربى ما زال يشكو
من أن فى الشعر الحر نثرية أو هو نثر لا وزن له . وترى
أن للتدوير فى الشعر الحر دورا كبيرا فى اشاعة هذا
الاحساس وتورد على ذلك مثالا من قصيدة لخليل الخورى
يبدوها قائلا (٩٥) .

أنا فى انتظار المعجزة

من أين

لا أدرى ! ولكنى هنا ألتاث

يوجعنى انتظار المعجزة

الصمت فى الاغوار يزحف

يأكل الأبعاد يفترس الزمان

أصغى أكاد أحس

أحدس ما تحيك أنامل الصمت العميق .

وقبل ذلك أوردت مثالا لجورج غانم هو (٩٦) :

لأهتف قبل الرحيل

ترى يا صغار الرعاة يعود الـ

رفيق البعيد .

ولقد ناقش ذلك الدكتور النويهي (٩٧) فذكر أن الشعراء قد قصدوا ذلك قصدا - لا جهلا منهم كما تقول نازك رغبة منهم في استكشاف بعض الأنماط الأجنبية ليروا مدى صلاحيتها في العربية وهي تحطيم وحدة البيت بربطه بما يليه ربطا معنويا قويا وبعضهم زاد في ذلك بأن جرب الربط اللفظي بين أبيات القصيدة ، وهو شيء تعلموه من الشعر الغربي . كما أنه موجود في الشعر العربي ، وتحطيم وحدة البيت هو الدافع لذلك ، وهو يرى أنه الى التضمين أقرب منه الى التدوير .

ولكن الأمر يحتاج منا الى وقفة متأنية ، إذ أنه ليس بالأمر الهين ولا اليسير . فقد تباينت فيه المواقف بين نازك والنويهي ففي حين أن نازك تمنع ورود التدوير في الشعر الحر منعا باتا لا استثناء فيه ، يأتي النويهي ليؤيد وجوده تأيدا مندفا ومتحمسا . وهو يحاول نقل القضية من التدوير الى التضمين وذلك محاولة لتدعيم حجته ولتلطيف الفكرة في ذهن القارئ ليبعده عن مفهوم التدوير - وهو خطير وحاد - وليجعله يفكر في التضمين الذي هو شيء من السهل تمريره على ذهن العربي إذ لا خطورة منه على الوزن أو الايقاع ولا

يمس قواعد الشعر العروضية أو قواعد اللغة العربية •
بينما التدوير في الشعر ذو مساس خطير بذلك كما رأينا في
مثال جورج غانم السابق •

وما كانت نازك تقصد النضمين عندما تحدثت عن
التدوير هذا واضح من تعريفها للتدوير ومن امثلتها عليه
— ولذا فاننا بعد التضمنين من مناقشتنا هنا — وقد سبق
نقاشه وهو أمر يخص المعنى في الأبيات لا الوزن • ونلتزم
بالتحدث عن التدوير وهو خاص بالسوزن • ولكي نحدد
موقفنا بدقة من تقسيم التدوير في الشعر الحر الى نوعين :

النوع الأول :

تدوير تفعيلة — وهو ما تشطر فيه التفعيلة بين بيتين
دون مساس بالكلمة ، ومثاله أبيات خليل الخوري السابقة
في قوله :

أنا في انتظار المعجزة

من أين

لا أدري : ولكني هنا ألتاث

يوجعني انتظار المعجزة • • الخ •

وهي من بحر الكامل ونرى البيت الثالث فيها قد ابتدأ
بجزء من تفعيلة من البيت الثاني بينما انتهى ببعض تفعيلة
اكتملت في بداية البيت الرابع فقد قام الشاعر بتدوير
التفعيلة وجعل بيتين يشتركان في تفعيلة واحدة • ولو
نظرنا الى كل بيت على حدة لظهر لنا البيتان الثالث والرابع
على وزن آخر غير الكامل • ولكنه لم يدور الكلمات في
قصيدته • وكان بإمكانه أن يتجنب تدوير التفعيلات لو هو
أراد ذلك ولو فعل لصنع خيرا في قصيدته •

وعلى الرغم من ايماننا أن لكل شاعر طريقته ومنهجه وأن له أن يختار مقومات ابداعه - وأن وضع القواعد وفرضها لا يكون على المبدعين ولا على الرواد - وايماننا بأن الابداع بالتمرد على ما تتعارف عليه الناس والاتباع بالجديد - وان استوحشوا منه فانهم لا يلبثون أن يدركوا عظمته ومزيتته - الا أن استخدام الأوزان العربية المقررة بهذه الطريقة تخل خلالا بارزا بايقاعها ، وتؤثر أثرا مخلا بالنغم العام فى البيت عندما يتضارب الايقاع فى بداية البيت وفى نهايته ، وذلك بسبب اضافة ايقاع مفاجىء فى أول البيت وبتر الايقاع فى آخره ، فيضطرب ذهن القارئ ويتصادم ذلك مع ما كانت الأنغام تحدثه فى نفسه ، ولن يدرك القارئ السر الا باعادة القصيدة المرة تلو الأخرى ، ليصل الى ادراك ما حدث - واذا وصل الى ذلك فانه سيعالج الموقف بالربط بين أجزاء التفعيلات فى قراءته لها ليقوم الايقاع فيها - وليس فى ذلك أى ميزة فنية - اذ لو كتبت كما هو معروف عنها لكان ذلك أجدى وأضمن لتأثير القصيدة على القارئ ، ويعتمد فى الربط بين الأبيات وتحقيق اتحادها على المعنى - اذ ليس كالمعنى وموسيقى الأفكار. رباط مأمون بين الأبيات لبناء الوحدة الكاملة فيها وذلك باستخدام التضمين -

النوع الثانى :

من التدوير هو تدوير كلمة ومثاله قول جورج غانم السابق :

لأهتف قبل الرحيل

ترى يا صغار الرعاة يعود الـ

رفيق البعيد -

وقد فصل بين أداة التعريف والمعرف * وقد كان بإمكانه تلافى ذلك ولكنه لم يفعل لسبب لانه * ولشده مانعذر نازك فى صرامتها فى فرض قاعدة منع التدوير فى الشعر الحر عندما نرى أمثلة كهذه ، مما يمس بشكل مباشر قواعد اللغة من غير سبب واضح أو غرض فنى مفهوم * ولماذا عندئذ لا يكتب الشاعر أبياته جملة واحدة متواصلة ، يفصل بين جملها القائمة بالفواصل والنقط ، ويترك للقارئ اختيار أسلوب قراءته لها دون أن يمس ذلك الوزن الذى يريده الشاعر لقصيدته أو النسق الخاص بتوزيع جملة اذا هو بين ذلك ، ويترك قواعد اللغة فلا يفككها ، ويترك الوزن فلا يغير نظامه والا فستتحول القصيدة من بنساء فنى موح ومعبى بأثر بيانى ونفسى الى لعبة مهشمة يأبى القارئ أن يشارك الشاعر فى اللعب فيها *

وليس قول النويهى عن وجود ذلك فى الأشعار الغربية المعاصرة بمبرر لاستخدامها فى الشعر العربى اذا ان لكل لغة نظامها وأساليبها وطرق تعبيرها المختلفة مما لايسمح بالنقل الحرفى بين لغة وأخرى * * * وهل يقبل الانجليز أن يفرض عليهم واحد منهم أسلوب الروى الواحد فى القصيدة أو أن يغير نظام الايقاع عندهم من نبرى الى كمى فقط لأن الشعر العربى كذلك * والدكتور النويهى يعرف تماما الاختلاف بين اللغة العربية واللغة الانجليزية فى أن اللغة العربية لغة (قواعدية) تجعل من القاعدة أساسا لتكوينها بينما اللغة الانجليزية لغة (تعبيرية) تقوم على التعبير المتعارف عليه والممكن تغييره واعادة صياغته * ودور القاعدة فيها ضئيل ومحدود جدا * وربما هو السبب فى امكان تشطير الكلمات والفصل بينها عندهم *

رابعاً :

التشكيلات الخماسية والتساعية .

وتقصد نازك بذلك مجيء البيت فى الشعر الحر من خمس تفعيلات أو تسع (٩٨) وتعرض على ذلك ولا تقره فى الشعر الحر واعتراضها هنا متضارب إذ أنها لا تعرض على الأعداد الوترية فى الشعر مطلقاً كالتفعية الواحدة أو التفعيلات السبع ، وإنما تنص على الخمس والتسع على الرغم من أنها كتبت قصائد حرة تتضمن أبياتاً مكونة من خمس تفعيلات . ونص عليها الدكتور النويهي وهى قصيدتها (الأفعوان) وفيها ثمانية عشر بيتاً يتكون كل منها من خمس تفعيلات . وقصيدتها (طريق العودة) . وفيها عشرون بيتاً فى كل منها خمس تفعيلات (٩٩) : إلا أنها مع ذلك ترى منع ورود البيت على خمس تفعيلات لأن العرب لم يكتبوا شعراً خماسى التفعيلات ، وهذا ما يوحى فى رأيها بأن فى العدد خمسة صفة تجعله لا يصلح فى شعر ذى ايقاع . ويرد عليها النويهي فى ذلك موضحاً أن العرب لم يكتبوا بيتاً من خمس تفعيلات لأنهم (كانوا يقسمون البيت الى شطرين ويقتضون أن يكون الشطران متساويين فى عدد تفاعيلهما . والنتيجة الحسابية هى أن تفاعل البيت بأكمله ، مدوراً أو غير مدور ، تكون دائماً زوجية العدد) (١٠٠) وكذلك الأمر مع البيت ذى التسع تفعيلات فهى تأباه لأنه لم يرد عن العرب بيت على أكثر من ثمانى تفعيلات (ولأن الرقم تسعة هو نفسه شنيع الوقع فى السمع كالرقم خمسة تماماً) (١٠١) وهذا ما حدا بالدكتور النويهي الى أن يتهم نازك مرة أخرى بالقراءة العروضية الحرفية للشعر قائلًا (ان أذنّها من ألفتها للشكل القديم وغرامها فى قراءة الشعر بالتقطيع العروضى لا ترتاح الى

هذين الطولين المعينين ، ولو استعملهما العرب لألفتهما
أذنهما) (١٠٢) .

وتلحق نازك بذلك ورود (مستفعلان) فى ضرب الرجز ،
وترى نازك منع ورودها بسبب التقاء الساكنين وورودها فى
الشعر الحر شنيع يخالف فطرة الشعراء وترى أن الشعراء
المعاصرين أوردوها فى شعرهم لسبب وحيد هو (أن الشاعر
الناشئ سمع أن فى الشعر الحر حرية فظن أن معنى تلك
الحرية أن يخرج على العروض وقواعده ، وحتى على الأذن
العربية وما تقبله) (١٠٣) وفى ذلك خروج على الموسيقى
الأساسية للشعر . إذ أن الدكتور النويهي يرد عليها مرة
أخرى هنا بأن العرب قد ذيلوا (مستفعلن) فى بحر البسيط ،
كما ذيلوا (متفاعلن) فأصبحت (متفاعلان) (١٠٤) مما
ينفى مخالفة تذييل (مستفعلن) فى الرجز للذوق العربى .

ولئن كان النويهي قد بين هنا الجوانب العروضية
للمشكلة ورد بها على نازك ، الا أننا لا بد أن نحاول التعرف
على السبب وراء آراء نازك هذه خاصة فى قضية - مستفعلان
وفى التشكلات الخماسية والتساعية - وليس هذه فحسب إذ
لا بد أن نضيف الى هاتين القضيتين قضايا أخرى ذات ارتباط
وثيق بهما وبالسبب وراء فكرة نازك - وهذه القضايا هى
ما ذكرته نازك فى فصل بعنوان (أصناف الأخطاء العروضية)
وبالذات قضية الخلط بين التشكيلات ، وقضية الخلط بين
الوحدات المتساوية شكلا (١٠٥) .

وقبل مناقشة الأسباب فى آراء نازك ، نستعرض ما
قالته فى هاتين المشكلتين وهما فى الواقع مشكلة واحدة -
لا مشكلتان - كما توحى العناوين التى اختارتها وقسمتها
نازك فى كتابها .

وكلمة التشكيلات هنا مختلف معناها عن تلك التي ذكرنا في رقم - رابعا - إذ أنها قصدت بالأولى الأبيات ذوات الخمس تفعيلات وذوات التسع ، بينما قصدت بالثانية الأضرب - فلو قالت المخلط بين الأضرب لكان أولى ، للابقاء على المصطلح العروضي كما هو ، ولكيلا تخلط التسميات عندها .

والمخلط بين الأضراب المختلفة في البحر الواحد أمر لا ترى السماح به في الشعر الحر ، وهو يقع كثيرا في الشعر الحر ولذا فإنها تراه من الأخطاء العروضية في هذا النمط الشعري . وترد السبب في ذلك الى أن الشعراء (قد حسبوا أن مسألة ارتكاز الشعر الحر الى (التفعيلة) بدلا من الشطر إنما تعنى أن في وسع الشاعر أن يورد أية تفعيلة في ضرب القصيدة ما دام يحفظ وحدة التفعيلة في المشو) (١٠٦) .

وعلى الرغم من أن هذا القول ليس ظنا من الشعراء ولكنه الحقيقة إلا أن نازك تعارض ذلك وتوضح قولها بمثال من قصيدة لهدوى طوقان وهي كالتالي (مع ايضاح الضرب) :

(فعول)	وكنت في يأسى أمد خلفها اليدين
(مفاعلن)	أود لو بلفتها ، لمستها حقيقة
(مستفعلان)	شيئا يمس صدقه بالراحتين
(مستفعلان)	كانت سرايا في سرايا
(فعول)	كانت بلا لون بلا مذاق
(فعال)	الحب عند الآخرين جف وانحصر
(مستفعلان)	معناه في صدر وساق

وهذه أضرب (تشكيلات) متنوعة في قصيدة واحدة

ولم يفعل العرب ذلك قط ، وانما كانوا يلتزمون بضرب واحد فى القصيدة ، ونازك ترى أن يلتزم شعراء الشعر الحر بذلك أيضا ، ولم تعط لذلك أسبابا سوى عدم وروده عن العرب وليس ذلك بحجة ولو كانت لما كان الشعر الحر ، أما سببها الثانى فهو أن ذلك (اختلاف فطبيع يصك السمع العربى ويعذب حس الموسيقى لدى أى انسان مرهف السمع) (١٠٧) .

وتتبع نازك قولها بكلام عن الخلط بين الوحدات المتساوية ، ولن نستعرض هذه النقطة لأنها مجرد تكرار للنقطة السابقة ولكن بوجه آخر .

ان نازك - وهى تنتقد غيرها - تأتى فى شعرها بأضرب مختلفة، وهذا مثال على ذلك من قصيدتها (مرثية يوم تافه) (١٠٨) (مع ايضاح الضرب) .

انتهى اليوم الغريب (فاعلاتن)
انتهى وانتحبت حتى الذنوب (فاعلاتن)
وبكت حتى حماقاتى التى سميتها (فاعلن)
ذكرياتى (فاعلاتن)
انتهى لم يبق فى كفى منه (فاعلاتن)
غير ذكرى نغم يصرخ فى أعماق ذاتى (فاعلاتن)
رائيا كفى التى أفرغتها (فاعلن)

وهى هنا استخدمت نوعين من أنواع أضرب بحر الرمل وهما الصحيح (فاعلاتن) والمحدوف (فاعلن) وهذا غير صحيح فى قانونها .

ان السبب وراء منسج نازك للتشكيلات الخماسية والتساعية ومنع (مستفعلان) فى بحر الرجز ومنع تنوع الأضرب فى قصيدة الشعر الحر هو اعتقادها بأن الشعر الحر

شعر ذو شطر واحد فكأنه الأرجوزة وهذا قادها الى ارتكاب
كثير من الأخطاء منها أنها قالت بالتزام القافية (ولا بد أنها
تقصد الضرب) فى كل بيت من الشعر الحر لأنه شعر ذو
شطر واحد (١٠٩) . وعندما عرفت الشعر الحر قالت :-
(هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت ، وانما يصح
أن يتغير عدد التفعيلات من شطر الى شطر . ويكون هذا
التغير وفق قانون عروضى يتحكم فيه) (١١٠) ولذلك فان
بحرا كالكامل يتحول من بحر صاف فى الشعر الحر الى بحر
ممزوج عندما يستخدم الشاعر أحد أضربه غير (الصحيحة)
مثل مفعولن أو فعلن ويجب على الشاعر عندئذ أن يلتزم
بذلك فى آخر كل شطر ، ويكون التنويع مقصورا على
التفعيلة الأصلية للبحر فقط (١١١) .

وعندما تقرر نازك أو يتقرر فى ذهنها أن الشعر الحر
شعر ذو شطر واحد تروح تجرى عليه كل حكم عروضى يجرى
عادة على الشطر التقليدى فهى تقول (ان الشعر العربى فى
مختلف عصوره لم يعرف الشطر ذا التفعيلات الخمس) (١١٢)
ويكاد كل بيت ذى ارتباط لفظى وثيق يصبح عندها
شطرا فهى تسمى البيت المدون شطرا .

وتقريها لهذا المفهوم هو الذى قادها لمنع البيت ذى
التفعيلات التسع ومنع استخدام الأضرب المختلفة ومنع
مستفعلان فى بحر الرجز لأن ذلك جميعه لم يرد عن العرب
فى أشعارهم ، وهى تشترط على الشاعر ألا يتحرر الا فى
عدد التفعيلات فقط وتوجب عليه الالتزام (بالسنن الشعرية
التي أطاعها الشاعر العربى منذ الجاهلية حتى يومنا
هذا) (١١٣) وما ذلك الا أن الشعر الحر شعر ذو شطر
واحد .

والحق أن نازك تخطيء بذلك خطأ كبيرا فكلمة شطر
في معناها الأصلية هي : نصف الشيء وجزؤه - كما في
القاموس - وهذا يجعل من الخطأ - تعبيراً - أن نقول بأن
الشعر الحر شعر ذو جزء واحد أو نصف واحد . ولا بد
للشطر الواحد من شطر آخر يقابله. وهذا ليس من الشعر
الحر . وان في قولنا شطر عن بيت الشعر الحر التزاماً بما
للشطر من حدود ومفاهيم ، وهذا ما أوقع نازك في المأزق
ولكنها لا بد أن تعلم أن لا شطر عند العرب من تفعيلة واحدة
أو من ثلاث أو من سبع ، فهل تمنع هذه أيضاً مثلما صنعت
خمس تفعيلات وتسعا .

ان هذا غير ممكن والا فاننا نقضى على فكرة الشعر الحر
ونعود به الى الشعر العمودي . وهذا ما لا تريده نازك ،
وما لا تفعله في شعرها كما رأينا في الأمثلة السابقة .

ومثلما دأبت نازك على استخدام كلمة شطر لتعني بها
بيتاً من الشعر الحر فقد دأبت أيضاً على الاستناد في أحكامها
على التقليد العروضي العربي فصارت - تأبى على الشعراء
المعاصرين أن يخالفوا قواعد العروض ، وكأنها نسيت أنها
هي خالفت العروضيين وانشقت عليهم ، مثلما فعل ذلك
شعراء عرب قدماء كالفرزدق وأبو العتاهية وأبو نواس
وغيرهم . ومخالفة قواعد العروضيين أمر متعارف عليه عند
فصحاء العرب ، ويؤكد لنا ذلك أبو العباس المبرد في كتابه
(الكامل) ، ولعله من المفيد أن ننقل منه خبراً في ذلك
حيث استشهد بأبيات أنشدها على رضوان الله عليه وهي :

اشدد حيازيمك للموت فان الموت لاقيك
ولا تجزع من الموت اذا حل بواديك
فقال المبرد (١١٤) : (والشعر انما يصح بأن تحذف
(اشد) فتقول :

حيازيمك للموت فان الموت لاقيك
ولكن الفصحاء من العرب يزدون ما عليه المعنى ، ولا
يعتدون به في الوزن ويحذفون من الوزن . علما بأن
المخاطب يعلم ما يزدونه ، فهو اذا قال (حيازيمك للموت)
فقد أضر (اشد) . فأظهره ولم يعتد به . قال : وحدثني
أبو عثمان المازني قال : **فصحاء العرب ينشدون كثيرا :**

لسعد بن الضباب اذا غدا
أحب الينا منك فافرس حمر

وانما الشعر :

لعمري لسعد بن الضباب اذا غدا .

هذا مايفعله فصحاء العرب يزدون تفعيلة كاملة (أو
شبه كاملة) وينقصون تفعيلة كاملة ويفهم المخاطب ذلك
منهم . ونحن نأتي فنضيق على أنفسنا بدعوى متابعة
العرب .

وكذلك فان النقد الحديث يركز على عامل التمايز بين
الشعراء في أساليب النظم وطرقه وبعض النقاد يؤكدون
على (أن المدارس المختلفة وكذلك الشعراء - المختلفون
يحققون النماذج المثالية (في النظم) بطرق مختلفة وأن
لكل مدرسة وأحيانا لكل شاعر نموذجها الخاص في الوزن .
ولذلك فانه من الظلم ومن الخطأ أن نحكم على المدارس
والشعراء على ضوء أى قاعدة معينة) (١١٥) وكانهم يردون

على تطرف نازك وتشدها في قواعدها عندما يؤكدون أن تأريخ النظم ان هو الاصران بين النمساذج المختلفة ، وأن المتشده منها والمتطرف سيختلف بنموذج متطرف يفايره ويماكسه (١١٦) .

ان ارتباط مسمى شطر بالبيت في الشعر الحر كان هو السبب في معظم ملاحظات نازك الملائكة . . . ومن تتبع هذه التسمية في كتابها نجد ان لها ارتباطا وثيقا يشمل غالب ما في الكتاب من اراء من ذلك هذه النقاط التي ذكرنا هنا . ومنها التضمين ومنع نازك له - تبعا لمنعه في الشعر العمودي . ومنها الزام الشعراء بالقافية - أو تحبيدها للقافية (الروى الموحد) في الشعر الحر ، واعتبار غيابها عيبا في القصيدة . وذلك عندها أحد أصناف الأخطاء العروضية في الشعر الحر (١١٧) .

ولقد اقترح الدكتور - عز الدين اسماعيل (١١٨) أن نستبدل كلمة (شطر) بكلمة (سطر) ولكننا لا نجد مبررا لتجنب كلمة (بيت) لتكون مسمى ثابتا لكل بيت من الشعر سواء كان عموديا أو مرسلا أو حرا ، وليس من فارق عندئذ سوى أن البيت العمودي والمرسل مقسوم الى شطرين . أما البيت (الحز) فغير مقسوم ، بينما كلمة شطر مرفوضة في الشعر الحر لما تجره من مألوسات عروضية ولغوية . وكلمة (سطر) غير مقبولة أيضا لأنها ذات ارتباط بأسلوب الكتابة النثرية لا الشعر . ولأنها تسمية عامة لكل ما يكتب . بينما لدينا تعبير اصطلاحى ثابت وواضح وهو (البيت) وهذه الكلمة لم تقصر في أداء المعنى ، فلسنا بحاجة اذن لتغييرها .

نازك ومستقبل الشعر الحر :

نختم بحثنا بحديث عن مستقبل الشعر الحر كما تراه نازك . ويتلخص رأيها في ذلك بأن حركة الشعر الحر (سوف

يرتد عنها اكثر الذين استجابوا لها . على أن ذلك لا يعنى أنها سوف تموت وانما سيبقى الشعر المر قائما مقام الشعر العربى ومالبثت العواطف الانسانية . ولسوف ينتهى التطرف الى اتزان رصين (١٢٠) .

ونازك اذن كانت تبشر بقيام معادلة متوازنة فى كتابة الشعر العربى بحيث تتنوع وتعدد أشكال القصيدة على أنواع مختلفة من (شعر الشطرين أو الموشح أو شعر المقطوعة أو الشعر المر أو سواه) وذلك لأن (الشكل مرتبط تماما بمضمون القصائد) (١٢١) .

والأسباب التى تراها نازك لعودة الشعر المر من حالة التطرف - كما تسميها - الى حالة الاتزان الرصين هى أن أوزان الشعر المر (لا تصلح للموضوعات كلها ، بسبب القيود التى تفرضها عليه وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية) (١٢٢) ولم توضح الموضوعات التى يصلح لها الشعر المر او لا يصلح . ولكننا سبق وأن وضعنا تضارب آرائها فى هذا الشأن .

ولقد ظلت نازك تؤكد على نفس المصير للشعر المر فى كل ما تنشره عن هذا الموضوع فقد ذكرت ذلك فى مقدمة آخر ديوان أصدرته وهو (شجرة القمر - ١٩٦٨) وفى آخر مقال نشر لها فى هذا الموضوع (١٢١) م .

ولقد ثبتت نازك على كثير من آرائها . فهى بعد ثمانية عشر عاما من صدور كتابها (قضايا الشعر المعاصر) تكتب مقالا تعرف فيه الشعر المر بأنه (موزون وزنا كاملا ، ولا يخرج على موازين الخليل اللهم الا فى أسلوبنا فى ترتيب التفعيلات وفى اختلاف عددها من شطر الى شطر) (١٢٣) . ولم تنزل تعبد وتدعو الى القافية (الروى) الموحدة فى

الشعر الحر في كتابها وفي مقدمة (شجرة القمر) وفي مقالها الأخير هذا . ولا تكتفى بالتحديد بل تعد بأنها ستزيد من العناية بالقافية في شعرها الحر التالى وتذكر أنها قد برت بهذا السوء (كما سيشاهد القارئ في مجموعتي القادمة) (١٢٤) .

وتؤكد في آخر مقالها على (أن كل مراقب نزيه ينظر الى الموقف القسائم يدرك ادراكا واضحا أن الشعر الحر هو المنتصر الغالب . وهو الذى يملك المستقبل) (١٢٥) .

هذا هو موقف نازك الملائكة الناقدة ، ولكن ما هو موقف نازك الشاعرة ؟

ان آخر عمل شعري أصدرته نازك كان ديوانها (شجرة القمر) وذلك سنة ١٩٦٨ . ونشرت بعده قصائد قليلة في مناسبات متباعدة كان آخرها قصيدة حرة أذيعت من تلفزيون الكويت فى أواخر سنة ١٩٧٢ بعنوان (للصلاة والثورة) وتقول عنها نازك بأنها قصيدة طويلة من بحر الرجز وتقول انها لم تنشر بعد (١٢٦) .

ونحن نعرف لنازك قصيدة حرة بنفس العنوان وعلى نفس البحر منشورة فى مجلة (الثقافة) المصرية سنة ١٩٧٣ فلعل فى الأمر تشابها أو اختلاطا (١٢٧) .

وموضوع القصيدة عن القدس الشريف ومناسبتة تلقى الشاعرة لبطاقة معايدة عليها صورة لقبة الصخرة بالقدس . ولولا أن القصيدة تحمل اسم نازك الملائكة لما صدق القارئ أنها هى صاحبتها . فهى قصيدة خطابية تقريرية تقوم على مقاطع متشابهة تشابها شديدا ، يجعلها مجرد تكرار لبعضها وكل مقطع يبدأ بهذا البيت :

ياقبة الصخره

ولكى نرى مدى التشابه والتكرار فى القصيدة نقتبس
هنا البيتين الأولين من كل مقطع :

يا قبة الصخره

ياورد يا ابتهاج يا حضره

...

ياقبة الصخره

يا جرح يا ضماد يا زهره

...

ياقبة الصخره

ياحق يا ايمان يا ثوره

...

ياقبة الصخره

يا حقل قنح نادب عطره

...

ياقبة الصخره

يا جنح ليل فاقد فجره

...

ياقبة الصخره

ياذكر يا ترتيبل يا حضره

...

ياقبة الصخره

وجهك هل نحظى به يا عذبة النظرة

...

ياقبة الصخره

يارمز ياتاريخ يافكره

يا قبة الصخرة
يا لغم يا اعصار يا سجينه خطره

...

وتنطلق الآبيات بعد ذلك فى كل مقطع ممسكة بزمام
ياء النداء وكأنها صرخات أو شعارات سياسية يطلقها بعض
المنظاهرين . وتسف أحيانا فى عباراتها اسفافا بالغا مثل
قولها (وأسدل الستار - والرواية انتهت) وقولها (ودولة
اللصوص والقروود) و (باسم ماذا تمنع الصلاة فى
المضرة) وغيرها كثير مما لا يحسن مجيئه فى مقالة صحفية .

ان من يقرأ مثل هذه القصيدة يدرك تماما لماذا أخذت
نازك تنادى وتصرف فى النداء بالاكثار من اعتماد الروى
الموحد فى الشعر الحر . وذلك لأن قصيدة كهذه لا يلحقها
بالشعر الا ما للشعر من سمات خارجية كالقافية والوزن -
وان كان ذلك لا يغنى فتيدا - وكان نازك هنا تطبق عمليا
كل ما ذكرته فى كتابها عن عيوب الشعر الحر من التدفق
والرتابة (والابتدال) .

ان نازك بكتابتها لقصيدة كهذه وقولها انها آخر قصيدة
حرة لها وذلك بمد كتابتها بسبع سنين ، لتكتب بيديها نهاية
مؤسفة لشعرها الحر الذى نراه فى دواوينها السابقة
وبالأخص (شظايا ورماد) و (قرارة الموجة) . وهذه
انتكاسة منها وعقم فنى أين هو من قصيدة (الخيط المشدود
فى شجرة السرو) مثلا . ان قصيدة كقصيدتها عن القدس
لأشبه شىء بالمحاولات الأولى فى الشعر الحر وهى لا ترتفع
عن مستوى قصيدة باكثير عن سوريا ، ولا ترقى - أبدا -
الى مستوى قصيدة (الكوليرا) لنازك . وهذه نهاية مؤسفة
لشعر رائدة من أبرز رواد الشعر الحر ومن أبلغهم اثرا .

المراجع

- ١ - بروكلمان : اربع ابد العروى ١٠١
- ٢ - لا يصح هذا الصطاح على البناء العروى المعسده دفع
شمل أسلوب الشعر وطريقة صياحه أيضا
انظر ابن قسبة : الشعر والشعراء ١٥٧١ - ٢٦
- ٣ - ابن خلدون : المقدمة ٥٨٣
- ٤ - الزهاوى : الكلم الطيب ١٧١
- ٥ - انظر رأى الزهاوى فى ذلك : د . يوسف عز الدين فى الألب
العروى الحديث ٢١٣ . وانظر رأى المفاد فى الرسالة
١٥٤١ / ١٥-١١-١٩٤٣م : السنة الحادية عشره ص ٩٠١
- ٦ - لقد أثبت ذلك الدكتور يوسف عز الدين فى كتابه : فى الألب
العروى الحديث : بحوث ومفالات ص ٢٢١ - ٢٢٢
- ٧ - ديوان الشفق الساكر ٥٣٥
- ٨ - د . يوسف عز الدين : فى الألب العروى الحديث ٢٢٧
- ٩ - الدكتور محمد النوبهى : قضية الشعر الحديث ٤٥٣
- ١٠ - المرحع السابق ٤٥٤
- ١١ - د . أحمد باكر : روميو وحولدت ٣
- ١٢ - عز الدين الأمان : نظرية الفن المحدد . ويطبقها على الشعر ٢١
- ١٣ - المرحع السابق ٣٣
- ١٤ - محال شكري : شعرنا الحديث الى أين ٧
- ١٥ - المرحع السابق ٥٦
- ١٦ - المرحع السابق ٥٦ - ٧٢

- ١٧ - أنظر مثلا صفحة ٧٢ من كتابها البحث عن الجذور . وما جاء من محاولات ما أورده الدكتور عبد الواحد لؤلؤة في مقال له في مجلة شعر اللبنانية (عدد ٤٣ صيف ١٩٦٩ السنة العادية عشرة . ص ٦٦) حيث اقترح أن يسمى (شعر العمود المطور) لأنه شعر عمود لكنه تطور عن عمود الخليل .
- ١٨ - للاستزادة عن اثر الصلوات الكنسية على الشعراء في لبنان انظر : S. Mozeh, Modern Arabic Poetry, 21.
- ١٩ - انظر : M.U. Abrams, A Glossary of Literary Terms - 66.
- ٢٠ - سلمى الخضراء الجيوسي : Trends and movements in Modern Arabic Poetry, 2 631.
- ٢١ - أنظر كتابه : ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة . وبعض ما فيه من قصائد من الشعر المنثور وبعضها من نوع قصيدة النثر .
- ٢٢ - ميخائيل نعيمة : الغريال الجديد ٦٢ .
- ٢٣ - أنظر : جوامع الشعر للفارابي ١٧٢ .
- ٢٤ - قضايا الشعر المعاصر ٢٣ .
- ٢٥ - المرجع السابق ١٢ .
- ٢٦ - المرجع السابق ٢٤ .
- ٢٧ - المرجع السابق ٢٥ .
- ٢٨ - ألبند : شعر دو شطر واحد يقوم ايقاعه على أساس التفعيلة الواحدة المكررة . ويجي على رزين من الاوران العربية من الهزج والرمل . وأحيانا يخلط الشاعر بين الوزن . ويكتب البند على الورق وكأنه نثر . راجع كتاب نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر . ١٦٩ .
- ٢٩ - المرجع السابق ٢٦ .
- ٣٠ - المرجع السابق ١٧١ .
- ٣١ - نازك الملائكة : محاضرات في شعر علي محمود طه ١٨٧ .

٣٢ - كتب صامويل موريه عن الموشحات من حيث انبعاثها وتطورها في القرن التاسع عشر وعن نظورها في مصر في مطلع القرن التاسع عشر وعن تطورها في مصر في مطلع القرن العشرين وعن مدرسه المهجر في أمريكا الشمالية ونظور الموشحات ، كتابه وافية يحسن الرجوع اليها في كتابه : Modern Arabic Poetry.

٣٣ - يؤكد نارك ذلك دائما في كتابها انظر (فضايا ٢٦) ومحاضرات في شعر علي محمود طه ١٨٩ .

٣٤ - د . يوسف عز الدين : في الادب العربي الحديث ٢١٩ على ان المؤلف هنا يحاط. بين الشعر المرسل والحر والمنثور ويعمها جميعها بالهجوم واصفا اياها بانها شعر حر سواء التزمت وزنا أم لم تلتزم ولهد كنا نتمنى لو ان باحنا جليلا كالدكتور عز الدين قد فرق بين هذه النوعين ليحكم عليها حكما أدق وأصدق لوجود اختلاف شديد فيما بينها كما هو موضح اعلاه .

٣٥ - المرجع السابق ٢٢٧ .

٣٦ - انظر في ذلك :

A. M. K. Zubaidi, The Apollo School's Early Experiments in Free Verse. (Journal of Arabic Literature, 1973).

٣٧ - بدكور الدكتور الزبيدي ان ابا شادي في قصيدته هذه قد تأثر من كتاب هاريت موترو الصادر في نفس السنة .
المرجع السابق ١ .

٣٨ - ابو شادي : الشفق الباكي ٥٣٥ .

٣٩ - د . الزبيدي (كما في تعليق ٣٤) - ٩ .

٤٠ - مجلة ابولو ٣ / السنة الاولى ١٩٣٢ (٢٢٧) .

٤١ - علي احمد باكتير : رومي و جوليت ٣ .

٤٢ - وذلك في مقدمة لسرحية باكتير : اخناتون ونفرنتي ٥ .

٤٣ - رومي و جوليت ٣ .

٤٤ - المرجع السابق ١١٨ .

٤٥ - المرجع السابق ١١٩ .

٤٦ - علي احمد باكتير : اخناتون ونفرنتي ١٢ .

- ٤٧ - المرجع السابق ١٣ .
- ٤٨ - مجلة الرسالة ٦٢٥ / ١٩٤٥ ص ٧٥٢ .
- ٤٩ - سلمى الخضراء الجيوسي :
- Trends and movements in modern Arabic Poetry, 2, 547.
- ٥٠ - مجلة الرسالة رقم ٩٢٩/٥٤٢ - ١٩٤٣ . وجميع الأعداد الصادرة في تلك الفترة .
- ٥١ - في كتابها السابق ذكره ص 548 ولقد ذكر الدكتور يوسف عز الدين ان مديسة ابولو على الشعراء الشباب في العراق (في الأدب العربي الحديث ٢٥١/٢٤٥) .
- ٥٢ - مجلة الرسالة رقم ٧٥٢/٦٢٥ - ١٩٤٥ .
- ٥٣ - ابن خلدون : المقدمة ٥٨٦ .
- ٥٤ - قضايا الشعر المعاصر ١١١ .
- ٥٥ - شظايا ورماد ١٣٦ .
- ٥٦ - علي احمد باكثير : رومي وجوليت ٥٤ .
- ٥٧ - اخناتون وفرنسي ٦ (مقدمة الطمعة النابية) .
- ٥٨ - د . يوسف عز الدين : في الأدب العربي الحديث ٢٤٩ .
- ٥٩ - انظر كتابه : Modern Arabic Poetry, 204.
- ٦٠ - عاشقة الليل ٢١٤ .
- ٦١ - الأرواح الحائرة ٦٥ .
- ٦٢ - هيس الجفون ٢٦ . ٣٥ .
- ٦٣ - المقدمة ٥٨٣ .
- ٦٤ - روى باكثير هذه القصة في برنامج اذاعي بعنوان (مع الأدباء) في اذاعة القاهرة عام ١٩٦٩ .
- ٦٥ - د . يوسف عز الدين : في الأدب العربي الحديث ٢١٤ .
- ٦٦ - وذلك على الرغم من وضوح الفكرة عنده . واعتماده على نظريته

- فئة للتحديد ديوان. الاتحاد المصري بين الشكل والمضمون
 (انظر مجلة ادبي . مجلد ١ رقم ٧ - ٩ ص ٣٥٥ سنة ١٩٢٦ .
 وانظر مقال الدكتور الزبيدي المذكور في نفس رقم ٣٤) .
- ٦٧ - شطايا ورماد ٧ . ٢٦ .
 ٦٨ - قضايا الشعر المعاصر ٤٢ - ٥٧ .
 ٦٩ - ادبي . مجلد ١ رقم ٧ - ٩ سنة ١٩٣٦ ص ٣٥٥ .
 ٧٠ - قضايا ٥٨ .
 ٧١ - ديوان السباب ح ١ - ٦٥٦ .
 ٧٢ - المرجع السابق في قصيدته (ها . ها . ما . ما . موه) ٦٣٥ وانظر
 ايضا قصيدة (يا عمرة الروح) ٦٦٠ .
 ٧٣ - علي احمد باكثير . اخوانون ومرييني ١٢ .
 ٧٤ - قضايا ٢٨ .
 ٧٥ - ديوان النايعة ١٩٩ .
 ٧٦ - شطايا ورماد . قصيده (مر الفطار) ٦١ .
 ٧٧ - قضايا ٣٠ .
 ٧٨ - المرجع السابق ٣٤ .
 ٧٩ - المرجع السابق ٨٢ .
 ٨٠ - المرجع السابق ٨٤ .
 ٨١ - قصة الشعر الجديد ٢٦٤ .
 ٨٢ - المرجع السابق ٢٧٠ وانظر كلام نازك في ذلك : قضايا ٨٧ .
 ٨٣ - المرجع السابق ٢٦٧ .
 ٨٤ - المرجع السابق ٢٦٥ .
 ٨٥ - قضايا ٨٥ .
 ٨٦ - قرارة الموحه (ال العام الحديد) ٥٥ .
 ٨٧ - تصد نازك بالحرف الصلد كل ما عدا حروف العلة من حروف
 الهجاء .

- ٨٨ - قضايا ٩٠ .
- ٨٩ - المرجع السابق ٨٩ .
- ٩٠ - قضية الشعر الجديد ٢٧٢ .
- ٩١ - المرجع السابق ٢٧٤ .
- ٩٢ - قضايا ٩٢ .
- ٩٣ - المرجع السابق ٩٦ .
- ٩٤ - سناقش، و صوغ الروى نى الشعر الحر لاحقاً فى هذا البحث .
 كما أننا سنناقش وصف نازك للشعر الحر بشعر الشطر الواحد
 وهو ما دأبت على فعله فى هذه النقاط وقد استمعنا عن ذلك
 بالالتزام بسمى الشعر الحر فى هذه النقاط الأربع كى لا يلتبس
 الأمر ولا تضطر لمناقشة ذلك فى غير موضعه من البحث .
- ٩٥ - قضايا ١٥٧ .
- ٩٦ - المرجع السابق ٩٦ .
- ٩٧ - قضية الشعر الجديد ٢٧٧ .
- ٩٨ - قضايا ١٠١ .
- ٩٩ - قضية الشعر الجديد ٢٩١ .
- ١٠٠ - المرجع السابق ٢٩٠ .
- ١٠١ - قضايا ١٠٤ .
- ١٠٢ - قضية الشعر الجديد ٢٩٠ .
- ١٠٣ - قضايا ١٠٦ .
- ١٠٤ - قضية الشعر الجديد ٢٩٤ .
- ١٠٥ - قضايا ١٥١ .
- ١٠٦ - المرجع السابق ١٥٢ .
- ١٠٧ - المرجع السابق ١٥٤ .
- ١٠٨ - شظايا ورماد ٩٢ .
- ١٠٩ - قضايا ٧٥ .

- ١١٠- المرجع السابق ٦٠
- ١١١- المرجع السابق ٧١
- ١١٢- المرجع السابق ١٠١
- ١١٣- المرجع السابق ٦٣
- ١١٤- الكامل ج ٣ - ٩٣٢
- ١١٥- أنظر :
- R. Wellek and A. Warren - Theory of Literature, 172
- ١١٦- المرجع السابق
- ١١٧- فصاها ١٦٢
- ١١٨- الشعر العربي المعاصر ١٠٣
- ١١٩- فصاها ١٠٩
- ١٢٠- المرجع السابق ٣٥
- ١٢١- من مقال لها نشره في (المجلة العربية) العدد ١ سنة ٤ جمادى
السالمة ١٤٠٠ هـ (الملكة العربية السمودية)
- ١٢٢- فصاها ٣
- ١٢٣- الحلة العربية ١٣
- ١٢٤- المرجع السابق ١٤
- ١٢٥- المرجع السابق ١٦
- ١٢٦- الحنة العربية ١٥
- ١٢٧- مجلة الثقافة العدد الأول / أكتوبر ١٩٧٣ ص ٢٣

الفصل الثانی

تحرر الأوزان في الشعر القديم

لم يكن الشعر الحر خروجاً عن الوزن الشعري العربي ،
وان كان خروجاً عن المماير الخليلية للأوزان . وهذا لا
يطعن في حقيقة الشعر الحر كسعر ولا في مستواه كفن
لموى بديع . لأن قيد الوزن المعلق متوفر فيه بقيامه على
التعميلة كجذر عروضي للقصيد . ثم لأن الخروج عن مبادئ
الخليل لا ينفي صفة الشعر عن القصيدة . وهذا ليس برأي
منطقي نظرحه وانما هو خلاصه استخلصناها من تتبع كتب
العرب سواء دواوين شعر او كتب أدب ونقد ولفنة .
وسنمعرض في هذا البحث متتبعين مسيرة الشعر العربي
وخروجه عن قواعد الخليل منذ عصر الجاهلية .

فاولا - الخروج عن الوزن الواحد للقصيدة :

يقول الباقلاني ان ما اختلف وزنه ليس بشعر (١)
وعليه فالشعر عنده ليس بن يكون موزونا ومقفي فقط بل
متفق الوزن أيضا . ولكن غير ممن سبقوه من شيوخ الادب
واللغة بيرون غير ما يرون . وليس ادل على ما نقول من دخول
قصيدة عبيد بن الأبرص :

أقفر من أهله ملحوب فالتطبيات فالذنوب

لديوان الشعر العربي من اوسع أبوابه ، فقد جعلها أبو زيد القرشي أولى المجهرات فى كتابه « جمهرة أشعار العرب » . بل ان التبريزى ليجعلها احدى المملقات العشر . ولم يكن ذلك عن جهل منهم بخروجها عن الوزن الخليلي فقد أكد ذلك الخروج قدامة بن جعفر وقال ان فى هذه القصيدة أبياتا (قد خرجت عن العروض البتة) (٢) . وسمى ما فيها بالتخلع وهو - عنده - من عيوب الشعر ، وهو ان يكون الشعر (قبيح الوزن قد أفرط تزحيفه وجعل ذلك بنية للشعر كله) (٣) . وهذا رأى قدامة فى قصيدة عبيد ، وهو ينسب ما فيها من اختلاف عما يعهده من بحور الشعر الى « التخلع » أى كثرة الزحاف وسنرى أن الأمر فيها غير ذلك عندما نحلل وزنها . ولكننا نذكر قبل ذلك رأى عالم آخر فى امر هذه القصيدة ، هو أبو عبيد الله المرزبانى الذى ينقل عن الأخفش وصفه لهذه القصيدة بأنها شعر غير مؤتلف البناء ويسمى عند العرب « الرمل » ويقول ان العرب لا يجدون منه شيئا الا انه عيب فى الشعر (٤) والمرزبانى ينقله قول الأخفش هذا يأخذ برأى قدامة السابق من جعل الزحاف والاكتثار منه هو العلة فى هذا الوزن الغريب للقصيدة ويدل على ذلك نقله لرأى قدامة فى موطن آخر من نفس الكتاب (٥) . ولكن هذا الموقف من قدامة بن جعفر ومن المرزبانى لا ينفى صفة الشعر عن قصيدة عبيد حتى عندهما . بل ان قدامة يقول عن البيت التالى لعبيد :

والحى ما عاش فى تكذيب طول الحياة له تمذيب

(هذا معنى جيد ولفظ حسن الا أن وزنه قد شأنه)
ويعلل هذا الحكم بقوله (فما جرى من التزحيف هذا المجرى فى القصيدة أو الأبيات كلها أو أكثرها كان قبيحا ، من أجل

افراطه فى التخلع واحدة ، ثم من أجل دوامه وكثرتة
ثانية (٦) . وذلك لانه يرى أن الترحيف لا يستحب
الافراط فيه . وانما يكون فى بيت أو بيتين من غير توال
ولا اتساق . فقدمة اذن يناقش موضوع وزن قصيدة عبيد
من حيث افراط صاحبها فى استخدام الزحاف ، وهذا أمر
يراد قدامة من عيوب الشعر المخلة بالوزن ويجاريه فى ذلك
المرزبانى . ولكن القصيدة غير ما ذهب اليه قدامة . اذ ان
اختلاف وزنها عن معهود الأوزان ليس لما فيها من زحاف ،
وانما لأخذ الشاعر بفكرة المزج بين البحور وهذا ما نراه
جليا فى القصيدة .

(وسنورد منها أبياتا نرضح معها أوزانها كى يتضح الأمر
فيها) .

يقول عبيد بن الأبرص (٧) .

١ - أقفر من أهله ملحوب

فاعلتن . فاعلن . فمcoln

٢ - فالقطبيات فالذنوب

فاعلتن . فاعلن . فمcoln

٣ - فراكس فثعيلبات

مفاعلن . فعلن . فمcoln

٤ - فذات فرقين فالقليب

فاعلتن . فاعلن . فمcoln

٥ - فمرة ، فقضار حبر

مفاعلن . فعلن . فمcoln

- ٦ - ليس بها منهم عريب
فاعلتن • فاعلن • فعولن
- ٧ - وبدلت من أهلها وحوشا
مفاعلن • مستفعلن • فعولن
- ٨ - وغيرت حالها الخطوب
مفاعلن • فاعلن • فعولن
- وورد رقم - ٧ - في الديوان كالتالي :
- ان بدلت أهلها وحوشا
مستفعلن • فاعلن • فعولن •
- ٩ - أرض توارثها شعوب
مستفعلن • فعلن • فعولن
- ١٠ - وكل من حلها محروب
مفاعلن • فاعلن • مشعولن •
- ١١ - اما قتيل ، واما مالك
مستفعلن • فاعلن • مستفعلن
- ١٢ - واأشيب شين لمن يشيب
مستفعلن • فاعلن • فعولن •
- ١٣ - واهية أو معين ممعن
فاعلتن • فاعلن • مستفعلن
- ١٤ - أو هضبة دونها لهوب
مستفعلن • فاعلن • فعولن
- ١٥ - ان يك حول منها أهلها
فاعلتن • فعلن • مستفعلن

١٦ - فلا بدى ولا عجيب

مفاعِلن • فاعِلن • فعولن •

وورد رقم - ١٥ - فى الديوان كالتالى :

ان تك حالت وحوّل أهلها

مفتعلن • فاعلات • مفاعِلن •

١٧ - أويك قد أقفز منها جوها

فاعِلتن • فاعِلتن • مستفعلن

١٨ - وعادها المحل والجدوب

مفاعِلن • فاعِلن • فعولن •

١٩ - فكل ذى نعمة مخلوس

مفاعِلن • فاعِلن • منفعولن

٢٠ - وكل ذى أمل مكذوب

مفاعِلن • فعلن • مفعولن •

٢١ - افلح بما شئت فقد يبلغ با

مستفعلن • فاعِلتن • فاعِلتن

٢٢ - ضعف ، وقد يخدع الأريب

فاعِلتن • فاعِلن • فعولن •

٢٣ - الاسجيات ما القلوب

مستفعلن • فاعِلن • فعولن •

٢٤ - وكم يصيرن شائنا حبيب

مفاعِلن • مستفعلن • فعولن •

٢٥ - كأنها من حمير عانات

مفاعِلن • فاعِلات • مفعولن •

٢٦ - جون بصفحته ندوب

مستفعلن • فعلن • فعولن •

وورد رقم - ٢٥ - فى الديوان كالتالى :

كأنها من حمير غاب

مفاعِلن • فاعِلن • فعولن •

٢٧ - فنفضت ريشها وولت

فعلتن • فاعِلن • فعولن •

٢٨ - فذاك من نهضة قريب

مفاعِلن • فاعِلن • فعولن •

وورد الشطر - رقم ٢٧ - والشطر - رقم ٢٨ -

فى الديوان كالتالى :

فنفضت ريشها وانتفضت فعلتن • فاعِلن • فاعلتن •

وهى من نهضة قريب فاعِلن • فاعِلن • فعولن •

٢٩ - فنهضت نحوه حثيثة

فعلتن • فاعِلن • مفاعِلن •

٣٠ - وحررت حرده تسيب

فعلتن • فاعِلن • فعولن •

وتكتفى بهذه الأبيات اذ ان ماسواها من أبيات فى
القصيدة لايمدو أن يكون مشابها فى وزنه لواحد من هذه
الأبيات المثبتة هنا •

ونخرج من هذه الأبيات بأوزان شعرية سبعة في قصيدة واحدة هي :

١ - مجزوء البسيط (صحيح الضرب) وذلك فى الأشطر ذوات الأرقام ١١ ، ١٣ ، ١٥ ويلحق فيها رقم - ٢٧ - برواية الديوان ورقم ٢٩ .

٢ - مجزوء البسيط (مقطوع الضرب) وذلك فى الأشطر ذوات الأرقام ١ ، ١٠ ، ١٩ ، ٢٠ .

٣ - مخلص البسيط فى الأشطر ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، ٩ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٠ ويلحق فيها رقم ٧ ورقم ٢٥ برواية الديوان .

٤ - الرجز (مقطوع الضرب ، مع دخول الحين عليه) وذلك فى الأشطر ٧ ، ٢٤ .

٥ - الجز (صحيح الضرب) فى الشطر ١٧ .

٦ - البحر المنسرح (مقطوع الضرب) وذلك فى الشطر رقم - ٢٥ - وجاء الشطر رقم - ١٥ - فى رواية الديوان - كما هو موضح أعلاه - على وزن مقابل لوزن البحر المنسرح .

٧ - أما الشطر رقم - ٢٨ - فجاء فى رواية الديوان على وزن مبتكر هو فاعلن . فاعلن . فاعلن . فاعلن . أو فاعلاتن . فاعلاتن . وهذا الأخير مشابه لوزن مجزوء الخفيف إلا أن التفعيلة الثانية لم ترد بشكلها هذا فى أى من كتب العروضيين المعروفة .

ومن هذا العرض نرى مزج الشاعر للأوزان فى قصيدته ثم مغايرة طريقتة فى الوزن لما قدمه العروضيون من قواعد

لأوزان الشعر ومافصلود من حالات تخص عروض البيت أو ضربه . فجاءت قصيدته مختلفة في ذلك كله ، حتى انه لم يمكن النظر في وزنها الا على أخذها شطرا شطرا ، وليس على البيت كاملا ، اذ ان البيت يختلف وزنه من شطر لآخر ، وكان عبیدا قد أخذ بنظام الشطر منذ ذلك العهد المبكر ولولا اختلاف الروى فى الأشطر الأول لمزمننا بذلك . ومثل ذلك اختلاف الروى فى الأشطر الأول لمزمننا بذلك . ومثل ذلك قصيدة الأسود (٩) بن يعفر الشاعر الجاهلى وفيها ينوع الأوزان حتى لياتى بأربعة أوزان فى قصيدة من خمسة أبيات وهى :

- ١ - انا ذمنا على ما خيلت
مستفعلن . فاعلن . مستفعلن
- ٢ - سعد بن زيد وعمرو من تميم
مستفعلن . فاعلن . مستفعلن
- ٣ - وضبة المشترى العار بنا
مفاعلن . فاعلن . فاعلتن .
- ٤ - وذاك عم بنا غير رحيم
مفاعلن . فاعلن . مفتعلان .
- ٥ - لا ينتهون الدهر عن سولى لنا
مستفعلن . مستفعلن . مستفعلن
- ٦ - قورك بالسهم حافات الأديم
فاعلتن . فاعلن . مستفعلن
- ٧ - ونحن قوم لنا رماح
مفاعلن . فاعلن . فعوان .

- ٨ - وثروة من موال وصميم
مفاعِلن . فاعِلن . مفعَلان .
- ٩ - لا تستكى الوصم فى المرء
مستفعلن . واعِلن . فعدن .
- ١٠ - ولا نثر كنانات السليم
مفاعِلن . فعِلن . مستفعلان .

والأوزان الواردة فى هذه القصيدة هى :

- ١ - مجزوء البسيط (صحيح العرب) فى الشطر رقم
١ - ١ - ويلحق بها رقم - ٢ - .
- ٢ - مجزوء البسيط (مدىل الضرب) فى الأَشطر ٢ ، ٤ ، ٦ ، ٨ ، ١٠ .
- ٣ - مخلص البسيط فى الشطر رقم - ٧ - ويلحق به الشطر
رقم - ٩ - .
- ٤ - الرجز فى الشطر رقم - ٥ - .

ومن هذا نلاحظ ان شاعرين مهمين من شعراء المربية لم يهتما بالسمط الواحد لورن تسمهما بل غيرا فى الوزن ولم يقلل ذلك من ثابتهما كشاعرين . ولا من شعرهما كشمروالا لما روى الرواة قصيده عميد وأبيات الأسود . ولما صارت قصيدة عميد إحدى المدلقات المشر عند التبريزى وأولى المجمهرات عند أبى زيد القرشى .

أما نقد المرزبانى لثابتن القصيدتين فليس له من سبب فنى سوى أن المرزبانى قد ألب كتابا قرر أن يرصد فيه المأخذ وهى عنده ماخالف القاعدة وغياب الصرف فسماه

«الموشح» ونص على أنه «فى مأخذ العلماء على الشعراء» . ولم يكن كتابه بحثا فى دراسة الظواهر العروضية المختلفة فى الشعر ، وانما كان يفترض وجود الخطأ أصلا ثم يحدده ويعرفه ، وجعل العروض بقواعده المتعارف عليها معيارا . فما خرج عنه صار خطأ ومأخذاً يؤاخذ العلماء عليه الشعراء . ولكن هذا ليس رأى غيره من أهل العربية ، وحاله فى ذلك حال ابن قتيبة عندما تعجب من ضم الأصمعى لقصيدته

هل بالديار أن تجيب صمم
لو أن حيا ناطقا كلم
يأتى الشباب الأقورين ولا
تغبط أخاك أن يقال حكم

وقال عنها انها ليست بصحيحة الوزن (١٠) . والحق أنها موزونة وعلى البحر الكامل . وليس الأصمعى وحده من ادخلها فى متخيره بل فعل ذلك أيضا المفضل الضبى فى المفضليات (١١) ، وغيره من أهل العربية .

أما قدامة بن جعفر فهو رجل علم ورصد وتقنين ، ولم يكن رجل تنظير ، وليس أدل على ما نقول من تعريضه للشعر الذى لم يقل به أحد من أهل البصيرة فى الشعر سواه ، غير بعض العروضيين المحترفين الذين وجدوا فى التعريف ما يسهل عليهم مهمتهم . وانا لنجد عالما مماثلا لقدامة هو ابن خلدون يرد عليه تعريضه للشعر ويقدم تعريفا سواه (١٢) .

ويكفيينا حجة صمود هاتين القصيدتين فى وجه النقد وبقاؤهما . وفى ذلك خير دليل على صلاحهما .

الخروج عن أوزان الخليل :

لم تكن الأوزان التي استنبطها الخليل بن أحمد وما وضعه لها من قواعد هي القول الفصل في أمر موسيقى الشعر لا في عهد الخليل وعهد تلاميذه ، ولا فيما سبقه من عهود أو ما لحقه منها - وقد قال الزمخشري في ذلك :
« والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدر في كونه شعرا ، ولا يخرج عن كونه شعرا » (١٣) .

ولقد انكر الأخفش وجود بحر من بحور الخليل هما المضارع والمقتضب وقال انه لم يسمع من العرب شيء من الشعر على هذين الوزنين ، وايده في ذلك الزجاج وقال :
« هما قليلان حتى انه لا يوجد منها قصيدة لعربي ، وانما يروى من كل واحد منها البيت والبيتان . ولا ينسب بيت منهما الى شاعر من العرب ولا يوجد في أشعار القبائل » (١٤) .
ومجارة للأخفش أيضا أهملها ابراهيم أنيس عندما كتب مؤلفه « موسيقى الشعر » .

ومثلما حذف الأخفش بحر من بحور الخليل ، أضاف واحدا . هو المتدارك ، وهو بحر لم يذكره الخليل (١٥) .

وكما كانت الزيادة والنقصان في البحور كذلك كانت في التفعيلات فقد ذكر ابن رشيق أن الجوهري نقص منها تفعيلة (مفعولات) وأقام الدليل على انها منقولة من (مستفع لن) (١٦) . فيصير عدد التفعيلات بذلك سبعا فقط .

وقد روى عن الجاحظ في بعض ما نسب اليه انه ذم العروض واستهجنه ووصفه بأنه « أدب مستبرد ومذهب مرذول » (١٧) . ولكننا لا نذهب مذهب الجاحظ في ذلك ،

ولسنا بمقلدين من شأن الخليل ، ومن ذا يقلل من شأنه ، وهو صاحب فضل على العربية لا يطوله طائل • وليس من غرضنا أن يحذف العروض وقواعده من موسيقى الشعر ، ولكن القصد هو فتح باب الاجتهاد فى الأوزان الشعرية ليشبع صدرها لكل تطوير صالح ولكل تجديد مفيد مجاراة لأسلافنا من الشعراء •

ولقد كان الخروج عن عروض الخليل - كما هى مقعدة فى كتب العروضيين على ثلاثة أوجه :

أولهما :

قصائد جاءت موزونة على تفاعيل ثابتة كثبوت تفاعيل الخليل من حيث التزام عدد ثابت منها فى كل شطر ، وليس فيها من اختلاف سوى انها ليست على وفق قواعد العروض الخليلي • ومن ذلك قصيدة سلمى بن ربيعة - وهو شاعر جاهلي - وهى (١٨) :

ان شواء ونشوة	وخبب البازل الأمون
يجشمها المرء فى الهوى	مسافة الفئاط البطين
والبيض يرفلن كالدمى	فى الريط والمذهب المصون
والكثر والخفض آمنسا	وشرع المزهى المحنون
من لذة العيش والغنى	للدهر والدهر ذو فنون
والعسر كالىسر والغنى	كالعدم والحى للمنون
أهلكن طسما وبعده	غذى بهم وذا جدون
واهل جاش ومأرب	وحى لقمان والتقون

ووزنها كالتالى : (مع طروء بعض الترحيف عليها) •

مستفعلن فاعلن فعو مستفعلن فاعلن فعولن

ومن الواضح أن وزن الشطر الثاني من مخلع البسيط
أما الشطر الأول فمع ثبوت وزنه في كافة الأبيات إلا أنه
وزن لم يورده العرضيون من ضمن اوزان - البسيط - وان
كان الدماميني قد أشار إليه وقال ان بعضهم قد استدرك
للبيسط أعاريض أحدها مجزوة حذاء وضربها مقطوع
مخيون ، الا انه قال عنها انها شاذة لا يلتفت اليها (١٩) .

أما لماذا يصفها بالشذوذ ويقطع بعدم الالتفات اليها
فهذا أمر لا يشرحه لنا ، وان كنا نعلم أن هذا من تعسف
أهل الصناعة وجور أحكامهم ، تماما مثلما قال الدماميني
عن قصيدة لعلقمة بن عبده انها « مختلة الوزن حتى قال
بعضهم انها ليست بشعر » (٢٠) . وهو لو تحرى الحق في
الحكم لعلم أنها موزونة وأنها من البحر السريع (وعروضه
مخبولة مكشوفة وضربها مثلها) ومن القصيدة قوله :

فكان فيه ما أتاك وفي تسعين أسرى مقرنين صنف
دافع قومي في الكتيبة اذ طار لأطراف الظبابة وقد
مستفعلن مستفعلن فعلن

فاصبحوا عند ابن جفنة في الأغلال منهم والحديد عقد
اذ مخنب في المنخبين وفي النسبهكة غنى باديء ورشد
واذا رأينا انه قد استشهد هو بنفسه (٢١) بيت وزنه
متطابق لوزن هذه الأبيات في البحر السريع وهو :

النشر مسك والوجوه دنا نير وأطراف الأكف عنم
ووزن هذا البيت وأبيات علقمة هو :

مستفعلن مستفعلن فعلن

اذا رأينا ذلك علمنا أنه يجب أخذ أحكام العروضيين

أهل الصنعة يحذر شديد حتى لا نجعل الوزن صخرا صلدا
من حاول ان يثلم فيه ثلما يسيرا يزينه ويشنقه يتكسر
الصخر بين يديه ولا يبقى منه شيء * وهذا ما حدث
للدماميني مع أبيات علقمة فان مجرد وجود الزحاف - وهو
أمر مسموح به - جعله يخرج القصيدة من دائرة الشعر *

ومن الخروج عن عروض الخليل أبيات لعروة بن الورد -
وهو جاهلي أيضا - وهي أبيات غريبة الأمر حتى انها
لتفرض علينا أن نكتبها على طريقة كتابة الشعر الحر
تتبين وزنها وهي (٢٢) :

ياهند بنت أبي ذراع
اخلفتني ظنى ووترتنى عشقى
ونكحت راعى ثلة يثمرها
والدهر فائته بما يبقى

ولن نجد لهذه الأبيات وزنا ثابتا الا اذا نحن كتبناها:
بطريقة الشعر الحر كالتالى :

ياهند بنت أبي ذراع	مستفعلن * متفاعلاتن
اخلفتني ظنى	مستفعلن * فعلن
ووترتنى عشقى	متفاعلن * فعلن
ونكحت راعى ثلة	متفاعلن * مستفعلن
يثمرها	مفتعلن *
والدهر فائته بما	مستفعلن * متفاعلن *
يبقى	فعلن *

فتصبح على وزن البحر الكامل على نمط الشعر الحر ،
وبغير هذه الطريقة تصح القصيدة على وزن ايقاعى لا يمكن
تحديده على نظام الوزن الخليلي *

ومن ذلك قصيدة أبي العتاهية التي أولها (٢٣) :
عتب ما للخيسال خبريني ومالي

وزنها :

فاعلاتن . فعولن فاعلاتن . فعولن

ولما قيل لأبي العتاهية خرجت عن العروض قال : «أنا
سبقت العروض» . (٢٤) وقد ألحقها الدماميني بمجزوء
الحفيف ، وعروضه مقصورة مخبونة والضرب مثلها .
ولأبي العتاهية أيضا شعر على وزن المنسرح جاءت تفعيلاته
كالتالي :

مستفعلن مفعولات فعلن مكررة

ومنه قوله (٢٥) :

الله أعلى يدا وأكبر والحق فيما قضى وقدر
وليس للمرء ما تمنى وليس للمرء ما تغير
ولنا أن نعد هذه الأبيات من مغلغ البسيط . فلاتكون
مما جده أبو العتاهية في البحر المنسرح (٢٦) .

وقد روى للسليك أبيات احتار في أمرها العروضيون

وهي :

طاف يبغى نجوة من هلاك فهلك
ليس شمري ضلة أى شيء قتلك
أمريض لم تعد أم عدو قتلك
أم تولى بك ما غال فى الدهر السلك

وهي من مختارات أبي تمام فى الحماسة . (٢٧)

ووزنها :

فاعلاتن . فاعلن

فاعلاتن . فاعلن

وقال فيها بعض العروضيين انها من البحر المديد الثام
وانها مصرعة ويكون كل بيت فيها شطرا لا بيتا وتكون
— عندهم — شاذة حينئذ وبعضهم يجعلها من الرمل بعروض
وضرب معدوفين * وهو ما لم يرد في الرمل * فهي اذن
قصيدة موزونة لكنها مثل قصائد أبي العتاهية وعروة بن
الورد وسلمي بن ربيعة * أي على أوزان ثابتة لكنها غير
موازن الخليل وماقرره العروضيون لها من قواعد *

ثانيهما :

قصائد جاءت على غير وزن محدد ، وانما اعتمدت على
نوع من الايقاع يختلف عن العروض وكأنه يعتمد على
النبر وطريقة الترتم بالشعر * ومن ذلك قصيدة لأمية بن
أبي الصلت وهي (٢٨) *

عينى بكى بالمسيلات أبا الحارث لاتذخرى على زبعه
ابكى عقيل بن الاسود أسد البأس ليوم الهياج والدفعه
تلك بنو أسد أخوة الجوزاء لا خانة ولا خدعة
وهم الأسرة الوسيطة من كعب وهم ذروة السنام والقمعة
وهم أنبتوا من معاشر شعر الرأس وهم الحقوهم المنعة
أحسى بنو عمهم اذ حضر الباس أكبادهم عليهم وجعه
وهم هم المطعمون اذ قحط القطر وحالت فلا ترى قزعه
وهي أبيات لاتتطابق مع أوزان الخليل ولا مع نظامها *
ولأبى نواس أبيات ليس لها وزن كأوزان الخليل وهي (٢٩) *

.. رأيت كل من كان أحمقا معنوها

في ذا الزمان صار المقدم الوجيها

يارب نذل وضيع نوهته تنويها

هجوته لكيما أزيده تشويها

ثالثها :

اغفال العدد التابيد، للتفميلاٲ فى الأبيساٲ وذلك
بالزياة فى التفميلاٲ او النقصان منها حسب ما يقتضيه
المعنى .

أما الزياة فمئل (٣٠) قول أحيعة بن الجلاح :

أشد حيازيمك للموت فان الموت لاقيكا
ولا تجزع من الموت اذا حل بواديكأ

والأبيساٲ من الهرج (مفاعيلن . اربع مرساٲ) ولكن
الشاعر زاد كلمة ءاشدد، فى البيت الاول دون مراعاة منه
لقيد المروض فى عدد التفميلاٲ التابيد ولا حتى فى نوعها
الواحد فأتى بتفميعة غريبة على هذا البحر وهى (فاعل)
بسكون اللام .

ولقد ذكر ابن رشيق فى العمدة (٣١) أنواعا من
الزياداٲ على الوزن الثابٲ المعهود وهو الحزم ويأى بزيادة
أربعة أحرف كبيت أحيعة السابق وبثلاٲة أحرف كقول كعب
ابن مالك الأنصارى :

لقد عجبت لقوم أسلموا بعد عزهم
امامهم لمنكرات وللندر

وبزيادة حرفين فى كل من شطرى البيت كقول طرفة
ابن العبد :

حل تذكرون اذ نقاتلكم اذ لا يضر معسدا عسده
وذكر لهذه الزياداٲ امثلة أخرى يكفيننا منها ما ذكرناه
هنا حيث الفرض ابياٲ الفكرة وحسب .

وكما تكون الزيادة فى أول البيت تكون أيضا فى وسطه
ومن ذلك قول البحتري (٣٢) .

وكان الأيام أوثر بالحسن عليها يوم المهرجان الكبير
وذلك بزيادة الياء والواو من كلمة «يوم»

أما النقصان فانه ماروى المبرد (٣٣) عن أبى عثمان
الملازنى أنه قال : «فصحاء العرب ينشدون كثيرا :

لسعد بن الضياب اذا غدا أحب الينا منك فارس حمر
وهذا البيت من الطويل ولكن سقطت منه تفعيلة كاملة
فى أوله . وتمامه :

لعمري لسعد بن الضياب اذا غدا . . . الخ .

وهناك نوع من النقص يكون بحرف واحد فى أول البيت
— هو الحرم وقد أنكره الخليل (٣٤) ولكنه ثابت الوجود لكثرة
ماروى فيه من أبيات وقد أورد الدكتور ابراهيم أنيس (٣٥)
أحد عشر مثالا عليه أخرجها من كتاب المفضليات ، وكذلك
أورد الدمامينى أمثلة على نقص من حرفين وحرف (٣٦) .

وبذلك نرى عدم التزام الشعراء بالوزن الثابت ،
وأخذهم بجانب المعنى ، وفى ذلك يقول ابن جنى (٣٧) ان
الفصحاء لا يحفلون بقبح الزحاف اذا أدى الى صحة الاعراب
ويقول المبرد ان «الفصحاء يزيدون ما عليه المعنى ولا يمتدون
به فى الوزن ، ويحذفون من الوزن (كذلك) . علما بأن
المخاطب يعلم ما يزيدونه» (٣٨) .

وهذا تحرر من الشعراء فى استخدام الأوزان يلاقى
تفهما من جمهورهم ، ومن دارسى الأدب واللغة ، كالمبرد

وابن جنى وأكرم بهما من عالمين بصيرين بالشعر وليس
مثلهما حجة .

وانه لمن الغريب أن يقول ابن رشيق بمد ذلك ان العرب
كانت تأتي بالحزم «لأن احدهم يتكلم بالكلام على انه غير
شعر ، ثم يرى فيه رأيا فيصرفه الى جهة الشعر» (٣٩) وكأنه
بذلك يقول ان الشاعر من العرب يقول الشعر وهو لا يعلم
أنه شعر . ولو صدق قوله لبطل كل قياس يقوم على أساس
اتباع أساليب العرب فى الشعر ، اذ كيف نجعل من نهج
الجاهل بما يفعل قاعدة تحتذى ، حتى وان رأى فى فعله رأيا
جملة يصرفه الى جهة الشعر ، حيث ان أساسه المصادفة ،
والمصادفة لا يتخذ منها قواعد . ثم كيف بابن رشيق يقول
هذا ونحن نجد الحزم فى الشطر الثمانى من البيت بينما
الشطر الأول لا حزم فيه مثل قول امرئ القيس الذى
استشهد به ابن رشيق نفسه :

لقد أنكزتنى بممبك وأهلها

وابن جريح كان فى حمص أنكرا

ويقول ابراهيم أنيس ان العلل الجارية مجرى الزحاف
كالتزادة بخسرف أو أكثر هى من أخطاء الرواة الذين
لا يحستون اقامة الوزن الشعرى (٤٠) ويبرهن على رأيه هذا
بأنه لو حذفنا الزيادة لما اختل المعنى . ولكن قوله هذا
مردود من حيث وصفه لرواة تلك الأبيات بأنهم لا يحسنون
اقامة الوزن الشعرى . وهو وصف لا يصدق أبدا فى حق
المبرد ولا فى حق المفضل الضبى ولا ابن رشيق وهم الذين
سجلوا لنا تلك الأبيات ذات الزيادة وتحدثوا فى أمرها بين
قابل لها ومبرر لوجودها كما المبرد وبين منكر لها. كابن رشيق .

ثم ان رأيه مردود بمنال البحرى الذى زاد فى وسطه
سببا خفيفا والبحترى شاعر عباسى بصير بالشعر وأوزانه
وهو يعنى نقد بعض المتشددىن ممن يجعلون الشعر غرضاً
من أغراض الجدل والمباحة حتى قال فيهم (٤١) .

كلفتمونا حدود منطقتكم
والشعر يفنى عن صدقه كذبه

ولم يكن ذو القروح يلهج
بالمنطق مانوعه وما سببه
والشعر لمح تكفى اشارته
وليس بالهذر طولت خطبه

وقال فيهم ايضاً (٤٢) :

على نعت القوافى من مقاطعها
وما على أهم أن تفهم البقر

وليس لنا ان نشك فى رواية بيته السالف الذكر وندعى
أن أحدا قد حرفه اذ لا مجال لحذف الياء والواو من كلمة
(يوم) أو زيادتها فهى قائمة لا محالة ، ثم ان الرواية التى
ذكرها المرربانى عن بيت البحرى تنصر على أن البيت كان
كما هو متبب فى جميع نسخ الديوان وقت الرواية . أى أن
الزيادة كانت متممة من البحرى وذلك ترجيح منه -
للمعنى على الوزن أخذاً بمذهب الفصحاء كما شرحة المبرد
وابن جنى .

ومما يجعلنا نمارض رأى ابراهيم أنيس ايضاً هو تواتر
الروايات لأبيات الزيادة وأبيات النقصان فى كافة الكتب
التى رجمننا اليها - والمشار اليها فى الهوامش - بحيث لا
تترك مجالاً للظن أو التشكيك .

وان امكن حذف الزيادة فى بعض المواطن كبيت طرفة
مثلا حيث ان الاستفهام قد يجىء بغير أدواته فتحذف (هل)
من صدر البيت وتحذف (ان) من عجزه دون اضرار بالمعنى
فان ذلك لا يمكن فى حالات اخر كبيت أحيعة اذ لو حذفتم
(اشد) لصعب فهم المراد . بل لالتبس المعنى على القارئ .
وكذلك يستحيل حذف بعض كلمة فى وسط بيت كبيت
البعترى .

التفعيلة الواحدة :

وردت فى الشعر العربى فى العصر المباهى قصائد مبنية
على تفعيلة وحدة . وكل بيت فيها مقفى بروى موحد فيها
كلها . وقد ذكر ذلك ابن جنى . وأورد له ثلاثة أمثلة لتلاثة
شعراء (٤٣) ونقل الدمامينى عن الزجاج انه قال .
« الرجز وزن يسهل فى السمع ويقوم فى النفس ولذلك
جاز أن يقع فيه النهك والجزء والشطر . ولو جاء منه شعر
على جزء واحد مقفى لا حتمل ذلك لحسن بنائه » (٤٤) .

ويقول ابن رشيق ان أول من ابتدع هذه الطريقة فى
كتابة الشعر هو سلم الحامر (٤٥) . وهو شاعر هبلى كان
تلميذا لبشار بن برد وصار بسارعا فى الشعر حتى حسده
بشار . وهو شاعر مكثر مجيد . وهو احد المطبوعين
المحسنين كثير البدائع والروائع فى شعره . عارفا بالشعر
ونقده . (٤٦) .

وقصيدته ذات التفعيلة الواحدة هى (٤٧) : (وهى
مدح لموسى الهادى)

موسى المطر

غيث بكر

ثم انهمر
ألوى المرر
كم اعتمر
ثم ايتسر
وكم قدر
ثم غفر
عدل السير
باقى الأثر
خير وشر
نفع وضر
خير البشر
فرع منفر
بدر بندر
المفتخر
لمن غير

وهى من الرجز جاء كل بيت فيها على وزن مستفعلن .
وهذا غير منهوك الرجز اذ ان المنهوك هو ما ذهب ثلثاه وبقى
ثلثه ومنهوك هذا البحر اذن . ما جاء على تفعيلتين مثل قول
دريد بن الصمة (٤٨) .

يا ليتنى فيها جذع أخب فيها وأضع
ومثل ذلك قول يحيى بن المنجم : (٤٩) .

طيف ألم
بذى سلم
بعد انتم
يطوى الأكم
جاد بضم

وملتزم
فيه هضم
اذا يضم

ومنه قول عبد الصمد بن المعذل (٥٠) :

قالت خبل
شؤم الغزل
هذا الرجل
حين احتفل

ويذكر الدماميني ان هذا النوع لم يسمع منه شيء
للعرب (٥١) فهو اذن من ابداع المعدئين ، ورأسهم في ذلك
سلم الحاسر كما ذكر ابن رثيق ، كما ونص ابن جنى (٥٢)
وقد سماه قوافي منسوقة غير محشوة . أما الجوهري فقد
سماه المقطع (٥٣) .

نخلص من هذا الى أن قضية الوزن في الشعر أمر
أساسي فيه وأن شعراء العربية لم يتخلوا عن الوزن قط ،
ولكن الوزن عندهم كما رأينا في العرض أمر فني يخضع
لرغبة الشاعر وما هية تجربته الشعرية . والوزن مع
القافية لا يكونان الشعر ، وفي ذلك روى المرزبانى عن أبى
القاسم يوسف بن يحيى بن على المنجم عن أبيه أنه قال :
« ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا . الشعر أبعد
من ذلك مراما ، وأعز - مقاما » (٥٤) .

كما ان . الخروج بالوزن عن الخط المرسوم لا يعد عيبا
ولا يقلل من شأن الشعر ، وثبوت الخروج عن القاعدة
وحدوثه من شعراء مشهود لهم بالباع الطويل في الشعر ، مثل
عبيد الأبرص وطرفة بن العبد وسلمى بن ربيعة والأسودين

يعذر والمرقش وعروة بن الورد ، وأبى العتاهية ، وسلم الخامر وأبى نواس والبحترى يؤكد أن الشعراء نظروا للوزن نظرة متحررة وتعاملوا معه كأداة فنية تخدم غرضهم المنسى فى التعبير الشعرى وأيدهم فى ذلك نقاد على قدر كبير من الأهمية كالمبرد حينما أكد أن الوزن تبع للمعنى ، والنصحاء يزيدون فى الوزن وينقصون منه حسب ما يفتنيه مضمون القول زينهم السامعون ذلك منهم (٥٥) .

ولقد حدد الجاحظ الشعر بأنه « صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير » (٥٦) وفى هذا المد نجد ثلاثة عناصر أساسية هى اولا : الصياغة وهذا يتعلق بأسلوب الكتابة والتعبير الشعرى . ثانيا : النسخ وهذا هو ما يخص جانب الوزن أو موسيقى الشعر . وقد كان الجاحظ فيه بارعا كل البراعة اذ رمز بكلمة هذه الى أن وظيفة الشاعر بعد أن تكون لغوية فنية بموهبة ابداعية - تصبح صناعة فينسخ كلامه نسجا كفضل المسائك يضع القطن وهو نتاج طبيعى - بين يديه فيأخذ فى نسجه وغزله . وتوحى كلمة الجاحظ أيضا الى أن الشاعر حر فى التصرف فى أسلوب نسيجه وفى طريقتة . فله ان ينوع فيها وأن يشكل حيث أوحى اليه تجربته . وقد رأينا سالفا أن الجاحظ قد هاجم علم العروض وقلل من شأنه ، فكأنه يترك أمر النسخ للشاعر يبدع فيه على قدر موهبته وحظه من الشعر . وأخيرا يقول الجاحظ عن العنصر الثالث فى العملية الشعرية وهو : جنس من التصوير وهذا يعنى التخيل وهو أن يتمثل للسامع ما قصده الشاعر من معان وأساليب وتقوم لها فى خياله صور ينفعل لتخيلها وتصورها (٥٧) .

وهذا التعريف للشعر أقرب الى روح الشعر وحقيقته من أى تعريف آخر ، وهو ما جعل الأصمى يدخل أبيات المرقشى

في مختاره - كما شرحنا سابقا - وجعل ابا زيد القرشي والتبريزي يضمن قصيدة عبيد بن الأبرص لمجموعاتها الشعرية .

وكذلك الحال مع ابي تمام في ادخاله لقصيدة سلمى بن ربيعة في ديوان الحماسة . وعملهم هذا دليل على أنهم يفهمون الشعر فهما متقاربا لما يوحى به تعريف الجاحظ ولما ينص عليه قول المبرد - السابق - في الوزن .

ولقد رأينا في العرض الذي بين يدينا كيف ان الزجاج وابن رشيق والجوهري والداميني اتوا جميعهم بنصوص شعرية مخالفة لقواعد العروض المقررة ولم يطمئنا فيها . بل ان ابن رشيق يضع ملخصا للعروض ينقله عن الجوهري وينص في كل بحر من البحور ما جاء فيه من استعمال محدث دون أن تأخذه العزة بالاثم فيمنع الابداع والتجديد في الأوزان : (٥٨) .

وفي اطلاق قيد الوزن صيانة للشاعر عن الوقوع في المشو وقد عد قدامة بن جعفر المشو من عيوب الشعر وتابعه في ذلك المرزبانى (٥٩) .

ومعنى المشو عند قدامة « هو أن يحشى البيت بلفظ لا يحتاج اليه لاقامة الوزن » ومثاله قول ابي عدى العيشمي :

نحن الرؤوس وما الرؤوس اذا سمت
في المجد للأقوام كالأذنان

وقال قدامة فيه ان قوله « للأقوام » حشو لا منفعة فيه ، ولو اسقطها الشاعر لجاء البيت كالتالى :

نحن الرؤوس وما الرؤوس اذا سمت
مستقلن . متفاعلن . متفاعلن .

فى المجد كالأذنان

مستغملن • مفعولن •

وتظل القصيدة من البحر الكامل بثلاث تفعيلات فى الشطر الأول - وتفعلتين فى الثانى فيتجنب الشاعر الحشو ويجازى فصحاء العرب فى زيادتهم ما عليه المعنى وفى حذفهم دون أن يعتدوا به فى الوزن كما قال أبو العباس المبرد (٦٠) •

والحشو من أسوأ العيوب فى الشعر حتى ان الباقلانى وجد فيه بابا للتقليل من شأن معلقة امرئ القيس - وهى على ماهى عليه من جودة حتى عدت من النماذج الأولى فى الشعر العربى وحكم عليها بأنها قد ترددت بين أبيات سوقية مبتدلة وأبيات متوسطة وأبيات ضعيفة مردولة وأبيات وحشية غامضة مستكرهة ، وأبيات معدودة بديمة (٦١) وذلك لما فيها من حشو جاء فقط لاقامة الوزن •

ان ماسقناه فى هذا البحث من نماذج ان هى الا امثلة على ما أردنا اثباته من أن الشاعر العربى قد تعامل مع الوزن بتحرر وبنفس مفتوحة وقد ساعده طائفة من النقاد القدامى على ذلك ، ولم يجهلوا من تحرره عيبا يخل بالقصيدة • والشعر العربى ملئ بالامثلة المشابهة لما ذكرنا • كما أن ما روى لنا من الشعر العربى لا يمثل الا نسبة قليلة منه وهذه حقيقة ثابتة بالعقل والنقل وثبوتها بالعقل هو أنه لم يرو لنا من الشعر الا ما حفظته الذاكرة على مر ما يقارب قرنين من الزمان • وقرنان من الزمان كفيلا باضاعة الكثير مما قيل •

أما ثبوت ذلك بالنقل فهو ما ذكره ابن سلام الجمى من أن العرب لما جاء الاسلام تشاغلن بالجهاد عن الشعر فلما

« راجعوا رواية الشعر فلم يتلوا الى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب فالفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل فحفظوا أقل ذلك وذهب عنهم منه أكثره » (٦٢) .

ونقل ابن سلام عن أبي عمرو بن العلاء قوله « ما انتهى اليكم مما قالت العرب الا أقله ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير » (٦٣) .

ويدلل ابن سلام على ذلك بقلة ما روى لطرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص ولو كان ما روى لهما من شعر صحيح هو كل شعرهما لما كان لهما هذا الموضوع من الشهرة والتقدمة (٦٤) .

وهذا دلالة على أن قواعد العروض عندما استقرها الخليل مما روى من الشعر العربي كانت استقراء من جزء صغير من الشعر العربي ولم يكن للخليل طريق الى الجزء المفقود منه . ولسنا نشك في أن فى المفقود الشيء الكثير مما يخالف قواعد الخليل بدليل وجود قصائد قديمة كقصيدة عبيد بن الأبرص وسلمى بن ربيعة وعروة بن الورد وغيرهم ممن ذكرنا سابقا وهى قصائد لا يمكن أن تكون شاذة بل لابد أنها كانت سائرة وفق نماذج مشابهة لها فى زمنها غير أنها لم ترو لنا . ولو صح أنها شاذة لما قبلها المجتمع الشعرى فى وقتها . وهذا ما يؤكد لنا أن الوزن فى الشعر شرط أساسى ولكن أن يأتى بنى وزن يراه وله أن ينوع فيه ، كما أن عليه أن يجعل الوزن خاضعا للمعنى فيزيد فى الوزن وينقص منه حسب ما يقتضيه معناه . وعلى ذلك سار عدد من شعراء العربية وأيدهم عدد من نقساده كما رأينا فى هذا العرض .

التعليقات

- ١ - اعجاز القرآن ٥٤
- ٢ - نقد الشعر ١٧٨
- ٣ - المرجع السابق .
- ٤ - المرزبانى : الموشح فى مأخذ العلماء على الشعراء ٢٤
- ٥ - المرجع السابق ٧٤
- ٦ - نقد الشعر ١٧٨
- ٧ - راجع الديوان ٢٣ . وأبو زيد القرشى : جمهرة اشعار العرب ١٧٣
- ٨ - ودد وردت الون مشددة فى كلا الروايتين فى المرجعين السابقين وبهذا يكون وزنه . مفاعلن . فاعلن . مفاعلاتن .
- ٩ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر ١٧٨ والمرزبانى . الموشح ٧٤ وعن الأسود انظر ابن سلام طبقات الشعراء ٣٣ .
- ١٠ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء ١٢ .
- ١١ - انظر التجريزى : شرح المفضليات ٨٦٢/٢
- ١٢ - فاروق : وداية بن جعفر نقد الشعر ٦٤ وابن خلدون : المقدمة ٥٧٣ .
- ١٣ - نعل ذلك الدكتور ابراهيم انيس فى كتابه موسيقى الشعر ٥١
- ١٤ - الدماهينى : العيون الفائزة على خبايا الرامزة ٢٠٩
- ١٥ - المرجع السابق ٥٩
- ١٦ - ابن رشيق . العمدة ١٣٥/١
- ١٧ - الدماهينى : العيون الفائزة ٢٣٣

- ١٨ - أبو نعام : ديوان الحماسة ٢٠/٢
- ١٩ - الدماميني : الميون العامرة ١٦٠
- ٢٠ - المرجع السابق ٢٣٤
- ٢١ - المرجع السابق ١٩٦
- ٢٢ - فدامة بن جملر : نقد النمر ١٧٨ . والمرزباني الموضح ٧٤
- ٢٣ - الدماميني : الميون العامرة ٢٠٦ ٢٣٢
- ٢٤ - المرجع السابق
- ٢٥ - و ابراهيم أنيس : موسيقى النمر ٩٨
- ٢٦ - الحماسة ٥٣٣/١ ولم ينسبها أبو نعام للسلبيك بل قال :
وقالت امرأة .
- ٢٧ - انظر ذلك في : الدماميني . الميون العامرة ١٥١
- ٢٨ - المرجع السابق ٢٣٥
- ٢٩ - العرجاني . الوساطة ٦٢
- ٣٠ - المبرد : الكامل ٩٣٢/٣
- ٣١ - ابن رشيقي : العمدة ١٤١/١
- ٣٢ - المرزباني : الموضح ٢٩٦
- ٣٣ - الكامل ٩٣٢/٣
- ٣٤ - ابن رشيقي : العمدة ١٤٠/١
- ٣٥ - موسيقى النمر ٢٩٩
- ٣٦ - الميون العامرة ١١٤
- ٣٧ - الخصائص ٣٣٣/١
- ٣٨ - المبرد : الكامل ٩٣٢/٣
- ٣٩ - ابن رشيقي : العمدة ١٤٠/١
- ٤٠ - ابراهيم أنيس : موسيقى النمر ٢٩٧

- ٤١ - ديوان البحترى ١/١٧٥ ت حسن كامل الصيرفى . دار المعارف
١٩٧٣
- ٤٢ - المرجع السابق ٣/٢٠٠
- ٤٣ - ابن جنى : الخصائص ٢/٢٦٣
- ٤٤ - الدمامينى : العيون الفامزة ١٨٩
- ٤٥ - ابن رشيق : العمدة ١/١٨٥
- ٤٦ - عمر فروح : تاريخ الأدب العربى ٢/١٣٥ (دار العلم للملايين
بيروت ١٩٧٥ م) .
- ٤٧ - ابن جنى : الخصائص ٢/٢٦٣ ابن رشيق : العمدة ١/١٨٥
- ٤٨ - ابن رشيق : العمدة ١/١٨٤
- ٤٩ - المرجع السابق ١/١٨٤ وفيه : اطنه على بن يحيى أو يحيى بن على
المنجم . وانظر ابن جنى : الخصائص ٢/٢٦٣
- ٥٠ - الدمامينى : العيون الفامزة ١٨٩ وابن جنى : الخصائص
٢/٢٦٤
- ٥١ - العيون الفامزة ١٨٩
- ٥٢ - الخصائص ٢/٢٦٣
- ٥٣ - ابن رشيق : العمدة ١/١٨٥
- ٥٤ - المرزبانى : الموشح ٣٢١
- ٥٥ - المبرد : الكامل ٣/٩٣٢
- ٥٦ - الجاحظ : الحيوان ٣/١٣٢
- ٥٧ - هذا هو تعريف حازم القرطاجنى للتخييل . انظر : من كتاب
المناهج الأدبيسة لأبى الحسن حازم القرطاجنى . نشره وحققه
عبد الرحمن بدوى . القاهرة ١٩٦١ .

- ٥٨ - ابن وشييق : لمدة ٣٠١/٢
- ٥٩ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٢٠٦ وانظر المرزباني : الموشح ٢١٢ .
- ٦٠ - الكامل ٩٣٢/٣
- ٦١ - الباطلاني : اعجاز القرآن ١٨٠ وانظر أيضا ص ١٦٦
- ٦٢ - ابن سلام : طبقات الشعراء ١٠
- ٦٣ - المرجع السابق
- ٦٤ - المرجع السابق

الفصل الثالث

ارسال الروى شئى الشعر العربى القديم

كثيرا ما يطلق الناس اليوم كلمة قافية ويقصدون بها الروى حتى فى كتابات النقاد والشعراء ومنهم المقاد (١). والزهاوى والرصافى (٢) ونازك الملائكة (٣) وغيرهم . وليس هذا ببدعة حديثة وانما نجد ابا يعلى التنوخى ينسب الى قطرب قوله (ان القافية حرف الروى وادخلت الهاء عليه كما ادخلت على علامة ونسابة) ويرر ذلك (بان القائل يقول : قافية هذه القصيدة دال وميم) (٤) وكذلك ابن عبد ربه يعرفها فيقول : (القافية حرف الروى الذى ينسب عليه الشعراء) (٥) وكذلك ينقل ابن رشيق عن الفراء واكثر الكوفيين قولهم ان القافية هى حرف الروى (٦) . ولذلك فاننا نبدأ بالتفريق بينهما ملتزمين بما أخذ به جمهور العلماء فى معنى كل منهما .

وقد اختلفت العنماء فى تعريفهم للقافية تعريفها اصطلاحيا حيث ذهب الخليل بن احمد وابو عمرو الجرمى الى انها (عبارة عن الساكنين اللذين فى آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة . ومع المتحرك الذى قبل الساكن الاول) (٧) وللخليل رأى آخر يخرج فيه حركة ما قبل الساكن الاول (٨) . اما الاخفش فيعدها تحديدا دوجرا ومريحا فيقول : (اعلم ان القافية آخر كلمة فى البيت) وهذا تعريف ينقله أبو يعلى التنوخى عنه اذ يقول

(القافية الكلمة الأخيرة) واحسب بان (قائلًا لو قال لك :
اجمع لى قوافي تصلح مع كتاب لا تيت له بشباب و رباب) (٩) .
ويرى أبو موسى الهامض أن (القافية ما يلزم الشاعر تكريره
فى كل بيت من الحروف والحركات) وهو تعريف يعجب به
التنوخى ويقول عنه (هذا قول جيد) (١٠) ولكنه عند أخذه
بهذا التعريف يشرحه شرحا يقربه من الرأى القائل بأن
القافية هى حرف الروى الا أنه يضيف الى حرف الروى
حركته على أنهما الشينان اللذان يلزم الشاعر
تكرارهما (١١) . ولكن ابن رشيق يورد تعريف الهامض هذا
ويعقب عليه بقوله (هذا كلام مختصر متيح الظاهر الا أنه
إذا تأملته كلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان) (١٢) .
والأمر هنا متوقف على مانفهمه من قوله (ما يلزم الشاعر
تكريره فى كل بيت) وهذه عبارة لا يعندها الا تقرير شروط
القوافى وتحقيق عيوبها وهو ما تطمح هذه الدراسة الى
معالجته .

والقافية عند هؤلاء ليست هى الروى . وانما الروى
أحد حروفها وهو (الحرف الذى تبنى عليه القصيدة وتنسب
اليه) (١٣) . ويقول الدمامينى انه سعى زويا أخذا له من
الروية وهى الفكرة لأن الشاعر يرويه) وفى رأى آخر أنه
(مأخوذ من الرواء وهو المبل يضم شينا الى شىء فكأن الروى
شد أجزاء البيت ووصل بعضها ببعض) (١٤) .

وهذا يقرر الفرق بين المصطلحين وهو ما سنلتزم به فى
هذه الدراسة أخذين بالمعنى الذى قدمه الخليل بن أحمد
للقافية وذلك لأقدميته ولتأبئة غالبية العروضيين الأوائل
له ثم لرفض الأخفش للرأى القائل بأن القافية تعنى الروى .
وقد شرح الأخفش رأيه هذا مستندا الى حجج منها :

١ - (فى قولهم قسافية دليل على أنها ليست بالحرف ، لأن القافية مؤنثة والحرف مذكر . وان كانوا قد يؤنثون المذكر ، ولكن هذا قد سمع من العرب وليست تؤخذ الأسماء بالقياس) (١٥) .

٢ - (العرب لا تعرف الحروف . أخبرنى من اثق به أنهم قالوا لعربى فصيح انشدنا قصيدة على الدال . فقال وما الدال يا ابى . وسالت العرب وغيرهم عن الدال وغيرها من الحروف فاذا هم لا يعرفون الحروف) (١٦) .

٣ - (من زعم ان حرف الروى هو القافية لأنه لازم له قلت له : ان الأسماء لا تؤخذ بالقياس . انما ننظر ما تسمى فنسمى به . ونقول له : صحة البيت لازمة فهلا تجعلها قافية . وتأليفه لازم له وبنائوه ، فهلا تجعل كل واحد من ذا قافية) (١٧) .

٤ - (ولو كانت القوافى هى الحروف كان الشعراء :
(المعجاج) .

يا دار سلمى يا اسلمى ثم اسلمى

مع قوله :

فخندف هامة هذا العالم

غير معيب لأن القافيتين متفتحتان اذ كانتا ميمين .
ولجاز قال مع قيل لأنك تقول اذا اتفتت القوافى صح
البناء) (١٨) .

٥ - (اذا سمعت العرب مثل هذا قالوا اختلفت القوافى .
فقولهم اختلفت القوافى يدل على أنهم لا يعنون الحروف .

وجميع من ينظر فى الشعر اذا سمع مثل هذا قال :
اختلفت القوافى فقولهم اختلفت القوافى يدل على أنهم
لايعنون الحروف) (١٩) .

٦ - (اذا بنى البيت كله الا الكلمة التى هى آخره قيل :
بقيت القافية ولو قال لك شاعر اجمع لى قوافى ، تجمع
له كلمات نحو غلام وسلام) (٢٠) ولعل مايقوله الأخفش
هنا هو السبب فى أخذه بتعريف القافية على أنها
الكلمة الأخيرة اطلاقا كما وضعنا آنفا .

٧ - وأخيرا يقول الأخفش فى رده المفصل على من قال ان
القافية هى الحرف : (الى ذا رأيت العرب يقصدون وعلى
ذا فسر الخليل من غير أن يكون سمي ، ولكن ذكر اختلاف
القوافى فقال : يكون فى القوافى التأسيس والردف
وأشبه ذلك فلو كانت عنده الحروف لم يكن يقول هذا
لأن الحرف الواحد لا يكون فيه أشياء من نحو التأسيس
والردف) (٢١) .

أما الدمامينى فيقول فى ذلك، (ليس نزاعهم فى مسمى
القافية لغة ولا فيما يصطلح على أنه قافية ، وانما النزاع
فى القافية المضاف اليها العلم فى قولهم «علم القافية»
ما المراد بها) (٢٢) . وهذا رأى غريب خاصة وأنه قد أورد
فى كتابه آراء العلماء فى تعريفها كمصطلح لا كعلم (٢٣) .
على أن ماردده الأخفش فيما اقتبسناه عنه من اطلاق العرب
الكلمة لتعنى معنى فنيا دلالة واضحة على أن القصد هو المعنى
الاصطلاحى الفنى وليس المعلم اذ العرب لم تعرف علم
القوافى ولكنها عرفت القوافى . كما أن حجج الأخفش السبع
واضحة القصد فى أنه أراد المعنى الاصطلاحى وليس العلم .

خاصة وأن الأخفش جعلها الكلمة الأخيرة في البيت فكيف نقول إذا ان المراد هو علم القوافي وليس القوافي نفسها .

هذا معنى القافية الأستلاسى وقد أتى عند العرب لتعنى أشياء كثيرة منها الكلمة الأخيرة من البيت أو الكلمتين الأخيرتين ، أو البيت كله ، وقد أتى بمعنى القصيدة أو حتى القصائد بصيغة الجمع وأشار الى ذلك جميعه الأخفش فى كتابه (٢٤) .

أما الروى فى اللغة فقد أشرنا الى معناه فيما سبق من قول .

وعلى هذا يتضح لنا أن القافية غير الروى ، ومعالجة موضوع القافية فى الشعر يقتضى منا النظر فى تعريف الشعر عند النقاد ثم تتبع الأمر فى النصوص الشعرية المروية فى كتب الأدب .

وبادئنا فى هذا البحث نركز على السمات الشكلية فى الشعر فاننا سنأخذ بالتعريفات المتجهة هذا الاتجاه وسنغفل تعريفات الشعر الأخرى تلك التى تنظر الى الشعر كفن وكمضمون لأنها لاتمس موضوعنا هذا بشئ . وهذا تفريق منا للشعر بين شكل ومضمون وهو صنيع لا نجده لولا ضرورة البحث التى فرضت هذا التفريق المتعسف .

وأبرز تعريف شكلى للشعر هو تعريف قدامة بن جعفر الذى يقول فيه : (انه قول موزون مقفى يسدل على معنى) (٢٥) . والذى يعنيننا من هذا التعريف هو قوله (مقفى) وهى كلمة شرحها قدامة قائلا : (وقولنا مقفى فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافى له ولا مقاطع) وهذا معناه انه قد يأتى من الكلام الموزون ما هو

غير مقضى ، أى شعر يعتمد على الوزن دون القافية • والتعريف هذا يتضمن معنى القافية على أنها (كلمة) كما قرر الأخفش لا على أنها الروى • أى أنه لا يصح لنا أن نفسر تعريف قدامة على أن الشعر هو القول الموزون الملتزم بروى موحد فى القصيدة • لأن قدامة لم يقل ذلك وكلامه لا يحتمل هذا المعنى • بل ان قدامة يشير فى موطن لاحق فى كتابه الى أن القافية هى الكلمة الأخيرة من البيت حيث يقول : (انها قافية من أجل أنها مقطع البيت وآخره) (٢٦) • وهى لاتحمل أية قيمة خاصة بها (ولاتعدو أنها لفظة كسائر لفظ الشعر) وخصها قدامة بالذكر لا لشيء مهم فيها حتى ان قدامة يبدو غير مسلم بأهميتها على الاطلاق ، وجاء ذكرها عنده عرضا وهو ما يصرح به فى قوله : (هذه اللفظة انما قيل فيها أنها قافية من أجل أنها مقطع البيت وآخره ، وليس انها مقطع ذاتي لها ، وانما هى شيء عرض لها بسبب أنه لم يوجد بعدها لفظ من البيت غيرها) • فهى أولا لفظة • وليست حرفا • وثانيا هى آخر كلمة فى البيت كما هى عند الأخفش وثالثا هذه الصفة فيها ليست ذاتية وانما هى عرضية • وهذه كلها تدل على عدم أهمية القافية – كاحدى سمات الشعر الخارجية – عند قدامة وهذا هو ما جعل قدامة يحترق عندما حاول أن يؤصل عناصر الشعر الأساسية التى يؤدى اليها تعريفه فاصطدم بعقبة القافية وصرح بحيرته هذه قائلا (لما كانت الأسباب المفردات التى يحيط بها حد الشعر على ما قدمنا القول فيه أربعة وهى : اللفظ والمعنى والوزن والتقضية وجب بحسب هذا العدد أن يكون لها ستة أضرب من التأليف) (٢٧) وهذا افتراض أوقع قدامة نفسه فيه بسبب تعريفه السابق للشعر ولكنه يكتشف شذوذ القافية عن بقية العناصر فيقول : (وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف ،

فيحدث من ائتلافها بعضها الى بعض معان يتكلم فيها ، ولم
أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخر ائتلافاً * وهذا
ماسبب حيرة قدامة لأن اللفظ صفة تشمل كل كلمة من
اللغة . ويتضمن ذلك كلمة القافية أيضا لأنها كما قال قدامة
(لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر) كما أن المعنى هو
المحتوى الضمنى للفظ ، والوزن هو الحركة الفنية المميزة
لللفظ وما فيه من معنى بميزة خاصة تجعله شعرا * أما
القافية فلا دور لها عندئذ وتبقى مشتملة داخل هذه العناصر *
ولكن قدامة مع ذلك - وعلى الرغم من اعترافه بمرضية صفة
القافية - يحاول أن يجعل لها مكانا من بين أقسام الشعر
المتألفة * ولكنه عندما يأخذ بنميتها يلجأ الى النظر اليها على
أنها تسبجيع يحبذه ولا يشترطه ويركز على وظيفة التصريح
فى الشعر وينتهى بها الى وصف تذوقى جمالى يقرره بقوله :
(انما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون الى ذلك لأن بنية
الشعر انما هى التسجيع والتقفية ، فكلما كان الشعر أكثر
اشتمالا عليه كان أدخل له فى باب الشعر وأخرج له عن مذهب
النثر) (٢٨) *

ولكن هذا القول من قدامة ليس نعنا للقافية ولا شرحا
لها فالقافية ليست هى التصريح وليست التسجيع * كما أن
التصريح ليس شرطا فى الشعر ، وانما هو أمر يحبذه بعض
الشعراء ويميل اليه بعض النقاد فقط * وحديث قدامة هنا
منصب على (الحرف) بينما حديثه فيما سبق كان عن (اللفظ)
وهذا خلط فى المفهوم عنده يدل على عمق حيرته فى مسأله
التقفية ويدل على عدم ايمانه بأهميتها *

والحق أن حيرة قدامة كان لا مفر منها مادام أنه يصر
على ابقاء كلمة (القافية) ضمن تعريفه للشعر * ونحن اذا

تأملنا ذلك التعريف فى ضوء معانيه الاصطلاحية سنجد أن كلمة (مقفى) لا معنى لها أبدا فى حد الشعر ، وذلك أخذا بمعنى القافية كما قررنا فى بداية البحث من أنها الكلمة الأخيرة من البيت وهو معنى أخذ به قدامة وأشار إليه كما بينا مثلما اعتمد عليه فى آخر فصل من كتابه وهو (عيوب ائتلاف المعنى والقافية) حيث كان كلامه عن القافية منصبا على كونها الكلمة الأخيرة من البيت .

وعلى هذا المفهوم لكلمة (قافية) تنتفى عنها صفة الحد الثابت كعنصر فى الشعر لأن كل كلام فى الدنيا سيكون مقفيا بمعنى أن فيه كلمة أخيرة تتكرر فى آخر كل جملة منطوقة سواء فى النثر أو فى الشعر . كما أن حد الخليل بن أحمد لها أيضا لا يقدم حالا لهذا الاشكال إذ ان قوله ان القافية هى (عبارة عن الساكنين اللذين فى آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ، ومع المتحرك الذى قبل الساكن الأول) (٢٩) ينطبق على كل نهاية فى أى جملة مفيدة فلو قلنا مثلا : (جاء الفتى باسمها ، لأنه حاز على جائزة) لصارت قلنا مثلا : (جاء الفتى باسمها ، لأنه حاز على جائزة) لصارت كلمة (باسما) قافية للجملة الأولى . وكلمة (جائزة) قافية للجملة الثانية مع أن هذا الكلام نثر لا شعر . وكذلك سنجد تعريف الخليل (ومعه الأخفش) يصدق أيضا على كل أنواع الشعر ومنها المرسل والحر . ومن المرسل قول الزهاوى (٣٠) .

لموت الفتى خير له من معيشة

يكون بها عبأ ثقيلا على الناس

وأنكد من قد صاحب الناس عالم

يرى جاهلا فى العز وهو حقير

فكلمة (الناس) و (حقير) هما قافيتا البيتين عند

الأخفش . أما عند الخليل فالقافيتان هما (ناس) و (قير)
والشعر هنا موزون ومقفى بهذين المفهومين .

وفي الشعر الحر نقرأ مايلي من ديوان السياب (٣١) :

وتلتف حولي دروب المدينة

حبالا من الطين يمضفن قلبي

ويعطين عن جمرة فيه طينه

حبالا من النار يجلدن عرى الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور فى قاع روحى

ويزرعن فيها رماد الضغينه .

فعلى مذهب الأخفش تكون القوافى هي : المدينة /
قلبي / طينة / الحزينة / روحى / الضغينة . أما على مذهب
الخليل فهي : دينة / قلبي / طينة / زينة / روحى / غنية .
وعلى المذهبين تكون القصيدة موزونة لأنها من بحر المتقارب
والتزم الشاعر بتفعيلة هذا البحر (فعولن) . وهى مقفاة
لأنه أمكننا تطبيق تعريف العالمين الكبيرين عليها .

وهذا يؤدى بنا الى تساؤل مهم عن ضرورة ايراد كلمة
(مقفى) فى تعريف الشعر . لأن القافية كما هو واضح من
التطبيق لم تعد تعنى شيئاً له صفة الالتزام فاننا نجد القافية
غامضة الدلالة. مشتتة المفهوم حتى ان العلماء عندما
يتناولونها يخلطون بينها وبين الروى كماحدث لقدماءة فى
فصله (نعمت القوافى) . ولعل هذا هو ما أدى بعالم معاصر
لقدماءة يأتى بتعريف للشعر فلا يضمناه شرط التقفية وهو
ابن طباطبا العلوى (٣٦) الذى عرف الشعر بقوله :
(الشعر - أسعدك الله - كلام منظوم بائن عن المنثور الذى

يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي ان عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق) .

ان ابن طباطبا هنا يؤكد على الوزن فقط ولا يلتفت الى التقفية . ولم يتحدث عن القافية في كتابه على أنها شرط في قول الشعر وانما الحق القوافي بالألفاظ التي تلبس على المعنى وذلك عندما أخذ في الحديث عن صناعة الشعر وبناء القصيدة (٣٣) . فهو بذلك يحل القافية محلها الحق وهو أنها لفظة من الفاظ البيت الشعرى لا أكثر . وهو معنى ادركه قدامة بن جعفر أيضا ولكنه لم يستطع التخلص منه لالتزامه به في التعريف (٣٤) .

ومثل ابن طباطبا كان أبو هلال العسكري في تعريفه للشعر حيث ركز على العظم فقط وقال (٣٥) : (الشعر كلام منسوج ولفظ منظوم . واحسنه ما تلازم نسجه ولم يسخف وحسن لفظه ولم يهجن) وكذلك ورد عند المعري في رسالة الغفران قوله عن الشعر ما يلي (٣٦) : (الأشعار جمع شعر ، والشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط ان زاد أو نقص أبانه الحس) وهو بذلك يركز على الوزن وانضباط نسبه ولا يلتفت الى القافية . ولسنا نشك في أن ذلك وعى من العلماء الثلاثة بعدم أهمية التقفية كشرط في قول الشعر اذ ان هذا الشرط لا يمكن أن يقوم بمعناه كما ورد عند علماء العروض .

ولكننا نجد علماء آخرين تبنا تعريف قدامة بن جعفر حرفيا ومنهم ابن فارس الذي عرفه بقوله (٣٧) : (الشعر كلام موزون مقضى دال على معنى ويكون أكثر من بيت) . ولكن ابن فارس لا يشرح تعريفه هذا ولا يحاول تطبيقه وكأنه يتكبر فيه على قدامة مكتفيا به كحقيقة مسلم بها . ولو أنه

طبقه لأدرك الخلل فى كلمة (مقفى) ولوقع فى نفس الحيرة
التي وقع فيها قدامة أستاذ هذا التعريف *

ويأتى ابن رشيق فى العمدة (٣٨) متابعا لقدامية
فيقول : (الشعر يقوم بمد النية من أربعة أشياء وهى اللفظ
والوزن والمعنى والقافية * فهذا هو حد الشعر) * ولكنه
أيضا لا يشرح تعريفه ولا يفصل القول فيه *

ويبدو كذلك أن سازم القرطاجنى قد تورط بمثل
ما تورط به قدامة على الرغم من حذر القرطاجنى فى تعريفه
ومحاولته الافادة من الفارابى (وسنتعرض لتعريف الفارابى
لاحقا) * وتعريف القرطاجنى هو : (٣٩) (الشعر كلام مخيل
موزون ومختص فى لسان العرب بزيادة التقفية الى ذلك ،
والتثامه من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت أو كاذبة ،
لا يشترط فيها بما هى شعر غيرالتخيل) ولو اكتفى القرطاجنى
بقوله (كلام مخيل موزون) لاستقام التعريف دون أى أشكال *
ولكنه أضاف للتعريف جملة لاتقوم كعنصر فى الشعر بقدر
ماهى وصف له عند العرب وهى ما يخص (التقفية) * وهى
جملة تدخل فى التعريف مقحمة عليه دون قناعة من المؤلف
بأهميتها بدليل أنه عندما أخذ فى شرح عناصر الشعر النابعة
من مصدره الرئيسى وهو التخيل جعلها أربعة هى : المعنى
والأسلوب واللفظ والوزن دون أن يذكر التقفية أو أن يشير
اليها ولا بد أنه قد ضمنها داخل اللفظ * وهذه هى الحقيقة
التي اصطدم بها كل من أقحم هذه الكلمة فى تعريفه منذ
أن صاغ قدامة مفهومه للشعر بالشاكلة التي رأيناها *

ولكن نقادا آخرين احتاطوا للأمر فخلصوا من هذا
الاشكال بأن قدموا للشعر تعريفات جنبتهم اللبس ومن هؤلاء
الفارابى وابن خلدون *

فالفارابي عندما تعرض لمفهوم الشعر قال (٤٠) :
(والجمهور وكثير من الشعراء انما يرون أن القول شعر متى
كان موزونا مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية) .
وعندما جاء الى ما يخص التقفية قال : (وكثير منهم يشترطون
فيها مع ذلك تساوى نهايات أجزائها وذلك اما أن تكون
حروفاً واحدة بأعيانها أو حروفاً ينطق بها في أزمنة
متساوية) .

وتعريف الفارابي هذا هو عن الشعر عند كافة الأمم .
وعندما خص التقفية بالذكر كان يقصد الشعر عند العرب ،
وقد أشار الى ذلك في مستهل كلامه حيث قال (٤١) : (ان
للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما
لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارهم) . ولذلك يأتي تعريف
الفارابي كأدق تعريف للشعر من حيث سماته العروضية
والشكلية إذ نص على تساوى نهايات الأجزاء (وهي الأبيات)
بحروف واحدة بأعيانها . وهذه أول إشارة في تعريف
الشعر الى شرط توحيد حرف الروى .

ويأتي ابن خلدون بتعريف على نفس المستوى من الدقة
العلمية وذلك بعد أن اعترض على تعريف قدامة للشعر
وقال (٤٢) عنه : (وقول العروضيين في حده انه الكلام
الموزون المقضى ليس بحد لهذا الشعر الذي نحن بصدد
ولا رسم له) . ولذلك فان ابن خلدون يقدم للشعر تعريفاً
آخر يستفيد فيه من كل تجارب سابقه ويتلافى أخطاءهم
فيقول : (الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة
والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروى مستقل
كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجارى على
أساليب العرب المخصوصة به) . والذي يهمنا من هذا التعريف

فى بحثنا هذا هو جانب التقنية حيث نص ابن خلدون على اتفاق أجزاء الشعر (الأبيات) فى الروى مثل اتفاقها فى الوزن .

وهذان التعريفان من الفارابى وابن خلدون يتميزان على كل التعريفات المذكورة أننا فى دقتهما باعطاء تعريف للشعر كان يقصده قدامة ومن جراه دون أن يصيبوا فيه حدا واضحا لهم أو لمن تلقاه عنهم . فشرط اتفاق نهايات الأبيات فى روى واحد أو فى حروف واحدة بأعينها كما قال الفارابى هو ما جاء عليه معظم الشعر العربى . وهو معنى لم يحدده تعريف قدامة ولم يصبه .

وهذا يوصلنا الى حقيقتين هما (١) ان تعريف قدامة بن جعفر ومن جراه لا يجعل اتفاق الأبيات بحرف الروى شرطا فى الشعر، لأن التعريف لا ينص على ذلك ولا يحتمله كما رأينا فى العرض السابق (٢) أن كلمة (مقفى) لاتصمد كعنصر فى تعريف الشعر لأن كل كلام موزون سينتهى بقافية . ونقصد بها ما قصده الخليل وما قصده الأخفش كما ذكرنا أننا . ويكون الشعر المرسل عندئذ مقفى والشعر الحر مقفى أيضا . وشرط الوزن يتضمن القافية ولا داعى لذكرها فى التعريف ويكون ابن طباطبا والعسكرى والمعرى محقين فى اغفالهم لكلمة (مقفى) فى تعريفهم للشعر .

ولو قال قائل ان قدامة أراد (الروى) حينما قال (مقفى) لقلنا له انه محجوج بكلام قدامة الذى أشار فيه الى أن (القافية) لفظة وقد نقلنا كلام قدامة فى ذلك مما لا يقبل لبسا ولا جدالا . ثم ان افتراض أن كلمة (مقفى) تعنى الروى لا يجدى نفعا هنا اذ ليس المقصود هو اقحام هذا المعنى على التعريف فقط ولكن المطلوب هو النص على

شرط اتفاق نهايات الأبيات بحرف الروى وهذا ما لا يحتمله
تعريف قدامة مهما حاولنا شرح معانيه . وهذا الشرط لا
يتحقق الا بتعريفى الفارابى وابن خلدون .

وبذلك تسقط قيمة كلمة (مقفى) من التعريف لأنها
ليست بذات دلالة على عنصر ثابت ومتميز . وهذا يعفينا
من معالجة فكرة القافية وينقلنا الى دراسة (الروى) فى
الشعر .



ان أقصر حد لما يمكن أن يقال له شعر هو بيتان وبذلك
قال الباقلانى (٤٣) (وأقل الشعر بيتان فصاعدا . والى ذلك
ذهب أكثر صناعة العربية من أهل الاسلام) . وكذلك حده
ابن فارس عندما عرف الشعر فقال (٤٤) : (الشعر كلام
موزون مقفى دال على معنى ويكون أكثر من بيت) . وحسب
تعريف الفارابى وابن خلدون للشعر يكون اتفاق أواخر
البيتين فصاعدا بحرف الروى شرطا . وعدم تحقيق هذا
الشرط يكون اخلاا بمفهوم الشعر حتى ولو كان القول
موزونا . هذا ما يفهم من التعريفين ضمنا لاصراحة ، ولكن
الباقلانى يصرح بذلك لاغراض تهمة فى كتابه لأنه يسعى الى
نفى اطلاق صفة الشعر على أى كلام جاء موزونا ويضع
للشعر شروطا منها تعدد الأبيات واتحاد وزنها ورويها ولو
اختلف الوزن بين بيتين أو اختلف الروى لا يصبح القول
شعرا عندئذ (٤٥) .

هذا ما نجده لدى بعض علمائنا ، وهو ما سار عليه
التيار العام بالنظر الى قضية (وحدة الروى) فى الشعر .
ولكن تتبع النصوص الشعرية والنقدية الواردة فى ثنايا
كتب الأدب العربى تعطى مؤشرات أخرى مختلفة، اذ قد
دأب الشعراء على مخالفة قاعدة الروى الموحد . ونجد نصوصا

شعرية كثيرة خالف فيها الشعراء حروف الروى ونوعوها .
وسنشرح هذه الظاهرة مفصلين القول فيها .

ونبدأ أولاً بالتفريق بين أمور ثلاثة هى معانى
الضرورة والميبب والخطأ .

فالضرورة (الشعرية عند جمهور علماء العربية عبارة
عن مخالفة المؤلف من القواعد فى الشعر سواء الجوى الشاعر
الى ذلك بالوزن والقافية أم لم يلجاء) (٤٦) وهذه المخالفة
من الشاعر هى فى حقيقتها (اجراء لمستوى من التعبير مجرى
مستوى آخر فى مذهب سيبويه) (٤٧) أما المبرد (فيذهب
الى أنه رجوع الى الأصل والقياس) ويتضح الفرق بين هذين
الرأيين فى مهاجئة صاحبيهما لقول الشاعر :

ولى نفس أقول لها اذا ما تخالفنى لعلى أو عسانى

فسيبويه قال ان عسى هنا وقعت بمنزلة لعل مع المضمير
وهذا اجراء لمستوى من التعبير مجرى مستوى آخر . أما المبرد
فتقديرها عنده (أن المفعول مقدم والفاعل مضمير كأنه
قال عسانى الحديث ولكنه حذف لعلم المخاطب
به) (٤٨) فهو عودة الى الأصل .

والضرورة الشعرية لا تعنى الاضطرار أى أن الشاعر
قد أجبر على الاتيان بها . فقد يأتى بها الشاعر (أنسا بها
واعتياداً لها واعداداً لذلك عند وقت الحاجة اليها) (٤٩)
كما يقول ابن جنى ويشير الى أن العرب (يدخلون تحت
قبح الضرورة مع قدرتهم على تركها ، ليعدوها لوقت الحاجة
اليها) ومثل ابن جنى على ذلك بأمثلة عديدة يعود اليها
من أراد التوسع فى أمرها (٥٠) ومثل ابن جنى كان ابن
عصفور الاشبيلي الذى يقول (٥١) : (أجازت العرب فى

الشعر ما لا يجوز فى الكلام ، اضطروا الى ذلك أو لم يضطروا اليه ، لأنه موضع ألفت فيه الضرائر) • وقوله (ألفت فيه الضرائر) اشار الى شيوع خرق القاعدة فى الشعر انتشار ذلك بين الشعراء حتى صارت الضرورة أمرا مألوفا فى الشعر سواء أحوج الأمر اليها أو لم يحوج • بل ان ابن جنى يشير الى أن أخذ الشاعر بما يسمى ضرورة قد يكون (ادلالا بقوة طبعه ، ودلالة على شهامة نفسه) (٥٢) (وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته) - مثل الشاعر فى ذلك عند ابن جنى (مثل مجرى الجموح بلا لجام ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام ، فهو وان كان ملوما فى عنفه وتهالكه ، فانه مشهود له بشجاعته وفيض منته) وهو (وان دل من وجه على جوره وتعسفه فانه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخبطه) أى بثورته وتكبره • وهذا من ابن جنى ملاحظة واعية الى أن الضرورة تاتى لأسباب فنية يقصدها الشاعر وليست ضعفا منه أو قصورا بأداته اللغوية • وهذا ما يفرق بين الضرورة واللحن • لأن الضرورة لا تجوز كما يقول المبرد (٥٣) • وكل (ما خالف الأصول مما يقع فى الشعر فهو ليس من باب الضرورة وانما هو من باب اللحن وهذا لا يجوز فى العربية شعرا أو كلاما) (٥٤) كما يحدد المبرد • وعلى ذلك فان الشاعر (ليس له أن يحذف ما اتفق له ولا أن يزيد ما شاء • بل لذلك أصول يعمل عليها • • • فلايجوز أن يلحن لتسوية ولا لاقامة وزن بأن يحرك مجزوما أو يسكن معربا وليس له أن يخرج شيئا عن لفظه) (٥٥) • ومن أمثلة الخروج التى تعد خطأ لا ضرورة قول الشاعر :

إذا ما المرء صم فلم يكلم وأعيى سمعه إلا ندايا
ولاعب بالعشى بنى بنييه كفعل الهر يلتمس العطايا
فلا تظفر يدها ولا يؤوبن ولا يعطى من المرض الشفايا
فذاك الهم ليس له دواء سوى الموت المنطق بالمنايا
(فقلت الهمزات التناث ياءات لاتيانه بالمنايا . وهذا مما
يجب ألا يلتفت اليه ولا يقاس عليه) كما يقول أبو يعلى
التنوخى (٥٦) .

أما العيب فهو يختلف عن الضرورة وعن الخطأ من حيث
انه مخالفة لقواعد عروضية لا لغوية . وعدد عيوب القافية
تبلغ سبعة فى الأكثر عند بعضهم . وقد تنقص الى أربعة
عند آخرين (٥٧) .

ولا بد للشاعر فى الاقواء والسناد من اقامة الاعراب فان
جانب الاعراب وألزم حرف الروى بحال من الاعراب واحدة
مراعى تطابق الاعراب بين الحروف فهو بذلك يخرج من
العيب الى الخطأ واللحن . مثال ذلك قول حسان بن ثابت :

لا بأس بالقوم من طول ومن قصر
جسم البغال وأحلام العصافير
كانهم قصب جوف أسافله
مثقب نفخت فيه الأعاصير

فهو قد أقوى فى روى البيت الثانى ، والقصيدة
مجرورة الروى . ولو جر كلمة (الأعاصير) مراعاة لباقي
الأبيات لم يكن ذلك عيبا وإنما يصبح خطأ . وينظر اليه
على أنه عيب فى حالة ضمه فقط . وهذا هو التمييز بين
العيب والخطأ كما حددنا فيما سلف . وبحثنا لذلك سيركز
على العيوب لا الأخطاء .

وعيوب الروى الاكفاء وهو تنوع حرف الروى ،
والاقواء وهو اختلاف اعراب حرف الروى من بيت الى بيت
فى نفس القصيدة . وهناك عيوب أخرى توردها كتب
القوافى ولكنها لاتخص الروى ولذلك فلن نتعرض لها فى
هذا البحث (٥٨) .

والاكفاء يدخل تحت (تنويع الروى) وهذا ينقسم الى
قسمين هما : **التنويع المنظم والتنويع المرسل** وسناقشهما
فى مايلى :

(أ) **التنويع المنظم** للروى فى **الشعر العربى** :
وقد ورد على ذلك أنواع من الشعر هى :

١ - **المسمطات** : وهى ثلاثة أنواع أولها : أن يبتدىء
الشاعر ببيت مصرع ثم يأتى بأربعة أقسمة على غير قافيته
(رويه) . ثم يعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتدأ به
وهكذا الى آخر القصيدة (٥٩) . ومن ذلك **ماروى لامرىء**
القيس حيث يقول فيه (٦٠) :

توهمت من هند معالم أطلال
عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالى
مرابع من هند خلت ومصايف
يصيح بمفناها صدى وعوازف
وغيرها هوج الرياح العواصف
وكل مسف ثم أخسر رادف
بأسحهم من نوء السماكين هطال

وهذا نوع من المسمطات يتكون المقطع فيه من سبعة
أشطر يتفق الأول والثانى والسابع بحرف روى واحد .

بينما يأتي الثالث والرابع والخامس والسادس على روى آخر تتفق فيه هذه الأشطر . والروى المكرر فى المسمط يسمى (عمود القصيدة) (٦١) .

والنوع الثانى من المسمطات هو أن يكون كل مقطع من خمسة أشطر يتحد الروى فى الأربعة الأولى ويختلف فى الخامس . على أن يلتزم الشاعر بالروى الخامس فى كل مقطع من مقاطع قصيدته . ومن ذلك قول ابن زيدون (٦٢) .

تنشق من عرف الصبا ماتنشقا
وعاوده ذكر الصبا فتشوقا
ومازال مع البرق لما تألقا
يهيب بدمع العين حتى تدفقا
وهل يملك الدمع المشوق المصبأ

وهذا من قصيدة لابن زيدون مكونة من عشرين مقطعا ختم كل مقطع بشطر على روى الهمزة بينما الأشطر الأربعة الأولى تأخذ فى كل مرة روى تتحد فيه . وقد روى من هذا النوع مقطع لامرئ القيس جاء على هذا النمط رواه له الجوهري وابن منظور وابن برى (٦٣) .

وفى هذا النوع من المسمطات قد يقتصر الشاعر على أربعة أشطر فى كل مقطع بدلا من خمسة . يلتزم الشاعر بروى واحد فى الثلاثة الأولى ويختتمها بروى آخر فى الرابع يكرره فى نهاية كل مقطع . وقد وردت على ذلك أبيات فى العمدة منها (٦٤) :

خيال هاج لى شجنا
قبت مكابدا حزنا
عميد القلب مرتها
بذكر اللهو والطرب

بسببتي ظبية - عطل
كان رضا بها عسل
ينوء بخصرها كفل
ثقيل - روادف الحقب

والنوع الثالث من المسمطات هو نوع يجمع بين النهج
الشائع للقصيد العربية وبين النوع الثاني من المسمطات
المذكور آنفا . ومنه قول خالد القناس في قصيدة
منها (٦٥) :

لقد أنكرت عيني منازل جيران
كأسطار رق ناهج خلق فاني
توهمتها من بعد عشرين حجة
فما استبين الدار الا بعرفان

ويستمر الشاعر مطلقا الأشطر الأولى من آيياته وملتزما
في الأخيرة بروى (النون) ثم يعقب ذلك بهذا المسمط :

وما نطقت واستعجمت حين كلمت
وما رجعت قولا وما أن ترمرت
وكان شفائي عندها لو تكلمت
الى ولو كانت أشارت وسلمت
ولكنها ضنت على بتبيان

والذي نلاحظه هنا أن النصوص المروية في المسمطات
جاءت في غالبها على وزن البحر الطويل مما يؤكد تأثر
الشعراء بما نسب لامرئ القيس منها إذ ان مسمطيه جاء
على هذا الوزن . كما أن الأنواع التي رويت من المسمطات
لم تخرج في نظامها عن النظامين اللذين جاء عليهما مسمطا
امرئ القيس وهذا تأكيد آخر على تأثر الشعراء ومجاراتهم
لهذين المسمطين . وقد لا يقلقنا كثيرا ماورد عن بعض

الدارسين من شك (٦٦) في صحة نسبة المسمطات الى امرئ القيس لأن المسمطات المروية هي شعر عربي سواء أكان قائله امرؤ القيس أم سواء وتأثيرها في الشعراء واضح وملحوس كما أن هناك علماء أجلاء رووها لامرئ القيس مثل الجوهري العالم اللغوي الجليل وهو حجة فيما يقول وجاراه في ذلك ابن منظور وابن بري - كما اشرنا سابقا - وهذه جميعها أمور تطمئن الباحث فيما يذهب اليه من استنتاج . والقضية الأولى في شأنها هي أنها شعر عربي أصيل وهذا يكفي .

٢ - المزدوج : وهو كل شعر مصرع الأبيات سواء كان على بحر الرجز أو غيره (٦٧) . وكان التزام التصريع عند العرب شائعا ببحر الرجز والسريع ويلتزم الشاعر رويًا واحدًا في كافة أشطر أرجوزته . وعلى ذلك كان رجاز العرب حتى جاء المزدوج ومن أول (٦٨) شعرائه بشار بن برد وأبو العتاهية ومنه قول أبي العتاهية :

حسبك مما تبتغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رجا وخافا

وقد لا يقتصر الشاعر في المزدوج على شطرين فيبني قصيدته بناء رباعيا ومنه ما أورده ابن رشيق (٦٩) في قول الشاعر :

سقى طللا بحزوى	هزيم الورق أحوى
عهدنا فيه أروى	زمانا ثم أقوى
وأروى لا كنود	ولا فيها صدود
لها طرف صيود	ومبتسم برود
لئن شط المزار	بها ونأت ديار
فقلبي مستطار	وليس له قرار . . . الخ

وقد شاع استخدام المزدوج بين المحدثين من الشعراء .
ولكنه قديم النسبة وقد أورد الدماميني (٧٠) شمرا منه
لامرأة من جديس تقول فيه :

لا أحد أذل من جديس أهكذا يفعل بالمروس
يرضى بها بالقومى حر أهدي وقد أعطى وسيق المهر
تخوضه بحر الردى بنفسه خير من أن يفعل ذا بهر منه

على أن تنويع الروى فى الرجز وارد حتى فى غير
المزدوج ومن ذلك قول الشماخ (٧١) :

لم يبق الا منطق واطراف وربطتان وقميص هفهاف
وبعد ذلك بيتين يقول :

لما رأنا واقفى المطيات قامت تبدي لى بأصلتيات
وأورد بعد ذلك ثلاثة عشر شطرا على روى (التاء)
فصارت قصيدته من مقطعين الأول ستة أشطر على روى
(الفاء) والثانى من خمسة عشر شطرا على (التاء) .

على أن (الرجز) وهو أساس المزدوج فيه حرية واسعة
للشاعر حتى قال الدماميني (٧٢) انه لا عيوب للشعر فى
الرجز فلا اقواء فيه ولا ابطاء ولا اكفاء ولا اجازة أو اصراف
مما يعاب فى غيره . وهذا الرأى من الدماميني يأتى على
طرف النقيض من ابن رشيق الذى غالى فى تمسكه بفنيات
الشعر حتى أجراها على التصريح فقال (٧٣) (والتصريح
يقع فيه من الاقواء والاكفاء والايطاء والسناد والتضمين
مايقع فى القافية فمن الاقواء . . قول بعضهم :

ساباك عينك منها الماء مهراق سعا فلا غارب منها ولا راقى)
وذلك لأن الشاعر رفع الأولى وكسر الثانية وهو عند ابن

رشيق اقواء . وهذا معالاة منه لانقبلها ويكفى ان نقول هنا ان البيت غير مصرع بدلا من ان نعييه ونتمحل فى الأحكام .

٣ - الموشحات : وهى تقوم على تنويع هندسى منظم فى رويتها . على ان اوزانها تنمى تعددا واسما بين اوزان عربية معروفة واوزان مخترعة عد منها الدارسون مائة وأربعة وستين وزنا (٧٤) . ولكن الذى يعنينا هنا هو الروى وتنوعه فيها . ويبدو أن الوشاحين قد اقتبسوا من نظام المسطحات وأفادوا منه . ويكاد المرء ألا يجد فارقا فى فكرة رسم النظام الهندسى للقصيدية بين المسطح والموشح غير أن الموشح يعتمد على البيت كوحدة أولى فيه بينما المسطح يعتمد على الشطر . ولذلك تنوع الروى فى الموشح حسب الأبيات . أما فى المسطح فحسب الأشطر . ولكن الموشح قد انطلق مع مرور الزمن ليقدم نماذج لا تحصى فى تنوعه وتفنن شعرائه .

وسوف نتحدث عما اشتهر من الموشحات مثل موشحة ابن سهل (٧٥) التى اشتهرت فى المغرب والمشرق ونسج على منوالها أبو عبد الله بن الخطيب موشحه الشهير :

جارك العيث اذا الفيث همى يازمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك الا حلما فى الكرى أو خلسة المختلس

وهذا الموشح مبنى على أحد عشر قفلا أولها القفل المذكور هنا . وعلى عشرة أبيات (٧٦) وجاءت حروف الروى فى كل قفل (ميم) فى (الصدور) و (مينا) فى الأعجاز أما فى الأبيات فكل بيت منها مكون من ستة أشطر تأخذ الصدر منها رويًا واحداً والأعجاز رويًا آخر ويختلف هذان الرويان من بيت الى بيت آخر .

وهذا نموذج لتنوع الروى فى الموشحات يتبعه نماذج

مديدة أخذ بها الوشاحون على مر العصور لكنها جميعها تأخذ
بنظام ثابت فى تنويع الروى .

وذكر ابن رشيق (٧٧) نوعا من الشعر يتنوع رويه
سماه الخمس وهو أن يؤتى بنمسة أقسمة على روى ثم
بنمسة أخرى فى وزنها على روى آخر غير السابق ولكن ابن
رشيق لم يأت بمثال على ما يقول . وورد ذكر الخمس أيضا
عند الدكتور ابراهيم أنيس ولكنه يمثل له بأمثلة من الشعر
الحديث ولا يذكر شيئا من القديم ولكنه ألحق بالخمس نوعا
آخر قال عنه (٧٨) انه (الذى تتكرر فيه قافية الشطر
الخامس من كل قسم من أقسام المقطوعة) ومثل له بقول

حافظ ابراهيم :

أشمس الملك أم شمس النهار
هوت أم تلك مالكة البحار
فطرف الغرب بالعبرات جارى
وعين اليم تنظر للبخسار
بنظرة واجد قلق الرجساء

وفيه يتكرر روى الهمزة فى الشطر الخامس من كل
مقطع ونحن نرى أن هذا هو نفس المسمط بأحد نوعيه
المذكورين آنفا ومنه مسمط لامرئ القيس وآخر لابن
زيدون . ويكون بذلك مسمطا لا خمسا .

(ب) التنويع المرسل : رأينا أنماط الشعر ذى الروى المنوع
تنويعا منظما وهذا يؤكد وعى الشعراء القدامى لهذا الفن
الشعرى وتعمدهم الأخذ به . وبجانب ذلك ورد عن العرب
شعر كثير فيه ارسال للروى بأن يختلف الروى فى بعض

أبيات القصيدة الواحدة - وهو ما سماه العروضيون بالاكفاء وقد يكون من أسمائه (الاجازة) (٧٩) فى بعض حالاته - والاكفاء عند العروضيين يمد عيبا يؤخذ على الشاعر الا اذا جاء (منظما) وفى ذلك يقول ابن رشيق عن اختلاف الروى (وقد لا يكون عيبا نحو الخمسات وما شاكلها) (٨٠) - وهذا الذى عدوه عيبا ، كثير الورود فى الشعر العربى حتى ان الأخفش ليقول (سمعت من العرب مثل هذا ما لا يحصى بل انه ينقل عن يونس بن حبيب وهو امام نحاة البصرة فى عصره (٨١) ، وعن نفر من أصحابه أنهم لا يستنكرون (الاكفاء) فى الشعر (٨٢) - وذكر ثعلب الاكفاء وغيره من العيوب فقال (كان ذلك قد فعله القدماء ، وجاء عن فحولة الشعراء) (٨٣) وهو ثابت عن الأوائل مثلما أنه ثابت عنهم التسامح فيه ، وفى ذلك قال أبو هلال العسكري (٨٤) (كان القوم لا ينتقد عليهم ، فكانوا يسامحون أنفسهم فى الاساءة) - ورغم وروده عند الأقدمين من الشعراء الا أن أهل العروض يرون عدم جوازه للمولدين (٨٥) - والتفريق فى الحكم النقدي عند كثير من الملماء فيه مجافاة للانصاف حتى انهم ليبررون أخطاء الأوائل لمجرد سبقهم الزمنى وقد جوز قدامة بن جعفر لذلك عيوب اللفظ من ملحون وشاذ للقدماء لمجرد تقدمهم (٨٦) - وهذا ما لاحظته القاضى الجرجاني على النحويين فى تمجدهم بتصعيد الأعداء للمتقدمين وتلك فعلة (المحرك لها والباعث عليها شدة اعظام المتقدم والكلف بنصرة ماسبق اليه الاعتقاد ، وألفته النفس) (٨٧) - والنحويون مع هذا الصنيع المتمحل فى رد التهمة عن القدماء يتمحلون فى المقابل فى معاملتهم للشعراء تمحلا يبلغ حد الجور فى الحكم وفى ذلك يقول ابن عبد ربه : (أكثر ما أدرك على الشعراء له مجاز وتوجيه حسن ، ولكن أصحاب اللفظة

لا ينصفونهم . وربما غلظوا عليهم ، وناولوا غير معانيهم
التي ذهبوا اليها .) ومن ذلك نرى رأينا اطلاق الحكم في
الاكفاء وعدم جوازه للمولدين كما فعل ابن رشيق . مع أن
تنويع الروى أمر حادث فى الشعر قديمه وحديثه كما سنرى
فى عرض هذا البحث .

وقد يميل بعض العلماء الى التساهل فى أمر الاكفاء اذا
حدث فى (حرفين يخرجان من مخرج واحد أو مخرجين
متقاربين) كما قال ابن قتيبة (٨٨) ومثل له بقول الشاعر :

تالله لولا شيخنا عباد نكمرونا عندها أو كادوا
فرشط لما كره الفرشاط بفيشة كأنها ملطاط

فجمع الشاعر بين الدال والطاء . وفصل القول فى ذلك
ابن رشيق فقال ان الاكفاء (لا يكون الا فيما تقارب من
الحروف والا فهو غلط بالجملة) . (٨٩) وعلى الرغم من قول
ابن رشيق هذا فان الاكفاء جاء على معظم حروف الهجاء
المرببة سواء ماتقارب منها أو تنافر ولكن تقارب مخارج
الحروف سهل بلا شك مرور التغيير على الأذان دون ملاحظة
وفى ذلك يقول الأخفش : (اننى رأيتهم اذا قربت مخارج
الحروف ، أو كانت من مخرج واحد ثم اشتد تشابهها لم يفتن
لها عامتهم) . ولذلك فالأخفش يستقبح ماتباعدت
مخارجه (٩١) .

ولعل هذه الأفكار من الأخفش هى ما أوحى للفارابى
بتعريف للشعر أشار فيه الى تنوع الروى اشارة مربوطة
بتقارب مخارج الحروف حيث قال عن نهايات الأبيات : (أن
تكون . . . محدودة اما بحروف بأعيانها أو بحروف متساوية
فى زمان النطق بها) (٩٢) وقوله (متساوية فى زمان النطق
بها) اشارة الى تقارب المخارج .

ولكن ابن عبد ربه (٩٢) يقدم سببا آخر لتنوع الروى هو تشابه الحروف فى الهجاء مثل العين والغين . وهذا قول غريب من ابن عبد ربه لأن الشعراء الذين كثر الاكفاء فى شعرهم لا يعرفون الكتابة . وحتى لو عرفوها فانهم يقولون شعرهم انشاء صوتيا بالسنتهم وليس كتابة صامتة بأقلامهم . والأخفش يشير الى أن العرب لا يعرفون أسماء الحروف فكيف بكتابتها وفى ذلك يقول (٩٤) (والعرب لاتعرف الحروف . أخبرنى من أثق به أنهم قالوا لعربى فصيح : أنشدنا قصيدة على الدال فقال وما الدال يا أبى ؟ وسألت العرب عن الدال وغيرها من الحروف فاذا هم لا يعرفون الحروف) . وقصده من العرب شعراء البادية ورواتهم .

أما المرزبانى فيرد ذلك كله الى الخلط بسبب التشابه فيقول (٩٥) (وقد يغلطون فى السين والصاد والميم والنون والدال والطاء وأحرف يتقارب مخرجها من اللسان يشتهب عليهم) .

ومهما كان رأى هؤلاء فى علة الاكفاء وفى الحكم عليه فان ديوان العرب جاء بنصوص لاتحصى منه وسنذكر بعضها هنا ونحيل الى بعض آخر .

فمن النصوص التى ترد كثيرا فى هذا المجال قصيدة للمعجيز السلولى (وهو شاعر أموى عده ابن سلام فى الطبقة الخامسة من الاسلاميين مات سنة ٩٠) (٩٦) . جمع فيها بين حروف اللام والميم والراء والباء وفيها يقول (٩٧) :

ألا قد أرى ان لم تكن أم مالك يملك يدى أن البقاء قليل

رأى من رفيقيه جفاء وبيعة اذا قام يبتاع القلاص ذميم

خليلى حلا واتركا الرحل اننى بمهلكة والمعاقبات تدور
فبيناه يشرى رحله قال قائل لمن جمل رخو الملاط نجيب

ويقول الأخفش عن هذه القصيدة : والذى انشدها
عربى فصيح لا يحتشم من انشاده كذا . ونهيناه غير مرة فلم
يستنكر مايجىء به) . وهذا يدل على اقدم الشعراء على
تنويع الروى عن قصد وتممد وليس عن غلط أو توهم كما
أشار بعض العلماء ممن نقلنا أقوالهم أنفا .

ومثل ذلك نجد نصا مرسل الروى ينقله الباقلانى ٩٨
وهو قول الشاعر :

رب اخ كنت به متبطلا أشد كفى بمرأى صحبتته
تمسكا منى بالسود ولا أحسبه يزهد فى ذى أمل
تمسكا منى بالسود ولا أحسبه بغير المهدي ولا
يدرو عنه أبدا ذهاب فيه أهلى
(والبيت الأخير ناقص منه جملة فى كلا شطريه) .

وشبيه بما سلف ما نقله أبو العلاء المعرى (٩٩) وقال
إنها تنسب الى غير واحد من العرب منهم الصلتان العبدى :

أشاب الصغير وأبنى الكبير من الليالى وكر المشى
إذا ليلة هزمت يومها أتى بمد ذلك يوم فتى
نروح ونمدو لحاجاتنا وحاجة من عاشر لاتنقضى
تموت مع المرء حاجاته وتبقى له حاجة مابقى
ويلحق بها قوله :

بنجدية وحرورية وأزرق يدعو الى أزرقى
فملتنا أنا المسلمون على دين صديقنا والنبي
وقد ينظر إليها على أن الشاعر جعل الياء هى الروى ،

ولكن هذا رأى ضعيف يرده ماجاء عن الأخفش فى حال مماثلة لهذه حيث أورد هذه الأبيات :

ماتنقم الحرب العوان منى
بازل عامين حديث سنى
لمثل هذا ولدتنى أمدى

وعد ذلك من اختلاف الروى وقال عنه : (فما قبل الياء هو حرف الروى ولايجوز ان يكون الياء روىا ، وان كان فى الشعر مقيداً لأن العرب لانقيد شيئاً من الشعر تصل الى اطلاقه فى اللفظ الا وهو بين ضرب أقصر منه وضرب أطول منه نحو «فعل» فى المتقارب بين «فعلن» وبين «فعل» . فلا تكون لذلك الياء حرف الروى لوصلهم الى اطلاقها) (١٠٠) .

فيكون الشاعر فى كلا النصين قد أرسل رويه . وجمع الصلتين بين خمسة حروف هى الشين والتاء والضاد والقاف (مرتين) والباء . وفى النص الثانى اجتمعت الميم والنون . على أن الجمع بين الميم والنون فى الروى عمل شائع عند الشعراء القدامى ويقول المبرد فيهما (استجازت العرب الجمع بينهما) (١٠١) .

وهو حينما يقول العرب فلا بد أنه يعنى الشعراء وجمهورهم مما يجعله عملاً مقبولاً عند الجميع ولعل السبب فى ذلك هو ما أشار اليه الأخفش بعد أن أورد قول الشاعر (ابن مسعدة) :

ولما أصابتنى من الدهر نبوة
شغلت والهى الناس عنى شؤونها
إذا الفارغ المكفى منهم دعوته
أبر وكانت دعوة يستديمها

فقال (جعل الميم مع النون لشبهها بها لأنهما يخرجان من الخياشيم) وقال أيضا (وهو فيهما كثير : وقد سمعت من العرب مثل هذا ما لا أحصى) وذكر في ذلك أن يونس بن حبيب وأصحابه لا يستنكرون هذا (١٠٢) . ومعنى ذلك جواز الجمع بين الميم والنون في أحرف الروى وقبوله من جمهرة العرب ومن نقاد الشعر . ومن النصوص في ذلك قول بنت أبي مسافع الذي راوحت فيه بينهما على أساس (أبواب) والأبيات (١٠٣) :

وما ليث غـرـيف ذو أظـافـير واقـدام
كحـبـى اذا تـلاقـوا و وجـوه القـوم أقران
وأنت الطاعن النـجـلا ء منها مسزبدان
وفى الكف حسام صا رم أبيض خـنـدام
وقد ترحل بالركب وما نحن بصحبان

ومنه نص رواه الأخفش هو قول الشاعر :

فليت سماكيا يحار ربابه يقاد الى اهل الفضا بزمام
فيشرت منه جعوش ويشيمه بعينى قطامى اغر يمان

ويقول المزربانى (١٠٤) (تفعل العرب ذلك لقرب مخرج الميم من النون) وغير ذلك كثير مما تويه كتب الأدب فى جمع الشعراء بين الميم والنون فى أشعارهم (١٠٦) .
أما الجمع بين غير هذين الحرفين فى القصيدة فقد وردت نصوص منها :

١ - النون واللام . ومنه قول كثير عزة (١٠٧) :

أن رد أجمال وفار: جيرة وصاح غرابالبين أنتحزين
تنادوا بأعلى سحرة وتجاوبت هوادر فى ساحاتهم وصهيل

ومثله قول ابي ميمون النضر بن سلمة العلجى (١٠٨) :

لا يشتكين عملا ما نقين
بنات وطاء على خد الليل
مادام منح فى سلامى أو عين

٢ - الطاء والذال • ومنه قول ابي النجم (١٠٩) :

جارية لضبة بن أد
كان تحت درعها المنعط
شطا أمر فوقه بشط
لم ينز فى البطن ولم ينعط

ومنه قول الشاعر (١١٠) :

إذا نزلت فاجملانى وسطا
انى شيخ لا أطيق العندا

ويلحق بذلك قول الشاعر : (وقد يكون مزدوجا) (١١١)

تالله لولا شيخنا عبـاد
لكمرونا عندها أو كادوا
فرشط لما كره الفرشاط
بفيشة كأنها ملطاط

٣ - العين والغيـن لرؤية بن العجاج بقوله (١١٢) :

قبعث من سالفة ومن صدغ
كأنها كشيبة ضب فى صقع

٤ - الصاد والسين فى قول الشاعر (١١٣) :

ان يأتنى لصر فانى لصر
أطلس مثل الذئب اذ يعتس
سوقى حدائى وصفير النس

٥ - الضاد والذال بقول الشاعر (١١٤) :

هل تعرف الدار بندي أقباض
لم يبق فيها ديم الرداد
الا الاثافي على وجاد

٦ - الضاد والزاء (١١٥) :

كان أصوات القطا المنقض
بالليل أصوات الحصى المنقز

٧ - الصاد والزاء (١١٦) :

كان فاما قارورة لم تمفص
منها حجاجا مقلة لم تلخص
كان صيران المها المنقز

٨ - السين والشين (١١٧) :

قد علمت بيض يمسن ميسا
الا ازال قفصة وريشا
حتى قتلت بالكريم جيشا

٩ - السين واللام (١١٨) :

اذ تغديت وطابت نفسى
فليس فى الحى غلام مثلى
الا غلام قد تغذى قبلى

١٠ - الحاء والحاء (١١٩) :

أزهر لم يولد بنجم الشح
ميمم البيت كريم السنخ

١١ - الفطاء والذال (١٢٠) :

كانها والمهد مذ أقباط
أس جساميز على وجاذ

١٢ - الفاء والطاء (١٢١) :

حشورة الجنين معطاء القفا
لاتدع الدمن اذا الدمن طفا
الا بجرع مثل أنباج القطا

١٣ - الفاء والتاء : (وقد أوردنا النص فيما سبق • انظر
ص ٢٤)

١٤ - الكاف والتاء (١٢٢) :

يا ابن الزبير طالما عصيتا
وطالما عنيتنا اليكا

١٥ - الهاء والذال في قول أبي العتاهية (١٢٣) :

للمنون دائرات يدرن صرفها
هن ينتقيننا واحدا فواحدا

وهذه أبيات خرج الشاعر بوزنها عن النمط العروضي
الخليبي فجاءت على وزن جديد هو : فاعلن - مفاعلن / فاعلن
مفاعلن • وعنه قال ابن قتيبة (كان لسرعته وسهولة الشعر
عليه ربما قال شعرا موزونا يخرج به عن أعاريض الشعر
وأوزان العرب) (١٢٤) •

١٦ - الياء والهاء في قول الشاعر (١٢٥) :

وقد يعجب المرء طول البقاء
ولما يزال يخوض الميسا

ويلحق ابناؤه كلهم
ويدرك حاجته كلها
شغلت والهي الناس عنى
ولما أصابتني من الدهر نبوة

ريقول التنوخي عنها (سألت أبا العلاء عن هذه الألف
فقال : لا تكون رويًا) (١٢٥) .

وهذا الذي رأيناه من أمثلة ان هي الا نماذج لما سواها
من تنويع لمروف الروى فى الشمر وهو عمل يقدم عليه
شعراء بعضهم من الفحول وبعضهم من سوى الفحول من
مشاهير شعراء العربية مثل امرئ القيس والشماخ
والصلتان المبدى وكثير عزة والنضر بن سلمة وأبى النجم
المجلى ورؤبة بن المعجاج وأبى العتاهية وابن زيدون . من
أعراب وحضر وقدماء ومحدثين وشعراء ورجاز . وهم
لا يفعلون ذلك عن توهم أو خطأ وانما عن ارادة وتقدير
سابق وما نظام المسطحات المحكم الا دليل جلى على ذلك . كما
أن ما ذكره الأخفش عن أبيات العجير السلولى المذكورة أعلاه
دليل على وعى الشاعر لما يقول وعلى أنه نوع رويه قاصداً
وفى ذلك يقول الأخفش : (والذى أنشدها عربى فصيح لا
يحتشم من انشاده كذا . ونهيناه غير مرة فلم يستنكر ما
يجىء به) (١٢٦) .

ومن الواضح أن الشعراء كانوا يقبلون ذلك ويأخذون
به وعن هذا قال أبو هلال المسكرى (كان القوم لا ينتقد
عليهم فكانوا يسامحون أنفسهم فى الاساءة) (١٢٧) .
ولكن النقاد المتأخرين هم الذين أرادوا أن يفصلوا فى الحكم
على الشعر بين ما هو قديم وما هو مولد . فأطلق ابن رشيق

أحكامه فى جواز ذلك للمغرب وعدم جوازه للمتأخرين (١٢٨) .
ولكن ما جاء عن ابن جنى من آراء حول (الضرورة) يرد
قول ابن رشيق . ومن ذلك قوله : (سألت أبا على رحمة الله
عن هذا فقال : (كما جاز أن نقيس منشورنا على منشورهم
فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم فما أجازته
الضرورة لهم أجازته لنا وما حظرتهم عليهم حظرتهم
علينا (١٢٩)) وبعد أن يستعرض ابن جنى طرفا من الضرائر
فى الشعر يقول : (إذا جاز هذا للمغرب من غير حصر ولا
ضرورة قول كان استعمال الضرورة فى الشعر للمولدين
أسهل وهم فيه أعذر) (١٣٠) .

وهذا القول من ابن جنى يقودنا الى غرضين مهمين من
أغراض هذه الدراسة هما :

١ - أن نعد تنويع الروى ضربا من ضروب الضرورة
الشعرية يلجا اليها الشاعر (أنسا بها واعتيادا لها واعدادا
لذلك عند وقت الحاجة اليها) (١٣١) . وذلك لأن (الشعر
موضع اضطرار وموقف اعتذار وكثيرا ما يعرف فيه الكلم عن
ابنيته وتحال فيه المثل عن أوضاع صيفها لأجله) (١٣٢)
والضرورة شئ غير العيب وغير الخطأ وهى تاتى لسبب فنى
يقصده الشاعر ويميل الى الأخذ به كما وضعنا فى بدا
الحديث . ونحن اذا أخرجنا الاكفاء من باب العيب الى باب
الضرورة نكون بذلك حفظنا له قيمته الفنية الى منحها اياه
الشعراء بممارساتهم المتنوعة له كما هو ثابت من النصوص
المروية فيه . على أن ظاهرة الضرورة فى الشعر العربى هى
من أبرز صفات التفرد التى يتميز بها شاعر عن آخر بأن
ينهج فى صياغته الشعرية نهجا يخرج فيه عن المجهود فى
الاستعمال العادى للنصر الأذى . ومحاولة منع الشعراء من

ذلك أو تحريمه عليهم فيها اضرار كبير في الشعر وقصر
للابداع فيه على المعاني دون الصياغة وهذا ما لا يرضاه أحد
من متذوقي الفن الأدبي .

٢ - أن نجيز ذلك للشعراء كافة دون تمييز بين سابق
ولاحق أخذا بالمبدأ الذي طرحه ابن جنى في أن (ما جاز
للعرب جاز لنا) (١٢٣) .

ونحن ندعو الى تبني هذين الهدفين أخذا منا بروح
الموروث النقدي لأسلافنا تلك الروح التي قامت على أسس
نقدية ناضجة في نظرتها الى الشعر وتتخذ في ذلك منطلقات
هي :

١ - تفضيل شعر السليقة ، وهو ما ينبع من وجدان
الشاعر الذي يخلص للقصيد كعمل فني مستهدف . وقد
سال الى هذا الرأي ابن قتيبة وابن جنى والمرزبانى
أخذين (١٢٤) بذلك رأى الأصمعي الذي كان ينتقد عبيد
الشعر مثل زهير والمطينة ويقل من شأن شعرهم لأنه شعر
منقح فهو اذا شعر مصنوع وليس بمطبوع ، والمصنوع من
الشعر يكون مفتعلا وغير صادق . ولا شك أن السلامة
الكاملة من كل ما يخالف العرف تعد نقصا في الجمال الفني
ولذلك قال الأصمعي عن المطينة (وجدت شعره كله جيدا
فدلني على انه كان يصنعه ، وليس هكذا الشعراء
المطبوع) (١٣٥) . كما أن قدامة عد وجود بعض الزخارف
في أوزان الشعر شيئا محييا وهو مذهب الخليل بن
أحمد (١٣٦) فالهندسة الكاملة الاتقان في الشعر تخرجه من
كونه عملا فنيا فيه سمات البشر من صعود وهبوط ، الى
كونه عملا رياضيا يصدم المتلقى برتابته وصلابته . ولهذا

فان ابن جنى يطرب كثيرا عندما يلاحظ أن غيلان الربعى قد أقوى فى أحد أشطر ارجوزة له فعلق ابن جنى على هذه المخالفة من الشاعر بقوله : (ان مجيء هذا البيت فى هذه القصيدة مخالفا لجميع أبياتها يدل على قوة شاعرها وشرف صناعته وأن ما وجد من تنالى قوافيها على جر مواضعها ليس شيئا سمى فيه ، ولا اكراه طبعه عليه ، وانما هو مذهب قاده علو طبيقته وجوهر فصاحته) (١٣٧) وكذلك يطرب لحالة مماثلة فى خروج عبيد بن الأبرص على نسق طغى على احدى قصائده وخالف عبيد هذا النسق فى أحد الأبيات فقال عنه ابن جنى : (صار هذا البيت الذى نقض القصيدة أن تمضى على ترتيب واحد هو أفخر ما فيها وذلك أنه دل على أن هذا الشاعر انما تساند الى ما فى طبعه ولم يتجشم ما فى نهضته ووسعه من غير اغتصاب له ولا استكراه الجاه اليه ، اذ لو كان ذلك على خلاف ماحددناه وأنه انما صنع الشعر صنعا وقابله بها ترتيبيا ووضعها لكان قمنا الا ينقض ذلك كله بيت واحد يوهيه ويقدم فيه وهذا واضح) (١٣٨) .

وكما وضع الأمر لابن جنى فانه حرى أن يتضح لنا أن مجازاة الطبع وترك الشاعر ليختار وسائل تعبيره وما يتبعها من أنماط فنية ان هى الا شروط أساسية فى صدق التجربة الأدبية لديه لا بد من توافرها والا صار الشعر مصطنعا والحس فيه مفتعلا .

ومع هذا الوعى النقدى الناضج عند ابن جنى فاننا نجد عجبنا من القول ينقله لنا ناقد معاصر لابن جنى هو الأمدى حيث يروى لنا جانبا من أخبار المتابعين لسقطات الشعراء يحكمون بها عليهم ، ومنها الحكم على الطرماح وعلى شعره لمجرد جمعه كلمة على غير ما سمع . والرواية تقول : (كنا نظن الطرماح شيئا حتى قال :

وأكره أن يعيب على قومي

هجائي الأذلين ذوى الحسنات

لأنها احنة ، واحن ولا يقال حنات (١٣٩) • وهكذا يمسح
مجد شاعر كبير بكلمة واحدة جمعها على غير ما يريد أحد
النحاه • وهذه واحدة من قصص كثيرة تملأ الأدب ولكن
هذا لن يضيرنا بشيء اذ اننا سنأخذ فقط بالجوانب النقدية
التي نلمس فيها الشمول والتكامل مما يخدم قضية النقد
الأدبي المناضج كهذه الأفكار النابعة من عقل ابن جنى
العالم •

٢ - النظر الى الشعراء على أنهم (أمراء الكلام يقصرون
الممدود ولا يمدون المقصور ويقدمون ويؤخرون ويؤمئون
ويشيرون ويختلسون ويعيرون ويستعيرون) (١٤٠) • وهذا
رأى ابن فارس العالم اللغوى الجليل • وهو لا يطلق العنان
للشاعر كى يفعل باللغة ما شاء وانما يعطيه حريته فى أن
يتصرف فى حدود ما نعرفه (بالضرورة) وهذا لا يعنى (أن
للشاعر عند الضرورة أن يأتى فى شعره بما لا يجوز) وانما
(للشاعر اذ لم يطرد له الذى يريده فى وزن شعره أن يأتى
بما يقوم مقامه بسطا واختصارا وابدالا بعد أن لا يكون
فيما يأتيه مخطئا أو لاحنا) (١٤١) • اذا للشاعر أن يخرق
القاعدة ويصنع فى الكلام ما لم يصنع من قبل لأنه أمير
الكلام ولكن لذلك حدودا هى اللحن والمخطأ • وليس كما أملاه
عليه سواه من الناس • ولعل القاعدة حول ذلك هى مانجده
فى قول المبرد : (والكلام اذا لم يدخله لبس جاز القلب
للاختصار) (١٤٢) فاذا نحن أخذنا بما تحملة هذه الجملة
من مبدأ (عدم اللبس) وأضفنا اليه شرطى ابن فارس أى

(عدم اللحن) و (عدم الخطأ) نكون بذلك حصنا للغة من التهاون بها ونفتح مع ذلك مجال الابتكار فيها .

٣ - ألا ينظر النقاد الى الشعراء على أنهم تلاميذ لهم يسمعون قولهم ويكتبون مثل ما يملونه عليهم . وانما ينظر الى الشاعر على أنه أقدر في تمييز التجربة الشعرية من سواه كما روى عن بشار بن برد والبحتري في هذا الشأن حينما فضل بشار بن برد جريرا على الفرزدق لما سئل عنهما ف قيل له : ان يونس بن حبيب وأبا عبيدة يخالفانه الرأي فقال : (ليس هذا من عمل أولئك القوم انما يعرف الشعر من يضطر الى أن يقول مثله) (١٤٣) . أما البحتري فقد دافع عن تفضيله أبا نواس على مسلم بن الوليد ومخالفة أبي العباس ثعلب له في ذلك بأن قال : (ليس هذا من عمل ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله ، انما يعلم ذلك من دفع مسلك الشعر الى مضايقة وانتهى الى ضروراته) (١٤٤) . ولعل الذى يهمنى من هذين القولين هو ما فيهما من اشارة الى الضرورة ومستوى ادراكها والاحساس بها مما يؤكد على أن الضرورة حالة فنية يتميز بها الشعر ويعيها الشاعر ، ولها بذلك دور أساسى فى تقرير التجربة الشعرية وتصريفها . وليس من الحق اغفال رأى الشعراء فيها لأنهم أدري بأبعادها لاسيما وأن الشعر موضع اضطرار كما قرر ابن جنى فيما نقلناه عنه . وليس لنا حينئذ الا أن نأخذ برأى الشعراء فى ذلك وليس أدل على رأيهم من اتيانهم للضرورة طوعا وكرها مما يؤكد قيمتها الفنية ويؤكد رجحان رأيهم فيها لأنهم أحرص الناس على انجاح شعرهم وتقديمه بأحسن الأساليب .

إن الاتجاه العروضى الذى ركز على (تنوع الروى)
وسماه (الكفاء) ووصفه بأنه عيب نظر الى الشعر على أنه
يخدم غرضا واحدا هو القراءة القاء أو تهجيا • وعليه فان
اتباع نمط ثابت فى الروى يساعد على توازن الجمل الشعرية
واختتامها بصوت محدد يثبتها فى ذهن السامع ويريجه من
عناء البحث عن خاتمة البيت • وهذا هو ما يفسر اصرار
الدارسين على رصد الشذوذ فى نهايات الأبيات وحرصهم
على تثبيت نمط محدد لحروف القافية التى قد ترد لتشمل
ثلاثة أحرف أو أكثر قبل النهاية فتتفق فيما بينها صرفا
واعرابا وعينا حتى بالغ بعض الشعراء فألزم نفسه ما لا يلزم
مثل ابن الرومى (١٤٥) والمعرى • بل ان أبا تمام وضع
القوافى أولا ثم طلب الأبيات لها (١٤٦) • وهذا جميعه
صرف للشعر عن غرضه وحصر له فى غرض واحد من
أغراضه ، بينما للشعر وظائف أخرى متنوعة عند العرب
منها الانشاد المنعم حتى ان بعض الباحثين قال ان (أشعار
الجاهلية لم تكن تنظم الا لتغنى على أنغام الموسيقى) (١٤٧) •
ومنها الحداء وهو بتعريف الغزالي (أشعار تؤدى بأصوات
طيبة وألحان موزونة) (١٤٨) • ومنها (النصب) وهو
غناء القافلة (١٤٩) حتى كان جمال صوت الشاعر سببا
فى تفضيله واشتهاره كما قيل عن المهلهل ، أو سببا لحظوة
الشاعر عند الملوك كما نقل عن علقمة بن عبدة • كما أن
تنقل الأعشى فى بقاع بلاد العرب حاملا صنجة فى يده
جعلهم يسمونه (صناجة العرب) • وكانت الخنساء تنشد
مراثيها على الأنعام (١٥٠) وقد خصص الأخفش وأبو يعلى
التنوخى أبوابا خاصة فى كتابيهما عن الحداء والغناء والترنم
وتصرف العرب فى نهايات الأبيات حسب كل حالة بالوقف
والاطلاق وربط نهاية البيت بتاليه وتقليب ذلك مما يشير

الى اخضاع الروى لحاجة الغرض التى تستخدم له القصيدة وهذا كله يدل على أن الروى خاصة - وهو ما نحن بصدده - يتبع رغبة الشاعر فيه فيتنوعه ان شاء ويوحده ان شاء حسب غرضه منه ، وحسب ما تتطلبه التجربة الشعرية وما قد تفرضه دواعى (الضرورة) بما لها من بعد ومن هدف فنى . وهذا يوصلنا الى حقيقة فنية تفتح لنا مجال الترخص فى استخدام الروى الواحد فى القصيدة الواحدة ونجيز لأنفسنا فى ذلك ماأجازته العرب لنفسها ويكون ارسال الروى فى الشعر الحر جائزا ويصبح ضرورة فنية لا تؤاخذ الشاعر عليها . لاسيما وأن هناك من الباحثين من يرى (أن الشعر العربى الكمى لم يكن فى حاجة الى القافية (الروى) مطلقا لما يحتوى عليه من جواهر أيقاع تتردد فى البيت ومن ثم فى القصيدة كلها بطريقة منتظمة توفر للشعر النغم المطلوب فى الشعر) (١٥١) .

وإذا جاز للأقدمين أن يخالفوا حروف رويهم فلم لايجوز لنا ذلك وقد قال ابن جنى : (إذا جاز عيب أرباب اللغة وفصحاء شعرائنا كان مثل ذلك فى أشعار المولدين أحرى بالجواز) (١٥٢) . على أن تنويع الروى فى رأينا ليس عيبا وإنما هو ضرورة فنية تجوز للشاعر مادامت تحقق له غرضا فنيا يحسن من شعره ويزيده رونقا وبهاء .

التعليقات

- ١ -- مجلة الرسالة ١٥٤١ ، ١٥ / ١١ / ١٩٤٣ ص ٩٠٢ .
- ٢ -- يوسف عز الدين : في الادب العربي الحديث ٢١٣ - ٢١٤ .
وكذلك الدكتور عز الدين نفسه يردد كلمة قافية قاصدا بها
الروى .
- ٣ -- قضايا الشعر المعاصر ٥٩ ، ٦٠ ، ١٢٩ وغيرهما في صفحات
الكتاب ، على أنها قد بنحدت عن القافية في ص ١٥٥ بمعناها
الاصطلاحي الذي سنتعرض له لاحقا .
- ٤ -- كتاب القوافي ٥٩ (وسنشير اليه لاحقا بـ النونخي) .
- ٥ -- العقد الفريد ٤٩٦/٥
- ٦ -- العمدة ١٥٣/١ .
- ٧ -- **الدهاميني** : العيون الغامزة ٢٣٨ .
- ٨ -- النونخي ٥٩ .
- ٩ -- السابق .
- ١٠ -- السابق .
- ١١ -- السابق ٦٣ .
- ١٢ -- العمدة ١٥٣/١ .
- ١٣ -- **الدهاميني** : العيون الغامزة ٢٤١ . وهو نفس تعريف الاخفش
له : كتاب القوافي ١٠ .
- ١٤ -- **الدهاميني** : العيون الغامزة ٢٤٣ . وأورد رأيا نالنا أيضا .
- ١٥ -- **الأخفش** : كتاب القوافي ١ (وسنشير اليه لاحقا بالأخفش) .
- ١٦ -- السابق .
- ١٧ -- السابق ٤ .
- ١٨ -- السابق .
- ١٩ -- السابق ٦ .

- ٢٠ - السابق ٥ .
- ٢١ - السابق ٧ .
- ٢٢ - العيون الغامزة ٢٣٧ .
- ٢٣ - السابق ٢٣٨ - ٢٣٩ .
- ٢٤ - الأخفش ٣ - ٤ وانظر أيضا : قدامة بن جعفر : نقد الشعر
٦٩ - ٧٠ ، والتنوخي ٥٨ وابن رشيقي : العمدة ١/١٥٣ .
- ٢٥ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٦٤ .
- ٢٦ - السابق ٧٠ .
- ٢٧ - السابق ٦٩ .
- ٢٨ - السابق ٩٠ .
- ٢٩ - الهمامي : العيون الغامزة ٢٣٨ .
- ٣٠ - الزهاوي : الكلم المنظوم ١٧١ .
- ٣١ - ديوان بدر شاكر السياب ٤١٤ .
- ٣٢ - عيار الشعر ١٧ (يوفى ابن طباطبا سنة ٣٢٢ هـ وقدامة سنه
٣٣٧ هـ)
- ٣٣ - السابق ١٩ .
- ٣٤ - أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ٦٠ .
- ٣٦ - أبو العلاء المعري : رسالة الغفران ٢٥٠ .
- ٣٧ - الصاحبى ٤٦٥ .
- ٣٨ - العمدة ١/١١٩ .
- ٣٩ - منهاج البلغاء ٨٩ .
- ٤٠ - جوامع الشعر ١٧٢ .
- ٤١ - السابق ١٧١ .
- ٤٢ - ابن خلدون : المقدمة ٥٧٣ .
- ٤٣ - اعجاز القرآن ٥٤ .
- ٤٤ - الصاحبى ٤٦٥ .
- ٤٥ - اعجاز القرآن ٥٤ .
- ٤٦ - رمضان عبد التواب : فصول فى فقه اللغة ١٦٣ .

- ٤٧ - انظر عن ذلك : السيد ابراهيم محمد : الضرورة الشعرية دراسة
أسلوبية ٣٥ .
- ٤٨ - السابق (نقلا عن المنضب للمبرد ٧١/٣)
- ٤٩ - ابن جنى : الحصائص ٣/٣٠٣ .
- ٥٠ - السابق ٦١ .
- ٥١ - ضرائر الشعر ١٣ .
- ٥٢ - الحصائص ٣/٣٩٢
- ٥٣ - السيد ابراهيم محمد : الضرورة الشعرية ٣١ (نقلا عن المنضب
للمبرد ٣/٣٥٤ .
- ٥٤ - السابق ٣٤ .
- ٥٥ - السابق ٣٦ (نقلا عن الأصول لابن السراج ٢/٦٩٣ - ٦٩٤ .
- ٥٦ - التنوخي ١٢٤ .
- ٥٧ - ابن عميد ربه : العقد الفريد (سبعة) ٥/٥٠٦ ، ابن السراج :
المعيار (خمسة) ١٠٧ ، الأخفش : القوافي (أربعة) ٤١ ،
أبو يعلى التنوخي القوافي (سبعة) ١١٧ ، قدامة بن جعفر :
نقد الشعر (أربعة) ١٨١ .
- ٥٨ - للاستزادة فيها انظر المراجع المذكورة في هامش ٥٧
- ٥٩ - ابن رشيق : العمدة ١/١٧٨ .
- ٦٠ - الديوان : ١٩٦ .
- ٦١ - ابن رشيق : العمدة ١/١٨ .
- ٦٢ - الديوان ٤٣ .
- ٦٣ - انظر ديوان امرئ القيس ١٩٥ .
- ٦٤ - العمدة ١/١٧٩
- ٦٥ - السابق .
- ٦٦ - انظر ابن رشيق : العمدة ١/١٨٢ و ابراهيم أنيس : موسيقى
الشعر ٢٨٨ .
- ٦٧ - ابن رشيق : العمدة ١/١٨٣ .
- ٦٨ - ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ٢٨١ وانظر ابن رشيق :
العمدة ١/١٨٠ .

- ٦٩ - العمدة ١/١٨١ .
- ٧٠ - العيون الغامزة ١٨٧ .
- ٧١ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٢٧ .
- ٧٢ - العيون الغامزة ١٨٨ .
- ٧٣ - ابن رشيقي : العمدة ١/١٧٦ .
- ٧٤ - غورو نبادم : دراسات في الأدب العربي ٢١٤ وقارن : ابراهيم أنيس موسيقى الشعر ٢٢٣ .
- ٧٥ - ابن خلدون : المقدمة ٥٨٦ .
- ٧٦ - البيت في اوشح غير البيت في سائر الشعر ، اذ ان بيت الموشح اصطلاح فني يعنى المقطوعة المكونة من عدد من الأسطر تأتي بعد ما يسمى بالقل . انظر عن ذلك المراجع الموضحة في عايشي ٧٤ - ٧٥ .
- ٧٧ - العمدة ١/١٨٠ .
- ٧٨ - موسيقى الشعر ٢٨٦ .
- ٧٩ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٣١ وقارن ابن عبد ربه : العقد الفريد ٥٠٧/٥ - ٥٠٨ .
- ٨٠ - العمدة ١/١٣٤ .
- ٨١ - الأخفش ٤٥ .
- ٨٢ - السابق ٥١ .
- ٨٣ - قواعد الشعر ٥٩ .
- ٨٤ - الصناعتين ١٧٠ .
- ٨٥ - ابن رشيقي : العمدة ١/١٦٦ و ٢/٢٦٩ .
- ٨٦ - نقد الشعر ١٧٢ .
- ٨٧ - الوساطة ١ .
- ٨٨ - الشعر والشعراء ٣١ .
- ٨٩ - العمدة ١/١٦٦ .
- ٩٠ - الأخفش ٤٣ .
- ٩١ - السابق ٤٨ .
- ٩٢ - جوامع الشعر ١٧٢ .

- ٩٣ - العفد ٥/٥٠٦ ،
- ٩٤ - الأخفش ١ - ٢ ،
- ٩٥ - الموشح ٢٢ ،
- ٩٦ - الزركلي : الأعلام ٥/٥ ،
- ٩٧ - الألفس ٤٧ ، أبو يعلى المصوى : القوافى ١١٩ ، ١٢ ،
- ٩٨ - اعجاز القرآن ٥٦ ،
- ٩٩ - اللزوميات ١/٤٧ ،
- ١٠٠ - الأخفش ٤٨ ،
- ١٠١ - الكامل ٣/٨١٠ ،
- ١٠٢ - الأخفش ٤٤ ، ٤٦ ، ٥١ وعن البيتين انظر أيضا : أبو يعلى :
القوافى ١٢٠ ،
- ١٠٣ - السباق ٤٥ ، والموشح للمرزاباني ١٩ ،
- ١٠٤ - الأخفش ٥٠ والموشح للمرزاباني ١٨ وقال فيلها (وأنشد أبو
عبدة لامرأة من حنعم عشقت رجلا من عقيل) ،
- ١٠٥ - الموشح ٢٠ ،
- ١٠٦ - انظر المبرد : الكامل ٣/٨١٠ وابن قتيبة : أدب الكاتب ٥٢١
والدماميني : العيون الغامرة ٢٤٥ ،
- ١٠٧ - الأخفش ٥٠ والمرزاباني : الموشح ٣٣ (مع اختلاف في بعض
كلمات الحشو) ،
- ١٠٨ - ابن السراج : المعيار في أوزان الأشعار ١٠٩ ، وقارن التنوخي
١٢١ ،
- ١٠٩ - التنوخي ١٢٢ وانظر ابن قتيبة : أدب الكاتب وجاء الشطر الثاني
فيه (كأن تحت درعها المنقذ) ، وانظر ابن عبد ربه : العقد
الفريد ٥/٥٠٧ ،
- ١١٠ - الأخفش ٥٢ ، والتنوخي ١٢٣ وابن قتيبة : أدب الكاتب ٥٢٢
والمرزاباني : الموشح ١٩ ،
- ١١١ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٣١ وأدب الكاتب ٥٢٢ وانظر
القيرواني : ضرائر الشعر ٨١ ،
- ١١٢ - الأخفش ٤٩ ابن قتيبة : أدب الكاتب ٥٢٣ ، ابن رشسيق :
العمدة ١/١٦٦ التنوخي ١٢١ ، ابن السراج : المعيار في أوزان

الأشعار ١٠٩ (وفيه نسبهما لحراش بن هزيم) والمرزبانى
الموشح ١٨ (وفيه هما لجواش ابن هويم عن أبى عبيدة) .

- ١١٣ - المرزبانى : الموشح ١٩ والمنوخى ١٢١ .
- ١١٤ - النيوخى ١٢١ .
- ١١٥ - ابن قتيبة : أدب الكاتب ٥٢٢ .
- ١١٦ - الأخفش ٤٣ .
- ١١٧ - المعرى : للزوميات ٢٢ .
- ١١٨ - السابق ٤٨ .
- ١١٩ - ابن قتيبة : أدب الكاتب ٥٢٣ .
- ١٢٠ - السابق .
- ١٢١ - السابق ٥٢٤ .
- ١٢٢ - الدمامينى : العيون الغامزة ٢٤٥ .
- ١٢٣ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٤٩٨ .
- ١٢٤ - السابق ٤٩٧ .
- ١٢٥ - التنوخى ٧٨ .
- ١٢٦ - الأخفش ٤٧ .
- ١٢٧ - الصناعتين ١٧٠ .
- ١٢٨ - العمدة ٢٦٩/٢ .
- ١٢٩ - الحصائص ٣٢٣/١ .
- ١٣٠ - السابق ٣٢٩ .
- ١٣١ - السابق ٣٠٣/٣ .
- ١٣٢ - السابق ١٨٨ .
- ١٣٣ - السابق ٣٢٣/١ .
- ١٣٤ - السابق ٢٨٢/٣ وابن قتيبة . الشعر والشعراء ١٨ والمرزبانى :
الموشح ٢٢٨ .
- ١٣٥ - ابن جنى : الحصائص ٢٨٢/٣ .
- ١٣٧ - ابن جنى : الحصائص ٢٥٥/٢ .
- ١٣٨ - السابق ٢٥٨ .

- ١٣٦ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر ١٧٩ .
- ١٣٩ - الأمامى : الموازنة ٤٢ .
- ١٤٠ - ابن فارس : الصحابي ٤٦٨ .
- ١٤١ - السابق ٤٦٩ .
- ١٤٢ - المبسود : الكامل ٣٢٣/١ .
- ١٤٣ - الباقلانى : اعجاز القرآن ١١٧ .
- ١٤٤ - السابق ١١٦ .
- ١٤٥ - عن ابن الرومى انظر ابن رسيق : العمدة ١٦٠/١ .
- ١٤٦ - بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ١١٣/٢ .
- ١٤٧ - هذا رأى ذهب اليه بروكلمان وجاراه فبه هنرى فارمر . انظر للأخير : تاريخ الموسيقى العربية ٥٩ .
- ١٤٨ - السابق ٧٠ .
- ١٤٩ - السابق ١٠١ .
- ١٥٠ - للاستزادة من ذلك انظر السابق ٦٠ - ٦١ .
- ١٥١ - محمد عونى عبد الرزوف : القافية والأصوات اللغوية ١٥ .
- ١٥٢ - ابن جنى : الخصائص ٣٢٨/١ .

ملحق
آراء العواد العروضية
دراسة ونقد

آراء العواد العروضية

دراسة ونقد

كتب المرحوم الأديب الشاعر محمد حسين عواد كتابا في العروض أسماه «الطريق الى موسيقى الشعر الخارجية» (١) بث في ثناياه كثيرا من آرائه في قضية الوزن في الشعر ، وقدم فيه رموزا ومصطلحات جديدة كان هدفه منها التبسيط والتجديد (٢) . وأبدى فيه مقترحات حول الأوزان ، وأجرى بعض التعديلات في بعض منها . وسنتناولها بالدراسة والنقد ليس فقط لأهميتها كأراء في العروض وإنما لصدورها من شاعر ذي تجربة عريقة ومديدة ، وكان النداء للتجديد والتطوير له أسلوبا ومنهج حياة . ولا بد أن تساعد آراؤه هذه على التعرف على مفهومه للشعر ، وعلى مدى استفادته من رحلته الشعرية الطويلة .

ولعل أكبر مشكلة في الكتاب أن صاحبه لم يفصل في قضايا العروض التفصيل كله ، ولم يوجز الايجاز كله ، وقال انه قصد الى تبسيط علم العروض الا أنه لم يبسط التبسيط كله ، ولم يلتزم الالتزام العلمى كله . أى أنه وبشكل قاطع وواضح - لم يحدد لنفسه منهجا يسلكه في كتابه .

ولعل المؤلف لم يكتب كتابه هذا دفعة واحدة بل كتبه

على أجزاء وفي أوقات متفرقة ربما متباعدة مما جعل منهجه في الكتابة يختلف بين جزء وجزء آخر *

ومن مظاهر تبسيطه لعلم العروض أنه لا يذكر أنواع الأعراب والأضرب التي ترد عليها بحور الشعر ، وهذا لا يمكن اعتباره تبسيطا لعلم العروض وإنما هو اختصار منخل لا يفى بفرض البحث أو الدراسة *

أسباب تأليفه للمكتاب :

من الواضح من مقدمة الكتاب أن العواد قد أخذ على عاتقه القيام بهذه المهمة بسبب « فيضان حركة الشعر الحر في البلاد العربية كلها » (٣) مما جعل كثيرا من الأدعياء يقحمون أنفسهم في ميدان الشعر « بنماذج مشابهة للشعر في الشكل العام ولكنها جوفاء ليس فيها روح الشعر ولا طبيعته » (٤) ، وهذا ما جعل المحافظين ي غضبون للشعر ويقلعون على مصيره *

ولذلك فإن العواد يكتب كتابه هذا لفئات يحددها كالتالي (٥) :

- ١ - الشعراء *
- ٢ - ممارسو الشعر هواية لا احترافا *
- ٣ - المتابعون للحركات الجديدة في الآداب *
- ٤ - المثقفون عن طريق الاطلاع والقراءة الحرة *
- ٥ - الأساتذة الجامعيون *
- ٦ - الطلاب الجامعيون *
- ٧ - المهتمون بالشئون الأكاديمية خارج الجامعات *
- ٨ - مؤرخو العلوم والآداب *

وتحديده لهذه الفئات من القراء يجعل كتابه كتابا عاما
لايخص به فئة دون أخرى * فهو اذن كتاب فى علم العروض *
ومن الواجب علينا أن ننظر اليه على هذا الأساس وهذا ما
يجعل التبسيط فيه منهجا لاسيما اذا كان فى التبسيط اخلاص
بقواعد العلم وأصوله *

ولكن العواد يشير فى موطن آخر من الكتاب الى سبب
فنى فى تأليفه للكتاب * وذلك حينما أشار الى أن « الذين
خلفوا الخليل فى البحث فى هذا العلم - علم العروض -
كانوا يتناولونه على أنه نوع من فروع علم اللغة فحسب ،
ولم تتقدم بهم ملكاتهم الفنية خطوة واحدة خارج نطاق
اللغة والحرف » (٦) *

وان صدق هذا القول فى حق بعض العروضيين فانه
لا يصدق أبدا فى حق آخرين ممن تناولوا قضية الشعر
وموسيقاه « كابن سينا » وابن رشد والفارابى ، متأثرين
بآراء « ارسطو » فى هذا المجال ، ولا يسرى هذا القول على
« عبد القاهر الجرجانى » ولا على « أبى الحسن حازم
القرطاجنى » ولا على المؤلفين المحدثين مثل « مصطفى جمال
وابراهيم أنيس » * وهم جمعا قد ناقشوا قضية اللغة عامة
والشعر خاصة مربوطة لا بالوزن فقط وانما بالايقاع ودور
الأسلوب الشعرى فيه ، ويكفى أن تقرأ رأى « الجرجانى »
فى ذلك ونظرية (النظم) عنده (٧) أو مفهوم الشعر عند
« القرطاجنى » (٨) *

ويحدد العواد مقصده من موسيقى الشعر الخارجية
فيقول : « وللشعر نوعان من الموسيقى ، نوع داخلى يحس به
الشاعر الموهوب - داخل أعماقه ويسمى الموسيقى الداخلية *
ونوع خارجى تحققه الكلمات والأداء التعبيرية العام ،

وتحدده الأوزان والقوافي * وهذا النوع الأخير هو الذى يتناوله علم العروض « (٩) * ولا يفوته أن يشير الى وجود طبيعتين مختلفتين لكل من الشعر والعروض * « فطبيعة الشعر تتصل بالروح والنفس وما فيها من أفكار ومشاعر وخلجات وهذه أشياء داخلية * أما طبيعة العروض فتتصل بالعمليات الفنية الخارجية التى تباشر قوالب الشعر ، وليس الشعر ذاته ، وهذه العمليات هى أساليب لنظم الشعر» (١٠) *

وما يقوله « العواد » هنا ان هو الا اعادة لما سبق أن قاله « حازم القرطاجنى » بشكل أوضح وأدق * اذ حدد الشعر بأنه « كلام مخيل وموزون ، مختص فى لسان العرب بزيادة التقفية الى ذلك والثئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة * لا يشترط فيها بما هى شعر - غير التخيل » (١١) * والكلام المخيل والتخيل هو ما كان « العواد » يقصده عندما أبهم فكرته حول طبيعة الشعر واتصالها بالروح والنفس وما فيها من أفكار ومشاعر دون تحديد منه للمعنى المقصود *

والتخيل عند « القرطاجنى » يعنى « اعتماد الصناعة الشعرية على تخيل الأشياء التى يعبر عنها بالأقاويل وباقامة صورها فى الذهن بحس المحاكاة » (١٢) *

والتخيل فى الشعر عند « القرطاجنى » يقع من أربعة انحاء : من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ومن جهة النظم والوزن « (١٣) * وهذا هو ما قصده «العواد» فى تعريفه لموسيقى الشعر الخارجية وتحديدها بأشياء أربعة هى الكلمات والتعبير الشعرى العام والأوزان والقوافي ، غير أن العواد أهمل جهة المعنى ، وهذا أهمال قعد به عن بلوغ حد « القرطاجنى » *

النظم والشعر :

يؤكد « العواد » أن النظم — ويقصد به الوزن العروضي — ليس شرطاً لا يكون الشعر إلا به فيقول : « ليس باللازم أن لا يكون الشعر إلا منظوماً » (١٤) . ولكنه بين في موضع آخر أن الشعر الذي لا يقوم على وزن عروضي هو الشعر المنشور ، وهو يختلف عن الحر في أن الحر يقوم على التفعيلة الخليلية (١٥) ، ولذا فإن « الخليل » هو مبتكر الأساس الذي يقوم على بناء الشعر الحر (١٦) . فالشعر الحر اذن تجديد لا ابتداء ، وكذلك المنشور (١٧) .

والشعر الحديث عنده — ولا بد أنه يقصد به الشعر الحر لا المنشور — موزون متشبي (١٨) . ويفسر الوزن بأنه تأسيس العمل الشعري على التفعيلة أما القافية هنا فإن معناها كما يعده « العواد » :

« تلك القافية الرشيقة التي يترك اختيارها للمعنى وللجرس الموسيقى الخارجى وللانسجام العام مع هيكل ما قبلها وما بعدها من التوافى انسجاماً موسيقياً لالفظياً (١٩) » . وما أشبه شرحه لمفهوم القافية (الروى) يقول « الفارابى » حول نهايات الأبيات وعناية العرب بها وتحديده لشروطها ومن بين هذه الشروط يقول : « أن تكون ألفاظها فى كل وزن مرتبة ترتيباً محدوداً ، وأن تكون نهايات محدودة ، اما بحروف بأعيانها أو بحروف متساوية فى زمان النطق بها ، وأن تكون ألفاظها كالمحاكية للأمر الذى فيه القول » (٢٠) .

محاولة التجديد :

يذكر « العواد » أن هناك محاولة سابقة له لوضع أشكال هندسية ترمز للتفاعيل ، وقد وضع تلك الأشكال فى كتابه ،

الا أنه اعترض عليها لأنها «لا تحمل دلالات علمية أو فنية تفتح أمام الطالب آفاق التفكير والمفارقة والاستدلال الذاتى السريع على ما أريد لها أن تدل عليه» (٢١) .

ويحاول «العواد» وضع رموز من عنده لتفاعيل الأوزان العروضية . ويقرر أن عدد التفاعيل ثمان ، فيدمج (مستفعلن) مع (مستفعلن) و (فاع لاتن) مع (فاعلاتن) (٢٢) ويجعل الجملة التالية بديلاً لتلك التفاعيل :

«بجانبنا تاجسر رؤوف متسامح مستخدم عامسات مكفوفات مهازيل» .

وكل كلمة من الكلمات هذه تقابل تفعيلة من التفعيلات التالية حسب تطابق ورودها فى الجملة :

«مفاعلتن ، فاعلن ، فعولن ، متفاعلن ، مستفعلن ، فاعلاتن ، مفعولات ، مفاعيلن» .




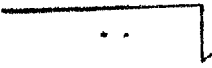
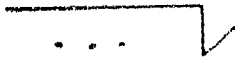

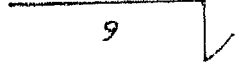
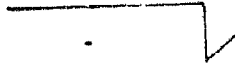
ولا بد من أن نقول مثال «العواد» بتنوين كل كلمة فى المثال ما عدا كلمة (مكفوفات) فان تنوينها يدخل عليها التذييل وهو علة لاتدخل على (مفعولات) لأنها تنتهى بوتر مفروق وهذا أحد المآخذ على جملته هذه ، هذا الى كونها مجرد تمثيل للوزن التفعيلي لا أكثر ولعل المنظومات التقليدية حول العروض وأوزانها أقرب الى ذهن الحفاظ من هذه الجملة ، ان كان القصد تسهيل عملية الحفظ على الطالب .

ولقد ذكر العواد مقارنة بين جملته هذه وبين التفاعيل التى تمثلها الجملة فقال : «خذ مثلاً كلمة (بجانبنا) ووازنها بكلمة مفاعلتن تجد الوزن واحداً حرفاً بحرف وحركة بحركة وسكوناً بسكون وصوتاً بصوت ، الا أن الأولى لفظة معبرة والثانية لفظة خرساء» (٢٣) ولكن هذه المقارنة لم تلغ التفاعيل من أذهاننا بل انها أكدتها إذ ان جمود مفاعلتن هو

ما يجعل حفظها ثابتا في الذهن ولا مجال لخيال المرء للتغيير فيها فتكون صفة ثابتة للوزن بمقاطعته المختلفة ، بينما (بجانبنا) ذات مدلول معين قد يختلف على الذهن ساعة التذكر كاختلاف ألفاظ الرواية على الرواة ، وهي بعد مكونة من حرف جر واسم مضاف اليه . وما أولى مفاعلتين بأخذ مكانها، لاسيما وأن ذلك لا يعدو أن يكون تغييرا شكليا لا يمس جوهر قضية الوزن ولا مدلوله .

ولا يكتفى «العواد» بتلك الجملة بل يتبعها بابتكار آخر دون اشارة الى مصير الفكرة السابقة ، وهل أقلع عنها أم أنه يقدم لنا بدائل لطرائق «الخليل» لنختار منها .

وابتكاره هذا هو رموز هندسية للمفاعيل صورها كالتالي :

مفاعلتين	
فاعلن	
فعولن	
متفاعلان	
سستفعلن	
فاعلاتن	
مفعلات	
مفاعيلن	

وقد شرح أسباب اختياره لهذه الأشكال موضحاً أن الدائرة ترمز لرقم خمسة أى التفعيلة الخماسية وأن رقم سبعة للتفاعيل السباعية ثم ميز بين تفعيلة وأخرى بما لحقه بهذين الأساسين من رموز كالخطوط والنقط . وعلل صنيعه هذا بعلمتين :

أولاً :

تصوير التفعيلة بصورة تتجلى للعين تجلياً مميزاً ، فتأخذ مكانها فى الذهن واضحاً ، وبعبارة أخرى هو تصوير نظرى يراد منه خدمة التصور الفكرى .

ثانياً :

نقل هذا العلم للمرة الأولى فى تاريخه — من علم يؤخذ بالمشاهدة والحفظ الى علم يؤخذ أيضاً بمساعدة المشاهدة والكتابة والرسم والاشارة اليدوية القصيرة والتشكيل الهندسى ، وبهذا يعطينا عطاء مزدوجاً يجمع الفائدة واللذة الفعلية (٢٤) .

وهذا قول ملأه «العواد» بحسن النية وجلال القصد ، وأظهر فيه حذراً شديداً وتواضعاً بقدر ماملأه فخامة وشاعرية فهو للجمع بين التصوير النظرى والتصوير الفكرى ، وهو جمع بين الفائدة واللذة العقلية ولكنه لايلغى المشاهدة والحفظ وإنما يساعدهما على أخذ هذا العلم . فهو أذن ابتكار له دور المساعدة وليس له أن يتخطى أو يتجاوز وظيفة التفعيلة . وهو أخيراً عمل شكلى ليس الا . وقد يحجب الى الطالب دراسة العروض ولكن الطالب يجد نفسه مضطراً لحفظ التفاعيل كما وضعها الخليل لكى يفهم رموز «العواد» ، فالتفاعيل أصبحت هى مفاتيح هذه الرموز . وليس لهذه

الأشور أى معنى لو نحن أغفلنا تلك التفاعيل ولم نجعلها شرحاً لها وتفسيراً لمغاليقها ، ثم آليست هذه الرموز خرساء لا تنطق بمعنى ؟ وهذا عين اعتراض «العواد» على التفاعيل فكيف به مالت نفسه لرمز أخرس بعهد أن عفت عن تفهيلة خرساء .

واضافة الى هذه الرموز يقدم «العواد» آراء حول البدائل للتفهيلىة تدور حول استخدام نظام المقطع .

ونظام المقطع فى أصله نظام غربى يقوم على أساس المقطع الصوتى وهو (عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة) (٢٥) ومقاطع اللغة العربية ثلاثة أنواع ذكرها الدكتور «ابراهيم أنيس» وهى كالتالى :

١ - مقطع قصير وهو صوت ساكن + حركة قصيرة
مثل ك .

٢ - مقطع متوسط وهو صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن ، مثل = كم .

أو : صوت ساكن + حركة طويلة (حرف مد) مثل : كا .

٣ - مقطع طويل هو . صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن مثل نار .

أو صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكنان مثل بحر .

وأخذ بنظام المقطع المستشرقون عندما بدأوا يبحثون فى الشعر - العربى وعدوه من الشعر الكمى (وحللوا الأبيات الى مقاطع بدلا من تحليلها الى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب . وقد بدأ هذه المحاولة المستشرق «اوالد

«Ewald» وتبعه فيها معظم المستشرقين من أمثال «رايت»
«Wright» وذلك ما يشبهه الدكتور «أنيس» (١٦) .

ويعرض «العواد» فكرة المقاطع وكأنها فكرة جديدة من أفكاره ، فهو يقدم بين يدي فكرته هذه قائلا : انه حاول أن يختصر مقاييس «الخليل» من أربعة عشر مقياسا الى ثلاثة مقاييس ، ويقول انه فكر ان يسميها (المقاطع الصوتية الثابتة) (٢٧) . وهو ان كان يريد نظام المقطع ، وأنه شيء من أفكاره فهذا أمر لا سبيل الى تصديقه فقد سبقه من العرب الدكتور «ابراهيم أنيس» الذي عرض نظام المقطع عرضا وافيا في كتابه موسيقى الشعر ، وقد صدرت الطبعة الثالثة منه عام ١٩٦٥ م أى قبل صدور كتاب «العواد» بأحد عشر عاما . و «العواد» على علم بكتاب «أنيس» وقد اقتبس منه في صدر كتابه (٢٨) وذلك في ترجمته «للخليل بن أحمد» كما أن المحاولة كانت من المستشرقين أصلا وقد أشرنا الى قول «أنيس» فى ذلك وتقدم المستشرق «أوالد» ومن بعده «رايت» فى استخدام نظام المقطع بدلا من التفعيلة . وقد صدرت محاولة «رايت» عام ١٨٥٢ م .

أما ان كان «العواد» يقصد بما حاوله من وضع مثال أو اقتراح نهج لمعرفة نظام المقطع فهذا أمر لا يرقى الى مسمى الابتكار .

وقد وضع «المراد» كلمة (رسالات) (٢٩) لتدل - كمثال - على المقاطع الثلاثة بحيث تكون الراء مقطعا قصيرا و (سا) مقطعا وسطا ، وتكون (لات) مقطعا طويلا . ولكن مثاله هذا قصر به دون حصر كافة أحوال المقاطع اذ ان للمتوسط حاليين كما أن للطويل حاليين أيضا - كما هو موضح

أعلاه - أما كلمة (رسالات) ففيها مثال واحد لكل مقطع فقط .

ولم يقف «العواد» عند مثاله هذا بل قدم لنا مثالا بديلا هو كلمة (بلاياد) الأوروبية لأنه - كما قال - لا يوجد في العربية كلمة تنتهى بحرف ساكن الا فى حالات معينة تبعا للاعراب وهذا قد يربك طالب العروض اذا مانون الكلمة فيختلف الوزن . أما فى الكلمات الأجنبية فالتسكين حتمى وهذا يجنب الطالب الزلل (٣٠) .

وعلى الرغم من هاتين المحاولتين فان العواد لم يقنع بعد ، فهو يقدم أمثلة بحروف لاتينية عن المقاطع ، وكل همه هو السكون وكيف يبصر الطالب به ، ولو اكتفى بأن قال لقارئ كتابه عن السكون لكان أجدى .

ولقد اهتدى أخيرا الى كلمة عربية مثل بها عن المقاطع وهى كلمة (ألوفين) ويقول انها جمع (الوف) بفتح الهمزة وضم اللام . ولكنه يقع هنا فى خطأ لغوى فليس ذلك جمع هذه الكلمة وانما جمعها هو (الائف) أو (الف) بضم الهمزة واللام - وذلك اذا عرفت - (٣١) .

وما كلمة (ألوفين) الا صورة مكررة من كلمة (رسالات) ويقال فيها ما قيل عن سابقتها من قصورها عن شمول كافة أحوال المقاطع .

بين التبسيط والخطأ :

لقد كان من أسباب اقدام «العواد» على هذه المحاولة هو رغبته فى تقريب علم العروض الى الناس ، ومن ثم فهو يميل الى تبسيط قواعد هذا العلم واسبغ روح العصر عليها باعطائها مسميات حديثة وتصويرها بأشكال هندسية .

والتبسيط أوقعه في أخطاء لم يتنبه اليها وربما كان
مرددا التسرع الى الأخذ بالفكرة قبل دراستها وتمحيصها
ومن هذه الأخطاء محاولته تعديل تفاعيل بحر المنسرح
من :

مستفعلن مفعولات مستفعلن

مستفعلن مفعولات مستفعلن

الى :

مستفعلن فاعلن مفاعلتن

مستفعلن فاعلن مفاعلتن

قاصدا بذلك التبسيط .

وانه لمن اليسير معرفة سبب وقوع «العواد» في هذا
الخطأ . ومن أنه كان بسبب التسرع الى الحكم واصطياد الفكرة
لحظة لعانها في الذهن قبل دراستها واختبارها . وذلك أن
خطأه كان نتيجة لخطأ سابق افترضه هو نفسه عندما استشهد
ببيت على بحر المنسرح ثم قطع البيت ففلس في تقطيعه فبنى
حكما على تقطيع خاطيء راليك البيت :

نجهل، نفع الدنيا فندفعه

وقد نرى ضرها فنجتلبه

وقطعه العواد كالتالى (٣٢) :

مستفعلن	تجهل نفع
فاعلات	نفع الدنيا ف
مفتعلن	ندفعه
مستفعلن	وقد نرى
فاعلات	ضرها ف
مفتعل	نجتلبه

ولو ترجمنا هذه التفعيلات الى تلك التفعيلات التي اقترحها «العواد» لتطابقت مع بعضها البعض وهذا في ظني ما جعل «السواد» يخطيء دون أن يدرك أنه قد بنى من الخطأ حكما - فهو قد أخطأ أصلا في تقطيعه للتفعيلة الثانية في البيت اذ جعلها (فاعلات) بينما هي (مفعولات) وتقطيع البيت الصحيح هو كالتالي :

مستفعلن (مفتعلن)	نجهل نف
مفعولات	ع الدنيا فـ
مستفعلن (مفتعلن)	ندفعه
مستفعلن (مفاعلن)	وقد نرى
مفعولات (فاعلات)	ضرها فـ
مستفعلن (مفتعلن)	نجتلبه

فالتفعيلة الثانية في البيت صحيحة ، وأما الآخر فقد دخلهن زحاف - والثانية هي التي تبطل اقتراح «العواد» من مثاله نفسه - وغير ذلك نجد الدماميني يقول عن المنسرح : (ويدخل هذا البحر من الزحاف الحبن والطى والحبل) (٣٣) - ومثل لكل واحد منها بمثال فيبيت الحبن :

منازل عفاهن بذى الأرا

ك كل وابل مسيل هطل

وهذا لايجرى عليه قول «العواد» ، ولكنه يصدق في حالة الطى ،

ومثال الدماميني عليه قول «مالك بن عجلان» :

ان سميرا أرى عشيرته

قد حدبوا دونه وقد أنفوا

والزحاف الثالث وهو الخبل لايتطابق مع تفاعيل
«العواد» ومثاله عند الدماميني :

وبلد متشابه سمته

قطعه رجل على جملة

وقد ذكر الدماميني ان الخبل فى المنسرح قبيح (٣٤) .

وعن المنسرح قال الدكتور «ابراهيم أنيس» (ان أكثر
مايجيء هنا البحر على الوزن الآتى :

• مستفعلن مفعولات سستعان (مفتعلن) (٣٥) .

ورد على العروضيين افتراضهم أن (مستعلن) كانت فى
الأصل (مستفعلن) لعدم ورود شعر صحيح النسبة تنتهى
أشطره فى البحر المنسرح بوزن هذه التفعيلة .

ومقياس «أنيس» هذا لايتفق مع مقياس «العواد»
المقترح ، وقد أورد «أنيس» أمثلة على وزن المنسرح منها قول
«محمود شنيمة» :

من مسعدى ان أكن على سفر

ومن يفى لى بالوعد ان أعد

التبست أيامى على فلا

أفرق بين السبت والأحد

وهذه أبيات لايمكن مطابقتها على تفاعيل «العواد» .
ولم يقدم العواد لنا مناقشة حول فكرته هذه واكتفى
بأن قال انها لفظة للتجديد والتطوير ، مع أنه قدم أمثلة على
بحر المنسرح لايمكن تقطيعها على ميزانه هذا ، ومنها (٣٦)
قول «عبد الله بن قيس الرقيبات» :

خليفة الله فوق منبره

جفت بذاك الأقلام والكتب

وقول «شكيب أرسلان» في وصف وادي نهر الأردن :
أحسن ما فيه يسرح النظر
واد بحيث الأردن ينفجر

ووقع «العواد» في خطأ مشابه لما ذكرنا وذلك في بحر
المقتضب حيث جعل تفاعيله كالتالي :

فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن

بدلاً من :

مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن

وهذا البحر يدخله من الزحاف الخين والطي في مفعولات،
وكذلك يدخل مستفعلن الطي وجوبا (٣٧) * فيأتي هذا
الوزن اذن على شكلين هما :

١ - فعولات مفتعلن (مكررة) وفي هذه الحالة لا يتطابق
الوزن مع وزن «العواد» *

٢ - مفعلات مفتعلن (مكررة) وفيها يحدث التطابق *
ولكنه - كما ترى - في حالة واحدة فقط *

وليس الزحاف بملزم للشاعر اتباعه * ولذلك فرغبة
«العواد» في التطوير هنا غير واردة في الشعر وفي أوزانه
كما أقرها العروضيون والشعراء ولعل خطأ هذه المرة قد
حدث من قلة ما بين يديه من نماذج على وزن المقتضب * وهذا
الوزن مثله مثل المضارع شكوك في وجوده في الشعر ، وقد
استبعدهما «الأخفش» من بحور الشعر وأنكر وجودهما في
شعر العرب ، وقال انه لم يسمع من العرب شيء من ذلك *
ولكن «الداميني» رد عليه بنقل «الخليل» ونقل عن
«الزجاج» أنه قال : (هما قليلان حتى انه لا يوجد منهما

قصيدة لعربي ، وانما يروى سن كل واحد منهما البيت والبيتان ، ولا ينسب بيت منهما الى شاعر من العرب ولا يوجد في أشعار القبائل (٣٨) * وهذا القول من «الزجاج» تأكيد لانكار «الأخفش» لهذين البحريين مادام أنه لم ينسب الى شاعر من العرب بيت واحد منهما ، ولا يوجد على وزنهما شعر للقبائل *

وقد جرى الدكتور «أنيس» «الأخفش» فلم يتطرق لهذين البحريين في كتابه وقال عنهما (ونحن اذا أخرجنا من بحور «الخليل» هذين البحريين اللذين سماهما المضارع والمقتضب لأنهما نادران ، أو بعبارة أصح لا وجود لهما في الأوزان الشعرية كما قرر «الأخفش» ، بقي أمامنا من أوزان «الخليل» ثلاثة عشر بحرا) (٣٩) *

وكان حريا «بالعواد» أن يفضل هذين البحريين مادام التبسيط هدفه لاسيما وأن كاتبنا حديثا «كأبراهيم أنيس» قد أغفلهما ايماننا منه بقول «الأخفش» ، ولسنا نجد شاعرا أتى بعد «الأخفش» فكتب فيهما شعرا * فالتحدث في أمرهما ائقال على دارجى هذا العلم دون جدوى *

ومما يلحق هنا مما وقع فيه «العواد» من أخطاء بسبب حبه للتبسيط ما ذكره عن بحر المديد أنه يأتى على وجهين هما (٤٠) *

١ - فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (مكررة) *

٢ - فاعلاتن فاعلن فاعلن (مكررة) *

وهو بذلك يخالف ما قاله العروضيون الأوائل عن هذا البحر ، وليس هذا بذاته مطعنا على «العواد» ولكن المطعن عليه شرحه لرأيه هذا وعدم تبريره له ، لاسيما وأنه قد أتى

بمثال من الشعر يغير مقولته ، وهذا تناقض فى الرأى يدل
على التسرع فى الحكم .

فهو يقول ان الوزن الشائع دائما لهذا البحر هو هذه
الصورة :

فاعلاتن فاعلن فعلن (مكررة) .

ويأتى بمثال على ذلك بأبيات «عدى بن زيد العبادى»
التالية :

يالبينى أوقدى النارا ان من تهوين قد حارا
رب نار بت أحرسها تقضم الهندى والغارا
فوقها ظبى يؤججهما عاقد فى الخصر زنارا

وصورة « العواد » للبحر لا تنطبق على هذه الأبيات اذ
ان الضرب فى كل منها جاء على وزن (فعلن) بسكون العين
لا بتحريكها ، كما أن عروض البيت الأول جاءت على وزن
(فعلن) الساكنة العين أيضا لأنها مصرعة ولو حاولنا أن
نقول هذا ما قصده « العواد » ، بأن كان يريد وزن (فعلن)
الساكنة ، لواجهنا التناقض بما يلى فى هذه الأبيات من
أمثلة ، اذ أنه قد اتبعها بمثال من عند «ابى نواس» هو
قوله :

لا أذود الطير عن شجر قد بلوت المر من ثمره

وهى على وزن (فعلن) بتحريك العين ، وكذلك أورد
أبياتا له هو جاءت أعاريشها وأضربها على هذا الوزن وهى :

هذه الدنيا مزاحمة واطلاب الحق معضلها
غير أن الحق لو علمت أمتى ، والأمر يندلها
قوة بالاتحاد على كل من أضحى يطاولها

وقد ذكر «الدماميني» أن لهذا البحر ثلاثة أعاريض وستة أضرب شرحها في كتابه مفصلة (٤١) • الا أن كاتبين حديثين اختصرا هذه الأشكال العروضية لبحر المديد • فجعل «مصطفى جمال الدين» لهذا البحر شكلين هما (٤٢) :

١ - المحذوف المخبون • وتفعيلاته كالتالي :

فاعلاتن فاعلن فعلن (مكررة بتحريك العين) •

٢ - المحذوف المقطوع • وتفعيلاته :

فاعلاتن فاعلن فعلن (مكررة • بسكون العين) •

وقال ان البحر بتشكيلته الكاملة صعب المراس وتحاشاه أكثر الشعراء من القدامى والمحدثين •

أما «ابراهيم أنيس» فإنه يثبت لهذا البحر ثلاثة أشكال عروضية هي (٤٣) :

١ - فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (مكررة) •

مثل له بقول «أبي العتاهية» :

ان دارا نحن فيها لدار	ليس فيها لمقيم قرار
كم وكم حلها من أناس	ذهب الليل بهم والنهار
فهم الركب أصابوا مناخا	فاستراحوا ساعة ثم ساروا
وهم الأحباب كانوا ولكن	قدم العهد وشط المزار
عميت أخبارهم منذ تولوا	ليت شعري كيف هم حيث صار

٢ - فاعلاتن فاعلن فعلن (مكررة بتحريك العين) •

ومثل له بقول «طرزة بن العبد» :

أشجاك الربع أم قدمه أم رماد دارس حسسه

٣ - فاعلاتن فاعلن (مكررة بسكون العين) •

ومثل له بقول الشاعر :

طال تكذيبى وتصديقى لم أجد عهدا لمخلوق
وقد ذكر « العواد » بعضا من هذه الأوزان وخلط بين
اثنين منهما كما شاهدنا آنفا .

والتبسيط عند « العواد » يدعو للالتباس فى أمثلة
كثيرة كالتى ذكرنا ، مع ما لها من مثائل فى كتابه ليست
بالقليلة حتى ان المرأ ليشك أحيانا فى تمكن « العواد » من علم
العروض ، ويحدث منه ذلك فى البحر المتقارب أيضا . فهو
يقول عن هذا البحر انه يتكون من (فعولن) مكررة ثمانى
مرات مشطورة الى شطرين ، ويقول ان التفعيلة الرابعة
والثامنة تأتى على صورة (فعول) باسقاط النون وتسكين
اللام . وهو يقصد بذلك أحد أنواع أضرب المتقارب وهو
ماسماه العروضيون بالمقصور . ولكنه يخطىء عندما يمثل
لقوله هذا بيت من الشعر ، وهذا مثاله :

إذا ما ارتقيت رؤوس الجبال

فاياك والقمم العالية

وهذا المثال ليس من ذلك النوع الذى تحدث عنه
«العواد» فالتفعيلة الأخيرة فيه هى (فعو) وهى نوع آخر من
أضرب المتقارب هو المسمى (بالمحذوف) . . «والعواد» بذلك
يخلط بين شكلين من أشكال وزن هذا البحر .

ولهذا البحر عروضان وستة أضرب ذكرها «الدمامينى»
مفصلة (٤٤) غير أن بعض الكتاب المحدثين حاولوا اختصار
أشكال هذا البحر بناء على مدى شيوع هذه الأشكال فخرجوا
بثلاثة أضرب فقط هى الصحيح (فعولن) والمقصور (فعول)
بسكون اللام والمحذوف (فعو) (٤٥) وأهملوا الأبتى وهو

ساجاء على وزن (فل) بسكون اللام ومثاله قول الشاعر «أمية
ابن أبي عائذ» (٤٦) :

خليلى عوجا على رسم دار خلّت من سليمي ومن ميه
وكثيرا مايتعارض قوله مع أمثلته ، ومن ذلك ماقاله فى
بحر المجتث من أن نون فاعلاتن تسقط أحيانا وأعطى لذلك
مثالا هو :

إذا رأيت أمورا منها الفؤاد تفتت
فتش عليها تجدها من النساء تأتت
ونون فاعلاتن لم تسقط فى أى من التفعيلات الأربع
التي على وزنها فى هذه الأبيات ، وأعقب مثاله هذا بمثال
آخر هو :

يا أم طفلك نجم سيملاً البيت نورا
فكم هلال ضئيل قد صار بدرا منيرا

وحذف نون فاعلاتن هو أحد أنواع الزحاف وهو مايسمى
بالكف وهو حذف السابغ الساكن (٤٧) . ولا يمكن تصور
حدوثه فى تفعيلة تكون فى آخر الشطر أو فى آخر البيت إذ
أن المرء إذا هو قرأ بيتا مثل :

يا أم طفلك نجم سيملاً البيت نورا

فهو ينون ميم (نجم) وهذا هو الأسلوب الصحيح
لقراءتها ، وإذا لم يفعل فإنه يمنع من الصرف كلمة مصروفة
دون ضرورة لذلك . بل ان الشعر يوجب صرفها حينئذ حتى
ولو كانت ممنوعة من الصرف .

أما كلمة (نورا) فان المرء يطلقها بالمد وهو اثبات لنون
فاعلاتن . ولا وجه اذن لمقولة «العواد» هذه .

ولكن الكف يأتي اذا كانت التفعيلة فى الحشو مثل قول
«امرئ القيس» (٤٨) :

ألا رب يوم لك منهن صالح ولاسيما يوم بدارة جلجل
فالتفعيلة الثانية فى البيت جاءت مكفوفة وهذا ماجعل
البيت ثقيلًا على اللسان عند قراءته وذلك لقلة ورود زحاف
كهذا فى مثل هذا الوزن .

ومثل هذا القول يقال عن مشاله التالى فى بحر
المقتضب (٤٩) :

ماتزال رافعة بندها مواطننا
اذ قال ان التفعيلتين الثانية والرابعة جاءتا محذوفتى
النون . وهذا غير صحيح .

والحق أن العواد يقع كثيرا فى أخطاء جمة بين الكف
والاشباع وفى الكتاب أمثلة يطول حصرها حول ذلك ، فهو
أحيانا يشبع خاطئا (٥٠) مثل تقطيعه للبيت التالى :

وما أن وجد الناس من الأدواء كالحب

حيث قطعه كما يلى :

مفاعيلن	وما أن و
مفاعيلن	جد الناس
مفاعيلن	من الأدوا
مفاعيلن	ء كالحب

بينما التفعيلة الأولى مكفوفة فتصبح (مفاعيل)
وكما رأيت فيما سبق فانه يكف حين لا يكون هناك كف .
ومثلما وقع فى الخطأ فى أوزان البحور ، كذلك أخطأ

فى تحديد حالات التغير الذى يطرأ على التفعيلة بالزحاف
والعلل فحدده بأربع حالات هى (٥١) .

١ - حلول السكون محل الحركة

٢ - حلول الحركة محل السكون

٣ - نقصان حرف

٤ - زيادة حرف

وهذه الحالات ليست جميعها بصحيحة كما أنها غير
شاملة فما هو منها غير صحيح هو رقم (٢) اذ ان الساكن فى
التفعيلات لا يحرك أبدا ، وهو أما أن يبقى وأما أن يحذف .
وفى ذلك يقول « الدمامينى » : (ان تغير ثانى السبب يكون
تارة بالاسكان ، وتارة بحذف الساكن ، وتارة بحذف
المتحرك (٥٢) . أما العلة فانها تكون بالحذف أو الاضافة) .

أما عدم شمول قوله لكافة الحالات فهو بسبب أنه حدد
النقصان بحرف والزيادة بحرف ولو أنه قال بالزيادة أو
النقصان مطلقا لسلم ، اذ ان من النقصان ما هو زحاف وذلك
اذا كان بحرف كالكف ، وما هو علة كالقصر . اما اذا زاد
الحذف عن حرف فهو علة بأن يكون بحرفين كالحذف والقطف
أو ثلاثة كالحذف وغيرها من الحالات التى استقصتها كتب
العروض (٥٣) .

ويؤخذ على « العواد » اهماله لمخلع البسيط وهو وزن
يمتاز بتنوع الايقاع فيه اذ يقوم على الوزن التالى :

مستفعلن فاعلن فعولن (مكررة) (٥٤) .

وكذلك أغفل ما يطرأ على التفعيلات فى الحشو وكأنه
قد افترض فى القارىء معرفة ذلك . ولم يعمد الى مراجعة

قواعد العروضيين مقارنة اياها باستعمال الشعراء لها ،
وهذا ما يتميز به الدكتور « ابراهيم أنيس » فى كتابه
موسيقى الشعر .

أما ما فى الكتاب مما يمكن اعتباره محاولة نقض
لكلام العروضيين ومحاولة تجديده فهو كلام عن المجزوء
والمشطور والمنهوك اذ يقول (٥٥) :

« ويفهم من ملاحظات العروضيين أن الوزن المجزوء لا
يأتى من البحر الطويل ولا من السريع ولا من المنسرح . وأن
المشطور يكون من الرجز والمنسرح فقط (لا بد أنه قصد
السريع) وهذه الملاحظة ينقلها لاحق عن سابق وتابع عن
متبوع ومقلد عن مقلد ، بدون أن يستخدموا التفكير
والتجربة . وقد ثبت لنا أنها ملاحظة غير سليمة من حيث
المبدأ وقد مر بقارىء هذا النص نماذج من غير الرجز ومن
السريع جاء بها الوزن المشطور . ونماذج أخرى جاء بها
الوزن المنهوك » (٥٦) .

وقد أتى بأمثلة على مشطور البسيط والمتقارب وعلى
منهوك الكامل والبسيط بعضها من شعره هو وبعضها من
شعر شعراء العصر (٥٧) .

ولكنه لم يتناول الموضوع بالدراسة والتحليل ولم
يحاول أن يجعل من قوله هذا دعوة للتجديد أو التطوير ،
وليته فعل ، ولم يكتف بتلك الجمل الغضبية فقط .

على أن قوله هذا تنقصه الدقة ، اذ كيف يطلب للسريع
مجزوءاً وهو لو فكر فى قوله لعلم أن مجزوء السريع المفترض
هو مجزوء الرجز فكلاهما سيصبح كالتالى :
مستفعلن مستفعلن (مكررة) .

وليس للمرء الا أن يقدر « للعواد » فتح باب الاجتهاد
فى تنويع موسيقى الشعر فى قوله هذا ، وفى محاولته فك
القييد فى تجريب ما تتيحه الأوزان العربية من أشكال
عروضية مختلفة •

« والعواد » - يعد - أحد رواد التجديد والداعين له
منذ مطلع حياته وكتابه (خواطر مصرحة) شاهد على ذلك •
ولهذا الموضوع مجال آخر للبحث فيه وتبيان جوانبه •

التعليقات

- ١ - من منجزات نادى جده الأدبى : دار الطباعة الحدينة .
مصر ١٩٧٦ م .
- ٢ - أسرار الى ذلك فى مواطن كثيرة فى الكتاب منها : ٦٥ ، ٦٧ ،
١٢١ .
- ٣ - الطريق الى موسيقى الشعر الخارجيه ١٥ (وسيشار اليه لاحقاً
بالطريق) .
- ٤ - المرجع السابق .
- ٥ - المرجع السابق ١٧ .
- ٦ - المرجع السابق ٤٧ .
- ٧ - عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز ١٩٩ ، ٢٨٢ ، ٣٢٩ .
- ٨ - راجع : عبد الرحمن بدوى : حازم القرطاجى ونظريات أرسطو
فى الشعر والبلاغة . القاهرة ١٩٦١ م .
- ٩ - الطريق ٢٥ .
- ١٠ - المرجع السابق ١٦٥ .
- ١١ - عبد الرحمن بدوى : حازم القرطاجى ، ٣٠ .
- ١٢ - المرجع السابق ٨ .
- ١٣ - المرجع السابق ٣٠ .
- ١٤ - الطريق ٥٩ .
- ١٥ - المرجع السابق ٤٩ .
- ١٦ - المرجع السابق ١٦ .
- ١٧ - المرجع السابق ٤٩ .
- ١٨ - المرجع السابق ١٠٩ .
- ١٩ - المرجع السابق ١١٠ .
- ٢٠ - الفارابى : جوامع الشعر ١٧٢ .

- ٢١ - الطريق ١٨٤ •
- ٢٢ - الطريق ١٤٠ وقد ناقش الدكتور ابراهيم أنيس ذلك في كتابه
موسيقى الشعر ، ٥٢ •
- ٢٣ - الطريق ٢٩ ، ١٤١ ، ١٨٥ •
- ٢٤ - المرجع السابق ١٤٢ •
- ٢٥ - **ابراهيم أنيس** : موسيقى الشعر ١٤٧ •
- ٢٦ - المرجع السابق ١٥٠ • وراجع (رايت)
W. Wright, A Grammar of the Arabic language. Lebanon
3rd Edition, 1974, p. 358.
- ٢٧ - الطريق ١٦٧ •
- ٢٨ - الطريق ١١ وورد أيضا في قائمة مراجع العواد •
- ٢٩ - الطريق ١٦٧ •
- ٣٠ - الطريق ١٦٩ •
- ٣١ - الفاموس المحيط (أ ل ف) والمعجم الوسيط (ألف) •
- ٣٢ - الطريق ٦٦ •
- ٣٣ - **الدهاميني** : العيون الغامزة على خبايا الرامزة ٢٠٢ •
- ٣٤ - المرجع السابق ٢٠٢ •
- ٣٥ - موسيقى الشعر ٩٥ •
- ٣٦ - الطريق ٦٧ - ٦٨ •
- ٣٧ - **الدهاميني** : العيون الغامزة ٢١١ •
- ٣٨ - المرجع السابق ٢٠٩ •
- ٣٩ - موسيقى الشعر ١٤٠ •
- ٤٠ - الطريق ٤٠ - ٤١ •
- ٤١ - **الدهاميني** : العيون الغامزة ١٥١ •
- ٤٢ - **مصطفى جمال الدين** : الايقاع في الشعر العربي من البيت الى
التفعيلة ١٢٦ (مطبعة النعمان - النجف ١٩٧٠) •
- ٤٣ - موسيقى الشعر ٩٩ •
- ٤٤ - العيون الغامزة ٢١٥ •
- ٤٥ - **انظر مصطفى جمال الدين** : الايقاع في الشعر العربي ٦٦ •
وابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ٨٦ •
- ٤٦ - **الدهاميني** : العيون الغامزة ٢١٦ •

- ٤٧ - المرجع السابق .
- ٤٨ - الديوان ١٤٥ ، القاهرة ١٩٥٩ م . المكتبة التجارية الكبرى .
- ٤٩ - الطريق ٧٤ .
- ٥٠ - انظر : الطريق صفحات ٥٣ ، ٦٩ ، ٥٤ ، ٦٣ ، ويشبه ذلك أملة
في الصفحات ٢٣ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٦٩ ، ٤٢ ، ٥٣ ، ٦١ ، ٧٣ ،
٧٤ .
- ٥١ - الطريق ٩٦ .
- ٥٢ - الدماميني : العيون الغامزة ٨٠ .
- ٥٣ - راجع متلا المرجع السابق ٨٠ - ١٣٦ ، وغيره من كتب
العروض .
- ٥٤ - المرجع السابق ١٥٩ .
- ٥٥ - **المجزوء** : هو حذف التفعيلة الأخيرة من كل سطر .
- والمشطور** : هو حذف سطر وإبقاء سطر . والمنهوك : هو حذف
ثلثي البيت وإبقاء ثلثه : انظر : المرجع السابق ٧٤ .
- ٥٦ - الطريق ٨٢ .
- ٥٧ - الطريق ٧٨ ، ٧٩ ، ٨١ .

(المراجع)

أولا - المراجع العربية :

- ١ - الآمدي/ الحسن بن بشر : الموازنة . ت محمد محي الدين عبد الحميد . السعادة مصر ١٩٥٩م ط ٣ .
- ٢ - ابن الأبرص/ عبيد : الديون ، دار بيروت . دار صادر . بيروت ١٩٥٨م .
- ٣ - ابن جعفر : قدامة / نقد الشعر ت د . محمد عبد المنعم خفاجي . دار الكتب العلمية . بيروت (بدون تاريخ) .
- ٤ - ابن جنى/ أبو الفتح عثمان : الخصائص ت . محمد علي النجار . دار الكتاب العربي . بيروت ١٩٥٢م .
- ٥ - ابن خلدون/ عبد الرحمن : المقدمة . دار الفكر (بدون تاريخ) .
- ٦ - ابن رشيق/ أبو علي الحسن : العمدة . ت . محمد محي الدين عبد الحميد . دار الجليل . بيروت ١٩٧٢م . ط ٤ .
- ٧ - ابن زيدون/ أحمد بن عبد الله : الديوان ، الشركة المنسائية للكتاب . بيروت ١٩٦٨م .
- ٨ - ابن السراج/ أبو بكر محمد بن عبد الملك : المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم الفواقي . ت د . محمد رضوان الداية . المكتب الاسلامي ١٩٧١م .
- ٩ - ابن سلام/ محمد - الجهمي : طبقات الشعراء . دار النهضة العربية . بيروت ١٩٦٨م . (تصويرا عن طبعة برل . لايدن ت جوزف هيل ١٩١٦) .
- ١٠ - ابن طباطبا/ محمد أحمد العلوي : عيار الشعر . ت د . محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف . الاسكندرية ١٩٨٠م .

- ١١ - ابن عبد وبه/ أحمد بن محمد : العقد الفريد ج ٥ ت أحمد أمين
وآخرين . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٧٣ م .
ط ٣ .
- ١٢ - ابن فارس/ أبو الحسين أحمد : الصحابي . ت . السيد أحمد
صقر ، دار احياء الكتب العربية ١٩٧٧ م .
- ١٣ - ابن عصفور/ علي بن مؤمن الاشمبيل : ضرائر الشعر . ت السيد
ابراهيم محمد ، دار الأندلس . بيروت ١٩٨٠ م .
- ١٤ - ابن قتيبة/ عبد الله بن مسلم :
١ - أدب الكاتب برييل . لايدن ١٩٠٠ (تصوير دار صادر .
بيروت ١٩٦٧ م) .
٢ - الشعر والشعراء . ت دي خوى . برييل . لايدن ١٩٠٤ م
نصوير دار صادر بيروت) .
- ١٥ - أبو تمام/ حبيب بن أوس الطائي : ديوان الحماسة ، مختصر من
شرح العلامة التبريزي . ت د . محمد عبد المنعم خلفا جى .
مكتبة صبيح . القاهرة ١٩٥٥ م .
- ١٦ - أبو شادى/ أحمد زكى : الشفق الباكي . المطبعة السلفية .
القاهرة ١٩٢٧ م .
- ١٧ - الأخفش/ أبو الحسن سعيد بن مسعدة : كتاب القوافي . ت
د . عزة حسن ، وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٠ م .
- ١٨ - اسماعيل/ الدكتور عز الدين : الشعر العربى المعاصر . دار
العودة . بيروت ١٩٧٢ م . ط ٢ .
- ١٩ - امرؤ القيس : الديوان . عناية حسن السندوبى . مطبعة
الاستقامة . القاهرة ١٩٥٩ م . ط ٤ .
- ٢٠ - الأمين / عز الدين : نظرية الفن المتجدد ، دار المعارف . القاهرة
١٩٧١ م . ط ٢ .
- ٢١ - أنيس/ الدكتور ابراهيم : موسيقى الشعر . مكتبة الانجلو .
القاهرة ١٩٦٥ م . ط ٣ .
- ٢٢ - الباقلانى/ أبو بكر محمد بن الطيب : اعجاز القرآن . ت السيد
أحمد صقر . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٧ م . ط ٤ .

- ٢٣ - باكثير/ علي أحمد : روميو وجولييت • دار مصر للطباعة • ١٩٧٨ م .
- ٢٤ - نفسه ••• : اخناتون ونفرتيتي ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ١٩٦٧ م ، ط ٢ .
- ٢٥ - البحتري : الديوان • ت حسن كامل الصيرفي • دار المعارف • القاهرة ١٩٧٣ م .
- ٢٦ - بروكلمان/ كارل : تاريخ الأدب العربي • ترجمة د • عبد الحليم النجار • دار المعارف • القاهرة ١٩٦٨ م • ط ٢ .
- ٢٧ - النبريزي/ يحيى بن علي : سرح المفضليات • ت • علي محمد البجاوي • دار نهضة مصر • القاهرة - بدون تاريخ .
- ٢٨ - التنوخي/ أبو يعلى عبد الباقي بن المحسن : كتاب القوافي • ت • عمر الأسعد ومحي الدين رمضان • دار الارشاد • بيروت ١٩٧٠ م .
- ٢٩ - ثعلب/ أبو العباس أحمد : قواعد الشعرات • محمد عبد المنعم خفاجي • مكتبة الحلبي • القاهرة ١٩٤٨ م .
- ٣٠ - الجاحظ/ عمرو بن بحر : الحيوان ، القاهرة ١٣٢٣ هـ .
- ٣١ - الجرجاني/ عبد القاهر : دلائل الاعجاز ، دار المعرفة • بيروت ١٩٧٨ م .
- ٣٢ - الجرجاني/ علي بن عبد العزيز : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ت • محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي ، دار احباء الكتب العربية • القاهرة ١٩٦٦ م .
- ٣٣ - الحاج/ أنسي : ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة ، دار النهار • بيروت ١٩٧٠ م .
- ٣٤ - الدماميني/ بدر الدين محمد بن أبي بكر : العيون الغامزة علي خبايا الرامزة ، ت الحساني حسن عبد الله ، دار اللواء • الرياض ١٩٧٣ م .
- ٣٥ - الزركلي / خير الدين : الاعلام • بيروت ١٩٦٩ م ط ٣ .
- ٣٦ - الزهاوي/ جميل صدقي : ديوان الزهاوي - الكلم المنظوم ، ت د • محمد يوسف نجم ، دار مصر للطباعة • القاهرة ١٩٥٥ م .

- ٣٧ - سعيد / خالدة : البحث عن الجذور ، دار مجلة شمسعر • بيروت
١٩٦٠ م •
- ٣٨ - السياب / بدر شاكر : الديوان ، دار العودة • بيروت ١٩٧١ م •
- ٣٩ - شكري / غالي : شعرنا الحديث الى أين ، دار المعارف • القاهرة
١٩٦٨ م •
- ٤٠ - عبد التواب / رمضان : فصول في فقه اللغة ، مكتبة الحانجي •
القاهرة ١٩٨٠ م • ط ٢ •
- ٤١ - عبد الرؤوف / محمد عوني : القافية والأصوات اللغوية ، مكتبة
الخانجي • القاهرة ١٩٧٧ م •
- ٤٢ - عريضة / نسيم : الأرواح الخائفة • نيويورك ١٩٤٦ م الهيئة
المصرية العامة للكتاب • القاهرة ١٩٧٣ م •
- ٤٣ - عز الدين / يوسف : في الأدب العربي الحديث ، الهيئة المصرية
العامة للكتاب • القاهرة ١٩٧٣ م •
- ٤٤ - العسكري / أبو هلال الحسن بن عبد الله : كتاب الصناعتين ،
ت على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم ، دار احياء
الكتب العربية • القاهرة ١٩٥٢ م •
- ٤٥ - العواد / محمد حسن : الطريق الى موسيقى الشعر الخارجية ،
النادي الأدبي • جدة ١٩٧٦ م •
- ٤٦ - غرونبوم / قوستاف فون : دراسات في الأدب العربي ، ترجمة
الدكتور احسان عباس وآخرين ، دار مكتبة الحياة • بيروت
١٩٥٩ م •
- ٤٧ - الفارابي / أبو نصر : جوامع الشهر ، ملحق في كتاب تلخيص
كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد ، ت د • محمد سليم سالم ،
المجلس الأعلى للشئون الاسلامية • القاهرة ١٩٧١ م •
- ٤٨ - فارمر / هنري جورج : تاريخ الموسيقى العربية ، ترجمة جرجيس
فتح الله المحامي ، دار مكتبة الحياة • بيروت ١٩٧٢ م •
- ٤٩ - القرشي / أبو زيد محمد بن أبي الخطاب : جمهرة أشعار العرب ،
دار بيروت • بيروت ١٩٧٨ م •
- ٥٠ - القرطاجني / أبو الحسن حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،
ت • محمد الحبيبت ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية • تونس
١٩٦٦ م •

- ٥١ - نفسه ٠٠٠ : حازم القرطاجنى ونظريات أرسطو فى الشعر
والبلاغة ، للدكتور عبد الرحمن بدوى . القاهرة ١٩٦١ م .
- ٥٢ - القيروانى / محمد بن جعفر التميمى القزاز : ضرائر الشعر ،
ت . د . محمد زغلول سلام و د . محمد مصطفى هدارق ، منشأة
المعارف . الاسكندرية ١٩٧٣ م .
- ٥٣ - المبرد / أبو العباس : الكامل ، ت . د . زكى مبارك ، مصطفى
البابى الحلبي . القاهرة ١٩٣٦ م .
- ٥٤ - محمد / السيد ابراهيم : الضرورة الشعرية ، دار الأندلس .
بيروت ١٩٨١ م ط ٢ .
- ٥٥ - المرزبانى / محمد بن عمران : الموشح ، ت . محب الدين
الخطيب ، المطبعة السلفية . القاهرة ١٣٨٥ هـ . ط ٢ .
- ٥٦ - المعرى / أبو العلاء :
- ١ - رسالة الغفران ، ت . د . عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف ،
القاهرة ١٩٧٧ م . ط ٦ .
- ٢ - اللزوميات ، شرح طه حسين و ابراهيم الأبيارى ، دار المعارف
القاهرة .
- ٥٧ - الملائكة / نازك : قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة . بغداد
١٩٦٥ م . ط ٢ .
- ٥٨ - نفسها ٠٠٠ : محاضرات فى شعر على محمود طه ، معهد الدراسات
العربية العالية . القاهرة ١٩٦٥ م .
- ٥٩ - نفسها ٠٠٠ : عاشقة الليل ، دار العودة . بيروت ١٩٧١ م .
- ٦٠ - نفسها ٠٠٠ : شظايا ورماد ، دار العودة . بيروت ١٩٧١ م .
- ٦١ - نفسها ٠٠٠ : قرارة الموجة ، دار الكتاب العربى . القاهرة
١٩٦٧ م .
- ٦٢ - نفسها ٠٠٠ : شجرة القمر ، دار العلم للملايين . بيروت
١٩٦٨ م .
- ٦٣ - النابغة (الذبياني) : الديوان ، صنعه ابن السكيت ، ت .
الدكتور شكرى فيصل ، دار الفكر . بيروت ١٩٦٨ م .

- ٦٤ - نعيمة / ميخائيل : همس الجفون ، دار صادر . بيروت ١٩٦٢ م . ط ٤ .
- ٦٥ - نفسه . . . : في الغربال الجديد ، مؤسسة نوفل . بيروت ١٩٧٨ م . ط ٢ .
- ٦٦ - النويهي / الدكتور محمد : قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجي دار الفكر . القاهرة ١٩٧١ م . ط ٢ .

ثانياً - المراجع الانجليزية :

1. M. H. Abrams : A glossary of Literary Terms, 1971, Third Edition, Holt Rinehart and Winston, Inc., New York.
2. Jayyusi, Salma, K. : Trends and Movements in modern Arabic Poetry, 1977 Leiden, Brill.
3. Moreh, S : Modern Arabic Poetry, (1800 — 1970), 1976, Leiden Brill.
- 4 . Warren, A. and Wellek, R. Theory of Literature, Penguin. 1976, London.

فهرس

٥	مقدمة
٩	الفصل الأول
	الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة
	الفصل الثاني
٧٩	تحرر الأوزان في الشعر القديم
١٠٦	التعليقات
	الفصل الثالث
١١٠	ارسال الروى في الشعر العربي القديم
١٥١	التعليقات
	ملحق :
١٥٩	آراء المواد العروضية دراسة ونقد
١٨٤	التعليقات
١٨٧	المراجع

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٥٩٩/١٩٨٧

ISBN - ٩٧٧ - ٠١ - ١٢٤٦ - ١

الشعر هو حالة تظل لغوى راقية ، ونجسده لأبلغ مستويات الإبداع اللغوى
قولاً وإدراكاً .. وتلاحم حضارى بين الواقع ويمثله الفرد ، وبين الأمة ويمثلها
الموروث اللغوى

ومن هذا المنطلق ، تكشف لنا هذه الدراسة العلاقة الفنية بين اليوم
والأمس .. بين قصيدة الشعر الحديث والمطلة الجاهلية بأدلة تاريخية نصوصية ،
تقيم العلاقة الضمنية الأكيدة داخل اللغة العربية ، بل كل أعماق الكتابة
الإبداعية فيها