التشكيلات الموسيقية في شعر سعدي يوسف
دراسة وتطبيق للأوزان الحرة في المجلد الأول من ديوانه

أ. م. د. صباح عبدالرضا إسيود
مركز دراسات البصرة والخليج العربي
جامعة البصرة

الملخص

إن دراسة الموسيقا في شعر أي شاعر هي بمثابة الخوض في دائرة أوسع لفن هذا الشاعر؛ لأننا من خلال تلك الدراسة نستطيع أن نمد خيوط اللقاء مع تجليات كثيرة تعود إلى تجربة شعرية قد لا نستطيع القبض عليها إلا من خلال تلك الدائرة. وقد استطاع الشاعر سعدي يوسف أن يمد يده إلى ما يسمى البنية الدرامية في القصيدة ، من خلال تأكيده استغلال الوزن الشعري في الكشف عن بواطن النص الداخلية، عبر سلسلة من التجاذبات النصية التي توصله إلى ما يسمى الفن الدرامي.

وقد تنوعت التشكيلات الموسيقية في شعر سعدي يوسف تنوعاً كبيراً بحيث لم يهمل أيَّ نمط من الأنماط المتحققة في الشعر الحديث بدءاً من استعماله الأوزان الأحادية (أوزان التوقيع) ومروراً بالأوزان الثنائية (أوزان التشكيل) وانتهاءً بالتنويع بين الأوزان والمداخلة بينها في سبيل الوصول إلى قصيدة جديدة تستغل الوزن في الكشف عن المستور فيها .

The musical forms in Sadi yusif`s poetry

Asst. Prof. Dr. Sabah Abdul Raza Esiod

Center for the Studies of Basrah and the Arabian Gulf/ Basrah University

Abstract

The Study of music for any poets considers as evolving in the wide domain of the given poet because as we studied that domain, we can expand chains of meeting with the poet`s own poetic experience that we can`t simply catch it without the given domain. Saadi Youssef can expand his hand to what is called the dramatic structure in his poem through his affirmation on the poetic rhymes which reveal the deep internal text by utilizing chains of texts which arrive him to what is called the dramatic literature.
His musical forms are varied to extent that he didn`t leave any pattern that the modern poetry has, starting from his using of the mono-rhythm, passing to the bi-rhythm, to end with the variation among the mixed rhythms in order to produce a new poem which exploiting the rhythm to reveal about what it involves.

المقدمة :

لا ريب في أن الخوض في دائرة الموسيقا الشعرية يفضي إلى البحث في الشعر من أوسع أبوابه، فعلى اختلاف مشارب النقاد واتجاهاتهم يجمعون على أن الشعر بلا

موسيقا يغدو جسداً بلا روح . ما دامت لغة الشعر " تشترك بالتساوي مع الأصوات والإيقاع والانسجام والزينات في أن تثير نوعاً من التوتر أو الهياج ، وأن تخلق فينا عالماً – أو حالة من الوجود – غاية في الانسجام"[١]. كما ينص على ذلك الذين يتصدون لتعريف الشعر والبحث عن مقوماته من الدارسين المعاصرين والقدماء من العرب والغربيين؛ أمثال بول فاليري ودونالد إستوفر، ولا سيما إستوفر في كتابه " طبيعة الشعر " الذي تحدث فيه عن طبيعة الشعر وحاول تحديد عناصره، فوجدها تكمن في سبعة مبادىء؛ وكأنه يكرر مقولة العرب القدماء عندما حددوا عناصر الشعر فوجدوها سبعة عناصر أيضاً أسموها عمود الشعر[٢] . إحداها تخير لذيذ الوزن[٣].

كما أن البحث في موسيقا شعر شاعر مهم ، كسعدي يوسف ، يعد بحثاً في موسيقا الشعر العربي الحديث ؛ باتجاهاته كافة لما يمثله هذا الشاعر من أهمية كبيرة في الشعر العربي ، بوصفه أحد رواد الجيل الثاني من رواد الحداثة ، ولكونه قد أصدر مجموعة كبيرة من دواوين الشعر، فضلا عمّا في تجربته الشعرية من غنى وزاد ثقافي كبير ومتشعب، يمتد بامتداد تجربته وتتابع نتاجه منذ بداية الخمسينيات في القرن العشرين إلى الوقت الحاضر . وقد أسفر البحث في تجربة غنية ومهمة كهذه التجربة ؛ عن أنطاق البنية العروضية للجزء الأول من الديوان فحسب ، لأن للشاعر سعدي يوسف أكثر من سبعة مجلدات شعرية ضخمة ؛ فضلاً عن كتاباته الأخرى المتمثلة بالخاطرة والقصة والمقالة مما يجعل الإلمام بتجربته كلها في أية دراسة من هذا النمط ضرباً من الخيال ولا تستطيع أن تفي بمتطلبات البحث .

إن نتاج الشاعر أكبر من أن يحصى في حيز محدد من بحث بهذا النوع ؛ لذلك ارتأى الباحث أن يحصر بحثه في المجلد الأول من ديوان الشاعر فحسب ، إذ يعد الشاعر سعدي يوسف من أغزر الشعراء العرب نتاجاً وأكثرهم تشعباً . وحتى أنه في المجلد الأول قد تشعب إلى مسائل كثيرة ؛ ومنها تضمينه بعض المسرحيات الشعرية ، التي أبعدناها عن دراستنا أيضاً ، لما لها من سمات فنية تختلف عن سمات الشعر وأوزانه .

يضم المجلد الأول أحد عشر عنواناً فرعياً ، أو مجموعة شعرية هي : "الساعة الأخيرة " الصادرة في ١٩٧٧، و"الليالي كلها "الصادرة في ١٩٧٦، و"تحت جدارية

فائق حسن "الصادرة في ١٩٧٤، و"الأخضر بن يوسف ومشاغله " الصادرة في ١٩٧٢، و"نهايات الشمال الأفريقي "الصادرة في ١٩٧٢، و"بعيداً عن السماء الأولى"الصادرة في١٩٧٠ ، و" قصائد مرئية "الصادرة في ١٩٦٥، و"النجم والرماد" الصادرة في ١٩٦٠، و٥١" قصيدة " الصادرة في ١٩٥٩، و"أغنيات ليست للآخرين" الصادرة في ١٩٥٥، و"القرصان "الصادرة في ١٩٥٢.

يبدو جلياً أن الشاعر قد رتب مجاميعه الشعرية في هذا المجلد الأول ترتيباً تنازلياً مقصوداً ، فقد بدأ بديوان الساعة الأخيرة الصادر في عام ١٩٧٧ وانتهى بالقرصان الصادر عام ١٩٥٢ . وبينهما يكمن جوهر عمله وإبداعه الشعري، علاوة على أنه يكشف عن أن هناك ميلاً إلى ما ساد في الحداثة الشعرية ، ولا سيما ما سمي بحركة الشعر الحر والتجديد الشعري ، وإلا فما معنى هذا الترتيب التنازلي لقصائد الديوان ؛ لو لم يكن في خلد الشاعر تحيز للشعر الجديد والتفات إليه على حساب غيره.

وهذا لا يعني بحال من الأحوال أن الشاعر قد لفظَ الأوزان العمودية من تجربته الشعرية بقدر ما يعني أن الشاعر قد وزّع تجربته على النمطين العمودي والحر، بأقدار غير متساوية ينحرف فيها مؤشر البوصلة إلى اتجاه الشعر الحديث " الحر". ومن هنا فأننا سنطوف لنطوي صفحة شعر التفعيلة في هذا البحث ، ومن ثم نتناول الشعر العمودي في تجربة الشاعر بدراسة لاحقة تختص بالشعر العمودي وحده ، ما دام الشاعر نفسه ينحاز إلى الشعر الحر انحيازاً بيِّنا ولا غبار عليه .

الأوزان الحرة في ديوان سعدي يوسف:

١- الأوزان الأحادية (أوزان التوقيع) :

نقصد بالأوزان الأحادية أو أوزان التوقيع؛ الأوزان التي تعتمد تفعيلة واحدة أو صافية مثل تفعيلة متفاعلن وتفعيلة مستفعلن وتفعيلة فاعلاتن وتفعيلة فعولن...إلخ. ومن هنا فأننا سنطلق اسم التفعيلة على الوزن بديلاً عن أسماء الأوزان المعروفة؛ ولذلك سيكون وزن متفاعلن مقابلاً لوزن الكامل ووزن مستفعلن مقابلاً لوزن الرجز ووزن فاعلاتن مقابلاً لوزن الرمل ... وهكذا فيما يخص بقية الأوزان ؛ لأن الشعر الحر اعتمد التفعيلة ولا مجال لذكر البحر المعروف في الشعر العمودي، ومن باب أولى أن نطلق اسم التفعيلة عليه عوضاً عن البحر أو الوزن المعروف سابقاً ولأن آليات الاشتغال مختلفة في الحالتين.

وقد وردت هذه الأوزان في الديوان بنسب متفاوتة تفاوتاً ملحوظاً . إلا أن الغريب فيها أن الشاعر قد طوَّع الأوزان المركبة في غضون اهتمامه بهذا النمط من الأوزان على غير عادة الشعراء العرب قاطبة اللهم إلا ما يخص تجربة السياب الذي طوّع الأوزان المركبة في أكثر من قصيدة ، وقد أشرنا سابقا إلى أن سعدي يوسف من الرعيل اللاحق لجيل الرواد ، فكأنه هنا يمالئ أولئك الرواد في عملهم عندما نظم بعض قصائده بالأوزان التي نظم فيها السياب وغيره من الرواد . والجدول الآتي يبين كيفية بناء تجربة الشاعر الموسيقية بهذه الأوزان .

جدول رقم (١) يبين الأوزان الأحادية في الديوان

وزن متفاعلن	وزن فاعلاتن	وزن مستفعلن	وزن فاعلن	وزن فعولن	وزن مفاعلتن
٥٠	٢٣	٣	٤٠	١٦	٦

يبدو جليا أن الشاعر لم يبتعد عن جادة الشعراء العرب المهمين في مجال الأوزان الصافية ، كما أسمتها نازك الملائكة ورأتها أيسر في النظم على الشاعر من البحور الممزوجة " لأن وحدة التفعيلة هنا تضمن حرية أكبر وموسيقى أيسر ، فضلا عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة أخرى "[٤]. وهو ما يوضحه الجدول رقم(١). فوزن متفاعلن يهيمن على أوزان التوقيع الأحادي، وإذا علمنا أن الباحث يوسف الصائغ يرجع سبب هيمنة وزن متفاعلن على بقية الأوزان في الحقبة الأولى من عمر الشعر الحديث إلى قصيدة (في السوق القديم) للشاعر بدر شاكر السياب؛ تلك التي جعلها الشعراء مثالاً يحتذونه لسمو مكانتها ولأهميتها في نفوس الشعراء المحدثين

مما جعلهم يقلدونها وينظمون أشعارهم في ضوئها[٥] ، ولمّا كان سعدي من شعراء الجيل الذي تلا جيل السياب ورهطه؛ أمكننا القول إن شاعرنا ممن قلّد وزن تلك القصيدة أيضاً ؛ وأن تلك القصيدة كانت نصب عينيه وهو يصوغ بعض قصائده وكأنها قصيدة (قفا نبك)– المعلقة المعروفة– لامرئ القيس بالنسبة للشعراء القدماء، ولا سيما أن هذا الوزن يكثر بصورة لافتة للانتباه في مجموعتي (٥١ قصيدة) و (النجم والرماد) الصادرتين في عامي ١٩٥٩ و ١٩٦٠ على التوالي ، باثنتين وعشرين قصيدة في المجموعة الأولى وعشر قصائد في الثانية . مما يعني أن المدة الزمنية كانت قريبة من نظم السياب لقصيدته، الذي كان في عام ١٩٥٤. وهي مدة كافية لقبول التأثر بها في شعر سعدي يوسف وغيره من الشعراء المحدثين . وقد أرجع الدكتور عبدالرضا علي سبب كثرة هذا الوزن في بدايات حركة الشعر الحر تحديداً إلى كونه "من أكثر بحور الشعر العربي غنائية ولياناً وانسيابية وتنغيماً واضحاً، إلى جانب كونه يتألف من وحدة صافية مفردة مكررة "[٦] . ولكنه في هذه الحالة لا يختلف عن بعض الأوزان ، بل أن في إمكاننا أن نقول إن وزن الرمل قد يفوقه غنائية ولياناً وانسيابية فلماذا لم يتقدم عليه في استعماله من الشعراء العرب المحدثين ، وحتى كونه يتألف من وحدة صافية ، فهناك أوزان كثيرة تتألف من وحدة صافية فلماذا كان توجه الشعراء إلى الكامل تحديداً . مما يدعو إلى القول إن في وزن متفاعلن من الإمكانيات ما جعل الشعراء يفضلونه على غيره من الأوزان، وكما سنتابعه من خلال القصائد التي سلكته في نظمها.

وقد توزعت بقية قصائد هذا الوزن بأربع قصائد في كل من مجموعتي قصائد مرئية وبعيداً عن السماء الأولى الصادرتين في عامي١٩٦٥ و ١٩٧٠ على التوالي. وبخمس قصائد في مجموعة نهايات الشمال الأفريقي الصادرة في عام ١٩٧٢ ، وبقصيدتين في كل من مجموعتي الليالي كلها والساعة الأخيرة الصادرتين في عامي ١٩٧٦ و ١٩٧٧ على التوالي، وبقصيدة واحدة في مجموعة أغنيات ليست للآخرين. في حين خلت مجاميعه (القرصان) ١٩٥٢ و(الأخضر بن يوسف ومشاغله) ١٩٧٢ و(قصائد مرئية) ١٩٦٥ منه نهائياً .

وفي هذا دلالة على أن الشاعر قد كان حريصاً على نظم قصائده بتأثير قصيدة السياب السابقة، هذا إذا استثنيا ديوان القرصان الصادر عام ١٩٥٢ ، لأنه عبارة عن

قصيدة واحدة طويلة (ملحمية) نظمت بوزن واحد هو وزن الخفيف . وهو يلتقي وما أكده الدكتور علي جعفر العلاق عندما قال إن " القصيدة العربية في أية مرحلة من مراحلها لم تكن تتجاوز في الغالب بحراً أو بحرين يغطيان بعباءتيهما الفاعلية الشاعرية السائدة "[٧] ، مما يعني أن اعتماد أحد الأوزان الشعرية أو بعضها يسير على وفق توجهات ما كان يسود في الساحة الثقافية، مثلما ترصد إحدى الباحثات غلبة وزن الكامل في أعمال سعدي يوسف إلى مدة السبعينيات من القرن العشرين، ومن ثم أخذ بالتراجع في بقية أعماله حتى انتهى في عام ١٩٩٧ بقصيدة واحدة[٨].

ويظهر أن الشاعر كان حريصاً كل الحرص على توظيف وزن القصيدة بحسب منطقها الداخلي، ولا سيما أن الشاعر يحاول أن يجعل قصائده كلها ذات بنية درامية وليس في قصائد هذا الوزن فحسب. إذ إننا نجد إلحاحاً من لدن الشاعر على توظيف الدراما في قصائده الغنائية، ولعل قصيدته (حكايات من البصرة) تدل على هذا المغزى دلالة قاطعة؛ وهي تسلك هذا السبيل، وفيها توظيف لما يمكن أن يوصف بأنه من مخلفات فن القص ، ففي المقطع الأول منها يقول :

١ –أمر بإلقاء القبض

أحببتُ يوماً صوته الصافي ، ونظرته الغضيضةْ
وقميصه المائيَّ، والكلمات يهمسها خفيضة
" الشعب يعرفُ كيفَ ..."
والنسماتُ تزهرُ في المساءْ
في ٥٤ هذا ، حين كنا " أصدقاءْ
من قبلِ أن يقضي وليل السجنِ أعواماً ثلاثةْ
.....
ورأيتُ أمسِ قميصَهُ المائيَّ يغرقُ في الظلامْ
في شارعٍ خالٍ ... وفي عينيه ضوءْ
وتغمغمُ الكلماتُ يهمسها خفيضةْ :
" الشعب ..." ...

ثم يغيبُ وجهٌ في الظلامْ [٩].

يتشكل هذا النص على وفق خريطة درامية مقصودة ، لفرط ما أمعن الشاعر في إغناء المقطع بالأفعال الماثلة في: أحببت ، ويهمس، وكنا ، ويقضي، ورأيت، ويغرق ، وتغمغم ، ويهمس ، ويغيب .. وهذا ما يناسبه السرعة في النطق ، بوصف الفعل من لوازم الحركة والسرعة ومن ثم الدراما. ولذلك فقد وردت التفعيلة متفاعلن التامة ثلاث عشرة مرة وثماني عشرة مرة كانت التفعيلة مزاحفة بزحاف الإضمار[*] تحولت بموجبه التفعيلة إلى متْفاعلن وهي تتحول إلى مستفعلن لمساواتها في الوزن بحركاتها وسكناتها. ومما هو معروف أن زحاف الإضمار يسرع من تدفق الكلمات وفي تردد النفس ، وهو ما يتوافق والبناء الدرامي الذي يتطلب سرعة وإبطاءً في النفس بحسب حالة الشاعر وموقفه من الظاهرة التي يرصدها وهو يخلع الحركة على قصيدته ، فضلا عن استعمال الشاعر لغة الأرقام التي تتردد في عموم تجربة الشاعر. ومن الملاحظ أن الشاعر لم يبعد الأرقام من أوزان قصيدته هذه ومن عموم قصائده التي استعمل فيها الأرقام ، وهو ما توقفنا عنده في دراسة مخصصة لهذا الموضوع بذاته في تجربة الشاعر[١٠]، لأنها تشكل علامة متميزة في كثير من قصائد الشاعر وليس في قصيدة واحدة أو قصيدتين فحسب .

وإذا بحثنا عن الزحافات والعلل التي اعترت قصائد هذا الوزن فسوف لا نبتعد عن الزحافات والعلل المعروفة في الشعر العربي من قبيل الإضمار والترفيل والتذييل والحذذ والقطع[**] ، ولم نجد بعض التجديد الذي يخص قصائد هذا الوزن ووجدناه عند الشعراء المحدثين ولا سيما ما أسماه الدكتور محمود السمان الخشم [١١] وهو نفسه الذي كان يسمى الوقص ، الذي تكرر في قصائد الشعراء المحدثين أمثال عبد الوهاب البياتي ومحمود درويش وكمال نشأت وغيرهم من الذين مالوا كثيراً إلى تضمين قصائد هذا الوزن تفعيلة مفاعلن ، ولعل ذلك يعود إلى الموسيقا الصافية التي عوّل عليها سعدي يوسف كثيراً ليس في قصائد هذا الوزن فحسب وإنما في معظم شعره إذا لم نقل كله. وكل ما وجدناه أن سعدياً جارى الشعراء العرب في ورود تفعيلة فعِلن أو فعْلن في نهاية بعض أسطره الشعرية التي تأتي بهذا الوزن ، كقوله في قصيدة (إلى أبي تمام) :

نوّارَ أهلِ الشرقِ . يا قمرَ القبائلِ . يا سِنانَ دجىً وخضرةْ

حدثتَني بالأمس مرةْ
ومضيتَ عني . غامضَ الخطواتِ . تبكي
وعلى جبينكَ من عناءِ الحرفِ قطرةْ
ونجومُ قافلةٍ ... وزهرةْ
أواه ، يا قمراً على حورانَ ، هل زرتَ المعرةْ
فأتيتني متسائلَ العينينْ ؟ (١٢).

فقد انتهى هذا المقطع بتفعيلة فعْلان وهي مما كان يرد في الشعر القديم وقد اعترى تفعيلته أولا الحذذ والإضمار فصارت فعْلن ثم اعتراها التذييل فصارت فعْلانْ. .

وكما يبدو إن تعدد الأشكال المستنتجة من متفاعلن ولا سيما في نهايات الأسطر الشعرية هو السبب الرئيس الكامن وراء تعلق الشعراء بهذا الوزن في كثير من قصائدهم، إذ إن نهايات هذا المقطع والقصيدة برمتها كانت مرفَّلة أي بزيادة سبب خفيف في نهاية التفعيلة سواء أكانت تامة (متفاعلاتن) أم مضمرة عندما اعترى ثانيها الإسكان فصارت (متْفاعلاتن). فضلا عما أشرنا إليه آنفا ، إذ إن الصورة المعروفة عن البيت الشعري العربي أنه ينتهي بما يطلق عليه الأضرب(١٣) ، وهو ما لا نتفق معه، لأننا نرى أن لا أعاريض ولا أضرب في الشعر الحر ، وإنما هي سطور تنتهي عند انتهاء الفكرة وحسب بعيداً عن الشكل المتعلق بالذهن العربي؛ الذي يقسم البيت إلى صدر وعجز ويوجب على الشاعر أن ينهي بيته بتفعيلة الضرب التي ينبغي أن تتكرر وهو ما لم يستسغه الشعراء المحدثون وعزفوا عنه وأكثروا من التشكيلات التي يمكن أن تسعفهم على نقل تجاربهم ، فعندما كانت حاجة الشاعر إلى الترفيل في القصيدة كلها لم يتوانَ الشاعر من إنهاء سطوره وهي مرّفلة عدا السطر الأخير من المقطع الأول الذي أشرنا إليه وسطر آخر انتهى بمتفاعلان المذيلة. ويبدو أن الشاعر يستسيغ إنهاء سطور معظم قصائده التي كانت بوزن متفاعلن بالترفيل، إذ يمكننا الإشارة أيضا إلى قصيدة (باب سليمان) وهي تسلك الطريق ذاته الذي سلكته القصيدة السابقة فانتهت سطورها كلها بمتفاعلاتن أيضاً.

وقد يعتمد الشاعر على التدوير في معظم سطور قصيدته ، ولكننا لم نعثر على أية قصيدة مدورة في جميع سطورها في الديوان؛ كما شاع عند بعض شعرائنا المحدثين

أمثال الشاعر حسب الشيخ جعفر الذي جعل بعض قصائده مدورة في سطورها كلها، ويمكننا أن نشير إلى قصيدة "ملابس " لسعدي يوسف التي اقتربت كثيراً من عمل حسب الشيخ جعفر وحتى من الشاعر العربي أدونيس في إفادتها من التدوير ، إذ امتد التدوير إلى معظم سطور القصيدة باستثناء توقفين اثنين فقط في هذه القصيدة المتوسطة الطول ، يقول فيها :

فكرت يوما بالملابسِ ...
قلت : إني مثل كل الناسِ ، ذو عينينِ
أُبصرُ فيهما شيئاً
وأخطئ فيهما شيئاً
ولكنْ ، مثل كل الناس ، لست أريد أربع أعينٍ
عيناي كافيتان لي(١٤).

حصل التوقف الدلالي والوزني في السطرين الأخيرين فقط من القصيدة كلها؛ وظلت السطور الباقية في القصيدة – التي لم نستشهد بها – كلها مدورة ، ويبدو أن ذلك الامتداد الصوتي يتفق والحالة المعروضة أمامنا، فعندما أراد أن يوضح اختلافه عن الآخرين في السطرين الأخيرين حصل التوقف بالتفعيلة التامة متفاعلن وعندما نقل حالات الآخرين ظلت أنفاسه تلاحق أعمالهم بصورة مستمرة لم تسمح له بالتوقف، وهكذا ظلت التفعيلات مدورة بعد هذا النص وإلى نهاية القصيدة. مما يعني أن الشاعر كان حريصاً على الموائمة بين حالته التي يود عرضها وتجسيدها وبين موسيقاه الشعرية .

أما وزن فاعلن فيحتل المرتبة الثانية في أوزان الديوان، وهو وزن كثير الاستعمال في الشعر العربي الحديث ، بحيث يتفوق على الأوزان الأخرى في كثير من التجارب الشعرية العربية الحديثة على غير طبيعته في الشعر القديم . وقد ورد في الديوان أربعون قصيدة فيه ، ناهيك عن وروده في مقاطع كثيرة من قصائد التنويع التي سنشير إليها لاحقاً. وإذا حاولنا إنطاق البنية العروضية لوزن فاعلن ، فأنه سينكشف عن إمكانات عروضية كثيرة، فضلاً عن جنوح الشاعر إلى تفعيلة (فاعلن) التامة ، التي لم

تكن ترد في البحر المتدارك بهيئتها التامة على الإطلاق في الشعر القديم ، إلا بما هو مصنوع أو متكلف في ألاعيب العروضيين القدماء، في حين افتتن الشعراء المحدثون بها أيما افتتان واحتفلت قصائدهم بها كثيراً. في قصيدة (عن الأخضر أيضاً) يقول الشاعر :

مرةً سألوا نجمتين فاعلن / فعلن / فاعلان
كيف لا تمسيانْ فاعلن / فاعلان
نجمةً واحدةْ ؟ فاعلن / فاعلن
مرةً سألوا نجمة واحدةْ فاعلن / فعلن / فاعلن / فاعلن
كيف لا تُصبحينْ فاعلن / فاعلان
نجمتينْ ؟[١٥]. **فاعلان**

وردت التفعيلة (فاعلن) التامة بالسطور الشعرية السابقة كلها وحتى نهاية السطور التي انتهت بفاعلانْ وهي نفسها فاعلن المذيلة. وهذه التفعيلة – فاعلن – لم تكن ترد في الشعر العربي القديم مطلقاً، وهي من إبداعات المحدثين وتجديداتهم. ناهيك عما ورد من صيغ وزنية جديدة أخرى مثل ورود تفعيلة (فالْ) في نهاية كثير من سطوره وورود تفعيلة (فا) لوحدها، وكذلك ورود الصيغ الموجودة فيه سابقاً مثل فعِلن وفالن(فعْلن). ففي قصيدة (حالة) – على سبيل التمثيل لا الحصر – نقرأ :

شيخ في العشرينْ فالن / فالن / فالْ
يستيقظ دوماً في ساعات الصبح الأولى فالن / فعِلن/ فالن / فالن / فالن / فالن /فا
يمشُطُ شعراً مبلولا فاعلُ / فالن / فالن /فا
ويدير المذياع . وينصت للباكينْ فعِلن / فالن / فاعلُ /فاعلُ / فالن / فالْ
يختار قميصاً ورديا فالن / فعِلن / فالن / فالن
وحذاءً ذا كعبٍ عالٍ . وكتاباً أبيضْ فعِلن / فالن / فعِلن / فالن / فعِلن / فالن / فا
يقرأ شيئاً منه ، وإذ ينهضْ لن / فعِلن / فالن / فعِلن / فالن
يصنع ما يقرأُ كرسياً [١٦]. **فالن / فالن / فعِلن / فالن**

يكشف التقطيع العروضي عن تفعيلات كانت ترد في الشعر القديم وثمة تفعيلات جديدة لم تكن ترد فيه ، وقد طوَّع الشاعر تفعيلات القصيدة بحسب منطقها الداخلي، بحيث بدت تلك التفعيلات الجديدة وكأنها ضرورة لا غنى للقصيدة عنها. فقد جاءت (٢٣) تفعيلة معلولة بالتشعيث(***) فالن وجاءت ثماني تفعيلات مزاحفة بزحاف الخبن(****) فعِلن ، وورد في حشو السطر الرابع فاعلُ المقطوعة مرتين متتاليتين، وهي تفعيلة جديدة صاحبت الشعر الحر وعُدّت من إفرازات شعرائه المبدعين وتجديداتهم ؛ كما تنص على ذلك نازك الملائكة عندما عدَّت أذنها المدربة موسيقياً أساساً لقبول هذه التفعيلة ، وقد وجدتها صالحة للشعر الحر(١٧). وانتهى السطران الأول والرابع بتفعيلة فالْ وهي تفعيلة جديدة لم تكن ترد في الشعر القديم على الإطلاق، إذ إننا لا يمكن أن نُخرِّج فالْ من فاعلن إذا اعتمدنا الزحافات والعلل التي تتعرض لها فاعلن والمعروفة عروضياً إلا إذا قلنا إنه اعتراها الحذذ والتذييل في (فالْ) . وهذا لم يكن جائزاً في الشعر العربي القديم ، لأن اجتماع علة حذف وعلة زيادة في آن واحد غير موجود في ذلك الشعر أصلاً ، كما يمكننا تخريج(فا) على أساس اعتراء التفعيلة الحذذ ، ويمكننا إلغاء فا من هذا المقطع إذا جعلنا السطرين الثاني والثالث مدورين . ناهيك عن ورود تفعيلات أُخر مثل فعِلان وفالان وفاعلان . وهذا ما أشار إليه أحد الباحثين عندما ميَّز بين طبيعة هذا الوزن القديمة وطبيعته الجديدة ؛ فقال إنه كان يتشكل من تفعيلتين هما (فعِلن وفعْلن) ، أما الجديد فقد تعددت تفعيلاته وتنوعت بشكل لم يسبق له مثيل(١٨)؛ وهو يقصد فيما نرى هذه التفعيلات التي أشرنا إليها.

وهذا ما أفسح المجال للشاعر بأن يستغل هذا الوزن لبناء قصيدته بناءً درامياً، إذ إن القصيدة تلاحق أنفاس شخصية شابة لتصف أفعالها بدءاً من عنوانها، الذي فرش سطوته على القصيدة برمتها وانتهاءً بحركة الشخصية الأساس في القصيدة. فعلى الرغم من أن عنوان القصيدة يعكس أمراً فردياً لحياة واحدة وحسب ؛ من خلال ما تطالعنا به صورة الشيخ الصغير الذي لا يكاد يستقر على حال ، تستمر القصيدة بتتبع أفعال هذا الشيخ الصغير وهو في مقتبل العمر، لتنتهي به وهو في حالة قلق شديد ، بدليل أنه يتناول موساً ليقطع وريده ويدير المذياع لينصت للآخرين، وهذا يتطلب سرعة في الحركة وفي الأداء؛ وهو ما يتوافق وسرعة فاعلن أو إحدى متغيراتها. كما يظهر

ذلك جلياً في تتابع الأفعال المضارعة، التي تعج بها هذه القصيدة على نحو خاص وكثير من شعر سعدي يوسف .

يتراءى لنا أن السبب الرئيس في كثرة لجوء الشاعر إلى هذا الوزن يتوافق وسرعته وبما يوفره من روح درامية تقوم على الحركة أصلا. كما أن الشاعر لا يجد حرجاً في النظم على منواله في القصائد الطويلة أو الملحمية التي لا تجد أذناً صاغية عند الشاعر .إذ إنه صاغ معظم قصائده ذوات البنية الدرامية بصورة شديدة الاختصار والاكتناز على نحو خاص. كما وجدنا ذلك في القصيدة السابقة التي لم تكد تتعدى الصفحة الواحدة ، وكما هي معظم قصائد الشاعر ، اللهمَّ إلا المسرحيات الشعرية التي ضمها في ديوانه أيضا، ولا سيما في مجموعة (نهايات الشمال الأفريقي). وقد أشرنا في دراسة سابقة إلى وجود سمة السرد والقص في قصائد سعدي يوسف القصيرة أو كما تسمى الومضة[١٩] ، وهي سمة تكاد أن تكون مقتصرة على شعر سعدي بصفة خاصة، لأن المعروف عن الشاعر العربي الحديث عندما ينهل من الدراما والقص فأنه يكون فضفاضاً ويحاول أن يكرس ما استطاع من تقنيات القص والسرد التي تعتمد الطول سمتاً غالباً في بنائها، في حين أحجم سعدي عن تلك الصفة في معظم قصائده إذا لم نقل كلها بحيث لم يصاحب قصيدته الترهل وظلت حبيسة الفكرة الواحدة.

ولعل قصيدته (ست قصائد) من القصائد المهمة في هذا الشأن، فقد أطلق عليها هو ست قصائد ، وهي كما يلوح لنا عبارة عن قصيدة واحدة بستة مقاطع ، بدليل أنه وضع أرقاما على مقاطعها الستة بلا عنوانات فرعية . وقد بُنيت جميعا على وزن واحد هو وزن فاعلن ، وهذا يتكرر في قصائد كثيرة جداً بحيث يصعب تحديدها في حيز ضيق من البحث .

أما إذا حاولنا إنطاق بنيتها العروضية فسوف لا نخرج عن جادة ما ألقينا عليه الضوء في القصيدة السابقة ؛ كقوله في المقطع الأول منها :

للأشجار المسقيةْ فالن / فالن / فالن / فا

للبارات المهجورة في ليلٍ هادئْ فالن / فالن / فالن / فعلن / فالن / فالن

لصديق أفهمهُ فعلن / فالن / فعلن

لفتاةٍ تعرفُ غيرَ الجنسِ ، وغيرَ اللونِ الهادئْ فعلن/ فالن/ فعلن/ فالن/ فعلن/ فالن/ فالن/فا

أرسلتُ بطاقاتِ بريدٍ لم تَبلغْ أحداً[٢٠]. **فالن/ فعلن/ فاعلُ/ فالن/ فالن/فاعل/ فا**

فالتفعيلات لم تخرج عن فالن(فاعلْ) وفعِلن وفاعلُ وفا ، ولا تخرج المقاطع الستة الباقية عن ذلك إلا بإضافة فالانْ ، أو فالْ . وهي زحافات وعلل لا تخرج عما رصدناه في الصفحات السابقة . وتدل في الوقت نفسه على انضباط عروضي قار في تجربة الشاعر .

وجاء وزن فاعلاتن بالمرتبة الثالثة في ديوان الشاعر، وهو وزن كان وما زال يلقى عناية من لدن الشعراء ؛ فقد احتفلت تجربة الشاعر بثلاث وعشرين قصيدة في هذا الوزن. وهو وزن غنائي بالدرجة الأولى، ولا سيما ما نظم فيه في بدايات حركة الشعر الحديث، وهو ما يبدو جليا في تجربة سعدي يوسف. فقد أكثر منه في ديوان (٥١ قصيدة) وبصفة خاصة في القصائد التي تنحو نحو الغناء والأناشيد الوطنية ، مثل قصائده " من أجل أن تعيش جمهورية العراق " و(الوطن الصغير) و (شيء عن المسألة) و(نحن) و (أرفعوا أيديكم عن سعيد حورانية) و (أرض زهران) و (موطني) و (الليل في حمدان) و (الخيط) و(الهارب الليلي) و (رجاء) و (انطونيو بيريز من غواتيمالا) و (مرة أخرى أيها الفرنسيون) و (المدينة) و (حسون الذي يعمل أشياء كثيرة) و (السبب) ، فكل هذه القصائد قد نظمت في وزن فاعلاتن . ومن الواضح أن النفس الغنائي الصرف هو الذي يرسم معالم تلك القصائد إلى الحد الذي أباح له أن يضمن بعض الأغاني الشعبية في ثناياها ، ومثل ذلك قوله في قصيدة (موطني) التي يقول فيها :

موطني ... لو نسمةٌ من موطني
لو شراع نحوه يحملني
لو تخفيتُ كعصفورٍ فما يعرفني
حارسٌ يغلقُ عن عيني سمائي
لو صديق
لم أقلْ عزَّ الصديقْ

إن كلَّ الشرفاءِ

أصدقائي

إنما ... آهٍ لأقمارِ الطفولةْ ![٢١] .

نظم الشاعر هذه القصيدة وهو غريب عن بلده العراق عندما كان في الكويت. ومن المعروف أن قصائد الغربة تحمل شحنات عاطفية قوية، مما يناسبه وزن فاعلاتن الذي يحمل رنيناً ظاهراً للعيان، ويوصف بالخفة والمرونة والترنم والنشيدية[٢٢] ، لا سيما عندما تكون التفعيلة فيه صافية؛ وهو ما يتبادر إلى الذهن عندما نجد أن معظم تفعيلات هذا المقطع على الأقل قد وردت صافية وبلا زحافات أو علل. إذ وردت أربع عشرة تفعيلة صافية في هذا المقطع القصير من بين ثلاث وعشرين تفعيلة اعترى بعضها علة الحذف أو الخبن أو القصر[*****]. وكل هذه العلل والزحافات تسرع من وتيرة النفس وتقربه من الخطابية في القصيدة ، وهذا يتوافق وما يرومه الشاعر. فضلا عن جمالية وحدة فاعلاتن نفسها المتأتية من توازنها ، إذ إنها تتكون من وتد يقع بين سببين خفيفين .

ولم نجد شاعرنا ولا غيره قد ولَّد من تفعيلة فاعلاتن تفعيلات جديدة على غير ما هو معهود في الشعر العربي القديم؛ مما حدا ببعض الدارسين لأن يقرر واثقاً " إن الرمل في الشعر الحر لا يختلف عنه في الشعر العمودي إلا في عدد التفعيلات الواردة في كل بيت واستغلال الصور المتعددة لفاعلاتن وهي فاعلاتن – فعلاتن – فاعلا – فعلا – فاعلاتْ – فَعِلاتْ – فاعلاتان – فعلاتان "[٢٣]، إذ بقي إبداع الشعراء فيه محصوراً في كيفية استغلاله في التعبير عن النفس أو الوجدان في أغلب الأحوال.

أما الوزن الذي احتل المركز الرابع فهو وزن فعولن وقد ورد بست عشرة قصيدة وهو وزن كثير الدوران على ألسنة الشعراء العرب المحدثين ويكاد يشكّل هو ووزن فاعلن ظاهرة لا مثيل لها في الشعر العربي على مر العصور. إذ تحدث كثير من الباحثين عن هذه الظاهرة وأرجعوها إلى السرعة الموجودة فيهما؛ وهي تتناسب مع إيقاع العصر الحديث، ولذلك فقد كثر هذان الوزنان بصورة لافتة للانتباه، وبصفة خاصة في قصائد التنويع التي سنخصص لها حيزاً من البحث ولكننا نتكلم هنا على ما يخص وزن فعولن فحسب.

اتخذ الشاعر من وزن فعولن سبيلاً لنظم أهم قصيدتين من قصائده، وهما قصيدة " الأخضر بن يوسف ومشاغله " وقصيدة " قصيدة للجبهة تحت جدارية فائق حسن " وهما فيما يلوح لنا قصيدتان مهمتان في تجربة الشاعر، بما يمثلانه من غنى فكري واستلهام لأهم تقنيات الشعر الجديدة، ولا سيما في استلهام تقنية القناع الماثلة في القصيدة الأولى التي نقرأ فيها :

نبي يقاسمني شقتي
يسكن الغرفة المستطيلهْ
وكلّ صباحٍ يشاركني قهوتي والحليبَ ، وسرَّ الليالي الطويلهْ
وحين يجالسني ،
وهو يبحث عن موضعِ الكوبِ في المائدهْ[٢٤].

يظهر جلياً صفاء موسيقا هذا المقطع الذي يعتمد تفعيلة فعولن الصافية فيما عدا بعض الاستثناءات ، مثل ورود فعولُ المقبوضة(******) وفعو المحذوفة . وهذا ما زاد في بروز الفكرة باعتبار أن الشعر " هو ذلك التردد الممتد بين الصوت والمعنى"[٢٥] كما يقول جاكوبسن . ولو بحثنا عن الزحافات والعلل في هذا المقطع والقصيدة برمتها لما وجدنا غير القبض والحذف . ولعل هذا يفسر امتداد الصوت ومن ثمّ يأتي السكون الذي يقطع به ذلك الامتداد وبإمكان الدارس أن يرسم خطاً بيانياً بين ذلك الامتداد الماثل بحروف المد وبين السكون الذي يوقف المجرى السردي .

بحيث نقول: نبي ، يقاسمني ، الغرفة المستطيلة ، صباح ، قهوتي ، الحليب، الليالي الطويلهْ

كما نقول : حين ، يجالسني ، يبحث ، موضع ، الكوب ، المائدهْ .

يلمس المتابع للحركتين السابقتين أن هناك امتداداً وانبساطاً يتقابلان مع الوقف الماثل في نهايات الأسطر، وذلك يمتد إلى نهاية القصيدة. وكأن ذلك السكون في نهاية هذه القصيدة وقفة تمنع الانبساط العروضي والدلالي .

ويأتي وزن مفاعلتن بالمرتبة الخامسة من بين أوزان التوقيع في الجزء الأول من ديوان الشاعر سعدي يوسف بست قصائد فقط . ولعل السمة الأولى التي تواجه الدارس في هذا الوزن أن الشاعر يشترك مع الشعراء العرب قاطبة في دمج هذا الوزن مع وزن

مفاعيلن (الهزج) بحيث لم نجد أية قصيدة لشاعرنا ولا لأي شاعر عربي حديث آخر بوزن مفاعيلن على الإطلاق. وقد فسرت هذه الظاهرة بكون تفعيلة مفاعلتن تتحول بفعل زحاف العصب – تسكين الحرف الخامس – إلى مفاعيلن، وهي نفسها تفعيلة الهزج[٢٦]. ويبدو أن ذلك بعيد عن الحقيقة لأن هناك أوزاناً على هذا الأساس يمكن أن تنمحي من دقّة الشعر العربي إذا فسرت بمثل هذا التفسير. مثل وزن مستفعلن الذي تتقابل تفعيلته مع تفعيلة وزن متفاعلن عندما يعترى متفاعلن الإضمار فتتحول إلى متْفاعلن وهي نفسها مستفعلن لمساواتها بالحركات والسكنات، كما أن ذلك قد مهّد السبيل لبعض الدارسين لأن يقرر أن الهزج ومجزوء الوافر عبارة عن بحر واحد [٢٧]، وهو ما لا يمكن أن نجد له تبريراً أيضاً، لا سيما أننا نبحث عن الأوزان الصافية ذات التفعيلة المفردة ، فكيف نرده إلى مجزوء الوافر والشعر الحر لا يعتد بالمجزوءات أصلا كما أنه يتنافى وطبيعة هذين الوزنين في الشعر القديم .

ويتراءى لنا أن لكل عصر أوزانه وتفعيلاته، فكما وجدنا الطويل يشغل حيزاً كبيراً من الشعر العربي القديم، ومن ثمَّ حلَّ محله الكامل والرجز ، كذلك وجدنا البحر المتدارك ينعدم من الشعر الجاهلي إلى الحد الذي أبعده الخليل بن أحمد الفراهيدي من أوزان الشعر العربي عندما حصر تلك الأوزان؛ فوجدها تتلخص في خمسة عشر بحراً ، وهو ما مهد لذلك الجدل العقيم الذي استمر مدة زمنية طويلة من أن الخليل قد نسي بحراً وأن تلميذه الأخفش سعيد بن مسعدة قد تداركه عليه ولذلك سمي المتدارك. وذلك غير صحيح على الإطلاق، لأن الخليل وجده غير مستعمل في الشعر العربي؛ الذي أحصاه فعزف عنه وأهمله مثلما أهمل الأوزان التي كشف عنها من خلال الدائرة العروضية مثل أوزان : المستطيل والممتد والمتئد ... وغيرها من التي كشف عنها من خلال الدائرة العروضية .

بيد أن هذا لا ينسحب على مقاطع القصائد كلها ، إذ إن بعض المقاطع تبنى كلياً على تفعيلة مفاعيلن ، مثل المقطع الرابع من قصيدة (إليك .. أيتها الجزائر) المعنون بـ (شابة وجندي يرفعان العلم الجزائري في روشيه نوار) الذي يتأثر فيه بقصيدة السياب " في المغرب العربي " والذي يقول فيه :

هنا يا صخرةً سوداءَ ، جئنا نغرزُ الرايةْ

نغني عشبها الأخضرْ
ننادي نبعها الأبيضْ
نشمُّ البرعم الأحمرْ
هنا في الريح ، في الأرضِ التي تزأرْ
وهنا وجهها الأخضرْ
مراعي النجم والأنهارْ .
وهنا نبعها الأبيضْ
حنين الصمتِ والثوارْ .
وهنا زهرها الأحمرْ
وفاءَ الجرحِ والأنصارْ .
فيا كفّاً على صخرةْ
ويا حبّاً على صخرةْ
ويا حقدا على صخرةْ
ركزنا في الأعالي راية الثورةْ ![٢٨].

يكشف التقطيع العروضي عن تتابع مفاعيلن على امتداد المقطع برمته، بوصفه كان يتكلم على مسألة وطنية رفع فيها شابان علم بلادهما مما يخدمه الامتداد الوزني والصوتي؛ ولذلك ظل مستمراً على التفعيلة نفسها. ولعل الجديد في هذا المقطع وفي القصائد التي استغلت وزن مفاعلتن كلها هو انتهاء السطر أحياناً بتفعيلة مفاعلْتان التي تنقل إلى مفاعيلان (ب – – – ٠) وهو ما لم يكن يرد في الشعر العربي القديم[٢٩]، وقد أباحه الشعراء المحدثون كالسياب الذي وردت عنده هذه التفعيلة في قصيدته التي أشرنا إليها سابقا وهي قصيدة " في المغرب العربي" التي ألمعنا إلى أن شاعرنا قد وضعها نصب عينيه عندما نظم قصيدته هذه ، وقد وردت أيضاً عند صلاح عبدالصبور ومحمود حسن إسماعيل في تجديداتهم العروضية وبهذا فإن شاعرنا كان على هامش الموجة ولم يكن له فضل السبق فيها.

وهذا الأمر يتكرر في المقطع الثاني من القصيدة نفسها المعنون بـ (أنا في الشارع) فلولا ورود تفعيلة واحدة فقط في مفاعلتن التي نقلته إلى وزن مفاعلتن لكان

هذا المقطع في وزن مفاعيلن ، فضلا عن أن بعض السطور قد انتهت بتفعيلة مفاعيلان التي أشرنا إلى أنها تفعيلة جديدة في الشعر العربي الحديث .

ولعل قصيدته (نهايات الشمال الأفريقي) أهم قصيدة نظمت في هذا الوزن، والظاهرة البارزة فيها طول القصيدة على غير المعتاد من الشاعر، وذلك يتكرر في قصيدة " شط العرب " التي بناها على ثلاثة أحلام كلها بوزن مفاعلتن وكذا قصائد : الحي العربي وحين تموت زهرة الصبير واستطراد وغيرها من قصائد مجموعته (قصائد مرئية) . يقول :

حملت على رمال شمال إفريقيةَ السعفا

وأحرقتُ الخرائطَ في مرافئ مصرَ :

بين الشرقِ والمنفى

وعبرَ دروبِ بنغازي ، ودرنةَ ، كنتُ أُسألُ عن هويتي

التي مزقتها نصفينِ :

أعطيتُ المفوضَ نصفَها ، وحبيبتي نصفا[٣٠].

يكشف التقطيع العروضي لهذا المقطع عن انتصاف تفعيلاته تماما بين مفاعلتن ومفاعيلن ، بعشر تفعيلات لكل منهما. بما يفضي إلى ناحية موسيقية؛ إذ إن السرد القصصي الذي صاحب الشاعر في مقدمة قصيدته أوجب عليه أن يكون متوازناً بين السرعة والإبطاء بحيث يكون بطيئاً في مفاعلتن عندما يحمل الهم ولكنه يغيَّر الهم إلى السعف ذي الطبيعة المنطلقة والفرحة فوافقه مفاعيلن السريعة والراقصة، وعندما يحرق الخرائط فهو ما يزال بين الهم والانطلاق فبدأ بمفاعيلن وانتقل إلى مفاعلتن وهكذا دواليك ، مما يعني أن الشاعر كان صادقا بشدة في تعابيره وموسيقاه، أو أنه وظف الموسيقا في خدمة المعنى .

ويتجلى وضوح المسألة ودقتها في المقطع الثاني الذي كان باثنتي عشرة تفعيلة في مفاعيلن وثلاث تفعيلات في مفاعلتن . عندما خصص كلامه على أحياء تونس التي خففت من تأوهاته السابقة ولكنها أيضا تحمل الهم من خلال المقاهي الشتائية والصبية الباكية وأبواب إفريقية المفتوحة الأفخاذ .

أما إذا انتقلنا إلى الوزن الأخير في نسبة وروده في الجزء الأول من ديوان سعدي يوسف ؛ فقد يقف المرء محتاراً إزاء القصائد الثلاث الواردة فيه فقط ، بوصف ذلك الوزن من أكثر الأوزان دوراناً في الشعر العربي على مرِّ عصوره . ولكن ذلك يتبدد عندما نعرف أننا لا ننظر إلى الأوزان التي ترد فيها تفعيلة مستفعلن متراكبة مع تفعيلات فاعلن أو فعولن على أساس أنها من الرجز أو مستفعلن ، وهو ما سنتناوله في الفقرة اللاحقة عندما ندرس أوزان التشكيل أو الأوزان الثنائية في شعر سعدي يوسف . لأننا نعتقد أن الشعراء العرب المحدثين قد استحدثوا أوزاناً جديدة لا عهد للعربية بها ، ولا دخل لها بوزن الرجز (مستفعلن) أو الأوزان التي ترد فيها تفعيلة مستفعلن مثل البسيط والسريع .

لذلك لم نجد غير قصيدتين في مستفعلن بديوانه (بعيداً عن السماء الأولى) وقصيدة واحدة في ديوانه (٥١ قصيدة). وفيهما ترد تفعيلة مستفعلن بتغيراتها المعهودة في الشعر القديم وما سوى ذلك من قصائد – وهي كثيرة – فسوف نتناولها في مكانها من البحث، عندما نتناول أوزان التشكيل أو التوقيع الثنائي، لأننا نعتقد أن هناك أوزاناً جديدة قد ابتدعها الشعراء المحدثون وهي تنطلق من براثن الأوزان التي تعتمد مستفعلن في ثناياها كأوزان الرجز والسريع والبسيط وهو ما سنتناوله في الفقرة القادمة من البحث.

أما قصيدة (جزيرة الصقر) فأنها تبنى على وزن مستفعلن بمقاطعها الستة كلها، من غير أن نجد انحرافاً عن جادة ما كان معتاداً في وزن الرجز إلا بما هو بسيط جداً ويمكن أن نجد له التبرير الموسيقي أو المعنوي بسهولة ويسر؛ بحيث تكررت التفعيلة مستفعلن أو مشتقاتها التي كانت معروفة في الشعر العربي القديم، وهذا ما نجده في المقطع الأول منها الذي يقول فيه :

يحجبها سقفٌ من النخلِ فلا نعرفُ ما فيها مستعلن / مستفعلن / مستعلن / مستعلن / مستف

ويأكلُ النورسُ والبطُّ الشريدانِ أغانيها متفعلن / مستعلن / مستفعلن / مستعلن / مستف

وحينما يُزهر عند الساحلِ النورُ متفعلن / مستعلن / مستفعلن / مستف

تظلُ في الظلمةِ ، في ظلمتها الخضراءِ ، مهجورةْ متفعلن/ مستعلن/ مستعلن/ مستفعلن/مستف

كأنها قصرٌ وراءَ النهرِ مسحورُ متفعلن / مستفعلن / مستفعلن /مستف

أو مركبٌ غاص إلى القاعِ، وأبقى رايةٌ سوداءَ، مقرورةْ [٣١]. **مستفعلن / مستعلن / مستعلن / مستفعلن / مستفعلن /مستف**

وردت تفعيلة مستفعلن إما تامة أومخبونة أومطوية، وهو كثير في الشعر العربي القديم والحديث على حد سواء، وقد انتهت السطور جميعها بمستف وهي مستفعلن التي اعتراها الحذذ فاسقط الوتد المجموع برمتـه منـها ، وهذا وارد أيضاً في الشعر القديم .

ولعل الظاهرة البارزة في عموم حركة الشعر الحر التي جاراها سعدي يوسف؛ تمثلت بأوزان حسبت على وزن مستفعلن ، وهو ما لم نستطع تقعيده لأننا نراها أوزاناً جديدة ولدت مع هذا الشعر وكثرت في قصائد المحدثين كثرة مفرطة بدءاً من السياب وما تلاه من الشعراء ، وهو ما سنعقد عليه الفقرة الآتية .

٢- الأوزان الثنائية (أوزان التشكيل) :

حاول الشاعر العربي الحديث الخروج من شرنقة حدود الأوزان الأحادية إلى رحاب أكثر سعة وشمولاً ، من دون أن ينزلق إلى وهاد وخيمة قد تشتط به بعيداً عن التنظيم الموسيقي . فكان أن اعتمد تفعيلتين مختلفتين في السطر الشعري الواحد، وأحيانا قد يقصره على إحداهما ، وفي الغالب الأعم نجد تفعيلة مهيمنة هي تفعيلة مستفعلن أو إحدى متغيراتها ، وتفعيلة متطرفة هي إما فاعلن أو فعولن أو مفعولات. وقد يبدأ الشاعر بالتفعيلة المتطرفة في بعض الأحيان . كما وجدنا ذلك في شعر السياب عندما بدأ قصيدته (النهر والموت) بفعولن ، وكما فعل البياتي عندما بدأ قصيدته (ربيعنا لن يموت) بفاعلان ثم اعتمدا مستفعلن كتفعيلة مهيمنة وفعولن كتفعيلة متطرفة عند السياب وفاعلن عند البياتي تفعيلة متطرفة . وهذا لم يكن يرد في الشعر العربي القديم برمته على الإطلاق ، ثم جاراهما الشعراء العرب المحدثون في

هذا الصدد كثيراً إلى الحد الذي صار فيه ظاهرة مترددة ولم يكد أن يسلم منها أي شاعر محدث اعتمد التنويع في تشكيل قصيدته بين تفعيلة مستفعلن وتفعيلة أخرى. يقول السياب :

بويبْ

بويبْ

أجراسُ برجٍ ضاع في قرارة البحرْ .

الماء في الجرار ، والغروب في الشجر

وتنضح الجرار أجراسا من المطر [٣٢].

يبدو واضحا أن السياب قد بدأ بتفعيلة متطرفة هي تفعيلة فعولن المقصورة التي لا يمكن تخريجها من تفعيلة مستفعلن على الإطلاق حتى لو أجرينا كل تغيير ممكن، ثم مال إلى التفعيلة المهيمنة وهي تفعيلة مستفعلن[٣٣]، بمعنى أن هناك تفعيلتين في تشكيلة هذا الوزن وليس كما يتصور أكثر الباحثين بأن الوزن لهذه القصيدة وأمثالها هو وزن مستفعلن أو الرجز وبعضهم يعده من البسيط أو السريع كما أشرنا سابقا . وهذا الأمر قد أوقع نازك الملائكة بمنزلق خطير عندما استنكرت أحد المقاطع التي تعود لشاعرنا سعدي يوسف على أساس أنه من البحر السريع الذي ينتهي بفاعلن ولا يجوز أن ينتهي بغير فاعلن ، لأنه سيخرج على قانون الأذن العربية خروجا منفراً [٣٤]. وهو قوله :

يا طائراً أضناه طول السفر

قلبي هنا في المطر

يرقب ما تأتي به الأسفار .

فقد انتهى السطران الأولان بفاعلن ، لكن السطر الثالث انتهى بمفعولْ ، ومفعولْ لا يمكن أن ترد في ضرب السريع على الإطلاق وإنما هي مما يرد في الرجز[٣٥] ولذلك فقد عدّت الشاعر قد خرج على عروض الشعر العربي. وقد جاراها بعض الباحثين بعَدِّ هذا النص وغيره من الرجز لا من السريع على أساس أن التفعيلة مستفعلن قد تعرضت للطي والقطع فصارت (مستعل) التي تنقل إلى فاعلن في السطرين الأولين أما السطر الثالث فحدث فيه حذذ ثم تذييل[٣٦]. وهذا ما لا يمكن أن

ينطبق على أرض الواقع لأن الشعراء قد توسعوا في التفعيلة المتطرفة توسعاً كبيراً ، وقد وردت أحياناً بتشكيلات أخر مثل (فالْ) أو (فا) لوحدها، فضلاً عما ذكر، وهو ما جعل أولئك الباحثين يترددون فيما قرروه أولاً بدليل أنهم عدّوه أولاً من الرجز ثم ما لبثوا أن عدوه من السريع كقولهم " إذ يمكننا تخريجهما من الرجز مباشرة ، أو بقدر من التجوز ، إذا لم نمسك بأيدينا سوطاً نلهب به ظهور الشعراء فيما يجوز وما لا يجوز"[٣٧] .ثم قرر بعضهم أخيراً أن السريع شأنه شأن الأبحر التي يستخدمها أصحاب الشعر الحر يباح للشاعر فيه أن يجمع في نهاية البيت بين ما يصح في العروض والضرب، على النظام العمودي في قصيدة واحدة دونما حرج"[٣٨] ، ولعل ذلك التجوز يخرج على نظام القصيدة ويجعلنا أمام بعثرة موسيقية لا تتفق والنظام الذي يبنى عليه الشعر، إذ لم نجد عروضياً عربياً قديماً أباح ورود مفعول في الرجز ، فضلا عما أشرنا إليه سابقاً وهو ابتعاد الشعر الحر عن العروض والضرب لأنهما غير موجودين في الشعر الحر أصلاً . مما يعنى أننا إزاء نظام جديد في تشكيل أوزان الشعر العربي ، ونحسب أنه لا ريب في ذلك ما دام الشعر يتشكل على وفق إجماع رواده على ذلك النظام ، ولنا في ذلك دليل من معلقة عبيد بن الأبرص التي لم يقل أحد من الأقدمين أنها ليست من الشعر العربي على الرغم من خروجها على الأوزان التي قننها الخليل بن أحمد الفراهيدي .

ولعل هذا ما يبيح لنا أن نتبنى النظام الجديد والمقترح؛ وهو نظام التشكيل أو التوقيع الثنائي في أوزان الشعر الحر، لأننا لو حاولنا تخريج التفاعيل الثلاث (فاعلن، فعولن ، مفعولات) وما يلحق بهما من تغيرات من تفعيلة مستفعلن بكل الطرق العروضية الممكنة لتعذر علينا ذلك . إذ يشير أستاذنا الدكتور أحمد جاسم النجدي ببراعة نافذة إلى ذلك بقوله : كيف تتحول مستفعلن إلى (فعلْ) من الناحية الموسيقية، وما التغيرات التي طرأت عليها ، وكيف تتحول مستفعلن إلى (فعولْ) بأية زحافات وعلل يمكن أن تتحول إلى هذا الشكل ، وأن تتحول إلى (فاعلانْ) . ويجيب عن ذلك بقوله : إن مستفعلن لا يمكن أن تتحول إلى فعول (ب – ٠) إلا إذا قلنا إنها تعرضت لزحاف الخبن أولاً فأصبحت (متفعلن) ثم علة الحذف فأصبحت متفعِ (ب – ب) ثم تسكين الحرف الرابع الأخير ، وهذا التسكين غير جائز على الإطلاق لا لغويا ولا

موسيقيا . إذ إنه يؤدي إلى اجتماع ساكنين كليهما حرف صحيح ويؤدي إلى زحاف أو علة غير معروفة في العروض . وكذلك القول في تحويل مستفعلن إلى (فاعلانْ) فإنه لا يجوز حتى لو أجرينا كل تغيير محتمل[٣٩].

ومن هنا فقد اختلف الباحثون العرب في مسألة عَد هذه الأوزان من الرجز أم من السريع أم من البسيط[٤٠]، ما دامت هذه الأوزان تلف تفعيلات مستفعلن وفاعلن وفعولن ومفعولات بين ثناياها، وركز بعضهم على الرجز والسريع قائلا " تشتمل ضروب الرجز على ضروب السريع ويزيد الرجز عن السريع ضروباً أخرى ينفرد بها ... فيمكن حمل السريع على الرجز"[٤١]. وعدَّ بعضهم الدائرة العروضية الأساس الحقيقي لهذه الأوزان[٤٢]، ورأى بعضهم الآخر أن ضآلة نسبة ورود السريع في الشعر الحر تعود إلى تداخله موسيقيا مع الرجز[٤٣]. في حين يرى آخرون أن السبب الحقيقي في وجود هذه الأوزان يعود إلى البحر السريع ، على أساس أن تشكيلته الأصلية هي (مستفعلن مستفعلن مفعولات)[٤٤]، وهذا ما يتوافق والأساس الذي اشتق منه الأوزان الثنائية (التشكيل) .

وقد استحوذت هذه الأوزان على اهتمام الشعراء العرب قاطبة، بدءاً من السياب والبياتي وعبدالصبور وحجازي وغيرهم ، بل أننا نجد البياتي – على سبيل التمثيل – ينظم ديواناً كاملاً على وزن واحد في هذه الأوزان هو ديوان (عشرون قصيدة من برلين) بالوزن الثالث (مستفعلن مفعولات) مما يدل على أهمية هذه الأوزان في بناء تجربة الشعر الجديد

ولم يكن سعدي يوسف خارج هذا السياق فقد لجأ إلى هذه الأوزان في بناء تجربته الموسيقية ، إذ وردت اثنتان وثلاثون قصيدة في هذه الأوزان في المجلد الأول فقط من ديوان الشاعر – مجال الدراسة – ناهيك عن ورودها في كثير من مقاطع قصائد التنويع ، وكما سنشير إلى ذلك في غضون حديثنا عن ظاهرة التنويع في شعر سعدي يوسف. والجدول الآتي يبين كيفية تشكل تجربة الشاعر في هذا النمط من الأوزان.

جدول رقم (٣) يبين تجربة الشاعر في أوزان التشكيل أو الأوزان الثنائية .

وزن مستفعلن فاعلن	وزن مستفعلن مفعولات
٢٩	٣

الغريب في هذا الجدول أنه يخلو تماماً من الوزن الثالث وهو وزن مستفعلن فعولن ، الذي لم تخلو منه التجارب العربية في هذا المضمار، ولكنه ورد في بعض مقاطع قصائده التي اعتمدت التنويع. كما أن الشاعر يكثر من الوزن الأول مستفعلن فاعلن على حساب الوزن اللاحق وهو وزن مستفعلن مفعولات . مخالفاً في هذا أيضاً بقية الشعراء العرب الذين يعتمدون الوزن مستفعلن مفعولات كثيراً بوصفه يهضم التفعيلتين فاعلن وفعولن بين طيّاته . على الرغم من أنه يلجأ إلى هذين الوزنين في ضمن قصائد التنويع بصفة مستمرة.

يبدو جليا أن السيدة نازك الملائكة هي التي أشارت إلى الوزن الأول في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) عندما حاولت التنظير للشعر الحر ، فكشفت ببراعة عن هذا الوزن ولكنها حادت عن الطريق عندما أشارت إلى وزن مفاعلتن وقالت إنه يأتي بالشعر الحر بتشكيل جديد ينتهي بفعولن وجعلته بضمن الأوزان الممزوجة[٤٥]. ولكن ذلك الوزن موجود في الشعر القديم وتبريره بسيط جداً على أساس أن مفاعلتن تتحول بفعل العصب إلى مفاعيلن ، وهذه تتحول إلى فعولن بفعل الحذف؛ ولا وجود لشيء جديد فيه يجعله من الأوزان الممزوجة التي يبتعد هو عنها أصلاً .

ويظهر أن الشاعر سعدي يوسف قد واكب الموجة مواكبة جعلته يتصور أنه يخوض في غمار الأوزان المركبة من أكثر من تفعيلة واحدة ، وذلك يتضح في قصيدته (شرفة الساعة التاسعة مساء) التي جاء السطر الأول منها فقط بوزن السريع، ومن ثم حافظت القصيدة على نسق واحد يختلف عما ورد في ذلك السطر اليتيم ؛ يقول :

تكاد لا تعرف من شوقك الهائجِ ماذا تقولْ.
تقصرُ بالجرح الخطى أم تطولْ ...
تكاد لا تعرف أنّ الوصولْ
إلى يديها حلمٌ أول
يموت إن لم يهمسِ البلبلُ [٤٦].

وتقطيع هذه الأسطر :

متفعلن مستعلن فاعلن مستعلن فاعلانْ

مستعلن مستفعلن فاعلانْ

متفعلن مستعلن فاعلانْ

متفعلن مستعلن مستف (فالن)

متفعلن مستفعلن فاعلن .

يبدو أن السطر الأول يختلف عن السطور الأربعة اللاحقة له ، وكأن الشاعر يجمع بين الوزن المركب في السطر الأول وبين أوزان التشكيل ؛ لأن السطر الأول يمكن أن يعود إلى السريع على الرغم من أن الشاعر قد جاء بالشطر الأول تاما وأنقص تفعيلة من الشطر الثاني وبقيت السطور اللاحقة تتوالى بورود تفعيلتين مختلفتين ، وقد انتهى السطران الثاني والثالث بتفعيلة فاعلانْ التي لا يمكن أن تُخَرَّجْ من مستفعلن حتى لو أجرينا كل تغيير محتمل وكما أشرنا إلى ذلك سابقا ، في حين انتهى السطر الرابع بتفعيلة يمكن أن تكون (مستف) التي هي مستفعلن التي اعتراها الحذذ أو فالن التي هي فاعلن التي اعتراها التشعيث ، وأختتم المقطع بتفعيلة فاعلن السالمة من أي تغيير. وفي هذا التنويع ما يحبب هذه الأوزان إلى النفوس ويجعلها لصيقة بها .

ولعل قصيدة (أفكار ليلية) من القصائد المهمة في تجربة سعدي يوسف ، بوصفها تكشف عن الوجه الحقيقي لهذه الأوزان الجديدة في تجربة الشعر الحر ، يقول في المقطع الأول منها :

في هذه الليلةِ من أيارْ

سألتُ عن أهدابكِ المعتمةِ الزرقاءْ

أردتُ أن أعقدَ ينبوعاً من الأزهارْ

على محياكِ . وأن أقتحمَ الأسوارْ

مدينةٌ بحريةٌ أنتِ ...

فما أبعدَ ... ما أبعدَ عينيكِ عن الصحراءْ (٤٧).

والتقطيع العروضي لهذه السطور هو :

مستفعلن مستعلن فالانْ

متفعلن مستفعلن مستعلن فالانْ

متفعلن مستعلن مستفعلن فالانْ

متفعلن مستعلن مستعلن فالانْ

متفعلن مستفعلن مستـ

علن مستعلن مستعلن فالانْ

يكشف التقطيع العروضي لهذا المقطع عن ورود التفعيلة المهيمنة مستفعلن بهيئتها التامة أربع مرات ومتفعلن المخبونة أربع مرات أيضا ومستعلن المطوية تسع مرات وقد امتدت تفعيلات السطرين الخامس والسادس إلى سبع تفعيلات في حين انتهت السطور جميعا بتفعيلة واحدة هي تفعيلة فالان . وهذا ما يشي بتقنيات هذه الأوزان التي توفر حرية أكبر للشاعر في الانتقال بين أكثر من تفعيلة واحدة بالسطر الشعري الواحد ولذلك حازت على اهتمام الشعراء المحدثين كثيراً وشاعرنا في ضمنهم .

وبإمكاننا أن نشير إلى أكثر من قصيدة لسعدي في هذا الوزن بوصفه وزناً أثيراً لدى الشاعر جسد من خلاله تقنيات هذه الأوزان ، إذ تطالعنا قصيدة (الصلبان الخمسة) وهي تكشف عن بعض خصائص هذا الوزن أيضاً، يقول فيها :

خمسُ محطاتٍ عبرناها ، ولم نتركْ بها تذكارْ	**فالانْ**
لم نرتجفْ فيها ، ولم نثملْ ، ولم نُطرقْ على قيثارْ	**فالانْ**
خمسةُ أنهارٍ من الرمل على القيثارْ	**فالانْ**
خمسةُ صلبانٍ من الصمتِ :	**فالن**
حزينةٌ أنتِ	**فالن**
أنفض عن أهدابكِ السودِ رمادَ العالمِ المنهارْ	**فالانْ**
ساذجةٌ أنتِ	**فالن**
وجهكِ في صحرائنا ينتظر الإبحارْ	**فالانْ**
متعبةٌ أنتِ	**فالن**
شَعرِكِ يرخي الظلَّ بين الصحوِ والأمطارْ	**فالانْ**
وحيدةٌ أنتِ	**فالن**
كأننا لم نرتجف يوماً ، ولم نثمل ، ولم نُطرق على	**مستفعلن**

قيثارْ[٤٨]. **فالانْ**

يبدو جليا أن هذه السطور قد انتهت بتفعيلة تختلف عن التفعيلة المهيمنة (مستفعلن) إلا السطر قبل الأخير الذي انتهى بمستفعلن وهو ما أشرنا إليه سابقاً في أن الشاعر حر في أن ينهي سطره بالتفعيلة المهيمنة أو المتطرفة ، أما التفعيلة المتطرفة فقد ذكرنا أننا لا نستطيع تخريجها وهي (فالانْ) من مستفعلن ، وهذا ما يأخذ بأيدينا إلى تبني مقترح الأوزان الجديدة . كما أن الشاعر كان حريصاً على وحدة الصوت والمعنى أشد الحرص، فقد أنهى السطور المقفاة بالسكون بفالان وأنهى السطور الباقية بفاعل أو فالن . وهي من الممكن أن تكون من تخريجات مستفعلن عندما يعتريها الحذذ ، في حين لا يمكن تخريج فالان من مستفعلن بأي حال من الأحوال ؛ مما يرشدنا إلى جعلها من تغيرات فاعلن . بحيث يمكن القول إن هناك موازاة بين السطور المقفاة وبين السطور السائبة . فالسطور الثلاثة الأولى انتهت ب: تذكار وقيثار والقيثار ، ثم جاء التحول إلى الصمت و أنت ليأتي المنهار وهكذا. فضلا عن أن السطور التي توقف فيها انتهت كلها بـ فالانْ والسطور السائبة انتهت بمستف أو فالن ، مما يفضي إلى أن الموازاة كانت لغايات دلالية وصوتية متواشجة.

ولا يغيب ذلك التوازي بين السطور المقفاة والسطور السائبة في قصيدة (الغيم)، التي استلهمت هذا الوزن أيضاً والتي نقرأ فيها :

يُقبل بين الشجر الناتيءِ ، والشوكِ الذي يخضرْ . **فالنْ**

الغيمْ **فالانْ**

يهبط مبتلاً ، وفي هدأتهِ يظمأ قلب الصخرْ . **فالانْ**

الغيمْ **فالانْ**

يسقط مرآةً نسينا وجههَا المغبرْ **فالنْ**

الغيمْ **فالانْ**

يلقي بنا فُجاءةً في القفرْ .[٤٩]. **فالانْ**

من الواضح أن السطرين الأول والخامس قد انتهيا بفالن في حين اختتمت السطور الباقية بفالان ، وقد حصلت الموازاة بين يخضر ومغبر في الدلالة والوزن من دون أن يحصل ذلك في السطور اللاحقة ، إذ لا نجد تلك الموازاة إلا في كلمة الغيم التي أضحت وكأنها بمثابة اللازمة الموسيقية المتكررة ولكنها ضمت تحت كنفها الصخر والقفر، مما يعني أن الشاعر حرٌّ في اعتماد تشكيلاته الموسيقية .

أما وزن مستفعلن مفعولات فقد ورد بثلاث قصائد فقط ، واحدة في مجموعة (٥١ قصيدة) هي قصيدة (إلى بعيدة) والاثنتين الأُخريين في مجموعة (النجم والرماد) هما (رزوقي) و(صور من باب الشيخ) ، يقول في المقطع الأول من القصيدة الأخيرة المعنون بالمساء :

بيوتُ بابِ الشيخِ حين يُزهر المساءْ	**متفعلن / مستفعلن / متفعلن / فعولْ**
تخبو ، كما تخبو بحيراتُ الندى في الماءْ	**مستفعلن/مستفعلن / مستفعلن /مفعولْ**
ويشرب الليلُ جداولاً سوداءْ	**متفعلن / مستعلن /مفاعيلان**
رائحة الصابون فيها ، والأسى والداءْ	**مستعلن / مستفعلن / مستفعلن /مفعولْ**
بيوتُ باب الشيخْ	**متفعلن / مفعولْ**
مدينةٌ منسيةٌ ، في عالمٍ وضاءْ	**متفعلن / مستفعلن / مستفعلن /مفعولْ**
سفينةٌ في الوحلْ ...	**متفعلن / مفعول**
حديقةٌ شوكيةٌ أزهارها صفراءْ (٥٠).	**متفعلن / مستفعلن / مستفعلن /مفعولْ**

يكشف التقطيع العروضي لهذا المقطع عن أن هناك مراوحة في التفعيلة المتطرفة بين فعولن ومفعولْ ومفاعيلان . فقد انتهى السطر الأول بفعولْ ، وهي من مشتقات تفعيلة فعولن عندما يعتريها القبض ، وقد أشرنا إلى أنها لا يمكن أن تشتق من مستفعلن ولذلك عددناها تفعيلة متطرفة تختلف عن التفعيلة المهيمنة ، وانتهى السطر الثالث بمفاعيلان في حين انتهت بقية السطور أو سطور القصيدة كلها وليس هذا المقطع فحسب بمفعول أو فالانْ. وقد أشرنا إلى أن فاعلان لا يمكن أن تُخرّج من

مستفعلن حتى لو أجرينا كل التغييرات المحتملة في مستفعلن . فضلاً عن أن تفعيلة مفاعيلن لم تكن ترد في الشعر القديم إلا نادراً فما بالك بمفاعيلان (*******)، وهذه التفعيلة ليست حكراً على سعدي وإنما هي ترد في الشعر العربي الحديث كثيراً وعند الشعراء المهمين أمثال السياب والبياتي وعبدالصبور وحجازي وغيرهم مما يعني أنها من إضافات الشعر الحر وتجديدات مبدعيه . مما يدعو إلى القول إن الشاعر حر في الالتفات إلى أي من هاتين التفعيلتين في هذه الأوزان .

أما في قصيدة (رزوقي) فنجد الالتفات إلى تفعيلة فعولن أو إحدى مشتقاتها في بداية القصيدة ومن ثم حصلت المواءمة بين التفعيلتين ، يقول :

شيءٌ من الزرقة في أحداقهِ ، شيءٌ من العنادْ مستفعلن مستعلن مستفعلن مستفعلن فعولْ

شيءٌ من الودادْ متفعلن فعولْ

كان يراني أقرأُ الكتابْ مستعلن مستفعلن فعولْ

فيومضُ المكرُ بعينيهِ ... ويطلق السؤالْ متفعلن مستعلن مستفعلن متفعلان

إثرَ السؤالِ : مستفعلن مسـ

آهِ ، هل تظنُّ ما يقالْ[٥١]. **تفعلن متفعلن فعولْ**

وهكذا تمضي هذه السطور متتابعة في تأكيد الحالة الشخصية للبطل، مما يناسبه الاستمرار في نسق وزني واحد، وهكذا ظلت التفعيلة المهيمنة مستفعلن تتوارد بتشكيلاتها المعروفة التامة أو المخبونة أو المطوية وحافظت التفعيلة المتطرفة على نسقها (فعولْ) كما أن التفعيلة المهيمنة استمرت في نهاية السطرين الرابع والخامس، مما يعني أن الشاعر حر في أن يختم سطره بها أو يختمه بالتفعيلة المتطرفة، ولكنه ما لبث أن غيّر نبرته فتوجه إلى حالته هو وليس حالة شخصيته ليبين ما يكمن في سريرته إزاء شخصية رزوقي فقال بعد أن ترك كعادته في كثير من قصائده ثلاثة أسطر فارغة :

وهكذا أحببتُه ، أحببتُ في عينيهْ متفعلن مستفعلن مستفعلن فالانْ (مفعولْ)

شيئاً من العنادِ والزرقةِ والودادْ مستفعلن متفعلن مستعلن فعولْ

أحببتُ في كفيّهْ مستفعلن فالانْ
خشونة الجنديِّ والفلاحْ متفعلن مستفعلن فالانْ
أحببتُ في أعماقهِ التساؤلَ الملحاحْ[٥٢]. مستفعلن مستفعلن متفعلن فالانْ

يبدو جليا أن هناك تغيراً في توجه الخطاب بحيث يكون الفاعل بارزاً بحدود واضحة وقد ناسبه تلك الموائمة في نهاية الأسطر بين فالان وفعول في حين بقيت التفعيلة المهيمنة بتشكيلاتها السابقة على حالها . وهذا ما جلب التنويع الموسيقي وأبرزه في هذه القصيدة وفي غيرها من القصائد التي اعتمدت هذه الأوزان .

٣- الأوزان المركبة في الشعر الحر بتجربة سعدي يوسف :

لعل الغريب في تجربة سعدي يوسف أنه قد وظف الأوزان المركبة في تجربته الحرة بصورة لافتة للانتباه؛ بحيث فاق فيها الشعراء الآخرين، لأن تلك الأوزان قد وردت بصورة استثنائية ونادرة عند الشعراء المحدثين . وقد نظم فيها السياب بعض قصائده ومنها قصيدة (جيكور أمي) التي ذيلها بقوله :" إذا كان ٣ (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) = ٣ فاعلاتن ،٣ مستفعلن ، ٣ فاعلاتن فالنظرية التي تقوم هذه القصيدة موسيقياً عليها صحيحة "[٥٣]. وقد أعقبها بالقول : راجياً أن تتاح الفرصة لتجربة هذه الفرضية على جهاز الأصوات الذي سبق للدكتور محمد مندور أن قام بعض تجاربه عليه في باريس[٥٤].ولكن القصيدة صارت وكأنها خليط من الخفيف والرمل والرجز[٥٥]. ولهذا لم نجد السياب يعود إليها في قصيدة أخرى ، مما يعنى أنها غير صالحة وأن طبيعة الشعر الحر تأبى هكذا نظم ؛ جعلته ينصرف إلى استعمال الأوزان الصافية فحسب . وهو ما يتفق ورأي نازك الملائكة التي تقرر فيه أن الخفيف لا يتفق وموسيقا الشعر الحر إلا بالمزاوجة بين تامه ومجزوئه[٥٦]، لأن الشكل القديم للشعر سيكون أقدر على تقديم نماذجه من الشكل الجديد[٥٧].

إن نظم الشعر الحر بالأوزان الصافية لا يعيبه ولا ينقصه ، إذ إن الشعر الانجليزي – على سبيل التمثيل – ينظم في أربعة أوزان فقط ولم يقل أحد بابتعاد هذا

الشعر عن الأدب والفن. مما يفضي إلى القول إن تجربة الشاعر وخياله هما اللذان يحددان طبيعة الشعر وليس عدد أوزانه وبحوره . بيد أن الشعراء العرب المحدثين ولا سيما في بدايات حركة الشعر الحر تجنبوا هذه النظرة ونظموا بعض قصائدهم بهذه الأوزان وسعدي واحد منهم ، إذ وجدنا خمسة قصائد كاملة لسعدي يوسف في المجلد الأول من ديوانه في هذه الأوزان وهي تنظم بطريقة الشعر الحر، باستثناء القصائد العمودية التي وردت في الديوان ، والجدول الآتي يبين تجربة سعدي في هذه الأوزان بالشعر الحر .

الخفيف	البسيط	الطويل
١	٢	٢

فضلا عن ورود هذه الأوزان في قصائد التنويع ، بصورة لافتة للانتباه ، إلى الحد الذي شكّل ظاهرة واضحة في شعر سعدي ، وذلك أقل ما يوصف به شعر هذا الشاعر ؛ لأنه ضمن كثيراً من قصائده الحرة مقاطع من الشعر العمودي . أما القصائد الحرة الخمس التي نظمها في الأوزان المركبة من أكثر من تفعيلة واحدة أو الممزوجة بحسب تعبير نازك الملائكة فقد حاول مجاراة سابقيه فيها ، ولم نجد ما يميزها عن غيرها من التجارب العربية السابقة التي ألمعنا إليها. ففي قصيدة " من أين تأتي القصيدة " يقول :

فجأةً تُصبح القصائدُ أحجاراً ...هو الصحوُ فاعلاتن/متفعلن/ فعلاتن/ فاعلاتن/ مـ
في زمان التردي / الارتدادِ / الدريئةِ / تفعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / متفعلن
الأملِ المهصورِ ... فعلاتن / فاعِ
من أطلق النسورَ على لحمِ الفتاةِ الوديعةِ ؟ لاتن/ متفعلن/ فعلاتن/ فاعلاتن/ متفعلن
انتبهَ الحلاجُ ... فعلاتن / فاعـ
بيتٌ على الذرى كان مسكوناً بأشباحنا لاتن /متفعلن/ فاعلاتن/ فاعلاتن / متف
زماناً طويلاً . علن / فاعلاتن
واتّركناهُ ، مُسرعينَ إلى السوقِ فاعلاتن / مستفعلن / فعلاتن / فا
اشتَرينا شقائقاً علاتن / متفعلن
واشتُرينا ذمةً فاعلاتن / فاعلا

من يبيعُ ديناً بدنيا ؟[٥٨]. **تن / متفعلن / فاعلاتن**

وعلى هذا النحو تمضي القصيدة إلى نهايتها ، إلى الحد الذي يجعل المرء محتاراً بين أن يرمي بها في خانة الشعر العمودي أم خانة الشعر الحر ، على الرغم من أن الشاعر – وغيره – يحاول أن يرمي سهمه في مضمار الشعر الحر ، في قصيدة تنتمي إلى وزن مركب هو وزن الخفيف . وتلك بادرة مهمة أراد الشاعر – كما يبدو – أن يدلف من خلالها إلى النظم في أوزان قد هجرها المحدثون . وتلك ظاهرة تجريبية تحسب للشاعر، بوصفه قد توسع فيها أكثر من غيره من الشعراء المحدثين .

ويعد سعدي يوسف من الشعراء القلائل الذين استعملوا الطويل في قصائدهم الحرة ؛ بحيث لم يزاحمه غير السياب في هذا الصدد كما يقول الدكتور محسن إطيمش[٥٩]. إذ وردت في المجلد الأول من الديوان قصيدتان اثنتان في الطويل باستثناء المقاطع الكثيرة منه في قصائد التنويع ، مما يدل على عناية خاصة من لدن الشاعر بهذا الوزن بالقصائد الحرة ، في حين لم يرد هذا الوزن بالقصائد العمودية إلا بقصيدة واحدة كتبت على هيئة الشعر الحر هي قصيدة (غزل أموي) ، إلا أن المتمعن فيها لا يخرجها عن دائرة الشعر العمودي بدليل القافية المترددة فيها، وتلك بادرة يمكن وصفها بالغريبة ؛ لأننا لو قلنا إن الشاعر يتميز بروح قديمة – وهو ليس كذلك – لكان من باب أولى أن ينظم بهذا الوزن قصائد عدة بوصفه من البحور الأثيرة لدى القدماء ، ولكننا وجدنا العكس من ذلك .

لقد كتب الشاعر قصيدتيه (محاولة) و(إلى عامل في الميناء) في هذا الوزن. ويبدو أن قصيدة (محاولة) هي أهم القصيدتين فيه ، بوصفها من الشعر الحر ، الذي لا يُلقي بالاً إلى القافية المتكررة ؛ على أساس أنها تقرّبه من النظم القديم . يقول فيها :

أما زلتَ ، لم تعبُر إليها ولم تر الشقائقَ فعولن /مفاعيلن /فعولن /مفاعلن /فعول /مـ

في الوادي ، ولم تلمحِ النجمَ الخريفيَّ أجراساً فاعيلن/ فعولن/مفاعيلن / فعولن/مفاعيلن

من الماءِ أيها المسافرُ : لا تعجلْ،حقيبتها الأخرى فعولن/مفاعلن/فعول/مفاعيلن/ فعول/مفاعيلن

على الشاطئ الثاني فعولن / مفاعيلن

محارٌ وغصنانِ فعولن / مفاعيلن

ومنديلُها المملوءُ ملحاً وأحرفاً فعولن / مفاعيلن/ فعولن / مفاعلن

يصيرُ قميصاً واشتهاءً ومعطفاً فعولن / مفاعيلن/ فعولن / مفاعلن

ونبعاتِ ريحانِ فعولن / مفاعيلن

يدورُ بنا شوقٌ إلى الليلِ لا نرى الوسائدَ فعول/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن/ فعول/ مـ

إلا لمحةً كانتباهةِ السكارى ولیناً وارتجافاً. فاعيلن/ فعولن/ مفاعلن/ فعولن/ مفاعيلن/ فعولن

نوافذُ العبيرِ شممناها ، وذقنا زهورَها(٦٠). مفاعلن/ فعول/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

يكشف التقطيع العروضي عن الوجه الحقيقي لهذه القصيدة ، فهي مبنية من تفعيلتي البحر الطويل فعولن / مفاعيلن ، من غير أن يندرجا تحت كنف البحر الطويل، وكأننا إزاء بحر جديد يستغل تفعيلتي فعولن/ مفاعيلن وحسب . كما أننا نجد موازاة بين بعض الأسطر الشعرية وزناً وقافية، كما نجد ذلك في السطرين الأول والتاسع ، والثاني والعاشر ، والرابع والخامس والثامن . وذلك يعوض عن الوزن القديم ويعكس في الآن نفسه الحالة الجديدة لهذا الوزن .

إن هذا الاستعمال لا يختص بهذا الوزن فحسب وإنما ينسحب على الأوزان المركبة من تفعيلتين كلها؛ عندما تستعمل في الشعر الحر. بيد أن الشاعر لم يستطع أن يتخلص من الإشكالية الموجودة في الأوزان المركبة عندما تنظم بالشعر الحر تلك التي تقربها من الشعر العمودي ؛ مثلما نجد القصائد التي نظمها الشاعر في البحر البسيط الذي يعتمد تفعيلتي مستفعلن وفاعلن بين طيّاته بقصيدتين في المجلد الأول من ديوانه ، هما قصيدة "القتلى يسيرون ليلاً" و قصيدة " سليمان ". إذ يمكننا أن نعود

بالقصيدة الأولى إلى البحر البسيط حتى وإن كتبها الشاعر بطريقة توحي بأنها من الشعر الحر على طريقة الخداع البصري، إلا أن من ينعم النظر فيها يرى أنها قصيدة عمودية بدليل قافيتها المتكررة . يقول فيها :

في الليل ، يستيقظُ القتلى
عيونهمو البيضاءُ ، واسعةٌ مفتوحةٌ أبدا
وفي المدينةِ حتى في أزقتها
يمشون ، أكفانُهم لا تستر الجسدا
همو يسيرون ، والأفواهُ مزرعةٌ
من الرصاص ، تغني ، والدروبُ صدى
وحين يرتجفُ الأطفالُ نسمعُهم
صوتاً لغيرِ الأسى الوحشيّ ما وُلدا(٦١) .

فكل سطرين شعريين هما أصلا شطران شعريان من البحر البسيط وقافيتهما واحدة متكررة على امتداد القصيدة . في حين يستعمل الشاعر في القصيدة الثانية (سليمان) بيتاً بين أبيات القصيدة مكوناً من تفعيلتين فقط وهذا النمط من الشعر وجد في بدايات الحداثة وبصفة خاصة عند محمود حسن إسماعيل حين استعمل التقنية ذاتها في عام ١٩٣٥ في قصيدته (مأتم الطبيعة) . يقول سعدي يوسف :

أكادُ أُغضي حياءً حين أنساهُ **متفعلن /فاعلن/مستفعلن /فالن**
كأنّ عينيَّ عند الصمتِ عيناهُ **متفعلن /فاعلن/مستفعلن /فالن**
هذا محيّاهُ **مستفعلن / فالن**
البحرُ أحرقهُ ، والملحُ مزّقَهُ **مستفعلن/ فعِلن / مستفعلن/ فعِلن**
لكنّ بسمتَهُ ما فارقتْ فاهُ **مستفعلن/ فعِلن / مستفعلن/ فالن**
نجماً يُضيءُ بليلِ البحرِ دنياهُ **مستفعلن/ فعِلن / مستفعلن/ فالن**
قد كنتُ ألقاهُ **مستفعلن / فالن**
والملحُ ما زال في أحداقهِ مطراً **مستفعلن/ فاعلن / مستفعلن/ فعلن**
مُرّاً ، وما زالَ في الأهدابِ مجراهُ (٦٢). **مستفعلن/ فاعلن / مستفعلن/ فالن**

بإمكان القارئ أن يجمع السطرين الأولين ببيت شعري واحد ويبقى السطر الثالث ببيت منفرد قوامه تفعيلتان فقط ، وهكذا يشكّل السطران الرابع والخامس بيتاً آخر، والسطران السادس والسابع يكونان بيتاً آخر ينهض على ست تفعيلات وليس ثمان، في حين يأتي السطران الثامن والتاسع ليشكلا بيتا آخر وهكذا إلى نهاية القصيدة . وهذه الحالة كما أشرنا كانت موجودة في بدايات الشعر العربي الحديث ولم يفعل سعدي غير مجاراة الآخرين في هذا النمط من القصائد . وهذه القصائد عموماً لا تشكل إضافة فنية يمكن أن نستند إليها في تحديد هوية القصيدة عند شاعرنا لأنها لا تلبث أن تعاود اتصالها بروح الشعر القديم . بيد أننا وجدنا أن بعض مقاطع قصائده التي تعتمد التنويع بين الأوزان تكون بهذه الأوزان ، وهو ما نتناوله في ضمن الفقرة الآتية .

٤- قصائد التنويع :

قد ينتقل الشاعر من وزن إلى آخر بالقصيدة الواحدة لغايات موسيقية ودلالية متعلقة باختلاف الحالة الشعورية أو النفسية أو الموسيقية المصاحبة لانفعالات الشاعر؛ لا سيما حين تتداخل الأصوات بالقصيدة التي تنحو نحو الدراما وحين يختلف الأداء اللغوي[٦٣]. ، فيحصل الانتقال في بداية مقطع جديد وهو ما نسميه التنويع المقطعي ، وأحيانا يكون الانتقال في بداية سطر جديد وهو ما نسميه التنويع السطري ، وأحيانا يكون الانتقال في السطر الشعري الواحد وهذا ما لا نجد له تقعيداً في عموم تجربة الشعر العربي وليس في تجربة سعدي يوسف فحسب، لأننا سنكون إزاء ما عرف بقصيدة النثر، وهذا النمط لا يوجد فيه ضابط دقيق يفرق بين الشعر وبين النثر ما دام الانتقال يحصل في السطر الواحد ، اللهم إلا إذا استعمل الشاعر تقنية علامات الترقيم التي تفصل بين مفردات السطر وتجعله يختلف في شكله الكتابي المعروض عن شكله الحقيقي . وعلى العموم فإن شاعرنا عزف عن هذه التقنية في عموم قصائد المجلد الأول إلا في قصيدة واحدة فقط هي قصيدة (مرثية هادي طعين) التي تبنى من ثلاثة أسطر فقط ، ويمكن عد السطر الأول منها في وزن فاعلن والسطر الأخير من وزن البسيط الحر أما السطر الثاني فاعتمد التداخل بين التفعيلات[٦٤]. ، على الرغم من أنه ضمن النثر في بعض قصائده مثل قصيدة (البستاني) التي ضمنها ثلاثة مقاطع نثرية

موازية لقصيدته الموزونة بوزن فاعلن ، ولزيادة الفصل بين الحالتين فقد وضع المقاطع النثرية بثلاثة مربعات مفصولة طباعياً وشكلياً وكأنها قصائد موازية لقصيدته ، وحتى في مضمونها فهي تنقل ثلاث حالات متفرقة من القنيطرة وسيدي بلعباس ومن الذات . وضمن النثر في قصيدة (روبرتو) لثلاث مرات أيضا بعد أن ترك بياضا بين سطوره الموزونة وبين النثر ، والشيء نفسه فعله في قصيدته المهمة (كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة ؟) التي بدأها نثراً ثم انتقل إلى وزن فاعلن فالنثر فمتفاعلن ففاعلن فالنثر ففاعلن إلى الحد الذي وجدناه يشير إلى ذلك صراحة في قوله : " لقد استخدم وزناً جديداً ، أو اللا وزن . الأمر لا يهم كثيراً . عندما يبتعد الأخضر بن يوسف عن الأرض يفقد قواه. هكذا يظل جناحه مشدوداً بخيط سائب ... خيط يمسح وجه الأرض"[٦٥]. مما يعني أن الشاعر كان واعيا لهذه الانتقالات وأنه يهيئ المتلقي لها. وفعل الشيء نفسه في قصيدته (الشارة) التي انتقل فيها من وزن فاعلن إلى وزن مفاعلتن فقال قبل أن ينتقل إلى الوزن الجديد : (ضيِّقٌ أيها المتدارك) . مما ينم عن دراية مسبقة بتلك النقلات الموسيقية وعلم بها ، ولا سيما عندما ترتبط النقلات بالحالة النفسية والشعورية للشاعر . إذ إن الشاعر كان يسترسل على سجيته في قصيدة الشارة – على سبيل التمثيل – فنقل لنا حالة الوطن وظل يعدد حالات تبدو فضفاضة ولا يستطيع أن يوقف استرسالها بما يلائمه وزن فاعلن وحينما أراد أن يغير الخطاب قال عبارته الشهيرة (ضيق أيها المتدارك) لينتقل إلى وزن مفاعلتن عندما تحدث عن حماسه وحماس الثوار فكأن السطور الأولى قد مثلت حالة خنوع أو نكصان والسطور الأخيرة تمثل حالة انتفاض ، يقول في مستهل القصيدة :

لجنود المظلاتِ في وطني أمنحُ الشارةَ القرمزيةَ ،
للعَلَمِ الفردِ فوق الربيئةِ
للحارس المتلفعِ في أولِ الجسرِ ...
للمدفعيةِ...
أمنحها للعريفِ الذي يرصد الطائرات المغيرةْ.
ولكنْ ...لمن أمنحُ الشارةَ القرمزيةَ غيرهمو؟[٦٦].

يبدو استرسال الشاعر في ذكر حالة واحدة واضحاً ، إذ إن هذه السطور تترابط فيما بينها دلالياً وحتى صوتياً ، فهو يتحدث عن حالة واحدة متواصلة وهو ما تطلب أن تشد تلك السطور وتترابط بالتدوير الذي امتد طويلا ولو أردنا قراءة هذه السطور دفعة واحدة لما تمكنا ، فهناك ثمانية وثلاثين تفعيلة في فاعلن ومشتقاتها متوالية في ستة سطور ، وهكذا كانت معظم تفعيلات هذه القصيدة ، ويبدو أن هذا التضييق كان سبباً آخر في انتقال الشاعر إلى الوزن الجديد في السطور اللاحقة وهو وزن مفاعلتن الذي يقول فيه :

أكوّرُ من يديك حمامتين ، وأطلق الدنيا
وراءهما ..
تعالَ
تعالَ ...
يا زمن الخنادقِ[٦٧].

يبدو حماس الشاعر واضحا في هذا النص بحيث فاق ما عرضه أولا الذي كان فيه الحماس أقل وطأة ، ولذلك نقول إن انتقالة الشاعر كان لها ما يبررها فنياً ومعنوياً في هذه القصيدة وفي القصيدة السابقة .

ومن إلمامة بسيطة في جدول الأوزان نرى أن الشاعر قد استعمل التنويع بنوعيه المقطعي والسطري بما فيه القصائد التي اعتمدت التنويع بين الأوزان الأحادية والأوزان الثنائية والجدول الآتي يبين عدد قصائد التنويع في المجلد الأول من ديوان سعدي يوسف .

التنويع المقطعي	التنويع السطري
١٨	١٥

وفي ضوء نصوص الشاعر سعدي يوسف والنصوص العربية الحديثة التي اعتمدت هذين النمطين من التنويع نستطيع القول إن التنويع بنوعيه هو أداة فنية مهمة

يستطيع الشاعر أن يوجهها بالطريقة التي تخدم حالته ، لا سيما عندما تكون القصيدة ذات منحى درامي أو قصصي ، وهو ما عرف به شاعرنا على وجه الخصوص . وقد أشار محمد بنيس إلى أن تنويع الأوزان "ما هو إلا رغبة في تركيب النص الشعري بأسلوب يحاول الابتعاد عن الغنائية ليصب في البناء الدرامي الذي تتعدد فيه الأصوات والمواقف والتوترات النفسية "[٦٨]. إذ إننا لو نظرنا على سبيل التمثيل إلى قصيدة "عن المسألة كلها " التي انتقل فيها الشاعر من الشعر العمودي إلى الشعر الحر لثلاث مرات مخصصاً وزن الطويل للشعر العمودي ووزن متفاعلن للشعر الحر، وأنهى القصيدة بأغنية شعبية التي كانت بوزن مفاعيلن ، وكل تلك الانتقالات حصلت بين السطور على الرغم من أن سعديا ، يقول في بداية القصيدة :

سموتُ ، فردتني سماءٌ خفيضةٌ وعدتُ ، فما أشقى المعاد وما أبهى
إذا وَرَدَ الشذاذُ خمسا وجدتني أرى الحق ، محضَ الحق أن أَرِدَ الرِّفْها
وتلك عيونٌ بالرميلةِ أُوقدتْ هي المنتأى والدارُ والمأملُ الأشهى[٦٩].

ثم انتقل مباشرة إلى الشعر الحر بوزن جديد هو وزن متفاعلن ، إلى حد أنه لم يفصل بين الوزنين بمقطع أو ببياض كعادته في معظم الانتقالات التي ينتقل فيها بين الأوزان ، فقال :

بغدادُ تسكنُ تحت مئذنةٍ ، نهارَ الفاتحِ التتريّ ...
كنتُ أظنُّ وجهَكِ طالعاً لي خلفَ هَفَّةِ سعفةٍ ،
وكأنَّ آلافَ الأزقةِ يحتويهِ واحدٌ منها ، غبارُ
الخيلِ والعجلاتِ في وَهَجِ الظهيرةِ كان آلاف المرايا. [٧٠].

وكما يبدو فإن الانتقال في الوزن قد حصل بفعل تغير الخطاب ؛ لأنه لا علاقة بين الوزنين الطويل والكامل على مستوى الدائرة الواحدة، إذا بحثنا عن سبب الانتقال في الوزن بينهما وحاولنا إرجاعه إلى ناحية صوتية فحسب . فبعد أن تحدث الشاعر عن أمور داخلية وافقها الضمير المتحرك الماثل في سموت وعدت ووجدتني مما خصص له الوزن العمودي ، وحين انتقل إلى حالة خارجية انتقل الوزن إلى متفاعلن لأنه صار يتحدث عن بغداد التي تئن تحت زئير المئذنة ووجها الضائع خلف هفة

السعفة فوائمه وزن متفاعلن ، وحين عاد إلى صوته الأول عاد إلى وزنه الأول (الطويل) في قوله :

يقربني من آخر الليل أنني أرى الوهم أشجاراً بعتمته تعلو

وهكذا ظل مستمراً بالانتقال بين الوزنين إلى نهاية القصيدة . ولعل هذه هي القصيدة اليتيمة في المجلد الأول من ديوان الشاعر التي استغل فيها تقنية مهمة تتمثل في الإفادة من علامات الترقيم ، إذ أنه أفاد من تلك التقنية في أحد سطوره الذي يقول:

– هل جئتَ تبحثُ عن حبيبتكَ التي ضيعتها بين المدائنِ ؟

هل تقاذفتِ التخومْ

أثوابَها ، حتى أتيتَ هنا ، هنا تُسائِلُ عن مدينتها النجومْ؟

سأقولُ شيئاً : إنها عبرتْ.

فالسطر الثالث يظهر وكأن هناك انتقالة في الوزن قد حصلت لأن التقطيع العروضي يجعل التفعيلات كالآتي : مستفعلن مستفعلن متفاعلن مفاعلتن مفاعلتن فعولْ . وذلك ما لا يقبله وزن متفاعلن ، إذ سنكون إزاء بعثرة موسيقية بلا انتظام ، والموسيقا انتظام لا يقبل مثل هذه الانتقالات لا سيما من شاعر عرف في المجلد الأول أكثر إلتزاما بالوزن من كثير من شعراء جيله . ولكننا لو توقفنا بكلمة هنا الأولى وجعلنا السطر الشعري ينتهي بها بحسب علامة الترقيم (الفارزة) وكأنها نهاية سطر شعري فيكون تقطيعه : مستفعلن مستفعلن متفا . وسيكون الشطر اللاحق له :

هنا تسائل عن مدينتها النجوم مفاعلن متفاعلن متفاعلانْ

وعندها سيكون السطر موزوناً ، لأن مفاعلن قد وردت في وزن متفاعلن في الشعر الحر عند كثير من الشعراء بعد أن استعذبوها فيه ، كما يشير إلى ذلك الدكتور محمود السمان عندما استعرض التشكيلات الواردة في هذا الوزن في تجربة الشعر الحر وأطلق تسمية الخشم على هذا التغيير[٧١]. وعلى العموم فهذه من الحيل الموسيقية التي أفاد منها الشعراء المحدثون وهي قليلة في تجربة سعدي يوسف قياساً بغيره من الشعراء المحدثين .

ولعل قصيدته (تطلع) تكشف عن توجه آخر في هذا الصدد ، إذ إنها تستغل وزن مستفعلن فاعلن . وهي مبنية من ثلاثة مقاطع ، جاء سطران في المقطع الثالث منها فقط بما لا يتواءم وسطورها الأخر وبإمكاننا أن ننظر إلى السطر الأول منها نظرتنا إلى القصيدة السابقة إذ إن علامة الترقيم يمكن أن تفصل السطر الشعري الواحد إلى سطرين شعريين وتنتهي المسألة ، أما السطر الآخر فلا يمكن أن يفيده الفصل إلا بالقول إن الشاعر ينظر إلى أوزان التشكيل التي تحدثنا عنها سابقاً وتجديده هو والشعراء فيها نظرته إلى الأوزان المركبة ، وفي أقل تقدير أنه يداخل بينها وبين الأوزان المركبة ، يقول :

أمسِ سألتُ النجمَ ... إن النجومْ مستعلن مستفعلن فاعلانْ
بعيدةٌ عني متفعلن مستف (فالن)
وأنتِ يا نهراً من الليمونْ متفعلن مستفعلن فالانْ
قريبةٌ مني متفعلن مستف (فالن)
ألمسُ أغصانَكِ ... أبكي على شيءٍ فقدناهُ مستعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن مستف (فالن)
لولاهُ ... لولا هذه الآهُ مستفعلن مستفعلن مستف(فالن)
لكان حتى الفجرُ لا يحمل البشرى ، ولا تُزهرُ عيناهُ [٧٢]. متفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستعلن فالن

فبإمكاننا أن نفصل السطر الخامس طباعياً إلى سطرين ينتهي السطر الأول منهما بكلمة أغصانك وينتهي السطر الثاني بكلمة فقدناه ، أما إذا استمرت القراءة فسيكون تقطيعه كالآتي : (مستعلن مستعلن فاعلن مستفعلن فالن) وهو يتفق في قراءته مع السطر السابق مما يجعلنا نرجح الفرضية التي تنص على أن الشاعر ينظر إلى هذه الأوزان نظرته إلى الأوزان المركبة ولا سيما وزني السريع والبسيط، فكأن هذين السطرين من السريع والقصيدة بوزن التشكيل أو أنها من وزن السريع بتقنية جديدة أفادت من التطورات الجديدة التي حلت بالقصيدة العربية الحديثة بدليل السطر الأخير (السابع) الذي لا يختلف في صورته العروضية عن وزن السريع العمودي . ولكننا لا نستطيع أن نعمم هذه الإفادة لا عند سعدي ولا عند غيره من الشعراء المحدثين ، لأننا

وكما وجدناها عنده وعند جل الشعراء المحدثين أنها أضحت ذات سمة قارة في الشعر الحر وبما لا يمكن التنصل منه .

الخاتمة :

وإجمالاً يمكن القول إن الشاعر سعدي يوسف قد أفاد كثيراً من تقنيات الشعر الحديث في تجسيد تشكيلاته الموسيقية وتعزيز مكانة البنية الدرامية في قصيدته المجددة من خلال تعزيز مكانة الأوزان الصافية ومن ثمَّ الانتقال إلى أوزان التشكيل والأوزان الممزوجة والمنوعة في القصيدة الواحدة لغايات محسوبة بدقة متناهية، وكلها ذات منحى واحد يفضي إلى مشارب متعددة . فعلى الرغم من أنه كان مسبوقاً في جل هذه التشكيلات بما أورده الشعراء العرب المحدثون في قصائدهم المجددة انصبَّ دوره فيها على صناعة قوالب فنية ذات أطر جديدة تمت إلى الدراما بصلات عدة ، ولا سيما في محاولته استغلال وحدة الوزن وتعدده في الكشف عن بواطن النفس الداخلية. وبذلك فهو يستغل تقنية الربط بين الموسيقا الشعرية وبين حالة الشاعر النفسية استغلالاً مهماً ينطوي على إلمام غير مسبوق سيتسع لاحقاً في دواوينه القادمة وحتى تلك الدواوين والقصائد التي لفظت الوزن وظلت تدور في محراب الفن فحسب. ولذلك يحسب له أنه قنن تلك التشكيلات بأطر تكاد أن تكون ثابتة ومن ثم انتقل إلى غايات جمالية وفنية عدة وبما يدل على شاعر قد تخطى الكثير من المسلمات التي تشبث فيها الشعراء والنقاد العرب ردحاً طويلاً من الزمن ، من دون أن يعني ذلك أن هناك خروجاً على النظام المعهود في الشعر العربي في جل قصائد المجلد الأول من ديوانه.

الهوامش

(١)الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة – د. عز الدين إسماعيل : ٢٩٧ .

(٢) ينظر المرجع السابق : ٢٩٢-٢٩٣ . وخصائص الشعر عند إستوفر هي : اللغة والعمق والعاطفة والحسية والتعقيد والإيقاع والشكل .

(٣) ينظر مقدمة المرزوقي في كتاب شرح ديوان الحماسة : ١ / ١٥ .

(٤) ينظر قضايا الشعر المعاصر : ٨١.

(٥) ينظر الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨ : ١٤٤.

(٦) العروض والقافية دراسة في شعر الشطرين والشعر الحر : ٣٨ .

(٧) في حداثة النص الشعري : ٩٢ .

(٨) ينظر شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية – د. امتنان عثمان الصمادي : ٢٦٠.

(٩) ديوان سعدي يوسف : ١ / ٤٤٥ .

(*) الإضمار : إسكان الحرف الثاني من التفعيلة .

(١٠) تجليات الأرقام الحسابية والتواريخ وأثرهما في شعر سعدي يوسف ، مجلة الخليج العربي ع (٣-٤) لسنة ٢٠١٦ .

(**) الترفيل علة وهي زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع فتصير التفعيلة (متفاعلاتن) ، والتذييل علة وهي زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع فتصير التفعيلة (متفاعلان) ، والحذذ علة وهي حذف الوتد المجموع برمته من آخر التفعيلة فتصير (متفا) وتنقل إلى (فعِلن)المساوية لها بالحركات والسكنات ويمكن أن يدخل زحاف الإضمار على التفعيلة الحذاء فتصير التفعيلة (فعْلن) ، والقطع علة وهي حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله فتصير التفعيلة (متفاعل) ويمكن عندها أن تنقل إلى فعلاتن المساوية لها .

(١١) يقول السمان :هو حذف أول حرف من متفاعلن فتصير تفاعلن وتنقل إلى مفاعلن ، وقد كان موجودا في الشعر القديم ما يسمى الخرم وهو حذف أول الوتد المجموع في مفاعيلن ومفاعلتن وفعولن . أما في الشعر الحر فهناك حذف في أول تفعيلة متفاعلن بالخشم الذي ينقلها إلى

مفاعلن . ينظر العروض الجديد – أوزان الشعر الحر وقوافيه : ٨٣-٨٥ ، وفي العروض القديم الوقص : هو حذف الحرف الثاني من تفعيلة متفاعلن فتصبح مفاعلن ،وهو نفسه الخشم .

(١٢) ديوان سعدي يوسف : ١ / ٢٨٦ .

(١٣) أشار إلى هذا معظم من درس الشعر الحر أمثال نازك الملائكة في قضايا الشعر المعاصر والدكتور عبدالرضا علي في العروض والقافية والدكتور محمود السمان في العروض الجديد وغيرهم كثيرون.

(١٤) ديوان سعدي يوسف : ١ / ٥٥ .

(١٥) ديوان سعدي يوسف : ١ / ١٠٧ .

(١٦) ديوان سعدي يوسف : ١ / ١٠٠ .

(***) التشعيث : هو قطع رأس الوتد المجموع المتوسط ، وهو علة جارية مجرى الزحاف .

(****)الخبن : زحاف مفرد وهو حذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة .

(١٧)ينظر قضايا الشعر المعاصر : ١١١.

(١٨) ينظر النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد – علي يونس : ١١٣ .

(١٩) ينظر القصة في شعر سعدي يوسف – البناء والرؤيا – مجلة آداب جامعة ذي قار ، العدد ٢١ القسم الثالث لسنة ٢٠١٧ .

(٢٠) ديوان سعدي يوسف : ١ / ١٥٣ .

(٢١) ديوان سعدي يوسف : ١ / ٤٩٤ .

(٢٢)ينظر المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – عبدالله الطيب :١/ ١٤٨ وما بعدها .

(٢٣) موسيقا الشعر بين الاتباع والابتداع : ٣٧٢.

(٢٤) ديوان سعدي يوسف : ١ / ١٦٨ .

(*****)القبض : هو حذف الخامس الساكن من التفعيلة وهو يختص بالتفعيلات التي يكون خامسها ثاني سبب خفيف مثل فعولن ومفاعيلن .

(******)القصر هو حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله .و الحذف : علة وهي إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

(٢٥) قضايا الشعرية : ٤٦ ، وينظر بنية اللغة الشعرية – جان كوهن : ١١.

(٢٦)العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه : ٤٩ و العروض والقافية : ٩٩.

(٢٧) موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع – د. شعبان صلاح : ٣٤٤ .

(٢٨) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٣١٧ .

(٢٩)العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه : ٤٣ .

(٣٠) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٢٠٧ .

(٣١) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٣٢٠

(٣٢) الأعمال الشعرية الكاملة للسياب : ٢٤٤ .

(٣٣) وكذا يقول البياتي :

عشتروت

ربيعنا لن يموت

ما دام عبر البحارْ

امرأة تنتظر

يا حبها المحتضر

ناديت من لا يعود

فضع بكفي القيودْ

وحطم الذكريات.

(٣٤) قضايا الشعر المعاصر : ٨٠ .

(٣٥) قضايا الشعر المعاصر : ٨١-٨٢ . مع تحفظنا على كلمة الضرب فلا عروض ولا ضرب في الشعر الحر . ويمكن أن نشير هنا إلى أن نازك نفسها قد أوردت مفعول في قصيدتها (عروق خامدة) واستعملت في قصيدة (يوتوبيا في الجبال) فاعلن وفاعلان ،ينظر شظايا ورماد : ٤٩ و ١٣٥ .

(٣٦) موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع : ٣٤٧ .

(٣٧) موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع : ٣٤٧ .

(٣٨) موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع : ٣٤٩ .

(٣٩) ينظر من أوزان الشعر الحر ، نظام التفعيلتين : ٢ .

(٤٠) ينظر موسيقى الشعر العربي – د . شكري عياد : ١٠٦ ، فقد تناول مقطوعة للشاعر صلاح عبدالصبور وقال إنها انتقلت من ضرب السريع إلى ضرب الرجز ، وكذلك فعل عبدالرضا علي في

العروض والقافية :٦٤. وكذلك فعل د . شعبان صلاح عندما تناول نصا لنازك الملائكة وعده من السريع في كتابه :موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع : ٣٤٣ ، وفي موضع آخر أشار إلى أن الشعراء المحدثين طرحوا معطيات بحر الكامل على تفعيلة الرجز ، ثم أشار إلى أن تفعيلة الرجز صالحة للتغيرات التي تعتريها ، لأنها في الأساس غير ثابتة النغمة .

(٤١) العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه – د. محمود علي السمان : ٣٤.

(٤٢)هذا هو رأي أستاذنا الدكتور مصطفى عبداللطيف جياووك في حديث خاص أجراه الباحث معه في : ١٩٩٥/٧/١ في مبنى كلية الآداب بجامعة البصرة .

(٤٣) تحولات الشجرة ، مقال في موسيقى الشعر الجديد – محسن إطيمش ، مجلة الأقلام ع (ك ٢ وشباط) ١٩٩٢ : ١٠٤ .

(٤٤)أشار إلى ذلك أستاذنا الدكتور مصطفى عبداللطيف في حديثه السابق ، مؤكداً ذلك بقوله إن الرجاز قديماً كانوا ينظمون بعض إرجوزاتهم من البحر البسيط مثل رؤبة بن العجاج في قوله :

قد بكرت باللوم أم عتاب يا حكم بن المنذر بن الجارود .

(٤٥) ينظر قضايا الشعر المعاصر : ٦٨ .

(٤٦) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٢٨٨

(٤٧) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٣٠٩.

(٤٨) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٣٠٣ .

(٤٩) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٩٧ .

(٥٠) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٤٥٣.

(٥١) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٤٣٣.

(*******) وردت (مفاعيل) في رجز امرىء القيس بقوله :

تطاول الليل علينا دمون مفعلات

دمون إنا معشر يمانون مفاعيل

وإننا لأهلنا محبون مفاعيل الديوان : ٣٤١. وكذلك وردت في رجز رؤبة بن العجاج

قد بكرت باللومِ أمُّ عتّاب يا حكم بن المنذر بن الجارود .

(٥٢) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٤٣٣.

(٥٣) الأعمال الشعرية الكاملة : ١/ ٣٣٩.

(٥٤) المصدر السابق : ٣٣٩/١.

(٥٥) ينظر موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع : ٣٥٦. .

(٥٦) قضايا الشعر المعاصر .

(٥٧) ينظر الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : ٩٨ .

(٥٨) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٧١-٧٢ .

(٥٩) تحولات الشجرة : ٨٦.

(٦٠) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٣٩٦ .

(٦١) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٤٥٢ .

(٦٢) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٤٥٨ .

(٦٣) سبقنا الدكتور عز الدين إسماعيل في الإشارة إلى هذه الحالة ، عندما قرر أن الانتقال يكون في مقطع جديد أو يكون الانتقال في الموقف الشعوري ، أو يكون هناك علاقة تداخل بين تفعيلتي الوزنين المستعملين . ينظر الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : ١٠٢.

(٦٤) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٣٣٩.

(٦٥) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٦٤.

(٦٦) ديوان سعدي يوسف : ١/ ١٨٣.

(٦٧) ديوان سعدي يوسف : ١/ ١٨٥.

(٦٨) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : ٩٣ - ٩٤ .

(٦٩) ديوان سعدي يوسف : ١/ ١٨٦ .

(٧٠) ديوان سعدي يوسف : ١/ ١٨٦ .

(٧١) ينظر العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه : ٨٣-٨٤ .

(٧٢) ديوان سعدي يوسف : ١/ ٤٥٧ .

مصادر البحث ومراجعه :

١. الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة – د. عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي للطبع والنشر، القاهرة ، ط (٣) ١٩٧٤.

٢. الأعمال الشعرية الكاملة بدر شاكر السياب ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ط (٤) ٢٠٠٨ .

٣. تحولات الشجرة ، مقال في موسيقى الشعر الجديد – د . محسن أطيمش ، الأقلام ع (ك٢ وشباط) ١٩٩٢ .

٤. ديوان سعدي يوسف الأعمال الشعرية ١٩٥٢-١٩٧٧ المجلد الأول ، دار العودة – بيروت ، ١٩٨٨ .

٥. الشعر الحر في الخليج العربي – دراسة فنية – د. صباح عبدالرضا إسيود ، الأكاديمية للنشر ، عمان – الأردن ١٩٩٩ .

٦. الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨ ، يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب – بغداد ، ١٩٧٨ .

٧. شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية – د. امتنان عثمان الصمادي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ، طباعة الجامعة الأردنية ، توزيع دار الفارس ، عمان ٢٠٠١.

٨. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – د. عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، ط ٣ – بيروت ١٩٧٢.

٩. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية – محمد بنيس ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط (٢) ١٩٨٥ .

١٠. في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية – د . علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٠ .

١١. القصة في شعر سعدي يوسف – البناء والرؤيا – صباح عبدالرضا إسيود . مجلة آداب جامعة ذي قار ، العدد ٢١ ، القسم الثالث لسنة ٢٠١٧ .

١٢. قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ط (٣) ١٩٦٧.

١٣. قضايا الشعرية – رومان ياكوبسن ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، سلسلة المعرفة الأدبية ١٩٨٨ .

١٤. العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه – د. محمود علي السمان ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٣ .

(١٥) العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر – د . عبدالرضا علي ، مطبعة دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ١٩٨٩ .

١٦. النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد – علي يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

١٧. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – عبدالله الطيب ، مطبعة حكومة الكويت، ط(٣) الكويت ١٩٨٩.

١٨. من أوزان الشعر الحر ، نظام التفعيلتين – د . أحمد جاسم النجدي ، بحث مخطوط مشارك في الموسم الثقافي السنوي الثاني في قسم اللغة العربية ، كلية التربية ، جامعة البصرة في ٢٦ نيسان ١٩٩٥ .

١٩. موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع – د . شعبان صلاح ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط ٤ ، ٢٠٠٥ .

٢٠. موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية – د . شكري عياد ، دار المعرفة هيئة دار الشعب ، القاهرة ، ١٩٦٨ .