اللغة وموسيقى الشعر في نقد نازك الملائكة

د. إبراهيم خليل *

E.mail: ibrahim_ju2004@yahoo.com
ibrahim_ju2004@live.com

* أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الأردنية - عمان

اللغة وموسيقى الشعر في نقد نازك الملائكة

د. إبراهيم خليل

الملخص:

الفكرة الرئيسة في هذا البحث هي إعادة النظر فيما كتبته نازك الملائكة من فصول في كتابيها: «قضايا الشعر المعاصر» ، و«سيكولوجية الشعر ومقالاتٌ أخرى» من زاويتين ، أولاهما: لغوية- نقدية تتصل بما ينبغي أن تكون عليه لغة الشعر ، وما ينبغي على الشاعر أن يلتزم به ، أو يتجنب الوقوع فيه، مما ينسب إلى الخطأ، أو اللحن، أو فساد التركيب. والثانية: عروضية- نقدية، لكون الشعر يختلف- أساساً- عن النثر بالقوافي ، والأوزان، وما يحليه من سلاسة النظم، وجرْس اللسان.

فقد سلط البحث الضوْءَ على رأيها في شيوع الخطأ في الشعر، وواجب الناقد الأدبيّ تجاه هذه الظاهرة . ونبه على موقف الناقدة من مسائل تتعلق بالأصوات اللغوية ، وجرس الكلمة، ووفرة الترادف، وغنى العربية، بالألفاظ، والمعاني، والأساليب. وناقش رأيها فيما يتعلق بالتركيب، وهي آراءٌ قلما يحالفها فيها التوفيق.

ولفت النظر إلى مسائل خاصة بالوزن ، كضرورة الالتزام بعلل الأضرب في الشعر الحر، واستحالة التدوير فيه، وما جدّ فيه من الزحاف المقبول، وغير المقبول، فضلا عن رأيها في استخدام الوتد المجموع ، واستقلال الكلمة بتفعيلة واحدة، والالتزام بعدد محدد من التفعيلات لا يتعداه الشاعر، ولا يتجاوزه .

وقد أوضح البحثُ بعض ما جاءَ في آرائها هذه من الوَهْم ، وبعض ما فيها من البصيرة النافذة ، والنظر الدقيق لمسائل لغوية، وعروضية، تمثل حجر الزاوية في خطابها النقدي الذي هو أقرب إلى الرأي المحافظ منه إلى الرأي الحداثي المتجدد.

مصطلحات أساسية: عروض، وزن، إيقاع، تفعيلة، وتد مجموع، وتد مفروق،جرْس- فونيم، إضمار، زحاف، عروض ضرْب، تشعيث، تسبيغ، عامي، عشوائي.

Language and The music of Poetry in Malaika's criticism

Dr. Ibrahim Khalil

Abstract:

This study deals with the critic , and metric discourse of Nazique Al- Malaika (1923-2007)in her main two books " Issues of Contemporary Poetry " and Psychology of Poetry and Other Essays ". The main thoughts of this research deals with her point of view about Arabic language mainly it's richness in words , meaning , styles ,and so on .In the modern Arabic poetic dictation , specially free verse , there are some faults , and the critics must correct them . In metric language there are many, so she mansions them . the research deals with these issues and explain what is correct and what is incorrect, what is new and what is tradition .

Keywords: Nazique Al- Malaika, Contemporary Poetry, modern, Arabic poetic, metric language.

مدخل

تنطلق نازك الملائكة (1923–2007) في تناولها لمشكلات اللغة من فرضيّتين أساسيتين ، أولاهما: أن اللغة ليست أداةً، مثلما يذهب ميخائيل نعيمة في كتابه الغربال (1923) وإنما هي كنزُ الشاعر وثروته ، وهي بمنزلة منْ يلهم ويوحي ، إذ فيها مصدر شاعريته . والفرضية الثانية أن الشاعر بشعره يفصح عن كنوز اللغة الدفينة ، ففي كل صورة من صوره المبتكرة، يزيح الستار عن عوالم اللغة الخفية. فاللغة ، في تطورها شأن بقية الأشياء، يدركها الغبار ، ويتراكم عليها الإهمال والنسيان، وإنقاذها مما آلت إليه يعتمد على الشاعر الذي يجدّد ما تقادم من ألفاظ [1]... وفرضيتين ثانويتين، أولاهما تتعلق بلغة الشعر واختلافها عن لغة النثر، والأخرى تتصل بغنى العربية، وثرائها بالألفاظ ،والمعاني، والأساليب.

ويذكّرنا هذا الكلام، على نحْومن الأنحاء، بما يذهب إليه شيللي من أن الشاعر هو من يجدّد شباب اللغة عن طريق المجاز الحيويِّ الذي يبتكره[2] يقول الشاعر البريطاني(1792 – 1822): " الكلمات كائناتٌ تحيا بالشعر ، ولولا استعمال الشعراء المتكرر للكلمات، لأصبحت اللغة، مع الزمن، عاجزة في تعبيرها عن الأغراض الإنسانية النبيلة، والشاعر هو منْ يجدد اللغة بما يقدمه من مجازات حيوية."[3].

فالقول بأن اللغة أداة فحسبُ ، قولٌ ينتقص من منزلتها ،ويقلّلُ من شأنها، ومن مكانتها، ويتنافى مع طبيعتها من حيث هي كيانٌ ذو شخصية . وهذا الكيانُ لسنا نحن الذين نستعمله في قصائدنا، بل هو من يستعملنا نحن. أي أنّ اللغة كيانٌ حيٌّ يعبّر عن ذاته على ألسنة من ينظمون الشعر ، ويكتبونه[4]. وهذا الرأي ينسجمُ مع رأي لها آخر اندفعتْ إليه بحكم حماستها للشعر ولغته. فهي تشبِّهُ اللغة بالحقل الخصيب البكر الذي ينتظر فلاحا خبيراً بالأرض، وهو هنا الشاعر الموهوب ، ليستنبت منه أشجار الرمان والمشمش والليمون ، خلافا للشاعر المفتقر للمواهب ، فهي لا تنبتُ على يديه أيَّ شيء[5] .

ولكيْ يكون أداء الشاعر الموهوب في اللغة أداءً جيداً يتيح للحقل البوار أن ينتج ما هو منتظرٌ منه من النبت والزهر والثمار، فإن عليه الالتزام بما يحقق هذه المهمة، وفي مقدمة ذلك :

1. تجنب الأخطاء.
2. تجنب اللفظ العامي والتزام الفصيح .
3. استخدام اللفظ المناسب للمعنى المناسب على وفق ما تمليه قواعد المعجم.
4. امتلاك الشاعر ناصية اللغة بمعرفة القواعد النحوية، والأصول البلاغيّة، من بيان وبديع، ومن أسلوب في القول رائع ورفيع.
5. الإفادة مما في اللغة من طاقة موّارة،مهدورة، تتمثل في الألفاظ التي لم تعد متداولة ، ومن الترادف ، واللجوء إلى استعمال الكلمة استعمالا رمزيا وتعبيريا جديداً يخالف السنن السائدة.

فالخطأ اللغويُّ عند نازك في الشعر ذنبٌ لا يغتفر. وعلى الناقد أن يتتبّع ما في القصيدة التي يتناولها من أخطاء في النحو، وأن يشير إليها بوضوح، ذاكراً الصواب. فلا يسوغ الفصلُ بين جمال الشعر، وسلامة الأداء ، فهما متلازمان، والتماس الصواب، وتجنب الخطأ ،مطلبٌ جماليّ ،مثلما هو مطلب معنوي.[6] وناظم القصيدة – بلا شك – يتطلع لبلوغ المثل الأعلى في الشِّعر ، ومن أساسيات هذا أن يكون أداؤه سليماً، خالياً من الخطأ، بريئا من شوائب اللحن[7].ومثلما كانت إصابة المعنى في أداءٍ سليم،

صحيح، تبعث على الدهشة ، والإعجاب، كان التعبيرُ عنه في أداء خاطئ يؤذي الإحساس، ويؤلم المشاعر، وتلك عثرة- بلا ريب - في طريق الإحسان، لا تؤدي إلا لمزيد من الفساد والاستهجان. فمن الأخطاء التي تؤذي الإحساس ، وتهجّن الشعر، ما شاع فيه من إدخال ياء النداء على الاسم المعرَّف باللام، كقول بعضهم:

يا **الفلكُ** الدائرُ ، يا **اليوزع** الترابَ في فصولها
ألم يكُ الترابُ من أصولها؟
ألم أكنْ أنا من التراب ؟ يا **اليبخبخ** المَطرْ

وشبيه بهذا تعريف الفعل باللام، كقول بعضهم:

أقفاصه الترنّ في الهياكلِ
الأروقة المعاول
الترنّ في الشوارع الغوائل
والأكهف المنازل
التودّ أنْ تحبس بي الحياةَ ، والتجدّدا[8].

ولا تنفي الشاعرة حقّ المُبْدع في التجديد، والخروج على القواعد الشاذة، أو الجامدة، التي لم تعد متداولة، بيد أنها تؤكد أنّ بعض القواعد يؤدي الخروج عليها إلى سُقم في الذوق، وضعف في المعنى. فالفعل لا يعرَّف ، وهذا شيء متفق عليه، لأن التعريف من خواصّ الأسماء . والخروج على ذلك لا يُعدّ انتهاكا لقواعد النحو فحسْب، بل هو انتهاكٌ للأعراف السائدة في الكلام، والكتابة أيضاً. ولا يشفع لهؤلاء ادعاؤهم بدخول لام التعريف على الفعل في بعض الأقوال الشاذة ، كما في قول الفرزدق الذي هو من شواهد النحو الشاذة أورده ابن هشام وغيره، فقالوا عن اللام إنها اسم موصول وليست للتعريف (البسيط):

ما أنت بالحكم **الترضى** حكومته
ولا الحصيف ، ولا ذي الرأي، والجدلِ

فهذا، و أضرابه، من الشواهد النادرة، لم يَعُدّ حجة تسوّغ لذوي الأخطاء الاستمرار في خطئهم، والبقاء على خطلهم، ولحنهم.

الشعر واللفظ العامي:

ولا يقلُّ خطر العاميّ في الشعر عن خطورة اللحن. فمع أن الملائكة ترى في اللغة كيانا حيا ينبض بالحياة ،متأبِّيا على الركود، والجمود ، ترفض أن يقتحم هذا الكيان لفظٌ جديدٌ، أو كلمة عامية، مما يشوب نقاءه، ويقلل من فصاحته . فما يستخدمه سميح القاسم في شعره مثل كلمة (ناطور) وكلمة (بدله) في المقطع الآتي ينمُّ على ضعف حصيلته اللغوية، ونضوب ذخيرته من الكلمات الفصاح[9]، والألفاظ الملاح، مع أنّ القاسم في شعره الذي يقول فيه:

ربما تغنمُ من **ناطور** أحزاني غفلة
ربما زيّف تاريخي جبانٌ أو خرافيٌّ مُؤله
ربما تحرمُ أطفالي يوم العيد **بدلة**

لم يرتكب جرما في رأي بعض الدارسين، فكلمة (ناطور) من الكلمات التي توافق القياس في العربية، فهي على وزن ناظور، وساطور، وماعون، وصاروخ، وجاروش ، وحاطوم، وغيره. وما قيس على كلام العرب فهو منه. وتلك قاعدة قال بها النحاة منذ القديم جداً.يضاف إلى ذلك أن كلمة(بدّلة) كلمة (إفرنجية) اجتاحت حياتنا اللغوية اليومية ، وليس في العربية كلمة مقابلة لها، أما كلمة ثوب ، فهي مع تقديرنا للشاعرة الملائكة، تطلق على شيء آخرَ مختلف . ثم إنّ العرب قديماً استعملوا الكلمات الأعجمية في أشعارهم، ولم يقدح ذلك في براعتهم،

فالبحتري[10] يقول (الخفيف) :

والمنايـــا مواثـــلٌ وأنو شـــرٌ

وانَ يُزجي الصفوفَ تحتَ **الدَّرَفْس**

ومنذ الجاهلية درج الشعراءُ ،ومنهم امرؤ القيس، والأعشى، على استعمال الأعجمي من الألفاظ، ولم يشكّك أحدٌ بفصاحتهم، ولا بشاعريّتهم أبداً. ولكنَّ الملائكة ترفض استعمال القليل جداً من اللفظ العاميّ في لغة الشعر لأسباب لا تبدو لنا مقنعة. أولها أن استخدامه منفّرٌ للنفس العربية . والثاني أنّ العامية في نظرها لغة ساذجة لا تعبّر إلا عن العواطف البدائية، وعن الأفكار السطحية الضحلة. فالعاميّة تستعمل كلمة يشرب وحدها للدلالة على تناول الماء، أو الشراب، أو الحساء، في حين أنّ في العربية كلمات كثيرة أخرى مثل يحتسي، ويرتشف، وينهل، ويعلّ، ويكرعُ ، وغيرها الكثير، مما يؤكد أنّ الفصيحة أكثر دقة. والعامية- زيادة على ذلك – تكتفي بكلمة واحدة للتعبير عن معنىً معيّن، في حين أنَّ في الفصيحة كلمات متعددة للدلالة على ذلك المعنى ، فكلمات مثل رسف ، ورسب، ورسخ، تترابط في الفصيحة بمدلولات متقاربة لتقاربها في اللفظ، واكتفاء العامية بواحدة منها يجعلها فقيرة لمثل هذه الدقة، في البيان[11].

وهذه الحجّة ، في رأينا،ليست حجَّةً دامغة، لأنّ المثال الذيُ ذكر لا ينسحب على جلّ الألفاظ في اللغة،بل لا ينسحب إلا على ألفاظ قليلة منها، فمثلا كلمات : شعر ، وشعب ، وشعل ، وشمل ، وشمط ، وشغب ، وشجب، فمع استوائها في تقارب الحروف، إلا أنّ لكلّ منها معنى لا علاقة له، ولا ارتباط بينه وبين معنيي اللفظتيْن الأخريَيْن. وهذا الرأي يتنافى أيضا مع المفهوم القائل بأن علاقة الحروف والأصوات وترتيبها بالمعنى (المدلول) علاقة عشوائية[12] arbitrary . إضافة لما سبق ، لا بدّ من القول، أو التنبيه، على أن لغة الشعر لا تقوم على الألفاظ بمعانيها المعجمية فحسْبُ، ولكنَّها تقومُ على توليد المعاني من ائتلاف العلاقات اللفظية، والتفاعل الدلالي. فكلمة (ناطور) التي وردت في شعر سميح القاسم، تفاعلت مع كلمة الغفلة، والاغتنام، والسِّياق ، فجاءت معبّرة تماما عما أراده الشاعر ، ولو استخدم كلمة حارس لما اختلّ الوزن، ولا اضطرب الإيقاع، ولكن قصده باستخدامه كلمة **ناطور** – وهو استثارة ما يصاحب هذه اللفظة من إيحاءات ، وظلالٍ، في نفس القارئ[13] – سيذهب سدىً. ولسنا ندري من أين جاءت الشاعرة الناقدة بهذا الرأي الذي ينفي عربيَّة الكلمة،وقد وردتْ قديما في شعر المتنبي (البسيط):

نامت **نواطيـر** مصرٍ عن ثعالبها

حتى بشمّـنَ وما تفنى العناقـيدُ[14]

ولا ريبَ في أنّ النواطير- هنا- جمْعُ ناطور، على وزن طوابير، جمع طابور، ونواظير جمع ناظور. ومواعين جمع ماعون.هذا مع أنها تؤكد، في موقع آخر، أن اللفظة الفصيحة هي اللفظة الراسخة في المعجم ، المتمكنة فيه.وقد تكون معرفتها غير المعتادة بكلمة الناطور- فيما نحسب ونظن- هي التي دفعت بها لاتخاذ هذا الموقف . والفصاحة لديها تعتمد الانسجام بين الكلمة والمعنى، أي : ارتباط اللفظة بالأساس النفسي، والتاريخي للشعب الذي يستعمل تلك اللغة. وهذا شيء غريبٌ لا نستطيع أن نتفق معها فيه، لكون الكاتب، والشاعر ، يمكن أن يكونا دخيلين على تلك اللغة ، ولا يرتبطان ارتباطا وثيقا متينا بالتاريخ النفسي، والاجتماعي، لذلك الشعب،

فهل نعدُّ استعمالهما لتلك الكلمات استعمالا غير فصيح ؟ ألا يمكن للأعجمي المتمكّن من العربية أن يكون فصيحا لكونه من غير ذلك الشعب الذي يتكلم العربية ؟ ألم نجد بين الشعراء والكتاب من أبدع وبرع في استخدام لغة ثانية ليست لغته الأم ؟ ألا نجد بين العرب والأفارقة من يبدعون بالفرنسية إبداعاً تفوقوا فيه على الفرنسيّين أنفسهم من أمثال الطاهر بن جلون، وآسيا جبار، وعبد اللطيف اللعبي، ومحمد خيْر الدين، وباهية الطرابلسي،ومولود فرعون، ومالك حداد ، وأمين معلوف؟

لعل الملائكة تخلطُ بيْن فصاحة الكلمة، من حيث دلالتها المُعْجميّةُ على المعنى، و قدم الاستعمال، وحداثته. فكما أوضحنا اتهمت سميح القاسم باستخدام العامي (ناطور) ولم تتهم المتنبي ، وفي ذلك موقف تنقصه النزاهة اللغوية. واتهمت ميخائيل نعيمة بالدفاع عن جبران في استخدامه كلمة (تحمَّم) ووصمته بوصمة الدعوة للعامي[15]. فالاستعمال القديم للكلمة(استحمّ) يتضمّن تاريخاً عميق الغور في نفسية الإنسان العربي، أما الكلمة الثانية الجديدة، فهي منقطعة الجذور، والأواصر ،ولا ترتبط بنفسية الفرد العربي. ولكنها لا تستطيع أنْ تحدد السبب الذي من أجله ترفض استعمال جبران لكلمة تحمّم. تقول في موضع ثانٍ: «كلمة تحمّم التي استعملها جبران غير موجودة في المعجم، وإنما استحمّ هي الموجودة فيه فحسب ، وادعاء ميخائيل نعيمة بأنَّ هذه الكلمة أوفر دلالة من استحمّ قولٌ يؤدي في رأيها إلى نبذ اللفظة الفصيحة، وإقامة العامية عوضاً عنها[16] » . وهذا الرأي في حاجة للنقاش . فمن يستطيع الإدعاء بان المعجم يضمُّ جلَّ الكلام العربي فضلا عن كله؟ ولو شئنا أنْ نهمل كلّ كلمة نستعملها، مما لم يرد ذكره في المعاجم، لوجب أن نتركَ نصف ما نستعمله اليوم من كلمات، إن لم يكن أكثر من النصف . فالمعاجم في كثير من الأحيان تذكر بعض الصيغ المشتقة من الجذور تاركة للمتكلم نفسه أنْ يتوسع فيها. فكلمة جمعية، أو رابطة، أو نقابة، كلماتٌ لم يرد ذكرها في المعاجم، ومع هذا لم نجد من يقول: إن هذه الكلمات غير فصيحة.

على أيّ حال تعزو الملائكة رفض العامّيّ في لغة الشعر لأسباب متعددة أخرى غير التي ذكرت، منها:

أن اللفظ الفصيح أسبق في الاستعمال ، وقد ضمّنه الاستعمال المتقادم الكثير من المعاني، والدلالات ، التي يفتقر إليها استعمال لفظ جديد .وهذه الحجة لا تختلف قطعا عن حجتها السابقة. والقياس الصرفي يعدّ في رأيها حجة أخرى، فاستحم على وزن استفعل ، وفي هذا الوزن ما فيه من «الإيحاء بالرقة والليونة، مما لا نجده في كلمة تحمّمَ التي على وزن تفعّل. فالزيادة في استفعل لها من المعاني العاطفية ما لا تحوزه الزيادة في تفعّل [17] التي توحي بالتريُّث، والاستعداد، والتهيؤ، وربما التصنّع ، على نحو ما نجد في ألفاظ مثل : تحفّز، وتحرَّك، وتبصّر، التي معناها حشد بصره، وبصيرته، ليتأمل، ويطيل النظر . في حين أنّ الاستحمام لا يحتاج إلى حشد الطاقة التي تنطوي عليها صيغة تفعل [18].

وأغلب الظنّ أن الشاعرة الملائكة قد تسرعت في تصريحها بهذا الرأي . إذ لا يعقل أن نتخذ من أحرف الزيادة دليلا وحجَّة على المعنى.فهي حروف تتم إضافتها للجذر ليسهل استعماله وفقا للسّياق. ولا يعيب الوزن (تفعّل) أنْ يكون دالا على التهيؤ، والاستعداد، فالاستحمام أيضا يحتاج إلى مثل هذا التهيؤ. فنحن أيضا نستخدم صيغة اسْتفعل في

المعنى الذي يحتاج إلى التكلف، والتصنع، كقولهم: استنْسر، أي: تظاهر بصفات النسور، واستأسد، ونقول استوضح، واستفسر، واستقبح، واستهْجن. وهذا كله لا لبس فيه: من حيث إنه يدلّ على المعنى نفسه في مثل تقدّم وتحسّن وتجلّد وتصبّر.

على أنّ لجوء الشعراء في العصر الحديث لاستخدام الكلمة العامية، من حين لآخر، له أسبابٌ تغافلت الشاعرة عنها، ولم تشر إليها، فهو ردّ فعْل إزاء الإسراف في استخدام الكلمة القديمة التي لم تعد متداولة في لغة اليوم. وتقرّبا من المتلقي الذي هو السامع، أو القارئ. فالكلمة المتداولة الشائعة- فصيحة كانتْ أم غير فصيحة – قد يكون تأثيرها في المتلقي أكبرَ من تأثير اللفظ الغريب ، وقد تساعد على إحداث التجاوب بين الشاعر والقارئ، وقد تثير في نفسه بعض الإيحاءات المرتبطة بحياته اليومية ، وذلك شيءٌ لا تثيره الكلمة الغريبة المستخدمة في السياق ذاته لا سيما إذا كانت مهجورة. ففي أبيات للشاعر عز الدين المناصرة نجده يستعمل كلمتيْ "عزيز عيني" وهما تركيب مقتبس من أغنية عامية:

والمغنّي
كان في المقهى يغنّي
يا "عزيز العين" إني
لتراب الشام مشتاقٌ وفي قلبي جروح
من ترى منكم يبيع الآن لي
كبداً دون قروح[19]

ولا يرى القارئ في هذا الاستعمال ما يشينُ الشّعْر، أو يُضعف الدلالة فيه ، أو يسيء إلى الإيقاع.

غريب الألفاظ:

وقد تنبّهت نازك الملائكة إلى شيء على جانب كبير من الأهمية ، وهو اللجوء لاستخدام الكلمة الغريبة في الشعر ، فوجدت في هذه الظاهرة ما لا يحسنُ بالشاعر اعتماده. فمن المشكلات اللغوية التي تظهر في الشعر الحديث استعمال بعضهم اللفظ الغريب، واضطراره لإضافة شروح أو هوامش توضِّح معاني تلك الألفاظ . وهذا في رأيها يشين الشعر ، ويهجّنه، ويسيءُ إلى التلقي، فالكلمة القاموسية توقظنا من الحلم الذي يقودنا إليه الشاعر ، فكلمة الوجار في البيت الآتي الذي لم تذكر الشاعرة اسم صاحبه (الخفيف) :

حيثُ حلّ الدُّجى، صَفعْناهُ فانْحل
ـ ودسْـــنا حياته، و الوجارا

كلمة تصدُم القارئ ، وتعيق تفاعله بالبيت، وتخرجهُ من سياق التقبّل إلى سياق القاموس[20].

ولا يعرف القارئ ما الذي حال بين الشاعرة الملائكة والقول: إن الإمعان في اللفظ الغريب هو الوجه الآخر النقيض لاستخدام اللفظ الشائع المتداول في الشعر . فهذا يؤدي إلى إضعاف التجاوب بين الشاعر والمتلقي، وذاك – أي اللفظ الشائع – يؤدي إلى عكس ذلك.

غنى اللغة العربية:

وأما الفرضية الثالثة التي تنطلق منها نازك الملائكة في تأملاتها التي تحاول فيها الإجابة عن سؤال اللغة ، فهي القول بغنى اللغة العربية، وثرائها، سواءٌ من حيث الألفاظ، أو المعاني، والأساليب . وهي تعزو هذا الغنى الذي تتماز به العربية لاتساع ما فيها من المفردات التي تعبّر عن شتى المعاني ، مع

أننا لا نستعمل، في واقع الحال، سوى القليل من هذه المفردات. أما المتبقي من الألفاظ المهجورة، فيمكن اللجوءُ إلى استخدامه عند الضرورة.وثاني ما تعزو إليه هذا الغنى، هو كثرة المترادفات في العربية، على الرغم من أن هذا الترادف، في الغالب والأعمّ، ليس ترادفا تاما،إذ ثمة فروق بين الألفاظ ، فكلمتا فرح ومرح ، مع أنهما تحسبان مترادفتين، إلا أن الفرق بينهما لا يدركه إلا من يقفُ على دقة الدلالة ، وقد تميزت كل كلمة من الكلمتين عن الأخرى بمعنى خاصّ مصدرهُ الحرف الذي اختلفت به عن الأخرى.

فالفاء في فرح، والميم في مرح، يرتبط بهما المعنى ارتباطا وثيقا، بل ينبع منهما مباشرة[21]. وهذا يقودنا إلى التدبّر، والتأمّل ، فيما تراهُ الشاعرة من حيثُ إنّ للحروف – التي هي أصوات- معانيَ، وهذه المعاني تساعدُ على تحقيق الدلالة الشعرية، أو النثرية، للكلمة. فقد ذكرتْ أنَّ الفاء معناها في فرح مختلفٌ عن معنى الميم في مّرَح.

وهذا شيءٌ يتعارض مع فكرة الفونيم phoneme التي تحدث عنها علماء اللغة في العصر الحديث، ويعنون بها وظيفة الصوت في تمييز الجذر عن غيره ، مثلما نجد في قام ونام ورام، فالقافُ والنّون والراءُ فونيمات، كونها ميزت الكلمة من الأخرى[22]. ولو اكتفت نازك الملائكة بهذا الخلط بين القيمة الفونيمية للصوت والجذر الذي تميزه من غيره، لهان الأمر ، ولكنها في موْضع آخر تنسب للأصوات، من حيث هي أصواتٌ، ذات خصائص نطقية معينة، كالشدة أو الرخاوة، دلالاتٍ تؤثر في المعنى، فالميم في رمق أشد حدّة من الشين في رشق، لأن الميم مرهفة بتارة ، في حين أن الشين لينة، رخوة، وهذا يرتبط بالمعنى، لذلك كان الرشْقُ باليد، بينما الرّمْقُ بالعين. فالفرق بين رشق، ورمق ، يميّز الإصابة المعنوية الحادة بالعين، والصلابة في إصابة اليد للأشياء الجامدة.[23] " ولم تفطن الشاعرة إلى ما سبق أن ذكرتهُ، وأكدت عليه، من حيث إن الميم دليلٌ على الحدة، والشينَ دليلٌ على الليونة، والرخاوة، وانتهت إلى نتيجة مغايرة ، وهي أنَّ رمق إصابة معنوية، حادة، في حين أن رشق إصابة صلبة كصلابة الأيدي والأشياء الجامدة، وهذا ينم عن أنّ الشاعرة لم تكنْ على بيّنة مما تقوله في هذا الصَّدد، وتقرّره.

ومن مقومات غنى العربية أنّ ألفاظها لم يُخْلقْها الاستعمالُ المتكرّرُ منذ القديم، فهي على ما تقولُ الملائكة: ما تزال تحتفظ ببريقها، وجدّتها الحيوية. ففي وسع هذه الألفاظ أن تعطي من المعاني، والدلالات، ما لا ينفدُ [24].أما الألفاظ التي أثقلها القدماء بالدلالات، والاقترانات التي لم تعدْ مقبولة ، كقولهم غصن بان، أو خوْط بان، أو سمطا لؤلؤ، وزبرجد إلخ.. فيمكن في رأيها تجديدُها ، وإغناؤها عن طريق الاستعارة، والتشبيه المُبتكر الجديد. ومن المظاهر التي تنمّ على ثراء هذه اللغة ، تنوّع الصيغ الفعلية فيها، مما يتيح للناظم خياراتٍ كثيرةً في القافية، فإذا لم يناسبه أحد الأفعال لضرورة الرويّ، لجأ إلى فعْلٍ آخر .

لغة الشعر ولغة النثر :

من الفرضيات المهمة التي بنت عليها نازك الملائكة إجابتها عن سؤال اللغة ، التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر. ففي دراسة لها وسمتها بعنوان إلى الشاعر العربي الناشئ عبرت دونما قصد عن فهمها لعلاقة الشاعر باللغة. ولم يفتها أن تخلط بين ما نفته في موضع وقررته في هذا الموضع ، فعلى الرغم من أنها رفضت رأي ميخائيل نعيمة القائل بأن اللغة

أداة، نراها في هذا الموضع تؤكد أن اللغة لا تعدو كونها أداةً نظم، ووسيلة تعبير[25].

وفيما تنصح به الشاعر الناشئ يتضح لنا أنّ معرفة الشاعر بالنحو ، وأصول البلاغة من بديع، وبيان،هما أساس النجاح في الشعر لديها، لا لشيءٍ آخر. فإتقان قواعد النحو، القديم منها، وغير المتداول، والمعرفة بأصول البلاغة، شرٌّ لا بدّ منه للإبداع الفني المتفوق. بيد أنها لم تنتبه – للأسف الشديد – إلى حقيقة مهمّة ، وهي أن الإحساس بجماليات اللغة ، والتعبير، في الشعر، أو في غيره، شيء تتجاوز العناية به معرفة قواعد النحو، والصرف، والبلاغة من بديع، وبيان. إذ لو كان الشعر الفائق نتاج المعرفة بالقواعد، والأصول ، لوجب أن يكون النحاةُ من أرقّ الناس شعراً، ولكان البلاغيّون من أوْفرهم إبداعا، وأكثرهم ابتكاراً وسحراً.

وهذا شيءٌ لا يتسق مع واقع الحال ، لا في قديم، ولا في حديث.

ولنازك الملائكة وجهة نظر صائبة حول علاقة الشاعر بلغته . فامتلاكه ناصية اللغة بمعرفة القواعد، والأصول ، ليس نهاية المطاف. فالتجربة، والخبرة الإبداعية، تصقلان لغته ، وتجعلانه واعياً بما في الألفاظ من ظلال، وإيحاءات، وألوان ، وبطرائق الاستعمال التي يلجأ إليها يستطيع استخراج ما في هاتيك الألفاظ من ظلال، ومن سحرٍ، وألق ، ومن وحي وترميز، فتبوح بأكثر مما تقول . وعندئذٍ يصبح الشعر تعبيراً لا نظما، والتعبير سياحة في عالم الفكر المعقد ، المتشابك، وليس مجرد ألفاظ تصفُّ ، وعباراتٍ تُرصف[26].

وهنا يبرز الفارق بين لغة الشعر، ولغة النثر؛ ففي الشعر الأولويّة للَّفظ وليس للمعنى. لأن الألفاظ كياناتٌ حيّة ذاتُ أرواح تتحرَّك، وتستثار ، وكلُّ لفظة تتلوَّن ،وتتغير من حيث المدلول، على وفق السياق الذي يضمّ كلمة إلى كلمة؛ فاختيار ألفاظ معينة في مقام معيّن يؤدي إلى التعبير عن فكرة أفضل من ألفاظ أخرى يتم اختيارها في مقام آخر. وقد استعرضت مثالين أحدهما لشوقي ، وهو بيته الذي يقول (الخفيف):

وطني لو شغلت بالخلد عنه
نازعتني إليه في الخلد نفسي

فالمعنى الذي تضمّنه البيت بألفاظه القليلة هو المعنى نفسه الذي عبّر عنه أبو ماضي في قصيدة طويلة يقول فيها (مخلع البسيط):

رآنيَ اللّهُ ذاتَ يـوْمٍ
في الأرض أبكي منَ الشقاء
فرقّ واللّه ذو حنـانٍ
على ذوي الضـرّ والعناء
وقال: ليس التراب داراً
للشّعر فاذهبْ إلى السماءِ
وشاد فوق السّماك بيتي
ومدّ ملكي على الفضـاءِ
والتفتْ الشهْبُ حول عرشي
وسـار في طاعتي فضائي
لكنّني لم أزل حزيناً
مكتئب الروح في العلاء

وتنتهي القصيدة برجاء الشاعر أنْ يعود إلى وطنه لبنان . فالمعنى في النموذجين واحدٌ ، لكنَّ أبا ماضي لجأ إلى الحكاية السّرْدية المعبّرة عن تأثيرات النفس ، وهي أكثر تلويناً وإضاءة، وأسلوب الحكاية

فيها بسَطَ المعنى، وأضاف إليه الظلال، والامتدادات السماوية[27]. وذلك ما لا يتضح في بيْت شوقي ، مع أنّ لهذا البيت، هو الآخر، قيمته التعبيرية النابعة من التكثيف، والإيجاز، غير المُخلّ بالغرَض. وهذا يقودنا ثانية إلى القول في الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر .

فهي في الشعر ينبغي أن تكون مضغوطةً، مركزة، تحوي معانيَ كثيرةً بأقلَّ ما يمكن من الألفاظ ، خلافاً للنثر ، فهو فضفاضٌ ،موسّعٌ، ينطلق فيه الناثر دونما خوف أو حذر من الإطالة. ففي الشعر يضمِّن المبدع معانيَ كثيرة في لفظٍ قليل كقول الشاعر محمود درويش:

إنّ ثلاثة أشياءَ لا تنتهي

أنتِ والحبُّ والموت.

ففي هذين البيتين الكثير من المعاني التي أثقلتْ الناقدة على نفسها في استخراجها، وتوضيحها، توضيحاً يحتاج إلى أكثر من فقرة [28]. ومن الوسائل التي يستخدمها الشاعر المبدع لجعل اللغة، في القصيدة ، تتضمَّنُ المعاني الكثيرة في الألفاظ النّزرة، اليسيرة : الرمزُ، ففي قول محمود درويش :

أخبروا السلطانَ

أنَّ الريح لا تجرحها ضرْبة سيْف

أخبروا السلطان

أنّ البرْق لا يُحْبس في عود ذرة ..

نرى الشاعر يرمزلوطنه فلسطين بالريح العاصفة الجبارة التي لا يوقف اندفاعها شيء، ويجعل السلطان رمزاً للعدو الصهيوني [29] . وهذه الأبيات القليلة العدد تمعن الشاعرة في تفسيرها، وشرحها، متوقفة بأناة لدى كلّ كلمة كاشفة عن الأبعاد المبتكرة في لغة الشاعر .

والرمز الذي تجلى في هاتيك الأبيات هو البعد الرابع للكلمة ، التي تعرف بأبعاد ثلاثة : البُعْد المعجمي ، والبعد الاستعمالي (التداولي) والبعد الشاعري . والحقّ أنّ ما ذهبتْ إليه من أن اللغة في الشعر تعتمد اللمحة السريعة الذكية عوضا عن الإسهاب، والاطراد ، شيءٌ دقيق ، وتلتقي فيه مع النقاد الجدد new critics في تفريقهم بين لغة الشعر، ولغة النثر . يقول كلينيث بروكس Brooks: «ما نفهمه من البيت الشعري أكبر بكثير من عدد الألفاظ التي يتألف منها،مما يؤكد ثراء تلك الألفاظ وغناها، وهو شيء قل أن نجده في لغة العلم.إذ كل لفظة فيه مجرد رمز لمعنى لا يختلف فيه اثنان،ولغة الشعر تعتمد التفاعل، والإيحاءَ، مما يجعلها- في أحيان كثيرة - عصيّة على القولبة، خلافا للغة العلم التي تقوم على وضوح المعاني »[30]. ولا تنكر الملائكة ما في لغة الشعر من الغموض الذي سببه – في بعض الأحيان – الإغراقُ في الرَّمْز. فمع تسليمها بما بين الشعر والنثر من فروق تتيح للأول أنْ يكون فيه شيءٌ من غموض ، وللثاني العكس[31] نجدها تشترط ألا يتجاوز الغموض مداه، فيتعدى الاعتدالَ إلى الإفراط، بحيث يغدو القراء المثقفون عاجزين عن إدراك معاني القصيدة.

وقد قصرتْ الغموض في الشعر على لون واحد هو الذي يأتي من جانب الرمز ، ولكنها لم تشرْ إلى أنواع من الغموض تنشأ عن عمق الفكرة ، وقصور الكلمات عن الأداء المعبّر تماما عما يريده الشاعر . وهي لا تفرّق أيضا بين الغموض، والإبهام، الذي ينشأ عن طرق غير شعرية، كاستخدام ألفاظ غريبة لم يسمع بها القارئ من قبل،أو تشتت التركيب ، أو افتقاره إلى الترابط ، والانتقال السلس من معنى لآخر، ولعل هذا

ما لامسته على خفر، واستحْياء، من خلال الكلام على عيوب النسق في الشعر الحديث.

فقد عابتْ نازك الملائكة على شعراء اليوم اللجوءَ إلى ما تسميه الجملة الاعتراضية، وتتمثل ببيت وصفي قرنفلي الآتي (الخفيف):

نثرتنا الأيامُ، حتى كأنا
لم نكنْ مقطعاً من الشّعر ، نثراً

فالجملة «حتى كأنا لم نكن مقطعا من الشعر » جملة اعتراضية تعيق تسلسل المعنى، وتجعل من كلمة (نثراً) وهي مفعول مطلق للفعل نثر .. في البيت، كما لو جاءت حشواً، أي زيادة يتعثر بها البيت، بدلا من أن يكتمل معناه ، وتنسجم ألفاظه[32]. على أنّ هذا القول غير دقيق، إذ لا يفوتنا أن نظام الجملة في الشعر يختلف عن نظامها في النثر، لما يكثر فيه من التقديم والتأخير ، والذكر، والتكرار، والحذف، والاعتراض، والاحتراس، وغيره.. مما تحدّث عنه القدماء ، وعدوه من مقومات الأدب البليغ، والأسلوب الرفيع.وقد قال بشار بن برد (الطويل):

كأنّ مثار النقع فوق رؤوسنا
وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبه

ففصل بين اسم كأنّ وخبرها بالجملة المعترضة « فوق رؤوسنا وأسيافنا» ولم يمنع ذلك البلاغيّين، ونقدَةَ الشعر، من الإعجاب بهذا البيت. والمعروف أنّ قواعد النظم في الشعر تختلف عنها في النثر، وما يجوز فيه من التكرار، والحذف، على سبيل الإضمار، والتقديم بنيّة التأخير، أو العكس، كثيرٌ جدا. فهذا شاعرقديم اسمه إبراهيم بن العباس يمدح محمد بن عبد الملك الزيات قائلا (الطويل):

فلو إذ نبا دهرٌ، وأنكر صاحبٌ
وسلط أعداءٌ، وغاب نصيرُ
تكون على الأهواز داري بنجوة
ولكن مقاديرٌ جرتْ وأمورُ

فقد أخّرَ فعل الشرط تكون عن الحرف لو،وقدم عليه الظرف، مؤخرا العامل فيه ، وهذا مما يجعل القارئ ،في رأي عبد القاهر الجرجاني، متلهفا لمعرفة بقية الكلم ، وما كان ذلك الشوق، ولا تلك اللهفة، إلا بسبب التقديم والتأخير[33]. فالترتيب في الشعر لا يتطلب اتباع القواعد المعيارية النثرية بقدر ما يتطلب اتباع القواعد النفسية التعبيرية، مع مراعاة متطلبات النظم، كالروي، والوزن، والإيقاع. ونحن لو عدنا إلى أبيات أبي ماضي التي أثنت عليها الناقدة، وجدنا فيها بيتين، الأول منهما- باستثناء كلمة واحدة- جملة معترضة (مخلع البسيط):

فرقّ – والله ذو حنانٍ
على ذوي الضر والعناءِ –
وقال: ليس التراب داراً
للشعر فاذهب إلى السماءِ

ولم تترك الجملة المعترضة في ترتيب الأبيات خللا يُذْكر .

وهذا كله مما يوحي لنا بأنَّ الشاعرة في تحليلها لموقف الشاعر من اللغة لا تغرف من تجربتها الشعرية، وخبرتها في النظم، على الدوام،إذ لو كان الأمر كذلك لما ذهبت هذا المذهب، ولا رأت مثل هذا الرأي . فهي لم تشرْ إلى كوْن القواعد النحوية نوعين: نوعاً ينبغي أنْ يتقيد به الشاعر، لأنّ الدلالة لا تصحّ إلا به، ولا تتم إلا عن طريقه ، ونوعاً آخر تصحّ الجملة، وتتحقق الدلالة، به وبغيره، مما يترك باب الاختيار أمام الشاعر مفتوحاً على مصراعيه. ولم تشرْ إلى أنّ ترتيب عناصر الجملة في الشعر يمكن أن ينزاح عن القاعدة المثلى للتركيب انزياحا هدفه

التأثير في المتلقي مثلما نجد في أبيات الفرزدق[34] الآتية (الطويل):

ولما رأَيْتُ النّفْسَ صارَ نجيُّها
إلى عازماتٍ منْ وراءِ ضلوعي
أبَتْ ناقتي إلا زياداً وَ رغْبَتي
وما الجودُ منْ أخْلاقِهِ ببَديعِ
فتىً غيْرُ مِفْراح بدُنْيا يُصيبُها
وَمنْ نَكَباتِ الدَّهْرِ غيْرُ جَزوع
ولم أكُ أوْ تلقى زياداً مَطيَّتي،
لأُعْجلَ عَيْنَيْ صاحبي بهُجوع

ففي الأبيات فصل الفرزدق بين المعطوفين ، إذ القياس أن يقول أبت ناقتي ورغبتي أحداً غير زياد. وفصل بين اسم كان وخبرها بغير الجار والمجرور أو الظرف، إذ القياس أن يقول : ولم أك لأعجل عيني صاحبي بهجوع حتى ألقى زيادا.وهذا ونظيره مما وقفنا عنده في كتابنا «الأسلوبية ونظرية النصّ» وفي كتابنا «النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك» فلا داعي لتكرار القول فيه.

ولم تشرّ الملائكة ،على سبيل المثال، إلى الغموض الذي يظهر في الشعر بسببٍ من تكثيف المجاز، والصُّور، واستخدام الكلمات في أطر جديدة تكسبها ظلالا من المعاني غير المألوفة لدى القارئ.أما تأكيدُها لغنى العربيّة بالمفردات، والمعاني، فعلى الرغم من صحته، إلا أنه لا يتعدّى العزف على وترٍ قديم، هو الحماسة للعربيّة، والتعصّب اللغوي الذي لا يستندُ، في الغالب، إلا للعاطفة، لا أكثر ولا أقلّ.

السلاسة والوزن والإيقاع :

وتتصل بما تناولناه – آنفاً – مسألة أخرى هي شعريّة اللغة، والنظم، والسلاسة، والإيقاع . إذ من المسائل المهمة التي حتمها ظهور «الشعر الحر» النظر فيما جاء به من جديد في موسيقى النظم . وما إذا كان هذا الجديد مما يُحسب في مزاياه ، أم أنه من الأخطاء، والعيوب، التي تظهر – عادة – في كلِّ نوع أدبيّ، وفنّي مُسْتحدث ، ما يزال يتطلع للاكتمال، والنضج.

وفي كتابها **قضايا الشعر المعاصر** (1962) نظرت الشاعرة في أعاريض الشعر (الحر) معتمدة على أمرين : معرفتها الدقيقة بالعروض ، التي استندت فيها إلى خبرتها بالتدريس في كلية التربية بجامعة بغداد مدة ليست بالقصيرة [35]، والأمر الثاني هو الذوق، وفي ذلك تقول :

« ومثلما كان اعتماد الخليل بن أحمد في ضبطه البحور الشعرية، والسقطات في زمانه على حسِّه الشعري ، وذوقه، وما يحفظه من الشعر العربي ، كان اعتمادي أنا أيضا على حسّي الشّعْري ، وذوْقي ، وما أحفظه من الشعر العربي . والفضل فيما توصلت إليه من قوانين لضبط «الشعر الحر» يعود ذلك للرجل العظيم، الذي رصف الطريق لكل شعر عربي خيْرَ رصْفٍ وأدقه . » [36]

وقد تناولت الملائكة في فصول الكتاب عددا من المسائل يمكن إيجازها فيما يأتي :

- الخروج على قواعد العروض بالتخلي عن الالتزام بالعلل العروضية في الأضرب.
- الاستعمال الخاطيء في نظرها للوتد المجموع .
- الإكثار من الزحاف الموسوم باسم الخبْن في مستفعلن في بحر الرجز.
- الجمع بين تفعيلتين مما يجعل الوزن قريبا من البحور الممزوجة لا الصافية.
- اختراع زحافات جديدة ومنها على سبيل المثال (فاعلُ) في فاعلن.

- تجاوز العدد المألوف من التفعيلات في الشطر الواحد .
- تواتر الزيادة في نهاية البيت من الرجز .

ففي تناولها للمسألة الأولى، تذكر الشاعرة أن ضرب البحر السريع في الشعر العربي ذي الشطريْن لا نجد فيه ما نجده في الشعر الحر، وهو أن تتحول فاعلن إلى سببين خفيفين وساكن، على النحو الذي وجدته في أبيات لسعدي يوسف يقول فيها ما يأتي:

يا طائراً أضناهُ طولُ السّفر

قلبي هنا في المطرْ

يرقب ما تأتي به **الأسفارْ**

فالتفعيلة الأخيرة في البيت الثالث على وزن (فعْلان) وهذا يجعل البيت من الرجز لا من السريع، كالبيتين السابقين ، وبذلك يكون الشاعر قد خرج من بحر إلى آخر[37] . مؤكدة أن مثل هذا الضرْب لا يرد في السريع مطلقاً ، على أننا قبل أنْ نناقش ما ذهبت إليه نود التنبيه على أنّ الخلل في إيقاع البيت الثالث نشأ من عدول الشاعر عن القافية إلى أخرى ، فقد استعمل حرف الإرداف فيه وهو الألف خلافا للبيتين السابقين. وبصرف النظر عما إذا كان ما تؤكده صحيحا أم غير صحيح، فقد ذكر العروضيون، في كل ما ذكروه عن السريع، أنّ (فاعلن) صورة من صور (مفعولاتُ)التي تنتهي بالوتد المفروق ، وأنّ السريع، في الأصل، مؤلفٌ من تكرار: مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ، ولكن مفعولاتُ هذه داخلتها علة مركّبة من الطيِّ، والكسْف- بعضهم يسمّيها الكشف- فأصبحت على هيئة فاعلن[38] . وذكروا أيضا أنّ مفعولاتُ تعتريها علة أخرى هي (الصّلم) فتكون على شاكلة (فعْلن) المبتورة من مستفعلن[39]. وقد وردت شواهد كثيرة من السريع، وفيها جاء الضرْبُ فعْلن (السريع):

قالت ولم تقصْد لقيل الأذى

مهلا فقد أبلغت **أسماعـي**

ومنه قول المرقش الأكبر في المفضليات (السريع):

ليس على طول الحياة ندم

ومن وراء المرء ما يعلـم

فتفعيلة الضرب في البيت جاءت فعْلن ، وعلتها هي علة الصَّلم .أما عن زيادة الساكن في ضرب السريع، وهو ما يُعرف بالتذييل في بحور أخرى، فقد ورد كثيرا في الشعر العربي، وهذا مثال متداولٌ في كتب العروض جداً (السريع):

بكيتُ حتى لم أدعْ عَبْرةً

إذْ حملوا الهوْدج فوق القلوص[40]

وإذا جازت الزيادة هنا جازت أيضا في الضرب الذي من نوع فعْلن، لتكون فعْلان.وقد تبلغ الزيادة حدّ السبب الخفيف، كما جاء في قول أحدهم شعراً (السريع):

قال لها ، وهو بها عالمٌ

ويحك أمثال طريف قليلُ[41]

فهذا البيت جاءت الضرْب فيه على فاعلاتن ، أي بزيادة متحرك، وساكن، على النحو الذي نجده في مجزوء الكامل المرفل (متفاعلاتن) ومثل هذه الزيادات مطردة في السريع، قديمه وجديده ، فهذه أبيات من مشطور السريع نجد الزيادة فيها مطردة، ومع ذلك لا تخلّ بالإيقاع، ولا بجرْس القصيدة (مشطور السريع):

وجدتها في يوم صـــحو جميل

وجدتها بعد ضـياع طويــل

جديدة التربة مُخْضـوْضـرة
ريّانةً مُـزْهـــــرة [42]

على أن الشاعرة الملائكة تستند فيما تذهب إليه، من تخطئة سعدي يوسف، للقواعد لا للذوق، تقول : بما أنه أنهى بيته الأول بتفعيلة (فاعلن) فقد كان لزاما عليه أن يأتي بها على هذا النحو في سائر الأبيات ، جريا على عادة الشاعر القديم ، إذ لا مفرّ في رأيها من الالتزام بتلك القواعد التي التزم بها الشعر القديم ذو الشطرين.[43] وقد غاب عن الشاعرة ما ورد في الشعر القديم نفسه من تحلل، وتحرّر، من هذا القيد ، فهذا أبو العلاء المعري ، وهو من هو في الشعر، يخالف القاعدة ، فينوّع في تفعيلة الضرب ، يقول[44] (الخفيف) :

وقبيحٌ بنا وإنْ قدمَ العهْـــ
ـدُ هوانُ الآبـأء والأجداد
سرٌ إنِ اسطعت في الهواء رويْداً
لا اختيالاً على رفـاة العبـــادِ

فتفعيلة الضرب في البيت الثاني جاءت سالمة (فاعلاتن)، وهي ضرْبُ الخفيف السالم، فيما جاءت الضربُ في البيت الأول على فالاتن، وفيها علة التشعيث . ومع ذلك لم يقل أحدٌ بتخطئة أبي العلاء في العروض .

وفي مشطور الرجز، والسريع ، يراوح الشعراء بين صورة وأخرى من صور التفعيلة في الضرب ، وهذه أبيات من مشطور الرجز تؤكد ما نذهب إليه (مشطور الرجز) :

قد لفّها الليـل بسواق حطمْ
لـيس براعي إبل ولا غنم
ولا بجزارٍ على ظـهْر وضمْ
منْ يلقنى يؤدَ كـما أوْدتْ إرمْ[45]

فالناظم راوح بين مستفعلن، ومتفعلن، ومستعلن، ولم يقل أحد إنّ الناظم قد أخطأ، أو أنه خالف سُنن العروض . ولا نجد في الأبيات – مع ذلك – ركاكة، أو نشازاً في الإيقاع، أو الوزن.

ولم يفتْ الشاعرة أن تتناول الأجزاء العروضية التي تتألف منها التفعيلات، لا سيما الوتد المجموع . وإذا تجاوزنا مسالة التعريف، إلى التنظير، والتقعييد ، وجدناها تؤكد ضرورة ألا يقع هذا الجزء العروضي في وسط الكلمة ، وإنما في آخرها ، وذلك في رأيها آنق ، وأقوى ، لأن ورود الوتد في أول الكلمة، أو في وسطها، يقطّعُ أوصالها ، ويبدد ما فيها من الانسجام، والتماسك. وهي تردُّ ، وتعزو ما في الشعر العربي القديم من روعة الجرْس، وسلامة الوزن، وعذوبة الموسيقى، إلى كفاية الشاعر القديم التي تمنعه من جعل الوتد المجموع في وَسَط الكلمة [46] .

والحق أنّ هذا القول يحتاج إلى إعادة نظر ، فالوتد المجموع يقع في أول التفعيلة ، مثلما يقع في وسطها وفي آخرها. وهو لا يؤثر في الكلمة، ولا يؤدي إلى تقطيع أوصالها مثلما تذهب الملائكة ، والدليل على ذلك أنّ بعض التفعيلات في الابتداء، والصدر، والحشو، يقع فيها من الزحاف ما يغيّر صورة الأجزاء ، ومع ذلك لا يتأثر إيقاع الكلمة . علاوة على أن التفعيلات التي تبدأ، أو تنتهي، بالوتد المجموع،إذا وقعت فيها علة القبض، أو زحاف القبض في الحشو، كانت أفضل من السالمة ، على الرغم من تغييرُصوَر الأجزاء. ويندرُ أن تأتي التفعيلة من كلمة واحدة، فقد تتألف من اثنتين، أو أكثر، ففي قول الشاعر (الرجز):

في البحر، في تنفّس المراعي،
وفي غناء كلِّ عندليـبِ

جاءت التفعيلة الأولى في ثلاث كلمات (في، البحر، في) والثانية من كلمة وبعض الكلمة التي تليها .. (تنَفُّس، الرّ) وهكذا الرابعة، والخامسة. ومع ذلك لا يشكُّ في سلامة هذا البيت من حيث الوزنُ، والإيقاعُ، وعذوبة الجَرْس. وفي قول الشاعر (الكامل):

يا منْ حوى وَرْد الرّياض بخدّهِ

وحكى قضيب الخيزرانِ بقدّهِ

جاء الوتد المجموع في منتصف الكلمة (الرياض) و (قضيب) ومع ذلك لم يترك هذا الموقع أثراً سلبيا يُذكر في إيقاع البيت.

وتحاول نازك الملائكة دعم رأيها هذا ، فتذكر مثالا من قصيدة فدوى طوقان «تاريخ كلمة « وهو قولها في بيْت:

هنا استردّتْ ذاتيَ التي تحَطّمَتْ بأيْدي الآخرينْ

وتعلق على البيت بعد تقطيعه قائلةً « ومما ألقى عبئا ثقيلا على الكلمات ، وقوفها مرات أربعاً على حرْف صلد غيْر ممدود ، ومن الحروف التي وقفت عليها ياءٌ ساكنة غير ممدودة، والبيت بسبب ذلك يخلو من الليونة الموسيقية ، والتدفّق الرقيق، الذي نألفه في الرجز عادةً »[47].

والصحيح أنَّ موقع الوتد المجموع في البيت لا علاقة له بالجَرْس الرديء هذا ، ولا للحروف الصلدة علاقة بذلك ، وإنما يُعْزى ما في البيت من نشاز موسيقي إلى تعاقب زحاف الخبْن [48] وهو الشيء الذي تنبهّتْ له الملائكة لاحقا ، في موضع آخر[49] . يضاف إلى ذلك تكرار السّواكن في: تحطمتْ، واستردّتْ، والآخرينْ . أما الشيء الذي أشارت إليه الملائكة من حيث بدءُ الكلمة في وسط التفعيلة، وانتهاؤها وسط التفعيلة الثانية [50] فذلك شيءٌ يتكرر في الشعر القديم، وغير القديم، ولا أثر له في حسن الوزن ، أو ضعفه ، من قريبٍ أو من بعيد، وهذا مثال ساطعٌ لذلك (الكامل):

مازال يلثمني مراشفهُ

ويعلني الإبريق والقدحُ[51]

فهو بيت ريّق الوزن ، ذو رونق موسيقيّ عجيب، ولا نظن أحدا ينكرُ ما فيه من حلاوة الجرس، على الرغم من أن الكلمة يقع بعضها في تفعيلة ، وبعضها الآخر في التفعيلة التالية. ولو شاء الشعراءُ أنْ يستجيبوا لما تقوله الملائكة لما نظموا شعراً قطّ .

ومن غريب ما يُلاحظ عزوف الشاعرة عن تناول الأجزاء العروضية الأخرى ، فقد خصّت الوتد المجموع بملاحظها هذه، وهو يقع في أواخر مستفعلن، ومتفاعلن، ولكنها لم تشر – مثلا – لوقوعه في أوائل فعولنْ ، ومفاعيلنْ، ومفاعَلتُنْ. ولم تقلْ ما قالته في الوتد المجموع في آخر التفعيلة عن الذي يقع في أولها، أو في الوسط ، فهلْ يُفهمُ من ذلك أن الشعر الحر لا خوف عليه من اضطراب الوزن في مثل هاتيك الأحوال والأوزان؟ على أنَّ الملائكة أيضا لا تشير للوتد المفروق ، في مثل فاعلن ، وفاعلاتن، ومفعولاتُ .. وهذا – في اعتقادنا – يمثّل ثغرة كبيرة في تناولها للأجزاء العروضية ، وتأثيرها في موسيقى الشعر الحرّ .

الزحافُ في الشّعْر :

وحول مسألة الزحاف في الشعرتؤكّد الملائكة أنه علةٌ تعتري البيت، وليست أساساً فيه، أو هو مرضٌ يصيب التفعيلة، واختلال صغير نحبُّه إذا لم يردْ كثيراً. ومن المؤسف –في نظرها– أنْ يكون من النادراليوم، في الرجز، رؤية التفعيلة سالمة فيه. وتفشي الزحاف هو المسؤول إلى حدٍّ كبير عن شناعة الإيقاع، والنثرية.[52] ولنا على هذه الآراء بعض التعليق..

فالزحاف في التفعيلات ليس علة، ولا مرضاً يعتري البيت ، ودليلنا على ذلك أن بعض البحور، ومنها المتدارك ،لا تردُ التفعيلة السالمة(فاعلن) فيه إلا وفيها زحافُ الخبن، أو الخبن مع الإضمار، فيما يُعرف عند بعضهم بالتشعيث. والشواهد السالمة من (فاعلن) محدودة جداً، وذاتُ إيقاع رتيب، مملٍّ، من مثل (المتدارك) :

لم يدعْ منْ مضى للذي قد غبرْ

فضل علم سوى أخذه بالخبر[53]

ومن شاءَ أنْ يوازن بين موسيقى السالم من المتدارك، والمخبون، فلينظر في البيت الآتي، ليقف وقوفا جيدا على حلاوة الجرس فيه (المتدارك) :

ويقول : تكاد تجنُّ به

فأقول وأوشك أعبده[54]

وقال آخر من مجزوء المتدارك (المتدارك) :

أوقفتَ على طللٍ طرباً

فشجاكَ وأحزنكَ الطللُ[55]

وهذا إنما يدل على أنّ الزحاف ليس انتقاصا من الأصْل، وإنما هو تنويعٌ ، وتوسعة للشاعر ، وقد يكون في هذه التوسعة ما يحيل الوزن المستثقلَّ إلى وزنٍ رقيقٍ، عذبٍ ، كما في المديد، مثلا (المديد):

حال بين الجفن والوَسَن

حائلٌ لو شئْت لم يكنِ

فالخبنُ في فاعلن الثانية المنقولة عن فاعلاتن هو الذي يجعل من البيت بيتا عذبا ، ولو شئنا التمثيل على المديد التام للمقارنة لألفينا ما فيه من الثقل (المديد) :

نبأٌ ما نابنا مصمئلُّ

جلَّ حتى دقّ فيه الأجلُّ [56]

فبالموازنة بين البيتين يتّضحُ أنّ للخبْن مزيّة في الجرْس لا نجدها في التفعيلة السالمة. ونستطيع أن نقول هذا عن حشو المُنْسرح، ففي التفعيلة مفعولاتُ إذا وقع الطيّ اسْتُحْسن الجرسُ، وعذبَ، كما في قول إبراهيم ناجي (المنسرح) :

ملءَ ضلوعي لظىً ، وأعجبُهُ

أني بهذا اللهيب أبْترد[57]

ولمزيد من التوضيح الذي يبيّن الفارق، نورد البيت الآتي الذي يرجح أنه من اختراع العروضيين، وقد جاءت (مفعولاتُ) في حشوه سالمة، غير مطوية (المنسرح) :

أنتَ الإمامُ القِرْمُ الذي زرْتهُ

ألفيتهُ كالبَحْر الذي يزْخر

مما جعل البيت ثقيلا ، وكأنه نثرٌ، لا شعْر .

وكان قدماءُ العروضيّين قد نبهوا إلى بعض الزحاف المكروه، أو الشاذ، مثل العقل، والوقص، والكفّ، ولم يذكروا الطيّ، ولا الخبْن في هذا السياق .

والحق أننا إذا تجاوزنا تعريف الشاعرة المبهم للزحاف [58] وجدناها تأخذ على الشعراء ما ليس لهم حقٌّ فيه ، وهو الإكثار من زحاف الخبن – حذف الثاني الساكن من مستفعلن – مؤكدة أن توالي متفعلن (أو مفاعلن) في الرَّجز يؤدي إلى تجريده من الموسيقى، ويقرّبه من النثر تقريباً شديداً، كقول صلاح عبد الصبور :

وحين يقبل المساءُ يقفر الطريقُ والظلامُ محنة الغريبْ

فهو بيتٌ ركيكٌ ، ضعيفُ البناء ، منفّرٌ للأسماع ، بسبب كثرة الزحاف فيه.

إلى أن كثرة الزحاف لا تعدّ مثلبة في كلّ الأوزان،

ولا في التفعيلات جميعاً. فالخبْن في المتدارك لا يؤدي إلى هلهلة الوزن، ولا إلى تجريده من الإيقاع، بل يحول الإيقاع فيه من إيقاع بطيء إلى آخر سريع. وقلّ مثل ذلك عن الرّمل ، والمديد . وقد نبه القدماء إلى عيوب في تكرار الزحاف، وتواليه، ومن ذلك أنهم أخذوا على الشاعر القبض في فعولن ومفاعيلن متتابعتين في صدر الطويل، وابتداء عجزه . وتكلموا عما يعرف بالمراقبة. فإحدى التفعيلتين لا يُستحسن أنْ تعقب الأخرى. ونبهوا إلى عدم وقوع الخبن في سببين خفيفين متوالين سواء أكانا في تفعيلة واحدة أم في تفعيلتين ، وهو ما يعرف بالمعاقبة. ففي بيت دريد بن الصمة الآتي (الطويل) :

أرثّ جديدُ الحبْل من أمّ معْبد

بعاقبة، و أخلفتْ كلّ موْعـد [59]

كُره منه أن تكون فعولُ في صدر الشطر الثاني متبوعة بمفاعلن بدلا من مفاعيلن ، ولو جاء البيت «بعاقبة أو أخلفت كل موعد» لكان الوزن آنق ، والإيقاع أكثر قوة.

التدوير في الشعر الحر :

واللافت للنظر أن الملائكة في وقوفها إزاء ظاهرة التدوير في الشعر لا تفرق بين الحر – وهو الاسم الذي عرف به شعر التفعيلة الواحدة- والشعر القديم (العمودي) . ففي الشعر ذي الشطرين يقتسم الشطران الكلمة الواحدة وهذا هو التدوير كقول الشاعر (الخفيف) :

وإذا ما رأيت صورة أنطا

كيّةَ ارتعْتَ بين رومٍ وفرس [60]

فالكلمة أنطاكيّة وقع قسمٌ منها في نهاية الصدر، والثاني في بداية العجز . وهذه الظاهرة- في رأينا ليست عروضية ، فالتدوير لا تأثير له في سلامة التفعيلات ، وإنما يستحسن أن يلقى البيت وكأنه شطرٌ واحدٌ لا شطران. وقد عمّمَتْ الملائكة هذا التعريف على الشعر الحر، الذي نرى فيه اختلافا، وهو وقوع التفعيلة الواحدة في بيتين (يذكر أن نازك الملائكة تستعمل باطراد كلمة الشطر في الشعر الحر عوضاً عن البيت) متواليين، وانطلاقا من فهمها غير الدقيق للتدوير رأتْ أن يمتنع في الشعر الحر، لكون التفعيلة فيه تنتهي بوتد مجموع، والتدوير فيها يغدو ثقيلا تأباه الذائقة العربية. والحق أن مثل هذا الرأي غريبٌ صدوره عن شاعرة لها دواوينُ عدة، فضلا عن دراسات كثيرة، لأنَّ التدوير في الشعر لا يقع إلا إذا انتهى البيت من الشعر الحر بمقطع قصير، أو سبب خفيف . وهذا مثالٌ واضح :

يحاور وجه بلادي

ويمنع عن شفتي **التبغَ**

عن مدني **الصحو**

يطلق كلَّ أفاعي الجريمةْ

فالبيتان (أو الشطران بتعبيرها هي) الثاني والثالث مدوّران، ونهاية كل منهما مقطعٌ قصير،هو الجزء المتحرّك من فعولن . وهذا مثالٌ آخر من المتدارك (الخبب) ، يقول الشاعر محمد لافي :

قبل ثلاثين حصاداً

كنتُ أرقّصُ مفتاح المحدث في آخرة **الليلِ**

وأشتعلُ

حركات المُحْدث تنتقلُ

فعلن فعلن فعلن فعلُ

فالبيتان الثاني والثالث مدوران، فالتفعيلة الأخيرة من الثاني اكتملت في أول الثالث، وهكذا نجد

ما تقوله الشاعرة عن الوتد المجموع لا دوّر له، ولا أثر في التدوير . وهو لا يؤثر في القافية تأثيرا كثيراً، أو قليلا. وهذا مقطع من قصيدة للشاعر اللبناني فؤاد الخشن على وزن الرمل فيه شيء من التدوير :

سيدي

نحن انزلقنا من بطون الأمهاتْ

بيد تضغط فوق **الجرح**

والأخرى على حرف الزناد

فالثالث انتهى بوتد مفروق، وهو بداية التفعيلة، وتتمتها في البيت التالي ، أي أنّ الجزء فاع – جاء في البيت الثالث و- لاتنْ- جاء في البيت الرابع. وهذا هو التدوير في الشعر الحر، أما الكلام على قسمة الكلمة الواحدة بين بيتين، كما في الشعر القديم ، فحديثٌ يثير الاستغراب، إن لم يبعث على الاستهجان.. والأسباب التي تذكرها لامتناع التدوير في الشعر الحر ما أيسر أنْ يُردّ عليها، وتفند تفنيدا شديداً.

فهي تؤكّد أن التدوير في هذا الشعر ممتنع لكون البيت مؤلفا من شطر واحد هو العجز في البيت القديم ، ولأن العجز لا بد أن ينتهي نهاية ثابتة متصلة بالقافية فقد استتبع ألا يقع فيه التدوير. ولسنا ندري لم تفترض الملائكة أن يكون البيت في الشعر الحر هو المقابل للعجز، وليس المقابل للصدر. هذا من ناحية، أما من ناحية القول بأن التدوير يؤدي إلى بدء البيت التالي بنصف كلمة[61] فأكثر إثارة للغرابة من السابق. فقد عرضنا للقارئ أمثلة من التدوير في هذا الشعر، ولم نجد فيها بيتا واحدا يبدأ بنصف كلمة. أما القول بأن الشعر الحر يعطي الشاعر من الحرّية ما ييّسر عليه ويمكنّه من إتمام البيت الذي يضطر فيه للتدوير خلافا للشاعر القديم الذي لم تكن لديه مثل هذه الحرية. فهو – أيّ القديم – لا يستطيع إطالة الصدر الأول على حساب توازن المصراعين مما يضطره للتدوير[62]. وأحسب أن علة ما تذهب إليه الملائكة في ذلك كله هو الظنُّ بأن التدوير في الشعر الحر لا يختلف عن التدوير في الشعر القديم (العمودي) كما يحلو للبعض أنْ يسميه.

على أن لنازك رأيا مصيبا جدا لا يفوتنا أن ننوه له، وننبه إليه، وهو كراهية الإفراط في التدوير ،والمبالغة فيه، فذلك يحيل القصيدة، أو المقطوعة، بالفعل ، إلى نثر. ويضعف التواتر الغنائي؛ فزيادة عدد التفعيلات في البيت الواحد زيادة كبيرة ، تسيء إلى الإلقاء، مثلما تسيء إلى التلقي[63].

الزحاف الجديد :

لم يذكر العروضيون فيما ذكروه من صور (فاعلن) التي تتكرر في المتدارك، والخبَب، بعد أن يداخلها زحاف الخبْن، وهو تقصير الصائت الطويل من(فا) لتصبح (فَعِلُنْ) صورة تشيع في شعر هذه الأيام، وهي فاعِلُ : التي يحذف منها الخامس الساكن، على نحو ما يُحْذفُ من (فعولن) فتصبح (فعولُ). وتعترف نازك الملائكة بخطأ التحريف الذي تمثله هذه الصورة ، قائلة : « ليس في الشعراء – فيما أعلم- من يرتكب هذا سواي، بدأت فيه منذ أول قصيدة حرّة كتبتها ، وهي قصيدة الكوليرا سنة 1947 ومضيْتُ في ذلك إلى الآن. »[64]

والصحيح أنَّ قدماءَ العروضيّين لم يذكروا إلا فاعلن المَخْبونة: فَعِلنْ، وفعْلن التي يدخلها زحاف الخبن، والإضمار: (التشعيث) وقد أطلقوا عليه هذا الاسم على أساس أنه زحاف مفردٌ هو حذف آخر الوتد المفروق. وأيّا ما كان الأمر، فإن فاعلُ يعتريها

ها هنا زحاف القبْض، وهو إذا ورد في الشعر ذي الشطرين وردَ على ندرة لا يقاس عليها، إلا أنه في الشعر الحر كثر كثرة تزاحم استعمال فَعِلنْ المخبونة، وفالنْ . لذا لا نجد مسوِّغاً لإنكار مثل هذا التجديد ، ولا مسوغا لتأكيد الشاعرة الملائكة بأنها هي مَنْ اخترع هذا الزحاف ، ولا ما يسوِّغ الزعم بأنَّ ما يناسب ذوقها هي يناسب – بالضرورة- الذوق العربي : « إن أذني على كثرة ما مرَّ بها من التمرين، تقبلُ هذا الخروج ، ولا ترى فيه شذوذا».[65]

والزحافات، والعلل ، على السواء، من الأمور التي وجدت في العروض من باب التوسعة على الشاعر. وهي- أيّ العلل- نوعان، منها علل النقص: كالقبض، والحذف، والحذّ، والبتر، والصلم،والقطع، والقصم ، وغيره.. ومنها علل الزيادة كالتذييل في الكامل، والترفيل فيه، وفي مجزوئه، والتسبيغ فيما آخره فاعلاتن. أما نازك الملائكة، فيلفت نظرها تكرير الشعراء مثل تلك الزيادة في الرجز ، لتصبح مستفعلن السالمة مستفعلان. وهذا في رأيها «مخالفٌ لسُنن الشعر ، مباينٌ لقواعد العروض العربي»[66] . وتعدّ مثل هذه الزيادة مظهراً من مظاهر الفهم المغلوط لحرية الشاعر، أو نتاج الجهل بالعروض . وقد مثلتْ على ذلك بأبيات لنزار قباني[67] ، يقول :

أكتبُ للصغارْ
للعرب الصغار حيث يوجدونْ
أكتب للذين سوف يولدون
أكتب للصغارْ

والحقّ أن البيتين الأول والأخير زيد على التفعيلة فيهما (فعو) أي : أن الشاعر زاد في آخر البيت وتداً مجموعا كاملاً. ويعجب المرء لأن الشاعرة تنبه إلى زيادة حرف في الأبيات الأخرى ولا تنبه إلى زيادة وتد مجموع . ومع ذلك يغيب عنها أن الرجز كالكامل ربما وقع فيه التذييل في ضربه بزيادة حرف ساكن على التفعيلة السالمة ، ولكنه كان قليلا في الشعر القديم ، أما في الشعر الحر فقد أصبح شائعا شأنه في ذلك شأن التذييل والترفيل في الكامل المجزوء والتام . ولسنا نذكر هذا لإضفاء الشرعية على هذه الزيادة، في الشعر الحر، وإنما نذكره مجاراةً لمذهب الملائكة في قياس التجربة الشعرية المعاصرة الحرة بمقاييس العروض القديم، والشعر القديم ، وكأنّ شيئا لم يحدث في دنيا الشعر والشعراء.

وعلى الرغم من أنَّ نازك الملائكة هي من أطلق على الشعر الجديد الذي يعتمد وحدة التفعيلة اسم « الشعر الحر» ، وخالفها في ذلك كثيرون.. إلا أنها في الواقع لا ترى من الحرية فيه سوى الاسم . فلا يسوغ لديها أن يأتي الشعراء بعلل جديدة، ولا بزحاف جديد إلا إذا لاءم ذوقها هي ، ولا يسوغ منهم أن يراوحوا بين صورتين وأكثر من صور التفعيلة في الضرب. ولا تفرّق بين التدوير في الشعر الحر وغيره. وهي تسمّي البيت من الشعر الحر: شطرا، كأنما تبحث في المعجم القديم عن تسمية له ، وعن تسمية لأجزائه، فتصر إصراراً كبيراًعلى اعتبار التفعيلة الأخيرة ضرباً، وإنما قال القدماء بالضرب والعروض لمراعاة التوازن بين المصراعين. وهي لا تجيز للشاعر، باعتماده وحدة التفعيلة، أن يزيد في عدد التفعيلات ما يربو على عددها في صدر البيت القديم، أو عجزه. فالبيت منه ينبغي ألا يزيد فيه عدد التفعيلات على الأربع، لأن مثل هذه الزيادة تؤدي إلى الاستثقال ، والتشنيع على الوزن[68]. أي أن البيت من الشعر الحر، إذا زاد فيه عدد التفعيلات

عن الأربـع، أو الخمس، كـان - في نظرها- ركيكاً ناشزاً. ومن الأمثلة التي تضربها على هذه الظاهرة ما جاء في قصيدة فدوى طوقان :» تاريخ كلمة» :

تحبّني صديقيَ المقرّب الأثير

صداقة حميمة تشدّني إليكَ من سنينْ

مؤكدة أنّ البيت الثاني فيه خمسُ تفعيلات ، وهو لذلك ناشزُ الإيقاع[69] رديءُ الوزن. وتكرّر الرأي نفسه في أبيات لخليل الخوري من المتقارب[70] ، ففي كل بيت منها تسع تفعيلات ، وهي لذلك ليستْ في حاجة لمنتقد يبيّنُ وجوه القبْح الموسيقي فيها، فهو أوضح من أن يحتاج إلى بيان[71]. وحجة الشاعرة الناقدة في هذا، وذاك ، أنَّ العرب لم ينظموا شطراً من خمس تفعيلات ، ولا منْ تسع[72].

ولسنا في حاجة لدليل أوْضح من هذا على صحة ما يقوله بعضهم من أن الشاعرة المجددة التي كتبت قصيدة الكوليرا، وكتبت غيرها، وزاحمت كثيرين على ريادة هذا اللون من ألوان الشعر، ظلت محافظة في العروض لدرجة التقليد، والمحاكاة[73] ، التي لا مكان فيها لتغيير، أو خروج، على قواعد القديم، وقوالبه الصارمة، صرامةً تصل في بعض الأحيان حدَّ الجمود، والتقوْلُب.

فالذرائع التي تعتمدها الشاعرة هنا هي محاكمة الشعر الحديث في ضوء القواعد القديمة، متناسية القيم الذوقية الجديدة . فلو أنّ القدماء نظموا أبياتا الشطر فيها من خمس تفعيلات لكان ما ينظمه المحدثون، في رأيها، وفقا لهذا القياس، جيّداً. وهذا ضرب غريبٌ من الرأي، تناقض فيه الملائكة المنطلق الذي أعلنت عنه في تناولها لمسائل العروض، وهو أن تتخذ الخليل بن أحمد - الذي وضع الأصول الأولى للعروض- قدوتها، وأسوتها المثلى في اتباع الذوق بدلا من القواعد، والإحساس بدلا من التقليد.

الهوامش:

1 . نازك الملائكة ، سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ط الأولى، 1993 ، ص10–9

2 . إبراهيم خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة ، عمان، ط2، ص 39

3. شيللي: دفاعٌ عن الشعر ، ترجمة: نظمي خليل ، فصل من كتابه: مهمّة الناقد،المؤسسة العامة للأنباء والنشر، القاهرة، بلا تاريخ، ص76 – 101

4. سيكولوجية الشعر ص 11

5. سيكولوجية الشعر ص 12

6. سيكولوجية الشعر ص 13 . وهذا شيءٌ عبّرتْ عنه الناقدة الشاعرة في موضع سابق ، انظر = قضايا الشعر المعاصر، ط3، مكتبة النهضة، بغداد، بلا تاريخ، ص 294

7. سيكولوجية الشعر ص 14

8. الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق ص 292 - 294 .

9. سيكولوجية الشعر ص 18-17

10. البحتري(285هـ): ديوان البحتري ، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط1، 1962، مج 2 ص 1157

11. سيكولوجية الشعر ص 21-20

12. شحدة الفارع وآخرون: مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2003 ص 26

13. سيكولوجية الشعر ص 21–20.

14. أبو الطيب المتنبي : شرح ديوان المتنبي ، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1986 ج2 ص 144

15. سيكولوجية الشعر ص 24

16. سيكولوجية الشعر ص 23–21

17. سيكولوجية الشعر ص 26-25

18. سيكولوجية الشعر ص 27

19. عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص 9 . وانظر = يا عنب الخليل، دار العودة، بيروت، ط1، 1970 ص 15 . وانظر= إبراهيم خليل، من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص 15 – 38 .

20. سيكولوجية الشعر ص 31 و الوجار هو الدواء يؤخذ عن طريق الحلق.

21. سيكولوجية الشعر ص 28–27

22. مقدمة في اللغويات العاصرة، مرجع سابق ص 78 .

23. سيكولوجية الشعر ص 30

24. سيكولوجية الشعر ص 29-28

25.سيكولوجية الشعر ص 115

26. سيكولوجية الشعر ص 116-115

27. سيكولوجية الشعر ص 16-15

28. سيكولوجية الشعر ص 35-34
29. سيكولوجية الشعر ص 35
30. إبراهيم خليل : فصول في نقد النقد ، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2005ص21
31. سيكولوجية الشعر ص 33-31
32. سيكولوجية الشعر ص 31
33. انظر عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981 ، ص68. وانظر ما كتبناه حول الموضوع بعنوان: قواعد التماسك النحوي عند عبد القاهر الجرجاني في ضوء علم قواعد النص ، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان: عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ، مج 34 ، ع 3، ص 628 . والبيتان أوردهما عبد العزيز الميمني في الطرائف الأدبية، دار الكتب العلمية، بيروت، بلا تاريخ، ص 132.
34. والأبيات من قصيدة له يمدح فيها زياد بن الربيع بن زياد بن كعب والي هجر ، وقد وردت في الديوان، تحقيق: علي فاعور ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987 ص343-342
35. نازك الملائكة: لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ، موقع إلكتروني www.arabworldbooks.com تاريخ 14/2/2008
36. قضايا الشعر المعاصر ، ص 80
37. قضايا الشعر المعاصر ص 65 ويذكر أن الملائكة لا تستعمل كلمة بيت في حديثها عن الشعر الحر بل تستخدم كلمة شطر ، لذا وجب التنويه.
38. أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي : الجامع في العروض والقوافي، تحقيق زهير زاهد وهلال ناجي، دار الجيل ، بيروت، ط أولى، 1996 ص 143-142
39. والصلم هو القطع مطلقاً ، وهو في السريع إسقاط الوتد المفروق من آخر الضرب والعروض عند التصريع، ليصبح مفعو بسببين خفيفين ، ونموذجه قول الشاعر :

يا هندُ قد هيجت أوجاعي يوشك أن ينعانيَ الناعــي

فالعروض والضرب فيه يشبهان البتر في المديد والرمل والرجز ، انظر : التبريزي، يحيى بن علي بن محمد : الوافي في العروض والقوافي ، تحقيق عمر يحيى، وفخر الدين قباوة، دار الفكر ، دمشق، ط1، 1986 ص128 . وانظر: محمد الشوابكة وأنور أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، ط1، 1991 ص161
40. إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007 ص 193
41. عروض الشعر العربي ص194 وقيل هو للحطيئة أورده التبريزي في كتاب الوافي ص 143 والزمخشري في القسطاس المستقيم في العروض ص 110
42. فدوى طوقان: وجدتها، دار الآداب ، بيروت، ط4، 1966 ص35
43. قضايا الشعر المعاصر ص 66
44. المعري ، أبو العلاء : ديوان ..
45. الأبيات لرشيد بن رُمَيْض العَنَزيّ ، الحماسة : رواية الجواليقي المتوفى سنة 540هـ ، تحقيق: عبد المنعم أحمد صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987 ص 119 وما بعدها (رقم الحماسية 120.
46. قضايا الشعر المعاصر، ص 84

47. قضايا الشعر المعاصر ص 86-85

48. الخبن هو حذف الثاني الساكن من مستفعلن لتصبح متفعلن، أو مفاعلن ، وهو في فاعلن ، وفاعلاتن تقصير الصائت الطويل لتصبح الأولى فعلن والثانية فعلاتن،وقد وهم قدماء العروضيين أن الألف حذفت منهما والصحيح أنها لم تحذف إنما قصرت فأصبحت فتحة ، انظر: إبراهيم خليل ، المقطع العروضي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة، مجلة دراسات – العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 24، ع1، س 1997 ص 190 .

49. قضايا الشعر المعاصر ص 89

50. قضايا الشعر المعاصر ص 86

51. قضايا الشعر المعاصر ، ص 90

52. السابق ص 88 والتعريف غير المبهم هو: الزحاف كل تغيير بالحذف أو التسكين يقع في ثواني الأسباب ، وهو نوعان: مفرد كالخبن الذي ذكر، ومركب كالتشعيث في فاعلن إذ يجتمع فيها الخبن والإضمار فتصبح فعْلن من سببين خفيفين. والخبْل وهو اجتماع الخبن والطي في مستفعلن لتصبح متعلُنْ مثلما هو واضح في البيت الآتي :

أطربا وأنتَ قنّسريُّ والدهرُ بالإنسان دوّاريُّ

فتفعيلة صدر البيت جاءت (مُتَعِلُنْ) اجتمع فيها الخبن والطيّ.

53. البيت لمحمد بن وهيب الحميري، انظر :

54. قضايا الشعر المعاصر، ص 96

55. لم أقف له على قائل معين ، وقد ذكره ابن السراج صاحب المعيار في أوزان الأشعار ،ص 85 وانظر : الزمخشري : القسطاس المستقيم في العروض ، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف ، بيروت، ط2 ، 1989 ص 128

56. البيت لأمير الشعراء أحمد شوقي ، الشوقيات، تقديم : محمد حسين هيكل ، دار الكتاب العربي ، بيروت، بلا تاريخ ، جـ 2 ص 123

57.البيت للخليل بن أحمد الفراهيدي ، ذكره الزمخشري في القسطاس المستقيم في العروض ص 129.

58. البيت لتأبط شراً، وقيل هو لابن أخته، وقيل بل هو من قصيدة لخلف الأحمر نحلها تأبط شرا ، انظر: حماسة أبي تمام (231هـ) تحقيق: عبد المنعم أحمد صالح ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987 ص 232

59. البيت من مختارات لإبراهيم ناجي ، تقديم: أحمد عبد المعطي حجازي ، دار الآداب ، بيروت، ط1، 1971 ص 105

60. قضايا الشعر المعاصر ص 98-97

61. الأصمعي ، عبد الملك بن قريب (216هـ) الأصمعيات، تحقيق: عبد السلام هارون وأحمد شاكر ، مصر: دار المعارف ، ط7، 1993 ص 106

62. ديوان البحتري ، تحقيق:حسن كامل الصيرفي مج 2/1156

63. قضايا الشعر المعاصر ص 100-99

64. قضايا الشعر المعاصر 111

65. قضايا الشعر المعاصر ص 112

66. قضايا الشعر المعاصر ص 105 وهذا – في الواقع – غير دقيق، ذكر العروضيون، ومنهم ابن السراج الشنتريني الأندلسي في المعيار في أوزان الأشعار أن التذييل يقع في كل ما آخره وتد مجموع ، وهو زيادة حرف ساكن على التفعيلة تامة أو ناقصة . ومثل على ذلك بمستفعلان في ضرب الشاهد الآتي :

إنا ذممْنا على ما خيّلتْ سعدَ بنَ زيدٍ وعمراً من تميمْ

فالضرب جاءت على وزن مستفعلان والبيت الشاهد من مجزوء البسيط ، وهو ينتهي بمستفعلن التي آخرها وتد مجموع . وقد زاد فيها الناظم حرفا ساكنا مما يعرف بالتذييل.

67. قضايا الشعر المعاصر ص 107
68. قضايا الشعر المعاصر ص 102-101
69. قضايا الشعر المعاصر ص 102
70. قضايا الشعر المعاصر ص 103
71. قضايا الشعر المعاصر ص103
72. قضايا الشعر المعاصر ص 104
73. عيد البرغوثي: البياتي قبل رحيله ، فصل في كتاب نازك الملائكة أميرة الشعر الحديث، كتاب الصدى، الشارقة، ط1، 2001 ص 20

مراجع البحث :

1. إبراهيم خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة، عمان، ط2، 2007 .
2. إبراهيم خليل : فصول في نقد النقد، وزارة الثقافة، عمان، ط1 ، 2005
3. إبراهيم خليل: من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006
4. إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007
5. إبراهيم ناجي : قصائد ، تقديم أحمد عبد المعطي حجازي ، دار الآداب ، بيروت، ط1، 1971.
6. أحمد شوقي : الشوقيات(4 أجزاء) تقديم : محمد حسين هيكل ، دار الكتاب العربي، بيروت، بلا تاريخ .
7. الأصمعي ، عبد الملك بن قريب(216هـ) : الأصمعيات ، تحقيق عبد السلام هارون وأحمد شاكر ، دار المعارف ، مصر ، ط 7، 1993 .
8. أنور أبو سويلم ومحمد الشوابكة: معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير ، عمان ، ط1، 1991
9. البحتري، الوليد بن عبادة : ديوان البحتري ، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر ، ط1، 1962.
10. التبريزي، يحيى بن علي بن محمد: الوافي في العروض والقوافي ، تحقيق: عمر يحيى ، وفخر الدين قباوة، دار الفكر ، دمشق، ط1، 1986.
11. أبو تمام ، حبيب بن أوس(231هـ) : الحماسة ، برواية الجواليقي540هـ ، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط1 ، 1987 .
12. أبو الحسن، أحمد بن محمد العروضي: الجامع في العروض والقوافي ، تحقيق : زهير زاهد وهلال ناجي ، دار الجيل ، بيروت، ط1، 1996 .
13. ابن السراج الشنتريني : المعيار في أوزان الأشعار ،
14. الزمخشري، جار الله : القسطاس المستقيم في العروض ، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف ، بيروت، ط 2، 1989 .
15. شحدة الفارع وآخرون: مقدمة في اللغويات المعاصرة ، وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2003
16. شيللي ، برسي : دفاع عن الشعر ، ترجمة: نظمي خليل ، فصل من كتاب مهمة الناقد للمترجم ، المؤسسة العامة للأدباء

والنشر، القاهرة ، بلا تاريخ.
17. عبد العزيز الميمني : الطرائف الأدبية، دار الكتب العلمية، بيروت، بلا تاريخ.
18. عز الدين المناصرة : الأعمال الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994 .
19. عز الدين المناصرة: يا عنب الخليل ، دارالعودة، بيروت، ط أولى، 1970 .
20. فدوى طوقان: وجدتها، دار الآداب ، بيروت، ط4، 1966 .
21. المتنبي ، أبو الطيب: شرح ديوان المتنبي(4 أجزاء) ، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1986
22. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة، بغداد ، ط3، بلا تاريخ .
23. نازك الملائكة: سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط1، 1993 .
24. نازك الملائكة: لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ، نسخة في موقع إلكتروني بتاريخ 14/2/2008 .www.arabworldbooks com
25. عيد البرغوثي: البياتي قبل رحيله، فصل من كتاب نازك الملائكة أميرة الشعر الحديث ، كتاب الصدى، الشارقة، ط 1، 2001