جمَـاليَّـاتُ المُوسِيْقَى
في
شِـعْـرِ الفَيْتـورِي

أعــدَّهَا

د . ماهر إبراهيم بسيُوني

أستاذُ الأدبِ والنَّقْدِ المُساعد

١٤٣٦هـ / ٢٠١٥م

٢٢٩٥

مقدمة

الحمدُ للهِ، عليهِ توكُّلي، وهو حَسْبي، وأشهدُ أن لا إلهَ إلا الله، وأنَّ محمَّداً رسولُ اللهِ.. خيرُ الأنبياءِ، وأصفى الأصفياءِ...

وبَعْدُ... !

فقد شَهِدَتْ القصيدةُ الحديثةُ تطوُّراً ما أوسعَهُ .. تطوُّراً في التَّعْبيرِ، والتَّصْويرِ، والمُوسيقا التي تُعَدُّ الأبرزَ في التَّطْويرِ والتَّجْديدِ ؛ بسببِ ما طَرَأ عليها من تغييراتٍ شَديدةِ المُعَاصَرةِ.. تغييراتٍ جماليَّةٍ تولَّدَتْ بفعلِ حَدَاثةٍ فاتحةٍ الذِّراعينِ ، والكفَّينِ.. مُطْلقةِ الآفاق ، ... تتطلَّعُ لِكُلِّ جديدٍ ، ولعلِّي بذلكَ أكونُ قد أجبتُ من يسألُ: لماذا المُوسيقا ؟

وغايةُ ما نستطيعُ تأكيدَهُ هُنا هو أنَّ هذهِ الحداثةَ قد الْتقَتْ عندَ كثيرٍ من المحاورِ الفكريَّةِ، والتَّقاليدِ الجماليَّةِ، ولم تألُ جَهْداً في تَطْويرِ مُوسيقا الشِّعْرِ، ومُحاولةِ التَّقْريبِ بينَ لُغتهِ، ولُغةِ الحياةِ اليوميَّةِ، ومن ثمَّ لا يُمْكِنُ تجاهُلُها بِشَكْلٍ أو بآخرٍ ؛ لا سيَّما وأنّها قد وَصَلَتْ إلى أقصَى مَدَاها على يَدِ شُعراءَ قدَّمُوا الكثيرَ ؛ لتثبيتِ دعائمها... شُعراءَ يملِكُونَ أدواتٍ قادرةً، ورؤيةً مُتقدِّمةً من حيثُ الموقفُ الشِّعْريُّ أوْ التَّشْكيلُ الجماليُّ، من حيثُ علاقةُ الشَّاعرِ بالواقعِ المُعاصرِ أوْ بتُراثهِ القديمِ، يملكونَ قُدْرَةَ البَدْءِ، وقُدْرَةَ السَّيْرِ، وقُدْرَةَ الانتهاءِ، حاملينَ في عُيُونهم جَسَارةَ الفتْحِ، وأحلامَ البناءِ، ويأتي على رأسِ هؤلاءِ الشُّعراءِ: (بدر شاكر السيّاب تـــ (١٩٦٤م)، علي أحمد باكثير ت (١٩٦٩م)، نجيب سرور تـــ (١٩٧٨م)، صلاح عبد الصَّبُور تـــ (١٩٨١م)، فوزي العنتيل تـــ (١٩٨١م)، خليل حاوي تـــ (١٩٨٢م)، أمل دُنْقُل تـــ (١٩٨٣م)، عبد الرّحمن الشّرقاوي تـــ (١٩٨٧م)، فتحي سعيد تـــ (١٩٨٩م)، جميلة العلايلي تـــ (١٩٩١م)، نِزار قبَّاني تـــ (١٩٩٨م)، عبد الوهَّاب البيَّاتي تـــ (١٩٩٩م)، ملك عبد العزيز تـــ (١٩٩٩م)، محمّد مهران السيّد تـــ (٢٠٠٠م)، جليلة رضا تـــ (٢٠٠١م)، فدوى طُوقان تـــ (٢٠٠٣م)، نازك الملائكة تـــ (٢٠٠٧م)، محمود درويش تـــ (٢٠٠٨م)،

سميح القاسم تـــ (٢٠١٤م)، أحمد عبد المُعْطي حجازي، محمّد إبراهيم أبو سنّة، فاروق شوشة، عبد العزيز المقالح، ، علي أحمد سعيد "أدونيس".....إلخ)، بالإضافةِ إلى شاعرِ (أفريقيا والعُروبةِ) "محمّد الفيتُوري" ([1]) الذي لم يُعاد هذهِ الحركةَ الجديدةَ المُتجدّدةَ باعتبارها أنسبَ الحركاتِ قُدْرةً على مُواكبةِ تطلُّعاتِ الشَّاعرِ المُعاصرِ، والّذي يُعَدُّ علامةً بارزةً في حركةِ التَّجْدِيدِ الشِّعْريّ، بل هو أحدُ الرُوَّادِ الذينَ حرَّروا القصيدةَ العربيَّةَ من الشَّكْلِ الكلاسيكي، وأسْهَمُوا بموهبةٍ وخبرةٍ في تقديمِ النَّمُوذجِ المُسْتوفي لشُروطِ الشِّعْرِ (الحُرِّ)، الّذي لا يقومُ على وحْدَةِ التَّفْعيلةِ فحسب، بل تتوافرُ فيهِ خصائصُ الحداثةِ في اللغةِ... في الإيقاعِ...في سائرِ مُقوِّماتِ التَّعْبيرِ عن رُوحِ العصْرِ.

وشاعِرُ العُروبةِ قد تحرَّرَ من الأغراضِ القديمةِ كـــ (المدحِ، والوصفِ، والغزلِ)، وَهَجَرَ (الأوزانَ، والقوافيَ) ؛ ليُعبِّرَ عن تجربةٍ ذاتيَّةٍ وجدانيَّةٍ تأمُّليَّةٍ، تجربةٍ تعكسُ رؤيتَهُ الخاصّةِ المُجرَّدةِ تجاهَ الحياةِ والأحياءِ، تجاهَ الكونِ، مُسْتخدماً أدواتِ البلاغةِ والفصاحةِ التَّقْليديَّةِ والإبداعيَّةِ. وتُعَدُّ (أفريقيا) مَسْرحَهُ الكبيرَ الّذي شكَّلَ من خلالهِ محنةَ الإنسانِ الأفريقي المطحونِ الصِّراعِ ضدَّ العُبوديَّةِ.. ضدَّ الرِّقِّ.. ضدَّ الاستعمار:

---

[1] - وُلِدَ في عام (١٩٣٦م) في مدينة الجنينة بولايةِ غربِ دارفور الحالية بالسُّودان، ووالدهُ الشّيخ مفتاح رجب الفيتُوري، وكان من رجالِ الطُّرقِ الصُّوفيَّةِ. وقد نشأ ولدهُ في مدينةِ الإسكندريّةِ بمصر، وحفظَ القرآنَ الكريمَ في مراحلِ تعليمهِ الأولى، ثمّ درّسَ بالمعهدِ الدّيني، وانتقلَ إلى القاهرةِ حيثُ درسَ في الأزهرِ الشّريفِ، ثمّ انتقلَ إلى دارِ العُلومِ، لكنّهُ لم يُكْمِل تعليمهُ فيها ؛ لانشغالهِ بالصّحافةِ والأدبِ، وتمّ تدريسُ بعض أعمالهِ ضمنَ مناهجِ آدابِ اللُّغةِ العربيَّةِ في مصر ، كما تغنَّى ببعضِ قصائدهِ مُغنُّون كبار في السُّودان. وعمل مُحرِّراً أدبيّاً بالصُّحفِ المصريَّةِ والسُّودانيّةِ، وعُيِّنَ خبيراً للإعلامِ بجامعةِ الدّولِ العربيّةِ في القاهرةِ، ثمّ عملَ مُسْتشاراً ثقافيّاً، وسفيراً، ومُسْتشاراً للشؤونِ السياسيّةِ والإعلاميَّةِ. وإلى جانبِ نظمهِ للشعرِ نشرَ "الفيتُوري" العديدَ من الأعمالِ النّثريّةِ والنّقديّةِ، وبعض الدّراسات في الصُّحفِ والمجلاتِ العربيّةِ، وتمّت ترجمةُ بعضَ أعمالهِ إلى لُغاتٍ أجنبيّةٍ ، وحصلَ على العديدِ من الأوسمةِ كـ (وسامِ الفاتحِ) اللّيبي، و (الوسامِ الذّهبي للعلومِ والفنونِ والآدابِ) بالسُّودان. انظر: مُعْجم البابطين ٥٤٨/٤، وشبكة المعلومات الدّوليّة (الإنترنت).

أفريقيا..

أفريقيا استيقظي ..

استيقظي مِنْ نَفْسكِ القابِعَهْ

أكلُّ ما عندكِ أنْ تُصْبحي مَزْرَعَةً

للأرْجُلِ الزَّارِعَهْ

أكلُّ ما عندكِ أنْ تَلْعقي أحذيةَ المُسْتعمرِ اللامِعَهْ (السّريعُ)

أكلُّ ما عندكِ أنْ ترقُدِي

خاملةً... خائرةً ...خاضِعَهْ

أكلُّ ما عندكِ أنْ تَضْحكي

هازئةً بالقيمِ الرَّائِعَهْ

أكلُّ ما عندكِ أنْ تُصْدِري قوافلَ الرَّقيق..

يا ضائِعَهْ ! ([1])

فالفعلُ والاستفهامُ يدُلَّانِ على ما بهِ من أسى فاجعٍ مُكفَّنٍ، أسى ذابحٍ، تحشرجت بهِ الدُّموعُ. ولا نرتابُ في أنَّ هذا كانَ دافِعَهُ إلى نظمِ عددٍ من الدَّواوينِ المُناهضةِ لهذهِ الأسطُورةِ الكُبْرى.. هذهِ القارَّةِ السَّمراءِ العجوزُ التي عليها العِطْرُ، والخُرافاتُ، والأعشابُ في اعتناق، ومن هذهِ الدَّواوين: (أغاني أفريقيا، عاشقٌ من أفريقيا، اذكُريني يا أفريقيا، أحزانُ أفريقيا)، ومن هُنا أصبحَ "الفيتُوري" صوتَ أفريقيا، وشاعرَهَا.. هذا الصَّوتُ المبحُوحُ في الكتابةِ عن الهمِّ العربيّ.. عن القضيَّةِ الفلسطينيَّةِ... عن الاعتزازِ بالوطنِ، صوتٌ تنقَّلَ في بُلدانِ العالمِ العربيّ من الإسكندريَّةِ إلى الخُرْطومِ، ومن بيروت ودمشق إلى بني غازي وطرابلس، من القاهرةِ وتُونس إلى روما وباريس، صوتٌ كَتَبَ عن الشِّعْرِ والشُّعراءِ.. عن الزُّعماءِ والشُّهداءِ الذين لم يموتوا قط .. عن السُّجناءِ.. عن المُغْتالين... إلخ.

---

[1] ـ الأعمالُ الشّعريَّةُ الكاملةُ ٧٠/١ ط الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ١٩٩٨م.

"والفيتُوري" شاعرٌ مُسيطرٌ على أدواتهِ مثلما هو مُهيمنٌ على لُغتهِ، قادرٌ على ترويضِ العبارةِ بما يفي بمضمونِ القصيدةِ التي تَشْدو بغناءٍ مرحٍ، راقصِ الإيقاعِ، هانئ الخُطْوةِ، منْغُومِ النَّشيدِ...قصيدةٌ صورهُا عالمٌ مسحورٌ، فالأرزةُ تغسلُ رجليها بماءِ النَّهْرِ، تأكلُ أطفالها.. وأنثى العصافيرِ تنقرُ وجهَ الرِّيحِ، تُمرِّغُ منقارها على الحائطِ حُزْناً... والموتُ يُغنِّي، يرتجفُ، يتعرَّى، يمشي سيِّداً، ويضيع... والشَّمسُ تقصُّ شَعْرَهَا، تنصبُ بُسْتانها، تدورُ، تلدُ وتحيض... والبحرُ يُصارِعُ أفعى على ظهرهِ، يُغْرِقُ ذاتَهُ في ذاتهِ، والطَّيرُ تأكلُ أرزاقهَا فوقَ مائدتهِ... واللّيلُ يغسلُ عينيهِ، يذبحُ ضحاياهُ، يكتحِلُ، ينفخُ أرغولَهُ في شوارعِ مكّة، ومكّة جوهرةُ الأنبياء... والنَّخْلُ يُمشِّطُ أغصانَهُ تائهاً بلا عينين...والجبلُ غارقٌ في البُكاءِ.

قصيدةٌ لُغتُها كعقائلِ البحرِ.. لُغةٌ خليطٌ، إذ هى: أعجميَّةٌ، كقولهِ: (ثمَّةَ من يخرجُ من روزنامة الماضي إلى روزنامة العصر)، مُعجميَّةٌ، كـ (الخاصكيَّةِ، وإرزيل، والتّعاريج، والعاقُول...) ([1])، عاميَّةٌ، كقولهِ :(يا عيني عليها، ثمَّةَ بلياتشو سجينٌ في الطّباشيرِ، وأعملُ بائعاً لليانصيب، ...)، حداثيَّةٌ، غنيَّةٌ، تُثيرُ فينا النَّشْوةَ، والرِّضا الباسم، فالرغباتُ مُعْشوشبةٌ، والقلبُ مُخْضوضر، أليس هو القائلُ :

كلماتي أجسادُ ضحايا
مصلوبينَ على الطُّرقاتْ
كلماتي أحشاءٌ حُبْلى
تتلوَّى تحتَ الطَّعناتْ (الخبب)
كلماتي أصواتُ حياةٍ
لا تعرفُ موتَ الكلماتْ

[1] ـ الخاصكيَّةُ: فرقة مملوكيَّة. وإرزيلُ: لهجة عربيّة قديمة. والتَّعاريجُ: جمع تعريجة، وهى اسمٌ لأداةِ عزفٍ تقليديَّةٍ، مصنوعةٍ من الفخار، ومعروفة جداً في أقاليم المغرب. وعاقولُ البحر: مُعْظَمُهُ، وقيلَ: مَوْجُهُ.

قصيدةٌ مُوسيقاها تُورِقُ.. تتجدَّدُ.. تتفجَّرُ بالأسرارِ.. تُؤْتي كُلَّ ما لديها، تتبدَّلُ كثُعْبان جَبَليّ أبدلَ جِلْدَهُ بجلدٍ أبْهَى مَنْظراً، وأحلى في العُيون، صنعتها يدٌ حداثيَّةٌ كَتَبَتْ قصيدةَ (النَّثْرِ)..جَمَعَتْ بينَ الأوزانِ.. بينَ الشِّعْرِ الشَّطْري والسَّطْري..غَيَّرَتْ صُورةَ (الضَّرْب)..خَرَجَتْ عن البحرِ.. أسْقَطَتِ التَّفاعيلَ.. أتَتْ بكلامٍ منثُورٍ، بتركيبةٍ جديدةٍ لا تنتمي لأيِّ بحرٍ. يدٌ تستخدمُ (التَّصْريعَ الدَّاخليَّ، والقافيةَ الدَّاخليَّةَ)، تجترئُ على القافيةِ فتأتي بقوافٍ مُتنوِّعةٍ في الشِّعْرِ الحُرِّ – والعمُودي أيضاً– وتُكرِّرُها بسببِ تكرارِ الجُمْلةِ، كأن يقول على (الرّجز) من قصيدة "رسالة إلى جميلة" ([1]) التي نظمها سنة (١٩٥٧م):

إلا دَوِيَّ الزّلازلْ
إلا انفجارَ الزَّلازلْ ([2])

وغيرُ ذلك كثيرٌ مَطْروحٌ في بحثي. وأعطتني قراءةُ شِعْرِ "الفيتُوري" عِدَّةَ مُلاحظاتٍ هى:

*– اجتراً "الفيتُوري" على (اللهِ) كما اجتراً على (الوزنِ، والقافيةِ)، وهذا ممَّا لايُغْفرُ لهُ، ولولا أنَّ الحداثةَ اتّجاهٌ عامٌ، وحركةٌ ندَّاهةٌ لقُلْتُ: إنَّ التَّمرُّدَ فيهِ طبعٌ، إذ لا أدْري كيف أجازَ لنفسهِ أن يقول: (بعضُ المجدِ موتُ الله). (الرّجز)

ويقول:

واللهُ على الأرضِ سجينْ ... (الخبب)

إلى غيرِ ذلك من حماقاتٍ نبتَتْ في ظَهْرِهِ فأوقعتهُ في حمأةِ النَّقْدِ المسنُونِ، وأجزمُ لو أنّه تدبّرَ قولَ الحقّ: (وَالْأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ

[1] ـ جميلة بُوحيرد: من أكبر المُناضلاتِ اللائي ساهمنَ بشكلٍ مُباشرٍ في الثَّورةِ الجزائريّةِ على الاستعمار الفرنسي، كانت تَهْوى تصميمَ الأزياءِ، ومارست الرَّقْصَ الكلاسيكي، وكانت بارعةً في ركوبِ الخيل.

[2] ـ القصيدةُ رجزيَّةٌ بيد أنَّ هذين السَّطْرين جاءا على أنغامِ (المُجتثّ).

الْقِيَامَةِ وَالسَّمَاوَتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ) لخجلَ من نَفْسهِ ..توارى في مَهْمهِ البريَّةِ الفسيحِ..تطهَّر.

*- جُلُّ القصائدِ ليست مُؤرَّخةً، ومن تأرَّخَ ليس مُرتَّباً ترتيباً تاريخيَّاً، فقصيدة "ثورة قارّة" نظمها سنة (١٩٥٣م)، وجاءت قبلَ قصيدة "إلى وجهٍ أبيض" التي نظمها سنة (١٩٤٨م)، وبدا لي أنّهُ لم يكُنْ يهتم بكتابةِ تاريخِ القصيدةِ في بدايتهِ الشعريَّةِ، ثمّ تدارك ذلك فأثبتهُ، وفي الجدولِ التّالي إحصاءٌ دقيقٌ بالقصائدِ المُؤرَّخةِ :

العامُ	القصائدُ	العددُ
١٩٤٨م	(إلى وجهٍ أبيض).	١
١٩٤٩م	(نحو الصَّباح).	١
١٩٥١م	(إلى مُومياء، تحت الأمطار).	٢
١٩٥٢م	(هذا الشّعبُ، قِصّةٌ، الضّعفُ).	٣
١٩٥٣م	(ثورة قارّة، الطُّوفانُ الأسودُ، الضَّحايا، عودة نبي، السَّفر).	٥
١٩٥٤م	(اللّيلُ والحديقةُ المهجورةُ، إلى امرأةٍ عاشقةٍ، الأفعى، الشّك، هواها، النَّهْرُ الظّاميءُ).	٦
١٩٥٥م	(حدث في أرض، لقاءٌ، العائدون من الحربِ).	٣
١٩٥٦م	(أُغْنيةٌ إلى السُّودان).	١
١٩٥٧م	(رسالةٌ إلى جميلة).	١
١٩٦٣م	(قنديلٌ في الضَّبابِ).	١
١٩٦٤م	(الحصادُ الأفريقي، العارُ، ريحٌ تمرّ، أُغْنيةٌ حولَ الشَّمْسِ، البحَّارُ العجوزُ، عن الشِّعْرِ والكلماتِ الميِّتةِ !، رسالةٌ إلى الخرطوم، ستانلي فيل، الخُطاةُ في المدينةِ، الحلمُ والعجزُ !، النَّافذةُ، مقتل السُّلْطان تاج	١٣

	الدّين ، إلى بُول روبسون المُغنِّي).	
١٩٦٥م	(حصادُ شعبٍ، النَّاقُوسُ، البنفسجاتُ الثّلاث، قارِعُ الطُّبُولِ، ذو السَّيفِ المكسُورِ).	٥
١٩٦٦م	(الأقنعةُ، المُفاجآتُ، ياقوت العرش).	٣
١٩٦٧م	(الرّجلُ الذي ظهرهُ للحائطِ، معزوفةٌ لدرويشٍ مُتجوّلٍ، نَقْشٌ على شفتينِ، الجبلُ، رجلٌ وامرأةٌ، مقاطع فلسطينيّة).	٦
١٩٦٨م	(القمرُ والحديقةُ، تحديقٌ عبرَ الأشياءِ المرفوضةِ، ريحُ الحُزْنِ القادمِ، حكاياتُ عشقٍ في سالفِ الزّمانِ، أغنيةُ موتٍ قصيرة، رقصةٌ في ذراعِ الغُربةِ، يوميّات حاجّ إلى بيتِ اللهِ الحرام).	٧
١٩٦٩م	(يوميّات رجُلٍ مقتول، موتُ الملك سُليمان، ورقةٌ على سطحِ القمرِ، الهياكلُ، المقتولُ يدفعُ الثّمنَ، وثيقةٌ من العالمِ الآخرِ، إلى الأخطلِ الصّغيرِ، العودةُ، إلى أرضِ الغُرْبةِ).	٩
١٩٧٠م	(الجُثّة، أُغْنيةٌ جوفاء !).	٢
١٩٧٥م	(بيروت، من أحرق قلبَ الفُسْتقة، عُصْفُورُ الدّمِ).	٣
١٩٧٧م	(المُتنبِّي).	١
١٩٧٨م	(أوراقُ طائرِ اللّيل).	١
١٩٧٩م	(القيامةُ).	١
١٩٨٠م	(بعضُ الموتِ مجدُ الأرضِ، حواريَّةٌ للفرعون وأورشليم، تنويعاتٌ في التِّبْغِ والبُرْتُقال، خارجَ الموتِ).	٤
١٩٨٢م	(حريقٌ في رداءِ الأميرةِ، ذهولٌ، ملك أو كتابة).	٣

١٩٨٣م	(صلواتٌ للوطنِ).	١
١٩٨٤م	(لا..ليس..لبنان، ترنيمةٌ للحُبِّ والأرضِ، سورةُ الفقير).	٣
١٩٨٥م	(ليس في الياسمينةِ غيرُ البُكاء).	١
١٩٨٧م	(التُّرابُ المُقدَّسُ، وقال مسعودُ الحكيم).	٢
١٩٨٨م	(ليس طِفْلاً وحجارةً، مقامٌ في مقامِ العِراق).	٢
١٩٨٩م	(إلى نيلسون مانديللا، إنّها مصرُ، إلى فتحي سعيد، رؤيا).	٤
١٩٩٠م	(قصيدةُ الرِّياحِ، يأتي العاشِقُونَ إليكِ يا بغدادُ، المماليكُ).	٣
١٩٩١م	(لوجهكَ يا سيِّدي !، المُتألِّقُ في موتهِ !).	٢
١٩٩٢م	(ماذا وراءَ الصَّيفِ !).	١
١٩٩٣م	(شيخاتُ جبالِ الأطلسِ، تداعياتٌ في زمنِ جُورج غانم، صُورةُ السّماءِ، بالحُبِّ أوْ بالرَّحيلِ !، غُيومُ المُدُنِ الصَّفراءِ، لحظةٌ يا سحابَ الجمالِ، من شُرْفةٍ باريزيّةٍ، تقاسيم على المُتدارِكِ، المُتفرِّدُ بذاتهِ، قدَّاسٌ أفريقي لروحِ الشّيطانِ، لا شيءَ يا مرجَ الزُّهور، الكرنفالُ، مرآةٌ على النّفق، مولدُ أغنيةٍ، إيرما الطِّفْلةُ والجنرالات!، الصُّورةُ الأخْرى للشاعرِ، تجاعيدُ هذا المساء، رتُوشٌ على لوحةٍ صُوماليّةٍ، ترنيمةُ ليلةِ رأسِ السّنةِ، قوسُ اللّيلِ..قوسُ النَّهارِ، الزَّائرُ والأسئلةُ).	٢١
١٩٩٤م	(في شتاءٍ قارس...).	١
١٩٩٥م	(الجانبُ الآخرُ من النَّهْرِ، زمن شمعون بيريز).	٢

١٩٩٦م	(قصيدةُ الضّحكِ، أغْصانُ اللّيلِ عليك، مُقدِّمةُ الزِّيارةِ، وجهٌ في المرآةِ !).	٤
١٩٩٨م	(ركعتانِ للعشق تحت شمسها، بقدرِ ما تسعُ السّماء).	٢

وعلى هذا يُعدُّ عاما (١٩٩٣، ١٩٦٤م) هما الأكثرَ نتاجاً في حياةِ "الفيتُوري" إذا لم ننظر إلى القصائدِ التي لم تُؤرَّخْ.

*- كتبَ ثلاثَ مسرحيَّاتٍ هى: (سُولارا) سنة ١٩٧٠م، و(يُوسف بن تاشفين) ([1]) سنة ١٩٩٧م، و(الشّاعرُ واللّعبة) في العامِ ذاتهِ . ولهُ قصيدةٌ بعنوان "الطّريق" كأنّها مسرحيّةٌ مُصغّرةٌ، إذ جاءت في أربعةِ مشاهدٍ رجزيَّةٍ، وقصيدةٌ أخْرى بعنوان "قنديلٌ في الضَّبابِ" تُعدُّ مَشْهَداً تمثيليَّاً صغيراً رجزياً أيضاً. أمّا ديوان: (سُقوط دبشليم) ([2]) فهو عبارةُ عن قصائدَ رجزيّةٍ مُنَمْنمةٍ، كأنّها قصيدةٌ طويلةٌ.

وقد اقتضت طبيعةُ بحثي أنْ تنتظمهُ مُقدِّمةٌ، ومبحثان احتكما إلى المنهجِ (الذَّوْقي) هُما:

المبحثُ الأوَّلُ : جماليَّاتُ التَّشْكيلِ الوَزْني.

المبحثُ الثّاني : جماليَّاتُ التَّشْكيلِ القَفَوي.

---

[1] - أبو يعقوب، أميرُ المُرابطين، ومُؤسِّس أوّل إمبراطوريّة في المغربِ الإسلامي، وهو بطل معركة الزلاقة وقائدها، كان كثيرَ العفو، مُقرَّباً للعُلماءِ، نحيفاً، سائساً، حازماً، خفيفَ اللّحيةِ، حليماً كريماً، وتوفى سنة (٥٠٠هـ). انظر : الكامل في التاريخ، وفيات الأعيان، سير أعلام النُبلاء، الأعلام.

[2] - ملكٌ من ملوكِ الهندِ في العُصور القديمةِ، أمرَ فيلسوفاً، وحكيماً من حُكماءِ الهندِ يُسمَّى (بيدبا) بتأليفِ كتابٍ قيِّمٍ في عَهْدِهِ، يحملُ من الحكمِ والأمثالِ الكثيرَ ؛ لكي تتناقلهُ الأجيالُ، وتتحدَّثُ عنهُ.

المبحثُ الأوّلُ
جماليّاتُ التشْكيلِ الوَزني

لمُوسيقا الشِّعْرِ تأثيرٌ على النَّفْسِ لا يُنْكَرُ، ولإيقاعِهَا امتزاجٌ بالقلبِ لا يُجْحَدُ، إذ هى " تنتظمُ حركةَ الكونِ، وتُسيطِرُ على دائرةِ الوجُودِ" (١)، وتُمثِّلُ " جُنديَّاً من جُنُودِ التَّعبيرِ الشِّعْري" (٢)، ورُكْناً مُهمّاً من أركانهِ ، إذ تمنحهُ إيقَاعَاً مُنغَّماً يطيبُ بهِ الكلامُ ، فإن أفلحَ الشَّاعِرُ في حفظِ هذا الإيقَاعِ اشتدَّ ولعُ النّفْسِ به ؛ لأنَّهُ " جوهرُ الوجودِ ، وكلُّ ما فيهِ يزخرُ بهِ، سواءٌ الجبلُ الشّامخُ بصخورهِ، والبحْرُ المتلاطِمُ بموجْهِ، والعاصفةُ المُزمْجرةُ بزوابعها، والشّمْسُ المُنيرةُ بأضوائها، والقمرُ المضيءُ بأشعّتهِ، والنُّجومُ اللامعةُ، والأشجارُ اليانعةُ، فكلُّ ذلك يفيضُ بإيقاعٍ كأنّهُ لهبٌ مُنْدلعٌ، وهو إيقاعٌ تتجاوبُ أصداؤهُ في نفسِ الإنسانِ، وكأنّما الشَّاعرُ في كلِّ أُمّةٍ هو هبةُ الطّبيعةِ التي تُرْسِلُ إلى سمعهِ بإيقاعها فتنسابُ في داخلهِ، وتسْبَحُ كالعِطْرِ من حولهِ، فإذا هو يُحاكيها في كلامهِ، وإذا كلامهُ أناشيد ".(٣)

والشّعْرُ يكتسبُ خصوصيّتهُ بتشكيلهِ الصَّوتي الذي يُعدُّ أبرزَ مستوياتِ البناءِ الشّعْري ، وأكثرها وضوحاً بحكمِ المادّةِ الأوّليّةِ للشعرِ، وهى الألفاظُ التي هى عبارةٌ عن مجموعةٍ من الأصواتِ تخضعُ لتنظيمٍ خاصّ يَلْفِتُ انتباهَ القارئ، ويُمثِّلُ جانباً كبيراً من التّأثيرِ الجماليِّ لفنِّ الشّعْرِ ، الأمرُ الذي يمنحُ كلَّ عناصرهِ الصّوتيّةِ قيمةً خاصّةً وذاتيّةً .

---

١ ـ مُوسيقى الشِّعْر بينَ الثّباتِ والتّطوُّر د . صابر عبد الدّايم ص١١ ط ٣ ط الخانجي ١٤١٣هـ= ١٩٩٣م.

٢ ـ الشّعرُ المعاصرُ على ضوء النّقد الحديث / مصطفى السّحرتي ص ١٠٩ ط مكتبة الأنجلو المصريّة ١٩٤٨م

٣ ـ في النّقد الأدبي د . شوقي ضيف ص ٩٩ ط ٧ ط دار المعارف ١٩٨٨ م .

وقد تنبّه النقّادُ القُدامى إلى أهميّةِ الموسيقا كأبرزِ أداةٍ في بناءِ الشِّعْرِ، فها هو ذا ابن عبد ربّه تـ(٣٢٧)هـ يقولُ: "زعمت الفلاسفةُ أنّ النّغمَ فضلٌ بقي من المنطق لم يقدر اللسانُ على استخراجهِ فاستخرجتهُ الطّبيعةُ بالألحانِ على التّرجيعِ لا على التّقطيعِ ، فلمّا ظهرَ عشقتهُ النّفْسُ ، وحنّت إليهِ الرّوحُ". (١) "وكان شَكْلُ القصيدةِ وبناؤها ونظامُ أبياتها وقوافيها من العناصرِ الأولى التي مسّها التّجديدُ سواءٌ في النّظريّةِ ، أو التّطبيق ، فقد أحسَّ النُقّادُ والشُّعراءُ أنّ القصيدةَ العربيّةَ أصبحت في حاجةٍ إلى أن يتحقّق فيها مزيدٌ من التّماسكِ والتّلاحُمِ بين أجزائها وأبياتها ، ومزيدٌ من المُرونةِ في بناءِ أبياتها وقوافيها ؛ لكي تستجيب لطبيعةِ التّجربةِ الوجدانيّةِ الجديدةِ بما فيها من وحدةِ الشّعورِ ، وتكامل الجوانبِ .... ومن الطّبيعي في مراحلِ الرّيادةِ الأولى أن تستبدَّ الحماسةُ بدعاةِ التّجديدِ فتدفعهم إلى كثيرٍ من الغُلوِّ والشَّطَطِ ".(٢) " والّذين يظنُّونَ أنَّ الشِّعْرَ يُمْكنُ أن يَسْتغني عن المُوسيقا، أو أنَّ قراءةَ القصيدةِ تُغْني عن سماعِهَا يختزلونَ قيمةَ الشِّعْرِ إلى النِّصْفِ، ورُبَّما ضيَّعُوها كُلّها ؛ لأنَّ الشِّعْرَ كما عرفناهُ، وجرَّبناهُ، وقرأنا عنهُ، وقرأناهُ يتحقَّقُ بعُنْصرينِ جوهريّين هُما: اللُّغةُ المجازيَّةُ أيْ لُغةُ الصُّورةِ من ناحيةٍ، والإيقاعُ من ناحيةٍ أُخْرى، ولا شكّ أنَّ الوزنَ هو العمُودُ الفقري للإيقاعِ، والّذينَ يقولونَ إنَّ الشِّعْرَ يُمْكِنُ أن يعتمدَ على المجازِ وحدهُ لا يختلفونَ عمَّن يقولون إنَّ الشِّعْرَ هو الكلامُ الموزونُ المُقفَّى، كلاهُما يتطرَّفُ فيُخْطئُ ولا يمسكُ إلا بنصفِ الحقيقةِ وليست أنصافُ الحقائق إلا أنصافَ الأباطيل. نحنُ نحتاجُ في الشِّعْرِ إلى المجازِ والإيقاعِ معاً، نحتاجُ إلى الأوّلِ ؛ لِنُحوِّلَ عناصرَ الواقعِ إلى صورٍ شعريَّةٍ، ونحتاجُ للثاني ؛ لأنّهُ ينقُلنا من حالتنا العاديَّةِ إلى حالةٍ انفعاليَّةٍ يتهيّأُ فيها الشّاعرُ لقولِ الشِّعْرِ، فبعضُ القصائدِ تبدأُ في شكلِ

---

١ ـ العقدُ الفريدُ ٣/ ١٧٧ ط الهيئة العامة لقصور الثّقافة ، سلسلة (الذّخائر) العدد (١١٣) ٢٠٠٤ م .

٢ـ الاتّجاهُ الوجدانيُّ في الشِّعْرِ العربيِّ المُعاصر د.عبد القادر القط ص ٣٢٥ ط مكتبة الشّباب ١٩٨٨م.

دندناتٍ، وهذهِ الحالةُ الانفعاليَّةُ تُهيِّئُ المُسْتمعَ أو القارئَ لتلقِّي الشِّــعْر. ولا يُفْهمُ من هذا أنَّ الإيقاعَ أو الوزنَ عُنْصرٌ مُضافٌ إلى الكلامِ يُمْكــنُ فَصْــلهُ عنهُ، وإنَّما يأتي الكلامُ في القصيدةِ مُتلبِّساً بالوزنِ، ويأتي الــوزنُ مُتجسِّــداً في الكلامِ، فلا يُمْكِنُ الفصلُ بينهُما، إلا كما نفصلُ لبناتِ الجدارِ بعضها عــن بعضٍ فينهارُ البناءُ". (١)

وممَّا لا شكَّ فيهِ أنّ دراسةَ التَّشْكيلِ الصَّوتي أوْ الإيقاعي لا تقفُ عنــد حُدودِ دراسةِ : (الوزنِ، والقافيةِ) ، وإنّما تتجاوزُ ذلك إلــى دراســةِ كافّــةِ التّنْظيماتِ الصّوتيّةِ في النَّصِّ الشّعْريّ: (أصواتاً ، أوْ مقاطعَ ، أوْ عبــاراتٍ وتراكيبَ ، أو بناءً ، أوْ توازياً، أو تدويراً، أو تكراراً، أو تَصْريعاً ....إلــخ)، وللإمساكِ بكُلِّ هذهِ الجماليَّاتِ يجبُ أن تخضعَ القصيدةُ الفيتُوريَّةُ للرَّصدِ من خلالِ تتبُّعِ الظَّواهرِ التَّاليةِ:

(أ)- البُحُورُ المُسْتَخْدَمَةُ :

لا خلافَ على أنَّ التَّشْكيلَ الإيقاعيَّ ضربٌ من ضروبِ الأُسلوبِ الذي يدرسُ كيفيَّةَ التَّعبيرِ، وكيفيَّةَ إعادةِ نظمِ الحالةِ الشُّعوريَّةِ التي تكتنفُ الشَّاعرَ في صُورةٍ مُنظَّمةٍ ومُنسَّقةٍ. ومن دعائمِ الإيقاعِ المُهمَّةِ (الوزنُ) ، وقد عبَّرَ عن أهمّيتهِ "ابنُ رشيقٍ" تــ (٤٥٦هــ) بقولهِ: "الوزنُ أعظمُ أركانِ حدِّ الشِّعْرِ، وأولاها بهِ خُصوصيَّةً".(٢) وهو مجموعُ التَّفْعيلاتِ التي يتشكَّلُ منها البيتُ، وعلاقتهُ بالإيقاعِ تكمنُ في أنَّهُ " وعاءٌ مُشكَّلٌ بأبعادٍ مُنْتظمةٍ يستوعبُ التَّجاربَ الشِّعريَّةَ التي تختارُ وزنها بما يتلاءمُ مع طبيعتها وخواصِّها".(٣)

---

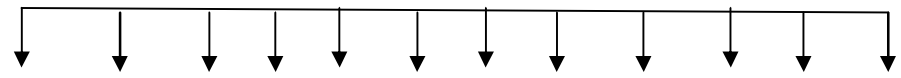
١ ـ في مملكةِ الشِّعْر / أحمد عبد المُعْطي حجازي ص ١١٨ط الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ١٩٩٩م.

٢ـ العُمْدةُ تح / محمّد مُحيي الدِّين عبد الحميد ١٣٤/١ ط٥ ط دار الجيل ١٤٠١هـ= ١٩٨١م.

٣ـ القصيدةُ العربيَّةُ الحديثةُ بين البنيةِ الدِّلاليَّةِ والبنيةِ الإيقاعيَّةِ د. محمّد صابر عبيد ص ٢١ ط اتّحاد الكُتَّاب العرب ، دمشق٢٠٠١م.

وإذا كان الشِّعْرُ العربيُّ قد مرَّ خلالَ تاريخهِ الطَّويلِ بتطوُّراتٍ طرأت على شكلهِ ومضمونهِ فإنَّ الإيقاعَ التَّفْعيلي كان محوراً رئيساً في تشكيلِ البُعْدِ الجمالي والدِّلالي للموسيقا فيهِ، ولعلَّ في تسميةِ الشِّعْرِ الحُرِّ بشعرِ التَّفْعيلةِ خيرَ دليلٍ على وفائهِ بفكرةِ (الوزنِ) بعد أن تحرَّرَ من وحدةِ البيتِ والقافيةِ، وكما تقولُ "نازك الملائكة" تـــ (٢٠٠٧م) "وسوف نُقرِّرُ بَدْءاً أنَّ الشِّعْرَ الحُرَّ ليس وزناً مُعيَّناً، أو أوزاناً كما يتوهَّمُ النَّاسُ، وإنَّما هو أُسْلوبٌ في ترتيبِ تفاعيلِ "الخليلِ" تـــ (١٧٠هـــ) تدخلُ فيهِ بُحورٌ عديدةٌ من البُحورِ العربيَّةِ الستَّةَ عشر". ([1])

وقد جاء نِتاجُ "الفيتُوري" الشِّعْري في هذهِ الدَّواوين: (أغاني أفريقيا) سنة ١٩٥٥م، و (عاشقٌ من أفريقيا) سنة ١٩٦٤م، و(اذكُريني يا أفريقيا) سنة ١٩٦٥م، و(البطلُ والثَّورةُ والمشنقةُ) سنة ١٩٦٨م، و(سقوط دبشليم) سنة ١٩٦٩م، و (معزوفةٌ لدرويشٍ مُتجوِّل) سنة ١٩٧١م، و(ابتسمي حتّى تمرَّ الخيلُ) سنة ١٩٧٥م، و (شرقُ الشَّمسِ.. غربُ القمرِ) سنة ١٩٨٥م، و (يأتي العاشقونِ إليكِ) سنة ١٩٨٩م، و (قوسُ الليلِ.. قوسُ النَّهارِ) سنة ١٩٩٤م، و(أقوالُ شاهدِ إثباتٍ)، و(أغصانُ الليلِ عليك)، وفي الشَّكْلِ التَّالي إحصاءٌ بعددِ قصائدِ كُلِّ ديوانٍ على حدةٍ:



٢٨/١ ٣٠/٢ ١٨/٣ ١٥/٤ ٣٠/٥ ١٤/٦ ١٥/٧ ١٩/٨ ١٧/٩ ٣٨/١٠ /١١ ١٣ ١١/١٢

وواضحٌ أنَّ الدِّيوانَ الأخيرَ هو الأقلُّ عدداً، والعاشرُ الأكثرُ. وللوقوفِ على أوزانِ هذهِ القصائدِ نُقدِّمُ الجدولَ الإحصائيَّ التَّالي:

[1] ـ الأعمالُ النَّثريَّةُ الكاملة ١ / ٦٣ ط المجلس الأعلى للثقافةِ ٢٠٠٢م.

أولاً: البُحورُ التَّامَّةُ:

م	الوزنُ	عددُ القصائدِ	قصائدُ الشِّعْرِ المُقفَّى	قصائدُ الشِّعْرِ الحُرِّ
١	الرَّجزُ	٨٨	ــــــــــــ	(مات غداً، عاشقٌ من أفريقيا، صوتُ أفريقيا، انفعالاتٌ، النَّدمُ، سُرعانَ ما أنسى، ليلةُ السَّبتِ الحزينِ، إلى عينينِ غريبتينِ، الطَّريقُ، أُغْنيةٌ حولَ الشَّمْسِ، النَّاقوسُ، البنفسجاتُ الثَّلاث، قارعُ الطُّبولِ، ..ذو السَّيفِ المكسُورِ، البحَّارُ العجوزُ، الغريبُ، الخُطاةُ في المدينةِ، الحلمُ والعجزُ!، النَّافذةُ، رسالةٌ إلى جميلة، صلاةٌ قبل الأفولِ، الافتتاحيَّةُ، سكونٌ، الرّؤيا، داخل السَّريرِ الملكي، الّذين يجيئون..، حوارٌ...، المعركةُ..، وصيَّةُ الشَّاعرِ القديمِ، العُميانَ والجريمةُ، السُّقوطُ، إيقاعاتٌ حديثةٌ، المخاضُ، كتابةٌ منسيَّةٌ، السُّؤالُ والإجابةُ، قاعُ المدينةِ، أصواتُهُم..، حفَّارُ القُبورِ، الدِّرْويشُ، البُومةُ والطَّاووسُ، حجرٌ في الطَّريق، خلودٌ !، الإنسانُ والحقيقةُ، الدِّيناصُور!، آخرُ المهزلةِ، الغثيانُ، المشهدُ الأخيرُ، اعتذارٌ، اللهُ يا شيخي أنا، موتُ الملك سليمان، الهياكلُ، الجُثَّةُ، المقتولُ يدفعُ الثَّمنَ، أُغْنيةٌ جوفاء!، الرّجلُ الّذي ظهرهُ للحائطِ، قنديلٌ في الضَّبابِ (مشهدٌ

					تمثيلي صغيرٌ)، العودةُ إلى أرضِ الغُرْبةِ، ابتسمي حتّى تمرَّ الخيلُ، إيقاعاتٌ قبل مارس النَّصر!، صلُّوا .. على الجلَّادِ والضَّحيَّةِ !، أقوالُ شاهدِ إثباتٍ، الأرضُ لم تسقُطْ، حوارٌ قديمٌ.. عن ألفِ ليلة وليلة، حكاياتُ عِشْق في سالفِ الزَّمانِ، الجبلُ، رقصةٌ في ذراعِ الغُرْبةِ، يوميَّات حاجّ إلى بيتِ اللهِ الحرامِ، الأقنعةُ، المُفاجآتُ، رجلٌ وامرأةٌ، مقاطعُ فلسطينيّة، بعضُ الموتِ مجدُ الأرضِ، أوراقُ طائرِ الليلِ، إنَّها مصرُ، تداعيات في زمنِ جُورج غانم تـــ (١٩٩٢م)، صورةُ السَّماءِ (إلى الفنَّان عبد الله غيث تـــ (١٩٩٣م)، بالحُبِّ أو بالرَّحيلِ !، غيومُ المُدنِ الصَّفْراءِ، تداخلاتٌ، بين النَّقيضينِ، مُونولوج داخلي، مرآةٌ على النَّفق، صُورةُ الماضي، قوسُ الليلِ.. قوسُ النَّهارِ، مُوسيقى فوضى الأشياءِ، الرَّقمُ المفقودُ في القُدْسِ، رحيلُ المُفاجأةِ (مُهْداة إلى الرَّاحلِ علي شلش ، زمن شمعون بيريز ([1])).
٢	المُتدار كُ	٤٣	(مقامٌ في مقامِ العِراق).	(القمرُ والحديقةُ، قراءةٌ في عُيونٍ يغسلُها الدَّمعُ !، الطِّفْلُ والشَّمسُ،

[1] ـ رئيس دولة إسرائيل، ترأس حزبَ العمل، ثمّ انتقلَ إلى حزبِ كاديما، وانتخبهُ الكنيست لمنصبِ رئيس الدّولة ، وتولّى رئاسة وزراء إسرائيل فترتين، وحصل على جائزة (نُوبل) للسلامِ عام ١٩٩٤م، واقتسمها مع كُلٍّ من (ياسر عرفات)، و (إسحاق رابين).

					أعرفُ أنَّكِ كُنْتِ ستأتين، الانتظارُ !، إلى عبد الخالق محجوب ([1]) ورفاقهِ، أُغنِّي.. وأكتبُ مرثيتي، رحلةٌ .. في عيونِ بلادي، إلى .. غسَّان كنفاني([2]) ، فليبق وجهك مُشْتعلاً بالجمالِ، الوصايا القديمةُ، ليس إلا الرَّحيل، سأُصلِّي له زمناً، حريقٌ في رداءِ الأميرةِ (إلى إلياس أبو شبكة تـــ (١٩٤٧م)، زيارةُ صاحبِ البرق، حواريَّةٌ للفرعونِ وأورشليم، القيامةُ، ذاتُ مساءٍ.. ذاتُ صباحٍ، ترنيمةٌ للحُبِّ والأرضِ، سورة الفقيرِ، عصفورُ الدَّمِ، ملكٌ أو كتابة، التُّرابُ المُقدَّسُ، إلى نيلسون مانديللا تـــ (٢٠١٣م)، رؤيا، ذاتَ يومٍ، شيخاتُ جبالِ الأطلسِ، لحظةٌ يا سحاب الجمالِ، تقاسيمٌ على المُتدارِكِ، زَهْرُ الكلماتِ، قدَّاسُ إفريقي لروحِ الشَّيطانِ، الكرنفالُ، قمرٌ للغناءِ، تجاعيدُ هذا المساء، رُتوشٌ على لوحةٍ صُوماليَّةٍ، ترنيمةُ ليلةِ رأسِ السَّنةِ، شُعراء وسلاطين، أُنْشودةٌ تحت المطر، رقصةٌ للجُنونِ، الجانبُ الآخرُ من النَّهْرِ، قصيدةُ الضَّحكِ، وجهٌ في المرآةِ !).

[1] - قياديٌّ بارزٌ في الحركةِ الشُّيوعيّةِ العربيّةِ والسُّودانيّةِ، أعدمه "النُّميري" بعدَ انقلابٍ فاشلٍ سنة (١٩٧١م).

[2] - روائي وقاصّ وصحفي فلسطيني، تمّ اغتيالهُ على يدِ جهاز المُوسادِ الإسرائيلي سنة (١٩٧٢م) بتفجير سيّارتهِ في منطقةِ الحازميّةِ قرب بيروت.

٣	الخببُ	٢٨	(نكروما ([1]) ، الطِّفْلُ والعاصفةُ).	(أنا زنجي، لُومومبا والشَّمسُ والقتلةُ، إلى بن بيللا ورفاقهِ، من أجلِ عُيونِ الحُريَّةِ، في ضوءِ الفجرِ، لو ماتت في شفتي الكلماتُ، اعترافاتٌ، مأساةُ الإنسانِ الآخرِ، أُغْنيةٌ في الضَّوضاءِ، العارُ، ريحٌ تمرّ، ستانلي فيل، ثرثرةٌ بُورجوازيّةٌ، دون كيشوت الثّاني، مقتلُ السُّلطان تاج الدّين ([2])، إلى بُول روبسون المُغنِّي ([3])، يوميَّات رجلٍ مقتول، وثيقةٌ من العالمِ الآخرِ، القادِمُ عندَ الفجرِ، معزوفةٌ لدرويشٍ مُتجوّل، نَقْشٌ على شفتينِ، ريحُ الحُزْنِ القادمِ، ياقوتُ العرشِ، إيرما الطِّفْلةُ والجنرالات !، الصُّورةُ الأُخْرى للشاعرِ (مُهْداةٌ إلى مُحيي الدِّين فارس الشّاعرتـــ (٢٠٠٨م).. في تراجيديا الواقعِ الإنساني)، أغصانُ الليلِ عليك).
٤	الرَّملُ	١٦	(أغاني أفريقيا، إلى الأخطلِ الصَّغيرِ تـــ (١٩٦٨م)، هوانا).	(حدث في أرض، مازلتُ أُغنِّي، عصرُ الميلادِ، ماضيها، الحصادُ الأفريقي، البطلُ يعبرُ إلى المعشوقةِ، فَرَحِي طِفْلٌ إلهيٌّ !، إيقاعاتٌ على طبلٍ شرقي !، (إلى الشَّاعرِ أمين نخلة تـــ (١٩٧٦م)، ذهولٌ، ليس طفلاً وحجارةً، المماليكُ،

[1] ـ د. كوامي نكروما، من المُناضلين الأفارقة الأوائل ضدّ الاستعمار، وهو أوّل رئيس لغانا المُسْتقلّة، وأبرز دُعاة الوحدةِ الإفريقيّة، وتوفي في أبريل سنة (١٩٧٢م).

[2] ـ بطلٌ شعبي قاد نِضالَ قبائلِ المساليتِ المشهورةِ في غربِ السُّودان ضدّ القواتِ الفرنسيَّةِ الغازيَّةِ، وسقط شهيداً في معركةِ النَّصر عام ١٩١٠م.

[3] ـ مُغنِّي إنجليزي شهير.

				كتاباتٌ قديمةٌ !، الرَّجلُ الّذي خانُوهُ).
٥	الكاملُ	١٣	(إلى وجهٍ أبيض).	(إيقاعاتٌ قديمةٌ، ورقةٌ على سطحِ القمرِ، عذابٌ بهذا العصرِ، دمشق... وعاشق الأميرة الجبليّة، أُغْنية موت قصيرة، ركعتان للعشق تحت شمسها، يأتي العاشقُونَ إليكِ يا بغدادُ، المُتفرِّدُ بذاتهِ، لا شيء يا مرج الزُّهور، بعضُ النّاسِ !، طائرُ النّورسِ ينقرُ البحرَ، ماذا وراءَ الصَّيفِ !).
٦	المُتقاربُ	١٠	(لقاءٌ، هواها) .	(أحزانُ المدينةِ السَّوداءِ، الطُّوفانُ الأسودُ، إغماءةٌ، ليتهُ لا يزال، غابةُ موتٍ، مُحاولةٌ عاطفيَّةٌ داخل زمنِ الحصارِ !، أحلفُ باسمكِ أنتِ، تحديقٌ عبرَ الأشياءِ المرفُوضةِ).
٧	المُجتثّ	٧	(الليلُ والحديقةُ المهجورةُ، الأفعى، الضَّحايا (إلى إبراهيم ناجي تـ (١٩٥٣م) في ذكراه، عندما يتكلَّمُ الشَّعبُ، في شتاءٍ قارس..، أُغْنيةٌ إلى السُّودان،	ــــــــــــــــ

			رسالةٌ إلى الخُرْطوم).	
٨	البسيطُ	٧	(هذا الشَّعبُ، لا ..ليس ..لبنان، خارجَ الموتِ، المتنبي، الزَّائرُ والأسئلةُ، مُقدِّمةُ الزِّيارةِ، انتماءٌ).	ــــــــــــــــــــ
٩	السَّريعُ	٦	(البعثُ الأفريقي، ثورةُ قارَّةِ، الشّكُّ، عودةُ نبيّ ، النّهرُ الظّامئُ).	(بعضُ معانينا) .
١٠	الخفيفُ	٣	(قصَّةٌ، إلى مُومياء، صلواتٌ للوطنِ).	ــــــــــــــــــــ
١١	الوافرُ	٢	ــــــــــــــــــــ	(مُعيْتيقةُ والله.. وقاتلوها..!، بيروت).
١٢	الطّويلُ	١	(إلى فتحي سعيد تـــ ١٩٨٩م).	ــــــــــــــــــــ
١٣	الهزجُ	١	(العائدون من الحربِ).	ــــــــــــــــــــ

ثانياً : البحورُ المجزوءةُ :

١	مجزوءُ الرَّجزِ	٣	(قطرةُ ضوءٍ، الضَّعفُ، السَّفرُ).	ــــــــــــــ
٢	مجزوءُ الكاملِ	٢	(إلى امرأةٍ عاشقةٍ)	(حصادُ شعبٍ).
٣	مجزوءُ الرَّملِ	١	(تحتَ الأمطارِ).	ــــــــــــــ
٤	مجزوءُ الخفيفِ	١	ــــــــــــــ	(هكذا جاء في الكتابِ).
٥	مُخلَّع البسيط	١	(نحو الصَّباح).	ــــــــــــــ

هذا بالإضافةِ إلى مجموعةٍ أُخْرى من القصائدِ تُعَدُّ (مجمعَ بُحُورٍ) ستأتي بعدَ قليلٍ.

و"للفيتُوري" قصيدةٌ بعُنْوانِ "أشباح مجهولة" لا أدْرِي أعلى (الرَّجزِ) هى أم (السَّريعِ) يقولُ فيها:

أغلقت الــ / حانةُ أبــ / ــوابها
مُسْتعــلن / مُسْتعــلن / فاعلن
واحدودبَ الســ / ــَّاقي، وما / ت النَّــديمْ
مُسْتــفــعــلن / مُسْتفــعــلن / فاعـــــلانْ
فاجتــرّ أحــ / ــزانــكِ يــا / دبشليــمْ
مُسْتفــعــلن / مُسْتــعــلن / فاعـــــلانْ
قطَّتُنا الســ / ــَّوداءُ قــد / أَسْقــطَتْ
مُسْتــعــلن / مُسْتفــعــلن / فاعــلنْ
أبناءهــا / أمْسِ
مُسْتفعلن / مُسْتــ
وكلــ / ــب الحكيمْ
عــلن / فــاعــلانْ

ظلَّ طوا / لَ الليلِ مُسْـ / ـتيقظاً
مُسْتعـلن / مُسْتفـعلن / فاعـلنْ
ينبحُ شيـ / ـئاً غامضاً / في النُّجومْ
مُسْتـعلن / مُسْتفعـلن / فاعـلانْ

وفي اعتقادنا أنَّها إلى (السَّريعِ) أقربُ ؛ لكثرةِ وُرودِ (مُستعلن) فيها، ومجيء التَّفعيلةِ الأخيرةِ في كُلِّ سطرٍ على (فاعلنْ)، أو (فاعلانْ)، وهى تفعيلةُ (السَّريعِ) المُعْتادةِ في أضرُبِهِ.

ولعلَّكَ لاحظتَ أنَّني قُمْتُ –في إحصائي السَّابق– بتقديمِ (المُجتثِّ) على (البسيطِ)، وعِلَّةُ ذلك أنَّني وجدتُ "الفيتُوري" قدَّمَ لديوانهِ (أغصان الليل عليك) بإهداءٍ يُعدُّ قصيدةً على (المُجتثّ)، يقولُ فيهِ:

يا عاصفاً حيثُ تخطُو
لشدَّ ما أنتَ غاضِبْ

إلى أن يقول:

تأنَّقَتْ في الخطايا
وازَّينتْ في الخَرَائِبْ

وبالنَّظرِ إلى الجدولِ السَّابق نلاحظُ الآتي :

(أ)– أنَّ قصائدَ الشِّعْرِ الحُرِّ أكثرُ بكثيرٍ من قصائدِ الشِّعْرِ المُقفَّى، وعِلَّةُ ذلك فيما أرى أنَّ "الفيتُوري" بدأ حياتَهُ الشِّعْريَّةَ بكتابةِ الشِّعْرِ المُقفَّى، ثُمَّ كَتَبَ شِعْرَ التَّفْعيلةِ ؛ مُواكبةً لحركاتِ التَّجديدِ الشِّعْريِّ في العصرِ الحديثِ.

(ب)– أنَّهُ لم ينظمْ على هذهِ البُحُورِ: (المُنْسرح، المديد، المُضارع، المُقْتضب) التي "لم ينظم عليها الشُّعراءُ أيَّةَ قصيدةٍ من الشِّعْرِ الحُرِّ".([1])

(ج)–يكادُ لم ينظمْ أيضاً على هذينِ البحرينِ: (الطَّويل، والهزج)، إذ لا يُوجدُ لِكُلٍّ منهُما إلا قصيدةٌ واحدةٌ مُثْبتةٌ في جَدْولي السَّابق.

---

[1]- مُوسيقى الشِّعْر بينَ الاتِّباع والابتداع د . شعبان صلاح ٣٣٩ ط دار غريب ٢٠٠٧م .

(د)- أنَّ البُحُورَ ذواتَ التَّفعيلةِ الواحدةِ هى صاحبةُ السِّيادةِ في شعرِه، فـــ(الرَّجزُ، والمُتدارِكُ، والخببُ، والرَّملُ، والكاملُ، والمُتقاربُ) أوزانٌ صافيةٌ، تتشكَّلُ وحداتُها الإيقاعيَّةُ من تفعيلةٍ واحدةٍ تُتيحُ للشاعرِ حُريَّةً كبيرةً في تشكيلِ السَّطْرِ الشِّعْري، والتَّوقُّف عندما يرى ذلك ضرورةً فنّيَّةً، ومن ثمَّ تتحقَّقُ (الإيقاعيَّةُ) المرجوَّةُ على المُسْتوى التَّفْعيلي.

(هـــ)- أنَّ كُلَّ ما جاءَ على هذهِ البُحُورِ الفُحُولِ: (الطَّويل، البسيط، الخفيف،) من الشِّعْرِ المُقفَّى، بخلافِ ما جاءَ على (الرَّجزِ) الذي أتى على رأسِ البُحُورِ الشِّعْريَّةِ نَظْماً، فكُلُّ ما وردَ عليهِ من الشِّعْرِ الحُرِّ، سواءٌ أتى الوزنُ تامَّاً أم مجزوءاً ، ليس ذلك فقط، وإنَّما وجدتُّ "الفيتُوري" يُقدِّمُ لديوانهِ (البطل والثَّورة والمشنقة) بأسْطُرٍ رجزيَّةٍ أيضاً هى:

الآن يا شيخيَ نحنُ اثنانْ

أنتَ وأنا

يا ويلتا... أغلقت الرِّيحُ الدُّروبَ خلفنا

وانقسم الإنسانُ شطرين

كما لم يشأ الإنسانْ !

وهذا يُعضِّدُ قوليَ السَّابقَ الواردَ في (أ). والرَّجزُ "وزنٌ شعبيٌّ، كَثُرَ نَظْمُ العربِ لهُ في شتَّى المُناسباتِ حتّى حسبوهُ رأسَ الأوزانِ وأباها، وهو من الأوزانِ العَذْبةِ.... وفيه خِفَّةٌ وترنُّمٌ، ". ([1]) ولعلَّ "الفيتُوري" بهذا الكمِّ الكبيرِ من القصائدِ الرَّجزيَّةِ يكُونُ قد لبَّى دعوةَ النُقَّادِ حين قال أحدُهُم: " وكم يودُّ النَّاقِدُ أن يتنبَّه المُعاصرون من الشُّعراءِ للرجزِ فيجعلون منهُ وزناً يرتاحونَ إليهِ من الجد والتَّقْصيدِ، كما يودُّ النَّاقِدُ أن لو رجعَ بهِ الشُّعراءُ إلى عهدهِ الأوَّلِ من قَصْرِ النَّظْمِ على القطعِ دونَ المُطوَّلاتِ كما كانَ يفعلُ الجاهليُّون،

[1] ـ المُرْشِدُ إلى فهمِ أشعارِ العربِ وصناعتها د. عبد الله الطيِّب ٢٣٠/١ ط٢ ط دار الفكر ١٩٧٠م.

فطبعُ الرَّجزِ نفسُهُ ينفِرُ من التَّطْويلِ". ([1]) وعُدْ إلى ديوانهِ (سقوط دبشليم) تجد آيةَ ذلك.

وعندي أنَّ هذهِ النِّسبةَ الكبيرةَ من القصائدِ الرَّجزيَّةِ تردُّ قولَ من قال: " وظلَّ الرَّجزُ في كُلِّ العُصُورِ مُهْملاً، لا يلجأُ إليهِ الشَّاعرُ إلا في النَّادرِ من الأحيانِ، وظلَّت نسبتُهُ في الشِّعْرِ ضئيلةً تافهةً حتّى استعادَ بَعْضاً من المكانةِ في عُهُودِ المُوشَّحاتِ والأزجالِ". ([2])

ووجدتُّ باحثاً يذهبُ إلى إحصاءٍ غيرَ دقيقٍ للبُحُورِ المُسْتخدمةِ في شِعْرِ "الفيتُوري" حين قال: " وقد قُمْنا بعملِ إحصائيَّةٍ للبُحُورِ في شِعْرِهِ، فوجدنا أنَّهُ من خلالِ (٢٠٨) قصيدة كانت نسبةُ البُحُورِ كالتَّالي:

م	الوزنُ	النِّسْبةُ	عددُ القصائدِ
١	المُتدارِكُ	% ٣٨,٩	٨١ قصيدة
٢	الرَّجزُ	% ٢٦,٤	٥٥ "
٣	الكاملُ	% ٩,١	١٩ "
٤	الرَّملُ	% ٧,٦	١٦ "
٥	المُتقاربُ	% ٤,٨	١٠ "
٦	البسيطُ	% ٤,٣	٩ "
٧	المُجتثّ	% ٢,٨	٦ "
٨	السَّريعُ	% ٢,٨	٦ "
٩	الخفيفُ	% ١,٤	٣ "
١٠	الهزجُ	% ٠,٤٨	١ "
١١	الوافرُ	% ٠,٤٨	١ "
١٢	الطَّويلُ	% ٠,٤٨	١ "

[1] ـ السَّابق ١/ ٢٤٥.
[2] ـ مُوسيقى الشِّعْر د. إبراهيم أنيس ص ١٣١ ط ٦ ط مكتبة الأنجلو ١٩٨٨م.

ثُمَّ كتبَ يقولُ: "بعد هذهِ الإحصائيةِ يتبيَّنُ أنَّ بحرَ المُتدارك يأخذُ مساحةً أكثرَ في شِعْرِ "الفيتُوري"، يليهِ الرَّجزُ، ثُمَّ يأتي بعدهما الكاملُ والرَّملُ ثمّ المُتقاربُ...إلخ ". (١)

وهذا جَدْولي:

البحرُ	الرَّجزُ	المُتدارك	الرَّملُ	الخببُ	الكاملُ	المُتقاربُ	المُجتثّ	البسيط	السَّريعُ	الخفيفُ	الوافر	الطويل	الهزج
عددُ مرَّاتهِ	٨٨	٤٣	١٦	٢٨	١٤	١٠	٧	٧	٦	٣	٢	١	١

وحين نعُودُ إلى ما سبق نلاحظُ الآتي:-

***- ذكرَ الباحثُ أنَّ عددَ قصائدَ "الفيتُوري" (٢٠٨)، وهذا خطأٌ، والصَّوابُ أنَّها مئتان وثمان وأربعونَ قصيدةً.**

***- لم يذكُرْ شيئاً عن البُحُورِ المجزوءةِ، ناهيك عن بحرِ (الخبب)، وهذا أمرٌ غريبٌ جدَّاً ؛ لأنَّ "الفيتُوري" نظَمَ عليهِ ثمانياً وعشرينَ قصيدةً، أحصيتُهم في جَدْولي السَّابق.**

***- قدَّمَ (المُتدارك) على (الرَّجزِ) في عددِ مرَّاتِ الاستخدامِ، وهذا غيرُ دقيقٍ ؛ لأنَّ الرَّجزَ وردَ (٨٨) مرَّة، بينما وردَ المُتداركُ (٤٣) مرَّة.**

***- قدَّمَ (الكامل) على (الرَّمل) ظنّاً منهُ أنَّ الأوَّلَ وردَ أكثر، وهذا خطأ ؛ لأنَّ الرَّملَ وردَ (١٦) مرَّة، بينما وردَ الكاملُ (١٤) مرَّة.**

***- ذكرَ أنَّ (البسيط) وردَ (٩) مرَّات، والصَّوابُ (٧).**

***- " " (المُجتثّ) " (٦) " ، " (٧).**

***- " " (الوافر) " مرَّة، والصَّواب مرَّتين، وكُلُّ ذلك مُثْبتٌ فيما سبق.**

***- أخيراً قدَّمَ (الهزجَ) على (الوافرِ، والطَّويلِ)، والأولى أن يأتي بـــ (الطَّويلِ) ثُمّ (الوافرِ) فـــ (الهزجِ)، ما دام كلُّ بحرٍ قد أتى مرَّةً واحدةً في اعتقادهِ .**

---

١ ـ شِعْر محمّد الفيتُوري (الرؤية والتَّشْكيل) د. عايدي علي جُمعة ص ٢٣٤ ط الهئية المصريّة العامّة للكتاب ٢٠١٢م.

وأحبُّ أن أنبِّهَ إلى أنَّني لم أضع ضِمْنَ إحصائي إهداء ديوانيهِ: (البطل والثورة والمشنقة، وأغصان الليل عليك)، إذ وردَ الأوَّلُ على (الرَّجزِ)، ووردَ الثّاني على (المُجتثِّ).

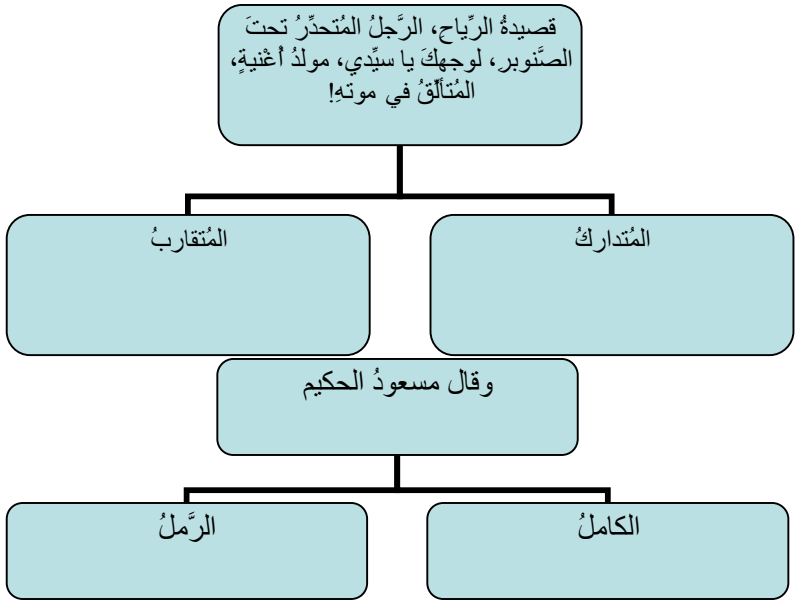
(ب)- الخُروجُ على أوزانِ الخليلِ:

في البدايةِ لا بُدَّ من القولِ بأنَّ القصيدةَ العربيَّةَ المُعاصرةَ قد سَعَتْ نحو التَّطْويرِ والتَّجْديدِ ؛ لمواكبةِ الواقعِ الذي تعكِسُ حركتهُ، لذلك لم يَعُدْ لها غرضٌ أو موضوعٌ تقليديٌّ، وبَعِدَتْ عن مُحاكاةِ الطَّبيعةِ.. عن استلهامِ التَّاريخِ.. عن الاستجابةِ المُباشرةِ للأحداثِ والمُناسباتِ... كما بَعَدَتْ لُغةُ الشِّعْرِ عن العنايةِ بالمُفْرداتِ المُعجميَّةِ، وصارَ الشَّاعرُ ذاتيَّاً بعدَ أن كان غيريَّاً.. صارَ يُقدِّمُ دلالاتٍ مألوفةً.. يُشكِّلُ صوراً مُدْهشةً..نَسَقَاً فريداً من الإبداعِ.. صارَ يُقدِّمُ قصيدةً تجمعُ في إهابها بينَ سِماتِ الأنواعِ الأدبيَّةِ المُخْتلفةِ.. "قصيدةً لا تربطُ الشِّعْرَ بفنٍّ واحدٍ، وإنَّما بالفُنونِ كُلِّها.. لذلك أصبحَ مألوفاً وصفها بأنَّها قصيدةٌ مُركَّبةٌ.. ذاتَ بناءٍ دراميٍّ، أو طابعٍ ملحميّ، أو إطارٍ قصصيّ.. من هُنا فإنَّ بناءَ القصيدةِ المُعاصرةِ يتضافرُ في تشكيلهِ: (الواقعُ والتُّراثُ.. الحاضرُ والماضي.. الذَّاتُ والموضوعُ)، إنَّهُ بناءٌ جدليٌّ جديدٌ يهتمُّ بالإنسانِ لا بالفردِ، بالقضيَّةِ وليس بالموضوعِ، كما أصبحَ الخيالُ أكثرَ تعقيداً، والتَّصْويرُ أثرى رمزيَّةً، والكلمةُ أبعدَ دلالةً، وأصبحت المُوسيقى أقربَ إلى الهمسِ والنَّجوى ؛ لأنَّ القصيدةَ المُعاصرةَ (للقراءةِ) وليست (للخطابةِ أو الغناءِ)، كما اقتربت اللُّغَةُ من لُغةِ الحياةِ ؛ لأنَّ القيمةَ الجماليَّةَ لم تعُدْ في رصانةِ الكلمةِ، وإنَّما في قُدراتها الدِّلاليَّةِ والرَّمزيَّةِ، وقد ترتَّبَ على كُلِّ هذا أنَّ دَرْسَ القصيدةِ لم يعُدْ يهتمّ بعناصرِ البلاغةِ القديمةِ، وبيانِ الغرضِ منها، وشرحِ المعنى، وإنَّما أصبحَ يُعْنى بالتَّشْكيلِ الجمالي، ورصدِ ملامحِ البنيةِ الفنِّيَّةِ، ومُحاولةِ تحليلِ مُكوِّناتها التَّصْويريَّةِ والمُوسيقيَّةِ، كما يُعْنى أيضاً بالكشفِ عن موقفِ الشَّاعرِ من حركةِ مُجْتمعهِ ومسيرةِ عالمهِ ؛ لأنَّ دورَ الشَّاعرِ قد تجاوزَ الإطارَ المحلِّيَّ إلى طُموحٍ

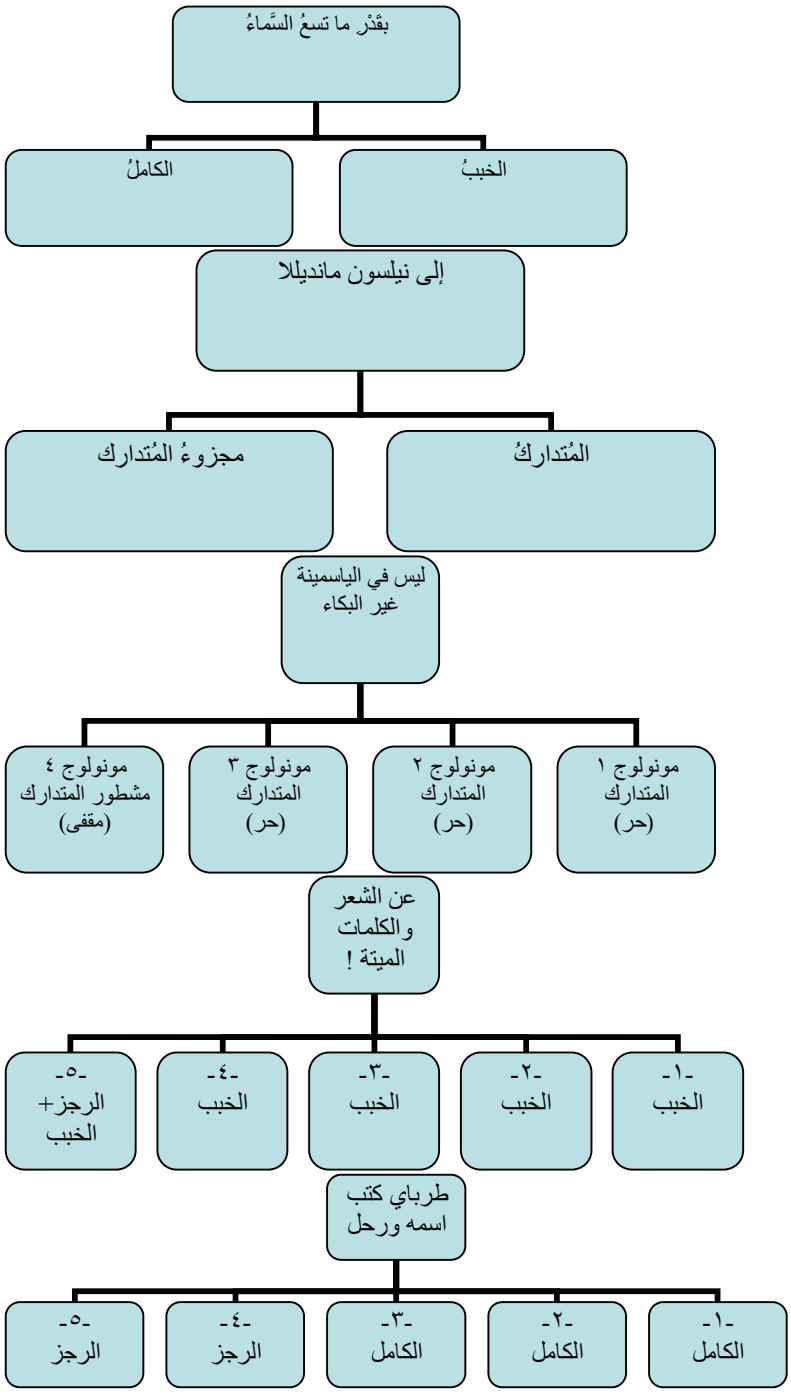
يحاولُ فيه القيامَ بدورٍ إنساني.. عالمي..بناءً على ذلك كُلِّهِ فقد أصبحَ للقصيدةِ المُعاصرةِ (جماليَّاتٌ) خاصَّةٌ، وسِماتٌ جديدةٌ مُتجدِّدةٌ". ([1]) وممَّا لا شكَّ فيهِ أنَّ الخروجَ على أوزانِ الخليلِ من تجلِّياتِ القصيدةِ المُعاصرةِ، وسمةٌ من سِمَاتِ الحداثةِ الرَّاغبةِ في التَّغْيِيرِ والتَّطْويرِ.. بحثاً عن بناءٍ جديدٍ، وجماليَّاتٍ غيرِ مُسْبقةٍ، ومن هذهِ الجماليَّاتِ :

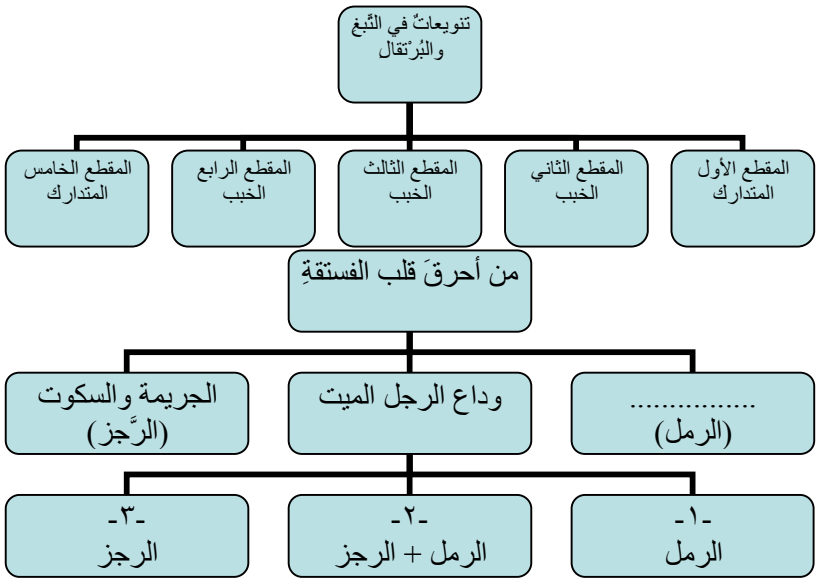
(١)- الجمعُ بينَ الأوزانِ :

من الظَّواهرِ الإيقاعيَّةِ في التَّشْكيلِ الوَزْني أنَّني وجدتُّ "الفيتُوري" يَمْزِجُ بينَ البُحُورِ في القصيدةِ الواحدةِ ؛ بهدفِ القيامِ بعمليَّةِ تكسيرٍ مَقْصُودةٍ للإيقاعِ الرَّتيبِ الواحدِ، وخَلْق حالةٍ من التَّموُّجِ المُوسيقي الذي يَصْدِمُ القارئَ فيوقظهُ.. بهدفِ تعميق مسارها الفنِّي، وإغنائها بمزيدٍ من الجسارةِ، والتَّجاربِ. ولمعرفةِ حَجْمِ هذهِ الظَّاهرةِ في شِعْرِهِ نُقدِّمُ الإحصاءَ التَّالي:



[1] ـ جماليَّاتُ القصيدةِ المُعاصرةِ د. طه وادي ص ١٥ ط٢ ط دار المعارف ١٩٨٩م.


بقَدْر ما تسعُ السَّماءُ
الخببُ
الكاملُ
إلى نيلسون مانديللا
المُتدارِكُ
مجزوءُ المُتدارك
ليس في الياسمينة
غير البكاء
مونولوج ١
المتدارك
(حر)
مونولوج ٢
المتدارك
(حر)
مونولوج ٣
المتدارك
(حر)
مونولوج ٤
مشطور المتدارك
(مقفى)
عن الشعر
والكلمات
الميتة !
١-
الخبب
٢-
الخبب
٣-
الخبب
٤-
الخبب
٥-
الرجز+
الخبب
طرباي كتب
اسمه ورحل
١-
الكامل
٢-
الكامل
٣-
الكامل
٤-
الرجز
٥-
الرجز



وظاهرةُ اجتماعِ الأوزانِ في الشِّعْرِ الحُرِّ ظاهرةٌ قديمةٌ ، وربّما كانت أقدمَ الظّواهرِ فيهِ ، فهذا الشّاعرُ خليل شيبوب تــ(١٩٥١م) له قصيدةٌ بعنوان "الشّراع" ([1]) كتبها في أكتوبر سنة (١٩٢١م) وكتب تحت العنوان "شِعْرٌ مُطْلقٌ" ثمّ قال : " الشّعْرُ المُطْلقُ أوْ الشّعْر الحرّ غير الشّعْرِ المنثور ؛ لأنّ نثرَ الشّعْرِ إنّما هو افتكاكهُ من قيود الوزن والقافية فإن حفظت القافيةُ صار هذا الشّعْرُ نثراً مُسجعاً . وكتبنا الأدبيّةُ طافحةٌ بالنثرِ المُسجع ، أما الشّعْرُ المُطْلقُ فمذهبهُ في الاحتفاظِ بالوزنِ فقط ، وأمّا القافيةُ فيه فقد اختلفوا في إبقائها أوْ إغفالها ، وقد آثرنا إبقاءها في هذه القصيدة ، وإن كلّ شطرٍ من هذه القصيدة يرجع إلى مثله من بحورِ الشّعْرِ ، أوْ من مجزوئها وهى (تجربةٌ شعريّةٌ) لا أكثر ، وقد تنفرُ الأذنُ في بادئ الأمرِ من تناكرِ الأوزانِ والتّفاعيلِ ، ولكن من يتلو القصيدةَ مرّتين لا يلبثُ أن ترتجع أذنهُ بحكم التّكرار نغمة الوزن المفقودة. وفي هذه القصيدة أبياتٌ تامّةٌ نظمت خصّيصاً لتمرينِ الأذن ، وعلى كلٍّ حالٍ إنّما هى تجربةٌ والسّلام".

---

[1] ـ انظر:الأعمال الشّعريّة الكاملة : جمع وتحقيق ودراسة د/ عبدالله سرور ص ٢٤٧ ط الهيئة العامة لقصور الثّقافة ، سلسلة (الأعمالُ الكاملةُ) ٢٠١٢م .

والشّاهدُ أنّ هذه القصيدة قد جمعت بين هذه البحور : (الخفيف ، الرّمل ، الرّجز) .

والشّاعرُ " أحمد زكي أبو شادي" تــ(١٩٥٥م) له قصيدةٌ بعنوان "الشّفق الباكي" نُشِرت في سنة (١٩٢٦م) على (الطّويل ، والمتقارب ، والمجتثّ ، والبسيط) ([1]) ، والشّاعرُ "إبراهيم ناجي" له قصيدتان هما : (كبرياء) ، و (بعد الفراق) ([2]) كتب الأولى على : (الوافر ، والرّمل ، والكامل) ، وكتب الثّانيةَ على: (الوافر ، والخفيف) ، و الشّاعرُ "محمود درويش" تــ(٢٠٠٨م) له قصيدةٌ بعنوان "حبيبتي تنهضُ من نومها" ([3]) نظمها سنة (١٩٧٠م) ، وكتبها على (الرّجز ، والمتقارب). و"أدونيس" له قصيدةٌ بعنوان "فصل الصّورة القديمة" ([4]) كتبها على (المتدارك ، والرّجز ، والسّريع)، و "محمَّد الشَّهاوي" لهُ قصيدةٌ بعنوان "تجلِّيات" ([5]) جمعَ فيها بينَ خمسةِ أوزانٍ هى: (الكاملُ، المُتدارِكُ، المُتقاربُ، الرَّملُ، الوافرُ)... إلى غيرِ ذلك من " القصائدِ التي نوّعوا فيها في البحورِ والقوافي وإن لم تُصادف نجاحاً لدى أصحاب هذا الاتّجاهِ ، وكانت كالشِّعْرِ المُرْسلِ محدودةً وقليلةً في أشعارهم. وكان حرصُهُم على التّخلُّصِ من رتابةِ الوزنِ الواحدِ في القصيدةِ وإحداثِ تجاوبٍ بين الشُّعورِ والموسيقى ومواءمتها للأحاسيسِ والمشاعرِ دافعاً لهم إلى التّصرُّفِ في التّفاعيلِ وإدخالِ كثيرٍ من التّعديلاتِ عليها بالزيادةِ أو النقصِ ممّا لم نعهدهُ في موسيقى الخليلِ تــ(١٧٠هــ) ، وإن كان هذا أيضاً قد نحا نحوهُ الكثير من شعراءِ المهجرِ وتفنّنوا فيهِ تفنّناً واعياً ، واتّجهُوا فيهِ اتّجاهاتٍ متنوّعةً ، واستفادوا في ذلك من تجربةِ

---

[1] ـ انظر: ديوان الشّفق الباكي عُنِى بنشرهِ / حسن صالح الجِدَّاوي ص ٦٤٤ ط المطبعة السّلفيّة بمصر ١٣٤٥هـ = ١٩٢٦م .

[2] ـ الأعمال الكاملة تح ودراسة / حسن توفيق ص ٣٣٠ ، ٣٣٦ ط المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦م.

[3] ـ انظر : الدّيوان ص ٣١١ ط دار العودة بيروت ١٩٨٩م.

[4] ـ انظر : الأعمال الشّعريّة الكاملة ٢ / ٥١ ط الهيئة العامة لقصور الثّقافة ٢٠٠٧م .

[5] ـ الأعمالُ الشّعْريَّةُ الكاملةُ ٤٤١/١ ط الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، ٢٠١٣م.

الأندلسيين الذين أحدثوا كثيراً من التّنويعِ في الأوزانِ والقوافي ، وكانت الموشّحاتُ إحدى هذه المحاولاتِ ، وكذلك استفاد المهجريّون في هذا الاتّجاهِ بما اطّلعوا عليهِ في الأدبِ الغربي حتّى اتّخذ بعضُهُم التّفعيلةَ أساساً للبيْتِ في القصيدةِ ، ولم يهتمّوا بالمحافظةِ على عددِ التّفعيلاتِ في جميعِ الأبياتِ".([1]) والشّاعرةُ "ملك عبد العزيز" تــ (١٩٩٩م) لها قصيدةٌ بعنوان " لا تعتبي" تُعدُّ مجمعَ بُحورٍ، إذ جمعت فيها بينَ هذهِ الأوزانِ: (السَّريع، منهوك المُنْسرح، الرَّجز، والمُجتثّ)، وهذهِ شاعرةُ العراق "نازك الملائكة" لها قصيدةٌ بعنوان "الملكة والبستان" قدّمتها بقولها : "أذاعت وكالات الأنباء يوم ١٩٧٣/٤/٨م أنّ اليهود في إسرائيل أهدوا إلى الملكة إليزابيث ملكة بريطانيا قطعة أرض في فلسطين المُحتلّة ، وأنّها قبلت الهديّةَ تعبيراً عن صداقتها مع الطّائفةِ اليهوديّةِ ".وقد نظمتها على (الرّملِ ، والهزجِ)، و"الفيتُوري" كهؤلاءِ في هذا الخُصوصِ. وبعد مُعاينةِ هذهِ الظّاهرةِ في شِعْرِهِ بإمكاننا أن نُقسِّمُها إلى:

(أ)–المزجُ بينَ بحرينِ من دائرةٍ واحدةٍ :

وهذا ملحوظٌ في الجمعِ بينَ: (المُتدارك، والمُتقارب)، فكلاهُما من دائرةٍ واحدةٍ هى دائرةُ (المُتّفق)، والجمعُ بينهُما جاءَ بنسبةٍ أكبر، وقد تحقّق ذلك في هذهِ القصائدِ: (قصيدة الرِّياحِ، الرَّجُلُ المُتحدِّرُ تحتَ الصَّنوبرِ، لوجهك يا سيِّدي، مولدُ أغنيةٍ، المُتألِّقُ في موتهِ !)، وهذا أمرٌ شائعٌ أيضاً عندَ شُعراءِ الحداثةِ ؛ لما لوحداتِ هذينِ البحرينِ من نغمٍ سريعٍ واضحٍ، كما أنَّها سهلةُ التَّشْكيلِ والتِّكْرارِ؛ لتحقيق الإيقاعِ المُلائمِ، فهذه الشّاعرةُ "ملك عبد العزيز" تــ(١٩٩٩م) لها قصيدةٌ بعنوان (الحماماتُ تأوي لأعشاشها) جمعت فيها بينهُما، وفيها تقولُ: ([2])

---

[1] ـ تطوّرُ القصيدةِ الغنّائيّةِ في الشِّعْرِ العربي الحديثِ د/ حسن أحمد الكبير ص ٥٦٩ ط دار الفكر بدون تاريخ .

[2] ـ الأعمالُ الكاملةُ ص ٥٩٦ ط الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ٢٠١٠م.

نادِني...
فالحماماتُ تأوي لأعشاشها المُتدارِكُ
لا تخافْ

ترفرفُ رفرفةَ الوجدِ
تهدلُ بالحُبِّ
بالأغنياتِ الشِّفافْ المُتقاربُ
ويغمُرني من نَدَاها
التَّألُّقُ والصَّحْو والانخطافْ

نادِني...
كلَّ نبضٍ يُلبِّي
وكلّ ارتجافْ المُتدارِكُ
نَادِني...
فالحماماتُ تأوي
لأعشاشها لا تخافْ. ([1])

ومن أمثلةِ التَّداخُلِ بينهُما في شِعْرِ "الفيتُوري" قولهُ من قصيدةِ "مولد أغنية":

في الرَّصيفِ المُقابلِ
كان الغريبُ يمرُّ بطيئاً ومُشْتعلاً
كان يخلِطُ ألوانَهُ، ثُمَّ يبصُقُهَا كارهاً (المُتدارك)
في عيونِ المدينة
إلى أن يقول:
والموجُ يرقدُ في الرَّملِ، والرِّيحُ مُثْقلةٌ بالرَّمادْ

---

[1] ـ انظر أيضاً قصيدة "يُحكى أنَّ حفَّارين" لـ/ نازك الملائكة، وهذهِ القصائدِ للشاعر / محمَّد الشَّهاوي: (الليل ومرايا الدُّموع، النَّفري ما زال يقولُ، بين أطفال الحجارة، المجذوب (أ)، أغنيتان إلى ابنتي)، وغير ذلك كثيرٌ.

ثمّ يقولُ:

منْ ترانا نكُونْ ؟ ([1]) ومن أيِّ عَصْرٍ أتينا ؟
وفي أيِّ عَصْرٍ نعيشُ ؟
وهل نحنُ بالفعلِ أبناءُ آبائنا ؟
مَنْ يُضيءُ معابدنا، حين نمضي غداً ؟ (المُتقاربُ)
وأراجيحُ أطفالنا ؟
هل ستحملها الرِّيحُ ؟
في طول أو عرض هذي البلادْ

****

في الرَّصيفِ المُقابل
كانت مياهُ الينابيعِ تحلمُ
والشَّمْسُ تضحكُ في سرِّها (المُتدارِكُ)
والأغاني الجميلةُ تُشْرِقُ
في غسق الإضطهادْ !

هذهِ قصيدةُ "الفيتُوري". وحين نُوازِنُ بينها وبين قصيدةِ "ملك" نُلاحظُ الآتي:

(أ)- جاءت قصيدةُ "الفيتُوري" في مقطعينِ ، وجاءت قصيدةُ "ملك" وحدةً واحدةً.

(ب)- بدأ "الفيتُوري" قصيدتهُ بـــ (المُتدارِكِ)، وبدأت "ملك" بـــ (المُتقاربِ). وفي تقديري أنَّ المُزاوجةَ في قصيدةِ "ملك" أصعب ؛ لأنَّها جمعت بينَ هذينِ البحرينِ مرَّتينِ في قصيدةٍ بلا مقاطعٍ، إذ بدأت بـــ (المُتقاربِ)، فـــ(المُتدارِكِ)، فـــ(المُتقاربِ)، فـــ (المُتدارِكِ) ، في حين جمعَ بينهُما "الفيتُوري" في المقطعِ الأوَّلِ فقط.

[1] - هذه الجملة نهاية (المُتدارك)، والتي بعدها بداية (المُتقارب).

(ج)- الإيقاعُ في قصيدةِ "الفيتُوري" أسرعُ ؛ لأنَّهُ مُتوتِّرٌ، قلقٌ.. مُتوتِّرٌ من الغُرْبةِ، قلقٌ من عُيونِ المدينةِ الجديدةِ... يرى الأشياءَ مُتداخلةً، فالموجُ في الرَّملِ، والرِّيحُ في الرَّمادِ، ومن ثمَّ رأيناهُ تارةً يُنادي بـــ(الياءِ)، وتارةً يسألُ بـــ (ما، ومن، وهل)، مُسْتغلاً الزِّحافَ في تنويعِ الإيقاعِ القافزِ. و"ملك" مُطْمئنَّةٌ، مُتفائلةٌ، لذلك جاءَ إيقاعُ قصيدتها أبطأ، نلمحُ ذلك في الفعلِ المُتكرِّرِ عَمْداً : (أعطيتني)، إذ هو في الماضي، ومسبوقٌ دائماً بـــ (الواوِ)، وهو يُوحي بأنَّ الحبيبَ أعطاها حُبَّاً كبيراً في زمنِ القيظِ والجفافِ، يُعضِّدُ ذلك المفعول بهِ المُتغيِّر الذي يأتي بعدَ هذا الفعلِ مُباشرةً، إنَّهُ: (الحُلْمَ، النَّبْعَ، الغيثَ)، إنَّها هادئةٌ لا تخافُ، فمن أينَ لإيقاعِ قصيدتها بالقفزِ ؟

وقد لاحظتُ أنَّ "الفيتُوري" يتعمَّدُ دائماً أن يُدْخِلُ (المُتقاربَ) على (المُتداركِ)، وهو مُحِقٌّ ؛ لأنَّ الأخيرَ باتَ (بابَ اللُّغةِ اليوميَّةِ)، " واستعمالُ الشُّعراءِ المُحدثينَ لهُ في الشِّعْرِ الحُرِّ كثيرٌ جدًّا، ولعلَّهُ يأتي في المرتبةِ الثَّانيةِ في كثرةِ الاستعمالِ في الشِّعْرِ الحُرِّ بعد (الرَّجزِ)، حتّى لقد كتبَ بعضُ الشُّعراءِ بالشِّعْرِ الحُرِّ دواوينَ كاملةً منهُ كـــ "محمود أمين العالم" تـــ (٢٠٠٩م) الذي كتبَ بهِ وحدهُ ديوانهُ (أغنية الإنسان)، وهو ديوانٌ غيرُ صغيرٍ". ([1]) وشِعْرُ "الفيتُوري" يُعضِّدُ هذا فتذكَّرْ. وجديرٌ بالذِّكْرِ أنَّني وجدتُ "الفيتُوري" يجمعُ في قصيدةٍ واحدةٍ بينَ المُتداركِ، ومجزوئهِ، كقولهِ في المقطعِ الثَّاني من قصيدةِ "إلى نيلسون مانديللا" :

إنَّما يَحْصُدُ القَهْرَ
مَنْ يَزْرَعُ القَهْرَ في زمني
إنَّما يلبَسُ الخوْفَ
مَنْ يَنْسُجُ الخوْفَ في بَدَني

(مجزوء المُتدارك) مُقفَّى

[1] - أوزانُ الشِّعْرِ الحُرِّ وقوافيهِ د. محمود علي السمَّان ص ٨٠ ط دار أبو العينين بطنطا ١٩٨٠م.

إنَّما الموتُ موتُ ابتِلائيَ
أمَّا أنا فَسَأَبْقَى (مُتدارك) حُرّ
أُراقِصُ حُرِّيَّتي
وأُدافِعُ بينَ هَديرِ المَلايينِ
عَنْ وَطَني (١) (مجزوء المُتدارك) مُقفَّى

القصيدةُ على المُتدارِكِ الحُرّ. والأبياتُ: (الأوَّلُ، والثَّاني، والأخير) على مجزوءِ المُتدارِكِ (المُقفَّى)، والأسطُرُ المُتتاليةُ على المُتدارِكِ (الحُرِّ)، أيْ أنَّ "الفيتُوري" جمعَ في هذا المقطعِ القصيرِ بينَ الشِّعْرِ (المُقفَّى والحُرِّ)، وبين: (المُتدارِكِ التَّام، ومجزوءِ المُتدارِكِ) النَّادرِ الوجُودِ في الشِّعْرِ المُقفَّى. وجمع بينَهُ وبينَ (مشطُوره) في قصيدةِ "ليس في الياسمينةِ غيرُ البُكاء" التي نظمها عام (١٩٨٥م). والمُلاحظُ أنَّ الشَّاعرَ قسَّمَ القصيدةَ أربعَ مُونولوجات، جاءت الثَّلاثةُ الأولى على المُتدارِكِ (الحُرِّ)، وجاءَ الأخيرُ على مشطُورِهِ (المُقفَّى) الّذي لا يُوجدُ في العروضِ القديمِ، وبهذا يكُونُ الشَّاعرُ قد جمعَ بينَ المُتدارِكِ (الحُرِّ)، ومشطورِ المُتدارِكِ (المُقفَّى)، كأن يقولُ:

انكسر... فانكسرت..
احترق ... تحترق أو تُضيء..
جاءني الصَّوتُ..
يكتملُ الطَّقْسُ،حينَ تصيرُ المحبَّةُ لُؤْلؤةً
في فمِ النَّار
قلتُ: وبُرْهانُ عِشْقي ؟
قال: احتراقك
قلتُ: وعِشْقي ؟ مُتدارك حُرّ

---

١ ـ نلاحظُ أنَّ الشَّاعرَ لم يلتزم بما هو معروفٌ عن الشِّعْرِ المُقفَّى من حيثُ تقسيمِ البيتِ إلى شطرينِ مُتساويين في عددِ التَّفْعيلاتِ، وإنَّما قسَّمَ البيتَ المُقفَّى إلى شطرينِ غير مُتساويين في عددِ التَّفعيلاتِ، فـ (منْ) في البيتين: (الأوّل، والثّاني) ضمن الشّطر الأوّل الذي ينتهي في البيتِ الأخير عند (الياء) في (هدير)، ولعلّ لهُ رؤية خاصَّة في هذا.

قالَ ، وألقى بدهشتهِ فوقَ وجهي !
احتراقُكَ في الشِّيء .. أدنى من الشَّيء
والعشقُ أن لا تحولْ ..

مُونولوج 4

نَهَرٌ/ فاغتسل/ أيُّها الـــ / ــمُغْتسِلْ
آيةُ الـــ/ ــعاشِقِ الـــ/ ــفرْدِ أنْ/ يَمْتَثِلْ
ولقدْ/ يَصِلُ الـــ/ ــماءَ أوْ/ لا يَصِلْ
والمَدَى/ نجمةٌ/ في المَدَى/ ترتَحِلْ
فاسقهم/ منكَ في/ روحهم/ تَشْتَعِلْ
وامشِ تحـــ/ ــت حوا/ ئطهم/ تَكْتَمِلْ

مشطورُ المُتدارك (مُقفَّى)

وجمعَ بينَ (المُتدارك، والخبب) في قصيدتهِ "تنويعاتٌ في التَّبْغِ والبُرْتقالِ" التي جاءت في خمسةِ مقاطع من الشِّعْرِ الحُرِّ، المقطعان: (الأول، والأخير) على المُتدارك، والباقي على الخببِ. ولكنِّي لاحظتُ أنَّ المقاطعَ التي تأتي على الخببِ تأتي في أربعةِ أسطُرٍ أو أقل، كأن يقول من المقطعِ الثَّاني:

هُولاكُو يَسْبي فقراءَ البصرةِ
يُشْعِلُ في سعفِ النَّخْلِ النِّيرانْ
والبصرةُ تنشرُ في القلبِ فجائعها
وتُكدِّسُ خلفَ مآقيها الأحزانْ

الخببُ

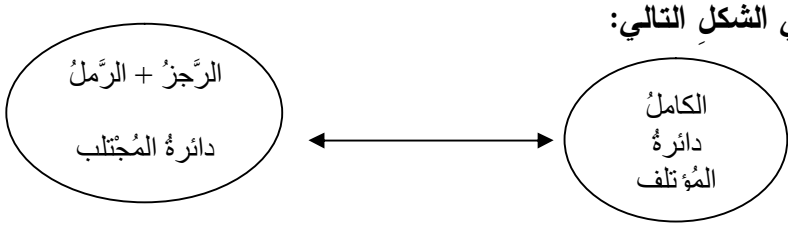
ومن تمامِ القولِ هُنا أنَّ "الفيتُوري" جمعَ بينَ (الخبب، والكاملِ) في قصيدةِ "بقدرِ ما تسعُ السَّماءُ"، وبينَ (الخبب، والرَّجزِ) في قصيدةِ "عنِ الشِّعْرِ والكلماتِ الميِّتةِ !"، وبهذا أراهُ قد تعمَّدَ اجتماعَ الأوزانِ الجاريةِ في القصيدةِ العربيَّةِ مع غيرِ الجاري منها.

وقد يجمعُ بينَ الأوزانِ الجاريةِ، كأن يجمعَ بينَ: (الرَّملِ، والرَّجزِ)، وهُما من دائرةٍ واحدةٍ، وذلك في قصيدتهِ "من أحرق قلبَ الفستقةِ"، والأوّلُ يجيءُ

في ترتيبهِ كثرةً في الشِّعْرِ الحُرِّ بعدَ الرَّجزِ، "حمارِ الشُّعراءِ الجُددِ أيضاً، بل لعلَّهُ يكونُ وسيلتهُم المُفضَّلة التي لا تعدلهُا وسيلةٌ أُخْرى لنظمِ شعرهم الحُرّ، فقد تعدّدت قصائدُ الشِّعْرِ الحُرِّ منهُ بما يجعلها وحدها تكادُ تعْدِلُ في عددها سائرَ القصائدِ من سائرِ البُحُورِ الأُخْرى، وبخاصّةٍ إذا أدمجنا بهِ بحرَ السَّريعِ الذي يشتركُ معهُ في تفعيلاتِ الحشْوِ والضُّروبِ" (١)، وعلَّةُ ذلك عندي أنَّ إيقاعَ الرَّجزِ سَهْلٌ عذْبٌ، ودخولُ العللِ، والزِّحافاتِ، والجزْءِ، والشَّطْرِ، والنَّهْكِ فيهِ جعلهُ أطوع.

(ب)- المزجُ بينَ بحرينِ من دوائرَ مُخْتلفةٍ:

لم أجِدْ من هذا النَّوْعِ إلا قصيدتينِ هُما: (وقال مسعود الحكيم، وطرباي.. كتب اسمه ورحل)، جمعت الأولى بينَ (الكاملِ والرَّملِ)، وجمعت الأُخْرى بينَ (الكاملِ والرَّجزِ)، والكاملُ من دائرةٍ، والرَّملُ والرَّجزُ من دائرة أُخْرى كما في الشَّكْلِ التَّالي:



وحين ننظرُ إليهما نجدُ أنَّ "الفيتُوري" انتقلَ في القصيدةِ الأولى من (الكاملِ) إلى (الرَّملِ) في المقطعِ الخامسِ هكذا:

تحلو قِرَاءَتُها لِمثْـــ / ـــلي ـــــــــــــــــــــــ تدويرٌ بين المقطعين

******

كان يا / ما كانَ
في الزَّمنِ الطَّريح على فراشِ الموتِ
كانَ فتىً مِنَ الصَّحراءِ
يدخلُ ظِلَّ خيمتهِ ويَحْـــ / ـــلُـــمُ

// الكامل

---

١ - أوزانُ الشِّعْرِ الحُرِّ ص ٦٧.

مُتــ

كانَ يَحْــ / ــلُــمُ

/٥//٥ //

فاعلن مُتــ

كانَ يَحْــلُــمْ

/٥//٥/٥

فاعلاتُنْ _____ (مُرفَّلة)

ثُمَّ تمتد / ُ على الآ / فاق في عيــ / ــنيهِ

فاعلاتن / فعلاتن / فاعـــلاتن / فاعــ

رؤيا / الانْعِتاقْ الرَّملُ

ــلاتن / فاعلاتْ

وهكذا يمضي على (الرَّملِ) حتّى نهايةِ القصيدةِ. وفي القصيدةِ الأُخْرى أتى بــ (الكاملِ) في هذهِ المقاطعِ: (١، ٢، ٣)، وبــ (الرَّجزِ) في المقطعينِ الأخيرينِ، كأن يقول:

طِرْباي ، فلاحٌ من الجنوبْ

لا يعرفُ القراءهْ

وذاتَ يومٍ عطشت بلادُهْ..

واستبطأ الماءَ

فروَّى عطشَ المحبوبْ

بدمه ..

ثمَّ مضى يسألهُ الغُفْرانَ والبراءهْ !

إنَّ استعمالَ الشَّاعرِ الحُرِّ لبحُورٍ صافيةٍ كــ (الرَّجزِ، والرَّملِ، والمُتقاربِ، والمُتدارِكِ، والكاملِ، والوافرِ) أمرٌ مُقرَّرٌ واقعٌ ، وحادثٌ بكثرةٍ في قصائدَ مُتعدِّدةٍ لشعراءٍ مُتعدِّدين، ومن مُخْتلفِ الأعمار، وها هى ذي الشَّاعرةُ "نازك الملائكة" تبوحُ بهذا في قولها: "والواقعُ أنَّ نظمَ الشِّعْرِ الحُرِّ

بالبُحُورِ الصَّافيةِ أيسرُ على الشَّاعرِ من نظمهِ بالبُحُورِ المُزْدوجةِ ؛ لأنَّ وحدةَ التَّفْعيلةِ هُنا تضمنُ حريَّةً أكبرَ، ومُوسيقى أيسرَ، فَضْلاً عن أنَّها لا تُتْعِبُ الشَّاعرَ في الالتفاتِ إلى تفعيلةٍ أُخْرى مُعيَّنةٍ لابدّ من مجيئها مُنْفردةً في خاتمةِ كُلِّ شَطْرٍ". (١)

"والحقُّ أنَّ تغيُّرَ الوزنِ في القصيدةِ الواحدةِ من بيتٍ لبيتٍ أمرٌ يُورِثُ الاضطرابَ المُوسيقي فيها، ولعلَّ اتِّحادَ الوزنِ يكُونُ أفضلَ بالنِّسْبةِ للقصيدةِ ؛ لأنَّ عاطفةَ الشَّاعرِ، ووحدةَ موضوعهِ في القصيدةِ، وتدفُّق معانيهِ وأفكارهِ وأخيلتهِ على ذهنهِ في تساوقٍ وتناسُقٍ ... كلُّ ذلك وغيرهُ يجعلهُ مُنْدفعاً تلقائيًّاً إلى اتِّخاذِ وزنٍ مُوحَّدٍ لقصيدته، حتّى لا يشغلهُ التَّنْويعُ عن تحقيق أغراضهِ فيها". (٢)

(٢)- التَّجــديدُ:

التَّطوُّرُ والتَّجديدُ "من طبيعةِ الحياةِ السَّليمةِ، والأدبُ كسائرِ الفُنونِ قد سايرَ ركبَ الحياةِ في تطوُّرها وازدهارها، وظهرت فيهِ – من وقتٍ لآخر– حركاتٌ تجديديَّةٌ كنتيجةٍ طبيعيَّةٍ للتغييراتِ التي تلحقُ بالمُجْتمعِ العربيِّ، وما يتطلّبهُ واقعُ الحياةِ الجديدةِ.

وقضيَّةُ التَّجْديدِ في مُوسيقى الشِّعْرِ العربيِّ كانت وما تزالُ من أهمِّ القضايا التي أثارت كثيراً من الجدلِ والخُصومةِ في عصرنا الحديثِ، وكانَ لها دورٌ كبيرٌ في تغذيةِ المعاركِ الأدبيَّةِ التي دارت رحاها على صفحاتِ المجلاتِ، والصُّحفِ، والمُؤلَّفاتِ في العالمِ العربيِّ منذُ بدايةِ القرنِ العشرين حتى الآن". (٣)

وها هي ذي روحُ التَّجديدِ والابتداعِ تُسيطرُ على شاعرنا في جُلِّ قصائدهِ، وكانت دافعاً لهُ لوضعِ تشكيلاتٍ مُوسيقيَّةٍ جديدةٍ ممَّا لم يَرِدْ عن

١- الأعمالُ النثريَّةُ الكاملةُ ١ / ٨٠.
٢ - أوزانُ الشِّعْر الحُرِّ وقوافيهِ ص ١٩٨.
٣٣- تطوُّرُ القصيدةِ الغنائيَّةِ في الشِّعْر العربي الحديث ص ٣٠٠.

العربِ القُدامى، بالإضافةِ إلى التَّلاعُبِ في التَّفاعيلِ بالزيادةِ أو النَّقْصِ، ممَّا أدَّى إلى خلقِ أشكالٍ مُمُوسقةٍ لا تخضعُ إلا لذوقهِ، وعواطفهِ، مُتأثِّراً في ذلك بـــ (الحداثةِ الشِّعريَّةِ) التي تتمتَّعُ بكثيرٍ من الحُريَّةِ في الأوزانِ والقوافي، فها هو ذا يستخدمُ كُلَّ الصّورِ المُتاحةِ للتفعيلةِ بدخُولِ الزِّحافاتِ عليها، فيأتي بـــ (مفاعيلن، ومفاعيلُ)، ويزيدُ على ذلك (مفاعيلانْ)، كأن يقول في أوَّلِ المقطعِ الرَّابعِ من قصيدة "العائدون من الحرب":

لقد عُدْنا / أَلا تبصِـــ / ـــرنا تبصـــ / ـــرُ بلوانا

مفاعيلن / مفـــاعيلُ / مفـــاعيـــلُ / مفـــاعيلن

ويقولُ في أوَّلِ المقطعِ الخامسِ:

لقد عُدْنا / .. أجل عُدْنا / .. ولكنْ عو / دةُ المقهُورْ

مفاعيلن / مفاعيلن / مفـــاعيلن / مفاعيلانْ

القصيدةُ على الهزجِ المُقفَّى. وفي البيتِ الأوَّلِ أتى شاعرُنا بـــ (مفاعيل) في عروضِ الهزجِ، حيثُ حذفَ السَّابعَ السَّاكنَ من (مفاعيلن) في العروض والحشو، وفي البيتِ الثَّاني أتى بـــ (مفاعيلانْ)، وهى غيرُ واردةٍ في العروضِ القديمِ ؛ لأنَّ "التَّسْبيغَ قرينُ (فاعلاتن) التي في مجزوءِ الرَّملِ، وهى عِلَّةٌ قليلةُ الورودِ في الأبحُرِ". (١) وعلى ما نرى فهذا تجديدٌ عروضيٌّ يُحْسَبُ للشاعرِ الذي جمعَ بينَ: (مفاعيلن، ومفاعيلُ، ومفاعيلانْ) في بيتٍ هو قولهُ في أوَّلِ المقطعِ الأخيرِ من القصيدةِ ذاتها:

فلا بار / ك هذي اليـــ / ـــد، لا بار / كها رحمنْ

مفاعيلُ / مفـــاعيـــلُ / مفـــاعيـــلُ / مفاعيلانْ

إذا لم تســـ / ـــق بالحُبِّ / طمأنينيـــ / ـّـــةَ الحيرانْ

مفـــاعيلن / مفـــاعيـــلُ / مفاعيلن / مفـــاعيلانْ

---

١ ـ الزِّحافُ والعلَّةُ (رؤيةٌ في التَّجريدِ والأصواتِ والإيقاع) د. أحمد كشك ص ٣٧ ط مكتبة النَّهضة المصريّة ١٩٩٥م.

وها هو ذا يأتي بـــ (مُسْتفعلن – مُسْتعلن – مُتعلن – مُتفعلن) في الحشو، وفي العروضِ يأتي بـــ (مُتفعل) التي تُساوي (فعولن)، كأن يقول من قصيدةِ "السَّفر":

البابُ.. والســـ / ـُـورُ .. ولو / نُ الحائطِ الســـ / ـَّـقيمِ

مُسْتفعـــلن / مُسْتـــعـــلن / مُسْتـــفـــعلن / مُتفـــعلْ = فعولن

ودرجا / تُ السلم الـــ / ـــمُتّسخِ الـــ / ـــقديمِ

مُتَعِـــلُنْ / مُسْتفـــعـــلن / مُسْتـــعـــلن / فعولن

وأوجهُ النـــ / ـّـوافذِ الـــ / ـــباهتةِ الر / ـّسومِ..

مُتفـــعـــلن / مُتفـــعـــلن / مُسْتـــعـــلن / فعولن

تُطلُّ منـــ / ـــها أعينٌ / باديةُ الـــ / ـــهُمومِ

مُتفعـــلن / مُسْتفـــعلن / مُسْتـــعلن / فعولن

ويأتي بـــ (مُسْتفعلن) مطويَّةً (مُسْتعلن) في بدايةِ القصيدةِ، ودخُولُ (الطيِّ) في المُجتثِّ غيرُ مُعْتادٍ، فها هوذا يقولُ من قصيدةِ " أُغْنية إلى السُّودان":

مُنْذُ زما } ن بعيد / كانت طُبولٌ بعيدهْ...

مُسْتعلن

وأتى بها مرَّةً أُخْرى، كقولهِ من قصيدة "في شتاء قارس...":

في مُدنٍ } من نحاسٍ / ، وأمَّةٍ من عجائبْ

/٥///٥

ويأتي بـــ (فَعِلَتُ) في الخببِ، وهذا نادرٌ، وهو من خواصِّ الشِّعْرِ الحُرِّ، كأن يقول:

ها أنـــ / ـــذا .. حتـــ / ـّـى ينـــ / ـــمو العُشْـــ { ـــبُ

/

ويتـــ } ـــعانق / فوق رُ / خامي

///

وقد يأتي بـــ (مُتَعِلُنْ)، وهى قليلةُ الاستعمالِ في: السَّريعِ، والرَّجزِ، حيثُ دخلَ الخبنُ والطّيُّ (مُسْتفعلن). ولم يأت بها "الفيتُوري" في السَّريعِ إلا في موضعٍ فقط، هو قولهُ :

وسكت الشـــ / ـَّـيخُ:

////ه

وأتى بها في الرَّجزِ بشكلٍ مُكثَّفٍ يستوقفُ القارئ، هادفاً من وراءِ ذلك – رُبّما– إثراء الدَّور العروضي لهذه التَّفْعيلةِ، ومن ثمّ اكتشافِ ما بها من القيمِ الجماليَّةِ والفنِّيَّةِ ؛ لا سيَّما في هذا البحرِ الذي يسمحُ للشُّعراءِ بالتّصرُّفِ الكثيرِ. وما من شكٍّ في أنَّ مجيء أربع حركاتٍ مُتتاليةِ ، فسكون يُنْهي الجُمْلةَ نهايةً مُريحةً، كأن يقولُ:

وشجرُ الز / ـَّيتونِ ملءُ السُّهولْ

////ه

وسعفُ النـــ / ـَّـخْلِ الطَّويلِ .. الطَّويلْ

////ه

وورقُ التـــ / ـُّـفّاحِ والوردْ

////ه

هكذا أتى "الفيتُوري" بهذهِ الأسْطُرِ مُتتاليةً عن عَمْدٍ. ومن يعودُ إلى القصيدةِ يُدْرِكُ بيُسْرٍ أنَّ مجيء المُضاف والمُضاف إليهِ بهذهِ الصُّورةِ المقصودةِ هو ما دفعهُ إلى إتيانها بهذهِ الطريقةِ. وفيما أرى فشجرُ الزَّيتون، وسعفُ النَّخْلِ، وورقُ التُّفّاحِ، والوردُ إن هى إلا رُموزٌ لشبابٍ مُكافحٍ أشبه بالرَّعدِ.. بالطُّوفانِ..بالإعصارِ، شبابٍ يُضيءُ سيلَ ثورةٍ تزحفُ عن بُعْدٍ فيما يرى "الفيتُوري" الذي ما يزالُ يُجيدُ توظيفَ هذهِ التَّفْعيلةِ بشكلٍ يخدمُ الموضوعَ ومُوسيقاهُ، فها هو ذا نراهُ يأتي بها في أوَّلِ القصيدةِ، كأن يقول من قصيدةِ " الدَّرْويش":

وبصقَ الد / ـّرويشُ في جُبّتهِ وقالْ :

////ه

ويأتي بها في آخرها، كقولهِ من قصيدة " الذين يجيئون...":

لأنّهُم لا يقفو / نَ أبداً

////ه

وقد يأتي بها في (الضَّربِ)، كأن يقول من قصيدة " حفّار القُبور":

... وعضَّ حفَّارُ القُبورِ شفتيهِ

حسرةً / وضجرا

////ه

ورأيتهُ يأتي بها بشكلٍ مُكثَّفٍ جدَّاً في قصيدتهِ " قنديلٌ في الضَّبابِ" التي تُعدُّ مَشْهداً تمثيليَّاً صغيراً نُظِمَ على الرَّجزِ، فها هو ذا يقولُ على لسانِ (العجوزِ):

سقيتُها (١) بأدْمُعي ... بعرقي

////ه

ولم يقف عند هذا، إذ وجدتُّهُ يتفنَّنُ تفنُّناً عجيباً في الموضعِ الذي تردُ فيهِ من القصيدةِ، فأتى بها عَمْداً في أوَّلِ المقطعِ، وفي وسطهِ، وآخرهِ، وأتى بها في القصائدِ ذاتِ الأرقامِ، على أن تأتي دائماً في أوَّلِ كُلِّ رقمٍ، ومن ذلك قصيدة "حكايات عشق في سالفِ الزّمان"،إذ قال:

كشجرهْ ////ه

هكذا بدأ "الفيتُوري" قصيدتهُ بهذا الشَّكْلِ الذي يعكسُ ذكاءً ملموساً في مجيء هذا التشبيه دون غيره، إذ لهُ دلالةٌ مقصودةٌ، وهو في الوقتِ ذاتهِ يُشكِّلُ الوحدات الصَّوتيّةِ لـــ (مُتعلن). وقال في أوَّلِ رقم -٢- :

وهطلتْ } ريحٌ عليـــ / ـــكِ

////ه } مُسْتفعلن / مُسْـــ

فانحنيـــ { ـــتِ ، ومشيْـــ } ـــتِ

---

١ ـ الضَّميرُ في الفعل يعودُ على حدائق أثمرَ نخيلُها، وزها زيتونُها.

ـــتفعلن { ////٥ }

إنَّها تلك الشَّجرةُ الرَّامزةُ لمن كانت هواهُ، وهى الآن في القبرِ والكفنِ بعد أن كانت تتحدَّى عاتياتِ الرِّيحِ.. تهزأُ بالأعاصيرِ.. تشمخُ في ذِرْوةِ العذابِ، وهذه هى الدِّلالةُ.

وفيما أعلمُ فشاعرُنا مسبوقٌ في هذا وليس سابقاً، فهذا أميرُ الشُّعراءِ يأتي بها على البحرِ ذاتهِ، ويرتكزُ عليها بشكلٍ كبيرٍ في " البابِ الثّالث (الحكايات)، وهو تسعةٌ وسبع مئة بيت، في خمسٍ وخمسين قطعة....، وإنَّهُ لبابٌ يُسْمحُ فيهِ للشاعرِ أن يترخَّص" (١)، ومـــــن ذلك قولهُ على لسانِ قِطَّةٍ: (٢)

وردَّدت / فحيحهـــا كـــحنشٍ / بـــقَـــفْـــرةِ

////٥

وَلَبِستْ / لي من ورا ء السِّتْرِ جلـــ / ـــدَ النِّمْرةِ

////٥

وها هى ذي يدُ التَّجْديدِ تسوقهُ عشرات المرّات إلى إدخالِ تفعيلةِ بحرٍ على تفعيلةِ بحرٍ أصليَّةٍ، ولهُ في ذلك مُحاولاتٌ مُسْتميتةٌ لا تنتهي، رصدتُها فيما يلي:

(أ)- أحياناً يُدْخِلُ تفعيلةً واحدةً، كأن يُدْخِل تفعيلةَ (الهزجِ) على (السَّريعِ)، وذلك في قولهِ من قصيدة" بعض معانينا":

بعضُ معا / نينا العذا / ب يُخْفيها

مُسْتعلن / مُسْتفعلن { مفاعيلن }

يمتصُّها .. حتّى يُلاشِيها

حيثُ جاءت تفعيلةُ العروضِ على (مفاعيلن)، والصَّوابُ أن تأتي على (فاعلن)، أو (فاعلانْ) كما قال في السَّطْرِ التَّالي:

---

١ ـ الشَّوقيَّاتُ ٤/ ٦ ط مكتبة مصر بدون تاريخ.

٢ ـ السَّابق ٤ / ١٢٢.

بعضُ معا / نينا حيا / ةٌ تموتْ

مُسْتعلن / مُسْتفعلن { فاعلانْ}

ولعلَّ مُراعاة "الفيتُوري" للتفعيلةِ الأخيرةِ من السَّطْرِ الثَّاني هو ما أوقعهُ في هذا الأمرِ. وها هو ذا يُدْخِلُ تفعيلة (المُتقارب) على (الرَّجز)، كأن يقول من قصيدة "النَّاقوس":

وينسجو / نَ حُلْمَ الــ / ــعنقاءِ

مُتفعلن {فعولن } مُسْتفعــ

بــيــ / ــنما العرو / ش والأو / ثــانْ

ــلن / مُتفــعلن {فعــولن } فــاعْ

فالقصيدةُ رجزيَّةٌ، (وفعولن) دخيلةٌ. وأدخلَ تفعيلةَ (الكاملِ) على البحرِ ذاتهِ في قولهِ:

شفتاي

///٥/

يا } نارَ الأسى اسْــ / ــكُبي على / نارِ الهوى

/٥ مُسْتفــعلن / مُتفعلن / مُسْتفعلن

ومثلُ ذلك قولهُ من قصيدة "مقاطع فلسطينيّة":

لتبكِ تل { ٌ أبيبَ

///٥/ مُتفاعــ

صَيْــ } ــفها الذي / خيَّم حيــ / ــناً والتهبْ

/٥ ــلن / مُتفــعلن / مُسْتــعلن / مُسْتــفعلن

وجاء بالعكسِ، فأدخلَ تفعيلةَ (الرَّجزِ) على (الكاملِ) في قولهِ :

لمنْ إذنْ ؟

{ مُتفْعلن }

تلكَ الأسا / طيلُ التي / يبــــنُونَهَا

مُتْفاعلن / مُتْفاعلن / مُتْفــاعلن

وقولهِ :

أقولُ .. إنـــ / ـِــي لمْ أزَلْ

{مُتفْعلن } مُتْفـــــاعلن

(ب)- أحياناً يُدْخِلُ تفعيلتينِ، كأن يُدْخِل تفعيلتي: (الخبب، والمُتقارب) على (الرَّجزِ)، وذلك في أوَّلِ المشهدِ الثَّاني من قصيدةِ "الطَّريق"، يقولُ:

على طريـــ / ــق الفجـــ / ــرِ ، مشت الْـــ / ــعُيـــونْ

مُتفْعــلن { فعْــلُنْ } مُتــعــلن { فعولْ }

تُقبِّلُ الثـــ / ـَّــرى الغا / رقَ في الد / ِ مـــاءْ

مُتفْعــلن { فعــولن } { فَعِــلُنْ } { فعُولْ }

ويُدْخِلُ تفعيلتي: (المُتقارب، والمُتدارك) على (الرَّجزِ)، كأن يقول :

وهْي حما / مـــةٌ بيـــ / ــضاءُ

مُسْتعلن {فعولن } { فاعـــ

طا / رتْ ألفَ ميلْ

ــلن } مُسْتفعـــلانْ

وأدْخَلَ تفعيلتي: (الخبب، والهزج) على (المُتدارك)، كأن يقول في رقم -٥- من المقطعِ الخامس عشر من قصيدة "ملك أو كتابة":

أتُـــرا / نِيْ جا / وزْتُ قَدْ / ريْ ..

{فعلن / فَعْلن } فاعــلن / فا _____ (مُتدارك + خبب + مُتدارك)

لأنـــ / ـِــيْ قدْ / تعمَّدْتُ

علن { فعْلن } { مفاعيلُ } _____ (مُتدارك + الخبب + الهزج)

أمرُ التَّجديدِ في هذهِ القصيدةِ عجيبٌ، لا سيَّما في هذا المقطعِ الذي قسَّمهُ "الفيتُوري" إلى أرقامٍ، واضعاً عُنواناً داخليَّاً للرقمِ -١- هو: (مُونولوج صُوفي) دون النَّظرِ إلى الأرقامِ الأخرى، في مُحاولةٍ لاحتضانِ الحداثةِ بكلتا

يديهِ دون أدنى حرجٍ، مُتجاوزاً دائرةَ التّقليدِ. (ج)- أحياناً يُدْخِلُ ثلاثَ تفاعيلٍ، كأن يُدْخِلْ تفاعيلَ: (المُتقارب، والخبب، والمُتدارك) على (الرَّجز)، كأن يقول من قصيدة " إلى عينينِ غريبتينِ":

وسَّدتُ رو / حاً مُتْعباً

مُسْتفعلن / مُسْتفعلن

سقيتُ / شفةً / لاهثهْ

{فعولُ } {فعلن} {فاعلن}

فالسَّطْرُ الأوَّلُ على (الرَّجزِ)، والثَّاني على: (المُتقاربِ، والخببِ، والمُتدارِكِ).

وأدخلَ في القصيدةِ ذاتها (المُتقارب، والرَّمل) على البحرِ ذاتهِ في قوله:

حين التقيــ / ــنا صُدْفةً / لقاء الــ / ــغُرباءْ

مُسْتفعلن / مُسْتفعلن {فعولن } { فَعِلاتْ} ([1]) ـــــــ (رجز + مُتقارب + رمل)

كانت كآ / بتي مِثْــ / ــلىَ ، تَمْـــــشي / في الطَّريقْ

مُسْتفعلن { فعولن } { فَــعِــلاتُــنْ } فاعلاتْ _ (رجز + مُتقارب + رمل)

وما يزالُ "الفيتُوري" يستجيبُ لثورتهِ على عروضِ الخليلِ، فيُحْدِثُ تغييرات وأنغاماً جديدةً تُحقِّقُ حُرِّيَّتهُ، وتخلقُ تناسُقاً نغميَّاً، وانسجاماً إيقاعيَّاً، واجداً في هذا الاتِّجاهِ مجالاً واسعاً لانسيابِ شاعريَّتهِ وتدفّقها، ومن ثمَّ لم يتقيَّدْ بوزنٍ، أو شكلٍ ممَّا كانَ معهُوداً في شِعْرنا القديمِ، فها هو ذا يأتي بـــ (المُتقاربِ) مع (المُتدارِكِ) في عِدَّةِ مقاطع من القصيدةِ الواحدةِ، كأن يقول من قصيدة " الانتظار":

حيثُ يَهْــ / ــتريءُ الــ/ ــقيدُ في / قدميــ / ــنِ
تغو / صانِ في / جسدِ الــ / ــعاصفَهْ } (المُتدارك)

[1] - دخلها: (الخبنُ، والكفُّ).

وينسدلُ الظّلُّ في مُقْلتينِ
تُضيئانِ في غَسَقِ العاصِفَهْ (المُتقارب)
هُنالكَ من ينتظرْ

فالشَّاعرُ تعمَّدَ إدخالَ (المُتقارب) على (المُتدارك) في هذهِ المقاطعِ: (٢، ٣، ٤، ٥)، مع مُلاحظة أنَّهُ دائماً يبدأُ بالوزنِ الأصلي، وهو (المُتدارك). ونراهُ أتى في المقطعِ السَّابق بثلاثةِ أسْطُرٍ على (المُتقارب)، ووجدتُّهُ يأتي بسطرٍ فقط يتكرَّرُ عَمْداً في نهايةِ هذهِ المقاطعِ هو:

هُنالك مَنْ ينتظرْ

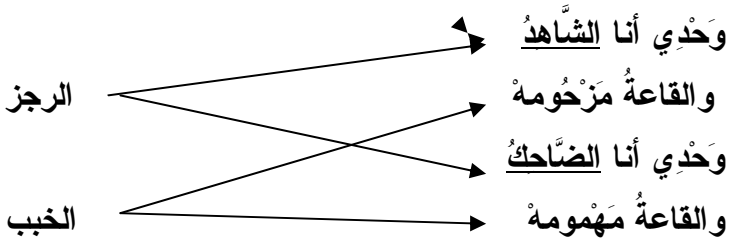
وكلُّ مقطعٍ من هذهِ المقاطعِ يطولُ ويقصرُ على حسبِ رؤيةِ " الفيتُوري". ومثلُ ذلك قولهُ من قصيدة "ليس إلا الرَّحيل":

أأنتَ هو الخنجرُ المُتضرِّجُ في الدَّم
والرَّأْسِ ، والمقصلهْ
أأنتَ هو الظَّمأُ اللانهائي في شفةِ السُّنْبلهْ !

فقد أتى بهذهِ الأسْطُرِ على وزنِ (المُتقاربِ) في مُنْتصفِ المقطعِ الثّاني، والقصيدةُ على (المُتدارك). "والفيتُوري" يتحدَّثُ فيها إلى اللهِ. وإدخالُ (المُتقاربِ) على (المُتداركِ) أمرٌ شائعٌ في الشِّعْرِ العربيِّ الحديثِ، وأمثلتهُ من الكثرةِ بمكانٍ، فها هو ذا الشَّاعرُ "محمَّد إبراهيم أبو سنّة" يقولُ:

ها هُنا / ستسكُــ / ــنُ روحي
فاعلن {فعول } {فعــولن}
ها هُنا / تقومُ / منـــارهْ
فاعلن {فعولُ} {فعولن}

فــ "أبو سنّة" التزمَ إيقاعاً تفعيلياً واحداً، جامعاً بينَ المُتداركِ والمُتقاربِ في سطرٍ كــ "الفيتُوري" الذي التزمَ أيضاً إيقاعاً مُشَابهاً عن طريق إدخالِ (الخببِ) على (الرَّجزِ) في قولهِ من قصيدةِ "الأقنعة":



هذا هو المقطعُ الثّاني في القصيدةِ، وقد تعمَّدَ "الفيتُوري" أن يأتي بهِ كما رأينا ؛ بهدفِ تجميلِ العبارةِ، وتنويعِ النَّغمِ الذي يُميِّزُ شعرنا المُعاصر، مُسْتخدماً كُلَّ مُبْتدعاتِ الحداثةِ الشِّعريَّةِ، ألفاظاً، وصوراً، ومُوسيقا ماثلةً للعُيونِ، وفي النَّموذجِ السَّابق آيةُ ذلك، فالسَّطْران: (الأوّل، والثَّالث) يتكوَّنانِ من إيقاعٍ مُوحَّدِ الأصواتِ..مُوحَّدِ الحركاتِ، وكذلكَ السَّطْران: (الثّاني، والرَّابع). وبإمكاننا أن نقرأ الأسطُرَ السَّابقةَ قراءةً أُخْرى إذا استخدمنا (التَّدويرَ) في: (الشَّاهد، والضَّاحك)، فعندئذٍ يتلاشى (الخببُ)، وتبقي القصيدةُ رجزيَّةً خالصةً، وبهذا نُدْرِكُ أنَّ تحريكَ الحرفِ الأخيرِ من السَّطْرِ الشِّعْري أوْ تسكينَه يكونُ سبباً في التَّدويرِ بينَ الأسطُرِ أوْ عدمِهِ.

وما تزالُ قصيدةُ "الفيتُوري" تمضي في منحِ أسرارهَا للقارئ من خلالِ بعضِ المُحاولاتِ الثَّائرةِ على الوحدةِ الثَّابتةِ، والنَّموذجِ المُقنَّنِ... تلك المُحاولاتُ التي تُعدُّ نِتاجَ مرحلةٍ فنّيَّةٍ جديدةٍ على شعرنا العربي، فها هو ذا يبدأُ السَّطْرَ بكلمةٍ منصوبةٍ، كأن يقول :

يومَ جئتَ من المُسْتحيل
ناسجاً بيديكَ حريقَ الإرادةِ والمُسْتحيل (المُتدارك)
صاعداً فضّة في الشّروق
سائلاً ذهباً في الأصيل

وهكذا يمضي، وكلُّ المنصوبات أحوالٌ من (جئت).

ويأتي بكلمةٍ زائدةٍ على البيتِ، كأن يقول من قصيدة "لا.. ليس.. لُبْنان":

ضاقتْ بهم صحراءُ التِّيهِ فاقتتلُوا
تقاتَلَ الجبلانِ : القهرُ والبشرُ { والسّكونْ }

القصيدةُ على (البسيطِ) المُقفَّى، ونحنُ نُلاحِظُ أنَّ كلمةَ (السّكون) زائدةٌ على البيتِ، كما أنَّ العروضَ لم تنته بساكنٍ، وإنَّما انتهت بحرفِ الإشباعِ، وهو (الواو). ومن الشَّواعرِ من فعل ذلك، فها هى ذي الشَّاعرةُ "ملك عبد العزيز" تأتي بكلمةٍ زائدةٍ قبلَ البيتِ في قولها من قصيدةِ "المحروم":

كُلّمــا أمسكْتَ يوْمــاً ظِلّــهُ
أفلتَ الظِّـــلُّ وولىَّ كالسّرابْ ـــــــــ بيتٌ ١
فأذبتَ القلبَ تبــكي فقــدَهُ
وهو حُلْمٌ من خيالاتِ الشّبابْ ـــــــــ بيْتٌ ٢
لم يكُنْ شيــ / ــئاً .....
فاعـــلاتن / فــا
لم يكُنْ شيئــاً، ولكنْ حَسْبُــهُ
ذلك المحرومُ أن يُعْطى الخيــالْ ـــــــــ بيْتٌ ٣
هو ما يملكُ في الــدّنيا فمــا
أظلمَ الأيّام تقــضي بالزّوالْ ! ـــــــــ بيْتٌ ٤

هكذا جاء هذا المقطعُ ، وقد زادت الشّاعرةُ جملة : (لــم يكــن شــيئاً) ، وجاءت بها وحدها في شطْرٍ ، ثمّ كرّرتها في أوّل البيتِ الثّالث.

ويأتي بسطرٍ على (المُتدارك) وسطَ قصيدةٍ على (المُتقارب)، في قولهِ:

والذين لدى كُلِّ ضربةِ مِعْولْ

القصيدةُ على (المُتقارب)، وهذا على (المُتدارك). وأتى بسطرٍ رجزي وسطَ قصيدةٍ خببيَّةٍ، هو قولهُ في رقم -٦- من قصيدة "مقتل السُّلْطان تاج الدِّين":

وهجمتَ فأجفلَ قائدهم
وانشقَّ ستار
كان ستار رُصاص
كانَ ستاراً من نار

نصبوهُ في وجهكَ صفّينْ
كي لا ترى / قائدهم / بالعيْنْ
مُسْتفعلن / مُسْتعلن / مُسْتفْعْ

ووجدتُّهُ يأتى بشطرٍ واحدٍ يَصْلحُ شطراً ثانياً للبيتِ، هو قولهُ من قصيدةِ "المُتنبِّي":

وتَكْفَهِرُّ على مِرْآتِكَ الصُّوَرُ (البسيط)

فهذا الشَّطْرُ جاءَ هكذا ، وجـــــاء بعد بيتينِ " للمُتنبِّي" على (المُنْسرح) هُما: ([1])

" في كُلِّ أرضٍ وَطِئتُها أممُ
ترعى بعيــ / ــدِ كأنَّها غنمُ
وإنَّما النَّاسُ بالمُلوكِ ..
وما تــ / ــصلحُ عُربٌ مُلوكُها عَجَمُ".

وأحسبُ أنَّ الشَّطْرَ الأوَّلَ – صدر البيت – سقطَ في الطِّباعةِ على يدِ مُدْخِلِ البياناتِ، يُؤيِّدُ هذا أنَّ بيتي "المُتنبِّي" لا يخلوانِ من أخطاءِ الطِّباعةِ، فقولهُ: (بعيْدٍ) في الأصلِ: (بعبدٍ). وحين نعودُ إليهما نُلاحِظُ أنَّ البيتَ الأوَّلَ يأتي بعدَ البيت الثَّاني في الأصلِ، والفعلُ: (تصلح) أصلهُ: (تُفْلِحُ)، ولا شكَّ أنَّ "الفيتُوري" أرادهُ هكذا ؛ لحسرتهِ على العربِ، حسرةً تشبُّ في أرواحنا كُلَّ حينٍ، وهُما من قصيدةٍ في مدحِ "علي بن إبراهيم التَّنُوخي".

وأتى ببيتٍ على (البسيط) وسطَ قصيدةٍ (خبيبيَّةٍ) هو: ([2])

(دَعِ المقاديرَ تجري في أعنَّتِها
ولا تبيتنَّ إلا خالي البالِ) (البسيط)

---

[1] ـ ديوانُ أبي الطَّيِّبِ المُتنبِّي تح وتع د. عبد الوهَّاب عزَّام ص ٨٤ ط الهيئة العامّة لقصور الثّقافةِ، سلسلة (الذّخائر)، العددُ الأوّلُ ١٩٩٥م.

[2] ـ البيتُ لشاعرٍ يُسمَّى "مسفر بن مهلهل اليَنْبُعي"، وقد بحثتُ عنهُ فيما بينَ يديَّ من كُتبِ التّراجِمِ فلم أعثُرْ على شيءٍ، ويُقال: هو من أشعار ألف ليلة وليلة.

وَيْحي من هولِ الأكذوبه
وَيْحي ... وأنا شفتا شَعْبي ... أنا عيناه } (الخبب)

إذ جاء في أوّل المقطعِ الثّاني من قصيدة " اعترافات"، وجاء بهِ بين قوسين كما نرى. وها هو ذا يأتي ببيتٍ مُقفًّى على أربعةِ أسْطُرٍ، مُسْتخدماً إمكانات الشِّعْرِ الحُرِّ في الشِّعْرِ المُقفَّى، وذلك في قولهِ من قصيدة "خارج الموت" التي نظمها سنة (١٩٨٠م):

من أنت ؟
قالت لهُ القُدْسُ ..
التي سمعت خُطاهُ بينَ خُطى الأعداءِ
تقتربُ

ويأتي على ثلاثةِ أسْطُرٍ، واثنين. ومثلُ ذلك أمرٌ سائغٌ، شائعٌ عندَ شُعراءِ التَّفعيلةِ، وحسبُنا أن نُدلِّلَ على ذلك بنمُوذجٍ آخر لشاعرةِ فلسطين الأولى "فدوى طُوقان"، فها هى ذي تأتي بشطْرٍ مُوزَّعٍ على سطرينِ في قولها من قصيدة "إلى المُغرِّدِ السَّجين" التي نظمتها في يناير سنة (١٩٨٥م)، وأهدتها للشاعرِ "كمال ناصر" (١) في محنتهِ المعروفةِ: (٢)

يا طائري ،
غنِّ ، فدربُ الرَّجاءْ
ما زالَ يمتدُّ مُشِعَّ الضِّياءْ

فالسَّطْران: (الأوّل، والثَّاني) شطرٌ من (السَّريع)، وقصيدةُ "الفيتُوري" على (البسيط)، ومثلُ ذلك يُشِيرُ إلى أنَّ شاعرَ الحداثةِ يمتلكُ كُلَّ خصائصَ الشِّعْرِ المُعاصرِ الغني بمُغامراتِ الإبداعِ المُتسلِّلِ إلينا عبرَ النَّوافذِ المُغْلقةِ.. النَّابعِ من الصِّدق والمُعاناةِ تفاعلاً مع الحياةِ والأحياءِ، وآيةُ ذلك أنِّي وجدتُ

---

١ ـ من قادةِ النِّضال الفلسطيني، وتوفي مُغْتالاً في بيروت سنة (١٩٧٣م) في عمليةٍ عسكريّةٍ إسرائيليّةٍ استهدفتهُ.
٢ ـ الأعمالُ الشّعريّةُ الكاملةُ ص ٣٠٠ ط دار العودة بيروت ٢٠٠٥م .

كُلَّ ما جاءَ من الشِّعْرِ المُقفَّى جاءَ مُوزَّعاً عَمْداً على السُّطورِ على شَكْلِ (الشِّعْرِ الحُرِّ)، يَسْتوي في ذلك ما جاءَ على البُحورِ الصَّافيةِ والمُركَّبةِ، التَّامَّةِ والمجزوءةِ، كأن يقول من قصيدة " تحت الأمطار" التي نظمها سنة (١٩٥١م):

أيُّها السَّا / ئقُ

رفقاً / بالخُيولِ الـــ / ــمُتْعبهْ ! _____ بيتٌ مُقفَّى

قِفْ ...

فقد أدْ / مى حديدُ السـ / ّــرجِ لحمَ الر / ّقبهْ _____ بيتٌ مُقفّى

وهكذا يَمْضِي على الرَّملِ المجزوءِ المُقفَّى. ونُلاحظُ أنَّ التَّفْعيلةَ الأخيرةَ دخلها (الخبنُ)، وهو غيرُ لازم. وها هو ذا يبدأُ قصيدتينِ مُتتاليتينِ بسطرٍ رجزي عَمْداً هو قولهُ من قصيدتيهِ: (العميان والجريمة، والسُّقوط):

وقالَ بيدبا :

ويأتي بسطرٍ في ثلاثِ قصائد هو:

أكتبُ عن عصرك

فقد ورد في هذهِ القصائدِ الرَّجزيَّةِ المُتتاليةِ: (الإنسان والحقيقة، الدِّيناصور !، آخر المهزلة)، مع مُلاحظة تكرار كلمة (عصر) التي تُضافُ دائماً لما يُعبِّرُ عن الرَّفضِ..عن الحُزنِ، كقولهِ: (عصرُ الغضبِ الميِّتِ) ، (عصرُ الضَّحكِ المقهور).

ووجدتُّ لهُ مُحاولةً نثريَّةً يتيمةً بلا وزنٍ بعنوان: "من شرفة باريزية" كتبها في باريس سنة (١٩٩٣م)، يقولُ فيها:

مُنذ سنين مررتُ من هُنا

وقفتُ طويلاً ، تحت هذهِ السَّماء

هل تُراها باريس أُخْرى !

لم تعُدْ الأشياءُ هى الأشياءْ

تغيَّرَ كلُّ شيءٍ.. لم يتغيَّرْ شيء

هى التي تغيَّرتْ..
أنا الذي تغيَّرتُ..
لم يزل راسين وكُورني .. فيكتُور هوجو
وجورج صاند .. شارل بُودلير وجان كوكتو..
بيكاسّو العصبيّ وجوجان .. سارترو سيمون..
كُلٌّ فوقَ مقعدهِ الحجريِّ
.....

وهكذا يسيرُ إلى آخرِ هذهِ المُحاولةِ التي لا تتبعُ أيَّ بحرٍ، ولا تنتمي لأوزانِ الخليلِ، وأراها أقربَ إلى النَّثْرِ الأدبيِّ. إنَّ شاعرنا يُحاولُ إيجادَ طريقةٍ للخُروجِ عن العروضِ القديمِ بوزنٍ مُسْتحدثٍ رُبَّما كُتِبَ لهُ الخُلودُ في عالمِ الشِّعْرِ بفضلِ غِنَى أوزانِ "الخليل" التي لا تحجرُ على أحدٍ أن يُضِيفَ أوزاناً جديدةً، وأن يتصرَّفَ ويختارَ ما يشاءُ من أنغامٍ تُناسِبُ مشاعرهُ التي يُعبِّرُ عنها. "وقد ظهرَ الشِّعْرُ المنثورُ في المهجرِ الأمريكي، وكان رائدهُ " أمين الرّيحاني"تـــ (١٩٤٠م) الذي تأثّرَ فيهِ بالشَّاعرِ الأمريكي (ولت وتمان)... ولكنَّ دعوةَ هذا الشِّعْرِ ما لبثت أن ماتت أو كادت تموت". (١) " وبعد ظهور شعرِ التّفْعيلةِ ظهرَ هذا المُصْطلحُ بشكلٍ أكثرَ حدَّةٍ في لبنان، وقد اتَّخذَ من مجلّة (شعر) مِنْبراً لهُ، وأقحمَ نفسهُ على الذَّوْق العام، واستجابَ لهُ عددٌ كبيرٌ من الشُّعراءِ، وتحمَّسَ لهُ، ممَّا أدَّى إلى طُوفانٍ من الكتابةِ على هذا النّوع ، وممَّا لا جدالَ فيهِ أنّ عصرنا يشهدُ عودةً هُجوميَّةً لقصيدةِ النَّثْرِ".(٢)

---

١ ـ نظريّة الفنِّ المُتجدِّدِ وتطبيقها على الشِّعْر / عزّ الدّين الأمين ص٩٢ ط ٢ ط دار المعارف ١٩٧١م

٢ ـ قصيدة النّثر / سُوزان برنار، ترجمة / زُهير مجيد مغامس ص ٢٤٦ ط الهيئة العامّة لقصور الثّقافةِ ١٩٩٦م.

ويُعدُّ الشّاعران: (محمّد الماغُوط، وأدونيس) من أكثرِ المُروِّجين لها، أمّا شاعرُنا فلم يذهبْ بعيداً في هذا الطّريق المُعْوجِّ، إذ لم أجدْ لهُ إلا تلك المُحاولةَ، وهذا خيرُ دليلٍ على أنَّ (قصيدةَ النَّثْرِ) لم تُصادِفْ هوىً في نَفْسِهِ.

ووجدتُّ ما هو قريبٌ من هذا، وهو أن يأتي بنثرٍ بينَ سُطُورِ القصيدةِ، كأن يقول في المقطعِ الأوَّلِ من قصيدة "تنويعات في التّبغِ والبُرْتُقالِ" :

وتركضُ في طُرقاتِ المدائن
طفلاً ... وسُنْبلةً
وصباحاً يُسيِّجُهُ الماء
سبَّحْتُ باسمك

(المُتدارك)

" ويحكون أنَّهُ قد جاءَ في كتابِ الجنوبِ المُقدَّسِ .. وجاءَ في تجاعيدِ قهرهِ القديم .. أنَّ شتلةَ التّبغ كانت عاملةً من الجنوبِ في السَّابعة عشرة تُدْعى وردة بُطْرس إبراهيم، خضبها عِنَادُ الفقرِ بدمِ الشَّهادةِ.

تحت أحذية عسكر السُّلْطان في بلدةٍ تُدْعى الغازية.. في وقتٍ كانت فلسطين تتلوَّى تحت الجُرْحِ، داخلةً في ابتداءِ النَّزيفِ، عنيت عام ١٩٤٧، وجاءَ أنَّ شتلةَ التّبغِ مالت باتِّجاهِ فلسطين، وهكذا سقطَ حسن الحايك، وفاطمة الخواجة بين تلاوين جوع الجنوب..

لكن حسن العطَّار، الذي سقطَ قتيلاً بدورهِ أمامَ معمل غندور في الشّياح، كان أيضاً شتلة تبغ، يبست في عِشْق فلسطين".

ويحكون عن فرحٍ في قرارةِ عينيك..
في رجفةِ الشَّفتينِ ، المُبلَّلتين
برائحةِ التّبغ والبُرْتقال

(المُتدارك)

وللشاعرةِ "فدوى طُوقان" مُحاولةٌ كهذهِ، إذ أتت بخبرٍ قرأتهُ في صحيفةٍ، أو سمعتهُ في مذياعٍ... أو شكوى مرفوعة لشخصيّةٍ قياديَّةٍ بارزةٍ، تأتي بهذا وذاك وسطَ الأسطُرِ، ثُمّ تقومُ بالتَّعليق عليهما شعراً، كأن تقول في المقطعِ الثَّالثِ من قصيدة "كوابيس الليل والنَّهار" :

في صُحف القُدْسِ اليوميَّةِ أرمي عينيّ
أقرأُ خبراً كالأخبار :

"بيت لحم– فُوجئ المُزارعون في
خربة بيت سكاريا بمجموعةٍ من
الجرَّافاتِ خرجت من مُسْتعمرة كفار
عصيون وشرعت في قلعِ المزروعات في
أراضي تلك البلدة".

أقرأُ شكوى مرفوعهْ
لوزيرِ الحربْ:

" إبراهيم عطا الله من بيت سكاريا
شمال كفار عصيون ، قضاء بيت لحم.
الموضوع: مُصادرة أراض زراعية تخصُّني.
أحيطم علماً بأنَّ الأرض التي أملكها
والتي تقعُ في بيتِ سكاريا، وهى مصدر
رزقي ورزق ٢١ شخصاً أعيلهُم من
فلاحتها، قد تمَّ الاستيلاءُ عليها ليلة أمس
الأوّل حيثُ قامت الجرَّافاتُ بإزالةِ
المحصول الذي عرقْتُ من أجلهِ طيلة عام كامل .
أُناشدكم باسمِ أطفالي الذين
سيموتون جوعاً أن تتّخذوا اللازم لإعادةِ
الأرض التي لن أقبلَ عنها بديلاً أو تعويضاً".

ذاتُ الأخبارْ..
لا شيء جديدٌ في الأخبارْ.
لا شيء مُثيرْ..

هذا هو الشَّكْلُ الكِتابيُّ الذي جاءت عليه هذهِ الأسطرُ في القصيدتين. وحين نعودُ إليهما نُلاحِظُ الآتي:

*- جمعت قصيدةُ "الفيتُوري" بين: (المُتدارك، والخببِ)، بينما جاءت قصيدةُ "فدوى" على (الخببِ) فقط، وكلتاهُما على الشِّعْرِ الحُرِّ.

*- أهدى الأوَّلُ قصيدتهُ إلى " كاتيا سرور"، وأهدتها "فدوى" إلى "روز ماري" ، وهذا بيتُ القصيدِ، فكلاهُما موجوعٌ .. مفجوعٌ.. يبوحُ بأحزانهِ لصديقتهِ تجاهَ فلسطين التي يسقطُ في عشقها الشُّهداءُ على يدِ وحشٍ أسطوريٍّ أعمى، يمصُّ دماءَ القُلوبِ.. يزرعُ الموتَ.. يُلقِّحُ الأرضَ والزَّرعَ بالحزنِ اليومي... وحشٌ ينشبُ مخلبهُ المعقوف في كلِّ مكانٍ.

وأراهُما تعمَّدا الإتيانَ بالأسطُرِ السَّابقةِ هكذا ، لا لمحاولةِ التَّجديدِ فحسب، وإنَّما أيضاً للدلالةِ على عُمْقِ الرؤيةِ الكاشفةِ عن صدق التَّجْربةِ، وحرارةِ العاطفةِ.

وقد يأتي بمحاولةٍ تجديديَّةٍ حثيثةٍ تُفيدُ المعنى دونَ الإيقاعِ، كأن يقول من قصيدة "خارج الموت":

لا ...

لا ...

هكذا جاء "الفيتُوري" بهذا الحرفِ في مقطعٍ قائمٍ بذاتهِ هو الأخيرُ، وكُلُّ حرفٍ يُساوي (فَعْ)، وهُما معاً يُساويان (مُسْتَفْ = فاعلْ). وعِلَّةُ إتيانهِ هكذا تبدو في الغضبِ، ولكن أيُّ غضبٍ ؟ إنَّهُ الغضبُ على أُمَّةٍ أعطتْ الدُّنيا حضارتَهَا، كانت كتابَ المجدِ، وها هى ذي تنهارُ ..تنتحبُ، فلا دمشقَ، ولا مصرَ، ولا عربَ، الكُلُّ عريانٌ، يُغطِّي وجهَهُ من العارِ..غضبٌ يكسُو السَّاحةَ ؛ لموتِ الزَّعيم الرَّاحلِ جمال عبد النَّاصر تــ (١٩٧٠م) .

ووجدتُّ ما هو قريبٌ ممَّا تقدَّم، إذ تعمَّدَ الإتيانَ باسمِ شخصيَّةٍ قياديَّةٍ دونَ النَّظرِ إلى الإيقاعِ، كأن يقولُ من قصيدةِ "إلى نيلسون مانديللا" التي نظمها سنة (١٩٨٩م) :

مانديللا

مانديللا

/٥/٥/٥ = فالاتن

وقد لاحظتُ أنَّ "الفيتُوري" أتى بهِ في مواضعَ عِدَّةٍ من القصيدةِ ، وأتى بـــ (فالاتن) في المُتدارك، ولا تأتي إلا في الخببِ.

ومن المُحاولاتِ التَّجْديديَّةِ التي لا تنتهي، الجمعُ في القصيدةِ الواحدةِ بينَ الشِّعْرِ الحُرِّ والمُقفَّى، وقد فعلَ ذلكَ في قصيدتينِ هُما: (ليس في الياسمينةِ غيرُ البُكاء، ومعزوفةٌ لدرويشٍ مُتجوِّل)، الحُرُّ في الأولى على (المُتدارك)، والمُقفَّى على مشطورهِ، وجاءت الثَّانيةُ على (الخببِ) الحُرِّ والمُقفَّى، كقولهِ في المقطعِ الثَّاني من هذهِ التي نظمها في بيروت سنة (١٩٦٧م):

وَيْحِي.. وأنا أتلعثمُ نحوكَ يا مولايَ
أُجسِّدُ أحزاني ..
أتجرَّدُ فيكْ
هل أنتَ أنا ؟ يدُكَ الممدودةُ أم يديَ الممدودةُ ؟
صوتُكَ أم صوتي ؟ **مقطعٌ خببي حُرّ**
تبكيني أم أبكيكْ ؟

****

في حضرةِ من أهوى
عبثتْ بي الأشواقْ
حدَّقتُ بلا وجهٍ
ورقصتُ بلا ساقْ
وزحمتُ برایاتي
وطُبولي الآفاقْ
عِشْقِي يُفْني عِشْقي
وفنائي اسْتغراقْ
مملوكُكَ .. لكنِّي
سُلْطانُ العُشَّاقْ !

مقطعٌ خببي مُقفَّى

والمُلاحظةُ العامَّةُ على القصيدتينِ أنَّ "الفيتُوري" يبدأُ أوَّلاً بالشِّعْرِ الحُرِّ، ولا يأتي بالشِّعْرِ المُقفَّى إلا في المقطعِ الأخير.

وممَّا يتَّصِلُ بهذا الاتِّجاهِ ويقتربُ منهُ مُحاولةُ التَّجديدِ في الشَّكْلِ الكِتَابيِّ للقصيدةِ على الصَّفْحةِ، كقصيدةِ " الضَّحايا". ولعلَّ أهمّ ما يُلاحظهُ القارئ عليها أنَّها أشارت إلى مضامين بعض قصائد " ناجي" تـــ (١٩٥٣م)، لا سيَّما قصيدتيهِ: (قلب راقصة، وصخرة المُلْتقى)، وفي قصيدة " عودة نبي" لشاعرنا ما هو قريبٌ ممَّا تقدَّم، فتأمَّلهُ يقولُ:

حَسْبُكَ من فنِّكَ هذا الخُلُودْ
يا أيُّها الشَّادي بِسِحْرِ الْوُجُودْ

بيتٌ

هذه قافيةٌ جاءت عَمْداً تُشيرُ إلى قافيةِ "أبي القاسمِ الشَّابيِّ" تـــ (١٩٢٩م) في قصيدتهِ الخالدةِ "صلوات في هيكلِ الحُبِّ" التي انتظمها بحرُ (الخفيفِ).

ومُمْعِنُ النَّظرِ في قصيدتي "الفيتُوري" يُلاحِظُ أنّهُ نظمهما في عامٍ واحدٍ، عام (١٩٥٣م)، بمناسبةِ ذِكْرَى رحيلِ هذينِ الشَّاعرينِ الكبيرينِ، وكلتاهُما على الشِّعْرِ المُقفَّى، الأولى على (المُجتثّ)، والثّانيةُ على (السَّريعِ)، والقافيةُ

في الأولى تتغيَّرُ في كُلِّ مقطعٍ، وفي الأخرى جاءت مُوحَّدةً، والأولى خَلَتْ من (التَّصريعِ) الذي جاءَ في الشَّطْرينِ السَّابقينِ كأحسنِ ما يكُون. وقد يحدثُ العكس، أيْ يأتي بقصيدةِ الشِّعْرِ (الحُرِّ) على شكلِ الشِّعْرِ (المُقفَّى)، كأن يقولُ من قصيدةِ "الجانبِ الآخرِ من النَّهْرِ":

لم يـكُـنْ يتشـكَّـلُ في جسـدٍ
كان أنسجةً رخوةً، وعظاماً هُلاميَّةً
تتمـاوجُ في ذاتها، وتُرَاوِغُ في ذاتها (المُتدارك)
فـهْـى سيـلُ دُخـانٍ قـديمٍ
ونبـعُ رؤىً في الهـواءْ

فقد ألْزَمَ نَفْسَهُ بهذا الشَّكْلِ في كُلِّ مقاطعِ القصيدةِ، القصيدةِ الحُرَّةِ التي تقولُ دائماً أفضلَ ما عندَهَا، تقولُ: " إنَّ الشِّعْرَ الحُرَّ قادرٌ بهذهِ الإمكانيَّةِ الضَّخْمةِ المُتاحةِ أن يُعْطي القصيدةَ العربيَّةَ لا شَكْلاً جديداً فحسب، وإنَّما بناءً جديداً كذلك.. بحيثُ يصبحُ التَّغْييرُ لا مُجرّدَ تراوحٍ في عَدَدِ التَّفاعيلِ داخلِ العملِ الشِّعْري.. ولا مجرّدَ طَرْحٍ للقافيةِ الضَّاغطةِ في حفافي هذا البناء، وإنَّما ثورةٌ حقيقيَّةٌ، واندفاعٌ لا يُحدّ.. بحيثُ يشملُ المونولوجَ الدَّاخليَّ للقصيدةِ.. بحيثُ يشملُ تركيبةَ العملِ الشِّعْري كوحدةٍ عُضْويَّةٍ.. بحيثُ يشملُ هذا السِّياقَ المُتعارفَ الذي كادَ أن يُصْبحَ واحداً من الطُّقوسِ الفنيَّةِ التي لا تقبلُ حتّى مجرّدَ الحوارِ.. وهذا فرقُ ما بينَ الشِّعْرين: (التَّقْليدي، والحُرّ)، وأعني بذلك كلّهِ أن تحملَ القصيدةُ أكثرَ من صوتٍ.. أن تحملَ جماليَّاتٍ مُتْخمةً بالحقائق، وحقائقَ مُتْخمةً بالوجدانيَّاتِ .. أن تحملَ أكثرَ من مُسْتوى، وأكثرَ من فعْلٍ، وأكثرَ من بناءٍ" ([1]).

[1] ـ دراساتٌ في الشِّعْر د. محمّد أحمد العزب ص ١٢٢ ط الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ١٩٧٧م.

ولا شكَّ أنَّ مدرستي "أبوللو"، و"المهجر" مُشْبعتانِ بأمثالِ هذهِ المُحاولاتِ والتَّنْويعاتِ المُوسيقيَّةِ التي أحسَّ "الفيتُوري" بالحاجةِ إليها فابتدعَهَا، وهى مُحاولاتٌ تضعهُ على رأسِ المُجدِّدين في الشِّعْرِ السُّوداني والعربي.

(ج)- التَّـــدْويرُ:-

تَتَجَلَّي في شِعْرِ "الفيتُوري" بعضُ الظَّواهرِ الجمَاليَّةِ الأُخْرى الدَّاخلةِ في تَشْكيلِ القصيدةِ، وها هو ذا بحثي يَعْمَدُ إلى استنطاق القيمِ الصَّوتيَّةِ والدِّلاليَّةِ لهذهِ الظَّواهرِ التي يأتي في مقدِّمتها (التَّدْويرُ) باعتبارهِ مَطْلباً دلاليَّاً لبعضِ التَّجاربِ الشِّعريَّةِ في القصيدةِ الحديثةِ.

و(التَّدويرُ) في الشِّعْرِ الحُرِّ "ظاهرةٌ إيقاعيَّةٌ إنشاديَّةٌ تشكَّلت داخل البناءِ الشِّعْري"، ([1]) وصارت تكنيكاً موسيقيِّاً لا غنى عنهُ بحيثُ لا يكادُ يخلو منهُ نصٌّ، وهذا في تقديري يعودُ إلى أمرين، يتمثَّلُ أوّلهما في (التَّحرُّرِ الشَّكْلي)، إذ باتَ لشاعرِ التَّفْعيلةِ الحريَّةُ المُطْلقةُ في أن يُوزِّعَ أسطُرَ قصيدتهِ على حسبِ رؤيتهِ الشَّاعرةِ، ومرجعُ الثَّاني إلى تجربتهِ التي حادت عن "الغنائيَّةِ إلى الدِّراميَّةِ والحوارِ، هذه الدِّراميَّةُ خلقتْ نوعاً من المُوازاةِ العروضيَّةِ في مُقابلِ اللامُوازاةِ الدِّلاليَّةِ" ([2])، أيْ أنَّ توتُّرات المشهدِ الشِّعْري التَّفْعيلي بإمكانها أن تفصلَ بينَ التَّراكيبِ المُتعالقةِ كـــ (المُضاف، والمُضاف إليه)، و (الموصولِ وصلتهِ)، و (الفعلِ وفاعلهِ)، .... إلخ، وذلك ؛ لخدمةِ توتُّراتِ الدِّلالةِ الإيقاعيَّةِ.

وإذا ما انتقلنا إلى (التَّدويرِ) في الشِّعْرِ الحُرِّ وجدنا لهُ شأناً يدعُ القارئَ في عجبٍ عُجابٍ من أمرِ انتشارهِ، رغمَ ما صكَّتهُ الشَّاعرةُ الرَّائدةُ "نازك الملائكة" حين قالت: " ينبغي لنا أن نُقرِّرَ- في أوَّلِ هذا القسمِ من بحثنا- أنَّ

---

[1]- التَّدويرُ في الشِّعْر (دراسة في النّحو والمعنى والإيقاع) د. أحمد كشك ص ٥ ط دار غريب ٢٠٠٣م.

[2]- بناءُ لُغةِ الشِّعْر لـ / جون كوين، ترجمة د. أحمد درويش ص ٧٥ ط ٣ ط دار المعارف ١٩٩٣م.

التَّدويرَ يمتنعُ امتناعاً تامَّاً في الشِّعْرِ الحُرِّ، فلا يسوغُ للشاعرِ على الإطلاق أن يُوردَ شطراً مُدوَّراً، وهذا يحسمُ الموضوع".

وقالت في موضعٍ آخر: "يَمْتنعُ التَّدْويرُ في الشِّعْرِ الحُرِّ ؛ لأنَّهُ شعرٌ حُرّ، أعني أنَّ الشَّاعرَ فيهِ قادرٌ على أن ينطلقَ من القيُودِ، ومن ثمَّ فإنَّ ذلك يجعلهُ في غيرِ حاجةٍ إلى التَّدويرِ، وما التَّدويرُ – لو تأمَّلنا– إلا لونٌ من الحريَّةِ يلتمسهُ الشَّاعرُ الذي كانَ مُقيَّداً بأسلوبِ الشَّطْرين حيثُ الشَّطر الأوَّل ذو طُولٍ مُعيَّن لا ينبغي أن يزيد، فكانَ الشَّاعرُ يُطيلهُ بالتَّدْويرِ ؛ ليملكَ بعضَ الحُريَّةِ، ومن ثمَّ فلماذا يُريدُ الشَّاعرُ تدويرَ أشطُرِهِ في القصيدةِ الحُرَّةِ ؟ ". (١)

ولا شكَّ أنَّ شُعراءَ التَّفْعيلةِ قد كفروا بما آمنت بهِ "نازك"، وغدوا يستبيحونهُ فيما يجوزُ من بُحورٍ وما لا يجوز تحت مُسمَّى (حُريَّة الإبداع) التي جعلت الشُّعراءَ " يخوضونَ غماره، ويُعالجونَ ما نتجَ عنهُ من ضعفِ القافيةِ الخارجيَّةِ من خلالِ الاعتمادِ على القوافي الدَّاخليَّةِ، والتّماثُلاتِ الصَّوتيَّةِ، وبذلك أضحت الظَّاهرةُ الإيقاعيَّةُ جُزْءاً من عمليَّةِ الإبداعِ، بعدما كانت شكلاً في الشِّعْرِ التَّقْليدي، فمن المُمْكنِ لمن أرادَ أن يتلمَّسَ للتدويرِ ناتجاً دلاليَّاً أن يقول إنَّهُ مدعاةٌ للوحدةِ الموضوعيَّةِ، حيثُ صارَ في بعضِ التَّجاربِ الشعريَّةِ شاملاً للنصِّ كُلّه، ويُسمَّى بـــ (التَّدْويرِ الكُلِّي)، هذا بالإضافةِ إلى ما يُمْليهِ التَّدْويرُ من دلالاتٍ داخل النّصّ تظهرُ بالتّحليلِ." (٢) وها نحنُ نقفُ أولاً أمامَ أشكالهِ التَّاليةِ ؛ لمعرفةِ دلالاتها، ومن ثمّ تحليلها على نحوٍ دقيقٍ:

(أ)– أن يأتي في أوَّلِ القصيدةِ:

١- الأعمالُ النثريَّةُ الكاملةُ ١/ ١١١، ١١٣ .

٢ - شعر محمَّد الشَّهاوي (دراسة في الأسلوبِ والدِّلالةِ) د. هاني علي سعيد ص ٩٠ ط الهيئة العامَّة لقصور الثّقافةِ، سلسلة (كتابات نقديَّة)، ٢٠٠٩م.

لم أجدْ من هذا الشَّكْلِ إلا قصيدتينِ رجزيَّتينِ من الشِّعْرِ الحُرِّ، هُما: (عاشقٌ من إفريقيا، واعتذارٌ)، كأن يقول من الأولى:

صناعتى الـــ / ـــكلامُ

//٥/

سيـــ / ـــفي قلمي

٥/

نُلاحظُ أنَّ التَّفْعيلةَ الثَّانيةَ بدأت هكذا: (//٥/)، وانتهت في السَّطْرِ الثَّاني هكذا: (/٥) بفعلِ التَّدويرِ، وهي تكوينٌ لتفعيلةٍ رجزيَّةٍ مخبونةٍ هي (متفعلن)، ومثل ذلك جاءَ في القصيدةِ الأُخْرى، يقول:

وقال بيـــ / ـــدبا لدبـــ / ـــشليمَ :

/٥//

يا /

٥/

بالعودةِ إلى النَّموذجينِ السَّابقينِ نُلاحظُ أنَّ الشَّكلَ المُوسيقيَّ للتدويرِ فيهما واحدٌ، فالسّطْرُ الثَّاني يبدأُ بوحدةٍ موسيقيَّةٍ واحدةٍ هى (السَّببُ الخفيفُ)، كذلك نُلاحظُ أنَّ تفاعيلَ السَّطْرِ الأول دائماً مخبونة، وإن اختلف عددُها في كلِّ سطرٍ. وجاء آخرُ القصيدةِ الثَّانيةِ مُدوَّراً كالشَّكْلِ السَّابق أيضاً، وكُلُّ ما هُنالكَ أنَّ التفعيلةَ جاءت تامَّة، كأن يقول:

فالموتُ كا / ن الفجرَ

/٥/٥//٥ /٥ /٥/

والط / ـَّـريقُ كا / نت مُقْفِرهْ !

٥/

وبالنَّظرِ إلى الأشكالِ التَّدويريَّةِ الأُخْرى أرى هذا الشَّكْلَ أبسطَها ؛ لأنَّنا لا نجدُ ناتجاً دلاليَّاً مُعْجباً للتدويرِ، وفي اعتقادي أنَّ هذا يعودُ إلى عاطفةِ "الفيتُوري"، إذ أراها – في القصيدتينِ– هادئةً، بعيدةً عن التَّدويرِ المُتكرِّرِ

بصورةٍ مُعْجبةٍ تجعلُ القارئ مُكْتفياً بهِ، مُقْتنعاً بدورهِ داخل النَّص، بعيدةً عن الصِّراعِ النَّفْسيّ، عن التَّوتُّرِ العصبيّ، عن الدَّفقاتِ الشُّعوريَّةِ المُتواليةِ بينَ الجُملِ والعباراتِ التي تجيءُ تعبيراً عن شدَّةِ الانفعالِ، وازدحامِ الرُّؤى في النَّفْسِ، إذ هو في الأولى يتغنَّى بأفريقيا التي تحفرُ في الأرضِ مقابرَ الغُزاةِ.. أفريقيا التي تُبدِعُ فنَّهُ الشِّعْري الذي لم يُمْنَحْ مرَّةً لملكٍ مُتوَّجٍ، أو يتمرَّغ فوق أعتابِ صنمٍ. وفي الثَّانيةِ يُقيمُ – على لسانهِ– حواراً هادئاً غيرَ طويلٍ بينَ (بيدبا ودبشليم).

(ب)– أن يأتي بينَ الشَّطْرين:

التَّدويرُ في هذا الشَّكْلِ من خواصِّ الشِّعْرِ المُقفَّى الآتي على شكلِ الشِّعْرِ الحُرِّ في كلِّ ما وجدتُّ من قصائدَ، وعددُها أربعٌ هي: (خارجُ الموتِ، الزَّائرُ والأسئلةُ، مُقدِّمةُ الزِّيارةِ، انتماءٌ). واللافتُ للنظرِ أنَّ "الفيتُوري" نظمَ هذهِ القصائد على (البسيطِ التَّام)، ضارباً بكلامِ "نازك" عرضَ الحائطِ حين قالت: " غير أنَّ التَّدويرَ يُصْبحُ ثقيلاً ومُنفِّراً في البُحورِ التي تنتهي عروضُها بوتدٍ مثل: (فاعلن)، و (مستفعلن)، و (متفاعلن)... وبسببِ هذا العُسْرِ نجدُ أنَّ الشُّعراءَ قلَّما يقعونَ في تدويرِ البحرِ (البسيطِ) أو (الطّويلِ) أو (السَّريعِ) أو (الرَّجزِ) أو (الكامل). ([1])

ولعلَّهُ أرادَ أن يُثْبتَ لنفسهِ ولغيرهِ أنَّ شاعرَ الحداثةِ المُتمكِّنِ بإمكانهِ أن يُغيِّرَ خريطةَ الشِّعْرِ العربيِّ، وأن يقلبَ كُلَّ الموازينِ العروضيَّةِ المُتعارفِ عليها، داعياً النَّاقدَ، والدَّارسَ إلى مائدةِ الإعجابِ بهذهِ المحفليَّاتِ المُموسقةِ عَمْدَاً، فها هو ذا يقولُ في المقطعِ الأوَّلِ من القصيدةِ الأولى:

وبعض قد رك فيـــ ـــنا ..

٥/

أنَّ مجـــ ـــدك في الـــ / ـــأرواحِ ينبتُ، والسَّاحاتُ والطُّرقُ

٥//٥/

[1] ـ الأعمالُ النثريَّةُ ١ / ١١٠.

ويقولُ في نهايةِ المقطعِ الرَّابعِ من القصيدةِ ذاتها:

مرِّغ جبيـــ ـــنك أنـــ ـَّـــى شئتَ

/٥//

تنـــ ـــحسرُ الـــ / ـــمأساةُ يوماً ..

٥/

ويكسو السَّاحةَ الغضبُ

نُلاحظُ أنَّ البيتَ الأوّل جاءَ في سطرين، وجاءَ الثَّاني في ثلاثةٍ على شَكْلِ الشِّعْرِ الحُرِّ، والقافيةُ فيهما تغيَّرتْ من (القافِ) إلى (الباءِ) ؛ لأنَّها مُتنوّعةٌ، وانتهى الشَّطْرُ الأوَّلُ من البيتِ الأوَّلِ عند (اللامِ) في (الأرواحِ)، وعندها في (المأساةِ) في البيتِ الثَّاني.

والشَّاهدُ أنَّ التَّدويرَ في القصيدةِ المُقفَّاةِ لم يَسِرْ على نسقٍ واحدٍ كالشَّكْلِ السَّابق، فالتَّفْعيلةُ الثَّالثةُ في البيتِ الأوَّلِ بدأت هكذا (/٥)، وانتهت هكذا (/٥//٥)، وجاءت في البيتِ الثَّاني عكس ذلك، وهى تامَّةٌ في الأوَّلِ، مخبونةٌ في الثَّاني ؛ للدلالةِ على تنوُّعِ الشَّكْلِ التَّدْويري داخل النَّصِّ كضربٍ من الاهتمامِ بالإيقاعِ الدَّاخلي، ومزيدٍ من الجسارةِ العروضيَّةِ، وليس أدلّ على ذلك من قصيدتهِ الثَّانيةِ التي تشكَّلت من خلالِ (التَّدْويرِ) في كُلِّ مقطعٍ من مقاطعها المُتعدِّدةِ، كأن يقول في نهايةِ المقطعِ الأوَّلِ:

أبطأتَ ، واخـــ ـــتطفتـــ ـــك الرِّيحُ ،

/٥/٥/

والز ّمنُ الـــ / مخبوءُ تحتَ جناحِ الرِّيحِ والسَّفرُ

٥/

ويقولُ في مُنْتصفِ الثَّاني:

والطَّيرُ هل هى ذا تُ الطَّيرِ ، تحـْ ـــفرُ

//

مَسْـــ / ـــراها على الشَّفق السَّاري وتنحفرُ ؟

/٥

فالتَّدويرُ في الأوَّلِ في (مُسْتفعلن) التَّامّة، وفي الثَّاني في (فاعلن) المخبونة.... وهكذا يسيرُ في المقاطعِ الأُخْرى على غيرِ نسقٍ واحدٍ في التَّشْكِيلِ المُوسيقي للتدويرِ الذي جاءَ مُوظَّفاً بصُورةٍ جيِّدةٍ تُعجبُ القارئ، وتدلُّ على مهارةٍ وخبرةٍ بفنِّ العروضِ... مهارةٍ وخبرةٍ تُحْدِثُ رؤيةً تدويريَّةً مُتكاملةً يُريدُ "الفيتُوري" أن يُعبِّرَ عنها، وفي الوقتِ ذاتهِ تعملُ على اتِّساعِ مجالِ دائرةِ التَّدويرِ الذي قامَ بدورِ الرَّابطِ بينَ التَّراكيب، وبثِّ الحركةِ في الإيقاعِ، ناهيكَ عن التَّعبيرِ عن عُمْقِ العلاقةِ العُضْويَّةِ بينَ المعنى والمُوسيقا.

وهذهِ قصيدةُ "مُقدِّمةُ الزِّيارةِ" تتكوَّنُ من مقطعينِ دورُ التَّدويرِ فيهما ظاهرٌ بارزٌ، وكذلك قصيدة "انتماء" التي جاءت بلا مقاطعٍ، وعلى قافيةٍ واحدةٍ كالقصيدةِ السَّابقةِ، فتأمَّل معي جمالَ هذا البيتِ المُدوَّر:

غصَّانُ بالشـــ ـِّـعرِ والـــ ـــأسرارِ

/٥/٥/

أسْـــ ـــكبُ أنـــ / ـــغامي إلى النَّاسِ مخموراً وأنسكبُ

/٥

جمالُ البيتِ ليس في تدويرهِ فقط، وإنَّما في معناهُ أيضاً، ممَّا يَعْني أنَّ التَّدْويرَ لا يعوقُ المدَّ الشِّعْريَّ.. لا يعوقُ الرؤيةَ الشِّعْريَّةَ الصَّافيةَ اليقِظةَ، كما لا يُحْدِثُ خللاً في الإيقاعِ، فالبيتُ يكادُ يخلو من الزِّحافاتِ والعللِ.. يخلو من التَّعْقيدِ المُوسيقي.

ولاحظ مهارةَ "الفيتُوري" في الشَّكْلِ الكتابيِّ للبيتِ، فقد تعمَّدَ أن يأتي بالسَّطْرِ الأوَّلِ هكذا من خلالِ جُمْلةٍ تعبيريَّةٍ مُوحيةٍ تدلُّ على أنَّهُ جُبِلَ من طينةٍ غيرِ طينةِ الشُّعراءِ، إذ لا يمتلئُ بالشِّعْرِ فقط، وإنَّما بالأسرارِ أيضاً. وجاءَ بالفعلِ (أسكبُ) في أوَّلِ السَّطْرِ الثَّاني على جهةِ التَّعمُّدِ أيضاً ؛ من أجلِ أن يَلْفِتَ انتباهَ القارئ إلى الرِّضا المُمْتدِّ عن أنغامِهِ المسكوبةِ في

النَّاسِ، وكأنَّها حطبٌ يَسْتدفئونَ بهِ. ولاحظ دِقَّةَ الفعلينِ: (أسكبُ، وأنسكبُ)، إذ فيهما يكمنُ الإيقاعُ الشِّعْريُّ، والمُوسيقا على حدٍّ سواء.

(ج)- أن يأتي في المقطعِ :

أتى التَّدْويرُ في هذا الشَّكْلِ في الشَّعْرِ المُقفَّى، والحُرِّ، الأوَّلُ على (السَّريعِ)، والثَّاني على (المُتدارك)، كأن يقول في المقطعِ السَّادسِ من قصيدة "ثورة قارّة":

هُنا ، هُنا وراء هذا الجدا / ر اللامع ..

//٥/٥/

الـــ ـــمطلي بأحزاننا ..

٥

هذا بيتٌ مُقفَّى جاء هكذا على البحرِ (السَّريعِ). ونرى العُنْصرَالتَّدْويريَّ يكمنُ في التَّفْعيلةِ الرَّابعةِ التي انتهت بحركتينِ من الوتدِ المجموعِ (//)، وبدأت – في السَّطْرِ الثَّاني- بساكنٍ (٥) لهُ نواتِجُ دلاليَّةٌ بالغةٌ، إذ بهِ تتمُّ الوحداتُ الصَّوتيَّةُ لهذهِ التَّفعيلةِ المُنْشطرةِ جُزْئيَّاً، كما يقومُ بدورِ الرَّابطِ بينَ المعنى والمُوسيقا، وبذلك يظهرُ الصِّراعُ بينَ (التَّدْوير، والتَّرْكيب)، فالأوَّلُ يُريدُ من القارئ أن يتوقَّفَ بانتهائهِ، والثَّاني يتطلَّبُ مُواصلةَ القراءةِ كى يتمّ المعنى. ولا شكَّ أنَّ هذا الصِّراعَ القائمَ بينهُما ينتقلُ بدورهِ إلى القارئ الذي يُنْهيهُ بالوصولِ إلى الوقفاتِ الدِّلاليَّةِ في النَّص. وأحسبُ أنَّ اختلافَ الخصائصِ الإيقاعيَّةِ للوحداتِ الصَّوتيَّةِ هو الذي يُحدِّدُ تصيُّد "الفيتُوري" لصوتٍ دون صوتٍ، أو وحدةٍ إيقاعيَّةٍ دون وحدةٍ ؛ طبقاً لميكانيزم الإبداعِ التَّدْويري، نلمحُ ذلك في قولهِ في المقطعِ الأوَّلِ من قصيدة "زيارة صاحب البرق":

وكانَ طُقوساً شتائية

لا تبُو / حُ بسر / ِ النُّحو / ل

/

وأزْ / منةً / رثَّةً / تترا / مى وهنا / وهُنا / لكَ

//٥ //

فهْـ / ـي بلادي ، وليست بلادي

/٥

وقولهِ على الوزنِ ذاتهِ في المقطعِ الثَّالثِ من قصيدةِ "قصيدة الرِّياح":

" .....

الذي كانَ في بُوخارِسْـ / ـتَ

/

كما / لَوْ هوى / بُرْجُ إيْـ / ـفلَ في ذاتِ يَوْ / مٍ

//٥ /٥

كما / لَوْ طغى / نَهْرُ السـ / ـينِ

//٥

فوقَ حوائطِ باريسَ

فالتَّدْويرُ يسيرُ وفقَ آليَّةٍ مُوسيقيَّةٍ مُتغايرةٍ، ومنهجٍ ذي ظلالٍ إيقاعيَّةٍ تتجاوزُ المنطوقَ إلى المسموعِ والمرئي، فالسَّطْرُ المُدوَّرُ ينتهي بحركةٍ، أوسببين، ثقيلٍ // وخفيفٍ /٥، من خلالِ تفعيلةٍ مُتدافعةِ الإيقاعِ... تفعيلةٍ تأتي سليمةً، ومخبونةً ؛ لجلبِ الإيقاعِ المُناسبِ للموقفِ الشِّعْري، وللإيحاءِ بالدِّلالةِ المُنْدسَّةِ في النَّفْسِ والحسِّ، في إظهارِ مشاعرِ الأسى والفقدِ على شُرفاتِ السِّنينِ التي انطفأت، وكأنَّ يداً ضخمةً غيَّبتها في الفضاءِ السَّديميِّ.

وفي اعتقادنا أنَّ (الواو) الثّانيةَ من السَّطْرِ الثَّاني زائدةٌ، ولعلَّها من عملِ يدِ مُدْخلِ البياناتِ، يُؤكِّدُ هذا ما جاء في النَّموذجِ الثَّاني، فالتَّنصيصُ جاء هكذا، ولم يُقْفل، و(بُوخارست) جاءت هكذا، والصَّوابُ: (بُوخرست) ؛ لسلامةِ الوزنِ.

وأحسبُ أنَّ (الهاءَ) في (نهْر) كانت مفتوحةً، فأسكنها الصَّفُّ الكِتابيُّ الذي قامَ على طباعةِ هذهِ الأعمال، ظنّاً منهُ أنَّ هذا هو الصَّوابُ، أقولُ هذا

لأنَّ إسكانها يَعْني أن تأتي التَّفْعيلةُ على (فَعْلُنْ)، وهذهِ لا تأتي في المُتدارك الأليق بالعاطفةِ المشبُوبةِ في تموُّجاتها المُتصاعدةِ كألسنةِ اللّهب. ومكانُ النُّقطِ جملةٌ شعريَّةٌ واقعةٌ في حمأةِ النَّقْدِ اللاذعِ... جملةٌ من ألفِ جملةٍ تُمثِّلُ ظاهرةً مُتفشِّيةً قبيحةً في شعْرِ "الفيتُوري" الذي أجدهُ يسقطُ من عينِ القارئ حينَ تقعُ عينهُ على أمثالِ هذهِ الجُملِ، ومن ثمَّ كانَ عليهِ كرجُلٍ مسلمٍ أن يتخلَّصَ من أمثالِ هذهِ الجُملِ ؛ ليبقى شعرُهُ كاللُّجَينِ... كالماءِ الصَّافي المُشعِّ بالجلالِ والجمالِ.

(د)- التَّدْويرُ بينَ المقاطعِ:

يُعدُّ هذا الشَّكْلُ الأكثرَ حُضُوراً في شعْرِ "الفيتُوري"، إذ جاءت خمسُ قصائد مُدوّرةً على (المُتدارك) هى: (الطِّفْلُ والشَّمسُ، الوصايا القديمة، حواريَّةٌ للفرعون وأرشليم، ذات مساءٍ.. ذات صباحٍ، سورةُ الفقير)، وخمسٌ أُخْرى على (الكاملِ) هى: (عذاب هذا العصر، دمشق...وعاشقُ الأميرةِ الجبليَّةِ، وقال مسعود الحكيم، ركعتان للعشق تحت شمسها، طائرُ النّورس)، وواحدةٌ على (الرَّملِ) هى: (فرحي طفلٌ إلهيٌّ !)، وجميعُها على الشِّعْرِ الحُرِّ.

وأحسبُ أنَّ التَّدويرَ على (الكاملِ) هو الأكثرُ إعجاباً ؛ نظراً لتوهُّجِ عاطفةِ "الفيتُوري" التي كانت وراءَ مجيء التَّدويرِ في صُورةٍ مُكثَّفةٍ تعكسُ رغبةً في تحقيق وتأكيدِ جزئيات موضوعاتهِ، وتثبيتِ مضمونها في ذهنِ القارئ، ولفت نظرهِ إلى قيمٍ جماليَّةٍ مُعيَّنةٍ تتعلَّقُ بالتَّدْويرِ المُتوالي بفضلِ حيويَّةِ أدائهِ، وتجدُّدِ روحِ معانيهِ ومُوسيقاهُ، فها هو ذا يقولُ من قصيدة" ركعتان للعشق تحت شمسها" التي نظمها في الرِّباط سنة (١٩٩٨م):

فلا تَسْكُبْ دِمَاءكَ في الحُروفِ سُدىً
كما يتصنَّعُ الموْتَى منَ الشــ / ـُــعَرَاءِ !

///٥/ مُتفاعــ

****

قُلْ / لطقُوس عَصْــ / ــر العَتْمةِ انْــ / ــطفئي

/٥ ///٥ مُتفا

وللـــ / ـــجيلِ الذي / يتوسَّدُ التـــ / ـَّـــاريخَ

//٥ /٥/٥/ مُتْفاعـــ

كُنْ / لهباً إلـــ / ـــهيّاً، وكُنْ / ذهبـــا

/٥ ///٥ مُتفا

وللـــ / ـــأبطالِ والشـــ / ـُّـــعَراءِ والـــ / ـــأشباهِ

//٥ /٥/٥/ مُتْفاعـــ

قُلْ / للمَوْتِ والـــ / ـــفُقراءِ :

/٥ ///٥/ مُتفاعـــ

ثمـــ / ـَّـــةَ في الحيا / ةِ إلاهُ

/٥ ///٥/ مُتفاعـــ

وهكذا يمضي في هذهِ القصيدةِ التي تكوَّنت من هذينِ المقطعينِ. ونُلاحِظُ أنَّ التَّدْويرَ في النَّمُوذجِ السَّابقِ عمليَّةٌ مُسْتهدفةٌ، ووسيلةٌ من وسائلِ "الفيتُوري" في إضفاءِ جوّ مُوسيقي خاصّ عن طريق مجيء وحداتٍ صوتيَّةٍ بطريقةٍ هندسيَّةٍ تُفْصِحُ عن دلالةِ الموقفِ الشِّعْري، وتُفْضِي إلى توازي إيقاعي غيرِ خفي، فالسَّطْرُ ينتهي ويبدأُ وفقَ آليَّةٍ تكراريَّةٍ تُوحي بوعي "الفيتُوري" بوظيفةِ التَّدْويرِ كقيمةٍ موسيقيَّةٍ تُحْدِثُ توتُّراً إيقاعيًّا في بناءِ النَّصِّ، فالوقفاتُ مُنْعدمةٌ، والقافيةُ ملغيَّةٌ، والأسطرُ ترتبطُ ارتباطاً وثيقاً بالدَّفقاتِ الشُّعوريَّةِ المُمْتدَّةِ، نلمحُ ذلك بصورةٍ كبيرةٍ من خلالِ فعلي الأمر: (قُلْ، وكُنْ) المُعبِّرانِ عن الحالةِ الشُّعوريَّةِ للفيتُوري المُتألِّمِ ، الرَّافِضِ لأوضاعٍ فاسدةٍ مُفسدةٍ من الكثرةِ بمكانٍ.. أوضاعٍ تحتاجُ إلى تغييرٍ، إلى ضميرٍ، إلى إنسانٍ... أوضاعٍ تخنقُ حياتنا، تقتُلنا ولا نُبالي، فهذا شاعرٌ مُهدِّمٌ لأصالةِ الكلمةِ.. شاعرٌ يعشقُ فَقْدَ الحرفِ معناهُ... وهذهِ أشباحُ عَصْرٍ ولَّى ما تزالُ تمتدُّ فينا وتمتدّ.. وهذا جيلٌ غالتهُ يدُ الكسلِ.. جيلٌ لا بُدَّ أن ينتفضَ.. أن يكُونَ ناراً مُحْرقةً تمحو ظلامَ الإحباطِ، تكتبُ أُغْنيةَ الحُريَّةِ

للقُدْسِ المصلُوبِ بغيرِ يدينِ... وهذهِ أُمَّةٌ عربيَّةٌ مُفكَّكةٌ، أُمَّةٌ مدفونةٌ إلى الرِّئتينِ، تقفُ في نهايةِ الطَّريق بلا رأسٍ، ولا قدمٍ، تقفُ على عتباتِ بئرٍ سحيقٍ بفعلِ موتُورٍ مأجور... وهذهِ بغدادُ أرضُ الرَّشيدِ –ابن محمَّد المهدي– تـــ (١٩٣هـــ) والحُسين –أبي محمَّد– تـــ (٥٠هـــ) تُرْجَمُ بالأحجارِ، بغَدْرِ الفُجَّارِ... هذه الحالةُ المُسْيطرةُ على كُلِّ ذرَّةٍ في "الفيتُوري" أعطت التَّدْويرَ نغمةَ ارتكازٍ واضحةٍ.. نغمةً لعبت دورَ المُحفِّزِ، دورَ التَّواصُلِ بينَ أجزاءِ القصيدةِ، وبذلك ظهرَ التَّدْويرُ على المُسْتوى الأسلُوبيِّ من خلالِ عناصرَ مُوسيقيَّةٍ حقَّقَتِ القيمةَ الإيقاعيَّةَ والمعنويَّةَ في آن. ولا شكَّ أنَّ "الفيتُوري" قد نجحَ في تنويعِ الإيقاعِ، وجعلهِ أكثرَ دراميَّةً، واقفاً بالقارئ على القيمةِ الدِّلاليَّةِ للتدويرِ من خلالِ تفعيلةِ هذا البحرِ الذي يُعدُّ " أحدَ البُحورِ المشهُورةِ في الشِّعْرِ الحُرِّ، وإن كان لا يبلغُ حدَّ الرَّجزِ والمُتدارك والرَّملِ والمُتقاربِ في كثرتهِ". ([1])

والعجيبُ في أمرِ "نازكِ الملائكةِ" أن تقولَ إنَّ التَّدْويرَ "لا يسوغُ في البحرِ الكاملِ"، والأعجبُ أن تأتي ببيتٍ "للمُتنبِّي" ما أعذبَ وأحلى مُوسيقاهُ ، هو:

النَّاعماتُ القاتلاتُ المُحْيِيا تُ المُبْدياتُ من الدَّلالِ غرائبا

ثمَّ تقومُ بالتَّعْليق عليهِ بقولها: " والواقعُ أنَّ التَّدْويرَ هُنا – حتَّى في شعْرِ المُتنبِّي– قد أساءَ إلى مُوسيقيَّةِ الأبياتِ، ولو تجنَّبهُ الشَّاعرُ لكانَ أحسن". ([2])

ولنا أن نسأل القارئ، هل هذا بيتٌ قد أساءَ إلى مُوسيقيَّةِ الأبياتِ ؟ ولكن قبل ذلك أدعوهُ للعودةِ إلى قصيدةِ "المُتنبِّي" ؛ للوقوفِ على الجوابِ الصَّحيحِ.

---

[1] ـ أوزانُ الشِّعْرِ الحُرِّ وقوافيهِ ص ٩٩.
[2] ـ الأعمالُ النثريَّةُ الكاملةُ ١ / ١١٠.

والجديرُ بالذِّكْرِ أنَّ قصيدة "وقال مسعود الحكيم" جمعت بينَ: (الكاملِ، والرَّملِ)، وقد جاءَ التَّدْويرُ في جُلِّ المقاطع التي على (الكاملِ) فقط، ولا أجدُ تفسيرًا لذلكَ، لا سيَّما أنَّ (الرَّملَ) يجيءُ في ترتيبهِ في الشِّعْرِ الحُرِّ قبلَ (الكاملِ) من حيثُ الكثرةِ. وإن قالَ قائلٌ: عِلَّةُ ذلكَ عِنْدي أنَّهُ انتقلَ من (الكاملِ) إلى (الرَّملِ) في المقطعِ، قلتُ: فما بالُ المقاطعِ الأُخْرى.

وأحسبُ أنَّ التَّدْويرَ بينَ المقاطعِ هو أصعبُ الأشكالِ التَّدْويريَّةِ على الشَّاعرِ ؛ لأنَّهُ يُحاصرهُ بعدَّةِ أُمورٍ مُهمَّةٍ ينبغي أن تكفُلَ لقصيدتهِ النَّجاحَ هى: (سلامةُ اللُّغةِ، جمالُ الإيقاعِ، الشَّكْلُ الكتابيُّ على الصَّفْحةِ)، بالإضافةِ إلى عُنْصرٍ مُهمٍّ هو: (تواصلُ العاطفةِ)، فها هو ذا يأتي بالتّدويرِ بينَ (رقمينِ) كالمقطعينِ من خلالِ قصيدتهِ الرَّمليَّةِ "فرحي طفلٌ إلهيٌّ !":

وطيرُ الأفق الآ / تي

/٥ فا

-٣-

سأستغــ / ــرقُ

//٥/٥

علاتن

إنَّ مجيءَ هذهِ الأرقامِ بهذهِ الكيفيَّةِ وسطَ الأسطُرِ الشّعريَّةِ عمليَّةٌ مُرْهقةٌ تتطلَّبُ من الشَّاعرِ مزيداً من اليقظةِ والوعي ؛ لأنَّها قد تُشوِّشُ أفكارهُ، وتُضْعِفُ عاطفتهُ، إذ في رأيي أنَّ الشَّاعرَ يصبُّ تجربتهُ في قالبٍ كُلِّي، ثمّ يَسْعى لإيجادِ بل تحقيق علاقاتٍ عُضْويَّةٍ مُتجاورةٍ بينَ عناصرِ هذهِ التَّجْربةِ، فتبدو القصيدةُ كُتْلةً واحدةً، وكأنَّها نشيدٌ تتلاحقُ أبياتهُ.

وجاء بمثلِ ذلك على إيقاعِ (المُتدارك) مع التَّنويعِ في مجيءِ التَّدويرِ بين هذهِ الأرقامِ، ففي قصيدة "ذات مساء...ذات صباح" أتى بالتَّدْويرِ بينَ الرَّقمينِ: (٣، ٤)، وبينَ الرَّقمينِ: (٥، ٦) في قصيدة " سورة الفقير" كأن يقول:

غير الذي امتلك السَّيفَ والـــ / ـــعرشَ

/٥/ فاعـــ

-٦-

قا / لَ لها ، وهْو يحفرُ شاهدهُ في قُبُورِ المدينةِ

٥/

ـــلن

ووجدتُّ قصيدتينِ من الشِّعْرِ المُقفَّى على شكلِ الشِّعْرِ الحُرِّ قامتا على (التَّدْويرِ) هُما: (حصادُ شعبٍ) و(في شتاءٍ قارس...)، نظمَ الأولى على (مجزوءِ الكاملِ) في الخرطومِ سنة (١٩٦٥م)، ونظمَ الأُخْرى على (المُجتثِّ) في بغداد سنة (١٩٩٤م).

والمُلاحظةُ العامَّةُ عليهما أنَّ الأولى خلت من المقاطعِ، وقافيتُها (داليَّةٌ)، وجاءت الأُخْرى في أربعةِ مقاطع قافيتُها: (الباءُ، والفاءُ، والسِّينُ، والهاءُ)، كأن يقول:

قاسٍ غناؤك، مُغْرو / رقُ العُيونِ، وصاخِبْ

كنجمةِ البحرِ، مسكو / نةٌ بموجِ الطَّحالبْ

البحرُ الأوَّلُ في عينِ "تازك" له دلالةٌ في التَّدْويرِ لا تُوجدُ في الثّاني، إذ تقولُ: " ومُلاحظتي الثّانية حول التَّدْويرِ – وقد تكون مُلاحظةً غريبةً– أنَّهُ وهو لا يسوغُ في البحرِ الكاملِ، يسوغُ في مجزوءِ الكاملِ، لا بل إنَّهُ يُضيفُ إليهِ مُوسيقيَّةً ونبرةً ليِّنةً عذبةً، ولعلَّ السَّببَ الذَّوقي الذي يُبرِّرُ وقوعَ التَّدْويرِ في مجزوءِ الكاملِ والرَّجزِ دونَ الكاملِ والرَّجزِ نفسهما أنَّ المجزوءَ قصيرٌ بحيثُ لا يعسرُ فيهِ التَّدويرُ، ولعلَّ للأمرِ تفسيراً آخرَ يفوتني، واللهُ أعلم". (١) وحسناً فعلت حين قالت: "واللهُ أعلم" ؛ لأنَّ واقعَ الشِّعْرِ الفيتُوري يقولُ بغيرِ ما قالت.

---

١ ـ السَّابقُ ١/ ١١٠، ١١١.

والذي نُسجِّلهُ هُنا أنَّ "التَّدْويرَ في قصيدةِ التَّفْعيلةِ يختلفُ عنهُ في القصيدةِ العموديَّةِ، فهو في الأولى تضحيةٌ باكتمالِ التَّفْعيلةِ ؛ لفائدةِ تمامِ اللفظةِ، في حين يأتي في القصيدةِ العموديَّةِ تضحيةً بالألفاظِ ؛ لفائدةِ اكتمالِ التَّفْعيلةِ، هذا من النَّاحيةِ الشَّكْليَّةِ، أمَّا من النَّاحيةِ المعنويَّةِ فقد جعلَ قصيدةَ التَّفْعيلةِ أكثرَ دراميَّةً وسرداً، كما أنَّهُ يُحْدِثُ توتُّراً إيقاعيَّاً في بناءِ النَّصِّ، ممَّا يُؤثِّرُ في كثافةِ الملفوظِ ؛ لكونهِ يستهلكُ إيقاعاً أكثرَ زمنيَّة". (١)

ونستطيعُ أن نُقرِّرَ من خلالِ النَّماذجِ السَّابقةِ أنَّ (التَّدْويرَ) حقَّقَ قيمةً شكليَّةً ودلاليَّةً لا تخفي، وعَبَرَ بالقصيدةِ الحُرَّةِ والمُقفَّاةِ إلى شاطئِ الإبداعِ من خلالِ بعضِ البُحورِ الصَّافيةِ والمُركَّبةِ، مُفْصحاً عن (الخبنِ) كظاهرةٍ لازمةٍ في شِعْرِ "الشُّعراء المُجدِّدين". (٢)

(د)- التِّـــكْـــرَارُ:-

تُعدُّ ظاهرةُ التِّكْرارِ من الظَّواهرِ القديمةِ في التُّراثِ العربيِّ، وما يزالُ التِّكْرارُ من الوسائلِ الأُسلوبيَّةِ البارزةِ في الشِّعْرِ الحديثِ، ولقد ازدادَ أهميَّةً وعُمْقاً عن ذي قبل، وأصبحَ نظاماً فنِّيَّاً يلجأُ إليهِ كثيرٌ من الشُّعراءِ في عَصْرنا الحاضرِ. وهو " من الظَّواهرِ التَّعبيريَّةِ التي تعاملَ معها الشُّعراءُ، ووظَّفُوها لإنتاجِ الدِّلالةِ، وحقَّقُوا بها نوعاً من الإيقاعِ الّذي يُؤكِّدُ طبيعةَ الشِّعريَّةِ في صياغتهم، وقد عُنِيَ النُّقَّادُ العربُ القُدَامى بهذهِ الظَّاهرةِ، ورصدُوا أشكالها التَّعْبيريَّةَ تحتَ مُسمَّياتٍ كثيرةٍ بعضُها يتَّصِلُ بالتِّكْرارِ الشَّكْلي، وبعْضُها يتَّصِلُ بالتِّكْرارِ الدَّاخلي أو العميق، ورأوا أنَّ هذا النَّمطَ

---

١ ـ الإيقاعُ في الشِّعْرِ العربيِّ الحديثِ : خليل حاوي نموذجاً د. خميس الورتاني ٢/ ٢٤٨ ط ١ ط دار الحوار، سورية ٢٠٠٥م.

٢ ـ قضيَّةُ الشّعر الجديد د. محمّد النّويهي ص ١٩٠ ط معهد الدّراسات العربيّة العالية ١٩٦٤م.

التَّعبيريَّ لهُ ناتِجٌ دلاليٌّ قد يكونُ تأسيسيًّاً، وقد يكونُ توكيديًّاً، تبعاً للسياق الذي يردُ فيهِ، والشَّكْلِ الَّذي جاءَ عليهِ" ([1])

ولا بُدَّ من الإشارةِ إلى أنَّني لا أدرسُ هذا النَّوعَ من التِّكْرارِ اللفظيِّ الذي عرفهُ النُّقَّادُ قديماً وحديثاً، وطافُوا حولَ رِحَابهِ بالدَّرْسِ تارةً، والنَّقْدِ تارةً أُخْرى، وإنَّما أدْرُسُ أنواعاً تِكْراريَّةً مُمُوسقةً أحدثت أثراً كبيراً في شِعْرِ الفيتُوري، واتَّخذت أبعاداً فنِّيَّةً جديدةً تنسَجِمُ مع أهمِّيتهِ اللُّغويَّةِ المُعاصرةِ، وقُدْرتهِ على الدِّلالةِ والإيصالِ. وقد حمَّلهُ شاعِرُنا مُهمَّةً جديدةً في التَّعبيرِ منحت قصيدتَهُ بُعْداً فنِّيًّاً شُعوريًّاَ لهُ قيمتهُ في ميزانِ النَّقْدِ اللُّغويِّ.

وللتكرارِ في شعْرِ "الفيتُوري" أشكالٌ وصورٌ مُتعدِّدةٌ استطاعَ توظيفها توظيفاً دقيقاً سمحَ لهُ بحريَّةٍ أكبرَ في التَّعبيرِ، والتَّكثيفِ، والتَّرْكيزِ في المُوسيقا، ممَّا أثرى مُوسيقا النّصِّ الدَّاخليَّةَ والخارجيَّةَ وذلك فيما يلي:

(أ)- تكرارُ كلمةٍ في أوَّلِ كُلِّ مقطع:

يُعدُّ هذا النَّمطُ أصغرَ وحدةٍ تكراريَّةٍ بالنسبةِ لهذهِ الظَّاهرةِ. واللافتُ للنظرِ بشكلٍ مُكثَّفٍ أنَّ الكلمةَ المُكرَّرةَ هُنا تُمثِّلُ قيمةً دالَّةً في بناءِ النَّصِّ، وتُحدِّدُ ملامحَ التَّجربةِ في شعْرِ "الفيتُوري"، فَضْلاً عن العُنْصُرِ المُوسيقي باعتبارهِ مُكوِّناً أصيلاً في عمليَّةِ التَّشْكيلِ الإيقاعي المقصودِ على المُسْتوى اللفظيِّ والتَّرْكيبيِّ، فتأمَّل الدَّورَ الفاعلَ والمُخْتارَ الذي أرادهُ "الفيتُوري" لكلمة (بالأمسِ) في قولهِ من قصيدة "عندما يتكلَّمُ الشَّعبُ":

بالأمسِ .. واللَّيلُ، والصَّمْتُ، والكرَى في المدينهْ
رأيتُ شعباً كبيراً، من الشُّعوبِ الطَّعينهْ
يدوسُ في كبرياءٍ ، أصفَادَهُ وسُجُونهْ (المُجتثّ)
والشَّمْسُ تغسلُ بالنُّورِ ، دربَهُ وجبينهْ

****

[1] - قراءاتٌ أسلوبيَّة في الشِّعْرِ الحديثِ د. محمَّد عبد المطلب ص١٠٧ ط الهيئة المصريّة العامة للكتاب ١٩٩٥م.

بالأمسِ .. والأمسُ ما زالَ في دمائي صداهْ
دقَّتْ نواقيسُ مصرٍ .. دقَّتْ بقلبِ الحياهْ
تُعْلِنُ باسمِ الضَّحايا ، باسمِ الجِياعِ العُراهْ
أنَّ الإرادةَ للشعبِ ، لا للمُلوكِ الطُّغاهْ

****

بالأمسِ أبصرتُ ريحاً تطوفُ كُلَّ البحارْ
وقائداً ، وسفيناً تغوصُ نحو القرارْ
ورايةً تتدلَّى ، في ذِلَّةٍ وانكِسَارْ
كانت بأرضيَ يوماً ، رايةَ الاستعمارْ

****

بالأمسِ سرت صُفوفاً مشدودةً في الحبالْ

.....

هكذا تأتي وضعيَّةُ هذهِ الكلمة في كُلِّ القصيدةِ المُتحرِّرةِ من القافيةِ الواحدةِ، وتأتي للدلالةِ على الإعجابِ بالشَّعْبِ المصريِّ الذي كَتَبَ بإرادتهِ شهادةَ فجرٍ جديدٍ لا يتقيَّدُ بإرادةِ حاكمٍ، ولا يخضعُ لمشيئةِ سُلْطانٍ.. شعب حَفَرَ القنالَ، أنجبَ "عُرابي" تـــ (١٣٢٩هـــ = ١٩١١م)، و "زهران" المشنوقُ على ثرى دُنْشواي. والذي يأتي بعدها إمَّا اسمٌ معطوفٌ عليها، أو فعلٌ يأتي دائماً في الماضي، ويتغيَّرُ من مقطعٍ لمقطعٍ على حسبِ رؤيةِ "الفيتُوري"، إذ هو: (أبصرتُ، سرتْ، ثارَ، سالتْ، أثقلتْ، مرَّتْ)، إنَّها أفعالٌ تدلُّ على المُعاناةِ، والغُمَّةِ التي انزاحت عن الشَّعبِ حين تكلَّم.

ولا نرتابُ في أنَّ مجيءَ هذهِ الكلمةِ بهذهِ الوضعيَّةِ خاصيَّةٌ مُوسيقيَّةٌ مُميَّزةٌ، وعمليَّةٌ مقصودةٌ، تهدفُ إلى تملُّكِ الجمالِ المُوسيقي المُوظَّفِ ؛ لتحقيق غاياتٍ دلاليَّةٍ مُعْجبةٍ، ذلك أنَّ القيمةَ المُوسيقيَّةَ للألفاظِ قيمةٌ أدركها "الفيتُوري"، وأحسنَ التَّعَامُلَ معها كأداةٍ انفجاريَّةٍ مُعبِّرةٍ عن الموقفِ الشِّعْري المُزَغْردِ، الطَّليق. وللقارئ أن يعودَ إلى قصيدتهِ " تحديقٌ عبرَ الأشياءِ

المرفوضةِ" ؛ ليقفَ على مدلُولِ الاستفهامِ المُتكرِّرِ بشكلٍ مُمُوسقٍ في أوَّلِ كلِّ مقطعٍ، ومن ثمَّ يستشعرُ حالةً من حالاتِ الشَّاعرِ والإنسانِ... حالةً من حالاتِ الأسى على إفريقيا التي أحبَّها طِفْلاً وكهْلاً، ووهبها الغناءَ والبُكاءَ، لكنَّ قلبها قلبُ صنوبرةٍ... قلبُ سُلْحفاةٍ لا يعرفُ الحُبَّ. وفيما سبق أتت الكلمةُ المُتكرِّرةُ مجرورةً بـــ (الباءِ)، واستفهاماً بـــ (لماذا)، وتأتي حرفاً، كأن يقول من قصيدة "زمن شمعون بيريز" :

ثمَّةَ من يسكُنُ في ضحكتهِ الرَّثةِ
حتّى ليصيرُ زئبقاً مُشْتعلاً بينَ المجرَّاتِ (الرَّجز)
ويَسْقي عطشَ التَّاريخِ بالدِّماء

*****

ثمَّةَ من ليس يرى في حفلةِ النّيرانِ إلا أنَّها
الحرب ..
(وقد تكنسُ في انحدارها الأطفالَ والنِّساء)

*****

ثمَّةَ من يغرقُ في أزمانهِ الصَّعبةِ
حاملاً رُفاتَ وطن
وعارياً من زينةِ النَّصْرِ
وطُهْرِ الشُّرفاء

*****

ثمَّةَ من يخرجُ .....

وهكذا يَمْضي. والمُلاحظُ أنَّ القصيدةَ مبنيَّةٌ على تكرارِ هذا الحرفِ الذي كانَ وسيلةَ "الفيتُوري" في أن ينقلَ إلينا صوراً مُتعدِّدةً لأشياءٍ مُخْتلفةٍ قابعةٍ في مدارهِ الفكري والذِّهْني. وأراهُ أدَّى إلى تماسُكِ وحدةِ المقاطعِ في القصيدةِ، دائراً في شكليَّةٍ ثابتةٍ، ويتَّصِلُ بهِ حرفٌ لازمٌ هو (مَنْ) الذي يأتي بدورهِ قبلَ حرفٍ، وفعلٍ مُضارعٍ ذي إيقاعٍ لا يتغيَّرُ أبداً، وإن تغيَّرَ الفعلُ، إذ

هو: (يسكنُ، يغرقُ، يخرجُ = /٥//٥). وفي قصيدة "تجاعيد هذا المساء" أتى بالحرفِ ذاتهِ في الوضعيَّةِ ذاتها، على أن يُسْبقَ دائماً بـــ (ليس) التي قامت بدورِ النَّفْي المُثْبتِ لـــ (ثمَّةَ) في القصيدةِ السَّابقةِ التي أجدُهَا كهذهِ في اتِّصالِ حبالِ الأسى.

واللافتُ للنظرِ أنِّي وجدتُّ "الفيتُوري" يحرصُ هُنا أيضاً على أن يأتي بعدَ هذينِ الحرفينِ بأصواتٍ لُغويَّةٍ ذاتِ نَغَمٍ واحدٍ يُمثِّلُ إيقاعاً ثابتاً يعكسُ نوعاً من سُرْعةِ استجابتهِ لمُؤثِّراتِ، ودواعي القولِ الشِّعْري، كما يكشفُ عن إدراكٍ حقيقي بقيمةِ النَّغمِ داخل السَّطْرِ الشِّعْري، بل داخل القصيدةِ ككُلٍّ، تأمَّل: (ليسَ ثمَّةَ مِنْ وهجٍ في...، ليسَ ثمَّةَ مِنْ عبقٍ في ...، ليسَ ثمَّةَ مِنْ حُلُمٍ في ..)، إنَّها أصواتٌ مُتَّفِقةُ الإيقاعِ، تَصْهرُها التَّجربةُ بكُلِّ ملامحها، " وفي هذا ما فيهِ من دلالةٍ على ما ينبغي أن تتَّسمَ بهِ نظرتُنا إلى مُوسيقا الشِّعْرِ من إيمانٍ بحُريَّةِ الشَّكْلِ المُوسيقي في انبثاقهِ من طبيعةِ التَّجْربةِ، ومُلابساتِ تحوُّلها إلى كلماتٍ هى صـــورٌ صوتيَّةٌ للخوالجِ والأفكارِ المُسْتترةِ". ([1])

وفي اعتقادنا أنَّ عِلَّةَ نجاحِ الكلمةِ المُتكرِّرةِ في ارتباطِ المقاطعِ بعضها ببعضٍ، وأداءِ هذا الشَّكْلِ الجمالي يعودُ بطريقةٍ مقصودةٍ إلى مجيء المقاطعِ في حجمٍ صغيرٍ أدَّى إلى أن تأتي الكلمةُ بشكلٍ مُتتالي خرجَ بالقصيدةِ على النَّحْوِ السَّابق، خُروجاً ينمُّ عن رؤيةٍ دلاليَّةٍ، مُوسيقيَّةٍ، أسلوبيَّةٍ.

(ب)- تكرارُ سَطْرٍ في أوَّلِ كُلِّ مقطعٍ:

مثَّل هذا الشَّكْلُ ظاهرةً غنيَّةً ملحوظةً شَكْلاً ومَضْمُوناً... ظاهرةً وثيقةَ الصِّلةِ ببناءِ القصيدةِ ومضمونها، وتأتي وفقَ أشكالٍ لُغويَّةٍ ذاتَ صورٍ مُتعدِّدةٍ مُرْتبطةٍ بعدَّةِ خصائصَ تلتصقُ بها صفةُ الخُصوصيَّةِ الفيتُوريَّةِ من

[1] - الشِّعْرُ والنَّغمُ (دراسة في مُوسيقا الشِّعْر) د. رجاء عيد ص ١٦ ط دار الثَّقافة، القاهرة ١٩٧٥م.

ناحيةٍ، وتُبْرِزُ إثراءهَا الضَّخْمَ لتجاربهِ الشِّعريَّةِ في جانبها الفنِّي من ناحيةٍ أُخْرى، وهذه هى:

(أ)- الأفعالُ ، وتشملُ:

*- الفعل الماضي، كأن يقول من قصيدة "مات غداً " :

ماتَ . ! (الرَّجز)

فقد جاءَ في أوَّلِ المقطعين: (الأوّل، والثّاني) دونَ تغييرٍ. وكرَّرهُ الشَّاعرُ أيضاً في مُنْتصفِ المقطعِ الأوّلِ مع الظَّرفِ (غداً) ؛ ليُمثِّلا عُنوانَ القصيدةِ المُوحي بدلالةِ التَّجْربةِ المأساويَّةِ، فـ (الفعلُ) يُوحي بغُصَّةٍ على من ماتَ دونَ أن تحزنَ عليه دودةٌ كَسْلى، لا ولا انشقَّ حجرٌ. ومن ماتَ ولَدٌ ما أجملهُ..ولَدٌ يَمْشِي على كُلِّ عواطفِ القُلوبِ، ولَدٌ صفَّدوهُ في الحديدِ ثُمَّ ألقوهُ في السُّجُونِ المُطْبقةِ في يومٍ مُظْلمٍ كسردابٍ طويلٍ، وها هو ذا يموتُ جُثَّةً باردةً بحبلِ المشنقةِ.. يموتُ مُتَّسِخَ الجُثَّةِ، منسيَّ الكفَنِ. وتأمَّل دلالةَ (الظَّرفِ)، فهذا الولدُ حين أخذهُ الجُنْدُ بلا وداعٍ ، وأوصدهُ سجَّانٌ فاجرٌ بابَ سجنهِ الكبيرِ، وانهارَ عليهِ كُرْباجٌ يلفُّ الليلَ بالنَّحيبِ صارَ في حُكْمِ الميِّتِ، اليوم أو غداً.

*- الفعل المضارع، كأن يقول من قصيدةِ "القيامة":

يسألونكَ .. ؟ (المُتدارك)

فقد تكرَّرَ في أوَّلِ هذهِ الأرقامِ: (٣، ٥، ٦، ٨). والخطابُ لإنسانٍ مُباركٍ يأتي للأرضِ يخترقُ جبالَ الشّرِّ، يغسلُ عنَّا الجريمةَ، وعُقْمَ الفكرِ... إنسانٍ قلبهُ لا يُنْبتُ الحقدَ، ووجههُ لا يلبسُ الكبرياء. والملاحظُ أنَّ "الفيتُوري" قسَّمَ القصيدةَ إلى عِدَّةِ مقاطعَ، لكُلِّ مقطعٍ رقمٌ، والغريبُ أنَّهُ لم يَضَعْ رقماً للمقطعِ الأوَّلِ، وبدأ المقطعَ الثّاني برقم واحد.

(ب)- الجُمْلةُ ، وتشملُ:

*- الجملة الفعليَّة، كأن يقول على الوزنِ ذاتهِ من قصيدة "ترنيمة للحُبِّ والأرضِ" :

صلٍّ من أجلها ..

إذ جاء في أوَّلِ المقطعينِ الأوَّلينِ، وفي المقطعِ الأخيرِ حذفَ الضَّميرَ، وأتى بالكلمةِ المُرادةِ، هكذا :

صلٍّ من أجلِ لُبْنانَ

وقد لاحظتُ أنَّ الشَّاعرَ كرَّرَ فعلَ (الأمرِ) ثلاثَ مرَّاتٍ أخرى في هذا المقطعِ ؛ للدلالةِ على حزنهِ الذي يكبرُ يوماً فيوماً على بيروت، إذ يقول: (صلٍّ من أجلِ عينينِ زنبقتين، صلٍّ للحُزْنِ ، يضفرُ تاجَ البراءةِ، صلٍّ للجُرْحِ في وطنِ الجُرْحِ).

ويقولُ من قصيدةِ "المُفاجآت" التي نظمها في الخرطومِ سنة (١٩٦٦م):

يفجؤنا الموتى .. (الرَّجز)

هذا السَّطْرُ يتكرَّرُ في أوَّلِ كلِّ مقطعٍ مع مُلاحظةِ أنَّ الشَّاعرَ أتى بـــ (المطرِ) في المقطعِ الأخيرِ بدلاً من (الموتى)، وفي المقطعِ الثَّالثِ أتى بـــ (مساءً) بعد (الموتى)، هكذا:

يفجؤنا الموتى مساءً

وهذا عِنْدي أدقّ. ويبقى سُؤالٌ: ما العلاقةُ بينَ (الموتى، والمطر) ؟ وهل لهذا أو ذاكَ مُفاجآتٌ ؟ أكبرُ ظنِّي لا. وفي زعمنا أنَّ صياغةَ فكرةِ القصيدةِ، وبلورتها لم تكُنْ على قدرِ الشَّاعريَّةِ الحقَّةِ التي ترُودُ عوالمَ السِّحْرِ والجُنون

*- الجملة الاسميَّة ، فها هو ذا يقولُ على الوزنِ ذاتهِ أيضاً من قصيدة "أُغْنية جوفاء ! ":

نحنُ العربْ ..

يأتي "الفيتُوري" بهذا السَّطْرِ في أوَّلِ كُلّ مقطعٍ، ويأتي بهِ هكذا قَصْدًا ؛ للدلالةِ على فرحتهِ بالعربِ أهلِ المُعْجزاتِ...فرحةً تسبقُ الرِّيحَ ؛ لأنَّ النَّبيِّينَ، وأربابَ البيانِ منهُم.. وفيهمُ الأحسابُ والألقابُ..ولهُم تاريخٌ كبيرٌ ما أروعهُ وأعجبهُ. إنَّه معجبٌ بالعروبةِ النَّاهضةِ التي تُفْرِخُ ذرَّاتِ الرَّمادِ، ومواقِدَ الحطبِ..بالعُروبةِ التي تُرْجِفُ الجبالَ..تُجمِّدُ السُّحبَ، وفي هذا جمالُ

هذا الشَّكْلِ. وإذا كان قد نجحَ في مجيء هذا السَّطْرِ بهذهِ الخاصيَّةِ الأُسلوبيَّةِ، فأراهُ قد أخفقَ في عُنوانِ القصيدةِ، إذ لا يتناسبُ ومضمونها، اللُّهمَّ إلا إذا كان يَهْزأُ.

*- الجملة الاستفهاميَّة ، كأن يقول من قصيدةِ "نحو الصَّباح":

ماذا أرى يا ظلام ؟ (مُخلَّع البسيط)

فقد جاء في أوَّلِ هذهِ المقاطع: (الثّاني، والثّالث، والرَّابع) مع مُلاحظةِ أنَّ المُنادى يتغيَّرُ في كُلِّ مرَّةٍ، إذ هو: (يا ظلام، يا دُموع، يا حياة). ودلالةُ هذا عِنْدي الوقوفُ على عُمْقِ المضمونِ، وجَوْهرِ المعنى الذي يدفعُ القارئَ إلى التّأمُّلِ في رحابِ التَّجربةِ الشَّجيَّةِ الدَّافعةِ للجنُونِ من الحياةِ ؛ لأنَّها لُغْزٌ كبيرٌ، فهذا قبرٌ شِبْدَ من رُخامٍ ، وذاكَ في صَخْرةٍ ، وهذا رجلٌ عليه الرَّبيعُ ضافٍ، يرفُّ ورداً وفُلّاً، وذاك يمشي الخريفُ فيه، يُباركُ العوسجَ اللَّعينَ، ويلاهُ .. يا عَدْلُ . وهُناكَ أيضاً:

*- الجارّ والمجرور، كأن يقول من قصيدة "في ضوءِ الفجرِ":

في ضوءِ الفجرِ ابتلَّتْ بالدَّمِ خمسُ رؤوسْ (الخبب)

فقد جاءَ في أوَّلِ كُلِّ مقطعٍ، وفي المقطعِ الثّاني وقفَ السَّطْرُ عندَ (الفجرِ) المنعُوتِ بـــ (الأخضرِ) في المقطعِ الأخيرِ، ولا أدري عِلَّةَ ذلك.

وقريبٌ من ذلك قولهُ على الوزنِ ذاته من قصيدة "ستانلي فيل": ([1])

في استانلي فيل دُخانْ

إذ يأتي في أوَّل كُلِّ مقطعٍ. والمُلاحظُ أنَّ "الفيتُوري" يأتي بـــ(الياءِ) بدلاً من (في)، ويحذفُ (دُخان) ؛ ليبقى السَّطْرُ هكذا:

يا استانلي فيلْ

وأراهُ في كُلٍّ مُحِقًّا. وكرَّرهُ أيضاً في مُنْتصفِ المقطعين: (٢، ٣) مع مُلاحظة أنّهُ تكوَّنَ في المقطعِ الثّاني من جُمْلتي نداءٍ هُما:

يا لؤلؤة "الكنغو" يا استانلي فيل

---

[1] - من المُدن المُهمّةِ في جمهوريّةِ الكُونغو الدّيمُقراطيّة ، وتُسمّى (كيسانجاتي).

وفي المقطعِ الثّالثِ حذفَ الجُمْلةَ ، وبقي السَّطْرُ هكذا:

استانلي فيل

وهو كما نرى عُنوان القصيدة.

*- النَّهي، كأن يقول من قصيدة "إنَّها مصر":

لا ترتجفْ (الرَّجز)

فقد أتى في أوَّلِ هذهِ المقاطع: (١، ٢، ٤)، وفي المقطعِ الأوَلِ أتى بقولهِ: (عيناك) بعد الفعلِ. وقريبٌ من ذلك:

*- النِّداء، في قولهِ على الوزنِ ذاته من قصيدة "أُغْنية حول الشَّمْس":

يا وطني

*- الاسم، في قولهِ من قصيدة " الليلِ والحديقةِ المهجورةِ":

الليلُ... (المُجتثّ)

فهذا السَّطْرُ تكرَّرَ في بدايةِ هذهِ المقاطع: (الأوّل، والثّاني، والثّالث) دونَ تغيير. وفي أوّلِ المقطعِ الأخيرِ جاءَ هكذا : (يا ليلُ..) ؛ لضرورةِ السِّياق، إذ يأتي النِّداءُ بشكلٍ مُتتابعٍ.

ويدخلُ فيما سبق: (تكرارُ السَّطْرِ في المقطعِ)، وهذا من الكثرةِ بمكان، وكثيرهُ بلا فائدةٍ ؛ لأنَّهُ يأخذُ شَكْلاً مُمُوسقاً واحداً، ومن ثمَّ دعتني الحكمةُ إلى درسِ ما طرأ عليهِ تغييرٌ بالحذفِ أو الإضافةِ فقط ؛ ليقف القارئُ على جماليَّاتِ التَّشْكيلِ المُوسيقي في شِعْرِ "الفيتُوري" بشكلٍ صحيحٍ، يقولُ :

دون كيشوت الثّاني ([1]) (الخبب)

فقد جاء وتكرَّرَ في المقطعِ الأوَّلِ، مع مُلاحظة أنَّهُ أتى في أوَّلهِ بـــ (الياء)، وبـــ (المسكين) بدلاً من الثّاني، هكذا: (يا دون كيشوت المسكين)، وفي أوَّلِ المقطعِ الثّالثِ أتى بـــ (زمانك) بدلاً من (المسكين)، ثمَّ حذفها في آخرهِ ؛ ليأتي بـــ (الثّاني)، بالإضافةِ إلى جملةٍ كرَّرها ؛ للتأكيدِ، هكذا:

يا دون كيشوت الثّاني إنَّكَ لعبهْ

[1] - رجلٌ نحيفٌ، طويلٌ بُورجوازي، عاشَ في إحدى قُرى أسبانيا إبّان القرن السّادس عشر.

إنَّكَ لعبهْ !

ويقولُ من قصيدة "يأتي العاشقون إليكَ يا بغدادُ":

لَمْ يتركُوا لكَ ما تقولُ (الكامل)

فقد جاءَ هكذا:

ثلاثَ مرَّاتٍ _____ في المقطعِ الأوَّلِ، مرَّةٌ في أوَّلِهِ، ومرَّتان في آخرِهِ.

مرّةً _____ في آخرِ المقطعِ الثَّالثِ.

مرَّةً _____ " " " الرَّابعِ.

مرَّتين _____ " " " الأخيرِ.

ويأتي بـــ (لي) بدلاً من (لك)، وبالفعلينِ: (تُريد، وأقُول) بدلاً من: (تقُول). وقد تعمَّدَ أن يبدأ القصيدةَ ويختمَها بهذا السَّطْرِ ؛ للدلالةِ على أنَّ مجوسَ العصرِ (أمريكا) قد سرقوا فمهُ في حربِ العراق (ياقوتة المُنصور)، وهو الذي لم يختبئ يوماً وراءَ دموعهِ على حدِّ قولهِ.

(ج)- تكرارُ سطرٍ في قصيدةٍ بلا مقاطع:

وردَ هذا الشَّكْلُ في عِدَّةِ قصائد، كأن يقول من قصيدةِ "لو ماتت في شفتي الكلمات":

زمني ... يا أخت هوايَ أصمّ (الخبب)

إذ تكرَّرَ أربعَ مرَّاتٍ، وفي كُلِّ مرَّةٍ يتعمَّدُ الشَّاعرُ أن يأتي بنعتٍ مُخْتلفٍ لـــ (هواي) هو: (أصمّ، حزين، هَرِم، عجب)، وكلُّ هذهِ النُّعوت تدلُّ على الحُزْنِ في نفسهِ ؛ لضياعِ حُرِّيَّتهِ في زمنٍ قاسٍ... زمنٍ جلّادٍ لا يرحمُ، يخنقهُ ألفَ مرَّةٍ كي لا يتكلَّم.

ويقولُ من قصيدة " ليتهُ لا يزال":

ببطءٍ يمُوتْ (المُتقارب)

وردَ هذا أيضاً عددَ مرَّاتِ السَّطْرِ السَّابق، وفي المرَّةِ الثَّالثةِ أتى "الفيتُوري" بجملةٍ بعدَ الفعلِ هى: (ويحتقنُ اليأسُ في روحهِ..).وكرَّرَ أيضاً السَّطْرَ التَّالي الذي مثَّلَ عُنْوانَ القصيدةِ:

ليتهُ لا يزالْ

ولهُ فيهِ تصاريفُ هى: أن يأتي هكذا، وأن يَدْخُلَ عليهِ (ألا)، وأن يأتي في سطرينِ مُتتاليينِ ؛ لتأكيدِ وترسيخِ قيمةِ النَّوعِ المُتكرِّرِ، وإبرازِ دورهِ الجمالي.

ويقولُ من قصيدة "عن الشِّعْرِ والكلماتِ الميِّتةِ !":

قالَ الشَّاعرُ ، كيفَ تموتُ الكلمهْ ؟ (الخبب)

فقد أتى في رقم (١)، وتكرَّرَ في رقم (٢) مع مُلاحظة أنَّ "الفيتُوري" أتى بالجُمْلةِ الأولى في سطرٍ، وفي السَّطْرِ الثّاني قدَّمَ (الفاعلَ) على (الفعلِ)، وأتى بالأوَّلِ في صيغةِ الجمعِ، هكذا: (كيف الكلماتُ تموتْ ...)، وعادَ فجمعهما في سطرٍ في نهايةِ هذهِ الفقرةِ.

ولا يتوقَّفُ الأداءُ المُوسيقيُّ عند ذلك فقط، فيأتي بالجُمْلةِ الفعليَّةِ الأولى وحدَهَا، أو مع غيرها، ويُنوِّعُ في مجيئها، وتكرارها على مُسْتوى القصيدةِ، ولهذا دلالتهُ، فـــ "الفيتُوري" حزينٌ على الشِّعْرِ الذي خلا من روحِ الشِّعْرِ، خلا من الإحساسِ الرَّائعِ، ومن ثمّ ذهبَ يُنوِّعُ أيضاً في صيغةِ السُّؤالِ ؛ لعلَّ القارئَ يعي.

(د)- تكرارُ سطرينِ مُتتاليينِ بتمامهما:

يُعدُّ هذا الشَّكْلُ من أكثرِ الأشكالِ المُوسيقيَّةِ تكراراً في شِعْرِ "الفيتُوري"، ولهُ صورٌ من الكثرةِ بمكانٍ نستطيعُ حصرَهَا فيما يلي:

(١)- أن يأتيا ، ويتكرَّرا في مقطعٍ، كأن يقول :

سُرْعانَ ما أنسى ..

فلا أذكُرُ من أنتِ .. وأينْ ؟ (الرَّجز)

إذ أتيا في أوَّلِ المقطعِ الأوَّلِ، وتكرَّرا في آخرهِ، والمُلاحظُ أنَّ الشَّاعرَ جاءَ بقولهِ: (فلا أذكُرُ) ضمنَ السَّطْرِ الأوَّلِ. وأتى بهما أيضاً في أوَّلِ المقطعِ الثّاني، بيدَ أنَّهُ حذفَ الاستفهامَ ؛ ليأتي السَّطْرُ الثَّاني هكذا : (فلا أذكُرُ حتّى ذكرياتي) .

ويقولُ في المقطعِ الرَّابعِ من قصيدة "الرَّجُلِ المُتحدِّرِ تحت الصَّنوبرِ":

هَلْ عَلِمَ الرَّجُلُ المُتحدِّرُ

تحتَ غُصُونِ الصَّنَوبرِ

فقد كرَّرهُما بعدَ سطرٍ، وأتى بـــ (الواو) قبلَ (هل)، وبالفعلِ (سمعَ) بدلاً من (علمَ). وفي أوَّلِ المقطعِ الخامس جاءَ بهما في سطرٍ، وقد أتى بهذهِ الجملة: (وهل علم)، وحذف (غصون). واللافتُ للنظرِ أنَّ المقطعَ السَّابقَ على (المُتدارك)، وهذا على (المُتقارب)، إن جازَ أن نُسمِّيَهُ مَقْطعاً ؛ لأنّه لم يتجاوز ثلاثةَ أسطُرٍ.

(٢)- أن يأتيا في المقطعِ الأوَّلِ، ويتكرَّرا في الثّاني، كأن يقول من قصيدة "قطرة ضوء":

يا جفنيَ السَّاهِدَ .. نَمْ

قد رقدَتْ حتّى الظُّلَمْ (م الرَّجز)

إذ أتيا في أوَّلِ المقطعِ الأوَّلِ، وتكرَّرا دونَ تغييرٍ في الثّاني الذي تكوَّنَ منهما فقط، وتلك ظاهرةٌ فيتوريَّةٌ لا سيّما في القصيدةِ المُقفَّاةِ التي تأتي على شَكْلِ الشِّعْرِ الحُرّ كما في هذهِ القصيدةِ التي تكشَّفت عن الشَّجى للشَّاعرِ السَّائرِ فوقَ شَوْكِ اليأسِ الأعمى، الأصمّ.

(٣)- أن يأتيا في المقطعِ الثَّاني، ويتكرَّرا في المقطعِ الثَّالثِ، كما جاءَ في قصيدةِ "قصّة" التي جاءت تأكيداً للظَّاهرةِ السَّابقةِ، يقولُ:

أبداً لم تمُتْ، فمثلُكَ فوقَ الموتِ

فوقَ النِّسْيانِ والذِّكْرياتْ (الخفيف)

فقد أتيا وتكرَّرا دونَ تغييرٍ، مع مُلاحظةِ أنّهُ جاءَ بقولهِ: (والذّكريات) في سطرٍ. وهُما في رثاءِ الشَّاعرِ "صالح الشّرنوبي"تـــ(١٩٥١م) الذي مضى عاريَ الرَّبيعِ، نادباً كالخريفِ، حزيناً كأوجُهِ الثَّاكلاتِ. والقارئُ لهذهِ (التَّائيَّةِ) يجدُهَا تطرحُ قضيَّةً مُهمَّةً، هى كونُ الشَّاعرِ الموهوبِ لا يلقى التَّكْريمَ من السَّادةِ الكُبراءِ، ولا تنظرُ إليهِ الدَّولةُ بعينِ الرِّضا إلا بعدَ الموتِ.. عندئذٍ فقط

يأتونَ ينثرونَ فوق صُخورِ قبرهِ ورودَ العُيونِ والمُهجاتِ، وهُم الذينَ تناسوهُ كافرينَ بما غنَّى، ولكنَّ التَّاريخَ سيحكي للغدِ، وللأجيالِ قصَّةَ هذا الشَّاعرِ العظيمِ الذي يغزو شِعْرُهُ امتدادَ السَّماءِ .

(٤)- أن يأتيا في نهايةِ المقطعِ الثّاني، ويتكرَّرا في نهايةِ المقطعِ الرَّابعِ، كأن يقول من قصيدة " إنَّها مصر" التي نظمها في القاهرةِ سنة (١٩٨٩م): (الرَّجز)

إنَّها مصرُ

إنَّها مصرْ

والمُلاحظُ أنَّ "الفيتُوري" أتى بهما هكذا في نهايةِ المقطعِ الرَّابعِ:

إنَّها مصرُ .. إنَّها مِصْرْ ...

همسةٌ في أُذنِ الأطفالِ الذينَ يُولدونَ ؛ ليكُونوا بِذْرةَ الفجرِ الذي ينمو جنيناً في حشا مصرَ.. ليكونوا ألواحَ البداياتِ الحقيقيَّةِ لهذهِ الدَّولةِ التي ترقدُ في جُبٍّ ما لهُ قرارٌ.. جبٍّ أغوارهُ مليئةٌ بألفِ قيدٍ من حديدٍ.. جبٍّ يَتُوقُ لمُضاجعةِ الحياةِ، للتنفُّسِ، لرؤيةِ الشَّمْسِ، لمُشاكسةِ الحُريَّةِ ومُداعبتها.

(٥)- تكرارُ ثلاثةِ أسطُرٍ مُتتاليةٍ بتمامها:-

لم أجِدْ لهذا الشَّكْلِ في شِعْرِ "الفيتُوري" إلا صُورتينِ هُما:

(١)- أن تأتي في أوَّلِ المقطعِ الأوَّلِ، وتتكرَّرُ في أوَّلِ المقطعينِ: (الثَّاني ،والثَّالث) كأن يقول من قصيدة "البعث الأفريقي":

أفريقيا ..

أفريقيا استيقظي .. (السّريع)

استيقظي من حلمكِ الأسودِ

فقد جاءت وتكرَّرت مع تغييرٍ طفيفٍ، إذ تتغيَّرُ الجملةُ الواقعةُ بعدَ الفعلِ المُتكرِّرِ، كأن يقول: (من ذاتكِ المُظْلِمهْ، من نفسكِ القابعَهْ)، وهى مُوسقةٌ قصْدَاً كما نرى. وفي أوَّلِ المقطعِ الرَّابعِ استغنى الشَّاعرُ عن الفعلِ، والجُمْلةِ ؛ ليأتي بنعتٍ ما أحلاهُ لكلمة (أفريقيا) إنّهُ (النَّائيهْ). وهو والفعل يُعبِّرانِ

عن الأسى الكامنِ في نفسِ شاعرنا على هذهِ القارَّةِ العجُوزِ، ، المُتواريةِ عن عُيونِ السَّنا.. قارَّةٍ آن لها أن تأخُذَ دورَهَا، أن تتخلَّصَ من عباءةِ الماضي إلى عباءةِ الحاضرِ الّذي لا يعرفُ مأوىً ولا ظلاً..لا يتوقَّفُ عندَ الفشلِ، يتحدَّى النَّجْمَ الطَّليق.

(٢)- أن تأتي في رقم (٢)، وتتكرَّرُ في نهايةِ رقم (٧)، أيْ في آخرِ القصيدةِ، كأن يقول: يُقاتِلْ ..

ويُقاتِلْ ... (الرَّملُ)

ويُقاتِلْ....

والمُلاحظُ أنَّ صياغةَ هذا الفعلِ قد تغيَّرت من (يُقاتِلْ) إلى الفعلِ (أُقاتِلْ) المسبُوق حيناً بفعلٍ هو (وأغنِّي)، وحيناً بـــ (وها إنِّي). والضَّميرُ في الفعلِ (يُقاتِلْ) يعودُ على (التَّاريخِ).

(و)- تكرارُ أربعةِ أسطُرٍ مُتتاليةٍ بتمامها:

هذا الشَّكْلُ كالشَّكْلِ السَّابق ، لهُ صُورتانِ هُما:

(١)- أن تأتي في نهايةِ المقطعِ الأوَّلِ، وتتكرَّرُ في آخرِ القصيدةِ، كأن يقول من قصيدةِ "أحزانِ المدينةِ السَّوداءِ":

تَراها مُطأْطِئةً في سكينهْ

مُحدِّقةً في الشُّقوق (المُتقارب)

فتحسبُهَا مُسْتكينهْ

ولكنَّها في حريقْ !

هذهِ لم يتغيَّرْ فيها أيُّ شيءٍ.

(٢)- أن تأتي في المقطعِ الأوّلِ، وتتكرَّرَ في آخرِ المقطعِ الثّالثِ، كما في قولهِ على الوزنِ ذاتهِ من قصيدةِ "الطُّوفانِ الأسودِ":

فهل تسمعينَ أغاني الزُّنوج

تدوِّي مُثقَّلةً ... بالحياهْ ؟

وهل تُبْصرينَ وجوهَ العبيد

تُقهقهُ حولَ نُعوشِ الطُّغاهْ ؟

وهذهِ لم يتغيَّرْ فيها أيُّ شيءٍ أيضاً. "والفيتُوري" في الأسطُرِ السَّابقةِ لا يتحدَّثُ عن مدينةٍ بعينها، وفي هذهِ يُخاطِبُ أفريقيا، تلكَ المقبرةُ الضَّخْمةُ التي ترتجلُ الموتَ، تدوسُ عليها خيولُ الغُزاةِ، وعلى أرضها تُبْنى السُّجونُ، وتُقامُ المشانقُ.

(ز)- تكرارُ ستَّةِ أسطُرٍ مُتتاليةٍ بتمامها:

لم يردْ هذا الشَّكْلُ إلا في قولهِ من قصيدة "إلى امرأةٍ عاشقةٍ":

لا .. لَمْ يَكُنْ وَهْماً هواكِ
ولم يَكُنْ وهْماً هواي ..
إنَّ الذي حسبتْهُ روحُكِ
قد تبعثرَ في خُطاي .. (الكامل)
ما زالَ طِفْلاً صارخاً
جوعانَ يرضعُ من دِمَايْ !

هذهِ الأسطرُ مثّلت المقطعَ الأوّلَ، وتكرَّرت في نهايةِ المقطعِ الأخيرِ دونَ أدنى تغييرٍ.

(ح)- تكرارُ ثلاثة عشر سطراً بتمامها:

يُعدُّ هذا الشَّكْلُ أكبرَ وحدةٍ تكراريَّةٍ في شِعْرِ "الفيتُوري"، ولم يأت إلا في قولهِ من قصيدةِ "ابتسمي حتّى تمرَّ الخيلُ":

هذا مسارُ نجمهم ..
أيَّتُها الحبيبةُ ، الغريبةُ ..
الحبيبةُ الكئيبةُ
الحبيبةُ ، الجمالُ والدَّمامهْ
هذا مسارُ نجمهم .. (الرَّجز)
يركضُ في الزَّاويةِ الكُبرى ..
قليلاً ..

ثمَّ ينهارُ رماداً ..
راسماً في جبهةِ الشَّرْق وعينيهِ

علامَهْ

شهادةَ الميلادِ ، والموتِ ..
وشارةَ القيامهْ
فابتسمي

جاءت هذهِ الأسطرُ في أوَّلِ القصيدةِ، وبعْضُها تكرَّرَ في آخرِ المقطعِ الثّاني، والباقي كوَّنَ المقطعَ الثّالثَ، وهو الأخيرُ. والمُلاحظُ أنَّ "الفيتُوري" أتى بالسَّطْرِ الأخيرِ هُنا في أوَّلِ الأسطُرِ المُتكرِّرةِ ؛ لتبدأ هكذا : (فابتسمي ..)، ثُمَّ قامَ بحذفِ السَّطْرين: (الأوَّلِ، والتَّاسعِ)، وأتى بقولهِ: (نجمهم) قبل قولهِ: (علامهْ..).

إنَّها مُحاولاتٌ تشكُّليَّةٌ لا تعرفُ الكَسَلَ، تنبعُ من التّأثُّرِ والولعِ بالحداثةِ في ثوبها الضَّافي.. تنبعُ بفضلِ الموهبةِ والمُثابرةِ، بالإضافةِ إلى الأفكارِ والتَّأمُّلاتِ الواعيةِ التي تُخْرِجُ أمثالَ هذهِ الأشكالِ المُموسقةِ في بنيةٍ مُعْجبةٍ، وتَشْكِيلاتٍ شعريَّةٍ جماليَّةٍ تجاوزت الواقعَ الخليليَّ ؛ ابتغاءَ التَّنويرِ والتَّغْييرِ الحداثي اللاهثِ وراءَ التَّعبيرِ الجميلِ، والصُّورةِ الرَّائعةِ، والمُوسيقا العَذْبةِ التي لا يخلُو من همسها نبضُ النَّغمِ، مُوسيقا تُناغينا بكلماتٍ حانيةٍ وضيئةٍ، ونُناجيها بشوقٍ ووَلَهٍ ... تغييرٍ واقفٍ هُنالكَ يُصْغي لبحَّةِ النَّايِ، وآهاتِ الأراغيلِ.. لإيقاعِ الجداولِ.. لقامةٍ سمراءَ يكسُوها الصِّبا الحُلْوُ، يُغازلُهَا خلخالٌ ذهبيٌّ...، يُصْغي لانكفاءِ الأرْجُلِ المُثْقلةِ، التَّعْبى.. للكافُورِ.. للعصافيرِ التي تجري مع الأطفالِ في أعيادِ السَّنابلِ.. لوجهِ فلاحٍ يُقاتلُ عن التُّرْبةِ.. عن التَّاريخِ.. عن الحُبِّ... تغييرٍ يستجيبُ لحَدَاثةٍ مُفتَّحةِ الأبوابِ.

ولعلَّكَ لاحظتَ أنَّ كُلَّ أشكالِ التِّكْرارِ السَّابقةِ جاءت من الشِّعْرِ الحُرِّ، وعِلَّةُ ذلك أنَّ الشِّعْرَ المُقفَّى دونَ الأوَّلِ من حيثُ غزارةِ النِّتاجِ الشِّعْريّ الفيتُوريّ، ومن ثمّ لم يُتحْ لهُ أن يأخُذَ حظَّهُ، إذ ضاقت عليهِ دائرةُ الإبداعِ ؛ تلبيةً

لحداثةٍ قالت كلمتها، فَرَضَتْ وجُودهَا الزَّماني والمكاني على خريطةِ الشِّعْرِ العربيِّ الحديثِ.

(هـــ)- التَّـــوازي parallelism :

تقفُ الصَّفحاتُ التَّاليةُ على بعضِ أشكالِ التَّوازي في الصِّياغةِ ؛ لإبرازِ دورها المُوسيقي، وكيف استطاعت أن تجعلَ من نسيجها الصَّوتيِّ والإيقاعيِّ نبضاً لموسقةِ شِعْرِ "الفيتُوري"، مَوْسقةٍ تُفجِّرُ في الألفاظِ طاقاتٍ جديدةً للعطاءِ في أنغامٍ مُخْتلفةٍ. والمُرادُ بهذا المفهومِ نوعٌ من التَّشابُهِ في البيتِ أو الشَّطْرِ كما هو الوضعُ في حالتي التَّطابُق التَّامِ، أو هو "كلُّ شطرتينِ في البيتِ يُمْكنُ اعتبارهما مُتوازيتينِ إذا كانتا مُتطابقتينِ". ([1])

وقد لاحظتُ أنَّ توازي الصِّياغةِ عند شاعرنا مُسْتهدفٌ قَصْداً ؛ لما يخلقهُ من العلاقاتِ التَّجاوريَّةِ بينَ العناصرِ اللُّغويَّةِ في الوقفِ، وحركاتِ الأصواتِ، والمُوسيقا عامَّة بين كُلِّ شَكْلٍ مُتوازٍ، والأمثلةُ على هذا من الكثرةِ بمكانٍ، وهو ما يدفعُني إلى التَّقسيمِ التَّالي:

(١)- في الشِّعْرِ المُقفَّى:

توازي الصِّياغةِ في الشِّعْرِ المُقفَّى ذاتُ أشكالٍ فنّيَّةٍ عاليةٍ تُحقِّقُ قَدْراً كبيراً من التّناسُبِ والجمالِ الفنِّي المُتكاملِ الذي تتفاعلُ فيهِ أدواتُ الإبداعِ ، كالتَّالي:

(أ)- تكرارُ القالبِ الصَّوتي بينَ خمسةِ أبياتٍ مُتتاليةٍ بتمامها، كأن يقول من قصيدة " العائدون من الحربِ" التي نظمها سنة (١٩٥٥م):

لقد عُدْنا .. أجل عُدْنا من الحربِ ميامينا
على أعناقنا .. قد عبّأوا النَّصْرَ رياحينا
ومن أفواهنا قد جسَّموا المجدَ .. أرانينا
لقد عُدْنا .. ولكن لا كما شاءت أمانينا

[1]- تحليلُ النَّصِّ الشِّعْري ، ترجمة وتقديم د. محمَّد فتوح أحمد ص١٢٩ ط دار المعارف ١٩٩٥م.

ألا يا ليتنا متنا بعيداً عن أراضينا .. !

هذهِ أبياتٌ تُشكِّلُ المقطعَ الأوَّلَ، وعلى ما نرى فكلُّ بيتٍ يتكوَّنُ من نفسِ العناصرِ اللُّغويَّةِ تماماً من خلالِ تفعيلةٍ هزجيَّةٍ تأتي دائماً بلا زحافاتٍ أو عللٍ، بالإضافةِ إلى اتِّفاق بعضِ الوحداتِ الصَّوتيَّةِ بطريقةٍ مقصودةٍ أدَّت إلى نغمٍ مقصودٍ في العروضِ والضَّربِ، تأمّل قولهُ في العروض: (على أعناقنا، ومن أفواهنا)، وقولهُ في الضَّرب: (ميامينا، رياحينا، أرانينا، أمانينا، أراضينا)، وهُناكَ الوقفاتُ، والحركاتُ الإعرابيَّةُ، والتَّنوينُ، والتَّضْعيفُ في قولهِ: (عبَّأوا النَّصْرَ، جسَّمُوا المجدَ)، وهناك أيضاً الأصواتُ الأخيرةُ في بعضِ الكلماتِ من مثلِ: (عُدْنا، ومتنا)، كلُّ ذلك يعكسُ توزيعاً مُمُوسقاً دقيقَ المسافاتِ في كلِّ بيتٍ يتكرَّرُ بذاتهِ ومسافاتهِ في البيتِ التَّالي، ومن ثمّ تنشأ موسيقا عذبةٌ، تدفعُنَا إلى مُعاودةِ القراءةِ، والاستمرارِ مع النَّغمِ حتّى النِّهايةِ. وهو نغمٌ واضحُ الإيقاعِ، يشدُّ الحِزَمَ الإيقاعيَّةَ التي تتكوّنُ منها مقاطعُ القصيدةِ عن طريق نغمٍ جنائزي واحد، فشاعرنا مُتألِّمٌ على بقايا آدميِّينَ مساكينَ، عادوا من الحربِ أشلاءً وأكفاناً، عادوا وقد شربوا عَرَقَ الحربِ.. لبسوا كفنَ الثَّلجِ، عادوا بلا فأسٍ في جدارِ البطشِ والطُّغْيانِ الذي يُحاربُ النُّورَ، ويئِدُ الرّحمةَ، كأنَّهُ الموتُ واقفٌ.

وأحسبُ أنَّ تكرارَ القالبِ الصَّوتي لخمسةِ أبياتٍ مُتتاليةٍ بتمامها يعكسُ قُدْرةً فنِّيَّةً تحدَّت وجْدَاننا، أوقفتنا على موهبةٍ بصيرةٍ بالمرافئ البعيدةِ للموسيقا البِكْرِ، مُوسيقا دَعَتــنَا فَاسْتَبَقْنَا.

(ب)- تكرارُ القالبِ الصَّوتي بينَ بيتينِ مُتتاليينِ بتمامهما:

هذا الشَّكْلُ امتدادٌ للشكلِ السَّابق في التَّساوي النَّغمي، فها هو ذا يقولُ من قصيدة "في شتاءٍ قارس ..." التي نظمها في بغداد سنة (١٩٩٤م):

فكيفَ داسَ الّذي داسَ قبرهُ، غيرَ راجِفْ (المجتثّ)

وكيفَ مسَّت أيادي الزُّناةِ، طُهْرَ المصاحِفْ

كلُّ بيتٍ يُساوي الثَّاني تماماً.. فلا زحافاتٌ ولا عللٌ، ولا إعلالٌ أو إبدالٌ. إنَّنا نجدُ مُوسيقا مُسْتهدفةً كُليَّةً.. مُوسيقا تتَّفقُ في الأصواتِ والحركاتِ، وهُنالكَ نقفُ على شاعرٍ مُتمكِّنٍ من أدواتهِ.. شاعرٍ يُجيدُ إحكامَ التَّوازُنِ بينَ عناصرِ الإبداعِ الكُلِّي، وإن كُنْتَ في شكٍّ من ذلك سَلْ لُغةَ البيتينِ عن مُوسيقا المُضاف والمُضاف إليهِ في قولهِ: (أيادي الزُّناةِ، طُهْرَ المصاحفِ)، هذا شِعْرٌ موصولُ الرّؤى.. يُنْبتُ حَقْلاً مُمْتدّاً بالرِّضا. ودلَّنا الاستفهامُ على تجربةٍ مُتْعبةٍ.. تجربةٍ يغمُرها أسىً يَمْشِي على قدميهِ فينهمرُ على بغدادَ التي تآكلت في زمنِ النِّفْطِ، والرِّجالِ العوانسِ، أكلها مُعْتدٍ، أبيضُ الدَّمِ، ونحنُ نزهُو.. نتألَّقُ تحتَ الشَّمسِ.

(ج)- تكرارُ القالبِ الصَّوتي الشَّطْري، كأن يقول من قصيدةِ " الزَّائرِ والأسئلةِ":

وأنَّ مقبرةَ الطُّغْيانِ مُوحشةٌ

من فوقها حجرٌ ، من تحتها حجرُ

هذا بيتٌ على (البسيطِ) المُقفَّى. وفي الشَّطْرِ الثَّاني نجدُ كُلَّ لفظةٍ تُقابلُهَا لفظةٌ من نوعها، وعلى وزنها، تُقابلُها لُغةً ومُوسيقا بشكلٍ مقصودٍ لا شكَّ في ذلك، فـ (مِنْ) ثابتةٌ، و (فوقها) في مُقابلِ (تحتها)، و (حجرٌ) كـ (حجر). لقد أرادهُ تساوياً نغميَّاً تامَّاً بحيثُ يُمثِّلُ تكثيفاً مُوسيقيَّاً داخليَّاً بتكرارِ الألفاظِ والحركاتِ في مسافاتٍ مُتساويةٍ، والحركةُ والسُّكونُ في هذا البحرِ "تتابعانِ فيهِ على نحوٍ مُركَّبٍ يجعلُ الإيقاعَ في غايةِ التَّوتُّرِ، ويجعلُ البناءَ في غايةِ الإحكامِ، وهو يتكوَّنُ من تفعيلتينِ مُخْتلفتينِ لكنَّهُما مع اختلافهما مُتجانسينِ مُنْسجمينِ، والمقاطعُ الصَّوتيَّةُ البسيطةُ فيهما تتوالى على هيئةِ موجاتٍ تُعاكسُها موجاتٌ نشطةٌ من المقاطعِ المُركَّبةِ على نحوٍ يجعلُ الإيقاعَ في غايةِ التَّماسُكِ، وكأنَّما هو في مدِّهِ وانحسارهِ وطفرتهِ وعودتهِ مجموعةٌ مُنْسجمةٌ من الرَّاقصينَ المُتكاتفينَ يميلونَ يميناً، ثُمّ ينسابُونَ شمالاً، ثُمّ

يتقدَّمونَ خطواتٍ ثُـــمّ يعودونَ، وقد بلغت بهم النَّشْوةُ غايةَ التَّوهُّجِ والانفعالِ". ([1])

(٢)- في الشِّعْرِ الحُرِّ:

لم يذهَبْ "الفيتُوري" في مُوسيقا الشِّعْرِ الحُرِّ بعيداً عن مُوسيقا الشِّعْرِ الخليلي، وكُلُّ ما هُنالكَ يرجعُ إلى طبيعةِ تركيبِ القصيدةِ الحُرَّةِ، فتكرارُ القالبِ الصَّوتي في الشِّعْرِ العمُودي يكونُ بينَ الأبياتِ، والأشطُرِ، وهُنا يكونُ بينَ السُّطورِ، كالتَّالي:

(أ)- تكرارُ القالبِ الصَّوتي بينَ ستَّةِ أسْطُرٍ مُتتاليةٍ، وهذا لا يُوجدُ إلا في قولهِ من قصيدةِ " صلُّوا .. على الجلَّادِ والضَّحيَّةِ !":

تحت ظلا { لِ سُحُبِ الشـــ } ـــتّاءِ

جاءَ الفيءُ

عبرَ احترا { ق شجرِ الد } ـّماءِ

غابَ الفيءُ

وصارَ كُلُّ شيء

عذابَ كُلِّ شيء !

تكرارُ السَّطْرِ في شِعْرِ "الفيتُوري" شكَّلَ ظاهرةً مُوسيقيَّةً تتَّخِذُ سبيلهَا إلى عينِ القارئِ بلا جَهْدٍ أو كدٍّ، ومثَّلَ أيضاً خاصيَّةً أُسلوبيَّةً امتازَ بها، إذ يعمدُ إلى صوغِ أسْطُرٍ مُتوازيةِ الإيقاعِ، بحيثُ يُقابلُ كُلُّ كلمةٍ كلمةً من نوعها، وعلى وزنها، ونغمها في السَّطْرِ الثَّاني، وهذهِ عمليَّةٌ تبدو سهلةً، لكنَّها في رأيي من الصُّعوبةِ بمكانٍ ؛ لا سيَّما حين يلتزمُ الشَّاعرُ بالزِّيادةِ أو النُّقْصانِ، كما نجدُ في التَّفْعيلةِ الرَّجزيَّةِ الثَّانيةِ من السَّطْرين: (الأوّل، والثّالث) إذ أصابها (الخبنُ والطَّيُّ) قَصْداً، فجاءت هكذا: (////٥)، وتلك ظاهرةٌ في شِعْرِ "الفيتُوري" كما سبقَ وأوضحنا. ولا نرتابُ في أنَّ الإيقاعَ في الأسطُرِ السَّابقةِ "ينبعثُ من تآلُفِ الحروفِ في الكلماتِ، وتناسُقِ الكلماتِ في

[1]- في مملكةِ الشِّعْر ص ١٢٤ (بتصرُّف).

التَّركيبِ، إذ إنَّ حركةَ كُلِّ تفعيلةٍ في السَّطْرِ تُمثِّلُ وحدةَ الإيقاعِ، بمعنى مُساواةِ كُلِّ سطْرٍ في نظامِ الحركاتِ، والسَّكناتِ، وهذهِ المُساواةُ تُؤدِّي إلى وحدةٍ عامَّةٍ للنغمِ"([1]) المُتوافق في السَّطرينِ: (الأوّل، والثّالث) و (الثّاني، والرَّابع)، و (الخامس، والسّادس)، فكلُّ سطرينِ يتَّفقانِ في كُلِّ شيءٍ، يتَّفقانِ في عددِ الحُروفِ، والكلماتِ، والحركاتِ، في مجيءِ حرفِ المدّ (الألف)، و (الكسرةِ)، والجُمْلةِ الفعليَّةِ، والمُضاف والمُضاف إليهِ في أوضاعٍ ثابتةٍ قَصْداً، ولهذا دلالتهُ على اهتمامِ الشَّاعرِ بالعُنْصرِ المُوسيقي في إبداعهِ الشِّعْري، فبينَ الجُملِ مُوسيقا ونَغَم، وبينَ الكلماتِ مُوسيقا ونَغَم، وفي الحروفِ نَغَمٌ، وفي الحركاتِ نَغَم.

(ب)- تكرارُ القالبِ الصَّوتي بينَ أربعةِ أسْطُرٍ مُتتاليةٍ:

شَواهِدُ هذا الشَّكْلِ كثيرةٌ مُتعدِّدةٌ منها قولهُ من قصيدةِ " الطُّوفانِ الأسودِ":

وكالموتِ حينَ يُغطِّي الحياهْ (المُتقارب)

بأفراحها ، وبأحزانها

وكالصَّمْتِ حينَ يضمُّ الحُقولْ ـــــــــــــــــ (الطُّوفان)

بأصواتها ، وبألوانها

هذهِ أسْطُرٌ مُتساويةٌ حتّى في الفاصلةِ، فالسَّطْرُ الأوَّلُ كالثَّالثِ وزناً وإيقاعاً، والثَّاني كالرَّابعِ كذلك، فـــ (الواو) في السَّطْرينِ: (الأوّل، والثّالث) هي هي، و (الكافُ) هي هي، و (الكسرةُ) هي هي، و (حين) هي هي، و (التَّضعيفُ) هو هو، و (الموتُ) في مقابلِ (الصَّمت)، والفعلُ (يُغطِّي) كـــ (يضمّ)، و (الحياهْ) كـــ (الحقولْ). و (الباءُ) في السَّطْرينِ: (الثّاني، والرَّابع) هي هي، والفاصلةُ هي هي، و(الواو) هي هي، و (أفراحها) كـــ (أصواتها)، و (أحزانها) كـــ (ألوانها). وهذا كقولهِ من قصيدةِ "حدثَ في أرضٍ":

---

[1]- شاعريَّةُ العقَّادِ في ميزانِ النَّقدِ الحديثِ د. عبد الحيّ دياب ص ٣٣٨ ط دار النّهضة ١٩٦٩م.

ورأتْ كيفَ تدورُ السَّاقيهْ (الرَّمل)
فوقَ أنهارِ بلادي
ورأتْ كيفَ يدوسُ الطَّاغيهْ _____ (الأرض)
فوقَ أبناءِ بلادي

يُقدِّمُ لنا "الفيتُوري" إيقاعاً مُسْتهدفاً لُغةً ومُوسيقا، حيثُ يُنظِّمُ الألفاظَ مُتجاورةً في ترتيبٍ مُتكرِّرٍ دقيقٍ ؛ من أجلِ أن تبقى للسطرِ مُوسيقاهُ بصورةٍ واضحةٍ.

ولا أحسبُ أنَّ هذا بعجيبٍ أو بكثيرٍ على شاعرٍ في حجمِ "الفيتُوري" الذي أدركَ قيمةَ الكلمةِ، ووعى نُبْلَ الغايةِ، وليس أدلّ على ذلك من مُلاءمتهِ الصَّادقةِ بينَ الموضُوعِ والعناصرِ الإبداعيَّةِ الأكثرَ تأثيراً في القارئ.

وتحقيقاً لِقُدْرتهِ الفنّيَّةِ نراهُ يأتي بنماذجَ أخرى مُمُوسقةٍ على غيرِ النَّمُوذجينِ السَّابقينِ ؛ للتأكيدِ والمُحافظةِ على الظَّاهرةِ ذاتها، يقولُ من قصيدةِ "الضَّعفِ":

ففكرةُ الحياةِ
أنْ تُبْدعني ، أو أُبْدعكْ (م الرَّجز)
وفكرةُ الفناءِ
أنْ تَصْرعني ، أو أصرعكْ

في النَّمُوذجينِ السَّابقينِ كان الإيقاعُ الأكثرَ تكثيفاً يأتي في السَّطْرين: (الأوَّلِ، والثَّالث)، والأقلُّ يأتي في غيرهما، وهُنا العكس، مع مُلاحظةِ أنَّ المُكوِّناتِ الصَّوتيَّةِ للسطرينِ: (الأوّل، والثّالث)، و (الثّاني، والرَّابع) تتَّفقُ في كُلِّ شيءٍ، تماماً كما سبق، باستثناءِ وحيدٍ هو مجيء (الواو) في السَّطْرِ الثّالثِ بدلاً من (الفاءِ) في السَّطْرِ الأوّلِ، وما كان بإمكانِ الشَّاعرِ، ولا أيِّ شاعرٍ أن يُبْقِيهَا كما نرى ؛ لأنَّ السِّياقَ يتطلَّبُها.

ويأتي بهذا الشَّكْلِ في وضعيَّاتٍ أُخْرى من الجمالِ بمكانٍ، كأن يأتي في وضعيَّةِ (الاستفهامِ)، كقولهِ على الوزنِ ذاتهِ:

أكانَ مجنوناً ؟
أكانَ عاقلاً ؟
أكانَ قدِّيساً ؟
أكانَ قاتلاً ؟

ويأتي في وضعيَّةِ (الفعلِ)، كأن يقول من قصيدةِ "سأُصلِّي لهُ زمناً":

اختبِئا
انطفِئا (المُتدارك)
اشتعِلا
اشتعِلا

ويأتي في وضعيَّةِ (الدُّعاءِ)، كأن يقول من قصيدةِ "يوميَّات حاج إلى بيتِ اللهِ الحرام":

الحمدُ لكْ
والشُّكْرُ لكْ
والمجدُ لكْ (الرَّجز)
والمُلكُ لكْ

المُسْتفهِمُ في النَّمُوذجِ الأوَّلِ دابَّةُ الأرضِ التي أكلت عصا سُليمان (عليهِ السَّلام)، والفعلُ في الثَّاني لعاشقينِ هُما: شاعرُنا وامرأةٌ جعلت شَجَرَ الوهْمِ يملأُ كُلَّ حُقولها، والدُّعاءُ في الأخيرِ لربِّ العالمين. "والفيتُوري" في الأوَّلِ يُكرِّرُ (الهمزةَ) مع الفعلِ (كان)، ويأتي بكُلِّ سطرينِ مُتضادَّينِ، مع الحفاظِ على التَّفْعيلةِ الرَّجزيَّةِ المخبُونةِ في كُلِّ سطْرٍ. وفي النَّمُوذجِ الثَّاني يتغيَّرُ الفعلُ دونَ أن يتغيَّر إيقاعهُ، إذ يأتي في تشكيلةٍ واحدةٍ تتكرَّرُ في كلِّ سطْرٍ دون أن يخرجَ عليها قطّ، وقُلْ مثلَ ذلك في النَّمُوذجِ الأخيرِ الأروعِ والأجملِ ؛ هادفاً من وراءِ ذلك تحقيق أعلى قيمةٍ مُوسيقيَّةٍ تجسَّدت في وحدةِ (الحركاتِ) التي اهتدى إليها بسليقتهِ الشعريَّةِ التي لم تَفْقِدْ جمالَ الأداءِ، لا ولا عُذوبةَ الرَّنينِ.

(ج)- تكرارُ القالبِ الصَّوتي بينَ ثلاثةِ أسْطُرٍ مُتتاليةٍ:

هذا شَكْلٌ موسيقيٌّ آخرُ يتكرَّرُ فيهِ القالبُ الصَّوتي بينَ ثلاثةِ أسْطُرٍ مُتتاليةٍ يبدو القصدُ واضحاً فيها، في المُسْتوى المُوسيقي، وفي المُسْتوى اللُّغوي، إذ يأتي في أوضاعٍ تُعدُّ تكملةً لأوضاعِ الشَّكْلِ السَّابق، أوضاعٌ تسندُهَا وتُقوِّيهَا وتبعثُ فينا لحناً نرتاحُ إليهِ.. يخلقُ جوَّاً شعريَّاً جميلاً، وهذهِ هي:

***- الكلمةُ، كأن يقول من القصيدةِ ذاتها:**

وأفْضَلَكْ

وأنْبَلَكْ

وأعْدَلَكْ !

***- الجُمْلةُ الاسميّةُ، كأن يقول على (الخببِ) من قصيدةِ "اعترافات":**

الدِّينُ عَذَابْ

الفنُّ عَذَابْ

الصَّمْتُ عَذَابْ

***- الجُمْلةُ الفعليّةُ، كأن يقول من قصيدةِ "عصر الميلادِ":**

سرقُوا تاجَكِ ، ثمّ اضطهدُوكِ

سرقُوا سيفَكِ ، ثمّ اغتصبُوكِ

سرقُوا مجْدَكِ ، ثمّ احتقرُوكِ

الخطابُ في الأوّلِ لـــ (دورةِ الزَّمانِ)، وفي الأخيرِ لإفريقيا التي تُولدُ في كلِّ صباحٍ رغمَ أنفِ المُعْتدي.. تُولدُ كعُشْبِ الأرضِ في وجعِ الفُصولِ. ولا يخفى على كُلِّ ذي سَمْعٍ شِعْري مدى إحكامِ التَّوازُنِ والتَّجانُسِ بينَ اللُّغةِ والمُوسيقا التي تنسابُ بنا إلى آفاقِ القصيدةِ الفيتوريَّةِ، ورياضها الرَّحبةِ المُتنوِّعةِ الثِّمارِ والأزهارِ، إذ في النَّماذجِ السَّابقةِ يتَّضِحُ لنا تحرِّي شاعرنا لتكرارِ العناصرِ اللُّغويَّةِ بنفسِ الخصائصِ أو المُواصفاتِ في الوقفِ، والإعرابِ، مُسْتهدفاً الجانبَ الصَّوتيَّ من هذا التِّكْرارِ ؛ لإحداثِ نوعٍ من

المُوسيقا بشكلٍ أو بآخرٍ، فلا نكادُ نقرأُ هذهِ الأسطر، إلا تكشَّفتْ عن إيقاعاتٍ مقْصُودةٍ، وأنغامٍ مقْصُودةٍ، ووقفاتٍ مقْصُودةٍ، بما يُخيِّلُ لنا أنَّ العُنْصرَ الموسيقي في شِعْرِ شاعرنا يدلُفُ إلى آذاننا وأسماعنا قبلَ أدواتِ الإبداعِ الأخرى، وهذا صحيحٌ إلى حدٍّ كبيرٍ، وهُنالكَ نقفُ على شاعرٍ يُمْسِكُ بينَ أناملهِ الشِّعريَّةِ كُلَّ خُيُوطِ القصيدةِ المتّعدِّدةِ الأصواتِ في تتابُعٍ قادرٍ، ويقظةٍ شعريَّةٍ، وإبداعٍ جديدٍ مُتفجِّرٍ في كُلِّ السِّياقاتِ.

والنَّماذِجُ السَّابقةُ تُؤكِّدُ حرصهُ على توفيرِ المُوسيقا بينَ المُكوِّناتِ اللُّغويَّةِ والصَّوتيَّةِ نوعاً ووزناً.. نغماً وإيقاعاً وترتيباً للألفاظِ، مُسْتعيناً على ذلك بالزِّحافاتِ والعللِ، كما في هذهِ الأسْطُرِ ، فالتفعيلةُ في النَّموذجينِ: (الأوّلِ، والثَّالثِ) تأتي دائماً مخبُونةً قَصْداً ؛ لجعلِ الإيقاعِ سريعاً، وإن اختلفَ الوزنُ، إذ هى في الأوّلِ (رجزيَّةٌ)، وفي الثَّاني (رمليَّةٌ). وفي النَّمُوذجِ الثّاني جاءَ بالأولى (مخبونةً)، والثَّانيةَ مُذيَّلةً؛ لحاجةِ المعنى، إذ ينزفُ أسفاً ؛ لأنَّهُ مُكبَّلٌ، لا شيءَ يكتبُهُ، وهو شفةُ الشَّعبِ وعيناهُ.

(د)- تكرارُ القالبِ الصَّوتي بينَ سطرينِ مُتتاليين:

نماذجُ هذا الشَّكْلِ من الكثرةِ بمكانٍ، وهى امتدادٌ لكُلِّ ما سبق من حيثُ المُوسيقا الدَّالةِ، واللُّغةِ المُوحيةِ، والصُّورةِ المُعبِّرةِ، وبما تُقدِّمهُ لنا أيضاً من مُتْعةٍ جماليَّةٍ كالمُتْعةِ التي يجدُهَا المرءُ في شقشقةِ العصافيرِ.. في سكينةِ الفجرِ.. في غناءِ البلابلِ، نلمحُ ذلك من خلالِ هذهِ الأوضاعِ المُوسقةِ التي نعرضُهَا تتبُّعاً ورَصْداً لولعِ شاعرنا بالجماليَّاتِ المُوسيقيَّةِ التي لا تنتهي، وليقفَ القارئُ على هذا الكمِّ الهائلِ من الأنغامِ الدَّالةِ على طبيعةِ أنصارِ مذهبِ التَّطوُّرِ الذي يقتضي من الشَّاعرِ الحَدَاثي أن يُنْشئ للتكرارِ الشُّعوري، واللاشُعوري سياقاتٍ نفسيَّةٍ غنيَّةٍ بالمشاعرِ الكثيفةِ، والمُوسيقا المُتداعيةِ، المحبوبةِ:

*- الجُمْلةُ الفعليَّةُ، كأن يقول من قصيدةِ "ملك أوْ كتابة":

وطَار الحِمَامُ

وحطَّ الحمَامُ (المُتدارك)

*- المُضاف والمُضاف إليهِ، كقولهِ من القصيدةِ ذاتها:

عيدُ الصّعُودِ

عيدُ الهبُوطِ

*- الاستفهامُ، كأن يقول على الوزنِ ذاتهِ من قصيدةِ "ذات يوم":

لماذا الحروبْ ؟

لماذا الجنونْ ؟

*- النِّداءُ، كأن يقول على (الرَّملِ) من قصيدةِ "أغاني أفريقيا":

يا أخي في الشَّرْق ، في كُلِّ سَكَنْ

يا أخي في الأرْضِ ، في كُلِّ وَطَنْ

*- النَّفْيُ، كقولهِ من القصيدةِ ذاتها:

لم أعُدْ مقبرةً تحكي البلى

لم أعُدْ ساقيةً تبكي الدِّمَنْ

*- الشَّرطُ، كقولهِ أيضاً:

إن نكُنْ بتْنا عُراةً جائعينا

أو نكُنْ عِشْنا حُفاةً بائسينا

المُوسيقا التي رصدتها النَّماذجُ السَّابقةُ مُوسيقا تَغْتني بذاتها، وتبرأُ من الفذلكةِ.. ينتبهُ إليها القارئُ دونَ عناءٍ ؛ لأنَّها تنبعُ من قُوَّةِ التَّعبيرِ وجمالهِ، وتمتلكُ مزيداً من الدِّلالاتِ والمعاني، حيثُ يستدعيها السِّياقُ النَّفْسيُّ، والجماليُّ، والهندسيُّ معاً، وعِلَّةُ ذلكَ فيما أرى أنَّ "الفيتُوري" ذو شاعريَّةٍ غنيَّةٍ لا تُتيحُ لهُ ولا تسمحُ أن يتهاونَ في استعمالِ التِّكْرارِ الذي وضعَ "في أيدينا مفتاحاً للفكرةِ المُتسلِّطةِ على الشَّاعرِ، وهو بذلك أحدُ الأضواءِ اللاشعوريَّةِ التي يُسلِّطُها الشِّعْرُ على أعماق الشَّاعرِ، فيضيئها بحيثُ نطَّلِعُ عليها، أو لنقُلْ إنّهُ جزءٌ من الهندسةِ العاطفيَّةِ للعبارةِ يحاولُ الشَّاعرُ فيهِ أن ينظمَ كلماته، بحيثُ يُقيمُ أساساً عاطفيّاً من نوعٍ ما، وهو بهذا المعنى ذو

دلالةٍ نفسيَّةٍ قيِّمةٍ تُفيدُ النَّاقدَ الأدبيّ الذي يدرسُ الأثرَ، ويُحلِّلُ نفسيَّةَ كاتبهِ". (١) والمُوسيقا هُنا مُتساويةُ النَّغمِ والإيقاعِ في كُلِّ شيءٍ، اللُّهمَّ إلا أنَّ الشَّاعرَ أتى بـــ (أو) بدلاً من (إن)، وبـــ (الواو) بدلاً من (الفاءِ)، ممَّا يدفعُنا إلى الإقرارِ بأن "الفيتُوري" تفنَّنَ في خلق التَّوازُنِ والتَّساوي بأيةِ صُورةٍ مُصاحبةٍ للإبداعِ، والأصالةِ، والاكتمالِ.

(هـــ)- تكرارُ القالبِ الصَّوتي السَّطري:

أتى هذا الشَّكْلُ في عِدَّةِ صيغٍ هى:

*- الأمرُ، كأن يقول من قصيدةِ "الهياكلِ":

تجهَّمي .. تحطَّمي .. (الرَّجز)

*- الماضي، كقولهِ في خطابِ الهياكلِ العتيقةِ التي تُلْقي على التَّاريخِ ظِلَّها القبيحَ:

فحدَّقتْ .. وشهَّقتْ ..

*- المُضاف، والمُضاف إليه، كأن يقول من قصيدةِ "حواريّة للفرعونِ وأورشليم":

رداءُ العذابِ الجديدِ ، رداءُ العذابِ القديم (المُتدارك)

ليس في إمكانِ القارئ إلا أن يقفَ مُعْجَباً بهذا التَّوازُنِ الهندسي المُحْكمِ الذي تعلَّقَ تعلُّقاً قويَّاً ببناءِ القصيدةِ، وهذا سِرُّ جمالهِ ونجاحهِ...جمالٍ ونجاحٍ يُساعِدُ السَّمعَ على تذوُّق مُوسيقا الشِّعْرِ الحُرِّ التي تكشَّفَتْ عن جمالِ الرَّنينِ، والتَّدفُّق الشِّعْري الرَّقيق، فشاعرُنا حافظَ في شِبْهِ حُمَّى على تناسُق التَّفْعيلةِ، وتساويها في نظامٍ وتسلسُلٍ مضبوطينِ حتّى غَدَتْ "كلمةَ السرِّ.. أصبحت اللّبنةَ والبناءَ..الموجةَ والمحيطَ..الشَّجرةَ والحديقةَ، ومن خلالِ تعدُّدها أوْ انحسارها في البناءِ العُضْوي لهذه القصيدةِ الحُرَّةِ يتكاملُ الشَّكْلُ،

---

١ ـ الأعمالُ النّثريَّةُ الكاملةُ لـ / نازك الملائكة ١/ ٢٣٨.

ويتحدَّدُ البناءُ لُغةً، وصُورةً، ومُوسيقا ارتضَتْ التَّفْعيلةَ أساساً لإيقاعها الوَزْني، والنَّفْسي، والتَّعْبيري، والجمالي جميعاً".([1])

[1] ـ دراساتٌ في الشِّعْر د. محمّد أحمد العزب ص ٦٨. (بتصرُّفٍ)

المبحثُ الثَّاني

جماليَّاتُ التَشْكيلِ القَفَوي

في البدايةِ لا ينبغي أن يُفْهمَ إفرادُنا دراسةَ جماليَّاتِ التَّشْكيلِ القَفَوي بمعْزلٍ عن جماليَّاتِ التَّشْكيلِ الوَزْني أنَّهُما مُنْفصلانِ، فهُما من التَّواشُجِ بمكانٍ، ومن ثمَّ علينا " أن نضعَ في اعتبارنا أنَّ القافيةَ والوزنَ شيءٌ واحدٌ في تشكيلِ المنظُومةِ الإيقاعيَّةِ، والفَصْمُ بينهُما إنَّما جيء بهِ ؛ لتحديدِ ماهيَّةِ البدايةِ، والوسطِ، والنِّهايةِ".([1]) والقافيةُ في الشِّعْرِ المُعاصرِ صارت وسيلةً تنمُو بنموِّ الدِّلالةِ الشِّعريَّةِ، ولم تَعُدْ هدفاً في ذاتها ؛ لما لها من صلةٍ بالإيقاعِ، والدِّلالةِ، والصَّوتِ، إذ إنَّها تختزلُ دلالةَ الوزنِ، ودلالةَ السَّكْتةِ، أو الوقفةِ، بالإضافةِ إلى دلالةِ القافيةِ ذاتها، كما أنَّها علامةٌ شعريَّةٌ يستخدمها الشَّاعرُ ؛ لتحقيق دلالاتٍ إيحائيَّةٍ، ولعلَّ أبرزَ وظائفها ما تُقدِّمهُ من قُوَّةِ دفعٍ / تحفيزٍ للقارئ ؛ لاستكمالِ قراءةِ النَّصِّ.

وهى "الجناحُ الثّاني الذي لا يُمْكنُ طائرُ الشّعْرِ أن يُرفرفَ بدونهِ" ([2]) ، وهى شريكةُ الوزنِ في تحقيق الإطارِ الموسيقي ، ولها "قيمةٌ موسيقيّةٌ في مقطعِ البيتِ ، وتكرارها يزيدُ في وحدةِ النّغمِ ، ولدراستها في دلالتها أهميّةٌ عظيمةٌ ، فكلماتها – في الشّعْرِ الجيّدِ– ذاتُ معانٍ مُتّصلةٍ بموضوعِ القصيدةِ ، بحيثُ لا يشعرُ المرءُ أنّ البيتَ مجلوبٌ من أجلِ القافيةِ ، بل تكونُ هى المجلوبةُ من أجلهِ. ولا ينبغي أن يؤتى بها ؛ لتنميةِ البيتِ ، بل يكونُ معنى البيتِ مبنيّاً عليها ، ولا يُمْكنُ الاستغناءُ عنها فيهِ ، وتكونُ كذلك نهايةً طبيعيّةً للبيتِ بحيثُ لا يسدُّ غيرها مسدّها في كلماتِ البيتِ قبلها . وإذا

---

[1] ـ القافيةُ تاجُ الإيقاعِ الشِّعْري د. أحمد كشك ص ٧ القاهرة ١٩٨٣م. (بتصرُّف).
[2] ـ عناصر الإبداع الفنّي في شعر ابن خفاجة د. يحيى خاطر ٣٤٥ ط١ ط مؤسسة الإخلاص ١٩٩٩م

دُرِست القافيةُ من هذه النّواحي وأمثالها يظهرُ تباينها قوّةً وضعفاً حتى لدى عباقرةِ الصّياغةِ الشّعريّةِ ". ([1])

واهتمامُ النقّادِ بها كبيرٌ واضحٌ ، ذو مظاهرَ عِدَّةٍ ، يعكسُ إدراكاً حقيقيّاً لقيمتها الفنيّةِ داخلَ البيتِ مُوسيقيّاً ، ودلاليّاً ، بل داخلَ القصيدةِ ككُلٍّ ، فها هو ذا د . محمّد زغلول سلاّم يُحدِّدُ أدوارها بقولهِ : "إنّها فاصلةٌ موسيقيّةٌ تنتهي عندها موجةُ النّغمِ في البيتِ ، ثمّ تبدأ في البيتِ الذي يليهِ ، وهكذا ، وعندها تتوقّف المعاني مع الأمواجِ المتدافقةِ في التّفصيلات ، فيكونُ لهذه الوقفة اللحنيّة أثرها في تثبيت معنى البيتِ ، وتنشأ عن تردّد القوافي لذّةٌ موسيقيّةٌ خاصّةٌ ." ([2])

ومهما يكُنْ من أمرها، فإنَّ لها دوراً كبيراً في الإفصاحِ عن معالمِ النَّصِّ، وتثبيتِ معالمِ الإيقاعِ، وجعلهِ أكثرَ إيحاءً وظلالاً. وقد اتَّسمتْ بقدرٍ كبيرٍ من عنايةِ شاعرنا، ومن مظاهرِ هذهِ العنايةِ تنويعها على مُسْتوى الشِّعْرِ التَّقْليدي، والتَّفْعيلي، وها نحنُ ندرسها..نبيِّنُ قيمتها.

(أ)- القافيةُ في الشِّعْرِ المُقفَّى:

قليلةٌ هى القصائدُ المُقفَّاةُ في شِعْرِ "الفيتُوري"، والواقعُ أنَّ أغلبها أتى في الدِّيوانِ الأوّلِ ؛ نظراً لأنَّ شاعرنا بدَأ مسيرتهُ الشعريَّةَ بكتابةِ القصيدةِ العموديَّةِ كما قُلنا، وهذهِ القصائدُ منها ما جاءت قافيتهُ مُوحَّدةً، ومنها ما جاءت قافيتهُ مُتعدِّدةً، والأولى جاءت مُطْلقةً، ومُقيَّدةً، كما في الجدول التَّالي:

القصيدةُ المُطْلقةُ	الرَّوي	القصيدةُ المُقيَّدةُ	الرَّوي
إلى وجهٍ أبيض	الدَّالُ	عودة نبي	الدَّالُ
الأفعى	الهمزةُ المُشْبعةُ بالكسرةِ	إلى مُومياء، قطرةُ ضوءٍ	الميمُ

[1] - النّقد الأدبي الحديث د . محمّد غنيمي هلال ص ٤٤٢ ط نهضة مصر ١٩٧٩م.
[2] - النّقدُ الأدبيُّ الحديثُ أصوله واتّجاهات روّاده د . محمّد زغلول سلاّم ص ٦٩ ط منشأة المعارف بالإسكندريّة ١٩٧٥م.

الشَّكّ	الرَّاءُ المُشْبعةُ بالكسرةِ	أُغْنيةٌ إلى السُّودان	الهاءُ
هذا الشّعبُ	النُّونُ	الضَّعفُ	الكافُ
قِصَّةٌ	التَّاءُ المُشْبعةُ بالكسرةِ	نكروما	التَّاءُ
نحو الصَّباحِ	النُّونُ	رسالةٌ إلى الخُرْطومِ	العينُ
حصادُ شعبٍ	الدَّالُ المُشْبعةُ بالكسرةِ	مقامٌ في مقامِ العراق	القاف
إلى الأخطلِ الصَّغيرِ	الميمُ المُشْبعةُ بالضمِّ		
لا..ليس.. لبنانُ، صلواتٌ للوطنِ	اللامُ " "		
المُتنبيّ، الزَّائرُ والأسئلةُ	الرَّاءُ " "		
إلى فتحي سعيد	النُّونُ		
مُقدِّمةُ الزِّيارةِ	الفاءُ " بالكسرةِ		
انتماءٌ	الباءُ " بالضمِّ		

نلاحظُ ممَّا سبق أنَّ "الفيتُوري" شَغَلَ القوافي الأبرزَ والأشهرَ ؛ لا سيَّما (الرَّاءُ)، شأنهُ في ذلك شأنُ كثيرٍ من الشُّعراءِ، مُستَخْدِماً (الهاءَ) رويَّاً، وهو مالم يُجزهُ العروضيُّون.

وهذه هى القصائدُ المُتعدِّدةُ القوافي: (البعثُ الأفريقي، ثورةُ قارّة، أغاني أفريقيا، الليلُ والحديقةُ المهجورةُ، إلى امرأةٍ عاشقةٍ، لقاءٌ، هواها، الضَّحايا،

العائدونَ من الحربِ، تحت الأمطارِ، النَّهْرُ الظَّامئُ، السَّفرُ، عندما يتكلَّمُ الشَّعبُ، الطِّفْلُ والعاصفةُ، خارجَ الموتِ، في شتاءٍ قارس..). ولي عِدَّةُ مُلاحظاتٍ على هذهِ القصائدِ أُجْمِلُها فيما يلي:

*- تأتي بعضُ مقاطعهَا ذاتَ قافيةٍ واحدةٍ.

*- قد يتكوَّنُ المقطعُ من أكثرِ من قافيةٍ، كأن يقول في المقطعِ الثّالثِ من قصيدةِ "ثورة قارّة"

وقالَ شيخٌ مُقْعدٌ .. (السَّريعُ)
شَقَّقَتْ جبهتَهُ السَّوداءَ فأسُ الزَّمنْ ..
كُنْتُ صغيراً ..
عندما أبصرتْ عيناى وجهَ الأبيضِ المُحْتَقِنْ
ولم أزلْ أذكرُ لي إخوةً
مَشَوا عبيداً .. تحتَ ثِقْلِ القُيودْ
والسّيِّدُ الأبيضُ من خلفهم
وسوطهُ مُلْتصقٌ بالجلُودْ ..

*- يأتي المقطعُ أحياناً على شكلِ (ثُنائيَّاتٍ)، كقولهِ من قصيدةِ (هواها):

سيحيا بقلبي كلَّ صباحٍ هواكِ ..
ويذبلُ عندَ الهُجوعِ .. (المُتقارب)
فأدفنهُ في خرائبِ نفسي
وألقي عليهِ تُرابَ الدُّموعِ

وهكذا يسيرُ دونَ أن أدري لماذا يحيا قلبهُ في الصَّباحِ، ويذبل في المساءِ، وهى التي أحبَّتهُ كالماءِ والهواءِ ؟ . وأحياناً يأتي على شكلِ (رُباعيَّاتٍ)، كقولهِ من قصيدةِ "الطِّفل والعاصفة":

السَّاعةُ ، مُنْتصف الليل

ومع الظُّلْمةِ يصحُو الشُّعراءْ
يَسْقُونَ نُفوساً ميِّتةً
ويضيئونَ عيوناً عمياءْ (الخببُ)
ويُغنُّونَ لفجرٍ آتٍ
فَجْرٍ بشريِّ الأضواءْ
ويقولونَ قصائدَ شعرٍ
ويُطيلونَ إليها الإصغاءْ

هذه أبياتٌ تُوحي بمعاناةِ الشُّعراءِ، فهمُ المُحْترقونَ في ثوبِ التَّضحيةِ ؛ لإجادةِ وولادةِ شِعْرٍ سماويٍّ يَسْتهدي مسامعنا، يضجُّ بالحياةِ.. بالغناءِ .. بالرَّنينِ، وكأنِّي بهم وحدَهُم البنَّاءونَ، صُنَّاعُ الكلمةِ المُوجِّهةِ. ولا شكَّ أنَّهُ مُتأثِّرٌ فيما سبقَ بالمدارسِ الشعريَّةِ الحديثةِ في جَسَارتها، وإضافاتها الثريَّةِ لديوانِ الشِّعرِ المُعاصرِ الذي يمتلكُ شرعيَّةَ صوتهِ وكينونتهِ، وينتصرُ للتجدُّدِ والتَّطوُّرِ، فهذهِ قصيدتهُ السَّابقةِ " أغاني أفريقيا" تبوحُ لنا بأسرارٍ جماليَّةٍ من أسرارِ التَّطْويرِ والتَّجْديدِ، إذ جاءت على (الرَّملِ) المُقفَّى المُوزَّعِ على السُّطورِ بطريقةٍ من طرائقِ الحداثةِ، وجاءت في عِدَّةِ مقاطع، هذا بيانُها:

بدأ "الفيتُوري" المقطعَ الأوّل بتصريعٍ جيِّدٍ حسنٍ هو قولهُ السَّابق:

يا أخي في الشَّرق ، في كلِّ سَكَنْ
يا أخي في الأرض ، في كلِّ وَطَنْ

جامعاً بين: (التَّصريع، والتَّوازي)، جاعلاً القافيةَ (نُونيَّةً) كما نرى. وجاءَ بالمقطعِ الثّاني مُصرَّعاً كُلُّهُ عَمْداً هكذا:

إن نكُنْ سرنا على الشَّوكِ سنينا
ولقينا من أذاهُ ما لقينا
إن نكُنْ بتنا عُراةً جائعينا
أو نكُنْ عِشْنا حُفاةً بائسينا

وعلى ذلك نراهُ يجمعُ بينَ صورتينِ للرّمل التّام هُمـــا: مجـــيء عـــروض وضرب المقطعِ الأولِ محذوفين، وهذا هو الأصل، ومجيء عروض وضـــرب المقطعِ الثّاني صحيحين. وها هو ذا المقطعُ الثَّالثُ يبدأُ وينتهي بـــ (تصريعٍ داخلي)، كأن يقول في أوّلِهِ:

الملايينُ أفاقت من كراها

ما تراها .. ملأ الأفقُ صَدَاهَا..

ويقولُ في آخرِهِ:

انطلق فوق ضُحاها ومساها

يا أخي قد أصبحَ الشَّعبُ إلهها

وهكذا جاء المقطعان: (الرّابعُ، والخامسُ)، وإن تغيّرت القافيةُ فيهما مـــن (الدَّالِ) إلى (النُّونِ). وقد لاحظتُ على المقطعِ السّابق أنّ شاعرنا تعمّـــدَ أن يُنْهي كلَّ سَطْرٍ بكلمةٍ كالقافيةِ كقولهِ: (روابيها، ضياها...)، هادفاً من وراءِ ذلك ؛ إيهام القارئ بأنَّ المقطعَ مُصرَّعاً كُلَّهُ، وربّمـــا بحـــثَ عـــن الجمـــالِ الرَّسْمي للكلماتِ في نهايةِ كلِّ سَطْرٍ، وصار هكذا في كلِّ المقطـــعِ مـــا خـــلا قولهُ:

قُمْ .. تحرَّر من توابيتِ الأسى

لستَ أعجوبتها... أو مُومياها

فكلمةُ (الأسى) ليست كالقافيةِ. وأحسبهُ لم يستطعْ أن يأتي بكلمةٍ أُخْـــرى تُؤدِّي المعنى المُراد، وفي الوقتِ ذاتهِ تُحافظُ على الطَّريقةِ الكتابيَّـــةِ التـــي ارتضاها لنهايةِ كُلِّ سطرٍ، وهذا كقولهِ في المقطعِ الخامسِ، وهو الأخير:

وسأقضي أنا من بعدِ أبي ..

وسيقضي ولدي من بعدنا ..

فأيُّ كلمةٍ يُمْكنُ أن تحلَّ محلَّ كلمة (أبي) ؟

(ب)- القافيةُ في الشِّعْرِ الحُرِّ:

لا شكَّ أنَّ القافيةَ ليست مُجرَّدَ كلماتٍ عابرةٍ، وإنَّما هى حياةٌ كاملةٌ.. هى العصبُ الحيُّ في الشَّطْرِ كما تقولُ "نازك الملائكة"، وقد اتَّجه كثيرٌ من شُعراءِ الشِّعْرِ الحُرِّ إلى نبذها ؛ ظنَّاً منهم أنَّها تُعرقِلُ عمليَّةَ الإبداعِ. ولا يُمْكنُ لهذهِ الظَّاهرةِ " أن تنبعَ من سببٍ واحدٍ، وإنَّما هى –في ظنِّي– مجموعةُ أسبابٍ، أبرزُها أنَّ الشَّاعرَ يُخْطئُ حين يظنُّ أنَّ مسألةَ البحثِ عن الألفاظِ المُتماثلةِ أمرٌ يقتلُ الحالةَ الشُّعوريَّةَ الخصبةَ التي يكونُ فيها الشَّاعرُ وهو يُبْدعُ قصيدتهُ، ويقصُّ أجنحتها، ويُطْفئُ شُعْلتها، ومن ثمَّ فإنهُ يفوزُ فوزاً عظيماً إذا هو نبذَ التقفيةَ، وانطلقَ حُرَّاً من دونها، ويحدثُ ذلك خاصَّةً ؛ لأنَّ الشَّاعرَ يعتبرُ القافيةَ حاكماً طاغياً يُبدِّدُ طاقاتَ المعاني المخزونةِ في ذهنهِ خلالَ عمليَّةِ الإبداعِ، وليتَ الشَّاعرَ الحديثَ يُسمِّي القافيةَ كما سمَّيْتُها أنا يوماً "المَلِكةُ الجميلةُ المُسْتبدَّةُ"، فيصفُهَا بالاستبدادِ، ولكنَّهُ لا يُجرِّدُهَا من سحرِ جمالها الفريد، وبذلك يبقى لها نفعاً لا شكّ فيهِ ؛ لأنّها تُضْفي وشاحَ الجمالِ على القصيدةِ إن لم يمنعْ ذلك من أنّها ملكةٌ مُسْتبدَّةٌ تريدُ أن تتحكَّمَ في البيتِ كُلّهِ، وتُسيطرُ على ذهنِ الشَّاعرِ خلالَ الحالةِ الشعريَّةِ التي تُخْصِبُ نفسهُ، وتفتحُ أكمامها.

أمَّا اعتقادُ الشَّاعرِ بأنَّ القافيةَ تكبحُ من جماحِ الطَّاقةِ المُبْدعةِ عندهُ خلالَ نظمِ القصيدةِ، فذلك اعتقادٌ غالطٌ لا أساسَ لهُ، ذلك أنَّ القافيةَ – على عكسِ ما يتوهَّمون– تفتحُ للشاعرِ أبوابَ معانٍ مُبْتكرةٍ لم تكُنْ تخطرُ على بالهِ مُطْلقاً، ومن الوهمِ كذلك ما يظنُّونهُ من أنَّ القافيةَ تجعلُ الشَّاعرَ يقعُ في معانٍ مُتكلّفةٍ منظومةٍ نظماً مُصْطنعاً، إنَّ مثلَ هذا إنَّما يحدثُ للناظمِ الذي لا يملكُ إلهاماً مُتفجِّراً، أمّا الشَّاعرُ الموهوبُ المُبْدعُ فلا يقعُ لهُ ذلك مُطْلقاً، والتّقفيةُ – على العكسِ– مفتاحٌ سحريٌّ يقودنا إلى المناطق غيرِ الواعيةِ من العقلِ الباطنِ للشاعرِ. وقد يكونُ أحدُ أسبابِ مُحاربةِ الشُّعراءِ المُحْدثين للقافيةِ أنّهُم يُريدونَ بمحاربتها إثبات شخصيَّتهم، لمُجرَّدِ أنَّ الأسلافَ كانوا يتمسَّكُونَ بهذهِ القافيةِ، ويُريدُ الشَّاعرُ المُعاصِرُ أن يتمرَّدَ، ويُقاومَ، وينبذَ ما

تمسَّكَ بهِ أجدادهُ ؛ ليكونَ لهُ عالمهُ الشِّعْريُّ الفريدُ الخاصّ المُتميِّزُ. فالظَّاهرةُ إذن قد تنحصرُ في أن تكونَ رغبةً في الاستقلالِ والإتيانِ بالجديدِ، والواقعُ أنَّ الشَّاعرَ الحديثَ يسلك بهذا سُلوكَ الطِّفْلِ الذي يُقاومُ ما تُريدهُ أمّهُ ؛ لمجرِّدِ إثباتِ شخصيَّتهِ، مع أنَّ في طاعتهِ لها مصلحتهُ وسعادتهُ وهو لا يدري، إنَّ القافيةَ ضرورةٌ شعريَّةٌ مُلِحَّةٌ ؛ لأنّها تنشرُ على القصيدةِ وشاحاً ضبابيَّاً شفَّافاً، وتُمرِّرُ عبرَ الكلماتِ تيَّاراً كهربائيَّاً آسراً، وتُشْبِعُ في الأشْطُرِ حسَّاً جماليَّاً مُرْهفاً". ([1])

والحقيقةُ أنَّ ظاهرةَ التّفلُّتِ من القافيةِ ليست مقصورةً على "الفيتُوري" فقط، وإنَّما مَشَى بها معهُ جيلٌ من الشُّعراءِ تطلَّعَ إلى هدمِ قافيةِ القصيدةِ البيتيَّةِ من أجلِ عيونِ القصيدةِ الحُرّةِ التي نوَّعَ الشَّاعرُ في قافيتها ما أمكن، وأتى بها غالباً وفقَ نظامٍ مُحدَّدٍ أخذَ بهِ نفسهُ، وأعجب بهِ، وفي ظنِّي أنَّ قصيدةَ "النَّدم" تُمثِّلُ النَّموذجَ الأوفى والأجود، فهاكَ هى:

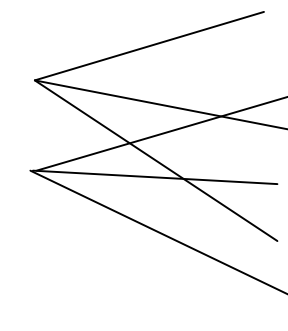
يُولدُ في أعماقنا كالشَّجرِ الغريب
يكبرُ مرَّتين .. قبلما نراهْ
كما تهبُّ فجأةً سحابةُ المغيب
والشَّمسُ ما زالت تُباركُ الحياهْ

****

وعندما يُولدُ فينا ذلك الزَّوالْ
في لحظةٍ تعرفُها الحياةُ بالقلقْ
نصبحُ نحنُ مثلما نغوصُ في الرِّمالْ
ذاكَ لأنَّ شيئاً في نُفوسنا احترقْ

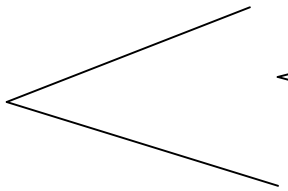
[1] ـ الأعمالُ النثريّةُ الكاملةُ لـ / نازك الملائكة ١/ ٣٦٣، ٣٦٥.

نُصبحُ أعيناً ترى ... ولا نرى (الرَّجز)
جامدةً مثل عيون ميّتينْ
نصبحُ أرؤساً ثقبها الكرى
وصبَّ ملئها الفراغ والسُّكون
نصبحُ أقداماً تغوصُ في ثرى
يغوصُ تحتها ملايين السِّنينْ



****

ذاكَ لأنَّ شيئاً في نفُوسنا ثمينْ
داست عليهِ قدمْ
ذاكَ لأنَّ النَّدمْ
يشبُّ في أرواحنا كُلَّ حينْ



فالقافيةُ : (الغريب، والمغيب) و (نراه، والحياه) و (الــزّوال، والرّمــال) و(القلق، واحترق) و (نــرى، والكــرى، وثــرى) و (ميتــين، والسّــكون، والسّنين) و (ثمين، وحين) و (قدم، والنّدم)، وقد جاءت وفــقَ نظــامٍ أرادهُ "الفيتُوري" وارتضاهُ. ويأتي بها مُتتاليةً بشكلٍ يدلُّ دلالةً أكيدةً على أنَّها لــم تأت مُصادفةً ولا اعتباطاً، كأن يقول من قصيدة "عصر الميلاد":

وتطلّعتُ إلى عينيكِ ، والشِّعْرُ سلاحي
عارىَ الجبهةِ ، كالفجرِ مُغطَّى بجراحي (أ)
أتلقَّى عنكِ أعداءكَ ، أعداءَ كفاحي

الذين اغتصبوا عرضكَ مرَّهْ
حملوا عاركِ زهرهْ (ب)

عبثتْ أقدامُهم في حُرماتكْ
رقصوا فوق رُفاتِكْ (ج)

شوَّهوا تاريخكِ العالي ، المهيبَ الكبرياءْ
أغرقوهُ بالدِّماءْ ... (د)

إذ نُلاحظُ أنَّ القوافي مُتتاليةٌ على غيرِ تداخُلٍ كما في القصيدةِ السَّابقةِ، فـ "الفيتُوري" يأتي بما يأتي على هذهِ الأشكال: (أ ، ب ، ج ، د)، وهذا صنفٌ من التّقفيةِ لا يكثرُ في الشِّعْرِ الحُرِّ، إذ تأتي القوافي فيهِ مُتداخلةً. وقد لا يعتني بإيرادِ القافيةِ مُتتابعةً، فيأتي بقافيةِ (اليـاءِ) مـثلاً بـينَ سـطرينِ ينتهيانِ بقافيةِ (الدّال)، كأن يقول من قصيدةِ "أحزان المدينة السّوداء":

يُغنُّونَ في فرحٍ أسودِ
وغيبوبةٍ من خطايا (المُتقارب)
تُؤرِّقُهَا شهوةُ السيّدِ

ويأتي بـ (الهاءِ) بينَ سطرينِ ينتهيانِ بقافيةِ (النُّونِ)، كأن يقول من قصيدة "استانلي فيل":

في عروةِ أوربا المُومس نيشانْ
في شَعْرِ بغاياها (الخببُ)
عِطْرٌ ودهانْ

وغيرُ ذلك كثيرٌ.

ومن الظَّواهرِ الثّابتةِ في القافيةِ الحُرِّةِ لدى شاعرنا أن تتكرَّرَ (كلمةُ القافيةِ)، كأن يقول من قصيدة " البحّار العجوز":

آلهةُ البحارِ صارت جيفا (الرّجز)
وا أسفا
وا أسفا

وجاء تكرارُها في عِدَّةِ مواضع هى:

(أ)- أن تأتي حرفاً، كأن يقول من قصيدة " الانتظار":

كلُّ الذين يقولونَ للقهرِ .. لا
ولصوتِ الهزيمةِ .. لا (المُتدارك)
ولريحِ الخيانةِ .. لا

(ب)- أن تأتي كلمةً، كقولهِ من قصيدة "حوار قديم .. عن ألف ليلة وليلة":

خذوهُ إن شئتم

فألقوهُ على سجَّادةِ الخليفهْ

أو علِّقوهُ رايةً في هودجِ الخليفهْ (الرّجز)

أو قطعةً نادرةً

في متحفِ الخليفهْ

أو قمراً في مخدعِ الخليفهْ

وامضوا ، فقد أبطأتمُ

عن موعدِ الخليفهْ

ويقولُ على الوزنِ ذاتهِ من قصيدة " إيقاعات قبل مارس النّصر !":

تباركت إرادةُ الإرادةِ المُقاتلهْ

وكبرياءُ الأمّةِ المُقاتلهْ

والرّايةُ المُقاتلهْ

والثّورةُ المُقاتلهْ

(ج)- أن تأتي جملةً، كأن يقول على (المُتقارب) من قصيدة "أحلف باسمكِ أنتِ":

أحلفُ باسمكِ أنتِ ..

وأوقدُ في العتباتِ الرُّخاميّة

الصَّمت ..

مليون شمعهْ !

وفي الرَّدهاتِ المهيبةِ

مليون شمعهْ !

وفي الحُجراتِ الغريقةِ في النُّورِ

مليون شمعهْ !

(د)- أن تأتي مضافاً إليه، وذلك في قولهِ من قصيدة "حواريّة للفرعون وأورشليم":

يجيئونَ خضرَ الجوانحِ ، خلفَ مناقيرهم (المُتدارك)

ويعودونَ خضرَ الجوانحِ ، خلفَ مناقيرهم

(هـ)- أن تأتي ظرفاً، وهذا كقولهِ من قصيدة "تنويعات في التَّبغ والبُرْتقال":

إنَّ أقنعةً تتساقطُ في العتمةِ الآنْ

أقنعةٌ تتساقطُ في العتمةِ الآنْ (المُتدارك)

(و)- أن تأتي فاعلاً، كأن يقول من القصيدةِ ذاتها:

ويسقطُ في عِشْقها الشُّهداءُ

وتطلعُ في شجنِ الشُّهداء

فالقافيةُ جاءت فاعلاً في السّطرِ الأوّل، وفي الثّاني جاءت مُضافاً إليه.

وقد تأتي: (فِعْلاً)، كقولهِ أيضاً ولكن على (الخبب):

حِبْرٌ يهرقُ

وفمٌ يغلقُ

ورؤوسٌ في الغابةِ تُحْرقِ

" كلُّ ذلك جعلَ القصيدةَ الجديدةَ نَسَقاً مُوسيقيّاً بالغَ الحساسيةِ، بالغَ الصُّعوبةِ، فكلُّ حركةٍ فيها بميزانٍ دقيقٍ، وكلُّ حركةٍ ترتبطُ إيقاعيّاً مع سائرِ الحركاتِ ارتباطاً نغميّاً لا يحكمهُ سوى الحالةِ الشُّعوريَّةِ التي يخضعُ لها الشّاعرُ.. ولمّا كانت القصيدةُ الجديدةُ بنيةً مُوسيقيَّةً مُتكاملةً كان من الطّبيعي أن يلتفتَ الشّاعرُ في تشكيلهِ لهذهِ البنيةِ إلى العناصرِ التي تُحقِّقُ الانسجامَ بينَ مُفْرداتها، فعمليّةُ التّشْكيلِ التي يقومُ بها الشّاعرُ في القصيدةِ الجديدةِ عمليَّةٌ مُعقَّدةٌ غايةَ التّعْقيدِ ؛ لأنّها تأخذُ في الاعتبارِ الأوّلِ أن تكونَ القصيدةُ –مهما طالت– هى الوحدةَ الفنيّةَ التي تعملُ في داخلها أشتاتٌ من المُفْرداتِ والدّقائق، فإذا كانَ همُّ الشّاعرِ التّقليدي أن يُجوِّد بناءَ البيتِ الشِّعْري فقد صارَ همُّ الشّاعرِ المُعاصرِ أن يُتْقِنَ بناءَ القصيدةِ من حيثُ هى

كلّ، والبناءُ المُوسيقيُّ للقصيدةِ هو الصُّورةُ الحسيَّةُ لها، هو أوّلُ ما يُصادف السَّامع أو القارئ منها ؛ ومن ثمّ كانت خطورتهُ، وكانت العنايةُ بهِ". ([1])

ولا نرتابُ في أنّ أمثالَ هذهِ الأدوات كانت وسيلةَ شاعرنا في إحداثِ التّماسُكِ النّصيِّ والإيقاعيِّ، بالإضافةِ إلى تشكيلِ قوافيهِ الحُرَّةِ بوعي تامّ، مُسْتثمراً مذهبَ التّحلُّلِ من القافيةِ المُوحَّدةِ ؛ رغبةً منهُ في إظهارِ إيقاعاتِ النّهايةِ كما يقول د. سيّد البحراوي ([2]) ، هذهِ الإيقاعاتُ التي تجعلُ القافيةَ كالمفتاحِ المسحُورِ، والتي تمخَّضت عن العديدِ من الجماليّاتِ التي أتى في مُقدِّمتها (التّصريعُ) الذي جاءَ بدورهِ في قسمينِ هُما: (التَّصريعُ في المطالعِ، والتَّصريعُ الدَّاخليُّ)، ولا يكُونانِ إلا في الشِّعْرِ المُقفَّى، كالتَّالي:

(أ)- التَّصْرِيعُ في المطالعِ:

لا شكَّ أنَّ التَّصريعَ ظاهرةٌ مُوسيقيَّةٌ أُولِعَ بها الشُّعراءُ منذُ طُفولةِ الشِّعْرِ، ولفتت انتباهَ النُقَّادِ منذ وضعَ النَّقْدُ بَذْرتهُ الأولى، فكانوا يرونَ ضرورةَ التَّصريعِ ولزومهِ ؛ لأنَّهُ مذهبُ الشُّعراءِ المطبوعينَ المُجيدينَ، "ولأنَّ بنيةَ الشِّعْرِ إنَّما هو التَّسجيعُ والتقفيةُ، فكُلَّما كان الشِّعْرُ أكثرَ اشتمالاً عليهِ كانَ أدخلَ في بابِ الشِّعْرِ.. وعوَّلُوا على أهمّيتهِ في مطلعِ القصيدةِ ؛ لأنَّهُ يُميِّزُ بين الابتداءِ وغيرهِ، ويُفْهِمُ منهُ قبلَ تمامِ البيتِ روي القصيدةِ وقافيتها".([3])

ولمَّا كان التَّصريعُ مُتَّصِلاً بالمُوسيقا، ومثَّلَ ظاهرةً بارزةً عند شاعرنا وجبَ دراستهُ وتناولهُ تناولاً يكشفُ أبعادَ جمالهِ في بناءِ القصيدةِ، ولكي يتحقّقَ القارئُ من ذلك ندعوهُ للنظرِ في هذا الجدولِ:

---

[1] - الشِّعْرُ العربيُّ المُعاصر د. عزّ الدّين إسماعيل ص ٦٨ ط ٣ ط دار الفكر العربي ١٩٧٨م.

[2] - انظر : العروض وإيقاع الشّعر العربي (مُحاولة لإنتاج معرفةٍ علميَّةٍ) ص ١٣٠ط الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ١٩٩٣م.

[3] - العُمْدةُ لابن رشيق ١٧٣/١.

القصائدُ المُصرَّعةُ	الوزنُ	القافيةُ	القصائدُ غير المُصرّعة
هـــذا الشّـــعبُ، لا..ليس..لبنـــان، المُتنبِّي، الزّائـــرُ والأسئلةُ، مُقدِّمـــةُ الزّيارةِ، انتماءٌ.	البسيطُ	مُوحّدةٌ	(البعثُ الأفريقي، ثورة قـــارة، إلـــى وجـــهٍ أبـــيض، الليـــلُ والحديقـــةُ المهجـــورةُ، إلـــى امرأةٍ عاشقةٍ، الأفعى، لقـــاءٌ، الشّـــكّ، هواهـــا، الضّـــحايا، العائدونَ من الحربِ، قصّـــة، إلى مُومياء، نحـــو الصّـــباح، تحت الأمطار، النّهرُ الظّـــامئُ، السّفرُ، عندما يتكلَّمُ الشّـــعبُ، أُغْنيةٌ إلى السّـــودانِ، الطِّفْـــلُ والعاصـــفةُ، إلـــى الأخطـــلِ الصّغيرِ، إلى فتحي سعيد، في شتاءٍ قارس..).
خارجَ الموتِ	"	مُتعدِّدةٌ	
أغاني أفريقيا	الرّملُ	"	
هوانا	"	مُوحّدةٌ	
عودة نبي	السّريعُ	"	
قطـــرة ضـــوء، والضعف	م الرّجز	"	
رسالةٌ إلى الخُرطومِ	المجتثّ	"	
صلواتٌ للوطنِ	الخفيفُ	"	

نُلاحظُ أنَّ عددَ القصائدِ المُصرَّعةِ غيرُ قليلٍ بالنسبةِ لعددِ القصائدِ المُقفَّاةِ، وأنَّ كلَّ القصائدِ التي جاءت على (البسيطِ) جاءت مُصرَّعةً، مُوحَّدةَ القافيةِ في الغالبِ. وتصريعُ "الفيتُوري" يأتي سَهْلاً مَيْسُوراً، ينمُّ عن قُدْرةٍ مُواتيةٍ، وموهبةٍ من موهبةِ أبي عُبادة تـ (٢٨٤هـ) سواءٌ ما جاءَ منهُ تامَّ البَحْرِ، أو مجزوءَهُ، مُطْلقاً، أم مُقيَّداً، ولولا أنّهُ أعرضَ عن القصيدةِ الخليليَّةِ لبذّ الشُّعراءَ الفُحولَ في (التَّصْريعِ) كقيمةٍ جماليَّةٍ هادفةٍ تكشفُ عن الحُجُبِ العميقةِ في النَّفْسِ الشَّاعرةِ، وتُعْطينا مفاتيحها.. مفاتيحَ القُدْرةِ على الموسقةِ، والتَّنْغيمِ، والرّؤيةِ الشّعريَّةِ.

ولعلَّكَ لاحظتَ أنَّ شاعرنا وقعَ فيما يقعُ فيهِ الشُّعراءُ، إذ أتى بـ (الإيطاءِ) في النَّمُوذجِ الثّاني، وهذا من نوادرهِ. والشَّيءُ بالشَّيءِ يُذْكرُ، فقد وقعَ في (التَّضْمينِ) مرَّةً في قولهِ:

وكانت الأوجهُ ذاتُ الأسى ..
ذاتُ العُيونِ الاستوائيَّةِ .. (السَّريعُ)
قد انزوتْ خلفَ سراديبها

والتَّضْمينُ –كما قال "ابنُ رشيقٍ"– " أن تتعلّق القافيةُ أوْ لفظةٌ مِمَّا قبلها بِمَا بعدَهَا" ([1])، وقد عدَّهُ العَرُوضيُّونَ من عُيُوبِ القافيةِ، " ولكنَّ بعضَ الأُدباءِ لا يَعُدُّونَهُ عيباً ؛ لأنَّ التّضمينَ يجعلُ القصيدةَ كأنَّها بيتٌ واحدٌ ".([2]) ويرى شيخُ العربيَّةِ (أبُو فِهْر) محمود محمّد شاكر تـ (١٤١٨هـ= ١٩٩٧م) أنَّ التَّضْمينَ من حسناتِ الشِّعْرِ، حيثُ علَّقَ على بيتٍ فيهِ تضمينٌ " لأبي الذّيَّالِ اليَهُودِي" ([3]) قائلاً: "وهو كثيرٌ في شعرهم، وإن كَرِهَهُ بعضُ من لا يُحْسِنُ الفصْلَ بين البيانِ الحَسَنِ، والبيانِ القبيحِ". ([4])

---

[1] ـ العُمْدةُ تح د. النَّبوي عبد الواحد شعلان ٢٧٣/١ ط١ ط الخانجي ١٤٢٠هـ= ٢٠٠٠م.
[2] ـ ديوان أنَّات بلا ضفاف لـ/ محمّد أحمد المعصراني ص ٤١ ط٢ ط مكتبة الإمام البُخاري ١٤١٣هـ= ٢٠١٠م.
[3] ـ شاعرٌ جاهليٌّ، شَهِدَ الإسلامَ ولم يُسْلم.
[4] ـ طبقات فحول الشُّعراء ٢٩١/١ ط الهيئة العامّة لقصور الثّقافةِ، سلسلة (الذّخائر) ٢٠٠١م.

ويقولُ "ابنُ رشيق": " وربَّما حالتْ بينَ بيتي التّضمين أبياتٌ كثيرةٌ بقدْرِ ما يَتَّسِعُ الكلامُ، وينبسطُ الشَّاعرُ في المعاني، ولا يضرُّهُ ذلكَ إذا أجادَ". ([1]) وقد قام د. شعبان صلاح بالتَّعْليق على هذا الكلامِ قائلاً: " ومفتاحُ الحُكْمِ على التَّضمينِ حقَّاً كامِنٌ في قولِ "ابنِ رشيق" (ولا يضرُّهُ ذلكَ إذا أجادَ)، فليس عيباً أن تكونَ الأبياتُ آخذاً بعْضُها بحُجزِ بعضٍ ما دامَ التَّعْبيرُ مُتَّسِماً بالجودةِ بعيداً عن التَّكَلُّفِ والتَّعْقيدِ اللّفظي". ([2]) وللشَّاعرِ التُّونسيّ د. نُور الدّين صَمُّود مقالةٌ بعنوان: (إعادةِ النَّظرِ في التَّضْمين) يرى فيها أنَّ التَّضْمينَ ليس عيباً عروضيّاً بل هو حسنةٌ عروضيَّةٌ، واستشهدَ بنماذجَ كثيرةٍ من قديمِ الشِّعْرِ وحديثهِ على شُيُوعِ التَّضْمينِ في الشِّعْرِ. ([3]) وللدكتور / سيّد البحراوي بحثٌ بعُنْوانِ: (التّضمين في العروضِ والشِّعْرِ العربي) خَلُصَ فيهِ إلى "أنَّ التَّضْمينَ الذي رَفَضَهُ النُّقَّادُ العربُ القُدَماءُ والعرُوضِيُّونَ رَحَّبَ بهِ الرُّومانسيون والمُعاصرون، واستخدمُوهُ بكثرةٍ وصَلَتْ أقصاها في القصيدةِ المُدوَّرةِ المُعاصرةِ، وأنَّ هذا التَّضْمينَ – في التَّحْليلِ اللُّغويِّ والنَّقْديِّ المُعاصرِ– يُنْظَرُ إليهِ كمؤسِّس، وكاشفٍ عن القانُونِ الأساسيِّ الذي يَحْكُمُ القصيدةَ في داخِلها وفي خارجها أيضاً : قانُونُ الصِّراعِ الذي يُحقِّقُ واحدةً من أهمِّ القِيمِ الجماليَّةِ : التَّوتُّر".([4])

والتَّضْمينُ يُوجدُ في شِعْرِ لُغاتٍ أُخْرى كـ (الإنجليزيَّةِ، والفرنسيَّةِ)، حيثُ لاحظ أ. أحمد أمين تـ (١٣٧٣هـ= ١٩٥٤م)، وزكي نجيب محمود تـ (١٤١٣هـ= ١٩٩٣م) أنَّ "شكسبير" تـ (١٦١٦م) لمَّا ازدادَ مهارةً وَرَشاقةً في الكتابةِ بالشِّعْرِ المُرْسلِ أخذَ المعنى يجري في شعرهِ من البيتِ

---

[1] ـ العُمْدةُ تح د. النّبوي شعلان ١/ ٢٧٥.
[2] ـ موسيقى الشِّعْر بينَ الاتّباع والابتداع ص ٢٧٤.
[3] ـ مجلّة الشِّعْر (القاهريّة) ص ٩٠- ٩٤ العدد السّادس، أبريل ١٩٧٧م.
[4] ـ مجلّة فُصُول (القاهريّة) ص ٩١- ٩٧ ، المُجلّد السَّابع ، العددان (الثّالث، والرَّابع)، أبريل – سبتمبر ١٩٨٧م.

إلى الذي يليهِ، ولا يحرصُ الشَّاعرُ على أنْ ينتهي المعنى بنهايةِ البيتِ. ([1]) وذكرَ "جون كوين" نماذجَ مُضمَّنَة من شِعْرِ "فيكتور هيجو" تـ (١٨٨٥م)، و "رامبو" تـ (١٨٩١م)، و "فيرلين" تـ (١٨٩٦م)، و " أراجون" تـ (١٩٨١م)، قائلاً: " إنَّ التَّضمينَ بمعناهُ الدّقيق ليسَ إلا حالةً خاصَّةً للصِّراعِ بينَ البَحْرِ الشِّعْريّ والتَّرْكيب".([2])، ثمّ قام المُترجمُ – د. أحمد درويش– بكتابةِ هامشٍ ملأ سبعَ صفحاتٍ كاملةٍ عن التَّضْمينِ في الشِّعْرِ العربي.

(ب)– التَّصْريعُ الدَّاخليُّ:

اكتشافٌ جديدٌ مُسْتمرٌّ للوحدةِ الصَّوتيَّةِ داخلَ النّصِّ الفيتُوري، يأتي عَمْداً بدافعٍ فنِّي يكمنُ في زيادةِ القيمِ المُوسيقيَّةِ التي تتفجَّرُ بالعطاءِ إتماماً لها وروعةً. وهو من الظَّواهرِ المُتفشِّيةِ في الشِّعْرِ المُقفَّى لدى شاعرنا الذي انساقَ إليهِ بدافعٍ من الشَّاعريَّةِ المُبْدعةِ التي أدركت عناصرَ الجمالِ والأصالةِ في القصيدةِ، وإليكَ أشكالهُ، ولكن قبلَ ذلك لا بُدَّ من الإشارةِ إلى ما يلي:

(أ)– أنَّ هذهِ الظَّاهرةَ ظاهرةٌ قديمةٌ، طرقَهَا الشُّعراءُ القُدامَى، فهذا "امرؤُ القيسِ" تـ (٨٠ق هـ) يأتي بهِ في مُعلَّقتهِ الخالدةِ قائلاً: (الطّويل)

أفاطمَ مَهْلاً بعضَ هذا التَّدلُّلِ وإن كُنْتِ قد أزمعتِ صَرْمي فأجملي

أغرَّكِ منِّي أنَّ حُبَّكِ قاتلي وأنَّكَ مهما تأمُري القلبَ يَفْعَلِ

وأتى بهِ على البحرِ ذاتهِ في لاميَّةٍ أخرى، فذلك قولهُ: ([3])

ديارٌ لِسَلْمى عافياتٌ بذي خالِ ألحَّ عليها كلُّ أسْحَمَ هطَّالِ

وأحسبُ أنَّ الشُّعراءَ المُحْدثينَ قد أكثروا من هذهِ الظَّاهرةِ، ووظَّفُوها بشكلٍ أحسنَ وأجود، وهذا طبعي ؛ لأنَّ القصيدةَ الحديثةَ صارت اكتشافاً

---

[1] ـ انظر: قِصَّة الأدبِ في العالمِ ج ٢ ، القسم ١ ص ١٩٤ط الهيئة العامّة لقصور الثّقافةِ، سلسلة (ذاكرة الكتابة) ٢٠٠٢م.

[2] ـ بناء لغة الشّعر ص ٦٥، ٩٦.

[3] ـ ديوان امرئ القيس تح / محمّد أبو الفضل إبراهيم ص ٨، ٢٧ ط ٥ ط دار المعارف ١٩٩٠م.

يُعالجُ أموراً فنّيَّةً لا علمَ ولا عهْدَ للقصيدةِ القديمةِ بها.. القصيدةُ الحديثةُ قصيدةٌ نابشةٌ في رَحِمِ كُلِّ عَصْرٍ، قصيدةٌ تُومِضُ في موانئ المُغامرةِ، وأبداً عيُونها على مَرْفأٍ جديدٍ، إنَّ " كلَّ شيءٍ فيها يجبُ أن يُقْرأ ويُفْهمَ مكانهُ ودلالتهُ، وفي هذا تختلفُ عن القصيدةِ القديمةِ... القصيدةُ القديمةُ إبداعٌ شفهي، كلماتٌ منطوقةٌ في المقامِ الأوّلِ نتلقَّاها عن طريق الأُذنِ، فكلُّ أدواتها أصواتٌ أو رموزٌ محمولةٌ فوقَ أصواتٍ، من هُنا تعتمدُ القصيدةُ القديمةُ على الأبياتِ المُفْردةِ، وتتعرَّضُ لخطرِ التّفكُّكِ، وتتردَّدُ فيها النِّداءاتُ، والأوامرُ، والنَّواهي، وتُمثِّلُ فيها الأوزانُ، والقوافي الدَّاخليَّةُ والخارجيَّةُ أهمّيَّةً كُبْرى.

أمّا القصيدةُ الحديثةُ فهى كلماتٌ مكتوبةٌ نتلقَّاها بعيُوننا أوّلاً، ونُترجمُهَا إلى أصواتٍ، ودلالاتٍ، وأفكارٍ، وإيقاعاتٍ.. لا نُترجمُ الكلماتِ وَحْدَهَا، بل نُترجمُ النُّقْطةَ، والفاصلةَ، والفراغَ الأبيضَ نفسهُ، فلكلِّ رمزٍ من هذهِ الرُّموز معناهُ، ودورهُ في البناءِ المُحْكمِ الذي يتوافر للقصيدةِ الحديثةِ أكثرَ ما يتوافر للقصيدةِ القديمةِ ؛ لأنَّ القصيدةَ الحديثةَ لا تتّجهُ لمُسْتمعٍ يعتمدُ على ذاكرتهِ وحدهَا، فيكتفي بحفظِ البيتِ أو الأبياتِ القليلةِ المُنْتخبةِ، بل تتّجهُ لقارئٍ يحتفظُ بالمجلَّةِ أو الدّيوانِ في بيتهِ، فيمتلك القصيدةَ كُلَّها دفعةً واحدةً، ويجدُ الوقتَ لمعاودةِ قراءتها، والتَّعمُّق في فهمها، والبحث عن دلالةِ ما فيها من عناصر وأدوات.

القصيدةُ الحديثةُ بطبيعتها قصيدةٌ مُحكَّكةٌ، أيْ مُثقَّفةٌ مخدومةٌ ؛ لأنَّ الشّاعرَ الحديثَ لا يقتنصُ البيتَ بعدَ البيتِ كما كانَ يفعلُ سلفهُ القديم، بل يجلسُ إلى مكتبهِ فيكتبُ حسبَ خُطَّةٍ أعدَّها سلفاً أو تبلورت في يدهِ أثناءَ الكتابةِ. وهو يستعينُ على الكتابةِ بما يملكُ من مراجعَ في فنونٍ وعلومٍ مختلفةٍ. وهو يُثْبتُ ويمحو، ويجعلُ لكُلِّ شيءٍ معنى ودلالة، ويبني خلالَ ذلك شكلاً حيَّاً يُولدُ وينمو ويكتمل". ([1])

---

[1] ـ في مملكةِ الشّعر ص ١٤ .

(ب)- أنّ كلَّ القصائدِ التي دخلها هذا الشَّكْلُ المُوسيقي جاءت مُصرَّعةً، ما خلا قصيدةً واحدةً هى "إلى الأخطلِ الصّغيرِ"، و "الفيتُوري" في هذا كـ "امرئ القيسِ"، فكلتا اللاميَّتينِ مُصرَّعتانِ. والآن إلى أشكالِ (التّصريعِ الدَّاخلي):

١- أن يأتي في نهايةِ القصيدةِ، كأن يقول من قصيدة "انتماء":

وأنَّ من كسبوا فيها كمن خسروا (البسيط)

وأنّ من خسِروا فيها كمن كسبوا

بهذا تكونُ القصيدةُ قد بدأت وانتهت بـ (التّصريعِ) الذي أراهُ في المطلعِ أدقّ ؛ لأنّهُ جاءَ بلا تكلُّفٍ نراهُ في هذا البيتِ الذي يعودُ الضَّميرُ فيهِ على (الحُقولِ).

٢- أن يأتي في نهايةِ المقطعِ السّادسِ، كقولهِ من قصيدتهِ "إلى الأخطلِ الصّغيرِ":

أدُنوٌّ منكَ .. والدَّربُ ازدحامُ (الرّمل)

وتناءٍ عنكَ .. والشَّوقُ التحامُ

أظنُّكَ الآن عرفتَ من يُخَاطِبُ.. إنّه "الأخطلُ الصّغير" (أميرُ الشِّعرِ) في عينِ الشَّاعرِ، نكتشفُ ذلك من خلالِ القصيدةِ، ثمّ من خلالِ الاستفهامِ الدّالِ في قولهِ: (أدُنوٌّ)، فـ" الأخطلُ" كبحرٍ بلا شُطْآنٍ.. يصطخبُ ويرتطمُ، وشاعرُنا في حضرتهِ خجولٌ ، مُحْتشم.

٣- أن يأتي في المقطعِ الأوّلِ، كأن يقول من قصيدة "رسالة إلى الخُرْطوم":

تلتفُّ حولَ المصانعْ (المُجتثّ)

تمتدُّ حولَ المزارعْ

فهُنا: (تصريعٌ، وتوازي)، والضّميرُ يعودُ على (أذْرُعٍ كالصَّواري). ومن ذلك أيضاً قولهُ من قصيدةِ "الزّائرِ والأسئلةِ":

ومن قضوا في منافيهم ومن شربوا (البسيط)

خمرَ النَّخيلِ ومن في صحوهم سكروا

فقد جاءَ بعدَ بيتٍ من (التّصريعِ المطْلَعِي).

٤- أن يأتي في أوّلِ المقطعِ الثّاني وآخره، كقولهِ على الــوزنِ ذاتــهِ مــن قصيدة "هذا الشّعب":

آمنتُ بالشَّعبِ جوعاناً وعريانا

آمنتُ بالشَّعبِ أسواناً وحيرانا

ويقولُ:

كفاكَ منّا ضرعات وإذعانا

وحسْبُنا منكَ تخريباً وطُغْيانا

هكذا أتى "الفيتُوري" بهذا التّصريعِ. وهو في البيتِ الأوّلِ يُخاطِبُ الشّــعبَ السُّوداني الذي خرَّ كالمقبرةِ تحت أنينِ الفأسِ، وعاشَ يَسْقي تُرابَ أرضــهِ بدمهِ.. عاشَ يحصدُ حقلهُ نيراناً وأشواكاً، وها هو ذا يهبُّ عاصفةً.. يحــطُّ من شُرفاتِ الموتِ صاعقةً، فآمنَ بهِ على هذهِ الصِّفةِ ، وتلك.

والحديثُ عن (التَّصْريعِ الدَّاخلي) يأخذنا إلى حديثٍ مُشابهٍ وهو (التَّقْفيــةُ الدَّاخليَّةُ) كأن يقول على الوزنِ ذاتهِ أيضاً من قصيدةِ "المُتنبِّي":

هَتَفْتَ : يا عُمْرُ

مكتوبٌ لكَ العُمُرُ

وليسَ يُنْقِصُ فيكَ الجُهْدُ والسَّهَرُ

وأتى بها بعدَ بيتٍ من البيتِ السّابق، إذ قال:

وقُلْتَ : !

والشَّاهدَانِ ، اللَّيْلُ والسَّفَرُ

وشُعْلَةٌ في مَدَارِ الكونِ تَسْتعرُ

وبعدَ بيتينِ من هذا، كأن يقول وقد تجلَّى:

تصفو ، وتجفو

وتستعلي ، وتبتدرُ

وتستفزُّ ، وتستثني ، وتحتقرُ

ونُلاحظُ أنّ "الفيتُوري" يتصرَّفُ في الشَّكلِ الكتابيِّ للبيتِ كما شاءَ مع أنَّ القصيدةَ عموديّةٌ، تلك القصيدةُ التي خرجت على العُرْفِ الشِّعْري خروجاً تامّاً، مُرْتكباً ما لا يُسمح بهِ حتّى صارت أشبه بغابةٍ كثيفةٍ مُعرقلةٍ، إذ أتى بهذا الشّكلِ أيضاً في أوّلِ المقطعِ الثّالثِ، وأتى ببيتينِ للمُتنبّي على (المُنْسرحِ)، والقصيدةُ على (البسيطِ)، ولا أجدُ ضرورةً في إتيانهما، وجاءَ بشطرٍ دونَ شطرٍ.. إلى غيرِ ذلك من أمورٍ حداثيَّةٍ بدَّدت قواهُ الشّعريّةَ، وصرفتهُ عن الأصالةِ إلى المُعاصرةِ ؛ نظراً لما تتميَّزُ بهِ من أنظمةٍ أُسلوبيَّةٍ وبنيويَّةٍ.. مُعاصرةٍ مُتمرِّدةٍ، حُرّةِ الجناحِ، يتجدَّدُ نهْرُهَا ؛ ابتغاءَ التّغييرِ والتّنويرِ دونَ أن تنفصلَ عن قيمنا..عن رُوحِ تُراثنا.

وأحسبُ أنَّ البحثَ في مُوسيقا الشِّعْرِ الفيتُوري لا يُمْكِنُ أن ينتهي دونَ نظرٍ في (مزالقها)، وإن كانت الغايةُ هى: (الجماليّاتُ) ؛ لا سيَّما إذا علمنا أنَّ بعضَ هذهِ المزالق أتى عَمْداً ؛ لهدفٍ ما، كقولهِ على (المُتقاربِ) من قصيدة "الطُّوفانِ الأسودِ":

" بلادَ الـ / ـعبيدِ { . ! أفريـ } ـقيا .."

٥/٥/

نُلاحظُ أنَّ التّفْعيلةَ الثّالثةَ مكسورةٌ، إذ تنقصُ حركةً في أوّلها، وتستقيمُ بزيادةِ حرفٍ قبل كلمة (أفريقيا) كـ (الباءِ) مثلاً. ولا بُدّ أنَّ شاعرنا كان على علمٍ بهذا، فهو إذن كسرٌ مُتعمَّدٌ ، بدليلِ أنّهُ كرَّرهُ في نهايةِ المقطعِ الأوّلِ، وأوّلِ المقطعِ الثّاني، مع مُلاحظةِ أنّهُ أبدلَ (المُضاف إليه)، إذ جاءَ هكذا : (بلادَ الكُنوزِ . ! أفريقيا).

وهو إبدالٌ مُتعمَّدٌ أيضاً، يُدركُ القارئُ غايتهُ بسهولةٍ، وإن كنتُ أظنُّهُ أدركهُ. وها أنذا أدعوهُ للنظرِ في هذهِ المزالق ؛ لعلَّهُ يُشاركُني كونها وقعَتْ سَهْواً، إذ يقول من قصيدة "سأُصلِّي لهُ زمناً":

يحـ / ـترقُ الـ / ـعاشقا / نِ

{ لا } تسألينىَ

حقُّ التّفعيلةِ الثّالثةِ أن نأتي لها بحرفٍ قبل (لا) كـــ (الفــاءِ) ؛ لتصــيرَ تفعيلةً مُتداركةً صحيحةً. ويقولُ على الوزنِ ذاتــهِ مــن قصــيدةِ " الطِّفْــلِ والشَّمْس":

بَعْضُنا يُنْكِرُ البعضَ

{ يا لكآبه }

الصّوابُ: (يا للْكآبةِ). ويقولُ من قصيدة "فرحي طِفل إلهيّ !":

فلنُغنِّ الآنَ { الحب }

(الحب) هكذا خطأ ، والصَّوابُ : (للْحُبِّ) ؛ لأنَّ القصيدةَ رمليّةٌ. ويقولُ :

من أنتَ ؟

تَنْهارُ في { كفِّكَ } أعمدةٌ من الجلالِ

ويبكي المجدُ والحسبُ

هذا بيتٌ بسيطي مُقفًّى، أدركهُ الكسرُ في (كفّــكَ)، وأراهُ يُجْبــرُ بقولنــا: (كَفَّيْكَ).

ويقولُ من قصيدةِ "رؤيا":

في أُفقٍ لم { يَزَالْ } عابراً في الأثيرْ

سلامةُ الوزنِ الرَّملي تقتضينا أن نقول: (يَزَلْ). وقريبٌ من ذلك قولهُ:

ويقولونَ : { إنَّا رأيناهُ } في الكتاب !

القصيدةُ على (مجزوءِ الخفيفِ)، وبالتَّالي الكسرُ لا يخفى، إذ ينبغــي أن نقول:

ويقولونَ : إنَّنا قد رأيناهُ في الكتاب !

وهذا كقولهِ من قصيدة " في شتاء قارس..":

أنتَ المُغني { ِّ الذي } رآهموا / ورآها

مستفعلن { فاعلا } متفعلن / فعلاتن

٥//٥/

القصيدةُ مُدوَّرةٌ مُقفَّاةٌ على (المجتثِّ)، وهذا البيتُ قد خلا من (التّــدويرِ) لكنَّهُ لم يخلُ من الكسرِ، إذ الصّوابُ أن يأتي هكذا:(أنتَ المُغنِّــي الــذي قــد رآهموا ورآها). ويقولُ:

لسألتُ .. لو { أنّ } الأقدارَ حقيقة

إذ ينبغي وصلُ همزة (أن) ؛ لإدراكِ الوزنِ الخببي. وقريبٌ من ذلك قولهُ:

ذو اللحى المُدلاةِ ..

ذو المسابحِ الطِّوالْ

الصَّوابُ: (ذَوُو) ؛ لإقامةِ الوزنِ الرَّجزي. بهذهِ الهَنَات قد يظنُّ القارئُ أنّها تَقْدَحُ في

شاعريّةِ رَجُلٍ كــ "الفيتُوري"، ولكن أنَّى ذلك، وهو رُكْنٌ أصيلٌ من أركانِ الشِّعْرِ العربيِّ، وقد اجتمعت في شِعْرِهِ مزايا لم تجتمع إلا عندَ القليلينَ ممَّن أخلصُوا لعالمِ الشِّعْرِ.. مزايا مُكْتسبةٌ من الحداثةِ.. حداثةٌ تَهْنَا بحدائقها الوارفةِ، تمدُّ جذورَهَا إلى الأعماق، حَاصَرَتْ شاعرَنَا، فابتنى منها عوالماً مُوسيقيَّةً لم يَكْتَحِلْ بمثلها بَصَرٌ، عوالماً كانت خُبْزَ حياتهِ اليومي. وأخيراً .. سلاماً على روحِ هذا الشَّاعرِ الكبيرِ الذي عاشَ سجينَ كلماتهِ، ومات بلا كفنٍ .. ماتَ بلا قبرٍ..!

لا تحفروا لىَ قبراً

سأرقدُ في كُلِّ شبرٍ من الأرض (المُتدارك)

أرقدُ كالماءِ في جسدِ النّيل

أرقدُ كالشَّمْسِ فوقَ حُقُولِ بلادي

مِثْلي أنا ليس يَسْكُنُ قبرا

والحمدُ للهِ أوَّلاً وآخراً

ثبتُ المصادر والمراجع

القرآنُ الكريمُ:

أوَّلاً: المصادِرُ والمراجعُ:

د. إبراهيم أنيس	مُوسيقى الشِّعْرِ ط٦ ط مكتبة الأنجلو المصريّة ١٩٨٨م.
إبراهيم ناجي	الأعمالُ الشعريَّةُ الكاملةُ تح ودراسة / حسن توفيق ط المجلس الأعلى للثقافةِ ١٩٩٦م.
ابنُ الأثيرِ	الكاملُ في التّاريخِ ط دار الفكر بيروت ١٣٩٨هـ= ١٩٨٧م.
ابنُ خلّكان	وفياتُ الأعيانِ تح د. إحسان عبّاس ط دار صادر بيروت ١٣٩٨هـ= ١٩٧٨م.
ابنُ رشيق القيرواني	العُمْدةُ في محاسنِ الشِّعْرِ وآدابهِ ونقدهِ تح / محمّد مُحْيي الدّين عبد الحميد ط٥ ط دار الجيل ١٤٠١هـ= ١٩٨١م، تح د. النَّبوي شعلان ط١ ط الخانجي ١٤٢٠هـ= ٢٠٠٠م.
ابنُ عبد ربُّه	العقدُ الفريدُ تح/ أحمد أمين وآخرين تقديم د. عبد الحكيم راضي ط الهيئة العامّة لقصورِ الثّقافةِ، سلسلة (الذَّخائر) العدد (١١٣)، ٢٠٠٤م.
ابنُ منظور	مُعْجم لسان العرب تح / عبد الله الكبير وآخرين ط ٣ ط دار المعارف بدون تاريخ.
أحمد أمين وآخرون	قصةُ الأدبِ في العالم ط الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، سلسلة (ذاكرة الكتابة) ٢٠٠٢م.
أحمد زكي أبو شادي	ديوانُ الشّفق الباكي، عُنِى بنشرهِ/ حسن صالح الجِدَّاوي ط المطبعة السَّلفيّة بمصر ١٣٤٥هـ= ١٩٢٦م.
د.سيِّد البحراوي	العروضُ وإيقاعُ الشِّعْرِ العربي (مُحاولةٌ لإنتاجِ معرفةٍ علميَّةٍ) ط الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ١٩٩٣م.
أحمد شوقي	الشّوقيّاتُ ط مكتبة مصر بدون تاريخ.
أحمد عبد المُعْطي حجازي	في مملكةِ الشِّعْرِ ط الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ١٩٩٩م.
د. أحمد كشك	التَّدْويرُ في الشِّعْرِ (دراسةٌ في النَّحْوِ والمعنى والإيقاع) ط دار غريب ٢٠٠٣م.

	الزِّحافُ والعِلَّةُ (رؤيةٌ في التَّجْريدِ والأصواتِ والإيقاعِ) ط مكتبة النَّهْضة المصريّة ١٩٩٥م. القافيةُ تاجُ الإيقاعِ الشِّعْري، القاهرة ١٩٨٣م.
أدونيس	الأعمالُ الشّعريّةُ الكاملةُ ط الهيئة العامّة لقصورِ الثّقافة ٢٠٠٧م.
امرؤُ القيس	الدِّيوان تح/ محمّد أبو الفضل إبراهيم ط٥ ط دار المعارف ١٩٩٠م.
جون كوين	بناءُ لُغةِ الشِّعْرِ، ترجمة د. أحمد درويش ط٣ ط دار المعارف ١٩٩٣م.
د.حسن أحمد الكبير	تطوُّرُ القصيدةِ الغنائيَّةِ في الشِّعْرِ العربي الحديث ط دار الفكر العربي بدون تاريخ.
د.خميس الورتاني	الإيقاعُ في الشِّعْرِ العربي الحديث (خليل حاوي نموذجاً) ط١ ط دار الحوار، سورية ٢٠٠٥م.
خليل شيبوب	الأعمالُ الشعريَّةُ الكاملةُ تح ودراسة د. عبد الله سرور ط الهيئة العامّة لقصورِ الثّقافةِ ٢٠١٢م.
الذَّهبي	سيرُ أعلامِ النُّبلاءِ تح/ محمّد نعيم العرقسوس وآخرين، إشراف/ شعيب الأرنؤوط ط١ ط مُؤسّسة الرّسالة ١٤١٩هـ= ١٩٩٨م.
د. رجاء عيد	الشِّعْرُ والنَّغمُ (دراسةٌ في مُوسيقى الشِّعْرِ) ط دار الثّقافة ١٩٧٥م.
الزِّركلي	الأعلامُ ط١٣ ط دارُ العلمِ للملايين بيروت ١٩٩٩م.
سُوزان برنار	قصيدةُ النّثرِ، ترجمة/ زُهير مجيد مغامس ط الهيئة العامّة لقصورِ الثّقافةِ ١٩٩٦م.
د. شعبان صلاح	مُوسيقى الشِّعْرِ بينَ الاتّباع والابتداع ط دار غريب ٢٠٠٧م.
د. شوقي ضيف	في النَّقْدِ الأدبي ط٧ ط دار المعارف ١٩٨٨م.
د.صابر عبد الدّايم	مُوسيقى الشِّعْرِ بينَ الثَّباتِ والتّطوُّر ط٣ ط مكتبة الخانجي ١٤١٣هـ= ١٩٩٣م.
د. طه وادي	جماليَّاتُ القصيدةِ المُعاصرةِ ط٢ ط دار المعارف ١٩٨٩م.
د.عايدي على جمعه	شِعْرُ محمّد الفيتُوري (الرؤية والتّشكيل) ط الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ٢٠١٢م.
د.عبد الحي دياب	شاعريَّةُ العقَّادِ في ميزانِ النَّقْدِ ط دار النّهضة ١٩٦٩م.
د. عبد القادر	الاتّجاهُ الوجدانيُّ في الشِّعْرِ العربي المُعاصر ط مكتبة الشّباب

القطّ	١٩٨٨م.
د.عبد الله الطيّب	المُرْشِدُ إلى فَهْمِ أشعارِ العربِ وصناعتها ط٢ ط دار الفكر ١٩٧٠م.
د.عــزّ الــدّين إسماعيل	الشِّعْرُ العربيُّ المُعاصرُ ط٣ ط دار الفكر العربي ١٩٧٨م.
د.عــزّ الــدّين الأمين	نظريةُ الفنِّ المُتجدِّدِ وتطبيقها علــى الشِّــعْرِ ط٢ ط دار المعــارف ١٩٧١م
فدوى طُوقان	الأعمالُ الشّعريّةُ الكاملةُ ط دار العودة بيروت ٢٠٠٥م.
المُتنبِّي	الدِّيوانُ تح د. عبد الوهّاب عزّام ط الهيئة المصريّة العامّة لقصــورِ الثّقافة، سلسلة (الذّخائر)، العددُ (١) ١٩٩٥م.
محمّد إبراهيم أبو سنة	الأعمالُ الشعريّةُ الكاملةُ ط الهيئة العامّة لقصور الثّقافــة، سلســلة (الأعمال الكاملة) ٢٠١٤م.
محمــــد أحمــــد المعصراني	ديوان أنّات بلا ضفاف ط ٢ ط مكتبة الإمام البُخاري ١٤٣١هـــ= ٢٠١٠م.
محمد بن ســلام الجُمحي	طبقات فحول الشُّعراء ، قرأهُ وشرحهُ/ محمود محمّد شاكر، تقديم د. عبد الحكيم راضي ط الهيئة العامة لقصورِ الثّقافةِ، سلسلة (الذّخائر) ٢٠٠١م.
د.محمّد زغلــول سلام	النَّقْدُ الأدبيُّ الحديث أصوله واتِّجاهات رُوّادُه ط منشــأة المعــارف بالإسكندرية ١٩٧٥م.
د.محمّــد صــابر عبيد	القصيدةُ العربيّة الحديثةُ بينَ البنيةِ الدِّلاليَّةِ والبنيةِ الإيقاعيّةِ ط اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق ٢٠٠١م.
محمّد الشّهاوي	الأعمالُ الشعريّةُ الكاملةُ ط الهيئة العامّة لقصورِ الثّقافــةِ، سلســلة (الأعمال الكاملة) ٢٠١٣م.
د.محمّــد عبــد المُطّلب	قراءاتٌ أُسْلوبيَّةٌ في الشِّعْرِ الحديثِ ط الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ١٩٩٥م.
د.محمّد غُنيمــي هلال	النَّقْدُ الأدبيُّ الحديث ط نهضة مصر ١٩٧٩م.
محمّد الفيتُوري	الأعمالُ الشعريَّةُ الكاملةُ ج (١، ٢، ٣) ط الهيئة المصريّة العامــة للكتاب ١٩٩٨م.

د.محمّد النُّويهي	قضيَّةُ الشِّعْرِ الجديدِ ط معهد الدِّراساتِ العربيّةِ العالميَّةِ ١٩٦٤م.
محمود درويش	الدِّيوانُ ط١٣ ط دار العودة بيروت ١٩٨٩م.
د.محمود علـــى السمّان	أوزانُ الشِّعْرِ الحُرِّ وقوافيهِ ط دار أبو العينين بطنطا ١٩٨٠م.
مُصْـــــــــطفى السَّحرتي	الشِّعْرُ المُعاصِرُ على ضَوْءِ النَّقْدِ الحديثِ ط مكتبة الأنجلو المصريّة ١٩٤٨م.
ملك عبد العزيز	الأعمالُ الشعريَّةُ الكاملةُ ط الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ٢٠١٠م.
نازك الملائكة	الأعمالُ الشعريَّةُ الكاملةُ ط المجلس الأعلى للثقافةِ ٢٠٠٢م. الأعمالُ النَّثْريَّةُ الكاملة ط المجلس الأعلى للثقافةِ ٢٠٠٢م.
د.هـــاني علـــي سعيد	شِعْرُ محمّد الشّهاوي (دراسةٌ في الإسلوبِ والدِّلالةِ) ط١ ط الهيئـــة العامّة لقصورِ الثّقافة، سلسلة (كتابات نقدية) ٢٠٠٩م.
هيئةُ المعاجمِ	مُعْجمُ البابطين للشعراءِ العربِ المُعاصرين جمع وترتيب هيئة المعاجم ط١ط مُؤسّسة جائزة عبد العزيز سُعود البابطين للإبداعِ الشِّعْري ١٩٩٥م.
د. يحيى خاطر	عناصرُ الإبداعِ الفنِّي في شِعْرِ ابنِ خفاجة ط١ ط مُؤسَّسة الإخلاص ١٩٩٩م.
يُوري لُوتمان	تحليلُ النَّصِّ الشِّعْري (بنيةُ القصيدةِ) ترجمة وتعليق د. محمّد فتُوح أحمد ط دار المعارف ١٩٩٥م.

ثانياً : الدَّورياتُ :-

***- مجلّةُ الشِّعرِ (القاهريّة)، العددُ السَّادسُ ، أبريل ١٩٧٧م.**

***- مجلّةُ فصول (القاهريّة)، المُجلّدُ السَّابعُ ، العددان: (الثّالثُ، والرَّابـــعُ)، أبرل – سبتمبر ١٩٨٧م.**