التجديد العروضى والصنعة المسرحية

فى شعر الخميسى بين الرؤية والأداء

د/ محمود فتحى محمود لاشين

بسم الله الرحمن الرحيم

التجديد العروضى والصنعة المسرحية

فى شعر الخميسى بين الرؤية والأداء

مشكلة البحث وفروضه

يثير شعر عبدالرحمن الخميسي - (١٣ نوفمبر ١٩٢٠ - ١ أبريل ١٩٨٧) [١] المنشور بين دفتى كتاب بعنوان (ديوان الخميسى) وقد ذكر أن شعره هذا نشر بين عامى سبعة وثلاثين وسبعة وستين وتسعمائة وألف[٢] - عدة قضايا ، لعل أبرزها التساؤل عن دافعه إلى

---

(١) يوسف الشريف ، عبدالرحمن الخميسي القديس الصعلوك ، (القاهرة : ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١) ص ٢٧ ، ٢١ .

(٢) عبدالرحمن الخميسي ، ديوان الخميسي ، (القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر د. ت) وقد صدر الديوان بعدة دراسات عن ديوانه الأول (أشواق إنسان) وتمتد من ص٥ - ٣٣ ، ثم ديوان (أشواق إنسان) من ص ٣٥ - ٦٥ ، وقد ضم تسع قصائد غير مرتبة بحسب تاريخ صدورها هى تبعاً لورودها فى الديوان ((أبو القاسم الجزائرى ص٣٦ - ٤١ ، صرخة ص٤٢ ، في الليل ص ٤٣-٤٧ ، غنوة في العراق ص٤٨-٤٩ ، الماضى ص٥٠ - ٥٥ ، ثورة ص٥٦ - ٥٧ ، رسالة إلى أخى العربى للشاعر التركمانى عطا جانوف ص٥٨ - ٥٩ ، دموع ص٦٠ ، إلى موسكو ص٦١ - ٦٥)) . وتجدر الإشارة إلى أن أربع قصائد منها تنتمى إلى الأدب الثائر - وفق النظرية الماركسية - ثلاثة منها مؤلفة هى أبو القاسم الجزائرى وغنوة فى العراق وإلى موسكو ، وواحدة مترجمة هى رسالة إلى أخى العربى . أما القصائد الخمس الباقية فتمثل نزعته الوجدانية الابتداعية . وبعد أشواق إنسان فى الديوان مجموعة قصائد تحت عنوان عام هو (دموع ونيران ص٦٧ - ٨٩) وتتوزع هذه القصائد نزعتا ديوان أشواق إنسان فمن الأدب الثائر : ((إلى الحرية ص ٦٨ - ٧١)) ، ((جحارين فى قريتى ص٨٤ - ٨٧)) ومن الرثاء السياسي الذى يمكن أن يعد من الأدب الثائر مرثياته ، الأولى فى ((عبدالعزيز فهمى

التجديد فى الوزن والقافية ، سواء ما كان مقتصرا على التجديد فى القافية وحدها ، أو فى الوزن وحده ، أو فيهما مجتمعين . أهو التأثر بالشعر العامى ؟ وكانت له فيه تجارب ، لعل أشهرها أغنية المطربة (مها صبرى) فى الزفاف ، التى لحنها بليغ حمدى ولا تزال تحظى بالإعجاب حتى اليوم ، والتى مطلعها (ما تزوقينى يا ماما ..) [1] أم التأثر بالآداب الأجنبية عموماً ، وبالإنجليزية ، التى كان الخميسي يجيدها على نحو خاص ؟ أم هو الولع بتقديم شعر ملائم للغناء بموسيقاه المتنوعة وزنا وقافية ؟ هذه القضية مطروحة خلال شعره . وهناك

ص٧٥ – ٧٧)) والثانية ، فى ((على عبداللطيف الثائر السودانى على الإنجليز ص٧٨ – ٧٩)) والثالثة فى ((مصطفى كامل ص ٨٠ – ٨١)) . وأما القصائد الخمس الباقية فتمثل نزعته الوجدانية الابتداعية . ولقائل أن يعد شعر الرثاء من شعر المناسبات الذى تمردت عليه الوجدانية الابتداعية، إلا أن يقال: إن الشاعر بث فى كل قصيدة منها نفثة مصدور . وعلى أى فالرثاء السياسي يقرب الشاعر من نزعة الأدب التحررى اليسارى مضموناً . ويبقى الجدل قائماً حول الشكل . وبعد دموع ونيران تسع قصائد وردت تحت عنوان ((مع الطبيعة ص ٩١ – ١٠٢)) ست منها مؤلفة وثلاث مترجمة عن قصائد غنائية للشاعر الإنجليزى ((وليم وردز ورث)) هى ((إلى الوقواق ص ٩٨ – ٩٩ ، إلى فراشة ص ١٠٠ – ١٠١ ، الحاصدة المنفردة ص ١٠٢))، وهى ترجح مقولة أن تجديد الخميسى كان متأثرا ولو جزئيا بالشعر الإنجليزى . ثم اثنتا عشرة قصيدة تحت عنوان ((غنائيات ص١٠٣ – ١٢٠)) وقد ادخرها لتنويع القوافى أساسا ، وأحيانا تنويع الوزن . ومن العنوان يشعر القارئ أن الخميسي كان حريصا على التجديد فى الشكل فى هذه المجموعة ، ربما لدرايته بالأنغام والألحان . ويلى ذلك اثنتان وعشرون قصيدة تحت عنوان ((قطرات النفس ص١٢١ – ١٧٢)) وكلها تمثل النزعة الوجدانية الابتداعية ، التى يجنح صاحبها إلى اعتزال الناس حتى حين يبعث فيهم قيمة إنسانية ، إذ يصوغها فى قالب مستفز مغترب أراد أن يمجد قيمة وفاء الزوجة الشابة الحسناء لزوجها الغائب فى ميدان القتال ، فلم يجد للقارئ العربى خيراً من بنلوب اليونانية التى لا يعرفها إلا المثقفون الموسوعيون . وأخيراً يختتم الديوان بسبع قصائد أربعة منها تنتمى إلى الأدب الثائر هى ((ذكريات عن إقطاع كمشيش ص١٧٤ – ١٧٦ ، عنتر أحلامى ص ١٨٠ – ١٨١)) ، ((مای الصغيرة والبالونة ١٨٢ – ١٨٣ ، الدخان والذهب ص١٨٤ – ١٨٥)) .

وفى أولى هذه القصائد يستعير العبارة العامية ((يا ليل يا عين)) بعد تفصيحها وإسنادها إلى الراوى المتكلم ((ليلى وياعينى)) للتغنى بآلام المصرى وأحزانه فى عهد الإقطاع ، وفى ثانيتها تحن الراوية إلى مراتع طفولتها ، وفى ثالثتها يتعاطف مع شعب فيتنام ضد المحتل ، وفى الرابعة يصور سخطه على ترف الحياة المادية الذى ينطلق من بعضه للرأسمالية . ولا يخطئ القارىء محاولة الخميسي توسيع أفق نظرته الشمولية وفق الرؤية الماركسية . وفى القصائد السبع جميعا حاول الخميسي إكساب لغة الشعر بعض سمات لغة الكلام ، من تسكين المتحرك لغير داع نحوى ، مع تجريب التجديد فى الشكل عموماً .

(١) يوسف الشريف ، عبدالرحمن الخميسي ، القديس الصعلوك ، ص ٩٣ .

قضية أخرى لا تقل عنها شأنا ، وهى التحول عن الوجدانية الابتداعية إلى اعتناق الماركسية ، ومحاولة تقديم أدب يخدم ذلك الفكر ، ويؤكد صحة رؤيته إلى العالم ، من خلال فصحى ميسرة نوعا ، تتحدث عن الكادحين كأبى القاسم الجزائري ، الذى قتله الفرنسيون إبان سعى الجزائريين لتحرير بلادهم ، وحديث فلاحى القرية عن جَجَارين . ويلفت النظر فى هذه القصائد أنها تمثل تخلى الشاعر عن تغنيه بذاته من ناحية، وتجديده الشكلى ، الذى لا يطرح القديم طرحا تاما من ناحية أخرى . كأنما يمثل حيرة الشاعر بين قديمه الذى عاشه معبرا عن ذاته المتفردة بمعزل عن الآخرين ، وبين جديد أدبه الذى حاول فيه أن يحوز قصب السبق بين الشعراء والناثرين ، الذين انضووا تحت لواء الاشتراكية ، ليظفروا بتبجيل نقاد اليسار محليا ، وتقدير الاتحاد السوفياتي ، ويجدوا فيه ملاذا آمنا من تغير السياسات وانقلاب صناع القرار فى بلاهم عليهم ، إذ انتهى به المطاف فى موسكو زهاء الثلاثة عشر عاماً الأخيرة من حياته.

مؤثرات فى شعر الخميسي

ولد عبدالرحمن الخميسي لتاجر مستور الحال فى قرية منية النصر التابعة للمنصورة فى يوم طلاق والدته عائشة عبدالفتاح أبو الحسن . وأبوها شيخ بورسعيدى . وكانت أم الخميسي جميلة كاملها الفرنسية . ولعلها أورثت ابنها رهافة الإحساس ، وحب الثقافة الأجنبية . وكان عبدالرحمن فى صباه تلميذاً نجيبا ميالاً إلى الدعابة والإكثار من القراءة وكان يحفظ من الأدب العامى . ويروى أن الخميسي فى صباه كان يجمع الفلاحين البسطاء ليلقى ((عليهم أشعاره التى تحكى مواجعهم وتحرضهم على ظالميهم ، أو يروى لهم ما كان يحفظه عن ظهر قلب من قصص أبوزيد الهلالى ، والزناتى خليفة ،)) [1] ولعل هذا المحفوظ كان مورداً له إلى دنيا الإبداع فى العامية ، ففى مقاهى منتديات المنصورة الأدبية ، كان الخميسي ((ينتهز فرصة الاستراحة بين شاعر

(١) المرجع السابق ، ص٤٦ – ٤٧ .

واخر ، وقاص وراوية ، وينبرى إلى قول الموال والزجل وأشعاره الفضة وينال استحسان السامعين وإعجابهم ،))[1] ، وقد وظف موهبته فى تأليف الأغانى العامية فى الحصول على بعض المال فى شبابه الباكر فى المنصورة إذ كان يبيع نتاجه ((من الأغانى لمطربين ومؤلفين مشهورين ، يلتقى بهم فى مقهى باب الخلق ومقهى الآلاتية فى شارع محمد على ، وكان صادقا ، فقد سمعنا فى الراديو بعد هذه الأغنيات التى سبق أن شهدنا ولادتها فى غرفته المتواضعة منسوبة إلى غيره ،))[2].

وكما برزت موهبة الخميسي فى تأليف الأغانى والمواويل والأزجال العامية بعد امتلاء نفسه بالمحفوظ من الأدب الشعبى ، وجد من يأخذ بيده فى دروب قرض الشعر فى بحوره المختلفة . ويؤكد الخميسي ((أنه لا ينسى شاعرًا فحلا اسمه محمد بيومى كان له الفضل فى تشجيعه على تأليف الشعر وتصحيح بحوره وأوزانه ،))[3] ، وكما أرشده إلى طرائق الإبداع فى الشعر العمودى الفصيح (دله على وسيلة لنشره فى مجلات الأدب التى كانت تصدر فى القاهرة آنذاك ، ولم يدخر الخميسي وسعاً وعمل بالنصيحة ، وأرسل عبر البريد ثلاثاً من قصائده إلى ثلاث مجلات وصحف قاهرية تعنى بالأدب ....)[4] وقد كلل مسعى الخميسي إلى النشر بالنجاح ، إذ نشرت له مجلة البلاغ المصورة قصيدته أزهار [5] .

تلقى الطفل عبدالرحمن الخميسي تعليمه الابتدائى منذ بلغ السابعة فى المدرسة الابتدائية بقرية الزرقا ، واستأجر والده حجرة صغيرة يقيم فيها . وقد عرف الوحدة منذ تلك الأيام بعيداً عن حنان الأسرة ، فلم يدخر جهداً فى السعى إلى التفوق فى الدراسة[6] . وبعد أن أتم المرحلة الابتدائية ، انتقل إلى مدرسة المنصورة الثانوية . غير أن أزمة

---

(١) المرجع السابق ، ص٤٠ .
(٢) السابق نفسه ، ص٤٣ ـ ٤٤ .
(٣، ٤) نفسه ، ص ٤٠ .
(٥) نفسه ، ص ٤١ .
(٦) نفسه ، ص ٢٩ .

الكساد العالمى فى ثلاثينات القرن العشرين ، أذاقت سكان المعمورة ويلات ، كان أشدها ما لاقته محافظة الدقهلية ، التى عانى أهلها من زراع قطن وتجار فى منسوجاته كوالد الخميسي خسائر ، ردت أكثرهم غنى إلى يد الفقر الحديدية ، فتحول أبوه من التجارة الواسعة فى الأقمشة ، يبيعها فى محله بمنية النصر ، أو يطوف بها على ظهر حماره فى القرى المجاورة ، أو ينصب لها سرادقات فى أماكن عديدة للبيع عاجلا إن تيسر ، أو آجلا فى أغلب الأحيان . لكن الأزمة لم تترك للمدينين خيار سداد الدين ، فهبط دخل والد الخميسي إلى أدنى حد ، فقرر الشاب أن يلى أمر نفسه ، ويعفى منه أباه تعليما وإنفاقا ، فانتقل إلى القاهرة ، والتحق بمدرسة القبة الثانوية وهو فى السابعة عشرة من عمره[1] وتقلب فى مهن كثيرة ، عمقت خبرته بقاع المجتمع المصرى ، فعمل فى محل بقالة ، وتذكريا ، وفى فرقة مسرحية صغيرة ، تقدم عروضها بالريف ، ومعلما بمدرسة خاصة ومصححا فى مطبعة ، وكان مغنمة من هذه المهن وقوفه على أعماق حياة الكثيرين من الكادحين ؛ الأمر الذى جعله يبحث عن حل جذرى لمأساة الطبقات الشعبية الفقيرة فى مصر [2] . وواصل الخميسي القراءة فى الأدب الإنجليزي عن طريق الشاعر أحمد رامى رئيس قسم الفهارس الأجنبية بدار الكتب ، وفى الأدب العربى عن طريق محمود يوسف رئيس قسم الفهارس العربية بتلك الدار ، إذ كانا يستعيران له ما يريد على مسئوليتهما ، لأنه لا عمل له ، واللوائح لا تبيح الإعارة إلا لأصحاب الوظائف الثابتة ، كما هيأ الإذاعى الكبير محمد فتحى للخميسي فرصة إلقاء شعره بصوته من منبر الإذاعة المصرية ، ودربه على كتابة التمثيليات الإذاعية [3].

تعد الكتابات عن فكر الخميسي وتحوله إلى الماركسية شحيحة نادرة فى العربية ، إذ لا يقع القارئ منها إلا على شذرات مبثوثة فى كتاب يوسف الشريف (عبدالرحمن الخميسي القديس الصعلوك) .

---

(١) نفسه ، ص ٥١ ـ ٥٢ .
(٢) نفسه ، ص ٥٥ .
(٣) نفسه ، ص ٥٦ .

والمؤلف صحفى ، يعتمد على الحكايات ، وعلى التلقائية فى سردها ، ولا يعنيه الدرس المتأنى الكاشف عن مراحل تطور الخميسي الفكرية ، ولعل محضر النقاش الذى أجراه الدكتور رفعت السعيد مع الخميسي فى الثانى من نوفمبر عام اثنين وسبعين وتسعمائة وألف يكمل ملامح الخميسي الذهنية ، ويقدم تصوراً عن جهده فى الحركة المصرية الوطنية . ويذكر الخميسى أنه استهل نشاطه السياسي بالانضمام إلى الحزب الوطنى برئاسة حافظ رمضان . وبعد اشتهاره فى الصحافة ، أصبح عضوا باللجنة الإدارية العليا لذلك الحزب . وكان فى ذلك الحين وطنيا متطرفاً . وفى عامى أربعة وأربعين وخمسة وأربعين وتسعمائة وألف ، عمل مراقباً عاماً بإذاعة الشرق الأدنى[1] ، وكانت مهمته فيها (إدانة النازية وكشفها والتعبير عن وجهة نظر الحلفاء)[2]

وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، ترك العمل بتلك الإذاعة ، لأنه تنافى مع وطنيته ، والتحق بجريدة المصرى . وقد أدى عمله بتلك الجريدة إلى زيادة توزيعها زيادة ، فاقت توقعات أحمد أبو الفتح ، فأطلق يد الخميسى فى إدارة تحريرها ، فضم إلى الكتابة فيها مجموعة من الشباب اليساريين حملة الأقلام ، وهم عبدالرحمن الشرقاوى ، ويوسف إدريس ، وأكرم الرافعى ، ومحمود محجوب ، وعزيز أحمد فهمى ، وحسين فؤاد . وكان أغلب هؤلاء الشباب ((على علاقة تنظيمية بمنظمة الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى التى كانت تمارس دوراً هاما فى حركة الفكر والثقافة ..))[3] وفى عام خمسين وتسعمائة وألف ، دعى الخميسى إلى الانضمام إلى المجلس المصرى للسلام فلبى . ومع مطلع عام واحد وخمسين وتسعمائة وألف بدأ يقرأ فى الماركسية ، وصادفت فى نفسه هوى[4] . وامتزج فى وجدانه ((حس الشعر الرومانسي ، بعشق الوطن والشعب ، بالأمل فى فعل شيء لإنقاذ شعبى من تعاسته

(١، ٢، ٣) د. رفعت السعيد ، تاريخ الحركة الشيوعية المصرية ، ستة مجلدات ، المجلد الخامس هكذا تكلم الشيوعيون ، (القاهرة : ط مطبعة شركة الأمل للطباعة والنشر ١٩٨٩ ص ٣٦٢ .

(٤) المرجع السابق مجلد ٥ ، ص ٣٦٣ .

وكانت خطوتى الأولى نحو الماركسية ممتزجة بذلك كله .. وانضممت لمنظمة حدتو ..)) [1] ويرى الخميسي أن علاقته بحدتو فى بدايتها كانت مثيرة للإعجاب . فللمرة الأولى وجد الشاعر المتمرد على كل شئ ((نفسه سعيدا فى إطار عمل تنظيمي منضبط)) [2]. كان هذا قبل ثورة يوليو ، فلما قامت الثورة اصطدمت بالشيوعيين ، وشاركت جريدة المصري بقيادة الخميسي فى ذلك ، وأغلقت المصرى ، وألقى الخميسي فى السجن فى قضية شيوعية ، غير أنه قبل أن يسجن عانى من علاقته التنظيمية أزمة ، إذ فقد التنظيم بريقه ((فالصرح المهيب الذى دخله الشاعر الرومانسي خاشعاً بدأت فى داخله خلافات عنيفة)) [3].

وخلف أسوار السجن ، لقى عبدالناصر الخميسي متهما إياه بأنه ألب الدنيا على الحركة ، وحشد الناس ضد رجال الثورة ، وتسبب فى إغلاق المصرى وسجن الكثيرين [4] . وقد سأل الخميسي عبدالناصر عن سر فصل الأول من جريدة المصرى ، فأجاب ، أن فصل الخميسي كان مطلبا ملحا من السفارة الأمريكية ، تقدمت به إلى أصحاب جريدة المصرى الذين أبوا تنفيذه ، فقدمته السفارة إلى الحكومة المصرية فاستجابت[5] . وفى رأي الخميسي أن عبدالناصر وحركة يوليو ((حركة وطنية ، ولا شك أنه زعيم وطنى ولكن افتقاد الديمقراطية دمر الكثير مما فعلوا)) [6] ويضيف الخميسي أنه ((لو أن القوى الوطنية والديمقراطية المصرية تركت لتتفاعل مع الأحداث بحيويتها الخاصة لكانت قد أحرزت من النجاح والتقدم أضعاف ما حققه عبدالناصر))[7] .

(١، ٢ ، ٣) السابق ، مجلده ص٣٦٣ .

(٤) انظر السابق ، مجلد ٥ ، ص٣٦٣

(٥) انظر السابق نفسه مجلد ٥ ، ص ٣٦٣ ، ٣٦٤ .

(٦، ٧) نفسه ، مجلد ٥ ، ص ٣٦٤ .

أوزان الخميسي وقوافيه بين التقليد والتجديد

القصيدة	البحر	صوره	القوافى
أبو القاسم الجزائرى	الرمل	مجـــزوء ١٠٤ أبيـــات ، منهوك وهى صورة جديدة ٤ أبيات .	٣٤ ثنائية ٣ ثلاثيات ٣ رباعيات ١ خماسية ١ سداسية ١ ثمانية
فى الربيع	الرمل	مجزوء ١٦ بيتاً	٤ رباعيات لكل منها قافية واحدة
ليل باك	الرمل	٧ أبيات	التزام قافية واحدة
الأصيل فى بستان	الرمل	مجزوء ١٢ بيتاً	٣ رباعيـات رابـع الأولـى مكرر فى ٨ ، ١٢
إلى الوقواق " ترجمة"	الرمل	تام ١٦ بيتاً	٨ ثنائيات
إلى فراشة " ترجمة "	الرمل	مشطور ٢٠ بيتا	٨ ثنائيات ١ رباعية ذات قافية داخلية أ ب أ ب
ذكرى	الرمل	مجزوء ١٢ بيتاً منهوك ٦ أبيات	٦ ثلاثيـــات ١ ، ٣ ، ٤ ، ٦ مجزوءة ، ٢ ، ٥ منهوكة
نجوى	الرمل	مشـــطور ٩ أبيـــات تفعيلـــة واحدة للبيت ٩ أبيات لا وجـود لهـا فـى العـروض	٣ سداسيات

		التقليدي ولعلها أقرب إلى شعر التفعيلة	١ ، ٣ ، ٥ مشطور ٢ ، ٤ ، ٦ كل منها تفعيلة في السداسية الأولى والثالثة وفى السداسية الثانية قلب هذا الشكل .
سماء الهرم	الرمل	مشطور ٣٥ بيتاً	٧ ثنائيات ٧ ثلاثيات والشكل أقرب إلى الموشح بالتزام القافية الواحدة فى الثنائيات وتغيرها فى الثلاثيات
إلى الحب	الرمل	تام ٢٨ بيتاً	٧ رباعيات لكل منها قافية واحدة
أشواق		تام ٢٠ بيتاً مشطور ٥ أشطار	رواح بين الرباعيات والأشطر فكانت الوحدة رباعية وشطرا مكررة خمس مرات للاقتراب من شعر التفعيلة .
فرحة الحياة	الرمل	تام ٢٥ بيتاً	٥ رباعيات وخمسة أشطار موحدة القافية فيما بينها بغض النظر عن الرباعيات ولعلها تطوير لشكل الخماسي المسمط للاقتراب من شعر التفعيلة.
فى الوحدة	الرمل	مجزوء ٥ أبيات	موحدة القافية
عذاب	الرمل	تام ٩ أبيات	موحدة القافية
أحزان الوحدة	الرمل	تام ١٤ بيتاً	موحدة القافية

صوره من صف	الرمل	مجزوء ١٦ بيتاً مشطور ٨ أبيات	١٢ ثنائية
الماضى	الرمل	تام ٩٦ بيتاً	٢٤ رباعية على صورتين محذوفة العروض مقصورة الضرب ١- ١٠ رباعيات ٤٠ بيتا ٢- محذوفة العروض والضرب ١٤ رباعية ٥٦ بيتا .
صرخة	البسيط	تام ١٠ أبيات	موحدة القافية
إلى أديب شهير	البسيط	تام ١٩ بيتا	موحدة القافية
على شاطئ سيدى بشر	البسيط	منهوك ٣٢ بيتاً	رباعيات الرابع منها موحد مع كل رابع والثلاثة الأولى مختلفة عن كل ثلاثة وموحدة فيما بينها ٨ رباعيات
فى البعد	البسيط	مخلع البسيط ٨ أبيات	٤ ثنائيات
أغنية الصباح	البسيط	مخلع البسيط ٨ أبيات	٤ ثنائيات
عيناك	البسيط	مخلع البسيط ٥ أبيات	موحدة القافية
إليها	البسيط	مخلع البسيط ٤ أبيات	موحدة القافية
أنا وأنت	البسيط	تام البسيط ١٥ بيتاً	موحدة القافية
فى الليل	الخفيف	تام ٩٧ بيتاً	٥ قوافى ١ : ٢٠ بيتا ٢ : ١٩ بيتا ٣ : ٢٠ بيتا

			٤ : ٢٠ بيتا ٥ : ١٨ بيتا
ذكرى على عبداللطيف	الخفيف	تام ٣٦ بيتاً	موحدة القافية
فى ذكرى مصطفى كامل	الخفيف	تام ٣٣ بيتاً	موحدة القافية
توديع أسمهان	الخفيف	تام ١٨ بيتاً	موحدة القافية
موعد الشروق	الخفيف	تام ١٢ بيتاً	موحدة القافية
أحلام الجزيرة	الخفيف	مشطور ٣٦ بيتا	٩ رباعيات على نهج المسمط حيث تتكرر قافية الرابع من المقطوعة الأولى فى كل رابع فى سائر المقطوعات التالية وتتحد قوافى الأبيات الثلاثة فيما بينها مستقلة عن سائر الأبيات الثلاثة فى المقطوعات التالية .
فى وادى التيه	الخفيف	تام ١٦ بيتاً	٣ ثلاثيات الأولى منها ا ا ب والثانية أ ب ب والثالثة أ ا ا ١ سباعية ا ا ب ب ب ب ب.
إلى موعد	الخفيف	تام ٤٦ بيتاً	موحدة القافية
هى	الخفيف	تام ٦٢ بيتاً	٤ قوافى ١ : ٢٠ بيتا ٢ : ١٨ بيتا ٣ : ٢٠ بيتا ٤ : ٤ أبيات

خواطر فى الظلام	الخفيف	تام ٦٠ بيتاً	موحدة القافية
الطيف	الخفيف	تام ٦٠ بيتاً	موحدة القافية
لهفات	الخفيف	تام ٥٨ بيتاً	موحدة القافية
غنوة فى العراق	الكامل	مشطور ١١ بيتاً مجزوء ٢٨ بيتاً	٤ أقسام ١ : ثمانية وثلاثين بقافيتين . ٢ : قافيتان ٩ أبيات قافية وبيتان قافية أخرى ٣ : ٦ أبيات ٤: ١٢ بيتا ١٠ أبيات قافية وبيتان قافية أخرى . وجمع فى الأضرب بين الصحيح والمذيل والمقطوع
ثورة	الكامل	تام ٢٢ بيتاً	موحدة القافية
يا مصر	الكامل	تام ٥١ بيتاً	موحدة القافية
رثاء عزيز فهمى	الكامل	تام ١٩ بيتاً	موحدة القافية
انطلاق	الكامل	تام ٣٧ بيتاً	موحدة القافية
مرثية عبدالوهاب يوسف	الكامل	تام ١٦ بيتاً	موحدة القافية
فى الجزيرة	الكامل	تام ١٧ بيتاً	موحدة القافية
من رسالة	الكامل	تام ٤ أبيات	موحدة القافية
فضاء	الكامل	تام ٤٠ بيتاً	موحدة القافية
فى الألم	الكامل	تام أو مشطور ، على فرض	على فرض التمام موحدة

		التمام ٣ أبيات والشطر ٦ أبيات	القافية والشطر منوعة القافية أ ب ج ب د ب والشكل الطباعى فى الديوان يميل إلى الشطر .
شجن	الكامل	تام ٨ أبيات	موحدة القافية
دمعة على الماضى	الكامل	تام ٢٠ بيتا	موحدة القافية
زكريات عن إقطاع كمشيش	الكامل	مشطور ٥٠ بيتا	٣ أقسام بصورتين عروضيتين الأول ١٢ بيتا ذو ضرب أبتر والثالث ٢٠ بيتا ذو ضرب أبتر والثانى ١٨ بيتا ذو ضرب مذيل .
شوق	الكامل	منهوك ٨ أبيات	موحدة القافية
رسالة إلى أخى العربى (ترجمة عن عطا عطا جانوف)	المتقارب	مشكور ٣٣ بيتا	٥ أقسام ١ : ٦ أبيات تقفيته أ ب أ ب ج ج ٢ : ٦ أبيات وتقفيته د هـ د هـ جـ جـ . ٣: ٦ أبيات من ثلاث ثنائيات ٤: ٩ أبيات ثلاثية وثلاث ثنائيات ٥: ٦ أبيات وتقفيته و ز ح ز ج ج
دموع	المتقارب	تام ١٥ بيتا	موحدة القافية
ججارين فى قريتى	المتقارب	تام ٦٠ بيتا	١٥ رباعية

الحاصدة المنفردة (ترجمة عن وليم وردس وورث)	المتقارب	تام ١٦ بيتا	٨ ثنائيات
غنوة فى الظلام	المتقارب	تام ١١ بيتا	موحدة القافية
الحكمة الحائرة	المتقارب	تام ٣٠ بيتا	موحدة القافية
إلى امرأة	المتقارب	تام ١١ بيتا	موحدة القافية
" ماى " الصغيرة والبالونة "إلى فيتنام"	المتقارب	مشطور ٢٦ بيتا	٦ ثلاثيات ورباعيتان
إلى الحرية	الرجز	مشطور ٦٠ بيتا	رباعيات مسمطة تتحد فيها قافية كل رابع مع أول رابع وقافية الأبيات الثلاثة الأولى فى كل رباعية تتحد فيما بينها وتختلف عن نظائرها فى سائر الرباعيات .
الدخان والذهب	الرجز	مجزوء ٢٩ بيتا	٣ اقسام ١ : ٩ أبيات بقافية مستقلة ٢: ١٠ أبيات بقافية مستقلة ٣ : ١٠ أبيات بقافية مستقلة
غيمة	الطويل	مقبوض العروض والضرب ٥ أبيات	موحدة القافية
نداء الحياة	الطويل	مقبوض العروض والضرب ٦ أبيات	موحدة القافية

حيرة	الطويل	مقبوض العروض محذوف الضرب ٣ أبيات	موحدة القافية
حنين	الوافر	منهوك معصوب الضرب ٢٤ بيتا	٦ رباعيات تتحد قافية الرابع مع كل رابع وقوافى الأبيات الثلاثة قبله فى ما بينها وتختلف عن نظائرها فى سائر الرباعيات.
عنتر أحلامى	المتدارك	٢٣ بيتا تجريبية حيث تراوحت ثنائياتها بين المشطور فى الثنائيات ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ وشكل أقرب إلى المنهوك تضمن البيت فيه ثلاث تفعيلات فى الثنائيات ١ ، ٢ ، ٦ ، ١٠ والتزمت التقفية فى جميع الثنائيات إلا فى الثنائية ٦ والتفعيلات تتراوح بين مخبونة ومشعثة وأضرب الثنائيات القريبة من المنهوك مشعثة مرفلة وسواها مقطوع وقد تكرر البيت الأول فى الثنائية الأولى ثلاث مرات خاتما أقسامها الثلاثة .	١٠ ثنائيات مع تكرار البيت الأول من الثنائية الأولى ثلاث مرات .

مزج بين البحور لا يخضع للعروض الخليلى

القصيدة	البحور الممتزجة	صورها	القوافى	ملاحظات
إلى موسكو	الكامل – الطويل	بالنسبة للكامل مجزوء صحيح العروض مقطوع الضرب بلا تصريع ٢٦ بيتا وصحيح العروض مزيل الضرب ٢٧ – ٣٠ وتام صحيح العروض مقطوع الضرب ٢٢ بيتا من ٣١ – ٥٢ وبالنسبة للطويل مقبوض العروض والضرب	قسم بالنسبة لمجزوء الكامل استخدم قافيتين واحدة للأبيات من ١- ٢٦ وأخرى للأبيات من ٢٧ – ٣٠ التى كررت فى ختام القصيدة وقسم ٢ بالنسبة لتام الكامل التزم قافية واحدة للأبيات من ٣١ – ٥٢ وقسم ٣ بالنسبة للطويل التزم قافية واحدة فى الأبيات من ٥٣ – ٧٤ .	طبع البيت المجزوء على السطر بدون مسافات بالنسبة لتام الكامل والطويل التزم توزيع الشطرين على السطر وفق العروض الخليلى .
إلى شارميلا تاجور	الرجز – الكامل	قسم ١ : ٥ أبيات منهوكان يتألف ١ من مستفعلن فعولن بخبن وقطع التفعيلة الثانية و ٥ صحيح الضرب أما الأبيات ٢ – ٤ فمشطورة من الرجز مخبوبة الضرب مقطوعته ، والقسم الثانى افتتحه الشاعر بالبيتين ٦ ، ٨ من صورة البيت ١ فى القسم ١ وجاء البيت ٧ بينهما مشطوراً من الرجز مخبون الضرب مقطوع . والبيت رقم ٩ منهوك رجز مرفل ورقم ١٠ مشطور رجز مزيل ،	ثنائيتان من ١٣ – ١٦ وثلاثيتان ثلاثية ١ من ٢ – ٤ ، ثلاثية ٢ من ١٠ – ١٢ ، ٣٠ رباعيات ١ من ٦ – ٩ ٢ ، ٣ من ١٧ – ٢٤ والبيتان ١ ، ٥ بلا قافية ، ونظام تقفية الرباعيتين الأولى والثانية أ ب أ ب ونظام تقفية الرباعية الثالثة أ أ أ	خرج الشاعر على العروض الخليلى بالمزج بين الرجز والكامل ، وأتى فى التفاعيل التى تقع حشوا بعلل خارجة على العروض وفى الأضرب بصور لم ترد فى العروض الخليلى كترفيل الرجز وارتكاب الحذذ والوقص فى ضرب مشطور الكامل وهى صورة لم ترد أصلا فى العروض الخليلى

		١١ مشطور كامل حذف من ضربه لن وسكنت العين من الوتد المجموع مع وقص التفعيلة ١٢، ١٣ ، ١٤ مشطور رجز مقطوع الضرب، ١٥ مشطور الكامل مضمر التفعيلة الأولى موقوص مقطوع التفعيلة الثانية صحيح التفعيلة الثالثة ، ١٦ مشطور الكامل أحذ موقوص الضرب ١٧، ١٩ مشطور الكامل مقطوع الضرب ، ١٨، ٢٠ منهوك الرجز ويزيد ١٨ بأنه مرفل و ٢٠ بأنه مخبون مقطوع الضرب ، ٢١ – ٢٤ مشطور الرجز مقطوع الضرب .		
بنلوب	الراوى :- الكامل	١ ، ٢ منهوك صحيح الضرب ٣ – ٨ ، ١١ – ١٦ ، مشطور مقطوع ١٠ ، ٩ مذيل	٨ ثنائيات	قصيدة مسرحية لذا سترصد من خلال الشخصيات فى الجدول
	المجتث	مجزوء صحيح العروض والضرب ٣٣ – ٤٣ ، ٨٢ – ١٠٠	موحد القافية	.
	المنسرح	تام ضرب أحذ لا وجود له فى العروض الخليلى ٥٢ – ٦٨	موحدة القافية	
	البسيط	مخلع ١٠٤ - ١١٠	سباعية	
	الوافر	مجزوء معصوب	ثنائيتان	

		الضـــرب ١١٨ ـ ١٢١		
	كورس _جماعة المنشدين) : الخفيف :	منهـوك المخبـون المقصـور الضـرب تصير فيه مستفع لن إلى فعول ١٧ ـ ٣٢	٤ رباعيات مسمطة تلتقـى سـائر الرباعيات فى قافية البيـت الرابـع وتستقل كل ثلاثية بقافيتها عن أخواتها	الرباعيـة الرابعـة للمنشـدين تكـرار للأولى . لا وجـود لهـا فـى العروض الخليلى .
	الكامل	منهوك مذيل الضرب ١٢٢-١٣٠	رباعيتـان وتكـرار البيـت الأول فـى الرباعية الأولى بيتا تاسعا .	
بنلوب	بنلوب : المجتث	مجـزوء صـحيح العـروض والضـرب ٤٤ ـ ٥١	٤ ثنائيات	
	بنلوب والأمير حوار : المتقارب	تام مقصور الضرب ٦٩ ـ ٧٤	ثلاثيتان	
	الرمل	مجـزوء مقصـور الضرب ٧٥- ٨١	سباعية	
	بنلوب والفارس حوار : المتقارب	تام محذوف الضرب ١٠١ ـ ١٠٣	ثلاثية	
	منرفا وتليماك حوار : المتقارب	تام ومقصور الضرب ١١١ ـ ١١٧	ثنائيتـان ١١١ ـ ١١٢ ، ١١٦- ١١٧ وثلاثيـة ١١٣- ١١٥	

ومن الجدول العام السابق ، يمكن استخلاص مجموعة حقائق عن أوزان الخميسي . فهو لم ينظم فى المديد والسريع والمضارع

والمقتضب ثم الهزج . والأربعة الأولى منها بحور مركبة من تفعيلات متجاوبة . وهذا يعنى أنه أميل إلى البحور ذات التفعيلة الواحدة المكررة ، التى تنتج أنغاماً صافية ، كالرمل والكامل والمتقارب والرجز والمتدارك . واقتصر من الوافر على صورة ، لا يعرفها العروض الخليلى ، هى المنهوك ، إذ قام بيته على تفعيلتين . ويمكن القول إنه مزج فيه بين (مفاعلتن) تفعيلة الوافر الأصلية و (مفاعيلن) تفعيلة الهزج الأصلية ، وهى تفعيلة الوافر بعد عصبها . ومن ثم ، لم ينظم فى بحر الهزج . وحظيت بعض البحور المركبة من تفعيلتين باهتمامه فصاغ شعره فيها . ومن تلك البحور الخفيف تاماً ومشطوراً . والبسيط تاما ومخلعا ومنهوكا (مستفعلن فاعلن) . والطويل ، ولم يستخدم منه إلا صورة المقبوض العروض والضرب ، وفى العروض الخليلى . وتعددت صور الرمل عنده تاماً ، ومجزوءاً ، وهما صورتان تقليديتان ، ومشطوراً ، ومنهوكاً ، وهما صورتان جديدتان .

كما تعددت صور الكامل ، فجاء تاماً ، ومجزوءا كما جاء مشطورا فى صورة لا يعرفها العروض الخليلى . وكذلك جاء المتقارب تاما خاضعا لنهج العروض الخليلى ، ومشطورا فى صورة ، تستعصى على العروض الخليلى . غير أنه كان يجمع أحيانا فى تام المتقارب فى القصيدة الواحدة بين صورتين للضرب ، إحداهما الضرب المقصور ، والأخرى الضرب المحذوف . وخير شاهد على هذا قصيدته ((الحاصدة المنفردة)) التى ترجمها عن ووردس وورث ، إذ جاءت فى ثمانى ثنائيات : ثنائية ١ ، ٢ ، ٣ ، ٦ ، ٨ منها مقصورة الضرب فى حين أتى بالثنائيات ٤ ، ٥ ، ٧ محذوفة الضرب ، فى خروج ظاهر على العروض الخليلى (ديوان الخميسي ص ١٠٢) . واقتصر من الزجر على صورتين : المشطور ، والمجزوء .

ولم يأت من المتدارك إلا بقصيدة واحدة رفل فيها ضربها . واتسمت بسمات تجديدية أخرى فى اللغة خاصة ، هى ((عنتر أحلامى)) ((الديوان ص ١٨٠ – ١٨١)) . وكانت أكثر محاولاته التجديدية تطرفا تجمع بين أبيات متفاوتة الطول فى القصيدة الواحدة .

ومن ثم ، تقترب من شعر التفعيلة ، بسبب شكلها المطبوع . يقول الخميسي فى قصيدته (نجوى) :

أنا أشدو لك يا نجوى غنائى

فاسمعينى

واسمعى فى اللحن تقطيع بكائى

وأنيني

غنوتى قد صاغها طهر وفائى

وحنينى (الديوان ص ١١٠)

والنص المنقول هو المقطوعة الأولى من تلك القصيدة ، التى تتألف من ثلاث مقطوعات ، تحاكى المقطوعة الثالثة المقطوعة الأولى فى شكلها ، من حيث طول الأبيات وعددها ، فالأبيات الأول والثالث والخامس من مشطور الرمل ، والثانى والرابع والسادس كل منها مؤلف من تفعيلة واحدة . ولو ضم إلى سابقه ، لصارت القصيدة من مجزوء الرمل . أما المقطوعة الثانية فتعكس الترتيب ، إذ تشغل الأبيات ذات التفعيلة الواحدة مكان الأبيات المشطورة فى المقطوعة الأولى ، والأبيات المشطورة مكان الأبيات ذات التفعيلة الواحدة فيها . والمقطوعة بهذا الشكل تراوح بين قافيتين . وعلى فرض ضم الأبيات ذات التفعيلة الواحدة فى المقطوعة الأولى ، يصبح لدينا مقطوعة مثلثة الأبيات من مجزوء الرمل أقرب إلى الموال العامى المردوف ، لوجود قافيتين إحداهما فى الطرف ، والتى قبلها قريبة منه . ولو اتحدتا ، لقلنا إنه استوحى شكل المثلثة ذات القافيتين المتجاورتين من الموال العامى ، مقللا عدد الأبيات عنه ، لأن الموال المردوف رباعى فأكثر . أما الشكل الذى بين أيدينا ، فأقرب إلى التأثر بالأدب الإنجليزى ، وإلى التحول للنظم فى شعر التفعيلة ، الذى تتفاوت أبياته فى الطول .

والشكل الذى يمكن أن ينتج مجزوء الرمل من هذه المقطوعة هو:

أنا أشدو لك يا نجـــــــــ وى غنائى فاسمعينى

واسمعى فى اللحن تقطيـ ـــع بكائى وأنينـــــي

غنوتى قد صاغها طهـــ ـــرُ وفائى وحنينـــى

هذا عن القصائد ذات البحر الواحد . أما عن نسبة الأوزان ، الملتزمة لنهج العروض الخليلى إجمالا ، فهى ٤٢ % ، وتأتى النسبة الباقية ٥٨ % للصور التى تجنب فيها وحدة الوزن أو القافية ، أو هما معا . وقد كان تجديده فى القافية فى حدود الثنائيات المزدوجات ، والمثلثات ، والمربعات ذوات القافية الواحدة . وغيرهن مسمطات ، تشترك الأبيات الثلاثة الأولى منها فى قافية لا تتكرر فى الرباعيات المناظرة ، فى حين تشترك سائر المربعات فى قافية البيت الرابع ، ليحقق الشاعر بذلك نمطى الثبات والتغير : الثبات فى البيت الرابع من كل مربعة ، والتغير فى الأبيات الثلاثة الأولى منها . وهى أكثر قوافيه التجديدية شيوعاً . ثم تأتى المخمسات قليلا ، والمسدسات نادراً ، وكذلك المسبعات ، والمثمنات .

وللخميسي ثلاث قصائد ممتزجة البحور ، أكثرهن عدد بحور ((بنلوب)) التى نظمها عام ستة وأربعين وتسعمائة وألف ، فى مائة وثلاثين بيتا ، من ثمانية أبحر ، هى الكامل والمجتث والمنسرح والبسيط والوافر والخفيف والمتقارب والرمل ، وقد استخدم الشاعر أكثر من بحر فى الشخصية الواحدة . وتقاطعت معه شخصيات أخرى ، تستخدم بعض أبحره ، وخصوصا فى الحوار بين بنلوب والأمير ، وبينها وبين الفارس ، وبين منرفا وتليماك ، ابن بنلوب .

فالمتقارب ، مثلا ، ورد على لسان الأمير وبنلوب ومنرفا وتليماك . وكذلك الكامل ، هتف به الراوى وجماعة المنشدين . وبعد بنلوب ، نظم الخميسي ((إلى موسكو)) من بحرين : الكامل ، والطويل . ونوع فى صور الكامل ، فأتى بالمجزوء الصحيح العروض المقطوع الضرب فى ستة وعشرين بيتا ، والمجزوء الصحيح العروض المذيل الضرب فى أربعة أبيات من ٢٧ – ٣٠ ، وكررها فى نهاية القصيدة .

ثم جاء من تام الكامل بصورة الصحيح العروض المقطوع الضرب ، ليقفوها بالطويل المقبوض العروض والضرب . وكانت ((إلى شارميللا تاجور)) آخر قصائده الممتزجة البحور . وقد نظمها فى الرجز والكامل . وأخيرا يقف الناظر فى هذا الجدول العام على نسب البحور لدى الخميسي وهى موضحة فى الجدول التالى :-

البحر فى القصائد ذات البحر الواحد				الممتزجة البحور	نسبة البحر فى الديوان
البحر	القديم	الجديد	البحر إلى البحور إجمالا		
الرمل	٧,٤%	٩٢,٦%	٢٦,٤%	٣,٥%	٢٣,٨%
البسيط	٥٢,٥%	٤٧,٥%	٥,٦%	٣,٥%	٥,٣%
الخفيف	٦٠,٥%	٣٩,٥%	٢٩,٧%	٧%	٢٧,١%
الكامل	٦٩,٥%	٣٠,٥%	١٨,٧%	٣٥%	٢٠,٨%
المتقارب	٣٣,٢%	٦٦,٨%	١١,٢%	٧%	١٠,٧%
الرجز	٣٢,٦%	٦٧,٤%	٤,٩%	٨,٥%	٥,٣%
الطويل	١٠٠%	٠ %	٠,٨%	٩,٥%	١,٨%
الوافر	٠ %	١٠٠%	١,٣%	١,٧%	١,٤%
المتدارك	٠ %	١٠٠%	١,٣%	—	١,١%
المجتث	—	—	—	١٦,٥%	١,٩%
المنسرح	—	—	—	٧,٥%	٠,٨%

وبعد تحليل أوزان الخميسي وقوافيه فى ديوانه ، للوقوف على مدى تجديده يحسن اختبار الفروض ، التى مالت به إلى التجديد ، وهى خبرته بالأدب العامى ، وبالألحان ، والأنغام ، ووجود البند ذى البحور الممتزجة ، وصلته بالأدب الإنجليزى .

العامية والتجديد العروضى

يربط مؤرخو الأدب بين لغة الحياة ولغة الشعر ربطا ، يغلب معه على الظن أن مقتضيات التجديد تدفع الشعراء المبدعين إلى التخلى عن المعجم الشعرى التقليدى ، ليحل معجم مستمد من لغة الناس حولهم بما تتضمنه من إيقاعات ، تسد الفجوة بين الشعر والنثر ، ولو جزئياً . وهذا المعجم الجديد قائم على مبدأ الانتقاء . وربما اندفع بعضهم فى التجديد ، فثار على العروض التقليدى بالنظم على أوزان مستحدثة ، تعبيراً عن تميزهم فى امتلاك ناصية الوزن بالإضافة إلى المورث منه . وأما القارئ فى الشعر العربى منذ العصر العباسي فيجد أشعاراً تدل على الاتجاه التجديدى دلالة واضحة ، كان بعضها تعبيراً عن امتزاج الثقافتين العربية والفارسية . والاسم الذى شاع على هذا اللون خير شاهد على امتزاج الثقافتين ، أعنى (الدوبيت) يقول الدكتور إبراهيم أنيس عن الدوبيت : ((هذا وزن يكاد الرواة يجمعون على أنه فارسي صالح لنظم اللغة الفارسية ، واستعاره بعض الناظمين باللغة العربية الفصيحة فى النادر من الأحيان)) [1] ويعقب على ذلك بأن (الدوبيت) ((ليس وزنا مخترعا ولكنه مستعار من اللغة الفارسية ، ولا يصح أن يعد تطوراً فى أوزان الشعر العربى ، وقد وصفه العروضيون بأنه : فعْلن متفاعلن فعولن فَعِلن

وقد جاءت التفعيلة الأخيرة كالأولى فى بعض الأحيان)) [2]

ومن أمثلة هذا الوزن النقية قول الشاعر :

((لو صادف نوح دمع عينى غرقا أو صادف لوعتى الخليل احترقا)) [3]

وتقطيع شطره الأول :

لو صـا	دف	نوح	دمـ ع	عينى	غرقـا
٥/٥/	/ / ٥/	٥//	/ ٥/ /	٥/٥/	٥///
فعْلن	متفاعلـ	ـن	فعُـ	ـولن	فعلْـن

(١، ٢) د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، (القاهرة : ط٤ الأنجلو المصرية ١٩٧٢) ص ٢١٦ .

(٣) المرجع السابق ص ٢١٧ .

ومثله الشطر الثانى بنفس التقطيع . ومن الدوبيت كذلك

((روحى لك يا زائر الليل فدا يا مؤنس وحدتى إذا الليل هدا))[1]

وقد انحرف الشاعر فى التفعيلة الثانية من شطره الأول عن متفاعلن إلى قطع الوتد المجموع الأخير فيها ، لتصير متفاعل بحذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله ، وتحول إلى فَعِلاتن ليعود إلى مُتَفاعِلن فى الشطر الثانى صحيحة . وتقطيع الشطر الأول عرضيا هو :

روحى	لك يـــازا	نر لليـــــ	ـــل فـــدا
/ ٥ / ٥	/ / / ٥ / ٥	/ / ٥ / ٥	٥ / / /
فَعْلن	فَعِلاتن	فعولـــن	فَعِلـــن

وتقطيع الشطر الثانى عروضيا هو :

يامـــؤ	نس وحدتى	إذ لليـــــ	ـل هدا
/ ٥ / ٥	/ / / ٥ // ٥	/ / ٥ / ٥	/ / ٥ /
فعلـــن	متفاعلـــــن	فعولـــن	فعلـــــن

ومن تقطيع هذا البيت بتمامه ، يتبين أن الشاعر قطع متفاعلن فى الشطر الأول ، وأبقى عليها صحيحة فى الشطر الثانى . وهذا انحراف عن صورة الوزن النقية فى التفعيلة الثانية فى الشطر الأول تحديداً .

ومن الدوبيت أيضا قول بعضهم :

((يا من بسنان رمحه قد طعنا والصارم من لحاظه قطعنا

ارحم دَنِفاً فى سنه قد طعنـا من حبك لا يصيبه قطٌّ عَنَـا))[2]

---

(١) السابق ص ٢١٦ ، ويذكر الدمنهورى فى الإرشاد الشافى على متن الكافى فى علمى العروض والقوافى لأبى العباس أحمد بن شعيب القنائى ت ٨٥٨ هـ المشهور بالحاشية الكبرى ، (القاهرة : ط٢ مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر ١٣٧٧ هـ ١٩٥٧م) ص٥٨ ، أن غاية ما ينظم من هذا الوزن بيتان وأن لهذا الوزن " خمسة أعاريض وسبعة أضرب الأولى تامة ثقيلة ولها ضربان الأول مثلها والثانى مذال وسميت ثقيلة لحركة العين فيها والثانية تامة خفيفة [لسكون العين فيها] ولها ضربان الأول مثلها والثانى مذال ، الثالثة مجزوءة صحيحة وضربها مثلها ، الرابعة مجزوءة محذوفة وضربها مثلها ، الخامسة مشطورة وضربها مثلها " .

(٢) السيد محمد الدمنهورى ، الإرشاد الشافى على متن الكافى فى علمى العروض والقوافى ، ص ٥٩ .

وغير خاف التزام الشاعر الجناس فى نهاية الشطر الأول والقافية من البيتين جميعا . والتزام الجناس سمة من سمات الشعر العامى المصرى . ومن الأوزان المستحدثة وزن (السلسلة) وهو فَعُلُنْ فَعلاتن مُتَفْعلن فَعلاتان بخبن التفعيلات الثانية والثالثة والرابعة وزيادة التَسبيغ علَى الأخيرة . ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن وزن السلسلة غريب ، وأن أعجب ما فيه زعم أهل العروض ((أن ألفاظه جاءت معربة ، مع أن قافيته توحى بأنه ربما كان من أوزان الشعر العامى ، وأن الأمثلة المروية لهذا النظم كان ينطق بها نطقا عاميا ، يطيل بعض الحركات ويقصر البعض الآخر ، وأنها ربما نظمت من بحر من بحور الشعر المعروفة مع النطق بها نطقا عامياً ، وهو ما جهله من رووا هذه الأمثلة من أهل العروض)) [1] ومن أمثلة السلسلة :

((السحر بعينيك ما تحرك أو جال إلا ورمانى من الغرام بأوجال)) [2].

ولعل التزام الجناس فى نهاية شطرى البيت ((أوجال)) وبـ ((أوجال)) ـ واللفظ الأول مركب من حرف العطف أو والفعل الماضى جال والثانى اسم هو جمع وجل - يقرب البيت من الأدب العامى المصرى فى صياغته .

ومن الأوزان المستحدثة وزن كان وكان الذى يقول عنه إبراهيم أنيس : ((لو قدر له أن يرقى إلى مستوى الأوزان القديمة لصح أن يسمى تطوراً فى الأوزان الشعرية)) [3] ويضيف صاحب موسيقى الشعر أن وزن ((كان وكان)) ((اتخذ قالبا لنظم الحكايات والخرافات ، ولم يطرقه من الشعراء المشهورين أحد ، وإنما كان ميزان الأدب الشعبى ، يتناوله الناس فى المقطوعات الصغيرة التى تعرض للأمور التافهة ،)) [4]

ومن الأوزان المستحدثة وزن (القوما) وأجزاؤه ((مستفعلن فعْلان بسكون ثانيه وآخره مرتين ورمز إليه فقيل :

(١ ، ٢) د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص ٢١٨ .

(٣ ، ٤) السابق ، ص ٢١٢ .

ما قام غصن البـــــــان إلا وسُقْمى بـــــان

مُسْتَفْعِلن فَعْـــــــــلان من لحظك الفتان)) [1]

وتسكين أواخر الكلمات سمة تقرب هذين البيتين من النظم العامى ، إذ لا مسوغ للتسكين فى داخل البيت ، على فرض قبوله فى نهاية الشطرين ، لأنه يؤدى إلى إهدار حركة الإعراب ، وذلك ملمح من ملامح العامية .

ومن الأوزان المستحدثة للفنون العامية أوزان (الزجل) ، وهو فن عامى ، يقتضى انحرافاً عن الفصحى فى ضبط الكلمات ، بتقصير بعض الحركات وإطالة بعضها الآخر . وأوزان الزجل متعددة ، منها وزن ((أجزاؤه مُسْتَفْعِلن مُسْـتَفْعِلن مُسْـتَفْعلْ [*] بسكون آخره مرتين وبيته: * ودمع عينى فوق خدى سائلْ *)) [2]

ومن أوزان الزجل ما ((أجزاؤه مُسْتَفْعِلن فَعْلُن فَعْلُـن بسكون ثانيهما مرتين)) ومن أمثلته :

((مِنِ الْكَرَكْ جَانَا النَّاصِرْ وِجَبْ مَعَهْ أُسْدِ الْغَابَهْ

ورِكْبِتَكْ يا شِيْخ هَنْطَشْ مَا كَانِتِ الاَّ كَدَّابَهْ)) [3]

وأصل التفعيلة فاعلن فى بحر المتدارك يقبل التشعيث بحذف عين فاعلن فتصير فالُن ، فهو فيها علة جارية مجرى الزحاف . كما يقبل ذلك الأصل الخبن فتصير به فاعلن إلى فَعِلُن . ينحرف المثل فى ((يا شيخ)) من فَعْلُن إلى فعلان باجتماع التشعيث والتذييل على فاعلن ، وهذا من قبيل الزيادات الواردة فى النظم العامى كثيراً ، إلا إذا قصرت كسرة الشين فإن التفعيلة تكون معه فَعْلُنْ وهو موافق للنطق

---

(١) السيد محمد الدمنهورى ، الإرشاد الشافعى على متن الكافى فى علمى العروض والقوافى ، ص ٥٩ .

(*) ضبط هذه التفعيلات ونظائرها وما يليها من أشعار عامية بكتابتها كتابة عروضية لكاتب هذه الدراسة .

(٢، ٣) السيد محمد الدمنهورى ، الإرشاد الشافعى على متن الكافى في علمى العروض والقوافى ، ص٥٩ .

العامى . ومن أوزان الزجل أيضا وزن ((مُستَفْعِلن فَعْلُن بسكون ثانيه فعْلانْ بسكون آخره وثانيه مرتين وبيته :

يِحفظْ لنا شيخ الإسلام يِقْرَا القْرانِى[*] بالأحكامْ)) [1]

ومن ملامح العامية فى المثل الأخير تسهيل الهمزة ممدوة ، كما فى القرآن ، أو غير ممدوة كما فى يقرأ .

ومن الأوزان المستحدثة وزن (المواليا) وتفعيلاته ((مُستَفْعِلن فَاعِلُن مُستَفْعِلن فَاعِلْ بسكون آخره مرتين)) [2] ، ومن أمثلته :

(عاشر ذوى الفضل واحذر عشرة السفل وعن عيوب صديقكْ كُفَّ وتَغفّل)[3]

وقد خبن الناظم التفعيلتين الأوليين فى الشطر الثانى ، كما يفعل الشعراء فى نظيرتيهما من بحر البسيط . ولا يقال إن المثل من تام البسيط فعروض تام البسيط مخبونة . إلا أن يقال إن هذه الصورة أعطت العروض ما للضرب من قطع . يبقى من الفنون المستحدثة فن (الموشح) وأوثر التعرض له لاحقاً ، حيث كان التجديد فيه شاملا لنظامى الوزن والقافية جميعا ، بادءاً بالبساطة منتهياً إلى التركيب ، وإلى التحلل من الأوزان العروضية التقليدية ذاتها . وربما كان ذلك راجعا إلى الاستجابة لمطالب الغناء .

ومما استحدث من أوزان ، بعد استقرار نظام العروض الخليلى فى بيئة الثقافة العباسية ، ومثّل خروجاً جزئيا على النظام مجموعة الأوزان المهملة ، كما يسميها العروضيون ، وهى أولا المستطيل مقلوب الطويل ويتألف من ((مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مرتين كقول بعض المولدين :

(*) ليصح وزن فعلن يتعين إشباع كسرة النون فى (القرآن) وتسهيل همزتى يقرأ والقرآن كما كتب أعلاه .

(١، ٢ ، ٣) المصدر السابق ، ص ٥٩ .

لقد هاج اشتياقى غرير الطرف أحور

أدير الصدغ منه على مسك وعنبر)) [1]

ثانياً ، الممتد مقلوب المديد وأجزاؤه ((فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن مرتين ونظم منه بعض المولدين فقال :

صاد قلبى غزال أحور ذو دلال

كلما زدت حبا زاد منى نفورا)) [2]

ثالثا ، المتوفر ((وأجزاؤه فَاعِلاَتُكَ فَاعِلاَتُكَ فَاعِلُن مرتين)) [3] ذلك أن تفعيلة الوافر (مفاعلتن) مؤلفة من وتد مجموع (مُفا) ، فسبب ثقيل (عَلَ) ، فسبب خفيف (تُن) . وحين أريد التفريع منها ، قدم السبب الخفيف على الوتد المجموع ، وترك السبب الثقيل بعده ، فصارت (تُـن مُفَاعَلَ) . وهى مهملة ، فاستعيض عنها بلفظ مستعمل هو (فاعلاتك) . ومن ثم كان التفريع على التفعيلة الثالثة من تام الوافر (فعولن) بتقديم السبب الخفيف على الوتد المجموع فصارت (لن فعو) ، واستعيض عنها باللفظ المستعمل (فاعلن) ومن أمثلة المتوفر قول بعض المولدين:

((ما وقوفك بالركائب فى الطلل ما سؤالك عن حبيبك قد رحل)) [4]

رابعاً ، المتئد مقلوب المجتث التام المهمل ((وأجزاؤه فَـاعِلاَتن مُسْتَفْعِ لُنْ مرتين ، ونظم منه بعض المولدين فقال :

كن لأخلاق التصابى مستمريا ولأحوال الشباب مستحليا)) [5]

خامسا ، المنسرد وهو انحراف عن تام المضارع المهمل ، الذى تفاعيله مفاعيلن فاعِ لاتن مفاعيلن . وانحرافه فى تأخير فـاع لاتن بعد

(١، ٢ ، ٣ ، ٤) السابق ، ص ٥٧ .

(٥) السابق ، ص ٥٧ ـ ٥٨ .

مفـاعيلن المكررة مرتين أى أن أجزاء المنسرد ((مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن مرتين)) [1] بكف [*] مفاعيلُ . ومن أمثلته قول مولد :

((على العقل فَعولٌ فى كل شـــان ودان كل من شئت أن تداني[**]))[2]

سادسا ، المطرد وتفاعيله ((فَاعِلاتن مَفَاعيلُن مفاعيلُن مـــرتين كقول بعض الولدين :

ما على مستهامٍ ريع بالصـــــدّ فاشتكى ثم أبكانى من الوجد))[3]

وربما كان الدافع إلى الثورة على العروض باستحداث الأوزان التى سبقت الإشارة إليها الرغبة فى إبداع شكل يستوعب ما جد فى الحياة المعاصرة للشعراء . والجماعة الشعبية لا تقل رغبة فيما يمكنها من التوحد مع المبدع . وقد وجدت فى إبداع بعض أفرادها ما يلبى حاجاتها الروحية والثقافية . وقد امتد التجديد إلى القافية ، متخذا مسار التجديد فى الشكل ، فبدأ بسيطاً ، ثم انتقل إلى التركيب والتفنن . ومن الأشكال الجديدة فى القافية الشكل الرباعى الذى يقال : ((إن مخترعه أهل واسط من بحر البسيط ، اقتطعوا منه بيتين على الأصل ، وقفوا شطر كل بيت منهما بقافية وسموا الأربعة (صوتاً)))[4] وقد تحول إلى ((الرباعى الذى ينتظم على شكل أغصان متتالية .))[5] ونظم الرباعى على حرف روى واحد هو أبسط الأشكال . أما اتخاذ حرفين للأغصان الأربعة ، يراوح الناظم بينهما فهو شكل أدخل فى التركيب من الشكل السابق . ثم ألزمت قوافى الرباعى مالا يلزم [6]. ((ثم كان

---

(١) السابق ، ص ٥٨ .

(*) الكف حذف السابع الساكن وهو زحاف مفرد .

(**) كف الشاعر مفاعيلن الأولى فى الشطر الأول والثانية فى الشطر الثانى وقبض مفاعيلن الأولى فيه .

(٢، ٣) السيد محمد الدمنهورى ، الإرشاد الشافعى على متن الكافى في علمى العروض والقوافى ، ص٥٨ .

(٤) مسعود شومان ، الخطاب الشعرى فى الموال دراسة تحليلية فى تشكيل النماذج الإنسانية ، (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٤) مكتبة الشباب ، ص ٢٧

(٥) المرجع السابق ، ص ٢٦ .

(٦) انظر السابق ، ص٢٧ .

الجناس ، وتفنن شعراء المواليا فيه . ولهم نظم آخر فى المواليا الرباعى يسمى (اثنين . اثنين) أى تتردد الكلمة فى القفل الأول والثانى من جناس واحد ، والثالث والرابع من جناس آخر على أن يكون الموال من روى واحد)) [١] وهناك نوع آخر من النظم الرباعى العامى ، يسمى مردوفا ((وهو زيادة كلمة بعد روى القفل ، تكون ردفا للقفل نفسه وتكمل معناه وتكون الكلمات المردوفة كلها بروى واحد.)) [٢] واستحدث الناظمون للموال الرباعى شكلاً آخر ((جعلوا فى وسطه قافية واحدة تغاير القافية الأصلية .)) [٣] وهناك نوع من الموال ، يسمى (الخماسي أو الأعرج) ، وهو الذى تكون قوافيه الثلاثة الأولى ((من جناس واحد والقفل الرابع (حر) من قوافى الثلاثة الأولى والقفل الخامس يكون على نفس قافية وجناس الأقفال الثلاثة الأول)) [٤].

ويرى الباحثون فى الموال الخماسى ، أن الأبيات الثلاثة الأولى المتحدة القافية تمثل وحدة الموال الأولى الممهدة للصعود إلى ((الحركة الثانية التى تبدأ بالبيت الرابع غير المقفى ، والذى يكون بمثابة بداية جملة يكملها البيت الأخير ، أى أن حركة البناء تصعد خلال البيتين وكأنهما بيت واحد ، تنتهى بانتهائه التجربة . إن الشطر غير المقفى فى الموال يمثل الارتفاع ، الذى يعقبه الهدف فى البيت الأخير)) [٥] ومن المواويل ما يسمى (السباعى / النعمانى الزهيرى) وهو ما تألف من سبعة أبيات ((ثلاثة منها بقافية واحدة ، وبجناس واحد ، وثلاثة أخرى أيضا بقافية واحدة ، وتكون مغايرة للأغصان التى قبلها من حيث الجناس ، أما الغصن السابع فعلى جناس وروى الثلاثة الأغصان الأولى.)) [٦]

وفى ضوء ما سبق من حديث عن موجات التجديد فى أوزان

(١، ٢ ، ٣) السابق ، ص٢٧ .

(٤) السابق ، ص ٢٧ ـ ٢٨ .

(٥) السابق ، ص٢٨ .

(٦) السابق ، ص ٢٩ .

العروض الخليلى ، بالانحراف عنه بقلبه تارة كما فى بعض الأوزان المهملة ، أو تأليف أوزان جديدة ، تقوم على توظيف بعض تفعيلات العروض الخليلى بإخضاعها لنظام تكرار، لم يثبت فيه بكل تفاصيله ، وإن كانت بعض التفاصيل هنا وهناك تتطابق مؤكدة أن لا تجديد ينشأ من فراغ وإنما تقتضى سنة التطور إدخال بعض التغييرات على النظام القائم ، حتى إذا ما دعت الحاجة ، زيدت تغييرات أخرى . فإذا الانحراف عن النموذج الأول يأخذ مكانه ويصبح معياراً ، يجد من يخرج عليه بدوره . وهكذا كان التجديد فى القافية فى الرباعى والخماسي العاميين تحديداً خاضعا لهذه السنة . ففى الشعر الفصيح رباعيات وخماسيات . ومن النقاد العرب من توفروا على رصد هذا الجانب . وقد وردت بعض الرباعيات ، فى الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ، منها ما هو منسوب إلى عُلَيَّه أخت المهدى فى رواية وإلى أبى العتاهية فى رواية أخرى وبين الروايتين اتفاق واختلاف ، اتفقتا فى تصريع البيت الأول وفى نصه ونص الثانى ، واختلفتا فى تصريع البيت الثالث فى الرواية الثانية وحرمان الرابع من ذلك التصريع ، والأمر فى الرواية الأولى على نقيض ذلك . وليس هذا الخلاف هينا بين الروايتين ، فالتصريع فى البداية والنهاية يوحى بدائرية الشكل ، كما يشعر بتماسك البناء ، حيث يأتى الشطران الافتتاحيان والختاميان أشبه بأربعة أبيات قصار تحصر بينهما بيتين طويلين . ويشعر هذا باتقاد الشعور فى البداية والنهاية ، فى حين يغتر نوعا فيما بينهما .

أما الرواية التى اكتفت بالتصريع فى البداية وقرب النهاية فى البيتين الأول والثالث فيشعران باحتدام الشعور فى البداية وميله إلى الخفوت فيما يليها ، وكأن السامع بإزاء ثنائيتين متحدتى الموضوع . والرواية الأولى يمكن عدها شكل تقفية ، أفاد منه ناظموا الموشحات ، بخلاف الرواية الثانية ، فإنها تجنح إلى المألوف من النظم بتصريع الأول . وخروجها عنه غير حاسم فى تصريع الثالث . والأبيات وفق الرواية الأولى : ـ [1]

---

(١) أبو الفرج الأصفهانى ، كتاب الأغانى جـ ١٠ ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢) ص ١٠٥ .

مالى أرى الأبصار بى جافية * لم تلتفت منى إلى ناحيـة

لا ينظر الناس إلى المبتلـــى * وإنما الناس مع العافيـــة

رقد جفانى ظالماً ســـــيّدى * فأدْمُعىَ منهلة هاميـــة

صحبى سلوا ربكم العافيـــة * فقد دهتنى بعدكم داهيـة

أما وفق الرواية الثانية[1] فالأبيات تنشد هكذا :-

مالى أرى الأبصار بى جافيه * لم تلتفت منى إلى ناحيـه

لا ينظر الناس إلى المبتلـــى * وإنما الناس مع العافيـــة

صحبى سلوا ربكم العافيـــة * فقد دهتنى بعدكم داهيـة

صارَمَنى بعدكم سيـــــدى * فالعين من هجرانه باكية

وقد ألم ابن رشيق بظاهرة التجديد فى القافية فى المسمطات قائلا ((فمن ذلك الشعر المسمّط ، وهو : أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع ، ثم يأتى بأربعة أقسمة على غير قافيته ، ثم يعيد قسيما واحداً من جنس ما ابتدأ به [و] هكذا إلى آخر القصيدة ،))[2] ويضيف ابن رشيق أنه ربما ((كان المسمط بأقل من أربعة أقسمَة))[3] ويذكر كذلك أن الناظمين ربما ((جاءوا بأوله أبياتاً خمسة على شرطهم فى الأقسمة ، وهو المتعارف ، أو أربعة ، ثم يأتون بعد ذلك بأربعة أقسمة ،))[4] أى

---

(١) المصدر السابق جـ١٠، ص ١٧٠ .

(٢) أبو الحسن بن رشيق القيراونى ، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد جـ ١ ، (بيروت ، لبنان : ط ٤ دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ١٩٧٢) ص ١٧٨ .

(٣ ، ٤) المصدر السابق جـ ١ ، ص ١٧٩ .

أشطار . ويرى الزجاجى أن الشعر المسمط ((إنما سمى بهذا الاسم تشبيها بسمط اللؤلؤ ، وهو سلكه الذى يضمه ويجمعه مع تفرق حبه ، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافى متعقبا بقافية تضمه وترده إلى البيت الأول الذى بنيت عليه فى القصيدة صار كأنه سمط مؤلف من أشياء مفترقة .)) [1]

فى كلام الزجاجى السابق ما يكشف عن إدراك لحقيقتين بارزتين فى بناء المسمط ، إحداهما الثبات ، والأخرى التغير ويتمثل الثبات فى قافية الشطر الخامس الملتزمة فى كل خامس ، والموحدة للخماسيات . ويبدو تباعد الشطر الخامس عن كل خامس عنصراً مخففاً من رتابة التكرار . أما التغيير فماثل فى تنويع قوافى الأشطار الأربعة ، التى تسبق الخامس ، إذ تتحد قافية كل أربعة فيما بينها وتختلف عن قوافى سائر نظائرها ، محققة بتكرارها انتظام الإيقاع ، الذى يكسر رتابته الشطر الخامس ، وهكذا تبدو الخماسية محققة لمطلبين جماليين ، الثبات والتغيير فى آن . ولعل هذا الجانب الثرى رسم خطة للوشاح يستجيب بها لعنصرى الثبات والتغيير فى الموشحة ، إذ يتجلى الثبات فى المطلع وسائر الأقفال ، التى تتحد قوافيها جميعا ، فى حين يظهر عنصر التغيير فى اختلاف قوافى كل غصن عن سائر الأغصان ، فتلتزم بين أجزاء الغصن الواحد محققة درجة من الضبط الإيقاعى والنغمى فيه ، ومتيحة فرصة للتلوين الأدائى باختلاف قافية الغصن عن قوافى نظائره . ويذكر ابن رشيق أن هناك نوعاً آخر ((يسمى مخمساً ، وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ، ثم بخمسة أخرى فى وزنها على قافية غيرها كذلك ، إلى أن يفرغ من القصيدة ، هذا هو الأصل ، وأكثروا من هذا الفن حتى أتوا به مصراعين مصراعين فقط ، وهو المزدوج ، إلا أن وزنه كله واحد وإن اختلفت القوافى ، كذات الأمثال ، وذات الحلل ، وما شاكلهما ، ولا يكون أقل من مصراعين ، وكل مشطور أو منهوك فهو بيت ،)) [2] ولعل إشارة ابن رشيق إلى تصريع أبيات المخمسة تعد نصاً على قبوله

(١، ٢) السابق جـ ١ ، ص١٨٠ .

المزدوج أو الثنائية أساسا لتقسيم القصيدة . وغير خاف أن اتحاد قوافى المخمسة من النوع الثانى شكل أبسط فى التقفية من شكل المخمسة ، التى تتحد أبياتها الأربعة الأولى فيما بينها فى القافية ، وتختلف عن كل أربعة أخرى فى مخمسة لاحقة . ولا تشترك المخمسات فيما بينها إلا فى قافية البيت الخامس . ويعقب أحد الباحثين على شكل المخمسة المركب مبرزاً صلته بشكل الموشحات حين يقول : ((فهناك التقاء بين البيت الأول فى المخمسة والمطلع فى الموشح ، وهناك التقاء كذلك بين الأشطار الأخيرة من مقطوعات القصيدة المخمسة والأقفال فى الموشح ، وإذا كانت هذه الأشطار تلتقى مع البيت الأول من القصيدة المخمسة فى القافية ، فإن أقفال الموشح هى الأخرى تلتقى مع المطلع كذلك فى القافية ، ويمثل هذا الالتقاء وحدة تربط بين مقطوعات القصيدة المخمسة أو الموشحة حيث تكون القافية الموحدة بمثابة اللازمة التى تبدأ فى مطلع القصيدة المخمسة أو الموشح ثم تتكرر فى نهاية كل مقطوعة منها ، وكما تتغير القافية وتختلف من غصن لآخر فى الموشحة فى حين تتحد بين الأشطار الأربعة الأولى فى المقطوعة .)) [1].

ومما سبق ، يتبين أن التجديد فى الفصحى فى الأوزان والقوافى شكّل زاداً للأديب العامى يستلهمه فى تجديده ، وأن بعض التجديد يغرى بالمزيد منه ، وأن الأدب العامى الذى حفظ الخميسي منه الشئ الكثير ونظم فيه مواويل وأغانى يمكن أن يكون مفسراً جزئيا لتجديده فى أوزان شعره الفصيح وقوافيه . أما أن يعزى إليه وحده تفسير ذلك التجديد فأمر يرده واقع إبداع الخميسي ، ذلك أنه لو أراد التجديد مستوحيا إنجاز أدباء العامية ، لأبدع فيها كما كان يبدع فى شبابه الباكر وما بعده . وتبقى مناقشة صلة تجديده فى الأوزان والقوافى بالألحان والأنغام ، فى ضوء ممارسته التلحين ، وما يدل عليه ذلك من علمه بالموسيقى ، وهو ما تتوجه إليه المناقشة الآن .

---

(١) د . مجدى شمس الدين ، الموشحات بين الأغانى والألحان ، (د. م. ١٩٩٦) ص٢٦ .

صلة التجديد فى الأوزان والقوافى بالألحان

حاجة الإنسان إلى الموسيقى قديمة ، للتعبير عن عواطفه ، ولإرهاف وجدانه ، وتقديم الغذاء المناسب لروحه ، لكنها ترتبط أحيانا بأنشطة مصاحبة لها تصطدم بثوابت المجتمع فتختلف حولها الآراء . بين التأييد والمعارضة . وكذلك كان الحال فى الحضارة العباسية ، وشقيقتها الأندلسية ، ثم فى الأقطار المحيطة كمصر والشام . وها هو ابن رشيق يوازن بين الشاعر مؤلف الكلمات التى تغنى ، وبين الملحن الذى يكسوها من فنه موسيقى ، تؤثر فى النفوس فتطرب لها طربا أشد من طربها لها قبل التلحين . وابن رشيق ينتصر للشاعر على الملحن فيقول : ((وزعم صاحب الموسيقى أن ألذ الملاذ كلها اللحن ، ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان ، والأشعار معايير الأوتار لا محالة ، مع أن صنعة صاحب الألحان واضعة من قدرة ، مستخدمة له ، نازلة به ، مسقطة لمروءته ، ورتبة الشاعر لا مهانة فيها عليه ، بل تكسبه مهابة العلم ، وتكسوه جلالة الحكمة .))[1] ويناقضه ابن عبدربه فينتصر للموسيقى على الشعر ، ويرى أن الموسيقى تصحح ما يقوم به الملحن من تغيرات فى النص ، وقد تخرج بالشعر على مقتضيات الوزن ، وأنها تطرب السامعين حتى تنسيهم ذلك الكسر . وابن عبدربه غيور على الثقافة العربية الإسلامية فى غير هذا الموضع ، الذى انبرى فيه للدفاع عن الألحان والأنغام ، مسوغا لها كسر أوزان الشعر . وقد عبر عن رأيه هذا فى نظم ، أشاد فيه (بالعود) الآلة الموسيقية المعروفة يقول ابن عبدربه واصفا لمجلس يعزف فيه العود :

((يا مجلساً أينعت منه أزاهره ... ينسيك أوله فى الحسن آخره

لم يدر هل بات فيه ناعماً جذلا ... أو بات فى جنة الفردوس سامره

والعود يخفق مثناه ومثلثه ... والصبح قد غردت فيه عصافره

---

(١) ابن رشيق ، العمدة فى محاسن فى محاسن الشعر فى آدابه ونقده ، جـ ١ ، ص٢٦ .

وللحجارة أهذاج إذا نطقـــــت أجابها من طيور البر ناقـــره

وحن من بينها الكثبان عن نغـــم يمشى الهوينى وتتلوه عساكـــره

كأنه إذ تمطى وهى تتبعـــــه كسرى بن هرمز تقفوه أساوره

ذاك المصون الذى لو كان مبتذلا ما كان يَكسر بيت الشعر كاسره

صوت رشيق وضرب لو يراجعه سجع القريض إذا ضلت أساطره

لو كان زرياب حيا ثم أسمعـــه لمات من حسد إذ لا يناظره))[1]

ودلالة النص ظاهرة فى الإشادة بالموسيقى ورفع شأنها على الشعر ، إذ يبدو وزن الشعر فى خدمة اللحن . ولو ضحى به فى سبيل ذلك لم تكن التضحية موضع إنكار من ابن عبدربه . فالعود عنده :

ذلك المصون الذى لو كان مبتذلا ما كان يكسر بيت الشعر كاسره

ولا يكسر الشاعر بيت الشعر ، وإنما يكسره الملحن ، استجابة لمقتضيات عمله . ويستأنس بالنص كذلك على صحة إطلاق السطر على البيت الشعرى ، وهو إطلاق شاع – فى العصر الحديث – على شعر التفعيلة . كما يستأنس به على تسمية الشعر سجع قريض . ويغلب على ظنى أنه الشعر المغنى الملحن . يقول ابن عبدربه :

صوت رشيق وضرب لو يراجعه سجع القريض إذا ضلت أساطره

ومع امتداد الزمن ، ظل الخلاف حيا بين الناس حول الأشعار والألحان ، ينتصر بعضهم للأشعار ، وآخرون للألحان . وينعكس هذا التحزب على المادة الأدبية ، التى يتوفر عليها مؤلفو بعض المصادر الأدبية كابن بسام الشنترينى ، الذى حذف من سفره الضخم الموشحات

---

(١) أبو عمر احمد بن محمد بن عبدربه الأندلسى ، العقد الفريد ، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه أحمد أمين ، إبراهيم الإبيارى ، عبدالسلام هارون جـ ٦ ، (القاهرة : ط مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٨٨ هـ - ١٩٦٨) ص ٧٣ – ٧٤ .

العامية الخرجات ، مع نصه على أول من نظمها فى الأندلس ، وعلى تطور أشكالها بإيجاز . يقول فى ذلك : ((وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا واخترع طريقتها – فيما بلغنى – محمد بن محمود القبرى الضرير ، وكان يصنعها على أشطار الأشعار ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة ، يأخذ اللفظ العامى والعجمى ويسميه المركز ، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان . وقيل إن ابن عبدربه صاحب كتاب ((العقد)) أول من سبق إلى هذا النوع من الموشحات عندنا . ثم نشأ يوسف بن هارون الرمادى فكان أول من أكثر فيها من التضمين فى المراكيز ، يضمن كل موقف يقف عليه فى المركز خاصة . فاستمر على ذلك شعراء عصرنا كمكرم بن سعيد وابن أبى الحسن . ثم نشأ عبادة هذا فأحدث التضفير ، وذلك أنه اعتمد مواضع الوقف فى الأغصان فيضمنها ، كما اعتمد الرمادى مواضع الوقف فى المركز . وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب .)) [1]

ونص ابن بسام على طوله قاطع الدلالة فى رفضه ذكر الموشحات في الذخيرة . والسبب فى ذلك أن أكثرها ((على غير أعاريض أشعار العرب)) والنص كذلك يثير مسألة أول من نظم الموشحات فى الأندلس ، وهذه الأولية تتأرجح بين رجلين : ((محمد بن محمود القبرى)) وهو الراجح عنده ، و ((ابن عبدربه)) مؤلف العقد الفريد وهذا الفرض مرجوح لديه . كما يضع النص تصور ابن بسام لتطور فن الموشح بالأندلس من حيث الشكل . فعنده أن القبرى ((كان يصنعها على أشطار الأشعار ،)) وأكثرها ((على الأعاريض المهملة)) فهو يميل إذاً إلى البحور القصيرة ، وإلى الأعاريض غير المستعملة عروضيا . وهو كذلك يعمد إلى لفظ عامى عجمى فيجعله أساس الموشح من غير (تضمين) أى قافية داخلية ولا (أغصان) أى

---

(١) أبو الحسن على بن بسام الشنترينى ، الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق د . إحسان عباس ، جـ ١ من القسم الأول ، (بيروت ، لبنان : دار الثقافة ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م) ص٤٦٩ - ٤٧٠ .

أبيات تغاير الأقفال ، والمطلع ، إن وجد فى الموشح مطلع . وهذا يعود بنا إلى التجديد فى الوزن أساسا ، مع تجنب التنوع فى القافية ، وهو شكل خال من التركيب فى القوافى . تلاه جهد يوسف بن هارون الرمادى الذى أكثر من القوافى الداخلية فى المطالع والأقفال(*) ، التى عبر عنها ابن بسام بالمراكيز . ثم أضاف عبادة الثقفية الداخلية فى أجزاء الموشح المختلفة ، وهو ما عبر عنه ابن بسام بالتضفير .

وتثير قضية مصطلحات الموشح جدلاً ، يترتب عليه أحيانا سوء فهمهم لجهود من تصدوا للكتابة عن ذلك من الأقدمين ، وخصوصا ابن سناء الملك ، ولهذا حاول صمويل م . ستيرن ضبط تلك المصطلحات ، اعتمادا على كتابات ابن سعيد وابن خلدون ، لمعرفتهما الوثيقة بالبيئة الأندلسية ، ومن ثم بالموشحات ومصطلحاتها . ويقرر ستيرن أن (البيت) هو الفقرة [١] بسائر أجزائها ، والغصن ((الذى يتكون من أبيات تختلف قافيتها فى كل فقرة ، و " السمط " وهو الجزء الثانى من البيت وهو مختلف فى قافيته عن " الغصن " ولكنه متفق القافية مع بقية الأسماط فى الموشح)) [٢] ويظن ستيرن أن مصطلح " قفل " ربما كان ((بديلا قديما لمصطلح سمط)) [٣] وفى معظم الموشحات ((يسبق الأبيات عادة " تقديم " يكون متطابقاً تماماً فى وزنه مع " الأسماط " وهى الأبيا ت المتفقة القافية فى الموشح . وهذا التقديم هو الذى يسمى اصطلاحاً " المطلع " ، وذلك هو الاسم المستخدم فى كل "مطلع" فى ديوان ابن عربى)) [٤] ويقرر ستيرن أن ابن عربى يستخدم مصطلحى " رأس ، ومنقال " فى التعبير عن المطلع [٥] . ويسمى الموشح ذو المطلع تاما ، كما يسمى الخالى منه أقرع [٦] ، كما ذهب إلى

(*) لما كانت الخرجة تلى القفل الأخير ناسب توسيع دلالة المراكيز (الخرجات) لتشمل الأقفال والمطالع المتحدة وزناً وقافية .

(١، ٢) انظر صمويل م. ستيرن ، الموشح الأندلسي ترجمة . د. عبدالحميد شيحه (القاهرة : ط١ مكتبة الآداب ١٤٠٠ هـ - ١٩٩٠) ، ص٢٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٩ .

(٤) السابق ص ٣٠ .

(٥) انظر السابق ، ص٣٠

(٦) القاضى السعيد أبو القاسم هبة الله بن جعفر ابن سناء الملك ، دار الطراز فى عمل الموشحات ، تحقيق جودت الركابى وتقديم سليمان ، (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة نصف مايو ٢٠٠٤) الذخائر ١٢٠ ص ٢٥ .

ذلك ابن سناء الملك . ويرى ستيرن أن الموشح الأندلسى تعرض بناؤه الأصلى ((لتطور أكثر تعقيدا . فقد انقسم الغصن إلى جزئين ، لكل جزء قافيته . ويبدو أن هذا الموشح " المضفر " ورد أول ما ورد فى ديوان ابن عربى . والموشح(٥) من الديوان (ص ١١٣) يتكون نظام التقفية فى غصنه من أب أب أب ت ت ت ث ث ث ج ج ج وهلم جرا)) [١] .

أما أوزان الموشحات فيفترض أنها كانت فى البداية وزنا واحدا فى كل موشح . ويستأنس الدكتور محمد زكريا عنانى لذلك بنص لصلاح الصفدى نقله عن أبى الحسن على بن سعد الخير ((ووجدنا بعض المتأخرين كمهيار الديلمى ، وابى محمد القاسم الحريرى وغيرهما قد استنبطوا من تلك الأعاريض أقساماً مؤلفة على فقر مختلفة وقواف مؤتلفة . قلت (أى الصفدى) : يعنى بذلك أشعار العرب فى أبحر العروض – قال (أى أبى[*] سعد الخير : وسموها ملاعب وهى قصيدة قائمة على قواف رباعية أو غير رباعية واستنبط منها أيضا أهل الأندلس ضربا قسموه على أوزان مؤتلفة وألحان مختلفة ، وسموها موشحا وجعلوا ترصيع الكلام ، وتنميق الأقسام توشيحاً وكانوا أول من سن هذا الطريق ونهجه ، وأوضح رسمه ومنهجه)) [٢]. والنص دال على أن أوائل الموشحات كان لها عدة قواف رباعية وغير رباعية .

ويذكر ستيرن أن أغصان الموشح قد تأتى على أوزان عروضية خليلية ، لتمكن الوشاح من تضمين عمله شعرًا لغيره ، دون تعديل فى موشحه[٣] . ومن البحور التى ذكر لها أمثلة المديد[٤] ، ومجزوء المجتث ، والخفيف ، والرمل ، ومخلع البسيط ، والطويل ، ومجزوء المتقارب ، ومشطور المتدارك ، ومثاله قول الأعمى التطيلى :

---

(١) صمويل م . ستيرن ، الموشح الأندلسى ترجمة : د. عبدالحميد شيحه ص ٣٧ .

(*) كذا فى الأصل صوابه (أبو) لأنه فاعل ولعله خطأ طباعة .

(٢) د. محمد زكريا عنانى ، الموشحات الأندلسية (الكويت : المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، شعبان / رمضان ١٤٠٠ هـ - يوليه ١٩٨٠ م) عالم المعرفة ٣١ ص ٢٣ .

(٣) انظر صمويل م . ستيرن ، الموشح الأندلسي ترجمة : د. عبدالحميد شيحة ص٥٢ .

(٤) انظر المرجع السابق ص ٥٢ – ٥٥ .

((ضاحك عن جمان سافر عن بـــــدر

ضاق عنه الزمـــــان وحواه صدرى)) [1]

ومن هذا المطلع ، يدرك القارئ أن الشاعر قد ذيل التفعيلة الثانية فى " عن جمان " وذيلها مع الخبن فى " وحواه " ، وسلمت عنده فى " ضاحك ، سيافر ، ضاق عن " . أما التفعيلة الأخيرة فى البيت الأول فمقطوعة أو مشعثة مرفلة ((عن بدر)) بوزن (فعْلاتن) أو (فالاتن) ، تحول إلى (مفعولن) . وجاءت التفعيلة الأخيرة فى البيت الثانى مقطوعة أو مشعثة بوزن (فاعل) أو (فالن) وتحول إلى (فَعَلُن) . وعلى هذا ، يكون الشاعر قد جمع فى ضربيه بين صورتين مرفلة وغير مرفلة وهذا تطوير فى الوزن . ويمكن وزن البيت فاعلاتن ، فعول بالقصر ، فاعلاتن فعْلن ، والتفعيلة الثالثة فى البيت الثانى " وحواه " مخبونة وعليه فلا تغيير فى الضرب .

ومن الموشحات ما يخرج على أوزان العرب خروجاً تاماً .

يقول ابن سناء الملك فى ذلك :

((والقسم الثانى من الموشحات هو (ما) لا مدخل لشئ منه فى شئ من أوزان العرب ، وهذا القسم منها هو الكثير ، والجم الغفير ، والعدد الذى لا ينحصر ، والشارد الذى لا ينضبط . وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفتراً لحسابها ، وميزاناً لأوتادها وأسبابها فعز ذلك وأعوذ ، لخروجها عن الحصر وانفلاتها من الكف ، ومالها عروض إلا التلحين ، ولا ضرب إلا الضرب ، ولا أوتاد إلا الملاوى ، ولا أسباب إلا الأوتار ، فبهذا العروض يعرف الموزون ، من المكسور ، والسالم من المزحوف وأكثرها مبنى على تأليف الأرغن، والغناء لها على غير الأرغن مستعار وعلى سواه مجاز .)) [2] ويذكر ابن سناء الملك أن الموشحات تنقسم إلى قسمين : ((قسم أقفاله وزن أبياته حتى كان أجزاء

---

(١) السابق ص٥ .

(٢) ابن سناء الملك ، دار الطراز ، تحقيق د . جودت الركابى وتقديم د. سليمان العطار ص٣٥.

الأبيات من أجزاء الأقفال ....))[1] وهناك قسم آخر " أقفاله مخالفة لأوزان أبياته مخالفة تبين لكل سامع ويظهر طعمها لكل ذايــق[*]))[2].

كانت ثورة الوشاحين على أوزان الشعر التقليدية أحد وجهى العملة الفنية ، وكان وجهها الآخر الخروج على القافية الموحدة . ولعل أبسط أشكال التقفية فى الموشح ما كان الموشح فيه مكونا ((من بيت ذى شطرين فى السمط ، وثلاثة أبيات متماثلة القافية فى الغصن . وهناك ـ مع ذلك ـ تفريعات أخرى داخل هذا النظام الأساسي .

نظــام التقفيــة أ ب / ت ت ت . أ ب / .. ، حيــث الشــطران متساويان))[3] وتطورت التقفية فى الموشح بإدخال تعديل على نظامها ((بزيادة أجزاء السمط ، وتظل الأغصان على بساطتها كما هى ، وكان من باب التنويع الخفيف أن تضاف فقرة إلى السمط ، سواء فى وسطه أو نهايته أو حتى فى بدايته))[4] .

ويقسم ابن سناء الملك الموشحات فى علاقتها بالألحان إلى قسمين: ((قسم يستقل التلحين به ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه ، وهو أكثرها ، وقسم لا يحتمله التلحين ولا يمشى به إلا أن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازا للمغنى))[5] .

وقد يثور فى الذهن سؤال عن سعى الوشاحين إلى التجديد فى الأوزان والقوافى ، والانتقال بالشكل فيهما من البساطة إلى التركيب . ولعل ربط الموشح بفنون الأداء الموسيقية الارتجالية يفسر ميل الوشاحين إلى التجديد فى الأوزان والقوافى ، حتى يعنى النص الفنى بحاجات من يقومون بالأداء ، من مغن فردى ذى موهبة خاصة ، وجماعة المنشدين المرددين . ويرى ستيرن فى هذا الصدد أن الموشح

---

(١) المصدر السابق ص٣٥ .

(*) كذا في الأصل صوابه (ذائق) فالواو عين لاسم فاعل أعلت في فعله ولذا تقلب همزة ولعله من تسهيل الهمزة .

(٢) السابق ص ٣٦ .

(٣) صمويل م . ستيرن ، الموشح الأندلسي ترجمة : د. عبدالحميد شيحة ، ص٣٩ .

(٤) المرجع السابق ص ٤٢ .

(٥) ابن سناء الملك ، دار الطراز فى عمل الموشحات ص٣٧ .

((يتخذ صورة الإنشاد الجماعى عن طريق الكورس ، فيؤدى المنشد أو الصولو Soloist المطلع ويردده الكورس ، ثم يمضى المنشد فى إنشاد المقطع الأول أو الفقرة الأولى أو البيت الأول (= غصن + سمط) ، وبعد السمط يردد الكورس المطلع .)) [١] ويرجح ربيرا ، فيما يقرره ستيرن ، أن ((السمط ليس هو الذى يردده الكورس بل المطلع ،)) [٢] ذلك أن وظيفة السمط ((هى أن تصل إلى اللازمة أى المطلع ، وقوافى الأسماط ، باختلافها عن قوافى الأغصان وتطابقها مع قافية المطلع ، تمثل نقلة مناسبة له .)) [٣] ويضيف ستيرن أن المنشد الفردى يمضى ((فى إنشاد بقية أبيات الموشح ويلى كل بيت ترديد الكورس للمطلع)) [٤] ولعل هذا التصور لكيفية أداء الموشح هو ((التصور الوحيد الذي يقدر التفاصيل البنائية للموشح حق قدرها)) [٥] وفى رأى أحد الباحثين أن سمات الموشح هى ((١- مجافاة الإعراب أحيانا ٢- شئ من البدوية المهذبة ٣- التبعية للموسيقى ٤- كسر عروض الخليل بالنظم على البحور المهملة مرة ، واقتراح عروض روحى مرة أخرى ، وهذا العروض الأخير مقترح من أصحاب الفلسفة . أما بدويته فتربطه بأغنية شعبية – حسب ظننا -)) [٦] وهكذا ، يمكن القول إن فن الموشحات ذو صلة وثيقة بالعامة ، إذ حاول الاقتراب من حياتهم بنسيجه اللغوى فى الخرجات ، وباختراع أوزان تعكس حيوية الأندلس فى مباهجها ، وبالمحافظة على سمات اللهجة الأندلسية بمستوييها العربى واللاتينى . وكل هذه السمات دارت فى إطار فنى آدائى شامل ، عماده الموسيقى القائمة على الارتجال . والخميسي شاعر معاصر ، صحيح أن له علما بالموسيقى ، لكن الصحيح كذلك أن الموسيقى المصرية المعاصرة أصبحت مقننة مدروسة مدونة برموزها الخاصة ، فلا يصلح فن الموشحات مفسراً لتجديده فى الأوزان والقوافى

---

(١) صمويل م. ستيرن ، الموشح الأندلسي ترجمة : د . عبدالحميد شيحه ص٣٢ - ٣٣ .

(٢، ٣ ، ٤ ، ٥) المرجع السابق ، ص٣٣ .

(٦) د. سليمان العطار ، الحداثة العباسية فى قرطبة دراسة فى نشأة الموشحات الأندلسية ، (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٩١ م) ص ١٢٦ .

إلا جزئيا ، إذا التقى نتاجه فى بعض سماته مع الموشحات . وليس بمنكر رصد تأثر الشاعر فى تجديده بمصادره ، ولو كانت عامية ، ما دام التأثر واضحا ، تقوم عليه القرائن . فها هو ابن سناء الملك ، مثلا ، ينوع فى القوافى فى داخل الغصن الواحد ((وكانت العادة بين الوشاحين الأندلسيين أن تتفق وتتوحد القافية داخل الغصن ،)) [1] ويفسر أحد الباحثين هذه الظاهرة بالربط بين زجل ابن قزمان الأقرع ، الذى نوع فيه القافية فى الغصن الواحد ، وهو الزجل الرابع فى ديوان أزجال ابن قزمان ، وبين فعل ابن سناء الملك ويستنتج ((أن يكون ابن سناء الملك قد اطلع على زجل ابن قزمان المذكور وقلده ولكنه بالغ فى تنويع القوافى داخل الغصن ، وتجاوز ابن قزمان فى ذلك)) [2] وهذا مقتطف من نص ابن سناء الملك المشار إليه آنفا :

((عسى وياقلما تفيد عسى أرى لنفسى من الهوى نفسا
قد بان عنى من قد كلفت به قلبى قد لج فى تقلبـــــه
وبى أذن شوق عاتـــــى ومدمع يوم شاتـــــــى
لا أترك اللهو والهوى أبـــداً وإن أطلت العتاب والفنـــدا
إن شئت فاعدل فلست أسمع أنا الذى فى الغرام أتبع)) [3]

على أن الموشحات نفسها كانت تطويرا لتجديدات فى الشعر الفصيح للعصر العباسي فى بدايتها ، ثم أخذت تبتعد عن النموذج الفصيح شيئاً فشيئا ، حتى وصلت إلى ما وصلت إليه من تركيب وصنعه فنية . وهى ، على كل حال ، لا يرجع إليها وحدها تجديد الخميسي .

ويعزو شاعر مصرى معاصر بدايات الموشح إلى ما قبل

---

(١) أ. د. مجدى محمد شمس الدين ، فنون أندلسية فى الأدب العامى المملوكى (القاهرة : مطبعة العشرى ٢٠٠٣) ص ٢٣٥ .
(٢) المرجع السابق ص٢٣٦ .
(٣) السابق ، ص ٢٣٥ .

المخمسات والمربعات فى العصر العباسى . ويرجع بها إلى أنشودة[1] أولاد النجار الحجازية ، التى استقبلوا بها رسول الله ﷺ حين وفد على المدينة مهاجراً ، وإلى ما ((يسميه بعض علماء البلاغة بالتسهيم وهو أن يكون البيت مقسما إلى عدة فقرات لها قواف داخلية متشابهة ومن ذلك قول الخنساء :

حمال ألوية .. هباط أودية ... شهاد أندية ... للجيش جرار))[2]

ويستنتج مما عرضه من أصول محتملة للموشح أن ((الموشحة تطور طبيعى للشعر جاء على أيدى الشعراء فى الشرق من إرهاصات واضحة متميزة .. ثم رحل مع مواكب الفتح والثقافة إلى الأندلس))[3].

صلة البند بالبحور

البند من الفنون الشعرية ، التى يمكن أن يعزى إليها ميل الشعراء العرب المحدثين إلى نظم القصيدة الواحدة من أكثر من بحر ، فيما يعرف بالقصيدة ذات البحرين الممتزجين أو البحور الممتزجة ، على فرض اطلاعهم عليه . وهو من الفنون الشعرية المتأخرة ، التى تمثل الأدب العامى ولو جزئياً . ولكن ما البند ؟

البند فى رأى عبدالكريم الدجيلى ، فى كتابه (البند فى الأدب العربى تاريخه ونصوصه) ((لون من ألوان الأدب العربى وضرب من ضروبه وجد أخيراً نتيجة خروج عن عمود الشعر التقليدى فهو ليس بالموزون فيعد من باب الشعر العربى المعروف ولا هو بالذى قد انتزعت عنه هاتان الصفتان – الوزن والقافية – فيكون من قبيل النثر وبابه . فهو إذن الحلقة الوسطى بين النظم والنثر))[4]. ووزن البند هو مجزوء الهزج مفاعلين أربع مرات فى البيت[5] وأكثر البنود جاء

---

(١) أحمد سويلم ، شعرنا القديم رؤية عصرية ، (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م) ص ٨٦ .

(٢، ٣) المرجع السابق ص ٨٦ ، ٨٧ .

(٤) د. أحمد كشك ، التدوير فى الشعر دراسة فى النحو والمعنى والإيقاع ، (القاهرة : ط١ مطبعة المدينة ١٤١٠ هـ - ١٩٨٩ م) ص ١٠ – ١١ .

(٥) المرجع السابق ، ص١١ .

((على هذا البحر وخاصة المتأخر منه ولم يخرج عن هذه القاعدة إلا قلة قليلة من ناظمى البنود)) [1].

ويرى الدجيلى أن البنود المرتكزة على الهزج يغلب عليها ((أن تبدأ بزيادة سبب أو وتد ، واعترف بأنه لا يعلم سر هذه الزيادة حين قال .... : (ولا اعلم السبب فى هذه الزيادة . فهل هى من مستلزمات النغم والإيقاع ، وكل ما أعرفه فى هذا السبب أن أرباب البنود جروا على هذه الزيادة فى أول كل مد والمتأخرون هم أكثر التزاماً بهذه الزيادة) .)) [2] وتخالف (نازك الملائكة) (الدجيلى) حين تقرر أن البند ((يستعمل بحرين اثنين من بحور الشعر ، مجمع بينهما ويكرر الانتقال من أحدهما إلى الآخر عبر القصيدة كلها . والبحران الوحيدان المستعملان فيه هما الهزج والرمل .)) [3] .

وفى رأيها أن الدجيلى إنما رد البند إلى الهزج ، لظنه استحالة الجمع بين بحرين ، أو بالأحرى بين تفعيلتى بحرين من البحور الصافية[*] (مفاعيلن) للهزج و (فاعلاتن) للرمل ، فى حين ترى هى أنهما ((تجتمعان أجمل اجتماع إذا عرف الشاعر كيف يسيطر عليهما .)) [4] وعندها أن العلاقة بين التفعيلتين تكمن فى أن (مفاعيلن) ذات وتد مجموع وسببين خفيفين ، إذا تقدم أحدهما على الوتد حصلنا على تفعيلة (فاعلاتن) . وهكذا ، تتضح العلاقة بين (مفاعيلن) التي للهزج (وفاعلاتن) التى للرمل . فإذا ما جمع السببان الخفيفان المتفرقان فى (فاعلاتن) متأخرين على الوتد المجموع ، حصلنا على وتد مجموع فسببين خفيفين (علاتن فا) وهى مساوية لتفعيلة الهزج (مفاعيلن) [5] وفى ضوء تصورها السابق ((إذا حللنا أى شطر من الرمل (فاعلاتن

(١، ٢) السابق ص١١ .

(٣) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، (بغداد : ط٢ منشورات – مكتبة النهضة ١٩٦٥) ص ١٧٣ .

(*) البحر الصافى المؤلف من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات كالكامل أو ثمانى مرات كالمتقارب .

(٤) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص١٧٣ .

(٥) انظر المرجع السابق ، ص١٧٣ .

فاعلاتن) وجدناه يمكن أن يتحول إلى الهزج بحذف سبب خفيف واحد من أوله . كما أننا نستطيع أن نحول أى شطر من الهزج (مفاعيلن) إلى الرمل بأن نزيد سببا فى أوله .))[1] وقد اشارت نازك الملائكة إلى أن الخليل بن أحمد يعد واضع نظام البند العروضى ، حين وضع بحرى (الهزج والرمل) ضمن دائرة المجتلب[2] . غير أنها لم تشر فى هذا السياق إلى بحر الرجز قسيمهما فى الدائرة المذكورة ، الذى يمكن استخلاص تفعيلته من (مفاعيلن) بتقديم السببين الخفيفين على الوتد المجموع فيها لتصبح التفعيلة (مستفعلن) ، وهى تفعيلة بحر الرجز . وعندها أن السيطرة على تفعيلتى (مفاعيلن وفاعلاتن) أمر غير هين ((لأن معرفة الصلة بين (مفاعيلن) و (فاعلاتن) لا تكفى لإبداع البند وإنما ينبغى إلى جانبها تحسس مرهف للإيقاع والوزن ، بحيث يدرك الشاعر الوسيلة الموسيقية الفذة التى يمكن بها أن تجتمع التفعيلتان دون أن يحس القارئ بغرابة الانتقال))[3] .

وتشرح نازك كيفية الانتقال من الهزج إلى الرمل بقولها : ((بعد تواتر (مفاعيلن) فى هذه الأشطر كلها دون شذوذ ، يأتينا شطر تشذ تفعيلته الأخيرة فلا تكون (مفاعيل) وإنما (فعولن) قال : فكم قد هذب الحب بليداً . مفاعيلن مفاعيلن فعولن))[4] وفى الواقع ، جاءت التفعيلة الثانية مكفوفة ، والكف زحاف غير لازم ، غير أن مراعاته فى ذكر التفعيلة أدق ، وعليه ليست التفعيلة (مفاعيلن) بل (مفاعيلُ) ، وهى (ذَبَ الحب) . وتفصل نازك فكرتها عن كيفية التحول من (الهزج) إلى (الرمل) قائلة :

((الضرب (فعولن) وارد فى تشكيلات بحر الهزج التى يذكرها العرضيون ، فالشاعر إذن ما زال جارياً على الهزج لم يخرج عنه . وإنما تكمن المفاجأة الجميلة فى أن (فعولن) هذه مساوية للمقطع (علاتن) الذى هو الجزء الأخير من تفعيلة الرمل (فاعلاتن) . فكأن

(١، ٢) السابق ، ص١٧٣ .
(٣) السابق ، ص ١٧٣ ـ ١٧٤ .
(٤) السابق ص ١٧٤ .

الشاعر قد جاءنا فجاة بتفعيلة يشترك فى قبولها البحران كلاهما (الهزج) و (الرمل) . وكان ذلك خير تمهيد شعرى للانتقال من الهزج إلى الرمل))[1] وتفسير نازك العودة إلى الهزج ، بعد المضى مع الرمل فى البند ، بأن الشاعر يأتى فجاة ((بشطر تشذ تفعيلته الأخيرة فلا تكون (فاعلاتن) وإنما تصبح (فاعلاتان) قال ، وهو شطر طويل ذو تفعيلات كما مر (من الرمل) :-

لا ولا شمـــت بلحظيك ســـنا البرق اللمـــوعى

الذى أو مض من جانب أطلال خليط عنك قد بان

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان))[2]

وتفصل نازك رأيها فى التحول عن الهزج إلى الرمل ، فى البند ، قائلة : ((الضرب (فاعلاتان) وارد فى تفعيلات بحر الرمل . فالشاعر إذن لم يخرج على الرمل ، وإنما جاء بهذه التفعيلة لأن جزءها (علاتان) مساو تماما لتفعيلة الهزج (مفاعيل) . وبهذا أورد الشاعر تفعيلة يشترك فيها الرمل والهزج معا وبذلك مهد السبيل للانتقال ثانية من الرمل إلى الهزج))[3] وتنتهى نازك من دراستها للبند إلى أنه ((شعر حر تتنوع أطوال أشطره ويرتكز إلى دائرة (المجتلب) مستعملاً منها الرمل والهزج معا))[4] وعند نازك أن البند مرحلة وسطى بين الشعر التقليدى برتابته ، وشعر التفعيلة بخروجه على تلك الرتابة ، ذلك أن ((البند يقوم على أساس " التفعيلة " ، وأن ذلك فيه هو الذى يبرر أطوال الأشطر ، وهى الميزة التى اختص بها دون الشعر العربى السابق كله . وكان من هؤلاء ناظمون يكتبون بنداً ذا أشطر متساوية الطول تمام التساوى ، تكسبه أشطره الرتيبة إملالاً وثقلاً .))[5]

ويتحفظ الدكتور أحمد كشك على رفض نازك إقرار دارسى البند

---

(١) السابق ، ص١٧٤ .

(٢، ٣ ، ٤) السابق ، ص ١٧٥ .

(٥) السابق ، ص ١٧٨ .

على استهلاله بزيادة سبب خفيف[*] ، بقوله : ((خانها الصواب حين حكمت على هذه الزيادة بأنها أمر غير مسموع فى العروض العربى ناسية أن فى نظام العروض زيادة شبيهة بها تأتى نادرا فى مطلع القصائد تسمى بالخزم لا حساب لها فى وزن البيت)) [١] ويستأنس لتلك الزيادة بقول الشاعر :

أشدد حيازيمك للموت فإن الموت لاقيكا

والبيت من مجزوء الهزج . وفعل الأمر (اشدد) خزم ، يعد زيادة على الوزن العروضى . والخزم فى هذا البيت شبيه بالزيادة ((التى وجدت فى مطلع البند الذى يقول :

أيها اللائم فى الحب دع اللوم عن الصب)) [٢]

ففى أول هذا البيت المصرع ، الذى من الهزج سبب خفيف زائد على الوزن ماثل فى (أى) من (أيها) [٣] . ويأخذ الدكتور كشك على نازك أنها ((نسيت أن التلاقى بين الرمل والهزج بإمكانه أن يحدث بديلا ثالثا هو الرجز ، وقد كان لبعض أخطاء البنود الداخلية أن يرد أمرها إلى هذا الوزن المتمم لدائرة البحرين السابقين)) [٤] ويمثل الدكتور كشك ببند السيد عبدالرؤوف الجد حفصى ، الذى يبدأ رملاً ((يا رسول الله يا أشرف راق فلك ويا من بحماه نحتمى من نوب الدهر ونستعدى بجدواه على حادثة الفقر ، فأدنى سح يمناه على السائل كالنهر ولا نهر ، وعن نائله ، روى القطر عن البحر ، وعن عامله العامل فى الحرب ، وعن أبيضه العالم بالضرب روى القطر عن النحر)) [٥] ويعقب على هذا المثل بما يفيد أنه يستهل رملاً ، والتفعيلات - تبعا له - ((فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلا والنهاية يرومها الرمل

---

[*] انظر نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر ص ١٧٢ .

(١، ٢ ، ٣) د. أحمد كشك ، التدوير فى الشعر دراسة فى النحو والمعنى والإيقاع (القاهرة : ط١ مطبعة المدينة ١٤١٠ هـ - ١٩٨٩) ص١٥ .

(٤، ٥) المرجع السابق ص١٧ .

استعمالاً عروضاً وضرباً ومع اطراح هاء الضمير المضاف إليه كلمة " بحماه " فإن الإيقاع بعد ذلك يتوجه وجهة الرجز . [هـ نحتمى من نوب الدهر ونستعدى بجدواه على حادثة الفقر] وإيقاعها : متفعلن مستعلن مستفعلن مستعلن مستعلاتن ، وهى نهاية ضرب مرفّل من أضرب الرجز . ومع اطراح راء كلمة الفقر كى تتصل بما بعدها يعود الرمل مرة أخرى :

[ر فأدنى سح يمناه على السائل كالنهر ولا نهر]

وهى : فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن . مع أطراح الراء الأخيرة . وهكذا بتلاعب داخلى يمكن عد ما جاء خطأ من قبيل الصواب ، فالمداخلة حين تتم بين رمل وهزج لا تنفى اشتراك الرجز معهما فى إطار البند)) [1] وهكذا ، يبدو تطرف نازك فى اعتماد الهزج والرمل أساسا عروضيا للبند دون الرجز ، مع اشتراكه معهما فى دائرة المجتلب . كما يبدو أنها تقبل ما يوافق وجهة نظرها ، دون مبرر ، إلا انحيازها الذاتى . فلو سمحت لنفسها بما يسمح به الدكتور كشك لنفسه ، لانتهت إلى ما انتهى إليه ، ولحازت وحدها قصب السبق فى الإشارة إلى الأساس العروضى للبند مكتملاً . وعلى كل حال ، يستحق جهدها الشكر لكشفها عن امتزاج بحرى الهزج والرمل فى البند ، باتباع خطة التفعيلة الانتقالية (فعولن) إلى الرمل ، وأختها (فاعلاتان) إلى الهزج . وكتاب (الدجيلى) ، الذى يجمع طائفة صالحة من البند بين دفتيه ، صادر عام تسعة وخمسين وتسعمائة وألف [2]. وهذا تاريخ متأخر عن تجارب الخميسي التجديدية فى الوزن والقافية . ومن ثم لا يصلح مفسراً لتجاربه فى مزج البحور فى بعض قصائده . غير أن تجديد الخميسي يفسره تأثره بالأدب الإنجليزى على نحو مقنع يستوى ، فى هذا ، التأثر المباشر ، إذ مارس القراءة بلا واسطة فى ذلك الأدب ، وترجم بعض قصائد (ووردس وورث) إلى قصائد موزونة مقفاة مجدداً فى نظام تقفيتها .

---

(١) السابق ، ص١٧ .

(٢) السابق ص ١٠ متنا وهامشا .

صلة الخميسي بالوجدانية الابتداعية الغربية والمصرية

يعد الخميسى شاعراً وجدانياً ابتداعياً ، كما يبدو من شعره ، قبل اعتناقه الماركسية أما بعد اعتناقها ، فقد حاول التوفيق بين ما تمرس به فى إبداعه السابق ، وبين معتقداته الاجتماعية الجديدة . وحاول جسر الهوة الفاصلة بينهما . فالوجدانية الابتداعية تعلى من قدر الفرد ، وتزيد من تقديره إذا كان شاعراً أو كاتباً . وتبيح للمنتسب إليها الاستعانة بالرموز والصور ، وتدفعه إلى التعاطف مع الفئات المهمشة اجتماعيا ، وخصوصا الكادحين . غير أنها تفرد أكبر مساحة فى أدب الأديب للتعبير عن همومه الذاتية . وقد حاول الأدباء العرب المحدثون التجديد فى الأدب من طريق التأثر بالآداب الأجنبية . والخميسي واحد من هؤلاء الأدباء ، الذين أجادوا الإنجليزية قراءة ، وقدموا فى آثارهم الأدلة المقنعة على تلك الإجادة ، فقد ترجم ثلاث قصائد من شعر ووردس وورث الإنجليزى إلى الشعر العربى الفصيح فى ديوانه من ص ٩٨ – ١٠٢ ، هى على التوالى ((إلى الوقواق)) كاملة ، و ((إلى فراشة)) من البيت العشرين إلى آخرها ، البيت السابع والثلاثين ، و ((الحاصدة المنفردة)) كاملة . وهذا دليل على تمكنه من الإنجليزية فهما ، ومن العربية صياغة . ويعد ووردس وورث الجسر ، الذى سد الفرجة بين الوجدانية الابتداعية والماركسية للخميسي ، بما قدم من نظرية فى الإبداع الشعرى ، لا تلغى الفرد ولا تجور على جماعة الكادحين . وقد أشار الدكتور لويس عوض إلى تأثر الخميسي بالوجدانية الابتداعية محليا وعالميا ذلك أنه ((أخذ الرومانسية عن كهنتها الحقيقيين فى بلادنا فتعلم ألف بائها على خليل مطران وأدباء المهجر وتعلم قواعدها على زكى (أبو شادى) وفى مدرسة أبولو ولكن الذى عمّده بنار الحب الرومانسي هو فى اعتقادى أستاذه وصديقه إبراهيم ناجى .)) [1]

ويرصد الدكتور لويس عوض من مصادر التأثير فى الخميسي خاصة والمثقفين المصريين عامة ((بيرون وشيلى وكيتس وعامة الرومانسيين

---

(١) د. لويس عوض ، دراسات فى أدبنا الحديث ، المسرح – الشعر – القصة ، (القاهرة : دار المعرفة ١٩٦٠) ص١٧٣ .

من أدباء الغرب .))[1]

ويعقد الدكتور لويس عوض بين الخميسي وبين شلى موازنة تكشف عن تأثر الأول بالأخير قائلا : ((وشلى يقول فى أغنية آسيا : (يا حياة حياتى !) والخميسي يقول فى قصيدته فى أكثر من موضع : (يا حياة حياتى !) وشلى يقول فى أغنية آسيا روحى زورق مسحور . والخميسى يقول فى قصيدته : (فأنا زورق يضلله الإعصار عن شطه الأمين الوحيد)))[2] والصورة – فى رأى الناقد - واحدة ((لأن الزورق روح آسيا فى شلى إنما يريد أن يطفو إلى بر الأمان فى فراديس الخلد وأن ينجو من الأعاصير التى تتقاذفه بعيدا عن بر الأمان .))[3] ويعمم الدكتور لويس عوض حكمه على الوجدانيين الابتداعيين العرب باحتذاء نظرائهم الإنجليز والفرنسيين بقوله : ((نهب شعراء المهجر وشعراء أبولو الشعراء الرومانسيين الإنجليز والفرنسيين نهباً ، وتمثلوا وجدانهم الفنى ونسجوا على منوالهم فى الإحساس والتصور وباختصار موقفهم من الحياة .))[4]

والخميسي عند الدكتور محمد مندور ((ظل دائما وفيا لروحه الشعرية الخالصة ، ولنزعته الغنائية العذبة ، فهو غنائى فى كفاحه وموضوعيته ، ولا يمكن أن يختفى مزاجه الغنائى الحار وحماسه المتقد ، ولون روحه المتميز فى أية قصيدة من قصائده . فعبدالرحمن شاعر وجدانى فى كل شعره ، سواء أكان الوجدان ذاتيا أم جماعيا أم قوميا ،))[5]

ويرى رجاء النقاش أن الخميسي يقدم ((نوعا جديدا من الشعر))[6] ويعنى به وصف الطبيعة والنفس وهذا النوع فى رأيه ((يعود إلينا قويا فى ديوان (أشواق إنسان) ليثبت أكثر من حقيقة فنية كلها على جانب كبير من الأهمية . شغل الشعر العربى القديم عن (الطبيعة) كما

---

(١) المرجع السابق ، ص١٧٣ .
(٢، ٣ ، ٤) السابق ، ص١٧٤ .
(٥) عبدالرحمن الخميسى ، ديوانه ، القسم الأول منه دراسات حول شعر الخميسي ص٢٣ .
(٦) المصدر السابق ، ص ٢٨ .

شغل عن (النفس) ، فلم يظهر فى الشعر القديم شاعر مثل (وردزورث) : الشاعر الإنجليزى المعروف بعشقه للطبيعة وعمق تصويره لها .))[1]

ومن هذا الحكم ، يبدو أن علم رجاء النقاش بالشعر العربى القديم محل نظر . فمن شعراء الأندلس كثيرون برعوا فى إنطاق الطبيعة ودمج مشاعرهم فيها . ومنهم من أفاض فى تحليل النوازع البشرية فنيا ، يكفى استحضار أسماء كابن زيدون وابن خفاجة وابن حمديس . غير أن حماس النقاش للخميسي دفعه إلى هذا التعميم فى الحكم على الأدب العربى القديم . كذلك تبدو هشاشة أحكامه حين تنصب على الشكل الفنى لشعر الخميسي ، إذ يرى أن الخميسي ((يميل إلى الشكل الفنى القديم مع لون من التنوع فى القافية ، والموسيقى أحيانا ، كما فعل شعراء المهجر وكما فعل من المجددين السابقين أمثال على محمود طه وإبراهيم ناجى ...))[2] ويضيف أن شعر الخميسي أصيل رغم قدم شكله لأنه حافل بالإحساس الصادق ((بعيد عن أن يكون مستعيدا لموضوعات خارجية لا صلة لها بنفس الفن . بهذا يقنعنا ديوان الخميسي اليوم : فالشكل الفنى القديم صالح للاستخدام إذا كان الشاعر صادقاً فى إحساسه ، عميقا فى إدراكه للتجربة التى يعبر عنها ... والشكل القديم نوع من الأنواع الشعرية التى نحتفظ بها))[3]

إن المرء ليتساءل عن مفهوم (النقاش) لقدم الشكل ، أهو الوزن الواحد والقافية الموحدة ؟ أم هو النظم فى بحور متعددة فى القصيدة الواحدة المنتمية إلى الأغنية القصصية كما فى (بنلوب) (الديوان ص١٥٨ – ١٦٦) و ((أبو القاسم الجزائرى)) (الديوان ص٣٦ – ٤١) التى جرب فيها الخميسى تنويع القوافى بين مزدوجات ومثلثات ومربعات ؟ بل إنه استهلها بمثمنة ، منوعا صور الضرب فى الرمل بين المنهوك والمجزوء . وصحيح أن ديوان أشواق إنسان لم يكن فيه

---

(١) السابق ، ص٢٨ .

(٢، ٣) السابق ، ص٢٩ .

للخميسي شعر يشى بنزوعه نحو شعر التفعيلة ، لكن الصحيح كذلك أنه ليس حريصا على الانتماء إلى الشكل القديم ، لأن ذلك الشكل يحتفظ بوحدة الوزن والقافية . ولم ينظم شعراؤه قصيدة من بحرين . ولم يعددوا صور البحر الواحد فى داخل القصيدة ، كما فعل الخميسي فى ((إلى موسكو)) التى نظمها من الكامل مجزوءاً ، منوعاً نظمه بين ضربين المقطوع والمذيل ، منتقلا منهما إلى تام الكامل الصحيح العروض المقطوع الضرب ، ثم إلى الطويل المقبوض العروض والضرب (الديوان ص٦١ – ٦٥) بل إن الخميسي نوع القوافى فى إطار البحر الواحد ، كما فى قصيدته ((فى الليل)) ، ذات الأقسام الخمسة من تام الخفيف ، الأول من ١ – ٢٠ والثانى من ٢١ – ٣٩ والثالث من ٤٠ – ٥٩ والرابع من ٦٠ – ٧٩ والخامس من ٨٠ – ٩٧ (الديوان ص ٤٣ – ٤٧) . ولعل الدفاع الممكن الوحيد عن النقاش – فى حكمه على الشكل الذى صاغ فيه الخميسى شعره بأنه قديم – هو أنه سبق تجريبه على يد أعضاء المدرسة الوجدانية الابتداعية المصريين والمهجريين ، غير أن هذا لا يصحح حكمه على شكل شعر الخميسي بالقدم ، لان هذه المحاولات هدفت إلى الخروج على العروض الخليلى ، للوفاء بمطالب نقل التجربة الشعرية المعاصرة بما فيها من تعقيدات ، لا تسمح للشاعر – فى زعم أصحابها – أن يصوغوها فى الوزن الواحد والقافية الموحدة. وكان هذا منهم موقفا من التراث ، يتمرد على أطره تأثراً بالأدب الغربى. وفى هذا المعنى ، يكتب أحد الباحثين أن الدافع إلى الخروج على الشكل التقليدى هو ((نظرة هؤلاء الشعراء إلى الآداب العالمية فى العصر الحديث - خاصة فى هذا القرن - جعلتهم يدركون ما عاناه بعض الشعراء من رتابة الأوزان القديمة ، فلجأ إلى أوزان أخرى تخفف من حدة هذه الرتابة ، وتبعد عن القديم ، وتؤدى رسالتها دون

نقصان .))[1] ويلتقى معه باحث آخر ، مقرراً أن ((تيسير سبل الاتصال بين الشرق والغرب ساعد على ظهور هذه الحلقة وانتشارها أكثر من غيرها مما سلف فى الشعر الفصيح ، استنادا إلى وجود السند العالمى للتطوير ، فأصبح الشاعر أكثر جرأة وإلحاحا فى مواجهة النقاد التقليديين ،))[2] وعنده أن الثورات على الوزن والقافية فى الشعر العربى تخضع لامرين : أولهما : ((التكرار التفعيلى ، من مثل : أ – اتباع قواعد العروض القديم . ب – التغيير فى التفعيلة حشوا وضربا بما لا يجيزه العروض القديم . جـ - المزج بين البحور فى القصيدة الواحدة . د – المزج بين التفاعيل على نحو لم تشهده البحور التقليدية .))[3] وثانيهما : ((عدم إهمال القافية ، إما بالتزامها أو التنويع فيها تنويعاً لا يكاد يخضع لحصر أو قاعدة .))[4] واذا نظر القارئ فى تجربة عربية غير التجربة المصرية ، ولتكن تجربة البحرين ، وجد الحكم لا يتخلف ، أعنى أن الثورة على الشكل القديم يحركها الاتصال بالأدب الأجنبى ، وهو فى حالة البحرين الشعر الإنجليزى والفارسي . فمن الباحثين من يرصد ما لا اطلاع شعراء البحرين ((على نماذج من الشعر الأجنبى وخاصة الشعر الإنجليزى والفارسي من أثر عميق ساعدهم فى التعبير عن ذواتهم ومعاناتهم الخاصة بصورة إيقاعية جديدة بعض الشئ ، خاصة من ناحية تنويع القوافى وتوزيع الأشطر والأبيات))[5]

ويرى باحث إسرائيلى ، متخصص فى الأدب العربى ، أن (خليل

---

(١) د. عز الدين منصور ، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر ، (بيروت : ط١ مؤسسة المعارف للطباعة والنشر ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م) ص٢٠ – ٢١ .

(٢) د. عبدالعزيز نبوى ، الإطار الموسيقى للشعر ملامحه وقضاياه (القاهرة : مكتبة الحرية الحديثة جامعة عين شمس د. ت) ص٢٤٦ .

(٣، ٣) المرجع السابق ، ص٢٤٧ .

(٥) علوى الهاشمى ، السكون المتحرك دراسة فى البيئة والأسلوب تجربة الشعر المعاصر فى البحرين نموذجا جـ ١، (الإمارات : ط١ منشورات اتحاد كتاب وادباء الإمارات ١٩٩٢ م) ص٩٠.

مطران) حاول التغلب على رتابة وحدة الوزن والقافية فى الشعر العربى بالجمع بين أكثر من بحر فى القصيدة الواحدة ، كما فعل ((عام ١٩٠٥ م فى قصيدته (نفحة الزهر[*]) إذ قسمها إلى خمسة أجزاء ، واستخدم نوعين من المقطوعات ، كما استخدم الوزن والقافية الموحدتين منوعا بين الرمل ومجزوء الكامل .))[١] وربما كانت أول محاولة لكتابة الشعر الحر ، ذى الإيقاع الشعرى لا النثرى فى الأدب العربى الحديث ، تلك المحاولة التى قام بها الدكتور أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ /١٩٥٥) أكثر الشعراء العرب جرأة فى تجريب الأشكال الشعرية وتأثرا عميقا بالأدب الإنجليزى ، وتتبعا لتطور الشعرين الإنجليزى والأمريكى المعاصرين[٢] . ولم يقتصر أبو شادى ((على تجربة الموشح والأشكال المقطوعية الأخرى – بما فى ذلك السوناتا الإنجليزية – ولكنه جرب كذلك الشعر المرسل والشعر الحر الإنجليزى)) [٣] وقد رد أبو شادى استهلال تجارب الشعر المرسل والحر إلى خليل مطران . ولا يعنى هذا أن المهجريين كانوا أقل تأثيرا فيه من مطران . ((فليس من قبيل الصدفة أن تأسيس مدرسة أبولو وإصدار المجلة التى تعبر عن هذه المدرسة (١٩٣٢ – ١٩٣٤) قد تم سبتمبر ١٩٣٢ ، وهى السنة التى أعقبت وفاة جبران ونهاية جماعته الأدبية (الرابطة) .))[٤] ويقرر (موريه) أن أبو شادى مؤسس مجلة (أبولو) كان من أتباع (الرابطة القلمية) التى أسسها جبران فى نيويورك . وكان من أشد المعجبين بها وبه ((كذلك عبر عن إعجابه بقدرتهم على التجاوب مع الحضارة الحديثة ومشكلات الحياة وأسلوبهم البسيط الواضح ، وتحررهم من قيود

(*) ديوان الخليل – القاهرة ١٩٤٩ ، ١ ، ٢٧٥ – ٢٧٩ .

(١)س . موريه ، حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ، ، ت . سعد مصلوح (القاهرة : ط١ عالم الكتب ١٣٨٩ هـ/ ١٩٦٩ م) ص٧٣ .

(٢)بتصرف عن س . موريه ، حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ص٧٣ .

(٣، ٤) المرجع السابق ، ص ٧٤ .

طريقة [أب – أب] ، والشعر القصصى واستخدمت هذه المدرسة – كالمهجريين – الصور والرموز لنقل التجربة الشعرية وكتبت بأسلوب بسيط معالجة موضوعات جديدة ، واستخدمت بحوراً قصيرة ، كما أثرت الاستعمال اللغوى باستخدام مفردات مشتقة من اللغة الشعبية .)) [١] وإذا تساءل المرء عن سر تبنى أبو شادى لقضية الشعر الحر ، تبين أن السر فى ذلك هو ((رغبته فى تحقيق أسلوب جديد يتسم بالبساطة والذاتية ، وخلق موسيقى وإيقاع جديدين يمكنانه من إطراح الشكل التقليدى الصاخب ونغمته الخطابية ، والصياغة التقريرية الساذجة لنتائج التجربة الشعرية)) [٢] ويرى أبو شادى أن البساطة والذاتية تمكنانه كذلك ((من تجنب المعجم الشعرى المنتقى ، ذلك الذى يتميز بالمبالغة فى الصنعة البيانية . لقد كان يريد أن يكشف عن عالمه الداخلى وعقله الباطن ، وأن يستخدم الصور والرموز لكى ينقل جو تجربته من خلالها.)) [٣] وقد امتد أثر أبو شادى فى الوجدانيين الابتداعيين العرب، فى مجال توظيف الرموز والأساطير فى الشعر . وفى هذا الصدد ، يقدر أحد الباحثين أن بعض القصائد تفيض ((برموز تعد فى حقيقتها كشفاً شخصياً للشاعر يلجأ إليه فى تشكيل صوره الشعرية للتعبير عن مكنون نفسه وخبايا دوافعه ، وتوضيح الغامض من رغباته وتطلعاته . وفى مثل هذه الحالة يعد الرمز وثيق الصلة بأفكار الشاعر وعواطفه المسيطرة على روح القصيدة)) [٤]. ويمكن للرمز كذلك أن يعد ((صورة مجسمة للمعانى التى تثور فى أعماق نفسه ، وللأفكار والعواطف المحيطة به . وإذا كان اختيار الرمز فى تشكيل الصورة ، تظل أصداؤه تتجاوب فى أنحاء القصيدة مؤكدة لشئ ما فليس اختيار الرمز إذن تعسفياً أو اعتباطياً

---

(١) السابق ، ص٧٦ .

(٢، ٤) السابق ، ص٧٧ .

(٤) د. طلعت عبدالعزيز أبو العزم ، الرؤية الرومانسية للمصير الإنسانى لدى الشاعر العربى الحديث تقديم أ. د. شوقى ضيف (ج.م.ع ، طنطا : مطبعة السماح الكبرى ١٩٨٧) ص ٣٥٣ .

وإذا كان اختيار الرمز فى تشكيل الصورة ، تظل أصداؤه تتجاوب فى أنحاء القصيدة مؤكدة لشئ ما فليس اختيار الرمز إذن تعسفيا أو اعتباطيا وإنما تدعو إليه ضرورة نفسية)) [1]. ولعل ((هذه الضرورة النفسية لاختيار الرمز تعبر عن رغبة الشاعر فى معانقة شئ أقوى من الواقع الأليم المحيط به، وأقوى من الموت المتربص له ، إنها تفصح عن أحلامه وهواجسه وخوفه ، وتصعد من أعماق لا شعوره حقيقة مشاعره)) [2]. وفى ضوء أهمية الأساطير والرموز فى الكشف عن حقيقة مشاعر الشعراء ، راح شعراء الوجدانية الابتداعية العرب يسرفون على أنفسهم وعلى القراء فى استدعاء أساطير ورموز يونانية . ووظف بعضهم أساطير مستمدة من التاريخ المحلى لكل شعب على حدة . فالمصرى لجأ إلى الأساطير الفرعونية ، والعراقى إلى أساطير بابل وآشور ، وهكذا . وفى هذا السياق ، يجد القارئ فى ديوان الخميسى أسطورة (بنلوب) موظفة فى التعبير عن وفاء الزوجة الحسناء لزوجها البطل المحارب الغائب سنين طوالا . ويرصد باحث آخر الصلة بين الوجدانية الابتداعية الغربية ونظيرتها العربية ، فى الثورة على أوزان الشعر وقوافيه التقليدية ، حين يقول : ((أفضى بهم هذا فى الشعر خاصة – مثلما أفضى بالرومنطيقيين العرب بعدهم – إلى تجاوز النغمية الكلاسيكية وإلى الثورة على العروض وعلى الأوزان الشعرية والقوافى وإلى خلق أو إحياء أوزان جديدة لا قيود فيها من شأنها أن تعطل كتاباتهم أو تقف فى وجه انطلاقتهم التعبيرية)) [3].

وإذا تأمل المرء فى جهد أبو شادى التجديدى فى موسيقى الشعر، وقف على موازنته بين الشعر الحر والشعر المرسل وانتصاره للأول على الثانى ، لأن ((الشكل الأول وسيلة أفضل لصياغة الملاحم والدراما والشعر القصصى ، فهو ليس حرا من قيد القافية فحسب بل إنه أيضا

(١، ٢) المرجع السابق ، ص ٣٥٣ .

(٣) د. فؤاد الفرفورى ، أهم مظاهر الرومنطيقية فى الأدب العربى الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها (تونس : الدار العربية للكتاب يونيو ١٩٨٨) ص ١١٨ .

أكثر مرونة . إنه يمكن الشاعر من تنويع الإيقاع تبعاً للفكرة والعاطفة ، كما يمكنه من استخدام التعبير المحكم لنقل الموضوع الذى يتناوله إلى المتلقى)) [١]. ومن تجارب أبو شادى التجديدية ، فى ديوان (أنين ورنين) الصادر عام خمسة وعشرين وتسعمائة وألف ، مزجه بين الرمل والكامل فى قصيدته (ليلة أمس) وقد سمى هذه التجربة الشعر المرسل[٢]. وقد انجذب أبو شادى للشعر الإنجليزى والأمريكى لما فيه من أنواع مختلفة أوزانا وأنغاماً [٣]. ومع نشره أول قصائده من الشعر الحر فى (الشفق الباكى) عام ستة وعشرين وتسعمائة وألف ، لم يعرف اهتمامه البالغ بالشعر الحر إلا عام ثلاثة وثلاثين وتسعمائة وألف فى رده على مقال محمد عوض محمد (مجمع البحور وملتقى الأوزان) الذى انتقد فيه الأخير الشعر العربى الجديد ، ذلك أن أبو شادى دافع عن الشعر الحر معتمدا فى حججه على كتاب هاريت مونرو Harriet Monroe (الشعراء وفنهم) Poets and Their art المنشور فى نيويورك عام ستة وعشرين وتسعمائة وألف ، الذى ناقشت فيه مدرسة الشعر الحر فى العالم الأنجلو ساكسونى . ((ويبدو أنه ليس من قبيل الصدفة أن تظهر القصائد الخمس الأول التى كتبها أبو شادى من الشعر الحر فيما بين عامى ١٩٢٦ – ١٩٢٧، وأن معظم حججه التى دافع بها عن هذا الشكل شبيهة بحجج هاريت مونرو ، بل إنها كانت أحيانا منقولة عنها كلمة كلمة .)) [٤]

ويمكن ، بناءً على هذا ، الذهاب إلى أن أبو شادى توصل إلى أساليب صنعته الفنية من خلال تتبعه لمناقشة هاريت مونرو لأساليب صنعة الشعر الحر الغربى . ويقول أبو شادى مقدماً لقصيدته (الفنان) فى الشفق الباكى : ((وفى القصيدة التالية مثل لهذا الشعر المرسل ، مقترناً

---

(١) س . مورية ، حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ، ص ٧٨ .
(٢) انظر المرجع السابق ، ص ٨٣ هامشاً .
(٣) انظر السابق ، ص ٨٣ .
(٤) السابق ، ص ٨٣ - ٨٤ .

بنوع آخر يسمى بالشعر الحر Free verse ، حيث لا يكتفى الشاعر بإطلاق القافية بل يجيز أيضاً مزج البحور حسب مناسبات التأثير))[1].
ومزج البحور أسلوب ثلاثة من شعراء الشعر الحر هم عزرا باوند Ezra Pound (١٨٨٥ – ١٩٧٢) الأمريكى ، وريتشارد ألد ينجتون (١٨٩٢ – ١٩٦٢) الانجليزى ، والشاعرة الأمريكية هيلدا دوليتل Hilda Doolitle (١٨٨٦ – ١٩٦١)[2]. وقد كتب ت . س . إليوت عن عزرا باوند فى كتاب له عنه بعنوان (عزرا باوند : أوزانه وشعره) Ezra Pound, his metric and poetry مشيراً إلى مزجه بين الأوزان فى تجريب ظاهر . يقول : ((إننا نجد أحيانا فى شعره ضربات غريبة من الأنابيست* عندما تنشط وتتوتر العناصر المكونة لموضوعه، ومرات ينهى بيتاً بنهاية غير متوقعة ، حيث يجعل النهاية من النصف الثانى من الهيكساميتر** Hexamete ... ثم أبيات قليلة تأتى كمثال لاستعماله المفضل لوزن الاسبوندية*** Spondee متبوعة بوزن الداكتيل**** Dactyle والأسبوندية .))[3]

كما كتبت هاريت مونرو عن الشعر الحر لدى ريتشارد ألدنجتون وهيلدا دوليتل واصفة أوزان ألدنجتون بأنها ((مع كونها ذات إيقاع رباعى ... ليست من الأنابيست ولا من الداكتيل على حين أن قصيدة (أوريد) Oread للشاعرة هـ . د المكونة من بيت ذى إيقاع رباعى ،

---

(١) السابق ، ص ٨٤ ، ٨٥ .
(٢) انظر السابق ، ص ٨٥ .
*الأنابيست تفعيلة تتكون من مقطعين غير منبورين ، يليهما مقطع منبور ، فى الشعر النبرى ، أما فى الشعر الكمى فتتكون من مقطعين قصيرين متبوعين بمقطع طويل .
** الهيكساميتر شعر يتكون فيه البيت من ست تفعيلات .
*** تفعيلة تتكون من مقطعين طويلين فى الشعر الكمى ، أو مقطعين منبورين فى الشعر النبرى.
**** تفعيلة تتكون من مقطع منبور يتبعه مقطعان غير منبورين .
(٣) السابق ، ص ٨٥ – ٨٦ .

وآخر ذى إيقاع ثلاثى تقدم لمحة من الإيقاعات الأساسية ،))[1] وتعقب وتعقب هاريت مونرو على التجربتين السابقتين قائلة : ((كل أولئك يرينا أن الشعر الحر موزون ، بمعنى أنه ينقسم إلى وحدات زمنية .))[2] أما أبو شادى فلم ((يتبع فى شعره الحر أياً من هذه الأنماط ، فهو لم يستخدم إلا أنواعاً مختلفة من الأوزان العربية ،))[3] ويدلل موريه على اقتصار أبو شادى فى تجديده العروضى على الجمع بين عدة أوزان ، فى القصيدة الواحدة ، بقصيدته (الفنان) التى برهنت كذلك على انحياز الشاعر إلى المدرسة التصويرية فى الأسلوب . ((استخدم أبو شادى فى هذه الأبيات الثمانية أربعة بحور عربية، فالبيت الأول من الطويل ، والثانى والثالث من المتقارب ، والرابع والخامس والسادس والسابع من المجتث ، والثامن من البسيط ، أما بقية القصيدة فقد كانت الأبيات من التاسع إلى الرابع عشر ومن التاسع عشر إلى الثالث والعشرين من بحر المجتث ، والأبيات من الخامس عشر إلى الثامن عشر من البسيط .))[4]

وربما كانت تجربة أبو شادى فى قصيدته (الفنان) القائمة على المزج بين البحور وكذلك مسرحيات شوقى الشعرية ، أصلا لتجربة الخميسى فى (بنلوب) التى مزج فيها بين ثمانية أبحر هى : الكامل والمجتث والمنسرح والبسيط والوافر والخفيف والرمل والمتقارب . وللمدرسة التصويرية تأثيرها الواضح فى شعر الوجدانيين الابتداعيين المجددين ، وخصوصا أبو شادى وأتباعه من المنتمين إلى ابولو . وقد تبلورت أهداف المدرسة التصويرية عام خمسة عشر وتسعمائه وألف فى الأهداف الآتية : ((أ- استعمال لغة الكلام والكلمة الدقيقة خاصة لا المقاربة ولا البديعية . ب- خلق نغمات جديدة للتعبير عن الحالات الجديدة بدلا من نسج النغمات القديمة التى وضعت للتعبير عن حالات قديمة ، والإلحاح على استعمال الشعر الحر سبيلا وحيداً للكتابة ،

(١، ٢) السابق ، ص ٨٦ .
(٣) السابق ، ص ٨٨ .
(٤) السابق ، ص ٨٩ .

ونضالهم من أجل الشعر الحر لأنه مبدأ للحرية وهم يعتقدون أن ذاتية الشاعر يعبر عنها فى الشعر الحر على نحو أفضل من الشعر التقليدى .
جـ- الحرية التامة فى اختيار الموضوع . د- التصوير ؛ فبالرغم من أنهم ليسوا رسامين إلا أنهم يعتقدون أن الشعر لابد أن ينقل الجزئيات بكل دقة لا أن ينساح فى التعميمات مهما كانت عظيمة ومجلجلة . هـ- إنشاء الشعر الصلب الواضح)) [1].

ويمكن إجمال تجارب الشعر الحر فى مصر بين عامى ستة وعشرين وستة واربعين وتسعمائة وألف ، تبعاً لـ (موريه) ، فى خمسة أنماط . النمط الأول[2] ، وأبرز المبدعين فيه أبو شادى ومحمد فريد أبو حديد والدكتور محمد مصطفى بدوى وخليل شيبوب . وفى هذا النمط استخدمت مجموعة بحور بينها أوجه شبه . ويتضمن هذا ما تألف من تفعيلتين مختلفتين كالطويل والبسيط والخفيف والمجتث . ((والأبيات فى هذا النمط نادراً ما تنقسم إلى شطرين ، ووحدة القصيدة فيه هو * الجملة التى قد تستغرق العدد المعتاد من التفعيلات فى البحر أو قد يضاعف لها هذا العدد ، وأحيانا تجئ على الشكل المجزوء أو على تفعيلة واحدة Monopody وقد تختفى القافية أو تستخدم بشكل غير منتظم)) [3].
والنمط الثانى[4] ، وعليه جاءت مسرحيات شوقى الشعرية . وفيه يستخدم البيت ذو الشطرين ، والبحر تاماً ومجزوءاً ، غير ممتزج بغيره، فى مجموعة من الأبيات . وتغير الوزن والقافية فى هذا النمط سريع ومفاجئ . وقد استخدم مطران هذا النمط وشجع أحمد شوقى على صياغة مسرحيته فيه . والفرق ((بين طريقة شوقى وطريقة مطران هو نتيجة للفرق بين الموضوعات التى عالجها كل منهما ، فقد استخدمها شوقى فى المسرحية على حين استخدمها مطران فى الترجمة والقصائد القصصية الطويلة ، ولذا فإن تغير البحر والقافية عنده لم يكن فى سرعة

---

(١) السابق ، ص ٩٠ هامشاً .
(٢) انظر السابق ، ص ١٢٩ .
(*) كذا في الأصل ، صوابه (هى) ولعله خطأ طباعة .
(٣) السابق ، ص ١٢٩ .
(٤) السابق ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .

تغير هما عند شوقى .)) [1]

أما النمط الثالث[2] ، الذى أبدع فيه مصطفى عبداللطيف السحرتى والدكتور على الناصر ، فتختفى فيه القافية ، ويحتفظ البيت بشطريه ، ويتسم بعدم الانتظام فى استخدام البحور . والنمط الرابع ، هو ما نظم على منواله محمد منير رمزى وفيه ((تختفى القافية وتنزلق توليفات التفعيلات المختلفة أحيانا إلى الأوزان العربية التقليدية وهو أقرب هذه الأنماط إلى الشعر الحر الأمريكى .)) [3] والنمط الخامس ، الذى ظفر بمحاولات على أحمد باكثير وحسين الغنام وفؤاد الخشن فيه ((وهو يقوم على استخدام بحر واحد فى أبيات غير منتظمة الطول ونظام للتقفية غير منتظم كذلك .)) [4] وسمى أبو شادى هذه الأنماط الخمسة الشعر الحر ، شافعاً التسمية العربية بمقابلها الإنجليزى Free verse . كما سماها تسميات أخرى مرادفة له هى (((النظم الحر) و (النظم أو الشعر المرسل الحر) (عندما أراد أن يؤكد أنه غير مقفى) . أما شيبوب فقد أطلق مصطلح (الشعر المنطلق) مرادفا الشعر الحر على حين سماه محمد عوض محمد (مجمع البحور وملتقى الأوزان) .)) [5] ويكاد النمطان الأول والثانى يستأثران بمحاولات الخميسى التجديدية فى الوزن وهما بارزان فى " بنلوب " على سبيل المثال ، حيث أتى الخميسى بصور للبحور يقرها العروض الخليلى ، كما أتى بصور أخرى تستعصى على ذلك العروض . وحتى يتضح تجديد الخميسى من خلال الرافد الغربى ، يحسن عرض أنماط الوزن والقافية فى الشعر الإنجليزى بإيجاز .

---

(١) السابق ، ص ١٣٠ .
(٢) انظر السابق ، ص ١٣٠ .
(٣) السابق ، ص ١٣٠ .
(٤، ٥) السابق ، ص ١٣١ .

الأغنية القصصية ومقطوعتها

للخميسى عدة قصائد تختلف عن سائر شعره بأنها تحوى قصة ، منها ((أبو القاسم الجزائرى)) التى يحكم عليها لويس عوض بأنها تندرج تحت ما يسميه الإنجليز بالاد Ballad ويقترح هو ترجمتها بالموال [1] . ومنها كذلك ((بنلوب)) . والأولى من نظم الخميسى عام سبعة وخمسين وتسعمائة وألف ، والثانية عام ستة وأربعين وتسعمائة ألف . والثالثة ((حجارين فى قريتى)) وقد نظمها عام واحد وستين وتسعمائة وألف . والرابعة ((" ماى " الصغيرة والبالونة)) التى تحمل عنواناً فرعياً هو (إلى فيتنام) . ولعلها من نظمه إبان عدوان أمريكا على فيتنام . والخامسة (عنتر أحلامى) [2] . وفيها جميعاً راو وحوار وبعض الشخصيات . وهذه سمات تقرب القصيدة من الفن القصصى ، وتبعدها عن الغنائية الصافية ، التى هى ملمح لا تخطئه العين فى الشعر الغنائى العربى . والراجح أن الخميسى اطلع على نماذج من القصائد الغنائية القصصية لشاعره الأثير ووردس وورث فى المجلد الذى يحمل عنوان (قصائد غنائية قصصية) Lyrical Ballads الذى صدرت أولى طبعاته عام ثمانية وتسعين وسبعمائة وألف ، وتوالت بعد ذلك الطبعات مصدرة بمقدمات نقدية ، كانت فى البداية قصيرة ثم جنحت إلى الطول . وفيها نظرية ووردس وورث التى تأيدها نماذجه التطبيقية عموماً . ولكن ما الأغنية القصصية ؟ وما سماتها ؟ يمكن القول فى الإجابة عن ماهيتها وسماتها إنها ((قصيدة قصصية narrative poem فى مقطوعات سردية غالبا . .... وكتب كثير من الشعراء ، المقلدين للتراث الشعبى ، أغانى قصصية أدبية ، ومع أن أغانى قصصية كثيرة مكتوبة فى شكل المقطوعات الخاصة بتلك الأغانى ، تظهر أغان قصصية أخرى (مثل (الغربان الثلاثة)) " The Three Ravens " فى مقطوعات ذات أشكال جد مختلفة [عن ذلك الشكل الأول] ، وربما كانت بها لوازم

---

(١) د. لويس عوض ، دراسات فى أدبنا الحديث ، ص ١٧٩ .

(٢) ديوان الخميسى ، ص ٣٦ – ٤١ ، ١٥٨ – ١٦٦ ، ٨٤ – ٨٧ ، ١٨٢ – ١٨٣ ، ١٨٠ – ١٨١ .

وأفكار مسيطرة Refrains أو جماعة منشدين . Chorus))[1] ولا يخفى أن الأغنية القصصية اتسمت فنيا بالتجديد فى شكل المقطوعة ، وبوجود لوازم أفكار مسيطرة بها ، وظهور جماعة المنشدين فى بعضها، وأن أساسها السرد . ويزيد الدكتور محمد عنانى سماتها وضوحاً برصده لها، فهى ((باختصار : الموسيقية الغلابة ، القصة البسيطة (التى تقترب من " لقطة عابرة ") ، واللغة العامية بل الدارجة أحيانا ، وروح الفكاهة أو على الأقل انتفاء روح المأساة .))[2]

من المعلوم أن الأغنية القصصية تنقسم إلى مقطوعات ، فهل تلتزم فيها جميعاً القافية ؟ أو هى ملتزمة فى بعضها دون بعض ؟ وما عدد أبيات المقطوعة الواحدة فى النهج التلقليدى ؟ يمكن القول إن المقطوعة القصصية تتألف : ((من أربعة أبيات يحوى بيتاها الأول والثالث أربع نبرات فى كل بيت ويحوى بيتاها الثانى والرابع ثلاث نبرات فى كل بيت (ويتألف النمط الذى ينتظم المقطوعة من أربع نبرات فى البيت الأول وثلاث فى الثانى على أن يكرر الثالث الأول والرابع الثانى ، وفى تلك المقطوعة لا تقفى الأبيات الفردية [الأول والثالث] .

وإذا التزم البيتان الأول والثالث نهجا واحداً فى التقفية ، سميت المقطوعة تسبيحة ، Hymn stanza والنمط الشائع للتقفية [يرمز له فى هذه الحالة] بـ (أب أب) . (ab ab) وهناك فرق آخر هو أن المقطوعة المسماة التسبيحة يطرد مجيئها فى البحر العمبقى ، lambic فى حين أن مقطوعة الأغنية القصصية أكثر تحرراً . وفى الممارسة الفعلية مع ذلك يمكن أن تصاغ الأغانى القصصية فى قالب مقطوعة التسبيحة والتسابيح فى قالب مقطوعة الأغنية القصصية .

---

(١) John Philip Drury, Forword. Dana Gioia, The poetry Dictionary, lested. (Ohio, U.S.A. : pub. Story prese, an imprint off & w publications, Inc., ١٩٩٥) S.V. Ballad.

(٢) محمد عنانى ، من قضايا الأدب الحديث مقدمات ودراسات وهوامش ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥) ص ٨٥ .

وهناك تنويعات شائعة متعددة مسموح بها فى مقطوعة الأغنية القصصية . فللشاعر (١) أن يحذف النبرة الرابعة من البيتين الأول والثالث / أو الثالث وحده *، حتى ينتهى البيت بمقطع غير منبور ... وفى حالة حذف المقطع المنبور الرابع يبقى فى البيت سبعة مقطاع ثلاثة منبورة وأربعة غير منبورة إذ يستهل البيت بمقطع غير منبور يتلوه آخر منبور حتى المقطع السابع غير المنبور الذى يختم به البيت .... [وللشاعر كذلك] (٢) أن يضيف نبرة رابعة على البيتين الثانى والرابع / أو الرابع وحده** فتصير مقاطع البيت ثمانية متساوية فى النبرة وعدمه بعد أن كانت الغلبة لغير المنبور وبعد أن كان مماثلا للبيت الذى حذفت منه نبرته الأخيرة ومعنى هذا أن الشاعر بالحذف والإضافة يقلب الشكل فيجعل الطويل الأول والثالث أو الثالث وحده قصيراً غير منبور الآخر ويجعل القصير البيتين الثانى والرابع أو الرابع وحده طويلاً منبوراً بعد أن كان قصيراً غير منبور *** ... [وللشاعر أخيراً] (٣) أن يضيف التقفية الداخلية [التى تشبه التصريع] إلى البيتين الأول والثالث / أو الثالث وحده ، حتى تتفق التفعيلتان الثانية والرابعة المنبورتان فى القافية .... وتنزع الأغانى القصصية غالبا إلى الوزن المنبور ، مع السماح بتنويعات لا حصر لها من المقاطع غير المنبورة .

وهناك تنويعان آخران شائعان فى مقطوعة الأغنية القصصية . فالبحر الطويل**** يتكون من أربعة أبيات رباعية التفاعيل . Four tetrameter lines (٤_٤_٤_٤). والبحر القصير هو بحر ثلاثى

---

* حذف التفعيلة المنبورة الأخيرة لا نظير له فى الشعر العربى التقليدى ، إذ الشائع فيه حذف العروض والضرب معا وهو الجزء . أما حذف الضرب وحده ، وإبقاء العروض فيخل بتساوى الشطرين . ولعل عدم التساوى مرحلة على طريق الشعر الحر المعتمد على التفاوت فى طول الأبيات .

** زيادة تفعيلة بعد الضرب فى الشعر العربى غير معهودة ، وهى خطوة على طريق الشعر الحر .

*** من هذا يبدو أن الشعر الإنجليزى لا يحفل بتساوى أبياته جميعاً فى الطول ، وهو بهذه السمة أقرب إلى الشعر الحر بتفاوت ابياته فى الطول .

**** يقصد به الطول الكمى أو الزيادة النبرية ، لا المصطلح العروضى العربى .

التفاعيل Trimeter أساسا ، باستثناء البيت الثالث الرباعى التفاعيل فى المقطوعة ، ويرمز لنسقها الموسيقى بما يلى (٣_٣_٤_٣).[١]

وهناك قصيدة غنائية ذات شكل فرنسى ثابت ((شاع لأول مرة فى القرنين الرابع والخامس عشر فى أوربا ، ويتألف من ثلاث مقطوعات يتبع فى تقفيتها النظام الآتى أب أب ب ج ب ج ab ab bc bc ومقطوعة ختامية هى ("وداع" ، " Send-Off " لنوع من النهاية أو لإضافة قصيرة بعدها) Postscript ونظام تقفيتها هو ب ج - ب ج bc bC ويشير الحرف الكبير C إلى لازمة أو فكرة مسيطرة متكررة).

وفى هذه الأغنية الفرنسية بتمامها لا ترد قافية إلا [مؤلفة] من ثلاث اصوات مختلفة .))[٢]

وتكاد مارجورى بولتون Marjorie Boulton تلتقى مع أصحاب التصور العام السابق للأغنية القصصية فى الثقافتين الإنجليزية والفرنسية . وهى ، مع ذلك ، تشير إلى طبيعة الأغنية القصصية بوضوح أكبر من خلال مقارنتها بالملحمة فى التصوير والسرد . تقول : ((الأغنية القصصية قصيدة سردية ، يسيرة ، قصيرة قصراً معتدلا ، ولا يمكن أن يكون أسلوبها ساذجا أو بدائيا بالضرورة ، لكنها لا تملك الصور البيانية العميقة التى تسم الملحمة epic والسرد الملحمى epic narrative))[٣] . وتسجل الناقدة أن الأغانى القصصية الشعبية تتسم بالبساطة ، وأنها كانت حافزاً للأدباء المبدعين لإنشاء أغانى قصصية لها طابعها المميز . فالأغانى القصصية الشعبية ((فى أفضل نماذجها مؤثرة على نحو لا ينسى لبساطتها . وهناك أيضا أغان قصصية أدبية واعية كثيرة لمؤلفين مشهورين .))[٤] وتمضى الناقدة إلى القول

---

(1) Ibid., S.V. Ballad stanza.
(2) Ibid., S.V. Ballade.
(3) Marjorie Boulton, The Anatomy Of poetry 2nd rev. ed., Foreword. L.A.G. Strong, (London, U.K. : 1st Pud. Routledge & Kegan paul ltd 1953, 9th ed. 1979; Reprint. Ed.U.K. and U.S.A., London and Boston : Routledge & Kegan paul 1982) p.103.
(4) Ibid., P 103.

إننا ((نجد أحياناً قصائد تمعن فى الاكتشاف بعيداً عن تقليد الأغنية القصصية Ballad tradition وتلك القصائد أغان قصصية بمعنى من المعانى ،)) [1]

أما الأغنية الفرنسية القصصية[2] فتتألف من ثلاث مقطوعات متساوية الطول ، كل منها ثمانية أبيات ومقطوعة ختامية من أربعة أبيات . وتستخدم فيها جميعاً قافيتان لا غير . والوزن إما البحر العمبقى أو الأباستى .

وهناك صورة أخرى لها تتألف من خمسة وثلاثين بيتاً ، الثلاثون الأولى تتضمن ثلاث مقطوعات متساوية الطول ، ونظام تقفيتها أب أب ب ج ج د ج د ab ab bc cd cd فى المقطوعات الثلاث . أما المقطوعة الختامية الرابعة ، التى تبلغ نصف طول إحدى المقطوعات الثلاث ، التى قبلها فنظام تقفيتها ج ج د ج د c cd cd وتذكر مارجورى بولتون أن البيت الأخير ((فى المقطوعة الأولى يتكرر فى آخر المقطوعتين التاليتين المماثلتين للمقطوعة الأولى فى الطول وفى آخر المقطوعة الختامية التى تبلغ نصف أى من سابقاتها ؛ وتوجه المقطوعة الختامية عادة إلى امرئ ، هو (أمير) غير محدد غالباً .)) [3]

وتضيف الناقدة أن هناك نوعاً آخر من الأغنية الفرنسية القصصية يسمى الأغنية المزدوجة . وهذه الأغنية ((بها ست مقطوعات قبل المقطوعة الختامية ؛)) [4] أما الأنشودة الملكية فتضمن ((خمس مقطوعات تقفى (على النحو التالى) أب أب ج ج دهـ دهـ ab ab cc d de de ومقطوعة ختامية تقفى (وفق النهج الآتى) دهـ دهـ ، d de de ويكرر الأسلوب فى البيت الآخير دائما.) [5]

من العرض السابق للأغنية القصصية فى الثقافتين الإنجليزية والفرنسية ، تتأكد نزعات الشعراء المبدعين إلى التجديد فى الإطار الموسيقى وزنا وتقفية . وهذا ما انتقل إلى الخميسى من خلال قراءة

---

(1) Ibid., P 103.
(2 , 3)Ibid., P 153.
(4 , 5) Ibid., P 153.

نماذج من الأغانى القصصية فى الإنجليزية ، فحاول أن يجدد فى شعره تجديداً ، يلتقى مع الثورات على العروض الخليلى فيه عبر العصور فى الأدب العامى والموشحات ، وخصوصا بعد اطلاعه على تلك النماذج المجددة من الأغنية القصصية فى الإنجليزية . وتظل أشكال المقطوعات لدى الخميسى فى حاجة إلى إضاءة ، من خلال عرض موجز لأشكال المقطوعات فى الإنجليزية .

أشكال المقطوعات فى الإنجليزية

تتنوع أشكال المقطوعات فى الشعر الانجليزى . ويحسن ، قبل التعرض لها ، الوقوف على تعريف المقطوعة . ويمكن القول إنها : ((مجموعة من الأبيات تتخذ وحدة للقياس وترتبط معا عموما بخطة تقفية.)) [١] ويوازى الناقد الروسى يورى ميخائيلو فيتش لوتمان بين القصيدة المقسمة إلى أبيات ، ونظيرتها المقسمة إلى مقطوعات قائلا : ((إذا كان توزيع العمل الشعرى إلى أبيات يعتبر توزيعاً نمطياً إجبارياً ، فإن توزيعه إلى مقطوعات شعرية يعتبر توزيعاً اختيارياً ، وهو – أى التوزيع إلى مقطوعات – يقابل توزيع النص النثرى إلى فقرات وفصول، وكثيرا ما يتواكب هذا التوزيع المقطعى مع تضمين خاصية الحكى أو القص فى تضاعيف العمل الشعرى.)) [٢] ويضيف الناقد أن نسبة المقطوعة إلى البيت فى النص المقسم إلى مقطوعات مناظرة لنسبة البيت إلى الكلمات ، ومن هذا المنطلق يمكن القول إن المقطوعات شأنها شأن الكلمات تنتظم فى وحدات دلالية .... ، إذ نجد كل مقطوعة فيها تتمتع بدلالة متكاملة ، ومحور معنوى خاص ، هو ما يسمى بالجذر الدلالى للمقطوعة ، ويتمثل فى الأبيات الأربعة الأولى من المقطوعة ،

---

(1) Abdul – wahab Al-wakil, Dr. salman Al-wasiti, Dr. Dhia A.Aljubouri; English poetry, ll for Arab students of Translation An Anthology with a Critical Introduction and a comparative study, (iraq, Baghdad : university press 1984) P. 231.

(٢) يورى ميخائيلو فيتش لوتمان ، تحليل النص الشعرى مهاد نقدى ، ترجمة : د. محمد فتوح أحمد، (جدة ، المملكة العربية السعودية : ط١ النادى الأدبى الثقافى صفر ١٤٢٠ هـ - مايو ١٩٩٩م) ١١٠ ، ص ١٨٧ .

على حين تنهض الأبيات التالية بحمل الدلالات الإضافية والدلالات المتولدة من المركب الصرفى – الاعرابى.)) [١]

ويرى لوتمان أن أبسط أشكال المقطوعة الشعرية ((هو المقطوعة ذات البيتين ، وفى هذا تتبدى إحدى الخصائص الأساسية فى المقطوعة ، نعنى خاصية الثنائية أو الازدواج ، ولا نعنى بهذا مجرد كون المقطوعة غير قابلة للانفصام كميا ، بل وكونها – بنائيا – ذات طبيعة أولية ، بمعنى أن الأبيات الداخلة فيها متعادلة القيمة من الناحية البنائية ، ولا تنتظم فى درج الترقى طبقا لقيمتها ،)) [٢] والتحليل السابق لعلاقة المقطوعة ، بوصفها كلا ، بالأبيات المندرجة تحتها يمثل طرفا من معادلة المقطوعة بغيرها ، تبدو فيه المقطوعة حلقة وسطى بين الوحدة التى تندرج تحتها " البيت " وبين الوحدة الكبرى التى تتضمن المقطوعة وسواها من المقطوعات أعنى القصيدة . فماذا عن علاقة المقطوعة بالقصيدة ؟ إن المقطوعة ((فى علاقتها بما تنتمى إليه من النص الكامل المتنقل لا تعدو أن تكون مجرد عنصر من عناصره .)) [٣]

ويقرر الباحثون أن ((الشعر الأوربى ، منذ القرن الحادى عشر حتى العصر الحاضر ، وظف أشكالاً عديدة من المقطوعات جنبا إلى جنب مع الشكل التلقيدى للتراث .)) [٤]

وفى ضوء هذا ، يمكن الحديث عن الأشكال التلقليدية للمقطوعات، التى تؤكد وحدها أن القافية عنصر يمكن الاستغناء عنه فى الشعر الأوربى ، وأن النوع المتعانق منها القريب الشبه بالقافية العربية . أولا ، المزدوجة البطولية The heroic cuplet ((بيتان ، من البحر الخماسى العمبقى ، iambic pentameter توحد بينهما القافية ، أى أنهما ينتهجان خطة تقفية تتحد فى الرمز أ أ aa مثلا .... وحين تكتب المزدوجة فى (البحر الرباعى) ، Tetrameter العمبقى الرباعى

---

(١) المرجع السابق .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٨٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٩١ .

(4) Abdul – wahab Al-wakil, Dr. salman Al-wasiti, Dr. Dhia A. Aljubouri, English poetry, PP 231 – 232 .

التفاعيل Four Feet تسمى المزدوجة الثمانية المقاطع Octasyllabic ....)) [1]. ثانيا ، المقطوعة المثلثة Terza rima تتوحد القافية بين أولها وثالثها ، وترد قافية ثانيها فى أول وثالث أبيات المقطوعة التى تليها . وتتألف ((القصيدة المثلثة المقطوعات من أربع مقطوعات متتابعة كل واحدة منها مثلثة الأبيات . وتختم بمزدوجة ونظام تقفيتها : أب أ aba ب ج ب bcb ج د ج cdc د هـ د ded ومزدوجة وو ff)) [2]. ثالثا ، أما مقطوعة الأغنية القصصية بمختلف أشكالها فقد سبق الحديث عنها فى الأغنية القصصية . رابعاً ، المربعة The Quatrain ((إنها [تتمثل فى] أى ترتيب لأربعة أبيات ، يتبع إما نظام تقفية بديل : أب أب ، ab ab أو نظام تقفية البيتين الثانى والرابع على ألا يقفى الأول والثالث : ويمز لها س أ ص أ xa ya ويمكن للمقطوعات أن تتألف من خمسة أو ستة أو سبعة أو ثمانية أبيات، أو من أى عدد من الأبيات له نظام تقفية.)) [3] خامسا ، الأنشودة الملكية Rhyme royal وهى مقطوعة من سبعة أبيات ، كل منها مقفى ، أحدها خماسى التفاعيل، كل تفعيلة منها تتكون من مقطعين قصير فطويل . ونظام تقفيتها أ ب أب ب ج ج ab ab bc c [4]. سادسا، المقطوعة المثمنة Ottava Rima تتألف من ((ثمانية أبيات نظام تقفيتها أب أب أب ج ج ab ab ab cc))[5]. سابعا ، المقطوعة المنسوبة إلى سبنسر The Spenserian stanza وتتألف من ((تسعة أبيات (وتاسعها بيت طويل من ست تفعيلات يسمى " الإسكندرى " Alexandrine أو البحر العمبقى السداسى التفاعيل iambic hexameter فى حين أن سائر الأبيات عدا التاسع مصوغة فى البحر العمبقى الخماسى التفاعيل (iambic pentameter ونظام تقفيتها هو : أب أب ب ج ب ج ج ab ab bc dc c)) [6]. ثامنا ، السونيت[7] The sonnet فى شكلها المنسوب إلى شكسبير (١٥٦٤ –

(1 , 2) Ibid., P 232 .

(3) ibid., PP 232 - 233 .

(4 , 5 , 6) Ibid., P 233 .

(٧) سونيتات شكسبير الكاملة مع النص الانجليزى ، ترجمة : بدر توفيق (القاهرة : ط ١ مؤسسة أخبار اليوم إدارة الكتب والمكتبات ١٩٨٨) ص ٦ .

Shakespeare (١٦١٦ قصيدة تتألف من أربعة عشر بيتاً ، كل بيت منها من عشرة مقاطع صوتية . وتتكون من أربع مقطوعات ، الثلاث الأول منها اثنا عشر بيتاً . وهى متساوية الطول . والمقطوعة الرابعة بيتان . ونظام التقفية يعتمد على تكرار قافية البيت الأول فى الثالث ، وكذلك قافية الثانى فى الرابع ، دون تكرار من مقطوعة إلى أخرى ، فى المقطوعات الثلاث الأول ، إذ إن قوافيها جميعاً مترددة ، بخلاف قافية المقطوعة الأخيرة المتعانقة . ويرمز إلى تقفيتها بما يلى أب أب – ج د ج د – هـ و هـ و – ز ز gg – efef – cdcd – abab وقد عرف الأدب الأوربى قبل شكسبير شكلا آخر للسونيت هو النوع الإيطالى لها أو ((المنسوب إلى بترارك ، (١٣٠٤ – ١٣٧٤) Petrarck المقسم إلى وحدتين بنائيتين رئيستين ، وهى وحدة ثمانية (من ثمانية أبيات نظام تقفيتها أ ب ب أ أ ب ب أ) abbaabba ، ووحدة سداسية (من ستة أبيات تقفيتها ج د هـ ج د هـ cde cde أو أى تأليف آخر) .)) [١]

وقبل الفراغ من عرض أشكال المقطوعات فى الشعر الانجليزى، يحسن التوقف أمام البيت الشعرى فى الإنجليزية . وفى هذا الصدد ، يشير ج . س . فريزر G.S. Fraser الشاعر الناقد إلى أن للبيت الشعرى ((وحدة إيقاعية ، يمكن تحليلها بطريقة بعينها ، تثير توقعا بأن سيتبعها عدد من الوحدات الإيقاعية المشابهة.)) [٢] وتشى فكرة فريزر عن البيت الشعرى ، بالضبط الإيقاعى المنتظم ، الذى يعتمد على التساوى فى الطول ، غير أن ما تقدم من صفحات عن الأغنية القصصية وأشكال المقطوعات يبدد وهم هذا الإيحاء . فهناك قوانين تسمح للشاعر بأن يقلب الأوضاع فيجعل المنبور غير منبور ، ويحيل

---

(1) Abdul – Wahab Al-Wakil, Dr. Salman Al-Wasiti, Dr. Dhia A. Aljubouri, English poetry, P 233.

(٢) ج . س . فريزر ، الوزن والقافية والشعر الحر فى موسوعة المصطلح النقدى ، ترجمة : د. عبدالواحد لؤلؤة جـ ٢ (بيروت : ط ٢ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٢) ص ٤٢٤ .

Also, G.S. fraser, metre, Rhyme and free Verse, General Editor, john D. jump, (London, U.K.: 1st pup methuen & Co. Ltd 1970 Reprint. Ed.; new york U.S.A.: pub. Methuen & Co. in association with Methuen, Inc. 1980) the Critical idiom, no. 8 P 3.

غير المنبور إلى منبور . ويحذف تفعيلة من بيت أو بيتين ، ويزيد تفعيلة فى بيت أو بيتين . بل إن من المقطوعات ما يجمع بين وزنين مختلفين طولاً . وكل هذه التغييرات تعنى المدونة فى ذلك الشعر ن من حيث الموسيقى ، كما تعنى أنه شعر مقروء تلتهمه العين ، وليس للأذن منه الخط الأوفى ، بخلاف الشعر العربى فى ذلك كله .

ويتأكد هذا التصور إذا علمنا أن الشعر الإنجليزى أقرب إلى لغة الكلام ، فكثير منه ((يقترب من الكلام دون الغناء وأن من الأهم ربط الأنماط الإيقاعية فى الشعر بأنماط من المعنى – معنى الكلام أو معنى الجملة – دون الأنماط الموسيقية الصرف)) [١]

ومن ثم ، يبدو تعسف القائلين بقياس نجاح تجربة فى الأدب الأجنبى ، على نظيرتها إذا طبقت فى الأدب القومى . ومن هؤلاء الدكتور عبدالقادر القط ، الذى يرى أن الشعر العربى الحديث يحسن صنعاً إذا تخلى عن القافية الموحدة قياساً على الآداب الأوربية . يقول : ((أما القافية فقد رأينا كيف استطاع كثير من الأشعار العالمية أن يحلق إلى آفاق أسمى مما وصل إليها الشعر العربى دون التزامها أو على الأقل دون استخدامها بالطريقة الصارمة التى جرى عليها الشعر العربى التقليدى.)) [٢] وعنده أن حركات التجديد اقترنت ((قديماً وحديثاً بالتخلى عن التزام القافية ، ولجأ الشعراء إلى التنويع فيها كما هو الحال فى الموشحات والشعر العربى الحديث.)) [٣] وفات الناقد أن ما يصلح للآداب العالمية لا يصلح للأدب العربى الحديث بالضرورة ، لاختلاف الأذواق والخلفيات الثقافية . فعلى حين كان محور التجديد فى القافية فى الشعر العربى الوفاء بمطالب اللحن والغناء كما فى شعر المسمطات والموشحات من الأدب الفصيح والأدوار فى الشعر العامى ، كان المحور جد مختلف فى الآداب الأوربية . وفى هذا الصدد ، يقرر

---

(١) ج . س . فريزر ، الوزن والقافية والشعر ، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة جـ ٢ ، ص ٤٢٦ .
Also, G.s. Fraser, metre, Rhyme and free Verse, P ٥ .

(٢ ، ٣) د. عبدالقادر القط ، قضايا ومواقف ، (القاهرة : ط الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١) ، ص ١١٧ .

الباحثون أن تطوراً محدداً فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ظهر ((فى شكل الشعر الإنجليزى وهذا التطور الجديد الذى أثر فى الشعر الأوربى كله وترك أثره فى الشعر العربى الحديث كذلك ، تميز بالتمرد على كثير من قواعد الشعر التقليدى Traditional versification والتخلى عنها.)) [١] ويذكر فى هذا المقام ، أن شعراء أمريكيين من بينهم والت ويتمان ، (١٨١٩ – ١٨٩٢) walt Whitman وبريطانيين فيهم ج . م . هوبكنز ، (١٨٤٤ – ١٨٨٩) G.m.Hopkins مضوا بمحاولات الخروج على الإطار التقليدى فى الشعر إلى نهايتها المحتومة . فقد حاولوا ((تجريب إيقاعات جديدة غير سالكين درب المقطع التقليدى وتبادله المنتظم بين قيمة الصوت المنبور Stressed وغيره unstressed بل سالكين نهج الإيقاعات التلقائية natural rhythms للعبارة أو الجملة التى كانوا يكتبونها ، أى (معتمدين) على الانسياب التلقائى للغة المنطوقة.)) [٢] وفى رأى ويتمان أن هذا الشعر شعر حر ((حيث لا ترعى الأبيات أياً من قواعد الوزن الشعرى المتعلقة (بالتفاعيل) أو (طول) البيت . فالأبيات حرة أن تكون طويلة أو قصيرة طول أو قصر عبارتها التلقائية أو [القدر] الذى تتطلبه الجمل.)) [٣] أما أبيات هوبكنز فلم ترع ((إلا عدد الكلمات المنبورة ، التى استخدم لها ما سماه الإيقاع المدفوع Sprung rhythm* وتركت عدد الكلمات غير المنبورة حراً.)) [٤] ومع مطلع القرن العشرين ، ظهرت جماعة من الشعراء الأمريكيين ، وانضم إليهم بعض الشعراء الإنجليز بزعامة عزرا باوند ، أطلقوا على أنفسهم الشعراء التصويريين Imagists ويلخص الشاعر والناقد الأمريكى كارل شابيرو Karl Shapiro التطور الجديد فى الشعر الحديث بقوله : ((،، ما دافع عنه الشعراء الجدد .. شعراء الشعر الحر والتصويريون ..

(١ , ٢ , ٣) Ibid., P ٢٣٤.

* اللفظة الإنجليزية اسم مفعول من الفعل Spring بمعنى يثب أو ينبع ، ومعنى هذا أن الإيقاع يدفع إلى الوثوب بفعل الشاعر أو يدفع إلى الانفجار كماء العين الجارية أيضا بفعله .

(٤) Abdul-Wahab Al-Wakil, Dr. Salman Al-Wasiti, Dr. Dhia A. Al jubouri, English poetry, P ٢٣٤.

المقطعى . والتعبير الإيقاعى ، وهو ، لهذا ، لم يوزن بالتفعيلة بل بالإيقاع المتواتر ، Cadence على نحو أشمل ، أو بهبوط الصوت . وتتضمن الإيقاعات المتواترة فى العادة مقاطع أكثر ما تتضمنه التفاعيل التقليدية ولا حاجة ، فى الحقيقة ، إلى محاولة تقطيع تلك المقاطع بالمعنى المألوف . إنما يميزها فى الغالب الأعم الوقفات النحوية أو البلاغية للحديث العادى ".)) [1].

أكرر القول إن ما يصلح لتراث أمة لا يصلح لتراث غيرها . فهذا هو الشعر الروسى فى رأى لوتمان لم يلتزم القافية إلا حديثاً . ((والشعر الروسى القديم ، والغناء الشعبى ، والملاحم – كل ذلك لم يتجاهل القافية فحسب بل واستبعدها تماما ، لأن شعر هذه الحقبة كان يرتبط بالتغنى ، وعلاقة التقفية بالتغنى – فيما يبدوا – علاقة إضافية ، بمعنى أنك تجد القافية فى الأجناس النثرية فقط ، على حين لا يمكن أن تجدها متحدة أو مقرونة بالغناء ،)) [2] ويضيف لوتمان أن القافية ((فى هذا النظام كانت سمة النثر ، والنثر الفنى على وجه التحديد ، ذلك النثر الذى يتميز بنائيا عن الشعر ، وعن كل ضروب الكلام غير الفنى ، سواء من هذه الضروب ما كان كلاماً عملياً دارجاً يقع فى درجة فنية هابطة من سلم القيم الثقافية لحقبة العصور الوسطى ، أو ما كان منها خاصية شعائرية أو دينية أو رسمية أو تاريخية ، بحيث يقع فى درجة تعلو عنه .)) [3] ويرى الناقد أن هذا ((النثر الفنى المقفى الذى يثير (المتعة) كانت تتدرج تحته الأمثال ، والهزليات الاستعراضية من ناحية ، والمنمنمات اللغوية من ناحية أخرى ،)) [4]

ومعنى هذا أن القافية فى الشعر الروسى الحديث عنصر مجلوب غير أصيل فيه . وأنه وفد إلى الشعر من النثر الفنى الزخرفى ، أو بتعبيرنا النثر المتصنع الحافل بالزخرف البديعى ، ومنه السجع . وأن القافية غير ضرورية للتلحين ، إذ يمكن للملحن البارع أن يجعل

---

(1) ibid., P 235 .

(٢) يورى ميخائيلو فيتش لوتمان ، تحليل النص الشعرى مهاد نقدى ، ترجمة : د . محمد فتوح أحمد، ص ١٢٥ – ١٢٦ .

(٣ ، ٤) المرجع السابق ، ص ١٢٦ .

المطرب يتغنى بنثر خال من الوزن والقافية ، أو فيه بعضهما . وما نشيد بلادى ، الذى لحنه سيد درويش من كلام مصطفى كامل فى حب مصر فى ثورة عام ١٩١٩ ، عنا ببعيد . غير أن الإرث الثقافى يكسب المتلقين حساسية ، ويزودهم بتوقعات جمالية ، إذا كان التراث الشعرى لأصحابه يحرص على القافية موحدة كانت أو منوعة . فليس معتاداً أن يتلقى شعراً يخلو من القافية ، بخلاف القارئ الأوربى ، الذى يخلو شعر ملاحمه منها تماما ، وكذلك شعره المسرحى ، إلا ما جاء منه مقفى عرضاً ؛ ذلك أن الأساس فى الملحمة والمسرحية الشعريتين فى تلك الآداب أن يأتى الشعر فيها مرسلاً عن القافية ، أى متحرراً منها . كما عرفت تلك الآداب التفاوت فى أبيات المقطوعة الواحدة من حيث طول الوزن ، إذ تأتى بعض الأبيات من وزن طويل ممتد كالوزن السداسى ، وسائر أبيات تلك المقطوعة نفسها من وزن أقصر . أما عن القافية فقد ألف قراء ذلك الشعر فى بعض مقطوعاتهم أن يجدوا المربعة تلتزم تقفية البيتين الثانى والرابع وتطلق الأول والثالث منها . من هنا ، يصعب القول إن نجاح تجربة جمالية ، تلائم بيئة ثقافية ممهدة لها ، يمكن أن يتكرر بنفس الدرجة فى بيئة ثقافية غير مؤهلة لذلك اللون من التجريب ، بحكم الخبرة الجمالية المتوارثة عبر الأجيال . وما أشبه استنبات الخبرة الجمالية الأجنبية فى البيئة الثقافية المحلية بزرع أعضاء بشرية فى جسم ، تختلف أنسجة أعضائه عن أنسجة الأعضاء المراد زراعتها فيه . إن الحكم بالفشل على هذه التجربة أقرب إلى التصور والواقع من ضده .

ويحكم الدكتور شوقى ضيف على تجربة الشعر الحر بما يفيد تنافرها مع خبرة القراء الجمالية المكتسبة من الاتصال بالتراث الشعرى القديم . فمن المؤكد ((أن أركاناً كثيرة من بنيان الإيقاع الشعرى الموروث سقطت أو خرت من إيقاع الشعر الحر فقد خر ركن البيت وركن الشطر وركن القافية ، وهى أركان تحرم الأذن فيه أنغاما كثيرة ، بل إنها لتنقله نقلاً من عالم الأذن إلى عالم البصر كأنه شعر ينظم ليقرأ لا ليسمع ولا لينشد أو يتغنى به ،)) [1] ويضيف الناقد أن هذا الشعر الحر

---

(١) د. شوقى ضيف ، فصول فى الشعر ونقده ، (القاهرة : ط . دار المعارف ١٩٧١) ، ص ٣١٥ .

((حطمت فيه حدود القوافى والشطور والأبيات ، وأصبح سطوراً تطول وتقصر ، والبصر ينحدر فيها من بدئها إلى نهايتها دون توقف أو تمهل أو خواتم منتظرة . وهو من أجل ذلك يثير مشكلات كثيرة ، منها مشكلة طاقته الموسيقية وأنه لا يصلح للغناء والاقتران بالموسيقى . ومنها أنه لا يلذ الآذان والسماع ،)) [1] ومع التسليم للناقد بأن هذا الشعر لا يلذ الآذان ، يمكن القول إن عدم ملائمته للتلحين والغناء أمر مشكوك فيه، لأن الموسيقى لا تلتزم أداء البيت الشعرى كما هو إذا لم يوافق الموازين الإيقاعية ، بل تكرر لفظاً منه مرات ، لتسد هذا الخلل ، أو تستعين بلفظ من خارج النص لجبر ذلك النقص ، وهى مسألة تخرج عن حدود هذه الدراسة على كل حال .

والدكتور شوقى ضيف ، مع ذلك ، متفائل بأن فكرة السطر ((ستلتحم بفكرة الشطر والبيت فى الإيقاع الشعرى الموروث ، بحيث لا يطول السطر عن ثمانى تفعيلات .... ولا يقصر عن تفعيلتين)) [2] . ويقترح تساوى عدد التفاعيل [3] فى السطر ، تفادياً لعدم انتظام الأبيات ، وضمانا لاتساق النسب ، لتتساوى المسافات الزمنية فى تلك الأبيات . ويضيف الناقد أن ((هذا الشعر سيعود إلى العناية بالقافية فى سطوره،.... وقد عادت فعلا فى كثير من تجاربه ، ولم تعد حقا مكررة ولكنها منوعة على شاكلة تنويعها فى الأشعار الدورية والموشحات،)) [4] ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن ((لكل لغة ظروفها وتقاليدها ، وليس من الضرورى أن ينجح فى لغتنا ما نجح فى لغات أخرى ، أو على أيدى شعراء آخرين .)) [5] ويرفض التخلى تماما عن القافية ، كما دعا إلى ذلك الدكتور عبدالقادر القط فى بعض كلامه ، ذلك أن الشعر ((فى معظم لغات العالم لا يزال يخضع لنظام القافية ، وأن الناس يستمتعون من الشعر بموسيقاه ، ويطربون لها مع استمتاعهم بمعانيه وأخيلته .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣١٥ .
(٢ ، ٣) المرجع السابق ، ص ٣١٦ .
(٤) المرجع السابق ، ص ٣١٦ - ٣١٧ .
(٥) د. ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص ٣١٣ .

فنظام القافية ركن أساسى فى قول الشعر ونظمه .)) [1] وعنده أن النظام القديم للقافية ، إذا كان قد جنى حيناً على بعض الصور الشعرية ، فلن يكون من الحكمة ((أن نعالج مثل هذا العيب بعيب أكبر ، وذلك بمثل هذه الثورة الجامحة الجارفة التى تنكر كل ما لموسيقى القافية من تأثير سمعى جميل . وإنما تكون الحكمة والقصد فى الأمور بأن نعالج النظام القديم بتنويع القافية على النحو الذى بدأه الشعراء العباسيون ، ونماه الأندلسيون ، ونهض به شعراء المهجر.)) [2] وينتهى الدكتور محمد عبدالجواد فاضل من عرضه لأشكال القافية الإنجليزية إلى أنها غير ضرورية للشعر الانجليزى ، وأن عدداً من القوافى المسموح بها ((قوافى شكلية تراها العين أكثر مما تدركها الأذن .... مما جعل الشعراء يترخصون فيها إلى حد كبير ، فصار من الممكن أن يأتى أى شاعر فى أى وقت فيبتكر شكلا جديداً للمقطع الشعرى ، أو ربما يغير الأنظمة التقليدية المختلفة للقافية)) [3]. وعند الناقد أن خروج الشعراء الإنجليز على القواعد المتسقرة فى صياغة أشكال المقطوعات فى ذلك الشعر لا يثير العجب ((لأن (اللغة الإنجليزية تؤثر الترسل على التقفية،))) [4] ويؤكد هذا أن ما يصلح لأدب أمة ، هو هنا نظام القافية المتحرر ، لا يصلح بالضرورة لأدب أمة سواها إذا استعارته أو حاكته ، لاختلاف الثقافتين والجمهورين والتراثين ، وإن كان التنويع فى القافية أيسر الخيارين المطروحين على الشعر العربى الحديث ، لموافقته بعض ما فى التراث من مسمطات وموشحات .

خروج الخميسى على العروض الخليلى تأثر بالشعر الانجليزى

تكرر فى أكثر من موضع فى هذه الدراسة أن خروج الخميسى على العروض الخليلى كان تأثراً بالشعر الإنجليزى فى قراءته المباشرة له من ناحية ، وفى الطرح النظرى والتطبيقى لشعراء الوجدانية الابتداعية ، من أمثال أبو شادى وخليل مطران وجبران خليل جبران

(١ ، ٢) المرجع السابق ، ص ٣١٣ .

(٣ ، ٤) د. محمد عبدالجواد فاضل ، القافية بين العربية والإنجليزية ، (القاهرة : ط . ١ د . م ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م) ص ٨٧ .

وغيرهم . ولم يكن هذا منه تقليداً للشعر العامى ، الذى حفظ منه الكثير وترك فيه أغانى من تأليفه ما زالت تذاع حتى اليوم ، كذلك لم يكن تأثراً بالألحان والأنغام الموسيقية . وأظن أن عرضى السابق للأغانى القصصية ومقطوعاتها وأشكال المقطوعات الإنجليزية يقدم الأصل ، الذى حاول الخميسى محاكاته فى شعره ، إذ اعتمد السطر لا البيت الشطرى وحدة صغرى لقصيدته التجديدية . وتعددت أشكال خروجه على العروض الخليلى ، فمن ذلك مثلا أنه أتى بقصيدة من تام الكامل فى رثاء عزيز فهمى مذيلة الضرب ، والتذييل علة زيادة لا ترد إلا فى البحر المجزوء فى العروض الخليلى ، أكتفى منها بالبيتين الأولين :

يا أيها التاريخ يا شيخ السنين وطد له الكرسى بين الخـالدين

وأقم حواليه الربيع .. فإنـــه كان الربيع لنا وللوطن الحزين[1]

لا أظن أن تصريع الخميسى البيت الأول ، والتزامه البيت الشطرى فى سائر قصيدته يحجب عن عين القارئ تمرده على إطار تام الكامل بتذييل الضرب بزيادة ساكن بعد آخر الوتد المجموع . وقد يلتزم السطر الشعرى فى جزء من قصيدته ، بمعنى إهمال ترك المسافة بين الشطرين من ناحية ، ويجمع بين صورتين للضرب من ناحية أخرى ، وكذلك يضم صورة للبحر تامة إلى صورته المجزوءة ، ثم ينتقل من البحر برمته إلى بحر آخر ، كما فعل فى قصيدته (إلى موسكو) إذ استهلها بثلاثين بيتاً من مجزوء الكامل كلها تعتمد السطر الشعرى ، لا البيت الشطرى أساسا للطباعة ، وتقدم صورتين للضرب المقطوع والمذيل ، كان المقطوع منها الأبيات الستة والعشرين الأولى ، والمذيل الأبيات الأربعة الأخيرة ، وسأقتصر منها على خمسة أبيات من الخامس والعشرين إلى التاسع والعشرين . والقصيدة غير مصرعة .

فالشعب فتّحهُ بألف ضحية مجتاحه

شهداؤنا فى جانبيه معالم وضّاحـه

*

(١) ديوان الخميسى ، ص ٧٥ .

أنا باسم كل التضحيات المورقات على الطريق
وعـزائم الأبطـــال والثوار من شعبى العريق
أهدى لموسكو من بلادى غنوة الحب العميق [1]

وفى القسم الثانى ، انتقل إلى تام الكامل المقطوع الضرب مع التزام التوزيع الشطرى ، دون تصريع . وترك التصريع مفهوم ، على أساس الإيحاء بتوسط هذا الجزء بين ما سبقه وما يليه . والتصريع مشعر باستقلاله عن الجزء السابق على الأقل . وفى القسم الثالث ، انتقل إلى البحر الطويل بدون تصريع ، مع التزام التوزيع الشطرى .

وأكتفى للتدليل على تنويع البحرين والقافيتين بأربعة أبيات ، البيتان الأولان من آخر القسم الثانى ، والبيتان الأخيران من أول القسم الثالث .

والنصر فى الوادى العريق كمهجة دبَّت بجسـم عـاطـر الإيراق
كل المصـــانع والمدائن والقـــرى تُهديك يا موسكو سلام رفاقى

- ٣ -

أغنيك يا موسكو وأجنحة السنى تهيم بطير الفجر فوق الأزاهر
وآه لهذا النور إنى عبدته وقاتلت – كى يهفو – وحوش الدياجر [2]

وليس فى الشعر العربى القديم جمع بين البحور فى قصيدة واحدة، بل لم يجمع الشاعر فيه بين صورتين مختلفتين للضرب إلا فى الموشحات ، وما أشبهها ، من الفنون المستحدثة ، ويجد القارئ فى شعر الخميسى صورة لتام المنسرح لم ترد فى العروض الخليلى ، حيث التزم الحذذ فى عروضه وضربه .

والأبيات المختارة من قطعة واردة على لسان الراوى فى بنلوب :

وانفضته من روحها وأغرقـــ ـــه فى دجى سِـرك الكفين

---

(١) المصدر السابق ، ص ٦٢ .
(٢) السابق ، ص ٦٤ .

أنـت الـذى تمنـح الشقيـــ ـــن كل سلوى فى كل حين

***

وتمسح الهم بالتأســـــــى وبالأمانى وبالحنين .. ! [1]

وقد جاء بالمشطور والمنهوك من عدة أبحر لم ترد على هذا النحو فى العروض الخليلى . فمن الكامل منهوكاً قوله ، على لسان الراوى، فى مطلع بنلوب ، وإن طبع البيتين علٰى سطر واحد علٰى هيئة المجزوء :

اطـرح قيـود الحاضـــــر واحـلم بعصـــر غابـر [2]

لا يقال إن الشاعر طبع هذا البيت على سطر واحد ، فى هيئة شطرين ، لأنه أردفه بمزدوجات مشطورة من الكامل ، أكتفى بذكر واحدة منها ، هى التى تلى المزدوجة الأولى :

واصنع جناح توهم وخيال واعبر إلى الماضى ذرى الأجيال [3]

والمزدوجة اللامية المشطورة مقطوعة الضرب . أما الرائية المنهوكة فصحيحته . وقد جاء من الكامل المنهوك بصورة الضرب المذيل ، على لسان جماعة المنشدين ، قوله :

"بنلوب" يا أو فى النساء ضاءت حواليك السماء [4]

كذلك جاء من الخفيف بصورة المنهوك المخبون المقصور الضرب ، على لسان جماعة المنشدين فى بنلوب ، قوله :

حاربوا المعتديـن بالســـلاح اليقين
وارجعوا ظافرين للحمى .. والربوع
يا شباب الجهـاد يا حمـاة البـــلاد
اغمـروا كل واد بالدما .. والدمـوع [5]

---

(١) السابق ، ص ١٦٠ .
(٢ ، ٣) السابق ، ص ١٥٨ .
(٤) السابق ، ص ١٦٦ .
(٥) السابق ، ص ١٥٨ .

ومن الرمل المنهوك قوله ، على لسان الراوى فى أبو القاسم الجزائرى ، حكاية عن ذلك البطل : ويغنى للحياه .... آه ما أحلى عناه[1]

ومن مشطور الرمل قوله :

لا تطيرى وامكثى قربى مليا

امكثى فى مشـــهد من مقلتيـــا [2]

ومما جاء من المتدارك، على صورة أقرب إلى المشطور، قوله :

أهلى كانوا فى الرمله

وأنا بحماهم طفلـــــه [3]

فهذه المزدوجة يتألف البيت فيها من ثلاث تفعيلات ، الأصل فيها (فاعلن) صارت (فاعل) أو (فالن) بالقطع أو التشعيث ، ثم حولت إلى (فعلن) فى بعضها ، وفى بعضها الآخر (فعِلن) بالخبن . والضرب – مع القطع أو التشعيث مرفل – والبيت من تام المتدارك ثمانى تفعيلات . ومن ثم ، يفترض أن يأتى المشطور منه أربع تفعيلات . لكن الخميسى أتى به ثلاث تفعيلات . وقد جاء الخميسى بالمتقارب مشطوراً فى قصيدة (رسالة إلى أخى العربى) أكتفى منها بالمربعة الأولى ، التى التزم فيها نظام تقفية ، هو أب أب ab ab بالاعتماد على القافية المترددة :

أخى العربى التحايا زهور

تقدمها " أشخباد "* إليـك

تحيى نضالك هذا الجسور

فتزكو المحبة بين يديـــك [4]

---

(١) السابق ، ص ٣٦ .

(٢) السابق ، ص ١٠٠ .

(٣) السابق ، ص ١٨٠ .

* بلد الشاعر التركمانى عطا عطا جانوف الذى ترجم الخميسى قصيدته شعراً .

(٤) الخميسى ، ديوانه ص ٥٨ .

ولعل أكثر محاولاته غلواً فى التجديد ما جمع فيه بين نمطين من الأبيات مختلفين تماما كالتام والمشطور ، فى إطار مقطوعة واحدة من قصيدة واحدة . ومن ذلك قوله فى (أشواق) التى جمع فيها بين تام الرمل ومشطوره :

يا طبيبى ظمئت روحى إلى رشفة النور وراء الأفـــق
أطلقونى .. إننى فى جسدى بلبل ضـــاق بسجن مغلــق
طال حبسى وأنا ما عشقت مهجتى غير الفضاء المطلق
آه يا حريتـــى !! حريتـــى من وراء الغيم ! حُلىّ موثقى
أنقذينى من كيانى الضيق (١)

ومن محاولاته التجديدية ، التى جمعت بين صورة المنهوك والمشطور فى الرجز ، ومزجته بمشطور الكامل ، مع التعدد فى صور الضرب فى البحرين من ناحية ، وبين التقفية والتحرر منها من ناحية أخرى . وأكتفى من هذه القصيدة بالمقطوعة الأولى :

وأنت تبسمين
تنفست بالعنبر النسائم
وانداح نور الفجر فى الغمائم
وصفقت من حولك الحمائم
وفاض قلبى بالفرح (٢)

ويتضح من هذه المقطوعة أن الشاعر جمع فيها بين المنهوك والمشطور فى الرجز ، فالبيتان الأول والخامس من منهوك الرجز المختلفى الضرب*. والأبيات الثلاثة التى بينهما من مشطوره ، وهى مقفاة ، بخلاف البيتين الأول والخامس المرسلين عن التقفية . وهكذا

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٤٣ .
(٢) السابق ، ص ١٧٨ .
* الضرب الأول مخبون مقطوع مسكن العين بعد القطع (سمين) بوزن فعول ، وضرب البيت الخامس صحيح (بى بالفرح) بوزن مستفعلن .

يبدو تأثر الشاعر الواضح بالشعر الإنجليزى الذى لا يحفل بتفاوت أبياته طولاً وقصراً فى المقطوعة الواحدة ، ويهتم بانسياب السطر ، الأمر الذى ظهر عند الخميسى حيناً ، وتخلف آخر . كما مزج بين البحور فى القصيدة الواحدة . ولجأ إلى التدوير ، للإشعار بضرورة التقريب بين النثر والشعر فى الإيقاع . وكان هذا منه مؤشراً دالاً على اتجاهه إلى الأغانى القصصية ، بما تتضمنه من صنعة مسرحية ، تأملها فى شعر ووردس وورث القصصى . وقبل تتبع مظاهر تأثره بووردس وورث ، يحسن عرض نظرية الأخير فى الصنعة المسرحية .

صنعة ووردس وورث المسرحية

يذكر النقاد أن تجارب ووردس وورث فى النهجين المسرحى والقصصى بدأت قبل عام ثمانية وتسعين وسبعمائة وألف ، فقد قدم فى (الذنب والأسى) Guilt and sorrow شخصيات أجرى على ألسنتها كلاماً . ومن المعلوم أن هذه القصيدة نقحت عدة مرات ، وكثفت سماتها المسرحية ((أولاً بحذف مقطوعات تمهيدية وختامية Introductory and concluding stanzas وثانيا بتقديم الشخصية والتاريخ للمنصت إلى حكاية المرأة .)) [1] وينظر النقاد إلى المقتطف – الذى نشره ووردس وورث عام ثمانية وتسعين وسبعمائة وألف من (المتشردة) The female Vagrant – على أنه سرد مسرحى فى قالب (شكوى) Complaint . وتعد (الكوخ المدمر) The Ruined cottage عملا فنيا منتمياً إلى ذلك الشكل ((إذ يوضع السرد هنا على لسان مراقب ، غير مشارك ، لكن شخصية الراوى وموقفه تعاظمت أهميتهما باطراد مع التقدم فى القصيدة .)) [2] ومن أهم تجارب ووردس وورث تجربته فى قالب المسرحية الشعرية Poetic drama التى تحمل عنوان

(1, 2) Stephen maxfield parrish, (Dramatic Technique in The lyrical BALLADs) in Alun R jones And William Tydeman editors, words worth lyrical Ballads 4th ed., (London and Basingstoke companies 1st pub 1972, Reprint. 1977 rev.ed 1979, pub. The Macmillan Press LTD 1983) Casebook series General Editor A.E. Dyson, P 130.

(الحواف) The Borderers . وترجع أهميتها إلى أن ووردس وورث حاكى فيها ((لغة الكلام ، ومراعاة درجة معينة من التكيف المسرحى ، Dramatic propriety وتتبُّع فيضانات الذهن وانحساراته من خلال الكلام المتقد . وكان اهتمامه منصباً على الاكتشاف النفسى ،)) [١] وفى هذا الخصوص يقول ووردس وورث ((أعطيت عنايتى حصراً للعواطف والشخصيات ، وللموقع الذى كان الأشخاص يحتلونه فى المسرحية كل منهم بالنسبة للآخر،)) [٢] ويرى النقاد أن ووردس وورث ((كان ينقصه الشعور الفطرى بالميل إلى القصيدة القصصية ، إذ يقول ("الحادثة المؤثرة ليست حرفتى"))) [٣]. وإذا كان ووردس وورث لا يمتاز بإحكام بناء الحادثة التى تجذب القارئ ، فإنه ابتكر نظرية شعر، لا تتكئ على الموروث الجمالى من الأغانى القصصية ، بل إنه عدل تماماً عن غرض القصيدة القصصية التقليدية ، الذى هو ((قص القصة لذاتها . ومن الواضح مع ذلك ، أن الكثير من ملامح القصيدة القصصية جذبه [من ذلك] مباشرتها وبساطتها ، مثلاً ، واقترابها الشديد من الحياة العادية .)) [٤] ولعل الجديد ، فى نظرية ووردس وورث عن الأغنية القصصية ، قبوله لها أن تتناول (((.... موضوعات أكثر تواضعاً ، وبأسلوب أيسر وأبعد عن التكلف من أسلوبه الخاص) . ويمكن أن يكون قد انجذب إلى أن القصيدة القصصية كانت عموماً تقص حكاية مأسوية ، وقصة معاناة .)) [٥] وكانت القصيدة القصصية عموماً ، بالرغم من موضوعيتها ، عنده ((شكلاً (غنائياً) تطلب الموسيقى أو على الأقل (إنشاداً حافلاً بالحيوية أو مشبوباً بالعاطفة) . والذى جعل القصيدة القصصية (غنائية) أساسا هو بحرها ،)) [٦] وللبحر فى الأغنية القصصية عدة وظائف ، إذ ((يمكن للبحر أن يعين على (نقل الانفعال إلى الكلمات)، كلما كان ذلك ضرورياً، أو يمكنه أن يهون من الألم حتى إن قصة المعاناة لا يتم تحملها حسب بل يتم الاستمتاع بها كذلك .)) [٧] ومن ابتعاد ووردس وورث عن سمات الأغنية القصصية التقليدية إضفاؤه الأهمية على

(1 , 2 , 3) Ibid., P 130.

(4 , 5 , 6 , 7) Ibid., P 131.

الشعور ، لا حصرها فى الحدث والموقف . ((فربما بين ووردس وورث كيف أن تطور (الشعور) فى قصائده القصصية الغنائية يمكنه إضفاء (الأهمية على الحدث والموقف لا إضفاء الحدث والموقف الأهمية على الشعور) ، كما فى (الشعر الشعبى لهذه الأيام) .))[1].

وكان ووردس وورث أقرب إلى شرح ماهية القصيدة القصصية الغنائية بطريقة عملية فى إحدى قصائده من ذلك النوع .... ((فبعد أن اختار ووردس وورث راوياً من أصل اجتماعى متواضع موضوعاً لدراسته (الموقف الذى تكون فيه " العواطف الجوهرية للقلب ، والمشاعر ، وأنماط السلوك جميعاً أبسط وأكثر حيوية) ، واجه مشكلة شائعة [تعترض] (كل القصائد القصصية الغنائية) التى نسجت نسجاً شاملاً أو جزئياً من الكلام المسرحى [الحافل بالحركة] . وكانت المشكلة هى التأكد من أن لغة الراوى فى ذهنه – (المشبعة بالانفعال) ، ينبغى لها أن تنقل الانفعال إلى القراء غير المعتادين على التعاطف مع الناس الذين يشعرون بتلك الطريقة أو يستخدمون هذه اللغة) – القراء ، الذين تعوقهم النظريات الزخرفية Decorum Theories عن الشخصية Character والتعبير .))[2] Expression ولاح الحل لووردس وورث فى الاستعانة بالبحر الغنائى والسريع . وقد قال فى ذلك : ((بدا لي أن هذا يمكن فعله " باستدعاء عون البحر الغنائى والسريع" ، Lyrical and rapidmetre وبتلك الوسيلة أمكن مع ذلك للقصيدة – التى كان عليها التحرك ببطء حتى تكون " تلقائية " – أن " يبدو تحركها أسرع ").))[3] ويعقب ستفن ماكسفيلد باريش Stephen maxfield parrish الناقد المتخصص فى موضوع ووردس ووردث على ملحوظة الأخير السابقة ، حول البحر الغنائى والسريع شارحاً لها بقوله : (((القصيدة القصصية الغنائية) إذن غنائية على نحو متميز [ذلك] أن : انفعالها – (والشعر انفعال) – ينبع ، كما فى أى (قصيدة) غنائية ذاتية ، من ذهن الراوى ، narrator و [أنه] يصاغ فى بحر حاد ،

(1 , 2 , 3) Ibid., P 139.

خاص بالقصائد القصصية ، ومن ثم يكون أكثر غنائية وذاتية .)) [1] وربما أمكن الاستئناس لرأى الناقد بقول ووردس وورث ذى الصلة بهذا الخصوص : ((... يبدو لى ، أن الشخصية – فى القصائد الواصفة للطبيعة الإنسانية ، مهما كانت تلك القصائد بالغة القصر – تعد ضرورية على الاطلاق ، وفى السعة تعد الحوادث العارضة incidents من أشد مغريات الشعر إسفافاً.)) [2] وقد كتب ووردس وورث ، فضلا عن المتشردة ، أغنيتين قصصيتين هما ، مع تقليديتهما ، تظهران دلائل اهتمامه بالصنعة المسرحية ، تكفى الإشارة إلى أولاهما بعنوان (تشكى هندية مهجورة) The complaint of aforsaken Indian Woman وقد كتبت ((سراحة " لتتبع فيضانات الذهن وانحساراته ... من طريق صحبة الكائن البشرى فى الصراعات الأخيرة عند حلول الموت، الذى يفلق الهامات بمعزل عن الحياة والمجتمع ،؛)) [3] ومن معالم صنعة ووردس وورث المسرحية تمييزه ((القصائد التى (يتحدث الشاعر فيها إلينا بشخصه حقيقة وشخصيته) [المؤلفة].)) [4]. فهو يرى (أن هناك أشخاصاً قليلين يتمتعون بالإحساس ومن ذا الذى لا يسلم أن الأجزاء المسرحية من التأليف معيبة، من حيث التناسب وهى تنحرف عن اللغة الحقيقية للطبيعة، ويلونها اختيار الشاعر الخاص.) [5] ويحاول ووردس وورث رأب الصداع بين شخصية الشاعر الحقيقية والشخصيات القصصية التى يبدعها فى عمله ، من خلال تقمصها جزئيا لا بالتوحد معها توحداً تاماً . فهو يتمنى أن (((يقرب مشاعره من مشاعر الأشخاص الذين يصف مشاعرهم ، لا ، لفترات زمنية قصيرة ، ربما ، يترك نفسه فيها لينزلق فى وهم شامل ، بل يخلط مشاعره بمشاعرهم ويطابقها بها) ؛)) [6] وإذا تساءل المرء عن السر فى معايشة الشاعر لشخصياته القصصية فى أغانيه ، كان الجواب أن ((أثر هذه التجارب المسرحية يعتمد على قدرة الشاعر أن يضع قناعاً على

(1) Ibid., P 139.
(2) Ibid., P 140.
(3) Ibid., P 143.
(4 , 5) Ibid., P 147.
(6) ibid., P 148.

انفعاله الخاص ويصوغ نفسه مسرحياً فى الانفعالات التى تحرك شخصياته .)) [١]

ويرى ووردس وورث أن (((.... لغة الحديث فى الطبقات المتوسطة والدنيا ملائمة لغرض اللذة الشعرية) .)) [٢] وعنده أن مبرر الاختيار الفنى للحياة المتواضعة والساذجة عموماً مادة لأغانيه القصصية هو أن ((.... عواطف القلب الجوهرية ، فى تلك الحالة ، تجد تربة أطيب يمكن لها أن تبلغ نضجها فيها ، وأقل كبحا ، وتتكلم بلغة أيسر وآكد ، لأن مشاعرنا الأولية ، فى ذلك الظرف من الحياة ، تتعايش فى حالة بساطة عظمى ، وبالتالى ، يمكن تأملها بدقة كبرى والاتصال بها اتصالا أقوى ....)) [٣]. ولووردس وورث حول اللغة الأدبية تعميم مربك يقول فيه : (((.... لا يوجد ، ولا يمكن أن يوجد ، أى فرق جوهرى بين لغة النثر والنظم).)) [٤] غير أنه عدل موقفه السابق من اللغة الأدبية بالمناداة بوجوب إدخال التغييرات الضرورية عليها ، لتصير ملائمة للاستخدام الجمالى للغة . فلغة الناس الواقعية تعد ((المادة الصحيحة . وهى فى حاجة إلى تنقيتها من محليتها ، Provincialism ومن كل (القضايا العقلانية rational causes للاشمئزاز والكراهية) ؛ ووجب (اختيارها) ؛ ووجب أن تكون (لغة الناس الواقعية فى حالة إحساس متقد).)) [٥]. وينطلق ووردس وورث فى اختيار لغة الناس الواقعية وإرهافها من مبدأ اختيار الوزن الملائم للتجربة . فعنده أن التجربة الأدبية، عبر العصور ، أسست قوانين الوزن التى خضع لها العقلاء واعترفوا بها .... ((وحالة الإثارة التى تثمر الكلمات الصائبة والاختيارات الشعرية الصحيحة ، تعد جميعا شيئاً طيباً إلى حد كبير إذا سمح لها أن تنساب انسيابا حراً فى الإيقاع : (هناك خطر إمكان أن تحمل الإثارة إلى أبعد من حدودها الحقيقية . فالحضور

---

(١) Ibid., P ١٤٨.

(٢ , ٣) B.R. mullik, words worth,s selected poems with introduction, Poems, Appreciations and Notes (India, Delhi : Pub.s. chand & Co., Ram Nagar, New Delhi – ١ ١٩٦٦) studies in texts Vol. x, P ٢٧.

(٤ , ٥) Ibid., P ٢٨.

المتزامن لشئ منظم شئ اعتاده الذهن حيث يكون [مشغولا] بانفعالات عديدة وفى حالة إثارة أقل ، لا يمكنه إلا أن يكون له تأثير عظيم فى تلطيف وكبح الانفعال بمزج المشاعر العادية والمشاعر غير المتصلة بالانفعال على نحو صارم وضرورى).

بعبارة أخرى ، يفرض الشاعر – بمساعدة الوزن – على انفعال الحياة الواقعية قوة الرهافة (والاختيار) نفسها كما يفرضها على لغة الحياة الواقعية . ولا يعنى هذا أنه يستخدم أولا اللغة الواقعية ، استخداماً آليا بل يتم اختيارها وإرهافها ، وأنه يبدل هذا إذن كما [يبدل] الانفعالات التى تجسدها اللغة ، بوهم الوزن . وعن طريق العملية الخيالية فى الحقيقة بالتزامن وعلى نحو تلقائى يحرز هذين الهدفين كليهما : اللغة الواقعية المختارة ، وأشكال الوزن التى تساعد على تغيير الانفعال ، والأثر الموحد لهذه العملية الخيالية الدائبة المتزامنة هو (قذف) نصف معنى (الوجود الوهمى) الذى يملك الشعر فيه ، فى الحقيقة حياته ، فى روح القارئ لا فى العمل (العمل المؤلف كله).))[1]

من العرض السابق حول آراء ووردس وورث فى الصنعة المسرحية التى يتعين على الشاعر إخضاع قصيدته أو أغنيته القصصية لها ، يقف القارئ على جملة أمور ، منها دور الراوى الذى يمكن أن يكون مراقبا للحدث غير مشارك فيه أو يمكن أن يشارك فيه ، المهم بالنسبة للقارئ أن يقنعه الراوى بواقعية مادته القصصية من خلال الشخصيات ، ومن خلال اللغة التى تمثلها . وقد رأى إمكان تقديم شخصيات من مستوى اجتماعى متواضع فى لغة اختارها من اللغة الفعلية لتلك الشرائح ، وأخضعها للتهذيب وصقلها فى بوتقة الشعر التى تنفى عنها الخبث وتظهر جمالها النقى بعد أن تخلصها من الشوائب.

وما بوتقة الشعر ، فى رأيه ، إلا الوزن الذى يوفر للتجربة الإيقاع بدرجاته المختلفة . فغنائية البحر تجعل العمل الأدبى ينساب فى وعى القارئ بطيئا إن لزم الأمر فى بعض المواقف ، من خلال طول الوزن ، وسريعاً لاهثا ، من خلال الصور القصيرة للبحور التى تنقل

(1) Ibid., P 28-29.

للقارئ حدة واتقاد اللغة والتجربة معاً ، وتجعله يغض الطرف عن مباشرة وبساطة النسيج اللغوى ، بل يرحب بهما جزءاً مشاركاً فى بناء الأثر الكلى والانطباع الصادق عن القصيدة القصصية . وهى سمات توفرت فى أغانى الخميسى القصصية متعاونة مع ما دعا إليه ووردس وورث من تركيز على فيضانات الذهن والشعور وانحساراتهما فى لحظات العزلة وملاقاة الموت وعلى المأساة . فلم تكن الأغنية القصصية عنده تحفل بالفكاهة . فماذا صنع الخميسى فى أغانيه القصصية ؟

حل معضلة الخميسى بين الرؤية والاداة

كان الخميسى فى مبدأ أمره وجدانياً ابتداعياً ، له اهتمام بالكادحين من قبيل التعاطف معهم من بعيد ، واهتمام أكبر بفرديته ، والتغنى بطاقاته وقدراته . وفى هذه المرحلة ، وجد متنفسه فى شعر الوجدانيين الابتداعيين الإنجليز ، وطور أدواته الفنية مستفيدا من تجاربهم ومن التجارب العربية المعاصرة له فى مصر وفى المهجر الأمريكى الشمالى تحديداً . فلما اعتنق الماركسية ، واجهته معضلة إنكار الذات الفردية وتقديم جماعة الكادحين عليها ، بتبنى قضاياها والعمل على حل مشاكلها . وكان ووردس وورث الحل الذى ظنه الخميسى موفقاً لمأزقه الفنى . فقد رأى الخميسى ووردس وورث يفرد الشاعر مكاناً ممتازاً فى أغانيه القصصية ، بوصفه راوياً ساردا للمادة القصصية من النوع الواسع المعرفة الذى يرصد ما يدور حوله بوعى مرهف . وهكذا يمكن للخميسى أن يكون ذلك الراوى البارز الحضور ، دون أن يحس التصادم بين فرديته على المستوى الوجودى وانحيازه لجماعة الكادحين على المستوى الفكرى . وشاقه أن ووردس وورث يدعو الشاعر إلى انتقاء عينات لغوية دالة ، يبثها فى شعره ، لتعبر عن الشرائح الاجتماعية الدنيا ، دون التنازل عن حقه الأدبى فى التعبير والتصوير الذى يؤكده تنويع الأوزان بين تام ومجزوء ومشطور ومنهوك . يكفيه أن يختار بطلاً لعمله شاباً كادحاً من المناضلين فى الجزائر لتحريرها ، أو امرأة فلسطينية فى الشتات بعد النكبة تنشد المخلص ، أو أن يجعل من نفسه لسان الجماعة التى تدين عصر الإقطاع

ورجاله فى كمشيش . ومع بالغ التقدير لهذه الأغانى القصصية ، التى تصور الشاعر أنه حل بها معضلة التناقض ، بين أدواته الوجدانية الابتداعية المؤكدة لفرديته وتساميه على المجتمع ، وبين انتمائه إلى الكادحين وفق التصور الماركسى الحافل بالمآزق ، التى ربما كان أجلاها وجوب تخلى المثقف عن معتقداته السابقة والانخراط فى الكفاح من أجل الطبقات الدنيا – هذا على مستوى المطالبة النظرية – فى حين تؤكد الماركسية ضآلة أهمية دور الفرد فى المجتمع ، وأن التغييرات الاجتماعية تعتمد أساساً على الصراع الاجتماعى ، وأن الفرد شاء أم لم يشأ ممثل لطبقته الاجتماعية ودورها فى حركة التاريخ ، أقول مع بالغ التقدير لهذه الأغانى القصصية إنها اتسمت جميعاً بعيب مصدره ووردس وورث هو إفراغ الشخصية القصصية من مضمونها الإنسانى حين نحىً عن تلك الشخصية كل القضايا العقلانية للاشمئزاز والكراهية . فلا يتصور وجود إنسانى صادق بمعزل عن سلم القيم ، الذى يؤمن به الإنسان محل الدراسة الأدبية . وإلا ، بقى ذلك الإنسان مجرد نمط عام بلا ملامح فردية مقنعة . وأقصى ما يظفر به أن يصير رمزاً عاماً ، يمكن اختزاله فى كلمة واحدة تحصر وجوده فيها . وسرعان ما يُنسَى ، لانقطاع الحبل السرى بينه وبين التجربة الإنسانية الواقعية المكتملة .

مظاهر التجديد فى أغانى الخميسى القصصية

أعنى بمظاهر التجديد فى أغانى الخميسى القصصية الملامح ، التى تقربها من الفنون الموضوعية السردية . وهى تحديداً الراوى والبطل والشخصيات الثانوية ووسائل رسم الشخصيات ، وخصوصاً النسيج اللغوى والحدث .

أولاً الراوى ، وقد نوع فيه الخميسى بين راو مراقب للحدث غير مشارك فيه ، ووجهه نظره جديرة بالثقة لأنها وجهة نظر الراوى الواسع المعرفة القادر على استباق الحدث والإخبار بمغزاه . وهناك راو آخر هو لسان الجماعة ، الذى يرصد ما يجرى حوله نائباً عنها .

ومثال الراوى الأول راوى ((بنلوب)) وراوى ((أبو القاسم الجزائرى)) . ومثال الراوى الثانى راوى ((ذكريات عن إقطاع كمشيش)) . وهناك راو مشارك فى الحدث وهو أحياناً بطل بمعنى أنه وجهه النظر التى تقدم المادة القصصية من خلالها ، وإن كان أعجز من أن يفسر ما يدور حوله أو يسبق الحدث . ومثاله المرأة الراوية فى ((عنتر أحلامى)) . وهناك نوع آخر من الرواة يشارك ويراقب الحدث ولا يتميز على الجماعة . ولذا تقدم المادة القصصية من خلاله ممثلة ، لا يحللها ولا يدخل عليها تعديلا . ومثاله ((ججارين فى قريتى)) . وقد تجلت عناية الخميسى بالراوى فى بنلوب فقدمه فى خمسة مواضع أجرى فيها على لسانه شعراً من خمسة أبحر ، هى الكامل وجملته ستة عشر بيتاً . وهذه الأبيات افتتاحية القصيدة . ثم أجرى على لسانه أحد عشر بيتاً من المجتث من البيت الثالث والثلاثين إلى نهاية الثالث والأربعين ، وتسعة عشر بيتاً منه من البيت الثانى والثمانين إلى البيت المتم للمائة . والبحر الثالث المنسرح تاما ، سبعة عشر بيتاً من البيت الثانى والخمسين إلى الثامن والستين . والبحر الرابع مخلع البسيط سبعة أبيات من الرابع بعد المائة إلى العاشر بعدها . والبحر الخامس مجزوء الوافر أربعة أبيات من الثامن عشر إلى الحادى والعشرين بعد المائة . وتبلغ جملة أبيات الراوى أربعة وسبعين بيتاً بنسبة تزيد على ثلاثة وخمسين فى المائة من هذه القصيدة القصصية .

ولعل مرد هذا إلى أن الراوى الواسع المعرفة يمثل ، بحكمته وبعد نظره ، الشاعر الذى أبدع النص ، قبل إعلان التزامه الماركسية ببضعة أعوام . ويصعب تمييز الراوى من غيره من الشخصيات فى أبو القاسم الجزائرى ، إلا إذا عُد تصويره للبطل أبو القاسم ولزوجته ليلى تقديما لشخصيات أخرى . ويبقى ماثلاً فى وعى القارئ أن الراوى هو مصدره الرئيس فى المادة القصصية والانطباعات المبثوثة عنها فى تلك القصيدة القصصية ، ويتوجه إليها القارئ فى متابعة الحدث وتكوين رأى فى الشخصيات الدائرة فى فلك البطل كليلى زوجته وصغيرهما ، أبو الشخصيات المعادية له كالجنود الفرنسيين والقائد الفرنسى الآمر بسجن ابو القاسم ثم قتله . وقد جمع الشاعر بين صورتين من الرمل المنهوك

والمجزوء ، من الأولى مزدوجتان أربعة أبيات ، وذهبت الصورة الثانية بباقى القصيدة . وأوثر تقديم افتتاحية أبو القاسم الجزائرى شاهداً على عرض المادة القصصية فى وصف الطبيعة وحركة البطل من خلال وجهة نظر الراوى المراقب للحدث غير المشارك فيه :

- كان صبح ساحر والألوان مثل المهرجان
- السما تزدان منه بعقيق وجمان
- غادة تعبق فى ثوب الأرجوان
- ولها الغيم حمام فى روابيها الحسان
- ولها الأرض حبيب عانقته فى حنان
- و "أبو القاسم يحيى " من ضواحى تلمسان
- يشرب الألوان فرحان بذاك المهرجان
- ثم ينساب على الدرب كتهليل الكمان
- ويغنى للحياة ... آه ما أحلى غناه[1]

ومن ذكريات عن إقطاع كمشيش التى كان الراوى فيها لسان الجماعة المعبر عنها بلغة مستمدة من الماركسية بشكل واضح ، ومعتمدة على تصوير الأغنياء ورميهم بالظلم الاجتماعى ، من خلال الاسترجاع :

- اسمع ويا عينى على تلك السنين
- اسمع حكايتها يرددها الأنين
- دقّت به ريح الدجى باب الشجون
- فتنهدت " كمشيش" كالصدر الحزين
- وتحدرت بدموعها تلك الجفون
- فحقولها كانت تلوح كما السجون
- والناس صفر " مثل : أوراق المنون
- والنور فى طرقاتها داج طعين

---

(١) ديوان الخميسى ، ص ٣٦ .

- والنسم تمتمة الشهيد على الغصون
- وأبى الذى قد مات ، عاد مع السكون
- شجاً يولول فوق أجنحة الدجون
- " القصر قام على جماجم هالكين "
- " شدناه من أرماقنا عالى الجبين "
- " فغدا العراء لنا ديار مشردين "
- " وأضئ من أبصارنا بدم العيون "
- " ونتوه فى حلك الدياجر ضائعين "
- " القصر والأكواخ ملحمة السنين "
- ليلى ويا عينى على تلك السنين " (١).

والناظر فى هذا القسم من ذكريات عن إقطاع كمشيش يتبين اعتماد الشاعر على التقابل الحاد المعتمد على التضاد . فالناس الذين منهم الراوى تحدرت منهم الجفون بدموعها ، وهم فى صفرة الموت . " والناس صفر مثل أوراق المنون " بل إن الطبيعة تتجاوب معهم حزنا على حالهم ، فهذا النسيم يمر على الغصون مثيراً إحساس المأساة كالشهيد المحتضر . " والنسيم مثل تمتمة الشهيد على الغصون " إلى هنا، يقص الراوى الوقائع العامة ، التى كان فى قصها على المثلقين لسان جماعته . ثم يمضى الراوى مضيفا إلى المأساة العامة مأساة أهله ، التى تؤكد انتماءه إلى جماعته ، فأبوه الذى مات منذ زمن بعيد ، عاد شجه فى هدأة الليل البهيم شجاً يولول :

" وأبى الذى قد مات ، عاد مع السكون

شجاً يولول فوق أجنحة الدجون "

ويشير الراوى إلى القصر رمز الظلم الاجتماعى ، ويخبر بأن جماجم أهله الهالكين كانت أساسا يرفع منه الأركان ، وأنه استنفد طاقة

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٧٤ ـ ١٧٦ .

بُناته الفقراء من أجل السادة الأغنياء ، فى حين أقاموا هم فى العراء يحرسون قصر السادة :

" القصر قام على جماجم هالكين
شدناه من أرماقنا عـالى الجـبين
فغدا العراء لنا ديار مشـــردين
وأضئ من ابصارنا بدم العيون "

ويختزل الراوى التناقض الحاد ، بين عيش الفقراء والأغنياء فى كمشيش ، فى ثنائية ضدية بين القصر والأكواخ :

" القصر والأكواخ ملحمة السنين " .

والصورة الأخيرة غنية عن التعليق . والقسم كله يؤكد تسطيح الماركسية للرؤية الشعرية لحركة المجتمع ، فالإنسان لا يمكن تصور وجود أفراد منه يمثلون الخير المطلق وأفراد آخرين يمثلون الشر المطلق . هذه سذاجة لم يعد يقبلها عقل القارئ ولا ضميره تحت أى مسمى . وغنى عن البيان القول إن مثل هذه الرؤية إلى العالم لا تعين على خلق أدب موضوعى ، بل تقدم رموزاً جوفاء هى أقرب إلى الهتاف والدعاية منها إلى الأدب الجاد ، وأميل إلى تزييف البشر بالتركيز على بعد واحد لا يوجد إلا فى ذهن اعتاد التسطيح والتصنيف إلى أبيض وأسود خالصين . وفى ((عنتر أحلامى)) يجرى الخميسى على لسان الراوية البطلة لغة تخرج على المألوف، لتدل على تدنى مستوى قائلتها الاجتماعي والثقافي. فهى إما أن تحافظ على الوزن بتسكين المعرب، وحذف حركة الإعراب منه انحيازا إلى نطق العوام للفصحى ، أو تعرب تلك الألفاظ مضحية بسلامة الوزن الشعرى، أي أن النسيج اللغوى إذا أعرب كان الشعر مكسور الوزن. وإذا سكن ، كان خارجاً على قواعد النحو. ويالها من محاولة تضحى في الشعر بمراعاة النحو أو الوزن، وهما أمران أحلاهما مر. والأغنية القصصية قائمة على مبدأ تقريب الفن من الحياة ، عن طريق التزام قواعد الفن. تقول البطلة التي حرفت اسم

الفارس العربي الجاهلى (عنترة) إلى نطق ، يجرى على ألسنة العامة هو (عنتر) في تلك الأغنية القصصية :

" كنا نلعب في الوديان

فَعْلُن فَعْلُن فَعْلُن فعلن

نبنى بحصى الأرض منازل

فَعْلُن فَعِلن فَعْلُن فَعْلُنْ

وحقولاً خضراً .. وجداول

فَعِلن فَعْلَن فَعْلُن فَعْلُن " [ديوان الخميسي ، ص:١٨]

ولعل القارئ يلحظ أن لا مسوغ لتسكين باء (نلعب) إلا الحفاظ على الوزن. وإلا ، كسر إذا رفع المضارع. ولا علة لتسكين ميم (منازل) وجيم (جداول) المفتوحتين إلا الحفاظ على الوزن ، والاقتراب من لغة العامة. وإلا ، كسر الوزن إذا فتحتا . والراوى في ((ججارين في قريتي)) مراقب مشارك في الحدث وهو الإعجاب بججارين ، بل إنه يسبق أهل قريته في إبداء ذلك الإعجاب به. يقول الخميسى في مستهل تلك الأغنية القصصية :

- ججارين طر في رحاب السماء وجز في انطلاقك حد الفضاء
- وحقق بمعجزة العلماء بطولة شعبك فوق السماء
- وسطر على الأفق أنك نور يبدد ظلمة ذاك الخفاء
- ومقتحم الغيب في رحلة تفض مغاليقه بالضياء [١]

ثانياً : البطل ، وهو في أغاني الخميسى القصصية إما تاريخي أسطورى مثل بنلوب ، أو معاصر مثل ججارين رائد الفضاء السوفياتي، أو شخصية نسجتها مخيلة الشاعر ، لتعبر عن الواقع ، وليحملها الشاعر

---

(١) السابق ، ص ٨٤ .

الدلالات الإيحائية فمن أمثلتها ((أبو القاسم الجزائري)) وقد اعتمد الشاعر في رسمها على النهجين الشائعين في الفن السردى نهج الحديث عنها والحديث إليها دون أن تتحدث ، إذا كان مراداً لها أن تمثل من يكتفون بالفعل دون القول. وأبو القاسم الجزائرى شاهد على ذلك. وهناك شخصية تتحدث ويتحدث إليها مثل بنلوب. والنوع الثالث الشخصية التي يتحدث عنها ولا ترى على مسرح الحدث. ومثالها ((ججارين في قريتي)) حيث دل العنوان على رغبة أهل القرية في استضافة ججارين، الذي لم يزر قريتهم أبداً. ففى بنلوب قدم الخميسى البطلة ، بعد أن أحاط المتلقين علماً من خلال الراوى وجماعة المنشدين ، بخروج زوجها البطل القائد في حملة عسكرية ضد الأعداء. لكنه لم يعد سريعاً. وقد أبرز الشاعر أزمة بنلوب النفسية في حرمانها من زوجها الحبيب الغائب:

- "أوديسيوس" حبيبي ... طال الحنين إليكا !
- ولم تعد .. يا بلائى ... يا ويل روحى منكا !
- أقمت في البعد محرا ... با للهوى والوفاء
- ورحت أسجد فيه ... لذكريات هنائى
- وليس يرحم ما بى ... سوى الدجى والسكون
- وطيفك الحلو يغرى ... بالسهد نور عيوني
- كفنت - من أجل - حبى ... باليأس ، زهر شبابى
- وعشت أحرق نفسى ... ومهجتى ، وعذابى [1]

وقد بقيت بنلوب رمزاً للوفاء لزوجها الغائب ، حتى عاد إليها موفور الشباب بعد سنين ، فاتصل سعدهما من جديد. وفى أبو القاسم الجزائرى يطالعنا الراوى بصورة البطل في لغة ، تجعل منه ممثلاً للمناضلين المحبين للحياة وللوطن جميعاً ، يسموحب الوطن فيهم على حب الحياة ، فيقدمونها فداءً له.

---

(١) السابق ، ص ١٥٩ .

فأبو القاسم في نظر الراوى بطل :

- وخطاه وهو يمشى مثل إيقاع الأمل
- وأغانيه حكايا من أساطير الجبل
- كان يشدو قصة للعشق ترويها الليالى
- بين فلاح وجنية كهف في التلال[1]

وقد لزم الصمت حتى في حوار زوجته معه ، لكنه عزم على أن يحقق لها أمنيتها في شراء ثوب جديد ولعبة لطفلهما :

- ... ومضى يهفو "أبو القاسم" في الدرب البليل
- حالماً بالثوب واللعبة للطفل الجميل [2]

وسرعان ما ألقى الفرنسيون القبض عليه ، وكان يتوقع أن يحكم عليه بالإعدام. وكذلك كان. غير أن الراوى الواسع المعرفة يتسلل إلى ذهن أبو القاسم وشعوره ويطلعنا على ما يدور فيهما.

- يا "أبا القاسم" لم يبق رجاء أن تؤوب
- فقل الآن وداعاً للمغانى .. للدروب
- للسما... للأرض ... للفجر ... والليل الرحيب
- للحصى ... للزرع ... للجدول ... للعش الرطيب
- للبساتين هنا .. للطير للزهر الحبيب
- وقل الآن وداعاً لمزامير الرياح
- لابتساماتك يا ليلى كأنوار الصباح
- ولأنفاسك يا ليلى كأنفاس الأقاح
- وقل الآن على البعد وداعاً للصغير

---

(١) السابق ، ص ٣٦ ـ ٣٧ .
(٢) السابق ، ص ٣٨ .

- واطو أضلاعك .. فيها وجهه بسمة نورا
- بين جنبيك تعيش الأمسيات الناعمات
- وحكايا من أساطير الجبال السامقات (١)

ويبدو من خلال النماذج السابقة من أغنية الخميسى القصصية أبو القاسم الجزائري ، أنه حاول تقديم عالم البطل النفسي الداخلى من خلال المظاهر الخارجية.

فخطاه مثل إيقاع الأمل وأغانيه حكايا من أساطير الجبل. وعلى هذا النحو كان شراؤه لثوب الصغير ولعبته:

- شالها .. ثم مشى ينبض كالقلب السعيد
- ورأى الدنيا حواليه كأن اليوم عيد (٢)

والبيتان يصوران فرحة البطل بما اشتراه لطفله من خلال النسيج اللغوى الدال على بساطته، فالفعل الماضى (شال) مما يجرى على ألسنة العوام بمعنى (حمل) والمشى الفرح كالقلب السعيد، ويومه البهيج كأنه يوم عيد. ومع كل ما بذله الشاعر لإقناعنا بسذاجة بطله، يبقى غير مقنع بصدقه إنسانياً. فالموت في سبيل الوطن موت في سبيل فكرة تجريدية ، تزيف هذا الرجل البسيط إلا إذا وضع في إطار إيمان أشمل بالله ، وتصديق بوعده للشهداء أن يدخلوا الجنة. ولا ظل لهذا في النص، لأن الخميسى أراد لبطله أن يكون تجسيداً لفكرة النضال الوطنى ضد المحتل الفرنسي ، من قبيل الكفاح ضد قوى الاستعمار الغربى الذي كان الاتحاد السوفياتي وأشياعه من الماركسيين المحليين يخوضون ضده معارك كلامية. ثالثاً الشخصيات الثانوية ، لدى الخميسى، في أغانيه القصصية ، شخصيات ثانوية بعضها يحمل ملامح فردية شخصية، وبعضها فرد يجسد نمطاً ، وبعضها جماعة تعبر عن رأى المجتمع أو الصوت الغالب فيه ، وأخيراً جماعة تمثل قوة تعوق البطل وتحاربه. ومن أمثلة الفرد الذي يمثل نمطاً في بنلوب الأمير والفارس، وقد قدم كل منهما من خلال

---

(١) السابق ، ص ٣٩ .
(٢) السابق ، ص ٣٨ .

تحاوره مع بنلوب وطلبه يدها للزواج ، بعد أن طالت غيبة زوجها [1] وفى أبو القاسم الجزائري يقدم الراوى ليلى من خلال وعى البطل بها:

- ويرى زوجته "ليلى" بأشواق هواه
- ظبية العينين إفريقية لون اللهب
- وعلى أكتافها ليل من الشعر انسكب

وفى الأبيات وصف مجمل لليلى بالحسن ، فعيناها جميلتان، وشعرها شديد السواد مثل الليل. غير أن الراوى يقدمها في موقف حوارى مع زوجها متكلمة دونه ، ومعبرة عن مشاعرها بأفعال خارجية دالة عليها.

- قالت الصبح له في كلمات كالعبير :
- " يا أبا القاسم في السوق ثياب للصغير"
- ... واحتوت طفلها الحلو بأحضان الحنان
- وسقته حبها لثما وترجيع أغـــان [2]

وأفعالها الدالة على حبها للطفل هي الاحتواء بأحضان الحنان واللثم والهدهدة بالغناء. وكلها مفعم بالحب. وفى ججارين في قريتي، يقدم الراوى طفلاً من أهل القرية مفتوناً بذلك الرائد للفضاء من خلال أسئلة ساذجة، توحى إلى القارئ براءة الطفولة ، وسذاجة صاحبها ، إذا كان قروياً:

- وطفـل تسـاءل : هـل مثلنـا ججـارين يمشـى علـى قـدمين ؟
- وفـى وجهـه يـا تـرى مقلتـان وأنـف ، ويسـمع بـالأذنين؟
- وقهقـه كـل .. فقـال الصـغير : وهل شفتمو جاجرين ؟ وأين؟[3]

---

(١) بنلوب ٦٩ – ٨١ ، ٨١ ، ١٠١ – ١٠٣ ، الديوان ص ١٦٠ – ١٦٣ .
(٢) السابق ، ص ٣٧ – ٣٨ .
(٣) السابق ، ص ٨٥ .

وقد قدم الراوى إلينا شيخاً من أهل تلك القرية مستعيناً في رسمه بالحلم في محاولة نادرة لم يكررها في رسم الشخصيات الثانوية، أكتفى منه بقوله :

- وقال لنا الشيخ: "إنى شهدت مع النوم حلماً بهيج الطيوف
- "وقد كنت فيه سعيد الحياة ولى في الحدائق قصر منيف"
- "وذات صباح درجت إلى ممر حنون الظلال ، وريف"
- "وفوجئت بالأفق يربطه إلى الأرض سلم زهر "شفيف"

*****

- "ومرت كومض السنا لحظة وشاهدته يخطف الدرجات"
- "يعانقه العطر أنى سرى ويغمره النور بالقبلات"
- " وفى ثغره غنوة حلوة تردد: (إنى أحب الحياة)"
- " (فقد طرت من أجلها للمحال وعدت لها رائد المعجزات)"[1]

إلى قوله "

- "وأهديته مئزراً ذهباً وكللت هامته بالورود"
- "وودعته دامع المقلتين وعدت إلى وحدتى من جديد"
- "وبعد قليل .. أفقت حزينا" على طرق بابى بعنف شديد.."
- "صحوت من النوم في غرفتى وفارقت بالصحو حلمى السعيد"[2]

ومن الشخصيات الممثلة للجموع جماعة المنشدين في بنلوب، حيث غنت للأبطال الخارجين للقتال تحت قيادة أوديسيوس في مستهل تلك الأغنية القصصية، ولبنلوب التي نعمت بلقاء زوجها الظافر العائد لها وللوطن بعد طول غياب. وكان ذلك في الختام [3]. وجنود فرنسا الذين قبضوا على أبو القاسم الجزائرى، وحكم قائدهم عليه بالإعدام [4].

---

(١) السابق ، ص ٨٦ .
(٢) السابق ، ص ٨٧ .
(٣) بنلوب ١٧ – ٣٢ ، ١٢٢ – ١٣٠ ، الديوان ص ١٥٨ ، ١٦٦ .
(٤) أبو القاسم الجزائرى ٣٨ – ٥٥ ، ٧٧ – ٨٨ ، الديوان ، ص ٣٨ – ٤٠ .

وأمريكا في ("ماى" الصغيرة والبالونة) التي حُمّلت وزر إحداث الدمار ونثر أشلاء الضحايا في المدينة [١] . مما سبق يتبين أن الخميسى اعتمد في رسم الشخصيات على وسائل ، منها حديث الراوى عنها ، وحديث الشخصيات الأخرى عنها ، وحديثها إلى غيرها، وفعلها ، وفى القليل النادر حلمها ، لا فرق في هذا بين البطل والشخصيات الثانوية. رابعاً الحدث ، جمع الخميسى في أغانيه القصصية بين أنواع من الحبكات ، منها الزمنى الطولى ، وأبرز أمثلته بنلوب التى امتد حدثها عدة سنوات ، من خروج أوديسيوس بجيشه إلى عودته ظافراً . وقد جسدت تلك الحبكة معاناة بنلوب فى صد خطابها من أمراء وفرسان عنها[٢]. وهناك الحبكة التى تبدأ من قرب النهاية ، وأبرز أمثلتها أبو القاسم الجزائرى[٣]، إذ خرج من بيته صباحاً ، لشراء ثوب ولعبة لطفله ، وألقى القبض عليه فى طريق عودته ، وأعدم رميا بالرصاص قبل فجر اليوم التالى . وهناك الحبكة القائمة على انتظار مجيء البطل الذى لن يحضر ، ومثالها حجارين فى قريتى[٤]. ويؤخذ عليها أن الشيخ الحالم فى تلك القرية برؤية حجارين رسم بطريقة غير مقنعة ، فمستواه الثقافى والمعرفى يرتفع فوق مستوى القرويين ، وتصويره النعيم فى الحلم بالقصر المنيف توظيف للغة الماركسية فى تمنى الكادحين نعيم الأغنياء . وهذا يعنى أن الخميسى فرض فكره على شخصياته ، وعجز عن إقناع القارئ به ، من خلال الصنعة المسرحية الملائمة .

فى نهاية هذه الدراسة ، تبدو صحة فرض أن تجديد الخميسى العروضى وإدخاله الصنعة المسرحية فى شعره راجعان إلى تأثره بالشعر الإنجليزى عموماً ، وبنظرية وتطبيق ووردس وورث فيه خصوصاً . كما يبدو عدم توفيق الشاعر فى فرض فكره المجلوب من الماركسية على إنسان البيئة العربية المعاصرة ، لإهماله مكونات ذلك

---

(١) " ماى " الصغيرة والبالونة ١٩ – ٢٦ ، الديوان ، ص ١٨٣ ، والأبيات جزء من حلم لماى الصغيرة .

(٢) بنلوب ، الديوان ، ص ١٥٨ – ١٦٦ .

(٣) أبو القاسم الجزائرى ، الديوان ، ص ٣٦ – ٤١ .

(٤) حجارين فى قريتى ، الديوان ، ص ٨٤ – ٨٧ .

الإنسان الروحية والثقافية . غير أننى لا يسعنى إلا أن أقر له بفضل المحاولة ، وأن أشير إلى إمكان إحلال أساطير تراثية عربية أو إسلامية محل الأساطير اليونانية ، ووجوب رسم الإنسان العربى فى إطاره الثقافى ومحيطه الروحى . ساعتها ، يجد الناس صورتهم معكوسة فى مرآة الأدب الصافية ، ويكون للكلمة المبدعة أثرها فى المجتمع .