التداخل والتنوع
في إيقاع القصيدة الحديثة

د. هشام فاضل محمود
الجامعة المستنصرية ـ كلية الآداب

مُقَدِّمَة

أجاز عدد من الشعراء لقصائدهم ان تخرج من بحرها المقرر لتدخل في بحر اخر او في اكثر من بحر متذرعين باسباب شتى حتى غدا (التداخل) بين تفعيلة واخرى في المقطع الواحد و(التنوع) ونعني به تنوع الاوزان بين مقاطع القصيدة، كأن يأتي احد المقاطع على بحر، ويأتي المقطع الذي يليه على بحر آخر، شائعا في نصوص العديد من الشعراء.

ولا يمكننا الركون الى التهمة التي وجهت إلى هوْلاء الشعراء وهي جهلهم بعلم العروض؛ لان الكثير منهم ابرياء، ويكفي ان نشير الى ان اولى النماذج التي وصلتنا هي للشاعر بدر شاكر السياب، فكان ان خرجت قصيدته (في المغرب العربي) [١] في بعض اسطرها من نغمة الوافر الى نغمة الرجز، وكان هذا التنويع النغمي بين(مفاعلتن) و(مستفعلن) يقوم على اساس مقطعي فيجيْ احد المقاطع على تفعيلة الوافر، وياتي المقطع الاخر على تفعيلة الرجز، وهذا ما نلمسه في قصائد اخرى للسياب وهي (بور سعيد) و(جيكور امي) [٢].

ومن النماذج المبكرة التي وصلتنا قصيدة (انتصار ايوب) لشاذل طاقة والمؤرخة في ١٩٦٥، إذ لم يكتف الشاعر بالجمع بين بحرين بل تعدى ذلك ليجمع بين ثلاثة بحور هي الوافر والمتقارب والرمل في قصيدة واحدة.

ظل ايوب المدمى يمني

نفسه والموت يستل نبضه

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب، ج١/ ٣٩٤.

(٢) المصدر نفسه، ٦٥٦/١.

والسماء الحزينة تزرع أرضه
مطر يغسل النهر يبكي ... يغني
والعذارى الهلوعات يندبن تموز
ليت سمانا
تستجيب دعانا ...وتشفي ابانا (١)

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعولن
فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعولن
فاعلاتن/ مفاعلتن/فعلاتن
فاعلاتن/فعولن/فعولن/فعولن
فاعلاتن/فعولن/فعولن/فعولن
فعل/فعولن
فاعلاتن/فعولن/فعولن/فعولن

وثمة ملاحظة اخرى فهناك من الشعراء من يبدأ قصيدته بتفعيلة بحر معين، ويواصل التقيد بها خلال القصيدة ولكنه يعمد الى اختتامها بتفعيلة اخرى، بدعوى اعطاء خاتمتها تميزا عن سياقها الذي سار على وتيرة واحدة وكأنما الخاتمة هي البقعة الارجوانية التي يتكثف فيها الشعور ليصل الى اعلى مدياته فقصيدة (لوبا) لسامي مهدي تبدأ بالكامل وتواصل السير على نغماته :

مخبوءة في الكأس
في اليد النبيذ
تلمها شفة وتنفثها دخانا
قد يطول الحال لو حدثتها عني

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، شاذل طاقة ص٣٧٣.

غير أن خاتمة القصيدة تأتي على بحر آخر :

إنما كنا معا نشقى
ونمنح ليلنا عشقا
ويبقى العشق
لا أبقى ولا تبقى (١)

ونستطيع الوقوف على العديد من القصائد لشعراء الستينات برز فيها (التداخل) و(التنوع) على نحو ملحوظ وواسع، فعلى سبيل المثال هناك قصيدة (الشارة) (٢) وغيرها كثير للشاعر سعدي يوسف فضلا عن قصائد اخرى لعبد الرزاق عبد الواحد (٣) وحميد سعيد(٤) وغيرهم، وذهب عدد من الشعراء الى ابعد من ذلك فجمعت نصوصهم بين (التداخل) و(التنوع) مع تضمينات شعرية من بحور مختلفة واوضح مثال نستطيع ايراده قصيدة (هي المتسولة الذهبية) (٥) لحسب الشيخ جعفر، إذ لم تكتف القصيدة بايقاع بحري المتدارك والرجز بل مالت الى الاغتراف من بحور اخرى في محاولة من الشاعر لخلق ايقاع متكامل يتمكن من استيعاب طاقة القصيدة.

إذ تبدأ القصيدة بالرجز :

تحلم في الشمس وفي انتظارها
كل صباح تنفض العزة عن حجارها
ولم تزل بابل كل ليلة
تفتقد الطلول في انتظارها

---

(١) الأعمال الشعرية، سامي مهدي ص٩٤.

(٢) الأعمال الشعرية، سعدي يوسف ص١٨٣.

(٣) من أين هدوؤك هذه الساعة، عبد الرزاق عبد الواحد ص٩٣.

(٤) لغة الأبراج الطينية، حميد سعيد ص٩.

(٥) الأعمال الشعرية، حسب الشيخ جعفر ص٤١٥.

ولكنها سرعان ما تتحول إلى المتقارب :

واغربة في سراويل ترفع

انخابها، والوطاويط في أوج رقصّها، والبومة المستكنة في زينة العرس، في ثوبها الأبيض الملالئ، تلتفت في وكرها .

ثم يحول الشاعر الى المتدارل :

اتبعني، اتبع آثار خطاي

ومزق عني أغطيتي، وقميص صباي

إلي إلي هواي اعاصير

وتستمر القصيدة موزعة بين بحور الرجز والمتقارب والمتدارل.

ولقد عد الشعراء الستينيون هاتين الظاهرتين (التداخل) و (التنوع) :

_ وسيلة لكسر رتابة الايقاع

_ اضافة طاقة تعبيرية جديدة

_ منح الشاعر حرية في التصرف والاختيار

وبذلك اتاحوا _ بحسب قولهم _ لانفسهم ولغيرهم من الشعراء فرصة التمسك بمبررات تسوغ لهم ان ينوعوا في تفعيلات القصيدة الواحدة، وان يتحدثوا بثقة عن خيارهم هذا وانهم سلكوا هذا السبيل عن وعي ودراية، ولم يتسرب الى قصائدهم عن عفوية او جهل [١].

(١) حين نظم حميد سعيد قصيدته (مشروع كتابة موشح اندلسي) نوه بهامشها بقوله (في القصيدة تجاوزات عروضية مستمرة تأتي كمحاولة لتقمص طموحات شاعر الموشح القديم دون الالتزام بإنجازاته العروضية المعروفة) الديوان ص٣٧٥.

وان هذا التشكيل العروضي المستحدث يتيح للقصيدة حرية اوسع في حركتها الايقاعية لتصبح اكثر قدرة على التحرك في مجال موسيقي اوسع(١).

قد يكون هذا الكلام صائبا حين يلجأ الشاعر الى استخدام البحور التي ايقاعاتها متقاربة، وبين تفعيلاتها وشائج قربى كبحري الكامل والرجز على سبيل المثال فحين تضمر تفعيلة الكامل (متفاعلن) تصبح (مستفعلن) وهي تفعيلة الرجز نفسها، وتتحول تفعيلة الكامل بالخزل الى (مفتعلن) وكذلك الحال مع تفعيلة الرجز (مستفعلن)، اذ تتحول بالطي الى (مفتعلن) ايضا .

ويكون التقارب بين هذين البحرين اكثر وضوحا اذ تتحول تفعيلة الكامل (متفاعلن) بالوقص الى (مفاعلن) وكذلك الحال مع تفعيلة الرجز (مستفعلن) اذ تصبح بالخبن (مفاعلن) فيستقيم النغم الايقاعي تماما في كلا البحرين وكأنهما بحر واحد.

هذا مثال بسيط على تقارب ايقاعات عدد من البحور، وينسحب هذا الكلام على بحري الهزج ومجزوء الوافر فاذا دخل العصب تفعيلة الوافر المجزوء (مفاعلتن) تتحول الى تفعيلة الهزج نفسها (مفاعيلن). غير أن هذه الامور لم يهتم بها الكثير من الشعراء والدليل على ذلك ان(التنوع) و(التداخل) في قصائدهم لا يراعي تقارب تفعيلات البحور وتآلف ايقاعاتها.

لذلك نرى ان الكثير من شعراء السبعينات لم يركبوا الموجة فحسب بل ركبوا اعاليها وصار بمقدور الشاعر ان ينظم قصيدة واحدة

(١) مملكة الغجر، علي جعفر العلاق ص٢٤.

على عدة بحور، فيأتي على سبيل المثال المقطع الأول على بحر المتدارك :

ألقط هيبة ذاكرتي جزءا جزءا
واقود نواحي من قرنيه ذليلا
أهجم بالقلب لاكشف طوطمة الايام لها حول غبار الروح
ثمار من خزف وبياض دامس

ويأتي المقطع الثاني على بحر الرجز :

لست انا المثال والممثول
أو نطفة في قاعة النحول
غير اوان مسني وراح
واعتصم المصباح بالرياح (١)

وللشاعر نص آخر بعنوان (نواويس)(٢) انتظم على ستة بحور هي المتدارك والرجز والمتقارب والسريع والرمل والوافر. وعلى الرغم من قصدية الشاعر وتعمده اللجوء الى هذا الاسلوب إلا اننا لا نجد مبررا مقنعا في بناء قصيدة واحدة فقط على ستة بحور متباينة.

أما نص كمال سبتي (قصائد عن المسافر الملاك والعجوز) فيأتي مثقلا بايقاعات عديدة حتى لا نكاد نتبين بحر القصيدة الاصلي، ولا نظن أن الشاعر عمد الى ذلك عن دراية ومعرفة :

ماجاءنا الملاك
والقلب حزين
وغبار الروح منثور على كل طريق
فجئنا يارسول الشعر بالكلمات شاخصة

---

(١) تعالي نذهب الى البرية، زاهر الجيزاني : ص٣٩.
(٢) المصدر نفسه :ص٢٧.

وبارك لنا حبنا والجنون (١)

مستفعلن/مفعولن

فعْلن/فعِلن

فعِلن/فعْلن/فعولن/فاعلن/متفعلن

فعولن/فاعلاتن/ فاعلن/فعِلن/مفاعلتن

فعولن/مفعولن/فعولن/فعل

ونكاد نقول الكلام نفسه عن قصيدة (دخان المنزل) لسلام كاظم إذ جمعت بين ثلاثة بحور هي الكامل والسريع والرجز،دون أن تقدم او تضفي شيئا على النص ان لم تكن قد احدثت العكس وبالذات السطر الأخير من القصيدة :

أطعمتني الغبارا
ورسمت لي فوق الحرائق غيمة
ورجوتها ان تجلب الامطارا
واحطت قلبي بالصفيح
وأمرتني ان اصنع النهارا
اسمع اذن
ستستحيل مهجتي انهارا
ولأجل أن تكف عن رهاننا
كن مرة فأسا غضوبا وآتهم
لنغادر الدمارا
قد كنت بابي مرة
ومرة قبري (٢)

---

(١) ظل شيء ما، كمال سبتي ص١٥٩.

(٢) دخان المنزل، سلام كاظم ص١٣٣.

فاعلاتن/فعولن
فعِلتن/مفعولان/مفاعلن/فاعلن
متفاعلن/مستفعلن/مفعولان
متفاعلن/مستفعلن
متفاعلن/مستفعلن/مفعولن
مستفعلن
مفاعلن/مفاعلن/مفعولان
متفاعلن/مفاعلن/مفاعلن
مستفعلن/مستفعلن/متفاعلن
متفاعلن/مستفعلن
مفاعلن/فعْلن

والأمثلة على ذلك كثيرة لا يتسع المجال لا يرادها، غير إننا لا نستطيع الاقرار بالمسوغات التي عرضها المؤيدون لهذا التوجه في القصيدة الحديثة من ان ثمة ضرورة فنية وفائدة عروضية تتحقق للقصيدة حين تتنوع بحورها وتتداخل ايقاعاتها، مدعين كذلك ان هذه التقنية ستؤدي الى تنوع وتوسع افق القصيدة وتساعدها على الانعتاق من رتابة البحر الواحد وركوده وسكونيته الى التعبير عن مديات اشمل من خلال تناغم موسيقى هذه البحور المتداخلة [١].

ومما لا شك فيه ان لكل بحر من بحور الشعر العربي مداه وموسيقاه وتفرده وخصوصيته. وان الرتابة والركود تأتي من القصيدة نفسها ولا علاقة للبحر الشعري بذلك، وعلى العكس من ذلك فأن الانتقال بين

(١) ينظر: الشعر العربي المعاصر، عز الدين اسماعيل ص١٠٢، ودير الملاك، محسن اطيمش ص١١٢.

الاوزان الشعرية في القصيدة الواحدة يقود حتما الى اختلال موسيقي يصدر عنه نغم متباين قد لا تستسيغه اذن المتلقي، ولا نظن ان ثمة ضرورة فنية تلجا الشاعر الى الخلط بين تفعيلات البحور الشعرية.

واذا ما عدنا الى بعض النصوص التي شاع فيها (التداخل) و(التنوع) فأننا سنلمس تفاوتا نغميا احدثه تعدد البحور والانتقال من تفعيلة الى اخرى، لنقرأ هذه القصيدة :

١. ليأت غجر البحر

٢. خذوا قمحا.. ثيابا.. صحفا

٣. تفترع المدية وجه الماء... آت شجر الماء

٤. ارقصوا

٥. تنتشر البذرة في الساق

---

٦. تصير الشجرة

٧. غابة مزدهرة

٨. وفساتينك ياسيدة الليل خزامى [١]

فليس ثمة وشيجة بين الأسطر الخمسة الاولى وبين الأسطر الثلاثة الأخيرة لان الأولى جاءت على تفعيلة (مفاعلتن) في حين جاءت الأخيرة (٦،٧،٨) على إيقاع الرمل (فاعلاتن).

ولنلاحظ كيف يتفكك النغم الموسيقي عندما يصر الشاعر على الانتقال من بحر الى آخر دون مسوغ مقنع والعودة إليه مرة اخرى دون مسوغ ايضا:

---

(١) الأغاني الغجرية، حميد سعيد ص٢٤.

١. مرة كان يهذي
٢. وكان يؤلمه حتى الحجر
٣. وينسل مثل الثعابين
٤. بين الشجر
٥. أي تفاحة كنت تقضمها
٦. أي عائلة [١]

ويمكننا أن نتلمس ذلك بجلاء إذ التباين واضح جدا بين السطرين الاول والثاني وبين السطرين الثالث والرابع ثم السطرين الخامس والسادس.

وبمقدورنا الوقوف على نماذج عديدة نحت هذا المنحى الذي لا طائل من ورائه سوى اثقال النص وتحميل الإيقاعات اكثر مما تحتمل، ولا نستغرب شيوع هذه الظاهرة في نتاجات الشعراء الشباب بصورة ملفتة للنظر بسبب جهل عدد منهم ولا نقول معظمهم بعلم العروض حتى ان عددا من قصائدهم تسرب إليها النثر دون ان ينتبهوا إلى ذلك.

وثمة من وضع شروطا على الشعراء مراعاتها حين يرومون الانتقال من بحر إلى آخر في القصيدة الواحدة وهي ان يكون الانتقال في دفقة شعرية كاملة قد تكون مقطعا او أكثر، وان يكون لضرورة فنية يتطلبها تنوع التجربة [٢]. وهذه الشروط تكاد تكون عائمة تجعل الطريق سالكا أمام الشعراء ليحدد كل واحد منهم وعلى هواه ان كانت هذه (الدفقة الشعرية) قد تكاملت أم لا، وهل أصبح بمقدوره الانتقال الى بحر آخر بغض النظر عن اكتمال المقطع من عدمه. كما ان موضوعة (تنوع التجربة) إشكالي وغير مفهوم قد يفضي الى تعدد البحور بتعدد

(١) الأسلاف، فيصل جاسم ص١٠.

(٢) أشرعة الخوف في لا شيء يحدث لا أحد يجيء، ثابت عبد الرزاق ص٩٣.

المواقف والأصوات في القصيدة الواحدة فيأتي صوت الشاعر على تفعيلة معينة، ويأتي صوت الغائب على تفعيلة اخرى وكذا الحال مع صوت الحاضر وصوت الضمير والأصوات الأخرى ،وثمة شواهد عديدة على ذلك في شعرنا الحديث .

وهناك من توسع في هذه الشروط، وقال ان الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة الى سطر آخر مؤسس على تفعيلة أخرى لا يمكن تحققه وقبوله إلا في الحالات التي يمكن ايجازها على النحو الآتي :

_ أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد .

_ أن يعبر هذا السطر عن انتقال في الموقف الشعري.

_ فان لم يكن لا هذا ولا ذاك فيتحتم عندئذ ان تكون هناك علاقة تداخل بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول والتفعيلة المستخدمة في السطر الذي يليه، على ان يدخل في اعتبار الشاعر استثمار هذه العلاقة فنيا[١] .

ان هذه الشروط التي أوردها الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه (الشعر العربي المعاصر_ قضاياه وظواهره الفنية) لا تبتعد كثيرا عن الشروط التي وضعها نقاد آخرون، وهي بمجملها تؤكد على المقطع في القصيدة، ومن المعلوم انه ليس ثمة سقف محدد لمقاطع القصيدة لان هذا مرهون بقدرة الشاعر وطول نفسه، فإذا كانت القصيدة على سبيل المثال تتكون من خمسة مقاطع فهذا يعني إننا إزاء قصيدة نظمت على خمسة بحور، وسيتسع الأمر أكثر إذا ضمت قصيدة ما عشرة مقاطع ويستمر الأمر على هذا المنوال، إلا إذا ألزم الشاعر نفسه ببحرين أو ثلاثة تتوزع مقاطع القصيدة مهما تعددت تلك المقاطع.

(١) الشعر العربي المعاصر، عز الدين اسماعيل ص١٠٢.

ونعود مرة ثانية إلى (الموقف الشعري) فقد يحدث تبدل في هذا الموقف في المقطع الواحد عندئذ من حقنا أن نتساءل هل يجوز للشاعر أن يبدل تفعيلة القصيدة المقررة بتفعيلة اخرى انسجاما مع تبدل الموقف الشعري، وكم موقفا ستضم القصيدة الواحدة ؟!

إن هذه الشروط لا تقيد الشعراء بل تفتح الباب واسعا إمامهم للانتقال من تفعيلة إلى اخرى في القصيدة الواحدة حتى يصعب علينا أن نعرف على أي بحر نظمت هذه القصيدة أو تلك. أما عن علاقة التداخل بين تفعيلة وأخرى فمعروف أن كل تفعيلة قائمة بذاتها وهي لا تشبه التفعيلة الأخرى إلا إذا لحق بها واحد أو أكثر من الزحافات، كما لمسنا ذلك وأوضحناه في حديثنا عن البحور التي ايقاعاتها متقاربة وضربنا المثل على ذلك بالكامل والرجز وبالهزج ومجزوء الوافر وأكدنا ان تقاربها متأت مما يلحق بها من خبن وطي واضمار ووقص وعصب.

وخلاصة القول أننا لا نلمس أي مسوغ فني أو منطقي يجيز للشاعر الانتقال من بحر إلى آخر في قصيدة واحدة، وان مجمل المسوغات التي يوردها القائلون بجواز ذلك واهنة ولا يمكننا الاقتناع بها أو الركون إليها وهي لا تخرج عن تلك ثلاث نقاط بمقدورنا إيجازها :

- خلق إيقاع متكامل مستوعب طاقة القصيدة
- كسر رتابة الايقاع المتكرر
- اتاحة الفرصة للشاعر للتعبير عن مشاعره بحرية أوسع

فهذا كلام عام فمّي كان إقاع البحر الشعري غير متكامل وعاجز عن استيعاب طاقة القصيدة، ومتى كان الايقاع المتكرر الذي استوت على موسيقاه أجمل القصائد عبر تراثنا الشعري العزيز ومبعث ملل وسأم للسامع الذي أطربه هذا الانسياب النغمي على مر العصور .

المصادر

١) الأسلاف، فيصل جاسم، دار الرشيد بغداد، ١٩٨١.

٢) الأعمال الشعرية، ١٩٦٤/١٩٧٥، حسب الشيخ جعفر، وزارة الإعلام، ١٩٨٥.

٣) الأعمال الشعرية، ١٩٦٥/١٩٨٥، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

٤) الأعمال الشعرية، سعدي يوسف، مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٧٨.

٥) الأعمال الشعرية الكاملة، شاذل طاقة، وزارة الإعلام، بغداد،١٩٧٧.

٦) الأغاني الغجرية، حميد سعيد، دار العودة بيروت،١٩٨٥.

٧) تعالي نذهب الى البرية، زاهر الجيزاني، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٨.

٨) دخان المنزل، سلام كاظم، دار الرشيد للنشر بغداد، ١٩٨٠.

٩) دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن اطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢.

١٠) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة بيروت، ١٩٧١.

١١) ديوان حميد سعيد، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٨٤.

١٢) الشعر العربي المعاصر، عز الدين اسماعيل، ط٢، دار العودة بيروت،١٩٧٢.

١٣) ظل شيء ما، كمال سبتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣.

١٤) لغة الأبراج الطينية، حميد سعيد، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠.

١٥) مملكة الغجر، علي جعفر العلاق، دار الرشيد بغداد، ١٩٨١.

١٦) من اين هدوؤك هذه الساعة، عبد الرزاق عبد الواحد، ط١، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ١٩٨٢.

١٧) اشرعة الخوف في لا شيء يحدث لا أحد يجيء، ثابت عبد الرزاق، الأقلام، عدد٥، ١٩٧٣.

Overlap and Diversity in

By
Instructor Hisham Fadhil Mahmud
College of Arts/ Al-Mustansiriya University

Abstract

The paper tackles overlap and diversity in the kinds of metres in modern poetry. A number of poets licensed to their poetry to come out of the metre due to interfere in another metre or in more than one metre, citing various reasons that the overlap between one metre and another in the same stanza becomes so common in the texts of many poets. Diversity refers to the variety of rhythms between the stanzas of the poem, for instance, one stanza is written in one kind of metre while the next stanza employs a different kind.