ديوان "فيض الفضل وجمع الشمل": قراءة في الأشكال النظمية

د. علي حسن خواجة *

تاريخ تقديم البحث: ٢/ ١٠/ ٢٠١٦م. تاريخ قبول البحث: ١ /٤ /٢٠١٨م.

ملخص

إن المطلب الرئيس الذي تسعى إليه القراءة هو تبين الأشكال النظمية في ديوان عائشة الباعونية (ت٩٢٢هـ) "فيض الفضل وجمع الشمل" البالغ نصوصه ثلاثة وخمسين وثلاثمائة، والمتجلي قيمته في كونه مصدرًا ذا أصالة أدبية؛ فهو يمكّن التعرف إلى شعر نسوي يستوي على ملامح خاصة يمكن استشرافها بأنظار متدبرة ناقدة؛ ذلك أن المرحلة تأتي أواخر عهد المماليك التي تمثل معلمًا من معالم سيرورة الأدب العربي في عصوره المتقادمة والمتطاولة.

يتجلى في ديوان" فيض الفضل" أن الشاعرة قد ترددت فيه بين أشكال نظمية متنوعة:

أولها: القصيدة العمودية، وقد سطا هذا الشكل على جلّ الديوان، وائتلف من مقطّعات صغيرة، وقصائد متوسطة، وطوال قد يزيد عدد أبيات الواحدة على مئتيْ بيت.

ثانيها: الموشحات، وقد ائتلف هذا الشكل من التام، والأقرع، والفصيح، والعامي الملحون، والمتردد بينَ بينَ، والدّوبَيْتيّ.

ثالثها: المخمّسات/ التخميسات، واحتل مساحة قليلة جدًا؛ فقد خمّستْ بعض الأبيات والقصائد القصيرة.

آخرها: نماذج من الشعر العاميّ الملحون، كالزجل، والمواليا الذي له وزن واحد وأربع قوافٍ.

تمثل الموشحات والمخمسات والشعر العامي الملحون مظاهر تجديد في الشكل الموسيقي للقصيدة القديمة.

رصدت القراءة محاولة الباعونية الجادة للمزاوجة بين بحرين في القصيدة الواحدة؛ ما يمثل إرهاصًا ودورًا رياديًا للقفز فوق الشكل التقليدي للعروض الخليلي من جهة، وضربًا خاضعًا مباشرة للحالة النفسانية أو الشعورية التي تصدر عنها الشاعرة من جهة أخرى.

الكلمات الدالة: قراءة، أشكال نظمية، بنية صوتية، الباعونية، قصيدة.

* دائرة اللغة العربية وآدابها، جامعة بير زيت، الضفة الغربية، بيرزيت ص.ب ١٤.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Rhythmic Forms of Aisha Albaoniah: An Analysis in "Faidh Al-Fadhl wa Jam' Al-Shaml"

Ali Hasan Khawaja

Abstract

This study aims at analyzing and identifying the rhythmic forms in Aisha Albaoniah's (d. 922 AH) "Faidh Al-Fadhl wa Jam' Al-Shaml". The value of this work is manifested in being a source of a genuine literature through which, we can identify a feminist poetry that is based on special features with a prudent critical perspective. The poetry in question was during the Mamluk era which represents a milestone in the obsolete and protracted process of Arabic literature.

"Faidh Al-Fadhl" shows that the poet had used various forms of metric forms. Firstly, the rhythmic (horizontal) poem; this form dominated the bulk of her poetry mostly made up of short, medium and long poems that may exceed two hundred lines. Secondly, muwāshshaḥāt including Altam, Alaqra', Alfasih, Almalhoun, the Alternating, the 'in between', and Al-Dopeite. Thirdly, the pentameters, which were in few poems that included some pentametric verses. Lastly, examples of colloquial poetry "Malhoun" like Zajal and Almwalia, which has one metre and four rhymes. Muwāshshaḥāt, pentameters, and colloquial poetry are manifestations of renewal in the form of old poems and music.

The analysis touches upon the serious attempt of Albaoniah to employ two metres in one poem, which represents a precursor and a leading role to transcend over the traditional metres on the one hand and another kind that is directly based on the psychological or emotional state of the poet on the other.

Keywords: reading, rhythmic forms, metric forms, Albaoniah, poems.

تمهيد:

تعدّ البنية الصوتية من أبرز بنيات الأثر الشعري وأكثرها وضوحًا؛ ذلك أن الشعر مادة محكية قبل أنْ تكون مكتوبة؛ فالألفاظ فيها عبارة عن مجاميع صوتية ذات تآلف خاص، وأنّ الأثر الشعريّ "بناء صوتي، (إيقاعي)، يتألّف من تكرار منتظم لأنساق صوتية (أصوات، مقاطع، نبرات، صيغ وزنية/ نحوية، تراكيب لغوية...) مع إدخال تنويعات على هذا الانتظام تحول دون رتابته، فوجود الإيقاع مميّز مهم للغة الشعرية "(١). ويكتسب الشعر ذاتيّته جرّاء ذلك التآلف بين المجاميع الصوتية الحاملة قيما ذاتية خاصة، ذات علاقات معيّنة، غايتها خلق النص الشعري الدال.

وضمن البنية الصوتية تلعب الموسيقى الشعرية ببعديها الإطاري والتكويني دورًا مؤثّرًا في وجدان المتلقي، بما تحدث فيه من رعشة كهربية تلصقه بالأثر الشعري؛ ذلك أنّ الشاعر يجب أن يجيد اختيار مكوّنات البيت الشعري، من مفردات وتراكيب متآلفة ملتحمة، بما يرمي إليه من معانٍ ودلالات، تحمل في ذاتها رسالة أو متعة، يجد فيها المتلقي منفعة ما، تجعله –بشكل أو بآخر– يقترب من هذا الأثر أو ذاك.

إن أمر إجادة الشاعر اختيار موسيقى أثره الإطارية من وزن وقافية، يضفي على هذا الأثر رونقًا وبهاءً بإيقاعه المؤثّر، كما أن قدرته على اختيار مفرداته وتراكيبه، وحسن توزيعها، يحقق مبدأ التآلف والانسجام فيما بينها، ويزيد من جمال الأثر الشعري، ويرفع مستوى إيحائه؛ إذ يعمل كمنبّه إعلامي ذي وقع نفسي في متلقيه، الذي تحرّكه مشاعره، فيقبل يلتهم ما في هذا الأثر من أحاسيس وأفكار، متفاعلاً معها أيما تفاعل.

لقد ذهب بعض العلماء إلى إن للوزن الشعري صلة معيّنة بالموضوع أو الغرض؛ وقد كان أرسطو قد عرض لهذا الأمر في كتابه "فن الشعر" إذ قال: "والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم، ولو أنّ امرأً استخدم في المحاكاة القصصية وزنًا آخر، أو عدّة أوزان لبدت نافرة، لأنّ الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع... أما الوزن الإيامبي، والوزن الرباعي الجاري (التروكي) فمليئان بالحركة، وأحدهما أنسب للرقص، والآخر أنسب للفعل "(٢).

إنّ الأمر المتقدّم لم يكن دائرًا في خلد الخليل بن أحمد، والشاهد في هذا قول الأخفش: "سألت الخليل بن أحمد بعد أن عمل كتاب العروض: لِمَ سمّيت الطويل طويلاً؟ فقال: لأنه طال بتمام

(١) الطوانسي، شكري: **مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، دراسة في بلاغة النص**، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص١٧.

(٢) طاليس، أرسطو: **فن الشعر**. ترجمة وشرح وتحقيق: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت،١٩٧٣، ص٦٨.

أجزائه، قلت: فالبسيط؟ قال: لأنه انبسط عن مدى الطويل... قلت: فالسريع؟ قال: لأنه يسرع على اللسان، قلت: فالمنسرح؟ قال: لانسراحه وسهولته"(١).

مما سبق يتبيّن أمران هما:

(١) إن الخليل لم يحدد علاقة ذات بعد نفسي معيّن وخاص بأعاريضه المختلفة، على مستوى ما يوافق الواحد منها من موضوعات أو أغراض شعرية.

(٢) إن مسألة (الكم) العروضي على مستوى المكونات العددية المقطعية للتفعيلة الواحدة في العروض الواحد، لأمر غير مصرّح به، والدليل أنه أقام أعاريضه على خمس دوائر. ما ترمي القراءة إليه –هنا– أنّ قوله بشأن الطويل "طال بتمام أجزائه" ليدل على هذه المسألة الكمية، من حيث المكونات العددية الفعلية للطويل [ثماني تفعيلات: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن × 2]، ومتعلّقاتها من الأسباب والأوتاد، وما يطرأ عليها من زحافات وعلل، وأثر ذلك في إنتاج الإيقاع الشعري وانتظامه.

وقد تنبه العالم حازم القرطاجني إلى الأمر الأول، المتمثل في أهمية ربط الوزن الشعري بغرض معين أو أكثر، إذ قال: "ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرّصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن نحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويخيّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضوع قصدًا هزليًا أو استخفافيًا، وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد"(٢)؛ "فالأعاريض الفخمة الرصينة، كعروض الطويل والبسيط تصلح لمقاصد الجد، كالفخر ونحوه، أما الرمل والمديد فهي أعاريض فيها حنان ورقّة، تصلح لمقاصد الشّجو والاكتئاب"(٣).

إنّ أمراً كهذا ما زال مثار جدل ودرس بين النقاد العرب على وجه الخصوص؛ فها هو د. عز الدين إسماعيل يقول: "ذائع مستفيض أن الشاعر حين يريد أن يقول شعرًا لا يحدد لنفسه بحرًا بعينه،

(١) القيرواني، ابن رشيق (ت ٤٦٣ هـ/ ١٠٧١م): **العمدة**. تحقيق: محمد محيي الدين، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة،١٩٣٤ ج١، ص٨٩.

(٢) القرطاجني، حازم: (ت ٦٨٤/ ١٢١١م) منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: الحبيب محمد بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص٢٦٦.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص٢٠٥.

وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه، فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدف له من الأوزان".[١] ويقول الشاعر عبد المعطي حجازي: "إن الشعراء يلهمون قصائدهم على شكل ألحان وإيقاعات قبل أن يلهموه كلمات؛ فالإيقاع هو الشكل الأول لتحرّر الفنان وخروجه على القواعد المتبعة في استعمال أدوات الاتصال العادية، واكتشافه لأدواته الخاصة"[٢]. ومع ما بين القولين من تباين، إلا أنّ المسألة تبقى وجهة نظر تخضع لاعتبارات خاصة، لا يعيها إلا المبدع نفسه. وفي هذا الإطار ذاته، يؤكد د. عبد الله الطيب ما ذهب إليه القرطاجني من مناسبة الأعاريض لأغراض بعينها، مع تعديل طفيف مفاده: "إن اختلاف أوزان البحر نفسه، معناه أنّ أغراضًا مختلفة دعت إلى ذلك"[٣].

في ضوء ما تقدم، ترى القراءة أنّ الشاعر يكون محكومًا بقانون الاختيار الواعي المضمر (الكامن) في منطقة الباطن، حيث تدفعه الخبرة إلى ذلك، بعد أن تكون الفكرة قد نضجت في ذهنه، وتأجّج بها وجدانه؛ ذلك أنّ الشاعر لا ينظم الشعر في المكان فورًا، بل يأخذ وقتًا قد يطول أو يقصر، بدءًا بيوم، وامتدادًا لحول أو أكثر، وفي أثناء هذه الفترة الزمنية " يحاول الشاعر أن تكون موسيقى ألفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها في المعاني الهادئة الرقيقة"[٤].

الموسيقى والإيقاع:

تمثل الموسيقى الخارجية/ الإطارية الثابتة الملموسة "قاعدة لضبط شعر الشاعر، وهي الوزن والقافية؛ وهي التي تكوّن الإطار العريض لقصائد الشاعر، وهي لازمة يجب على الشاعر اتّباعها"[٥]، حيث الوزن "حركة منتظمة تلتئم أجزاؤها في مجموعات متساوية ومتشابهة"[٦]، وحيث القافية "وحدة موسيقية تقوم على تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات"[٧].

(١) إسماعيل، عزّ الدين: **الأسس الجمالية في النقد العربي**. ط١، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٥٥، ص٣٧٥-٣٧٦.

(٢) حجازي، عبد المعطي: "**محاولة لفهم الإيقاع**"، مجلة الفجر الأدبي، القدس، العدد٤٦، تموز ١٩٨٤، ص٣٥.

(٣) الطيب، عبد الله: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**. ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠، ص٧٢.

(٤) أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥، ص٤٣.

(٥) المصري، يسرية: **بنية القصيدة في شعر أبي تمام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص١٢.

(٦) عياد، شكري: **موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية**، دار المعرفة، بلا تاريخ، ص٥٣.

(٧) إسماعيل، عز الدين: **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ط١، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٥٥، ص١١٣.

والإيقاع "حركة نغمية تتكرر في صورة منتظمة داخل البيت الشعري، أو القصيدة بكاملها، وهي حركة تتغيّر من قصيدة إلى أخرى، ولا يمكن أن تنحصر في صورة مجردة –كما هو الحال في الوزن– لأن الانفعال الشعوري، هو الذي يتحكم في ضربات القوة والضعف التي تكون النغمة الإيقاعية، وليس أدل على ذلك من أننا نجد قصيدتين الوزن فيهما واحد (البحر الطويل مثلاً) والإيقاع غالبًا ما يكون مختلفًا، بل قد يتغير الإيقاع في القصيدة الواحدة تبعًا لتغير الحالة الشعورية فيها، وكلما وافق الإيقاع الحركات الانفعالية، لدى كل من المبدع أو المتلقي، كان أكثر فاعلية في تحقيق الإمتاع الفني"(١). فإذا سيطر النغم الشعريّ على السامع وجدنا له انفعالاً في صورة الحزن حينًا والبهجة حينًا آخر، والحماس أحيانًا، وصحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية معبّرة منتظمة نلحظها في المنشد وسامعيه معًا "(٢).

تتسم اللغة العربية بقلة عدد الحركات القصيرة والطويلة فيها؛ ما أدى "إلى تحديد عدد القوالب المقطعية الصوتية التي يمكن أن يستعين بها الشاعر في النظم"(٣). "وأساس المقطع الصوتي عند علماء الأصوات أنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح في السمع من البعض الآخر؛ وظهر لهم جليًا أنّ أوضح الأصوات تلك التي تسمى بالحركات: القصيرة منها كالفتحة والضمة والكسرة، والطويلة كألف المد وياء المد وواو المد... وقد ترتب على اختلاف الوضوح السمعي بين أصوات الكلام... أنْ نشأت فكرة تقسيم الكلام إلى مقاطع... وعلى هذا، فالمقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة"(٤). ويميل د. شكري عياد إلى هذا الاعتبار، وذلك" للدور المهم الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى وذلك واضح في اشتقاق أسماء الفاعلين والمفعولين، والمصادر والصيغ المزيدة في الأفعال"(٥).

(١) أبو حميدة، محمد زكي: **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، ١٩٩٠، ص٣٧١.

(٢) أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**، مرجع سابق، ص١٤.

(٣) عبد الرؤوف، عوني: **بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف**، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٧٦، ص٥٦.

(٤) أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**، مرجع سابق، ص١٤٦-١٤٧.

(٥) أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر العربي**، مرجع سابق، ص٤٧.

الأشكال النظمية:

يتجلى في ديوان "فيض الفضل" أن الشاعرة قد ترددت فيه بين أشكال نظمية متنوعة يبينها الجدول الآتي:

الشكل	مرات الورود
(١) القصيدة العمودية/ الخليلية:	٢٦١
أ- المقطوعة	١١٦
ب- القصيرة	٥٥
ج- الطويلة	٩٠
(٢) الموشح	٤٥
(٣) مواليا	٣١
(٤) دوبيت	١٢
(٥) مربع	١١
(٦) مخمس	٦

يظهر الجدول التزام الشاعرة بالبيت الشعري (العمودي)، بتوزيع تفعيلاته وفق العرف، إلا أنها عدلت عن هذا العرف في خمسة ومائة نص مثلت خمسة أشكال نظمية. لقد تنوّعت أنماط هذا العدول فكانت:

(أ) المزج بين وزنين؛ عمدت الشاعرة في إحدى قصائدها[١] إلى المزج في كل بيتين من هذا النظم بين وزنين لا تحيد عنهما في الغالب، هما المتقارب والمتدارك؛ فتفتح الشطرة الأولى بالمتقارب، ثم تقفلها بالمتدارك. وهذا ملحظ مضطرد في نظمها. تقول:

(١) ص٣٩٤-٣٩٥. يشار في هذا السياق إلى أنها قد داخلت بين بحرين ست مرات في ديوانها. انظر ص٢٠٤ (موشح) المنتظم موسيق المتدارك غالبًا، مع مُكْنة قراءته على موسيقى بحر آخر، والمعول في ذلك هو طريقة الأداء النطقي والتنغيمي؛ حيث مزج بين العامية والفصيحة. وص٢٩٥ (موشح) منظوم على الرجز والمتدارك. وص٤٤٥ (موشح تام عامي) منظوم على الرجز والمتدارك. وص١٩٣(قصيدة طويلة بحضرة السّماع) منظومة على المتدارك ومجزوء الرمل. وص٣٩٧ (موشح أقرع فصيح) منظوم على المجتث والرجز. وص٢٥٤ (مربع) يسير على موسيقى المتدارك في الغالب، وبعضه على الهزج، وأحيانًا تمزج بينهما، ويعتمد ذلك كله على تنغيم القارئ وأدائه الصوتي؛ إذ فيه مزج بين العامية والفصيحة، ومثاله قولها:

جليلٌ ما لهُ ضدُّ

جميلٌ ما لهُ نِدُّ

عظيمٌ ما لهُ حدُّ كلُ يومٍ هو في شان

فالأشطار الثلاثة الأولى هي من الهزج، وآخرها، وهي " كلُ يومٍ هو في شان" من المتدارك، ويجوز أن تكون من الرمل؛ فالمعول هو النطق.

بلطْف الجمالِ بدا لي معْشوقُ الســـاداتِ
وَوَصْل الحبيبِ نصيبي في كلّ الأوقـــاتِ

حيث يمكن القول: إنها تمثّل شكلاً تعبيرياً سابقاً عصره (إرهاص إلى شكل جديد).

(ب) توزيعاً غير متساوٍ لتفعيلات البحر الواحد، كما في قولها من المتدارك إرشادًا وتحقيقًا[١]:

فارِقِ الأهلا واتْركِ الكلا واقْصِدِ الموْلى يحصلِ الوصْلا

فقد جاء السطر الشعري من ثماني تفعيلات هي نفسها في البيت ذي الشطرين. وفي هذا إرهاص إلى شكل هندسي جديد. تمزج الشاعرة في هذا الشكل الجديد بين الفصيحة والعامية، وتغلّب الأولى، وقد آثر المحقق كتابة بعض الأفعال كما تُنطق في العامية بغية استقامة الوزن والتناسق الموسيقي؛ من ذلك مثلا تطويل الحركات القصيرة في الفعلين "اهديني، افنيني":

ربِّ واهديني لما يدنيني منك وافنيني في سنا المَجْلى[٢]

يُلحظ أن الشاعرة قد اختارت مفرداتها اختيارًا دقيقًا، ووزّعتها توزيعًا شكليًا (الترتيب) جاذبًا للنظر، بما حقق–بالتالي– توزيعًا موسيقيًا معيّنًا، فدفع الإيقاع إلى الظهور بجلاء؛ فالجرس الموسيقي ذو كثافة عالية غالبة، وهذا متأتّ بوسيلتين متعاضدتين: رصْف المفردات رصفًا هندسيًّا محكمًا، وتقارب صيغها الصّرفية إلى حدّ ملحوظ جدًا.

لقد كان ذلك العدول بدافع خلق إيقاع ثري جدًا، يعبّر عن حالات شعورية مختلفة، تناوبت على نفسية الشاعرة، التي رأت في هذا انفلاتًا من قيد المتوارث، وتماشيًا متناغمًا ومعطيات الحالة الروحانية الصوفية.

(ج) الموشّح ؛ نظمت خمسة وأربعين موشحًا بين تام، وأقرع، وفصيح، وعاميّ ملحون، ومتردد بين بين، ودوبيتيّ[٣] مناجاة للذات الإلهية، ومدحًا للرسول الكريم محمد عليه السلام. ومن أمثلة الموشح التام الفصيح– على سبيل المثال لا الحصر– المنظوم على بحر خليليّ هو المجتث، وقد استوت أقفاله وأسماطه متوحدة في الوزن قولها:

أفنيْتني يا حبيبي عن كل شيء سواكا وَجُدْتَ لي ببقاءٍ باقٍ بفيضِ بقاكا

(١) ص١١٥–١١٧.

(٢) البيت الخامس والعشرون، ص١١٧.

(٣) انظر الديوان، ص٢٢٥،٢٣٥، ٢٥٤، ٢٧٠، ٢٧٧، ٢٩١، ٣١٤؛ ٣٢٣، ٣٢٩، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٨، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٨١، ٣٩٧، ٤٠٣، ٤١١، ٤٣٥ .... الخ.

فطافَ عيْشي بوصْلٍ صافٍ بغيرِ رقيبِ
فيهِ الأمانـــــي وفيهِ منْكَ التجلّي نصيبْ
جلا ظلاميَ حتى أصبحْتُ عينًا أراكا بالحقِّ عين وجودي وَحِلْيَتي من حلاكا
بُدورُ كاساتِ أُنْســي دارتْ بشمسِ المُدامْ
ولمْ أزلْ أحتسيهـــا حتى بلغْتُ المــرامْ[١]

ومن أمثلة الموشح الدوبيْتي ذي التفعيلات المتعارف عليها " فعلن فعلن مستفعلاتن فعلن ... فعلن فعلن قولها:

الفتْحُ بدا ونَسْمةُ الرِّضْوانِ مِنْ مُقتدِرِ
هبَّتْ بشذا يفوقُ عَرْفَ البانِ عندَ السحرْ
لا يَنْشَقُها إلا فتىً قد عرفا
أحكامَ حقائقٍ بها قد عُرِفا
ما حالَ عَنِ الولا ولا حان وفا
قد طهَّرَ قلْبَهُ من الأدرانِ طولَ العُمرِ
ورعٌ وجِلٌ تراهُ في الأعيانِ وافي الفِكرِ
ما داخَلَ قلبهُ هوى الأغيارِ
مِنْ حين بَدَتْ أشعّةُ الأنوارِ[٢]

(د) المواليا؛ وهو من الشعر العامي الملحون الذي له وزن واحد وأربع قوافٍ، وسُمي" البرزخ"؛ "لأنه يحتمل الإعراب واللحن، ولكنّ اللحن – كما يقر ابن حِجَّةَ– أحسن وأليق، وقد كان يحتمل الإعراب في أوائل استخراجه لأن أهل "واسط"[٣] "اخترعوه من البحر البسيط، وجعلوا كل بيتين منه

(١) ص٤٣٨-٤٣٩.
(٢) ص١٣٩.
(٣) كلام المحقق، ص٣٢، وص١٨٠.

أربعة أقفال بقافية واحدة، والجميع معرب، إلى أن وصل إلى البغاددة، فزادوه باللحن سهولة وعذوبة"[١]. نظمت الشاعرة إحدى وثلاثين مقطوعة مواليا[٢] تقول في إحداها:

يا فرْدُ يا وِتْر يا اللهُ يا محبوبْ يا مُنْتهى السُّؤلِ والمأمولِ والمقصــودْ

مـــــا آنَ أنْ ترحــم المهجـور وتَرْوِ ظمْؤو بشُرْبَة من صفا المشروبْ

تزاوج الشاعرة فيه بين العامية والفصيحة في نطقه وأدائه.

(هـ) الدّوبيْت؛ من الشعر العامي المنتظم على "فعلن/ فعلن/ مستفعلاتن/ فعلن". ورد عند الشاعرة اثنتي عشرة مرة[٣]. منه قول الشاعرة:

يا ذاكرَا موْلاه للذكْرِ أمورْ إنْ جئْتَ بها يْحوزُ صدرَكْ نـورْ

ذُلّ وَتَلذّذ بطـــول مُرورْ والغيبةُ عنْكَ مع حُسنِ حضورْ[٤]

ليستقيم الوزن لا بد من تطويل بعض الحركات القصيرة.

(و) المربع، وهو شكل من الموشحات تردد عند الشاعرة إحدى عشرة مرة[٥]، ومنه قولها [مجزوء الرمل]:

يا مُريدَ اللهِ خلِّ

في هواهُ كلَّ خِلِّ

واخْرُجْنَ عنْكَ بكلِّ لِعُلاهُ لا لِوصْلِ

وَتَذَلَّلْ وتَخَضَّعْ

وتَمَلْمَلْ وتَضَرَّعْ

فَلَعَلَّ الجودَ يشْفَعْ لك فضْلاً بالتَّولّي[٦]

(١) الحلي، صفي الدين (٧٥٠ هـ): العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص١٠٥.

(٢) انظر الديوان، ص ١٨٠، ١٩١، ٢٦٤، ٢٨٣، ٢٩٤، ٣٣٣، ٣٣٧... الخ،

(٣) انظر الديوان، ص١٣٦، ١٦٥، ٢٦٩.

(٤) ص١٣٦.

(٥) انظر الديوان، ص٣٨٢، ٣٨٨، ٣٩٦، ٤١٤، ٤١٥، ٤٤٣، ٤٥٠، ٤٥٩... الخ

(٦) الديوان، ص١٨٩.

(ز) المُخمّس: وهو أيضًا شكل من الموشحات تردد عند الشاعرة ستّ مرات[١]؛ فقد خمّست بعض القصائد القصيرة والأبيات[٢]، ومنه تخميس بيتي القاضي عِياض[٣]، وفيهما تقول [الوافر]:

أماني كُنْتُ قِدَمًا أشتهيها

بِفَضْلِكَ سيّدي نَوَّلْتَنيها

لقَلْبي كمْ حقائق لُحْنَ فيها

وممّا زادَني فخْرًا وتيهًا وَكِدْتُ بأَخْمَصي أطأُ الثريّا

ولمْ يكُ ذاكَ شيْئًا ذا تهادي

ولكِنْ كانَ في سرِّ المُرادِ

إلهي مِنْكَ مَنًّا يا ملاذي

دُخولي تحْتَ قوْلِكَ يا عبادي وأنْ صَيَّرْتَ أحمدَ لي نبيّا[٤]

ولعل جلّ ما نظمته الباعونية كان مما يسير بِرَكْب التّوَكُّل والفَناء في حبّ الحق"[٥]، وقد جاء منسوبًا في أشكاله النظمية إلى موضوعة واحدة، تندرج تحتها موضوعات فرعية يتصدّرها شعر المحبة الإلهية كالتي عند رابعة العدوية، والسُّهْرَوَرْدي، وابن الفارض. ولعل أول الظاهر من أمارات المحبة عنوان ديوانها " فيض الفضل وجمع الشمل" الذي يشمل – كما تصفه الباعونية–" المنظوم المفتوح به في المناجاة الإلهية، والمعاني اللّدُنّيّة، والأحوال الوَهْبيّة، والمعاناة الذّوْقيّة، والشّؤون الشّوْقيّة، والمذاهب العشْقيّة، تعْليلا لمن أحرقه الشوق، وجذبه التوْق بالطّوْق، وجفاه الحبيبُ، وأمرضه الطبيبُ، وكَثُرَ فيه القيل والقال، إلى أنْ حظِي بالوصال، وزال الانْفصال" [٦].

(١) انظر ص١٤٤، ١٤٥، ٣٨٦، ٣٩٨، ٤٠٣، ٤٠٥.

(٢) وكذلك تخميس قصيدة محمد بن أبي الوفا، وتخميس قصيدة عبد القادر الكيلاني. انظر الديوانن ص ٤٠٤، ص٤٠٦ على الترتيب.

(٣) هو أبو الفضل عياض بن موسى اليحصبي (٤٧٦–٥٤٤)، عالم المغرب، وإمام أهل الحديث في زمانه، المولود في مدينة سبتة، والمتوفى في مدينة مراكش مسمومًا. له شعر حسن. انظر: الزركلي، خير الدين: معجم الأعلام. ط١٥، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٢، ج٥، ص٩٩.

(٤) الديوان، ص١٤٤.

(٥) كلام المحقق، ص١٧.

(٦) الديوان، ص٧١.

وها هي بوزن "الكامل" تجهر بالمحبة مُعْلِنَة أُنْسها بالله، وتشوّقها إليه، وتركها ما سواه، وقد جدّ الوجْد:

بشريفِ ذكْرِ الواحدِ الخلاّقِ لَذِّذْ فؤادًا ذابَ بالأشـــــواقِ[١]

وفي حالتي البسْط والقبض[٢] تقول بوزن "الوافر" متشوّقة ومُتَذلِّلَة وقد حكمت المحبة:

مُحِبُّكَ لا يَقِرُّ لـــهُ قـرارٌ وكيْفَ وفي الحشى لِلْحُبِّ نارُ[٣]

وتأتي الوصايا والمواعظ ثاني الموضوعات الدينية مبثوثة للتذكير، وقد كانت ملامحها الفارقة النظمية لا الشعرية، ومنها الإرشاد إلى فضيلة الصمت، والتقوى، والحض على ترك الغيبة. من وصاياها في التقوى قولها من الطويل:

تزيَّنْ بتقوى اللهِ إنّ لباسهـــــا لمـــا قالـــهُ المولى خِيارُ لِباسِ

ودعْ زينةَ الدنيا لأصحابها وكُنْ مدى ما تعشْ منها ومنهم على ياسِ[٤]

ويأتي المديح النبوي ثالث الموضوعات الدينية "وإذا ما استذكرنا أن هذا الديوان مشتمل على ديوان آخر، وهو" المورد الأهنى في المولد الأسنى"فإنه يغدو بِمُكْنَة الباحث تفسير وجود كثير من المدائح في هذا الديوان، وقد اشتمل هذا الموضوع، أعني المديح النبوي، على قصائد أتت على ذكر مولده الشريف صلى الله عليه وسلم، ومعجزاته، وخصائصه، وإسرائه، ومعراجه، والتشوّق إليه، وإلى

(١) ص٧٣.

(٢) اصطلاحان صوفيان شاع الأول في ديوانها، وأتت عليه غير مرة في غير موضع، وكثيرًا ما كانت تستعمله ليقابل ضده، وهو القبض، كما يتجلى في:

١- وكمْ بالبسْط بعد القبض منهُ غدا ظلُّ العطا منهُ مديدا [ص٨٦]

٢- وببسْطٍ يُزيلُ عنيَ قبضي وببُشْرى تُميطُ كلّ همومي [ص١٦٩]

٣- وبسْطٍ بلا قبْضٍ، وراحٍ بلا عنا ولطْفٍ بلا خوْفٍ، وَمَنٍّ بِمِنَّةِ [ص٢٤١]

٤- والبَسْطُ حالي وأفراحي مُضاعَفَةٌ فالقبْضُ مُنْقَبِضٌ والبسْطُ مُنْتَشِرُ [ص ٣٧٩]

وينظر أيضًا الصفحات ٢٩١، ٣٠٣، ٣٥٠، ٣٥٧، ٣٦٩، ٣٧٦ ،٣٧٥، ٣٧٨، ٣٨٠، ٤٠٠، ٤٤٢، ٤٤٨. والبسط هو الرجاء، و "بهجة يتسع معها لقبول الواردات كالقبض الوارد على القلب مما يوجب إشارة إلى عتاب أو تأديب، فيحصل لذلك لا محالة" انظر: القاشاني، عبد الرزاق بن أحمد (ت ٧٣٠هـ): لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، ضبط عاصم الكيالي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤، ص١١٠ وص٣٦٠.

(٣) ص٨٢.

(٤) ص١١١.

زيارته الشريفة، وفضل الصلاة عليه، وغير ذلك مما يسير في ركب السيرة النبوية عامة، والمديح النبوي خاصة"[١]. تقول من الطويل في مدحية مستحضرة بعض معجزات الرسول الكريم:

لهُ معجزاتٌ لا يُحيطُ بِعَدِّها بيانٌ وفيها زالَ منْها التّنازُعُ

وشُقَّ لهُ البدْرُ المنيرُ وأقبلتْ لدعوته الأشجارُ تترى تُسارِعُ[٢]

يشير البيت الثاني إلى الحديث الشريف الذي أشار إلى معجزة انشقاق القمر، ومعجزة استجابة الشجر للنبي صلى الله عليه وسلم.[٣]

تواتر البحور ونسبها في الديوان:

في ضوء ما تقدم، يتسنى تقسيم الأعاريض المنتظمة في ديوان " فيض الفضل وجمع الشمل" على النحو المتسلسل اللاحق، وذلك وفق نسب الشيوع المرصودة إحصائيًا، التي أظهرت أنّ عائشة الباعونية، قد اقتفت– بشكل عام– أثر فحول الشعراء القدامى، ونظمت قصائدها على شاكلة القصائد القديمة. ولهذا أشبهت نسب الأوزان في أشعارها بعض الشبه، ما كانت عليه عند القدماء. الجدول الآتي يوضّح تواتر البحور ونسبها في الديوان المدروس:

البحر	عدد القصائد	نسبة التردد	قصائد المجزوء	نسبة التردد
الطويل	٦6	%20.8	--------	--------
الكامل	41	%12.9	13	%4.1
البسيط التام مخلع البسيط مشطور البسيط	٤٥ ٦ ٢	%14.2 %١,٩ %.٦	----	----
الوافر	٣١	%٩,٨	٥	%١,٦

(١) كلام المحقق، ص٣٤.

(٢) ص٩٥-٩٦.

(٣) للتفصيل انظر: صحيح البخاري، باب انشقاق القمر(٣٦٥٥). سنن الترمذي، شهادة الشجر (٢٨٦٨).

البحر	عدد القصائد	نسبة التردد	قصائد المجزوء	نسبة التردد
الرمل	٨	%2.5	23	%٧,٣
الخفيف	١٢	%3.8	4	%1.3
المجتث	١٥	%٤,٧	----------	----------
المتقارب	١٣	%٤,١	----------	----------
مشطور المتقارب	١	%.3	----	----
السريع	١١	%٣,٥	----------	-------
الرّجز	٣	%.9	٣	%.9
منهوك الرجز	١	%.3	----	----
المتدارك	٦	%١,٩	----	----
تداخل البحور	٦	%١,٩	-------	--------
الرجز + المتدارك	٢	%.٦		
متدارك + مجزوء الرمل	١	%.٣		
متدارك + مستفعلاتن	١	%.٣		
مجتث + رجز	١	%.٣		
تداخل أكثر من بحرين	١	%.٣		
الهزج	١	%.٣	-------	-----
المنسرح	١	%.٣	-------	-------

حافظ الطويل على الصدارة. هو بحر ممزوج التفعيلة (فعولن //هـ/هـ، مفاعيلن //هـ/هـ/هـ). لقد انتظم ستًا وستين قصيدة. استعملته الشاعرة في ثلاث وثلاثين مقطوعة، وسبع عشرة مطولة، وأربع عشرة قصيدة قصيرة، ومواليا واحد، وموشح واحد أيضًا.

تحظى تفعيلتا الطويل (فعولن ومفاعيلن) بإمكانات متقاربة لإحداث تغييرات في مكوناتهما المقطعية؛ ما يشعر الشاعر بأنه حبيس هذه التقاليد شبه الثابتة، التي تحدّ من حريته في التنويع الإيقاعي المتناغم وتباين أحاسيسه وعواطفه، ما يرهقه، ويتطلب منه جهدًا مضاعفًا، لمواجهة احتياجات تلك التفعيلتين من التناوب بينهما، كما أن رخصة إحداث تغيير في عروض الطويل وضربه، تشكّل عبئًا على الشاعر؛ ذلك أن هذا التغيير أمر واجب الالتزام به، كما أنه إذا جاء البيت الأول من القصيدة مقبوض العروض والضرب معاً، وجب التزامه في القصيدة كلها.

ومع ذلك، فقدت نظمت فيه الشاعرة، وحاولت الإفادة من معطيات الرخص المسموح بها، على صعيد الزحاف والعلة، من ذلك قولها في مناجاة بلغت اثنين وخمسين ومائتي بيت[١]:

فدونك منهاجي فسرْ فيه مقبلا بفعْلي ومَنْ هاجَ فلا تخشَ واثْبُتِ

فعول /مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن فعولن /مفاعيل /فعولن /مفاعلن

نلحظ أن عروض هذا البيت وضربه مقبوضتان؛ حذف الحرف الخامس، وفي هذا تقييد لحركة الشاعرة في تشكيل إيقاعها؛ ذلك أن هذه الحالة تستوجب الاستمرار بها إلى نهاية القصيدة.

كما نلحظ أن تفعيلة الحشو "فعولن" جاءت –هي الأخرى– مقبوضة (النون محذوفة / فعول) في بداية الصدر. هذان الأمران المذكوران – قبض تفعيلة الحشو والعروض– اختياريان غير ملزمين للاستمرار بهما في بقية أبيات القصيدة، وهذه رخصة مرنة. يُلحظ أن تفعيلة الحشو في العجز تقتضي مد الصائت القصير في "هاجَ" لإقامة الوزن: هاجا. العروض والضرب مقبوضتان؛ ما حتّم الاستمرار بهذا التشكيل إلى نهاية القصيدة.

ومع ما تقدم من تغييرات حرة أو مقيدة، فالشاعرة قد اتكأت عليه، وذلك راجع – كما أعتقد – إلى:

(١) تحظى تفعيلتا "فعولن ومفاعيل" بإمكانات ضئيلة ومتقاربة، لإحداث تغييرات في مكوناتهما المقطعية، بالزحاف والعلّة؛ ففعولن تتغيّر إلى فعول، ومفاعيلن تتغيّر إلى مفاعلن، وهذه – في الأساس– صورة أصلية، وتتغير إلى مفاعلْ. تعد هذه إمكانات قليلة واءمت الدفقات الوجدانية

(١) فيض الفضل وجمع الشمل، ص٢٣٧–٢٥١.

للشاعرة التي تتأمل عميقًا في الذات الإلهية؛ والتعمق يتطلب مثل هذه الصورة الإيقاعية البطيئة؛ ما يشعر الشاعرة بأن قيود الطويل رهن زفرات مناجاتها، التي لا تعيق حريتها أو حركتها الإيقاعية المتناغمة وتباين أجوائها النفسية.

(٢) ما تقدم يدلل على رغبة الشاعرة في الضغط على ذاتها، بوطأة إيقاع الطويل المرهقة؛ ما دفعها إلى ملاذ إيقاعي قار، فكان متنفّسها في التراسل أو التجاوب مع مكنونات نفسها.

الكامل:

قد تبوّأ المرتبة الثانية، فغدا كعبة الشاعرة، ومقصدها. هو بحر صافٍ، يقوم على توحّد التفعيلة (متفاعلن ///هـ//هـ). هو عند شاعراتنا –قيد البحث– بحر ذلول ركوب؛ فقد نظمت فيه أربعًا وخمسين قصيدة، كان منها ثلاث عشرة قصيدة على مجزوئه.

في هذا إكثار منه، وإطالة فيه، وغناء وترنّم تارة، وغضب وتحدّ تارة أخرى؛ يبدو أن السبب في ذلك عائد إلى أن شعر الباعونية خطابي تطلّب إلهاب حماس الذات المبدعة وتلك المتلقية، وشحذ الهمهم، وقد تطلّب هذا –بدوره– موسيقى ذات رنين صاخب، ونبرة عالية، فكان الكامل مَنْ لبّى هذه الرغبة، فقصدته الشاعرة؛ ذلك أنه "أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات. وفيه لون من الموسيقى يجعله –إنْ أريد به الجد– فخماً جليلاً مع عنصر ترنّمي ظاهر، ويجعله إنْ أريد به الغزل، وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلواً مع صلصلة كصلصلة الأجراس..."[١].

وإذا ما نُظر في قصائده عند الباعونية يُرى النفس الحر ينتظمها، ويهيمن عليها، والعاطفة فيها من النوع الشديد الوضوح الذي لا يحتاج إلى شرح أو تفسير؛ فالعاطفة تصل – بما تحمل من معنى أو دلالة – إلى وجدان المتلقي، منسابة دونما عائق أو واسطة، محققة –بذلك– تناغمًا تامًا وروحانية الفرد.

يبدو أن توالي الحركات في تفعيلة (متفاعلن) ساعد المعنى عند الشاعرة على التدفّق والانسياب الليّن المطواع دون انقطاع؛ فتفعيلة الكامل تكاد تنشطر شطرين متآزرين متوازيين هما: متفا ///هـ عِلُن //هـ + وتد مجموع). وكان حازم القرطاجني قد استحسن البحر الكامل لأن " ما ائتلف من أجزاء تكثر فيه المتحركات فإنه فيه "لدونة وسباطة"[٢].

(١) الطيب، عبد الله: **المرشد إلى فهم أشعار العرب**. مرجع سابق، ص٢٤٦.
(٢) القرطاجنّي، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، مصدر سابق، ص٢٦٧.

إن أمرًا كهذا لَيُعطي هذا البحر نغمًا خاصًا، يجعله يمتاز من الإيقاعات المرتبطة بباقي الأوزان البحرية المنتظمة في الديوان، كما أن مرونة هذا البحر وطواعيته، تسمح للشاعرة بأن تنوّع في النغم، بواسطة زحاف الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك (تَ) في متَفاعلن لتصبح (مُتْفاعِلُن /هـ/هـ//هـ). من ذلك –مثلاً– قولها:

أفْنَيْتَني وَلَكَ البَقا وَلِيَ النعيمُ بلا شقا[١]

مُتْفاعلن / مُتَفاعلن مُتَفاعلن / مُتَفاعلن

لا غرابة أن نجد الشاعرة قد ركبته؛ لأنها وجدت فيه إيقاعًا ثريًّا جرّاء قدرة تفعيلته (متفاعلن ///هـ//هـ) على المناورة، واستيعاب علاقات إيقاعية متشابكة، تتولد من إمكاناته الواسعة في تقبّل الزّحافات والعلل من إضمار، وترفيل، وتذييل، وقطع، بالإضافة إلى تعدد الصوائت القصيرة المُشكِّلة مع الصوامت تلك التفعيلة.

والبحر الكامل –بهذا– نادرًا ما يأتي في صورته النظرية الأصلية، ؛ ذلك أن الشاعر يغيّر في عدد حركاته وسكناته.[٢]

واحتفظ البسيط بالمرتبة الثالثة التي كان يشغلها في سلم الشعر العربي القديم. هو بحر ممزوج يقوم على تفعيلتين مختلفتين (مستفعلن /هـ/هـ//هـ، فأعلن /هـ//هـ). نظمت فيه الشاعرة ثلاثًا وخمسين قصيدة، كان منها ست في مخلعه، وموشحان في مشطوره. عمدت الشاعرة إلى تنويع أنماط تشكيلاتها الإيقاعية، ضمن الإمكانات المتاحة لها في هذا البحر، لتبتعد عن رتابة تناوب التفعيلتين (مستفعلن وفاعلن)، وذلك على نحو:

في أفْق روحيَ لاح الشمسُ والقمرُ فشاهدَ القلبُ ما لا شاهدَ البصَرُ[٣]

مستفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن متفْعِلن/ فأعلن/ مستفعلن/ فعلن

نلحظ أن تفعيلة الحشو الثانية قد جاءت مخبونة "فعلن///هـ"؛ فبعد أن كانت مكونة من سبب خفيف ووتد مجموع، أصبحت مكونة من فاصلة صغرى، وجاءت تفعيلتا العروض والضرب مخبونتين أيضًا.

(١) ص٣٥٨.

(٢) وينطبق هذا الأمر على كل البحور التي تطالها الزحافات والعلل.

(٣) ص٣٧٧.

نلحظ أن تفعيلة الحشو الأولى في العجز قد جاءت مخبونة؛ إذ قد حُذفت "السين" (متفعلن //هـ//هـ، فأصبحت مكونة من وتدين مجموعين، بعد أن كانت مكونة من سببين خفيفين، ووتد مجموع.

وقد حافظ الوافر على ما كان عليه في سلم الشعر العربي القديم؛ إذ احتل المرتبة الرابعة. هو بحر صاف يتكون من تفعيلة واحدة (مفاعَلَتن //هـ///هـ). نظمت فيه الشاعرة ستًا وثلاثين قصيدة، كان منها خمسٌ في مجزوئه.

هو قليل إمكانات تتيح للشاعر أن ينوّع في تشكيلاته الإيقاعية؛ فتفعيلته "مفاعلتن //هـ///هـ" التي تمثّل عروضه وضربه تأتي مقطوفة، بعد تسكين الخامس المتحرك (اللام)، وحذف السبب الخفيف من آخرها، لتصبح "فعولن //هـ/هـ "بوتد مجموع، وسبب خفيف. كما أنها تأتي في الحشو معصوبة؛ أي ساكنة الحرف الخامس (اللام) "مُفاعَلْتن //هـ/هـ/هـ". أما ضربه، فتبعاً لنظام التقفية، فيتوجّب أن تثبت على حال واحدة؛ إما صحيحة، وإما معصوبة. إذن، فالشاعر أمام شحّ إمكانات حرة شبه مقيّدة (مُلْزِمَة)، تتطلّب جهدًا إضافيًا، ومع ذلك فتبقى تراوح مكانها من الرتابة المملّة. ومن التشكيلات الإيقاعية الماثلة في الديوان، قولها:

تحقَّق بالوفا قلبي فأخْلصْ لِحبّي في الهوى لمّا تخصَّصْ[1]

مُفاعَلَتن/ مُفاعَلْتن/ فعولن مُفاعَلْتن/ مُفاعَلَتن/ فعولـــــن

نلحظ تماثلاً متناوبًا في تشكّلات إيقاع البيت؛ إذ تحوّلت التفعيلة الأصلية "مفاعلتن//هـ///هـ" بزحاف العصب إلى "مفاعلتن //هـ/هـ/هـ" ثلاث مرات، كما أن تفعيلتي العروض والضرب جاءتا مقطوفتين. ويشار –هنا– إلى أنّ الشاعرة في باقي قصائد الوافر، تعمد إلى هذه التشكيلة الإيقاعية من التناوب اتّفاقًا واختلافًا[2].

تزوّدنا النماذج المتقدمة بتغذية مؤدّاها أن الشاعرة تتحرّك في دائرة إيقاعية ضيقة؛ ما يضفي على موسيقاها رتابة تكاد تكون ثابتة، تعمّق في نفسها الشعور بلذة المناجاة، وتولد في الوقت ذاته عند المتلقي الشعور بالملل.

(١) ص٣٤٩.

(٢) انظر الديوان، صص٣٩٢،٢٢٤،٣٣٣،٣٣٩،٣٣٨الخ.

وحلّ الرمل خامسًا. هو بحر صاف، يقوم على توحّد التفعيلة (فاعلاتن /هـ//هـ/هـ). لقد نظمت فيه الشاعرة إحدى وثلاثين قصيدة، كان منها ثلاث وعشرون في مجزوئه. أتاح للشاعرة حرية كبيرة في التلاعب في مكوّنات تفعيلته "فاعلاتن"، على مستوى إحداث زحافات الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، لتصبح " فَعِلاتن ///هـ/هـ"، منتقلة –بذلك– من تكونها من وتد مجموع بين سببين خفيفين إلى فاصلة صغرى، وسبب خفيف، وهذا ما استلطفه العرب في الرمل. والكف، وهو حذف السابع الساكن، لتصبح "فاعلاتُ /هـ//هـ"، والشكل، وهو اجتماع الخبن مع الكف، لتصبح "فَعِلاتُ ///هـ/"، وإحداث علل العروض والضرب، على مستوى تشكّل التفعيلة في صورة "فاعلن/هـ//هـ"، أو "فاعلاتْ /هـ//هـ/"، هذا إذا كان تاماً. أما إذا كان مجزوءاً، فإن له عروضاً واحدة صحيحة "فاعلاتن /هـ//هـ/هـ"، أو مخبونة "///هـ/هـ"، وثلاث صور للضرب: صحيحة "فاعلاتن"، وصحيحة مسبَّغة، بزيادة حرف ساكن على السبب الخفيف آخر التفعيلة، لتصبح "فاعلاتان /هـ//هـ/هـ/"، ومحذوفة "فاعلا /هـ//هـ، وتنقل إلى " فأعلن /هـ//هـ".

بالإمكانات المتاحة المتقدم ذكرها، يتسنّى للشاعر أن ينتهك حدود الرتابة المتأتية من تكرار التفعيلة، محقّقاً تنويعاً في النغم، يصاحبه تنويع في الأغراض المطروقة، وفق انعكاساتها النفسية على الشاعر ما يجعل "تفعيلاته وتكرارها وجرسها البين تزاحم المعنى في ذهن السامع"(١)؛ "فدندنة الرمل فيها مبارية لمعانيه حتى إنك لتحسبها جزءاً ضرورياً من تلك المعاني"(٢). ويرى د. إبراهيم أنيس أن إقبال الشعراء على النظم فيه راجع إلى كونه "أطوع في الغناء، وأقبل للتلحين"(٣).

وبالنظر في بعض تلك الإمكانات المذكورة، تسجل القراءة شاهدين، على سبيل المثال لا الحصر:

يا عذولي لا تلُمْني في الهوى وَبِقَلْبي مِنْهُ نيرانُ الجوى(٤)

فاعلاتن / فاعلاتن /فاعلا فعلاتن / فاعلاتن/ فاعلا

نلحظ أن تفعيلة الحشو في العجز قد أصابها الخبن، وجاءت عروضه وضربه محذوفتين "فاعلا/هـ//هـ (فأعلن). ومن مجزوئه قولها:

لي حبيبٌ لِيَ مولى هُوَ مني بِيَ أوْلى(٥)

إذن، إنها صور مختلفة تشكّلت بها إيقاعات بحر الرمل.

(١) الطيب، عبد الله: **المرشد إلى فهم أشعار العرب**. مرجع سابق، ص١٢٧.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص١٣٠.

(٣) أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**، مرجع سابق، ص٢٠٢.

(٤) ص١٣٣.

(٥) ص٢٨٧.

وجاء الخفيف سادسًا. هو بحر ممزوج، يقوم على تفعيلتين مختلفتين (فاعلاتن/هـ//هـ/هـ ومستفع لن /هـ/هـ//هـ). لقد نظمت فيه الشاعرة ست عشرة قصيدة، كان منها أربع في مجزوئه. ما يسترعي الانتباه –هنا– أن هذا الخفيف قد تقدّم الصفوف، بعد أن كان متخلّفاً في الشعر العربي القديم (الجاهلي وصدر الإسلام)[١]. يتميز هذا البحر بوجود الإيقاع الصاعد الذي يتبعه إيقاع هابط، يتمثل في الوتد المفروق الذي تتوسط تفعيلته التفعيلتين المغايرتين؛ ما يترتب عليه أن يبدأ الخفيف بالتفعيلة الصاعدة في (فاعلاتن /هـ//هـ/هـ)، وهي المبدوءة بسبب متلوّ بجوهر الإيقاع في الوتد المجموع، ثم يعمد الإيقاع إلى الهبوط في تفعيلة الوتد المفروق، ليعاود الصعود مرة ثانية في تفعيلة الوتد المجموع، محدثاً –بذلك– ترددًا متناوباً بين ثنائية الصعود والهبوط. ويلاحظ "أن الفصل بين جوهري الإيقاع الصاعد والهابط يكون بمقطعين محايدين"[٢].

ولعل السبب في ركوب هذا الوزن لعائد إلى رغبة الباعونية في إثراء الموسيقى بالمزاوجة بين التفاعيل الصاعدة، والأخرى الهابطة؛ ما يعمل على دفع الملل عن نفس المتلقي، جرّاء اتّضاح القيمة النّغمية للوتد المجموع، بمجاورته الوتد المفروق. ويتأتّى هذا – كما تقول د. يسرية المصري– "بإقامة الإيقاع عن طريق التناظر والتخالف، لا عن طريق الانتظام الشكلي في الإيقاع بتكرار نغم واحد رتيب يحتوي على النواة الإيقاعية"[٣] "وما لا شكّ فيه أن النواة الإيقاعية لها إيقاعها الخاص الذي يطرق الأسماع، وعدم تكرار هذه النواة بعد عدد محدد من المقاطع هو الذي يعطي لهذه البحور هذه القيمة الإيقاعية الخاصة المتميزة"[٤]. وفي هذا مناسبة لحال الشاعرة الوجدانية. لقد عمدت الشاعرة إلى التلاعب في مكونات تفعيلاته، مستثمرة ما رخص به العرف العروضي، من زحافات وعلل. تقول:

لَيْلةَ الوصْل بالمُهَيْمِن عودي وَانْجِزي لي مِنْهُ كريمَ وُعودي[٥]

فاعلاتن /مُتَفْعِ لن /فعلاتن فاعلاتن / مُستفع لن / فعلاتن

(١) "البحر الذي ظلّ في أشعار القدماء خامل الذكر، حتى إذا جاء العصر الحديث، ونهض به نهضة كبيرة رفعت من أسهمه، فكاد يحتل المنزلة الثانية في أوزان الشعر " انظر: أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. مرجع سابق، ص٢٠٠.

(٢) المصري، يسرية: **بنية القصيدة**. مرجع سابق، ص٤٤.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص٥٠.

(٤) المرجع السابق نفسه، ص٤٩.

(٥) ص٢٥١.

نلحظ أن تفعيلة "فاعلاتن" في العروض الضرب وقد أصابها زحاف الخبن، فأصبحت "فعلاتن///هـ/هـ" بفاصلة صغرى وسبب خفيف. كما نلحظ أن الزحاف المذكور نفسه قد طال تفعيلة الحشو الأخرى "مستفع لن /هـ/هـ//هـ" فأصبحت "متفع لن //هـ//هـ".

وجاء المجتث تاليًا، فاحتلّ المرتبة السابعة، متقدمًا- بذلك - على نسبة شيوعه الضئيلة عند القدماء. هو بحر ممزوج يتكون من تفعيلتين مختلفتين (مستفع لن /هـ/هـ// وفاعلاتن /هـ//هـ/هـ). نظمت فيه الشاعرة خمس عشرة قصيدة.

وكما للبحور السابقة إمكاناتها الإيقاعية الخاصة، فللمجتث إمكاناته الإيقاعية الضئيلة؛ فتفعيلة الحشو يصيبها الخبن فقط، ويعد هذا تقييداً للشاعر، لتصبح "مُتَفْع لن [//هـ//هـ]"، أما تفعيلة العروض "فاعلاتن" فتتحوّل إلى "فَعِلاتن [///هـ/هـ]" بزحاف الخبن، وهذه المكنة الإيقاعية جائزة، يلزم ورودها في أبيات القصيدة؛ ما يحرر الشاعر من أسر (قيد) ثبات التفعيلة على هيئة واحدة، على أن يكون هذا في الصدر فقط، أما في العجز فيجب بقاؤها على حالها؛ ما يعمل على تقييد حركة الشاعر. أما تفعيلة الضرب، فقد تأتي مخبونة، وقد تأتي مشعّثة، فتصبح "فالاتن [/هـ/هـ/هـ]" بعد حذف العين. وبالنظر فيما بين أيدينا من قصائد، نلحظ التشكيلات الإيقاعية الآتية:

ما لي وسيلٌ سواكمْ إليْكُمُ في رضاكمْ[١]

مستفع لن /فاعلاتن متفْع لن / فاعلاتن

فتفعيلة الحشو الثانية جاءت مخبونة، في حين لزمت باقي التفعيلات وضعها الأصلي.

وجاء المتقارب ثامنًا، متأخرًا -بذلك- درجة إلى الوراء؛ إذ كان يشغل المرتبة السابعة في سلم الشعر العربي القديم. هو بحر صاف يتكون من تفعيلة واحدة (فعولن //هـ/هـ). نظمت فيه الشاعرة أربع عشرة قصيدة، كان منها واحدة في مشطوره. المناجاة، التأمل الصوفي.

وكما نوّعت الشاعرة في تشكيلاتها الإيقاعية في البحور السابقة، نوّعت في المتقارب أيضًا؛ فالمتقارب ذو إمكانات إيقاعية جيدة، تناسب عملية استكشاف التجارب الفردية، والذاتية الجمعية، التي تنحى إلى التأمل، والتفكّر، وتدبّر أمور الكون والحياة؛ ذلك أن جمهور قصائد هذا البحر تقدّم للمتلقي تجارب الشعراء الخاصة في شأن من شؤون الحياة، كمثل قولها:

هواكُمْ بقلْبيَ لمّـــــا أخذْ بِكُلّي إليْكُمْ بِكُمْ قدْ جَبَذْ[٢]

فعولن /فعول /فعولن/فعو فعولن/فعولن/فعولن/فعو

(١) ص١٩٢.

(٢) ص٢٦٨.

وبالنظر في التشكيل الإيقاعي، نلحظ أن تفعيلة الحشو الثانية قد جاءت مقبوضة بعد حذف خامسها الساكن. أما تفعيلتا العروض والضرب فقد جاءتا محذوفتين، بعد أن حُذف السبب الخفيف من "فعولن //هـ/هـ"، فأصبحت "فعو //هـ". وقولها وقد أضر بها العطش[١]:

إلى كـــــمْ أُذادُ وكم ذا أُردُّ وغيري تدانى إلى أنْ وَرَدْ

فعولن /فعول /فعولن/فعولن فعولن/ فعولن/فعولن/فعو

إن تشكيلات إيقاعية كتلك تشير إلى مدى ما يوفره بحر المتقارب من الإمكانات، التي تساعد الشاعر على تلوين موسيقاه بما يتلاءم وحاجاته النفسية.

وقد احتلّ السريع المرتبة التاسعة، بعد أن كان يحتل المرتبة الثامنة في سلّم تردده في الشعر العربي القديم. هو بحر ممزوج، يقوم على تفعيلتين مختلفتين (مستفعلن/هـ/هـ//هـ، مفعولاتُ /هـ/هـ/هـ/، التي لا تبقى تامة، بل يصيبها زحاف الطّي، وهو حذف الرابع الساكن (الواو)، فتصبح " مُفْعلات/هـ//هـ/، وزحاف الكسف، وهو حذف السابع المتحرك (التاء)، فتصبح مُفْعلا /هـ//هـ]، التي تقابل "فأعلن/هـ//هـ" في التقطيع. ومع هذا، فإنّ الأستاذ د. محمود السّمان يعدّه بحرًا صافيًا، لأن تفعيلة "مفعولاتُ" – كما أشرت سابقًا– يصيبها الزحاف والعلة؛ ما يجعلها تتشابه إلى حدّ ملحوظ تمامًا مع ضروب بحر "الرجز"؛ ذلك أن البحرين يتّحدان –عند د. السمان– "لاتحاد تفعيلة الرج " مستفعلن "فيهما، ثم اشتمال ضروب الرجز على ضروبه وزيادة"[٢]. وعلى ذلك، فيمكن أن يكون السريع رجزًا، وليس العكس؛ فالإمكانات المتاحة لتغيير الضّرب "مفعولات" هي ذاتها التي تتضافر في "مستفعلن" الرّجزية؛ "إذ إن "فاعلن" هي صورة محوّلة عن "مستفعلن" بعد أن دخلها الطي والقطع"[٣]. وعليه، فسيكون السريع –عندي– صافيًا. لقد نظمت الشاعرة فيه إحدى عشرة قصيدة. وبالنظر فيما يصيب هذا السريع من تغييرات يمكن تحديد أحد الأشكال مثالا لا حصرًا:

يا غايةَ القَصْد وأقْصى المُنى ومُنْتَهى السُّؤْل وكلَّ المُرادْ[٤]

مستفعلن/ مستعلن/ فأعلـــن متفعلن/ مستعلن/ فاعلاتْ

(١) العطش كناية في الطريق عن غلبة الولوع بالمامول؛ أي المتعلقة بصفة المحبة، وكل عطشان إذا رأى السراب ذكر الماء. فلهذا قالوا بأن العطش إنما يكون من أثر القلق الذي هو شدة حركة مزعجة، واضطراب يعرض للمشتاق، ولا يرويه إلا قطرة من سلسبيل العناية والمدد فيما هو بصدده. الديوان، ص١٧٠.

(٢) السّمان، محمود: **العروض الجديد**، أوزان الشعر الحر وقوافيه. دار المعارف، ١٩٨٣، ص٦١.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص٥٥.

(٤) ص٣٩٩.

نلحظ أن التفعيلة الأولى بقيت تامة، أما الأخريات، فقد طالها التغيير؛ فتفعيلة الحشو الثانية في الصدر، قد جاءت مخبونة، في حين جاءت في العجز مخبونة ومطويّة على الترتيب. أما تفعيلتا العروض والضرب، فقد أصابتهما العلّة؛ فجاءت الأولى مطوية مكسوفة؛ حُذف رابعها الساكن (الواو)، فصارت "مفعلاتْ /هـ//هـ/"، ثمّ حُذف سابعها الساكن (التاء)، فصارت "مفعلا /هـ//هـ"، ونُقلت إلى "فأعلن /هـ//هـ". أما الضرب فقد جاءت مطوية موقوفة "فاعلاتْ /هـ//هـ/"، حيث سُكّن سابعها المتحرّك (التاء). يتبين مما سبق مدى رحابة الإمكانات التي يوفّرها البحر السريع للشاعر، ليتحرّك من خلالها منوّعًا في تشكيلاته الإيقاعية المعبّرة عن تباين حالاته الوجدانية.

وحلّ بحر الرّجز عاشرًا. هو بحر صاف، يتكون من تفعيلة واحدة (مستفعلن /هـ/هـ//هـ). نظمت فيه الشاعراة سبع قصائد، كان منها ثلاث في مجزوئه، وواحدة في مشطوره. التّأمل، الموشّح.

يتمتّع الرجز بإمكانات إيقاعية جيدة، تسمح للشاعر بأن يتلاعب في عدد مكونات التفعيلة الواحدة من المقاطع؛ ما يعطيه مرونة في تشكيل إيقاع نفثاته الشعورية. من تلك التشكيلات الإيقاعية في مجزوء الرجز قول الشاعرة الباعونية في مناجاة شوقية بلغت سبعة وثلاثين بيتًا:

يا زارعَ الحُبِّ برَوْضَةِ القلْبِ

مستفعلن/فعلن متفعلن/ فعلن

وجاء المتدارك في المرتبة الحادية عشرة؛ فقد تقدم درجة في السلم. هو بحر صاف، يتكون من تفعيلة واحدة (فأعلن /هـ//هـ) التي تتحول إلى (فعلُن ///هـ، أو فعْلُن /هـ/هـ). نظمت الشاعرة فيه ستّ قصائد. الغزل الصوفي. ومن الإمكانات الإيقاعية التي يوفرها هذا البحر خبْن تفعيلته لتصبح "فَعَلُن ///هـ" أو تشعيثها لتصبح "فَعْلُن /هـ/هـ". أما إذا جاء مجزوءًا – وهذا قليل– فإن ضربه تبقى صحيحة "فأعلن /هـ//هـ"، أو تُذيَّل بزيادة نون ساكنة عليها لتصبح "فاعلان /هـ//هـ/"، أو تُخْبن وتُرفَّل، وذلك بحذف الثاني الساكن، مع زيادة سبب خفيف على آخرها لتصبح "فعِلاتن ///هـ/هـ". تقول الشاعرة باثة شكواها:

لا بدَّ لهمّي منْ فَرَجِ لا بدّ لقلْبي من فُرَجِ[1]

فاعلْ/فَعِلُن/ فاعلْ/فَعِلُن فاعلْ/فَعِلُن/ فاعلْ/فَعِلُن/

وحلّ الهزج والمنسرح آخريْن. الأول بحر صاف، يتكون من تفعيلة واحدة (مفاعيلن //هـ/هـ/هـ). نظمت الشاعرة فيه موشحًا واحدًا:

(١) ص٢٩٩.

لسر الحب معنى

مفاعيلن //هـ/هـ/هـ مفاعلْ //هـ/هـ

به كمْ منْ مُعنّى

فقمْ أنْ كُنْتَ معنا وبادرْ يا خليلي ونادِ بانكسارِ على باب الجليلِ

ألا يا ربِّ فيْحا يوافي بالقبولِ ويأتي فيهِ فتْحا يُبَشِّرْ بالوصولِ

كؤوسُ القوْم تُجْلى

وذا لمّا تجلّى[١]

وبالنظر في الإمكانات الإيقاعية التي يوفّرها هذا البحر للشاعر، لتنويع إيقاعه، نلحظ أنها ضئيلة جدًا؛ فهو يسمح بزحاف الكف في الحشو؛ وهو حذف السابع الساكن بشرط أن يكون ثاني سبب، لتصبح التفعيلة –بهذا– "مفاعيلُ //هـ/هـ/". نلحظ أنّ الموشح منظوم على مفاعيلن //هـ/هـ/هـ مفاعلْ //هـ/هـ

يبدو لي أنّ السبب وراء ضآلة استخدامه لعائد –في ظني– إلى كونه يتداخل مع البحر الوافر ذي الاستخدام الكثير في الشعر العربي؛ فـ "مفاعلتن" في مجزوء الوافر يدخلها زحاف العصب، وهو تسكين اللام؛ ما يجعلها تشبه "مفاعيلن" بوتد مجموع، وسببين خفيفين، ما يريح –بدوره– الشاعر في النظم في الوافر أكثر من الهزج، مع أنّه بحر قريب من اللغة المحكية المحتلة مساحات واسعة في هذا الديوان.

والمنسرح بحر ممزوج، يتكون من تفعيلتين مختلفتين (مستفعلن /هـ/هـ//هـ، ومفعولاتُ /هـ/هـ/هـ/). جاءت فيه قصيدة واحدة يتيمة مستخدمة التشكيل الإيقاعي الآتي في وصف وجْدها:

حِبي دعاني بجـــــودهِ للْحنانْ وطافَ فضْلاً بكأْسهِ الملآنْ[٢]

مستفعلن/ مُفْعلاتْ/ مستفعلان متفعلن / مُفْعَلاتْ/ مستفعل

(١) ص١١٧.

(٢) ص٤٤٢.

النتائج:

(١) أسست الباعونية شعرها وفق العرف العربي القديم الذي قال به الخليل بن أحمد؛ فالتزمت التزامًا ليس تامًا بأعاريضه وقوانينها؛ فخلطت بين المحكي والفصيح في البيت الواحد؛ ما ترتب عليه أن "جُعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعًا خضوعًا مباشرًا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر"(١). ويبدو أنّ المرحلة قد اقتضت ذلك الأمر "... فكل الأشكال الفنية إنما تنبع من احتياجات عصرية"(٢)؛ فالظروف الموضوعية، والمتطلبات الفنية لتلك المرحلة، اقتضت من الشاعرة التزام سيمترية البيت الشعري الواحد ذي الشطرين؛ ذلك أن إيقاع القصيدة العمودية ينسجم والتجربة الفردية في اضطرابها، وتوترها، وقلقها، وتوجّسها.

(٢) التزمت الشاعرة بالإمكانات الإيقاعية الممكنة، المرخّص بها في الوزن التام، وغير التام، ولم تسمح لنفسها بانتهاك تلك الحدود العرفية من زحافات وعلل؛ فقد رغبت " في المحافظة على قيود القدماء العروضية. فثمّة معدلات تكاد تكون ثابتة لتواتر استخدام البحور الشعرية، والمحافظة على هذه المعدلات أو الاقتراب منها أو الابتعاد عنها قليلاً، يُفسَّر على أنه ميل إلى الإطار القديم المتوارث، والخروج عليها يمثّل نوعاً من محاولة الانفلات من هذا الإطار المتعارف عليه "(٣).

(٣) تعد التشكيلات الإيقاعية المعتمدة من ذلك الباب الذي عدّه قدماؤنا "أخف من التمام وأحسن على حدّ تعبير ابن رشيق القيرواني"(٤).

(٤) ويبدو أنّ الشاعرة قد استهوتها رخص إحداث تغييرات في أبنية التفعيلات المفردة، بوساطة الزحافات والعلل، فأحدثت بها معادلاً نغميًا تعويضيًّا، لما هو قائم في البحور الممزوجة، فتنوّعت –عندها– التشكيلات الإيقاعية على مستوى تفعيلات الحشو والعروض والضرب. ولعل أمرًا كهذا نابع من قناعة الشاعرة بضرورة إحداث التغيير المطلوب في الواقع المعيش، بما يحقق تنوّعًا إيجابيًا في حيات الناس، لا أنْ يبقى يراوح حالته المقيتة من التناقض أو التغاير. ولم يتأت للشاعرة هذا الأمر، إلا بالتلاعب في كمّ المقاطع العروضية المكوّنة للتفعيلة الواحدة في إطار البحر الواحد، محدثة –بهذا– كمًّا نوعيًّا من التفاعيل المتساوقة وخلجات داخلها التي نفثتها.

(٥) لوحظ أنّ الشاعرة قد تحامت النظم في المديد والمضارع والمقتضب جريًا على ما هو موروث.

(٦) نظمت الشاعرة في المجزوءات ثمانيًا وأربعين قصيدة، وفي هذا ما يتلاءم وتلك النفثات الصوفية.

---

(١) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر.ص٦٣.

(٢) القط، عبد القادر: **قضايا ومواقف**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١، ص١٧.

(٣) سليمان، فتح الله: **الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية**. ١٩٩٠، ص٥٥.

(٤) القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر**. ج١، مصدر سابق، ص١٣٨.

(٧) لقد عالجت الشاعرة موضوعات دينية صوفية. ويلاحظ –في هذا الإطار–أنّ البحر الواحد قد انتظم مجموعة من هذه الموضوعات؛ من ذلك –مثلا–استعمال البحر الطويل في المناجاة، والمدحيات، والشكوى، والتأمل ...الخ. لقد كان هذا الأمر لافتًا للانتباه، ما دفع باتجاه تبني الموقف الذي تبناه د. إبراهيم عبد الرحمن، بخصوص الشعر الجاهلي، حين قال: "وقد استطاع هذا الشاعر [الجاهلي] أنْ يخرج من هذه البحور أنغامًا موسيقية مختلفة تتنوّع بتنوّع عواطفه وأحاسيسه... فالموسيقى التي تنبعث من "الطويل" أو غيره من البحور في هذه القصيدة غير موسيقاه في القصيدة الأخرى، بل نستطيع أنْ نذهب إلى القول بأنّ موسيقى هذا البحر أو ذاك في القصيدة الواحدة تختلف من بيت إلى بيت، أو على الأقل من موقف نفسيّ إلى موقف نفسيّ آخر... وهذه النظرة إلى الأوزان الشعرية التي نرى فيها أدوات موسيقية تتسع للتعبير عن العواطف المتناقضة والمختلفة في وقت واحد، يحملنا على أنْ نرفض هذه الآراء القديمة والحديثة على السواء، تلك التي تحاول الربط بين البحور الشعرية المختلفة، وبين معان وموضوعات شعرية بعينها"[١]؛ فالمدحيات –مثلا– جاءت –عند الباعونية– على أعاريض الطويل، والكامل، والبسيط، والخفيف، والمتقارب، كما جاءت الوصايا والمناجاة والتأمل على أعاريض الطويل، والكامل، والبسيط، والخفيف، والسريع، والمتقارب.

(٨ وبناءً على تنوّع الموضوعات المنتظمة للبحر الواحد، لا يمكننا الربط بين طول البحر من جهة، وبين الغرض الشعري المطروق فيه. ويعدّ أمر كهذا امتدادًا لما كان عليه الحال في العصور السابقة؛ إذ إنّ " الذي نلحظه بوجه عام أنّ هذه البحور القصيرة لم تكن مألوفة في الشعر القديم ولا سيّما الجاهلي وشعر صدر الإسلام، ثم بدأ الشعراء يعنون بها أو ببعضها بعد ذلك "[٢].

(٩) تمثل الموشحات والمخمسات والشعر العامي الملحون مظاهر تجديد في الشكل الموسيقي للقصيدة القديمة.

(١٠) رصدت القراءة محاولة الباعونية الجادة للمزاوجة بين بحرين في القصيدة الواحدة؛ ما يمثل إرهاصًا ودورًا رياديًا للقفز فوق الشكل التقليدي للعروض الخليلي من جهة، وضربًا خاضعًا مباشرة للحالة النفسانية أو الشعورية التي تصدر عنها الشاعرة من جهة أخرى.

(١) عبد الرحمن، إبراهيم: **الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية**. مكتبة الشباب، ١٩٩٥، ص٣٦١-٣٦٢.

(٢) أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. مرجع سابق، ص١٠٦.

المراجع

القرآن الكريم

أبو حميدة، محمد زكي (١٩٩٠): الخطاب الشعري عند محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس– القاهرة.

إسماعيل، عز الدين (١٩٥٥): الأسس الجمالية في النقد العربي، ط١، دار الفكر العربي –مصر.

أنيس، إبراهيم (١٩٦٥): موسيقى الشعر، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية– القاهرة.

الباعونية، عائشة (–٩٢٢هـ) (٢٠١٠): فيض الفضل وجمع الشمل، تحقيق مهدي عرار، ط١، دار الكتب العلمية – بيروت.

الترمذي، أبو عيسى محمد(٢٧٩هـ) (١٩٩٤): سنن الترمذي، مراجعة صدقي العطار، ط١، دار الفكر – بيروت.

حجازي، عبد المعطي (١٩٨٤): محاولة لفهم الإيقاع، مجلة الفجر الأدبي –القدس– ال عدد٤٦، تموز.

الحلي، صفي الدين (٧٥٠ هـ) (١٩٨١): العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة.

الزركلي، خير الدين (٢٠٠٢): معجم الأعلام، ج٥، ط١٥، دار العلم للملايين – بيروت.

سليمان، فتح الله (١٩٩٠): الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية.

السمان، محمود (١٩٨٣): العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف– القاهرة.

الطوانسي، شكري (١٩٩٨): مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، دراسة في بلاغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الطيب، عبد الله (١٩٧٠): المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، ط٢ – بيروت.

طاليس، أرسطو (١٩٧٣): فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت.

عبد الرحمن، إبراهيم (١٩٩٥): الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب– الاسكندرية.

عبد الرؤوف، عوني (١٩٧٦): بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الخانجي بالقاهرة.

عياد، شكري (د.ت): موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة– القاهرة.

القرطاجني، حازم (١٩٦٦): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب محمد بن الخوجة، دار الكتب الشرقية –تونس.

القط، عبد القادر (١٩٧١): قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة.

القيرواني، ابن رشيق (١٩٣٤): العمدة، ج١، تحقيق محمد محيي الدين، المكتبة التجارية الكبرى – القاهرة.

القاشاني، عبد الرزاق بن أحمد (٧٣٠) (٢٠٠٤): لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، ضبط عاصم الكيالي، ط١، دار الكتب العلمية –بيروت.

المصري، يسرية (١٩٩٧): بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة.