الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية بقسنطينة

كلية الآداب و العلوم الإنسانية — قسم اللغة العربية — شعبة اللغة و الدراسات القرآنية

ظاهرة النثر في القصيدة العربية

بين التأسيس و التأصيل

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه

في الأدب العربي

إعداد: **رزاق محمود الحكيم**

إشراف: **الأستاذ الدكتور العربي دحو**

أمام اللجنة	الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية
1- الرئيس	رابح دوب	أ. دكتور	جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة
2- المقرر	العربي دحو	أ. دكتور	جامعة الحاج الأخضر باتنة
3- العضو	الربعي بن سلامة	أ. دكتور	جامعة منتوري قسنطينة
4- العضو	عبد المجيد حنون	أ. دكتور	جامعة باجي مختار عنابة
5- العضو	إبراهيم صدقة	دكتور	جامعة فرحات عباس سطيف

المناقشة يوم: **2003/04/07**

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

متن

مقدمـــة

مدخـــل 02

الفصل الأول

النثرية في النص الأدبي

تمهيـد 10

1- المسارات الفنية للنثر العربي 20

2- ظاهرة السجع في النص النثري العربي 33

3- النثر الفني في القرآن الكريم 43

4- تطور النثر الفني العربي 50

الفصل الثاني

الشعرية في النص الأدبي

1- النظم في لغة العرب 60

2- الأوزان – الشعر والإيقاع 72

3- الجملة الشعرية من خلال:

الخطابة، المقامات، الموشحات 89

الفصل الثالث

قصيدة النثر العربية

1- اللغة الشعرية واللغة النثرية 116

2- ظهور حركة الشعر الحر في القصيدة العربية 134

3- قصيدة النثر العربية وإشكالية المصطلح 150

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الرابع

فضاءات القصيدة النثرية

1- الفضاء اللغوي 183

2- الفضاء الأدبي 201

3- الفضاء الفني 217

خاتمة 244

قائمة المصادر والمراجع 247

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة

شكّلت قضية الأجناس الأدبية ظاهرة فنية معيارية، في النص الأدبي العربي القديم، وألف الناس التفريق بينها وفقاً للتقاليد الأدبية الموروثة، فللشعر صفاته ولوازمه وشروطه، وللنثر كذلك، ولكلّ منهما أنواع وأقسام وفروع.

غير أن مسألة الشعرية بقيت إلى زمن طويل سمة مميّزة للنص العربي الموزون والمقفّى، حتى أن أشهر التعاريف القديمة للشعر حدّدت معالمه بالقول: إنه الكلام الموزون المقفى الدال على معنى، وانسحب هذا التعريف على جميع النصوص الموزونة والمنظومة سواء ما اشتمل على الشعرية، وما لم يشتمل.

وقد نظرنا في المعاجم اللغوية القديمة، فوجدنا علماء اللغة يفرّقون في الشرح اللغوي بين لفظة "شعر"، وبين لفظة " نظم"، وبين لفظة " نثر"، فازددنا ثقة بنظرة علماء اللغة والنقاد القدماء إلى الشعرية وقضية الأجناس الأدبية، ورأينا أنه من الإجحاف اعتبار جميع النقاد في خندق واحد، وأن الموضوعية تقتضي الفرز بين هذه الآراء بدقة، وغايتنا البحث عن جذور الشعرية كمفهوم نقدي أولاً، وكإحساس بالفن والجمال والمتعة في ثنايا العبارات الأدبية والسطور.

وكما انشغل النقاد القدماء بقضية اللفظ والمعنى انشغل نقاد الأدب العربي الحديث والمعاصر بقضية الشعرية في النص الموزون وفي النص المنثور، واشترك في هذه القضية كتّاب يعضهم تعصّب للقديم وتمسّك بالموروث الشعري العربي، ورفض الاعتراف بالأنماط الشعرية الجديدة، والبعض الآخر تمسّك بالحداثة وألغى كل ما هو خارجها مما يمتّ إلى الماضي بصلة، واعتبره خارج حدود الفن والإبداع والشعرية.

وحاولتُ التدرّج في معالجة الظاهرة النثرية في النص الشعري العربي الحديث بالرجوع إلى الموروث الأدبي القديم، قبل أن أتلمّس هذه الظاهرة في كتابات أئمة النثر العربي الفني الحديث، ونصوص الكتّاب والشعراء الذين مارسوا كتابة القصيدة المنثورة، وفي الأنواع الأدبية الجديدة كالقصة والرواية والخاطرة، ولا زالت هذه الظاهرة الجديدة هاجساً محيّراً للقارئ العربي والناقد والمبدع اقتضت تخصيص بحث يتدرّج في وصفها، ويوضّح مساراتها الفنية والأدبية، فلم أزل أتلمّس ظاهرة النثر في النص الأدبي وأعود إلى آراء النقاد القدماء والمحدثين والمعاصرين لتعزيز رأي أو فكرة أو منهج، إلى أن تجلّت لي بعض ملامحها، ولازال أمام الباحثين مجال واسع للبحث في

أدبيات هذه الظاهرة، كما استعنتُ في ذلك بعدد من المناهج النقدية، كالمنهج التاريخي والوصفي التحليلي والفني، والمنهج المقارن، واقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى أربعة فصول، اشتمل الفصل الأول على قضية النثرية في النص الأدبي وتطور الأساليب الفنية للنثر العربي، وعلاقة السجع بالنظم، كما أجريتُ مقاربات فنية بين نصوص منظومة حوّلتها إلى نصوص منثورة، وأخرى منثورة حوّلتها إلى نصوص منظومة، وفي أثناء ذلك كنتُ أبحث عن الشعرية في العبارة الأدبية، ورأيتُ أن نثرية النص الأدبي لا تتعلّق بالألفاظ من حيث ترتيبها، أو عدم ترتيبها، بل تشمل الألفاظ والمعاني.

أما الفصل الثاني فقد خصصته لموضوع: "الشعرية في النص الأدبي"، وتناولتُ مسألة النظم وخصوصيات النص المنظوم، ومسألة الأوزان والإيقاع والموسيقى في الجملة الشعرية داخل النص المنظوم وغير المنظوم، وربطت ذلك كله بالفصل الثالث الذي تناولت فيه عددا من القضايا كاللغة الشعرية واللغة النثرية، وظهور القصيدة الحرة في النص الشعري العربي الحديث كشكل مهم ومؤثر من أشكال التغيير الفني في بنية القصيدة العربية وتحديث النص، ثم ظهرت أصوات جديدة تطالب بتحرير النص الشعري العربي من جميع القواعد، وهي القضية التي عُرِفت "بقصيدة النثر العربية" التي كانت ثمرة كفاح أدبي طويل في مجال الإبداع الأدبي والفني، غير أن هذا المصطلح لا يزال محل نقاش بين النقاد لم يُفصَل فيه لحد الآن.

وأخيراً فقد وصلت إلى الفصل الرابع الذي استثمرت فيه آراء النقاد وجهود الشعراء المبدعين في إنتاج قصيدة النثر العربية، من خلال فضاءاتها المتعددة كالفضاء اللغوي والأدبي والفني، وإذن فقد جاءت فصول البحث على هذه الشاكلة من العرض والتوسيع والتدرّج بين النظرية والتطبيق بالقدر الذي يوضح طبيعة هذه الظاهرة النثرية في النص الشعري العربي الحديث والمعاصر، وبما يرسّخ القناعات، ويعزّز طبيعة هذه المسارات.

ولا يفوتني أن أتوجه بشكر خاص للدكتور العربي دحو الذي أشرف على هذا البحث وتابعه منذ البداية، وأسدى إليّ نصائح ثمينة، وبفضله توصلتُ إلى جملة من النتائج دوّنتها في خاتمة البحث.

أسأل الله تعالى التوفيق فمنه أستمدّ العون.

رزاق محمود الحكيم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

التجديد في النص الأدبي ظاهرة فكرية متصلة، ترتبط ارتباطاً حميمياً بتجدّد الحياة، وتطوّر أنماط الفهم والتحليل والاستيعاب لظواهرها المتعدّدة، بل نكاد نقرّر أن الحضارة الإنسانية عامة لا تزدهر، ولا تبدو ذات قيمة إلا بهذه الإضافات التي يبتكرها البشر في كل عصر.

ومهما اختلفت لغة الخطاب الأدبي وأنماط التفكير والتعبير بين لغة وأخرى فإن ذلك في نظرنا يُعَدُّ مظهراً إيجابياً، يسهّل الفهم ويزيل الغموض عن كثير من أسرار الطبيعة والكون، ويفتح آفاقاً واسعة للمعرفة والفن والأدب والتجريب.

إن التجارب الإنسانية تتشابه حين تلتقي في وحدة التصور العام والتذوّق وامتلاك القدرة على الخيال والفهم وتحسّس مواطن الجمال، فكل ما هو موجود في الطبيعة يُلقي بظلاله على الناس في كل مكان، ويترك آثاراً في الحدس والشعور والذاكرة والخيال، ويرى " كروتشيه* " أن: (الفكرة ليست شيئاً مبانياً لوزنها وإيقاعها وألفاظها، والحدس والتعبير ليسا سوى شيء واحد، صحيح أن الصنعة قد تدخّلت في إنتاج الآداة الفنية، في طريقة مزج الألوان، في تسجيل النغمات، في قطع الحجر دون تهشيمه، لكن ليس في الإمكان فصْل التعبير عن الخيال، فالقصيدة والسوناتا والرواية توجد مكتملة، قبل أن يقوم الفنان بالعمل الآلي الذي نقتضيه كتابة العمل الفني بالفعل)[1].

وأحسب أن " كروتشيه " قد نبّهنا في العبارات السابقة إلى حقيقة هامة تغيب عن أذهان الكثيرين من – باحثين أو مبدعين أو متلقين – وهي إن الصورة الأدبية والفنية موجودة في ثنايا هذا الكون ومظاهر الحياة والطبيعة، وإن الذي ينجزه الفنان والمبدع هو اكتشاف تلك الصورة، وتحسّس مواطن الفن والأدب والجمال فيها، ثم صياغتها وتركيبها وفق رؤية شعرية خاصة، وبأدوات وتقنيات معيّنة.

ومنذ أن وُجِدَ الإنسان الفنان على وجه الأرض وهو يتأمّل مواطن الجمال، ويتحسّس طرائق الفن، ويكتشف صوراً جميلة للكون والحياة، فليس من الغريب أن تتكرّر التجارب الإنسانية الواحدة ولكن وسائل التعبير تختلف وتتجدّد وتتبدّل، ولا زال الكثير من مواطن الإبداع والجمال والفن مطوية في ثنايا هذا الكون وآفاقه الممتدة من حولنا.

---

* بنيامين الإيطالي (1866-1952)

(1) فكتور زكي لبيب مسعود - الموسوعة الفلسفية المختصرة ص: 343

وحين أيقن الإنسان المبدع أن الطبيعة الجميلة هي مصدر إحساسه بالمتعة والسعادة، وأن ذلك الاستئناس بالكون من حوله إنما يعود أساساً إلى انتظام الأشياء وترتيبها بادر تلقائياً إلى تنظيم حياته، وترتيب وسائل التعبير عنها، أو وصفها بدقة ووضوح، وأن هذا السلوك أصبح فيما بعد تقليداً راسخاً من تقاليد التعبير والخطاب والوصف والإبداع، أو الإنشاد والغناء والحداء، في الحرب والسلم والمفاخرة والمنافرة، وفي الحركة والسكون، أو التوقّف، ثم التتابع والتواصل، كل هذه المشاهد البصرية تنتقلها العين إلى العقل أو إلى الشعور والذوق، ومن ثمّ فإن الإحساس بجمال الصورة والحركة قد عبّر عنه الإنسان الأول بالصوت والنبرة والإيقاع، وأن ذلك النقل الصوتي التنغيمي لا يبتعد في حقيقة الأمر عن المشاهدات المرئية الصامتة، وامتداد المسافات واختلاف الألوان وتبدّل الفصول وقلّة التجمّعات السكانية وتفرّقها، كل ذلك أدّى إلى تضخيم الخطاب اليومي الذي كان صدى تلك المشاهدات فحلّت الأذن محل العين في عملية التلقّي والتوصيل وقد: (كان أرسطو أول من لاحظ أن البهجة بالإيقاع أمر طبيعي للإنسان، ورأى داروين بعده أنها أمر طبيعي للحيوان، ويمكن ملاحظتها في لعب الأطفال الصغار من " طرقات موقعة أو صرخات... الخ "، وفي قرع الطبول لدى البدائيين من الناس، وفي الرقص، فهي بطبيعة الحال فيزيولوجية الأصل تتعلّق بحاجات الحياة البدنية، وأهمها خفقات القلب وإيقاع التنفس).[1]

إن الإنسان المبدع وهو يقف يومياً على مشاهد الكون المختلفة والمتناقضة أو المتفقة والمتشابهة يشعر في حالة من تلك الحالات بإيحاءات الصورة الناطقة أو الصامتة فالنهار حين يُقبل يكون مصحوباً بالضوء والوضوح والحركة والمشاهدة والسمع، وكل هذه المشاهد تؤثّر فيه، فيعبّر عنها بالكلام أو بالتأمّل والصمت والتدبّر، أو بالحوار والمساءلة، ولكنه قد يحاور نفسه، ويتكلم مع إحساسه دون أن ينطق، وهذا التأمّل والصمت هو كلام خفي وأفكار تُنتج في الذات الشاعرة المتأملة.

أما في الليل وفي وحشة العتمة وانعدام الرؤية فإن عملية الصمت هذه تصحبها عملية التفكير وانتاج الكلام وان كان مخفياً أو مشوّشاً أو غامضاً وهذا يعني أن تفكيرنا يصاحب حقيقة المرئيات في وضوحها وغموضها وفي كل الأحوال فإننا نُنتج الكلام، ونكتب الأحاسيس، وهذه قضية هامة شغلت علماء النفس والجمال مدة طويلة : (إن مشكلة العلاقة الصحيحة بين اللغة والفكر مشكلة طال فيها نقاش علماء النفس، وقد ذهب السلوكي واطسون " *WATSON* " إلى حدّ التوحيد بينهما

---

[1] عز الدين عر – مقالة في الفن الرمزية سمي الفن سمعي ص:124

فهو يرى أن الفكر ليس شيئاً أكثر من الكلام الذي يقي وراء الصوت، وعندما نفكّر فإننا نتكلم فعلاً على الرغم من أن هذا الكلام لا يمكن أن يُسمع).[1]

ومن المهام الجسمية التي اضطلع بها الشعراء قديماً وحديثاً قضية تشكيل الصورة الفنية، ويدخل في هذا التشكيل الفني والجمالي، المتخيّل الشعوري للسامع أو القارئ أو الشاهد، فحين ينجح الشاعر في تركيب عناصر الصورة الشعرية، ويحالفه الحظ في نقلها إلى مخيّلة السامع أو القارئ فإنه يكون قد أدّى دوره كطرف مهم وفاعل في العملية الإبداعية الشعرية.

ولا بد من الحديث هنا عن دور المرجعية الثقافية والأدبية حين تستجيب أو لا تستجيب لتأثير الصورة الشعرية المركّبة، فنحن إزاء عقليتين: الأولى حديثة ومتفتّحة ومتحرّرة تستجيب لدواعي التجديد بل تعتبره عنصراً جاداً في العملية الإبداعية، والثانية عقلية سلفية لا تستسيغ التجديد أو التغيير، وتطالب بالمحافظة على النغمية الصوتية المألوفة لديها منذ حين، وفي هذا المجال يرى يوسف الخال: (إن العقلية العربية الشعرية السلفية المعاصرة، أي التي لا مفهوم شعري حديث لها، وبالتالي تفتقر إلى مضمون شعري حديث، لا تقدر أن تفهم أو تستسيغ أو تمارس الشكل الشعري الحديث).[2]

ويحق لنا أن نتساءل: لماذا بقيت العقلية العربية الشعرية ماضوية، حبيسة جدران القدم؟ هل يرتبط ذلك بمظاهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسلوكية النمطية الموروثة؟ أم يعود ذلك إلى تقديس التراث واعتباره أمراً محسوماً، مثلما يتعلّق الأمر بالموروث الديني أو الأدبي أو الاجتماعي؟

إن الفرد بطبيعة تكوينه العاطفي والإنساني يحترم الموروث ويحبه، ويحافظ عليه لاحتوائه على تقاليد حميمية متجذّرة في النسب والانتماء والوطن والأهل والأحبة، غير أنه في الوقت نفسه ميّال إلى الجديد، ينفر من تكرار النموذج وتشابه الأساليب، وتقليدية الطرح والتصوّر والتعبير، أمّا حين تُطرَح قضية تطوير التراث وتحديثه فإنها تكون مقبولة لديه، فهو لا يرفض التجديد والإضافة، ولكنه في كل الأحوال لا يقبل الانسلاخ منه والتنكّر إليه والاستخفاف به، وهكذا طُرحت قضية الشعر الجديد في نهاية الأربعينيات، أو ما يسمى: " قصيدة الشعر الحر" كما تذهب

---

[1] أوزكلوغ . علم النفس الاجتماعي- ترجمة حنفا العيسلي ص:71
[2] يوسف الخال . الحداثة في الشعر ص: 50

إلى ذلك نازك الملائكة: (علينا أن نتذكر كذلك أن الشعر الحر ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية والعروض العربي، وإنما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعاً لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب، والمجزوء والمشطور، وإن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم -الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي- لهي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلّة الوزن ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ولو لم تعرف العروض).[1]

وأعتقد أن هذا التدرّج في كتابة النص الشعري العربي هو تدرّج منطقي وسليم فنياً، لأنه يربّي الذوق العربي ويروّضه على قبول إيقاع جديد ونمط غير مألوف من المقاطع الشعرية والأوزان، ويتيح في الوقت نفسه الفرصة للشاعر لكي يتمتع بشيء من الحرية، وأن يتنفس الصعداء وأن يجد في مساحاته الإبداعية فسحة للتعبير عن آماله وهواجسه وطموحاته بعد أن تخلّص – ولو قليلاً – من أغلال الموروث وتقاليد الصناعة الشعرية. لقد أحسّ الشاعر العربي القديم بوطأة هذه القيود والحواجز فأخذ من حين لآخر يحتجّ ويصرخ ويطالب بحقه في التعبير بحرية عن أفكاره وحقه أيضا في تركيب معجمه اللغوي، وترتيب صوره الفنية ترتيباً مريحاً. قال: سُويد بن كراع: (من الطويل)

أبيتُ بأبواب القوافي كأنّما ... أصادي* بها سِرْبًا من الوحش نُزّعا

وجَشّمَني خوفُ ابن عفّان ردّها ... فثقّفتُها حولاً جريدًا ومِربَعا

وقد كان في نفسي عليها زيادةٌ ... فلم أرَ إلا أن أطيعَ وأسْمَعا[2]

وحين سُئل الحطيئة عن الشعر قال: (من الرجز)

الشعر صعبٌ وطويلٌ سُلّمُهْ ... إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمُهْ

زلّتْ به إلى الحضيض قدَمُهْ ... يريد أن يُعربَه فيُعجمُهْ[3]

فإنه كان يعلم ما يقول حين أشار إلى ضرورة العلم بقواعد الشعر وأصوله، وتقاليده، والمتعارَف عليه في الذوق الأدبي السائد في ضمير المجتمع ووجدان الأمة. وحينئذ فإنك لا تتمكن بسهولة من اختراق الذوق العام، وتفرض عليه أنماطاً شعرية غير مألوفة: (إن العقلية الجامدة المتحجّرة لا

---

[1] نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر ط6 ص:92

[2] ابن قتيبة - الشعر والشعراء ص: 33

*أصادي: أحبس، جشمني: كلفني، ثقفتها: قومتها، حولاً جريدا: عاما كاملا

[3] أبو الفرج الأصفهاني - الأغاني ج2 ص: 165

ترتاح إلا في مناخ العبودية للمألوف والمعروف ، فالمغامرة بعيدة عن طبعها وهي لا تعي ما يجري حولها فتصبح مرتعاً للفراغ يهزّها الزمن فتفتح عيونها البلهاء ثم تعاود الشخير).[1]

وأرى أن التجديد في النص الشعري العربي لا يعني بالضرورة انقطاعاً عن الجذور، فلو حدث ذلك فعلاً لحدث التغريب ، فالتمرّد على الموروث لا يبرّر الانقطاع عنه، وليس ذلك مجدياً، غير أن تحديث التجربة الشعرية ومعايشة الحاضر بأنماط من التعبير والرؤية والتشكيل الفني للصورة الشعرية بإمكانها أن تعيد للشعر ديمومته ومكانته ودوره الإنساني والثقافي والحضاري .

وحين كان الشاعر القديم يقف في الساحات العامة والمجالس والنوادي والأسواق يُنشد على الناس فإن دوره لم يقتصر على الإبداع الأدبي والعاطفي والوجداني، ولكنه كان يضيف إلى ذلك أدواراً ومهمّات أخرى، فيقوم بدور الخطيب، والواعظ والمصلح والمعلم إضافة إلى دوره الإعلامي والإشهاري للقبيلة أو للأمير أو لنفسه.

أما الآن فقد اختلفت مهمّة الشاعر، ولم يبق وحده في الميدان، ولم يعُدْ ذلك النشد الذي تُردّد صداه المحافل والنوادي والمجالس والناس، بل إن حاجة العصر اقتضت تغيير تلك المهمة فأصبح الشعر للقراءة والتأمل والتدبّر، وحلّ الصمت محل الإنشاد وحلّت العين محل الأذن والفلسفة محل المباشرة والخطابة والحماس: (لا أسهل من أن يصبح الشاعر محبوب الجماهير، بمن فيهم المراهقون فالشعر الموزون المقفى يعير نفسه للتلاعب بعواطف الناس. هكذا كان الشعر العربي فيما مضى حيث كان الصحيفة ومنبر الإعلان والدعاية، ولكن المفهوم الحديث رفع الشعر إلى مستوى الفن الخالص الذي يحدّد الرؤيا اللاهوتية والميتافيزيقية، ويؤيّدها في مواجهة الصناعة الآلية فصار الشعر للقراءة والتأمّل أكثر منه للخطابة وإثارة العواطف والأحاسيس الجماعية).[2]

إن التجديد في النص الشعري ضرورة حضارية تقتضيها طبيعة التطوّرات الناجمة عن تجاوز الماضي إلى الحاضر، بكل ما فيه من قيم ومفاهيم ومستجدّات وتصوّرات، غير أن الأشكال الجديدة لا تعني الولادة من العدم بقدر ما تعني الولادة من جسم، وهي ليست استنساخاً له وتطابقاً معه بل تطوراً عنه وإضافة جديدة إليه: (لقد حققت القصيدة المعاصرة انعتاقاً من سيطرة النموذج الثابت،

---

(1) يوسف الخال ـ الحداثة في الشعر ص : 83
(2) المرجع السابق ـ ص96

وأقنعت بمشروعية طموحها في كتابة لا تتقيّد بهندسته الصارمة. والاستقلال عن النموذج لا يعني في الأدب الانقطاع عنه والضرب في أرض يباب كما حاولت أن تقنع بذلك النزعات المحافظة فحالت بين الأوساط العربية والفهم العميق لقضايا الأدب ومسائله. لقد بات من المؤكد اليوم أن الكتابة لا تكون إلا في علاقة بكتابة أخرى).[1]

إن إشكالية تحديد سمات النص الشعري في رأينا هي جوهر القضية، قضية تحديث النص، فلا يكفي تجديد المضامين دون الأشكال، فإذا فعلنا ذلك، فقد أبقينا على النمطية التقليدية، التي لا ينجو من الإسفاف والصناعة فيها حتى الشعراء المبدعون الذين أتيحت لهم مهارات خاصة في التعبير وفن التصوير وبراعة التركيب، فلا بد من تجاوز النموذج الماضوي الذي يمثّل ذهنية سلفية تجاوزتها الأحداث، وتكسير جدران هذا السجن الأسطوري وتحرير الشعراء السجناء من أغلال الموروث وعبودية التقليد: (كان الوزن في النص التقليدي هو أساس الإيقاع، وكانت حركة التجربة الشعورية في النص الحر المعتمدة على التفعيلة هي هذا الأساس، وكلاهما ذو جذر سمعي، أي مرتبط بالأذن وبالزمن، أما هنا ومع قصيدة الحداثة النثرية فقد أصبح النص يُشاهد ويُرى، ويُتأمّل، حلّت فيه العين محلّ الأذن وحل إيقاع الصمت محل إيقاع الحركة، وأخذ الخلْق الشعري على عاتقه مهمة تسجيل الحالة وليس التعبير عنها).[2]

إن التدرّج الفني في كتابة النص الإبداعي الشعري من شأنه أن يخلق مناخاً ملائماً للتجريب كما يهيّئ عقلية القارئ العربي ويعزّز ذوقه لتقبّل النموذج الجديد، فقد استطاعت القصيدة الحرّة في نهاية الأربعينيات أن تقدّم خدمة كبيرة إلى قضية تحديث النص الشعري، فاعتُبِرتْ مرحلة انتقال بالنص القديم إلى آفاق جديدة، دون الخروج عنه، وفي نهاية الخمسينيات ظهرت في لبنان حركة شعرية جديدة، أرادت أن تكون البديل لقصيدة التفعيلة، أو قصيدة السطر الشعري، واعتبرها بعض النقاد ولادة نصّية وشعرية جديدة تتوحّد فيها الأجناس الأدبية، وتتخطّى النماذج التقليدية القديمة وتقرّب المسافات بين الشعر والنثر: (كانت المرحلة السابقة مرحلة الشعر الحر قد غيّرت في هذا المفهوم حين أوجدت الحلقة الوسطى بين دائرتي الشعر والنثر، وجاءت قصيدة النثر لتحرير الدائرتين من هذه الحلقة، وتُعيد النظر في نظرية الأجناس الأدبيّة، وتجعل من النص

---

(1) فخري صالح، سعدي يوسف – من تجليات الغياب الأدبي ص83
(2) توفيق بكار، دراسات في الشعر العربي الحديث ص100

– بغض النظر عن موضوعه– محاولة دائمة للتخطي والتبدل والتجاوز، وبهذه المحاولة غادر الشعر جنس النظم، وغادر النثر منزلة التقرير وصار ثمّة كتابة شعرية).[1]

هذه الكتابة الشعرية هي التي تعنينا، فهل يمكن أن يتوحّد النص الأدبي العربي تحت عنوان: " الكتابة الشعرية"؟ وإذا تحقّق ذلك فهل سنوجد بالضرورة كتابة نثرية؟ أي أن شعريّة النص الأدبي ونثريته لا تقرّرها الأشكال والأساليب والمضامين والأهداف والمذاهب، بل إن الأمر يتعلّق بشعرية النص، أو عدم شعريته، أو بتغيّر المفهوم ذاته، على حد تعبير علي أحمد سعيد " أدونيس" : (التوكيد على أن تغيّر الشعر العربي هو قبل ذلك تغيّر في المفهوم ذاته).[2]

وتبقى مسألة تحديث النص الشعري ليست رغبة في ضمير الشاعر أو الناقد أو القارئ وحسب، وإنما هي كشف جديد للنموذج الفني البديل، وكتابة شعرية في مستوى الإبداع والجمال والتركيب لا يتجاوز الموروث بتهديمه ومقاطعته ومخاصمته، بقدر ما تعني دراسته وفهمه فهماً جديداً وبذهنيات مستعدّة للتجاوز بمنظور حضاري وإنساني وإبداعي.

---

[1] توفيق بكار – دراسات في الشعر الصوفي الحديث ص:300
[2] علي أحمد سعيد (أدونيس) – مقدمة الشعر العربي ص:11

النثرية في النص الأدبي

- تمهيد

أولا: المسارات الفنية للنثر العربي

ثانيا: ظاهرة السجع في النص النثري العربي (علاقة السجع بالنظم)

ثالثا: النثر الفني في القرآن الكريم

رابعا: تطور النثر الفني العربي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تمهيد :

القدرة على التعبير والإفصاح عن الأحاسيس الداخلية بكلام منطوق، وعبارات منتظمة وخطابات مباشرة أو غير مباشرة هي خاصيّة بشرية تميز بها الإنسان عن غيره من الكائنات الحية، ولعلّ الإنسان القديم يكون قد تحدث عن دخلية نفسه، وعبّر عن حاجياته وضرورات الحياة المختلفة لديه دون أن يدرك أنه قد عبّر بالنثر أم بالشعر، بل إنّ هذه القضية لاتهمه بقدر ما تهمه القدرة على توصيل أفكاره وتوضيح أهدافه وغاياته المرجوّة، وهي في أغلب الأحيان غايات فيزيولوجية ومادية لا تبتعد كثيرا عن مشاهداته، وعن الأشياء المحيطة به: (كذلك راح الفكر الفلسفي عند البشر يزداد رقياً، وبدأ الإنسان يتطلع إلى الغيبيات والمعقولات، والمجردات، وكان عليه حينئذٍ أن يجعل لها أسماءاً تعبّر عنها، فنقل كثيرًا من أسماء المحسوسات إلى "دلالات معنوية").[1]

إنّ تطوّر اللغة مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفكر، ولذلك نجد لغات الشعوب القديمة لم تتطور بمستوى واحد، بل إن هناك عوامل بيئية ونفسية واجتماعية تدخلت لترقى هذه اللغة على حساب لغات أخرى في بيئات ومناطق أخرى.

ويعتقد أرسطو : (أنّ المعرفة لا تتم بغير رصد للواقع).[2] ولذلك فقد عمّق الإنسان معرفته بالأشياء المحيطة به، واستمرّ يتأملها، ويترصّد عناصر الجودة والرداءة فيها، وحين ساح بفكره في فضاءات وعوالم لا متناهية، حاول جاهدًا إيجاد العلاقة بين ما هو كائن وبين ما ينبغي أن يكون، بين ما يراه رأى العين ويحسّه، وبين ما لا يراه، ويخفى عليه، فبقي يتطلع ويجول ببصره في أرجاء السماء، ولكنه في كل الأحوال عبّر عن انشغالاته وهمومه وأفكاره بالكلمة، وحاور الكون والطبيعة من حوله، تارة بالعقل والنطق، وأخرى بالشعور والإحساس والوجدان، ومن هنا نشأ الصراع بين العقل والحواس، ويرى أفلاطون : (أن الحقيقة لا تُلتمس عند الشعراء، بل عند الفلاسفة لأن الشعراء يخاطبون العاطفة أكثر مما يخاطبون العقل). [3]

---

(1) الدكتور حسن ظاظا ـ كلام العرب ص:42
(2) الدكتور حسام الدين الخطيب ـ محاضرات في تاريخ الأدب الأوربي ص:27
(3) الدكتور شكري عزيز الماضي ـ في نظرية الأدب ص:25

ولكن أيهما أسبق: الشعر أم الفلسفة؟ وكيف عبر الإنسان الأول عن حقيقة أفكاره وانشغالاته؟ لا شك أن الإنسان بدأ يتحسّس مواطن الجمال والمتعة والمنفعة بدافع الغريزة، أو بدافع الخوف والألم، والحيرة والرغبة والحب والخير والكسب، والشبع والانتصار والهزيمة، والموت والحياة، وأن الخطاب على هذه الصورة كان معادلاً موضوعياً لأحاسيس النفس، أما الفهم والتحليل فهو حديث العقل والنطق والحكمة.وحينئذ فإن القول بمسايرة العقل للإحساس، والمعقول للامعقول والمرئي للامرئي هو من باب تأكيد المعرفة اليقينية، والبحث عن الأسباب والمسببات.

إنّ هذه الميول الفطرية، وهذه الدوافع النفسية للبحث والاستقصاء، والحركة في كل الاتجاهات تمثل في رأينا رحلة الإنسان الأول في البحث عن الحقيقة، ولكنه وهو يقتحم مجاهل الغابات والصحاري والجبال لم ينس أن يقف على البحر ويمدّ بصره بعيداً في أرجائه، ولا نشك أنه حين نظر يميناً وشمالاً وهو صامت يتلفّت، يكون قد شغله صمت البحر أو ضجيجه، فأحسّ بالرهبة أو بالخوف والوحشة، وعجز عن رؤية ما وراء الأمواج، ثم شعر برغبة ملحة في العودة، ولكن الليل أدركه فتناول شيئاً من ثمار الغابة واستسلم للنوم. وحين استيقظ تذكر أن عليه أن يعود من حيث أتى، وأن عليه أن يحمل شيئاً من الزاد إلى صغاره، غير أن الحصول على الطعام سيكلفه الدخول في صراعات مع قوى الطبيعة، وأيقن أنه لابدّ أن ينتصر، وأنّ يعود محملاً بالزاد، ولا شك أنه حين عاد إلى مكانه الأول، شعر بالاطمئنان والدفء والأمان والألفة، وهذه العودة إلى المكان هي عودة إلى الذات، فلما استأنس بمن حوله بدأ يحكي لهم مشاهد من رحلته، إنه الآن يسترجع وقائعها وأحداثها، ولا شك أنه وهو يروي مغامراته يكون قد اكتسب خبرة في فن الحكي ورواية الأحداث، وربما نسي مشهداً فتوقّف لحظات، ثم استدرك و أضاف من عنده وأكمل. إنّ روايته للأحداث كانت مصحوبة بانفعالات مختلفة تبعاً لطبيعة الحدث وقوته، ولكنه لا يزال يتقلّب في وصف المشاهد، ويحكي ويؤلف ويروي، ويرتّب الأشياء، أو يبعثرها، ثم يعود ويرتبها مرة أخرى.

ولم تكن رحلة " كلكامش" ذلك البابلي الشجاع للبحث عن الخلود إلاّ من باب الكشف عن الحقيقة، وإزاحة الحجاب عن سر الحياة وحين أيقن أنّ الحياة الأبدية ضرب من المستحيل عاد يملؤه الحزن، وينغص عليه هاجس الموت لذة الحياة:

إلى أين تسعى ياكلكامش

إنّ الحياة التي تبغي لن تجد

حينما خلقت الآلهةُ العظام البشر
قدّرت الموت على البشرية
واستأثرت هي بالحياة [1]

يتجلّى في هذا المقطع النثري من ملحمة كلكامش خصائص الخطاب الملحمي الممتزج بالنزعة التأملية الأسطورية في رحلة البحث عن الخلود، ومن خصائص هذا الخطاب الحركة والتنوّع في أساليب التعبير وإثارة الأسئلة، وكذلك السردية والثنائية بين ما هو كائن، وما ينبغي أن يكون. أما الإيقاع فنستخلصه من تجانس الكلمات، وهو في كل الأحوال إيقاع نثري ناتج عن توزيع السطور واختلافها في الطول والقصر وكذلك صوتية الحروف وتتابعها، ومع كون النص مترجماً عن اللغة البابلية القديمة، غير أن هذه السطور المترجمة قد رُتّبتْ بطريقة يوحي معناها ودلالة الألفاظ على إيقاع الحروف وتكرارها، ولعلّ تكرار صوت اللام في المقطع السابق من ملحمة كلكامش يوحي بحالة التأمل واستجابة الحواس، وتحريك الوجدان: (كذلك الأمر مع نصوص الكاهن الكنعاني ونصوص كتاب الموتى الفرعوني ونصوص كلكامش، حيث اللغة الشعرية العالية بل والغرائبية والجمع بين الأسئلة الشعرية والسرد القصصي والصورة الشعرية الاستعارية، بل واستخدام الكلام العادي، وشعرية التفاصيل وشعرية الأمكنة وشعرية التاريخ).[2] ويحق لنا أن نتساءل الآن، هل يمكن اعتبار نصوص ملحمة كلكامش الأدبية نصوصاً شعرية، أم نثرية؟ أم هي نصوص أدبية فحسب؟

إنّ أساليب السرد الحكائي ومحاورة الكون والطبيعة ووصف المغامرات، واقتحام المصاعب، والدخول في صراعات مع قوى خارقة عن قوة البشر وكائنات خرافية وأسطورية كانت تنتهج تعابير النثر السردي المرسل الممتزج بالخيال الفني والمبالغات، وأن هذه المهمة لم تكن في متناول الجميع بل اختصّ بها أفراد معيّنون، ممن تتوفّر فيهم مهارات الحفظ والحكي والسرد والرواية، وأن هؤلاء الرواة لم يكونوا محترفين أو صنّاع في هذا الفن، بل كانت العملية تتم بطريقة عفوية بعيدة عن آثار الاحتراف والصنعة التي ظهرت فيما بعد في النثر العربي الحكائي: (وقد يعود ذلك إلى أن الرواة كانوا قصاصين وأسطوريين قبل أن يكونوا علماء لغة، أو عمالقة بيان، فكانوا يحكون الحكاية كما سمعوها، أو قريباً من النحو الذي سمعوها عليه، وإنما يدل هذا من جانب آخر على أن الذهنية العربية منذ القديم كانت تميل إلى هذا النحو من الأدب السردي الخالي من هذه المحسّنات البديعية

---

[1] ملحمة كلكامش ص:156
[2] فاطمة بن فاضل المنصور - تجليات السرد في الشعر الجاهلي ص:47

التي أثقلت النثر العربي في العصور التالية،التي لم تكن في الحقيقة إلاّ مُعقّدات له ومعرقلات لمساره الصحيح).[1]

إنّ ظهور السجع في الأساطير العربية القديمة مرتبط في اعتقادنا بالفكر الديني اللاهوتي، وبقوى غيبية خارقة هيمنت على الفكر البشري وفرضت عليه الوصاية، بل سخّرته لإنجاز وتبليغ خطاباتها، وحينئذ فإن لغة الحوار كان ينبغي أن تتميّز عن اللغة العادية المألوفة، فلجأ الرواة المحترفون في هذا الفن إلى تركيب نسيج لغوي يعتمد على التوافق، والموازنات والمزاوجات، والثنائيات، مرة لجلب انتباه السامع وكسب إعجابه وإقناعاته، وأخرى لتعريره بسرعة إلى النفوس والعقول والقلوب، فيعلق بالذاكرة، ثم تتناقله الأجيال: (وكانت الغاية الفنية فيما يبدو من هذا الأمر مزدوجة، فمن جهة لإبهار السامع بهذا الكلام المسجوع الذي لا يخلو من إثارة وجمال حتى كان بعض الاعتقاد أنهم كانوا يتلقونه وحياً من الشياطين، ومن جهة أخرى لتسيير السيرورة وتسهيل روايته بين الناس).[2]

وحين عرف العرب فن النظم واستحدثوا فيه أوزاناً وأنغاماً وقواعد توارثوها، وتقاليد ألفوها لم يكن بمقدورهم نظم أساطيرهم وحكاياتهم وأخبارهم وأيامهم الطويلة به، بل كان الراوي يستعين بالنظم أثناء سرد بعض المشاهد والأحداث المؤثرة التي تقتضي إقحام البيت والبيتين على لسان البطل وهو يصارع الفرسان أو الجن، أو قطيعاً من حمر الوحش أو الأسود، أو ما شابه ذلك، فيكون البيت المنظوم والكلام الموزون ثمرة ذلك الانتصار، وتتويجاً للغلبة، يوافق لهفة النفوس إليها وخفقات القلوب، وانفراج قسمات الوجوه والعيون والشفاه، فتهتز الشاعر وتلتهب العواطف اهتزازاً يعيد إليها مشاهد دقات الطبول، ورقصات الطاعة والولاء أمام الآلهة والأصنام والأوثان، ولا عجب أن تكون بدايات الشعر العربي المنظوم رجزاً فإن تفعيلاته المعتمدة على توالي الحركات والسكنات موافقة تماماً لحركات الرقص، أو المبارزة في الحروب، ووقع حوافر الخيل، وحتى حركات يد الراوي وهو منهمك في سرد أحداث حكاياته: "مستفعلن، مستفعلن". ويمكن لنا أن نستعين كشاهد على ما قلناه بأسطورة " شق علقمة بن صفوان" التي روتها كتب التاريخ والأدب العربي بروايات مختلفة، وهذا الاختلاف يعود في رأينا إلىمزاج الراوي، وطريقته في السرد، واندماجه مع الحدث، وقدرته على التخييل، وقد أورد الجاحظ في كتاب الحيوان هذه الأسطورة فقال: (خرج في الجاهلية

---

(1) الدكتور عبد الملك مرتاض - السابق ذكرها ص العرب ص:106
(2) المرجع السابق ص:106

وعلقمة بن صفوان بن أمية بن محرث الكناني، جد مروان بن الحكم)، وهو يريد مالاً بمكة، وهو على حمار وعليه إزار ورداء، ومعه مقرعة في، أضحيانة حتى انتهى إلى موضع يقال له حائط حزمان، فإذا هو بشق له يد ورجل، ومعه سيف وهو يقول: (من الرجز)

علقم إني مقتولْ وإنْ لحمي مأكولْ
أضربهم بالهدلولْ ضرب غلام شملولْ
رحب الذراع بهلولْ

فقال شق:

عيبتُ لكْ عيبتُ لكْ كيما أتيح مقتلكْ
فاصبرْ لما قدحتْ لكْ

قال: فضرب كل واحد منهما صاحبه فخراً ميتين. فمن قتلت الجن علقمة بن صفوان هذا، وحرب بن أمية).[1]

إن استمرار الأدب الحكائي الأسطوري والوجداني والملحمي على هذه الشاكلة في اعتماده على السرد النثري. أولاً، ثم استعانته بالكلام المنظوم ثانيا، يعطي للنثر الأولوية على النظم في الخطاب الأدبي القديم، ذلك أن النثر يوافق الفطرة، كما يقترب من الحديث العادي واليومي، ويستوعب الأحداث الطويلة والعظيمة، غير أن هذا الخطاب لم يمنع الراوي من تلوين مراحل الحكي بتلوينات عاطفية ووجدانية وشعرية، مما حقق في النص النثري الحكائي عنصر التشويق، وهو في رأينا عنصر مهم من عناصر القص الفني والأدبي.

واستمر الحال على هذه الشاكلة إلى أن تمكن الشاعر استخلاف الحكواتي أو الراوي، واختزال الأحداث الطويلة للحكاية بأبيات منظومة وموزونة ومقفاة، غنائية ووجدانية، تتحقق فيها الشعرية أحيانا إلى جانب النظم وأنغام الألفاظ والقوافي، ولا تتحقق فيها الشعرية أحيانا أخرى. غير أن المهم في رأينا هو أن الشعر المنظوم بدأ يحتل مكانا في الذاكرة الأدبية، مزاحما النثر السردي وخاصة في المواقف المثيرة للأحاسيس والوجدان: (كانت العرب لا يعجزها أن تلخص حكاية طويلة، أو

---

[1] الهامش - الحيوان ج6 ص 206-207

حادثة مثيرة، أو فكرة معقدة، أو معتقدا من المعتقدات الشعبية في بيت واحد من الشعر فإن شق عليها بعض ذلك ففي أبيات، ولكنها تكون في الغالب قليلة).[1]

ومما يؤكد هذا الرأي ما أورده الجاحظ في البيان والتبيين عن ذلك الأعرابي " أبي حمزة الخارجي" الذي هجر امرأته لأنها لم تلد له الذكور بل كانت تلد الإناث، فتزوج ثانية وأسكنها بجوار الأولى، ومر ذات يوم بخباء الأولى فسمعها ترقص ابنتها وتنشد أبياتا تتسلى بها وتنفّس عن نفسها كما تطرح إشكالية اجتماعية، ومعقدة لم يكن بمقدورها حلها، وليس لها ذنب فيها. قالت: (من الرجز)

ما لأبي حمزة لا يأتينا! يذهب للبيت الذي يلينا
زعلان أن لا نلد البنينا تا الله ما ذلك في أيدينا
ونحن كالأرض لزارعينا وإنما نأخذ ما أعطينا[2]

والذي يعنينا في هذه الأبيات أنها رغم قصرها فقد استطاعت أن تعرض معاناة امرأة ضعيفة، وأن تلخص بطريقة عجيبة ومشوّقة ومؤثرة في الوجدان حكاية اجتماعية راحت ضحيتها امرأة وصغيرتها، ومع ذلك فهي الآن تعلّل نفسها بالصبر وتتسلى بالغناء وتتحدّى قسوة الزمن وظلم الإنسان.

إن عناصر الحكاية الشعبية متوفرة ولاريب في ثنايا هذه الأبيات القليلة، من مكان وزمان وبطل وحدث وزاوية، ومشكلة إضافة إلى عنصر المحاجاة، وهو عنصر فلسفي يقوم على أساس ربط السبب بالمسبب، والعلة بالنتيجة.

غير أن شعرية هذه الأبيات المنظومة على بحر الرجز لم تأت من معجمها اللغوي، أو من عنصر التخيل والتركيب الفني لصنع الصورة الأدبية المؤثرة في الوجدان. بل إن ذلك يعود في رأينا إلى الصوتية الحروفية ونغمية الكلمات، ورنين أجراس القوافي المنتهية بصوت النون، ومن تلك الموازنات والمقابلات والثنائيات داخل الأبيات، التي بدأت بالتعجب لإثارة دهشة السامع وتحفيزه لتلقي الحدث " ما لأبي حمزة ... "، إلى نهاية تقريرية وخطابية وتبليغية مباشرة " وإنما نأخذ ما أعطينا ".

---

[1] الدكتور عبد الملك مرتاض - البنيوية في النقد العربي ص: 108
[2] الجاحظ - البيان والتبيين - ج2 ص: 111

وبمقدورنا الآن إعادة صياغة الأبيات السابقة التي أوردها الجاحظ ، نثراً سردياً حكائياً فهل ستحقق في النص الجديد جودة السبك؟ وهل ستبدو مشوّقة ومؤثرة في الوجدان؟: (لم يعد يأتي إلينا أبو حمزة يا ابنتي، بل لم يعد يفكر في زيارتنا! ولكن ما الذي حدث؟ وماذا فعلنا كي نستحق منه كل هذا الصدود؟ إنه الآن يسير باتجاه البيت الموالي حيث يقيم بأمان مع زوجته الجديدة، إننا لم نفعل شيئاً يغضبه. قال: إنني لا ألد الذكور، ولكن يا إلهي هل إن ذلك بمقدوري؟ أم بمقدوره؟ لا، لا، ليس ذلك هيناً، إن المرأة كالأرض تهب الخير والخصب والنماء، وعلينا أن ننتظر مواسم الحصاد، وأن ننتفع بما تمنحه لنا من خيرات، دون أن يكون لنا خيار في نوع المحصول).

أعتقد أننا استهلكنا الآن مساحة أكبر في تحويل الأبيات الثلاثة السابقة إلى عبارات منثورة غير موزونة ولا مقفاة، ولا تتقيّد بترتيب معين وإن هذه القطعة المنثورة افتقدت ذلك الرنين المؤثر في الوجدان الذي أحدثه صوت النون المقد أفقيا، وأن ذلك الامتداد الصوتي يوافق تماماً الحالة النفسية للراوي والمتلقي الذي يتعاطف مع الحدث، ويرى نفسه معنيا بقضيته، كما أن ضربات وقع أوزان الرجز تتلاءم مع حركات ملاعبة الأم لطفلتها الصغيرة وترقيصها، وإن ذلك يبدو في ارتفاع حركة اليدين وجسم الطفلة، ثم انخفاضها وسكونها وأن هذه الحركية المتتابعة توحي بها تفعيلات الرجز التي تتوالى فيها الحركات والسكنات "مستفعلن"، وهي تعيد إلى المخيّلة مشهد الأم تلاعب صغيرتها، ذلك المشهد المؤثر المرتبط بنهايات القوافي المزدوجة المتكررة في العروض والضرب: " يأتينا، يلينا، بتينا، أيدينا ... الخ ".

وهل بمقدور النثر السردي الحكائي أن يختزل أحداث الحكاية السابقة؟ وأن يتخلّص من الشوائب والتفاصيل والزيادات التي تقتضيها عملية الحكي؟ وبنفس التشكيل التنغيمي الذي فعلته بنا تلك الأبيات؟: (يلاحظ دارس الشعر العربي " النثر الفني أيضاً " وجود ظاهرة تكرار الحروف المتشابهة أو المتقاربة في النص بما يخلق نمطاً من الجمال تألفه العين وتأنسه الأذن... وثمة العديد من النصوص الفنية وبخاصة الشعرية يصلح ميداناً صالحاً لمعاينة ظاهرة تداعي الحروف، حيث نلاحظ حشداً من الحروف يجتاح القصيدة فالحرف داخل الجملة أو المفردة يهيّئ السبيل إلى حرف آخر يماثله نغماً أو رسماً).[1]

---

[1] عبد الإله الصائغ - الخطاب الشعري المعاصر، والسورة الفنية ص: 169-

وبالرجوع مرة أخرى إلى الأبيات الثلاثة وإجراء عملية إحصائية لتكرار صوت النون نلاحظ أنه قد تكرر اثنتا عشرة مرة في ثنايا الأبيات الثلاثة، أي بمعدل أربعة أصوات في كل بيت، وصوتين في كل شطر، وهذا القدر من التلوين الصوتي داخل الأبيات ليس تكرارا قسريا في كل الأحوال، ولكنه تكرار عفوي، وإن عفويته اقتضتها طبيعة الحدث المأساوي الذي تعاني منه تلك المرأة وصغيرتها: (نغم القصيدة ألفاظها، والألفاظ في تعاشق الحروف، وأبهى ما تسعو إليه القصيدة نقل حالة الشاعر " الرغبة أو الرهبة، الرفض والقبول..."، إلى المتلقي بـ " السمع والبصر" فالقصيدة وهي تبث عواطف الشاعر وأحاسيسه تحاكي وتناغي وتناجي)[1].

إنه بمقدورنا الآن إعادة صياغة الحدث والحديث الذي دار بين الأم وصغيرتها في الأبيات الثلاثة السابقة بعبارات النثر الشعري الجديد الذي يستمد أوزانه من تداعي الألفاظ ، وتجانس العبارات، وانسيابية المعنى ومروره بين الألفاظ كما يمر التيار الكهربائي بين الأسلاك، فهل سيكون ذلك ميسوراً؟ أوعلى الأقل عملاً فنياً ؟

إن ذلك في رأينا سيكون مرتبطا ارتباطا وثيقا بقدرات الأديب ومهاراته في صياغة الحدث وإعادة تركيبه داخل العبارات، وإن شعرية النص ستتوقف على ذلك، وعلى قدرة الشاعر في استفزاز أحاسيس القارئ كي يتلمس شعرية الكلمات من خلال نبض الحروف وحركية الألفاظ ووهج الصورة وامتداد الزمان وشعرية الخطاب:

جلستْ في الركنِ المعتادِ
تلاعبُ شعرَ وليدتِها
وتُغَنّي...
لم يأتِ الآنْ
راحَ زمانُ الوصلِ
فلا تبْتئسي...
سَيعودْ!
ولكنْ ليس هنا
سيعودُ زمانُ الخصبِ

---

[1] عبد الإله الصائغ . الخطاب الشعري المعاصر والسرد ، القاهرة ص: 182

وتخشرُ الأرضْ

فهل تعطينا ما نرغبُ؟

أم أنّ الأرضَ الأمْ

ستصفعنا بالريحِ وبالجدبِ

فلا تبتئسي

إنّ الأرضَ ولودٌ[1]

وإذاً فنحن إزاء ثلاثة أنماط أدبية، حاولت أن تعبر عن الحدث بأساليب مختلفة، تارة بالنظم والإيقاع " أبيات الجاحظ "، وثانية بالنثر الحكائي، وثالثة بالنثر الشعري، فهل بالإمكان أن نضع حدوداً فاصلة بينها؟ قد يقول قائل: نعم إن الفرق يكمن في الوزن والقافية: (فالشعر هو الكلام الموزون المقفى الدال على معنى).[2]

غير أن هذا التعريف ينطبق على النظم أكثر مما ينطبق على الشعر. ولو عدنا إلى أبيات الجاحظ وفككناها لوجدناها كلاماً عادياً يفتقد الشعرية، غير أنه موزون وفيه إيقاع موسيقي جذاب يتجاوب معه السامع. ومما زاد من تلك الألفة بين النص والمتلقي رنين أجراس القوافي، وامتداد صوت النون الشجي المؤثر، ثم طبيعة الحدث المأساوي الذي يلخص معاناة امرأة وحيدة هجرها زوجها لذنب لم تقترفه وتركها تحت رحمة الأقدار مع صغيرتها.

وإذا لم يكن الشعر كلاماً موزوناً ومقفى فما هو إذاً ؟ وهل يمكن للكلام غير الموزون أن يكون شعراً؟ هذه الإشكالية هي جوهر البحث، إشكالية الأجناس الأدبية، وجدلية الصورة الشعرية بين الكلام المنظوم والمنثور: (إنّ الشعر هو نوع من الكلام، المنظوم أو المنثور الذي يجعل الإشعاع " أو التألّق" هدفه الغالب).[3]

وعلى أساس الإشعاع والتألّق يمكن التفريق بين ما هو شعري، وما هو غير شعري. أما التفريق بين ما هو منظوم وما هو منثور فيبدو أكثر سهولة، ولكن بالرجوع إلى المعنى: (أما الشكل المنثور فينبثق من البهجة في الإيقاع، وهي شيء لا علاقة له بالتعبير ولا بالوصف ولا بالإقناع).[4]

---

(1) رزان سمرة، الحكيم
(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 3 من: 17
(3) جرامام هر، سلطة في الفن، ص:122
(4) المرجع السابق، ص:124

إن الإيقاع لا يرتبط دائماً بالوزن ارتباطاً عضوياً بل ينبثق من الكلام المنظوم وغير المنظوم، فحين تتآلف الألفاظ ، وتتجاور العبارات، وتتعانق الكلمات، وتتتابع الحروف وتتعاطف السطور، وتنسجم حركية المعنى مع نغمية الحروف ووهج الصورة، نتحسّس مواطن الجمال ونتذوّق سيمفونية المقاطع، وموسيقى القصيدة الإبداعية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولاً: المسارات الفنية للنثر العربي

حين نتحدّث عن النثر فإننا لا نقصد به النثر العادي الذي يستعمله الناس في حياتهم اليومية للخطاب والتفاهم، وقضاء الحاجات والمآرب، ولا النثر العلمي الذي يستخدمه العلماء والباحثون لشرح نظرياتهم وتوضيح أفكارهم.

ولكننا نريد الحديث عن النثر الأدبي، أو النثر الفني الذي هو تأليف مخصوص لمعنى مخصوص، وتركيب لغوي مخصوص أيضاً، وهذا ما يميزه عن بقية أنماط النثر الأخرى، إذ هو إبداع فيه من التخييل والإيجاز البليغ وحُسْن الإصابة ما يجعله يرقى عن الخطاب العادي إلى جملة الخطاب الأدبي، وكان أشراف العرب وسادتهم وملوكهم لا يتخاطبون بالشعر، وإنما يتخاطبون بالنثر في مجالس الحكم والقضاء والسياسة، أو في الساحات العامة، وساحات الوغى، وفي مجالس الوعظ والأوقات الصعبة، إذ النثر أطوع من النظم في ضمير صاحبه، وأسهل في البداهة والارتجال التي تتطلبها الأحداث والخطوب.

وحين وقف هاشم بن عبد مناف في القرن السادس الميلادي بين قومه واعظاً وناصحاً كان يعلم تماماً أنه من تمام الحكمة أن تكون عباراته قصيرة موجزة. قال: (أيُّها الناسُ، الحلْم شرف، والصبر ظفر، والمعروف كنزٌ، والجود سؤدد، والجهل سفه، والأيام دول، والدهر غيرٌ، والمرءُ منسوب إلى فعله، ومأخوذ بعمله، فاصنعوا المعروف تكسبوا الحمد، ودعوا الفضول تجانبكم السفهاء).[1]

إنّ خلوّ النثر الأدبي من قيود الوزن والقافية وحرف الروي الموحّد، يمنح المتحدث حرية اختيار أفكاره ومعانيه. أما اللغة فهي متاحة، وفي متناول اليد مادامت الحرية متوفّرة، وحينئذٍ أتيحت للخطيب فرصة التبليغ السريع للخطب الجسيم الذي يهدّد كيان المجتمع من جرّاء تدنّي القيم وتفشي الجهل وضعف الوازع الأخلاقي.

وقد فعل الشيء نفسه عبد المطلب الذي وفد مع قومه على ملك اليمن سيف بن ذي يزن لتهنئته بالملك، خاطبة بالنثر أيضاً، وكان باستطاعته أن يصطحب معه أحد الشعراء المعروفين لينشد قصيدة بين يدي الملك الجديد، غير أنه آثر الخطاب النثري، فلعله أكثر لياقة بالمقام. قال: (إنّ الله قد أحلّك أيها

---

[1] كمال فارس - الأساليب الأدبية في النثر العربي القديم - ص١٤

الملك محلاً رفيعاً، صعباً منيعاً، شامخاً باذخاً، وأنبتك منبتاً طابت أرومته، وثبت أصله وسبق فرعه، في أكرم موطن وأطيب معدن، فأنت أبيّت اللعن ملك العرب وربيعها الذي تخصب به البلاد، ورأس العرب الذي عليه العماد).[1]

ويستحق منّا هذان الشاهدان وقفة تأمّل وتدبّر في أسلوب الخطاب الأدبي لدى طبقة ميسورة من السادة والنبلاء والأشراف، فهل لجؤوا إلى النثر استسهالاً؟ واستثقالاً لقيود الشعر وتقاليده فهي لديهم ليست مستساغة، بل إن منزلة الخطيب أصبحت فوق منزلة الشاعر كما قال الجاحظ: (وكان الشاعر أرفع قدراً من الخطيب، وهم إليه أحوج لرده مآثرهم وتذكيرهم بأيامهم، فلما كثر الشعراء، وكثر الشعر، صار الخطيب أعظم قدراً من الشاعر).[2]

إنّ منزلة الشاعر ووضعه الاجتماعي الذي يقترب من منزلة الجوّال المنشد، والراوية المغني، والمتكسّب المدّاح الذي يقف على أبواب الملوك يبالغ في المديح، ويغالط ويزيّف الحقائق، أو حين يقف في الأسواق والساحات العامة يبالغ في الفخر والعصبية لقومه، وبالهجاء والقول اللاذع الموجع لخصومه، ثم ينال من الأعراض والحرمات. هذه المهمة غير النبيلة، وهذا المزاج النفعي المتقلب هو الذي أساء إلى سمعته، وجعل فن النظم خاضعاً للأهواء والعواطف بل والعصبية.

أما صور النثر الأدبي فهي متعددة بتعدد الحاجات واختلاف البيئات ففي حين تطورت الخطابة في البيئات الحضرية العربية قبل الإسلام، بمكة والمدينة واليمامة والبحرين والحيرة وغيرها، كان أدب الوصية والأمثال، والحكاية وسير الأبطال والأساطير نماذج نثرية جادة في هذه الحواضر التي: (نشأ فيها نوع من النثر لم يتحلل من قيود الشعر كلها، وإنما تحلل منها بعض الشيء، لم يلتزم فيه الوزن، وإنما التُزمت فيه القافية التزاماً ما، فنشأ السجع الذي كان يلتزم في بعض الخطابات الفنية وفي بعض الرسائل الفنية أيضاً، وما نظن إلاّ أنهم حين استعملوا الكتابة في حاجاتهم اليومية العادية لم يتقيّدوا تقييداً ما فكان لهم نوعان من النثر إذن: أحدهما لم يتحلّل من قيود الشعر التحلّل المطلق، والآخر عادي اعتمد على لغة التخاطب أكثر من اعتماده على أيّ شيء آخر).[3]

---

(1) إسماعيل بن كثير – البداية والنهاية ج1 ص 402
(2) الجاحظ – البيان والتبيين – ج1 ص:117
(3) الدكتور طه حسين – في الأدب الجاهلي ص:330

والغريب في الأمر أن طه حسين الذي يعترف في هذه النصوص بوجود النثر الفني العربي قبل الإسلام، يعود في موضع آخر من الكتاب نفسه ليشكك في صحة هذه النصوص النثرية في الموروث العربي الأدبي، ويصفها بالضعف والسذاجة فيقول: (ولكني لا أتردد في أن خطابتهم لم تكن شيئاً ذا غناء، وإنما الخطابة العربية فن إسلامي خالص).[1]

وإذا افترضنا أن الخطاب النثري الأدبي للعرب قبل الإسلام لم يكن شيئاً ذا غناء، فإنه بالإمكان إرجاع ذلك إلى ضعف العقلية العربية وقصورها عن الفهم الدقيق والتعبير البليغ عن أفكارها وهذا كلام مردود، فإن قوماً بهذه السذاجة اللغوية والأدبية لا يمكن أن يُنزّل فيهم كتاب بليغ كالقرآن الكريم، فسمعوه وفهموه، وعارضوه وتمرّدوا عليه. صحيح أنهم لم يتمكنوا من تقليده، والبلوغ إلى سمو فصاحته ومعانيه وبلاغته، ولكنهم فهموه، وفهم الخطاب القرآني المعجز البليغ برهان على نضج البيان العربي قبل الإسلام. قال الله تعالى: (إنا جعلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون).[2] فهل بعد هذه الآية الشريفة من شك في أن الخطاب النثري العربي قبل الإسلام قد بلغ من النضج وحسن التأليف مبلغاً يجعلنا لا نشك في مقدرة العربي على التأليف والخطاب والرواية والنقل، غير أن ندرة الكتابة، وعدم الاكتراث بالتدوين والاعتماد على الرواية الشفهية أضعفت ثقتنا في كثير من النصوص النثرية الأدبية المنسوبة إلى العرب قبل الإسلام، ولكن ذلك في كل الأحوال لم يفقد ثقتنا في نضج العقلية العربية وتمكّنها من أسباب الخطاب الأدبي الإبلاغي في الشعر أولاً وفي النثر ثانياً: (أما العرب في الجاهلية فقد كانت هوايتهم في لغتهم، فلم يقتصروا على استخدامها في ضرورات الحياة اليومية، شأن الشعوب الأخرى، وإنما كان العربي يفتنّ في استخدام لغته، فينحت منها صوراً بيانية لا تقلّ جمالاً عمّا كان ينحته " فيدياس" في المرمر، وما كانت ترسمه ريشة " ليوناردو فانسي" في لوحاته المعلّقة في متاحف العالم الكبرى).[3]

إن مكانه النثر الأدبي العربي قبل الإسلام لم تكن مكانه بسيطة أو ضعيفة، بل إن مستلزمات الحياة العربية آنذاك كانت تحتاج النثر والكلام غير الموزون للتعبير عن بعض المواقف التي لا يصلح لها سوى النثر، وأخصّ منها: الوعظ والنصيحة والحكاية والتاريخ بل والفخر

---

(1) الدكتور طه حسين - في الأدب الجاهلي ص:331
(2) الزخرف - 3
(3) سلمى بن نبي - الظاهرة القرآنية ص:63

والحماسة والمديح والهجاء: (وليس من شك -إذا فهمنا حياة العرب الجاهلية- أن ما كان يقع بينها من خصومات كان يحتاج إلى كلام غير منظوم.

فقد كان الخطباء والمحامون ينطقون بلسان القبائل، ويحرصون على أن يعجبوا السامعين لا ليقنعوهم فحسب، بل ليثيروا فيهم لذة فنية، ومتى وُجدت هذه الفكرة فقد وُجد الجمال الفني).[1]

إنّ المنافسة بين الخطيب والشاعر كانت قائمة في الساحة الأدبية العربية قبل الإسلام، إذ أنّ كلاً من الخطيب والشاعر مكلّف بالدفاع عن القبيلة، وإعلاء مكانتها بين بقية القبائل، وتبصير القوم بشؤونهم، فأحياناً يُقدّمُ الخطيب على الشاعر، وأحياناً أخرى يُقدّمُ الشاعر على الخطيب، غير أن الفيصل بينهما امتلاك زمام البيان والفن والإبداع. قال الجاحظ: (قال العباس بن عبد المطلب للنبي صلى الله عليه وسلم: يا رسول الله، فيم الجمال؟ قال:في اللسان).[2] ولكن لماذا كان يميل العرب إلى الكلام المنظوم والموزون والمقفّى أكثر مما يميلون إلى الكلام النثور المنظوم والمقفّى غير الموزون ؟ وأقصد بالنثر المنظوم الذي رتّبت عباراته ورُصفتْ ألفاظه وتسلسلت أفكاره ومعانيه، وأقصد بالمقفى الذي تنتهي أواخر عباراته بحروف رويّ متشابهة، بل وبقوافٍ متشابهة، قال ابن منظور: (النظمُ : التأليف، نظم ينظمه نظماً ونظاماً، ونظمه فانتظم وتنظّم، ونظّمت اللؤلؤ، أي جمعته في السلك، والتنظيم مثله، ومنه نظمت الشعر، وليس لأمرهم نظام واحد أي عادة، وتناظمت الصخور، أي تلاصقت).[3]

إنّ الشعر العربي ليس كلاماً موزوناً ومقفّى فحسب، بل إن هذا الهيكل الظاهر للعيان، هو جسم ميّت بلا روح لولا ذلك الإحساس بنفحة الشعرية وتوهّج الخواطر واختلاج الوجدان، وحركية الصورة، فهذه الجدلية بين الشكل والمضمون هي التي تمنح النص الأدبي الشعري هذه الصفة ، بل هذه السمة الفنية المتميزة والمؤثرة.

وإذا كان الأمر كذلك فهل بالإمكان الاستغناء عن بعض قواعد هذه الصناعة؟ وهل يمكن أن تتحقق الشعرية في النص الأدبي غير الموزون بالأوزان العربية التقليدية الخليلية؟

---

(1) الدكتور طه حسين - من حديث الشعر والنثر ص:26
(2) الجاحظ - البيان والتبيين- م1 ص:117
(3) ابن منظور - لسان العرب - م 12 ص: 578

قال الجاحظ: (وقال أعرابيٌ يعيب قوماً: هم أقل الناس ذنوباً إلى أعدائهم، وأكثرهم جُرماً إلى أصدقائهم يصومون عن المعروف، ويُفطرون على الفحشاء).[1]

إذا كانت هذه العبارات تندرج ضمن غرض الهجاء، فإن العرب لم يألفوا المهاجاة بالنثر، بل إن غرض الهجاء، غرض شعري خالص. أما استعمال النثر الأدبي خطاباً هجائياً، فهو أمر غير مألوف، ولكنه موجود في الذاكرة الأدبية العربية، وفي مدوّنات العرب القديمة.

ولو عدنا إلى العبارات السابقة للأعرابي الذي أعاب قوماً فوصفهم بقلة الذنوب للأعداء، وكثرة الإساءة إلى الأصدقاء، فقد هجاهم هجاءً مُرّاً، ونعتهم بأبشع النعوت، وهي الخيانة، وقلة الوفاء للأهل والأصدقاء، وهو أمر قبيح مستهجَن، ثم أضاف عيباً آخر ليعمّق الإحساس بالدناءة والخيبة واللؤم فقال: أولئك قوم يمتنعون عن فعل الخير، ويُقبلون على الفحشاء والبغي، فهل بلّغ هذا الأعرابي خطابه إلى الناس؟ وهو حين أوجز فهل أعجز؟ ثم هل يمكن للنثر الأدبي أن يعوّض عن الشعر في الهجاء والمديح والوصف والفخر؟ وهل سيحقق المتعة الفنية نفسها؟ أم أن هناك مواقف تصلح للنثر وأخرى للنظم والكلام الموزون والإنشاد؟

وهل يمكن للشعرية كإحساس وإشاع وتوهّج وجداني وعاطفي ونفسي أن تتوفر في عبارات الأعرابي السابقة؟ لنعد ثانية إلى العبارات ونتأمل التركيب اللغوي لها، سنلاحظ أولا قوة اختزال وتخزين وشحن أفكار كثيرة في عبارات قليلة، فيها تقابل وتوازن، وتطابق: "أقل، أكثر، أعداء، أصدقاء، المعروف، الفحشاء، يصومون، يفطرون".

فهل لشاعر ماهر في الهجاء إعادة صياغة هذه المعاني الكثيرة بأبيات قليلة؟ أم إنه سيضطر إلى الإعادة والتكرار والحشو والزيادة لتقديم نص يرضي الأذواق ويتلاءم مع التقاليد الأدبية التي تفرض على الشاعر اتباع قوانين النظم والإنشاد والكتابة، لإشباع فضول السامع من جهة ثم لإرضاء قومه، والتشنيع بأعدائه وخصومه.

وإذا استطعنا تحويل تلك العبارات المنثورة للأعرابي إلى أبيات منظومة وموزونة، فكم يستلزمنا منها؟ وهل ستؤدي المهمة نفسها؟ ثم هل ستكون بنفس القوة والتوهّج والخطابية الأدبية المتألّقة؟

---

[1] البخلاء - الجاحظ - م 4 ص: 150

أقول: (من البسيط)

ساموا عن الحق والمعروف من زمن	وأفطروا بالخنا والفحش ألوانا
هُم الذين إذا قلّت محاسنهم	زادت قبائحهم بالشر عنوانا
لا ينصرون لذي قربى وذي رحم	ويصبحون إلى الأعداء خلاّنا[1]

وبعملية إحصائية بسيطة نجد الأعرابي الذي أعاب قومه وظّف عددا من الألفاظ لا تتجاوز ست عشرة لفظة، بينما اشتملت الأبيات الثلاثة المتقدمة على تسع وعشرين لفظة، وإذا فالفرق بينهما ثلاث عشرة لفظة. ولكن ماذا يعني هذا؟ إن النثر أوجع في الذم والهجاء من النظم، وأكثر اختزالاً للمعاني واقتصاداً في الألفاظ ، فأنت حين تعيب قوما فإنك تبغي إلحاق الأذى والفضيحة والمهانة بهم، كما تبغي لهم الفرقة والتشتت والتبعثر والتناثر والتفرّق والشرق، فإن ذلك مما يضعفهم، ويقلل من شأنهم، ويحط من قدرهم. قال تعالى: (وَقَدِمْنَا إِلَىٰ مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا).[2]

قال الزمخشري في تفسير هذه الآية الشريفة: (الهباء: ما يخرج من الكوّة مع ضوء الشمس شبيه بالغبار، وفي أمثالهم أقلّ من الهباء "منثورا" صفة للهباء، شبهه بالهباء في قلته وحقارته عنده وأنه لايُنْتَفَعُ به ثم بالمنثور منه لأنك تراه منتظماً مع الضوء فإذا حرّكته الريح رأيته قد تناثر وذهب كل مذهب).[3]

إنّ آفة النظم في الشعر العربي القديم هي هذه القصائد الطويلة التي تفتقد الوحدة العضوية والموضوعية في آن واحد، كما تفتقد الاتصال الروحي والانسجام المعنوي، فتجد الشعراء يهيمون في كل واد ويخوضون في كل بحر، وينظمون الكلام، فإذا رأيته أعجبك نسيجه وسحرتك جلاجل ألفاظه، أما إذا دقّقت النظر فيه أزعجك ضجيجه ودوّي قوافيه، غير أنه يتكئ على الموسيقى والإنشاد، ويتلاعب بالقوافي والحروف. قال أبو فراس الحمداني الذي كتبَ إلى سيف الدولة، وقد عتب عليه ثم رضي عنه: (من الوافر)

ولي مولىً أسأتُ إليه جهدي	فحمّلَ حلْمَهُ مارابَ منّي
وأكثر في العتاب على ذنوبي	فيطلب علةً للصفح عنّي

---

(1) رزق سعود الحكيم
(2) الفرقان 23
(3) الزمخشري - الكشاف ج 4 ص145

وأبطل كلّ ظن بي قبيح ... لحسّادي وحقّق حُسْن ظني

فإن أحوجتُ عتباً بعد هذا ... فلا خُلّصتُ من عَتْبِ التجنّي[1]

إنّ هذه العبارات المنظومة خالية تماماً من الشعرية ومن الخيال الفني المعهود في الشعر، فهي أشبه بالكلام العادي، والحديث اليومي، غير أنها موزونة، ولم تستطع تفعيلات بحر الوافر أن تضيف شيئاً ذا قيمة صوتية أو نغمية تخفف من قلق الخطاب وتنافر الكلمات وتوتّر الألفاظ التي رفضت الاستجابة لرغبة الشاعر بالانتظام في شطرين متقابلين، فلجأ إلى قافية النون المنكسرة التي تتلاءم مع غرض العتاب وحالة الضعف والانكسار التي كان عليها الشاعر ساعة كتابة هذا النص، شاكراً الأمير الذي تفضّل عليه بالصفح والرضا، وحينئذ تقلّب الشاعر بين قلق العتاب، وبهجة الرضا، غير أنّ قلق العتاب كان أكثر كثافة من بهجة الرضا، حين كلّف الشاعر نفسه مهمة التعبير عن هذا الحدث فجاءت هذه الأبيات.

ولكن أين نضع عبارات أبي فراس المنظومة في الاعتذار من عبارات الجاحظ المنثورة في وصف الكتاب؟ قال: (الكتاب وعاء ملئ علما، وظرف حُشيَ ظرفاً، وإناء شحن مزاحاً وجداً، وإنْ شئتَ كان أثبَتَ من سحبان وائل، وإنْ شئت كان أعيا من باقل... ومن لك ببروميّ هنديّ وبفارسيّ يونانيّ وبقديم مُوَلّد، وبميّتٍ ممتّع).[2]

وهل استطاع المتنبي إبرازا مكانة الكتاب في نصف بيتٍ من الشعر حين قال: (من الطويل)

أعزّ مكانٍ في الدنا سرج سابحٍ ... وخير جليسٍ في الأنام كتابُ[3]

إن السامع ما فتئ ينتظر من الشاعر التفصيل بذكر صفات أخرى وجوانب أخرى للحدث، غير أن المتنبي في شغل شاغل عن هذه القضية وليس لديه متّسع من الوقت بحيث ينتقل في البيت الوالي إلى مسألة أخرى:

وبحر أبو المسك الخضمّ الذي له ... على كلّ بحر زخرةٌ وعُباب

تجاوز قدْر المدح حتى كأنه ... بأحسن ما يُثنى عليه يُعاب[4]

---

(1) أبو فراس الحمداني – ديوان ص:259
(2) الجاحظ – الحيوان – ج1 ص: 38
(3) المتنبي – ديوان ص: 319
(4) المرجع السابق ص:319

فالحديث عن الكتاب في بائية المتنبي إنما هو حديث عابر اقتضته ضرورات النظم والإنشاد، وربما كان وسيلة للمرور إلى معانٍ أخرى. في حين وُفّق بشّار بن برد في وصف الصديق بأبيات قليلة، توفّرت فيها شعرية النظم ونغم الحروف ورنين أجراس القوافي.

قال: (من الخفيف)

خبر إخوانك المشارك في المرّ وأين الشريك في المرّ أينـــا؟
الذي إن شهدتَ سرّكَ في الحيّ وإن غبت كان أذناً وعينا
مثلُ حرّ الياقوت، إن مسّه النارُ جلاه البلاءُ فازداد زينا[1].

وعلى العكس من أبيات أبي فراس الحمداني فقد ساهم التدوير في أبيات بشار هذه من زيادة أواصر القربى وتوثيق الصلة المعنوية فيها. ذلك التدوير المتّكئ على تفعيلات بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، فهذا الاتصال المادي والروحي الذي تحقق عزّز عنصر الشعرية فيها، إضافة إلى عوامل أخرى كاختيار صوت النون المنتهي بألف المد، فهذا الرنين الممتد إلى آفاق تتجاوز حدود المكان والزمان والبيئة يفعل في الأذن والنفس اهتزازًا يفوق آلاف المرّات ذلك الاهتزاز الناتج لأبيات أبي فراس الحمداني السابقة. إنّ التلوين الصوتي والتنغيمي لهذا الحرف قد هيمن على الأبيات الثلاثة لبشار في وصف الصديق، بحيث تكرر في ثنايا الأبيات تسع مرّات، أي بمعدل ثلاث أصوات لكلّ بيت، وأن هذا التكرار لم يكن قسريا أو تعسفيا، بل عفويا تدفق من خيال الشاعر وطغى على خطابه الشعري وطبعه بالفن والجمال، والإيحاء الذي صنعته ثلاث صور بيانية: الكناية في البيت الأول، والتشبيهين في البيتين الثاني والثالث. كلُّ هذه العوامل وغيرها، كثّفت عنصر التخييل الذي يعتبر عاملاً أساسياً في شعرية النص الأدبي، وجمالية الخطاب، وتركيب الصورة الفنية.

لقد تحققت شعرية النص الأدبي لدينا في مثالين: الأول منثور للجاحظ في وصف الكتاب، والثاني منظوم لبشار في وصف الصديق. وإذاً فليس للنظم شرف على النثر لاقترانه بالوزن والقافية، كما أشار إلى ذلك ابن منظور حين عرّف الشعر فقال: (الشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية).[2] ولا هو: (الكلام الموزون المقفى الدالّ على معنى).[3] وإلاّ لما أخرجنا من دائرة الشعر أبيات أبي فراس

---

[1] بشار بن برد - ديوان، ج4، ص:242
[2] ابن منظور - لسان العرب - مادة شعر، ص:410
[3] قدامة بن جعفر - نقد الشعر، ص:17

السابقة، ولامية ابن الوردي وذات الأمثال لأدبي العتاهية وألفية ابن مالك، وما شابهها، وإنما استُعين بالوزن لتسهيل الحفظ والرواية لا غير.

إنّ شرف النص الأدبي يتحقق حين يرتقي بالحس والوجدان إلى المتعة الفنية، فيشعر القارئ أو السامع بنبض الحروف، وخفقات الألفاظ، وتدفّق المعاني، بل إنّ جمالية الصورة والتعبير والشكل تتحقق أحيانًا في النثر دون النظم. قال ابن منظور: (النثر، تثرك الشيء بيدك ترمي به متفرقاً مثل نثر الجوز واللوز والسكر، وكذلك نثر الحبّ إذا بُذِرَ.)[1] ولعلّ ابن منظور يشير في هذا التعريف إلى عادة نثر الحلوى والجوز واللوز في الأعراس والأفراح احتفاءً بالعروسين. قال المتنبي مادحاً شجاعة سيف الدولة، وحُسن تدبيره في الحرب:

نثرتهمُ فوقَ الأحيدبِ نثرةً كما نُثِرَتْ فوق العروسِ الدراهمُ[2]

إن تناثر أجساد القتلى الأعداء فوق جبل الأحيدب منظر يبعث على البهجة لأنه مدعاة للانتصار، ودليل على حسن تدبير القائد وقوة الفرسان وشجاعتهم، وهو في الوقت نفسه مثيرٌ للأسى والحزن عند الخصوم المنهزمين، فهذان موقفان مختلفان، ووجهان لصورة واحدة، فليست جمالية النثر في ماهيّته، ولكن فيما يوحيه إلى البصر والعقل والنفس من خواطر وأحاسيس مفرحة أو محزنة. ولكننا نتلمّس الجمال في الصورتين حين تُوضَعان في نص إبداعي، فالأديب لا يهتم بالأسباب والمسبّبات بقدر عنايته بتركيب الصورة الفنية المعبّرة، عن جمالية الحدث وقوّة تأثيره. قال الله تعالى في وصف المؤمنين: (إذا رأيْتَهُمْ حسِبْتَهُمْ لؤلؤاً منثوراً).[3] فتشبيه المؤمنين باللؤلؤ المنثور هو أجمل للعين من تنضيده وترتيبه.

وفي كل الأحوال فإن طبيعة الحدث وجدلية الزمان والمكان ونموذج الخطاب الأدبي والمرجعية الثقافية للمتلقي لها دخل في هذا الاختيار. قال أبو حيان التوحيدي: (ومع هذا ففي النثر ظلّ النظم، ولو لا ذلك ما خفّ ولا حلا، ولا طاب و لاتحلاّ، وفي النظم ظل من النثر، ولو لا ذلك ما تميّزت أشكاله، ولا عذبت موارده، ومصادره، ولا بحوره وطرائقه، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه).[4]

---

(1) ابن منظور - لسان العرب م 5 ص:191
(2) المتنبي- ديوان- ج1 ص:140
(3) الإنسان:19
(4) أبو حيان التوحيدي -رسائل أبي حيان -تحقيق الدكتور إبراهيم الكيلاني ص: 178

فالتوحيدي مُدرك لهذا التقارب الفني في النص الأدبي نثراً أو شعراً، وإيجاد صلة القربى بين الجنسين يجعلنا نعتقد أنّ النقاد العرب القدامى، أدركوا، بحسّهم وخبرتهم وتذوّقهم للنصوص الأدبية أن الجمال الفني وتحقيق المتعة الأدبية رهين بتركيب الألفاظ وصياغة الخطاب بطريقة تحقق الإيحاء وتوفّر عنصر التخييل، وكمثال على ذلك نقتبس من رسائل أبي حيان التوحيدي هذا النص في وصف القلم: (وقال علي بن عبيدة: القلمُ أصمّ، ولكنه يسمع النجوى، وأبكمُ ولكنه يفصح عن الفحوى، وهو أعيا من باقل، ولكنه أفصح من سحبان وائل يُترجم عن الشاهد ويُخبر عن الغائب).[1]

إن قيمة هذه العبارات النثرية تبدو في مجموعة من الصور الفنية المنثورة على بساط الفكر، والمتلألئة في الضمير والنفس والوجدان، وهي قائمة على مجموعة مجازات فنية، وتشبيهات بلاغية، ومعاكسات للمألوف، وتوظيف عناصر التراث الأدبي والشعبي في شخصيتين مشهورتين في التراث الأدبي العربي، وهما شخصيتا: "باقل، وسحبان وائل"، فالأول اشتهر بالحمق والغباء، والثاني بالنباهة والفصاحة والبلاغة، فكيف يمكن لهذه المطابقات القائمة على الثنائيات المتناقضة أن تنطبق على القلم؟ وهل يمثّل القلم شخصية الكاتب ومزاجه المتقلّب؟ أو هو رمز لواقع مجتمعه وتقلبات عصره؟ كلّ هذا ممكن، غير أن الذي يهمنا هو نسيج النص من الداخل، فالنص يرتكز على العبارات القصيرة المشحونة بالخيال وقوّة الإيحاء والإصابة والتأثير: "القلمُ أصمُّ، يسمع النجوى، أبكم، يُفصح عن الفحوى، يُترجم عن الشاهد، يُخبر عن الغائب". أليست هذه العبارات القصيرة، المنتهية بحروف متشابهة تؤلف موسيقى داخلية تتناغم مع المعاني؟ إذ كيف يمكن للأصم أن يسمع؟ وللأبكم أن يفصح؟ ثم كيف يكون أحمقاً وحكيماً وبليغاً في آن واحد؟

هذه التشبيهات،وهذا الإيجاز البليغ هو الذي قصده الجاحظ حيث عرّف البلاغة فقال: (جماع البلاغة التماسُ حُسْنِ الموقع، والمعرفة بساعات القول، وقلة الحَرَق بما التبس من المعاني أو غمض، وبما شَرَدَ عليك من اللفظ أو تعذّر).[2]

ولو حوّلنا تلك العبارات المنثورة إلى عبارات منظومة، فهل ستتحقق فيها النفحة الشعرية؟ واللمسة الفنية؟ وهل ستساهم الموسيقى والتفعيلات الخليلية في تلوين النص وتجميله وتحبيبه وتقريبه من النفس الظمأى للفن؟ أقول: (من المتدارك)

---

(1) أبو حيان التوحيدي - رسائل أبي حيان ص:256
(2) البيان والتبيين م 1 ص:14

القلم أصمّ فهل تدري ... يستمع النجوى من شعري

يُفصح عن فحواه ولكن ... أبكم لا ينطق كالصخر

أبلغ من سحبان وأعيا ... من باقل في وسط الحبر

سيُترجم عن حاضر عصري ... أو يُخبر عن غائب دهري

قد حيّرني في قرطاسي ... فخرجت أفتش عن عمري[1]

إنّ ميزة تفعيلات بحر المتدارك في هذه الأبيات تبدو في هذه الخبخبة أو القبقبة، أو الرأرأة التي تصنعها حركة فسكون، حركة فسكون، أو ثلاث متحركات فساكن: (فَعْلُنْ – فَعِلُنْ– فَعْلُنْ– فَعْلُنْ)، وهي في رأينا تترجم الحركة الوسطية بين المشي والركض، أي الهرولة، أو هي " الخبب "، وهي حركة سير الجواد بين البطء والسرعة.

وإذن فقد لجأنا إلى التشبيه في البيت الثاني، وهو زيادة الألفاظ لتركيب صورة تخييلية تلوّن الأفكار، وتستجيب لها الأسماع والأبصار، كما اضطرنا إلى الاستعانة بحروف الربط بين الكلمات: "عن، من، في، قد ... الخ "، وهذه زيادة اقتضتها ضرورة الوزن الخليلي المعتمد هنا على تفعيلات المتدارك الثمانية، إذ لا يمكن الإخلال بالموسيقى المألوفة، وإلاّ أحدثنا خللاً مستهجناً في الوزن، واضطرنا أيضاً أن تنهي الأبيات بصوت الراء المنكسر لدواعي التصريع " تدري "، ويبدو أن نغم القافية المتحركة بحرف الراء المنكسر قد سكب على الأبيات رداءً يتثنى، ويتلوّن بالأنغام، فيوحي إلى الآذان ما تستلذّه وتستطيبه وتحنّ إليه.

إننا الآن قد استهلكنا وقتاً أكبر، وشغلنا حيّزاً مكانياً أكبر، وأنفقنا من الألفاظ والكلمات ما يفوق عبارات وصف القلم التي أوردها التوحيدي، فبينما عبّر الكاتب في عباراته المنثورة عن أفكاره بستٍ وعشرين كلمة، استعملنا نحن في هذه الأبيات للتعبير عن الأفكار نفسها اثنتين وأربعين كلمة، وبالتالي فلن نستطيع الموازنة بين الألفاظ والمعاني، وهذه قضية هامة شغلت النقّاد قديماً. قال قُدامة بن جعفر: (وأما أقدار الألفاظ وأقدار المعاني فهو أن يأتي بالمعنى فيما يليق به من اللفظ).[2]

ومن جهة أخرى إذا كان من الميسور تحويل الأجناس الأدبية والحفاظ على الفكرة نفسها، فإن ذلك يعني أن صلات القُربى بين هذه الأجناس من نظم ونثر من القوة بمكان بحيث يمكن أن نتنبأ بإيجاد

---

[1] رزق مسعد الحكيم

[2] قدامة بن جعفر – نقد النثر ص:113

النمط الأدبي الموحّد الذي يجمع بين روح الشعر والقصة والحكاية والحوار والغناء والمثل والخطبة وغير ذلك.

فهل سيحظى هذا النموذج الجديد بقناعة القارئ والناقد؟ أم أنه سيقابل بالرفض شأن كل جديد يولد على أنقاض القديم الموروث؟ إن هذا الخلق لا يعني بالضرورة إقصاء الممارسات الأدبية التقليدية، ولكن يعني فيما يعنيه حرية الأديب في اختيار أسلوبه المفضل للتعبير عن أفكاره وأحاسيسه وانشغالاته: (يكفي للتقريب بين الشعر والنثر الأدبي أنّ كلاً منهما أدب يعبّر عن العقل والشعور، وأن بعض الفنون النثرية كالقصص والوصف الخيالي، والرسائل الوجدانية يقرب جداً من الشعر الغنائي في التأثير والتصوير، وأنّ كلاً منهما يتناول الحياة بطريقة فنية يدخل فيها العاطفة والخيال).[1]

إننا ونحن نحاول التقريب بين الأنماط الأدبية المنظومة والمنثورة، فنبادل بينهما وتجانس، وتماثل وتمازج وتحاور، من أجل تعزيز مكانة النص النثري الأدبي واحتوائه على الغنائية الشعرية، فهل هذا ممكن؟

لنعد الآن إلى عبارات التوحيدي في وصف القلم، ونصوغ منها قطعة فنية منثورة، تأخذ شكل قصيدة المقطع: (وليس هذا الاصطلاح وقفاً على الشعر بل يُطلَقُ على الصور النثرية أيضاً إذا ما استوعبت الصفات نفسها).[2]

وقد قدمنا فيما سبق نماذج لهذه المحاولات، على أننا سنتبع هنا المنهج باضطراد في ثنايا العناصر القادمة من هذا البحث إنشاء الله أقول:

القلمُ أصمُّ
ولكنْ يستمع النجوى
أبكمُ يستنطقُ بالكلمات
يا أعيا من باقل
أفصحْ عن فحواكْ
وأخبرنا عن سحبانْ
الشاهد غائبْ

---

(1) انظر أسد الشهاب - أسرار فنية الأدبي ص303.
(2) انظر ناصر قدامي - المصطلح في الأدب العربي ص 155

والغائب حاضرٌ

والأفكار حيارى

تُنتَجُ من ضوءٍ ودخان[1]

ولكن ما الذي يتميز به هذا النص عن النصين السابقين "النثور والمنظوم" في وصف القلم؟ وهل تمكّنا من توحيد النصين في نموذج واحد فيه نكهة الشعر وفيه سماحة النثر وليس فيه غرابة اللغة ووحشية التعبير، ولا صناعة النظم والوزن والتقفية؟

في اعتقادي تمكّن هذا النموذج أن يقترح نمطاً تعبيرياً يقترب من نص التوحيدي " سبع وعشرين كلمة " متجنباً جميع الزوائد واللواحق المألوفة في الخطاب الأدبي التقليدي، محتفظاً في الوقت نفسه بقدر لا بأس به من الخيال الفني و الإيحاء.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

---

[1] رزق سعود الحكم

ثانيا: ظاهرة السجع في النص النثري العربي

اعتاد النقاد العرب، وعلماء البلاغة الحديث عن السجع في النثر العربي من خلال ربطه بعلم البديع، إذ هو مُحسّن بديعي، غايته تجميل العبارة وزخرفتها وتقريبها إلى الحسّ والوجدان عن طريق إدخال تلوينات صوتية، وتوافقات نغمية بتكرار الحرف الأخير من العبارة، أو حرفين، أو ثلاثة أحرف، فكما يلجأ بعض الشعراء إلى لزوم ما لا يلزم في قوافي الشعر فكذلك يفعل قسم من الخطباء و الكهان و القصاص والرواة، يلتزمون هذا الالتزام اللفظي في العبارات المنثورة، ويتقيدون بهذه الصناعة. وقيل: إنّ السجع هو صوت الحمام الذي يتكرر على نسق واحد ونغم متشابه. قال الزمخشري: (حمامة ساجعة وسجوع، وحمام سُجّع وسواجع).[1]

بينما فرّق الثعالبي في فقه اللغة بين أصوات الحمام فقال: (إنّ الهديل والهدير للحمام، وأما السجع فهو للقمري).[2] وهو نوع من الحمام حسن الصوت.

ومن المؤكد أنّ الأحاديث والمخاطبات لم تكن مسجوعة أول الأمر، حيث كان الخطاب يمرّ عفوياً من المتكلم إلى السامع، ثم بدأت العناية بالخطاب المسجوع تختص بفئة من الأشراف والملوك وذوي المكانة العالية لما لهم من منزلة تقتضي زخرفة القول وتجميله ليتناسب المقال مع طبيعة المقام، فكان إدخال السجع في هذا النمط من المخاطبات يُعَدُّ وسيلة من وسائل إعلاء شأن الممدوح، فكما يتأنق الناس بلباسهم في المناسبات البهيجة، فكذلك يتأنقون بكلامهم في مجالس الملوك والأمراء والولاة، أو في المعابد والأماكن المقدسة، أو حين يداهمهم خطب أو أمر عصيب. ذكر أبو علي القالي في كتاب الأمالي عن أبي بكر بن دريد قال: (حدثنا حاتم عن أبي عبد الله قال: جرى بين أبي الأسود الدؤلي وبين امرأته كلام في ابن لها منه وأراد أخذه منها، فسار إلى زياد وهو والي البصرة، فقالت المرأة: أصلح الله الأمير هذا ابني كان بطني وعاءه، وحجري فناءه، وثديي سقاءه، أكلؤه إذا نام، وأحفظه إذا قام، فلم أزل بذلك سبعة أعوام، حتى إذا استوفى فصاله، وكملت خصاله، واستوكعت أوصاله، وأمّلتُ نفعه، ورجوت دفعه، أراد أن يأخذه مني كُرْهًا، فآدني أيها الأمير، فقد رام قهري، وأراد قسري فقال أبو الأسود: أصلحك الله هذا ابني حملته قبل أن تحمله، ووضعته قبل

---

(1) الزمخشري، أساس البلاغة، سجع
(2) الثعالبي، فقه اللغة، ص:319

أن تفعه، وأنا أقوم عليه في أدبه، وانظر في أوده وانتحه علمي وألهمه حلمي حتى يكمل عقله ويستحكم فتله. فقالت المرأة:صدق أصلحك الله، حمله خفّا، وحملته ثقلا، ووضعه شهوة، ووضعته كرها، فقال زياد: اردد على المرأة ولدها فهي أحق به منك ودعني من سجعك).[1]

في هذه العبارات تستوقفنا جملة من الملاحظات أولاها تتمثل في قدرة العربي على ارتجال الكلام المسجوع ذي العبارات القصيرة فكأنها أنصاف أبيات منظومة غير موزونة وثانيتها قدرة هذه العبارات على استيعاب وخزن كلام كثير في ألفاظ قليلة، وثالثتها: أنّ السجعة لا تطول كثيرا في خطاب المتكلم فإذا تجاوزت السجعتين أو الثلاث انتقلت إلى سجعة أخرى وان هذا التلوين الصوتي قد خفف من ثقل التكرار للحرف الواحد داخل النص كما يحدث في القصيدة فأراح القلب والسمع وأتاح الفرصة للمتكلم في تنويع أفكاره، والتخلص من كلف الألفاظ وصناعة العبارات، وهذه مزيّة لا تُتاح للشاعر العربي القديم الذي كان ينظم القصيدة الطويلة ذات الوزن الواحد، والقافية الواحدة، وحرف الروي الموحّد.

أمّا الملاحظة الرابعة فتبدو في توزيع الأدوار بين الخصمين: الزوج والزوجة، فحين بدأت الزوجة المتظلّمة الحديث عن مشكلتها في مجلس الأمير، جاء بعدئذ دور الزوج الذي دافع عن حقه وتبرير موقفه بعبارات مسجوعة وأفكار لم تقنع الوالي الذي حكم للمرأة بحضانة الابن وقال لأبي الأسود:" اردد على المرأة ولدها فهي أحق به منك و دعني من سجعك ». فلماذا رفض الوالي سجع الزوج ولم يرفض سجع الزوجة ؟ هل يعود ذلك إشفاقا على المرأة لضعفها وقلة حيلتها وحاجتها إلى الولي والنصير؟ أم إلى ضعف حجة الزوج أمام زوجته التي تفوقت عليه بلغة الخطاب وبلاغة الحجة والبيان؟ كل هذه المزايا مجتمعة خفّفت من كُلَف الخطاب المسجوع، بل إن رنين السجعات أضاف مزيّة أخرى إلى أدلة الإثبات. ولعلها أدركت ذلك في خطابها الثاني، فاستعاضت عن السّجع بمحسّن بديعي آخر وهو الطباق:"حمله خفا وحملته ثقلا،ووضعه شهوة ووضعته كرها".

وعند الرجوع ثانية إلى عبارات ابن دريد التي نقلها أبو علي القالي في كتاب الأمالي بخصوص القاضاة في مجلس أمير البصرة زياد ابن أبيه بين أبي الأسود الدؤلي وامرأته، فإنه بالإمكان تحويلها إلى قصيدة موزونة ومقفاة. ولكن هل ستتحقق المتعة الفنية نفسها؟ وهل يمكن للنظم أن يكون بديلاً

---

[1] أبو علي القالي،الأمالي،ج2،ص:12

فنيا عن النثر؟ أم أن طبيعة تركيب اللغة والخطاب ونمط التعبير والحدث كلها عوامل موضوعية تساهم في إعطاء الأشكال، الأدبية وضعها الطبيعي في الفكر والوجدان. أقول: (من بحر الرمل)

أصلح الله مقامات الأميـــرْ ووقاهُ كلّ شرّ مستطيـــرْ
هاهو ابني كان في بطني رجـاءْ وله حِجْري فِناء وله ثديي سقاءْ
فإذا قام وإن قام ارتـــجى بخصال مثل بدر في الدجـــى
ورجوتُ الله فيه منفعـــةْ إذ من الأعوام سمحا أودعـــهْ
فأتاني من رمائي بالنكـــدْ وابتغى قهري وقسري واستبـــدْ
فانتصف لي منه يا نعم الأميرْ أنت بعد الله مولى و نصيـــر[1]

لا أعتقد أن والي البصرة زياد بن أبيه ستعجبه هذه الأبيات بالقدر الذي أعجبته عبارات المرأة المنثورة والمسجوعة، فالموقف المؤثر الذي وقفته وهي تعرض حالتها السيئة، وتشكو ضعفها وأمومتها المستلبة في مجلس الأمير، مشتتة الأفكار، مضطربة الفكر، تتثر الكلمات كسهام طائشة، ولو أنها تأنّقت في الخطاب ولوّنته بالخيال والموسيقى والأنغام، لكان ذلك مدعاة للطرب والخفة واللهو مما يتنافى وموقفها الحزين وحالتها النفسية المنكسرة، ثم إن الخطاب المنظوم فيه من الكلفة ومن الصناعة ما يعيق الارتجال الذي تقتضيه طبيعة المقام ويضعف حجتها بالإقناع. ولهذا عقّب الوالي على أبي الأسود بقوله: "ودعني من سجعك"، أي من كلامك المصنوع الذي لا طائل تحته.

إن كاتباً كالجاحظ استطاع أن يفرّق بين الكلفة بالشعر والكلفة بالسجع، فاعتبر السجع دون الشعر في الصناعة والتكلف، ومع ذلك فإن سجع الكهان أردأ أنواع السجع، وأكثر تكلّفا و صناعة، فقد كانوا يتقصدون السجع في كلامهم و يحشرون فيه أنواع الصعب و الغريب.

قال الجاحظ: "وكان الذي كرّه الأسجاع بعينها، وإن كانت دون الشعر في التكلّف والصنعة أن كهان العرب الذين كان أكثر الجاهلية يتحاكمون إليهم وكانوا يدّعون الكهانة، وأن مع كل واحد منهم رئيا من الجن مثل جازي جهينة ومثل شق وسطيح، وعزّى سلمة وأشباههم كانوا يتكهنون ويحكمون بالأسجاع كقوله: "والأرض والسماء، والعقاب الصقعاء، واقفة ببقعاء، لقد نفر المجد بني العشراء للمجد والسناء)."[2] إن الكهان كانوا يتقصّدون الغموض في أسجاعهم والغريب في

---

[1] رزق سمير، المكر
[2] الجاحظ - البيان والتبيين ج1،ص195

أحاديثهم، لكي تتغيّب الحقائق، وتتطلي الأباطيل، فلا يُسألون عما يقولون، بل إن هذا الغموض الممتزج بحركات الأيدي والرؤوس والشفاه هو من صميم الطقوس التي تليق بمقام المعبد ووظيفة الكاهن. وهناك أنواع أخرى من السجع مثل سجع الأعراب، وسجع القصاص وسجع الرواة وسجع الخطباء. قال الجاحظ: وصف أعرابي رجلاً فقال: (صغير القدر، قصير الشبر، ضيق الصدر، لئيم النحر، عظيم الكبر كثير الفخر).[1] وواضح من عبارات الأعرابي القصيرة أنه أراد الإمعان في ذم الرجل فذمته بأبشع النعوت وبأقل الألفاظ احتقاراً وتقليلاً من شأنه، وحينئذٍ فقد أورد أربع صفات في حقارة الشأن وقلة القدر فقال: "صغير، قصير، ضيق، لئيم"، ثم أراد إيهام السامع ومغالطته فذكر صفتين أخريين معاكستين للصفات الأربع وهما: "عظيم، وكثير"، فهل أراد المديح؟ من المؤكد أن المتحدث أراد في هذا الانعطاف أن ينتقل بالسامع من حالة إلى حالة أخرى ثم يفاجئه بما لم يكن في الحسبان، فالكثرة والعظمة ليست محمودة في كل شيء. إن كثرة الفخر وعظمة الكبر خصلتان مذمومتان على المتكلم في نظم العبارات، وتتابع الأفكار، وتوازي المعاني إضافة إلى رنين السجعات، كل هذه المزايا أشاعت في النفس جوّاً من البهجة والمتعة وسهولة الحفظ. (كانت الأسجاع هي التعبير الواضح عن الحفظ بالقلب الذي هو فوق الكتب، وقد اجتمعت ظروف كثيرة لتبجيل السجع واللسان كان السجع هو مهارة السمع الساحرة).[2]

إن السجع صناعة فنية، بل مهارة أدبية لا تُتاح لكل متحدث، بل تختص بفئة من المتحدثين المهرة والصناع والخطباء والكهان والعرّافين وذوي الخبرة والتجربة في صناعة الكلام وتأليفه: (ويؤلف السجع في القرن السادس أداة تعبيرية غير معتادة يسيطر عليه نزوع فني أو طموح إلى غاية فيها تقوية الذاكرة، كما أنه في الوقت ذاته أداة ارتجال، ويبدو قبل كل شيء أن السجع مرتبط بعدد من الطقوس المشربة بالسحر ومعتقدات الجدود وعلى ضوء بعض هذه الاعتبارات أو جميعها فإننا واجدون النثر المسجوع أو الإيقاعي في الأمثال والأقوال السائرة).[3]

ونلاحظ بكثير من العناية تناقص الاهتمام بالسجع في العصر الإسلامي الأول، ووقوف الإسلام بحزم ضد ظاهرة الكهانة، وكل ما يصدر عن العرّافين و المنجمين من قول أو فعل، أما النثر الأدبي

---

(1) الجاحظ - البيان والتبيين ج1 ص:192
(2) الدكتور شوقي ضيف - معارك مع النثر العربي ص:49
(3) ريجيس بلاشير - تاريخ الأدب العربي ص:204

المسجوع فلم يختف نهائيًا، إذ هو كثير الورود في النصوص القرآنية الشريفة وفي خطب الرسول صلى الله عليه وسلم ووصاياه، فالسجع ليس مذموما لذاته ولكنه مذموم حين يقترن بالصنعة والغموض والكلفة، أما حين يصبح حلية في الكلام وزينة في العبارة وأنغاما محببة في الأذن والنفس، فإنه يعين على الحفظ والتلاوة والخطاب، ولذلك نزّه الله عز وجل رسوله الكريم عن الكهانة والشعر فقال: (فذكّرْ فما أنتَ بنعمةِ ربكَ بكاهنٍ ولا مجنونٍ أم يقولونَ شاعرٌ نتربّصُ به ريبَ المنون).[1]

إن القرآن الكريم كتاب هدي ورشاد وإصلاح وغايته إيصال التبليغ الإلهي إلى قلوب المؤمنين، غير أنه وهو يؤدي هذه المهمة الإصلاحية لا يمكن أن يستغني عن الفصاحة والبلاغة والبيان فكان معجزة البيان العربي والخطاب الأدبي العربي، فجاء شاملا لكل أنماط التعبير الأدبي، فقد مزج بين جميع الأساليب الأدبية، النثرية والشعرية والقصصية والحوارية والسردية والوصايا والأمثال، وحينئذ أدرك الناس أن هذا الخطاب الأدبي المسجوع هو ليس خطاباً مألوفاً، ثم أدركوا الفرق بين السجع القرآني وسجع الكهان، بين كلام الله عز وجل وكلام الشياطين والمهووسين: (ولو أننا عوضا عن التفتح لحظنا على العكس مباشرة بعد القرآن إحجاما عن استعمال السجع، فماذا عساه يكون نوع الظروف الداعية إلى فقدان السجع اعتباره؟ إن ثمة سببين لذلك فمن جهة شكل هذا النثر كان مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بطقوس الكهان، ومن جهة أخرى فإن خصوم محمد عليه الصلاة والسلام أصرّوا على الخلط بين السجع القرآني وسجع الرئيّين، وعندما اعتقد الناس بعد انتصار الإسلام أن الوحي الذي نزل على محمد عليه الصلاة والسلام، يختلف جوهرياً عن وحي الكهان أدى ذلك إلى اعتبار سجع الكهان شيطاني المنشأ، ولهذين السببين حلّت اللعنة على النثر المسجوع الإيقاعي).[2]

إن اللعنة لم تحل على النثر المسجوع فحسب، بل حلّت على الشعر المصنوع أيضاً، ذلك أن الإسلام كدعوة سماوية إصلاحية وتربوية لا يمكن أن يقبل الخطابات الشعرية الجاهلية التي تؤدي إلى مغالطة وإثارة العصبيات، والخوض بأعراض الناس، وتغييب الحقائق، فبدلاً من أن يسخّر الشاعر عقله وفكره وجهده لصياغة نص يتكسّب من ورائه، يمدح أو يذم بدلاً من ذلك يكتب نصاً إبداعياً يُغني العقول، ويُريح النفوس المتعبة، ويُلين الضمائر القاسية، ويُشيع البهجة والتفاؤل والمحبة والأخوة والتسامح . قال الله تعالى: (والشعراء يتّبعهم الغاوون، ألم تر أنهمْ في كل وادٍ

---

(1) الطور 29-30
(2) ريمون بلاشير - تاريخ الأدب العربي- ج1 ص209

يهيمون، وأنهم يقولون مالا يفعلون، إلاّ الذين آمنوا وعملوا الصّالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظُلِمُوا وسيعلم الذين ظَلَمُوا أيّ مُنقَلَبٍ ينقلبون).[1] هذا الموقف من النثر المسجوع ومن الشعر المصنوع هو موقف مبدئي غايته السمو بالفن الخطابي الأدبي إلى آفاق صافية ونقيّة وموضوعية، بل هو تصوّر جديد للفكر، وطرح البديل الفني الذي يمزج البلاغة بالأدب واللغة بالبيان، والشعر بالنثر. إنه الخطاب القرآني المعجز الذي أخذ من النص النثري المسجوع أرقى ما فيه، واقتبس من النص الشعري الموزون أجمل ما فيه؛ فإذا هو نص قرآني يخاطب العقل والوجدان، ويوازن بينهما في أبهى حُلّة من حُلل البيان. قال الله تعالى: (وعبادُ الرحمنِ الذينَ يمشونَ في الأرضِ هَوْنًا وإذا خاطبهم الجاهلونَ قالوا سلامًا، والذينَ يبيتونَ لربهمْ سُجّداً وقيامًا، والذينَ يقولونَ ربّنا اصرفْ عنّا عذابَ جهنمَ إنّ عذابها كانَ غرامًا، إنها ساءتْ مُستَقرًّا ومُقامًا، والذينَ إذا أنفقوا لم يُسْرِفُوا ولم يُقْتِرُوا وكانَ بينَ ذلكَ قَوامًا).[2]

لقد غيّر الإسلام كل شيء، فكان ثورة على القيم البائدة، وثورة على العقائد الوثنية الفاسدة، وثورة فكرية وأدبية، وثقافية وسياسية واقتصادية، واجتماعية، فالتغيير العقائدي والاجتماعي لا ينجح بدون تغيير ثقافي وإصلاح فكري وتربوي وأدبي ولغوي، فجاء القرآن الكريم ليكون شاهداً على هذا التغيير العظيم.

---

(1) الشعراء-224، 225، 226، 227
(2) الفرقان: 63، 64، 65، 66، 67

علاقة السجع بالنظم

اتفق النقاد العرب القدامى وعلى رأسهم أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ على أن إدخال السجع في الكلام المنثور إنما كان بدافع تسهيل الحفظ والرواية. أما النصوص النثرية العادية التي يُقصَد بها الإخبار أو الإبلاغ فإنك تجدها خالية من أساليب السجع.

ذكر الجاحظ في البيان والتبيين خبرا عن عبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي الذي سُئل فقيل له: (لم تؤثر السجع على المنثور، وتُلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟)، فقال: (إن كلامي لو كنت لا آمل فيه إلاّ سماع الشاهد لقلّ خلافي عليك، ولكني أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع، والأذن لسماعه أنشط ، وهو أحق بالتقييد ولقلة التلفّت، وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يُحفَظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره).[1]

وهذه عبارات هامة وبالغة الدلالة في شيوع ظاهرة السجع في النص النثري العربي القديم، ودوافع اللجوء إلى استخدامه، وإذا كان السجع قد ضعف في العصر الإسلامي الأول لارتباطه في العصر الجاهلي بطقوس الكهانة، ولما فيه من الكلفة والتصنّع، فإنه بدأ يعود تدريجياً إلى النص النثري في العصر الأموي حين قوي التنافس بين الأحزاب، وحاجة الخطباء إلى وسائل التبليغ والإقناع ونشر الأفكار الدينية والسياسية: (ومهما يكن من أمر فإن السجع ظل شائعاً في العصور الإسلامية اللاحقة وكان يُستخدَم في الدعايات الدينية والحزبية لأنه أشد تأثيراً في النفوس وأقوى صلة بالعواطف لما فيه من ترنيمات موسيقية خاصة).[2]

إن لجوء الكتّاب إلى السجع كان بدافع تعليمي وتبليغي أكثر مما هو أدبي وخيالي وعاطفي، فإذا كان الأمر يتعلّق بتبليغ وصية أو موعظة أو حجة سياسية فلا سبيل إلى تبليغها إلا عن طريق السجع، أما إذا كان الأمر يتعلق بنص إبداعي أو وصفي أو عاطفي فنادراً ما يلجأ الكتّاب إلى أساليب الكلام المسجوع، وذلك راجع إلى مسألة الطبع والتكلّف والكتابة والإنشاء، أو الرواية

---

(1) البيان والتبيين- ج1 ص: 158
(2) بديع القرآن بتوع -عثمان قاسي وآخر المستشهد فيه ص:30

والحفظ والنقل الشفهي، وبسبب ذلك قلّت أساليب السجع لدى كبار كتاب العصر الأموي أمثال: عبد الحميد الكاتب وابن المقفع، لعلمهما أن صنعة السجع تُفسد جمال العبارة وبريق الكلمة.

قال عبد الله بن المقفع: (ليكن مما تصرف به الأذى والعذاب عن نفسك ألا تكون حسوداً، فإن الحسد خُلُق لئيم، ومن لؤمه أنه يوكّل بالأدنى فالأدنى من الأقارب والأكفاء والخلطاء، فليكن ما تقابل به الحسد أن تعلم أن خير ما تكون حين تكون مع من هو خير منك في العلم فتقتبس من علمه، وأفضل منك في المال فتُفيد من ماله، وافضل منك في الجاه فتُصيب حاجتك بجاهه، وأفضل منك في الدين فتزداد صلاحاً بصلاحه).[1]

وقد أدرك ابن المقفع بلا ريب أن اقتران السجع والصنعة اللفظية بنص تربوي وإصلاحي وتوجيهي كهذا إنما يزيده نفوراً في النفوس واستثقالاً، وحينئذ جاء نصه مسترسلاً، متتابعاً، ترك للفكرة حرية اختيار الألفاظ وتركيب العبارات، فجاءت سهلة وواضحة، اعتمدت على ربط السبب بالمسبب. ويرى زكي مبارك أن: (ابن المقفع أكثر كتاب العصر الأموي حرية في صوغ الجملة، ولكن يتفق له أحياناً أن يرصّع كلامه على منهج الوزن في السجع).[2] ويوضح العبارة الأخيرة بعد أن يورد نصا لابن المقفع فيقول: (وما نسمّيه الوزن نريد به فوارق الفواصل الذي يتحصل به هدوء النفس عند تلاوة الكلام المرصوف).[3] وهذا يعني أن ابن المقفع قد أدرك بحسه الأدبي أن جمال العبارة لا يأتي من السجع بقدر ما يوحيه نظام العبارات، وانتظام الأفكار، وانعطاف المعاني وتتابعها. وفي عودة إلى نص ابن المقفع الذي خصّصه لذم الحسد واستهجان الحسود وإعادة قراءته مرة أخرى نلاحظ أن منهج الوزن في السجع هو الذي قصد به زكي مبارك: " فوارق الفواصل الذي يتصل به هدوء النفس عند تلاوة الكلام المرصوف". إن فوارق الفواصل التي تقابل منهج الوزن هو منهج جديد في الكتابة الأدبية، فإذا قصد بعض المتكلمين من الأعراب والخطباء من السجع أن يكون عوضاً عن القافية في النظم فإن ابن المقفع وهو ابن المدينة ليس بحاجة إلى أن يكلّف نفسه نسج العبارات المسجوعة، ونحت الألفاظ بشكل مقصود لذاته بل ترك لنفسه حرية التأليف، وغايته توضيح المعنى وإيصال الفكرة:

إن الحسد خُلُق لئيم

---

(1) ابن المقفع -الأدب الكبير- ص:303
(2) الدكتور زكي مبارك -النثر الفني في القرن الرابع- ج1 ص:85
(3) المرجع السابق ص: 86

وإن عُنّاً لك أن يكون

عشيرك خير منك في العلم

فتتقنبس من علمه

في القوّة

فيدفع عنك بقوته

في الجاه

فتصيب حاجتك بجاهه

في الدين

فتزداد صلاحاً بصلاحه

وإذا كان كبار الكتاب في القرن الأول والثاني الهجريين قد تجنّبوا السجع في كتاباتهم اعتقاداً منهم بأنه قد يُثقل كاهل الكاتب، ويُعيق حرية الفكر، فإنه بدأ يعود تدريجياً حتى أصبح في القرنين الرابع والخامس عنصراً ضرورياً من عناصر صناعة الكتابة والإنشاء، ونرى أن ذلك مرتبط إلى حدّ ما بطبيعة العصر ونمط السلوكات الاجتماعية، وتردّي الأحوال السياسية والاقتصادية، فكان الأدباء يزيّنون نصوصهم بالسجع ويزخرفونها، فلعلها تحظى بالقبول والإعجاب والاستحسان. وفي كل الأحوال يبقى السجع المتكلّف ظاهرة سلبية، ومؤشّراً على انحدار أساليب الكتابة، وطغيان الصنعة على الطبع. قال زكي مبارك: (فنحن نرى السجع قيداً يعطّل حركة الفكر والعقل في كثير من الأحيان، ونراه يُبعد لغة العرب من أن تصير لغة مدنية، تعبّر عن جميع الشؤون في طلاقة وحرية بحيث لا يصدها سجع ولا يحدها ازدواج).[1] إن ظاهرة ارتباط النص النثري بالسجع لها علاقة بمسألة تقريب النص الشعري المنظوم، فقد بدأ النثر يزاحم الشعر بدءاً من القرن الرابع الهجري، ورغب الكتّاب إدخال تحسينات على نصوصهم الأدبية، فأسرفوا في العبارات المسجوعة ظناً منهم أن رنين السجعة في العبارات يوافق رنين حرف الروي في قوافي الشعر، وإذا كانت القافية في الشعر رنيناً موروثاً وتقليداً مألوفاً: ألفته الآذان، واستلطفه الذوق، وطلبته النفس، فإن السجع المقصود لذاته إذا أسرف فيه الكاتب استثقلته النفس، ونفرت منه الآذان. قال قُدامة بن جعفر: (ومن أوصاف البلاغة أيضاً السجع في موضعه، وعند سماحة القريحة به، وأن يكون في بعض الكلام لا في جميعه، فإن السجع في الكلام مثل القافية في الشعر، وإن كانت القافية غير مستغنى

[1] الدكتور زكي مبارك- النثر الفني في القرن الرابع- ج1 ص: 121

عنها، والسجع مستغنىً عنه، فأمّا أن يلزمه الإنسان في جميع قوله ورسائله وخطبه ومناقلاته، فذلك جهل من فاعله وعيٌ من قائله).[1]

وقد استطاع فن المقامات في القرنين: الرابع والخامس الهجريين من تقريب الشعر من النثر في النص الواحد، حين عمد الحريري خاصة إلى المزاوجة في المقامة الواحدة بين الجنسين، فأحياناً يعبّر عن الحدث نفسه بالنثر مرة وبالنظم مرة أخرى، وأحياناً يكتب نصاً إبداعياً يمتلك خصوصيات الشعر الموسيقية وأنغامه المحبّبة إلى الآذان غير أنه ليس موزوناً بأوزان العروض الخليلي المعروفة، ولكنه نص شعري منثور. قال: (ثم قلتُ لها مَنّي النفسَ وعديها، واجمعي الرِّقاع وعدِّيها، فقالت: ولقد عددتُها فوجدتُ يد الضياع غالت إحدى الرقاع فقال تعساً لكِ يا لَكاع، ألحَرْمُ ويْحَكِ القَمْصَ والحِيالة والقَبْسَ والدُّبالة، إنها لفيْئة على إبّالة، فانصاعت تقتصُّ مَدرجها وتنشد مُدرجها، فلما دانتني قرنتُ بالرقعة درهما وقطعة، وقلت لها: إنْ رغبتِ في المشوف المُعلَم، وأشرتُ إلى الدرهم فبوحي بالسرّ المُبهم، وإن أبيتِ أن تشرحي فخذي القطعة واسرحي).[2]

وإذا كان هذا النمط من النثر القصصي المسجوع قد حقّق مزيّة الموسيقى، وتحرّر من قيود الوزن الواحد والقافية الواحدة فإنه حقق للقارئ متعة الشعر ونشوة الحكاية وجمال الأقصوصة، وروح النكتة، وظُرف الفكاهة، فهذه التلوينات الصوتية والموسيقية والحكائية استطاع فن النثر القصصي عند الحريري في مقاماته أن يمنحها طوابع الشعر ومزاياه:

إنْ رغبتِ في المشوف المُعْلَمْ
وأشرتُ إلى الدرهمْ
فبوحي بالسرّ المُبْهَمْ
وإنْ أبيتِ أنْ تشرحي
فخذي القطعة واسرحي

---

[1] الفاشا بن سحر - فن النثر ص:107
[2] القرشي - الفكاهة العربية ج1 ص:138

ثالثا: النثر الفني في القرآن الكريم

جاء الخطاب القرآني متميّزاً عن الخطابات النثرية المألوفة عند العرب قبل الإسلام، ومتدرّجاً في الأساليب الفنية، وتتابع الآيات والفواصل، وليس ثمّة شك في أن الله سبحانه وتعالى أودع كتابه الكريم سرّ الإعجاز اللغوي والبلاغي والأدبي والفني، فكان مفاجأة أدهشت فحول الشعراء والخطباء وأعجزتهم وأعجبتهم، وخلبت الألباب والنفوس والقلوب والمشاعر. وقد روت كتب التاريخ والآداب مواقف مثيرة في هذا المجال كموقف "الوليد بن المغيرة "حين جاء بني مخزوم فقال: (والله لقد سمعت من محمد آنفاً كلاماً ما هو من كلام الإنس ولا من كلام الجن،إن له لحلاوة وإن عليه لطلاوة وإن أعلاه لمثمر وإن أسفله لمغدق وإنه يعلو وما يُعلى).[1]

ولم يزل الخطاب القرآني يتدرّج في أساليبه الفنية مراعياً ظروف الدعوة الإسلامية الجديدة التي تقتضي سرعة التعبير والتبليغ بخطاب يراعي حمية الأنفام وما ألفته الآذان، فلم يكن من الميسور الخروج على هذه التقاليد الأدبية ونمطية الخطاب. ففي سورة المدثر مثلاً يبدأ الخطاب القرآني قصير الجمل " الآيات"، مسجوعاً في نهاياتها وكأنها أنصاف أبيات. تبدأ الآيات الشريفة بالتزام حرف الراء الساكنة في سبع وعشرين آية من مجموع ست وخمسين آية، أي حوالي النصف. إن طبيعة نزول الوحي، وظروف تبليغ الرسالة والتلقّي والحفظ تقتضي مثل هذا الإيجاز المسجوع، ومع ذلك فإن السجع القرآني في سورة المدثر لا يستمر متصلاً على طول السورة بل يتغير في عدد من الآيات الشريفة، المتميزة بالطول واختلاف أصوات نهاياتها، ثم يعود حرف الراء الساكن ليهيمن من جديد على الآيات، وفي نهاية السورة يختفي ليُستبدل بقوافٍ أخرى أهدأ لهجة وأكثر مرونة، وكذلك الحال في سورة الإخلاص والمسد والعلق والناس وغيرها: (فسورة الناس مثلا مؤلفة من ثماني وحدات إيقاعية ذات سجعة واحدة ،وهكذا حصل التأثير الناشئ عن التطريق السجعي، ونشأ آخر عن ترديد الصيغ ذاتها، وتركيب الجمل ذاته).[2]

ويكاد يتّفق معظم الدارسين للنثر الفني القرآني أنه نمط ثالث، وجديد في الخطاب الأدبي العربي المألوف في العصر الجاهلي الذي حُدّد بجنس الشعر وجنس النثر، وهذا واضح في التعبير العفوي الصادر

---

[1] الزمخشري. تفسير الكشاف. ج4 ص: 178
[2] بلاشير. تاريخ الأدب العربي. ج1 ص: 222

عن الوليد بن المغيرة حين قال: ما هو بكلام الإنس ولا هو بكلام الجن. فأما كلام الإنس فهو النثر، وأما كلام الجن فهو الشعر الذي يعتقد العرب أنه من وحي الشياطين، فالشعراء يؤلفون كلاماً ممتعاً وساحراً ليس بمقدور الآخرين الإتيان به. وربّ قائل يقول: إن بعض النثر القرآني -الآيات المكية الأولى على وجه الخصوص- يتميز بالنثر المسجوع، والسجع مهارة خاصة عُرفت عند الكهان والرئيسين ممن يدّعون الاتصال بالأرواح والجن فنقول: إن السجع القرآني يختلف عن سجع الكهان، فبينما يتميّز السجع القرآني بالوضوح وعفوية التنغيم والتقفية، وتآلف نظام الآيات، تحس الكلفة والغموض في سجع الكهان : (وهناك من النماذج القرآنية ما تحس فيها بالخيال الصوتي الذي توحيه إليك الموسيقى السريعة المتلاحقة والمصوّرة بسرعة جري الخيول، ثم إذا بها تفاجئ العدو في الصباح: " والعاديات ضبحاً، فالموريات قدحاً، فالمغيرات صبحاً، فأثرن به نقعاً، فوسطن به جمعاً " ، وعموماً فثمّ موسيقى تُشيع جوّاً من العظمة والجلال والوقار لأنها تحوط معاني تتصل بالله سبحانه وتعالى).[1]

وبينما ألف الناس متعة الاستماع إلى رنين القوافي وأنغام المقاطع داخل القصيدة العربية القديمة واستعذبتها آذانهم، وتربّت عليها أذواقهم، أراد الله سبحانه وتعالى في خطابه القرآني للبشر عامة وللعرب خاصة أن يخاطبهم بما لم يألفوه من أنماط التعبير التقليدي الشعري أو النثري دون أن يبتعد عنهما، بل إن الخطاب القرآني العظيم احتواهما بطريقة عجيبة. ويتحدث الجرجاني عن هذه التقية، فيقول: (وإنما الفواصل في الآي كالقوافي في الشعر، وقد علمنا اقتدارهم على القوافي كيف هو، فلو لم يكن التحدّي إلاّ إلى فصول من الكلام يكون لها أواخر أشباه القوافي لم يعوزهم ذلك ولم يتعذّر عليهم).[2]

فهل يمكن بعد هذا التحدّي من القرآن الكريم لأساليب التعبير الأدبي، وعجْز العرب عن الإتيان بمثله أن نعتبر هذا النثر الفني القرآني نموذجاً من نماذج النثر الجاهلي كما يدّعي زكي مبارك؟ وكيف يتحقّق ذلك وهو خطاب جديد قبل في عهد جديد، وفي تحوّلات فكرية واجتماعية وإنسانية جديدة؟ والواقع أن زكي مبارك يقع في تناقض عجيب، فهو يقرر أشياء، ثم يعود ليتراجع عنها وينقضها، ومع ذلك يمرّ على اعتبار النثر القرآني نثراً جاهلياً: (القرآن شاهد من شواهد النثر الفني ولو كره المكابرون، فأين نضعه من عهود النثر في اللغة العربية؟ أنضعه في العهد الإسلامي؟ وكيف والإسلام لم يكن موجوداً قبل القرآن حتى يغيّر أوضاع التعابير والأساليب! فلا مفرّ إذن من الاعتراف بأن القرآن يعطي صورة صحيحة عن النثر الفني لعهد الجاهلية لأنه نزل لهداية أولئك الجاهليين، وهم لا

---

(1) الدكتور سعدي الضاوي الضويلي -البديع لغة البديع والزخرف ص:19
(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ط 3 ص: 387

يخاطبون إلاّ بما يفهمون).[1] وفي صفحة أخرى من صفحات الكتاب " النثر الفني في القرن الرابع" يقرّر زكي مبارك أن النثر القرآني يختلف عن غيره من النصوص الأدبية، ويتفرّد بمزايا خاصة منها على وجه الخصوص:

1- خلوّه من الشعر الموزون خلوّاً تاماً بخلاف ما كان قبله وبعده من النثر، فقد كان يُمزّج بأبيات من الشعر أثناء الرسائل، فقد تكون فاتحة أو خاتمة.

2- نظام الآيات الذي يسمح في الغالب بوقف كامل يستريح عنده نفس القارئ، وهو نظام يخالف نظام النثر المُرسَل ونظام السجع الذي أثِرَ عن الجاهليين وشاع بعد الإسلام.[2]

والعجيب في الأمر أن زكي مبارك يعود مرة أخرى لينفي ما ذكره الآن بخصوص اختلاف النثر القرآني عن النثر الجاهلي، ويتراجع عن مواقفه السابقة فيقول: (ولو تركنا المشكوك فيه من الآثار الجاهلية، وعدنا إلى نصّ جاهلي لا ريب فيه وهو القرآن لرأينا السجع إحدى سماته الأساسية، والقرآن نثر جاهلي كما أوضحنا ذلك من قبل، والسجع يجري فيه على طريقة جاهلية حين يخاطب القلب والوجدان، ولا ينكر متعنّت أن القرآن وُضِعَ للصلوات والدعوات ومواقف الثناء والخوف والرجاء "سوراً" مسجوعة تماثل ما كان يرتّله المتديّنون من النصارى واليهود والوثنيين).[3] وهذا كلام ليس صحيحاً، إذ لا يمكن المقارنة بين النثر القرآني، ونثر اليهود والنصارى والكهان والوثنيين على أساس تشابه الترتيل وطريقة القراءة، بل ينبغي أن تتحقق المماثلة -إن وجدت- بين التراكيب اللغوية وأساليب الخطاب والموضوعات والمواقف، وقضايا الإنسان، والحياة والموت.

ومن المعلوم أن الجاهليين وقفوا عاجزين عن تأليف خطاب مماثل كالقرآن الذي تحدّاهم في أكثر من آية: (قل لئن اجتمعت الإنسُ والجنُّ على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضُهم لبعض ظهيراً).[4] وفي شهادة الوليد بن المغيرة التي تحدثنا عنها سابقاً ما يُثبت اختلاف النثر القرآني عن غيره من أنماط النثر الأدبي المألوفة في العصر الجاهلي. قال: (والله لقد سمعت من محمد كلاماً ما هو من كلام الإنس والجن، وإن له لحلاوة وإن عليه لطلاوة وإن أعلاه لمثمر، وإن أسفله لمغدق).[5]

---

(1) الدكتور زكي مبارك - النثر الفني في القرن الرابع ج 1 ص: 44
(2) المرجع السابق ص:45
(3) المرجع نفسه ص:77
(4) الإسراء: 88
(5) الزمخشري - الكشاف ج6 ص:178

ومن مزايا الإعجاز القرآني مسألة النظم التي أفاض الحديث عنها النقاد القدامى كالجرجاني الذي رأى أن التحدّي الكبير الذي واجهه عرب الجاهلية من القرآن يتمثّل في لغته وتناسق آياته الشريفة وتتابع الفواصل بين آي الذكر الحكيم: (وتعود إلى النسق فنقول: فإذا بطل أن يكون الوصف الذي أعجزهم من القرآن في شيء مما عددناه لم يبق إلا النظم والاستعارة ولا يمكن أن تُجعَل الاستعارة الأصل في الإعجاز في آي معدودة، في مواضع من السور الطوال مخصوصة،وإذا امتنع ذلك فيها ثبت أن النظم مكانه الذي ينبغي أن يكون فيه).[1]

وليست غاية النثر الفني في القرآن الكريم الجوانب الجمالية والأسلوبية،ولكن هذه التلوينات الصوتية والموسيقية هي مجرد وسائل للتبليغ، فالعربي الذي ألف الاستماع إلى الشاعر المنشد في المجالس والساحات والأسواق وإلى الخطيب، لا يمكنه أن يستغني عن متعة الاستماع والإنشاد والرواية، فكان للأذن نصيب وافر في ترسيخ القناعات وتثبيت المواقف، فلمّا أدّى للأسماع حقّها، واستثارت العقول والنفوس والضمائر جاء دور البصر والتبصّر والتدبّر والتأمّل والشرح والتفصيل بعد الإيجاز: (وتتنوّع الفواصل بين طوال وقصار ومتوسطة بتنوّع موضوعاته وتنوّع المخاطبين، فقد كان يغلب عليه الإيجاز والإثارة في بدء الدعوة قبل الهجرة، حين كان يدعو إلى عبادة الله ونبذ الديانة الوثنية، والإيمان بالبعث والنشور، فلما انتقل الرسول عليه الصلاة والسلام إلى المدينة غلب عليه البسط والإطناب لبيان نُظُم الشريعة وما ينبغي أن يكون عليه نظام الحياة الاجتماعية).[2] إنّ تنوّع الخطاب ولهجة الحديث ونعطية النثر الفني تتعلق بالموضوعات أكثر مما تتعلق بالمعجم اللغوي الذي هو كما قلنا ليس غاية بل وسيلة، ومن ثم فإن أشكال النثر الفني القرآني قد تنوعت تبعا لذلك:

أ- النثر الوعظي، وتمثّله مجموعة من السور المكيّة مثل: (الماعون، الفيل، المسد، الهمزة).

ب- النثر الإصلاحي مثل: (الطلاق، المجادلة، الحجرات، الفرقان، الشعراء، المؤمنون).

ج- النثر التشريعي مثل: (الحج، الإسراء، التوبة، النساء، المائدة).

د- النثر القصصي مثل: (الذاريات، غافر، ص، سبأ، هود، العنكبوت، القصص، الكهف، مريم).

هـ - النثر الشعري مثل: (الرحمن، القمر، ق، الأحقاف، الزخرف).

وهنالك سور أخرى تحقّقت فيها ازدواجية الخطاب لدواعي الإيمان والهدي والشريعة:

---

[1] الجرجاني: دلائل الإعجاز ص: 391.
[2] الدكتور شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي ص:46

أ- الخطاب التشريعي والوعظي مثل: (الإسراء، والأنعام).

ب-الخطاب الوعظي والقصصي مثل: (النحل، إبراهيم، الأعراف، آل عمران، الأنبياء).

ج- الخطاب الوعظي والإصلاحي مثل: (الرعد).

د- الخطاب التشريعي والقصصي مثل: (يونس، البقرة).

وإذا عدنا إلى هذا التصنيف لسور القرآن الكريم وأخذنا بنظر الاعتبار طبيعة الخطاب وحالة المخاطَبين وجدنا الخطاب القصصي هو الغالب على النثر الفني القرآني، فالقرآن يقدّم البلاغ إلى الناس بقالب روائي تمتزج بالوعظ والحكمة أو الإصلاح أو التشريع، وهو ما يتمناه المشرّع الحكيم من وصول الغاية وتحقيق الأهداف وترسيخ القناعات.

وسنحاول الاستشهاد بنموذج من النثر الفني الوعظي القصصي من سورة الأنبياء ليكون شاهداً على جمال التعبير وبراعة الوصف، حتى لو كان الحديث عن موضوع فلسفي يتمثل في خلق الكون، فأين نضع هذا الوصف الفني من حديث الفلاسفة والمتكلمين والحكماء؟ قال الله تعالى:

أوَ لَمْ يرَ الذين كفروا
أنّ السموات والأرضَ
كانتا رتْقاً ففتقناهما.
وجعلنا من الماء كلَّ شيءٍ حيٍّ
أفلا يؤمنون؟
وجعلنا في الأرض رواسي
أن تميدَ بهم
وجعلنا فجاجاً سبلاً لعلهم يهتدون
وجعلنا السماءَ سقفاً محفوظاً
وهم عن آياتنا مُعرِضون
وهو الذي خلق الليلَ والنهارَ
والشمسَ والقمرَ كُلٌّ في فَلَكٍ يسبحون[1]

---

[1] الأنبياء: 30، 31، 32، 33

إن القيمة الفنية والأدبية والأسلوبية لهذه الآيات الشريفة تعود بالدرجة الأولى إلى مسألة الأنساق اللغوية والصوتية التي انتظمت بطريقة انسيابية مريحة للنفس والنفس، وهذا الذي اصطلح عليه الجرجاني بالنظم حين اعتبره سر إعجاز القرآن، وليس هذا فحسب بل إن توافق الحركات والسكنات والوقف والتواصل هي أنغام جديدة وغير مألوفة في ميزان الأوزان والعروض العربي المألوف في الشعر الجاهلي: (ولهذا النسق تأثير عجيب، وهو الذي يعطي القرآن لحنه الغريب المميّز له عن سائر الألحان الأخرى).[1]

وأرى أن التصوير الفني في القرآن هو هذا الكل المركب من اللغة والأنساق الصوتية وحركة الإيقاع والأوزان والقوافي والخيال مما يمتع الأذن ويشبع العين ويُبهج النفس، وهو هذا الإشباع في صوت الواو الممتد المقترن برنين النون في نهايات الآيات الشريفة السابقة وما يُحدثه من خشوع وجلال.

إن الإعجاز الأدبي والفني في القرآن الكريم لم يترك أية سمة من سمات الخطاب الأدبي المألوف إلاّ واشتمل عليها حتى الأوزان التقليدية جاءت بطريقة عفوية في ثنايا الآيات الشريفة وهذا ما فعله " الشهاب " حين نظم أوزان البحور الستة عشر، واستنبط من القرآن الكريم ما يوافقها، فأحيانا يقتبس الوزن من منتصف الآية الشريفة، وأحياناً أخرى من بدايتها أو نهايتها.[2] قال:

أطالَ عذولي فيك كفرانه الهوى ... وآمنت يا ذا الطبي فأنسَ ولا تنفرْ

فعولن مفاعلين فعولن مفاعلن ... (فمن شاء فليؤمنْ ومن شاء فليكفرْ)

وقال:

تقاربْ وهاتِ اسقني كأس راح ... وباعِدْ وشائكَ بُعْدَ السّماءْ

فعولن فعولن فعولن فعولن ... (وإنْ يستغيثوا يُغاثوا بماءْ).

فقد استنبط في المثال الأول مقطعاً قرآنياً ينتمي إلى بحر الطويل، ومن الثاني مقطعاً قرآنياً ينتمي إلى بحر التقارب، وكلا المقطعين الشريفين مقتبسين من آية واحدة في سورة الكهف وهي قوله تعالى: (وقل الحقُّ من ربِّكم فمن شاء فليؤمنْ ومن شاء فليكفرْ إنّا أعتدنا للظالمين ناراً أحاط بهم سُرادقُها وإنْ يستغيثوا يُغاثوا بماء كالمُهل يشوي الوجوه بئس الشرابُ وساءت مرتفقا).[3]

---

[1] بغدادي بالقاسم. المعجزة القرآنية ص:311

[2] انظر السيد أحمد الهاشمي ..ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ص: 105

[3] الكهف 29

أما في سورة الفتح فقد اقتبس من بداية الآية الشريفة وزن الكامل فقال:

كملتْ صفاتكَ يا رشا وأولو الهوى

قد بايعوك وحظهم بك قد نما

متفاعلن متفاعلن متفاعلن ﴿إنّ الذين يبايعونك إنما﴾.

فهذا الوزن مقتبس من قوله عز وجل: ﴿ إنّ الذين يبايعونكَ إنما يبايعون الله يدُ الله فوق أيديهم فمن نكثَ فإنما ينكثُ على نفسه ومن أوفى بما عاهدَ عليه الله فسيؤتيه أجراً عظيماً﴾.[1]

هذه بعض مظاهر النثر الفني القرآني وفيه يكمن سرُّ إعجازه وفصاحته وطريقة نظمه، وخطابه المتميّز الذي حيّر فصحاء العرب وخطباءهم وشعراءهم فوقفوا عاجزين ومبهورين أمام هذا الخطاب الأدبي الجديد، وهذه الثمرة المتدفقة وهذا الإعجاز العظيم.

---

[1] الفتح 10

رابعاً: تطور النثر الفني العربي

بدأت منزلة النثر تزاحم الشعر قبيل شروق فجر الإسلام، فقد أسفّ الشعراء في قصائدهم، ولجؤوا إلى مرذول القول، وتسرّعوا إلى أعراض الناس، واستعملوا الشعر وسيلة للقذف والتجريح، وتهافتوا على أبواب الملوك والأمراء مادحين ومتكسّبين، وانشغلوا بمصالحهم عن مصالح الناس، فانصرف عنهم القوم، وعلت مكانة الخطيب، وأصبحت فوق مكانة الشاعر: (وكان الشاعر في الجاهلية يُقدّم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيّد عليهم مآثرهم، ويفخّم شأنهم، ويهوّل على عدوهم ومن غزاهم ، ويهيّب من فرساتهم. ويخوّف من كثرة عددهم ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم، فلما كثر الشعر والشعراء، واتخذوا الشعر مكسبة، ورحلوا إلى السوقة، وتسرّعوا إلى أعراض الناس، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر).[1]

وفي كل الأحوال فقد كان للخطاب النثري مجالاته التي لا يزاحمه فيها الشعر، وإنما لجأ الأدباء إليه لمقتضيات الحديث في المجالس والمناظرات والمكاتبات والرسائل، ولاشك فإن الإسلام قد أعلا منزلة النثر، وضيّق حدود الشعر، وأنّ النبي صلى الله عليه وسلم لم يخاطب المسلمين إلا بالنثر، كما أن الكتب السماوية المنزّلة على الأنبياء والرسل، كلها منثورة، وهاهو القرآن الكريم أسلوب خطابي جديد وفن أدبي غير مألوف بما احتوى من سمات فنية وبما تفرّد به من خصوصيات التعبير الأدبي: (على أنّ ميزة القرآن في فواصله وابتداءاته وتقسيمه الموسيقي، وتنوّع فنونه، ووحدته العامة المنتهية بالتوحيد حملت بعض الباحثين أن يعتبروا القرآن الكريم قسما وحده من الكلام غير النظم والنثر، بما فيه الكتابة والخطابة، ومعنى ذلك أن يكون العرب إبّان ظهور الإسلام قد عرفوا الشعر والخطابة والحديث والقرآن الكريم، وكل منهما له خواصه وطبيعته التي يدركونها بعقولهم وأذواقهم).[2]

أما أبو حيان التوحيدي فقد اعتبر النثر أشرف من الشعر وعدّد مزاياه، فهو مبرأ من الحسّ والتكلف والتكرار، على عكس الشعر الذي هو نتاج الحس والوجدان، ولذلك فقد دخلت إليه الآفة. قال: (ومن شرفه أيضاً أن الوحدة فيه أظهر وأثرها فيه أشهر والتكلّف منه أبعد، وهو إلى الصفاء أقرب. ومن شرف النثر أيضاً أنه مُبرأ من التكلّف منزّه عن الضرورة، غنيّ عن الاعتذار والاقتصار والتقديم

---

(1) المنمط - فيران والقسين ج1 ص: 134
(2) نسد الشهب- لشوقي ضيف الأدب ط2 ص: 40

والتأخير والحذف والتكرير، والنثر من قبل العقل، والنظم من قبل الحس، ولدخول النظم في طي الحس دخلت إليه الآفة، وغلبت عليه الضرورة).[1]

وكأيّ دعوة إصلاحية تقوم على احترام العقل وتُعلي من شأنه فقد ارتقت أساليب الخطابة النثرية العربية من لغة بدوية تحاكي ظواهر الأشياء، وتعبّر عن مواقف انفعالية آنية إلى لغة تتجاوز حدود الزمان والمكان والواقع: (وقد أثّر هذا الكتاب العظيم آثاراً بعيدة في اللغة العربية، فقد حوّل أدبها من قصائد في الغزل والحماسة والأخذ بالثأر والفخر ووصف الإبل والخيل والسيوف والرماح، ومن حِكَم متناثرة لا ضابط لها ولا نظام إلى أدب عالمي يخوض في مشاكل الحياة والجماعة وينظّم أمورها الدينية والدنيوية).[2]

إن أهم سمة من سمات النثر الفني العربي في عصر النبوة والخلفاء الراشدين هو تأثره بالقرآن الكريم واقتباسه منه، واختلافه عن النثر الجاهلي، فلا تجد للصنعة أثراً في أساليب الكتابة، ولا تظهر فيه الكلفة والسجع إلا ما جاء عفو الخاطر، أو كما اصطلح عليه بعض النقاد بالسجع المطبوع لتفريقه عن السجع المصنوع الذي ميّز سجع الكهان في الجاهلية على وجه الخصوص.

وحين جاء عصر التدوين والتأليف خطا النثر العربي خطوات فنية معتبرة، وأسّس الكتّاب قواعد خاصة بهم في فن الكتابة والتأليف والإنشاء، مستنيرين بالقرآن الكريم ومستفيدين في الوقت نفسه من آداب الأمم الأجنبية التي تسرّبت إلى الفكر العربي بعد الفتح الإسلامي: (وأول ما ينبغي إثباته من خواص النثر هو عمقه وقوّته بفضل تأثره بالآداب الأجنبية التي عرفها العرب حين انبثوا بفضل الإسلام في الممالك التي فتحوها واكتسبوا بالمعاشرة والمصاهرة روحاً جديداً ظهر أثره في الخطب والرسائل والمحاورات).[3]

وقد تمكّن ابن المقفع أن يسمو بالكتابة الأدبية من مجالاتها المحدودة في الرسائل والمخاطبات والوعظ والحماسة إلى القصص والسياسة والأخلاق والمجتمع بأسلوب سهل ومُيَسّر، فيه حسن السبك، وملابة النسج، ووحدة التعبير، فهو يربطك بنصه، ويجعلك تتتبعه إلى نهايته، فكأنما نهاية النص هي نهاية الفكرة، وفي هذا من البلاغة وحسن التشويق الشيء الكثير: (وأكبر الظن أننا لا نُسرف في القول حين نزعم أن ابن المقفع كان من أوائل من وطّدوا هذا الأسلوب العباسي المولّد، إن لم يكن أول من وطّده

---

(1) أبو حيان التوحيدي – الإمتاع والمؤانسة ج2 ص:132
(2) فكتور شوقي ضيف – الفن ومذاهبه في النثر العربي ط11 ص:46
(3) المرجع السابق ص:144

وخاصة في ميدان الترجمة، وهذا أسلوب يقوم على السهولة والوضوح، مع توفير الجزالة والرصانة، وكان يعمد فيه إلى الإيجاز، فالمعاني تُؤدّى بأقل الألفاظ دون أن تقصّر عنها، ودون أن تطول طولاً يجحف بحقوقها ولعل ذلك هو الذي جعله يعدل عن أسلوب السجع، وكذلك عن أسلوب الترادف الصوتي الذي سبق أن لاحظناه عند الوشّاظ وعقد عبد الحميد الكاتب». [1]

إنّ ابن المقفع وهو يسرد لنا حكايات كليلة ودمنة الخرافية لا يبتعد عن الواقع، فإن مَثَلَ عالم الحيوان كمَثَلِ عالم الإنسان، وإنّ حُسْنَ التدبير والمشورة والحكمة التي دأبت تلك الحكايات على ترسيخها هي دعائم قوية في بنيان الحياة، وهو يتوسّل في كل ذلك بأسلوب الحوار ويوزّع الأدوار بين الشخصيات بطريقة فنية عالية.

وفي قصة "البوم والغراب" يحاول ابن المقفع أن يغوص في أعماق النفس الإنسانية ويوضّح خصائصها ونوازعها الخيّرة أو الشريرة، فيركز على نزعة العدوانية، وهي نزعة حيوانية مشتركة بين الإنسان ككائن حي غريزي وعاقل، وبين الحيوان ككائن حي غريزي وغير عاقل، إذْ أن الميول الغريزية تتحكّم فيهم وتترك أثرها على العلاقات الاجتماعية والسلوكية. قال: « قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف أخبرْني عن العدو هل يصير صديقاً ؟ قال الفيلسوف: من اغترّ بالعدو الذي لا يزال عدواً أصابه ما أصاب البوم من الغربان. قال الملك: وكيف كان ذلك؟». [2]

ويستمر السرد القصصي لهذه الحكاية العجيبة في استعراض الصراع بين ملك البوم وملك الغربان، وتكون الغلبة لملك البوم على الغربان، فيجتمع الغربان ويتشاورون للخلاص من احتلال البوم لأراضيهم، فبعضهم يشير بالقتال، وبعضهم بالصلح غير أن ملك الغربان يعتمد المشورة للوصول إلى الرأي المناسب، والقرار الحكيم فيستمع لآراء الغربان واحداً، واحداً: « قال الملك للخامس: ما تقول أنت وماذا ترى؟ القتال أم الصلح، أم الجلاء عن الوطن؟ قال: أما القتال فلا سبيل للمرء إلى قتال من لا يقوى عليه، وقد يقال: إنه من لا يعرف نفسه وعدوه وقاتل من لا يقوى عليه حمل نفسه على حتفها مع أن العاقل لا يستصغر عدواً، فإن من استصغر عدوه اغترّ به، ومن اغترّ بعدوه لم يسلم منه». [3]

وأول ما يُلفت الانتباه في أدب ابن المقفع في هذا الكتاب أنه مزج فيه بين مخاطبة العقل، وفي مخاطبة الوجدان، فهو يقدم الحكمة بقالب حكائي مشوّق ويوزّع الأدوار بين الشخصيات الفاعلة

---

(1) الدكتور شوقي ضيف - ابن المقفع وما تأثر به في النثر العربي ط11 ص:144
(2) ابن المقفع - كليلة ودمنة ص:186
(3) المرجع السابق - ص:188

للحدث توزيعاً يضمن للفكرة استمرارها واستمرار السامع في متابعتها، وحين يصل إلى النهاية يستخلص من ذلك كله مثلاً نافعاً أو حكمة بليغة: (وأسلوب ابن المقفع أسلوب قوي متين، جزل الألفاظ، سلس العبارات، عميق الأفكار، رائع المعاني، بارع الحِكَم، فهو يمتع النفس بقدر ما يمتع العقل، إذ تتوافر فيه العناية بإجادة اللفظ وإجادة المعنى وتحسين العبارة وتحسين الفكرة).[1]

وليس هذا فحسب بل إن تأثير ابن المقفع على الآداب الأجنبية كان واضحاً في هذا المجال، وخاصة عند الشعراء الأوربيين الذين كتبوا الحكاية الشعرية مثل الشاعر الفرنسي "لافونتين *la fontaine*":

(والشاعر الظريف لافونتين قد تأثر إلى حد بعيد في طائفة كبيرة من حكاياته الشعرية بكتاب كليلة ودمنة، وقد أشار إلى هذا التأثر الأدبي كثيرون من أدباء الغرب الذين درسوا " لافونتين " دراسة نقدية عميقة).[2] ويكاد يتفق معظم الدارسين العرب على أن ابن المقفع يمتلك طريقة خاصة به في الكتابة، فهو يتجنب تكرار العبارة ويتنوّع فيها بين الطول والقصر، وبين التزاوج والتصريح والتلميح، والإشارة، وأدبه القصصي مليء بهذه الخصائص الفنية، وهو في كل ما كتبه وما نقله حكيم، يخاطب العقل قبل مخاطبة الوجدان: (وطريقته تنويع العبارة، وتقطيع الجملة، والمزاوجة بين الكلمات وتوخّي السهولة، والعناية بالمعنى والزهد في السجع).[3]

ومن خلال سرد أحداث حكايات كليلة ودمنة حاول ابن المقفع أن يسجّل مواقفه من قضايا عصره ومن الناس والحياة مستعيناً بالحوارات والمساءلات والمواقف العثيرة التي يُجريها على لِسان الملك والفيلسوف، أو على ألسنة الحيوانات التي تساهم في صنع الأحداث والمشاهد كالطيور مثلاً. قال من حكاية الملك والطائر قَطْرَة:

الفاقة بلاء

والحزن بلاء

وقرب العدو بلاء

وفراق الأحبة بلاء

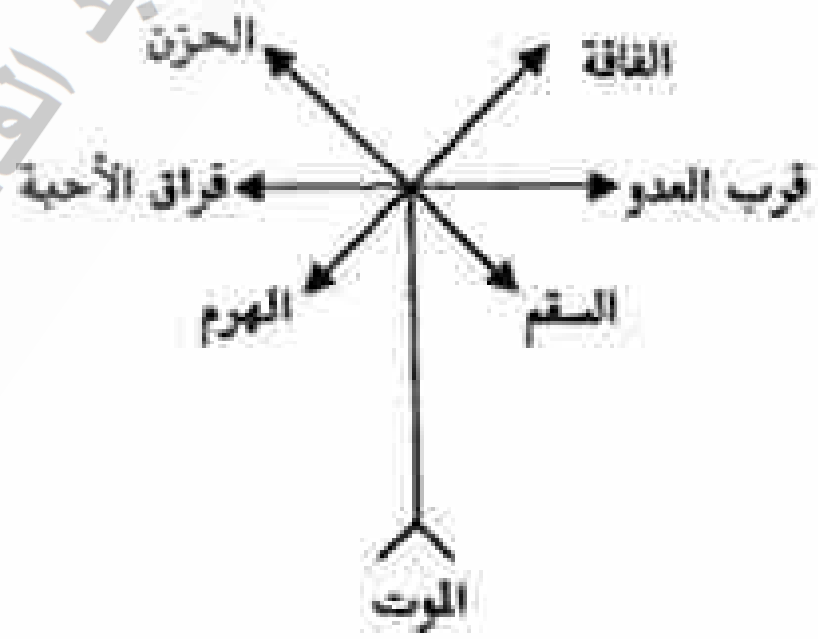
والسقم بلاء

---

(1) عبد الحكيم بلبع ـ فنّ القص وأثر الجاحظ فيه ط2 ص:153
(2) موسى سليمان ـ الأدب القصصي عند العرب ط3 ص:50
(3) أحمد حسن الزيات ـ تاريخ الأدب العربي ط3 ص:157

والهرم بلاء
ورأس البلايا كلها الموت[1].

في هذا المقطع القصير من حكاية الملك والطائر فتزة استطاع ابن المقفع أن يفصّل في جوانب الموت، ويتدرّج في الأوصاف كما تتدرج حياة البشر المليئة بالتاعب والمصاعب والأحزان فإن كان الموت نهاية كل الناس فهل أنهم وُلِدوا ليموتوا؟ وإذن فأين هو الوجه الآخر للحياة؟ أم أن القضية عند ابن المقفع هي قضية وعظية وموقف متبصّر بالحقائق وربط الأسباب بالمسببات في تصوّر موحّد ومرتبط ومتسلسل، فإن كان الموت هو الشجرة الثابتة جذورها في الأرض، فإن أغصانها الممتدة على وجوه الناس هي: الفاقة، والحزن، وقرب العدو، وفراق الأحبة، والسقم و الهرم:



وهذا التدرّج منطقي فلكل بداية نهاية، ولكل مظهر من مظاهر الحياة وجه آخر يعاكسه، فإذا أصيب الإنسان بالفاقة فقد مات، وبالحزن فقد مات، وبالسقم فقد مات، وبالهرم فقد مات، بينما تكون الحياة: بالغنى والفرح والصحة والشباب. ولازال النثر العربي يتدرّج في الفن ويسمو في النظم ويحلو في التسجيع والرونق إلى أن جاء الجاحظ فارتقى بالنثر الأدبي إلى آفاق رحبة لم تكن مألوفة من قبل، والذي يعنينا منه هو النثر الوثيق الصلة بالوجدان، هو هذه الحسّية الشعرية التي تلمسها في بعض حكايات كتاب الحيوان وكتاب البخلاء، وهو هذه الخطابات وهذه العبارات القصيرة المشحونة بالإحساس التي ترتبط به وتتوحّد، كما تتوحّد حبات اللؤلؤ في العقد. قال من كتاب البخلاء: "حديث على وجه الدهر":

---

[1] ابن المقفع - كليلة ودمنة ص:231

كان إذا صار في يده الدرهم

خاطبه وناجاه

وفداه واستبطاه

وكان مما يقول له:

كم من أرض قطعتَ

وكم من كيس قد فارقتَ

وكم من خامل رفعتَ

ومن رفيع قد أخملتَ

لك عندي أن لا تعرى ولا تضحي[1]

وأرى أن حكايات ابن المقفع في كليلة ودمنة وأحاديث البخلاء للجاحظ، وأحاديث ابن دريد في كتاب الأمالي لأبي علي القالي، كانت نواة لولادة فن جديد في النثر العربي هو: "فن المقامات" الذي وضع أسسه الهمذاني وأرسى قواعده وأضاف إليه إضافات فنية معتبرة الحريري: (وإذا تدبرنا الأحاديث الواردة في البخلاء وجدناها تحتوي على نوادر مفيدة، وكان المتحدثون يعالجون أفكاراً بسيطة حتى أنهم كانوا يوجهون أذهانهم عن طريق المغالطات إلى قضايا تافهة في الظاهر ولكنها مفيدة في الباطن لتكوين الرأي الصحيح).[2]

إن النثر العربي قد بلغ ذروة الفن الوجداني في أدب المقامات، فهذه الحكايات المشوّقة، وهذه المغامرات الطريفة، وهذه الألاعيب اللغوية والأدبية والشعرية والقصصية قد امتزجت في هذا الفن كما تمتزج الألوان والخطوط والإشارات في الصورة الواحدة: (وأظهر أنواع الأقاصيص في القرن الرابع هو فن المقامات، وهي القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما شاء من فكرة أدبية أو فلسفية، أو خطرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون).[3]

ويرى شوقي ضيف أن المقامة هي لون من ألوان النثر الفني كان من الممكن له أن يؤسّس نهضة قصصية في أدبنا العربي لولا غلبة الجانب الوعظي والتعليمي والبلاغي: (وكان من الممكن أن تنمو وتعد

---

(1) البخلاء - الجاحظ ص:196

(2) نقلا بتصرف - البخلاء في بغداد والبصرة وسامراء - ت: إبراهيم الكيلاني ص:231

(3) الدكتور زكي مبارك - النثر الفني في القرن الرابع ج1 ص:242

لنهضة قصصية في أدبنا الوسيط، غير أن بديع الزمان، ومن جاؤوا بعده أرادوا بها تعليم الناشئة الأساليب الأنيقة، ومن هنا جاءت غلبة اللفظ على المعنى فيها).[1]

إنّ الأدب الوجداني عند الحريري قد ارتقى في بعض مقاماته إلى مستويات فنية عالية فأنت تقرأ له النص النثري المتبوع بأبيات منظومة فتستمتع بالحسّية الشعرية أكثر هما تستمتع بها في النص المنظوم، وهذا يعني أن شاعرية الحريري في إبداع النص النثري أكثر من النص النظمي، فهو يكتب النصوص الفنية المنثورة بكل راحة. بينما يتكلّف كتابة النصوص المنظومة. وسنحاول شرح ذلك من خلال هذا الشاهد الذي نقتبسه من المقامة الخامسة وهي المقامة الكوفية. قال:

(حكى الحارث بن همّام قال: سمرتُ بالكوفة في ليلة أديمها ذو لونين، وقمرها كتعويذ من لُجَين، مع رفقة غُذّوا بلُبان البيان وسحبوا على سحبان ذيل التسيان، ما فيهم إلاّ من يُحْفَظُ عنه، ولا يُتَحَفَّظُ منه، ويميل الرفيق إليه، ولا يميل عنه، فاستهوانا السمر إلى أن غرب القمر، وغلب السهر، فلما رقّ الليل البهيمْ ولم يبقَ إلا التهويمْ سمعنا من الباب نبأة مستنبحْ، ثم تلتها صكّة مستفتحْ، فقلنا من الملمْ في الليل المدلهمْ فقال: (بحر الرجز)

يا أهل ذا المغنى وُقيتم شراً	ولا لقيتم ما بقيتم ضُرّا
قد دفع الليل الذي اكفهرّا	إلى دُراكم شعثاً مغبرّا
أخا سفار طال واسبطرّا	حتى انثنى محقوقفاً مصفرّا
مثل هلال الأفق حين افترّا	وقد عرا فِناء كم معترّا
وأنكم دون الأنام ظُـرّا	يبغي قِرىً منكم ومستقرّا
فدونكم ضيفاً قنوعاً حرّا	يرضى بما احلول ومـا أمـرّا

وينثني عنكم بِثُتُّ البرّا).[2]

إننا الآن أمام نص أدبي قصصي مركّب من جنسين استطاع الحريري ببراعته المعهودة أن يوحّد بينهما، وهذه ظاهرة شائعة في مقاماته الخمسين،وهي ظاهرة التزاوج بين الشعر والنثر في المقامة الواحدة، وإذا اعتبرنا المقامة حكاية أو أقصوصة فإنها في كل الأحوال وحدة أدبية متكاملة في معالجة فكرة معيّنة تتسلسل فيها الأحداث من أول عبارة: " حكى الحارث بن همام قال" إلى آخر عبارة

---

(1) الدكتور شوقي ضيف . المقامة ص:69
(2) الشريشي - مقامات الحريري ج1 ص:95

منثورة أو منظومة، وعلى أية حال فإنه يمكن اعتبار المقامة جنساً أدبياً مستقلاً يُضاف إلى الأجناس الأدبية المألوفة في الأدب العربي القديم، فهو نسيج مركّب من عناصر متعددة مثل: الحوار وتعدّد الأحداث وتنوّع الشخصيات والأمثال، والأحاجي والألغاز والأشعار والخطب والوعظ والفكاهة، أو ليست هذه الألوان الأدبية مجتمعة في نص واحد هو المقامة شيئاً جديداً ؟ أو لا يمكن اعتبار ذلك بداية توحّد الأجناس الأدبية؟ قال عبد القاهر الجرجاني: (وكذلك السبيل في النثور من الكلام فإنك تجد فيه متى شئت فصولا تعلم أن لن يُستطاع في معانيها مثلها، فممّا لا يخفى أنه كذلك قول أمير المؤمنين علي بن أبي طالب رضوان الله عليه: " قيمة كل امرئ ما يحسنه"، وقول الحسن رحمة الله عليه: " ما رأيت يقيناً لا شك فيه أشبه بشكٍّ لا يقين فيه من الموت". ولن تعدم ذلك إذا تأملت كلام البلغاء ونظرت في الرسائل).[1]

فقول الجرجاني: " تعلم أن لن يُستطاعَ في معانيها مثلها " هو الإبداع الأدبي الذي قرّرناه بشأن عبارات الحريري السابقة، إذ ليس هناك أمتع للنفس، وأبهج للأذن من هذا المقطع القصصي الشعري:

فاستهوانا السمرُ
إلى أن غرب القمرْ
وغلب السهرُ
فلما رقّ الليل البهيمْ
ولم يبقَ إلا التهويمْ
سمعنا من الباب
نباحَ مستنبحْ
ثم تلتها صكّةُ مستفتحْ
فقلنا من الملمْ
في الليل المدلهمْ

ولا يخفى لدى القارئ المتأمّل في هذه السطور، مهارة الحريري في نظم العبارات المسجوعة التي توافق القوافي الشعرية في النص المنظوم. أما إذا رُتّبتَ العبارات مستقلة في السطور كما فعلنا، فإن السطر الشعري يوافق قصر الجملة الشعرية التي تُتيح للقارئ فرصة التوقّف أثناء القراءة

[1] الجرجاني - دلائل الإعجاز ص324 ص604

للاستراحة ومعاودة القراءة من جديد. قال شوقي ضيف: (ولا نزال حتى عصرنا نتحلّى بجمال ألفاظه وصياغته، كما كان يتحلّى بها معاصروه ومن جاؤوا بعده، ولا نزال نعدّها أجمل ميراث لغوي ورثناه عن كتّابنا السابقين).[1]

ونضيف إلى كل تلك المزايا مزيّة التجانس الصوتي والموازنة بين نهايات العبارات المسجوعة واقترانها تارة بحروف العلة مثل: " بهيم – تهويم " وهي قوافٍ هادئة بطيئة الحركة، وتارة أخرى قوية وسريعة: " مستتبعْ – مستقتحْ "، وكأنه ينتقل من أرض سهلة منبسطة، ثم يصعد فجأة إلى أرض مرتفعة، أكثر صلابة ووعورة. إنّ امتداد الحركات وتدفّقها أو انقطاعها وتوقّفها، إنما هو محاكاة للحركة والسكون المألوفة في تفاعيل الأوزان الشعرية الخليلية، وهو محاكاة أيضاً لحركات الأيدي والأرجل، وخفقات القلوب، ودوران العيون، وانطباق الأجفان وانفتاحها، ومثل هذا كثير في مقامات الحريري.

[1] الفكر شوقي ضيف - المقامة ص:79

الشعرية في النص الأدبي

أولا: النظم في لغة العرب

ثانيا: الأوزان – الشعر والإيقاع

ثالثا: الجملة الشعرية من خلال: (الخطابة، المقامات، الموشحات)

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولاً: النظم في لغة العرب

اعتاد اللغويون العرب القدامى وبعض النقاد على تسمية الشعر بالنظم، أو بالقصيد تمييزاً له عن الكلام المنثور الذي لا نظام له، أضف إلى ذلك أن الشعر يأتي مرتباً في أوزان، ومقيداً بمقدار من العبارات والجمل المتساوية في المقدار وفي الحركات وفي القوافي، والمتشابهة في حروف الروي. فالنظام في كتابة النص الشعري العربي القديم يأتي من هنا: حين يُلزم الشاعر نفسه بنظام نسج عليه الشعراء قبله. قال ابن منظور: (والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، والشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنه يشعر مالا يشعر غيره أي يعلم)[1].

فقوله: (يشعر ما لا يشعر به غيره) أي: يعلم قوانين الشعر التي تقتضي اتباع الأوزان الموحدة ذات التفعيلات المحدودة العدد في نظام الشطرين، كما يعلم قواعد اللغة وعلوم النحو والصرف والبلاغة لكي لا يخالف المألوف من لغة الخطاب الأدبي الفصيح في لغة العرب، خصوصا في نظام القافية وحركتها، تلك القافية المنتهية عادة بحرف روي واحد يتكرر في نهايات الأبيات فيحدث رنيناً متشابهاً. وإذن فإنه ملزم فنياً بصحة المعنى وصحة المبنى، إذ لا يُباح له الخروج على قواعد اللغة بحيث يُخضعها لحركات القوافي وحروف الروي كأن ينصب ما كان مجروراً، أو يرفع مكان منصوباً، أو يسكّن ما كان متحركا لضرورة الوزن والقافية.

قال ابن قتيبة: (وقد رأيت سيبويه يذكر بيتا يحتج به في نسق الاسم المنصوب على المعنى لا على اللفظ، وهو قول الشاعر:

مُعاويَ إننا بشر فأسجح ... فلسنا بالجبال ولا الحديدا

قال: كأنه أراد لسنا الجبال ولا الحديدا، فرد الحديد على المعنى قبل دخول الباء، وقد غلط على الشاعر لأن هذا الشعر كله مخفوض)[2].

---

[1] ابن منظور - لسان العرب - مادة (شعر)
[2] ابن قتيبة - الشعر والشعراء ص: 48

وقد اكتسب الشعر مزية الإنشاد على النثر حين كان الشاعر المنشد يقف في الساحات العامة أو الأسواق أو مجالس الملوك ينشد منظوم القول فتردد صداه الحناجر والقلوب والعيون، وهكذا تشترك هذه الحواس في تسيج القصيدة إضافة إلى تقنيات تأليف العبارة وتركيب الخطاب الأدبي، وحينئذ فلا قيمة للموضوع الذي يتناوله الشاعر بقدر ما للنظم والتأليف والتركيب من قيمة فنية وجمالية وتبليغية، فهل يمكن القول: إن الشعر صناعة؟ قال قدامة بن جعفر:(ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان: أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط).[1] وعلى قدر مهارة الصانع في إتقان صناعة الكلام المنظوم تكون طبيعة الصناعة وحدودها، وطبيعة الصانع، وحينئذ فقد ترسّخت في الذاكرة الشعرية العربية جملة من القواعد التقليدية الموروثة اتُّفِقَ عليها وانتقلت عبر الأجيال الأدبية والعصور. غير أننا واجدون في كلام قدامة بن جعفر السالف الذكر التفاتة نقدية لطيفة. قال: (إذ كان جميع ما يؤلف ويُصنَع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان: أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة). فقد وضع يده على قضية هامة في عملية الخلق الفني أو الصناعة الأدبية، فهي إما أن تكون أدباً، أو لا أدباً، شعراً أو لا شعراً، فناً أولا فناً، أي إما أن يُتقن الناظم للكلام حُسن التأليف وجودة التركيب والتعبير أولا يُحسن ذلك، وحينئذ فإنه ليس بمقدور أي كاتب يمارس عملية التأليف وصناعة النظم أن ينجح في صناعته، ويحظى بإعجاب السامع أو القارئ، وإنما ذلك النجاح مرهون بقدرات فنية خاصة واستعداد فطري وغير فطري، فهو فطري لكونه يتعلق بالملكة الفطرية والموهبة، وغير فطري لكونه يتكئ على مخزون معرفي وتجارب وممارسات ورصيد ثقافي وفكري وأدبي، وهذا الزاد المتنوع من المعارف والثقافات والتجارب هو الذي يعين الأديب على العطاء وعلى الخصب والإبداع قال الجاحظ: (وصناعة الكلام كثيرة الدخلاء و الأدعياء، قليلة الخلّص والأصفياء، والنجابة فيها غريبة والشروط التي تُستحكَم بها الصناعة بعيدة سحيقة، ولدعيّ القوم من العجز ما ليس لصحيحهم، ولردي الطباع في صناعة الكلام من ادعاء المعرفة ما ليس للمطبوع منهم بل لا تكاد تجده إلا مقصوراً بالحشوة مقصوداً بمخاتل السفلة) [2]، فالجاحظ هنا قد عمّم مصطلح الصناعة على جميع أصناف التعبير الأدبي حين قال: وصناعة الكلام، فالشعر صناعة والخُطَب صناعة، وإنشاء الرسائل

---

(1) قدامة بن جعفر - نقد الشعر ص: 18

(2) رسائل الجاحظ - تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ص:218

صناعة، والتأليف صناعة، وما شابه ذلك وإذن فإن صناعة الأدب عند الجاحظ مرهونة باستعداد فطري ومهارة وطبع، وإلا فإن صناعة الشعر هي غير صناعة الرسائل أو الخطب، ولذلك تجد الأديب ينجح في ممارسة هذا اللون من الكتابة، ولا ينجح في غيره، إلا لأن ذلك مرهون باستعداد خاص وميل وقدرات تتعلق بالموهبة والطبع، ولذلك قال: (ولربي الطباع في صناعة الكلام من ادعاء المعرفة ما ليس للمطبوع منهم)، وهكذا يتفق قدامة بن جعفر مع الجاحظ في هذه القضية حين تحدث عن صناعة الشعر فقال: (إن أول ما يحتاج إليه في العبارة عن هذا الفن: معرفة حد الشعر الحائز له عما ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز -مع تمام الدلالة - من أن يُقال فيه : إنه قول موزون مقفى يدل على معنى) [1].

وقد فسّر معظم النقاد ودارسوا الأدب العربي هذا القول المشهور لقدامة بن جعفر في تعريف الشعر العربي على أن قدامة وضع الشعر داخل أسوار مغلقة لا يمكن الخلاص منها، وكأن الشعر العربي قد أصبح محكوما على هذا الجدار! غير أن الذي فعله قدامة هو أنه عرّف الشعر اعتمادا على مقروئية أدبية وتراثية ذات تقاليد وأنماط خطابية و تعبيرية مألوفة ومُتّفق عليها بين الشاعر والناقد والقارئ، بحيث أصبح من غير المألوف أو المقبول الخروج عنها، وحينئذ قال: (إنه قول موزون و مقفى)، ثم أضاف إلى ذلك إضافة فنية معتبرة فقال: (يدل على معنى)، وفي تقديري فإن المعنى المراد في هذه العبارة هو معنى الشعر وهو الحس الشعري، وهو أيضا القدرة على التأثير وعلى الإمتاع، فهذا هو المعنى المقصود، وليس أي معنى كان، وإلا فإن المعنى موجود بالضرورة في أي كلام موزون و مقفى.

ومن المحتمل أن يكون قدامة بن جعفر قد قصد إلى ملاءمة المبنى للمعنى، أو الشكل للمضمون، فإن الألفاظ أوعية المعاني، وينبغي أن تتحقق الألفة بينهما لتتحقق للشعر شرعيته. قال ابن رشيق:(اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهُجنة عليه كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور، وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بعرض الأرواح)[2].

---

[1] قدامة بن جعفر - نقد الشعر ص:16

[2] ابن رشيق القيرواني -العمدة في محاسن الشعر ج1 ص: 217

ولازالت هذه الملاءمة بين المعنى والمبنى حديث النقاد إلى يومنا هذا،أولئك الذين تحدثوا عن الخلق الفني في العملية الشعرية: (ذلك أن القصيدة وهي خليقة فنية جمالية لا توجد بمعزل عن مبناها الأخير، فما هي معنى محض، ولا هي مبنى محض، بل معنى ومبنى معاً)[1].

كما رسخ في الذاكرة الأدبية أن الشعر صناعة ومهارة شأنها شأن كثير من الصناعات والمهارات إلا أنها صناعة الخاصة دون العامة، وحينئذ حفلت كتب اللغة والنقد بتعاريف ومفاهيم عن الشعر والنظم والقصيد تؤكد كلها على قيمة الجهد المبذول في بناء النسيج الشعري والعناية بلوازمه: (والقصيد من الشعر ما تمّ سطر أبياته. وقال ابن جني: سُمّي قصيداً لأنه قُصِدَ واعْتُمِدَ.. وقيل سُمّيَ قصيداً لأن قائله احتفل له فنقّحه باللفظ الجيد، والمعنى المختار، وأصله من القصيد وهو المخ السمين الذي يتقصّد أي يتكسّر لسمنه. وقالوا: شعراً قُصْدَ إذا ثُقِّفَ وجُوِّدَ هُذِّبَ، وقيل: سُمّيَ الشعر التامُّ قصيداً لأن قائله جعله من باله فقصَدَ له قصْداً، ولم يحتسه حَسْياً على ما خطر بباله واجتهد في تجويده)[2].

ونعود إلى عبارة ابن رشيق وحديثه عن اللفظ والمعنى وارتباط كل منهما بالآخر، كارتباط الجسم بالروح، فإذا كانت الألفاظ هي الأجساد، والمعاني هي الأرواح فهل يمكن للألفاظ أن تبلغ حدود الروح؟ وإذن فإن مهارة الشاعر مهما بلغت من العبقرية فإنها لا يمكن أن تحيط بحدود المعاني المختلجة في النفس والتي تقصّر الألفاظ دائما عن الإحاطة بها والتعبير عن مكنوناتها وأسرارها وحقائقها، وإنما مهمة الألفاظ هي الوصف والعرض والشرح، وتبقى قاصرة عن التعبير الحقيقي عما يختزن في النفس من أحاسيس ومشاعر وانفعالات إلى حد تعبير جماعة الديوان: (الشعر إذن هو ما يقوم في وجدان الشاعر ويجيش في نفسه، وأما الألفاظ فليست في نظر جماعة الديوان إلا رموزا لهذا الشعر، وبما أن هذه الرموز قاصرة عن التعبير عن كل ما يقوم في وجدان الشاعر ونفسه، كان على الشاعر أن يلتجئ إلى الخيال أو التشبيه، وهذا القصور نفسه أو النقص اللغوي على حد تعبير العقاد هو الذي يفرض على الشاعر أن يحتاط في تعبيره، وألا يتهاون في اختيار الألفاظ التي يكون حظها أكبر في التعبير عما يجيش في نفسه، غير أن من العسير تفادي هذا القصور اللغوي تماما لأنه شيء قائم بذات اللغة)[3].

---

[1] يوسف نفل – الحداثة في الشعر ص:19
[2] الجوهري – الصحاح في اللغة والعلوم – م 2 ص:354
[3] الدكتور محمد مصايف – جماعة الديوان في النقد ص:269

إن عملية اختيار الألفاظ في النص الشعري هي عملية تلقائية وليست قسرية، والأمر متروك لموهبة الشاعر ومهارته في ذلك، إذ الشاعر صياد المعاني ووسيلته الألفاظ التي يقتنص بها الأفكار، وحينئذ فإن التصور اللغوي يأتي من هنا، فالمعاني وُجِدت أصلا في كل شيء، في الطبيعة والكون والحياة ومظاهر النشاط الإنساني. قال الجاحظ: (ثم اعلم حفظك الله أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية)[1].

غير أن قضية الخلق الشعري قضية معقدة تتداخل فيها الأشياء وتمتزج في وجدان الشاعر ثم تتصهر وتولد وفق نسق معين يتوافق بطبيعة الحال مع رغبة الشاعر، ولا يتناقض مع إحساسه. إن القصيدة تولد في رحم الوجدان وهي بنت الشعور فلا عجب أن تعبر عن سمات الفنان الوالد والشاعر الأب الذي يمنح المولود صفاته الوراثية، وهي في كل الأحوال ليست صورة طبق الأصل، بل مستقلة في صيرورتها وحركتها وصفاتها، فمن الذي يمنح لها هذا التفرّد الفني والجمالي والإبداعي؟ أهي التجربة الخاصة للأديب المبدع؟ أم القدرة على الوصف والتخيّل والإنشاء؟ أو هي عملية نظم الأفكار، وترتيب المعاني وصياغة الصور والأساليب كما قال أبو هلال العسكري: (وإذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتعكن من نظمه في قافية ولا تتمكن من نظمه في أخرى... فإذا عملت قصيدة فهذّبها ونقّحها بإلقاء ما غث من أبياتها ورذل، والاقتصار على ما حَسُنَ وفخم بإبدال حرف منها بآخر أجود منه حتى تستوي أجزاؤها، وتتصارع هواديها وأعجازها)[2].

ولا ريب فإن أبا هلال العسكري حين يقدم هذه النصائح للشاعر فإن غاية ما يرجوه هو أن يكتب نصاً شعرياً راقياً يرضي ذوق القارئ ومشاعره كما يرضي ذوق الناقد باحترام التقاليد الأدبية المتعارف عليها في الساحة الأدبية وبذلك يتهيأ للنص تحقيق المتعة الفنية، وهي أقصى ما يبتغيه المتلقي من المبدع صاحب النص .

غير أن العملية الإبداعية لا تتم بهذه التعليمات القسرية ولا ينبغي لها ذلك، إذ ليس للشاعر أي دخل في اختيار الوزن ولا القافية ولا المعاني، وإنما يتم كل شيء بطريقة تلقائية وعفوية. إن قصيدة "ذات الأمثال" لأبي العتاهية هي غير قصيدته الهائية التي أنشدها في مجلس الخليفة

---

(1) البيان والتبيين ج1 ص: 55
(2) أبو هلال العسكري ـ كتاب الصناعتين ص:157

العباسي (المهدي) بحضور جمع من الشعراء ومنهم الشاعران: (أشجع وبشار بن برد) قال الأصفهاني: إن المهدي (جلس للشعراء يوما فأذن لهم وفيهم بشار وأشجع، وكان أشجع يأخذ عن بشار ويعظّمه، وغير هذين، وكان في القوم أبو العتاهية. قال أشجع: فلم سمع بشار كلامه قال: يا أخا سليم أهذا ذلك الكوفي الملقب؟ قلت:نعم، قال: لا جزى الله خيرا من جمعنا معه، ثم قال له المهدي أنشد، فقال: ويحك أو يبدأ فيُستَنشَدُ أيضا قبلنا؟ فقلت: قد ترى، فأنشد (من المتقارب)

ألا ما لسيدتي مالها ... أدلاً فأحمل إدلالها

وإلاّ ففيمَ تجنّت وما ... جنَيتُ سقى الله أطلالها

مشت بين حور قصار الخطا ... تجاذب في المشي أكفالها

وقد أتعب الله نفسي بها ... وأتعب باللوم عُذّالها

حتى أتى على قوله :

أتته الخلافة منقادة ... إليه تجرّرُ أذيالها

ولم تكُ تصلح إلاّ لـه ... ولم يكُ يصلح إلاّ لها

ولو لم تُطِعْه بنات القلو ... ب لما قبل الله أعمالها

قال أشجع: فقال لي بشار وقد اهتز طربا: ويحك يا أخا سليم: أترى الخليفة لم يطر عن فرشه طربا لما يأتي به هذا الكوفي؟!).[1]

ولعل مما حبّب هذا النص إلى المهدي أو إلى جلسائه من الشعراء الذين ضمهم مجلس الخليفة أن أبا العتاهية قد بدأه بالغزل، أو التشبيب بجارية المهدي - كما ذكر الأصفهاني- بألفاظ بسيطة وسهلة ومريحة وفي متناول فهم الجميع على اختلاف ثقافاتهم، ومما زاد هذه الأبيات جمالا وتحبيباً كونها تعتمد على تفعيلات بحر المتقارب " فعولن فعولن فعولن فعولن" هذا البحر الخفيف الذي أشاع في الكلمات نغماً مريحاً زاده رنيناً صوت الهاء المقترن بالألف، والمتد امتداد النفَس، وهذه الأبيات، أو الآهات الممتدة تقترب ولاشك من إعجاب الشاعر بجارية الخليفة، فأفاض ذلك الإعجاب تلقائياً في هذه الآهات المتكررة، غير أنه عاد لينعطف بالحدث إلى نقطة الارتكاز وهي مديح الخليفة المهدي فلم يكن ذلك ليُبعدَ الشاعر كثيرا عن الحس الأنثوي الذي هو جوهر القضية، والمجرى الذي تدفقت منه أحاسيس الشاعر:

---

[1] الأصفهاني - الأغاني به ص:35

أتته الخلافة منقادةً إليه تجرّر أذيالهـــا

فلم تكُ تصلح إلاّ له ولم يك يصلح إلاّ لها

وعند الرجوع إلى عبارات أبي هلال العسكري السابقة نقرأ قوله: (فمن المعاني ما تتمكن في نظمه في قافية ولا تتمكن من نظمه في أخرى)، نعرف إلى أي مدى أدرك هذا الناقد قضية هامة في نسيج النص الشعري وبنائه وهي: توافق أصوات القوافي مع المعاني إذ القافية ليست صوتاً محايداً في النص بل هي جزء من المعنى: (ولا تقل موسيقى القافية أثراً عن موسيقى الوزن في أهميتها للتصوير الشعري، والتشكيل الجمالي فهي تحمل دلالات صوتية وموسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفني).[1]

وأعتقد أن موهبة أبي العتاهية قد أنصفته فجادت عليه بصوت الهاء المقترن بألف ممتدة. إن هذا التوافق بين صوت القوافي داخل النص وبين أنفاس الشاعر الحارة وحرقه ليس أمرًا اعتباطيًا، بل أملته المعايشة الحقيقية للحدث، فجاء الصوت موافقا للمعنى بل مكمّلا له. ولكن معايشة أبي العتاهية للأحداث تختلف بين نص وآخر. إنه حين يكلف نفسه النظم في إحدى القضايا فإن الأمر يبدو مختلفا تماما، وهذا ما يفسر قول الأصمعي حين سُئِلَ عن شعر أبي العتاهية قال: (شعر أبي العتاهية كساحة الملوك يقع فيها الجوهر والذهب والتراب والخزف والنوى)[2]. فكما تتفاوت هذه الأشياء في الجوهر تتفاوت نصوص الشاعر فنًا وتركيبًا وامتناعًا، فقصيدته "ذات الأمثال" هي قصيدة غير عادية فهي طويلة جدا وفيها كما يذكر صاحب الأغاني أربعة آلاف مثل[3]. إنها من الشعر التعليمي الذي يهدف إلى تقويم السلوك واستخلاص المثل والموعظة من الحياة والناس، ومن خصائصها الموسيقية اعتمادها على تفعيلات بحر الرجز (مستفعلن،مستفعلن،مستفعلن) غير أن القوافي تتبدل، بحيث يستقل كل بيت بقافية خاصة وحرف روي مستقل، ولكن القوافي تعتمد على التصريع، أي تتشابه داخل البيت في نهاية الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني:(في العروض والضرب)، وبالتالي حررت الشاعر من أسر قيد القافية الواحدة وحرف الروي الواحد بحيث وجد متسعًا من التأليف والنظم والتشريع. قال من الرجز:

مازالت الدنـــيا لنـــا دار أذى ممزوجة الصفو بألوان القـــذى

---

(1) الدكتور نور الدين قد ـ الشعرية العربية ص: 14
(2) أبو الفرج الأصفهاني ـ الأغاني ، م 44 ص: 38
(3) المرجع السابق ص: 38

الخـــير و الشر بهـــــا أزواج　　لذا تتاج و لذا تتـــــاج

من لك بالمحض وليس محـض　　يخبث بعض و يطيب بعض

لكل إنســـــان طبيعتـــان　　خير و شر و هما ضـــدان

و الخير و الشـــر إذا ما عُـــدّا　　بينهما بون بعيد جـــدا[1]

ومعلوم أن هذا التغيير في القوافي وحروف الروي داخل النص الواحد يعين على الحفظ السريع، ويريح النفس، ويبعد عنها السأم الناتج عن تكرار القوافي على نمط واحد وروي خصوصا إذا كان هدف النص تعليمي أو ترفيهي: (والقيمة الصوتية للقافية تنبع من تلك الحاسة السمعية التي تفرّق بين مخارج الحروف، ودقائق النغم).[2]

وإذا عدنا إلى مسألة النظم والشعرية في النص الأدبي فإننا لا نحس بأي أثر للشعرية في أرجوزة ذات الأمثال، ولكننا ندرك الجهد الكبير الذي بذله الشاعر في بنائها ونسيجها من الداخل، تلك الأرجوزة التي تتضمن قيما تربوية وأخلاقية، وفلسفية معتبرة ولكنها كما قال ابن عبد ربه الأندلسي من المنثور الذي يوافق المنظوم، وكأنه أراد أن يقول في هذا النمط من التأليف: المنظوم الذي يوافق المنثور. قال: إن النبي صلى الله عليه وسلم لما دخل الغار نُكِبَ فقال:

هَل أنتِ إلّا أُصبعٌ دُميتِ　　و في سبيل الله ما لقيتِ

فهذا من المنثور الذي يوافق المنظوم و إن لم يتعمد به قائله المنظوم . ومثل هذا من كلام الناس كثير يأخذه الوزن مثل قول عبد مملوك لمواليه:

(اذهبوا بي إلى الطبيب وقولوا قد اكتوى). ومثله كثير مما يأخذه الوزن و لا يراد به الشعر[3]

كما تطرّق الجاحظ إلى هذه المسألة في البيان والتبيين، وذكر ما يرد في كلام الناس من عبارات موزونة دونما قصد إلى النظم والتأليف فلم يعتبر هذا من باب النظم أو الشعر. قال (اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مثل مستفعلن فاعلن كثيراً، وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعراً. ولو أن رجلا من الباعة صاح: من يشتري باذنجان. لقد كان تكلم بكلام في وزن مستفعلن مفعولان، فكيف يكون هذا شعراً وصاحبه لا يقصد إلى الشعر ومثل هذا

---

(1) أبو الفرج الأصبهاني الأغاني - م 4 ص: 39
(2) السيد أحمد خليل - البويهي الشعر العربي بين الثبات و التطور ص:162
(3) ابن عبد ربه الأندلسي - العقد الفريد م 6 ص:132

المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام. وإذا جاء المقدار الذي يعلم أنه من نتاج الشعر والمعرفة بالأوزان والقصد إليها كان ذلك شعرا).[1]

وقد ذهب ابن رشيق القيرواني في العمدة مذهب الجاحظ وابن عبد ربه الأندلسي حين تحدث عن حد الشعر فقال: (الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء: وهي اللفظ والوزن، والمعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر لأن من الكلام موزونا مقفّى وليس بشعر لعدم القصد والنية كأشياء انزلت من القرآن، ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم، وغير ذلك مما يطلق عليه أنه شعر).[2]

ويبدو أن النقاد العرب القدامى قد وقعوا في خلط بين مصطلح الشعر ومصطلح النظم ومصطلح الوزن، فتارة يعتبرون هذه المصطلحات شيئاً واحداً، وتارة أخرى يفرّقون بينها، وأحياناً يعتبرون الوزن أساس الشعر وعموده الفقري الذي لا يستقيم بدونه، وأخرى يعتبرون المعنى أهم عنصر في القصيدة، كما قال قدامة بن جعفر: (وإنما سميّ شاعر لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره. وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرناه فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون ومقفى).[3] فهذا اعتراف صريح من قدامة بن جعفر بأن شعرية القصيدة العربية لا تعتمد على الوزن والقافية فحسب بقدر ما تعتمد المعاني المثيرة للأحاسيس والوجدان. إن عنصر الوزن أحد أركان القصيدة العربية القديمة الأساسية، وإلا فإن فقدانه سيحوّل النص الأدبي من جنس الشعر إلى جنس النثر، ولايوجد جنس ثالث بينهما. أما النظم فهو التأليف، فقد يكون الكلام المؤلف المنظوم شعرا أو قد يكون خطابة أو رسائل كما قال أبو هلال العسكري: (أجناس الكلام المنظوم " ثلاثة " الرسائل والخطب والشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب)[4] فالنظم على رأي أبي هلال يعني طريقة التأليف والتركيب، فالشعر كلام منظوم وموزون ومقفى. أما الرسائل والخطابة فهما كلام منظوم وحسب وليس موزونا ولا مقفى، ولذلك فقد خرجا من جنس الشعر إلى جنس النثر. وإذن فإن من الكلام المنثور كلام منظوم ولكنه ليس شعراً، ومن الكلام الموزون والمقفى كلام منظوم ولكنه ليس شعراً أيضا. فهذا مما يثقفه اللسان كما قال السيوطي: (والشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ

---

[1] الجاحظ البيان والتبيين ج1، ص: 154
[2] ابن رشيق القيرواني - العمدة في محاسن الشعر ص:209
[3] قدامة بن جعفر - نقد النثر ص:77
[4] أبو هلال العسكري - كتاب الصناعتين ص:179

والياقوت لا يُعرَف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره).[1] والمبصر هنا بلا ريب هو الخبير الناقد بأصناف الكلام وقواعده وأصوله، وإنما يُطلَب من الشاعر أن يدرك أقدار الألفاظ وأقدار المعاني ويوازن بينهما، ولكن هل يُوفَّق الشاعر باضطراد إلى ضبط هذا الميزان بدقة؟ وهل يكون مبدعا في ظل ما يكتب وينظم ويقول؟ قال الأصفهاني:(وقد روي عن بعض الشعراء أن أبا تمام أنشده قصيدة له أحسن في جميعها إلا في بيت واحد فقال له: يا أبا تمام لو ألغيت هذا البيت ما كان في قصيدتك عيب فقال له: أنا والله أعلم منه مثل ما تعلم، ولكن مَثَلُ شعر الرجل عنده مثل أولاده، فيهم الجميل والقبيح، والرشيد والساقط، وكلهم حلو في نفسه، فهو وإن أحب الفاضل لم يبغض الناقص، وإن هَوِيَ بقاء المتقدم لم يهوَ موت المتأخر. واعتذاره بهذا ضد لما وصف به نفسه في مدحه الواثق حيث يقول من الكامل:

جاءتك من نظـــم اللسان قلادة	سمطان فيها اللؤلؤ المكنون
أهـــداكها صنع اللسان يـــعُدُّه	جَفْرٌ إذا نضب الكلام معين
ويسيء بالإحسان ظنًا لا كـــمن	هو بابنه و بشعره مفتـون

فلو كان يسيء بالإساءة ظناً ولا يفتتن بشعره كنا في عافية و غنى عن الإعتذار له).[2]

هذه التفاتة نقدية جميلة من الأصفهاني بشأن موقف أبي تمام من شعره، فهو مع اعترافه في أول الكلام أن في شعره الجميل والقبيح والجيد والردي، غير أنه يعود فيؤكد افتتانه بشعره جملة وتفصيلا كما يفتتن بأولاده جميعا. ومعلوم أن أبا تمام في هذه الأبيات التي مدح بها الواثق يعترف صراحة بأن هذا الخطاب هو من نظم اللسان ومن صنعه. لذلك فهو يسيء بالإحسان ظنا.

لقد انتبه الأصفهاني إلى هذه المفارقة الغريبة بين الظن بالإحسان والافتتان بالشعر والإعجاب به، ولكنها في الحقيقة ليست مفارقة بل موافقة فإن ما يقوله اللسان ويصنعه غير ما يقوله الوجـدان. فهل كـان أبو تـمام شاعرًا أم ناظـماً أم كان شاعراً أحيانـا وناظـماً أحيانا أخرى ؟ (الشعر عند أبي تمام دَفْقٌ عقلي يتتالى كالسحائب يصدر عن مناخ فكري لا انفعالي – وصار الشعر عند أبي تمام أيضا نظماً لمعان منثورة يحتاج إلى وعي وجهد عقلي مركزين ليغدو عقود

---

[1] العهد لرسان جدلل الدين السيوطي- المزهر في علوم اللغة -ص171.
[2] الأصفهاني - الأغاني - م 16ص303.

بِرّ فريدة، ينظمها أبو تمام متجاوزا السنن المعروفة الموروثة بغية إبداع جديد هو بمثابة البدعة بالنسبة إلى السنن المتعارف عليها).[1]

إن آفة النص الشعري القديم هي هذه الصناعة في الأوزان والقوافي، وهذه الكلفة في النظم، وهذا العدد المتساوي من الحركات والسكنات بين الشطرين في الأبيات التي تتوالى تباعا في القصيدة بحساب معين ومحدود لا خروج عنه، وحينئذ تتحول مهمة الشاعر الفنية إلى صانع وحاسب يوافق المعاني للأوزان وليس العكس، إذ لو كان الوزن تابعا للمعنى لكان يساهم في إثراء النص وتعميق الإحساس بالحدث، غير أن المعنى يصبح بالضرورة خاضعاً لسلطان الموسيقى والأنغام فالمهم هو سلامة الوزن، وتتابع الأصوات والأنغام دونما خلل أو فساد. وقد يلجأ الشاعر إلى تضخيم الخطاب وحشر حشد كبير من الألفاظ والعبارات المدوّية فيتحول إلى خطيب أو واعظ، أو مصلح يحذّر و ينذر و يتحسّر، أو يهدّد ويوعد، وكل هذه الأساليب تتم على حساب الفن وحركية النص الإبداعي ونبض القصيدة من الداخل. ونحن نقرأ في كتاب الأغاني قصيدة كعب بن مالك بعد مقتل الخليفة الثالث عثمان بن عفان و نقف عندها متأملين -قال :(من الكامل)

من مُبلغ الأنصار عني آية	رسـلا تقصُّ عليهم التبيانا
أن قد فعلتم فعلةً مذكورة	كست الفضوح و أبدت الشنآنا
بقعودكم في داركم و أميركم	يُغشي نواحي داره النيرانا
بينا يُرَجّي دفعكم عن داره	مُلئت حريقاً كابياً و دخاناً
حتى إذا خلصوا إلى أبوابه	دخلوا عليه صائماً عطشانا
يُعلُون قتله السيوف و أنتمُ	متلبّثون مكانكم رضوانا
الله يعلم أنني لم أرضه	لكمُ صنيعاً يوم ذاك و شانا [2]

فهذه الأبيات و إن توفر فيها صدق النية وصفاء العقيدة وسلامة اللغة والأوزان إلا أننا لا نحس معها بأية متعة فنية، سوى ما تثيره فينا من أسى وأسف لجريمة مقتل الخليفة الثالث عثمان ابن عفان -رضي الله عنه- التي هزت مشاعر المسلمين، وأن هذه الفتنة أعقبتها مآسٍ كثيرة. وهي إلى الخطبة الوعظية أقرب منها إلى القصيدة الشعرية، وإن كانت موزونة ومقفاة. إنها كما قال ابن عبد ربه الأندلسي: من المنثور الذي يوافق المنظوم .

---

[1] أحمد أحمد زرهلة. المدائني في كتاب الأغاني المعاصر ص :86
والأسلوبي - الأغاني - م 16 ص :166

إن الخلل كما يبدو لي يكمن في توظيف اللغة الشعرية واستعمالها استعمالاً جديداً، ليس كما يراها الناس، بل كما يراها الشاعر انطلاقا من تجربته ومعايشته للحدث رؤية فنية تتجاوز المألوف: « كل شاعر ينتمي أساسا أو يجب أن ينتمي إلى اللغة لا بالمعنى المعجمي وحسب، وإنما بالمعنى الشعري أيضا و لذلك يجب أن ننظر إلى تجربته عبر هذه اللغة،وعبر أبعادها الجمالية خصوصا).[1]

وحينئذ فإن اللغة الشعرية ولادة طبيعية لا صناعة، وهي توافق طبيعة الإحساس بالحدث، فالشاعر ليس صانعاً للّغة، بل منتج لها يمارس دوره الطبيعي والفني في عملية الخلق والتشكيل والتركيب.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] عبد العزيز بومسهولي ـ حشر و فاريل من:120

ثانيا: الأوزان- الشعر والإيقاع

* الأوزان

حين عرّف قدامة بن جعفر الشعر ذلك التعريف المشهور: (إنه قول موزون مقفى)[1] الذي أصبح فيما بعد قاعدة أساسية لمعرفة حد الشعر، أو جنس الشعر، فإنه كان يستند إلى مرجعية أدبية وموروث شعري عميق الجذور، وما فعله قدامة في هذا المجال ليس أكثر من وصف لما كان ولما هو كائن. قال: (وقولنا موزون يفصله مما ليس بموزون إذ كان من القول موزون وليس بموزون، وقولنا مقفى: فصل بين ماله من الكلام الموزون قوافٍ وبين ما لاقوافي له ولا مقاطع)[2].

وليس بمقدورنا تحميل قدامة تبعة الوقف الذي ظل قائما على مفهوم الشعر زمناً طويلاً، فقد كان بمقدور الشعراء الخروج عن هذه الدوائر الموسيقية، إلاّ أن تقديس الموروث ظل مسيطراً على الذهنية الأدبية، ووجد الشعراء أنفسهم ملزمين بهذا التقليد، وبغيره من التقاليد الشعرية الموروثة. وقد حاول بعض النقاد العرب القدامى توضيح أسباب الوزن والموازنة داخل النص الأدبي وطبيعة العلائق الشكلية أو الفنية التي تؤلف العبارات وتوحّد المقاطع فأشار أبو هلال العسكري عند حديثه عن صناعة الشعر قائلا: (وينبغي أن تعرف أقدار المعاني فتوازن بينها وبين أوزان المستعمين، وبين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة كلاماً، ولكل حال مقاماً حتى تقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات)[3].

فقد أدرك العسكري أن الأوزان ليست في حركات الألفاظ وسكناتها منتظمة في أنساق وتفعيلات معينة، وإنما الموازنة تكون أيضا في المعاني: في معرفة أقدار المعاني، وأقدار الحالات. ولا أجد كلاما أوضح من هذا، فهو يشير صراحة إلى ما نسميه (الرؤية الشعرية)، أو الحالة الشعورية، وكذا إدراك حدود الدفقة الشعورية بحيث تتناسب مع طبيعة الحدث الذي يتعامل معه الشاعر، وينطلق منه ويتأثر به. غير أن عبارة: (الشعر هو الكلام الموزون المقفى، عبارة تشوّه الشعر فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق، وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية

---

(1) قدامة بن جعفر - نقد الشعر ص: 16
(2) المرجع السابق ص: 16
(3) أبو هلال العسكري - كتاب الصناعتين ص: 153 .

ذاتها. فهذه الطبيعة عفوية فطرية، انبثاقية، وذلك حكم عقلي منطقي)[1]. لكن أليس عمل الناقد عملا منطقياً يخضع لمقاييس الوصف والتعامل مع الإنتاج الأدبي القديم بما كان وبما هو كائن؟ وإلاّ فإن ما فعله الخليل بن أحمد لا يزيد عن كونه دراسة إحصائية وتاريخية وتنظيمية لأوزان الشعر العربي التي كانت سائدة في البيئة العربية منذ قرون عديدة قبل ظهور الإسلام، ثم استمرت ولازالت إلى يومنا هذا تفرض نفسها على التلقي العربي الذي يجد متعة وتجاوباً مع القصيدة الخليلية أكثر منها مع القصيدة الحرة وقصيدة النثر، فأين تبدو مزية المعنى؟ ولماذا لا يراعي المتلقي هذا الجانب؟ أم أن العملية تكتسب أبعادا جمالية حين تنشد القصيدة وتصل إلى الوجدان عن طريق الأذن؟ مقترنة بالترديد واللحن والتكرار والدوي الذي يُحدث اهتزازات وخفّة تبتهج له النفس وتنبسط أساريرها:

(وإذا كنا نعني بالشعر الشعراء وقصائدهم فإن إدراك معنى القصيد أساس أول في إدراك معنى الشعر، والقصيدة شكل إيقاعي واحد أو كثير ضمن بناء واحد، لكن الشكل الإيقاعي وحده لا يجعل بالضرورة من القصيد أثرا شعريا فلا بد من توفر شيء آخر أسميه البعد، أي الرؤيا التي تُنقل إلينا عبر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي)[2]. وشبيه بهذا الحديث ما ذكره ابن رشيق في كتابه العمدة في محاسن الشعر حين تحدث عن الاختراع والإبداع والمعنى المستظرف فقال: (والفرق بين الاختراع والابداع، وإن كان معناهما في العربية واحدا أن الاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها والإتيان بما لم يكن منها قط، والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف والذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر فصار الاختراع للمعنى والإبداع للفظ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمل وحاز قصب السبق)[3].

وقد حاول التوهيي أن يغوص إلى أعماق القضية، وأعطى تصوراً للشعر وآخر للنثر من خلال تحديد "إليوت" لعنصر الموسيقى في القصيدة فلم يستطع أن يبرّر ذلك فنيا أو على الأقل نقديا. بل اكتفى بتعريف الشعر وتعريف النثر وتوجيه السؤال إلى طلبته بالجامعة ومن خلال إجابتهم توصل إلى وظيفة الشعر ووظيفة النثر. قال: (وقد رأيت "إليوت" نفسه يحدّد وظيفة الموسيقى في الشعر بأنها هي التي تمكّن ألفاظ الشعر من تعدّي عالم الوعي والوصول إلى العالم الذي يجاوز حدود الوعي

---

(1) أدونيس - مقدمة للشعر العربي ص: 208
(2) المرجع السابق - ص: 108
(3) ابن رشيق القيرواني - العمدة في محاسن الشعر ص: 419

التي تقف دونها الألفاظ المنثورة، ولكنه لم يشرح لنا كيف يحدث هذا فلنحاولْ نحن أن نعلّل حاجة الشعر إلى الوزن)[1].

القضية عندي لا تحتاج إلى شرح فهي مشروحة وواضحة وفي متناول الناقد البصير. إن الألفاظ الشعرية بما تحتويه من شحنة موسيقية يمكنها أن تتجاوز حدود المكان والزمان، بل تتجاوز الواقع من الوعي إلى اللاوعي، ومن الشعور إلى اللاشعور ومن العاطفة إلى ما فوقها، ومن المحسوس إلى اللامحسوس، ومن المرئي إلى اللامرئي. أليس هذا بالضبط ما أراده "إليوت" بعباراته السابقة؟ وإذن فما قيمة الحديث عن الوزن وغير الوزن، وعن النظم والنثر، أليس الأجدر بنا أن نتحدث عن الشعر واللاشعر. إنّ الموسيقى في الكلام وداخل النص الشعري الموزون تُحدث اهتزازاً لا إرادياً في صميم الوجدان، وإن تتابع الأوزان في نظام معين يكثف هذا الشعور، فهو أكثر من اهتزاز مادي ومتعة حسية، وهو فوق التعريفات والتعليلات التقليدية المألوفة: (إنّ الشعر هو ذلك القسم من الأدب الذي يختص بالعاطفة الإنسانية)[2] ثم إن الأوزان ليست محدودة وجامدة، وهي في كل الأحوال ليست وقفا على تفعيلات الخليل بل تفعيلات الخليل هي شكل من أشكال الموسيقى،والموسيقى موجودة بالقوة داخل الجمل الشعرية المنظومة وغير المنظومة، وهي قادرة على التبدّل والتغيّر، بل الانسجام والانتظام والشكلية والنمطية والتقليدية، وهي لا علاقة لها بالنظم والوزن ولا في جنس أدبي دون غيره، وإذا كانت الأوزان التقليدية المألوفة في الشعر العربي قد أكسبت النص الشعري التقليدي جاذبية، فإن ذلك لم يتحقق بالوزن وحده، بل بالوزن والشعرية، وإلاّ فإن شاعرا رقيقا كأبي فراس الحمداني أراد أن يخاطب رسولا له بعثه في مهمة ولم يوفّق في إنجازها فخاطبه بكلام موزون ومنظوم ولكنه خال من الشعرية المعهودة في قصائده قال(من الكامل)[3]:

وكلّى الرسول عن الجواب تطرّقاً	ولئن كنى فلقد علمنا ما عنى
قل يا رسول ولا تحاشِ فإنه	لا بدّ منه أسا لنا أو أحسنا
الذنب لي فيما جنـاهُ فإنني	مكّنته من مهجتي فتمكّنا
ولطالما عاينته فوجدته	عند التمكّن من قيادي أمكنا

---

(1) محمد الهرمي - قضية الشعر الجديد ص: 31
(2) المرجع السابق. ص: 31
(3) أبو فراس الحمداني - ديوان ص: 257

والغريب أن معظم الشعراء الذين يتكلّفون كتابة النص المنظوم يستعينون بتفعيلات بحر الكامل: (متفاعلن متفاعلن) وهي تفعيلة متميزة في العروض العربي لكونها تتألف من سببين: الأول ثقيل (مُتَ) والثاني خفيف (فاْ) ومن وتد مجموع (عِلُنْ) ثم تتحول هذه التفعيلة إلى سببين خفيفين مع وتد مجموع في: (مُسْتَفْعِلُنْ) وهو من الزحافات المفردة ويقال له: (الإضمار)، فالإضمار هو: تسكين الثاني المتحرك في مُتَفاعلن فتصير مُتْفاعلن[1] ولكن ماذا تفعل الأصوات الفارغة من الشعرية سوى الصفير الذي يشبه صفير الريح، ولكن هذا الصفير يتبدل مع الحس الشعري ويتحوّل إلى تغريد وغناء، فالحس هو الميزان وبه نستمتع بالأشياء أولا نستمتع، نستشعر بالجمال والفن والإبداع، أو لا :(لاشك أن الشعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى فقد كان تكرار الصوت في فواصل منتظمة، وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات أو توافقُها، يسهّل الترانيم الشعرية القديمة، لكن إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتكوّنة المتعددة، هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن موسيقى الشعر المنظوم. قد توجد فيه وقد توجد دونه)[2]. ويحق لنا أن نتساءل مرة أخرى: ما الذي يجعلنا نستسيغ قطعة منظومة ونستشعر معها بالفن؟ وما الذي يجعلنا لا نستسيغ قطعة أخرى للشاعر نفسه، ولا نستشعر معها بالفن؟ أهو شيء يتعلق بالتجربة والمعايشة الصادقة للحدث؟ أم هو شيء يتعلق بالعفوية وصفاء السريرة والوجدان، لا بالتكلف والجهد والمشقة؟ وفي شعرنا القديم شواهد كثيرة على هذه المواقف المتناقضة في الفن والشعر والإبداع. ولكننا سنعود إلى أبي فراس الحمداني لنستشهد له بقطعة أبيية أخرى وهذه المرة سنقف مع إحدى روميّاته التي كتبها في الأسر حين علم أن أمه ذهبت إلى سيف الدولة تطلب منه أن يتدخّل لدفع فدية أبي فراس وإطلاقه من الأسر،غير أنه لم يستجب لطلبها.

قال(من المنسرح):

ياحسرةً ما أكادُ أحملهـــا	آخرهـا موجعٌ وأوّلها
عليلة بالشآم مفـــــردة	بات بأيدي العدا مُعلّلها
تُمسك أحشاءها على حُرَقٍ	تُطفئها والدموع تُشعلها
إذا اطمأنت وكيف أو هـدأت	عنّت لها لوعة تقلقلها
تسأل عن الركبانَ جـــاهدةً	بأدمع ما تـزال تُهملها

---

(1) فيصل لعمد الهلتي ـ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ص: ص : 14
(2) الرفهي ـ عمدة الشعر العربي ص: 116

يا من رأى لي بحصن حرْشَنَةٍ ... أنْدَ شرىً في القيود أرجلها

يا من رأى في الدروب شامخة ... دون لـقـاء الحبيب أطولها

قولوا لها إن وعـت مـقالتكم ... فإن ذكـري لهـا لَيُذهلها

يـا أمّتـا هـذه مـنـازلـنا ... نتركـهـا ساعـة وننـزلـها

يـا أمّتـا هـذه مـواردنـا ... نُعلّلـها تارة وننـهـلـهـا[1]

مستفعلن مفْعلاتُ مفتعلن ... مفاعلن مفْعلاتُ مفتعلن

وإذن فما الذي خبّبَ هذه الأبيات إلى القارئ، أو إلى السامع؟ أهو الوزن؟ أم هي أصوات الحروف؟ أم هو المخاض والانفعال أثناء الكتابة؟ كل هذه الاحتمالات واردة، بيْدَ أن لحظة المخاض والمعاناة والتوتر تفرض على الخطاب الشعري أصواتاً خاصة تستجيب لدواعي الإحساس: (ينفعل الشاعر بتجربة ما فيندفع إلى كتابة القصيدة، فالانفعال هو المخاض الذي يسبق الولادة، وكما أن الحبلى لا تعرف ماذا ستلد كذلك الشاعر، وهو مثلها أيضاً لا يهمه إلاّ الخلاص بالولادة).[2]

إنّ أبا فراس الحمداني وهو يتحرّق شوقاً إلى أمه ويضيق ذرعا بالغربة والأسر، فإنه يواجه مخاضاً عسيراً ويعيش اللحظة المحيّرة بكل جوارحه، وظاهرة تكرار الأصوات في أبيات أبي فراس السابقة لها دلالاتها وارتباطاتها العضوية بالحدث نفسه وبالمحدث، بالآتي وليس بالماضي، بالذي يمكن أن يكون وليس بما كان: (الإيقاع الخليلي خاصة فيزيائية في الشعر العربي.هذه الخاصة للطرب، في الدرجة الأولى، وهي من هذه الناحية تكتفي بأن تقدّم لذّة للأذن، والقافية في العروض الخليلي علامة الإيقاع. هي صوت متميّز يدلّ على مكان التوقّف لكي نتابع من ثمّ انطلاقنا، وقد أصبح وجودها أكثر أهمية مما تعني).[3]

ولا أشك أن للصوتية الحروفية في أبيات أبي فراس الحمداني السابقة دلالة معنوية لما هو كائن في الوعي والحس، وإلاّ فإن الشاعر وهو يُنشد هذا النص قد وضع في اعتباره طبيعة المنادى وهو شخص غير عادي "الأم ـ أماه ... يا أمّتا" بحيث طغت هذه الأصوات الثلاثة التي تؤلف كلمة "الأم" على الإيقاع الصوتي للموسيقى العامة للنص: (والقصيدة العربية تطمح في محاكاة الواقع بمفردات تُديف الواقع في الحلم في محاكاة الفعل باستذكاره، في محاكاة البهجة باستحضارها، في

---

(1) أبو فراس الحمداني ـ ديوان ص: 136
(2) يوسف الخال. الحداثة في الشعر ص: 93
(3) أدونيس ـ مقدمة الشعر العربي ص: 114

محاكاة الحبيب بحواره! وبحدود ظاهرة تداعي الحروف نشهد القصيدة ساعية كل السعي لمحاكاة الأصوات والحالة النفسية، والمعنى بموسيقى الحروف).[1]

إن الذي منح هذه الصوتية في أبيات أبي فراس الحمداني بُعداً حسياً هو امتداد حرف الألف المتصل بالهاء: (أحملها ... أولها ... معللها ... إلخ) فكيف اجتمعت هذه الحروف؟ هل كان ذلك صدفة؟ أم أن طبيعة المعايشة والإحساس بالحدث فرض نفسه على الشاعر؟ وإذن فإن موسيقى الأوزان ليست دائما نظام الحركات والسكنات داخل النص الشعري العربي القديم، بل هو الموقف وطبيعة الحدث والتجربة، وإلاّ فلماذا نستسيغ نصاً لهذا الشاعر ولا نستسيغ آخر للشاعر نفسه؟ قال عز الدين اسماعيل: (عرف الشعر العربي القديم الأوزان ولم يحفل بالإيقاع، ذلك أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك، فالمعوّل في البناء الموسيقي للكلمة على المقاطع أي على الحركات والسكنات، دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التي تميز الحركات بعضها عن بعض، فنحن نقول: "مُسْ تَفْ عِلُنْ" مثلا، ونقول كذلك "مستفعلن" فتساوى في نظر الوزن الشعري المقطعان الأخيران من هاتين الكلمتين.أعني : " فع" و"لن"، وعلى هذا النحو يتساوى أن نقول : "نور- بئر – باب- عين – قفل" فكلها على زنة واحدة هي(فَعْل)، ومن هذا كان التشكيل الموسيقي الخاص في الشعر العربي الذي لا يُؤبه فيه إلاّ لتساوي الوحدات العروضية التي تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات والسكنات، أما وقع هذه الحركات و السكنات فشيء لا يُلتفت إليه [2]

ويبدو لي أن عز الدين إسماعيل قد بالغ في تفريغ الكلمة العروضية الوزنيه من دلالاتها الموسيقية المرتبطة عضويا بأصواتها ووقعها السمعي وعلاقتها بالفكرة، وإن كان هذا الذي ذهب إليه قد تحقق لدى لفيف من الشعراء القدامى أو المحدثين ممن ينتهجون نظام الوزن العروضي الخليلي في النظم، غير أن ذلك في تقديرنا يعود إلى ضعف في مواهبهم ووهْنٍ في قدراتهم الشعرية، فليس كل ناظم شاعر، وحينئذ فأين نضع تجربة أبي فراس الحمداني في النص السابق؟ وقدرته الفائقة في نسيج الموسيقى الخارجية والداخلية للقصيدة، والحرص على توافقها النفسي ووقعها الداخلي الذي تصنعه الأصوات المتكررة كصوت الميم واللام والألف، ثم تعود لتجتمع في نهاية النص: (يا أمتا...). وأرى أن وقع صوت الميم ورنينه المرتبط بالحنين والأنين والشوق والاغتراب.وامتداد الألف المتصل بالهاء، كل هذه الإشارات لم ترد في النص بطريقة اعتباطية بحيث يتكرر صوت الميم

---

(1) عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ص: 173
(2) انظر: عز الدين إسماعيل . الشعر العربي المعاصر ط2 ص:52

في كل بيت مرة أو مرتين أو ثلاث، ولا شك فإن لذلك التكرار دلالات ورمزية هامة تشير إلى امتداد المسافات ومعاناة الأسر، وانتظار الحرية، ومساءلة الزمن عن هذه الاختلالات الحاصلة في نظام الكون والطبيعة والإنسان، فجاءت هذه الآهات والحسرات في صورتها الزمانية التي تتجاوز حدود المكان، وإذن فحين ينطلق الإبداع من أعماق النفس ليمتزج الشعور باللاشعور يتحوّل الشاعر إلى روح أسطورية تسكن ضمير الكون تحيل الحياة أناشيد وترانيماً تخفق بها أجفان الطبيعة الحسناء حتى تنام في الليل أو تستيقظ في النهار .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

* الشعر والإيـقـاع

نظر النقاد العرب القدامى إلى الوزن والإيقاع نظرة واحدة.وربطوا بينهما. فكانوا يعبّرون عن الإيقاع بالوزن لكثرة ما كانوا يسمعون بموسيقى الشعر الموزون، ويُحسّون وقعه ويتذوقونه عن طريق الإنشاد والسمع أولاً ثم في النفس وصميم الوجدان.

وقد عدّ ابن رشيق الوزن ركناً أساسياً في بناء النص الشعري، وهو أعظم قدراً من القافية، وبه يتميز النص الشعري عن النص النثري. قال:(الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة ،إلاّ أنّ تخلّف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيباً نحو المخمسات وما شاكلها).[1]

كما رسخ في الذاكرة الأدبية أن وقْع الأوزان الشعرية على النفس لا يعدله شيء إلا الشعر الموزون. غير أنهم أدركوا أن هذا الشعر ليس في إمتاع الأذن وحسب، بل في إمتاع القلب والعين، ومن أحسن ما قيل في هذا المجال ما أورده ابن رشيق في كتاب العمدة فقال: (وقال أبو عبد الله وزير المهدي: خير الشعر ما فهمته العامة ورضيته الخاصة .وقال ابن المعتز: قيل لمعتوه: ما أحسن الشعر قال: ما لم يحجبه عن القلب شيء).[2]

فقولهم (ما فهمته العامة ورضيته الخاصة) موازنة في العمل الأدبي الإبداعي بين وضوح المعنى وسلامة اللغة والتعبير والمهارة في مخاطبة الجمهور على اختلاف طبقاتهم وثقافاتهم ومستواهم العاشي والاجتماعي، فالشاعر على هذا الأساس لا يكتب للخاصة، بل يكتب للخاصة والعامة ليرضي جميع الأذواق، ويتغلغل إلى جميع النفوس والعقول والقلوب، وهي مهمة ليست يسيرة ولا تتهيأ لكل شاعر أو مبدع. وإذن فإن مسألة تذوّق النص الإبداعي أمر تشترك فيه جميع الحواس، ولكل حاسة طرف تتشغل به وتبحث عن أسراره وخفياته، وحينئذ فإن استحسان النص أو عدم استحسانه يعود إلى هذا التكامل بين جميع هذه الأطراف مجتمعة، وإلاّ فإن أيّ تقصير من أحد الأطراف في الفهم سينعكس سلبا على جميع الأطراف الأخرى، وإلى هذا المعنى أشار السيوطي فقال: (والشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين،

---

[1] ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر ص:217
[2] المرجع السابق -ص: 215

ومنها ما تثقّفه الأذن ومنها ما تثقّفه اليد، ومنها ما يثقّفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يُعرَف بصنعة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره).[1]

فهل هناك علاقة بين السمع والعين في تذوّق النص الشعري؟ وما هو نصيب السمع ونصيب العين ونصيب القلب؟ إن الشعر العربي التقليدي هو شعر إنشادي سمعي، نصيب الأذن فيه أكثر من نصيب العين وفيه تقوم الأصوات والأوزان والقوافي بدور رئيسي في تقريب النص من السامع وتحبيبه إليه وإعجابه به، فتكون العملية الإبداعية عملية استثمارية واستحسانية لا إنتاجية واستهلاكية، وكلما تكرّرت الأصوات المدوّية والمثيرة كلما ازداد استحسان المتلقي للنص وازدادت حماسته إليه: (والشاعر يتفاعل دائما مع الأصوات مدفوعاً في ذلك بالإيقاع الذي يسيطر عليه سابقاً لعملية التشكيل ... وبذلك تصبح الأصوات علامات دالة على معان يُصنع من فاعلية كل منهما مع الآخر وجدليتها نبض الفعل الشعري).[2]

والسؤال الذي يفرض نفسه هو هل هناك علاقة بين الصوت واللون والصورة؟ أي هل يشترك اللون والصوت في إنتاج الصورة الشعرية ونسيجها من الداخل؟ إن شاعراً كفيفاً كأبي العلاء المعري استطاع أن يُدرك بحواسّه حركة الكون والطبيعة من حوله، وحركة الناس ومشاهد الحياة المختلفة في الليل والنهار، وحين اكتملت في مخيّلته أجزاء الصورة الوصفية للّيل وحركة النجوم والكواكب تمكّن من الرسم بالكلمات، ووصْف مشاهد رائعة وتشبيهات مؤثّرة للطبيعة والإنسان.

قال(من الخفيف):[3]

عللاني فإن بيضَ الأماني ... فنيتْ والزمان ليس بفانِ

إن تناسيتما وِدادَ أناسٍ ... فاذكراني من بعض مَن تذكرانِ

ليلتي هذه عروس من الزنـ ... ـج عليها قلائد من جُمانِ

وكأنّ الهلال يهوى الثريّا ... فهما للوداع معتنقانِ

وسُهيل كوجنة الحبيّ في اللو ... ن وقلب المُحبّ في الخفقانِ

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ... فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

---

(1) عبد الرحمان جلال الدين السيوطي – المزهر في علوم اللغة ص: 171
(2) مصطفى السعدني – قضايا الأسلوبية في لغة الشعر الحديث ص:30
(3) أبو علاء المعري – ديوانه ص: 137

فكيف اهتدى الشاعر إلى صورة الليل الحالكة السواد، وصورة النجوم المتلألئة المتناثرة فيه، فكانت هذه العروس الزنجية التي تتقلّد عقوداً من اللؤلؤ والياقوت الثمين؟ أيكون تكرار صوت النون بكثافة في هذه الأبيات اعتباطيا؟ بحيث يرد ست مرات في البيت الأول وست مرات في البيت الثاني، ثم يتناقص تدريجيا؟ أم أن لحسرات الشاعر وأنينه على ما فات من عمره وانقضاء عهد الأماني البيض وتبدّل الزمان، واختلاف الإخوان أثر واضح في أسفه ومحاورته للكون والزمان والذكريات؟: إن الصوت واللون بينما علاقة قائمة على ارتباطات شعورية تجعل من الفنون الجميلة دائرة واحدة تتلاقى أطرافها،مهما تميزت خصائص كل فن واستقلّت، وهذه الدوائر هي دوائر الحواس الإنسانية والمدركات الناتجة من إحساس الإنسان بالأشياء من حوله، ودرجة استقباله لها عن طريق الإدراك الذهني والشعوري، فالعلاقة بين الصوت واللون تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية ومدلولات فسيولوجية تخضع لما يسمى بظاهرة "السنتيزيا".أي العلاقة في التزامن بين الصوت واللون، أو الارتباط والتنسيق بين نوعين مختلفين من الأحاسيس، فالعقل هو جهاز الاستقبال والتحكّم والربط والتنسيق والتوحيد فهو الذي تتجمع فيه كل الحواس، وهو الذي يربط بين البصر والسمع والشم – إلخ).[1]

وثمة تلازم بين الألفاظ داخل الجملة العربية، وبين غيرها من الجمل القريبة منها والمتصلة بها، وهي علاقة لغوية إنسابية منفتحة قابلة لاحتواء الآتي، وهي كذلك حيوية ممتلئة بالحس والمعنى والإيقاع، ومشحونة بطاقة مؤثرة في الآخر تأثيرا لا يخضع لقواعد الشكل الموروث، بل يتمرّد عليه ويتجاوزه، ثم يتشكّل فنياً تبعاً لطبيعة التجربة والخطاب. قال أبو حيان التوحيدي:

القلم شجر ثمرته اللفظ

وبحر لؤلؤه الحكمة

ومنهل فيه رِيُّ العقول

والخطُّ حديقة

زهرتها الفوائد البالغة"[2]

وإذن فما الذي تحتويه هذه الجمل من النفحات الشعرية، وهي فاقدة للوزن؟ أهو تكرار صوت الراء في الكلمات: شجر، ثمر، بحر، زهر" أم هي التشبيهات المتكررة للقلم، وما تصنعه من متخيّل

---

(1) ستار عبد الكريم – موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ص:14
(2) فكري إبراهيم الجبالي – رسائل أبي حيان التوحيدي ص: 257

وصورة متعددة الجوانب؟: "منهل، ري، حديقة، لؤلؤة"، لتستقر أخيراً في ألفاظ شديدة مثل: " اللفظ، الحكمة، العقل، الفوائد"، فهل كانت هذه الألفاظ الشديدة ثمرة للألفاظ الليّنة السابقة؟ أم أن الألفاظ الليّنة الموحية سكبت على هذه الألفاظ الصعبة شاعرية فأخصبت، ثم أينعت فكانت روحاً مؤنسة وخطابا وجدانيا؟: " والألفاظ الشعرية تعين على بعث الجو بأصواتها،فالعلاقة بين الأصوات في الشعر كالموسيقى تماما، يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحي سواء بالأجزاء المكررة، أو المنوّعة أو المتناسبة، والكلمة الشعرية لذلك يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثة: المحتوى العقلي، والإيحاء عن طريق المخيّلة والصوت الخالص، ويجب أن يكون اتصالها بالكلمات الأخرى اتصالا إيقاعيا بحيث يؤدي هذا التلوين الإيقاعي إلى الغاية المطلوبة).[1]

إن الإيقاع في النص الشعري أمر لابد من وجوده، وإلا فإن اختفاءه يعني خلوّ النص من مزيّة الإمتاع والتأثير وهو شيء لا يتهيأ بالإدراك الحسي فحسب، وإنما الحركات والسكنات والأنساق الصوتية هي تلوينات موسيقية ولها تأثيرات إيجابية ونفسية ووجدانية، وليس الإيقاع الشعري حكرا على الكلام المنظوم فقد يخلو بعض النظم من عنصر الإيقاع ويتوفر النثر الفني عليه فشعرية النص الأدبي لا تحدها حدود النظم أو النثر، وإنما هي توافق لغوي ومصاهرة نغمية وصوتية وبلاغية وتخييلية خاصة، وفي النثر الفني القرآني شواهد على معجزة البيان العربي الذي سما به الخطاب الأدبي سموّاً راقياً:(إن التصوير الفني في القرآن يتم باللون وبالحركة وبالإيقاع وكثيرا ما يشترك الوصف والحوار وجرس الكلمات، ونغم العبارات وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور تتمالؤها العين والأذن والحس والخيال والفكر والوجدان).[2]

إن شعرية النص النثري القرآني شيء يسمو فوق الأنساق اللغوية والتلوينات الصوتية، والحدود المعنوية بين آية وأخرى. قال الله تعالى:(وسيق الذين اتقوا ربّهم إلى الجنة زُمَرا حتى إذا جاؤوها وفُتِحت أبوابُها وقال لهم خزنتُها سلام عليكم طِبْتم فادخلوها خالدين). [3] قال الزمخشري في تفسير هذه الآية الشريفة: (المراد بسَوْق أهل الجنة سَوْق مراكبهم لأنه لا يُذهَب بهم إلا راكبين وحثُّها إسراعا بهم إلى دار الكرامة والرضوان كما يُفعَل بمن يُشرَّف ويُكرَّم من الوافدين على بعض الملوك).[4]

---

(1) فضل عز الدين إسماعيل - الأسس الجمالية في النقد العربي ص: 105
(2) سيد قطب - التصوير الفني في القرآن ص:33
(3) سورة الزمر - آية 73
(4) الزمخشري - تفسير الكشاف ج5 ص:172

إن بداية هذه الآية الشريفة تنسجم حركيا مع الصورة المركّبة لجماعة المؤمنين وهم يُساقُون إلى الجنة راكبين – كما قال الزمخشري – ثم يسير الموكب شيئا فشيئا باتجاه أبواب الجنة. وتصادفنا صيغ صوتية تركيبية مثل: "وسيق، الذين، اتقوا، ربهم، فعولن، فعولن، فعولن، فعلن"، وإن هذه الصوتية الانسيابية تتماشى مع حركة سير الموكب الذي يزحف نحو الجنة، وبالتالي فإن هذا التلاؤم بين الحروف وبين طبيعة الحدث هو سرّ بلاغة هذه الآية الشريفة وإعجازها الموسيقي: (النسق الصوتي المراد به التوزيع العادل المتناسب بين الحركات والسكنات، وبين المدّات والغنّات، وبين مواضع الاتصال والوقف ولهذا النسق تأثير عجيب، وهو الذي يعطي القرآن لحنه الغريب المميّز له عن سائر الألحان الأخرى).[1]

إن الحديث عن التشكيل الصوتي والإيقاع في لغة النص الشعري مرتبط في رأيي بالجانب التخييلي الذي يسبق عملية الكتابة الإبداعية وعلى درجة تأثر المبدع بالحدث وارتباطه باللاشعور بتوحّد الشاعر مع النص توحّداً صوفياً يجعله يعيش الحدث بكل جوارحه، ويعبّر عنه بكل جوارحه أيضا، وهذا التوحّد هو الذي يمنح النص إيقاعه المألوف أو غير المألوف، وفي الحالة الثانية ينفرد الشاعر بخلق إيقاع جديد خاص به هو مزيج من الرمز والتكرار والتضمين والإشارة: (والشاعر يتفاعل دائما مع الأصوات مدفوعا في ذلك بالإيقاع الذي يسيطر عليه سابقا لعملية التشكيل وبذلك تصبح الأصوات علامات راتبة على معان يُصنّع من فاعلية كل منها مع الآخر وجدليتها نبض العمل الشعري. والقصيدة الشعرية تُبْنى عادة من عنصرين هما: "التكرار والتنوّع").[2]

إن طريقة تأليف الكلام هي التي تجعل القارئ يستجيب أو لا يستجيب لدواعي النص، وليس الوزن والقافية فحسب ما يحقق هذه الاستجابة، ولكنّ عنصري: التخييل والمحاكاة تعززان أيضا –إضافة إلى الوزن والقافية– المسارات الفنية والإبداعية للنص الشعري، فالشعر: (كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، وينفّره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه).[3]

---

(1) بعلي بالقاسم – الصوت اللغوي في القرآن ص:312
(2) مصطفى السحلي – قراءات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ص:30
(3) أبو حازم القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ص: 71

وإلى هذه القضية يشير القرطاجني إلى أن الأقاويل الشعرية بحاجة إلى هذه الشروط الفنية التي أوجزها بقوله: " حُسْن تخييل، ومحاكاة مستقلة، وحُسْن هيئة تأليف الكلام"، لكي تحقق فيها الشعرية. أما الأقاويل غير الشعرية فلا تحتاج إلى هذه الأسباب. قال: (وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية، لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية يُنحى بها نحو الشعرية لا يُحتاج فيها إلى ما يُحتاج إليه في الأقاويل الشعرية).[1]

إن ظاهرة التكرار الصوتية يمكن الاستفادة منها في رأيي لمعرفة موسيقى الجملة الشعرية، موزونة أم غير موزونة، وأن ذلك التكرار لا يأتي في النص الإبداعي بطريقة قسرية، بل عفوية، تلقائية، منسجمة في كل الأحوال مع الجو النفسي الذي هو نتاج التفاعل الشعوري مع طبيعة الحدث. ومع قوة الجذب والاهتزاز الداخلي له. إن ذلك الاهتزاز بفعل الحدث ووقعه على وجدان الشاعر أولاً هو الذي يمنحه اختيار طبيعة الأصوات داخل نسيج النص الأدبي، المجهورة منها والمهموسة، وإذن فقبل رنين أجراس الحبال الصوتية، فإن دقات القلب وخفقاته تكون سابقة لها، بل أن رنين الحبال الصوتية ما هو إلاّ صدى لرنين نبضات القلب وخفقاته. وقبل أن ندلّل على هذا الكلام بشواهد من الشعر الحديث نستعين بنماذج من الشعر العربي القديم، قال قيس بن الملوّح مجنون ليلى:

كأنّ القلبَ ليلة قيل يُغدى ... بليلى العامرية أو يُراحُ
قطاةٌ عزّها شرك فباتتْ ... تجاذبه وقد علق الجناحُ
مفاعلتن مفاعلتن فعولن ... مفاعلتن مفاعلتن فعولن[2]

إن هذين البيتين يمكن كتابتهما في سطرين متصلين دون اللجوء إلى نظام الشطرين مع أنهما ينتميان عروضياً إلى بحر الوافر:

كأن القلب ليلة قيل يُغدَى بليلى العامرية أو يُرَاح، قطاة عزّها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناحُ.

وهذا النمط من التصوير الفني للحدث وتفاعلاته في وجدان الشاعر هو من قبيل التشبيه التمثيلي الذي يستعين به الشاعر في هذا المقام لفخامة الحدث وشدة تأثيره عليه، ذلك التأثير الذي

---

(1) أبو حازم القرطاجني - منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ص: 119
(2) أبو الفرج الأصبهاني - الأغاني - جـ2 ص: 51

مزّق أحاسيسه وشتّت أفكاره وجعله مضطرباً موزعاً لا يستطيع البتّة أن يُلملم أجزاءه، وحينئذ استعان بالتشبيه التمثيلي لتصوير جزئيات ذلك الأثر. وكنتيجة لهذا الاضطراب والتشتت والتحرك من مكان إلى آخر، فإن جميع أعضاء جسمه ترتجف، وتحاول الخلاص من ثقل الفكرة المهيمنة على وجدانه الآن (رحيل ليلى)، وما ينتج عن ذلك من أسى الفراق وهواجس الأرق وعذابات الاشتياق.

وواضح لدينا الآن أن هذا التشتت في الأفكار واضطراب العواطف وتمزّق الأحاسيس، وفقدان السيطرة على النفس انعكس تلقائيا على أصوات الكلمات والجمل الشعرية المتتابعة، وعلى صوت القافية وحرف الروي: (يُراح، جناح). إن مجيء صوت الحاء وهو حرف حنجري مهموس كحرف روي متكرر في نهاية البيتين، مسبوق بصوت الألف ليس أمراً عادياً، بل اقتضته طبيعة التوجّعات التي أقضّت على الشاعر مضجعه وجعلته يُطلق الحسرات ويتوجع ويتفجع: "آحْ، آحْ، آحْ...".

كما لاحظ القارئ معي في هذه الجمل الشعرية أن صوت الراء هيمن على بقية الأصوات الأخرى :"عامرية، يراح، شرك"، وبدرجة أقل صوت الباء:"القلب -بليلى- باتت تجاذبه"، وبدرجة ثالثة صوت اللام: "القلب، ليلى، العامرية، علق، الجناح".

ولعلك تسأل أيها القارئ عن سرّ هيمنة صوت الراء مع أن صوت اللام أكثر ورودا في ذينك البيتين، إن ذلك يعود بالتأكيد إلى أن الشخصية الرئيسية المانحة للحدث قوّته هي ليلى العامرية، فوجود صوت الراء مع الياء وقبلها الميم في لفظة: "عامرية" ترك في النفس أثراً شجياً "مرَيَة... مرَيَة...مرَيَة" فعولن...فعولن...يراحو...فعولن.."شَرَكُنْ" فَعِلُنْ...فَعِلُنْ... وإن مجيء صوت الراء في التفعيلة الأولى بصيغة متحركين فساكن (فعولن)، والتفعيلة الثانية ثلاث متحركات فساكن: (فعلن) يوحي إلى الذهن صورة جناح الطائر (القطاة) وهي تضرب الشرك بجناحيها وتخفق محاولة الفكاك منه، فتارة تخفق مرتين ثم تهدأ لتعود مرة أخرى فتخفق ثلاث مرات ثم تهدأ، أي أن الخفقان قد ازداد في المرة الثانية، وكذلك قلب الشاعر الذي يخفق مرتين، مرتين، وحين يشتدّ به القلق يعود إلى الخفقان بشدة ثلاث مرات. أما صوت الراء في هذين البيتين فهو يمثل: الحركة والاضطراب، لكن صوت الباء يمثل الضجيج الذي يتسبب عن تلك الحركة، غير أن صوت اللام يمثل حالة السكون الذي يعقب كل حركة أو ضجيج، ويقيني أن للحركة والضجيج تأثيرا أقوى في المشاعر وأقدر على تحريك أوتار القلب واهتزاز الوجدان.

وفي الشعر الحديث أمثلة وشواهد كثيرة لا حصر لها في هذا المجال، غير أن أقربها إلى الذاكرة: " أنشودة المطر" للشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب، وقد وجدنا أيضا صوت الراء قد هيمن أيضا على الموسيقى الداخلية للنص بما يوافق سقوط المطر وضرباته على وجه الأرض، وما ينتج عن ذلك من صدى تردده الأودية والسهول، بل وجدران المدينة وأزقتها، لكننا نلاحظ غياب هذا الصوت في مقدمة القصيدة، وحضور صوت اللام بدلا عنه، فقبل سقوط المطر كانت هناك تحركات في السماء وفي أرجاء الكون، وهذه التحركات تلاحظها العين دون الأذن، وحين تتم العملية فإن العين ستمدّ بصرها بعيدا في أرجاء الكون الفسيح، وتعود لتعانق جدران المنازل والعمارات، والبناءات، وهذا الامتداد الهادئ والمريح للبصر تلائمه عادة أصوات المد واللينونة، وقد تجلّى ذلك في صوت الألف وامتداده ثم في صوت اللام وانبساطه. قال الشاعر:

تثاءب المساء، والغيوم ما تزالْ
تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثقالْ
كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينامْ:
بأنّ أمّهْ التي أفاق منذ عامْ
فلم يجدْها، ثم حين لجّ في السؤالْ
قالوا له: "بعد غدٍ تعودْ..."
لا بدّ أن تعودْ
وإن تهامس الرفاق أنها هناكْ
بجانب التلّ تنام نومة اللحودْ
تسفُّ من ترابها وتشرب المطر[1]

وبملاحظة امتداد صوت الألف في العدد الكثير من الألفاظ:(تثاءب، المساء، ما تزال، الثقال، ينام، أفاق، عام، قالوا، رفاق، سؤال، تنام...)، تدرك إلى أي مدى كانت عيون الناس تمتد في الفضاء البعيد، تترقّب سقوط المطر، بل تتمنّى وتنادي، وتناجي الطبيعة مناجاة تصطبغ بالتوسّل والرجاء والحنين، وبعد تحقق الفعل ووجود الحدث عاد حرف الراء ليهيمن على السطور الشعرية الأخرى، إشارة إلى حدوث انعطاف في حركية الفعل: " مطر... مطر...":

---

[1] بدر شاكر السياب ـ الأعمال الكاملة، الشركة العالمية للكتاب، ص: 474

مطرْ...
مطرْ...
أتعلمينَ أيّ حزنٍ يبعث المطرْ؟
وكيف تُنشجُ المزاريب إذا انهمرْ
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياعْ؟
بلا انتهاء– كالدم المُراق، كالجياعْ
كالحبِّ، كالأطفال، كالموتى– هو المطر[1]

إن هذا التوافق بين الأصوات، ومقتضيات المعاني هو خاصية طبعت القصيدة العربية الحديثة، وإن كان لها جذور في القصيدة العربية القديمة، ونذكر على سبيل المثال قصيدة ابن خفاجة الأندلسي في وصف الجبل وارتفاعه وامتداد البصر، وارتفاع الرأس، وما يصاحب ذلك من جهد.

قال (من الطويل):

وأرعنَ طمّاحٍ الذؤابــةِ باذخٍ ... يطاول أعنانَ السماء بغاربِ
يمدّ مهبَّ الريح من كل وجهة ... ويزحم ليلا شهبُه بالمناكبِ[2]

إن طبيعة الدفقة الشعورية وامتدادها اقتضت أن تتواصل مشاهد ذلك الجبل وتتابع، وحينئذ يمكن لنا كتابة البيتين متصلين في سطرين دون أدنى عناء:

وأرعن طماح الذؤابة باذخ يطاول أعنان السماء بغارب، يمد مهب الريح من كل وجهة ويزحم ليلا شهبه بالمناكب.

إن ورود صوت المد (الألف) في البيت الأول سبع مرات متتالية، وبطريقة عفوية، ودون أدنى كلفة من الشاعر إنما هو صورة حية عن معايشة الحدث بعمق، والتعبير عنه بهذه الطريقة التلقائية، وإن شدة إعجاب الشاعر بارتفاع الجبل وامتداده اقتضى أن يأتي حرف المد ملائما لذلك الإعجاب أو قل إن شئت لامتداد البصر وارتفاع النظر وشخوص النفس إلى أعلى: (والإيقاع غير الوزن، وكثيرا ما يتعارض الإيقاع والوزن، بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغييرات، وقليل من الشعر هو ذلك الذي يخرج على صورة الوزن ... على أن أكثر الأبيات الشعرية امتلاء بالمعنى وأكثرها حيوية هي

---

(1) بدر شاكر السياب ـ الأعمال الكاملة ـ المجلد الثاني ص: 476
(2) ابن خفاجة الأندلسي ـ ديوان ص: 37

تلك التي تتوازى فيها حركات الإيقاع الموحية والحركات العملية)[1] وحينئذ فإن الوزن داخل النص الشعري يخضع لسلطان الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر قبل كتابة النص، وبالتالي تكون طبيعة الحركات والسكنات موازية لطبيعة الحدث والمشاهد والمؤثرات.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1) عز الدين إسماعيل - الأسس الجمالية في النقد العربي ص: 305

ثالثا: الجملة الشعرية من خلال: "الخطابة، المقامات، الموشحات"

* الخطابة

سوف نحرص في حديثنا عن الخطابة بما يعزّز بحثنا عن الجانب البلاغي والشعري في هذا النمط من الخطاب الأدبي الذي كان شائعاً عند العرب منذ أقدم العصور، غير أن الخطابة قد عُرفت عند الحكماء وعقلاء القوم، وكان الخطيب يتوخّى في كلامه الوضوح والتبليغ، مع الحرص على جودة التركيب، وفصاحة التعبير، وحسن الإيجاز. قال طه حسين: (وقد كان الخطباء والمحامون ينطقون بلسان القبائل، ويحرصون على أن يعجبوا السامعين لا بتقسّمومم فحسب، بل ليثيروا فيهم لذة فنية، ومتى وُجِدت هذه الفكرة وُجِد الجمال الفني).[1]

وكان العرب في العصر الجاهلي يحتاجون الخطيب كما يحتاجون الشاعر فلكل منهما دور يؤديه، ومهمة يضطلع بها، وإذا كانت مهمة الشاعر جمالية وإنشادية وحوارية وحماسية، أو كانت هجاءً ومدحاً ووصفاً وفخراً ومبالغة وغلوّاً، فإن مهمة الخطيب تتشابه مع مهمة الشاعر وتختلف عنها، تتشابه معها في أنها مهمة جمالية وحماسية وفخرية وبلاغية وحوارية، وتختلف عنها في كونها لا تُؤدّى بطريقة إنشادية وإيحائية وتكسّبية وعاطفية أو وجدانية، ولكنها بين هذه وتلك تستعين بالحكمة والمنطق، وبالعقل والعاطفة، وبالإيجاز والإطناب، وبذلك تتهيأ للخطيب ما لا تتهيأ للشاعر من جودة الخطاب وبلاغة التعبير، وإصابة المعنى، وإذا: كان الشاعر أرفع قدراً من الخطيب، وهم إليه أحوج لرده مآثرهم وتذكيرهم بأيامهم، فلما كثر الشعر والشعراء صار الخطيب أعظم قدراً من الشاعر"[2]، فإنّ كل كلام مؤلف مخصوص يستحق قدراً من العناية والفن لكي يخالف المألوف من كلام العامة، وإلا فإن الخطاب الضعيف والمعنى الردي، والكلام المنظوم والعبارات المرصوفة الخالية من الرونق ومن الإشعاع والبريق كلام فاقد للروح والإحساس. قال الجاحظ: " ومتى كان اللفظ كريماً في نفسه، مُتخيّراً في جنسه، وكان سليماً من الفضول بريئاً من التعقيد، حُبّب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشّت إليه الأسماع، وارتاحت

---

(1) الدكتور طه حسين – من حديث الشعر والنثر ص: 26
(2) المصدر نفسه – البيان والتبيين به ص: 145

له القلوب، وخفّ على ألسن الرواة، وشاع في الآفاق ذكره، وعظم في النفس خطره، وصار ذلك مادة للعالم الرئيس ورياضة للمتعلم الرئيس»[1].

وبرغم التقليل من شأن السجع في العصور الأدبية الزاهرة إلاّ أنه لم يغب عن أساليب الخطاب النثري الأدبي، بل كانت الخطبة تتحلّى به، وتتوشّح بأنغامه، وإنما حليت الخطابة الأدبية بالسجع الخفيف، فكأنّ المزاوجة بين السجع وعدمه هو من قبيل تبديل القوافي، والتخفيف من عبء تواتر الأنغام.

قال الإمام علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه وقد أورده الجاحظ: " أوصيكم بخمس لو ضربتم إليها آباط الإبل لكان لها أهلا: لا يرجُوَنّ أحد إلا ربه، ولا يخافنّ إلاّ ذنبه، ولا يستحي أحد إذا سُئِل عما لا يعلم أن يقول: لا أعلم، وإذا لم يعلم الشيء أن يتعلّمه، واعلموا أن الصبر من الإيمان بمنزلة الرأس من الجسد، فإذا قُطِع الرأس ذهب، وإذا ذهب الصبر ذهب الإيمان"[2].

إن هذه العبارات الوعظية ليست وعظاً خالصاً، بل هي وعظ وأدب، ولو لم تكن كذلك لما كانت ذات قيمة فنية، لأنها أفكار معروفة ومعانٍ مألوفة، وإذن فإن تكرارها ما كان سيصل إلى القلوب لولا هذا السجع الخفيف (لا يرجونّ أحد إلا ربّه، ولا يخافنّ إلا ذنبه) وليس هذا فحسب بل إن النبر الصوتي الذي أحدثه صوت النون الثقيلة: " يرجونّ، يخافنّ" كان له وقع جميل ومريح على النفس، ثم إن اقتران النون المشدّدة بزمن مناسب لها وهو المضارع الدال على الاستقبال أثر أيضا في الحسّ، غير أن " يرجونّ" كانت أكثر انسياباً وإيحاءً من أختها " يخافنّ" بسبب اقتران صوت الياء بالراء ثم بالجيم، وهو صوت لثوي أسناني، والانفتاح بعد ذلك على صوت الواو، وهو صوت شفوي ينفتح معه الفم، وتُلقَى كل هذه الأصوات على صدر النون، هذه الأم الحنون التي احتضنت كل هذه الأصوات برفق ومنحتها هذا الحنين وهذا الرنين، وهذا الدفء فكانت هذه التنويعة الحالمة. إنها عبقرية الخطاب الأدبي تهيّأت للإمام وتجلّت في خطبه ووصاياه ورسائله وهي عبقرية صنعتها عبقرية اللغة العربية، وعبقرية القرآن، وعبقرية الإسلام:

«وقد تفطّن الخطيب العربي في كل الأزمنة استجابةً منه لنداء عبقرية اللغة التأثير على الجمهور، في صيغ موجزة، ولم يتردّد الفن الخطابي بالرغم من "تكريس" الإسلام له في القرن الأول

---

[1] الجاحظ ـ البيان والتبيين م 3 ص: 95
[2] المرجع السابق، م 3 ص: 216

للهجرة / السابع للميلاد وطوال العصر التالي عن اتباع هذا القول المأثور، ويُظَنّ أن الخطباء شعروا بتأثير الشاهد الشعري والمثل على المستمعين).[1]

وعند الرجوع مرة أخرى للنص السابق فإننا نلمس جنوحاً نحو الكلام المنظوم والمثل السائر والتشبيه البليغ:

لا يرجونّ أحد إلاّ ربّهْ ولا يخافنّ أحدٌ إلاّ ذنبَهْ

ومرة أخرى:

لا يرجونّ أحد إلاّ ربّهْ ولا يخافنّ أحدٌ إلاّ ذنبَهْ

ومرة ثالثة:

لاْ يَرْجُوَنْ	نَ أحَـ	دُنْ إلّـ	لاْ رَبّهَهْ
مُسْتَفْعِلُنْ	فَعِلُ	فَعْلُـنْ	مُسْتَفْعِلْ

وَلاْ يَخَافْ	قَدَنْ	أحَدُنْ	إلّلاْ رَبّهَهْ
مَفَاعِلُنْ	فَعْلُ	فَعِلُـنْ	مَفْعُولاَتُنْ

إن هذه التفعيلات العروضية ليست معهودة في الأوزان المنظومة لأنها ليست منتظمة ولا متجانسة نغمياً، فما الذي حبّبها إلى النفوس؟

هناك ثلاثة أسباب مهمة في هذا المجال:

أ- إن حساب الألفاظ متساوٍ بين الشطرين (في كل شطر أربعة ألفاظ).

ب- توافق المخارج الصوتية والتراكيب اللغوية: (لا يرجونّ – لايخافنّ- أحدٌ- أحدٌ- إلاّ – إلاّ- ربّه- ربّه).

جـ- إن روح الشعر كامنة فيها، خصوصاً في السجع بين: (ربّه – وذنبَه) الذي هو نهاية العبارتين ونهاية الشطرين وهو يقابل التصريع في البيت المنظوم.

وأخيراً فإنّه بالإمكان اكتشاف الوزن المنظوم في هذه العبارات وهو موجود بالقوة داخلها:

---

[1] ريبس بلاشير - تاريخ الأدب العربي، ج2 ص: 451

لا يرجونْ أحدٌ إلاّ لخالقِهِ

ولا يخافَنّ إلاّ من خلائقِهِ

مستفعلن –فعلن –مستفعلن– فعلن

مستفعلن –فاعلن– مستفعلن– فعلن

– بسيط–

ويمكن استنتاج المثل السائر والشاهد من عبارة (إنّ الصبر من الإيمان بمثابة الرأس من الجسد)، وبالإمكان أيضاً استنباط أداة التشبيه (إنّ الصبر من الإيمان كالرأس من الجسد) وهو تشبيه مجمل حُذِف منه وجه الشبه؛ وتُرِك الأمر للقارئ أو السامع يتتبّع وجه الشبه في هذه الصورة الفنية التي تتكمّلُ في العبارة الأخرى: (فإذا قُطِع الرأس ذهب الجسد وإذا ذهب الصبر ذهب الإيمان). إن هذه المقابلات المتعدّدة هي سرّ جاذبية هذا المثل (الصبر–الرأس–الإيمان–الجسد – قُطِعَ– ذهب).

ولعل طبيعة الفكرة التي أراد الأمام إيصالها إلى قلوب المؤمنين هي التي اقتضت كل هذه الألفاظ وهذه التفاصيل. وإلاّ كان من اليسير إنجازها في عدد أقل من ذلك، وقد تكون البلاغة مع الإيجاز، وقد تكون مع الإطناب.

وإذن فأين هي مكانة الجملة الشعرية في العبارات السابقة؟وهل بإمكان النبر اللغوي والوحدات الإيقاعية التي تتحرّك داخل النص أن تعوّض عن الانتظام الموسيقي المألوف؟ يقول كمال أبوديب: (أما الشعر العربي فإنه يحقّق الانتظام، ويحدّد الوحدات بالاعتماد على التتابعات الحركية موضوع النواة (– – ٥) ثم يخلق التجاوب الإيقاعي على هذا الأساس، وعلى أساس من نماذج النبر التي تنتج، ويظل دور النبر اللغوي والبنيوي دوراً تعبيرياً انفعالياً لا شكلياً آلياً، بمعنى أن يتحرّك على مستوى الدلالة والأبعاد النفسية والتعبيرية للعمل الفني، ولا تخضع محاولات صارمة لإخضاع النبر اللغوي نفسه لقوالب خارجية ينبغي أن يملأها لكي يتحقق الانتظام الإيقاعي).[1]

وقال الإمام علي كرّم الله وجهه أيضا: (ألا وإني لم أرَ كالجنة نام طالبها، ولا كالنار نام هاربها، إلا وإنه من لم ينفعْه الحق يضره الباطل ومن لم يستقمْ به الهوى يجرّ به الضلال إلى

---

(1) فاكتر كمال ابو ديب. في البنية الإيقاعية الشعر العربي ص:313

الردى، ألا وإنكم قد أمرتم بالظعن وذُللْتم على الزاد، وإنّ ما أخاف عليكم اتباع الهوى وطول الأمل).[1]

فأين هي شعرية اللغة في هذه العبارات؟ وأين هي شعرية الحالة؟ وهل ترتبط الحالة الشعرية بالحركة الداخلية للألفاظ وبالنبض الحسّي للنص الأدبي؟

لم أرَ كالجنةِ
نام طالبها
ولا كالنارِ نامَ هاربها
فمن لم ينقعْه الحق
غرّه الباطل
وإنّ ما أخاف عليكم
اتّباع الهوى
وطول الأمل

فإذا كانت شعرية المقطع أو شعرية الجملة مرتبطة بشعرية المعنى، فهل يمكننا ربط ذلك بطبيعة المعايشة الوجدانية للحدث عند المبدع ساعة كتابة النص الإبداعي، الذي يقتضي نسقاً معيّناً من الخطاب الأدبي والوصفي للمعنى سواء في وجدان المبدع أو المتلقي؟: (ولكنّ هذا التتابع لا قيمة له في ذاته، إنما كل قيمته أنه من خلال التكرار يخلق فينا توقّعاً لنوع أو أنواع معيّنة من التتابع دون أنواع، وهذا التوقّع قد يتّسع مداه وقد يتحدّد تبعاً لنوع الكلمات وتأثيرها الحسي أو الشكلي).[2]

إنه بإمكاننا الآن الحديث عن امتداد الدُفقة الشعورية في نص النثر الشعري، وهذه الدفقة تتمتع بحرية الامتداد الفني واتساع آفاقه دون أن تصطدم بحواجز الانتظام الوزني المعهود في نظام الشطرين بالقصيدة العربية القديمة أو نظام المقاطع، أو حتى حواجز القوافي وحروف الروي التي تقطع عن المبدع حسّه الشعري فيضطر إلى التوقف عند حدود التفعيلة الأخيرة، وجدار القافية. بينما يجد الأديب المتحرّر من هذه القيود فرصة لحسّه الإبداعي بالاتساع إلى نهاية الدفقة الشعورية التي قد تتجاوز الجملة الواحدة، بل تسري في امتدادها الزماني والمكاني إلى حيّز أوسع: (إنّ الجملة

---

(1) المنصف ـ لبنان والشمن ج2 ص: 240
(2) الدكتور شكري محمد عياد ـ موسيقى الشعر العربي ط2 ص:156

الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر، وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من سطر، وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر.[1]

إن ارتباط الحدث بالشعور ينتج عنه وهج يسري في النفوس الظمآنة إلى النور وجلال البهجة والجمال، فأين هي مزية النظم إذا لم يشتمل على هذه الأحاسيس الوجدانية؟ ولم يتميز الخطاب الديني عن غيره إلاّ لمزية السمو الروحي والصدق أمام جلال الخالق سبحانه وتعالى. قال أحمد أمين: (وفي الخطابة شيء بجانب التعبير اللفظي، كالإشارات والنبرات والإيماءات والحيل... أما الخطابة الدينية فيدفعها إلى التزام البلاغة الجلال لأن موضوعها الأساسي هو العلاقة بين الله والإنسان، فهذه العلاقة تدفع الخطيب إلى البساطة والوضوح تحت شعور خاص من اليقين وعدم الشك).[2]

ويخصّص أحمد أمين في كتاب النقد الأدبي حيّزاً للحديث عن الشعر وشعرية الخطاب الأدبي المنظوم والمنثور، ولكنه يستعين دائماً بأمثلة من الشعر دون أن يكلّف نفسه عناء البحث في النصوص النثرية الأدبية من خطابة ووصايا وكتابة ورسائل وقصص، شأنه شأن بقية النقاد المعاصرين له الذين ترسّخ لديهم مفهوم شعرية الوزن. قال: (فالشرطان اللذان يجب توفرهما في الشعر هما الوزن والقافية والاتصال بالشعور فإذا وجدت نوعاً من الأدب يجمعهما كان شعراً. أما إذا وُجِد الشرط الأول دون الثاني فنظمٌ لا شعر، وإذا وُجِد الثاني دون الأول فنثر شعري، وهو الذي كان يكون شعراً لولا أنه فقد الوزن).[3]

مع اعتراف أحمد أمين بوجود النثر الشعري، أو الشعر النثري، ولكنه يعود في نهاية الحديث إلى القول: (وهو الذي كان يكون شعراً لولا أنه فقد الوزن)، فلماذا نضع الوزن موضع الشعر؟ مع أن هذا الشرط وحده يُسيء إلى الشعرية، بل إلى الخطاب الأدبي الوجداني عامة. قال أبو نواس: (من مجزوء الرمل)

---

(1) الدكتور عزالدين إسماعيل ـ الشعر العربي المعاصر ص: 17
(2) أحمد أمين ـ النقد الأدبي ج1 ص: 92
(3) المرجع السابق ج1 ص: 64

كُنْ مع الله يكنْ لكْ واتّقِ اللهَ لعلّكْ
لا تكنْ إلاّ مُعِدّاً للمنايا فكأنّكْ
إنّ للموتِ لسهماً واقعاً دونكَ أويكْ[1]

وأيُّ ضَيْر سيكون لو تحوّلت هذه العبارات المنظومة إلى كلام متصل، يجمعه الوعظ وتربطه الحكمة والتبصر بالحياة والموت؟: (كُنْ مع الله يكنْ لكْ، واتّقِ اللهَ لعلكْ، لا تكنْ إلاّ مُعِدّاً للمنايا فكأنكْ، إنّ للموت لسهماً واقعاً دونكَ أو بكْ). أليس هذا أفضل من قيود الوزن وضجيج أجراس القوافي؟ ولماذا لا تتحوّل القوافي إلى سجعات تلوّن العبارات وتزيّنها؟ إلاّ إذا قُصِدَ من وراء الوزن تسهيل حفظ الحكمة ونقْل الموعظة ورواية الأثر.

ولكن أين تضع هذه العبارات المنظومة من عبارات قطري بن الفجاءة حين قام خطيباً في قومه يذم الدنيا ويحذّر من شرورها وآثامها: (كم واثق بها قد أفجعته، وذي طمأنينة بها قد صرعته، وذي احتيال فيها قد خدعته، عذْبها أجاج وحُلوها صبر، وغذاؤها سهام، وأسبابها رِمام، وقطافها سلع،حيّها بعرض موت، وصحيحها بعرض سقم، ومنيعها بعرض اهتضام، مليكها مسلوب، وعزيزها مغلوب، وسليمها منكوب.)[2].

ويقيني أن هذه العبارات القصيرة المشحونة بطاقة وجدانية قد ألهبت الشاعر وفعلت في النفوس ما يفعله الغيث في التربة الكريمة، وزادتها تأثيراً أجراس الألفاظ المسجوعة، وحلاوة المطابقات، والتجانسات، وماذا عساها تكون لو نُظِمَتْ وزناً: (بسيط)

كم واثق مطمئن أفجعتْ ولكم قد روّعتْ في دروب الصبر إنسانا
أجاجها عَذِبٌ والسمُّ في فمها لا عزَّ فيها ولا تعطيكَ إحسانا

وإذن فإن النثر الشعري لا يقل إبداعاً عن الوزن الشعري، فكلاهما يُحقّق المتعة الفنية، ويتحسّس معها القارئ بالجمال والفن والإبداع،وهو كما قال أنيس المقدسي: (النثر الشعري فن يعتمد بُعداً في الخيال، وإيقاعاً في التركيب، ووفرة في المجاز، وقوة في العاطفة، مما يغلب فيه الروح الشعرية)[3].

---

(1) الجاحظ – البيان والتبيين ج1 ص: 485
(2) المرجع نفسه م 2 ص: 278
(3) أنيس المقدسي – الاتجاهات الأدبية الحديثة في العالم العربي الحديث ص: 419

* المقامات

تُعَدّ المقامات صورة أدبية راقية من صور النثر الأدبي العربي الذي شاع في القرن الرابع الهجري على يد بديع الزمان الهمذاني أولاً ثم، طوّره وأضاف إليه أبو محمد القاسم بن علي الحريري في القرن الخامس الهجري. ويرى الدكتور زكي مبارك أن: (أظهر أنواع الأقاصيص في القرن الرابع هو فن المقامات، وهي القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما شاء من فكرة أدبية أو فلسفية أو خطرة وجدانية أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون).[1]

فالمقامة على رأي زكي مبارك هي قصة قصيرة تتسلسل فيها الأحداث، وترتبط المشاهد، وتتعدّد الأماكن وتتغيّر الصور وأساليب التبليغ والخطاب والحوار، ولكنها في كل الأحوال: (ليست قصة بالمعنى الكامل لكلمة قصة كما نتصورها في العصر الحديث، ومع ذلك فهي تشتمل على عناصر قصصية لا من حيث الحوار الممتد فيها فقط بل أيضاً من حيث مضمونها وتصويرها لعناصر الشرّ والفساد في المجتمع، وكان من الممكن أن تنمو وتعد لنهضة قصصية في أدبنا الوسيط، غير أن بديع الزمان ومن جاؤوا بعده أرادوا بها تعليم الناشئة الأساليب الأنيقة ومن هنا جاءت غلبة اللفظ على المعنى فيها).[2] و يبدوا لنا أن التركيبة الاجتماعية الجديدة للمجتمع العربي في هذا العهد، والحالة الاقتصادية، وتردّي أسباب الأمن والمعيشة عوامل أساسية في ظهور طبقة من الأدباء الجوّالين الذين يتّخذون من الأدب وسيلة للاسترزاق والكسب، وهذه الظاهرة قديمة في الأدب العربي، وفي الشعر على الخصوص، غير أنها الآن في وضع جديد فالأديب الشحّاذ والشاعر الجوّال لا يتكسّب بالشعر فحسب، كما كان يفعل الشعراء المدّاحون، بل يتوسّل إلى ذلك بأنماط من الأساليب والوسائل فهو يمزج الشعر بالنثر، والجد بالهزل، والفكاهة بالوعظ، وهذه التلوينات الجديدة هي سرّ جاذبية العبارة الأدبية في نصوص المقامات: (شهدت الفترة التي عاشها الحريري "والفترة التي سبقتها أيضاً" نشوء فئة من الأدباء المتجولين المغمورين من المراتب الاجتماعية الدنيا بمقاييس أهل ذلك الزمان أخذوا يطوفون أرجاء البلاد العربية الإسلامية، ينشدون الأشعار ويرددون الطرائف الأدبية والنوادر،

---

(1) الدكتور زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج1، ص:242
(2) الدكتور شوقي ضيف ـ المقامة، ص :09

ويعقدون المناظرات الأدبية في مجالس الأثرياء والمتنفّذين والأمراء وفي الأماكن العامة لاكتساب الرزق).[1]

وليس هذا فحسب، بل إن نصوص المقامة أصبحت الآن مشاركة بين شخصين هما: الراوي والبطل، وهما قطبان أساسيان ترتكز عليهما الأحداث وتتسلسل الوقائع وتُنسّج فصول الحكاية داخل المقامة، ولهذا تجدهما يتبادلان الخطابات النثرية والشعرية ويتحاوران. قال الحريري على لسان الراوي الحارث بن همّام (على أني لم ألقَ كالسروجي في غزارة السحب، ووضْع الهناء مواضع النقب، وكنتُ لهوى ملاقاته أرغب في الاغتراب، وأستعذب السفر الذي هو قطعة من العذاب).[2]

وعموماً فإنّ لغة الخطاب الأدبي في نصوص المقامات بدأت تقترب شيئا فشيئا من لغة العامة – على خلاف بين الهمذاني والحريري– سواء منها العبارات المنثورة أو المنظومة، وهذا الأمر في تقديري على جانب مهم فيما يتعلق بلغة النص الشعري العربي المألوف أو لغة النص الخطابي الذي عُرف بفخامة اللفظ وجزالة العبارة وقوّة التركيب وعمق المعنى، وبلاغة الخطاب،فلم يكن من المسير فهمه عند كل الطبقات، إلا تلك الطبقة الراقية التي حظيت بنصيب وافر من الجاه والعلم والسلطان. أما الآن فمع الشاعر الجوّال أصبح الخطاب الأدبي يجنح نحو البساطة، ويستعين بلغة العامة. قال الهمذاني على لسان أبي الفتح الإسكندري بطل مقاماته:

هذا الزمانُ مشومْ ... كما تراهُ غشـــومْ
الحُمْقُ فيه مليحْ ... والعقل عيبٌ ولومْ
والمال طيفٌ ولكنْ ... حول اللئام يحـــومْ[3]

إن عنصر الحكي والسرد داخل نسيج المقامة هو الطابع المميّز لعباراتها التي ترتبط بل تتلاحم في أجزائها كما ترتبط القصيدة الحديثة، وقد تطول العبارة أو تقصر تبعاً لطبيعة الحدث والحالة التي يكون عليها كل من الراوي والبطل. إن البطل في نصوص المقامات هو شخص غير عادي، فهو متعدّد المهارات والقدرات، وأحياناً يتحوّل إلى بطل أسطوري فيتحول معه النص إلى مجموعة من التداعيات والصور الفنية العجيبة:(وهو يقع في مكان مجهول أولا مكان، كما يقع في

---

(1) فكتور توري جحا . مع الحريري في مقامته من :35
(2) القريشي (38) ج 4 ص :06
(3) الشيخ محمد عبده . مقامات الهمذاني – المقامة ص :95

زمان معيّن أولاً زمان، حيث يختلط الماضي بالحاضر، وربما استشرف الغيب فعرف المستقبل، ومن هنا كان البطل الأسطوري دائماً لا يشعر إلا تائراً بحدود فاصلة بينه وبين العالم والفكر والزمن.[1]

أما مسألة الظهور والتخفّي في شخصية البطل فإنها مرتبطة إلى حد مّا بحالة التناقض والتبدّل في المواقف والمتغيّرات السائدة في المجتمع، وهي بالتالي صورة للغموض والوضوح والسهولة والعسْر والفن واللافن والإبداع وعدمه التي طبعت نصوص هذا اللون من الخطاب الأدبي الموسوم بفن المقامات. ويمكن كذلك اعتبار المزاوجة بين النظم والنثر مؤشّراً على ازدواجية شخصية الأديب ورغبته في أن يجمع في شخصه كل صفات الإبداع فهو خطيب بارع وشاعر ماهر وفنان محتال.

قال الحريري: (من المجتث)

يالبتَ شعري أدري	أحاط علماً بقـــدري
وهل يرى كُنْهَ غوري	في الخدْع أم ليس يدري
كم قد قمرتُ بنيـــه	بحيلتي وبمكْـــري
وكم برزتُ بعُـــرف	عليهمُ وبنُكْـــري
أصطادُ قوماً بوعـــظٍ	وآخرين بشعـــرِ[2]

إن لغة التعبير في كل الأحوال متبدّلة فهي تارة سهلة تقترب من لغة العامة، وأخرى صعبة لا يفهمها إلاّ الخاصة، غير أنها في كل ذلك تتحلّى بالسجع والتجنيس والمزاوجة والمطابقة والموازنة، فتتقلّص الفروق وتزول الحواجز بين النظم والنثر ويؤدي كل منهما دور الآخر بحيث يؤدي النثر مهمة الشعر، ويؤدي النظم مهمة النثر، ولم ينتبه النقاد القدماء إلى هذه الظاهرة الفنية الجديدة في النص الأدبي العربي الذي سمّوه:(مقامة) بل اكتفوا بالوقوف منه موقف الشرح والتفسير والتوضيح، إلاّ أن النقاد المعاصرين كان لهم موقف أكثر دقة وموضوعية: (وبقدر ما كانت الهوّة سحيقة بين الشعر والنثر الفني من الناحية النظرية قديماً أصبحت ضيقة جداً في العهود المتأخرة حتى أن النظريات النقدية الحديثة تحاول في بعض مفاهيمها الجديدة إزالة الحواجز بين الصناعتين -كما كان العسكري يسميهما- فإذا الشعر نثر إذا كان نظماً، وإذا النثر شعر إذا كان مشبّعاً بالصور منقلا بالرؤى الشفّافة، محمّلا على أجنحة الألفاظ ذات الخصوصيات الشعرية، وهذا المفهوم هو ما يمكن

---

(1) فكتور لسد زكي - الأسطورة: ص:112
(2) القريشي - (13) - ج1 ص:42

أن يُعرّف على عهدنا الحاضر تحت اسم *la poétque*. هو مصطلح ألسني جديد لم تجد له العربية بعد معادلاً مقبولاً. إن ترجمته بالإنشائية أو "الشعرية" لا يعني كبير شيء».[1]

لقد حاول الهمذاني ومن بعده الحريري أن يلقي النص الأدبي في أحضان الشارع والساحات العامة والأسواق وأماكن التجمعات الشعبية، وأن يخلّصه من احتكار الملوك ومجالس السلطان، وجدران القصر، ولهذا تحوّل الخطاب الأدبي من وجهة خاصة إلى وجهة عامة أكثر شمولاً وحيوية وموضوعية عن أحاسيس الإنسان. قال الهمذاني في المقامة القردية: (حدثنا عيسى بن هشام قال: بينا أنا بمدينة السلام، قافلاً من البيت الحرام، أميس مَيْسَ الرجْلَة على شاطئ الدجْلَة، أتأمل تلك الزخارف إذ انتهيتُ إلى حلقة رجال مزدحمين يلوي الطرب أعناقهم ويشقّ الضحك أشداقهم، فساقني الحرص إلى ما ساقهم حتى وقفت بسمع صوت رجل دون مرأى وجهه لشدة الهجْمة وفرط الزحْمة فإذا هو قرّاد يرقّص قرده، ويُضحِك مَن عنده، فرقصتُ رقص المُحَرْجِ وسرت سير الأعرج فوق رقاب الناس يلفظني عاتق هذا لسرّة ذاك حتى افترشتُ لحية رجلين وقعدت بعد الأين، وقد أشرقني الخجل بريقه، وأرهقني المكان بضيقه، فلما فرغ القرّاد من شغله، وانتفض المجلس عن أهله، قمت وقد كساني الدهش حُلّته ووقفتُ لأرى صورته فإذا هو والله أبو الفتح الإسكندري فقلت ما هذه الدناءة ويحك؟ فأنشأ يقول: (مجزوء الكامل)

الذنْبُ للأيام لا لـــي	فاعتبْ على صرْف الليالي
بالحُمْقِ أدركتُ المُنى	ورفلت في حُلَلِ الجمـــال[2]

إن هذه القصة الشعرية -إن صح التعبير- التي توحّد فيها الخطاب والموضوع والزمان والمكان والحدث تستشعرك بالمتعة الفنية رغم بساطة المشاهد وسذاجة الصور إلاّ أن هناك شيئاً خفياً هو خارج المسمّيات سيستوقفك خلال النص ويستثير إحساسك خلال قراءتك للنص، فهل هو روح الفكاهة والنادرة ؟ أم طريقة الوصف وعفوية السرد وبساطة المشاهد وشعبيّتها؟

أعتقد أنّ هناك خيطاً رفيعاً ترتبط به كل هذه الأشياء بل تصدر عنه، وهو محور النص من أوله إلى آخره، ويتعلق الأمر بشخصية البطل صاحب الخوارق والأعاجيب ومبعث الدهشة والتشويق: (والحقيقة أنّ بديع الزمان ارتقى ببطل مقاماته إلى السدة الإنسانية فجعل منه رمزا

---

(1) الدكتور عبد الملك مرتاض - النص الأدبي من أين وإلى أين ص: 26
(2) الشيخ محمد عبده - مقامات الهمذاني - ص: 97

للمكدّي الماكر فدخل في جملة أبطال الأساطير والخرافات إلى جانب عطيل ودون كيشوت وروتار في نزعات الإنسانية وسواهم ممّن جسّدوا فكرةً ومثّلوا وصفاً مسلكياً معيّناً.»[1]

إن ربط النزعة الإنسانية بشخصية البطل الأسطوري هي في رأينا سرّ جاذبية هذه الآداب الشعبية -إذا استطعنا تصنيف أدب المقامات ضمن الأدب الشعبي- من حيث مضامينها وأهدافها وطبيعة الجمهور الذي يتلقى أحداثها ويشترك مع البطل في صناعة الحدث.

و لاشك فإن خاتمة الحكاية في هذه النصوص تمثّل الثمرة المرجوّة والغاية المنشودة، فإن ما أراد الهمذاني تجسيده في المقامة القردية هو أن سلوك الاحتيال والعبث والمخادعة أصبحت وسيلة ناجحة للإسترزاق وإن هذه الصيرورة الشاذة التي آل إليها المجتمع في زمانه بدت وكأنها نشاط عادي مقبول، أليس هذا عجيباً ومثيرا للشفقة والرثاء؟ وإلاّ فكيف انقلبت الموازين وتبدّلت الأحوال وتغيّر الزمان؟ أم أن الإنسان هو الذي يتحوّل و يحيد عن الجادّة المستقيمة. قال الهمذاني:

الذنب للأيام لا لي
فاعتب على صرف الليالي
بالحُمْق أدركتُ المُنَى
ورفلتُ في حُلَل الجمَال

وما يهمنا الآن هو شعرية اللغة وطبيعة الخطاب الأدبي في العبارات المنثورة أو المنظومة إنّ إعادة قراءة النص السابق من جديد، والبحث في ثنايا العبارات عن الحسّ الشعري وعنصر الإمتاع والإثارة فإنه ستستوقفنا العبارات الفنية المنثورة المشحونة بطاقة إبداعية وجمالية هائلة أكثر مما تدهشنا العبارات المنظومة في خاتمة المقامة، وبهذا يكون النص النثري الفني في أدب المقامات أكثر شعرية من النص النظمي الذي يبدو مقصوداً لذاته ومصنوعاً بقوة لإكمال الجزء الأخير من المقامة.

وعودة أخرى إلى المقامة القردية لاستجلاء الحسّ الشعري. قال الهمذاني:

فرقصتُ رقص المُحْرِجْ
وسرتُ سَيْر الأعرج
فوق رقاب الناس

---

[1] بكار كمال - بديع الزمان ص: 105

يلفظني عاتق هذا لسرّة ذاك

حتى افترشت لحية رجلين

وقعدتُ بعد الأيْنْ

وقد أشرقني الخجلُ بريقه

وأرهقني المكان بضيقه

وبهذا التحوّل الحاصل في بنية الخطاب الأدبي في نصوص المقامات انتقلت الشعرية من النص المنظوم إلى النص المنثور، وإلاّ فما هي مهمة الأبيات المنظومة في نهاية نصوص المقامات عند الهمذاني، أو في خلال نصوص المقامات عند الحريري؟ إنها بلا شك تؤدي مهمة وعظية وأخلاقية وتربوية أو لغوية تعليمية، وقد كانت هذه المهمة منوطة بالنص النثري خلال العصور الأدبية السابقة أما الآن فهي ليست كذلك عند الهمذاني والحريري.

أما الوزن فهو ليس شيئاً في ميزان الشعرية: (la poétique) وإنما الشعرية نبض يخفق بين ثنايا السطور كما يخفق القلب بالمنى والأحاسيس والوجدان: (فليس النثر في قصيدة النثر هو الذي يمنحها قيمتها الفنية الجديدة، وليس النظم في قصيدة النظم هو الذي منحها قيمتها الكلاسيكية القديمة، وإنما هناك شيء آخر لا علاقة له بطريقة تركيب الكلمات نثراً ونظماً هو الذي يخلق ما ندعوه بالشعر. كما أن هنالك شيئاً آخر لا علاقة له بالتخلّي عن الأوزان الخليلية هو الذي يجعل من شعرنا قصيدة حديثة).[1]

وعلى غرار ما فعل الهمذاني حاول الحريري أن يمنح النص النثري بُعْداً جمالياً وتخييلياً عن طريق النص الحكائي الوصفي، ثم عن طريق الأنساق اللغوية والتراكيب الصرفية المنظومة على نمط خاص يوافق السياق العام للحدث أو الوصف بحيث يتمّم ما في الفكرة من نقص أحياناً: (لقد كان عنصر الإيقاع خاصية تتوفر بدرجة عالية في الشعر كما تتوفر بشكل أو بآخر في النثر فوجدنا فيهما كثيراً من التغيير والتساوي والتوازي والتكرار، وكلها عناصر إيقاعية اهتم لها البلاغيون، وبذلوا جهداً كبيراً في استكشاف جوانبه في اللفظة الواحدة).[2]

---

(1) فكاري علي ذكري - شعرنا الحديث إلى أين؟ ص:82

(2) فكاري محمد عبد المطلب - البلاغة والأسلوبية ص :216

غير أن الحريري سما بالنص الحكائي المنثور، وبدرجة أقل المنظوم إلى مستويات فنية راقية، وخلّف لنا نصوصاً "مفعمة بالوجدانية والإحساس والشعر وهو كما قال شوقي ضيف: (ولا نزال حتى عصرنا نتحلّى بجمال ألفاظه وصياغته، كما كان يتحلّى بها معاصروه ومن جاؤوا بعده، ولا نزال نعدها أجمل ميراث لغوي ورثناه عن كتابنا السابقين).[1]

وسأحاول الاستشهاد بنصوص مقامات الحريري وأختار هنا المقامة الخامسة وهي الكوفية التي زاوج فيه كعادته بين العبارات المنثورة والمنظومة، وجعل النص المنظوم مكمّلاً للنص المنثور على عكس الهمذاني الذي كان يقحم النصوص المنظومة بطريقة قسْرية على الحكاية، ويكون ذلك عادة في آخر المقامة لاستخلاص الموعظة والاعتبار. قال الحريري في فاتحة المقامة الكوفية:(سمرتُ بالكوفة في ليلة أديمها ذو لونين، وقمرها كتعويذ من لُجَين، مع رفقة غذّوا بألبان البيان، وسحبوا على سحبانَ ذيل التسيان، ما فيهم إلاّ مَنْ يُحفَظُ عنه ولا يُتحَفَّظُ منه، ويميل الرفيق إليه ولا يميل عنه، فاستهوانا السمرُ، إلى أن غرب القمرُ وغلب السهرُ، فلما هوّمَ الليل البهيمْ ولم يبقَ إلاّ التهويمْ سمعنا من الباب نبأة مُستنبحْ، ثم تلتها صكةُ مُستفتحْ فقلنا من العُلِيمْ في الليل المُدلهمْ فقال:

يا أهلَ ذا المغنى وُقيتمْ شرّا	ولا لقيتم ما بقيتم ضُـــرّا
قد دفع الليل الذي اكفهـرّا	إلى ذُراكم شَعِثاً مقيـــرّا
أخا سفارٍ طال واسبطـــرّا	حتى اثنى محقوقفاً مصفرّا
مثل هلال البدر حين افتـرّا	وقد عرا فِناءكم معتـــرّا
يبغي قرىً منكم ومستقـــرّا	و يثني عنكم ينتُ البـــرّا[2]

فهذه الأبيات المنظومة على بحر الرجز (مستفعلن -مستفعلن-مستفعلن) تستشعرك بأن صاحبها شخصية مهمة من الشخصيات الفاعلة في النص والصانعة للحدث، فوجود هذا النص المنظوم مباشرة بعد فاتحة المقامة يعني أن كاتب المقامة أدرك ما للنظم من إثارة انفعالية وقيمة نفسية وفنية فجعله شريكاً للنثر في صنع أحداث الحكاية فكان لكل منهما دور يؤديه في العملية الإبداعية: (فالمسألة ليست ما إذا كان يمكن أو لا يمكن أن يقع في النثر نظام من الكلمات لا يقل مناسبة في قصيدة عنه في النثر ولا ما إذا كان هناك أو لم يكن أبيات وجمل جميلة يتكرر ورودها في قصائد جيدة لا تقل لياقة ولا حسن في النثر الجيد عنها في الشعر، فلا هذه ولا تلك كانت مطلقا موضع

---

(1) الدكتور شوقي ضيف ـ المقامة ص : 79
(2) الحريري (05) ج1 ص: 97

إنكار أو شك من أحد، والمسألة على وجهها الصحيح يجب أن تكون في مكانها المناسب والطبيعي في التأليف النثري الجاد، ولكنها تكون غير متناسبة وغير متجانسة في الشعر المنظوم والعكس صحيح، ما إذا لم يكن من الممكن أن يكون في لغة قصيدة جادة ترتيب لكل من الكلمات والجمل واستعمال واختيار لما يسمى مجازات من حيث نوعها وتكرار قواعدها ومناسباتها جميعا تكون في موضوع له نفس القيمة، سيئة وغريبة في نثر صحيح قوي، إنني أقول أن عدم لياقة كل بمكان الآخر في كلتا الحالتين سيوجّد ويثبتني أن يوجّد بشكل متكرر).[1]

ويبدو لنا أن مستر كولردج وهو يسترسل في الحديث عن دور الشعر المنثور والشعر المنظوم وخصائص كل منهما أدرك أن اللغة الشعرية ممكنه الحدوث في نص غير موزون، كما يمكن لها أن تكون في نص موزون أيضا وأضاف: إن لكل منهما خصائص لا توجد في الآخر مثل طبيعة التراكيب اللغوية والنظم والانفعال الذي هو على رأي كولردج خاصية من خصائص النص المنظوم، ولربما قصد قيمة الأنغام السمعية التي يُنتجها النص المنظوم وتتابع الأصوات الساكنة أو المتحركة وفق أنساق معلومة ومتكررة، وما تثيره عند المُتلقي من متعة وإحساس بالنشوة والطرب.

وإذا عدنا مرة أخرى إلى فاتحة المقامة الكوفية نتتبّع الجمل الشعرية ونترصدها في مساحات النص المنثورة أو المنظومة، فإننا سوف نُدرك بالحسّ الشعري والوجدان أن شعرية اللغة وشعرية الحالة قد تحققت في العبارات المنثورة، ولم تكن كذلك في العبارات المنظومة فهي حين تدفقت الشعرية تلقائياً في النثر وبصورة كثيفة بدأت محتشمة وشاحبة في الأبيات المنظومة بحيث نُدرك إلى أي مدى كان الحريري قد كلّف نفسه عناء النظم وإقحام ذلك بين ثنايا النص الحكائي للمقامة، وأن ذلك مما يعزّز شخصية البطل ويضيف إلى مهاراته المتعددة مهارة جديدة وهي مهارة النظم والإنشاد، ولكن ذلك كله تم على حساب الحسّ الشعري المغيّب في مثل تلك الأبيات.

إن عبارات الوصف الحكائي النثري قد امتلأت شعرية، وشُحنت طاقة جمالية وتخييلية، تترصدها العين قبل الأذن والحسّ والوجدان قبل العقل. قال:

في ليلة أديمها ذو لونين
وقمرها كتمويذ من لُجَيْن
استهوانا السمرْ

---

(1) كولردج سيرة أدبية - ترجمة عبد الحكيم حسان ص: 294

إلى أن غرب القمرْ

وغلب السهرْ

فلما هوم الليل البهيمْ

ولم يبق إلا التهويمْ

سمعنا من الباب نبأة مستتيحْ

فقلنا: من الملم في الليل المدلهمْ

فبالإضافة إلى بلاغة الوصف والإيحاء، كان هذا السرد القصصي الوصفي يستثير فينا شعرية اللغة ومتعة الإبداع إنها تركيب جديد للغة جديدة: «وكانت اللغة في معنى الشعر لا في مبناه فقط»[1].

فأين نضع هذه العبارات من الأبيات المنظومة التي أنشدها أبو زيد السروجي بطل مقامات الحريري وهو ينقمّص دور السائل، وهي أبيات ليست عادية ولكنها مقصودة، وينبغي أن تتلاءم مع طبيعة المهمة التي جاء من أجلها، وأن تتميز عن المألوف من منظوم القول السائد في العرف الأدبي، وحينئذ فقد التزم فيها الحريري ازدواجية القافية وهو ما يُعرَف بالتشريع[2] وأقحم فيها غريب اللغة كقوله: (اسبطرّا – اكفهرّا – محقوقفاً – معترّا ... الخ) فكأن هذا التكرار في القوافي بين الأشطر إشارة إلى ما يتصف به الشحاذون من إلحاح في المسألة، أضف إلى ذلك فإن مهارة النظم تجلّت أيضا في انسجام هذا التكرار الصوتي مع طبيعة الوزن السريع الذي يتفق مع الحالة النفسية المضطربة والبائسة لهذا الشحاذ السائل: (مستفعلن– مستفعلن– مستفعلن).

---

(1) يوسف نوفل ـ الحداثة في الشعر ص: 23

(2) انظر فيه لسعد البازعي ـ سوزان فلاب في سلامة شعر العرب ص: 143

* الموشحات الأندلسية

ليس التوشيح في الشعر الأندلسي ظاهرة جمالية أو موسيقية أو غنائية فحسب اقتضتها حاجة المغنين إلى نوع من النظم يسهّل عليهم الإنشاد والتلحين والغناء ولكن ذلك في اعتقادي مرتبط إلى حد ما بطبيعة التحوّلات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للمجتمع الأندلسي، وهو مجتمع يتشكّل من أجناس متعددة وثقافات متنوّعة ذات تراث فني وأدبي وشعبي، ولم يكن سلطان القصيدة التقليدية المشرقية ليستقرّ في الذاكرة الأدبية الأندلسية زمناً طويلاً حتى حدث هذا التحوّل في النص الشعري العربي، وهو تحوّل نزل بالقصيدة العربية من باحة القصر وبلاط السلطان إلى الساحات العامة والمجالس الأدبية الشعبية معبّراً عن أحاسيس الناس البسطاء وحياتهم اليومية، ورغباتهم وآمالهم وآلامهم حين يحبّون أو حين يفرحون، حين يكرهون أوحين يغضبون. وكما كانت المقامات في المشرق العربي خروجاً على المألوف من أنماط التعبير النثري الأدبي التقليدي في القرن الرابع الهجري على يد الهمذاني كانت الموشحات كذلك،ويعتقد مؤرخو الأدب الأندلسي أن الموشحات اخترعت في نهاية القرن الثالث، وازدهرت في القرن الرابع الهجري على يد جملة من الشعراء والأدباء النقاد أمثال : محمد بن محمود القبري الضرير، أو مقدّم بن معافر القبري: (وهو من شعراء الأمير عبد الله الرواني وأخذه عنه أبو عمرو أحمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد ثم غلبها عليه المتأخرون وأول من برع فيه منهم عبادة بن القزاز شاعر المعتصم صاحب المرية). [1]

وإذن فهل هي مصادفة إن يخرج الكتّاب المشارقة على الأساليب التقليدية في النثر الأدبي العربي، ويخرج الشعراء المغاربة على الأنماط التقليدية للشعر العربي؟ وأن يتزامن ذلك في القرن الرابع الهجري أيضاً.

لا أشك أن تداخل الثقافات وامتزاج الحضارات والتجارب والممارسات الأدبية والإبداعية كان له تأثير كبير في تطوّر أساليب الخطاب والتعبير، وظهور ثورات فنية ليس الغرض منها مخالفة المألوف بل الرغبة في إثبات الذات ووصف المستحدث من الأفكار والأذواق والمهارات، وفسح المجال للتجارب الجديدة في الشعر العربي يوافق كما قلنا التحوّلات الحاصلة في الحياة العامة للإنسان

---

[1] انظر سطلي عرض القريض - فن التوشيح ص: 98

العربي بدءاً من القرن الرابع الهجري فما فوق، وأصبحت مهمة الشاعر الآن توفير المتعة الفنية والترفيه عن القارئ أو السامع وهكذا تحوّلت مهمة الشاعر من مهمة خاصة إلى مهمة جماهيرية عامة مهمة تركيبية تجميلية أكثر منها تخييلية إيحائية فهي أقرب إلى الصناعة منها إلى الفن: (الصنعة لعب شكلي في بعض وجوهها، من هنا تطوّر الشكل الشعري في هذه القرون التسعة، سادت الأوزان الخفيفة المجزوءة لكي توافق إيقاع الحياة المدنية السريعة المتحرّكة المتغيرّة، واستُخدمت اللغة العامية، وبخاصة في الموشح والدوبيت، وأخذ الشعراء يكتبون باللغة العامية ذاتها أنواعاً شعرية مثل الكان وكان والقوما، والزجل، واستُخدمت إيقاعات مختلفة في قصيدة واحدة: الموشح).[1]

إن الأشكال الجديدة في أساليب الخطاب الأدبي العربي يمكن اعتبارها ثورة على المألوف والمتعارف، بل ثورة على هيمنة الطبقة الخاصة واستئثارها بقوانين الفن واحتكارها مجالس الشعر والأدب، فلما ضعف سلطانها وتفرق الناس من حولهم أعيد الاعتبار للطبقات الشعبية وفنونها وآدابها وأغانيها وأهازيجها: (ليس معنى ما قلت آنفا أن وظيفة كل شاعر أن يُحدث انقلاباً في لغة الشعر فإن الأمر يعتمد لا على تكوينه الشخصي فحسب بل على العصر الذي يعيش فيه هناك عصور يحتاج فيها الشعر إلى الثورة التي شرحناها حتى يلحق بركاب لغة الكلام وما دخلها من تغييرات، تغيرات هي حقيقتها تغييرات في الفكر والإحساس. ولكن هناك عصور أخرى تقتصر فيها وظيفة الشاعر على أن ينمي التقليد الوجود وينمي إمكانياته الموسيقية في اتصاله بلغة الكلام، فمن غير المرغوب فيه – ولو فرضنا أن هذا ممكن – أن نعيش في حالة من الثورة الدائمة، وكما أن الإتباع العنيد لأسلوب أجدادنا ليس من الهمة في شئ كذلك التهوس في نشدان الجديد من الأساليب والأوزان ليس من الصحة في شئ، هناك أزمان لاستكشاف أرض جديدة، وهناك أزمان لاستثمار الأرض التي فتحناها).[2]

ولست أفهم الأسباب الحقيقية التي جعلت الدكتور النويهي يتردّد بين التجديد والقدامة، وبين الموقف واللاموقف، وهذه إشكالية ملحوظة عند بعض النقاد المعاصرين فهم يسعون إلى الوسطية التي ترضي جميع الأطراف، فقد وجدنا النويهي يُلح على حتمية التغيير كظاهرة إنسانية ترتبط بتجدّد الحياة وتبدّل الإحساس والتفكير ولغة الكلام والتعبير وهذا موقف سليم وموضوعي، ولكنه

---

(1) أنيس، مقدمة للشعر العربي ص:72
(2) الدكتور محمد النويهي، قضية الشعر الجديد ص:21

يعود في الفقرات التالية ليقرّر: (إنه من غير المرغوب فيه أن نعيش في حالة من الثورة الدائمة). فإذا كانت هذه الثورة مرتبطة بالحياة وبالفكر وبالإحساس، وأن من سنن الحياة التطوّر والتجدّد والتحوّل فإن الثورة على القديم حتمية ومتواصلة، وإلا فإن: (الإتباع العنيد لأسلوب أجدادنا ليس من الصحة في شئ) وهذا هو الموقف الصحيح للناقد الموضوعي الذي تناول قضية التجديد في الشعر العربي. والقضية كما قال يوسف الخال: (ويأخذون على الشعر الحديث أنه بدعة شكلية غايتها تحطيم العمود الشعري والقضاء على النغم الشعري وإشراق العبارة. والحقيقة أن الشاعر الحديث لا غاية له إلا التعبير بحرية مع الحفاظ على جميع خصائص الشعر عن تجاربه الكيانية فالعمل الشعري في نظره عمل شخصي فني يهدف إلى خلق ما يراه واجب الوجود و حريته يحدها الفن الذي يفترض الانتظام والانسجام فهو مهما بدا لنا قريباً من الفوضى لا يلبث وهو الشاعر الأصيل أن يوجد أشكاله في مناخ العبودية للمعروف والمألوف). [1]

فالقضية في رأيي مرتبطة بالمرجعية الأدبية وتقديس الموروث ولذلك فإن المحاولات الجادة التي قام بها شعراء الموشحات المغاربة أو المشارقة واجتهدوا في تقديم أنموذج جديد للنص الشعري العربي انحدرت شيئاً فشيئاً نحو الصنعة وجاء شعراء غير موهوبين استسهلوا كتابة النص الشعري الموشح، وأنتجوا نصوصاً باهتة ومُبتذلة تكلّفوا فيها حشر البديع والتزموا بصرامة الشكل في وضع المطلع والأدوار والأقفال والخرجة دون مراعاة لوحدة النص وارتباط الفكرة وإشعاع الصورة وبريقها: (والشعر الذي يتّخذ الكلمة غاية بذاتها ولذاتها، ينبع من حدْس زخرفي هو من الإفراط والمغالاة بحيث ينطمس موضوعه تحت بريق الزخرف، ويستعيض عن وجوده الحقيقي الحي بوجود ذهني تجريدي). [2]

إن ظهور فن التوشيح في النص الشعري العربي قديماً يمكن اعتباره ثورة على الأشكال التقليدية الموروثة منذ العصر الجاهلي فقد أنقذ القصيدة العربية من الرتابة والتكرار الممل للقافية الواحدة على طول مساحة النص وأعاد توزيع الألفاظ والأوزان والموسيقى. قال عبادة بن ماء السماء:

مَن وَلـي في أمة أمراً ولم يعدل يُعزَل ، إلاّ لحاظ الرشا الأكحل

---

[1] يوسف الخال- الحداثة في الشعر ص:83
[2] أدونيس - مقدمة للشعر العربي ص:95

جُرتَ في حكمكَ في قتلي يا مسرفْ

فانصفِ فواجب أن يُنصِفَ المنصِفُ

وارأفِ فإنّ هذا الشوقَ لا يرأفُ

علّلِ • قلبي بذاكَ البارِدِ السلسلِ ينجلي • ما في فؤادي من جوىً مشعلِ

إنما • تبرزُ كي توقدَ نارَ الفتنْ

صنعا • مصوّراً في كل شيءٍ حسنْ

إن رمى • لم يخطِ من دون القلوب الجننْ

كيف لي • تخلُّصٌ من سهمك المرسلِ • فصّلِ • واستبقني حيّاً ولا تقتلِ[1]

وقد لمّح الشاعر بذكاء في هذا الوشح إلى قيمة العدل في حكم الرعية قبل أن يُعرّج إلى حكم المحبوب فيكون قد مزج السياسة بالغزل، والذي يعنينا في هذا المجال هو هذا الإيقاع الجديد الذي استحدثه الشعراء الأندلسيون مما يعد خروجاً على نظام العروض الموروث، وهذا الوشح يسير على تفعيلات معكوس البسيط (فاعلن مستفعلن فاعلن) وهكذا...

وقبلهم تمرّد الشعراء المشارقة على أوزان العروض الخليلي: (وما يُصاغ على غير هذه الأوزان فهو من عمل المولّدين الذين رأوا أنّ حصر الأوزان في هذا العدد يضيّق عليهم مجال القول وهم يريدون أن يجريَ كلامهم على الأنغام الموسيقية التي نقلتها إليهم الحضارة، وهذه لا حدّ لها، وإنما جنحوا إلى تلك الأوزان لأن أذواقهم تربّت على إلفها، واعتادت التأثّر بها، ثم لأنهم يرون كلاماً يوقّع على الأنغام الموسيقية يسهل تلحينه والغناء به). [2]

وأول ما فعلوه قلبوا تفعيلات البحور، فالمستطيل هو مقلوب الطويل: (مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن) مرتين كقول القائل:

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحْوَرْ أديرَ الصدغُ منه على مسكٍ وعَنبرْ

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن / مرتين

---

[1] محمد بن شكر الكتبي ـ فوات الوفيات ج 2 ص: 151

[2] السيد أحمد الهاشمي ـ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ص: 127

والممتد هو مقلوب المديد:(فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن/ مرتين). والمتوافر مقلوب الوافر[1] وهكذا... وقيل: إنّ أبا العتاهية اسماعيل بن القاسم وهو من شعراء القرن الثاني للهجرة قد استحدث أوزاناً جديدة ليست مألوفة في أوزان الشعر العربي ولا مُستساغة. قال ابن قتيبة:(وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعرا موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب، وقعد يوماً عند قصّار فسمع صوت المدقة فحكى ذلك في ألفاظ شعره وهو عدة أبيات فيها:

للمتون دائرا ... متّ يُدرنّ صرفها

هُنّ ينتقينني ... واحداً فواحدا [2]

وهذا النظم هو معكوس بحر البسيط فإذا أعدنا توزيع الألحان وجدنا تفعيلات البسيط:

للمتو	ني دائرا	متن يدر	ن صرفها
فاعلن	مستفعلن	فاعلن	مفاعلن
هنّ ين	تقينني	واحدن	فواحدا
فاعلن	مفاعلن	فاعلن	مفاعلن

كما أورد له ابن قتيبة أيضا أبياتاً غزلية تسير عروضياً على مقلوب المديد:(فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) قال:

عَتْبُ ما للخيال ... خبّرتني ومالي

لا أراهُ أتاني ... زائراً مُذْ ليالي

لورآني صديقي ... رقّ لي أو رثى لي

أو يراني عدوّي ... لانَ من سوء حالي [3]

عتب ما	للخيالي	خبّرتي	ني ومالي
فاعلن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن

---

[1] السيد أحمد الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ص: 128.
[2] ابن قتيبة الشعر و الشعراء ص: 385
[3] المرجع السابق ص: 539

وذكر أبو الفرج الأصبهاني في ترجمته لأبي العتاهية قال:(قال محمد بن أبي العتاهية: سُئل أبي هل تعرف العروض؟ فقال: أنا أكبر من العروض، وله أوزان لا تدخل في العروض).[1]

وهكذا يكون أبو العتاهية أول من فتح الباب للشعراء من بعده للخروج على تفعيلات العروض العربي الموروثة والتي أحصاها الخليل والأخفش من بعده بستة عشر بحراً، واخترعوا أنماطاً جديدة من الأوزان والأنغام والتأليف يتوافق مع طبيعة الأمزجة الجديدة، من أشهرها ما استحدثه الشعراء في هذا المجال سبعة فنون هي:(السلسلة- الدوبيت -القوما-الموشح- الزجل- الكان وكان- الموالياً).[2]

وحينئذ فقد تقاسم الشعراء المشارقة والمغاربة هذه الكتشفات الجديدة والمستحدثات الوزنية فكانت:(السلسلة والدوبيت والقوما والكان وكان و الموالياً) من اكتشاف الشعراء المشارقة. أما الموشح والزجل فمن اكتشاف الشعراء الأندلسيين. ومهما يكن من أمر فإن موشح عبادة بن ماء السماء شير أنغامه على مقلوب البسيط أيضا سواء في المطلع أوفي الأدوار، فالمطلع الذي افتتح به موشحته السابقة هو:

من ولي في أمة أمراً ولم يعدل

يعزل إلاّ لحاظ الرشا الأكحل

الكتابة العروضية:

من ولي	في أمتن	أمرن ولم	يعدلي
فاعلن	مستفعلن	مستفعلن	فاعلن

يعزلي	إ للالحا	ظلرشنل	أكحلي
فاعلن	مستفعلن	مفتعلن	فاعلن

---

[1] أبو الفرج الأصبهاني. الأغاني م 4 ص:15

[2] فهد أسعد فيصلي – ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ص:129

مع فارق بسيط هو مجيئ (فاعلن) أولا ثم: (مستفعلن فاعلن). ومعنى هذا أن التلاعب في الأوزان لم يحدث فقط في مقلوب تفعيلات البحور بل في ترتيبها أيضا. أما الأدوار التي تلي المطلع أو الأقفال فإنها اتبعت المنهج نفسه:

جرت في	حكمك في	قتلي يا	مسرفو
فاعلن	مفتعلن	مفتعلن	فاعلن

إن هذه التغييرات الجديدة إضافة إلى كونها استجابة لدواعي الأنغام والأدب الشعبي فإنها ثورة على المألوف والتبعية، فلمَ لا ينفرد الشاعر بطريقة خاصة ويكتشف أنغامه التي يراها ملائمة لفنه؟ وإن كانت تهدّم المعروف وتتجاوز المألوف كما قال أدونيس:(كل شاعر ثوري هدّام كبير للمعروف، لأنه خلاّق كبير للمجهول لذلك ليس الشعر الثوري انعكاساً أو وثيقة عن الواقع أو مرآة له. إنه لا ينطلق منه لكي يصوّره ويجمده عنده بل لكي يحركه ويغيّره ويتجاوزه إلى واقع أشمل).[1]

فهل تمكّن شعراء الموشحات من إحداث ثورة جذرية في الشعر العربي؟ أم أن العملية لا تعدو كونها ألعاباً وضروباً من الرسم والأشكال والأنغام التي تبدو في ظاهرها جديدة ولكنها في حقيقة الأمر تقديم للأشكال القديمة، وتقسيم وتشطير وإعادة انتشار وتوزيع، كما يفعل لاعبوا الشطرنج بقطع الشطرنج في ألعابهم ومبارياتهم، وإلاّ فإنّ معظم الموشحات التي كتبها الشعراء الأندلسيون أو المشارقة ترضع من تفعيلات العروض الخليلي وتحترم الانتظام الموسيقي المألوف حتى أصبحت هذه البضاعة كاسدة، ولم يوفّق الشعراء الذين تتابعوا من إحداث ثورة فنية في شعرية النظم، بل كل الذي فعلوه هو تقليد مَن سبقوهم بل تكلّفوا ذلك وأوغلوا في الصناعة وانصرف الشعراء عنها ورجعوا إلى النظام العروضي التقليدي:(وقد كسدت هذه الصناعة في أول الأمر حتى نشأ عبادة القزاز المتوفى سنة 433 هـ فأجاد فيه وانتقل هذا الوزن إلى المشرق فنسج المشارقة على منواله وأوزانه كثيرة).[2]

ولم يستطع الشعراء المشارقة تطوير أوزان الموشح لتجاوز المتعارف من الأنغام بل بقي الشعراء يدورون في حلقة واحدة تتسع أحياناً وتضيق أحياناً أخرى. ومن أشهر الوشاحين المشارقة ابن سناء

---

[1] أدونيس، زمن الشعر ص:176
[2] فهد أسعد الماشي - موازنة الأعشى في صناعة شعر العرب ص: 131

الملك وهو من شعراء القرن السادس الهجري وكتابه في فن الموشحات مشهور (دار الطراز في عمل الموشحات)، وقد أثنى عليه ابن خلدون في مقدمته وعدّه أحسن الوشّاحين المشارقة [1].

وموشحة ابن سناء الملك التي أوردها في كتابه دار الطرز من أشهر ما كتب في فن التوشيح وقد نهج فيها على طريقة الشعراء الأندلسيين في نظام المطلع والدور والقفل والخرجة، والموشحة تبدأ بالمطلع الآتي:

بي فاتن فاتك • بحسنه هاتك • ستر الحلي

فكيف بالهايم • بالله يا لائم • لا تعذلي

وأوزان المطلع تسير على تفعيلات البسيط مع فارق واحد هو زيادة تفعيلة خامسة ليطول المطلع ويختلف عن المطالع الأخرى للموشحات التي تنتهج هذا النهج وهذه إضافة من الشاعر فمطالع الموشحات فيها الطويلة وفيها القصيرة. أما حقيقة أوزان موشحة ابن سناء الملك السابقة فهي:

أولا: المطلع: قال:

بي فاتن فاتك	بحسنه هاتك	ستر الحلي
فكيف بالهايم	بالله يا لائم	لا تعذلي

الكتابة العروضية:

بي فاتن	فاتك	بحسنهي	هاتك	سترلحلي
مستفعلن	فاعل	مفاعلن	فاعل	مستفعلن

فكيفبل	هايم	بللاهيا	لائم	لاتعذلي
مفاعلن	فاعل	مستفعلن	فاعل	مستفعلن

وكذلك تسير الأدوار والأقفال إلى نهاية الموشح.

---

[1] انظر مقدمة ابن خلدون-ج3 ص 404

وسواء انتهج شعراء الموشحات منهج العروض الخليلي أو لم يفعلوا فإن لكل شاعر الحق في التجريب والاكتشاف والإضافة والتجديد، وبينما نجح الشعراء الأندلسيون في بعض الموشحات وكانوا مكتشفين ومجددين لا مقلدين، كان الوشاحون المشارقة مقلدين يقتفون أثر الأندلسيين في نسج الموشحات.

قال ابن اللبانة وهو شاعر أندلسي من شعراء القرن الخامس الهجري:

في نرجس الأحداقْ
وسوسن الأجيادْ
نبْت الهوى مغروسْ
بين القنا المياسْ
وفي نقا الكافورْ
والمنزل الرطيبِ
والهودج المزرورْ
بالوشي والعصْبِ
قضيب من البلورْ
حُميَ بالقضْبِ
نادى بما المهجورْ
من شدة الحبّ [1]

والموشحة تسير هكذا على حساب واحد في الانتظام الوزني بين المطلع والدور والأقفال وهي تتبع تفعيلات مجزوء الرجز: (مستفعلن مفعول مستفعلن مفعول). وهكذا...

فالشاعر في هذه المقطوعة يروي مشاهد من قصة عاطفية شعرية وصفية تتنوّع فيها القوافي والمشاهد دون أن يتغيّر اللحن، فكان حرص الشاعر على انتظام عواطفه وتسجيل أحاسيسه أكثر من إثبات مهارته الفنية في النظم، وإرضاء الخاصة وإقناع الجمهور:

(إنّ مأزق الإبداع في مواجهة التبعية كامن في الآتي:

---

[1] محمد بن شاكر الكتبي- فوات الوفيات ج4 ص:28

أ- تسلّط الماضي على ساحتي الحاضر والقابل ثم صبغ الذائقة السائدة بلونه.

ب- شيوع مفردة القمع سبيلا لحل معضلاتنا الحياتية التي اختلط فيها المقدس والمدنّس والمسموح والممنوع .

ج - سيادة اللون الرملي على مفرداتنا التخييلية).[1]

وإذن فإن المحاولات الجادة في التجريب بالموشح الأندلسي أثبتت رغبة الشاعر العربي القديم في تطوير فنيات الخطاب الأدبي الشعري في القصيدة العربية ، والفكاك من أسر التقليد والموروث.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] عبد الإله الصائغ . الخطاب الشعري . المعاصر و الصورة الفنية ص:52

قصيدة النثر العربية

أولا: اللغة الشعرية واللغة النثرية

ثانيا: ظهور القصيدة الحرة في النص الشعري العربي

ثالثا: قصيدة النثر العربية وإشكالية المصطلح

جامعة القاسمية للعلوم الإسلامية

أولا: اللغة الشعرية واللغة النثرية

اللغة عنصر مهم من عناصر التركيب الشعري، وهي لا تخضع للصناعة والقصدية بقدر ما تخضع للعفوية وسلطان المعنى، وهذه قضية هامة شغلت بال الكثيرين من النقاد القدامى والمحدثين الذين تناولوها بطرائق مختلفة ومن جوانب خاصة بكل ناقد، فالنقد العربي القديم يتوجه وجهة متشابهة في هذا المجال ويذهب إلى أن الألفاظ خدم المعاني، قال الجاحظ:(وإنما اللسان ترجمان القلب، والقلب خزانة مستحفظة للخواطر والأسرار، وكل ما يعيه [من] ذلك عن الحواس من خير وشر، وما تولده الشهوات وتنتجه الحكمة والعلم).[1] فهذا اعتراف موضوعي من إمام اللغويين والنقاد على أن اللغة الشعرية تتولد أولاً في القلب، ثم تظهر على اللسان، وتتركب بناء على أوامر الحس والوجدان، وإلى هذا المعنى أشار الشاعر المصري عبد الرحمان شكري في قصيدة "الشعر" فقال:

إنّ القلوبَ خوافـــق ... والشعر من نبضاتها

فترى الحياةَ جميعها ... منشورة بصفاتهـــا

والشعر مرآةُ الحيـــا ... ةِ تطلّ من مرآتهـــا [2]

وإذا كانت اللغة الشعرية لغة خاصة تنبع من القلب والوجدان فهل تتساوى لغة الشعر مع لغة النثر؟ وهل تقترب لغة الشعر من لغة الناس؟ هل توجد لدينا لغة شعرية خاصة وتراكيب مميزة وألفاظ معلومة منتقاة بدقة وعناية بحيث تتلاءم مع المعاني وتأتي على مقاديرها وحدودها؟

قال الجاحظ:(وأما أقدار الألفاظ وأقدار المعاني فهو أن يأتي بالمعنى فيما يليق به من اللفظ)[3] وهذه قضية شائكة أخرى وضعها النقاد أمام الشعراء والكتّاب والمبدعين، إذ العملية تخضع للميزان، وعلى قدر إدراك الأديب حدود الألفاظ وحدود المعاني يكون الكلام متّزناً والخطاب صحيحاً. ويرى ابنُ رشيق أنّ ملازمة اللفظ للمعنى ملازمة شديدة كملازمة الروح للجسد: (اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه، ويقوى بقوّته، فإذا سلم المعنى واختلّ بعض اللفظ كان نقصاً للشعر ومجنة عليه كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل

---

(1) الجاحظ – رسائل الجاحظ ج1 ص: 141
(2) عبد الرحمان شكري – ديوان – ج1 ص: 325
(3) الجاحظ – رسائل الجاحظ ج1 ص: 128

والعور وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختلّ بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض لمرض الأرواح)[1].

فهل يكفي اعتبار اللغة الشعرية تركيباً مزجياً من اللفظ والمعنى؟ وأنّ دراسة اللغة الشعرية تتم بناء على هذه الموازنة؟ أم أنّ مكوّنات القصيدة الشعرية تدخل فيها عناصر مدعّمة لهاتين الركيزتين الأساسيتين: (إنّ اللغة -كما هو معروف- نظام متكامل متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس، ومن الواضح أننا لا نقصد هذا النظام بل نقصد أمراً يتجاوزه نقصد القول الشعري، أي صورة اللغة المحققة في شعر هذا الشاعر، وهي صورة تتميز عن غيرها من الصور بسمات كثيرة كالمعجم اللغوي والطريقة الخاصة في بناء الجمل والربط بينها وسوى ذلك كثير وهي السمات التي تكوّن "الأسلوب" وإذن نقصد باللغة في شعر فلان أسلوبه الشعري، وهذا الأسلوب هو الذي يجسّد التجربة الشعرية بالكلمات التي تُستخدم استخداماً كيفياً خاصاً، وهو الذي يمنح القصيدة طاقاتها الثرّة. وبعبارة أوضح إنّ لغة الشعر هي مكوّنات القصيدة من الألفاظ والتراكيب والخيال والموسيقى والموقف الإنساني)[2].

هذه عبارات هامة تفيدنا في تحديد ملامح اللغة الشعرية، وهي لغة لا تخضع للمألوف المعجمي أو العامي، وإنما هي تركيب خاص تدخل فيها تجربة الشاعر الخاصة في معايشة الحدث أولاً، ثم في توظيف محصوله اللغوي ومعارفه المتعددة والمتنوّعة، فهو قد يستعين بالمعجم اللغوي في ألفاظ معيّنة، ثم ينتقي ألفاظه الأخرى من معجم الحياة اليومية. فكأن هنا المزج والانتقاء والاختيار هو أسلوب الشاعر الذي يترجم عن مهاراته ومواهبه وقدراته :"وبعبارة أوضح إن لغة الشعر هي مكوّنات القصيدة من الألفاظ والتراكيب والخيال والموسيقى والموقف الإنساني". وإذن فإن اللغة الشعرية ليست ألفاظاً ومعانيَ، ولكنها بالإضافة إلى ذلك: خيال وموسيقى وموقف إنساني، وهذه الأبعاد الثلاثة هي التي تمنح النص الشعري عمقه الفني، وتلوّنه بألوان الطبيعة الحسناء وتزيّنه، وتقرّبه إلى القلب والوجدان. إننا نتجاوز المعنى المألوف للشعرية، أي المعنى الضيّق المتعلّق بصنف معين من أصناف الأدب، ونرى: أن تحقّق الشعرية في النص الأدبي أمر يتعلّق بكل جزء من أجزائه، فالعمل الشعري المُنجَز عمل تكاملي، فللّغة وطرائق تركيب الجمل دور، وللتجربة الفنية والحسيّة الجمالية دور، وللفرادة والجدّة والإبداع دور آخر، وعلى رأي "تودوروف" فإن

---

[1] ابن رشيق - العمدة في محاسن الشعر ص: 217

[2] الدكتور أحمد وهب روميه: اللغة والصورة في شعر الأمير عبد القادر ص: 291

معنى الشعرية قد تطوّر عبر التاريخ، ولكنه في كل الأحوال أمر يتعلّق بالأدب كله سواء كان منظوماً أو منثوراً. قال: (نحن نعلم أن معناها تطوّر عبر التاريخ ولكن يجوز لنا استعمالها دونما خوف سواء اعتمدنا على سنّة قديمة، أو على أمثلة حديثة العهد وإن كانت معزولة، وقد سمّاها فاليري الذي أكد على ضرورة مثل هذه الفاعلية بالاسم ذاته قائلاً: يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناها الاشتقاقي، أي اسماً لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، وستتعلّق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوماً أم لا، بل قد تكاد تكون متعلّقة على الخصوص بأعمال نثرية).[1]

المرجعية الأدبية وتبعية الحس الشعري قد تحدّ من شعرية اللغة فتقف حاجزاً أمام الإبداع مستسلمة لسلطان الإتباع. إن الإتباع اللغوي الشعري لا يتحرّر من الضوابط النحوية أو الصرفية لأن ذلك يدخل في صميم فنيات التعبير والبيان في الخطاب الأدبي العربي ويميّز الجملة العربية ويخلّصها من الاضطراب وينقّيها من الشوائب، فاللغة الأدبية ينبغي أن تبقى في كل الأحوال لغة متميزة، فهي من صنع شاعر فنان يمتلك المهارات، ويركّبها وفق نسق معين خاص، دون أن تقف أمامه عوائق النحو، بل إن الشاعر المبدع يستعين بضوابط اللغة لتزيين اللغة الشعرية وخلق الإبداع والفن:(أما اللغة الشاعرة فمصطلح طلع به الأستاذ عباس محمود العقاد في كتابه :[اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية] فقد رأى العقاد أن اللغة الشاعرة حقاً هي اللغة العربية، ومن هنا يبدو استعمال "اللغة" عنده مماثلا للغة العامة أي ما يعادل مصطلح ***Langue*** وأشباهه في اللغات الأجنبية، أي اللسان الخاص بأمة من الأمم. أما مصطلح " لغة الأدب" فقد رأينا أن كلمة "اللغة" فيه تعني المستوى الموصوف أي ما يعادل مصطلح ***NIVEAU*** ويرى العقاد أن العربية هي اللغة الشاعرة لأنها لغة بُنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فن منظوم منسّق الأوزان والأصوات لا تنفصل عن الشعر في كلام تألّفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء).[2]

فهل تتحقق شعرية النص الأدبي في اللغة العربية من خلال شعرية اللغة، أو شعرية المعنى، أو شعرية الحالة؟ أو شعر الشخصية والتفرد بامتلاك الحس الشعري وإضاءة النص بتداعيات جمالية

---

(1) تزفيتان تودوروف ـ الشعرية ص: 23- 24

(2) فاطمة الزهراء قدور، لغة الخطاب الشعري عند الأطفال الصغار ص:90 ـ دور الأطفال الصغار

وعاطفية ووجدانية وهي عند الدكتور عز الدين إسماعيل "لغة فردية" في مقابل لغة المعجم، أو لغة العامة. إنها لغة إبداعية من اكتشاف الشاعر الفرد لا شاعر المجتمع :(أما اللغة في الشعر فلها شأن آخر، إن لها شخصية كاملة تتأثر وتؤثر، وهي تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي نقلاً أميناً، وليست المسألة مجرد نقل أمين فحسب ولكنه النقل الأمين عن المبدع عندما يفكر أولا وقبل كل شيء باعتباره فرداً. لذلك كانت لغة الشعر ممتلئة بالمحتوى الذي تنقله نقلا أمينا، وهي بعد لغة فردية في مقابل اللغة العامة التي يستخدمها العلم، هذه الفردية هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضعها المعجم والألفاظ الشعرية تعين على بعث الجو بأصواتها فالعلاقة بين الأصوات في الشعر كالموسيقى تماماً، يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحي سواء بالأجزاء المكرّرة أو النوّعة أو المتناسبة، والكلمة الشعرية لذلك يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثة: المحتوى العقلي والإيحاء عن طريق المخيلة والصوت الخالص).[1]

ويمكننا الآن أن نأخذ نموذجاً تطبيقياً لشاعر عاش في عصر الإرهاص الأدبي، وهو الأمير عبد القادر الجزائري، وكان الشعر لديه تعبيراً عن حالة، ووسيلة لبلوغ غاية، وأحياناً رسالة يتصل بها مع بقية الرفاق الذين تعاهدوا على رفض الواقع المرير وتمرّدوا عليه. ويرى الأستاذ عبد الرزاق بن السبع: (أن أغلب ألفاظ الأمير لغة مستمدة من التراث الأدبي القديم يستقيها الشاعر من ذلك المعين الثقافي، وقد كان في إمكان الأمير أن يبعث الحياة في اللغة القديمة بإدخالها في الجملة الشعرية بتوظيفها توظيفاً فنياً ذلك أن الشاعر الأصيل والمبدع معا هو الذي يستثمر اللغة أيّاً كانت ألفاظها ومفرداتها قديمة أم حديثة، ومقياس البراعة والإجادة لا يتعلق بالمفردات اللغوية في حد ذاتها بقدر ما يتعلق بالجملة الشعرية وبجو القصيدة ككل).[2]

قال الأمير عبد القادر وهو من شعر المناسبات: (من الكامل)

الله أعلم إن هذا لم يكـــــــن مني على الأمد الطويل دليلا
كلاّ وإن منيّتي لقريبـــــــة مني وأصبح في التراب جديلا
ورضا الإله هو المُنى ويكون من بعدي انتفاع الخلق ثمّ طويلا[3]

---

(1) الدكتور عز الدين إسماعيل – الأسس الجمالية في النقد العربي ص:294
(2) عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر وأدبه ص:219
(3) الأمير عبد القادر – ديوان ، تحقيق الدكتور العربي دخّو ص: 97

فهذا من المنثور الذي يوافق المنظوم، كما قال ابن عبد ربه الأندلسي في العقد الفريد. إنّ هذه المباشرة والتقريرية لها ما يبرّرها عند شاعر مثل الأمير عبد القادر الجزائري، فهي تُنسب إلى أدب المناسبات، كما أشار إلى ذلك العربي دحّو في تحقيقه للديوان وفي تعليقه على هذه الأبيات قال: (قرر الأمير تشييد حصن تازة فأنجز في أمد قصير وفيه نظم الأبيات).[1]

وإذن فإن شعرية النص الأدبي لا تتحسّسها نحن كقرّاء أو نقّاد في هذه الأبيات المنظومة على البحر الكامل، وإذا كانت أغلب ألفاظ الأمير "مستمدة من التراث الأدبي القديم" كما قال الأستاذ عبد الرزاق بن السبع، فإن ذلك لن يمنع الشاعر إشاعة جو من البهجة والخيال في نصوصه، غير أن ذلك لم يكن بالميسور مع شاعر كالأمير عبد القادر ومع مناسبة كهذه، لقد كان الأمير في غنى عن هذه التلوينات الفنية والجمالية. إن الموقف الذي وضع نفسه فيه - وهو الأمير الفارس، والخطيب البارع، والسياسي الثائر- لا يسمح له البتة في انتهاج أسلوب آخر سوى هذه الخطابية والتبليغ المباشر عن طبيعة الحدث المنجَز. ويرى الدكتور عبد المالك مرتاض أن الشعرية والنثرية أمر يعود إلى فنيات التعبير أكثر مما يعود إلى تقليدية النظم، قال:(ونحن نحسب أن كثيرا من الآثار الشعرية التي تندرج تقليدياً تحت هذا العنوان ليس لها من "الشعرية"، "والشعرية هنا ليس بمعنى "البويتيك" وإنما هي بمعنى اشتمالها على روح الشعر ومعاييره التقليدية" إلا عنوانها، وإن كثيراً من الآثار النثرية المعروفة تحت هذا المفهوم تقليدياً على نقيض ذلك ترقى إلى منزلة شعرية عالية، والأمر هنا يتعلق بالشعر المنثور وما في حُكْمه من النثر الفني الذي يحق أن يحمل هذه الدلالة بكل جدارة).[2]

إن أهم بيت من أبيات الأمير الثلاثة المتقدمة هو البيت الثاني المشتمل على حديثه عن المنية، وصورة المنية في الشعر العربي صورة غنية، وذات دلالات وآفاق واسعة، وقد ذُكرت بأرقّ العبارات وأجمل الصور وأبلغ المجازات، فلماذا عبّر الأمير عن هذه القضية تعبيراً عادياً، وكأنه يتحسّس هول المنية، وفجيعة النهاية: (ويبتعد الأمير أحياناً عن اللغة الشعرية بنزعته المباشرة التقريرية التي لا تلمس فيها أية ملامح فنية).[3]

وهذا بطبيعة الحال ليس حكماً عاماً على شعرية النص الأدبي عند الأمير عبد القادر، ولكننا نلمس ذلك عنده وله ما يبرّره في اعتقادنا فهو ليس شاعراً متفرغاً للشعر ولديه ما يشغله ويأخذ عليه

---

(1) الأمير عبد القادر - ديوان - تحقيق الدكتور العربي دحو ص: 97
(2) الدكتور عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين، وإلى أين؟ ص: 27
(3) عبد الرزاق بن السبع - الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه ص: 294

جلّ وقته. إنه منشغل الآن بمقاومة الاحتلال الأجنبي لبلاده، وهذا الهاجس هو الذي يؤرّقه، ويحدّ من خياله ويجعله أكثر قرباً من الواقع. إنّ علينا الآن الرجوع إلى تلك الأبيات الثلاثة مرة أخرى لنستكشف فيها حدود النثرية، أقصد نثرية المعنى، قال:

" الله أعلم أنّ ذلك لم يكن مني على الأمد الطويل دليلا، كلاّ وإنّ منيّتي لقريبة مني وأصبح في التراب جديرا، ورضا الإله هو المنى ويكون من بعدي انتفاع الخلق ثمّ طويلا"، ويمكن اعتبار القافية هنا في مقابلة السجع الموجود في النص النثري المسجوع، وإذن فقد تحوّلت الأبيات الثلاثة إلى ما يُشبه مقطعاً من رسالة بعث بها الأمير إلى أصحابه. أما صوت اللام الهادئ فقد أضفى على الأبيات جوّاً رومانسياً يوحي بشعرية الحالة، فكان هذا النص من باب: " النثر المنظوم"، وهو ما لم ينتبه إليه عبد المالك مرتاض في حديثه عن الفروق الكامنة بين الشعر والنثر حين قال: (وعلينا هنا أن نحاول تبديد الغموض الذي يرين على مثل هذه الأحكام والنظريات فنقول: إن هناك في بعض آخر المفاهيم النظرية لتحديد الفرق بين الشعر والنثر وبعض هذا يتيح لنا إدراك مفهوم أحدهما بثقة ما ولا يعنينا في هذا الموطن بالطبع إلاّ النثر) فرقاً بين ما يسمى " النثر الكامل" و" الشعر الكامل". أما " الشعر المنثور" و" النثر الشعري"، وهو الذي يعنينا فلا يكاد يوجد بينهما فرق ما)[1].

أما قضية " النبر الشعري" وعلاقته باللغة الشعرية فإن يرتبط في اعتقادنا بطبيعة التفعيلات الوزنية ونوعها، تلك التي يختارها الشاعر، وينتجها ميزاناً لنصوصه بحيث أنّ ولادة الوزن تكون توأماً لولادة النص، ولا نشك كذلك في أنّ تفعيلات البحر الكامل التي اختارها الأمير ميزاناً لأبياته الثلاثة السابقة تفعيلات متميّزة عروضياً عن بقية التفعيلات الأخرى، فهي تبدأ بثلاث متحركات فساكن، ثم متحركين فساكن: (مُتَفَاعِلُنْ)، وهذه الحركة السريعة للبحر لا تتناسب مع طبيعة الموقف والقضية، فالمتحركات الثلاثة تقتضي سرعة الحركة، وإنما تتناسب هذه القضية مع تفعيلات أكثر هدوءاً وطولاً مثل تفعيلات البحر الطويل والبسيط مثلا التي يبدو معها الشاعر أكثر اطمئناناً وثقة وقدرة على الإبلاغ والتأثير: (النبر الشعري ليس عنصراً آلياً "ميكانيكياً" خالصاً تفرضه طبيعة التتابعات الصوتية على الشعر، أي أنّ النبر لا يرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة، وإنما له جانبه الحيوي الذي ينبع من التجربة الداخلية يُقصَدُ هنا التفاعل الخلاّق بين عناصر الجمل الفني

---

[1] الدكتور عبد المالك مرتاض ـ نص الأمير من أين؟ وإلى أين؟ ص: 27

التي تنسج بنية القصيدة، والبنية كما نُفهم هنا هي ما يسميه عبد القاهر الجرجاني صورة المعنى).[1]

وبناء عليه فإن شعرية اللغة مرتبطة بالتجربة الشعرية للأديب، وهذه التجربة تشكّلها عدة عناصر يكون النبر الشعري المرتبط بالتتابعات الصوتية أحدها، وتكون المعايشة الوجدانية للحدث عنصراً آخر يتحكم بشعرية اللغة وبصنع الإبداع الفني داخل النص الشعري.

ويمكننا الآن التعرّض إلى نموذج شعري آخر تمكّن فيه الأمير عبد القادر التقرّب من اللغة الشعرية ووُفّق في طبيعة الموسيقى والقوافي والتلوينات البلاغية والفنية. قال: (من البسيط)

بديعة الحسن بالأضحى تهنّيني ... تزهو بحسن عُلاً من غير تزيين

تبسمُ كالغصن إذ مرّ الشمالُ به ... أو شارب ثمل من خمر دارين

تراه نشوانَ إذْ دبّ الشمولُ بـه ... يميل من طرب مثل الرياحين [2]

فهذه الأبيات من قصيدة للأمير عبد القادر الجزائري امتدح بها مصطفى شلبي البغدادي (في عيد الأضحى لما بينهما من صداقة ومحبة وعنوانها :" أنفاس أحبابي تحييني" وكانت رداً على قصيدة امتدح بها البغدادي الأمير).[3]

ولكن ما الذي فعله الأمير في هذه الأبيات حتى جاءت معتلئة بالشعرية ومؤثرة في الوجدان؟ إنها التجربة الشعرية بلا شك والإحساس العميق بواجب الأخوة، وصدق الأحاسيس الإنسانية وهذا ما قصده بالضبط وهب رومية حين قال: (إن لغة الشعر هي مكونات القصيدة من الألفاظ والتراكيب والخيال والموسيقى والموقف الإنساني).[4]

لقد تمكّن الأمير هنا من وضع الأشياء في موضعها الصحيح حيث ينبغي أن تكون، فحين تدفق الإحساس الصادق وُلدت الألفاظ صحيحة ومعافاة ووُلد الخيال الفني وبلاغة الوصف والكناية والتشبيه والموسيقى وأخيراً الحس الإنساني.

إن تركيب العبارة الشعرية في هذه الأبيات الثلاثة مختلف ولا ريب عن التراكيب اللغوية للعبارات المنظومة في الأبيات الثلاثة السابقة "تحصنت لا خوفا من الموت" إذ وفق الشاعر إلى اختيار

---

(1) الدكتور كمال أبو ديب ـ في البنية الإيقاعية للشعر العربي ص: 353
(2) الأمير عبد القادر ـ ديوان ـ تحقيق الدكتور العربي دخو ص:87
(3) المرجع السابق ص:87
(4) الدكتور وهب رومية ـ اللغة والصور في شعر الأمير عبد القادر ص:292

أوزانه "البحر البسيط" وقوافيه، وحروف الروي "النون المنكسر" الذي يوحي بالسكون والحنين والتواضع وما إلى ذلك من أوصاف الصداقة الوفية، فكل تلك المعاني مرتبطة بالموسيقى والأصوات والأنغام التي صنعتها الترسّبات الشعورية والأحاسيس الإنسانية، وأشياء أخرى ترسّبت في خيال الشاعر ووجدانه، ثم وجدت منفذاً لها الآن لتخرج وتتفجّر وتثور كما ذهب إلى ذلك رجاء عيد فقال: (إن تركيب العبارة تعتمد على ترسّبات مشاعر يعمد الشاعر إلى إثارتها لدى المتلقّي حيث أن اللغة بطبعها تعجز عن الإبانة عن كل المعاني القائمة في ضمير النفس.

وفي حركة التطور الشعرية التي نعايشها نرى العمل الفني الذي تتضمنه القصيدة الشعرية لم يعد يحمل عدة معان يؤلّفها نسيج القصيدة اللغوي، بل أصبحت القصيدة عملاً يلجأ إلى اللغة لتقوم بمهمة إيحاءات متوالية كل إيحاء قد يُفجّر إيحاءاً آخر، وتستطيع الكلمة الشعرية أن تلقي أمام القارئ بعالم خصيب يبين شيئا فشيئا).[1]

هناك حدود بين الكلمة الشعرية، وبين الكلمة غير الشعرية، أي بين الألفاظ التي تثير إشعاعاً جمالياً في العبارة وبين الألفاظ العادية الفارغة من أي طاقة أو بريق، غير أن الكلمة هي الكلمة فما الذي يمنح هذه الكلمة شحنتها الفنية وشعريتها بمجرد مجاورتها لكلمة أخرى أو تنتظم داخل كلام؟ ولماذا لا تكون كذلك في كلام آخر؟ فالفروق الحاصلة بين اللغة الشعرية واللغة النثرية ليست فروقاً في اللغة المجردة عن المعنى. إن القارئ يتلمس ذلك الإحساس في جملة الخطابات الأدبية الإبداعية لشاعر معيّن، وقد لا يتلمسها في نص آخر: (ومهما كانت الحدود بين النثر والشعر غير أكيدة حتى في أيامنا هذه، فقد كانت الحدود بين النثر والنظم جلية لا مجال فيها للنزاع، فمنذ "وبتمان" قامت تجارب شكلية مستمرة من مختلف الأنواع بغية طمس هذه الحدود، إن "الشعر الحر" في مختلف أمثلته ليس مقيّداً بالوزن تقيّداً صارماً بالمعنى القديم، أي أنه "غير قياسي" وقد قامت بعض التجارب ولو أنها أقل لإنشاء نثر موقّع توقيعاً ذاتياً، وقد قادت هذه المحاولة إلى التساؤل عما إذا كان التمييز بين النثر والنظم يمثل الإطلاق الذي يلوح به، كما قادت إلى محاولة في مقالة "ما لارميه" أزمة النظم" وفيها يرى أن التمييز الواقعي لا يقوم بين النظم والنثر بل بين اللغة حين تُستعمَل لغرض جمالي وبين اللغة حين لا تُستعمَل لمثل هذا الغرض).[2]

---

(1) الدكتور رجاء عيد ـ لغة الشعر ص:87

(2) جوزفين مير ـ مقالة في الفقد، ترجمة سعيد الغانمي ص:127

وفي هذه المقالة يضع "غراهام هو" يده على العنصر الأساسي الفاصل بين اللغة الشعرية واللغة النثرية. إنّ ذلك لا يعود إلى اللغة المعجمية، ولكن لتلك اللغة الأدبية المشحونة بالخيال والتجربة الفردية للشاعر.

إننا الآن أمام وضع نقدي يسمح لنا الفصل بين اللغة الأدبية واللغة الدارجة العادية الرائجة في الاستعمال اليومي. ولتوضيح هذه الفكرة يفرّق غراهام هو في كتابه "مقالة في النقد" بين أنماط اللغة الخطابية، فهناك العامية واليومية واللغة المحكية واللغة الأدبية، وإن كل شيء يتعلق بقدرة الشاعر على إبداع لغة شعرية ذات إشعاع جمالي وفني قال: (هناك أولاً اللغة ذاتها بمجمل مصادرها التعبيرية بدءاً من العامية والسوقية مروراً باللغة المحكية العادية اليومية، انتهاء بالفصحى وما فيها من كلمات مقتبسة أو موضوعة عن وعي. واللغة الأدبية تخصيص من ذلك المجمل، كما أنها تستبعد بشكل قياسي كل الكلمات السوقية والتقنية. أما اللغة الشعرية، فأبعد تخصّصاً، على أنّ المصدر الرئيسي للحياة في اللغة الشعرية هو الكلام الفعلي فيها).[1]

وليس لنا بدٌّ من أن نأخذ الآن نصوصاً تطبيقية من شعرنا العربي الحديث لنرى إلى أيّ مدى تصح مثل هذه المقولات النقدية. إنّ شاعراً كالسياب وهو من روّاد مدرسة الشعر الحر بالعراق ومن مؤسسي هذا الاتجاه التجديدي الثوري في الأربعينيات من القرن الماضي، بدأ حياته الأدبية يقرض الشعر على النمط التقليدي القديم، ثم تحوّل إلى الحداثة وتمكّن من التفرّد بلغة شعرية خاصة به. أما بواكير إنتاجه الشعري فلم يكن ذا شأن فني أو إبداعي، ففي نصٍّ له بعنوان " شهداء الحرية" الذي كتبه عام 1942 في رثاء شهداء الحرية الثلاثة: (يونس السبعاوي وفهمي سعيد، ومحمود سلمان). قال: (من الطويل)

شهيد العلا لن يُسمَعَ اليوم نادبه ... وليس يرى باكيه مَن قد يُعاتبهْ
طواهُ الردى فالكون للمجد مأتم ... مشارقه مسودّةٌ ومغاربهْ
فتىً قادَ أبناء الجهاد إلى العُلا ... وقد حطّمت بأسَ العدو كتائبهْ
فتى همه أن يبلغ العزَّ موطنٌ ... غدا كلُّ باغٍ دون خوف يُوائبهْ
فتى ما جنى ذنباً سوى أنه انتظى ... حساماً بوجه الظلم ما لانَ جانبه[2]

---

[1] غراهام هو، مقالة في النقد، ص: 132.
[2] بدر شاكر السياب ـ الأعمال الكاملة، ج1، ص: 108.

ولم يوفّق الشاعر باضطراد إلى لغة شعرية نابضة بالفن والحياة في هذه الأبيات المنظومة على البحر الطويل والتي انتهج فيها لزوم ما لا يلزم في القوافي، فقد التزم صوت الباء المضمومة والهاء الساكنة، وإن كانت هذه الصوتية توافق حالة البكاء والنحيب والأسى، ولكنها مع ذلك لم تفعل شيئا أمام جفاف الكلمات، وتقريرية الخطاب وكلفة المعنى. وخطاب كهذا وإن كان منظوماً فإنه يندرج في إطار اللغة النثرية، فالنثرية هنا تتعلق بالمعنى أكثر مما تتعلق بالصوت والانتظام والتوافق النغمي. إنّ شعرية اللغة ونثريتها أمر يتعلق بجمال المعنى، وتوهّج الصورة وإشعاع الكلمات، فإما أن يكون السيّاب قد كلّف نفسه عناء الكتابة في هذه القضية الوطنية جرياً على عادة الشعراء العرب الذين يتسابقون إلى النظم فيها، وإما أن يكون قد تسرّع في التعبير عن أحاسيسه دون أن يترك لها المجال لتستقر وتؤثر وتخصب.

ويرى غالي شكري أنّ كثيراً من شعراء الحداثة بدؤوا حياتهم الشعرية انطلاقاً من التراث الأدبي العربي يقتفون أثر القدماء ويلتمسون طريقهم إلى الحداثة بصبر، « والشعراء الجدد معذورون أيضاً إذ هم تمسكوا بحركات التجديد السابقة عليهم كمبرّر تاريخي لحركاتهم، ذلك أن سلطان القديم كان ولايزال قوياً عليهم من ناحية وعلى المجتمع من ناحية أخرى. وقد كان الكثير من نماذجهم الأولى متأثراً إلى حد ما بالقوالب القديمة، وكان الذوق العام متأثراً إلى حد ما أيضا بتلك القوالب، وكان المجتمع مهيّئاً لاستقبالهم إذا اعترفوا بنسبتهم إلى التراث فقالوا بأنهم امتداد طبيعي للقدماء»[1].

وسنتناول نصاً آخر كتبه السيّاب في نهاية الأربعينيات على أساس المقارنة بين شعرية النص الأدبي وبين نثريته، والنص الذي هو موضع الدراسة والشاهد مثبّت في المجلّد الأول من المجموعة الشعرية الكاملة، ويحمل عنوان: " اللقاء الأخير"، وينتسب إلى ديوان " أزهار وأساطير" . قال:

يا همسة فوق الشفاه
ذابت فكانت شبه آه
يا سكرة مثل ارتجافات الغروب الهائمات
رانت كما سكن الجناحُ وقد تنادى في الفضاءْ
غرقى إلى غير انتهاءْ

---

(1) الدكتور غالي شكري ـ شعرنا الحديث إلى أين؟ ص: 109

مثلُ النجوم الآفلات»[1]

هذه نفثات وجدانية، وانفعالات عاطفية لا تصدر إلاّ عن تجربة حقيقية ومعايشة صادقة للحدث، وإلاّ فإننا نكاد نحس بخفقات نبضات الشاعر وآهاته في كل جملة، وفي كل سطر، وفي كل كلمة من هذه الكلمات المشحونة بطاقة شعرية خلاّقة، وليس هذا فحسب بل إن أحاسيس الشاعر هي التي تنطق ومشاعره هي التي توضح عمق المعاناة وألم المأساة، مأساة الفراق وعذابات الاشتياق إن عفوية التعبير عن طبيعة الإحساس بالحدث هي التي فرضت على الشاعر معجمه الشعري ولغته وتراكيبه التي جاءت منسجمة صوتيا مع طبيعة الفكرة الممتدة امتداد المسافات. إن: (نغم القصيدة ألفاظها، والألفاظ في تعاشق الحروف، وأبهى ما تسمو إليه القصيدة نقل حالة الشاعر "الرغبة أو الرهبة، الرفض أو القبول..." إلى المتلقي بـ "السمع والبصر"، فالقصيدة وهي تثبت عواطف الشاعر وأحاسيسه تحاكي وتناغي وتناجي).[2]

ويمكن اعتبار صوت الألف في نهاية السطر الشعري لصيقا بالهاء الساكنة وتعبيراً عن عمق الآهات الصادرة من صدر الشاعر المشحون بالأسى: " شف..اه..آه..ألما...نهات..مات..انتها..."، كما أن امتداد الألف اللصيق بالتاء الساكنة هو تعبير عن انقضاء عهد الفرح، وانقضاء أسباب الحياة: (ارتجاء، فات، الهائ...مات، الآف... سلات...فضا..ء..ها.." . كل هذه الأصوات مرتبطة ولاشك بالفكرة، ومعبّرة عنها، وهذا هو المقصود بشعرية المعنى وهي شعرية تترصّدها العين قبل السمع، ولغة ترسم أكثر مما تنطق:(التعبير الشعري الجديد تعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية، والقافية جزء من هذه الخصائص لا كلها، وهي إذن ليست من خصائص الشعر بالضرورة الفنية. إن الشكل الشعري الجديد هو بمعنى مّا عودة إلى الكلمة العربية، إلى سحرها الأصلي، وإيقاعها، وغناها الموسيقي والصوتي. القريض قواعد ومقاييس كانت جميلة أو ضرورية في حينها ونحن اليوم نتجاوز القريض إلى الأساس الذي انبثق عنه، أعني الكلمة العربية وإيقاعها. والشكل الشعري الجديد يتكون الآن بدءاً من الكلمة العربية وإيقاعها لا بدءاً من القريض).[3]

ويقودنا هذا الكلام عن طبيعة الكلمة العربية إلى قضية هامة طالما شغلت النقاد، فالمقارنة الآن ليست بين لغة الشعر ولغة النثر، ولكنها بين اللغة الشعرية ولغة الناس، فكيف تتحول الكلمات في

---

(1) بدر شاكر السياب - أزهار وأساطير - المجموعة الكاملة ص: 30
(2) عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثي والصورة الشعرية ص: 182
(3) أدونيس- مقدمة الشعر العربي ص: 114

قاموس الشاعر إلى لغة شاعرة نابضة بالحياة والجمال؟ بينما لا تبدو كذلك في الاستعمال اليومي وفي أحاديث الناس!

انشغلت بهذه القضية جماعة الديوان " العقاد وشكري والمازني" زمناً طويلاً، وأفردوا لها حيّزا مهماً في كتاباتهم، وقام محمد مصايف بدراسة جادة لآراء جماعة الديوان تحت عنوان:" جماعة الديوان في النقد"، تعرّض لآرائهم النقدية في قضايا التراث والحداثة ومسألة الأجناس الأدبية، واللغة الشعرية واللغة النثرية، واللغة الأدبية واللغة العامة، وأفرد لكل واحد منهما آراءه في عدد من المسائل النقدية الهامة. وبخصوص موقف عبد الرحمن شكري من اللغة الشعرية قال: (يرفض شكري وصف بعض الألفاظ بأنها شريفة، ووصف أخرى بأنها وضيعة، فهذه النعوت في نظره متعسّفة ومجرّدة من كل مدلول).[1] ويضيف:(أن المعنى هو الذي يجعل الكلمة شريفة أو وضيعة).[2]

أما العقاد فإنه لا يفرّق بين الكلمات ولا يؤمن بوجود كلمات شريفة وأخرى مبتذلة، وإن الأمر يعود إلى الشاعر الذي يحوّل الكلمات ببراعته إلى كلمات قوية وغنية وإلاّ فهي عادية وبسيطة كما هو المألوف في لغة العامة.

ويبدو أنّ المازني أكثر دقة ووضوحاً من هذه القضية فهو كما يذكر مصايف: لا يقابل بين لغة الشعر ولغة النثر، وإنما يقابل بين اللغة الشعرية ولغة الناس، ويضيف إلى ذلك قائلاً: (ليس من حق الشاعر أن يستعمل في التعبير عن مشاعره كلمات وضيعة ومضحكة لأن مثل هذه الاستعمال يجرّد مشاعره من جلالتها ويُظهره بمظهر العابث الهازئ في حين أن رسالته تتمثل في إشعار الناس جدية الحياة).[3]

إنّ تأثير الرومانسية الإنجليزية في آراء جماعة الديوان النقدية وارد بشكل واضح، والقول: إنهم تبنّوا آراء الشعراء الرومانسيين الإنجليز رأيٌ فيه شيء من الصحة والموضوعية فالذي يقرأ كتاب سيرة أدبية " لكولردج"، وهو يناقش آراء "ووردزورث" بخصوص لغة الشعر، ولغة النثر، أو لغة الخطاب الأدبي ولغة العامة، يُدرك إلى أي مدى تبنّت جماعة الديوان آراء المدرسة الرومانسية الإنجليزية.

---

(1) الدكتور محمد مصايف . جماعة الديوان في النقد ص: 272
(2) المرجع السابق . ص:272
(3) المرجع نفسه . ص: 275

إن " ووردزورث" لا يفرّق بين لغة الشعر ولغة النثر، أو بين اللغة الشعرية ولغة العامة، فهو يلحّ على ضرورة أن تقترب لغة الشعر من لغة العامة، وبالتالي فلا فرق عنده بين اللغتين، غير أن " كولردج" يعترض عليه في هذه القضية ويأخذ عليه قوله: (لا يوجد ولا يمكن أن يوجد اختلاف جوهري بين لغة النثر ولغة التأليف المنظوم).[1] ثم يعقّب " كولردج" على هذه العبارة فيقول: (إن النثر نفسه على الأقل في كل الأعمال الجدلية وذات الأجزاء المترابطة، يختلف وينبغي أن يختلف عن لغة الحديث تماماً كما ينبغي أن تختلف القراءة عن الحديث، ولهذا فما لم يكن الاختلاف المتفي في مجرّد الكلمات، لاعتبارها مواد مشتركة بين كل أساليب الكتابة، فمن الممكن أن يُفترض بطبيعة الحال أن لا بد أن يكون هناك اختلاف بين تناسق التأليف الشعري وبين تناسق النثر أعظم مما يُتوقع أن يُميّز بين النثر وبين الحديث العادي).[2]

لن نبتعد عن هذه الآراء النقدية المتباينة بخصوص اللغة الشعرية واللغة النثرية، ولكننا سوف نطرح القضية بشكل مختلف. إننا الآن نبحث عن شعرية النص وتوهّج الألفاظ داخله، وأن ذلك الأمر في رأينا لا يتعلق بطبيعة اللغة المجرّدة إن كانت لغة راقية أو عادية، وإنما الذي يمنح الكلمات جمالها وجدّتها وجاذبيتها هو الشاعر نفسه باعتباره فناناً يحسن ترتيب الأشياء ووضعها في الموضع الذي تُستحسَن فيه، فالقضية ليست في الفكرة أو في اللفظ ، ولكن في الفنان المبدع الذي يتناول الكلمات العادية وينفخ فيها من روح الشعر فإذا هي حية ترتدي أثواباً زاهية وأنغاماً مؤثرة في الوجدان.

وسأتناول نصاً نثرياً تطبيقياً آخر لعبد الحميد بن هدوقة من ديوان: " الأرواح الشاغرة" وهذا النص عنوانه: " قبلتني اليوم أمي"، والنص مكتوب بلغة نثرية، وعبارات عادية وبسيطة ومألوفة لدى عامة الناس وسأنقل النص كاملاً فلن أستطيع اقتباس فقرة منه فقط، فهو مترابط الأجزاء، كل جزء يكمّل الأجزاء الأخرى، وكأنه نص روائي أو قصصي. قال:

قبّلتني اليومَ أمي،
قبّلتني قبل العيد!

• • •

---

[1] كولردج ـ سيرة أدبية ـ ترجمة عبد الحكيم حسان ص: 290
[2] المرجع السابق ص: 291

كانت أختي الصغيرة

وأنا،

وأمي،

كنا عند الخيّاطة ننتظر،

ننتظر الفساتين الجديدة،

اشتراها أبي،

لنلبسها في العيد!

• • •

قبّلتني اليوم أمي،

قبّلتني قبل العيد، !

• • •

كانت غاضبة عليّ أمي

لم أنجح في الامتحان،

لم أنجح في التاريخ!

المعلم هو الذي أراد،

سألني عن بطل لا أعرفه

بسؤال لم أفهمه،

قال لي: " مَن حرّر فرنسا؟ "

فأجبت!

" لستُ أدري"

هل عيب هذا الجواب؟

لم أفهم السؤال،

ولا أعرف الشخص!

• • •

قبلتني اليوم أمي،

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قبّلتني قبل العيد!

• • •

كنّا جميعاً مسرورات
بالفساتين الجديدة،
التي اشتراها أبي!
قبّلتني وأرسلتني،
إلى أبي،
لآتي بثمن الخياطة،
وجدتُ البابَ محطّماً،
والدماء تسيل
من فم أبي
قتلوه

• • •

رجعتُ خائفة،
أبكي،
إلى أمي،
أبكي على أبي،
قتلوه!
قتلوا أبي!
وفي الطريق،
اهتزّت بي الطريق!
سقطت قنبلة على دار الخيّاطة!
حيث أمي وأختي الصغيرة،
والفساتين الجديدة!

• • •

لم أرَ أمي،
ولا أختي،
ولا الفساتين الجديدة،
ولا الخيّاطة!
كانت النار تضطرم،
في دار الخيّاطة!

• • •

كلهم يحبونني،
أمي،
أبي،
أختي الصغيرة،
حتى الخيّاطة،
مسكينة،
هي أيضاً تحبني!).[1]

وقبل الحديث عن شعرية هذا النص أو نثريته سأعيد كتابته على طريقة الشعر الحر" شعر التفعيلة " منتهجاً أوزان مجزوء الرمل " فاعلاتن – فاعلاتن". فهل سيغيّر ذلك من نثريته؟ أم أنّ الشعرية والنثرية ليستا شيئاً متعلقاً بالوزن:

قبّلتني اليوم أمي
قبل يوم العيد آه!
قبّلتني .. قبّلتني
ثم أعطتني الفساتين الجديدة
غضبت مني لأني
لم أعدّ أنجح في الدرس ولكنْ
هكذا شاءَ المعلمْ
أن يكونَ الامتحانْ

---

[1] عبد السيد بن حرزة ـ الأرواح الشاعرة ـ ص: 81، 82، 83، 84، 85

عن فرنسا!

وأن أجهل تاريخ فرنسا!

قبّلتني .. قبّلتني

وهي لا تدري بأني سوف أبكي

فأبي قد غيّبوهُ،

وبظلم قتلوه ..

سقطت قنبلةٌ أخرى

على دار الخياطة

قُتلتْ أمي وأختي والفساتين الجديدة!

آه .. مَن يمنحني الحبّ؟

ومَن يمنحني في العيد قُبلة؟

اللغة الشاعرة في النص الأدبي هي التي تنتهج أسلوب التلميح لا التصريح، والإيجاز لا التفصيل، والمجاز لا الحقيقة، وكاتب قدير مثل عبد الحميد بن هدوقة كاتب خبير في فن الكتابة الروائية، وهو حين يكتب قصيدة النثر من خلال ديوانه " الأرواح الشاغرة" فإنما يضع نصوصاً روائية ومشاهد قصصية يتتبع فيها بدقة حركة الأشياء والأشخاص، واصفاً الجزئيات بدقة كعادة الروائيين والقصّاصين، فهو في النص السابق " قبلتني اليوم أمي" يحاول الاقتراب من لغة النص الشعري ملتمساً عدة وسائل منها: إثارة إحساس القارئ الجزائري والعربي من خلال عرض مشهد مأساوي لطفلة تنتظر ارتداء ثوب العيد الجديد إلا أنها تُفاجأ بمقتل أبيها وأمها وأختها وكذلك الخيّاطة. فلماذا تُغتصب فرحة الأطفال ويموت الناس غدراً، وتُنتهكُ الحريات؟

يلجأ الكاتب إلى أسلوب التكرار، وخاصة عبارة:

" قبلتني اليوم أمي" فهي نقطة الارتكاز للنص، والعقدة التي ينطلق منها الكاتب لسرد مشاهد هذا النص المأساوي. فالقبلة رمز للحب والتفاؤل والتسامح والأمل والفرح.

إنّ تقنيات النص الشعري تختلف ولا شك عن النص الروائي، فمجال الشعر هو اختزال المعاني، وترك التفاصيل الأخرى للقارئ، فليس من مهمة الشاعر أن يضع أمامَ القارئ جميع

التفاصيل، كلا إنّ القارئ شريك في إنتاج النص الشعري، وطرف مهم في العملية الإبداعية، بل هو طرف مُتمّم ومكتشف لخلفيات النص، وما وراء المشاهد المرئية:

(وخلاصة القول: إنّ الفارق بين لغة الشعر ولغة النثر ليسَ في النوع بل في الدرجة فهما من حيث النوع داخلان في اصطلاح " لغة الأدب"، أما من حيث الدرجة فإنّ لغة الشعر مشحونة بالتصوير بدءاً من أبسط أنواع المجاز وصعداً إلى المنظومات الأسطورية الشاملة لدى شعراء من أمثال " بليك" أو " بيتس" غير أن المجاز ليس ضرورياً بالقدر نفسه للنصوص القصصية ومن ثمّ لجانب كبير من الأدب، فلغة الشعر إذن تمتاز عن لغة الأدب بجملة من الخصائص أهمها " الصورة"، وهي مصطلح جامع لفنون التعبير المجازي كلها و" الإيقاع" وهو مصطلح عام يشير إلى جميع العناصر الموسيقية التي تبرز في الشعر بروزاً واضحاً ومقصوداً و" الدلالة" وهي وصف لمعطيات المعنى في الشعر).[1]

وقد حاولتُ إعادة كتابة النص على طريقة شعر التفعيلة وأعطيته نغماً موسيقياً، وحذفت تفصيلات كثيرة لا تمتّ إلى لغة الشعر، بل تندرج في اعتقادي ضمن لغة النثر، وإن كانت نثراً أدبياً قصصياً.

---

[1] فكاظم لمعة فرج ـ لغة الخطاب الشعري عند الأخطل ـ ص: 80

ثانيا: ظهور حركة الشعر الحر في القصيدة العربية

ظهرت حركة الشعر الحر *Free vers* في نهاية الأربعينيات من القرن الماضي، وكانت ثورة حقيقية على التقاليد الشعرية القديمة، وعلى تكرار النموذج وأسلوب النمطية والمألوف من أنواع الشعر الغنائي والاحتفالي، والذاتي، بل على مناهج الشعر التقليدي وأهدافه وأغراضه من مديح وهجاء، وغزل وإخوانيات ورثاء...الخ مما لا يستجيب لمشاعر الناس، ولا يعبر عن انشغالاتهم وطموحاتهم وآمالهم.

وكانت الجماهير قد كرهت أساليب التصنّع والتملّق والزيف ويئست من استجابة الحكام لطموحاتهم، وأيقنت أن لا سبيل إلى التغيير إلا التمرد والثورة، وجاءت أحداث الحرب العالمية الثانية فهزّت وجدان الإنسان العربي وكشفت أمامه الواقع المر، فآمن بالتغيير، تغيير الواقع بكل أساليبه، السياسية والاجتماعية والأدبية، وأحس الشاعر أنه معني بهذا التغيير فوقف بجوار الجماهير يعبّر عن آمالها وتطلّعاتها إلى المستقبل الجديد.

إن عليه الآن أن يبدأ بنفسه وبفنه وبنظرته إلى الواقع الجديد، فالتجديد يعني التغيير واستبدال الأساليب القديمة بأخرى جديدة، تجديد المناهج والقوالب ووسائل التعبير، فلم تعد الأطر القديمة تستجيب لواقع التحوّلات الجديدة: (لقد بدأت التجربة الشعرية استجابة لتطور حتمي في الواقع العربي المعاصر، وكانت نتاجاً نابعاً من واقع التحوّلات السياسية والاجتماعية ولم تكن ولادتها مرتبطة بأي قسْر أو تزوير أو نسخ للأنماط السائدة في بلدان "ما وراء البحار" وكانت القصيدة الجديدة في بداية ظهورها غنية بمضامينها المعاصرة وبأساليب من التعبير تبتعد عن الحذلقة والتصنّع، ومستفيدة قدر الإمكان من كافة التطورات المحلية والدولية التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، وصار لها بعد سنوات قليلة من ظهورها صوت متميّز ونكهة خاصة).[1]

وحين بدأت القصيدة الجديدة بالظهور جابهت موجة حادة من الاحتجاج والرفض، فلم يكن من السهل إقناع القارئ العربي الذي تربّى ذوقه وسمعه على الأنغام الشعرية القديمة الموروثة أن يستجيب للأشكال الشعرية الجديدة، وهذه إشكالية قديمة في الشعر العربي منذ عهد أبي نواس وابن الرومي وأبي تمام وغيرهم من الشعراء الأوائل الذين تمرّدوا على السلفية والموروث، واجتهدوا في

---

[1] فدوى عبد العزيز طقان -أزمة القصيدة الجديدة ص:24-25

استحداث أنماط غير مألوفة من الوصف والخطاب والتعبير. قال ابن قتيبة: (فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيّره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب فيه له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر).[1]

إن المحافظة على القديم وتقديس الموروث إعاقة جسيمة للمسارات الثقافية والحضارية في عالمنا العربي الذي يعاني من التخلّف والتبعية والتقليد، فلماذا يقبل الجمهور الأشكال الحضارية الجديدة في بعض جوانبها ويرفضها في جوانب أخرى؟ أيعود هذا الموقف العاطفي إلى طبيعة العربي المحافظة وغيرته على تراثه الأدبي والشعري والثقافي؟ وهل لمخاوفه من ثورة التكنولوجيا الجديدة وأساليب الاستعمار الجديد دخل في هذه المواقف المتناقضة؟ كل ذلك وارد في مشاعر الناس وترددهم في قبول هذا الجديد الذي يهدّم الموروث الأدبي ويستهين بتراث الأجداد، ويرى الدكتور عبد العزيز المقالح أن هذه هي المشكلة الأولى التي واجهت القصيدة الجديدة، قال:(إن العربي السلفي يرحب بالسيارة وبالطائرة، وبكل مستخدمات العصر من وسائل تغذية ووسائل ترفيه وعلاج، ولا يتردد في استخدام أية وسيلة حديثة والاستفادة منها في حدود قدرته الاستهلاكية طبعا لكنه يرفض أن يكون للناقة وظيفة أخرى غير وظيفتها التاريخية لذلك فهو يستغني عنها الآن، ويتركها للموت والانقراض دون أن يحرّك ساكناً أو يشعر نحوها بأقل عاطفة نتيجة للألفة القديمة والتعاون المشترك عبر التاريخ، وهو قد لا يرى أي مانع من أن يترك القصيدة تموت كالناقة على أن يمسّها التغيير أو تعتد إليها أصابع التطور وتلك هي المشكلة الأولى في قضية القصيدة الجديدة).[2]

إن أزمة القصيدة الجديدة مرتبطة إلى حد ما بالذوق، وهو أمر يرتبط بالبيئة والنشأة والتربية والثقافة العامة والخبرة، فكيف يمكن للقارئ العربي أن يألف القصيدة الجديدة دون أن تكون له خبرة بها وبالشعراء الذين يتعاملون معها، فليس بالإمكان تذوق الأساليب المستحدثة في شعر نازك أو السياب أو صلاح عبد الصبور دون خبرة مسبقة بهم وبشخصياتهم وأساليبهم، وحين يتحقق ذلك فإن الأذواق ستستأنس هذا الجديد وتألفه وتتمسك به. ويذهب محمد عبد السلام كفافي إلى أن التذوق الفني مرتبط بمعرفة اللغة ذاتها وأسلوب الشاعر فمتى ما تحققت الألفة بين الشاعر وجمهوره نجح في إيصال وتبليغ رسالته: (التذوّق يتوقف إلى حد بعيد على الخبرة بأسلوب الفنان، فلو أن قارئاً

---

(1) ابن قتيبة -الشعر والشعراء ص:23
(2) الدكتور عبد العزيز المقالح -أزمة القصيدة الجديدة ص:13

أراد تذوّق شعر شكسبير من غير أن يدرس أسلوب هذا الشاعر دراسة كافية لما استطاع إلى ذلك سبيلا، ودراسة أسلوب شاعر مثل شكسبير تستلزم معرفة باللغة الإنجليزية كما كانت في عصر هذا الشاعر، وخبرة واسعة بأساليبها، ثم بعد ذلك تتطلب معرفة بأسلوب الشاعر نفسه، وليس هذا بميسور إلاّ ببذل الجهد الكبير في التحقيق والدرس حتى يستطيع القارئ فهم مثل هذا الشعر).[1]

إن خصوم القصيدة الجديدة يبرّرون رفضهم لها بمخالفتها للأنغام والموسيقى المألوفة في الشعر الذي تربّت عليه أذواقهم وآذانهم وأصبحوا لا يستسيغون ما يخالف ذلك إلا في حدود الإطار التقليدي العام الذي لا يلغي القديم ولا يتجاوزه، وقد يجدون في غموض النص الشعري الجديد مبرّرا آخر، فالشعراء الآن يوظفون تقنيات جديدة، وفنيات نصية غير مألوفة، كتوظيف الأسطورة والتلميح البعيد، والتعبير بالصوت، واختزال المعاني، وإشراك القارئ كطرف متمّم ومساهم في العملية الإبداعية، وإذن فنحن أمام إشكالية جديدة هي المقروئية، فمقروئية الشعر الحديث هي غير مقروئية الشعر القديم، وينبغي على قارئ الشعر الحديث أن يحيط بفنيات القراءة الجديدة للشعر الحديث ليفهم العمق الفني والبعد الإنساني لهذا النمط من الخطاب الشعري الجديد. ويعتقد حمادي صمود أن مسألة الغموض هي من أعقد المشاكل في مقروئية الشعر الحديث. قال: (فقد رأينا منذ طلائع الشعر الحديث من تذرع بمسألة الغموض لمهاجمة مشروع التحديث والتجريب، والوقوف في وجه أصحابه، والتشنيع عليهم، والصاق التهم بهم، خوفاً على موروث أدبي وطريقة في كتابة الشعر نشأت عليها أذواقهم، وتخلّجت بوجدانهم، وعلى إيقاعها تكوّنت أحاسيسهم لذلك رفضوا التغيير ورفضوا تبديل ما ألفوا عليه).[2]

وواكب النقد العربي الحديث هذه التجارب الجديدة في الشعر العربي، واستفاد من نظريات الأدب الأوروبي لإيجاد المبرّرات الفنية المقنعة، وضمان المسارات الصحيحة لحركة التجديد في القصيدة العربية، وتصحيح مفهوم الناس عن التراث الأدبي إذ ليس التراث شيئا جامدا وما يعمله الفنان هو إعادة صياغته وتقليده على حسب المقاييس المألوفة والقوالب الجاهزة والمعروفة، بل إن واجب الفنان الشاعر هو أن يطوّر تراثه الأدبي والفني ويضيف إليه إضافات ترقّيه وتعزّزه، وتضمن بقاءه حياً، وهو كما يقول عز الدين إسماعيل: (فشعراء هذه التجربة وقد استطاعوا – لأول مرة– أن ينظروا إلى التراث من بُعد مناسب وأن يتمثلوه لا صوراً وأشكالاً وقوالب، بل جوهراً وروحاً ومواقف

---

[1] الدكتور محمد عبد السلام كفافي، الأدب المقارن ص:115
[2] الدكتور حمادي صمود، من تجليات الخطاب الأدبي ص:112

فأتركوا فيه بذلك أبعاده المعنوية وهم في خروجهم على الإطار الشكلي للشعر القديم لم يكونوا بذلك يحطّمون التراث، بل كانوا يحطّمون شكلا كان قد تجمّد ومن شأنه أن يتطوّر ويتجدّد).[1]

ومع ذلك فقد وجد من يناوئ هذه الثورة التجديدية في النص الشعري العربي، ويتّهمها بالعبثية والغموض والهذيان والتبعية وتقليد التيارات التجديدية في الشعر العربي، فهذا العقاد يطلق على الشعر الحر مصطلح " الشعر السايب"، وأنه لا يتسامح مطلقاً مع من يكسر عمود الشعر العربي ويغيّر أوزانه القديمة ويستبدلها بأخرى جديدة، وإن كانت منبثقة عن الأوزان الخليلية القديمة كما هو في الشعر الحر، وكل ما في الأمر أن عدد التفعيلات اختلف توزيعها الآن على الأسطر بدلا من توزيعها على نظام الشطرين كما هو المألوف في القصيدة التقليدية. وفي هذا الصدد يقول محمد مصايف معبّراً عن رأي العقاد في رفضه للشعر الحر:(ولكن ما هي الحجج التي اعتمد عليها العقاد لموقف هذا الموقف الصارم من الشعر الحر وألحّ كثيراً على الأوزان العربية القديمة؟ إنها كثيرة غير أن أهمها في نظري ما يسمّيه العقاد أصالة الوزن في اللغة العربية، وهي حجة ألحّ عليها إلحاحاً شديداً واعتبرها خاصية تمتاز بها لغتنا من بين اللغات. وتتلخص هذه الحجة في القول بأن كل الكلمات العربية مشتقة كانت أم جامدة، موزونة أو مقابلة بأوزان، وينتج عن هذه الحقيقة التي يشك فيها العقاد أن تغيير حركة واحدة أو زيادة أو نقصان حرف واحد في كلمة ما ينجم عنه تغيير في المعنى الأصلي لهذه الكلمة، وقد مثّل لهذا بكلمات "أمن" و"آمن"، و"آمين"... وهكذا يربط العقاد بين الوزن في الكلمة والوزن في الشعر ويؤكد أن الوزن هو ما وافق العروض العربي).[2]

وقد وُجد من النقاد العرب من يوافق العقاد في نظرته إلى التراث الموسيقي للشعر العربي، وعلى ضرورة المحافظة عليه كما هو، وإذا كان العقاد قد وصف الشعر الحر "بالشعر السايب" لخروجه على قوانين العروض العربي التقليدي فإن كامل حسن البصير اتهم حركة الشعر الحر بعدم المحافظة على لحمة الصورة الشعرية لغة وبناء. فقال:(إن حركة الشعر الحر التي ابتدعها في العراق بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البيّاتي لم تتنكّب سبل المحافظة على لحمة الصورة الشعرية لغة وبناء... فبقوا بذلك على نهجهم العام من الوعي الفني في التعبير وتجنّب مسارب اللاوعي ومنزلقات الغيبوبة المفتعلة وشطحات الوحي والإلهام المصطنع، ومما لا ريب فيه إن حركة الشعر الحر لم تبق غالباً على هذه الحال منذ أوائل الستينيات وإنما جنت على نفسها

---

(1) الدكتور عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ص:28
(2) الدكتور محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد ص: 364

بغموض رؤاها النقدية والافتقار إلى الهدف الفني ففتحت لاتجاهاتها الأبواب كلها، ورفعت عن نفسها الحماية اللغوية العربية، فتشتّت تياراتها في أكثر من اتجاه أجنبي كان معظمها دخيلاً لا يمتّ إلى أصالة الموروث ولا يجد في واقع الحال منبتا حقيقيا).[1]

وواضح أن البصير يخلط بين حركة الشعر الحر، وحركة قصيدة النثر ويُطلق أحكاماً عاطفية متسرّعة، فحركة الشعر الحر في رأينا لم تكن ابتداعاً مفاجئاً بالعراق، وإنما كانت ولادة طبيعية في الوجدان الأدبي العربي والثقافة الشعرية العربية عامة، مهّدت لها عدة مذاهب أدبية وتيارات فكرية وجمعيات أدبية ظهرت منذ بداية القرن العشرين، ونذكر منها على سبيل المثال: مدرسة الديوان بزعامة عباس محمود العقاد بمصر وجماعة أبولو بزعامة أحمد زكي أبو شادي بمصر أيضاً وكتابات أدباء المهجر، وتفتّح الفكر العربي على الثقافات الأجنبية الجديدة، وتطوّر حركة الترجمة والنشر واحتدام الصراع الأدبي بين المحافظين والمجدّدين، كانت ثمرته ظهور عدة مجلات أدبية وإصدارات نقدية وإبداعية، وتأسيس الأحزاب السياسية والحركات الوطنية التحرّرية التي تنادي بتحرير الإنسان العربي من الاستبداد والتسلّط بكل أشكاله وإلى تحرير العقول من الجهل والخرافة، وتحرير المرأة، ومنحها حق العمل والتعليم والمشاركة في الحياة العامة.

وحين جاءت نكبة فلسطين في نهاية الأربعينيات، وفشلت الأنظمة التقليدية الحاكمة آنذاك في استرداد الكرامة العربية، كانت الثورة الفكرية والثقافية قد استقرّت في النفوس، وتولّد الرفض لجميع أصناف الوصاية على الفكر والوجدان والضمائر والعقول، وأيقن المثقفون أن تحرير الأفكار لا يتمّ إلا بالانفتاح على الأساليب الجديدة في أوربا وأمريكا، خاصة منها السياسية، والاجتماعية والأدبية والفنية، فحركة الشعر الحر لم يبتدعها بدر شاكر السياب ونازك والبياتي ابتداعاً مفاجئاً ولكنها تلمّست طريقها إلى النور قبل هؤلاء الروّاد لدى جيل من الشعراء في المهجر وعند أحمد زكي أبو شادي وجبران خليل جبران وأمين الريحاني وميخائيل نعيمة وغيرهم.

وفي الجزائر قامت محاولات جادّة لترسيخ المفهوم الجديد للشعرية، وتصحيح وتقويم المفاهيم الموروثة عن الشعر، وكان الشاعر الجزائري الشاب "رمضان حمّود" في مقدمة هؤلاء المجدّدين، فقد دعا إلى التحرّر من أعباء الوزن وكلفة القوافي، وأوضح أن الشعرية كإحساس وروح كامنة باستمرار في النصوص الإبداعية التي تستشعر معها بالفن والمتعة وإن كانت منثورة، وإنه بالإمكان تحسّس

---

[1] الدكتور كامل حسن البصير، بناء القصيدة الغنائية في الميزان العربي، ص: 494

الشعرية في نص منثور، وعدم تحسّسها في نص منظوم، وكان جريئاً في كتاباته الإبداعية والنقدية المنشورة في الصحافة الجزائرية خلال أعوام العشرينيات من القرن الماضي، وفي هذا المجال يقول: (قد يظن البعض أن الشعر هو ذلك الكلام الموزون المقفّى ولو كان خاليا من معنى بليغ وروح جذاب، وأن الكلام المنثور ليس بشعر، ولو كان أعذب من الماء الزلال، وأطيب من زهور التلال، فهذا ظن فاسد، واعتقاد فارغ، وحكم بارد).[1]

وإذن فإن إرهاصات التجديد في الشعر العربي قد ظهرت في العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي وقد تزامن ذلك مع ظهور حركات تحررية ووطنية أعقبت الحرب العالمية الثانية، ودخول الجيوش الأوروربية أجزاءاً متعدّدة من الوطن العربي ووقوف الأنظمة الحاكمة آنذاك في الوطن العربي عاجزة أمام هذا الاحتلال الأجنبي البغيض، وأصيب الرأي العام العربي بخيبة أمل، والشباب خاصة بالإحباط ، كل هذا زاد من إيمانه بضرورة التغيير والرفض لكل أشكال الموروث وأنماط التفكير والحياة العتيقة والبالية والعقيمة في الوقت نفسه، وهذا بالضبط ما حدث في أوروبا التي أفاقت على الواقع المرير لإفرازات الحربين العالميتين الأولى والثانية.

إن تجربة الشاعر العربي في هذا المجال شبيهة بتجربة الشاعر الأوروبي فقد انتهج كل منهما طريقه إلى الثورة على القديم، وفي هذا الموضوع يتحدث الدكتور عبد العزيز المقالح فيقول: (والشاعر الأوروبي بلا شك بعد خيبة الحرب العالمية وعودة هؤلاء الشباب من الحرب وقد فقدوا خطيباتهم وحياتهم... حدث نوع من الهزّة النفسية العنيفة عندهم فحاولوا أن يهاجموا كل ما يربطهم بالمستقبل وبالماضي، وليس هناك إلا اللحظة الآنية المتدحرجة في الزمن الآني الضيّق، وهذا ما يحدث في الرسم وما يحدث في القصيدة الأوروبية الحديثة التي تقوم بإثارة الدهشة من خلال ارتباطها بالواقع الآني وليس بالواقع المستقبلي، وليس بالواقع الماضي... إنك لا تملك إلا الحاضر وهو اللحظة المتدحرجة باستمرار... هذه التجربة الشعرية حوّلت الفن إلى فن الدهشة أي الإثارة، ولاقت هوى في نفوس الناس كل الناس).[2]

وكانت الرمزية في فرنسا قد غيّرت مفاهيم الفن والإبداع الشعري قبل ذلك وأحدثت ثورة في الأدب والشعر على وجه الخصوص ويعتقد " مالارميه" زعيم المدرسة الرمزية الفرنسية: (أن موسيقى الكلمات أي صوتها وارتباطاتها المختلفة أقوى من معناها التقليدي، وقد أبدى أسفه لأن الكلمات لا

---

(1) الدكتور محمد ناصر – رمضان حمود – حياته وآثاره ص: 24 من: 70
(2) الدكتور عبد العزيز المقالح. الشعر بين الرؤيا والتشكيل ص: 38

تستطيع أن تؤدي معناها برنينها وحدها، ودعا الشعراء إلى تحويل الكلمات الدارجة عن معناها التقليدي وإبراز رنين الكلمات المركّب المحسوس، وانتهى إلى أن: " بيت الشعر ما هو إلا كلمة واسعة طبيعية، وما هو إلا عبارة لخصائص الكلمات"، وقد أكّد على أن الإيحاء والتضمين أقوى من النص والتقرير " التسمية تدمير والإيحاء خلق"، وفي آخر حياته نظم أشعاراً تعتمد على الفراغات والمسافات وأحرف الطباعة).[1]

ويعتقد "غراهام هو" أن "مالارميه" قد أثار في مقاله " أزمة النظم" قضية نقدية هامة أحدثت تغييراً في المفاهيم بشأن الأجناس الأدبية، وخاصة بين جنسي: النظم والنثر. إن النظرة القديمة تُبرز بشكل جليّ الفروق بين ما هو منظوم وما هو منثور، وأن الشعر الحر هو تمرّد على الأشكال التقليدية التي تلتزم التزاماً صارماً بالوزن، فليس كل الشعر الحر موزوناً ولا هو مقيّد به، ويضيف إلى هذه الآراء اعتقاد "مالارميه" بشأن النظم والإيقاع أنهما يوجدان طالما يمكن إنشاد النص وإتقان الأسلوب، وإذن فإن "مالارميه" هو صاحب المقولة التي ترى أن النظم والإيقاع التقليدي يمكن الاستغناء عنهما بنغم وإيقاع تقليدي منبثق من الكلمات نفسها حين تنتظم وفق أنساق خاصة وأصوات خاصة، وحينئذ بالإمكان قراءتها وإنشادها وتحقيق المتعة الصوتية ولذة الأنغام، وإلى هذا المعنى أشار "غراهام هو" فقال:

(إن الشعر في مختلف أمثلته ليس مقيّداً بالوزن تقيُّداً صارماً بالمعنى القديم، أي أنه " غير قياسي" فقد قامت بعض التجارب، ولو أنها أقل لإنشاء نثر موقّع توقيعاً ذاتياً وقد قادت هذه المحاولة إلى التساؤل عمّا إذا كان التمييز القديم بين النثر والنظم يمثّل الإطلاق الذي يلوّح به، كما قادت إلى محاولة في مقالة "مالارميه" "أزمة النظم"، وفيها يرى أن التمييز الواقعي لا يقوم بين النظم والنثر بل بين اللغة حين تُستعمَل لغرض جمالي وبين اللغة حين لا تُستعمَل لمثل هذا الغرض، فالنظم بالنسبة لهذه الطريقة في التفكير يبدأ حالماً يوجد أي تنظيم جمالي واع للغة، ويهلّل "مالارميه" لظهور "فكرة عظيمة لا شعورية" ليسجّل أن النظم موجود كلما أمكن إنشاد النص وأن الإيقاع موجود كلما أمكن تجويد الأسلوب).[2]

وإذن فإن التحوّلات الجديدة في عملية الإبداع الشعري تلغي المفهوم التقليدي للإيقاع، ولا تخاصم الأنغام، غير أنها ثورة على النمطية والمألوف والنموذج، ودعوة إلى منح الشعراء مزيداً من

---

(1) الدكتور حسام الدين فلنيه، محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ص:248
(2) غراهام هو، مقالة في النقد، ترجمة محي الدين صبحي ص:127

حرية الحركة والاكتشاف والتفرّد دون أي اعتبار للشكلية الموروثة وقوانينها الصارمة التي تحول بينهم وبين التجديد والاكتشاف والإضافة والتطوير، والقدماء أنفسهم اجتهدوا في اكتشاف أنغام قصائدهم وأوزانها وشكّلوا إيقاعاتهم وأغانيهم وأهازيجهم. إن الشكل الشعري كما يقول أدونيس: (حركة وتغيّر وولادة مستمرة).[1]

إنه الآن ليس حركة وسكون فحسب، وإن استمرار السكون والجمود في مسيرة الشعر العربي الطويلة هو الذي عرقل جهود الشعراء والمبدعين والفنانين، وإلى هذا المعنى أشار أدونيس فقال: (لكن الإيقاع كالإنسان يتجدّد، وليس هناك أي مانع شعري أو تراثي من أن تنشأ أوزان وإيقاعات جديدة في شعرنا العربي، ثم إن الوزن الخليلي لا يؤلف الشكل الشعري العربي كله، وإنما يؤلف جزءا منه، وليس الشكل الشعري خبرة علمية تضاف بالضرورة إلى الخبرات اللاحقة وتشكل معها كلاً واحداً وليس جهازاً خالصاً، أو قالباً صناعياً نتناقله، ونتوارثه).[2]

وهكذا سارت القصيدة العربية في المسار الجديد تدريجياً وانتقلت من نظام الشطرين في القصيدة العربية القديمة إلى نظام السطر، ومن تفعيلات البحور المنتظمة إلى التفعيلة الواحدة والتفعيلتين أو الثلاث، مع منح الشاعر حرية اختيار عدد التفعيلات داخل السطر الشعري بحسب ما تقتضيه طبيعة المعنى ونوع الدفقة الشعورية. ويرى بعض النقاد المعاصرين ومنهم محمد النويهي أن هذا الانتقال التدريجي هو انتقال سليم ومنطقي إذ لا يمكن التجديد مرة واحدة والانتقال من نظام الشطرين والبحر الواحد والقافية الواحدة الصارمة إلى كتابة النص المتحرّر من جميع الضوابط المألوفة في القصيدة، وإلا حدثت جفوة مقيتة بين القارئ والنص الإبداعي، وهذه مشكلة خطيرة لو تعمّقت لأدّت إلى العبثية والإبداع، واللاجدوى. إن القارئ الآن في القصيدة العربية الجديدة طرف مساهم في العملية الإبداعية، طرف فاعل وأساسي، إن مطالب بإدراك الأبعاد الفنية للنص الشعري، وفهم الإشارات والفجوات والفراغات التي يتعمّد الشاعر تركها في النص. كان المتلقي قديماً يستمع ويطرب ويستمتع، فأصبح يقرأ ويتتبّع ويفهم ويحلّل ليستمتع!

إن هذا الانتقال التدريجي بالقارئ المتلقي من مناخ الإنشاد السمعي إلى مناخ الفهم البصري، سوف لن يتم بمعزل عن الناقد المبدع الذي يتوسط بين الشاعر والمتلقي ويهيّئ الأجواء ويرسّخ القناعات، وفي هذا المجال يقول محمد النويهي إن: (الشكل الجديد القائم على التفعيلة التقليدية

---

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي ص:110
[2] المرجع السابق ص:110

كان إذن خطوة لا بد منها، وهو قنطرة لعبورها إلى مرحلة تالية تنشد فيه أذننا العربية المحرّرة إيقاعاً أكثر خفوتاً، ونظاماً أقلّ تحدداً ورتوباً وشكلاً أكبر مرونة وطواعية وتنويعاً. وكل ما نريد الآن أن نفعله هو أن نُقنع الشعراء من الآن بأن هذا الشكل الذي يمارسونه مجرّد قنطرة حتى يكونوا أكبر استعداداً للمرحلة التالية حين يزون أوانها، وحتى ينتقلوا إليها عن عمد ووعي وينقلوا معهم جمهورهم بشجاعة وجرأة هذا الأوان، فإذا اقتنعوا بهذا مضوا قُدماً في تنمية الشكل الجديد وتطويره).[1]

ومهما يكن من أمر فإن بدايات القصيدة الحرة في الشعر العربي كانت بالعراق على أيدي كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري الذين اندفعوا لكتابة القصيدة المتحرّرة عروضياً من نظام الشطرين والبحر الواحد والقافية الواحدة متأثرين أولا بحركات التحرّر الأدبي السابقة بالوطن العربي، وثانياً بترجمات الأدب الأوروبي وخاصة الإنجليزي والفرنسي التي انتشرت آنذاك في العواصم العربية سواء ببغداد أو دمشق أو بيروت أو غيرها من المراكز الثقافية التي شكّلت قنوات اتصال بالثقافات الأجنبية، وقنوات عبور أيضا لهذه الثقافات إلى بقية أنحاء الوطن العربي.

وشاعت آراء الشاعر الإنجليزي "ت.س.إليوت" والشاعر الأمريكي"إزراباوند" والفرنسي " بودلير"، والكاتب الأديب" جان بول سارتر"، وشعراء آخرين مثل: ناظم حكمت، ونيرودا، ولوركا وغيرهم، وإذن فإن الانطلاقة الأولى لشعراء التفعيلة كانت عروضية كما ذكرت نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" فقالت:(علينا أن نتذكر كذلك أن الشعر الحر ليس خروجاً على قوانين الأدب العربي والعروض العربي وإنما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعاً لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء والمشطور، وإن أية قصيدة حرة لاتقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم – الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي– لهي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلّة الوزن – ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ولو لم تعرف العروض).[2]

ولقد أثار تشدّد نازك الملائكة في اعتبار الشعر الحر موافقاً لقوانين العروض العربي ردود أفعال كثيرة لدى شعراء الحداثة ولدى النقاد أيضا، والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن في هذا المجال هو:

---

(1) فكري محمد الجريني، قضية الشعر الجديد ص: 247
(2) نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر ط5 ص:92

لماذا نضع قيود العروض مرة أخرى في معاصم الشعراء، ونحدد حركاتهم؟ ثم نعتبر ذلك في حدود التجديد؟ ولماذا نسمي هذه الحركة الجديدة حركة الشعر الحر؟ وكيف يكون الشاعر حراً ومقيّداً في الوقت نفسه؟ أم أن العملية لا تتجاوز التحرّر من نظام الشطرين والقافية الموحدة؟

ومن الشعراء النقاد الذين وقفوا بصرامة ضد تنظير نازك الملائكة للشعر الحر يوسف الخال الذي خصّص لكتابها "قضايا الشعر المعاصر" فصلاً في كتابه "الحداثة في الشعر" تحت عنوان "رواسب الجمود في حركة الشعر"، ولم يكتف يوسف الخال بمقطع أو مقطعين، بل تناول الكتاب بالتشريح والتفصيل، وسخر من أفكار الكتابة ومن كتابها الذي لم يقدّم شيئاً ذا فائدة – حسب رأيه– لشعرنا العربي الحديث، بل على العكس شدّه بقوة إلى الموروث والسلفية، قال: (وكم كانت خيبتنا مريرة حين أخذنا الكتاب ولم نعثر فيه على قضية جوهرية واحدة من قضايا الشعر العربي المعاصر... هذا إلى ما جاء في الكتاب من آراء ارتدادية متزمّتة خانقت "حركة الشعر الحر" التي تدّعي المؤلفة "اكتشافها" ومن معالجة بعض الموضوعات معالجة خالية من الروح العلمية والإخلاص للحقيقة... لماذا آثرت المؤلفة أن تسمّي هذه الحركة التطويرية في الشعر العربي حركة: "الشعر الحر" لماذا لم تسمّها كما فعل العباسيون "الشعر المحدث" أو "الحديث").[1]

والحقيقة أن من يقرأ كلام يوسف الخال بخصوص آراء نازك الملائكة يشعر أن الرجل يتحامل على الكاتبة وأن نقده يتجاوز الموضوعية في بعض الأحيان، ويدخل في إطار السخرية، وهي صفة مُخلة بالنقد الموضوعي وتشكّك القارئ في مصداقية الناقد النزيه الباحث عن الحقيقة التي يتوخّاها كل من يناقش الآخر، يعارضه أو يتفق معه وهذا ما لمسناه في عبارات كثيرة من الكتاب، ولنأخذ على سبيل المثال قوله في صفحة 35: (فمرحى بخليل الشعر المعاصر، على أن الشعر القديم جاءنا يستقرئ القوانين ويضبط "البحور والسقطات في زمانه" بعد مئات السنين على نشوء القريض العربي وتطوّره، أما خليلنا الجديد فاستعجل العجي»، وما مرّ على تجارب "حركة الشعر الحر" إلا عشر سنوات، ولولا هذا الاستعجال لوفّر على نفسه وعلينا عناء " استقراء قوانين جديدة" على أساس الخطوط الكبرى التي رسمها ذلك العالم الفذ).[2]

إن ما فعلته نازك الملائكة في كتابها " قضايا الشعر المعاصر" أنها أرّخت لحركة الشعر الحر، وقامت بعملية إحصائية للبحور المعتمدة في هذه الحركة الفنية وتمسّكت بعنصر الوزن واعتبرته

---

(1) يوسف الخال- الحداثة في الشعر ص: 33- 34

(2) المرجع السابق – ص35

العمود الفقري للنص الشعري العربي، ودافعت عن حركة التجديد الموسيقي في هذه الحركة وعن حرية الشاعر في الخروج عن الإطار النموذجي القديم، وكانت هذه الأفكار مهمة جداً في وقتها، فقد كان العقل العربي يعيش حالة من الجمود والتشرذم والتعلّق بالتقليد والموروث والشكلانية والنفور من الحداثة، سواء في المضامين أو في الأشكال كما فتحت هذه الشاعرة الناقدة نوافذ للضوء والحياة والربيع والتجدّد لشعرنا العربي الذي ظل قروناً عديدة، حبيس جدران الماضي، وكان الأجدر بالنقاد الغيورين على الحداثة والتجديد أن يُباركوا هذا العمل الجاد، وأن يُواصلوا اكتشاف مزيد من السبل والأساليب والطرائق الحديثة مستلهمين من التراث أصالته وقوّته ومن المناهج ونظريات الأدب الجديدة ما يعينهم على تطوير جهود نازك الملائكة وغيرها من الكتّاب والشعراء العرب الذين اجتهدوا في تطوير الشعر العربي، لا أن تتحوّل القضية إلى خصومة، الغاية منها الإقلال من شأن الكاتب الفلاني ومن شعرية الشاعر الفلاني كما حدث للعقاد مع أحمد شوقي ولطه حسين مع الرافعي فلا ينتفع الشاعر الجديد، ولا يستمتع القارئ الذي ربما سئم هذه المزايدات الجديدة، وقلّل من شأن جهود الشعراء والنقاد، ومن نجاعة الحداثة والتحديث، ومن ثم رجع إلى التراث الشعري القديم يتمسّك به ويُدافع عنه.

بينما استطاع ناقد كأدونيس مثلا أن يُقنع القارئ العربي بجدّية أفكاره النقدية، ومواقفه الموضوعية من الجديد والقديم فهو حين يناقش القصيدة الجديدة لا يخاصم شاعراً، ولا يناوئ ناقداً، ولكنه يضع الأمور في الموضع الذي ينبغي أن تكون فيه، فتشعر معه بمسؤولية الناقد الواعي، فالشعر في نظره وسيلة للحوار والاتصال بين الأنا والآخر، وليس وسيلة تغيير وانقطاع وتواصل، ليس إلغاء للقديم، بل تجاوزاً له وتطويراً وإضافة. وفي هذا المجال يقول: (وإذا كان الإبداع تجاوزاً فهو يتضمّن اختياراً لأن من يُبدع يتخلّى عن شيء ليتبنّى آخر غيره، لكن هذا التخلّي لا يعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد، لهذا يمكن القول إن البحث عن قبول جديد هو من أعمق مميزات الحركة الشعرية العربية الجديدة، ومن هنا نفهم كيف أن القديم يجب أن يكون في خدمة الجديد). [1]

إن أدونيس حين يناقش مسألة القدم والحداثة فإنه لا يضع القوانين الصارمة أمام الشعراء، وهو كشاعر عرف كيف يكون الإبداع، وكناقد كيف يحاور الآخر وأين تكمن وسائل الإقناع؟ فالإبداع

---

[1] أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص:103

الشعري عنده ينبغي أن يُقيمْ لذاته وفي زمانه وفي حضوره، لا أن يتم ذلك بمقارنته بالماضي، إن الزمن الحاضر هو الذي يقرّر لحظات الإشعاع الشعري وبريقه، فليس الشعر ظاهرة تتكرّر وتُعاد وتورث، بل روح تُولَد في كل زمان وتتجدّد وتتطوّر وتتحوّل:(هكذا ينفصل الشاعر الجديد عفوياً عن الماضي تقليداً ونقداً: عن مجموعة القيم والمفاهيم والآراء التي لم تكن ترى من تراثنا وشخصيتنا إلا الأشكال الخارجية والقوالب والتي سادت مناخنا الشعري، ووجّهت شعرنا حتى أحالته في العصور الأخيرة إلى تمارين في الوزن أو في الزخرف واللهو، في كل ما يجعل الحياة فقيرة ضيّقة بحجم دينار الأمير أو الحاكم).[1]

وأدونيس نفسه – وهو من مؤسسي مجلة الشعر– يحاور يوسف الخال في إحدى رسائله التي كتبها إليه من باريس في 25-02-1961 وفيها يبيّن له موقفه من التراث ومن الماضي، فليس كل الماضي معقوتاً ورديئاً وسيّئاً، صحيح أننا ينبغي أن نتجاوز أفكار الأقدمين وأن نجتهد في إيجاد تصوّر جديد ورؤى مختلفة خلاّقة متطلّعة إلى الأحسن، لكن ينبغي الاعتراف لمن أضاؤوا قبلنا ظلمات الفكر وأشعلوا شموع الإبداع والفن، وهذا مقطع من تلك الرسالة: (كما أن العصر واحد ومتعدّد في آن، كذلك هناك ماضٍ وماضٍ، ولنا نحن ماضينا العربي، هذا الماضي الثقافي لا نلتمسه في الغزالي وأحمد شوقي وأمثالهما وإنما نلتمسه في امرئ القيس وأبي نواس وأبي تمام والشريف الرضى والمتنبي وأبي العلاء المعري والحلاج وابن الراوندي وشبلي الشميل وفرح أنطوان، ومئات العقول الخلاّقة الأخرى في تراثنا العربي التي غيّرت ورفضت وتمرّدت على الأليف والعادي والتقليدي، والتي خلقت وجدّدت وأضافت، ولسوف نُكمل ما بدأه هؤلاء، فنشكّك ونرفض ونغيّر إذا استطعنا إيقاعات الخليل ونهدّم "ونعلن الفوضى" وسنأمل أن نكون أغنى وأعظم مما كانوا).[2]

وكان لموقف نازك الملائكة من الشعر المنثور أو " قصيدة النثر" أثر في توتّر الخطاب بينها وبين جملة من الشعراء الثوريين في مجلة "شعر" منهم يوسف الخال وجبرا ابراهيم جبرا وغيرهما ممن لم يعجبهم تذمر نازك الملائكة مما يكتبونه ويطلقون عليه مصطلح"قصيدة". وترى الشاعرة أن ما يُترجَم عن اللغات الأوروبية من شعر ويوضع في سطور شيء، وما يعبّر به الشعراء العرب عن الشعرية باللغة العربية شيء آخر، إذ ما معنى أن يكتب الكاتب مقاطع نثرية ليست موزونة، ثم يدعوها قصيدة؟ فالقصيدة – على رأي نازك– ينبغي أن تكون موزونة بما يتفق مع أوزان الشعر

---

(1) أدونيس- مقدمة للشعر العربي ص:104
(2) أدونيس- زمن الشعر ص: 283

العربي المألوفة، وإلا فهي نثر، وإذن فإن عنصر الوزن شرط أساسي في معيار الشعرية لدى نازك الملائكة وفي هذا الصدد تقول:(شاعت في جوّنا الأدبي ظاهرة كتابة النثر العربي الذي يُترجم به الشعر الأجنبي مُقطّعاً على أسطر متتالية على سياق الترتيب في أصل القصيدة، فأصبح المترجمون يضعون مضمون كل شطر أجنبي في سطر مستقل، وأحسب أن هذا الأسلوب في كتابة الترجمة منقول في الأصل عن اللغات الأوروبية فقد ألفنا أن نرى أدباء أوربا الذين ينقلون قصيدة من الألمانية إلى الإنجليزية بحيث يقابل كل شطر ترجمته الحرفية)[1]

والكاتبة ترفض أن يتبع المترجم العربي نفس النظام الذي اتبعه المترجم الأوروبي، وذلك لاختلاف التراكيب اللغوية العربية واشتقاقاتها، كما تحذّر من أن يحذو الشعراء العرب حذو الشعر المترجم فيندفعون إلى كتابة أشعارهم بهذا الشكل، فيعتقد القارئ العربي أن هذه الأنماط الكتابية هي من قبيل الشعر الحر، وهذه مغالطة وتشويه لحركة الشعر الحر التي تريد لها أن لا تفقد الأوزان فإذا فقدتها افتقدت الأنغام وذلك الرنين المحبوب لدى السامع العربي الذي يطرب لها، ويستمتع بها، وفي هذا الصدد تقول:(ولقد أضاف شيوع هذا الأسلوب في كتابة النثر إلى متاعب القارئ غير المختص في تذوّق الشعر الحر وفهمه ذلك أنه أصبح يرى كثيراً من النثر المترجم مكتوباً بأسلوب التقطيع فكأنه يحسّه شعراً حراً موزوناً، وحين يقرؤه ويلتمس الوزن الذي يسمع أنه ملازم الشعر الحر يخرج بالخيبة، لأن عدم وجود الوزن هنا ينتهي به إلى الحكم بأن الشعر الحر نثر.[2]

إن التقسيمات القديمة للأدب لازالت راسخة في الذاكرة الأدبية العربية، فمنذ القديم ونحن نسمع أن الأدب ينقسم إلى قسمين: شعر ونثر، كما رسخت أيضا في الذهنية العربية الفروق بين النوعين، فمنذ تعريف قدامة بن جعفر الشعر: بأنه الكلام الموزون المقفى الدال على معنى خرج عن هذا التعريف الكلام المنثور مهما كان نوعه لأنه ليس موزوناً ولا مقفّى، وإن تدارك هذا التعريف بعض النقاد المغاربة والأندلسيين كابن رشيق وابن عبد ربه الأندلسي فأضافوا إلى شعرية النص ونثريته عنصر الإمتاع والإبداع والتأثير أو عدمه، وكما فعل أرسطو قديماً عند اليونان وقسّم الأنواع الأدبية في كتابه "فن الشعر" إلى: ملحمة ومأساة وملهاة، فإن هؤلاء جميعا كانوا يعبّرون عن

---

[1] نازك الملائكة ـ قضايا الشعر المعاصر ص:52-53
[2] المرجع السابق ص 156

أزمانهم وعن أفكارهم، وما كان يدور في خلد أحد منهم أنهم سيتسلّطون بأحكامهم وقوانينهم على أجيال من الشعراء، فيُدخلون مَن شاؤوا في جمهوريتهم ويُخرجون منها من يتمرّد ويثور.

وعن هذه القضية يتحدث "ريفيه ويليك وأوستن وارين" وعن قضية الأجناس الأدبية، أنه بالإمكان تقييم الأنواع الأدبية "على أسس النظرية الجمالية"، وبالإمكان اعتبار مبدأ النقاء الجمالي معياراً للفصل بين هذه الأنواع.[1]

وعن مفهوم الأنواع الأدبية يعتقدان أن:(نظرية الأنواع الحديثة وصفية بكل وضوح فهي لا تحدّد عدد الأنواع الممكنة، ولا توصي الكتّاب بقواعد معيّنة، فهي تفترض أن بالمستطاع "مزج" الأنواع التقليدية، وإنتاج نوع جديد مثل " المأساة- الملهاة"، وترى بالإمكان إنشاء الأنواع على أساس الشمول أو "الغنى" كما كانت تُبنى على "النقاء" (في النوع عن طريق التفريع وعن طريق إرجاع الفروع إلى الأصل)، وبدلاً من التشديد على التمييز بين نوع ونوع، بعد الإلحاح الرومانتي على تفرّد كل "عبقرية أصيلة" وكل عمل فني، فإنها تهتم بإيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حدة، وإظهار صفاته الأدبية المشتركة وهدفه المشترك).[2]

وتبقى العلاقة متوتّرة بين النص الشعري الجديد وبين الموروث الشعري القديم، فهل تستمر العلاقة بينهما على أساس الاتصال والتواصل والتجدد؟ أم تتعطف وتنفصل وتنقطع؟ وهل ينبغي للجديد أن يهدّم القديم؟ كل هذه الأسئلة ستظل تطرح نفسها بقوة أثناء الصراع الدائم والمستمر بين الجديد والقديم في كل زمان، فهل نستطيع وضع أسس عملية للحد من خطورة هذا الصراع على أدبنا العربي وشعرنا على وجه الخصوص؟ ويبدو أن عبد الله الغذامي قد أدرك عمق الفجوة بين الأجيال الأدبية من جهة ثانية، حين قال:

(إن تجربة القصيدة الحرّة علامة كاشفة على حالة الاتصال والانفصال، التكرار والاختلاف وهي مسعى لابتكار الذات نموذجها الخاص معتمدة على المنجَز القائم الذي لم تسعَ إلى إلغائه، ولكنها أقدمت على تفكيكه ففتحت بذلك منافذ لها اقتحمت عبرها أسوار النموذج، معا فكّك المعيار الرسمي ومكّن الذات المبدعة من التغلغل إلى الداخل، ومن ثم إعادة إنتاج الموروث وإعادة تكوينه)[3].

---

(1) انظر ريفيه ويليك وأوستن وارين - نظرية الأدب ص:246
(2) المرجع السابق ص: 247
(3) الدكتور عبد الله الغذامي- قراءة القصيدة الحرة -مجلة الأقلام ص:463

وكعادة بعض النقاد الذين لا يريدون إغضاب أحد فإنهم حاربوا الجمود، ووقفوا مع القصيدة الجديدة في بداياتها حين كانت تخطو خطواتها الأولى نحو الحداثة وتتلمّس طريقها بصعوبة برؤى جديدة، وأساليب جديدة، رافضين في الوقت نفسه الاستغراق في الزمن والأسطورة، والجنوح نحو العمق الفني والإيحاء البعيد، واختصار المسافات وتوظيف تقنيات جديدة في نسيج النص الشعري الجديد، ودعوا ذلك كله بالغموض. كما رفضوا السلفية الجديدة التي دعت إليها نازك الملائكة في كتابها –قضايا الشعر المعاصر– (حسب رأيهم) فماذا يريد هؤلاء؟ وكيف يكون الجديد حسب رأيهم؟

لقد عرقلت هذه المواقف الضبابية في اعتقادي حركة التحديث في النص الشعري العربي، وشوّشت على القارئ رؤاه وكان الأجدر بهم مباركة حركة التجديد وتشجيعها بما يطرحونه من آراء موضوعية وجادة. وعن هؤلاء النقاد يقول غالي شكري:(وقد تابع كلٌ من مندور والسحرتي والقط والمدّاوي حركة التجديد الحديثة في الشعر، متابعة جادة متعمقة، تجمع بين أصالة حسّهم الرومانسي المُرهَف وحرصهم التقليدي على التراث وتعاطفهم مع الجديد من حيث حقه في التعبير ووقوفهم ضد التطرّف والجمود. ووقفوا جميعاً بانسجام كامل مع تكوينهم النفسي والذهني ضد مظاهر الرؤيا الحديثة في الشعر كالاستغراق في الرمز والأسطورة مما "ينحرف" –حسب فهمهم– بالشعر إلى غموض الطلاسم والألغاز. لهذا كان رفضهم حاسماً لتطوّر صلاح عبد الصبور الأخير، وشعر السياب وأدونيس وخليل حاوي وعفيف مطر، وأمثالهم. ولكنهم أيضا وقفوا صفاً واحداً ضد السلفية الجديدة حين أسفرت عن وجهها نقدياً في كتاب نازك الملائكة " قضايا الشعر المعاصر).[1] ولكن أليس هذا هو موقف نازك الملائكة التي أرادت أن تحافظ على روح التراث العربي والانفتاح في الوقت نفسه على الجديد والحداثة؟

ومهما يكن من أمر فقد تحقّق على أيدي شعراء التحديث الأحرار في العراق وفي مصر وبلاد الشام وغيرها من البلدان العربية إنجازات هامة على مستوى التجديد في النص الشعري الإبداعي، كان من نتائجها: كسر عمود البيت الواحد، وتحقيق الانسجام الفني بين كامل أجزاء النص، وطغيان الأنا العامة على الأنا الخاصة، والانفتاح على قضايا الإنسانية وتبني انشغالاتها، وتقريب المسافات بين البشر عن طريق توظيف الأساطير والرموز والحكايات الشعبية. ومن أولئك الشعراء بدر

---

(1) الدكتور علي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ ص:53

شاكر السياب فقد: (كان التفات السياب إلى الأساطير جزءاً مهماً من تمثله العميق للماضي، والعناية بما فيه من ثراء يمكن استدراجه ليكون عونا للشاعر الحديث في فهم عصره والتعبير عنه بطريقة فذة).[1]

عرف شعراء الحداثة إذن كيف يوظّفون عنصر الأسطورة ورموز التراث الإنساني، ويستخلصون من الماضي عنصر البطولة والمغامرة، والتحدّي، وعرفوا أيضا كيف يمزجون بين عنصر الشعر، وعنصر الحكي والسرد والحوار والخطاب الأدبي والبلاغي، وحاولوا إلغاء المسافات والفوارق بين الأجناس الأدبية، وإذابتها في نص واحد متعدد الأدبيات، ولايهم بعد ذلك أن يكون البعض منهم قد نجح والبعض الآخر أخفق، ولكنهم جميعا عاشوا عصرهم كما حاولوا استشراف المستقبل.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] علي عشري الملكي- معجم فلسطين ج6 ص: 318

ثالثا: قصيدة النثر العربية وإشكالية المصطلح

كان الشعر الحر قد أتاح للشاعر حرية الحركة داخل المعمار الفني للقصيدة، فراح منتشيا بهذه الحرية يصول في مختلف الاتجاهات، تارة يكتب النص المتصل على طريقة البند كما فعل عبد الوهاب البياتي في قصيدة (الثور يأتي من غرناطة)[1]، وتارة أخرى يكتب السطر الشعري، أو الجملة الشعرية، وقد تطول هذه الجملة أو تقصر تبعا لطبيعة الدفقة الشعورية، وقوة الحدث والاهتزاز الذي يتولّد في وجدان الشاعر المبدع، كما قد يتحرر أحياناً من ضوابط اللغة وقواعدها والوزن، وينثر شعره بالطريقة التي يراها مناسبة والإيقاع المناسب، وهو إيقاع لا يخضع للمألوف والموروث، ولكنه يُولَد عفوياً مع كل نصٍّ إبداعي، فللشاعر المجدّد الحق في اختيار إيقاعه الخاص به، كما قال يوسف الخال: (إذا كان الإيقاع ضرورة في الشعر فضرورته لا تعني أن يكون تقليدياً موروثاً أو مفروضاً على الشاعر، فللشاعر ملء الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص به، وهذا ما يُعيّز المفهوم الحديث للشعر عن المفهوم القديم الذي يمرّ على نوع معيّن من الوزن لا يكون الشعر شعراً إلاّ به).[2]

غير أن هذا الكلام لا يُرضي نازك الملائكة التي اعتبرت حرية الشاعر في اختيار إيقاعه وأوزانه وأشكاله الجديدة حرية خطيرة فالشاعر الذي لا يتقيّد بضوابط فنية وجمالية — على الأقل — يحوّل نصّه إلى فوضى تشوّش على القارئ متعة الإبداع وعلى النص جمال التعبير، وعن المزايا الخادعة في الشعر تتحدث نازك الملائكة فتقول: (أولا: الحرية البرّاقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر، والحق إنها حرية خطرة، إن الشاعر يلوح معها غير مُلزَم باتباع طول معين لأشطره، وهو كذلك غير مُلزَم بأن يحافظ على خطة ثابتة في القافية، فما يكاد يبدأ قصيدته تخلب لُبَّهُ السهولة التي يتقدم بها فلا قافية تضايقه، ولا عدداً معيّناً للتفعيلات يقف في سبيله وإنما هو حر).[3]

غير أنّ المفهوم الجديد للشعر أصبح رديف التحوّل لا الثبات، والحركة لا السكون، والإبداع لا التقليد، وإنّ الشاعر الذي يكتب قصيدة فإنه سيحوّل العالم إلى شعر، كما يقول: أدونيس، ومع ذلك فإنه يتفق مع نازك الملائكة في خطورة الحرية المطلقة التي يمنحها بعض النقّاد إلى الشاعر،

---

(1) انظر مجلة آفاق عربية - ع11 س 2 - 1977 ص: 26
(2) يوسف الخال- الحداثة في الشعر ط 1 ص:92
(3) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر ط6 ص: 41

فكيف يمكن إذن تحديد مقدار هذه الحرية الممنوحة إلى الشاعر لكي لا تتحول العملية الإبداعية إلى ضرب من العبث واللاوعي واللامعقول، فتنتفي المهمة الفنية والجمالية التي أنيطت بالشاعر المبدع الفنان؟ وربما تحوّل الشعر إلى كلام عادٍ ليس فيه من روح الوعي والشعرية نبض الإحساس والصحوة والإيقاظ. وفي هذا المجال يقول أدونيس: (إنّ العبث والحلم واللاوعي والتخييل أنتجت شعراءً زائفين، فليس شعراً أو قصيدة أن نصف صرخات الألم والثورة في سطور منظّمة، وأن نرسم على الورق شريطاً من الجمل لا شخصية له. إنّ القصيدة الجديدة نثراً أو وزناً خطرة لأنها حرّة).[1]

إنّ مهمة القصيدة الجديدة هي التي طورتها وأخرجتها من حيّز المحلية والذاتية إلى فضاء الإنسانية والعالمية، وأصبح الشاعر الآن يتبنّى قضايا الإنسان المشتركة ويصوغ خطابات إبداعية جديدة، تحاول إلغاء النموذج المألوف وتفجير اللغة وخلق المعادل الموسيقي من خلال دمج الأنواع الأدبية المعروفة والتقريب بينها، وإنتاج نوع أدبي فيه روح الشعر وفنيات القصة والسرد والحوار والخاطرة، وقامت محاولات عديدة في بلاد الشام لتحقيق هذا السعي وخاصة في أعوام الخمسينيات وحول تجمّع شعر، واعتقد شعراء هذه الحركة الجديدة أنهم يؤسسون تياراً شعرياً جديداً ويتجاوزون حركة الشعر الحر. وعن تجربة الحداثة والإبداع، والكتابة الشعرية الجديدة عند أدونيس يقول وفيق خنسة: (انصرف أدونيس إلى الأداء الرمزي، ومحاولة التعبير الصوفي ومتابعة الشعراء العالميين في استخدام الأساطير العالمية والمحلية، وهو يؤكد في اهتماماته الشعرية على "بنية التعبير" و"الكتابة الجديدة"، ويعني بها خلق معادل للتحوّل الحاصل، وكما يمكن أن يحدث للمستقبل، ويجدّد سمات هذه الكتابة في عدة خصائص منها: "إلغاء النموذجية"، ثم "إلغاء الأنواع الأدبية" بحيث ينشأ نوع واحد من الشعر والنثر، والتاريخ والخاطرات، ثم الانتفاح المطلق لابتكار أشكال جديدة باستمرار بحيث يطمح إلاّ أن يكون لكل قصيدة شكلها الخاص في كتاباته المقبلة).[2]

كما أصبح التركيز عند أصحاب الحركة الجديدة في الخمسينيات بزعامة أدونيس وأنسي الحاج وجبرا إبراهيم جبرا والماغوط ويوسف الخال وغيرهم على قضية استخدام اللغة في النص الشعري استخداماً جديداً يتيح لهم التموذج الشعري الجديد، معتبرين هذا الموضوع هو جوهر التحوّل الحاصل في الخطاب الشعري العربي المتحرّر من كل الضوابط التقليدية بما في ذلك ضوابط الوزن والقافية والأشكال الفنية الموروثة. كما ركّزوا على الصورة الفنية واعتبروها عنصراً هاماً من

---

(1) أدونيس - مقدمة الشعر العربي ص: 117
(2) وفيق خنسة - دراسات في الشعر السوري الحديث ص: 41

عناصر الشعرية، وأن هذه الصورة الإبداعية لا يمكن أن تُحدّد في المناخ التقليدي المألوف، بل يتبغي هدم الموروث الشعري القديم، وإعادة بناء الصورة الشعرية الجديدة عن طريق التركيب الجديد للّغة، وهذه المسألة لا يمكن لها أن تتحقق في ظل الأوزان والأنماط القديمة. وقد تضافرت الجهود في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي لتأسيس حركة شعرية جديدة تتبنّى هذه المطالب وتسعى إلى تحقيقها إبداعياً أو عن طريق النقد، وسُمّيت هذه الحركة بحركة "شعر" وأصدروا مجلة تحمل نفس الاسم هي مجلة "شعر" عام 1957 وأقاموا لقاء الخميس الشعري في لبنان لدعم هذا التوجه الجديد الذي يهدف إلى سيادة نص شعري غير مألوف في التقاليد الشعرية العربية أطلقوا عليه اسم " قصيدة النثر"، وعن خصوصيات هذه القصيدة يقول أدونيس: (تنطلق قصيدة النثر في الحركة الشعرية الجديدة من هذه الظاهرة: إخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة بحيث أنها تثير من جديد في تراثنا العربي معنى الشعر بالذات).[1]

وإذن وبعد مرور عشرة أعوام على ظهور حركة الشعر الحر بالعراق، قامت هذه الحركة الجديدة في لبنان مقتفية آثار وتجارب الشعراء الفرنسيين، ودعا بعض روّاد هذه الحركة، وهو أنسي الحاج إلى هدم الموروث الشعري العربي جملة وتفصيلاً، وإلغاء جميع الضوابط الفنية التقليدية المعروفة، وتأسيس رؤية جديدة تسعى إلى كتابة النص الجديد المنطلق أبدا والمتحرّر دائماً، وما عدا أنسي الحاج استمر الآخرون من مؤسسي هذه الحركة في كتابة النص الشعري التقليدي أو شعر التفعيلة " الشعر الحر"، أو كتابة النص الجديد: " قصيدة النثر"، وبدؤوا ينشرون إنتاجهم على صفحات مجلة " شعر" اللبنانية، كما ساهم في النشر بمجلة " شعر" كل من نازل الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البيّاتي وغيرهم من تيار الشعر الحر، ولما كشفت عن ثوبها الجديد وتبنّت قصيدة النثر، وأعلنت مناوئتها لشعر التفعيلة "السلفية الجديدة"، كما أطلق عليها يوسف الخال انسحب شعراء القصيدة الحرة وتركوا صفحات مجلة شعر لشعراء النثر الجديد، أو النثر الجميل كما قالت عنه نازك الملائكة.[2]

إن شعراء سورية ولبنان أرادوا أن يؤسّسوا حركة تجديدية شعرية، في مقابل حركة الشعر الحر التي ظهرت بالعراق أولاً، وإلا فكيف نفسّر إسراع شعراء الشام بعد مرور عقد من الزمن على حركة الشعر الحر، ولا زالت فتية إلى تأسيس حركة جديدة تخالف المسعى والمسار الفني للحركة

---

(1) أدونيس - مقدمة للشعر العربي ص: 113
(2) انظر أحمد يزبك - قصيدة النثر العربية ص: 65

الأولى - الشعر الحر - ؟ أليس من الأجدى لهؤلاء أن يمنحوا حركة الشعر الحر وقتاً أكبر لتأخذ طريقها السليم نحو الحداثة؟ ولو فعلوا ذلك لحقّقت القصيدة الحرّة أشواطا تجديدية وفنية راقية، خصوصاً وأن انفتاح الشعراء الروّاد في الشعر الحر على التجارب الإنسانية والعالمية، واستيعابهم التراث العربي كان سيمكّنهم من إحداث المفاجأة الفنية في الشعر العربي الحديث، ولكن محاولات الوأد للمولودة الجديدة ظهرت مبكرا، حين بدأت تقترب من عامها العاشر وفي لبنان وبين أروقة تجمّع "شعر" وعلى صفحات مجلة "شعر" عام 1957: (قصيدة النثر من حيث تمركزها، لا من حيث أسماء شعرائها ومجنّديها بالدرجة الأولى ذات مرجعية لبنانية، فالتجربة اللبنانية تُشكّل مرجعاً مثبتاً لهذا النوع من الشعر. حتى أن نازك الملائكة كانت تشير إلى قصيدة النثر بقولها: "الظاهرة الخطرة التي بدأت تشيع في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة". تماماً كما كان النقاد يشيرون من قبل في تجربة الاتجاه الأول من ثورة الشعر العربي الحديث إلى المدرسة العراقية).[1]

ويعتقد حمادي صمّود أن حركة الشعر الحر لم تستطع أن تتحرّر من إطار التعبير على مستوى الوزن أو الصورة غير أنها بقيت في دائرة الشعر القديم. وهذه إشارة واضحة من صمّود إلى آراء نازك الملائكة في كتابها " قضايا الشعر المعاصر"، وتأكيدها على عنصر الوزن أساساً للنص في الشعر الحر الجديد، ويستثني صمّود من هذا الحكم بعض القصائد لبعض رموز هذه الحركة التي حقّقت في رأيه التجديد على مستوى الشكل واللغة والصورة، دون أن يشير إلى الأسماء أو النصوص، وعن هذه القضية يقول:(إنّ حركات التجديد عندنا حديثة عهد، ولم تكن أهمها المسماة "حركة الشعر الحر" كافية لإحداث نقلة نوعية في تصوّر الإبداع وفعل الكتابة، ثم إنها متى دقّقنا النظر، حركة بقيت مرتبطة بالشعر القديم لا تُغيّر منه إلا بالقدر الذي يحافظ عليه، وبما لا يكفي لخلق ذوق جديد، وطريقة في التعامل مع الشعر جديدة، فإنك متى استثنيت بعض القصائد المعروفة لرموزها لم تجد في هذا الشعر من مظاهر التجديد إلا التشبّث بالخروج عن معمار البيت، والزهد في القافية، وما نعتوه بالإيقاع الرتيب المبني على التكرار).[2]

إن الحكم على أية تجربة شعرية أو فنية في الكتابة الإبداعية، لا يتم إلا من خلال رموزها المؤسسين الذين استوعبوا شروط الكتابة الشعرية على مستوى الفعل أو على مستوى الإبلاغ، أما أن نحكم على التجربة الشعرية – أية تجربة – من خلال بعض النصوص الضعيفة لكتّاب غير

---

(1) أحمد يزوز - قصيدة النثر العربية ص: 15
(2) الدكتور حمادي صمود - من تجليات الخطاب الأدبي ص: 107

مبدعين، أو غير موهوبين، أو غير مؤهّلين لفعل الكتابة حتى لو كان هؤلاء يتصدّرون الساحة الأدبية، وتحظى نصوصهم الهزيلة بالنشر والإشهار، فهذا في رأيي حكم متسرّع يسيء إلى مشروع التحديث، ويقلّل من قيمة الإنجازات الكثيرة التي حقّقها شعراء التفعيلة الحرّة الموهوبون، سواء منهم جيل الروّاد، أو الأجيال الأدبية التالية.

ويبدو لي أن حمادي صمّود أراد تمرير مشروع النص الموحّد الذي دعت إليه جماعة "شعر" وأكّد عليه الشعراء النقاد الحداثيون أمثال: أدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج وغيرهم، وهذا على حساب تجربة الشعر الحر عن طريق التقليل من جدواها ومساراتها الفنية وإضافاتها المعتبرة للشعر العربي الحديث.

إنه من غير الممكن مقارنة التجارب الشعرية العربية بمثيلاتها من التجارب الأوروبية أو قل إن شئت بتجارب أنماط خاصة من الشعر الأوروبي والفرنسي على وجه الخصوص، والحكم على التجارب العربية الحديثة بالعقم لكونها لم تنتهج المناهج الجديدة في الشعر الأوروبي إلا بالقدر الذي يحافظ على انتمائها للشعر العربي. أما مفهوم النص الشعري في التجارب الأوروبية الحديثة فقد تجاوز مسألة الأنواع الأدبية ليُنتجز مفهوم النص الأدبي الموحّد على رأي حمادي صمّود: (إن الإطار النظري الذي يمارس خلاله فعل الشعر إطار تغيّر بشكل حاسم، تراجعت بموجبه الحدود الفاصلة بين أجناس الكتابة، وقام النص بديلاً عن الأنواع جامعاً لمختلفها، مؤسساً لفضاء تنتهي إليه مختلف الأشكال وتنمو في أرجائه كل المواقف والتصورات. ولم يعد بالإمكان وضع التعريفات والحدود، وأصبح الإنسان لا يستطيع أكثر من الإشارة: إنه يصعب اليوم في الآداب الأوروبية تعريف الشعر.»[1]

الكتابة النقدية في رأيي على مستوى التنظير شيء، والكتابة الإبداعية على مستوى الفعل والإنتاج شيء آخر، وإنما ينبغي للنقد مواكبة الإبداع، وليس العكس، فليس بمقدور المبدع تلبية رغبات الناقد المتغيّرة والمتبدّلة دائماً، إلا إذا تهيّأت الأجواء النفسية والذوقية وترسّخت القناعات لدى المبدع والمتلقي والجمهور بجدوى هذا التوجه الجديد، وإلا فإن العملية الإبداعية ستبقى تخطو خطواتها الصحيحة نحو الحداثة تدريجياً، تجتاز المراحل مرحلة بعد أخرى على مستوى الإنتاج الإبداعي، وإذا لم يتحقّق ذلك المستوى من المقدرة الفنية في التغيير والتشكيل الجديد، فإن

---

(1) الكتابة حمادي صمود - من ظلمات القص الأدبي ص: 108

التجارب الجديدة المتسرّعة لا تؤسّس بناءاً جديداً، ولا تترسّخ جذورها في الأعماق، وإن ما حدث في أوروبا من تجارب إبداعية جديدة تجاوزت القديم، لم يحدث فجأة بل تم عبر قرون واستحداث مناخات وذهنيات ومواهب وفلسفات ونظريات وتجارب وممارسات إنتاجية إبداعية اجتازت اختبارات كثيرة، وتخلّت عن أطروحات كثيرة، وفي هذا المعنى يشير "رينيه ويليك وأوستن وارين": (قد يتجه المرء إلى ترك تاريخ النوع بعد القرن الثامن عشر، على أساس أن التوقّعات الشكلية والنماذج البنيوية المتكرّرة قد ذهب معظمها، مثل هذا التردّد عاود الكتابات الألمانية الفرنسية عن النوع، ورافقه الرأي القائل: إن الفترة بين 1840- 1940 ربما كانت فترة أدبية شاذة وإنه لا شك بأننا سنرجع في المستقبل من الأدب المؤسس بحسب النوع. ومع ذلك يبدو من المفضّل أن نقول: إن مفهوم النوع قد انزاح في القرن التاسع عشر، ولا نقول: إنه قد اختفى، مع أن ممارسة الكتابة بحسب الأنواع غدت أقل من قبل، فمع الاتساع الهائل في حجم الجهود في القرن التاسع عشر وُجِد مزيد من الأنواع. ومع زيادة سرعة الانتشار من خلال الطبعات الرخيصة قصّرت حياة هذه الأنواع أو مرّت بتحوّلات أكثر سرعة. إن النوع في القرن التاسع عشر وفي قرننا هذا يكابدُ من ذات الصعوبة التي تكابدها " المرحلة": فنحن نعي التغيّرات السريعة في "الأزياء الأدبية"، جيل أدبي جديد كل عشر سنوات بدلاً من كل خمسين عاماً، ففي الشعر الأمريكي تجد عصر الشعر الحر، عصر إليوت، عصر أودن، ومن مسافة أبعد قد تتراءى بعض هذه النوعيات وكأن لها اتجاهاً وخصائص مشتركة كما نفكر الآن ببايرون وورزدورث وشيلي، على أنهم كلهم كانوا من الرومانسية الإنجليزية).[1]

إن النماذج الشعرية الباهتة التي بدأت في الظهور على صفحات المجلات الأدبية في أعوام الخمسينيات من القرن الماضي وخصوصاً مجلة: "شعر، والآداب والطليعة" وغيرها هي التي دفعت نازك الملائكة في أوائل الستينيات إلى إعلان موقفها من الشعر الجديد " قصيدة النثر"، وأصدرت كتابها: " قضايا الشعر المعاصر"، وفيه تدافع عن شعرية النص الأدبي، وليس عن الأوزان العربية القديمة، وشعر التفعيلة الحر على وجه الخصوص، وكان في تقديرها تأسيس رؤية شعرية جديدة من الممكن تطويرها، ثم تجاوزها فيما بعد إلى رؤية أخرى تختلف عنها، ولكن الذي حدث أن الكتاب أثار ضجة نقدية هائلة، وصدرت عشرات الكتب للرّد على الكتاب وصاحبته، ولا زال النقاش

---

(1) رينيه ويليك وأوستن وارين - نظرية الأدب - ترجمة محي الدين صبحي ط2 ص: 214

محتدماً إلى الآن حول إشكالية المصطلح، وإشكالية المقروئية، وإشكالية التبليغ. فليس من السهل تجاوز الأنواع الأدبية بطريقة الهدم والبناء، بل بالتعايش والتجاور والتحاور ثم التجاوز والتأسيس.

وعن ظاهرة النثر الجديدة في النص الشعري العربي تتحدث نازك الملائكة: (في لبنان قامت دعوة غريبة، ناصرها بعض الأدباء، وتبنّتها أخيرا مجلة "شعر" التي راحت تدعوا إليها مُلحّة، وكان المضمون الأساسي لهذه الدعوة كما استخلصتُه من مجموع ما يقولون إن الوزن ليس مشروطاً في الشعر وإنما يمكن أن نسمّي النثر شعراً لمجرّد أن يوجد فيه مضمون معيّن، وعلى هذه الأساس راحوا يكتبون النثر مقطّعاً على أسطر وكأنه شعر حر، لا بل إنهم زادوا فطبعوا كتبا من النثر وكتبوا على أغلفتها كلمة "شعر". ولقد سمّوا النثر الذي يكتبونه على هذا الشكل باسم " قصيدة النثر" وهو اسم لا يقل غرابة عن تعبير غيرهم: "الشعر المنثور" –ذلك أن قصيدة النثر إما أن تكون قصيدة، وهي إذ ذاك موزونة وليست نثراً، وإما أن تكون نثراً فهي ليست قصيدة، فما معنى قصيدة النثر إذن ؟).[1]

غير أن ثمّة توجّه جديد في النص الإبداعي الشعري أريد له أن يكون، فكان وكانت ولادته عسيرة جداً، وأعني مصطلح "الكتابة الشعرية"، فماذا تعني الكتابة الشعرية؟ وأين نضع النصوص القديمة أو شعر التفعيلة من هذه الدائرة؟ من المؤكّد أن النصوص القديمة (السمعية) هي خارج دائرة الكتابة الحداثية الجديدة. أما شعر التفعيلة الحر فهو يحتلّ موقعاً وسطاً بين القديم والحديث الجديد، وهذه الوسطية لا تعني شيئاً ذا قيمة عند بعض النقاد والمتعاطفين مع الكتابة سوى مرحلة لظهور نمط جديد، إنه جنس موحّد تذوب فيه الأجناس القديمة التقليدية "النظم والنثر"، فليس ثمّة نظم ونثر ولكن كتابة شعرية أو قل إن شئت " قصيدة نثر".

وعن هذه القضية يقول نعيم اليافي: (كانت المرحلة السابقة مرحلة قصيدة الشعر الحر قد غيّرت في هذا المفهوم، حيث أوجدت الحلقة الوسطى بين دائرتي الشعر والنثر لتحرّر الدائرتين من هذه الحلقة، وتُعيد النظر في نظرية الأجناس المتمايزة، وتجعل من النص – بغض النظر عن نوعه– محاولة دائمة للتخطّي والتبدّل والتجاوز. وبهذه المحاولة غادر الشعر جنس النظم، وغادر النثر منزلة التقرير، وصار ثمّة كتابة شعرية).[2]

---

(1) نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر ص: 157

(2) الدكتور نعيم اليافي – الشعر العربي المعاصر في سورية ولبنان – معهم الباحثين ط1 ج6 ص: 300

إننا الآن وجهاً لوجه مع إشكالية المصطلح الفني لهذه الظاهرة الجديدة، وإشكالية ترسيخ القناعات لدى المتلقّي العربي الذي لا زال يعتمد السمع بدل البصر، والإنشاد بدل القراءة، فهو لا يستمتع بالنص الشعري إلا إذا جلس في منتدى أدبي أو محفل شعري، وشاهد الشاعر وهو يقف بقامته الفارعة، وصوته المدوّي، وحركات رأسه ويديه ووجه وعينيه، ليثير الحماس، ويُلهب المشاعر ويخلب الألباب والنفوس والضمائر، فيتنزع التصفيق والتهليل والإعجاب. أما الشعر الكتابي فهو شعر بصري يقرؤه القارئ كما ألِف قراءة أنواع أدبية أخرى مثل القصة والرواية والمسرحية، دون أن يشعر بالملل، ولكن نادراً ما يحدث أن يقتني ديوان الشعر ليقرأه بصمت، إن دواوين الشعر العربي الحديث هي من أكثر الكتب كساداً. وعن العلاقة الحميمية بين الشاعر والجمهور يتحدث عبد العزيز المقالح قائلا: (... وارتباط أزمة القصيدة الجديدة بين كل من الشاعر والجمهور تأخذ عادة أكثر من تفسير، وتتسبب عن أكثر من عامل، ولعل في مقدمة الأسباب والعوامل هذا التخلف الهائل الذي يعاني منه جمهورنا العربي وجهله عن استيعاب أبسط شروط الفن والأدب، فالأمية والقهر الاجتماعي والسياسي وغياب المؤسسات الاجتماعية والديمقراطية قد حكم عليه بأن يظل أسير تخلّفه، وجعله بعيداً عن التفاعل والانفعال مع أي جديد يرمي إلى تجاوز التخلّف الحضاري ومواجهته).[1]

فهل يبقى الشاعر العربي المعاصر يتعامل مع جمهور معيّن ويخاطب نخبة من القرّاء؟ وحينئذ فإن مهمة الشاعر في استشعار الناس بجمال الكون والطبيعة والأشياء ستكون محدودة بلا شك، وسوف يتعزل الشعراء ويمارسون أنماطاً من الإبداع الشعري لا يفهمه إلا هم، وسينصرف عنهم الناس ويسيؤون الظن بهم وباكتشافاتهم وجدوى كتاباتهم، ونحن الآن أمام إشكالية التبليغ والاتصال بالآخر، إذ كيف يوصل الشاعر أفكاره إلى المتلقي سامعاً أو قارئاً إيصالاً فنياً وجمالياً: (وفي الواقع لم يفصل الشعراء اللبنانيون باستثناء سعيد عقل إلى حد ما بحث هذه المسألة، وإنما أشاروا إليها في عموميات تندرج في إطار تناولهم لقضايا عامة. يعرض سعيد عقل لهذه المسألة فيرى أن الشعر بحكم طبيعته مظهر من مظاهر الجمال يخلع سواء على الشاعر أم على المتذوّق جمالاً قوامه هدوء خاص، هدوء يجعل النفس ولا شيء يفاجئها أو يعكر صفاءها منطوية على ذاتها، أعماقها على أعماقها، حتى لتغدو أكثر تألّقاً مع حقائق الكون).[2]

---

(1) الدكتور عبد العزيز المقالح ـ أزمة القصيدة الجديدة ص: 33

(2) عبد السميع زراقط ـ الحداثة في النقد الأدبي ص:280 - 281

إن الحس الجمالي عنصر مهم من عناصر الشعرية، وهو الذي يثير عند المتلقي الشعور بالمتعة، كما يثير عنده عنصر الشفقة والتعاطف مع الآخرين لصلته بالجانب الإنساني الذي هو صفة مشتركة بين البشر، فالحس الجمالي والإنساني لازمتان معيّرتان للشعر الحديث الذي يكون قد تخلّص في معظمه من الذاتية والنفعية والغنائية والخطابية، وبدأ يتناول قضايا إنسانية مشتركة، فهل نحكم على العمل الأدبي على أساس المعيار الجمالي والإنساني؟ وأين سنضع المعيار الأدبي والفني والبلاغي من هذه القضية؟ : (يرى بعض علماء الجمال أن "العظمة" تتضمن الرجوع إلى معيار جمالي إضافي ولهذا يرتأي " إل.إ.ريد *L.A.Reid*" أن يدافع عن الرأي بأن العظمة تأتي من جانب "مضمون" الفن، وأن الفن تقريبا يكون"عظيما" بمقدار ما يكون معبّرا عن القيم "العظمى" للحياة، ويطرح: " تي.أم.غرين *T. M. Greene*"، "الصدق" و"العظمة" كمقياس جمالي، إضافي لكنه ضروري للفن ... وعلى سبيل المثال إن الأعمال العظيمة للشعراء العظام، سوفوكليس، دانتي، ميلتون، شكسبير، هي تجسيمات منظّمة وذات تنوّع كبير للتجربة الإنسانية). [1]

والحقيقة فإن مهمة المبدع ستكون مزدوجة، فهو مطالب بتقديم النص الإبداعي الذي يحقّق متعة القراءة أو الإنشاد، ويحرص في الوقت نفسه على احترام الضوابط الفنية واللغوية والأدبية، ولعل هاتين الخاصيّتين في العمل الأدبي هما خاصيّتان متكاملتان، أي أن الجودة الفنية للعمل الأدبي هي التي تحقّق المتعة الجمالية، وإلا فإن النص المريض والهزيل والمفكّك لا يمكنه أن يحظى بإعجاب القارئ أو الناقد.

لقد تعمدنا إثارة هذه القضية لإدراك أبعاد العلاقة الحميمية بين الشاعر والمتلقي، أو بين الشاعر والناقد متلقياً أيضاً، غير أنه قارئ من نوع خاص فهو متلقّ مبدع، يسعى إلى تطوير العملية الإبداعية بما تُتاح له من تجارب معرفية، وخبرات فنية ومنهجية، ويسعى أيضا إلى تقريب النص الإبداعي الأدبي من القارئ وإزاحة الغموض عن كثير من المصطلحات الجديدة، في النص الشعري العربي حتى غدت إشكالية أمام القارئ والناقد، فمنذ مصطلح النثر الشعري الذي تبنّاه جبران خليل جبران ودعا إليه صراحة في كتابه: "العواصف، والبدائع والطرائف"، ومصطلح الشعر المنثور الذي دعا إليه أمين الريحاني سواء في ريحانياته أو في "هتاف الأودية" ثم مصطلح الشعر الحر، والشعر المرسّل، والشعر المنطلق، وقصيدة النثر، والكتابة الشعرية، ولازال القارئ العربي يعيش مرحلة

---

[1] ريني ويليك وأوستن وارين - نظرية الأدب - ترجمة محي الدين صبحي ص: 258

التجريب في العقود التالية التي أعقبت الخمسينيات والستينيات والسبعينيات...الخ ولازلنا ننتظر البديل الفني لقصيدة الشعر الحر، والمولود الجديد الذي سيتجاوز مرحلة القصور الفني ويصل إلى مرحلة البلوغ، فما هي حقيقة هذه المصطلحات؟ وهل أصبح المصطلح إشكالية حقيقية تواجه المتلقي والناقد؟

يميّز أنيس المقدسي بين النثر الشعري والشعور المنثور، فالنثر الشعري هو نوع من أنواع النثر الفني، وقد عُرف هذا النمط من الخطاب الأدبي خاصة عند شعراء المهجر بتأثير الثقافات الأجنبية، أما الشعر المنثور فهو النثر الخيالي، وهو محاكاة للشعر الإفرنجي، على حد تعبير أنيس المقدسي: (وهنا لا بد من التمييز بين النثر الشعري والشعر المنثور، فالأول أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة في العاطفة وبُعد في الخيال وإيقاع في التركيب، وتوفّر على المجاز، وقد عُرف بذلك كثيرون وفي مقدمتهم جبران خليل جبران حتى صاروا يقولون الطريقة الجبرانية، ومن أراد الاطلاع عليها فليطالع كتابيه العواصف، والبدائع والطرائف، على أن الشعر المنثور غير هذا النثر الخيالي، وإنما هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجي، وممن فتحوا هذا الباب أمين الريحاني فإن له في الجزء الثاني من ريحانياته عشر قطع وفي الجزء الرابع ثلاث عشرة قطعة نلمس فيها هذه النزعة إلى الشعر الحر من قيود الأبحر العروضية المعروفة).[1]

ويبدو أن أنيس المقدسي لم يستوعب هذا المصطلح الجديد"الشعر المنثور"، فراح يخلط بينه وبين النثر الشعري أو الشعر النثري، أو الشعر الحر، وسواء كان شعراً نثرياً أو نثراً شعرياً فإن كلاً منهما خطاب أدبي جديد يتخلّى عن الوزن التقليدي والقافية، ويعتمد أساساً على شعرية الكلمة داخل النص الأدبي، ويُتيح للمبدع حرية العناية بالصورة الأدبية مع إتاحة الفرصة للشاعر في تركيب لغته وتشكيلها وهو منطلق اليدين والفكر واللسان والإحساس، وإن كان معظم الذين كتبوا النثر الشعري أو الشعر المنثور قد انطلقوا من قاعدة تراثية، ونظموا النص الشعري التقليدي الموزون أولاً، ثم حرّروا النص الجديد بتأثير الثقافات الأجنبية: (وقد مارس الشعراء المهجريون، وبخاصة جبران ونعيمة والريحاني كتابة هذا النوع من الشعر، إلى جانب ممارسة الأولين منهم كتابة الشعر الموزون، وإن كان جبران على درجة من الموهبة جعلت فنه الجديد على مستوى من الشعرية يفوق مستوى شعره الموزون، فإن الريحاني ونعيمة قد تحدّثا عن هذا الفن الجديد، ورأيا أنه كان نتيجة

---

[1] أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ص:420

الارتقاء الشعري عند "الإفرنج" وعند "وولت هوتمن" الأمريكي منهم بخاصة وقد سمّاه الأول: "الشعر الحر الطليق"، وسمّاه الثاني: " الشعر المنسرح" بمعنى الانطلاق والجري إلى الهدف بسهولة ويُسْر).[1]

ونعتقد أن هذه التجارب الفنية في بنية الخطاب الشعري العربي هي التي مهّدت لظهور قصيدة النثر فيما بعد، وأن المؤثرات الأجنبية التي كانت سبباً في شيوع هذه الظاهرة التجديدية في الشعر العربي يمكن لها أن تستمر في وجدان الشاعر والناقد اللذين ينبهران بالثقافات الأجنبية وبالترجمات الشعرية وخاصة الفرنسية والإنجليزية. أما غالي شكري فيرفض أن يكون التأثير بالحضارة الغربية على مستوى التفكير، بل يرى أن شعراءنا كانوا في مستوى العصر وفي مستوى القدرة على تحديث النص: (وإذا كان يحلو للبعض أن يحدّد إرهاصات الشعر الحديث بمحاولات أبي حديد وياكثير وجبران وغيرهم، فإن هذه المحاولات لم تقم قط على دعائم من الشعر العربي، بل كانت ترجمات للشعر المرسل أو الشعر المنثور عن اللغات الأوربية أو كانت تقليدا له في كثير من الأحوال).[2]

وهذا بالضبط موقف نازك الملائكة من قصيدة النثر حين أكدت على جذورها الأوروبية، وعلى ترجمات الشعر الأوروبي إلى اللغة العربية، ورغبة بعض الشعراء العرب في تقليد الشعر الأوروبي المترجَم، وكتابة نصوص جديدة منثورة وموزّعة على مقاطع وسطور.[3]

غير أن الذي حاز على إعجاب النقاد والقرّاء هو الأدب الجبراني، فهو نسيج جديد لنصوص إبداعية راقية، وخطاب جديد للروح والوجدان والإحساس، فقد عرف كيف يوازن بين شعرية اللغة وشعرية المعنى، ويكاد يتصل بالآخر من خلال هذه الكلمات اتصالاً روحياً، مما جعل ناقداً وشاعراً كأدونيس يقول عنه: (إن جبران كان يجمع في شخصه صوت الشاعر وصوت النبي ولهذا كان حدسه الشعري حَدْسَ تغيير لا تصوير، كان يرفض العالم حوله، ويطمح إلى عالم آخر جديد).[4]

ويضيف إلى هذه المزايا الأدبية والفنية عند جبران مزيّة أخرى اعتبرها أدونيس من أهم الخصائص التي تمنح الشعر جِدّته وقيمته وهي:

---

(1) عبد المجيد زراقط ـ الحداثة في النقد الأدبي ص:212
(2) الدكتور غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ ص:112
(3) انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ص:152
(4) أدونيس، مقدمة للشعر العربي ص: 81

" فرادة الشاعر" أي تفرّد جبران بأسلوب مميّز وتجربة مميّزة أيضاً، ذات أبعاد نفسية وإنسانية وهو: (النموذج الأول للشاعر والإبداع الشعري بمعناها الحديث).[1]

إن أهم ما في الأدب الجبراني على رأي أدونيس، هو أنه تجرّأ على هدم الماضي، واجتهد في ابتكار نموذج فني جديد، متفرّد وغير مألوف: (إنني أريد القول: إن جبران كما تراءى لي شاعر بصوته أكثر منه بنتاجه. شاعر بالبُعد الذي أشار إليه لا بالمسافة التي قطعها، إنه صيحة تجاسرت أن ترتفع في وجه الماضي وأن تحاول اختراق جلدة العالم رجاء النفاذ إلى جوهره، وأن تمارس الهدم رجاء تشييد بناء جديد).[2] وقد أثار محمد النويهي قضية أخرى تتصل بحداثة النص الشعري وهي قضية وحدة القصيدة المرتبطة بموسيقى الألفاظ ، والأنساق اللغوية المتتابعة، وبنمط المعاني التي يُفترض أنها تكون استجابة عفوية لخواطر الشاعر وانفعالاته وأحاسيسه. قال: (وهناك مصدر ثابت لموسيقى اللفظ هو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى، أي درجة اللفظ من إحداث ترابط الخواطر).[3]

هذه العلائق تطلب منا أن نقف من النص وقفة تأملية استنباطية لنستجلي خفايا النص، ونتحسّس الصور من خلال فعل التأمل، ونترصّد الصورة من خلال الجملة، فمن المحتمل أن يختزل الشاعر الحديث مشهداً في كلمة "فالكلمة صورة" كما قال أدونيس. وإذن فإنه من العسير فهم النص الحديث بسهولة، إلا عن طريق القراءة الإنتاجية التي تقتضي إعادة قراءته عدة مرات، وفهم الروابط الكلية والجزئية والإشارات، فالنص الأدبي يحتمل عدداً من القراءات. القارئ العادي له طريقته في القراءة، وله اهتماماته ونظرته وأشياؤه الخاصة التي تُبهجه، وكذا القارئ الناقد له قراءاته الخاصة ووسائله وتقنياته واحتياجاته التي يبحث عنها في اللغة الشاعرة، أو الصورة، أو الصوت والنغم أو الخيال أو إلى غير ذلك، فهل يمكن الإحاطة بكل أبعاد النص؟ وهل يمكن الولوج إلى عالم النص الأدبي العجيب؟ إن:(النصّ متموّج باستمرار، ولكي تحيط به تلزمك قراءات متعددة، وقد لا تحيط به رغم هذه القراءات، لذلك هناك نصوص عظيمة في التاريخ تعيد قراءاتها باستمرار، وكل جيل له قراءته الخاصة أيضا، وهذا يتجلّى أكثر في النصوص الشعرية العربية خصوصاً لأن العربية ليست لغة تواجه الشيء بكليّته، وإنما هي لغة جوانب، يعني لكي تُفصح

---

(1) أدونيس، مقدمة للشعر العربي ص: 83
(2) المرجع السابق ص: 23
(3) الدكتور محمد النويهي - قضية الشعر الجديد ص: 23

عن الشيء الواحد تلزمك كلمات وأوصاف وصور كثيرة فهي تعبّر عن جانب من جوانب الشيء، ولحسن الحظ فالشيء لا يمكن أن يُستنفَد، ولذلك فاللغة العربية هي لغة صور بطبيعتها، الكلمة في نفسها صورة».[1]

وسأتناول نصاً للشاعر الناقد علي أحمد سعيد "أدونيس" من ديوانه: "أغاني مهيار الدمشقي" عنوانه "وطن" لنرى إلى أي مدى تحققت أفكاره، أفكار أدونيس الشاعر لدى أدونيس الناقد، وهذا مقطع من النص:

للوجوه التي تتيبّس تحت قناع الكآبة
أغني، لدروب نسيتُ عليها دموعي
لأبٍ مات أخضراً كالسحابة
وعلى وجهه شراع
أغني، ولطفل يُباع
كي يعلّي وكي يمسح الأحذية
" كلنا في بلادي نعلّي، كلنا نمسح الأحذية "
ولصخرٍ نقشتُ عليه بجوعي
إنه مطر يتدحرج تحت جفوني ورق
ولبيتٍ نقلتُ معي في ضياعي ترابه
أنحني، هذه كلها وطني
لا دمشق[2]

أول ما نسجله على هذه السطور الشعرية أنها تقترب في موسيقاها من تنغيمات بحر المتدارك (فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن) مع عدم التقيّد الصارم بنظامه بل إن طبيعة المعاني المتتابعة هي التي تحدّد هذه الأنغام، وحينئذ فللشاعر مطلق الحرية في اختيار موسيقاه. إن الشاعر المعاصر ينفر دائماً من الثابت، ويحاول أن يصنع أنغامه الخاصة بنفسه، وهذه هي "الفرادة " التي تُميّز الشاعر الحديث عن الشاعر القديم، أو هكذا يريد الشاعر للغته الجديدة أن تكون. إن المعنى هو الذي يصنع اللغة وهو الذي يفرض طبيعة الأنغام.

---

(1) عبد العزيز بومسهولي - الشعر والتأويل - قراءة في شعر أدونيس ص: 125
(2) أدونيس - الأعمال الكاملة ج1 ص: 453

ومن السطر الأول نستبين المسارات الصوتية التي تتتابع باضطراد: للشاعر وهو يغني لوطنه، لأبيه الغيّب يصلّي، يمسح الأحذية، لتراب الوطن كله، لدمشق ...

التقطيع العروضي للمقطع:

للوجو	هللتي	تتيبـ	جمستح	تقتـا
فاعلن	فاعلن	فعلن	فعلن	فعلن

عل كأ أ به	أغتتي	لدرو	بن نسي
فاعـلاتن	فعولن	فـعلن	فاعـلن

توعلي	ها دموعي	... وهكذا
فاعلن	فا عـلاتن	

ويبدو من أنغام هذا المقطع القصير المقتبس من قصيدة "وطن" أن الشاعر وهو يتذكر وطنه تكون قد ملأته نشوة غامرة لمعانقته تراب الوطن كله لا دمشق فحسب، وإن انفعال الشاعر بالحديث وهواجس الحنين والسفر والاغتراب، قد هزّته بعنف، ثم بدأت الهزّات تضطرب، تضعف ثم تقوى، ثم تزيد، وتتناقص فليس هنالك من يستطيع التحكّم بسلطان الشعور، إن آثارها الآن تشبه قوة آثار الزلزال الذي يبدأ قوياً ثم يتناقص تدريجياً دونما التزام بترتيب خاص، وهو الآن وبعد مضي مدة على هذه الصدمة الفاجئة يتذكر الأحداث، ويروي: (فاعلن ... فاعلن، فعلن، فعولن، فاعلاتن، فاعلان ...).

لأبـن	مات أخ	شرن كـ	سحابة
فعلن	فاعلـن	فـعولـن	فعولن

أما مُبرّر الخروج على تفعيلات المتدارك أو الخبب، فلأن الخبب كما سُمّي محاكاة لركض الخيل، والخيول التي تركض الآن لاحقاً ستعود، أما إذا كانت خائفة أو مضطربة فإنها ستعود مضطربة في مشيتها، فتارة تسرع وأخرى تبطئ ... وهكذا.

وتتساءل الآن: لمن يغنّي الشاعر؟ للأرض التي رحل عنها؟ للأب الذي فارقه؟ للرفاق الذين غيّبت وجوههم الكآبة؟ للأطفال الذين يُباعون؟ للبيت، للعمر، للذكرى، للتراب، للوطن؟

إن الصورة الأدبية الآن تتكرّر مشاهدها، هي ليست واحدة، ولكنها مرتبطة بروابط القربى، بالأسماء والأفعال والضمائر التي تتحكّم بضوابط اللغة العربية، وهذه خاصية اللغة الأدبية ومميّزات التعبير، لغة استطاع الشاعر أن يتحكّم بها لا أن تتحكّم به مثلما كان الشاعر العربي القديم يفقد لسلطان اللغة وبطوّع الفكرة لمقتضياتها! وفي هذا الموضوع بالذات يتحدث أدونيس الناقد فيقول: (الفرق الأساسي بين اللغتين: "القديمة" و"الثورية"، هو أن المعنى في اللغة القديمة موجود مسبقاً، والكاتب يصوغه بشكل جديد، لكن المعنى في اللغة "الجديدة"، "الثورية" ينشأ في الكتابة وبعدها، فالمعنى فيها بَعدي لا قبلي).[1]

ولو عدنا مرة أخرى إلى المقطع نفسه من قصيدة "الوطن" لأدونيس، وحاولنا نثره بطريقة جديدة، نريدها نحن لا الشاعر، فهل ستحافظ الجملة في النص على شعريتها كالسابق؟ مع أن اللغة التي استخدمها الشاعر ستبقى على حالها، وسوف لن نفعل بها أكثر من تقديم ألفاظ وتأخير أخرى:

الكآبة للوجوه تتقيّس
تحت قناع
على الدروب نسيتْ دموعي
أغنّي لأبٍ
كالسحابة مات أخضراً
وللطفل الذي يُباع، أغني
كي يمسح الأحذية، وكي يصلّي
"تصلّي في بلادي كلنا — نمسح الأحذية كلّنا" .

هذا المقطع النثري الآن متجرّد تماماً من أي أثر للنظم فهل يستطيع أن يؤلّف قصيدة تسير هذا المسار؟ وهل يمكن للمتلقّي أن يتفاعل معها؟ وإذا لم يتحقّق ذلك فما قيمة النثرية المتحرّرة من

---

[1] أدونيس - زمن الشعر ص:201

الإيقاع المنتظم إذا عجزت عن تحقيق المتعة الفنية؟ ولماذا لم تتمكن العين من أن تنقل الصورة نفسها حين تجرّدت عن النغم؟ أم أن للأذن دورها الذي لا يُستهان به؟

ويبدو أن الشاعر الحداثي لم يتمكّن بعد من طرح البديل الفني لقصيدة الشعر الحر، وهو يخطو خطواته الأولى في مفازات التجريب، وينتقل من موضع، يتحرّك في كل الاتجاهات ويرفض كل الضوابط وكل أنواع الوصاية والتوجيه، وسيستمر في الهدم، وكأنه أصبح الآن غاية كما يقول نعيم اليافي: (إذا كانت نظرية هدم القديم مشروعة فإن الإنسان إنما يهدم ليبني، أما أولئك الذين اتخذوا من الهدم مبدأ لهم وغاية، فإن دعوتهم إلى التغيير تصبح ذاتها بحاجة إلى تغيير وهدم مستمرّين، لسبب بسيط أنها لم تقم على فكرة محدودة، وكل شيء في الحياة يتهدّد إلى أن يتحوّل إلى فكرة، وما دعاه بعضهم بتشكّل اللاتشكّل أو نموذج اللانموذج فسينتهي بالإبداع إلى أن يكون قفزاً لا تطوّراً ولن يؤدي القفز المتواصل إلاّ إلى سقوط الإنسان في النهاية)[1]

ومن المفيد لنا ونحن نتحدث عن شعرية النص النثري أن نستشهد بنص آخر لشاعر آخر مؤسس لمشروع " قصيدة النثر" وهو الشاعر محمد الماغوط، وقد أورد هذا النص نعيم اليافي في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين في سياق الدراسة القيّمة التي قدّمها عن الشعر العربي المعاصر في سورية ولبنان، والسبب الذي جعلنا نختار هذا المقطع الأدبي الذي يحمل عنوان "غرباء" هو تقارب الرؤية والتجربة بين المقطع السابق المقتبس من نص "الوطن" لأدونيس، وبين هذا النص الكتابي لمحمد الماغوط، بحيث نتلمّس فيه وصفاً متشابهاً ووسائل متشابهة أيضاً. قال:

قبورنا مُعتمة على الرابية
والليل يتساقط في الوادي
يسير بين الثلوج والخنادق
وأبي يعود قتيلاً على جواده الذهبي
ومن صدره الهزيل
ينتفض سُعال الغابات
وحقيف العجلات المحطّمة
والأنين الذائب بين الصخور

---

[1] الدكتور نعيم اليافي – معجم البابطين ج5 ص: 301

ينشُد أغنية جديدة للرجل الضائع
للأطفال الشقر والقطيع الميّت
على الضفّة الحجرية [1]

الأدوات التي استعان بها الماغوط في هذا المقطع من قصيدة " غرباء" تكاد تكون نفسها المستعملة عند أدونيس في قصيدة "الوطن"، الرابية والوادي، عند الماغوط يقابله: التراب عند أدونيس، وعودة الأب القتيل عند الماغوط يقابله الأب الميّت عند أدونيس والأنين الناتج بين الصخور عند الماغوط يقابله الجوع المنقوش على الصخور، والأغنية للأطفال الشقر تقابلها أغنية لطفل يُباع ... وهكذا.

أما الصورة الشعرية عند أدونيس فكانت أكثر إمتاعاً فقد تمكّن من الانتقال من الواقع الحقيقي إلى الواقع المتخيّل، وعالج الضياع في الوطن معالجة جادة، ذات أبعاد ودلالات واسعة، بل ذات أجنحة كثيرة وفضاءات واسعة " كلنا في بلادي نصلّي، كلّنا نسمع الأحذية". هذه صورة معتمة حقاً ويائسة وكئيبة، وهي قناع تختفي تحتها الوجوه ويموت الناس الشرفاء، وهذه الصورة عند أدونيس تقابلها صورة تتشكّل بطريقة فوضوية ومشوّشة ومثورة عند الماغوط وهي قبور معتمة على الرابية، والليل يتساقط في الوادي، فلم تستطع هذه الصورة أن تتخلّص من سذاجتها برغم التكرار المُمل للقبور المُعتمة والليل المتساقط.

أما يوسف الخال فقد كتب الشعر الموزون، ثم اتجه إلى كتابة قصيدة النثر، وهو في شعره الموزون أكثر دقة في رسم معالم صوره وأكثر إيصالاً لأفكاره، وأعمق في حسّه الإنساني، ففي ديوان " قصائد في الأربعين " الصادر عام 1960 يحاول الشاعر الفكاك من الإيقاع التقليدي والكتابة على أنغام "المتدارك"، الخبب، مع خروجه أحياناً عن هذا الوزن. أما لغته فتكاد تقترب من لغة الحديث اليومي، ومن نمطه المعتاد " أعمى" نقتبس هذا المقطع الذي يجسّد فيه الشاعر غربته، وضياعه، كما يعرض لمعاناة الإنسان وفداحة الظلم، وعجزه عن تحقيق أدنى طموحاته، وحينئذٍ فهو أعمى لا يُبصر الأشياء على حقيقتها، أو أنّ الأشياء أمامه تبدو مُعتمة، ومُغلّفة، يختفي وراءها وجه الحقيقة قال:

---

[1] شاكر نعيم فرحان - معجم قبيلتين بـ6 من: 301

أعمى
أبحث عن أحدٍ يُبصرني
عن شيءٍ أحسّه عندي
هذا العالم أنثى
نعيتْ بالغيمة فاضطجعتْ
فَيْفاءُ في الربع الخالي
أحويك ، وأعلم أنّ الجمرْ
يُبرّدني، أسحبُ أنفاسي ودمي
أغرق في وهج
في خمرة عُرس في أبد
أغرق في جسدٍ[1]
- فَعْلن، فَعْلن، فَعْلن – فَعْلْ ... وهكذا-

فمنذ السطر الأول يعترف الشاعر بعماه، وبعجزه عن رؤية الأشياء على حقيقتها، ثم يشكّك في هذه الدعوى، حين يبدأ البحث عمّن يُبصّره بأشيائه، فإذا لم يفعل فإن العمى قد عمّ، والحياة أصبحت مُعتمة حقاً، وحينها يرى العالم أنثى تلعب بالغيمة، ثم تضطجع في صحراء الربع الخالي، فلم يجد الشاعر بُدّاً من متابعتها ومضاجعتها، ليغرق في خمرة متاهاته الأبدية، وفي حُرقة لذّته الجسدية.

وفي نهاية المقطع يهرب من مواجهة الحقيقة وفي هذا الهروب يسجّل عجزه عن إدراك كُنْه الحياة. ونتساءل الآن: هل نجح الشاعر في إيصال تجربته إلى الآخرين؟ وهل هي تجربة إنسانية؟ كما أوضح يوسف الخال نفسه عن مفهوم الشعر الجديد فقال: (هذا المفهوم الشعري الجديد ينبع من صميم حياتنا وبيئتنا الاجتماعية وتطوّر حياتنا، وهو يتلخّص في أن الشعر تجربة شخصية ينقلها الشاعر إلى الآخرين بشكل فني يناسبها، وهو ينجح بقدر ما تكون لغته صادقة، وبقدر ما يكون الشكل الذي ينقلها به مناسباً بالفعل لها، ويُقاس هذا النجاح بمدى وصول التجربة إلى الآخرين، أي بمدى مشاركتهم الشاعر فيها).[2]

---

[1] يوسف الخال – ديوان قصائد في الأربعين ص: 153
[2] يوسف الخال – الحداثة في الشعر ص: 51

وعلى رأي يوسف الخال فهناك ثلاثة عناصر ينبغي أن تتوفّر في النص الشعري لتحديد المفهوم الحديث للشعر: يتمثل العنصر الأول في طبيعة التجربة الشعرية، والعنصر الثاني في اختيار الشكل الذي تُوضع فيه، ومن خلاله تُنقل إلى الآخرين. أما العنصر الثالث فيتعلّق بلغة النص المُختارة، فإذا نجح الشاعر في اختيار هذه العناصر الثلاثة استطاع إيصال تجربته إلى الآخر، كما يمكن لهذا الآخر مشاركة الشاعر تجربته حين تتخلّص بطبيعة الحال من الذاتية الضيّقة لتنطلق إلى عالم الإنسانية الواسع.

لكن الإشكالية في رأيي تبدو في تعدّد المفاهيم الشعرية وتعدّد المذاهب الأدبية والمناهج النقدية الداعمة لهذه المفاهيم، وبالتالي يجد القارئ نفسه أمام اجتهادات واستنباطات وتحليلات تبرّر لجوء شعراء الحداثة إلى انتهاج هذا النموذج الشعري في بناء القصيدة الحديثة دون غيره. ويرى "جان كوهين" أن شعرية النص الأدبي هي شيء خارج إطار النماذج والأشكال الأدبية، النثرية وغير النثرية، فبالإمكان ترصّد هذه الشعرية في نص نثري، أما الشعر فهو شيء ضد النثر. وإلى هذا أشار عبد المالك مرتاض فقال: (وقد عدّ جان كوهين الشعر على أنه ليس نثراً مضافاً إليه شيء ما، وإنما هو شيء ضد النثر. ومن هذا المنظور يمكن أن نعكس التحديد فنقول: إن النثر ليس بالقياس إلينا شيء مضافاً إليه شيء ما، وإنما هو شيء ضد الشعر، فإن صادفنا نثر لا يحمل خصائص مضادة للشعر، فإن ذلك لا يعني إلا أنه ليس نثراً كاملاً، وإنما هو نثر شعري يجمع بين خصائص الصناعتين).[1]

إنّ مجرّد الرغبة في كتابة النصوص الجديدة على نمط معيّن فحسب لا يحقّق لها الشعرية، فالشعر إحساس يسْري داخل الكلمات ليمنحها الحياة والتجدّد، كما يسْري الماء فوق الأرض الجدباء. إنّ الشعر هو الحياة، فإذا لم تحسّ هذه الحياة المتموّجة والمتدفّقة، إذا لم نحسّها بعُمق، برعشة وجدانية، أو صحوة عاطفية، إذا لم يتحقق هذا التجاوب بين النص والمتلقي، فإن النص سيتحوّل في لحظات الجذْب إلى مادة فاقدة للحياة، يمكن أن يكون مادة لتفسير نظرية فلسفية أو تأكيد حقائق تاريخية أو كيميائية أو رياضية أو ما شابه ذلك.

الشعر يزدهر في ظل الحرية، ومن حق الشاعر أن يجتهد في اكتشاف أنماط جديدة، تعوّض عن الأنماط القديمة، كأن يعبّر عن الصورة الشعرية بالبصر دون السمع، أو بالمزج بين الحاسّتين

---

[1] عبد المالك مرتاض - قضايا الأدب بين بين؟ وإلى أين؟ ص: 30

فللسمع دور وللعين دور، ولكن من الذي يتمكّن من المزج بين الرؤيا البصرية المكانية، وبين الصورة الذهنية التي تصل إلى الذوق عن طريق السمع؟ أي: أن يتحوّل الوزن من أنغام تترصّدها الأذن إلى أوزان ومشاهد ورؤى تترصّدها العين، وهذا هو التحوّل الحاصل الآن في النص الشعري العربي الجديد، يقول "كولردج" في هذا السياق: (كما قد لاحظت من قبل أن الوزن نفسه، وهو الفرق الوحيد المعترف به، ينقلب أحياناً وزناً للعين فقط ، فوجود الخصائص النثرية وإنقاصها من مزايا القصيدة لا بدّ من التسليم بهما آخر الأمر حينما يمكن لعدد من الأبيات المتتالية أن لا تعاني التعرّف عليه حتى بالنسبة لأكثر الآذان دقّة على أنه شعر، أو حتى على أن يكون قد قُصِدَ به أن يكون شعراً، وذلك ببساطة عن طريق كتابته على أنه نثر).[1]

فالنثرية إذن شيء لا يتعلّق بالأشكال والأوزان والأنماط، بقدْر ما يتعلّق بالأفكار، فإمّا أن ينجح الشاعر في تنظيم أفكاره ورسم صوره والنفاذ إلى مخيّلة القارئ ووجدان المتلقّي أولاً. إنّ التجديد كما يقول أدونيس: (رؤيا وليس شكلاً، هو السرّ الذي يحرّك العجلة، وليس هيكل العجلة).[2]

والمشكلة الآن لم تعُد بين القديم والجديد، بل في معرفة الجديد، والقدرة على الكتابة فيه: (المشكلة الآن في الشعر العربي الجديد لم تعُد في النزاع بينه وبين القديم وإنما أصبحت في معرفة الجديد حقا، وتمييزه، فالواقع أن في النتاج الشعري الجديد اختلاطاً وفوضى، وغروراً تافهاً وشبه أميّة، وبين الشعراء "الجدد" من يجهل حتى أبسط ما يتطلّبه الشعر من إدراك لأسرار اللغة والسيطرة عليها، ومن لا يعرف عن الشعر غير ترتيب التفاعيل في سياق ما، ومع ذلك يملأ كل منهم الجرائد والمجلات بتفوّقه وأسبقيته على غيره، وبمزاعمه أنه نبي الشعر الجديد ورائده، بلى إننا مع القائلين: إن الشعر الجديد مليئ بالحواة والمهرّجين).[3]

وليس بعيداً عن هذه الآراء النقدية الجادّة، وهذه المواقف الموضوعية من الشعر العربي الجديد، أن نأخذ تطبيقاً آخر لأحد روّاد قصيدة النثر العربية، ومن مؤسسي مجلة شعر اللبنانية، الشاعر اللبناني شوقي أبي شقرا لنرى إلى أيّ مدى استطاع هذا الجيل من الشعراء الرافضين تماماً لمسارات

---

(1) كولردج - سيرة أدبية ص: 310
(2) أدونيس - زمن الشعر ص: 237
(3) المرجع السابق ص: 236

الشعر العربي القديم أن يتمكّن من إيجاد المعادل الفني للشعر العربي الحديث، والنص عنوانه: "الحاكم" قال:

الملعون الثري المقصّد
شحتار المبيض والصدأ
والراقصون السلاطين،
تراويش الحف والتطف
على بلاط النحاس،
ومفتية الأوبرا، الصفوة،
مرمدة النبلاء
وقملة الأمسية
وصابونة القطرون
زحليطة الخزامي
ثمار الوسخ من جوزة الأعناق[1]،

وقبل التعليق على هذا النص نذكّر بما كتبه شوقي أبي شقرا بخصوص كتاباته، والكتابات المتشابهة لها والتي اصطُلِح على تسميتها " قصائد النثر". قال: (قصائد النثر تحلو على آذاننا غناء، توقظنا في الليل على كلماتها المروسة، الضاغطة، يجب أن تُقرأ ونحن قريبون منها جداً، لأنه حتى أقسام هذا الأثر المشهورة بحق تناولها الفضوليون بالعمل التذوّقي فجاءت أمثولات منها وعليها، إذا قابلناها يظهر الاختلاف بينها تماماً، وتترك القارئ في لهب الأحلام).[2]

وإذا كانت قصيدة النثر كما يقول شوقي أبي شقرا: " تحلو على آذاننا غناء"، فأي نغم هذا الذي يقدّمه الكاتب إلى المتلقّي العربي في المقطع السابق "الحاكم" ؟ والغناء يقتضي توفّر عنصر الإيقاع، إيقاع الأوزان في النص الشعري التقليدي وإيقاع الجملة في القصيدة المنثورة، إيقاع بصري أكثر منه سمعي، تترصّده العين قبل الأذن، فكأنه لوحة مرسومة مخالفة لكل الأنماط التصويرية المألوفة. وإذ كانت قصيدة النثر تتضمن مبدأ مزدوجاً: الهدم والبناء، أو الجمع بين الفوضوية والتنظيم، فمن الوحدة بين النقيضين تتفجّر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة، فإني لست أرى في

---

(1) شوقي أبي شقرا – معجم الفهلوين – ج2 ص: 624
(2) أنسي الحاج – قصيدة النثر العربية ص: 59

المقطع النثري السابق "الحاكم" سوى الفوضوية، في سرد عبارات غير متصلة، تفتقد الرؤية، وتتناثر بطريقة مشوّشة للصور والمشاهد والألوان: فالحاكم الملعون، والراقصون السلاطين، ومغنية الأوبرا، وقبلة الأمسية، وصابونة القطرون، وثمار الوسخ من جوزة الأعناق ... الخ، وإذن فأين هو التوهّج والكثافة في تلك العبارات ؟ وهل استطاع شوقي أبي شقرا أن يخلق إيقاعاً جديداً يوازن بين الرؤية البصرية وأصوات الحروف وأنغامها؟ وأخيراً هل تمكّن من إيصال تجربته الشعرية إلى الجمهور؟

وإذا كان الرمز والغموض ظاهرتين فنيتين في الشعر العربي الحديث والمعاصر فإنهما قد يُستعملان لدى البعض بطريقة فوضوية تُعرقل توصيل المعنى وتقطع أواصر الاتصال بين الشاعر والمتلقي، على أنه لا ينبغي أن نخلط بين الرمز الفني في النص الأدبي وبين " الرمزية" كمدرسة شعرية لها توجّهها المعروف في الشعر،ومن أهم سماتها التحليق في فضاءات اللاشعور: (عالم الرمزية هو عالم اللاشعور مجاهل النفس الخفية، المنطقة المستعصية على النطق ففي هذا العالم تنزاح المعوّقات، وتتلاشى الفوارق وتتداخ الحدود ... فبالبصر نسمع وبالسمع نرى).[1]

إن جنوح شعراء القصيدة النثرية إلى عالم اللاشعور جعلهم يرفضون الواقع بكل معطياته، ويرفضون الأشكال والتنظيمات، بل يسعون إلى تهديم هذا الواقع الموروث لإقامة واقع جديد، ولذلك تجدهم يلجؤون إلى الحلم واللاوعي واللامعقول واللامنطق، يتلمّسون فيه عالماً جديداً، ويترصّدون عن طريق الحدْس صوراً وأشكالاً، ومع ذلك فلا شيء يبقى ثابتاً. الثبات لديهم شيء موفوض، والتغيير الدائم هو الطريق الصحيح لكشف مجاهل الكون والنفس والإنسان وعن هذا المنطق السوريالي يتحدث بول شاوول قائلا: (من هنا إن السرياليين رفضوا التشكيل الشعري، ورفضوا كل أنواع البناء الهندسي، ورفضوا بذلك مفهوم القصيدة كعملية تأليف أو تنظيم، وكل جهد إرادي في العمل مركّزين على الكتابة الآلية التي تتّخذ شكل أو لا شكل الحالات الداخلية وهذا ما أعطى الأهمية الأولى للتعبير بالصورة باعتبار أن هذه العوالم الداخلية لا يمكن استخراجها بلغة تقليدية خارجة، بل بصور هي من طبيعتها، مهما أغرقت في الغرابة والطرافة، والتناقض).[2]

وفي نهاية الخمسينيات من القرن الماضي بدأت تتبلور حركة شعرية جديدة، هي حركة القصيدة النثرية، وأنصار تجمّع " شعر"، وتحوّل فريق من شعراء القصيدة الحرّة إلى كتابة القصيدة النثرية متأثرين بكتاب سوزان برنار " قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"، وبقي فريق آخر من

---

(1) فكتور نعيم فرنسي - معجم فرنسي عربي ص: 275
(2) بول شاوول - الشعر الفرنسي الحديث ص: 22

الشعراء العرب يكتبون القصيدة الحرّة ويكتبون أيضاً قصيدة النثر، بينما ابتعد لفيف من شعراء القصيدة الحرة عن هذا التجمّع الجديد الذي تبنّته مجلة " شعر" اللبنانية، وكانت نازك الملائكة تنشر نصوصها الشعرية في مجلة " شعر" حتى عام 1959، وهو العام الذي توقّفت فيه عن النشر في المجلة، واعتبرت ما يُنشر فيها من نصوص نثرية لا تنتمي إلى الشعرية العربية بصلة رحم، كما اعتبرتها تجنّياً على قواعد اللغة وهدماً لجماليّات الخطاب الشعري، وإساءة وتشويهاً للشعر العربي عامة، ولعلّ هذه الخروقات الجديدة للنص الشعري العربي كانت أحد الدوافع الرئيسية في تأليف كتابها: " قضايا الشعر المعاصر" الذي حدّدت فيه موقفها بدقة من قصيدة النثر، وأوضحت سمات القصيدة الحرة للفرز بينها وبين هذه النصوص النثرية التي يطلق عليها أصحابها مصطلح " قصيدة"، كما أشار إلى ذلك أحمد بزون فقال: (إن العام 1959 كان العام الذي بدأ فيه الافتراق بين أنصار قصيدة النثر من جهة، وأنصار قصيدة التفعيلة من جهة أخرى، كإطار أوسع بين أنصار قصيدة اللاوزن من جهة، وأنصار قصيدة الوزن من جهة أخرى، ولعل السبب المباشر هو قراءة كتاب سوزان برنار التي أوضحت مشروع " قصيدة النثر" وتنبّهت إلى طبيعة افتراقها عن القصيدة التقليدية بشكل أقنع فئة تضم يوسف الخال وأدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ ... الخ وبقيت فئة أخرى غير مقتنعة فتابعت كتابتها للقصيدة الحرة مثل: بدر شاكر السيّاب، وعبد الوهاب البيّاتي، سعدي يوسف، خليل حاوي، صلاح عبد الصبور وسلمى الجيوسي ... الخ) .[1]

ومثلما اختُلف في ريادة القصيدة الحرة الموزونة بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، فقد اختُلف أيضاً في ريادة قصيدة النثر العربية، ويرى أحمد بزون أنّ جبرا إبراهيم جبرا أول المبادئين بكتابة قصيدة النثر قبل عام 1959 وأن مجلة "الآداب" و"الأديب" سبقت مجلة "شعر" في نشر قصائد النثر[2]. ويرى شربل داغر: (أن قصيدة النثر لم تكن تاريخياً وإنتاجياً منفصلة أبداً عن حركة الشعر الحر، فبداياتها ترقى بدورها إلى نهاية الأربعينيات، مثل حركة الشعر الحر، كما أننا نجد شعراء عددين يكتبونها منذ بداية الخمسينيات وفي مجلة الآداب تحديداً، إنهم شعراء من سوريا وفلسطين، لا من لبنان فقط : محمد الماغوط ، جبرا إبراهيم جبرا (1920- 1994). توفيق صائغ (1923-1971) نقولا قربان. وهو يسمي الشاعر السوري: أورخان ميسر "رائد السوريالية في

---

(1) أحمد بزون - قصيدة النثر العربية ص:88
(2) المرجع نفسه ص:88

سورية"، الذي كتب قصيدة نثرية في الأربعينيات)[1]. ويدّعي شفيق الكمالي: أن بدايات قصيدة النثر كانت بالعراق على يد الشاعر حسين مردان[2]. أما عزالدين المناصرة فيعتقد أن الشاعر الفلسطيني توفيق صايغ: (هو أول من أصدر مجموعة حديثة من نوع قصيدة النثر بعنوان: " ثلاثون قصيدة" عام 1954).[3]

وحينئذ فإن الروّاد المؤسّسين لقصيدة النثر يتوزّعون بين فلسطين وسوريا ولبنان وهم: (توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا [فلسطين] ومحمد الماغوط [حزن في ضوء القمر 1959] وأدونيس [سوريا] وأنسي الحاج [لن 1961] وشوقي أبي شقرا [لبنان] وهم يختلفون في أساليبهم، أنسي الحاج هو الأقرب إلى [شعرية الترجمة].[4]

وشمل الاختلاف أيضاً تحديد معالم هذا الشكل الجديد، فهل هو شعر نثري، أو نثر شعري؟ وهل هو شعر منثور، أو نثر مشعور؟ وهل هو شعر بالنثر، أو نثر بالشعر؟ وأخيرا هل هو جنس أدبي ثالث؟. أو هو جنس هجين خنثى كما يعتقد عزالدين المناصرة باعتباره يجمع بين عنصر الشعرية ونثرية الخطاب أو كما وصفته نازك الملائكة بأنه نثر جميل. كل هذه الآراء والمفاهيم تضعنا أمام إشكالية المصطلح.

ويصرّ شعراء قصيدة النثر على تسمية نصوصهم الجديدة شعراً لا نثراً، فقد ورد في مجلة شعر العدد الثاني والعشرين السنة السادسة تعريفاً لهذا الشعر الجديد وهو: (قصيدة النثر شعر لا نثر جميل، إنها قصيدة مكتملة، كائن حي مستقل مادتها النثر وغايتها الشعر، وسُمّيت قصيدة للقول بأن النثر يمكن أن يصير شعراً دون نظمه بالأوزان التقليدية).[5]

ويَنقل أحمد يزون عن سوزان برنار تعريفاً يكاد يقترب من هذا التعريف الذي استقرّت عليه مجلة " شعر" مما يدل على مدى التأثر بالمدرسة الفرنسية في تحديد معالم قصيدة النثر العربية. قالت سوزان برنار: (إن قصيدة النثر هي تماماً نوع مختلف. ليس هجيناً، في منتصف الطريق بين النثر والشعر، لكنه شعر خاص بمثابة نثر إيقاعي مكتوب بشعرية رهيفة، يفترض بنية وتنظيماً

---

(1) أحمد يزون ـ قصيدة النثر العربية ص: 88
(2) المرجع السابق ص: 89
(3) الدكتور عزالدين المناصرة ـ قصيدة النثر جنس خنثى ص: 07
(4) المرجع السابق ص: 07
(5) أحمد يزون ـ قصيدة النثر العربية ص: 60

بكل ما فيهما، إذ يبقى أن تعلن القوانين، قوانين ليست فقط صريحة، إنها عميقة، عضوية، مثلما هو الحال في كل نوع فني حقيقي).[1]

وإذا كانت مجلة " شعر" وسوزان برنار قد منحا قصيدة النثر صفة القصيدة الشعرية فإن الدكتور عز الدين المناصرة اعتبرها: قطعة كتابية تعتمد النثر، وتشمل على إيقاعات منتظمة، وبتناغم داخلي، لكنه إيقاع متميّز بطبيعة الحال ومختلف عن الإيقاع التقليدي المألوف. قال: (قصيدة النثر ***Prose Poem*** قطعة كتابية بطريقة نثرية، لكنها متميّزة بعناصر تتوافر في الشعر مثل: الإيقاعات المنتظمة بشكل واضح، الأساليب البلاغية، الوزن الداخلي السجع، تناغم الأصوات والصور المجنّحة).[2]

وإذا كان الدكتور المناصرة قد اجتهد في منح قصيدة النثر هذه المزايا الشعرية: كالإيقاع المنتظم والأساليب البلاغية، والوزن الداخلي، السجع، تناغم الأصوات والصور المجنّحة، فإني أرى أن هذه المزايا التي يُفترض أن تتوفر داخل قصيدة النثر – على رأي الدكتور المناصرة– فإنها غير موجودة مع الأسف في نصوص الشعر التي كتبها روّاد قصيدة النثر، باستثناء بعض النصوص ليوسف الخال وأدونيس التي تعتمد تفعيلات الشعر الحر بصورة مشوّشة، وأقصد تفعيلات الخبب، أو تعتمد التكرار وسيلة لإشاعة التناغم. وليس الإيقاع الداخلي الذي يُفترض أن يكون موجودا باضطراد، وهو إيقاع التجربة والحياة الجديدة كما قال أدونيس: (في قصيدة النثر إذن موسيقى، لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدّد كل لحظة).[3]

إن خطورة هذا الإيقاع الجديد كونه إيقاعا يتجدد في كل لحظة، داخل النص يتجدّد، وفي نص آخر يتجدّد، أما طبيعة هذا التجدّد فإنه يخضع دائما لمزاج الكاتب وتقلباته وإلى تجاربه الخاصة، ونظرته إلى الطبيعة والناس والأشياء وإلى حبّه وكرهه، وغضبه وفرحه، وحزنه ويأسه وهروبه من الواقع المألوف، وبحثه الدائم عن فضاءات خارج نظام هذا الكون، حتى لو كانت في الحلم، واللاوعي، والتخيّل والانفصام، واللاشعور. وهذه الحرية في كتابه النص الجديد حرية خطيرة كما قال أدونيس.[4]

---

(1) أدونيس – قصيدة النثر العربية ص: 61
(2) الدكتور عزالدين مناصرة – قصيدة النثر بحث في بنائي ص: 34
(3) أدونيس – مقدمة الشعر العربي ص: 116
(4) المرجع السابق ص: 117

وإذا كان أدونيس قد آمن بتجدّد الإيقاع واعتبر القصيدة الجديدة خطيرة، فإن يوسف الخال يصرّ على اعتبار قصيدة النثر نثراً يسمو إلى مصاف الشعر، وأنه يشتمل على إيقاع ذاتي، لكنه يختلف مع المناصرة فينفي عن قصيدة النثر الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية، فقصيدة النثر في رأيه: (هي شكل يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم بأنه يستند إلى النثر ويسمو به إلى مصاف الشعر " فيما يستند الشعر الحر إلى الشعر التقليدي، ومن هنا التزامه الأشطر شكلاً " مكتسباً من النثر العادي عفويته وبساطته وحريته في الأداء والتعبير، وبعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية، وكل ذلك مع الحفاظ ، كالشعر الحر، على إيقاع ذاتي يُحدث التوتّر المرجو من الوزن التقليدي).[1]

وأخيرا نقف مع التعريف الموجز لقصيدة النثر كما حدّدها المناصرة، ونعتبره تعريفاً جاداً وموضوعياً ودقيقاً، فقد لخّص باختصار الملامح الفنية لهذا النمط الكتابي الجديد في النص الشعري العربي فقال إنها: (قطعة كتابية بطريقة نثرية تشتمل على بعض عناصر الشعر).[2]

فاعتبار قصيدة النثر قطعة كتابية بطريقة نثرية نكون قد خفّفنا من أعباء إشكالية المصطلح " قصيدة النثر"، وهو مصطلح تُرجِم حرفياً عن اللغة الفرنسية ***Poem Prose*** قصيدة بالنثر، وقولنا: " قصيدة بالنثر" أكثر صواباً من قولنا: " قصيدة النثر". وقيل: إن أدونيس هو أول من ترجم:(مصطلح سوزان برنار إلى مصطلح "قصيدة النثر" في العدد الرابع عشر من "مجلة شعر"، فكان أول من استخدم هذا المصطلح لكنه لم يشر لكتاب سوزان برنار، ثم ذكره بشكل عابر أنسي الحاج في مقدمة له، عام 1961، بل لم يُترجَم كتاب برنار إلا سنة 1992 في بغداد).[3]

إن إشكالية المصطلح تبدو في ترجمته الحرفية، فقصيدة النثر ذات مرجعية أوروبية أو أمريكية، والمصطلح الفرنسي المنقول عن سوزان برنار قصيدة بالنثر ***Poem en Prose*** وعن الإنجليزية ***Prose poem*** " قصيدة نثر" لا يتساوى في دلالته بالمفهوم الشعري العربي، فالمصطلح الإنجليزي هو أقرب من المصطلح الفرنسي، ومع ذلك فإن القارئ الفرنسي أو الإنجليزي لم يجد حرجاً في فهم هذا المصطلح، أما القارئ العربي فلم يستسغ هذا المصطلح، فقد ترسّخ في الذاكرة الأدبية أن القصيدة العربية هي قصيدة موزونة، أي أن النظم هو سمة مميّزة للقصيدة، حتى لو

---

(1) يوسف الخال ـ الحداثة في الشعر ص: 45
(2) الدكتور عز الدين المناصرة ـ قصيدة النثر ـ جنس كتابي خنثى ص: 35
(3) المرجع السابق ص: 52

كانت هذه المنظومة في النحو والصرف والإملاء، أو في الفقه والأخلاق، وهي موضوعات لا تمتّ إلى الشعرية بصلة، إذن فترجمة المصطلح الخاطئة هي التي أثارت كل هذا الالتباس، فقولنا: قصيدة نثر مختلف عن قولنا: قصيدة النثر، ومختلف أيضا عن قولنا: قصيدة بالنثر، لأننا تكون هنا قد وضعنا: " قصيدة النثر" مقابل " قصيدة النظم"، وإذا أريد للمصطلح أن يأخذ مكانه الطبيعي في النقد العربي فينبغي أن تكون ترجمة المصطلح الفرنسي: " شعر بالنثر"، في مقابل: " شعر بالنظم"، وبالإنجليزية: " نثر شعري" في مقابل: " نظم شعري"، فالشعرية كإحساس وفن وإبداع يمكن أن تتواجد في أي نص أدبي إبداعي منثور أو منظوم، والنثرية بالإمكان كذلك أن تكون في أي نص غير إبداعي منظوم أو منثور.

ويرى أدونيس: (أن هناك من الناحية " الكمية" طريقتين في التعبير الأدبي: الوزن والنثر، ومن الناحية النوعية أربع طرق:

أ – التعبير نثرياً بالنثر

ب– التعبير نثرياً بالوزن

ج– التعبير شعرياً بالنثر

د– التعبير شعرياً بالشعر [1]

وأرى أن العنصر الرابع ينبغي أن يكون " التعبير شعرياً بالوزن"، في مقابل العنصر الثالث: " التعبير شعريا بالنثر".

وأرى أيضا أن العودة إلى مصطلح " النثر الشعري" الذي عُرف عند جبران وميخائيل نعيمة وغيرهما من أدباء المهجر الشمالي هو مصطلح أكثر دقة من مصطلح " قصيدة النثر" وهو البديل الصحيح والدقيق لهذا النمط من الخطابات الأدبية المتحرّرة والتوّاقة دائماً إلى التجديد، وهو مصطلح تستسيغه الذاكرة العربية، ويتجانس مع المألوف من التراث الأدبي العربي الذي ألِف النثر الفني المشعور، أو النثر الشعري في أدب الرسائل والأمثال والمقامات، وينفتح هذا المصطلح على الآداب الأجنبية، ويستفيد من التجارب الشعرية العالمية. وقد تمكّن جبران خليل جبران من أن يرقى بالنص الشعري العربي إلى مصاف الشعرية، فكان شاعراً في نصه المنثور أكثر منه في نصه المنظوم: (وجبران شاعر في نثره أكثر منه في شعره المنظوم، وقد فرض تأثيره عبر نثره الشعري ومقطوعاته

---

[1] أحمد مزرعة – قصيدة النثر العربية ص: 60

الشعرية المكتوبة بالنثر، وفيها يتوهّج الأسلوب الجبراني الشهير، ومع أن الكثير من نثره لم يكن شعراً إلا أن جزءاً كبيراً منه يتنفس بروح شاعرية واضحة، ولعلّ إصرار جبران على تأكيد مبادئه الذي كان يلجئه إلى التكرار والإيضاح، كان يترك في بعض كتاباته تراخياً في عنصر الاقتصاد والتوتر الشعري).[1]

وكما قلنا: فإن الفرق الأساسي بين الشعر والنثر يكمن في اللغة، وفي طريقة استعمالها، غير أن ذلك مرتبط ولا شك بمهارات الشاعر وقدراته على تطويع اللغة لغايات جمالية، بل على تحطيم جدار اللغة القديم وإعادة بنائه وتركيبه، وخلق أشكال وأنماط هندسية جديدة، لكن شعراء قصيدة النثر العربية يصرّون على رفض التراث الشعري، وبخاصة الأشكال النثرية الجديدة، اعتقاداً منهم أن الأشكال القديمة أصبحت فاقدة للروح، وفاقدة للشعرية، وهم بذلك يمارسون التعسّف الأدبي، ويفرضون واقعاً لا يزال في طور الولادة والتكوين والنشأة، ثم يطرحون آراءاً من تحصيل الحاصل، وهي آراء متشابهة، ولم يتمكّن الروّاد المؤسّسون لقصيدة النثر على مستوى الإبداع من تحقيق طموحاتهم وآرائهم النقدية، ويرى أنسي الحاج أنه بالإمكان أن يتألف من النثر شعر أما النظم فليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر: (ويتابع أنسي الحاج تعريفه لقصيدة النثر: " هي وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككل لا كأجزاء، ولا كأبيات وألفاظ ").[2]

ويشارك أدونيس أنسي الحاج هذا الموقف من النظم ويرى: (أن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي، سطحي، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر).[3]

غير أن أدونيس يعود فيعترف بحقيقة مفادها أن كتابة النص الأدبي نثراً لا يوفّر عنصر الإبداع والشعرية له، بل العكس فقد ظهرت كتابات رديئة ومشوّشة وناقصة لشعراء استخدموا النثر أسلوباً للتعبير الشعري، كما ذكر ذلك عز الدين المناصرة فقال: (أما أدونيس فهو يقول عام 1983: " كشف لي التجريب أن الكتابة بالنثر لا تقوم إبداعياً وفنياً بمجرّد الرغبة والممارسة، ربما يكمن هنا السرّ في وقوع المحاولات الكتابية العربية شعراً بالنثر تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة، ولا سيما تجارب قصيدة النثر الفرنسية ").[4]

---

(1) علي عشراء المجومي - الشعر العربي المعاصر في المهجر الشمالي - معهم فيلادلفيا - ج2 ص: 570
(2) أحمد درويش - قصيدة النثر العربية ص: 57
(3) أدونيس - مقدمة للشعر العربي ص: 112
(4) الدكتور عز الدين المناصرة - قصيدة النثر بين الكتابي والشفاهي ص: 68

وإذن فإن معاداة التراث الشعري العربي ورفضه والإصرار على هدمه، ومخاصمة الأوزان، واعتبار النثر أكثر رحابة للشعر من النظم دون تقديم النص الإبداعي الذي يُقنع المتلقي العربي بجدوى هذا التوجّه الجديد في الكتابة الشعرية هو من باب الهروب والمغالطة والإتباع للنص الأدبي الأوروبي، ومحاولة فرض هذا الواقع الجديد بدعوى التجديد والإبداع والمعاصرة، وهو في واقع الأمر ممارسة الحصار على المبدع وتحديد حريته.

إن هذه الممارسات الجديدة تتشابه مع ممارسات التقليديين والمحافظين الرافضين لكل تجديد. ويرى غالي شكري أنه: (كان إطلاق تسمية " قصيدة النثر" آخر رواسب الحسّ الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي. لأن التسمية - أية تسمية - هي خطّ أحمر تحت عنوان شامل بقصد التعميم، ولأن السمات الأساسية لمعنى الحداثة في الفن هي الإيغال في التفرّد، للدرجة التي يصبح معها التعميم عجزاً وقصوراً عن استيعاب مفهوم الحداثة ... فإذا قلنا اليوم: " قصيدة النثر" ضمن إطار حركة الشعر الحديث فإنما نعود القهقرى إلى منطق الخانات التي تحاصر الفنان بمجموعة ثابتة من القواعد).[1]

وسأحاول استخلاص مواصفات قصيدة النثر العربية ذات الصلة المباشرة بقصيدة النثر الفرنسية فمنذ صدور كتاب " سوزان برنار" (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، وتبنّي مجلة " شعر" اللبنانية هذا التوجّه الجديد عام 1959، وترجمة المصطلح الفرنسي ***Poem en Prose*** إلى العربية، واندفاع عدد من الشعراء العرب إلى إنتاج هذا النمط من الكتابة الشعرية، ولا يزال الجدال النقدي لم يستقر بعد على حال واحدة بخصوص هذا النموذج الأدبي المسمى: " قصيدة النثر"، وبعد أن أوضحتُ في الصفحات السابقة أبعاد هذه الظاهرة وإشكالية المصطلح، أعود الآن لتحديد المواصفات الفنية لهذه الظاهرة النثرية في النص الشعري العربي الحديث والمعاصر، اعتماداً على مبادرات أدونيس، وأنسي الحاج اللذين حدّدا المبادئ التي تؤسّس هذه الظاهرة الجديدة، وقبل ذلك سأحاول الانطلاق من مقطع لقصيدة نثرية كتبها يوسف الخال، ونشرها ضمن ديوانه " قصائد في الأربعين عام 1960 " القصيدة عنوانها: " صلاة في الهيكل":

---

[1] الدكتور علي شكري - شعرنا الحديث إلى أين؟ ط2 ص: 82

الحجر ينطق: الحجر يصير خبزاً،
يصير نبيذاً يصير الحجر سماء،
هنيئاً لمن له أجنحة
آه كم أحبكِ الليلة.
لمرة أولى أضمُّكِ هكذا. أتعرّى
فيك، أكون.
لمرة أولى أن هذا الحجر، السماء.
عيناك، جسدكِ كلُّه طفل يسبح في الماء.
أحب الطفل والماء، الماء والطفل.[1]

أما النص الثاني فهو مقطع من قصيدة " مزمور" لأدونيس من ديوان: أغاني مهيار الدمشقي. يقول:

حين يصير الحجر بحيرة والظل مدينة،
يحيا، يحيا ويُغسِّل اليأس، ما حياً فسحة الأمل،
راقصاً للتراب كي يتثاءب، وللشجر كي ينام.
وهاهو يُعلن تقاطع الأطراف، ناقشاً على جبين عصرنا علامة السحر.
يملأ الحياة ولا يراه أحد، يُصيّر الحياة زَبَداً
ويغوص فيه، يُحوّل الغد إلى طريدة ويعدو
يائساً وراءها محفورة
كلماته اتجاه الضياع الضياع الضياع.[2]

هاذان مقطعان لتجربتين مختلفتين، ومع ذلك فبينهما أكثر من وسيلة اتصال: " القلق، الضياع، الرفض، اللاجدوى"، الرفض لما هو كائن، وهي واضحة في ثنايا هذه الجمل الشعرية المتصلة والموحدة. فكلّ من الشاعرين يخاطب الحجر ويتّخذه رمزاً للموت والفناء والخراب، غير أن الرؤية الفنية للحدث ومعايشته مختلفة، فيوسف الخال يتمنى أن تكون له أجنحة ليحلق في فضاءات وسماوات وعوالم جديدة، ويرفض المكوث بين هذه الأحجار الميّتة والصامتة فمن يا ترى

---

(1) يوسف الخال ـ الأعمال الكاملة ط2 ص: 268
(2) أدونيس ـ الأعمال الكاملة ط1 ص: 329

يمنحها الحياة؟ .. إنه الماء، والإنسان الطفل ... أما أدونيس فإنه يفجّر من الحجر بحيرة وظلالاً ومدائن، ترقص للتراب، وتضلّل اليأس، فتنام الأشجار وتغفو الدروب، ويصير الإنسان زبداً، يطارد الزمن، بالكلمات، بالقصائد، بالهتاف .. الضياع .. الضياع .. الضياع ..

وعلى ضوء هذين النموذجين نعود الآن إلى مواصفات قصيدة النثر لنقرّر أن:

1- قصيدة النثر نوع شعري مستقل، أي جنس شعري جديد .

2- قصيدة النثر إرادة وبناء وتنظيم واعية، وهنا يخالف ما أعلنه أدونيس وأنسي الحاج مراراً من أنها تدمير الواقع المحسوس، لتحلّ الطقوس الذهنية والشموذات الروحية محل التأمّل العميق والخلق.[1]

3- الوحدة العضوية خاصيّة جوهرية في قصيدة النثر.

4- الكلمات وطبيعة اللغة، وتركيب الجمل هو الذي يصنع الموسيقى، ويوفّر الإيقاع، وهو إيقاع متجدّد وغير ثابت.

5- ليست لقصيدة النثر غاية أو هدف، بل هناك مجّانية والمجّانية هي فكرة اللازمنية، فلا تمضي الأحداث فيها نحو هدف معين، ولا تتسلسل الأفكار.

6- التوهّج والكثافة والإيجاز وتجنّب التفاصيل.

7- الهدم والبناء.

8- الفوضوية واللاتنظيم وشيوع المتناقضات.

ولا يزال هذا النموذج الأدبي الجديد في الكتابة الشعرية يستدعي انتباه النقّاد والقرّاء والشعراء العرب الذين اختلفت مواقفهم وتباينت آراؤهم بين رافض انتساب هذا النمط إلى جنس الشعر، وبين مؤيد ومتمسّك به كبديل فنّي جديد لشعر التفعيلة الحر، بينما وقف فريق آخر من الشعراء النقاد موقفاً جديداً أكثر دقة وموضوعية ومنهم عزالدين المناصرة الذي كتب قصيدة النثر في وقت مبكّر من حياته الأدبية، ثم تراجع أخيراً عن مواقفه، وأصدر كتابه: " قصيدة النثر جنس كتابي خنثى" رافضاً انتسابها إلى جنس الشعر، أو إلى جنس النثر، واعتبرها جنساً هجيناً يجمع بين

---

(1) انظر أدونيس – زمن الشعر ص: 272

الشعر والنثر: (الذكورة والأنوثة، العقل واللاعقل، الإرادة واللاوعي، الإيقاع الشعري والإيقاع النثري... وأطلق عليها مصطلح: "القصيدة الخنثى").[1]

وفي كل الأحوال تبقى هذه النصوص الأدبية الفاقدة لتغمية الحروف تصنع إشكالية المصطلح الجديد: " قصيدة النثر" حين تبتعد شيئاً فشيئاً عن سلطان السمع إلى فضاءات البصر الفسيحة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

---

[1] الدكتور عزالدين المناصرة - قصيدة النثر بين كتابي خلاني ص: 13

الفصل الرابع

فضاءات القصيدة النثرية

أولا: الفضاء اللغوي

ثانيا: الفضاء الأدبي

ثالثا: الفضاء الفني

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولاً: الفضاء اللغوي

إن اللغة الأدبية لغة متميّزة عن لغة الخطاب اليومي العادي، لكونها نتاج مخيّلة خصبة، ونفس ألِفت مهارة التعبير واكتسبت خبرة خاصة بفنون التركيب والتحليل والتجريب والنحت والتصوير، واعتادت تلوين الخطاب الأدبي بألوان الخيال والتصوير، وخصوصية اللغة الأدبية عن اللغة العادية لا يعني أنها لغة غريبة ومتكلّفة، بل يعني أن هناك جهداً ما بُذل من أجل نقائها وتخليصها من شوائب الابتذال والسذاجة والضعف، ومن هذا المنظور اختلفت اللغة الأدبية من كاتب إلى آخر ومن شاعر إلى غيره، في حين تتشابه لغة الخطاب العادي وتتكرّر يومياً فهي تعبير عن حاجات غريزية ومادية غير قابلة للتطوّر والتبدّل، بينما تعبّر اللغة الأدبية عن حاجات متبدّلة ومختلفة ومتلوّنة ومتشكّلة بأشكال وأنماط تتجدّد باستمرار، وتتداخل فيها الرغبات والعواطف والأحاسيس والعقل والحواس، بل تتجاوز أحياناً العقل الواعي كما يذهب إلى ذلك الرمزيون وأتباعهم: (فقد قال الرمزيون: إن معطيات الحواس متداخلة متبادلة، والواضح أن الرمزية تتجاوز العقل الواعي طريقاً لفهم لغة الأدب، كما تتجاوز الخيال وسيلة لرسم الصور، ويعوّض عن العقل الواعي بالعقل اللاواعي ويتّخذ النفس بدلاً من الخيال مصدراً لبناء اللغة الأدبية).[1]

وإذن فإن بناء القصيدة لا يتم عن طريق انتقاء كلمات من المعجم المألوف، بل يقتضي للغة الشعر أن تزيح الكلمات من معناها العادي وتمنحها إشراقات ووظائف جديدة عن طريق الرمز والإشارات والصور والأصوات، ومن هذا الكل المركب يكتمل نسيج القصيدة من الداخل ويُفهَم معناها، فمعنى الشعر يعتمد على السياق: (فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي بل هالة من الترادفات والمتجانسات. والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق، أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها).[2]

وتُبرز هنا مشكلة فهم هذا الخطاب الشعري الجديد لدى كل من المتلقي والقارئ العربي الذي ألِف نمطاً معيناً من الشعر الخطابي، وقوامه الكلمات الرنانة والقوافي المدوّية والقعقعة اللفظية وإيصال الفكرة بطريقة سهلة عادية وإن كانت مزخرفة ومتلوّنة بألوان التشبيه والتأكيد والتشطير

---

(1) الدكتور كامل حسن البصير - بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص:105
(2) رينيه ويليك وأوستن وارين- نظرية الأدب، ص: 181

والتنظيم. ويرى أدونيس أن وظيفة الشعر الحديث أصبحت مختلفة عن السابق وهذا ما لا يرغب القارئ العربي إدراكه فهي ليست وسيلة لنقل الأفكار وعرض مشاكل المجتمع واستظهار الأحداث، ولكنها اكتشاف واستبطان:(اللغة الشعرية أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم. إنها وسيلة استبطان واكتشاف ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرّك وتهزّ الأعماق وتفتح أبواب الاستباق. إنها تُهامسنا لكي نصير أكثرها معًا تُهامسنا لكي تتسلّق. إنها تحوّلات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده. هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزّان طاقات، والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها).[1]

فكيف يمكن للشاعر أن يتخطّى ظواهر الأشكال، وينفذ إلى عمق الأشياء ؟ بل كيف يُمكنه استخدام اللغة استخداماً شعرياً معجمياً ؟ تبدو لنا الكلمات عادية ومألوفة وموزونة فإذا تناولها الشاعر تحوّلت على يديه إلى صور ومشاهد رائعة، فهو يعرف أين يضع هذه اللفظة، ولماذا اختار هذه الكلمات دون غيرها، بل إن عملية تركيب الألفاظ داخل النص الشعري عملية سحرية تُنجز بطريقة لا إرادية وغير قسْرية ولكنها مدركة لحقيقة الأشياء، فالفكر الشاعر فكر واعٍ يُنظّم الأفكار تنظيماً فنياً، وما هي إلا أن تتدحرج الألفاظ لتكتسي بالمعاني وتتحلّى بالصور وتتجمّل بالأحاسيس، ولكنه لا يصرّح بالمعاني ولا يقدّمها إلى القارئ بطريقة سهلة وميسورة، وإذا فعل ذلك فأين هي مزيّة الشاعر الفنان؟ وبمَ يختلف عن غيره من الناس العاديين؟ وقد يصرّح ببعض معالم الفكرة ثم يترك للقارئ حرية التأمّل والتدبّر والفهم، فالقارئ في العملية الإبداعية الجديدة قارئ مُنتِج يشترك مع المبدع في بناء النص الشعري، وترتيب أدواته واستحضار خصوصياته:(والشاعر الرمزي *Symbolist* يلجأ إلى الصور الشعرية القليلة ... يحدّد بعض معالمها ليترك معالمها الأخرى تسبح في جو من الغموض الذي يصل إلى الألغاز. إنهم يمنحون القارئ فرصة ليفهم بطريقته، يحدّدون الوجهة ويتركون له حرية التأمل والتخيّل).[2]

فاللغة في الشعر الحديث والمعاصر ليست لغة تعبير وحسب بل لغة خلْق واكتشاف، وقد ألف القارئ العربي أن يطلب من الشاعر خطاباً تقليدياً يضع أمامه الحقائق كما هي ويقدّم إليه إجابات صريحة وواضحة عن المشاكل الاجتماعية والتربوية والسياسية والوطنية، لكنه الآن لا يفعل ذلك مع الشعر الإبداعي الذي يُشكّل فيه الخيال والتأمّل جانباً مهماً، ولذلك اعتبر أدونيس الشعر نوعاً من السحر، والشاعر فنان وساحر يمتلك قدرات عجيبة يستطيع تحويل الأشياء من صورة إلى

---

(1) أدونيس مقدمة الشعر العربي ص:79

(2) الدكتور نسيب نشاوي مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ص: 462

صورة: (الشعر نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يدرك ما لا يُدركه العقل. مهمة اللغة هي إذن أن تقتنص ما لا يمكن اقتناصه عادة، أو على الأصح ما لم تستعوّد هذه اللغة اقتناصه).[1]

من هنا فإن ميزة الخطاب الشعري المنثور عن الخطاب الشعري التقليدي الموزون تبدو أن هذا الفضاء الشعري الجديد يلغي كل التقاليد الفنية الموروثة التي ألف الشعراء الاستعانة بها، أو محاكاتها، أو مضاهاتها، بل هو تهديم لكل الأعراف الشعرية وإعادة بناء نموذج جديد لا يخضع للنظام، والأسلوبية والنمطية، يتمتّع فيه الشعراء بحرية مطلقة في اكتشاف النماذج الجديدة، وعلى قدر مهارة الشاعر في الخلْق والاكتشاف والإبداع تأتي نصوصه، فليس كل ما يكتبه شعراء القصيدة النثرية إبداع. إن توفّر عنصر الإبداع الشعري في النص الجديد " قصيدة النثر" عملية معقّدة وشاقّة إذ يُفترض بكاتب هذا النمط من الإبداع الأدبي أن يكون مُلمّاً بفنون الأدب واللغة والتذوّق الفني والحسّ الموسيقي، وبدون هذه المهارات فإن نصوصه تأتي غامضة وهزيلة وباهتة لا تُثير فينا أي إحساس بالفن والمتعة، وكما تقول سوزان برنار:(قصيدة النثر نوع من التمرّد والحرية أكثر من كونها محاولة لتجديد الشكل الشعري).[2]

لقد تنوّعت أشكال قصيدة النثر العربية، وتلاشت الفوارق بين الشعر والنثر، وظهرت محاولات جادّة في النص الشعري العربي لكتابة النص الموحّد، كما يقول عزالدين المناصرة[3] وكنموذج لهذا الطرح الذي يقدمه كل من المناصرة وسوزان برنار حول قضية تقارب الأجناس الأدبية، وتكسير الحواجز بين جنسي: الشعر والنثر وقضية تفكيك اللغة، أو تفجير اللغة نستشهد بنص كتابي شعري للفاضل العزّاوي بعنوان:" هاأنذا أصرخ في شوارع الجزيرة العربية". قال:

هبط البحر إلى مملكتي، نهض الساحر في رأسي
جزري مُقفلة، غابات تغرق في الماء، أنا العاشق
يا وطني أكتب فوق الموجة حبي، فلتكتب حبك
مثلي في رمل الصحراء على جسد العشب،
أمام الليل وفي أمطار العالم

---

(1) أدونيس- مقدمة الشعر العربي ص:126
(2) الدكتور عزالدين المناصرة قصيدة النثر جنس كتابي خطأ ص:52
(3) المرجع السابق ص:52

نحن الشعراء البتهجين المتلثين سلاماً

نخرج للنزهة في وادي المتفيين نغني كالأطفال

نشيدك يا صحراء العرب المسجونة في الأحلام.

تسري في الريح، تقول: سلاماً

يا قائدة البدو المحتشدين أمام خليج المنفى

في الريح وقفتُ أرى وطني ينهض من أعماق الأيام[1]

يمثّل فاضل العزاوي وأمثاله من جيل الستينيات بالعراق نموذجاً متفرّداً في النص الإبداعي الشعري الحداثوي فقد استطاع أن يمنحه شحنات تجديدية ورؤية مُتقدة، وتمكّن أيضاً من توظيف اللغة من خلال التجريب ورفض النمطية والبحث عن بدائل فنية جديدة، وفي النص المتقدم يعرض فاضل العزاوي خطاباً وطنياً جديداً مختلفاً تماماً عن الخطابات الشعرية الوطنية المألوفة المعتمدة على الخطاب التقريري المباشر:

يا وطني أكتب فوق الموجة حبي

فلتكتب حبكَ مثلي في رمل الصحراء

على جسد العشب

أمام الليل وفي أمطار العالم

الكتابة هنا تعتمد الثبوت والتحوّل والحركة، فالوطن عند العزاوي ينقش حبّه محفوراً فوق الأرض العربية، ومخطوطاً فوق رمال الصحراء لا تمحوه الأيام، ولا تبعثره الرياح، بل يبقى منقوشاً ناصعاً في كل مكان: في قلوب الناس، وفي صفحة الأرض وأديم السماء، وعلى جسد الأعشاب وفي كل الأزمنة والأمكنة، كتابة لا تمحوها الأمطار، بل تغسلها فتبدو أكثر بياضاً ووضوحاً ونقاءاً. وحينئذ فإنه من العبث اقتناص الصورة الفنية لهذا المقطع الشعري استناداً إلى مرجعيات لغوية قديمة، بل عن طريق رؤى تخييلية متصلة تُؤلّف بين كافة المقاطع المتقدمة:

1- الكتابة فوق الموجة

2- الكتابة فوق الرمل

3- الكتابة فوق العشب

4- الكتابة في الليل وفي الأمطار

---

[1] فاضل العزاوي. مديح الفطين. ج3 ص:756

ومن خلال تعدّد أنماط الكتابة يبعث الشاعر إيحاءاته المتعدّدة إلى مخيّلة القارئ، -وهو قارئ غير عادي- لتتشكّل الصورة الجديدة في فعل الكتابة المتجدّدة، ومن خلال المساحات المتنوّعة التي تحتضنها: (الموجة، الرمل، العشب، الليل، المطر)، ومن هنا يحقّق الشاعر مشروعية الخطاب وتعدّد الدلالات اللغوية، وتجد صرخته في الصحراء العربية صداها المعروف ضمن هذه البدائل كالماء والرمل والليل والعشب والمطر، وهي قديمة في النص الشعري العربي، ولكن العزّاوي استطاع أن يُميتها ثم يُحييها في هذه التراكيب الجديدة، فالشعر لديه هو هذا الحلم وهذه الحياة التي لا تكاد تنحسر في مكان إلا لتظهر في مكان آخر: (الشاعر يختزن الكون فيصل إلى المطلق في لغته، تغيب فيه الدلالة الحرفية لينبثق من ورائها تشكيلات وإيماءات تتجاوز المعنى الواحد والفكرة الواحدة. وعلى ذلك فأسلوب القصيدة ليس هو الأسلوب المسطّح وليس هو النزعة الخطابية الضيّقة التي تعوّدنا عليها في كثير من شعرنا، فالأسلوب الشعري الجيد يعمل على نوع من الحيل النفسية حيث يظهر شيء ويكون المقصود شيئاً آخر).[1]

وانطلق شعراء قصيدة النثر العربية في الستينيات والعقود الموالية في حقل التجريب والبحث عن بدائل للأنماط الشعرية الموروثة، والتجريب في الشعر ظاهرة إيجابية فهو يفتح التحرّر من أسْر الموروث والاجتهاد في اكتشاف أنماط جديدة من التعبير الشعري، وتخطّي الأنماط القديمة ووسيلته إلى ذلك اللغة، وتركيبها وفق أنساق جديدة. إن الشاعر الحداثي لا يخلق اللغة بل يغيّر وظيفتها، وذلك بتغيير التراكيب اللغوية واستحداث ثورة لغوية تعتمد الهدم والبناء كما يقول أدونيس: (الثورة اللغوية هنا تكمن في تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي في إفراغها من القصد العام الموروث، هكذا تصبح الكلمة فعلاً لا ماضي له تصبح كتلة تشعّ بعلاقات غير مألوفة).[2]

وإذا كان فاضل العزاوي قد نجح في تقديم نص شعري منثور من خلال تحويل فعل الكتابة، أو تغيير وظيفة الكتابة من صورتها القديمة العالقة بالذاكرة الأدبية إلى وظيفة جديدة غير مألوفة: (الكتابة على الماء، الكتابة فوق العشب، الكتابة في المطر...الخ)، فإن بول شاوول ومن خلال تكرار فعل الرؤية في قصيدة " أوراق الغائب" قد غيّر وظيفة فعل الرؤية ومنحه إشعاعات وبريقاً لا ينطفئ. قال:

---

(1) فخري رجاء عبد الله الشعر ص:91
(2) أدونيس- زمن الشعر ص:200

ذلك السّرب العجنّح من السنونو يقطّع
الهواء بأنصال مُبهمة. أرفع رأسي قليلاً
لأراه
طيراته كمن يتلفّت بعين واحدة.
ذلك السرب المجنّح من السنونو يقطّع
الستائر بأنصال مُبهمة. أرفع صوتي قليلا
لأراه
طيراته كمن يخلّي الصباح دفعةً واحدة
ذلك السرب من السنونو يقطّع الأنفاس
بأنفاس مُبهمة
أرفع شرياني قليلاً لأراه [1]

وتبدو ظاهرة التكرار في السطور الشعرية لقصيدة بول شاوول السابقة الحجر الأساسي في بنائها، وهذا التكرار يرتكز على دعامتين: الأولى تكرار عبارة ذلك السرب العجنّح من السنونو والثاني تكرار عبارة:

أرفع رأسي قليلاً لأراه
أرفع صوتي قليلاً لأراه
أرفع شرياني قليلاً لأراه

والدعامة الثانية تغيير وظيفة اللغة، فالسنونو يقطّع الهواء بأنصال مُبهمة، ثم يُقطّع الستائر بأنصال مُبهمة، ثم يقطّع الأنفاس بأنفاس مُبهمة، ففي حين تشابهت حركة فعل " التقطيع" اختلفت الوظائف: "يقطّع الهواء، يقطّع الستائر، يقطّع الأنفاس" وهكذا ساهم هذا التدرّج في إثراء لغة القصيدة وتوسيع دلائل الفعل بإسقاطه على مدلولات متعددة، وإذا كان فعل التقطيع هنا يبدو عادياً للقارئ، فإن الفعل الثاني: " أرفع وأرى" لا يبدو كذلك، بل انتهك فيه الشاعر حدود الفعل المعجمي المألوف الذي كان يتحرّك فيه منذ القدم. قال:" أرفع صوتي قليلاً لأراه، أرفع شرياني قليلاً لأراه" فقد ساهمت في فعل الرؤية أعضاء عديدة، ولم يعُد قاصراً على حاسّة البصر: "الرأس،

---

[1] بول شاوول- معهم قليلاني- م1 ص:603

الصوت، الشريان". ومن خلال تعدّد الفعل وأداته توضّحت معالم الصورة الشعرية في هذا النص النثري:(وإذا كانت قصيدة النثر قد شكّلت تمرّداً على السياق الخارجي للشعر، فإن شعراء مجلة " شعر" قدّموا تجارب في انتهاك اللغة الشعرية على مستويات عدّة، وتحويل لغة القصيدة على مستوى المفرد والعبارة، وبذلوا جهداً في اتجاه تحدّي الأعراف اللغوية في القصيدة التقليدية، وكسر المنطق اللغوي، نحو ابتكار لغة جديدة وصور ودلالات مبتدعة، وصولاً إلى إدخال اللغة المحكية، واستغلال قصائد بهذه اللغة في "شعر" وفتح النصوص على فوضى).[1]

وتستوقفنا هنا عبارة مهمة، وهي قول أحمد بزّون:(وفتح النصوص على فوضى). والحق أن انتهاج الفوضى اللغوية عند شعراء قصيدة النثر شكّلت ظاهرة عامة وخصوصاً عند الشعراء الروّاد كأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وجبرا إبراهيم جبرا، ومن المتأخرين الشاعر العماني سيف الرحبي والشاعر التونسي محمد الحبيب الزنّاد وغيرهما، وجاءت فوضى اللغة ردّاً على ظاهرة انتظام اللغة في القصيدة التراثية، فقد اعتُبِرت ظاهرة الوضوح والمباشرة ظاهرة مرضية في النص الشعري الإبداعي، ومؤشّراً على ضعف المبدع وعدم قدرته على امتلاك ناصية اللغة الشعرية. إن هذه الفوضى اللغوية انعطاف فني بمسارات النص الشعري العربي المألوفة، ولذلك يعلن أدونيس صراحة بأنه هدّام للموروث، وأن الهدم هدفه الرئيسي، كما ذكر ذلك في رسالة وجهها إلى أنسي الحاج عام 1961. قال:(لذلك يُسمّينا الإرثيون "الفوضى" يسمّوننا أيضاً "الخيانة" هكذا نبدوا في أعينهم للمرة الأولى، لا يُخطئون النظر، فالحق أننا نعلن فوضانا وخيانتنا.. وحين يخطر للسادة الإرثيين أن يسألونا باستنكار وريبة: " ماذا تريدون إذن، ما هو هدفكم ؟ " لن نتردّد إن نجيبهم بيقين وفرح: ما نريده، ما نهدف إليه شيء آخر أيها السادة، إننا نتخطّى ما كتبتموه وما ورثتموه، نهدمه أيضاً لكن بلوعة، فنحن هدامون).[2]

إذن فالهدم شعار هذه الظاهرة الشعرية كما يصرّح به روّاد هذه الحركة ونقّادها، ولئن كان الهدم في سياستهم ثورة على الأشكال الموروثة والقوالب الجاهزة فأين هو البديل الفني الجديد؟ وكيف نرسّخ القناعة لدى القارئ العربي بجدوى هذا الهدم؟ أليس الهدم تخريباً؟ والفوضى غموضاً؟ أم أن العملية لا تعدو كونها خصومة وعدوانية وهجوماً ؟ كما يصرّح أدونيس نفسه في رسالة أخرى

---

[1] أحمد بزون- أسئلة الشعر العربية ص: 153
[2] أدونيس- زمن الشعر ص: 269

بعثها إلى يوسف الخال بتاريخ 20 كانون الأول ديسمبر 1971 : «ولئن كان وحْل التاريخ يطغى الآن فلا مفرّ من الهجوم عليه، فالشعر هجوم والحقيقة هجوم»[1].

وفي خضم هذه الفوضى اللغوية، وهذا الهجوم على الموروث اللغوي والشعري تتعدّد التجارب وتستمر المحاولات وتتفاوت النصوص الإبداعية قوةً وضعفاً، وإن مجرّد المقارنة بين النصوص الإبداعية لقصيدة النثر العربية كفيلة بإبراز هذه التناقضات في توظيف اللغة داخل النص الشعري. إن قصائد أدونيس ويوسف الخال ومحمد الماغوط تمثّل اتجاهاً شعرياً متميزاً مقابل الاتجاه الثاني الذي يمثّله جماعة من الشعراء الثوريين أمثال: أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وبول شاوول وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهم، فبينما يتجه الجيل الأول إلى تعميق الصورة الفنية وتوليد اللغة واستنباط الموسيقى بميل الاتجاه الثاني إلى فوضى اللغة واستحداث التراكيب والتضحية بالصورة والموسيقى، فكأن الغاية هي الهدم والهجوم لا غير. وكمثال على الاتجاه الثاني من الكتابة الشعرية الجديدة نقرأ لشوقي أبي شقرا هذا النص الذي يحمل عنوان: " الشمعدان" . قال:

تتعارف النارُ والموقدة
بئر الصيحة والحنجرة
محبّة القريب ديك الحبش
وشمعدان المائدة
ستارة الأغلاط والضحكات
وعيناي قطتان في السياج
انتباه للسماء
ستهبط من الداخون
من العشية[2]

الجمل الشعرية في هذا النص ناقصة بسبب ضرورات التجريب وهي تعتمد استقلالية العبارة ورفضها الانسجام والتلاحم مع غيرها من العبارات المجاورة، وهذه الفوضى واللاتنظيم هو أسلوب انتهجه بعض شعراء القصيدة النثرية إمعاناً في التجريب واستحداث بدائل تعبيرية عن الموروث اللغوي والشعري بتأثير المذاهب الأدبية والفلسفية الغربية كالسوريالية والدادائية، وهي كما يقول

---

(1) أدونيس، زمن الشعر ص: 289
(2) شوقي أبي شقرا، معهم قصائد 2ج2 ص: 624

أحمد بزون انتهاك لقواعد التعبير في الجملة العربية: (ليست مسألة انتهاك اللغة الشعرية لقواعد اللغة والنحو عربية، إنما كان التجريب اللغوي مترافقاً وما أشاعته الدادائية والسوريالية من جمل شعرية فوضاوية وهذا ما يؤكده كمال خيربك في مقال له بقوله: إنّ الشاعر الحديث إذ يُكثر من استخدام ما يُدعَى " شبه الجملة" التي تفتقر إلى فعلها الرئيسي أو يلجأ إلى استعمال الجملة غير التامة إنما يطمح إلى إشاعة الجملة الفوضاوية التي عُرفت بها الدادائية والسوريالية).[1]

وماذا يمكن للمتلقي العربي أن يفهم من تلك العبارات التي أرادها شوقي أبي شقرا أن لا تنسجم وأن لا تتحد، وأن لا تتوضح فيها الرؤية الشعرية، وأن لا تحمل فكراً وأن لا ترسم صورة، فهذه العُتمة وهذه الفوضى في التعبير قَتْلٌ للغة الشعرية وتشويه وهدْم لا مبرر له، إن هذا المأخذ الخطير في قصيدة النثر العربية نبّه إليه من قبل روّاد هذه الحركة، وحذّروا من خطورته كما يؤكد ذلك أدونيس: (والمأخذ على بعض الشعراء هو كونهم يرون اللغة مجرّد أداة، فكما تستخدم الطاولة مثلا فإنهم يستخدمون اللغة ليضعوا فيها أفكاراً وهذا لا يقتل اللغة وحدها، وإنما يقتل الشعر أيضاً، ومن هذه الناحية جدير بالعرب أن يتذكّروا لغتهم وعلاقة اللغة بالوجود).[2]

ويُنبّه أدونيس إلى أن الكتابة في قصيدة النثر مسؤولية، وهي في رأينا مسؤولية فنية وجمالية وإبداعية، ينبغي أولاً فهم التجارب الشعرية المتقدّمة والتعامل مع اللغة الشعرية ككائن حي يتعايش وينمو ويتوالد، وليس كائناً جامداً منفصلاً، وليس التجربة الشعرية استحداث من لا شيء ولكنها تتعايش مع التجارب السابقة وتستفيد منها ثم تتجاوزها وتضيف إليها إن: (الكتابة في قصيدة النثر مسؤولية كبرى لأنك بها يجب أن تستوعب الموزون وتفتح أفقاً آخر على الكتابة، وهذه ليست مسألة هروب واستسهال، وإنما هي مسؤولية مزدوجة مضاعفة. الحديث حقاً هو من يصهر التجارب القديمة ويخترقها ويفتح أفقاً جديداً على الكتابة واللغة الشعرية).[3]

وهناك توجّه آخر برز لدى كتّاب قصيدة النثر العربية مفاده أنه ينبغي تقريب لغة الشعر من الكلام اليومي العادي وشحنه بطاقات انفعالية صادقة، واستخدامه وسيلة نقل ناجحة للأفكار والخواطر ليصل بسهولة إلى قلوب الملايين دون أن تحجزه أو تحول دونه لغة المجازات والإيحاءات والخيالات، وهو ما سمّاه النويهي: "اللغة المحكية" اعتماداً · ين تبنّوا هذه

---

(1) أحمد بزون - قصيدة النثر العربية ص: 168
(2) عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل - قراءة في شعر أدونيس ص: 123
(3) المرجع السابق ص: 129

الدعوة وخاصة " إليوت" ويرى النويهي هذه الحقيقة اعتماداً على أن لغة الشعر العربي القديم قد وصلت إلينا نقية صافية لأنها كانت اللغة المحكية التي عبّرت عن انشغالات العربي قبل الإسلام بلغة عادية ومفهومة فلماذا لا نعتبر نحن اليوم بلغة الكلام اليومي؟ قال: (قد رأيت كيف يلح " إليوت" في تأكيد هذه الحقيقة: مدى ارتباط لغة الشعر بلغة الكلام العادي والحديث اليومي، فمن الكلام الذي يتحدث به الناس في واقع تجاربهم يأخذ الشاعر مادته الفعل التي يشكلها، ومن الأصوات التي تسمعه أذناه فعلاً يأخذ أصواته التي يُنظّمها)[1] ويزعم النويهي في دعوته إلى استعمال لغة الكلام العادي في الشعر إلى أن هذه الدعوة تصلح للشعر العربي كما هي صالحة للشعر الإنجليزي، إن الشعر في رأي النويهي: (ليس ظاهرة شاذة معزولة تحتكرها طبقة من الناس تترفّع على سائر الناس وتنقطع عنهم فتتّخذ ما يحلو لها من لغة تامة الاصطناع، تامة الانبتار عن لغة البشر العاديين).[2]

ولم أستوعب بعد هذه الدعوة الغريبة إلى استعمال اللغة المحكيّة العادية في النص الشعري، وهي قضية نقدية طرحها الشاعر الإنجليزي " مستر ووردزوورث" في مقدمته النقدية التي دعا فيها إلى التخلّي عن لغة التصنّع والتكلّف في الشعر وإلى استعمال لغة الحياة اليومية لكي يقترب الشاعر من الجمهور، ويوظّف في نصوصه أجزاء الحياة اليومية للبشر ومظاهر الطبيعة والحياة.

وقد ناقش " كولردج" هذه القضية في كتاب "سيرة أدبية " ووقف منها موقفاً صريحاً فقال: (إنني أستنتج لهذا أن المحاولة ليست عملية وأنها لو لم تكن غير عملية لكانت مع ذلك عارية عن الفائدة: ذلك أن نفس القوة التي تقوم بالاختيار تتضمن أن يكون لديها سلفاً اللغة المختارة، وإلا فأين يمكن أن يكون الشاعر قد عاش؟ وعلى أي القواعد استطاع أن يُبرر اختياره الذي ما كان من شأنه أن يعينه على انتخاب كلماته وترتيبها في بصيرته الخاصة؟ إننا لا نصطنع لغة طبقة من الطبقات بمجرّد اصطناع مثل تلك الكلمات التي تستخدمها هذه الطبقة أو على الأقل تفهّمها دون غيرها من الكلمات، بل كذلك باتباع الترتيب الذي جرت العادة أن يتلو فيه بعض كلمات مثل هؤلاء القوم بعضاً).[3]

---

(1) الدكتور محمد النويهي ـ قضية الشعر الجديد ص: 40
(2) المرجع السابق ص: 43
(3) كولردج ـ سيرة أدبية ـ ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان ص: 287

ويؤيد هذا الرأي الذي ذهب إليه كولردج "غراهام هو" في كتابه " مقالة في النقد" حيث يرى أن اللغة الشعرية وإن اقتربت من لغة الناس فإنها تبقى محتفظة بخصائصها الفنية والتركيبية كلغة أدبية يبتدعها الشاعر الفنان بأحاسيسه المرهفة ونظرته الدقيقة للكون والحياة والإنسان فيقول: (وإذن فقضية أن للشعر نمطاً من القول خاصاً به، أمر أجمع عليه النقاد وأيدته الممارسة العامة للشعراء).[1]

وقد توجّه فريق من شعراء قصيدة النثر العربية إلى توظيف اللغة العادية في نصوصهم الإبداعية، وساهمت هذه الإضافة في رأينا في شحوب النص الشعري، وبساطة الخطاب النثري الخالي من الحسّية الشعرية، وفقدان الإيقاع والتلوين الصوتي المتنغم الذي ألفته الأذن العربية وتربّت عليه، نقرأ مثل هذه النصوص عند "محمد الحبيب الزنّاد" وهو من شعراء الطليعة الأدبية في تونس. قال:

قصائدي
لا تحمل طعم قديم الشعر
وكثيراً ما تُعبّر عن شكل هذا العصر
عن مشاكل هذا العصر
فهي إذن قصائد شكلية
قصائد عصرية
قصائدي لا قصد لها
فهي مقصودة لذاتها
وليست جنوداً مُجنّدة
ولا أعلاماً مفردة
ولا تقصدكم على خيول مُجهّدة
قصائدي تعيش يومها في يومها ليومها
قصائدي مجدّدة[2]

وتستوقفني في هذا النص عبارتان:

---

(1) غراهام هو - مقالة في النقد ص: 130
(2) فكتور حداد مسعود - الشعر الفرنسي المعاصر - معهم فيلبلن بط ص: 136

الأول قوله: " قصائدي لا تحمل طعم قديم الشعر"، والثانية قوله: " ولا تقصدكم على خيول مجهدة"، فالحبيب الزناد يعلن صراحة في أول النص أنه سوف لن ينتهج قواعد الكتابة الشعرية القديمة التي درج الشعراء على اتباعها في كتابة النص الشعري العربي وهو النص الموزون المقفى، بل يسترسل بالكتابة بكل راحة ووضوح وبساطة، وهذه الحقيقة التي صرّح بها في أول النص عاد ليؤكّدها في نهاية النص بقوله: " ولا تقصدكم على خيول مجهدة"،وإذا كانت هذه السطور النثرية " لا تحمل طعم قديم الشعر" كما يقول: "محمد الحبيب الزناد" فلماذا التزم فيها نظام التفعيلة؟ ولماذا أجهد نفسه على إقحام هذه الأسجاع الشديدة كشدّة صوت الدال واقترانه بصيغ المبالغة: "مجنّدة – مخلّدة – مجدّدة "، وعلى عكس ما يقوله فقد أجهد الشاعر نفسه وأجهد معه القارئ.

ونحن نتفق مع المناصرة الذي أطلق على هذا النمط من الكتابات النثرية اسم الخاطرة النثرية حين تحدث عن قصيدة النثر ورأى أن الساحة العربية تعيش الآن مرحلة التجريب، وقصيدة النثر ظاهرة موجودة فعلاً فرضت نفسها في الصحافة الأدبية، وفي إصدارات الدواوين الشعرية وكتابات النقاد والباحثين، ومع ذلك يصرّ على تسميتها بالكتابة الخنثى. قال: (قصيدة النثر "خاطرة نثرية" ذات لغة شعرية، أو هي "جنس كتابي خنثى" تنقصها الدلالات الصوتية، وينقصها الإيقاع الشعري رغم اشتمالها على إيقاع نثري وصور شعرية ولغة شعرية).[1]

إن تقنيات التعبير في النثر الشعري لا تعني بالضرورة الابتعاد عن اللغة اليومية، أو اللغة العادية، أو اللغة المحكية على اختلاف العبارات وتوافق المدلول، غير أن هذه الكلمات العادية بالإمكان أن تتحوّل إلى كلمات ليست عادية إذا شُحنت بطاقة شعرية، وحينئذ ستتحوّل من لغة الاستهلاك والابتذال إلى لغة الصورة والفن والجمال، وفي هذا المعنى يقول عبد الرحمان شكري: (وجدتُ بعض الأدباء يقسّم الكلمات إلى شريفة ووضيعة، وبحسب أن كل كلمة كثُر استعمالها صارت وضيعة، وهذا يؤدّي إلى ضيق الذوق، وفوضى الأداء في الآداب).[2]

وقد تمكّن عبد الحميد بن هدّوقة من تجسيد هذه الفكرة عملياً في قصائده النثرية التي ضمّنها ديوانه: "الأرواح الشاغرة"، ويمكننا أن نقرأ له مقطعاً من نص عنوانه " ذات الدمع الأحمر".

---

(1) الطاهر مرازقية المناصرة – قصيدة النثر بين كتابي خنثى ص: 17

(2) عبد الرحمان شكري – مقدمة ديوان عبد الرحمان شكري – نقلا عن د. محمد مصايف – جامعة الديوان في النقد ص: 272

قال يا ذات الدمع الأحمر

من جعل أزهار قلبك تتطاير باقات،

باقات شرر حول حدقتيك الفاحمتين؟

كيف صار مارج اللهب العميق دمعاً في مقلتيك؟

أليس ذلك من ذكر زوجكِ وأبنائكِ؟

آه ما أشقاكِ بزوجكِ وأبنائكِ !

وما أضيق الحياة في بيت مُعتم بغيوم الموت

وأنفاس الشقاء !"[1]

أحسّ الشاعر هذه المقاطع الحزينة بعمق وكتبها بقلبه قبل لسانه من خلال معاناة امرأة فقدت زوجها المريض بمرض السل، وبقيت وحيدة تعاني مع أطفالها قساوة الحياة ووعورة العيش وغربة الروح، ومن خلال التساؤلات الكثيرة يحاور الشاعر حسّه الإنساني، وتتلاقى روحه مع أرواح تلك الأسرة البائسة والأرملة الوحيدة والأطفال الحيارى، فيستشعر مرارة الحياة ويصرخ:

ما أضيقَ الحياة

في بيت مُعتم

بغيوم الموت

وأنفاس الشقاء!

هذه الجمل المعبّرة عن الألم والحيرة وهذه المشاعر الحزينة اختزلها عبد الحميد بن هدوقة في الألفاظ البسيطة العادية ولكنه عرف كيف يركّب جملا من: " الحياة، العتمة، غيوم الموت، أنفاس الشقاء"، ليكوّن صورة بصرية للبؤس والشقاء مختلفة تماماً مع الصورة السمعية المألوفة في البيت الشعري التقليدي الموزون، فهل هي مؤامرة على القصيدة التقليدية كما يظن أنسي الحاج: (أما القصيدة الحديثة فجزء من مؤامرة على التقليد العربي إن لم تكن هكذا فما نفعها؟ (...) أن نخون تقليداً عربياً لم يعُد يمكننا ليس شرفاً لنا وحسب، بل هو قبل ذلك عمل طبيعي إحساسي. لقد

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة – الأرواح الشاغرة ص: 112

ظلمنا هذا التقليد، ولا يقدر إلا أن يظلمنا، فهو سجين، بل هو السجن، وشرط الحرية هدْم هذا السجن، هدْمه على من فيه إن لم يستطع تخليص من فيه على أنفسهم)[1]

استطاعت المقاطع الشعرية لقصيدة النثر العربية الحديثة أن تختزل المسافات المكانية والمساحات الطويلة والعبارات المكرورة والمترادفة، والتشبيهات المألوفة، وتستغني عن ذلك كله بعدد قليل من الكلمات العادية والعبارات القصيرة وتشعل بينها قناديل الشعر.

وفي موضع التدليل والمقارنة نقف عند مقطع من قصيدة "المساء" لخليل مطران، وهو مقطع حزين فيه ذكْر: " للدموع والغمام، الدمعة الحمراء، الرثاء... ". قال: (من الكامل)

والدمع من جفني يسيل مشعشعاً ... بسنى الشعاع الغارب المترائي
والشمس في شفق يسيل نضاره ... فوق العقيق على ذُرى سوداء
مرّتْ خلال غمامتين تحدّرا ... وتقطّرتْ كالدمعة الحمراء
فكأنّ آخر دمعة للكون قد ... مُزجت بآخر أدمعي لرثائي
وكأنني آنستُ يومي زائلاً ... فرأيتُ في المرآة كيف مسائي[2]

فقد عبّر خليل مطران عن الحدث في البيت الأول، وقال كل شيء في هذا البيت. أما الأبيات الأربعة الأخرى ففيها إعادة وتفصيل وتطويل للنص لا غير: (الشمس في شفق، وتقطّرت كالدمعة الحمراء، آخر أدمعي لرثائي، يومي زائلاً ...).

في حين استغنى ابن هدوقة عن كل هذه التفاصيل وأراح نفسه من عناء التكرار. فالحيّز المكاني واحد في كلا النصين على اختلاف المساحات بينهما، وقد أدّت الرؤية البصرية وتعدّد المشاهد وتحسّس الألوان المصاحبة للتراكيب الصوتية دوراً هاماً في تلوين الصورة الشعرية، فإن تكرار صوت الميم ساهم بشكل غير مباشر في تجسيد صورة الألم وما يوحيه من تفجّع في نص ابن هدوقة: " الدمع الأحمر، مارج اللهب العميق دمعا في مقلتيك، ما أضيق الحياة في بيت معتم بغيوم الموت ...". وفي نص خليل مطران: " الدمع يسيل مشعشعاً، وتقطرت كالدمعة الحمراء، فرأيت في المرآة كيف مسائي".

---

(1) مجلة شعر ـ قصيدة النثر العدد 12 ص: 126 نقلا عن كتاب بنون قصيدة النثر العربية ص: 93
(2) خليل مطران ـ ديوان ـ تحليل عبد اللطيف شراره ص: 65

إن القيم الصوتية شكّلت مع الحيّز المكاني للرؤية أجزاء الصورة الشعرية، وإذن فإن القارئ يترصّد الصورة الشعرية من خلال اللغة المكتوبة أو المسموعة أو التخيّلة التي توحيها تداعيات الوجدان. ويؤكّد هذه الحقيقة أوستن وارين وريني ويليك بالقول: " الصورة البصرية إحساس، أو إدراك حسّي، لكنها أيضاً تنوب عن"، أو تشير إلى شيء غير مرئي شيء "داخلي" ويمكن أن تكون تقديماً وتمثيلاً في وقت واحد، لذلك فإن ميدلتون موري (*Middleton Mury*) وهو يفكر "بالتشبيه" و" المجاز" على أنهما مرتبطان "بالتصنيف الشكلي" للبلاغة ينصح باستعمال "الصورة " كاصطلاح يشملهما كليهما، وإن كان يحذّر بأن علينا "أن نستبعد تهائياً " من أذهاننا ما يقيد بأن الصورة بصرية فقط أو بشكل غالب". فالصورة " قد تكون بصرية وقد تكون سمعية، وقد تكون بكاملها سيكولوجية".[1]

كما برزت في مشروع القصيدة العربية الحديثة " قصيدة الومضة" التي يختزل الشاعر فيها المسافات الزمانية، ويوسّع من فضاءات التخييل، ويمازج بين الدال والمدلول والغياب والحضور، ويزهد في التفاصيل والوصف المألوف في النص الشعري التقليدي، ويكون التكثيف للصور والألوان والخطوط والاتجاهات أبرز سمات هذا الخطاب الشعري الذي ظهر أيضا في قصيدة النثر العربية عند الشعراء الروّاد كأدونيس في بواكير دواوينه: " قصائد أولى، وأوراق في الريح وأغاني مهيار الدمشقي"، واستمرّ الحال في القصيدة الحديثة والمعاصرة عند الشعراء العرب مثل الشاعر العُماني المعاصر " سيف الرحبي" الذي نقرأ له نصاً بعنوان "صباح". قال:

الفجرُ يتفاقم ظلُّه أمام العتبة
والطيور تأوي إلى أمكنة غريبة
لقد ساقها الذعرُ إلى الثكنات
فلا تسمع إلاّ ارتظام أجنحة بأخرى
كمهاجرين فرّوا من مذبحة
كان صباحاً معتماً منذ البداية"[2]

هذا النص المؤلّف من ستة سطور نثرية قال فيها الشاعر كل ما يمكن أن يُقال، وما يمكن أن لا يُقال، ما يمكن أن يُقال شيء أبصرته العين منذ المقطع الأول، وما يمكن أن لا يُقال شيء

---

[1] ريني ويليك وأوستن وارين - نظرية الأدب ص: 195
[2] سيف الرحبي - معجم الشباب ج2 ص: 577

تتركه الخيّلة، ويترصّد أبعاده الوجدان. قال: " الفجرُ يتفاقم ظله أمام العتبة"، فهذه صورة مرئية للضوء وانعكاساته وظلاله، وجاءت كلمة " أمام" لتبيّن حدود الحيّز المكاني الذي انتهت إليه الصورة، ثم تتابع المشاهد:

أ- الطيور تأوي خائفة مذعورة.

ب- أصواتها تعبّر عن فزعها واضطرابها.

ج- تبحث عن مأوى تلجأ إليه وتحتمي به.

د- يمتلئ المكان بالعتمة فتنعدم الرؤية.

وحينئذ فقد شكّلت اللغة عدداً من الملفوظات الدلالية والإيحائية ساهمت في إنجاز معمارية النص: " الفجر – الظلال – العتبة – الطيور – الغربة- الذعر – الأجنحة – الهجرة – العتمة ". وبسرعة برزت ملامح الصورة، وما وراءها، فلا الفجر ولا الطيور، ولا الشكنات ولا العتبة يمكنك استبيان ملامحها، هذه الأشياء كلها اندمجت واختفت بسرعة وراء الظلام:(وبذلك تكون التوسيمات البنيوية في طبيعة المشروع الشعري الجديد " القصيدة الومضة " بوصفها حافزاً لإنتاج نصوص لا حصر لها من بنية واحدة تخترق النمطية والسكون والثبات. وهذا الانفتاح البنيوي في النص على تأويلات متعارضة متعدّدة هو الذي قاد القصيدة العربية الحديثة ضمن هذا النسق البنائي المغاير بعمق فائق لصيغة النص الشعري الحديث الذي انفلت من سلطة البنية التراتبية القديمة، والاتجاه لبنية الفضاء التأويلي والذي بمكّنها من الأداء المكثّف والمكتنز، وتجاوز الدلالات المعجمية للألفاظ ، وتجاوز برودة السرد الشعري العربي).[1]

وتبقى مسألة الطول والقصر في القصيدة النثرية ظاهرة ملحوظة، وإن كانت هذه الظاهرة موجودة في النص الشعري العربي التقليدي القديم، وهي قضية تعود في رأيي إلى شخصية المبدع وارتباط النص بطبيعة الحدث، فهناك بعض الشعراء يحرصون على تشكيل نصوصهم بتشكيلات لغوية وفنية وبلاغية مختلفة اختلاف لغة الخطاب وتعدّد مظاهر التعبير.

وهناك نوع آخر من الشعراء لا يأبهون بهذه القضية بل يضعون كل عنايتهم في تشكيل الصورة بأقلّ الألفاظ وأسرع الطرق، كما هو الحال عند الشاعر العماني " سيف الرحبي" في النص السابق

---

[1] مسعود جابر خلف – جريدة الميثاق الأردنية عدد 57 ص: 9

"صباح" الذي بلغ ستة سطور، بينما اشتملت قصيدة " أسوار" للشاعر جبرا إبراهيم جبرا على ستة وخمسين سطرا[1].

كما لجأ الشعراء الروّاد إلى كثير من الألعاب داخل قصائدهم النثرية، وهذه الفوضى وعدم الانتظام طابع مميّز لقصيدة النثر التي لا تخضع لضوابط الترتيب والانتظام، بل يتمتّع الشعراء فيها بحرية مطلقة في اختيار النماذج والأشكال والأنماط : (إن أدونيس كان من بين كتّاب قصيدة النثر في مجلة " شعر" الأكثر لعباً والأكثر تجديداً في الهيئة الكتابية أو في التشكيل الخطّي للكتابة الشعرية عدا اعتماده البنية الفنية المعقّدة والمركّبة، فكان يذهب إلى أقصى درجات التنوّع مطوّعاً القصيدة أو نهرها إلى مجرى نفسه ومزاجه ولغته مهموماً بالتجديد، واعتبار أنه يكون في كل شيء حتى في الهيئة الخطية الغرافيكية للقصيدة، وهكذا تجد أنه اعتمد قصائد طويلة جدا أو "مطوّلات" شعرية " البعث والرماد" بلغت 400 سطرا وقصائد الومضة القصيرة جدا).[2]

إن قصيدة النثر العربية الحديثة قصيدة ثورية، والثورة على النمطية والموروث هي من أهم مميزاتها وصفاتها، فلا أشكال تحدّدها، ولا أسوار ولا يجد الشاعر فيها من يقول له: افعل كذا، ولا تفعل كذا، واكتب على هذا النمط ولا تكتب على ذلك، فليست هناك قوالب جاهزة تُفرَغ فيها المعاني والأفكار، ولا مقاسات متّفق عليها مسبقاً بل تُترك الحرية الكاملة للشاعر في اختيار لغته (لغة عادية، لغة فنية، لغة إيحائية، لغة إشعاعية، لغة مركّبة، لغة فوضوية).

إن قصيدة النثر: (قصيدة تنمو في اتجاه الأعماق في سريرة الإنسان واختلاجاته، وتنمو أفقياً في تحوّلات العالم، وهي لا تصدر مصادفة عن "مزاج" أو "وحي" بل تصدر بدفقة واحدة ورؤيا واحدة، وحدس واحد. هكذا بدل القصيدة المغلقة، المنطوية على نفسها التي لا تُفسّر إلا بطريقة واحدة، ومنظار واحد واتجاه واحد، يتطلّع الشاعر الجديد إلى القصيدة المنفتحة الزاخرة بممكنات كثيرة. وإن كان للقصيدة المغلقة شكل مغلق بالضرورة، فإن للقصيدة المنفتحة شكلاً منفتحاً بالضرورة. فالشكل الكثير سيحل محل الشكل الشعري الواحد).[3]

وعليه فإن لغة القصيدة المنثورة تتدخّل في تعدّد الأنماط الشعرية والأشكال الفنية، كما أن توظيف اللغة العادية أو المحكية، أو الجنوح إلى الكثافة والرمز والإيحاء، كل ذلك من شأنه أن

---

[1] انظر جبرا إبراهيم جبرا – معجم قاموس ج1 ص: 642
[2] أحمد بزون – قصيدة النثر العربية ص: 184
[3] أدونيس – مقدمة الشعر العربي ص: 106

يتدخل في صياغة الأنماط ، دون أن يفرض نمطاً معيناً أو حدوداً خاصة، مما يُتيح الفرصة للمبدع كي يجدّد لغته وأساليبه باستمرار، بل وربما يحدث ذلك بين نص وآخر.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثانيا: الفضاء الأدبي

منح الشاعر الحديث نفسه حرية واسعة للحركة في كل الاتجاهات، فهو توّاق إلى التحليق في فضاءات جديدة وساحات غير مألوفة، كما يضيق ذرعاً بقيود المألوف، ويعتبر تكرار التجارب وتشابه الأساليب ضرباً من السذاجة والضعف، بل ضرباً من العبث.

أما تحديث النص فهو أسمى ما يتوق إليه الشعراء المجدّدون، وكان المتعارف عليه بين النقاد إلى عهد قريب أن تحديث النصوص الشعرية يتم داخل النص بتحديث المعاني والأفكار والمضامين والصور دون المساس بقدسية الشكل، ولكن كتّاب قصيدة النثر تجاوزوا بكتاباتهم الإبداعية هذه المقولة، وحققوا التحديث على مستوى الشكل والصياغة، وعلى مستوى التصوير والتشكيل والتلوين. ويرى عبد السلام المسدّي أن: (أجلّ خطراً من مرتبة البناء اللغوي في كشف ركن الحداثة "الصياغية" مرتبة الشكل الفني، وهي التي كانت دوماً مطيّة بأيدي المبدعين يتوسّل بها منهم من يصبو إلى ابتكار طريف في نسق الأدب الذي يتعاطاه، ويستوي في هذا الضمار الشعر والنثر، بل كثيراً ما استقرت الحداثة ببعضهم في محاولة كسر الحواجز بين التعبين بصوغ نثر على محاكاة الشعر، أو بفكّ ما قام من أغلال الشعر على اللغة الأدبية).[1]

والذي يهمنا كباحثين في أدبيات النص الشعري العربي الحديث والمعاصر هو استجلاء مظاهر الصورة الشعرية، وترصّد جوانب الإبداع الفني والأدبي الذي يصنع الفن ويوفّر عناصر الإمتاع للقارئ العربي، بل ويُرضي ذوقه، ويعزّز لديه القناعات بهذه الألوان الجديدة والأثواب الفضفاضة التي أسبغها شعراء القصيدة النثرية على النص الشعري الجديد، والعملية في رأينا ليست سهلة، بل تتطلّب مهارات خاصة تمنح الكاتب مزيّة التفرّد الإبداعي، والتخلّص من هيمنة النموذج الغربي سواء في لغته أو أساليبه وطرائق تعبيره وانشغالاته بواقع مجتمعه وأحاسيس الحياة ومقتضيات الطبيعة والوجدان: (ومع ذلك يقتضي التجريب من صاحب النص وعياً بتحويل مراجعه، وإعادة كتابتها بالإنصات إلى إيقاع مجتمعه، ونبض الحياة المبثوث في أرجائه في حاجاته اليومية البسيطة وبسيط انفعالاته، ويقتضي التجريب أن يربط الشاعر شعره بما أنجزت تجربة الإنسان في ثقافته من نصوص تحكي " تغريبته" وتبني إشراقه الحلم التي تحميه من فرّق النهايات ووطأة الدهر، وليس

---

[1] الكتابة عبد السلام المسدي- الدار العربية للكتاب- ط2- 1994- ص:13

من الضروري أن تشبه تلك النصوص نصوص ت.س. إليوت وعزرا باوند، وسان جون بيرس، ولا أن تخوض فيما تخوض فيه فلكلّ ثقافة روحها، ولكلّ كتابة تاريخها وطقوسها وإيقاعها في العالم).[1]

وقد أدرك العقاد هذه الحقيقة ودافع بقوة عن قضية التفرّد وشعر الشخصية، ورأى أن منطق التقليد في الشعر لا يعني بالضرورة تقليد القديم ولكنه يعني أيضاً فيما يعنيه تقليد الحديث، فالتقليد هو التقليد والتبعية واحدة في كلا الأسلوبين. قال: (أما تقسيم الشعر إلى قديم وحديث فليس المراد به تقسيمه إلى غربي وإفرنجي، ولا يُراد بالعصري مقابلته بالقديم فإنني أعتقد أن الشعر العربي يشبه القديم في أن كليهما يعبّر عن الوجدان الصميم، ولكن المراد منه التفريق بين الشعر المطبوع وشعر التقليد الذي تدلّى إليه الشعر العربي في القرون الأخيرة).[2]

إن أدبية الخطاب الشعري الحديث قد اختلفت ولا شك عن أدبية الخطاب نفسه لدى كتاب القصيدة التقليدية، فبينما اعتمدت الأولى على الحدس والانفعال الداخلي، جاءت الثانية معتمدة على الأصوات الخارجية، فهي سمعية إنشادية، وإذن فإن موسيقى القصيدة النثرية هي موسيقى داخلية نفسية هادئة، تتمشّى تدريجياً في مفاصل النص وعباراته وسطوره، على غير المألوف في النص الشعري التقليدي الذي يستمدّ موسيقاه من نظام صارم للحركات والسكنات والأسباب والأوتاد والفواصل، كما تجاوزت قصيدة النثر هذه الأنماط وحاولت خلق فضاء أدبي جديد، ربما لا يكون مألوفاً للقارئ العربي الذي تعوّد على دوي الموسيقى ورنين الأنغام والأوزان، ولكنها تلبّي في كل الأحوال حاجات نفسية جذرية أصابت البنية الاجتماعية، والنفسية والحضارية للمجتمع العربي منذ أوائل الستينيات من القرن العشرين: (إن عالم الستينيات، وتصفه الأخير خاصة ظاهرة عالمية، بكلّ ما لها من خصوصيات قومية ووطنية، أغنت حركة الشعر وفجّرت كثيراً من الطاقات المبدعة، رغم أن هذه الانفجارات كانت على قدْر من التشوّش إلا أنها كانت – دون شك – تعبّر عن توتّر العصر، وانفجار الذات التي طال كبتها)[3]

وحين ضاق الشاعر بقسوة القيود وصلابة الجدران والأسوار العالية المحيطة به من كل جانب، أحس بوحشة الحصار، ووطأة الاختناق، فالحياة من حوله تتبدّل وتتشكّل وتتغيّر، فلماذا لا يتغيّر هو؟ ولماذا لا يسافر إلى مدن جديدة، وفضاءات جديدة وعوالم جديدة؟ الحداثة الأدبية هي

---

(1) الدكتور حلمي مرزوق، من تجليات الخطاب الأدبي ص: 81
(2) عباس محمود العقاد، نقلا عن محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد ص: 156
(3) طراد الكبيسي، ملامحات في الشعر العربي المعاصر، مجلة الأقلام ع 10 س13 ص: 18

موقف حضاري أكثر منه أسلوبي؟ أو شكلي عاطفي و: (عندما نقول إن الحداثة في الشعر الجديد هي مفهوم حضاري قبل كل شيء فإن هذا التعبير يعني جملة أشياء، يعني أولاً أن هذا الشعر هو الصياغة الجمالية الصحيحة للإنسان العربي الحديث، لا في همومه العاطفية، أو احتياجاته الاجتماعية، أو أزماته النفسية، وإنما في ثورته الحضارية المعاصرة)[1]

وحينئذ فإن استجلاء مظاهر الصورة الأدبية لدى شعراء قصيدة النثر العربية يأتي من هذا التفاعل الحضاري بين البدع الإنسان، وبين الإنسان العربي في كل مكان من هذا العالم، فليست الصورة الأدبية الحديثة الآن هي تشكيل مجموعات من الجمل الوصفية لتحديد الأشكال الخارجية للمرئيات والظواهر، ولكنّها كشف عمّا يكون خلف هذه الظواهر، واستبطان واندماج مع النص، وإن كان ذلك يتم عند بعض الشعراء المجدّدين بطريقة عفوية، نلمس ذلك على سبيل المثال عند الشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي في نص له بعنوان: " غرفة المرأة الوحيدة " . قال:

هاهي الآن تطرّد عنها المدينة
تغلق من خلفها بابها
وتضم الستار
تشعل مصباحها في النهار
تلك أشياؤها،
حيوانات وحدتها
تتشرّبّ لها في الزوايا
وفوق الجدار
كل شيء له موضع لا يبارحه،
وحضور،
له من خطى الوقت خبزٌ وماء
ومن ظلّها المتأرجح إغفاءة ودثار[2]

هذا مقطع من النص ثبّتناه هنا لمعرفة فضاءات الصورة الأدبية التي يصنعها هذا الشاعر الفنان، ويشكّل موسيقاها من مجموعة توتّرات نفسية وأنساق لغوية تبدو للقارئ عادية، غير أن

---

(1) الدكتور علي شلق: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص:116
(2) أحمد عبد المعطي حجازي: مملكة الأقنعة الطبعة الرابعة ع 10 ص13 ص:107

التأمل الدقيق فيها والانتقال بين السطور يكشف لنا حداثة الصورة الأدبية الجديدة التي عبّر بها حجازي لوصف ساعة دخول حجرتها، قال:

" هاهي الآن تطرد عنها المدينة، ثم تُشعل مصباحها في النهار، حيوانات وحدتها تشرئبّ لها في الزوايا، كل شيء له موضع وحضور، له من خطى الوقت خبز وماء " .

فقد غابت عن هذا النص النزعة الخطابية المألوفة في وصف مظاهر البؤس عند المرأة المتشرّدة التي لفظتها المدينة، وبدلاً من أن تكون المدينة هي التي طردتها كما هو المألوف في مثل هذه النصوص الحزينة، فإن المرأة هي التي تطرد المدينة، وكل ما فيها من مظاهر الحضارة المزيّفة والعمران والناس، تدير ظهرها لهذه المدينة القاسية، ترفضها، تغلق ستائرها في غرفتها الوحيدة، لقد تحوّلت الأشياء من حولها وتبدّلت، كل شيء يبدو مظلماً ومعتماً ولذلك فهي تُشعل مصباحها في النهار، هذه القدرة في استبطان أعماق النص هو أمر غير مألوف في الشعر العربي التقليدي، وهو فضاء أدبي جديد يستحقّ من القارئ التأمّل في أبعاده وصوره وجزئياته، وإلا فإنه سوف لن يُدرك حدوده: (اعتمدت قصيدة النثر كما تبدّت في أعماق شعرائها على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية، فألغت قصيدة النثر كليّة الموسيقى الظاهرة في كل أشكالها، فلم تعُد القصيدة تعتمد في إحداث التوتّر النفسي على التوقيت الوسيقي الموقّع سواء في أسلوبه التوقّع أو المفتوح وإنما أصبحت كما يقول أدونيس: " قفزة خارج الحواجز" باعتمادها في صورتها الوسيقية على الإيقاع الذاتي الخاص الذي تبدّى كإيقاع حدْسي تدركه خلال إدراكنا للتجربة الشعرية).[1]

إن أهم ما في هذه العبارات هو الشيء المتعلّق بالتجربة الشعرية وعلاقتها بموسيقى النص فقد اعتبر السعيد الورقي أن إدراك الإيقاع في قصيدة النثر لا يتهيأ للقارئ إلا بفهم التجربة الشعرية للمبدع! وأعتقد أن هذا الأمر ليس ميسوراً لكل القراء، وربما يتيسّر للقارئ الناقد المتبصّر بحقائق النصوص وأساليبها ولغتها وصورها، ولكن كيف يتيسّر للقارئ العادي إدراك تجربة الشاعر؟

المسألة في رأيي تبدو كالآتي: الشاعر الحداثي يستغني عن المقدمات الشعرية، ويدخل مباشرة في عالم النص ويصيب التجربة في الصميم، ثم ينقلها إلى القارئ عبر لغة سهلة مركّبة تركيباً خاصاً، كما حدث مع حجازي حين قال:

---

(1) السعيد الورقي. لغة الشعر العربي الحديث ص:212

كل شيء له موضعٌ لا يبارحه

وحضور

وإلى هنا فكل شيء واضح ومفهوم، ولكن المقطع التالي هو موضع التجربة والممارسة، والتوهّج الفن الإبداعي . قال:

له من خطى الوقت خبز وماء

موسيقياً فإن السطر الأول غير موزون. أما السطر الثاني فإنه ينتسب نغمياً إلى موسيقى المتقارب: " فعولن فعولن فعولن فعول" وبين السطر غير الموزون والموزون يغازل الشاعر أذن المتلقّي، ثم يفاجئه بصورة غير مألوفة: " له من خطى الوقت خبز وماء". ففي غرفة المرأة الوحيدة أشياء مختلفة: " موقد غاز، مغسلة، رفوف، سرير، منضدة، قصص، شموع...الخ) كل هذه الأشياء لها موضع ودور تؤديه في ثنايا الزمن المتساقط داخل الغرفة أو على الجدران، وهذا الدور يسدّ فراغاً وحاجات ملحّة وجوعاً وفراغاً طالما أرّقها في وحدتها، وهذا معنى قول حجازي: " له من خطى الوقت خبز وماء". إن الزمن هنا ليس هو التتابع والتسلسل، بل هو التكثيف والتفجير كما قال غالي شكري:(من هنا لم يعد الزمن في تكوين الصورة الشعرية هو التتابع والتعاقب والتسلسل، بل هو التركيز والتكثيف وتفجير الترابط الموضوعي بين عناصر القصيدة لكي تحصل على الوحدة الذاتية العميقة التي تربط بين الشاعر وعالمه أوثق الارتباط).[1]

إن الفضاء الأدبي في النص الشعري المنثور عالم ندخل إليه من خلال شعرية الصورة، بل شعرية الكلمة، فالكلمة أحياناً تصنع الصورة وتفجّر اللغة وتكثّف الخيال، وهي في هذه الحالة ليست منفردة أو متجرّدة عن العلاقات الحميمة مع ما يجاورها من كلمات، فالقلق والتوتّر والفراغ وقسوة المدينة قد انعكس تلقائياً على نصوصه، وهذا ما أدركه غالي شكري عند حجازي فقال:(إن قسوة المدينة والشعور بالمأساة والفراغ النفسي والحنين إلى الريف كلها صياغات متعدّدة لعنوان واحد هو الضياع، فالتناقض بين القرية والمدينة هو الذي تسبّب في شعور حجازي بمأساة فراغ النفس وحنينه إلى الريف).[2] وحينئذ فإن أهم فضاء أدبي تتيحه قصيدة النثر للمخيّلة هو فضاء الصورة الشعرية، ويتشكّل هذا الفضاء من تراسل الحواس واشتراكها في رسم الصورة الشعرية أولاً، ثم عملية

---

(1) الدكتور غالي شكري .شعرنا الحديث إلى أين؟ ص 124

(2) المرجع السابق . ص121

الإيصال والتبليغ التي تتمّ بنفس الوقت وبنفس الطريقة الفنية المركّبة، وأعني المزج بين الصورة البصرية والصورة السمعية والصورة النفسية، أو كما قسّمها الدكتور عز الدين اسماعيل إلى الصورة الزمانية والصورة المكانية ".[1]

إن أهمية الصورة الشعرية في الفضاء الأدبي تأتي من طبيعة التجربة الجديدة للشاعر، فهي التي تُتيح له رؤية نافذة إلى عمق الأشياء، وتكوين رؤية جديدة على أنقاض الرؤى القديمة المألوفة، ويذهب " إليوت" فيحدّد مهمة الشعر من خلال عمل الصورة فيقول: (على سبيل التخيّل يجب أن يُهدم الواقع ويُمحق، لكي يتمكّن الأدب من امتلاك القدرة على تصويره كتجربة صافية، المهم هو أن تكون للأدب هذه القدرة. تهديم الواقع هو وسيلة مؤقّتة. تهديم العالم يسعى لولادة عالم آخر هو عالم الخلق الأدبي).[2]

إن الصورة الشعرية الجديدة في الفضاء الأدبي لقصيدة النثر كما ينظر إليها الروّاد ينبغي أن تعتمد على الدهشة والمفاجأة، ولا تتحقّق الدهشة والمفاجأة إلا عن طريق التغيير، تغيير المألوف أو كما سمّاها "إليوت" التهديم، والتهديم هنا يعني تجاوز المألوف وخلق فضاء فني وتخييلي جديد، وبدون ذلك لا يبدو النص الشعري ذا جدة أو قيمة تستحق القراءة والتأمل، ويرى "إزراباوند": (أنه من الأفضل للكاتب أن ينتج صورة واحدة طيلة حياته من أن يخلق كثيراً من المجلّدات الضخمة).[3]

أما أدونيس فسوف لا يبتعد كثيراً عن هذا التصوّر لطبيعة الصورة الشعرية في النص الأدبي، كما يركّز على الرؤيا الحسّية والبصرية ويعتبرها أساساً في ديمومتها، وإلا فإن الصورة الشعرية التي تعتمد اللمحة السريعة أو الإشارة الخاطفة سرعان ما تزول ويزول معها بريقها. وفي هذا المجال يقول: (حين تتجرّد الصورة من الناظم الرؤياي الخلاّق تصبح صورة قائمة على الإنفعال العابر، سرعان ما تموت بعد ولادتها، يؤكّد لنا ذلك تاريخ الشعر: إن القصيدة العظيمة لم تشتغلّب على تجربة الزمن بفضل ما فيها من الصور بل بفضل الرؤيا الأصيلة التي تحتضنها وتوجّهها).[4]

وعلى النقيض من ذلك يأتي الفضاء الأدبي للصورة الشعرية في النص الشعري التقليدي فضاءاً انفعالياً ووصفياً واشهارياً، والسرد المتتابع والمتشابه للمناظر الخارجية، وقد يستغرق ذلك عدداً

---

(1) ينظر الدكتور عزالدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر ص:56
(2) أسد بزون . قصيدة النثر العربية ص: 143
(3) المرجع السابق، ص:143
(4) أدونيس. زمن الشعر ص:231

كبيراً من الأبيات، فإذا تم ذلك جاء الحديث عن الصورة الشعرية التشخيصية في حيّز ضيّق من النص قد يكون في بيت أو بيتين، كما فعل خليل مطران في نص له بعنوان: " فتاة جميلة باسمة "، وإنما وقع اختيارنا على هذا النص دون غيره كشاهد فني في إطار المقارنة بينه وبين نص أحمد عبد المعطي حجازي السابق: "غرفة المرأة الوحيدة "، لترسيخ القناعات بخصوص القيمة الفنية للصورة الشعرية في النص الشعري الجديد: " القصيدة القشرية ".

يتألف نص خليل مطران المشار إليه من ثلاثين بيتاً، يحكي قصة فتاة باسمة سقطت في براثن الرذيلة، وعانت من التشرّد والتسكّع إلى أن أنقذها أحد الوجهاء، يبدأ الشاعر أولاً بعملية الوصف الخارجي لظروف الفتاة، ويستغرق منه ذلك تسعة عشر بيتاً، وفي البيت العشرين والواحد والعشرين تأتي الصورة الشعرية المنتظرة، أما في الأبيات الأخيرة فيستخلص الشاعر الموعظة من ذلك الحدث المأساوي، وإذن فإن نصّاً مؤلّفاً من ثلاثين بيتاً يختصّ الشاعر منه بيتين فقط للحدث والصورة، أما بقية الأبيات الثمانية والعشرين فهي مقدّمات وخواتم لا علاقة لها بالصورة الشعرية للفتاة الباسمة إلا من بعيد. قال: (من السريع)

كانت عيون الرّيم الساهرة ... ترمق تلك الطفلة الطاهرة
من هي؟ بنت من بنات الأسى ... معروضة للصفقة الخاسرة
يطمع فيها حسنها والصبى ... والفاقة المضّاضة الكافرة
مازال غرّاً قلبها لاهياً ... عمّا يهيج الشهوة الخادرة
أيأس من سارت بأطمارها ... لم تكُ إلا بهجةً سافرة

وهكذا يستمرّ الشاعر في السرد الوصفي للمناظر الخارجية في تسعة عشر بيتاً، حتى يأتي إلى البيت العشرين، وفيه يسجّل الصورة الشعرية المحورية في النص فيقول:

حتى إذا ما أضرمتْ قلبها ... فشبّ كالمجرمة الثائرة
أشبعت العشّاق من لحمها ... وسفكتْ هدراً دم العاهرة[1]

وحين نتأمّل البيت العشرين نجد فيه صورتين بيانيتين الأولى كناية "حتى إذا ما أضرمت قلبها"، وهي كناية عن شدة الأسى وحُمّى الغريزة، والصورة الثانية تشبيه: " فشبّ كالمجرمة الثائرة " وهو تشبيه مألوف في الشعر العربي القديم، تشبيه القلب الملتهب بالأسى والآلام بالنار

[1] خليل مطران - دراسة نظرية لأحد قصائده شرقا ص 140

الوقدة، وإذن فإنّ على القارئ أن ينتظر طويلاً حتى يكتشف طبيعة الصورة الشعرية لتلك الفتاة البائسة، فتأتي صورة مألوفة ومكرورة وانفعالية ومحدودة.

وهذا الذي دعاه أدونيس شعر الصنعة أو شعر القيقعاء والترصيع حين تحدّث عن الشاعر الجديد. قال: (وهو في هذا يتجاوز الشعر الذي يزوّق، شعر القيقعاء والترصيع إلى الشعر الذي يغيّر، شعر الثورة والحركة، شعر الواقع الأفضل، شعر الكشف والرؤيا، بهذه الرؤيا يحاول الشعر العربي أن يقودنا صوب عالم جديد، صوب إنسانية جديدة بآفاق وقيم جديدة).[1]

إن الفضاءات الأدبية التي تُتاح لكتّاب النثر الشعري فضاءات رحبة بحيث تمتزج الصور الحسّية والنفسية والسمعية والبصرية لتنتج صورة جديدة هي ليست في كل الأحوال صورة طبق الأصل لما هو كائن، كما فعل خليل مطران في وصف منظر المرأة البائسة، أو كما فعل الرصافي في وصف الأرملة المرضعة، أو أحمد شوقي في وصف المرأة الحسناء، ولكنّه وصف لما ينبغي أن يكون، وصف تتّحد فيه الجزئيات لتبدو عضواً واحداً متحركاً في كل الاتجاهات، وفي هذا التأليف من القوة والخيال والانبعاث الوجداني ما يصنع الفن ويحقّق الجمال، وإلى هذا المعنى أشار أحمد أمين قائلا: (وأما وصف الجزئيات فمُمِلٌ في الشعر والكتابة لأنه لا يُبرينا الشيء رؤية تامة ككلّ حتى ولا التصوير نفسه يمكنه توضيح صورة طبق الأصل، ألا ترى أن الإنسان لا يمكنه أن يذكر كل التفاصيل التي يتأثر بها إذا رأى المنظر نفسه؟ فإذا كان هذا حالنا في منظر رأيناه بأنفسنا فكيف بنا إذا وُصف لنا منظر لم نره؟).[2]

الإيجاز والكثافة خاصيّتان أساسيّتان من خصائص قصيدة النثر فقد اعتاد الناقد على تعريف قصيدة النثر بأنها :(قطعة نثرية موجزة موحّدة ومكثّفة).[3] غير أنّ النماذج العديدة لقصائد النثر العربي لا تلتزم كلها بنمط موحّد وشكل منتظم، وهذه الفوضى خاصيّة أخرى تُضاف إلى الخصائص الفنية لقصيدة النثر العربية فهي (تحرّر نفسها من الزمن وترفضه)[4] وتتمرّد عليه .

يبدو هذا التحرّر من النظام والشكل والزمن في قصيدة طويلة لظفر النوّاب بعنوان "عروس السفائن"، وفي هذه النص تتداخل الأجناس الأدبية :الشعر والرواية والقصة والخاطرة والسرد والحوار والمساءلة والخطاب ... الخ . فهل نحن أمام نص موحّد تندمج فيه الأجناس الأدبية لتبدو

---

(1) أدونيس -مقدمة للشعر العربي ص:142
(2) أحمد أمين – النقد الأدبي ص:42
(3) انظر: عز الدين المناصرة – قصيدة النثر بين الكلي والجزئي ص: 52
(4) المرجع السابق – ص: 52

في جنس واحد؟ إنها تجربة قديمة ظهرت في الأدب العربي في نصوص المقامات، ونصوص أبي حيّان التوحيدي و بعض المتصوّفة، والأديب المتحرّر على أية حال تواق باستمرار إلى التحليق في فضاءات جديدة: (لكننا نحتار عندما نقرأ تلك المقاطع هل هي من السرد القصصي؟ أم هي من الإحياء الشعري ذلك أنه ثمّة رغم كل القواعد والأشكال ضبط دقيق بين كل ضروب أنواع الكتابة، أو توجد بوّابة سرّية بين مختلف الأجناس فلا استقرار نهائي وثابت لأشكال الأدب ... نعم إنها خاضعة لقوانين الأجمل فيها أن المبدع الفحل يمكن له أن يخترقها).[1]

إن قصيدة عروس السفائن أشبه ما تكون بقصة تعتمد الوصف والخطاب الوجداني الذي تتنوّع فيه الخطابات والعبارات والإشارات، وعلامات الوقف والتعجب والاستفهام والتقرير والإخبار والرمز والأسطورة، كما يتفاوت عدد الكلمات داخل السطر الواحد، فقد تبلغ عشر كلمات، ثم تتناقص لتصل أحياناً إلى كلمة واحدة، وهذه الحرية في الكتابة أتاحت للأديب كتابة ثرية وغنية كما يقول الكاتب الأمريكي "بروك هورفث": (إن قصيدة النثر تقدّم نفسها كشكل حر نسبياً من التقاليد والعادات السائدة، مثرية بهذا حرية الإبداع والتحرّر من الجدّية والقيود المقبولة، والوعي الذاتي بأدب منتج).[2]

يتألف نص " عروس السفائن" من سطور كثيرة تزيد على مئتي سطر، وهذا مقطع منها، قال:

بنيتُ بيوتاً من الوهم والدمع
أين هو العشق؟ أين هو العشق؟
تمّ، لقد تمّ ... تمّ البناء
أحاور روحي، وكل حوار مع الروح ماء
بكى طائر العمر في قفصي
مذ رأى مخلب الموت ينزل في صحبه
ويكفُّ الغناء
متى أيُّهذي العروس! يجيء الزمان الصفاء؟؟!
ففي القلب مملكة للدمامل
والجسد الآن في غاية الاعتلال

---

(1) سوف عيد- مجلة الفكر التونسية ع 38-39 ص:56 س 1998
(2) الدكتور مزاحم الشاعر: - قصيدة النثر جنس كتابي نقدي ص: 73

خذيني لأقرأ روح العواصف
حين تعانقُ سُخْطَ الليالي
خذيني فإنّ العصارة تغرق بالانحلال.
خذيني... خذيني
فما البحر في حاجة للسؤال[1]

إن جدلية الحياة والموت تتمثل في مواقع شتّى من هذه السطور الشعرية، فمنذ السطر الأول تتجسّد ديمومة الحياة التي عبّر عنها الشاعر بالبناء، ولكنه سرعان ما ينتبه إلى أنه بناء مزيّف أساسه الوهم والحزن والأسى والدموع، وحين يحاور الشاعر روحه فإنه يحاور الحياة ويرجو الحصول على إجابات مقنعة لحيرته وانشغالاته، ومع ذلك تستمرّ الحياة، ويستمرّ معها الحوار: " وكل حوار مع الروح ماء". أليس الماء أصل الحياة؟ فلماذا يبكي الشاعر؟ ولِمَ رمز إلى الحياة بالماء وإلى الموت بالطائر؟ وإلى المرض بالمخلب؟ وما هي قيمة هذا الرمز في تشكيل الفضاء الأدبي للصورة الشعرية عند مظفر النواب؟

إن السطر الأخير من هذا المقطع كفيل بالإجابة عن كل هذه التساؤلات: (خذيني ... خذيني، فما البحر في حاجة للسؤال). والمعادلة الآن تبدو كالآتي:

1- البناء يؤدّي إلى العشق.
2- الحوار يكون مع الروح.
3- البكاء بسبب من مخلب الموت.
4- سرّ الحياة والموت كامن في أعماق البحر.

ومن هذه الرموز والإشارات يبني الشاعر صوره، وهي صور ترتبط باللاشعور، صور تقترب من عالم السحر والأساطير كما يرى عزالدين إسماعيل:(إن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر امتلاءاً وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة، فهو ماثل في الخرافات والأساطير والحكايات والنكات، وكل المأثور الشعبي، والتفاهم بين الناس بالرمز شيء مألوف والناس يلتقون عند الرمز لأنه أثر للتراث السحري،فهو يأسرهم ويجذبهم إليه بقوة خفية لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعة).[2]

---

(1) مظفر النواب- السفر في قلب القتلى ص:38-39
(2) الدكتور عز الدين إسماعيل- الشعر العربي المعاصر ص:74

وإذا كان الأمر كذلك فإننا واجدون عدداً من الصور المركّبة ذات الإشعاع الفني والتخييلي الممتد إلى آفاق بعيدة: " بكى طائر العمر في قفصي مذ رأى مخلب الموت ينزل في صحبه". وهنا تتداخل الاستعارة بالكناية، والكناية بالتشبيه لتمتزج في خليط مركّب لإنتاج صورة فنية جديدة، وهذا هو شأن الشعر النثري حيث تُختزل المسافات وتمتزج الصور وتتعدّد الألوان والأشكال والمسميات: (ولكن ما الصورة المركّبة؟ هي جدل دلالي بين صورتين تتعاشقان لتنجبا صورة ثالثة جديدة مختلفة مؤتلفة فتكون المفردات الدلالية وُفْق سياقات تُنسّق بين الدال والمدلول والنقلة اللاحقة والنقلة السابقة والمشبّه والمشبّه به).[1]

وأخيراً نقف عند ظاهرة التكرار في النصوص الشعرية المنثورة لنرى إلى أيّ مدى يمكن أن تُضيف إلى الفضاء الأدبي لقصيدة النثر، وهل يلجأ الشاعر الحديث إليه اضطراراً أم عفوياً وُفْق ما تقتضيه طبيعة العملية الإبداعية؟ أم يا ترى لجوءً مقصود عوّض به الشاعر الحديث عن القافية التي استغنى عنها؟! وعلى رأي مصطفى السعدني الذي يرى أن :(التكرار النسقي خاصيّة أساسية في بنية النص الشعري المعاصر لجأ إليه الشاعر بوعي عوضاً عن التجرّد من القافية، وحرصاً على الإبقاء على عناصر الموسيقى في اللغة العربية).[2]

ولكننا سوف نقف من هذه القضية موقف المتحرّز الذي يتوخّى الموضوعية، ويضع الأشياء في موضعها الصحيح، ففي نص مظفر النوّاب السابق: "عروس السفائن" يأتي التكرار في السطور الأخيرة من النص، فقد كرّر الشاعر لفظة "خذيني" أربع مرات، و"خذيني" بهذا الشكل المتكرّر تمثّل رغبة الشاعر الملحّة في السفر إلى عالم الخلود الأبدي، عالم الصفاء، عالم لا تكدّره العواصف، ولا سُخْط الليالي، وفي الوقت نفسه أضاف هذا التكرار مزيّة صوتية ونغميّة إلى النص، وكان خاتمة المطاف ونهاية السفر وباب إلى البحر عبر "عروس السفائن" فيكون هذا التكرار قد خلّص الشاعر من الحصار، ذلك الحصار الأبدي الذي تعاني منه الروح حين تبقى حبيسة الجسد وشهوات النفس.

بينما لم يتمكّن الشاعر المصري فتحي سعيد في قصيدة "الحزن والمدينة" من الاستفادة من تكرار عبارة: "حزينة حتى" لاستكمال الصورة الشعرية التي أراد إيصالها إلى القارئ. قال:

---

(1) عبد الإله الصائغ. الخطاب الشعري المعاصر والصورة الفنية ص:94
(2) مصطفى السعدني. قضايا الحداثة في نقد الشعر العربي ص:41

حزينة حتى غصون الشجر

حزينة حتى نوافذ البيوت

حزينة حتى دموع المطر

حزينة حتى قلوع السفائن

حزينة حتى بقايا المدافن

حزينة حتى أجنحة البطون

تبكي بلا عيون[1]

إن التكرار النسقي بهذا الشكل لا يمكنه البتة أن يضيف عنصراً إيجابياً إلى البناء الفني للقصيدة العربية الحديثة، ولا يُعتبر كذلك تعويضاً عن القافية، فالقافية في النص الشعري التقليدي تتكرّر في نهايات الأبيات، ويتكرّر معها حرف الروي الموحّد، وأن ذلك التكرار والتتابع هو ليس تكراراً صوتياً فحسب، بل هو رنين مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتنظيم، وعضوياً بالسياق العام للحدث والذي يكون قد ترك آثاره عليه، فالقافية إذن ليست صوتا ولكنها صوت ومعنى.

أما الشاعر الحديث فإنه لا يستعمل الألفاظ استعمالاً مألوفاً، ولا ينبغي له ذلك، وهو قد يختزل المسافات الزمانية في لفظ تتوحّد فيه الأزمنة وتتجمّد كالحجر ولم لا تكون منية؟ فالصمت كلام، واللفظ حجر، ولهذا يتغيّر الشعر كما تتغيّر مظاهر الحياة والطبيعة والأشياء، على حدّ تعبير أدونيس:

اللفظ حجر

اللفظ منية

فإذا ركّبتَ كلاماً فوق كلام

من بيتهما استولدتَ كلام

لرأيتَ الدنيا مولوداً بشعاً

وتمثيتَ الموت

أرجوكَ الصمت ... !

الصمت ...[2]

---

(1) العبي سعيد - مسافر إلى الأبد - نقلا عن مسلماني الصغير - قيثارة الأسلوبية ص:41

(2) أدونيس - رحلة الليل - نقلا عن مسلماني الصغير - قيثارة الأسلوبية ص:104

فالتكرار هنا له ما يُبرّره فنياً. إن الألفاظ تتراوح وتتزاحم داخل النص، بل داخل الكلمات، وفي صدر الشاعر، وفي مخيّلة القارئ: (فإذا ركّبت كلاماً فوق كلام، من بينهما استولدت كلام). إن الولادة تأتي على أنقاض الموت، فاللفظ منية، والدنيا مولود بشع، والصمت أبلغ تعبيراً من الكلام، وحينئذ يتحوّل اللّفظ إلى حجر أصم. هذه المتعاكسات والموازنات تعني شيئاً ذا قيمة في السياقات اللغوية، والمتتابعات اللفظية، شيئاً يتعلق بالفكرة، بل بالصورة والتركيب والمعنى:(إن معنى الشعر يعتمد على السياق: فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي بل هالة من المترادفات والمتجانسات، والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق، أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها).[1]

في نص آخر للشاعر المصري محمد عفيفي مطر نحاول استكشاف الفضاء الأدبي المتخيّل في القصيدة النثرية من خلال تلمّس أصوات معينة تتكرّر في ثنايا السطور، وأن هذا التكرار ليس تكراراً اعتباطياً، بل يرتبط بالمتخيّل الحسّي والمتخيّل النفسي والمتخيّل البصري، كتكرار حرف السين في هذا المقطع المقتبس من نص بعنوان: " هل الانتظار هو؟ " قال:

لكَ الجبين المغسول بلبن الأم
سقط الزغب الأصفر وتجلّى وجهكَ بلون الخبز
للسماوات ذاكرةٌ في عينيكَ
تعرف كم مرة تطير الصقور والحدءات العالية حتى
تصير الشمس في مركز الأقواس

وكم مرة تلد الأبقار حتى تشعّ منها قداسة الأمهات وتعرف لون المهرة من رائحة السرْج وحموضة العرق[2]

وفي قراءة أولى لهذا النص نسجّل مجموعة من الملاحظات، أولاً: إنّ الشاعر بدأه بالحديث عن الأم: " لك الجبين المغسول بلبن الأم"، وختمه بالحديث عن الأم أيضاً: "حتى تشعّ منها قداسة الأمهات". والملاحظة الثانية تبدو في سيطرة جنس المؤنث المخاطب: " لبن الأم، للسماوات ذاكرة في عينيكْ، الحدءات العالية، تصير الشمس، تلد الأبقار، قداسة الأمهات، لون المهرة، حموضة

---

(1) ريتا ويلك وأوستن وارين. نظرية الأدب ص 181
(2) محمد عفيفي مطر. مجلة الأقلام ع 6 س 13 ص 61

العرق". أما الملاحظة الثالثة فتتجلّى في هيمنة صوت السين، وهو من أصوات الهمس الهادئة، على العبارات الشعرية ومن خلاله تستجلي طبيعة المشهد الذي وضعه أمامنا الشاعر محمد عفيفي مطر بهذا الشكل الانفعالي الآلي، وإذن فإن الكلمات في الشعر تزداد توهّجاً حين تصل إلينا ممتزجة بأصواتها الرنّانة، كما قال كامل حسن البصير: (إن الكلمات التي تحمل زيادة عن معناها الدقيق، القيمة المؤثّرة في ذاتها قيمة النغمة، والتي نراها مفروضة تلقائياً لأنها رنّانة بالفكرة وبالأفكار التي تُولّد تنتج حتى من تكوينها نغمة موسيقاها الخاصة).[1]

ومن التقابلات التي نضعها أمامنا الآن نستنتج أبعاد الصورة الشعرية لقصيدة النثر العربية في النص السابق: " هل الانتظار هو؟ " :

لبن الأم ⟵ لون الخبز

لون المهرة ⟵ حموضة العرق

ومن خلال هذه المقابلات تبدو أمامنا عدة صور: ذوقية، ومرئية، وشمّية، ولونية وضغطية وحرارية ... الخ، وتلك المشاهد يمكن إدراكها في جمل مثل: " تصير الشمس في مركز الأقواس، رائحة السرج وحموضة العرق، تشعّ منها قداسة الأمهات". ومع اختلاف القراءات والقرّاء، وتفاوت قدراتهم في استنتاج وفهم هذه الصور منفردة، إلا أنهم في كل الأحوال يتلقّسونها مجتمعة وممتزجة ومتلوّنة ومتموّجة، وهذا بالضبط ما قصده " ريتيه ويليك وأوستن وارن" بالقول: (وقد وُجد أن الناس يختلفون اختلافاً شديداً في درجة تبصّرهم، سوى أن المخيّلة ليست بصرية فقط ، وتصنيفات العلماء في علم النفس وعلم الجمال متعدّدة، فليس هناك فقط صور " ذوقية" و"شمّية"، بل توجد أيضاً صور حرارية وصور ضغطية "من أصل جمالي". "لمسي" مشتقة من التقمّص الوجداني).[2]

وفي كل الأحوال فإن: الجبين المغسول بلبن الأم هو الذي تشعّ منه قداسة الأمهات، وإن: الوجه المصبوغ بلون الخبز هو الشمس، أما الصقور والحداءات العالية فهي ذاكرة الزمن الممتدّ امتداد السماوات، وليست ولادة الأبقار ولون المهرة، ورائحة السرج وحموضة العرق، إلا الوجه الآخر لهذا العالم السفلي، وليس سقوط الزغب الأصفر، سوى سقوط الإنسان والضياع والعجز عن مواجهة

---

(1) فيكتور كامل حسن البصير . بناء الصورة الفنية في البيان العربي ص:104

(2) ريتيه ويليك وأوستن وارين. نظرية الأدب ص:194

الحياة: (ويتحوّل الإحساس بالغربة والضياع في المدينة عند بعض الشعراء إلى شعور بضياع "وجودي"، أعمّ وأعمق من ذلك الذي ينبع من العجز عن مواجهة الحياة والناس في المدينة، فهو قلق النفس الرومانسية المشدودة بين أحلام غائمة لا تدري كُنْهها ولا تدرك مداها، وهو تمرّد على الحياة النمطية الرتيبة التي تقتل في النفس الانطلاق والتجدّد).[1]

أما الشاعرة الفلسطينية سلمى الخضراء الجيوسي فلها طريقة خاصة في تشكيل الصورة الشعرية، وسأحاول من خلال دراسة إحدى قصائدها ترصّد الحسّ الفني لدى الشاعر المهاجر وهو يعاني من حصار الغربة وحصار المدينة، والنص عنوانه: "ما وراء الحدود". قالت:

أعبرنا الحدود؟
قد عبرنا أيعلم عشاقنا
كم صلاة تلونا! ، وكيف استطالت إلى الضوء أشواقنا
كم هدمنا على دربنا من سدود؟
آه لا رجعة، أنتِ ملك الهجير
هُوّة حيث كنتِ، وتمثالُ ملحٍ، وصلب،
والتعرّي شجاعة قلب يحب
آه سيري، طريق الوديعين صعب
اصعدي درجات المسير
إن وصلتِ
سينبع عند خطاك الغدير[2]

ومن العبارات الاستفهامية الأولى التي تفتتح بها الشاعرة هذا النص نُدرك إلى أيّ مدى كانت رحلة العبور صعبة وشاقة، رحلة النفس التوّاقة إلى الضوء والحياة، ثم تلتفتت الشاعرة إلى ما كان لتسترجع ملامح المشهد، فهل من السهل على الذاكرة إعادة الصور القديمة بنفس القوة والتوهّج والكثافة؟ أم هي رحلة الذات الشاعرة، وملَكَة الفنان القادرة على تنظيم الأشياء وإعادة ترتيبها من جديد وبصورة جديدة، وشكل جديد، أليس الخيال الفني هو الفيصل بين الإنسان الشاعر وغيره من الناس العاديين؟ كما يقول كولردج: (هذا الخيال وحده هو الذي يُميّز بين الشعراء العباقرة

---

[1] الدكتور عبد القادر القط - الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص: 466
[2] سلمى الخضراء الجيوسي - معهم قابلتهن ج2 ص:500

والشعراء المتشاعرين فالعقل وحده لا يستطيع خلق الصورة، كما أن الإدراك وحده عاجز عن فعل ذلك، هاتان القوّتان "العقل والإدراك" تتحدان في الشعر أو في الفن بواسطة الخيال الذي يصهر ويدمج الخاص والعام، المادي والمثالي، الفكرة والصورة، المضمون والشكل، فالخيال يذيب، يصهب، يشتّت، فالشعر هو النشاط العام للخيال).[1]

ويبدو التوحّد الفني بين العقل والإدراك عن طريق الخيال الشعري في قول الشاعرة:

اصعدي درجات السعير

إن وصلت سينبع عند خطاك الغدير

هذا التوحّد بين النار والماء إن تحقق في ذات الشاعرة، فهو توحّد بين العذاب والنعيم، بل هو انتقال من الجحيم إلى النعيم، ومن الشقاء إلى السعادة، ومن التشرّد إلى الاستقرار، وهذا سوف لن يتم إلا بعد مسيرة سنوات من الجمر والعذاب والشقاء وستتكشّف نبوءة الشاعرة عند النبع وعذوبة ماء الغدير.

---

[1] فيلكور شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب ص:59

ثالثاً: الفضاء الفني

يسعى شعراء الحداثة إلى التخلّص من أسْر الموروث الأدبي والفني، وتجاوزه وتخطّيه إلى فضاء جديد، وعالم جديد، يجدون فيه مساحة واسعة للحركة والوثوب والتعبير والتصوير. وإذا كانت هذه القضية قد شغلت شعراء القصيدة الحرّة في نهاية الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، فإنها أصبحت غاية سامية لدى شعراء القصيدة النثرية ولا زالت، وهم بذلك يحاولون التخلّص من سيطرة النموذج والشكلية التي أصبحت عند بعض شعراء القصيدة التقليدية الموزونة سجناً يتحرّك الشاعر داخله بمقدار المساحة المحصورة بين جدرانه، ومع ذلك فهو لا يشعر بالسأم، وإنما يُنشد جذلاً، ويغني طرباً، ويستمتع بصدى رجع غنائه، ودويّ القوافي ورنين أجراس الحروف، ومتعة السجن والسجّان والحصار، والشكلية كما قال أدونيس: (فوق ذلك تؤدّي إلى التكرار، ويمكن القول: إنها هي نفسها تكرار، وقد وصل الشكل الشعري عند البعض بنتيجة التكرار واستخدام الكلمات آلياً إلى حالة من الثبات صار معها نظاماً، وهذا أدّى بدوره إلى أن يصبح الشاعر أسيراً يتحرّك في قفص هذا النظام، صار النظام هو الشاعر، صار هو الذي يكتب القصيدة لا الشاعر).[1]

ويبدو أن أدونيس لا يقصد هنا الموسيقى الخارجية للنص الشعري التقليدي فحسب، بقدر ما يقصد نسيج القصيدة القديمة من الداخل، ونظام الجمل، وتوافق الأصوات، وارتباط البدايات بالنهايات، وصرامة القواعد اللغوية والنحوية والصرفية التي تؤلّف معمارية القصيدة القديمة.

إن هذه الضوابط التي رسّخت بناء النص الشعري العربي التقليدي هي الأساس في بناء القصيدة، وفي ضوئها تُقاس مهارة الشاعر وقدرته على النظم والإنشاد والإبداع، فكأنّ تلك الحواجز التي تُوضع في طريق الإبداع الشعري، هي اختبار لموهبته وسَبْر أغوار شعريته، وليس من الإنصاف الطعن في مواهب شعراء القصيدة التقليدية ووضعهم في خندق واحد، واتهامهم جميعاً بالتكرار والصنعة والشكلانية، وعبودية المألوف، فإن ذلك في اعتقادي إجحاف في حق المبدعين وذوي المهارات الذين عرفوا كيف يجيدون التعبير، وتنساب لديهم الأنغام طواعية دونما عناء، ثم يصوغون المعاني ويرسمون الصور، ويخاطبون المشاعر، ويخترقون جدار المألوف من اللغة والأفكار،

---

(1) أدونيس ـ مقدمة الشعر العربي ص: 94

أمّا من لا يُحسن السباحة في الماء العذب فإن مصيره الغرق والرسوب، فلماذا نخاصم الشعراء المبدعين ونتّهمهم بالشكلانية والتحجّر والجمود بمجرد أن نقرأ نصوصاً ضعيفة لشعراء لا يُحسنون الكتابة الأدبية؟ قال الجواهري: (من الوافر)

بكيتُ على الشباب وقد تولّى كمن يبكي على قدحٍ مُراقِ[1]

فهذه الصورة المتحرّكة والمتموّجة والمتسكّبة لا يمكن إلا أن تكون نابضة بالفن والإبداع والحياة، والجدة، والشاعر هنا لا يصنع اللغة، بل هي التي تصنعه، أليس هذا ما أراد أن يقوله أدونيس في حديثه عن شعرية اللغة: (وبدل من أن يكون الشاعر جزءاً من اللغة المألوفة تصبح اللغة جزءاً من الشاعر، وبهذا المعنى نقول: الأساس هو الشاعر لا الشعر، هكذا تصبح اللغة مجلى الشاعر لا ملبسها وإنما يتجلّى فيها، وهكذا يؤسّسها: فاللغة تُولد مع كل مبدع).[2]

كما تمكّن الجواهري من تطويع صوت القاف الشديد الذي اختاره نهاية متكرّرة لقوافيه فجاء متكسراً: " اشتياق، مراق، فراق ... الخ"، وهذا الانكسار الصوتي يتوافق ولا شك مع انكسار نفس الشاعر وانكفائها على ماضيها تلتقط الذكريات وتستوحش الأحباب، ثم أضاف مزيّة صوتية أخرى إليها فجعلها مسبوقة بصوت الألف الممتد امتداد المسافات وعمق الفضاءات وحرارة الآهات. إن الإشكالية التي تتجلّى في بناء القصيدة العمودية هي هذه المرجعية الأدبية واللغوية التي شدّت الشاعر الجواهري إلى ماضيه الأدبي واللغوي والشعري، فإذا تابعت قراءة النص السابق صادفتك أحاديث عن التياق والليل والنجوم والرحيل والأشواق والفراق، وكأنّ الشاعر أناخ راحلته ليقف أمام منزل داثر أو طلل دارس. قال:

وليلٍ مُوحش الجنبات داجٍ شتيم الوجه مُسودّ الرواقِ
أشُدُّ إلى النجوم به كأنّي وإياهنّ ترسُف في وِثاقِ
كأنّ بروجها حَبَكٌ دِلاصٌ مزرّدة تعزّ على اختراقِ[3]

إن التأمّل في هذه الأبيات يتذكر ولا شك قول امرئ القيس في معلقته الشهورة وهو يتحدث عن الليل والنجوم والرحيل والأشواق.

---

(1) محمد مهدي الجواهري - معجم البابطين للشعراء المعاصرين م 4 ص: 595
(2) أدونيس - الثابت والمتحول - صدمة الحداثة ص: 282
(3) محمد مهدي الجواهري - معجم البابطين للشعراء المعاصرين م 4 ص: 596

إن شعراء الحداثة يأخذون على القصيدة التقليدية هذه الشكلانية التي لا يعرف لها الشاعر المحافظ فكاكاً، وحينئذ ينفصل عن عصره وأحداثه ومستجدّاته: « فالشعر يتأطّر بالحاضر إنْ كان الشاعر مستغرقاً في عصره وحضارة عصره، ويستشرف المستقبل في شفافية العارف المتنبّئ وحماسة الهادم المتمرّد».[1]

فالشعر الحداثي الآن يتجاوز الحاضر بدلّه الماضي. ويحاول استشراف المستقبل، وهذا الموقف يحتّم على شعراء القصيدة النثرية أن يكتشفوا باستمرار فضاءات جديدة، ويخترعوا عبارات شعرية غير مألوفة. إنهم ينفرون من كل ما هو معروف، وإلاّ فأين تبدو مزيّة الشاعر المعاصر الذي يرتدي عباءة الأعراب ويُنشد في بلاط السلطان؟ أمّا أن تحظى هذه القصيدة النثرية برضا القارئ واستحسان الناقد فهذا شأن آخر، وهو أمر منوط بتنوع القارئ وبرجعيته الأدبية ومقروئيته للقصيدة الجديدة. فإذا تحقّق ذلك وجد هذا الخطاب الأدبي الجديد آذاناً صاغية، ونفوساً تستشعر وقلوباً تخفق للفن والإبداع والجمال، بل إن ذلك الانسجام بين النص الشعري الجديد والمتلقّي الجديد يتطلّب قارئاً حيّاً، يحيا في كل يوم ويتجدّد، كما قال أدونيس: « الشعر الجديد يتطلّب إذن قارئاً جديداً، هل أنت كقارئ جيد؟ هل أنت جامد بين الزبد والسطح؟ أم أنت غليان لهب يصعد ويتلألأ؟ هل تقرأ بمقاييس غيرك التي تقدّمها لك الكتب؟ أم تقرأ بما في ذاتك من توهّج وأسئلة؟ بكلمة، هل أنت حي؟».[2]

فالحياة إذن هي الحضور الدائم ومواكبة الجديد والاستمرار عليه، وإلاّ فإن الانقطاع عن كل ما يصيب جسد القصيدة الحديثة وروحها من تغيير وتحديث يكون حاجزاً ولا ريب يعرقل عملية الفهم، بل يُسيء إلى الذوق والانسجام والألفة بين النص والقارئ. هناك نوع من القرّاء يرغبون التأمّل والفهم العميق، غير أنّ النص الجيد هو الذي تتعدّد قراءاته، ويتنوّع فهمك له، بل إنك ستكتشف فيه لدى كل قراءة جديدة شيئاً جديداً، ولا زال النص مخزوناً للتجارب والأفكار والعواطف، وهذه الشحنات المتنوّعة تثريه وتمنحه الديمومة والتجدّد والحياة.

إن نصّاً شعرياً كنص الجواهري السابق لا نقرؤه بنفس الرؤية والتوهّج والانفعال الذي نقرأ به نصوص أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا ومحمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا، وسيف الرحبي الذي نقرأ له هذا المقطع من نص بعنوان: " أودية وشعاب". قال:

---

(1) يحيى قاسم سيجي - مجلة الآداب البيروتية ع 8 ص: 23 من 7 - 1959
(2) أدونيس - زمن الشعر ص: 252

أنا الذي ظنّ أنه وصل

وعند أوّل مدخل

تنفستْ رائحة قهوة

ونباح كلاب

فكوّمتْ جسدي

كحشدٍ من المتعبين والجرحى

لكني عرفتُ أنّ الضوء الشاحب

يتسلّل من رسغي

خيْطَ دمٍ يصل الشعاب بوديانها الأولى[1]

وعند التأمّل في سطور هذا النص نلاحظ ثلاثة مواقف ملفتة للنظر في هذا المقطع النثري: الموقف الأول هو حالة الوصول والعلامات التي تُنبىء بذلك "رائحة قهوة ونباح كلاب". والموقف الثاني يتمثّل في انكفاء الشاعر جسداً وروحاً. أما الحالة الثالثة فهي حضور الوعي تدريجياً وعودة الأمور إلى حالتها الأولى.

ولكن ما الذي يفتقده هذا النص الشعري إضافة إلى فقدانه الوزن المألوف؟ نلاحظ ثلاث إشارات غير مألوفة لثلاث صور: الصورة الأولى حين أقحم الشاعر عبارة: " تنفستْ رائحة قهوة ونباح كلاب"، وفي الصورة الثانية شبّه جسده المتهالك بجموع المتعبين، وقد شبّه المفرد بالجمع، وفي الصورة الثالثة يتسلّل الضوء الشاحب من الرسغ.

وهذا الاتجاه في الوصف المخالف للواقع هو بالضبط المنهج الجديد الذي يسلكه كتاب قصيدة النثر العربية، فالواقع يعرفه كل الناس، وحين يكون الشعر محاكاة للواقع فإن الشاعر سيعرض مشاهد مألوفة وإن كانت مصوغة بطريقة فنية، ولكن الذي يحيّر الناس هو هذه الصور غير المألوفة، هذا الخطاب الجديد الذي يبدو غريباً. إذ كيف يشمّ الإنسان نباح الكلاب! أمّا أن يسمع نباح الكلاب فهذا هو المألوف، والتعبير عنه كما هو في الواقع لا يبدو ذا قيمة فنية، أما أن يشم فهذا هو الغريب المحيّر، وإذن ففي قصيدة النثر تصادفنا صور غريبة ومتنوّعة، فبالإضافة إلى الصور البصرية المحسوسة، توجد صور سمعية وشمّية وذوقية ولونية وحرارية ومرئيّة: (وحتى

---

[1] سيف الرحبي - سأدخل الجنة بعد حين: 576

الصور البصرية يجب أن لا تقصر البحث عليها كلية في الشعر الوصفي، ولم ينجح إلا القليل ممن حاولوا أن ينظموا شعراً "صورياً" أو "مادياً" في أن يُقصروا أنفسهم على صور العالم الخارجي، وأندر منهم حقاً من رغبوا في أن يفعلوا ذلك. ولم يُعرّف إزراباوند ***Ezra Pound*** منظّر العديد من الحركات الشعرية "الصورة بأنها تمثيل مرسوم"، بل عرّفها بأنها: " تلك التي تقدّم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن"، وهي: " توحيد لأفكار متفاوتة").[1]

إن الأفكار المتفاوتة التي حاول سيف الرحبي في النص السابق أن يؤلّف بينها، تبدو في العبارة الأخيرة حين قال:

الضوء الشاحب

يتسلل من رسغي

خيط دم يصل الشعاب

بوديانها الأولى

والعقدة الفكرية هنا هي لفظة " يتسلّل"، وقد يبدو هذا الحشد من العبارات على أنها أقرب إلى التشبيه التمثيلي: صورة الضوء الشاحب يتسلّل من الرسغ بصورة خيط الدم الذي يصل الشعاب بوديانها الأولى.

ويعتقد أدونيس أن الفرق بين التشبيه والصورة هو أنّ: (التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين، إنه يُبقي على الجسد الممدود فيما بين الأشياء، فهو لذلك ابتعاد عن العالم. أما الصورة فتهدّم هذا الجسر، لأنها توحّد فيما بين الأشياء، وهي إذ تُتيح الوحدة مع العالم تُتيح امتلاكه).[2] إذن فإنّ العبارات الأخيرة من قصيدة سيف الرحبي هي صورة متعدّدة، بعيدة في الخيال، استطاعت أن تجمع المرئي بغير المرئي، والظاهر بالغائب، وتُصيب الخيال في الصميم، فتحقّق الدهشة والمفاجأة. على خلاف ما رأينا من صور فنية تقليدية في قصيدة الجواهري السابقة حين قال:

بكيتُ على الشباب وقد تولّى كمن يبكي على قدح مُراق

فهذا هو التشبيه القريب إلى الذاكرة واللصيق بالعقل والفكر والوجدان.

---

[1] ريتشارد وليمان وأوستن وارين - نظرية الأدب ص: 194
[2] أدونيس - زمن الشعر ص: 230

وتبرز في الفضاء الفني لقصيدة النثر العربية ظاهرة الغموض والغرابة، وهما ظاهرتان أساسيتان في بناء النص الإبداعي عند كتّاب قصيدة النثر. والغموض الفني وغرابة التأليف هما شيئان مختلفان عن التعقيم والإبهام المرتبطان أساساً بضعف الحسّ الشعري عند المبدع كاتب النص، أو عند المتلقّي وهو الطرف الثاني المعني بالنص، أو عند الناقد وهو الطرف الثالث المعني بالنص أيضاً وشريك الكاتب في العملية الإبداعية، وحينئذ فإن الغموض مرتبط بالإبداع أولاً، ثم بالقراءة ثانياً، ثم بالوصف والتحليل والشرح.

المبدع الجديد يحاول تخطّي المألوف من التعبير الأدبي وتحديث ألفاظه وعباراته وخطاباته وتنظيمها ضمن أنساق تنفر من التجانس والتوافق والانتظام، كما يطمح باستمرار إلى تغيير منطق الأشياء، وإعادة ترتيبها، وبالتالي فإن الأمر سيلتبس على القارئ الذي ستواجهه عدة صعوبات منها تعدّد الفهم ومشكلة التأويل على مستوى الدلالة والتفكيك والتحليل، فهل نحن بحاجة إلى قارئ جديد يرقى بحسّه الأدبي إلى مستوى فهم النص الجديد؟ بل هل نحن الآن بحاجة إلى القارئ المنتج الذي يتفاعل مع النص، ويفهم أبعاده، ويسبح في أجوائه وفضاءاته؟ فالنص الأدبي متموّج على رأي أدونيس: (ولكي تحيط به تلزمك قراءات متعدّدة، وقد لا تُحيط به رغم هذه القراءات، وكلّ جيل له قراءته الخاصة أيضاً، وهذا يتجلّى أكثر في النصوص الشعرية العربية خصوصاً لأن العربية ليست لغة تواجه الشيء بكليّته وإنما هي لغة جوانب، يعني لكي تُفصح عن الشيء الواحد تلزمك كلمات وأوصاف وصور كثيرة).[1]

إن قضية تموّج النص الشعري وامتداداته والإحاطة بأجزائه مسألة هامة تتعلّق بفهم النص وتذوّقه والتعامل معه بألفة، ولذلك فالقارئ يقوم الآن بجمع أشتات النص المتناثرة وربطها والتجانس بين المتناقضات والمتضادات فدوره عملي أكثر منه استهلاكي. وسنحاول الربط بين دور القارئ ودور المبدع في هذا المقطع من نص كتبه الشاعر العراقي "سركون بولص" وهو أحد الشعراء المعاصرين الذين مارسوا كتابة قصيدة النثر العربية. قال:

حلّق طائر
من أحضان شجرة
ظلّ غصنها المهجور يومئ في الهواء

---

[1] عبد العزيز بومسهولي ـ الشعر والقارئ ص: 124

زاده السكون

حتى سمع الزمان ينسلّ على أطراف بستان

يابس الأشجار بخفّة الثعلب أو القطاة

واهتزّ أديم الماء عندما انحنى

ليشرب، ظامئاً، عليه.[1]

فلكي تحيط بأجزاء النص يلزمك وقت للقراءة والتأمّل وادراك ما يحتوي عليه من تقنيات جديدة، وبدائل استُحدثت في اللغة الشعرية، وفي ضوئها تُستجمع أجزاء الصورة:

حلّق طائر

من أحضان شجرة

إن الشاعر الآن يتعامل مع ذاكرة القارئ بحذر ثم يفاجئه بصورة أكثر كثافة. فالطائر يحلّق من أحضان شجرة، وليس من أغصان شجرة، فالحضن أكثر رحابة ودفئاً من الغصن، إنه مكان تتجمّع فيه مظاهر الحياة والضوء والألوان والحرارة، ومنه تتفرّع الأغصان، وتمتدّ الجذور عميقاً في باطن الأرض، وفيه يختزن ضوء الشمس، ثم ينبعث إشعاعات تتجمّع وتتفرّق وتتكسّر على جانبَي الشجرة، وفي المكان القريب، ثم تتموّج وتبتعد شيئاً فشيئاً، وهذا الامتداد الضوئي للصورة المنطلق من حيّز مكاني معلوم باتجاه فضاءات متقاربة ومتباعدة يحدث تحت وقع خفقات جناح الطائر وحركات أجزاء جسمه:

ظلّ غصنها المهجور يومئ في الهواء

زاد السكون

ويعود "سركون بولص" هنا ليتحدث عن الغصن المهجور، وهي عودة إلى المألوف، فبدلاً من أن يقول: " ظل حُضنها المهجور"، قال: " ظل غصنها المهجور"، وهي عودة لها ما يبرّرها فنياً، إنه يحدّد الآن مكاناً بارزاً في حضن الشجرة وهو الغصن، فإذا كان الحضن مكاناً لاحتواء الأغصان والطيور والضوء والألوان، فإنه يوجد من يتمرّد عليه أو يهجره، هجره أولاً الطائر، ثم شذّ أحد الأغصان وتمرّد، وهاهو ينفصل عنه ليمانق السكون. وهكذا تبدو هذه المعادلة بين الحركة والسكون تُنبئ عن معادلة أخرى مساوية لها في الكيفية وهي معادلة الحياة والموت.

---

[1] سركون بولص – معجم الفهارس ص: 332

أما باقي أجزاء النص فإنه يأتي ليتمّم أجزاء هذه الصورة: (الزمان + الظمأ + الماء). هذه الرموز كلها ترتبط ولاشك بالخلجات النفسية للشاعر، واحساساته العميقة بالحياة، ولذلك فهي تستبطن الأشياء، وتحيطها بظلال كثيفة: (والرموز اللغوية قادرة على إحضار الأفكار الفلسفية والدينية والهواجس النفسية، التي لا يمكن إدراكها مادياً، وعلى هذا فإن الرمز تجسيد لما في حياتنا كلها من أشياء ملموسة، ومعنويات مجرّدة، ومن هنا جاء خصبه وإمكاناته الواسعة اللامحدودة).[1]

ويعتقد النقاد أن قصيدة النثر العربية هي القصيدة المضادة التي ألغت المفاهيم الشعرية القديمة وأسست رؤية أدبية وفنية معتمدة أساساً على تفجير اللغة، وخلْق فضاءات فنية وجمالية، تبدو لأول وهلة ساذجة، أو غامضة أو مقفلة، لكنها سرعان ما تنفتح على الشعرية حين تتجمع أجزاؤها وتتلاحم: (فليس من شيء في الواقع إلاّ ويحتوي قيمة شعرية).[2] كما قال " فيليب فان تيغيم"، وأضاف: (إن الشعر موجود بقوة في أكثر الأشياء بُعداً عن الشعر حتى الآن، فالمهم إذن هو أن نخلق قبل كل شيء حالة النفس الشعرية، أي الحالة المخالفة للصواب، التي تعرف كيف تفجر الشعر الخفي وتستعمله).[3]

والشعرية على هذا الأساس موجودة في أكثر الأشياء ابتذالاً،ولكن الشاعر التونسي " الطاهر الهمامي" الذي تعامل مع قصيدة النثر يفجّر الشعر المنثور من أكثر الأشياء جمالاً وهي: أحداق الصغار، وجفون الليل والنهار، وأحاسيس الفقراء. قال:

سأكتب أغنيتي بالنار

وبالغضب

حين يُورِق في أحداق الصغار

وباللح سأكتبها

بالدم حين ينزف

من جفون الليل والنهار

سأكتب أغنيتي بالماء

وبالهواء

---

(1) الدكتور فيصل دراج – مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ص: 464
(2) فيليب فان تيغيم – المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ص: 319
(3) المرجع السابق – ص: 314

حين يصبحان بضاعة

تُباع وتُشترى

فيشعر الفقراء بالضيق والمرارة [1]

الشاعر التونسي " الهمامي" يغني، وأغانيه ليست كأغاني الرعاة، ولا تشبه أغاني العصر، وهو لا ينشد أغانيه كما يفعل غيره، بل يكتبها. إن الأغنية المكتوبة هي أغنية بصرية استدراكية قمعية، تهدّم وتفجّر، ثم تبني وتؤسّس. الهمامي يكتب بالنار وبالغضب وبالملح وبالدم، وكل هذه العناصر الأساسية في عملية الكتابة الإبداعية لقصيدة النثر التونسية عند هذا الشاعر تمثّل غاية الهدم والتفجير الذي يؤسّس لكتابة جديدة: (فالشعر ثورة دائمة وتساؤل لا ينتهي، وشاعرية الشاعر لا تُقاس بمدى طاعته للماضي، بل ذلك التجاوز وتلك القدرة على تجديد الحياة وانتشالها من الهرم والجمود والتعفّن والزيف).[2]

وإذن فنحن إزاء معادلتين متضادتين وموقفين، بل أمام بضاعتين: البضاعة الأولى: تؤسّس للنار الملتهبة، وهي: " الملح والنار والغضب والدم". أما البضاعة الثانية فهي: " الماء والهواء والضياء والحرارة". فهل يمكن لهذه الأغنية الملتهبة في أولها أن تتواصل إلى نهايتها ولو كانت ستنتهي بالماء؟ أم أنها ستنطفئ؟ وأين تنطفئ وكيف؟ الشاعر الهمامي يعلن أن الجزء الأول من هذه الأغنية ينطفئ في "أحداق الصغار"، فيتحوّل اللهب والرماد إلى براعم وأوراق، وهذا حين يكتبها بالنار. أما حين يكتبها بالدم، فإنها ستتحوّل إلى نزيف يسيل من جفون الليل والنهار. ومرة ثالثة يُعيد كتابة الأغنية، لقد جرّب كتابتها في السابق بالنار فأورقت في عيون الصغار، وكتبها بعد ذلك بالملح فتحوّلت إلى نزيف دموي من جفون الليل والنهار، وهاهو يُعيد كتابتها للمرة الثالثة بالماء ثم بالهواء، فتتحوّل إلى بضاعة معروضة للبيع، فماذا ستحقّقه من مُتعة للفقراء والهامشيين والمتعبين؟ لا شيء إلا الأوجاع، وإلا الضيق والمرارة.

نلمس في هذا المقطع الشعري الوحدة العضوية والتلاحم، وهذه علامة بارزة في البناء الفني لقصيدة النثر، وهذه العلامة تكون مصحوبة بإرادة واعية: (مما يتيح تمييزها عن الشعر المنثور أو النثر الشعري).[3]

---

[1] الطاهر الهمامي – معهم قيثارتين، ص: 138

[2] المصدر السابق، ص: 139

[3] الدكتور عز الدين المناصرة – قصيدة النثر جنس كتابي مختلف، ص: 48

أما "المجّانية" فلا تتحقق دائماً في قصيدة النثر العربية وإن تحققت في قصائد بعض الشعراء الروّاد كأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا على الخصوص، وبدرجة أقل شعراء آخرين كأدونيس ومحمد الماغوط ويوسف الخال وسلمى خضراء الجيوسي وفاضل العزاوي وسركون بولس وغيرهم، و"المجانية" حسب تعريف سوزان برنار تتلخص في أنه: (ليس لقصيدة النثر أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها، ويحدّد فكرة المجانية فكرة اللازمنية في الحد الذي لا تتطور فيه القصيدة نحو هدف ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار، ولكن تظهر للقارئ حاجة وكتلة زمنية).[1]

إن المجّانية في قصيدة النثر العربية تكاد تنحصر لدى شعراء قلائل، وخصوصاً الشعراء الروّاد، أما هنا ومع الشاعر التونسي الطاهر الهمامي، فإننا نلمح غاية واضحة وهدفاً معلوماً يسعى إلى تحقيقه كما رأينا في المقطع السابق من قصيدة: "غلاء المعيشة" الموجودة ضمن مجموعة: "الحصار" الصادرة عن الدار التونسية للنشر عام 1972، فالشاعر الذي يعلن احتجاجه ورفضه لمعاناة الفقراء والمحرومين يعرض ذلك في سلسلة أفعال ومجموعة أفكار، يسردها في حرقة الثار والغضب، ويكتبها بالدم والدموع وأحاسيس الضيق والمرارة التي تطفح على وجوه الفقراء، وهذا هو التجريب المبرّر فنياً الذي يلجأ إليه عدد من شعراء قصيدة النثر العربية ويتجاوزون به الأنماط والنماذج الموروثة: (ولعلّ أهم ما نحتفظ به من معاني التجريب يدافع في حقل الأدب عن عقيدة هدفها الكتابة في تجلّياتها كلها لا تستثني منها نمطاً، ولذلك فإن جريان مفهوم التجريب في كثير من الدراسات اليوم على " قصيدة النثر" تضييق من المجال الدلالي للكلمة أدّى ربما من اعتبارها، لدى المدافعين عنها النص الأوفى والفضاء الأمثل الذي يختزن تاريخ التجاوز في كتابة الشعر، ومنتهى الخروج الذي مارسه الشعراء على النماذج الموروثة).[2]

إن التجاوز الذي تحدّث عنه حمادي صمود هنا يقتضي وبكل بساطة تخطّي الموروث أو: (قتل المغلق الجامد في كل شيء، في السماء، وعلى الأرض، في الإنسان والمجتمع).[3] على حد تعبير أدونيس الذي يرفض الثابت الواضح، ويفضّل عليه المتغيّر المتجدّد باستمرار، فتكون حركة التجديد والتغيير مستمرة دائماً، وأرى أن تغيير القديم بالجديد يقتضي اكتشاف رؤية جديدة تحقق المتعة الفنية للنص الشعري، وتعزّز القناعات لدى المتلقّي بأهمية هذا الإنجاز الشعري المسمى:

---

(1) الدكتور عز الدين المناصرة - قصيدة النثر جنس كتابي مختلف ص: 48
(2) الدكتور حمادي صمود - من تجليات الخطاب الأدبي ص: 70
(3) أدونيس - زمن الشعر ص: 239

" قصيدة النثر" بشرط أن لا يفقدنا ذلك وعينا فنرتد مع أدونيس مرة أخرى: (يلزمنا أن نحيي شعر الشيطان).[1]

إن شاعراً حداثياً مارس كتابة القصيدة المنثورة مثل: " بول شاوول" تمكّن أن يحقّق التجديد على مستوى اللغة، وعلى مستوى الخلق الفني للصورة، بل إن مواصفات قصيدة النثر التي حدّدتها سوزان برنار وهي: المجانية والإيجاز والوحدة العضوية تكاد تتحقق في هذا المقطع من قصيدة: " أوراق الغائب". قال:

في العتمة
مرآتك على مهل طويل
كما يُـقبل الغريب
من الخلف
كيف يمكن أن يميّز الغائب بين أن يفتح
يديه ويرى نافذة؟
كيف يمكن أن يميّز الغائب بين أن
يصمت
وينكسر
مصباح مُطفأ على شفتيه.[2]

إن قصيدة النثر تستحق قراءة جديدة وقارئاً جديداً ليتذوّق متعة الصورة الشعرية الجديدة التي ترتكز على مخالفة المألوف وإنتاج أدب جديد ورؤية جديدة أيضاً، هذه الرؤى والأوصاف لا تبدو واضحة إلا إذا قُرئت برغبة أكيدة وإرادة واعية في معرفة هذا الجديد، لأنّ كل جديد إنما هو إضافة ولو كان غريباً غير مألوف، ولكن بدون فهم النص الجديد لا يستطيع القارئ أن يتقبّله، قصيدة النثر تعتبر القارئ شريكاً في العملية الإبداعية، إذ يتطلّب منه أن يكون ناقداً لا متلقياً أو قارئاً فحسب، وإذا كان: (الشاعر الجديد فارساً ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه، ينسلّها كلمة كلمة من نسيجها القديم، يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد).[3] فإن القارئ كشّاف جديد

---

(1) أدونيس - زمن الشعر ص: 240
(2) بول شاوول - سيم قهيلين ج2 ص: 601
(3) أدونيس - زمن الشعر ص: 243

يمتلك مفاتيح أبواب النص المقفلة، ويُحسن فتحها والدخول إلى عالم النص الجديد، عالم القصيدة النثرية العجيبة .

وإذا كان بول شاوول في المقطع السابق من: " أوراق الغائب"، قد غاب في عتمة النص، ومتاهات الصور الكثيفة التي يصف بها غربته في الكتابة، فإن تكرار كلمة "الغريب" والغائب دلالتان يمكن الاستعانة بهما للكشف عن مجاهيل الألفاظ ، غربة الشاعر في تحرّره من التقاليد الشعرية السائدة، وغربته في هذه المدينة ذات الأزقّة الضيقة والمصابيح المُطفأة: " فكيف يمكن أن يميّز الغائب بين أن يفتح يديه ويرى نافذة ؟" أو " كيف يمكن أن يميّز الغائب بين أن يصمت وينكسر مصباح مطفأ على شفتيه".

وإذا تتبّعنا بداية النص ونهايته فإننا نلمح سرّ هذه الحيرة، وهذا الاغتراب الذي يعاني منه الشاعر، فقد بدأ ذلك المقطع الشعري المشار إليه فقال: " في العتمة" وختمه بقوله: "مصباح مطفأ على شفتيه". كانت البداية معتمة، والنهاية معتمة أيضاً لهذا الغريب القادم من الخلف وهو يحاول جاهداً التبصّر في هذه الدروب، يحاول أن يفتح نافذة للضوء والحياة، يحاول التنفّس بصعوبة وهو مغمض العينين، يحاول أن يكسر هذا الصمت الرهيب، يحاول أن يشعل مصباحا يتوهّج، يتوقّد داخل نفسه ثم ينطفئ فجأة على شفتيه، فهل سينبعث من جديد؟ وهل يمكن للشفتين الناطقتين أن تُحوّلا هذا الضوء المنطفئ إلى كلمات مضيئة؟

هكذا تقدّم قصيدة النثر نفسها متحرّرة من التقاليد الشعرية المألوفة، وينبغي للقارئ الآن أن يُدرك آفاق هذه الحرية، وهي كما قال الكاتب الأمريكي: "بروك هورفث ***B.Horvath***": (تقدّم نفسها كشكل حر نسبيا من التقاليد والعادات السائدة مُثرية بهذا حرية الإبداع والتحرّر من الجدّية والقيود المقبولة، والوعي الذاتي بأدب مُنتج).[1]

إن ما يمنح قصيدة النثر العربية صفة الشعرية هو هذا التوهّج الوجداني الكامن في ثنايا العبارات المتصلة، وليست المتقطّعة، إذ أن الوحدة العضوية هي سمة أساسية من سمات القصيدة المنثورة، والمهم الآن هو ليس وضع قصيدة النثر مقابل قصيدة النظم، ولا العمل على إلغاء النماذج الشعرية التقليدية، ولكن قصيدة النثر حاجة فنية اقتضتها المسارات التجديدية للنص الشعري

---

(1) فكتور جرادين المعاصرة ـ قصيدة النثر جنس كتابي مختلف ص: 73

الجديد الساعي إلى التحرّر والتغيير والتنوّع والاكتشاف وهي: (حاجة خلق مدنية، وليست نقصاً أو إلغاء كما يظن البعض، فالحاجة لا تُلغي الحاجة).[1]

وإذا كانت قصيدة النثر حاجة فنية وجمالية فإن هذا الخطاب الشعري الجديد يعتمد على شيئين: اللغة والصورة، اللغة الجديدة ذات التركيب المتميّز، والصورة الجديدة المشوّقة، فمن الأفضل للكاتب أن يُنتج صورة فنية واحدة طيلة حياته من أن يخلق كثيراً من المجلدات الضخمة)[2] كما قال إزراباوند ، ومن الأفضل للرسّام أن يُنتج صورة مؤثرة في الوجدان، ومن الأفضل للنحّات أن يُنتج تمثالاً واحداً تتجسّد فيه براعة الفن وجمال التعبير، فالإنتاج الفني لا يكتسب الخلود، ولا يحظى بالإعجاب إلاّ إذا اقترب من الوجدان، واستحوذ على المشاعر وتغلغل بعيداً في أعماق النفس الشاعرة المتحمّسة للفن والإبداع. إن عملية الكتابة الشعرية هي عملية إفراغ الكلمات من محتواها القديم وشحنها بطاقة جديدة ونظرة جديدة، وصورة جديدة، كما قال أدونيس: (في النظرة الشعرية الجديدة لا يكتب المبدع كما يتكلّم بل يتكلّم كما يكتب. إنه يتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام إلى اللغة الجديدة: لغة الكلام بحسب الكتابة).[3]

وهذا الأمر في رأينا يشكّل جوهر القضية، إذ أن كتّاب قصيدة النثر لا يلتزمون بالمواصفات الفنية للكتابة الشعرية التي تقتضي الارتقاء بالنص الشعري إلى مستوى الإبداع الفني، أما أن يتكلم الكاتب أي كلام يرتّبه على شكل مقاطع مقصودة لذاتها، ثم يقول عنها: قصيدة، نعم ولكن أين هي روح القصيدة ونبض القصيدة وحركة القصيدة، وإشعاع القصيدة؟ وبدون هذه الروح، وهذا القلب النابض بالإحساس والحركة لا يكون القصيد شعراً.

إن كاتباً روائياً مثل الكاتب الجزائري عبد الحميد بن هدّوقة قد حقّق الشعرية في رأينا على مستوى النص الروائي في: الجازية والدراويش، وريح الجنوب، وبلاّ الصبح وغيرها، ولكنه لم يتمكّن من تحقيق هذه الحسّية الشعرية في مجموعة نصوصه: "الأرواح الشاغرة"، إذا اعتبرنا تلك النصوص داخلة في إطار ما اصطلح عليه " قصيدة النثر" . قال من نص بعنوان "التعليم" :

---

(1) علي صعب . قصيدة النثر الكلمة المنشدة الإنسان – مجلة الآداب البيروتية ع1 ص: 77 - 1961
(2) أسعد رزوق – قصيدة النثر العربية ص: 143
(3) أدونيس – الكلمة والمتحرّك – مجلة الحداثة ص: 282

في المدارس

لا نتقاضى

تمضغ هنا

بقايا من "ماركس"

وهناك،

تلوك أحجار الجاهلية

وشيئاً من أنقاض العباسية

والنهاية؟

كرّاس يتعدّد

في كراريس

وتهتف:

" تعلمنا الفصاحة "[1]

ونفس الاتجاه نجده عند الشاعرة التونسية " فضيلة الشابي" في نص لها بعنوان: "روائح الأرض والغضب" . قالت:

ولم تجد في مصانع الأرض حطباً

وفي قلوب البشر لم تجد غضبا

فهذا العنف ...

أصنع منه أبوابا

أخلق به العجب

أمتحني، امتحني، امتحني

وازرع في قلبي الغضب[2]

إنّ ما يميّز هذا النمط من الخطاب النثري هو الواقعية فالنصّان على اختلاف المكان والزمان ينقلان الواقع كما هو وكأنهما استنساخ لما هو كائن، فأين هي الشعرية؟ الشاعر يتحوّل مع هذه النصوص إلى متحدّث عادي، ينقل اللغة اليومية العادية، وهو أمر سهل وميسور، ومثل هذا

---

[1] عبد الصمد بن عزوزة ـ الأرواح الشاغرة ص: 70

[2] فضيلة الشابي- روائح الأرض والغضب ص:20-21

الخطاب شائع لدى كثير من شعراء الوطن العربي، ربما استشهالاً، أو قل إن شئت تجديداً، أو اكتشافاً لنمط أدبي جديد هو: الأدب الواقعي الذي يتناول الأحاديث اليومية للشارع ويقترب من لغة العامة، وهذه القضية شغلت حيّزاً مهمّاً في كتب النقد العربي الحديث، وقد تنبّه غالي شكري إلى خطورة مثل هذه الخطابات النثرية على الشعر العربي فقال: (ويبدو أن بصمات الاتجاه الواقعي على الشعر العربي الحديث في مصر كانت من القوة بحيث أنها ما تزال تطبع الإنتاج المعاصر بميسم العزلة عن كافة الاتجاهات الحديثة في العالم.مازال الشعر العربي في مصر واقعياً بالمعنى البدائي الساذج، أي الذي "يتحدث" عن واقع يراه هو أو أي شخص آخر، لم ينتقل بعد إلى تعريف أعمق للواقع بحيث يشتمل على الأبعاد الخفيّة عن العيون العادية البسيطة).[1]

العبارة الأخيرة لغالي شكري تتناول قضية جوهرية بخصوص الفضاء الفني لقصيدة النثر العربية، هذه القضية تتمثل في: " الرؤية الفنية المتميّزة للشاعر" وبها يتميّز عن رؤية الناس العاديين بحيث تشمل رؤيته للواقع : " على الأبعاد الخفيّة عن العيون العاديّة البسيطة "، ومن طريقها ينسج الشاعر صوره ويسمو إلى فضاءات الوجدان لا العقل، وإذن فإن كلماته وعباراته لا تبدو منسجمة مع ما هو مألوف من العبارات والمصطلحات، وقد تبدو غريبة على هذا الأساس: (ففي الأدب يمكن أن يكون الفم أعمى، ويستطيع الضوء أن يُحدث صريراً، ويمكن لرجل أن يعبر قوس قزح، ويستطيع الحب الرومانسي أن يدوم إلى الأبد).[2]

مهمّة الشاعر على هذا الأساس مهمّة فنية وجمالية تلك التي تدفعه إلى مزج الواقع المرئي بغير المرئي، واقع يراه بعينه ويُحسّه بعقله، بواقع يراه بخياله ويُحسّه بوجدانه، وحين يعكس هذا الواقع الجديد فإنه يمنحنا صورة ليست كما هو كائن ومألوف، بل لما ينبغي أن يكون، ومع ذلك يحاول بعض النقاد المعاصرين الوقوف من هذه القضية موقفاً عاطفياً، فيكون النقد مجموعة من الشروح والتلخيصات والتعليلات، والتحديد لمواضع الخطاب والتعبير، كموقف حمادي صمود من نصوص نثرية مماثلة في الشعر التونسي الحديث، لشعراء أمثال: " الحبيب الزناد، والطاهر الهمامي، وفضيلة الشابي"، وغيرهم ممّن وصف شعرهم بغير العمودي والحر، وكأنّ القضية تتعلّق بالشكل والوزن والإيقاع، أكثر مما تتعلّق بالفن والإبداع والشعرية، وفي هذا الصدد يقول: (رغم أن أولى النصوص الشعرية الحاملة شعار غير العمودي والحر نُشرت بعدد ماي 1969 بمجلة الفكر،

---

(1) الدكتور غالي شكري- شعرنا الحديث إلى أين؟ ص:174
(2) عز الدين مير - مقالة في النقد ص:162

فإن الحبيب الزناد نشر محاولاته الأولى كما ذكرنا بمجلة " الشهاب" سنة 1966 أما الطاهر الهمامي فقد بدأ هذه التجربة بعد أن كتب القصيدة العمودية والشعر الحر، ولئن نطق العنوان اللافتة الذي وضعوه على أشعارهم بالهامش المسيطر... فإن قضايا أخرى مهمة كانت تسكن هذه التجربة وفي طليعتها قضية استعمال الدارجة)[1]

ويعلّل " صمود" اللجوء إلى الدارجة عند هؤلاء الشعراء التونسيين بعاملين: الأول فني يرمي إلى الاقتراب من لغة الناس اليومية الحاملة تجاربهم. والثاني: إيديولوجي، فقضايا الناس لا تحملها إلا لغة الناس البسيطة الجارية في مخاطباتهم اليومية. فكيف يمكن للشاعر التوفيق بين الخطاب الشعري الوجداني، وبين هذا الكلام العادي الساذج الخالي من الشعرية تماماً؟ إنها إشكالية أبعدت كثيراً من قصائد النثر العربية عن الفن الشعري، وتركت القارئ العربي في حيرة من أمره، بل وشككت في ذوقه وإحساسه، ويورد صمود قصيدة للطاهر الهمامي منظّر الحركة من ديوانه الأول " الحصار "، ويقول عنها: إنها أجمل قصائد الديوان. قال:

تحيّاتي سيدي

وبعد:

فإن قطار " القلعة الجرداء "

عربة هرمة

هرمة سوداء

سوداء وسخة

وسخة ضيّقة

كثيرة العواء والنهيق

وفيها ينصب السوق

بيضاً مسلوقاً

ودجاجاً ينهق

وأرانب تقوق

وبعضنا مصلوب

---

[1] الدكتور حمادي صمود. الشعر العربي المعاصر في تونس. معهم الفاظين ج2 ص:137

وبعضنا مشنوق

نأتيه فجراً ويأتينا شروق

وقد يخرج ينا عن السكّة

أو يسقط في واد

قطار القلعة الجرداء

كلبة جرداء

وأضراس مصطكّة[1]

والغريب أن يُصنَّف مثل هذا الكلام في دائرة الشعر الحديث، مع أنه يخلو تماماً من الفن والإبداع والخيال التي هي عناصر أساسية في بناء الشعر العربي، والأغرب من ذلك أن يدافع نقاد مثل محمد النويهي عن القضية نفسها: " قضية استعمال اللغة الدارجة " في النص الشعري العربي، ويخلط بين لغة الشعر وشعرية اللغة، فيتحدّث عن مساوئ الكَلَفة اللغوية في القصيدة التقليدية ومحاسن اللغة المحكيّة، دون أي احتراز، وأدنى اعتبار إلى ما في لغة الشارع من سخافة وابتذال وسذاجة. وفي هذا المعنى يذكر: " والخطوة الهامة الأولى نحو الهدف هي أن نقتنع اقتناعاً مخلصاً بأن الشعر ليس ظاهرة شاذّة معزولة تحتكرها طبقة من الناس تترفّع على سائر الناس وتنقطع عنهم، فتتخذ ما يحلو لها من لغة تامة الاصطناع تامة الانبتار عن لغة البشر العاديين)."[2]

وأحسب أن " النويهي " في عبارته الأخيرة " عن لغة البشر العاديين "، نسي أن يتحدّث عن لغة الشاعر الفنان، الذي يختلف بمواهبه ومهاراته وخياله الخصيب عن الناس العاديين: فكيف يمكن اعتبار لغته الشعرية متساوية مع لغة الناس العاديين؟ إن المعنى الساذج يُفقد اللغة شعريتها وطاقتها وإشعاعها وتألّقها في النفس الشاعرة. اللغة الشعرية مصباح يتوقّد، واللغة العاديّة مصباح منطفئ، فكلاهما يشترك في الشكل ويختلف في المحتوى، وقوة الإشعاع والتأثير في الوجدان والضمير، أما زعم النويهي: " بأن الشعر ليس ظاهرة شاذة تحتكرها طبقة من الناس" فإنه لا يبدو ذا قيمة، فالشاعر فنان يمتلك قدرات إبداعية في البصر والبصيرة والإحساس تجعله يختلف عن سائر الناس، وإذا حاول الشاعر تقديم كلام عادي قصد الاقتراب من لغة الكلام اليومي الذي

---

(1) الدكتور حلمي سمرد. معهم قابلتين ط6 ص:137-138

(2) الدكتور محمد النويهي. قضية الشعر الجديد ص:43

يتحدّث به الناس في واقع حياتهم، كالذي فعله "الطاهر الهمامي" في النص السابق فإنه من غير المعقول، ولا المقبول أن نُعدّه في زمرة الشعر الجديد.

فقد قدّم وصفاً واقعياً لمحتويات عربة قطار ضيّقة مزدحمة بالناس والحيوانات، تفوح منها روائح النفايات والأوساخ بلغة عادية وأوصاف بسيطة هي في مقدور أيّ راكب من ركّاب العربة أن يقدّم نفس الوصف. إن اللغة الشعرية هي اللغة الحيّة النابضة، ونبضها في طاقتها وجمالها وقوة تأثيرها في نفس المتلقّي.

الشاعر العراقي مظفر النوّاب استطاع أن يعبّر عن الشمس واليمر والناس بألفاظ عادية، ولكنه أحسن ترتيبها كما غيّر بعض الشيء في المكان وأرجأ البعض الآخر إلى حين، قال من قصيدة " عروس السفائن" :

قد دارت الشمس دورتها
وانتهى اليوم
والشمس تُرجئ بعض الدقائق قبل الأصيل
خذيني إلى البحر، يا أيُّهذي العروس!
لقد ملّ قلبي الأعيب أهل السياسة
والرأس أثقله الخمر والزمن الصعب
قبل قليل
وكلّ النوارس نامت
ولم يبقَ إلا السفينة مبهورة بالشّمول[1]

عرف الشاعر كيف يجانس بين المظاهر الطبيعية وبين العوامل النفسية، بين ماهو ظاهر، وبين ما هو مختفي، بين ما هو مرئي، وما هو غير مرئي. هذه المخيّلة هي التي تمنح النص حياة متجدّدة، وينبغي أن يُدرّس النص الشعري في ضوء هذه المخيّلة، وهي كما قال رينيه ويليك وأوستن وارين: (المخيّلة كالوزن هي إحدى مكوّنات بنية القصيدة، وهي في حدود خطّتنا جزء

[1] مظفر النواب. قصائد أيام قهر الكلي ص:44-45

من الطبقة الأسلوبية او المختصة بترتيب الكلام، فيجب أخيراً أن تُدرس في عزلة عن الطبقات الأخرى، بل كعنصر وجزء لا يتجزأ من مجموع العمل الأدبي).[1]

وقد منح بعض شعراء الحداثة الذين مارسوا كتابة القصيدة النثرية أنفسهم حرية واسعة في اختيار النماذج الجديدة التي تعبّر عن تجاربهم وأفكارهم وطموحاتهم في التجديد، فبالغوا في الرفض والتهديم والتمرّد وانغلقوا على أنفسهم، وسخروا من كل القيم التراثية والأدبية الموروثة، وهؤلاء، كما يُسمّيهم أدونيس "جيل الرفض"، وهم: " أنسي الحاج وبسّول شاوول وشوقي أبي شقرا"، والحرية عند هؤلاء: (ترادف العبث والفوضى. القصيدة خفاء مطلق، ورفض للنظام مطلق، وبدلاً من الدقة والتسلسل والوضوح صار الخطف والتقنيت واللاتسلسل والإيحاء المتدفّق والعالم الفرائيسي والإدهاش تجلّيات الإبداع الأصيل، حتى اللغة وصلت حد الهذر والهلوسة طموحاً نحو خلق أشكال مثيرة في الكتابة الآلية).[2]

وهذه الهلوسة وهذا الهذر أثار هلع النقاد الغيورين على التراث الأدبي، وشهدت أعوام الستينيات وما بعدها صراعاً عنيفاً بين المجدّدين أنفسهم، بين الذين مارسوا كتابة النص الشعري الحر، وبين دعاة الحرية المطلقة في إنتاج النص الأدبي، حتى أولئك الذين مارسوا كتابة القصيدة الحرة وقصيدة النثر كيوسف الخال وأدونيس تطرّفوا في ذم الموروث الأدبي العربي، وجرّدوه من كل مزية، وعدّوا من ينتهج قواعده ونظامه بدائية وسذاجة وتقليداً، ولكن ما الذي يريده هؤلاء الخارجون على سلطة النص وأدبيات الموروث وتقاليد الإبداع؟ ولماذا ينفتحون على التجارب العالمية الغربية ويقدّسونها؟ ويقتفون أثر بودلير ورامبو وأندريه بريتون ومالارميه وغيرهم؟ أليس التقليد واحداً ؟ وأين الخلق إذن ذلك الذي يتحدّثون عنه؟ أصبح الرفض عقيدة فالهم عندهم: (الخروج على القطيع والبحث عن عالم جديد).[3] ولو كان هذا الخروج من قطيع إلى قطيع.

في عام 1959 نشرت الشاعرة والناقدة العراقية نازك الملائكة مقالاً في مجلة الآداب البيروتية بعنوان: " الناقد العربي والمسؤولية اللغوية" تحدّثت فيه عن مسؤولية الناقد في توضيح كثير من مصطلحات الحداثة والتجديد، واعتبرت سكوت النقاد عن بعض الظواهر الجديدة في الشعر العربي

---

[1] ريني ويليك وأوستن وارين- نظرية الأدب ص:220
[2] رفيق حامد- دراسات في الشعر السوري الحديث ص:299
[3] أدونيس- زمن الشعر ص:271

المعاصر أمراً خطيراً، وخصوصاً ما تعلّق منها بهدم قواعد اللغة العربية، مركّزة الحديث على وجه الخصوص في ما شاع بالمدرسة اللبنانية الحديثة من (ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة، وإخضاع اللغة للسماع الشاذ الذي لا يُعتدّ به).[1]، ثم تساءلت عن عدم احتجاج النقاد العرب على إدخال " أل" التعريف على الأفعال وقالت: (فقد راح جيل كامل من شباب لبنان يُدخلها على الأفعال فيقولون في مثل الأسطر التالية:

أقفاصه الترنُ في الهياكل

الأروقة المعاول

الترنُ في الشوارع الغوائل

التوَدُ أن تحبس بي الحياة والتجدّد[2]

ثم تتساءل مرة ثانية عن ظاهرة عبثية أخرى شاعت في النصوص الشعرية العربية آنذاك، وهي ظاهرة دخول " أل" التعريف على الاسم المنادى في مثل السطور التالية:

يا الفلك الدائر باليوزع الحياة في فصولها

بالبخيخ المطر

يا البلد السماء الصحو بالعواصف القواصف[3]

وتعود الشاعرة الناقدة إلى تلمّس الأسباب المعقولة التي أدّت إلى دخول " أل" التعريف على الأسماء دون الأفعال في اللغة العربية، وتربط ذلك بالحس الإنساني، فنظام اللغة الموروث ليس نظاماً اعتباطياً عتيقاً ينبغي تكسيره والخروج عليه، أو تفجيره، كما تُفَجّر التراكيب، وتتغير العبارات، بل إن قواعد الكلام وأصول الخطاب مرتبطة ولا شك بالعواطف الإنسانية وأحاسيس الوجدان والضمير، فأية خسارة في إلغاء ركن أساسي من أركان الجملة العربية وهو الفعل، وتعويضه بالاسم؟ إن الأسماء تمتلك صفة الاسمية وكلها مجرّدة من الزمن، أما الأفعال فهي حركة وامتداد ونمو لأحاسيسنا ومشاعرنا وإنسانيتنا، وتضرب نازك الملائكة لذلك مثلا بالفعل "جاء" فتقول: (إن قولنا جاء يمتلك من الحياة الزاخرة ما لايمتلكه ألف اسم وألف صفة، هذه الحركة التي

---

(1) نازك الملائكة ـ مجلة الآداب البيروتية ع 11 ص:2-3 - 1959
(2) المرجع السابق ص:03
(3) المرجع نفسه ص:03

ينطوي عليها فعل المجيء، وهذه الإنسانية الكاملة التي يتضمنها، وهذا الزمن الذي يختبئ في ثنايا الحروف، كل ذلك يميّز الفعل ويجعله أوثق ارتباطاً بالحياة نفسها).[1]

هذه المسألة في رأينا مرتبطة ولا شك بالترجمات الخاطئة للشعر الأوروبي، وخصوصاً الشعر الفرنسي، دون أدنى اعتبار لنظام القواعد الذي يميّز اللغات بعضها عن بعض، وكأنّ حمأة الخروج على الموروث الأدبي التقليدي قد برّر لهؤلاء الحرية المطلقة في تركيب الجملة، كما هو الحال في اللهجات العاميّة والدارجة، وهذه الظاهرة وغيرها أباحت لبعض شعراء الحداثة تكسير قواعد اللغة تحت شعار تكسير جدار اللغة، غير أن هذا الشعار لا يعني العبث بقواعد اللغة الأساسية بحجة " مرض اللغة "، أو " عجزها "، أو " موتها "، كما يوضح ذلك أدونيس في كتابه : " ها أنت أيها الوقت "، فيقرّر أنه ضد إلغاء قواعد الإعراب، وأن ذلك لن يطوّر اللغة العربية -كما يزعم البعض- بل إن اللجوء إلى تحطيم قواعد اللغة إساءة كبيرة وخطأ جسيم. قال: (وعلى هذا فإن اللغة العربية دون الإعراب وحركاته، تفقد " معقوليّتها "، أي تفقد عنصراً مهماً لماهيّتها).[2] ومنعاً للالتباس وحرصاً على توضيح معالم التجديد في اللغة؛ دافع أدونيس عن مسألة التجديد في اللغة الشعرية التي ينبغي أن تخرج عن المألوف الشائع، وتؤسّس نمطاً متغيّراً في التأليف والخطاب. هذا هو المقصود بالضبط بمسألة تجديد اللغة، وفي هذا المجال يرى أن: (اللغة الشعرية الجديدة هي إذن اللغة المغسولة من صدأ الاستخدام الشائع الجاري. إنها نوع من العودة إلى البراءة الأولى في الكلمات، وفي العودة إلى براءة الكلمة عودة إلى إيقاعها البدائي، أعني إلى شكل تعبيري مشحون بهذه البراءة).[3]

والحق أن أدونيس يقع في تناقضات غريبة، فهو حين يهاجم التراث يهاجمه جملة وتفصيلا، وإن كان يبدو في الظاهر أنه يهاجم الموروث الأدبي التقليدي، غير أنه يعلن خيانته لكل موروث، ويعترف بالهدم والفوضى والتمرّد سبيلاً إلى الثورة والتجدّد والتغيير، ففي رسالة وجّهها من باريس إلى يوسف الخال يُقِرّ بنقاوة وصفاء أنسي الحاج فهو وحده الصافي الذي لم يتلوّث بالتراث والتقليد. أما هو ويوسف فهما ملوّثان بأدران التراث والتقليد، إشارة منه إلى أنهما قد مارسا كتابة قصيدة الشعر الحر التي ترتبط بالتراث الشعري العربي موسيقياً وفنياً وبلاغياً. قال: (أنسي هو

---

(1) نزيه قسطندي، مجلة الآداب البيروتية ع 11 ص:03 - 1959
(2) أدونيس - هذه أبيها الوقت- نقلا عن أحمد مزرعي، قصيدة النثر العربية ص:173
(3) أدونيس- زمن الشعر ص:244

بيننا، الأنقى، نحن الآخرين ملوّثون بالتقليد قليلاً أو كثيراً، وقد لا نستطيع بعد وصولنا إلى هذه الدرجة من التكوّن الشخصي أن نصفو ونصير أنقياء، في شعرنا، لكننا نستطيع أن نحرّر فكرنا ونفسه، ونهيّئ لمن يأتي بعدنا أن يأتي صافياً كالدمع).[1]

هذا الصفاء وهذا النقاء الذي يسميه أدونيس هو ليس خارج التراث فحسب، بل خارج اللغة، وخارج الفن، وخارج الإبداع، وخارج العادة، وخارج الطبيعة الإنسانية، ولكن هل استطاع أنسي وشوقي أبي شقرا وبول شاوول ومن شاكلهم أن ينجحوا في طرح البديل الفني للشعر الحر؟ وهل تمكّنوا من الارتقاء بالنص الشعري العربي إلى تجلّيات الحداثة وآفاق التجدّد؟ وهل يمكن أن تكون صفات شاعر الرفض والهدم الجديد شاعر المستقبل الذي يبشّر برؤيا شعرية جديدة من خلال بحثه الدائم عن الحقيقة؟ إنه: (اللاتقليدي، الرائد، إنسان الرفض، المستبق، الخالق، الناطق باسم السهم، الرائي، البكر، النقي المغسول، إنسان البداية والتموّج أبداً).[2]

وللإجابة عن هذه الأسئلة فإننا سنورد نصين: الأول لشوقي أبي شقرا والثاني لأنسي الحاج، ونحاول من خلالهما التوغّل في فضاءات هذا العالم الجديد. قال شوقي أبو شقرا من نص بعنوان: "رجاء":

العصا راقصة ترتفع، تبول
على الصحن على النجوم
تلبس الطريق معطفاً، ترجو
الطريق: كوني نهراً ليركض
خشبي
كوني تنيناً يأكل القنابل والعنب
ترجو السيف الهاجم
على العنق والسرير
لا تقتليني

---

(1) أدونيس- زمن الشعر - ص:285
(2) المرجع السابق - ص:285

لا تجرحني ارحل، ارحل
تحبل ابناً بلا حليب ساقية
لا دفء، تراب[1]

النص الثاني: لأنسي الحاج بعنوان: " الشيطان الأبيض ": (أنا الشيطان الأبيض لم تسمع به، وإن تكلمتُ فكي ألهي فكّي، ألهي الثغر في الخلاء.نحن نقشة عساكر الأمن وخفر الساحل قليلاً وتمشي.

أطوي صفحة التنمين لا أعدُ كالصخرة أجتاز أعماق المجاز والكناية، لو كنتُ المغامرات، لو كانت المغامرات طازجة! ارفع رأسكَ نحو روايتي لتقطفها كالسماء الحبيبة تشتعل من وجهها، تُنقطُ من ذيلها السماء في الماء).[2]

هاذان نموذجان للقصيدة المضادة التي تتجاوز النماذج الشعرية المعروفة، كما تتجاوز نماذج النثر الفني المألوف، بل تخالف كل المصطلحات الأدبية المعروفة في الشعر والنثر، إنها هدم لكل القواعد الموروثة في الخطاب الأدبي العربي: الشعري، أو النثري. ويرى حمادي صمود خصائص القصيدة المضادة التي ظهرت بتونس من خلال كتابات محمد مصمولي المنشورة في "العمل الثقافي" ومجلة الفكر أنها: (خلق من الألف إلى الياء، بطاقة تعريفها صاحبها وجهاً لوجه مع العالم المعاصر، ومن حيث الدلالة التاريخية هي تتنزّل في عملية " هدم الهياكل الموروثة " وترفع الرفض تاجاً، فترفض أن تبقى شعراً، كما ترفض أن تبقى نثراً، وتثور على نفسها باستمرار، وإذا كان من تعريف أبلغ، فهي عدوان مستمر على القاعدة والقعود والتقاعد ... والعقد والعقائد والتعقيد ... وذي القعدة).[3]

هذه بعض خصائص القصيدة المضادة، وقصيدة الرفض، التي تتغيّر باستمرار ولا تعترف بالثبات والقواعد والعقائد والقعود، وتثور باستمرار، وهذا يعني أن كاتب القصيدة النثرية الجديدة مطالب بتغيير خطابه باستمرار دون أن يكرّر نظاماً معيناً. أما الصورة الفنية في القصيدة المضادة فليست تلك التي يفهمها العقل السوي ولا الذوق السليم، بل هي تلك الصورة المشوّشة المتناقضة

---

(1) شرقي في شعرا. معهم قبلان ج2 ص:625
(2) لنسي الحاج - معهم قبلان ج1 ص: 531
(3) الدكتور حمادي صمود - معهم قبلان ج4 ص: 139

وهذا ما يؤكده أندريه بروتون بقوله: (بالنسبة إليّ إن الصورة الأشد قوّة هي التي تمثل الاعتباطية في أعلى درجاتها).[1]

والاعتباطية مصدرها اللاشعور والهذيان والهوس وهي التي يفقد فيها الشاعر وعيه، فيعبّر عن الأشياء في حالة جنون، أو غياب كامل عن الواقع، كما يريد السورياليون ذلك.ونعود الآن إلى النصين السابقين لتلمّس العبارة الشعرية في القصيدة المضادة، ففي النص الأول تواجهنا عبارات متمرّدة مثل: " العصا راقصة تهول، كوني تنّيناً يأكل القنابل والعنب، تحبل ابناً بلا حليب ساقية ... الخ". وفي النص الثاني نقرأ عبارات مشابهة مثل: " ارفع رأسك نحو روايتي لتقطفها كالأسماء الحبيبة، تشتعل من وجهها، تُنقط من ذيلها السماء في الماء ".

إنه ينبغي على قارئ القصيدة النثرية المضادة أن يحمل أعباء هذه الصور الغرائبية المشوّشة محمل الرمز، ويبذل جهداً كبيراً لفكّ طلاسم هذه العبارات الكيميائية، وإذا لم يفعل ذلك فإنه متلقٍ ساذج لا يُحسن مقروئية القصيدة الجديدة، وحيث لا يُطلب منه التعامل معها بعقلانية وإيجابية فهي بدون غاية، وسلبية، ضد التنظيم وضد العادة، وهي باختصار هذيان، وإذا لم تكن كذلك فليست في زمرة قصائد النثر، كما قال بول شاوول: (الصورة تُفرض علينا فرضاً فتتفجّر من خلال التقارب المجّاني بين الكلمات، أو من خلال الهذيان).[2]

وإذن فإن الفضاءات الفنية لهذا النمط من الخطاب الأدبي المسمى: " قصائد النثر " هي فضاء الأحلام واللاوعي والهذيان، فكل شيء متغيّر ومتبدّل ومعكوس، ففي هذه الانعكاسات والانتكاسات والتناقض والمجّانية والهذيان والعتمة تُولد قصيدة النثر، ولاينبغي أن نسأل بعد كل هذه الأوصاف عن القيمة الفنية والجمالية للعبارة الشعرية، فإن قيمتها تكمن في اللاقيمة، ويرى الانقلابيون الجدد أنصار هذه القصائد النثرية أن قيمتها في اللغة، وفي الجمع بين الأشياء المتناقضة التي تمنحها بعداً فنياً يسبغ عليها معاني لامتناهية: " فالعصا تبول على الصحن على النجوم والعصا تئّين يأكل القنابل والعنب، وتُنقط من ذيلها السماء في الماء ". فالعصا غير العصا المألوفة، وكذا الصحن والنجوم والتئين والقنابل والعنب والسماء والماء، كل كلمة في هذه العبارات إنما هي رمز لمعان تتفجّر باستمرار، تهدّم المألوف والمرئي لتفتح النوافذ السريّة على عوالم لا متناهية وفضاءات عجيبة. وإذن فأين هي الشعرية؟ وكيف نتذوّق الحسيّة الفنية والجمالية في

---

(1) أحمد يزبك- قصيدة النثر العربية ص:145
(2) المرجع السابق- ص:145

مثل هذه النصوص؟ وإذا كانت غاية السريالية إيقاظ الإنسان بعدم تنظيم الفكر كما يقول: " فان تيغيم" [1] وأنها تدمير لكل القيم السائدة في الفن والأدب، فإن القصيدة النثرية المضادة تكون قد تأثرت بهذه الأفكار وبمباحث " فرويد" في اللاوعي والحلم للبحث عن الحقيقة بعد أن أصبحت الحقائق الثابتة المعروفة عاجزة عن حل كثير من المشاكل: (فالسرياليون رفضوا بذلك مفهوم القصيدة كعملية تأليف أو تنظيم، وكل جهد إرادي في العمل مركزين على الكتابة الآلية التي تتخذ شكل أولا شكل الحالات الداخلية، وهذا ما أعطى الأهمية الأولى للتعبير بالصورة، باعتبار أن هذه العوالم الداخلية لا يمكن استخراجها بلغة تقليدية خارجية). [2]

إنه ليس من الميسور على الشاعر العربي بعد كل هذه المواصفات الفنية لقصيدة النثر الجديدة، أو القصيدة المضادة أن ينتج هذا النمط من الخطاب الشعري الذي يعتمد لغة النثر بدلاً من لغة التنظيم، وصورة النثر بدلاً من صورة النظم. إن كل شيء يتكئ على النثرية، نثرية اللغة ونثرية المعنى ونثرية الرؤية، ونثرية الصورة، فكيف يمكن الآن تحديد ملامح هذه القصيدة الجديدة والمتجدّدة باستمرار؟ لقد كان الاختلاف في هذه القضية بين الشعراء الرّواد أنفسهم في تجمّع "شعر"، ولكنهم أجمعوا في عام 1960 على خصوصيات قصيدة النثر العربية وملامحها المتميّزة، فهي تختلف عن النثر الشعري والنثر الفني والشعر المنثور، ويرى أدونيس: (أن هذه القصيدة ذات مصدر أمريكي أوروبي فعلاً، لكن هذا لا يحول دون كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة، شريطة الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي واستيعابه بشكل عميق وشامل). [3]

وهذه ملاحظة جديرة بالعناية، فقصيدة النثر ظاهرة فنية فرضت نفسها كجنس أدبي متميّز عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، وهي كغيرها من الظواهر الأدبية فيها الردي، وفيها الجيد، وفيها الغثّ وفيها السمين: (وربما كان فيها الردي، أكثر لأن قصيدة النثر ضوابطها داخلية، وأن الكثير منها ليس شعراً حقيقياً، وتسمين بالمئة ممّا أقرؤه ليس قصيدة نثر). [4]

إن قصيدة النثر موجودة، وقد فرضت نفسها في الساحة الأدبية، واستطاعت النماذج الجيدة منها أن تثري النص الشعري العربي الجديد، وإنما ينبغي على الناقد العربي أن يمارس دوره في عملية الفرز بين النصوص الجيدة التي ترقى إلى مستوى الإبداع، وبين غيرها من النصوص الهابطة

---

[1] ان تيغيم. المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ص:319
[2] بول شاورل. الشعر الفرنسي الحديث ص:22
[3] الدكتور عبد المجيد زراقط الحداثة في النقد الأدبي ص:243
[4] الدكتور جابر عصفور. أفيار الأدب ع 414 - 2001

والرديئة، بين الشعر واللاشعر، بين الإبداع واليدعة، بين الجميل والقبيح، لكنه لا ينبغي له أن ينصرف عن الجديد، وإن كان هذا الجديد لا يُرضي ذوقه، ولا ينبغي له أيضاً أن يتعصّب للجديد، وأن يُسرف في منح الحرية للشعراء الجدد، فالتطرّف في الحرية قد أساء إلى النص الشعري العربي وإلى الذوق الفني، حتى أصبحت علامات الاحتضار تهدّده بالفناء، كما تقول نازك الملائكة: (ولعلنا نعترف كلنا بأن الشعر العربي -بعد الحرب العالمية الثانية- قد واجه صدمة غير هيّنة بسبب الدعوة المتطرّفة إلى الحرية حتى بدأت علامات الاحتضار تلوح على غير واحدة من المدارس الحديثة، وإنا لم نتدارك هذا الشعر فسرعان ما سيموت)[1].

ولا زال الذوق العربي لا يتقبّل فكرة القصيدة النثرية أو حتى فكرة انبعاث الإشعاع الشعري من نص نثري، ذلك أن المتعلّم في مدارسنا العربية والجامعات، وفي معاهد اللغات والآداب يدرس الشعر العربي بذائقة قديمة، ويرفض هذا التجدّد والتغيّر، بل يصرّ على بقاء التصنيف القديم كما هو، بحيث يبقى الشعر مرتبطاً بالأوزان والموسيقى الخارجية، وأن هذه الأنغام تثير لديه الحماسة وتُلهب عنده الإحساس بالمتعة، ويصرّ عزالدين المناصرة -وهو من كتاب قصيدة النثر العربية- على تسميتها : " خاطرة نثرية " وتارة: " جنس كتابي خنثى"، وتتساءل نحن: لماذا هذه الحيرة، وهذا التردّد، وهذا الاختلاف وهذه الخصومة؟ لماذا لا نتيح الفرصة للمبدعين كي يجرّبوا طرائق جديدة في التعبير ترقى بالنص الشعري العربي اليوم إلى آفاق جديدة من الفن والشعرية والإبداع؟ فالحواجز التي نضعها في طريق الإبداع والشروط الإلزامية أتاحت الفرصة للمتطفّلين والانتهازيين من دعاة التجدّد والثورة الإساءة إلى الشعرية العربية، وخلط الأفكار وتشويش الرؤى وتعدّد المصطلحات.

---

[1] نازك الملائكة، مجلة الآداب البيروتية ع11 س7 - 1959

خاتمة

اقتضت مسارات البحث في طبيعة هذه الظاهرة الرجوع إلى جذور الشعرية في النصوص النثرية العربية القديمة، في القرآن الكريم، وفي أدب المقامات، والملاحم القديمة، وفي كتابات الجاحظ وابن المقفع وأبي حيان التوحيدي، كما ظهرت هذه الشعرية في النصوص النثرية الأدبية الحديثة بشكل أو بآخر في كتابات جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة، وفي النصوص القصصية والروائية.

وينبغي على الباحث في هذه القضية أن يتحرّى الموضوعية والدقّة في فهم التجارب الشعرية الجديدة، وأن يتخلّص من عقدة تقديس الموروث الشعري والأدبي على العموم، فليست هناك قوانين خاصة تحدّد مسارات النص الشعري حتى في قصيدة النثر نفسها، ولو فعلنا ذلك ووضعنا لها القوانين والشروط، فقد وضعناها في قفص وأغلقنا عليها، بينما تتجدّد الحياة خارجها وتتطوّر وتتبدّل، فالحرية الفنية شرط في النص الأدبي الإبداعي لأنها تفتحه التجدّد والحركة والحياة، كما تمنح المبدع فرصة الإضافة وإعادة التركيب اللغوي الأدبي، وتحسّس النبض الداخلي للنص الشعري. إنّ البديل الفني للإيقاع المنتظم في شعرنا التقليدي الموروث هو الإبداع المنتظم، أي الارتقاء إلى مستوى الكتابة الشعرية الإبداعية، وإلاّ ففي غياب الإمكانات الحقيقية للأديب تضمحلّ هذه النصوص وتضعف وتتحوّل إلى خطابات عادية وكلام منثور لا غير.

الشعرية كفن موجودة بالضرورة في كل نص أدبي إبداعي لأنها مرتبطة بتقنيات التعبير الأدبي، كالإيحاء والرمز والخيال والصورة الفنية المؤثرة في الوجدان، وبالتالي فإنه بالإمكان أن نتلمّس الشاعرية في نص غير منظوم، نص نثري أو سردي، أو روائي، أو وصفي، أو صوفي، أو حكائي أو حواري أو فلسفي.

قصيدة النثر هي ثورة في النثر الشعري العربي، وهي تيّار مستقل ومنفصل عن مدرسة الشعر الحر، فالقصيدة الحرة امتداد طبيعي لقصيدة الوزن التقليدية، أما قصيدة النثر فهي جنس شعري مستقل، لأنها تختزل جميع الممارسات الإبداعية وتوحّد بينها، ففيها جماليات الشعر وإيحاءاته ورموزه وإشاراته من خلال الجملة الشعرية، وفيها روح القصة والرواية والسرد، وفيها الإيقاع الناتج عن العلاقات الحميمية بين الجمل والأنساق اللغوية، وأصوات الحروف، والمتخيّل الموسيقي الذي تترصّده العين دون الأذن، إنها جنس تذوب فيه كل الأجناس الأدبية التقليدية.

وكما يكون الإيقاع منتظماً في النص الشعري التقليدي المنظوم على البحور الخليلية، فإنه يكون منتظماً كذلك في النصوص الأدبية المنثورة، وهو حصيلة توافق الأنساق اللغوية والتكرار والمدّ

والسكون والحركة والارتفاع، والانخفاض، غير أنه لا يخضع لضوابط معيّنة كما هو الشأن في النص الشعري المنظوم، ولا ينبغي له ذلك، فلو أخضعنا الإيقاع في القصيدة النثرة إلى ضوابط معيّنة فإنها ستفتقد الشعرية، وستضع النص النثري الشعري في قيود، وسيشعر معها المبدع بالاختناق والسأم، فالأولى أن نترك الشاعر حراً والقصيدة محرّرة، فكما يعاني النص الشعري الخليلي الموزون من أعباء النظم وكُلَفة القوافي، فإن قصيدة النثر ستعاني من القصدية والنثرية التقليدية وسلطان الموروث، فمزيّة النثر الشعري تبدو في تجديد إيقاعاته في كل نص، وفي كل عصر وفي كل حين، وهذه المزيّة غير موجودة في النص الشعري التقليدي.

وإذا كان ثمة من إشكالية في المصطلح " قصيدة النثر" فإنها تبدو في رأينا متعدّدة الجوانب، فهي من جهة مرتبطة إلى حد ما بالمرجعية الشعرية للقارئ العربي، وكذا الناقد -باعتباره قارئا منتجاً- وهي أحد الأسباب الهامة في حدوث هذا الالتباس، فقد ألِف القارئ العربي أن تكون القصيدة موزونة ومقفاة، أو موزونة ومتغيّرة القوافي، فهو يتسامح مع القافية ولا يتسامح مع الوزن، وحينئذ فقد استساغ قديماً الموشح الأندلسي، كما تقبّل شعر التفعيلة "الشعر الحر" فكليهما يحتفظ بالوزن، ولازال المتلقّي العربي يستقبل النص الشعري عن طريق السمع، ولذلك تلعب الأصوات والأنغام دوراً أساسياً في تحقيق المتعة الفنية، ولازال الشاعر التقليدي يعتمد الإنشاد والخطابية وسيلة ناجحة من وسائل الاتصال والتبليغ، بينما تعتمد القصيدة النثرية على الرؤية البصرية والعقلية والذوقية والسمعية والشمّية والحرارية والحدسية والعاطفية.

وهناك إشكالية أخرى تساهم في ضبابية المصطلح تتعلق بالمرجعية الحديثة لقصيدة النثر، وهي مرجعية أوروبية وأمريكية، وحين تُرجِم المصطلح عن اللغة الفرنسية: "*Poém en prose*" قصيدة بالنثر، أو عن الإنجليزية: "*Prose poem*" قصيدة نثر، فإن هذه الترجمة لا تساوي بالضرورة الترجمة العربية "قصيدة النثر" فإضافة الألف واللام إلى النثر هو الذي سبّب كل هذا الالتباس لأننا نكون قد وضعنا قصيدة النثر مقابل قصيدة النظم. إن ترجمة المصطلح الفرنسي ينبغي أن تكون: "شعر بالنثر" في مقابل: "شعر بالنظم"، وبالإنجليزية: "نثر شعري" في مقابل: "نظم شعري"، فنكون قد وضعنا هذه الظاهرة في موضعها السليم، فالشعرية كفن وإحساس ليست حكراً على النظم بل يمكن أن تكون في نص منظوم أو غير منظوم.

وفي كل الأحوال فإن المرجعية الفنية لقصيدة النثر العربية لا ينبغي أن تبقى أجنبية كي نتحاشى الوقوع في شرك: " قصيدة النسخة"، فالترجمات الأوروبية والأجنبية لقصيدة النثر تبقى رافداً من روافد الثقافة العالمية تُثري الرصيد الشعري والأدبي للمبدع العربي وتُتيح له فرصة الاطلاع على التجارب الأدبية العالمية.

أما الروافد الحقيقية للإبداع الشعري العربي فينبغي أن تنبع من وجدان المجتمع العربي وما يمتلكه من قدرات فنية وجمالية وإبداعية، ومن رصيده الأدبي الثري بالتجارب الأدبية والممارسات الفنية، وحينئذ تكون ولادة هذه الظاهرة عندنا ولادة طبيعية ومعقولة، وستكون هُويّتها عربية مرتبطة بالجوهر لا بالشكل، وعليها أن تكتسب اسمها من طبيعة تركيبها وعبارتها ولغتها، ومهما تعدّدت أسماؤها فإنها نمط شعري مستقل اسمه: " القصيدة النثرية".

ولازال أمام الباحثين والنقاد مجال للبحث في أدبيات هذه الظاهرة الجديدة والمتجدّدة في النص الشعري العربي، وكما استفدتُ من آراء الباحثين الذين سبقوني للبحث في قصيدة النثر فإني آمل أن أكون في هذا الجهد قد ساهمتُ بنصيب في إثراء هذه الظاهرة ووضعها في موضعها السليم الذي ينبغي أن تكون فيه.

وأسأل الله تعالى العون والتوفيق.

جامعة الأمير للعلوم الإسلامية

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع

* المصادر: " الدواوين والمجموعات الشعرية والمعاجم "

1- أبو فراس الحمداني بشرح ابن خالويه - إعداد الدكتور محمد بن شريفة - مؤسسة البابطين للإبداع الشعري- ط1- 2000 - الكويت.

2- أبو العلاء المعري -دار صادر- بيروت لبنان-د.ت

3- أحمد بن الحسين المتنبي- دار صادر 1964 - بيروت - لبنان

4- الأمير عبد القادر الجزائري- تحقيق الدكتور العربي دحو، مؤسسة البابطين للإبداع الشعري ط 1 - 2000- الكويت.

5- بدر شاكر السياب - المجموعة الكاملة- دار العودة - 1971- بيروت- لبنان.

6- بشار بن برد - تحقيق الشيخ محمد الطاهر بن عاشور - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - 1976 الجزائر.

7- خليل مطران- دار صادر- 1964 - بيروت - لبنان.

8- الطاهر الهمامي - الحصار- الدار التونسية للنشر والتوزيع - 1972- تونس.

9- عبد الحميد بن هدوقة - الأرواح الشاغرة - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-1981- الجزائر.

10- علي أحمد سعيد (أدونيس) المجموعة الكاملة- دار العودة - 1984 - بيروت - لبنان.

11 فضيلة الشابي- روائع الأرض والغضب - 1973- بيروت- لبنان.

12- مؤسسة البابطين للإبداع الشعري- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين- ط1- 1995- دار القبس- الكويت.

13- مظفر النواب - المسارة أمام الباب الثاني- ط3 - 1983- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر.

14- يوسف الخال- الأعمال الكاملة- دار العودة - 1984- بيروت- لبنان.

*المراجـــع:

1- ابن جعفر (قدامة) - نقد الشعر- تحقيق كمال مصطفى - ط3 - 1978 - مكتبة الخانجي القاهرة - مصر.

2- ابن خلدون (عبد الرحمن) - المقدمة - ط 5 - 1982- دار الرائد العربي - بيروت - لبنان.

3- ابن السبع (عبد الرزاق) - الأمير عبد القادر وأدبه - مؤسسة البابطين للإبداع الشعري 2000 الكويت.

4- ابن عبد ربه الأندلسي (أبو عمرو أحمد بن محمد) - العقد الفريد - منشورات محمد علي بيضون - 1997 - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان.

5- ابن قتيبة (عبد الله ابن مسلم) - الشعر والشعراء - ط 3 - 1987 - دار إحياء العلوم بيروت - لبنان.

6- ابن كثير (إسماعيل بن كثير أبو الفداء الحافظ) - البداية والنهاية - ط 5 - 1984- مكتبة المعارف- بيروت- لبنان.

7- ابن المقفع (عبد الله) - الأدب الكبير - منشورات ابن منظور - دار مكتبة الحياة، 1987، بيروت، لبنان.

8- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) - لسان العرب - ط3 - 1994- دار صادر- بيروت- لبنان.

9- ابن نبي (مالك) الظاهرة القرآنية- ترجمة عبد الصبور شاهين - ط3 - 1983- الكويت.

10- أبو ديب (الدكتور كمال) - في البنية الإيقاعية للشعر العربي- ط2-1981 - دار العلم للملايين-بيروت- لبنان.

11- أبي شقرا (شوقي) - معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين - م2 ط1- 1995- دار القيس- الكويت.

12- أدونيس (علي أحمد سعيد)- مقدمة للشعر العربي ط4-1983- دار العودة- بيروت- لبنان.

13- زمن الشعر - ط1- 1972- دار العودة- بيروت- لبنان.

14- الثابت والمتحول- صدمة الحداثة- ط4- 1983- دار العودة - بيروت - لبنان.

15- إسماعيل (الدكتور عز الدين) - الشعر العربي المعاصرط3-1981- دار العودة- بيروت- لبنان.

16- التفسير النفسي للأدب - دار العودة ودار الثقافة - بيروت - لبنان - د.ت.

17- الأسس الجمالية في النقد العربي- دار الفكر العربي- 1992- القاهرة- مصر.

18- ألكك (فيكتور) - بديعات الزمان - المطبعة الكاثوليكية - 1961 - بيروت - لبنان.

19- أمين (أحمد)- النقد الأدبي- ط4- 1972- مكتبة النهضة المصرية- القاهرة- مصر.

20- أنسي (الحاج)- معجم البابطين - م1- ط1- 1995- دار القبس - الكويت.

21- أوتو (كلينبرغ)- علم النفس الاجتماعي- ترجمة حافظ الجمالي-ط2- 1967- دار مكتبة الحياة بيروت- لبنان.

22- بزون (أحمد)- قصيدة النثر العربية - دار الفكر الجديد - ط1 - 1996- بيروت لبنان.

23- البصير (الدكتور كامل حسن) - بناء الصورة الفنية في البيان العربي - ط1 - 1987 - مطبعة المجمع العلمي العراقي- بغداد- العراق.

24- بغدادي (بلقاسم) - المعجزة القرآنية - ديوان المطبوعات الجامعية - 1992 - الجزائر.

25- بلاشير (ريجيس) - تاريخ الأدب العربي- المؤسسة الوطنية للكتاب - 1986 - الجزائر.

26- بليغ (عبد الحكيم) - النثر الفني وأثر الجاحظ فيه- ط2- 1969- لجنة البيان العربي- القاهرة- مصر.

27- بولس (سركون) ثلاث مقاطع- معجم البابطين- م6 - ط1 - 1995- دار القبس- الكويت.

28- بومسهولي (عبد العزيز) - قراءة في شعر أدونيس- 1998 - إفريقيا الشرق- بيروت- لبنان.

29- التوحيدي (أبو حيان علي بن محمد العباس) - رسائل أبي حيان التوحيدي - تحقيق إبراهيم الكيلاني - دار طلاس - دمشق - سوريا - د.ت.

30- الإمتاع والمؤانسة - صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين، وأحمد الزين - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - لبنان - د.ت.

31- تودروف (تزفيطان) - الشعرية - ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال للنشر ط2 - 1990 - دار البيضاء - المغرب.

32- تيغيم (فان) — المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا — ترجمة فريد أنطونيوس — ط1 — 1967 بيروت — لبنان.

33- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) — البيان والتبيين — دار إحياء التراث العربي — 1968 بيروت — لبنان.

34- رسائل الجاحظ — تحقيق عبد السلام محمد هارون — مكتبة الخانجي — 1965 — القاهرة مصر.

35- الحيوان — تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون — دار الجيل — بيروت لبنان — د.ت.

36- البخلاء — دار بيروت للطباعة والنشر- 1980 — بيروت لبنان.

37- الجرجاني (عبد القاهر) —دلائل الإعجاز - ط3 — 1992— مطبعة المدني — القاهرة — مصر.

38- جعفر (الدكتور نوري) — مع الحريري في مقاماته — 1986 — دار الحرية للطباعة — بغداد العراق.

39- الجواهري (محمد مهدي) — من بريد الغربة — معجم البابطين — م4 — ط1 — 1995 — دار القبس — الكويت.

40- الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حماد) — الصحاح في اللغة والعلوم — م2 — دار الحضارة العربية — بيروت — لبنان — د.ت.

41- الجيوسي (الدكتورة سلمى الخضراء) — الشعر العربي المعاصر في المهجر الشمالي — معجم البابطين- م6 — ط1 —1995 دار القبس — الكويت.

42- الحاني (الدكتور ناصر) — المصطلح في الأدب الغربي - منشورات المكتبة العصرية — ط1 — 1968 — بيروت — لبنان.

43- حجازي (أحمد عبد المعطي) — غرفة المرأة الوحيدة — مجلة الأقلام العراقية — العدد العاشر السنة الثالثة عشرة — 1978 دار الحرية للطباعة — بغداد — العراق.

44- حسين (الدكتور طه) — من حديث الشعر والنثر — ط9 — دار المعارف بمصر — د.ت.

45- في الأدب الجاهلي — ط9 — 1968 — دار المعارف بمصر.

46- الخال (يوسف) —الحداثة في الشعر —ط1 —1978 —دار الطليعة للطباعة والنشر — بيروت — لبنان.

47- الخطيب (الدكتور حسام الدين) – محاضرات في تطور الأدب الأوروبي – مطبعة طربين – 1975 – دمشق – سوريا.

48- خنسة (توفيق) – دراسات في الشعر السوري الحديث – ط2 – 1982 دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية –الجزائر.

49- الذنون (عبد الحكيم) كلكامش – الإنسان والخلود – ط1 1996 – المنارة – دمشق – سوريا.

50- الرحبي (سيف) – أودية وشعاب – معجم البابطين – م2 – ط1 – 1995 – دار القبس – الكويت.

51- رومية (الدكتور وهب) –اللغة والصورة في شعر الأمير عبد القادر الجزائري – ط1 – 2000 مؤسسة البابطين للأبداع الشعري – الكويت.

52- رينيه (ويليك وأوستن وارين) –نظرية الأدب – ترجمة محي الدين صبحي – مراجعة الدكتور حسام الدين الخطيب – ط2 – 1987 – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – لبنان.

53- زراقط (الدكتور عبد المجيد) – الحداثة في النقد الأدبي – دار الحرف العربي – ط1 – 1991 بيروت – لبنان.

54- زكي (الدكتور أحمد كمال) – الأساطير – دراسة حضارية مقارنة – ط2 – 1979 – دار العودة – بيروت – لبنان.

55- الزمخشري (محمود بن عمر جار الله) – تفسير الكشاف – ط2 – 1977 – دار المصحف – القاهرة – مصر .

56- الزيات (أحمد حسن) – تاريخ الأدب العربي – ط5 – 1999 – دار المعرفة – بيروت لبنان.

57- السد (الدكتور نور الدين) – الشعرية العربية – ديوان المطبوعات الجامعية 1995 – الجزائر.

58- السعدني (الدكتور مصطفى) – البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث – 1987 – منشأة المعارف بالإسكندرية – مصر.

59- سليمان (موسى) – الأدب القصصي عند العرب – مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر – ط3 – 1960 – بيروت – لبنان.

60- السيوطي (عبد الرحمان جلال الدين) –المزهر في علوم اللغة وأنواعها – شرحه وضبطه وصححه محمد أحمد جاد المولى – علي أحمد بجاوي – محمد أبو الفضل إبراهيم – دار الفكر – بيروت لبنان – د.ت.

61- الشابي (فضيلة) – روائح الأرض والغضب – معجم البابطين – م6 – ط1 – 1995 – دار القبس – الكويت.

62- شارل (بلا) – الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء – ترجمة الدكتور إبراهيم الكيلاني – ط1 1985 – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر.

63- شاوول (بول) – الشعر الفرنسي الحديث (1900–1980) ط1 – 1980 – دار الطليعة – بيروت – لبنان.

64- أوراق الغائب – معجم البابطين – م1 ط1 – 1995 – دار القبس – الكويت.

65- الشايب (أحمد) – أصول النقد الأدبي –ط3 –1955 –دار السعادة بمصر.

66- الشريشي (أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي) – مقامات الحريري – أشرف على نشره وطبعه وتصحيحه محمد عبد المنعم خفاجي – ط1 – 1952 القاهرة – مصر.

67- شكري (الدكتور غالي) –شعرنا الحديث إلى أين؟ ط2 –1988 –دار الآفاق الجديدة – بيروت لبنان.

68- الصائغ (عبد الإله) –الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية – ط1 – 1999 – المركز الثقافي العربي – بيروت – لبنان.

69- صعب (هاني) – قصيدة النثر – الكلمة المدنسة الإنسان – مجلة الآداب البيروتية – العدد الأول – السنة التاسعة 1961 –بيروت –لبنان.

70- صمود (الدكتور حمادي) – من تجليات الخطاب الأدبي – دار قرطاج للتوزيع والنشر – ط1 – 1999 – تونس.

71- الشعر التونسي المعاصر – معجم البابطين – م6 ط1 –1995 – دار القبس – الكويت.

72- ضيف (الدكتور شوقي) – الفن ومذاهبه في النثر العربي – ط 6 – 1971 – دار المعارف بمصر.

73- المقامة – ط2 – 1964 – دار المعارف بمصر.

74- طاظا (الدكتور حسن) – كلام العرب – 1976 دار النهضة العربية – بيروت – لبنان.

75- عبد الدايم (الدكتور صابر) – موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور – ط3 – 1993 – مكتبة الخانجي – القاهرة .

76- عبد المطلب (الدكتور محمد) – البلاغة والأسلوبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1984 القاهرة – مصر.

77- عبيد (سوف) –هاجس الشعر في القصة التونسية – مجلة المسار – العدد الثامن والثلاثين والتاسع والثلاثين – 1998 – مطبعة فن الطباعة – تونس.

78- العزاوي (فاضل) – هأنذا أصرخ في شوارع الجزيرة العربية – معجم البابطين – م3 – ط1 1995 – دار القبس – الكويت.

79- العسكري (أبو هلال بن عبد الله بن سهل) – كتاب الصناعتين – تحقيق محمد علي البجاوي ومحمود أبو الفضل إبراهيم – ط2 –1971 – عيسى الحلبي وشركاه – بيروت ولبنان.

80- عصفور (الدكتور جابر) –الذوق الأدبي في مصر ضد التجديد – أخبار الأدب – العدد 414 – 2001 – القاهرة –مصر.

81- العقاد (عباس محمود) – مقدمة ديوان عبد الرحمان شكري – ط1 – 1900 – الإسكندرية مصر.

82- العلاق (علي جعفر) –الشعر العربي المعاصر في العراق – معجم البابطين – م6 – ط1 – 1995 – دار القبس الكويت.

83- عيد (الدكتور رجاء) –لغة الشعر – قراءة في الشعر العربي الحديث – 1985 –منشأة المعارف بالإسكندرية – مصر.

84- الغذامي (الدكتور عبد الله) – قراءة في القصيدة الحرة – دورة الأخطل الصغير – مؤسسة البابطين للإبداع الشعري – ط1 – 2000 – الكويت.

85- غرامام (هو) – مقالة في النقد – ترجمة محي الدين صبحي – مطبعة جامعة دمشق – 1973 – دمشق سوريا.

86- القالي (أبو علي إسماعيل بن القاسم) – كتاب الأمالي – منشورات دار الآفاق الجديدة – 1980 بيروت – لبنان.

87- قدور (الدكتور أحمد) – لغة الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير – دورة الأخطل الصغير 2000- مؤسسة البابطين للإبداع الشعري – الكويت.

88- القرطاجني (أبو حازم) – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت – لبنان – د.ت.

89- القط (الدكتور عبد القادر) – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر – ط2 –1981 –دار النهضة العربية – بيروت لبنان.

90- الكتبي (محمد بن شاكر) – فوات الوفيات – تحقيق الدكتور إحسان عباس –دار الثقافة 1973 –بيروت لبنان.

91- كفافي (الدكتور محمد عبد السلام) – في الأدب المقارن – ط1 –1971 – دار النهضة العربية – بيروت – لبنان.

92- كولريج (صموئيل تيلور) –النظرية الرومانتيكية في الشعر – سيرة أدبية – ترجمة عبد الحكيم حسان – 1971 – دار المعارف بمصر .

93- الماضي (الدكتور شكري عزيز) في نظرية الأدب – دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت – لبنان – د.ت.

94- مبارك (الدكتور زكي) – النثر الفني في القرن الرابع الهجري – دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – القاهرة – مصر د.ت.

95- محمد عياد (الدكتور شكري) – موسيقى الشعر العربي – ط2 – 1978 – دار المعرفة – القاهرة – مصر.

96- محمود (الدكتور جابر عباس) – عامان على رحيل الشاعر عبد الوهاب البياتي – جريدة الفينيق الأردنية العدد الواحد والسبعون –2001 – عمان – الأردن .

97- محمود (الدكتور زكي نجيب) – الموسوعة الفلسفية المختصرة – دار القلم – بيروت لبنان د.ت.

98- مرتاض (الدكتور عبد المالك) – النص الأدبي من أين وإلى أين؟ – ديوان المطبوعات الجامعية 1983 – الجزائر.

99- المسدي (الدكتور عبد السلام) – النقد والحداثة ط1 – 1983 – دار الطليعة –بيروت – لبنان.

100- مصايف (الدكتور محمد) — جماعة الديوان في النقد - ط2 - 1982- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع —الجزائر.

101- المقالح (الدكتور عبد العزيز) — أزمة القصيدة الجديدة — ط1 —1981 — دار الحداثة — بيروت — لبنان.

102- الشعر بين الرؤيا والتشكيل — ط1 —1981 دار العودة — بيروت — لبنان.

103- المقدسي (أنيس) — الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث — ط6 - دار العلم للملايين 1977 — بيروت لبنان.

104- مطر (محمد عفيفي) —هل الانتظار هو؟ مجلة الأقلام العراقية — العدد السادس — السنة الثالثة عشرة — 1978 — بغداد — العراق.

105- الملائكة (نازك) —قضايا الشعر المعاصر - ط6 —1981 — دار العلم للملايين — بيروت — لبنان.

106- الناقد العربي والمسؤولية اللغوية —مجلة الآداب اللبنانية — العدد الحادي عشر — 1959 بيروت —لبنان.

107- الناصرة (الدكتور عز الدين) — قصيدة النثر جنس كتابي خنثى — ط1 —1998 — منشورات المركز الثقافي الفلسطيني —رام الله —فلسطين.

108- ناصر (الدكتور محمد) —رمضان حمود — ط 2 — 1985 — المؤسسة الوطنية للكتاب — الجزائر.

109- ناصف (الدكتور مصطفى) — الصورة الأدبية - دار الأندلس للطباعة والنشر — بيروت — لبنان د.ت.

110- محاورات مع النثر العربي — المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب — 1997 —الكويت.

111- نشاوي (الدكتور نسيب) — مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر - ديوان المطبوعات الجامعية — 1984 - الجزائر.

112- النويهي (الدكتور محمد) — قضية الشعر الجديد — ط2 — 1971 — مكتبة الخانجي — دار الفكر — القاهرة — مصر.

113- الورقي (الدكتور السعيد) — لغة الشعر العربي الحديث — دار النهضة العربية للطباعة والنشر 1984 — بيروت — لبنان.

114- الهاشمي (أحمد) – ميزان الذهب في صناعة شعر العرب – دار الكتب العلمية – 1973 – بيروت – لبنان.

115- الهمامي (الطاهر) كوكتال في الهواء الطلق – معجم البابطين – م6 – ط1 – 1995 دار القبس – الكويت.

116- اليافي (الدكتور نعيم) الشعر العربي المعاصر في سورية ولبنان – معجم البابطين م6 – ط1 – 1995 – دار القبس – الكويت.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

* مجلات وجرائد

1- مجلة شعر اللبنانيـــة.

2- مجلة الآداب اللبنانية.

3- مجلة الأقلام العراقيـة.

4- مجلة المسار التونسيـة.

5- أخبار الأدب المصريـة.

6- جريدة الفينيق الأردنية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية