من زاوية شعرية

دراسة في القافية
وتأملات شعرية أخرى

معين عيسى

من زاوية شعرية

دراسة في القافية وتأملات شعرية أخرى

معين عيسى

تصميم الغلاف

إيناس عُبادي

الناشر:

مكتبة شغف الإلكترونية

2021 م

الإهداء:

إلى زوجتي المخلصة

الفهرس

القافية في القصيدة العمودية ؛ من زاوية أخرى 9
أوجه علاقات القافية بمقدماتها 14
البنية الشعرية في القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة 32
القصيدة العمودية وإنسان هذا العصر. 41
القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة من حيث وجدان الشاعر 41
ذاكرة الشاعر تجاه نصوصه: 47
صرامة العروض في البيت الشعري .. هل هي ميزة أم عيب؟ 49
ثقافة الاستبداد حتى في الشعر 50
طاقة الشعر وإمكاناته 54
الانجذاب للشعر 58
النص الشعري بين الإلهام والمجهود 64
قافية المتنبي 68
القافية مرة أخرى 75
القافية من حيث الموقع الإعرابي 75
دراسة قوافي أربعة شعراء (امرؤ القيس،المتنبي، الجواهري، البردوني) 83
حدود سلطة الشاعر 106
سلطة القافية في الشعر العربي 105
الشكل وفضاء اللغة الشعرية 105

القافية في القصيدة العمودية؛ من زاوية أخرى

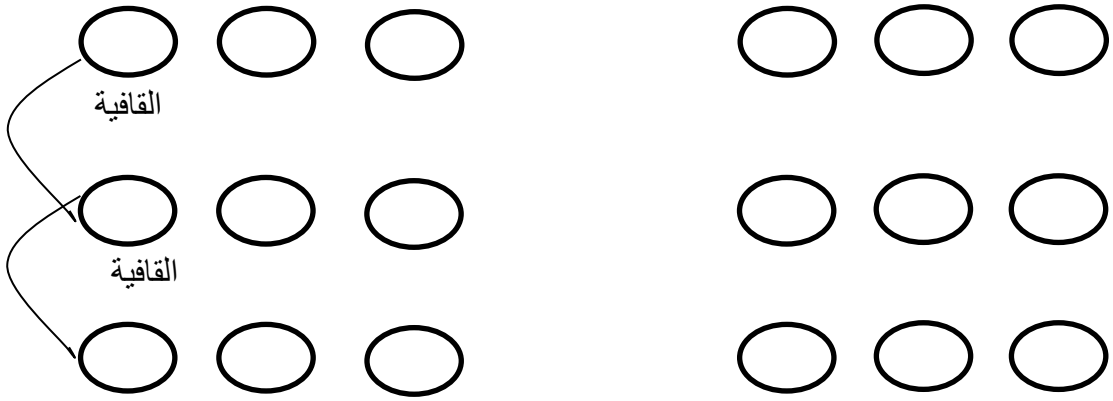
كيف تنجح القافية في القصيدة؟ كيف تكون ملائمة؟ ما الذي يجعل لها حضوراً واضحاً؟ كيف تحقق عنصر التوافق والاتساق؟ وهل هي صوت أم صدى؟ ولماذا تبدو بعض الأبيات الشعرية أجمل من غيرها، وهل لذلك علاقة بالقافية.

إن القافية ليست مجرد حرف روي ولا كلمة ذات جرس معين تأتي نهاية البيت كيفما اتفق؛ بل هي نهاية أو خلاصة يجب أن تتفق مع مقدماتها، هي خاتمة أو نتيجة أو تكرار أو مقابلة لمقدماتها، ومقدماتها هي محتوى البيت الشعري لفظاً ومعنى، وتأتي على أوجه عديدة سنبينها بالتمثيل لكل وجه بعد قليل.

ولكن قبل ذلك نضيف ونقول أنه كي نحصل على قافية ذات أثر في أذن المتلقي؛ بحيث لا تكون نشازاً، ولا تأتي متكلفة، ولا تكون معزولة عن مقدماتها؛ فإنها يتم إنشاؤها بناء على تلاقي لفظتها، أي القافية، في جانب من الجوانب مع ما سبقها (مقدماتها) وهذا التلاقي يكون في واحد من عدة أوجه (علاقات)؛ فهي قد تأتي على هيئة جناس، أو تكرار لفظ، أو مقابلة، أو مرادف، أو علاقة انتماء، أو أي وجه يمت بصلة إلى ما تقدم من مفردات خلال البيت الشعري، يتحقق من خلالها استنساخ لفظي لقافية لها جذور أو مقدمات من جنس اللفظ بصفة غالبة، ومن جهة المعنى بصفة ثانوية. **فالقافية - عملياً - تشبه إلى حدٍ بعيدٍ "المفعول المطلق" في الجملة العربية**.* من حيث موافقته وانتماءه لما قبله في اللفظ، وتأكيده وبيانه لذلك اللفظ في الوظيفة.

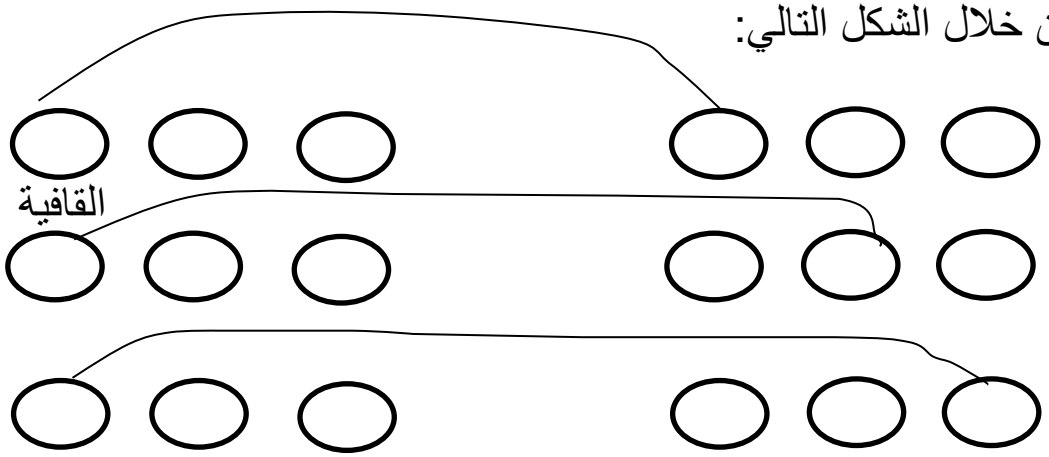
على أن الفكرة المألوفة عن القافية هي أنها من حيث شكلها وموقعها تقوم على خلق اتساق نغمي عمودي بين أواخر الأبيات الشعرية خلال القصيدة، تظهر القصيدة من خلال هذا النغم مترابطة؛ لتشكل جسداً واحداً منغوماً.

* المفعول المطلق اسم منصوب موافق للفعل في لفظه ويجيء بعد الفعل لتأكيده، أو لبيان نوعه أو عدده . مثال : شرب الطفلُ اللبنَ شُرْبَاً. فإعراب شرباً: مفعول مطلق (النحو الواضح الجزء 2 ص 158 – علي الجارم ومصطفى أمين – دار المعارف)



شكل (1) التناغم العمودي للقافية

وهذا وإن كان صحيحاً إلا أنه يغفل جانباً آخر؛ فالعلاقة بين قوافي البيت ليست عمودية فقط، والنغم الذي يتحقق من خلال تماثل أواخر الأبيات ليس كافياً؛ **إذ البيت الشعري، ومن ثم قافيته، بحاجة إلى إحداث تناغم آخر على المستوى الأفقي في البيت،** أي بين مكونات البيت الشعري نفسها من ناحية، وبينها وبين القافية من ناحية أخرى، **وهذه العلاقة الأفقية هي الأهم وهي التي تكسب البيت الشعري جمالاً خاصاً،** وهذا ما يجعل بعض الأبيات الشعرية تبدو متميزة عن غيرها. وإذن فنحن نطرح هنا فكرة أن القافية تنشأ مرة واحدة على المستوى العمودي؛ **لكنها تنشأ على المستوى الأفقي مع كل بيت من خلال عملية مترابطة من عدة أوجه، أو من وجه واحد على الأقل،** وتكون من خلاله متماسكة ومتسقة مع مقدماتها، وإذا مثلنا بيانيا للفكرة التي نطرحها (العلاقة الأفقية بين القافية ومقدماتها) فيمكننا توضيحها من خلال الشكل التالي:



شكل (2) التناغم الأفقي للقافية

وقد تنشأ العلاقة بين القافية ومقدماتها في موقع ووقت مبكرين، مثل الموضحة في الصف الأخير من الشكل السابق، حيث لفظة القافية تكون من جنس اللفظة الأولى في البيت، وقد تنشأ في وقت متوسط كأن تأتي في نهاية الشطر الأول، أو حتى بداية الشطر الثاني.

ولكي تكتمل الفكرة انظر في هذه الأبيات، آخذاً في اعتبارك الرسم البياني الموضح سابقاً لمطابقة الألفاظ ومعرفة علاقاتها.

أغالب فيك الشوقَ والشوقُ أغلبُ وأعجب من ذا البينِ والهجر أعجبُ

إليّ لعمري قصد كل عجيبةٍ كأني عجيبٌ في عيون العجائبِ

وإطراقُ طرفِ العينِ ليس بنافعٍ إذا كان طرفُ القلبِ ليس بمطرق

وهل نافعي أن ترفع الحجب بيننا ودون الذي أملت منك حجاب

أما الأحبة فالبيداء دونهم فليت دونك بيد دونها بيدُ المتنبي

وقال النابغة الذبياني:

وإنك شمسٌ والملوكُ كواكب إذا طلعتْ لم يبد منهن كوكبُ

وقال زهير:

مُحسَّدون على ما كان من نعمٍ لا ينزع الله منهم ما به حُسدوا

وقال حسان بن ثابت:

قومٌ إذا حاربوا ضربوا عدوهمُ أو حاولوا النفع في أشياءهم نفعوا

لابد أنك قد لمحت تجانس الكلمات، واشتقاقها من نفس اللفظ، فمفردة القافية لم تأت هكذا وحيدة مفاجئة، بل جاءت معززة بانتماء عميق لمقدماتها. وهو ما يجعلها متوقعة وغير مستنكرة. بإمكانك العودة للأمثلة.

فالقافية تقوم بدور التلخيص أو الترديد لما تم عرضه في مطلع البيت، وسنحاول في هذا البحث إثبات أن **القافية ليست صوتاً أصلياً، بل هي صدى**، هي انعكاس للمحتوى المذكور قبلها. إنها كالمرآة للوجه؛ فالمرآة لا تحمل وجهاً حقيقياً، بل تعكس وجهاً أمامها، كذلك القافية، تقدم انعكاساً (صدى) لما تقدم في البيت الشعري، كما سنبين ذلك من خلال عرض أوجه علاقات القافية بمقدماتها.

أوجه علاقات القافية بمقدماتها

ترتبط القافية كما أوضحنا سلفاً بمقدماتها من خلال أوجه عديدة من العلاقات يمكن التطرق لها بشيء من التفصيل مع التمثيل لكل وجه.

1-تكرار لفظ من جنس لفظ سابق:

في هذا النوع من العلائق يأتي تكرار اللفظ مرتين في البيت الشعري إحداها القافية، فيجعل منها قافية مستملحة في أذن السامع – ذوق القارئ، مثله بيت المتنبي:

وما كنت ممن يدخلِ العشقُ قلبَهُ ولكنَّ من يُبْصِر جفونَكِ يعشقِ

هنا سبق التمهيد للكلمة التي تحوي القافية (يعشقِ) بكلمة سابقة في الشطر الأول (العشق) فكان تكرار الجرس في القافية متوقعاً نابعاً من مقدمات معقولة. ومثلها هذا البيت لبشار بن برد:

إذا كنتَ في كلِّ الأمور مُعاتِبَاً صديقَكَ لم تلق الذي لا تعاتبهْ

وكذا بيت المتنبي:

ومن ينفق الساعات في جمع ماله مخافة فقر فالذي فعل الفقرُ

ولكي نوضح فكرتنا أكثر سنجيز لأنفسنا، بشكل مؤقت، اقتراح بدائل افتراضية لبعض التعابير؛ لكي تتضح الصورة التي نريدها بشكل جلي من خلال استحضار الإمكانات الأخرى، أو كما يقال: "بضدها تتميز الأشياء".

وفي مثالينا المذكورين آنفاً، لو افترضنا أن الشاعر قد قال في البيت الأخير: "مخافة جوع"، بدلاً من "مخافة فقر".

وفي المثال الذي قبله، لو أن الشاعر قال: "لم تلق الذي لا تصاحبه"؟! فهل سيكون للقافية هذا الوقع؟! رغم أن هذه التعابير، التي اقترحناها افتراضاً، تؤدي الغرض من حيث المعنى؛ إلا أن التقارب اللفظي بين القافية ولفظة أخرى سبقتها خلال البيت يعزز علاقة الارتباط ويجعلها أكثر وضوحاً، ومن هنا فلها الأولوية دون غيرها.

وهذا بيت لحسان بن ثابت:

إن التـــــي نـــــاولْتَني فَرَددتُهـــــا قُتِلْــتْ. قُتِلْــتَ ، فهاتِهــا لــم تُقْتَــلِ*

فالقافية هنا قد سبق ذكر جنس لفظها مرتين، وجاءت هي في المرة الثالثة.

2- علاقة انتماء:

وفي علاقة الانتماء يتم التمهيد للقافية بذكر معنى كبير تأتي بعد ذلك لفظة القافية لتنتمي إلى ذلك المعنى، وعندئذ تكون متوقعة، ومنطقية، وهي هنا علاقة انتماء للمعنى أو لواحد من مدلولاته، وليس للفظ.

يقول إدريس جَمّاع:

والسيفُ في الغِمْدِ لا تُخْشى مضـاربُهُ وسـيفُ عينيـكِ فـي الحـالين بَتَّـارُ

هنا نرى أن ثمة علاقة انتماء تربط لفظة القافية (بَتّار) بمقدماتها (السيف، مضارب)؛ لذا حين يأتي دور القافية يكون التمهيد قد احتل من أذن المتلقي مساحة كافية لتقبل الجرس؛ فالبتر ينتمي بعلاقة مترابطة للسيف والضرب، فلا يسع السامع إلا أن يطرب لهذا الوقع. والموقع المكاني للعلاقة مبكر جداً؛ فالشاعر ذكر السيف مطلع البيت، وفي نهايته ذكر واحدة من الصفات

* ومعنى البيت (أن الخمرة التي قام برفضها وردها لساقيها بسبب أنها قد قتلت بالماء حين تم تخفيفها ، فهو يريد بدلاً منها خمرة جديدة لم تقتل بعد). انظر أول الشعر – عارف حجاوي – ص 129 .

التي تنتمي إليه (البتر) أي أنه قد أنشأ أركاناً قوية يميناً وشمالاً، وبينهما قام باستعارة صورة ليعرض من خلالها فكرته.

وفي بيت أحمد شوقي:

وللحـــــرية الحمـــــراء بـــــابٌ بكـــــلِّ يـــــدٍ مُضـــــرّجةٍ يُـــدَقُّ

فعلاقة الباب بالدق (الطرق) علاقة كافية لكي تكون القافية متقبلة ومستحسنة.

وفي بيت يحيى الحمادي:

الراكضــون علــى الــدروبِ جمــوعُ يتـــــدافعون وكلّهـــــم مدفـــــوعُ

علاقة انتماء؛ فحيثما وُجِدَتْ الجموع سيكون التدافع؛ فلفظة القافية (مدفوع) تنتمي لاثنتين من المقدمات مرتبة ترتيبا منطقياً فهي أولاً تنتمي لفظياً لـ "يتدافعون"، والتي بدورها تنتمي لـ "جموع"، وهكذا تكون لفظة القافية قد انتمت لـ (يتدافعون، جموع)، هذا فضلاً عن المفارقة التي بين (يتدافعون ، مدفوع) والتي توحي بأن من يخال نفسه أنه الفاعل، هو نفسه المفعول به، من حيث لا يدري.

وفي بيت المتنبي:

ذُكِــرَ الأنـــامُ لنـــا فكـــان قصـــيدةً كنـــت البـــديع الفـــرد مـــن أبياتهـــا

فعلاقة انتماء الأبيات للقصيدة واضحة وجلية، لا تحتمل معها أي تأخير أو تردد في تفاعل السامع، نتيجة الربط المنطقي السريع الذي تولده، استناداً لمعارف قبلية بديهية.

أمثلة أخرى لعلاقة الانتماء:

وذكـــي رائحـــة الريـــاض كلامهـــا تبغـــي الثنـــاء علـــى الحيـــا فيفـــوح

بعيـــدة مـــا بـــين الجفـــون كأنمـــا عقـــدتم أعـــالي كـــل هـــدب بحاجـــب

ودع كل صوت غير صـوتي فـإنني أنـا الصـائت المحكـي والآخـر الصـدى

لنـا مـذهب العبّـاد فـي تـرك غيـره وإتيانـــه نبغـــي الرغائـــب بالزهـــد

تباعـد مـا بـين السـحاب وبينـه فنائلهـــا قطـــرٌ ونائلـــه غمـــرُ

المتنبي

3- علاقة مقارنة:

لا بقَـوْمي شَـرُفْتُ بـل شَـرفُوا بـي وَبنَفْسِـــي فَخَـــرْتُ لا بجُـــدودِي

هنا ثمة علاقة مقارنة: بين (قومي، نفسي) وكذا (نفسي ، جدودي) فهي علاقة مقابلة مكررة تؤكد المعنى المراد وتجعله كامل الحضور والتمثيل.

4 – علاقة تكرار بغرض التلوين:

وفي هذه العلاقة يتم الإتيان بمعنى عمومي واسع، ثم من خلاله يتم اشتقاق معنى جديداً وتوضيحه من زاويةٍ أكثر امتداداً؛ فيكون تلويناً إضافياً أشبه بالتكرار، ولكنه في سياق محدد ويتم ذلك باتساق دقيق حتى يبدو وكأن الموضوع قد تكرر دونما حاجة له، بينما هو في حقيقته إضافة مهمة وجوهرية. ومنه هذا البيت لعبيد بن الأبرص:

وكـــــل ذي غيبـــــةٍ يـــــؤوبُ وغائـــــبُ المـــــوتِ لا يـــــؤوبُ

فالتقديم للقافية مشبعٌ بدرجةٍ كافية وبأكثر من وجه؛ وقد يبدو البيت الثاني وكأنه تكراراً للبيت الأول، وهو ليس كذلك؛ ولكنه الإشباع من زاوية أخرى تفيد التأكيد والحصر. إنها زيادة في التلوين لوجه محدد معلوم.

فالشطر الأول تحدث عن فكرة عامة مفادها أن: "كل غائب يعود" وهذه تظل فكرة عامة يمكن إسقاطها على أي شيء بما في ذلك الإنسان والجماد،

فالمسافر يعود، ومفتاحك الذي فقدته في منزلك مثلاً سيعود ويظهر فجأة في يوم ما، وهكذا كثير أشياء طالما هي في وضع "غياب" فإنها على الأرجح ستعود. هذه هي الفكرة المجملة التي يتضمنها الشطر الأول. ثم بعد أن تستقر هذه الفكرة في وعي القارئ، وتتخذ موقعها المناسب منه، يأتي التلوين الواضح في الشطر الثاني ليحدد نوعاً بعينه من أنواع الغياب ويخصه بتلوينه، ذلك النوع هو "غيبة الموت" ليضع عليه وسماً صريحاً بأن غائبه لا يعود.

على أن هذا البيت تحديداً يشتمل على علاقات أخرى سيكون القارئ قادراً على استنباطها بعد اطلاعه على بقية أنواع العلاقات في السطور المقبلة (والتي من بينها علاقة تكرار جنس اللفظ).

أمثلة أخرى:

ومـــا مـــاض الشـــباب بمســـترَدِّ	ولا يـــــوم يمـــــرُّ بمســـــتعادِ
تذللْ لها واخضعْ على القربِ والنوى	فمـــا عاشـــقٌ مـــن لا يـــذل ويخضـــع المتنبي

5 - علاقة مقابلة " تضاد ":

وعلاقة المقابلات في الشعر العربي كثيرة، وتخدم الشاعر في عملية الربط بين القضايا؛ إذ يمكن من خلالها طرح فكرتين أو أكثر في البيت الشعري الواحد، هذا الربط يصب في النهاية لمصلحة توليد جرس قافية قوي. وكما قلنا للتو أن العلاقات من هذا النوع في الشعر العربي كثيرة؛ ولكن ما نود قوله **أن العلاقة حين تكون (لفظة القافية) تحديداً طرفاً فيها يكون لها وقعاً بارزاً**؛ فلو نشأت العلاقات ضمن البيت الشعري بين مفردات ليس من بينها القافية، لما كان لها هذا الحضور، وهذا ما نركز عليه بشكل خاص في حديثنا هذا.

وإذا أتتــك مــذمتي مــن نــاقصٍ فهــي الشــهادةُ لــي بــأني كامــلُ

في هذا البيت للمتنبي توجد علاقة مقابلة مزدوجة؛ ففي الأولى يقابل الشاعر بين (مذمتي ، الشهادة لي) فهما فكرتان متضادتان، وفي الثانية يقابل بين (ناقص ، كامل) وفي هذه الأخيرة مقابلة لفظية صريحة فكلمة ناقص عند المقابلة تحيل إلى كلمة كامل. نقول ذلك للتوضيح؛ لأن بعض المقابلات تكون من حيث المعنى فقط، كما سنبين في المثال التالي:

كنــا نظــنُّ ديــارَهُ مملــوءةً ذهبــاً فمـــــاتَ وكـــــلّ دارٍ بِلْقـــــعُ

بين الامتلاء ذهباً والبلقع علاقة تضاد ومقابلة، وهي مقابلة من حيث المعنى بالطبع، مع اختلاف اللفظ؛ فالمعنى بطبعه قادرٌ على إحداث الإيحاء، وهو يشفع للاختلاف الكبير بين الألفاظ، أو بالأحرى يشفع لعجز الألفاظ - مستقلة - على عقد مقابلة كافية تستنفد اللفظ بما يقابله تماماً دون مجال لاحتمالات أخرى، فحين قارنَّا بين (ناقص * كامل) قلنا أن كل لفظ منهما يستنفد الآخر ويحيل إليه بالضرورة، أما في هذا البيت الذي بين أيدينا فإن كلاً من اللفظتين (مملوءة * بلقع) لا تحيلان بالضرورة كل منهما إلى الأخرى، بل أن ثمة مجال لاحتمالات أخرى؛ فمملوءة قد تحيل إلى مقابل آخر وليكن على سبيل المثال: "فارغة"، أو "ناقصة"، وكذا الحال مع "بلقع" فالبحث عن مقابلات لها قد يحيل إلى مفردات أخرى ليس من بينها "مملوءة". وإذن فهو تقابل من حيث المعنى، كما قلنا، وهو تقابل يكفي لتوليد الجرس وجعله متقبلاً.

على أن **العلاقات التي تنشأ لفظاً ومعنى تكون أقوى**؛ أما إذا قمنا بإجراء مفاضلة بين العلاقة التي تنشأ بحسب اللفظ فقط، بنظيرتها التي تنشأ بحسب المعنى فقط؛ فإن الأفضلية ستكون للأولى، أي التي تنشأ بحسب اللفظ فقط؛

وذلك راجعٌ إلى طبيعة الشعر الموسيقية؛ فالألفاظ المتشابهة هي التي تُوَلِّدُ الموسيقى على نحو صريح أكثر من غيرها، وهذا ما يتطلبه الشعر.

وفي هذا السياق لا ننسى القول أن تقنية القافية على هذا النحو الذي يُوْلِي أهميةً كبيرة للفظ، لم تكن تستخدم بـ "كثرة" في الشعر الجاهلي، ونقول: "بكثرة"، لأنها بالفعل موجودة، ولكن بشكل محدود جداً وقد ذكرنا ضمن أمثلتنا نماذجاً منها لامرئ القيس وزهير وحسان والأعشى.

ويقول الشاعر محمد مهدي الجواهري في رثاء زوجته ضمن قصيدة "أجب أيها القلب":

تمنيتُ من قاستْ عناءِ تطامحي تعـودُ لتهنـأ فـي رخـاء تواضُـعي

فهذه علاقة مقابلة من ثلاثة مستويات: في المستوى الأول جاءت المقابلة بين (قاستْ * تهنأ) وفي المستوى الثاني (عناء * رخاء) و في الثالث (تطامحي * تواضعي).

ويقول زهير:

وإن سـفاهَ الشـيخِ لا حِلْـمَ بعـدهُ وإن الفتـى بعـد السـفاهة يحْلُـمِ

وفي بيت امرئ القيس:

أجارتنـا مـا فـات لـيس يـؤوبُ ومـا هـو آت فـي الزمـان قريـبُ

ويقول المتنبي:

حُسْـنُ الحضـارةِ مجلـوبٌ بتطْرِيـةٍ وفـي البـداوةِ حسـنٌ غيـر مجلـوبِ

فهي مقابلة من مستويين (حسن الحضارة * حسن البداوة) و (مجلوب * غير مجلوب)

وحين يكون البناء الشعري على هذا النحو يُحدث في أذن المتلقي إيقاعاً باذخاً، حتى وإن غاب عنه السر وراء ذلك؛ لأن البيت الذي يتضمن علاقات مترابطة ووثيقة تقوم بعملية إعداد للقارئ، هذا النوع من الأبيات يجد القارئ نفسه معه مفتوناً بما أوحت له ذائقته أنه شيء جميل، أو هكذا وجد أصداءَه في نفسه.

وسنعود لقافية المتنبي تحديداً لتناولها بشيء من التفصيل في موضع آخر؛ فهي على قدر من الدقة والاتقان يحتاج إلى تخصيص مبحث خاص بها، وخاصة ما يتعلق منها بالمقابلات.

6- علاقة تأكيد وتكرار وتوثيق:

يلعب التكرار والتأكيد دوراً حيوياً في جرس القافية حين يكون مطابقاً تقريباً لفكرة (معنى) البيت الشعري، وبخاصة إذا تم رسم الفكرة في ركن البيت، فيبدو مطرزاً بتلك اللفظة من أطرافه وكأنها أركاناً له.

نَفـــدَ الكـــــلامُ وغايـــة الـــــ كلمـــــات ليـــس لهـــا نَفَـــادُ

ولعلك لاحظت كيف أن اللفظتين (نفد، نفاد) تمسكان بالبيت الشعري من أطرافه، وتعلقانه، وكأنهما عُرى يعلق بهما حبل الغسيل، أو كأنهما عمودان لجسر معلق في الهواء وهما يشدانه من أطرافه، وهذه التقنية يجيدها الشاعر صاحب البيت (يحيى الحمادي)، وهي كثيرة وغزيرة لديه، ومثلها أيضاً هذان البيتان في قصيدة أخرى:

أيـــوب نـــاء بجرحـــــهِ متضـــرعاً وأنـــا بـــــلادي كلهـــــا أيـــــوبُ

فَكَـــذَبتُ إذ صَـــدَّقتُ أَنّـــي كـــاذبٌ إنَّ المُصَـــــدِّقَ لِلكَـــــذُوبِ كَـــــذوبُ

وفي بيت عمر ابن أبي ربيعة:

لَيتَ هِنداً أَنجَزَتنا ما تَعِد وَشَفَت أَنفُسَنا مِمّا تَجِدْ

وَاِستَبَدَّت مَرَّةً واحِدَةً إِنَّما العاجِزُ مَن لا يَستَبِدْ

فلفظتا: " استبدت" و "يستبد" ركنا البيت وطرفا تاجه.

وفي بيت حسان بن ثابت:

سرنا وساروا إلى بدرٍ لحينهم لو يعلمون يقين العلم ما ساروا

وفي بيت زهير:

سئمتُ تكاليف الحياة ومن يَعِشْ ثمانين حولاً لا أبالك يسأمِ

وفي بيت الأعشى:

وقورٌ إذا ما الجهل أعجب أصله ومن خير أخلاق الرجال وقورُها

وفي بيت محمد مهدي الجواهري:

تَأَلّبَ الشرُّ مسعوراً بهِ نَهَمٌ إلى العضاضِ، وإنْ أودَى بهِ النَّهَمُ

وكذا البيت المذكور سابقا في العلاقة رقم (4)، أي علاقة التكرار بغرض التلوين، نعيد ذكره هنا ليتأمل القارئ أنواع العلاقات التي يتضمنها:

وكل ذي غيبةٍ يؤوبُ وغائبُ الموتِ لا يؤوبُ

فهو بيت يتضمن على الأقل نوعين من العلاقات، إن لم تكن ثلاثاً أو أربعاً، ويبدو أن المتنبي استفاد من هذه التقنية، وعرف كيف يوظفها في أسلوبه الشعري كما سنوضح ذلك في موضعه عند الحديث عن قافية المتنبي.

ومن الأبيات التي تشتمل على أكثر من علاقة بيت الجواهري:

وقائلـــةٍ أمـــا لـــك مـــن جديـــدٍ أقـــولُ لهـــا القـــديم هـــو الجديـــدُ

فهو يشتمل على ثلاث علاقات على الأقل: علاقة تضاد وعلاقة تكرار اللفظ، وكذا علاقة أخرى سنتناولها في الأسطر التالية هي علاقة مفارقة.

أمثلة أخرى:

ومـــا طربـــي لمّـــا رأيتـــك بدعـــةً لقـــد كنـــت أرجـــو أن أراكَ فـــأطربُ

وَبَسَـــمْنَ عـــن بـــردٍ خشـــيتُ أذيبَـــهُ مـــن حـــرِّ أنفاســـي فكنـــتُ الـــذائبا المتنبي

قـــالوا الركـــوب فقلنـــا تلـــك عادتنـــا أو تنزلـــون فإنـــا معشـــرٌ نُـــزُلُ

وذُوقِـــي فتـــى قـــوم فـــإني ذائـــق فتـــاة أنـــاسٍ مثلمـــا أنـــتِ ذائقـــةْ الأعشى

7- علاقة جناس:

يـــا فـــؤادي لا تَسَـــلْ أيـــن الهـــوى كـــان صـــرحاً مـــن خيـــالٍ فهـــوى

والعلاقة هنا بين لفظة القافية واللفظة التي نقول أنها مقدمة لها، ليست علاقة بالمعنى وإنما باللفظ الذي يبعث الجرس؛ ففي نهاية الشطر الأول يوجد لفظة - اسم (الهوى)، والذي يقصد به هنا الحب والغرام والوله، بينما نهاية الشطر الثاني، أي لفظة القافية يوجد فعل ماض: (هوى) بمعنى سقط أو وقع؛ وبرغم الاختلاف المعجمي بين المعنيين إلا أن الجناس قد قام بدور الربط بين القافية ومقدماتها، هذا بالنسبة للمفردتين (الهوى ، و هوى)؛ وبالإضافة إلى ذلك فهناك داخل الشطر الثاني علاقة أخرى هي علاقة

انتماء، فهناك صرح، وهناك فعل ماض: هوى، والصرح معرض للسقوط فـ (هوى) ذلك الصرح الخيالي وسقط الخيال على أرضية الواقع.

والقوافي، ومن ثم الأبيات، المستحسنة هي تلك التي ترتبط بمقدماتها بعلاقة واحدة على الأقل. والأبيات الشعرية المتميزة بشكل ملفت هي تلك التي تكثر فيها علاقات القافية بمقدماتها بحيث يكون البيت مشتملاً على أكثر من علاقة. أما القوافي المفاجئة التي لم يسبق التمهيد لها فإنها تكون نشازاً لا تستسيغها الأذن، وتبدو مفككة معزولة.

فمثلاً بيت المتنبي:

الخيـــل والليـــل والبيـــداء تعرفنـــي والســـيف والـــرمح والقرطـــاس والقلـــم

نجد أن اللفظة التي تحتوي على القافية لم يسبق التمهيد لها بما يوحي بها على نحو كاف؛ فالبيت الشعري هنا، على امتداده، يمثل وعاءً لتجميع مسميات يربطها حرف العطف "الواو"، وإن كان قد تم التقديم للقافية من خلال كلمة "القرطاس"؛ ولكنها جاءت متأخرة جداً في إطار عملية التعداد الممتدة من بداية البيت.

ومع ذلك يبقى التمهيد للقافية، حتى لو أتى متأخراً، أفضل من لا شيء، أي أنه أفضل من ورود قافية مفاجئة بلا مقدمات.

فلو افترضنا أن الشاعر قد قال: (.....) والسيف والرمح والهيجاء والقلمُ

أي بوضع لفظة أخرى اقترحناها (الهيجاء) مكان لفظة (القرطاس) لكانت القافية أكثر سوءاً وأكثر عزلة؛ لأنها عندئذٍ ستبدو وحيدة من دون مقدمات تشفع لها، وحينئذٍ لن يكون لها وقعٌ مقبول. وإذن فقد جاءت لفظة القرطاس قبيل لفظة القافية "القلم" مباشرة، فأنقذتها من العزلة، وأنشأت لها علاقة مستجدة لابأس بها.

وقريب منه هذا البيت لامرئ القيس:

سـموتُ إليهـا بعـد مـا نـام أهلُهـا سـمو حبـاب المـاء حـالاً علـى حـالِ

8- علاقة تخصيص:

في علاقة التخصيص يتم الإتيان بمعنى عام ثم يتم ربطه بشخصية محددة، إما من خلال الضمير، أو من خلال علاقة انتساب تتيح للفظ الانحصار والتخصص بذات معينة، فهذا انطلاق من العام للخاص، وقد يحدث العكس أي أن يتم أولاً ذكر الخاص ثم يتم تعميمه:

ومنه قول الأعشى على لسان ابنته:

أبانـا فـلا رِمْـتَ مـن عنـدِنا فإنّـا بخيـر إذا لـمْ تَـرِمْ

ترم بمعنى ترحل. والتخصيص هنا مقلوب، حيث بدأ بالخاص ثم قام بتعميمه، ومنه أيضاً هذا البيت للأعشى كذلك:

خُلِقـتْ هنـدُ لقلبـي فتنـةً هكـذا تُعـرضُ للنـاسِ الفـتنْ

ومنها أيضاً قول المتنبي يمدح علي الحاجب:

فـي رُتبَـةٍ حَجَـبَ الـوَرى عَـن نَيلِهـا وَعَـلا فَسَـمَّوهُ عَلِـيَّ الحاجِبـا

وربما جعل المتنبي هذه القصيدة "بائيةً" بسبب من اسم ممدوحهِ: "علي الحاجب". وسنعود لهذا الجانب عند الحديث عن سلطة القافية في الشعر العربي.

9 – علاقة تناص بالمعنى: "علاقة إحالة":

وفيها يتم ذكر الموضوع المراد تصويره ثم يتم الإحالة إلى موضوع آخر بغرض استيراد خصائص المحال إليه؛ لكأنّهُ ضرب بالمثل أو استدعاء قياس لتشابه في الخصائص والمصير، وهو في البلاغة التشبيه الضمني.

ومنها بيت المتنبي:

أعْيَـا زَوالُـكَ عَـن مَحَـلٍّ نِلْتَـهُ لا تَخْـرُجُ الأقمـارُ عـن هالاتِهَـا

وقوله:

أحـن إلـى أهلـي وأهـوى لقـاءهم وأيـن مـن المشـتاق عنقـاء مغـرب

وكذا قوله:

وخشـيت منـك علـى الـبلاد وأهلهـا مـا كـان أنـذر قـوم نـوحٍ نـوحُ

ويعاب على تناص المعنى أن الذاكرة تَجِدُ أحياناً صعوبةً في تذكُرّ الشطر الأول؛ إذ يبدو وكأنَّهُ معزول، فلا يكون محفوظاً في ذاكرة القارئ إلا الشطر الثاني، المتضمن لنص الإحالة.

أمثلة أخرى

يـا عـاذل العاشـقين دع فئـةً أضـلها اللهُ كيـف تُرْشِـدُها

أو كـان لـج البحـر مثـل يمينـه مـا انشـقَّ حتـى جـاز فيـهِ موسـى

أو كـان للنيـران صـور جبينـهِ عبـدت فصـار العـالمين مجوسـا

المتنبي

10 – علاقة إضمار وتضمين:

وفيها يتم فهم المراد تصويره دون تطرق له بالاسم؛ بل يُفْهمُ ضمناً من خلال القرائن والدلائل المتوفرة.

ومنها بيت أبي تمام في قتل الأفشين:

صـــلى لهـــا حيـــاً وذاق جحيمهـــا ميتـــا ويصـــلاها مـــع الفجـــار

والمضمر هنا: النار.

11 - علاقة مفارقة:

وعلاقة المفارقة هي عملية ساخرة يتم من خلالها التندر والتفكه على ما آلت إليه الأمور في شأن من الشؤون بعكس ما كان مأمولاً أو متوقعاً؛ فهي سخرية مما تم، بالنظر إلى ما كان ينبغي أن يتم.

ومنها قول امرئ القيس:

وقـــد طَوّفْـــتُ بالآفـــاقِ حتـــى رضـــيتُ مـــن الغنيمـــة بالإيـــابِ

وقول الجواهري:

وقائلـــةٍ أمـــا لـــك مـــن جديـــد أقـــول لهـــا القـــديم هـــو الجديـــدُ

وكذا قول المتنبي:

مـــاذا جنيـــتُ مـــن الـــدنيا وأعْجبُـــهُ أنِّـــي بمـــا أنـــا شـــاكٍ منـــهُ مَحْسُـــودُ

12- علاقة توليد حكمة أو فلسفة حياة:

فيها يقوم الشاعر ببلورة حكمة حياة صالحة لأزمان طويلة، وهو في ذلك يقوم بإنشائها آخذاً في اعتباره الطبيعة البشرية الواحدة، والخصائص المشتركة بين بني البشر، بصرف النظر عن الزمن الذي يعيش فيه؛ فالحكمة تركز على جانب إنساني يشترك فيه الجميع، ويتَّسِمُ بالديمومة والسفر عبر الزمن.

وحيـدٌ مــن الخــلان فــي كــل بلــدة إذا عظــم المطلــوب قــل المســاعدُ

بــذا قضــت الأيــام مــا بــين أهلهــا مصـــائب قـــوم عنـــد قـــومٍ فوائـــدُ المتنبي

13 – علاقة خلق معنى جديد إبداعي:

وفيها يقدم الشاعر إضافة واضحة لإثراء علاقة الإنسان بما حوله من الناس والأشياء، فهي بصمته وفيها يكون رصيده، على أن يتم ذلك بطريقة فنية شعرية، يتم فيها طرح الإبداع الجديد بقالب يتوفر على اللفظ الكافي لإحداث الجرس

ومنه قول المتنبي:

هنيئــاً لــك العيــد الــذي أنــت عيــدُهُ وعيــد لمــن ســمّى وضــحّى وعيَّــدَ

وكذا قوله:

ومــا الــدهر إلا مــن رواة قصــائدي إذ قلــت شــعراً أصــبح الــدهر منشــدا

****

فقرة ختامية:

تأمل هذه الأبيات من قصيدة الجواهري:

كأنَّمـــا هـــيَ عـــنْ أوزار جِيرَتِـــها كفَّـــارَةٌ، وعـــنِ الســـاعِي بِهـــا نَـــدَمُ

يـــا هِمَّـــةً باســـمِها تُسْـــتَنْهضُ الهمَـــمُ يـــا قِمَّـــةً تتهـــاوَى عِنـــدَها القِمَـــمُ

دمشـــقُ، إنَّ وجـــوهَ الغـــدرِ ســـافِرَةً أَخَـــفُّ مِنهـــا شُـــروراً وهـــيَ تَلْتَـــثِـــمُ

فلماذا حضرت القافية بهذه القوة؟

في البيت الأول هناك المقدمة (أوزار) يليها مقدمة أخرى (كفارة) ثم تأتي القافية صدى لكل ذلك (ندم) وهذه كلها مفردات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً من حيث المعنى والعلائق المعروفة بين الوزر والندم. وفي البيت الثاني (همة، الهمم) و (قمة، القمم) هذا التكرار والتأكيد يجعل من البيت الشعري سبيكة ذهبية، وفي البيت الثالث علاقات انتماء: الوجوه، سافرة، تلتثمُ.

وقافية الجواهري في هذه القصيدة تكاد تكون بهذه القوة في جميع أبياتها؛ ذلك أن علائق القافية بمقدماتها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً، هذا فضلاً عن القوة التي تتسمُ بها القوافي المضمومة بشكل خاص (ولنا حديث خاص حول ذلك في موضع آخر).

لـم يبـقَ عنـديَ مـا يبتـزُّهُ الألـم ... حسـبيْ مـن الموحشـاتِ الهـمُّ والهـرمُ
لـم يبـقَ عنـديْ كفـاءَ الحادثـاتِ أسـىً ... ولا كفـــاءَ جراحـــاتٍ تضـــجُّ دمُ
وحـينَ تطغَـى علـى الحـرَّان جمرتُـهُ ... فالصـمتُ أفضـلُ مـا يُطْـوَى عليـهِ فـمُ
وصـابرينَ علـى البلـوى يـراودهُمْ ... فـي أنْ تضـمَّهُمُ أوطـانهُمْ حلـمُ
تـذكَّرُوا عهـدَ بلفـورٍ فقلـتُ لهـمْ ... مـا تسـتجِدُّونَهُ عهـدِيْ بـهِ القِـدَمُ
مِـنْ قَبْـلِ سِـتِّينَ مِـن خَزْيـانِ مَولِـدِهِ ... أقمْـتُ مـأتمَ أرضٍ قُدْسُـها حَـرَمُ
لا يَغْضَـبَنْ سـادةٌ تُخْشَـى معـرَّتُهُمْ ... بـل المعـرَّةُ فـي أنْ يَغْضَـبَ الخـدمُ
فلسـتُ أخلِـطُ مـا يَجنيـهِ مِـنْ تُهَـمٍ ... شـعبٌ بـرئٌ ومـا يَأتيـهِ مُـتَّهَمُ
وإنَّمـا أنـا مِـنْ أوجـاعِ مجتمـعٍ ... جـرحٌ، ومِـنْ جَـذوَاتٍ عِنـدَهُ ضَـرَمُ
كـم تَنقُضُـونَ بأعـذارٍ مُثَرْثَـرَةٍ ... مـا تُبرِمـونَ، ولا يعنـيكمُ البَـرَمُ
شـأنَ الـذليلِ وقـد دِيْسَـتْ كرامَتُـهُ ... وقلّمـا عِنـدَهُ أنْ يَكْثُـرَ الكَلِـمُ
دمشـقُ يـا أمَّـةً حَطّـتْ بهـا أَممُ ... مِنهـا إذا نُكِّسَـتْ أعلامُهـا عَلَـمُ
كأنَّمـا هـيَ عـنْ أوزارِ جِيرَتِهـا ... كفَّـارَةٌ، وعـنِ السـاعِي بِهـا نَـدَمُ
يـا هِمَّـةً باسـمِها تُسْـتَنْهضُ الهِمَـمُ ... يـا قِمَّـةً تتهـاوَى عِنـدَها القِمَـمُ
دمشـقُ، إنَّ وجـوهَ الغـدرِ سـافِرَةً ... أَخَـفُّ مِنهـا شُـروراً وهـيَ تَلْتَـثِمُ

إنَّ النفـــاقَ حفيـــرٌ لا تلُـــوحُ بـــهِ خُطَـــى المنـــافقِ إلَّا يـــومَ يَـــرْتَطِمُ
تَأَلَّـــبَ الشـــرُّ مســـعوراً بـــهِ نَهَـــمٌ إلـــى العضـــاضِ، وإنْ أودَى بـــهِ الـــنَّهَمُ
ودَوَّخَ الصـــمتُ مِهْـــذاراً يُـــدَاخُ بـــهِ ودبَّ فـــي الســـمعِ مِـــنْ سَـــمَّاعةٍ صَـــمِمُ
وارتـــدَّ عنـــكِ وأحـــلافٌ لـــهُ خـــدمٌ مُغْبَـــرَّ وجـــهٍ علـــى خَيشُـــومِهِ رَغَـــمُ
وكـــم تَلَـــوَّحَ وجـــهٌ مِثْلِـــهُ قـــذرٌ ولّـــى بـــأنظفِ كـــفٍ منـــكِ يُلـــتطمُ

محمد مهدي الجواهري

وبتأمل هذه الأمثلة وغيرها، نخلص إلى أن القافية تحتاج إلى مقدمات، تسبقها؛ فتأتي في نهاية البيت لتقوم بهذا الدور الذي أوضحناه والذي قلنا إنه (صدى) ومثلنا له من خلال طائفة متنوعة من الأبيات الشعرية. ولن تنجح قافيةٌ معزولةٌ عن مقدماتها أو حتى غير مترابطة معها. أي أنها لن تكون ذات أثر بالغ، وإن كانت سليمة من حيث الوزن والتركيب.

ومن ذلك كله أيضاً نستطيع القول، بشيء من الاطمئنان، أن القافية **ليست أصل؛ ليست صوتاً رئيسياً وإنما هي صدى**، هي تجاوب، وارتداد، وتلخيص، وتأكيد، وتكرار لمقدماتها، ومقدماتها هي محتوى البيت الشعري من فكرة ومن ألفاظ تحاول التعبير عن تلك الفكرة.

وهذا الصدى يمكن توليده بأكثر من طريقة من بين الطرق التي بيناها على سبيل التمثيل لا الحصر، والتي أسميناها أوجه علاقات القافية بمقدماتها.

ولكن هل يعيب القافية أن تكون مجرد صدى؟

الحقيقة أن كون القافية صدى فإن ذلك يمنحها اكتمالاً وبهاءً، ولو كانت صوتاً أصلياً لبدتْ معزولةً، غير ذات أثر، وسيكون إيقاعُها ميتاً؛ فجمالها وحضورها إنما مردّهُ إلى هذا الدور الانعكاسي الذي تقوم به.

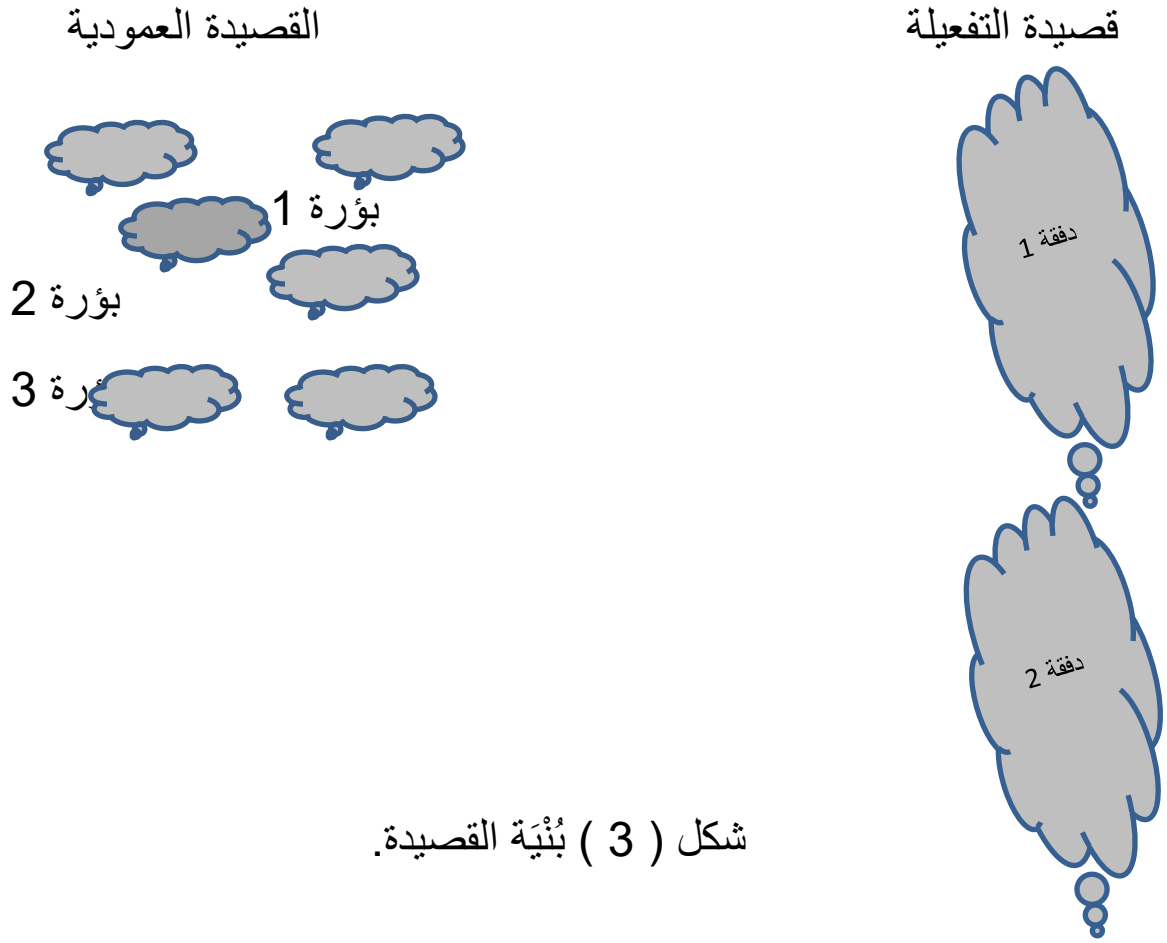
ولعله من الميسور ملاحظة أن هذا التفصيل والتشريح للعلاقات داخل البيت الشعري إجمالاً، وعلاقة ذلك مع القافية، لعل فيه ما يوضِّح ببساطة

آلية صناعة البيت الشعري بمجمله، وكيف يتم توزيع الألفاظ، وما الذي سيكون مقدمة وما الذي سيكون صدى؟ علماً أن هذا الصدى يتم توليده من قبل الشاعر في معظم الأحيان قبل إيجاد الصوت الأصلي؛ بمعنى أن الشاعر يريد أن يكون الصدى على نحو بعينه هو (ما تتيحه القافية) وبالتالي فعليه البحث عن مقدمات تجيز له عبوراً آمناً إلى الصدى المطلوب (القافية).

البنية الشعرية في القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة

بتأمل البُنْية في كل من القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة نجد أن المعنى في الأولى يتولد على هيئة (بُؤَرٍ) ممتدة من اليمين إلى الشمال بخطٍ أفقي متقطّع يُومِضُ في ثنايا الألفاظ حيناً ويخْفِتُ حيناً، وينتهي عند نهاية كل بيت على حده؛ ليبدأ من جديد رحلة البحث عن بؤرة جديدة (معانٍ جديدة) في الأبيات التالية، وجميعها تتقولب في المساحة المخصصة أيا كان امتداد المعنى المراد التعبير عنه.

في حين أن المعنى في قصيدة التفعيلة يتدفق على هيئة (دفقات) شعرية، أو إذا جاز التعبير بؤرة طويلة ممتدة من أعلى إلى أسفل لتغطي معنىً يناسب المساحة التي ينسكب فيها؛ والتي لم تكن محددة سلفاً، كما هو الحال في البيت الشعري العمودي؛ فمساحة الدفقة في قصيدة التفعيلة خاضعة لحجم الانفعال ومدة التوتر الوجداني في نفس الشاعر.



شكل (3) بُنْيَة القصيدة.

وبالنظر إلى الشكل السابق يمكن القول – ولو من باب المجاز – أن تسمية الـ "قصيدة العمودية" تليق أكثر من حيث المعنى والبناء بـتلك الأخرى التي تسمى: "قصيدة التفعيلة" فهي التي تنسكب عمودياً من الأعلى إلى الأسفل، وأما القصيدة العمودية، فيليق بها تسمية أخرى ولتكن "القصيدة الأفقية"، أو قصيدة "خطوط الشبكة". وهذا كله تصوير مجازي بالطبع.*

وفي هذا السياق يجب أن نسجل ملاحظة أخرى، وهي أن المعنى في القصيدة العمودية، يضطر للاكتظاظ في مساحة مكانية ضيقة يفرضها عليه عروضُ البيت الشعري؛ وهذا يعني أن البيت في القصيدة العمودية يمكن من خلاله توصيل معنى واسع في مساحة مكانية نغمية صغيرة، على عكس ما هو الحال في قصيدة التفعيلة؛ والتي تُغطِّي فيها الدفقة من بدايتها إلى نهايتها معنى واحداً فقط؛ لكنها مع ذلك تُغطِّيه من جميع جوانبه تقريباً؛ ولذا فالقارئ حين يقرأها لا يشعر معها بحاجةٍ للتوقف أو التأمل لفهم المعنى واستكناه مراميه؛ لأن المعنى يصل إليه أولاً بأول خلال استرساله في القراءة.

هذا بالطبع لا يتوفر للبيت الشعري في القصيدة العمودية؛ إذ يجد القارئ نفسه عقب قراءة البيت بحاجة للتوقف لتأمله وتحليله، وإرجاعه إلى مكوناته الرامية إلى المعنى.

وليس ببعيد القول إن القراءة في القصيدة العمودية نشاطٌ يتم على مرحلتين: في الأولى يجري استقبال النص ككيان موسيقي مجرَّد، وفي الثانية تتم العودة لذلك الكيان- النص، وفك بنيته المضغوطة، أي (يتم نثره) ليتم التوصل أخيراً إلى المعنى المراد.

إن الناظر للوهلة الأولى- وربما يعود ذلك لذوق القارئ وثقافته بدرجة أساسية- سيقول أن التفوق في هذه الحالة لصالح القصيدة العمودية أو للبيت

* للمزيد حول خصائص قصيدة التفعيلة ونشأتها يمكن الرجوع لـ كتاب : (العروض الجديد – أوزان الشعر الحر وقوافيه – محمود علي السمان) – طبعة دار المعارف 1983م

الواحد فيها تحديداً، من حيث أنه يحوي بداخله ما يُغْني عن كلام كثير، وهذا يوفر الهدر التعبيري الذي تسرف فيه قصيدة التفعيلة؛ لكنها ليست سوى ميزة شكلية خارجية. (وسنوضح ذلك أكثر عند إيراد الأمثلة بعد قليل) وصحيح أن المساحة التي كُتِبَ بها البيت أقل والألفاظ أقل كذلك؛ إلا أن القارئ ينفق غير قليل من الوقت وهو يعيد قراءة البيت ويتأمله محاولاً فك معانيه أو(فضْحها).

وإذن فالاقتصاد اللفظي والمكاني إنما تم على حساب أريحية المعنى؛ فأنت ستبذل وقتاً لتأمل البيت ربما يعادل وقتك في قراءة مقطع أو اثنين في قصيدة التفعيلة.

على أنه يمكن القول إن ذلك يترك فرصة للقارئ لإعمال خياله، ومشاركة الشاعر في استكناه المعنى، و تلقيه بطريقة وجدانية خاصة بالمتلقي نفسه، يقوم هذا الأخير بتوجيه المعنى من خلالها الوجهة التي تسهل له أو تحلو لميوله، وهذا رأي له وجاهته؛ بيد أن القصيدة الجميلة تحوي بداخلها جمال اللفظ والمعنى والتأمل في عملية شاملة مترابطة، ومتسقة.

وسنقوم بإيراد نصين للتمثيل لبنية القصيدة ولنبدأ أولاً بالقصيدة العمودية:

أَداري العُيونَ الفاتِراتِ السَواجِيا ... وَأَشكو إِلَيها كَيدَ إِنسانِها لِيا
قَتَلنَ وَمَنَّينَ القَتيلَ بِأَلسُنٍ ... مِنَ السِحرِ يُبدِلنَ المَنايا أَمانِيا
وَكَلَّمنَ بِالأَلحاظِ مَرضى كَليلَةٍ ... فَكانَت صِحاحاً في القُلوبِ مَواضِيا
حَبَبتُكِ ذاتَ الخالِ وَالحُبُّ حالَةٌ ... إِذا عَرَضَت لِلمَرءِ لَم يَدرِ ماهِيا
وَإِنَّكِ دُنيا القَلبِ مَهما غَدَرتِهِ ... أَتى لَكِ مَملوءً مِنَ الوَجدِ وافِيا
صُدودُكِ فيهِ لَيسَ يَألوهُ جارِحاً ... وَلَفظُكِ لا يَنفَكُّ لِلجُرحِ آسِيا
وَبَينَ الهَوى وَالعَذلِ لِلقَلبِ مَوقِفٌ ... كَخالِكِ بَينَ السَيفِ وَالنارِ ثاوِيا
وَبَينَ المُنى وَاليَأسِ لِلصَبرِ هِزَّةٌ ... كَخَصرِكِ بَينَ النَهدِ وَالرِدفِ واهِيا
وَعَرَّضَ بي قَومي يَقولونَ قَد غَوى ... عَدِمتُ عَذولي فيكِ إِن كُنتُ غاوِيا
يَرومونَ سُلواناً لِقَلبي يُريحُهُ ... وَمَن لي بِالسُلوانِ أَشريهِ غالِيا

وَمـــا العِشـــقُ إلّا لَـــذّةٌ ثُـــمَّ شِـــقوَةٌ كَمـا شَـقِيَ المَخمـورُ بِالسُـكرِ صـاحِيا

أحمد شوقي

وبين سطر وآخر ضمن النص ستجد أن البيت يومض بفكرة مستقلة، أسميناها (بؤرة) أو ومضة؛ تنقطع حيناً وتستأنفُ حيناً، وليس كل الأبيات بنفس القوة، ولا كل التعابير تومض، فبعض منها يأتي متوهجاً والبعض الآخر باهتاً؛ يتخلله بعض الحشو الذي تفرضه القافية.

وهذا نموذج من قصيدة التفعيلة:

أَعطنا، يا حُبُّ, فَيْضَكَ كُلَّه لنخوض

حرب العاطفيّين الشريفةَ, فالمُناخُ ملائمٌ,

والشمس تشحذ في الصباح سلاحنا,

يا حُبّ ! لا هدفٌ لنا إلاّ الهزيمةَ في

حروبك... فانتصرْ أَنت انتصرْ, واسمع

مديحك من ضحاياك: انتصر! سَلِمَتْ

يداك! وَعُدْ إلينا خاسرين... وسالماً!

محمود درويش

فأنت تلاحظ من هذا أن انفعال الشاعر ونَفَسهُ التعبيري منطلقان حتى لا وقوف لهما إلا بانتهاء الدفقة ككل، وسيكون الأمر مشابها عند القارئ أيضا؛ فلن يسعه الوقوف في منتصف القراءة، وبنية القطعة الشعرية هذه لا

تترك له مجالاً للتوقف والتقطيع؛ لأنه لو فعل ذلك لاختلت بنيتها، وفقدت بريقها النغمي ومن ثم المعنى؛ فالإيقاع هنا مرتبط بالمعنى ارتباطاً وثيقاً.

ومن خلال النصين النموذجين أعلاه نجد أن نسبة "الشعر" في الدفقة الشعرية تكون عالية جداً ولا يكون فيها حشو كثير أو كما يقال "خشب"، فيما القصيدة العمودية يتخللها كثير من الحشو وقدر لا بأس به من الشعر، وبعض القصائد العمودية تكون النسبة العالية فيها للحشو.

والسبب في ذلك يعود للقافية بدرجة أساسية؛ فهي التي ستفرض على الشاعر الالتواء والمرور من أبعد الطرق خلال بحثه عن الوعاء اللفظي المناسب لإيصال معنى تسمح القافيةُ بإيراده دون أن ترفضه أو تستثقله؛ ولذا فسيكون هناك مساحات زائدة خالية من الشعر وظيفتها حراسة التماسك بين أجزاء المعاني الشعرية التي يود البيت الشعري قولها .

وقد يأتي الوزن في المرتبة الثانية كمتسببٍ للحشو في الشعر؛ وهذا يعني أن قصيدة التفعيلة لن تسلم هي الأخرى من الحشو. وقد يكون هذا صحيحاً على نحوٍ من الأنحاء؛ ولكنه مع ذلك حشوٌ معقول ونسبته قليلة؛ فالقصيدة في هذا النوع قد وفرتْ كمية الحشو الذي تفرضه القافية، ولم يبق أمامها من حشوٍ سوى ما تستلزمه التفعيلة، وهذه الأخيرة بالطبع تتمتع بمرونة عالية تتيح للشاعر العبور في خط متراقص مقتصد بطبعه في الخروج اللفظي غير الضروري، وإن حدث خروج؛ فإن فالعودة تكون سريعة وسلسة.

ففرقٌ بين التواءٍ طويلٍ تفرضه القافية، والتواء قصير تفرضه التفعيلة؛ لأن القافية ركنٌ ومِصَدٌ، فيما التفعيلة كُرَةٌ متراقصة بمرونة عالية لا تخشى الانصدام بركن أو جدار.

إن قصيدة التفعيلة في هذا الجانب كالثوب المريح للجسم فلا هو بالضيق فيخنق الجسم ولا هو بالفضفاض على نحو مسرف، فيربك حركة الجسم

أيضا ويذهب برشاقته، وإنما متنفس معقول يفي بالغرض ويسد الحاجة، بلا إسراف ولا تقتير.

وأما في "قصيدة النثر"* فيفترض أن الحشو لن يكون له وجوداً؛ لأنه لم يبق معها من داعٍ للالتواء؛ فلا قافية ولا وزن يجبران الشاعر على الالتفاف والاختباء خلف الحشو خلال خط الجملة الشعرية.

وقد يبدو أن ثمة تناقض بين هذا الحديث وحديثنا السابق عن المساحة المكانية والنغمية التي يستغرقها كل من النوعين والتي تعطي أفضلية اقتصادية للبيت الشعري في القصيدة العمودية مقابل الدفقة في قصيدة التفعيلة، ونؤكد أن ما من تناقض؛ فهذا الاقتصاد كما أشرنا سابقا اقتصادٌ شكلي ظاهري، وهو على اقتصاده واكتظاظه يحتوي على حشو يتورط فيه، ومن المفارقة العجيبة أن السبب في هذا الحشو هو هذا الاكتظاظ المشروط نفسه؛ فالمساحات المقفلة في البيت الشعري ترغم الشاعر على أن يخصص لها من المعاني ما يفي بغرض القافية حتى لو تم ذلك من خلال معنى صغير الشأن يستنفد مساحة البيت؛ المهم أن يكون مختوماً في النهاية بالقافية؛ ومن هنا ينشأ الحشو.

وإذن فلا إسراف حقيقي في قصيدة التفعيلة؛ بل امتداد مقبول تتيحُهُ مرونة الوزن؛ ينسكب فيه انفعال الشاعر بما يكفي لتوليد نص يفي بحاجة الموضوع، ويوزع المساحات بنسب منتظمة. وقد قلنا إنها كالثوب المريح، وفي المقابل سنقول إن البيت الشعري العمودي كثوب غير متسق الأبعاد فهو ضيق من أحد جوانبه بشكل يوجع ذلك الجزء من الجسم الذي يغطيه، وفسيح في جانب آخر لا يحتاجه الجسم، وهذا يجعل الشعر فيه قليلاً والبؤرة الشعرية الحقيقية نادرة.

* قصيدة النثر هي قطعة نثر، غير موزونة وغير مقفاه ، تحمل صورًا ومعاني شاعرية وأغلبها تكون ذات موضوع واحد. ويعد شعر محمد الماغوط أبرز نموذج لهذا اللون الأدبي

على أننا نود التنويه إلى أن ما يسري في حديثنا على قصيدة التفعيلة يسري بدوره في كثير من جوانبه على "قصيدة النثر" باستثناء ما يتعلق بالوزن الشعري وموسيقى التفعيلة.

وإذا كانت هذه هي خصائص البنية للمعنى في كلا النوعين من القصائد، أعني العمودية والتفعيلة، فإن سؤالاً يطرح نفسه علينا هو:

أياً من هذين النوعين مناسب لذوق هذا العصر؟

ويبدو أنه من المنطقي القول أن ليس من حق أحد البت في هذا الأمر، فلا مشاحة في الذوق – كما يقال – ولكل متذوق ميوله الخاصة، التي يجب ألا نحاكمه عليها، وهذا مبدأ؛ ومع ذلك فالشعر الجميل من أي نوع سيجد طريقَهُ إلى قارئِه، وعلى كلٍ سنحاول قدر الإمكان المرور في دواخل القارئ المعاصر الذي تحاصره وسائل السرعة في مختلف جوانب حياته. فالتكنولوجيا والانترنت، ووسائل التواصل ومن قبلها التلفزيون جعلت المتلقي مضطرباً مشوَشَاً كسل الخيال قصير التأمل، يهرب من كل ما يتطلب منه إعمال خياله أو تفكيره العميق؛ ففي الشعر مثلاً سنراه يفضّل التصوير القريب المترابط مع المعنى في بُنْية نصية شعرية مكتملة الجوانب، تحمل في طياتها المعنى المراد تصويره مغلفاً بالموسيقى اللازمة ليمر من خلال تلك البُنْية إلى ذهنه، دون أن يشعر.

أعني أن وجود نص يحمل في بنيته اكتمال المعنى، ومكتوباً بطريقة موسيقية يسبح داخلها ذلك المعنى بارتياح ويتمدد في عقل المتلقي بشكل مترابط ترابطاً وثيقاً، وجود نص كهذا يمكنه إحداث الغاية المرجوة في المتلقي المعاصر. وبهذا يكون الشاعر قد قدم للقارئ نصاً يغنيه عن الوقوف والعودة للقواميس؛ فكل ما يحتاجه موجود داخل النص.

ولا ننكر أن هناك شريحة أخرى من القراء لا يروقهم هذا التبسيط، ويميلون إلى النص المضغوط باعتبار أنه جاذب للذهن أكثر؛ يثير الفضول

ويحرض الخيال للغوص فيه وتأمله سواء عند قراءته لأول مرة، أو عند إعادة القراءة والاستماع.

وهذا صحيح في حالة يكون فيها القارئ قد قام بتحليل القصيدة، وتمكن من تفكيك معانيها، أي يكون قد نثرها في مخيلته نثراً جعله يلم بمعانيها، وحينها يكون للاستماع نكهة مختلفة، إذ أن الأذن ستتلقى القصيدة في المرة الثانية بسهولة وإدراك أكثر. لأنها ستكون في هذه المرحلة أقرب إلى الأغنية كونها صارت، بالنسبة له، شبه محفوظة.

القصيدة العمودية وإنسان هذا العصر.

قلنا في الفقرة السابقة إن مزاج الإنسان المعاصر نفساني بدرجة أساسية، يبحث عن ما يطربه ويأخذه من نفسه، بدون مقدمات، وينفر من كلما يرهق عقله، أو يحتاج إلى إعمال الذهن، ومع ذلك نؤكد أن هذه لا تعتبر حجة تبرر لنا الانجرار وراءها إلى مستنقع التفاهة باعتبار أننا لا بد أن نساير ذوق العصر؛ لكننا حين ندعو إلى نص تتظافر فيه البنية الموسيقية والمعنوية فإنما ذلك لكي نمسك بالقارئ من جديد، ونعيده إلى حضيرة المعنى الجاد بعد أن قمنا بتغليفه، أي المعنى، بموسيقى تراعي الجوانب النفسية المضطربة للقارئ والتي صارت من سمات هذا العصر. فكأننا نقول للقارئ: (لقد فهمنا ما يناسبك، فعد إلى تذوق الأشياء الجادة)، وبهذا تتم حمايته من تفاهات أخرى تفرضها عليه وسائل العصر، وبعد أن تتحقق هذه العودة يمكن الركون إلى أننا صرنا أمام قارئ واع. وفي نفس الوقت تتم حماية الشعر من التجمد، والبقاء في أماكنه القصية بعيداً عن وجدان القارئ ومعاناته، بعيداً عن الحياة، بعيداً عن كونه شعر.

القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة من حيث وجدان الشاعر.

تفرض القصيدة العمودية على شاعرها التقيد بألفاظ محدودة في قافيتها، هذه الألفاظ والخيارات يمكن حصرها إذا ما رغبنا في ذلك؛ فبمجرد قراءتك للبيت الأول من أي قصيدة يمكنك وضع القصيدة جانباً والبدء باقتراح مفردات كنهايات للأبيات(قوافي) بإمكانك القول: حسناً طالما أن القافية هي هذه....

فيتوقع أن الشاعر سيقول (كذا، وكذا، ... إلخ) ضمن قوافيه.

وهذا يعني أنك قد استطعت أن تتنبأ بما سيقوله الشاعر، أو على الأقل استطعت أن تتنبأ بما سيقوله نهاية كل بيت، أما ماذا سيقول وكيف سيصل

إليه؟ فهذا لا يمكن معرفته بالطبع إلا بعد قراءة القصيدة؛ ولكن في كل الأحوال فإنك قد استطعت أن تتنبأ بالبناء الموسيقي لمعظم الأبيات، والتناص المحتمل، والإحالات الممكنة، وهنا تكون شاعرية القصيدة موضع تساؤل.

فإذا كنت قادراً على التنبؤ بما سيقوله الشاعر في قصيدته التي قرأتَ منها للتو بيتها الأول، إذا كنت قادراً على هذا التنبؤ فأين هي دهشة الشعر؟! وأين هو الإبداع، وأين هي الشاعرية، أين هي الذات المستقلة المنفردة للشاعر، طالما أننا نستطيع أنا وأنت وشخص ثالث كل بمفرده نستطيع التنبؤ بقوافي الشاعر. جرب ذلك بنفسك.

إن المشكلة ليست في الشاعر بل في نظام القصيدة الذي يكتب عليه. وهو هنا نظام القصيدة العمودية؛ فالقافية تفرض عليه اختيار مجموعة من الكلمات تنتمي إلى مجموعة أكبر منها ولكن هذه المجموعة الأكبر هي في النهاية محدودة مهما كانت كثرتها.

وبما أنها محدودة؛ فأنها ولا ريب ستجبر الشاعر على الاختيار من بينها ومن بينها فقط، وهذا بدوره يعني أن الشاعر سيخضع مذعناً لهذا الإجبار.

ولكن ما هي النتيجة من هذا كله؟ فالعبرة ليست بكثرة الألفاظ المتاحة، بل بمدى ملائمتها لوجدان الشاعر، فكيف سيتعامل الشاعر حيال ذلك؟

سيقوم بمطاردة الكلمات والخيارات الملائمة للقافية، وسيضطر أن يقوم باختراع معانٍ تناسب تلك الألفاظ (أعني الألفاظ التي تقبلها القافية)

وسيجد نفسه منقاداً وراء الألفاظ هذه، يخترع لها المعاني التي تلبيها وتجيز له إدراجها في قصيدته، يتتبعها أياً كانت ملائمتها لموضوعه ومعانيه.

ومن المؤكد أن لدى الشاعر، حين يقبل على القصيدة، معانٍ يود قولها، وهذه المعاني قد لا تلبيها القافية، بل تلك مسألة يصعب التشكيك فيها؛ فالوجدان المصطخب في نفسية الشاعر لا يمكن أن يتحدد بكلمات موسيقية

تنتمي لنمط واحد، وهو (أي الشاعر) يعيش انفعالاً داخلياً أكبر من أن تحاصره كلمات تفرض عليه الانصباب في قوالبها هي فقط.

هذا يعني أن الشاعر سيضحي بكثير من المعاني التي كان يود قولها ويأتي بدلاً منها بمعانٍ تقبل الاندماج والانسكاب في قوالب القافية. وأيَّما معنىً تعذّر اندماجه في القالب فسيتم التضحية به والاستغناء عنه واستبعاده من النص؛ بل استبعاده من ذهنية الشاعر.

وبما أن الأمر كذلك، ولكي يحافظ الشاعر على المعاني الحقيقية التي يود قولها، فسيحتاج من يكتب قصيدة عمودية إلى جهود كبيرة لإحداث انزياح في النص*؛ انزياحاً يحاول الإفلات من المعنى الكلاسيكي من أجل قول معنىً جديداً بقوالب كلاسيكية. ومهما كانت مهارة الشاعر في تحقيق هذا الإفلات فإنه سيظل مشدوداً إلى الوراء، عاجزاً عن تحقيق إفلات كلي، وذلك أنه طالما بقي مُوَجِّهاً وِجْهَتَه التعبيرية نحو تحقيق جرس القافية المحصورة بقاموس محدد وعدد محدد من الكلمات؛ فإن مهمة الانزياح تكون عسيرة جداً، ولن يتقنها إلا البارع، واسع الثقافة والأساليب.

+++ +++ +++ +++ +++ +++ +++ +++

البيت الشعري في القصيدة العمودية قبل الانزياح.

+++ +++ +++ +++ +++ +++ +++ +++

البيت الشعري في القصيدة العمودية بعد محاولة الانزياح، وتظهر فيه القافية عاجزة عن مواكبة الانزياح.

* الانزياح مفهوم يشير إلى لغة الشعر الخاصة والتي من خصائصها أنها تختلف عن لغة القاموس العادي، وبالرغم أنها تستخدم مفردات القاموس العادي إلا أنها تنزاح على مستوى الجملة من خلال محوري التركيب والاستبدال، ومن الأمثلة على انزياح لغة الشعر قولهم : (الشاعر لا يقول: "هذا القمر"، الشاعر يقول: "هذا المنجل الذهبي في حقل النجوم) فهذا تمثيل للغة الشعر المنزاحة. (انظر النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر جون كوين، وكذا اسلوبية الرواية جميل لحمداني)

+++ +++ +++ +++ +++

+++ +++ +++

البيت الشعري في قصيدة التفعيلة قبل الانزياح.

+++ +++ +++ +++ +++

+++ +++ +++

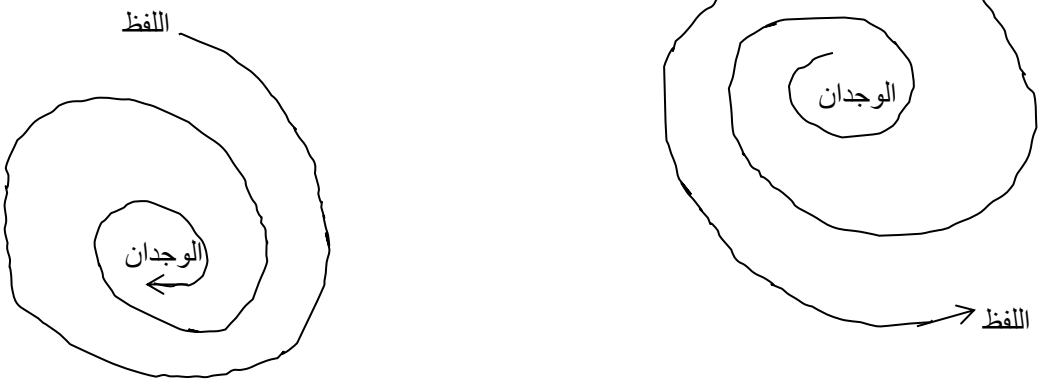
مواكبة البيت الشعري في قصيدة التفعيلة للانزياح.

شكل (4) جمود القافية حيال الانزياح الشعري

وهذه المهمة العسيرة، إذا أردنا الإنصاف، لا يعاب فيها الشاعر وحده، ولا يصح أن نقول أن من يعجز عنها فإنما ذلك لعجزٍ منه، بل الذي يمكن أن يقال، وهو قول يحترم القصيدة نفسها قبل أي شيء آخر، هو أن الانزياح مهما كان مقدوراً عليه فإنه يحتاج إلى التحلّي بتناغم وانسجام كامل بين المعنى والمسلك الذي تم من خلاله الانزياح، بحيث لا يكون نافراً عنه، وبحيث تكون هي، أي القافية، فاتحة صدرها لتتلقى الامتداد التعبيري للنص دون أن يحدث بينهما تنافرٌ أو نشاز، فالقافية التي تأتي مفاجأة غير متسقة مع مقدماتها التعبيرية في البيت نفسه تكون نشازاً، كما بينا ذلك في موضع سابق.

وليس من المشكوك فيه القول أن الإشكالات السابقة غير موجودة في قصيدة التفعيلة؛ فالشاعر هناك يمدُّ الموسيقى الإيقاعية من خلال النغم/الوزن الداخلي(التفعيلة) المتكرر في السطر لعددٍ من المرات تناسبُ نَفَسَهُ الانفعالي؛ فالشاعر في هذا النوع من النغم يتحرك من داخله نحو الخارج، بينما يتحرك الشاعر في القصيدة العمودية من الخارج (الألفاظ) نحو الداخل (الانفعال والتوتر)؛ ليفتّشَ بداخله عن معانٍ تسمح له القافية بتوليدها واستعارتها.

هكذا نستطيع القول أن قصيدة التفعيلة تُكْتَبُ من داخلها؛ من داخل نفس الشاعر، من وجدانه وانفعاله وتوتره، بينما تُكْتَبُ القصيدة العمودية من الخارج؛ من خارج المعنى، من خارج الشعور، تكتب من البيئة الخارجية بكل ما تفرضه تلك البيئة من ألفاظٍ ومن ثم معانٍ، وفي الأخير تكون قد فرضتْ وجداناً.



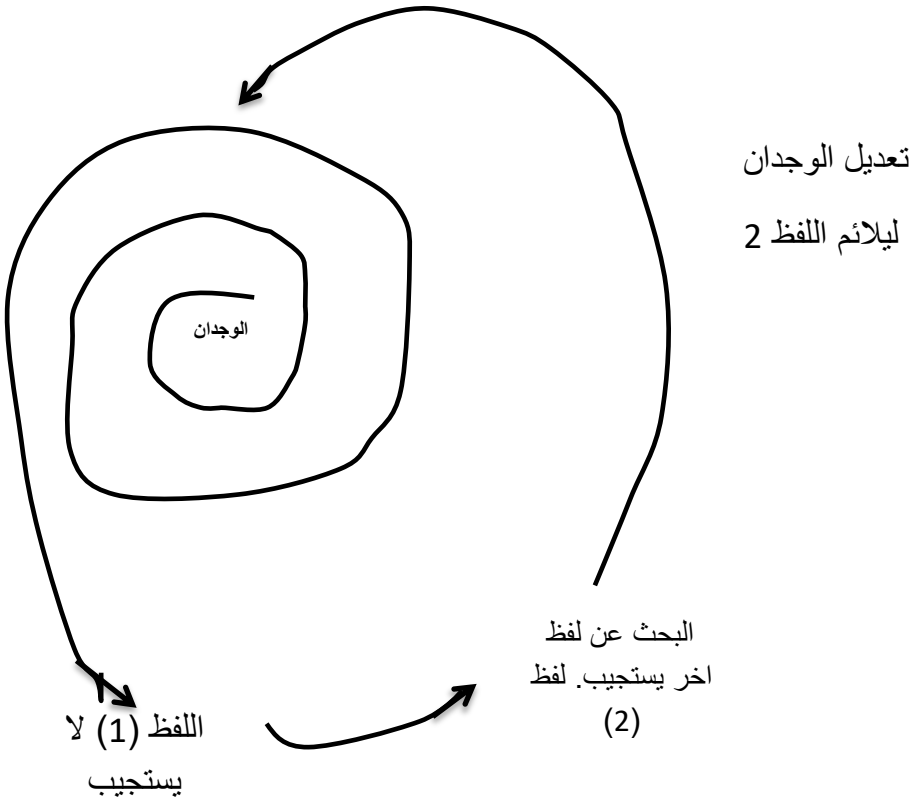
قصيدة التفعيلة القصيدة العمودية

شكل رقم (5) آلية نشوء المعنى في القصيدة

بتعبير آخر نقول أن الشاعر هناك، أي في قصيدة التفعيلة، يكتب نفسه، أو يكتبُه الوجدانُ، وفي العمودية فإن الألفاظ هي التي تكتبه، أو تفرض عليه

أن يقوم بعملية تحوير وتكييف لوجدانه بحيث ينصاع للألفاظ المتاحة ويلائمها، وهذا ولا ريب عيبٌ كبير في العملية الشعرية.

ومهما كانت مقدرة الشاعر؛ فإنه لن يسلم من تعديل الوجدان، وإذا سلمنا بأننا أمام شاعر ذو حصيلة لغوية واسعة ففي أحسن الأحوال ستتم عملية تعديل الوجدان على النحو التالي:



شكل (6) آلية تعديل الوجدان ليوائم القافية المتاحة

وليس بخافٍ أن نشوء كلمة أو بيت يمكن أن يؤثر على بقية الأبيات التالية ويشكل وجهتها، والشعراء يعرفون ذلك؛ فحين تلهمهم الشاعرية ويسعفهم الحظ يتبدى لهم بيت جميل أو فكرة خلاقة وبتعبير موفق، وبخاصة إذا كان

في الأبيات الأولى من القصيدة، حين يحدث لهم ذلك فإنه يؤثر على بقية أبيات القصيدة سواء من حيث البناء أو المعنى؛ لأن العملية الشعرية تتوالد وتتناسل رأسياً وكل بيت يمكن أن يسهم في توليد بيت تال، ويكون الشاعر قد وفق إذا كان من نصيبه نشوء تلك الفكرة الملهمة أو التعبير الموفق في بداية العملية الشعرية كما قلنا؛ لأن ذلك ربما سيحدد مصير القصيدة بأكملها.*

وإذا كان هذا هو حال الوجدان مع القافية والألفاظ التي تسمح بها، وحجم التعديل الذي تتسبب به للوجدان، فربما، والحال هذه، انتهى الشاعر من القصيدة ولم يتمكن من قول ما كان يود أن يقوله، وذلك بسبب انجراره وراء ما سمحت به القافية من ألفاظ.

ذاكرة الشاعر تجاه نصوصه:

قلنا في موضع سابق أن من خصائص البيت الشعري في القصيدة العمودية الاكتناز، فهو مضغوط يستهلك مساحة صغيرة في النص والنغم، ونضيف إلى ذلك الآن، أنه يمتاز بسهولة حفظه وتذكره سواء للقارئ أو للشاعر نفسه؛ وقد يكتب الشاعر أبياتاً في ورقة ثم يفقد تلك الورقة، ومع ذلك فإنه سيكون قادراً على تذكر الأبيات، أو على الأقل بعضاً منها.

وهذه الميزة بالطبع لا تتوفر في قصيدة التفعيلة إذ الشاعر هناك قام بسكب وجدان مباشر تحت ضغط الانفعال في عملية تنفيسية تساعد على تخفيف التوتر، وتتعامل مع النص في حينه، أما كيف كان شكلها النهائي وما هي الألفاظ والجمل التي استخدمها في تحقيق ذلك التنفيس، فلن يستطيع الشاعر تذكرها إلا بالقراءة من جديد. هذا وهو كاتبها.

* انظر أسئلة الشعرية عبدالله العشي – منشورات الاختلاف

وحين يكتب شاعر يعيش في هذا العصر قصيدة تفعيلة في مذكرة هاتفه، ولو فرضنا أنه لسبب فني أو تكنولوجي قد فقد ذلك النص أو انمسح عليه؛ فلن يكون بمقدوره استعادة النص كاملاً من ذاكرته، بل إنه سيعجز عن استعادة ملامحه الرئيسية.

وهذا مرده إلى أن النص في التفعيلة تولَّدَ حين تولَّدَ على هيئة دفقات شعورية كُتِبَتْ في حينها على نحو من الأنحاء، ومن الصعب بالطبع تكرار الدفقة، أو استنساخ المشاعر بنفس المواصفات ودرجة الانفعال، فكأن الدفقة في قصيدة التفعيلة حوار مباشر على خشبة المسرح أمام جمهور؛ فهو غير قابل للتعديل أو التكرار والاستنساخ.

صرامة العروض في البيت الشعري .. هل هي ميزة أم عيب؟

قد يبدو التساؤل للوهلة الأولى متجاوزاً للبديهيات الراسخة في ثقافتنا العربية تجاه الشعر؛ لكننا سنحاول في هذه الفقرة مناقشة الموضوع أملاً في تقصِّي جوانبه الفنية بحيث تسفر تلك المناقشة عن إجابه ضمنية تُقدِّمُ نفسها.

تفرض قوانين العروض على البيت الشعري الالتزام والتقيد بعدد من التفعيلات ونوعها؛ والمحصورة بحركاتٍ معينة يمكن تعدادها؛ فالبيت الشعري، وفقاً لقوانين العروض، يجب أن يتكون من عدد كذا حرف؛ عدد محدد لا زيادة ولا نقصان، وأي زيادة أو نقصان ستؤدي إلى اختلال البناء الموسيقي للبيت الشعري، وطالما أننا نتحدث عن عدد من الأحرف محدد سلفاً، فإن العروض، والحال هذه، يكتسب خصائص الرياضيات وصرامة قوانينها.. الرياضيات بما تشتمل عليه من منطق وصرامة وتوازن وتحديد.

وهنا يبدو "البيت الشعري" وهو يقول للشاعر بلهجة آمرة: اضغط أنفاسك وانفعالك بحيث تنصب في هذه المساحة فقط، والمحدودة بعدد (***) كذا حرف. ليس لديك أية خيارات بديلة.

وإذا كان الأمر كذلك، وهو كذلك بالفعل، فأين هي الفسحة النفسية التي يحتاجها الشاعر للتعبير عن مكنونات صدره؟!

وهل إجبار الشاعر على سكب عواطفه في عددٍ محددٍ من الأحرف أو التفعيلات، هل فيه شيء يساعد على تدفقٍ عفوي يتلاءم مع حجم التوتر الداخلي؟

وهل من الشعر في شيء إلْباسهُ أثواب الرياضيات وهو العمل الإبداعي الذي يحتاج إلى صدق شعوري، وحرية كافية للتعبير والتنفيس. إن للشعر خصوصية مستمدة من كونه يتصل بمشاعر إنسانية مركبة يصعب معالجتها بمرجعية رياضية صارمة، أي أن الشعر واقع حيوي متصل بحيوية الإنسان وحياته وتطوره، «وعندما يتعلق الأمر بواقع حي متطور

فإنه من الضروري ترك الحرية لمنطق التطور وهو غير المنطق الرياضي وإلا أدى فرض القوالب المنطقية الصورية على ذلك الواقع إلى قتل الحياة فيه؛ فيكون مآله التحجر والتوقف عن النمو».* إن الشاعر يحتاج إلى امتداد يتجاوز أحياناً البيت والبيتين والسطر والسطرين دون انقطاع، وهذا لا يمكن أن يتحقق له في القصيدة العمودية؛ فهو مجبرٌ على كَبْح التدفق عند نهاية كل بيت، هذا يجعل الدفقات الوجدانية مجبرة على أن تقطع نَفْسَها كل لحظة؛ لأنه ما من سبيل سوى ذلك، وانقطاع الدفقة يعني عدم اكتمال المعنى المراد، يعني انقطاع الصورة الكاملة، وفي النهاية يعني استلاب الشعر جزءاً كبيراً من طاقته التعبيرية التي يود قولها؛ وربما كانت تلك الطاقة المستلبة هي الأهم والأعمق.

وإذا أردنا التشبيه لهذه الفكرة فالشاعر هنا يشبه سائق الباص المليء بالركاب في مواصلات عامة، والذي كلما حاول أن يُعَجِّلَ من سرعة المشي، فاجأهُ أحدُ الركاب بطلب التوقف جانباً لكي ينزل؛ فيتوقف، ويتحلى بشيء من الصبر ويستأنف وبه أمل جديد أنه سينطلق هذه المرة، ولكنه يتفاجأ مرةً أخرى بنفس الطلب: "أنزلني هنا أيها السائق"

فيضطر للوقوف مغتاظا، ولا حول له ولا قوة.

هكذا يحدث مع الشاعر كلما أراد أن يُحَلّق بوجدانه في جو النص، والقافية هنا بالنسبة للشاعر تشبه صوت ذلك الراكب المزعج / المزعجون، بالنسبة للسائق.

* انظر (محمد عابد الجابري تكوين العقل العربي ص 82 الطبعة العاشرة – مركز دراسات الوحدة العربية)

ثقافة الاستبداد حتى في الشعر

إن أنصار القصيدة العمودية، أو بالأحرى المتعصبين لها تعصباً يصل حد التطرف، ما إن يقرأوا حديثاً يتناول القيود المصاحبة للشعر العمودي - حتى لو كان حديثاً عقلانياً - حتى يتوقفوا عن مواصلة القراءة ليصدروا حكمهم المتشدد على المعسكر الذي يمثلهُ الكاتب.

فمثلاً حين يقرأون كلاماً كهذا الذي بين أيدينا الآن؛ فإن تعليقاتهم جاهزة ومعروفة سلفاً وهذه نماذج منها:

- هؤلاء أصحاب قصيدة التفعيلة عاجزون عن نظم الشعر الحقيقي.
- هذا الكاتب ومن لفَّ لفهِ يريدون الخلط بين الشعر والنثر.
- العجز ليس في نظام الشعر العمودي؛ بل العجز في هؤلاء "الشعراء" أنفسهم.
- الفقر ليس فقر اللغة والقوالب؛ بل فقر الشاعر وثقافته، وكذا شحة قاموسه، وضعف قريحته.

.... إلخ

وهذه الأحكام وغيرها كثير، تقف حاجزاً بينهم وبين التوقف للتأمل والنظر في الموضوع برويّة بعيداً عن التعصب الجاهز، وبعيداً عن تقديس الموروث، أو أية قواعد؛ فالشعر إنما هو في صميمه يعني الحياة؛ الحياة بكل تطورها ونماءها وتجددها؛ تلك التي لا تعرف السكون ولا الجمود.

وللتدليل على هذا التطور نضرب مثلاً الرواية؛ فمن يقرأ روايات القرن التاسع عشر، سيرى كم كان اسلوبها بسيطاً ومباشراً، يُركّزُ في أساسه على القصة، وتوصيل الحدث والموقف، ولو قمنا بمقارنتها بروايات القرن الواحد والعشرين، فسنعرف كم من الفارق صنعهُ تطورُ الرواية ونماؤها، سواءً من حيث الأسلوب أو تنوع الرواة، أو من حيث آلية التعامل مع الزمن والترجيع، وفوق كل ذلك لغة الرواية نفسها؛ فلغة الرواية في هذا

الزمن أصبحت لغة شعرية منزاحة بعيدة عن المباشرة والبساطة الساذجة؛ ومع ذلك لم نر أحداً قال أن الرواية حين صارت تُكْتَب بلغة شعرية قد مالت عن جادة الصواب، أو أنها قد تفرّختْ وتداخلت مع الشعر، كما يقال ذلك عند الحديث عن تداخل قصيدة النثر مع الشعر؛ بل إن المُطالِع للحركة الروائية الحديثة يجد أن الروائيين أصبحوا - ويكادوا يكونوا جميعهم - يكتبون الرواية بهذه اللغة الشعرية، وخصوصاً عند السرد والوصف، بل تجدهم حريصين على تنميق ألفاظهم وتصويرها بانزياح شعري ربما يشعر معه القارئ بأنه يقرأ مقطوعات نثرية كُتِبَتْ بعناية فائقة؛ بغرض افتتان الروائي نفسه بالكلمات أولاً، وفتنة القارئ ثانياً، وسواء كان الهدف كذلك أم لم يكن، فالروائيون المعاصرون يكتبون الرواية بلغة شعرية، وسيحرصون على ذلك أشد الحرص، والرواية التي تخلو من لغة شعرية، وفقاً لنظرة هذا العصر، سرعان ما يتم اتهامها بأنها كُتِبَتْ بلغةٍ صحفية تقريرية لا تليق بالأدب، وربما كان في ذلك تعويضاً عن فقر في القصة والحبكة والخيال الروائي. هنا تكون اللغة الشعرية للرواية طوق نجاةٍ لها؛ لكأن القارئ يقول: "حسناً إن لم يكن هناك قصة تستحق فلا بأس بالقراءة من أجل اللغة فقط"

فلماذا كان التطور مقبولاً في الرواية ومرفوضاً في الشعر؟

وإذا كان الأمر كذلك أفلا يجدر النظر في كل ما يُطرح من رؤى جديدة، وتَرْك النظرة التي تُقْصي كل من يخالف أفكارها. إن الإنسان المتأمل لا يسعه أن يرفض الشيء إلا بعد تأمله، ودراسة جميع جوانبه، حينها يمكنه إصدار الأحكام. على أن هذه الأحكام مهما بلغت من الدقة فإنها تظل آراء ووجهات نظر يمكن فهمها في سياقها. وباعتبارها إثراءً للمجال الذي تتناوله بخاصة، وللفكر الإنساني بعامة.

ونحن إذ نطرح هذا الطرح نؤكد أن كل ما نقوله في هذه الصفحات إنما هي تأملات وآراء لا نَدّعي لها صحةً كاملة، كما قد يتصور البعض؛ ولكننا نطرحها على أساس أنها قد تشتمل على جانب يدعو للحركة والنظر، وكل

تأمل يثير تساؤلاً، يظل محموداً، فإثارة التساؤلات أهم من الإجابات كما يقال.

***

وقد لوحظ أن كل من يُتْقِن لوناً من ألوان الكتابة فإنهُ سيدافع عنه في سُلَّم الأنواع، في حين سيذم و يسخر من اللون الذي يُعتبر أدنى منه في سلم الأنواع هذا.

ولتوضيح هذه الظاهرة نذكرها بالتمثيل، فنقول أن الشاعر الذي يتقن صنعة القصيدة العمودية سنراه يجعلها مقياساً للشاعرية؛ أي أنه سيعتبر شاعراً كل من يتقن ذلك اللون الذي يتقنه، وما عدا ذلك فإنه سينفي عنهم صفة الشاعرية.

ولتخصيص التمثيل أكثر سنقول أن شاعر القصيدة العمودية لا يعترف إلا بشعراء القصيدة العمودية فقط، وكل من يتقنها فهو شاعر في نظره، وكل من لا يتقنها، أو بالأحرى لا يميل إليها فسينزع عنه صفة الشاعرية سواء كان من كتاب قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر. وسيظلون في نظره "مساكين يصدقون أنفسهم"، وسيظل يشعر نحوهم بمزيج من التعالي والشفقة في آن.

وإذا هبطنا قليلاً في السلم سنرى شاعر التفعيلة يمنح صفة الشاعرية لكل من شاعر القصيدة العمودية، وكذا لشاعر قصيدة التفعيلة "زميله"، وسينفي في المقابل هذه الصفة عمن هو دونه في سلم الشاعرية؛ أعني أنه ينظر لقصيدة النثر وشاعرها على أنهم ليسوا من الشعر في شيء.

وهكذا نتدرج في السلم حتى يكاد المتأمل يشك في الأمر وأنه راجع في جوهره إلى أحكام شخصية ذاتيه غير موضوعية؛ فمن أجاد لوناً من الفن تقبله من نفسه، وتقبله من الآخرين، ومن تفوّق في لونٍ أعلى مكانة رفض كل ما سواه من الألوان الأخرى الأدنى منه.

ويمكننا تصوير ذلك في الجدول التالي :

نوع الشاعر	رأيه في شاعرية القصيدة وشاعرها حسب الأنواع		
	القصيدة العمودية	قصيدة التفعيلة	قصيدة النثر
شاعر القصيدة العمودية	+	-	-
شاعر قصيدة التفعيلة	+	+	-
شاعر قصيدة النثر	+	+	+

جدول (1) مصفوفة الأحكام الشعرية

هكذا تنفرد القصيدة العمودية بلقب الشاعرية/الشعرية، معترفاً بها من قبل الجميع؛ فيما تبدو قصيدة التفعيلة في المنتصف؛ فهي تلقى قبولاً من اثنين هم شاعر قصيدة التفعيلة نفسه وشاعر قصيدة النثر. في حين تأتي قصيدة النثر في ذيل الترتيب؛ وحده شاعر النثر يعترف بشعرية الآخرين فيما هم لا يعترفون بشعريته، ولا يعترفون بشعرية كتابته.

يبدو كأنه، أي شاعر النثر، يوافق على شاعريتهم متوسلاً بهذه الموافقة قبوله في نادي الشعر والشعراء؛ لكن هيهات فالاستبداد لصيق ثقافتنا العربية في جميع ميادينها، ولن يكون ميدان الشعر منها بناجٍ.

خلاصة القول: سيمارس الشاعر العمودي استبداده وأقصاءه لكل من شعراء التفعيلة والنثر، وسيمارس شاعر التفعيلة استبداده واقصاءه لشاعر النثر، في حين لن يجد شاعر النثر أحداً أدنى منه ليمارس ضده الاستبداد، ولو قد وجد؛ لفعل. ولكن من أين له أن يجد وهو الذي قد وصل لنهاية السلم، ولم يتبق تحته سوى الكلام العادي للغة.

هو إذن استبداد هرمي، يعوزه الإنصاف، وأما الإنسان الذي يعرف قيمة الشعر وجوهره فلا يحجب الشاعرية عن أحد؛ بل يترك الحكم مفتوحاً على كل التقييمات الممكنة، وسيلمح الشاعرية في أي نص يقرأه إن كان النص يتضمن شاعرية حقاً، بصرف النظر عن شكله.

ولكن هل بالشكل وحده تتحقق الشاعرية، ويتحقق الشعر؟

يجيب الدكتور عبدالعزيز المقالح عن مثل هذا التساؤل قائلاً: (...)(وحتى تصير ألفية ابن مالك شعراً؛ لأنها قد نظمت موزونة، سيظل نثر محمد الماغوط شعراً، حتى وإن خرج على أوزان القصيدة التقليدية).*

فما كل كلام موزون مقفى يعد شعراً، بل إنك واجدٌ في كثير من قصائد النثر فضلاً عن قصائد التفعيلة، ما يبث فيك الدهشة الشعرية ويجعلك تحلّق في عوالمه اللامحدودة، وبالمقابل تجد شعراً عمودياً أقل ما يمكن أن يقال عنه أنه بارد لا يحرك فيك ساكناً.

وفي هذا أيضاً يقول الشاعر عبدالله البردوني: (إن أهم شرط في الشعر هو أن يكون شعر).

لكأن الشعرية معنى باطني ينفرد القارئ وكذا الناقد المنصف بتمييزه وذلك حين يُحْدِثُ رجفةً في نفس متلقيه؛ تلك الهزة الغامضة التي يجد القارئ نفسه مأخوذا بها، متورطاً فيها متواطئاً معها دون أن يعرف لماذا! بل وفي كثير من الأحيان دون أن يفهم نَص القصيدة فهماً مباشراً ودقيقاً.

فهل ذلك الشيء الغامض في الشعر يوعز إلى القارئ أن: "لا يهم"؟

مادام قد تحققتْ هذه الانخطافة، وما دام قد وصلت رسالة الشعر؛ فلا داعي لتبديدها بكثير فهمٍ وتعليل؛ فكل ذلك لا يهم طالما بقيت نكهة الشعر تتصاعد خلال النص كالبخور في احتراقه.

* ثرثرات في شتاء الأدب العربي عبدالعزيز المقالح – ص 98 دار العودة بيروت

طاقة الشعر وإمكاناته

يشتمل النص الشعري على طاقة كامنة تبقى محفوظة ولا تفصح عن إمكاناتها إلا للقارئ الذي يُقْبِلُ على النص بشغفٍ وقلبٍ واع، وكلما كان النص عميقاً وجدتَ فيه شيئاً جديداً مع كل مرة تعود فيها إليه. فالنص البديع في حقيقته يكتنز بداخله طاقته الفنية والجمالية، ولا يفصح عنها كلها دفعة واحدة، بل هو يمنح قارئه على قدر ما يعطيه هذا الأخير من قلب وشعور وانتباه يصل حد المشاركة الوجدانية.

وقد يمر بك نصٌ ما، دون أن يثير انتباهك في المرة الأولى، وحين يصادف أن يمر بك مرة أخرى قد يحدث ذلك التأثير. وذلك أن قلبك في المرة الأولى لم يكن مشدوداً إلى النص؛ لم يسمح لك الهدوء والصفاء الذهني بذلك. إن الدخول في جو النص يحدث فجأة بفعل قوة غيبية أشبه بخفقة نسيم تزيح عن قلبك الجمود، وتجعله مواتياً لاستقبال الفيض الشعري. الأمر يشبه انجذابك لأغنية تناهت إلى مسامعك مصادفة؛ فاحتلت موقعاً من ذهنك وذوقك، ووجدتَ نفسك تكرر الاستماع لها مرات كثيرة.

في الشعر الأمر شبيه بذلك في جانب من جوانبه؛ فالنص يخترق ذائقتك في لحظة مواتية حتى تكاد تكون أنت القارئ الوحيد الذي كتب هذا النص من أجله. أو هكذا يبدو لك الأمر.

يحدث ذلك مع غير قليل من القراء، تجد نصاً حاز على اهتمام قارئ بدرجة أكبر من قارئ آخر، وما ذلك إلا لأن لحظة القراءة والتي تكون في معظم الأوقات مصادفة، كانت مناسبة وعاشها القارئ كما أرادها الشاعر. بل وفي بعض الحالات ربما عاشها القارئ بشعور متقدم أجمل مما عاشها الشاعر نفسه، وخصوصاً حين يكون النص على قدر عالٍ من الملائمة بالنسبة لميول ونفسية القارئ وتجاربه، أي أنه في هذه الحالة وجد من يكتبه، وجد إنساناً مثله يتحدث بما كان يود هو قوله.

ولعل قارئ ما مر بأحد النصوص فلم يشده رغم أنه قد قرأه في وقت سابق، وأحدث فيه هزة عميقة. فما سر ذلك؟ وما الفرق بين القراءتين؟

هنا يجب التفريق أولاً بين قراءتين في نفس الفترة الزمنية؛ أعني أن هناك فرق بين أن تقرأ النص قراءة أولى "اليوم"، وقراءة غداً أو بعد غدٍ، وبين أن تقرأه قراءة أولى قبل سنتين مثلاً وقراءة ثانية اليوم.

ففي النوع الأول أي (قراءتان يفصلهما يوم واحد أو يومين) هنا يعزى أي اختلاف في الإدراك إلى جوانب نفسية ذهنية ومدى استعداد القريحة لتلقي النص وخلو الذهن من مسببات التشويش.

أما في النوع الثاني وهو الفرق بين قراءة النص في فترتين بينهما مدة مثلنا لها بسنتين؛ فإن اختلاف الانطباعات التي تتركها القراءة يعود لعدة أسباب؛ لعل من أبرزها أن الفترة الممتدة بين القراءتين قد صنعتْ تغييرات في ذهنية القارئ، فضلاً عن تغييرات في ذوقه وميوله. فالقارئ الذي قد قرأ نصوصاً أكثر عمقاً لدى شعراء آخرين أو حتى لدى الشاعر نفسه ستكون ذائقته الشعرية قد ترقَّتْ وتهذَّبتْ، ومن هنا بات يرى ذلك النص الذي أحْدثَ فيه رجفةً يوماً ما. بات يرى فيه نصاً عادياً وأحياناً ساذجاً، وخصوصاً إذا كان قارئاً متطلباً يبحث عن مستويات عالية من الإبداع. فكلما ترقى الذهن في سلم الثقافة والذائقة كان إرضاؤه أصعب. بل إن هذه الحالة تكون أشد ما تكون مع الذين لديهم قدرة على كتابة الشعر؛ فهؤلاء يكون من العسير إرضاء مزاجهم لأنهم من "أهل الصنعة"؛ فلا يشدهم إلا من يتفوق عليهم، علماً أن هذا الانجذاب لا يخلو أحياناً من شعور بالغيرة والحسد، إذ أن الشاعر، وكل فنان في مجاله، حين يرى عملاً إبداعياً مُبْهِراً قام به مبدعٌ آخر، فإنه سرعان ما يتمنى لو كان هو صاحب هذا الإبداع. لكأن الشاعر يهمس في نفسه: "ليتني كنت قائل هذا النص.. ليته كان لي وباسمي".

الانجذاب للشعر

ما الذي يجذب القارئ في الشعر؟ ولماذا نرى شخصاً وقد انجذب فجأة وبدون سابق إلفٍ إلى قراءة الشعر والتأثر به، وأحياناً إلى خوض تجربة كتابته.

والحقيقة أن الانجذاب للشعر ليس أمراً غريباً؛ فالشعر موجود في كل شيء؛ موجود في الرغبة عن التعبير بلغة غير اللغة المألوفة، موجود في الغناء، في دندنة الإنسان حين يكون بمفرده، موجود في ألسن النساء في الريف وهن يقمن بأعمالهن القروية في البيت والحقل. الشعر موجود وإن بمستويات وأشكال مختلفة.

حتى ذلك الذي يدَّعي أن الشعر لا يشده، بإمكانك تذكيره بأنه ما انفك يطرب لأغانٍ بعينها، ويهتزُّ لأنغامها، ويلهج بكلماتها معجباً ومنتشياً، فإن لم يكن هذا من الشعر وحب الشعر فما عساه يكون؟!

إذن الجميع تقريباً يميل للشعر، بمن فيهم من ليس له حظ من التعليم أو من لا يفقه في الثقافة الأدبية شيئاً.

وذلك أن الشعر يقال للحياة، ومن الحياة. إنه جزء من تركيبتنا المعنوية وهي تبحث عن شيء ماورائي، شعور يتجاوز الملموس، أو يبث فيه الحياة، وينطق عن الأشياء التي لا تنطق، ويمزج ما لا يمتزج في الواقع ويؤلف بين المؤمل والميؤوس.

ومهما حوصرت النفس البشرية بالتكنولوجيا والآلات إلا أنها تبقى في أمس الحاجة لشيء علوي؛ إلهام يأتي من الأعالي، وخيال يتدفق، يمس جوهر الإنسان المادي ويرتقي به إلى آفاق روحيه سامية، تحلّق به عالياً في فضاءات المعنى وبروج الجمال، من خلال إبداعات فنية، ومنها الشعر، بنصوص يتجلى فيها جمال المبدع وصدى الشعور المعبَّر عنه بالنسبة للقارئ، وذلك الصدى الذي سرعان ما يتجاوز كونه مجرد صدى ليرتفع

إلى خلق مشاعر جديدة ، ومعانٍ غير مطروقة من قبل. وإذن فمهما كان العالم متورطاً في الحياة المادية التي تفرضها الحضارة؛ (فلا خلاص له إلا بالشعر). *

ونعود للسؤال الثاني المطروح مطلع هذه الفقرة: ما الذي يجعل شخص ما ينجذب للشعر دون سابق عهد به؟

والجواب إن الشعر يكتسب أهمية في نفس القارئ حين يمر بتجربة خاصة؛ يشعر من خلالها أن الشعر صار يعبر عنه، أو يقترب من همومه، ذلك حين يلتمس وجود صلة قوية بين حياته وظروفه وبين ما يقوله الشعر. من هنا يزداد الاهتمام.

فما الذي يجذب فتاة للشعر بعد أن كان لا يمثل لها إلا بقدر ما يمثل لها أي جانب آخر عادي؛ كأخبار السياسية أو الاقتصاد أو شئون الدساتير والأنظمة.

لقد وجدتْ نفسها وقد أصبح الشعر يعني لها شيئاً وقيمة كبيرة حين أحبها شاعرٌ، أو أحبت شاعراً. وأخذ هذا يكتب فيها ويصور لها جمالها الذي لم تكن لتعرفه، لقد أحبت الشعر حين أخذ هذا الشاعر يمهر جمالها وأنوثتها بقصائد عميقة ملتهبة، انعكست فيها صورتها وشخصيتها، بأجمل مما كانت تتوقع أو تحلم؛ فالشعر يقدر على رفعها لتلامس النجوم.

وهل هناك أجمل من أن يصور لك أحدهم شخصيتك، ويشير لك إلى نقاط قوتك؛ يبرزها، ويوضحها، حتى تكاد تلمسها بيديك.

هكذا إذن يصبح الشعر في هذه الحالة – المثال، لصيقاً بحياة الفتاة وشخصيتها، متوغلاً في تفكيرها وميولها، معبراً عن جوانبها الخلاقة. في الحقيقة أنها ستصبح مفتونة بالشعر.

وكذلك أي قارئ حين يجد شاعراً، ولو بالصدفة، يتحدث عن مشاعره ومواقفه، أو حتى عن موقف واحد منها، فهو قد وجد أن هناك إنسان آخر

* رأي لأحد الشعراء في مقابلة قرأها كاتب هذه السطور في واحد من أعداد مجلة العربي؛ وليعذره القارئ لأنه لم يستطع تذكر العدد.

قد مر بنفس الحالة، ولكنه امتلك ناصية الكلمات وجسَّد المشاعر في كلمات واضحة تبعث في النفس الشعور بالمشاركة والتضامن.

ويقول الدكتور "عبدالوهاب المسيري" أنه وخلال الفترة التي كان يعمل فيها أستاذا للأدب في كلية البنات، في تلك الفترة من حياته كانت تشغله الأسئلة الفلسفية والوجودية؛ تطارده وتنهكه وخصوصا ما يتعلق منها بالمفاضلة بين النموذج المادي والإنساني، كان الشعر حينها يجيب عن كثير من أسئلته وهمومه الفكرية، فيقول في كتابه الثقافة والمنهج: (وكانت المحاضرات التي القيها على الطالبات في جوهرها حواراً مع ذاتي بصوت عال، ومحاولة للوصول إلى أجوبة عن الأسئلة التي تلاحقني، وقد قمت بتدريس الشعر الرومانتيكي والفيكتوري؛ وهو يناقش المشكلات الفلسفية نفسها التي واجهتُها ويحاول الإجابة على الأسئلة نفسها التي طرحتُها، وأتذكر بشكل خاص قصيدة "الملاح القديم" لكوليردج وهي قصة فلاح يتسم بسذاجة الماديين وتجردهم ونفعيتهم) والكلام للمسيري.

ويضيف:

(إن بعض الأعمال الأدبية الغربية ساهمت في نقد النموذج الغربي بداخلي، وأذكر أن قصائد وليام وردزورث كان لها هي الأخرى أعمق الأثر في نفسي وبخاصة منها القصائد الأكثر طولاً لأنها كانت تشكل جزءا من حواري مع نفسي. وكنت اقرأ للطالبات اشعار بليك وشللي وكيتس وأتحاور مع ذاتي من خلال هذه الأشعار، وكانت بعض الطالبات الذكيات في كلية البنات يلاحظن أنني في أثناء محاضراتي، كنت لا أتحدث لهن وإنما مع نفسي). وأنه لهذا أخذ يعلم طلابه كيف يسقطون الشعر على حياتهم، وكيف يتذوقونه باعتباره مُعَبِّراً عن مشاعرهم ومواقفهم وعواطفهم، وأن الشعر ليس نشاطاً معزولاً أو خاصاً بالشاعر وحده، وإنما العملية إنسانية مشتركة.* انتهى الكلام الذي يخص المسيري.

* الثقافة والمنهج حوارات مع الدكتور عبدالوهاب المسيري - دار الفكر دمشق 2009 ص(80، 81 ، 82 ، 84)

فهذا حال المفكر؛ وجد في الشعر ما يتحدث عن ذاته، فصاحبه في حياته العملية والفكرية. والشيء نفسه سيحدث عند القارئ العادي، فحين يجد ذاته في الشعر سيصبح حينها جزءا من حياته واهتمامه.

وإذا كان هذا التمثيل على مستوى القارئ، فماذا عن الشاعر نفسه؟ ما الذي جعله يميل للشعر، ويعطيه هذا القدر من الاهتمام الذي يصل أحياناً حد التفرغ النفسي والذهني.

إنما حدث ذلك حين وجد هذا في الشعر متنفساً له، يعبر من خلاله عن مكنونات نفسه، ويجسد من خلاله آماله وطموحاته، أو يعكس أوجاعه وخيباته.

من هنا يحدث التطهير الذي تحدث عنه أرسطو،* فعُقْب كل قصيدة يكتبها، يحس الشاعر أنه أزاح عن كاهله حملاً ثقيلاً، يجد معه لذة المستراح، ونقاء التطهر، كل هذا مصحوباً بشعور داخلي ملؤه الرضا والاعتزاز، والبهجة السرية في أعماق الذات.

(ويتجلى ذلك أشد التجلي حين يصحو الشاعر في اليوم التالي؛ ليتذكر أنه قد كتب في الليلة الماضية قصيدة؛ فيعود لنفسه مسروراً، ولعل هذا ما يميز الشاعر الموهوب من الشاعر الصانع)*

ومن هنا يمكن أن نفهم سر إيمان الشاعر بقصيدته. إنها متنفسه، وروحه، وإن ذاته تتحقق من خلال هذا النشاط (أعني كتابة الشعر) لما يمنحه من تحليق، ويمكنه من أرضية وأدوات للبناء، وكذلك يتيح له رفاهية السفر وهدم تلك الحواجز التي تفرضها الحياة والواقع من حوله. كل تلك الموانع التي تقف في وجه الإنسان وتعترض حياته، تتبدى للشاعر وهي تنهار أمام ضربات معول المجاز، والتوليف بين الأشياء المتباعدة، (وإنشاء علاقات جديدة بينه وبين الأشياء من ناحية، وبين الأشياء بعضها البعض من ناحية

* يشير مصطلح التطهير أو التنفيس الوجداني في سياق فلسفة أرسطو إلى التنفيس عن العواطف وتهذيبها (لا سيما عاطفتي الشفقة والخوف) عن طريق الفن أو أي تغير حاد في العاطفة يؤول إلى تطهير النفس من العواطف الزائدة وتجددها وإصلاحها. ذُكر مصطلح التطهير مجازًا في كتاب فن الشعر لأرسطو الذي قارن فيه تأثير المأساة في عقل المتفرج بتأثير التطهير في الجسد. ويكيبديا
† انظر تجدد الشعر عارف حجاوي .

أخرى)، وبث الروح في المنسيات والمهملات من المعاني والأشياء والمواقف. إن الشاعر بهذا كالفارس الفاتح الذي يفتح الحصون دون أن ينهزم. أو أنه كائن روحي يتجاوز المادة ويتحرر من ارتباط الروح بالجسد.

النص الشعري بين الإلهام والمجهود

إن الإلهام ليس صوتاً غيبيا يأتي ليقول لك اسمع واكتب ما يملى عليك؛ وإنما هو ومضات روحية مشرقة، وحضور ذهن صاف، وشرارة شعور تنقدحُ في النفس فتولد ذبذبة وترفع التحسس وتضرم نار القلق اللذيذ في نفس الشاعر؛ فيجد الشاعر نفسه وقد أقبل على عملية محمومة يتناوب فيها الاستقبال والتفريغ؛ فهو يحس بالومضات الإشراقية التي تنقدح في ذهنه؛ ويباركها في ذاكرته ثم يهديها للانصباب في قوالب جملٍ وألفاظ وأساليب.

وهي عميلة مترابطة ومتسقة وسريعة، يجدر بالشاعر حينها أن يستقبل كلما تقترحه عليه وأن لا يوقفها أو يحاسبها بالتعديل والفرز، إذ الأولوية في هذه المرحلة تكون فقط لاغتنام الدفقات الكبيرة التي ستشكل بنيان النص العريض وامتداده، وكذا منحنى أسلوب النص الذي يتشكل وفق التوتر النفسي للشاعر آنئذٍ، وكلما نسي الشاعر هذه القاعدة وتورط في تعديل لفظة أو جملة بعينها خلال عملية الإلهام هذه؛ فإنه سرعان ما يكتشف بعد برهة أنه قد تصرف بحماقة وارتكب جريمة في حق الالهام، وها هو يراه الآن وقد بهت بريقة وخفتتْ حِدتُهُ، بل وربما توقف تماماً، لأنه تم حجزه وإجباره على الوقوف في مكان لم يكن يستحق الوقوف.

وإذن فالشاعر الذكي هو الذي يقوم بإكرام هذا الزائر الضيف (الإلهام) كخطوة أولى يليها الإيعاز لذلك الإلهام بالتوجه نحو مجرى الترجمة والانصباب في اللغة؛ ثم - وهو الأهم - تنمية الإلهام من خلال الأخذ والعطاء ومساعدته على التوسع والتدفق بغزارة متوالية، وإطلاق حريته، ورعايته من كل ما يعتور طريقه أو يحرف وجهته، وتهيئة المناخ له، ومنحه ثوب مريح يتحرك من خلاله، بل إنه أحيانا يتطلب من شاعره أن يرعاه عن بعد بحيث يجري الشاعر بعد إلهامه، ويشجعه على الخوض نحو الجهة التي تحلو له (أي التي تحلو للإلهام نفسه) وحين يحاول الشاعر أن يستغل الإلهام ظانا أنه بحكم تدفقه في لحظة ما يستطيع أن يفتح له أفق في موضوع يرتأيه لحاجة في نفسه، مُعْتَقِداً أن كل شيء سيأتي بعدها بنفس

الوتيرة، أقول حين يفعل الشاعر ذلك فإنه يتفاجأ بتمرد الإلهام وعصيانه وتوقفه عن الإدلاء بشيء، وحينئذ يجب على الشاعر تذكر ذلك الجو الذي كان ينعم فيه إلهامه مسترسلا متدفقا منذ لحظات قليلة مضت، وبالتالي العودة إليه، وترك الإلهام يستأنف دفقاته في ذلك المجال الذي لا يمكن التحكم به مطلقاً

وإذا تمت هذه العودة بتوقيتها الصحيح وآليتها الصحيحة فسيجد الإلهام له موطئ قدم مرة أخرى وترجع الدفقة الشعرية للحضور والانسكاب، أما إذا لم تتحقق ظروف العودة على نحو مناسب فقد يتوقف الإلهام، وتنتهي القصيدة في تلك اللحظة وفي ذلك السطر.

والشاعر المخلص لقصيدته والمؤمن بقدسية إلهامها يعرف جيدا متى تنتهي قصيدته، وحين يشعر أن تلك اللحظة قد آنت فلن يضيف بعدها حرفاً واحداً. وسيسدل الستار على مسرح النص من حيث الدفقات وعددها ومواضيعها، حتى وإن بقي المجال مفتوحاً فيما بعد لإجراء تعديلات في بعض الألفاظ أو تنقيحات لبعض الأساليب؛ لكنه على الأرجح لن يضيف دفقة جديدة، ولن يفكر بمقطع يضيفه للقصيدة أو شيء من هذا القبيل؛ لأنها قد خرجت مثل الجنين دفعة واحدة.

على أن الشعر لايُكْتَبُ كله من الإلهام، والطيف الأوسع من الشعر كُتِبَ ويُكْتبُ من خلال العناية والصِّنْعة. وبعض القصائد سميت حوليات لأن شاعرها كان يقضي حولاً كاملاً في نظمها؛ فالشعر إذن يكتب من مصدرين يتظافران في توليده هما: الإلهام والجهد، وفرق بين نص كُتِبَ بوحي من الإلهام وآخر كُتِبَ بمجهود الصنعة؛ فإن وجدتَ شعراً سلساً منسابا، فكرته واضحة، وتعبيره أكثر وضوحاً فعلى الأرجح أنه من فلتات الإلهام السريع، وفي المقابل إن وجدتَ شعراً مضغوطاً يتوفر على غير قليل من ملامح التكثيف والتنميق فذاك ينتمي للشعر المصنوع المكتوب بجهد الشاعر وإرادته الواعية، وقد قضى شاعره وقتاً لا بأس به عند كل فكرة يود طرحها من خلاله؛ وأنه في سبيل تصوير تلك الفكرة قد تمهل عند بناء كل بيت؛ يعيد صياغته، ويجرب الخيارات اللغوية والأسلوبية الممكنة.

وسواء كُتِبَ النص الشعري بدافع من الإلهام، أو بجهد من الشاعر وإرادته؛ فإنه في كل الأحوال شعر يدخل ضمن نتاج الإنسان الأدبي والفني، ويمثل إضافة أدبية تثري اللغة والفن، وتشهد للإنسان بقدرته على التفاعل مع ما حوله أولاً، ثم التغيير والتأثير في الحياة والإنسان ثانياً.

وإذا جاز لنا القول قلنا أن الشعر النابع من الإلهام يحمل سمات الفن، فيما الشعر الآتي من الجهد والصناعة يحمل سمات الإنتاج المعرفي للعقل البشري.

وفي كل ذلك يستطيع القارئ المتذوق فضلاً عن الشاعر، تمييز الشعر القادم من الإلهام من غيره المكتوب بجهد الصنعة؛ فالنص القادم من الإلهام سهل الصياغة سلسل التدفق، كما قلنا، يبعث الإلهام في روح قارئه كما بعث الإلهام في روح شاعره من قبل، والإلهام يقود إلى إلهام بالطبع؛ فالطريقة التي يُكْتَبُ بها النص في كل منهما تنطبع ملامحها وخصائصها على النص في مبناه ومعناه، وهي خصائص عديدة وجوهرية يمكن تلخيصها في مقارنة كما هو مبين بالجدول التالي:

وجه المقارنة	الكتابة من خلال المجهود	الكتابة من خلال الإلهام
كمية الانتاج	كثيرة	قليلة
الوقت الذي تستغرقه الكتابة	متقطع	متصل
التأثير في القارئ	لا يخلق إلهام لدى القارئ	يخلق إلهام لدى القارئ
الحاجة إلى مراجعة النصوص	كثيرة	قليلة
التعديل في النصوص	كثير	نادر جدا
قوة التراكيب	فيها قوة وصعوبة	فيها سلاسة وسهولة

جدول (2) الفرق بين الكتابة من خلال المجهود والكتابة من خلال الإلهام*

* The power of inspiration / new mastry B5 - p.g 77

ونعتقد أنه لا حاجة بنا لإضافة كلام شارح، فالجدول واضح جداً وهو يختزل كثيراً من الكلام، ويعطي القارئ والشاعر رؤية واضحة حول الفروق والامتيازات في كلا النوعين من الكتابة، ولعل الشاعر وكل من يتعامل مع الكتابة على نحو شاعري يعرف جيداً أن المقارنة الموضحة في الجدول أعلاه، صحيحة ومجربة إلى أبعد الحدود.

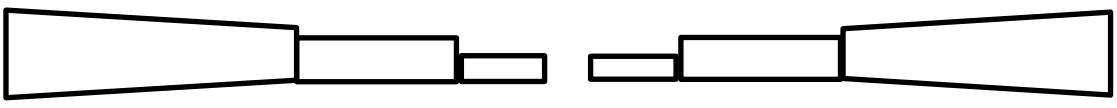
قافية المتنبي

كنا قد أشرنا في موضع سابق عند الحديث عن أوجه العلاقات بين القافية ومقدماتها، وتحديداً عند ذلك النوع من العلاقة والذي اسميناه بعلاقة (مقابلة) وقلنا إن هذا النوع موجود بكثرة في شعر المتنبي، ونحاول الآن البحث في الموضوع عن قرب، وبشكل خاص، نظراً لما تمتاز به قافية المتنبي من دقة الصنعة، وبراعة الاتقان؛ فالقافية لدى المتنبي، بل وأبياته بشكل عام، تقوم على أساس متين من العلاقات، وهي علاقات بين مكونات البيت الشعري بعضها البعض من ناحية، وعلاقة بين تلك المكونات والقافية من ناحية أخرى، ومن المهم الإشارة بشكل واضح إلى أن قوافي المتنبي المتميزة قائمة إلى حد بعيد على إقامة علاقات من نوع المقابلة تحديداً، والبناء الشعري لديه في معظمه قائم على التمهيد للقافية بمقدمات مترابطة جداً؛ فالبيت الشعري مسرحاً للمتضادات والمقابلات.

فلـــه هيبـــةُ مـــن لا يُرتجـــى ولـــه جـــود مرجّـــى لا يهـــابُ

وذاك أن الفحـــول البـــيض عـــاجزةٌ عـن الجميـل فكيـف الخِصـية السـودُ

فالشطر الأول يبدأ بذكر معنى وينتهى بانفتاحةٍ تُدلِّل على ذلك المعنى، أو تشرحه، ثم ينتقل للشطر الثاني ليتناول معنى مقابلاً؛ فكأن ثمة تناظر بين الشطر والشطر، وهو تناظر متساو ومطابق يكون فيه الشطر الثاني صدى للأول، والمتنبي خلال ذلك يرتب بيته الشعري بطريقة حصيفة، وإذا أردنا التمثيل لبيت المتنبي بيانياً، وخصوصا البيت الذي يقوم على علاقة مقابلة فسيبدو كما في الشكل التالي:



فهو يذكر المعنى الأول في الشطر الأول، ثم يتبعه بتمثيل يشرحه ويدلل عليه، ثم يقوم بإنشاء ممر ينتقل من خلاله إلى الشطر الثاني، أي المعنى الثاني، وحين يأتي للمعنى الثاني؛ الذي يريد مقابلته مع الأول فإنه يأتي به، ليس بالضرورة في مطلع الشطر الثاني كما هو الحال في الشطر الأول، بل أحياناً تجده يأتي به في نهاية الشطر الثاني، أي في لفظة القافية نفسها.

وحتى لو كان من الصعب الالتزام بهذا البناء، بشكل مطرد في معظم الأبيات، وهو أمر وارد، فإن المعنى يصل للقارئ، وفقا لهذا التنسيق، وعلى الهيئة التي بيناها.ومن هنا تبدو أبيات المتنبي وقد وضعت بدقة فائقة، وهو ينهج هذه البنية في معظم قصائده.

وللتمثيل نسوق هذا البيت الذي سبق لنا ذكره عند الحديث عن العلاقات، وتحديداً عند علاقة المقابلة والتضاد:

حُسْنُ الحضارةِ مجلوبٌ بتطْرِيةٍ وفي البداوةِ حسنٌ غير مجلوبِ

وهذه أمثلة أخرى عديدة لتقنية المقابلة عند المتنبي وهي على سبيل التمثيل لا الحصر، علماً أنها تنتمي لقصائد متنوعه، من قصائده.

فحب الجبان النفس أورده التقى وحب الشجاع الحربَ أورده الحربا

وكم ذنب مولده دلال وكم بعد مولده اقتراب

فمساهم وصبحهم حرير وصبحهم وبسطهم تراب

مَسَرَّةٌ في قُلوبِ الطيبِ مَفرِقُها وَحَسرَةٌ في قُلوبِ البَيضِ وَاليَلَبِ

فليــت طالعــة الشمســين غائبــة وليــت غائبــة الشمســين لــم تغــب

علــى قـدر أهـل العـزم تـأتي العـزائم وتــأتي علــى قــدر الكــرام المكــارم

التــاركين مــن الأشــياء أهونهــا والــراكبين مــن الاشــياء مــا صــعبا

ســل عــن شــجاعته، وزره مســالما وحــذار ثــم حــذار منــه محاربــا

فــالبحر يبعــث للقريــب جــواهراً جــوداً ويبعــث للبعيــد ســحائبا

شــادوا منــاقبهم وشــدت مناقبــا وجــدت منــاقبهم بهــن مثالبــا

فلــه هيبــة مــن لا يرتجــى ولــه جــود مرجّــى لا يهــاب

وقــد يتــرك الــنفس التــي لا تهابــه ويختــرم الــنفس التــي تتهيــب

فشــرق حتــى لــيس للشــرق مشــرق وغــرب حتــى لــيس للغــرب مغــرب

وأعلــم قومــا خــالفوني فشــرقوا وغربــت أنــي قــد ظفــرت وخــابو

فــإن قليــل الحــب بالفعــل صــالحٌ وإن كثيــر الحــب بالجهــل فاســدُ

هو البحـر غـص فيـه إذا كـان سـاكناً علــى الــدر واحــذره إذا كــان مزبــدا

ومـن يجعـل الضـرغام بـازاً لصـيده تصـــيده الضـــرغام فيمـــا تصـــيدا

بـئس الليـالي سـهرت مـن طربـي شـــوقاً إلـــى مـــن يبيـــت يرقـــدها

أي يـــــوم ســـــررتني بوصـــــالٍ لـــم ترعنـــي ثلاثـــة بصـــدودِ

بقيـــت جمـــوعهم كأنـــك كلهـــا وبقيـــت بيـــنهم كأنـــك مفـــردُ

فكـــان الغـــرب بحـــراً مـــن ميـــاهٍ وكـــان الشـــرق بحـــراً مـــن جيـــاد

وقـــد مزقـــت ثـــوب الغـــي عـــنهم وقـــــد البســـــتهم ثـــــم الرشـــــاد

كأنـــك بـــــالفقر تبغـــــي الغنـــــاء وبـالموت فـي الحـرب تبغـي الخلـودا

وذاك أن الفحـــول البـــيض عـــاجزةٌ عـن الجميـل فكيـف الخِصـية السـودُ

لا يجبـر النـاس عظمـا أنـت كاسـره و لايهيضـــون عظمـــاً أنـــت جـــابرهُ

بـــادٍ هـواك صـبرت أم لـم تصـبرا وبكـاك إن لـم يجـر دمعـك أو جـرى

فـإن يكـن الفعـل الـذي سـاء واحـدً فأفعالـــه اللائـــي ســـررن ألـــوفُ

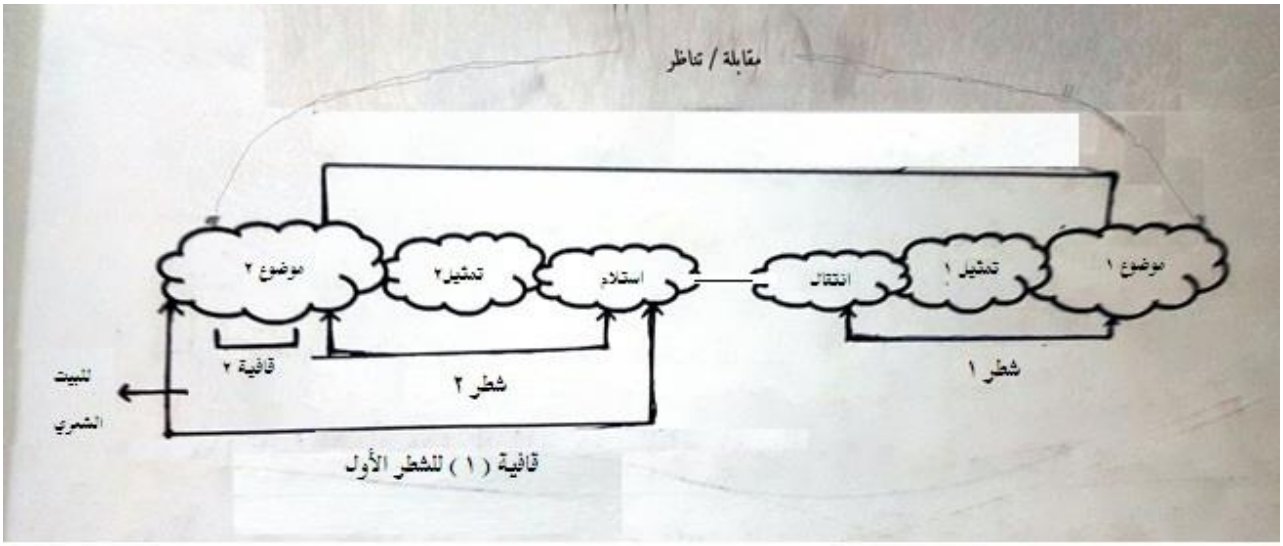
ومن هذه الأمثلة وغيرها نلاحظ أن المتنبي قد اعتنى بهندسة قوافيه؛ لتكون متسقة مع مقدماتها؛ وسنذهب أبعد من ذلك ونقول أن القافية لديه ذات مستويين؛ فالمستوى الأول، وهو مستوى خفي، يتمثل في إنشاء علاقات تنظيم بين شطري البيت، بحيث يبدو – من حيث المعنى واللفظ – وكأن الشطر الثاني بأكمله قافية للشطر الأول!، وهذا هو المستوى الأول، وهو مستوى معنوي بدرجة أساسية، أو كما قلنا مستوى خفي، نلمحه بروح المعنى عند القراءة.

وأما المستوى الثاني فهو القافية المعروفة نهاية الشطر الثاني وقد بدت بهذه القوة لأنها قد قامت بأداء دورين؛ دورها الرئيس كقافية للبيت – القصيدة، ودور آخر من حيث كونها، كما أوضحنا قبيل قليل، قافية شطر يمثل بمجمله قافية للشطر الأول.

ولأن هذا البناء ذو المستويين على درجة عالية من الترابط فقد تجلت براعة الصنعة، ودقة المهارة، ولهذا كان وما يزال المتنبي هو (مالئ الدنيا، وشاغل الناس) كما يقول صاحب كتاب العمدة.

فالقافية التي تبدو عند غيره مجرد صدى لمحتوى البيت الشعري (لمقدماتها) هي عند المتنبي قافية مركبة؛ يكون فيها الشطر الثاني بمجمله، كما قلنا، صدى (قافية) للشطر الأول.

وفيما يلي شكل بياني يحاول تصوير الفكرة على نحو أكثر شمولاً:



قافية (١) للشطر الأول

شكل (7) قافية المتنبي في علاقة المقابلة

على أنه قد يتم إحلال موقع التمثيل بدل موقع الاستلام والعكس، ومع ذلك لا تتأثر البنية الموضحة في الشكل السابق، فهو شكل للهيئة التي يستقر عليها المعنى في وعي المتلقي، وستبقى ملامح تلك البنية قائمة على هذه الهيئة أيضاً سواء من حيث الشكل والبناء أو من حيث توقيت إدراكها من قِبَل القارئ؛ لأن المزج والتبديل بين الموقعين يتم بتحكم كامل، تتيحه مقدرة الشاعر وإمكاناته.

القافية مرة أخرى ؛

القافية من حيث الموقع الإعرابي

هناك جانب نحوي في القافية يعرفه أصحاب الصنعة، ولا يقع في الخطأ فيه إلا المبتدئون بالطبع، ذلك الجانب هو إعراب القافية، والمحل الإعرابي للمفردات التي ستشكل القافية. وبرغم أن هذا ليس بالموضوع الجديد، إلا أننا سنتناوله هنا بشيء من الإيجاز لارتباطه بموضوعنا (القافية والنظرة لها من زاوية مختلفة)، وبما يخدم غرض البحث، وإن كان ذلك سيشكل استطراداً إلى النحو؛ إلا أنه مع ذلك يظل في سياق مواضيعنا.

فالقافية التي تكون لفظتها في موقع إعرابي (فاعل) غير القافية التي تكون لفظتها في موقع إعرابي (مفعولاً به)، وكذا القافية التي موقعها جار ومجرور غير التي موقعها أحدُ المنصوبات أو المرفوعات الأخرى. وعدم الانتباه لهذا يعني أن الشاعر لم يعرف بعد ألف باء القصيدة العمودية.

هذا فضلاً عن إمكانية التوظيف الذي يقوم به الشاعر عند اختيار نوع القافية لقصيدته وفق نوعها ونبرتها، فنبرة القافية المضمومة تصلح لأغراض حادة تتسم بالقوة والمهابة، لأنها ستحشد طائفة المرفوعات من أسماء وأفعال بكل ما للرفع من قوة في اللغة، والقافية المفتوحة تميل إلى الطرب، في حين تميل المكسورة إلى الاستعطاف والنبرة الرحيمة، وكلما كان الشاعر موفقاً في اختيار نوع القافية وفقاً لغرض القصيدة ونبرتها، كان ذلك أنجح لقصيدته.

ويمكن إجمال أنواع القوافي من حيث الموقع الإعرابي ومن ثم علامة الإعراب في الجدول التالي:

القوافي المضمومة	القوافي المفتوحة	القوافي المكسورة	القوافي الساكنة	ملاحظات
الفاعل	الفعل الماضي المبني على الفتح	المضاف إليه	تتسع لكل من المرفوعات والمنصوبات والمجرورات، بعد أن تم إسكاتها وتصفيرها	
الخبر	المفعول به	الفعل المضارع المجزوم		
الفعل الماضي من الأفعال الخمسة	المنصوبات بأنواعها (التمييز ، المفعول فيه ، المفعول لأجه ، المفعول المطلق.. إلخ	ضمير المتكلم المتصل بنون الوقاية		
الفعل المضارع المبني للمجهول	الفعل المضارع المنصوب	كما يمكن للمضاف إليه أن يتسع بشكل يفوق المنصوبات والمرفوعات وهو من خلال قابليته للاتساع هذه يعد في المنزلة التي تتوسط ما بين السكون والنصب (أعني القوافي)		
نائب الفاعل	خبر كان وأخواتها	تابع المجرور سواء كان : نعت – أو عطف – أو توكيد – أو بدل		
خبر إن وأخواتها	الفعل الماض المبني للمجهول			
الفعل المضارع المرفوع	المصدر			

المبتدأ المؤخر	المستثنى			
فعل الأمر الموجه للجماعة	اسم لا النافية للجنس			
تابع المرفوع سواء كان : نعت – أو عطف – أو توكيد – أو بدل	تابع المنصوب سواء كان : نعت – أو عطف – أو توكيد – أو بدل			
خبر لا النافية للجنس				

جدول (3) القافية من حيث الموقع الإعرابي والعلامة الإعرابية

وهذا يعني أن نوع القافية سيحدد المساحة التي سيتحرك فيها الشاعر؛ فمساحته تزداد اتساعاً كلما تحركنا في هذا الجدول من اليمين إلى اليسار، أي من القافية المضمومة حتى الوصول إلى الساكنة، وذلك أمر يعرفه كل من له دراية بالنحو، وهم يسمون المرفوعات بـ (العُمَد) فالمبتدأ عمدة، والخبر عمدة، والفاعل عمدة، والعمدة يعني أساسي، وجوهري في البناء اللغوي.

من هذا تستطيع أن تقول أن الاتيان بمضاف إليه، أسهل من الإتيان بفاعل أو بخبر، هذا فضلاً عن إمكانية الإتيان بمضاف إليه ثانٍ أو ثالث، وكذا المفعول به يمكنه أن يتعدد مقابل فاعل واحد.

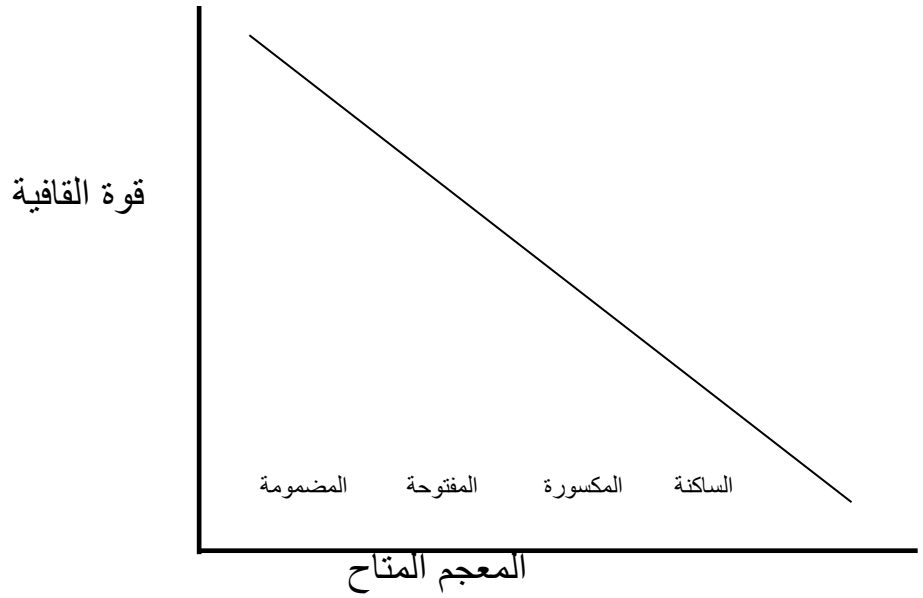
وإذن فالخيارات المتاحة للقافية المضمومة أقل من غيرها، لأنها ستتناول المرفوعات من الأسماء والأفعال، ولذا استحق شاعرها الشهادة له بطول القريحة.

ومما تقدم نستطيع القول أن فحولة الشاعر "المعجمية واللغوية"، وفقاً لهذا النظام، تتحدد من خلال نوع القافية التي يختارها، وكلما اختار قافية تتيح له طيفاً واسعاً من المواقع الإعرابية كان ذلك أيسر له من حيث النظم، وإذا نظرنا لتفضيلات القافية من حيث قوة الجرس فإن الامتياز يكون للقافية المضمومة، تليها المفتوحة، وفي المرتبة الثالثة تأتي القافية المكسورة، فيما

تأتي القافية الساكنة في ذيل الترتيب. وفي المقابل تكون القافية أسهل وأوسع طيفاً، بالنسبة للشاعر، إذا رتبنا هذا السلم (القافية) بشكل معكوس أي: (ساكنة، مجرورة، منصوبة، مرفوعة).

أي أن ثمة علاقة عكسية بين قوة القافية والمعجم المتاح للشاعر، وكلما استطاع الشاعر توليد قوافٍ من معجم محدود بطبعه، كان بذلك مستحقاً بجدارة لقب الفحولة، لأن التعجيز إنما يكمن في حالة كهذه، أن تخلق الكثير من القليل المتاح، ولا ننس التذكير بأن هذه الفحولة "فحولة معجمية" كما قلنا، فالفحولة الشعرية، لا تتحقق بامتلاك ناصية الألفاظ وحدها.

ومع ذلك فهذا الامتياز للقوافي المضمومة يبدو وكأنه ثمن الجهد الذي يقوم به الشاعر في توليد قوافيه من إمكانات قليلة؛ لكنه يوسعها مستنداً إلى إمكاناته ومقدرته. وهذا الشكل البياني يوضح العلاقة بين المعجم المتاح، ونوع القافية:



شكل (8) القافية وعلاقتها بالمعجم

والواقع أن القافية الساكنة ليست قافية حقيقية، إذ أنها تقوم بعملية دمج وتوحيد للمواقع الإعرابية بمختلف أنواعها في عملية انتهاك صارخة للنحو،

أجاز من خلالها الشاعر لنفسه طيفاً واسعاً من القوافي على حساب النحو، وهو انتهاك مفاجئ لأنه يأتي نهاية البيت الشعري المكتوب حسب القواعد النحوية بدقة كاملة، والقصيدة التي تكتب بهذا النوع من القوافي ستبدو غير متسقة الأسلوب؛ ذلك أن القوافي حين تتخذ مواقعاً إعرابية ذات طبيعة متقاربة وموحدة، إمّا الرفع أو النصب مثلاً، أو حتى الجر، فإن بنيتها النحوية والمنطقية تفضي إلى إيقاع ومعنى يتقبله الذوق، فالقصيدة ذات القافية المضمومة، ستفرض عليك الإتيان بكل ما هو مضموم، كالمرفوعات من الأسماء والأفعال، و لن تتيح لك إيراد ما هو في حكم المفعول به أو أياً من المنصوبات، كلفظة للقافية وهكذا، والعكس في القافية المفتوحة فهي لن تتيح لك إيراد كل ما حكمه الرفع أو بشكل أوسع كلما آخره مضموم، وهكذا، وفي هذا التناسق النحوي (وهو تناسق يستشفه القارئ بوعيه غير المباشر) استحسان منطقي، وتوافقٌ مستملحٌ، وكذا وظيفة موسيقية. كل هذا تقوم القافية الساكنة بهدمه، وخلط المواقع، وتوحيد الأحكام، ومن ثم إضعاف الذائقة الشعرية للقصيدة، نظراً لاشتمال بنيانها على خليط غير متجانس من البنى النحوية في الجانب المخصص للقافية.

وبما أن الأمر كذلك، وإذا كان لابد من التضحية بشيء ما فنحن أمام خيارين؛ فبأي منهما تتم التضحية هل بالقافية؟ أم بالنحو؟

وقبل الإجابة نود تسجيل ملاحظة مهمة وهي أن القافية الساكنة والتسكين عموماً يستحسن في الشعر الشعبي والنبطي، بل إن النحو فيهما يكون مستثقلاً إن لم يكن مكروهاً.

ونعود للسؤال المطرح وهو، بما أن القافية الساكنة تقوم على عملية انتهاك واسعة للنحو، وإذا كان لابد من التضحية بأحدهما، فهل تتم التضحية بالقافية؟ أم بالنحو؟

والإجابة على هذا السؤال تحتاج إجراء مقارنة مقتضبة بين كل من أهمية النحو والأدب وأغراضهما؛ فالنحو ثابت والأدب متغير، النحو قانون اللغة، والأدب وعاء ينسكب فيه الشعور، وفي هذا يفترض أن تتم التضحية

بالمتغير لا الثابت، أي بالأدب لا النحو، لأن الأدب قادرٌ على إنتاج بدائل مطابقة للشروط النحوية.

ومن المعروف أن النصوص الأدبية الرصينة تستخدم للاستشهاد بها في الدروس النحوية وكذا في تعلم قواعد اللغات بصورة تلقائية غير مباشرة، وإذن يجب أن تظل تلك النصوص مضبوطة نحوياً على الدوام، وإذا كان لابد من تغيير فليكن في الأساليب والأشكال الشعرية، وليس في البناء النحوي.

***

قلنا أننا إذا نظرنا لقوة جرس القافية فإن الامتياز يكون للقافية المضمومة، تليها المفتوحة، وفي المرتبة الثالثة تأتي القافية المكسورة، فيما تأتي القافية الساكنة في ذيل الترتيب؛ فما سر هذه القوة؟ وما شأن هذا التدرج؟

ويبدو أنها نابعة في الأساس من عملية تفاضل نحوي في اللغة العربية نفسها، فهي تعطي الأفضلية للرفع، فما معنى حكم "الرفع"، وإلى أي حد يكتسب مهابة من حيث كونه "رفع"، سواء نطقاً أو شكلاً، ولماذا كان هناك نصب، وهل لعلامته حظ من طبعه، والجر كذلك، كل هذا يمكن تأمله أولاً من ناحية شكل العلامة الإعرابية ذاتها، فضلاً عن ملامح القوة التي يوحي بها النطق بشكل عام.

فالرفع يوحي بالعلو والفعل، والكينونة، والاستقلال، الرفع هو الحالة الطبيعية للكلمة قبل أن يدخل عليها أي شيء، وقبل أن تتأثر بأي شيء، فهو يبدو وكأنه عدد صحيح (موجب): 1، 2، 3 ، .. إلخ،

فيما الفتح والكسر يأخذان ملامح العدد السالب: -1 ، -2 ، -3 ، ... إلخ .

أما السكون فهو حالة الصفر (0) ذلك المحايد الخامل.

وإذن فأفضلية الرفع قادمة من كونه يحمل دلالات الانطلاق، والتصدُّر؛ تصدر الفعل والمبادرة، إنه كالذكر من حيث طبعه القيادي والهجومي، في مقابل النصب الذي يحمل طبيعة أنثوية متلقية، وكذا الجر الذي يحمل طبيعة أخرى يمكن تسميتها بأنها طبيعة طفولية.

إن الاسم حين يصير مفعولاً به، من حيث الفكرة، يعني أنه تلقى فعل فاعل، أحدث تغييراً في تماسكه، وأخرجه من دوره الإيجابي إلى دور سلبي، أصبح جهة استلام، وهذا الاستلام يترك آثاره عليه، وهي علامة الفتح؛ وللتمثيل فنحن حين نضغط على جسم مادي نعرضه لأن ينفجر (ينفتح) أو ينقشع من أعلاه، بفعل تلقيه ضربة (ضغط) جرب أن تدلق / تصفع كوباً من الماء موضوعاً أمامك على الطاولة، ما الذي سيحدث؟ سيندلق الماء الذي بداخل الكوب بالاتجاه المعاكس ليدك، بحركة ممتدة باتجاه الخارج، إن تلك الاندلاقة التي رسمها الماء حين خروجه من الكوب تشبه علامة الفتح فوق المفعول به.

أما المجرور فهو اسم تابع غير مستقل، تم إلحاقه بالمضاف مما أفقده خواصه، فلم يعد صالحاً لا لرفع ولا لنصب؛ لأن العلاقة التي ألحقته بما سبقه لا تشبه تلك التي تلقاها المفعول به، بل هي علاقة إتباع كسول، تعجز عن امتلاك دور كبير أو حتى مطابق. إنها علاقة طفولية، إذا جاز التعبير، يسلك فيها الطفل (المضاف إليه) سلوك الأب (المضاف) سلوك المقلد، ومهما اتقن

الطفل تقليد الكبار فإن أداءه يظل قاصراً، عاجزاً عن الوصول لمستوى الكبار.

وهناك القوافي التي تقوم على الضمير، أي التي يكون الرَّوِي فيها ضمير، فإنها تكون غير مستملحة، ومن الأمثلة عليها قصيدة المتنبي التي مطلعها:

أودُّ مـــن الأيـــام مـــا لا تـــودُّهُ وأشـــكو إليهـــا بيننـــا وهـــي جنـــدُهُ

فما السر في ذلك؟

ولنترك هذا التساؤل لتأملات القارئ وذوقه، وننتقل لمبحث تالٍ تناولنا فيه دراسة إحصائية قمنا خلالها بالمقارنة بين قوافي عينة من الشعراء عددهم (4)، على أن الدراسة تركزت حول طبيعة القافية من حيث المحل الإعرابي والعلامة الإعرابية.

دراسة لقوافي أربعة شعراء

(امرؤ القيس، المتنبي ، الجواهري ، البردوني)

في هذا المبحث سنتناول أربعة شعراء؛ ندرس قوافيهم من حيث (الضم ، الفتح، الكسر، السكون) لنرهل تتوزع القوافي بين العلامات الإعرابية بشكل عفوي أم متعمد؟ وهل يميل كل شاعر لنوع معين من القوافي دون غيره؟ وما معنى أن يُفَضِل الشاعر لوناً معيناً من القوافي دون غيره؟

وقد تناولنا في هذه العينة أربعة شعراء هم امرؤ القيس والمتنبي ومحمد مهدي الجواهري والبردوني، ونظرنا في أنواع القوافي لديهم من حيث المحل الإعرابي وهذه تفاصيل العينة موضحة في الجدول التالي:

الشاعر	مجتمع العينة	عدد القصائد	عدد الأبيات
امرؤ القيس	الديوان كاملاً	68	784
المتنبي	الديوان كاملاً مع استبعاد أية قصيدة أبياتها دون العشرة	140	4820
الجواهري	عنوان الكتاب: الجواهري في العيون من أشعاره	183	
البردوني	3 دواوين(مدينة الغد، وجوه دخانية في مرايا الليل، ترجمة رملية لأعراس الغبار)	106	3600

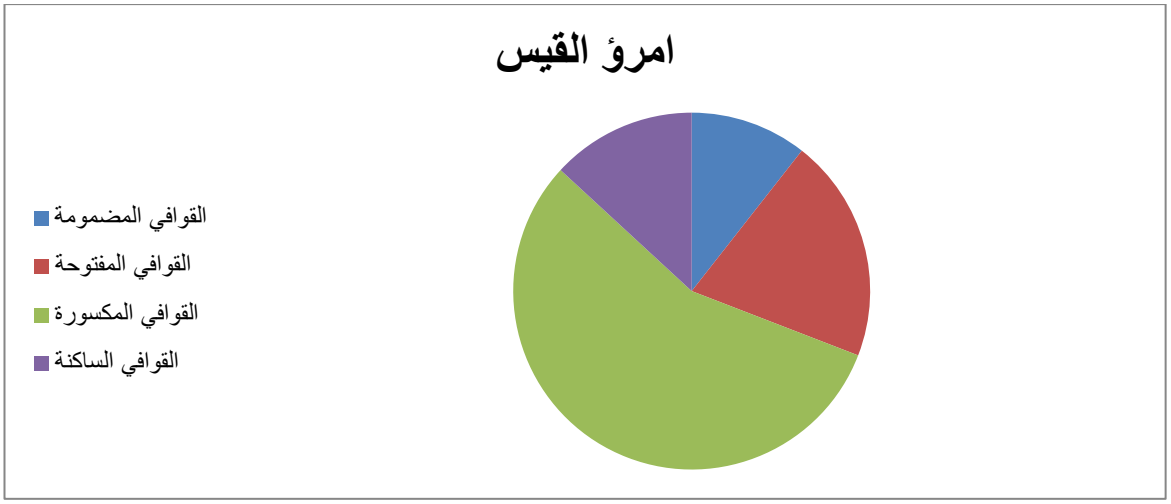
جدول (4) عينة دراسة قوافي أربعة شعراء

وكانت النتيجة كما هو مبين في الجداول التالية:

امرؤ القيس:

نوع القافية	القوافي المضمومة	القوافي المفتوحة	القوافي المكسورة	القوافي الساكنة	الإجمالي	ملاحظات
عدد القصائد	8	20	30	10	68	
النسبة	%11	%20	%56	%13		
عدد الأبيات	83	159	439	103	784	

جدول (5) قوافي امرئ القيس

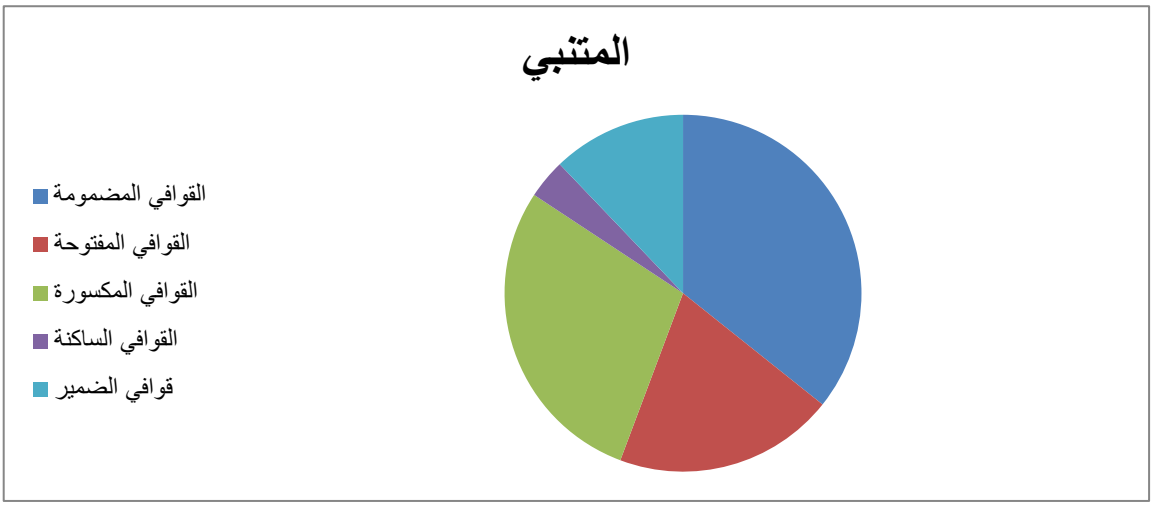


مخطط بياني (1) قوافي امرئ القيس

المتنبي:

نوع القافية	القوافي المضمومة	القوافي المفتوحة	القوافي المكسورة	القوافي الساكنة	قوافي الضمير	الاجمالي
عدد القصائد	50	28	40	5	17	140
النسبة	%36	%20	%29	%4	%12	
عدد الأبيات	1756	965	1396	192	511	4820

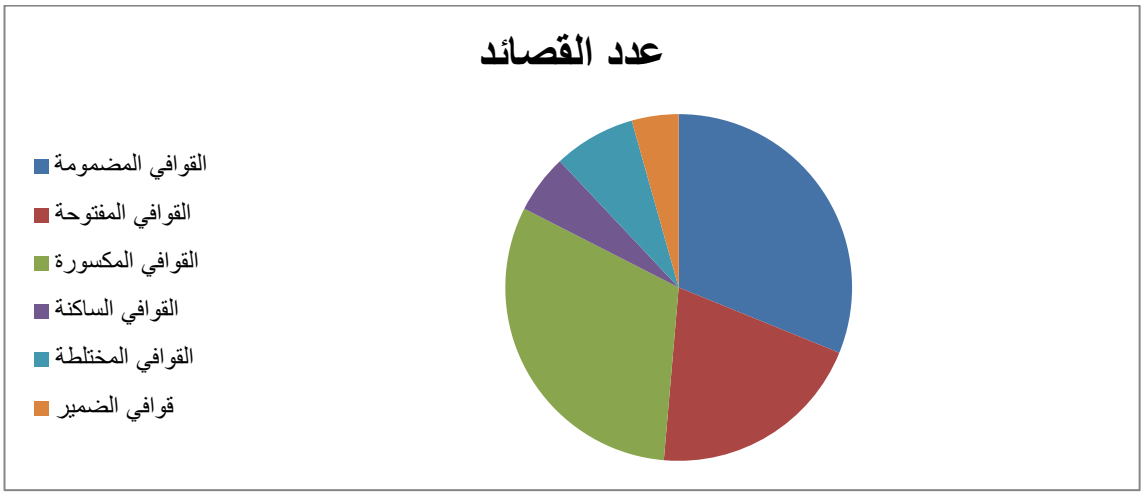
جدول (6) قوافي المتنبي



الجواهري:

نوع القافية	القوافي المضمومة	القوافي المفتوحة	القوافي المكسورة	القوافي الساكنة	القوافي المختلطة	قوافي الضمير	الاجمالي
عدد القصائد	57	37	57	10	14	8	183
النسبة	%31	%20	%31	%5	%8	%4	
عدد الأبيات							

جدول (7) قوافي الجواهري

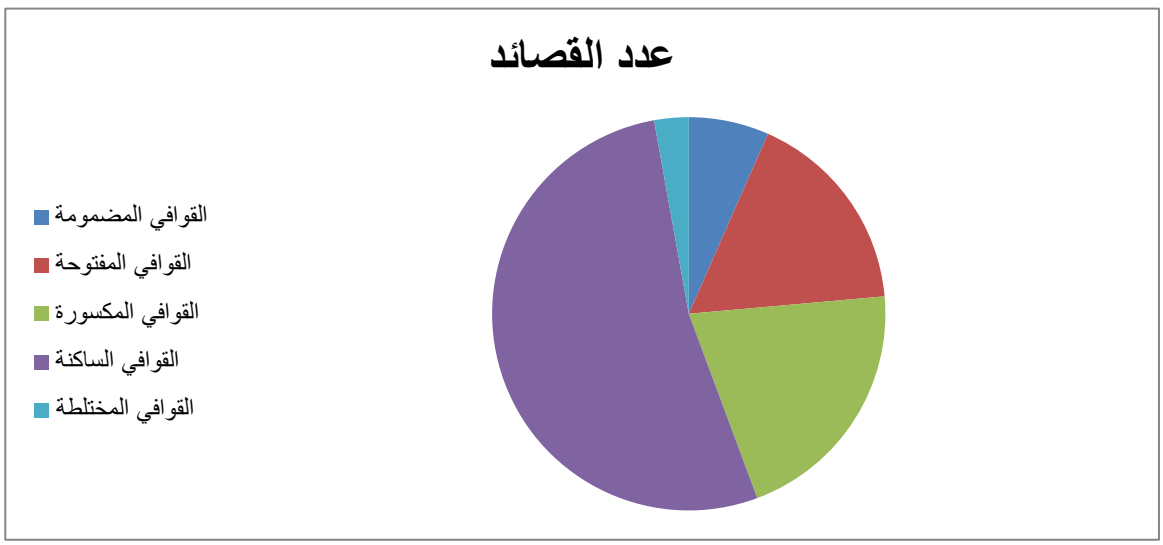


مخطط بياني(3)قوافي الجواهري

البردوني:

نوع القافية	القوافي المضمومة	القوافي المفتوحة	القوافي المكسورة	القوافي الساكنة	القوافي المختلطة	الإجمالي	ملاحظات
عدد القصائد	7	18	22	56	3	106	
النسبة	%7	%17	%21	%53	%3		
عدد الأبيات	223	558	822	1600	397	3600	

جدول (8) قوافي البردوني



ونأتي للتعليق على نتائج الدراسة أعلاه، وننوه إلى أننا قد آثرنا في حالة امرئ القيس جعل العينة عدد الأبيات وليس عدد القصائد لأنها متفاوتة في التعداد وليست متقاربة كقصائد المتنبي، فكثير من مقطوعات امرئ القيس نُتَفٌ شعرية، بعض منها لا يتجاوز البيتين والثلاثة، بل إن بعض المقطوعات مكونة من بيت واحد فقط، وهذا سيجعل العينة متحيزة فيما لو اخترناها عدد القصائد، ولذا فقد جعلناها إجمالي الأبيات.

ومن الواضح أن القوافي المكسورة هي الغالبة عند امرئ القيس بمعدل أكثر من النصف 56%، وعدد أبيات 439 بيتاً، يليها القوافي المفتوحة 20%، بعدد 159 بيتاً، فالساكنة 13% بعدد 103 بيتاً، وفي الأخير المضمومة بنسبة 11% بعدد 83 بيتاً.

ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي ... وهل يعمن من كان في العصر الخالي
وهل يعمن إلا سعيدٌ مُخَلّدٌ ... قليل الهموم ما يبيت بأوجالِ
وهل يعمن من كان أحدث عهده ... ثلثين شهراً في ثلاثة أحوالِ
ديارٌ لسلمى عافياتٌ بذي خالِ ... ألحَّ عليها كل أسحم هطالِ
وتحسب سلمى لا تزال ترى طلا ... من الوحش أو بيضاً بميثاءِ مِحلال
وتحسب سلمى لا تزالُ كعهدِنا ... بوادي الخزامى أو على رس أوعالِ
ليالي سلمى إذ تريك منصباً ... وجيداً كجيدِ الرئم ليس بمعطالِ
ألا زعمتْ بسباسة اليوم أنني ... كَبِرتُ وأن لا يُحْسِنُ اللهوَ أمثالي
كذبتِ لقد أَصْبي على المرءِ عرسهِ ... وأمنع عرسي أن يُزَن بها الخالي
ويا رب يوم قد لهوت وليلةٍ ... بآنسة كأنها خطُ تمثالِ
يُضيءُ الفِراشُ وَجهَها لِضَجيعِها ... كَمِصباحِ زَيتٍ في قَناديلِ ذُبّالِ
كَأَنَّ عَلى لَبّاتِها جَمرَ مُصطَلٍ ... أَصابَ غَضىً جَزلاً وَكَفَّ بِأَجذالِ
وَهَبَّت لَهُ ريحٌ بِمُختَلَفِ الصَوى ... صَباً وَشِمالاً في مَنازِلِ قَفّالِ
وَمِثلُكِ بَيضاءَ العَوارِضِ طِفلَةٍ ... لَعوبٍ تُنَسّيني إذا قُمتُ سِربالي
إذا ما الضَجيعُ اِبتَزَّها مِن ثِيابِها ... تَميلُ عَلَيهِ هَونَةً غَيرَ مِجبالِ
كَحَقفِ النَقا يَمشي الوَليدانِ فَوقَهُ ... بِما اِحتَسَبا مِن لينِ مَسٍّ وَتَسهالِ

لَطيفَــةُ طَــيِّ الكَشــحِ غَيــرُ مُفاضَــةٍ إذا اِنفَلَتَــت مُرتَجَّــةً غَيــرَ مِتفــالِ

وهي قصيدة طويلة من 54 بيتاً، "موجودة كاملة في ملاحق هذا الكتاب".

والقوافي المكسورة لُعْبةُ امرئ القيس وتخصصه، فهو يتقنها جيداً؛ يغني من خلالها شعره فتخال القصيدة أغنية نابضة الطرب، ويغازل حبيباته بالنغم المكسور المتراقص وهو مقام يليق بالغزل والنساء.

ومثلها أيضاً في القافية المكسورة معلقتهُ الشهيرة التي مطلعها:

قفـا نبـك مـن ذكـرى حبيـبٍ ومنـزلِ بسـقط اللـواء بـين الـدخول فحومـلِ

وهي تشبهها حتى من حيث حرف الروي (ل) وإن كان النغم في هذه التي بأيدينا رائق أكثر.

وننتقل للمتنبي ونجد أن القافية المضمومة عنده قد احتلت المركز الأول بنسبة 36% بعدد 40 قصيدة، من إجمالي شعره في العينة البالغ 140 قصيدة، وفي المرتبة الثانية جاءت القافية المكسورة بنسبة 29%، وفي الثالثة القافية المفتوحة بنسبة 20%، وفي الرابعة القافية التي تشتمل على "ضمير" وسنسميها اختصاراً "قوافي الضمير" ونسبتها 12%، وسنعود لنوضح ماهيتها بعد قليل.

وعموماً يمكن القول أن شعر المتنبي يغلب عليه القوافي المضمومة – الرفع، وهذا ليس غريبا عليه؛ فشعره مُنْفَعِلٌ مُتَّقِدٌ، يحمل طابعاً قيادياً هجومياً، ينزع إلى المبادأة والشروع في القول والفعل، وهو في كل ذلك يعكس شخصية المتنبي المتطلعة للقيادة والمنصب والإمارة؛ فهو شعر فروسي إذن، ولابد لشكله ووقعه أن يأخذ نصيباً من هذا المناخ الفروسي وشخصية صاحبه وأغراضه. وقد قيل عن المتنبي "أنه قائد عسكر"، وهو قول ليس بالمستبعد فأنت تجد في شعر المتنبي الإيقاع وكأنك أمام موسيقى عسكرية حربية، وهو في كل ذلك (أي شعر المتنبي) يحمل تلك الخصائص التي تحدثنا عنها عند

المفاضلات التي قلنا أنها موجودة في النحو العربي بين المواقع الإعرابية من حيث الرفع والنصب والجر، وما هو عمدة وما هو غير عمدة.. إلخ ذلك الحديث الذي سبق.

ليـــالِيَّ بعـــدَ الظـــاعنين شـــكولُ	طِـــوالٌ وليـــلُ العاشـــقينَ طويـــلُ
يُـــبِنَّ لـــي البـــدرَ الـــذي لا أُريـــدُهُ	ويُخْفِـــينَ بـــدراً مـــا إليـــهِ ســـبيلُ
وَمَـا عِشْـتُ مِـنْ بَعـدِ الأحِبّـةِ سَـلوَةً	وَلَكِنّنـــــي للنّائِبَـــــاتِ حَمُـــــولُ
وَإنّ رَحِـــيلاً وَاحِـــداً حَـــالَ بَيْنَنَـــا	وَفي المَوْتِ مِـنْ بَعـدِ الرّحيلِ رَحيلُ
إذا كـــانَ شَـــمُّ الـــرَّوحِ أدْنَـــى إلَـــيْكُمُ	فَـــلا بَرِحَتْنـــي رَوْضَـــةٌ وَقَبُـــولُ
وَمَـــا شَـــرَقي بالمَـــاءِ إلاّ تَـــذكّراً	لمَـــاءٍ بـــهِ أهْـــلُ الحَبيـــبِ نُـــزُولُ
يُحَرّمُـــــهُ لَمْـــــعُ الأسِـــــنّةِ فَوْقَـــــهُ	فَلَـــيْسَ لِظَمْـــآنٍ إلَيْـــهِ وُصُـــولُ
أمـا فـي النّجـوم السّـائراتِ وغَيرِهَـا	لِعَيْنـــي عَلـــى ضَـــوْءِ الصّـــباحِ دَليـــلُ
ألـمْ يَـرَ هـذا اللّيْـلُ عَيْنَيْـكِ رُؤيَتـي	فَتَظْهَـــرَ فيـــهِ رِقّـــةٌ وَنُحُـــولُ
لَقيـــتُ بـــدَرْبِ القُلّـــةِ الفَجْـــرَ لَقْيَـــةً	شَـــفَتْ كَبِـــدي وَاللّيْـــلُ فِيـــهِ قَتيـــلُ
وَيَوْمـــاً كـــأنّ الحُسْـــنَ فيـــهِ عَلامَـــةٌ	بعَثْـــتِ بهَـــا والشّـــمسُ منـــكِ رَسُـــولُ
وَمـا قَبـلَ سَـيفِ الدّوْلَـةِ اثّـارَ عاشِـقٌ	ولا طُلِبَـــتْ عنـــدَ الظّـــلامِ ذُحُـــولُ
وَلَكِنّـــــهُ يَـــــأتي بكُـــــلّ غَريبَـــــةٍ	تَـــرُوقُ عَلـــى اســـتِغْرابِها وَتَهُـــولُ
رَمَى الدّرْبَ بالجُرْدِ الجيادِ إلى العِدى	وَمـــا عَلِمُـــوا أنّ السّـــهامَ خُيُـــولُ
شَـــوَائِلَ تَشْـــوَالَ العَقَـــارِبِ بالقَنَـــا	لهَـــا مَـــرَحٌ مِـــنْ تَحْتِـــهِ وَصَـــهيلُ
وَمـا هـيَ إلاّ خَطْـرَةٌ عَرَضَـتْ لَـهُ	بحَـــرّانَ لَبّتْهَـــا قَنـــاً وَنُصُـــولُ
هُمَـامٌ إذا مـا هَـمّ أمضَـى هُمُومَـهُ	بـــأرْعَنَ وَطْءُ المَـــوْتِ فيـــهِ ثَقيـــلُ

وهي من(66) بيتاً (موجودة كاملة في ملاحق هذا الكتاب)

وقافية المتنبي مع حرف اللام تحديداً كثيرة ووافرة، وهو أكثر حرف رويٍ نظم عليه قوافي، بعدد 27 قصيدة؛ منها 11 مضمومة، و 6 مفتوحة، و 8 مكسورة، وواحدة ساكنة، وواحدة قافية ضمير؛ تنوعت بين مضمومة ومفتوحة ومكسورة، وكلها من قصائده الكبيرة، والمهمة. وهذه الإحصائية الأخيرة الخاصة بحرف اللام تعكس نفس نتائج الدراسة هذه والترتيب لقوافي المتنبي بشكل عام؛ فكأنها تمثل أعماله أصدق تمثيل؛ أعني من حيث كونها قد أخذت نفس نتائج الدراسة من نسب وترتيب القوافي على مستوى الديوان بأكمله.

ومنها أيضاً:

لا خيـــل عنـــدك تهـــديها ولا مـــالُ فليسعدِ النطقُ إن لمْ تُسْعدِ الحالُ
واجـــز الأميـــر الـــي نعمـــاهُ فاجِئـــةٌ يغيـــر قـــول ونعمـــى النـــاسِ أقـــوالُ
....
لا يـــدركُ المجـــد إلا ســـيدٌ فطـــنٌ لمـــا يشـــق علـــى الســـادات فعَّـــالُ
لا وارثُ جهلـــتْ يمنـــاهُ مـــا وهبـــتْ ولا كَسُـــوبٌ بغيـــر الســـيف سَـــئّالُ
قـــال الزمـــان لـــهُ قـــولاً فأفهمـــهُ إن الزمـــانَ علـــى الإمســـاكِ عَـــذّالُ

وكذا قصيدته التي مطلعها:

مالَنـــا كُلّنـــا جَـــوٍ يـــا رَســـولُ أَنـــا أَهـــوى وَقَلبُـــكَ المَتبـــولُ
كُلّمـــا عـــادَ مَـــن بَعَثـــتُ إِلَيهـــا غـــارَ مِنّـــي وَخـــانَ فيمـــا يَقـــولُ
أَفسَـــدَت بَينَنـــا الأَمانـــاتِ عَينـــا هـــا وَخانَـــت قُلـــوبَهُنَّ العُقـــولُ

وإذن نستطيع القول أن القافية المفضلة لدى المتنبي هي القافية المضمومة لكثرة نظمه عليها، على نحو يبدو معه متمكناً من السيطرة على جو القصيدة قادراً على إمدادها بطيف واسع من تراكيب وألفاظ غير ضعيفة ولا متعسفة؛ فيجعلها تتمدد وتتسع لتغطي الموضوع بأريحية وكفاءة.

والحق أن الشاعر الذكي هو الذي يعرف نقاط قوته فيستثمرها، ويعرف أين يتجه ولماذا يختار نموذج دون غيره. فلكل شاعر قاموسه، ولكلٍ مقدرته على

شيءٍ بعينه أكثر من غيره، وما هو سهل عنده قد يكون صعباً عند غيره، والعكس بالعكس.

وننتقل للشاعر عبدالله البردوني، ونجد أن القوافي عنده قد غلب عليها التسكين وهي عنده بمعدل النصف بالنسبة للعينة موضع الدراسة، في حين كانت المرتبة الثانية من قوافيه لتلك المكسورة وبنسبة 21%، ثم المفتوحة بنسبة 17%، وأما المضمومة فكانت الأقل بنسبة 7%، ويشير الجدول إلى نوع أسميناها "القوافي المختلطة" وهي مزيج من الأنواع الأخرى أي أن تأتي في القصيدة الواحدة مجموعة أبيات قافيتها مضمومة، يليها مجموعة أبيات أخرى قافيتها مفتوحة، ثم مجموعة ثالثة قافيتها مكسورة وهكذا.

وعموماً فإن النتيجة البارزة كما يوضح الجدول هي أن القافية الساكنة تشيع لدى البردوني، حسب العينة المدروسة وهي نسبة عالية جداً بالطبع (وبالمناسبة فإنها كذلك في جميع دواوينه تقريباً مع فارق بسيط لا يغير من نتائج هذه العينة كثيراً).

ليس هذا فحسب بل إن التسكين لدى البردوني له تفريعة أخرى هي استخدامه لنوع معين من المفردات التي يتم تسكينها كقافية، تلك المفردة هي المؤنث اللفظي الذي يكتب بتاء مربوطة تحديداً كما سنرى من خلال الأمثلة القادمة، وإذا كانت القوافي الساكنة لديه قد بلغ تعدادها 56 قصيدة أي بنسبة 53% من إجمالي القصائد – العينة والبالغة 106 قصيدة، فإن القوافي ذات اللفظة المؤنثة بتاء مربوطة وحدها بلغ عددها 25 قصيدة أي أنها تشكل ما نسبته 45% من قوافيه الساكنة تحديداً، أو 24% من إجمالي قوافيه بشكل عام. أي نحو الربع من شعره.

من دهور وأنت سحر العبارة وانتظار المنى وحلم الإشارةْ
كنت بنت الغيوب دهراً فنمت عن تجليك حشرجات الحضارةْ
وتداعى لعصر يموت ليحيا أو ليفنى ولا يحس انتحارهْ

جانحـــاه فـــي منتهـــى كـــل نجـــم وهـــواه فـــي كـــل ســـوق تجـــارةْ
بـــاع فيـــه تألّـــه الأرض دعـــواه وباعـــت فيـــه الصـــلاة الطهـــارة
أو مـــا تلمحينـــه كيـــف يعـــدو يطحـــن الـــريح والشـــظايا المثـــارة
نـــمّ عـــن فجـــرك الحنـــون ضـــجيج ذاهـــل يلتظـــي ويمـــتصّ نـــاره
عـــالم كالـــدّجاج ، يعلـــو ويهـــوي يلقـــط الحـــب ، مـــن بطـــون القـــذارة
ضـــيّع القلـــب ، واســـتحال جـــذوعا وترتـــدي آدميـــة ... مســـتعارة
كـــل شـــيء وشـــى بمـــيلادك المـــو عـــود واشـــتمّ دفئـــه واخضـــراره
بشّـــرت قريـــة بلقيـــاك أخـــرى وحكـــت عنـــك نجمـــة لمنـــارة
وهـــذت باســـمك الـــرؤى فتنـــادت صـــيحات الـــديوك مـــن كـــل قـــارة
المـــدى يســـتحمّ فـــي وعـــد عينيـــك وينســـى فـــي شـــاطئيه انتظـــاره
وجبـــاه الـــذّرى مرايـــا تجلّـــت مـــن ثريّـــات مقلتيـــك شـــرارة
ذات يـــوم ، ستشـــرقين بـــلا وعـــ ـــد تعيـــدين للهشـــيم النّضـــارة
تـــزرعين الحنـــان فـــي كـــل واد وطريـــق ، فـــي كـــل ســـوق وحـــارة

والقصيدة السابقة بعنوان "مدينة الغد" من الديوان الذي يحمل اسمها أيضاً، وهي موجودة كاملة في ملاحق هذا الكتاب

، ومن ذات الديوان قصيدة: "رائد الفراغ":

طـــــاوٍ يريـــــد بـــــلا إرادةْ ظمـــــآن يجتـــــرع اتقـــــادهْ
هيمـــان تـــركض فيـــه أشـــ ـــواق الجنـــين إلـــى الـــولادةْ
عـــن وعـــد باذلـــة تجـــو د فيســـتزيد إلـــى الزيـــادةْ
لفتاتهـــا لحـــن تتـــو ق إليـــه أخيلـــة الإجـــادة

ومن ديوان وجوده دخانية في مرايا الليل أولى قصائده بعنوان "بين الرجل والطريق":

كـان رأسـي فـي يـدي مثـل اللفافـة وأنـا أمشـي كباعـات الصـحافةْ
وأنـادي يـا ممـرات إلـى أيـن تنجـر طـوابير السـخافةْ
يـا براميـل القمامـات إلـى أيـن تمضـين؟ إلـى دور الثقافـةْ
كـل برميـل إلـى الـدور؟ نعـم وإلـى المقهـى جواسـيس الخلافـةْ

ومن ديوان ترجمة رملية لأعراس الغبار هذه قصيدة بعنوان "علاقمة":

المسـتهل الآن يبـدو الخاتمـةْ أتعـود أم تـأتي الفصـول القادمـةْ
القادمـات مريـرةٌ أو أنهـا أحلـى .. تعاكسـت الظنـون الراجمـةْ
أهنـاك قادمـة؟ يقـال: جميعهـا قـدمتْ كواهمـة وولـت واهمـةْ
ويقـال : أودت مـرتين ومـرةً فقـدت قوائمهـا وأغفـت سـالمةْ

وإذن فقافية التاء المربوطة شائعة لدى البردوني، وهو يتقنها جيداً، ويبدو أنه كان يتعمد الإكثار منها لما للفظ المؤنث والتاء المربوطة تحديداً من قبول حينما تأخذ حالة السكون، فالعرب في أحاديثهم في الغالب يسكنون التاء المربوطة وبخاصة إذا أتت نهاية الكلام، وبما أن القافية تأتي نهاية البيت الشعري فقد أكثر منها البردوني مطمئناً إلى هذا القبول من ناحية، ومن ناحية أخرى فهو يقوم بتطويع اللغة، بحيث يصب البيت الشعري في النهاية إلى لفظةٍ مؤنثة "قافية" تأخذ السكون مستريحة دون أن تثير ضجة أو تهمة للشاعر؛ أعني تهمة التسكين والهروب من النحو أو انتهاكه، كما يحدث فيما لو كانت لفظة القافية خلاف هذه اللفظة (أعني خلاف المؤنث اللفظي بالتاء المربوطة) أياً كانت.

وإذا أخذنا لغة الشاعر البردوني نفسها من حيث كونها تميل إلى المحلية بدرجة أساسية والشواهد كثيرة حول ذلك ومنها أنه يقوم بإيراد مسميات عديدة لأشخاص وألقاب ومناطق وجبال ومدن يمنية، إذا أخذنا ذلك في الاعتبار، أمكن لنا أن نتعامل مع لفظة القافية المؤنثة لديه على أنها تأتي في هذا الإطار؛ أي تغليب المصطلح المحلي، ومن البديهي أن لفظة كاللفظة

المؤنثة بالتاء المربوطة تعد من صميم المحلية السهلة، وبهذا يكون قد وفق بين ما تبيحُهُ اللغة من ناحية، وما تستسيغه الأذن المحلية على نحو سلس وعفوي من ناحية أخرى.

ولتمييز ذلك فلو أخذنا البيتَ الرابع من القصيدة الأولى كمثالٍ:

جانحـــاه فـــي منتهـــى كـــل نجـــم وهـــواه فـــي كـــل ســـوق تجـــارةْ

ونظرنا في الشطر الثاني منه تحديداً وقلنا لو أن الشاعر جاء به بصيغة جملة فعلية وقال (بهواه في كل سوقٍ يتاجرْ) بسكون على الراء؛ فإن هذا التسكين تلمحه أذن السامع وتشعر به لأن الأذن الموسيقية المهذبة تنتظر أن يكون اللفظ مرفوعاً، فإذا جاء ساكناً لفت الأنظار إلى القصور الذي يعتريه؛ ولكن الشاعر أتى به بصيغة الجملة الأسمية مبتدأ وخبر على النحو المبين في القصيد: (وهواه في كل سوقٍ تجارةْ) فالتسكين هنا في (تجارةْ) لا تستنكره الأذن بالقدر الذي استنكرته مع الفعل المضارع(يتاجرُ) لأن ورود اللفظ بصيغة المصدر وبالتاء المربوطة تحديداً يعطيها عفواً مقبولاً من الإعراب.

ونعود لتوضيح النقطة التي أجلناها قبل قليل والخاصة بقوافي الضمير عند المتنبي؛ حيث كنا قد ذكرنا في الجدول أن هناك(17) قصيدة للمتنبي العامل الأساسي في قوافيها هو الضمير، والمقصود بهذا النوع " قوافي الضمير" هو أن يكون "الرَّوي" ضمير متصل بلفظة القافية، وهو ما يسهل القافية؛ حتى يبدو وكأنه مثله مثل التسكين يتيح للشاعر طيفاً واسعاً من القوافي، وعموماً ففي هذا النوع فإن الضمير متصلاً بلفظة قبله؛ تلك اللفظة يتنوع موقعها الإعرابي من قصيدة لأخرى؛ ففي بعضٍ منها تكون مضمومة وأحياناً منصوبة, وأخرى مجرورة وهكذا، وعموما فقد أحصينا تفاصيل القصائد – قوافي الضمير الـ 17 لدى المتنبي، ووجدنا تفاصيلها كالتالي:

- ست " 6 " قوافي يسبقها الضم. ومنها قصيدته التي مطلعها: (حاشى الرقيب فخانته ضمـائرُهُ/ وغيَّضَ الدمعَ فانهلّتْ بوادرُهُ) وكذا قصيدته

التي مطلعها: (أودُّ مـن الأيام مـالا تـودُّهُ/ وأشكو إليها بيننا وهي جُنْدُهُ). على أن بين هذه الفئة من القصائد، واحدةٌ الضميرُ فيها ساكنٌ غير معربٍ، كما هو الحال في الأخريات، وهي القصيدة التي مطلعها: (وفاؤكما كالربع أشجاهُ طاسِمُهْ/ بأن تُسْعِدا والدمعُ أشفاهُ ساجِمُهْ).

- ست " 6 " قوافي يسبقها الفتح. ومنها قصيدته التي مطلعها: (فِداً لَكَ مَن يُقَصِّرُ عَن مَداكا / فَلا مَلِكٌ إذَن إلّا فَداكا). وكذا قصيدته التي مطلعها (ثيابُ كريمٍ ما يصون حسانَـهـا/ إذا نشرت كان الهبات صوانَها).

- خمس " 5 " قوافي يسبقها الكسر. ومنها قصيدته التي مطلعها: (لا الحلم جاد بهِ ولا بمثالِهِ/ لولا ادكار وداعه وزيالِهِ) وكذا قصيدته التي مطلعها(القلبُ أعلمُ يا عذولُ بدائِهِ/ وأحق منك بجفنه وبمائِهِ).

ونأتي للحديث عن قوافي الجواهري ومعه كانت النتيجة مشابهة إلى حدٍ ماء للمتنبي، فأتت عنده في المرتبة الأولى كل من المضمومة والمكسورة في مستوى واحد وبنسبة 31% لكل منهما، فيما أتت في المرتبة الثانية القافية المفتوحة بنسبة 20%، فالمختلطة بنسبة 8%، ثم الساكنة بنسبة 5%، وأخيراً قوافي الضمير بنسبة 4%.

والحق أن الجواهري يتمتع بكفاءة عالية فهو متنوع متعدد وثري في قوافيه؛ وهذا الطيف الواسع من قوافيه إنما يدل على ثراء ومقدرة. وما قوافيه المختلطة إلا خير دليل على أن القاموس المعروف لم يكن كافياً بالنسبة له، فقام بالتجديد والتنويع، ففي تلك القصائد التي أسميناها بالمختلطة نرى القوافي تنوعت واتخذت القصيدة هناك شكل مشهد شامل أشبه بالمسرحي، وفي

بعض منها رباعيات صاغها بشكل يوحي بمقدرة على التجديد والتنويع، ورؤية واسعة للمشهد الذي يرسمه في النص.

وفيما يتعلق بالتساوي بين عدد قوافيه المضمومة وقوافيه المكسورة والذي قلنا أنه بنسبة 31% لكل منهما وأنهما قد اشتركتا في احتلال المركز الأول لديه، فقد لاحظنا أن هذا التساوي يرجح أن يكون مرده إلى أنه استخدم القوافي المكسورة في بداية مسيرته الشعرية على نحو أكثر، في حين غلبت القوافي المضمومة على نتاجه الشعري حين تمكن من الإمساك بأسرار الصنعة، ونضجتْ مقدرته الشعرية والمعجمية، ولأن العينة التي أخذناها تغطي فترة طويلة من شعره تكاد تكون جميعه فهي تغطي من "العشرينات" إلى "الثمانينات"، فقد بدت نسبة القصائد المضمومة مساوية لنسبة القصائد المكسورة تماماً وبعدد 57 قصيدة لكل نوع.

ومن قصائد الجواهري المضمومة نُذَكِّرُ بتلك التي أوردناها نهاية المبحث الخاص بأوجه العلاقات بين القافية ومقدماتها، وهي مضمومة القافية وحرفُ رويِّها الميم، وربما أتى حرف الميم كروي في المرتبة الثانية عند الجواهري بعد حرف العين.

ومن قصائده مكسورة القافية قصيدة " أجب أيها القلب " التي سبق واستشهدنا ببيتٍ منها عند الحديث عن أوجه علاقات القافية بمقدماتها أيضاً:

أعِيـــذُ القـــوافي زاهيـــاتُ المطـــالع ... مزاميـــرَ عـــزّافٍ ، أغاريـــدَ ســـاجعِ
لِطافـــاً بـــأفواه الـــرُّواة ، نوافـــذاً ... إلى القلب، يجري سحرهُا في المسامع
تكـــادُ تُحِـــسّ القلـــبَ بـــين سُـــطورها ... وتمسَـــحُ بـــالأردانِ مَجـــرى المـــدامع
بَرِمْـــتُ بلـــوم اللّائمـــين ، وقـــولِهم: ... أأنـــتَ إلـــى تغريـــدةٍ غيـــرُ راجـــع
أأنـــتَ تركـــتَ الشـــعر غيـــرَ مُحـــاولٍ ... أمِ الشـــعرُ إذ حاولـــتَ غيـــرُ مطـــاوع
وهْـــل نضَـــبتْ تلـــك العواطـــفُ ثَـــرَّةً ... لِطافـــاً مجاريهـــا ، غِـــرارَ المنـــابع

أجـبْ أيّهـا القلـبُ الـذي لسـتُ ناطقـاً ... إذا لـــم أُشـــاورْهُ ، ولســـتُ بســـامع
وَحـــدِّثْ فـــانَّ القـــومَ يَـــذْرُونَ ظـــاهراً ... وتخفـــى علـــيهمْ خافيـــاتُ الـــدوافِع
يظُنّـــونَ أنّ الشِّـــعْرَ قبســـةُ قـــابسٍ ... متـــى مـــا أرادُوه وسِـــلعةُ بـــائع
أجـب أيُّهـا القلـبُ الـذي سُـرَّ معشـرٌ ... بمـــا ســـاءهُ مِـــنْ فادحـــاتِ القـــوارِع
بمـا رِيـع منـكَ اللـبُّ نفَّسْـتَ كُربـةً ... وداويـــتَ أوجاعـــاً بتلـــكَ الروائـــع
قُســـاةٌ مُحبّـــوك الكثيـــرونَ إنَّهـــمْ ... يرونـكَ – إنْ لـم تَلْتَهِـبْ – غيـرَ نـافع
ومـــا فـــارَقَتْني المُلْهِبـــاتُ وإنَّمـــا ... تطامَنْـتُ حتّـى جمرُهـا غيـرُ لاذعـي
ويا شـعْرُ سـارِعْ فـاقتَنصْ مـنْ لـواعجي ... شـــوارِدَ لا تُصـــطادُ إنْ لـــم تُســـارِع
تـرامْينَ بعضـاً فـوقَ بعـضٍ وغُطّيـتْ ... شَـــكاةٌ بـــأخرى، داميـــاتِ المقـــاطع
وفَجّـــر قُروحـــاً لا يُطـــاقُ اختِزانُهـــا ... ولا هـــي ممـــا يتقـــى بالمباضـــع
ويـا مُضْـغَةَ القلـبِ الـذي لا فَضـاؤها ... برَحْـــبٍ ولا أبعادُهـــا بشواسِـــع

والقصيدة كاملة موجودة في ملاحق هذا الكتاب وأبياتها نحو 58 بيتاً.

على أن حرف الروي المفضل لديه كما يبدو في كثير من قصائده هو حرف العين، وهو يروّضهُ مرةً مضموماً ومرةً مكسوراً، فهو بالنسبة له كاللام للمتنبي، وكالتاء المربوطة للبردوني، وكذا اللام المكسورة لامرئ القيس.

**

ولعلك لاحظت من خلال هذه الدراسة للشعراء الأربعة أن لكل قاموسه، وكل يفلح في جانب أكثر من الجوانب الأخرى. وينبغي أن لا نحاسب الشاعر على تشابه أعماله؛ فهو قاموسه وهذه شخصيته وطبيعتها وهذا أمر طبيعي، (وكل فنان ذي طابع هو حبيس طابعه .. انقطع شهوراً لدراسة فنان بارز الشخصية. هب نفسك لشيطان أعماله كلها مجتمعة؛ فلن يمضي بك الوقت

حتى تكون قد عرفته، وأحببته، وسئمته وألفته، في كل إشاراته ولفتاته، وارتفاعه وانحطاطه، وقدرته وعجزه، إن تأمُّلَ آثار الفنان كاملة تكشف لك عن شخصيته الكاملة؛ فتعرف أسلوبه في التفكير والتعبير، وطريقته في تناول الأشياء، ولكنك - وقد أحطت به ونفذت إلى لبه- لابد صائح يوماً بلهجة المحبة والأُلفة: دائماً هذه الطريقة!.. دائماً هذا الأسلوب!.. لو يخرج عن ذلك قليلاً؟!!

يخرج عن ذلك إلى أين؟ وكيف يخرج عن طريقته وأسلوبه، إنها ذاته، تلك مأساة الطابع والشخصية؛ مادام قد صار له طابع فلن يخلع عنه أبداً، ولا بالموت. كل خالق ذو أسلوب. إن أسلوب الفنان ذي الشخصية كملامحه، لا يمكن أن يغيرها أو يبدلها أو يتخلص منها. ذلك هو ما يسمى الابتكار في الفن والأدب)*

فلا عتب على الشاعر إذن من تكرار بعض الأساليب وتشابه بعض القوافي، وتفضيله لنوع منها بعينه، وليس بالضرورة أن يحوي الشاعر كل التنوعات، فالتنويع يُطلبُ بين الشعراء بمجموعهم من واحد إلى آخر، فاذا مللت من هذا ذهبت عند ذاك وهكذا يكون الوسط الشعري ملونا من شاعر إلى آخر بمجمله وكل شاعر فيه يمثل لوناً، وليس بالضرورة أن يطلب التلوين عند كل شاعر على حده، وإن كان في ذلك تعزيز لمقدرة الشاعر وتمرين لقريحته، ولو أن كل واحد منهم يتمتع بكل الألوان لتشابه الشعراء في النهاية وانعدمت الفوارق وتوحد الذوق ومات الشعر في الأخير.

فكل مبدع إنما يتميز بلونه الخاص؛ بقاموسه، بنقاط قوته الخاصة، بأُسلوبه الذي تستطيع من خلاله القطع بثقة أن هذه الأبيات للشاعر الفلاني حتى لو لم يكن اسمه مكتوبا أسفلها.

***

ولكل شاعر نبرته الخاصة في الخطاب، والتي تكون قد ساهمت في ترسيخها عدة عوامل وظروف خارجية وباطنية؛ فأحدهم ترى نبرته حادة وسريعة تتحرك رأسياً وتتقدم إلى الأمام؛ تخترق وتفاجئ، ولعلك تلاحظ أن

* فن الأدب - توفيق الحكيم ص – دار مصر للطباعة ص 15

نبرة الجواهري تقترب من نبرة المتنبي في كثير منها؛ فهما نموذج لهذه النبرة الرأسية الهجومية.

وفي المقابل تجد شاعراً آخر نبرته متمهّلة متأملة تتحرك أفقياً، تَجْمع هذا إلى ذاك وتولف بين هذه وتلك، في عملية تأملية هادئة يكون للصورة فيها العامل الأكبر، وتكون نغمتها ودية مسالمة، والفكرة عميقة.

واقرأ نبرة البردوني تجدها تشابه في بعض ملامحها نبرة المعري؛ فهما نموذج لهذه النبرة الأخيرة المتمهلة، وربما كان للتركيبة الجسمانية ومن ثم النفسانية دور في خلق هذه الروح المتأملة لديهما، فكلاهما كفيف، والكفيف لا يملك سوى التأمل بل إنه سلاحه الوحيد وهو يشحذه بشكل دائم دونما اعتراض من عوامل تشويش خارجية كما يحدث للمبصرين وهو، أي التأمل، بسبب من ذلك يكون عندهم قوياً نافذاً، وكل تأمل يأتي من أعمى فهو يتمتع ببعد وعمق إضافي. ولعله من المفارقة أننا حين نحتاج للتركيز في أمر ما نلجأ لإغماض أعيننا ونفكر، فكأننا بذلك نكثف التركيز من خلال حجب حاسة البصر، فنحصل على مستوى تركيز أعلى؛ أي نبرة أعلى. وهناك من يكون التأمل والهدوء طبيعة في نفسه وليس بالضرورة نتيجة عمى، ولعل أقرب مثل على ذلك من الشعراء أبو تمام.

وعموماً فإن هذا في المجمل يكون له الأثر في تشكيل قاموس المفردات للشاعر ورسم أساليبه. وإذا قمنا بعمل ملخص للشعراء الذين قمنا بدراستهم في الصفحات السابقة ورتبنا القوافي لديهم حسب الأفضلية فستبدو الصورة على هذا النحو:

	امرؤ القيس	المتنبي	الجواهري	البردوني
قافيته الأولى	المكسورة	المضمومة	المضمومة+ المكسورة	الساكنة
قافيته الثانية	المفتوحة	المكسورة	المفتوحة	المكسورة
قافيته الثالثة	الساكنة	المفتوحة	المختلطة	المفتوحة
قافيته الرابعة	المضمومة	قوافي الضمير	الساكنة	المضمومة
قافيته الخامسة		الساكنة	قوافي الضمير	المختلطة

جدول (9) ملخص لدراسة قوافي الشعراء - العينة

وبعد، فقد يقال عُقْب مطالعة هذه الدراسة الإحصائية: ما الجدوى من هذا كله؟ ولماذا يتم قتْل الشعر بهذه الأرقام والنظرة الرياضية؟ والشعر أجمل من أن يُنظرُ إليه بهذا المنطق الرياضي؟!

ونجيب فنقول: وهل كنت تتوقع غير ذلك؟!

فالقافية ونظامها في أصله إنما هي قائمة على هذا الأساس؛ عميلة مطاردة رياضية للمفردات التي ستشكل القافية، وهل تتصور أن الشاعر يدخل في جو قصيدته دون أن يعد مسبقاً شكلها ويحدد نوع قافيتها؟! إن ذلك أبعد ما يكون عن الصحة، ولو قد فعل الشاعر ذلك لتعثرتْ قصيدته وهي ما تزال في مطلعها.

وقديماً قال أبو تمام:

تغــايرَ الشــعرُ فيــه إذ ســهرتُ لــه، حتـــى ظننـــتُ قوافيـــهِ ســـتقتتلُ

وهي إشارة واضحة واعتراف صريح بأن القافية هي الفيصل في الشعر العمودي، وأنها وعلى الرغم من كونها صدى فإنها تتحكم بالصوت الأصلي وترسمه مسبقاً.

وإذن فالعملية محسوبة بدقة من قبل الشاعر نفسه قبل أن يتم احتسابها لاحقاً من قبل الباحث أو الدارس.

على أن هذا التساؤل في الحقيقة يعد تساؤلاً وجيهاً؛ ولكن نقول إذا كان هنالك من لومٍ ينبغي توجيهه، فينبغي أن يتم توجيهه لنظام الشعر نفسه؛ للعروض وصرامته، للقافية تحديداً، ولكل من يدعي أن الشعر العمودي يتدفق من

الإلهام بآلية عفوية دون تدخل وعناية من الشاعر، وهو يعرف أن الحقيقة عكس ذلك، وأن نسبة الشعر العفوي في القصيدة العمودية قليلة جداً، ونادرة.

حدود سلطة الشاعر

نعني بسلطة الشاعر، قدرته على إجراء تعديلات في النص أو تفسيره بعد ذلك، فما هي حدود تلك السلطة، وأين تكون متاحة، وأين تصبح منعدمة ؟

إن النص هو صنيع الشاعر، هو الذي أنشأه فكرةً فكرةً، وبيتاً بيتاً، ومن هنا فهو وحده صاحب الحق في إجراء التعديلات عليه، لكن كيف ومتى ؟

ونقول أنه وفي المرحلة التي لا يزال فيها النص بين يدي الشاعر، يكون بإمكانه ممارسة سلطة شبه مطلقة عليه، وهي "شبه مطلقة" لأن النص في كثير من الأحيان يصعب ترويضه كُلياً من قبل شاعره.

وعموماً فمهما تمرد النص فإن شاعره يستطيع أن يخضعه - طالما لا يزال بين يديه - ويجعله مادةً قابلة للتعديل والتنقيح، وإحداث الانزياحات في الألفاظ أو الجمل التي يرى أنها تخدم النص بحيث يكون أكثر ذكاءً وأليق اتساقاً، ولكن شرط أن لا يؤدي ذلك إلى خدش روح النص؛ فللنص روحٌ متسقة يولِّدها الإلهام، وكلما حاول الشاعر خيانة تلك الروح أو الانقلاب عليها بتعديلها، فإن ذلك التعديل سرعان ما يفضح الشاعر، ويكشف عن مقص رقيبٍ، وتدخُّل يدٍ عبثتْ بروح الإلهام الأصلية.

وإذن فللشاعر أن يقوم بإجراء تعديلات تخدم النص في المجمل، طالما لا يزال في مرحلة الكتابة والتعديل، أمّا بعد أن يخرج النص من بين يدي الشاعر ويصبح بين يدي القُرّاء؛ فإنه في هذه الحالة خرجَ من سلطة الشاعر ولم تعد له سلطة عليه، وهذه مسألة في غاية الأهمية؛ فالقارئ الذي قرأ النص لأول مرة لن يتقبّل ذوقه أي تعديل في النص وسيبدو التغيير نشازاً يسيء للنص والشاعر، ويفقدهما الهيبة والثبات.

وأذكر أني في يوم رأيت فيديو للشاعر "أمل دنقل" يقرأ فيه قصيدته البديعة "لا تصالح" وإذا به يقول: (لا تصالح ولو قلّدوك الذهب).

فلم أستسغها، وأنكرَتَها أُذني؛ ذلك أني كنت قد حفظتها من خلال قراءتها في ديوانه، وكذا سماعها بصوت الشاعر نفسه سابقاً في تسجيل صوتي وفي كل ذلك كان التعبير هكذا:

(لا تصالح ولو منحوك الذهب)

فاستبدال لفظة "منحوك" بـ "قلّدوك"، بدى لي وقد أفقد الجملة رونقها، فلم تجد صدىً يستجيب لها في الذاكرة، خصوصاً أنها مطلع القصيدة، وليس من الصواب تعديل مطلع قصيدة. وربما لوكان هذا التعديل في جزئية أخرى من القصيدة، غير المطلع، لكان متقبلاً إلى حدٍ ما.

وقد يحدث للشاعر أحياناً أن يقوم بعملية مفاضلة بين سلاسة اللفظ، رغم عدم كفاية المعنى المراد، ولفظ آخر ليس له نفس السلاسة؛ ولكنه من حيث المعنى أكثر عمقاً وأوسع شمولاً، نقول إنه أحياناً قد يقع الشاعر في موقف كهذا، فيحتار أيهما أولى بالتثبيت والاعتماد في النص؟ هل الأعمق رغم ثقالة اللفظ، أم الأسهل مع محدودية المعنى؟ ونقول للشاعر هنا أن يتذكر شيئاً واحداً وهو: بما أننا نتحدث عن شعر فنحن لا نبحث عن الحقيقة الكاملة، ولا نشترط المعنى بحذافيره، وذلك ليس من دور الشعر، ولا وظيفته، بل الصورة الايحائية في اللغة الشعرية، أكثر جمالاً ومناسبةً، والشعر في جوهره ليس مطلوباً منه التحديد والتقرير، وإنما القيام بدور الإيحاء من خلال لغة إيحائية، بحيث (لا يعود القارئ يرى في القصيدة المكتوبة بهذه اللغة الأشياء والأفكار التي ينتظرها، أو تعوّد عليها، وإنما يدخل في فضاء من الإيقاعات والصور، العلاقات والضلال، الأضواء والألوان، الإشارات والرموز، ويشعر على العكس، كأن الأشياء والأفكار تفلت منه، أو كأنه لا يرى منها إلا أثيراً عائماً، لا يعود يرى الأشياء والأفكار، وإنما يرى انفجاراتها واشعاعاتها). *

* أدونيس – موسيقى الحوت الأزرق ص 39 – دار الآداب

وحين يتورط الشعر في قول الحقائق بشكل مباشر، فإنه يكون قد اقترب من النثر من حيث مضمون الأفكار التي يتناولها، وعندئذ يفقد اهتمام القارئ، لأنه تخلى عن سحره الغامض.

هذا فضلاً عن أن سهولة اللفظ تغلب على التفضيل الشعري، لدواع موسيقية، إذ اللفظ المستثقل، يقف حاجزاً بين المعنى والقارئ، مما يؤدي إلى فقدان الاهتمام بالفكرة برمتها، وفي النهاية إلى النفور منها.

وإذن فكلما حاول الشاعر خيانة الإلهام والالتفاف عليه وتحوير النص، أَفْقَدَ النصَ رونقه وجماله، وبدى ثقيلاً متكلفاً عاجزاً عن إحداث الإلهام لدى قارئه.

هذا عن سلطة الشاعر في مرحلة الكتابة، أما سلطته فيما بعد أي في مرحلة القراءة، فنقول أن لا يحق للشاعر أن يحتكر ملكية تفسير الأبيات؛ ذلك أن النص بعد أن صار في يد الجمهور(القراء) لم يعد خاصاً بالشاعر وحده، فقد أصبحت سلطة الشاعر ثانوية بعد أن أودعها النص لحظة الكتابة؛ فصار النص، صاحب السلطة باستقلال عن كاتبه، وبهذا يكون النص قد صار شبيهاً بالملكية العامة، والقارئ، وفقاً لذلك، مشاركٌ في العملية الشعرية، وله الحق في اقتياد المعنى للوجهة التي تحلو له. ولولا القارئ لما كُتِبَ الشعر من أساسه، أو على الأقل لما عُرِضَ على الجمهور بغرض قراءته. فالشاعر لا يكتب نصوصه ويضعها في دُرْجِ مكتبهِ، بل هو ما إن يكتبها حتى يبادر إلى عرضها على الجمهور، أو على الأقل على الأصدقاء، وإذن فالشاعر لا يسعه الاحتفال بقصيدته بمفرده، وهو يُدْرك أن العملية الشعرية تظل ناقصة إذا لم يتم قراءتها، فالقراءة من هذه الناحية نشاط متمم لعملية الكتابة. وكثير من الشعراء كتبوا نصوصاً رائعة، ومع ذلك ظلّت في نظرهم – قبل عرضها على الجمهور – متواضعة، وعادية، ولم يتأكدوا من طاقتها الجمالية إلا بعد أن انعكست في عيون القراء المتذوقين.

والنص البديع، في الحقيقة، يولّد لدى قارئه احتمالات عديدة ومفتوحة؛ وهي في بعض من جوانبها تتجلى لهذا القارئ على نحو أكثر إشراقاً مما تبدتْ للشاعر نفسه. ومن هنا ينتزع القارئ صلاحيته لتفسير النص وتوجيهه، وهي صلاحية مستحقة عن جدارة وأهمية.

سلطة القافية في الشعر العربي

يكثر الحديث عن القافية مع كل حديث عن الشعر العربي لما لها من منزلة عالية فيه، فهي، وفق الثقافة الشعرية السائدة، معيار الشعرية حتى أن الشعر نفسه يسمى أحياناً بالـ "قوافي" فيقال: أمير القوافي، ويقال ملك القوافي ومهندس القوافي، إلى ما هنالك من الألقاب التي تخص القافية باهتمامها وتجعلها هي الشعر والشعر هي، هذا فضلاً عن تباهي الشعراء أنفسهم بامتلاكهم ناصية القوافي؛ يتطرقون لذلك في قصائدهم.

ومن العلامات الدالة على تلك المنزلة العالية للقافية في الشعر العربي التي ذكرناها آنفاً، أن القصائد كانت تسمى باسم القافية، فكل قصيدة تأخذ اسم قافيتها، فيقال سينية البحتري، وميمية المتنبي ولامية العرب، وبائية أبي تمام، وهكذا، فانتساب القصيدة لقافيتها انتساب كلي يحدد إلى جانب قاموسها وبناءها، اسمها أيضاً.

وهذا ربما بدوره كان السبب وراء عدم وضع عناوين للقصائد، فالقصيدة العربية، باستثناء قصائد العصر الحديث، لم تكن تعنون، بل يقدم الشاعر قصيدته مباشرة دون عنوان، رغم أهمية العنوان؛ فهو كما يقال "النص الموازي".

الشكل وفضاء اللغة الشعرية

يحيل مفهوم الفضاء الشعري إلى تلك المساحات التي كانت شبه مستحيلة؛ فطرقها الشاعر بخياله، ولامس تخومها، وهشَّم حدودها وتجاوزها، وفتح لنفسه مجالات أكثر مما كان يتوقعها القارئ، بل وأكثر مما توقعها الشاعر نفسه قبل أي أحد آخر.

وشعرية القصيدة إنما تنبع من هذه المساحات، فهي التي ستتيح للشاعر رسم رؤية مشهدية متكاملة، تحيط بالموضوع بنظرة شمولية، تغطي جوانب رئيسية حيوية بنفس القدر الذي تغطي فيه جوانب أخرى ثانوية تفصيلية، وكل من هذه الجوانب سواء كانت رئيسية أو ثانوية لها دورها في رسم جمالية النص بشكل عام، على أن هذا يتم داخل النص في حالة من الاتساق والتلاحم بين الرئيسي والثانوي.

ولك أن تقارن بين قصيدتين تتطرقان إلى موضوع يشتركان فيه إلى حد ما هو: الجوع، الأولى للفرزدق والثانية للسياب، ولنبدأ برائية الفرزدق:

كَـــم مِـــن مُـنـــادٍ وَالشَريفـــانِ دونَـــهُ ... إلـــى اللهِ تُشكـــى وَالوَليـــدِ مَفـــاقِرُه

يُـنـــادي أَميـــرَ المُؤمِنيـــنَ وَدونَـــهُ ... مَـــلاً تَـتَـمَطّـــى بِـالمَهـــاري ظَهـــائِرُه

بَعيـــدُ نِـــياطِ المـــاءِ يَستَســلِمُ القَطـــا ... بِـــهِ وَأَدِلّاءُ الفَـــــلاةِ حَـــيـــــائِرُه

يَـبـيـــتُ يُـرامـــي الـذِئبَ دونَ عِيـــالِهِ ... وَلَـو مـاتَ لَـم يَشبَع عَـنِ العَظـمِ طـائِرُه

رَأَونـــي فَـنـادَونـــي أَسـوقُ مَطِيَّتـي ... بِـــأَصـــواتِ هُـلّاكٍ سِـغـابٍ حَـرائِرُه

فَقـــالوا أَغِثنـــا إِن بَلَغـــتَ بِـــدَعوَةٍ ... لَنـــا عِنـــدَ خَيـــرِ النـــاسِ إِنَّـكَ زائِـرُه

فَقُـــلتُ لَهُـــم إِن يُبـــلِغِ اللهُ نـــاقَتي ... وَإِيّـــايَ أَنبـــي بِـــالّذي أَنـــا خـابِـــرُه

بحيـــث رأيـــت الـــذئب كـــل عيشـــةٍ ... يَـــروحُ عَـــلى مَهـزولِكُـــم وَيُـبـاكِـرُه

لِيَـجتَـــرَّ مِـنكُـــم إِن رَأى بـــارِزاً لَـــهُ ... مِـــنَ الجِيَـفِ اللائـي عَـلَيكُم حَظـائِرُه

أَغِـث مُـضَـراً إِنَّ السِنيـنَ تَـتابَعَـت ... عَلَيـهـا بِحَـزٍّ يَكسِـرَ العَظـمَ جـازِرُه

فَـكُـلُّ مَـعَـدٍّ غَـيـرُهُـم حَـولَ سـاعِـدٍ ... مِـنَ الريـفِ لَـم تُحظَـر عَلَـيهِم قَنـاطِرُه

وَهُم حَيثُ حَلَّ الجوعُ بَينَ تِهامَةٍ ... وَخَيبَرَ وَالوادي الَّذي الجوعُ حاضِرُه

بِوادٍ بِهِ ماءُ الكُلابِ وَبَطنُهُ ... بِهِ العَلَمُ الباكي مِنَ الجوعِ ساجِرُه

وَهَمَّت بِتَذبيحِ الكِلابِ مِنَ الَّذي ... بِها أَسَدٌ إِذ أَمسَكَ الغَيثَ ماطِرُه

وَحَلَّت بِدَهناها تَميمٌ وَأَلجَأَت ... إِلى ريفِ بَرنِيٍّ كَثيرٍ تَمائِرُه

كَأَنَّهُمُ لِلمُبتَغي الزادِ عِندَهُم ... بَخاتِيُّ جَمّالٍ ضَمورٍ قَياسِرُه

وَلَو لَم تَكُن عَبسٌ تُقاتِلُ مَسَّها ... مِنَ الجوعِ ضُرٌّ لا يُغَمِّضُ ساهُرُه

وَلَكِنَّهُم يَستَكرِهونَ عَدُوَّهُم ... إِذا هَزَّ خِرصانَ الرِماحِ مَساعِرُه

أَلا كُلُّ أَمرٍ يا اِبنَ مَروانَ ضائِعٌ ... إِذا لَم تَكُن في رَحَتَيكَ مَرائِرُه

وَكُلُّ وُجوهِ الناسِ إِلّا إِلَيكُمُ ... يَتيهُ بِضُلّالٍ عَنِ القَصدِ جائِرُه

أَغِثني بِكُنهي في نِزارٍ وَمُقبَلي ... فَإِنّي كَريمُ المَشرِقَينِ وَشاعِرُه

وَإِنَّكَ راعي اللهِ في الأَرضِ تَنتَهي ... إِلَيكَ نَواصي كُلِّ أَمرٍ وَآخِرُه

وَما زِلتُ أَرجو آلَ مَروانَ أَن أَرى ... لَهُم دَولَةً وَالدَهرُ جَمٌّ دَوائِرُه

لَدُن قُتِلَ المَظلومُ أَن يَطلُبوا بِهِ ... وَمَولى دَمِ المَظلومِ مِنهُم وَثائِرُه

وَما لَهُمُ لا يُنصَرونَ وَمِنهُمُ ... خَليلُ النَبِيِّ المُصطَفى وَمُهاجِرُه

مُلوكٌ لَهُم ميراثُ كُلِّ مَشورَةٍ ... وَبِاللهِ طاوي الأَمرِ مِنهُم وَناشِرُه

وَكائِن لَبِسنا مِن رِداءٍ وَديقَةٍ ... إِلَيكَ وَمِن لَيلٍ تُجِنُّ حَظائِرُه

لِنَبلُغَ خَيرَ الناسِ إِن بَلَغَت بِنا ... مَراسيلُ خَرقٍ لا تَزالُ تُساوِرُه

إِذا اللَيلُ أَغشاها تَكونُ رِحالُها ... مَنازِلَنا حَتّى تَصيحَ عَصافِرُه

فَلَم يَبقَ إِلّا مِن ذَواتِ قِتالِها ... مِنَ المُخِّ إِلّا في السُلامى مَصايِرُه

إِلى مَلِكٍ ما أُمُّهُ مِن مُحارِبٍ ... أَبوها وَلا كانَت كُلَيبٌ تُصاهِرُه

وَلَكِن أَبوها مِن رَواحَةَ تَرتَقي ... بِأَيّامِهِ قَيسٌ عَلى مَن تُفاخِرُه

زُهَيرٌ وَمَروانُ الحِجازِ كِلاهُما ... أَبوها لَها أَيّامُهُ وَمَآثِرُه

بِهِم تَخفِضُ الأَذيالَ بَعدَ اِرتِفاعِها ... مِنَ الفَزَعِ الساعِ نَهاراً حَرائِرُه

وَقَد خُفتُ حَتّى لَو أَرى المَوتَ مُقبِلاً ... لِيَأخُذَني وَالمَوتُ يُكرَهُ زائِرُه

لَكـانَ مِــنَ الحَـجّــاجِ أَهــوَنَ رَوعَــةً ... إذا هُــوَ أَغضــى وَهــوَ ســامٍ نَـواظِـرُه

أَدِبُّ وَدونـــي سَــيــرُ شَهــرٍ كَـأَنَّنــي ... أَراكَ وَلَيــلٌ مُـسـتَـحـيـرٌ عَساكِـرُه

ذَكَــرتُ الّـذي بَـيـنــي وَبَـيـنَــكَ بَــعدَما ... رَمـى بِــيَ مِـن نَـجـدَي تِهامَــةَ غـائِرُه

فَـأَيـقَـنــتُ أَنّــي إِن رَأَيـتُــكَ لَـم يَــرِد ... بِـــيَ النَـــأيُ إِلّا كُــلَّ شَـيــءٍ أَحــاذِرُه

وَأَن لَـو رَكِبــتَ الريــحِ ثُــمَّ طَـلَبــتَني ... لَكُـنــتُ كَـشَـيــءٍ أَدرَكَـتــهُ مَـقــادِرُه

فَــلَم أَرَ شَـيــئاً غَـيــرَ إِقــبالِ نــاقَتي ... إِلَيــكَ وَأَمــري قَـد تَـعَـيَّتــ مَـصــادِرُه

وَمـا خــافَ شَـيـءٌ لَـم يَـمُـت مِن مَخافَـةٍ ... كَـمـا قَـد أَسَـرَّت فــي فُـؤادي ضَـمائِرُه

أَخــافُ مِـنَ الحَـجّــاجِ سَــورَةَ مُـخـدِرٍ ... ضَــوارِبَ بِــالأَعــنــاقِ مِـنــهُ خَـوادِرُه

وفي المقابل تأمل هذه القصيدة لبدر شارك السياب وهي من بواكير الشعر الحديث، وإن كان قد افتتحها ملتزما بالعروض والقافية؛ إلا أن الموضوع وكذا انفعال الشاعر سرعان ما فرضا عليه تجاوز القافية وعدد التفعيلات، ليفتح آفاقا واسعة تلبي الموضوع بنظرة شمولية.

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ،
أو شُرفتان راحَ ينأى عنهما القمرْ.
عيناكِ حين تَبسمانِ تورقُ الكروم.
وترقص الأضواء... كالأقمار في نهَرْ
يرجّه المجذاف وهناً ساعة السَّحَرْ
كأنما تنبض في غوريهما، النّجومْ...
وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيفْ
كالبحر سرَّح اليدين فوقه المساء

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريفْ،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياءْ؛
فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاءْ
ونشوةٌ وحشيّةٌ تعانق السماءْ
كنشوة الطفل إذا خاف من القمرْ!
كأن أقواس السحاب تشرب الغيومْ
وقطرة فقطرةً تذوب في المطرْ...
وكركر الأطفالُ في عرائش الكروم،
ودغدغت صمت العصافير على الشجرْ
أنشودةُ المطرْ...
مطرْ...
مطرْ...
مطرْ...
تثاءب المساء، والغيومُ ما تزالْ
تسحُّ ما تسحّ من دموعها الثِقالْ.
كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينامْ:
بأنّ أمّه ـ التي أفاق منذ عامْ
فلم يجدها، ثمّ حين لجّ في السؤالْ
قالوا له: (بعد غدٍ تعودْ ..)
لابدّ أن تعودْ
وإنْ تهامس الرفاق أنها هناكْ

في جانب التلّ تنام نومة اللّحودْ

تسفّ من ترابها وتشرب المطرْ؛

كأن صياداً حزيناً يجمع الشِّباكْ

ويلعن المياه والقَدَرْ

وينثر الغناء حيث يأفل القمرْ.

أتعلمين أيَّ حُزنٍ يبعث المطرْ؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمرْ؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياعْ؟

بلا انتهاء ـ كالدَّم المراق، كالجياعْ،

كالحب، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطرْ!

ومقلتاكِ بي تطيفان مع المطرْ

وعبر أمواج الخليج تمسح البروقْ

سواحلَ العراق بالنجوم والمحارْ،

كأنها تهمّ بالشروقْ

فيسحب الليل عليها من دمٍ دثارْ.

أصيح بالخليج: (يا خليجْ

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والرّدى!)

فيرجع الصّدى

كأنه النشيجْ:

(يا خليج

يا واهب المحار والردى ..)

أكاد أسمع العراق يذْخُر الرعودْ
ويخزن البروق في السّهول والجبالْ،
حتى إذا ما فضَّ عنها ختمها لرّجالْ
لم تترك الرياح من ثمودْ
في الوادِ من أثرْ
أكاد أسمع النخيل يشربُ المطرْ
وأسمع القرى تئنّ، والمهاجرينْ
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوعْ،
عواصف الخليج، والرعود، منشدينْ:
(مطرْ...
مطرْ...
مطرْ...
وفي العراق جوعْ
وينثر الغلالَ فيه موسم الحصادْ
لتشبع الغربان والجَرادْ
وتطحن الشّوان والحجرْ
رحىً تدور في الحقول... حولها بشرْ
مطرْ...
مطرْ...
مطرْ...
وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموعْ

ثمّ اعتللنا ـ خوفَ أن نُلامَ ـ بالمطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

ومنذ أنْ كنّا صغاراً، كانت السماءْ

تغيمُ في الشتاءْ

ويهطل المطرْ،

وكلَّ عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوعْ

ما مرَّ عامٌ والعِراق ليس فيه جوعْ.

مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

في كل قطرةٍ من المطرْ

حمراءُ أو صفراء من أجنَّة الزَّهَرْ.

وكلّ دمعةٍ من الجياع والعراةْ

وكلّ قطرةٍ تُراق من دم العبيدْ

فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسم جديدْ

أو حُلمةٌ تورَّدتْ على فمِ الوليدْ

في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياةْ!

مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

سيُعشبُ العراق بالمطرْ...)

أصيح بالخليج: (يا خليج ..

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!)

فيرجع الصدى

كأنّه النشيج:

(يا خليج

يا واهب المحار والردى.)

وينثر الخليج من هِباته الكثارْ،

على الرمال: رغوه الأُجاجَ، والمحارْ

وما تبقّى من عظام بائسٍ غريقْ

من المهاجرين ظلّ يشرب الردى

من لجَّة الخليج والقرارْ،

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرَّحيقْ

من زهرة يربُّها الفرات بالنَّدى.

وأسمع الصدى

يرنّ في الخليجْ

(مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

في كلّ قطرةٍ من المطرْ

حمراء أو صفراء من أجنَّةِ الزَّهَرْ.

وكلّ دمعة من الجياع والعراة

وكلّ قطرةٍ تراق من دم العبيدْ

فهي ابتسامٌ في انتظار مبسمٍ جديدْ

أو حُلمةٌ تورَّدت على فمِ الوليدْ

في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياة.)

ويهطل المطرْ...

فهل ترى أن هذا التحليق كان يمكن أن يتاح لشاعر القصيدة العمودية؟

يستطيع القارئ التأمل والخروج برؤيةٍ أياً كانت، أما نحن فنقول: إن الذين ربطوا أنفسهم بالقصيدة العمودية، حُرِموا من تلك الآفاق الواسعة التي تتيحها القصيدة الحديثة، إنهم لا يستطيعون أن يعرفوا كل هذه الآفاق، ومن أين لهم أن يعرفوا طالما بقوا أسارى لمربع العروض والقافية.

والسبب يعود إلى أن الذائقة العربية التي طبعت على النغم والقافية طيلة قرون سيكون من الصعب عليها الخروج على ما طبعت عليه؛ ولكن مع ذلك فإن قليلاً من التأمل والانفتاح في الذوق سيجعلها بمرور الوقت قادرة على تذوق هذا الفن؛ لأنه يحاكي العصر وينطق بلسان أهله وزمانه.

وفي غرض شعري آخر لك أن تقارن بين قصيدة أبي تمام، وقصيدة أمل دنقل لترى الفضاء الشعري، الذي يتيحه القالب. علماً أنها يشتركان في الغرض على نحو من الأنحا، غرض الرثاء والفقد:

كَـذا فَليَجِـلَّ الخَطـبُ وَليَفـدَحِ الأَمـرُ فَلَـيسَ لِعَـينٍ لَـم يَفِـض ماؤُهـا عُـذرُ

تُوُفِّيَـتِ الآمـالُ بَعـدَ مُحَمَّـدٍ وَأَصـبَحَ فـي شُـغلٍ عَـنِ السَـفَرِ السَـفرُ

وَمـــا كـــانَ إِلّا مـــالَ مَـــن قَـــلَّ مالُـــهُ ... وَذُخـراً لِمَـن أَمسـى وَلَـيسَ لَـهُ ذُخـرُ

وَمـا كـانَ يَـدري مُجتَـدي جـودِ كَفِّـهِ ... إِذا مـــا اِســـتَهَلَّت أَنَّـــهُ خُلِـــقَ العُســـرُ

أَلا فـــي سَـــبيلِ اللهِ مَـــن عُطِّلَـــت لَـــهُ ... فِجـــاجُ سَـــبيلِ اللهِ وَاِنثَغَـــرَ الثَغـــرُ

فَتـــىً كُلِّمـــا فاضَـــت عُيـــونُ قَبيلَـــةٍ ... دَمـاً ضَـحِكَت عَنـهُ الأَحاديـثُ وَالـذِكرُ

فَتـىً مـاتَ بَـينَ الضَـربِ وَالطَعـنِ ميتَـةً ... تَقـومُ مَقـامَ النَصـرِ إِذ فاتَـهُ النَصـرُ

وَمـا مـاتَ حَتّـى مـاتَ مَضـرِبُ سَـيفِهِ ... مِنَ الضَـربِ وَاِعتَلَّت عَلَيـهِ القَنـا السُمرُ

وَقَـد كـانَ فَـوتُ المَـوتِ سَـهلاً فَـرَدَّهُ ... إِلَيـــهِ الحِفـــاظُ المُـــرُّ وَالخُلُـــقُ الـــوَعرُ

وَنَفـــسٌ تَعـــافُ العـــارَ حَتّـــى كَأَنَّـــهُ ... هُـوَ الكُفـرُ يَـومَ الـرَوعِ أَو دونَـهُ الكُفـرُ

فَأَثبَـتَ فـي مُسـتَنقَعِ المَـوتِ رِجلَـهُ ... وَقـالَ لَهـا مِـن تَحـتِ أَخمُصِـكِ الحَشـرُ

غَـدا غَـدوَةً وَالحَمـدُ نَسـجُ رِدائِـهِ ... فَلَـم يَنصَـرِف إِلّا وَأَكفانُـهُ الأَجـرُ

تَـرَدّى ثِيـابَ المَـوتِ حُمـراً فَمـا أَتـى ... لَهـا اللَيـلُ إِلّا وَهـيَ مِـن سُـندُسٍ خُضـرُ

كَـــأَنَّ بَنـــي نَبهـــانَ يَـــومَ وَفاتِـــهِ ... نُجـومُ سَـماءٍ خَـرَّ مِـن بَينِهـا البَـدرُ

يُعَـزَّونَ عَـن ثـاوٍ تُعَـزّى بِـهِ العُلـى ... وَيَبكـي عَلَيـهِ الجـودُ وَالبَـأسُ وَالشِـعرُ

وَأَنّـى لَهُـم صَـبرٌ عَلَيـهِ وَقَـد مَضـى ... إِلى المَوتِ حَتّـى اِستُشـهِدا هُـوَ وَالصَبرُ

فَتىً كانَ عَذبَ الروحِ لا مِن غَضاضَـةٍ ... وَلَكِـــنَّ كِبـــراً أَن يُقـــالَ بِـــهِ كِبـــرُ

فَتـىً سَـلَبَتهُ الخَيـلُ وَهـوَ حِمـىً لَهـا ... وَبَزَّتـهُ نـارُ الحَـربِ وَهـوَ لَهـا جَمـرُ

وَقَـد كانَـتِ البـيضُ المَـآثيرُ فـي الـوَغى ... بَـواتِرَ فَهـيَ الآنَ مِـن بَعـدِهِ بُتـرُ

أَمِـن بَعـدِ طَـيِّ الحادِثـاتِ مُحَمَّـداً ... يَكـونُ لِأَثـوابِ النَـدى أَبَـداً نَشـرُ

إِذا شَـجَراتُ العُـرفِ جُـذَّت أُصـولُها ... فَفـي أَيِّ فَـرعٍ يوجَـدُ الـوَرَقُ النَضـرُ

لَـئِن أَبغِـضَ الـدَهرُ الخَـؤونُ لِفَقـدِهِ ... لَعَهـدي بِـهِ مِمَّـن يُحَـبُّ لَـهُ الـدَهرُ

لَـئِن غَـدَرَت فـي الـرَوعِ أَيّامُـهُ بِـهِ ... لَمـا زالَـتِ الأَيّـامُ شـيمَتُها الغَـدرُ

لَـئِن أَلبِسَـت فيـهِ المُصـيبَةَ طَيِّـئٌ ... لَمـا عُرِّيَـت مِنهـا تَمـيمٌ وَلا بَكـرُ

كَـذَلِكَ مـا نَنفَـكُّ نَفقِـدُ هالِكـاً ... يُشـارِكُنا فـي فَقـدِهِ البَـدوُ وَالحَضـرُ

سَقى الغَيثُ غَيثاً وارَتِ الأَرضُ شَخصَهُ ... وَإِن لَـم يَكُـن فيـهِ سَـحابٌ وَلا قَطـرُ

وَكَيــفَ اِحتِمــالي لِلسَــحابِ صَــنيعَةً بِإِســقائِها قَبــراً وَفــي لَحــدِهِ البَحــرُ
مَضــى طــاهِرَ الأَثــوابِ لَـم تَبـقَ رَوضَـةٌ غَــداةَ ثَــوى إِلّا اِشــتَهَت أَنَّهــا قَبــرُ
ثَوى في الثَرى مَن كـانَ يَحيـا بِـهِ الثَـرى وَيَغمُــرُ صَــرفَ الــدَهرِ نائِلُــهُ الغَمــرُ
عَلَيــكَ سَــلامُ اللهِ وَقفــاً فَــإِنَّني رَأَيــتُ الكَــريمَ الحُــرَّ لَــيسَ لَــهُ عُمــرُ

أبو تمام

***

لا تُصالح

(1)

لا تُصالحْ!

..ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما..

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى..:

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،

حسُّكما - فجأةً - بالرجولةِ،

هذا الحياء الذي يكبت الشوق.. حين تعانقُهُ،

الصمتُ - مبتسمين - لتأنيب أمكما..

وكأنكما

ما تزالان طفلين!

تلك الطمأنينة الأبدية بينكما:

أنَّ سيفانِ سيفَكَ..

صوتانِ صوتَكَ

أنك إن متَّ:

للبيت ربٌّ

وللطفل أبْ

هل يصير دمي -بين عينيك- ماءً؟

أتنسى ردائي الملطَّخَ بالدماء..

تلبس -فوق دمائي- ثيابًا مطرَّزَةً بالقصب؟

إنها الحربُ!

قد تثقل القلبَ..

لكن خلفك عار العرب

لا تصالحْ..

ولا تتوخَّ الهرب!

(2)

لا تصالح على الدم.. حتى بدم!

لا تصالح! ولو قيل رأس برأسٍ

أكلُّ الرؤوس سواءٌ؟

أقلب الغريب كقلب أخيك؟!

أعيناه عينا أخيك؟!

وهل تتساوى يدٌ.. سيفها كان لك

بيدٍ سيفها أثْكَلك؟

سيقولون:

جئناك كي تحقن الدم..

جئناك. كن -يا أمير- الحكم

سيقولون:

ها نحن أبناء عم.

قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك

واغرس السيفَ في جبهة الصحراء

إلى أن يجيب العدم

إنني كنت لك

فارسًا،

وأخًا،

وأبًا،

ومَلِك!

(3)

لا تصالح ..

ولو حرمتك الرقاد

صرخاتُ الندامة

وتذكَّر..

(إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد ولأطفالهن الذين تخاصمهم الابتسامة)

أن بنتَ أخيك "اليمامة"

زهرةٌ تتسربل -في سنوات الصبا-

بثياب الحداد

كنتُ، إن عدتُ:

تعدو على دَرَجِ القصر،

تمسك ساقيَّ عند نزولي..

فأرفعها -وهي ضاحكةٌ-

فوق ظهر الجواد

ها هي الآن.. صامتةٌ

حرمتها يدُ الغدر:

من كلمات أبيها،

ارتداءِ الثياب الجديدةِ

من أن يكون لها -ذات يوم- أخٌ!

من أبٍ يتبسَّم في عرسها..

وتعود إليه إذا الزوجُ أغضبها..

وإذا زارها.. يتسابق أحفادُه نحو أحضانه،

لينالوا الهدايا..

ويلهوا بلحيته (وهو مستسلمٌ)

ويشدُّوا العمامة..

لا تصالح!

فما ذنب تلك اليمامة

لترى العشَّ محترقًا.. فجأةً،

وهي تجلس فوق الرماد؟!

(4)

لا تصالح

ولو توَّجوك بتاج الإمارة

كيف تخطو على جثة ابن أبيكَ..؟

وكيف تصير المليكَ..

على أوجهِ البهجة المستعارة؟

كيف تنظر في يد من صافحوك..

فلا تبصر الدم..

في كل كف؟

إن سهمًا أتاني من الخلف..

سوف يجيئك من ألف خلف

فالدم -الآن- صار وسامًا وشارة

لا تصالح،

ولو توَّجوك بتاج الإمارة

إن عرشَك: سيفٌ

وسيفك: زيفٌ

إذا لم تزنْ -بذؤابته- لحظاتِ الشرف

واستطبت- الترف

(5)

لا تصالح

ولو قال من مال عند الصدامْ

".. ما بنا طاقة لامتشاق الحسام.."

عندما يملأ الحق قلبك:

تندلع النار إن تتنفَّسْ

ولسانُ الخيانة يخرس

لا تصالح

ولو قيل ما قيل من كلمات السلام

كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنَّس؟

كيف تنظر في عيني امرأة..

أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها؟

كيف تصبح فارسها في الغرام؟

كيف ترجو غدًا.. لوليد ينام

-كيف تحلم أو تتغنى بمستقبلٍ لغلام

وهو يكبر -بين يديك- بقلب مُنكَّس؟

لا تصالح

ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام

وارْوِ قلبك بالدم..

وارو التراب المقدَّس..

وارو أسلافَكَ الراقدين..

إلى أن تردَّ عليك العظام!

(6)

لا تصالح

ولو ناشدتك القبيلة

باسم حزن "الجليلة"

أن تسوق الدهاءَ

وتُبدي -لمن قصدوك- القبول

سيقولون:

ها أنت تطلب ثأرًا يطول

فخذ -الآن- ما تستطيع:

قليلاً من الحق..

في هذه السنوات القليلة

إنه ليس ثأرك وحدك،

لكنه ثأر جيلٍ فجيل

وغدًا..

سوف يولد من يلبس الدرع كاملةً،

يوقد النار شاملةً،

يطلب الثأرَ،

يستولد الحقَّ،

من أَضْلُع المستحيل

لا تصالح

ولو قيل إن التصالح حيلة

إنه الثأرُ

تبهتُ شعلته في الضلوع..

إذا ما توالت عليها الفصول..

ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمس)

فوق الجباهِ الذليلة!

(7)

لا تصالحْ، ولو حذَّرتْك النجوم

ورمى لك كهَّانُها بالنبأ..

كنت أغفر لو أنني متُّ..

ما بين خيط الصواب وخيط الخطأ.

لم أكن غازيًا،

لم أكن أتسلل قرب مضاربهم

لم أمد يدًا لثمار الكروم

لم أمد يدًا لثمار الكروم

أرض بستانِهم لم أطأ

لم يصح قاتلي بي: "انتبه"!

كان يمشي معي..

ثم صافحني..

ثم سار قليلاً

ولكنه في الغصون اختبأ!

فجأةً:

ثقبتني قشعريرة بين ضلعين..

واهتزَّ قلبي -كفقاعة- وانفثأ!

وتحاملتُ، حتى احتملت على ساعديَّ

فرأيتُ: ابن عمي الزنيم

واقفًا يتشفَّى بوجه لئيم

لم يكن في يدي حربةٌ

أو سلاح قديم،

لم يكن غير غيظي الذي يتشكَّى الظمأ

(8)

لا تصالحُ..

إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة:

النجوم.. لميقاتها

والطيور.. لأصواتها

والرمال.. لذراتها

والقتيل لطفلته الناظرة

كل شيء تحطم في لحظة عابرة:

الصبا - بهجةُ الأهل - صوتُ الحصان - التعرفُ بالضيف - همهمةُ القلب حين يرى برعماً في الحديقة يذوي - الصلاةُ لكي ينزل المطر الموسميُّ - مراوغة القلب حين يرى طائر الموتِ

وهو يرفرف فوق المبارزة الكاسرة

كلُّ شيءٍ تحطَّم في نزوةٍ فاجرة

والذي اغتالني: ليس ربًا..

ليقتلني بمشيئته

ليس أنبل مني.. ليقتلني بسكينته

ليس أمهر مني.. ليقتلني باستدارتِهِ الماكرة

لا تصالحْ

فما الصلح إلا معاهدةٌ بين ندَّينْ..

(في شرف القلب)

لا تُنتقَصْ

والذي اغتالني مَحضُ لصْ

سرق الأرض من بين عينيَّ

والصمت يطلقُ ضحكته الساخرة!

(9)

لا تصالح

ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ

والرجال التي ملأتها الشروخ

هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم

وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخ

لا تصالح

فليس سوى أن تريد

أنت فارسُ هذا الزمان الوحيد

وسواك.. المسوخ!

(10)

لا تصالحْ

لا تصالحْ ،،،

أمل دنقل

من هذا ترى أن الشاعر في قصيدة التفعيلة قد طرق كل الأبواب الممكنة، وفتح لنفسه مجالات أكثر مما كان يتوقعها القارئ، بل وربما أكثر مما توقعها الشاعر لنفسه كما قلنا، بينما لو نظرت في قصيدة أبي تمام، فستجد النغم حاضراً، ولكن المسألة فيها شيء من "تتبع النغم"، ومطاردة جامحة مع حرف الراء أينما وجد، انظر للفضاء الشعري، وقيم الموضوع ، بنظرة شمولية، كم هي الجوانب التي تناولتها كل قصيدة، وكم هي الأغراض والمشاهد والصور، والتشبيهات، بل ما أهمية الصور التي استدعاها الشاعر. وستجد أنها في قصيدة التفعيلة مشاهد واقعية إنسانية، نابعة من صميم المعاناة والتجربة ببساطتها وعفويتها ووضوحها، بينما هي في القصيدة العمودية لا تعدو أن تكون صوراً افتراضية منتزعه تحت دواعي القافية، ومهما حاول الشاعر ربطها بالموضوع وجعلها معبرة عنه إلى درجة عالية إلا أنها تظل كما هي منتزعة ومستعارة، وهي هنا من خلال هذا الدور ستقوم بدور ثانوي غير شعري بالمعنى المقبول للشعرية.

وعموماً فالنماذج السابقة من القصيدة العمودية، تنتمي لتراث لا يسع الإنسان العربي إلا أن يعتز به، وهي تعبر عن مرحلة من ثقافة العربي وحياته؛ مرحلة كان لها قاموسها الشعري، ونمط حياتها الاجتماعي، وربما كانت مثل هذه النصوص مواتية للعصر الذي قيلت فيه بحكم أن الشعر يعكس ثقافة العصر الذي ينتمي إليه، وهذا بدوره ينعكس على القالب الشعري؛ فبالرغم من أن القصيدة العمودية ما تزال قادرة على التعبير عن الواقع إلا أنه يظل تعبيراً محدوداً، فالحياة المعاصرة قد فرضت تطوراً لا

يمكن تجاهله، باعدتْ من خلاله بين النمط التقليدي ومتطلبات المحيط المعاش، وكما أشرنا في موضع سابق فإن النمطين من الشعر (العمودي والتفعيلة) سيستمران في تأدية أدوار في الفترة المقبلة، ومع ذلك فإن التطور سيفرض نفسه بمرور الزمن، وتسارع المعارف، وكثرة الفنون، وترقي الذائقة، وأيما لون رفض تجديد نفسه فإنه يبلى ويتقادم ويتآكل من جوانبه، حتى يجرفه الزمن، ويصبح غريباً في عيون المجتمع.

ونضيف إلى ذلك إنه لا ينبغي فرض قيود على أي تجربة أدبية، وإنما يترك المجال لتجريب كل لون ولكل جنس أدبي، وأيما لون يتضمن الأصالة فسيبقى، لنجرب ما تفرضه الحياة وما يفرضه التطور الدائب فيها، والزمن سيثبت إن كان فيما جربنا أصالة أم لا، فإن كانت التجربة أصيلة فستستمر وتصمد ويتقبلها العقل والذوق بمرور الوقت حتى تصير شيئا بدهياً، وإن كانت خلواً من الأصالة فستندثر، وسيطمرها الزمن.

ومن ناحية ثانية لا يجب أن نقلق من اندثار الشعر العربي بطريقته التقليدية العمودية، فهي طريقة راسخة ولا يمكنها أن تندثر بهذه السهولة التي يصورها بعض المتخوفين، ومهما كتب الناس بقوالب شعرية جديدة؛ فلن يستطيعوا محو القوالب القديمة، وسيظل الشعراء يكتبون بتلك الطريقة.

وهذا يعيدنا لأهمية ترك المجال مفتوحاً لتجريب كل جديد، فإن التجربة الجديدة لا تستطيع محو ما هو أصيل وراسخ، وإذن فلا قلق على الشعر العربي وطرقه التقليدي، لأنه باق باق، وإنما المطلوب التفكير بأساليب جديدة وتجريبها لنرى إلى أين يمكن أن تصل بنا، إلى أين يمكنها أن تقودنا وتقود الشعر، وما الذي ستتيحه لنا من إمكانات التعبير والتصوير، وهذا اكتشاف وفتح، ولعمري إن هذا من صميم الشعر، فالشعر تطور وثورة وتفاعلٌ مع كل ما يحيط بنا، وإنشاء علاقات وتفاعل بين الإنسان وكل ما حوله، وكل ما ينشأ ويطرأ في حياته.

ملاحق

ملحق (1) قصيدة امرئ القيس:

ألا عـم صـباحاً أيهـا الطلـل البـالي ... وهل يعمن من كان في العصر الخالي
وهـــل يعمـــن إلا ســـعيدٌ مُخَلّـــدٌ ... قليـــل الهمـــوم مـــا يبيـــت بأوجـــالِ
وهـل يعمـن مـن كـان أحـدث عهـده ... ثلثـين شـهراً فـي ثلاثـة أحـوالِ
ديـارٌ لسـلمى عافيـاتٌ بـذي خـالِ ... ألـحَّ عليهـا كـل أسـحم هطـالِ
وتحسب سلمى لا تزال ترى طلا ... من الوحش أو بيضاً بميثاءِ مِحلال
وتحســب ســلمى لا تــزالُ كعهــدِنا ... بوادي الخزامى أو على رس أوعالِ
ليـالي سـلمى إذ تريـك منصـباً ... وجيـداً كجيـدِ الـرئم لـيس بمعطـالِ
ألا زعمـتْ بسباسـة اليـوم أننـي ... كَبِـرتُ وأن لا يُحْسِـنُ اللهـوَ أمثـالي
كـذبتِ لقـد أَصْـبي علـى المـرءِ عرسـهِ ... وأمنـع عرسـي أن يُـزَن بهـا الخـالي
ويـا رب يـوم قـد لهـوت وليلـةٍ ... بآنسـة كأنهـا خـطُ تمثـالِ
يُضـيءُ الفِـراشُ وَجهَهـا لِضَـجيعِها ... كَمِصـباحِ زَيـتٍ فـي قَناديـلِ ذُبّـالِ
كَـأَنَّ عَلـى لَبّاتِهـا جَمـرَ مُصـطَلٍ ... أَصـابَ غَضـىً جَـزلاً وَكَـفَّ بِأَجـذالِ
وَهَبَّـت لَـهُ ريـحٌ بِمُختَلَـفِ الصَـوى ... صَـباً وَشِـمالاً فـي مَنـازِلِ قَفّـالِ
وَمِثلُـكِ بَيضـاءَ العَـوارِضِ طِفلَـةٍ ... لَعـوبٍ تُنَسّـيني إذا قُمـتُ سِـربالي
إذا مـا الضَـجيعُ اِبتَزَّهـا مِـن ثِيابِهـا ... تَميـلُ عَلَيـهِ هَونَـةً غَيـرَ مِجبـالِ
كَحَقـفِ النَقـا يَمشـي الوَليـدانِ فَوقَـهُ ... بِمـا اِحتَسَـبا مِـن لـينِ مَـسٍّ وَتَسـهالِ
لَطيفَـةُ طَـيِّ الكَشـحِ غَيـرُ مُفاضَـةٍ ... إذا اِنفَلَتَـت مُرتَجَّـةً غَيـرَ مِتفـالِ
تَنَوَّرتُهـا مِـن أَذرُعـاتٍ وَأَهلُهـا ... بِيَثـرِبَ أَدنـى دارَهـا نَظَـرٌ عـالِ
نَظَـرتُ إِلَيهـا وَالنُجـومُ كَأَنَّهـا ... مَصـابيحُ رُهبـانٍ تَشُـبُّ لِقَفّـالِ
سَـمَوتُ إِلَيهـا بَعـدَ مـا نـامَ أَهلُهـا ... سُـموَّ حَبـابِ المـاءِ حـالاً عَلـى حـالِ
فَقالَـت سَـباكَ اللهُ إِنَّـكَ فاضِـحي ... أَلَسـتَ تَـرى السُـمّارَ وَالنـاسَ أَحـوالي
فَقُلـتُ يَمـينَ اللهِ أَبـرَحُ قاعِـداً ... وَلَـو قَطَّعـوا رَأسـي لَـدَيكِ وَأَوصـالي
حَلَفـتُ لَهـا بِـاللهِ حِلفَـةَ فـاجِرٍ ... لَنـاموا فَمـا إِن مِـن حَـديثٍ وَلا صـالِ
فَلَمّـا تَنازَعنـا الحَـديثَ وَأَسـمَحَت ... هَصَـرتُ بِغُصـنٍ ذي شَـماريخَ مَيّـالِ
وَصِـرنا إِلـى الحُسـنى وَرَقَّ كَلامُنـا ... وَرُضـتُ فَـذَلّت صَـعبَةٌ أَيَّ إِذلالِ
فَأَصـبَحتُ مَعشـوقاً وَأَصـبَحَ بَعلُـه ... عَلَيـهِ القَتـامُ سَـيِّئَ الظَـنِّ وَالبـالِ

يَغُـطّ غَطـيطَ البَكـرِ شُـدَّ خِناقُـهُ ... لِيَقتُلَنـي وَالمَـرءُ لَـيسَ بِقَتّـالِ
أَيَقتُلُنـي وَالمَشـرَفِيُّ مُضـاجِعي ... وَمَسـنونَةٌ زُرقٌ كَأَنيـابِ أَغـوالِ
وَلَـيسَ بِـذي رُمـحٍ فَيَطعَنُنـي بِـهِ ... وَلَـيسَ بِذي سَـيفٍ وَلَـيسَ بِنَبّـالِ
أَيَقتُلُنـي وَقَـد شَـغَفتُ فُؤادَهـا ... كَمـا شَـغَفَ المَهنـوءَةَ الرَجُـلُ الطـالي
وَقَـد عَلِمَـت سَـلمى وَإِن كـانَ بَعلُهـا ... بِـأَنَّ الفَتـى يَهـذي وَلَـيسَ بِفَعّـالِ
وَمـاذا عَلَيـهِ إِن ذَكَـرتُ أَوانِسـاً ... كَغِـزلانِ رَمـلٍ فـي مَحاريـبِ أَقيـالِ
وَبَيـتِ عَـذارى يَـومَ دَجـنٍ وَلَجتُـهُ ... يَطُفـنَ بِجَمّـاءِ المَرافِـقِ مِكسـالِ
سِـباطُ البَنـانِ وَالعَـرانينِ وَالقَنـا ... لِطـافَ الخُصـورِ فـي تَمـامٍ وَإِكمـالِ
نَـواعِمُ يُتـبِعنَ الهَـوى سُـبُلَ الـرَدى ... يَقُلـنَ لِأَهـلِ الحِلـمِ ضُـلَّا بِتِضـلالِ
صَرَفتُ الهَوى عَنهُنَّ مِن خَشيَةِ الرَدى ... وَلَسـتُ بِمُقلـيِّ الخِـلالِ وَلا قـالِ
كَـأَنِّيَ لَـم أَركَـب جَـواداً لِلَـذَّةٍ ... وَلَـم أَتَـبَطّن كاعِبـاً ذاتَ خِلخـالِ
وَلَـم أَسـبَأ الـزِقَّ الـرَويَّ وَلَـم أَقُـل ... لِخَيلِـيَ كُـرّي كَـرَّةً بَعـدَ إِجفـالِ
وَلَـم أَشـهَدِ الخَيـلَ المُغيـرَةَ بِالضُـحى ... عَلـى هَيكَـلٍ نهـدِ الجُـزارَةِ جَـوّالِ
سَليمَ الشَظى عَبلَ الشَوى شَنَجَ النَسا ... لَـهُ حَجَبـاتٌ مُشـرِفاتٌ عَلـى الفـالِ
وَصُـمٌّ صِـلابٌ مـا يَقـينَ مِـنَ الـوَجى ... كَـأَنَّ مَكـانَ الـرِدفِ مِنـهُ عَلـى رَالِ
وَقَـد أَغتَـدي وَالطَيـرُ فـي وُكُناتِهـا ... لِغَيـثٍ مِـنَ الوَسـمِيِّ رائِـدُهُ خـالِ
تَحامـاهُ أَطـرافُ الرِمـاحِ تَحامِيـاً ... وَجـادَ عَلَيـهِ كُـلُّ أَسـحَمَ هَطّـالِ
بِعَجلَـزَةٍ قَـد أَتـرَزَ الجَـريُ لَحمَهـا ... كَميـتٍ كَأَنَّهـا هِـراوَةُ مِنـوالِ
ذَعَـرتُ بِهـا سِـرباً نَقِيّـاً جُلـودُهُ ... وَأَكرُعُـهُ وَشـيُ البُـرودِ مِـنَ الخـالِ
كَـأَنَّ الصُـوارَ إِذ تَجَهَّـدَ عَـدوُهُ ... عَلـى جَمَـزى خَيـلٍ تَجـولُ بِـأَجلالِ
فَجـالَ الصُـوارُ وَاِتَّقَـينَ بِقَرهَـبٍ ... طَويـلِ الفِـرا وَالـرَوقِ أَخـنَسَ ذَيّـالِ
فَعـادى عِـداءً بَـينَ ثَـورٍ وَنَعجَـةٍ ... وَكـانَ عِـداءُ الـوَحشِ مِنّـي عَلـى بـالِ
كَـأَنّي بِفَتخـاءِ الجَنـاحَينِ لَقـوَةٍ ... صَـيودٍ مِـنَ العِقبـانِ طَأطَـأتُ شِـملالي
تَخَطّـفُ خَـزّانَ الشُـرَيَّةِ بِالضُـحى ... وَقَـد حَجَـرَت مِنهـا ثَعالِـبُ أَورالِ
كَـأَنَّ قُلـوبَ الطَيـرِ رَطبـاً وَيـابِس ... لَـدى وَكرِهـا العُنّـابُ وَالحَشَـفُ البـالي
فَلَـو أَنَّ مـا أَسـعى لِأَدنـى مَعيشَـةٍ ... كَفـاني وَلَـم أَطلُـب قَليـلٌ مِـنَ المـالِ
وَلَكِنَّمـا أَسـعى لِمَجـدٍ مُؤَثَّـلٍ ... وَقَـد يُـدرِكُ المَجـدَ المُؤَثَّـلَ أَمثـالي
وَمـا المَـرءُ مـا دامَـت حُشاشَـةُ نَفسِـهِ ... بِمُـدرِكِ أَطـرافِ الخُطـوبِ وَلا آلـي

ملحق (2) قصيدة المتنبي:

لَيــالِيَّ بعــدَ الظــاعنين شــكولُ ... طِــوالٌ وليــلُ العاشــقينَ طويــلُ

يُــبِنَّ لــي البــدرَ الــذي لا أَريــدُهُ ... ويُخْفِــينَ بــدراً مــا إليــهِ ســبيلُ

وَمَــا عِشْــتُ مِــنْ بَعــدِ الأحِبّــةِ سَــلوَةً ... وَلَكِنّنــــي للنّائِبَــــاتِ حَمُــــولُ

وَإنّ رَحِــيلاً وَاحِــداً حَــالَ بَيْنَنَــا ... وَفي المَوْتِ مِنْ بَعدِ الرّحيلِ رَحيلُ

إذا كــانَ شَــمُّ الــرَّوحِ أدْنَــى إلَــيْكُمُ ... فَــلا بَرِحَتْنــي رَوْضَــةٌ وَقَبُــولُ

وَمَــا شَــرَقي بالمَــاءِ إلاّ تَــذكّراً ... لمَــاءٍ بــهِ أهْــلُ الحَبيــبِ نُــزُولُ

يُحَرّمُــهُ لَمْــعُ الأسِــنّةِ فَوْقَــهُ ... فَلَــيْسَ لِظَمْــآنٍ إلَيْــهِ وُصُــولُ

أمــا فــي النّجــوم السّــائراتِ وغَيرِهَــا ... لِعَيْنــي عَلــى ضَــوْءِ الصّــباحِ دَليــلُ

ألــمْ يَــرَ هــذا اللّيْــلُ عَيْنَيْــكِ رُؤيَتــي ... فَتَظْهَــرَ فيــهِ رِقّــةٌ وَنُحُــولُ

لَقيــتُ بــدَرْبِ القُلّــةِ الفَجْــرَ لَقْيَــةً ... شَــفَتْ كَبِــدي وَاللّيْــلُ فِيــهِ قَتيــلُ

وَيَوْمــاً كــأنّ الحُسْــنَ فيــهِ عَلامَــةٌ ... بعَثْــتِ بهَــا والشّــمسُ منــكِ رَسُــولُ

وَمــا قَبــلَ سَــيفِ الدّوْلَــةِ اثّــارَ عاشِــقٌ ... ولا طُلِبَــتْ عنــدَ الظّــلامِ ذُحُــولُ

وَلَكِنّــــهُ يَــــأتي بكُــــلّ غَريبَــــةٍ ... تَــرُوقُ عَلــى اســتِغْرابِها وَتَهُــولُ

رَمَى الدّرْبَ بالجُرْدِ الجيادِ إلى العِدى ... وَمــا عَلِمُــوا أنّ السّــهامَ خُيُــولُ

شَــوَائِلَ تَشْــوَالَ العَقَــارِبِ بالقَنَــا ... لهَــا مَــرَحٌ مِــنْ تَحْتِــهِ وَصَــهيلُ

وَمــا هــيَ إلاّ خَطْــرَةٌ عَرَضَــتْ لَــهُ ... بحَــرّانَ لَبّتْهَــا قَنــاً وَنُصُــولُ

هُمَــامٌ إذا مــا هَــمّ أمضَــى هُمُومَــهُ ... بــأرْعَنَ وَطْءُ المَــوْتِ فيــهِ ثَقيــلُ

وَخَيْلٍ بَرَاهَا الرّكضُ في كلّ بلدةٍ ... إذا عَرّسَــتْ فيهــا فلَــيسَ تَقِيــلُ

فَلَمّــا تَجَلّــى مِــنْ دَلُــوكٍ وَصَــنْجةٍ ... عَلَــتْ كــلَّ طَــوْدٍ رَايَــةٌ وَرَعيــلُ

على طُرُقٍ فيها على الطّرْقِ رِفْعَةٌ ... وَفــي ذِكرِهــا عِنــدَ الأنــيسِ خُمُــولُ

فَمَــا شَــعَرُوا حَتــى رَأوْهَــا مُغِيــرَةً ... قِبَاحــاً وَأمّــا خَلْقُهــا فَجَميــلُ

سَــحَائِبُ يَمْطُــرْنَ الحَديــدَ علَــيهِمِ ... فكُــلُّ مَكــانٍ بالسّــيوفِ غَســيلُ

وَأمْسَـــى السّـــبَايَا يَنْتَحِـــبنَ بعِرْقَـــةٍ ... كـــأنّ جُيُـــوبَ الثّـــاكِلاتِ ذُيُـــولُ

وَعـــادَتْ فَظَنّوهَـــا بمَـــوْزَارَ قُفّـــلاً ... وَلَـــيسَ لهَـــا إلاّ الـــدّخولَ قُفُـــولُ

فَخاضَـتْ نَجيـعَ القَـوْمِ خَوْضـاً كأنّـهُ ... بكُـــلِّ نَجيـــعٍ لـــمْ تَخُضْـــهُ كَفيـــلُ

تُســايِرُها النّيــرانُ فــي كــلّ مَنــزِلٍ ... بــهِ القــوْمُ صَــرْعَى والــدّيارُ طُلــولُ

وَكَـرّتْ فمَـرّتْ فـي دِمـاءِ مَلَطْيَـةٍ ... مَلَطْيَـــــةُ أمٌّ للبَنِـــــينَ ثَكُـــــولُ

وَأضْـــعَفْنَ مـــا كُلّفْنَـــهُ مِـــنْ قُبـاقِـــبٍ ... فأضْـــحَى كـــأنّ المـــاءَ فيـــهِ عَليـــلُ

وَرُعْـــنَ بِنَـــا قَلْـــبَ الفُـــراتِ كأنّمَـــا ... تَخِـــرُّ عَلَيْـــهِ بالرّجـــالِ سُـــيُولُ

يُطـــارِدُ فيـــهِ مَوْجَـــهُ كُـــلُّ ســـابحٍ ... سَـــواءٌ عَلَيْـــهِ غَمْـــرَةٌ وَمســـيلُ

تَـــراهُ كـــأنّ المَـــاءَ مَـــرّ بجِسْـــمِهِ ... وَأقْبَـــــلَ رَأسٌ وَحْـــــدَهُ وتَليـــــلُ

وَفـي بَطْـنِ هِنـريطٍ وَسِـمْنينَ للظّبَـى ... وَصُـــمِّ القَنَـــا مِمّـــنْ أبَـــدْنَ بَـــدِيلُ

طَلَعْـــنَ عَلَـــيْهِمْ طَلْعَـــةً يَعْرِفُونَهـــا ... لهَـــا غُـــرَرٌ مَـــا تَنْقَضِـــي وَحُجُـــولُ

تَمَـلُّ الحُصُـونُ الشُّـمُّ طُـولَ نِزالِنَـا ... فَتُلْقـــي إلَيْنَـــا أهْلَهَـــا وَتَـــزُولُ

وَبِـتْنَ بحصْـنِ الـرّانِ رَزْحَـى مـنَ ... وَكُـــلُّ عَزيـــزٍ للأمِيـــرِ ذَلِيـــلُ

وَفـي كُـلِّ نَفْـسٍ مـا خَـلاهُ مَلاَلَـةٌ[11] ... وَفـي كُـلِّ سَـيفٍ مـا خَـلاهُ فُلُـولُ

وَدُونَ سُمَيْسـاطَ المَطـامِيرُ وَالمَـلا ... وَأوْدِيَـــةٌ مَجْهُولَـــةٌ وَهُجُـــولُ

لَبِسْنَ الدّجَى فيها إلـى أرْضِ مرْعَشٍ ... وَللـرّومِ خَطْـبٌ فـي الـبِلادِ جَليـلُ

فَلَمّـــا رَأوْهُ وَحْـــدَهُ قَبْـــلَ جَيْشِـــهِ ... دَرَوْا أنّ كـــلَّ العـــالَمِينَ فُضُـــولُ

وَأنّ رِمَـــاحَ الخَـــطّ عَنْـــهُ قَصِـــيرَةٌ ... وَأنّ حَديـــدَ الهِنْـــدِ عَنـــهُ كَليـــلُ

فـأوْرَدَهُمْ صَـدْرَ الحِصـانِ وَسَـيْفَهُ ... فَتًـى بأسُـهُ مِثْـلُ العَطـاءِ جَزيـلُ

جَـوَادٌ عَلـى العِـلاّتِ بالمـالِ كُلّـهِ ... وَلَكِنّـــــهُ بالـــــدّارِعِينَ بَخيـــــلُ

فَـــوَدّعَ قَـــتْلاهُمْ وَشَـــيّعَ فَلّهُـــمْ ... بضَـرْبٍ حُـزُونُ البَـيضِ فيـهِ سُـهولُ

علـى قَلْـبِ قُسْـطَنْطينَ مِنْـهُ تَعَجّـبٌ ... وَإنْ كـانَ فـي سـاقَيْهِ مِنْـهُ كُبُـولُ

لَعَلّـــكَ يَوْمـــاً يـــا دُمُسْـــتُقُ عَائِـــدٌ ... فَكَـــمْ هـــارِبٍ مِمّـــا إلَيْـــهِ يَـــؤولُ

نَجَـوْتَ بإحْـدَى مُهْجَتَيْـكَ جرِيحـةً ... وَخَلّفْـتَ إحـدى مُهجَتَيـكَ تَسـيلُ

أتُسْـــلِمُ للخَطّيّـــةِ ابنَـــكَ هَارِبـــاً ... وَيَسْـكُنَ فـــي الـــدّنْيا إلَيـــكَ خَليـــلُ
بوَجْهِـكَ مـــا أنْســاكَهُ مِـنْ مُرِشّـــةٍ ... نَصِـــيرُكَ منهـــا رَنّـــةٌ وَعَوِيـــلُ
أغَـرّكُمُ طـولُ الجُيـوشِ وَعَرْضُـهَا ... عَلـــيٌّ شَـــرُوبٌ للجُيُـــوشِ أكُـــولُ
إذا لـــم تَكُـــنْ للّيْـــثِ إلاّ فَريسَـــةً ... غَـــذاهُ وَلـــم يَنْفَعْـــكَ أنّـــكَ فِيـــلُ
إذا الطّعْـنُ لـم تُـدْخِلْكَ فيـهِ شَـجاعةٌ ... هـيَ الطّعـنُ لـم يُـدخِلْكَ فيـهِ عَـذولُ
وَإنْ تَكُـنِ الأيّـامُ أبْصَـرْنَ صَـوْلَهُ ... فَقَـدْ عَلّـمَ الأيّـامَ كَيـفَ تَصُـولُ
فَـدَتْكَ مُلُـوكٌ لـم تُسَـمَّ مَوَاضِـياً ... فإنّـكَ ماضِـي الشّـفْرَتَينِ صَـقيلُ
إذا كـانَ بَعـضُ النّـاسِ سَـيفاً لدَوْلَـةٍ ... فَفـي النّـاسِ بُوقـاتٌ لهَـا وطُبُـولُ
أنَـا السّـابِقُ الهـادي إلـى مـا أقُولُـهُ ... إذِ القَـوْلُ قَبْـلَ القـائِلِينَ مَقُـولُ
وَمـا لكَـلامِ النّـاسِ فيمَـا يُريبُنـي ... أَصُـــولٌ ولا للقائِليـــهِ أَصُـــولُ
أَعَادَى علـى مـا يُوجِبُ الحُـبَّ للفَتـى ... وَأهْـدَأَ وَالأفكـارُ فـيّ تَجُـولُ
سِـوَى وَجَـعِ الحُسّـادِ داوٍ فإنّـهُ ... إذا حـلّ فـي قَلْـبٍ فَلَـيسَ يحُـولُ
وَلا تَطْمَعَـنْ مـن حاسِـدٍ فـي مَـوَدّةٍ ... وَإنْ كُنْـتَ تُبْـديهَا لَـهُ وَتُنيـلُ
وَإنّـا لَنَلْقَـى الحادِثـاتِ بـأنْفُسٍ ... كَثيـرُ الرّزايـا عنـدَهنّ قَليـلُ
يَهُـونُ عَلَيْنَـا أنْ تُصـابَ جُسُـومُنَا ... وَتَسْـلَمَ أعْـراضٌ لَنَـا وَعُقُـولُ
فَتيهـاً وَفَخْـراً تَغْلِـبَ ابْنَـةَ وَائِـلٍ ... فَأنْـتِ لخَيـرِ الفـاخِرِينَ قَبيـلُ
يَغُـمُّ عَلِيّـاً أنْ يَمُـوتَ عَـدُوُّهُ ... إذا لـم تَغُلْـهُ بالأسِـنّةِ غُـولُ
شَـريكُ المَنَايَـا وَالنّفُـوسُ غَنيمَـةٌ ... فَكُـلُّ مَمَـاتٍ لـم يُمِتْـهُ غُلُـولُ
فـإنْ تَكُـنِ الـدّوْلاتُ قِسْـماً فإنّهَـا ... لِمَـنْ وَرَدَ المَـوْتَ الـزّؤامَ تَـدُولُ
لِمَـنْ هَـوّنَ الـدّنْيا علـى الـنّفسِ ساعَةً ... وَللبِـيضِ فـي هـامِ الكُمـاةِ صَـليلُ

ملحق (3) قصيدة البردوني:

مــن دهــور وأنــت ســحر العبــارة ... وانتظــار المنــى وحلــم الإشــارةْ
كنــت بنــت الغيــوب دهــراً فنمــت ... عــن تجليــك حشــرجات الحضــارةْ
وتــداعى لعصــر يمــوت ليحيــا ... أو ليفنــى ولا يحــس انتحــارهْ
جانحــاه فــي منتهــى كــل نجــم ... وهــواه فــي كــل ســوق تجــارةْ
بــاع فيــه تألّــه الأرض دعــواه ... وباعــت فيــه الصــلاة الطهــارة
أو مــا تلمحينــه كيــف يعــدو ... يطحــن الــريح والشــظايا المثــارة
نــمّ عــن فجــرك الحنــون ضــجيج ... ذاهــل يلتظــي ويمــتصّ نــاره
عــالم كالــدّجاج ، يعلــو ويهــوي ... يلقــط الحــب ، مــن بطــون القــذارة
ضــيّع القلــب ، واســتحال جــذوعا ... وترتــدي آدميــة ... مســتعارة
كــل شــيء وشــى بمــيلادك المــو ... عــود واشــتمّ دفئــه واخضــراره
بشّــرت قريــة بلقيــاك أخــرى ... وحكــت عنــك نجمــة لمنــارة
وهــذت باســمك الــرؤى فتنــادت ... صــيحات الــديوك مــن كــل قــارة
المــدى يســتحمّ فــي وعــد عينيــك ... وينســى فــي شــاطئيه انتظــاره
وجبــاه الــذّرى مرايــا تجلّــت ... مــن ثريّــات مقلتيــك شــرارة
ذات يــوم ، ستشــرقين بــلا وعــ ... ــد تعيــدين للهشــيم النّضــارة
تــزرعين الحنــان فــي كــل واد ... وطريــق ، فــي كــل ســوق وحــارة
فــي مــدى كــل شــرفة ، فــي تمنّــي ... كــلّ جــار ، وفــي هــوى كــل جــارة
فــي الروابــي حتــى يعــي كــلّ تــلّ ... ضجر الكهف واصطبار المغارة
ســوف تــأتين كــالنبوءات كالأمــ ... ـطار، كالصيف، كانثيال الغضارة
تملئــين الوجــود عــدلا رخيّــا ... بعــد جــور مــدجّج بالحقــارة
تحشــدين الصــفاء فــي كــل لمــس ... وعلــى كــل نظــرة ، وافتــرارهْ
تلمســين المجنــدلين فيعــدو ... ن تعيــدين للبغايــا البكــارة

وتصـــوغين عالمـــا تثمـــر الكثـــ ـــبان فيـــه، تـــرف حتـــى الحجـــارة

وتعـــفّ الـــذئاب فيـــه ، وينســـى جبـــروت الســـلاح ، فيـــه المهـــارة

العشـــايا فيـــه ، عيـــون كســـالى واعـــدات ، والشـــمس أشـــهى حـــرارة

لخطـــاه عبيـــر (نيســـان) أو أشـــ ـــذى لتحديقـــهِ ، أجـــدّ إنـــاره

ولألحانـــــه ، شـــــفاه صـــــبايا وعيـــون ، تخضّـــر فيهـــا الإثـــارة

أي دنيـــــا ســـــتبدعين جناهـــــا وصـــباها فـــوق احتمـــال العبـــارة

ملحق (4) قصيدة الجواهري:

أعِيـــذُ القـــوافي زاهيـــاتُ المطـــالع ... مزاميـــرَ عـــزّافٍ ، أغاريـــدَ ســـاجعِ

لِطافـــاً بـــأفواه الـــرُّواة ، نوافـــذاً ... إلى القلب، يجري سحرهُا في المسامع

تكـــادُ تُحِـــسّ القلـــبَ بـــين سُـــطورها ... وتمسَـــحُ بـــالأردانِ مَجـــرى المـــدامع

بَرِمْـــتُ بلـــوم اللّائمـــين ، وقـــولِهم: ... أأنـــتَ إلـــى تغريـــدةٍ غيـــرُ راجـــع

أأنـــتَ تركـــتَ الشـــعر غيـــرَ مُحـــاولٍ ... أمِ الشـــعرُ إذ حاولـــتَ غيـــرُ مطـــاوع

وهْـــل نضَـــبتْ تلـــك العواطـــفُ ثَـــرَّةً ... لِطافـــاً مجاريهـــا ، غِـــرارَ المنـــابع

أجـــبْ أيّهـــا القلـــبُ الـــذي لســـتُ ناطقـــاً ... إذا لـــم أُشـــاورْهُ ، ولســـتُ بســـامع

وَحـــدِّثْ فـــانَّ القـــومَ يَـــذْرُونَ ظـــاهراً ... وتخفـــى علـــيهمْ خافيـــاتُ الـــدوافِع

يظُنّـــونَ أنّ الشِّـــعْرَ قبســـةُ قـــابسٍ ... متـــى مـــا أرادُوه وسِـــلعةُ بـــائع

أجـــب أيُّهـــا القلـــبُ الـــذي سُـــرَّ معشـــرٌ ... بمـــا ســـاءهُ مِـــنْ فادحـــاتِ القـــوارِع

بمـــا رِيـــع منـــكَ اللـــبُّ نفَّسْـــتَ كُربـــةً ... وداويـــتَ أوجاعـــاً بتلـــكَ الروائـــع

قُســـاةٌ مُحبّـــوك الكثيـــرونَ إنَّهـــمْ ... يرونـــكَ – إنْ لـــم تَلْتَهِـــبْ – غيـــرَ نـــافع

ومـــا فـــارَقَتْني المُلْهِبـــاتُ وإنَّمـــا ... تطامَنْـــتُ حتّـــى جمرُهـــا غيـــرُ لاذعـــي

ويا شـعْرُ سـارعْ فـاقتَنصْ مـنْ لـواعجي ... شـــوارِدَ لا تُصـــطادُ إنْ لـــم تُســـارِع

تـــرامْينَ بعضـــاً فـــوقَ بعـــضٍ وغُطّيـــتْ ... شَـــكاةٌ بـــأخرى، داميـــاتِ المقـــاطع

وفَجّـــر قُروحـــاً لا يُطـــاقُ اختِزانُهـــا ... ولا هـــي ممـــا يتقـــى بالمباضـــع

ويـــا مُضْـــغَةَ القلـــبِ الـــذي لا فَضـــاؤها ... برَحْـــبٍ ولا أبعادُهـــا بشواسِـــع

أأنـــتِ لهـــذي العاطفـــاتِ مفـــازَةٌ ... نســـائِمُها مُرْتَجَّـــةٌ بالزعـــازِع

حَمَلْتُـــكِ حتَّـــى الأربعـــينَ كـــأنَّني ... حَمَلْـــتُ عَـــدُوّي مـــن لِبـــانِ المراضـــع

وأرْعَيْتِنـــي شَـــرَّ المراعـــي وبيلـــةً ... وأوْرَدْتِنـــي مُسْـــتَوبآتِ الشَّـــرائع

وَعَطَّلْـــت مِنّـــي مَنْطِـــقَ العقـــلِ مُلقيـــاً ... لعاطفـــةٍ عَمْيـــا زِمـــامَ المُتـــابِع

تَلفَّـــتُّ أطرافـــي ألـــمُّ شـــتائتاً ... مـــن الـــذكرياتِ الـــذّاهباتِ الرواجـــع

تحاشَـــيْتُها دَهْـــراً أخـــافُ انبعاثَهـــا ... علـــى أنَّهـــا معـــدودةٌ مِـــنْ صـــنائعي
علـــى أنَّهـــا إذ يُعْـــوِزُ الشِّـــعْرَ رافِـــدٌ ... تلـــوحُ لـــه أشـــباحُها فـــي الطلائـــع
فمنهـــا الـــذي فـــوقَ الجبـــينِ لوقعـــهِ ... يـــدٌ ،ويـــدٌ بـــين الحشـــا والأضـــالع
فمنهـــا الـــذي يُبكـــي ويُضـــحِك أمـــرُهُ ... فيفتُّـــر ثغـــرٌ عِـــنْ جُفـــونٍ دوامـــع
ومنهـــا الـــذي تـــدنو فتبعـــدُ نُزَّعـــاً ... شواخِصُـــهُ مِثْـــلَ السَّـــرابِ المُخـــادع
ومنهـــا الـــذي لا أنـــتَ عنـــهُ إذا دَنـــا ... بـــراضٍ ولا منـــهُ – بعيـــداً – بجـــازع
حَـــوى السِـــجنُ منهـــا ثُلّـــةً وتحـــدَّرَتْ ... إلـــى القبـــرِ أخـــرى ، وهـــي أمُّ الفجـــائع
وبـــاءتْ بأقســـاهُنَّ كَفّـــي ومـــا جَنَـــتْ ... مِـــن الضُـــرِّ ممـــا تَتَّقيـــهِ مســـامعي
ومكبْوتـــةٍ لـــم يشـــفَعِ الصَّـــفْحُ عنـــدَها ... مـــددتُ إليهـــا مِـــنْ أنـــاةٍ بشـــافِع
غَـــزَتْ مُهجتـــي حتَّـــى ألانَـــتْ صَـــفاتَها ... ولاثَـــتْ دمـــي حتـــى أضَـــرَّتْ بطـــابَعي
رَبـــتْ فـــي فـــؤادٍ بالتشـــاحُنِ غـــارِقٍ ... ملـــيءٍ ، وفـــي ســـمَّ الحـــزازاتِ نـــاقع
كـــوامِنُ مِـــنْ حِقْـــدٍ وإثـــمٍ ونِقْمَـــةٍ ... تَقَمَّصْـــنَني يَـــرْقُبْنَ يـــومَ التراجُـــع
وُقْلـــتُ لهـــا يـــا فـــاجراتِ المَخـــادِع ... تَـــزَيَّيْنَ زِيَّ المُحصَـــناتِ الخواشـــع
وقَـــرْنَ بصـــدْرٍ كالمقـــابر مُـــوحشٍ ... ولُحْـــنَ بوجـــهٍ كالأثـــافيّ ســـافِع
وكُـــنَّ بريقـــاً فـــي عُيـــوني ، وهِـــزَّةً ... بجســـمي ، وبُقْيـــا رَجفَـــةٍ فـــي أصـــابعي
وأرعَـــبْنَ أطيـــافي وشَـــرَدْنَ طائفـــاً ... مِـن النـوم يَسـري فـي العيـون الهواجـع
ودِفْـــنَ زُعافـــاً فـــي حيـــاتي يُحيلُهـــا ... إلـــى بُـــؤرةٍ مـــن قســـوةٍ وتقـــاطُع
وعلّمْنَنـــي كيـــفَ احتباســـي كـــآبَتي ... وكيـــفَ اغتصـــابي ضِـــحكةَ المُتَصـــانِع
وثُـــرْنَ فظيعـــاتٍ إذا حُـــمَّ مَخْـــرَجٌ ... وقُلْـــنَ ألســـنا مـــن نَتـــاجِ الفظـــائع
ألســـنا خليطـــاً مِـــنْ نذالـــةِ شـــامتٍ ... وَفْجـــرَةِ غَـــدّارٍ وإمْـــرَةِ خـــانع
تحلّـــبَ أقـــوامٌ ضُـــرُوعَ المنـــافِع ... ورحتُ بوسقٍ من " أديبٍ " و " بارع "
وعَلّلـــتُ أطفـــالي بَشـــرِّ تعلِّـــةٍ ... خُلـــودِ أبـــيهم فـــي بُطـــونِ المجـــامع
وراجعـــتُ أشـــعاري سِـــجِّلاً فلـــم أجِـــدْ ... بـــهِ غيـــرَ مـــا يُـــودي بِحِلْـــمِ المُراجِـــع
ومُسْـــتَنْكرٍ شَـــيْباً قُبيـــلَ أوانـــهِ ... أقـــولُ لـــه : هـــذا غبـــارُ الوقـــائع

طرحتُ عصا التِّرحالِ واعتَضتُ متْعباً ... حيــاةَ المُجــاري عــن حيــاةِ المُقــارِع
وتابَعْــتُ أبْقَــى الحــالَتْينِ لمُهجتــي ... وإنْ لــم تَقُــمْ كلْتاهُمــا بِمطــامعي
ووُقِّيــتُ بــالجبنِ المكــارِهَ والأذى ... ومَنْجــى عتيــقِ الجُــبن كــرُّ المَصــارِع
رأيــتُ بعينــي حــينَ كَــذَّبْتُ مَسْــمَعي ... سـماتِ الجُـدودِ فـي الحـدود الضَّـوارع
وأمعنــتُ بحثــاً عــن أكــفٍّ كثيــرةٍ ... فألفيــتُ أعلاهُــنَّ كَــفَّ المُبــايع
نــأتْ بــي قُــرونٌ عــن زُهيــرٍ وردَّنــي ... علــى الــرُّغمِ منّــي عِلْمُــهُ بالطبــائع
أنــا اليــومَ إذ صــانعتُ ، أحســنُ حالــةً ... وأحدوثــةً منّــي كغيــر مصــانع
خَبَــتْ جــذوةٌ لا ألهــبَ اللهُ نارَهــا ... إذا كــانَ حتمــاً أنْ تَقَــضَّ مضــاجعي
بلــى وشــكرتُ العُمــرَ أنْ مُــدَّ حَبْلُــه ... إلــى أنْ حبــاني مُهلــةً للتراجُــع
وألْفَيتُنــي إذ عــلَّ قــومٌ وأنهلــوا ... حريصــاً علــى سُــؤرِ الحيــاةِ المُنــازَع
تمنَّيــتُ مَــنْ قاسَــتْ عنــاء تطــامُحي ... تعــودُ لِتَهْنــا فــي رَخــاءِ تواضــعي
فــانَّ الــذي عانَــتْ جرائــرَهُ مَحَــتْ ... ضَــراعتُهُ ذَنْــبَ العزيــزِ المُمــانِع

‘‘‘‘‘

سبتمبر 2021م

صنعاء

ثبت المراجع:

- أول الشعر؛ عصارة الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي - عارف حجاوي - دار المشرق الطبعة الثانية 2018.
- تكوين العقل العربي - محمد عابد الجابري - الطبعة العاشرة – مركز دراسات الوحدة العربية .
- تجدد الشعر - عارف حجاوي - دار المشرق 2017 الطبعة الأولى.
- * ثرثرات في شتاء الأدب العربي عبدالعزيز المقالح - دار العودة بيروت.
- فن الأدب - توفيق الحكيم دار مصر للطباعة .
- مجلة العربي العدد رقم ( ).
- موسيقى الحوت الأزرق - أدونيس – الطبعة الثانية 2011م.
- الثقافة والمنهج حوارات مع الدكتور عبدالوهاب المسيري - تحرير سوزان حرفي - دار الفكر دمشق 2009 .
- ديوان المتنبي سلسلة "شعراؤنا" - دار الكتاب العربي - بيروت لبنان 2004 .
- ديوان امرئ القيس - شرح وعناية عبدالرحمن المصطاوي - دار المعرفة- بيروت لبنان - الطبعة الثانية 2004.
- ديوان البردوني الأعمال الشعرية (1-12) المجلد الأول والثاني - مكتبة الإرشاد - صنعاء - اليمن - الطبعة الرابعة 2009.
- الجواهري في العيون من أشعاره – دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر الطبعة الرابعة 1998م
- The power of inspiration / new mastry B5 - p.g 77
- سياسة الشعر - أدونيس. دار الآداب بيروت – الطبعة الأولى 1985م.
- أسئلة الشعرية - عبدالله العشي – منشورات الاختلاف- الطبعة الأوى 2009م.

- الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية - مسعود بو دوخة – عالم الكتب الحديث – إربد الأردن 2011م
- الفن ومذاهبه - شوقي ضيف – دار المعارف – الطبعة الحادية عشرة.
- في النقد الأدبي- شوقي ضيف – دار المعارف – الطبعة التاسعة.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وأسرار صناعتها الجزء الأول - عبدالله الطيب
- فن الشعر - محمد مندور- مؤسسة هنداوي - 2017