ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

أفق التجديد القافوي في تجربة الجداول لإيليا أبي ماضي. (دراسة تطبيقية تفصيلية).

الأستاذ: الدكتور عبد القادر رحماني .
قسم علوم اللسان
جامعة الجزائر 2 .
البريد الالكتروني rayhani66@yahoo.fr

الدراسة باقتضاب :

تهدف هذه الدراسة النقدية التطبيقية إلى تتبع مظاهر التجديد في التجربة الشعرية للرابطة القلمية و خصوصا التجديد في الهندسة القافوية،و تتخذ من المنجز الشعري لإيليا أبي ماضي ميدانا تطبيقيا لها ، باعتبار أن هذا الأخير قد جمع بين التقليد و التجديد رغم قوله الشهير في فاتحته معرفا الشعرية :

لست مني إن حسبت الشعر ألفاظا ووزنا
خالفت دربك دربي و انقضى ما كان منا

فهو يزعم من خلال البيتين الشعريين السابقين من فاتحته أنه حان الأوان لتغيير مفاهيم الشعرية العربية التي ظلت ردحا من الزمن تؤمن إيمانا راسخا أن الشعر ما ينفك أن يكون كل كلام موزون و مقفى ، و شاعرنا يقطع حبل الصلة مع كل من يقيد العملية الإبداعية بمثل هذا المفهوم الضيق البالي،وباعتبار أن القافية شريكة الوزن على حد تعبير ابن رشيق القيرواني في عمدته،فما هي أشكال القوافي التجديدية و هندساتها في تجربة إيليا أبي ماضي الشعرية ؟

الدراسة التطبيقية (أفق التجديد القافوي)

كنا في دراسة سابقة تناولت واقع الاستعمال الوزني و القوافي التقليدية في تجربة إيليا أبي ماضي الشعرية،رأينا رأي العين كيف نزع شاعرنا في جداوله إلى المواشجة بين الطابع التقليدي و التجديدي ،حتى وإن كان التقليد قافويا قد فرض نفسه كنموذج فني هندسي بنسبة كبيرة ، فإن شاعرنا قد مال إلى لذة التجريب لما جمع أكثر من بحر

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

شعري في قصيدة واحدة لا سيما في قصيدتي (هي و المجنون) ، فها هي هذه الدراسة النقدية تتبع واقع القوافي التجديدية في دفوف القصائد الجداولية ، معرجة على بسط و شرح كل القصائد الشعرية من حيث دلالاتها و أبعادها الفنية .

تجربة القوافي التجديدية

انطلاقا من الدراسة الإحصائية السالفة و التي أثبتنا من خلالها بالدليل الدامغ أن 34قصيدة شعرية من أصل 46 شكلت باكورة دواوين أبي ماضي المهجرية ، والتي ارتضى أن يعنونها الجداول وهو يتقصد العنوان في غير براءة كانت تقليدية القوافي، لم يبق في الجعبة الجداولية إذن إلا 12 قصيدة شعرية ، بأنظمة قافوية تجديدية مختلفة ، منزاحة بقليل أو بكثير عن النظام التقفوي الصارم وفق عمود الشعر ، و هذا بيان ذلك :

القصيدة	وزنها	عدد أبياتها	نمطها	نظامها التقفوي
المساء	الكامل المجزوء والكامل المنهوك	60	رباعيات	أأأب و هكذا
العميان	الخفيف المشطور الخفيف التام	32	موشح أقرع	أب أ ج أ و هكذا

المجنون	الرجز التام الرجز المشطور الهزج المجزوء	27 + 16 = 43[1]	رباعيات	أب أج و هكذا
نار القرى	الكامل	24	مقاطع سداسية	أ ب أ ج
ابن الليل	الرمل المجزوء	18 بيتا شعريا + 06 سطور من تفعيلة واحدة = 24	مقاطع ثلاثية بلازمة مختلفة من تفعيلة واحدة	أ ب ج أ د هـ وه ي ي و ي
الأشباح الثلاثة	المتدارك التام	37 مربعة = 74 بيتا شعريا	مربعة	أب أ ب /ج د ج د / و هكذا

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

الناسكة	السريع المشطور السريع التام 15 شطرا+ 10 أبيات شعرية تامة	5 مخمسات= 25 شطرا	مخمسة	أ أ ب ب ج
الطلاسم	الرمل المجزوء + لازمة بتفعيلة واحدة من الرمل	284 بيتا+ 71 لازمة بتفعيلة واحدة	مقاطع رباعية بلازمة من تفعيلة واحدة	أ ب ج ب د ب و هكذا
متى يذكر الوطن	المتقارب التام	40 بيتا شعريا	موشح أقرع	أأأ ب ج ج ج ب
عروس الجمال	السريع التام السريع المشطور	مربعة واحدة + مسدسة=10 أشطر	مسدسة+ مربعة	أأأأأأأب ب ب
من أدب الزنوج	المتدارك التام المتدارك المشطور	03 مخمسات = 15 شطرا	مخمسة	أب أب ج و هكذا
تعالي	الهزج المجزوء	32	مقاطع رباعية	أ ب أ ب ج د ج د و هكذا
12 قصيدة شعرية	08 بحور شعرية بين تام و مجزوء و مشطور و منهوك	583 بيتا شعريا 35 شطرا 77 لازمة	أنظمة نمطية مختلفة	أنظمة قافوية مختلفة

خلاصة الحديث من خلال استقراء الجدول أعلاه ، أن ديوان الجداول على مكانته الفنية و سعي صاحبه إلى مواكبة ما دعت إليه الرابطة القلمية من تجاوز، من تحطيم لأصنام التقليد مع الإشرئباب نحو التجديد ، بما يلاءم الواقع الجديد ، لم يكرس فكرة التجديد فيه إلا من خلال 12 قصيدة شعرية ، من حيث الهندسات الإيقاعية ، بما فيها

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

التنويع في القوافي ، وفق أنظمة مختلقة ، ونحن كي تكون دراستنا منتظمة ممنهجة ، سندرس في هذه المقالة النقدية المقتضبة بعض مظاهر نظام التجديد القافوي وفق طبيعة هندسة النص الشعري ، تاركين المظاهر الأخرى إلى دراسة موالية لهذه و تابعة لها ، فنكتفي هنا ب(نظام المربعات و المخمسات) على أمل دراسة (الموشحات و المقطعات و غيرهما).

1: نظام المربعات

المربعة من العدد ، و هــو (ضرب من الإبداع الشعري الذي وجد في عصر العباسيين ، فأغرموا به ، و أكثروا من نظمه ، و هـو بحق يعد الحجر الأول في بناء الموشحات التي ازدهرت فيما بعد)[2]، و سمي هكذا بالنظر لطبيعة هندسة بناءه ، تماما كما سميت القصيدة الكلاسيكية بالعمودية ، بالنظر لتتابع قوافيها في شكل يوحي بالانتصاب عمودا ، فالمربعات هـي (ذلك الشعر الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها أربعة أشطر ، و يراعى في هذه الأشطر الأربعة نظاما ما للقافية)[3].

إنّ المسألة الفنية تكمن بصورة جلية واضحة في القافية ، فهي بؤرة التوتر ، بؤرة الشعرية ، فهل هنـاك نظام تقفوي موحد أم أن الشاعر يمكن له التموج في ذلك ما شاء؟ فإبراهيم أنيس يعتقد أنـها (قد تكون كلها مقفاة بقافية واحدة و وزن واحد ، و ذلك ما يسمى بالدوبيت ، وقد يكون الشطر الثالث مختلف القافية .....)[4] ، أما أهم الأنظمة القافوية الأكثر دورانا بين الشعراء المحدثين ، فهو أن يشترك الشطر الأول و الثالث في قافية ، و الثاني و الرابع في قافية أخرى[5] ، و هذا النظام القافوي ينبني على تعاقبية إيقاعية ، سرعان ما يألفها المستمع ، فيأخذ في توقعها ، متأثرا بأي انزياح نظامي طارئ يودي بحلاوة هذه التراتبية ، و قد ساد نظام تقفوي آخـر في المربعات العربية حيث (أن قافية الشطر الرابع تتكرر حـتى نهاية القصيدة ، فليست الأقسام هنا مستقلة تمام الاستقلال ، و لكنها جميعا تشترك في أمر واحد و هو تكرر قافية الشطر الرابع)[6].

و يعتقد صاحب موسيقى الشعر أن هذا النظام الأخير ، يعد بحق محضنا خصبا (لنشأة الموشحات التي انحدرت في نظـام قوافيها عن مثل هذا النوع من النظم ، لأن أبرز صفات المـوشحات هي تكرار قافيتين أو أكثر في كل قسم من أقسام الموشح)[7].

و المربعات من (الأنماط التجديدية بشعر إيليا ، و التي طرأت على شكلية القافية الخارجية و الداخلية في عـروض القصيدة و ضربها)[8] ، والجدير بالتثبيت في الذهن أن

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

القافية التي هي حوافر الشعر ، تستقر وفق عمود الشعر في ضرب كل بيت ، مشتملة على حرف القرار(حرف الروي) ، حتى وإن تماثلت مع العروض على سبيل التصريع ، بيد أنها في نظام المربعات ، تستقر في كل عروض و كل ضرب من كل بيت و هكذا ، و لهذا فالبيت في المربعة شطران ، و من ثم كان لها (أنظمة تقفوية مختلفة ، منها ما شاع قديما ، و منها ما شاع حديثا)[9]، والمتفحص لكل أعمال إيليا أبي ماضي الشعرية المطبوعة ، لا يعثر إلا (ست قصائد و مقطعة على نمط المربعات)[10] ، و هي تباعا : (الأشباح الثلاثة ، صوت من سورية ، بلادي ، أما أنا ، المدخل ، بنت الدوالي ، فردوسي) ، و قد مثلت مجتمعة 80مربعة ب 320 شطرا ، وفق خمسة بحور شعرية : الكامل التام ، المتدارك التام ، الخفيف التام ، الرجز التام ، السريع التام[11] ، مع العلم أن مربعة الأشباح الثلاثة من الجداول ، هي أطولها بلا جدال ، إذ بلغت منفردة 37 مربعة ب 184 شطرا في حين بلغت الخمس مربعات المتبقية مجتمعة 43 مربعة ب 172 شطرا ، و هذا ما يؤهل مربعة (الأشباح الثلاثة الجداولية) ، أن تكون من مطولات أبي ماضي بامتياز ، و يجعلها جديرة بتتبع نظامها القافوي .

إنّ المثير حقا من الناحية الهندسية و الفنية أن لكل مربعة من المربعات السبع (نمط تقفوي خاص ، إلا في قصيدتين اتفقتا في نمط تقفوي واحد)[12]، مما يوحي مبدئيا بشغف الشاعر بلذة التجريب ، و كذا إظهار قدراته على استيعاب كل مظاهر التجديد الحداثوية ، حتى و إن كانت بعض هذه الأشكال قديمة النشأة ، قديمة التجريب .

وقد أحصى الباحث (عبد الباسط محمود) من خلال تناوله لأنماط المربعات في كل شعر أبي ماضي المنشور ، ستة أنماط تقفوية و هي : (أب أب / ج ج ج ج ...) (أ ب أب / ج د ج د / ق ل ق ل ....) (أأأب / ج ج ج ب / د د د ب ....) (أ ب أ ب / ج د ج د / ق ع ق ع) (أأأأ / ب ب ب أ / د د دأ ....) (أ أ ب أ)[13].

<u>قصيدة الأشباح الثلاثة باقتضاب</u> :

يوحي عنوانها بكثير من الخيال و الذهنية ، و قد وهب شاعرنا سعة في ذلك ، ولا مناص فقد اعتبرها كثير من الدارسين (من جيد الشعر إذا نظرت إلى معناها و أغراضها و فلسفتها)[14] ، أما موضوعها الجوهري ، فهو تصوير (أطوار الحياة من الطفولة و الشباب و الشيخوخة ، فتراءى نفسه طفلا و شابا و شيخا ، و تحدث إلى نفسه في هذه الأطوار حديثا كله حكمة و عظة)[15]، و قد انهمرت القصيدة المطولة في حلة قصصية مشوقة ، إذْ افتتحت بتمهيد استغرق ستة أبيات شعرية (06) صور فيها الشاعر محاولة

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

خلوده للنوم، و بداية الحلم ، ثم حلول صور الأشباح الثلاثة ، متمثلة في فتى لا يتجاوز العشر سنين (10) ، و ثان في العشرين (20) ، و ثالث شيخ طاعن في السن ، ثم باشر أحداث قصته الشعرية الذهنية ،فخصص للشبح الأول (24) بيتا شعريا ، و للشبح الثاني (20) بيتا و للشبح الثالث (20) بيتا أيضا ، و اختتم قصيدته تماما كما في فن القصة النثرية بخاتمة أكدت أن هذه الأشباح ما هي إلا الشاعر في مراحل عمره و صراعه مع الزمن ، و استغرقت الخاتمة أربعة (04) أبيات شعرية ، فلاحظ ما خلص إليه شاعرنا:

بل لاحت نفسي في نفسي فهي المرئية و الرائي[16]

وُفق الشاعرُ في إحداث تكافئ عددي واضح بين عناصر قصته الشعرية ، مما يوحي بعمق تمكنه و علو كعبه في فن القصة الشعرية التي ازدهرت عند المهجريين عموما ،و عند الرابطة القلمية على وجه الخصوص ، و على قارئ الجداول أن يتمعن في (الطين ، الحجر الصغير ، الطلاسم ، الأشباح الثلاثة ، هي ،.....) ليتبين تمكن الشاعر بصورة جلية من فن القصة الشعرية ذات النفس الطويل ، وهذا الجدول يبين في شيء من التفصيل الكمي ذلك :

العنصر القصصي	عدد الأبيات	الأشطر	المربعات
التهميد	06	12	03
عرض الأحداث	- الشبح الأول : 24 الشبح الثاني : 20 الشبح الثالث : 20 االمجموع : 64	48 40 40	12 10 10
الخاتمة	04	08	02
المجموع	74	148	37

إنّ هـذا التكافؤ العددي ، الذي ولد تناغما و تناسبا إيقاعيا ، ينم عن قدرة بناء لدى شاعرنا ، فالشعر بناء و لملة من فوضى لتنظيم ، و لا يتأتي هذا إلا لذوي الأيادي الشعرية الماهرة الحاذقة .

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

أما إيقاعيا فقد استعمل شاعرنا لأشباحه الثلاثة ، بحر المتدارك ، بتفعيلته الخماسية الموحدة (فاعلن) ، و هذه التفعيلة يمكن تطويعها بخبنها ، لبث دورة دموية أكثر سرعة ، فالمتدارك يصير خببا بهذا الزحاف ، لكن الناقد طه حسين لم يرق له هذا التواشج بين قصيدة تأملية قمة في التصوير الفني و إيقاع المتدارك ، إذ يقول : (و لكنه اختار لها وزنا قلما يقصد إليه الشعراء ، و هو البحر المتدارك)[17]، لكننا نرى أنّ عزوف الشعراء عن إيقاع ما ، ليس بالضرورة لقبح فيه أو صعوبة امتطاء ، فالوافر من البحور المستحلية إيقاعيا ، بيد أن أبا القاسم الشابي لم يعر إيقاعه أي اهتمام و لم تغره كزازته و وفرة مقاطعه[18]، بيد أنّ طه حسين يرى في المتدارك ركاكة موسيقية (فستلاحظ ما فيها من الضعف الموسيقي الذي يدعو إلى الضحك)[19] ، وهذا التحامل ليس بجديد ، فلقد سخر من قصيدتي (الطين و الحجر الصغير) ، ونحن لا نجد ما يبرر هذا التهجم على الأقل من الناحية الإيقاعية ، إلا أن يكون تحاملا ، فطه حسين انطلق في نقده اللاذع من قصيدة الفاتحة التي قدم فيها شاعرنا المعاني على الألفاظ و الأوزان ، و الحقيقة أن فحوى هذا القول الشعري ، لا يعني إلغاء العروض بقدر ما يدعو إلى إضافات مستحدثه تنشط الدورة الدموية لشعرنا العربي .

توزيع حروف الروي في بناء المربعة

الحرف	في الصدور	في الأعجاز	المجموع
الراء	14	16	30
الباء	12	10	22
اللام	08	04	12
السين	04	04	08
الفاء	04	02	06
القاف	04	06	10
الكاف	04	00	04
الدال	04	02	06
الميم	04	02	06
الهمزة	02	04	06
الحاء	02	02	04
العين	02	00	02

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

النون	02	02	04
الياء	02	02	04
الضاد	00	06	06
التاء	00	02	02
الجيم	00	02	02
الشين	00	02	02
	68	68	136

بين الجدول بما لا يدع مجالا للشك ، معالم حروف الروي في مربعة الأشباح الثلاثة ، فهناك حروف كثيرة الورود ، و أخرى متوسطة الورود ،و أخرى نادرة في **الصدور** :

الطبقة الأولى : الراء ، الباء ، اللام ، إذ بلغت مجتمعة 34 استعمالا ، فالراء وردت 12 مرة مكسورة ، و الباء غلب عليها الضم ب 06 ، و اللام كثرت مفتوحة ب 04 استعمالا .

الطبقة الثانية : السين ، الفاء ، القاف ، الكاف ، الدال ، الميم ، و بلغت مجتمعة 24 استعمالا ، فالسين مثلا وردت مكسورة في كل الاستعمالات ، و الفاء تنوعت بين الفتح و الضم بالتساوي .

الطبقة الثالثة : الهمزة ، الحاء ، العين ، النون ، الياء ، و بلغت مجتمعة 10 استعمالا ، فالهمزة مثلا وردت مكسورة ، و العين ساكنة ، النون مكسورة.

حروف الأعجاز

الطبقة الأولى : الراء ، الباء ، القاف ، الضاد ، و بلغت مجتمعة 38 استعمالا ، فالراء مثلا وردت 14 مرة مكسورة و أربع مرات مفتوحة و مضمومة بالتساوي مع انعدام السكون ، أما الباء فغلب عليها الكسر ، و الحرف الدخيل على حروف الروي هو الضاد فهو منعدم في القوافي التقليدية و هو أيضا قليل الورود في القوافي العربية[20].

الطبقة الثانية : اللام ، السين ، الهمزة ، و قد بلغت مجتمعة 12 استعمالا بالتساوي ، و قد ورد اللام مضموما، و السين تراوح بين الكسر و الضم بالتساوي ، أما الهمزة فكذلك وردت مفتوحة و مكسورة بالتساوي .

الطبقة الثالثة : الفاء ، الدال ، الميم ، الحاء ، النون ، التاء ، الجيم ، الشين وقد مثلت مجتمعة 16 استعمالا بالتساوي باعتبار نظام المربعة ، و الجديد في حروف الروي ، الشين التي عدها إبراهيم أنيس نادرة الورود[21].

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

الجدير بالملاحظة أن الشاعر استعان ب 16 حرف روي مختلف ، و هذا لحاجة المربعة للتنويع القافوي عدديا ، و لطول نفسه من خلالها ، حيث بلغت كما عرفنا 37 مربعة ، و كأنها طلاسم أخرى ، في حين احتاج إلى 12 حرفا كاملا في القوافي التقليدية ، و من جهة أخرى فحرف الراء يضل متسيدا للتجربة الجداولية في نظامها التقفوي التقليدي و في مربعة الأشباح الثلاثة و هذا دليل آخر على وعي الشاعر لما يحتويه الراء من طاقات صوتية كامنة يمكن للشاعر الحذق استغلالها لتفعيل الغلالة الصوتية لقصائده الشعرية، و لا غرو في ذلك فتكرارية الراء مطلب فني شعري لا غنى عنه ، فالراء قد وصفه سيبويه (بأنه صوت مكرر ، و المقصود بهذا التكرار اهتزازات اللسان في أثناء النطق به ، و قد جعله سيبويه بين الشديد و الرخو ، و يصنف في البحث الحديث منفردا في مجموعة الصوامت المكررة rolled consenants)[22].

فالراء صوت استحوذ على حيز: عروضا و ضربا ، و في كل مفاصل القصيدة بحيث ورد في التمهيد مرتين في الصدر(02) ، وفي حديث الشبح الأول (08) مرات في العجز ، وفي حديث الشبح الثاني (08) مرات في الصدر و (04) في العجز ، أما في الخاتمة فإن الراء توزع بالتساوي بين الصدور و الأعجاز ب (04) مرات في كل ، بمعنى أن جميع شخوص القصة الشعرية قد شاركت في تبادل الحديث و الحوار مستلهمة انسيابية و تكرارية هذا الصوت المنفرد شكلا و صفات .

إنّ مثل هذه القفزة التجديدية في الشكل القافوي ، وليكن نظام المربعات التي شغف بها شاعرنا ، هي النموذج الأول لذلك ، جعلت إبراهيم أنيس يذهب غير مذهب طه حسين ، حيث أثنى كثيرا على نتاج عمال الرابطة القلمية لأنهم(أخرجوا لنا شعرا موسيقيا جيدا ، عنوا فيه و في نظمه كل العناية بالناحية الموسيقية ، فتفننوا في الأوزان ، كما نوعوا القوافي)[23].

بيد أنّ السؤال الجوهري الذي يقتضي جوابا ، ما هي مصادر التجديد القافوي المهجري؟،أم أنه تجديد من العدم،يبرره الضيق من هندسة القصيدة العربية التقليدية؟، لم يترك باحثنا إبراهيم أنيس هذا السؤال معلقا فأدلى بدلوه قائلا : (فطورا ينظمون على نهج الأندلسيين ، و أخرى يبتكرون في نظام القوافي و يعددون ، فأنتجوا لنا مجموعة طيبة)[24]، والذي يهمنا في التجديد الشعري في أدب المهجر عموما و النظام القافوي خصوصا ، أنه استلهم التراث العربي القديم أو الحديث بالنسبة إليهم ، و منحوه طاقات

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

جديدة متجددة ، كتلك الطاقة النفسية الرهيبة التي نقلتهم من بلدانهم نحو أرض لا علم لهم بها .

النظام القافوي لمربعة الأشباح الثلاثة

لم يبرح تفكير إيليا أبي ماضي في الجداول خاصة ، وفي جميع أعماله الشعرية على وجه الشمول اعتبار (نظام القافية ركنا أساسيا في قول الشعر و نظمه)[25]، رغم إدراكه أن (النظام القديم للقافية قد جنى أحيانا على بعض الأخيلة الشعرية وقيدها بقيود ثقيلة)[26]، أو بقيود من حديد على حد تعبير ميخائيل نعيمة ، و لكن شاعرنا لا يدعو إلا تحطيم هذا الصنم كما دعا ميخائيل نعيمة في غربال ه ، و إنما (تكون الحكمة و القصد في الأمور بأن نعالج القديم بتنويع القافية على النحو الذي بدأه العباسيون ، ونماه الأندلسيون ، و نهض به شعراء المهجر)[27]، و على العموم (لسنا نعلم أحدا من القدماء قد دعا إلى التخلص من القوافي)[28]، التي هي حوافر الشعر.

يحتوي ديوان الجداول على نموذج وحيد من نماذج المربعات ، التي احتلت الصدارة في نتاجات أبوللو الشعرية بنسبة (47;4 % من إجمالي تنويعهم)[29]، وهذه النسبة العالية لشغف الأبوللیین بنظام المربعات تبرره (مدى طواعية هذا الشكل بالنسبة إليهم) و معنى ذلك (سهولة النظم على هذا الشكل من ناحية ، ومن ناحية ثانية أتاحته لمجموعة من الإمكانيات التنويعية التي تخرج به – في حدود – عن نطاق الشكل التقليدي ، وخاصة في القافية ، ذلك أنه من الملاحظ أن شعراء أبوللو لم يتمكنوا – في إطار شكل المربع – أن يستخدموا أكثر من وزن في القصيدة الواحدة)[30]، و الحقيقة النقدية أن الفرق بين عمود الشعر و نظام المربعات (سهولة التزامها – أي القافية -، لأن الشاعر في إمكانه أن يغير القافية كلما تعذر عليه النظم عليها)[31]، و قد أحصى صابر عبد الدايم[32] كثيرا من الأنماط التقفوية التجديدية عند عمال الرابطة القلمية ، دلت في معظمها على جنوح مهجري منقطع النظير نحو التجديد معتبرين أن الفكر الشعري لا يجب أن يبقى البتة رهين هندسات جامدة بل على النقيض من ذلك يجب أن يستوعب مختلف التجارب الشعرية باردها بحامیها و حارها (فلقد شعراء المهجر، أو الصفوة من هؤلاء الشعراء يطمحون إلى المشاركة في تحرير وطنهم عن طريق الشعر ، و تحرير الشعر أيضا)[33].

و شاعرنا قد تحرر فعلا في مربعته الوحيدة من نمطية القافية ، التي ألفناها في دراسة القوافي التقليدية (مقال سابق حول القوافي التقليدية في تجربة الجداول الشعرية)، إذ ارتبط هذا التحرر القافوي بموضوع غاية في الصعوبة لا يمكن السيطرة عليه إلا (بجهد

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

شديد ، ومـن هنا يتبدى في هذا الشكل مدى وعي الشاعـر بأدوات التشكيل)[34] ، فالموضوع خيالي تأملي قصصي ، تجديدي ، كثير الشخـوص القصصية ، و من هنا يمكن فهم مدى صعوبة السيطرة على هذه التجربة الشعرية الرائدة ، فالشاعر تتنازعه هذه الأقطاب دفعة واحدة ، خصوصا و أن (الشـعر موسيقى أولا ، و النغم المبتذل لا يهز النفوس)[35]، و الشـعر دون عنصر الموسيقى يتحول البناء الشعــري فيه إلى أنقاض نثرية خالية من الروح و العاطفة .

من خـلال تفحصنا لمربعة (الأشباح الثلاثة) ، وجدنا الشاعر قد اعتمد على نظامين قافويين مختلفين شكلا و كما ، وهذا بيان ذلك :

أولا : النظام التقفوي الأول

في تحديد نظام التقفية للمربعات ، يؤخذ بعين الاعتبار الأربعة أشطر التي تكون البيتين الشعريين المتتابعين ، إذ ينظر بالتتابع إلى العروض ثم الضرب ، ثم العروض ثم الضرب ، و على هذا الأساس فقد التزم الشاعر ب (أ ب أب) ، كنظام مهيمن على المربعة تقفويا ، إذ وردت علـى منوال هذا الشكل التقفوي 35 مربعة من أصل 37.

ورغـم التزام أبي ماضي بهذا النظام على مدار المربعات المقصودة ، إلا أننا لاحظنا بالجرد و الاستقراء الملاحظات التالية :

1 - اشتراك كل المربعات في الوزن العروضي ، فهي من المتدارك التام ، وقد كثرت زحافاته و علله ، بسبب نــزوع الشاعر للبحث المستميت عن الذخيرة اللغوية ،التي يتطلبها التنويع القافوي، فضلا عن البعد التأملي و الفلسفي المنساب في إطار قصصي ، رغم (حـكم الكثير بشذوذ هذا البحر سالما ، و أن المطرد استعماله مخبونا ، و الخبن زحاف و هو حذف الثاني الساكن فتصير تفعيلته – فعلن -)[36] و العينات الشعرية من المربعة ، التي قمنا بدراسة إيقاعها ، وجدناها إما مخبونة أو مضمرة (فعلن) بتسكين العين[37] ، و هو ما جعل البحر المتدارك خببا (و الخبب لأنه إذا خبن أسرع به اللسان في النطق فأشبه خبب السير ، وســمي أيضا ركض الخيل لأنه يحاكي وقع حافر الفرس على الأرض ، و ضرب الناقوس لأن الصوت الحاصل منه يشبه ذلك إذا خبن)[38] .

أجل إنّ كثرة زحاف الخبن في تفعيلة المتدارك ، تصيره خببا ، أكثر سرعــة و انسيابية ، ليتناسب مع توالي مشاهد الحـلم قصا ، وبنظرة مقطعية فالفرق بين (فاعلن) السالمـة من أية مزاحفة و (فعلن) المخبونة ، طبيعة المقاطع الصوتية ، التي هي ذخيرة النفس الشعري :

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

فاعلن : /0//0 = ط ق ط = 2 ط و 1 ق

فعلن : ///0 = ق ق ط = 2 ق و 1 ط

ألا تلاحظ معنا أن البنية المقطعية ، قلبت رأسا على عقب ، بفعل زحاف الخبن ، الذي انتصر للمقاطع القصيرة وأعاد لها هيبتها ، كما انتصر للأسباب على حساب الأوتاد إذ صارت (سَ س) بعد أن كانت (س وَ) ، وهذه التغييرات في الأصل مباحة ،فشاعرنا لم ينتهك حرمة العروض ، إلا مبالغته في تتابعها ، و هو أمر قد رفضته الشعرية العربية ، فمزية هذه الإنزياحات : التعجيل من حركية الإيقاع و إيقاظ خصيصة الدرامية خصوصا في التبادلية الحوارية و التأملية الفلسفية .

2 - اشتركت جميع أشطر المربعة الرابعة في حرف رويها ، أعاريضا و أضربا فكان (الباء) الصوت الذي لما شمل رنتها الإيقاعية الختامية من خلال الوقفتين المؤقتتين و كذلك النهائيتين ، و لكن هذا لا يجعل نظامها القفوي يتغير من (أ ب أ ب) إلى (أ أ أ أ) ، لأن الشاعر لم يلتزم بحركة إعرابية موحدة في جميع مواضع ورود حرف الباء ، (يقتربُ ، في الوثبِ ، أضطربُ ، على قلبي) ، فشتان بين مد الصوت ضما و مده كسرا ، وكأنك تنطق بحرفين مختلفين ، أو ليست الحركات أبعاض الحروف؟ ، ثم هل الارتقاء صعودا كالنزول هبوطا ؟.

3 – جنوح الشاعر إلى تكرار حروف روي بعينها ، في مربعات متتابعة ، بشكل رباعي أو ثنائي، و هذا ينم عن رغبة جامحة في إنهاء الإيقاع بنفس الكيفية لتوافقه و الحالة الشعورية و الموضعية ، أو لصعوبة في الانتقال إلى روي آخر، لشح الذخيرة اللغوية ، والحق يقال : إن أكبر مشكلة تضطهد الشاعر في التنويع القافوي المقيد ، هي أزمة الذخيرة اللغوية ، وتجسد ذلك في المربعة 13 و المربعة 14وفق هذا الشكل (الضحكُ ، ظهري ، الشكُّ ، أمري) و (قدكا ، الأكبرُ، منكا ، تتذكرُ) ، فالشاعر حافظ على الكاف رويا في أربعة أشطر متتابعة أفقيا ،و كذلك فعل مع الراء ، بيد أنه انزاح عن الحركة الإعرابية المرتسمة فوقها، وهذا من شأنه أن يترك انطباعا بتواصل ضربات إيقاعية متماثلة بالتناوب ، كما يجعل البنية الهندسية تابعة فنيا لشكل المربعات السابقة (أ ب أ ب) بعيدا عن أي نشاز.

إنّ هذه الميزة القافوية ، تظهر بشكل جلي في المربعات المتتابعة (20 ،21، 22،23)، وفق هذا النسق (للزهرِ، تساجلهُ ، بالفجرِ، تغازلهُ) ، (في البرّ، البحرا ، في البحرِ، البرّا) ، (الدهرِ، وثبا ، بالفجرِ، الدربا) ، (الخمرِ، الناسُ ، الفجرِ، الكأسُ) .

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

فأنت تلاحــظ معنا بـجلاء محافظة الشاعر على روي الراء بحركته الإعرابية المكسورة في جميع صدور الأشطر الثمانية بالتتابع ، ونصبه بالمد في عروضيْ المربعة(21)، و هـذا يدل من جهة على أهمية صوت الراء بتكراريته في نسقية الأنظمة القافوية عند أبي ماضي ، كيف لا وهو سيد الحروف في التقليد و التجديد و يدل أيضا على إشكالية حقيقية في المــعين اللغوي ، إذ يكفي أن تطالع هذه المربعة ولو على عـجل لتعرف ما معنى أزمة الذخيرة في ظل البحث الدائم عن قوافي جديدة في ظل نظام حر أضحى قيدا :

و نظرت إليه في البرّ يتمنى لو خاض البحرا
و نظرت إليه في البحر يتمــنى لو بلغ البرا

لم يفلح أبـو ماضي في مبارحة لا البر و البحر ، في مربعة كاملة ، والذي كبله حقا هو بـحثه عن ذخيرة رائية ، أرهقت معناه الذي طالما عده من أوليات الشعر في فاتحته ، فلا هو أحاط بالمعنى كما بدا له ، ولا هو أثرى إيقاعه كما ظن .

4 – استعمــال حروف روي نادرة في الشعرية العربية ، قديمها و حديثها ، ومنعدمة في قوافي قصائده التقليدية ، ومـثال ذلك الضاد ، حيث استعان به في المــربعات (36،30،25) ، (لم يمض ، بعضي) (الركض ، الأرض) (الأرض ، بعضي) ، وأنـت تلاحظ صعوبة استحضار الألفاظ التي تصلح قافية وفق السياق الشعري للمـربعة و التي تنتهي بالضاد ،لذلك لم يجد بدا من تكرار (الأرض و بعضي) مرتين .

5 – برهنت البنية اللغوية للمـربعة عن بعض المشاكل الإملائية و النحوية في تعارضها مع البنية العروضية في ذهن الشاعر ، و إليك بيان ذلك :

فـصبرت و لازمت الصمتا حــتى دانى الظل الظل
فأشــرت إليه : من أنتا فأجــاب : أنا ذاك الطفل
ومــضى كالظل إذا انتقلا و أنــا أرجو لو لم يمض
فأعــدت لنفسي ما ارتجلا فتعــجب بعضي من بعضي

اعتاد المنشدون للشعر العربي منذ المهلهل مد أصواتهم في الأعاريض و الأضرب ، إلا أن تكون مقيدة بسكون فينعدم المد ، فما الداعي عروضيا لإضافة المد في تاء الصمت و أنت ، إلا أن يـكون الشاعر حريصا على إتمام نون (فعلن) إذ خشي تشويه التفعيلة و حـرمانها من نونها ، و هنا دليل آخر على دراية عروضية غير مكتملة ، لأن الإشباع في خواتم الصدور و الأعجاز أمر لا يختلف حوله اثنان ، و الذي يحير حقا ، ما تبرير إضافة ألف المد التي يظنها الواحد منا أنها ألف الاثنين أو قل ألف المثنى ، بيد أن السياق اللغوي و

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

التركيبي للبيتين لا يوحي بذلك أبدا ، بل يشير صراحة غير ملمح إلى شبح مفرد ، بدليل الفعل السابق و اللاحق (مضى ، لم يمض) ، فلم يبق أمامنا إلا الحرص على تواجد نون فعلن الساكنة و التي خشي الشاعر أن تنعدم و تشوه التفعيلة محدثة اضطرابا إيقاعيا بين الأعاريض التي وردت على (فعلن)، وهذا أيضا يدلل على نقص في الثقافة العروضية التي قال فيها نعيمة (العروض لم يسئ إلى شعرنا فقط ، بل قد أساء إلى أدبنا بنوع عام فبتقديمه الوزن على الشعر، قد جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة)[39].

لاحظنا استعمال ضمير المتكلم المفرد (أنا) مرتين ، في الأبيات الشعرية السابقة ولا يستقيم وزن المتدارك إلا بمطابقة الإملاء للتصويت (أنا = //0) ، وهذا ما لا نجده مطابقا في أبيات أخرى من ديوان الجداول و قد شكلت هذه الظاهرة أزمة لغوية تناولها بعض النقاد و تناولناها نحن في أكثر من موضع من دراساتنا النقدية.

بيد أن الدهشة الحقيقية تكمن في هذه الجملة الفعلية المنفية (لم يمض) ، فالشاعر احترم القاعدة النحوية ، إذ جزم الفعل المضارع بلم و كانت علامة جزمه حذف حرف العلة ، وهذه تحسب للشاعر لأننا نعلم أن كثيرا من الدارسين قد قربوا حاجبا من حاجب في شأن لغة المهجريين ، فثقافة أبي ماضي (النحوية و اللغوية لم تكن لترضي أصحاب اللغة ، أو ترضي أصحاب النحو)[40] ، و على هذا الأساس يكون الترميز التقطيعي هكذا :

مضى كالظل إذا انتقلا و أنا أرجو لو لم يمض
0///0///0/0/0/// /0/0/ 0/ 0/0/ 0///
فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعل
× × × × × × × ؟

إعلم أنّ (×) تمثل موطن المزاحفة وقد مست مد الفاء و حركة العين، و هذا لا خلاف حوله في جميع كتب علم العروض تنظيرا و تطبيقا ، لكن الخلاف أن تفعيلة الضرب لا تستقيم أبدا وتصير ناشزة عن بقية أعاريض المربعة ، فهي تستقيم في حالة واحدة ، أن نحدث شرخا واضحا بين القاعدة النحوية و القاعدة العروضية أي ما بين (الجزم بالحذف و الإشباع بالمد) ، ف (لم يمض = /0/0/0) فتصير تفعيلة الضرب شبيهة بأخواتها غير ناشزة (فعلن)، لأن (لم) تابعة لما قبلها عروضيا ، فالشاعر إذن لا يعرف حقا أن ما يحذفه النحو لا يظهره العروض ، ولا تعارض أبدا بين علم النحو و علم العروض إلا من باب يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره في باب الرخص العروضية ، و لن

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

يقول قائل أبدا إن هذا الشاهد من باب الرخص و الجـوازات ، فهذا لعمري جهل بقاعدة و ليس بتهجم عليها .

وبالعودة إلى إشكالية الضمير (أنا) ، نورد هذا الشاهد من المربعة :

يا شيخ : شجاني ما قلتا وزرعت بنفسي آلامك

من أنت ؟ أجاب : أنا أنتا أنا ذاتك تمشي قدامك

أنت تلاحظ (قلتا ، أنتا) فالمد الزائد هنا ، قيمة غير مضافة ، لأنه مهمة الإشباع وفق القاعدة الصوتية المتآزرة مع علم العـروض والإيقاع الشعري ، لكننا أشرنا إلى إشكالية صوتية نطقية فيما يخص ضمير المتكلم (أنا).

من أنت ؟ أجاب : أنا أنتا أنا ذاتك تمشي قدامك

0/0/0/ 0/0/ //0/0// 0/0/ 0// /0// /0/ 0/

فأنت تلاحظ هـذا التناقض الصارخ بين طريقة نطق الضمير(أنا) ، ففي صدر البيت الشعري ينطق بمد كما هو متفق حوله لدى متكلمي العربية ، وعلى أساسه تستقيم تفعيلة المتدارك (فعلن) ، و على النقيض من ذلك ، ففي العجز لن تستقيم التفعيلة نفسها إلا بحذف مد الضمير ، فيصير الضمير (أنَ) و الأصـل (أنا) بإسقاط مد النون ، و قد حـاول عبد الباسط محمود إيجاد تبرير لذلك ، مقدما قراءات ثلاث :

- يعد ذلك خطأ ، يؤاخذ الشاعر عليه ، دون مبرر :

- وجود لغات في ضمير المتكلم المفرد (أنا) ، فقـد جاء في لسان العرب عن التهذيب أن – للعرب في أنا لغات - ، وأجودها أنك إذا وقفت عليها قلت أنا بوزن عفا ، و إذا مضيت عليها قلت – أن – فعلت ذلك ، بوزن عن فعلت ، تحرك النون في الـوصل .....[41]، ولكن هذا غير مبرر لأن الشاعر في نفس البيت يورد نفس الضمير بلغة ورسم ونطق سليم .

- الاعتداد بالإيقاع السمعي للتفعيلة المحتوية على الضمير (أنا) ، و ذلك الإيقاع السمعي الذي يساوي في الأذن الفتحة الطويلة بالفتحة القصيرة مع قليل من التنغيم النطقي ، خـاصة إذا كان الضمير في منتصف التفعيلة ، وذلك دون شك احتيال تنغيمي ، يـؤدي بنا إلى احتمال ضرورة سمعية ، و هذا الاحتمال هو المؤكد لدى شاعرنا[42].

لكنه سرعان ما يستدرك قائلا : (حاول معي تقطيع بعض الأبيات التي بها الضمير أنا، و وقع في تفاعيلها الخطأ ، و ستدرك مـع التقطيع العروضي أن ألف المد مع قليل من الاحتيال النغمي لها تتساوى مع الفتحة القصيرة ، و على هذا ستكون كل التفاعيل التي وقع بها مثل هذا الخطأ صحيحة ، تحت ضرورة الاعتداد بالإيقاع السمعي ، لكنها ستكون

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

مع ذلك ضرورة قبيحة ، تقلل من شاعرية إيليا دون شك ، و من أذنه الموسيقية التي ساوت بين ألف المد و الفتحة القصيرة)[43]، و لكن الأمر الذي لا مفر منه أن ظاهرة الضمير(أنا) تعد واحدة من (المظاهر المؤلمة لضعف الموسيقى عند الشاعر)[44] ، رغم معارضتنا الشديدة لتحامل طه حسين في نقده اللاذع لديوان الجداول الشعري على وجه الخصوص.

ثانيا : النظام التقفوي الثاني

وردت مـربعتان فقط من أصل 37 مربعة ، على نظام مختلف ، حيث انزاح الشاعر من (أ ب أ ب) إلى (ج ج ج ج) ، وذلك في مربعتين متتاليتين (11 ، 12)

أو نجبل ماء و ترابا ونشيد بيوتا و قبابا
أو نجعل منه أنصابا أو نصنع حلوى و كبابا[45]

أنــت تلاحظ كسر الشاعر للنظام التقفوي لمربعاته ، مستبدلا إياه بنظام جديد ، فالعروضان (ترابا و أنصابا) تشاكلاتا في حرف الروي – الباء الممدود فتحا - مع الضربين (قبابا ، كبابا) ، مما يحيلنا كقراء على نظام جديد بعدما ألفنا نظاما آخر ، استمر زهاء 10 مربعات من مطلع القصيدة ، و قد وردت هذه الألفاظ كلها أسماء في صيغة الجمع منصوبة بالمفعولية أو العطف عليها، كما أن روي الباء ليس جديدا بحيث وظفه الشاعر من قبل في المربعات (04،08) ، كي لا يقول قائل إنّ التجديد في الشكل القافوي تطلبه روي جديد بخصائص صوتية مختلفة و ذخيرة لغوية نادرة ، كما لا يمكن تبرير ذلك بميل الشاعر لفكرة جديدة مختلفة عن سابقاتها ، بل بالعكس من ذلك تماما فكل المربعات بدءا من السابعة حتى الحادية عشرة (07 ، 11) ، مرتبطة ارتباطا معنويا دلت على الكيفيات الممكنة لملاعبة الشاعر للشبح الأول ، أما من الناحية العروضية فالشاعر قد حافظ على بحر المربعة ، المتدارك التام ، بزحافه المألوف – الخبن - .

وقال في المربعة الموالية :

مثلت الطفل و دنياه فأحببت نفسي دنياه
ووددت لو أني إياه بل خلت كأني إياه[46]

أنت تلاحظ معنا (دنياه ، دنياه ، إياه ، إياه) ،نظام هذه المـربعة كسابقتها(ج ج ج ج) ، وفيها تماثل أفقي ، بل تكرار في اللفظ و المعنى ، فلفظة العــروض هي نفسها لفظة الضرب في كلا البيتين الشعريين ، و هذا دليل آخر على أزمة الذخيرة اللغوية في النسيج اللفظي للمربعات ، لقيامها على كثرة و تنوع القوافي ، أعاريض وأضربا ، و من الملفت

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

للانتباه حقا ، أن الشاعر لم يعاود الكرة قصد استعمال حرف الهاء المسبوق بالياء كما في هذه المربعة ، و من هنا بدت المربعة الثانية عشرة (12) مميزة منفردة في نسيجها اللغوي عروضا و ضربا.

خلاصة القول :إنّ هذه المربعة على فرادتها في الجداول ، فإنها عكست خبرة الشاعر في الموضوعات التأملية الفلسفية ، و بينت جنوح الشاعر إلى التجديد في الأنظمة القافوية من خلال أشكال شعرية عباسية ، فلا جدال في أسبقية الشعراء المولدين في ابتكار أنماط تقفوية كثيرة كالمربعات و غيرها ، بيد أنّ شاعرنا أكسبها بأنامله الشعرية حداثة فبدت كأنّها من ابتكارات المهجريين .

2 : نظام المخمسات

إنّ المخمسة كالمربعة من العدد و تكون (بأن يقسم الشاعر قصيدته على أقسام ، كل قسم يتكون من خمسة أشطر ، لها نظام خاص في التقفية)[47] ، و قد يكون كل قسم (من هذه الأقسام مستقلا تمام الاستقلال في قوافيه و أوزانه ، و هذا هو المخمس الحقيقي الذي يرمز له : أأأأأ/ ب ب ب ب / ج ج ج ج ج ، و هكذا)[48].

من خلال فلينا لجميع ما نشر من أعمال شاعرنا ، لم نعثر إلا (على ست قصائد شعرية على نمط المخمسات ، منها ما اتفق في نمط تقفيته ، و منها ما اختلف ، بحيث نخرج في النهاية بأربعة أنماط للتقفية)[49].

وردت ثلاث مخمسات على نظام تقفوي مشترك (أأأأب / ددددب / ج ج ج ج ب) و هي (باخرة الإغاثة[50] ، مازال في الأرض حيا[51]، لم يهدم الموت إلا هيكل الحياة[52]) أما مخمسة (يا بلادي)[53] ، فقد اجتمع فيها نمطان تقفويان ، فضلا عن اتفاق قافية الشطر الخامس بين كل مخمسات القصيدة (أأأأب / ب ب ب ب /ج ج ج ج ب) ، أما مخمسة (الناسكة) و (من أدب الزنوج) ، فهما من الجداول و سيدرسان في موضعيهما .

1 – النظام قافوي لمخمسة (الناسكة)

الناسكة ، لفظة تكتنز بكثير من الإيحاءات و الدلالات الدينية ، و هي حالة تعبدية فردانية ، بيد أن شاعرنا نقل هذا المشهد الإنساني و أسقطه على سنبلة في الحقل الذي يعتلي سفحا ، فبدت له لحظة المغيب و هي تتمايل ، و كأنها تتعبد أو تؤدي فريضة الصلاة، أفرغ شاعرنا هذا المشهد و ما يتفرع عنه في قالب قافوي تجديدي ، وفق نظام الخمسة أشطر ، و كان نظامها التقفوي (أأ ب ب ج / د د د ه ه ج) و هكذا و قد تكونت (الناسكة) و هي السنبلة ، من خمس مخمسات ، تشترك معا و تتعاضد قافويا من

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

خلال الشطر الخامس ، و لا غرو في ذلك فالمحدثون أعجبوا بهذا الشكل من المخمسات (و استحسنوه و استعذبوا موسيقاه ، و أكثروا منه ، و نظموا فيه أغراضا لم يطرقها القدماء)[54]، والذي يبعث على الاستحسان هو ذلك الخيط الفني و المتمثل في الشطر الخامس من كل مخمسة ، بحيث يجعل لكل منها مجرى معينا ، ثم تلتقي جميعها في مصب واحد ، و المصب هنا هي الوحدة الإيقاعية التي تواشج المخمسات و توطد أواصر التعاضد بينها ، فما أحسن الائتلاف بعد اختلاف و قد عده بعض الدارسين (النواة التي أسس عليها نظام التوشيح ، لما فيه من عنصر يتكرر في كل قسم من أقسامه)[55].

و ها نحن نورد هذا الجدول الذي يلخص تواتر استعمال حروف الروي في كل شطر من كل مخمسة :

المخمسة	الشطر الأول	الشطر الثاني	الشطر الثالث	الشطر الرابع	الشطر الخامس
الأولى	الباء ساكنة	الباء ساكنة	السين مكسورة	السين مكسورة	الهمزة ساكنة
الثانية	اللام مكسورة	اللام مكسورة	الياء و الهاء	الياء و الهاء	الهمزة ساكنة
الثالثة	الميم ساكنة	الميم ساكنة	الجيم مكسورة	الجيم مكسورة	الهمزة ساكنة
الرابعة	الدال مكسورة	الدال مكسورة	اللام مضمومة	اللام مضمومة	الهمزة ساكنة
الخامسة	اللام مضمومة	اللام مضمومة	الراء مكسورة	الراء مكسورة	الهمزة ساكنة
النظام القافوي	أ	أ	ب	ب	ج

استعمل الشاعر تسعة حروف مختلفة بنسب متباينة ، في خمس مخمسات (05)، التي مثلت مجتمعة خمسة و عشرين شطرا (25) ، و قد مثلت الهمزة الساكنة النسبة المهيمنة بخمسة استعمالات (05) لأنها تكررت على الدوام في الشطر الخامس من كل مخمسة على مدار القصيدة ، في حين احتل حرف اللام المرتبة الثانية ، إذ وردت في ثلاث مخمسات (الثانية و الرابعة و الخامسة) ، و تموقع في الشطرين الأول و الثاني في المربعة الثانية و الخامسة في حين ورد في الشطر الثالث و الرابع من المربعة الرابعة ، و قد غلب

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

عليه الكسر بأربعة استعمالات كاملة ، في حين ورد مضموما في موضعين فحسب ، و تساوت (الباء ، الجيم ، السين ، الميم ، الدال ، الراء ، الياء) باستعمالين لكل .

إنّ تغير النظام التقفوي ، من موحد إلى مختلف وقف نسق معين ، لم يلغ وحدة الوزن ، حيث سارت جميع أشطر المخمسات على إيقاع مشطور السريع ، لكن شكل المخمسة الهندسي هو الذي يجعلنا نؤكد أن هناك جمعا بين السريع المشطور و السريع التام ، نقول هذا بالنظر إلى الشكل الصارم للمخمسة :

أبصرت في الحقل قبيل المغيب
سنبلـة في سفح ذاك الكثيب
حـانية مطرقة الرأس كـأنها تسجد للشمس
أو أنـها تتلو صلاة المساء[56]

فأنت تلاحظ أن هناك ثلاثة أشطر يتوسطها بيت شعري تام ، لذلك فمسألة جمع السريع المشطور بالسريع التام ، أمر فرضته هندسة المخمسة أصلا ، و لا يمكن عده من مظاهر التجديد الإيقاعي في جداول أبي ماضي على سبيل التفرد و السبق و لكنه من مظاهر الخروج عن نمطية القافية الموحدة التي جثمت على الشعرية العربية ردحا من الزمن .

2 – **النظام القافوي لمخمسة (من أدب الزنوج)**

من أدب الزنوج من القصائد التي تعبر بحق عن الواقع الأمريكي حيث عاش شاعرنا ردحا من الزمن ، فرأى رأي العين كيف يهمش النظام الطبقي الأمريكي كافة السود ، حيث يختلس البيض حقوق السود عنوة ، و يحرمونهم حقوقهم في العيش و الزواج ، و بالتالي يحرمونهم من السعادة ، من الحلم ، من الحياة ، فالزنوج في العنوان يتحولون إلى عبيد في القصيدة المخمسة ، وقد سرد الشاعر تلك الأحداث في إطار قصصي وصفي مركز ، بحيث ضمن قصيدته ثلاث مخمسات وفق هذا النظام (أ ب أ ب ج / د د د د ج / ه ه ه ه ج) ، بمجموع (15) شطرا ، و هذه المخمسة تحافظ على نفس الخاصية الفنية التي تمتعت بها سالفتها (الناسكة) ، فالمخمسات الثلاث تتماثل في الشطر الخامس قافويا ، مما يقوي أواصر التواشج الإيقاعي بينها ، فتختلف لتأتلف ، لكن الجديد في هذه المخمسة هو تماثل الأشطر الأربعة الأولى لكل من الثانية و الثالثة في روي الأعاريض و الأضرب ، وهذا التماثل الكلي لعب دور إذكاء الغلالة الصوتية الإيقاعية ، التي سوف يكسرها الشطر الخامس ، لتعيد لها الحياة الأشطر الأربعة الموالية ، ثم يكسرها

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

الخامس ، و هذا البناء و الكسر هو سر جمالية هذه المخمسة فضلا عن موضوعها الإنساني الذي يدعو في غير لبس إلى التآخي و الإنسانية :

المخمسة	الشطر الأول	الشطر الثاني	الشطر الثالث	الشطر الرابع	الشطر الخامس	النظام التقفوي
الأولى	الباء مضمومة	اللام مكسورة	الباء مضمومة	اللام مكسورة	الدال مضمومة	أ ب أ ب ج
الثانية	النون مكسورة	النون مكسورة	النون مكسورة	النون مكسورة	الدال مضمومة	د د د د ج
الثالثة	الراء مكسورة	الراء مكسورة	الراء مكسورة	الراء مكسورة	الدال مضمومة	هـ هـ هـ هـ ج
15 شطرا	ضمة كسرتان	ثلاث كسرات	ضمة كسرتان	ثلاث كسرات	ثلاث ضمات	ثلاثة أشكال تقفوية

شكل حرفا النون و الراء المكسوران أهم ذخيرة صوتية قافوية في مخمسة (من أدب الزنوج) ، بكل ما تحمله النون من تطربية و غنة (و الغنة خروج صوت الحرف من الخيشوم ، و حروفه الميم و النون لأنه قد يعتمد لهما في الفم ، و الخياشيم ، فتصير فيهما غنة)[57]، والراء بما تحمله من تكرارية (لذلك احتسب في الإمالة بحرفين)[58]، وقد وردا أربع مرات بالتساوي ، أما الدال المضمومة فوردت ثلاث مرات ، فضلا عن الباء المضمومة مرتين و اللام المكسورة مرتين أيضا .

و قد فرض الشكل الهندسي الصارم للمخمسة ، المزج بين المتدارك التام و المشطور ،و تمثل المشطور في الشطر الخامس من كل مخمسة ، بتفعيلة موحدة (فعلن) ، وقد وردت مزاحفة في مجملها ، لتبدو أكثر سرعة ، أكثر خببا .

اختلفت مخمسة (الناسكة) و (من أدب الزنوج) ، في طريقة هندستهما ، حيث حل شطران متتابعان ثم بيت تام ثم شطر في الأولى ، أما الثانية فحل بيتان تامان ثم شطر مستقل ، و هذا الاختلاف الهندسي لا يغير في أمر المخمسة شيئا ، فهي تقوم على نظام الأشطر لا الأبيات.

وهذا بيان ذلك :

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

الناسكة

من أدب الزنوج

الهوامش:

1. – ينظر عبد الباسط محمود – دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر – دار طيبة – القاهرة – ط2 – 2005– ص 34
2. – إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر – مكتبة الأنجلو مصرية – القاهرة – ط1 – 1965– ص 305
3. – المرجع نفسه – ص 302
4. – المرجع نفسه – ص 304
5. – ينظر المرجع نفسه – الصفحة نفسها
6. – المرجع نفسه – ص 305
7. – المرجع نفسه – الصفحة نفسها
8. – عبد الباسط محمود – دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي – ص 46
9. – المرجع نفسه – الصفحة نفسها
10. – المرجع نفسه– الصفحة نفسها
11. – المرجع نفسه – الصفحة نفسها
12. – المرجع نفسه – ص 138
13. – يراجع المرجع نفسه – ص ص 138 – 141
14. – طه حسين – حديث الأربعاء – ج3 – دار المعارف – مصر – ط12 – 1989 – ص 200
15. – المرجع نفسه – الصفحة نفسها
16. – إيليا أبو ماضي – ديوان الجداول –دار العلم للملايين – بيروت – لبنان – ط12 – 1978 – قصيدة الأشباح الثلاثة – البيت 74 – ص 113
17. – طه حسين – حديث الأربعاء – ج3– ص 200

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

18. – ينظر الطاهر الهمامي –كيف يمكن اعتبار الشابي مجددا – الدار التونسية للنشر – تونس – ط1 – 1972 – ص 43
19. – طه حسين – حديث الأربعاء – ج3– ص 200
20. – ينظر إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر – ص 248
21. – المرجع نفسه – الصفحة نفسها
22. – محمود فهمي حجازي – مدخل إلى علم اللغة – المجالات و الاتجاهات – الدار المصرية السعودية – القاهرة – ط4 – 2006 – ص 83
23. – إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر – ص 310
24. – المرجع نفسه – الصفحة نفسه
25. – المرجع نفسه – ص 313
26. – المرجع نفسه – الصفحة نفسها
27. – المرجع نفسه – الصفحة نفسها
28. – المرجع نفسه – الصفحة نفسها
29. – سيد البحراوي – موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو – عالم الكتب – القاهرة – دط – دت – ص 61
30. – المرجع نفسه – الصفحة نفسها
31. – المرجع نفسه – الصفحة نفسها
32. – ينظر صابر عبد الدايم – أدب المهجر – دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري – دار المعارف – مصر – ط1 – 1993 – ص ص 194 – 211
33. – أحمد سليمان أحمد – الشعر الحديث بين التقليد و التجديد – الدار العربية للكتاب – بيروت – ط1– 1983 – ص 136
34. – سيد البحراوي – موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو– ص 62
35. – مارون عبود – مجددون و مجترون – بيروت – دط – 1948 – ص 37
36. – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر العربي – قديمه و حديثه – دار الشروق – عمان – الأردن – ط1 – 2007 – ص 79
37. – ينظر عمر الأسعد – معالم العروض و القافية – مكتبة العبيكان – الرياض – السعودية – ط3 – 1996– ص 139 و قد عد المختصون هذا الانزياح علة التشعيث أو القطع أو اجتماع الخبن و الإضمار)
38. – محمود مصطفى – أهدى سبيل إلى علم الخليل – دار الفكر العربي – بيروت – ط1 – 1998 – ص 68
39. – ميخائيل نعيمة – الغربال – دار صادر – بيروت – لبنان – ط6– 1960– ص ص 18 – 19
40. زهير ميرزا – إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر – تقديم سامي الدهان – دار العودة – بيروت – لبنان – ط1 – 1954 – ص 33

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

41. - ينظر ابن منظور الإفريقي – لسان العرب – مجلد 1 – دار صادر – بيروت – لبنان – ط1 – 2004 – ص 160
42. – ينظر عبد الباسط محمود – دراسة في لغة الشعر عند إيليا ابو ماضي – ص ص 84 – 86
43. – المرجع نفسه – ص 86
44. – طه حسين – حديث الأربعاء – ج3 – ص 200
45. – إيليا أبو ماضي – ديوان الجداول – قصيدة الأشباح الثلاثة – المربعة 11– ص 107
46. – المصدر نفسه – القصيدة نفسها – المربعة 12 – الصفحة نفسها
47. – عبد الباسط محمود – دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي – ص 142
48. – إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر – ص ص 305 – ر306
49. – عبد الباسط محمود – دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي – ص 142
50. – عاصي حجر – شرح ديوان إيليا أبو ماضي – دار الفكر العربي – بيروت – ط1 – 1999 – ص 224 وردت بعنوان (حسبنا إياك)) من الكامل
51. – إيليا أبو ماضي – ديوان تبر و تراب – ص 174
52. – المصدر نفسه – ص 194
53. – صلاح الدين الهواري – ديوان إيليا أبو ماضي – دار و مكتبة الهلال – دار البحار – بيروت – ط1 – 2009 – ص 145 و قد وردت بعنوان (أنا صب متيم بلادي) من الخفيف
54. – إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر – ص 306
55. – المرجع نفسه – ص 307
56. – إيليا أبو ماضي – ديوان الجداول – مخمسة الناسكة – المخمسة الأولى – ص 124
57. – ابن جني – سر صناعة الإعراب – ج1 – تحقيق حسن هنداوي – دار القلم – دمشق – سورية – 2000 – ص 9 و ينظر أيضا عبد الغفار حامد هلال – أصوات اللغة العربية – مكتبة وهبة – القاهرة – ط3 – 1996 – ص 147
58. – المصدر نفسه – ص 63