وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة القادسية / كلية الآداب

قسم اللغة العربية

إشكالية المتدارك
في شعر نزار قباني

بحث تقدم به

الطالب: إياد كريم محسن

إلى مجلس كلية الآداب-جامعة القادسية وهو جزء من

متطلبات نيل درجة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها

إشراف

أ.م.د. هيام عبد زيد

١٤٣٩هـ

٢٠١٧م

بسم الله الرحمن الرحيم

{وقل ربي زدني علما} [طه: ١١٤]

صدق الله العلي العظيم

إلى كل عشاق اللغة العربية وآدابها

أهدي

هذا الجهد المتواضع

المحتويات

المقدمة	أ
التمهيد	١
التجديد في الشعر العربي	١
الأصالة والإبداع	١٠
في حياة نزار قباني وشعره	١٣
الفصل الأول : رؤية تارخية على بحر المتدارك	١٩
في واضع المتدارك	١٩
في سبب تسمية المتدارك	٣٠
في تعدد اسماء البحر	٣٣
في من اكتشف المتدارك	٣٥
في بناء المتدارك	٣٧
الفصل الثاني : أثر الإيقاع في الشعر	٣٣
أثر الإيقاع في المعنى الشعري	٣٣
أثر الإيقاع في اللغة الشعرية	٣٥
أثر الإيقاع في الصورة الشعرية	٤٠
الفصل الثالث : المتدارك في شعر نزار قباني	٤٥
قضية الوتد المجموع	٤٥
قضية دائرة المختلف	٤٧
قضية (فاعلُ)	٤٩
الخاتمة	٥٤
المصادر	٥٥

المقدمة

منذ أن درست مادة علم العروض في المرحلة الثانية من البكالوريوس، وبدأت أحبه وأحاول التعمق فيه؛ شغلتني قضايا في شعر نزار قباني عندما يكتب على البحر المتدارك؛ وقد دعتني هذه القضايا لأن أدرس اشكالية المتدارك في شعر نزار قباني.

وقد وجدت كثيراً من المصادر التي تتناول التنظير والتطبيق على هذا البحر، لكنني عانيت من قلة المصادر التي تتناول الإشكالية التي أدرسها؛ فلم أجد أحدا تناولها سوى نازك الملائكة في قضايا الشعر المعاصر، وقد تناولتْها في شعر التفعيلة فقط.

ولكي أقف على هذه الإشكالية قسمت بحثي على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة. تناولت في التمهيد، ثلاثة موضوعات هي: (التجديد في الشعر العربي)، و (الأصالة والإبداع)، و(حياة نزار قباني وشعره).

وفي الفصل الأول الذي سميته:(رؤية تاريخية على البحر المتدارك): تناولت خمسة موضوعات هي: أول من وضع المتدارك و سبب تسمية المتدارك و سبب تعدد أسمائه ومن اكتشفه وبنيته الداخلية.

أما الفصل الثاني الذي سميته: (أثر الإيقاع في الشعر)، فقد تناولت فيه ثلاثة موضوعات هي: (أثر الإيقاع في المعنى الشعري)، و(أثر الإيقاع في اللغة الشعرية)، و(أثر الإيقاع في الصورة الشعرية)، وكانت تطبيقاتي في هذا الفصل على شعر نزار قباني بصورة مختصرة.

وفي الفصل الثالث الذي سميته: (المتدارك في شعر نزار قباني)، تناولت ثلاث قضايا هي جوهر الإشكالية، وهي: (قضية الوتد المجموع)، و(قضية دائرة المتفق)، (وقضية فاعلُ) في الشعر الحديث.

وفي الخاتمة، أوجزت ما توصلت إليه من نتائج.

وفي ختام مقدمتي هذه، لا يسعني إلا أن أتقدم بخالص شكري وتقديري الكبيرين لأساتذتي الذين منحوني هذا العلم، وأخص منهم مشرفتي على هذا البحث، الدكتورة هيام عبد زيد على حرصها ودقتها ومساعدتها، لكي يقف هذا البحث على قدميه راجيا لها مزيداً من الإبداع والتألق.

الباحث

التمهيد

أولاً : التجديد في الشعر العربي

لم تكن حركة التجديد في الشعر العربي وليدة عصر محدد؛ فالجديد في صراع مستمر مع القديم والعكس صحيح، وما هو جديد اليوم يتحول الى قديم بعد مدة ربما ليست طويلة؛ فلو تتبعنا آثار الحديث عن هذه القضية لوجدنا جذورها تمتد الى الشعر الجاهلي. فقد شعر بعض الشعراء الجاهليين بأن كلامهم بحاجة الى تجديد، فهذا كعب بن زهير بن ابي سلمى يقول :

ما أرانا نقول الا رجيعاً او معادا من قولنا مكرورا[١]

وكذلك عنترة بن شداد في قوله:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم[٢]

و معنى ذلك ان كعب بن زهير وعنترة قد شعرا بأن ما يقولانه أما مكرر كما يرى كعب ، وأما قد قاله الشعراء ولم يغادروه كما يرى عنترة.

وعلى الرغم من شعور الشعراء الجاهليين والمخضرمين بأنهم بحاجة الى تجديد لكنهم لم يجددوا أو لم يصلنا عنهم أنهم جددوا في الشعر و كذلك الامويون على الرغم مما قيل بان هناك تحديثاً في الشعر الأموي.[٣]

اما في العصر العباسي فقد ظهرت اولى بوادر التجديد بسبب اختلاط الأمم وتغير الحياة. و قد تزعم ((ابو نواس الدعوة الى ان يعيش الشعراء في عصرهم من خلال وصف مظاهر الحضارة فيه)).[٤] ثم بعد ذلك بدأ الحديث عن ((مدرسة

---

١ ديوان كعب بن زهير ٦٦
٢ ديوان عنترة ١٨٢
٣ ينظر : الصراع بين القديم والجديد ٢١
٤ المصدر نفسه ٢٣

بيانية شيخها بشار و من رجاله ابن هرمة و العنابي و منصور النمري و أبو نواس ومسلم بن الوليد و اصبح للشعر لغة جديدة غير لغة القدماء)).[١]

واستمرت حركة التجديد فتزعمها ابو تمام لأنه أكثر المجددين استعمالا للبديع، لذلك توجه له انصار القديم بالنقد والتجريح.

لكن حركة التجديد هذه توقفت أو تقهقرت في العصور المتأخرة،[٢] فقد اقتصر شعر هذه العصور على شعر المناسبات والمدائح والأخوانيات كما هو معروف.

وعندما جاءت النهضة العربية في مطلع القرن التاسع عشر الميلادي بدأت حركة التجديد الحديثة في مصر ثم انتقلت الى البلدان الاخرى.[٣] وأفرزت هذه الحركة مدارس وجماعات كان لها أثر بالغ في تطور الشعر العربي، وأولى هذه المدارس هي مدرسة الإحياء التي تزعمها محمود سامي البارودي. و أطلق النقاد على مدرسة الإحياء تسميات متعددة ، منها: (الاحياء) لأن الشاعر البارودي ومن يعاصره ومن آتى بعده هم الذين أعادوا للشعر حياته، ومنها (البعث) لأنها بعثت الحياة في الشعر من جديد .ومنها (الاتجاه المحافظ) لأنه حافظ على عمود الشعر وعلى الاوزان والقوافي وعلى قوة المبنى والمعنى.وعلى الصور العربية ومنها (الكلاسيكية) لأنها تحافظ على السالف، وتحافظ على العقلانية الالتزام بالعروض والقافية ومنها(التقليد) لأنهم احتذوا حذو القدماء في بناء الشعر، والصور والأخيلة والالتزام بعمود الشعر ولم يأتوا بجديد[٤].

وعلى الرغم من ان جماعة الاحياء وعلى رأسهم البارودي دعوا الى تقليد الشعر العربي القديم و اعادة إحيائه، لكنهم حددوا بعض المواضع البسيطة مثل تجديد البارودي في الشكل، و منه الوزن، فقد كتب قصيدة على بحر اخترعه، ونجد ذلك في قوله:

---

١ الصراع بين القديم والجديد ٢٦
٢ ينظر : المصدر نفسه ، ٢٩
٣ ينظر : المصدر نفسه (٣٠ – ٣١)
٤ ـ الادب العربي الحديث ٦٧

((أملا القــدح و اعص من نصح
و ارو غلتـــي بابنــة الفـــــرح
فالفتى متـــــى ذاقهـــا انشرح))[١]

ومما يؤكد روح التجديد في الوزن لديهم نجد أن أحمد شوقي قد رد على البارودي بقصيدة على البحر الجديد نفسه، ومنها يقول:

((مال واحتجبْ وادعى الغضبْ
ليت هاجــري يشرح السبــبْ
عتبـــه رضـا ليتـــه عتـبْ))[٢]

ومن الجدير بالذكر في هذا المجال أن حافظ ابراهيم رد على احمد شوقي مازحا بقصيدة على الوزن نفسه بقوله:

((شال وانخبطْ وادعى العبــطْ
ليت هاجــري يبلــع الزلــطْ
عتبهُ شـــجى حبّهُ غلـــــطْ
كلما مشـــى خطوةً سقـــطْ
إن أمـــــرهُ فى الهوى شططْ))[٣]

و هذا التجديد في الوزن يدعونا للقول بأن مدرسة الإحياء لم تكتف بمحاولة الإحياء فقط، بل بدأت فعلاً بمحاولة التجديد على مستوى الشكل.

واذا ذهبنا الى جماعة الديوان نجدهم قد هاجموا التقليديين، و على رأسهم احمد شوقي الذي هاجمه العقاد في كثير من المناسبات حتى ان كتاب الديوان قد

---

١ ديوان محمود سامي البارودي ٧٤
٢ الشوقيات ٤٢٠
٣ ينظر: من وراء المنظار، مجلة الرسالة، العدد:٧٤٥، في ١٣/١٠/١٩٤٧م.

تخصص في مواضع كثيرة منه لمهاجمة التقليديين، و قد تناول جماعة الديوان احمد شوقي وحافظ ابراهيم و المنفلوطي و اجهزوا على نتاجاتهم نقدا قاسياً لا هوادة فيه.[١]

أما فلسفة مدرسة الديوان فقد ((جعلوا للشعر فلسفة، وكونوا لهم مفهوماً، يتمثل في أن الشعر تعبير عن النفس الإنسانية، في فرديتها و تميزها، فالشعر يصدر عما يلفح الإنسان من فرح وحزن، فهو يعبر عن ذلك.وبما أن الحزن أكثر في حياة الإنسان فقد غلب على شعرهم الحزن من منطلق التأمل والتفكير)).[٢]

تعد القصيدة عند جماعة الديوان ((كائناً حياً، لكل جزء من أجزائه وظيفة، ومكان محدد، وهذه التلاحم في القصيدة كوظيفة عضو الجسم ومكانه)).[٣]

وقد ((أتسع مفهوم الوجدان عندهم ليستغل جميع اهتمامات الإنسان من أحاسيس وفكر متمازجة معاً. فجماعة الديوان تمثل فلسفة الشعر الحديث تلك الفلسفة التي تفرع منها عدد من الاتجاهات مثل الشعر الوجداني، والرمزي والغموض في الشعر، وقد تناولوا القضايا اليومية ولا سيما العقاد، فقد وصف الأسواق، ووصف الحدائق، وقال قصيدة في كلبه الخاص، وظهرت الشعبية في شعره كثيرا)).[٤]

أما من حيث التجديد عند الجماعة فقد ركزوا على الصدق الفني بعيدا عن دور الاخلاق والشكل،[٥] ومن اهم القضايا التي ركزوا عليها قضية الوحدة العضوية وقضية الخيال الشعري و الصورة الشعرية و علاقتهما بالرمز.[٦]

ثم تناولوا موقف الشعر من الفلسفة من خلال الدعوة الى التأمل، كما دعوا الى الرومانسية الممزوجة بالواقعية من خلال دعوتهم لأن تكون مادة الشعر مستقاة

---

١ ينظر : الادب العربي الحديث ١٣٩
٢ ـ المصدر نفسه ٨٣
٣ ـ المصدر نفسه ٨٣
٤ المصدر نفسه ٨٤
٥ ينظر : المصدر نفسه ١٤١
٦ ينظر : المصدر نفسه ١٤١

من ملاحظة الناس و الاشياء العادية و ان يصاغ الشعر من لذات الشاعر كما يصاغ من لذات الناس و الالمهم و امالهم.[١]

ولم تستمر هذه الجماعة كثيراً حتى ظهرت مدرسة أبولو التي تأسست عام ١٩٣٢ من خليط عير متجانس في بدايتها فقد أعطوا الرئاسة الفخرية لأحمد شوقي الذي توفي في العام نفسه. ويظهر مما ورد في العدد الثامن من مجلة أبولو أن المدرسة لم تحدد أهدافها بعد؛ حيث ورد في هذا العدد بأن ((مدرسة ابولو مدرسة تعاون وانصاف و اصلاح و تجديد و على هذه الاركان و حدها يقوم بناؤها)).[٢]

وكان ومن أهداف مدرسة أبولو : السمو بالشعر و مناصرة التخصصات الفنية في سائر الاتجاهات الفنية و رقي مستوى الشعراء مادياً ومعنوياً، و محاربة التمذهب، و وحرية الشاعر، وصدور الشعر عن وجدان الشاعر في حرية وإخلاص و الوضوح في الفكر وقرب المأخذ.[٣]

لكن الجماعة آمنت بالحاضر والتوجه بشعرهم الى الطبيعة، و نلحظ ذلك من خلال عناوين مجاميعهم الشعرية مثل (من وراء الغمام)،(الملاح التائه)،(الانفاس المحترقة)[٤]

كما امتاز شعرهم بالتوجه الى الداخل من خلال الحزن و الالم الذي نجده في شعرهم.[٥] ولعل سبب هذا الحزن انهم يرون موت الطبيعة قبل ان يحدث ذلك؛ فهم يصفون الوردة لكنهم لا ينسون انها ستموت في يوم ما؛ و لذلك امتزج عندهم وصف الطبيعة بالحزن. كما ((عنى شعراء ابولو عناية فائقة بمضمون القصيدة وتجلت هذه العناية في مجموعة من الاتجاهات التى تهدف الى العناية بالانسان وتصوير

---

١ ينظر : الادب العربي الحديث ١٤١-١٤٢
٢ مجلة ابولو / العدد ٨ / ١٩٣٣م. ٨٤٣
٣ ـ الادب العربي الحديث ٩٢
٤ ينظر : المصدر نفسه ١٧١
٥ ينظر : المصدر نفسه ١٧١

عواطفه و تجسيد مشاعره و احترام حريته. كما تسعى الى تحقيق نزوعه الى التأمل))[١]

اما عن تجديد مدرسة أبولو في البحور الشعرية فقد استعملوا في بعض القصائد نظام التفعيلة الواحدة في الشعر مثل قول ابو شادي:

((يا أملْ يــا أمـــلْ
يا هـوى من عمــلْ
يا حلـــى للبطـــــلْ
يا قـوي في الجلــلْ))[٢]

كما نظم شعراء جماعة أبولو قصائد على بحور مختلفة محاولين تقليد الموشحات الأندلسية مثل قصيدة ابي قاسم الشابي التي مطلعها:

اسكـــني يا جراح واسكـــــــني يا شجـــون
مات عهـــــد النواح و رمـــــــاني الجنــون [٣]

((في الوقت الذي كانت فيه جماعة الديوان تغني أدبنا العربي الحديث في المشرق بالمفاهيم الجديدة التي تهدف الى تحرير الشعر العربي من كثير من مظاهر الكلاسيكية المحدثة، التي تعمقت جذورها هناك: كان شعراء المهجر قد بدأوا_ قبل أن تبدأ جماعة الديوان_ بحركة مشابهة، ومستقلة في الشعر العربي، تشق طريقها نحو التجديد في المهجر الامريكي، على أيدي الشعراء العرب الذين هاجروا إلى الولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية، وقد برهنت حركة الشعر بالمهجر على أنها حققت أكبر نجاحاً وتأثيرا من الأخرى ويبدو أن كلا من الحركتين لم تكن على علم بالأخرى إلا في وقت متأخر من تطورهما، وبعد أن كانت المبادئ الأساسية لكل

---

١ الادب العربي الحديث ١٧٦
٢ المصدر نفسه ١٨٣
٣ المصدر نفسه ١٨٣

منها قد استقامت)).[١]

يجمع معظم الدارسين ((أن وراء الهجرة عوامل سياسية واقتصادية واجتماعية وأدبية ونفسية، وهذه الأسباب قد تضافرت جميعها أو معظمها على هجرة المئات من اللبنانيين والسوريين ممن تهيأت لهم ظروف الهجرة إلى القارات البعيدة. و على الرغم من أن تلك الأسباب كانت كثيرة ومختلفة إلا أن العامل الاقتصادي كان أول العوامل التي دفعت بالمهجريين إلى أن يغادروا أوطانهم، وينأوا عن أهليهم، ويعانوا ألم الفراق، وحالات الغربة بما يضني نفوسهم، ويعمق إحساسهم بحب الوطن)).[٢]

أما عن التجديد في الشكل عن جماعة المهجر فقد شاعت عندهم ظاهرة التنويع في الاوزان و القوافي على طريقة الموشحات القديمة و خصوصا عند نسيب عريضة والياس فرحات و امين الريحاني.[٣] لكن ((لم يقف هؤلاء الشعراء عند حدود تقليد الموشحات الاندلسية بل تعدوها الى ما يحقق اندفاعهم في التجديد؛ لذلك قد صاغوها على مختلف البحور)).[٤]

كما ((استخدم شعراء المهجر نظام المربعات و المخمسات بعيدا عن طريقته المألوفة بحيث صار لونا جديدا تخضع له هذه التنويعات))[٥] و من ذلك قصيدة (الطلاسم) لايليا ابي ماضي التي يقول في مطلعها:

((جئت لا اعلم من أين و لكني أتيــت

و لقد أبصرت قدامي طريقي فمشيت

---

١ الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ١٠١
٢ الأدب العربي الحديث ٢١١
٣ ينظر : المصدر نفسه ٢٤٤
٤ المصدر نفسه ٢٤٣
٥ ينظر : المصدر نفسه ٢٤٥

و سابقى ماشيا ان شئت هذا أم ابيــت

كيف جئت؟ كيف ابصرت طريقي؟ لست ادري)).[١]

كما مارس شعراء المهجر ازدواجية اللغة بين العربية و الانكليزية من جانب والفصحى من جانب اخر؛ مثل استعمالهم الفاظ اجنبية مثل (دولار، قيثارة، الاشعة، و الراديو)، و الفاظ عامية مثل (غرابيب بدل غربان في شعر ايليا ابو ماضي).[٢]

ووما يثير الإهتمام أن الوحدة العضوية أخذت منحى آخر عند جماعة المهجر، فهم لم يكتفوا بوحدة القصيدة وانما عملوا على وحدة المجموعة الشعرية العضوية فاصبح الديوان الشعري يضم طائفة من القصائد ذات طابع معين يكاد يكون مشتركا بينها، مثل (اوراق الخريف) لندرة حداد و(الارواح الحائرة) لنسيب عريضة و (اغاني الدرويش) لرشيد ايوب.[٣]

وتستمر حركة التجديد في الشعر العربي إلى أن نصل الى حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث بدأت أولى مراحل التجديد الحقيقي على مستوى الشكل والمضمون.

وبعيداً عن الخلاف حول الأولية بين شعراء مدرسة الشعر الحر(شعر التفعيلة) فإن التجديد بدأ في نهاية النصف الأول من القرن العشرين لكنه ابتدأ على مستوى الشكل بسيطاً، فلو نظرنا الى قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة لوجدناها تتبع نظاما حادا في الوزن يبدو اصعب من النظام الخليلي، فهي من اربعة مقاطع، يتألف كل مقطع منها من ١٣ سطراً، وتتشابه فيه أسطر المقاطع الأربعة تشابها لا يخلو من التكلف، فبمجرد القاء نظرة على التوزيع التالي نكتشف تكلف الوزن دون الحاجة الى تقطيع القصيدة الذي يثبت تساوي تفعيلات السطور المتقابلة.

---

١ ديوان ايليا ابي ماضي ١٥٦
٢ ينظر : الادب العربي الحديث ٢٤٦
٣ ينظر : المصدر نفسه ٢٤٩-٢٥٠

سكَنَ الليلُ	طلَع الفجرُ	الكوليرا	الصمتُ مريرْ
أصغِ إلى وَقْع صَدى الآنَاتْ	أصغِ إلى وَقْع خُطَى الماشينْ	في كَهْفِ الرُّعْب مع الأشلاءْ	لا شيءَ سوى رجْعِ التكبيرْ
في عُمْق الظلمةِ، تحتَ الصمتِ، على الأمواتْ	في صمتِ الفَجْر، أصِخْ، انظُرْ ركبَ الباكين	في صمْت الأبدِ القاسي حيثُ الموتُ دواءْ	حتّى حَفّارُ القبر ثَوى لم يبقَ نَصِيرْ
صَرخَاتٌ تعلو، تضطربُ	عشرةُ أمواتٍ، عشرونا	استيقظَ داءُ الكوليرا	الجامعُ ماتَ مؤذِّنُهُ
حزْنٌ يتدفقُ، يلتهبُ	لا تُخصِ أصِخْ للباكينا	حقْدًا يتدفّقُ مؤتورا	الميّتُ من سيوَبّنُهُ
يتعثَّر فيه صَدى الآهاتْ	اسمعْ صوتَ الطِّفْل المسكين	هبطَ الوادي المرِح الوضّاءْ	لم يبقَ سوى نوْحٍ وزفيرْ
في كلّ فؤادٍ غليانْ	مَوْتَى، مَوْتَى، ضاعَ العددْ	يصرخُ مضطربًا مجنونا	الطفلُ بلا أمٍّ وأبِ
في الكوخِ الساكنِ أحزانْ	مَوْتَى ، موتَى ، لم يَبْقَ غَدْ	لا يسمَعُ صوتَ الباكينا	يبكي من قلبٍ ملتهبِ
في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ	في كلّ مكانٍ جَسَدٌ ينْدُبُه محزونُ	في كلّ مكانٍ خَلْفَ مخلبُهُ أصداء	وغدًا لا شكَّ سيلقفُهُ الداءُ الشرّيرْ
في كلّ مكانٍ يبكي صوتْ	لا لحظَةَ إخلادٍ لا صَمْتْ	في كوخ الفلّاحة في البيتْ	يا شبَحَ الهيْضة ما أبقيتْ
هذا ما قد مَزَّقَهُ الموت	هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ	لا شيءَ سوى صرَخات الموتْ	لا شيءَ سوى أحزانِ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ	الموتُ الموتُ الموتْ	الموتُ الموتُ الموتْ	الموتُ، الموتُ، الموتْ
يا خزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتْ	تشكو البشريّةُ تشكو ما يرتكبُ الموتْ	في شخص الكوليرا القاسي ينتقمُ الموتْ	يا مصرُ شعوري مَزَّقَهُ ما فعلَ الموتْ[1]

وكذلك قصيدة أنشودة المطر للسياب فقد نظمت على بحر الرجز باضافة تذييل له بحركتين وساكن، فهي ليست قصيدة تفعيلة بالمعنى المتعارف عليه الأن، ولو أخذنا عدة أبيات منها لوجدنا أنها كذلك:

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَـــرْ أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمــرْ
عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ[2]

وكذلك بقية الأبيات مع تنوع القافية.

ثم بعد ذلك انتخب شعراء مدرسة الشعر الحر ستة أبحر من أبحر الخليل ذات التفعيلات المتشابهة وبدأوا الكتابة على وفقها وهي الرجز والكامل والرمل والمتدارك والمتقارب[3] كما مزجوا بين الهزج ومجزوء الوافر.

أما عن خصائص الشعر الحر غير الشكلية فهي اندماجه الشامل في واقع الشعب، وكذلك بناؤه الدرامي بما فيه من احداث و حوار و استخدام الكثير من الاجواء والتعابير و المصطلحات الشعبية و استعارته لموضوعاته من صميم مشاكل الشعب وشيوع الغموض الشديد واللجوء الى الرمز[4]

---

١ ديوان نازك الملائكة ١٣٨/٢
٢ الأعمال الكاملة ، بدر شاكر السياب ٤٧٤/١
٣ الادب العربي الحديث ٢٦٠
٤ ينظر : المصدر نفسه ٢٥٩

ثانياً : الاصالة و الابداع

الأصل : ((هو ما يبنى عليه غيره))[١] و يشير تعبير الاصالة في الادب الى مقدرة الأديب على ان يفكر و ان يعبر هن نفسه بطريقة مستقلة ، فالاصالة مسألة قدر خلاقة و مسألة تفرد و قدرة على تناول خاص لمادة ادبية معينة[٢]

يقول جوته : ((ان اكثر المؤلفين اصالة في الازمنة الحديثة، هم كذلك ، لا لانهم خلقوا شيئا جديدا ، بل لانهم قادرون على ان يقولوا ما عندهم من اشياء بطريقة تجعلها تبدو و كما ان احدا لم يقلها من قبل))[٣]

اما الابداع فهو ((ليس خلقا من عدم و انما هو تحويل شيء الى اخر))،[٤] على الرغم من قول الجرجاني بانه غير مسبوق بمادة،[٥] و هنا نجد اختلافا بين التعريفين، و وإذا تتبعنا مفردة (الخلق) و معناها، لوجدنا انها لا تعني الاتيان بشيء من عدم نحو خلق الانسان من طين ... الخ

لعل الصراع الذي اشتد في النصف الاول من القرن العشرين حول التجديد في الشعر بين المدارس الأدبية اثر في نزار قباني الشاب الذي كان يمر في مرحلة البدايات ، و على الرغم من هذا الصراع الا انه بدا بداية ملتزمة بالقديم ، فعندما نقرأ مجموعته الاولى (قالت لي السمراء) الصادرة عام ١٩٤٤ م و هو بعمر ٢١ عاما ، نجدها تضم قصائد عمودية الا واحدة منها تصرف فيها بالقافية فبدات اشبه ما تكون بشعر التفعيلة:

---

١ التعريفات ٢٨
٢ ينظر معجم المصطلحات الأدبية ٣١
٣ معجم المصطلحات الادبية ٣٢
٤ المصدر نفسه ٦
٥ ينظر : التعريفات ٥- ٦

الأسطر	عدد التفعيلات
((اريدك اعرف اني اريد المحال	٥
و انك فوق ادعاء الخيال	٤
و فوق الحيازة فوق النوال	٤
و اطيب ما في الطيوب	٣
و اجمل ما في الجمال	٣
اريدك اعرف انك لا شيء غير احتمال	٦
و غير افتراض و غير سؤال ينادي سؤال))[١]	٦

نلاحظ ان عدد التفعيلات في هذا المقطع بدت متفاوتة على الرغم من التشديد على القافية، و لعل هذه القصيدة تعبر عن الصراع الداخلي عند الشاعر فهي صراع من حيث الشكل و من حيث المضمون فهو يريدها في الوقت الذي يعرف فيه انه يريد المحال .

لكن ملامح الابداع بدت ظاهرة من خلال العلاقات الجديدة بين المفردات ، فقوله (سؤال ينادي سؤال) دليل على هذه العلاقة الجديدة ، و على حيرة الشاعر تجاه ما يجري على جميع المستويات .

فالمجموعة التي ضمت هذه القصيدة صدرت خلال الحرب العالمية الثانية، فلعل القصيدة كتبت قبل ذلك اي في اوج الحرب و في اوج مدرسة أبولو التي دعت الى التجديد في الشعر.

ثالثاً : في حياة نزار قباني وشعره

((ولد في دمشق في ٢١ اذار عام ١٩٢٣ ، تخرج من كلية الحقوق بالجامعة السورية عام ١٩٤٥ ، عمل في وزارة الخارجية السورية و شغل عددا من المناصب

١ الاعمال الكاملة، ٣١/١

الدبلوماسية في القاهرة و انقرة و لندن و مدريد و بكين و بيروت ، في عام ١٩٦٦ ترك العمل الدبلوماسي و اسس دارا للنشر في بيروت باسمه ، كتب في بداياته شعر الحب و كرس جهده لذلك محاولا معالجة ما يعاني منه الانسان الشرقي من كبت و عقد و قهر و دعا الى حرية الحب و ممارسته تحت الشمس مما أثار ضده من العداء و الحرب ، حاول تحرير المراة من خلال شعره العاطفي وتجميل صورها و واقعها الاجتماعي و الفكري و نظر اليها نظرة حضارية جديدة ركز فيها على انوثتها و مشاعرها المسلوبة فانهالت عليه صيحات ادعياء المحافظة و الدين و القيم))[١]

((بدا كتابة الشعر سنة ١٩٣٩ و نشر ديوانه الاول (قالت لي السمراء) سنة ١٩٤٤ و كان هذا الديوان تعبيرا جريئا عما كان يعانيه جيل الحرب الثانية من ضياع و قلق و كبت عاطفي ... و قد تعرض هذا الديوان حين صدوره لمقاومة عنيفة من قبل المتزمتين والاخلاقيين و اعتبر خروجا عن خط المدرسة التقليدية للشعر العربي شكلا و مضمونا))[٢] و يقول نزار قباني عن بداياته: ((كنت اقف وحدي ادمدم الكلمة الاولى من اول بيت شعري نظمته في حياتي . اذهلتني المفاجأة . قفز البيت الاول من فمي كأنه سمكة حمراء تنط من اعماق الماء . بعد دقيقتين قفزت السمكة الثانية و بعد عشر دقائق قفزت .. الثالثة ثم .. الرابعة ثم .. الخامسة ثم .. العاشرة طرت فرحا باحتلاج السمك الاحمر و الازرق و الذهبي في فمي))[٣] فقد ((احب نزار التغيير و التجديد منذ ان كان طفلا ، فهو لا يرتاح الى الطمانينة و الركود بل يحب الثورة على المفاهيم التقليدية التي يراها غير مناسبة للواقع و للعصر ، و هو ينظر الى الشعر نظرة جديدة و يؤكد على فنية الشعر و موضوعه))[٤] ومن خلال تجديده ورؤيته الابداعية ((اصبح شعره مدرسة حديثة يؤلف الشعراء اشعارهم مقلدين لما يقرؤونه من شعره))[٥] فقد ((اصدر ٤٠ مجموعة

---

١ ـ قراءة في ادب نزار قباني ١٧ ـ١٨
٢ ـ الجامع في تاريخ الادب العربي ٦٨٦ ـ ٦٨٧
٣ ـ قصتي مع الشعر ٦٤
٤ ـ قراءة في ادب نزار قباني ٣١
٥ ـ المصدر نفسه ٣٢

شعرية و نثرية و جمع اعماله الكاملة في ثمانية مجلدات و ترك مئات القصائد الجميلة و عشرات المقالات و الكتابات النثرية التي كتبها في الصحف و المجلات اضافة للمقابلات الاعلامية و الحوارية الهامة))[١]

وبسبب من طول تجربة نزار قباني في كتابة الشعر فقد مر بمراحل عدة، وقد ((قسم الدكتور خريستو نجم ادب نزار قباني في كتابه (النرجسية في ادب نزار قباني) الى خمس مراحل معتمدا الناحية النفسية: مرحلة العطش و الجوع (١٩٤٤ – ١٩٥٠) وتتمثل في دواوينه (قالت لي السمراء) (طفولة نهد) (سامبا) (انت لي)، ومرحلة ما بين الذات و الاخرين (١٩٥٦ – ١٩٦٨)، وتتمثل في دواوينه (قصائد نزار قباني)(حبيبتي)(يوميات امراة لا مبالية)، و مرحلة الارتواء و الانطواء (١٩٦٦- ١٩٧٠) ، تتمثل في دواوينه (الرسم بالكلمات)(مئة رسالة حب)(كتاب الحب)(قصائد متوحشة)، مرحلة التخمة و افلاس الشعور (١٩٧٢)، تتمثل في ديوانه (اشعار خارجة عن القانون)، مرحلة الهاجس الجنسي (١٩٨١))[٢]

ومن المؤثرات التي اسهمت في صقل شخصيته أن والده كان يعمل بالتجارة و قد اسهم هذا الانسجام في صقل شخصيته[٣] فقد أراد نزار ان يجعل والده الذي كان يعمل في مناجم رمزا و بطلا.[٤]

أما المؤثرات النفسية التي تعرض لها الشاعر هي أن والده تم سجنه على ايدي السنغال في السجن تدمر الصحراوي، و قد أثر هذا في نفس الشاعر فبدأ يشعر بفخر و اعتزاز... فقد وجد في عمل والده عملا ثوريا دفعه الى التمرد و الخروج على القانون... ومن المؤثرات الأدبية والاجتماعية التي تعرض لها ان جده ابا خليل القباني من رواد المسرح العربي و قد احدث ثورة ادبية قبل نزار ثم طرد من سوريا

---

١ ـ قراءة في ادب نزار قباني ١٧ـ ١٨
٢ ـ ينظر: المصدر نفسه ٩٢
٣ دلالات الألوان في شعر نزار قباني ٦
٤ المصدر نفسه ٧

بسبب الاحداث الجديدة في الحياة الدمشقية... وكان للدار الدمشقية التي سكنها الاثر البيئي العميق في بناء نفسيته و تفتح مواهبه العديدة من شعر و موسيقى و كتابة و تمثيل... كما كانت مدارس الحي قد أثرت فيه تعليمياً، فصقلت موهبته الشعرية حيث حفظ قصائد عروة بن كلثوم و زهير والنابغة الذبياني و طرفة بن العبد. وبعد ذلك حصل على شهادة البكالوريا الاولية في القسم الادبي من الكلية الوطنية في الثامنة عشرة من عمره ثم حصل على شهادة البكالوريا الثانية من مدرسة التجهيز قسم الفلسفة، ثم حصل على شهادة الحقوق من جامعة دمشق، الا انه لم يعمل في المحاماة.[١]

و كان للغناء أثر مهم في شهرة الشاعر نزار قباني؛ فمن المطربين الذي اسهموا في شهرة شعره (ام كلثوم، عبد الحليم حافظ ،نجاة الصغيرة ،فايزة أحمد ،فيروز، ماجدة الرومي، طلال مداح، كاظم الساهر، اصالة نصري، عاصي الحلاني، لطيفة التونسية ، الهام المدفعي، خالد الشيخ، غادة رجب، محمد حسن)[٢] وغيرهم.

وقد عرف نزار قباني ((بلغته و اسلوبه الخاص و القريب جدا من لغة الشعب اليومية مع الحفاظ على نصاعة التعبير و جمال البلاغة و حسن انتقاء المفردات و المعاني مع تجديد و ابتكار و اصبحت اشعاره مدرسة فنية لها خصائصها و سماها الفنية و الفكرية و بذلك يكون اول من انزل الشعر من برجه العاجي و خصوصيته و وضعه لقمة شهية امام الناس جميعهم بلا استثناء ، يعد من اكثر شعراء العرب شهرة و شعبية و حضورا و تأثيرا في نفوس جماهيره المحبة و المعادية له على حد سواء))[٣]

---

١ ينظر : دلالات الالوان في شعر نزار قباني ٧،٩

٢ ينظر: ويكيبيديا
HTTPS://AR.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/%D٩%٨٦%D٨%B٢%D٨%A٧%D٨%B١_%D٩%٨٢%D٨%A٨%D٨%A٧%D٩%٨٦%D٩%٨A

٣ قراءة في ادب نزار قباني ١٧ ـ ١٨

ويصف كمال خيرت بيك لغة نزار الشعرية بقوله أنها تقف ((عند عتبة الحداثة، تنزل من اعالي البرناس الى الشارع والحدائق ومخادع النوم الدمشقية؛ فاتجه نزار صوب البساطة معطيا لمفردات المحادثة اليومية و تعابيرها شحنة تعبيرية جديدة و اشعاعا جماليا لا مثيل له))[١]

كما أن حركة التاريخ العربي قد اثرت في شعره ، فقد طرأ على الوطن العربي تغير هام بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ التي تعرف في كل من سوريا والأردن باسم نكسة حزيران وفي مصر باسم نكسة ٦٧ ويسميها بعضهم حرب الأيام الستة وهي الحرب التي نشبت بين إسرائيل وكل من مصر وسوريا والأردن بين ٥ حزيران/يونيو ١٩٦٧ والعاشر من الشهر نفسه، وأدت إلى احتلال إسرائيل لسيناء وقطاع غزة والضفة الغربية والجولان، وتعد ثالث حرب ضمن الصراع العربي الإسرائيلي؛ وقد أدت الحرب لمقتل ١٥،٠٠٠ - ٢٥،٠٠٠ إنسان في الدول العربية مقابل ٨٠٠ في إسرائيل، وتدمير ٧٠ - ٨٠% من العتاد الحربي في الدول العربية مقابل أقل من ٦% في إسرائيل، إلى جانب تفاوت مشابه في عدد الجرحى والأسرى؛ كما كان من نتائجها صدور قرار مجلس الأمن رقم ٢٤٢ وانعقاد قمة اللاءات الثلاثة العربيّة في الخرطوم وتهجير معظم سكان مدن قناة السويس وكذلك تهجير معظم مدنيي محافظة القنيطرة في سوريا، وتهجير عشرات الآلاف من الفلسطينيين من الضفة بما فيها محو قرى بأكملها، وفتح باب الاستيطان في القدس الشرقية والضفة الغربية. ولم تنته تبعات حرب ١٩٦٧ حتى اليوم، إذ لا تَزال إسرائيل تحتلّ الضفة الغربية، كما أنها قامت بضم القدس والجولان لحدودها، وكان من تبعاتها أيضًا نشوب حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ وفصل الضفة الغربيّة عن السيادة الأردنيّة، وقبول العرب منذ مؤتمر مدريد للسلام عام ١٩٩١ بمبدأ (الأرض مقابل السلام) الذي ينصّ على العودة لما قبل حدود الحرب لقاء اعتراف العرب بإسرائيل،

---

١ قراءة في ادب نزار قباني ١٠

ومسالمتهم إياها؛ رغم أن دول عربيّة عديدة باتت تقيم علاقات منفردة مع إسرائيل سياسيّة أو اقتصادية.[١]

وبما أن الأدب العربي بشكل عام قد رافق التغيرات السياسية والعسكرية والعقائدية؛ فإنه لابد من أن يتأثر بتلك التغيرات التي ابتدأت من النكبة عام ١٩٤٨ والنكسة عام ١٩٦٧ وحرب الكرامة ١٩٧٣ التي اعاد فيها العرب كرامتهم في استعادة سيناء لمصر.

لذلك نجد ان معظم الشعراء ومنهم نزار قباني قد طرأ على شعرهم تغير متأثرين بالهزيمة التي عاناه المجتمع العربي.

فلو تصفحنا دواوين نزار قباني في السنين التي تلت الهزائم لوجدنا أن قباني يؤمن بأن الأدب يتغير بالتغيرات التي تطرأ على الواقع، فها هو ينعى كل ما يتعلق بالأدب بسبب الهزيمة:

((أنعى لكم ، يا أصدقائي، اللغة القديمة..
والكتب القديمة
أنعى لكم
كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة..
ومفردات العهر، والهجاء والشتيمة
أنعى لكم..
أنعى لكم
نهاية الفكر الذي قاد الى الهزيمة))[٢]

إن نزار قباني يريد أن يغير كل الأفكار التي قادت الى الهزيمة، وهذا يعني أن قباني يرى أن الهزيمة جاءت بسبب التخلف الثقافي والأدبي ولا بد من التحول إلى طريقة أخرى، فهو نفسه تحول الى طريقة أخرى في طرح مشاعره:

((يا وطني الحزين
حولتني بلحظة..

---

١ ينظر : الموسوعة الحرة
HTTPS://AR.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/%D٨٪AD%D٨٪B١٪D٨٪A٨١٩٦٧
٢ الأعمال السياسية الكاملة ٤٧٣

من شاعر يكتب شعر الحب والحنين
لشاعر يكتب بالسكين...))[١]

وقد بدأ نزار يخجل مما كان يكتبه، لأنه يظن بأن أشعار الحب والمرأة أسهمت في الهزيمة:

((لأن ما نحسه
أكبر من أوراقنا..
لا بد أن نخجل من أشعارنا))[٢]

وكما أن العرب ألقوا اللوم على كل ما يحيط بهم بعد نكسة حزيران، فمنهم ما قال بأن طريقة أم كلثوم بالغناء كان سببا في تخدير الشعب العربي، ومن رأى أن طريقة الغناء الطربي بشكل عام كانت سببا في الهزيمة؛ فإن نزار قباني يقف مع هذا الرأي؛ فهو لا يستغرب خسارة الحرب لأن الشرقي لا يدخل الحرب بأدوات الحرب وإنما يدخلها بأشياء أخرى:

((إذا خسرنا الحرب لا غرابة
لأننا ندخلها
بكل ما يملكه الشرقي من مواهب الخطابة
بالعنتريات التي ما قتلت ذبابة
لأننا ندخلها..
بمنطق الطبلة والربابة..))

بدا على شعر قباني المتعلق بالنكسة الدفق العاطفي والسخرية اللاذعة، فهو يائس من موقف عربي موحد سواء كان ذلك في الحرب أم في السلام:

((لا حربنا حرب ولا سلامنا سلام
جميع ما يمر في حياتنا
ليس سوى أفلام

---

١ الاعمال السياسية الكاملة ٤٧٥
٢ المصدر نفسه ٤٧٦

زواجنا مرتجل
وحبنا مرتجل
كما يكون الحب في بداية الافلام
وموتنا مقرر
كما يكون الموت في نهاية الأفلام))[١]
ثم يقول في القصيدة نفسها ساخراً من التصريحات الفارغة التي تطلقها وزارات الإعلام في الوطن العربي:
((هزيمة ..
وراءها هزيمة ..
وراءها هزيمة..
كيف لنا أن نربح الحرب
إذا كان الذين مثلوا ..
وصوروا ..
وأخرجوا ..
تعلموا القتال في وزارة الإعلام؟؟))[٢]

وقد تفاقم غضب قباني من الهزيمة إلى أن جعله يسخر حتى من الانتصارات التي تحققت فعلا على مر التاريخ العربي:

((لم ننتصر يوما على ذبابة
لكن .. تجارة الأوهام
فخالد وطارق ، وحمزة
وعقبة بن نافع
والزير والقعقاع والصمصام
مكدسون كلهم
في علب الافلام))[٣] ٥٠٢

من خلال ما تقدم نلحظ أن نزار قباني قد تأثر بالهزيمة مما جعل شعره يأخذ منحى آخر، وهذا ليس غريبا لأن الأحداث الكبيرة التي تمر بالأمم تغير من رؤيتها للكون والحياة.

---

١ الأعمال السياسية الكاملة ٥٠١
٢ المصدر نفسه ٥٠٢
٣ المصدر نفسه ٥٠٢

الفصل الأول

رؤية تاريخية على بحر المتدارك

لكي أقف على رؤية تاريخية على بحر المتدارك، رأيت أن أقف على خمسة محاور هي: (في واضع المتدارك) و (سبب تسميته بالمتدارك) وهو الاسم الشائع، ثم (سبب تعدد اسمائه) ثم الوقوف على (من اكتشفه)، ثم في النهاية أقف على (بنية البحر تاريخيا).

في واضع المتدارك

تواترت رواية من مصادر عدة بأن واضع البحر المتدارك هو الإمام علي عليه السلام، فقد قال الخطيب التبريزي في (الكافي) : ((يحكى ان عليا رضى الله عنه سمع صوت الناقوس فقال لمن معه من أصحابه : أتدري ما يقول هذا الناقوس فقال : الله و رسوله اعلم و ابن عمه اعلم فقال: ان علمي من علم رسول الله صلى الله عليه و سلم و ان علم رسول الله من علم جبريل و ان علم جبريل من علم الله تعالى ، هذا الناقوس يقول :

حقا حقا حقا حقـــــــا صدقا صدقا صدقا صدقا

يا ابن الدنيا جمعا جمعا ان الدنيا قد غرتـــــنا))[1]

---

١ ـ كتاب الكافي في العروض والقوافي ١٣٩

وقد ذكر أحمد الهاشمي هذه الرواية في (ميزان الذهب) بطريقة مختلفة قليلاً، كما أنه ذكر بيتا ثالثاً للبيتين المذكورين في رواية التبريزي، فقد قال الهاشمي وهو يتحدث عن موسيقى البحر: ((وليس أدل على تعليل ذلك إلا سيدنا علي في تأويل (دق الناقوس) حين مر براهب وهو يضربه فقال لجابر بن عبد الله: أتدري ما يقول هذا الناقوس؟ قال: الله ورسوله أعلم، قال هو يقول:

حقا حقا حقا حقـــــا صدقا صدقا صدقا صدقا

ان الدنيا قد غرتنـــــا واستهوتنا واستلهتنـــــا

يابن الدنيا مهلا مهلا زن ما يأتي وزنا وزنا))[١]

أما محمد أسبر فقد قال عن هذا البحر إنه ((من اختراع الامام علي وقيل انه من اختراع ابي العتاهية)).[٢]

في سبب تسميته بالمتدارك

اختلف الدارسون في سبب تسمية هذا البحر بالمتدارك كما اختلفوا في كونه ((اسم فاعل أو اسم مفعول))[٣]. والشائع ((أن يكون مفتوح الراء))[٤] وقد رأى بعض العلماء أنه ((سمى متداركا لكونه لاحقا للبحور وهو ماخود من قولهم تدارك القوم اذا الحق اخرهم اولهم)).[٥] كما رأى بعض العلماء أن هذا الاسم مأخوذ من تسمية (قافية المتدارك) لأن ((المتدارك: قافية تتوالى فيها بعد

---

١ ـ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ٩٦

٢ ـ معجم علم العروض ١٠٥

٣ ـ الدرة العروضية ١٠٥

٤ ـ نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب ٣٣٤

٥ ـ منهج البيان الشافي في علمي العروض والقوافي ٢٤

ساكنها الاول حركتان... وسمي بذلك إما لأن الحركة الثانية قد أدركت الأولى قبل أن يليها ساكن، وإما لأن السكون الثاني أدرك الأول)).[١] ولعل سبب هذا الرأي هو أن تفعيلة المتدارك البحر تشبه حركات المتدارك القافية، فكلاهما (فاعلن).

أما ابن منظور فله رأي مختلف عن باقي العلماء فهو يرى أنه قبل ان ينزل المصطلح العروضي الى الارض ينقلنا الى صورة تحكي حال العاصين والمتكبرين من عبادة الرحمان و الغارقين في براثين الشهوات و المنكرات فمصطلحات النار كانت حاضرة.[٢] وهو هنا يحاول احالة المصطلح الى منزلة من منازل جهنم وهي الدرك الأسفل منها.

وسماه بعضهم المتدارك لان المتدارك أدرك المتقارب، وانشدوا في تمامة:

يا بني عامر قد تجمعتم ثم لم تدفعوا الضيم اذ قمتم

وعلى الرغم من أن ابن عبد الكافي استشهد بهذا البيت الا انه قال إن البيت ربما يكون مصنوعاً لأن العرب لم تستعمله تام الحروف. و البيت الذي انشده التبريزي:

جاءنا عامر سالما صالحا بعدما كان ما كان من عامر

و ما انشده بعضهم

تلك موقوفة عندنا في الرضا غير مقلية في زمان الغضب

١ـ نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب ٣٤٥
٢ ـ ينظر: لسان العرب، مادة (د ر ك)

وخلص ابن عبد الكافي ان الشواهد كلها مصنوعة.[١]

و قد وضع احمد الهاشمي هامشا قال فيه: ((سمى المتدارك لأنه من مستدركات الخليل على ما اخترعه من البحور)).[٢]

في تعدد أسماء البحر

لعل سبب تعدد اسماء هذا البحر متأت من أن الخليل لم يسمه، أو لأن علماء العروض حاولوا أن يجعلوا من إيقاعه دليلا على موافقة التسمية الجديدة له، فمنهم من أطلق التسمية دون مسوغ ومنهم من ذكر مسوغات لتلك الأسماء، ومن العلماء الذين عللوا الأسماء هو صاحب (الوافي في علمي العروض والقوافي)، فقد ذكر ابن عبد الكافي أن للمتدارك اسماء مختلفة فقد ((سماه كل من العروضيين باسم، فسماه بعضهم ركض الخيل و من قولهم ركضت الخيل برجلي اذا استحثثته للعدو، ثم استعير لكل عدو... وبعضهم سماه الخبب وهو نوع من العدو، و بعضهم شقيقا لانه اخو المتقارب و الشقيق الاخ من الأبوين لان اصل كل واحد منها من وتد مجموع و سبب خفيف، و سماه احمد العروضي الغريب قال : لاني وجدته في الشعر القديم قليلا اذ لم يوجد منه الا قصيدة واحدة او قصيدتان، و سماه بعضهم المحدث لانه ما اثبته الخليل بل اثبته بعده الاخفش فيكون محدثا، و سماه بعضهم متقاطرا وقطر الميزاب تشبيها بقطر المطر من الميزاب او السحاب لتقاطر حركاته شيئا بعد شيء على حد واحد لان بعض اجزائه مقطوع فيصير كطق طق، و سماه البديهي المتداني و قال لان اسبابه قريبة متدانية من اوتاده، و بعضهم المتدارك... لان المتدارك هو

---

١ ـ ينظر: الوافي في علمي العروض والقوافي ٥٢١

٢ ـ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ٩٥

المتقارب، والمتسق اي المنتظم لان كل اجزائه يجيء على اربعة احرف، وصوت الناقوس لانه اذا استعمل مخبونا يصير على زنة صوت الناقوس)).[١]

نجد أن المؤلف لم يذكر سبب التسمية بل مع كل الأسماء فقد اكتفى في بعضها بتوضيح الاسم لغوياً. بينما نجد (الحافظ أحمد كبير) في كتابه (منهج البيان الشافي في علمي العروض والقوافي) يعدد أسماء بحر المتدارك ويعلل سبب التسمية عندما قال أنه ((سمي ركضا و خببا لانه يحكيهما في التلفظ و غريبا لانه لم يوجد في اشعار القدماء شعر بهذا الوزن و مخترعا لانه مخترع الاخفش و متسقا لانه تام الاستعمال، ومنتظما لان اجزاءه اذا قطعت تصير الحروف المتحركة و الساكنة مستوية منتظمة على نسق واحد، و متقاطرا لان اجزاءه تشبه قطرات الميزاب)).[٢]

وقد ذكر صاحب معجم العروض أسماء شتى للمتدارك هي ((المتدارك – المخترع – المحدث – المتسق – الشقيق – الخبب – ركض الخيل – ضرب الناقوس – قطر الميزاب ...)) [٣] ثم علل تعدد الاسماء بالجوازات التي تحدث في البحر فالبحر الذي تكون تفاعيله (فعِلن) يسمى بالخبب او ركض الخيل، و البحر الذي تكون تفاعيله (فعْلن) يسمى ضرب الناقوس او قطر الميزاب)).[٤]

أما (أحمد الهاشمي) في كتابه (ميزان الذهب في صناعة شعر العرب) فقد علل تعدد الأسماء بتعدد البنى وبمحاكاته للاسم المطلق عليه، فقال إن ((بعضهم يسميه المحدث، والمخترع والمتسق ؛لأن كل أجزائه على خمسة أحرف، وبعضهم يسميه (الشقيق) لأنه أخو المتقارب؛ إذ كل منهما مكون من

---

١ ـ الوافي في علمي العروض والقوافي ٥٢١
٢ ـ منهج البيان الشافي في علمي العروض والقوافي ٢٤
٣ ـ معجم علم العروض ١٠٥
٤ ـ المصدر نفسه ١٠٥

سبب خفبف ووتد مجموع. وبعضهم يسميه (الخبب) لأنه إذا خبن أسرع به اللسان في النطق فأشبه خبب السير. وبعضهم يسميه (ركض الخيل) لأنه يحاكي وقع حافر الفرس على الأرض، بل يحاكي ضرب الناقوس)).[١]

وقد ذكر (الأسنوي) في كتابه (نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب) أسماء شتى للبحر دون أن يعللها، وذلك في قوله: ((يقال أيضا لهذا البحر المخترع والخبب وركض الخيل، وهكذا ذكره ابن القطاع عددا وترتيبا، وذكر غيره أنه يسمى أيضاً: المحدث والغريب وقطر الميزاب، وضرب الناقوس ، لأن الصوت الحاصل منه يشبه هذه الأشياء)).[٢]

وقال عنه البستاني ((المحدث أو متدارك الأخفش بحر أصابوا بتسميته الخبب، تشبيها له بخبب الخيل، فهو لا يصلح إلا لنكتة أو نغمة، أو ما أشبه من وصف زحف جيش أو وقع مطر أو سلاح، وهو قليل في الشعر القديم والحديث)).[٣]

بينما اكتفى (النويهي) في كتابه (الدرة العروضية) باعتماد (المحدث) اسما رئيساً و(المخترع) اسما ثانوياً حين قال: ((يقال له المحدث والمخترع)).[٤] دون أن يعلل سبب التسمية وسبب اعتماده هذين الاسمين.

كما اكتفى (الزمخشري) في كتابه (القسطاس في علم العروض) بـ (المحدث) اسما رئيسا و(الركض) اسما ثانويا دون تعليل أيضاً.[٥]

---

١ ـ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ٩٦
٢ ـ نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب ٣٣٥
٣ ـ بحور الشعر العربي ٢١١ ـ ٢١٢
٤ ـ الدرة العروضية ١٠٥
٥ ـ ينظر : القسطاس في علم العروض ١٢٨

ولو اردنا جمع ما ذكره العروضيون في أعلاه من اسماء لوجدناها (خمسة عشر اسما) هي بحسب الترتيب الهجائي:

(الخبب ـ الركض ـ ركض الخيل ـ الشقيق ـ صوت الناقوس ـ ضرب الناقوس ـ الغريب ـ قطر الميزاب ـ المتدارك ـ المتداني ـ المتسق ـ المتقاطر ـ المحدث ـ المخترَع ـ المنتظم). ويتوقف سبب هذه التسميات على وصف الإيقاع، أو انتظام البنية الداخلية للبحر، أو ندرته في الشعر العربي، أو خروجه على عروض الخليل.

في مَن اكتشف المتدارك

اختلف علماء العروض القدماء والمحدثون في من اكتشف المتدارك، فبعضهم ذكر الخلاف ولم يعط رأياً فيه، ومنهم من رأى أنه من اكتشاف الأخفش[١]، وبعضهم قال ان الخليل قد عرفه ولكنه أهمله.

ومن الذين ذكروا الخلاف ولم يقحم نفسه فيه (عبد الرحيم الأسنوي) في كتابه (نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب) إذ قال: ((هذا هو البحر الذي لم يذكره الخليل وتداركه غيره، كما قال ابن واصل وغيره)).[٢] فقد رمى بالرأي على (ابن واصل). وكذلك فعل (غازي يموت) في كتابه (بحور الشعر العربي) عندما قال: ((الأخفش تدارك به على الخليل الذي أهمله... وقيل بل كان

١ـ المقصود بالأخفش هنا، الأخفش الأوسط وهو سعيد بن مسعدة تلميذ سيبويه. أما الأخفش الكبير فهو عبد الكريم الهجري استاذ سيبويه، والأخفش الأصغر هو علي بن سليمان البغدادي ... وعنى الأخفش في اللغة، الضيق العين. / ينظر: بحور الشعر العربي ٢١١ الهامش.

٢ ـ نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب ٣٣٤

يعرفه فأهمله لأنه يغاير أصوله التي سار عليها، بدخول التشعيث أو القطع في حشوه، وهما من خصائص الأعاريض والضروب لا الحشو)).[١]

أما العلماء الذين قالوا أن الأخفش تداركه على الخليل، فمنهم (النويهي) الذي ذكر في معرض حديثه عن اسم البحر انه : ((اسم فاعل أو اسم مفعول، وعلى الأول فالتسمية به لتدارك المتقارب، أي الالتحاق به، بمعنى أنه خرج منه بتقديم السبب على الوتد. وعلى الثاني لأن متأخري الفن تداركوه ومنهم الأخفش)).[٢]

وممن قالوا بأن الخليل لم يعرفه وأن الأخفش الأوسط استدركه على الخليل أحمد الهاشمي في (ميزان الذهب) حين قال: ((انه من مستدركات الخليل على ما اخترعه من البحور)) .[٣] وأكد ذلك بقوله: ((بحر المتدارك زاده الأخفش وتدارك به على الخليل الواضع لخمسة عشر بحراً)).[٤] وكذلك رأى محمد أسبر صاحب معجم علم العروض فهو يرى أن ((البحر المتدارك هو البكر الذي تداركه الاخفش الاوسط تلميذ الخليل)).[٥]

وقد جزم (كرنليوس فان ديك) في كتابه (محيط الدائرة) أن ((هذا البحر لم يضعه الخليل، وتداركه الأخفش فقيل له المتدارَك)).[٦] وكذلك (عبد العزيز عتيق) في كتابه (علم العروض والقافية)، فقد قال إن ((واضع هذا البحر هو الأخفش وقد سماه المتدارك بفتح الراء لأنه تداركه على الخليل بن أحمد)).[٧]

---

١ ـ بحور الشعر العربي ٢١١ ـ ٢١٢
٢ ـ الدرة العروضية ١٠٥
٣ ـ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ٩٥
٤ ـ المصدر نفسه ٩٦
٥ ـ معجم علم العروض ١٠٥
٦ ـ محيط الدائرة في علمي العروض والقافية ١٠٢
٧ ـ علم العروض والقافية ١٢٧

لكن هناك علماء اختلفوا مع القائلين بأن الخليل لم يعرف المتدارك، ذاكرين مسوغات لرأيهم؛ فقد قال ابن عبد الكافي في كتابه (الوافي في علمي العروض والقوافي):((ان هذا البحر[المتدارك] لم يمنعه الخليل و لم يثبته اما لانه لم يبلغه او لانه مخالف لاصوله فان القطع مختص عنده بالاعاريض والضروب و في هذا البحر جاء القطع في الحشو مع ان العرب ما نطقت به الا قليلا جدا. و اثبته ابو الحسن الاخفش وغيره)).[١] لكنه عاد ومال الى ان الخليل عرفه لكنه أهمله، ونستشف ذلك من خلال قوله: ((ان الدائرة لا تتحقق الا ببحرين فصاعدا، اذ الغرض منها فك بعض البحور عن البعض، والشيء الواحد لا يحتاج الى دائرة لانه معلوم في نفسه فحيث وضع الخليل دائرة له [للمتقارب]علم انه محتاج الى مقارن له)).[٢]

وحين تحدث الأسنوي عن بحور الشعر قال إنها: ((عند الخليل خمسة عشر، وعند غيره ستة عشر. ومنشأ الخلاف أن المتدارك هل هو منها أو من السجع؟ فالخليل لم يعده بل منعه كما قال ابن القطاع)).[٣] ويظهر لنا من قوله إن الخليل منعه، أنه مع من يقول بأن الخليل عرفه لكنه منعه. ابن عبد الكافي فقد قال: ((ان الخليل وجده و ما التفت اليه)).[٤]

في بناء المتدارك

كما اختلف علماء العروض في تسمية المتدارك و فيمن اكتشفه، اختلفوا أيضا في بنيته التفعيلية، وقد أثارت هذا البنية اشكالاً فيما إذا كانت (فاعلن) أو (فعْلن) أو (فعِلن) أو (مفعولاتن) ولعل بنية المتدارك هي التي جعلت بعض العلماء يقولون أن الخليل قد اكتشفه وأهمله.

---

١ ـ الوافي في علمي العروض والقوافي ٢/ ٥١٩ ، ٥٢١
٢ ـ المصدر نفسه ٢/ ٥١٩ ، ٥٢١
٣ ـ نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب٩١
٤ ـ الوافي في علمي العروض والقوافي٢ / ٥٣٢

قال بعض العلماء أنه مفكوك من المتقارب لأنهما في دائرة واحدة، وهذا يعني أن ما يطرأ على المتقارب من زحافات، تطرأ على المتدارك أيضا، ويمثل هذا الرأي الخطيب التبريزي الذي قال عند حديثه عن دائرة المتفق: ((انفك منه المحدث و هو من موضع (لن) من فعولن ، لانك تقول (لن فعولن فعو) فيصير (فاعلن فاعلن)، رُتب بعد المتقارب ، لان المتقارب اوله وتد فوجب تقديمه... وبيت المحدث:

جاءنا عامر سالما صالحا بعد ما كان ما كان من عامر

و اجازوا فيه الخبن فجاء على فعلن بحركة العين و بيته:

أبكيت على طلل طربا فشجاك و أحزنك الطلل

ثم سكنوا العين فجاء على فعلن و سموه الغريب ، و المنسق ، و ركض الخيل ، و قطر الميزاب ، و انشدوا فيه:

ان الدنيا قد غرتنا و استهوتنا و استلهتنا[١]

ثم عاد ابن عبد الكافي ليقول: ((اعلم ان هذا البحر لم يمنعه الخليل و لم يثبته اما لانه لم يبلغه او لانه مخالف لاصوله فان القطع مختص عنده بالاعاريض والضروب و في هذا البحر جاء القطع في الحشو... وانشدوا في تمامه:

يا بني عامر قد تجمعتم ثم لم تدفعوا الضيم اذ قمتم

و اصله فاعلن ثماني مرات كما أنشدناه:

حاربوا قومهم ثم لم يرعووا للصلاح الذي خيره راهن)).[٢]

ويرى صاحب الكافي إمكانية تقطيع المتدارك على (مفعولاتن) فيكون على أربعة أجزاء،[٣] وقد رفض ان يتم تقطيعه على (مفعولاتن) لأن ((اباحته

---

١ ـ كتاب الكافي في العروض والقوافي ١٣٨ ـ ١٣٩

٢ ـ الوافي في علمي العروض والقوافي٢/ ٥١٩ ، ٥٢١

٣ ـ ينظر : كتاب الكافي في العروض والقوافي ١٤٠

تقطيعة بمفعولاتن اخراجا للبحر عن طريقة اجزائه اصلا و راسا، لانه هذا اصله (فاعلن) فصار بالقطع الى (فاعلْ) فرد الى (فعلن) فيكف يقطع بـ (مفعولاتن)؟ مع ان العرب لم تؤلف منها شعرا. و ينفتح عليه بهذا باب لا يمكن سده، و هو ان يقال قطع البيت الاول من الكامل بـ (فعِلن فعلْ) مكان(متفاعلن) و الرمل بـ (فعُلُ فعْلن) مكان (فاعلاتن)، و هذا و امثاله لا يجوزه احد)).[١]

أما الزمخشري فيرى أنه مثمن كما هو في الدائرة غير أنه جاء مخبونا او مقطوعا،[٢] أي أنه جاء في ثمان تفعيلات كلها فاعلن في الأصل. وقال ابن رشيق في العمدة: ((المتدارك مثمن قديم مسدس محدث اجزاؤه فاعلن ثماني مرات، و بيته السالم من المثمن:

لم يدع من مضي الذي قد عبر فضل علم يستوي أخذه بالأثر

و زحافه : الخبن ، القطع، الاذالة، الترفيل)).[٣]

ويرى محمد أسبر في كتابه (معجم علم العروض) أنه يستعمل تاما ومجزوءا، والتام منه :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعل فاعلن فاعلن فاعلن

له عروض واحدة صحيحة وزنها فاعلن و لها ضرب واحد صحيح ومثل له بقول الشاعر:

جاءنا عامر سالما صالحا بعدما كان ما كان من عامر

أما عن جوازاته فقد ذكر محمد أسبر أنه يجوز بـ (فاعلن) اينما حلت ان تاتي فعِلن و فعْلن، مع الاشارة الى ان البحر الذي تكون تفاعيله فعِلن يسمى بالخبب او ركض الخيل، و البحر الذي تكون تفاعيله فعْلن يسمى ضرب الناقوس او قطر الميزاب، وحينما تتغير فاعلن الى فعْلن : تختلف التسميات

---

١ ـ الوافي في علمي العروض والقوافي٢/ ٥٢٤

٢ ـ ينظر : القسطاس في علم العروض ١٢٨

٣ ـ العمدة في محاسن الشعرونقده ١١١١/٢

باختلاف موقع التفعيلة فان كانت في الحشو يقال دخلها الاضمار بعد الخبن، وان كانت في العروض يقال دخلها القطع و ان كانت في الضرب يقال دخلها التشعيث او القطع)).[١]

وسار احمد الهاشمي على رأي من قال أنه مفكوك من المتقارب بقوله: ((هو البحر الثاني من دائرة المتفق و تنفك من السبب الخفيف من (فعولن) الاولى و الوتد المجموع من (فعولن) الثانية و هكذا)) .[٢]

ويرى صاحب كتاب (نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب) أنه ينبني من (فاعلن) ثمانية مرات إلا أنه لا يستعمل إلا مخبوناً وله عروض واحدة وضرب واحد مخبونان وبيته:

كرة طرحتْ لصوالجها فتلقفهـــا رجلٌ رجلُ.[٣]

وعلل غازي يموت ترك الخليل له لأن البحر ((يغاير أصوله التي سار عليها، بدخول التشعيث أو القطع في حشوه، وهما من خصائص الأعاريض والضروب لا الحشو))[٤].

ويرى الجوهري أنه ((مثمن قديم، مسدس محدث، أجزاؤه: فاعلن ثماني مرات. وبيته الذي لا زحاف فيه

لم يدع من مضى للذي قد غبر فضل علم سوى أخذه بالأثر

وبيت مسدسه الذي لا زحاف فيه:

قف على دارسات الدمن بين أطلالها وأبكيـــنْ))[٥]

((وزنه في الدائرة فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن مرتين ومنه قول بعضهم:

---

١ ـ معجم علم العروض١٠٥

٢ ـ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ٩٥

٣ ـ ينظر: نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب ٣٣٤

٤ ـ بحور الشعر العربي٢١١ ـ ٢١٢

٥ ـ عروض الوَرَقة ٦٧

جاءنا عامر سالما صالحا بعدما كان ما كان من عامر

وقول الآخر

لم يدع من مضى للذي قد غبر فضل علم سوى أخذه بالأثر)).[١]

من خلال ما تقدم، نجد أن إشكالية هذا البحر واضحة على جميع المستويات، فهناك خلاف بين العروضين حول من أبدعه وحول سبب تسميته وحول تعدد أسمائه، وحول من اكتشفه، ثم حول بنيته الداخلية. ولعل هذه الإشكالية تتطلب الوقوف على تفاصل بنية البحر للوقوف على أسبابها ومن ثم محاولة حلحلتها.

---

١ ـ محيط الدائرة في علمي العروض والقافية ١٠٢

الفصل الثاني

أثر الإيقاع في الشعر

أتناول في هذا الفصل مفهوم الإيقاع ثم أثره في ثلاثة عناصر من عناصر الشعر بشكل عام، وهي المعنى الشعري واللغة الشعرية والصورة الشعرية، متتبعا ذلك الأثر في شعر نزار قباني؛ لأقف على أثر الإيقاع في شعر نزار قباني. وسأتناول هذا الأثر من خلال قصائد نزار قباني التي كتبها غلى بحر المتدارك.

جاء في لسان العرب لابن منظور أن ((الايقاع من إيقاع اللّحن و الغناء وهو أن يُوَقّعَ الالحان ويُبَيّنَها و سمىّ الخليل كتابا من كتبه في ذلك المعنى، (كتاب الايقاع))).[١]

وجاء في قاموس المحيط أن ((الإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقّع الالحان و يبيّنها))[٢]

---

[١] ـ لسان العرب ، ابن منظور ٢٦٣

[٢] ـ القاموس المحيط ١٢٧

إن ظاهرة الايقاع ظاهرة شائعة في مختلف الفنون و ليس فقط في الموسيقى سواء كان فنونا سمعية او بصرية بل يمكن القول انه بمعناه العام كتنظيم العناصر يمكن ان يكون خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة فليس ثمة مظهر ممكن ان يتخلى عن نظامه الخاص الذي يؤدي غيره وظائفه، غير ان الايقاع في الشعر لا يقف عند حدود هذا المعنى العام و انما يحقق علاقة قوية مع الايقاع الموسيقي تمتد منذ بداية نشاة الانسان على الارض ذلك ان الفنون الثلاثة المتعلقة بالرقص و الموسيقى لا تشكل سوى في واحد من الأصل و قد كان منبعها الحركة الايقاعية الصادرة عن الاجسام البشرية المندرجة في العمل الجماعي.

و رغم انفصال هذه الفنون الى فنون مستقلة الا ان الطاقة الايقاعية ظلت كامنة في كل منها مشيرة الى هذا الأصل المشترك تاريخيا وانسانيا حيث تجتمع الطاقات الانسانية العضوية و المجردة في مصب واحد هو الانسان ككائن حي.

أثر الإيقاع في المعنى الشعري

يرتبط الإيقاع الصوتي ارتباطا وثيقا بالوفاء بالمعنى، فالايقاع ضلع من أضلاع البلاغة المعيارية التي تتكون من تراكيب و صور و إيقاع ثم يأتي جمال التوظيف، مع الملاحظة أنّ البلاغة لا تؤمن بالتشقيق فأينما تحقق الايقاع توقفت؛ لأن البلاغة تبحث عن أسراره، وزنا و صرفا و جرسا مع إعطاء جانب الجرس أهمية خاصة؛ لانّه ميدان البلاغة دون العروض أو الصرف.[١]

١ ـ ينظر: الايقاع الصوتي في شعر شوقي ١٠٣

فقد كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمرا جديدا يميّزه عن النثر إلاّ ما يشتمل عليه من الاوزان و القوافي، و كان قبلهم ارسطو في كتاب الشعر يرى: ان الدافع الأساسي للشعر يرجع الى علتين اولهما غريزة المحاكاة او التقليد و الثانية غريزة الموسيقى او الاحساس بالنغم.[١] فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس و تتأثر بها القلوب.[٢]

يقول ابن طباطبا ((للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، و ما يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع الكدر تم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها، وهي اعتدال الوزن، و صواب المعنى وحسن الالفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه)).[٣]

يتبين لنا مما تقدم أن للإيقاع أثر مساعد لكنه مهم في إبراز المعنى الشعري وإخراجه بصورة تختلف عنها فيما لو كانت بلا إيقاع، ولعلنا نستطيع التمثيل على ذلك في شعر قباني بقوله من قصيدة (الحزن):

((علمني حبك ..أن أحزن
و أنا محتاج منذ عصور
لامرأة تجعلني أحزن
لامرأة أبكي فوق ذراعيها
مثل العصفور..
لامرأة.. تجمع أجزائي
كشظايا البللور المكسور)).[٤]

---

١ ـ ينظر: موسيقى الشعر ١٤
٢ ـ ينظر : المصدر نفسه ١٧
٣ ـ عيار الشعر ٥٣
٤ ـ الاعمال الشعرية الكاملة ٦٧٤/١

جاء هذا المقطع على تفعيلة البحر المتدارك، وتكاد تكون تفعيلاته منتظمة مثل الشعر القديم، أي اربع تفعيلات في كل شطر، لكن المعنى فرض على الشاعر ايقاعا خاصا عندما تعلق الأمر بالبكاء. فعندما قال: (لامرأة أبكي فوق ذراعيها/ مثل العصفور)، حذف تفعيلة من النظام الثماني لكل سطرين، وجعل هذين السطرين اللذين يمثلان بيتا قديما، جعلهما من سبع تفعيلات، ولعل السبب في ذلك هو أثر البكاء الذي انسجم مع الحزن وهو عنوان للمقطع على عدم القدرة على الاستمرار للوصول الى التفعيلة الثامنة.

ومن خلال ما تقدم نجد العلاقة الوثيقة بين الإيقاع والمعنى، فكلاهما يؤثر في الثاني، ليسهما في انسجام النص وجماله.

أثر الإيقاع في اللغة الشعرية

لاشك بأن للموسيقى أثر واضح في الأصوات المنطوقة ذلك لأن ((الفرق الشكلي الحاسم بين الشعر و النثر هو الوزن و هو ان تكون المقادير المقفاة تتساوى في ازمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات و السكنات و الترتيب، فكل بيت متساو مع الاخر في كمية الاصوات المرتبة ترتيبا خاصا في تتابع المقاطع او الحركات و السكنات بحيث يحتل كل بيت في القصيدة مدة زمنية متساوية تماما مع مدة كل بيت من جميع ابيات القصيدة))[١]

١ ـ البناء العروضي للقصيدة العربية ١٥ ـ ١٦

و ((العنصر الموسيقي هو الذي يميز الشعر من النثر و الموسيقا تُدرك بواسطة الأذن دون بقية الحواس. فالاذن هي سبيل تسلل الموسيقا الى النفس ولذلك ينبغي ان نهتم في الشعر بالاصوات المنطوقة فقط و يجب الا تخدعنا الرموز الكتابية؛ فهناك رموز كتابية لا تنطق مثل : الشمس – جاءوا – اولئك – الجيش انتصر، أي انه لا يعتد باللام التي تسمى اللام الشمسية و لا بالالف التي تكتب بعد واو الجماعة و لا بالواو التي تكتب في كلمة اولئك و لا بالهمزة التي تسمى همزة الوصل عندما تكون في اثناء الكلام. و معنى هذا ايضا انه يجب ان نراعي الاصوات التي تنطق و ليس لها رمز كتابي كالألف في اسم الأشارة : هذا ، اولئك، ذلك واو المد التي تنطق في داود مثلا والنون الساكنة التي تسمى بالتنوين في مثل رجل – كتاب .. الخ)).[١] معنى ذلك أن نعتمد اللفظ دون الكتابة؛ لأن الإيقاع فن شفاهي ولد قبل الكتابة.

و الموسيقا في الشعر حساسة الى حد بعيد ، تتأثر بأي خطأ في القراءة فتختل و يحدث نشاز لا تجيزه قوانين الموسيقا الشعرية؛ و لذلك يلزم لقراءة الشعر ان تكون القراءة صحيحة تماما من حيث النحو و الصرف أي من حيث المحافظة على ضبط الجمل بما يقتضيه قانون الاعراب و ضبط الكلمات المفردة بما يقتضيه علم الصرف حتى لا تختل صيغة من الصيغ . فمثلا قول أبي العلاء المعري

غير مجد في ملتي و اعتقادي نوح باك و لا ترنم شاد

اذا نطقنا كلمة (مجد) منصوبة فقلنا (مجديا) اختلت الموسيقا الخاصة بالبيت تبعا لاختلال الاعراب. و اذا عرفنا كلمة (باك) أي ادخلنا عليها (ال) فقلنا (نوح الباكي) اختلت موسيقا البيت كذلك.

---

١ ـ البناء العروضي للقصيدة العربية ١٧

وخلاصة الأمر قبل ان ندرس موسيقا الشعر انه لا بد من نطق الشعر نطقا موافقا لقواعد النحو و الصرف و لا بد من المام بما ينطق و ما لا ينطق من الرموز الكتابية.[١]

أما من حيث بلاغة اللغة فنجد ((ان الايقاع و المجاز الضروريان للتجربة الشعرية يمكن ان يكونا ضرورين ايضا في فنون اخرى مثل الموسيقى و النحت او التصوير او الرقص .. الخ غير ان وسائل تحقيق الايقاع (والمجاز) في الشعر تختلف عن الفنون الاخرى في كونها تتمثل في اللغة دون غيرها و هذه هي قضية الشاعر الكبيرة نظرا لان اللغة تراث شائع يستخدمه جميع البشر و يحمل تاريخهم و خبرهم و من ثم فهو ليس مادة خام محايدة كما يبدو بالنسبة للنغمات الموسيقية او الالوان او الحركات ... الخ))[٢]

و لقد اختلف علماء الجمال و النقاد اختلافا شديدا في طبيعة العلاقة بين لغة الشعر و اللغة العادية فبالغ بعضهم بالفصل بين اللغتين معتبرا (اللغة الشعرية) لغة خاصة مفارقة للغة العادية بينما ادرك اخرون ان هناك علاقة بينهما.

ان لغة الشعر تختلف عن اللغة العادية او تنحرف عنها او تفك اليتها وهذه المصطلحات تشير الى ان ثمة نمطا معياريا من اللغة هو لغة النثر و ان لغة الشعر مغايرة له او انحراف عنه يسعى الى فك اليته و خلق الحياة فيه و هذا غير صحيح لان لغة الشعر هي نفس لغة النثر .. نفس الالفاظ و الاصوات والتراكيب و لكنها منظمة بطريقة مختلفة و العلاقة بينهما علاقة اخذ و عطاء دائما.

---

١ ـ ينظر : البناء العروضي للقصيدة العربية ١٧

٢ ـ المصدر نفسه ١٨

ان اللغة كل لغة هي (نظام شفري مركب طبيعي يتواصل عن طريقه افراد مجتمع ما و يتكون في اساسه في عدد محدود من الاصوات كل منها يخلو في ذاته من المعنى .. (و هذا النظام) يتكون في واقع الامر من عدة انظمة كل منها نظام مركب في حد ذاته و لكن هذه النظم ليست مستقلة عن بعضها البعض و انما تتشابك في دوائر متصلة لا يفصل بينها سوى اهداف الدراسة و التعليم فقط، و لعل اهم هذه النظم النظام الصوتي و النظام الصرفي و النظام النحوي ونظام التعبير عن المعاني و نظام الكتابة.

من هنا فان للغة النثر و اللغة العادية نظاما مركبا و ان الشاعر يعيد تنظيم هذه اللغة بعناصرها المختلفة (التي هي بدورها نظم في داخل النظام) واهم هذه النظم فيما يختص بدراستنا الحالية هو النظام الصوتي و هنا ياتي السؤال كيف يعيد الشاعر تنظيم اصوات اللغة ؟

للاجابة على هذا السؤال لا بد من معرفة مكونات هذا النظام الصوتي في اللغة العادية:

يرى الدكتور عبد الرحمن ايوب ان العنصر الاساسي الذي يميز الصوت عن الاخر هو قوة اسماعه التي تختلف اختلافا جوهريا تبعا لدرجته وسرعته))[١] علما أن ((الايقاع : هو تتابع الاحداث الصوتية في الزمن))،[٢] و((حين حاول القدماء تعريف الشعر عرفوه (بانه الكلام الموزون المقفى) فهم يرون الانسجام الموسيقي في توالي مقاطع الكلام و خضوعها الى ترتيب خاص))[٣]

---

١ ـ البناء العروضي للقصيدة العربية ١٠٩
٢ ـ المصدر نفسه ١١٠
٣ ـ موسيقى الشعر ٢١

ويبدو هذا الترتيب واضحا في شعر قباني الذي جاء على تفعيلة المتدارك، سواء كان ذلك في شعره التقليدي أم في شعر التفعيلة، إذ نقرأ من قصيدة (رسالة من تحت الماء) قوله:

((إن كنت صديقي.. ساعدني
كي أرحل عنك..
أو كنت حبيبي.. ساعدني
كي أشفى منك
لو أني أعرف أن الحب خطيرٌ جداً
ما أحببت
لو أني أعرف أن البحر عميقٌ جداً
ما أبحرت..
لو أني أعرف خاتمتي
ما كنت بدأت...))[١]

نلاحظ أن لغة هذه القطعة عارية من البلاغة المعيارية، وكأنها لغة نثر إلا ان الإيقاع منحها شعرية جعلتها قصيدة، وذلك بسبب الإنسجام الموسيقي بين أصوات القصيدة وحركاتها وسكناتها، فالإيقاع هنا هو الفاعل الأساس في جعل اللغة شعرية.

ولو تتبعنا توزيع القصيدة على الأسطر لاكتشفنا إيقاع القصيدة حتى من خلال الكتابة، فضلا عن أثر الجملة الشرطية في توزيع الإيقاع؛ إذ نلحظ توازياً صوتياً بين السطرين الأول والثاني من جانب، والسطرين الثالث والرابع من جانب:

---

[١] ـ الاعمال الشعرية الكاملة ١ / ٧٠١

إن كنت صديقي.. ساعدني
كي أرحل عنك..

أو كنت حبيبي.. ساعدني
كي أشفى منك

ثم يعزز هذا التوازي تواز آخر بين السطرين الخامس والسادس من جانب، والسطرين السابع والثامن من جانب:

لو أني أعرف أن الحب خطيرٌ جداً
ما أحببت

لو أني أعرف أن البحر عميقٌ جداً
ما أبحرت

ومن خلال هذين التوازيين نقف على أثر الإيقاع في لغة الشعر، كما لا يفوتنا أن نكتشف أثر اللغة في الإيقاع أيضاً؛ لأن التركيب الشرطي بوصفه عنصراً لغوياً قد أدى وظيفة تجادلت مع الإيقاع لتعزيز المعنى. ومن خلال ما قدم يكون للايقاع خاصية جوهرية في لغة الشعر و ليس مفروضا عليها من الخارج و هذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، تلك التجربة المزية التي تحتاج الى وسائل حسية لتجسيدها و توصيلها ومن هذه الوسائل الايقاع.

أثر الإيقاع في الصورة الشعرية

لقد أكد دارسو الشعر على أن ((أمهر الشعراء يطلقون العنان للصّوت أو بمعنى آخر يجعل مرتكز وقته للصوت فيطلق الموسيقى و يدعها تؤثر كما يريد)).[١]

١ ـ الايقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش أنموذجا ٥٢

فالرمزيون ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ يقولون: ((إنّ الشعر موسيقي قبل كلّ شيء و إن العنصر الموسيقي فيه يظهر أهمية المعاني والعواطف و الصور الشعرية ذاتها باعتبار أنّ الموسيقى هي أقوى آداة للايحاء، و الشعر عندهم إيحاء أكثر منه تعبيرا لغويا)).[١]

مما تقد نجد أن الإيقاع غريزة من غرائز الإنسان الكامنة فيه، وهذا ما يؤكد معروف عبد الغني الرصافي، إذ يرى أن ((الغناء و الرّقص غريزتان من غرائز الانسان كما أنّ النّطق غريزة فيه وما الشعر إلا وليد هاتين الغريزتين، فإنّ النّطق هو أسمى مظهر من مظاهر الشعور لمّا اقترن بالغناء تولّد الشعر، فالشعر لا يقال إلّا لينشد)).[٢]

علماً أن ((الوزن في الشعر يوضع مقابل النّغم في الموسيقى، والقافية توضع مقابل النغم في الموسيقى)).[٣] وعندما نحاول ((تحليل الصورة الشعرية في القصيدة يتجلى الدّور العميق الذي تؤديه بوصفها المبنى التفصيلي للقصيدة؛ فقراءتنا للصورة الشعرية خارج دور الايقاع يجعلها غامضة مبهمة ولا تفهم إلّا في إطاره، ذلك لأنّ الصورة الشعرية جزء لا يتجزأ من الإيقاع ويبدو ذلك جليا في التشبيهات و الاستعارات و الكنايات)).[٤]

---

١ ـ الايقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش أنموذجا ٥٢ ـ ٥٣
٢ ـ المصدر نفسه ٥٣
٣ ـ المصدر نفسه ٥٣
٤ ـ المصدر نفسه ١٣٠

إن((موسيقى الشعر هي التي تشيع في أرواحنا وعقولنا وهي الحاجات المترتبة لما مزق داخلنا وتعيد للآلات العاطلة و للاوتار المختلطة نظامها ونسقها الطبيعي و نغماتها الساحرة في توافق يجعلنا نعيش في جوّ موسيقي منظّم تتجاوب أصداؤه في أعماقنا آخذة بعضها بيد بعض إلى عالم القصيدة حيث إنشاد الشاعر و انسجام المتلقي)).[١]

وقد تأكد لدى كثير من الدارسين أن ((الايقاع عنصر عضوي في الصورة الشعرية و القضية ليست في وجوده أو عدم وجوده لانّه موجود بالفعل، ولكنّ القضية في قوة هذا الوجود و سيطرته فالسجع و الجناس و غيرها فنون يمتزج فيها العامل الموسيقي مع العامل اللغوي مع بقية العوامل، فالايقاع موجود.لانّ اللغة العربية لغة إيقاع و الموسيقى تجري في عروقها، فالايقاع أحيانا يترجِم مالا تستطيع الالفاظ أن تترجمه)).[٢] وهذا ما يؤكد ابن طباطبا والعسكري والمرزوقي، فهم يرون في ذلك الايقاع ((الأثر الجميل لوقع حركة السكنات في النفس)).[٣] وقد وضع المرزوقي (لذيذ الوزن) أحد من مقومات الشعر، معللا ذلك بقوله: ((وإنّما قلنا تخيّر من لذيذ الوزن لانّ لذيذه يطرب الطبع لايقاعه ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه...)).[٤] فهو يعد الايقاع هو الاساس في تحديد قيمة الشعر جيّده من رديئه أي يعدّه مقياس لوجود الشعر، مع أنّه لم يعد الوزن مرادفا للايقاع بل عده عنصرا من عناصره، فهو إذا يقرّ بأنّ هناك فرقا بينهما، ويظهر عنده أنّ الوزن يأخذ فاعليته من العروض وقوانينه من بينها الايقاع الشعري الذي يستمدّ فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن

---

١ ـ الايقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش أنموذجا ١٠٥

٢ ـ المصدر نفسه ١٠٦

٣ ـ المصدر نفسه ١٢٦

٤ ـ شرح ديوان الحماسة ١٠

معنى ويكون الايقاع عنده بمعنى الوقع أو الأثر الذي يتركه الشعر في نفس القارئ.[١]

وعندما نقرأ شعر نزار قباني نجد أثرا واضحا للإيقاع في صوره الشعرية، حيث يعمل الإيقاع على صقل الصورة وحث المتلقي على تذوقها. ولكي نقف على أثر الإيقاع في صور نزار قباني الشعرية؛ نقرأ قوله من قصيدة (قطتي الشامية):

((أضناني البرد ، فكومني
داخل قبضتك السحريهْ
خبئني فيها أياما
إحبسني فيها أعواما
إحبسني كالطير المرسوم
على مروحة صينيهْ
فالحبس لذيذ، ومثير
داخل قبضتك السحريهْ
لا تفتح كفك .. واتركني
أرعى كالأرنب)).[٢]

جاء إيقاع المقطع على البحر المتدارك، ويمكن الوقف على أثره في رسم الصورة الشعرية من خلال توزيع بنيات الصورة على البنية الإيقاعية؛ إذ نجد في السطر الأول والثاني علاقة سببية؛ فهو دخل القبضة السحرية بسبب البرد، وقد وضع السبب في سطر وما نتج عنه في سطر آخر.

---

١ ـ ينظر : الايقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش أنموذجا ٥٨
٢ ـ الاعمال الشعرية الكاملة ١/ ٦٦٦

ونرى في السطرين الثالث والرابع علاقة توازي تؤكد على نمو المعنى، لذلك جعل السطرين على إيقاع واحد من ثلاث تفعيلات.

ثم ان الالتفات من الخبر الى الإنشاء في السطر الثالث في قوله (خبئني) جاء منسجما مع الإيقاع فقد جعل المتكلم الى الخطاب المباشر لكي يؤكد المعنى، ثم استمر هذا الخطاب المباشر من خلال أفعال الأمر:(خبئني و احبسني). الى أن جاء اسطر قبل الأخير ليتحول الأمر الى نهي في قوله(لا تفتح كفك...) ليختم المقطع بسطرين ايقاعيين أسهما في توزيع الصورة الشعرية.

لقد قام الإيقاع بفعل مؤثر في الحث على تذوق الصورة جماليا فضلا عن الإسهام برسمها من خلال توزيعها على سطور المقطع.

الفصل الثالث

المتدارك في شعر نزار قباني

سأتناول في هذا الفصل ثلاث قضايا، أحدد من خلالها اشكالية المتدارك في شعر قباني على مستوى القصيدة التقليدية وقصيدة التفعيلة. والقضايا الثلاث هي ، قضية الوتد المجموع في النظام الخليلي، وقضية دائرة المتفق، ثم قضية (فاعلُ) وأثرها في التحول الذي طرأ على هذا البحر.

قضية الوتد المجموع

على الرغم من أهمية الوتد المجموع في الإيقاع الشعري إلا أن كتب العروض قدمته تقديما عابراً.١ لذلك سأقف على أهميته وبعض مميزاته في الشعر العربي.

يعرف الوتد بأنه ((عبارة عن مجموع ثلاثة أحرف : اثنان متحركان وثالثهما ساكن،كقولك:نَعَمْ – غَزَا، ويسمى الوتد المجموع. أو متحركان يتوسطهما حرف ثالث ساكن،كقولك:مَأْتَ – نَصْرُ،ويسمى الوتد المفروق)).٢

وقد جعل الفراهيدي لهذا الوتد أهمية بالغة، ولعلنا نستطيع الوقوف على تلك الأهمية من خلال ترتيب الخليل للبحور ضمن الدوائر، فقد أعطى الأولوية للبحر الذي يتقدم وتده، فبحر الطويل في بداية دائرة المختلف لأن الوتد يتصدر تفعيلته، ثم

---

١ - ينظر : قضايا الشعر المعاصر : ٨٢

٢ - ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ١٥

يأتي بحر المديد لأن الوتد يتوسط تفعيلته الأولى، كما نجد البحر البسيط ثالثا لأن وتده يأتي ثالثا في تفعيلته الأولى. وكذلك الأمر في الدوائر الأخرى.

فقد أعطى الخليل الأولوية في كل دائرة للتفعيلة التي تبدأ بوتد مجموع. ليجعل تسلسل الأبحر ضمن الدائرة هو بحسب أولوية الوتد المجموع. كما نلاحظ أن أبحر كل دائرة سميت على زنة واحدة فالطويل والمديد والبسيط على زنة (فعيل) والوافر والكامل على زنة (فاعل) والهزج والرمل والرجز على زنة(فعَل).

((وقد استند فايل على نظام الدوائر في العروض ليدلل على ان للشعر العربي أساسا نبريا، اذا اعتقد ان الخليل قد ادرك هذا الأساس النبري، وأدرك ان موضع النبر هو السبب الخفيف الذي هو جزء من الوتد ولكنه لم يستطع ان يفصح عن إدراكه لأنه لم يعرف مصطلح النبر، ولذلك وضع نظام الدوائر ليبين بها موضع النبر، وذلك لأن بعض التفاعل يمكن تحديد وتده بسهولة))٣ وقد ((قرن الخليل في الدائرة بين بحر واضح الوتد، أي واضح النبر، وبعض البحور التي يخفى فيها النبر لخفاء الوتد)).٤ من هنا يظهر ان ساكن الوتد المجموع هو العنصر الموسيقي، بدليل عدم تزحيفه وإلا ((لماذا يسلم الوتد من الزحاف اذا لم يكن هو العنصر الموسيقي؟)).٥

يرى بعض العروضيين أن التفعيلة التي أولها وتد ،هي تفعيلة أصل، فالتفاعيل العشر التي أوجدها الخليل فيها أربع تفاعيل تبدأ بوتد مجموع ((وهذه التفاعيل الأربعة هي الأصول، والستة الباقية بعدها فروع . وضابط الأصل: ما بدئ بوتد مجموع أو مفروق ، وضابط الفرع: ما بدئ بسبب خفيف أو ثقيل، ولما

---

٣ - نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ٤٥
٤ - المصدر نفسه ٤٥
٥ - المصدر نفسه ٨٩

كان الوتد أقوى من السبب؛ لأنه إذا زوحف إنما يعتمد على الوتد كان ما بدئ به أصلا))٦

والجدير بالذكر أن الخليل لم يستمر على هذا النحو في الدائرة الرابعة (المشتبه) التي تضم ستة أبحر تشابهت تفاعيلها وأدت إلى اشتباه ما عنده فأسماها المشتبه .

أما الدائرة الخامسة (المتفق) ففيها بحر واحد ،هو (المتقارب) وإهمال الخليل للبحر الآخر دليل على أهمية الوتد المجموع، فلعله رأى أن الوتد المجموع يتعرض إلى علة تضربه في الحشو.

قضية دائرة المتفق

سمى الخليل الدائرة الخامسة بالمتفق ، ووضع فيها بحرا واحدا،هو:(المتقارب) ويتألف من (فعولن فعولن فعولن فعولن) وأهمل (المتدارك) ذلك البحر الذي يستطيع اكتشافه أي باحث في زمن الخليل، ليس الخليل الذي استقرأ أغلب الشعر العربي.

والسؤال هو :إذا كان الخليل قد اكتشف المتدارك ؛فلماذا أهمله؟

لعل الخليل وجد بحرا يتحول فيه (الوتد المجموع إلى سبب خفيف ١ه) بحذف احدى حركتي الوتد المجموع، وفي حال تحول الوتد المجموع إلى سبب خفيف؛ سيتمكن الشاعر من إيراد بحر بلا وتد، وهذا ما لم يوجد في الشعر العربي، حيث لا وجود لبحر شعر عربي لا يضم وتدا إلا في الخبب الذي يأتي على صيغة:

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن ١ه١ه ١ه١ه ١ه١ه ١ه١ه

٦ - نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ١٦ - ١٧

ولعل بعض العروضيين يحتج بعلة الخرم التي تضرب الوتد المجموع في أول الطويل، وهي ((إسقاط أول الوتد المجموع في صدر المصراع الأول...)).٧ لكن هذا التعريف غير مكتمل ، فالخرم هو : إسقاط أول أو ثاني وتد مجموع يأتي أول تفعيلة أولى في صدر البيت الأول من القصيدة، أي إن الشاعر يسقط أول أو ثاني حرف من قصيدته. وغالبا ما يكون ذلك الحرف (واوا) أو(فاءً) أو (همزة استفهام)، فهي حالة نادرة جدا لكن بعض العروضيين يعمد ـ أحيانا ـ إلى حذف الحرف الأول من أول بيت في الطويل؛ ليدعي حدوث الخرم : ((ومثاله [الخرم] قول عمر بن أبي ربيعة (على البحر الطويل)

من آل نعم أنت غاد فمبكر غداة غد أم رائح فمهجر

... فلو أضفنا ألفا في أول البيت لأصبح البيت

أمن آل نعم ... ولما عاد البيت مخروما))٨ علما أن هذا البيت غير مخروم في ديوان عمر بن ابي ربيعة:

((أمن آل نعم أنت غاد فمبكر غداة غد أم رائح فمهجر))٩

وقد حاول بعض العروضيين تبرير ما يحدث في المتدارك حين قالوا: ((قد تطرأ تغيرات على بعض مقاطع التفعيلة في الحشو، لكن هذه التغيرات لا تحدث في ثواني الأسباب ... ، وإنما تحدث في الأوتاد، ولهذا اعتبرها العروضيون من أنواع العلة، وأخرجوها من الزحاف، لكنهم لاحظوا أن هذه التغيرات غير لازمة في جميع القصيدة ، فجعلوها جارية مجرى الزحاف)).١٠ و((هذا النوع[من العلل] نادر جدا

---

٧ - بحور الشعر العربي ٣٣
٨ - المصدر نفسه ٣٣
٩ - ديوان عمر بن ابي ربيعة ٩١
١٠ - بحور الشعر العربي ٣٢

في الشعر قديمه وحديثه، وهو لما فيه من نشوز يعد خروجا على النسق،ولا يعد جزءأ من النسق))١١

كما حاول بعض العروضيين تبرير ما يحدث في المتدارك من خلال القول بالتشعيث أو القطع. علما أن الهاشمي يرى أن التشعيث علة ، والعلل لا تحدث في الحشو ١٢ إلا انه عاد وقال : ((يجتمع في البيت الواحد [من المتدارك] التشعيث في تفعيلة و الخبن في أخرى)).١٣

قضيـــــة فاعــلُ

أقصد بـ (فاعلُ) (ا ه ا ا) تلك التفعلية التي تم حذف ساكن وتدها المجموع وهي (فاعلن)، وقد اتضح فيما تقدم أن هذا النوع من الحذف لا يحدث في حشو البحور العربية قديما، لكن يحدث في الشعر الحديث سواء كان شعرا تقليديا أم شعر تفعيلة.

فقد جاء عند نزار قباني في قصيدة (القصيدة الشريرة) وهي من القصائد العمودية الأوائل التي كتبها قباني على هذا البحر، نمط يبدو موزونا لكنه لا يصمد أمام التقطيع، نحو قوله :

مطرٌ مطرٌ .. وصديقتها معها، ولتشرينَ نواحُ[١٤]							
مطرن	مطرن	وصدي	قتها	معها	ولتشْ	رينر	ياحو
ااا ه	ااا ه	ااا ه	ااا ه	ااا ه	ااا ه	**ا ه اا**	ا ه ا ه
فعِلن	فعِلن	فعِلن	فعِلن	فعِلن	فعِلن	**فاعلُ**	فعْلن

١١ - نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ٣٤
١٢ - ينظر : ميزان الذهب ١١٤
١٣ - ميزان الذهب ١١٤
١٤ ـ الأعمال الكاملة ١٥١/١

جاءت هذه الصيغة (فاعلُ) في ١٣ بيتاً من القصيدة المؤلفة من ٢١ بيتاً أي أن الأبيات التي جاءت فيها تفعيلة (فاعلُ) تجاوزت نصف أبيات القصيدة. ونعلم من خلال ذلك أن العملية ليست شذوذاً أوخطأ أو هي حالة واحدة أو اثنتين، بل هي ظاهرة في القصيدة.

كما نجد من السمات الأسلوبية في إيقاع هذه القصيدة أن تفعيلة (فاعلُ) تقع سابعة في الأبيات التي وقعت فيها، وكأن الشاعر يهيئ المتلقي بما هو معتاد عليه، ثم قبل أن يختم البيت يدس له هذه التفعيلة.

كما نجد هذه التفعيلة الجديدة قد جاءت ثانياً مرة واحدة في هذه القصيدة، كما في البيت التالي:

شيء بينهما .. يعرفهُ إثنانِ ، أنا والمصباحُ[١٥]							
شي ء ن	بينهـ	ما يع	رفهو	اثنا	نانا	ولمص	باحو
ا ه ا ه	**ا ه ا ا**	ا ه ا ه	ا ا ا ه	ا ه ا ه	ا ا ا ه	ا ه ا ه	ا ه ا ه
فعْلن	**فاعلُ**	فعْلن	فعِلن	فعْلن	فعِلن	فعْلن	فعْلن

وقد تأتي هذه التفعيلة تفعيلة أولى في أول بيت من القصيدة، نحو قوله من قصيدة (كلمات):

يسمعني حين يراقصني كلمات ليست كالكلمات[١٦]							
ا ه ا ا	اه اه	ا ا ا ه	ا ا ا ه				

وقد كثرت هذه التفعيلة في هذه القصيدة وفي ابياتها؛ فنجد الشاعر يستعملها ثلاث مرات في بيت واحد.

---

١٥ ـ الأعمال الشعرية الكاملة ١٥١/١

١٦ ـ المصدر نفسه ٣٨٨/١

يأخذنـــــي من تحت ذراعي يزرعني في إحدى الغيمات[١٧]							
ا ه ا ا	اه اه	**اه ا ا**	اه اه	**اه ا ا**	اه اه	اه اه	اه اه ه

وقد جمع الشاعر في كثير من الابيات تفعيلتين من نوع (فاعل)، إحداهما تأتي أولى، والثانية تأتي سابعة في بيت واحد، نحو قوله من قصيدة (أكبر من كل الكلمات):

سيدتي ! في هذا الدفترْ تجدين ألوف الكلماتِ[١٨]							
سييد	تي في	هاذد	دفتر	تجدي	نألو	فلكل	ماتي
اه ا ا	ا ه ا ه	ا ه ا ه	ا ه ا ه	ااا ه	ا ا ا ه	**ا ه ا ا**	ا ه ا ه
فاعلُ	فعْلن	فعْلن	فعْلن	فعِلن	فعِلن	**فاعلُ**	فعْلن

ولعل الأذن الأذن العربية قد تقبلت هذه التفعيلة، فقد رددها الملايين من العرب دون ان يشعروا بأنها غربية أو جديدة، ونقف على ذلك من خلال قصائد قباني المغناة، نحو قوله:

يا ولدي قد مات شهيداً من مات على دين المحبوب[١٩]

فقد جاءت تفعيلة (فاعلُ) في أول البيت.

أو قوله:

زيديني عشقا زيديني يا أحلى نوبات جنوني							
زيدي	ني عش	قن زيـ	دي ني	ياأحـ	لى نو	با ت ج	نوني
١٥١ه	١٥١ه	١٥١ه	١٥١ه	١٥١ه	١٥١ه	**١١٥١**	١٥١ه
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	**فاعلُ**	فعلن

١٧ ـ الأعمال الشعرية الكاملة ٣٨٨/١

١٨ ـ المصدر نفسه ٣٧٤/١ / يلاحظ في هذا البيت أن الشاعر سكن (الراء) في كلمة (دفتر) دون مبرر نحوي.

١٩ ـ الأعمال الشعرية الكاملة ١ / ٦٤٨

أو قوله من القصيدة نفسها:

زيديني غرقا يا سيـد تي إن البحر ينادينـي							
زيديـ	ني غر	قن يا	سييد	تي إن	نل بحـ	رينا	دي ني
٥١٥١	**١١٥١**	٥١٥١	**١١٥١**	٥١٥١	٥١٥١	١١١٥	٥١٥١
فعلن	**فاعلُ**	فعلن	**فاعلُ**	فعلن	فعلن	فعِـلن	فعلن

أما في شعر التفعيلة فنجد هذه التفعيلة (فاعلُ) قد اقتحمت هذا النوع من الشعر بكثرة أيضا في شعر قباني، نحو قوله من قصيدة (يوميات رجل مهزوم):

((لن تجدي أبداً.. [**٥١ ١١** / ٥ ١١ / ٥]
لا في الغرب .. ولا في الشرقْ))[٢٠]
وكذلك قوله من قصيدة (قصيدة الحزن):
((علمني حبك أن أحزن [**٥ ١١** / ٥ ٥ / ١١٥ / ٥ ٥]
وأنا محتاج منذ عصور
لامرأة تجعلني أحزن [**٥ ١١** / ٥ ٥ / ١١٥ / ٥ ٥]
لامرأة أبكي بين ذراعيها [**٥ ١١** / ٥ ٥ / ٥ ٥ / ١١٥ / ٥ ٥]
مثل العصفور))[٢١]
وكذلك في قوله من القصيدة نفسها:
((علمني حبك سيدتي أسوأ عادات))[٢٢] **٥ ١١** / ٥ ٥ / ١١٥ / **٥ ١١** / ٥ ٥ ٥

فقد استعمل هذه التفعيلة مرتين في سطر واحد.

وقد يعمل التدوير على زيادة الإيهام الإيقاعي من خلال تدويل تفعيلة (فاعلُ)، ونجد ذلك في قول قباني:

---

٢٠ ـ الأعمال الشعرية الكاملة ١ / ٦٨٢
٢١ ـ المصدر نفسه ١ / ٧٠١
٢٢ ـ المصدر نفسه ١ / ٧٠٢

((يامرأةً .. [**اه ا ا** / اه]
سوداءَ العينينِ .. [اه / اه اه / اه اه/ ا]
تساوي عيناها عصرا..))[٢٣][ااه / اه اه / اه اه / اه اه]

وفي هذه الحالة نجد ان المتدارك يختفي للوهلة الاولى، ففي السطر الأول نجد تفعيلة رجز [اه ااه] [مفتعلن]. وهذه التفعيلة تجعل من المتدارك منفتحا على بحر آخر لو تكررت هذه العملية مرات عدة.

وعلى الرغم من أن تفعيلة فاعل دخلت في القصيدة العمودية الحديثة التي تجيء على بحر المتدارك، وكذلك قصيدة التفعيلة ، إلا أنها حافظت على عدد المتحركات في البيت؛ فهي لا تتجاوز الثلاثة في شعر نزار قباني. وعلى الرغم من هذا التجاوز على البحر الا ان قباني لم يصل الى ما وصل اليه غيره وهو الاتيان بتفعيلة (فاعل) تتبعها تفعيلة (فعِلن) بكسر العين، مما يؤدي الى وجود ٥ متحركات متتالية، وهذا ما لم يوجد في الشعر العربي القديم إذ ((...تمنع القواعد العروضية أن يتوالى خمسة متحركات أو أكثر))[٢٤] ((فمن قصيدة لكمال نشأت نشرها في مجلة شعر ١٩٧٦ قوله:

((أحلى أوقات العمر [اه اه / اه اه / اه اه ه]
أن نتجول في طرقات المدن المجهولةِ [**اه ا ا** / **اه ا ا** / **اه ا ا** / اه اه / اه اه / ا ا
أن نسمع لغة مجهولة [اه / **اه ا ا** / **ا ا ا اه** / اه اه / **اه**
ونصافح أيدي الغرباء))[٢٥] [**ا ا** / **اه ا ا** / اه اه / ا ا اه ه]

نلاحظ في السطر الثالث من هذه القطعة وجود خمسة متحركات متتالية مما يخرج السطر عما اعتادت عليه الاذن العربية.

---

٢٣ ـ الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٧٢٩
٢٤ - نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ٩١
٢٥ - ينظر : المصدر نفسه ١٧٦

الخاتمة

بعد أن أكملت بحثي في (اشكالية المتدارك في شعر نزار قباني، آن الأوان لأذكر أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال البحث.

خرجت قصائد نزار قباني العمودية عن بحر المتدارك القديم منذ أول قصيدة كتبها، فقد استعمل فيها تفعيلة (فاعلُ).

جاءت تفعيلة (فاعل) سابعة في بيت المتدارك عند نزار قباني في بداياته، ثم بدأ يستعملها في بداية البيت ووسطه فيما بعد.

لم تكن تفعيلة (فاعلُ) في شعر قباني مرفوضة على مستوى الدارسين والمهتمين بالشعر والعروض، فلم أجد من الباحثين من رفضها أو علق عليها.

يختلط المتدارك مع الرجز في شعر التفعيلة عند نزار قباني اذا جاءت تفعيلة (فاعلُ) في أول السطر المتألف من تفعيلة ونصف كقوله:(يامرأة، اه االاه).إذ تتحول الى(مفتعلن) وهي إحدى جوازات الرجز عندما تُطوى (مستفعلن).

لم يستعمل نزار قباني تفعيلة (فاعلُ) متبوعة بتفعيلة (فعِلن)، فهو لم يأت بخمسة متحركات متتالية : (اه اا االاه).

شاع المتدارك في شعر نزار قباني في شعره العمودي وشعر التفعيلة لديه، وشاع تناول القصائد التي تمت كتابتها على هذا البحر من قبل المغنين لها ولم يشعروا بخروجها عن أصل المتدارك.

المصادر

- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث،د. سلمى الخضراء الجيوسي ، بيروت، (بلا).
- الأدب العربي الحديث دراسة في شعره ونثره، د. سالم الحمداني وفائق مصطفى احمد، مطبعة جامعة الموصل، الموصل، العراق، ١٩٨٧ م.
- الادب العربي الحديث، د.مسعد بن عيد العطوي،مكتبة الملك فهد، ط١، تبوك، السعودية، ٢٠٠٩م.
- الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني،ط٢،بيروت، ١٩٩٩م.
- الاعمال الشعرية الكاملة ج ١، نزار قباني ، منشورات نزار قباني، بيروت، (بلا).
- الأعمال الكاملة ، بدر شاكر السياب، دار العودة - بيروت ، ١٩٩٧م .
- الايقاع الصوتي في شعر شوقي ، منير سلطان ، ط١ ، منشأ المعارف،الاسكندرية ، ٢٠٠٠ م.
- الايقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش أنموذجا ، داحو أسية ، رسالة ماجستير، جامعة حسيبة بن بوعلي ، الشلف ، سنة ٢٠٠٨ / ٢٠٠٩م.
- البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق،ط١ ، القاهرة، ١٩٩٩م.
- التعريفات، علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، تح: محمد صديق المنشاوي،دار الفضيلة،(بلا).
- الجامع في تاريخ الادب العربي ، حنا الفاخوري ، دار الجيل، بيروت، ط١،١٩٨٦م.
- الدرة العروضية، معروف النودهي، شرحه: الشيخ نوري الشيخ باب علي القرداغي، مكتب التفسير، أربيل ، ٢٠٠٤م.
- الشوقيات، ج١، أحمد شوقي، كلمات، القاهرية،(بلا).
- الصراع بين القديم و الجديد نقلا عن تاريخ الادب الاندلسي
- الصراع بين القديم والجديد في الشعر، محمد حسين الأعرجي، دار عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة،(بلا).
- العمدة في محاسن الشعرونقده، تح : النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ١ ، ٢٠٠٠م.

ـ القاموس المحيط ، الفيروز الأبادي، مؤسسة الرسالة،ط٨ ،بيروت، ٢٠٠٥م.

ـ القسطاس في علم العروض، جار الله الزمخشري،تح: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، ط ٢ ، بيروت، ١٩٨٩م.

ـ الوافي في علمي العروض والقوافي، عبيد الله بن عبد الكافي، تح:صباح يحيى ابراهيم با عامر، رسالة ماجستير،كلية اللغة العربية/ جامعة ام القرى، ١٤٢٠ هـ.

ـ بحور الشعر العربي/ عروض الخليل،غازي يموت، دار الفكر،ط٢، بيروت،١٩٩٢م.

ـ دلالات الالوان في شعر نزار قباني ، أحمد عبد الله محمد، رسالة ماجستير،كلية الدراسات العليا جامعة النجاح الوطنية /نابلس/ فلسطين، ٢٠٠٨م.

ـ ديوان إيليا ابو ماضي، إليا ابو ماضي، دار العودة، بيروت،(بلا).

ـ ديوان عمر بن أبي ربيعة،عمر بن أبي ربيعة، بشير يموت، المطبعة الوطنية، ط١، بيروت،١٩٣٤ م

ـ ديوان عنترة، تح: محمد سعيد مولوي، الكتاب الإسلامي(بلا)،(بلا).

ـ ديوان كعب بن زهير، تح: مفيد قميحة، دار الشواف، ط١، الرياض، ١٩٨٩م.

ـ ديوان محمود سامي البارودي، محمود سامي البارودي، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٣م.

ـ ديوان نازك الملائكة ، دار العودة - بيروت ، ١٩٨٦م.

ـ شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي ، تح:أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجبل بيروت، (بلا).

ـ عروض الوَرَقة، ابو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري،تح:محمد العلمي، دار ـ الثقافة،ط١، الدار البيضاء،١٩٨٤م.

ـ علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية،بيروت،١٩٨٧م.

ـ عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي، تح: محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف، الاسكندرية،(بلا)

ـ قراءة في ادب نزار قباني ، يحيى محمد الحلح،دار علاء الدين، ط١ (بلا) ٢٠٠١م.

ـ قصتي مع الشعر ، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٧٩م.

ـ قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة،٢٠٠٨ م ،مكتبة النهضة ،ط٣،بيروت،١٩٦٧ م

ـ كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ٤٢١ ـ ٥٠٢ هـ تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي،ط٣ ، القاهرة، ١٩٩٤م.

ـ لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر، بيروت، (بلا).

ـ مجلة ابولو / العدد ٨ / ١٩٣٣م.

ـ محيط الدائرة في علمي العروض والقافية،كرنليوس فان ديك،(بلا دار)، بيروت، ١٨٥٧م.

ـ معجم المصطلحات الأدبية ، ابراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين،١٩٨٨م.

ـ معجم علم العروض، محمد إسبر و محمد أبو علي، دار العودة، ط ١ ، بيروت، ١٩٨٢م.

ـ من وراء المنظار، مجلة الرسالة، العدد:٧٤٥، في ١٩٤٧/١٠/١٣م.

ـ منهج البيان الشافي في علمي العروض والقوافي،الحافظ أحمد كبير، مخطوطة تم كتابتها سنة ١٢٥٠ هـ.

ـ موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، لجنة البيان العربي، ط٣، القاهرة،١٩٦٥ م.

ـ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب،أحمد الهاشمي،تح: حسني عبد الجليل يوسف،مكتبة الآداب، ط ١ ،القاهرة،١٩٩٧م. ٩٦

ـ نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د.علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣ م.

ـ نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، جمال الدين عبد الرحيم الإسنوي٧٧٢ هـ ، تح: شعبان صلاح، دار الجيل، ط١ ، بيروت،١٩٨٩م.

الموسوعة الحرة

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D٨%D%١B%٨AD%D%٨١٩٦٧A%

ـ الموسوعة الحرة

https://ar.wikipedia.org/wiki/%Dي
B%٨D%٧A%٨D%٢B%٨D%٨٦%٩
A٨%٩D%٨٦%٩D%٧A%٨D%٨A%٨D%٨٢%٩_%D١