فهد ابو خضرة: **دراسات في الشعر والعروض**، مكتبة الجيل، كفر ياسيف ١٩٨٩.

هذا الكتاب الذي يضم ١١٧ صفحة من القطع المتوسط يحتوي على سبع دراسات كان المؤلف قد نشرها سابقاً في المجلات التالية: **المواكب، الكرمل ـ أبحاث في اللغة والأدب، الشرق**، ومجلة *Arabica* ، ثم رأى أن يضمها كتاب واحد لفائدة القراء، كما يقول الناشر صاحب مكتبة الجيل في كلمته التقديمية (ص ٣).

في الدراسة الأولى «مفهوم الحداثة في الشعر العربي المعاصر» (ص ٥ ـ ص ١٦). يتناول المؤلف واحداً من الاصطلاحات الأكثر غموضاً في قاموسنا الأدبي المعاصر، ألا وهو **الحداثة** ـ وهو الاصطلاح العربي البديل للاصطلاح الانجليزي *Modernity* . وللفرنسي *Modernité* . وحين نقول الأكثر غموضاً، نرمي الى أمرين: أولهما الغموض النابع من عدم الاتفاق على التحديد، ومن فضفاضية المصطلح، والثاني من أن الدراسة لم تفلح في تحديد المفهوم. ولا أرى في ذلك تقصيراً من الكاتب، اذ أن الغموض نابع أصلاً من ميوعة الاصطلاح وتشابكه بالمعاصرة من ناحية ـ ومن إقحام الزمن واللازمن في فهم **الحداثة** من ناحية أخرى.

حاول المؤلف جاهداً في هذه الدراسة ايضاح مفهوم الحداثة. وذلك من خلال نسلها مما يحيط بها، وتحديد المنسول، وعلى هذا نراه يحدّد مصطلحي «الحديث» و«المعاصر» بربطهما بالناحية الزمنية، ثم يجنح نحو تعريف الشعر الحرّ، وشعر التفعيلة، ثم عمد الى تحديد **الحداثة**، يراوده الشك في نسبة نجاحه. ولذا يستبق الأحداث بهذه الاشارات الذكيّة:

١ ـ «اذا كان هناك مَن يرفض أو يعترض، فانني سأترك له اعادة النظر في ما عرف من منطلقات» (ص ٧).
٢ ـ «حاول العديد من الباحثين أن يضعوا تعريفاً جامعاً ومانعاً لتيّار الحداثة العربيّة... وفشلوا» (ص ٧).

٣ـ «أشار بعضهم الى أنّ الحداثة في الغرب ما زالت بعيدة عن التعريف الجامع المانع» (ص ٧).
٤ـ قد يكونُ البحث عن مثل ذلك التعريف في هذه المرحلة، جهداً ضائعاً» (ص ٨).
٥ـ «هذه الدراسة لا تهدف الى الاحاطة بكل ما يتعلق بالحداثة من تفاصيل» (ص ٨).
٦ـ «وعلى كل حال فانه لم يحن الوقتُ بعدُ لأن تُقالَ الكلمة الأخيرة في الحداثة، وأن تصدر بشأنها أحكام تقييميّة قاطعة أو شبه قاطعة» (ص ١٦).
وعلى هذه «الشكوك» المعروفة سلفاً نكتفي بما اكتفى به الباحث من أن الدراسة لا تعدو كونها إشارةً الى **بعض ملامح** الحداثة، أو تحسُّساً لمفهُومها.

أول ملامح الحداثة «**الرفض القاطع للماضي والحاضر كليهما**» (ص ٨)، ولقد أسهب الباحث في شرح هذا العداء أو القطيعة بين **الحداثة والتراث.** ويتمثل هذا العداء بالثورة على السلفيّة. والثورة هنا. كما يشير الباحث، من اجل الثورة فقط، ولأن الحداثة «استشراف لعصر جديد»، اذاً... يجب أن أتمرّد، دون أن اضع النظام الجديد البديل، أو الاطار البديل. لانني إن فعلتُ كذا، كففتُ عن كوني حداثياً! وهذا الأمر هو ما دفع الكثيرين ـ كما أشار الباحث ـ الى رؤية الحداثة حركة سلبيّة هدّامة.

وحول هذا المفهوم للحداثة وتوجهها نحو المضمون الأدبي القديم، والحديث (المرتبط بالقديم)، أرى من الضرورة الاشارة الى ما يلي:

أ) يقول محمود بنيس: «مشكلتنا في العالم الثالث، اننا نقوم بتبني مصطلحات لم نقم بانتاجها، ولم يطرحها واقعنا، وفي هذا التبني عمليّات تأويليّة وتفسيريّة لا نهاية لها، وأرى انه لا بدّ لنا من التميز بين الحداثة كما تطرح في اوروبا وعلى مستوى التنظير والممارسة النصّيّة أو الخطاب الصحفي، وبين الحداثة في العالم العربي... الأمر مُختلفٌ لدينا،... **وفي اعتقادي أن القديم كامنٌ في وعينا ولا وعينا ولا يمكن انتزاعهُ**»[1].

١ـ انظر «الحداثة في الشعر»، ندوة العدد من **فصول**، المجلد الثالث، عدد أول ١٩٨٢، ص ٢٦٢.

ب) يقول جبرا، ابراهيم جبرا: «أحياناً حين أفكر في كلمة الاصالة، أشعر أنّ الكلمة العربية تحتوي على شيء من العبقريّة. ان الأصالة تعني شيئين أو تحتوي بعدين، أولهما: أن تنبع من ذاتك، وثانيها أن تنبع من جذورك الممتدّة عبر الزمان والمكان. وقد شعرنا في العراق بهذا، **نحن مجموعة الحداثيين** الذين ينزعون الى الابتكار سواء في الفن أو الأدب... **كنا نحاول ان نكون حداثيين.** بمعنى اننا نحيا في ١٩٦٠، ولنا همومنا التي تنبع من ذاتنا. لكننا برغم هذه الهموم الخاصة **كنا ندرك أنّ جذورنا هناك، في الفن السومري والبابلي والعربي ـ وهكذا ربطنا بين الأصالة والمعاصرة»**[٢].

تكمن فضفاضية الحداثة وتناقضاتها ووهنها في الاسئلة التي يثيرها ما قاله الأديبان، فهل نحن مستوردون لاصطلاحات ما زالت بعيدةً عن حياتنا وواقعنا؟ هل الاستيراد هو موطن الداء؟ وهل القديم كامن في وعينا ولا وعينا كما يقول محمود بنيس؟ وهل جبرا ابراهيم جبرا، والذي يجمع الباحثون ـ والدكتور ابو خضرة منهم ـ على أنه من آباء الحداثيين ـ حداثيٌّ أم غير حداثيّ؟ كيف يكون حداثياً معادياً للتراث وللحاضر، وكيف يكون متمرداً وهداماً ومحرقاً لروما في الوقت الذي يقول فيه «كنا ندرك أنّ جذورنا هناك، في الفن السومري والبابلي والعربي»؟

أما على صعيد **الحداثة** وعلاقتها **بالشكل.** فيشير الباحث الى أنّ الحداثيين لم يكتفوا بالثورة على الشكل القديم (الأوزان الشعر)، و يؤكد أنّ هذه الثورة سابقة لهم، وأنهم لم يطرحوا البديل المحدد، وأنهم ثاروا حيناً، وارتموا في أحضان القديم حيناً. أما **القافية،** والتي أهملها الحداثيون، فانهم لم يفكروا، أو لم يجدوا ضرورة للتفكير في ايجاد بديل لها، وكأنّ الأمر هو الهدم من أجل الهدم. أما من ناحية **اللغة،** فيرى الدكتور أبو خضرة أن الحداثيين تمردّوا عليها بعنف، وأن اللغة، التي هي دالٌّ على مدلول ما، أو وسيلة لنقل مضمون ما، لا تصلح ـ برأيهم ـ للشعر، فلغة الشعر شيء آخر، هي وسيلة وغاية في آن واحد. أما **الصورة،** فقد ثار عليها الحداثيون بجميع أشكالها وعلاقاتها، كما انهم أعملوا معولهم في **الاسلوب والبناء.** ولذا تلمس عندهم تداخلات أسلوبية، وتفككاً بنائياً. يختتم الباحث دراسته، بالتلميح الى عدم الوضوح، و بضرورة اجراء دراسات تمهيدية سابقة لدراسة الحداثة.

٢ـ المصدر السابق، ص ٢٦٤.

وان كان لي أن أعقّب على قضيّة **الحداثة** فانني مشيرٌ الى ما يلي:

أ) حبّذا لو كانَ عنوان الدراسة «ملامح الحداثة في الشعر العربي المعاصر» وحبّذا لو أثبت الباحث نماذج نصيّة لاظهار هذه الحداثة، خاصة فيما يتعلق بالثورة على الشكل، والأسلوب، والبناء والصورة.

ب) لا أرى في ما يسمى **حداثة** الاّ امتداداً لما سُمّيَ بالحديث، وان كانت فيه طفرة معيّنة وموقّتة، وهذه الطفرة لن يكتب لها الاستمرار، الاّ إن قابلتها حداثة أخرى وعلى الأصعدة الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، اذ لا يمكن أن نبني ـ نحن العرب ـ حداثة على أفكار فرويد ويونغ وغيرهما كما فعل الغربيون، في الوقت الذي تتعرض فيه حياتنا، وهي أم الادب ومَعينه، الى حركات سلفية وردّات أصوليّة تهزها من الأعماق.

في الفصل الثاني: «الاغراب في الشعر الحديث» (ص ١٧ ـ ص ٣٢)، يشير الباحث الى تعمّد الاغراب في الشعر العربي الحديث كظاهرة من الظواهر السلبيّة، ويشمل الاغراب الفكرة والصورة والتعبير والوسائل الشعرية العامة. ويشير الباحث الى مجلة **شعر** اللبنانية كموطن لهذا «الداء»، ثم يعمد الى الاتيان بنماذج شعرية لهذا الاغراب اللاشيئي لتريز عواد وأنسي الحاج وتوفيق صايغ ويوسف الخال وادمون شحادة، مثبتاً آراء عدد من النقاد في هذه الظاهرة كخالدة سعيد وغالي شكري واحسان عباس وغيرهم، ويدحض الباحث «الايجابيّة» التي يراها هؤلاء في هذه الظاهرة، ولا يرى فيها الاّ الفوضى والجهد الضائع. ويربط الباحث بصدق، بين هذه الظاهرة التي تتعمّد الغريب، وبين ظاهرة الاغراب في العصر العباسي، وظاهرة البهلوانيات في أدب المقامات، وفي أدب عصر الانحطاط، والتي تردّى فيها الشعر الى أسفل الدركات، محذّراً من أن نكون سائرين في الطريق التي سارها أسلافنا بعد القرن الرابع للهجرة. وأنا أذ اتّفق مع الباحث فيما ذهب اليه من تقييم ورأي، وددت لو أنه ربط بين مضمون هذا الفصل والدراسة السابقة. صحيح أنَّ بوناً زمنياً يفصل بين الدراستين، ولكنها كانتا تحت تصرفه لما أصدر الكتاب، وكانت هنالك ـ كما أرى ـ حاجة ماسّة للجمع بين ظاهرة الاغراب وبين الحداثة، اذ أن معظم هؤلاء المغربين هم ممّن وسمهم الباحث بالحداثة في الدراسة السابقة. وثمة مفارقة ما يجب أن يُشار اليها: فالظاهرة، نفس الظاهرة، حين تجلّت في شعر البعض في العصر العباسي، صُنّف اصحابها ضمن ما يسمى بالمدرسة الشاميّة أو التقليديّة، وهناك رتع المتنبي وأبو تمام وأبو العلاء، ولم يقف إغراب هؤلاء عند اللفظة، بل تعداها الى المضمون والصورة والبلاغة. أما اليوم، فها هم أنصارُ هذه الظاهرة، يُصَنَّفُون في آخر تقليعات التجديد والتحديث، ويبقى مَن سواهم، تقليدياً اتّباعياً وغير معاصر؟!.

في الدراسة الثالثة (ص ٣٣ ـ ص ٤٧) يتناول الباحث قصيدة «الشهاب» لادمون شحادة ـ وهي من ديوان **أصوات متداخلة** ـ بالتحليل لعناصرها البارزة مجرياً مقارنة بينها وبين قصائد اخرى للشاعر. القصيدة من عشرة أسطر، قسمها الباحث من حيثُ المضمون الى ثلاثة مقاطع، تَربط بينها صورة بطوليّة تفاؤليّة تمتدّ من الماضي ـ بلا انقطاع ـ الى الحاضر والمستقبل. ولقد أشار الباحث الى أنّ الشاعرَ وُفّق في الربط بين هذه الأزمنة حتى جعلها متشابكة بشكل متكامل، ثم أشار الى أسلوب الشاعر المتردّد بين الخبريّة والانشائيّة، موضحاً انّ الشاعر تعمّد هذا الامر بتأثير التقسيم الزمني. والزمن عند الشاعر يلفت النظر. اذ انّ **الماضي** يعبّر عنه عمداً بصيغة **المضارع** للدلالة على استمراريته وديمومته ومثوله في وعي الشاعر، ثم يعمد الشاعر الى الربط بين الحاضر والمستقبل وذلك باستعماله **المضارع** مسبوقاً بـ **ربما** التي تحمل هنا معنى الرؤيا المستقبلية. أما الصّور في القصيدة فتوحي بالبطولة، وهي صور متماسكة متكاملة. يعمد الباحث في نهاية الدراسة الى مقارنة العناصر المشتركة بين هذه القصيدة وقصائد اخرى للشاعر نفسه.

في «الفارس يترجل والرؤية الثنائية» ص ٤٨ ـ ص ٥٧، ينهج الكاتب نهجه التحليلي السابق. «الفارس يترجل» قصيدة طويلة للشاعر المرحوم فوزي عبدالله، نشرها في كُتيّب عام ١٩٧٤. ولقد أشار الباحث الى انّ القصيدة بُنيت على طريقة الشعر الحرّ البعيد عن الوزن غالباً، أما مضمونها فيدور حول التنافر بين الشاعر وواقعه، فكلاهما رافض ومرفوض في آن واحد. وفكرة **الرافض المرفوض** عند الانسان عامة، وعند الانسان الفلسطيني خاصة، معروفة لم يبدعها الشاعر، ولقد أشار الباحث الى هذه القضية. قضية التناقض، أو الثنائية، بأنها قضية انسانية عامة، معروفة في الأدب العربي والأدب الأوروبي عامةً. اما قضية امتزاج «المسيح» بذات الشاعر، فيقول عنها الباحث إنها حدث «يحدو الفكر الفلسفي الذي يتطاول وراء الحكاية الدينيّة كما يمتد وراء كوننا اليومي.

يعمد الباحث الى تحليل الصوتين المتواجهين المتناقِضَيْن المتداخلين في القصيدة، مبّيناً أسلوب الشاعر في الحواريّة الثنائية التي تولّدت منها ثنائيات اخرى لدعمها وتأكيدها. فثنائية «المسيح الشاعر»، و«أنا هو» جذبت بالضرورة ثنائيات «الموت الحياة»، «النور الظلمة»، «قاين وهابيل» وما الى ذلك من متناقضات الحياة. و يشير الباحث الى أنّ هذه التشكيلات لا تثير الملل في القصيدة. وذلك لبساطتها حيناً وتعقيدها حيناً آخر، و يوضح رأيه هذا بتحليل المقطع الثالث من المشهد الأول من القصيدة، مبيناً التضادّ والالتحام.

فكرة **الحوار الثنائي** الذي هو **المناجاة** بحد ذاتها، فكرة معروفة في الشعر كما أشار الباحث، ولعل **المنهج الفرويدي** في علم النفس كان البداية لهذه الظاهرة، كما يرى الشاعر العراقي بُلند الحيدري[٣].

أما الدراسة الخامسة، فتناول فيها الباحث الملامح الرمزية في شعر جمال قعوار (ص ٥٨ - ص ٦٩)، معرّفاً بالشاعر بأنه من اتباع الكلاسيكيّة الجديدة، الذين تركت عليهم الرومانسيّة والرمزيّة أثراً واضحاً. اما الملامح الرمزية فقد رسم لها الباحث (بالكلمات) خطّاً بيانياً ابتداءً من ديوان الشاعر الأول (**سلمى** - ١٩٥٦). وهو يشكل نقطة الصفر من هذه الناحية. ويبدأ الخط بالارتفاع التدريجي في ديوان الشاعر الثاني (**أغنيات من الجليل**، ١٩٥٨) حيث ظهرت بدايات رمزيّة في قصيدة «أحدّثكم طويلاً». ثم يرتفع الخط البياني بشكل حاد في الديوان الثالث (**الريح والشراع**، ١٩٧٣) حيث تبرز الرمزية واضحة المعالم، وهي مستمدّة من الطبيعة والتراث الشعبي، وان كانت الرمزية هنا شفّافةً، رغم امتزاج الظلال والألوان.

تنحو الرمزية عند الشاعر منحى كلاسيكياً قريباً من الاستعارات البلاغيّة العربية. اما في الديوان الرابع (**غبار السفر**، ١٩٧٣) فتتكامل الرمزية عند الشاعر، كما يرى الباحث، باستثناء بعض التقريريات الايضاحيّة. واذا كانت الرمزية قد وصلت ذروتها في هذا الديوان، فانها تهبط هبوطاً حاداً في الديوان الخامس (**أقمار في دروب الليل**، ١٩٧٩) حيث يعود الشاعر الى كلاسيكيته بكل ما فيها من تقرير وتصريح وخطابيّة، ويُرجع الباحث هذا الهبوط في الخط البياني الى التزام الشاعر السياسي والقومي الذي فرض عليه أن يكون واضحاً قريباً من الجماهير. ومع ازدياد التحام الشاعر بقضيته وبشعبه، يزداد بعدُه عن الرمزية، حتى تصبح ظلالاً وأشلاء كما في الديوان السادس (**الريح والجدار**، ١٩٧٩). وتطغى على أسلوبه في هذا الديوان الواقعية، ومعها النثرية التي يرى الباحث أنها تشكّل خطراً حقيقياً على شعر جمال قعوار.

اما الدراسة السادسة (ص ٧٠ - ص ٩٣) فهي قراءة جديدة لقصيدة تأبط شرّاً المشهورة، ومطلعُها:

اذا المرءُ لم يحتَلْ وقد جَدَّ جَدُّهُ أضاعَ وقاسى أمرَهُ وهو مُدبِرُ

والقصيدة من تسعة أبيات، يحكي فيها الشاعر قصة خروجه سالماً من المأزق الذي

وضعه فيه بنوليان. ولقد أثبت الباحث نصّ القصيدة مصحّحاً بعض الأخطاء التي وقع فيها القدماء، ومورداً قصة القصيدة كما **تخيّلها** عدد من مؤرخي الأدب والنقاد القدامى، كمحمد بن حبيب وابي الفرج الاصفهاني والمرزوقي، مشيراً الى رأي **بلاشير** في أنّ القصة مختلَقَة لخدمة شرح القصيدة، ومن هنا جاء التباين بين الرواة والشارحين. تناول الدكتور ابو خضرة هذه القصص بالبحث، مشيراً الى اهميتها لدراسة القصيدة، ومشيراً كذلك الى أنها أوقعت أصحابها ومن بعدهم في أخطاء كثيرة، خاصة في شرح البيت:

فرشتُ لها صدري فزلّ عن الضفا به جؤجؤٌ عبلٌ ومتنٌ مُخَصَّرُ

و يستغرب الباحث أن «القصة» انطلت على باحثين جدد امثال المستشرق ليال والدكتور يوسف خليف، و يتمحور نقاشه مع هؤلاء في رفضه لقضية **العسل** الموجودة في القصة، والتي لا يجد لها ذكراً ولا تلميحاً في نصّ القصيدة. و يقول، بعد أن يعطي ثلاثة تصورات لشرح البيت المذكور، بأنه «لا مكان لاقحام العسل بأي شكل من الأشكال، واي تصور بأنّ العسل يمكن ان يكون عنصراً مساعداً فيها، هو تصوّر خاطىء لا يقوم الاّ على الوهم» ص ٧٨.

ثم يناقش قول الشاعر «صفرت لهم وطابي» في البيت الرابع، مجرّداً اياه ايضاً مِنَ «العسليّة» المدّعاة. وعلى هذا المنوال، يتابع، داحضاً أقوال القدماء في شرحهم للقصيدة، و باستثناء هذين الموطنين للخلاف، **والمجازية** التي يراها الباحث في تفسير «و يومي ضيّق الجحر» فانه يتفق ـ كما قال ـ مع الآخرين في شرح بقية الأبيات الى حدٍّ كبير.

استرعى انتباه الباحث المزجُ الحيّ بين المضمون والشكل في القصيدة، وحلّل النماذج خطوةً خطوة بادئاً بالمغامرة التي انفعل الشاعر بتفاصيلها ونتائجها، محلّلاً لغته، معطياً بعداً زمنياً مضمونيّاً دقيقاً لكل كلمة وكلمة، حتى انه (اي الباحث) يرى أنّ الشاعر برع في توظيف الفعل بأزمنته، والجملة المعترضة والمفعول المطلق، لاداء الصورة الرائعة التي رسمها في هذه القصيدة. و بعد هذا التحليل، ينتقل الباحث الى شرح الخلاف حول ترتيب أبيات المقطوعة. اما القصيدة من حيث المبنى، فقد قسمها الباحث الى قسمين؛ الأول و يضم الابيات الثلاثة الأولى، وتندرج بقية الأبيات في القسم الثاني. و يوضح الباحث الترابط بين القسمين عن طريق **العطف والاشارة** (ولكن، فذاك) أو عن طريق التضمين والاضمار (المستتر والمتصل). و يضيف أنّ هذا الترابط في القصيدة العربيّة القديمة، لم يكن وقفاً على تأبّط شراً، اذ ان هناك المئات من المقطوعات المترابطة. ومن

هنا ينطلق لردّ النظريّة القائلة بقيام القصيدة العربية القديمة على وحدة البيت، اذ انه يرى مبدئياً أن القصيدة قائمة على أساس وحدة المقطوعة أو وحدة المقطع. ثم ينتقل الباحث الى القول بأن هناك آراء عديدة يتناقلها الدارسون حول الشعر العربي القديم، تحتاج الى اعادة النظر.

وختم الباحث دراسته بالحديث عن الوزن والقافية في المقطوعة المدروسة، ذاكراً انها من البحر الطويل ذي الايقاع الخارجي المنتظم، الذي اتاح للشاعر التحرك ضمنه بحريّة. اما القافية فائتلافها مع الوزن والمعنى تامٌ لا تكلف فيه، ولا ينتقص هذه القافيةَ عيبٌ أو ضرر.

لئن كان تأبط شرّاً غايةً في الابداع والكمال في هذه المقطوعة، فان الجهد الذي بذله الدكتور ابو خضرة في هذه الدراسة قد مكّنه من الكشف عما فيها من قيمة أدبية.

ختم الباحث كتابه بدراسة حولَ العروض (ص ٩٤ - ص ١١٧)، وهدف منها - كما ذكر - الى التعامل مع العروض بطريقة جديدة توضح التعقيدات وتحلّ المشاكل.

بدأ الباحث دراسته بتصوّر زمني، تناول فيه العروض وفقَ توالي مقاطع متشابهة تتساوى نغماً وزمناً (المقاطع الطويلة)، مبيناً أنّ الثقل الصوتي موجود في الحروف المتحركة، وما الحروف الساكنة التالية الا فواصل بين الأصوات. ثم أشار الى أن تقسيمات الايقاع بنيت اصلاً على المقاطع الثنائية، ولما لم تخدم الثنائيات هذا الغرض، جاء الترتيب الثلاثي (مفعولن) والرباعي (مفعولاتن). ومع اجراء تغيير في هذين الترتيبين (الثلاثي والرباعي) وصل القدماء الى ثمانية أشكال جديدة، لكل واحدٍ نغمته الخاصة، وهي التفاعيل. وقالوا إن هذه التفاعيل ذات أصول خماسية وسباعية (معتبرين الحرف لا المقطع). ويرى الباحث ان التفاعيل الخماسية عندهم هي الترتيب الثلاثي الذي ذكره، اما السباعي عندهم فهو الرباعي المذكور. ثم تناول الباحث الموضوع بتوجه وصفي، مشيراً الى تفسيرات القدماء والمعاصرين لطريقة صياغة التفاعيل مورداً تفسيرات لعمليات حذف الساكن، وشارحاً السبب الخفيف، والثقيل، والوتد المجموع، والمفروق، لايضاح ما تقوله كتب العروض القديمة. ثم شرح تكوّن التفاعيل من (مفعولن) و(مفعولاتن) وفق قاعدة الحذف، مستعيناً بالرموز والاشكال، مبيناً وصوله عبر هذين الترتيبين الى البحور المثالية المعروفة، وهي سبعة بحور بسيطة، وتسعة بحور مركبّة (انظر التصنيف ص ١٠٤ في الكتاب). وأشار الى أن التجانس في البحور البسيطة نابع من

تكرار التفعيلة الواحدة. أما في البحور المركبة، فلا يقع التجانس الاّ في التفاعيل المتجانسة، وعلى هذا الأساس من التركيب شرح عدم وقوع (فعولن) و (مفاعيلن) اللتين يقع الحذف منهما على الساكن الاول، مع (مستفعلن) التي يقع الحذف منها على الساكن الثالث، و(مفعولات) التي يقع الحذف فيها على الساكن الرابع. أشار الباحث الى أن هذه التفاعيل (الأصول) قد تطرأ عليها تغييرات عديدة كالزحاف، وقد تتفرّع عنها أشكال جديدة تصل الى (٨٥) فرعاً، وصنّف التغيرات التي تنشأ عن هذه الفروع في خمس مجموعات تناولها بالايضاح وهي: حذف السواكن، حذف المتحركات أو تسكينها، حذف مقطع كامل أو استبداله بساكن، مدّ الحركة القصيرة لتصبح طويلة، واضافة مقطع الى التفعيلة.

ختم الباحث دراسته قائلاً إنه بهذه الطريقة نستطيع ان نعرف كيف رُكبت البحور المثالية، وكيف تكوّنت التشكيلات بين التفاعيل، ونستطيع كذلك أن نفهم المألوف والشاذ في الزحافات والعلل، ولعلّ الدارسين، باعتمادهم على هذه القاعدة، يتعاملون مع العروض بطريقة أخرى، عمليّةٍ وبعيدةٍ عن الجدل النظري الذي لا جدوى فيه.

أرى من الضروري أن أسجّل هنا ملاحظة أساسية وأنا بصدد إنهاء مراجعة هذا الكتاب. ان الدكتور أبو خضرة تناول دراساته هذه بأسلوبين مختلفين، اذ أنه اتبع النهج الأكاديمي الخالص في دراساته حول الحداثة، والاغراب، وقصيدة تأبّط شرّاً والعروض، وتمثّل هذا النهج بالموضوعية واستنفاد المراجع والتحقيق والمقارنة. اما المجموعة الأخرى، وهي التي تضم دواوين او شعر ثلاثة من زملائه الشعراء، فلم ينهج فيها الدكتور ابو خضرة نهجه السابق. وأرى ـ وآمل أن أكون مخطئاً ـ أن الأمر كان متعمّداً، اذ ان النهج اللااكاديمي يعفي الباحث من المقارنات والتحقيقات والتقصّيات. والباحث، لأسباب غير موضوعية، لا يريد أن يفعل كذا، ولذا أُحسّ أنه ترك في جعبته بُقيا فرضتها أو حجزتها دماثة أسلوبه. وكم كنت أوثر ان يتناول الدكتور ابو خضرة اي موضوع يودّ دراسته بالنهج الاكاديمي الخالص، لأنه أشد ملاءمةً له و، لذلك، أكثر خدمةً لقضية الأدب.

الياس عطاالله