u

مُحاضرات في موسيقى الشّعر العربي

للأستاذ الدكتور

صبري أبو حسين

إعداد الباحثة

شيماء محمد عبد المقصود

المحاضرة الأولى :-

»» أبرز مصادر دراسة موسيقى الشّعر :-

(١)ـ "موسيقى الشّعر" للدكتور إبراهيم أنيس ، وهو أول من استخدم كلمة موسيقى ، وكتابه هو أول كتاب يحمل هذا العنوان في اللغة العربية ، وألّف هذا الكتاب في سنة ١٩٥٠ وما قبلها .

(٢)ـ وأتى بعده كتاب "موسيقى الشّعر" لشكري عيّاد ، وهو ناقد كبير ، وألفه في سنة ١٩٦٨ .

(٣)ـ وأيضاً "موسيقى الشّعر" للدكتور حسني عبد الجليل ، وهو في جزئين ، وهو كتاب ممتاز وعملي جداً ، ألّفه في الثمانينات ، والجزء الثاني منه مهم جداً .

(٤)ـ " نظرة جديدة في موسيقى الشّعر " للدكتور علي يُونس ، في الثمانينات والتسعينات .

(٥)ـ "موسيقى الشّعر بين الإبداع والإبتداع" للدكتور شعبان صلاح ، وهذا الكتاب تعليمي عظيم ، أيّ قضية في الشعر الحر نرجع له .

(٦)ـ " موسيقى الشّعر بين الثبات والتطور " د/صابر عبد الدايم .

(٧)ـ " بلاغة الإيقاع " للدكتور عبد الباسط عطايا .

(٨)ـ " المُرشد إلى فَهم أشعار العرب وصناعاتها " للدكتور عبد الله الطيب المجذوب .

****

»» الوزن والموسيقى والإيقاع :-

» الوزن:

ـ» هو مجموعة التفاعيل التي ينبني منها البيت "الوزن" الشعري ، وهو مصطلح عروضي خاص بعلم العروض ، وتقريباً خاص بالشعر المحافظ "الشعر البيتي" .

ـ وهذا المصطلح استخدمه النُّقاد العرب القُدامى ، وموجود في الكتب القديمة بتعريف : " قولٌ موزونٌ مُقفى يدل على معنى "، فكلمة موزونٌ هنا إشارة إلى الوزن .

» الإيقاع والموسيقى :-

»» كيف أتى هذان المصطلحان إلى اللغة العربية ؟!

ـ هما مصطلحان من العصر الحديث ، أي لم يُعرف قبل ذلك وخاصةً موسيقى الشّعر .

ـ لم يكن هناك موسيقى في كتب الأدب القديمة على الإطلاق ، وأوّل من استخدم كلمة موسيقى الدكتور إبراهيم أنيس .

ـ ولكن كلمة إيقاع وردت بعض الورود في الكتب القديمة وخاصةً بالشعر .

»الإيقاع :

ـ» هو أصواتٌ تتكرر أو تحدث بتتابع زمني مُحدد منتظم مهما تباطأ هذا التتابع أو تسارع [خاص بالشعر الحر الذي يسمى السّطري] .

ـ الإيقاع ينشأ بسبب التكرار ، وهو مُرتبط بزمن .

» تعريف الإيقاع عند بعض النُّقاد :-

(١)ـ ابن طبطبا العَلويّ وله كتاب اسمه "عِيار الشعر":" للشّعر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفَهم لصوابه وما يَرِدُ عليه من حُسن تركيبه ، واعتدالِ أجزائه ".

ـ شرح تعريف ابن طباطبا :

- نلاحظ كلمة الموزون أي : أنه استخدم كلمة الوزن وفي نفس الوقت استخدم كلمة الإيقاع ، وبهذا نجده قد فرَّقَ بين الوزن والإيقاع .
- نلاحظ أيضاً أنه ربط الإيقاع بالمعنى وباللفظ وذلك في :

ـ" إيقاع يطربُ الفهم لصوابه ": فهو بهذا القول يعني أننا في الشعر نفهم المعنى عن طريق الإيقاع ، فجعل للإيقاع وظيفة معنوية .

ـ وأيضاً :" وما يَرِدُ عليه من حُسن تركيبه واعتدالِ أجزائه ": وبهذا القول يتضح لنا أنه ربط الإيقاع باللفظ أيضاً ، فقد قال أن الإيقاع يأتي من حُسن

التركيب واعتدال الأجزاء ، كما ذُكر في التعريف السابق للإيقاع أنه عبارة عن أصوات تتابع وتتكرر ، والتتابع والتكرار يُساويان كلمتيّ حُسن التركيب واعتدالِ الأجزاء في تعريف ابن طباطبا .

(٢)- تعريف الإيقاع عند ابن فارس وله كتاب اسمه" المزهر في علوم اللغة العربية ": " إن أهل العروض مُجمِعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع ، إلا أن صناعة الإيقاع تُقَسِّم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تُقَسِّم الزمان بالحروف " .

ـ ويتضح من هذا التعريف أن ابن فارس أيضاً يُفرق بين العروض والإيقاع ، حيث يقول أن الإيقاع خاص بالنغم ، والعروض خاص بالحروف .

(٣)- تعريف الإيقاع عند آخرون : "الإيقاع ذو جذرٍ غربيّ من كلمة «رِتم» اليونانية بمعنى (التدفُّق والجريان) " .

(٤)- تعريف محمد مندور للإيقاع : "الإيقاع يتولد عن رجوع (أي تكرار) ظاهرة صوتية وترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة .

» والتعريفات السابقة جميعها اجتمعت على أن الإيقاع فيه تكرار للنغم وفيه تكرار للأصوات وترديد للأصوات بطريقة منتظمة .

»» أهمية الإيقاع :-

١ـ الإيقاع ليس شيئاً عرضيّاً أو زينة شكلية يمكن الإستغناء عنها ، بل هي خاصية جوهرية في بناء الشعر ، فلكي يكون الشعر شعراً لابد من اشتماله على الإيقاع .

٢ـ الإيقاع أقوى وسائل الإيحاء أي أننا نجد الشعر الحزين له إيقاع وكذلك نجد للشعر في الفرح إيقاع ، وأيضاً نجد للشعر الوصفي (أي شعر لا حزن ولا فرح) .

٣ـ الإيقاع هو الذي يعبر عن المعاني ، والشاعر الجيد هو الذي يُوظِّف الإيقاع في نصِّه .

» الموسيقى :

ـ» هي عنصر جوهري (في جميع أنواع الشعر وتقريباً خاص بالشعر البيتي والمقطعي) يُقصد به درجة النغمة الصوتية صعوداً وهبوطاً .

ـ «عنصر جوهري» : أي لابد منه في جميع أنواع الشعر .

ـ كلمة البيتي = كلمة العمودي ، أي المكون من شطرين .

ـ والمقطعي : أي المكون من مقطعين ، مثل المربعات والمخمسات وما إلى ذلك.

ـ والذي يُفرق بين الموسيقى والإيقاع ،أن الإيقاع منتظم ، والموسيقى بها ضوضاء وغير منتظمة .

ـ كلمة إيقاع أهم لنا من كلمة موسيقى ، والسبب أن كلمة موسيقى لم يستخدمها القدماء ، وليست مفهومة جيداً أما الإيقاع فهو محدد .

ـ أي خبط يُعتبر موسيقى ، خبط منتظم ومكرر إيقاع .

»» ما الفرق بين الموسيقى والإيقاع ؟!

١ـ الموسيقى تُرادف كلمة اللحن والضوضاء ، والإيقاع يُرادف كلمة النّغم .

٢ـ الموسيقى تتسم بالاختلال وعدم الانتظام ، والإيقاع شرطٌ أساسيٌ فيه .

٣ـ الموسيقى لابد أن تقوم على الإيقاع ، والعكس ليس صحيحاً .

٤ـ الموسيقى موجودة في كل الشعر ، لكن الإيقاع تقريباً يختص بالشعر الحر .

٥ـ الإيقاع ينبع من داخل النّص ، والوزن ينبع من خارج النّص .

»» مَن أوّل من طَبّق البنية الايقاعية فى الشعر ؟!

ـ الدكتور كمال أبو ديب ، وله كتاب اسمه "البنية الإيقاعية في الشعر العربي " ، وهو من أوائل الناس الذين درسوا البنية الإيقاعية في الشعر .

»» كيف دَرَس الدكتور كمال أبو ديب البنية الإيقاعية فى الشعر؟!

ـ بالنسبة لنا في الأزهر الطريقة التقليدية نقول : عندما ندرس شاعر نقسم البحث إلى " الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي " .

»الخارجي:

ـ» خاص بالوزن والقافية والإيقاع والتصريع ولزوم ما لا يلزم .. كل ما هو بارز الأساليب والتقنيات التي تكون بارزة والتي تُعطي إيقاعاً في النص ، ويسمى أيضاً شكلي .

»الداخلي :

ـ»وهو ما يُكَوِّن إيقاع من خلال الصوت المفرد أو اللفظة المفردة أو الأسلوب "الجملة أو العبارة" .

ـ إيقاع صوتي-إيقاع لفظيّ-إيقاع تعبيري أو أسلوبي ..

» هناك من يقول أن هناك إيقاع سمعي أو إيقاع بصري أو إيقاع معنوي :-

ـ إيقاع سمعي : اللذة والجمال الذي يَرد إلى عقل المتلقي من النّص عن طريق السمع (أي جمال يُحدثه النّص في سمعي يكون إيقاعاً سمعياً) .

ـ إيقاع بصري : أي جمال يُحدثه النّص في عيني يكون إيقاعاً بصرياً .

ـ إيقاع معنوي : أي جمال يُحدثه النّص في عقلي يكون إيقاعاً معنوياً .

****

المحاضرة الثانية :-

« الإطار الموسيقي في الشعر الحر »

أو

« الإطار العروضي لشعر التفعيلة »

ـ» أكثر كتابين تحدّثوا عن شعر التفعيلة أو الشعر الحر :

[قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ، والعروض الجديد للدكتور محمود علي السّمان] .

» من هي الشاعرة أو الناقدة الأدبية التي أثبتت وجودها في العصر الحديث ؟! نازك الملائكة أو بنت الشاطئ .

ـ كان القدماء يَرون أن الشعر الحر تخلف وليس له قيمة وأنه غير موزون وغير مقفى .

ـ ولكن هذا خطأ الشعر الحر له وزن وفيه نوعٌ من القافية، والشعر الحر كبار الشعراء في العصر الحديث نظموا عليه .

ـ فلا أحد ينكر شعر نزار قباني ، وأيضاً صلاح عبد الصبور وأيضاً نازك الملائكة ، وصابر عبد الدايم (من الأزهر) ، ود/محمد أحمد العزب ، ود/علاء جانب ، ود/صبري أبو حسين له ديوان كامل في الشعر الحر .

»الشعر البيتي :

ـ» الذي هو الوزن الواحد والقافية الواحدة ، والبيتي الذي هو مكون من شطرين .

»والشعر السَّطري :

ـ» الذي هو شعر التفعيلة أو الشعر الحر .

ـ نعتبر أن الشعر البيتي هو النّقاب والسطري هو الحجاب أو الخِمار.

ـ ودائماً ما كان الدكتور صبري أبو حسين يقول لطالباتِه : أنه من تريد أن تبدع في الشعر تتعلم الشعر الحر ؛ فالشعر الحر ميزته أنه يُعطي وسيلة لمن ليس القدرة على نظم الوزن والقافية ، وأنه يُعبر عن أحاسيسه وصوره الفنية؛ لأنه حر ، والحر أي اليسر فلا يكون قَيد .

»» من كتاب نازك الملائكة « قضايا الشعر المعاصر » :-

ـ في المقدمة : بقلم الدكتور / عبد الهادي محبوبة (وهو زوج نازك الملائكة) :-

- اعتادت السيدة نازك الملائكة ، إما أن تقدم كتبها بقلمها ، كما فعلت في ديوانها «شظايا ورماد» المطبوع في سنة ٩٤٩ م ، أو أن تكلّف أحد أعضاء أسرتها ليقدّم لها على أساس الصلة الشخصية التي تربطها به ، كما عملت في ديوانها الأول «عاشقة الليل» الذي طبع في عام ٩٤٧م ، حيث قدما له أختها الأصغر السيدة إحسان وكانت يومذاك تلميذة في الثانوية ..
- وها هي اليوم تبدي رغبتها في أن أقدم لكتابها هذا بنفس الدافع العائلي الذي يربطنا معاً تمشياً مع العادة التي درجت عليها .
- أمّا سبب اتخاذها هذا المسلك فهي أنها كما قالت :« لا تؤمن بجدوى المقدّمات الأدبية ؛ ولأن الكتاب أي كتاب ينبغي أن يعتمد على قيمته الموضوعية» .

• وهو مسلك ـ كما يبدو لنا ـ سليم إلى حدٍ كبير إذا كان الغرض من المقدمة التعريف بالمؤلف والكتاب ، أو أن تكون نقديّة فتشير إلى محاسن الموضوع أو مساوئه أو إليهما معاً .

• إلا أن القصد منها غير ـ كما نعرف ـ غير ذلك ، ولربما كان مقتصراً على إيجاز أهم النقاط البارزة في الكتاب وعرضها على جمهور القرّاء بأسلوب يسهّل لهم الاطلاع السريع عليه ، والإفادة المتوخاة منه .

»» تاريخ إبداع أوّل قصيدة في الشعر الحُر :- ص ١٢ (هالم)

ـ ثم تلتها حركة (الشعر الحُر) في أواخر النصف الأول من القرن نفسه ، وفي يوم الثلاثاء ٢٧ تشرين الأول (أكتوبر والأدب التشريني أي الأدب الذي يعبر عن حرب العاشر من رمضان) من سنة ١٩٤٧ بالذات ..

ـ ففي ضحاه كان ميلاد أول نموذج له في قصيدة بعنوان ـ الكوليرا ـ وقد كانت التجربة التي انفعلت بها الشاعرة فاستوحتها وصورتها هي أحداث ـ الهيضة (أي الكسرة وهي هنا بمعنى الوباء) ـ التي وقعت في مصر الشقيقة حينذاك ونشر الوباء أجنحةُ الموت المفجع على ربوعها ..

ـ وكان يوماً مشهوداً في منزل الشاعرة وعند الأسرة بكامل شخوصها من الأب الأديب الأستاذ صادق الملائكة إلى الشاعرة المعروفة أم نزار إلى الأخوة إحسان وسها وعصام ونزار .

ـ كما رواه لي دفتر الذكريات المخطوط بقلم المؤلفة نفسها ، وهو سجل للمحاورات والأحداث التي تجرى بين أعضاء الأسرة في مناسبات خاصة وفي أوقاتها المعينة .

- ولعلّ من المفيد أن أقتطف منه ما يلي :-

ـ تدخل "نازك "غرفة الاستقبال وبيدها القصيدة وتقول : هذه القصيدة مشكلة جديدة من مشاكل ديواني المنحوس ـ شظايا ورماد ـ .

ـ فتجيب" إحسان ": إن عشاق الشعر الأوروبي سيفهمونها ولا شك .

ـ أبو نزار: ما هذا الشعر الجنوني إنه هذيان أين الوزن أين القافية ، ما معنى الموت، الموت ، الموت ؟!

ـ نازك: هل تعني أنك لم تفهم فكرة القصيدة ؟!

ـ أبو نزار : الفكرة تصويرية لا بأس بها ، ولكن هذا الوزن المبتكر لم يطربني وأنا لا أفهمه ، إسألي أمكِ .

ـ أم نزار: لقد قرأت القصيدة اليوم وقلت لها: إنها أشبه بالشعر المنثور مع أنها لا تخلو من وزنٍ غريب .

ـ إحسان لنازك: اكتبي عليها أنها من الوزن الفلاني ليصدقوا .

ـ نازك: لقد قلت لكِ أن الجمهور سيضحك مني ، ولكني مع ذلك واثقة أن هذه القصيدة ستكون بداية عصرٍ جديدٍ في الشعر العربي .

ـ أبو نزار : من يقرأها؟! أنا والعراقيون الذين اعتادوا رصانة المتنبي وجزالة البحتري؟؟ إنكِ لن تستطيعي الخروج على الذوق العربي فأنت واحدة والأمة ملايين .

ـ نازك : قولوا ما شئتم أقسم لكم أني أشعر اليوم بأني قد منحت الشعر العربي شيئاً ذا قيمة .

ـ نزار : إن العمل الذي يقابل باختلافٍ عظيم في الرأي لابد أن يكون عظيماً .

» "موسيقى الشعر الحُر" للدكتور إبراهيم أنيس ، كتبه في أيام ظهور الشعر الحُر ، وهو من أوائل من تكلموا عن الشعر الحُر ، سيقول كلمة واحدة :«إن المستقبل والمستقبل وحده هو الحاكم على هذه الحركة التشبيهية؛ إما أن تقبلها الذائِقة العربية أو أن تموت» .

ـ وفي نظر الدكتور صبري أبو حسين أنه لم يعبر عن قضية القدس شعرٌ كشعر نزار ، فإذا وازنا بين شعر الشعراء البيتيين وقصيدة القدس فهذ القصيدة تربح؛ لأن نزار عبر بحرية والوزن والقافية لم تُعوضه .

ـ وفي نظر نازك الملائكة أنها أوّل من كتبت قصيدة في الشعر الحُر وهي قصيدة الكوليرا ، وهناك من يرى أن محمود حسن إسماعيل أوّل من أبدع في الشعر الحُر ، وهناك من يرى غيره .

»» تقطيع قصيدة الكُوليرا :- ص ٢٤ [من البحر المتدارك]

ـ طلــع الــ/ـفــجــرِ . » هناك تدوير في السطر الأول.
فاعلن فاعلن

ـ أصــ/ـغِ إلــى / وقــعِ خُــ/ـطــى الــمــا/شــيــن .

فاعلن فاعِلُ فاعلن فاعْ

ـ فـي صـمـ/ـتِ الـفـجـ/ـر اصـغ أنـ/ـظـر ركـ/ـب الـبـا/كـيـن .
فعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن فاعْ

ـ عـشـرةُ / أمـوا/تٌ عـشـ/ـرونـا .
فاعِلُ فعلن فعلن فعلن

ـ لا تـحـ/ـصِ أصـخ / لـلـبـا/كـيـنـا .
فعلن فاعلن فعلن فعلن

ـ أسـمـع /صـوت الـطـ/ـطـفـل الـ/ـمـسـكـينْ .
فعلن فعلن فعلن فاعلان »»

زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع «التذييل»

ـ مـوتـى / مـوتـى / ضـاع الـ/ـعـددُ .
فعلن فعلن فعلن فاعِلُ (فعلن)

ـ مـوتـى / مـوتـى / لـم يـبـ/ـقَ غـدُ .
فعلن فعلن فعلن فاعِلُ (فعلن)

ـ فـي كـلـ/ـل مـكـا/نٍ جـسـ/ـدٌ يـنـ/ـدبـه / مـحـزون .
فعلن فعلن فاعِلُ فعلن فعلن فاعلان

ـ لا لـحـ/ـظـةَ إخـ/ـلادٍ / لا صـمـت .
فعلن فاعلن فعلن فاعلان

ـ هـذا / مـا فَـعـ/ـلـت كـفـ/ـف الـمـوت .
فعلن فاعِلُ فعلن فاعلان

ـ ألـمـو/تُ الـمـو/تُ الـمـوتْ .
فعلن فعلن فاعلان

ـ تـشـكـو الـ/ـبـشـريـ/ـيةُ تـشـ/ـكـو مـا / يـرتـكـ/ـبُ الـمـوت .
فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعِلُ فاعلان

»» خصائص الشعر الحُر :-

١ـ تفعيلة واحدة . ٢ـ شطر واحد .

٣ـ حرية في صياغة شكل التفعيلة .

٤ـ يوجد ما يسمى بالتدوير بين الأسطر .

٥ـ تفعيلة «فاعِلُ» خاصة بالشعر الحُر أي ليست موجودة في الشعر العربي القديم ، فإذا أتينا بقصائد المتدارك في الشعر القديم لا نجد إلا [فاعلٌ ـ فاعلن ـ فعلن] .

٦ـ الشعر الحُر قائم على تكرار تفعيلة معينة .

٧ـ من خلال الشعر هذا أن الشعر الحُر فيه تفعيلة وفيه قافية ، ولكن به حرية في التفعيلة وحرية في القافية .

»[فاعِلُ] في الشعر الحُر حمار الشعراء التفعيليين .

»» القافية في الشعر الحُر ثلاثة أنواع لابد أن تكون موجودة في القصيدة :-

[١] ـ القافية المُرسلة : أي الملغاة مثل الراء في قصيدة نازك الملائكة لم تأتي سوى مرة واحدة (أي هذه النهاية لم يوجد ما يقابلها في بقية القصيدة) .

[٢] ـ القافية المُتوالية : مثل:[موت موت موت ـ صمت صمت] .

[٣] ـ القافية المتقابلة أو المتقاطعة : مثل :[الماشين ـ الباكين ـ المسكين ـ محزون] .

» الشعر الحُر = شعر التفعيلة = الشعر المُطلق أو الطلق = الشعر السطري .

ـ الشعر الحُر يقوم على تفعيلة بحر:[المتدارك ـ المتقارب ـ الوافر ـ الكامل ـ الرجز ـ الرمل ـ الهزج] .

ـ ٩٠٪ من الشعر الحُر قائم على تكرار تفعيلة واحدة ، و١٠٪ الأخرى قائمة على تكرار تفعيلتين ، ولكن البحور الموحدة التفعيلة هي الأساس في الشعر الحُر.

ـ والشاعر حرٌ في أن يأتي بتفعيلتهِ بالصور الموجودة في العروض الخارجي ، ويمكن أن يضيف عليها صوراً خاصة به مثل:« فاعِلُ وفاعْ» .

ـ»[ألموتُ الموتُ الموتْ]» هذا التكرار عيبٌ في الشعر العاديّ، ولكن في الشعر الحُر ليس عيباً ، وهي هنا كررت هذه الكلمة؛ لأنها تدل على عاطفتها الجياشة التي جعلتها تبدع هذه القصيدة .

»» الشعر الحُر باعتباره العروضي (ص/٥٣ من كتاب قضايا الشعر المُعاصر لنازك الملائكة) :-

» العروض العام للشعر الحُر :

» الشعر الحُر : هو ظاهرة عروضية قبل كل شيء ، فالفكرة كما قال الجاحظ مطروحة في الطريق ، أما الشكل هو الذي يظهر فيه شعر الشاعر .

ـ فالشعر الحر يمكن أن يعبر عن المدح وعن الهجاء وعن الرثاء وعن الشعر الوطني والحماسي .. ، فالشعر الحر ليس له موضوعات خاصة به وليس له موضوعاتٌ سببٌ فيه .

ـ ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في السطر ، ويُعنى بترتيب الأسطر والقوافي مما هو قضايا عروضية بحتة .

ـ وهي تقول أيضاً أن الناس لا تعلم شيئاً عن الشعر الحُر وأن الصحف الأدبية تنشر أشعاراً حُرة معيبة وسيئة ، وأن هناك جهل بالشعر الحُر عند الشعراء وعند النّقاد .

ـ ومهما يكن من أمر الأسباب فإن نقادنا المُحدثين أصبحوا ينطوون على الاستحياء من علم العروض ويؤثرون اقصاءه عن قيم النقد وأصوله (تقول أن النّقاد عندهم ضعف في علم العروض وسبب ضعفهم هذا هو الذي ينفرهم من الشعر الحُر وأيضاً ينطبق هذا على الشعراء الضعفاء في علم العروض) .

ـ وهي تقول: أن الشعر العربي قد تطوّر في الشكل بحيث لم تعد كتب العروض القديمة تكفي تمام الكفاية في نقد الأشكال الجديدة التي نمت اليوم .

ـ وبات ضرورياً أن يطوّر العروض نفسه ليستطيع مواجهة الشعر ، وإنه لطبيعيّ تماماً أن تظهر الأنماط أولاً ، ثم تعقبها القواعد التي يُقاس بها الفاسد منها ، وهذا لأن النمط خلقٌ تندفع به طبيعة فنانٍ تلهمه روح العصر ، وأما القواعد فهي مجرّد استقراء واعٍ .

****

المحاضرة الثالثة :-

«» الشعر الحُر ««

» من كتاب " قضايا الشعر المُعاصر " لنازك الملائكة :-

ـ الشعر الحُر ليس له وزناً معيناً أو أوزاناً كما يتوهم الناس ، وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة .

» فالشعر العربي له طُرق مُعينة في مَجيئهِ وأن الشعراء العرب نظموا الشعر على طرق أو أشكال :-

[١]ـ أسلوب الشطر الواحد :« وهي الأبيات المشطورة» :
أي هي المبنية من شطر وليس بيت ، يقولون رجز مشطور ومنسرح مشطور وسريع مشطور ، فالشطر قديماً يكون موجوداً في بحر :[الرجز ـ والسريع ـ والمنسرح] وهو الأساس ، وفي العصر الحديث كثير من الشعراء صار يُشطّر حتى الطويل بذات نفسه .

[٢]ـ أسلوب البيت :« يعتمد على أسلوب الشطرين» :
وهو يندرج من العصر الجاهلي إلى الآن وإلى أن تقوم الساعة .

[٣]ـ أسلوب الشعر الحُر :«يعتمد على السطر وليس الشطر» :
فالقصيدة الحُرة تتكون من عدة أسطر ، وليس له طولٌ ثابت (يمكن أن يحتوي السطر على نصف تفعيلة وأحياناً أخرى يحتوي على تسع تفعيلات) ، مثل قصيدة نزار « يا قدس » :

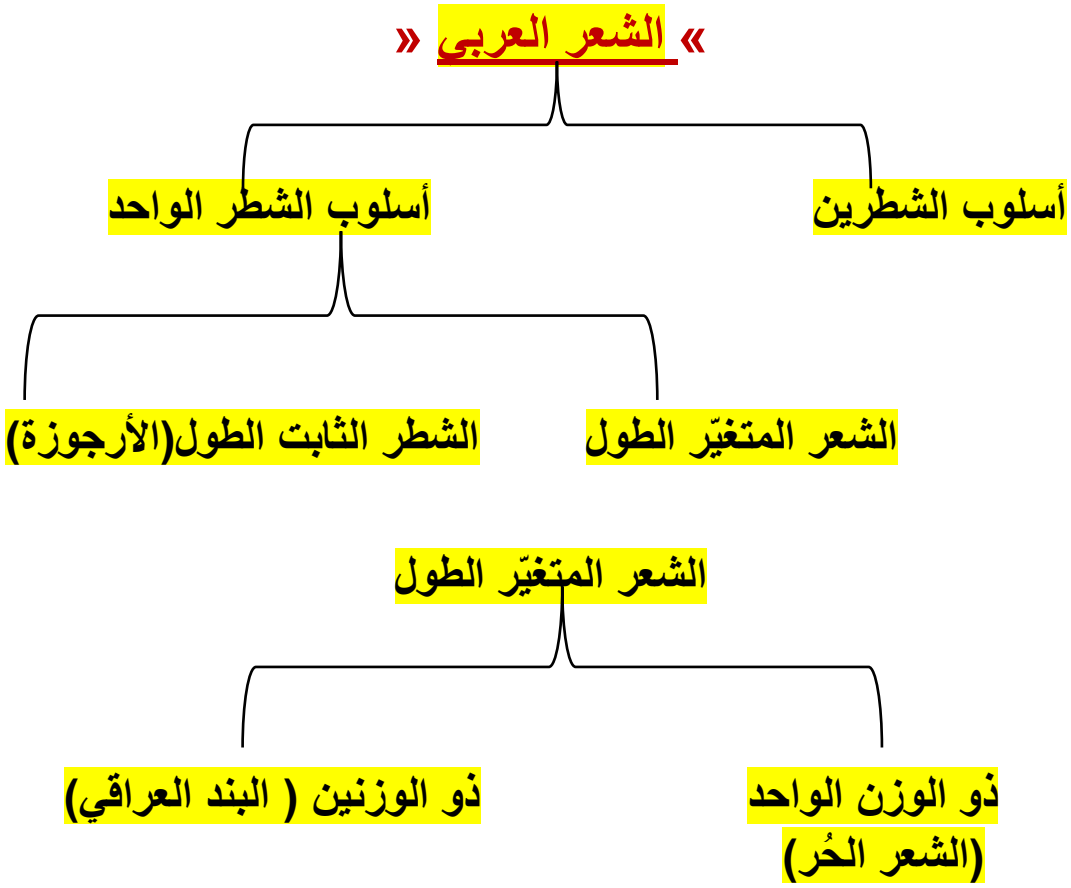
[يــا قــدسُ] «» ليست تفعيلة كاملة .
مُـستـفـعِلُ

[٤]ـ أسلوب البند : أي أن الفقرة كاملة تتكون من جما وليس أسطر كلها فيها تفعيلة [جمل مُتوالية تربط بينها التفعيلة] ، وهو خاص بشعر العصر المملوكي .

«» الفرق بين البَند والشعر الحُر :-

ـ الإثنين يعتمدوا على تكرار تفعيلة ، ولكن في الشعر الحُر تُقسم القصيدة إلى أسطر وشعر البند القصيدة مُتوالية .

ـ شعر البند يجمع بين وزنين اثنين من دائرة واحدة هما (الهزج والرمل) ، وله أكثر من ضرب واحد ، وذلك ما لا يباح في الشعر الحُر ، وهو فرقٌ ملحوظ بين البند والشعر الحُر .



»» مبادئ الشعر الحُر؟! :-

[١]ـ الاعتماد على السطر لا الشطر .

[٢]ـ يقوم على وحدة التفعيلة .

[٣]ـ الحرية في عدد التفاعيل «الشاعر حرٌ في أن يأتي بتفاعيل أسطرهِ كما يحلو له » .

[٤]ـ الحُرية في شكل التفاعيل (وكلمة حرية هنا أي الحرية المنضبطة أي كل الصور التي تَرِد في الشعر التراثي إضافةً إلى الحديث) غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل جارياً على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا .

»» هناك سبع تفاعيل ينظم عليها الشاعر الحُر قصيدته :-

» تفاعيل أصلية : فعولن ــ مفاعيلن ــ مفاعلتن .
(تبدأ بوتد) وبنتها وبناتها وبنتها
|| || ||
» تفاعيل فرعية : (فاعلن) ــ (مستفعلن وفاعلاتن) ــ (متفاعلن) .

[مفعولات]-» لا يوجد شاعر حر بنى قصيدته على مفعولات .

ــ وقالت نازك الملائكة أنه يمكن أن تأتي مستفعلن معها فاعلن ، والأساس في الوزن في الشعر الحُر أنه يقوم على وحدة التفعيلة .

ــ فإنما تكون الحرية في الشعر الحُر في حدود التفعيلة المكررة في أصل الشطر العربي فإذا كانت التفعيلة منفردة في الشطر كما في (فاعلن) في شطر السريع لم يصح للشاعر أن يخرج عليها ؛ فلابد له أن يوردها في مكانها أي في ختام كل شطر من قصيدته الحُرة ذات البحر السريع ، وإنما حدود حرّيته أن يزيد عدد التفعيلة (مستفعلن) المكررة في أصل الشطر وينقصها فيقول في قصيدته مثلاً :-

ــ مستفعلن فاعلن
ــ مستفعلن مستفعلن فاعلن
ــ مستفعلن فاعلن
ــ مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
ــ مستفعلن مستفعلن فاعلن
ــ مستفعلن فاعلن

• وينبغي للشاعر أن يتذكر دائماً أن أي سطر في مثل هذه القصيدة ينتهي بتفعيلة غير (فاعلن) إنما هو سطر ناشز مغلوط يخرج على قانون الأُذن العربية خروجاً مُنَفّراً .

ــ والواقع أن نظم الشعر الحُر بالبحور الصافية [التي هي موحدة التفعيلة وهي : فعولن ٨ مرات (المتقارب) ــ فاعلن ٨ مرات (المتدارك) ــ مفاعيلن ٤ مرات (الهزج) ــ مستفعلن ٦ مرات (الرجز) ــ فاعلاتن ٦ مرات (الرمل) ــ مفاعلتن ٦ مرات (الوافر) ــ متفاعلن ٦ مرات (الكامل) سبعة أبحر تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة] أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة ؛ لأن وحدة التفعيلة

هناك تضمن حريّة أكبر وموسيقى أيسر فضلاً عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لابدّ من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر .

• ومهما يكن من أمر الظروف والأسباب فإن الناشئين من الشعراء المعاصرين ـ وحتى بعض الراسخين ـ لم يشخصوا معنى الحرية في الشعر الحُر تشخيصاً واضحاً ولم يعرفوا من الأسطر العربية موضع التكرار الذي تبيحه الحرية الجديدة ، ولعلهم ظنّوا أنها حرية مطلقة لا ضابط لها وأنها تبيح حتى الخروج على قواعد الأُذن العربية والعروض الدارج .

»» ولذلك نجدهم خلطوا بين بحور الشعر نفسها فنظموا قصائد حُرة تجاورت فيها أسطر من البحر السريع وأخرى من الرجز كما في الفقرة التالية لسعدي يوسف (وهو شاعر عراقيّ كبير) :- [من البحر السريع]

ـ يـا طـائـراً / أضـنـاهُ طـو/ل الـسـفـرْ .
مستفعلن مستفعلن فاعلن
ـ قـلـبـي هـنـا / فـي الـمـطـرْ .
مستفعلن فاعلن
ـ يَـرقـبُ مـا / تـأتـي بـه الـ/ـأسـفـارْ .
مستفعلن مستفعلن مستفعَلْ(وتحول إلى مفعول)

»» بحور الشعر الحُر وتشكيلاته : ص / ٦٧، ٦٨ من كتاب نازك الملائكة :

• يجوز نظم الشعر الحُر من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربيّ هما :

[١]ـ البحور الصافية: وهي التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات وهي :

» الكامل ، وشطره:[متفاعلن متفاعلن متفاعلن]

» الرمل ، وشطره:[فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن]

» الهزج ، وشطره : [مفاعيلن مفاعيلن]

» الرجز ، وشطره :[مستفعلن مستفعلن مستفعلن]

» المتقارب ، وشطره:[فعولن فعولن فعولن فعولن]

» الخبب ، وشطره:[فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن]
أو [فعلن فعلن فعلن فعلن]

[٢]ـ البحور الممزوجة : وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات ، وهما بحران :

» السريع ، وشطره :[مستفعلن مستفعلن فاعلن]

» الوافر ، وشطره : [مفاعلتن مفاعلتن فعولن]

ـ أما البحور الصافية فإن أمرها يسير لأن الشعر الحُر منها ينظم بتكرار التفعيلة الواحدة له بحسب ما يحتاج المعنى من مرّات (على ألّا يتجاوز العدد الحدود المقبولة للذوق العربيّ في الإيقاع) .

ـ والمزالق في هذه البحور أقلّ منها في البحور الممزوجة ، وذلك بسبب وحدة التفعيلة ، وإنما تكمن مزالق أخطر في البحور ذات التفعيلتين ، إن القصيدة الحرة في البحر الوافر ينبغي أن تجرى على هذا النسق مثلاً :-

- مفاعلتن فعولن
- مفاعلتن مفاعلتن فعولن
- مفاعلتن مفاعلتن فعولن
- مفاعلتن فعولن

ـ فيكون التنويع في عدد التفعيلة المكررة وحسب أي في (مفاعلتن) ويشترط أن ينتهي كل شطر في القصيدة بالتفعيلة (فعولن) لأنها كانت منفردة في شطر الوافر الأصلي فلا يصح أن يقول الشاعر مثلاً : [مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن]

ـ والواقع أن أكثر أخطاء الناشئين ترد في قصائدهم التي تنتهي بتفعيلة منفردة فهم يُزلقون إذ ذاك فيخرجون عنها ، وهذا النوع من الغلط شائع في الشعر الحُر شيوعاً ملحوظاً .

ـ» وأما البحور الأخرى التي لم تتعرض لها نازك الملائكة كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح فهي لا تصلح في نظرها للشعر الحر على الإطلاق ؛ لأنها ذات تفعيلة منوّعة لا تكرار فيها ، وإنما يصح الشعر الحُر في البحور التي كان التكرار قياسياً في تفعيلاتها كلها أو بعضها .

ـ أما في الكتب الأخرى التي تتحدث عن الشعر الحُر نجدهم قد أتوا بنماذج لشعراء مُحدثين على بحر البسيط والمنسرح .

ـ» وأما ما حاولهُ بعض الناشئين من أن يكتبوا شعراً حراً من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل ، وإن كل ما يمكن أن يُصنع من هذا البحر أن تُرتب تفعيلاته كما يلي مثلاً :

- فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
- فعولن مفاعيلن
- فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
- فعولن مفاعيلن

ـ وهذا ليس شعراً حراً وإنما هو نظام وزن يقوم على شطر ونصف لا يتعداها .

ـ وقد استفاد الشاعر من كون إحدى تشكيلات الطويل تتآلف من تكرار التفعيلتين (فعولن مفاعيلن) وسبب تعذر إقامة شعر حر من هذا الوزن أن كون الوحدة تتآلف من تفعيلتين بدل من تفعيلة واحدة ، يجعل هذا طول الشطر محدداً لا يعدو أن يكون (فعولن مفاعيلن) واحدة أو تكرارها (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن).

» وحتى هذا يبدو لاهثاً مُتعباً بحيث تعسر قراءته ويخلو من ليونة الموسيقى ، ولقد ورد في بعض الموشحات الأندلسية ما يشبه هذا حين كتب شاعر في قصيدة ضمنها أعجاز نونيّة ابن زيدون « من البسيط» :-

» غَـدا مُـنَـا/ديـنـا
مستفعلن فعلن

» مُـحـكِّـمـاً / فـيـنـا
مستفعلن فعلن

» يَقضي عَـلـيـ/ـنـا الأَسـى / لـولا تـأسـ/ـسـيـنـا
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ـ» والبحر الكامل مثلاً في صورته الأساسية يجرى هكذا:[متفاعلن متفاعلن متفاعلن] ، ومنه قول المتنبي في بداية قصيدة له :-

اليوم عهدكمُ فأين الموعدُ؟! ** هيهات ليس ليومِ عهدكمُ غدُ
إن التي سفكت دمي بجفونها ** لم تدرِ أنّ دمي الذي تتقلّدُ

ـ» والكامل باعتباره هذا بحرٌ صافٍ لأنه ذو تفعيلة واحدة لا تتغيّر هي (متفاعلن) غير أن الكامل ـ مثل سواه من البحور ـ لا يستقرّ على صورته الصافية هذه ، وإنما تعتري تفعيلته الأخيرة (أو ضربه) تغييرات فتحوّل إلى (فعلن) أو (مفعولن) .

ـولقد كان القانون العروضي الذي خضع له الشاعر العربي دائماً أنه ليس يمكن أن تجتمع تشكيلتان في قصيدة واحدة ، وإنما تقتصر كل قصيدة على تشكيلة واحدة يختارها الشاعر منذ مطلع القصيدة ويلازمها في كل بيت .

»» شُعراؤنا المعاصرون والتشكيلات [الخلط في تشكيلات أسطر القصيدة الحُرة] : ص٧٢ من كتاب نازك الملائكة

ـ» هذه المبادئ الأولية التي حافظ عليها الشاعر العربي في العصور كلها قد اضطربت وكادت تُمحى في أيدي الناشئين الذين تناولوا حركة الشعر الحُر وأقبلوا على الاندفاع معها ، ذلك أنهم خلطوا التشكيلات المتنافرة وأوردوها جميعاً في القصيدة الواحدة ، فكان الشاعر يجمع في قصيدته المُرقعة تشكيلات البحر كلها بلا مبالاة ، فإذاً قصيدة البحر الكامل تستحيل إلى خليط مما يلي :-

ـ متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن ««
ـ متفاعلن فعلن
ـ متفاعلن متفاعلن مفعولن »»
ـ متفاعلن متفاعلن
ـ متفاعلن متفاعلن فعلن

ـ (متفاعلاتن) حدث بها ترفيل وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع.

ـ متفاعل حُوّلت إلى مفعولن : حدث بها قطع وهو حذف ساكن الوتد المجموع .

ـ» على الشاعر الذي ينظم قصيدته على نسق شعر التفعيلة أن يلتزم تشكيلاً واحداً للتفاعيل التي ينبني منها أشطر القصيدة .

ـ» ولا يخفى على كل ذي سمعٍ شعريّ مدى التنافر بين هذه التشكيلات حتى ليضطرّ المرء إلى أن يطوي قصائد هؤلاء الشعراء ولا يقرأها مهملاً ما قد يكون فيها من معانٍ مبتكرة وصور جميلة وأفكار موحية ولنقدم نموذجاً من هذا الخلط لجورج غانم (وهو من أدباء المهجر) من البحر الكامل :-

» لـكـنـهـم / مـتـيـقـنـو/ن بـأنـهـم / صـرعـى حُـمـيّـا .
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

» وعـزاؤهـم / أن الـحـيـاة / تـقـول لـلـ/ـأبـطـال هـيّـا .
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

» مـنّـا الـصـدى / مـنّـي .
متفاعلن متفا (فعلن)

» مـن مُـقـلـتـي / وفـمـي .
متفاعلن متفا (فعلن)

» فـأحـسّـه / نـاراً ووعـ/ـداً وارتـقـا/بـاً لـلـغـدِ .
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ـ وهناك طائفة من هؤلاء الشعراء لا تنقصهم الموهبة ولا الأصالة وقد عرفنا لهم شعراً مقبولاً بأسلوب الشطرين ، وكان الخطأ البارز في شعرهم الحر أنهم خلطوا في القصيدة الواحدة بين تشكيلات البحر كلها على تنافرها ، على أنّ بعضهم كان يقع في غلط أبسط من هذا فيورد في القصيدة الحرة التشكيلتين اللتين تردان عروضياً في أسلوب الشطرين ..

ـ» وهذا نموذج من شعر خليل حاوي من بحر الرجز حيث جاءت نهايته متنوعة :-

» داري الـتـي / أبـحـرتِ غـر/ربـتِ مـعـي .
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

» وكـنـتِ خـيـ/ـرَ دارْ .
مستفعلن متفعل (فعول)

» فـي دوخـة الـ/ـبـحـار .

مستفعلن متفعل (فعول)

» فـي غـربـتـي / وغـرفـتـي .

مستفعلن مستفعلن

» يـنـمـو علـى / عـتـبـتـهـا الـ/ـغـبـار .

مستفعلن مستفعلن متفعل (فعول)

ـ» وقالت نازك الملائكة أنه بالإمكان أن نحوّل هذ الأبيات السابقة إلى شعرٍ بيتيّ بزيادات بسيطة ، هكذا :

داري التي أبحرتِ غرّبتِ معي ** وكنتِ (لي في البُعد) خير دار

في غُربتي وغُرفتي (ساكنة) ** ينمو على عتبتها الغُبار

ـ فتقول نازك فيما معناه أنه ما زال متأثراً بنظام أو بإيقاع قصيدة الرجز ضفي الشعر البيتي ، ولهذا جمع وخلط بين (مستفعلن وفعول) ، فقصيدة الرجز البيتيّة تجيز الجمع بين مستفعلن وفعول في الأضرب .

ـ» والحق أن الوقوع في هذا الخطأ ليس نادراً في الشعر الحُر الذي يكتبونه اليوم ، وهو خروج صريح على مبادئ الشعر الحُر ينبغي للشاعر أن يتحاشى الوقوع فيه .

ـ فالقاعدة الراسخة عند نازك الملائكة هي أن نهاية الأسطر في القصيدة الحرة ينبغي أن تكون مُنسّقة ، أما ما عدا هذا فهو خلطٌ وخروجٌ عن الشعر الحُر .

»» المشاكل القرعية في الشعر الحُر :-

(١)ـ الوتد المجموع . (٢)ـ الزّحاف . (٣)ـ التدوير .

(٤)ـ التشكيلات الخماسية والتساعية .

****

»» من كتاب " العروض الجديد أوزان الشعر الحُر وقوافيه " للدكتور محمود علي السّمان :-

ـ الدكتور محمود علي السّمان كان عميداً لكلية اللغة العربية بإيتاي البارود وهو الأصل ، ووكيل كلية التربية بكفر الشيخ جامعة طنطا وكان هذا قبل انتقاله إلى جامعة الأزهر ، وكان مشرفاً على رسالة الدكتوراه للدكتور صبري أبو حسين ، وابنة الدكتور السّمان المذيعة غادة السّمان .

ـ يقول الأستاذ الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي :

« إذا كان الخليل بن أحمد قد وضع عروض الشعر العمودي وإذا كان ابن سناء الملك أو الخليل الثاني قد وضع عروض الموشحات .. فإننا نَعتَزُ حقاً بأن يكون بيننا الخليل الثالث الدكتور محمود علي السّمان واضع عروض الشعر الحُر » .

ـ والشعر العمودي هو الشعر البيتي ، وابن سناء المُلك أو الخليل الثاني له كتاب اسمه : " دار التراز في عروض الموشحات " .

ـ» الشّعر المُرسل : هو شعر عموديّ ذو شطرين غير أنه لا يلتزم بروي معين ، أي أنه مرسل أو خالي من القافية وعبد الرحمن له سبعة قصائد على هذا النسق .

ـ ومن أوائل مَن نظموا الشعر المرسل جميل الزهاوي بقصيدته التي عنوانها (الشعر المرسل) فقد نظمها عام ١٩٠٥ ، وعبد الرحمن شكري بقصيدته (نابليون والساحر المصري) التي نشرها عام ١٩١٣ وهي من الكامل وفيها يقول :-

» ولسوف تبلغ بالسيوف مبالغاً ** تدع الممالك في يديك بيارقاً
» لكن سيعقبك الزمان وصرفه ** زمناً يكون به الطليقُ أسيراً
» في صخرةٍ صماء فوق جزيرةٍ ** في البحر يضربها العبابُ الأعظمُ
» فاستل نابليون سيفاً ماضياً ** لما رأى العواد ساءَ فعالهُ

ـ شعر البند هو الأصل التراثي للشعر الحُر .

ـ» كتاب الدكتور السّمان مفيداً في تتبع مَن رائد الشعر الحُر ، والرد على نازك الملائكة التي تزعم بأنها رائدة بقصيدتها الكوليرا والتي نظمتها سنة ١٩٤٧ .

»» تاريخ النَظم على الشعر الحُر " مَن رائد الشعر الحُر؟! " :-

-» ففي عام ١٩٢١ نشر شاعر في العراق قصيدة في الشعر الحُر بعنوان (بعد موتي) .

-» وفي عام ١٩٢٦ نظم أبو شادي في مصر قصيدته (الفنان) حُرة من أوزان مختلفة .

-» وفي سنة ١٩٢٧ نظم محمد فريد أبو حديد مسرحية (مقتل سيدنا عثمان) من بحر الرمل متخلياً فيها عن قسمة البيت إلى شطرين وأن أتخذ الشطر أساساً للبيت غير أنه يخالف في عدد تفعيلات البيت أحياناً قليلة .

-» وفي سنة ١٩٣٢ نظم خليل شيبوب قصيدته (الشراع) من أوزان مختلفة أيضاً.

-» وقد ترجم علي أحمد باكثير رواية (روميو وچوليت) لشكسبير في حدود سنة ١٩٣٦ كما يقول في مقدمتها ، وطبعها سنة ١٩٤٦ بشكل الشعر الحُر ، محدداً إياه بقوله في المقدمة (أي الشعر) حُرٌ كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد .

-» وفي سنة ١٩٣٨ كتب د/ لويس عوض قصيدته (كيرياليسون) وقصائد أخرى من شعر الخاصة الصادر سنة ١٩٤٧ ، وهي من الرجز الحُر .

-» وفي سنة ١٩٤٣ نظم علي أحمد باكثير مسرحية (السماء وأخناتون ونفرتيتي) مخالفاً فيها عدد التفاعيل من سطر إلى سطر .

-» وفي سنة ١٩٤٦ كتب محمد مصطفى بدوي قصيدة (بقايا قصيدة) ، وفي العام نفسه (١٩٤٦) نظم الشاعر اللبناني فؤاد الخشر وهو في المهجر الأمريكي الجنوبي قصيدة حُرة من الرمل .

-» وفي نهاية العام نفسه نظم الشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب قصيدته الأولى في الشعر الحُر بعنوان (هل كان حباً؟) من الرمل .

-» وفي عام ١٩٤٧ كتبت نازك الملائكة أوّل قصيدة حُرة لها (الكوليرا) من المتدارك ، وتقول نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المُعاصر" : « عثرت أنا بنفسي على قصيدة حُرة منشورة قبل قصيدتي وقصيدة بدر شاكر السيّاب للشاعر بديع حقي » .

-» وتدّعي نازك سبقها بقصيدة (الكوليرا) للسياب كما تدّعي ريادتها للشعر الحُر ، والدكتور السمان اعترف بأن غيرها من الشعراء سبقوها إلى الشعر الحُر في

العراق والأردن ومصر منذ سنة ٢١ في العراق ، وسنة ٣٢ في مصر كما سبقها في العراق أيضاً بديع حقّي .

»» وهي وضعت شروطاً أربعة لحق الرّيادة لا تتوافر إلا فيها :-

[١]- أن يكون الشاعر واعياً إلى أنه قد استحدث بقصيدته أسلوباً وزنيّاً جديداً يكون مثيراً أشد الإثارة حين يظهر للجمهور .

[٢]- أن يقدِّم الشاعر قصيدته مصحوبة بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون شارحاً الأساس العروضيّ لِما يدعو إليه .

[٣]- أن تستثير دعوته صدى بعيداً لدى النُّقاد والقراء ، فيصيحوا فوراً يكتبون مقالاتٍ كثيرة يناقشون فيها الدعوة .

[٤]- أن يستجيب الشعراء للدعوة ، ويبدأوا فوراً باستعمال هذا اللون الجديد ، وتكون الإستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله .

»» يقول الدكتور محمد غنيمي هلال :
« وفيما يخص القيمة الفنية لهذا النوع من الشعر الحديث نقرر أن التجارب الناجحة تقل فيها حتى الآن (١٩٦٢) ، وذلك أن كثيراً من شعرائنا ينظمون في الأوزان الجديدة جنوحاً إلى اليسر والسهولة من غير إدراك لصعوبة هذا النوع من الأوزان الموحية التعبيرية » .

ـ»» ثم يذكر مثالاً لإحدى تجارب الشعر الحُر الناجحة التي يقصر عن أدائها الشعر التقليدي في وزنه وموسيقاه الرتيبة قصيدة (إلى مسافرة) لنزار قباني ، وفيها يقول :-

- **صديقي صديقتي الحبيبة .**
- **غريبةُ العينينِ في المدينة الغريبة .**
- **شهرٌ مضى : لا حرفٌ لا رسالةٌ خضيبة .**
- **لا أثرٌ .**
- **لا خبرٌ .**
- **منك يُضيءُ عُزلتي الرهيبة .**
- **أخبارنا .**
- **لا شيء يا صديقتي الحبيبة .**

» بحور الشعر الحُر عند الدكتور السّمان ص ٢٩ :

ـ» تفعيلات الشعر الحُر : ونعرف أن أجزاء البحور في الشعر العمودي وهي التفعيلات التي تتركب منها البحور الستة عشر : عشر تفعيلات: تفعيلتان خماسيتان هما: فعولن وفاعلن ، وثماني تفعيلات سباعية هي: مستفعلن ومستفع لن وفاعلاتن وفاع لاتن ومفاعيلن مفاعلتن ومتفاعلن ومفعولات .

ـ وهذه هي يعينها أجزاء البحور أو تفعيلاتها في الشعر الحُر ، غير أنه يمكن في الشعر الحُر الاستغناء عن التفعيلتين: (مستفع لن) التي تَرِد في بحريّ الخفيف والمجتث العموديين ، و(فاع لاتن) التي تَرِد في بحر المضارع والعمودي ، وبذلك يصبح عدد التفعيلات ثماني تفعيلات في الشعر الحُر بدل من عشرٍ منها في الشعر العمودي .

ـ ويبقى كذلك الفرق بين التفعيلات المشتركة بين الشعر العمودي والشعر الحُر ، من حيث عددها وترتيبها حين تجتمع بعضها إلى بعض في بحور الشعر المختلفة ، ففي الشعر العمودي تجيء واحدة من هذه التفعيلات في البحور ذوات التفعيلة الواحدة بعدد معين أو تجيء اثنتان منها أو ثلاث في البحور ذوات التفعيلتين بعدد وترتيب معينين .

ـ وفي الشعر الحُر تجيء واحدة من التفعيلات الثماني التي ذُكِرت في البحور ذوات التفعيلة الواحدة زائدة بحر السريع ، بغير قيدٍ في عددها في كل بيت ، فقد تجيء تفعيلة واحدة فقط في بيت وقد تصبح اثنتين أو ثلاثاً أو أربعاً أو أكثر في بيتٍ آخر .. بغير انتظام وقد تصل تفعيلات البيت الواحد إلى عشر تفعيلات أو تزيد .

ـ كما قد تجيء اثنتان أو ثلاث من هذه التفعيلات في الشعر الحُر في البحور المركبة من أكثر من تفعيلة بغير قيدٍ في عددها كذلك في كل بيت ، ولكن بالترتيب الذي كانت التفعيلتان أو التفعيلات الثلاث عليه في الشعر العمودي .

»» وعلى هذا قسّم الدكتور السّمان بحور الشعر الحُر بحسب الوحدة الموسيقية إلى قسمين :-

[١]- بحور بسيطة : وهي الأكثر استعمالاً فيه ووحدتها الموسيقية تتركب من تفعيلة واحدة وتجيء مفردة أو مكررة بعدد غير محدد في كل بيت ، وتشمل :-

- **الوافر ، ووحدته الموسيقية :[مفاعلتن] .**
- **الهزج ، ووحدته الموسيقية :[مفاعيلن] .**
- **الرجز ، ووحدته الموسيقية :[مستفعلن] .**
- **السريع ، ووحدته الموسيقية :[مستفعلن] .**
- **المتدارك ، ووحدته الموسيقية :[فاعلن] .**
- **المتقارب ، ووحدته الموسيقية :[فعولن] .**
- **الرمل ، ووحدته الموسيقية :[فاعلاتن] .**
- **الكامل ، ووحدته الموسيقية :[متفاعلن] .**

[٢]- بحور مُركبة : وهي الأقل استعمالاً في الشعر الحُر ووحدتها الموسيقية تتركب من أكثر من تفعيلة واحدة ، وهي نوعان :-

(أ)- بحور مركبة تقوم الوحدة الموسيقية فيها على تفعيلتين وتجيء هذه الوحدة في البيت مفردة أو مكررة بأي عدد مقبول ، وتشمل :

- **الطويل ، ووحدته الموسيقية :[فعولن مفاعيلن] .**
- **البسيط التام ، ووحدته الموسيقية :[مستفعلن فاعلن] .**
- **مجزوء الخفيف ، ووحدته الموسيقية :[فاعلاتن مستفعلن] .**
- **منهوك المنسرح ، ووحدته الموسيقية :[مستفعلن مفعولا] .**
- **المضارع ، ووحدته الموسيقية :[مفاعيل فاعلاتن] .**
- **المقتضب ، ووحدته الموسيقية : [مفعلات مفتعلن] أو [معولات مفتعلن] .**
- **المجتث ، ووحدته الموسيقية :[مستفعلن فاعلاتن] .**

(ب)- بحور مركبة تقوم الوحدة الموسيقية فيها على ثلاث تفعيلات فتجيء الوحدة في البيت مفردة أو مكررة مرة في الغالب فقط ، وتشمل :

- مجزوء البسيط ، ووحدته الموسيقية :[مستفعلن فاعلن مستفعلن] أو وحدته الموسيقية :[مستفعلن فاعلن فعولن] وهو الأساس والأكثر استعمالاً .
- الخفيف ، ووحدته الموسيقية :[فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن] .
- المَديد ، ووحدته الموسيقية :[فاعلاتن فاعلن فاعلاتن] .
- المنسرح ، ووحدته الموسيقية :[مستفعلن مفعولات مستفعلن].

ـ» وقد قسّم الدكتور محمود السّمان هذا التقسيم من حيث قلة البحور في الشعر الحُر وكثرتها على أمرين :-

ـ الأوّل : الأساس الذي قام عليه الشعر الحُر وهو التخفف من قيود التفعيلات من حيث عددها المحدد في الشعر العمودي وتنوعها في بعض بحوره .

ـ الثاني : واقع الشعر الحُر الذي نظمه رواده وشعراؤه الكبار .

»» ضروب الشعر الحُر ص ٣٧، ٣٨ :-

ـ» والضرب في الشعر الحُر هو التفعيلة الأخيرة في السطر :-

• أجاز أن تجتمع الأضرب كلها أو بعضها في القصيدة الحرة، بل لقد أضاف الشعر الحُر إلى بعض البحور أضرباً جديدة تجيء في شعره مُضافةً إلى الأضرب الموروثة .

• ولعلّ جواز اجتماع ضروب البحر في قصيدة الشعر الحُر الواحدة يكون أيضاً تحقيقاً للهدف من عروض الشعر الحُر ، وهو تيسير الشكل ليصبح شكلاً فضفاضاً يتيح للشاعر الجديد استيعاب المضمون الجديد في هذا الشكل الجديد .

• ولقد كانت السيدة الفاضلة نازك الملائكة ترى أن وحدة الضرب قانون جاء في القصيدة العربية مهما كان أسلوبها عمودياً أو حُراً ، وأن ذلك

من المبادئ الأولية التي اضطربت وكادت تُمحى في أيدي الناشئين الذين تناولوا حركة الشعر الحُر بل وقع ذلك الخلط بين تشكيلات الضروب في القصيدة الواحدة من شعراء مارسوا النظم بأسلوب الشطرين طويلاً مثل : سليمان العيسى ونزار قباني وفدوى طوقان ..

• فكان الشاعر يجمع في القصيدة تشكيلات البحر المتنافرة بلا مبالاة ، والخلط بين التشكيلات ـ على حد قولها ـ أفظع أنواع الغلط .

» والحق أن الشعر الحُر الذي جُمِعت فيه الضروب المختلفة للبحر في القصيدة الواحدة ليس شعر الناشئين فحسب ، أو القلّة القليلة من الشعراء النابهين ، بل هو شعر الرواد وكبار الشعراء في الشعر الحُر ، وشعر عامة الشعراء في حركة الشعر الجديد ، فهو ظاهرة في الشعر الحُر وإحدى السمات التي أصبحت تميزه من الشعر العمودي ، حتى ليندر أن تجد قصيدة حُرة خالية من هذا الخلط بين الضروب .

» والغريب أن نازك الملائكة نفسها قد خلطت تشكيلات البحر ، أي جمعت ضروبه في القصيدة الواحدة ، وقد تكرر ذلك منها مراراً دون أن تدري أنها كانت بشعرها هذا في وادٍ وبنقدها أو تقنينها في وادٍ آخر .

»» وهذه بعض الأمثلة من شعرها على ذلك :- ص ٣٩

ـ تقول نازك في قصيدتها (الوصول) من الكامل ، وقد نظمت عام ١٩٥١ :

الضرب

» كم نغمةٍ / في ذاتِ صيـ/ـفٍ عندما / كان المساء [متفاعلان]
» متثاقلاً / نعسان في / بعض القرى . [متفاعلن]
» وأنا أغنـ/ـيها وأر/قب في ارتخاء . [متفاعلان]
» ظلّ النـخيـ/ـل على الثـرى . [متفاعلن]

ـ ثم تقول :

» وشكا النـهار . [متفاعلان]
» ما حَمّلـتـ/ـه رؤاي من / عبء الحنين . [متفاعلان]

» لم ألـقَ غـيــ/ـرك لي نصيراً . [متفاعلاتن]

• فالشاعرة هنا جمعت في قصيدتها بين أضرب الكامل (متفاعلان ومتفاعلاتن) .

ــ وتقول نازك في قصيدتها (أغنية حُب الكلمات) من الرمل :-

الضرب

» فيم نخشى الــ/ـكــلــمــاتِ؟ [فعلات]

فاعلاتن فعلاتِ

» وهـي أحـيـا/نـاً أكــفٌ / مــن ورود . [فاعلات]

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

» وهـي أحـيـا/نـاً كـؤوسٌ / من رحـيـقٍ / مُـنـعـش . [فاعلن]

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلا(فاعلن)

» رشـفـتـهـا / ذات صـيـفٍ / شـفـةٌ فـي / عـطـشٍ . [فعلن]

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن

» إن منـها كلماتٌ هي أجراسٌ خفيّةٌ . [فاعلاتن]

» فترةٌ مسحورة الفجر سخيّة . [فعلاتن]

ــ فالشاعرة هنا جمعت في هذه الأبيات من القصيدة بين ضروب الرمل (فعلات وفاعلات وفاعلن وفعلن وفاعلاتن وفعلاتن) .

****

« قـافـيـة الـشِّـعـر الـحُـر »

ـ» عندما يُذكر الشعر الحُر عند عامة الناس حتى بعض أساتذة الأدب بعضهم يقول أنه لا وزن فيه ولا قافية ، ولكن تأكّدنا أن فيه وزناً من خِلال قصيدة " الكوليرا " .

»» تَدرج الشِّعر العربي :-

ـ» والشعر العربي شعرٌ في البداية ظهر بوزنٍ واحدٍ وقافيةٍ واحدةٍ ، وهذا ما يسمونه بالشعر المَقطعي أو البيتي أو الموروث .

ـ» وانطلقنا بعد ذلك إلى الشعر المقطعي وهو أن القصيدة فيه تتكون من مقاطع كل مقطع له نظام خاص في الوزن والقافية ولكن فيه وزن وفيه قافية .

ـ» بعد ذلك انتقلنا إلى ما يسمى بشعر التفعيلة ، فيه وزن وفيه قافية ولكن بحريّة مُنضبطة .

ـ» وبعد ذلك أتى الشعر المُرسل ، وهو شعرٌ فيه وزن لكن ليس به قافية (وكلمة المُرسل معناها أنه خالي من القافية) .

ـ» وفي الآخر شعرٌ منثور أي أنه شعرٌ لا وزن فيه ولا قافية ، وأحياناً يسمونه قصيدة النثر .

• وهذا لأن بعض المثقفين والمتخصصين يخلط بين الشعر المنثور والشعر الحُر ، ويرون أن الشعر الحُر لا وزن فيه ولا قافية ومثله مثل قصيدة النثر وهذا خطأ وخلطٌ كبير في الشعر الحُر ، فالشعر الحر حرٌ في الوزن بضوابط وحرٌ في القافية بضوابط .

» » **الفصل الثاني [قافية الشعر الحُر] من كتاب العروض الجديد د / السّمان ص / ١٠٦ :-**

ـ» الحديث عن القافية في الشعر الحُر لا يطول كما طال في الشعر العمودي (أي أن القافية في الشعر الحر يسيرة ، أي لا يوجد تعريف القافية : هي الحروف التي تبدأ من متحرك قبل ساكنين في آخر البيت الشعري ، ولا يوجد حروف القافية والروي ولا الوصل ولا الردف ولا حركات القافية) .

• **لأنها ليست عنصراً أساسياً من عناصر الشعر الحُر** (العنصر الأساسي هو التفعيلة) ، **وإن وجدت فيه كثيراً** (أي أن الشعر الحُر رغم أنه ليست القافية فيه عنصراً أساسياً كما قالت نازك والسّمان وغيرهم وإلا أنها توجد بكثرة في الشعر الحُر) .

• **لأن الشِّعر الحُر قام أساس التخفف بل التحرر من القافية وإلغائها إلغاءً كاملاً ؟! بعد أن أسرف فيها بعض الشعراء في لزوم ما لا يلزم** (أي أنه في الشعر الحُر إمّا أن نتخفف من القافية وإمّا أن نلغيها كنوع من أنواع التخلص من القيود كأبو العلاء المعرّي في ديوانه الكبير) .

ـ» وفي الموشحات وغيرها إسرافاً شديداً جعل منها قيداً على انطلاق الشاعر في التعبير عن موضوعه وأفكاره وأكْدَت أذهان القرّاء (أي أن القافية تُرهق الشاعر وتُرهق القارئ أيضاً) ، **وحكمت على الشعر العربي بأنه شعر صنعة** (أي أن القافية تجعل الشاعر رُغماً عنه يتحول إلى صانع وليس مطبوع) .

» يقول ميخائيل نعيمة (من نقاد المهجر) : " إن القافية العربية التي ما زالت سائدة ليست إلا طوقاً حديدياً يعرقل شعراءنا ، وكان يجب أن يُكسر منذ زمنٍ طويل " .

» والمقصود بالقافية في الشعر الحُر أنها الحرف الأخير الذي تقوم عليه القصيدة كما في الشعر العمودي ، أو تقوم عليه بعض أبياتها فقط كما هو الغالب في الشعر الحُر (ومعناه أنه قائم على الحرية في بناء قوافي الأسطر وليس إلغائِها) .

»» هل يُوجد في صناعة قوافي الشعر الحُر عيوب ؟؟

ـ الدكتور السّمان قال لا يوجد ، وإذا ذهبنا للدكتور شعبان صلاح في كتابه (موسيقى الشعر بين الإبداع والإبتداع) قد أتى بنماذج بها عيوب للقافية .

ـ» وقد يعنينا في الحديث عن قافية الشعر الحُر ـ كما عنانا في الشعر العمودي ـ الحديث عن قسمتها إلى مُطْلَقَة ومُقيدة [إذا كان آخرها ساكناً تكون مُقيَّدة ، وإذا كان آخرها متحركاً (أي هناك تدوير) تكون مُطْلَقَة] .

ـ والحديث عنها هنا في هذين القسمين هو حديث عنها من حيث الوصف لا من حيث الحكم ، فليس في الشعر الحُر إلتزام بشيء منها إذ لا إلتزام في القافية بشيء مطلقاً (أي أن الشاعر ليس مفروضاً عليه أن يلتزم بنوعٍ واحدٍ من القافية في الشعر الحُر بل على العكس لو التزم الشاعر الحُر نظاماً واحداً في قافية أسطره تحوّلت قصيدته إلى كلام مسجوع وليس شعر حر) .

ـ أما الحديث الخاص بالقافية في الشعر الحُر فهو الحديث عنها من حيث درجة وجودها فيه ، فالقافية في القصيدة لا تخلو أن تكون مُرسلة (أي مختلفة آخرها أي خالية من القافية) ، أو موحدة أو متنوعة بانتظام أو متنوعة بغير انتظام .

ـ» ومع كل حالة من هذه الحالات الأربع ، إما أن يكون عدد تفعيلات أبيات القصيدة موحداً والضروب موحدة ، أو العدد مختلفاً والضروب مختلفة ، فيتحصل لنا بضرب أربعة في أربعة ست عشرة حالة للشعر مع القافية .

-» والحالات الأربع الأولى منها هي من الشعر العمودي وهي ما إذا كانت القافية مُرسلة أو موحدة أو متنوعة بانتظام أو متنوعة بغير انتظام ، وعدد التفعيلات موحداً والضروب موحدة (على أن يكون عدد التفعيلات زوجياً وعلى حسب ما ورد عن العرب القدماء في البحور الستة عشر ، وعلى أن يكون على ما جرى به الاستعمال في الشعر العمودي أيضاً **) .**

ـ وأن تكون التفعيلات المستخدمة هي التفعيلات الخليلية ، صحيحة أو متغيّرة بالتغييرات المُحددة في عروض الشّعر القديم .

ـ» ويُضاف إلى الشّعر الحُر ـ الشّعر المُرسل الجاري (أي ليس فيه قافية والأسطر متصلة مثل البَند) وهو شعر مُرسل القافية تجري فيه الأبيات متصلة بعضها ببعض بالتضمين فقط أو به وبالتدوير ، دون توقف عند نهاية كل بيت كعهدنا بالشعر العمودي ، ولهذا لأن بعض شعراء الشعر الحُر هم الذين ابتكروه أو أكثروا منهُ ـ فإنه يُضاف إلى الشعر الحُر وإن توحد عدد تفعيلاته وأضربه .

ـ وهناك من الشعر الحُر ما قد يلتبس بالشعر العمودي ، كذلك الشعر المقفّى الذي يتفق عدد تفعيلات أبياته مع عدد تفعيلات البيت العمودي ، وكذلك تتوحد ضروبه ، ولكن يميّزه عن الشعر العمودي مجيء بعض الأبيات فيه مشطورة ، فتكون ذات ضرب يتفق مع ضروب الأبيات ويختلف مع أعاريضها .

ـ كذلك قد يميّزه أن يشتمل على بعض التفعيلات الجديدة التي لم ترد في الشعر العمودي وجاء بها الشعر الحُر ، ومن أمثلة ذلك ما نقرؤه في قصيدة « قارئة الفنجان » لنزار قباني حيث يقول :-

(١)ـ بحياتِك يا ولدي امرأةٌ
عيناها .. سبحان المعبود

(٢)ـ فمها مرسومٌ كالعنقود

(٣)ـ ضحكتها .. موسيقى وورود

(٤)ـ لكن سماءك ممطرةٌ
وطريقك مسدودٌ .. مسدود

(٥)ـ فحبيبةُ قلبك .. يا ولدي
نائِمة .. في قصرٍ مرصودِ

(٦)ـ والقصر كبير .. يا ولدي
وكلابٌ تحرسهُ وجنود

(٧)ـ وأميرةُ قلبك .. نائِمة
من يدخلُ حجرتَها مفقود ..

(٨)ـ من يطلبُ يدها .. من يدنو ..
من سور حديقتها مفقود

(٩)ـ مَن حَاول فكّ ضفائِرها
يا ولدي .. مفقودٌ .. مفقود

»» عَلِّقي أو اذكري مَوقف الدكتور السّمان في تحليله لهذه القصيدة ؟! وما رأيكِ من هذا المَوقف ؟!

» فنحن نلاحظ أن الأبيات في هذه المقطوعة من المتدارك التام ،إلا البيتين الثاني والثالث فهما مشطوران والشطر ليس في هذا البحر في الشعر العمودي ، فأصبحت المقطوعة والقصيدة بالتالي من الشعر الحُر في ذلك الأمرين : أن بعض أبياتها من المشطور وهي في معظمها أبيات تامة ، وأن الشطر كذلك لم يَرِد في الشعر العمودي .

ـ» ولكن الدكتور صبري أبو حسين قال هنا في الرد على هذا الأمر : أنه يُمكننا القول أن البيت الثاني والثالث هما البيت الثاني للقصيدة ويكون بيتاً مُصَرّعاً بحيث يكون البيت الثاني صدر والثالث عجز .

» ونحن نلاحظ كذلك أن التفعيلة الثانية في البيت الثامن والتفعيلة الأولى في الشطر الثاني من البيت التاسع جديدتان ولم تردا في الشعر العمودي في هذا البحر ، والأولى هي فعلت أو متعل ، والثانية هي "فاعلُ" بتحريك اللام .

ـ» ولكن الدكتور صبري أبو حسين قال في هذا أنه من خلال قراءته للقصيدة يرى أنه لا يجد سوى « فاعِلُ» فقط ، وفاعِلُ هذه كما وردت في الشعر الحُر وردت في الشعر العمودي أو المُحافظ أيضاً .

ـ من شواهد القصائد أو المقطوعات ذات القافية المُرسلة وعدد التفعيلات فيها مُوحد والضروب مختلفة قول د/ عبده بدوي (شاعر وناقد كبير) في قصيدة « ليس القمر» من الكامل :-

• يقول في الأول من القصيدة وهو نوني مردوف بالياء والواو :-

	التفاعيل	الضرب
» في قريتي يتسابقون إليه في توقٍ حزين .	٤	[متفاعلان]
» ويتابعون الطير حتى يختفي بين العيون .	٤	[متفاعلان]
» ويُشيّعون فراشةً كادت تموت من الحنين .	٤	[متفاعلان]

• ويقول في الجزء الثاني منها ، وهو نوني مردوف بالألف :-

» فإذا أتى خرجوا بلهفتهم من الألوان .	٤	[متفاعل]
» يتدافعون إلى الحديث بلا مكانٍ أو زمان .	٤	[متفاعلاتن]
» قرأوا السلام ، وأوغلوا في رحلة النسيان .	٤	[متفاعل]
» حتى أشار محدثٍ ، واغرورقت عينانِ .	٤	[متفاعل]

• ويقول في الجزء الثالث ، وهو رائي :-

» قد صار يملأ كل قلبٍ بالعديد من الصور .	٤	[متفاعلن]
» فتراه أشواق العَقيم الطفل مشدود الأزر .	٤	[متفاعلن]
» وتراه بنتٌ فارساً قد دار حول المنحدر .	٤	[متفاعلن]

ـ ونلاحظ أن الإرسال في القافية جاء من مقطوعة لأخرى أما كل مقطوعة فمقفاه بقافية موّحدة .

ـ والذي ميّز هذه القصيدة السابقة عن الشعر العمودي اختلاف الأضرب فيها .

ـ» ومن الشواهد على هذه الحالة أيضاً قصيدة "متسوّل من كركوك" من الرجز لهلال ناجي التي يقول في مطلعها :-

	التفاعيل	الضرب
[١]ـ مُحدِّثي الصَغير .	٢	[فعول]
[٢]ـ يَجولُ في الدروب .	٢	[فعول]
[٣]ـ يسألُ عن فِلسين .	٢	[مفعول]
[٤]ـ لخاطر الله .	٢	[فعل]
[٥]ـ أعطني فِلسين .	٢	[مفعول]

[٦]ـ يـا سـيـدي الـكـبـيـر . ٢ [فعول]
[٧]ـ فـأُمـيَّ الـعَـجـوز . ٢ [فعول]
[٨]ـ وأخـوتـي الـصـغـار . ٢ [فعول]
[٩]ـ بـاتـوا بـلا طـعـام . ٢ [فعول]

ـ وهذه القصيدة أيضاً مُرسلة القافية موّحدة عدد التفعيلات ومختلفة الضروب .

ـ» ومن شواهد القصائد أو المقطوعات ذات القافية المُرسلة وعدد التفعيلات مختلف والضروب موّحدة قول أحمد سويلم في مقطع قصيدة «لن أعيش مرتين» من الرجز :-

	التفاعيل	الضروب
» أقسمتُ في صباحي النضير .	٣	[فعول]
» وخاطري يهدهد الرجاء والدعاء .	٤	[فعول]
» ويحمل اليقين .	٢	[فعول]
» أقسمتُ أن أعود في المساء بالملال .	٤	[فعول]
» حشوتها محار .	٢	[فعول]
» ملأتها سنابل انتصار .	٢	[فعول]

ـ والشواهد هنا كذلك نادرة لسببين أيضاً هما : الإرسال في القافية ، ووحدة الضروب ، ولذلك نلاحظ أن البيتين الأخيرين اتفقا في حرف الروي (الراء) ، كذلك فإن في بقيّة القصيدة ضروباً أخرى، وهي منوّعة بلا انتظام .

» » من كتاب " قضايا الشعر المُعاصر " لنازك الملائكة :
» اللعب بالقافية وإهمالها : ص / ١٦٣ :-

ـ بدأ العرب يتخلصون من عبء القافية المُوحدة ذات الرنين العالي منذ عصور بعيدة ، فنشأ الموشح والبند وفنون الشعر الشعبي ، ودرجت الأغاني التي تستعمل أكثر من قافية واحدة .

ـ» ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر ، فإن الشعر الحُر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً ، وذلك لأنه شعرٌ يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع .

ـ إن الطول الثابت للشطر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطي القصيدة إيقاعاً شديد الوضوح بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التي تصوت في آخر كل شطر فلا يغفل عنها إنسان .

ـ وأما الشعر الحُر فإنه ليس ثابت الطول ، وإنما تتغيّر أطوال أشطره تغيّراً متصلاً ، فمن ذي تفعيلة إلى ثانٍ ذي ثلاث إلى ثالث ذي اثنتين وهكذا .

• وهذا التنوع في العدد مهما قلنا فيه يصيّر الإيقاع أقلّ وضوحاً ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه .

• ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر سواء أكانت موّحدة أم منوّعة بتكرر إلى درجة مناسبة ، يعطي هذا الشعر الحُر شعريّة أعلى ويُمَكِن الجمهور من تذوقه والاستجابة له .

» ولنقارن بين قصيدتين إحداهما مُرسلة ، والأخرى ذات قافية ولنلاحظ الفرق في الموسيقى والشعرية .

ـ» لصلاح عبد الصبور من الكامل من قصيدة السلام :-

» كنا على ظهر الطريق عصابةً من أشقياء .
» متعذبين كآلهة .
» بالكتب والأفكار والدخّان والزمن المُقيت .
» طال الكلام مضى المساء لجاجة طال الكلام .
» وابتلّ وجه الليل بالأنداء .
» ومشت إلى النفس الملالة والنعاس إلى العيون .

ـ» كانت هذه القصيدة مُرسلة من دون قافية ، وقد أفقدها ذلك جمال الوقع وعلوّ النبرة ، فأين هي من قصيدة نزار قباني من الكامل من قصيدة «طوق الياسمين» :-

» ولمحتُ طوق الياسمين .
» في الأرض مكتوم الأنين .
» كالجثة البيضاء تدفعهُ جموع الراقصين .
» ويهمّ فارسكِ الجميل بأخذه فتمانعين .
» وتـقَـهـقـهـيـن .
» لا شيء يستدعي انحناءكِ ذاك طوق الياسمين .

• والحقيقة أن القافية ركنٌ مهم في موسيقيّة الشعر الحُر؛ لأنها تُحدث رنيناً وتثير في النفس أنغاماً وأصداءً .

• وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر ، والشعر الحُر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصةً بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة .
• ولذلك يؤسفنا أن نرى الناشئين متجهين اليوم إلى نبذ القافية في شعرهم الحُر .

• وذلك يضيف إلى نثرية ما يكتبون وضعف الموسيقى فيه ، فكأن لم يكلفهم أن يوردوا في شعرهم تشكيلات متنافرة ، وأن يخرجوا على الوزن ، وأن ينتقلوا من بحر إلى بحر ، وأن يرتكبوا الأخطاء النحوية واللغوية .

• وأن يأتوا بالعاميّ والسقط ، كأن لم يكلفهم ذلك كله فأهملوا القافية وهي لو يدرون سند شعرهم وحليته المتبقيّة .

» وهنا من خلال هذه النماذج أقنعتنا نازك بأهميّة القافية وهذا كان رأي الدكتور صبري أبو حسين ، وقال إن الدكتور السّمان عارضها ولكنه أعمق في تحليله للقافية ، لأنه ذكر أربعة أنماط للقافية في الشعر الحُر تأتي عليها ، ونازك الملائكة ذكرت نمطين فقط ، وإن كان النمطين يحتويان على الأنماط الأربعة للدكتور السّمان .

****

👑 المحاضرة الخامسة :-

« الـتـضـمـيـن والـتـدويـر»

»» من كتاب " العروض الجديد " د/ السّمان ، ص/١٢٣ :-

» ظواهر جديدة في الشعر الحُر « ظاهرة الشعر الجارى» :

» كيف درسها الدكتور السّمان في كتابه العروض الجديد ؟!

ـ لقد أسماها اسماً جديداً ، وهو الشعر الجاري أو الجريان في الشعر ، وقال لنا في تعريفه أن الشعر الجاري هو الشعر الذي تتصل التفعيلات فيه بحيث لا يستطيع القارئ أن يقف عند نهاية الشطر أو البيت ،

• لأنها موصولة في الأشطر والأبيات من حيث المعنى بالتضمين ، فلا يتم المعنى إلا بوصل كل شطر بما بعده وكل بيت بما يليه ، أو من حيث المعنى واللفظ معاً بالتدوير ، فلا تتم الكلمة إلا بهذا الوصل أيضاً في نهاية كل شطر وكل بيت .

• لأن الشطر أو البيت ينتهي عند منتصف الكلمة ، وتستمر القصيدة هكذا موصولة التفعيلات حتى تنتهي أو حتى تبلغ طولاً لا يبلغه الشعر العمودي .

» التدوير :-

»» في الشعر البيتي خاصٌ بعلاقة الصدر بالعجز ، عندما يكون الصدر والعجز متصلين في كلمةٍ واحدةٍ هذا هو التدوير وهذا هو البيت المُدور .

ـ فالتدوير علاقة شطر بشطر ، وهذه العلاقة هي عبارة عن كلمة تُقسَّم قسمين قسمٌ في نهاية الصدر وقسمٌ في بداية العجز ، وهذه العلاقة في المقام الأول علاقة لفظيّة ويترتب على هذه العلاقة اللفظية علاقة معنوية (أي أن معنى الصدر لا يتم إلا بقراءة العجز) .

» التضمين :-

»» علاقة البيت بما يليه ، ولكن التضمين في المقام الأول لفظيّ وهو أن يتصل البيت الأول بالثاني اتصالاً نحوياً شديداً أو خفيفاً .

ـ إذا كان الاتصال العروضيّ شديداً بين البيتين فهذا معيب ، وإذا كان خفيفاً فهو مقبول .

ـ وبالنسبة لنا في العصر الحديث التضمين العروضيّ صار سِمةً من سِمات الشعر عامةً ، بل في هذا الزمن الذي نحن بصدده ندعوا إلى وحدة النّص وليس وحدة البيت .

ـ» لماذا قالوا أن التضمين عيباً ؟!

ـ لأنهم يؤمنون بوحدة البيت ، ولكن في زمننا هذا نؤمن بوحدة النّص ، فالإيمان بوحدة النّص معناه أن أي أسلوب يؤدي إلى الربط بين أسطر النّص يكون سِمة .

ـ» قال الدكتور صبري أن الشاهد في هذا الموضوع أن د/السّمان ـ رحمه الله ـ في هاتين المفردتين لم يُدرس التضمين وحده والتدوير وحده ، بل وضعهما تحت عنوانٍ واحدٍ ألا وهو الشعر الجاري ، وهذا يدل على قوة شخصية الدكتور السّمان ـ رحمه الله ـ ، فموقفه موقف إيجابي وموقف مبني على تنظير جيد وتمثيل جيد .

ـ من حيث المعنى بالتضمين [أن يذكر مثلاً المبتدأ في بيت والخبر في البيت الثاني ، أن يذكر إن واسمها في بيت وخبرها في الثاني فهو نحويّ ويترتب عليه المعنى] .

» يرى الدكتور صبري أن الفصل بين كلمة المعنى واللفظ خاص بالتدوير وأن المعنى خاص بالتضمين ليس جيداً ؛ لأن التضمين في المقام الأول أسلوب أي شيئاً لفظيّاً ، فلا يتم المعنى إلا بوصل كل شطر بما بعده وكل بيت بما يليه ، أو من حيث المعنى واللفظ معاً بالتدوير ، فلا تتم الكلمة إلا بهذا الوصل أيضاً في نهاية كل شطر وكل بيت .

ـ والشعر العمودي يعرف هذا الاتصال بين التفعيلات في الشطور ، وفي الأبيات في صورتين : الأولى صورة التدوير ، ويكون في البيت الواحد حينما تتصل تفعيلات الشطر الأول بتفعيلات الشطر الثاني ، فتكون تفعيلة العروض والتفعيلة الأولى من الشطر الثاني مشتركين في كلمة واحدة .

»» كقول الشاعر من مجزوء الكامل :-

فـي الـذاهـبـيـ/ـــن الأوّلـيـ ** ـــن مـن الـقـرو/ن لـنـا بـصـائـر
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

»» وقول غيره من المنسرح :-

أي مـعـيـنٍ / صـفـا عـلـى / كـدر الـدّهـ
مستفعلن مفعلات مستعلن
ـــر وأيُّ / الـنّـعـيـمِ / لـم يـزلِ
مستفعلن مفعلات مستعلن

ـ وهذا التدوير في الشعر العمودي مقبول ؛ لأنه يكون في البيت الواحد لا يتعداه إلى بيتٍ آخر سواه (بوصل ضرب البيت بصدر البيت الذي بعده بالتدوير) .

ـ والصورة الثانية هي صورة التضمين ، ويكون في البيت مع ما بعده ، وذلك حينما تتعلق قافية البيت بما بعده بحيث تفتقر إليه في أصل الإفادة ، فلا يستقل البيت الأول بنفسه في المعنى .

» والذي يراه الدكتور السّمان أن التضمين ـ بعد أن أصبح مستساغاً في الشعر الحُر، يصبح مستساغاً كذلك في الشعر العمودي الجديد؛ لأنه بعد أن تقررت وحدة القصيدة (وحدة النّص) لا وحدة البيت لدى الشعراء ونقاد الشعر الجدد ، واعتبرت مهمة بل ضرورية ، والتضمين مظهر لهذه الوحدة ، وأداة من أدواتها (أداة من أدوات التناسق النّصيّ) ـ فإن التضمين حين يجيء في القصيدة عفو الخاطر غير متكلف يكون حسناً .

» ولعلّ أبا العتاهية يكون أوّل من قدّم قصيدة عمودية جارية يجري التضمين في أبياتها كلها ، وإن كانت روح التكلف بادية عليها ، وذلك إذ يقول من مشطور السريع «مستفعلن مستفعلن مفعلا» :-

- يا ذا الذي في الحبّ يلحي أما
- وإن لـو كـلـفـت منـه كـمـا
- كـلـفـت مـن حـبٍّ رخيمٍ لِما
- لـمـت على الحب فذرني وما

ـ فالتضمين يجري في الأبيات كلها بحيث لا تستطيع أن تقف عند نهاية بيت ليتم المعنى به ، وإنما لكي يتم لك معنى المقطوعة أن تستمر قارئاً أبياتها حتى نهايتها .

ـ « الجريان في الشعر الحُر » من كتاب العروض الجديد ص/ ١٢٨ :-

ـ» شعر البند كان إرهاصاً لحركة الشعر الحُر الجديد ؛ لأنه كان منظوماً على أساس وحدة التفعيلة المكررة بحرية في كل بيت ، أو التفعيلة الجارية في قصيدة البند بالتدوير والتضمين بدون توقف حتى نهايتها .

ـ فالبند فيه ما يسمى بالجريان الكُليّ ، فالنص كله جاري (أي عندما تبدأ بقراءة أول كلمة فيه لا يتوقف نفسك حتى تنتهي بآخر كلمة) .

» وينبغي لنا أن نعرف هنا أن شعر البند هذا هو الذي نظمه شعراء العراق منذ أواخر القرن الحادي عشر الهجري حتى مطلع القرن الماضي كان يكتب كتابة النثر بتفعيلة الهزج " مفاعيلن "، أو الرمل" فاعلاتن"، أي أنه كان شعراً جاريا مما نحن بصدده الآن ، فهو إذاً أصل هذا اللون من الشعر الحُر .

ـ أما الجريان في الشعر الحُر فهو مقبول جداً ، وبغير معارضة من أحد ؛ لأن الشعر الحُر يقوم في الغالب على تكرار واستمرار الوحدة الموسيقية للبحر ، وهي غالباً تفعيلة واحدة بدون تغير أو توقف حتى يبلغ تفعيلة الضرب مهما بعدت (أما الشعر العمودي فتقف الوحدة

الموسيقية فيه ما لم يكن مدوراً عند نهاية الشطر الأول أي عند تفعيلة العروض) .

• ولأن تفعيلات البيت المتكررة فيه تزيد في كثير من الأحيان في عددها عند تفعيلات البيت في الشعر العمودي ، ويعد هذا أمراً طبيعياً ، ولعلّ السبب في ذلك أن المعنى الذي يريده الشاعر في قصيدة الشعر الحُر لا ينتهي بانتهاء البيت بل بانتهاء القصيدة ، فالقصيدة فيه أشبه بالقصة القصيرة لا تستطيع فهمها إلا إذا قرأتها كلها ، ولهذا السبب كان الجريان صفة ثابتة فيه وظاهرة مطردة .

• الجريان أو الشعر الجاري مصطلح خاص بالدكتور علي السّمان وهو يقصد به التضمين والتدوير معاً .

»» غير أن الذي يقصده الدكتور السّمان بالجريان في الشعر الحُر نوعان :-

[١]- جريان جزئي : وهو استمرار الوحدة الموسيقية بدون توقف بالتضمين والتدوير إلى أكثر من جريانها العاديّ في قصائد الشعر العمودي ، وبحيث لا يستغرق هذا الاستمرار القصيدة كلها .

ـ وكثير من شعراء الشعر الحُر ورد هذا النوع من الجريان في شعرهم ، ومن شواهد ذلك قول د/ محمد أحمد العزب في قصيدته « مقاطع من سيرة ذاتية » من الوافر :-

(١)ـ أمـــارسُ أن / أكـــــون .. »» تدوير
مفاعلتن مفاعلتن

ـ فـتـــسـ/ـقـط الأشـيـــا/ءُ مـــن حـــولـي ..
مفاعلتن مفاعلتن

ـ وتـنـــزلـــقُ الرْ/رُؤى وتـــغـيـــ/ـمُ فـي لـيـل / الـتـفـاهـة.
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعل

(٢)ـ ويـنـبـت فـَي / سـريـري الـنّـــهـَ/ـــد .. »» تدوير
مفاعلتن مفاعلتن

ـ يُـورق فـي / مـشـاويـري / صـهـيـل الـخـيـ/ـل ..»» تدوير
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ـ يـسـتـرخـي / دوار الـبـحـ/ـر فـي عـيـنـيْ /يَ..»» تدوير
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ـ أغـفـو فـو/ق أكـتـاف الـ/ـبـلاهـة .
مفاعلتن مفاعلتن مفاعل

(٣)ـ ويـوقـظـنـي / قـطـارُ الـشـمـس ..
مفاعلتن مفاعلتن

ـ يـعـطـيـنـي الـنْـ/ـنَـهار رغـيـ/ـفـهُ الـدمـو/ي ..»» تدوير
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ـ يـسـقـط مـن / يـدي ورقـي ..
مفاعلتن مفاعلتن

ـ وأفقد وجـ/ـهيَ الـطّـفـليْ/يَ في حانو/تِ ورّاقٍ / يـبـيـع..» تدوير
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ـ شـرو/ح أسـفـارِ الـ/ـبـداهـة .
مفاعلتن مفاعل

ـ» والتضمين هنا : حرف الفاء في (فتسقط) تعطف تسقط على ما قبلها ، والواو في (وتنزلق) و(وينبت) تربط البيت بما قبله ، وجاء الموصوف (النهد) وصفته (يورق) في البيت الذي يليه .

ـ وهذا نموذج للجريان أو التضمين الجزئي ومعناه أن بعض الأسطر حدث فيها تدوير وبينها تضمين ، وبعضها الآخر لم يحدث فيه تدوير ولا تضمين .

» عرفنا التفعيلة التي تنبني منها الأبيات والجريان (التضمين والتدوير) وينبغي علينا معرفة وتطبيق القافية في الأبيات :-

ـ [تفاهة ـ بلاهة ـ بداهة]»» قافية مكررة بانتظام ، وما عدا ذلك قافية مرسلة .

ـ [حولي ـ عيني ـ الدموي ـ ورقي]»» قافية مكررة بانتظام أو بلا نظام .

ـ [أكون ـ النهد ـ الشمس]»» قافية مرسلة .

ـ السطر الأول تفعيلة ونصف وهو أقل سطر ، وأكبر سطر هو ما قبل الأخير ويحتوي على خمس تفعيلات .

ـ ونلاحظ أن الأبيات تجري وتتراوح في طولها بين ثماني تفعيلات في البيت الأول ، وإحدى عشرة تفعيلة في البيت الثاني ، وأربع عشرة تفعيلة في البيت الثالث .

طبقّي الجريان الجزئي على هذه الأبيات ؟!

ـ» ومن ذلك أيضاً قول يوسف الخال في قصيدته « السفر» من الرجز :ـ

(١)ـ وفي النّها/ر تهبط الـ/ـمرافيء الـ/ـأمانَ »» تدوير
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ـ والـ/ـمراكبُ النْـ/ـنَاشرةُ الشْـ/ـشِراع للسفر .
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

(٢)ـ نهتف يا / يا بحرنا الـ/ـحبيبُ يا »» تدوير
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ـ الـ/ـقريبُ كالـ/ـجفون من / عيوننا .
مستفعلن مستفعلن مستفعل

(٣)ـ نجيء وحـ/ـدنا ، »» تدوير
مستفعلن

ـ رفاقنا الـ/ـوراء تلـ/ـكم الجبا/لُ آثروا .
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعل

ـ ما دام هناك (ألـ) لابد أن يكون ما قبله متصلٌ به (أي يكون مدوراً) ، فنلاحظ أن الأبيات تجري وتتراوح بين ثماني تفعيلات في البيت الأول ، وست في البيت الثاني ، وعشر في البيت الثالث .

[٢]ـ جريان كُلِّيّ : وهو استمرار الوحدة الموسيقية كما سبق ، ولكن بحيث يستغرق هذا الاستمرار القصيدة كلها .

ـ والجريان بنوعيه في الشعر الحُر مقبولٌ ولكنه قليل ، غير أن قلّته فيه نسبية ، أي بالنسبة إلى غير الجاري منه ، وإلا فإنه كثيرٌ في حد ذاته ؛ لأنه ظاهرة من ظواهر الشعر الحُر .

ـ وهو وإن لم ينظم به جميع شعراء الشعر الحُر إلا أن بعضهم اشتهروا به وأكثروا منه ، ومن هؤلاء : عبد العزيز المقالح ويوسف الخال وعبد الوهاب البياتي .

» ومن الشعر الحُر ما هو جارٍ كلياً بالتدوير في تفعيلات ضروبه ، وهذا أقلّ من سابقه شيوعاً ، وإن أكثر منه بعض الشعراء المحدثين كما عرفنا ، وهذا النوع يكتب كتابة النثر ، ويمكن أن نطلق عليه اسم « النثر المشعور» .

ـ ويضاف إلى هذا النوع الأخير في كونه حُراً ونثراً مشعوراً ، الشعر الذي يقوم على أساس الشطر ، كتجربتي أبو حديد في بحر الخفيف ، وطه حسين في بحر المديد ، لما فيهما من إرسال القافية واستمرار التضمين .

»» وهناك ما يسمى بـ :-

[١]ـ قصيدة النثر : لا تلتزم بالعروض العربي القديم ولا الجديد ، أي لا وزن فيها ولا قافية ، وتجمع بين المتناقضين (شعر ونثر) .
ـ إن وجد الوزن فهو شعر وإن لم يوجد فهو نثر .

[٢]ـ الشِّعر المنثور «نثر شعري» : وهو المُرسل ، وهو الذي يوجد به وزن ولكنه مُطلق من القافية ، ويمكن أن نقول أنه نصٌ نثريٌّ وفيه شاعرية ، مثل: كتابات الرافعي والمنفلوطي وطه حسين .

[٣]ـ النثر المشعور : وهو عبارة عن نثر فيه إلتزامٌ بتفعيلة وجريانٌ كُلِّيّ ، وهو مصطلح خاص بالدكتور السّمان ، وطبّقه على تجربة محمد فريد أبو حديد وطه حسين .

ـ مثال للدكتور محمد فريد أبو حديد ، إذ يقول من بحر الخفيف من مسرحية " يوليوس قيصر " :-

« قيصرٌ كان لي صديقاً وفياً ــ لا ولكن "بروت" ينقم منه ــ إنه طامعٌ حريص وأنتم ــ قد عرفتم "بروت" شهماً نبيلاً ــ قيصرٌ قد أتى بأسرى كثار ــ وحبانا فداءهم أموالاً ــ ملأت بالغنى خزائن روما .. » .

ـ إذ تجري هذه القطعة على « فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن » ويمكن أن نعدها مم الخفيف الحُر .

ـ ومثال للدكتور طه حسين ، إذ يقول من بحر المديد من كتابه " على هامش السيرة " :-

« أقبلت تسعى رويداً رويداً ــ مثل ما يسعى النسيم العليل ــ لا يمس الأرض وقع خطاها ــ فهي كالروح سرى في الفضاء ــ نشر المسك عليها جناحاً ــ فهي سرٌ في ضمير الظلام .. » .

ـ إذ تجري هذه القطعة على « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن » ، ويمكن أن نعده من المديد الحُر إذ هو بهذا النظم مخالف للشعر العمودي .

ـ وهذا يمكن أن نسميه النثر المشعور ؛ لأنه يُقرأ علي أنه نثر وإن كان مشتملاً على الموزون الشعري ، في مقابلة الشعر المنثور الذي قد يُقرأ على أنه شعر وإن كان غير مشتمل على الوزن الشعري .

»» رأي نازك الملائكة في ظاهرة الجريان ، من كتاب العروض الجديد د/ السّمان ، ص/ ١٣٧ :-

ـ» لا تقبل نازك الملائكة الجريان في الشعر الحُر ، وتَعتبر أن مثل هذا الشعر يُسهم في إشاعة الإحساس في نفوس القرّاء بأن الشعر الحُر نثر لا وزن فيه (هي تقول أن الجريان أو التدوير يجعل الشعر الحُر قريباً من النثر) .

• فهو خالٍ من الموسيقى والإيقاع ، وترى أن الطول الممكن للعبارة في أية قصيدة ذات إيقاع وموسيقى أن يزيد عن أكثر من ست تفعيلات أو ثمانٍ في الشطر الواحد (وهو عدد تفعيلات البحور الستة عشر العمودية ، فالبحر في الشعر العمودي يتآلف إما من ست تفعيلات كالوافر أو ثمان كالمتقارب] في بيت الشعر الحُر ؛

• لأن الغنائية في تفعيلات الشعر تفقد حدتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضية بينها ، ذلك فضلاً عن أن توافر التفعيلات الكثيرة مستحيل لأنه يتعارض مع التنفس عند الإلقاء .

ـ لا بل إنه يتعب حتى من يقرؤه قراءة صامتة بما يحدث فيه مم رتابة ، وسرعان ما نمجه ونرفض أن نقرأه .

» لماذا هي رفضت التدوير؟! لأنه يجعل القارئ يقرأ أكثر من ستة تفعيلات أو سبعة أو ثمانية ، وهي تشترط أن السطر لا يزيد عن ستة أو سبعة أو ثمانية .

ـ» وتضرب مثالاً على ذلك مما لم تقبله من الشعر الحُر الجاري ، وهي قصيدة من البند ، قصيدة حسب الشيخ جعفر « السيدة السومرية في صالة الاستراحة » التي يقول فيها من المتدارك :-

« تخيرني وجهك السامري مطاراً ، فما لي سوى أن أرحب أو أن أودع ، سيدتي كنت لي نجمة في سماء المخازن تؤنسني كلما انحسر المشترون ، اتركيني ألم تقاطيع وجهك في الحائط المتآكل في أور ، في

صالة الاستراحة ، في أوجه العارضات النحيفات ، عودي تماثيل في باطن الأرض أو في المتاحف بيني وبين الشحوب الذي لمسته يدي برهة» .

» هذه السطور كلها متصلة وبينها تدوير، وهي ترى أن التدوير هنا حوّل النّص من كونه شعراً إلى كونه نثراً ، وأتعب القارئ في قراءته .

-» وتعترض نازك على كتابة الشعراء لأبيات شعرهم الحُر وبعضها مقطع وموزع بين أكثر من سطر، ضاربة المثل بقصيدة خليل الخوري من الكامل التي يقول فيها ويكتبها كما يلي :-

» أنـا فـي انـتـظـا/ر الـمـعـجـزة .
متفاعلن متفاعلن

» مـن أيـن ؟ »» تدوير
متفاعلن

» لا / أدري ولـ/ـكـنّـي هـنـا / ألـتـاثُ .»» تدوير
متفاعلن متفاعلن متفاعلن

» يـو/جـعـنـي انـتـظـا/رُ الـمـعـجـزة .
متفاعلن متفاعلن

» والـصـمـت في الـ/ـأغـوارِ يـز/حـف .»» تدوير
متفاعلن متفاعلن

» يـأكـل الـ/ـأبـعـاد يـف/ـتـرسُ الـزمـان .
متفاعلن متفاعلن متفاعلن

» أصـغـي أكـا/دُ أحـس . »» تدوير
متفاعلن متفاعلن

» أحـ/ـدسُ مـا تـحـيـ/ـكُ أنـامـل الـصْ/ـصَمت الـعـمـيق .
متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ـ فالسطور : الثاني والثالث والرابع تمثل البيت الثاني ، والسطران : الخامس والسادس يمثلان البيت الثالث ، والسطران الأخيران يمثلان البيت الرابع ، والأبيات أربعة موّزعة على ثمانية أسطر .

ـ وتقول أن هذا التقطيع لا صلة له بالوزن ، وهذا غير معقول فالتقطيع صفة يفرضها الوزن ، وكان على الشاعر أن يكتب الأبيات كما تفرضها قواعد العروض هكذا :-

» أنـــا فـــي انـــتـــظـــار الـــمـــعـــجـــزة .
» مـــن أيـــن؟ لا أدري، ولكني هنا ألتاث يوجعني انتظار المعجزة .
» الصمت في الأغوار يزحف ، يأكل الأبعاد، يفترس الزمان .
» أصغى أكاد أحس أحدس ما تحوك أنامل الصمت العميق .

ـ» وتقول أنه لا انسجام بين الأشطر (الأبيات) ، فالأول قصير جداً «تفعيلتان» ، والثلاثة التالية له طويلة «٦، ٥،٥» ، وأنه لا يقل سوء تأليف عن ذلك كون الشطر الثاني في حقيقته بيتاً ذا شطرين من البحر الكامل ، فالشاعر يورد شطرين متساويين على النمط الخليليّ ، وهو يظن أنه يكتب شعراً حراً .

ـ والذي يراه الدكتور السّمان أن الشعر الحُر الذي تجري تفعيلاته لمسافة طويلة (الجاري الكُليّ) ، ويكتب كتابة النثر كقصيدة حسب الشيخ جعفر السابقة ليس إلا نثراً موزوناً بحق كما رأت ،

• ولكن لا ينبغي لنا ولا يجدر بنا أن نعيبه مثلها ؛ لأن النثر لا يُعاب لعدم الوزن أو الإيقاع فيه ، وإذا كان الباحث في هذا الشعر أو النثر الموزون يجد فيه وزناً معيناً ينتظمه .

• فمهما يكن من خفوت موسيقاه أو من وجود موسيقى متميزة فيه بسبب جريانه، فإنه لا شك أكثر موسيقيّة من النثر العادي ، إذ النثر العادي لا موسيقى فيه ألبته ، وذلك مما يرفعه على النثر العادي درجة إذا تساوى معه في كل مقومات النثر الفني ،

• وقد مر أن شعر البند العراقي كان على هذه الصورة من الشعر من حيث التدوير بطريقة الكتابة ، وقد تحدّثت عنه نازك وأيّدته واعتبرته أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحُر (أي أنه إذا كان نثراً فإنه من أعلى أنواع النثر ، فالنثر الذي يكون به وزن لا يعيبُه) .

ـ» أما كتابة بعض الشعراء لبعض أبيات شعرهم مقطعة وموّزعة بين أسطر عديدة ، كما فعل خليل الخوري ــ فهذا أيضاً ليس عيباً ؛ لأنه إذا كانت الغالبية العُظمى من شعراء الشعر الحُر يقترفون هذا العيب ــ فإن ذلك منهم لا يصح عيباً ، بل ظاهرة أو قاعدة ، فالقواعد إنما تؤخذ من النصوص لا من فراغ .

ـ فكان من المفترض أن نُتبِع الشاعر ونُقَعِّد له ، أي أن القاعدة تنبع من النّص وليس من قاعدة راسخة في النفس ونريد تطبيقها على النصوص .

• الدكتور السّمان عندما قال ظاهرة الجريان قرأ كثيراً من دواوين الشعر الحُر ، واستخرج هذه الظاهرة من النصوص .

•ولكن نازك الملائكة عندها قاعدة راسخة في نفسها وتريد فرضها على الشعراء ألا وهي أن التدوير لا يناسب الشعر الحُر فبناءً على هذه القاعدة أي شعر به تدوير لن يلقى إعجاباً منها .

» قال الدكتور صبري أبو حسين أن بعض العلمانيين يقولون أن القرآن الكريم فيه أخطاء نحوّية لأنه أتى بقاعدة معينة قالها إنسان ولم يوافق القرآن هذه القاعدة ، بل كان من المفترض أن يجعل النحو تابعاً للقرآن ، ولا يجعل النحو حاكماً على القرآن (فهذا نقس الوضع نستنبط القاعدة من الشعر ولا نفرض على الشّعر قاعدة) .

ـ» والشاعر إنما يقف في آخر السطر الذي لا تتم عنده تفعيلة تصلح ضرباً ــ وقفة خفيفة بغير تسكين ذلك الآخر بقدر ما يلتقط نفسه ، ثم

يواصل المسير حتى ينتهي الشطر أو البيت على أن بعض الأبيات قد تطول إلى أكثر من سطر ،

• فيكون تقسيمها إلى أكثر من سطر ضرورة حتمية ، وكون الشاعر في نهاية السطر لا يقف عند نهاية تفعيلة الضرب ، ويصل هذا السطر بما بعده وهكذا دون أن يشير بأية إشارة إلى عدم تمام البيت في السطر ــ قد يرجع إلى أنه يترك فهم ذلك لذكاء القارئ ووعيه بالوزن الشِّعريّ .

ـ» وكل ما يرجوه الدكتور السّمان من شعراء الشّعر ـ حتى لا يلتبس الأمر على القارئ الذي لا دراية له بالوزن الشِّعريّ ـ أن يضعوا في نهاية السطر الذي لا ينتهي عنده البيت فاصلة (،) أو نقطتين أفقيتين (..) علامة على التدوير وأن البيت ما زالت له بقيّة في الأسطر التي تليه .

• وهناك من يضع سكون إذا كان البيت غير مدوّر ، وإذا كان مدوراً يضعون حركة .

»» من كتاب « قضايا الشعر المُعاصر» لنازك الملائكة ص/ ٩٥ :-

« التدوير في الشعر الحُر »

» ينبغي لنا أن نقرر أن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحُر ، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يُورِد شطراً مدوراً ، وهذا يحسم الموضوع .

» وإذاً فلماذا نكتب هذا الفصل ؟!

ـ نفعل ذلك لأن امتناع التدوير في الشعر الحُر ليس شيئاً معروفاً لجمهرة الشعراء الذين يكتبون هذا الشعر، وإنما نبدأ نحن بتقريره استنباطاً وقياساً على العروض العربيّ وانقياداً للذوق الفطريّ .

ـ وليس يخفى أن كل قاعدة مقررة إنما بدأت بأن استنبطها إنسان ما ، فذلك سائغ ولا مأخذ عليه ، وإنما ينبغي لنا أن نبرر هذا المنع من جهة ، وأن نشير إلى ما يقع فيه الناشئون من أخطاء .

» واسم هذا الفصل « المشاكل الفرعية في الشعر الحُر » والتدوير أحد هذه المشاكل الفرعية ، فنازك الملائكة حكمت على التدوير من الأول بأنه مشكلة وعيب ، ولكن الدكتور السّمان تكلّم عنه بأنه ظاهرة (أي أن له نصوص أُبدِعت عليه كثيرة) .

»» البيت المُدور في تعريف العروضيين :-

ـ هو ذلك الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني ، ومعني ذلك أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة .

ـ نموذج ذلك قول المتنبى من الخفيف :-

أنـا فـي أمْـ/ـمَـةٍ تـدا/ركـهـا اللـ ** ـهُ قـريـبٌ / كـصـالحٍ / في ثـمـود

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فاعلاتن متفع لن فعلاتن

ـ فكلمة (الله) قد وقع بعضها في آخر الشطر الأول وبعضها في أول الشطر الثاني .

ـ قال الدكتور صبري أن بعض الناس يتخذ من هذا البيت دليلاً على أن المتنبى يتنبأ (أي يدّعي النبوة) ، ولكن هذا فهمٌ سطحيٌّ للبيت ، فهل معنى أن الشخص يُشبه نفسه بالنبيّ أنه نبيّ ؟! وهل هو هنا يُشبه نفسه بسيدنا صالح ؟! ، فالإجابة هنا لا ، بل إنه يُشبه غرابته في زمنه بغرابة سيدنا صالح في قومه ، فهو لا يُشبه نفسه بسيدنا صالح .

ـ ومعروف أيضاً أن المشبه به أقوى في الصفة من المشبه ، فهو عنا يُعطي سيدنا صالح مكانته ويُعلِن عن عظمته .

» وللتدوير في نظرنا فائدة شعرية وليس مجرّد اضطراراً يلجأ إليه الشاعر ، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة ؛ لأنه يمُدّه ويطيل نغماته (هي ترى أن التدوير له فائدة إيقاعيّة ولكن في الشعر البيتي) .

»» وإنما المحذور في التدوير هو أن العروضيين لم يتناولوه تناولاً ذوقيّاً ، بل كان كل ما صنعوه أنهم نصّوا على جواز وقوعه بين الأشطر ، دونما إشارة إلى المواضع التي يمتنع فيها لأن الذوق لا يستسيغه .

ـ والواقع أن كل شاعر مُرهف الحاسة ، ممن مارس النظم السليم ، ونمّا سمعه الشّعريّ لابد أن يدرك بالفطرة أن هناك قاعدة خفيّة تتحكم في التدوير بحيث يبدو في مواضع ناشزاً يؤذي السمع .

• ولسوف نجد حين ندرس دواوين الشعر العربي الحيد ، أن الشعراء كانوا بفطرتهم يتحاشون إيراد التدوير في بعض المواضع ، ولو أن كتب العروض لم تُشِر إلى ذلك على الإطلاق .

• هناك مواضع يكون فيها التدوير مستساغاً وفي مواضع أخرى يكون غير مستساغاً .

تم بحمد الله

شيماء محمد

****