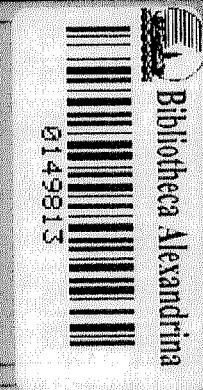


# موسيقى الشعر العربي

الجزء الثاني

ظواهر التجديد

دكتور  
حسني جبر الجليل يوسف





# بعض أسرار الشعر العربي

الجزء الثاني

ظواهر التجديد

دكتور

عيسى عبد الجليل يوسف



المدينة المستنيرة للنشر والكتاب

١٩٨٩

الإخراج الفني والتنفيذ  
قسم الماكيت بالمطابع

---

## مقدمة

---

بدأ التجديد منذ العصر الجاهلي ، وذلك بمحاولات الخروج على النمط التقليدي للقصيدة العربية ذات الوزن الواحد والقافية الواحدة ، وكانت بعض هذه المحاولات عفوية ، وجاءت محاولات أخرى مقصودة .

وكان بعض هذه المحاولات مفتعلاً لا يتفق وروح الشعر أو طبيعة اللغة ، ومن ذلك ما يسمى بالبحور المهملة من البحور المخترعة . ولكن بعض المخترع من الأوزان أثبت صلاحيته للإطار اللغوي للعربية ، وإن لم ينتشر انتشار البحور الأخرى . ومن هذه البحور الدوبيت ، والبند والرجز المستدير .

وقد تبين أن البحور المهملة كانت مجرد تحريف للبحور القديمة ، ولا تتفق وطبيعة البنية الإيقاعية للغة العربية ، لهذا كانت محاولة مصطنعة لم يكتب لها الاستمرار . وقد درست - إلى جانب البحور المخترعة - الأنماط الشعرية ذات القوافي المتنوعة كالمسمط والخمسة ، والمربعة ، والمثلثة ، والمزدوج ، والمزركش وهي أنماط شعرية ابتكرها القدماء .

و درست الموشحات وعرضت نماذج منها تساعد على فهم أطرها الموسيقية .

و درست التجديد في إطار عمود الشعر العربي في العصور المتأخرة بدءاً بمحاولات صفي الدين الحلبي . ثم زفاعة الطهطاوي ، ثم محاولات شعراء المهجر ، وغيرهم من الشعراء الذين تأثروا بالموشحات الأندلسية وبالأشكال ذات القوافي المتنوعة .

ثم تناولت موسيقى الشعر الحر ، والخصائص الإيقاعية التي يتميز بها والأسس التي يجب أن يضعها الشعراء الذين يكتبون هذا الشعر في اعتبارهم ، من حيث إن منطلق هذا الشعر تحقيق التناسب بين البناء اللغوي والإطار الموسيقي ، وتخليص البنية من التدافع بين الصوت والوزن والبناء اللغوي .

ثم قدمت دراسة للإطار الموسيقي لديوان « لغة من دم العاشقين » للشاعر فاروق شوشه . وعرضت في هذه الدراسة للقضايا التي تتصل بالإطار الموسيقي للشعر العمودي والشعر الحر . فيما يتصل بالعلاقة بين البناء اللغوي ، والإطار الموسيقي ، وبين البيت الشعري والسطر العربي .

ثم تناولت موسيقى الشعر القصصي . وتبين أن هذا الشعر لم يرتبط ببحر بعينه ، وقد حفل الشعر العربي قديمه وحديثه بقصص متنوعة ، ولا شك أن هذا يكشف عن إمكانات كثيرة للإطار الموسيقي للشعر العربي سواء أكان عمودياً أم حراً .

وقد قدمت نماذج قصصية من الشعر الجاهلي تكشف عن المستوى الجيد الذي وصل إليه بعض الشعراء في محاولتهم القصصية التي لم تكن محاولات مقصودة لإنشاء شعر القصة . وإن كشفت عن مقدرة الشاعر وقدرة الإطار الموسيقي .

وقد عرضت بعض الأراجيز القصصية التي اشتهرت في العصر العباسي وما بعده ، وهي أراجيز نظمها الشعراء لبعض الأحداث التاريخية ، حيث يروون أعمال بعض الخلفاء والحكام . ومع أنها نظم لهذه الأحداث فإنها لم تخل من روح الشعر وخصوصيته .

وعرضت بعض المحاولات لإنشاء شعر القصة في بداية العصر الحديث ، مثل محاولات محمد عثمان جلال التي جاء أكثرها على أسنة الحيوان والطير ، ومحاولات أحمد شوقي ، وأحمد محرم في الإلياذة الإسلامية ، وبعض محاولاته الأخرى .

وعرضت لمحاولة كامل أمين « ملحمة عين جالوت » التي تقع في تسعمائة وخمسين صفحة ، ومع أنها لم تصل إلى مستوى القصة النثرية من حيث توافر العناصر القصصية فإنها تكشف عن إمكانات الإطار الموسيقي العمودي في تقديم قصة شعرية طويلة .  
وعرضت لمحاولة حسن كامل الصيرفي القصصية « شهر زاد » التي توازن فيها الأداء القصصي ، والشعري توازناً مقبولاً .

وعرضت محاولة للشاعر محمود حسن إسماعيل « ريفية تسقط في المدينة » وكذا محاولة إيليا أبي ماضي « حكاية قديمة » التي قدم فيها تجربة شخصية كشف من خلالها عن أصالة الشرق وزيف الغرب متمثلاً في تلك المحبوبة التي خدعته ، وكذلك قصته الحجر الصغير .

أما بالنسبة للشعر المسرحي فقد قدمت لدراسته بمدخل نظري تناولت فيه إمكانية الإطار الموسيقي للشعر الغنائي العربي في تشكيل هذا النوع من الشعر الدرامي .  
وعلاقة الوزن بال شخصية ، وقدرته على قبول الحوار المسرحي ، وقضية تنوع البحور مع تنوع الشخصيات والمواقف المسرحية .

وكشفت عن أن التنوع ليس هدفاً في حد ذاته وليس دليلاً على اختلاف المواقف والشخصيات ما لم يكن مرتبطاً بمستوى جوهري ، وما لم يكن متصلاً بروح الدراما والشعر في آن واحد .

وفتُدت بعض المآخذ التي افترضها بعض الدارسين فيما يتصل بالشعر العمودي ، وكشفت عن أنها لا تتصل بروح الشعر وهي - إن سلمنا جدلاً بأنها مأخذ - لا تقتصر على الشعر العمودي فقط ، وإنما تعداه إلى الشعر الحر .

وعرضت بعد ذلك نماذج من الشعر العمودي المسرحي ، ومن الشعر المسرحي الحر بدءاً بمحاولات صلاح عبدالصبور ، وأحمد سويلم ، ومحمد إبراهيم أبوستة ، والشرقاوي ، وفاروق جويدة .

وهي محاولات تكشف عن قدرة الإطار الموسيقي للشعر العربي بنوعية على استيعاب التجارب الشعرية المسرحية .

وبعد فهذه المحاولة تتصل ، بما سبقها من دراسات اتصالاً وثيقاً ، ولكنها تتميز عنها من حيث ربطها بأساس نظري اجتهدت في توفيره لكل موضوع من موضوعات البحث ، بحيث ربطت بين المهمة والماهية ربطاً ساعدنى على الوصول إلى بعض النتائج التي نخدم البحث وتستوفى له جوانب ضرورية وتخلصه من التبسيط الخلل والتعقيد العمل .

ونسأل الله التوفيق

دكتور : حسنى عبدالجليل يوسف



## الفصل الأول

### المخترع من الأوزان

أ - البحور المهملة :

إن اللغة العربية لغة الشعر ، فقد تكونت أساليبها وتراكيبها الفصحى في إطار الشعر . ولهذا كان هناك توافق بين هذه الأساليب وأوزان الشعر الموروثة ، وقد ورد بكتب العروض بعض الأوزان التي تختلف عما تناولناه في دراستنا للبحور التي اكتشفها الخليل والأخفش<sup>(١)</sup> .

وتسمى هذه البحور المهملة « وهي بحور مصطنعة لا تنفق والأنساق اللغوية النصحى أو البليغة وتبده مجرد نظم مفتعل . وهذه البحور هي :

١ - المستطيل : وشاهده<sup>(٢)</sup> :

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحورٌ أديرُ الصدغ منه على مسكٍ وعنبرُ  
 //د/د/د //د/د/د //د/د/د //د/د/د //د/د/د //د/د/د //د/د/د //د/د/د  
 مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن  
 وهو مقلوب الطويل ، ولا شك أن الصياغة غير محكمة ؛ فالنسق يبدو دخيلاً على  
 الجملة العربية ، وإن تعدى لا يسيراً في البيت يمكن أن يجعله من بحر الطويل ، ويجعل  
 نسقه أقرب إلى روح الشعر العربي والجملة العربية .



والثرية تغلب على البيت ويده هناك نوع من التدافع والنفور بين النسق الإيقاعي والنسق اللغوي ؛ فالمعنى الشعري الجيد لا يتولد إلا في بنية إيقاعية نبتت فيها اللغة ، لاتلك البنية المصطنعة التي لا تتوافق مع البناء اللغوي ذي المستوى الشعري .

٥ - المنسرد : وشاهده :

على القول فَعَوْلُ      ودان كيل من شتت أن تدان  
 /٥//٥/      /٥//٥/      /٥//٥/      /٥//٥/      /٥//٥/      /٥//٥/  
 مفاعيل مفاعيلن فاعلاتن      مفاعيل مفاعيل فاعلاتن  
 والبيت لا يصل إلى مستوى التعبير الشعري إيقاعاً ومعنى

٦ - المطرد : وشاهده :

ما على مستهام رتيع بالصدِّ      فاشتكى ثم أبكاني من الوجد  
 /٥//٥/      /٥//٥/      /٥//٥/      /٥//٥/      /٥//٥/      /٥//٥/  
 فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن      فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن  
 والمعنى والمبنى لا يليقان بالشعر .

وهكذا نرى أن هذه البحور المهملة لم تكن وليدة إبداع ناضج ، وفطرة سليمة ، ولهذا لم تمثل غير محاولة كتب عليها الإهمال ولكنها تبقى شاهداً على أن الشعر العربي يتوافق في مبناه مع اللغة الشعرية فهي قد ولدت مع هذا الشعر ، وفي أحضانها نشأت ؛ ولهذا فإن أي خروج - لا يتعامل مع المستويات العميقة لهذه اللغة يكتب عليه القشل . يقول الدكتور إبراهيم أنيس في تقويمه هذه البحور :

والذي أرجحه أن هذه الأوزان الستة لم تكن من اختراع المولدين من الشعراء ، بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض ، وذلك لأننا نرى أمثلتها وشواهدا تتكرر هي بعينها في كتبهم غير منسوبة لشاعر معروف وتبدو عليها سمة من الصنعة العروضية وإلا فكيف نتصور أن تخلوا دواوين الشعراء في كل العصور من قصيدة واحدة جاءت على وزن من هذه الأوزان الستة» (٣) .

ب : مقطوع الوافر :

وقد جاء في العمدة لابن رشيق أن الزجاجي أنشأ وزناً محير الفصول وهو<sup>(٤)</sup> :

سقى طلالاً بحزوى هـ زيم الودق أحوى  
 عهدنا فيه أروى زماننا ثم أقوى  
 وأروى لا كنود ولا فيها صدود  
 لها طرف صيود ومبتم برود  
 لئن شط المزار بها ونأت ديار  
 فقلبي مستطار وليس له قرار  
 ستدانيها ذمول جلنفعه ذلول  
 إذا عرضت هجول تقصّر ما يطول

وقال ابن شيق : ولاشك في أنه مولد محث<sup>(٥)</sup> .

ووزن الأبيات :

مفاعلتن فعولن مفاعلتن فعولن

فهو مقطوع من الوافر حيث تركت مفاعلتن في أول كل شطر . وبقيت : مفاعلتن فعولن والأبيات أقرب إلى الشعر ولم نر فيها هذا التدافع بين المبنى اللغوي والإيقاعي . ويمكن اعتباره نمطاً من أنماط مجزوء الوافر .

ج : محذوف الهزج :

وهناك بحر آخر أشار إليه السكاكي وإلى أنه بحر مستعمل وإن كان الخليل قد أهمله .

وهو يتكون من :

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

وأورد له نموذج لامرئ القيس يقول فيه<sup>(٦)</sup> :

ألا يا عين فابكى على فقدي للمكى  
 وائتلافى لمالى بلا حرف وجهدي  
 نخط بيت بلاداً وضيعت قلاباً  
 وقد كنت قديماً أحبا عزز ومجد  
 د : مشطور المتدارك :

ووزنه « فاعلن فعلٌ » وقد أشار الدارسون إلى قصيدتين واحدة للبارودي وأخرى  
 لشوقي ، وزنها مخترع لاعهد للعروضيين به<sup>(٧)</sup> .  
 فالتي للبارودي جاءت في تسعة عشر بيتاً يقول فيها<sup>(٨)</sup> :

املاً السقـدح واعصر من نصـح  
 وارو غـلـقـى بابنة الفـرح  
 فالفتى متى ذاقها انـشـرح  
 وهى إن سـسـرت فى العـلـيل صـح  
 أو صـبـابها بساخـل سـمـح  
 فاهـجـر الكـرى واغـدُ نصـطـبـح  
 فالـلـجـى مـضى والسـنـنـا لـمـح  
 وآلـحـمـامُ فى أـيـكـه صـدـح

فالوزن في كل شطرة ( فاعلن فعل ) ويمكن أن يكون في الشطرتين معاً ( فاعلات  
 مستعلن فعل ) فيكون مشطوراً للخصيف وقد نسبها الدكتور شوقي ضيف إلى مجزوء  
 المتدارك فالمتدارك يتكون من فاعلن أو فعْلُن أو فاعلٌ ويعلق الدكتور شوقي ضيف على  
 هذه الأبيات بقوله : وهو لحن يعبق بأريج المرح ، وكأنه تغريد بلبل ، بعثت ورود  
 الربيع النشوة في قلبه<sup>(٩)</sup> .

ولاشك في جمال هذا الإيقاع ولكن الدكتور شوقي ضيف والدكتور إبراهيم أنيس لم  
 يعللا لجمال إيقاع ذلك البحر .

والذى أراه أن هذا البحر لا يمثل خروجاً عن الإطار الموسيقى العربى ؛ فالسطر الواحد عبارة عن (فاعلات + سبب خفيف) وهى تفعيلة تدخل فى صميم البنية الموسيقية للشعر العربى هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن التجليد فى إطار الجزوء والمنهوك لا يجعل الشاعر مُعَرَّضاً لأن يفلت الزمام من يده فالكلمة العربية أكثرها ثلاثى والسطر من هذا الوزن لا يستغرق أكثر من كلمتين أو ثلاث .

وقد نهج شوقى نهج البارودى فى قصيدة طويلة يقول فيها على نفس الوزن<sup>(١٠)</sup> :

مال واحـتـجـب	وادعى الـغـضـب
ليت هـاجـرى	يشرح الـسـبـب
عـتـبـه رضى	ليـتـه عـتـب
علـ بيـنـنـا	واشـيـياً كـذب
أر مـفـنـدا	يـخـلـق الـسـرـب
من لـمـد نـسـف	د مـسـعـه سـحـب
بـات مـسـتـعـبـا	هـم الـسـلـعـب
يـسـتـوى خـلـل	عـنـنـده وـصـب
ذقت صـسـدّه	غـيـر مـحـتـسـب
ضـقت فـيـه بـالـ	رـسـتـل والـكـتـب
كـلـمـا مـشـى	أخـجـل الـقـضـب
بـين عـيـنـه	والمـهـا نـسـب
مـاء خـسـده	شـف عـن لـهـب
سـاقـى الـسـطـلا	شـرـبـها وـجـب
هـبـاتـها مـشـت	فـوقـها الحـقـب
بـابـلـيـة	تـنـتـفـث الحـيـب
إن كـرـمـها	آدم الـبـعـنـب
هـذبت فـنـفى	ذنـها الأـدب
اسـقـها فـتـى	خـير مـن شـرـب

فالأبيات قصيرة لا تزيد عن جملة واحدة وإيقاعها ظاهر وقد علمنا ذلك بأن الوزن مقتطع من الإطار الموسيقي للشعر العربي .

ويرى الأستاذ محمد حبيب في بحث له بعنوان « تجديدات عروضية » التوسع في معنى المجرز . بأن يشمل حذف التفعيلة من أول شطر بدل الاقتصار على حذفها من آخره (١١) .

وقد خرج الباحث بإمكان إلغاء اسم بحر المحدث واعتباره صورة لمجرز بحر الخفيف ، هكذا :

فاعلاتن مستعلن فاعلاتن الخفيف ، المحدث سابقاً : مستعلن فاعلاتن مجززه الخفيف (١٢) .

ونحن نرى أن تأصيل الموسيقى لا يكون بالبحث عن عروض جديدة أو إلغاء بحور واستصدار قرارات ببهور أخرى ، فالشاعر لا يفكر بالتفاعيل وإنما يفكر باللغة ، وخير دليل على ذلك شعر التفعيلة ، فهمة الباحث تقويم المحاولات الشعرية . والبحث عن أسباب جودتها أو ردائها لا استصدار قرار ببهر جديد ثم النسج على منواله لأن اللغة الشعرية تخلق نفسها بنفسها وهي حين تأتي تلبية لرغبة في التجديد من أجل التجديد فقط ؛ سيكون أكثر ما تتمخص عنه بجزراً مثل تلك البحور المهملة التي عرضناها . فلم ينسج أحد على منوالها لأنها ولدت عروضياً لا شعرياً .

والذي يمكن أن نقترحه في إطار التجديدات العروضية هو لفت نظر الشعراء للبحور الطويلة التي تأتي منها أبيات مصرعة ومقفاة حيث من الممكن استخدام أنماط مشطورة من تلك البحور كما فعل ابن زيدون باستخدام مشطور للطويل ، وهو يكون ممكناً في إطار تنوع القافية ، وهذا لا يخرج عن الإطار الأصيل والعميق للموسيقى الشعر العربي حيث إنه استخدام لإمكانات موجودة بالفعل .

يضاف ذلك إلى ما قدمناه في الجزء الأول من أنماط استحدثها الشعراء في العصر العباسي وهي :

١ - مشطور الطويل .

- ٢ - ومشطور البسيط .
- ٣ - ومشطور المتدارك .
- ٤ - ومجزؤه للكامل .
- ٥ - ومجزؤه للمنسرح .

#### هـ - الدوبيت :

يذكر الدكتور إبراهيم أنيس أن الدوبيت « وزن يكاد يجمع الرواة على أنه فارسي صالح لنظم اللغة الفارسية واستماره بعض الناظمين باللغة العربية الفصيحة في النادر من الأحيان .. وقد وصفه العرضيون بأنه : فعلن متفاعلن فعولن فعلن .

وقد جاءت التفعيلة الأخيرة كالأولى في بعض الأحيان على أن الرواة قد جاءوا ببعض أبيات منحرفة بعض الانحراف عن هذا الوزن » (١٣) .  
وقد استشهد الدكتور إبراهيم أنيس لذلك بقول الشاعر :

روحي لك يازائر الليل فدا      يامؤنس وحدني إذا الليل هذا  
إن كان فراقنا مع الصبح بدا      لأأسفر بعد ذلك صبح أبدا  
وكذلك قول الآخر :

لو صادف نوح دمع عيني غرقا      أو صادف لوعتي الخليل احترقا  
أو حملت الجبال ماأحملة      صار دكا وخر موسى صعقا  
وقول الآخر :

يامن بستان رجمه قد طعنا      والصارم من لحاظه قطعنا  
ارحم دنفا في سنه قد طعنا      من حبك لا يصيبه قط عنا  
وذكر أيضاً من أمثلة هذا النمط قول الشاعر :

أصبحت متيما حزينا بالي      مضني ولسقد تغيرت أحوالي  
ياجمع شوامي ياعزالي      قلوا عنلى فليس قلبي خالي



ومما ذكره في دراسته للقافية قول الشاعر<sup>(١٤)</sup> :

ياغصن نقا مكللاً بالذهب أفديك من الردى بأمي وأبي  
إن كنت قد أسأت في هواكم أدبي فالعصمة لاتكون إلاً لنبي  
وإذا تأملنا الناذج السابقة نرى أن الوزن يحتوى على أنماط تتفق في الإيقاع العام .  
ولو وزنا البيت الأول من النمط الأول لكان كما يلي :

روحى لك يازائر الليل فدا يامؤنس وحدتى إذا الليل هدا  
/ه/ /ه// /ه// /ه// /ه// /ه// /ه// /ه//  
فعلن متفاعل فعلون فعِلن فعَلن متفاعلن فعولن فعَلن  
فالعروض فعلن والضرب مثلها فعِلن (ثلاث متحركات فساكن) .  
أما الشاهد الثانى فوزنه كما يلي :

لو صادف نوحٌ دمع عيني غرقا أو صادف لوعتى الخليل احترقا  
/ه/ /ه// /ه// /ه// /ه// /ه// /ه// /ه//  
أو حمّلت الجبال ما أحمله صار ذكا وخرموسى صعبقا  
/ه/ /ه// /ه// /ه// /ه// /ه// /ه// /ه//  
فعلن متفاعلن فعولن فعلن فاعلن فاعلن فعولن فعِلن  
ولاشك أن فى الشاهد تَبانياً بين البيت الأول والثانى وهذا لا يجعلنا نعتد عليه فى  
تقييمنا لموسيقى الدوبيت .

أما الشاهد الثالث فوزنه :

يا من بستان رحمة قد طعنا والصارم من لحاظه قطعنا  
/ه/ /ه// /ه// /ه// /ه// /ه// /ه// /ه//  
فعلن متفاعلن فعولن فعِلن فعَلن متفاعلن فعولن فعِلن  
فهو يتفق مع الشاهد الأول .



ما أظهر من شدة وجد شكوى      قد باع لذادة الكرى بالسهر  
 ماهز البرق سيفه أو ضحكا      إلا وتذكر الحمى ثم بكى  
 يغبو اثر الغرام أتى سلكا      إما المأمول أو ذهاب العمر  
 /ه/      /ه//      /ه//      /ه//      /ه/      /ه/      /ه//      /ه//      /ه//      /ه//  
 فَعَلْنَ متفاعِلن فعولن فَعُلْنَ      فَعَلْنَ متفاعِلن فعولن فعولن فعَلْنَ

فالملاحظ أن فعَلْنَ قد تأتي ساكنة العين أو متحركتها ، وقد تحذف حركة فتصير  
 فعَلْ ، كما أنَّ متفاعِلن تأتي أحياناً ساكنة اللام أو متحركتها وقد يحدث في بعض  
 الأشطار اختلاف عروضي عن غيرها . ولتستعرض بعض الأنماط الأخرى حتى نزيد  
 الصورة وضوحاً . ومن ذلك قول الأمير سيف الدين علي بن قزل المشد المتوفى  
 سنة ٦٥٦ هـ (١٧) :

ظني بك يارحمن خير الظن      مسايرحمني غيرك يباذا المن  
 آتيك وقد فر خليلي مني      من عظم خطيئتي فتغفو عني  
 يامن لهم دون البرايا واليت      ما أعرف أفي بسواكم آليت  
 ياليت زماناً في الصبا مرّ بكم      لو عاد وهل ينفع قولي : ياليت  
 يامن بسهام لحظه يعترض      قلبي لهم وهم لقلبي غرض  
 كم قلت لثغرك الذي همت به      الجوهر أنت والحلى لي عرض  
 لا تحسب دمع العين في الخلد جرى      يامن بجاله يفوق الدررا  
 لكن بوجنتيك ماء الحسن      لما امتلأت عيناي منه نظرا  
 يامن عتبوا على رمادي الفاني      لما نظروا خيالهم يفساني  
 لا تعتقدوا أن الكرى وافاني      لكن سجّلت لطيفكم أجفاني  
 ما تكتم ما جرى فبا ينكتم      يامن بجاله تطيب التهم  
 إن كنت تقول قومنا قد علموا      ارحم ولهي فإنهم قد رحموا  
 /ه/      /ه//      /ه//      /ه//      /ه/      /ه/      /ه//      /ه//      /ه//      /ه//  
 فَعَلْنَ متفاعِلن فعولن فعَلْنَ      فَعَلْنَ متفاعِلن فعولن فعولن فعَلْنَ

إذا تأملنا النموذجين الآخرين نجد أن كل بيتين من النموذج الأول يتحدان في

قافية الشطر الثاني من البيت الثاني مع كل نظائرها في القصيدة كلها التي تبلغ ست عشرة مربعة كما تتحد الأَشْطَار الثلاثة الأخرى في قافية خاصة تختلف من بيتين إلى بيتين

أما في القصيدة الأخرى فإن كل بيتين قد اتحدوا في البيت الأول من كل بيتين . وقد تتحد في بعض المربعات قافية الأَشْطَار الأربعة .

وهذا الوزن يمثل مستوى أعلى من مستوى البحور المهملة لكنه مع ذلك لا يرتقى إلى مستوى الأوزان الأصيلة فهناك بعض من التدافع بين المبني والمعنى والإيقاع ، ولكن هذا التدافع لا يصل إلى درجة يبدو فيها الشعر بعيداً عن روح العربية وإنما بدرجة تشعر القارئ أن الشاعر يلوى عنان التراكيب لِنِمْطِهِ الإيقاعي .

وقد أورد ابن سعيد الأندلسي في كتابه : «المقتطف من أزاهر الطرف » بعض الأنماط المخالفة من الدوبيت . كما أورد أنماطاً من الدوبيت المرصع .

ومن النّمط المخالف قول العماد بن زاهر<sup>(١٨)</sup> :

ذی کاظمه والعلم الفرد یلوحُ والأجسر والعصاوياں وطلّوحُ  
هاتیک منازل بها كان لنا عیش ومضى فنع إذا كنت تنوحُ  
/ه/ //ه//ه/ //ه//ه//ه/ /ه/ //ه//ه/ //ه//ه//ه/ /ه/ //ه//ه//ه/ /ه/ //ه//ه//ه/

والبيت الأول مصرع : عروضه وضربه : « فعلاتن » .

ومنه قول عماد الدين بن زنكي<sup>(١٩)</sup> :

الشکّر صار شھدہ من شفّتیہ والبیدر تراه ساجداً بین یدیہ  
/ه/ //ه//ه//ه/ //ه//ه//ه/ /ه/ //ه//ه//ه/ /ه/ //ه//ه//ه/ /ه/ //ه//ه//ه/ /ه/ //ه//ه//ه/

فعلن متفاعلن فعولن فعلاتن فعلن متفاعلن فعولن فعلاتن  
في الحسن عليه كل شيء واقر إلا فسمه فإنه ضاق عليه

فالضرب : في النمطين فعلاتن بزيادة سبب خفيف « ه/ » عن الأنماط السابقة .

ومن الدوييت المرصع قول شرف العلا بن تاج العلا الحسيني (٢٠) :

ودعتم إذ حان بينٌ ورحيلٌ      ناديتهم  
 الصبر إذا رحلتهم غير جميلٌ      شيعتهم  
 لما رحلوا وما إلى الصبر سبيلٌ      أنشدتهم  
 لم يجر على الخدّ من الدمع قليلٌ      يا ليتهم  
 فعلن متفاعلٌ متفاعلٌ فعلاتٌ      متفاعلن

ومنه قوله (٢١) :

بالله إلى العقيق رملٌ يا حادي      فالصبر فنيٌّ  
 ما تبصر خيماتهم بالوادي      ما ترحموني  
 لو كنت عشقت ما تعسفت على      بالله عليك  
 ميلٌ نحوهم وسلٌ إمامَ النادي      من ولّاهني  
 ه/ه/      ه/ه/      ه/ه/      ه/ه/      ه/ه/      ه/ه/

فعلن متفاعلن فعولن فعلن      فعلن فعلن

وهذا الدوييت المرصع قريب من الموشحات ، وصورته تؤكد انتشار فن الدوييت  
 وتفن الشعراء فيه (٢٢)

### مجزوء الدوييت :

أمّا مجزوء الدوييت فمنه قول أبي القاسم هبة الله بن الفضل البغدادي المتوفى سنة  
 ٥٥٨ هـ (٢٣) :

- ١- يامن هجرت فما تبالي
  - ٢- ما أطمع يا عذاب قلبي
  - ٣- الطرف من الصدود باك
  - ٤- والقلب ، كما عهدت ، صاب
  - ٥- والشوق بخاطري مقيم
- هل ترجع دولة الوصال  
 أن ينعم في هواك بالي  
 والجسم كما تـرين بـالي  
 باللوعة والغرام صالي  
 ما يؤذن عنه بارتحال

- ٦- يامن نكأت صميم قلبي  
 ٧- هيات وقد سلبت غمضي  
 ٨- لو شئت وقفت عند حد  
 ٩- ماضرك أن تعلليني  
 ١٠- أهواك وأنت حظ غيري  
 ١١- والقتل لظاهري شعار  
 ١٢- ذا الحكم على من قضاه  
 ١٣- أيام عنائي فيك سود  
 ١٤- واللوم فيك يزجروني  
 ١٥- العشق به الشغاف أضحي  
 ١٦- والنار وإن خبت لظاها  
 ١٧- حوراء لطرفها سهام  
 ١٨- في القلب لوقعها جراح  
 ١٩- فارحم قلقا بها وقيدا  
 ٢٠- ما يحمل أن تلوم صباً
- بالحزن وصورة الخيال  
 أن أظفر منك بالخيال  
 لايسمح منك في الدلال  
 في الوصل، بموعده محال  
 ياقاتلتى فما احتيالي  
 إن أنت عززت باختيالي  
 من أرخصني لكل غالي  
 ما أشبهن بالليالي  
 عن حبك ما لهم ومالي  
 عن ذكر سواك في اشتغالي  
 في الصدر تشب باشتعال  
 أمضي وأمض من نبال  
 لابره لها من اغتيال  
 واعذره لها العذر خالي  
 إن هام بريرة الجمال

فوزن الأبيات جميعها : فعلمن متفاعلمن فعولن، دون أي تغيير في التفاعيل ، وهذا يكشف لنا أن مجزوء الدوبيت أكثر قرباً من روح الشعر العربي من تام الدوبيت ، بل إن وحدة القافية تجعلنا نبحث عن تسميه أخرى للبحر ونقصر الدوبيت على النمط الذي تنوعت فيه القافية .

ز- البند :

جاء في المعجم الكبير أن البند في العروض : ضرب من الكلام المنظوم ، نشأ في العراق الأسفل في أوائل القرن الحادي عشر الهجري ، ثم شاع في العراق ومنطقة الخليج بعد ذلك ، وأكثر ما يقال في مدائح أهل البيت . ووزنه ( م فاعى لن ) مكرره تبعاً . وكفه حسن ، وقوافيه وضروبها متغيرة اختياريًا ، دون تأثير على وزنه ، وأبياته

متغيرة عدد الأجزاء كذلك ، وكل منها شطر واحد عروضه ضربه .  
ومن أمثله قول محمد بن الخليفة يمدح الإمامين الجوادين :  
أيها اللائم في الحبّ / دع اللوم عن اللصب .  
فلو كنت ترى الحواجب الزجاج / فريق الأعين الدعج .  
أو الخلد الشبقي / أو الريق الرحقي / أو القد الرشبي .  
الذي قد شابه الغصن انعطافاً واعتدالاً .  
ومشمومي ورد خدلاح / في حمرة خد فاح لي عرف شذاه .  
وإذ ما جن ليل الشعر في طرته / أوضح من غرته / صبح سناه (٢٤) .  
وقد أوردت الشاعرة نازك الملائكة بعض الأسطر من هذا البند ومنه قول  
الشاعر (٢٥) :

أهل تعلم أم لا أن للحب لداذات ؟  
وقد يعذر لا يعذل من فيه غراماً وجوى مات .  
فذا مذهب أرباب الكمالات .  
فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات .  
فكم قد هذب الحب بليداً .  
فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيدا .  
صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقاً ؟  
لا ولا تظهر توقاً ؟  
لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعى الذى .  
أو مض من جانب أطلال خليط عنك قد بان .  
وقد عرس في سفح ربي البان .

والملاحظ أن الشاعر يعتمد على تفعيلتين أساسيتين في هذا البند . فالشاعر يزيد سبباً  
خفيفاً في بعض الأسطر فتتحول التفعيلات على التوالى إلى فاعلان وقد لاحظت ذلك  
الشاعرة نازك الملائكة ، ولكن الشاعرة لم تنبه إلى أن زيادة بعض الحروف مسموح في





مفاعيلٌ وهو ما أكده الدكتور ناظم رشيد في قوله : « والبند له شبه بالشعر الحر من حيث إقامة الوزن على التفعيلة دون الأسطر »<sup>(٢٩)</sup> ولهذا فلا وجه لإشباع الحركة .

وقد تناول الشيخ جلال الحنفي البند في كتابه « العروض تهذيبه وإعادة تدوينه » تحت اسم « هزج البند » فنراه يقول : البند نمط من لُهو الحديث والنثر الفني المطعم بتفاعيل معينة مرسله على غير التزام بقافية أو أشطر شعرية ، ولا مقدار له يضبط حدوده وأطرافه .. ويقع في البند على الأكثر شيء من تفاعيل الهزج « مفاعيل » ، ويقع فيه من التفاعيل الأخرى « فاعلاتن » ، وفعلاتن ومفاعيل ، ومفاعلتن ، على أننا نعتقد أن معظم البحور يمكن أن يتكون منها البند<sup>(٣٠)</sup> .

وذكر أن الأستاذ عبدالكريم الدجيلي قد وضع كتاباً خاصاً بعنوانه « البند في الأدب العربي » ومما جاء فيه بند للشاعر عبدالغفار الأخرس الذي يمدح فيه السيد سليمان النقيب والذي يقول فيه<sup>(٣١)</sup> :

لقد طاب لنا الوقت  
وقد أسعدنا البخت  
وغاب العازل الاحي  
فأتخفى بأقداحي  
وقل لي هو من تغرى أفاويق من الخمر  
حككت ذوباً من التبر  
وسالت من لجين الكاس إذ ذاك نضاراً  
بنت كرم لبست من حجب المزج سواراً  
وتحلت بجلى من سناها لن يعارا  
وإذ بناهاً عقيقا  
واتخذناها خلوقا  
أشبهت من وضح الصبح ضياءً وبهاءً  
وصفت حقى حككت ودى لسلمان اصفاءاً .

فالتفعيلات من السطر الأول إلى الثامن مفاعيلن أو مفاعيلُ مرتين في كلِّ سطر عدا  
الخامس الذي تتكرر فيه ثلاث مرات والثامن الذي تتكرر فيه أربع مرات؛ وقد جاءت  
التفعيلة الأخيرة « فعولن » حيث نقصت سبباً خفيفاً جاء في بداية السطر التاسع ،  
وحيث جاءت التفعيلة الأخير ( فعولن ) مع نهاية السطر المقفى فإنه لا مجال للتدوير .  
ولهذا فإن الأسطر من ( ٩ : ١٤ ) تتكون من فاعلاتن أو فاعلاتن التي تتكرر أربع مرات  
في السطر التاسع والعاشر والثالث عشر ومرتين فيما عداها من الأسطر .  
وقد ذكر الشيخ جلال الحفني أن من قائل البند حديثاً - وهم قليلون جداً - الشاعر  
وليد الأعظمي، وأورد له قوله (٣٢) :

مع الفجر بدت تسرى  
نسيات من العطر  
نحيل القلب نشوان  
ونحي ميت الوجد فتزهو منه أفنان  
من الزهر وتهتز مع الطير بألحان  
فتستمع آذان  
وتمتد من العشاق أعناق  
وللنرجس أحداق  
عليها من دموع الطل رقاق  
ويشتاق  
فيسمو الذوق والحس  
وتستعلى به النفس  
فلا قيد ولا حبس  
ولا لبس  
ويمضي الفكر رفاقاً طليقاً  
يحتل الحسن ويحني منه أصنافاً ويشتر من الشهد السماوي رحيقاً .

فالتفعيلات في آخر الأسطر - عدا السطر الأخير الطويل - مفاعيلٌ او مفاعيلنٌ أو مفاعيلٌ أما السطر السادس عشر فإنه ينتهى بفعولن وجاء السطر التالى فاعلاتن وفعلاتن ، أى أن البند لو قرئ مبدوراً لكانت التفاعيل كلها مفاعيلن بصورها المختلفة . ويرى الشيخ جلال الخنفي أن هذا البند قريب الشبه بالموشحات وفيه من جمالها شيء .. وقد التزم فيه الشاعر بنظام خاص وقوافٍ متناظرة « (٣٣) .

ونحن معه فيما ذكره عن القوافي أما فيما ذكره عن قرب البند من الموشحة فيبدو أنه مجرد انطباع ، بل ربما كان انطباعاً لأساس له من الصحة ، فالموشحة ذات نظام خاص متميز ، والبند بغاية بعيدة كل البعد عن روح الموشحة التي تختلف عن الشعر العمودى من وجوه كثيرة حيث تنوع القوافي وتستخدم القوافي الداخلية وغير ذلك من تقسيم وتقنيات صوتية وإيقاعية .

« وقد درج العراقيون على إنشاد البنود على إحدى طريقتين ، إما أنهم يقرءونها مبررين أواخر كلماتها ، ويغلب هذا في أحوال التلاوة السريعة ، وإما أنهم يقفون اختياراً في مواضع القوافي حيناً يمكن الوقف ، فيكسبون البند ظرفاً ورشاقة وموسيقى قد لا تجدها في سواه من المنظوم الخارج على عمود الشعر من الموشح وما يجرى مجراه وهذه هى الطريقة الشائعة في الإنشاد » (٣٤) .

كما أنهم يكتبون البند إما بالطريقة التي عرضناها وهى نظام الأسطر الشعرية التي تنتهى بعد عدد من التفعيلات أو بطريقة تشبه النثر الفنى . فقد عرض الدكتور ناظم رشيد البند الذى عرضنا جزءاً منه لعبد الغفار الأخرس بطريقة كتابة النثر على هذا النحو « (٣٥) :

« محب ذائع الدمع ، رماه البين بالصدع ، بكى من حرقه الوجد ، على من حفظ العهد . وخشف ناعم الخلد ، مليح عبل الردف ، صبيح لين الوطف . أدار الكأس والطاس ، وحاكى الورد والأس . لعمرى منه خد أو عذاراً ، ولقد طالت عليه حسراتى بعد ما كانت قصاراً ، فهل يرجع ما فات ، وهيات فلو تنظر أشياء نظرناها ، بأيام قضيناها بحيث ابتم الزهر ، وقد بلله القطر ، فسلك اللؤلؤ الرطب يجيد الغصن

مشبوت ، وطرف الزرجس الغضُّ بحدِّ الورد مهبوت ، وللأوراق تصفيف ، وللورقاء  
تصويت ، ووشى الحسن في الآفاق محمر ومشبوت ، وسيف البرق مشهور ، وقلب النهر  
مذخور ، وشمل الأرض بالأزهار مجموع ومثور ، وقلب النهر مذخور ، وشمل الأرض  
بالأزهار مجموع ومثور . فهاتيك الأزاهر ، كأمثال الدنانير . ألا أيها الساقى ، لقد  
هيبت أنشواقى ، فيا روحى ويا راحى ، ويا علة أفراحي ، ويا جسمى ومصباحى ،  
ويا حصاً من العاج ، سباني طرفك الساجى . وقد أورثنى حبك من طرفك سقماً  
وانكساراً ، وقد أجبج من وجدى سننور محياك - وايم الله - ناراً .

أدراها مرة نحلُّ ، فقد لذَّ بها الوصلُ ، فلا وعدُّ ولا مظلُّ على ألحان سنطور رنجيم  
البسم والزير ، فإن الزير والبسم ، يزيل الهم والنم .. وجد لى من ثناياك ، على روض  
محياك فإني بك مغرور ، ومن تهديك معذور .

لقد طاب لنا الوقت ، وقد أسعدنا البخت ، وغاب العاذل اللاحى ، فاتخفى  
بأقداحى ، وقل لى من ثغرى أفويق من الخمر ، حككت ذؤباً من التبر ، وسالت من  
حبِّ المزج سواراً ، وتملت بحلى من سناها لن يعارا ، وأذبناها عقيقا ، واتخذناها  
خلوقاً . أشيت من وضع الصبح ضياءً وبهاً ، وصفت حتى حككت لسلمان صفاء .

وقراءة البند دائرياً تُجمل التفعيلات مفاعيلن أو مفاعيل والفقرة الأولى تنتهى  
بـ «فعولن» ، وتنتهى الفقرة الثانية أيضاً بنفس التفعيلة وقليلاً ما تأتى التفعيلة  
مفاعيلن .

ولاشك أن روح البند تقترب كثير من روح الشعر الحر المدور  
وهى تكشف عن أن حركة الشعر الحر لها جذور قديمة وأنها  
ليست بدعة العصر الحاضر .

ونحن بعد قراءة البند السابق نشعر حقيقة بموسيقى الوزن والقوافى الداخلية ، ولكنها  
لا تصل إلى المستوى الموسيقى للموشحات .

ح - الوجد المستدير :

أشار الشيخ جلال الحفنى أنه قد ورد في معيار النظام في علم الأشعار للشيخ الزنجاني

الخزرجى ما نصه : واخترع ابن دريد من الرجز وزناً جعل في آخر كل ستة عشر جزءاً منه قافية وهو :

١ - ربّ أخ كنت به مغتبطاً أشد كفى بعري صحبته تمسكاً منى بالود ولا أعهدته يغير الود ولا يحول أبداً ما ضم روحى جسدى .

٢ - فانقلب الدهر به فرمت أن أصلح ما أفسد فاستعصبت أن يأتى طوعاً فتأنتيت أرجيه فلما ليجّ في إلفى إباءً ومضى مرتكباً غسلت إذ ذاك يدي

٣ - منه ولم آمن على ما فات منه فإذا ليج بك الأمر الذى تطلبه فخلّ عنه ونأى غيره ولا تلجّ فيه تلق تعبا ، وجانب الفى وأهل الفندى .

٤ - واصبر على نائبة فاجأك الدهر بها فالصبر أولى بدوى اللب وأحلى بهم فقلّ من صابر ما فاجأه الدهر به إلا سيلقى فرجاً في يومه أو في الغد .

\* \* \*

فكل جزء من الأجزاء الأربعة التى قدمناها تشتمل على ست عشرة تفعيلة وقد جاءت مستفعلن في كل صورها العروضية . وهذا التنوع والامتداد جعل الكلام نثراً وأفقده روح الشعر .

وقد أشار الشيخ جلال إلى أن المعرى قد أورد في الصاهل والشاحج ، نموذجاً لهذا النمط من التفاعيل الرجزية ذات الاستمرارية والتدفق . وقدم لذلك بقوله : من الأبيات الجارية على ألسن العامة : أكرمك الله وأبقاك أما كان من الأجمل أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالى لكى تحدث عهداً بك يا خير الأخلاء لما مثلك من ضبّع حقاً أو غفل .. » ثم قال المعرى :

فقد نرى هذه الأبيات لا ينفصل بعضها من بعض فإن انفصل بطل معناه « ولعله سمى ذلك أبياتاً » (٣٦) .

ويرى الشيخ الحنفى أن استمرارية التفاعيل الرجزية تساعد على استعمالها في رجز منشور طويل المدى متصل الحلقات دون أن يكون شيئاً من ذلك شعراً « وقد ابتدع هو نفسه كلاماً يستشهد به على ذلك يقول فيه (٣٧) :

وهكذا قلنا لهم ، وهكذا قالوا لنا ، حتى انتهينا بعد جهد قد بذلناه كاللنا ، للحلول  
ربما كان بها شيء من التوفيق يرضينا جميعاً ، فتقل المشكلات بيننا .  
وهذا الذى ذكره الشيخ الحنفى شعر دائرى أو مستدير لأن نسبة شيوع مستفعلن  
ومتفعلن (مفاعلن) أكثر من (مستعلن) التى تقرب الإيقاع من النثرية .  
كما أن الفواصل موجودة طبيعياً وقد اثبتنا لتحديد مواضع إيقاع القوافى الداخلية :  
لنا ، كاللنا ، جميعاً ، بيننا .  
وسوف نتناول هذا اللون عند دراستنا لموسيقى الشعر المسرحى .

## الهوامش

- ١ - أهدي سبيل إلى علم الخليل ص ١٤٤/١٤٦ «البحر المهمة جميعها» .
- ٢ - المعيار في أوزان الأشعار ص ٤١ .
- ٣ - د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٢١٠ .
- ٤ ، ٥ - ابن رشيق العمدة ج ١ ص ١٨١ .
- ٦ - السكاكي مفتاح العلوم ص ٥٦٧ .
- ٧ - انظر موسيقى الشعر ص ١٦٩ .
- ٨ - البارودي ص ٢٠٩ ، ديوان البارودي ج ٣ ص ٧٠ .
- ٩ - البارودي ص ٢١٠ .
- ١٠ - ديوان أحمد شوقي ص ١٤ / ١٥ ج ٢ .
- ١١ ، ١٢ - مجلة الشعر يوليو ١٩٧٧ ص ٣٣ .
- ١٣ - د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٢١٦ / ٢١٧ .
- ١٤ - نفس المرجع ص ٣٠٤ .
- ١٥ - مجلة الكتاب العراقية تموز ١٩٧٤ ، تشرين ١٩٧٤ ، مجلة الشعر المصرية يوليو ١٩٧٧ .
- ١٦ - مجلة الشعر (يوليو ١٩٧٧) ص ٩٣ .
- ١٧ - مجلة الشعر يوليو ص ٩٤ .
- ١٨ ، ١٩ - المقتطف من أزهار الطرف ص ٢٢٧ / ٢٢٨ .
- ٢٠ : ٢٢ - المقتطف من أزهار الطرف ص ٢٣١ / ٢٣٢ .
- ٢٣ - مجلة الشعر يوليو ١٩٧٧ ص ١٠٠ ، وعيون الأنباء في طبقات الأطباء ص ٣٨٣ .
- ٢٤ - المعجم الكبير مادة بند .
- ٢٥ - قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٩٦ .
- ٢٦ - انظر البارع في علم العروض ص ٨٣ / ٨٤ .
- ٢٧ ، ٢٨ - نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ص ١٩٨ .

- ٢٩ - ناظم رشيد في أدب العصور المتأخرة ص ٦٨ .
- ٣٠ - الشيخ جلال الحفنى ، العروض ص ١١٩ .
- ٣١ - البند في الأدب العربي ، تاريخه ونصوصه لعبدالكريم الدجيلي ، مطبعة المعارف  
بغداد ١٩٥٩ .
- ٣٢ - المرجع السابق ص ١٢٢ / ١٢٣ .
- ٣٣ - المرجع السابق ص ٧٣ .
- ٣٤ - جميل الملائكة ، ميزان البند ص ١٣ نقلاً عن « في أدب العصور المتأخرة  
للدكتور ناظم رشيد » ص ٦٨ / ٦٩ .
- ٣٥ - نفس المرجع ص ٦٩ / ٧٠ .
- ٣٦ ، ٣٧ - العروض للحفنى ص ٥٦٤ / ٥٦٥ .



## الفصل الثالث

### ظواهر التجديد في عمود الشعر العربي

أولاً : ظواهر التجديد قديماً

القصيدة العربية كما وردت في شعر الجاهليين ، والأمويين ومن بعدهم ، قصيدة ذات وزن واحدٍ وقافية واحدة ، ينقسم فيها البيت إلى شطرين ، وهناك بعض الأنماط المشطورة ، والمنهوكة ، لبعض البحور ، وفيها تكون القصيدة مكونة من أشطار ، أو من بعض أشطار .

وقد ظهرت بعض الأنماط غير التقليدية للقصيدة ، العربية فيما يسمى بالمسمط ، والخمسة ، والمربع ، والمثلثة ، والمزدوج ، والمزركش ، ثم ظهرت الموشحة .

#### ١ - المسمط

« وفيه يتبدى الشاعر بيت مصرع ، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته ، ثم يعيد قسماً واحداً من جنس ما بدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة »<sup>(١)</sup> .

ومثاله قول امرئ القيس<sup>(٢)</sup> :

توهمت من هندی معالم أطلال عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي

مربع من هندٍ خلت ومصايف يصيح بمغناها صدى وعوازم  
 وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخِر رادف  
 بأسحم من نوء السامكين هطال

وقد تختلف صورة المسمط فإني أقل من ذلك ، كما في قول الشاعر<sup>(٣)</sup> :

غزال هاج لي شجنا فبت مسكاً ببدأ حَسْرنا  
 عميد القلب مرتها بذكر اللهو والطرِب  
 سبتني ظبية عطل كأن رضاها عسل  
 ينوء بنصرها كفضل ثقيل روادف الحقب

وقال أبو القاسم الزجاجي : إنما سمي المسمط بهذا الاسم تشبيهاً بمسط اللؤلؤ ، وهو  
 سلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرق حبه ، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافي  
 متعباً بقافية تضمه وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه في القصيدة صاركأنه سمط  
 مؤلف من أشياء متفرقة «<sup>(٤)</sup> .

ومن أنماط المسمط الذي ينوع فيه الشاعر من القوافي قول خالد القناس<sup>(٥)</sup> :

لقد نكرت عيني منازل جيران كأسطار رقي ناهجٍ خلقٍ فاني  
 توهمتها من بعد عشرين حجة فما أستبين الدار إلا بعرفان  
 فقلت لها حبيبت يادار جبرتي أبيني لنا أني تسبدد إجماني  
 وأي بلاد بعد ربك حالفوا فإن فؤادي عند ظبية جبراني  
 وما نطقت واستعجمت حين كلمت وما رجعت قولاً وما إن ترممت  
 وكان شفائي عندها لو تكلمت إلى ولو كانت أشارت وسلمت

ولكنها ضنت عليّ بتبيان

فالمسمطات تعتبر تمهيداً للموشحة حيث تنوع القافية ، ويتكرر في المسمط شطراً أو  
 بيت بقافية واحدة كل مجموعة أبيات تشبه القفل في الموشحة .

## ٢ - المزدوج

يقول عنه ابن رشيق :

« وقد أكثروا من هذا الفن - أى الذى تتعدد فيه القوافى - حتى أنوا به مصراعين مصراعين فقط ، وهو المزدوج ، إلا أن وزنه كله واحد وإن اختلفت القوافى . ولا يكون أقل من مصراعين ، وكل مشطور أو منهوك فهو بيت ، وإن قيل مصراعاً فعلى المجاز»<sup>(٦)</sup> .

ومن المزدوج أرجوزة المعتمد لابن المعتز والى يقول فيها<sup>(٧)</sup> :

بسم الإله الملك الرحمن	ذى العزِّ والقدرة والسلطان
الحمد لله على آلائه	أحمده والحمد من نعمائه
أبدع خلقاً لم يكن فكأننا	وأظهر الحجة والبيانا
وأرسل الرسل بحق ساطع	قاهر كل باطل وقامع
وجعل الخاتم للنسبوة	أحمد ذا الشفاعة المرجوة
الصادق المهذب المطهرا	صلى عليه ربنا فأكثرنا
مضى وأبقى لبني العباس	ميراث ملك ثابت الأساس
برغم كل حاسدٍ يبغيه	يهدمه كأنه يبنيه
هذا كتاب سيرة الإمام	مهذباً بيوهر الكلام
أعنى أبا العباس خير الخلق	للملك قول عالم بالحق
قام بأمر الملك لما ضاعا	وكان نهبا في الورى مشاعا

## ٣ - المثلثة

وهى الأرجوزة التى تتحد كل ثلاثة أشطار متالية فى قافية واحدة ، مثل مقدمة محمد بن إبراهيم بن حبيب القزوى لكتابه عن النجوم ومنها قوله<sup>(٨)</sup> :

الحمد لله العلى الأعظم ذى الفضل والمجد الكبير الأكرم  
الواحد الفرد الجواد المنعم  
الخالق السبع العلا الطباقا والشمس يجلو ضوءها الأغساقا  
والبدر يملأ نوره الآفاقا

#### ٤ - المربعة

وفيها تأتي أربعة أشطار أو أبيات بقافية واحدة .  
ومن ذلك قول ابن وكيع التنيسى<sup>(١)</sup> :

رسالة من كلفٍ عميد حياته في قبضة الصدود  
بلسفه الشوق مدى المجهود مافوق مايلقاه من مزيد

\*\*\*

جار عليه حاكم الغرام فلق أن يدرك بالأفهام  
فلو أتاه طارق الحمام لم يره من شدة السقام

\*\*\*

ما العنبر في السلوة عن غزال منقطع الأقران والأشكال  
تستخلف الشمس لدى الزوال ضياء خدية على الليالى  
فكل أربعة أشطار تتحد في قافية تختلف عما قبلها ، وعمماً بعدها . وهناك من  
المربعات ما يتحد فيه قافية الشطر الرابع في كل مربعات القصيدة ، في حين تتحد قافية  
ثلاثة الأشطار في كل مربعة وتختلف عن غيرها من المربعات الأخرى .

ومنها قول بن عياض في مربعه<sup>(١)</sup> :

يصيد أساد الشرى بمقلة تسبى الورى  
وماء وجهه لا ترى للشعر فيه طحلبا

كم زارني بعد اجتناب طيف أبي إلا العتَاب  
والريح تطلّي بالسحاب أفقا تبدى أجربا  
فالقافية البائية تتحد في الشطر الرابع من المربعة ، وهو نمط اشتهر فيها بعد ، وبخاصة  
في الأناشيد الوطنية في بداية عصر النهضة وما بعده .

وقد أورد ابن سعيد الأندلسي في « المقتطف من أزاهر الطرف » نمطاً فريداً من  
المربعات هو : ( المربع المرصع ) .

ومن ذلك قول الشاعر (١) :

- |                        |               |
|------------------------|---------------|
| ١- على الخيام عج معى   | إن كنت صبباً  |
| ٢- وانثر بها كآد معى   | شوقاً وحبباً  |
| ٣- واذكر زمان حاجر     | وعهد نجدي     |
| ٤- وقل لتلك الأربع     | ذكرك لبباً    |
| ١- بالله يا طير الأراك | كم ذا تنوخ    |
| ٢- وكم على الدوح أراك  | لا تسننريخ    |
| ٣- فزت بروض ناضر       | وطبيب ورد     |
| ٤- وتدعى ماذا شجاك     | ماذا صحح      |
| ١- ذره وذرنى شاننه     | فى الحب شنانى |
| ٢- ما هيجت أشجانه      | إلأ شجنانى    |
| ٣- فدينته من طائر      | قد هاج وجدى   |
| ٤- ودكتت أحنانه        | مماضى زمنانى  |

والملاحظ أن أكل مربعة تتفق مع غيرها في نمط التقفية ، وليس في القافية . ففي  
الآيات ( ١ ، ٢ ، ٤ ) من أكل مربعتين ، تتحد قوافى الشطر الأول فيما بينها ، كما تتحد  
قوافى الشطر الثاني فيما بينها . أما البيت الثالث فإنه مبنى أيضاً على قافيتين ، لكنهما  
تختلفان عن قافيتي آيات المربعة الأخرى ، في حين تتفق القافيتان في البيت الثالث في

كل المربعات ، ويمثل هذا البيت اللازمة بالنسبة لكل المربعات ، وهو يشبه القفل في الموشحة .

وهو نمط يقترب اقتراباً واضحاً من الموشحة ، بل إنه يكاد أن يكون نمطاً منها ومن هذا قول الآخر<sup>(١٢)</sup> :

أهكذا يبقى الجيب      دون التنففات  
مضني وما يلقي طيب      قبل الوفاة  
بالله لايشفى السقام      ولا يوافق  
إلاً وصال من حبيب      فيه حياتي  
يا ساكني وادي زرود      هل لي وصول  
لمن أباي إلا المدود      عسى أقول  
والله يا بدر التمام      يمين صادق  
ما حلت عن تلك العهود      ولا أحول

ولا يختلف نمط هذه المربعة عن سابقتها ، من حيث نظام التقفية .

ويلاحظ أن البيت مبني على شطرين الشطر الأول أطول من الثاني .

والوزن في الأول :

مستفعلن مستفعلن      مستفعلاتن

وفي المربعة الثانية :

مستفعلن مستفعلان      مستفعلاتن أو مستفعلان

## ٥ - المخمسات

يقول ابن رشيق عن الخمس : هو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك ، إلى أن يفرغ من القصيدة ، هذا هو الأصل<sup>(١٣)</sup> .

وأشهر الخمسات مبنية على نظام الأقطار ، ومنها ما جاء متحداً في قافية الأقطار الخمسة ، وما وصلنا كاملاً تتحد فيه قافية الشطر الخامس في كل خمسات القصيدة ، بينما تختلف قافية الأقطار الأربعة في كل خمس عن الآخر ، وغالباً ما يأتي المطلع متحداً في قوافي أقطاره الخمسة التي تمثل قافية اللازمة أو الشطر الخامس في الخمسات جميعها .

وقد اشتهرت الخمسات ، وقام بعض الشعراء بتخميس للقصائد المشهورة . وقد ذكر ابن سعيد الأندلسي أنه : « جرت العادة عند المشاركة والمقاربة أن يعمدوا لشعر قد ولع أهل السماع بالغناء فيه فيخمسونه ، مثال ذلك قول : ابن بهرام الحاجرى : في شعر ابن الخياط الدمشقي<sup>(١٤)</sup> :

خليلى عوجا بالغويرة وكثبه ولا تمنعا المشتاق من لثم تربه  
هو الصب يصيبه الهوى دون صحبه خذا من صبا نجد أمأنا لقلبه  
وقد كاد مسراها يطير بلبه

ألا أبلغا سهل الحجاز وحزنه تحية صب قرح الدمع جفنه  
تحففت من قلب المتيم حزنه وإياكما ذاك النسيم فإنه  
مقى هب كان الوجد أيسر خطبه

لما جرتما في الحب ما عدلتما محبا براه حب ساكنه الحمى  
ذراه فما يزداد إلا تتيما خليلى لو أبصرتما لعلمتما  
محل الهوى من مغرم القلب صبه

فالمخمسة الأولى تتحد في جميع أقطارها ، وجاء الشطر الخامس في باقى الخمسات بنفس قافية المطلع ، بينما جاءت قوافي الأقطار الأربعة متحدة في كل خمسة على حدة ، ومختلفة عن غيرها من قوافي الأقطار الأربعة في الخمسات الأخرى . وحتى تتضح طريقة التخميس نعرض نموذجاً من تلك القصائد التي خمسها الشعراء . فقد عمد صفي الدين الحلبي إلى تخميس بعض القصائد المشهورة .

ومن ذلك خميسة لإلامية السموول ومطلعها<sup>(١٥)</sup> :

إذا المرء لم يندس من اللؤم عرضه فكل رداء يرتديه جميل  
وإن هو لم يحمل على النفس ضميها فليس إلى حسن الثناء سبيل  
تعيرنا أنا قليل عديدا فقلت لها إن الكرام قليل  
ومما جاء من تخميس لهذه الأبيات قوله<sup>(١٦)</sup> :

قبيح بمن ضاقت عن الرزق أرضه وطول الفلا رجب عليه وعرضه  
ولم يبيل سريال اللجى منه ركضه إذا المرء لم يندس من اللؤم عرضه  
فكل رداء يرتديه جميل

إذا المرء لم يحجب عن العين نومها ويغل من النفس النفيسة سومها  
أضيق ولم تأمن معاليه لومها وإن هو لم يحمل على النفس ضميها  
فليس إلى حسن الثناء سبيل

وعصبة غدر أرغمتها حلودنا فباتت ومنها ضمدنا وحسودنا  
إذا عجزت عن فعل كيد، يكيدنا تعيرنا أنا قليل عديدا  
فقلت لها إن الكرام قليل

فقد جعل الشاعر قافية الأقطار الأولى وفق قافية الشطر الأول من البيت الداخلى  
فى التخميس ، وجعل هذا الشطر رابع الأقطار فى القصيدة الخمسة ، أما الشطر الثانى  
فجعل الشطر الخامس الذى أنهى به المقطوعة ، فأبيات القصيدة الأصلية تأتى فى  
الشطر الرابع والخامس من كل خمسة .

وقد ازدهر هذا الفن عند شعراء العصور المتأخرة وتابعهم بعض الشعراء فى عصر  
النهضة كما سترى .

ولكن أهم الخمسات وأجودها ، هى التى أبدعها الشاعر ، لانتلك التى خمستها  
لغيره . وقد عرض ابن سعيد نمطاً آخر لمخمسة لشاعر مجهول يقول فيها<sup>(١٧)</sup> :



يا برق حى الأبرقا وسقَّ جيران النقا  
وقل لهم مستوثقا بحق شمل فرقنا  
متى يكون الملتقى

بجرمة الود القديم وذمة العهد الكريم  
ردوا زمانى بالخطيم من بعده كل نعيم  
يا سادى عندى شقا

وعلى الرغم من وجود مخمسات طويلة ، فإننى لم أجد واحداً ممن درس موسيقى  
الشعر ، عرض لها ، أو أشار إليها ، فالدكتور عوفى عبدالرءوف اكتفى - فى دراسته  
للقافية بالإشارة إلى ما نظمه خالد القناص ، محمد بن أبى بدر السلمى ، وهى مطلع  
مخمسة وليست مخمسة كاملة ، كما اكتفى بعرض مخمسة من جزء ين نسبت لأبى نواس  
يقول فيها (١٨) :

ما روض ربحانكم الزاهر وما شذى نسكرم العاطر  
وحق وجدى والهوى قاهر مذغبتمو لم يبق لى ناظر  
والقلب لاسالو ولا صابر

قالت ألا لاتلجن دارنا وكابد الأشواق من أجلنا  
واصبر على مر الحفا والضنا ولا تمرن على بيتنا  
إن أبانا رجل غائر

وقد وجدت بعض الخمسات التى يمكن أن نعتبرها صورة لهذا الفن الشعرى وفيها  
تلك المخمسة الرائعة لأبى على تميم بن معد ، والتى يقول فيها (١٩) :

دم العشاق مطلولٌ ودين الحب ممطولٌ  
وسيف اللحظ مسلولٌ ومبدا الحب معزولٌ  
وإن لم يصغر للآثم

إذا لم يظهر الحبُّ ولم ينهتك الصبُّ

ويفشى سره القلبُ فجملة ما ادعى كذبُ  
فَبُحْ يا أيها الكاتمُ

وأحورَ ساهر الطرفِ يفوق جوامع الوصفِ  
مليح الدل والظرفِ جنت الحاظه حتفى  
فمن يعدى على الظالمُ

أطاع جفونَه السحرُ وذل لوجهه البدرُ  
وماد بردفه الخصرُ وأشبهه ثغره الصدرُ  
فقلب محبه هائمُ

بعنفنى على حبى وهجرنى بلا ذنبِ  
كأنى لست بالصبِّ لقهوة ريقه العذبِ  
أما فى الحب من راحمُ

غزال لحظه شركة وبدر ثوبه فلكة  
لو أنى كنت أملكه فأنب ما حوت تككة  
نهاب الظافر الغائمُ

خذوا بدمى قنا القدي وحسن توردد الخدي  
وليل الشعر الجمعدي وثقل الكفل النهدي  
وسقم الأعين الدائمُ

متى يظفر بالوصل وينفى الجور بالعدل  
محب دائم الخبل سلب الصبر والعقل  
كثيب مدنف هائمُ

بحسن الأعين النجل وعض الوقف والحجل  
وذاك السقصب الجدل وريق كجنا النحل  
وثغر يطمع الشائمُ

سلوا الشمس التي طلعت علينا ثم ما أفلت  
عسى ترثى لمن قتلت بعينيها وما علمت  
فقد يستعطف العالم

أما والخرد الصفير شبيهاً سنا البدر  
وألوان صفا الخمر لقد أضر من في صدرى  
غراماً ليس بالنائم

وراح تبعث الطربا ونحى الظرف والأدبا  
ينير مزاجها حببا تحال به عيون دبی  
ودراً صفه الناظم

فالأشطر الأربعة تتحد في القافية في المقطوعة الواحدة ، وتختلف هذه القافية من  
مقطوعة لأخرى ، أما الشطر الخامس فإن قافيته تتحد في القصيدة كلها .  
والملاحظ أن القافية الخامسة فيها مؤسسة مقيدة ولذا فإنها تتناسب إيقاعياً مع نهاية  
المقطوعة .

أما القوافي الأربع فهي غير مؤسسة ولهذا فإن حركتها أسرع من حركة قافية الشطر  
الخامس الذى يشبه القفل في الموشحة ، ولهذا تبدو الحركة الإيقاعية كموجات سريعة  
قصيرة يتلوها موجة فيها مدٌ ووقف . وتسير هكذا في كل مقطوعات القصيدة في توازن  
واتساق .

ووزن كل شطر مفاعلتن مفاعلتن ، فهو يمثل نمطاً جديداً لبحر الوافر هو منهوك الوافر  
حيث إن التشطير هو الأساس الذى قامت عليه هذه الخمسة .

وقد أشار ابن رشيق إلى أنه لم يجد الشعراء « يستعملون في هذه الخمسات إلا الرجز  
خاصة ؛ لأنه وطئ سهل المراجعة » (٢٠) .  
فهو إذن النمط الشائع .

وقد لفت نظرى وجود مخمستين طويلتين لابن زيدون في ديوانه ، وهما من مشطور  
الطويل ، وهو نمط لم يرد في شعر القدماء والمحدثين . وهو أمر يلقى مزيداً من الضوء على

إمكانات الإطار الموسيقي للشعر العربي ، حيث إن تلك البحور الشعرية التي نجي فيها أبيات مقفاة أو مصرعة ، من الممكن نظرياً وموضوعياً أن تأتي مشطورة دونما تدافع بين الوزن والبناء اللغوي .

والخمسة الأولى تتكون من عشرين مجموعة كل مجموعة من خمسة أشطار من بحر الطويل لكل أربعة أشطار قافية واحدة تختلف عن سائر قوافي الخمسات بينما تنفق قوافي الشطر الخامس في القصيدة كلها .

ومنها قوله (٢١) :

تشق من عرف الصبا ما تنشقا  
وعاوده ذكر الصبا فتشوقا  
وما زال لمع البرق لما تألقا  
يهيب يلمع العين حتى تدفقا  
وهل يملك الدفع المشوق المصبأ

\*\*\*

خليلى إن أجزع فقد وضع العذُر  
وإن أستطع صبراً فمن شيمتى الصبر  
وإن يك رزاً ما أصاب به الدهر  
ففى يومنا خمر وفى غلده أمر  
ولا عجب أن الـ كـرـيـم مـرزا

\*\*\*

رمتى الليالى عن قسى التوائب  
فما أخطأتنى مرسلات المصائب  
أقضى نهارى بالأمانى الكواذب  
وأرى إلى ليل بطى الكواكب

وأبسطاً سارِ كوكبِ باتِ يكلاً

\*\*\*

أقرطبة الغراء هل فيك مطعمُ؟

وهل كبد حرى لبينك تنقعُ؟

وهل لللياليك الحميدة مرجعُ؟

إذ الحسن مر أى فيك واللهم مسمعُ

وإذ كنف الدنيا لديك موطاً

\*\*\*

والخمسة تتميز بالجودة والنضج الفنى ، ويتمكن الشاعر من أدواته ، وقبول النمط الشعري للنظم فيه دونما تدافع بين المبنى اللغوى والإطار الموسيقى . ولست أشك فى أن انصراف الشعراء عن النظم فى مشطور الطويل ، قد جاء نتيجة عدم وجود نماذج قديمة يحتنونها ، وعدم تنبهم لإمكانات هذا النمط .

وإذا أعدنا النظر فى الخمسة الثانية وجدنا أربعة أبيات الأولى تنقسم إلى شطرين وزن كل شطر : فعولن مفاعيلن ، وهذا يوضح مزيداً من إمكانات مشطور الطويل حيث يمكن أن يتقسم الشطر إلى شطرين وزن الشطر « فعولن مفاعيلن » .

والخمسة الثانية لابن زيدون تتكون من عشر مخمسات ، كل واحدة من خمسة أشطار وتتحد الأشطار الأربعة الأولى فى القافية التى تختلف عن سائر مقاطع القصيدة ، بينما يتحد الشطر الخامس فى القافية مع نظائره فى المقاطع كلها :

ووزن الأشطار الأربعة فى كل مقاطع القصيدة :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ووزن الشطر الخامس فى المقاطع كلها :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

يقول ابن زيدون في خمسته من مشطور الطويل (٢٢) :

سقى الغيث أطلال الأحبة بالحمى  
وحاك عليها ثوب وشى منمما  
وأطلع فيها للأزاهير أنجما  
فكم رفلت فيها الخرائد كالدمى  
إذ العيش غضُّ، والزمان غلام

\*\*\*

أهيم بجبار يعز وأخضعُ  
شنى المسك من أردانه يتضوعُ  
إذا جئت أشكوه الجوى ليس يسمعُ  
فما أنا في شيء من الوصل أطمعُ  
ولا أن يزور المقلتين منامُ

\*\*\*

قضب من الريحان، أتمر بالبدرِ  
لواحظ عينيه ملأ من السحرِ  
وديباج خدية حكى رونق الخمرِ  
وألفاظه في النطق كاللؤلؤ النثرِ  
وريقته في الارشاف مدام

وهذه الخناسية تؤكد إمكانات هذا النمط الشعري ، حيث يمكن للشاعر أن يقدم  
من خلاله ما يريد من تشكيل شعري لتجاربه وآرائه ورؤيته .

وإذا تأملنا مطولات القدماء من الطويل نجد أن هناك كثيراً من الأبيات المصرفة  
والمقفاة مما يؤكد إمكانية تشطير هذا البحر .

\*\*\*

## ٦ - الشعر المتركب

أطلق أستاذنا الدكتور مصطفى الشكعة هذا المصطلح على نوع من الشعر يشبه المربعة .

ووجه الاختلاف والتشابه بينه وبين المربعة أن البيت في المربعة يمثل شطراً كاملاً .  
أمّا الأقسام في هذا النمط فهي أنصاف أشطار .

ومن ذلك ما نسب للوليد بن يزيد (٢٣) :

أحب الغناء ،	وشرب الطلاء	وأنس النساء ،	ورب السور
ودل الغواني ،	وعزف القيان	بصبح يمانى ،	قبيل السحر
فأمّا الصباح ،	فهمى القداح	وخيل شواح ،	جياذ خضر
ونصف النهار ،	عراك الجوارى	وحل الإزار ،	إذا نبتهر
وأما العشى ،	فأمر جلى	وقتل الكمى ،	بعضب ذكر

وهذه الأبيات يمكن أن تكتب في إطار المربعة بهذه الصورة :

أحب الغناء	وشرب الطلاء
وأنس النساء	ورب السور

\*\*\*

ودل الغواني	وعزف القيان
بصبح يمانى	قبيل السحر

فكل شطر من هذه الأشطار على وزن واحد هو : « فَعولن فَعولن » أو فَعولن فَعولن ، أو فَعولن فَعِلْ فهي تمثل منهوكاً للمتقارب .

ومثل ذلك ما نسب لأبي نواس في قوله (٢٤) :

سلاف دن ،	كشمس دجن	كدمع جفن ،	كخمر عدن
طبيخ شمس ،	كلون ورس	ربيب فرس ،	حليف سجن

رأيت علجاً، بباطرنجا  
 حتى تبلت، وقد تصلت  
 فاحت بريح، كريح شيخ  
 يسقيك ساق، على اشتياق  
 يدير طرفاً، يعير حتفاً  
 على غنائى، صوت نائى  
 ولثم خد، كطعم قند  
 غنى بدل وضرب طبل  
 يا من لحاقى على زمانى  
 أطلت عدلاً، فلا تقل لا  
 أسخت عينا تراك زينا  
 هتكت ستري فباح سرى  
 لها توجى، فلم يثن  
 لنا وملت، حلول دن  
 يوم صبح، وغيم دجن  
 إلى تلاقى، بلاء مـزن  
 إذا تكفى، من التثنى  
 دواء داء من التجنى  
 لذات قد، وهى تغنى  
 وحسن شكل، وخبث جنى  
 اللهو شانى، فلا تلمتى  
 يريد إلا السلو عنى  
 فأين أيننا الفرار منى  
 وعيل صبرى بطول حزنى

ويمكن أن نكتب هذه الأبيات في إطار المربعة على هذا النحو:

سـ لـ ا ف د ن  
 كـ لـ مـ ع جـ فـ ن  
 كـ شـ مـ س د جـ ن  
 كـ خـ مـ ر عـ دـ ن

\*\*\*

طـ بـ يـ خ شـ مـ س  
 رـ يـ بـ فـ رـ س  
 كـ لـ وـ ن وـ رـ س  
 حـ لـ يـ ف سـ جـ ن

\*\*\*

رأيت علجاً  
 لها توجى  
 بباطرنجا  
 فلم يثن

\*\*\*

حتى تبلت  
 لنا وملت  
 وقد تصلت  
 حلول دن



فكل قسم من هذه الأقسام يناظر القسم الآخر من حيث الوزن . فوزنه :  
« مستعملاتين » وكثيراً ما تكون « متفعلاتين » .

وقد كانت هذه المحاولات في تنويع القوافي ونظام الأبيات مقدمة لظهور الموشحة التي تفنن فيها الشعراء وقدموا لها نماذج متنوعة .

## ٧ - الموشحات

الترنم الشعراء الوشاحون بالصنعة والموسيقى التزاماً بعيداً .

وقد عرف ابن سناء الملك الموشح بقوله : « الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص وهو يتألف في الأكثر من ستة أفعال وخمسة أبيات ، ويقال له التام ، وفي الأقل من خمسة أفعال وخمسة أبيات ، ويقال له الأفرع ، قالتام ما ابتدئ بالأفعال ، والأفرع ما ابتدئ فيه بالأبيات » (٢٥) .

والبيت في الموشحة يتألف من مجموعة أشطار أو أبيات وقد عرفه ابن سناء الملك بقوله : « الأبيات أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة ، يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزاءها لا في قوافيها ، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر » (٢٦) .

أما المطلع فهو القفل الأول والخرجة هي القفل الأخير .

والقفل هو « أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقاً مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزاءها » (٢٧) .

« والموشح في صورته التي انتهى إليها يتركب من أربعة أسماط إلى عشرة ، والسمط يتألف من أفعال وأبيات يتفاوت عددها عادة بين الأربعة والعشرة ، ويتألف القفل في معظم الأحيان من شطرتين مقفاتين يتلوها الدور ، وهو خمسة شطرات غالباً : ثلاثة منها ذات قافية مغايرة لقافية القفل ، والاثنان الأخيرتان لها نفس قافيته التي توشح القطعة كلها » (٢٨)

« وتسمى الأبيات التي تتغير قوافيها من فقرة إلى فقرة أخرى بالأغصان » (٢٩) .  
 ويجوز في الموشحة أن تكون بعض أشطارها من بحر على تفاعيله التامة وأن تكون  
 بعض الأشطار الأخرى من نفس البحر ، ولكن على تفاعيله المشطورة أو المجزوءة .  
 فتأني بعض الأشطار طويلة عديدة التفاعيل ، وتأني أخرى في نفس الموشحة  
 قصيرة قليلة التفاعيل .

بل إنه يجوز أن تأني بعض الأشطار من بحر والبعض الآخر من بحر ثان « (٣٠)  
 ومن هذه الموشحات موشحة ابن عربي التي يقول فيها (٣١) :

(قفل / مطلع)

عندما لاح لعينى المتكا ذُبْتُ شوقاً للذى كان معى

أيها البيت العتيق المشرف  
 جاءك العبد الضعيف المسرف  
 عينه بالدمع دوماً تذرف

(بيت/غصن)

(قفل) فريئة منه ومكر فالبكا ليس محموداً إذا لم ينفع

كلما عددت فيه قال لى  
 ليس هذا فى بل فى أيس لى  
 سأرى حكم قليب قد بلى

(بيت / غصن)

(قفل) بهواها مستغيثاً قد شكا وأنا أعلم شكوى الجرع

أشرقتم شمس له ما شرقتم  
 فرأيناها بها إذ شرقتم  
 أرعدت سحب لها ما أبرقت

(بيت / غصن)

(قفل) فعلمنا أنه حين بكى ما بكى إلا لأمرٍ موجع

مربى فى ليلة ليس لها  
(بيت / غصن) آخروالصبح قد جلّ لها  
والذى حرمها حلّ لها

(قفل) وانتدى يطلب وصلى واتكى ومضى إذ ومضا لم يرجع  
أيها الساقى اسقنى لا تأتل  
(بيت / غصن) فلقد أتعب فكرى عدلى  
ولقد أنشده ما قيل لى  
أيها الساقى إليك المشتكى ضاعت الشكوى إذا لم تنفع  
قفل (خرجة) .

والشاعر يستخدم فى الأفعال تام الرمل ، ويستخدم لكل بيت قافية ، وقافية  
داخلية .

كما جاءت الأغصان من مشطور الرمل ، وقد نوع فى القافية ، ولم تتفق هذه  
الأشطار فى قوافيها إلا فى البيت الثانى ( الغصن الثانى ) ، والبيت الأخير الذى جاء فيها  
حرف اللام رويًا .

كما نلاحظ أن هناك توازناً بين أشطار الأفعال وبين أشطار الأغصان .

وهناك نمط آخر من الموشحات عرضنا جزءاً منه عند دراستنا للقافية الداخلية من  
موشحة ابن سهل الإشبيلي وتكملة الموشح<sup>(٣٢)</sup> :

ينبت الورد بغرس كلما لاحظته مقلتي فى الخلس  
ليت شعرى أى شىء حرماً ذلك الورد على المغترس

\* \* \*

كلما أشكو إليه حرقتى غادرتنى مقلته دنفا  
تسرت ألاحظه من رمقى أثر النمل على صمّ الصفا  
وأنا أشكوه فيما بقى لست ألهاه على ما أتلفا

فهو عندي عادل إن ظلما وعذولي نطقه كالخرس  
ليس لي في الأمر حكم بعدما حل من نفسي محل النفس

\*\*\*

أضرم السدمع بأحشائي ضرام تتلظى كل حين ماتشا  
هي في خديه برد وسلام وهي ضر وحريق في الحشا  
أتقى منه على حكم الغرام أسداً ورداً وأهواه رشا  
قلت - لما أن تبدى معلما وهو من الحاظه في حرس  
أيها الآخذ قلبي مغنما اجعل الوصل مكان الخمس

\*\*\*

فالموشحة تقوم على التوازن والمساواة بين الأبيات والأفعال وقد ورد القفل في  
بيتين ، كل بيت من شطرتين ولكل بيت قافية وقافية داخلية واتحدت القوافي ،  
والقوافي الداخلية في كل الأفعال .

أما البيت أو الغصن فيتكون من ثلاثة أبيات تامة ، وليست ثلاثة أقطار كالموشحة  
السابقة ، وقد جاء كل غصن متحداً في القافية والقافية الداخلية في الأبيات الثلاثة التي  
يتكون منها الغصن ، وتختلف قوافي الأغصان وتنوع من غصن لآخر .

ولاشك أن هذا التنوع والتآلف بين القوافي يعطى الأبيات إيقاعاً موسيقياً  
واضحاً ، بحيث تبدو الموشحة وكأنها معزوفة موسيقية تتجاوب الأنغام فيما بينها .

\*\*\*

وقد يعمد الشاعر إلى التقسيم في الأفعال التي قد تأتي سطرأ أو أكثر .  
ومن ذلك قول ابن عربي (٣٣) :

سرائر الأعيان ، لاحت على الأكوان ، للناظرين  
والعاشق الغيران ، من ذلك في حرآن ، يبدي الأنين  
يقول والوجد ، أضناه والبعد ، قد حيره

لما دنا العبد، لم أدر من يعمده، قد غيره  
وهيم العبد، والواحد الفرد، قد خيره  
في البوح والكتمان، والسر والإعلان، في العالمين  
أما هو الديان، يا عابد الأوثان، أنت الضنين  
فالمطلع والقفل الثاني فيهما تقسيم ثلاثي، وهو تقسيم يلتزم فيه الشاعر بقافية واحدة  
في كل قسم بالنسبة للأفعال، وحرف الروي واحد في القوافي الثلاث في كل بيت من  
أبيات الأفعال، والقسمان الأولان من كل قفل متساويان، والقسم الثالث ينقص  
عنهما بينما يساوي الأقسام في كل الأفعال تساويًا متناظرًا، ووزن كل قسم من القسمين  
الأولين يشتمل على تفعيلتين (مستفعان مستفع) والقسم الثالث (مستفعان)

\*\*\*

وقد يعمد الشاعر إلى تقسيم آخر للبيت نراه في قول ابن حزمون في رثاء أحد  
القواد (٣٤) :

يا عين بكى السراج، الأزهر النيرا، اللامع  
وكان نعم الرجاج، فكسرا كى تنشرا، مدامع  
من آل سعد أغر مثل الشهاب المتقد  
بكى جميع البشر عليه لما أن فقد  
والمشر في الذكر والسمهري المطرد  
شق الصفوف وكرّ على العدو متند  
لو أنه منعاج على الوري من الثرى أو راجع  
عادت لنا الأفراج بلا افترا ولا ابترا تضاجع

وروي الأفعال كما يلي : ج ، را ، را ، امع ، ج ، را ، را ، امع ، في كل بيت  
وينقسم كل بيت من الأفعال إلى عدة أقسام .

فالأقسام في الأفعال كما يلي :

مستفعلن فاعلان - مستفعلن - مستفعلن - مستفعل .

فهى أربعة أقسام أطولها القسم الأول وأقصرها الأخير .

وإن كانت الأقسام الثلاثة الأخيرة متقاربة .

أما الأغصان فتتكون من أربعة أبيات وقد التزم الشاعر القافية الداخلية في كل

أبيات الأغصان .

\*\*\*

وقد يعمد الشاعر إلى تقسيم شطرات المطالع كل شطرة قسمين لكل قسم قافية .

ومن ذلك ما قاله لسان الدين بن الخطيب<sup>(٣٥)</sup> :

يا حادى الجمال .. عرج على سلا      قد هام بالجمال .. قلبى وما سلا  
 عرج على الخليج      والرمل والحمى  
 فى المنظر البهيج      بالببيض كالدنى  
 والأبطح النسيج      من صنعة السما  
 لله من جلال .. تختال فى حُلا      لم تلف فى اعتدال عنهن معدلاً  
 وطف من الرباط      بـركن طائف  
 بمنزل اغتباط      دار الخلائف  
 مقدس المواط      جم العوارف  
 كم من سنا هلال بأفقه انجلا      أنحى على الضلال فالجباب وانجلى

\*\*\*

وكل قسم من أقسام الأفعال يسير على النحو التالى :

مستفعلن فعولن مستفعلن فعل      مستفعلن فعولن مستفعلن فعل

والأقسام المتساوية ورنأ متحدة قافية فهى تبادلية على النحو التالى :

## ال ر لا لا

وهي تشبه القافية المتعامدة في اللغة الإنجليزية وإن اختلفت عنها من حيث كونها متعامدة وهذه أفقية فهما يلتقيان في التبادل فقط . فالقافية المتعامدة في اللغة الإنجليزية تسير على النحو التالي : (b) (a) (b) (a) :

وقد جاء على هذا النمط كثير من الموشحات ومن ذلك مطلع موشحة ابن رافع الذي يقول فيه (٣٦) :

من علق القرطا في أذن الشعري وأكفف المرطا الغصن النضرا

\* \* \*

وقد يحدث بعض الاختلاف في تلك القوافي فنرى اتفاقاً في القافية بين الشطر الثاني والرابع في كل قفل مع اتفاق النظائر جميعها في كل الأفعال .  
ومن ذلك قول ابن خاتمة الأنصاري (٣٧) :

قـمـم هـاتـها قـهـوة	كـدـمـع مـهـجـور
قـد أـفـرطت إـفـراط	فـي الـلـطـف والـسـنـور
هـنـى الـرـبـى تـخـتـال	فـي حـلـل الـزـهـر
قـد سـحـبت أذـيال	بـرودـها الـخـضـر
ورقت الـأصـال	لـعـبـة الـقـطـر
فـافـتـرعن حـوة	ثـغر الأـزاهـير
ونـم عن أنـحـلاط	مـسك وكـافـور

فالروى في قافية القفلين يسير على النحو التالي : وة ، ور ، اط ، ور ، فالأولى والثالثة في البيت متغايرتان ، والثانية والرابعة متشابهتان .

وكل قافية تتفق مع نظيرتها في كل الأفعال حسب الترتيب . وقد تشابه القوافي جميعها في الروى وإن اختلف بعضها في حركة هذا الحرف ومن ذلك قول ابن بفي (٣٨) :

ساعدونا مصبحينا نرتشفها قد ظمينا  
 قم بنا نجلو الكؤوسا  
 نتمطاهما عروسا  
 قهوة تعطى النفوسا  
 تغصب الليث العرينا ويرى كسرى قرينا  
 كضار في لحين نعم أجر العاملينا  
 تحت أطلال السحاب  
 حليها درّ الحباب  
 عزّ أيام الشباب  
 حين يسقى باليدين، جامها حيناً فحيناً  
 فالقواف حسب الروى كما يلي : ( نا ، نا ، نا ، نا ) وهى تسير على هذا النحو فى  
 كل الأفعال .

\*\*\*

وقد يكون المطلع مكوناً من بيت وشطر يتكرران فى القصيدة كلها. ومن ذلك  
 موشحة اللخمى الغرناطى التى يقول فيها (٣٩) :

حياك بالأفراخ داعى الصباح قم لاصطباخ  
 فالنوم فى شرع الهول لايباخ

والصبح قد جرد منه حسام  
 تصحى وجوه الزهر منه وسام  
 وحسام جنح الليل قد عاد سام  
 وخافق البرق بدا بالنياح  
 بساد القسام  
 ذات ابستسام  
 مماما يسام  
 ساجى السلياح  
 وأدمع المزن به فى انسياح

والروض من ذاك الهتون البليل  
 يغدو نسيم الزهر منه عليل  
 وساجع البليل يبدى أليل  
 لما رأى تلك الغياض الفساح  
 ظل ظليل  
 يشفى السليل  
 على السليل  
 غنى وصباح  
 وكاد يزرى بالطيور الفصاح

والذى نلاحظه أن الأفعال ذات قواف ثلاث هى : « ح ، ح ، ح » كما يلفت



نظرنا نظام البيت في المطمع وفي الأغصان حيث نرى الجزء الأول مكوناً من ثلاثة تفعيلات والجزء الثاني من تفعيلة واحدة والثالث من ثلاثة كأول وتتحده ثلاثة الأشرطة في القافية في كل غصن على حدة فوزن أبيات الأغصان كما يلي :

مستفعلن مستفعلن فاعلان مستفعلن  
مستفعلن مستفعلن فاعلان

\*\*\*

ومن أنماط التقسيم للأفعال والأغصان .

قول عبادة بن ماء السماء (٤٠) :

علل . قلبى بذاك البارد السلسل	ينجلي . ما بفؤادى من جوى مشعل
إنــــمــــا	يبرز كى يوقد نار الفتن
صــــنــــمــــا	مصوراً من كل شىء حسن
إن ر مــــى	لم يحظ من دون القلوب الجن
كيف لى . نخلص من سهمك المرسل	فصل واستبقنى حياً ولا تقتل
يا ســــنــــا	الشمس ويا أبهى من الكوكب
يا مــــنــــى	النفس ويا سؤلى ويا مطلبى
هــــنــــا أنــــا	حل بأعدائك ما حل بى
عُدلى . من ألم الهجران فى معزل	والخلى فى الحب لا يسأل عن بلى

\*\*\*

فالشاعر يقسم الأفعال أربعة أقسام - كل قسمين يكونان ما يشبه الشطر ، والقسم الأول من كل شطر يتكون من تفعيلة واحدة هي ( فاعلن ) والثاني من ثلاث تفعيلات هي : مستفعلن . مستفعلن . مستفعلن .

وقد ترد التفعيلة مستفعلن أو متفعلن دون لزوم .

وأبيات الأغصان يتكون كل بيت منها من قسمين القسم الأول من تفعيلة واحدة

هي ( فاعلن ) والثاني من ثلاث تفعيلات هي ( مستفعلن مستفعلن مستفعلن ) فكل بيت يساوى نصف القفل ويشبهه .

والقسم الأول ينتهى بقافية واحدة فى الأبيات الثلاث تختلف عن قافية النصف الثانى كما هو واضح فى النص الذى عرضناه .

\* \* \*

وهناك أقفال تبدأ ببيت ذى شطرتين يليه بيت ذو ثلاثة أقسام ومن ذلك موشحة عبادة بن ماء السماء التى يقول فيها<sup>(41)</sup> :

حب السـمها عبادة	من كل بسام السوار
قـر يطلع من حسن آفاق الكمال	حسننه أبـدع
لله ذات حسن	مليحه المحيا
ها قوام غصن	وشننقها الثريا
والثغبر حب مزن	رضنا به الحميا
من رشفه سعادة	كانه صرف العقار
جوهر رصع يسقيك من حلو الزلال	طبيب السمـع

ووزن البيت الأول من القفل : ( مستفعلن فعولن .. مستفعلن مستفعلن ) .

أما البيت الثانى فوزنه : ( فاعلن فعُـلن .. مستفعلن مستفعلن .. فاعلن فعُـلن ) .

أما أبيات الأعصان فوزنها : ( مستفعلن فعولن .. مستفعلن فعولن ) .

أما القافية فإنها - فى المطلع والأقفال - متوافقة حيث تتفق كل قافية فى كل قسم مع ما يناظرها من الأقفال الأخرى وهى على النحو التالى :

اده - اِـرِ .

عُـغ - الو - عُـغ .

فهناك تنوع فى استخدام التفعيلات ، وتنوع فى القافية وهو يتفق وطبيعة الشعر العربى ، فالتفعيلات الأساسية ، هى مستفعلن وفاعلن وهما تفعيلتا البسيط ، وتصرف

الشاعر في استخدامها لم يخرج الوزن عن متطلبات الإيقاع والتوافق الصوتي ، كما لم يتسبب عنه تدافع بين البناء اللغوي والوزن الشعري .

\* \* \*

وقد يعمد الشاعر إلى تقسيم أبيات المطلع والأقفال تقسيماً ثلاثياً متوازناً ، فلكل شطر من الأقسام قافية تتفق مع نظيره في الأقفال الأخرى ، ومع نظيره من أبيات الغصن إذا جاء في غصن من أغصان الموشحة . ومن ذلك قول لسان الدين بن الخطيب في موشحته التي تبلغ سبعمائة وثلاثين بيتاً ، بما هو متعارف عليه من أبيات القصيدة العمودية .

يقول (٤٢) :

قد قامت الحجة	فليعذر العاذر	فالعذر لا يجدي
شيئاً سوى الكرب	وشقوه الخاطر	وشدة الوجد
حدت عن السلوان	أو شئت يا صاح	حدث عن العنقا
إنها سيان	فليقصير اللاح	عمن شكا العشا
قد عزني الكتمان	فبان إفصاح	ببعض ما ألقا
من صادق اللهجة	وسنان عن ساهر	لم يبسل بالصد
منزه القلب	مرباً الناظر	عن حالة السهر
عذب بالتيه	قلبي وبالبين	فلم أطق صبراً
ظني نجيبه	ما كان بالهين	قد واصل الهجرا
مكمل فيه	مسرحة العين	قد أخرج البدر
في طرفه حجة	للفاتن الساحر	ونافث العقدر
يذهب باللب	محكم السادر	في الحر والعبدر

فالأبيات تنقسم إلى ثلاثة أقطار كل شطر من تفعيلتين :

مستعلن فاعل ، وبعض الأقطار جاءت مستعلن فعلان . وقد التزم الشاعر بهذا النظام في كل أبيات الموشحة التي بلغت سبعمائة وثلاثين بيتاً جاءت في مطلع واحد وسبعة

أقفال كل منها في بيتين ثم في سبعة أغصان كل غصن من ثلاثة أبيات ، والأشطار من منهوك البسيط .

\* \* \*

وقد يعمد الشاعر إلى تكرار الكلمة التي يأتي بها في شطرة أو نهاية لشطرة وتكون الكلمتان مختلفتين في المعنى متفقتين في اللفظ .

ومن ذلك ما قاله ظافر الحداد في إحدى الموشحات (٤٣) :

يسنأثر الأرواح	ثـنـر لـاـح
ما الخمر ما التفاح؟	لـمـا فـفـاـح
ذا التائه الجاني	أـجـانـى
نظره إنساني	أـنـسـانـى
طير يافناني	أـفـنـانـى
في بعض أحياني	أـحـيـانـى
ماخلته ياصاح	لـمـا صـصـاـح
ذا نشوق من راح	لـلـأـرـواـح
فيه إلى الآمان	قـلـبـى مـالـ
ياقوم لما حال	مـالـى حـالـ
ماكنت إلا خال	لـولـا الخـالـ
قلبي فصبري غال	لـسـمـا غـالـ
عاتبته ما زاح	ذـا السـمـزـاـح
أن أنسرك الإصلاح	وـالـإـصـلاـح

فهو نوع من التجنيس الصوفي- ويسميه ابن رشيق الترديد .

والأقفال تتكون من شطرين كل شطر ينقسم قسمين ، وتتحدا القافية في الأقسام جميعها في كل الأقفال .

ووزن أقسام الأفعال كما يلي :

مفعولان .. مستفعلن فعّالان .. مفعولان .. مستفعلن فعّالان

أما أبيات الأغصان فوزنها في الغصن الأول :

مفعولن .. مستفعلن .. فعّالن .

أما أبيات الغصن الثاني فوزن كل بيت :

مفعولان .. مستفعلن .. فعّالان .

والكلمة التي تأتي في القسم الأول .. تتكرر في آخر القسم الثاني .

وقد يعكس الشاعر النمط فيأتي بالقسم الأكبر في الشطر الأول والقسم الأصغر في الشطر الثاني .

ومن ذلك قول ظافر الحداد أيضاً موشحة أخرى<sup>(٤٤)</sup> :

يا لاح في سمر	كالسمر
مهلاً فإن صبرى	كالصبر
لم تغمض مدجفانى	أجفانى
وصار دمعى شانى	فى شانى
والحب مذبلانى	أبلانى
ياصاح كم أسرى	مع أسرى
اعذر فوجه عذرى	مع عذرى
أودُّ لك خفضاً	لا خفضاً
ها قد رجعت أرضى	كى ترضى
دينى لعل يقضى	أن يقضى

فالشطرات الأولى : من الأغصان تتكون من تفعيلتين هي :

« مستفعلن فعولن » .

والشطرات الثانية من تفعيلة واحدة « مستفعل » .

والكلمة التي ترد في نهاية الشطرة الأولى تتكرر هي نفسها أو حروفها في الشطرة الثانية .

\* \* \*

ومن هذا النمط ما تبدو فيه الشطرة الثانية كأنها الصدى أو نوع من التردد .  
ومن ذلك موشحة ابن زهر الإشبيلي التي يقول فيها (٤٥) :

قلبي من الحب غير صاحب      صاحب  
وإن لحاني على الملاح      لاح  
وإنما بغية اقتراحي      راحي  
وإن درى قصتي وشاني      شاني

\* \* \*

ولى من الحب قد تسلسل      سَلْ سَلْ  
في صورة الدمع بعدما      انهل منهل  
والعود عندي لمن تأول      أول  
والحسن فيه على المثاني      ثاني

\* \* \*

يا أم سعد باسم السعدي      عودي  
ويعد حين من الهجود      جودي  
على ملك تحت البنود      نودي  
فقال إني بمن دعاني      عاني

\* \* \*

وناظري ناصر الحيا      حيا  
أراك من قوله إليا      ليا

فسأنشدته لمن تهبها هيا  
واحد هو يا أمي من جبراني راي

\*\*\*

وناطق بالذي كفاها فاها  
ويعد ماراغباً أتاها تاها  
وبالجمال الذي سبها باهي  
قالت على الحسن من سباني باي

\*\*\*

فالموشحة تسير على نمط واحد ولا ترتبط بالاطار التقليدي للموشحة فكل مقطوعة لها قافية مستقلة تتكرر في كل بيت مرتين ووزن كل بيت مستفعلاتن مستفعلاتن - فعلن أو مستفعلن فاعلن متفعل - فعلن .

والقسم الثاني من كل شطر أو بيت هو تكرار لبعض حروف الكلمة الأخيرة للقسم الأول ، فهو يشبه صدى الكلمة حين ترتد إلى قائلها حيث لا يسمع إلا هذا الجزء الأخير ، وهو نمط مبتكر للموسيقى الشعرية يصلح للغناء والتطريب . وقد قدم ابن زهر موشحه أخرى مثلها تسير على نفس النحو ، كما قلد بعض الشعراء هذا الموشح كما فعل الصلاح الصفدي .

\*\*\*

وقدم صفي الدين الحلبي « الموشح المضمن » « وهو من مخترعاته التي لم يسبقه إليها أحد ، والأبيات المضمنة منسوبة إلى أبي نواس » .  
يقول فيه (٤٦) :

وحق الهوى ما حلت يوماً عن الهوى ولكن نجمي في المحبة قد هوى  
ومن كنت أرجو وصله قتلتني نوى وأضني فؤادي بالقطيعة والنوى  
ليس في الهوى عجب إذ أصابنني السنصب

«حامل الهوى تعب يستنفزه الطرب»

\*\*\*

أخو الحب لا ينفك صباً متيماً غريق دموع قلبه يشتكى الظما  
لفرط البكا قد صار جلدأ وأعظماً فلا عجب إن يمتزج الدمع بالدماء  
السفـرام أنحلـه إذ أصاب مقتله «إن بكى يحق له ليس ما به لعب»

فالييت الأخير في كل غصن من شعر أبي نواس من بائيته من بحر المقتضب .  
وقد استمر تيار الموشحات حتى هذا العصر، ومن موشحات القرن الثالث عشر  
المهجرى موشحه عبدالله العمري التي يقول فيها (٤٧) :

أيها الساقى تنبيه إن نجم الأفق طاح  
وظلام الليل أدبر وضيء الفجر لاح  
ونسيم الجو نسيم حينما ضاء الصباح  
فأدرك كأس الحميا واسقني يا صاح راح  
وامزج الخمر بريق من ثناياك الملاح

\*\*\*

طاب شرب الراح صرفاً إذ دنا وقت السحر  
من يدي ظبي غرير وجهه يحكى القمر  
فهى يا قوت مداب بكؤوس من درر  
فاجلها بكرأ عروساً بسغدي ورواح  
واغنم صفو زمان باغتباقي واصطباح

\*\*\*

يا خليلي نخل عني أرشف برد الشراب  
وأنتي رشف شهدي من ثناياك العذاب



وأرحنى يانديمي من سلام وعتاب  
 لاتلومن محباً أن بسر الحب باح  
 طاب لي خلع عذارى بحبيب ذي وشاح

\*\*\*

وتمضى الموشحة على هذا النحو ، وهي طويلة تبلغ أربعة عشر قفلاً وأربعة عشر  
 غصناً ، وهي من مجزوء الرمل .

وقد كشفت الموشحات عن إمكانية هائله للإطار الموسيقي للشعر العربي ، وهي  
 إمكانات تعطى للشاعر فرصه التجديد والتنويع .

وقد ظلت الموشحة تتصدر قصائد الشعر في ميدان الغناء ، ومازال حتى عصرنا  
 بعض الشعراء الوشاحين الذين يبدعون في هذا الميدان .

### ثانياً : التجديد في عمود الشعر « حديثاً »

قام بعض الشعراء بتجارب تشكيلية للقصيدة العربية وقد كان التجديد في القافية  
 أهم هذه المحاولات .

وقد مر بنا ضرب من التجديد في القافية ، بل وفي الإطار التقليدي للقصيدة  
 العربية كما رأينا في الموشحات ، وفما سبقها من محاولات كالمسمط ، والمزدوج ، والمثلثة  
 والمربعة ، والخمسة ، والدوييت ، والبند ، والرجز المستدير .

ولاشك أن هذا المحاولات كانت هي الركيزة الأساسية للتجديد عند الشعراء  
 العرب ، وإن تأثر بعضهم بالشعر الأوربي ، لكن هذا التأثير كان محدوداً في إطار  
 ضرورة التنويع فقط ، فلم ينقل هؤلاء إيقاعاً أوربياً ، أو مجزأً من مجزوء الشعر الأوربي ،  
 وإنما هم تأثروا به فقط ، ورأوا ضرورة أن يتحرر الشعر العربي من وحدة القافية ، ثم  
 نظروا إلى التجارب القديمة فقلدها ، وقد نجحوا في ذلك إلى حد كبير ، فلكل لغة  
 قوانينها الخاصة التي تحكمها .

يقول العقاد : « كانت أوزان الشعر في الجاهلية قليلة البحور وكانت القصيدة الواحدة قليلة الأبيات » .

ثم تعددت البحور ومجزؤاتها وتضاعف عدد الأبيات في القصيدة الواحدة ، وطراً التنوع على القافية في الرجز ثم في التسميط والتوشيح ثم أنتهنا إلى الشعر مرسلأ أو مطلقاً على الطريقة الأوربية .

ومما جاء مرسلأ من الشعر وهو الذى التزم فيها الشاعر بالوزن دون القافية ما قاله عبدالرحمن شكرى ومنه (٤٨) :

خليلى والإخاء إلى صفاء إذا لم يَغْدُهُ الشوقُ الصحيحُ  
يقولون الصحاب ثمار صدق وقد نسلو المزاراة في الثمار  
شكوت إلى الزمان بنى إخائى فجاء بك الزمان كما أريد

ولاشك أن اختلاف نوع القافية ووحدة الروى أفقد الأبيات تماسكها .

وقد كان الرعيل الأول من الشعراء والنقاد حذرين في محاولاتهم التجديدية خوف أن تنقلب الحرية في الإبداع إلى فوضى ، فنجد جميل صدق الزهاوى الذى جرب النظم بغير قافية يقول : « ولا أرى مانعاً من تغيير القافية بعد كل بضعة أبيات من القصيدة عند الانتقال من فصل إلى آخر ، كما فعلت في عدة قصائد ، لادفعاً للملل السامع من سماع القافية في كل بيت ، كما يدعى بعضهم فتلك حجة من يعجز عن إيجادها وإلا للملّ الناظر وجوه الناس لوجود ألف بارز في وسط كل وجه ، بل لإراحة للشاعر من كد الذهن لوجدانها ، فإن الإتيان بها متمكنه ليس في قدرة كل شاعر » (٤٩) .

ويقول العقاد موضعاً رأيه في حركة التجديد في الشعر « والذى نعتقده أو نشعر به . أن تنوع القوافى للشعر العربى خير من إرساله بغير قافية وأنه يقبل التنوع في أوزان المصارع والمقطوعات على أسلوب الموشحات ، فيتسع للمعاني المختلفة والموضوعات المطولة ولا ينفصل عن الموسيقى التى نشأ فيها ودرج عليها » (٥٠) :

ولاشك أن هذا الرأي كان هو الحل الذي يراه أكثر النقاد والشعراء سبيلاً للخروج بالشعر العربي من التيار الذي يرى تحريره من الوزن والقافية .  
وقد اتبع الشعراء في عصر النهضة الأسلوب الذي اتبعه شعراء العصور المتأخرة حيث كانوا يتناولون القصائد المشهورة فيخمسونها . ومن الذين سبقوا إلى ذلك صفي الدين الحلبي في تجميعه للامية السموي كما قلنا .  
وقد نهج رفاة الطهطاوي هذا النهج فخمس قصيدة البرعي في مدح الرسول والتي يقول في مطلعها<sup>(٥١)</sup> :

خل الغرام لصب دمعه دمه حيران توجده الذكرى وتعلمه  
فاقنع له بعلاقات علقن به لو اطلعت عليها كنت ترحمه  
يقول رفاة الطهطاوي في تجميعه لهذه القصيدة<sup>(٥٢)</sup> :

تبدى الغرام وأهل العشق تكتمه وتدعيه جدالاً من يسلمه  
ما هكذا الحب يأمن ليس يفهمه «خل الغرام لصب دمعه دمه  
حيران توجده الذكرى وتعلمه»

دع قلبه في اشتغال من تقلبه ولبه في اشتعال من تلهبه  
واصنع جميل فعال في تجنبه واقنع له بعلاقات علقن به  
لو اطلعت عليه كنت ترحمه

فؤاده في الحمى مسعى جآذره وفي نجوم السما مرعى نواظره  
فيا عدولاً سعى في لوم عاذره عدلته حين لم تنظر بناظره  
ولاعلمت الذي في الحب يعلمه

وتسير القصيدة الخمسة على هذا النمط ، وقد جاء الشاعر بيت كامل ثم شطريتحده مع الشطرين الأولين في القافية ، ثم جاء بالشرط الأول من المطع المصريح ليكون الشرط الثاني في البيت الثاني أما الشرط الثاني فإنه يأتي منفرداً بعد البيتين الكاملين أو بعد الأشرطة الأربعة .

أما فما عدا المطلع فإن الشاعر يأتي بيتين على نفس قافية الشطر الأول للبيت التالى على الترتيب ، ثم يختم البيتين بالشطر الثانى الذى يشبه القفل فى الموشحة ، فكل بيت من القصيدة يمثل الشطر الرابع والخامس من الخمسة .  
وقد كتب رفاعة الطهطاوى عدة قصائد نوع فيها من قوافيها، ومن ذلك أرجوزته فى مدح سعيد التى جاء فيها (٥٣) :

هل بلغ اسكندر أن مصرًا ترجف ملك قيصر وكسرا  
كم قلب جيش أورثته كسرا وقل أن يجبر بعد الكسر  
قلب يقابل الوفا بالحجر

هل بلغ الماضين أن النىلا يخص بالثناء إسماعيلًا  
عموم نفعه غدا جزيلًا كل لياليه ليالى القدر  
وليلة خير من ألف شهر

وله قصيدة كتبها لتغنى بمناسبة تأسيس مجلس للشورى وهى من مجزوه الكامل يقول فيها (٥٤) :

(دور)

ياحسن عيدٍ وافتتاحُ شورى بها الإصلاح لاحُ  
عنوان أنواع الفلاحُ فى مصر صار مخلدا

(مذهب)

بأبى الفدا شمس الهدى كترًا العطا بحر النداء  
الدهر جاد وأسعدا وأعزَّ مصر وأيدا

(دور)

فالسعد يهتف لاجعب تنظيم شورى فى رجب  
عن مصر ما كان احتجب فى شهره السامى بدا

(دور)

قمر أنار بمصره وسمت طلائع نصره  
وزهت مطالع عصره ببديع ما قد جدّدا

ولاشك أن رفاعة الطهطاوى كان رائداً من رواد التجديد في الشعر العربي ، فقد تغنى طلاب المدارس بأناشيده التي كتبها لهم ، ولاشك أنه من بين هؤلاء الطلاب شعراء تخرجوا في هذه المدارس ، وفي وعيهم صورة لذلك التغيير والتنوع في القوافي ومن تلك المحاولات التي وردت بعد ذلك من تنوع للقافية قصيدة الشاعر أحمد محرم « دنيا الفنون التي يقول فيها » (٥٥) :

يا هموم العيش إن حانت وفاني فدعيني واقنعي بالذكرياتِ  
اذكريني صابراً جيم الأناءِ أتغنى فرحاً في النائباتِ  
من رأني قال خمري الصفاتِ عبق الروحات طلق الغدواتِ  
نشوات تترنوى من نشواتِ هكذا العيش ولذات الحياةِ

\*\*\*

كل يوم أنا يادنيا الغباءِ منك هم مستمر وعناءِ  
لوعنة المحزون داء أي داءِ آه يادنيا أمالي من شقائي  
نظر الأسى فالقوى بالدواءِ ورمى باليأس في وجه الرجاءِ  
آه ماأكثر أنواع البلاءِ آه لوغودرت في وادي الخفاءِ

\*\*\*

ألها جئ بي من مأمنى ليتنى لم أغترب عن وطني  
عجل الحادي غداة الظعن فهي حيرى في نواحي البدن  
أسأل الركب ألما ترنى أتلوى كالجريح المشخن  
ويح نفسى من عوادى الزمن ويح نفسى ليتنى لم أكن

\*\*\*

قلت للحادى وقد طال السفر وتمادى الهم واشتد الضجر  
أيها الدائب أين المستقر أجزافاً مثلما ترمى الذكر  
نحن نرمى زُمرأ بعد زُمر لا ولا من أبداع دستور القدر  
ماطغى العقل ولازاع البصر إنما نمضى على هذا الأئبر

والقصيدة تذكرنا بالموشحة ، فهناك القافية الداخلية التي يلتزم بها الشاعر في كل  
المقطوعات فهي أشبه بأغصان موشحة من تلك الموشحات التي عرضناها والتي تتساوى  
فيها الأفعال والأغصان .

فوزن الأبيات واحد وهو من مشطور الرمل ، أو من مصرعه : وهو :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن  
أما في المقطوعة الثانية فإن الضرب والعروض فعلن ، وأما المقطوعة الأخيرة فإن  
الضرب فيها فاعلن والعروض فاعلن أيضاً .

وهذا يكشف عن إمكانات بحر الرمل التي بدأ الشعراء يتنبهون إليها .

ومن هذا النمط الذى يتكون من فقرات لكل فقرة قافيتان : داخلية وأخرى  
أساسية ، قصيدة قلب راقصة للشاعر إبراهيم ناجى ومنها قوله (٥٦) :

أمسيت أشكو الضيق والأينا مستغرقاً في الفكر والسأم  
فمضيت لأدرى إلى أيننا ومشيت حيث تجرني قدمي

\*\*\*

فرايت فيما أبصرت عيني ملهى أعد ليبيح الناسا  
يجلون فيه فرائد الحسن وبيع فيه اللهو أجناسا

\*\*\*

بفرائب الألوان مزدهر وتراه بالأضواء مغمورا

فقصدته عَجَلًا ولى بصراً شبه الفراشة يعشق النورا

\*\*\*

فالشاعر يلتزم في كل فقره بقافية داخلية ، إلى جانب القافية الأساسية في كل بيتين ، والقصيدة من بحر الكامل ووزنها :

مستفاعلن مستفاعلن فعلن مستفاعلن مستفاعلن فعلن  
ولم يلتزم الشاعر بعروض واحدة وضرب واحد في الأبيات ، فنجدهما على وزن فاعل . ولجدهما على وزن فعلن : ثلاث متحركات وساكن .

\*\*\*

ومن تلك التقنيات التي يعتمد فيها الشاعر على التنوع المبتكر قصيدة ميخائيل نعيمة (أخي ...) والتي يقول فيها (٥٧) :

أخي : إن ضجج بعد الحرب غربي بأعالة  
وقدس ذكر من ماتوا ، وعظم بطش أبطاله  
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا  
بل اركع صامتاً مثل بقلب خاشع دامى  
لسكى حظ موتانا

أخي إن عاد بعد الحرب جندي لأوطانه  
وألقي جسمه المنهوك في أحضان خلانته  
فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلانا  
لأن الجوع لم يترك لنا صحباً نناجيهم  
سوى أشباح موتانا

أخي إن عاد يحرث أرضه الفلاح أو يزرع  
ويبنى بعد طول الدهر كوخاً هذه المدفع

فقد جفت سواقينا وهد الذل ماونا  
ولم يترك لنا الأعداء في أراضينا  
سوى أجياف موتانا

أنهى ، قد تم ما لو لم نشأه نحن ما تمًا  
وقد عم البلاء ولو أردنا نحن ما عمًا  
فلا تندب فأذن الغير لا تصفى لشكوانا  
بل اتبعنى لتحضر خندقاً بالرفش والمعول  
نورى فيه موتانا

أكثر أبيات القصيدة من الهزج ، وقليلها من مجزوء الوافر وهما بجران متشابهان ،  
وهي تتكون من أبيات مدورة غير مقسمة إلى شطرين ، وكل فقرة تتكون من أربعة  
أبيات تنتهى بشرط ، والتفعيلة الأساسية « مفاعيلن » تتكرر في البيت أربع مرات وفي  
الشرط مرتين ، وقليل ما تكون مفاعلتن .

وللبيتين الأولين من الفقرة فافية واحدة ثم يأتي البيت الثالث والشرط بقافية  
واحدة ، ثم يأتي البيت الرابع بقافية مغايرة ويتكرر هذا النظام في أبيات القصيدة كلها  
حيث تتكرر فافية الثالث والشرط في كل الفقرات .

\* \* \*

ومن تلك الأنماط التشكيلية قصيدة « انتظار » لحسن عبدالله قرشى ، التي يقول  
فيها (٥٨) :

مرحى ! أتلك خطاك ياسمراء تدلف في الطريق !  
وأنا هنا في الشرفة الخضراء موصول الحفوق

\* \* \*

مرحى ! أذاك عبيرك النشوان في رثقى يموج ؟  
ويكاد يغمم بالمنى خلدى فأستنشى الأريج !



أو تلك طلعتك الوضيئة - كالحقيقة - تبسمُ ؟  
ولها بأحلامى يشع سنأ ووحى مبهمُ

\*\*\*

المخضع المسحور رفرف في ثناياه العبيرُ  
وفؤاد شاعرك الحفى يكاد للقىا يطيرُ

والقصيدة تبلغ ستا وعشرين بيتا تسير على هذا النمط كل بيتين يتحدان في القافية .  
والقصيدة كلها من بحر الكامل المجزوء والأبيات عبارة عن شطرات كل شطر أو  
سطر من أربعة تفعيلات. ووزن الشطر: متفاعن متفاعن متفاعن متفاعن .  
وقد يأتي الضرب متفاعلاً ، يساعد على ذلك تنوع القافية نوعاً وروياً وقد جاءت  
الأبيات مدورة ولم يهتم بتقسيمها إلى شطرين فهى بمثابة تمهيد للسطر الشعرى الذى  
أصبح أساساً للشعر الحر .

\*\*\*

. ومن التجارب التى تراكب فيها الوحدة والتنوع قصيدة « بين الله والإنسان »  
للشاعر محمود حسن إسماعيل التى يقول فيها (٥٩) :

إن كنت لاتعرف سرَّ دمعٍ يذرفها الفقيرُ  
يسقى بها خريفه العطشان فى لهائِهِ الميرُ  
فيزرع الوهم على جُفونه بستانهُ النصيرُ  
ثمارة دانية القطافُ  
ظلاله وارفة الضفافُ

لكنها لا شىء حين ينحنى ويسط اليمينُ  
حزينة ، مسكينة ، مقهورة الدعاء والأنينُ  
تقول من حسرتها ربَّاهُ  
يامسرعاً فى خطوه لله

خفقة قلب تنفذ الحياة  
وتخضع المحروم عن أساءه

أن كنت لا تبصر هذا السر في خشوعك القرير  
فأى شيء نحوه سبابة كذابة تشير؟  
إن كنت لا تسمع سر آهة على فم اليتيم  
تسمعها! لكنها تمرق من رياتك الرخيم  
أنشودة من وتر عاثت عليه رعدة النسيم  
يعزفها تلفت سجين  
من نظرة شلت على الجبين  
يفتاها الملل والحيرة والتوجع الدفين  
ويشكى إياؤها الشقي من سخرية العيون

يصبح من أغلاله رباة  
يامسرعا في خطوه لله  
خفقة قلب تنفذ الحياة  
قبل انجاه الخطو للصلاة

\*\*\*

تتكون الأَشْطَار الطويلة من خمسة تفعيلات هي « مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن » .

وتتكون الأَشْطَار الصغرى من « مستفعلن مستفعلن مستفعلن » ، وتسير القوافي بنظام شبه تلقائي فالفقرة الأولى من ثلاثة أشطار متحدة القافية : ( يريرير ) والثانية من شطرين صغيرين وقافيتها ( اف . اف ) .

والفقرة الثالثة من شطرين كبيرين قافيتها ( ين ين ) .

والمقطوعة الرابعة من أربعة أشطار قافيتها ( اه ، اه ، اه ، اه ) .

والمقطوعة الخامسة من خمسة أشطار كبرى تتحد الشطرات الأولى في القافية (ير- ير) والثلاثة أشطر التالية تتحد أيضاً في القافية (يم- يم- يم) ثم تأتي الفقرة التالية من شطرين قصيرين قافيتها (ين- ين) ، ويليهما شطران طويلان بنفس القافية ، ثم يلي ذلك أربعة أشطار قصيرة تنتهى بنفس القافية التي أنتهت بها الفقرة الرابعة ، بل إن الشاعر يكرر بعض أشطار تلك الفقرة .

\*\*\*

ومن هذه التقنيات التي قدمها الشاعر محمود حسن إسماعيل قصيدته « قديس السلام » التي رثى فيها غاندى بعد اغتياله والتي يقول فيها (٦١) :

أيها القتائل غفران الحياة  
وهو لله قد امتدت يده  
جاء يسعى خاشعاً نحو الصلاة  
توبة تسعى لصدر المذنب  
وإذا صوتٌ من الغدر أنيم  
لطمت أضواءها منه النجوم  
وعوت شمس البرارى والتخوم  
أجهشت للعابر المقترب

والقصيدة تسير على هذا النمط ووزن الشطرات الثلاث المتحدة في القافية « فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن » .

ووزن الشطرة التي جاءت قافيتها مغايرة للشطرات الثلاث واتحدت فيما بينها :  
« فاعلاتن فاعلاتن فاعلان » وهذه الشطرة تشبه القفل في الموشحة .

\*\*\*

ولو تأملنا هذه النماذج وغيرها من النماذج الشعرية التي تنتمي للمدرسة الجديدة

التي تؤمن بأن التجديد يجب أن يتم في إطار الالتزام بالوزن والقافية - لوجدنا أن الموشحات كانت هي المصدر الأساسي لهذا التجديد .

وكان شعراء المهاجر من أكثر الشعراء تجديداً في إطار الوزن والقافية .

يقول الأستاذ أنس داود في دراسته لشعر المهجر: « ومع هذه الحرية في تنوع القافية وتوزيع التفاعيل ، وهي حرية تخضع لنظام ملحوظ يلتزمه الشاعر - فإننا نجد أنهم يتحركون داخل إطار التنويعات التي لجأ إليها الوشاحون .

أي أنهم يتحركون داخل النظام المتوارث لموسيقى الشعر العربي .. فهذا التجديد نوع من الاجتهاد في ظل القواعد والأصول العامة المتوارثة ، بل هو اجتهاد مسبق إليه من شعراء الموشحات (٦) :

فقد ارتبط شعراء النهضة وبخاصة شعراء المهجر بالماذج الشعرية للموشحات وانطلقوا يحددون مستلهمين الخطوط العامة لها .

يقول جبران في مقدمة ديوانه « الأجنحة المنكسرة » : سرت نحو المعبد واعدت نفسي بقاء سلمى كرامه ، حاملاً بيدي كتاباً صغيراً من الموشحات الأندلسية التي كانت في ذلك العهد ولم تزل إلى الآن تستميل نفسي (٦٢) .

\* \* \*

وهذه قصيدة « البلاد المحجوبة » لجبران وفيها شبه بالموشحة من حيث التشكيل ، يقول جبران :

هو ذا الفجر افقومي نصرفُ عن ديار مالنا فيها صديقُ  
ماعسى يرجو نبات يخلفُ زهره عن كل ورد وشقيقُ  
وجديد القلب أنى يأتلفُ مع قلوب كل ما فيها عتيقُ  
هو ذا الصبح ينادى فاسمعي وهلمى نقتني خبطواتي  
قد كفانا من امساء يدعى أن نور الصبح من آياتي

\* \* \*

قد أفنا العمر في وادٍ تسيّر  
وشهدنا اليأس أسراباً تطير  
وشربنا السقم من ماء الغدير  
ولبسنا الصبر ثوباً فالتهب  
وأفترشناه وساداً فانقلب  
عندما نمنا هشيماً وقتاد

\*\*\*

يا بلاداً حجبت منذ الأزل  
أى قفر دونها أى جبل  
أسراب أنت أم أنت الأمل  
أمنام يتهدى فى القلوب  
أم غيوم طفن فى شمس الغروب  
قبل أن يغرقن فى بحر الظلام

\*\*\*

يا بلاد الفكر يامهد الألى  
ماطلبناك بركب أو على  
لست فى الشرق ولا الغرب ولا  
لست فى الجو ولا تحت البحار  
أنت فى الأرواح أنوار ونار  
أنت فى صدرى فؤاد يخلج

\*\*\*

القصيدة من بحر الرمل ووزن أبياتها :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن  
وقد نوع الشاعر فى القافية حيث جاءت كل فقرة مكونة من ثلاثة أبيات لها قافية  
واحدة ، أساسية وداخلية تختلف عنها .

يلى ذلك بيتان لها قافية مختلفة عن الأبيات الثلاثة الأولى وقافية داخلية مختلفة عن .

القافية الداخلية للأبيات السابقة وكل فقرة مستقلة عن غيرها بالنسبة للقوافي ، فليس هناك ما يشبه الأفعال التي تتحد قوافيها في كل القصيدة بعد الأغصان ، وإن كان البيتان التاليان للأبيات الثلاثة في كل فقرة يشبهان القفل من حيث تميزهما في القافية عن الأبيات السابقة لهما .

\* \* \*

ومن تلك القصائد التي تشبه هذه القصيدة من ناحية والموشحة من ناحية أخرى ، قصيدة أغاني التائه لأبي القاسم الشابي التي يقول فيها (١٣) :

كان في قلبي فجر ونجومٌ وبحار لا تغشيها الغيومُ  
وأناشيد وأطيّار تحومُ وربيعٌ مشرق حلو جميلٌ  
كان في قلبي صباحٌ ، وإياه وابتهامات ، ولكن وأساها  
آه مأهولٌ إعصار الحياه آه ما أشقى قلوب الناس آه

كان في قلبي فجر ونجوم  
فإذا الكل ظلام وسديم  
كان في قلبي فضاء ونجوم

يا بني أمي ترى أين الصباحُ قد تقضى العمر والفجر بعيدُ  
وطغى الوادي بمشبوب النواحُ وانقضت أنشودة الفصل السعيدُ  
أين نايبى هل ترامته الرياحُ أين غابى أين محراب السجودُ  
خبروا قلبي - فما أقسى الجراح كيف طارت نشوة العيش الحميدُ

يا بني أمي ترى أين الصباحُ  
أوراء البحر أم خلف الوجودُ  
يا بني أمي ترى أين الصباحُ

ليت شعري هل ستسلمني الغداةُ وتعزيني عن الأمس الفقيدُ  
وتسريني أن أفراح الحياة زُمراً تمصى ، وأفواج تعودُ

فإذا قلبى صياح ، وإياه وإذا أحلامى الأولى ورود  
وإذا الشحرور حلو النغمات وإذا الغاب ضياء ونشيد

ليت شعرى هل ستسلىنى الغداة  
أم ستسنانى وتبيننى وحيد  
ليت شعرى هل تعزىنى الغداة؟

فالقصيداء قريية الشبة بالموشحة ، وقد قسمها الشاعر إلى مقاطع يتكون الواحد من أربعة أبيات تامة يليها مقطع من ثلاث شطرات الأولى والثالثة هي نفس الشطرة الأولى من البيت الأول بينما شطر آخر يتفق معهما في القافية ، أما بالنسبة للأبيات الأربعة فإن كل بيتين مكونان من أربعة أقطار متحدة القافية .

والملاحظ أن هذا التنوع في القوافي ، وفي نظام الأبيات ، يعطى القصيدة إيقاعاً متميزاً ، يجعل إطارها المعنوى متميزاً .

ولا شك أن هذا التنوع يجعل التجربة تتميز عنها في القصيدة ذات القافية الواحدة ، والمتميز غير الامتياز ، فلكل إطار طابعه ، والشاعر المجيد يختار الإطار الذى يتوافق مع إمكاناته وتجربته . وإطار الموشحة يتفق والغرض الذى كتبت له بعض الموشحات . وإذا كان إطار القصيدة ذات القافية الواحدة ، أو القوافي المتنوعة يجب أن يتوافق والموضوع والغرض والتجربة ، فإنه أيضاً يعطى هذه المحاور الثلاثة صبغة خاصة . وبناء على ذلك فإن أى إطار جديد لا يبرر دعوى إلغاء إطار آخر أو التقليل من شأنه ، لأن كل تشكيل يعطى التجربة تميزاً وخصوصية ، ونحن نستمتع بالقصيدة العمودية ذات القافية الواحدة أو ذات القوافي المتنوعة ، وبالمخمسات والموشحات وغيرها ، كما نستمتع بالقصيدة من الشعر الحر .

وإذا كانت قصيدة الشعر الحر تعطى النفس نوعاً من التلقائية ، فإن القصائد ذات الشكل المنتظم تؤطر التجربة وتضبط المشاعر وتخلصها من التداعى ، وتجعل المتلقى يعيش تجربة متميزة عن تلك التى يعيشها مع تجربته في قصيدة من الشعر الحر .

### ثالثاً : موسيقى الشعر الحر :

أطلق كثير من الدارسين مصطلح لشعر الحر على الشعر الذي لا يلتزم بالنظام التقليدي للقصيدة العربية ، سواء أكان هذا الشعر ملتزماً بوزن أم غير ملتزم ، وسواء أكان له قافية أم لم يكن . بمعنى أن هناك إطاراً جديداً للقصيدة العربية يتجاوز في شكله الإطار القديم الذي رأيناه في الأشكال الشعرية السابقة .

والقصيدة في الشعر الحر قصيدة تأتي فيها القافية دونما توقع ، ويمتد السطر الشعري حسبما يريد له الشاعر . بمعنى أن الشاعر حر في تنسيق القصيدة من حيث طول البيت أو السطر الشعري ومن حيث استخدام القافية .

ولاشك أن لكل محاولة جديدة دوافعها ، وتختلف هذه الدوافع حسب الاتجاهات المختلفة . وسوف نعرض لبعض الآراء التي توضح لنا الدوافع التي حدثت ببعض الشعراء المعاصرين إلى تغيير النمط التقليدي للقصيدة العربية . يقول أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل - وهو من المؤمنين بضرورة تطوير موسيقى الشعر العربي : « برزت أهم صعوبة أمام الشعر المعاصر في محاولته لتشكيل القصيدة ، كيف يجعل القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة ، دون أن يلغى الوزن المألوف والقافية ، وقد كان الحل الوحيد لهذا الإشكال هو تحطيم الوحدة الموسيقية ( العروضية ) للبيت ، تلك الوحدة التي كانت تفرض على النفس حركة في اتجاه محدد معين ، لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصلية التي تموج بها النفس .

وقد نتج ذلك أن صار الشاعر يتحرك نفسياً وموسيقياً وفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه . وقد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهي ، وتواجه وممتدة . وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر بها إلى غايتها . وفي كلتا الحالتين ما يزال الكلام يحمل الخاصة المميزة لتشكيل اللغة تشكيلاً شعرياً خاضعاً للتنسيق الجزئي للحركات والسكنات ، والمتمثل في التفعيلة . أما عدد التفعيلات في كل سطر فغير محدود وغير خاضع لنظام ثابت .



وبهذا أصبحت موسيقى الشعر توقعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقى لتزأ أعماقه في هدوء ورقق» (٦٤) .

والأساس الذى قام عليه الشعر العربى باق ، ألا وهو الوزن والقافية « فالشعر الجديد لم يبلغ الوزن ولا القافية ، ولكنه أباح لنفسه - وهذا حق لا مبالاة فيه - أن يدخل تعديلاً جوهرياً عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه» (٦٥) .

ولاشك أن النظام الذى يعتمد على نظام سابق إنما يستمد أهم عناصر بقائه منه ويصبح امتداداً له . ومن هذا المنطلق يرى الدكتور عزالدين إسماعيل أن « نظام التفعيلة هو النظام الذى تفرضه طبيعة هذه اللغة ، ومن ثم كان الخروج على نظام البيت مشروعاً مادام النظام الأساسى والضرورى قائماً ، وهو نظام التفعيلة» (٦٦) .

وقد تناول مشكلة القافية فقال : «برزت في الشعر الجديد مشكلة القافية ، ولم يكن الشعر ليستغنى عن القافية ، لكنه يستطيع أن يستغنى عن القافية في صورتها القديمة ، لكنه يلزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة تلك التى ترتبط بسابقتها أو لاحقتها ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم في حروف الروى وبذلك صارت النهاية التى تنتهى عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعرى هى القافية ، من حيث إنها النهاية الوحيدة التى ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع . فالقافية في صورتها الجديدة كلمة لا يبحث عنها الشاعر في قائمة من الكلمات التى تنتهى نهاية واحدة ، وإنما هى كلمة ما من بين مفردات اللغة استدعيها السياق المعنوى والموسيقى للسطر الشعرى ، لأنها هى الكلمة الوحيدة التى تصنع لهذا السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها» (٦٧) .

والدكتور عزالدين إسماعيل يصف الحالة المثلى التى يجب أن يكون عليها الشعر الجديد ولاشك أن بعض الشعراء المجددين قد استطاعوا أن يصلوا إلى هذا المستوى وبعضهم قد أخفق وجاء شعرهم صورة غير ناضجة من الشعر القديم .

والحقيقة أن كثيراً من الشعراء النقاد لا يميزون ترك القافية ، بل إنهم يؤكدون على

حقيقة أنه لا شعر بغير وزن أو قافية ، وإن أباحوا للشاعر أن يختار النسق الذى يتطلبه المقام ويتوافق مع تجربته ، وكلما كان الشاعر أميناً فى تشكيل تجربته كان أقرب إلى الموضوعية وبالتالي فإن الشكل الذى يقدم من خلاله قصيدته يتوافق فيه الشكل مع المحتوى ويصبح هو وقارته متفقين تقريباً عند إعادة قراءة القصيدة .

تقول الشاعرة نازك الملائكة فى مقال لها بعنوان (سايكولوجية القافية ) إن القافية خاصة فى الشعر الحر ، تحديد لنهاية الشطر ، إنها جرس يدق ويخبرنا أن عبارة ، أو مقطعا فى عبارة قد انتهت .

ونحن نعلم أن الشعر الحر لا يحدد طول الشطر ، وإنما يتركه حراً يطول كما يشاء . فتأتى القافية أشبه بفاصلة قوية الشخصية ، تفصل بين السطوح المستوية وتنهاها بحد يشخص كيانها « (٦٨) .

وترى نازك الملائكة « أن القافية تشعر بوجود النظام فى ذهن الشاعر وتنسيق الفكر لديه ، ووضوح الرؤية ، وقوة التجربة ، كما تشعرنا بأن الشاعر مسيطر على قصيدته تمام السيطرة » (٦٩) .

وترد الشاعرة على من يعتبر القافية قيلاً بقص جناح الشاعر ، فتقول :

« الواقع أن الشاعر قد يضيق بقيد القافية ويرغب فى تحطيمه خاصة حين يجد أنه قد أبدع شطراً جميلاً ، ولكن بلا قافية تتصادى مع القافية السابقة ، وإذ ذلك يحس بالنقمة على القافية كلها وقد يهجرها . ولكن لو تأنى هذا الشاعر واستسلم لانفعالاته الأصلية وتيار عدم الوعي الصادر عن ذهنه المكهرب ، لوجد أن أسطراً مقفأة تنبع من ذهنه فجأة انبعاثاً سحرياً غامضاً لاسيلاً إلى تفسيره .. إن قيد القافية قد أدى إلى ابتكار فذ جديد يسير بالقصيدة فى درب جديد » (٧٠) .

وهذه قضية مهمة ، فقيد الوزن والقافية ، يمكن أن يكون - عند الشاعر المحيد - منطلقاً لابتداع جديد ، والشاعر الفذ يمكن أن يتجاوز القيود وأن يواثم بين الشكل السابق فرضاً وبين تجربته من منطلق وجود اختيارات .

وقد فرق الدكتور عز الدين إسماعيل بين موسيقى الشعر الحر « الجديد وبين موسيقى

الشعر القديم بقوله : « إن الفرق بين الروحين أن موسيقى الشعر الأول « القديم » تتميز بصرامة وحدة وصخب ورتابة ، وهي قبل هذا تكاد لا تتجاوز الأذن ، وكل ما تحققه من أثر في نفس سامعها أن تجعله يستحضر قلباً معيناً معروفاً ومألوفاً من قبل ، إنها لا تفتاجي المستمع بشيء جديد يهزه من أعماقه هزاً عنيفاً .

ونحن لا نتأثر حيناً نجد في العمل الفني ما يلفتنا إلى شيء جديد وما يفاجئنا . واعجابنا ليس إلا نتيجة لسلسلة من المفاجآت التي نواجهها فيه ، أما موسيقى الروح الجديد ففيها مرونة وهمس وهدوء وتنوع ، وهي قبل هذا أو بسبب هذا ، تنفذ إلى أعماقنا فتفاجئنا دائماً بما نعهده كشفاً روحياً تطمئن له النفس » (٧١) .

والذي أراه أن الشعر القديم قد تتميز بعض قصائده بارتفاع الجرس حين يستخدم الشاعر إيقاعات وكلمات ذات جرس مرتفع . وقد يقتضى الحال هذا الجرس فيصيب الشاعر ، وقد لا يقتضى الحال ذلك فلا يصيب . ولكن أكثر الشعر القديم فيه تلاؤم بين الإيقاع والحال المعبر عنه ، حين تتجاوز القصيدة تأثير بعض الأنماط الحماسية عند تناول بعض الموضوعات الإنسانية وهذا ما يحدث بالنسبة للشعر الحديث ، فما من شاعر أصيل إلا ويستخدم الإيقاع الملائم لتجربته ، إذا لم يقع تحت تأثير نمط يختلف في إيقاعه مع النمط الذى تقتضيه التجربة المعبر عنها .

وليس كل ما فى الشعر القديم مألوفاً ، وليس كل ما فى الشعر الجديد غير مألوف ، بل ان هناك نمطية جديدة بدأت تنتظم الشعر الحديث . فالصور الحديثة الغريبة لا بد أن تستهلك ، ومحاوله الخروج عن المألوف قد تصبح فى حد ذاتها عيباً عندما لا يحدث التوازن المطلوب بين الشكل والمحتوى .

وليست كل موسيقى الشعر الجديد هامة ، ولا يجب أن تكون موسيقى الشعر كلها هامة ، ولكن أستاذنا الدكتور يصف الناذج المثلث فى الشعر الجديد ، ويشير إلى الناذج التى لا تتوافق موسيقاها مع موضوعها حين يقتضى الموضوع موسيقى هامة ، فإذا بالشاعر يقع تحت تأثير نمط حماسى فتأنى موسيقاه صاحبة .

والسمة الغالبة لموسيقى الشعر القديم هى التوقع فى حين يقل هذا التوقع ولا يندم

في الشعر الحر ، والتدفق ، وتسلسل الإيقاع وهما شئتان يحاول أنصار الشعر الحر أن يفردوا بهما هذا الشعر - هاتان الخاصيتان لا تتحققان إلا إذا توفر شرط التوقع ، فقائد السيارة لا يمكن أن يقود قيادة سلسلة إلا إذا توقع سلامة الطريق ومبدع الشعر لا بد أن يحقق لقارئه شيئاً من التوقع حتى يحقق لشعره خاصية التدفق وسلاسة الإيقاع .

إن الشاعر في الشعر الحر يأخذ القارئ ، ويقوده ، وفق تشكيله .

فالقارئ لا يتعرف عليه منذ السطر الأول وان اكتسب إيقاعه ، لكنه يبقى في حالة ترقب لتغير سيحدث في القافية ، وقد لا يأخذ في حسابه قافية على الإطلاق ، وفي أي من هذه الأحوال فان التدفق والسلاسة قد لا يختلفان في الشعر التقليدي عن الشعر الحر ، اللهم إذا لم يقدم الشاعر شعراً على الإطلاق .

يقول « س . موريه » في كتابه حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث :  
والواقع أننا لا نستطيع أن نلوم أياً من الوزن أو القافية بالنسبة لما هي عليه حال الشعر العربي ، فالشاعر الذكي الموهوب يمكنه أن يكتب في أي شكل تقوده إليه تجربته الشعرية .

إن الذي يفقده الشعر العربي هو تسليط الانتباه على عالم الباطن ، بدلاً من التركيز على العالم الخارجي ، والتجارب الروحية الحية ، والقدرة على استخدام الصور والاستعارات ، والثقافة الواسعة والاستخدام السليم للتكنيكات الملائمة ، والقدرة على تطعيم العربية بها .

وهذه الأمور كلها ثانوية إلى جانب عبقرية الشاعر وموهبته ، الشاعر الذي يمتلك القدرة على الاستفادة من التجارب السابقة التي مارسها الشعراء الرواد « (٧٢) » .

ونحن لا ندعي أن الشعر الحر لم يضيف إلى الشعر العربي تجارب تشكيلية وموضوعية جديدة ، وإنما الذي لا نقره هو الادعاء بأن الشعر القديم قد أصبح غير ملائم لتجربة الإنسان المعاصر .

يقول أستاذنا الدكتور عبدالقادر القط إن : « الفن الجديد في أي عصر من

العصور لا ينبع من عجز أصيل في الفن الذي سبقه ، وإنما ينبع من مفهوم حضارى جديد للفن ، ومن نظرة جديدة عند الفنان نحو الحياة والعلاقات الإنسانية تخالف نظرة الفن السابق الذى كان يعبر عن روح حضارة مختلفة» (٧٣) .

ولا يعنى هذا أن الإطار القديم للشعر قد فقد وظيفته بانتهاء هذه الحضارة التى كان يعبر عنها فى الماضى ، فإن كل إطار جيد يمكن أن يعيش ويحيا فى كل وقت لوجود قاسم مشترك بين الحضارات ، ولأن الفن الخالد لا ينتهى بانتهاء حضارته وإنما يبقى ويفرض نفسه ووجوده رغم اختلاف الحضارات والعصور ، وإن الإطار الذى انتظم تجربة الإنسان العربى عبر هذه القرون إطار جيد ومستمر .

ومع ذلك فأننى أرى فى الشعر الجديد نهضة للشعر العربى وإضافة جديدة لأنه يتميز عن القديم لا لأنه يمتاز عليه .

وإذا قلنا إن الشعر القديم يتميز عن الحديث فإن ذلك يتصل فى تقديرى بإطار كل منها « والإطار من أهم عوامل تنظيم الفعل .. وصلة الإطار بالإبداع صلة قوية ، بمعنى أن الشاعر يلزمه إطار شعرى والقصاص يلزمه إطار اكتسب بكثرة الاطلاع فى ميدان القصة .. ومما لاشك فيه أن الشخص يحمل عدة أطر فى وقت معا ، تبعاً لثنى نواحى التحصيل التى تتعدد بتعدد مظاهر النشاط لدى الفرد .. وكل ما نريد أن نقرره الآن أن عملية الإبداع يوجهها الإطار .

وقد يقال إن فى هذا القول قضاء على جوهر الإبداع من حيث إنه الخلق على غير مثال ، ولكن هذا الاعتراض يحمل بعض الخطأ ، فإن الإطار من حيث هو كل منظم يخضع لظروف الشخصية المختلفة ، بحيث لا يمكن أن يكون الإطار الذى أحمله أنا مطابقاً للإطار الذى تحمله أنت مهما حاولنا أن نقرب بين اطلاعنا الحاضرة ، فإن حاضر الشخصية ليس منفصلاً عن ماضيها إنما هو جزء ذو دلالة فى كل» (٧٤)

يقول الشاعر أدونيس فى تفسيره لحركة الشعر الحر :

« لا نقصد أن نرفض الشكل ، كشكل بل كناذج مسبقة وأصول تقنية قبلية ، أن يتجرد الشعر من كل قالب مفروض ، وألا يخضع لغير الفن ، إن للشعر الجديد أشكاله

الخاصة ، فالقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة ، وطريقتها التعبيرية الخاصة ، ولها بمعنى آخر نظامها ، فشكل القصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة ، وطريقتها التعبيرية الخاصة ، ولها بمعنى آخر نظامها ، فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية ، وهو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها قبل أن يكون إيقاعاً أو وزناً . هذه الوحدة العضوية لا تقوم بشكل تجريدي لأننا حين ن فصلها عن القصيدة تصبح القصيدة وهما ، ليس هيكل القصيدة الجديدة ، واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة ، في حضورها كوحدة وككل « (٧٥) .

ولو فحصنا هذا الكلام لوجدنا هذه الفروض تنطبق على القصيدة من الشعر العمودي مثلاً تنطبق على القصيدة من الشعر الحر . وقول الشاعر : إن الشعر الحر يتجرد من كل قالب مفروض وهم لأن لكل قصيدة نمطاً يتشكل مع تشكلها سواء في العمودي من الشعر أو الحر ، وقوله إن الشاعر لا يخضع لغير الفن وهم وباطل ، لأن الشاعر في الشعر الحر لو كان لا يخضع إلا للفن لجاءت قصيدته كاملة التكوين كلاسيكية . أى عمودية ومع ذلك فالفن يتشكل موضوعياً استجابة لدواعي ذاتية وواقعية ولغوية في الشعر الحر أكثر من الشعر العمودي مع اعترافنا بوجود هذه العلاقات في النمطين . أما أن القصيدة لها كيفيتها الخاصة فان لكل قصيدة من النمطين كيفيتها الخاصة بها ، وليس ذلك قطعاً للعلائق الفنية والأسلوبية والتعبيرية بينها وبين الشعر واللغة بعامة ، وما يتصل بها من أنماط شكلية وموضوعية بخاصة .

وأما عضويتها فإن لنا كلاماً في هذه العضوية قد سبق وسيأتى المزيد . وبالنسبة لقول الشاعر : إن هيكل القصيدة الجمالي لا يقوم مجرداً عنها ، فإننا قد قلنا بأنه لا دلالة جمالية للوزن أو للبحر مجرداً عن المحتوى سواء في الشعر العمودي أو الشعر الحر . وحرية الشاعر ليست مطلقة ، فهو مثل أى مبدع لا يستطيع أن يقطع ما بينه وبين فنه ولغته وذاته وواقعه وموضوعه من علائق ، وقصيدته في النهاية مولود شرعي لهذا الشعر وتلك اللغة .

والذي يجب أن نتعامل معه في تقويمنا للشعر قديمه ، وحديثه ، هو الشعر الجيد ،

فإن ما أبدع من شعر غير جيد في إطار الشعر العمودي لا يمكن أن يكون شاهداً على فشله ، أو عدم ملاءمته لعصر من العصور ، ما دام شعراء مجيدون استطاعوا ويستطيعون أن يقدموا من خلال هذا الإطار العمودي شعراً جيداً .. وبالمثل فإن إخفاق بعض شعراء الشعر الحر ليس دليلاً على إخفاق هذا الشعر ما دام هناك شعراء مجيدون قدموا لنا شعراً جيداً .

« فالذي ينبغي في قراءة الشعر ، أن يكون حاضراً في أذهاننا الإحساس بالشعر الجيد ، الجيد حقاً ، وبالقوة والبهجة اللتين نستمدهما منه ، كما ينبغي أن يكون هذا الإحساس هو المسيطر على تقديرنا وتقويمنا لما نطالع من الشعر»<sup>(٧٦)</sup> .

فالشعر العمودي ليس بنفس الصورة التي يصفه بها أصحاب الدعوة إلى التجديد ، أو مدرسة الشعر الحر لأن هذا الشعر فيه ما هو جيد ، وفيه ما يعبر عن تجارب إنسانية تعبيراً فذاً ، وهذا الشعر هو منطلق هؤلاء الشعراء وهو أرضهم التي نبتوا فيها ، والتي تضرب جذورهم في أعماقها ويتسبون إليها .

وليس الشعر الحر يمثل الصورة التي يصفه بها أنصار الشعر العمودي ، ففي هذا الشعر شعر جيد ، وشعراء مجيدون . وإن القارئ الأمين يستطيع أن يستمتع ويستفيد من قراءة الشعر الجيد سواء أكان تقليدياً أم حراً .

وإذا انتهينا إلى الاقتناع بأن الشعر الحر يقوم على الوزن ، وعلى القافية أيضاً ، فإن السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو ما أوجه التمييز - ولا أقول التاييز - بين هذا الشعر وبين الشعر العمودي .

وهل الشعر الحر جاء نتيجة ضرورة فنية وحضارية ، أم أنه جاء نوعاً من التخفيف من قيود الوزن والقافية .

والذي يطرح نفسه في هذا الشأن ، هو أن التغيير أساساً ليس في استخدام التفعيلات أو عدم استخدامها وليس في استخدام القافية أو عدم استخدامها ، وإنما في أسلوب استخدام التفعيلات وأسلوب استخدام القافية . فإذا نظم شاعر قصيدة مستخدماً « فعولن » تفعيله لهذه القصيدة فما الذي يتحمل أن يتغير في أسلوب الإبداع

إن كانت القصيدة من الشعر الحر ، إن الذى يتغير هو أسلوب البيت الشعرى ذى الشطرتين والقافية الواحدة .

والشاعر حين يتجه إلى استخدام السطر الشعرى بدلاً من البيت من الشعر العمودى ، فإن ذلك إما أن يكون يسبب أن البيت الشعرى بنظامه قد يستلزم منه زيادة فى البناء اللغوى يعتبرها هو غير ضرورية ، إن لم تكن سبباً فى تفكك هذا البناء اللغوى ونحمله ما لا ضرورة له ، أو أن يكون هذا البناء الذى يريده أطول من البيت من الشعر العمودى ، ولهذا فإن القافية تأتى فى غير حينها أو فى غير مكانها ، مما يسبب توتراً فى البناء الفنى لقصيدته « فرضاً » .

ومعنى هذا أن الشاعر عندما يقيم بناءه الشعرى فإنه لا يتقيد أساساً بالنظام التقليدى للبيت الشعرى وإنما ينهى سطره الشعرى وفق ما يميله البناء اللغوى والفنى لهذا السطر وعلاقاته ببنية القصيدة . فقد ينتهى السطر ، مشتملاً على تفعيلة أو اثنتين أو ثلاثاً أو أكثر ... وقد يمتد ليشمل سطرين وهذا فى رأى أقصى ما يقبل من الشاعر أن ينتهجه فى القصائد الغنائية ، أما فى الشعر القصصى أو الشعر الغنائى الذى يتبع أسلوب القصة فإن الشاعر قد يضطر إلى استخدام أسلوب النثر فى بنائه الشعرى .

وقد يمتلك الشاعر موهبة الإبداع الشعرى أو قدراته ، وقد ينظم دونما تقيد ببحر ولكنه يجد نفسه قد اتبع بجزاً أو نمطاً موسيقياً دونما وعى أو التزام منه إن أراد لشعره إيقاعاً وتوقيعاً .

وقد يتبع الشاعر فى بنائه الفنى تفعيلة واحدة وقد يتبع تفعيلتين أو ثلاث تفعيلات ، وكثيراً ما تتعدد صور التفعيلة الواحدة فى هذه الأنماط سواء أكانت بسيطة ( من تفعيلة واحدة ) أو مركبة ( من تفعيلتين ) أو ( أكثر ) .

وقد يتمسك بقافية واحدة أو أكثر من قافية ، وقد يتبع نظاماً خاصاً وقد تأتى القافية دونما نظام خاص .

ومعنى هذا أن تقويمنا للشعر الحر من حيث الموسيقى لا بد أن يضع فى اعتباره نظام هذا الشعر من حيث السطر والتفعيلة والقافية . وليس معنى ذلك أننا يجب أن نحمد عند



دعوى أصحاب التجديد ، فقد يدعى المجددون شيئاً ، ولا يتمسك به من جاء بعدهم . وقد يكون هذا عامل هدم وتقويض لبعض الأسس التي قام عليها الشعر الحر ، وقد يمثل تطوراً لتقنياته أو لتقنيات الشعر العمودي أو تحويراً لها .

ولاشك أن القصيدة في الشعر الحر تختلف عن القصيدة في الشعر العمودي . من حيث البناء الموسيقي والمعنوي ، وتميز عنها ، ولكنها لا تمتاز عليها . فكل إطار له خصائصه الإيقاعية والصوتية والمعنوية . والشاعر المجيد يستطيع أن يقدم لنا قصيدة جيدة في أى إطار يختاره ويجد أنه يتفق واستعداده من ناحية . وتجربته من ناحية أخرى .

وقد يخطئ بعض الدارسين حينما يتهمون إطاراً بالقصور أو بأنه قد جنى على الشعر العربي ، دون أن يهتموا الشاعر نفسه بالقصور ، فالشاعر المجيد يتجاوز القيود ، بل إنه يجعل النظام منطلقاً للتجديد والإبداع ، ولسنا نريد بهذه اللمحة أن نرد على بعض من اتهموا عمود الشعر العربي بالقصور بدعوى لا تكفي لهدم بناء شامخ امتد عبر العصور ، له مبدعوه ، ودارسوه وهم عمالقة ما زال كثيرون من شعراء الشعر الحر يكتنون لهم كل تقدير واحترام ويعترفون لهم بالسبق والتفرد .

وقد لفت نظري أن شاعراً مجيداً ، هو نزار قباني ، قد وجه نقداً لاذعاً للشعر العمودي ، على الرغم من أن أجود ما كتبه يقع في إطار الشعر العمودي ، فضلاً عن أن أكثر ما كتبه من شعر حر يمكن أن يقع في إطار الشعر العمودي ، على الرغم من محاولة الشاعر إلباسه ثوب الحدائث ، من حيث التشكيل الموسيقي ، بل إنني أعتبر نزار قباني ، شكلاً وموضوعاً ، امتداداً لمدرسة المتنبي وكذا الأعشى وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس ومسلم بن الوليد .

ولأدرى كيف وجه هذا النقد للشعر القديم ، وهو أكثر تجديداً في اتصاله الوثيق بتراثنا الشعري .

يصف نزار قباني القصيدة التقليدية « بأنها مجموعة أحجار ملونة مرمية على بساط تستطيع أن تترشح أي حجر منها إلى أية جهة تريد ، ومع ذلك تبقى الأحجار أحجاراً والقصيدة قصيدة » (٧٧) .

وإن أكثر ما قدمه نزار قباني من شعر يمكن تغيير بعض أبياته من مواضعها وتبني الأحجار أحجاراً والقصيدة قصيدةً . وبين يدي وأنا أكتب هذه السطور ديوان الأعمال السياسية « وأغلب قصائد الديوان يمكن أن نحرك بعض أبياته دونما تأثير على البناء المعنوي لهذه القصائد . يقول نزار قباني (٧٨) :

مرحبا يا عراق ... هل نسيني  
 بعد طول السنين سامراء  
 مرحبا يا جسور يا نخل يا نهر  
 وأهلا يا عشب ... يا أفياء  
 كيف أحبابنا على ضفة النهر  
 وكيف البساط والندماء  
 كان عندي هنا .. أميرة حب  
 ثم ضاعت أميرتي الحسنة  
 أين وجه في الأعظيمة حلو  
 لو رآته تغار منه السماء  
 إنني السندباد مزقه البحر  
 وعينا حبيبي الميناء

والقصيدة طويلة تبلغ اثنين ومائتي بيت من وزن ويمكن كتابة الأبيات بالطريقة التقليدية فهي من وزن الخفيف (فاعلاتن مستعلن فاعلاتن) وقافيتها واحدة في الأبيات ويمكننا أن نغير من وضع الأبيات ترتيباً وتنسيقاً فنقول :

مرحباً يا عراق هل نسيني      بعد طول السنين سامراء  
 كيف أحبابنا على ضفة النهر      وكيف البساط والندماء  
 مرحباً يا جسوريا نخل يا نهر      وأهلاً يا عشب يا أفياء  
 كان عندي هنا .. أميرة حب      ثم ضاعت أميرتي الحسنة  
 إنني السندباد مزقه البحر      وعينا حبيبتى الميناء

وهناك جزء من قصيدة أخرى مما جاء في إطار الشعر الحر يقول فيها (٧٩) :

١ - أبا تمام أين تكون ؟

أين حديتك العطر

وأين يد مغامرة ؟

تسافر في مجاهيل ، وتبتكر ..

٢ - أبا تمام . أرملة قصائدنا . وأرملة كتابتنا

وأرملة هي الألفاظ والصور

فلا ماء يسيل على دفاترنا ..

ولاريج تهب على مراكبنا ...

ولاشمس ولاقمر .....

٣ - أبا تمام دار الشعر دورته ...

وثار اللفظ ، والقاموس ، ثار البدو والحضر

ومل البحر زرقته ، ومل جذوعه الشجر

ونحن بكل بساطة يمكننا أن نبدأ بالفقرة الثالثة ثم الثانية ثم الأولى دون أن يؤثر ذلك في البناء المعنوي للقصيدة كما أننا يمكن أن نحدث تعديلاً في الفقرات نفسها فنقول :

أبا تمام دار الشعر دورته

ومل البحر زرقته

ومل جذوعه الشجر

وثار اللفظ ، والقاموس

ثار البدو والحضر

أبا تمام أرملة قصائدنا ،

وأرملة كتابتنا ،

وأرملة. هي الألفاظ والصور  
 فلا ربح تهب على مراكبنا ،  
 ولأما يسيل على دفاترنا ،  
 ولاشمس ولاقمر  
 أبا تمام أين تكون ... ؟  
 أين حديثك العطر ؟  
 وأين يد مغامرة .  
 تسافر في مجاهيل .. وتبتكر ..

وعلى الرغم من ظاهر التجديد فإن الشاعر ملتزم بالقافية والوزن التزاماً لا يجيد عنه . فالنفعيلة الأساسية هي « مفاعلتن » وإيقاع القافية لا يأتي عفواً وإنما يقصد إليه الشاعر قصداً .

والشاعر مجيد في كل ما قدمه لكنه غير موفق فيما زعمه بالنسبة للشعر التقليدي ، فعضوية القصيدة مهما بلغ بها الحد ، لا تناظر الكائن الحي فتكون غير قابلة للتغيير . والبنية العضوية للأدب بعامة قابلة للتعديل وإن اختلفت الدلالة وهذه قضية مهمة جانب الرعييل الأول من النقاد كثير من التوفيق في فهمها فيها يتناسب وطبيعة الأدب . ففي الشعر الحر والقديم على السواء نجد أن الأعمال التي لا تقبل تعديلاً - نادرة ، ان لم تكن شديدة الندرة ، ولا يعيب الأدب ذلك فكل قراءة تمثل ولادة جديدة للقصيدة ، وتسلسل التجربة ليس قانوناً لا يقبل التعديل ، وإن كان في تغيير سلسلة الأبيات أثر في البنية والدلالة معاً لكن هذا لا يختلف فيه الشعر القديم عن الشعر الحديث من حيث التشكيل الموسيقي للشعر لا من حيث المحتوى .

يقول نزار قباني في وصفه لحركة الشعر الحديث : لقد تجاوزنا بآية الراعي « . بإيقاعها البدائي البسيط إلى مرحلة البناء الموسيقي المتداخل ، وانتهت في حياتنا مرحلة القصيدة العصماء بأبياتها المثة ، تجلد أعصابنا بقواف نحاسية كأسنان المشط ، نعرفها قبل أن نعرفها (٨٠) .

ونزار قباني يكتب كثيراً من تلك القصائد التي لا يرضى عنها ولا أجافى الحقيقة عندما أقول إنه أحسن شعره فالهمزية التي عرضنا بعض أبياتها من بحر الخفيف تبلغ مائة بيت ، فهل أراد أن يجلد أعصابنا بهذه القوافي ؟ إنني أقول ، لا . لا هو ولا غيره من فحول الشعراء العباسيين والأمويين والجاهليين - أرادوا أن يجلدوا أعصابنا بما قدموه من شعر جيد .

ولأرى في شعر أى شاعر امتيازاً في موسيقاه وإن كنت أرى فيها بعض التميز والاختلاف ؛ فأكثر الشعر الحديث قائم على وحدة التفعيلة ، أو الشعر الصافي كما تسميه نازك الملائكة .

أما البحور ذات التفعيلات المتنوعة ، فإن نازك الملائكة ترى أنها لا تصلح للشعر الحر ، وإنما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسياً في تفعيلاتها كلها أو بعضها<sup>(٨١)</sup> .

ولأظن نفسى مغالياً إذا قلت : إن صفة التداخل والتراكب والتعقيد الموسيقي قد تحققت في الشعر القديم أكثر من الشعر الحديث فقد وجدنا أعمالاً كثيرة عند بعض الشعراء القدماء كالسموع والأعشى والمتنبى وأبي تمام والبحرئى والشريف الرضى والمعري وغيرهم قد تحققت فيها ذلك التراكب الموسيقي . وإذا كان النظام التقليدي للشعر العربي قد أدخل في زمرة الشعراء بعض الناظمين غير الموهوبين وغير المجيدين ، فإن الإطار الحديث لما يسمى بالشعر الحر قد أدخل في زمرة شعرائه بعض الناثرين ، رهؤلاء رهؤلاء يمثلون خطراً على الشعر العربي لكن هذا الخطر يتلاشى في وجود شعراء مجيدين .

وهذه بعض المحاولات التي قدمها الشعراء المحدثون في إطار الشعر الحرّ نعرضها لتبين أهم ملامحه الموسيقية . ومن ذلك قول صلاح عبدالصبور في رثاء عبدالناصر<sup>(٨٢)</sup> :

لا . لم يمت

وتظل أشتات الحديث ممزقات في الضائر

غافيات في السكينة

حتى تصير لها من الأخران أجنحة  
تطير بها كلاما مرهقا ، يمضى ليلقفه الهواء  
يرده لترن في جدران مدينة الموت الحزينة  
أصوات أهلها الذين نبت بهم سرر البكاء  
يتجمعون على موائد السهر الفقير معذبين  
ومطرقين

الدمع سقياهم ، وخبزهم التأوه والأنين  
يلقون بين الدمعتين زفير أسئلة  
تحشخش مثل أوراق الخريف الذابلات  
هل مات من وهب الحياة حياته  
حقا أمات ؟

ماذا سنفعل بعده ؟

ماذا سنفعل دونه ؟

حقا أمات ...

تتجمع الكلمات حول اسم سرى كالتنبض في شريانهم  
عشرين عاما

كان الملاذ لهم من الليل النسيم

وكان تعويد السقيم

وكان حلم مضاجع المرضى وأغنية المسافر في

الظلام

وكان مفتاح المدينة للفقير يذوده حرس المدينة

عن حماها

وكان موسم نيلها

يأتي فيندر ألف خيط من خيوط الخصب يورق في رباها

وكان من يجلو بذكر فعاله في كل ليلة  
للمرهقين النايمين بنصف ثوب ، نصف بطن  
سمر المودة والتغنى والتمنى والكلام ...  
والآن أصبح كل لفظ خنجراً . ولكل أمنية عذاب

والقصيدة طويلة تزيد عن ثلاثة أضعاف هذه السطور الشعرية ويرى بعض  
الدارسين أن الطول إحدى ميزات الشعر الحر ، حيث يجد الشاعر الفرصة مواتية  
للإطالة دونما تكلف ، ولكن الشعر التقليدي يمكن أن يمتد إذا نوع الشاعر من قوافيه ،  
والطول في كل عمل ذي موضوع واحد يعتبر ميزة إذا نجح الشاعر في الربط بين اطراف  
موضوعه « وقليل من التقاد من الضت إلى العلاقة بين الطول في الأعمال الفنية وبين  
التعقيد والعظمة . ويمكن الانتهاء إلى قاعدة عامة هي أن السطر الواحد من الشعر أو  
القطعة الواحدة تنبأ لها فرصة أوسع لأن تكون عظيمة إذا هي جاءت في عمل شعري  
طويل .

ومعنى هذا أن التعقيد يصعب تحقيقه في الحيز المحدود . وليس الطول في ذاته هو  
الذي يشعرا بالتعقيد أو يعث عليه ولكن كل قسم بمفرده يستمتع بمزيد من الإيحاء  
والمعنى بسبب علاقته بالكل » (٨٣)

والذي يقرأ هذه المرثية كلها يجد ذلك واضحاً فكل جزء من أجزاء المرثية يزداد إيحاءً  
وتعقيداً في علاقاته بغيره من الأجزاء ، وتراكم أجزاءها يزيدا إيحاءً وعمقاً .

وإذا تأملنا موسيقى القصيدة نجد الشاعر قد اتخذ السطر الشعري القائم على التفعيلة  
أساساً لبنائه الموسيقي وهو يستخدم في بعض السطور أربعة تفعيلات وفي بعضها الآخر  
ثلاثة أو اثنتين أو تفعيلة واحدة والتفعيلة الأساسية هي متفاعلة متحركة التاء أو  
ساكنتها .

ونجد الشاعر يواظم بين السطرين :

فالسطر الثاني ينتهى بعد التفعيلة الرابعة (متفاعلة) بسبب خفيف (ه/).  
والسطر الثالث يبدأ بـ (فاعلة) (ه//ه) وهما معا (ه//ه//ه متفاعلة).

وينتهي السطر الثالث بـ (متفا) (ه//).  
ويبدأ السطر الرابع بـ (علن) (ه//) وهما معا (متفاعلن) (ه//ه//).  
ووزن السطر الرابع : متفاعلن متفاعلن علن متفاعلن متفاعلن .  
فالبيت عبارة عن فعلن فعل تتحركان على التوالي ثم تتكرر فعل .. وهو تكرر  
لا يخل بالإيقاع .

وإذا تأملنا قول الشاعر :

وكان حلم مضاجع المرضى ، وأغنية المسافر  
في الظلام

وكان مفتاح المدينة للفقير ، يدوده حرس المدينة  
عن حماها

وإذا اتفقنا على أن الكتابة الشعرية هي صورة مقترحة للقراءة فإنني لأرى لازماً  
لهذا التفتيت المفتعل ، وأرى أن تكون الكتابة كما يلي :

وكان حلم مضاجع المرضى ،

وأغنية المسافر في الظلام

وكان مفتاح المدينة للفقير ،

يدوده حرس المدينة عن حاما .

وتكون القراءة لكل سطرين معاً أو يكتب كل سطرين معاً حتى تكون القراءة أكثر  
تمثيلاً للتشكيب اللغوي .

وليس معنى ذلك أنني أرفض ان يأتي سطر شعري في صورة تفعيلة واحدة ، إنما  
الذي أرفضه أن يكون ذلك مفتعلاً ، فقد يكون من المقنع قول الشاعر في نفس  
القصيدة (٨٤) :

أواه ، لكن كيف اب إلى التراب  
ولم يكن وقت الإياب



القول يرهقنا

لنصمت

علّ في الصمت التآسى والسلام .

فعلى الرغم من أنّ الوقفات عند قراءة كل سطر يمكن أن نحد من التدفق الشعري ، فإننا من الممكن أن نوازن بين متطلبات التدفق وبين تقسيم الشاعر المفروض على هذه الأسطر .

وإذا تأملنا القافية وجدنا أنها قد وردت دون تكلف ودون التزام هندسى بها . فهى تأتى شبه عفوية ، والشاعر يبدو وكأنه زاهد فى استخدام القافية ، ومن ناحية أخرى يبدو وكأنه مولع بها . ففى المقدمة نراه لا يستخدم القافية . وكأنه منذ الوهلة الأولى يريد أن يصرف أذهاننا عن طلب توقيع بعينه يشمل القصيدة ، ولكننا نراه فى السطر الرابع وما بعده يستخدمها استخداما فيه كثير من اللزوم . فالسطر السابع ينتهى بكلمة « معذبين » ثم تأتى كلمة « مطرقين » وينتهى السطر التالى بـ « التأوه والأنين » .

ويسير الشاعر عبر قصيدته ، يوقع توقعاته غير المتوقعة ، فى انسياب واضح ، وموسيقية متدفقة ، ولا يكسر هذا التدفق سوى افتعاله الفصل بين السطور ، فليس كون الشاعر حرّاً أن يفصل الشاعر بين ما يجب أن يوصل ، أو يمزق الجملة استجابة لبعض انفعالاته غير العميقة ، فإن الكتابة يجب أن تكون صورة أمينة للبناء اللغوى والمعنوى « فالسطر الشعري تركيبية موسيقية للكلام ، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري ، ولا يأتى شكل خارجى ثابت وإنما تتخذ هذه التركيبية دائماً الشكل الذى يرتاح له الشاعر أولاً ، والذى يتصور أن الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له » (٨٥)

ولكن ذلك لا يتم بطريقة عفوية وإنما باعادة قراءة القصيدة وجعل الكتابة صورة للقراءة ولا يتم ذلك إلا إذا استجاب الشاعر لمشاعره العميقة ، وإلا إذا وازن بين المبني والمعنى موازنة دقيقة . فالسطر قد يشمل أكثر من جملة ، أو هو جملة طويلة مزركبة ، وهناك الجملة الشعرية الطويلة التى تشتمل على أكثر من سطر .

« فالجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر ، وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه .

فالجملة تشغل أكثر من سطر ، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر ، لكن الجملة تظل بنية موسيقية مكثفية بذاتها ، وان مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أهم هي القصيدة »<sup>(٨٦)</sup>

فالسطر الشعري يجب أن يكون شبه مكثف بذاته مثل الجملة تماماً لا أن يتمزق تمزقاً متكلفاً لافترضه ضرورة .

ومن نماذج الشعر الحر قصيدة القدس لتزار قباني وفيها يقول<sup>(٨٧)</sup> :

بكيت حتى انتهت الدموع  
صليت حتى ذابت الشموع  
ركعت حتى ملئى الركوع  
سألت عن محمد فيك وعن يسوع  
يا قدس يا مدينة تفوح أنبياء  
يا أقصر الدروب بين الأرض والسماء  
يا قدس يا منارة الشرائع  
يا طفلة جميلة محروقة الأصابع  
حزينة عيناك يا مدينة البتول  
يا واحة ظليلة مر بها الرسول  
حزينة حجارة الشوارع  
حزينة مآذن الجوامع  
يا قدس يا جميلة تلتف بالسواد  
من يقرع الأجراس في كنيسة القيامة  
صبيحة الآحاد  
من يحمل الألعاب للأولاد؟

في ليلة الميلاد  
يا قدس يا مدينة الأحران  
يا دمة كبيرة تجول في الأجنان  
من يوقف العدوان؟  
عليك يا لؤلؤة الأديان  
من يغسل الدماء عن حجارة الجدران؟  
من ينقذ الإجماع؟  
من ينقذ القرآن

من ينقذ المسيح ممن قتلوا المسيح؟  
من ينقذ الإنسان؟  
يا قدس يا مدينتي  
يا قدس يا حبيبتي  
غداً غداً .. سيزهر الليمون .

وتفرح السنابل الخضراء والزيتون .  
وتضحك العيون  
وترجع الحمام المهاجرة  
إلى السقوف الطاهرة  
ويرجع الأطفال يلعبون  
ويلتقي الآباء والبنون  
على رباك الزاهرة  
يا بلدي  
يا بلد السلام والزيتون .

\* \* \*

التفعيلية الأساسية هي مستفعلن ، وهي تأتي بصورها المتنوعة :

متفعلن ومستفعلن ، وقد تنتهى بعض الأبيات بمتحركين وساكنين ، وبعض الأبيات تقترب من النثر بصورة لافتة ، لكن الشاعر فى استخدامه للسطر الشعرى يبدو واعياً بحركة البناء المعنوى للقصيدة ، فلم نجد سطرأً متكلفاً أو جملة مشطورة أو غير ذلك مما يحلو لبعض الشعراء المحدثين أن يفعلوه . فالشاعر متمثل لبنية الجملة العربية العميقة ، وتنوع الأسطر من حيث الطول فنرى بعض الأسطر يشتمل على تفعيلية أو تفعيلتين وبعضها يحىء فى ثلاث تفعيلات والبعض فى أربع تفعيلات .

والشاعر مولع بالقافية ، وهى جزء من تشكيله الموسيقى وهى تأتي إما فى نهاية السطر الذى يقترب من السطر أو تأتي فى نهاية السطر التالى .

وهو منذ الوهلة الأولى يستخدم القافية وقد سكن حرف الروى ليتوافق الإيقاع فى بعض الفقرات ، وعلى الرغم من مسحة الحدائث فإن روح الشطرة التقليدية يميز أكثر أسطر القصيدة بل إن النبرة تخرج من عباءة المتنبي وأبى تمام وابن زيدون ، نبرة افتقدناها عند كثير من الشعراء المحدثين .

\*\*\*

ومن نماذج الشعر الحر قصيدة « زهرة الصبار » للشاعرة ملك عبد العزيز التى تقول فيها ( ٨٨ ) :

ندور ندور فى فلكن فى فلكن فى فلكن

ولكنا

برغم تباعد الأفلاك ترتطم

ونلتجّم

ويشعل لحظة التوحيد

وقد باهر ضرم

توهج فى فضاء الكون

أشعة وأورقة

فصوراً من جنون الوجد  
من وهج الخيال  
ومن نداء الخلق  
ينسجمُ  
ويصهرنا توحدنا  
ونعطي الكل  
نقتسمُ

\* \* \*

ولكننا تمزقنا  
قوى الأفلاك  
تجذبنا  
ويولد من تمزقنا  
شهاب ثاقب نزلُ  
ويسقط نيزك للأرض  
يلقحها ويخصبها  
وتنبت دوحة الصبار  
شائكة وقاسية  
تغلغل جذرها في الصخر

\* \* \*

وتشرق زهرة الصبار  
يانعة وشائخة  
تضويُّ في ظلام الليل  
تبزغ من مهاد الشوك

تحصرها الغصون القاسيات  
المرّة الحشقات  
وتعلو رغم ونخ الشوك  
يانعة وصافية  
تصوى في ظلام الليل

\* \* \*

التفعيلة الأساسية هي مفاعلتن ، متحركة اللام أو ساكنتها ، وقد تأتي بزيادة حرف ساكن في آخر السطر الشعري . وقد ورد السطر الأول أربعة تفعيلات ، والثاني تفعيلة واحدة ، والثالث ثلاث تفعيلات ، والرابع تفعيلة واحدة ، وقد جاء هذا السطر وكذا السطر الثاني دونما تكلف حيث لم نجد جملة انشطرت في سطرين ، فالثاني « ولكنا » جاء نوعاً من الاستدراك والرابع « وللتحم » جاء جملة مكثفية بنفسها معطوفة على سابقتها .

أما السطر الخامس فقد جاء في تفعيلتين ، وحرف متحرك زائد ، ثم جاءت التفعيلة الأولى من السطر التالي ناقصة هذا الحرف وكان من الأوفق أن يأتي السطران سطرًا واحدًا هكذا :

ويشعل - لحظة التوحيد - وقد باهر ضمُّ .

وتأتي القافية فتنجح الشاعرة من خلالها في إثراء موسيقاها وتحديد إيقاعات للأسطر .

فقد جاء « وقد » فاعلاً وجاء ما بعدها نوعاً لهذا الفاعل ومن التعسف فصل الفاعل عن جملته ما دام السطر الشعري يتيح لنا ذلك ، فالسطر الشعري لم يأت ليكون بديلاً عن البيت الشعري ، وإنما لأن البيت قد يطول أو يقصر - فرضاً - عن بعض الجمل والتراكيب ، وهذه حجة دعاء الشعر الحر ، فهل تتاح الفرصة ثم لا يحسنون استخدامها .

ومن هذا قول الشاعرة :

ولكننا تمزقنا قوى الأفلاك

تجذبنا

ويولد من تمزقنا

شهاب ثاقب نزق

فقد ورد السطر الأول في سطرين هكذا :

ولكننا تمزقنا

قوى الأفلاك

أما تأخير نائب الفاعل « شهاب » فيبدو مقبولاً فالفعل مبنى للمجهول ونائب الفاعل جاء بدلاً عن المفعول به ، وتأخيره لا يؤثر على البناء المعنوي للقصيدة . واللافت للنظر أن الشاعرة تقسم بعض الأسطر وفق التفعيلات وليس وفق البناء اللغوي والمعنوي ، فالسطر الذي جاء فيه الفاعل ونائب الفاعل لا يرتبط إيقاعياً بالسطر السابق ولهذا فإن تأخيره لا يؤثر على التدفق الإيقاعي ، فالسطر الأول ينتهي بـ « تمزقنا » وهي تساوي مفاعلتين وحرف المد يحسن السكوت عنده وكذلك السطر الثالث ينتهي بـ « تمزقنا » ووزنه مفاعلتين أيضاً .

وعلى الرغم من انتساب القصيدة للشعر الحرفهي أقرب إلى الشعر التقليدي فكأنما ولدت في ذهن الشاعرة وفق الموسيقى العربية التقليدية وإن حاولت الشاعرة إلباسها رداء الحدائة .

وهناك نمطان من الشعر الحريتميزان ، الأول يعمد فيه الشاعر إلى تفتيت السطر الشعري بحيث يصل السطر المكتوب إلى كلمة أو كلمتين في بعض النماذج ، ونمط آخر يكون فيه الشعر أشبه بالعمل النثرى فلا ينتهي السطر بانتهاؤ الجملة الشعرية ، أو بإيقاع خاص وهو ما يسمى بالشعر المستدير وتسمى القصيدة بالدائرية .

ومن النمط الأول قصيدة محمد جميل شلش التي يقول فيها<sup>(٨٩)</sup> :

حبيبي وهران  
ياوردة حمراء  
ياعصفورة خفية الأغاني  
عينك نجمتان

عينك يا عصفورتى  
حكايًا للربيع في قريبي  
ياعصفورة تطير  
في شرقنا الكبير  
على جناح الجلد  
والثورة  
والأغاني

عينك يارفيقة المصير  
نجمتان

وثغرك المنمنم الصغير  
فلقتان  
لوزتان  
حبتا رمان

ثغرك يا حبيبي عسل  
فراشتان  
زهرتان  
وردتا جبل

نديتان .. للهوى ضمها عناق  
عينك كوكبان أخضران



والأسلوب الذى اتبعه الشاعر فى تقسيم السطر الشعرى إلى سطور مكتوبة يشبه التقسيم فى الشعر التقليدى ، والشاعر اتبع نهجاً واضحاً خطط له وجاء التقسيم صورة للتقسيم الموسيقى والمعنوى ومع ذلك فإن هذا التقسيم قد حد من انسياب الشعر وتدفقه الموسيقى ، لكنه قام فى نفس الوقت بوظيفة معنوية وإيقاعية متميزة حيث تشد كل كلمة نوعاً من اهتمام القارئ أو المستمع .. وهذا الاهتمام لا يقل فى الشعر الذى يستخدم فيه الشاعر التقسيم عنه فى هذا النمط وإن كان يتميز عنه .

وقد نجح الشاعر فى هذا التقسيم لأنه جاء عن وعى بحركة الذهن وبطبيعة البناء اللغوى ، فالحرية التى أتاحتها الشاعر لنفسه من خلال تجريبه الشكلى ، كانت فى نفسها نظاماً وتقنية انتظمت الشعر والشاعر معاً ، فجاءت هذه الأسطر أشبه بتلك التقاسيم القديمة التى اتبعها الشاعر الجاهلى ولكنها تتميز بنوع من الامتداد ، وعدم التزام الإيقاع بعدد محدد من التوقيعات .

ولو عرضنا بعض الأبيات لدالية جميل بن معمر بالأسلوب السابق لوجدنا نوعاً من التشابه والتماثل فى نفس الوقت حيث تجى القافية لتمييز هذه الأبيات وتضبطها ضبطاً يختلف عن سابقه<sup>(٩٠)</sup> :

يقول جميل :

ألا ليت

أيام الصفاء

جديداً

ودهرًا تولى

يا بئس

يعود

فنغنى

كما كنا نكون

وأنتم صديق

وإذ ما تبدلين  
زهيد  
وما أنس من الأشياء  
لا أنس قولها ،  
وقد قربت تضوى ،  
أمصرَ تريدُ ؟  
ولا قولها :  
لولا العيون التي ترى أبتك  
فاعذرنى  
فدتك جدود  
خليلي  
ما أخفى  
من الوجد ظاهر  
فدمعى  
بما أخفى الغداة  
شهيد .

ولو قسمنا هذه الأبيات دون وضع القافية في وضع يسمح لها بأداء نفس الدور الإيقاعي لوجدنا تميزاً بين هذه الأبيات وبين الأبيات نفسها في النمط التجريبي السابق . يقول جميل :

ألا ليت أيام الصفاء جديداً ، ودعها تولى  
يا بئس يعود فنحنى كما كنا  
نكون  
وأنتم صديق  
وإذ ما تبدلين  
زهيد ،

وما أنس من الأشياء لا أنس قولها  
وقد قربت تضوى  
أمصر تريد ؟ ، ولا قولها  
لولا العيون  
التي ترى أبتيك

فاعذرني .. فذلك جدود ..

فالذي لاشك فيه أن أسلوب الكتابة وأسلوب الإلقاء لها أثر واضح في إيقاع الشعر ، وهذا أساس مهم من الأسس التي تميز عملية الإبداع عند الشاعر ، فالإطار الموسيقي لا ينفصل فيه التوقيع عن التشكيل .

وقد قدمنا هذا العرض تمهيداً لذلك الشكل الفني الذي يعرض الشعراء قصائدهم المدورة من خلاله حيث لا ينتهي السطر الشعري كتابة بنهاية الجملة الشعرية ، فلا تشمل الجملة الشعرية سطراً فقط ، ولا يهتم الشاعر بتقسيم قصيدته تقسيماً يتفق وإيقاع القافية التي يستخدمها ، وإنما يعرض قصيدته بأسلوب قريب من النثر الفني غير عابئ بالقافية أو نظام السطر أو الجملة وتسمى القصيدة حينئذ بالدائرية أو المستديرة .

يقول البياتي في قصيدته « سيمفونية البعد الخامس الأولى » (٩١) :

( ما بين ليالي العطب البيضاء ونار خرائب هذا الفجر )  
( الدامي ، تتوقف أحياناً مركبة حاملة جنثاً وطيوراً ميتة )  
( تنزل منها سيدة في عمر الوردة ، تمضي في جوف الليل )  
( إلى غابات البحر الأسود ، يتبعها ويتوجها نجم أسطوري )  
( أخضر ، وتحاول أن تتوقف ثانية ، لكن الريح تناديها في )  
( جوف الغابات ، فتمضي تاركة فوق مدار الأرض القطني )  
( المدن ، الحانات ، قواميس الشعراء العشاق ، وعائدة )  
( للمركبة - السيدة المجهولة - لكني اتبعها وأحاول أن )  
( أستبقها في خوف الطفل وذعر الملاح بعيد غياب النجم )

(القطبي على أطراف الأيمانوس المهتاج ، ولكنى أسقط تحت )  
 (ضباب الأشجار ، وألح بين أصابع كفى في الأفق )  
 (رحيل المركبة - السيدة المجهولة ، نقطة ضوء أسود في )  
 (قاع إناء الأفلاك السيارة ، تحبو وتجبف لتبقى فيها نار لا )  
 (تحبو في القاع) .

فالشاعر ينطلق في قصيدة دون التزام بشيء يميز ما يقوله عن النثر غير الإيقاع الذي ينتظم الأبيات حيث تتكرر (فعلن) أو (فعلن) ، إلى جانب تلك الصياغة الشعرية المتميزة التي تقترب من أسلوب القصة .

ولكن الشاعر قد يستخدم الشكلين في قصيدة واحدة فنجد جزءاً منها يأتي مرسلأً وجزءاً آخر يأتي مقسماً إلى أسطر شعرية يحكمها إيقاع القافية ، ومن ذلك قصيدة البياتي «العراء» التي يقول فيها (٩٢) :

يعوى في داخله ذئب ، مفجوعاً بأفول النجم القطبي  
 وموت الفجر على أرصفة المدن الأرضية ، يطعن عينيه  
 الضوء الخلابي في نافذة ، يسمع وقع خطاها راحلة ، تدرؤ  
 الريح كرات الثلج النارية في عرى الشارع ، ها أنت وحيد  
 مملوء بالغبرة في هذا العالم ، تخرج ليلاً من باب الفجر  
 لتبحث عمن في النوم رأيت ، تحاول أن تجتاز الأفق وحيداً ،  
 بكوايس نهار مات. تعود ، لتبدأ من حيث بدأت ، لترفع  
 هذى الصخرة نحو القمة ، في كل صباح تشق نفسك ،  
 لكن العنقاء بنار الشعر تعود لتنفض عنك رماد الأشياء ،  
 فحبك يبقى الكثر المرصود ، وتبقى أنت بشوق ملتهب ،  
 منتظراً ، مسكوناً بالغبرة ، تنزف منك الكلمات ، أميراً ،  
 للمنى ، يغتصب العالم بالكلمات .

- ٢ -

تندوق طعم الفتح وحيداً ، تجتاز الأفق بنار الشعر الزرقاء  
تتقمص روح الأجداد  
تعبر نهراً بعد البحر وبحراً بعد الصحراء  
سيفك : ومض البرق ، وخيمتك : الغابات العذراء

- ٣ -

ما بين الرهبة والرغبة  
ترحل نحو الداخل ، مسكوناً بالغرابة

- ٤ -

العالم منفي في داخل منفي والناس رهائن  
ينصب بعض منهم للبعض كحائن  
في هذا الشبر من الأرض وفي ذاك الصقع الشاسع

- ٥ -

ما بين الواقع والأسطورة  
يتحدى الإنسان مصيره

- ٦ -

ما سيكون هو الكائن

- ٧ -

يطعن عينيه الضوء الخابي تحت الأعمدة الحمراء ،  
يقول لها  
« جيبني » فتجيب بجزن « سأحبك حتى آخر يوم من عمري »  
لكن الصحراء

ترحف نحو الأعمدة الحمراء  
فتغطيها ، وتغلى صيحات الريح المجنونة تحت الانقراض

- ٨ -

ما بين استغلال الإنسان  
لأخيه الإنسان  
وحريق الكلمات  
تولد في رحم الأرض الثورات

\* \* \*

فالشاعر يسترسل في الفقرة الأولى ، ولا يتقيد بنظام السطر الشعري الذي اتبعه كثير  
من الشعراء المحدثين .

وعلى الرغم من هذه الوحدة التي فرضها الشاعر على الفقرة فإن الوحدة المعنوية في  
الأسطر الأولى أضعف منها في الأسطر الأخيرة من نفس الفقرة .

ثم تأتي الفقرة الثانية فيتبع الشاعر نظام السطر الشعري لكنه يقدم السطر الأول  
مرسلاً وكان يمكن أن يقسمه وفق البناء اللغوي فيكون :

تندوق طعم الفتح وحيداً  
تجتاز الأفق بنار الشعر الزرقاء

والشاعر يستخدم القافية في هذه المقطوعة ، وفي المقطوعات التي جاءت بعدها ،  
وقد ساعدت القافية على التماسك العضوي للمقطوعات ، وهو تماسك لا يوجد نظيره  
في الفقرة الأولى ، وهي قافية طبيعية لا تكلف فيها ، تتسق مع البناء اللغوي والمعنوي  
والإيقاعي لكل فقرة .

والنمط الذي استخدمه الشاعر في قصائده الدائرية يتفق مع موسيقى الشعر  
القصصي والمسرحي أكثر من الشعر الغنائي ، لأن الدراما في الشعر الغنائي ، لا تتحقق  
بنفس الوسائل التي يستخدمها الشاعر الدرامي ، فالدراما في الشعر الغنائي هي دراما

شعرية أساساً ، وهي تتحقق متوازية مع الوسائل الغنائية من تقسيم ووزن وقافية ، فشكل السطر الشعري جزء من موسيقاه ، وله علاقة وثيقة بالمحتوى وبروح الإبداع الشعري بمعنى أن الإطار الذي يسيطر على الشاعر ويطوعه الشاعر بعد ذلك لتجربته ليس نمطاً انسياقياً وإنما هو نمط متأطر وهذا هو الذي يجعل لكل تجربة إيقاعاً متميزاً .

وعلى الرغم من قناعتنا بأن كل تشكيل له خصوصية ، فإننا نرى أن الأوفق للشاعر أن يستخدم السطر الشعري الذي يرتبط بغيره بنائياً وإيقاعياً ، سواء أطل هذا السطر أم قصر ، لكنه لا يجب في تقديري أن يزيد عن سطرين مكتوبين ، ويجب أن يرتبط هذا السطر بغيره أيضاً من خلال إيقاع القافية . وقد تكون هذه القافية ذات روى واحد وقد تشترك مع غيرها في الوزن الصرفي فتكون قافية إيقاعية فقط .

ومن الناذج التي وُفِّقَ فيها الشاعر في إحداث التوازن بين السطر الشعري والبناء اللغوي قصيدة « غزلية » للشاعر أحمد سويلم والتي يقول فيها (٩٣) :

يتباعد وجهك خلف الأسلاك الشائكة .. وخلف الجدران  
يتعقبني الحراس - أسائل عن نظراتي .. عن خطواتي -  
ما بعد الأسوار -

لا أقرأ شيئاً .. لا أكتب .. لا أتحدث ...  
أنهض منكسراً .. أسمع ... أسمع ... تلطم آذاني أحذية  
العسس العمياء ..

تتفجر منها أحزاني .. تدهني .. تلقيني درويشاً  
في ليلة صمت ..

أنقع بين سراب الليل تراتبلي ... أتجمد في دمي  
أتبخر أتصاعد

أرعد .. أتماطر ملحاً

أتمدد جثثاً جائعة .. وموائد خالية وحكايا .

ثم يقول في نفس القصيدة (٩٤) :

اتقاطر من بين أصابعك المتصقة  
أحلاما سكرى بالحب ... وجرحا لا يهدأ .  
مدنا مغلقة - لا تفتح  
تعرفها الخطوات .. تهز مداخنها .. تعلق نار حرائقها -  
لكن لا تفتح -  
يومي مختلف عن أيامى الأخرى -  
تقذف طرقات الصيد إلى عربات القتل ..  
أسمع أبواق الفرسان .. أفر .. تطاردنى الأبواق ...  
أفر ..

#### تلاحقنى العربات

تنهش رثى .. أتدَّ حَرْجٌ مهزوماً خلف العجلات .  
أتشبث بالخضرة فى الصحراء ...  
وجهى معصوب العينين .. ويومى مختلف مختلف  
معصوب العينين

\*\*\*

التفعيلتان التى تتكررن بصفة أساسية فى هذه الأبيات هى ( فَعْلُنُ // ه ) وَفَعْلُنُ  
( ه / ه ) أى أن موسيقى الوزن عبارة عن تتابع ثلاثة متحركات يليها ساكن أو تتابع  
الأسباب متحرك فساكن وقد يلي فَعْلُنُ سبب خفيف فتصبح فَعْلَانُنْ وقد يلي فَعْلُنُ  
سبب خفيف فتصبح فَعْلَانُنْ وقد يبدأ السطر الشعري بسبب خفيف ثم يليه ثلاثة  
متحركات فساكن فتصبح حينئذ فاعلانن وقد ينتهى السطر السابق بفعلانن وتشكل  
التفعيلتان معاً : فعْلان فعْلان فعْلان .

ويستخدم الشاعر النقطتان وكأنى به يعطى قارئه فرصة أن يلتقط أنفاسه فى أثناء  
قراءة هذه الأبيات ذات الحركة السريعة .

وقد وفق الشاعر فى تحقيق إيقاع متميز لقصيدته كما نجح فى تقسيمه للسطور .



فإذا تأملنا أسلوب الشاعر في تنسيقه لسطور قصيدته نجد أنه قد وفق إلى حد بعيد .  
كما نجد أنه استطاع أن يوائم بين الإطار الجديد وفلسفة هذا الإطار ، فالسطر  
الشعري لا يزيد عنده عن سطرين ، والسطر التالي يأتي طبيعياً نتيجة لضيق السطر  
المكتوب في أغلب الأحيان ولهذا فإن القارئ يعي وهو يقرأ أن هذين السطرين المكتوبين  
هما سطر واحد وجملة واحدة متراكبة . ومن ذلك قول الشاعر :

أنهض منكسراً - أسمع .. أسمع .. تلطم آذاني أحذية العس العمياء ..  
تفجر منها أحزاني .. تدهمني .. تلقيني دروياً - في ليلة صمت ...

فالشاعر قد استغنى بالإيقاع الداخلى عن تفتيت السطر الشعري من ناحية ، ومن  
ناحية أخرى قد جعل نهاية البنية اللغوية المكتفية بذاتها ، هي الضابط للسطر الشعري  
وهذا النهج هو الذى أرى أن يتبعه الشاعر الحديث في كتابته للشعر الحر ، لأنه سيجعل  
البناء اللغوى بما يحمله من محتوى هو العامل الأساسى فى تنسيق الشاعر لجملة الشعرية  
التي قد تحتوى على سطر أو أكثر وكان يمكن للشاعر أن يكتب هاتين الجملتين على النحو  
التالى :

أنهض منكسراً  
أسمع  
أسمع  
تلطم آذاني أحذية العس العمياء  
تفجر منها أحزاني  
تدهمني  
تلقيني دروياً -  
في ليلة صمت .

ولكن الشاعر استخدم الإيقاع ، والتقسيم بالنقطتين ، والقافية الداخلية ، وهى  
تقنيات أغنت عن تفتيت السطر لتحديث تلك الحركة التي أراد الشاعر أن يمثلها صوتياً  
وهى حركة غاية فى الدقة والنفاذ ، حيث تتوازى فيها السرعة مع البطء توازياً عجبياً .

وقد استغنى الشاعر بالقافية الداخلية عن القافية ، ونجح من خلال تلك القافية الداخلية في إحداث الترابط الذى تحققه القافية .

فإذا ما تأملنا البناء الصوتى للقصيد نجد أن الشاعر يستخدم التكرار الصوتى بصفة ظاهرة ، فنجد الفتحة الطويلة الناشئة عن المد بالألف وكذا الهمزة ثم التاء وكأنه بتكراره لتلك الحروف والحركات يمثل صوتياً لذلك الألم الذى ينتظم تجربته .

\* \* \*

ومن ذلك النمط الذى قدم الشاعر من خلاله قصيدته فى صورة جمل شعرية ما قاله الشاعر من قصيدة «مقتل صعولوك» والتي يقول فيها (٩٥) :

لا مفر ...

انتظارى طال .. الشتاء يلف المعاطف .. ينقر صمت  
الرؤس

لا مفر .. صديقى من ألف عام يزاحمنى خطواتى ...  
يقاسمنى الليل والشعر والأوسمة ...

ويظل يسامرنى .. ويغيب .. يقاتل .. يسلب .. يقبل  
تختلط الكلمات لديه وتختلط الأزمنة

\* \* \*

فى هذه الأسطر نرى نفس التقنية التى اتبعها الشاعر فى قصيدته السابقة ، والشاعر بارع فى استخدام الأفعال التى يستحضر بها الحدث بين يدي القارئ ، والذى يهمنى بالنسبة لدراستنا لموسيقى الشعر هو تلك الإيقاعات المتوافقة التى تأتى من تكراره لصيغ الفعل المضارع . فالأفعال تطرد على هذا النحو :

يلف .. ينقر .. يزاحمنى .. يقاسمنى .. يسامرنى .. يغيب .. يقاتل ..  
يسلب .. يقبل .. تختلط .. تختلط .

وحشد هذه الصيغ للمضارع يبدو وكأنه ضرب من التشقيق الصوتى واللغوى ، وهو نوع من التقنيات التى ولع بها الشاعر أحمد سويلم .

ونلاحظ أن السطر الأول جاء في صورة تفعيلة واحدة مكثفة بذاتها من ناحية ومنطلقاً لما يأتي بعدها من ناحية أخرى .

ثم جاء السطر الثاني والثالث في جملة شعرية واحدة من ثماني تفعيلات ثم جاء كل سطر من الأسطر الباقية مكثفياً بنفسه من ناحية ومتصلاً بغيره من ناحية أخرى . وبعد .. فإنَّ حركة الشعر الحر شهادة لِلُّغَةِ العربية لا عليها ، فاللغة التي تُسَعَّفُ الشاعر الذي يكتب الشعر العمودي بكل فنونه وبحوره ، سواء القصائد التي تتحد فيها القافية أو التي تتنوع فيها ، واللغة التي تستجيب لتقنيات الشعر الحرِّ بكل تجاربه الشكلية والموضوعية ، هذه اللغة يصدق عليها وصف بعض النقاد بأنَّها لغة الشعر ، أو بأنَّها اللغة الشاعرة .

وحركة الشعر الحرِّ ليست خطراً على اللغة العربية ، وليست خطراً على الشعر العربي كما يعتقد بعض النقاد ، بل هي حركة فيها إثماء وإثراء لِلُّغَةِ والشعر على السواء . وإذا كنا قد تناولنا في دراستنا لحركة الشعر الحر ما يمكن أن نسميه مدرسة الرواد وتلاميذ مدرسة المهجر والمدرسة الغربية في الشعر ، فإنَّ هناك مدرسة جديدة للشعر الحرِّ بدأت تظهر من بين طلاب الجامعات أو الذين أتموا دراستهم الجامعية حديثاً ، ومن بين جيلهم .

هذه المدرسة الجديدة للشعر الحر ، لها تقنياتها المتميزة ، وأساليبها الخاصة وطها نهجها المتفرد في تشكيل الصورة الشعرية ، والتراكيب اللغوية ، وتشكيل القصيدة . وتمثل هذه المدرسة تطوراً طبيعياً لمدرسة الشعر الحرِّ الأولى ، والذين ينتمون إليها هم أتباع لرواد تلك المدرسة ، لكنهم جمعوا إلى جانب ذلك روح عصرهم وما فيه من حركة وسرعة واتصال عالمي أثاره وعمقه الإبتشار الرهيب للإذاعة المرئية والمسموعة والانتشار الكبير للجامعات على مستوى العالم العربي وعلى مستوى مصر العربية .

هذه المدرسة الجديدة لم تزل في طور الظهور ، وسوف تتمخض عن نتائج مهمة في تاريخ الشعر العربي . وقد تتمكن في طبعات قادمة لهذا الكتاب أن نضيف عنها فصلاً جديداً .

## رابعاً : دراسة في الإطار الموسيقي لديوان شاعر معاصر

الديوان الذي نتناوله هو ديوان « لغة من دم العاشقين » للشاعر فاروق شوشه (٩٦) .  
وهذه دراسة للإطار الموسيقي لقصائده من الشعر العمودي والحر ، تقدمها بقصد الكشف عن خصائص الشعر الحر والعمودي من خلال قصائد معاصرة ، ولنرى نماذج من النوعين عند شاعر واحد ، وإلى أى حد يستطيع الإطار الشعري العمودي أن يعبر عن تجارب العصر وأن يقوم إلى جوار الشعر الحر في مواجهة دعاوى الحداثة والثورة على الشكل .

إن الشعر العمودي - في ظاهر الأمر - يبدو وكأنه يعطى الاهتمام الأكبر لعناصر التشكيل الفني ، ويأتي المضمون تابعاً للشكل. بينما يبدو الشعر الحر وكأنه يعطى المضمون الاهتمام الأكبر .

وقد ينسب البعض للشعر العمودي الفضل من هذا المنطلق وقد ينسب للشعر الحر من المنطلق نفسه .

ونحن نرى أن الشعر الجيد تكاد فيه المسافة بين الشكل والمضمون - أن تنعدم أو هي تتضاءل بصورة كبيرة لافتة للنظر . ويبدو لى أن القصيدة التي ينعدم فيها البعد بين الشكل والمضمون ، والتي تبلغ مستوى ناضجاً من التشكيل لا تكون إلا في إطار الشعر العمودي بصورة من صورة المختلفة ، أو في إطار الشعر الحر الذي يتمثل فيه الشاعر روح الشعر العمودي .

فالشعر الحر عندما يصل إلى الشكل الناضج الذي لا يطفى عليه المضمون إنما يصل إلى صورة من صور الشعر العمودي حيث يصبح الموضوع شعراً والشعر موضوعاً .  
وإذا كانت بعض قصائد الشعر العمودي يمكن أن نخرجها من إطار الشعر الجيد لأن الشكل يطفى على المضمون ، فإن كثيراً من قصائد الشعر الحر يمكن إخراجها من دائرة الشعر لطغيان المضمون على الشكل أو الموضوع على الشعر .

فالشعر قد يكون جيداً وهو حر أو عمودي ، وقد يكون رديئاً وهو حر أو عمودي ،

ولكنه لا يبلغ مستوى النضج الفني إلا حين يكون عمودياً ، أو حين يتم له الشكل المتميز ، الذى يميزه عن النثر فيقترب من الإطار العمودى .

وفى ديوان « لغة من دم العاشقين » بعض من قصائد الشعر الحر وبعض قصائد من الشعر العمودى ، وهى على قلتها - قد بلغت غاية الجودة من حيث التشكيل الشعرى والمحتوى الشعرى ، وهى تثبت أن الشعر العمودى قادر على التعبير عن قضايا الإنسان المعاصر ، وعن عالمه الداخلى والخارجى تعبيراً فذاً فريداً ، وعلى تشكيل تجربة الإنسان المعاصر تشكيلاً فنياً تتوازن فيه عناصر الشكل والمضمون .

إن هذه القصائد العمودية وشبه العمودية تمثل فى الديوان للنضج الفنى ، فإذا كانت بعض قصائد الشعر الحر قد بلغت مستوى من الجودة لافتاً للنظر ، فإن قصائد الشعر العمودى تفردت بمستوى من النضج الفنى لم يرق إليه غيرها من قصائد الشعر الحر على جودتها .

وسوف نبدأ بعرض جزء من قصيدة « الحب قرار » وهى من قصائد الشعر الحر ، يقول فيها الشاعر (٩٧) :

أجتاز وجوه الناس ، زحام الناس ، إليك ، وأصدم  
أخطو ، أتحسس درياً  
يمتد ، يباعدنى ويقربنى  
ألمس فيه مكاناً وزماناً  
مأوى

نتلاصق فيه ونقتسم  
أقرب ما كنت ،  
وأبعد ما جازفت ،  
يظل العباء أنوء به وحدى  
وينوء به جلدى

وندائى محض صدى  
لا يمىسك شيئاً منك ، ويفلتنى  
فلمن أنجّه ؟

مدارائى نجفوها الشمس  
ينطفئى على أبواب مشارفها النجم  
يتراكم فيها الليل الجذب  
وخطاى تسوخ ،

ولكنى

أجتاز وجوه الناس . زحام الناس ، إليك ، وأصطدم  
وشعاع منك ،  
الاحقه وأطارده  
أنسى أنى شارفت تخوم الرعب ،

وأقتحم

فيضى القلب  
يملؤنى زهو ،  
يملؤنى أنى بهوانا منهم

تلتقى روح الشعر الحر والشعر العمودى فى هذا المقطع ، فمن حيث الحر نجد أنه قائم على التفعيلة الواحدة ، « فعلى » ساكنة العين ومتحركتها ، كما نجد أنه قائم على نظام السطر الشعرى الذى يختلف فى عدد التفعيلات ، فن تفعيلة واحدة ، إلى اثنتين إلى ثمانى تفعيلات ، فضلاً عن أن بعض الأبيات ينتهى بمتحرك ويبدأ السطر التالى بمتحركين .

وبعض التفعيلات جاءت بزيادة سبب خفيف « فعلاتن » وقد تتوالى المتحركات كما فى قوله « ينطفئ على باب مشارفها النجم » حيث بدأ السطر بمتحرك وساكن ثم بخمسة متحركات وساكن ثم بخمسة متحركات ، وهذا لا يكون إلا فى الشعر الحر

غالباً . وإذا تأملنا قوله :

فلمن أنجبه ؟

مداراتي تجفوها الشمس

نجد أن السطر الثاني بدأ بمتحركين ولو بدأ بالواو لزادت حركة يمكن أن نحدث كسراً في الإيقاع حيث إن القارئ لا يشبع حركة الهاء في ( أنجبه ) ولهذا استغنى الشاعر عن واو الحال مع أنها ضرورية للمعنى ، ولكن حذفها لم يترتب عليه غموض في المعنى أو بعد عن الفصاحة .

فإذا بحثنا عن روح الشعر العمودي في هذا المقطع فإننا نراها في تلك القوافي الخمس : وأصطدم ، ونقتسم ، وأصطدم ، واقتحم ، متهم .

والقوافي من المتدارك « تنتهى بثلاثة متحركات فساكن » وهى تتناسب مع تفعيلة المتدارك « فَعِلْان » وهى قوافي فيها ظل من روح المتنبى ، كما أن فيها تمثيلاً للمعنى حيث تشعر بتوافق بين الحركات المتوالية فيها وبين ما يعكسه المضمون من حيرة وقلق وتمرد . ولا شك أن بعض الأسطر كان يمكن ضمها دون مانع أو ضرورة لفصل كما في قوله :

وشعاع منك ،

ألاحقه وأطارده ،

أنسى ألى شارفت فحوم الرعب

وأقتحم

فيضى القلب

يملؤنى زهو

يملؤنى أنى بهوانا متهم

فهذه الأسطر يمكن أن ترد على هذا النحو :

وشعاع منك ، ألاحقه ، وأطارده ،

أنسى أنى شارفت تخوم الرعب ، وأقتحم .  
 فيضى القلب .. يملؤنى زهو ،  
 يملؤنى أنى بهوانا منهم

فالشاعر لا يريد أن يستخدم عاطفاً قبل « يملونى زهو » ويريد أن يسكن الباء فى « قلب » . ولهذا جاء بـ « يملؤنى زهو » فى سطر مستقل وهذا يطرح علينا قضايا جديدة تتصل بضرورات الشعر الحر حيث يفرض إيقاع الشعر أو الوزن على الشاعر أن يقسم السطر ، لأن وضع الكلام فى سطر واحد قد لا يستقيم والبناء اللغوى فى اعتبار الشاعر :

وهذا ما نراه فى قول الشاعر :  
 أتلمس فيه مكاناً وزماناً  
 مأوى ،

فالشاعر لا يريد وضع مأوى فى نفس السطر بلا رابط لأن المأوى هنا لا يصح أن تكون معطوفة على « مكاناً وزماناً » وإنما هى بدل منها معاً ، وهذا لا يمثل خاصية يضيفها للشعر الحر ، حيث يشارك تقسيم الكلام إلى سطور فى التمثيل للمعنى ، وربما ظن البعض أننا لو وضعنا مأوى فى نفس السطر لم تكن بنفس المعنى وأنها هنا فقط يمكن أن تكون بمعنى :

أتلمس مأوى ، أو بمعنى « اللذين هما مأوى نتلاصق فيه ، فهذا ليس قاصراً على الشعر الحر ، فمن الممكن وضعها فى أول الشطر الثانى لبيت فى إطار قصيدة من الشعر العمودى وتحقق نفس الدلالة كما أنه من الممكن أن تأتى فى نفس السطر ، أو البيت دون وصل .

فيكون السطر الشعرى :

أتلمس فيه زماناً ومكاناً ، مأوى نتلاصق فيه ونقتسم .  
 أمّا ما جاء نتيجة ضرورة الوزن من تقسيم السطر إلى سطرين ، فما يبدو ،



فقد اشرنا إليه وهو قول الشاعر :

فلمن أنجه ؟

مداراتي تجفوها الشمس .

حيث لا يستقيم الوزن مع الواو الذي يستلزم وضعها قبل مداراتي لو أنها جاءت في نفس السطر وهي ضرورة يمكن تجاوزها أيضاً .

وهذا جزء من قصيدته « الليل والمشائق » يقول فيه (١٨) :

وكيف تنام !

وكفك فوق الزناد ،

ورأسك مشتعل بالحريق

تشعب سيل الفصائل

وحان شتات القبائل

فكل بوادٍ

وكل ينادى

وكل لغايته في طريق

فكيف الأكف الشتيتة تهز كفاً

وكيف الصفوف البديدة ترتج صفا

وكيف تنام .

وأنت الرفيق نحاذر خطو الطريق

وهجس الشقيق

وحارسك المرتجى .. لا يفيق

وما عدت تدرى

وسيل الرصاص بكل اتجاه

أياتيك من خائن .. أو صديق

وكيف تنام

وكل الموم و ساد  
وكل الحشايا سهاد .  
وكفك فوق الزناد  
مصوبة وحدها للمضيق

\* \* \*

يظل الطغاة طغاة  
لأنا نطيل لهم في الحياة  
ونلحق أقدامهم بالجباة  
وندعو لهم في الصلاة  
و حين يدوى النفير  
نظير خفياً  
ونعدو ارتجافاً  
ونصبح نحن الضحايا .. ونحن الجناة !  
يظل الطغاة طغاة ،  
ونحسب أن الزمان الولود عقيم  
وأن البلاء مقيم  
وأنا صغار ، ..  
تضعضنا قسوة التجربة  
فتفجئنا - حين نغفو - الزلازل  
وتوقظنا دمدمات القنابل  
مصوبة في الصميم  
فيسقط وجه الظلام الدميم

\* \* \*

التفعيلة الأساسية : فعولن ، التي تأتي فعول ، وفعول .

والسطر الشعري قد ينتهي بفعولن أو فِعول متحركة اللام أو ساكنة اللام . وكل الأسطر تبدأ بمتحركين وساكن .

ولهذا لا يوجد تدوير في هذا الجزء شكلياً أما من حيث روح المتقارب فإنه يستوجب وصل المتحرك الذي تنتهي به فعولُ بالمتحركين الذين تبدأ بهما التفعيلة التي تليها .

والشاعر يستخدم القافية دون التزام .

وهناك قوافٍ ثانوية وأخرى رئيسية على هذا النحو وفق نهايات السطور :

تنام - الزناد بالحريق  
الفصائل ، القبائل ، بوادي ، ينادى طريق  
كفأ ، صفأ ، تنام ، الرقيق  
الشقيق

يضيقُ

تدرى ، اتجاه - صديق  
تنام ، وساد ، سهاد ، الزناد للمضيق

\* \* \*

طغاة ، الحياة ، الحياة ، الصلاة  
النفير ، خفافا ، ارتجافاً الجنة

طغاة

عقيم

مقيم

صغار .. التجربة - الزلازل القنابل ، الصميم

الدميم

فنهايات القوافي الأساسية .. يق ، اه ، يم

وكل قافية تنتظم في إطارها قوافي أخرى تحدث إيقاعاً ينتظم التجربة والتشكيل ويخلصها من النثرية والتلقائية .

والأسطر يمكن وصل بعضها وإن كان وضعها الذي قدمها به الشاعر يمثل نوعاً من التقسيم الداخلى للأسطر أو الجمل الشعرية .

وفصل بعض الجمل وتقسيمها إلى أكثر من سطر يمكن هنا أن يمثل نوعاً من خصوصية المعنى ، فعندما يقول الشاعر : ونحسب أن الزمان

الولود عقيم

وأن البلاء مقيم

وأنا صفار

تضعضنا قسوة التجربة

نجد أن « جملة » تضعضنا قسوة التجربة .

في وضعها الذي وردت به في سطر مستقل يمكن أن تكون صفة لصغار ويمكن أن تكون خبراً لـ « أن » المحذوفة مع اسمها .

تفسرها الجملة السابقة ويكون المعنى « وأنا تضعضنا قسوة التجربة » وهنا يكون المعنى أشد دلالة على مقتضى الحال . وأشد خصوصية وتراكباً مع معطيات التجربة القريبة والبعيدة .

وفي الجملة نوع من التمثيل الصوقي للمعنى ، فالفعل تضعضع يمثل معنوياً للحلث ، ولما أصابهم من هدم بسبب قسوة التجربة .

ولو بحثنا عن تلك الظواهر التي تتصل بالتناسب بين المبنى والوزن لوجدنا شواهد لها في هذا الديوان .

فمن الاستدارة نجد قوله (٩٩) :

أنا حين تشابكت الأيدي

وتشابكت الأيام

تداخلت الرؤيا ..

نَهراً يتفجر بالخصب

فالجملة تبدأ من أول السطر الأول وتنتهى بالسطر الأخير وقوله (١٠٠) :

فلماذا نخشى يوماً

أن تذيّل هذى الأوراق

وقوله (١٠١) :

نجيبين فجأة

تغييبين فجأة

وقبل المجرى المفاجئ

وبعد الرحيل المناوئ

تظلمين في القلب توقفاً إلى ظل هدأة

فالجملة تبدأ من قوله : وقبل المجرى ، وتنتهى بالسطر الأخير .

ومن تلك النماذج قوله :

متى يا أنيس الزمان الجميل ،

الزمان البخيل ،

الزمان الذي في الحنايا .. تعود

متى ، من جديد ، يراوغنا ظلك المستطيل ،

فجملة الاستفهام تبدأ من السطر الأول حتى آخر السطر الثالث وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالاستفهام في السطر الرابع .

ولو تأملنا ظواهر التكرار الصوتي في هذا الديوان لوجدنا كثيراً من أنماط التكرار .

فهناك تكرار للكلمة في أول السطر وكثيراً ما تكون هذه الكلمة أداة استفهام أو

حرفاً أو فعلاً أو صيغة من الصيغ ، وقد يأتي التكرار في حشو السطر بصور مختلفة ،

ومن نماذج التكرار (١١٢) :

أحبك  
كيف اصطخباب الرياح  
وكيف اعتناق الصباح  
وكيف اشتباك الرماح  
وكيف انخلاع القلوب  
على ومضة من ثنايا الشرر  
وكيف اندفاع الفريق  
يطل على حافة الموج  
يرفع رأساً  
وينهار نفساً  
ويثوى على صخرة في شعاب المضيق  
تلاطمها دمدمات الرياح

\* \* \*

أحبك ضاقت بساكنها الكلمات  
فلم يعد البيت مأوى  
ولا الحلم ظلاً  
ولا الزمن المحتوينا مساحة  
ولا الوعد متكأ للحزاني  
وقد جاء عصر الشتات  
فهل تسعف الذكريات  
وحيدين  
يثقل رأسيهما الأسن المستعاد ؟  
وهل تسعف الصبوات ،  
نداءاتنا

فالتكرار يطرد على هذا النحو :

٢ : ٤ كيف + افتعال + فعال

٥ كيف + افتعال + فعول

٧ كيف + افتعال + فعيل

٨ يفعل

٩ يفعل + فعلاً

١٠ يفعل + فعلاً

١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، تكرار « ولا »

٢٠ ، ٢٣ تكرار « وهل »

هذا فضلاً عن تكرار التاء والحاء، والقاف والفاء والياء ، والسين بالتناوب ثم تكرار النون والتنوين والمد بالألف ، بحيث تبدو الأسطر نمطاً من التمثيل الصوتي للمعنى ، ونجسداً للأحاسيس .

والشاعر يستخدم الأفعال استخداماً واعياً ذكياً يستحضر بها الحدث بين يدي القارئ ، محدثاً في نفس الوقت إيقاعاً صوتياً ظاهراً من تكرار الصوت والصيغة وإيقاعاً خفياً ، من حركة يبيها في نفس قارئه . فالمعاني في تفاعلها وحركتها تحرك - معنوياً - القارئ بحيث تبدو الحركات الظاهرة والخفية وكأنها متداخلة ومتوازية بصورة تشبه التشكيل السيمفوني ، ومن ذلك قوله في قصيدته « بيت فوق شجرة »<sup>(١٠٣)</sup> :

كانت شجراً ، ينمو فيّ ، وأنبت فيه

تلتف الأغصان بروحي ،

ويورق عمر ،

يسقط ظل ،

تعشب أرض كانت عطشى ،

كانت تقذفنا للتيه

هذا العمر المجدول نما

ينضجنا لفح الشمس  
وتضفرنا سنوات القحط ،  
ويتزعنا نبع السقيا  
نتشكل عبر جذورٍ موعلةٍ ،  
نطلع في ساقٍ واحدة ،  
ننفاوح من أكام الزهر .  
هُزى جذعاً  
إني أساقطُ  
إنا نساقط رطباً وعناقيد  
ميلي غصنا  
- إنا حين تشابكت الأيدي ،  
- وتشابكت الأيام ،  
تداخلت الرؤيا ...  
- نهراً يتفجر بالخصب  
وشموساً تسطع فوق حقول القمح  
ودروباً تفضى ، لمسالك تفضى ، لمدي يمتد .  
ومدائن تعلو ..  
لا يدخلها إلا المختومون بوشم الحبّ  
كانت شجراً ينمو فيّ وأنيت فيه  
لا نعرف من منا الغصن ؟  
ومن منا الشجرة ؟  
تقطعنا ، لو تقصف غصناً  
تنزعنا ، لو تقطع جذعاً ،  
تشرينا  
لو ترشف قطرة طلّ ذابت فوق جبين الشجرة



فلماذا نخشى يوماً  
 أن تدبل . هذى الأوراق ؟  
 وأن ينكسر الغصن  
 وأن يرنحل الظل - وينأى .  
 والشجرة فينا ما زالت  
 الشجرة فينا مزدهرة .

هذى خطواتى الأولى ، تمرق فى الطين ، وتوشك أن  
 تتعثر ، أسقط ، ثم أعاود ، وجهى لا يفصح عن هدف ،  
 ويدأى معلقتان بغصن ، آه ، مغللتان بوعد ، يفلت  
 منى ، لاضير ، تشبث بأخر ، عاودت الخطو ، الطين  
 يلاحقنى ، الطين وجوه وبيوت وسرايب ووحشة ليل  
 متكئة ..

\* \* \*

فالأفعال تطرد على هذا النحو :

ينمو ، أنبت ، تلتف ، يفرح ، يورق ، يسقط ، تعشب ، تقذف ، ينضجنا ،  
 تضفرنا ، تنزعنا ، نتشكل ، نطلع ، نتفوح ، هزى ، أساقط ، نساقط ، ملى ،  
 تشابكت ، تشابكت ، تداخلت ، يتفجر ، تسطع ، تفضى ، تفضى ، يمتد ، تعلو ،  
 يدخلها ، ينمو ، نعرف ، تقطعنا ، تقصف ، تنزعنا ، نقطع ، تشرينا ، ترشف ،  
 ذابت ، تخشى ، تدبل ، ينكسر ، نرنحل ، ينأى .. تمرق ، توشك ، تتعثر ، أسقط ،  
 أعاود ، يفصح ، يفلت ، تشبث ، عاودت ، يلاحقنى .

فهذا الحشد من الأفعال يستحضر الحدث بين يدي القارئ ، ويخلص البناء  
 الشعرى من الثبات ، ويجعله قريباً من البناء الدرامى ، حيث الحركة فى الزمان .  
 فالشاعر يستخدم صيغاً متنوعة للفعل ، وكل صيغة لها دلالتها ، ويستخدم الفعل إما  
 ليدل به على حدث ، أو ليخبر به أو ليصف . وهو فى كل حال متميز عن الصيغ

الاسمية حتى تلك التي يمكن أن تدل على حدث ، أو على فعل .  
ولاشك أن تكرار الصيغة أو تكرار الحروف يحدث إيقاعاً متراكباً مع الوزن  
فيخلص الشعر مما يمكن أن يقربه من لغة النثر .

ويبدو الشاعر زاهداً في استخدام القافية ، لكنه استعاض عن ذلك بتكرار صيغ  
مقاربة ، وكلمات متماثلة ، وأساليب مكررة كالنفي والتوكيد والاستفهام ، إلى جانب  
تكرار حركات المد ، وتكرار بعض الحروف .

وقد جاء المقطع الأخير دائرياً ، واستعاض الشاعر عن استخدام السطر الشعري  
باستخدام الفاصلة والنقط ، وكان من الممكن أن يرد هذا المقطع في صورة أسطر  
شعرية ، مثل باقي مقاطع القصيدة دون أن يحدث ذلك صدعاً في التجربة ، بل ربما .  
كان ذلك أقرب إلى روح القصيدة ، ويكون على هذا النحو :

هذي خطواتي الأولى ثمرق في الطين ، وتوشك أن تتعثر

أسقط ، ثم أعاود

وجهي لا يفسح عن هدفٍ ، ويداي معلقتان بَعْصن

آه .. مغللتان بوعدي ، يقلت مني ، لاضير ،

تشبثت بأخر ، عاودت الخطو ،

الطينُ يلاحقني ،

الطينُ وجوهٌ وبيوت وسرايب ووحشة ليلي متكئة .

كما نلاحظ أن الشاعر قدم بعض الأسطر التي تمثل جملة طويلة في أكثر من سطر  
شعري ، وكان من الممكن أن يقدمها متصلة ما دام قد قدم بعض الفقرات الدائرية في  
نفس القصيدة . ومن ذلك :

الأسطر بدءاً من قوله : إنا حين تشابكت الأيدي ، حتى قوله ومدائن تعلقو ..

لا يخلها إلا المختومون بوشم الحب .

فهذه الأسطر الثمانية تمثل جملة طويلة ، فقد بدأت بـ ( إن واسمها في السطر

الأول ، وجاء الخبر في السطر الثالث وجملة الحال في السطر الرابع وعظفت الجمل  
الثالث في السطر الخامس والسادس والسابع على جملة الحال وجاء الأخير صفة .

\*\*\*

وإذا تأملنا قصائد الديوان وجدنا أنها تسع عشرة قصيدة ، منها قصيدتان  
عموديتان ، وقصيدتان أخريان أكثر أبياتهما من الشعر العمودي ، وباقي القصائد من  
الشعر الحر .

وهناك ثمانى قصائد تفعيلاتها الأساسية « فعلن أو فاعلن ، وأربع قصائد تفعيلتها  
« فعولن أو فعول » .

وقصيدتان « فاعلاتن أو فعلاتن أو فالاتن .

والباقي مستفعلن أو متفعلن أو مستعلن .

وقد ألقينا ضوءاً على بعض النماذج من الشعر الحر ، ويبقى أن نلقى بعض الضوء  
على الشعر العمودي . ومن ذلك « رباعيات » من قصيدته « خطوط في اللوح »  
يقول فيها<sup>(١٠٤)</sup> :

بين وقع الظل ، والظل يميل  
رأسه الغارب في كل اتجاه  
والدم القاني على الأفق يسيل  
معلنناً بالموت ، ميلاد حياة

\*\*\*

طائر حط على الغصن وطار  
حاملاً في صدره سر الرحيل  
ما له يبحث عن وجه نهار  
يرجع الحلم إلى العمر الجميل

\*\*\*

الجناحان يرفان .. فيسعلو  
والجناحان يسفان .. فيدنو  
روضه الهامد إجداب ومحل  
والمدى حوليه إيجاش وسجن

\*\*\*

التفعيلات في الرباعية الأولى والثانية :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وفي الثالثة : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فهو من مشطور الرمل ومشطور الرمل لم يرد عند العروضيين ، فإذا تأملنا القافية  
وجدنا أنها تبادلية :

أ ، ب ، آ ، ب .

ولاشك أن مستوى الأداء هنا متميز ، وممتاز في آن واحد ، ومن يقرأ الرباعيات  
الخمسة يتأكد من ذلك ، فعلى الرغم من إجادة شاعرنا في شعره الحر ، فإن شعره  
العمودي يبدو ذا طابع متميز من حيث نضج التجربة وخلوصة من الغموض الذي  
يترتب عن عدم الوصول للتوازن التام بين عناصر التشكيل والتجربة ، وغلبة التجربة  
موضوعياً على الشكل .

وقد قدم الشاعر قصيدة بعنوان رومانتيكية يقول فيها<sup>(١٠٥)</sup> :

من أى البحرين أخاف  
البحر الممتد أمامي  
أم بحر يغرق في عينيك  
مرتجج الموجة والإعصار  
لاشاطئ فيه ولاجداف

\*\*\*

شارفت اليمِّ ، ولم أغرق  
 وقبست النار، ولم أحرق  
 وعزفت لحوناً من ظمأ  
 ودققت على الباب المغلق  
 ورجعت بعثرة أيسامى  
 لدوائر من صمت مطبق  
 تنزعني من أضييق رؤيا  
 ترميني في شرك المطلق  
 تترج بأعماق لغة  
 حيرى بالسر ولم تنطق  
 من يملك ذاكرة نحصي  
 طعنات اللجة في زورق  
 أو يخلع أقنعة تخفى  
 لعثمة الحاجة في منطق  
 ها أنت على سقف الدنيا  
 ميلاد حياة تتخلق  
 وشعاع بالرحمة يدنو  
 لخيال مكدود مرهق  
 وأنا في اليم فمن يدري  
 أنجو بجياتي أم أغرق

\*\*\*

نافلت فتحت، وأطلت  
 عينك، فشمسك إلهامى  
 أنى أتلفت، يتبعنى

سريان العطر بأنسامي  
وأجى إليك يظلمني  
صوت بالسبى مرامى  
أستجمع لحظات اللقيا  
عقداً منضود الأيام

\* \* \*

بدأ الشاعر قصيدته بنجمة أسطر متقاربة من حيث الطول والتفعيلات .  
أما المقطوعتان التاليتان فإنهما من الشعر العمودى ذى الوزن الواحد وكل مقطوعة  
لها قافية واحدة .

والتفعيلات هي : « فعلن فعلن فعلن فعلن » .

متحركة العين أو ساكنتها في كل شطر .

والشاعر مالك لأطراف تجربته ، فجاءت قوافيه متمكنة ولم نر حشواً في نظم  
الآيات - مجلوباً لمجرد النظم ، بل إن مستوى الأداء متفرد ، وقد وصل إلى التوازن  
الشعري بين الموضوع والشكل ، وبخاصة في ما قدمه من شعر عمودى يبدو متميزاً  
بدرجة واضحة عن الأسطر الخمسة التي جاءت من الشعر الحر التي وردت في مطلع  
قصيدته وكأنها تمثل مرحلة الخاض لميلاد قصيدة .

\* \* \*

وهناك قصيدة أخرى بعنوان « كلاسيكية » من بحر البسيط يقول فيها (١٦) :

هذى طريقى ، وهذا منتهى أملى وأنت أمسى فلا تستمسكى بغدى  
وقفت عمرى على وهم ظفرت به والآن يا وهم ما أبقيت ، ملء يدي  
وقفت صحوى على أفق طلعت به شعاع مستدفىء يذنو لمرتعِد  
وقفت خطوى على درب به اشتجرت هوج الرياح وعض القيد فى جَدَى

وصوّحت لحظات كنت أحسبها  
 كانت حناحين من نغمي ومرحمة  
 رفيف أنسامها أنفاس عافيتي  
 أطبقت عيني يارويا بها اكتملت  
 حتى صحوت على دنيا بلا أفق  
 تراحت فيك أصداد الحياة فلا  
 وأفرخت فيك أوهام الطريق فلم  
 توقف الزمن الععاني وخلفني  
 هذا سهيل اللبالي في محاسنها  
 وأنت أسطورة في اليم غارقة  
 فالقصيدية تعبر عن تجربة الشاعر تعبيراً فذاً متفرداً ، ولاشك أن لتسميتها  
 « كلاسيكية » نصيب كبير في مضمونها ، وشكلها فهي من حيث الشكل جاءت في بحر  
 كلاسيكي هو البسيط ، وهي من حيث المضمون تتميز بالنضج الذي هو سمة أساسية  
 للفن الكلاسيكي .

يقول « ت . س . إليوت » في مقال له بعنوان ما هو الكلاسيكي :

« لو وجدت كلمة يمكننا أن نركز عليها كما توحى لنا بأكثر قسط مما أعنيه بلفظة  
 « كلاسيكي » إنما هي كلمة « النضج » .. ولا وجود للكلاسيكية إلا عندما تنضج  
 المدنية وحينما تنضج اللغة وكذلك الأدب ، وهي أيضاً ناتجة عن العقلية  
 الناضجة » (١٠٧)

ووزن الأبيات :

« مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن » في كل شطر .

وهي خالية مما يمكن أن يكون حشواً أو تضميناً ، أو استدعاء للقفية ، وإنما هي  
 بمثابة بنية شعرية تتراكب فيها الأبعاد ويتساوى المبني والوزن بصورة دقيقة فريدة .

\*\*\*

والقصيدة التي سنختم بها قراءتنا لهذا الديوان هي قصيدة : « للعبير إختناق » .  
وهي من بحر الخفيف « فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن » .  
وقافيتها مطلقة مردوفة موصولة باللين ، فالروى وهو القاف مسبوق بالألف ، وهي موصولة باللين الناشئ من إشباع ضمة القاف .  
وقد قبلت هذه القصيدة من وحى المهرجان الشعري الذي عقد ببغداد خلال شهر مارس ١٩٨٥م في مناسبة الاحتفالات بأعياد المرأة العراقية ، وعيد المرأة العالمي ، وشارك الشاعر في هذا المهرجان ممثلاً لشعراء مصر .  
ويبدو أن وصول الشاعر إلى بغداد كان سابقاً لسائر الشعراء بعدة أيام ، مما جعله يكتشف صبيحة وصوله أنه الرجل الوحيد في فندق الرشيد بين أربعمائة امرأة يمثلن نساء العالم (١٠٨) :

والسؤال الذي يطرح نفسه هو : لماذا اختار الشاعر الشعر العمودي ليصوغ من خلاله تلك التجربة العصرية ؟

ولماذا اختار بحر الخفيف وهو من البحور القديمة في الشعر العربي ؟  
لاشك أننا يمكن أن نؤكد أن الأوزان العربية أقدر على تشكيل التجربة تشكيلاً شعرياً من أسلوب التفعيلة والسطر ، حيث تتخلص التجربة من النثرية وتصل إلى درجة التوازن بين الشكل والمضمون بصورة تخلصها من أسرار الذات ، والواقع ، ومن العلائق غير الأصلية أو العميقة للتجربة ، واللغة ، والشعر .  
يقول الشاعر (١٠٩) :

- ١- آخر ستنى العيون والأحداق فكلامى الشرود والإطراق
- ٢- الخطى لطفة ، وبعض انعطاف الـ نفس وجدٌ ولهفة . واشتياق
- ٣- وجناحان من حنين يرفا ن فهذا المدى ضحى وانعناق
- ٤- والهوى مركبي لدار حياها وحامها النجوم والأشواق
- ٥- قيدتى سبيكة العطر ، فارتعدت وللعطر سطوة وثناق



- ٦ - واحتوتنى مفتح السحر، لحظ  
٧ - واستبيحت ممالكى، فخيالى  
٨ - والهوى دائر الحميا، فقلبُ  
٩ - عنفوان الجمال يعتو فأهفو  
١٠ - حيثأذرت، يصعد الدفء طقساً  
١١ - وينيب المحل الجديب، ونجيا  
١٢ - سهر فى العيون أن تكتم الشج  
١٣ - إرتداد إلى المسافات بناي  
١٤ - السنون التى قطعنا اغتراب  
١٥ - غارق فى العيون هيات أطفو  
١٦ - ربُّ ألقيتنى بواد ظليل  
١٧ - ما الذى الآن اشتكى رب نعى  
١٨ - قد يطاق الجمالُ فرداً، ولكن
- بابلسى، وكرمسة، وعناق  
مشرتب الخطى وقسلبى يساق  
مستجير اللظى، وقلب مراق  
وبعيني من لظاه احترق  
عبقرياً ونجهش الأعناق  
من جديد، وتنبت الأوراق  
وللشجو فى العيون انبثاق  
ن وينأى الوميض والإبراق  
والطريق التى احتوتنا فراق  
يا لقلب يلذه الاغراق  
تتمنى وروده العشاق  
قتلتنى، وللعبير اختناق  
كل هذا الجمال كيف يطاق

الوزن كما قلنا هو بحر الخفيف، والقافية مطلقة، والمعانى تتراكب مع المبانى،  
ليس هناك زيادة فى المبنى عن الوزن، ولا زيادة فى الوزن عن المبنى، فيكون تضمين  
أو حشو.

وتتراكب القافية مع التجربة، فالقاف تمثل لما يمكن أن يكون صدمة الشاعر بهذا  
الجمال الذى فاجأه، وأحاط به، وأشعره بنوع من الدهول، الذى تمثله، فكانت  
هذه الأبيات التى تعبر عن امتلاك الشاعر لخاصية التجربة وتمثله لها تمثلاً فنياً ناضجاً.  
والشاعر يستخدم وسائل أسلوبية وموسيقية متميزة فى تشكيل تجربته التى تدور حول  
موقف واحد، حيث وجد الشاعر نفسه. وحيداً بين نماذج عديدة وفريدة من نساء  
العالم، وفى مواجهة جمال لا طاقة له به.

فى البيت الأول نجد الشاعر يستخدم التصريح، وهو محسن قديم كان الشعراء  
يستخدمونه فى مطالع قصائدهم، حيث ينتهى الشطر الأول من المطلع بنفس قافية

القصيدية ، كما نجد تألف المدّات مع الجوّ النفسى . ففى كل كلمة من البيت نجد حركة طويلة ، وهى حركات ذات دلالة سياقية فلا نختص بتجربة يعنىها أو نوع من التجارب ، بل تلون كل تجربة بلون خاص فى تجربة الحزن ، والفرح والانهار والألم نجد لها دلالة تميز التجربة لأنها تساير حركة الانفعال .

وفى البيت الثانى نجد تقسيماً يتجاوز نظام البيت ، فالبيت مدور ، والقسم الثانى بعد نهاية التفعيلة الأولى من السطر الثانى « وبعض انعطاف النفس وجد » .  
ثم يأتى التقسيم اللفظى ممثلاً للمحتوى الذى يدور حول اللفظة حيث نجد البيت ينتهى بـ : وجد ولفظة واشتياق ، وهو تمثيل صوتى للحركة نفسية .

وفى البيت الثالث نجد الحركات تطول ، والحروف ترق ، حيث يتألف حفيف الحاء مع المد بالألف والياء الذى يمثل لنوع من الألم بعكس المد بالواو الذى يمثل لنوع من الدهشة والتحويل فى البيت الأول ، كما يعمق تكرار النون من هذا الإحساس .

وفى البيت الرابع نجد جناساً بين حَهاها ، وحجاها ، واستخداماً للمدات .  
وفى البيت الخامس نجد تكراراً لفظياً ( العطر ، للعطر ) ولجداً إيغالياً حيث نتم الجملة عند قوله فارتعت ثم جاء قوله : وللعطر سطوة ووثاق تسمى للمعنى وإيغالياً ، وهو تتميم يضيف جديداً ، حيث أفاد إتماماً للصورة وتكميلاً للموقف وتعليلاً للحدث .  
وفى السادس نجد تقسيماً يتجاوز نهاية الشطر الأول دون أن يكون البيت مدوراً ، وهو يأتى من عدم الفصل بين الصفة والموصوف. وفى ٧ ، ٨ نجد تقسيماً لفظياً ومعنوياً ، وتوازناً بين أقسام البيتين كما إلى :

فخيالى مشرب الخطفى ، وقلبي يساق  
فقلب مستجير اللظى ، وقلب مراق

واللافت أن الشاعر ينتقل من الخاص فى البيت السابع إلى العام فى البيت الثامن .  
وفى البيت التاسع نجد أن الشاعر يمثل صوتياً لعنفوان الجمال من خلال استخدام

الفعل : « يعنو ، ويهفو » الذى يحدث نوعاً من التردد الصوتى الممتد ، ويكشف عن إحساس بالهول .

وفى العاشر نجد تقسيماً وتكراراً للقاف ، وفى البيت الحادى عشر نجد تقسيماً وتكراراً للمجيم والبدال والحاء .

وفى الثانى عشر نجد تكراراً لفظياً كما ايلي :  
العيون .. الشجو ... الشجو .. العيون

وفى الثالث عشر نجد تكراراً للحركات الطويلة والنون والتنوين

وفى الرابع عشر نجد توازناً فى بناء الشطرين

السنون التى قطعنا اغتراباً  
والطريق التى احتوتنا فراق

كما نجد تكراراً للطاء والقاف والنون ، والمد بالياء والألف .

وفى الخامس عشر ، نجد رداً للأعجاز على الصدور ، وتكراراً : للواو والألف والقاف .

وفى السادس عشر تكرر للراء والتاء ونوع من التوازن الصوتى بين أول البيت وآخره .

وفى السابع عشر : نجد توازناً صوتياً بين أول الشطر الثانى وآخره ،  
وفيه نوع من التميم أو الإيغال فى قوله « وللعبير اختناق » وهو يمثل تعميقاً للمعنى وتعليلاً للحدث .

وفى البيت الأخير نجد نوعاً من رد الأعجاز على الصدور : قد يطاق .. لا يطاق ،  
والتسهيم حيث بنى الشطر الأول عن مضمون الشطر الثانى ، ثم نجد نوعاً من التركيب المعكوس والمقابلة :

يطاق الجمال فرداً كل الجمال كيف يطاق

حيث تضمن الاستفهام معنى النفي .

إن التشكيل الموسيقي للقصيدَة تشكّل في ذو مستوى عالٍ ، وهو القصيدَة العمودية ستظل قادرة على التعبير عن تجارب العصر وروحهِ .  
والشاعر ماهر في استخدام الوسائل الصوتية والإيقاعية في كل بيت على في الأبيات جميعها من ناحية أخرى حيث نرى ما يشبه الإيقاع السيمفوني تراكب وسائل الإيقاع وتتتابع الأصوات كأنها قطعة موسيقية تعزفها مجم موسيقية .

وإذا كنا قد عرضنا لعناصر الإيقاع الصوتي في كل بيت ، فإن هناك نهايات الأبيات يجعل الأبيات أشبه بالجميل الموسيقية . والنهايات تشابه النحو :

- ١- الشرود والإطراق لهفة واشتياق ضحى واذ  
النجوم والأشواق سطوة ووثاق كرمة و
- ٢+ قلبى يساق قلب مران لظاه
- ٣- تجهش الأعماق تنسبت الأوراق

وهناك إلى جانب ذلك تقنيات صوتية تزيد من تراكب الإيقاع الـ فالأبيات تبدأ بكلمات بينها نوع من التماثل الصوتي والإيقاعي المتنوع  
أخرستنى الخطى - وجناحان . والهوى . قيدتى . واحتوتنى

واستبيحت . والهوى . عنفوان . حيثما

ثم هناك المقابلات التي تضيف إلى تلك الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية وذا البيت الأول والأخير .

فالشاعر عازف بارع على قيثارة الشعر العربي ، وهو يثبت أن الشاعر الـ امرئ القيس والسمول إلى المتنبى ثم شوقي يعزف على قيثارة فريدة بل إنه ؛ خلال عزفه سيمفونيات ذات أبعاد متنوعة لا فرق في ذلك بين شعر عمودي

حُرِّمًا دَامَ الشَّاعِرُ يَمْلِكُ أَدْوَاتِهِ ، وَمَا دَامَ قَادِرًا عَلَى تَمَثُّلِ تَجْرِبَتِهِ وَعَالَمِهِ الذَّاتِي وَالخَارِجِي ،  
وَمَتَمَثِّلًا فِي ذَلِكَ لِعَصْرِهِ وَتَرَاثِهِ الشَّعْرِي .

### الهوامش

- (١) ابن رشيقي ، العمدة ج ١ ص ١٧٨ .
- (٢) ديوان امرئ القيس ص ١٩٦ .
- (٣) أهدي سبيل لعلمي الخليل ص ١٥٤ ، العمدة ص ١٧٨ .
- (٤) ابن رشيقي العمدة ج ١ ص ١٧٩ .
- (٥) العمدة ج ١ ص ١٧٩ .
- (٦) نفس المرجع ج ١ ص ١٨٠ .
- (٧) ديوان ابن المعتز ج ٢ ص ٥ .
- (٨) معجم الأدباء ج ٦ ص ٨٦٢ .
- (٩) ديوان ابن وكيع التنيسي ص ٤٣ / ٤٤ .
- (١٠) المقتطف من أزاهر الطرف ، ٢٣٤ .
- (١١) نفس المرجع السابق ص ٢٣٤ / ٢٣٥ .
- (١٢) المرجع السابق ص ٢٣٥ .
- (١٣) العمدة ج ١ ص ١٨٠ .
- (١٤) المقتطف ص ٢٣٦ / ٢٣٧ .
- (١٥) ديوان السموي ص ٩٠ .
- (١٦) ديوان السموي ص ٩٣ .
- (١٧) المقتطف ص ٢٣٨ .
- (١٨) القافية ص ١٩١ .
- (١٩) يتمية الدهر للثعالبي ج ١ ص ٤٤١ / ٤٤٣ .
- (٢٠) العمدة ج ١ ص ١٨٠ .
- (٢١) ديوان ابن زيدون ص ٤٣ / ٤٥ .
- (٢٢) ديوان ابن زيدون ص ٢٠١ .
- (٢٣) الأدب الأندلسي ص ٣٨٨ عن أنساب الأشراف م ٨ / ٣١٩ .

- (٢٤) الموشحات العراقية ص ٦٢ .
- (٢٥) ابن سناء الملك، دار الطراز ص ٢٥ .
- (٢٦) نفسه ص ٢٥ .
- (٢٧) د . عوني عبد الرؤوف، القافية ص ٢٠١ / ٢٠٢ .
- (٢٨) د . عوني عبد الرؤوف، القافية ص ٢٠١ / ٢٠٢ .
- (٢٩) د . هيكل ، الأدب الأندلسي ص ١٤٤ .
- (٣٠) نفس المرجع ص ١٤٤ .
- (٣١) الديوان الأكبر ص ٢٠٢ .
- (٣٢) ديوان ابن سهل الإشبيلي ص ٢٨٣ .
- (٣٣) نفع الطيب ج ١ ص ٤٠٨ .
- (٣٤) المغرب ص ٢١٧ .
- (٣٥) نفاضة الجراب في علالة الاغتراب ص ١٦٩ .
- (٣٦) جيش التوشيح ص ٧٤ .
- (٣٧) ديوان ابن حاتم ص ١٦٢ .
- (٣٨) جيش التوشيح ص ١٣ .
- (٣٩) العذارى المائسات في الأزجال والموشحات ص ١٨ .
- (٤٠) توشيح التوشيح ص ١١٣ .
- (٤١) فوات الوفيات ، ج ٢ ص ١٥٢ .
- (٤٢) نفاضة الجراب في علالة الاغتراب ، ص ١٦٧ .
- (٤٣) ديوان ظافر الحداد ص ٣٣٣ .
- (٤٤) ديوان ظافر الحداد ص ٣٣٣ .
- (٤٥) التوشيح للصالح الصفدي ص ٩٦ / ٩٧ - وانظر ما قدمه الصفدي  
من موشحات نهج فيها نهج ابن زهر .
- (٤٦) الموشحات العراقية ص ٣٦٤ / ٣٦٥ .
- (٤٧) الموشحات العراقية ص ٣٨٩ .
- (٤٨) أشنات مجتمعات ص ١٠٩ .

- (٤٩) أشتات مجتمعات ص ١٠٨ .
- (٥٠) العقاد دراسات في المذاهب الأدبية ص ٤٢ .
- (٥١) ديوان رفاعة رافع الطهطاوى ص ١٣٦ .
- (٥٢) ديوان رفاعة ص ١٢٦ .
- (٥٣) ديوان رفاعة ص ١٤٩ / ١٥٠ .
- (٥٤) ديوان رفاعة ص ١٥٦ .
- (٥٥) مذاهب وشخصيات ص ٩٧ / ٩٨ .
- (٥٦) ديوان وراء الغمام ص ٣٢ .
- (٥٧) الشعر العربي، المعاصر - روائية ص ١٧٥ .
- (٥٨) ديوان « الأمس الضائع » ص ٥٦ .
- (٥٩) ديوان : لا بد ص ١٠٩ / ١١٠ / ١١١ .
- (٦٠) ديوان لا بد ص ١٢٣ .
- (٦١) أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ص ٣٥٤
- (٦٢) ديوان الأجنحة المتكسرة ، ص ٩ .
- (٦٣) أغاني الحياة ص ٨٩ / ٩٠ .
- (٦٤) د . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ، ص ٦١ / ٦٢ .
- د . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ص
- (٦٥) ٦٢ .
- (٦٦) نفس المرجع ص ٨٥ .
- (٦٧) د . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ، ص ٦٢ .
- (٦٨) مجلة الشعر ، العدد الثالث يوليو ١٩٧٦ م ص ١٠ .
- (٦٩ - ٧٠) نفسه ص ١١ .
- (٧١) د . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ، ص ٨٦ .
- (٧٢) س . موريه ، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ص ١٣٩ .
- (٧٣) د . عبد القادر القط ، قضايا ومواقف ص ١٠٢ .
- (٧٤) د . مصطفى يوسف الأسس النفسية للإبداع الفنى في الشعر ص ١٧٦ .
- (٧٥) أدونيس - زمن الشعر ، ص ١٧ .

- (٧٦) ماثيو أرنولد ، مقالات في النقد ص ٢٢ .
- (٧٧) نزار قباني ، الشعر قنديل أخضر ص ٣١ / ٣٢ .
- (٧٨) نزار قباني الأعمال السياسية ص ٦٦ / ٦٧ .
- (٧٩) نفس المرجع ص ٩٣ .
- (٨٠) الشعر قنديل أخضر ص ٤١ / ٤٢ .
- (٨١) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ص ٦٦ .
- (٨٢) تأملات في زمن جريح ص ٦٣ / ٦٤ .
- (٨٣) د . عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر ص ٢٤٧ .
- (٨٤) تأملات في زمن جريح ص ٦٥ .
- (٨٥) د . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص ٨٣ .
- (٨٦) المرجع السابق ص ١٠٨ / ١٠٩ .
- (٨٧) نزار قباني الأعمال السياسية ، ص ٤٢ .
- (٨٨) ديوان أغنيات الليل ص ٤٠ / ٤٢ .
- (٨٩) في الشعر والشعراء ص ٩٨ / ٩٩ .
- (٩٠) ديوان جميل ص ٦١ / ٦٢ .
- (٩١) البياتي ، مملكة السنبلة ص ٢٥ / ٢٦ .
- (٩٢) نفس الديوان ص ١٠٥ / ١٠٩ .
- (٩٣) ديوان : الخروج إلى النهر ص ١٧ / ١٨ .
- (٩٤) الخروج إلى النهر ص ١٩ / ٢٠ .
- (٩٥) الخروج إلى النهر ص ٤٩ .
- (٩٦) ديوان لغة من دم العاشقين للشاعر فاروق شوشه صدر عام ١٩٨٦ م .
- (٩٧) ديوان ، لغة من دم العاشقين ص ٢٣ / ٢٥ .
- (٩٨) الديوان ص ٨٨ / ٩١ .
- (٩٩) الديوان ص ٨ / ٩ .
- (١٠٠) نفسه ص ٩ .
- (١٠١) نفسه ص ٣٩ .
- (١٠٢) ديوان ، لغة من دم العاشقين ص ١٧ / ١٩ .



- . ١٠ / ٧ (١٠٣) الديوان ص
- . ٣٨ / ٣٧ (١٠٤) الديوان ص
- . ٩٩ / ٩٧ (١٠٥) ديوانه ص
- . ٩٤ / ٩٣ (١٠٦) الديوان ص
- . ٢٣٨ (١٠٧) إليوت ، د . فائق مئى ص
- . ١٠٥ (١٠٨) الديوان ص
- . ١٠٨ / ١٠٦ (١٠٩) ديوانه لغة من دم العاشقين ص



## الفصل الثالث

# موسيقى الشعر القصصى والمسرحى

### أولاً : موسيقى الشعر القصصى

حفل الشعر العربى القديم بكثير من قصص الصيد ، التى تمثل الصراع بين الصياد والحيوان ، أو بين الحيوان وكلاب الصيد ، وكثيراً ما يقدم الشاعر نموذجاً للصائد ، وصورة للصراع من أجل البقاء .

كما نرى بعض القصص الأخرى التى تتصل ببعض القضايا الإنسانية والاجتماعية . وقد وردت هذه الناذج القصصية فى بحور مختلفة ومتنوعة .

ويرى كارل بروكلمان أن أهم محاولة للشعر القصصى فى الشعر الجاهلى وجدت عند الأعشى فتراه يقول : « أمّا محاولة الأعشى إنشاء شعر القصة واختراع أسلوب الملحمة فى إشادته بوفاء السموء فقد بقيت عملاً فذاً لم ينسج أحد على منواله »<sup>(١)</sup> .

ويرى أنها « أول قصة شعرية عند العرب »<sup>(٢)</sup> .

يقول الأعشى فى هذه القصيدة التى تتضمن قصة وفاء السموء<sup>(٣)</sup> :

كن كالسمول إذ سار الهمام له  
 جار ابن حيا لمن نالته ذمته  
 بالأبلى الفرد من تيماء منزله  
 إذ سامه خطي خسف فقال له  
 فقال ثكل وغدر أنت بينهما  
 فشك غير قليل ثم قال له  
 إن له خلفاً إن كنت قاتله  
 مالا كثيراً وعرضاً غير ذي دنسٍ -  
 جروا على أدبٍ مني بلا نزي  
 وسوف يعقبنيه إن ظفرت به ،  
 لاسرهن لدينا ضائع مذاق  
 فقال مقدمة إذ قام يقتله  
 أقتل ابنك صبراً أو تجئ بها  
 فشك أوداجه والصدر في مضض  
 واختار أذراعه أن لا يسب بها  
 وقال لا أشتري عاراً بمكرمةٍ  
 والصبر منه قديماً شيمة خلق

والتحليل الفني للقصيدة يكشف عن عناصر جودتها من حيث التشكيل والمحتوى ،  
 كما يكشف قدرة الإطار الموسيقي للشعر العربي العمودي على أن ينظم القصة وأن يفي  
 بمتطلباتها وعناصرها .

فالقصة التي قدمها الشاعر جاءت في بحر البسيط وهي قصة لها ما للقصة النثرية من  
 مقدمة وعقدة وحل ، ومن تكثيف وشخصية وحدث وموقف وزمان ومكان .

\*\*\*

وإذا تأملنا تلك القصص التي وردت في الشعر القديم نجد أنها وردت في بحور متنوعة .

فالمسيب بن علس يقدم قصة اللؤلؤة التي يكابد الغواص المشاق في سبيل الحصول عليها تلك التي تمثل رمزاً للمرأة ومن ذلك قوله<sup>(٤)</sup> :

قتلت أباه فقال أتبعها أو أستفيد رغبة الدهر  
نصف النهار الماء غامره ورفيقة بالغيب لا يدرى  
فأصاب منيته فجاء بها صدفية كمضيئة الجمر

والبحر الذي صاغ فيه المسيب هذه القصة التي عرضنا مشهداً منها هو بحر الكامل ونمطه .

متفاعلن متفاعلن فعلن متفاعلن متفاعلن فاعل  
ويقدم الأعشى نفس القصة في إطار بحراً بسيط ومنها قوله<sup>(٥)</sup> :

قد رامها حججاً مذ طرّ شاربه حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا  
لا النفس توئسه منها فيتركها وقد رأى الرغب رأى العين فاحترقا  
ويقدم كعب بن زهير قصة من قصص الصراع بين الحيوان والصفات في إطار بحر المتقارب ومن ذلك قوله<sup>(٦)</sup> :

فصادفن ذا حنق لاصق لصوق البرام يظن الظنونا  
قصير البنان رقيق الشوى يقول أيأتين أم لايجينا  
فالموقف موقف انتظار وتلهف على مجئ الحيوان من ذلك الصياد الذي يكاد يلتصق بالأرض من شدة الاختفاء .

والقصيدة من بحر المتقارب والأحداث تتوالى في تدفق وتسلسل يكشفان عين قدرة البحر على أن ينتظم القصة .

ويصوغ أوس بن حجر نفس القصة في إطار بحر الطويل ، ومن ذلك قوله في وصف الصائد وتصوير انتظاره للحيوان الذي ينوي صيده ، يقول أوس<sup>(٧)</sup> :

فلاقي عليها من صباح مذمراً لنا موسى من الصفيح سقائفُ  
 صدِّ غائر العينين شقق لحمه سمائم قيظ فهو أسود شاسفُ  
 أرب ظهور الساعدين عظامه على قدر ، ششن البنان جنادفُ  
 أخو قترات قد تيقن أنه إذا لم يصب لحماً من الوحش خاسفُ  
 معاود قتل الهاديات شواؤه من اللحم قصرى بادن وطفاطفُ  
 قصى مبيت الليل للصيد مطعم لأسهمه غارٍ وبارٍ وراصفُ

\*\*\*

ووردت بعض القصص التي تتصل بالممالك القديمة عند السموءل وعدى بن زيد وغيرهم من الشعراء ، ومن ذلك قول عدى بن زيد<sup>(٨)</sup> :

أين أهل الديار من قوم نوح ثم عاد من بعدهم وثمود  
 أين آباؤنا وأين بنوهم أين آباؤهم وأين الجدود  
 وهذه الأبيات من بحر الخفيف ، وهي مجرد إشارات إلى أحداث تاريخية بغرض الوعظ .

وقد ورت في عصور تالية للعصر الجاهلي بعض الأراجيز التي نظمها الشعراء ، وقدموا بها يعرض الأحداث التاريخية ، بأسلوب القصة أو الحكاية أو السيرة ومن ذلك أرجوزة المعتضد لابن المعتز وهي تزيد عن ثلاثمائة بيت ومن ذلك قوله في وصفه لفتح آمد<sup>(٩)</sup>

وأعظم الفتوح فتح أمذ معقل كل فاجرٍ معاند  
 لم يرقط مثلها مدينة منيعة بسورها حصينة  
 فلم يزل في رأيه وخيلة وحزمه في قوله وعملة

وقد وردت أراجيز كثيرة تحكى قصصاً ، ومن ذلك الأرجوزة التاريخية لابن عبدربه وتقع في أكثر من أربعائة بيت يتحدث فيها عن مغازى عبدالرحمن الناصر ،

وقد قدم لهذه المغازي بحمد الله ، ثم تحدث عن أفضال عبد الرحمن الناصر ثم انتقل إلى الحديث عن مغازيه التي تبدأ من عام ٣٠٠ هـ وحتى ٣٢٢ هـ ، وقد تحدث عنها غزوة غزوة وفق الترتيب الزمني ، وهذا جزء من هذه الأرجوزة تبدو فيه سمات هذا اللون من الشعر .

يقول ابن عبدربه<sup>(١)</sup> :

هو الذي جمع شمل الأمة	وجاب عنها دامسات الظلمة
وجدد الملك الذي قد أخلقا	حتى رست أوتاده واستو سقا
وجمع العدة والعديدا	وكشف الأجناد والحشودا
ثم انتحى جيان في غزاته	بعسكر يسعر من حماته
فاستنزل الوحش في الهضاب	كأنما حطت من السحاب
فأذعنت مُراقها سراعاً	وأقبلت حصونبها تداعى
لما رمها بسيوف العزم	مشحوة على دروع الحزم
كادت لها أنفس تجود	وكادت الأرض بهم تميد
لولا الإله زلزلت زلزالها	وأخرجت من رهبة أثقالها
فأنزل الحصون حصناً حصناً	وأوسع الناس جمعاً أمناً
ولم يزل حتى انتحى جيانا	فلم يدع بأرضها شيطانا
فأصبح الناس جميعاً أمة	قد عقد الإلّ لهم والذمة
ثم انتحى من فوره إلبيرة	وهى بكل آفة مشهورة
ولم يدع من جنتها مريداً	بها ولا من إنسها عنيداً
فما رأيت مثل ذلك العام	ومثل صنع الله بالإسلام

ولاشك أن هذا النقط من الشعر يلائم أسلوب القصة بعض الملامة ، من حيث إن القافية الواحدة قد تجهد الشاعر ولا تسعفه في القصيدة الطويلة التي تزيد عن أربعائة بيت .

ويلفت نظرنا أن الشاعر يقترب من لغة الحديث ، وعلى الرغم من أن الشاعر قد

عمد إلى الحقائق فإن روح الشعر قد انتظمت الأرجوزة ، فلم تخلُ من التصوير والخيال ، والتطريب ، فالجملة العربية وليدة الشعر ، ولهذا فإنها عندما تعود إلى الشعر تعود للأرض التي فيها نبتت ، وللمجال الذي منه خرجت وبه عُرُفت .  
فروح الشعر يمكن أن تتولد من السياق الذي ينظم الشاعر من خلاله الأحداث ، إذا أراد الشاعر أن يفجر في هذا النظم روح الشعر .

\* \* \*

وقد حاول بعض الشعراء المحدثين إنشاء شعر القصة ومن هؤلاء الشاعر محمد عثمان جلال الذي ألف ديوانه « العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ » وفيه مائتا حكاية أكثرها عن الحيوان والطير ، وبعضها حكايات أبطالها من الناس .  
وأكثر الحكايات من بحر الرجز جاءت في إطار المزدوج من الشعر وبعضها في بحر أخرى .

ومن تلك الحكايات حكاية الغلام والثعبان الثلج التي يقول فيها<sup>(١١)</sup> :

حكوا أن ثعبانا تثلج في الشتا فمر غلام ، واستعد لنقليه  
وجاء به يسعى إلى الدار طائشا وأدفاه ، فانظر لقلته عقليه  
فلما أحس الوحش بالنار والدفا وساحت سموم الموت في الجسم كليه  
وفتح عينيه وحرك رأسه على الولد المسكين يبغى لقتليه  
أتاه أبوه عاجلاً قط رأسه وداس عليه غاضباً ينعاله  
وقال : بنى احذر لثيما لقيته ولا تصنع المعروف في غير أهله

وهناك حكايات أكثر طولاً تصل إلى خمسة وخمسين بيتاً .. ومن تلك الحكايات التي دارت حول الحيوان قصة الذئب والخروف وهي من مزدوج الرجز يقول فيها<sup>(١٢)</sup> :

حكاية الذئب مع الخروف رسمتها بأجمل الحروف  
كان الخروف عند نهر يشرب والذئب فوق ربحه وأقرب  
فقال : يا خروف حين جاء يكفيك ، عكرت على الماء



قال أبو الصوف لهذا الضاري الماء من عندك نحوى جارى  
وهى حكايات تقدم أمثالا وعظات ، كما صرح الشاعر فى عنوانها ، وتميل إلى نظم  
الحكاية نظماً يقترب من لغة الحديث ، بعيداً عن التصوير الشعرى .

\*\*\*

وقد قدم أحمد شوفى مجموعة حكايات تقترب من حيث المضمون من حكايات  
محمد عثمان جلال .

وأكثرها جاء فى مزدوج الرجز، وهى عبارة عن خمس وخمسين حكاية تشبه  
الأقصوصة ومن تلك الحكايات حكاية « الثعلب » الذى انخدع والى يقول فيها أحمد  
شوفى (١٣) :

قد سمع الثعلب أهل القرى	يدعون محتالاً بيا ثعلباً
فقال حقاً هذه غاية	فى الفخر لا توفى ولا تطلب
من فى النهى مثلى حق الورى	أصبحت فيهم مثلاً يضرب
ما ضر لو وافينهم زائراً	أريهم فوق الذى استغربوا
لعلهم يحيون لى زينة	يحضرها الديك أو الأرنب
وقصد القوم وحياتهم	وقام فيما بينهم يخطب
فأخذ الزائر من أذنه	وأعطى الكلب به يلعب
فلا تشق يوماً بنى حيلة	إذ ربما ينخدع الثعلب

والبحر الذى وردت فيه هذه الحكاية هو بحر السريع . وهى وغيرها حكايات  
تكشف عن قدرة بحور الشعر العربى على أن تكون إطاراً موسيقياً لشعر القصة ، والشاعر  
المجيد يستطيع أن يستخدم البحر الذى يراه ملائماً للموقف والشخصية ، وأن يستخدم  
القافية الملائمة لها .

وقد قدم بعض الشعراء محاولات قصصية ، ومن هؤلاء الشاعر أحمد محرم الذى  
قدم الإلياذة الإسلامية ، ونظم فيها تاريخ الإسلام ، فضلاً عن بعض القصص

التاريخية عند أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم من الشعراء . وهى محاولات يمكن أن تنسب لشعر القصة :

وأهم هذه الأعمال من حيث الكم هو الإلياذة الإسلامية لأحمد محرم وقد « حاول فيها وصف غزوات النبي وحروبه ، ولكن هذا التصوير لم يتحول في يده إلى ملحمة لأنه لم يتجاوز سطحية الحوادث التاريخية إلى الجوانب الإنسانية العميقة فجاءت الإلياذة مجرد عرض للحوادث لم يصور فيها نفوساً إنسانية ولم يقدم فيها نماذج بشرية » (١٤) .

ومن السمات البارزة التى تميز عرض الأحداث ، تدخل الشاعر ، وحضوره الدائم ، ومخاطبته الشخصيات ، ونقده لها ولمسلكتها ، وتعليقه على الأحداث مظهراً رضاه أو عدم رضائه عنها ، الأمر الذى يفقد الأحداث تدفقها ويبعد النظم عن الإطار الفنى للقصة .

كما نراه فى بعض المواضع يستخدم التخميس ، وهو نمط يشيع نوعاً من الغنائية التى تبعد النظم القصصى عن الدرامية ، وتسلبه حدة الصراع .  
ومن ذلك مقاله فى غزوة أحد<sup>(١٥)</sup> :

أبا سفيان دع صفوان يبكى وعكرمة يطيل من التشكى  
وقل للقوم فى بر ونسك نهيت النفس عن كفر وشرك  
وآثرت المحجة والسيلا  
أراك طعنتم وأبيت إلا سبيل السوء تسلكه مدلاً  
تريد محمداً وأراه بسلا رويدك يا أبا سفيان هلاً  
أردت لقومك الحسن الجميلاً

والشاعر لم يقصد إلى تقديم عمل قصصى درامى ، فالإلياذة نظم لأحداث تاريخية ، ودراسة للتاريخ ومغزاه ، فى إطار رؤية الشاعر التى تتراوح بين الذاتية والموضوعية ، وهى رؤية لا تترقى إلى مستوى الرؤية الفنية القصصية وهى لهذا تفقد

روح القصة ، وتقرب من الخطابية ، ويغلب عليها الوعظ والإرشاد ، وتنتظمها غنائية ظاهرة .

ومن أمثلة تدخل الشاعر في نظمه قوله في إسلام خالد وعثمان بن أبي طلحة<sup>(١١)</sup> :

قم ودع الأوثان والأصناما أفما ترى برهان ربك قاما  
ياخالد اعمد للتي هي عصمه لذوى البصائر وانبذ الأوهاما  
الله رب العالمين ودينه دين السلام لمن أراد سلاما  
اقرأ كتاب أنحك مالك مصرف عما يريد ولن ترى الإحجاما  
أقبل رعاك الله إنك لن ترى كسبيل ربك مطلباً ومراما  
سأل النبي بأى حال خالد أفما يمارس مرشداً وإماما  
مامثله يرتاب في دين الهدى فبرى الضياء المستفيض ظلاما

فالشاعر لم يقدم نظماً فنياً للأحداث ، ولم يقدم نماذج إنسانية لها مقومات النموذج القصصى ، وليس معنى ذلك أن الإطار الموسيقى غير صالح للنظم القصصى ، فقد ثبت لنا صلاحيته .

ولكن الشاعر لم يقصد تقديم قصة شعرية ، ولم يقيد نفسه بإطار قصصى فنى والنقد الذى وجهه الدكتور عبد المحسن بدر لا يتعلق بالإطار الموسيقى ، وإنما يتعلق بالمحتوى الشعرى . فالقصة الشعرية ليست نظماً لأحداث ، وإنما هى عمل قصصى شعرى ، بمعنى أنها لا بد أن تنتظم خصائص القصة من رسم للشخصيات ، وتحريك للأحداث فى إطار الزمان والمكان ، ومن خلال المواقف ، وفى نفس الوقت لا بد أن تكون الصياغة شعرية إطاراً ومضموناً ، فتجمع بين خصائص الشعر والقصة .

وهذا ما نفتقده فى كثير من القصص الشعرية التى كتبت ، حيث تقرب من نظم الأحداث ، دون اهتمام بالمحتوى الشعرى وبالأبعاد العميقة للقصة ، وبالأصول الفنية للعمل القصصى ، بل ربما تخلو من القصد إلى إنشاء القصة أصلاً .

ولو عرضنا نموذجاً من الإلياذة الإسلامية لوجدنا أنَّ روح الشعر الغنائي تسيطر عليها ، حتى في تلك المواقف التي يعمد فيها الشاعر إلى الحكاية .

يقول أحمد محرم<sup>(١٧)</sup> :

ذهب ابن حرب في تجارة قومه ولسوف . يعلم من يفوز ويربحُ  
نسر مضي متصيِّدا ووراءه يوم تصاد به النسور وتذبحُ  
بيننا يجيد عن السهام أصابه نبأ تصاب به السهام فتجرحُ

فالشاعر لا يلتزم بالإطار القصصي بسبب حضوره حضوراً يزيد عن الشخصية القصصية ، كما أنه لا يلتزم الإطار القصصي موضوعياً - في تحريكه للأحداث حيث يقرر ما سيلحق بالشخصية ، ولا يتركها في الموقف تواجه مصيرها ، ولا يتركنا معها تنتظر ما يحدث لها ، فالانتظار والترقب عنصران مهمان من عناصر التشويق في القصة ، فضلاً عن أن فقدان القصة لها يفقدها جانباً من فنيها .

وربما كان طول العمل سبباً وراء إهمال أحمد محرم لكثير من عناصر القصة الشعرية حيث نراه في بعض القصص الشعرية القصيرة أكثر توفيقاً منه في الإلياذة الإسلامية ، حيث يرى البعض أن أحمد محرم « قد سبق الكثيرين من الشعراء إلى بناء القصيدة بناءً قصصياً ، يعنى فيها بالتفصيلات وتصوير الانفعالات الجزئية ، ورسم الطريق التي مرت بها الأحاسيس النفسية ، والتصورات والخيالات التي صاحبها »<sup>(١٨)</sup> . ومن تلك القصص تصويره لصبوة رجل إلى فتاة تاركاً زوجته وأولاده ، ومن ذلك قوله<sup>(١٩)</sup> :

صبا ربُّ البنين إلى فتاة سبته السلب والرأى السليما  
فأصبح أمره أعياء عليه فما يدري صحيحاً أم سقيماً  
يجيه البنون فيزد رهم ويلوى عنهم وجهاً سثوما  
وتسأل أمهم : ماذا دهاه فيحسبها جنت ذنباً عظيماً  
فيضربها فيدركها بنوها فلولاهم غدت عظما رميما

فتصوير الحدث هنا أكثر اتصالاً بروح الشعر وروح القصة معاً ، وبحر القصيدة هو الوافر ولا نجد فيها حشواً ولا تزيدياً ، وإنما نجد الحدث مرتبطاً بالشخصية .

ومن الأعمال التي تستحق النظر والوقوف عندها « ملحمة عين جالوت » للشاعر :  
 كامل أمين ، وهي قصة شعرية طويلة جداً تقع في ٩٥٠ صفحة من القطع المتوسط  
 تشمل الصفحة التامة عشرين بيتاً ، وأغلب الصفحات يشتمل على ثمانية عشر بيتاً  
 وهي من الشعر العمودي ، ويقترّب الشاعر من الحكاية الشعبية ، فنجد الرواى يقدم  
 للملحمة عين جالوت بحكايات متتابعة منذ أختياتون وأختاتون ودعوته إلى التوحيد ،  
 وتعتبر قصة أختاتون قصة شعرية مستقلة ، ثم ينتقل إلى قصة نقل معبد أبي سمبل ويروى  
 كثيراً من القصص والأحداث التي مرت بمصر ، ثم ينتقل إلى ما أسماه « فرش الملحمة »  
 فيبدأ بنشيد منكره ، ثم قصة جنكيزخان والمغول ، إلى خوف جيش علاء الدين شاة  
 من مواجهة جيش المغول حتى وصل إلى « عين جالوت » .

وهو يعرض الأحداث من خلال الرواية وقد يعرضها في صورة مواقف وحوار .  
 وهذا نموذج يصور فيه الكاتب سير بيبرس إلى غزّة يقول فيه (٢٠) :

وسار بيبرس بالجاليش منطلقاً	صقراً يفتش عن فوّه يقعُ
يقود عشرة آلاف على صهوا	ت الخيل كالريح بالفولاذ تدرعُ
شقت سنا بكم كالليل أروقه	من السحاب فطاروا وهي ترتفعُ
لا يعلمون متى تزداد عتمتها	ولا يباليون فيها أين تنقشعُ
حتى إذا اقتربوا من غزّة نزلوا	بقرب بيارة في ظلها هجعوا
فأبصروا البدو وقد شدوا رحا لهم	إلى العريش وقد أعاهم الفزعُ
فاستفسروا منهم عما رأوه فقا	ل القائلون (مغول) خلفنا اندفعوا
كروا على غزّة في ذات أمسية	كراً الجراد فلا كفوا ولا انقطعوا
حتى إذا سقطت لم يتركوا أبدا	بيتا بغير خراب فيه يستجعُ
لما سمعنا وأبصرنا الدمار بها	طرنا وقد نال منا الرعب والهلع
فقال بيبرس لآنحشوا فنحن هنا	جئنا لهم وغداً فيها سنجتمع
لا تبعدوا طنبوا من خلف جبهتنا	واستأنفوا في السهول السعي واتجعوا
ضموا فوارسكم للجيش وانطلقوا	معى إليهم فعاد البدو واجتمعوا

وجمعوا إلى رجال البدو كلهم لا تكرهوا أحداً وليأت من رَغياً  
 وكونوا فرقة للبدو ضاربة فقال شيخهم أكرم بمن طلبا  
 سبقتني بمنى كم كنت أطلبها كل امرئ، عندنا في نيلها رغبا  
 فلا أقل هنا والمغل تدهمنا من أن نؤدى للأوطان ماوجبا  
 أرض العروبة تدعوننا ونحن بها كنا ونبقى كما كنا معاً عربا

\*\*\*

وهذه الملحمة بما تتميز به من طول ، وتنوع في البحور ، وتوافر العناصر القصصية ، تعتبر شاهداً على صلاحية بحور الشعر العربي لأسلوب القصة .

فالأبيات السابقة من بحر البسيط ، كما نجد الشاعر يستخدم كثيراً من البحور وينوع في القوافي ، وهو تنوع ضروري لمثل هذا العمل القصصي ، ومن استخدامه لبحر الكامل في نظمه القصصي قوله (٢١) :

وتقاتل الجيشان دون نتائج حتى أتى فصل الشتاء المهق  
 حدثت مؤامره بمصر فأسرع السُّ لطلان يحمدها هناك بفيلق  
 كما يستخدم بحر المتدارك بصورة لافتة من صفحة ١٧١ حتى ٢٦٦ ومن ذلك تصويره لشوق المرأة لزوجها فيقول (٢٢) :

ونسعود الآن لجلنار لما ودعها في القصر  
 وانطلق جلال إلى الكرج بقيت في القصر بلا صبر  
 ضاقت بالوحدة وانشغلت بأذى الحرمان من الهجر  
 وجلال يخرج من حـرب ليسيـر لحرب لايدري  
 لو يغفل ثانية خسرت يده مانالت من نصر  
 أسرت جلنار هواجسها والشك يجر إلى الكفر  
 والمرأة كبرت أم صبغرت أنثى في القدر أو العمر  
 تشتاق الزوج وتطلبه في كوخ كانت أم قصر

كما نراه يستخدم بحر المتقارب ومن ذلك قوله (٢٣) :

أنا الصقر يا سبيل النيل هل تعى قال يا حور إني أعي  
ويستخدم بحر الوافر كما في قوله (٢٤) :

تأمل في الضباب ألاح شئ فقال أرى سحاباً من غبار  
وجيشاً زاحفاً غطى الفيافي كأن الجنود أمواج البحار  
ونراه يستخدم بحر الطويل ومن ذلك قوله (٢٥) :

أعندك أخبار؟ فقال بلهفة أجل أعذب الأخبار قال فهات  
فقص عليه قصة النهر كلها وإغراق كل الجيش في الفلوات  
وقال له : عد قبل أن يجمعوا لهم جيوشاً تضم الشمل بعد شتات  
فلدهر أحياناً وإن ضمن فرصة إذا ذهبت لم تأت بعد فوات  
فما كاد طفول يتم كلامه ويسمع هولاء صدى الكلمات  
ويهضمها حتى تنزل ضاحكاً بسخرية مجنونة الضحكات  
وقال له : فخ جديد وحيلة أتخدعني يا ذئب بعد موافق  
كما نجد يستخدم مجزوء الرمل ومن ذلك قوله (٢٦) :

وبهذا صار للأكراد في مصر الصدارة  
ورأى في ذلك الأمر المالك استشارة  
وتخذ لرجالٍ حققوا فيها انتصاره  
وتلقوا كل عبء الحرب صبراً ومهارة

وينتقل من مجزوء الرمل إلى تام الرمل فيقول (٢٧) :

ورأى توران في خطته سفنا تنقل من فوق الجمال  
من سمود إلى بحر المحلّة في طريق البر والميناء خالي  
ثم يجرى السفن في النهر لترسو قرب شريين بعيداً في الشمال

حيث تنقض على سفن الفرنجة عبر فرع النيل من هذا القنال  
تقطع الإمداد والتموين عنهم والشواني عبؤها بالرجال  
هكذا يفنى الصليبين جوعاً ووباءً دون حرب أو قتال  
وإذا كنا نرى أن كتابة شاعر لمثل هذه الملحمة في إطار البحور العربية يثبت لهذه  
البحور القدرة على التعبير في إطار أسلوب القصة ، فإننا نرى من ناحية أخرى أن هذه  
القصة الشعرية الطويلة ليست هي الصورة المثل للقصة الشعرية ، على الرغم من أهمية  
التجربة ، وقيمها الفنية ، فمازلنا نطمح إلى تلك القصة التي تقدم لنا الإنسان الشعر ،  
والأحداث الشعرية ، فليست القصة الشعرية مجرد نظم لأحداث ، كان من الممكن  
تقديمها بالثر ، فالقصة الشعرية هي التي تقدم لنا الحياة شعراً والرؤية والحدث  
والشخصية والعالم شعراً ، فالشخصية تنطق بالشعر ، ليس في إطار نظم ما يمكن أن  
يقال بالثر ، وإنما في إطار تعبيرها عن نفسها وعن عالمها المتميز شعراً . يقول أستاذنا  
الدكتور عز الدين إسماعيل : « لا بد للشاعر أن يجعلني في كل لحظة وفي كل كلمة أحس  
بالشعر وفي الوقت نفسه أحس بالقصة .

وإضافة الشعر إلى القصة ليس مجرد زينة ، وليس مجرد إثبات للقدرة على نظم  
الكلام ، وإنما تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحى المؤثر ، ويستفيد الشعر من  
القصة التفصيلات المثيرة الحية .

فهى بنية متفاعلة ، يستفيد كل شق من الشق الآخر وينعكس عليه في الوقت

نفسه « (٢٨) .

\* \* \*

ومن تلك المحاولات التي تقترب من روح الشعر وروح القصة تلك القصة الشعرية  
التي قدمها حسن كامل الصيرفي ، بعنوان « شهر زاد » .

يصور الشاعر العالم الداخلي لشهر زاد من خلال مناجاتها لنفسها تصويراً شاعرياً  
متميزاً فيقول على لسانها (٢٩) :



يا ارتعاد القلب من هذا السريرُ  
يا جراح الروح من هذا الحريزُ  
يا ظلام النفس في شعله نورُ  
بئس ما أجرع من هذا العصيرُ

\*\*\*

خمرة تسكر لكنى أفيقُ  
ويد تملأ والعميرَ تريقُ  
ورحاب واسعات بي تضيقُ  
وأنا في اللجة الكبرى الغريقُ

\*\*\*

كيف أستوحى انقذيني يا سماء  
ضاع في الأرجاء ذباك النداء  
صُمَّت الدنيا فما يحدى الرجاء  
وسواد الليل يغزوه الضياء

\*\*\*

أترى تعجبه قصة إنسٍ  
يرقص الدنيا على رنة كأسٍ  
لا يبالى بغد يمضى وأمسٍ  
إن يمت جيُّ يجد عنه التباسي

\*\*\*

أم ترى تعجبه قصه جنٌّ  
جابس في قمقم أو جوف دَنٌّ  
غادة تمنع من فتنة عينٍ  
فترى الفتنة في خاطر ظنٌّ

ثم تقول (٣١) :

لمعت فى ذهنى المكدود فكرة  
فأثارت فى كيانى ألف ثورة  
واهتدى الخاطر بى من بعد حيرة  
فبدأت القول حتى شمت فجرة

\*\*\*

قصة شلت إلى صوتى سماعه  
ومضت بى ساعة فى إثر ساعة  
وهو فى صبر وشوق وضراعة  
باسم كالطفل تمثال وداعة

\*\*\*

أذن الديق فأنهيت المقالة  
رمقتنى نظرة توحى سؤاله  
ما الذى تمّ فأهبت خياله  
فى غد تسمع ما قالت وقاله

\*\*\*

ليلة تمضى وتمضى - بعد - ليلة  
وصياح الديق لم تدركه غفلة  
مؤذن أن أختتم القول بقبله  
فأراه فوق صدرى يتدلّه

\*\*\*

صولة الجبار صارت ضعف عاشق  
غضبة البركان صارت همس وامق

يا له بين يدي - كالطفل - غارق  
في الكرى ... والقلب بالرقمة حافق

\*\*\*

فالشاعر يستخدم الوسائل البلاغية من تشبيه واستعاره وكناية ومن تصوير استخداماً متميزاً ، ويوظفها لبنائه الشعري القصصي كما نراه يستخدم الاستفهام الذي يكشف عن الحيرة ، ويقدم من خلاله نوعاً من الحوار الداخلي .

وقد ساعد ذلك على الإحساس بشاعرية القصة ، فالشاعر يقدم شهرزاد شاعرة تعبر عن حاطها وحلمها وحيرتها تعبيراً شعرياً ، إنها عين الشاعر على نفسها ، فالشاعرية هي القاسم المشترك بين شخوص القصة الشعرية ، والمسرحية الشعرية ، فبدع القصة شاعر ولهذا فإنه يقدم الأشخاص والأحداث من خلال رؤية شاعر ، كما يقدمها من خلال تشكيل وأداء شعري ، وهذا هو الأساس الذي يجب أن ينطلق منه شعراء القصة .

\*\*\*

ولو تأملنا النماذج المبكرة للقصة في الشعر الجاهلي لوجدنا أن الشاعر لا يقدم نظماً للأحداث وإنما يقدم أحداث القصة من خلال بناء شعري تصويري متميز يجعلنا نشعر بالشعر والقصة في أن واحد .

وإذا تأملنا البناء الموسيقي للقصة الشعرية « شهرزاد » التي عرضنا بعض لوحاتها ، وجدنا أن الشاعر يستخدم مشطور الرمل « فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن » ويستخدم نظام المقطوعات المربعة حيث تنتهي كل أربعة أشطار بقافية واحدة ، وهو يقيم بناءه الشعري القصصي في تدفق وانسياب ظاهرين ، ويستخدم الوسائل الإيقاعية من تجتيس وتكرار صوفي ، وتقسيم استخداماً لا تكلف فيه يعطى المحتوى بعداً يشبه الموسيقي التصويرية ، أو التمثيل الصوفي ، وإن كنا في بعض المواقف نلاحظ غلبة التشكيل الشعري على التشكيل القصصي ، أو غلبة الغنائية على القصة ، وهو أمر لا يرجع الى الإطار الموسيقي ، ولكن إلى رغبة الشاعر وتعمره ذلك .

وإذا كنا قد عرضنا بعض النماذج من الشعر القصصي وردت في بعض البحور الشعرية فإن لنا أن نبحت عما إذا كانت البحور الأخرى تصلح لأسلوب القصة الشعرى أم لا .

والمأمل في الشعر الغنائي يجد أن الشعراء يستخدمون الوسائل القصصية في أغلب قصائدهم ، فالشاعر عندما يتحدث عن نفسه لا يخلو حديثه - غالباً - من حكاية قصيرة أو طويلة عن نفسه أو غيره .

وحديث الشاعر إلى نفسه أو إلى غيره يتصل من قريب أو بعيد بالقصة .. فهذا شاعر جاهلي هو الفند الزماني يصور معاناة قومه وصبرهم على أذى أبناء عموماتهم حتى ضاق بهم الأمر فحاربوهم ، في أسلوب شعري قصصي ، في قصيدة من بحر الهزج يقول فيها (٣١) :

صفحنا عن بنى ذهل	وقلنا القوم إخوان
عسى الأيام أن يرجع	من قومنا كالذي كانوا
فلما صرح الشر	فأمسى وهو غريان
ولم يبق سوى العدو	ن دنأهم كما دانوا
مشينا مشية الليث	غدا والليث غضبان
بضرب فييه توهين	ونخضببع وإقران
وطعن كيفم الزق	غدا والزق ملآن
وبعض الحلم عند الجهل	للذلة إذعان
وفى الشر نجاة	حين لا ينحيك إحسان

فالأبيات تقدم لوحة شعرية قصصية موجزة عن موقف يصلح أن يدخل في إطار قصة مطولة ، والشاعر لم يكتف بتقديم الأحداث ، وإنما قدم تبريراً منطقياً شعرياً لها ، بعد أن مهد لها موضوعياً .

\*\*\*

ومثل هذا التصوير الشعري القصصى رائية المنخل يشكرى من مجزوء الكامل  
والتي يقول فيها (٣٢) :

ولقد دخلت على الفتاة الخدر في اليوم المطير  
الكعاب الحسناء ترفل في السمس وفي الحرير  
فدفعتها فتدافعت مثنى القطاة إلى الغدير  
ولثمتها فتتنفست كتتنفس الطيبي البهير  
فدنت وقالت يا منحل ما يحسبك من حرور  
ما شف جسمي غير حبك فاهدئي عني وسيري  
وأحبها وتجنني ويحب ناقتها بعيري

فالصورة الشعرية صورة قصصية وهي في إطار بحر من البحور القصيرة ، هو مجزوء  
الكامل ، وهذا يجعلنا نتأكد من صلاحية البحور القصيرة لأسلوب القصة الشعرية  
أيضاً .

\* \* \*

وقد يعمد الشاعر إلى تلخيص قصة واقعية ومن ذلك طرفه بن العبد الذي يصور  
قصة حب المرقش في حديثه عن حبه هو لسلمي فزاه يقول في لاميته من بحر  
الطويل (٣٣) :

وقد ذهبت سلمى بعقلك كله فهل غير صيد أحرزته جباله  
كما أحرزت أسماء قلب مرقش بجم كلمع البرق لاحت مخايله  
وأنكح أسماء المرادى يبتغى بذلك عوف أن تصاب مقاتله  
فلما رأى من أرض العراق مرقش على طرب تهوى سراعاً رواحله  
إلى السرو أرض ساقه نحوها الهوى ولم يدر أن الموت بالسرو غائله  
فغودر بالفردين أرض نطية مسيرة شهرٍ دائبٍ لا يواكله  
فيالك من ذى حاجة حيل دونها وماكل ما يهوى امرؤ هو نائله

فهو يعرض القصة في إيجاز ويقدم الأحداث المحورية في تسلسل .  
والأداء الشعري يتراكم مع الحكاية تراكباً واضحاً ومتوازناً فلا نرى غلبة أحدهما  
على الآخر .

\*\*\*

وهذه امرأة من هزّان تصور برّها بابنها ثم إهانتها لها بعد زواجه - فما يشبه القصة  
القصيرة في بحر البسيط ، فتراها تقول (٣٤) :

ريسته وهو مثل الفرخ أعظمه أم الطعام ترى في جلده زغباً  
حتى إذا آض كالفعال شدّبهُ أبارهُ ونفى عن متنه الكرباً  
أنشأً يمزق أثوابي .. يؤدبني أبعد شيبى بيتغى عندى الأدباً  
إنى لأبصر في ترجيل لمته وخط لحيته في خده عجباً  
قالت له عرسه - يوماً - لتسمنى مهلاً فإن لنا فى أمنا أرباً  
ولو رأيتى فى نار مسعّرة ثم استطاعت لزادت فوقها حطبا  
فعلى الرغم من أن الشاعرة تقرب من لغة الحديث فى عرضها لقصتها مع ابنها ،  
فإن التشكيل الشعري لم يفقد فعاليته بل إنه يبدو متوازناً مع وسائل القص توازناً يتلاءم  
مع المحتوى القصصى .

\*\*\*

وقد قدم بعض الشعراء قصصاً شعرية قصيرة فى عصرنا الحاضر .

ومن هؤلاء الشاعر محمود حسن إسماعيل ، ومما قدمه قصيدة « ريفية تسقط فى  
المدينة » وقد نوع من القافية ، واستخدم القافية الداخلية .. يقول الشاعر (٣٥) :

واهاً على دنياى ما صنعت بالحسن فى كنف الصبا الفانى  
فتكت بعصمته ولو عدلت فتكت بقلب الأثم الجانى

\*\*\*

في الرّيف فتح للورى زهري وسرى بطهري في مغانية  
كجمائم البستان لا أدري من سيفرو أو هي معانية

\* \* \*

لحظ لعمرك كنت أرسله عَفَا.. نماه سحر نظرائي  
يلهو به الرائي.. فيقتله ويذيب قلب الصخرة العاني

\* \* \*

عذراء كم لوعت مشتاقاً فنيث حشاشة قلبه الدّامي  
ولكم مررت بعابدي لآتي وضع الهدى بعفافي السامي

\* \* \*

عصفت بي الأرزاق من بلدي وتركته واحسرتا وطني  
كوخى الجميل وملعبى وددي ومراحي المحبوب واحزنى

\* \* \*

ونزلت في بلد شهدت به قدس الحجاب ممزق السّير  
مشت الفضيلة من كواعبه مشى الذليل بريقة الأسير

\* \* \*

يسرين والأجسام عارية تغرى بحسن القد والقامة  
فضحت معاطفهن أردية كحبال الصياد.. نمامة

\* \* \*

وشبابه غاو.. قصاره من عيشه هو ونجميل  
سلب الأنوثة من عذاراه ومشى عليه العار مسدول

\* \* \*

والحب ما أدنى رغائبه بين الكؤوس .. ورنسة الوتر  
فإذا الهوى يرخى ذوائبه كان العفاف لبابة الوتر

\*\*\*

وجرت على حسنى المقادير فوقعت فيما كنت أخشاه  
عبثت بفتنتى القوارير وصبابة الشاكي والجواه

\*\*\*

سرق الأنيم قداسى ومضى ومضيت أندبُ حظى الكابى  
حيرى أروم القبر لى عوضاً عن خسة الدنيا وأوصا بى

\*\*\*

فأبى التراب لما يدنسه من لونة الآثام والعمار  
فنزلت ما أفذى وأرجسه بيت الفجور، وعش أوزارى .

\*\*\*

أفتُر فيه لمن يساومنى عرْضى .. بما يلهى الطوى شبعاً  
ويد تصافح من يكلمنى ويد تصون القلب أن يقعا

\*\*\*

ورد جناه المرء من كفه واستاف منه الروح للقلب  
حتى إذا ضوع من شمّه ألقاه مبتذلاً على التبر

\*\*\*

ويقال فى حكم الهوى : سقطت ونم ! ولكن من خداعكم  
لولا أذى الإنسان ما حملت إثم الهوى عذراء ويحكم

\*\*\*



فالشاعر يعرض قصة تلك الريفية التي أجبرها العيش على الانتقال إلى المدينة ، فكان مصيرها السقوط في براثن الخطيئة .

وهو يعرضها في إطار شعري ، يغلب على التشكيل القصصي ، بحيث جعلنا الشاعر نحس بالشعر أكثر مما نشعر بالقصة التي تستلزم إحساساً بالحكاية ، ونوعاً من التوتر والتشويق وشيئاً من الصراع والحركة ، أكثر مما نرى في هذه الأقصوصة الشعرية ، وهذا لا يقلل من قيمتها الفنية بوصفها أقصوصة شعرية لها مقومات الشعر والقصة . وقد قدم شعراء المهجر قصصاً شعرية ، بعضها واقعي ، وبعضها رمزي ، ومن تلك القصص الواقعية « حكاية قديمة » لإيليا أبي ماضي يقول فيها (٣٦) :

وربت أمريكية خلعت ودها يدوم ولكن ما لغانية ودُّ  
صبوت إلى هند فلما رأيتها سلوت بها هنداً وما صنعت هندُ  
وأوحت لها عيناي أن صبايةً تلجلج في صدري وأحذر أن تبدؤ  
فألقت إلى أترابها وتبسمت أعيُّ سكوتُ الصبِّ أم صمته عمدُ  
فقلت سلام الله ، قالت ويره فقلت أهزل ذلك القول أم جدُّ  
وأمسكت أنفاسي وارهفت مسمعي ففي نفسي جزرٌ وفي مسمعي مدُّ

فقلت وددنا لو عرفنا من الفتى وما يبتغيه قلت ما يبتغي العبدُ  
له كبد جرى ، وقلب مكلم غلظت فما للصبِّ قلب ولا كبدُ  
قتيل ولكن ثوبه كفن له وكل مكان يسزبح به لحدُّ  
فإن لم يكن من نظرة تراب الحشا فردى عليه قلبه وبه زهدُ  
فضرج خديها احمراراً كأنما تصاعد من قلبي إلى خدما الوجدُ  
وقربها مني وقربني الهوى إلى أن ظننا أننا واحد فردُ  
وكهرب روحينا فلما تنهدت تنهدت حتى كأن صدري ينهدُ  
وكان حديثٌ خلعت أني حفظته فأذهلني عنه الذي كان من بعدُ

\*\*\*

أمرت فؤادى أن يطيعَ فؤادها      فيكى كما تبكى ويشدو كما تشدو  
 وقلت لنفسى هذا منتهى المنى      وهذا مجال الشكر إن فاتك الحمدُ  
 فإن ترغى عنها وفيك بقية      فما أنت نفسى إنما أنت لى ضدُّ  
 ومرت ليال والمنى تجذب المنى      وقلبي كما اشتهت يلين ويشتدُّ  
 نروح ونغدو والليالى كأنها      وقوف، لأمر لاتروح ولاتغدو  
 ومازلت تستخفى على عيوبها      إلى أن تولى الغى واتضح الرشدُ  
 رأى الدهر سداً حول قلبى وقلبها      فإزال حتى صار بينهما السدُّ  
 خدعت بها والحزُّ سهل خداعه      فلا طالعى بمن ولا كوكبى سعدُ  
 وكنا تعاهدنا على الموت فى الهوى      فما لبثت إلا كما يلبث الورد  
 كأنى ما أوصقت ثغرى بشغرها      ولا بات زدى وهو فى جيدها عقد

\* \* \*

جاءت الأبيات فى بحر الطويل ، والشاعر يعرض قصته مع تلك الأمريكية التى  
 بهر جمالها ، وأنساه محبوبته العربية ، حتى ظهر له أنه خُدع فيها .. والشاعر يعرض  
 اللوحة القصصية فى أسلوب شعرى قريب من الواقع وهو فى نفس الوقت لا يخلو من  
 روح الشعر وما يتميز به الشعر من تصوير وتخييل .

\* \* \*

ومن تلك القصص الرمزية التى قدمها شعراء المهجر قصة الحجر الصغير لإيليا أبى  
 ماضى ، وهى همزية من بحر الخفيف يقول فيها (٣٧) :

سمع الليل ذو النجوم أنينا      وهو يغشى المدينة البيضاء  
 فأنحنى فوقها يسترق الهمم      س يطيل السكوت والاصغاء  
 فرأى أهلها نياما كأهل الـ      كهف لاجلبة ولاضوضاء  
 ورأى السدَّ خلفها محكم البنـ      يان والماء يشبه الصحراء  
 كان ذاك الأنين من حجر فى السـ      سد يشكو المقادر العمياء  
 أى شأن - يقول - فى الكون شأنى      لست شيئاً فيه ولست هباء

لأرخاماً أنا فأنتحتمشا لآ ولاضحرة تكون بناء  
 لست أرضاً فأرشف الماء أو ماء فأروى الحدائق الغناء  
 لست درّاً تنافس الغادة الحسب بناء فيه المليحة الحسناء  
 لأننا دمعة ولأننا عين لست خالاً أو وجنة حمراء  
 حجر أغبرٌ أنا وحقيرٌ لاجالاً، لاحكمةً، لامضاء  
 فلأغادر هذا الوجود وأمضى بسلام إلى كرهت البقاء  
 وهوى من مكانه، وهو يشكو الأرض والشهب واللجى والسماء  
 فتح الفجر جفنه .. فإذا الطو فان يغثنى المدينة البيضاء

\*\*\*

فالقصة تدور حول قيمة كل شيء في الوجود ، وترمز إلى احتقار البعض لأنفسهم  
 على أهميتهم بالنسبة للحياة ، وضرورتهم لحياة غيرهم . والشاعر يسلط الضوء على  
 موقف يناحى فيه الحجر نفسه ، محتقراً لها ، فهو لا يرى لوجوده أهمية وينهى إلى  
 الانتحار فتكون نهايته نهاية مدينة بأكملها .

وقد وفق الشاعر في تشكيله القصصى الشعرى ووازن بين عناصر التشكيل  
 والمحتوى ، وقدم قصة شعرية قصيرة لها ما للقصة من خصائص ولها ما للشعر من  
 سمات .

\*\*\*

وقد نكون بعد عرض تلك النماذج قد كشفنا عن قدرة الشاعر المجيد ذى الموهبة  
 القصصية على أن يقدم قصة جيدة ، فى إطار البحور الشعرية العربية .  
 إن على الشاعر لكى ينجح أن يجتهد فى تحقيق التوازن بين عناصر التشكيل الشعرى  
 والقصصى من ناحية وبين المحتوى الشعرى والقصصى من ناحية أخرى وهو شرط لنجاح  
 القصة الشعرية ، بحيث تصبح تلك القصة بنية متلاحمة تحقق جودتها من خلال هذا  
 التلاحم والتوازن .

وهي لا تكون هكذا إلا إذا تشكلت شعراً ، لاجئنا تكون نظماً لأحداث وأحاديث .

ولاشك أن الشاعر القصصى قادر على أن يقدم من خلال قصصه الشعرية نماذج إنسانية أقرب إلى الجوهر حينما يقصد إلى ذلك ، فلا يكفى من القصة الشعرية بما فيها من شعر وحكاية ، بل يتجاوز ذلك إلى الكشف عن أبعاد إنسانية لا يقدر النثر على الكشف عنها .

## ثانياً : موسيقى الشعر المسرحى

### أ - مدخل

عرضنا فى الفصول السابقة لأنماط شتى من الشعر الغنائى من حيث البحور ، ومن حيث القوافى ومن حيث التقنيات الموسيقية المتعددة ، التى يستخدمها الشاعر فى تشكيله الشعرى .

وفى تناولنا لموسيقى الشعر المسرحى نطرح - بادئ ذى بدء - قضية اختلاف هذا النوع الأدبى عن الشعر الغنائى هذا الاختلاف الذى يقودنا إلى التساؤل عن إمكانية استخدام نفس الأنماط الموسيقية المستخدمة فى الشعر الغنائى ، فى تشكيل هذا النوع من الشعر .

ولابد - لهذا - أن نبحث عن أوجه الاختلاف بين الشعر الدرامى والشعر الغنائى . وقد حاول إليوت أن يحدد بعض أوجه هذا الاختلاف فى مقال له بعنوان

« أصوات الشعر الثلاثة » جعل لكل نوع من الشعر صوتاً يخصصه فقال إن الصوت الأول هو صوت الشاعر وهو يتحدث إلى نفسه ، أو لا يتحدث إلى أحد ، والثاني صوت الشاعر يتحدث إلى جمهور .

أما الثالث فهو صوت الشاعر وهو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث بالنظم ، صوته لا عندما يقول ما يستطيع هو شخصياً أن يقول . بل ما يستطيع فحسب أن يقول في حدود شخصية وهمية تخاطب شخصية أخرى وهمية .. والتمييز بين الشاعر الذي يخاطب آخرين بصوته هو شخصياً ، أو بصوت يمثله ، وبين ذلك الذى يتكرر حديثاً تتبادله شخصيات وهمية تثير مشكلة الفرق بين النظم الدرامى أو ما يقارب الدرامى ، وبين النظم غير الدرامى « (٣٨) .

فالبيوت يريد أن يميز بين المواقف الإنسانية الثلاثة في الأنواع الأدبية ، ويقول أستاذنا الدكتور عبد المنعم تليمة في هذا الموضوع :

« إن الثوابت في الجمالي هي المواقف الثلاثة - الغنائى والملحمى والدرامى أما الأنواع فمتغيرة .

المواقف ثابتة لأنها أصل الإدراك الجمالى للعالم وزوايا النظرة الفنية إلى هذا العالم . أما الأنواع فمتغيرة لأنها محسوسات محكومة بحاجات تاريخية وبمدارك وأساليب في التلقى في مرحلة ما .

والمواقف كلها متحققة في كل عمل فنى - إذ إنها الأصل في إدراك العالم جالياً - وإنما يغلب واحد منها على نوع ما وفقاً للحاجات الإنسانية في مرحلة بعينها « (٣٩)

والأصل في العمل المسرحى هو الموقف الدرامى لكن هذا الموقف لا يتحقق في المسرح وحده ، بل إنه ليتحقق على نحو من الأنحاء في كل أثر أدبى وكذلك الموقفان الغنائى والملحمى « (٤٠) .

وكل موقف من المواقف الثلاثة الغنائى والملحمى والدرامى يمكن أن ينظم مواقف شتى كالالتزام والاعتراب والتمرد ، وكالحب والبغض وإذا كان كل موقف يتميز في

الشعر الغنائي عنه في الملحمي والدرامي فإن تلك المواقف تتشابه أيضاً في كل موقف أدبي ومن هنا فإن بعض ما يواجهه الشاعر نفسه عنائياً ، أو غيره ملحمياً يصلح أن يكون جزءاً من بناء درامي .. إذا كانت الدرامية انعكاساً حقيقياً وتمثيلاً حياً للإنسان .

فالدراما ليست بناءً مغلقاً ، حيث إن كل تعبير صادق ، أو كل تعبير حق هو جزء من دراما هذا الوجود ، وحوار الإنسان مع نفسه ، وحواره مع غيره ، وحواره مع عالمه ، ومع قضاياها الكبرى ، التزامه ، واغترابه ، وتمرده توقعات شعره ، وسبحات خياله ، كلها عناصر أساسية في أي بناء غنائي أو ملحمي أو درامي .

والشعر الغنائي ليس مقطوع الوشائج بالنسبة للدراما الإنسانية فهناك آلاف القصائد في الشعر العربي يمكن أن نقتطع منها مواقف درامية أو شبه درامية ، وهناك مسرحيات عالمية يمكن أن نقتطع منها مواقف غنائية ، أو شبه غنائية ، ولسنا بذلك نريد إن تقرب فقط ما بين الموقفين أو نلغي الفواصل بينها ، وإنما نريد أن نقول : إن الإطار الموسيقي للشعر الغنائي يصلح للشعر الدرامي وقد يلزم الشاعر بعض الحرية في تشكيل إطاره الجديد للشعر الدرامي ، لكننا لا نوافق ولا نستجيب لما يقوله البعض بعلو جرس الإطار الغنائي القديم ، حيث يريدون بهذا أن يثبتوا أن الشعر العربي الغنائي لا يصلح إطاراً للشعر المسرحي : يقول الأستاذ كمال محمد إسماعيل في تقويمه لمسرح عبدالرحمن الشرقاوي : لقد نحاشى عبدالرحمن الشرقاوي استخدام الشعر المقفى كقوالب لمضامينة المسرحية ، متعمداً ومجدداً ، فاعتمد على توقيع أنفذ إلى الشعب من حيث إن الفن الواقعي للشعب ، فيجب أن يكون بحيث يعقله الشعب ، فتلافى عيوب الشعر العمودي وجرسيته وموسيقاه الواضحة التي يعيبها بعض النقاد تلك العيوب التي من المظنون أن شوقي وقع فيها وبالتالي عزيز أباظة» (٤١) .

ويقول أيضاً : « لم يقتصر الشرقاوي على تفعيلة المتدارك في محاولته ليحقق توقيع الشعر الكامل وواقعيته ، بل استخدم الرجز والمتقارب والكامل والرمل .

مبتعداً عما يسبب الجرس البارز حتى تمكن من أن يلج في الإيقاع الطبيعي للغة المحادثات اليومية» (٤٢) .

فهو يرى أن هذه البحور الأربعة ذات التفعيلات المتشابهة تتيح للشاعر أن يقترب من لغة الحديث اليومي ، لأنها ليست عالية الجرس. ونحن نخالفه فالمتدارك هو البحر الذي جاءت منه داليه شوقي الراقصة التي يقول فيها<sup>(٤٣)</sup> :

مضناك جفاه مرقده وبكساه ورحم عوده  
 حيران القلب مغذبه مقروح الجفن مسهده  
 أودى حرقاً إلا رمقاً يبقيه عليك وتنفده  
 يستهوى الورق تأوهه ويذيب الصخر تنهده  
 والمتقارب هو الذي يقول فيه أبو القاسم الشابي<sup>(٤٤)</sup> :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر  
 ولا بد لليل أن ينجلى ولا بد للقيد أن ينكسر  
 ومن لم يعانقه شوق الحياة تبخر في جوها وانذر  
 وويل لمن لم تشقه الحياة من صفعه العدم المنتصر  
 وليس معنى ذلك أن هذه البحور لا تصلح لإجراء الحوار ، أو للتعبير عن القضايا الإنسانية ، والأحداث الدرامية ، وإنما أعنى بهذا أن البحر الواحد يستوعب قصائد عالية الجرس أو راقصة وأخرى هادئة الجرس تناسب في تسلسل ورقة .  
 بل إن القصيدة الواحدة قد تبدو عالية الجرس حيناً ، منخفضة الجرس حيناً آخر .

ففي نونية الأعشى من بحر الرمل نراه يقول :<sup>(٤٥)</sup>

خالط القلب هموم وحزن ، وادكار بعدما كان أطمأن  
 فهو مشفوف بهنئ هائم يسرعوى حيناً يمن

ويقول :

لَمْ أَرْسَلْتُ إِلَيْهَا أَنِّي مَعْدِرُ عَذْرَى فَرْدِيهِ بِأَنَّ

وبدرت القول أن حبيبتها ثم أنشأت أفسى وأهن وأرجيها وأخشى ذعرها مثل ما يفعل بالقود السنن فالأبيات تقرب من الوصف الدرامى على الرغم مما استخدمه الشاعر من تكرار صوتى كان من الممكن أن يجعلها بعيدة عن ذلك النظم القصصى ذى البعد الدرامى ، أو أن تجعل الأبيات ذات جرس عال وهو أمر لم يحدث .

ولكننا نرى الشاعر فى نفس القصيدة يبدو وكأنه يتغنى - متشياً - بأغنية ، فيقول (٤٦) :

وعلالٍ وظلالٍ بـــــــاردٍ وفليج المسك والشاهفرن  
وطلاء خـــــــروانى إذا ذاقه الشيخ تغنى وارجحن  
وطناير حسان صوتها عند صنج كلما مسّ أرن  
وإذا المسمع أفنى صوته عزف الصنج فنادى صوت ون

فالموضوع والتشكيل اللغوى هما اللذان يحددان بدرجة كبيرة جرس القصيدة . ففى الموضوعات الإنسانية التى تتصل بمعاناة الإنسان نشعر غالباً بالجرس هادئاً ، وفى الموضوعات الحماسية ، أو ذات العلاقات الالهية نرى جرساً عالياً يناسب الموضوع وقد يحدث نوعاً من التدافع بين الصوت والمحتوى الشعرى ، والمحصلة أنه ليست هناك سمة مطلقة لأى بحر من البحور :

وهناك قضايا مهمة تتعلق باستخدام الوزن فى الشعر المسرحى ، وهناك أسئلة كثيرة تطرح نفسها .

إن هناك حواراً وشخصيات ومواقف كما أن هناك زماناً ومكاناً والزمان ذو شقين : زمن يشمل عصر المسرحية ، أى الزمن الذى تمت فيه أحداثها قديماً كان أم حديثاً ، ثم الزمن الذى يستغرقه عرضها .

أما المكان فيشمل البيئة وخشبة المسرح ، وهذا التعدد يجعلنا نسأل عما إذا كان من الضرورى أن تتنوع البحور تبعاً لتنوع هذه العناصر فتستخدم كل شخصية بحراً خاصاً ،



أو يكون لكل موقف بحر بعينه يناسبه أو يكون لكل موضوع بحر وقافية ، ويكون لكل جمهور مستوى من الأداء والتشكيل وهل يلزم للعامه بحر وللخاصة بحر أم أننا نستطيع أن نحاطب الجميع من خلال أى بحر وأن نجعل الجميع يتحدثون من خلال أى بحر . وبالنسبة للقافية يكون التساؤل عن صلاحية كل القوافى نوعاً وروياً للشعر المسرحي ؛ أم أن هناك قوافى لا تصلح لهذا الشعر ، أم أن هذا الشعر المسرحي يجب أن يتحرر من القافية ، أم أن من الضروري أن تتنوع القافية بما يتناسب مع الموقف والشخصية ، أم يجوز إهمال القافية أحياناً واستخدامها أحياناً فتصبح قافية عرضية تأتي دون استدعاء لها . أو تأتي وفق حاجة يراها الشاعر أو يستدعيها الموقف .

وهناك نظام البيت وعدد التفعيلات والانتقال بين البحور والانتقال بين القوافى ، ومناسبة القافية للموقف وتعبيرها عنه ، والتناسب بين الإطار الموسيقى والعصر كل هذه الأسئلة تطرح نفسها على المبدع والناقد معاً .

وهناك التجريتان الأوليان في التأليف المسرحي في الشعر العربي : تجربة شوقي ، وتجربة عزيز أباطة : وهما تجربتان مهمتان في هذا المجال . انطلق شوقي الشاعر الغنائى الذى درس في فرنسا واطلع فيها على نماذج مسرحية ، انطلق يكتب للمسرح ، وبعده عزيز أباطة .

وكانت النماذج العليا - في الشعر - لهذين الشاعرين نماذج غنائية أى أنهما انطلقا من أرض الغناء ليؤلّفا للمسرح ، ولقد كان هذا في نظرى واحداً من الأسباب التى أدت إلى بروز بعض العناصر الغنائية ، أو فيما لاحظته البعض من ارتفاع الجرس في بعض المواقف دون أن يتطلب الموقف ذلك .

تقول الشاعرة نازك الملائكة : « ومع أن شوقياً قد نظم مسرحيته « مصرع كليوباترا » وفي ذهنه مسرحية شكسبير إلا أنه خالف شكسبير في قضية الوزن ، أما شكسبير فهو في مسرحياته يلتزم وزناً واحداً في العادة ولا يخرج عنه إلا إذا عرض داخل المسرحية نشيداً أو أغنية فإنه يخرج إذ ذاك إلى وزن قصير غنائى »<sup>(٤٧)</sup> .

« وهذا ما لم يفعله شوقي وإنما أقام مسرحيته على أوزان كثيرة ينتقل من واحد إلى آخر في حرية كاملة .

وهذا مقبول لأن الوزن الإنكليزي الذي استعمله شكسبير يبدو لنا في العربية وزناً سهلاً - موسيقياً فيه عمومية تجعله يصلح للمحاورات البسيطة » (٤٨) .  
وتقول أيضاً :

فلو التزم شوقي وزناً واحداً هو البسيط أو الطويل أو الخفيف لشعر المشاهد والقارئ بالملل لأن قوة النغم في هذه الأوزان تسيطر على المعاني وتجسها في قمم وتعطيها روحاً معينة .

أما الوزن العربي الواحد فإن موسيقيته العالية تجعله رتيباً في مسرحية يستغرق تمثيلها ثلاث ساعات في الأقل » (٤٩) .

وترى الشاعرة أن « تغير الوزن يشعر بتغير الحالات النفسية التي تعترى الأفراد ويتم عن تغيره . نبره الكلام » (٥٠) .

ويرى الأستاذ رفيق وناس أنه « قد تمكن شوقي في مسرحياته الأخيرة من تطويع البحور الطويلة لمقتضيات الحوار .

ولئن لم يلتزم شوقي بجزاً واحداً وقافية واحدة في مسرحه فإن انتقاله من نظم إلى آخر كان غالباً باعتبار الموقف الدرامي » (٥١) .

ويرى كمال محمد « أن شوقياً قد استعمل الأشكال التقليدية للشعر وأغنى بها قالب القصيدة المقفاة والمقطوعة العمودية ، والبيت سواء في الأغنية أو المناجاة أو الحوار معتمداً على معظم بحور الشعر ، حسب الأوزان الغنائية التقليدية غير مقلد في هذا شعراء الإغريق الذين أفردوا لشعر الحوار وزناً هو الوزن الثلاثي الإيامبو وهو من بين الأوزان كلها أقرب إلى لهجة التخاطب أو لشكسبير الذي استخدم الشعر المقفى والشعر المرسل والنثر كذلك في مسرحياته كلا في مكانه » (٥٢) .

فالآراء التي طرحناها تربط بين وجوب تغيير الأوزان وبين الشخصيات والمواقف

الدرامية وبين دفع الملل عن القارئ على الرغم من أن هذه الانتقالات جميعها يمكن أن تحدث في إطار البحر الواحد . وقد يمثل هذا في نظر البعض صعوبة بالنسبة لكاتب الدراما ولكن الكاتب الماهر لا يعوقه ذلك عن تشكيله الفنى .

وليس معنى ذلك أنه من الأفضل أن يكتب الشاعر مسرحياته في بحر واحد .

كما أن القول بعدم ضرورة الالتزام ببحر واحد لا يعنى أن الانتقال بين البحور يمثل انتقالاً بين المواقف ، أو أن هناك بحوراً بعينها تناسب بعض الحالات النفسية أو المواقف أو الشخصيات ، أو أن هناك بحوراً تليق بالمرأة وأخرى بالرجل ، أو بحوراً تليق بالحفاصة وأخرى بالفضايا الاجتماعية والإنسانية والعاطفية ، فالبحر يمكن أن يستوعب مختلف المواقف والموضوعات والشخصيات .

ومع ذلك فإن توزيع البحور قد يفيد في تمييز المواقف والموضوعات والشخصيات إذا تم استجابة للدواعى تتصل بمستويات عميقة وجوهرية ، لا تبعاً لتقنية سطحية ترى أن تغيير البحر هو تغيير في المواقف والشخصية .

« ولكل شخصية من شخصيات المسرحية حقها على الكاتب في أن تأخذ نصيبها من الحديث الشعري ، وهذه الحقيقة تضطره إلى محاولة استخراج هذا الشعر من الشخصية بدلاً من إملائه عليها »<sup>(٥٣)</sup> .

ولاشك في أن تعدد الأوزان يقودنا إلى اختيار الوزن المناسب للتعبير عن الموقف ، وليس التعبير عن الموقف بالضرورة هو جعل هذا الموقف نسخة من الواقع ، أو جعل الحوار صورة الحوار واقعي فإن جلسة بين بعض الأشخاص يمكن أن تشغل حواراً يزيد عن حجم مسرحية دون أن يكون لهذا أى صلة بالمسرح ، أو الدراما .

« وفي المسرحيات النثرية التي كتب لها أن تعيش ، والتي مازلنا نقرأها بعد أجيال ونقدمها على خشبة المسرح نجد أن النثر الذي يرد على لسان الشخصيات بعيد بعد الشعر عن لغة الكلام العادية بألفاظها وإعراجها .. »<sup>(٥٤)</sup> .

وتعدد البحور الشعرية من ناحية تجعل الشاعر قادراً على اختيار الإطار الذي يمكنه

من أن يقدم فيه الموقف الدرامي ، وليس بالضرورة أن يسف الكاتب أو يتنذل ليكون واقعياً ، أو بتصور أن بجرأ بعينه أقرب إلى الواقعية من غيره .

فالواقعية في المسرح الشعري روح ومنطق قبل أن تكون تماثلاً مع الواقع ، أو التزاماً ببحر يقترب من النثرية .

« فالشعر لا بد أن يبرر وجوده درامياً ، ولا يقتصر فحسب على أن يكون شعراً جيداً صيغ في شكل درامي وينبغي بناء على ذلك ألا تكتب بالنظم مسرحية يلائمها من الناحية الدرامية النثر » (٥٥) .

فالكتابة المسرحية اختيار ، وعلى الشاعر أن يختار المحتوى الذي يستطيع أن يقدمه دون أن يتزلق بالشعر إلى مستوى النثر ، ودون أن يجعل النظم هو الدليل على أن مسرحه شعري .

« إن النظم ليس مجرد شيء شكلي وأداة من أدوات الزينة فتأثير النظم علينا ينبغي أن يكون تأثيراً لا شعورياً » (٥٦) .

« وبالنسبة للمسرحية المنظومة ، فكثيراً ما يقبل الناس علينا ومعهم هذا الشعور بالاختلاف ، والأمر يدعو للأسف إذا ما أثار النظم نفورهم ، ويدعو للأسف أيضاً إذا ما أثار إعجابهم ، إذ ينبغي أن يترك الأسلوب ووقع الكلام سواء أكان نظماً أو نثراً غير شعوري في مجموعة » (٥٧) .

ولا يكون ذلك بمراعاة النظم فقط وإنما يتحقق ذلك إذا استطاع الشاعر أن يختار إلى جانب البحر المناسب والقافية المناسبة - الوسائل الأسلوبية التي يعبر بها عن الحدث والشخصية « فالشخصية لا تتخلق إلا في الحدث ولا تكتسب واقعيتها إلا من خلال حدث » (٥٨) .

« ان عمل شاعر مسرحي عظيم كشكسبير إنما هو عالم بأكمله ، وكل شخصية تتكلم بلسانها ، ولكن ما من شاعر آخر يتأني له أن يجد لها هذه الكلمات لتتلق بها » (٥٩) .

وقد يتصور البعض أنّ النظم يمثل عائقاً في سبيل مسرح شعري واقعي ، وهذا غير صحيح فالنماذج والمواقف الإنسانية التي يقدمها الشاعر الدرامي المجيد نماذج ومواقف أكثر تركيزاً وأقرب إلى الجوهر ، وهناك موضوعات لا يستطيع النثر أن يستوفيهما حقها في الوقت الذي يستطيع الشاعر من خلال بصيرته النفاذة ووسائله المتميزة أن يقدمها تقديماً درامياً فائقاً .

وهناك كتاب مسرح عظام مثل إيسن وتشيكوف استطاعوا أحياناً أن يفعلوا بالنثر ما لم يتصور أن النثر قادر عليه ، ولكن الكتابة بالنثر عاقت قدرتهم على التعبير بالرغم من النجاح الذي أحرزوه .

« إذ لا يقدر سوى الشعر الدرامي ، والشعر الدرامي في أقصى لحظات عمقه على التعبير عن هذا المجال الرهيب من الحساسية »<sup>(١٠)</sup> .

أمّا بالنسبة لتلقي الدراما الشعرية « فإن الناس مهينون للاستماع للنظم من بين شفاة الشخصيات التي تلبس ملابس تاريخية ، ولا بد لهم من أن يهيئوا للاستماع له من شفاة ناس يلبسون كما نلبس »<sup>(١١)</sup> .

ويمكن للشاعر الدرامي أن يختار نماذج إنسانية ومواقف إنسانية تلائم الشعر الدرامي ويلائمها هذا الشعر .

فإذا انتهينا إلى هذا الحد فإننا نعود للقضية الأساسية وهي ملاءمة بحور الشعر العربي للمسرح الشعري .

لقد اتهم الكثيرون مسرح شوقي بأنه أقرب إلى الغنائيات منه إلى الدراما ، وهم يعلمون أنّ تجارب شوقي المسرحية كانت التجارب الأولى وكانت تجربة عزيز أباطة التجربة الثانية ولست بهذا أبرر وجود بعض الهنات في مسرح الشعراء ، وإنما أقول إن هذه التجارب نبتت في أرض غنائية وبين جمهور يتذوق الشعر الغنائي ، كما أن الغنائية تدخل في صميم الدرامية ولهذا فإن التجربة عندهما قد تكون أقرب إلى دراما الغناء أو غناء الدراما .

وإذ كان شوقي - من التجربة الأولى - قد استطاع أن يطوع بحور الشعر العربي وأنماطه الموسيقية للمسرح ، فإن هذا خير شاهد على قدرة هذه البحور على أن تستوعب التجارب المسرحية المتنوعة .

والأستاذ كمال محمد إسماعيل الذى رأيناه فى تقويمه لمسرح المشرقاوى يردد القول بأن الشعر العمودى لا يتلاءم مع الحوار الدرامى لجرسيته وموسيقاه الواضحة ، نراه يقرر فى دراسته لمسرح شوقي صلاحية أوزان الشعر العربى للحوار الدرامى فيقول : « أمّا من جهة التمييز بين أوزان الغناء وأوزان الحوار فى رأى أن أوزان البحور العربية ما تزال لا تختلف كثيراً عن إيقاع حوار الناس فى الحياة العادية باللغة الدارجة . ويمكن اقتباس جمل كثيرة من كلامنا مع أصدقائنا فى حياتنا اليومية ونحن فى حالة التأنى على وزن البحر الطويل - مثلاً - الذى يستخدمه شوقي كثيراً فى حوارهم وكذلك على وزن المتقارب ونحن فى حالة الجدل .. بما يحقق عنصرى المحاكاة والصدق لواقعية الإيقاع فى هذه الناحية » (٦٢) .

وإذا قلنا إن بمقدور الشاعر أن يختار بحراً معيناً يلائم به بين الموقف والتشكيل الشعرى فإننا لسنا مع من يعطى كل بحر خاصية سابقة على التشكيل كما أشرنا فى المقدمة .

فهو يصف بحر الممجث بأنه « بحر صالح لجوارى المرقص » (٦٣) .

ثم يتحدث عن بحر الخفيف بقوله : « وقد يهول شوقي إلى بحر عميق بعينه يستوعب عنف الحكمة كالبحر الخفيف » (٦٤) .

ويصرح بأن شوقي لم يلتفت لإمكانات بحر المتدارك فنذر استعماله » (٦٥) .

ويتحدث عن تعامل شوقي مع البحور فيقول : « ويبدو أن شوقي قد أنطق أشخاصاً مختلفى النوازع والحالات من خلال بحر واحد لأسباب قد يكون من بينها أنه لم يلاحظ اختلاف إيقاع كلام الناس تبع حالاتهم النفسية ، أو حسب شخصوهم أو لأنه لم يستكشف بوناً شاسعاً بين إيقاعات البحور المختلفة أو أنه استكشفه ولم يتخذ له ما يجب من خطوات » (٦٦) .

وقد يكون ذلك صحيحاً في بعض المواضع ، وقد يكون تنوع البحور مساعداً على إظهار التباين بين المواقف والشخصيات والحالات النفسية ، ولكنه قد يكون في مواضع أخرى بلا داعي ومظهراً شكلياً لإبراز التغيير بين المواقف أو بين الشخصيات .  
وقد أشارت نازك الملائكة - في دراستها لمسرح شوقي الشعري - إلى موقفين من مواقف تغيير الوزن أولها :

موقف كان التغيير ناجحاً فيه ، فأحسن إلى سياق المسرحية ، وعبر تعبيراً قوياً عن الأحداث .. ( وترى أنه ) لا بد للممثلة التي تمثل دور الملكة هنا من أن تدرك معنى تغيير الوزن فإنه يشير إلى اضطراب كليوباترا وتنقلها من فكرة إلى فكرة بعيدة عنها .. فهي في فكرتها الأولى قد خاطبت أنطونيو .. وفي فكرتها الثانية خاطبت وصيفتها ، أما في الفكرة الثالثة فهي تتحدث إلى الأسكندرية مدينتها الحبيبة ..

وهذا التنقل من فكرة إلى فكرة ، ومخاطب إلى فكرة ، ومخاطب إلى آخر يبرر تغيير الوزن وتغيير القافية تبريراً يجعل هذا التغيير ضرورة فنية ملزمة <sup>(١٧)</sup> .

وقد أشرنا إلى أن تغيير الوزن ليس تابعاً - بالضرورة - لتغيير أسلوب الحوار ، أو تغيير الأفكار ، وإنما هو - قد يساعد على الإحساس بهذا التغيير وليس شرطاً له .

أما الموقف الثاني وهو الذي « أساء فيه الوزن المتغير إلى تعبيرية الشعر عبر الأحداث - كما ترى الشاعرة نازك الملائكة - فهو الموقف الذي خاطب فيه أنطونيو حبرا العراف بعبارة من مخلع البسيط بقوله :

حبرا تكلم ، ألا عجيبة من سحر منف أو سحر طيبة  
ولكن جواب حبرا جاء من وزن آخر غير الوزن الذي استعمله أنطونيو فهو يستعمل الوافر قائلاً :

إله الحرب ساعحنى فإننى غلبتُ على أبالستى الغضاب  
تقول الشاعرة : « وهذا يبدو لي غير ملائم ولا معقول ، لأن حديث القيصر أنطونيو إلى العراف حبرا يعتبر حديثاً من كبير إلى صغير وذلك يجعل العراف حريصاً على

المجاملة والأدب بين يدي أنطونيو وهو أمر يحتم عليه ألا يغير الوزن الذي اختاره قبصر في مخاطبته ، فهو يتبعه طائماً ، صاغراً على الوزن نفسه وهذا ما غفل عنه شوقي» (٦٨) .  
ولكن الأمر ليس بمثل هذا التبسيط فالملك ملك ، والعراف عراف ، ولكل عالمه ، وشخصيته ، وليس العراف مجبراً على مجاملة الملك فهذا شأن الوزراء ، والحاشية أما العراف فله عالمه الذي يحاول هو أن يجعله غريباً ، وله أسلوبه في الكلام ، وهو أسلوب يبدو دائماً مختلفاً عن أسلوب الآخرين ، ثم إنه ليس بالضرورة أن يتكلم الصغير بنفس البحر الذي يتكلم به الكبير تأدباً ، بل إن تغيير الوزن قد يحقق ذلك ، وقد يكشف عن اختلاف الشخصيات من بعض الجوانب كما قالت الشاعرة .



وهناك بعض المآخذ التي أخذها النقاد على مسرح شوقي وعلى الشعراء الذين كتبوا مسرحيات بالشعر العمودي .

وقد ذكرها الأستاذ كمال محمد إسماعيل حيث يقول في دراسته لمسرح شوقي :  
« ولقد كان الشعر الغنائي الذي اعتمد عليه حوار شخصياته والذي يرتكن إلى وحدة البيت كوسيلة للحوار مذموماً من بعض النقاد من حيث إنه يقطع تواصل الدراما عند نهاية البيت الذي يتقيد بقافية وروى فيجعل النص التمثيلي ينحاز للشعر أكثر من انحيازه للمسرح الحركي» (٦٩) .

ويعلق على مشهد من مسرحية « مأساة جميلة » للشرقاوى فيقول : « فهذه المناقشة لا تعتمد إلى تكوين قطعة من قصيدة ، كما أنها لا تتوخى اصطیاد التائل في آخر الكلمات ما لم يكن له أصل في الواقع ، ثم إن الدوران في معنى واحد لا غبار عليه طالما كان الانفعال يؤكد ، فالمناقشة تمشي على سليقة المتكلمين المتوترين ، لا على سليقة الشاعر ، وكما أن الحشو الذي كان يمكن أن يملأ فراغاتها حتى تكمل الكلمات أو الجملة أو البيت لم يكن له أصل فلم توجد له محاكاة» (٧٠) .

ومسألة الحشو هذه يثيرها كثير من النقاد إلى جانب ارتفاع الجرس وعلو الإيقاع - في تناولهم للمسرح الشعري العربي .



وقد تناولنا هذه الظاهرة في دراستنا للتناسب بين البناء اللغوي والوزن ، وأشير هنا إلى هذه الظاهرة حتى تستكمل الرؤية بالنسبة للشعر المسرحي .

فهى ظاهرة لا تتصل بعمود الشعر وإنما تتصل بالشاعر نفسه ، فالشاعر المجيد يستطيع من خلال الإطار الذى يختاره ، أن يقدم شعراً جيداً ، وفى الشعر المسرحي حرية تنوع القافية والبحور ، ولهذا فإن الشاعر الواعى ، يستطيع أن يختار عناصر مادته وأن يقدمها تقديماً جيداً يتناسب ومقتضى الحال .

### ب - نماذج من الشعر العمودى « المسرحى »

وهذه بعض المشاهد المسرحية من بعض المسرحيات الشعرية نعرضها ونتناولها بالتعليق حتى تتضح الصورة :

١ - مشهد من مسرحية « مجنون ليلي » لأحمد شوقي

يسأل ابن عوف ليلي عن ورد الذى جاء يخطبها زوجة له : (٧١)

ابن عوف :

ومن ورد يا ليلي وهل تعرفينه ؟

ليلى :

ففى من ثقيف خالص القلب طيب :

أتى خاطباً بعد افتضاحى بغيره وعارى ، أهذا يابن عوف يخيبُ  
أبى أين ورد الآن ؟

المهدى

عند قرابة من الحى ضموه إليهم ورحبوا  
فإن شئت أرسلنا إليه :

ليلى

ابـعـث ادعـه وجئنا بقاضى نجد اليوم نكتبُ

ابن عوف :

تجاوزت ليلي غاية السخط فاذكرى عواقب رأى قد رأيت سخيف  
ليلى : (منهكة)

أكنت بن عوف غير أنثى ضعيفة تناهت لرأي في الأمور ضعيف  
ابن عوف :

أرى وقفى يا ليل كانت شريفة ولكن جزائى كان غير شريف  
ليلى :

انظف ثوبى يا أمير فطالما ظهرت به فى الحمى غير نظيف  
ابن عوف :

لن كنت ياليلى بورر قريرة فإنى على قيس كجداً أسيف  
ثم يخاطب أباهما

الآن بحفظ الله ياسيد الحمى لقد طال لبتى عندكم ووقوفى  
ووقفت ليلي :

ليلى

لقد كنت سيدى حليفاً لقيس هل تكون حليفى  
ابن عوف :

سألت محالاً إنما جئت خاطباً لورد القوافى لا لورد ثقيف  
يخرج من باب الخباء ويشيعه المهدي

إلى ما وراء شجر البان

ليلى :

رباه ماذا قلت : ماذا كان من شأن الأمير الأريحي وشأنى  
فى موقف كان ابن عوف محسناً فيه وكنت قليله الإحسان

فزعمت قيساً نالتي بمساءةٍ  
والنفس تعلم أن قيساً قد بنى  
لولا قصائده التي نوهن بي  
نجد غداً يطوى ويفنى أهله  
مالي غضبت فضاع أمرى من يدي  
قالوا انظري ما تحكمن فليتنى  
مازلت أهذى بالوساوس ساعة  
وكأننى مأمورة وكأنما  
قدّرت أشياء وقدّر غيرها

ورمى حجابي أو أزال صياني  
مجلي وقيس للمكارم بان  
في اليد ما علم الزمان مكاني  
وقصيد قيس فى ليس بفان  
والأمر يخرج من يد الغضبان  
أبصرت رشدى أو ملكت عنانى  
حتى قتلت اثنين بالهذيان  
قد كان شيطان يقود لسانى  
حظ يحط مصاير الإنسان

\* \* \*

نلاحظ أن سؤال ليلي ابن عوف عن ورد يستغرق شطراً كاملاً من البيت ثم تكمل  
ليلي جوابها في الشطر الثاني ويستغرق الجواب بيتاً آخر ثم جزءاً من شطر بيت وينتهى  
كلامها بمتحرك ثم يتم الأب الشطر الأول والثاني وينتقل إلى جزء من الشطر الأول من  
البيت الثاني .

ولاشك أن تقطيع البيت قد أثر في الوزن حيث لا يعقل أن يتصل البيت على  
نفس النحو في الشعر الغنائي فقد طوع الوزن للحوار .  
وقد يقسم الشطر إلى نصفين متعادلين .

ومن ذلك قول ابن عوف لليلي

ابن عوف : ووقفت يا ليلي :

ليلي : لقد كنت سيدي حليفا لقيس هل تكون حليفي  
فعولن مفاعـلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

فإذا تأملنا المقطوعة التي ناجت فيها ليلي نفسها نجد أن البيتين الأولين ليس فيها  
ما يمكن أن يزعم بأنه حشو ، أما البيت الثالث ففيه نوع من الإطناب لا يمثل أى نوع

من الحشوة، وفي البيت الرابع نراها تقول :

مالي غضبت فضاع أمرى من يدي والأمر يخرج من يد الغضبان  
وقد يقول قائل إن الشطر الثاني حشو لا لزوم له ولا يساعد في حركة الحدث بل هو  
إلى التفتي بالحكمة أقرب ، وهذا ليس صحيحاً فهو تقرير لحقيقة أو هي حقيقة معروفة  
سلفاً لليلي ، ولكنها على الرغم من ذلك لم تسلك وفقاً لما يستوجه علمها بهذه  
الحقيقة ، وهذا هو وجه المفارقة حيث يمثل الموقف موقفاً إنسانياً عاماً ، من خلال هذا  
الموقف الخاص فنحن جميعاً نعلم ما هو خطأ ، وعلى الرغم من ذلك نندفع إلى فعل  
الأخطاء دون وعي فيناقض السلوك ما نعلمه وما نراه واجباً .

ونراها في البيت الثامن تقول :

قالوا انظري ما تحكمن فليتنى أبصرت رشدي أو ملكت عناني  
وفي هذا البيت أيضاً لم يأت قول الشاعر على لسان ليلي : أو ملكت عناني  
« حشواً » يتم به البيت لأن بصر المرء رشده غير امتلاك زمام نفسه فهذا يتصل بالمعرفة  
والإدراك ، وذلك يتصل بالفعل أو بالانتقال من العلم إلى العمل ، ومن المعرفة إلى  
السلوك .

وليس معنى ذلك أن المسرح الشعري الذي يعتمد على الشعر العمودي ليس في  
حاجة إلى تجارب فنية وإضافات ، وليس معنى أنه بحاجة إلى تجديد سواء في بنية البيت  
أو الحوار أن الشعر الحر هو البديل ، فالشعر الحر شكل له خصائصه وهي خصائص  
تعتبر إضافة للمسرح الشعري العربي ومعنى ذلك أننا مع محافظتنا على التجارب المسرحية  
للشعر الحر يجب أن نبحث عن تجارب جديدة ، أقرب إلى الشعر والمسرح في استخدامنا  
للشعر العمودي ، وهذه مسئولية الشعراء تجاه لغتهم .

فتقسيم البيت في الحوار قد يبدو متكلفاً ، وقد يكون البديل استخدام مشطور البحر  
أو منهوكة أو مجزؤه ، وقد يعالج الإخراج المسرحي هذا التقسيم للبيت بين أكثر من  
شخصية .

فالقارئ المسرحية من الشعر العمودي قد يشعر بثقل تقسيم البيت أو الشطر من البيت بين أكثر من شخصية ، ولكن المشاهد أو المستمع لحوار مسرحي من هذا النوع ، لا يكاد يشعر بذلك .  
٢ - مشهد من مسرحية زهرة لعزیز أباطة (٧٢) :

هذا وقد تابع عزیز أباطة منهج شوقي المسرحي ، وسوف نعرض جزءاً من مشهد مسرحيته زهرة حتى نتبين بعض ملاح المسرح الشعري الذي يتناول قضايا اجتماعية .  
ظافر :  
ماذا وراك ؟

نصر السيدين : إنَّها البشائر الجلائل  
لو قد علمتكم عمكم مثلي بشر شامل  
فهل حرزتم

ظافر : ضاحكاً :  
زوججـة تـهـدى إلـىـك  
نصر السيدين : هـيـا زل  
ظافر : إذن فريح هائل حُقق  
نصر السيدين : وهم بطائل

#### الأمر أسـمـى

زهرة : نـبـئـنا  
نصر السيدين : إنَّ صفياء حنامل  
صفياء : كيف علمت يا أبا  
نصر السيدين : قد هممت لي سلمى  
ظافر في ابتساج : أليس حقيقاً  
يسحسحسلى : إنسنه السسحق

ظافر وهو يضم صفاء . فتلك السنمى  
زهرة فى غيظ : خبر لم نخط به مذ متى أنت حامل  
صفاء : لست أدري  
زهرة : أغفله ياترى أم تفاعل  
حياء مفاجئ :

نصر الدين ضاحكا لزهرة : اتركها بجهلها  
واسأل بمسها ولا تسأل غير بعملها  
هو أدري :

زهرة : دعابة لم تقع فى محلها  
[ تبدو زهرة كمن فقدت السيطرة على نفسها ]

إنها مستخفة بى دون أهلها  
بيتت لى مهانة وازدرتنى بفعلها  
نصر السدين فى دهشة : كـ  
زهرة : لم ترع حرمى لم تبح لى بجمالها  
ظافر : جو مضطرب ثائر  
يازهر قد ثرت وكان الذى يعقل أن تهنى وأن تسعدى  
الله قد حف بنا فضله فنحن والتعمى على موعد  
زهرة - [ فى كمد ] :

لم تفهمونى أو لعل الذى قد قلت لم يحكم ولم يسد  
صفاء لو تدرون مصعوفة أحسبها للحمل لم تغد  
ولست أشك فى أن تفتيت الحديث هذه الصورة يبعده إلى حد ما عن الواقعية ،  
وعن الشعر فنظام البيت يبدو صالحاً أكثر فى إطاره التقليدى تماماً ومجزوءاً أو مشطوراً

ومنهوكاً ، أو مقسماً مرصعاً ، أو يكون إجراء الحوار باستخدام الشطرات ، في بعض الأحيان .

ولاشك أن هناك بعض الأبيات منظومة فقط دون أى علاقة بالشعر حيث تبدو كأنها نظم للحديث نثرى . والمسرح الشعرى يربأ عن أن يكون نظماً للحوار ، ولاشك أن هذا يختلف عن مسرح شوقي الذى كتب شعراً ، لا مجرد نظم لحوار .

وإننى لأرى أى فارق بين نظم النثر حق وإن كان مسرحياً وبين نظم العلوم فكلاهما نظم لشيء خارج عنه ، أمّا المسرح الشعرى فإنه يولد شعراً بمعنى أننا لا ننظم حواراً نجره عن طريق الشخصيات ، وإنما نطق الشخصيات شعراً عندما تتحاور حواراً درامياً .

٣ - مشهد من مسرحية عنتره لأحمد شوقي (٧٣) :

وهذا مشهد من مسرحية عنتره لأحمد شوقي :

ضـرغـم	: أنتِ هـسـنـنـا
عـبـلـة	: أـجـل
ضـرغـم	: إذن تـسـمـعـتِ ما قـيـل أذـنـاك
عـبـلـة	: أـجـل عـلـمـتِ بـما قـد دار بـيـنـكـما
عـنـتـرة	: فـما تـرـين ؟ لـعلّ القـول أـرـضـاكِ
يا عـبـل حـبـك في لـحـمـى جـرى ودمـى	وقـد يـجـبـك ضـرغـم وبيـواكِ
ضـرغـم : أـحـبـها حـبـى العـزى وأـعـبـدهـا	عـبـلـة : عـبـلـة الـلـات
عـنـتـرة :	بـنـت الـسـمـم بـشـرك
ضـرغـم : لو يـطـاف بـغـير البـيت في زـمـنـى	مـا طـفـت يـاعـبـل إلـأـحـول مـغـناكِ
عـبـلـة : ماـذا تـقـول ابـن عـمـى بـم تـبـشـرفـى	بـشـسـرى بـسـسـاذا
عـنـتـرة :	بـهـذا السـعـاشـق السـبـاكـى

عـبـلـة [لنـفـسـها] :





ولاشك أن التجربة على الرغم من أنها ليست الأولى فإنها ليست خالية من المآخذ ولاشك أن ظهور شكل أدبي أو نوع أدبي جديد قد يحتاج إلى قرن كامل لا مجرد سنوات حتى ينضج ويستوى ، ويحدث التآلف والتناغم المنشود بين الشكل والمحتوى ، أو بين المضمون ووسائل الأداء ..

وإذا حاولنا أن نرى مسرح شوقي في ضوء ما وجه إليه من نقد ، سواء في رسم الشخصية أو اجراء الحوار المسرحي ، أو الإغراق في الغنائية ، نرى أن النقاد في بعض الأحيان ينسبون ذلك إلى جهله بالقواعد المسرحية أو إلى تدخله في تعبير شخصياته وعدم قدرته على التحليل ، وعدم قدرته على التفريق بين الشعر الغنائي والمسرحي يشهد بذلك « ما أدخله في مسرحيتي « مجنون ليلي » و« عنتره » من شعر قيس بن الملوح وعنتره دون أن يدخل عليه تغييراً ما ، لإعجابه الغنائي به ، فلاشك أن شعرهما وأولهما من الشعراء العذريين فاقد لكل خصائص الشعر المسرحي .. ويشهد لذلك أيضاً محاولته الاحتفاظ بقيم الشعر الغنائي في شعره المسرحي ، بل توفير الخصائص الشكلية له أيضاً .

فقد احتفظ بأوزان الشعر الغنائي وقوافيه ، ونظم مسرحياته من جميع بحور الشعر العربي وجعل المتحاورين يستكملون الوزن إن لم يستكمله المتكلم الواحد .

ووضع على لسان أحد المتحاورين في كثير من الأحيان شعراً كثيراً فخرج بذلك عن نظام الحوار إلى نظام القصائد العربية الغنائية و أوقف الحركة المسرحية

فهو لا يسعى إلى الإيجاز والتركيز ، بل يطنب كثيراً ويسترسل استرسالاً ، لا يشك سامعه في أنه إنما يستمع إلى قصيدة لا إلى قطعة حوار<sup>(٧٤)</sup> .

وكل هذه المآخذ لا تنفي قدرة الإطار الموسيقي للشعر العربي على استيعاب التجارب المسرحية ، وملاءمة الإطار المسرحي ، والوفاء بالقيم الفنية المسرحية . فالإطار فيه متسع لتجارب المسرح ويمكن للشاعر أن يستخدم من البحور ما يتوافق مع الموقف الدرامي وأن يوزان بين متطلبات المسرح وبين إطاره الشعري وأن يتصرف في نظام البيت الشعري وأن يستخدم من الأنماط ما يلائمه .

وليس الاسترسال نقيضه في حد ذاته ، كما أن الإيجاز ليس فضيلة في حد ذاته ، ولكن على الشاعر أن لا يطنب أو يوجز إلا لدواعي يقتضيه الموقف ، وأن لا يخل ذلك بالبناء المسرحي لمسرحيته ، كأن يفقدها حدة الحدث ، أو التوازن بين المسرح والشعر ، وأن لا تكون الشخصيات مجرد بوق يتحدث الشاعر من خلاله .  
ولا أشك في أن المسرح الشعري ، الذي يتخذ الشعر العمودي إطاراً موسيقياً له ، ما زال أمامه فرص ليثبت دعائمها ، ويفرض وجوده .

٤ - وهناك تجربة مسرحية شعرية قدمها الشاعر فتحي سعيد في مسرحيته « الفلاح الفصيح » وسوف نعرض جزءاً من اللوحة الثانية لنرى ملامح هذه التجربة (٧٥) :

الفلاح : يا مجلس الوجهاء  
في ساحة العدل  
هل جاءكم أنباء  
عن حادث الحقل .  
الرئيس : من قبل أن نحكى  
وقبل أن تبكى  
من أنت يا فلاح .  
الفلاح : من واحة الملح .  
الرئيس : والاسم بالكامل .  
الفلاح : ياسيدى العادل  
من كثرة الظلم  
أنسيت ما اسمي .  
الرئيس : يا أيها الفلاح  
أجب عن السؤال .

- الفلاح : (متحدياً)  
من كثرة الظلم  
أنسيت ما إسمى .
- الرئيس (مصرأ)  
الإسم يا فلاح .  
ما قيمة الإسم  
وها هنا جسمى  
أمامكم مصلوب .
- الرئيس (زاعقأ)  
عضو : (يقرأ الوشم)  
الإسم يا فلاح  
الإسم الإسم خونأ نوب .  
والسن .  
الرئيس :  
العضو :  
وسنه .. مشطوب .  
« لفظ .. وهممات »
- الرئيس : (حانقأ)  
السن بالسن  
والعين بالعين .
- الرئيس : هامسأ لعضو)  
ماذا ترى تلاحظ  
يا سيدى المحافظ .
- المحافظ (هامسأ)  
ألاحظ الفلاحأ  
قد أعلن الكفأحأ .  
الفلاح :  
محتجأ على الهمس  
يا حاكم الولاية  
هل تسمع الشكأية .  
الرئيس (محتدأ)  
وظيفتى هنا .

الفلاح : مقاطعاً ومستمرّاً  
أن تستمع لنا  
يا معشر الوجهاء  
هل جاءكم أنباء  
عن حادث السطو .  
أصوات (ساخرة) عن حادث السطو .  
الفلاح : والضرب بالسوط .  
(أصوات بسخرية أكثر) والضرب بالسوط .  
« الفلاح  
وقد توغل في نصف الدائرة وتوسطها » .

الفلاح (شارحا) سأقول بالضبط  
بالأمس في الصباح  
أثخنت بالجراح  
فبينما أسير  
ونخلق الحمير  
من غير أن أطيلا  
إليكم التفصيلا .  
« يتغامزون »  
العضو : (هازئا) ثرثر ولا تبالي .

آخر (ساخرا) فإنها تسالى .

الفلاح : (محتجاً) هذا إذن حكمكم  
لله .. ما دركم  
فلا سحب القضية  
فوراً بلا روية .

- عضو : يا أيها المجنون  
لا تكثر الظنون .
- آخر : وقلل الصباح  
فإنه مزاح .
- الفلاح : هل يمزح القضاء  
في ساحة العدل .
- الرئيس ( مندهشاً ) أهذه جناية .
- الفلاح : أدهى من القتل .
- الرئيس : فتكمل الحكاية .

\* \* \*

استخدم الشاعر في هذا الحوار الدرامي نظام البيت المجزوء والمنهوك . ففي كل شطر تفعيلتان : مستفعلن فعلمن ، ثم مستفعلن مستفعل وقد تأتي الشطرات مقفاة على التبادل أو تأتي القافية على التتابع والحوار يتدفق في سهولة ويسر دونما عثرات كالتى نحدث عند تفتيت البيت الشعري .

والقافية تأتي في موضعها دونما تكلف .

وعلى الرغم من بساطة التعبير فإنه يكشف عن أبعاد درامية من خلال مستوى شعري متميز . وقد حاول الشاعر أن يشكل من خلال الإطار الشعري العمودي إطاراً للحوار المسرحي ، وهو إطار متميز يمثل طوراً من الأطوار التي ننتظر أن يمر بها المسرح الشعري العربي .

وهذه إعادة لكتابة بعض المواقف لتبين مدى ما أضفاه الشاعر على الإطار التقليدي من تعديل :

الفلاح : يا مجلس الوجهاء في ساحة العدل

هل جاءكم انباء عن حادث الحقل  
الرئيس : من قبل أن تحكى وقبل أن تبكى  
من أنت يا فلاح

الفلاح : من واحة الملح .

الرئيس : والاسم بالكامل .

الفلاح : ياسيدى العادل .. من كثرة الظلم .. أنسيت ما اسمى .

الرئيس : يا أيها الفلاح أجب عن السؤال .

الفلاح متحدياً : من كثرة الظلم .. أنسيت ما اسمى .

فالشاعر أحياناً يلزم نفسه بما لا يلزم فيأق بقاءية داخلية وأحياناً تأتي القافية في كل  
شطر ، وأحياناً أخرى يهمل القافية ولكن تتابع الشطرات لا يشعرنا أنه يترك القافية .  
وهذه التجربة تكشف لنا عن قدرة الشاعر ، في إطار الشعر العمودى وعن إمكانية  
اللغة والإطار الذى يبنى للشعر العربى ، وهى إمكانات واسعة ما زالت لم تكشف كل  
أبعادها فما يتصل بالشعر المسرحى العمودى .

ولاشك أن دارس الدراما الشعرية سيجد قيماً كثيرة قد تحققت فى هذه المسرحية  
من شخصية وحلث وحوار وغيرها من التقنيات المسرحية كالحبكة والتركيز وحسن  
العرض ، الأمر الذى يؤكد تميز الإطار الذى استخدمه الشاعر من ناحية ، وقدرة  
الشعر العمودى على استيعاب التجارب المسرحية من ناحية أخرى .

وهناك تجربة جمع فيها الشاعر محمد حسن المرصنى بين أسلوب النظم القصصى  
والحوار فى قصته الشعرية « شهر زاد » وسوف نعرض جزءاً من الحوار الذى دار بين  
شهر يار . وشهر زاد : لتبين لوناً من ألوان الحوار الشعرى الذى يمكن أن يكون منطلقاً  
لمسرح شعرى فى إطار الشعر العمودى (٧٦) :

شهریار :- هل مضت بي في منامى حقب  
كدت أنسى اسمي وينسى اللقب  
حيرتي طالت وطال العجب

\*\*\*

عجباً في ليلة أصبح غيبي  
أى لمس من يد أم أى سحر  
شهرزاد :- لا تسلى فأنا أكنم سرى  
الشباب الغض في جسمك يسرى

\*\*\*

التجاعيد التي فوق الجبين  
أين ولت أين آثار السنين  
كدت أن تصبح في لحظ العيون  
كائننا ما صيغ من ماء وطن

\*\*\*

شهریار :- أنت، من أنتِ أفي جلدك ساحر  
لست منهن الضعيفات الغرائر  
أنت من أنت؟ أنا في الأمر حائر  
من تكونين اكشفي عنك الستائر

\*\*\*

ما الذى حولني عن جهروني  
ما الذى غير بالصمت سكوتي  
اهتدت روحى في هذا الصموت  
أنت ذاتى رجعت لى لن نموتى

كيف بالسيف - أنا - أزهرق روحي  
جسداً كنت مقيماً في السفوح  
الدم القاني غبوقى وصبوحى  
والدم القاني ضمادات جروحى

\*\*\*

أنت ذاتى رجعت لى فلتعش لى  
كيف أرضى - أنا - فى ذاتى بقتلى  
كيف أرضى كيف يرضى لى عقلى  
كيف أجتث - أنا - بالسيف أصلى

\*\*\*

أنت ذاتى كنت عنى غائبة  
شمس إيمانى وكانت غاربية  
عشت فى ظلمة شكٍ حاجبة  
فى ضلالى - كل روح نائبة  
ما الذى ساقك فى هذا السعير.

شهرزاد :- الذى يبعث ظلا فى المهجير.  
شهريار :- ما الذى ساقك للجو الحقيير.  
شهرزاد :- الذى يبعث فى الجو العبير.

\*\*\*

شهرزاد :- ما الذى حولنى هذا التحول  
ما الذى بدلنى هذا التبدل  
ما الذى نقلنى هذا التنقل  
فلأعش لحظة صمت وتأمل.

\*\*\*



شهرزاد : - لا تعجب ما الذى قد حولك  
 إنما الحب الذى قد بدلك  
 أنت بالرحمة لى وأنا بالحب لك .

الأشطار التى استخدمها الشاعر من مشطور الرمل ، وقد تأتى الفقرات على وزن :  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن وقد تأتى التفعيلة الأخيرة ( فاعلن ، أو فاعلاتن ) .  
 والشاعر يحافظ على القافية فى كل أربعة أشطار ، والحوار يتصل اتصالاً وثيقاً  
 بالموقف الدرامى ، وقد عرضه الشاعر من مستوى شعرى متميز ، وهذا الحوار فى رأى  
 يمثل برهاناً على قدرة الإطار الموسيقى للشعر العربى على أن يوظف هذا الإطار لمتطلبات  
 الحوار المسرحى ، فالموقف موقف تأمل وتفكير وجدل روحى وعقل ونفسى ، ولهذا  
 جاء التعبير الشعرى متوافقاً مع الموقف توافقاً يكشف عن إمكانات الشاعر وإمكانات  
 الشعر فى آن وآحد .

### ج - التجارب المسرحية للشعر الحر

يأتى بعد ذلك تجارب الشعر الحر المسرحية وهى تجارب لها قيمتها . وليس دفاعنا عن  
 الشعر العمودى محاولة للإنقاص من التجارب المسرحية لشعراء الشعر الحر ، وإنما هو  
 دفاع عن إمكانات الإطار الموسيقى للشعر العربى بعامة ، وهو دفاع قام على معايشة هذا  
 الإطار الموسيقى ، وتأمله فى غنائياته ومحاولة استكشاف الدراما الشعرية فى هذه  
 الغنائيات وإبنى - كما سبق أن قلت - أعتقد أن الأعمال الجيدة تمثل شاهداً على  
 إمكانات نوع أدبى وجودته .

أما رداة عمل أدبى ، فإنها لا تمثل إلا شاهداً على رداة هذا العمل وحده وليس  
 على رداة النوع أو الإطار . وسوف نعرض بعض الآراء التى وردت على لسان بعض  
 الشعراء والنقاد فيما يتصل بموسيقى الشعر المسرحى الحر .

يقول الشاعر صلاح عبد الصبور فى حديثه عن أعاريض مسرحيته الشعرية « مأساة

الحلاج » :

« وقد واجهتني مشكلة الموسيقى .. وقد استعملت في مسرحيتي هذه أربعة ألوان من التفاعيل ، أولها تفعيلة الرجز بما يجوز أن يدخلها من التحويرات .

ثانياً : تفعيلة الواهر « مفاعلتن » وقد كان العروضيون الأقدمون يجيزون فيها إسكان الخامس المتحرك فتصبح « مفاعيلن » ولكنهم يستكروهن حذف السابع لتصبح مفاعيلٌ وإن كانوا لا يجرمونه .

وقد وجدت اللغة المسرحية تحبه وترتاح إليه أحياناً .

ولعل هذا ما أريد أن ألفت له ، وهو أن الكتابة للمسرح الشعري ستدخل على موسيقى العروض نوعاً من الطواعية .

وثالثها : تفعيلة المتقارب « فعولن » .

ورابعها : تفعيلة المتدارك « فعلن » المحورة عن فاعلن وقد شاع استعمال هذه التفعيلة في شعرنا الحديث ، وهي أقرب إلى لهجة الحوار من الرجز وفيها موسيقية راقصة وخاصة إذا تكونت من متحرك فساكن فمتحرك فساكن ، ولكننا إذا حركنا آخر حروفها أحياناً - وهذا ما لم يميزه العروضيون - أصبحت ذات إيقاع حاد وانكسرت الحركة الراقصة لتحل محلها تناوبات موسيقية متناوجة .

وهذه هي المحاولة الأولى ولاشك أن المسرح الشعري سيطور عروضه « (٧٧) .

ولسنا بصدد الرد على بعض التجاوزات بالنسبة لدلالة التفاعيل وإن لاحظنا أن صلاح عبد الصبور قد لاحظ اختلاف طبيعة البحر الواحد ، وإذا كان قد أرجعها إلى توالي الحركات والسكنات فإن ذلك لا يعني أن المستوى الصوتي والمحتوي الشعري لا تدخل له فما يعتري موسيقى البحر الواحد من تغيير .

ويقول الأستاذ كمال محمد إسماعيل في دراسته لمسرح صلاح عبد الصبور الشعري :

« لعل استكشاف الإمكانيات النظرية لبحر المتدارك التي بكر بالوصول إليها « على أحمد باكثير » واستغلها في روايته « اختاتون ونفرتي » وأيده في هذا الاستغلال نقاد معاصرون كانوا يبحثون عن توقيع مناسب للمواقف غير الغنائية قد فتح أعين الشعراء على غنى هذه البحر ، وأغنانا عما أجروه من تجارب مبتكرة عليه « (٧٨) .

ولاشك أن الإمكانيات النثرية لبحر المتدارك لا تعنى إفراغ الأداء من خصائص الشعر ، وإنما قبول البحر لتشكيل لغوى يقترب من لغة الحديث العادية ذات المستوى الشعري .

١ - وها هو مشهد من مسرحية صلاح عبدالصبور الشعرية « بعد أن يموت الملك » وهذا حوار بين الملكة ومحبيبها الشاعر بعد أن مات زوجها الملك العقيم وقد ادعى بعض الحاشية أنه يطلب الملكة لتنام بهواره في نعشه للأبد» (٧٩) .

الملكة : هل غادرت فراشك في الليل .

الشاعر : حين رأيتك قد أغضيت سعيدة

تمطين كما يتمطى النبع الريان

قمت قليلاً ثم رجعت .

الملكة : دعني ألبسك السيف .

الشاعر راکعاً : لأمكن فارسك الشاعر .

الملكة : لتكن شاعري الفارس

دعني أتلقى منك العهد

أن تخلص لي الود .

أن تعطيني قلبك وذراعيك

الشاعر : أقسم .

الملكة : هل تقسم أن تعطيني كلماتك

تتغنى لي حتى يتمايل عطفاي من الخيلاء

عندئذ يساقط مني ثمر يشبع جوع البسطاء

الشاعر : أقسم .

الملكة : هل تقسم أن تصحبنى في رحلتي مع الشمس الذهبية وسراي مع

الأقمار الدوارة كل مساء لا تتركني أبداً أمشي وحدي أو أحلم

- وحدى .  
الشاعر : أقسم .  
الملكة : انفض يا شاعري الفارس .  
الشاعر : هيا نمضي .. هل دبرت الأمر؟ .  
الملكة : أترك لك هذا التدبير .  
الشاعر : بل اتركه للسيف .  
بمضيان في طريق القصر، حتى يقفا أمام الستار، فينفتح عن قاعة العرش ، ،  
يدخلان ، يصبح المنادى « .  
المنادى : الملكة .. كة كة .. معها الشاعر .. عر .. عر يهب الوزير  
والقاضي والمؤرخ وقوفاً « .  
الوزير : أين الجلابد؟ .  
هل أقنع مولاني أن تأتي راضية مرضية كي تغفوجنب جلالته طوعاً لإرادته الملكية  
حقاً .. ما أنبل قلبك يا مولاني .  
الملكة : بل ما أغبي عقلك أنت .  
لما يأت الجلابد الآن .  
« للشاعر » أكمل .  
الشاعر : إن كان النهر قد اختزنه .  
فهو الآن وبالذات .  
يبحث عن جوهرة ضاعت من إحدى جداته .  
في معدة إحدى السمكات .  
المؤرخ : هل تعنى أن الجلابد .. غرق .

الشاعر : بل مات قتيلاً  
واستخلفني سيفه  
أعنى .. أنا أسلمناه إلى حتفه  
« يستل السيف ويرفعه في وجوههم » .

القاضي : ماذا تبغى ؟  
أغمد هذا السيف الباتر  
نحن نطيعك فما تأمر .

الشاعر : أنا لا أبغى شيئاً  
لكن مولاي قد تبغى بعض الأشياء .

القاضي : مولاي  
ماذا تبغين .

الملكة : أبغى ملكي .. أبغى هذا القصر .

\* \* \*

إنّ الحوار ينساب في بساطة ودون افتعال ، فالشاعر يمتلك أدواته وإطاره الفني والموسيقى .

والتفعيلة الأساسية هي « فعلن » و « فاعل » وقد يبدأ السطر الشعري بـ ( فاعلتن )  
( / / / / ه ) وقد ينتهي بساكنين ( / / / ه ) أو ( / ه / ه ) .

وقد يتكون السطر من ( فعلاتن - فعلاتن أو فعلاتان ) والسطر هو أساس البناء الشعري .

وأكثر الجمل الشعرية تنتهي نهاية طبيعية في نفس السطر وقد يأتي السطر الشعري في تفعيلة أو أكثر وقد يصل إلى اثني عشرة تفعيلة في السطر .. وقد تتتابع الحركات دون ساكن بينها .

ومن ذلك قول الملكة : هل تقسم أن تصحبنى فى رحلقى مع الشمس الذهبية . فى هذا السطر نجد خمس حركات متتابعة (رحلقى مع /ه//////) .

وفى مسرح صلاح عبد الصبور الشعرى تنطق كل الشخصيات بالشعر لافرق بين الملك أو الملكة أو الشاعر أو الخياط وقد يبدو ذلك مناقضاً للواقع ، فكيف يتحدث غير الشاعر بالشعر الجيد ، فلكل شخصية صوتها ولها عالمها الذى يجب أن لا تتجاوزه إلى مستوى مرتفع من الأداء الشعرى .

ولكن فى ذلك نظراً ؛ إذا يجب أن نسلم - فى المسرح الشعرى بأن تنطق كل الشخصيات شعراً ، فالعالم الذى يجمع شخصيات المسرحية عالم شعرى ، عالم مفارق لعالمنا من حيث كونه عالمًا شعرياً لا من حيث كونه انعكاساً لواقع . فلكل شخصية شاعرة عالمها وذاتها ، ومعنى هذا أن الفلاح قادر على التعبير عن عالمه تعبيراً شعرياً متميزاً ، والمحارب ، والخياط ، والجندي ، والملك ، وكل شخصية تستطيع أن تتحاور وترى وتتحرك فى عالم شعرى متميز وهذا حق الشخصية المسرحية .

وهذا حوار بين الخياط والملك يلقى الضوء على ما قلناه :

يقول الشاعر<sup>(٨٠)</sup> :

١ - الخياط : مولاي .. أرسل لى صهرى خياط أمير بلاد المغرب قطعة مخمل .  
بيضاء الطلعة ناعمة الهدب .

ماكدت أراها حتى .. آه .. كان لقاء يا مولاي .

أحسست بقلبي فى أضلاعى يتوثب .

ومددت يدي فى وله كى أتلمسها لمس النسمة للأغصان حين استرخت فوق  
الزغب الناعم كغماى الراعشان داهنى تيار الرعدة يتغلغل فى جسمى الملتهب ثم تدفق  
فى أطرافى كالدم حين تحركت الحمى وتفتح باطنها فى خجل للملاستى الحذرة .  
إذ نبضت فى كفى شعرات دافئة تتمدد تحت الزغب الأشهب فاشتدت بى

الردة ، وانهرت أنفاسى الحذرة . ملت إليها لأقبلها ، فإنكشت وهى تقول : أنا بكر  
لم التف على ساقى بشرى من قبل .  
الملك : أو هذا ما قالته القطعة ؟  
الخياط : هذا ما سمعته أذناى ، وحقك يا مولاى .

\*\*\*

ولاشك أن الشاعر قد استطاع أن يرتفع بالحوار من مستوى النظم إلى مستوى  
الحوار الشعرى رفيع المستوى .

وهو حين جعل الخياط يصف قطعة القטיפه وصفاً يفيض شاعريه ، فإنما فعل  
ذلك من منطلق ما يجب أن يكون عليه الخياط من فهم وحب لما يشكله من  
منسوجات ، فهو عاشق للجميل منها ، متم به ، تفيض نفسه ولعاً بغالى النسج وكأن  
الأقمشة الجميلة حوريات يراهن دون أن يستطيع لهن امتلاكاً .

وإذا تأملنا ما عرضناه نجد أن القافية تأتي عرضاً ولكن الإيقاع والتكرار الصوتى  
المتوافق ينتظان الحوار ، ويشيعان فى السطور موسيقى ترتفع حيناً ، وتنخفض أحياناً فى  
انسياب وتدفق واضحين ، وهذه الموسيقى تخلص الأداء من الثرية التى كان من الممكن  
أن تعترى الأداء بسبب طول السطور وإهمال القافية .

٢ - وهناك تجارب عبدالرحمن الشرقاوى المسرحية وهى تجارب لها قيمتها .  
وسنعرض جزءاً من منظر من مناظر مسرحيته الشعرية « وطنى عكا » لتبين بعض  
ملامح البناء الموسيقى عنده .

### المنظر الرابع عشر<sup>(٨١)</sup>

[ موقع للمقاومة فى غزة .. شمس العصر تفيض على الموقع حيث جلس غسان  
وحازم .. حزينين .. غسان كأنه فرغ من حكاية قصة استشهاد ماجد ومقبل ] .  
غسان : هكذا مات الشهيدان .. ولكننا نسفنا الجسر كله .

حازم : هكذا تصبح آثار خطى الحرية الحمراء في الأرض قبوراً .  
غسان : ومضى تنبت آثار حطى الحرية الحمراء في الأرض زهوراً .  
حازم : عندما تنتصرا الثورة ، لن يصبح ما تتركه الثورة حفره .  
غسان : كم تأملنا هنا حين الكثيرون يطلون علينا بابتسامات من التشجيع لاشيء  
سواها .

حازم : رعشه الآلام مها تكن الآلام حتى التافهات تجعل الآخر مسئولاً لكى  
يتخذ الموقف بالخطوة  
لا بالكلمات .

وجبان من يصم الأذن عنها

[رشيد وليلى يدخلان]

رشيد : قد نسفنا خط أسلود وغزة .

ليلى : من نعزى فى الشهيدين ابن عمى ماجد والثائر الصاعد مقبل .

حازم : إنما الثورة يا ليلى عزاء للجميع .

غسان : قد سكبنا كل ما كان لدينا من دموع .

حازم : لم يعد غير الدماء .

ليلى : ما عرفت الدمع كالغصّة إلاّ عندما مات الشهيدان ولكننا انتصرنا !

حازم : عندما يولد طفل يملاً الدنيا صراخاً كيف والثورة تولد إنما تولد فى هذا

الجحيم اليوم يا ليلى فلسطين الجديدة فلتكن تلك فلسطين السعيدة .

\*\*\*

التفعية الأساسية هي « فاعلانن » التي تأتي أيضاً فاعلاتن وأحياناً ينتهى السطر بـ  
« فاعلاتان » .



والسطر الشعري هو أساس الحوار وقد تشغل الجملة الشعرية سطرين مكتوبين يبدأ الشاعر الجملة الشعرية التالية من سطر جديد .

وهذا هو ما أرى أن يكون عليه أسلوب كتابة الشعر الحر .

ومن ذلك ما جاء على لسان حازم حيث نرى السطر الثاني ينتهي بمتحركين ويبدأ الثالث بمتحرك ( بالخطوة ) ( //ه/ه/ ) .

لا بالكلمات - //ه/ه/ه ( وتبدأ التفعيلة من المتحركين الآخرين ثم السبين الأولين من السطر التالي .

( وجبان من ) //ه/ه/ه .

ويستخدم الشاعر القافية أحياناً وأحياناً يستخدم قافية داخلية فالسطر الثاني والثالث ينتهيان بـ ( قبورا ، زهورا » ونجد بالسطر الرابع ما يمكن تسميته بالقافية الداخلية .

الثورة .. الثورة .. حفرة ..

ولكن السمة العامة هي ترك القافية والاستعاضة عنها بنوع من التوقيع بين أجزاء السطر الواحد أو نهايات الأسطر والشاعر لا يستعيز عن المسرح الشعري بنظم للحوار ، وإنما يدخل الشعر في صميم البناء المسرحي بحيث يبدو وكأنه يحقق نوعاً من التوازن بين الشعر ومتطلبات الحوار المسرحي .

\* \* \*

٣- وقد قدم الشرفاوى ما يمكن أن نسميه بالخطابة الشعرية المسرحية ، في مسرحيته الشعرية « الحسين ثائراً » ومن ذلك (٨٢) :

ابن زياد : ( مستمراً في خطابه ) لا تشرب قلبك بغض الحاكم .

كيلا نكثر أحزانك

وكيلا نهلك في غيظ .. وتفوتك أدنى حاجاتك .

العاقل منكم من ناقضى .

المجرم فيكم من جابني .  
الأحمق من أضمر بغضى .  
وأسر النجوى كى يطعن فى عرض أبى أوفى عرضى  
فعيونى تسعى بينكم  
وجواسيسى يستقصون ديبب الهمسة فى الأعماق وسأخذكم بنواياكم .. بالأفكار  
المكتومة .

لا بالأعمال المعلومة  
بالخلجات وبالخفقات وهمس الهمس .  
فالفائز منكم من صانعى حتى فى خلوات النذ  
وإليكم نصحى فليسمعه العاقل منكم ويفكر  
المقبل مأخوذ بالمدير ،  
ومطيعكم بالعاصى ،  
وصحيحكم بالمعتل .  
والدافى منكم بالقاصى .  
جاملناكم فطغيتم واستامتاكم فغدرتم .  
وغمرناكم بالأموال بلا تفرقة أو إيثار .  
فلسفهاء وللعقلاء وللهمماء وللحكماء وللفقراء  
وللجهلاء وللفقهاء .  
وحقى أصحاب الثروات منحناهم متاً خيراً .  
فجوزينا منكم شراً .  
وشريتم بالمال سلاحاً وأرستم منه ابن عقيل .  
بدلتم لعدو يزيد أموال يزيد ياخونة .  
ياشنادا الأمة قد أزمعهم إحياء الفتنة .  
أفلا تدرون من ابن عقيل ..

قَابِنٌ عَقِيلٌ جَاءَ هُنَا كَمَا يَجْلَعُنَا عَمَّا نَمَلِكُ .  
رَجُلٌ عَاصِرٌ جَاءَ هُنَا يَتَسَكَّمُ فِي وَهْدِ الْبَاطِلِ .  
بَاغٌ شَقٌّ عَصَا الطَّاعَةِ .  
قَدْ خَالَفَ إِجْمَاعَ الْأُمَّةِ .  
وَخَالَفَ عَنِ أَمْرِ اللَّهِ بِلِزُومِ الطَّاعَةِ لِلْحَاكِمِ .  
فَكَيْفَ إِذْنٌ سَرْتَمَ خَلْفَهُ .  
خَنَتُمْ عَهْدَ مَعَاوِيَةَ وَنَقَضْتُمْ بَيْعَةَ سَيِّدِكُمْ .  
وَذَلِكَ لِأَنَّكُمْ عِنْدِي أَوْلَادٌ أَفَاعٌ وَذُقَابٌ .  
أَوْلَادٌ كَلَابٌ .  
وَلِنَا نَبَايَعْتُمْ لِابْنِ عَلِيٍّ لِلْكَذَّابِ ابْنِ الْكَذَّابِ .  
الْمُخْتَارُ : (مَنْدُفَعًا) أَنْتَ الْبُكَذَّابُ ابْنُ الْكَذَّابِ  
أَنْتَ دَعَى وَابْنُ دَعَى  
وَبِيعَ الْأُمَرَاءَ الْكَذَّابِينَ  
أُمَرَاءَ الرِّشْوَةِ وَالغَدْرِ  
أُمَرَاءَ السَّمِّ أَوْ الْخُنْجَرِ  
أَتَيْتَنِي هُنَا كَمَا تَتَسَلَطُ  
وَأَمِيرَكَ مَبْتَدِلٌ سَاقِطٌ .

\* \* \*

وقد يبدو أن هذا الخطاب طويل ، ولكن المقام يستدعيه ؛ فالأمير يفرغ ما في نفسه ، تجاهه الثائرين على الدولة .  
وهو حديث يكشف عن أبعاد شخصية ابن زياد ، ومستوى تفكيره ، ولا يكاد القارئ يشعر بأى ملل ، بل إن الكاتب يجرى هذا الخطاب سهلاً مندفعاً مشوقاً لما فيه من مفارقات .

والتفعيلة الأساسية هي « فعلن » و« فاعل » حيث تتتابع الحركات أو الحركات والسكنات .

والشاعر يستخدم القافية بنوع من التكثيف وكأنما لتضبط هذا الخطاب المطول وتجعله أكثر قرابة من الشعر ، ومع حرص الشاعر على الإيقاع والتوقيع ، فإن الحوار يبدو قريباً من الواقع معبراً عن الموقف أكثر من النموذج السابق الذي جاء عارياً من هذه الوسائل .

\* \* \*

٤ - وهذا جزء من المشهد الثالث من الفصل الثالث لمسرحية « حمزة العرب » الشعرية للشاعر محمد إبراهيم أبوسنة (٨٣) :

الرجل : إليك السلام

حمزة : وأين السلام

خسرت السلام وكان بقلبي السلام

ولو كنت بين قراع السيوف

وكنا نحارب باسم الشرف

ونشرب كأس الوفاق

لكان السلام برغم الدماء

ولكنني بين لين الفراش

صريع المخاوف في غرفتي

أحاور هذا الشيخ

( يشير إلى مكان السقف )

الرجل : جميع الرجال يخشون غاؤها

حمزة : وماذا يقولون عنى ؟

الرجل : يقولون لال نحارب  
ولال نسام  
سنمضى لمكة بين شعاب الندم  
على ما أضعنا  
حمزة : وماذا الذى قد أضعنا  
الرجل : يقولون هادنت كسرى  
لإنيك قد صرت تسأم هذا القتال  
وأسلمت زوجك تلقى لئار انتقام عظيم  
وكانت تحب العرب  
وكانت تحبك  
فماذا دهاك  
حمزة : حسبت الرجال  
ستفرح أنى سأنهى القتال  
نعود لمكة بعد شهور طوال  
وقد فاز جيش العرب  
بنصر عزيز  
ومجد دنا من حدود الكمال  
الرجل : ولكنه بالذى قد فعلت  
تناقص حتى تلاشى  
وكنا نريد السلام  
بظل السيوف  
وكسرى سيغدر حتماً  
ولال ن يفى بالذى قد وعد  
حمزة : أخى قد وعبت الذى قد فعلت  
فبالأمس كان السأم

وجاء مع اليوم لذع الندم  
سأخرج للقافلة  
ولا لن أعود بغير الأميرة  
فإن كان سيف القدر  
أصاب المفاصل  
فأمضى عقابه  
فلن تعرفوا لى مكانا  
فأنخر جميع الرجال  
بأنى مضيت إلى القافلة

الرجل : فخذ فى طريقك بعض الرفاق  
حمزة : وحيداً ولاشئ غير الجواد  
وسيفى ونار الندم .

\* \* \*

إن التفعيلة الأساسية لهذا الحوار هي « فعولن » وقد تأتي « فعولن » أو « فعولن » أو « فعولن » أو « فعولن » وقد ينتهى السطر بإحدى هذه التفعيلات ولا تأتي « فعولن » إلا فى آخر السطر .  
والأسطر قصيرة وقد ينتهى السطر دون أن تنتهى الجملة ودون ضرورة إيقاعية .

فمن ذلك قوله : ولكنى بين لين الفراش  
صريع المخاوف فى غرفى  
أحاور هذا الشيخ

وقد يأتي تفتيت الجملة نتيجة رغبة الشاعر فى إحداث توقيع واحد ينهى به الأسطر  
المشطورة ومن ذلك قوله :

حمزة : حسبت الرجال  
ستفرح أنى سأنهى القتال

ولاشك أن التفتيت لاضرورة له في النموذج الأول والثاني وفقاً لما تقتضيه روح الشعر . وقد يراد بتقسيم الجملة إيجاء بطول التفكير وتمثيل لواقع في بعض المواضع . والحوار تغلفه روح الشعر وإيقاعه وموسيقيته فهو ليس مجرد نظم لحوار يفنى عنه النثر .

\* \* \*

٥ - ونلتقى بعد ذلك بمشهد من مسرحية الشاعر أحمد سويلم الشعرية «أخناتون» (٨٤) :

أخناتون : أهلا يا قرة عيني  
نفرتي : مالك مهموماً وحزيناً  
أخناتون : حسنا جئت الآن  
نفرتي : (في إشفاق) هون من حزنك يا مولاي  
أخناتون : نفرتي .. أقسم لك ..  
لم يأت قرارى هذا عفو الخاطر  
فأنا فكرت طويلاً في أمر الوادى  
نفرتي : أعلم أعلم  
أخناتون : أعطينا عقلاً يتدبر أمر معيشتنا وعقيدتنا  
فلنحكم ولتدبر بالعقل  
الوادى تحكمه آلهه عدة  
آمون .. سيد طيه  
حورس .. سيد نصف الوادى  
والنصف الباقي سيده - ست  
أمّارع فإنه الأحياء  
وإله الموتى أوزوريس

ولكل إله كهنته ورعاياه  
ولكل إله أحكام وإتاوات وطقوس  
ماذا تجدى تلك الكثرة والتفريق  
ولماذا لاتتوحد كل الأرباب  
في صورة رب واحد  
يحكم كل الوادى .. والموتى والأحياء  
كيف تغافلنا عن هذا طويلاً  
كيف نسينا حق الرب  
زبي آتون  
آتون الحى .  
يعمرنا دفة حرارته .. يتجلى في عليائه  
يعدل بين الناس .. ويخو بالرحمة والحب  
آتون الحى  
أدعو الناس إلى طاعته وعبادته  
آتون .. يسطع في الآفاق جميلاً  
يمنحنا طول العمر  
إني أعلن وحدة آله الوادى  
في ربي آتون  
أعلن أيضاً أني أختاتون  
أختاتون الأقرب والأوفى لإلهي آتون  
نفرتيق : آمنت به معك فهون من آلامك .

\*\*\*

التفعيلة الأساسية هي فعلن متحركة العين وساكنتها .. وقد ينتهي السطر بـ  
« فعلاتن »



وقد يبدأ بـ « فاعلتن » ومن الأسطر ما ينتهي  
بساكنين .

ولم يستخدم الشاعر ما يمكن أن نسميه قافية وإنما استخدم نوعاً من التوقيع الصوفي  
والصرفي إلى جانب الإيقاع .

والحوار شعري درامي فلم يترخص الشاعر من أجل ما يدعوه البعض واقعية ، ولم  
يجعل هذا الحوار شاعرياً على حساب الدراما فهنا نوع من التوازن بين متطلبات المسرح  
الشعري وعناصره ، وقد نلاحظ أن هناك نوعاً من التطويل في بعض المواقف الأمر  
الذي قد يقلل من حدة الحدث والحركة المسرحية وإن كان الشاعر قد عمد إلى نوع من  
الحوار الداخلي الذي يعتمد على عناصر فكرية تأملية ليشيع نوعاً من الحركة في مثل هذه  
المواقف .

\* \* \*

٦ - وهذا جزء من المشهد الخامس لمسرحية الشاعر فاروق جريدة « الوزير  
العاشق » (٨٥) .

ولادة : « تمسك بيد ابن زيدون »

وزيري .. لا ..

حبيب القلب ..

تعالى الآن أسمعني

بربك بعض أشعارك

حياتي كلها شعري ..

أحبك شاعري وحدي

ابن زيدون : حكايا الشعر لا تكفي .. ولا تغني

ولاده : الشعر مملكة الملوك ..

ابن زيدون : « كأنما يمهد لشيء »

الشعر ليس له يدان

والقلب لا يجدى مع السلطان  
ولاده : القلب أكبر من جيوش الأرض  
ابن زيدون : والسيف أطول من أقاويل اللسان  
ولاده « بإصرار » الناس تؤمن بالقلوب  
ابن زيدون : وتحاف بطش السيف  
ولادة : لوخبروني  
لاخترت قلب المرء  
ابن زيدون : الناس تخضع للقرار  
والسيف في يده القرار  
وهنا يكون الاختيار .  
ولادة : لا يسأل الإنسان عن أقداره  
يأتى الحياة فلا يشار  
ويعيش فيها كالسجين  
ونقول في يدنا القرار  
عند البداية ليس للمرء اختيار  
عند النهاية ليس في يده القرار  
بين البداية والنهاية  
أين كان الاختيار  
ابن زيدون : ماذا يفيد القلب  
والسجان في يده القرار  
ولاده : ماذا تريد أبا الوليد ..  
ماذا تريد حقيقه  
تجرى وراء الملك والسُلطان  
وتريد حباً  
وتريد شعراً

وتريد شهراً من حنان  
وتريد لو وقف الزمان  
ماذا تريد حقيقة  
ماذا تريد  
لا بد أن نختار

ابن زيدون : إني أحب الشعر حتى للحياة ..  
والشعر سيف ليس في يده قرار ..  
وأنا أريد الملك ،  
إني أريد السيف والسلطان  
فالحكيم أكبر من حكايا الشعر  
أكبر من أقاويل اللسان  
إني أحب الشعر حتى للحياة  
لكننا نحيا مع الشيطان  
تمضى الحياة كما ستمضي دائماً  
لو بعد آلاف السنين  
السيف للسلطان  
والقلب للفنان  
ولاده : أنا لأحب السيف  
ابن زيدون : وأنا أريده

\* \* \*

استخدم الشاعر تفعيلتين هما : (مفاعلتن) ساكنة اللام ومتحركتها وقد استغرقت  
هذه التفعيلة حديث ولادة الأول وردّ ابن زيدون ، وجاء ذلك في ثمانية أسطر ثم  
بدأت ولادة حديثها في السطر التاسع مستخدمة إيقاع بحر الكامل « متفاعلتن » ساكنة  
الثاء ومتحركتها وقد جاء هذا التغيير طبعياً ومتوافقاً مع المحتوى الشعري .

وقد عنى الشاعر بنوع متميز من التففية ، وقد جاءت هذه التففية طبيعية دونما لزوم شأن كثير من الشعراء المحدثين .

والحوار شعري درامى وقد ليجح الشاعر فى المواءمة بين متطلبات الحوار الشعري والدراما ، وقد نشعر بارتفاع الجرس فى بعض المواقف والخفاضه فى مواقف أخرى تبعاً لطبيعة الموقف وعناصر التشكيل .

\* \* \*

وبعد .. فهذه إلمامة سريعة عن موسيقى الشعر المسرحى عرضنا فيها لأهم خصائص الدراما الشعرية وبعض التجارب الشعرية المسرحية فى لغتنا العربية ، وتوقفنا عند مسرح شوقى الشعري وتجاربه فى هذا المضمار وناقشنا قضية الشعر العمودى وصلاحيته للمسرح الشعري ، وقلنا إن الشعر العمودى يمكن أن يكون منطلقاً لمسرح شعري ، وعلى الشعراء أن يجربوا تقنيات جديدة فى إطار عمود الشعر .  
وأثق أنهم سيصلون إلى تحقيق نجاح كبير فى هذا المضمار .

كما عرضنا لعزير أباطلة ورأينا أنه فى مسرحيته التى عرضنا مشهداً منها يميل إلى نظم الحوار وأنه أنطق شخصياته نظماً لاشعراً ، ويرى البعض أن عزير أباطله « قد نَهَجَ نَهَجَ شوقى دون أن تكون له عبقريته فلم يصف شيئاً ذا بال إلى الإنجاز الذى حققه شوقى بل إن واقع الأمر أن هذا الإنجاز قد فقد قدراً غير قليل من قيمته وأثره »<sup>(٨٦)</sup>

وإذا كان مسرح شوقى الشعري تسير فيه الغنائية مع الدرامية فإن فقدان الغنائية إلى جانب الدرامية الضعيفة فى مسرحية زهره لعزير أباطله قد أفقدت مسرحيته الشعرية مزايا كثيرة لم يفقدها مسرح شوقى .

أما تجربة الشاعر فتحى سعيد فإنها تجربة تكشف عن إمكانات للشعر العمودى تلك الإمكانيات التى لما تكتشف بعد .

وقد عرضنا بعد ذلك لتجارب متنوعة من الشعر المسرحى الحر الذى يعتمد على

التفعيلة ، وهي تجارب على اختلافها تتفق في أن الشاعر يتبع نظام التفعيلة والسطر الشعري والإيقاع ، والقافية غير اللازمة .  
وهي تجارب ينتظر لها أن تستمر حتى تصل إلى مستوى أكثر جودة وأقرب للشعر وللدراما في آن واحد .

\* \* \*

## المواشم

- ١ - كارل بروكلمان تاريخ الأدب العربي ج ١ ص ٦٢ .
- ٢ - نفس المرجع ص ١٤٩ .
- ٣ - ديوان الأعشى ص ٢٩٩ .
- ٤ - ديوان المسيب بن علس ص ٣٥٢ « ملحق بديوان الأعشى » .
- ٥ - ديوان الأعشى ص ٤١٧ .
- ٦ - ديوان كعب ص ٧٨ ، ص ٧٩ .
- ٧ - ديوان أوس ص ٧٠ ، ص ٧١ .
- ٨ - غدي بن زيد ص ١٤٧ .
- ٩ - ديوان ابن المعتز ج ٢ ص ١٢١ .
- ١٠ - ديوان ابن عبدربه ص ١٨٣ ، ص ١٨٤ .
- ١١ - العيون اليواقظ ص ٥٦ .
- ١٢ - العيون اليواقظ ص ٤٤ .
- ١٣ - الشوقيات ج ٤ ص ١٨٠ .
- ١٤ - محاضرات في الدراسات العربية الحديثة ص ١٠٧ .
- ١٥ - ديوان مجد الإسلام ص ٦٩ .
- ١٦ - نفسه ص ٢٦١ .
- ١٧ - نفسه ص ٧٨ .
- ١٨ - مع الشعراء المعاصرين ، عبدالحى دياب ، ص ١١٥ .
- ١٩ - ديوان أحمد محرم ص ١١٦ ، ص ١١٧ .
- ٢٠ - ملحمة عين جالوت ص ٨٨٣ ، ص ٨٨٤ .
- ٢١ - نفس المرجع ص ١٤٨ .
- ٢٢ - نفسه ص ٢٢٩ .
- ٢٣ - نفسه ص ٢٨ .

- ٢٤ - نفسه ص ٢٨١ .  
٢٥ - نفسه ص ٦٧٧ .  
٢٦ - نفسه ص ٥٨٣ .  
٢٧ - نفسه ص ٥٨٤ .  
٢٨ - الشعر العربي المعاصر ص ٣٠١ .  
٢٩ - شهرزاد ص ٢٤ ، ص ٢٦ .  
٣٠ - شهرزاد ص ٣٩ ، ص ٤٤ .  
٣١ - ديوان الحماة ج ١ ص ١٣ ، ص ١٤ .  
٣٢ - الأصمعيات ص ٦٠ ، ص ٦١ .  
٣٣ - ديوان طرفة ص ١٢٦ ، ص ١٢٩ .  
٣٤ - ديوان الحماة ج ٢ ص ٢٦٢ .  
٣٥ - ديوان أغاني الكوخ ص ١١٨ ، ص ١٢٣ .  
٣٦ - ديوان إيليا أبي ماضي ص ٢٤٧ ، ص ٢٤٨ .  
٣٧ - ديوان إيليا أبي ماضي ص ١٢٣ .  
٣٨ - إليوت ، مقالات في النقد الأدبي ، ص ٦٨ .  
٣٩ - د . عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١٤٥ .  
٤٠ - نفسه ص ١٤٥ .  
٤١ - كمال محمد ، الشعر المسرحي ص ١٥٠ .  
٤٢ - نفس المرجع ص ١٥١ .  
٤٣ - ديوان شوقي ص ١٢٢ .  
٤٤ - ديوان أغاني الحياة ص ١٦٧ .  
٤٥ - ديوان الأعشى ص ٤٠٧ .  
٤٦ - ديوان الأعشى ص ٤٠٧ ، ص ٤٠٩ .  
٤٧ - نازك الملائكة ، الجانب العروضي من مسرحية كليوباترا ، عن شعر شوقي الغنائي والمسرحي ، د . طه وادي ص ٢٥٢ .

- ٤٨ - المرجع السابق ص ٢٥٢ .
- ٤٩ - نفسه ص ٢٥٣ .
- ٥٠ - نفسه ص ٢٥٣ .
- ٥١ - رفيق وناس ، شوقي والبحور الخليلية في مسرحه الشعري ، المرجع السابق ص ٢٧٥ .
- ٥٢ - كمال محمد إسماعيل ، الشعر المسرحي ، ص ٤٠ .
- ٥٣ - إليوت ، مقالات في النقد ص ٧٢ ، ص ٧٣ .
- ٥٤ / ٥٥ : نفس المرجع ص ٨٩ .
- ٥٦ - نفسه ص ٩٥ .
- ٥٧ - نفسه ص ٩١ .
- ٥٨ - نفسه ص ٧٤ .
- ٥٩ - نفسه ص ٨٧ .
- ٦٠ - نفسه ص ١١٦ .
- ٦١ - نفسه ص ١٠٥ .
- ٦٢ - كمال إسماعيل ، الشعر المسرحي ، ص ٤٠ ، ص ٤١ .
- ٦٣ - نفس المرجع ص ٤١ .
- ٦٤ - نفسه ص ٤٢ .
- ٦٥ - ص ٤٥ .
- ٦٦ - نفسه ص ٤١ .
- ٦٧ - نفسه ص ٢٥٥ .
- ٦٨ - نفسه ص ٢٥٧ .
- ٦٩ - نفسه ص ٤٥ .
- ٧٠ - نفسه ص ١٥٢ .
- ٧١ - مسرحية مجنون ليلي ص ٦٨ ، ص ٧٠ .
- ٧٢ - مسرحية زهرة ص ١٦٥ / ١٦٩ .
- ٧٣ - مسرحية عنزة ص ٨٠ .



- ٧٤ - د - حسين نصار ، الرواسب الغنائية في مسرحيات شوقي مجلة « المجلة » يناير  
٦١ ، ص ٦٤ ، وانظر المسرح للدكتور محمد مندور ص ٨٨ / ٩٢ .
- ٧٥ - مسرحية الفلاح الفصيح ص ٢٠ ، ص ٢٤ .
- ٧٦ - شهرزاد ص ٥٥ / ٦٠ .
- ٧٧ - مسرحية « مأساة الحلاج » ص ١٧٧ .
- ٧٨ - كمال محمد إسماعيل ، الشعر المسرحي ص ٢١٣ .
- ٧٩ - مسرحية « بعد أن يموت الملك » ص ١٤٢ ، ص ١٤٦ .
- ٨٠ - نفس المرجع ص ٢٩ .
- ٨١ - مسرحية « وطني عكا » ص ١٥١ ، ص ١٥٢ .
- ٨٢ - مسرحية « الحسين ثائراً » ، ص ١٥٩ ، ص ١٦١ .
- ٨٣ - مسرحية « حمزة العرب » ، ص ١٢٩ ، ص ١٣١ .
- ٨٤ - مسرحية « إخناتون » ، ص ٢٠ ، ص ٢٣ .
- ٨٥ - مسرحية « الوزير العاشق » ، ص ٤٥ ، ص ٤٩ .
- ٨٦ - د . على الراعي ، المسرح في الوطن العربي ص ١٦٦ .



## المراجع

### أولاً : المصادر القديمة

- ١ - ابن أبي أصيبعة ، عيون الأنباء في طبقات الأطباء ، تحقيق نزار رضا بيروت .
- ٢ - ابن أبي الأصبغ - بديع القرآن - تحقيق حفي شرف
- ٣ - ابن أبي الأصبغ - تحرير التحبير - المجلس الأعلى
- ٤ - الخطيب - نفاضة الجراد  
- دار الكاتب العربي
- ٥ - ابن القطاع - البارع في  
الوفاء للطباعة مصر ٣.
- ٦ - ابن خلدون - المقدمة -
- ٧ - ابن رشيق - أبو على -  
تحقيق محمد محيي الدين
- ٨ - ابن سعيد الأندلسي :  
حسنين ، الهيئة المصرية
- ٩ - ابن سعيد المصري - الم
- ١٠ - ابن سلام - طبقات  
مصر .
- ١١ - ابن سناء الملك - دار  
١٩٤٩ م .
- ١٢ - ابن قتيبة الشعر والش
- ١٣ - أبو العلاء المعري - ا  
دار المعارف بمصر

- ١٤ - أبو الفرج قدامة بن جعفر - نقد الشعر - تصحيح محمد عبد المنعم خلفاى مكتبة الكليات الأزهرية القاهرة ١٩٧٨ م .
- ١٥ - أبو سعيد السيرافى - ضرورة الشعر - تحقيق د . رمضان عبد التواب دار النهضة العربية بالقاهرة ط ١ ١٩٨٥ م .
- ١٦ - أبو على القالى ، الأمالى - دار الكتب العلمية بيروت لبنان .
- ١٧ - أبو هلال العسكري - كتاب الصناعتين - تصحيح محمد أمين الخانجى - مطبعة صبيح القاهرة .
- ١٨ - المبرد أبو العباس - محمد بن يزيد - كتاب المقتضب تحقيق عبد الخالق عزيمة - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بالقاهرة ١٣٩٩ م .
- ١٩ - التبريزى ، الكافى فى العروض تحقيق الحسانى حسن عبد الله ، مكتبة الخانجى القاهرة ١٩٧٧ م .
- ٢٠ - التنوخى ، أبو يعلى عبد الباقى عبد الله ، كتاب القوافى ، تحقيق عوفى عبد الرؤف مكتبة الخانجى بمصر ، ط ٢ ١٩٧٨ م .
- ٢١ - الثعالبى ، يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر ، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٧٩ م .
- ٢٢ - سيبويه ، أبو بشر عمرو بن عثمان ، الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٧ م .
- ٢٣ - الشترىبى الأندلسى ، أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج ، المعيار فى أوزان الأشعار ، تحقيق د . محمد رضوان الداى ، دار الأنوار لبنان ١٩٦٨ م .
- ٢٤ - القزوينى الإيضاح فى علوم البلاغة تصحيح د . محمد عبد المنعم خلفاى - دار الكتاب اللبنانى ١٩٨٠ م .
- ٢٥ - المرزبانى أبو عبد الله محمد بن عمران ، الموشع فى مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق محب الدين الخطيب ١٣٨٥ هـ .
- ٢٦ - المقرئ - نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، محيى الدين عبد الحميد « ١٠ » أجزاء وإحسان عباس « ٨ » أجزاء .

- ٢٧ - النويرى - شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب نهاية الأرب في فنون الأدب - دار الكتب المصرية ١٩٣٩ م .
- ٢٨ - محمد بن على الجرجاني - الإشارات والتنبيهات فى علم البلاغة ، تحقيق - د . عبد القادر حسين دار النهضة المصرية بالقاهرة .
- ٢٩ - محمد بن شاکر الدمشقى فوات الوفيات تحقيق محي الدين عبد الحميد القاهرة ١٩٥١ م .
- ٣٠ - ياقوت الحموى - معجم الأدياء - إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب - دار المأمون القاهرة .

\* \* \*

### ثانياً : الدواوين الشعرية القديمة

- ٣١ - ابن المعتز العباس - ديوانه - دراسة وتحقيق محمد بديع شريف دار المعارف بمصر ١٩٧٨ م .
- ٣٢ - ابن حاتمة - ديوانه - تحقيق د . محمد رضوان الداية - دمشق ١٩٧٢ م .
- ٣٣ - ابن سناء الملك - ديوانه - تحقيق محمد إبراهيم نصر مراجعه د . حسين محمد نصار . الناشر الكاتب العربى للنشر والطباعة بالقاهرة ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨ م .
- ٣٤ - ابن سنان ، سر الفصاحة ، تصحيح عبد المتعال الصعيدى ، مكتبة محمد على صبيح ١٩٦٩ م .
- ٣٥ - ابن سهل الإشبلى - ديوانه تحقيق - د . محمد رضوان الداية - مؤسسه الرسالة بيروت .
- ٣٦ - ابن عربى - ديوانه طبعة حجر يومباى .
- ٣٧ - ابن وكيع التنيسى - ديوانه ، دار نهضة مصر بالقاهرة .
- ٣٨ - أبو العلاء المعرى ، ديوانه - اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم تحقيق عمر أبو النصر - دار عمر أبو النصر بيروت لبنان ١٩٧١ م .

- ٣٩ - أبو تمام حبيب بن أوس الطائي تحقيق - شاهين عطية مراجعة الأب بولس -  
مكتبة الطلاب والكتاب اللبناني بيروت ١٩٦٨ م .
- ٤٠ - أبونواس - ديوانه منشورات المكتبة الأهلية بيروت .
- ٤١ - الخنساء - تماضربنت عمرو بن الحرث بن الشريد ، أنيس الجلساء في شرح  
ديوان الخنساء مجهول الشارح - تحقيق الأب لويس شيخو - المطبعة  
الكاثوليكية ١٨٩٦ م .
- ٤٢ - السمّول بن عاديا ديوانه تصحيح كرم البستاني - دار صادر بيروت .
- ٤٣ - الشماخ بن ضرار - ديوانه تحقيق وشرح صلاح الدين الهادي - دار المعارف  
مصر ١٩٧٧ م .
- ٤٤ - المنبجي - ديوانه شرح أبي البقاء العكبري مراجعة مصطفى السقا وآخرين - دار  
المعرفة بيروت لبنان .
- ٤٥ - النابغة الذبياني زياد بن عمرو بن معاوية - ديوانه - تحقيق محمد أبو الفضل  
إبراهيم - دار المعارف بمصر .
- ٤٦ - النمرين تولب - صنعه د . نوري حمودي القيسي - مطبعة المعارف بغداد  
١٩٦٩ م .
- ٤٧ - امرؤ القيس - ديوانه - تحقيق حسن السندوني المكتبة الثقافية بيروت لبنان  
١٩٨٢ م .
- ٤٨ - أمية بن أبي الصلت - ديوانه - تصحيح سيف الدين الكاتب وأحمد عصام  
الكاتب دار مكتبة الحياة بيروت .
- ٤٩ - أوس بن حجر ، تحقيق د . محمد يوسف نجم - دار صادر بيروت ١٩٦٧ م .
- ٥٠ - بشار بن برد - ديوانه - تحقيق محمد الطاهر بن عاشور مطبعة لجنة التأليف  
والترجمة والنشر ١٩٥٠ م .
- ٥١ - بشر بن أبي خازم - ديوانه - تحقيق ، د . عزة حسن ، وزارة الثقافة ، دمشق  
١٩٦٠ م .
- ٥٢ - جرير - ديوانه - دار صادر بيروت .

- ٥٣ - جميل بن معمر - ديوانه - تحقيق د . حسين نصار - مكتبة مصر القاهرة .
- ٥٤ - حاتم الطائي - ديوانه - طبعة لندن ١٩٨٢ م .
- ٥٥ - حسان بن ثابت - ديوانه - تحقيق د . سيد حنفي حسنين - دار المعارف مصر ١٩٨٣ م .
- ٥٦ - حميد بن ثور - ديوانه - تحقيق عبد العزيز المينى - الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة .
- ٥٧ - دريد بن الصمة الجشمى ، ديوانه ، جمع وتحقيق محمد خير البقاعى دار قتيبة لبنان ١٩٨١ م .
- ٥٨ - رؤية بن العجاج - ديوانه - تحقيق وليم بن الورد البوسى - دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٠ م .
- ٥٩ - زهير بن أبى سلمى - ديوانه - صنعة الإمام أبى العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيبانى - ثعلب - نسخة صورت عن طبعة دار الكتب ١٩٤٤ م - طبعة الدار القومية بمصر ١٩٦٤ م .
- ٦٠ - طرفة - ديوانه - تحقيق - د . على الجندى - مكتبة الأنجلو المصرية .
- ٦١ - ظافر الحداد - ديوانه - تحقيق د . حسين نصار ، الناشر مكتبة مصر - دار مصر للطباعة .
- ٦٢ - عبيد بن الأبرص - ديوانه - تحقيق - سير شارلس ليال - دار المعارف مصر .
- ٦٣ - علقمة الفحل - شرح الأعلام الشتمرى - تحقيق لطفى الصقال ودريه الخطيب - مراجعة فخرالدين قبادة - دار الكتاب العربى مجلب ١٩٦٩ م .
- ٦٤ - عمر بن أبى ربيعة - ديوانه - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ م .
- ٦٥ - عمر بن قتيبة - ديوانه - تحقيق حسن كامل الصيرفى نشره معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية مطابع دار الكتاب العربى ١٩٧٠ م .
- ٦٦ - عنزة بن شداد - ديوانه - تحقيق محمد سعيد مولوى المكتب الإسلامى بيروت .

- ٦٧ - قيس بن الخطيم - ديوانه - تحقيق - ناصر الدين الأسد - دار صادر بيروت  
١٩٦٧ م .
- ٦٨ - لييد بن ربيعة - ديوانه - دار صادر بيروت .
- ٦٩ - مسلم بن الوليد - ديوانه - تحقيق - د . سامى الدهان - دار المعارف بمصر  
ط ٢ .

\*\*\*

### ثالثاً : مختارات شعرية

- ٧٠ - ابن الخطيب - جيش التوشيح - تحقيق هلال ناجى ومحمود ماطور تونس  
١٩٦٧ م .
- ٧١ - ابن المعتز - طبقات الشعراء تحقيق عبدالستار فراج - دار المعارف بمصر ط ٣  
١٩٧٦ م .
- ٧٢ - أبو الفرج الأصفهاني - الأغاني - تحقيق عبدالكريم الغرابوى ولجنة بإشراف  
محمد أبو الفضل إبراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ م .
- ٧٣ - أبو تمام - حبيب بن أوس الطائي - ديوانه الحماسة - شرح التبريزى - عالم  
الكتب بيروت .
- ٧٤ - أبو تمام - كتاب الوحشيات - تحقيق عبدالعزيز الميمنى ، ومحمود محمد شاكر -  
دار المعارف بمصر ١٩٧٠ م .
- ٧٥ - الأصمعى - أبوسعيد عبدالملك ، الأصمعيات ، تحقيق - أحمد محمد  
شاكر - عبدالسلام هارون دار المعارف بمصر ١٩٧٦ م .
- ٧٦ - الشريف الرضى - مختارات من شعره - منشورات وزارة الثقافة - العراق  
١٩٨٥ م .
- ٧٧ - الفضل الضبى - المفضليات - تحقيق أحمد محمد شاكر - عبدالسلام هارون -  
دار المعارف بمصر ط ٥ ١٩٦٣ م .
- ٧٨ - الهدليون - ديوان الهدليين - الدار القومية للطباعة والنشر .



- ٧٩ - د . رضا محسن القریشی - الموشحات العراقية - دار الرشيد بغداد ١٩٨١ م .
- ٨٠ - د . سليمان العطار - شرح المعلقات السبع - دار الثقافة للطباعة والنشر  
١٩٨٢ م .
- ٨١ - صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدى - توشیح التوشیح - تحقيق البير حبيب  
مطلق - دار الثقافة - بيروت ١٩٦٦ م .
- ٨٢ - عبد الكرم يعقوب - أشعار العامرين الجاهليين - دار الحوار سورية ١٩٨٢ م .
- ٨٣ - لويس شيخو - شعراء النصرانية - مكتبة الآداب بالقاهرة ١٩٨٢ م .
- ٨٤ - مجهول المؤلف - العذارى المائسات فى الأزجال والموشحات - اختيار فيليب  
معدان الخازن - جونه لبنان ١٩٠٢ م .
- ٨٥ - مطاوع صفدى - إيلى حاوى - موسوعة الشعر العربى - الناشر شركة خياط  
للكتب والنشر - بيروت لبنان ، دار الشعب بمصر .

\*\*\*

#### رابعاً : أعمال شعرية حديثة

- ٨٦ - إبراهيم ناجى - ديوانه - وراء الغمام ، دار الشروق بمصر ١٩٨٣ م .
- ٨٧ - أبو القاسم الشابي - ديوانه - أغاني الحياة - دار الكتب الشرقية بتونس  
١٩٥٥ م .
- ٨٨ - أحمد سويلم ، ديوان الخروج إلى النهر ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٠ م .
- ٨٩ - أحمد سويلم ، مسرحية أختاتون ، دار المعارف بمصر ١٩٨١ م .
- ٩٠ - أحمد شوقى ، ديوانه - الشوقيات ، المكتبة التجارية الكبرى لمصر .
- ٩١ - أحمد شوقى ، مسرحية مجنون ليل ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٢ م .
- ٩٢ - أحمد محرم ، ديوان مجد الإسلام ، أو الإلياذة الإسلامية ، دار العروبة بمصر  
١٩٦٣ م .
- ٩٣ - د . أحمد مستجير ، ديوان عزف ناي قديم ، مكتبة غريب مصر ١٩٨٠ م .

- ٩٤ - إيليا أبو ماضي ، ديوانه ، جمع وتحقيق زهير ميرزا ، دار اليقظة العربية لبنان  
١٩٦٣ م .
- ٩٥ - حسن عبد الله قرشي ، ديوان الأمس الضائع ، دار المعارف بمصر ١٩٨٠ م .
- ٩٦ - جبران ، ديوان الأجنحة المتكسرة .
- ٩٧ - رفاعة رافع الطهطاوي ، ديوانه ، جمع ودراسة د . طه وادي دار المعارف  
بمصر ١٩٨٤ م .
- ٩٨ - صلاح عبد الصبور ، ديوان ، تأملات في زمن جريح ، دار الشروق بمصر  
١٩٨٣ م .
- ٩٩ - صلاح عبد الصبور ، مسرحية بعد أن يموت الملك ، دار الشروق ١٩٨٣ م .
- ١٠٠ - صلاح عبد الصبور ، مسرحية مأساة الحلاج ، دار روزاليوسف بالقاهرة  
١٩٨٠ م .
- ١٠١ - عبدالرحمن الشرفاوي ، مسرحية الحسين ثائراً ، دار الكاتب العربي  
بالقاهرة .
- ١٠٢ - عبد الرحمن الشرفاوي ، وطني ، عكا ، دار الشروق بمصر ١٩٧٠ .
- ١٠٣ - عبد الوهاب البياتي ، ديوان مملكة السنبله ، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب ١٩٨٤ م .
- ١٠٤ - عزيز أباطة ، مسرحية زهرة ، دار الكاتب العربي بالقاهرة .
- ١٠٥ - فاروق جويده ، ديوان شيء سيقى بيننا ، مكتبة غريب مصر ١٩٨٣ م .
- ١٠٦ - فاروق جويده ، مسرحية الوزير العاشق ، مكتبة غريب مصر القاهرة .
- ١٠٧ - فاروق شوشه ، ديوان إلى مسافرة مكتبة مدبولي القاهرة ١٩٧٨ م .
- ١٠٨ - فاروق شوشه ، ديوان لفة من دم العاشقين ، دار الوطن العربي للنشر والتوزيع  
يناير ١٩٨٦ م .
- ١٠٩ - فتحى سعيد ، مسرحية الفلاح الفصيح ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٢ م .
- ١١٠ - كامل أمين - ملحمة عين جالوت - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ١١١ - محمد إبراهيم أبوسنة ، مسرحية حمزة العرب ، الهيئة العامة للتأليف والنشر  
١٩٧١ م .

- ١١٢ - محمد عثمان جلال ، ديوان العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ م .
- ١١٣ - محمود حسن إسماعيل ، ديوان أغاني الكوخ ، دار الكاتب العربي ط ٢ ١٩٦٧ م .
- ١١٤ - محمود حسن إسماعيل ، ديوان لا بد ، دار المعارف بمصر ١٩٨٠ م .
- ١١٥ - ملك عبدالعزيز ، ديوان أغنيات الليل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ م .
- ١١٦ - نزار قباني ، الأعمال السياسية ، مكتبة مدبولي القاهرة .
- ١١٧ - نزار قباني ، الشعر قنديل أخضر ، مكتبة مدبولي القاهرة .
- ١١٨ - نزار قباني ، قصائد ، مكتبة مدبولي القاهرة .

\* \* \*

#### خامساً : المراجع الحديثة

- ١١٩ - د . إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٨ م .
- ١٢٠ - د . إبراهيم عبدالرحمن - قضايا الشعر في النقد العربي - مكتبة الشباب .
- ١٢١ - د . أحمد هيكل - الأدب الأندلسي - دار المعارف بمصر ١٩٧١ م .
- ١٢٢ - الدمنهورى - في علمي العروض والقوافي المعروف بالحاشية الكبرى - مطبعة الحلبي القاهرة .
- ١٢٣ - العوضى الوكيل - الشعر بين الجمود والتطور - دار مصر للطباعة بالقاهرة ١٩٧٩ م .
- ١٢٤ - أنس داود - التجديد في شعر المهجر - دار الكاتب العربي ١٩٦٧ م .
- ١٢٥ - جابر عصفور - مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي ، دار الثقافة بالقاهرة ١٩٧٧ م .
- ١٢٦ - جلال الحنفي - العروض تهذيب وإعادة تدوينه - مطبعة العاني بغداد ١٩٧٨ م .

- ١٢٧ - د . شكري محمد عياد - موسيقى الشعر العربي - دار المعرفة بالقاهرة .
- ١٢٨ - د . شوقي ضيف - البارودي - دار المعارف بمصر ط ٢ .
- ١٢٩ - د . شوقي ضيف - في النقد الأدبي ط ٣ دار المعارف بمصر ١٩٦٢ م .
- ١٣٠ - د . الطاهر مكي - الشعر العربي المعاصر - روائحه - دار المعارف بمصر .
- ١٣١ - د . طه وادي - شعر شوقي الغنائى والمسرحى - دار المعارف ط ١٩٨٥/٣ م .
- ١٣٢ - عباس محمود العقاد - أشنات مجتمعات - دار المعارف بمصر ١٩٧٧ م .
- ١٣٣ - عباس محمود العقاد - دراسة فى المذاهب الأدبية والاجتماعية - مكتبة غريب بمصر .
- ١٣٤ - عباس محمود العقاد - اللغة الشاعرة - مكتبة غريب بمصر .
- ١٣٥ - عبد الحميد الراضى - شرح تحفة الخليل - مؤسسة الرسالة بغداد ١٩٧٥ م .
- ١٣٦ - د . عبد المنعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب ، دار الثقافة بمصر ١٩٧٣ م .
- ١٣٧ - د . عبده بدوى ، فى الشعر والشعراء ، مكتبة الشباب بالقاهرة ١٩٧٦ م .
- ١٣٨ - د . عز الدين إسماعيل - الأسس الجمالية فى النقد العربى - دار الفكر العربى ١٩٧٤ م .
- ١٣٩ - د . عز الدين إسماعيل - التفسير النفسى للأدب - دار العودة ببيروت ١٩٦٣ م .
- ١٤٠ - د . عز الدين إسماعيل - الشعر العربى قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية - دار الفكر العربى ط ٣ ١٩٦٦ .
- ١٤١ - د . على الراعى - المسرح فى الوطن العربى - عالم المعرفة الكويت ١٩٨٠ .
- ١٤٢ - د . فائق مقي - إليوت - دار المعارف بمصر .
- ١٤٣ - كمال محمد إسماعيل - الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر - الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨١ م .
- ١٤٤ - د . محمد أحمد العزب - ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر - دار المعارف ١٩٧٨ م .
- ١٤٥ - د . محمد بدوى الختوتن - دراسة نظرية وتطبيقية فى علم العروض والقافية - مكتبة الشباب بمصر .

- ١٤٦ - د . محمد حسن عبدالله - الصورة والبناء الشعري - دار المعارف بمصر  
١٩٨١ م .
- ١٤٧ - د . محمد عوني عبدالرؤف - القافية والأصوات اللغوية - مكتبة الخانجي  
بمصر ١٩٧٧ م .
- ١٤٨ - د . محمود فهمي حجازي - مدخل إلى علم اللغة - دار الثقافة بالقاهرة  
١٩٧٦ م .
- ١٤٩ - محمود مصطفى - أهدى سبيل إلى علمي الخليل - ط ٩ مكتبة محمد علي  
صبيح ١٩٧٠ م .
- ١٥٠ - د . مصطفى السنجرجي - المدخل في علم العروض والقافية مكتبة الشباب  
١٩٧٤ م .
- ١٥١ - د . مصطفى سويف - الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار  
المعارف بمصر ط ٣ ١٩٦٩ م .
- ١٥٢ - د . مصطفى الشكعة - الأدب الأندلسي ، دار العلم للملايين - بيروت  
١٩٧٤ م .
- ١٥٣ - نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - دار العلم للملايين بيروت ط ٧ .
- ١٥٤ - ناظم رشيد - في أدب العصور المتأخرة - مكتبة بسام - الموصل ١٩٨٥ م .

\*\*\*

### سادساً : مراجع أجنبية مترجمة

- ١٥٥ - ت - س - إليوت ، مقالات في النقد الأدبي - مكتبة الأنجلو المصرية .
- ١٥٦ - جون كوين - بناء لغة الشعر - ترجمه د . أحمد درويش مكتبة الزهراء  
القاهرة ١٩٨٥ م .
- ١٥٧ - ريتشاردز - إيفور أرمستر ونج - مبادئ النقد الأدبي - ترجمة د . مصطفى  
بدوي - مراجعة د . لويس عوض - المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة مصر  
١٩٦٣ م .

- ١٥٨ - س موريه - حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - ترجمة سعد  
مصلوح عالم الكتب بمصر ١٩٦٩ م .
- ١٥٩ - كولنچوود - مبادئ الفن - ترجمة د . أحمد حمدى محمود مراجعة على  
أدهم - الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ م .
- ١٦٠ - ماثيو أرنولد : مقالات في النقد - ترجمة على جمال الدين عزت - مراجعة د .  
لويس مرقص - الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ م .

\* \* \*

### سابعاً : المجلات

- ١٦١ - مجلة الشعر - المصرية .. يولية ١٩٧٧ م .
- ١٦٢ - مجلة الشعر - المصرية .. يولية ١٩٨١ م .
- ١٦٣ - مجلة الشعر - المصرية .. يولية ١٩٨٦ م .
- ١٦٤ - مجلة الكتاب العراقية تشرين ١٩٧٤ م .
- ١٦٥ - مجلة الكتاب العراقية تموز ١٩٨٤ م .
- ١٦٦ - مجلة المجلة المصرية - يناير ١٩٦١ م .

\* \* \*

## المحتويات

٣	.....	مقدمة
٧	.....	الفصل الأول : المخترع من الأوزان
٧	.....	١ - البحور المهملة
١٠	.....	٢٠ - مقطوع الوافر
١٠	.....	٣ - محذوف الهزج
١١	.....	٤ - منهوك المتدارك
١٤	.....	٥ - الدوبيت
٢٠	.....	٦ - البند
٢٦	.....	٧ - الرجز المستدير
٣١	.....	الفصل الثاني : ظواهر التجديد في عمود الشعر العربي
٣١	.....	أولاً : ظواهر التجديد قديماً
٣١	.....	١ - المسط
٣٣	.....	٢ - المزدوج
٣٣	.....	٣ - المثثة
٣٤	.....	٤ - المربعة
٣٦	.....	٥ - الخمس
٤٥	.....	٦ - المتركش
٤٧	.....	٧ - الموشحات
٦٣	.....	ثانياً : التجديد في الشعر حديثاً
٧٨	.....	ثالثاً : الشعر الحر

١١٤	رابعاً : دراسة في الإطار الموسيقي لديوان شاعر معاصر .....
١٤٥	الفصل الثالث : موسيقى الشعر القصصي والمسرحي .....
.....	أولاً : موسيقى الشعر القصصي .....
١٧٠	ثانياً : موسيقى الشعر المسرحي .....
٢٢٣	مراجع الكتاب .....



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٧/٤١٤٠

---

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٢١٤٩ - ٠



## ج ٢

قدّم المؤلف في هذا الجزء من الكتاب دراسة لظواهر التجديد في موسيقى الشعر العربى : الغنائى والقصصى والمسرحى .

وقد درس الأوزان المخترعة والأنماط الشعرية ذات القوافى المتنوعة .

وتناول موسيقى الشعر الحر ، وقضاياها التى تتصل بالوزن والقافية والتشكيل ، وحدد خصائصه الإيقاعية والفنية .

ودرس موسيقى الشعر القصصى ، والمحاولات القديمة والحديثة لإنشاء شعر القصة .

وتناول موسيقى الشعر المسرحى : العمودى والحر ، وعلاقة الوزن بالتشكيل الشعرى ، وبالحوار والشخصية . وعرض لأهم التجارب المسرحية التى قدمها الشعراء . وأضاف إلى دراسته الوصفية بعداً نقدياً .