مشكلتان في عروض الشعر الحر

بقلم عبد الجبار عباس

في كلمة سابقة (١) قلت عن القوانين العروضية الجديدة التي استقرأتها السيدة نازك الملائكة من تطبيق نظام الخليل على الشعر الحر: انها قوانين يستطيع أي باحث تمكن من العروض ورزق الحس الموسيقي الجيد أن يستقرئها لانها ليست نتاج الفطرة فحسب كما كانت القوانين القديمة ، وانما تستند الى عروض الخليل أيضا . وكنت أعني بهذا الحكم السريع ان أي دراسة عروضية للشعر الحر تنطلق من قوانين الخليل لا بد ان تنتهي الى ذات النتائج التي انتهت اليها نازك في استقرائها ، ذلك لان الاستقراء العروضي لاي نمط من انماط التعبير الموزون قل أن يخضع للاحكام الذوقية المتباينة ما دام يتخذ من عروض الخليل المتكامل أساسا يبني عليه احكامه التطبيقية . ويترتب على هذا ان احكام العروض لا تعرف موقفا وسطا بين الصواب والغلط ، فبيت الشعر أو الشطر اما ان يكون جاريا على عروض الخليل واما ان يكون نابيا عنه خارجا عليه . واذا جاز التشبيه في هذا المجال قلنا ان تفعيلات العروض أشبه ما تكون برموز الارقام المجهولة في مسائل الجبر والرياضيات ، فانت مهما استخدمت من رموز لتلك الارقام المجهولة وأية الطرق سلكت لحلها ، لا بد منته الى نتيجة ما . وهذه النتيجة اما ان تكون صحيحة مماثلة للنتائج التي انتهت اليها الطرق التي استخدمت رموزا مختلفة ، واما ان تكون نتيجة مغلوطة تستلزم اعادة النظر في اسلوب الحل لا في نوع الرمز الذي اخترته للكمية المجهولة ، فانما الرمز هنا مجرد رقم ميت لا قيمة له في ذاته .. كذلك تفعيلات العروض، فهي مجرد رموز للقيم الموسيقية تستوعبها وتدل عليها ، ونحن نستطيع الاستعاضة عنها برموز اخرى فشأنها شأن الالفاظ في اللغة التي هي رموز للموجودات والاشياء . اما القيم الموسيقية التي كانت التفعيلات رموزا لها فانها ستبقى على حالها . ونحن مازمون في حالة الاستعاضة هذه ان نخلق رموزا جديدة تنطبق على تلك القيم وتفضي الى نظام متكامل كذلك الذي أفضت اليه الرموز الاولى ، تماما كما حدث حين انتهت رموز الجبر المختلفة الى نتيجة واحدة . واننا لنستطيع بالفعل ان نرمز لبعض القيم الموسيقية برمزين مختلفين ، كأن نستبدل (متفعلن) بـ (مفاعلن) و (مفاعيلن) بـ (مفاعلتن) و (مفعولن) بـ (مستفعل) وغيرها كثير .

لا شك أن النتيجة البسيطة لقولنا هذا ستكون في صالح استقراء نازك ، فهي باعتمادها قوانين العروض الخليلي أساسا للاستقراء وضعت احكامها داخل سياج محكم عال . فأي نقد لاستقرائها يعني بالضرورة نقدا لعروض الخليل ما دام الشعر الحر افادة مشروعة من العروض القديم . ولو ان احد الباحثين قام بنقد استقرائها لكانت النتيجة المنطقية لنقده احد امرين : اما ان يكون مخالفا لنازك في معظم احكامها او بعضها نتيجة عدم التزامه بالاساس النظري الذي نهض عليه استقراؤها (وهو ضرورة تطبيق قوانين الخليل) مما يؤدي بالضرورة الى نتائج متباينة، واما ان يتوصل الى ذات النتائج في حالة التزامه بجميع احكام العروض الخليلي. اما اذا التزمها واختلف مع نازك في شيء ، فلا بد ان يكون ذلك نتيجة خطأ وقع فيه أو وقعت فيه نازك او كلاهما ، لان القيم الموسيقية لها في لحظة معينة وجود واحد ينبغي على الباحث ادراكه وترميزه بأية لغة موسيقية يختارها . اما ان يكون كلاهما على صواب في خلافهما فأمر مستحيل ما دام النص ذا وجود واحد .

وفي ضوء هذا التصنيف الثنائي للدراسة العروضية نستطيع أن نرفض تلك الصيحات التي انطلقت تدعو الى التسيب وتتهم نازك بالتزمت والسلفية والرجعية (٢) .. نستطيع أن نرفضها لانها تفتقر الى الاساس النظري الذي تبنى عليه احكامها ، فلا هي تلتزم قوانين الخليل ، ولا تخلق قوانين تقابلها في الشمول والتكامل . اجل ، قد تكون نازك رجعية سلفية ، ولكنها في الاقل بررت استقراءها على اساس رصين يستند الى قوانين الخليل ، فأي اساس استند اليه الذين اتهموها بالرجعية ؟! وان المرء ليدهش حين يجد ان شاعرا كبيرا يمثل احدى ذرى الشعر العربي المعاصر كالدكتور خليل حاوي يتهم نازك بالتعسف وضيق النفسية ورجعيتها ويطلب منها ان تبرر معاييرها على اسس من فلسفة الايقاع وعلم الجمال . فأين هي فلسفة الايقاع في الشعر ؟ وكيف نطالب نازك بدراسة الشعر الحر على اساس رجراج لا نعي له نظاما متكاملا واضحا ؟ واذا كان طلب الدكتور حاوي يستمد مبرراته الوجيهة من ايمانه بأهمية الموسيقى والايقاع في الشعر الرمزي فهل يعني هذا ان ثمة تناقضا حادا بين قوانين الخليل والايقاع ، وان كل ما كتب من شعر يجري على قوانين الخليل خلو من الايقاع ؟ ولقد كنت أود مخلصا لو كتب لنا الدكتور حاوي دراسة تطبيقية عن فلسفة الايقاع وعلم الجمال في شعره هو في الاقل ـ وهو شعر جار على العروض ويسلم من اخطاء كثيرة ـ اذن لاستطاع القارىء ان يتخذ منها موقفا ما ويعقد بينها وبين عروض الخليل مقارنة قد تسلمه الى نتائج ايجابية جديدة (٣) .

واذن ، فنحن في دراستنا لمشكلتين من مشاكل العروض الجديد، وهما مشكلة الخلط بين التشكيلات المتباينة ومشكلة التشكيلات الخماسية والتساعية ، سوف نعطي اهتماما خاصا لثلاث دراسات رصينة انطلقت من عروض الخليل ذاته ، وهي دراسة السيدة نازك الملائكة في كتابها ، وبحث السيدة سلمى خضراء الجيوسي (بحر الرجز في شعرنا المعاصر) (٤) ، ونقد الدكتور عزالدين اسماعيل للعروض الجديد في كتاب نازك (٥) .

التشكيلات المتباينة

ان الحرية التي يبيحها تطبيق العروض للشاعر الجديد تنحصر في امكانية استخدامه عددا من التشكيلات المتماثلة على غير اسلوب الشطرين ذي الطول الثابت مع الالتزام بتشكيلة واحدة ثابتة تختم بها

---

(١) الاداب . حزيران ١٩٦٣ ص ٥١ .

(٢) راجع مجلة (شعر) عدد ٢٤ خريف ٩٦٣ وقارن بنقد كل من: عدنان بن ذريل ولويس عوض وعلي الحسيني وشريف الربيعي .

(٣) ينبغي ان نشير الى اننا نناقش رأي الدكتور حاوي من خلال المقابلة التي اجراها معه مندوب مجلة (الاحد) واقتبستها (الاداب) تموز ٩٦٣ . وقد اشار عبر المقابلة الى انه ناقش كتاب نازك في مناسبة سابقة . وهذا يسقط حقنا في اطلاق الحكم ، فربما كان في مقاله الاول ما ينقض رأينا ويجعلنا لا نصر عليه .

(٤) الاداب . نيسان ١٩٥٩ .

(٥) المجلة . العدد ٧٣ يناير ١٩٦٣ .

الاشطر . وهذا واضح في كتاب نازك .

ان لهذه الدعوة (الدعوة الى التزام تشكيلة ثابتة في نهايات الاشطر) مزايا ومآخذ .

اما المزايا فتنحصر في ان وحدة التشكيلة الاخيرة تحول دون الخلط بين بحور الشعر التي يمكن ان يقع بينها خلط بسبب الهفوات العروضية البسيطة ، كما هو الامر في (الرجز) وسهولة تحوله الى (السريع) او (الوافر) الى (الهزج) او (الكامل) الى (الرجز) ، فبدون توحد التشكيلة الاخيرة يصعب التمييز بين ما اذا كانت القصيدة منتسبة الى بحر أم الى بحر آخر . خذ هذا النص :

واخفض الطرف وابقي على (فاعلن)
صمتي المريب (مستفعلان)
غامضة لا اجيب (فاعلان)
لكن صوتا ساخرا في ألم (فاعلن)
منبعثا من قلب جرح الندم (فاعلن) .

فالى أي بحر تنتسب هذه القصيدة .. أالى السريع كما تدل الاشطر المنتهية بـ «فاعلن» و «فاعلان» أم الى الرجز كما يدل الشطر الثاني الذي هو «مستفعلان» ؟ ولا شك ان الناقد العروضي سيعاني حيرة في نسبة القصيدة الى أحد البحرين ، وبدون التزام الشاعرة لتشكيلة نهائية واحدة يصعب علينا نسبة القصيدة الى الرجز او السريع . وليست المسألة مسألة تطبيق صارم لقوانين الخليل ، ولكن هذه القوانين تتبرر على أساس ذوقي أيضا ، فان أضرب السريع تشكل دائرة نغمية يفسدها دخول ضروب الرجز فيها . ولولا هذه الحقيقة لما قام الخليل بأفراد البحرين وتمييزهما ولعدهما بحرا واحدا .

ولنأخذ مثالا اخرا : هذه الاشطر التي طال حولها الجدل :

يا طائرا أضناه طول السفر
قلبي هنا في المطر
يرقب ما تأتي به الاسفار .

ان نازك ترى ان الشطر الثالث في هذه القطعة خارج على السريع الذي كان منه الشطران الاولان ، وانما هو من بحر الرجز لان «مفعولن» لا ترد في ضرب السريع على الاطلاق وانما هي مما يرد في الرجز بحسب قواعد العروض العربي.

وقد حاول الدكتور عز الدين اسماعيل جعل الشطر الثالث منسجما مع الشطرين بنسبة الاشطر جميعا الى الرجز . وقد كانت هذه المحاولة على حساب النص نفسه ، فقد افترض ان كلمة «السفر» وكلمة «المطر» مشكلتين بالكسر كي يمكن ان تكون «مستعلن» لا «فاعلن» هي التشكيلة الختامية للشطرين الاولين . وهذا هو معنى قولنا ان المناقشة العروضية لا يمكن ان تسلمنا الى احكام متباينة صحيحة كلها ، فان الدكتور اسماعيل لاحظ ـ كما يغلب على ظننا ـ ان الاشطر بشكلها الثابت لا يمكن نسبتها الى السريع ولا الى الرجز فتوهم وجود حركة على حرف الراء في كلمتي «السفر» و «المطر» كي يمكن نسبة الاشطر الى الرجز. والواقع ، ان ايمان الدكتور بأن (الشعر الجديد لا يستخدم الاوزان متنوعة التفعيلات لان وحدته التفعيلة) وهم ينقضه الواقع الموسيقي لان هناك قصائد لا تنتهي اشطرها الا بـ «فاعلن» أو «فاعلان» وهما تشكيلتان تردان في ضرب السريع بالرغم من ان الوحدة الموسيقية للقصيدة هي «مستفعلن» فالقصيدة بحكم التزامها ضربا للسريع تنتسب الى السريع لا الرجز ، وان تسمية القصيدة بأنها قصيدة من «مستفعلن» سيجعلنا في شك مما اذا كانت القصيدة تنتسب الى السريع أو الرجز ..واكتفي في هذا الصدد بالاستشهاد بهذه الاشطر :

يا أختنا المشبوحة الباكية
مستفعلن مستفعلن فاعلن
أطرافك الدامية
مستفعلن فاعلن
يقطر في قلبي ويبكين فيه
مستفعلن مستفعلن فاعلان
حيث التقى الانسان والله والاموات والاحياء في شهقة
مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

فان كون «مستفعلن» هي الوحدة الرئيسية هنا لم يحل دون انتساب القصيدة الى السريع بحكم التشكيلات الختامية للاشطر .. تلك التشكيلات التي تحدد الدائرة النغمية المتجانسة للقصيدة ، بحيث لو انك أقحمت الضرب «مستفعلان» وهو أمر جائز في رأي الدكتور، لاختلت موسيقى القصيدة وأصابها نشاز شنيع . والا ، فأي جمال في هذه النقلة من «فاعلن» الى «مستفعلان» :

واخفض الطرف وابقي على
صمتي المريب ؟!

فضلا عن ان (بعض نماذج الشعر الحر يقوم السطر فيها على تكرار اكثر من تفعيلة واحدة كقصيدة «بور سعيد» من شعر السياب) (٦) وقصيدة « في الليل » لبلند الحيدري .. وهذه النماذج على ندرتها لا يمكن الا ان نعتبرها من الشعر الحر لعدم التزامها بطول ثابت للاشطر. فباسم أي تفعيلة سنسمي هذين النموذجين ؟

ولكنا نسجل على التزام تشكيلة ختامية واحدة الملاحظات التالية:

(اولا) ما لاحظه الدكتور عز الدين اذ قال : (الالزام بصورة واحدة ثابتة للتفعيلة في نهاية كل سطر لا يضمن من الناحية الموسيقية الا نوعا من الايقاع الرتيب) وان هذه الرتابة لتتضح اكثر في القصائد الحرة الطويلة ، ولا شك ان الشاعر راغب اشد الرغبة في التخلص من هذه الرتابة التي تورث السأم والملل .

(ثانيا) الاخلال بالقيم التعبيرية في القصيدة ، فان التزام تشكيلة ثابتة في نهايات الاشطر سيكون في الغالب على حساب القيم الجمالية التي قد يحققها التنويع في التشكيلة النهائية . خذ هذا المقطع :

أصيح بالخليج يا خليج (فعول)
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى (فعل)
فيرجع الصدى (فعل)
كأنه النشيج (فعول)
يا خليج (فاعلان)
يا واهب المحار والردى (فعل)

اني اتساءل : لو ان الشاعر التزم تشكيلة ختامية واحدة أتراه كان قادرا على توصيل جمالية هذا النص الحافل بالموسيقى .. تلك الجمالية التي تكمن على وجه التحديد في التناغم والتصادي بين «يا خليج» و « كأنه النشيج » وبين « الردى » و « الصدى » ؟ وما الذي يضمن اننا سوف لن نمسخ هذه التعبيرية العالية في النص اذا الزمنا الشاعر بتشكيلة ختامية ثابتة ؟ ألم يقم الشعراء المحدثون بكسر نطاق اسلوب الشطرين ليملكوا حرية اكبر في التعبير عن مشاعرهم بالاسلوب الاقرب الى طبيعة الانفعال ؟ ورب معترض يقول : ان الشاعر يستطيع ان يجمع بين قوانين العروض والحرية في التعبير كأن يقول : (يا واهب اللؤلؤ والمحار والفناء) فيوحد بين ضروب الاشطر دون ان يتغير المعنى ؟ ومع ان رد هذا الاعتراض ليس موضعه هذه العجالة (٧) ، فواضح ان الشاعر ليس حريصا على توصيل المعنى المجرد مهما كان اسلوب التوصيل وانما هو حريص على ان يكون التوصيل في الفاظ معينة يختارها دون غيرها لما تنطوي عليه من ظلال وموسيقى لا توصل المعنى فحسب وانما تضيف اليه جمالا ادبيا موحيا ، فالشاعر هنا لا يريد توصيل معنى الموت المجرد بحيث تستوي لفظتا «الردى» و «الفناء» في توصيله ، وانما يقصد لفظة «الردى» بالذات لما فيها من تدفق وقوة .

(ثالثا) ان التشابه بين القوافي كثيرا ما يقود الشاعر على غير وعي منه الى تشابه التشكيلات الختامية ، وهذا واضح تماما اذا قارنا بين الاشطر :

---

(٦) عبد الجبار داود البصري . المجلة . العدد ٧٧ ص ٥٦ .

(٧) سأناقش هذا الاعتراض بالتفصيل في مقال عن (المعنى في عمود الشعر العربي).

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى
فيرجع الصدى (تنتهي بـ «فعل»)
يا واهب المحار والردى

وبالمثل بين الشطرين :

أصيح بالخليج يا خليج
كأنه النشيج (ينتهيان بـ «فعول»)

فان تشابه القوافي بين الاشطر هو الذي أدى بطريقة لا واعية الى تشابه التشكيلات الختامية . ومعنى هذا ان الشاعر بتنويعه للتشكيلات الختامية سيكسب قوافي مختلفة مما يؤدي الى تلوين موسيقاه واثرائها باللمسات الشعورية الموحية .

ولكن .. ما معنى هذا كله ؟ ألا نقع في تناقض غريب حين نؤكد على سلامة دعوة نازك عروضيا ثم نعود لمناقشتها وتسجيل المآخذ عليها ؟ وكيف يتفق هذا مع ايماننا بان المناقشة العروضية لا تؤدي الى نتائج مختلفة ؟

هذا هو ما نحاول دراسته الان . أن نكتشف مدى امكانيةالتوفيق بين القوانين العروضية باحكامها الثابتة وبين رغبة الشاعر في تنويع نهايات الاشطر . فاذا كان الشكل الجديد قد انبثق من قوانين الخليل ، فان ظهوره قد اقترن بمشكلات عروضية لم يكن لها وجود في الشكل القديم . فالضرب مثلا لم يكن مشكلة بالنسبة للشاعر القديم الذي كان التزامه بضرب واحد يتناسب تماما مع التزامه بطول ثابت للبيت. اما القصائد الحرة فقد كتبت بضروب متباينة دون ان يقصد اصحابها الخروج على قوانين الخليل . وربما كان بين هذا التنوع في الضروب وبين تنوع أطوال الاشطر علاقة خفية تقابل العلاقة بين وحدة الضرب ووحدة طول البيت في القصيدة القديمة . ان نازك على عمق ايمانها بقوانين الخليل وحرصها على تطبيقها في الشعر الحر خرجت عليها باستخدامها لتشكيلات ختامية مختلفة في مثل هذا النموذج من بحر الكامل :

أمس اصطحبناه الى لجج المياه «متفاعلن»
وهناك كسرناه بددناه في موج البحيره (متفاعلاتن)
لم نبق منه آهة لم نبق عبره (متفاعلاتن)
ولقد حسبنا اننا عدنا بمنجى من اذاه (متفاعلن)
ما عاد يلقي الحزن في بسماتنا (متفاعلن)

كما خرجت عليها حين انكرت على الشعراء استخدام «مستفعلن» في نهايات اشطر القصيدة الرجزية ثم استخدمت «متفاعلن» وهي نفس «مستفعلن» في الشطر الرابع من النص السابق ، ولا عبرة باختلاف البحر لان «متفاعلن» و «مستفعلن» تنتهيان كلتاهما بوتد مجموع.

فما هو القانون الذي يجب ان نحكمه في القصائد الحرة ؟ ان قانون الخليل كما لاحظنا قد يحول دون انطلاق الشاعر الموهوب في التعبير عن القيم الجمالية التي تسهم التشكيلات الختامية فيتوصيلها.

يقترح الدكتور عز الدين اسماعيل ان تكون القواعد الجديدة مشتقة من التجارب الشعرية نفسها . وهذا الاقتراح ينبغي ان يقدم حلا لمشكلة عدم تماثل القصائد الحرة في الشكل (ففي حين تتماثل موسيقىالقصائد التقليدية التي كتبت من بحر الكامل مثلا نجد لكل قصيدة جديدة من القصائد التي اسست على تفعيلة الكامل «متفاعلن» صورة موسيقية خاصة ووقعا خاصا) (٨) ، فالتجارب الجديدة ليست موحدة الشكل حتى اذا كانت كلها من بحر واحد على عكس التجارب القديمة المنتمية الى ذلك البحر .. فهل معنى هذا اننا اذا سلمنا بصحة اقتراحالدكتور ملزمون بوضع قواعد موسيقية للبحر الواحد بقدر عدد القصائد الحرة المنتسبة الى ذلك البحر . أم ان عدم تماثل النماذج الجديدة لا يحول دون اكتشاف خطوط رئيسية بينها ؟

ولقد حاولت السيدة سلمى الجيوسي أن تمنح الشاعر الحرية في الجمع بين بعض التشكيلات المنتمية الى بحر الرجز . ولا شك ان لهذه المحاولة قيمتها ، ولكنها لا تتبرر على اساس العروض القديم ، فهو لا يبيح لنا الجمع بين خبرين مختلفين في قصيدة واحدة . وان الابيات التي استشهدت بها سلمى من ارجوزة ابن الهبارية لا قيمة لها هنا ، لاننا يجب ان ننظر اليها على انها ابيات مصرعة مستقلة لا على انها ابيات من قصيدة واحدة ثابتة الضرب ، والشعراء اجازوا تغيير ضرب كل بيت من ابيات الرجز لكنهم عوضوا عن ذلك بالمطابقة بين الشطرين ، فكأنهم أحسوا بنشاز التنقل الكيفي بين ضروب القصيدة الرجزية الواحدة ، فعوضوا عن ذلك بالتصريع لخلق مركز ثقل موسيقي جديد بدلا من الضرب . أما القصيدة الحرة فليس فيها شطران، فكيف سيعوض الشاعر الجديد عن وحدة الضرب ؟ وقد يكون في تكرار الضربين المختلفين بالتتابع ، كأن يجعل الشاعر التشكيلات الختامية لاشطره « فعول ـ فعل ـ فعول ـ فعل » ما يعوض عن التصريع. ولكن من الواضح ان الشعراء الجدد لا يلزمون انفسهم بمثل هذا التكرار المتتابع في الضروب .. ثم ان علينا ان نحدد الفرق الموسيقي بينتكرار «فعول ـ فعل» وبين تكرار «مستفعلان ـ فعل» وهل يجوز ان نبيح كلا التكرارين ؟

أحسب اننا لا مفر لنا من التضحية ببعض قواعد العروض كيتمنح الشاعر فرصة اكبر للتنويع والتلوين . وهذا ما فعلته سلمى حينأباحت للشاعر الجديد ان يجمع بين «فعول» و «فعل» كضربين لقصيدة رجزية واحدة .. ورغم ان هذه الحرية التي تبيحها سلمى للشاعر الجديد لا تنسجم مع قانون وحدة الضرب في عروض الخليل، فانها تسبغ على موسيقى القصيدة ليونة نفتقدها في القصيدة ذات الضرب الثابت ، وتتيح للشاعر حرية اكبر في التعبير . وحقا ان التكرار وتوقع التكرار يتوقف عليه الايقاع ، واننا (عندما نقرأ او نصغي الى الشعر يقرأ علينا نتوقع ان تكون نهايات الاسطر متوائمة وداخلة ضمن الدائرة النغمية التي يجيزها بحر ما ، حتى لا يحدث عندنا صدمة في الاحساس الموسيقي الذي يتوقع دائما أنغاما ايقاعية منسجمة) (٩) ولكن ..هذه الحرية التي تبيحها سلمى ، ما حدودها ؟ وما قانونها ؟

ان تشكيلات الرجز التي اباحتها سلمى هي : « فعول ـ فعل » « فعولن ـ فعل » « مفاعلن ـ فعول » « مفتعلاتن ـ مستفعلاتن » « مفاعل ـ مستفعلن » « مستفعلاتن ـ فعولن » « فعولن ـ مفاعلن ـ مفتعلن » . ولا شك ان هذه التشكيلات نتاج الذائقة الفنية المرهفةعند سلمى ، ولكننا نتساءل : أليس أقرب الى اليسر والمرونة ان نرفضالجمع بين « مفتعلاتن » و «مستفعلاتن» لقصر الاولى بالنسبة للثانية مما يؤدي الى ارهاق في النطق عند الانتقال من شطر « مفتعلاتن » الى شطر «مستفعلاتن» ولا فرق بين ان تكون القراءة صائتة أو صامتة فان « ما تطالعهالعينتسمعهالاذن بواسطةالفكر وان لميكن هناكصوتمسموع» (١٠)، بينما يزول هذا الارهاق اذا حدث العكس فانتقلنا من «فعول» مثلا الى «فعل» ؟ ولنقارن بين هذين النموذجين :

النموذج الاول : (أود لو اطل من اسرة التلال ـ لالح القمر ـ يخوض بينضفتيك يزرعالظلال ـ ويملأ السلال ـ بالماء والاسماك والزهر).

النموذج الثاني : (ما أجمل السمر ـ يا يقظة الاحلام في اغفاءة النهر ـ تفتحت أرواحنا ملء الظلام) . ان النموذج الاول أجمل وأيسر من النموذج الثاني . وذلك لخفة الانتقال من «فعـول» الى «فعـل»، وصعوبته من «فعل» في النموذج الثاني الى «مستفعلان» مرة واحدة . وقد يعمد شاعر النموذج الثاني بوعي أو بدونه الى تلافي هذه النقلة المفاجئة فيضيف الى الاشطر السابقة قوله : (واستيقظت كف الغرام ـ تنث في قلوبنا الخدر) فيعود بنا الى قانون التكرار وتتابع توقع التكرار الذي اشارت اليه سلمى ، ويخفف من ثقل الانتقال بتبديده عن طريق تكراره فتصبح العلاقة الجديدة « مستفعلان ـ مستفعلان » بعد انكانت

(٨) المجلة . العدد ٧٣ يناير ٩٦٣ .

(٩) الاداب . نيسان ٩٥٩ (بحر الرجز في شعرنا المعاصر).

(١٠) كرومبي . قواعد النقد الادبي ص ١٦ .

« فعل ـ مستفعلان » ، ولكن النموذج الاول يظل أيسر وأجمل للسبب الذي ذكرت .

وعلى هذا الاساس ، أرى ان نبيح للشاعر الجديد ما يلي :

أ ـ استخدام التشكيلات الختامية المنتمية الى بحر واحد.

ب ـ جعل التشكيلة الختامية الاولى اطول التشكيلات التي يختم بها الشاعر أشطره .

جـ ـ استخدام تشكيلات ختامية اخرى أقصر منها بالتتابع على ان يكررها وفق قاعدة التكرار وتوقع التكرار .

وقد اتضح مما تقدم ان التطبيق الصارم لقانون وحدة الضرب في الشعر الحر قد يحول دون أن يفيد الشاعر الموهوب من الموسيقى الى ابعد الحدود الممكنة ، كما ان اطلاق الحرية للشاعر في استخدام ضروب البحر كيفما اتفق لا يسلمنا الى غير التسيب والفوضى ، سيما لدى اولئك الذين لا زالوا يجهلون قيمة الموسيقى في الشعر . وما دام الشعراء الجدد قاطبة يكتبون الشعر بتشكيلات ختامية متباينة ، فلا بأس من منحهم هذه الحرية في الحدود الذوقية التي سلفت ..

التشكيلات الخماسية والتساعية

لاحظت السيدة نازك الملائكة في الفصل الخاص بهذه المشكلة ان اسلوب الشطرين لم يكن يعرف بيتا مكونا بشطريه من خمس تفعيلات أو سبع أو تسع. والتزاما بالمنهج الذي وضعته في استقراء عروض الشعر الحر لم تبح للشاعر الجديد ان يكتب شطرا مكونا من خمس تفعيلات أو تسع . وقد بررت هذا الالزام بأن ثقل التفعيلات التسع يأتي من ناحيتين اولاهما ان العرب لم يكتبوا شطرا مدورا اطول من ثماني تفعيلات ، وثانيهما ان الرقم تسعة هو نفسه شنيع الوقع في السمع كالرقم خمسة تماما.

ان كلا التعليلين يحتملان النقد : فليس الشاعر الجديد ملزما بأن يعرض عن كتابة شطر من خمس تفعيلات أو تسع لمجرد ان العرب لم يكتبوا بيتا منهما . ان العرب لم يكتبوا بيتا من تفعيلة واحدة كما لاحظ الدكتور عز الدين ، ومع ذلك كتب الشاعر الجديد شطرا من تفعيلة واحدة ولم تنكر السيدة نازك عليه فعلته هذه (١١) ، فهذا وجه.

أما الوجه الاخر .. فلا ندري اين هي الشناعة في الرقم تسعة أو الرقم خمسة ؟ وحتى لو كان الرقم تسعة شنيعا حقا ، ففي أي البحور يكون شنيعا وفي أيها يكون جميلا مقبولا ؟ أيصح تعميم الحكم بحيث نمنع كتابة شطر مكون من تسع تفعيلات او خمس تفعيلات في جميع البحور ؟

اعتقد ان السيدة نازك نفسها كانت تحس بان تعميم هذا الحكم امر بعيد عن الصواب . ولذلك ختمت بحثها في المشكلة قائلة: (اما السبب في كون العددين خمسة وتسعة لا يردان في الشعر العربي فلعله يحتاج الى دراسة للمقاطع تكشف السر فيه) فكأنها كانت تحس بان المشكلة لم تنته بعد . واعود فاكرر ان ايماننا بان عروض الشعر الحر كان انبثاقا من اسلوب الشطرين لا ينبغي ان يحول دون ممارسة اشكال عروضية جديدة لم يكن لها وجود في السابق ، بشرط ان تقترن هذه الاشكال بتبرير نظري وجيه يدعم وجودها . ولا خوف بعد ذلك من ان تكون هذه الاشكال غير موجودة في الشكل القديم .

يبدو أن علينا ان نصنف البحور الصافية ونكتشف ما اذا كان الرقم تسعة أو خمسة شنيعا في اشطرها أم لا . ولا بد ان نلاحظ ان الوحدة الموسيقية في كل من الكامل والرجز والرمل تتكون من مقطعين : « متفاعلن : متفا ـ عـلن » « مستفعلن : مستف ـ علن » (فاعلاتن : فاعلا ـ تن) بينما نجد ان الوحدة الموسيقية في كل من المتقارب والخبب والمتدارك لا تتكون من مقطعين . وينبني على هذا جواز تكرار التفعيلة في الكامل والوافر والرجز الى أي عدد يقبله الذوق ويتطلبه المعنى بغض النظر عن كون العدد زوجيا او فرديا ، ولست أحس أي ثقل أو نشاز في قول الشاعر المكون من تسع تفعيلات من بحر الكامل :

(لن يستحيل دمي الى مصل كذبت كذبت جروني الى الساحات عروني اسلخوا عني شعار الجامعة) (١٢)

أو خمس تفعيلات من الكامل : (تاريخه ورم فقاعات يطيرها الصبي على هواه) .

أو في قول الشاعر : (ان يرجع ابنها يديه مقلتية أيما أثر) خمس تفعيلات من الرجز .

أو في قول الشاعر : فأنا كاتبها المهووس لا اعلمه ما جاء فيها) خمس تفعيلات من الرمل .

أو في قول الاخر : (كلما غمغم وانساب على مخدعك الوردي همس) خمس تفعيلات من الرمل .

(وارتمى ظل غريب اللون في عينيك باللهفة يرسو) خمس تفعيلات من الرمل .

اما في المتقارب والمتدارك والخبب ، فيبدو ان قصر التفعيلة نفسها يستلزم استخدامها الى جوار تفعيلة مماثلة أخرى . ولهذا يستحب في هذه البحور ورود التشكيلات زوجية ويستكره ورودها مفردة .

قارن بين الاشطر في كل نموذج من النماذج الاتية :

النموذج الاول :

سجا الليل الا عواء بعيد « اربع تفعيلات »

سجا الليل الا عواء بعيد يضج « خمس تفعيلات »

صباح الغد المخملي الجميل « اربع تفعيلات »

صباح الغد المخملي « ثلاث تفعيلات »

النموذج الثاني :

يا ليل الصب متى غده « اربع تفعيلات »

يا ليل الصب متى غده يأتي « خمس تفعيلات »

من قال أتى « تفعيلتان »

من قال سيرجع لي « ثلاث تفعيلات »

(١١) يلزم التنبيه الى خطأ قول الدكتور عز الدين (اننا لا نعرف بيتا من الشعر التقليدي يتكون شطراه معا من تفعيلتين) لان العروض العربي يبيح (النهك) وهو حذف ثلثي البيت ، وقد مثلوا له بقولهم :

دهر غدر سـاء وشر

فما رعى عهد الكبر

(١٢) اننا لا نستطيع تقسيم هذا الشطر الى قسمين كما فعلت نازك في شطر خليل خوري ، وحتى لو استطعنا فان ذلك يسيء الى جمال الشطر الذي يكتسب جماليته من تدفقه وتلاحم اشطره بما يوحي بجو الضجر والارهاق الذي يحاول الشاعر تجسيده .

في الاسواق

عيناك قدري

قصص

بقلم غادة السمان

الثمن ٣ ل.ل منشورات دار الاداب

النموذج الثالث :

حبنا لم يعد ملكنا وحدنا « أربع تفعيلات »

حبنا لم يعد ملكنا وحدنا في الهوى « خمس تفعيلات »

عندما انزلوني سمعت الرياح « اربع تفعيلات »

يا لها ليلة لست تصحين من نومها « خمس تفعيلات »

تجد ان الاشطر ذات التفعيلات الزوجية في النماذج الثلاثة أجمل من الاشطر ذات التفعيلات الفردية . ولو أوغلنا في التفاصيل نجد هذا النموذج من شعر نازك :

وكنا نسميه دون ارتياب طريق الامل « ست تفعيلات »

فما لشذاه أفل « ثلاث تفعيلات »

وفي لحظة عاد يدعى طريق الملل « خمس تفعيلات »

ان الشطر الاول يريحنا لانه يدفعنا الى ممارسة فعالية صوتية كاملة بتكرار « فعولن » ست مرات ، بينما نجد ان الشطر الثاني يرهقنا لانه يدفعنا الى ممارسة فعالية صوتية ناقصة تكتمل بأضافة « فعولن » أخرى أو تستوي بحذف « فعولن » ، وبالمثل ، فان الشطر الثالث متعب ممل لانه يرغمنا على الاستمرار في فعالية صوتية كملت في نهاية التفعيلة الرابعة ، وان الشطر ليكون أجمل لو قالت الشاعرة :

وفي لحظة عاد يدعى الطريق طريق الملل

أو لو قالت مثلا : (وفي لحظة عاد درب الملل) . ولا شك ان نازك كشاعرة مرهفة كانت تحس بهذا الذي اقول عندما جعلت الشطر الواحد من القسم الاول من قصيدة (ثلاث أغنيات شيوعية) مكونا من اربع تفعيلات أو ست تفعيلات .

يقول الدكتور ابراهيم انيس : (في المتقارب : تتخذ « فعولن » التي تقع في اخر البيت صورا عدة ، ففي بعض القصائد نراها «فعولن» وفي البعض الاخر نراها « فعول » واحيانا نجدها «فعو» فقط ..واكثر هذه الاقسام شيوعا واحبها الى الشعراء هو الوزن الاتي: فعولن+فعولن + فعولن + فعو) (١٣) . ومعنى هذا ان ورود ضرب المتقارب في معظم النماذج القديمة ضربا مقصورا او محذوفا يؤكد ما ذهبنا اليه، فالشاعر القديم كان يستثقل الحرف الاخير او الحرفين الاخيرين من «فعولن» الاخير ، فكيف بأضافة « فعولن » خامسة ؟! ولو عدنا الى الشعر العربي القديم وجدنا نماذج مقبولة من الكامل والرجز والوافر بأشكالها المجزوءة وغير المجزوءة مما يدل على عدم التفات الى زوجية التفعيلات او فرديتها في الشطر الواحد من هذه البحور ، بينما يندر ان تجد نموذجا من مجزوء المتقارب ، ومعظم تجارب المتقارب غير مجزوءة .

واذن ، فهذه المشكلة ينبغي ان تطرح على انها مشكلة تفعيلات زوجية أو فردية ، لا على انها مشكلة تشكيلات خماسية وتساعية. وقد اتضح من النماذج خطأ موقف نازك حين انكرت على الشعراء استخدام هاتين التشكيلتين عموما ، كما ان رأي الدكتور عز الدين القائل بجواز استعمال أي عدد من التفعيلات في جميع البحور مجانب للصواب هو الاخر . ولا شك ان الاكثار من امثلة الشعر الحر في البحور الستة سيرسخ هذا الفارق ويصوب حكمنا .

وبعد : فأرجو أن يغفر لي القارىء ما يمكن ان اكون وقعت فيه من اخطاء في موضوع كالعروض لا ازعم اني وقفت على جميع تفاصيله. ولا بد من التنويه بجهود السيدتين نازك الملائكة وسلمى خضراء والتقدم بجزيل الشكر الى الدكتور عز الدين اسماعيل ، لاهتمامهم بعروض الشعر الحر في وقت ظن فيه الشعراء والنقاد ان هذا العروض بالبساطة التي يكتفي ازاءها المرء باطلاق حكم مرتجل سريع ، فألقوا بأنفسهم في احضان الراحة والكسل .

الحلة — عبد الجبار عباس

(١٣) ابراهيم انيس . موسيقى الشعر ص ٨٤ .

سلسلة المسرحيات العالمية

سلسلة جديدة تقدم فيها دار الاداب مجموعة رائعة من اشهر المسرحيات العالمية التي وضعها كبار كتاب المسرح

صدر منها :

١ ـ البغي الفاضلة وموتى بلا قبور

بقلم جان بول سارتر

ترجمة الدكتور سهيل ادريس والمحامي جلال مطرجي

الثمن ٢٠٠ ق.ل

٢ ـ ماريانا

تأليف فديريكو غارسيا لوركا

ترجمة شاكر مصطفى

الثمن ٢٠٠ ق.ل

٣ ـ هيروشيما حبيبي

تأليف مرغريت دورا

ترجمة الدكتور سهيل ادريس

الثمن ٢٠٠ ق.ل

٤ ـ لكل حقيقته

تأليف لويجي بيراندللو

ترجمة جورج طرابيشي

الثمن ٢٠٠ ق.ل

٥ ـ تمت اللعبة

تأليف جان بول سارتر

ترجمة مجاهد ع. مجاهد

الثمن ٢٠٠ ق.ل

منشورات دار الاداب ـ بيروت