حركة قصيدة الشعر

بسام صالح مهدي

حركة قصيدة الشعر

(نقد تنظيري)

مقدمة

حَرَكَةُ ((قَصيدَة الشعر)) التي نَشَأت في أواسِط عَقدِ التسعينيات من القرنِ المُنصَرِم، مَثَّلَتْ رَغبةً صادِقة سَعَت إلى الخُروج بِنتائج مُتوازنة لتُميّز نَصّها عن نَمَطية السائدِ الشعري، ولأنّها كأيةِ حَركةٍ شِعرية تكون مُحاطَةً بِعِبء المُنجز الشعري والنقدي المُتَحقق في الموروث كان عليها أن تَنهض بِمراجعتهِ لتقدم قراءَتها وتتبين فيهِ مواطن الإبداع ومواطن الإخفاق.

تمكنَ الشعر العربي القديم من تقديم حركات تطوّرية مُهمة داخلَ النصِّ الشعري، وفعلَ النقدُ العربيّ القديم الشيءَ نفسهُ و قدَّمَ قراءاتهُ لهذه الحركات، ولم يكن مفهومُ ومَعنى (الحركة) قد تَجَسَّدَ عندهم طَرحاً كما تجسدَ في مزاولتهم للحركة.

أما في مُنجزِ العصر الحديث، فقد استَمر الشعر والنقد بِتَقديمِ مُزاولات أنتجت حَركات عديدة تباينت فيما بينها أهميةً وحُضوراً، فكان حُضور بعضها نقدياً أثبت من حضورها شعرياً، ونهضَ بعضها الآخر بالحضور الشعري أكثر من النقدي. فتشكل من هذا الانقسام تياران كلاهُما يُخفِقُ في مَسعى ويَنجَحُ في آخر، وكلاهُما أصابهُ مَرضُ العصرنَة والزمنية اللتين تَسببتا في وقوف النص في زمَنه، فلم يستطع مُغادرته والعبور إلى الأزمان الأخرى، ولم تحصل أكثر النصوص على قُدرة تحويل التجربة الذاتية إلى تجربة (القارئ اللازمني) أي الذي يؤثِّرُ فيهِ النصُّ مَهما كان زَمنُ نَشأته قديماً أو معاصراً، إن هذا القارئ لا ينتمي لحدثٍ زمني في تاريخ قومهِ وتاريخ ثقافته، وهو لا يَتَعصرَن لأيديولوجية ضِدَّ

أخرى، فكل الأيديولوجيات بحكم طبيعتها زَمنية المنشأ والمزاولة والصراع، وهو ليس قارئاً فرداً إذ أنَّهُ في داخل كل الأنواع الأخرى من القراء لكنهُ في مَحْبَسِ طَبَقيةِ المتلقي وانتماءاتهِ المتعددة.

ولكل قارئ أنْ يتبينَ صِحَةَ قولنا من تجربتهِ في قراءة الشعر القديم والحديث، إذ يجد أنَّ ثَمة نصوصاً شَغَلَت ذوقه وذوقَ غيرهِ وتفاعلت مع ذاتهِ وذواتِ آخرين، مع أنَّهُ يرى أنَّ قراءتهم تَختَلِفُ عن قِراءته فَهماً وتَتَفِقُ مَعهُ ذَوقاً. وهناك نصوص أخرى تُهمَلُ ويراها القرّاء بليدةً، مع أنَّها كانت في زَمنها تَحظى بالرواج والترحيب.

وإذ نتدرَّج في كتابنا هذا في طرح مفاهيم حَركة (قصيدة الشعر)، سعياً إلى إبعاد كثيرٍ من اللبس الذي صَادَفتهُ عندَ طرحِ نصوصها و تنظيراتها؛ لذلك باشَرنا في عَرضِ الزمان والمكان اللذين نَشأت فيهما، فكان عنوان (أرضُ النشأة وماءُ التكوين) تمهيداً لهذا المراد، وبيّنا مُحَركات المطالبة بالحركة عبر مُراجَعة المحيط الثقافي الذي عاشَت فيه، ثم عرضنا جانباً مهماً يدفعُ إلى التجديد عند الشعراء فكان (هاجسُ التجديد) يَتَمَثَلُ عند كلّ مَرحلة في جانب من جوانبِ النصِّ الشعري، ولأنّ طبقية المتلقي تُسهم في محركات المطالبة بالحركة فلابد من أنْ نُؤشِّر مَسعى (قصيدة الشعر) وطَريقة مُعالجتها لطبقية المتلقي.

وصارَ علينا أن نُبَيِّن للقارئ مَفهومات (قَصيدة الشعر) وأسسها بدءاً بموقع القصيدة ـ هوية القصيدة ـ من الشعر والنثر؛ لنتمكن من أن نُحَدّد مقوماتها وأسباب المصطلحات والمفهومات التي اعتمدناها.

وبعد ذلك تَناولنا نَشأة الأوزان كي نُثبتَ أنَّ الأوزان ليست قالباً خارجياً وسلطَة قَمعية تحكم اللغة، وأنها من منتجاتها المتطورة والمتولدة من داخلها عبر تراكيبها وصياغاتها.

ولأنَّ بيان (قَصيدة الشعر) الذي أصدَرَتهُ الحركة كان دَقيقاً في طرحِهِ وضعناه بعد ما تقدم من موضوعات كي لا نعيد ما قيلَ فيه في كتابنا هذا، إلا أننا وجدنا أنَّ بعض فقراتهِ لم تُستَوعَب من بعض النقاد الذين تعرضوا لـه، فكـان علينـا وضعُ بعض الهوامش التي لم تكن موجودة أصلاً في البيان.

وبعد اكتمال عَرض مَضمون المشروع، ضمَّنا بعض القراءات النقدية التي نَقَدَت مَشروعَنا، ورددنا عليها بُغية فكّ بعض ما التبس على النقاد؛ ثم عرضنا ما توافر بين أيدينا حالياً من نصوص (قصيدة الشعر) لنبيِّن تحقق ما قـدمناه في تنظيرنا.

كتابُ حَركة (قصيدة الشعر) نحاول به فَتقَ الصمتِ الذي يحاول الآخرون أن يُعمِّموه على أيّ مَشروعٍ يأخذُ بمقومـات لا تُناسـب مَـشاريعَهم الـتي مـا زادَنـا شيوعها إلا عَماءً وضياعاً.

أخيراً تجدرُ الإشارة إلى أن أغلبَ ما جاءَ في هذا الكتـاب نـشر علـى شـكل دراسات منفصلة في مجلات وصحف عربية متعـددة، إلا أنّهـا كانـت تأخـذ في طَرحِها الإيجاز، أما في مَتن كتابنا هذا فقد توسـعنا فيهـا محاولـة لجمـعِ أطـراف الموضوع الواسع، لنقدم صورة واضحة ومتكاملة لمشروع (قصيدة الشعر).

دمشق ٢٠٠٤

- أرضُ النشأة وماء التكوين.
- محركات المطالبة بالحركة.

أ. المحيط الثقافي لـ((قصيدة الشعر)).

ب. هاجس التجديد.

ج. طبقية المتلقي ومسعى ((قصيدة الشعر)).

أرضُ النشأة وماءُ التكوين

تمهيد

(قصيدةُ الشعر) اختيارٌ اخترناهُ ونَهضنا بنصوصِها قبلَ تَثبيت وتَدوينِ أفكارنا ومفاهيمنا، وأشّرنا ضَرورة وجودها ضمن الحتمية التاريخية لنشوء الحركات الشعرية، وهذه الحتمية المُتولِّدة من الإرادة الإنسانية والتي تفرزُ احتياجها لنشوء حركةٍ شعريةٍ ليست ادعاء مُتَبجِّحاً نريدُ به إضفاء مشروعية على مشروعنا، فما من حركةٍ شعرية في أيّة ثقافة غربية أو شرقية لم يكن حضورها طبيعياً يترافق مع المرحلة الزمنية، تفرض وجودها وتبلور كينونتها.

فالحركات الغربية كالرومنتيكية والرمزية والدادائية والسريالية والواقعية.. إلخ، والحركات العربية كالمولدين والمهجر والديوان وأبولو وحركة الشعر الحر.. إلخ، تعاقَبَت في ظهورِها بسببِ احتياجٍ ثقافي ضمن زمنِ نشوئها وكانت مَلءً لفجوةٍ ثقافية مُؤشَّرَة، من دون أن تدعي غيابَ المنتج الثقافي والإبداعي في زمنها إنّما لَبَّت طلبَ الاحتياج الثقافي في زمنها وَبَدَت استكمالاً لمسيرة الإبداع وساهمَ التداولُ النصي والثقافي المعيش على إملائها لمكانها الذي شغلتهُ.

فلماذا لم تظهر السريالية قبل الرومنتيكية؟ ولماذا لم تظهر حركة الشعر الحر في زمن المولدين؟ ثمة تصاعدٌ تدريجيّ مُقترن بالزمن ونمو المعرفةِ الإنسانية وتبدل رؤيتها للعالم يحددهُ زمن ظهورِ أيّةِ فكرةٍ من خلال نمو جسدِ المعرفة؛ ويقفُ

تَشَعّب فنون الثقافات واتساعها كعاملٍ آخر يسهم في ولادة منتجٍ جديدٍ يعبرُ عن احتياج المرحلة، وهذا الاحتياج الحتمي التاريخي لا يُعنى بالشعر وحدهُ، فليس بعيداً عن القارئ ما شهدتهُ الفلسفة من تعاقب نظرية فلسفية تلو أخرى وما شهدتهُ العلوم والفنون التشكيلية والمسرحية وجميع نواحي المعرفة الإنسانية، فما كان للسينما أن تُكْتَشَف كَفنٍ لولا اكتشاف آلة الكاميرا إذ أن التطور التكنولوجي ـ وهذا أمر بدهي ـ ساهم في تطور فن المسرح وتم نقل فكرة التمثيل على الخشبة إلى التمثيل عبر الشاشة، كما ساهم التطوّر التكنولوجي في تطوير التمثيل على الخشبة المسرحية نفسها بدخول الإضاءة وغيرها.

والأمثلة كثيرة، ولا يغيب عن بالنا أنَّ تطوّر الرسم والفلسفة والعلوم عبر حركات متعددة أسهمَ في تطوير الشعر، والشعر زاول ـ هو الآخر ـ الوظيفة نفسها، فأثر في هذه الفنون والمعارف؛ فالتفاعلية بين أنواع المعارف والثقافات والفنون تولّد حَتمية ظهور حركة ما في جنسٍ إبداعي ما، و في زمن معين لا يمكن اقتراح وجودها في زمن آخر قبلَ زمنها الذي ولدت فيه، لا فيما قبله ولا فيما بعده.

وهكذا شاءت الحتمية التاريخية واحتياجها لرؤيا جديدة تسدّ فراغاً في جسد المعرفة الشعرية أن تولد حركة (قصيدة الشعر) في أواسط عقد التسعينيات من القرن العشرين متجاوزة تَصنيف الأجيال وآخِذَةً النصّ المبدع لا مُجمل ما يُنتِجهُ الشاعر.

مُحرِّكات المطالبة بالحركة

أ ـ المحيط الثقافي لـ((قصيدة الشعر))

عندَ ظهورِ حَركة (قصيدة الشعر) في العراق، كانت أمور كثيرة تحفُّ بها، يغدو تأشيرها وتثبيتها جلاءً لحقيقة وجودِها وتدعيماً لمبدأ الاحتياج التاريخي لظهورها. فأرض نشأتها لم تكن خاليةً من الحركات والتطورات الثقافية والسياسية والاجتماعية، إنما سَبقتها تجارب كان بعضها من أهم محصلات الثقافة المعاصرة.

فالجانب السياسي هيمنَ على المشهد الثقافي في العراق، والحروب الكبيرة التي عاشتها أجيال شعرية مُتعددة كان لها أثرها العميق فاختلفت لغة التعبير عن الحرب بين جيلٍ وآخر، لما يحملهُ كل جيل من نشأة ثقافية سابقة لحضور الحرب أو ناشِئة معها أو متفتحة بها.

فإذ عاشَ مَنْ ظلَّ حياً من جيل الرواد خارج العراق أو داخله تراجع عطاؤه الإبداعي بحكم السن وكذلك بحكم تجزيء مساحة الهيمنة على المشهد الشعري العراقي بينه وبين الأجيال التي جاءت بعده، فأجيال الخمسينيات والستينيات والسبعبينيات والثمانينيات لم تركن إلى الاعتماد على مُنتج الرواد وتقليده، بل حَملت ثورتها وآراءها ونصوصها وحركاتها ونزاعاتها، جانحة ومخالفة ومستقرِئة، وهي أجيالٌ عاشَت الحرب الأولى في الثمانينيات وعاشت الحرب الثانية في عَقد التسعينيات.

فالرواد عاشوا زمناً كان يشهدُ الصراعات السياسية وأكثرهم ممن انتمى لحزب ما، إلاّ أنّ حرية التعبير والصحافة والتظاهر كانت موجودة، وإنْ سَجلَ التاريخ

في بعض مراحله تراجعات في مستويات الحرية، إلاّ أنّها كانت أحسن حالاً من العقد الذي ظَهرت به (قصيدة الشعر).

ولم تكن نشأة الرواد وتفتح أعينهم الإبداعية قد شَهدت حرباً على أرض الوطن ولم تمسك أيدي أكثرهم البنادق على جبهةٍ ما من جبهات العراق عندما كانوا في ريعان شبابهم فلم تكن ثمة حرب عندما كانت دعوتهم لـ(حركة الشعر الحر) في أوجها، فهم شهدوا الحروب العالمية التي لم تقع على أرض الوطن ولم يشاركوا فيها أيضاً، بل شَكّلَت لهم ثقافة خارجية في التجربة من خلال ما يصل من وسائل الإعلام والصحف وتوجهات الأحزاب التي كانوا ينتمون إليها.

أما الأجيال الأخرى التي عاشت عَقد التسعينيات وكانت قد غادرت مرحلة الشباب أيضاً ـ جيل الخمسينيات والستينيات والسبعينيات ـ لم يخلُ عصر شبابهم من متشابهات مع جيل الرواد فقد كان أكثرهم ممن انتظم في حزب ما[1]، وهم حققوا اللقاء المباشر مع شخصيات الريادة الشعرية وعمل بعضهم في مجالات صحفية ومهرجانات ودوائر ومؤسسات ثقافية ولم يكن عصرهم عصر حَرب وجبهات إلاّ أنَّ الصراعات والتصفيات الحزبية كانت مستمرة ومتشابهة مع عصر الرواد وإن كثرت في عقودهم.

---

(١) يقول نصيف الناصري: ((عند الحديث عن سقوط الأحلام الشعرية لشعراء السبعينات في العراق «٧٣ شاعراً» في فخ الأيديولوجيا ومظاهرها وأشكالها كافة، ينبغي أن لا يغيب عن أذهاننا شعراء الستينات الذين سبقوهم في الظهور بعقد من السنوات واهتمامهم بما هو آني وزائل على حساب الإبداع الأصيل، وجعلهم الشعر وهو من أكثر النشاطات الإنسانية قداسة وسرية، رسالة وانتماء وهوية لأيديولوجية معينة)) مقالة بعنوان « شعراء السبعينات في العراق أحلام شعرية كبيرة هشمتها مطرقة الأيديولوج» نشرت في ألف ياء (الزمان) ٢٠٠٦م.

وثمة أمرٌ تَجدر الإشارة إليهِ هو أنَّ الأحزاب في مرحلة الرواد كانت تقدمية علَمانية، والخمسينيون والستينيون والسبعينيون كانوا في الغالب ممن انخرط فيها انتماء عضوياً أو فكرياً، إلاّ أنّ ظهور الأحزاب الدينية كان لابدَّ أن يولد صراعاً جديداً ثقافياً تصادمياً بينهم وبين من انتظم من المثقفين لهذه الأحزاب الدينية. وخدمت جميع هذه الأحزاب الشعراء وأدّت أثراً في شهرتهم.

وهؤلاء ليسوا مِمن تفتحت عيون وَعيهم الثقافية على الحرب، وإن عاصروا وشاركوا في حرب الثمانينيات والتسعينيات، وكان أغلبهم قد تَشَكَّلَت تجاربهم الشعرية وَرَكَنَتْ إلى بصماتها الشخصية، وانتشرت دعواتهم وآراؤهم في الصحف والمجلات وشغل بعضهم مراكزَ ثقافية مهمة، مما شَكَّلَ لهم موقعاً قيادياً قادراً على توجيه الثقافة العراقية لمسارات معينة.

أما جيلُ الثمانينيات فهمو جيلٌ صُدِمَ شبابُه بالحرب، حَرب الثمانينيات، وشاركوا فيها ومات من مات فيها ونجا من نجا منها، ورسمت الحرب موضوعة مهمة لديهم[1]، لا رغبة منهم فحسب، بل توجيهاً أملته دوائر الدولة التعبويّة[2] لتوثيق الحرب إبداعياً وشعرياً وتاريخياً، فكانت تَجربتهم تجربةً من داخل قلب المعركة، فكان أكثرهم يجسد رفضه للحرب بسلوكه الشخصي البوهيمي والصعلكي ويمثل انصياعهِ لأرْخَنَةِ الحرب في نصّهِ ضمن مشروع التعبوية، لذلك كان الرفض يتعالى في النص عبرَ رَفضِ الشكل الموزون فأغلبهم رَكَنَ لـ(قصيدة

---

(١) يقول الشاعر علاوي كاظم كشيش أحد شعراء جيل الثمانينيات: ((في حرب الثمانينات قرأ شعراؤنا شعر الحرب العالمية وكذلك الروائيون لكي يكتبوا عما يدور حولهم)). من حوار معه أجراه معه الشاعر عبد الرزاق الربيعي: صحيفة كتابات: ٢٥/تموز ٢٠٠٦م.

(٢) ((المؤسسة الثقافية عموماً قد بدأت تدعم وتروج للهذيان لإشغال ورشنا الشعرية عن الحرب ولضمان عدم ظهور أي تيار إبداعي يفضح قبح الحرب وهكذا تعلم شعراؤنا المطولات واغتربت قصيدتنا العراقية عن واقعها وقارئها)). المصدر نفسه.

النثر) وشعوراً منهم بضياع الانتظام في الحياة وانتشار مجانية الموت في الحرب والتشرد والنزوح من المدن الحدودية وأحداث كثيرة لا توصف إلاّ بعبثية الوجود والفوضى ؛ فشرعوا بنقل الفوضى إلى النص بتركِ الشعر الموزون واللجوء إلى عبثية وانفلات النثر، وإن كان هؤلاء ليسوا سبّاقين في الأخذ بمضمار (قصيدة النثر) فقد سبقتهم تجارب كبيرة على المستوى العربي والعراقي، إلاّ أنّهم زادوا من التطرف إذ شطَّ بهم همُّ ضياع الشباب في الحرب إلى الهرطقات عند بعضهم إلى الأخذ بإدخال الأسهم والرموز والصور والأرقام ورسم الدبابات في داخل النص وملء النص بالفراغ الأبيض الخالي من الكلام وتّشظّي الدلالة وغيرها من العبثيات التي زاولوها في النص الشعري وحاولوا التنظير لها نقدياً ؛ حدث هذا مع استمرار بعضهم الآخر بكتابة قصيدة التفعيلة. وكان أغلب الشعراء الملتزمين بالشعر العمودي من أجيال مختلفة سابقة ومعاصرة، قد تقاسموا مع جيل الثمانينيات تجربة الحرب إلاّ أنَّهم أخذوا بزمام الترويج للشعر السياسي المَعني بشؤون الاستنفار للحرب تحديداً وبتَمجيدِ الشخصية البطولية وتَعبئة الجماهير وكُرِّسَ النص العمودي للمدائح والحماسيات التي شَوَّهت هذا النوع وحصرته في زاوية مميتة.

ولجأ بعضهم إلى الابتعاد عن الوطن هارباً أو لاجئاً أو معارضاً سياسياً أو مُدَّعياً، فكانت هِجرة غريبة النوع والتجربة، بينما تقاسم الاعتزال عن الوسط الثقافي شعراء من مُختلف الأجيال فعكفوا في بيوتهم لا يشاركون أحداً في رأي ولا مهرجان ولا نشرٍ في مَجلة أو صحيفة، وأسباب كل واحد منهم مختلفة.

وَنَفَقَتْ حرب الثمانينيات وتفاءل الناس خيراً، وتنفس الوسط الثقافي الصعداء، آملاً الخلاص من ثقلِ المرحلة التعبوية التي أغرَقَت الثقافة بكل ما هو تافِه، ورفعت أسماء وحَطَّت أسماء كل حسب ما تفانى في تزلفه للدولة.

وفي خضمِ كل هذه الأحداث كان جيلٌ جديد ينشأ منذ طفولته على أصوات القنابل والقصف وقوافل الشهداء، ذاك هو جيل التسعينيات الذي عاش مراهقته في هذه الأحداث في ثمانينيات القرن الماضي.

وما كادت تتفتحُ عيون هذا الجيل على شبابهِ حتى صَدمتهُ في أول العقد التسعيني حربٌ أقسى وأوجعُ من الحرب السابقة، وسيقَ من سيقَ مُجبراً للحرب وأنقَذَت المدارس من أنقَذَت منهم ممن كانوا على مقاعدِ الدراسة.

ونزل بلاء الحصار والفقر، وذهبت من المجتمع أخلاقٌ وسلوكيات طيبة كانت سائدة في العقود السابقة، وحل محلَّها السَّلبُ والقتلُ وارتفعت مُعدلات الجريمة وسادَ الغِشّ والتزوير والرشوة، وتلاعبَ تجار السوق برغيفِ الشعب، لقد كان فقرُ الحصار فقراً مفاجِئاً، لأنَّ العراق خرجَ من الحرب هذهِ المرَّة مُحطّماً من الخارج والداخل وتهشّمت كلّ البُنى التحتية للبلد، فكان على جيل التسعينيات الذي هو في ريعان شبابه أن يعملَ ويَدرس ويصارع ويكتب قصائده في ظلام الليل على ضوء فانوس، أو يكتب في ظهيرة تَموزية مُحرِقة وكلّ ذاك لأن الحرب اصطحبت الكهرباء معها حينما غادَرت.

عاشَت الأجيال السابقة هذا الظرف أيضاً، إلاَّ أنَّ أغلبهم كان قد شكَّلَ تجربتهُ ونودي باسمهِ شاعراً في أكثر من مَحفَلٍ، وكان بعضهم قد تَسَنَّم مَهامَّ ثقافية مهمة في دوائر الدولة، وفرَّ بعضهم الآخر إلى مُنظمات الأمم المتحدة في البلدان المجاورة للعراق ليحظى بفرصة أن يكون لاجئاً، وشمِلت الهجرة كلّ الأجيال فتناثروا في دولِ العالم، وعلى جانب أخر صَمَدَ من صَمَدَ في وجه الجوع والفقر والحصار الاقتصادي، وعَمَّقَ اعتكافهُ وعزلتهُ عن الوسط الثقافي ورفضَ المشاركة في أيّ نشاطٍ ثقافي.

كان على جيلِ التسعينيات أن يشقَّ طريقهُ وسط نظرةٍ ساخِرة تَسقطُ عليهِ من الأجيال السابقة لأنَّهُ جيل المِحنَة، فلا بدَّ أن يكون ضَعيفاً مُربكاً مثلها في كل شيء، هذه كانت نظرتهم لجيل التسعينات في أول الأمر.

ومن الملاحظات المهمة التي وسَمت السلوك الفكري لهذا الجيل عدم ارتباط أكثرهم ـ لا فكرياً ولا تنظيمياً ـ بأيِّ حِزب من الأحزاب العراقية، وكان بعضهم يأخذ بالتدين غير المُتَشدّد، وتأثر بعضهم في أول مشوارهِ بمختلف الفلسفات العربية والغربية إلاّ أنَّ كلّ هذا لم يكن المُشَكِّل الحقيقي لوعيه، إذ انشغل بقراءة التراث الأدبي، تَدفَعُهُ رغبة في الإلمام بالموروث والتثقيف، والاطلاع على التجارب والقراءات السابقة للأجيال التي سبقتهَ والتي حَمَلتها كتبٌ ودراسات كثيرة عن الموروث الأدبي والشعر العربي تحديداً.

كان الجيل مُنقسماً إلى قِسمين، أخذَ قسمٌ منهم ــ وهم جماعة (الشعر العراقي الآن) ـ بِزِمام ما بَدأت بهِ أجيال سابقة من (قصيدة النثر) موافقين على قاعدة الفوضى المُهيمنة في نصّها، محاولينَ إقامَة مُعادَلة جديدة لمقوماتها، ومزاولة المتروك منها، إلاّ أنَّ فوضاهم كانت أهدأ ولم تَنسَحِب إلى عَبَثية أغلب الجيلِ الثمانيني وهرطقاته.

وتفرّقَ شعراء آخرون بين نصِّ التفعيلة والشعر العمودي التقليدي وقصيدة النثر القارة وشاركوا في المهرجانات الشعرية وأخذت قصائدهم تنشرُ هنا وهناك في الصحف اليومية والأسبوعية والمجلات، كان ذلك في أواسط عَقد التسعينيات، ولعل من أهم الأسباب التي فَسَحَت أمام هذا الجيل الدخول في المشهد هو غياب شعراء مُهمين عن المشهد الشعري داخل العراق، إما بسبب هِجرتهم أو اعتزالهم، وإما بعدم رغبة الموجودين منهم في الداخل في المشاركة أو بسبب إزاحة الدولة لبعض الأسماء عن مراكز السلطة الثقافية.

عند هذا الزمن تحديداً تَشَكَّلَت حركة (قصيدة الشعر) في العراق وحملت إرهاصاتها الأولى (رابطة الرصافة للشعر العربي) ومَجَلّتها البسيطة الطبع وذات التمويل الشخصي (أشرعة) وعلى الرغم من أنَّ أعضاء الرابطة لم يكونوا جميعهم من المُنتمين إلى هذه الحركة فقد شاركَ فيها بعض شعراء (قصيدة النثر)

وكان ذلكَ في أوَّل تأسيس الرابطة، ولم يكن هذا التجمع مُقتصِراً على مَنطقة أو محافظة، إذ استقطبت أسماء عديدة من محافظات العراق، كان امتداد هذه الرابطة متصلاً بـ(رابطة الشعراء الشباب) التي تسبقها زمنياً في التأسيس ولا يمكن نكران أثرها وفضلها، إلاّ أنَّ الأخيرة قاربت من التوحد مع رابطة الرصافة عند بدء الدعوة إلى (قصيدة الشعر) وتقاسما العمل؛ الأولى بـ(ملتقى الأجيال) الذي أقامته والأخرى بملتقاها السنوي (ملتقى الرصافة الشعري).

لم تكن حركة (قصيدة الشعر) في أوَّل نُشوئها تمتلكُ وَعيها الكامل وتحاصرها رغبةٌ في تصحيح المسارات فَعكفَ أعضاؤها على تحليل نصوص الأجيال السابقة وقراءة التجارب والنقود والآراء، ومحاسبة نصوصهم بقسوة أيضاً، مما مَنَحَهم فرصة جديدة لاستقراء نتائج التجديد والإبداع عند من سبقهم، وعندهم.

لقد كان لحركة (قصيدة الشعر) حضور بارزٌ في مشهد الشعر العراقي في عقد التسعينيات، إذ تباينت ردودُ أفعال الأجيال السابقة تجاهها، وتعرَّضَت لنقد عديد من النقاد والشعراء حتى ممن كان في طرف (قصيدة النثر) فمنهم من أشاد بها وبالنصوص التي قدمتها، ومنهم من حاول رَبطها بحركات الشعراء الرمزيين اللبنانيين أو الرومنتيكيين العرب، ومنهم من تعرَّضَ لها ورأى فيها ردّةً أو محاولة إحياء الشكل العمودي بأسلوب متأنِّق، ومنهم من رآها تُؤسس للنقيض أي (قصيد النثر) وأهملت هذه النقود والآراء أنَّ حركة (قصيدة الشعر) ترفضُ مقولة (الشعر العمودي) شكلاً ومضموناً ومصطلحاً، وإن أحد نوعيها (قصيدة التفعيلة) والحركة ليست حركة جِيلية على الرغم من ولادتها في عَقد التسعينيات، وتأخذ رأياً جديداً ونظرة غير مسبوقة لـ(قصيدة النثر) وحتمية موقعها من النثر، وإن حركة (قصيدة الشعر) تُعنى بالنص لأنَّها نوع يقفُ داخل متنِ الشعر وليس كل ما كتبَ بالوزن هو منها حتماً.

تَوَّجَت هذه الحركة مشروعها بإصدارها بيان ((قصيدة الشعر)) الذي وقَّع عليه بعض من مؤسسيها في تموز سنة ٢٠٠٢م في فندق بغداد في ساحة الأندلس. وتواصل نشره وتوزيعه في عددٍ من الصحف والمجلات العراقية والعربية وبفترات متباعدة نظراً لما سببته الحرب الثالثة سنة ٢٠٠٣م.

دفعَ مشروع (قصيدة الشعر) بالتمرحل الجيليِّ إلى الهاوية وأكد أنَّ الجيل الواحد لا يمكن حَصرهُ في نصٍّ تَتَوَحدُ ملامِحهُ ويمكن هذا فقط في التوجهِ نحو وِجهةٍ واحدةٍ تتبين ملامحهُ حقاً في الحركة الشعرية التي يَلتَفُّ حولها عدد من الشعراء يسعون للوصولِ إلى هدفٍ واحد بوسائل متوازية ومتقطعة أحياناً، لقد ثَبَّتَتْ ((قصيدة الشعر)) نوعية النص وألغت جيليتهُ القبلية فـ ((تحوَّلَ تصنيفُ الشعراء من تَصنيفٍ زَمني إلى تَصنيف نوعي))[1] وتحوَّل تَصنيف النص من تَصنيف زمني إلى تصنيف نوعي وهذا هو الأهم. فصِرنا نجدُ (قصيدة الشعر) عند شاعرٍ ريادي أو ستيني أو سَبعيني أو حتى عند شاعرٍ من العصور القديمة وليس عند أعضاءِ الحركة فحسب.

ولم تشكل موضوعة الحرب والحصار في نصوص (قصيدة الشعر) جانب التطبيل والتعبئة للمعارك كما حدثَ مع بعض نصوص شعراء الأجيال السابقة، بل كانت نصوص (قصيدة الشعر) تَلِجُ موضوعة الحرب من زاوية الشعرية بثيمة الفردِ والحرب والمجتمع والحرب والمرأة والحرب والثقافة والحرب والأمل والحرب الطموح والحرب و الحرب.. إلخ، ولم تعتنِ هذه النصوص في مضمونها بالتعبير عن المُعاناة والهمّ الجماهيري بالتقريرية الفجّة، وعلى مستوى الموضوعات التي

---

(١) هذا ما رصده محمد مظلوم في ورقة بحث قدمت لمؤتمر"قصيدة النثر العربية ببيروت" بعنوان: ((جدل الأشكال الشعرية)) ويرى فيها أنها ((نوعٌ من القبائلية الجديدة في مجتمع الشعر العربي)) صحيفة كتابات: ٢ حزيران ٢٠٠٦م.

تتناولها فإنها تقدّم قراءة للواقع سياسياً كان أو اجتماعياً ولم تحمل خطاباً عقائدياً جاهزاً، فهي لا تحسب على جهة سوى أنها قراءة شعرية للموضوعات، وهذه النصوص كانت صعبة الوجود في زَمنٍ كان كلّ شيءٍ فيه يؤوَّل سياسياً، فاحتجبت هذه النصوص عن النشر في الصحافة المحلية، ونَهَضَت مجلة (أشرعة) بنشرها في الداخل، وكان شعراء (قصيدة الشعر) يغامرون عندما ينشدونها في المهرجانات أو الأماسي الشعرية الرسمية، وينال بعضهم بعد إنشادها على المنبر الرسمي حَظّهُ من المنع في المشاركة مَرة أخرى في أي مهرجان، فيعتكفون في روابطهم ويقرؤونها في جلسات خاصة.

إنَّ نصوص (قصيدة الشعر) غادَرت الأغراض القديمة في كلّ من نوعيها (قصيدة البيت) و(قصيدة التفعيلة) وجعلت من الأغراض مُحفزات تحرِّض على رغبة الكتابة، لا سلطة موضوعية تُهيمن على مضمون النص.

وإنْ كان هذا التحول بالغرض نَهَضَت به تجارب شعرية حديثة من قبل، نَجَحَت في تحويلهِ عن مكانهِ القديم، وأنتجت تَعاملاً أسلوبياً خاصاً بها، كذلك أنتجت حركة (قصيدة الشعر) أسلوبها التعاملي الخاص مع الأغراض. وقريب مما نريدُ قولُ رومان يا كوبسن: ((إن مسألة الغرض الشعري هي اليوم بدون موضوع))[1].

(١) قضايا الشعرية، ترجمة محمد مبارك ومحمد الولي: ص١٠، ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨م.

ب ـ هاجس التجديد:

لم تكن انتقالات الشعر العربي عِبر مساحات الزمن والتغيرات الاجتماعية والفكرية التي أثَّرت فيه وغيرتهُ إلاَّ أمراً طبيعياً حَدَثَ في كل ّثقافات الأمم الأخرى. على الرغم من كثرة المقولات النقدية والبحثية التي امتَطَت هذا الجانب والتي أشَّرت التغيرات المهمة وغير المهمة، في العصور السابقة لم يعتنَ كثيراً بـ(هاجس التجديد) لدى الشعراء وقلّما نجدُ من يحاول دراسته وتحليله، مع أن الدراسات النقدية تزاول التلميح إليه ولا تنكرُ وجودهُ وأثره، ويتجلّى عندما يَقْبَلُ شاعر ما كلّ ما أقرَّهُ السابقون من مفاهيم أو أساليب شعرية ويرفض شاعر آخر هذا الإقرار و يَنحرف عن القواعد الثابتة ليسير عكس اتجاهها.

فما هي العوامل التي تدفع إلى فكرة التجديد؟

إذا كانت العوامل السياسية والاجتماعية والفكرية أثَّرت في اتخاذ التجديد هدفاً فإنَّ رغبة الشاعر الطموح لا تَقِفُ عند مستوى الثقافة المؤثرة إذ نرى أنَّ البعد الذاتي والنفسي يكون مُحرِكاً لأكبر التغيرات التي شهدها النص الشعري العربي.

إنَّ هاجس التجديد تَحوّل إلى عنصر يدفعُ الأجيال أنْ تطالب بنصٍّ يمنحها مكانة في مرحلتها الزمنية، فأصبح مُقترناً بوجود الذات الشاعرة ومصير نجاح تجربتها لتجد مساحة تستوطنها وتشغلها في سجل الإرث التاريخي للشعر العربي.

إنَّ التعايش مع هذا الهاجس أنتجَ سلبياتهِ وايجابياتهِ ـ وهو أمرٌ طبيعي ـ إلاّ أن البحث النقدي قَصّرَ عن رصدهِ وتحليلهِ ومحاولة شفائهِ من أمراض أصابته، فهو عنصرٌ جانحٌ ومِلحاحٌ يمتلك حيوية وديمومة نابعة من داخل الذات الشاعرة، ترغب في تحريكِ نصِّها للوصول إلى إبداع بكرٍ.

أما سلبياته فَظهرت في الانكباب على التغريب حدّ الهذيان ومحاولة زجّ المنتجات الأدبية الأخرى في جسد النص الشعري وتوفير طروحات نقدية تدعم كلّ ما ينتج ببراهين أهملت في برهنتها البعد التأثيري على المتلقي[1]، ولم يقف هذا التعامل عند مُمارَسَاتِهِ فحسب، بل توسع ليشملَ استيعاب واستيراد منتج الثقافات الأخرى وصبّها في النص الشعري العربي لا بشكل تفاعلي، بل بمحتوى تضميني جاف يمنحُ النص عُتمَة ليجد المتلقي نفسه ضمن ما يُضني؛ ولا تخرج محاولات فكّ شفرات النص الذي من هذا النوع ـ في أغلب الأحيان ـ عن نتائج مُبهرةٍ أو مُدهشة ذات ثمار طازجة، تدفع المتلقي للاستمرار في تحمّل التعب والجهد لإعادة المحاولة مع نصوص أخرى، وهذا الكلام ليس دعوة للأخذ بفكرة اللغة السهلة إنّما هو محاولة لردعِ الغلو في هيمنة هاجس التجديد الذي يسبب انغلاق هذا الشاعر على فكرتهِ وضياع صوت الحسّ الفني في مصارعة التميز عن الآخرين أو الإغراق في مزاولة التجريب ومحاولة تحقيق السبق الريادي.

نرى النقد العربي القديم أمسكَ ببعض نتائج هذه الانغلاق وأشَّر سلبيته[2] كما حدث من رفض قول أبي تمام:

مِنَ الهيفِ لَو أنَّ الخَلاخِلَ صُيِّرَت لَها وُشُحاً جالَت عَلَيها الخَلاخِلُ

---

(١) هذه إحدى أسباب ضمور القاعدة الجماهيرية للشعر.

(٢) «روى أبو عبد الله محمد بن داود بن الجراح قال: حدثني محمد بن القاسم بن مهرويه قال: سمعت أبي يقول: أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، ثم اتبعه أبو تمام، واستحسن مذهبه وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خال من بعض هذه الأصناف، فسلك طريقا وعراً، واستكره الألفاظ والمعاني، ففسد شعره، وذهبت طلاوته، ونشف ماؤه». الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق السيد أحمد الصقر: ١/ ١٨، دار المعارف، ط٢، القاهرة، مصر، ١٩٧٣م.

قال أحمد بن علي القلقشندي في نقد هذا البيت: ((جعلَ الخلخال يجولُ في بدنها ولكنه ليس من المدح في شيء لأنَّ الخلخال لو صار وشاحاً للمرأة لكانت في غاية الدمامة حتى تصير في خلقة الجرو والهر))[1].

فالانغلاق على فكرة المغايرة في الأسلوب والإتيان بالجديد أوقعَ الشاعر في الوصول إلى المعنى من خلال صورة مربكة نوعاً ما لذلك نجد النقد القديم الذي تناول هذا البيت ذهبَ إلى أنَّه سَلَبَ من الهيف الرشاقة والجمال.

ولنعد هنا إلى مركز الحديث في البحث أي: (هاجس التجديد) فما الذي دفعَ الشاعر إلى هذا المنحى من القول؟ ولا يقتصر الجواب على الأخذ بالأسباب المعروفة كقول بعض النقاد عن مثل هذه الظواهر بأنّها قد تكون بسببِ الوزن والقافية فلولا أنَّ قافية قصيدة أبي تمام (اللام) لما أعاد (خلاخل) واستبدلها بأخرى، أو أن رغبة الإتيان بالبديع وَرَدِّ الأعجاز على الصدور هي التي أحدثت هذا اللبس في الصورة، وقد يضيفون أيضاً ما للوزن من ضغط على الجملة الشعرية.

إنّ أبا تمام من المولعين بالجديد والغريب من القول أيّ أنّ هاجس التجديد استولى على أسلوبه فجعله يُفرِطُ فيه بحيث لا يدع للمتلقي فرصة أن يمرَّ على شعره من دون أن يرى ما لا يراهُ في شعر غيره، ولأنَّ هذا الشاعر من المجددين من جهة الأسلوب أكثر منه من جهة الموضوع فهو غير مجدد في هذه القصيدة التي يبدأها بذكر الأطلال كعادة الشعراء الذين سبقوه فيقول:

مَتى أنتَ عَن ذُهلِيَّةِ الحَيِّ ذاهِلُ ... وَقَلبُكَ مِنها مُدَّةَ الدَهرِ آهِلُ

تُطِلُّ الطُلولُ الدَمعَ في كُلِّ مَوقِفٍ ... وَتَمثُلُ بِالصَبرِ الدِيارُ المَواثِلُ

---

(١) صبح الأعشى في صناعة الإنشا: تحقيق: د.يوسف علي طويل: ٢/ ٢١٥، دار الفكر، ط١ دمشق سنة ١٩٨٧م.

دَوارِسُ لَـم يَجـفُ الرَبيـعُ رُبوعَهـا وَلا مَـرَّ في إغفالهـا وَهـوَ غافِـلُ

إن هاجس التجديد عندَ الشاعر يُرَكِّزُ دوماً على إنتاج أسلوب لغوي بدلالات وتراكيب بلاغية غير مطروقة في مجال الاستعارة والتشبيه. فـ((يقيمُ علاقاتٍ غير معهودة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والشيء، وبين الإنسان والعالم فيشوّش المعنى واللفظ معاً، ويشوّش المفهوم الموروث))[1].

إذا كان أبو تمام قد حصر هاجسهُ التجديدي بالأسلوب اللغوي والتراكيب المبتكرة والغريبة، فإنَّ أبا نواس الذي سَبقهُ زمنياً أخذ بعاملٍ آخر هو التجديد بالموضوع ومحاولة السخرية من كل القيم المقيمة والمتداولة من الأسلاف، فتناول الحياة اليومية وترك الوقوف على الأطلال والظاعنين وغيرها من موضوعات الشعر القديم، ونهج للشعر طريقته المدنية وأخرجه من اللهجة البدوية وأعاد موضوعة الخمر وأَنَّقَ وتَحَذلَقَ وأبدع فيها، لننعم النظر إليه حين يقول:

عـاجَ الـشَقِيُّ عَلـى دارٍ يُـسائِلُها وَعُـدتُ أَسـأَلُ عَـن خَمّـارَةِ البَلَـدِ

لا يُرقِئُ اللَهُ عَينَي مَن بَكى حَجَراً وَلا شَفى وَجدَ مَن يَصبو إِلى وَتَدِ

لقد تمَّ تناول هذا النص الشعري نقدياً عند كثيرٍ من النقاد القدماء والمعاصرين، وأشروا فيه أنّه يحتوي في مضمونهِ مشروع الشاعر في تجديد الموضوعات الشعرية. وثمة موضوعات كثيرة روّج لها أبو نواس وأضرابه من الشعراء في عصره حتى أن بعضها خرق القيم الأخلاقية التي أسسها الإسلام.

وليس من حقنا أن نَغمَط حقَّ كثيرٍ من الشعراء الذين أسلَبوا لغتهم الشعرية أسلبةً جديدة مثل بشار بن برد ومسلم بن الوليد والمتنبي وأبي العلاء المعري وغيرهم. إلاّ أن جميعهم كان يزاول نظمه للشعر بدوافع سيكون أولها هاجس التجديد.

---

(١) أدونيس: الشعرية العربية: ص٥٣، دار الآداب، ط١، ١٩٨٥م.

هاجس التجديد في العصر الحديث و(الإشكال الشكلي):

لم تكن حركة الإحياء التي سادت في البلدان العربية في أوائل القرن الماضي مَعنية بالتجديد، إلاّ أنَّ الحركات التي تَلتها أخذت بعضها بمهام التحول والتجديد في الشكل أولاً ثم المضمون مِمّا وَلَّدَ إشكالاً شَكلياً وهذا ما لم يكن يشغل ذِهن أبي نواس أو أبي تمام سوى استثناءات بسيطة وتحرشات بالوزن نذكرها في ما بعد.

فشعراء المهجر اعتنوا بالتجديد شَكلاً ووزناً وراحوا يُنَوِّعون في القوافي ويستخدمون الأوزان القصيرة، ويتلاعبون بالأشطر ويزيدون مستوى الإيقاع بالالتزام باللازمة. فَضلاً عن إحداثِهم تَبَدلات أسلوبية في لغة الشعر.

وظهور جَماعة الديوان التي أخَذَتْ على عاتِقها التجديد والوقوف بوجهِ الكلاسيكية السائدة حينئذ شُغِلَت بالتحولات الشكلية الوزنية وتلاعبت بها، وجماعة أبولو لم يبتعد شعراؤها عن الانشغال بالتغير الشكلي وكلتا الحركتين كانتا تدعوان إلى كَسرِ وحدة البيت وتسلسلِ المعنى من بيتٍ إلى آخر وهو مطلب مضموني موضوعي يجاور مطلبهم الشكل[1].

لا يمكن الاستغناء عن ذِكر النتاجات الفَردية التي عاشَت وأثَّرَت في مُحيطها وانشغلت برغبة التجديد وتَمَلُّكها هاجس التجديد أمثال الزهاوي والرصافي والريحاني وخليل مطران[2] وكوكبة من الشعراء المصريين والعراقيين والسوريين الذين تناوبوا على دعوة الشعر المنثور والمرسل[3] ومساعي المحافظين مثل أحمد

---

(١) ينظر: مقدمة ديوان الشفق الباكي: أحمد زكي أبو شادي: المطبعة السلفية ـ القاهرة ١٩٢٦م.

(٢) ينظر: التجديد في الشعر: الهلال ج /١/ س٤٢ نوفمبر ١٩٣٣م.

(٣) مقال: هل للشعر المرسل مكان في العربية: محمد فريد أبو حديد: الرسالة ١/س، ٩/ع، مايو، ١٩٣٣م.

شوقي الذي لا يخلو شعرهِ من ظاهرة التلاعب بالوزن وتطويرهِ تلبية لهاجس التجديد وإن جاءَ عنده متأخراً فمسرحياته الشعرية اعتَمَدت أكثر من بَحرٍ في نصّ واحد[1]، وكانت مثلُ هذه المساعي تتمثلُ في تناوب القوافي والأوزان.

وترافقَ في لبنان أن ظهرَ تيار الشعر الرمزيّ الذي لا يخلو من هاجس التجديد بالشكل والوزن ناهيكَ عن التحولات الموضوعية والأسلوبية[2].

وينمو هاجس التجديد ويشتدّ تركيزهُ على الشكل أولاً ليخرج بنتائج وحلول تكاد تكون مُرضيَةً للمطامحِ الساعية لتغير شكلي يُلَبي حاجةَ المعاصرة والحداثة، فكان شعراء (الشعر الحر/ التفعيلة) في أول الأمر ممن سعى إلى أنْ يغير في الشكل على طريقة من سبقهم من حركات إذ أخذوا في أول الأمر بتنويع القوافي في النص الواحد واستخدام الأوزان القصيرة وغيرها من المحاولات[3]، إلى أن تمكنوا من تحويل مَكمَن الإيقاع إلى التفعيلة من دون الالتزام بعدد تكرارها[4]. ((لقد طرقَ هؤلاء الشباب الباب بقوة، للإثارة ولَفتِ نظر الجوِّ المحيط بهم، كانت

---

(١) مقال مجمع البحور وملتقى الأوزان: الدكتور محمد عوض محمد: الرسالة :١/س، ٤/٥، مارس١٩٣٣م.

(٢) ينظر: نظرات في الشعر الرمزي: الدكتور منير العجلان: مجلة الثقافة س١: العدد الخمس: آب١٩٣٣م.

(٣) ينظر: ديوان نازك الملائكة وديوان السياب وعبد الوهاب البياتي، فكلها تتضمن تجارب ونصوص أخذت بهذا التنوع الشكلي مع الالتزام بوزن البيت واعتمادها على الجو الرومانسي، وهذا كله يشابه تجربة شعراء المهجر والديوان وأبولو.

(٤) وهذا تمثل في أسماء مهمة مثل نازك الملائكة وبدر شاكر السياب و بلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي و شاذل طاقة وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي وغيرهم. ينظر: مقدمة نازك الملائكة لديوانها شظايا ورماد، ١٩٤٩م، ومقدمة السياب لديوانه :أساطير: سنة ١٩٥٠م.

أعمالهم بمجموعها تُشكل صَرخات أفراد مهجورين في هذا العالم المَتخوم بحوادث الآخرين ومشاكلهم، يريدون أن يجدوا أنفسهم وأنْ يجدهم الآخرون.. وهذا ما أعطى نتاجهم طابعَ البحث عن الغرابة المثيرة))[1] إن ما دَفعهم للبحث عن الجديد لم يكن الرغبة في تقديم نصوص تفي بمتطلبات العصر والحداثة وحسب، بل هاجس التجديد والرغبة في الريادة كان لهما الفعل الأقوى في مَشروعهم لتحطيم القالب القديم والمُحاط بالتبجيل الثقافي عبر عُصور طويلة، وإنَّ من يقوى على فعلِ التحطيم سوف يُلفِت الأنظار إليهِ بقوة وينال حَظَّهُ من الشهرة والريادة.

تصرحُ نازك الملائكة بمقدمتها لديوانها أنَّ هَمَّها الشاغل إثبات أنَّ الأوزان الخليلية تُقَلِّلُ من الإبداع في الصورة والمضمون وتحاصِرُ الموضوع الشعري وتسمي الاستسلام لشعر الشطرين عُبودية[2].

((إنَّ نازك لم تكن حين كَتَبَتْ المقدمة بِمنجى عن دواعي التأكيد على ريادتها وتسجيل السبق لنفسها، ربّما في منافستها مع (السياب) ولعل هذا يُفَسِّر لنا سرَّ الحماسة التي كتبت بها المقدمة، وسرّ الحرص على أنْ تحفظ للمقدمة بما كان باراً من طبيعة هذه المحاولات الجيدة مع تقديم بعض القيم الشكلية الجديدة المستقاة من المدارس الأجنبية، والتي ما نحسب أنَّ (نازك) كانت السباقة إلى إعلانها فهي قيمٌ طرحها "الرمزيون" اللبنانيون وجماعة أبولو))[3].

---

(١) خواطر في الشعر العراقي الحديث: بلند الحيدري، الأديب العراقي، ١٩٦٢م، عدد١: ٣٩. والشعر الحر في العراق: يوسف الصائغ: ط١. مطبعة الأديب، بغداد ١٩٧٩م ـ ص٢٠.

(٢) ينظر: مقدمة نازك الملائكة لديوانها شظايا ورماد، ١٩٤٩م.

(٣) الشعر الحر في العراق: يوسف الصائغ: ص٣٤.

إنَّ نازك الملائكة طرحت تجربة الشعر من جانب شكليّ فقط، تناول بشكل أساس الوزن والقافية وربطَ ذلك ببعض المفاهيم الحديثة، عن اللفظة والصوت وعن الإيحاء والرمز والغموض[1].

وهنا يمكن أنْ نَتَبَيَّن أنَّ هاجس التجديد الذي كان يُحركُهُم هو الشكل والتجديد فيه أولاً وإنَّ ما طرحَ من مضامين اللغة الشعرية والأسلوب الشعري والموضوعات هي من نتاج الحركات السابقة لهم. مما دفعهم فيما بعد إلى الأخذ بمضامين جديدة والتسابق على توظيف الأسطورة والحدث اليومي والقناع وغيرها، وهي موضوعات مُستقدمة من جِهةٍ أخرى، كان الشعر الغربي مَنبعها الأساس[2].

وما إنَّ بدأت حركة (الشعر الحر)/ التفعيلة تُثَبِّتُ أقدامها في المشهد الشعري العربي حتى تَحَرَّكَ هاجسُ التجديد في نفوس شعراء ساروا مع حركة شعر التفعيلة وناصروها، وها هم يثورون عليها بتركِ الوزن واللجوء إلى النثر وهي فكرة مستقدمة من الشعر الغربي والفرنسي تحديداً، تقول سوزان بيرنار إن سببَ ولادةِ قصيدة النثر هو الـ((تَمَرُّدٌ على الاستعبادات الشكلية التي تحول دون أن يخلقَ الشعر لنفسه لغة فردية، والتي تضطرهُ إلى أن يصب مادة جمله اللدنة في قوالب جامدة))[3].

---

(١) ينظر: المصدر نفسه: ص٣٤.

(٢) لا نريد بالإشارة إلى منابع الاستقدام الموضوعي في الشعر العربي إلى الحط من فاعلية التواصل الثقافي بين الثقافات الأخرى، وجوته و فولتير مثلاً تأثرا بثقافات الشرق وأخذا منه وأبدعا بمضامينه المستقدمة من الشرق. إلا أن ما حدث عند شعرائنا أنهم تدافعوا برغبة الريادة والسبق إلى التوظيف والتضمين.

(٣) قصيدة النثر، ترجمة د. زهير سعيد مغامس، ط١، مطبعة الفنون، بغداد ١٩٩٣م ص١٦ ـ ١٧.

كان إعلان أدونيس وأنسي الحاج لحركة (قصيدة النثر) مرتكزاً على الهم الشكلي[1] والتخلص من الوزن كلياً بالأخذ بمفاهيم سوزان بيرنار حين ترجم أدونيس أجزاء من كتابها ونشرهُ في مجلة شعر داعياً لـ (قصيدة النثر) وقد زاول الكتابة بهذا المشروع عدد لا يُستهان به من الشعراء العرب.

وفي هذه الأثناء تولدَ جيلٌ ما بعد الريادة في العراق وقفزَ إلى موقع اشتغال شعر التفعيلة وراجعَ تجربة الرواد، وأشَّر أخطاءهم و مزاولاتهم الشعرية والنقدية[2] .

ونظر شعراء هذا الجيل إلى أنَّ ((حُلم القصيدة في كل العصور هو حلم التجاوز وترسيخ دين جديد لا يفرض تعاليم جديدة وإنّما يَجعلنا نَعرف أنفسنا والعالم الذي نعيش فيه))[3] وهم أرادوا بعبارة حُلم القصيدة حُلم الشعراء أنفسهم في التجديد والتجاوز، ((حيث يكون وعي الشاعر لا شكلياً يكون بناء القصيدة ديالكتيكياً، غير مقيدة بالوزن أو القافية أو الموسيقى))[4].

---

(١) يقول أدونيس إن: ((تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي، سطحي قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة))، مقدمة للشعر العربي: ص١١٢، دار العودة، ط١، بيروت .

(٢) ينظر: الذهب والتراب: الشعر الحديث بين روح المعنى وطبلة الإيقاع: فاضل العزاوي: مجلة الناقد: العدد ٦٨ ـ شباط ١٩٩٤م.

(٣) بيان الشعر الستيني (البيان الشعري): نشر البيان لأول مرة عام ١٩٦٩م في مجلة شعر البغدادية ووقعه: فاضل العزاوي وسامي مهدي وخالد علي مصطفى. ونشر في كتاب بعيداً داخل الغابة: فاضل العزاوي، دار المدى دمشق ١٩٩٤م.ونشر في نظرية الشعر، القسم الثاني: محمد كامل الخطيب: ص ٩١٥، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦م.

(٤) ينظر: الذهب والتراب: الشعر الحديث بين روح المعنى وطبلة الإيقاع: فاضل العزاوي: مجلة الناقد: العدد ٦٨ـ شباط ١٩٩٤م.

إلاّ أنَّ هاجس التجديد تَرَكَّزَ لديهم في أوّل الأمر في منطقة الشكل/ الوزن فهم يرون مثل من سبقهم أن الوزن ((عاملٌ خارجي موجود قبل القصيدة ومُكَرَّر))[1] و يؤيدون الرأي الذي يرجعُ نشأة الأوزان إلى فكرة أنَّهُ استوحي من حركة مشي الإبل أو النقر في سوق الصفارين[2] ويربطون ذلك برفضهم للوزن لأنّهُ بحسب ما أوردوهُ نابعٌ من إيقاعات الحياة اليومية لعصرٍ قديمٍ وإنَّ الإيقاعات اليومية لعصرهم الحديث تُملي عليهم أخذَ فهمٍ جديد للوزن. ويرون أنَّ ((ثبات وظيفة الشعر العربي هي التي فرضت عليه ثبات إيقاعاته التقليدية طيلة كلّ هذه القرون))[3] والإيقاع الخليلي: ((هو إيقاع روح القبيلة))[4]ومن هذا فإنَّ قصائدهم اختارت أنْ تضع نفسها ضدّ الغنائية المفرطة للتفعيلات التقليدية، مقتربة من إيقاع قريب من إيقاع النثر يقوم على الضربة والتخفيف (نظام المقطع الصوتي) أسساً وهو ما يتفق مع لغة الحياة اليومية.

وهكذا استخدمَت قصائد كثيرة وبطريقة جديدة إيقاع ما تُسميهِ كتب العروض العربية ((المتدارك المخبون)) أو ((قرع الناقوس)) وهو إيقاع كان مهملاً تقريباً[5].

---

(١) يؤكد فاضل العزاوي أن الوزن على وفق الدراسات الحديثة ((لم ينحدر من الكلام نفسه وإنما جاء من الخارج .. يوجد في البداية مستقلاً عن شكل تحققه اللغوي)) ويرجعه إلى الغناء والرقص لدى القدماء. الذهب والتراب: الشعر الحديث بين روح المعنى وطبلة الإيقاع: فاضل العزاوي: مجلة الناقد: العدد ٦٨ـ شباط ١٩٩٤م.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر نفسه.

(٤) المصدر نفسه.

(٥) وهو يربط إيقاعه الجديد ـ حسب قوله ـ بمرجعية إيقاعية غربية تشابه بحر الإيامبي الذي هو بحرٌ كلاسيكي عند الغربيين وهو شبيه بالرجز في العربية. المصدر نفسه.

بعدَ هذا كلّهِ وبعد زمنٍ ليس بالقليل نرى فاضل العزاوي أحد أهم أقطاب البيان يروِّج (لقصيدة النثر)[1] ويحدد ملامحها في فقرات ويعدَّها الخلاص الأخير من الهم الشكلي الذي أحاط القصيدة العربية عبرَ مراحلها الزمنية.

لا يخلو توجه هذه الجماعة ـ مثل من سبقهم ـ من الهم الشكلي وانصباب هاجس التجديد عندهم على التحول بالوزن إلى حالة أخرى كما هو ظاهرة من آرائهم التي ذكرناها.

ويظهر رأي الشاعر حسب الشيخ جعفر الذي تصرَّف بقصيدة التفعيلة وسَحبها نحو التدوير؛ إنَّ (الإشكال الشكلي) يشغل مساحة من تفكيرهِ وتفكيرِ جيلهِ فيقول: ((هناك تفعيلة، متى ما هُشِّمَت هذه التفعيلة، واكتشفنا تفعيلات جديدة، نكون أمام اجتهاد آخر. ولكننا ما زلنا في التفعيلة نفسها، وبالطبع فنحن ندور في الشعرية العربية بعامة. ويمكن أن يطرح هذا السؤال عند اللغويين، وبخاصة في ما يحدث الآن في الكتابات عن البنيوية مثلاً: هل هناك في المستقبل تصور عن تهشيم التفعيلة لاكتشاف تفعيلة جديدة، أم أن هذه التفعيلة الجديدة هي من لفظ اللغة العربية نفسها ،فإذا ما هشمت هذه التفعيلة، فينبغي أن تهشم من أسس أخرى في التكوين اللغوي أصلاً. وبالطبع فإن هذه المسألة مسألة شائكة))[2].

لم يتوقف هاجس تجديد الشكل عند هذا الجيل إذا تخطاهم ليصل إلى الأجيال التي نشأت بعدهم. فجيل السبعينيات والثمانينيات أخذ بعضهم بمسببات الخروج عن الوزن عن طريق تعاطي (قصيدة النثر)، بل والخروج عنها عند بعضهم إلى الوصول إلى النص المفتوح الذي يخلط بين الرواية والقصة والشعر والسيرة وغيرها من الأجناس الأدبية.

---

(١) المصدر نفسه.

(٢) أسئلة الشعر: جهاد فاضل: ص،٦٦، ط١، الدار العربية للكتاب، ليبيا، د.ت.

وعلى طول هذه المرحلة، اطمأنَّ آخرون إلى المضي في سبيل واحدٍ إما التفعيلة أو العمودي. ونرى تجزؤ النص الشعري العربي في العصر الحديث إلى أجزاء وأنواع شكلية في المقام الأول وأسلوبية في المقام الثاني، فصار لدينا الأشكال المتداولة (الشعر العمودي/ شعر التفعيلة/ قصيدة النثر) و(النص المفتوح) وكان بعض الشعراء يزاولون الكتابة في كل هذه الأشكال والتزم غيرهم شكلاً واحداً أو شكلين.

النتائج التي يمكن الخروج بها من مراجعتنا السريعة هذه[1] وتحديد أنواع الهواجس التي حركت النص الشعري هي:

١ ـ الهاجس الذي يكون مُنصبّاً على الحفاظ على المُثُلِ المتوارثة من الأجداد المُلتزمة بضوابط (عمود الشعر).

٢ ـ هاجس التجديد الذي يكون مُنصباً على اعتماد أساليب لغوية وتركيبية جديدة مغرقة في البديع أو التشبية والاستعارة والكناية حدّ الإفراط بغية الوصول إلى لغة شعرية تتخطى اللغة الشعرية التي ضبطت معايرها وتمثلت في أسلوب (عمود الشعر).

٣ ـ هاجس التجديد الذي يعتمد على الأساليب اللغوية القديمة والجديدة ويكون منصباً على تغيير وتجديد الموضوعات الشعرية.

٤ ـ هاجس التجديد الذي يرى أنْ لا تجديد يمكن أن يكون فاعلاً إلاّ إذا تم تبديل وابتكار أبنية وزنيّة إيقاعية جديدة وتَسخِير الأساليب اللغوية والموضوعات الشعرية لها.

---

(١) إن الدرس النقدي العربي القديم والحديث توسع كثيراً في قراءة وتحليل الموروث القديم والحديث على أيدي النقاد العرب والمستشرقين وأصبحت معالم التجديد واضحة للمختصين، ونحن أردنا من إجراء المراجعة التاريخية السريعة أن تكون مراجعة تذكيرية وتنبيهية للقارئ كي يتبين في خلالها تحول هاجس التجديد من عصر إلى أخر ومن شاعر إلى سواه.

تمركزَ هاجس التجديد في فترة العصر العباسي الأول على ما ذكرناهُ في الفقرتين الثانية والثالثة. وتمثل تمركزهُ في العصر العباسي المتأخر والأندلسي والحديث في الفقرة الرابعة ولم تختف الهواجس الأخرى من التأثير في المراحل جميعها، إلاّ أننا أردنا إبانة وإظهار الهاجس المُهيمن، فقد خلا العصر العباسي الأول من هيمنة الهاجس الذي ذكرناه في الفقرة الرابعة، إلاّ في محاولات ضعيفة لا تشكل ظاهرة أو حركة وقد يرجعَ سببها إلى عجزِ الشاعر عن تمكنهِ من الوزن لا رغبة مُعتنية تحاول أن تُشرعِن لحركة داخل الوزن.

ولحلِّ ما قد يواجههُ طرحنا من لبسٍ في عدمِ عرض ما حفظه التراث من خروقات وزنيّة وردت في المدونات القديمة ونحن الذين شرعنا في المراجعة التاريخية، لا نريد أن يدعي المدعي أننا أغفلناها وهي ذات أهمية في موضوعنا.

لهذا نقدم قراءة أخرى نعالجُ فيها بعضاً من الشواذ التي ذكرتها مدونات الموروث الشعري العربي لنصل إلى إيضاح رأينا.

وإذ نوسعُ دائرة النظر محاولةً لاستقصاءٍ دقيقٍ للخروقات الوزنيّة القديمة قدم ما وصلنا من الشعر العربي، وإن تجاذبتها دعوى التشكيك في صحة نصوصها[1] فهذا عبيد بن الأبرص تُعَدُّ مُعلقتهُ نَمَطاً مُهشماً وزنياً بالقياس إلى التزام المعلقات والقصائد الأخرى بنظام مُنضبط لا تخرج عنهُ ولا تخرقهُ إلاّ فيما نَدَر:

---

(١) هناك آراء قيلت عن هذه النماذج النصية التي تحرشت بقوة بالنظام الوزني واستغرب بعض النقاد من حفظ واعتزاز العرب بهذه القصائد على الرغم من خرقها الأذن المنمطة على الإيقاعات المعروفة، مما حدا ببعضهم إلى أخذ فكرة الأشعار الموضوعة من قبل الرواة ولا يعود نسبها الحقيقي إلى من نسبت إليه، وحتى وإن حدث هذا وصدق زعمهم فهو يؤشر لنا رغبة خرق الوزن بهواجس مختلفة ولو كانت من قبل الرواة. ينظر: الشعر الجاهلي: طه حسين: ص١٣٨.

أَقفَــرَ مِــن أَهلِــهِ مَلحــوبُ فَالقُطَبِيّــاتُ فَالــذَنوبُ
فَــراكِسٌ فَثُعَــيلِــباتٌ فــذَاتُ فِرقَــينِ فَالقَليــبُ

ومن هذه النصوص قول أمية بن أبي الصلت:

عَيْنِـيَ ابكّـي بِالْمُـسْبَلاتِ أبـا الْحـارِثِ لا تَـذْخَري عَلـى زَمَعَـهْ
ابْكـي عَقيـلَ بْـنَ الأسْـوَدِ أَسَـدَ الْبَـأْسِ لِيَـوْمِ الْهِيـاجِ وَالدَّفَعَـهْ
تِلْــكَ بَنــو أَسَــدٍ إِخْــوَةُ الْجَــوْزاءِ لا خانَــةٌ وَلا خَدَعَــهْ

وقول عدي بن زيد:

نعــمَ صَـبَاحًا عَلْقَـم بْـن عُـدَيّ أثويـت اَلْيَـوْم لَـمْ تَرْحَـلِ
قَـد رَحَّـلَ الـشُّبّانُ غَيرَهُـمُ وَاللَحـمُ بِالغيطـانِ لَـم يُنـشَلِ

وقد قال أبو العلاء المعري عن هذه النصوص: ((وأني لأحار يا معشر العرب في هذه الأوزان التي نقلها عنكم الثقاة و تداولتها الطبقات))[1].

فتجربة عبيد بن الأبرص وأمية بن أبي الصلت وعدي بن زيد وإنْ رفضها بعض النقاد القدماء كالدماميني[2] لا تغادر منطقة قولنا أنّ مأخذ التجريب ينصب في أول الأمر على خرق الوزن. هذا إنْ صَحَّت روايتها وإن أخذنا بعدم صحتها فإنَّ واضِعَها وضَعَها برغبةِ التحرش بالوزن وتقديم نصٍّ مُهشمٍ وزنياً روَّج له وأسندهُ بقبول العرب له واعتزازهم بهذا النص حينئذ.

وتتفاقم أحوال الخرق الوزني في العصر الإسلامي وما تلاه؛ لتكون من أهم الأسباب التي دَفَعَت الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى ضَبطِها واستخراج

---

(١) رسالة الغفران: تحقيق محمد عِزت نَصر اَللّه: ص ٢٩، بيروت ١٩٨٦م.

(٢) العيون الغامزة على خبايا الرامزة: أبو عبد الله محمد بدر الدين بن أبي بكر، تحقيق الحساني حسن عبد الله: ص٢٣٥، ط٢، ونشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، سنة ١٩٩٤م.

قوانينها[1] وهذا هو هاجسُ الخليل العلمي الذي تَجَسَّدَ في الجانب اللغوي والعروضي، إذ هو أول من وضعَ مُعجماً للغة العربية (العين) وهو أول من وضع علماً لأوزان الشعر وهو مرجع سيبويه الأول في النحو في (الكتاب).

ويظهر أنَّ زَمَن الخليل تنازَعت فيه نيتان نيَّةُ التهشيم والتحرش بالثوابت سواء كانت عفوياً أم قصدياً، ونيَّةُ الحفاظ على الثوابت والأصول وقمع التحرش بالتدوين.

نستخرج من هذا أن العلماء هم الذين كانوا أقرب زمنياً من الوقائع وكان سلوكهم تجاه الخروقات سلوك المدافع والمحافظ، ولم ينفوا وجودها، بل أثبتوها من خلال ردّهم العلمي عليها بوضع الأنظمة والقوانين واستخراج الأصول.

وما حدث في العصر العباسي من خروقات أكثر بكثيرٍ من العصرين اللذين سبقاه، إذ استمر الخارقون[2] جيلاً بعد جيل في خروقاتهم وجعلوا منها أنظمة تجديدية قُبِلَتْ وتداولت[3]، كالأراجيز والمسمطات والمخمسات والموشحات والدوبيت[4]... الخ، ولم يختلف الهم الشعري عن همِّ العصور السابقة إذ انصبّ في مراحله الأخيرة على الجانب الوزني مع عدم إغفال المرحلة الأسلوبية التي نَهَضَت على يد دعوة (البديع) متمثلةً بأسماء شعراء محدثين.

---

(١) بعد اتساع رقعة الدولة الإسلامية ودخول الأقوام غير العربية في بنية المجتمع العربي حمل العلماء شعاراً معروفاً كان السبب المحرك في كل المنتج المعرفي واللغوي والشعري والديني في تلك الفترة وهو ((ما قالته العرب)) هذا الشعار يحمل معنى المحافظة على الأسس من أن تضيع مع مرور الزمن واختلاط الأقوام وهو يحمل منظوراً دينياً وقومياً أيضاً.

(٢) مثلاً كان أبو العتاهية يقول: ((أنا أكبر من العروض، وله أوزان لا تدخل في العروض))، الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق سمير جابر: ١٦/٤، ط٢، دار الفكر، بيروت.

(٣) أعادَ بعض النقاد أسباب هذه التجارب إلى متغيرات في البنية الاجتماعية، ولم تعزَ عندهم إلى هاجس التجديد.

(٤) إن ((الموشحات في الأندلس استجابة لمعطيات بيئية واجتماعية وثقافية عديدة، انطوت على قدر كبير من التجديد وإن يكن هذا التجديد ضمن نطاق الشكل وحده، أو على التجديد في حدود الوزن والقافية)) الموقف الأدبي: ص٢٥، العددان ١٩٣ ـ ١٩٤ـ ١٩٨٧ـ الحداثة والشعر وتجديد الحياة العربية ـ حافظ الجمالي.

ووصولاً إلى العصر الحديث الذي شهد ظهور كثير من الحركات التي عنيت بالخروج على النمط الوزني الثابت والقافية الثابتة حتى انفجار حركة الرواد (لقصيدة الشعر الحر) / (شعر التفعيلة) وخرقهم الكامل للبيت الشعري كوحدة وزنية وارتكازهم على التفعيلة وعدم ثبات عدد تكرارها في الأشطر.

وقول نازك الملائكة عن الشعر الحر بأنه: ((ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية والعروض العربي))[1] ما هو إلاّ دليل على قولنا عن مدى انشغال حركات التجديد بالوزن قبل أيّ شيءٍ آخر، وهيمنة (الإشكال الشكلي) قبل غيره.

هذا الاستعراض، بين لنا أنّ هاجساً شاغلاً أخذَ جانباً من جهود المجددين في كل عصر من العصور السابقة، وحمل آراءً متعددة وأسباباً كثيرة يمكن تلخيصها بالآتي:

١ ـ خروق على مستوى الوزن والقافية تُعَلِّلُ بضعف الأذن الموسيقية لدى الشاعر.

٢ ـ خروق رافقت ثورات أخلاقية واجتماعية لدى بعض الشعراء، محاولة منهم التعبير عن رفض كل قديم.

٣ ـ محاولات تسعى إلى تكييف صلابة الوزن والقافية لملاءمة الغناء أو لملاءمة الموضوع اليومي الحياتي.

٤ ـ الشعور أنّ الوزن والقافية يحدان من فضاء قول الشاعر ويقيد جملته.

٥ ـ هاجس التجديد ورغبة المغايرة والتمسك بالدعوة المروِّجة لمقولة أنْ لا تجديد من دون تجديد الشكل أو كسر القوالب.

٦ ـ بعد ضبط وتحديد المساحات الوزنية الصالحة للقول الشعري من قبل

---

(١) قضايا الشعر العربي المعاصر: ص ٨١، دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٧٨م.

الفراهيدي أصبح الوزن عنصراً ذا هيئة ظاهرة للعين وليس إيقاعاً محسوساً في الأذن فحسب، مما دفعَ إلى الشعور بخارجيته لأنَّهُ عنصر داخلي متولد في الأصل من أصوات اللغة والرغبة في تمييز القول الشعري عن سواه إضافة إلى مستوياته الجمالية والتطريبية.

٧ ـ الترتيب البصري للقراءة تم على وفق التقطيع الوزني لشطري البيت، ودفع إلى الإحساس برتابة الشكل القرائي البصري والإنشادي السمعي.

هاجس التجديد عند حركة قصيدة الشعر

تَبَيَّنَت مما سبق مَواطِنُ هاجس التجديد عند كل جيلٍ من الأجيالِ السابقة، ففي أي جانب أو مكانٍ كان هاجس التجديد عند حركة قصيدة الشعر؟.

لم يكن من السهل ارتجالُ ادعاءٍ يمثل هاجس التجديد لدى الحركة، لأنَّ القراءة المتأنية لمُنجزِ الأجيال السابقة هو من سوف يرسمُ ملامح هاجس التجديد، فإن تناسى بعضهم طبقية المتلقي العربي فإن حركة (قصيدة الشعر) عَكَفَت على دراستها والإحاطة بهمِّ المُتلقي لأن طبقية المتلقي تكون عنصراً مهماً يساهمُ في تواصل الإبداع.

وليس هذا فحسب فإنَّ عناصرَ أخرى ساهَمت في تشكيل هاجس التجديد لدى الحركة تولدت من القراءة للمدونات النقدية والشعرية السابقة، فإن أخَذَ السابقون على الوزن مآخذ وعَدُّهُ عِبْءً دفعهم إلى أن يحوروا فيهِ أو ينبذوهُ فيما بعد، فقد أعادت القراءة النقدية لحركة (قصيدة الشعر) رسمَ الملامحِ الصحيحة لنشأت الأوزان ومن خلال هذا تَبَيَّنَ مَجانية كثيرٍ من الآراءِ السابقة، ولقد قَدَّمَت الحركة فهماً جديداً لمفهوم (هُوية القصيدة) وتبلور هذا كلّه في بيانِ (قصيدة الشعر) الذي أظهرَ في طرحهِ سمات التجديد وهاجسهِ وتصحيح السائد من

المفاهيم والمصطلحات النقدية المتداولة، وهذا كلّه يصبُّ في تَقديمِ فهمٍ نَصي متكاملٍ للشعرية الجديدة التي تَسعى إليها بِنصّها ولا تَغفلُ الموروث.

في مضامين بحثنا الآتي سوف يتابع القارئ تدريجياً كيف تشكلَ الوعي الشعري للحركة بصورةٍ تصاعدية في الفهم وأولها طبقية المتلقي.

ج ـ طبقية المتلقي ومسعى ((قصيدة الشعر)):

الشعرُ هذه المفردة التي يَصعبُ تعريفُ دلالتها عندما تكون في موقعِ الكشفِ عن ذاتها، أما عندما تقعُ ضمنَ موقعِ الظاهرةِ النصِّية فإن كثيراً من التعريفات والأوصاف تُسطَّر حولها محاولةً أن تُعلِّلَ أو تكشف سمات النتاج النصي الشعري للوصول إلى الكشفِ عن ذاتِ الشعرِ المُختبئة في النصِّ، فهل أمكنَ لهذهِ البحوث والمحاولات أن تَكشِف عَن سرِّ الجملةِ المَشعورة؟ عن سِرّ الاهتزاز الداخلي والخارجي في النفس الإنسانية تجاهها؟ المحاولات على كثرتها منحت القراء نتائج عديدة، أفرزت مناهج وآراءً وتصورات وحركات ومذاهب كلها تسعى لاصطياد طيرِ الشعر المارق من الشباك والشراك الكثيرة التي نُصِبت له.

وإذ تتجزأ البحوث والدراسات النقدية حولَ الشّعر بين التنظير والتطبيق تَكبُرُ فجوة المعرفة بكينونتهِ، فنظرية التلقي ـ مثلاً ـ توصِلنا إلى أهمية ومركزية المتلقي في العمل الإبداعي من جهة أنَّهُ المُستَقبِل للنص الشعري وهو صانع الأحكام والآراء والانفعال والرفض والقبول، وهو منتجُ القراءة النقدية، مع أنَّ المتلقي هو مَكمَنُ الإشكال من حيث تباين مستوياتهِ وتعدد طبقاتهِ وتنوعهِ هذا يفرزُ طبقية قرائية تُسَبِّبُ فوارقَ في نجاحِ نصٍّ وعدمِ نجاحِ آخر وقد ينحسرُ النجاح في مستوى الانتشار والقبول عند طبقة من دون أخرى.

إن نظرية التلقي تَتَعَثَّرُ بوجودِ طَبقات مُتباينة للمتلقي فيتجزأ العمل الإبداعي إلى طبقات تتوافق مع الطبقية الاجتماعية حيث إنّ الفوارق الاجتماعية والاقتصادية تُحَدِّدُ مساحاتٍ ثقافية لكلّ طَبقة، هذا ونحنُ نَعلمُ مَدى الانقسام الطبقي الذي أثّر في تَشَظي الوعي الجمعي في مجتمعنا العربي، ولا نَنسى مدى التشكيل المعرفي المتولد من الإرث الثقافي الطائفي والقومي والسياسي والأسري أيضاً، ومدى قبول أو رَفضِ بعضها بعضاً وهذا كلّهُ يضافُ إلى الاستقبال الشخصي للنتاج الأدبي عند المتلقي المُرتَبط بالمفاهيم المترسِّبة في ذهنهِ التي

أوجدتها الهيمنة الموضوعية أو ما تركتهُ ثقافة الطبقة من أثر في ذائقته، فكثيراً ما يرى الباحث أنَّ نصّاً شعرياً ضعيفاً في جوانبه الفنية يحظى بشهرة واسعة وقبول منقطع النظير بين طبقة من الطبقات الاجتماعية طائفية كانت أو سياسية أو قبلية، وإذا قدَّم الباحث أي تَعقيب أو إيضاح حول النص (المُقدس) لديهم ذهبوا إلى التشبث به والدفاع عنه حتى ولو وضعت عيوبهُ بين أيديهم وتمت البرهنة عليها.

وتختار نظرية التلقي من هذا التنوع في طبقات التلقي طبقة تمثلُ الحكم حول جودة النص أو رداءته متمثلة بالنقاد والمثقفين من المختصين، ويبدو هذا الاختيار اختياراً عنصرياً وطبقياً على الرغم من أنَّ النظرية نفسها تفتح باباً مجاوراً يعنى بتعدد القراءات حتى بين أصحاب الطبقة المختارة.

وفي تراثنا النقدي القديم مواضع كثيرة تبين انجرافَ الطبقة المختصة إلى طبقية منهجية تهيمنُ على نقودها وآرائها، إذ استطاعت نصوص شعرية أن تجدَ حضوراً شاغلاً للمتلقي، فحاول بعض نقادنا القدامى أن يحصروا سمات النجاح الفني في النص الشعري القديم، بغية تَحييدِ حركة النص الشعري الجديد، إلاّ أنّهم سقطوا في التعبير عن أيديولوجية الطبقة الثقافية التي انتموا إليها، فقد يكون الناقد من أنصار القديم المتمثل في الشعر الجاهلي والذي ينظر لكلّ معاصر على أنَّهُ لا يصل إلى مَصاف ما قيل من القديم.

وتجربة الآمدي[1] في موازنته دليلٌ على ما ذهبنا إليه، فميله إلى نصرة

---

(١) ولا تختلف تجربة علي بن عبد العزيز الجرجاني في كتابه (الوساطة) الذي عني بشعر المتنبي إذ أجرى المعادلة نفسها التي أجراها الآمدي لكن ليس بين شاعرين إنما بين شاعر ومجموعة من الشواهد الشعرية من الموروث القديم والحديث في عصره أي أنه بدَّلَ الموازنة بالوساطة وهي آلية مختلفة من ناحية التطبيق ومتفقة من ناحية المقومات الأسلوبية لعمود الشعر ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه(من دون تاريخ).

البحتري ظاهرٌ جداً على الرغم من إنصافه لأبي تمام في بعض المواضع، إلاّ أنَّهُ من الذين شددوا على مقومات (عمود الشعر)[1] التي رأى أنَّها تَمثَّلت عند معاصريهِ بالبحتري.

يُعَدُّ الانتماء إلى مَنهجٍ ما طَبقياً من مفهومِ تَجزُّؤ المُتلقي المُختص ـ وهذا ما حصلَ معَ الآمدي ـ ووقوعهِ ضمن دائرةٍ مَعرفية نَصِّية ونقدية مُكتَسَبة لها ثوابتها وتحديداتها التي لا تَكتَسِبُ شمولية احتواءِ التنوع النصي، بل تَركن إلى نفي الجودة عن النص المخالفِ للقواعد الوضعية المُستَحصَلة من الأمثلة الشعرية القديمة، وكأنّها ثوابتٌ لا يمكن اختراقها والإتيان بالجيد إلاّ في خلالها، وإن اعتَرَفَ بأنَّ من الممكن اكتساب الجديد بواسطة الخروجِ عن الثوابت اعترافاً مراوغاً ومحتسباً لأبعاد الزمن وتحولاته، إلاّ أنَّ النقاد القدماء يحصون ويقدرون نسبة الجديد على أنَّهُ قليل ليتمكنوا من البرهنة على أن الأقدر على مَنح نسبة أكبر من الجيِّد هو الذي يقعُ في دائرةِ القديم والمعاصر السائر على خطى الأولين.

وهكذا تظلُّ الانتماءات الطبقية/ الإيديولوجية بتنوعها أدبية كانت أو غير ذلك مهيمناً سلبياً على الرأي النقدي العربي وهذا ما لا يمكن تخطيه بوساطة نظرية التلقي.

أما مساعي (قصيدة الشعر) فلا تقفُ عند طبقة من طبقات التلقي فهي لم تسعَ في نصّها لإرضاء النخبة النقدية وهي الطبقة التي تصنفُ بين الطبقات الأخرى على أنّها الأفضل استقبالاً وتفاعلاً مع النص على زَعم أنَّها العين

---

(١) إن من أستطاع إقرار النتائج النهائية لـ (عمود الشعر العربي) هو المرزوقي بوضعه لمعاييره المعروفة. ينظر: شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون: ١/٩-١١، مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر، ط١، القاهرة، ١٩٥١م.

المدرَّبة، والوعي المثقف بتفاصيل الشعر، إنَّ (قصيدة الشعر) لم تُهمِلْ في سعيها فكرة أن يكون النص قابلاً للتفاعل مع أكثر الطبقات المتباينة، وإن تكن هذه بشكل ما مهمة يراها بعض النقاد حَرِجة صعبة التحقق دوماً، إلاَّ إننا نؤكد على أنّه مسعى، لا نغادره ولا يغادرنا، واستمرار اشتغال هذا المسعى لابدَّ من أن يوفر مساحة نجاحاتٍ تتسع عبر الزمن، ومن خلال تحولات التجربة.

نرى أنَّ أسباب نجاح هذه المسعى تكمن في أنَّ (قصيدة الشعر) ليست مذهباً أدبياً كالرومنتيكية والرمزية وغيرها فهذه المذاهب تُصَنِّفُ قارئاً من دون آخر، وتسعى في توجهها إليهِ في خلال منظومة التبادل المشتركة بينهما، وتتقاطع مع أيِّ قارئ لا يحمل هذه المنظومة التي نَمّتها وروَّجت لها تنظيراتها، وهي تُعنى بجزء من الذات الإنسانية وتنسى أنّهُ مكون مُختلط ومُعَقد، فالمذاهب الأدبية تصنع طبقية ثقافية أيضاً.

إنَّ (قصيدة الشعر) ليست مذهباً أسلوبياً قاراً مثل (عمود الشعر)، وهي لا تبحثُ عن الغريب في جوف العتمة، ومع هذا فهي لا ترفضُ أنْ تستفيد من كل مذهب فكري أو أسلوبي أو عقائدي، وتُمِّيز نصها بنوع الاشتغال والأداء، وترفض أن يهيمن عليها أسلوب ثابت أو فكرة مؤدلجة أو منحى عقائدي أو سياسي أو طائفي، ومع هذا فهي قابلة لتنحية أجزاء من مكونات المهيمنات السابقة، والأخذ بأجزاء تراها تخدمُ مضمونَ النص ولا تُهيمن عليه.

((قصيدة الشعر))

المفهوم وأسس الشروع

- هوية القصيدة
- نشأة الأوزان
- بيان (قصيدة الشعر)
- كتابة الجملة الشعرية مغادرة التمظهر الوزني

هُوية القصيدة

الموقع الأنطولوجي من الشعر والنثر

كيف يمكن تَعريفُ هُوية القصيدة وتحديد موقعها الأنطولوجي من الشعر والنثر؟ فكل جنسٍ أدبي يمتلكُ موقعهُ المُحَدَّد، وعلى بحثنا أن يقدمَ تعريفاً للقصيدة ويحدِّدُ موقعها، ليتسنى لنا ذلك علينا أن نُجري مُقارَنة بين الأنواع التي تَضمَّنَتها هذهِ التسمية (قصيدة)[1] بالاستعانةِ بالصفات المُتشابِهة والمُختلفة بين الأنواع ((فالنوع يتكونُ عندما تَشتَرِكُ مجموعة من النصوص في إبراز العناصر نفسها، وهناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية. إذا لم يحترم النص العناصر الثانوية، فإن انتماءه إلى النوع لا يتضرر. أما إذا لم يحترم العناصر الأساسية (المسيطرة) فإنه يخرج من دائرة النوع ويندرج تحت نوع آخر))[2] وكذلك فإن ((خصائص نوع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى))[3].

ولا يعنينا في بحثنا انتسابُ النوع إلى مذهبٍ أدبي أو أن نَتحرك ضمن إطار منهج نقدي معروف لأنَّ أهدافها تَنحَسِرُ في معايير موضوعية خاصة، ونحن نريد

---

(١) ينظر: نظرية الأدب: رينيه ويليك وأوستن وارين: ترجمة محيي الدين صبحي: ص١٨٣، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ((من دون تاريخ)).

(٢) الأدب والغرابة: عبد الفتاح كليطو: ص٢١ ــ ٢٢، ط٣، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٣م.

(٣) المصدر نفسه: ص٢٢ .

أنْ نحقق نتائج يمكن في خلالها معرفة كيفية وجود القصيدة كهوية خاصة، ولأنَّ رغبة الوصول إلى تحديد هذه الهُوية، متولدة من الحاجة في أي تَثمين نقدي لنص أدبي، إلى تمثل الفعل الأدبي في هيئة ذات أبعاد يمكن الإلمام بوجودها، وهنا يصبح علينا لزاماً تَثبيت المستويات التي سيتم وفقها إيجاد الفروق بين الأنواع المندرجة تحت توصيف (قصيدة) مع مراعاة شرعية كل هذه المستويات بانتسابها إلى المكون الأدبي.

وهذه المستويات هي:

١- نوع الوظيفة الأدبية: فنية / إخبارية.

٢- الهيئة الكلية: وهي من مكونين:

أ ـ التنظيم الإيقاعي.

ب ـ مساحة العرض.

٣- البنية الحتمية الموحدة.

٤ـ موقع الانكِباب الاشتِغالي في الـمُنْجَز (مَقْصَد الـمُنْجِز).

١- نوع الوظيفة الأدبية: فنيّة / إخباريّة.

إنَّ المهمة الأساسية للفن تتمثلُ في الوظيفة الفنية التي تسعى إلى تخليص الأشياء والموجودات من نَمَطيتَها وطبيعتها وحقيقتها التداولية وتَصييرها مُدهشة، وفي اللغة الأدبية تشتغل الوظيفة الفنية على توليد علاقة جديدة بين الدال والمدلول.

إنَّ انشطار الوظيفة الأدبية إلى نوعين، أمرٌ حتمي لا نزاع عليه من شدَّة التباين بين النوعين المتجلي عن طريق الأداء والاشتغال. فالوظيفة الإخبارية الساعية لحالة الإيصال المباشر، تفتقرُ في اشتغالها لعامل التفويق البلاغي، فإن دخل في أداء الوظيفة الإخبارية، أفسد المراد منها، في الإخبار الواضح والمباشر

الساعي للإفهام، ولذلك فإنَّ تحديد الوظيفة الإخبارية في نصٍّ ما، أمر هين يتحدد من مجمل الأداء ونوع الاشتغال، أما في الوظيفة الفنية، فلا يمكن تحديد الإخبار فيها، إلاّ على أنَّهُ عرضٌ لقيمةٍ جمالية مُدهشة وغير سطحية وهو إخبارٌ عنها أولاً، تنجز عبر التبدلات التعبيرية والإيحائية المنعكسة في كلية عرض متوحدة.

من التفريقات القائمة على هذا الأساس، التفريق الثابت بين نوعين تعبيريين هما (الشعر) و(الرجز/الأرجوزة)[1] والذي تحددهُ الوظيفة المُتجلِّية في مَضمون النص، حيث يُبرِزُ الرجز نوعه عبر وظيفته الإخبارية/ الانفعالية/ المباشرة، مما يبعده عن عدِّه فنّاً شعرياً، بينما يُبرِزُ الشعر وظيفته الفنية ليمتلك سموَّه في خلالها، ومن المهم الانتباه إلى أن هذا التفريق في نوع الوظيفة اعتمد على المكونات الإيقاعية أيضاً، لأنَّ كلاً من الشعر والرجز يمتلك عنصر الوزن، إلاّ أنَّهُ في الشعر متعدد البحور، بينما اقتصر الرجز على بحر واحد يتولد من تكرار[2](مستفعلن) وتكرار هذه التفعيلة يولد إيقاعاً عالياً، طاغياً، بتطريبه[3] ومضيِّقاً لمجال التنوع في المدلول، وقد يَقصِرُ وتُقتَضَبَ تفاعيله كالمشطور

---

(١) الرجز: الاضطراب ومنه رجز البعير إذا تقارب خطوه واضطرب لضعف فيه وشبه الرجز به لتقارب أجزائه وتصورِ رجز في اللسان عند إنشاده ويقال لنحوه من الشعر أرجوزة وأراجيز .. وهي كهيئة السجع إلا أنه وزن الشعر ويسمى قائله راجزاً كما يسمى قائل بحور الشعر شاعراً. ينظر: التعاريف: ٣٥٧/١، و لسان العرب: ٣٥٢/٥.

(٢) لعل هذا ما دفع بعض النقاد القدماء إلى عدِّه بحراً من بحور الشعر.

(٣) ((وفي حديث ابن مسعود: « من قرأ القرآن في أقل من ثلاث فهو راجز » إنما سماه راجزاً لأن الرجز أخف على لسان المنشد واللسان به أسرع من القصيدة..)) النهاية في غريب الأثر: أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري، تحقيق طاهر أحمد الزاوى ومحمود محمد الطناحي: ٢٠٠/٢، المكتبة العلمية، بيروت، سنة ١٣٩٩هـ ـ ١٩٧٩م.

والمنهوك، مما يقربه من السجع، وروى بعضهم أنَّ الخليل عدَّ ما تمت أجزاء تفاعيله شعراً[1]. ((وقد اختلف فيه فزعم قوم أنَّهُ ليس بشعر وأن مجازه مجاز السجع))[2] فعن رأي الخليل بن أحمد الفراهيدي قالَ ابن منظور: ((وفي التهذيب: زعم الخليل أن الرجز ليس بشعر وإنما هو أنصاف أبيات وأثلاث))[3]. ويقطعُ الخليل أن الرجز ((المشطور والمنهوك ليسا من الشعر.. والمنهوك كقوله(ص): أنا النبي لا كذب.....، والمشطور الأنصاف المسجعة))[4].

ولقد جاراه الأخفش، واعترض على من قال: ((إن الخليل يعدُّ الرجز التام

---

(١) تباين رأي الخليل عند من نقل عنه وقد أثبت ابن منظور كلا الرأيين فقال: ((وهو عند الخليل شعر صحيح ولو جاء منه شيء على جزء واحد لاحتمل الرجز ذلك لحسن بنائه)) والرأي الثاني ذكرناه في المتن. لسان العرب: ٥ / ٣٥٠ .

(٢) لسان العرب : ٥ / ٣٥١ .

(٣) إنَّ ((دليل الخليل في ذلك ما روي عن النبي في قوله:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتيك من لم تزود بالأخبار

قال الخليل: لو كان نصف البيت شعراً ما جرى لسان النبي(ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا) وجاء بالنصف الثاني على غير تأليف الشعر لأن نصف البيت لا يقال له شعر ولا بيت ولو جاز أن يقال لنصف البيت شعر لقيل لجزء منه شعر)) ودليله هذا يأخذ بالنمط الفقهي الذي يستند على النص القرآني والسنة النبوية، من قوله تعالى: [وما علمناه الشعر وما ينبغي له] ومما ذكره من السنة والسيرة في المثال الذي ذكرناه (بيت طرفة). لسان العرب: ٥ /٣٥١ـ٣٥٠.

(٤) ((فالمنهوك كقوله في رواية البراء أنه رأى النبي(ص) على بغلة بيضاء يقول:

أنا النبي لا كذب أنا ابن عبد المطلب

والمشطور كقوله في رواية جندب أن النبي(ص) دميت إصبعه فقال:

هل أنت إلا إصبع دميت وفى سبيل الله ما لقيت)).

لسان العرب: ٥ / ٣٥١ـ ٣٥٠. و النهاية في غريب الحديث: ابن الأثير: ٢/ ١٩٩.

شعراً)) فقال عن الرجز ـ وأراد الأمثلة التي ذكرها الخليل ـ: ((وأنا أقول إنها ليست بشعر))[1].

وقد كانت العرب تفرق بين الرجز والشعر والأنواع الأخرى مثل السجع فـ((في حديث الوليد بن المغيرة حين قالت قريش للنبي(ص): إنه شاعر، فقال: لقد عرفتُ الشعر ورجزه وهزجه وقريضه فما هو به)) [2]. ونرى مدى اعتنائهم بالتفريق بينه وبين الشعر، بل إنهم يفرقون بين أنواع من الشعر على اعتبارات مختلفة، هزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه[3].

وتنهض الآراء المخلفة للرأي السائد بأخذها الموضوع من زاوية أخرى ومثال ذلك: ((قيل ليونس من أشعر الناس، قال: العجاج ورؤبة، فقيل له: ولم نعن الرجَّاز، فقال: هما أشعر من أهل القصيد إنما الشعر كلام)) [4]. ويظهر رأي يونس مخالفاً لغيره، إلاّ أنَّهُ أرادَ في مخالفتهِ تفضيل قول عن قول وشاعر عن آخر، ولا يُلغي رأيه التفريق القائم بين الشعر والرجز.

---

(١) يخالف ابن سيدة هذا الرأي بقوله: ((الرجز شعر ابتداء أجزائه سببان ثم وتد وهو وزن يسهل في السمع ويقع في النفس ولذلك جاز أن يقع فيه المشطور وهو الذي ذهب شطره والمنهوك وهو الذي قد ذهب منه أربعة أجزائه وبقي جزآن)). ينظر: لسان العرب: ٥ / ٣٥١ ـ ٣٥٠.

(٢) النهاية في غريب الحديث: ١٩٩/٢و لسان العرب: ٣٥٣/٣، وينظر: سيرة النبي(ص): ابن هشام الحميري: ١٧٤/١، وروي الحديث عنده: ((فنقول شاعر، قال: ما هو بشاعر، لقد عرفنا الشعر كله رجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه، فما هو بالشعر)) وذكرَ في السيرة النبوية: ابن كثير: ٥٠٠/١ بهذه الصيغة: «فقال: ما هو بشاعر، قد عرفنا الشعر برجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه، فما هو بالشعر».

(٣) ينظر: ابن كثير: ١ /٥٠٠. وسيرة النبي(ص): ابن هشام: ١٧٤/١.

(٤) الأغاني: ٢٠ / ٣٦٦.

ومَيَّزَت العرب بين هذه المحسوسات النصية فالرجز له ميزة الإيقاع المرتفع والقصير اللتين تطغيان على جوانبِهِ الأخرى لذلك فهو أقرب للتعبير عن الحالات الانفعالية التي تؤثِّر على جوانب الوظيفة الفنية في النص فتضعفها وتسحبه نحو غايات أخرى. ويظهر ذلك في الرأي الذي نقلهِ ابن منظور بقوله: ((إن ما تمَّ من الشعر وتوفر آثر عندهم وأشد تقدماً في أنفسهم مما قصر واختل، فسموا ما طال ووفر قصيداً أي مراداً مقصوداً، وإن كان الرمل والرجز أيضاً مرادين مقصودين))[1] وقال الأخفش: ((الرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء وهو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم))[2] وقال ابن جني ((كل شعر تَرَكَّبَ تركيبَ الرجز سمي رجزاً))[3] وهو عند أكثرهم ليس من الشعر وإن اقترب منه، ونرى أن تفريقهم اعتمد على عاملين هما الوظيفة والوزن.

والجاحظ يبين أن ثمة فرقاً نوعياً تعامل السابقون به فمن: ((الشعراء من لا يستطيع مجاوزة القصيد إلى الرجز ومنهم من لا يستطيع مجاوزة الرجز إلى القصيدة ومنهم من يجمعها كجرير وعمر بن لجاء وأبي النجم وحميد الأرقط والعماني))[4] وفي موضع آخر يظهر تفريقه بين أنواع أخرى وبين الرجز

---

(١) لسان العرب: ٣ / ٣٥٣.

(٢) المصدر نفسه: ٥ / ٣٥١.

(٣) المصدر نفسه: ٥ / ٣٥١.

(٤) كان الجاحظ يريد بقوله أن يبين أن الملكات والمواهب تتباين بين شخص وآخر. وعندما يريد وصف شاعر بتعدد مواهبه يضع الفروق بين الأنواع التي ينتقل بينها فيقول: ((كان شاعراً راجزاً سجّاعاً خطيباً صاحب منثور ومزدوج وله رسائل معروفة)). وقال ((ابن بزرج أقصدَ الشاعر وأرمل وأهزج وأرجز من القصيد والرمل والهزج والرجز وقصد الشاعر وأقصد أطال وواصل عمل القصائد))، البيان والتبيين: عمرو بن بحر بن محبوب أبو عثمان، تحقيق حسن السندولي: ١/ ٤١ و١/ ١١٨ ـ ١١٩، ط١. مصر، سنة، ١٩٢٦م. و ينظر: لسان العرب: ٣ /٣٥٤.

والقصيدة مستنداً على ما قالته العرب فقد: ((قالوا في القصيد والرجز والسجع والخطب))[1] ويؤكد على هذا التباين النوعي سانداً رأيه بما ورد في السنة النبوية: ((وجدنا الشعر من القصيد والرجز قد سمعه رسول الله(ص) واستحسنه وأمر به شعراءه وعامة أصحاب رسول الله(ص) قد قالوا شعراً قليلاً كان ذلك أم كثيراً وسمعوا واستنشدوا فالسجع والمزدوج دون القصيد والرجز)) [2] ((وقد فرق الأغلب العجلي بين الرجز والقريض بقوله:

أرجزاً تريد أم قَريضاً كليهما أجد مُستريضا))[3]

إن التفريق بين نوعين أدبيين ليس ظاهرة تَنفَرِد بها الثقافة العربية فمما يشابه تفريقنا بين الرجز والشعر في الأدب الأوربي أنهم يفرقون بين (السونيته) والشعر فالأولى تكتب بوزن الإيامب في كل بيت من أبياتها عشرة مقاطع، ويرى لويس عوض أن وزن الإيامب هو الرجز وأن السونيته أقرب ما تكون إلى تفعيلة الرجز (متفعلن متفعلن متفعل) ولا تزيد ولا تنقص عن أربعة عشر بيتاً أو سطراً عند الأوربيين، وموضوع السونيته السائد هو الموت والحبُّ والفخر والتأمل[4].

ومن محصلة الآراء يتبيَّنُ أنَّ الرجز كان يَعْتَني بالإخبار عن الانفعال ولا يَعتَني أكثرهُ بالقيمة الفنية الشعرية والأدبية، ومن هذا نصلُ إلى القول بوجود حدود فاصلة بين الأنواع من أهمها ما تحدده الوظيفة الفنية[5].

---

(١) البيان والتبيين: ١ / ٨٨.

(٢) البيان والتبيين: ١ / ١٥٣.

(٣) لسان العرب: ٧ / ٢١٨ ـ ٢١٩ .

(٤) مقدمة ديوان بلوتولاند وقصائد أخرى: لويس عوض، مطبعة الكرنك بالفجالة، مصر، ١٩٤٧م.

(٥) هناك تفريقات أخرى أقرِّت في النقد العربي منها الموشحات فقد امتازت شكلاً ومضموناً واصطلاحاً عن القصيدة، ولكن التفريق بين الرجز والشعر أقدم عهداً .

لذلك فإنَّ كلّ نصٍّ تَعبيري لا تتوفرُ فيهِ شُروط الوظيفة الفنيةِ لا يُعدُّ فناً؛ فالنصوص الموسومة على أنها شِعر، إن كانت عاملة بِمقتضى الوظيفة الإخبارية فهي خارجة عن موقع الشعر.

إنَّ المُنجَز من هوية القصيدة ـ في أكثر الأدبيات السابقة ـ كان من مادة الشعر، فإن القصيدة (ككل) ينبغي أن تكون ذات وظيفة فنية، على أن إظهار هذه الوظيفة في القصيدة، حاصل على كليتها لا من أجزائها فقط. لأنَّ كثيراً من نصوص الشعر، لا تحتوي على شروط الكلية المتوحدة، بل تَبرزُ وظيفتها الفنية في أجزاء محدودة، وتمتلك أجزاءها الأخرى صفات الوظيفة الإخبارية.

٢. الهيئة الكلية: وهي من مكونين:

أ. التنظيم الإيقاعي:

((كل عمل أدبي هو ـ قبل كل شيء ـ سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى أو يبعث فيها، هذه الطبقة من الأصوات تقل أهميتها في بعض الأعمال الأدبية: ولنقل بصراحة، إنها تغدو شديدة الوضوح كما في معظم الروايات. ولكن حتى في هذه الروايات تظل الطبقة الصوتية شرطاً مسبقاً ضرورياً. إن التميز بين رواية لدريزر وقصيدة مثل قصيدة بو (الأجراس) هو من هذه الناحية تمييز كمي يخفق في تبرير إقامة نوعين متعارضين من الأدب، هما القصص والشعر. ففي العديد من الأعمال الفنية، بما فيها الشعر طبعا، تلفت طبقة الانتباه وتؤلف بذلك جزءاً لا يتجزأ من التأثير الإجمالي. يصدق هذا على الكثير من النثر المبهرج وعلى كل الشعر، الذي هو بالتعريف تنظيم من أصوات اللغة))[1].

وعلى الرغم من تنوع الوسائل الإيقاعية في اللغة، فإنَّ الحَصر الإيقاعي، ظلَّ على مستوى السائد من هذه الإيقاعات/ الوزن والمتلائم مع طبيعة الذوق في

---

(١) نظرية الأدب: ص٢٠٥.

لغة ما، مما ترتب حصره في دائرة الشعر وحده، مع أن نصوصاً نثرية معينة كانت تمتلك تنظيماً إيقاعياً خاصاً مُستَمَداً من طبيعة تعاملها مع لغة النثر، وبمراجعة هذه النصوص يمكن اكتناهُ نوعٍ من التنظيم الإيقاعي القائم على بعض آليات (التوازي والتقابل والتكرار..الخ) والتي تُنجز تنظيمها على مساحات جُمَلية في فقرات تختلف مدتها وتتساوى على مدار النص و((يمكن وصفُ إيقاع النثر الفني بأنَّهُ تَنظيمٌ لإيقاعات الحديث العادي. وهو يختلفُ عن النثر العادي بانتظام أكبر في توزيع شدَّة الحديث، ولا يجوز له بحال من الأحوال أن يصل إلى تساوٍ واضح في الزمان أي: انتظام الفواصل الزمنية بين النبرات الإيقاعية، ففي الجملة العادية توجد عادة فروق معتبرة في الحدّة والشدّة، بينما تجد في النثر الموقع ميلاً ملحوظاً نحو تسوية الفروق في الحدّة والشدّة))[1]. ((فإذا استخدمه استخداماً حسناً اضطررنا إلى المزيد من الإطلاع على النص: فهو يُبرز، وهو يَربط، وهو يُنشئ تَدرّجَات ويوحي بتوازيات، وهو ينظم الكلام، وكل تنظيم فن))[2].

خلاصة القول، إن هناك تنظيماً إيقاعياً للنثر الفني، مع وجودِ نثرٍ لا يمتلكُ هذه الصفة التي اصطلح عليها حديثا بـ(الإيقاع الداخلي) وكذلك وجود تنظيم إيقاعي خاص بالشعر، وهو (الوزن) والذي اصطلح عليه بـ(الإيقاع الخارجي). ويجدر التركيز على أن حالة الانتظام الإيقاعي حصرت قديماً في النص الموزون (قصيدة / شعر) فقط.

ولكن حين يتوفر التنظيم الإيقاعي في كل من الشعر والنثر القديم والحديث، يغدو الفصل بين ما هو قصيدة وما هو دونها، بالاعتماد على الوزن فقط، أمراً ضعيفاً؛ لأنَّ الأساس هو التنظيم الإيقاعي الخاص لأيّ نص، المتجاور مع عدم الخلط بين إيقاعات الشعر وإيقاعات النثر، فالاختلاف بينهما جذري لعلو طبقة

---

(١) نظرية الأدب: ص ٢١٣- ٢١٤.

(٢) نظرية الأدب: ص٢١٥.

الأول، وانخفاض طبقة الثاني صوتياً، والائتلاف بينهما هو التنظيم فحسب. ومن هذا فإن التنظيم الإيقاعي هو أحد مكونات الهيئة الكلية للقصيدة، سواء كان من الشعر أم من النثر.

ب ـ مساحة العرض:

هي المساحة التي يشغلها النص ليوصف على وفقها بأنَّه قصيدة[1]، ويمكن تحديد مساحة العرض، بما تمَّ تأشيرُهُ والثبوت عليه في جميع الأدبيات[2]، وهو حَصرُ القصيدة في مساحة كمية عددية تمثل وحداتها (الأبيات والأشطر). على أن

---

(١) ويرى أدونيس ـ عند مراجعته لآراء النقاد القدماء ـ أن تسمية (قصيدة): ((ليست آتية من غاية القول، بل من شكله)) أي: ليس من معنى القصد هو ما دفع لتسميتها (قصيد / قصيدة) وهو يثبت هنا ما أردناه، إلا أنه يغيِّب الكم العددي المشار إليه عندهم، ويذهب إلى أن دلالة القصيدة يراد بها التشطير ويعرض رأي ابن خلدون المخالف لرأيه ((إن ابن خلدون يرى خلافاً لذلك، أن اسم القصيد مأخوذ من استطراد صاحبه في ما يقصد إليه، وخروجه من فن إلى فن، ومن مقصودٍ إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني)). الشعرية العربية: ص١٢.

(٢) ينقل لنا أنسي الحاج أن العرب كانت تعد القصيدة ما فوق السبعة أو العشرة أبيات وأن الفرنسيين يشترطون أن تكون القصيدة مجموعة كبيرة من الأبيات، وينقل لنا أيضاً عن سوزان بيرنار في كتابها (قصيدة النثر..) رأي الشاعر الأمريكي ادغار ألن بو إنكاره لأن تكون القصيدة طويلة (مطوّلة) وينكر أن تكون قصيرة جداً؛ ينظر: مقدمة ديوان (لن): أنسي الحاج: ط٢، المؤسسة الجامعية ـ بيروت١٩٨٢، وصدرت الطبعة الأولى سنة ١٩٦٠م. ويذكر الدكتور جواد علي: ((والشعر الجاهلي الواصل إلينا، إما أبيات .. وإما جملة أبيات يقال لها قطعة **Fragment**، وإما قصيدة **Ode** وهي ما زاد عدد أبياتها على حدود القطعة التي رسمها لها علماء الشعر)) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ٩ / ١٣٧، ط١، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٨م.

لا تكون هذه الوحدات قليلة جداً بحيث تصبح (٣ أو ٤ أو ٥) أبيات أو أشطر؛ لأنَّها سوف تنحسر عن الكم العددي للقصيدة، وتمنح توصيفاً اصطلاحياً خاصاً مُستمداً من عدد الوحدات، مثل الرباعية، والقطعة والنتفة[١].

وعلى الرغم من أنَّ هذا التحديد هو تحديد قديم[٢]، إلا أنَّ شرعيتهُ قائمة على ما هو مُنجز من النصوص، وتجدرُ الإشارة إلى أن هذه النصوص ظلت مُندرجة ضمن الشعر من دون اندراجها تحت توصيف قصيدة، مما يثبت أن للقصيدة مساحة عرض تبتعد عن الانحسار.

ولأنّ نصوصاً أخرى شغلت مساحة عرض أوسع، أضيفَ لها اصطلاح آخر هو (المطولة) أي (قصيدة مطولة) فعملية التمييز هذه قائمة على وجود مساحة تختص بها القصيدة[٣] وهي متوسطة بين ما هو دونها في الكم وما هو خروج ومطٌّ

---

(١) ((وقال أبو الحسن الأخفش ومما لا يكاد يوجد في الشعر البيتان الموطآن ليس بينهما بيت والبيتان الموطآن وليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات فجعل القصيدة ما كان على ثلاثة أبيات. قال ابن جني: وفي هذا القول من الأخفش جواز وذلك لتسميته ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة قال: والذي في العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة)) لسان العرب: ٣ / ٣٥٣ـ ٣٥٤ـ ٣٥٥.

(٢) يرجع القدماء بداية الشعر إلى حوالي ١٥٠ سنة قبل الإسلام، وأنه كان في أول الأمر قطعاً، ولم يصبح قصائد إلا على يد (المهلهل بن أبي ربيعة) و(امرؤ القيس بن حجر). وهذا يعني أن شكل القصيدة المعروفة يرجع إلى هذا العهد، مع أن هناك إشارات إلى متابعة هؤلاء لتقاليد سابقة، كما أشار إلي ذلك (امرئ القيس) في بكائه على الديار.

(٣) يقول أدونيس بعد مراجعته لمفهوم وجود القصيدة وأسباب تسميتها عند العرب: ((ساد شكل القصيد في قول الشعر، فقد يكون ذلك عائداً إلى أنه الأكثر قدرةً على الاستجابة لحاجات النفس ..))، الشعرية العربية: ص١٢. ونرى في قوله الإشارة بطريقة ما إلى أن الشعر يمكن أن يوجد خارج القصيدة.

لمساحتها، عن طريق إكثار الأجزاء، لمحاولة جمع عدّة مضامين متباينة ـ في أغلب النصوص ـ أو إدخالها ضمن نوع شعري هو الملحمة.

وإنَّ من الواجب حديثاً، أن تكون القصيدة ذات مضمون واحد، وهذا يكلف جعل المساحة مُتحدّدة أيضاً، لأنَّ عرض المضمون الفني، يشترط البروز كي يمكن الإلمام به عينياً وذهنياً، وكذلك فإنَّ الوظيفة الفنية لا تؤدى إلا بالتكثيف والإحاطة. كي تتمكن من إبراز المضمون بمستوى فني متميز وغير حامل لجزئيات سائبة[1].

وعلاوة على ما ذكرنا فإنَّ رأي أرسطو في تحديد مميزات الحبكة في المسرحية، يمكن أنْ يبين قولنا: في (الطول الملائم): ((إن الشيء الجميل ـ سواء كان كائناً حيّاً أو أي مؤلفٍ من أجزاء مختلفة ـ يجب ألاّ تُرتب أجزاؤه في انتظام وحسب، بل يجب أيضاً أنْ يكون ذا عظم ملائم، لأنَّ الجمال يتوقف على محدودية الحجم، وعلى التنظيم))[2].

وهنا يمكنُ القول أنَّ حالة انحسار مساحة العرض في النص، يُخرجه من هيئة القصيدة، وكذلك فإنَّ حالة الاتساع لهذه الهيئة يخرجها عن وجودها كقصيدة تمتلك حجمها الطبيعي، ويسبب هذا الاتساع ظاهرة عدم الإلمام بكلية المضمون لدى المتلقي، ومدى توحده وتفاعل دلالاته.

---

(١) ويعرف إبراهيم فتحي القصيدة بأنها: ((إنشاء لغوي شعري تتميز بشكل فني عالي التطور ويستخدم الإيقاع كما يستخدم لغة رفيعة حساسة للتعبير عن تفسير متخيل للأوضاع والمعاني)) وهو يذكر تفريقاً بين أنواعها على وفق ما جاء في التراث الشعري الغربي، معجم المصطلحات الأدبية: ص ٢٧٧ ـ ٢٧٨، المؤسسة العربية للناشرين المتحدة، تونس، ط١، ١٩٨٦م.

(٢) فن الشعر: أرسطو: ص١٠٨.

٣- البنية الحتمية الموحدة:

((لقد أبرز تينيانوف، أنَّ مادة الفن الأدبي متنافرة، وتتضمن دلالات مختلفة، وأنَّ عنصراً يمكن أنْ يرتقي على حساب عناصر أخرى، بحيث تجد هذه العناصر نفسها، نتيجة لذلك وقد تغيرت، وأحياناً انحطَّت، وربما صارت مجرَّد توابع محايدة. ولعل معنى التكامل بصورة العمل الفني في وحداته قد أثري بملامح الديناميكية، فإنّ وحدة العمل هي سيرورته الخاصة))[١]. فلا بد للقصيدة من بنية موحدة تتساند أجزاؤها بينها ويفسر بعضها بعضاً[٢].

((إننا دائماً نُحيطُ بشيءٍ من (البنية الحتمية) في الموضوع الذي لا يجعل فعل المعرفة، فعل ابتكار تعسفياً أو تمييزاً ذاتياً، بل إقراراً ببعض القواعد التي تفرضها علينا الحقيقة الواقعية))[٣]، والبنية الكلية ((هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بإزاء بنية أخرى مغايرة لها))[٤]وقد تكون النصوص الحاوية على بنية موحدة، راجعة إلى الاشتغال على بُنى سابقة قديمة أو حديثة، إلاّ أن النتيجة المستحصلة تدلُّ على وجود (بنية خاصة لكل نص) يمكن أخذها أو ابتكارها[٥].

---

(١) ينظر: نظرية المنهج الشكلي، مجموعة مؤلفين، نصوص الشكلانيين الروس: ترجمة إبراهيم الخطيب: ص٧٨، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢م، بيروت.

(٢) ينظر: النظرية الرومانتيكية في الشعر: ص٢٤٩، كولردج. ترجمة د.عبد الحكيم حسان. القاهرة ١٩٧١م.

(٣) نظرية الأدب: ص١٩٧.

(٤) في الشعرية: كمال أبو ديب: ص١٣ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ـ ١٩٨٧م.

(٥) يقول الدكتور شوقي ضيف عن القصيدة: ((أن تكون بنيةٌ حيّة تامة الخلق والتكوين، فليست القصيدة ضرباً من المهارة في صياغة أبيات من الشعر وإنما هي بناءٌ بكل ما تحملهُ كلمة بناء من معنى، إنها عمل تام كامل ينقسم إلى وحدات..)) : ص١٥٣، في النقد الأدبي، ط١، القاهرة ١٩٦٢م.

على أن الجودة في التوفيق قائمة على امتلاك النص لبنية مُتَفَرِّدة، وغير مشروطة بعوامل التقليد لبُنى قديمة، مع محافظتها على علاقات الترابط بين الأجزاء، لإظهار التوحد المضموني بكلية. فالقول: إن النصوص هي منتجة للبنى هو أمر حتمي إلا أن البنية المنتجة قد تكون متشظِّية، وقد تكون متوحدة، والقصيدة من النوع الثاني التي تشترط بنية موحدة.

٤- موقع الانكباب الاشتغالي في المنجز (مَقصَد المُنجِز):

إنَّ التعارض بين المَقصَد الواعي والإنجاز الفعلي ظاهرة شائعَة في تاريخ الأدب. وقد لا تَنهَض الاعتراضات على دراسة (المقصد) إذ كنا لا نَبغي بهِ سوى دراسة عملٍ فني متكامل موجهٌ نحو مَعنى إجمالي[١].

فالتجربة الواعية المَقاصِد والتي يريدُ (المؤلف) أنْ يُضَمِّنها في عَمَلِهِ ــ أو مُجمَل التجربة الواعية وغير الواعية خلال فترة الإبداع ـ يتضمَّنها الرأي القائل: إنَّ المعنى الأصلي يتوفر في مقاصِد المؤلف، وهو رأيٌ شائع ولو أنَّهُ لا يقرِّر دائماً تقريراً بيناً. فهو يبرز كثيراً من البحث التاريخي، ويكمن في أساس المجادلات التي تدور لصالح تعبيرات معينة، فإننا لا نَملِكُ لمعظم الأعمال الفنية أيةَ بنيةٍ من أجل إعادة إنشاء مقاصِد المؤلف، ما عدا العمل الفني المنجز نفسه[٢].

وبما أنَّ (القصيدة)[٣] وهي إحدى تَمَظهُرات التَّمثل الفني التي تَنحَصر

---

(١) ينظر: نظرية الأدب: ص١٩٢ـ ١٩٣.

(٢) ينظر: نظرية الأدب: ص١٩١ ـ ١٩٢.

(٣) وقيل: ((سمي قصيداً لأن قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار .. وقالوا شعر قُصد إذا نقح وجود وهذب وقيل سمي الشعر التام قصيداً لأن قائله جعله من باله فقصد له قصداً ولم يَحْتَسه حسياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابا)) لسان العرب: ٩ /٣٥٤،

وظيفتها فيه، بإحاطتها بمضمونها الداخلي، فإنَّ المقولة الظاهراتية التي تذهبُ إلى أنَّهُ ((لا يوجدُ موضوع دون ذات)) تحدد وجود ذات قاصدة (مؤلف) تحقق مقاصدها من خلال مضمون العمل الأدبي، غير أنَّ ما يهمنا ليس اختيار (المؤلف) لهذا الموضوع دون غيره، إنما ما يهمنا هو، أين انكبَ اشتغال مقصد المؤلف؟ وما هي الجوانب التي أراد أن يُبرِّزها عن سواها، وهل تحقق المقصد في كلية النص أو في أجزائه؟[1] وهذا يساعدنا على التفريق بين النصوص التي حصل فيها التكامل والتوحد، وسواها من النصوص.

إن نصوصاً كثيرة لا يبدو فيها المؤلف مَعنياً بجلاءِ المَضمون الكلي الشامل، بل قد نرى مَقصَدهُ مُتحققاً في الوحدات المكونة للنص فحسب، وبتباين هذه الوحدات كاختلاف مدلول جملة عن مدلول الجملة التي تليها، وهو ليس اختلافاً في الصيغ التعبيرية، بل اختلافٌ موضوعي، ومن المعلوم أنَّ هذا يحدث شرخاً في بنية النص. وعلينا في هذه الحالة، تحديد أنواع المقاصِد الواضحة في النصوص المنجزة، ليتسنى لنا بعدها إيجاد المَقصَد المُتعلق بإنجاز البنية المتوحدة في القصيدة.

أنواع المَقاصِد:

١- مَقصَدُ عَرضِ الموضوع مباشرة والتركيز على الوظيفة الإخبارية.

٢- مَقصَدُ إنجاز كمٍّ مَجازيٍّ/ انزياحيٍّ بدون ترابط.

---

(١) عُرِّف الشعر بأنه ((الكلام المقفى الموزون قصداً، والتقييد بالقصد مخرج ما وقع موزوناً اتفاقاً، فلا يسمى شعراً. وقد قصد بهذا التعريف الإسلامي، إخراج من قال الشعر اتفاقاً لا عن قصد واحتراف. بل عفواً وسجيّة .. وحدد العلماء صفة الشاعر بأنه الذي يحترف الشعر ويقوله قصداً، حتى لا تنطبق هذه الصفة على من يقول سطراً بوزن اتفاقاً من غير قصد)). المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: د. جواد علي: ١٢٣/٩ ـ ١٢٤، إرشاد الشادي: ٨٨/٩.

٣- مَقصَدٌ تَطريبي وهو الذي يكون بادياً في إبراز الإيقاعات وتفويقها على الدلالات.

٤- المَقصَد المُتَمثِّلُ في خَلق كيانٍ كامل، ذي بنيةٍ موحدة، مُستثمراً الطاقات المجازية/الإنزياحية، بإنشاء ترابط مضموني بينها.

وهنا يبدو لنا أن المَقصَد الرابع هو المُكون الفعلي للقصيدة، لأنَّهُ يسعى إلى إنجاز كلي غير مُجَزَأ[1]، بينما تنجز المقاصد الأخرى كيانات مُجَزَّأة ذات أبعاد جمالية متناوبة لا يمكن حَصرها تحت تحديدِ هُوية القصيدة.

وقد يصطدمُ هذا بما يوردهُ بعضهمُ، من أنَّ القصيدة كإبداع، تَمتَلِكُ براءة في المَقاصِد والاشتغال، وأنَّها لا تنجز بهذه الكيفية التي تُظهِرُ حالة من التكلف.

إنَّ المتفحص لحقول الدراسات المتخصصة بالإبداع الفني، يكتشفُ أنَّ هذه البراءة، هي إحدى مراحل العملية الإبداعية التي يتبعها المبدع (المؤلف) ويمكن إدراج هذه المراحل للإبانة على موقع اشتغال المَقصدِ الرابع منها.

١. مرحلة التهيؤ والإعداد ٢. مرحلة الاختمار ٣. مرحلة الإلهام ٤. مرحلة التحقيق/ الاكتمال.

بانتهاء مرحلة الإلهام تكون العملية الإبداعية قد دخلت طورها النهائي حين تصل مرحلة التحقيق والاكتمال والتعديل، إذ يجري التنقيح والصقل والتهذيب[2]. وفي هذه المرحلة الرابعة تتمحور فاعلية المقصد ومدى إمكانية الوعي القاصد بسد ثغرات النص، وإحكام ترابطه.

---

(١) يقول إ. أ رتشاردز : هو ((تجربة الشاعر حين يتأمل القصيدة كاملة)). مبادئ النقد الأدبي: ص٢٩٤، ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي. القاهرة ١٩٦٣م.

(٢) الإبداع في الفن: قاسم حسين صالح: ص٨٠ ـ ٨٥، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (من دون تاريخ).

من كلِّ ما تقدَّمَ يتبيَّنُ، أنَّ هذهِ المُستويات تعمل على إيجاد هوية خاصة للقصيدة، نابعة من مكوناتها، لا تختلط مع ما يجاورها من النصوص. وإن (كيفية الوجود) أصبحت واضحة، وما تبقى علينا سوى إخراج الصفات الوجودية الخاصة بهوية القصيدة. وهي كما يأتي:

١- وجود مادي/ حسي: وهو قائم على مكونين:

أ- التنظيم الإيقاعي، كشرط للإحساس بوجودها المُتَفَرِّد عن ما يجاورها من نصوص، وإنَّ خُلوَّها من التنظيم الإيقاعي، سواء كان خارجياً أم داخلياً، يخرجها من هوية القصيدة إلى توصيف آخر.

ب- هيئة عينة زمنية: هي مساحة العرض لزمن قرائي، يتحكم حتى في زمن الإلقاء، ولذلك فإنَّ مساحة العرض تفرض زمناً إيصالياً محدداً.

٢- وجود ذهني/ فني: يتمثل في قوام البنية الحتمية الموحدة والساعية لوظيفة فنية.

إنَّ امتلاك أيِّ نصٍّ لهذهِ الصفات، يحقق مشروعية انتسابه لهوية القصيدة.

مما تقدم يمكن إيجاد تعريف لهوية القصيدة:

على أنَّها: متناهٍ شكليّ مقترنٌ بزمن محدود في لا متناهٍ دلالي عبر تنظيم إيقاعي مؤسس في بنية كلية موحدة، تنجز وظيفة فنية معتمدة في مادتها على مكونات الشعر أو النثر.

كنتيجةٍ لهذا التعريف يمكن القول: ليس كل نصٍّ فنيٍّ هو قصيدة، وإنَّ كل قصيدة هي نصّ فني، وبالتالي فليسَ كل شِعرٍ فني هو قصيدة، وليس كل نثرٍ فني هو قصيدة.

نتائج التفريق بين النصوص باعتماد (هوية القصيدة)

١ـ النصوص الخارجة عن هوية القصيدة:

أ- نصوص النثر الملتزم بالوزن: وتندرج تحت هذا النوع نصوص اعتمدت وظيفة إخبارية/ نثرية كالحماسيات المباشرة الطافحة بأغراضها والأخوانيات، والنصوص الرازحة تحت ضغوط الإيديولوجيات .

ب ـ نصوص الشعر: وهي التي تتحددُ ملامحها من خلال التماعاتها الانزياحية المبعثرة والمختلطة مع استطرادات جمل إخبارية فهذه النصوص تكون بنيتها قائمة على التفكك من دون أي توحد على الرغم من امتلاكها بعض عناصر الهيئة الكلية [1].

٢- النصوص الداخلة ضمن هوية القصيدة :

أ- قصيدة الشعر: وهي النصوص التي تعتمد على إنجاز هوية القصيدة كاملة بمادة الشعر مستخدمة التنظيم الإيقاعي الخارجي الذي هو من مقومات الشعر.

ب- قصيدة النثر: وهي النصوص التي تعتمد على إنجاز هوية القصيدة كاملة بمادة النثر مستخدمة التنظيم الإيقاعي الداخلي.

ولتبيان الفوارق بين تصنيفنا وبين التصنيفات السابقة لنا، لابدَّ من عرضها ومقارنتها مع ما توصلنا له. فلقد أجرى الباقلاني تصنيفاً مهماً معتمداً على

---

(١) ((قال عمر بن لجاء لبعض الشعراء أنا أشعر منك، قال: وبم ذاك، قال: لأني أقول البيت وأخاه وتقول البيت وابن عمه)). البيان والتبيين: ١١٨/١ ـ ١١٩. و((ابن لنكك إذا قال البيت والبيتين والثلاثة أغرب بما جلب وأبدع فيما صنع فأما إذا قصد القصيد فقلما يفلح وينجح)). قرى الضيف: ٤٠٧/٢.

مستويات ظهرت في تصنيفه وهي: القافية والسجع. والوزن والمعدّل؛ وعلى وفق توافر أو اختفاء هذه المستويات أتم تقسيماته فقال: ((إن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع، ثم إلى معدل موزون غير مسجع، ثم إلى ما يرسل إرسالاً فتطلب فيه الإصابة والإفادة وإفهام المعاني المعترضة، على وجه بديع، وترتيب لطيف، وإن لم يكن معتدلاً في وزنه. وذلك شبيه بجملة الكلام الذي لا يتعمل ولا يتصنع له))[1].

وأجرى جان كوهن تصنيفاً نوعياً يفرّق بين النصوص مُعتمداً على مستويين هما (الصوتي والدلالي) وأجرى تصنيفه على وفق هيمنة أحد المستويين أو كلاهما في النص فكانت النتيجة هي: قصيدة النثر (نصوص دلالية). نثر منظوم (نصوص صوتية). شعر كامل (نصوص صوتية دلالية). نثر كامل (نصوص لا صوتية لا دلالية)[2].

وصنَّف أدونيس أربعة أنواع من الكتابة الأدبية معتمداً على مستويين هما (الشعري) و(النثري) وكانت تقسيماته هي: التعبير نثراً بالنثر. والتعبير نثراً بالوزن. والتعبير شعراً بالنثر. والتعبير شعراً بالوزن[3].

ويتضح الفرق بين تقسيمنا وتقسيم الآخرين فعند الباقلاني كانت مستوياته إيقاعية (القافية والسجع. والوزن والمعدّل) مما يدلُّ على أنَّهُ أخذَ بالظاهر

---

(١) إعجاز القرآن: أبو بكر محمد بن الطيب، تحقيق أحمد صقر: ص٢٥، ط٣، دار المعارف، مصر.

(٢) بنية اللغة الشعرية: ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري: ص ١٢، ط١، دار توباق/ المغرب ١٩٨٦م.

(٣) سياسة الشعر: ص ٢٢ ـ ٢٣، ط ٢، دار الآداب، بيروت.

المَحسوس، وعند جان كوهن أعتمدَ على مستويين هما الصوتي/ الإيقاع والدلالة، مما يدلُّ على أنَّهُ أخذَ باللبنات البنائية، وعند أدونيس أخذ تقسيمه بالشعري والنثري، أي أنَّهُ عدَّ الشعري موازياً للجمالي (البويطيقيا)[1].

وكل من الظاهر المحسوس واللبنات البنائية والجمالي (البويطيقيا) أجزاء من كينونة النص الفني؛ والنقاد الذين ذكرناهم، أخذوا بعض الأجزاء وجعلوها مستويات للتفريق وأهملوا بعضها الآخر.

أما (هوية القصيدة) فقد أخذت في تفريقها أجزاء النص الفني كلها، وشَخَّصَت وجودها وكيانها، وأصبحت العامل المفرِّق بين الأنواع.

وهنا ينبغي لنا ذكرُ فروق مشخَّصَة تدعمُ نتائج الدراسة:

١ - التفريق بين مادة الشعر الفني والنثر الفني.

إذا كانت الكيفيّات البلاغية بصورها وانزياحاتها ممكنة في كلّ من الشّعر الفنيّ والنثر الفنيّ، تعدُّ عناصر التمثل الجمالي للغة. فلن يتبقّى للتفريق بينهما غير عنصر (الإيقاع) الوزن.

وبما أن هذا العنصر يَنحصر في مادة الشعر بفاعلية جمالية عالية، فإنَّهُ يمنح الشعر الفني صفة إضافية للجمال عن مادة النثر الفني، أضف إلى ذلك، أنَّ الوزن هو تنظيم إيقاعي فَوْقي يُمكن عَزلُهُ ـ وتأشيرِ مُدَّتِهِ ـ عن مادة الشعر، بينما لا يمكن عزل التنظيم الإيقاعي الداخلي للنثر الفني عن مادته، لأنَّهُ متولد مباشرة من أصوات الأحرف وانتظامها في الكلمة والجملة معاً، فهو على هذا

---

(١) البويطيقيا **poetics** ـ لأرسطو ـ بدأت تقبلاً أي تعريباً ثم فجرّت عن طريق الترجمة إلى "فن الشعر" ثم صارت بعد تجريدها أي بعد صيانتها الأخيرة تعني الشعرية. أصداء دراسات أدبية نقدية: أ.د.عناد غزوان: ص١٤٧، منشورات اتحاد الكتّاب العرب دمشق ٢٠٠٠م.

تنظيم بدائي، بينما يكون الوزن تنظيماً أكثر تطوراً منه. كما أنَّ التنظيم الإيقاعي الداخلي، يحاول الابتعاد عن مادة النثر المنسابة، بدرجة أقل، بينما يحقق الوزن بعداً شاسعاً عن انسيابية النثر، لذلك فإنَّ ما يحصل من استخدام الإيقاع الداخلي هو فرق طفيف. فضلاً عن ذلك أنَّ هذا الإيقاع في حقيقته هو إيقاع يحمل طابعاً سردياً متلائماً مع درجات الانسياب في مادة النثر، بينما مادة الشعر مرحلية انتقالية لا تمتلك انسياباً حقيقياً، إلاّ بإدخال الوزن ليوفر الانسيابية المفقودة بدرجة إيقاعية أعلى عمّا يوفره الإيقاع الداخلي لأنَّ (الوزن) إيقاع فَوقي.

واعتماداً على التفريق الأول يمكن إجراء تفريق بين قصيدة النثر و(الشعر).

٢- التفريق بين (الشعر) وقصيدة النثر:

بما أنَّ الشعر ـ ضمن نتائج الدراسة ـ ليسَ في كل أحوالهِ وتَمثُّلاتِهِ (قصيدة). إلاّ عند تواجدهِ في هُوية القصيدة، فالقصيدة يمكن تشبيهها بالمسرحية، من جانب إمكانية إنجاز المسرحية بالشعر والنثر. باعتبار الفارق الحتمي بين كل من الشعر والنثر هو الوزن، كما أسلفنا في التفريق السابق. لذلك يبدو القول، أنَّ قصيدة النثر هي شعر، غير مُجدٍ، وأنَّ مَنبعَ هذا القول صادرٌ من امتلاك قصيدةِ النثر لمستوى جمالي هو في حدِّ ذاتهِ عُنصر تشتركُ فيهِ جَميع الأدبيات الساعية لإنجاز وظيفة فنية. إلاّ أنَّ كل جنسٍ منها يعملُ بتفاعل خاص بين مكوناته ومادتهِ الأساسية، ليمثل نوعه المُتميز، وتورد سوزان بيرنار في معرض حديثها عن قصيدة النثر، تحديداً يفرق بين الشعر والقصيدة، وبين قصيدة النثر والشعر، وذلك بإثارتها سؤالاً ((ما القصيدة؟)) ينبغي أن ندركَ هنا الخلط بين ((القصيدة)) و((الشعر)) كما أننا نسمي قصيدة كل نتاج نصادف فيه شعراً. ولكن قصيدة النثر التي يجب عدم خلطها مع النثر الإيقاعي (تقصد النثر الموقع/ السجع) يجب أنْ لا تخلط كذلك مع الشعر[1].

---

(١) قصيدة النثر: ص١٤٧.

وكما أوردنا سابقاً، فإنَّ القصيدة تمتلكُ عُنصِراً أساسياً في وجودها الحسي، هو التنظيم الإيقاعي بنوعيهِ الخارجي والداخلي، وإنّ إنجازَ أحد نوعي هذا التنظيم كافٍ لعدِّ القصيدة موجودة ـ إذا استكملت باقي صفات الهوية ـ ولأنَّ (قصيدة النثر) ترتكز في تكوينها على نوع التنظيم الإيقاعي الداخلي، فهي قصيدة من مادة النثر الفني، لأنَّ هذا التنظيم هو مكوّن نثري تحاول قصيدة النثر من خلاله إنجاز كثافة صوتية ودلالية، متولدة من الضغط على الألفاظ والجمل، عبر توليد متوازيات وتكرارات متفقة مع الاستطرادات الغير سائبة. مُحدثةً بهذا فرقاً إيقاعياً محسوساً، يختلف عن الانسيابية الطاغية على الخطاب النثري. فقصيدة النثر ((تستخدم النثر وهو عنصر فوضوي خام وتصبّه في شكل (قصيدة) وتفرض عليها تنظيماً فنياً يجعل منها وحدة واحدة جداً، ومعقدة جداً في آن واحد وهي تبدو ثانياً في بناء الجملة ذات الإيقاع))[1] و(قصيدة النثر) التي كَشَفَت عن جوانب الفهم المنساقة لهاجس التجديد غافلة عن مراجعة مصطلحها أولاً قبل نتاجها الذي يمثل مفارقة لا تحسبُ عواقبها، فإذا أمكنَ تصديق ما ذهبَ له منظروها من أنَّ مصطلحها ينقسمُ إلى الفهم السائد عن صفة القصيدة، على أنّها شعر من دون جِدال، فإنّها بذلك تؤكد أنّها تَعني (شعر النثر) حيث تصبح كلمة (شعر) هنا مَجَرَّد تلميح للإمكانيات النثرية في تحصيل البغية الفنية التي لا تعني تحول النثر إلى الشعر، قدر ما تعني إمكانية تحقق المستوى الفني في كل منهما ولأنَّ إصرار قصيدة النثر على إهمال الوزن، يؤكد أيضاً ما ذهب إليه أحد النقاد العراقيين من أنَّ ((مصطلح قصيدة النثر ينطوي على مصادرة قَبلية تعتبر الوزن شرطاً للشعر، وتقيم تعارضاً بين الوزن والنثر؛ فقصيدة النثر تعني القصيدة الخالية من الوزن، وهذا يعني بالنتيجة أنَّ الوزن هو شرط الشعر. وإن الخلو من الوزن هو السمة الأساسية في النثر))[1].

(١) قصيدة النثر سوزان بيرنار: ص١٥٦.

الوزن هو السمة الأساسية في النثر))[1].

لو عُدنا إلى المصطلح المركب من (قصيدة) و(نثر) وأسلمناه للنتائج التي تصل إلى أن القصيدة هي كما (نقول): مكانٌ وزمان للحدوث الشعري/ النثري أي أنَّ لها هويتها الوجودية التي يمكن أنْ نُشبِّهَها من أجل الإيضاح بالمسرحية، إذا كتبت بالشعر كانت مسرحية شعرية، وإذا كتبت بالنثر كانت مسرحية نثرية، فإنْ حاولنا تفهم مصطلح (قصيدة النثر) على هذا الأساس، فإنّها تسقط أيضاً من عدها شعراً، لأنَّ مَجال المحاولة الذي تسعى من خلاله للانضمام إلى الشعر هو صفة (قصيدة) بمعنى (شعر)، الذي أوضحنا خَطأه سابقاً، ولأنَّ الناقد نفسه يُنبهنا إلى أن: ((تاريخ الشعر يؤكد لنا أنَّ جوهر الشعر يكمن في التنابذ بين الصوت والمعنى في الحيرة بين الوحدات الإيقاعية والوحدات الدلالية. في أنْ يقول ببنائهِ ما يسكت عنه في تعبيره))[2].

إنَّ أكثرَ من انجذبَ لدعوة (قصيدة النثر) كان مدفوعاً بهاجس التجديد في الشكل ومحاطاً برغبة الانعتاق من عبءِ الموروث وما يسلطهُ من مهيمنات تقابل ضعف قدرتهِ على الاجتياز المشروع، المُنطلق من ثقافته، مُخفياً ضعف ما في قدرتهِ التعبيرية باللجوء إلى مُحفزات لا تَنبَعِث من خصوصيتهِ العربية، مُعللاً بها جنوحه نحو النثر المستورد الذي أخذ كثير من المعاصرين الالتفاف حوله، لمنحه صفة الشعر؛ ويكشف أدونيس وقوع تجاربها تحت الهيمنة المعيارية لقصيدة النثر الفرنسية[3] وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه سابقاً.

---

(١) قصيدة النثر أسطورة الإيقاع الداخلي: سعيد الغانمي، مجلة الأقلام ص ١٤٧ـ ١٤٨ العدد ـ الخامس آيار ١٩٨٩م.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) مقدمة الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت ط٤، ١٩٨٤م ـ إشارة حول الطبعة الجديدة للشاعر ص٥٦.

قصيدة النثر والإيقاع الداخلي:

لم يَقتَصِر الإيقاع الداخلي على النثر فحسب فالشواهد الشعرية كثيرة في الموروث حتى أنَّ هذا الإيقاع هَيمن وطَغى على أسلوبيات وأحدث أنماطاً إيقاعية داخل البيت الشعري فكان للإيقاع الداخلي مساحة اشتغال كثير من الشعراء.

ولقد ضبط النقاد القدماء هذه الإيقاعات واستحسنوها وجعلوا ذلك كلهِ من بديع التقسيم، ثم ميزوا الأول فسموه (التَّقْطيع) والآخر فسموه (التَّرْصيع)[1].

وهذا عنترة يقول:

وَلي فَرَسٌ يَحكي الرِياحَ إِذا جَرى لأَبعَدِ شَأوٍ مِن بَعيدِ مَرامِ

فالإيقاع الداخلي المُتَرَتب بين (لأبعد/ من بعيد) يمسِكُ بِمجسات إيقاعية ودلالية واضحة. وقد تذهب بعض التجارب إلى التصعيد الصوتي في الإيقاع الداخلي مثل قول الأعشى:

وَقَد غَدَوتُ إِلى الحانوتِ يَتبَعُني شاوٍ مِشَلٌّ شَلولٌ شُلشُلٌ شَوِلُ

ومع هذا فتناسق الإيقاع الداخلي هنا مرتكز على تكرار الحروف وهو على رغم من غرابتهِ وطغيانهِ لا يحمل صِفة العَبث، بل يحافظ على دلالتهِ وما أراد الشاعر من أبعادها.

ولأنَّ مناسبة الضمير (ها) في قصيدة عُروة بن أذينة مع غرض الغزل والحب للمرأة تكامل من جانبيهِ (الدلالي والإيقاعي) والإيقاع الداخلي المتجسد في تكرار الضمائر أو الحروف (ها) و(ت) و(ك) في حشو البيت وقافيتهِ صار عاملاً مرافقاً وموافقاً للدلالة مما منحَ النص انسجاماً جميلاً:

---

(١) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد: ٢٥/٢، ط ٥، دار الجيل، بيروت، سنة ١٩٨١م.

إِنَّ الَّـتي زَعَمَـت فُـؤادَكَ مَلَّهـا ... خُلِقَت هَواكَ كَما خُلِقتَ هَوىً لَها
فيكَ الَّذي زَعَمَت بِها وَ كِلاكُما ... يُبـدي لِـصاحِبِهِ الـصَبابَةَ كُلَّهـا
وَيَـبيتُ بَـينَ جَـوانِحي حُـبٌّ لَهـا ... لَـو كـانَ تَحـتَ فِراشـها لأَقَلَّهـا
وَلَعَمرُهـا لَـو كـانَ حُبُّـكَ فَوقَهـا ... يَومـاً وَقَـد ضَـحِيَت إِذاً لأَظَلَّهـا
بَيـضاءُ باكَرهـا النَعـيمُ فَـصاغَها ... بِلَباقَـــةٍ فَأَدَقَّهـــا وَأَجَلَّهـــا
لَمّـا عَرَضـتُ مُـسَلِّماً لِـيَ حاجَـةٌ ... أَرجـو مَـعونَـتَها وَأَخـشى ذُلَّـها
مَنَعَـت تَحِيَّتَهـا فَقُلـتُ لِـصاحِبي ... مـا كـانَ أَكثَرَهـا لَنـا وَأَقَلَّـهـا
فَـدَنا فَقـالَ لَعَلَّهـا مَعـذورَةٌ ... مِـن أَجـلِ رِقبَتِهـا فَقُلـتُ لَعَـلَّها

أما المناسبة التي خَلقها المتنبي بين الدلالة والإيقاع الداخلي في هذين البيتين مناسبة مبدعَة جداً:

وَما زِلتُ طَـوداً لا تَـزولُ مَناكِبي ... إِلى أَن بَـدَت لِلـضَيمِ فيَّ زَلازِلُ
فَقَلقَلتُ بِالهَمِّ الَّذي قَلقَلَ الحَشا ... قَلاقِـلَ عـيسٍ كُلُّهُـنَّ قَلاقِـلُ

فبعدَ أنْ جاءت دلالة صَدرِ البيت الأول على صمودهِ كطودٍ لا تزحزِحهُ الصعاب، وظهور عَجزِ البيت بحالةٍ جديدة وهي ابتداء زلازل الضيم، جاء البيت الثاني يحمل إيقاع القلقلة واختلال حالة الثبات الدائم للطود، فكان الإيقاع الداخلي للبيت الثاني مُعبراً عن الدلالة أيضاً من حيث أنَّهُ دلَّ على الاضطراب الداخلي الذي هزَّ الطود[1].

---

(١) إن بعض النقاد القدماء عاب على المتنبي هذا البيت، ينظر: قرى الضيف: عبد الله بن محمد بن عبيد بن سفيان بن قيس: تحقيق عبد الله بن حمد المنصور: ١/ ٢٠٥. دار أضواء السلف، ط١، الرياض، سنة ١٩٩٧م. وينظر: للزّيادة في موضوع التكرار كتاب المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الموصلي: ٢/ ١٥٩ ـ١٦٠، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد: المكتبة العصرية، بيروت. سنة ١٩٩٥م.

كذلك فإنَّ النقاد القدماء الذين أشروا ظاهرة رَدّ الأعجاز على الصدور عُنوا بالجانب الدلالي والبلاغي فقط، وكان اعتناؤهم أقل بظاهرة علوّ الإيقاع الداخلي في هذا أسلوب، والنماذج كثيرة إذا أراد الدارس تتبعها وتحليلها.

تزداد (قصيدة النثر) جنوحاً حين تعدّ نفسها شعراً بعذر إمكانية استبدال الوزن بالإيقاع الداخلي الذي لا يُنكر وجودهُ إلاّ أنَّهُ غير مُقتصرٍ على قصيدة النثر وحدها، لوجوده قبل هذا في الشعر ـ كما مر بنا ـ وبدرجة من التنظيم المتناسق والبارع، فإن الإيقاع الداخلي، لا يختص بقصيدة النثر مثلما يختص الوزن بالشعر، بل إنَّ أسبقية تواجده في النثر المسجوع والحكائي بارزة جداً، وهذا إنْ دلَّ على شيءٍ فإنَّما يدلُّ على أنَّ صُدورَهُ من قصيدة النثر لا يعني تفردها به، ولا يظهر سوى الاستعانة ببديل هزيل قياساً إلى الوزن، وتجدر الملاحظة إلى أنَّ أغلب نصوصها لا يمكن أن يُرصَد فيها هذا الإيقاع، فأكثرها خالية منه.

نشأة الأوزان

وشكل الدلالة الشعرية

انشغلَ كثيرٌ من النقاد قَديماً وحديثاً بِنشأة الأوزان عند العرب، وسبب هذا الانشغال يرجعُ إلى رَغبة الكشف عن أصولها العربية، فالنقاد أرجعوا نشأتها إلى أسباب عددية، مُنهم من رأى أنَّها مأخوذة من أوزان أُمَمٍ أخرى[1]، ومنهم من رأى أصالة نشأتها وذهب إلى أنَّها جاءت من خلال إيقاعات الحياة اليومية للأوائل وهو أقرب إلى مَشية الإبل عند سفرهم[2]. وهو رأيٌ يَستند إلى أحد معاني كلمة الرجز ((اضطراب مَشي الإبل)) وهو لا يتعدى حدود الظنِّ المُتولد من مقارنتهم لحركات الإبل بمقاطع الوزن[3] وهكذا عمَّموا رأيهم على الشعر أيضاً.

---

(١) ينظر: منهاج البلغاء، لحازم القرطاجني: ص٢٣١، و تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان: ٥٩٩/١، وتاريخ الشعر العربي، الدكتور نجيب محمد البهبيتي: ص٨٥ ـ ٩٠، واللغة الشاعرة، العقاد: ص٣٠.

(٢) ينظر: تاريخ آداب اللغة العربية: جرجي زيدان: ٥٩٩/١.

(٣) يقول د. جواد علي عن هذا الرأي: ((أما إن هذه البحور، قد نشأت من سير الإبل، فكلام لا يقوم على علم، وهو من باب حدس الحداس، فلدى الشعوب الأخرى شعر، له ترانيم وبحور، ومع ذلك، فإنها لم تكن تركب الإبل، ولا تعرف إيقاع أرجلها عند المشي)). المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ٤١٦/٩.

ومن ذهبَ لهذا الرأي يواجهُ بأنَّهُ حتى لو كان وزن الرجز مستنبطاً من رجز الإبل، فإنَّهُ لم يَصنَّف لديهم على أنَّهُ شعر[1]، والرجز دليلُ مَرضٍ يُصيب الإبل فيضطرب مشيها[2] فكيف يكون الاضطراب في المشي مطابقاً للانتظام في وزن الشعر، فلا تقاربَ بينهما شبهاً، والمشي المُختل المضطرب حالة لا تَشمل كل الإبل إنَّما تُصيب المريض منها، أي أنَّ مشيتها هذه طارئة على بعضها وليست حالتها الدائمة لتكون ظاهرة يومية في حياتهم.

فإذا صَحَّ أنَّهم أطلقوا اسم مشيتها المضطربة على نوع من الكلام (الرجز) أرادوا إذن تثبيت اضطراب هذا النوع من الكلام واختلافهِ عن (المنظوم/ الشعر) بتشبيه بما يضطرب في مَشيهِ عندما يمرض. وهذا يدلُّ على أنَّ العرب كانوا على إدراك نوعيٍّ بانتظام الوزن، والتمييز بينهُ وبين ما يضطرِب منه.

إن الرأي القائل بإرجاع الأوزان إلى أصوات الطبيعة يفترض أنَّ العربَ لما أحسوا بوجود الإيقاع في الحياة أدخلوه إلى كلامهم، وأطلقوا تسمية هذه الأصوات الطبيعية على ما دَخَلَ في كلامهم، وهو رأي يجرِّد اللغة العربية من أي انتظام إيقاعي وينسى أنَّ اللغة هي أيضاً أصوات طبيعية، وما ذكرته كتب النقد القديم تبين أنَّ العرب اعتمدوا التسمية بعد ظهور الوزن أي وجدوا شيئاً فأرادوا له اسماً، في ما يخص الرجز؛ فما هو الحال في أوزانهم الأخرى وهم لم يَمنَحوا تسميةً لها على الرغم من تنوعها وكثرتها؟ إنّما اعتمدوا على تسميتين لا غير هما: الرجز لما اضطرب من إيقاع، والشعر لما انتظم إيقاعه.

إذن، القول إنَّ الأوزان استنبطَت من حياتهم أمرٌ ضعيف، لأنَّهم لم يكونوا معنيين بتفاصيل الإيقاع وضبطه إلى هذه الدرجة، واكتفوا بتحسسها وتمييز

---

(١) راجع هوية القصيدة: نوع الوظيفة الأدبية في الكتاب.

(٢) ينظر: لسان العرب: ٥ /٣٥٢. و التعاريف: ١ /٣٥٧.

المضطرب منها، وكان أجدر بهم ـ لو أن الأمر كما شاءه بعض النقاد ـ أن يضعوا أسماءً لبحور الشعر ويستنبطوها من أصوات وحركات وإيقاعات حياتية يومية أخرى[1].

وذهبَ بعض النقاد إلى أنَّ نشأة الأوزان هي من الغناء لوجود الصلة العضوية بين الشعر والغناء، مثل المرزباني وابن رشيق وغيرهم[2]، وابن رشيق يرى أنَّ العرب احتاجوا ((إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام. فلما تم لهم وزنه سموه شعراً، لأنَّهم شعروا به، أي فطنوا))[3].

وعدَّ أدونيس ظاهرة الإنشاد دليلَ ارتباطٍ بين الشعر والغناء فيقول: ((النشيد جسدٌ مفاصله الوزن والإيقاع، والنغم إحكامه الغنّي، تتوقف استجابة السمع. فالنشيد فن في الصوت يفترض فناً يقابله هو فن الإصغاء. وقد تمَّ الإحكام بالتوصّل شيئاً فشيئاً إلى ابتكار بُنىً إيقاعية خاصة)) [4].

إنَّ ما يَعتَرض قول أدونيس أنَّ النشيد (إنشاد الشعر) يجيء بعد وجود الشعر وشيوعه ونظمهِ وإحكام أوزانهِ، وإنشاد الشّعر لا يسبق نظمه فكيف وضعوا ـ على وفق رأي أدونيس ـ وابتكروا بُنى إيقاعية خاصة (أوزان) تلائم الإنشاد الذي لابدَّ أنَّهُ وجِدَ بعدَ وجود النص الموزون عند العرب؛ هذا ونحن نَجهل تماماً طريقة أدائهم للإنشاد وربما كان أمر القرآن بترتيل سوَرهِ مُتعلقٌ بمخالفة الإنشاد

---

(١) الخليل هو من وضع أسماء بحور الشعر.

(٢) ينظر: أدونيس: الشعرية العربية: ص ٧ ـ ٨ ـ ٩.

(٣) العمدة: ١/ ٢٠.

(٤) الشعرية العربية: ص ١٠.

الشعري في عصره، مما يُمَهد لأنْ نقول: إن ثمة إنشاداً خاصاً للشعر، لا يشبهُ الإنشاد الديني وهو من المؤكد يختلفُ عن الإنشاد في المَعابد والطقوس الدينية الوثنية في الجزيرة العربية إذ أنَّها تقترب من التنغيم والغناء، وهذا ما توارثته الكنيسة المسيحية عبر العصور.

ويذكر أدونيس رأياً آخر يبين فيه أنَّ أوزان الشعر تولّدت من السجع والرجز وتطورت إلى القصيد و((هو اكتمال التطور الإيقاعي، وهو شطران متوازيان، موزونان، حلاّ محل سجعتين متوازنتين))[1].

إن أدونيس في طرحهِ هذا يسعى إلى إثبات أنَّ الأوزان مستنبطات من بيئة قديمة لا تصلح لبيئتنا وعصرنا، وجهدَ في جَمع ولصق الأقوال من النقاد القدماء ليثبت أن الأوزان ((آلة أو قاعدة، وأنَّ البحر حالة وزنية خاصة، أي حالة غنائية بتأليف خاص لعناصر اللحن))[2] والحالة الغنائية حالة شفوية وليست من متطلبات العصر الحديث عصر الكتابة الذي لا مجال للشفوية فيه ـ حسب رأيه ـ.

واستطاع أدونيس أن يستخرج غاية النقاد العرب من معالجتهم لنشأة الوزن المقفّى إذ أكّدوا على أنَّ بنية الوزن المقفى في الشعرية الجاهلية ليست احتذاءً لشعر أية أمة أخرى، وعلى أنّها للعرب وحدهم، وخاصة بهم وأن نشأتها نابعة من حِداء الإبل تطوَّرت إلى كلام يشبهُ التوقيع في الحرب والسفر وانتهت بالتفاعيل[3].

إذاً فالنقاد القدماء أرادوا أن يثبتوا تمييز فنون العرب عن غيرها، فأرجعوا نشأة الأوزان إلى محيطهم الطبيعي (الإبل والسجع والغناء العربي في الجاهلية)

---

(١) الشعرية العربية: ص ٢٢.

(٢) العمدة: ص ٢٨.

(٣) الشعرية العربية: ص ٢٢.

وإن كانت هذه غايتهم فكيف صادق أدونيس عليها وأخذ بآرائهم عندما أراد النيل من الأوزان وسحبها إلى منطقة عدم الملاءمة لمتطلبات عصر الكتابة.

إنَّ هذه الأقوال لا تخلو من أن تكون آراءً ارتآها النقاد، ولم تتسم بالقطعية المتضمنة برهاناً ناصعاً، فهي تذهب في مجال الافتراض عند القدماء لإثبات أصالة الأوزان العربية، وفي مجال الإقتداء بافتراضهم عند المعاصرين بدعوة إلغاء ما لا يلائم العصرنة.

ويقول (جُوِيّار) ــ وهو أحد المُستشرقين الذين كان لهم رأيٌ في نشأة الأوزان ــ : ((العرب بدؤوا بالتعبير عن أنفسهم بالنثر خاصة، ثم استجابة لدافع طبيعي لهذه الحاجة الفنية الجمالية الفطرية عند البشر (...) في إحداث لون من النظام ونوع من الانتظام فيما يأتونهُ تَصَوَّروا أن يقطعوا حديثهم إلى جمل من نفس الطول، ونزعوا إلى جعل هذه الجمل متشابهة فيما بينها أكبر قدر ممكن من التشابه. والوسيلة الوحيدة التي كانت بإمكانهم، هي أن يحاكوا في الجملة نفس الصوت الذي سمعوه في الجملة قبلها، وهكذا نشأ السجع. لكن نتج عن هذا الأمر نفسه، القائم على محاكاة صيغ الكلمات وترتيبها بين الجمل، نوع من الإيقاع أطرب أسماعهم، وكان عليهم أن يبحثوا عن طريقة لترتيب هذه الكلمات بشكل يحدث لهم التأثير الأكثر إمتاعا، فتوصلوا إلى ذلك بأحد أمرين، إما باستخدام كلمات من نفس الصيغة من كل شطر، وإما برصف كلمات مختلفة من شأن اجتماعها مع بعضها أن يولد مجموعات إيقاعية متشابهة، وكانت البحور))[1].

---

(١) نظرية جديدة في العروض العربي: ستانِسْلاس جويار(**Stanislas Guvard**) مستشرق فرنسي، ترجمة منجي الكعبي: ص٨٩، وطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٦م.

إن هذه النتيجة التي توصل إليها (جْوِيّار) مرت بمراحل وآراء سبقته، فقام باستخلاصها منها[1].

إن نشأة الأوزان لا تخلو من مصادفة لغوية تركيبية أسلوبية، صادفت ذوات ذكية تمكّنَت من استغلالها وتوسيعها واستخدامها أفضل استخدام فكانت الأوزان محسوسة وتم التعامل معها على وفق هذا الحس قبل أن تُضبَط ويجعلها الخليل داخل هيئات التفاعيل.

إن صدور الأوزان في حقيقتهِ حَدث من اللغة وتنوع تراكيبها فهي قد اكتشفت ولم تبتكر ولم تضف بفعل مؤثر خارجي، ولا نَستبعِدُ أثر السجع في هذا الأمر من جانب أنَّهُ أوجد مساحات جُمَلّية متساوية في بعض نصوصه، إلاّ أنَّ أثره الحقيقي يتمثلُ في نشأة القافية أكثر من تمثله في نشأة الأوزان، فتكرار روي في السجع يقابله تكرار روي في أبيات الشعر، إن القافية بتكرارها لا تسهم مساهمة مختلفة عن الأصوات المتوافرة في داخل البيت الشعري عند ضبط وزنهِ سوى أنّها تعدّ نهاية البيت، ففي التقطيع العروضي لأي بيت من أي بحر من البحور، لا تشكل القافية ميزة مغايرة، بل تنضوي مع باقي الأصوات ولا يظهر تكرارها في وزن البيت ومثال ذلك:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ
فَتوضِحَ فَالمِقراةِ لَم يَعفُ رَسمُها لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ

❖❖❖

فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ
فَعُولُ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

(١) ينظر: العمدة: ٢/٢٥.

نلاحظ أنَّ صوت القافية وتكرارها في ميزان العروض، لا تختلف تأشيراتهُ عن غيره من الأصوات الأخرى في داخل الأبيات، وأن إيقاعية القافية بكل ما لها من قوّة عند الإنشاد قد اختفت في التقطيع، فلو جلبنا بيتاً آخر من قصيدة أخرى على البحر نفسه (الطويل) على أن يكون البيت منتهياً بقافية وروي غير اللام لما تغير شيء في شكل التقطيع العروضي، والسبب أن الوزن الشعري يعتمدُ في تحديد مقاطعه على الحركات والسكون، ولا يعتمد على الأحرف.

إذاً فصوتُ القافية القويّ لا يتمثل في شيء من هيئات التفاعيل؛ ويتمثل في إيقاع ناجم عن تكرارها في الأبيات وهو إيقاع آخر منعزل عن الوزن، والشعراء استغلوا هذا النوع من الإيقاع فمنحوا أبياتهم بعداً صوتياً أعلى من الوزن وأشد بروزاً، ومثال ذلك قول جنوب الهذلية[1]:

وَحَـيٍّ أَبَحـتَ وَحَـيٍّ صَـبَحتَ ... غَـداةَ الهِيـاجِ مَنايـا عِجـالا

وحـربٌ وردتَ وثغـرٌ سـددتَ ... وعلـج شـددت عليـه الحبـالا

ومـال حويـتَ وخيـل حميـتَ ... وضـيف قَرَيـتَ يخـاف الوكـالا

أطلق النقاد القدماء على هذا الأسلوب في التكرار اسم (التسميط) الذي هو ((تَصْيُيرُ كل بيتٍ أربعةَ أقسامٍ ثلاثتها على سجع واحد مع مراعاة القافية في الرابع إلى أن تنقضي القصيدة))[2]. وغالباً ما تكون أبياتهُ مشطورة تجمعها قافية

---

(١) جنوب بنت العجلان بن عامر بن برد بن منيه الكاهلية . هي أخت عمرو ذي الكلب، ويروى هذا الشعر بصيغة أخرى:

وَحَيّاً أَبَحتَ وَحَيّاً منعتَ ... غَداةَ اللقاء مَنايا عِجالا

شرح أشعار الهذليين: أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري: ١٤٤/٣ـ ٥٨٦/٢، تحقيق عبد الستار أحمد، مكتبة دار العروبة، القاهرة ((من دون تاريخ)).

(٢) التعريفات: علي بن محمد بن علي الجرجاني: تحقق إبراهيم الأبياري: ٨٠/١، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٥هـ.

واحدة، أو هو أبيات مشطورة أو منهوكة مقفاة تجمعها قافية مخالفة لازمة القصيدة[1].

نستنتج مما ذكرناه أنَّ هناك نوعين من الإيقاع في البيت الشعري، الأول ناتج عن ترتيب خاص للألفاظ يتكرر بحسب مقاطع الوزن العروضي، والثاني ناتج عن تكرار القافية أو أي حرف أو حروف يمكن أن تتكرر في البيت أو الأبيات في النص. ومن ظواهر هذا الإيقاع أن قصيدتين من البحر نفسه والقافية نفسها، يُحَسُّ بينهما اختلاف إيقاعي بيّنٌ فهو إيقاع لا يمكن ضبطه بقوانين ثابتة سوى قانون تكرار المتشابه الحرفي واللفظي.

وهذا يعني أنَّ القافية إنْ كانت مأخوذة من السجع لم تمارس أثراً في نشأة الأوزان كما ذهب بعضهم[2]، والملاحظ أنَّ أقدم ما وصلنا من السجع لا يسبق قِدَمَهُ قِدَمَ ما وصلنا من الشعر.

صوت/ إيقاع / شكل الدلالة الشعرية:

لابدَّ أنْ نبيِّن في بحثنا أنَّ الأوزان استنبطت من داخل اللغةِ وتنوع تراكيبها، ونظهر مدى ارتباطها الوثيق بـ (الشعرية)؛ فلغة النثر والحوار تحمل بين تراكيبها كثيراً من الجمل الموزونة، يتبادلها الناس ولا يشعرون بالإيقاع الوزني الذي فيها، فإن ترافق أن تجاورت عبارتان وتكرر تَقسيم صوتي فيهما في كلام أحدهم طَفَرَ إلى الأذن نَسَقٌ صوتي مَحسوس، وسوف نتناول بالتطبيق أمثلة من النثر ونرصد العبارات التي جاءت موزونة فيها.

ففي القرآن الكريم آيات كثيرة جاءت موزونة، كقوله تعالى: ﴿لَنْ تَنَالُواْ

---

(١) ينظر: فصول في الشعر: الدكتور أحمد مطلوب، : ص ١٠٣، منشورات المجمع العلمي، بغداد ١٩٩٩م.

(٢) على سبيل المثال لا الحصر أدونيس، ينظر: الشعرية العربية: ص١٠- ١١-١٢.

﴿الْبِرَّ حَتَّىٰ تُنفِقُواْ مِمَّا تُحِبُّونَ﴾[1] (وهي من بحر الرمل)، وقوله: ﴿زُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا﴾[2] (من بحر المتقارب)، وقد وظِّفَت هذه الآية نصِّياً في بيت شعرٍ يروى أنه للإمام علي بن أبي طالب(ع):

إذا قَرُبَتْ ساعةٌ يا لَها و زُلْزِلَتِ الأرْضُ زِلْزَالَهَا

وقوله تعالى في السورة نفسها: ﴿وَأَخرَجَتِ الأرضُ أَثقَالَهَا﴾[3] وكذلك قوله: ﴿إِذَا السَّمَاءُ انفَطَرَتْ﴾[4] وقد ذكر الباقلاني[5] بعضاً من هذه الآيات التي ضُبِطَ فيها وزن الشعر ومنها ما كان على هيئة بيت أو شطر، كقوله تعالى: ﴿هيهاتَ هيهاتَ لِما تُوعَدُون﴾[6] وقوله: ﴿وجِفَانٍ كالجواب وقُدورٍ رَاسِيَاتٍ﴾[7] (وهو من الرمل) وقوله: ﴿وَمَنْ تَزَكَّىٰ فإنما يَتَزَكَّىٰ لِنَفْسِهِ﴾[8]. وكقوله عز وجل: ﴿وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لاَ يَحْتَسِبُ﴾[9] (من المتقارب)، وقوله: ﴿دَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلاَلُهَا وَذُلِّلَتْ قُطُوفُهَا تَذْلِيلا﴾[10] (من

---

(١) آل عمران: ٩٢ .

(٢) سورة الزلزلة: ١.

(٣) سورة الزلزلة: ٢.

(٤) سورة الانفطار: ١.

(٥) إعجاز القرآن الباقلاني: ص٣٤.

(٦) سورة المؤمنون: ٣٦.

(٧) سورة سبأ: ١٣.

(٨) سورة فاطر: ١٨.

(٩) سورة الطلاق: ٢ ـ ٣.

(١٠) سورة القيامة: آية١٣.

الرجز) بإشباع حركة الميم، وقوله عز وجل: ﴿وَيَشْفِ صُدُورَ قَوْمٍ مُؤْمِنِينَ﴾[1] (من الوافر) وقوله عز وجل: ﴿أَرَأَيْتَ الَّذِي يُكَذِّبُ بِالدِّينِ فَذَلِكَ الَّذِي يَدُعُّ الْيَتِيمَ﴾[2] (من الخفيف). وقوله عز وجل: ﴿وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحاً فَالْمُورِيَاتِ قَدْحاً﴾[3] وقوله: ﴿وَالذَّارِيَاتِ ذَرْواً ۞ فَالْحَامِلاَتِ وِقْراً ۞ فَالْجَارِيَاتِ يُسْراً﴾[4] وهو من (بحر البسيط).

نحن نعلم أنَّ النص القرآني ما أريدَ بهِ الشعر ونفى القرآن عن نفسهِ صفة الشعر وعن النبي صفة الشاعر، بقوله تعالى: ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلاَّ ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ﴾[5] فلماذا جاءت آيات كثيرة موزونةً؟ وكان الرسول(ص) يتجنب الوزن في قوله وقدرة التجنب هذه من ملكات كل عربي في وقته يتقصى الوزن من طبعه وأذنهِ فإن أرادَ كلامهُ موزوناً كان، وإن أرادهُ غير موزونٍ كان أيضاً. وما ذكره الخليل فيه بيان نفي الشعر من قول الرسول(ص)، فقال: ((لو كان نصف البيت شعراً ما جرى لسان النبي (ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً) وجاء بالنصف الثاني على غير تأليف الشعر لأنَّ نصف البيت لا يقال له شِعر ولا بيت ولو جاز أن يقال لنصف البيت شعر لقيل لجزء منه شعر))[6].

---

(١) سورة التوبة: آية ١٤.

(٢) سورة الماعون: الآيتان ١ ـ ٢.

(٣) سورة العاديات: الآيتان ١ ـ ٢.

(٤) سورة الذاريات: الآيات ١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤.

(٥) سورة يس: آية ٦٩ .

(٦) لسان العرب: ٥ / ٣٥١ ـ ٣٥٠.

مع هذا نجد في كثير من أحاديث الرسول الصحيحة، جملاً وعبارات موزونة وهذه أمثلة منها.

قال رسول الله (صلى الله عليه وسلم): ((يكون في آخر الزمان دجالون كذابون يأتونكم من الأحاديث بما لم تسمعوا أنتم ولا آباؤكم فإياكم وإياهم لا يضلونكم ولا يفتنونكم)) وقوله(ص): ((فأما إذ ركبتم كل صعب وذلول فهيهات))[1].

١. يكونُ في آخرِ الزمان ـــ مَفاعِلُن فاعِلُن فَعولُن.
٢. من الأحاديث بما لم تَسمعوا ـــ مُتَفْعِلِنْ مُفْتَعِلِنْ مُسْتَفْعِلِنْ.
٣. أنتم ولا آباؤكم ـ مُستَفعِلُن مُسْفتَعِلُن.
٤. فأما إذْ ركبتم كلّ صَعبٍ ـ مَفاعيلُن مَفاعيلُن فَعولُن.

نجد في هذه الأمثلة أنصاف أبيات وأنصاف أشطر موزونة بأوزان قد تتشابه في حديث وقد تتنوع في آخر. حتى أنَّ عبارات مثل (قال رسول الله / صلى الله عليه وسلم/ صدق الله العظيم) هي عبارات موزونة لذلك فإن ذكاء الخليل وحرصهِ على إيمانهِ وإيمان الناس دفعهُ إلى أن لا يعدّ الشطر الموزون شعراً وهو يرفض الجزء من الشطر أيضاً ويرفض البيت المفرد ولا يعدّه شعراً.

لقد تنبه الخليل إلى أنَّ أكثر جملِ القول في اللغة العربية من النثر والكلام اليومي تكون من أشطر أو أجزاء من أشطر أو أبيات مفردة لها أوزان هي نفسها أوزان الشعر، يقول الجاحظ: ((مثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام))[2].

---

(١) صحيح مسلم: ١/ ٨، ط٢، دار الكتب بيروت ((من دون تاريخ)).
(٢) البيان والتبيين: ١/ ١٥٤.

ولا نريد أن نُكثِر من الأمثلة على القارئ وسوف نكتفي بهذا المثال النثري من دون تعين مسبق أو قصد:

من الإسكندرية إلى المحلة الكبرى رحلة ابن بطوطة:

((فـخرجتُ من مدينةِ الإسكندريّة قاصداً هذا الشيخ نَفعنا الله بهِ و وصَلتُ قَرية فروجة وهي على مَسيرةِ نصف يومٍ من مدينة الإسكندرية قَرية كبيرة بها قاض ووالٍ وناظِر ولأهلها مكارمُ أخلاقٍ ومروءة صَحِبتُ قاضيَها صَفيِّ الدين وخطيبها فخرُ الدين وفاضلاً من أهلها يسمّى بمبارك وينعتُ بزين الدين و نزلتُ بها على رجلٍ من العباد الفضلاء كبير القدر يسمّى عبد الوهاب و أضافني ناظِرها زين الدين بن الواعظ و سألني عن بلدي وعن مجباه فأخبرتُهُ أن مجباه نحو اثني عشر ألفاً من دينار الذهب فعجبَ وقال لي: رأيتَ هذه القرية فإن مجباها اثنان وسبعون ألف دينار ذهباً وإنما عظُمت مجابي ديار مصر لأن جميع أملاكها لبيت المال ثم خرجتُ من هذه القرية فوصلتُ مدينة دمَنهور وهي مدينةٌ كبيرة جبايتها كثيرة ومحاسنها أثيرة أم مدن البحيرة بأسرها وقطبها الذي عليه مدار أمرها وكان قاضيها في ذلك العهد فخر الدين بن مسكين...))[1].

١ ـ خَرَجْتُ مِنْ مَدِيْنةِ الـ .. ـــ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ.

٢ ـ وَهْيَ على مَسيرةٍ .. ـــ مُفْتَعِلُن فَعولُنْ.

٣ ـ قاضٍ ووالٍ وَناظِرْ .. ـــ مُسْتَفْعِلُن فَاعِلاتُنْ.

٤ ـ وفاضلاً من أهلِها.. ـــ مُتَفْعِلِنْ مُتَفْعِلِنْ.

٥ ـ نَزَلْتُ بها على رَجُلٍ.. ـــــ مُفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيْلُنْ.

---

(١) تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار: محمد بن عبد الله بن محمد اللواتي أبو عبد الله، تحقيق د. علي المنتصر الكتاني، ط٤، ط٣، مؤسسة الرسالة، بيروت، سنة ١٤٠٥هـ: ١/٤٤.

٦ ـ أضافَني ناظِرها .. ـــــ مُتَفْعِلِنْ مُفْتَعِلِنْ.

٧ ـ وقُطبها الذي عليه .. ـــــ مُتَفْعِلِنْ مُتَفْعِلِنْ.

٨ ـ في ذلك العَهدِ فَخر الدين بن مِسكين ـ مُستَفعِلُن فاعِلُن مُستَفعِلُن فَعْلُنْ.

هذه جملٌ في كلام منثورٍ قَصَدَ به ابن بطوطة قصَّ حكاية رحلته، وهو لم يقصد لعباراته الأوزان، ويمكن للقارئ أن يراجع أيَّ نص نثري حتى ولو كان مقالة في جريدة أو قصة أو خطبة أو أي شيء آخر، وسيجد بنفسه أن جملاً كثيرة تتضمن أوزاناً وتفاعيل من بحور مختلفة تراكمت في هذه النصوص النثرية ولا أريد المبالغة إن قلت لا يكاد نص نثري يخلو منها قليلاً أو كثيراً، وهذا قول الجاحظ يؤيد ما رأينا: ((اعلم أنَّك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مثل مستفعلن فاعلن كثيراً))[1] ويوصلنا هذا الأمر إلى أن الوزن شيء لم يفرض على اللغة، وهو نابع من صميم تراكيبها وصياغاتها، ومتولد من تجاور ألفاظها وجملها، ومتداول في كلامها، إلاّ أنَّ ما يميز الوزن في الشعر أنه منتظم، متساوي المقاطع، يبرز شكلهُ عند تكرار التفعيلة، لقد انتبه العرب لما في كلامهم من إمكانيات إيقاعية وزنية منتظمة ومتساوية في مقاطعها، وما في هذا الانتظام والتساوي من فوائد وجمال وإبعادٍ للمقول عن مستوى السائد وإلى مدى تنشيط الدلالة في الجملة الشعرية عن سواها فالوزن يتولد منها كما رأينا ويتفاعل معها.

إن الوزن يتولد في الجملة الواحدة من بعض صياغاتها؛ لأنَّ تغيير الترتيب يغير في نوع الدلالة ويغير في الوزن أو يذهبه، كما في المثال الذي ذكره الخليل وكيف بدل الرسول(ص) بالصياغة والترتيب فذهب الوزن وضعفت الدلالة المشرقة التي كان البيت يحتويها:

---

(١) البيان والتبيين: ١/ ١٥٤.

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك من لم تزود بالأخبار

فَقَدَ الشطر الثاني شعريته بهذا التقديم والتأخير الذي أجري على أصل البيت، وفقد الوزن أيضاً، فما مدى العلاقة بين الوزن ونوع الدلالة في أصل البيت؟ (ويأتيك بالأخبار من لم تزود) فأي تغير في نوع دلالة البيت يرافقه تغيير في وزن البيت، فليس اعتباطاً أن نقول عن الوزن هو صوت/ إيقاع / شكل الدلالة الشعرية. وليس فرضاً خارجياً أبداً.

فلأية جملة عربية إمكانية أن تصاغ صياغات عديدة من ألفاظٍ بعينها أو قد يضاف إليها بعض الأحرف أو تحذف منها بعض الأحرف فيكون الوزن في بعضها و يختفي في بعضها الأخر أو يتبدل نوع الوزن. وهذا مثال على قولنا:

لميَّـةَ موحـشاً طلـلُ يلـوح كأنـه خلـلُ

إنّ هذا المثال وزنهُ من مجزوء الوافر.

فلنا أن نقول هذا الشطر من الشعر بصياغات أخرى مع المحافظة على توخي معاني النحو وتوخّي المعنى المراد في الأصل:

١ـ طَلَلٌ مُوحِشٌ لميّةْ ـ تبدّل الوزن. فَعِلاتُنْ مُتَفْعِلُنْ (من تفاعيل الخفيف).

٢ـ طَلَلٌ لميّةَ مُوحِشٌ ـ تبدّل الوزن. مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن (مجزوء الكامل).

٣ ـ لميّةَ طللٌ موحشٌ ـــ اختفى الوزن من العبارة.

٤ ـ طللُ ميّةَ موحشٌ ـــ اختفى الوزن من العبارة.

٥ ـ موحشٌ طللُ ميّة ـــ اختفى الوزن من العبارة.

عند تغيير مواقع الألفاظ في الشطر يتبدل الوزن أو يختفي[1]. إنَّ التبدلات التي أجريناها على البيت السابق تظهر أنَّ الإعراب ونوع الدلالة واللفظ والوزن كلّها

(١) يمكن أن تتولد أوزان أكثر من أمثلة أخرى إذا أجرينا عليها الإجراء نفسه.

تتبدَّل عند تبدُّل أحدها أو بعضها، فاشتغال كل واحد منها لا ينفصل عن الآخر في الشعر، وجَودة القول وجماله نتيجة حُسن اختيار المُتَوَخي لصياغةٍ من دون أخرى، ففي المثال توخَّينا معظم صياغات معاني النحو في هذه الجملة على وفق ما أرشدنا إليهِ عبد القاهر الجرجاني في (دلائل الإعجاز) في نظرية النظم.

المثال يبيّن أنَّ ثمة ثلاث اختيارات للصياغة موزونة متاحة هي: (لميَّة موحشاً طللُ ـ طللٌ موحشٌ لميّةْ ـ طَلَلٌ لَمِيّةَ مُوحِشٌ) إلاَّ أنَّ الاختيار الأول يمتلك شعرية أكثر من غيره.

إن عامل التأخير والتقديم، هو عامل لغوي دلالي يمكن أن يحدث في النثر من دون الوزن وقد يُكسب القول جمالاً، إلاَّ أنَّ هذا الاشتغال إذا ترافق مع وجود الوزن يأخذ بعداً تعبيرياً آخر يراد به تغييب الحقيقة عن القول الشعري وهذا هو موضع المشغل التخييلي للشعر، فالشعر يعتمد على تداولية الدال ولا يعتمد مُجمل تداولية المدلول، ليبعد المدلول عن الحقيقة فتحدث مقارنة بين القول الشعري وبين الحقيقة.

وهذا ما توصل إليه عبد القاهر الجرجاني إلاَّ أنَّهُ لم يعنَ بأمر الوزن ونفاه من تحليله ولم يجعل له أيّ سبب اشتغالي في الدلالة وهذا ليس تقليلاً من شأن الوزن، بل نفاه لأنَّ مجرى بحثهِ كان في إثبات أنَّ اللفظ ليس هو صاحب الفضل في إنتاج الدلالة الأدبية، وبحثه كان يشمل تحليل نصوص من متونٍ مختلفة (النثر والشعر والقرآن) فلا تكون معالجة الوزن وتعلقه بالدلالة من مهام بحثه لتنوع المتون التي طبق عليها نظريته وبعضها من النثر والقرآن، وإن كلمة (النظم) التي استخدمها تشير ـ لديه ـ لكل المتون ولا تنفرد بأحدها فالنظم: ((هو توخي معاني النحو في معاني الكلم وأن توخيها في متون الألفاظ محال))[1].

---

(١) دلائل الإعجاز: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد: تحقيق د.محمد التنجي: ٢٧٣/١، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، سنة ١٩٩٥م.

ولقد ذكرنا سابقاً أنَّ الوزن يرادُ بهِ تَغييب الحقيقة عن القول الشعري عبر ممارسة التكرار والإعادة والتقديم والتأخير والحذف والإضمار والتعريف والتنكير وقد يتولد من بعض تغيراتها وهي مواطن يسهم الوزن في ممارستها إسهاماً بيناً ويشارك الدلالة هذا العمل الذي يدفع إلى توخي الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو فيكون ((حسن التمثيل والاستعارة وإلى التلويح والإشارة وإلى صنعة تَعمَد إلى المعنى الخسيس فتشرفهُ وإلى الضئيل فتفخمه وإلى النازل فترفعه وإلى الخامل فتنوه بهِ وإلى العاطل فتحليه وإلى المشكل فتجليه))[1] وهي منتجات يشترك الوزن في توليدها كما بينا ذلك سابقاً، فالاستعارة والتلويح والإشارة، والصنعة التي تشرف المعنى وترفع النازل وتنوه بالخامل وتحلي العاطل وتجلي المشكل، لو تأملتها جيداً وتمثلت لها أمثلة لتوصلت إلى أنها تسعى إلى فعل التغييب الذي تسعى إليه الدلالة الشعرية والوزن معاً.

فإن كان الكلام نثراً كان له أن تنطبق قاعدة الجرجاني عليه فعلى الناثر أن يتوخى من دون أن يُعنى في أن تكون العبارة المختارة موزونة ؛ أما الشاعر فيكون توخيه لمعاني النحو مصحوباً بالوزن. أي إن الشعر يحظى بدرجة أعلى من تَغييبِ الحقيقة عن القولِ الشعري لاشتغَال عاملين فيهِ على هذا التغييب هما (الوزن والتوخي الدلالي).

يسعف رأينا هذا ما تَنَبَّهَ لهُ عبد القاهر الجرجاني من وجود التغييب في القول الشعري عند ما أورد هذا المثال:

((بلونا ضَرائب من قد نرى فما إن رأينا لفتح ضريبا
هو المرء أبدت له الحادثات عزماً وشيكاً ورأياً صليبا

---

(١) المصدر نفسه: ١/ ٣٩،

تنقـــل في خلقـــي ســـؤدد سماحـــاً مُرجّـــى وبأســـاً مهيبـــا
فكالـــسيف إن جئتـــه صـــارخاً وكـــالبحر إن جئتـــه مـــستثيبا

فإذا رأيتها قد راقتكَ وكثرت عندكَ ووجدتَ لها اهتزازاً في نفسكَ فعد فانظر في السبب واستقص في النظر فإنكَ تعلم ضرورة أن ليس إلاّ أنَّهُ قَدَّمَ وأخر وعرَّفَ ونَكَّرَ وحَذَفَ وأضمَرَ وأعادَ وكرَّرَ وتوخى على الجملة وجهاً من الوجوهِ التي يقتضيها علم النحو فأصاب في ذلك كلهِ ثمَّ لطَّفَ موضع صوابهِ وأتى مأتى يوجبُ الفضيلة أفلا ترى أن أول شيءٍ يروقُكَ منها قوله: هو المرء أبدت له الحادثات. ثم قوله: تنقل في خلقي سؤدد. بتنكير السؤدد وإضافة الخلقين إليه، ثم قوله: فكالسيف. وعطفه بالفاء مع حذفهِ المبتدأ لأن المعنى لا محالة فهو كالسيف، ثم تكريره الكاف في قوله: وكالبحر ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه ثم أن أخرجَ من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر وذلك قوله: صارخاً هناك ومستثيباً هاهنا. لا ترى حسناً تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عددت أو ما هو في حكم ما عددت فاعرف ذلك))[1].

بيَّنَ الجرجاني أنَّ النصَّ خرجَ عن القول الحقيقي عِبرَ إجراءات توخاها القائلُ مثل (تنكير السؤدد وإضافة الخلقين إليه) فقد خرج القول عن الحقيقي بأن أضاف

---

(١) دلائل الإعجاز: ١/ ٨٠، نرى أن جمالية الإيقاع الداخلي جمّلت هذه الأبيات، فقد تناغمت الألفاظ بتراكيبها وحروفها نحو (عزماً وشيكاً ـ ورأياً صليبا ـ سماحاً مُرجّى ـ وبأساً مهيبا) وهذا يضاف إلى ما ذكره الجرجاني. وقد أهمل الجرجاني البيت الأول الذي ذكره في تضمينه للنص فلماذا وضعه ولم يتناوله في تحليله؟ يبدو أنه أراد أن لا يفقد القارئ الإحساس بجمال القافية والوزن، فلو أنه لم يضع البيت الأول لكان إيقاع القافية والوزن لا يظهر حسياً إلا في البيت الثالث. أليس هذا التصرف يبين أن الجرجاني يدرك جيداً ما للوزن والقافية من دورٍ في تلقي النص الشعري؟

إلى السؤدد خلقين هما (سماحاً مُرجّى ـ وبأساً مهيبا)، لم يكونا فيه، والسؤدد من ساد، سيادة الرجل لقومه[1].

إنَّ ما جاءَ في قول الجرجاني يؤكد أن قاعدة (النظم) يراد بها تغييب الحقيقة عن القول الشعري وهو مَسعى تَسعى إليه الدلالة الشعرية عِبر اشتغالاتها، وقول الجرجاني: ((قدَّم وأخر وعرَّف ونكَّرَ وحذفَ وأضمر وأعاد وكرَّرَ وتوخى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو)) ينطبق على الوزن أيضاً فهو يتولد من مزاولة هذه الآليات أو يسهمُ في تكوينها، مثلهُ مثل الدلالة الشعرية كما بينا ذلك في المثال السابق (لميَّة موحشاً طللُ).

والمُتَوَخي قد يستخدمُ جميع هذه الآليات في نصٍّ ما وقد يكتفي ببعض منها في آخر، ولا تزول منه صفة (النظم الجرجاني) كما نرى في تعليقه على قوله تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾: ((إنها في أعلى المرتبة من الفصاحة لم نوجب تلك الفصاحة لها وحدها ولكن موصولاً بها الرأس معرفاً بالألف واللام ومرونا إليها الشيب منكراً منصوباً))[2] اشتغلت هذه الآية على آليتين من آليات (النظم الجرجاني) هما (التعريف والتنكير) ولم تُستخدم الآليات الأخرى في الآية.

ويذكر الجرجاني أمثلة أخرى يقتصر الاشتغال فيها على آلية الحذف والإضمار وغيرها من الأمثلة التي يمكن للقارئ أن يراجعها في كتاب دلائل الإعجاز. والوزن يفعل الفعل نفسه في هذه الآليات فقد يأخذ ببعضها أو يأخذ بكلها.

---

(١) لسان العرب: ٣ / ٢٢٨.

(٢) دلائل الإعجاز: ١ / ٢٩٩،

الدلالة والمساحة الصّوتية للفظ:

لا يمكن للدلالة اللغوية أن تكون ظاهرة للحواس إلاّ بتجسدها في أصوات هي الأحرف والكلمات والعبارات، فالصوت وما يتولد منهُ كالإيقاع هو حاجة الدلالة لوجود كينونتها وتمظهرها المادي وليس فرضاً خارجياً سُلِّطَ عليها. ولإثبات ذلك نبدأ بالمصدر الأول الذي تترابط فيه الأصوات المجرَّدة (اللفظ) لنلحظ مدى العلاقة بين الصوت والدلالة في اللفظ.

إن الدلالة اللغوية في أصغرِ بُنيتها لابدَّ لها أن تتخذَ هيئة صوتية (لفظاً) مكوّناته الأساسية أصوات فونيمات مجرَّدة[1] لا تحمل دلالة بنفسها مثل (ب، ج، ح..) لهذه الفونيمات هيئات صوتية تميزت عن بعضها بملفوظها وأشكالها فهي شكل الدلالة المنطوق، ونقصدُ بهِ الشكل الصوتي المنطوق رُمِزَ له برسوم الفونيمات المعروفة وهي تختلف عن بعضها رسماً وشكلاً صوتياً منطوقاً ولا يمكن النطق بها إلاّ بارتباطها بصوت مدٍّ طويل أو قصير (بَ بِ بُ) أو بارتباطها بعددٍ من الفونيمات الأخرى التي ارتبطت بأصوات مدٍّ في (اللفظ)، والسبب في اختلافها عن بعضها يكمن في أنَّ استهلاك الهواء الخارج من الرئتين يختلِفُ من فونيم إلى آخر، وهذا الاختلاف هو الذي يرسم حدود التباين بينها[2].

إذاً فاللفظ أمرٌ يعود إلى طبيعة الاحتياجات الفعلية للنطق بالفونيمات.

---

(١) ((إنَّ الصوت بمعناه الأوَّل، أي بمعناه العام التجريدي، لا بمعناه الجزئي، هو ما اتُّفِقَ على تسميتهِ بالفونيم **Phoneme** أو الوحدة الصوتية الصغرى))إشارة اللغة ودلالة الكلام: موريس أبو ناظر: ص: ١٣٨، ط١، بيروت((من دون تاريخ)).

(٢) يقول ابن جني: ((أحوال هذه الحروف في مخارجها ومدارجها، وانقسام أصنافها، وأحكام مجهورها ومهموسها، وشديدها ورخوها، وصحيحها ومعتلها، ومطبقها ومنفتحها ومتحركها)) سر صناعة الإعراب: تحقيق حسن هنداوي: ١/٧ ـ ٨، دار القلم، دمشق ط١، ١٩٨٥م.

إن زيادة المساحة الصوتية في اللفظ يرافقها زيادة في الدلالة أو تحولها وتبدلها، فإضافة (الـ) التعريف ينقل كلمة (باب) من النكرة للمعرفة (الباب) وكذلك إضافة التنوين والضمائر وحركات الأعراب كلها أصوات تسبب زيادة في الدلالة أو تغييراً يسعى نحو التوضيح والإبانة، وضيق المساحة الصوتية للفظ يُذهِبُ الدلالة، فقد تمكن دُرَّاس (حروف المعاني) من أن يضعوا معاني للحروف التي تتكون من ثلاثة أصوات (فونيمات) ولم يضعوا معاني للحروف التي تتكون من صوتين (فونيمين).

فأغلب الحروف ليست لها دلالاتٌ بنفسها، إلاّ إذا ارتبطَتْ معَ كلمة أخرى، وتوجد إشارات متفرِّقةٌ في كتب اللغة والنحو تحدّد دلالاتٍ لبعض الحروف، إلاّ أنّ أغلبَها كانت عن دلالة الحرف مع غيرهِ لا دلالته بمفردهِ.

إنّ أكثر الحروف التي مُنِحَتْ دلالاتٍ هي الحروف الثلاثيَّةُ والرباعيَّةُ المتكوِّنة من ثلاثة أصوات أو أكثر[1]، نحو: (على) المتكونة من: (عَ، لَ، ى) وهي حرف جرٍّ للأسماء: ((معناها العلوُّ حقيقةً))[2].

وما زادت أصواتُه عن ثلاثة نحو: (كلاّ) المتكونة من: (كَ، لْ، لَ، ا) ومعناها: ((الزجرُ والردعُ))[3].

---

(١) إن الحركات الموضوعة على الحروف تعدُّ أصواتاً منطوقة وَ(على) مكونة من (ع، َ، ل، ى) وحركة الفتحة مدّ قصير وهي واضحة في النطق مع العين ومختفية مع اللام؛ لتأثر صوت اللام بالمد الطويل (الألف).

(٢) رصف المباني أحمد بن عبد النور المالقي، تحقيق أحمد محمد الخراط: ص ٣٧٢، مجمع اللغة العربية بدمشق، ((من دون تاريخ)).

(٣) رصف المباني: ص ٢٦٢، وحروف المعاني للزجاجي: ١٢/١، ١١، ورأي الكسائي والسجستاني (ت٢٤٨هـ) ومن رافقهما؛ إنّ معنى الردع والزجر ليس مستمراً فيها، فعند الكسائي تكون بمعنى (حقاً) وعند السجستاني بمعنى (ألا) وعند الفراء بمنزلة (إي) و(نعم)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، جمال الدين عبد الله بن يوسف ابن هشام الأنصاري، تحقيق د. مازن المبارك و محمد علي حمد اللّه: ٢٤٩/١، ٢٥٠، مكتبة سيد الشهداء، ط٢، قم، ١٤١٢هـ، ١٩٩١م.

أما الحروف المتكوَّنَةُ من صوتينِ فلم تحدّد دلالة لها حتَّى على سبيل الافتراض، إلاَّ إذا كانت مرتبطة مع كلمةٍ أو جملة أخرى. فحرفُ (لا) عندما يتعرَّضُ له العلماء لا يذكرون له معنى في نفسها، ويكتفون بتحديدِ مسمَّياتٍ لعلاقة الارتباط مثل دخول (لا) على الاسم النكرة يسمُّونَهُ نفي الجنس.

إنّ سببَ ذلكَ يكمنُ في انحسارِ مساحتِهِ الصوتيَّةِ على حرفَينِ، على الرغم من أنَّ حرفَ الألفِ / المدِّ في آخر (لا) له تأثيرٌ بائن في النطق. فالدلالة تحتاج للفظ ما، له مساحة صوتية تحتويها وهذه المساحة متكونة من عدد من الأحرف المجردة، لم تكن لها دلالة قبل ترابط الفونيمات.

نتوصل من كلامنا السابق إلى أنه:

١ـ لا يمكن لفظ (حرف/ فونيم) مجرّداً من دون ارتباطه بحركة مدٍّ قصيرة أو طويلة، فهي تمثل الأصول الصوتية للغة وهي (فونيمات/ أصوات المد القصيرة والطويلة).

٢ ـ في اللفظ تتسع الدلالة أو تتبدل كلما اتَّسَعَت المساحة الصوتية.

إنَّ هذه المدود القصيرة والطويلة هي حركات الصرف والإعراب للألفاظ والجمل فهي عناصرُ ترتبط ببعضها لتكون للدلالة وهي نفسها عناصرُ يعتمد الوزن في تكوينه عليها من انتظامها وتوقفاتها عند السكون، إلاّ أنَّ الوزن يهمل نوع هذه الأصوات/الحركات فلا يُفرِقُ بين الكسرة والضمّة والفتحة ويقيم تفريقه بينها ـ كواحد ـ وبين السكون، ليحصل على إيقاع مجرَّد من صفات الحروف والحركات.

إنَّ علم الأصوات يؤكد أن حروف المدّ (ى، ي، و) هي الفونيمات الطويلة والحركات هي الفونيمات القصيرة وهي: (الفتحة، والضمة، والكسرة) والوزن بُني على أصوات المدود القصيرة. وما التفاعيل العروضية سوى مددٍ متساوية بين عدد المدود القصيرة والسكون. وهذه المِدود هي أصل التشكيل اللغوي فالوزن

ليس عنصراً مضافاً من الخارج إنما هو فعل متولد من الأصول التي تولد الدلالة في الوقت نفسه.

الدلالة والمساحة الصوتية للجملة

البلاغة إيجاز[1] لأنّك كلما أوصلت المعنى بعدد ألفاظ أقل كلما كنت بليغاً؛ فالعلاقة عكس حالة اللفظ، ففي اللفظ زيادة المساحة الصوتية تولد زيادةً أو تبدلاً في الدلالة. أما في الجملة إيجاز وتقليل الألفاظ أي (المساحة الصوتية للجملة) يؤديان إلى البلاغة. والوزن يدفع إلى الإيجاز، بحكم مساحته المستوعبة للدلالة، لذا فهو عامل بلاغي أيضاً. ولو عدنا إلى مثالنا السابق (لميّةَ موحشاً طللُ) نرى أنَّ الوزن يتولد من توخي معاني النحو، ويتولد من أفضل وأجمل الاختيارات وهو الاختيار الشعري. إن حقيقة الوزن تكمن في أنّه منتج من اللغة يرافق دلالتها، والدلالة الشعرية ترتبط به ولا تنفصل عنه ليغدو إيقاعها وشكلها.

وإنَّ تولد الوزن مع دلالة غير شعرية لا يسيء إلى قدراتهِ الشعرية لأنَّ نقلَ القول إلى الشعرية، اختيارٌ يختاره الشاعر، لذلك تعمل الموهبة الكبيرة على نقل صياغة المعنى الذي يترافق مع وزن ما إلى مساحة شعرية مدهشة، وتعمل موهبة ضعيفة على نقل صياغة أخرى للمعنى والوزن نفسه ولا تفلح في توليد مساحة شعرية مدهشة.

---

(١) ((قال لي ابن الأعرابي قال لي المفضل بن محمد الضبي قلت لأعرابي منا ما البلاغة قال الإيجاز في غير عجز والإطناب في غير خطل، قال ابن الأعرابي فقلت للمفضل: ما الإيجاز عندك قال: حذف الفضول وتقريب البعيد قال ابن الأعرابي: قيل لعبد الله بن عمر لو دعوت الله لنا بدعوات فقال: اللهم ارحمنا وعافنا وارزقنا فقال رجل: لو زدتنا يا أبا عبد الرحمن فقال نعوذ بالله من الإسهاب)) البيان والتبيين: ٦٧/١. ((الإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة)) البيان والتبيين: ٧٦/١ وينظر: صبح الأعشى في صناعة الإنشا: ٣٦٢/١.

بيان (قصيدة الشعر)

الرؤيا:

عندما احتاجت أمُّنا الأرض رؤية جسدها المنبسط ممتلئاً بالحياة، انسكب الماء من قلب الغيب، رَطَّبَ شفاه الطين، فابتدأت الحياة بكلمة أولى، الإنسان، نطق الطين كلمات أخرى كل واحدة منها صارت مخلوقاً، واكتمل النطق، فتفاضلت الكلمات في ما بينها، أفضلها حكمةً يكون (سيّداً) لها، أميرها، المتصرف، كان الإنسان هذا السيد الجليل، أول الكلمات، لقد وضعت الحكمة يدها على رأسه وباركته ورفعته على كل مخلوق.

(قصيدة الشعر) هي هذا الإنسان المبارك، النص المختار، الذي اصطفته المفاضلة فحمل ثقل الاختيار.

ضرورة الوجود:

إن التعاقب التاريخي المكون لفقرات التصاعد الحضاري يحتم ظهور حركات فنية أو فكرية في كل مرحلة من مراحله، والحركة التي تولد من حتمية الاحتياج التاريخي لوجودها، تكتسب قدرة الشروع بمزاولة الإضافة إلى السابق ـ بما هو قيِّمٌ ـ وتخدم استمرار النمو الثقافي.

وعلى هذا، فإن حتمية تاريخية طبيعية أنجبت حركة (قصيدة الشعر) في مرحلتنا هذه، ساعد في ظهورها هاجس تأملي قرائي لمستوى السائد الشعري في الوطن العربي، ألح هذا الهاجس على شعراء هذه الحركة بضرورة ارتكازها على

رؤيا صادقة مستعينة بالكشف والاستدلال والتحليل، إنَّ (قصيدة الشعر) بواقعها التعاملي لا تسعى إلى المغايرة المتشنجة مع القديم، تلك المغايرة التي تكتسب صفة التضاد المتولدة من رغبة الظهور أو الانتشار بدعوى (خالفْ تُعرَف) التي كانت مرتكز الانطلاقات السابقة لعدة أجيال، فالمغايرة التي تسعى إليها (قصيدة الشعر) تبدأ من الانعتاق من ثوابت الإتباع، وبناء سقف دلالي شعري له ملامحه الخاصة يعلو على السقوف السائدة، وإكساب اللغة ولادة مدهشة وجديدة، تمتلك براءة المولد وقيمة الإدهاش الفني، كقيمة أساسية في أي أثر ناجح يبتكر أسلوبه المتمظهر في بنية فنية ضمن علاقات دلالية جديدة لا تحد بحدود ثابتة، لا تطوير فيها، ولا إفساح لمجال إضافة الآخرين إليها من الأجيال القادمة.

ولكي تنبسط أكف الاحتياج التاريخي المطالبة بولادة (قصيدة الشعر) لا بد من عرض بعض من المسببات السلبية المنتشرة في عناصر الإبداع الشعري وفي السائد الشعري في هذه المرحلة، ولأن فعل النهوض بالمستوى الفني يقع على هذه العناصر الثلاثة، الشاعر و النص والمتلقي، مما يعرضها للمحاسبة المشروعة، وأول محاسبة لابدَّ أن تكون لمزاولات الشاعر.

الشاعر:

إن مساعي الشعراء منذ أواسط القرن الماضي أصبحت تتجه نحو البحث عن وسائل سهلة لكتابة الشعر، وسائل انحصرت في أول الأمر في تجربة الانتقال الإيقاعي من البيت إلى التفعيلة، ثم اتجهت إلى رغبة التخلص من المساحة الإيقاعية التي يفرضها (الوزن) على الجملة الشعرية، فحدث الاستغناء عنه في نصوص نسبت نفسها إلى الشعر، ولا يشفع لانتسابها إلا مقولة: إن الشاعر قصد أن يمنح هذا النص صفة الشعر، مستندا إلى حق اختيار القصد، وقصده هنا

أن يكون ما يكتبه شعراً، حتى وإن خلا من الوزن، إن هذا الفعل يزاول عملية نقل القصد من موقعه الذي وجد من أجله وهو (المعنى الأدبي) إلى كيفية الأداء.

إن تخلي القصد عن موقعه يدفع النص إلى المجانية و اللاأدبية، وهذا ما دفع إلى ظهور طوفان الدواوين الذي غرق فيه الشعر وذابت ملامحه وحيويته في مياه حامضة، لقد تخلّى كثير من الشعراء عن الوزن وهم بفعلتهم هذه تخلوا عن عوامل مهمة للنصِّ الشعري، ولأنَّ مزاولات الشعراء ترافقها بعض الدعوات التي لا ترتكز على وعي قرائي مخلص، فإنَّ الدعوة التي تطالب بالتخلي عن الوزن، تُشيعُ أنه من الإيقاعات التي لا تلائم عصرنا، وأنه عندما وُجد وُجِدَ من خلال إيقاعات الحياة اليومية للأوائل – حياة الصحراء – وهو أقرب إلى مشية الإبل والحدو عند سفرهم، وهو أي الوزن إيقاع يلائم حياتهم القديمة!! ولو طلبنا منهم إثبات هذا الرأي علمياً من خلال البحث لوجدنا أن النتيجة تثبت أنه مجرد افتراض افترضه بعض النقاد لسبب وجود الأوزان وكيفية نشأتها عند العرب، وهو ليس دليلاً قاطعاً على نشأتها، إذ يغيب عن أذهان الدعاة لهذا الافتراض أن الوزن هو حصيلة الإمكانيات الصوتية للغة، فالبحور العربية هي من حصيلة هذه الإمكانيات الصوتية في اللغة العربية، وكذلك يمكن أن يقال هذا عن الأوزان في أشعار الأمم الأخرى. وإن اختلاف الانتظامات الإيقاعية للوزن بين لغة وأخرى يؤكد أنه متولد مباشرة من الإمكانيات الصوتية لكل لغة، ولأنَّ اللغات تختلف في بناها الصوتية فاختلاف الأنظمة الإيقاعية للوزن أمر طبيعي.

إنَّ تخلي الشعراء عن الوزن أفرز انقسامات ذوقية فأصبح (الإشكال الشكلي) مسيطراً على جانب كبير من همِّ الشاعر، بدل أن يُوجَّهَ الهمُّ الشعري نحو عناصر التفعيل في المعنى الأدبي، وقبل أن يتم التوصل إلى حل هذا (الإشكال الشكلي) انعطف الشعراء العرب نحو عوالم التلبس بالأفكار الفلسفية الغامضة وهيمنة

الغرائبية التي لا تمنح المتلقي أيَّ شيء، فأصبحت النصوص الشعرية عبارة عن توليفات لفظية مبهمة خالية من أي معنى أدبي، ولا نستبعد تأثير الحركات الغربية المنقولة على الشعراء العرب فهو من أهم عوامل الانعطاف السلبي نحو تقليد المستورد بالتفكير والإنتاج، فمثلاً لم يكن وضع الأسطورة في الشعر العربي إلا شعوراً من الشعراء العرب أن ثمة نقصاً في تراثهم الشعري من جهة عدم تعامله مع الأسطورة، فانكبَّ المشتغلون على إدخالها، وهنا أصبح التسابق على الاستيراد من الغرب والعمل به بأسرع وقت كي يحصل الشاعر المنفذ لهذا على صفة ريادية.

لقد تنازلت أكثر هذه النصوص المنتجة تحت هذه الرغبة عن الجوانب الفنية، فعلى صعيد الجملة الشعرية انخفض مستوى الأداء الاستعاري والإشاري فيها لتحل محله شروح واستطرادات تسمح للأسطورة بالدخول إلى النص. وهكذا توافدت مسميات كثيرة وتجارب عديدة مستوردة، كان على الشعراء العمل بها لمجرد أن دعوات الحداثة والتجديد تريد ذلك.

وعلى ضفة أخرى ثمة مزاولات لشعراء احتفلوا بمكاسب التطبيل الأيديولوجي ورفع اللافتات والشعارات في القصائد، أو استثمار العواطف الدينية، أو السياسية، بنصوص هابطة لا يشفع لها عند المتلقي إلاَّ موضوعها المحرَّم على المعترض النيل منه.

لقد ظلّ الشاعر العربي على هذه الحالة يتأرجحُ بين الاستيرادات من الغرب والاحتياجات الوقائية من مهيمنات القوى في الداخل مما أضعف مقدرته على إنتاج نصٍّ شعريٍّ بمستوى الهمِّ الشعري الملتصق بلحظتهِ التاريخية وبأرضهِ ومجتمعه.

النص:

ينطبق بعض ما ذكرناه عن مزاولات الشعراء السلبية على العنصر الثاني (النص) بوصفه نتاج فعل الفاعل. إنَّ وقوفَ النصِّ بين الشاعر والمتلقي يوقعه بين عنصرين يختلفان في النية والرغبة مما يجعله تحت مطالب عديدة منها محاولة تثقيف النص الشعري، وهي رغبة تنبعث من الشاعر لتسلط على النص بزجّ المعلومات المستحصلة من فعل الاطلاع من دون الاكتراث بالمتلقي، وقد أنتجت هذه الرغبة نصوصاً مخصصة لفئات معينة تكاد تتوازى بمستوى الاطلاع مع الشاعر، وهذا النوع من النصوص كأنه يكتب من أجل النقاد، مع الانتباه إلى أن نصوصاً أخرى أخذت على عاتقها التوجه للعامة، لقد تجزَّأ النصُّ الشعري نتيجة لتجزؤ رغبة الشاعر وتجزؤ المتلقي أيضاً ـ وإن كان تجزؤ المتلقي ظاهرة قديمة جداً ـ مما أفرز شعوراً جمعياً بعدم المشاركة في استلام النص، وتخلخل الإيصال في عملية التلقي بين المستويات المختلفة، وهذا ما دفع النص إلى دائرة ضيقة في الانتشار والتعايش الفعال في الثقافة بسبب غربته عن مستوى التحصيل الثقافي، وهكذا يموت الإيصال في النص.

إنَّ رغبة التثقيف النصي الناجحة هي التي تقوى على تحويل المستحصل الثقافي إلى شعور يتجلى عند الكتابة متمثلاً حالة في صميم التجربة المعيشة، مستغنياً عن زَجِّ اطلاعات الشاعر بالصيغ الخطابية أو التقريرية بوساطة الجمل الإخبارية المبتعدة عن حيوية المجاز، إن الشعر قادر على استيعاب المستحصل الثقافي على أنْ لا يفقد حيوية انفعالاته وبراءة وجوده وطزاجة صوره.

المتلقي:

إن أفعالاً أخرى تسمم وعي العنصر الثالث (المتلقي) تلك هي الإشاعة الصادرة عن الشعراء الدعاة، فلكي يكون ما يدعون إليه يقيناً جمعياً فلا بدَّ لهم

من إشاعة تشويهات للأسس التي يرتكز عليها النشاط الشعري، وإن اتخاذهم لقاعدة يروجون لنتائجها تقول: (إن كل جديد يهدم ليبني)، وفي الحقيقة إن الجديد يبني فوق البناء السابق، إنه النمو، ولن نجد أيّ جديد في أي عصر مضى استطاع أن يهدم ويمحو أثر السابق، وهنا تلتبس الحقائق عند المتلقي حين يقع فريسة لما يشاع، فقد يقع على نصٍّ شعري يدَّعي شاعره أنه كتبه لقارئ مستقبلي، لأن المتلقي المعاصر للشاعر لا يرتقي إلى الرؤيا التي يتضمنها النص..!! وهو يكتبه للمتلقي القادم عبر المستقبل الذي سيفك رموز وشفرات النص..!!

إن دعوات مثل هذه تسببها رغبة التميز من الآخرين، فكيف يضمن أن المتلقي المستقبلي يفهم نصَّه إذا كان من يعاصره لم يتوصل إلى فهمه؟ ثم، ألسنا الآن في عصرنا هذا نمثل المتلقي المستقبلي للشعر العربي القديم؟ ألم يكن هذا الشعر يلقى حضورا عند المتلقي في عصره؟ إنها دعوات تقف في وجهها أدلَّة عديدة لتبطلها، وهي محاولات للتستر ناتجة من خواء الموهبة ونضوب ملكة القول الشعري لدى الشاعر، متكئة على أعذار التجديد. وينسى من يعمل بهذه الدعوات أن التجديد هو إضافة مؤثرة في عصره، ولا يعني أن يكون النص مبهماً أنه جديد.

لقد شاركت هذه الدعوات في عزوف المتلقي عن قراءة الشعر، وهولا يحمل وزر هذا العزوف وحده، وقد لا نبالغ عندما نقول إنها محاولات لتشويه صورة الشعر العربي الحديث عند المتلقي، فهو مستورد أو تقليدي أو مستقبلي، وهو مبهم أشبه بالطلاسم، لا يجد المتلقي في نفسه أي أثر عند قراءته لنص شعري من هذا النوع، ولأن عملية اصطدامه بالنص تكون حالة اكتشاف له، يتخذ كشفَهُ درجة من الوعي تعمل على إظهار رغبة أن يكون هو من توصل إلى هذا القول

الموجود في النص الشعري الناجح، وأن اندهاش المتلقي بالتوافق بين دواخله وبين ما يعرضه النص من معنى أدبي، تكون محركاً أساسياً لإنتاج الأثر الفني الذي يستعين بالإشارات والتلميحات الشعرية التي تتجه إلى العالم الداخلي للمتلقي والى الخارج أيضاً، إنه اكتشاف ما أراده المتلقي من الشيء الذي لم يتوقع ما يريده فيه، إنها سمة الحياة الدائمة في كل قراءة للنص الشعري، وليس ذلك إلا لأنَّ النصَّ يمتلك عناصر تؤهله للاستمرار عبر الزمن، إنه الشعر القادر على إخراج الإنسان من سكونيته وزمنيته نحو فاعلية روحية متسامية تلامس المغيب والمخفي، وكل شيء يستحيل تحصيله في الواقع يكاد يكون في قبضة اليد هنا.

(قصيدة الشعر) المصطلح والمفهوم
دواعي استدعاء المصطلح:

كان لمصطلح (قصيدة الشعر) حضور لدى عديد من نقادنا المعاصرين، إلا أن نسبة شيوعه ظلت ضيقه بفعل ما أراده له النقاد عند استدعائه كمؤشر يشير إلى النصوص الموزونة التي تقف قبالة ما ظهر من نصوص (قصيدة النثر) فكان أن جرد هذا المصطلح من أي سمة فنية سوى وجود الوزن[1]، إلا أن موقفنا التعاملي الجديد في مشروعنا قام بترحيل هذا المصطلح من حالته السابقة إلى

---

(١) النقاد الذين استخدموا مصطلح (قصيدة الشعر) للدلالة على ما هو موزون فقط، نذكر منهم: الدكتور علي عباس علوان في (تطور الشعر العراقي الحديث) . الدكتور علي جعفر العلاق في (حداثة النص الشعري) . سوزان بيرنار(قصيدة النثر) ترجمة سعيد مغامس، مصطفى خضر في (الشعر والهوية) وآخرون. تكرر استخدام المصطلح عندهم في مواضع عدة من كتبهم.

مفهوم محمّـلاً بقيمة ما نريده من الشعر، ليجد له مكاناً يقف فيه داخل متن الشعر العربي.

ومما يثير الانتباه في مصطلحنا هذا ورود كلمة (قصيدة) مضافاً إليها كلمة (شعر)، ذلك لأن الفهم الشائع عن كلمة قصيدة بأنها تعني الشعر، وهذا الفهم الذي ساد لفترة طويلة رغم خطئه نتج عن قصور في القراءة النقدية لهذا المصطلح في تراثنا، فلم تكن القصيدة عند الأوائل تمثل الشعر دوماً. فبمراجعة أي معجم يتبين أن كلمة (قصيدة) تمتلك شرطاً هو أن يكون لها مساحة عرض قرائي أو كتابي، أي عدد من الأبيات أو الأشطر وما لا يقل عن (٧) أبيات. وما قلَّ عن هذا العدد وصف عند القدماء بتوصيفات أخرى مثل القطعة الشعرية أو النتفة أو الرباعية أو البيت اليتيم. وهذا يعني أنَّ هذه التوصيفات تُعدُّ شعراً ولا تُعدُّ قصائد، مما يوصلنا إلى نتيجة أنَّ الشعر يمكن أن يوجد خارج القصيدة، كما أنَّ كلَّ ما زاد زيادة مفرطة صنف في ما بعد تصنيفاً آخر هو القصيدة المطولة. ولم يكن هذا الفصل محصوراً بأدبنا العربي إذ أن إشارات كثيرة ترد عند شعراء وأدباء غربيين قديماً وحديثاً تجعل للقصيدة مساحة عرض تفي بمتطلباتها الفنية، ويظهر لنا أيضاً، أن مساحة العرض للنص الأدبي، هي من عوامل التفريق بين النصوص في جميع الأجناس الأدبية الأخرى. فلم يكن التفريق بين الرواية والقصة والقصة القصيرة يرتكز على الخصائص الداخلية فحسب، بل كانت مساحة العرض للنصِّ عاملاً أساسياً في التفريق بينها، عاملاً يؤثر على جوانبها الداخلية ويتدخَّل في خصائصها الفنية.

ولا يمكن الاعتراض على أن القصيدة في كل الأدبيات العالمية حازت على شرط آخر، في أن تكون ضمن تنظيم إيقاعي مهما كان نوعه. وكذلك لا اعتراض على أنَّ القصيدة هي نصٌّ مولّد للبنى الدلالية المتكاملة في سعيها

للحصول على سمات الوظيفة الفنية، وبوجود نصوص كثيرة تمتلك كلا الشرطين ـ مساحة العرض والتنظيم الإيقاعي ـ إلاَّ أنَّها تعاني من تشظي بنيتها الدلالية، أو تكون ساعية إلى أغراض نفعية إخبارية ليست من صميم الوظيفة الفنية، وهذا يجعلها مستبعدة عن الانتساب إلى صفة (قصيدة).

فالقصيدة ليست شعراً دائماً، وكما ذكرنا وأكدنا سابقاً إنها مكان وزمان للحدوث الشعري/ النثري تمتلك هوية وجودية فنية خاصة، وأن الشعر يمكن إيجاده خارج مساحة القصيدة أيضاً. ولأنَّ خلطاً خاطئاً يحدث بين الشعر وبين القيمة الفنية للعمل الأدبي يجعل وجود نص نثري يمتلك إمكانيات جمالية عالية في جمله وتعابيره واستعاراته يحسب على أنه شعر، وهذا إما مجاز يقال للتعبير عن الإحساس بجمالية النص النثري، أو سوء فهم انتشر في الوعي الجمعي ساعد المجاز السابق في انتشاره.

وينبغي إيراد تعريف أو تحديد لهوية القصيدة في (قصيدة الشعر) لأجل أن تكون الرؤيا واضحة فالقصيدة هي (متناهٍ شكلي مقترن بزمن قرائي محدود في لا متناهٍ دلالي عبر تنظيم إيقاعي مؤسس في بنية كلية موحدة تُنجِزُ وظيفة فنية مُعتمدة في مادتها على مكونات الشعر أو النثر).

إن القصيدة في حالتها هذه تشبه المسرحية فإذا كتبت بالشعر أصبحت (مسرحية شعرية) وإن كتبت بالنثر أصبحت (مسرحية نثرية)، (فقصيدة النثر) في مفهومنا تنتسب إلى النثر. إنها تمثل تحقق القصيدة في المتن النثري كما تمثل (قصيدة الشعر) تحقق القصيدة في المتن الشعري، ولا تعطي القيمة الجمالية لقصيدة النثر الحق في انتقالها من متن النثر إلى متن الشعر، وذلك لأن جميع الأجناس الأدبية تشترك في إنجاز القيمة الجمالية.

ولأنَّ (قصيدة الشعر) تنقسم إلى فرعين هما (قصيدة البيت) و(قصيدة التفعيلة) يصبح لزاماً علينا إيضاح الفهم المتعلق بكلٍّ من هذين المصطلحين.

(قصيدة البيت) و(قصيدة التفعيلة):

إنَّ ولادة أيّ مصطلح أدبي، ناتجة عن ضرورة استدعتها المرحلة التاريخية المتزامنة مع ظهور صنف أدبي جديد أو متطور عمّا سبقه تطوراً فنياً.

في بداية القرن الماضي كانت كلمتا (شعر) و(نثر) تؤشِّرانِ الفارق النوعي لكلٍّ منهما، فكلمة شعر تؤشر ما هو موزون مقفى، إلى أن ظهر (الشعر الحر) في منتصف القرن الماضي، وأثبت هذا المصطلح مع نصوصهِ المنتمية إليه شرعية إبداعية جديدة. إن من مؤثرات ثبوت هذا المصطلح أنه فصل بين نموذجين هما الشعر الحر والشعر الذي كان يكتب قبل هذه الدعوة والذي سمي في ما بعد بـ (الشعر العمودي). هذا المصطلح الذي استدعته رغبة التمييز بين النوعين، فما كان لهم إلا الاستفادة من الجذر التاريخي (عمود الشعر) واستخلاص جانب واحد منه هو الجانب الإيقاعي (الوزن) كمؤشر على صيغة (العمودية). ومن المعروف والثابت لدى جميع الدارسين والمتأدبين أن عمود الشعر هو مذهب أسلوبي يرتكز على قيم فنية اجتمعت خصالها في الشعر العربي القديم، وأن تراثنا الشعري ضم عدداً كبيراً من الشعراء الخارجين عن هذا المذهب، إلا أن هذا المصطلح كان بمثابة إسعاف فوري للجرح الذي سببه ظهور الشعر الحر، ولم يكن علاجاً كاملاً لا على مستوى التصنيف الاصطلاحي ولا على مستوى القيمة الفنية. وعلى الطرف الثاني من هذا الصراع كان على مصطلح الشعر الحرّ أن يجد جذره التاريخي مما دفع بعض الدارسين إلى مدّ نسبه إلى الدوبيت أو (الشعر الحرّ) في الغرب، وبعدها استبدل هذا المصطلح بآخر هو: (شعر التفعيلة).

إلا أنَّ الطرف الأول من الصراع ظل مطمئناً إلى مصطلح (الشعر العمودي) على الرغم من وقوعه في التشويش، فإن أريد به تأشير مذهب أسلوبي في كتابة الشعر، فإن أغلب النصوص المعاصرة التي تسمى به فارقت الأسلوب الواحد،

وخالفت وغايرت الأسلوب القديم في الموروث العربي. فكيف تسمّى عدة أساليب في كتابة الشعر بمصطلح واحد؟

وإنَّ أريد به الإشارة إلى الجانب الإيقاعي فإن دلالة الكلمتين اللتين يتشكل منهما المصطلح (الشعر ـ العمودي) لا تؤشر الجانب الوزني من القضية. فكيف يكون لهذا المصطلح أن يبين أن نصاً ما مكتوب وفق النظام الوزني الذي أثبته الخليل.

لذلك فإن مصطلح (قصيدة البيت) يكتسب ضرورة حضوره من جوانب عديدة. فهو يؤشر وجود حالة فنية خاصة داخل متن الشعر يتمثل في كلمة (قصيدة)، وكذلك فإنه يثبت ارتكاز النص على عنصر الإيقاع المعروف (الوزن) ولبنتهِ الأساسية التي تنبني بتكرارها بنيته الإيقاعية، وهذه اللبنة هي (البيت)[1].

وقد نصطدم بفكرة أن نصوص الشعر العمودي أو عمود الشعر تمتلك اللبنة نفسها التي ترتكز عليها البنية الإيقاعية لـ (قصيدة البيت) فلماذا لا تسمى النصوص القديمة أيضاً بهذا المصطلح الجديد؟

إن الاصطدام بهذه الفكرة يظهر بحق امتياز (قصيدة البيت) مصطلحاً ونصاً عمّا هو سابق، فباسترجاع تاريخي سريع يتبين لنا وجود أصناف متعددة في التراث الأدبي العربي حملت اصطلاحاً جديداً على الرغم من ارتكازها على البنية الإيقاعية نفسها، فالموشح مثلاً هو نوع شعري متطور إيقاعياً وموضوعياً وغرضياً عن الشعر الذي سبقه، إلاّ أنَّ القدماء منحوهُ اصطلاحاً جديداً يفي بحاجة تأشير إمكانياتهِ الفنية الخاصة بهِ، داخل متن الشعر العربي، فلذلكَ لا يمكن تسمية الشعر المكتوب سابقاً بـ (قصيدة البيت) لأنَّ استدعاء هذا المصطلح

---

(١) ينظر: قول الفارابي: ((البيت هو القول الذي حصر بوزنٍ تام)) كتاب الموسيقى الكبير: ص ١٠٨ ـ نقلاً عن الشعرية العربية، أدونيس: ص٢٢. وكتاب عضوية الموسيقى في النص الشعري، يقول د.عبد الفتاح صالح نافع، البيت: ((هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية)): ص٥٠، ط١، مكتبة المنار، ١٩٨٥م، الزرقاء.

ناتج عن وجود ميزة فنية أسلوبية وتعاملية مختلفة من الداخل مع وجود البنية الإيقاعية نفسها المتولدة من تكرار لبنته الأساسية (البيت).

وعي التعامل الشعري لدى الشاعر:

لا يعني انتماء الشاعر إلى هذه الحركة تسليماً أنَّ كلّ ما يكتبهُ من شِعر هو من (قصيدة الشعر) وكذلك لا يعني عدم انتمائهِ إليها خلو شِعرهِ من نصوصها.

فقضية (قصيدة الشعر) قضية نصٍّ يمتاز عن غيرهِ من نصوص الشعر، وهذا يعني أيضاً أنَّ ما يكتب بالوزن لا يعدُّ شعراً دائماً، فـ (قصيدة الشعر) التي تنحي أي نص ينقاد إلى هيمنة الوظيفة الإخبارية المتمثلةِ في المواضيع والأغراض النفعية والإخبارية المباشرة بمميزاتها الخطابية والتقريرية والمجانية. هذه النصوص التي تخلو من الركون إلى وظيفة وهدف فني ليس لها القدرة على تحويل المهيمنات السابقة إلى رسالة أدبية تترك أثرها الخالد.

ولعل التعامل الذي يفرضهُ الوعي المتكون لدى الشاعر كفيل أن يفرِّقَ بين النصوص، إذ يستند منهجنا في التفريق بينها على عاملين هما:

أولاً: النصوص التي لم تتوافر فيها صفات القصيدة.

ثانياً: النصوص التي توافرت فيها جميع صفات القصيدة.

أما النوع الأول فتنطوي تحته: (نصوص النثر) ملتزم بالوزن، وهي إذ تتخلى عن الوظيفة الفنية فإنها تفقد شرطاً من شروط القصيدة، وكذلك فإنها تفقد شروط الشعر فلا تعد شعراً ولا تعد قصيدة أيضاً. و(نصوص الشعر)، وهي تلك النصوص التي انحسرت في مساحة عرض صغيرة أو اختلطت وظيفتها الفنية مع الإخبار حيث يظهر جمالها في مقاطع صغيرة يمكن فصلها عن باقي النص من دون أن يضر ذلك سياقها. هذه الالتماعات المنتشرة في نصوص الشعر بكثرة لا تجعل من النص الذي يعدُّ (قصيدة) (قصيدة شعر).

أما ما ينضوي تحت العامل الثاني، وهما (قصيدة الشعر) و(قصيدة النثر)

فالأولى نحن الآن بصدد عرض أهم مميزاتها، أما الثانية فهي كما ذكرنا تعد (قصيدةً) ضمن متن النثر.

هذه التفريقات التي إن ثبتت في وعي الشاعر، منحتهُ تعاملاً جديداً مع الكتابة الشعرية الموزونة، ودفعت عن عينه غشاوةً كانت تمنعه من رؤية موقع النص من الشعر والنثر.

مقومات قصيدة الشعر

(الإيقاع): صوت الدلالة الشعرية:

إنَّ من أهم مقومات الأصالة الفنية التي يقف في مقدمتها مقوم لا يمكن استبعاده أو إلغاء وجودهِ، لأنَّه من عناصر اللغة التي ترتكز عليها في تكوينها، هو الصوت منطوقاً أو ملموساً في الذهن أو مخزوناً في الكتابة، فالشاعر في (قصيدة الشعر) لا يستبعد أهم مكونات الصوت وهو الإيقاع متعاملاً معهُ تعاملاً تفاعلياً بنوعيهِ (الخارجي والداخلي) غير أنَّ الأوَّل قد هيمنت عليه مفاهيم تجرّدهُ من امتلاك أيّ فعل إشاري أو دلالي مع أنّه يمثل دلالة تخدم النص على مستوى التعرف الفوري بنوعه وإشعار المتلقي فور شروعه بالقراءة أنَّ ثمة فارقاً نوعياً إيقاعياً في هذا النص، تفقده نصوص أخرى. ولا يمكن إهمال ما يتركه الوزن من أثر نفسي وذهني عند المتلقي، بإيجاده لمسار من التشابهات الإيقاعية ترافق استلام الدلالة المطروحة في النص، وللوزن فعل آخر ينجزهُ هو الإيجاز في القول الشعري من خلال مساحته الإيقاعية المحدودة، هذه المساحة التي تختفي عند إهمال الوزن فيتسرَّبُ الإطناب إلى الجملة الشعرية دافعاً بالنص نحو النثر الذي يعتنق الإقناع بالمعنى لا التلميح به. إن الإيجاز الذي ينجزهُ الوزن يمنح الجملة صفة التلميح لا التصريح مما يدفع الجملة إلى دخول عالم الشعر المرتكز على الإشارة إلى الأشياء لإثبات وجودها أو تثبيت صفاتها. إن للوزن ـ فضلاً عن كلِّ ما ذكرناه ـ إمكانياتٍ تعبيريةً يستعينُ بها المعنى في أدائهِ، ثم إن إيقاع الوزن

يتداخل مع الإيقاع الثاني (الداخلي) ليكوّن الإيقاع العام للشعر. ولرغبة الدلالة الشعرية بالتمظهر الصوتي[1]، فإنها لن تجد أشمل من هذا الإيقاع لتمظهرها، إذ يصبح الإيقاع (صوت الدلالة الشعرية) تحركه تحريكاً خاصاً ومغايراً لما هو سائد من مقول/ مقروء، ولأن إمكانيات إيصال اللغة ـ دون صوت كلامي/ نطقي، أو قرائي/ ذهني [2] ـ غير ممكن، فإن الإيقاع الذي يتميز به الشعر يعمل على امتلاك الدلالة الشعرية لصوت خاص بها. إن (قصيدة الشعر) لا تتعامل مع الوزن بمرجعية سلفية خاوية من المعنى، بل بجعل ما ينتجه الوزن من شكل بفرعيها (قصيدة البيت) و(قصيدة التفعيلة) شكلاً للدلالة الشعرية، أي بإحداث نقلة من الثبوت إلى التهيؤ الدلالي، وحيث يمثل (الإيقاع) الجانب الحقيقي المحسوس في الشعر، تمثل (الدلالة) الجانب المتخيل فيه.

فضلاً عن ذلك فإن الشعور المتولد لدى المتلقي من إحساسه بانتقال العبارة من مستوى إيقاعي منخفض في النثر إلى مستوى إيقاعي مرتفع في الشعر، يجردها من ماديتها التي اكتسبتها نتيجة لاستخدامها في اللغة الساعية إلى الإفهام، وإن إيقاع الوزن يذهب من ذهن المتلقي حالة التركيز والفهم الكامل. ويحدث هذا عبر انتظاماته الإيقاعية، وذلك نتيجة للإحساس بوقع الإيقاع المرتفع، الذي يشاطر الدلالة، فتكتسب العبارة شفافية لا واقعية، أي تتحوَّل إلى إشارة إلى الواقع لا تلبية لاحتياجاته.

وينبغي الانتباه إلى وجود الإيقاع الداخلي في الشعر والنثر وعدم انفراد أحدهما به، مثلما ينفرد الوزن بالشعر بفاعلية جمالية عالية، مانحاً إياه صفة

---

(١) لا يمكن للدلالة اللغوية أن تكون ظاهرة للحواس إلا بتجسدها في أصوات هي الأحرف والكلمات والعبارات، فالصوت وما يتولد منه كالإيقاع هو حاجة الدلالة لوجود كينونتها وتمظهرها المادي وليس فرضاً خارجياً عليها.

(٢) نقصد بأن الصوت يخزن في الكتابة: أي أن الذي يقرأ النص يستنطق أصواته إضافة إلى المعاني، وهذا يحدث حتى عند القراءة الصامتة إذ يكون الصوت مهموساً في الذهن.

إضافية للجمال عن مادة النثر، أضف إلى ذلك أن الوزن هو تنظيم إيقاعي فوقي يمكن عزله ـ وتأشير مادته ـ عن مادة الشعر، على الرغم من تولده منه، بينما لا يمكن عزل التنظيم الإيقاعي الداخلي للنثر الفني عن مادته، لأنه متولد مباشرة من أصوات الأحرف وانتظامها في الكلمة والجملة معاً وتكرار الألفاظ والأشطر وتوازيها، فهو على هذا تنظيم بدائي، بينما يكون الوزن تنظيماً أكثر تطوراً منه. كما أن التنظيم الإيقاعي الداخلي، يحاول الابتعاد عن مادة النثر المنسابة، وبدرجة أقل، بينما يحقق الوزن بعداً شاسعاً عن انسيابية النثر، لذلك فإن ما يحصل من استخدام الإيقاع الداخلي في النثر لا يشكل إلا مغايرة طفيفة عن استخدام الإيقاع الخارجي في الشعر، كما أن هذا الإيقاع ـ الداخلي ـ في حقيقته هو إيقاع يحمل طابعاً سردياً متلائماً مع درجات الانسيابية في مادة النثر، بينما مادة الشعر مرحلية انتقالية لا تمتلك انسياباً حقيقياً وفقاً لطبيعتها الإشارية، إلا بإدخال الوزن ليوفر الانسيابية المفقودة بدرجة إيقاعية أعلى مما يوفر الإيقاع الداخلي؛ لأن (الوزن) إيقاع فوقي، والإيقاع الداخلي غير مقتصر على النثر الفني أو قصيدة النثر لوجوده قبل هذا في الشعر العربي القديم وبدرجة من التنظيم المتناسق، يمكن رصده حتى في المدونات الشعرية الحديثة المكتوبة بالوزن.

المجاز والأداء الشعري المتجدّد:

كما تحدثنا عن المقوم الأول ضمن النتائج المقرونة بالتطوير المستمر، فإن الحديث عن المقوم الثاني المتمثل بالأسلوب يأخذ بعداً آخر بعد جعله هدفاً لتجاوز العلاقات الانزياحية، مما يضمن وثوق الأداء الشعري من إمكانياته ومعطياته الواسعة من دون الإخلال بوحدة النص التي ترتكز على بنيتي (الشعور) و(الرؤيا) اللتين لا تخلوان من بعد فكري، يمكن استلامهما من العوامل التركيبية والتحليلية التي لا تفتقد إلى الإدهاش شرطاً لانبعاثها من الروح الباثة، التي تمثل انزياحاً وجودياً عن العالم المادي، متجاوزة بطاقاتها

الأسلوبية والتعبيرية حواجز المنع والكبت المترسبة من صياغات عالقة بالذاكرة إلى الانطلاق الفعلي من الحاضر بالتباسات الماضي/ المستقبل، من دون الانصياع لمفردات المعاصرة التأثيثية، وذلك بالانفتاح الكبير على خزائن اللغة التي أصبحت تمثل وعيا فنياً محملاً بجميع مفرداتها المستهلكة وغير المستهلكة تعبيرياً، بإكساء هذه المفردات أبعاداً تشي بعدم المبالاة لواقعها المادي الجاف، محدثة باشتراط الإدهاش تأثيراً مشابهاً لدى المتلقي، تشعره بالانزياح عن العالم المحيط ولو آنيّاً، إلا أن ما يترسب من آنية التأثير لا يفنى عند المتلقي الواعي، إذ يخلق هذا الترسب نتاجا فكريا وروحياً، ومع كل هذا فليس المجاز هو العنصر الفاصل بين الشعر والنثر الفني، لتحققه الناجح في كل منهما. مع الانتباه إلى قوة الأثر النوعي الذي يتركه المجاز المختلط مع الإيقاع الوزني عن المجاز الواقع في متن النثر الذي يكون فيه المجاز حاضراً من أجل غاية أخرى غير إحداث الأثر الانفعالي والتأثيري المباشر عند المتلقي، إن الأخذ بزمام إضافة مجازات جديدة لا يعني الانكباب الأعمى على توليد الانزياح في اللغة، الذي يدفع النصَّ إلى الوصول إلى ظاهرة اللامعنى واللاموضوع، إذ تقع نصوص كثيرة فريسة لرغبات التوليد المجازي والإعجاب الشديد من قبل الشاعر بالجمل الاستعارية التي تمثل لغةً يغيب عنها المرشد لوجودها بديلاً عن التصريح بالمعنى. إن نصوصاً كثيرة تحتشد بالمجازيات المجانية لا يمكن الوصول إلى هدف أدبي فيها سوى حضور الغرائبية والغموض غير المجدي يدفع المتلقي إلى طرح النصّ ولا يصل الشكُّ إلى أنَّ من أهمِّ السمات الأدبية توليد علاقات جديدة بين مكونات الوجود المادي والمعنوي، هذه العلاقات لا يكون هدفها التوليد المجازي بحد ذاته، إنما إيجاد سياق لغوي يحتمل إيصال الشعور أو الفكرة إلى المتلقي.

نفي الغرض من المعنى إلى التدريض:

لا يقتصر التعامل في (قصيدة الشعر) على ما ذكرناه، فالمضمون النصي يتعلّقُ

بالمقومات السابقة بشدّة، ولا يَغفَل الرغبة في تعدد الدلالة لا في انحسارها وارتكازها على الأغراض الشعرية القديمة، هذه الأغراض التي أخذت بالانفتاح عبر مراحل زمنية مختلفة في واقعها الاجتماعي والمعرفي والذوقي[1]، و تسنى لنا الإمساك بتحولها النهائي إلى مسبب (واخز) للشروع بالقول الأدبي والشعري على الخصوص المتجاوب مع رغبة الوصف الأدبي في الشمول والبروز النوعي، بفنية متعالية عن السائد والسابق من المضامين الثابتة والمحدودة سلفاً مترافقة مع رغبة الاختيار الموافق لمقدار الألم والفرح الروحي بمنظور أدبي، إن من المواضيع التي تتناولها النصوص الشعرية ما يكون مهيأ مسبقاً لدى الشاعر، موضوعاً يلبِّي

---

(١) من أوائل الذين حددوا أغراض الشعر أبو العباس ثعلب، فجعلها: الأمر والنهي والإخبار والاستفهام. وهذه الأغراض الأساسية للشعر تتفرع إلى المديح والهجاء والرثاء والاعتذار والغزل والتشبيب والتشبيه والوصف اقتصاص أخبار. وإن أقدم ما وصلنا من أغراض الشعر في الجاهلية كانت تحصر في (الهجاء والمديح والرثاء والغزل) ثم اتسعت هذه الأغراض وتشعبت واختلطت وولّدَت أغراضا جديدة أحصاها بعضهم وجعلها أبو تمام في عشرة أبواب: هي الحماسة والمراثي والأدب والتشبيب/ النسيب والهجاء والإضافات والصفات والسير والملح ومعرفة النساء. وجعلها غيره: الغزل والوصف والفخر والمدح والهجاء والعتاب والاعتذار والخمريات والأهديات والمراثي والبشارة والتهاني والوعيد والتحذير والتحريض والملح وباب مفرد للسؤال والجواب. وحصرها ابن رشيق في: النسيب والمديح والافتخار والرثاء والاقتضاء والاستنجاز والعتاب والوعيد والإنذار والهجاء والاعتذار. وورد في ديوان المعاني: إن "أقسام الشعر في الجاهلية خمسة: المديح والهجاء والوصف والتشبيه والمراثي حتى زاد النابغة فيها قسماً سادساً وهو الاعتذار، فأحسن فيه. وجعل أبو الهلال العسكري أغراض الشعر: المديح والهجاء والرثاء والغزل والوصف وتدخل فيها الأغراض الأخرى. ينظر: كتاب فصول في الشعر: الدكتور أحمد مطلوب: ص٣٨، منشورات المجمع العلمي، بغداد ١٩٩٩م. إن هذه الإحصاءات تتباعد زمنياً مما يظهر أن مساحة الموضوعات تتسع وتتشعب من زمن إلى آخر، وعليه يكون تطوير و تغيير الأغراض أمراً مقبولاً إن لم يكن مطلوباً.

رغبة الجمهور، يدغدغ المشاعر الدينية أو السياسية أو الجنسية، وقد تظهر المحاسبة النقدية لمثل هذه النصوص جوانب الخلل والضعف فيها، مما يجعلها تكتسب صفة المخادعة، إلا أنَّ نفي العاطفة الجمعية لدى الجمهور تعني خطراً آخر، خطر الغربة عنه، غربة لا يجد المتلقي حلاً لها سوى نبذ النص الذي لا يشاركه عاطفته وهمومه، وهنا يقف الوعي بالتعامل مع الموضوع، ليصف دواء لكلتا الحالتين، يقع العبء كلُّه في المعالجة على الشاعر، لينجز نصاً تتوفر فيه عوامل التواصل الموضوعي مع المتلقي – على اختلاف درجاته – واحتفاظه بعناصر الشعرية العالية في الجملة والبنية الكلية، إن الاستسلام للأغراض الشائعة في الشعر العربي يوقع النص الشعري تحت هيمنة قسرية لا يمكن الفرار منها دائماً، وإنَّ إمكانية الإفلات منها تكمن في تحويل الغرض إلى موقف أو محرض أو باعث أو مسبب للكتابة من دون إظهاره في النص إظهاراً كلياً.وهذا لا يعني الوقوع في دائرة اللاموضوع. هذه الدائرة التي طوقت نصوصاً كثيرة وأطفأت ضوءها فباتت معتمة لا تعني أحداً، ولكي يجد أصحاب هذا النوع عذراً لهم راحوا يروِّجون لمفاهيم تدَّعي أنَّ النصَّ لم يكتب للآخر، أو كتب في مجال معالجة شعرية لفكرة فلسفية، أو موضوع غيبي، أو صوفي...!! وهذه كلها لا تشفع للنصِّ المعتم عندما ينبذه المتلقي ويتخلَّى عنه.

إن هذه المفاهيم تلغي دور الشعر في الحياة الإنسانية، وإن كان للفلسفي والصوفي أن يجد طريقه إلى الشعر كموضوع، فعليه أن يكون مؤثراً شعرياً جمالياً، يشرك الآخر في تجربته ولا يحاول عزله عنه.

بسام صالح مهدي　　عارف الساعدي　　مضر الألوسي

محمد البغدادي　　رشيد حميد الدليمي　　نجاح العرسان

ملحق بالبيان
كتابة الجملة الشعرية
مغادرة التمظهر الوزني في
((قصيدة الشعر))

كتبَ العرب البيت الشعري في القصيدة على هيئة الشطرين ؛ لأنَّ أغلب الشعر الذي يتداوله الناس في زَمنهم كان عن طريق أمرين هما : الحفظ والإنشاد ، وكلاهما يتطلب مَرْحَلَة العبارة ؛ أي : جَعْلها مراحل متساوية ؛ لتسهيل كلا الأمرين.

وبعد أن وضع الخليل الشكل التقطيعي للبيت وتَمظْهَر الوزن بهيئة التفاعيل التي تنقسم إلى شطرين ، صار الأمر مَحسوماً على هذا النحو الذي سادَ منذُ المرحلة الشفوية وحتى المرحلة التدوينية.

هكذا أصبحَ الجانب الشكلي / الوزني هو المهيمن الظاهري على هيئة النص الشعري ، وقد استعرضنا فيما سبق بعضاً من تعامل الحركات الشعرية التجديدية وبيَّنَّا أسباب انكبابها على التغيير والتجديد الشكليين برغباتها العديدة والمتغيرة من عصر إلى آخر.

وبحضور مصطلحي (قصيدة البيت) و(قصيدة التفعيلة) اللذين تمَّ شرحهما سابقاً ، فاتنا تبيان أنَّ الدعوة لهذين المصطلحين ـ اللذين هما فرعا (قصيدة الشعر) ـ لا يعني اتكاء (قصيدة الشعر) على المهيمن الظاهري الذي ينقسم إلى فرعين محسوسين هما :

١ ـ الشكل البصري.

٢ ـ الشكل السمعي.

إنَّ الشكل الأول مرسومٌ على الورقة يحتمُ الإحالة الفورية بمجرَّدِ سقوط النظر على النص المكتوب، وهذه الإحالة تعمل على نقل النص فوراً إلى مرجعية قَبلية شكلية مثبتة من قَبْل؛ لتنهض معها كل المخزونات المعرفية المتعلقة بهذا الشكل أو ذاك، مما يعرّض النص الشعري إلى عملية مهمة في التلقي هي انتمائية وطبقية القارئ.

وأما الشكل السمعي الذي يَحدث عند الإنشاد والسماع فهو مرتبطٌ في أغلب الأحيان بالعملية التقطيعية للبيت إلى شطرين، فكثير من الشعراء عندما ينشدون البيت الشعري يقفون عند نهايات الشطرين (الصدر والعجز)[1] مما يوحي بأنَّ بناء القصيدة معتنٍ بالوزن أكثر من اعتنائه بالدلالة[2].

إنَّ(قصيدة الشعر) التي حددت المصطلحين (قصيدة البيت) و(قصيدة التفعيلة) أرادت أن تبين الفارق النوعي بين الشكلين المنتميين إليها من جهة الإيقاع والوزن في جسد النص ولم يكن هدفها السير على هاجس الإنكباب الدائم على المباشرة بالتجديد من خلال خرق الوزن أو إجراء تعديل عليه أو جعله الحَكْم في شعرية النص.

لذلكَ فإنَّ الشكل البصري في (قصيدة الشعر) ـ بفرعيها ـ لا يُعْنى بترتيب الشطرين أو الأشطر على نهايات الوزن، بل يكون ترتيب الشطر الشعري على

---

(١) الوقوف عند الإنشاد في نهاية العجز يكون إجبارياً بسبب وجود النهاية الإيقاعية أي القافية.

(٢) يذكر جواد علي أن هذه السلوك في الإنشاد هو ((من عمل الشعراء المتأخرين الذين أحلّوا الوزن محل الإلقاء)) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ٩ / ١٣٣ .

وفق انتهاء الجملة ودلالتها، سواء طالت أم قصرت حتى ولو كان بيتاً كاملاً أو كلمة واحدة، أما الشكل السمعي فهو يأخذ بانتهاء الدلالة في الجملة عند الإنشاد ولا يرتكز على النهايات الوزنية للأشطر عند الإنشاد.

ويؤيد مشروعية هذا المَسعى وجود التدوير في الشعر العربي القديم وشيوعهُ في الشعر الحديث بكثرة، وجانب التأييد فيهِ قبوله قديماً وحديثاً، إن التدوير هو اشتراك أو انقسام كلمة بين شطري البيت الواحد، مما يدفعنا إلى القول: إن الحركة الدلالية لا يمكن الهيمنة عليها بنهايات محدَّدة إلاّ بتجزئة مفرداتها، ولا حاجة لنا في هذا التقسيم البصري[1] إذا كُتِبَت الجملة الموزونة على وفق دلالتها وانتهاء المعنى المراد منها، ويبقى الجانب الإيقاعي فاعلاً بكل أهدافهِ مع هذه الحالة أيضاً؛ ثم إنَّ هناك نصوصاً ناجحة قد تَنتَمي إلى (قصيدة الشعر) وتكون متشكلة من نظامي البيت في مقاطع منها ومن نظام التفعيلة في مقاطع أخرى، وهذا مما يدعمُ المذهب الداعي إلى مغادرة التمظهر الشطري/البيت/الوزني، والتحول النهائي إلى كتابة الجملة لا كتابة الوزن والاعتناء بشكليه البصري والسمعي الثابتين، بل تركهما إذ كانا في عصور الشعر السابقة ضرورة أملتها الحاجة الحياتية ـ كما أشرنا سابقاً ـ أي الحفظ والإنشاد.

ولابدَّ أنْ نُشير إلى أنَّ شعراء مثل السياب وسعيد عقل ونزاز قباني ومحمود درويش وغيرهم[2] اعتمدوا الشكل البصري (الأيقوني) في قصائد عديدة كان

---

(١) يظهر تقسيم الكلمة بين الصدر والعجز في البيت المدور بصرياً على الورق وكذلك عند التقطيع العروضي للبيت أما عند الإنشاد فالكلمة تقرأ مع سياقها الدلالي من دون أن تجزأ وهذا يدل على غلبة الدلالة في الجملة الشعرية على الوزن وهذا أدعى لكتابة الجملة على وفق دلالتها لا على وفق موقعها الوزني .

(٢) ينظر: وهم الحداثة، محمد علاء الدين عبد المولى: ص١٩٢ـ ١٣٠ـ ١٣١، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م.

أساسها الوزني هو البيت ورتّبوها على وفق رغبات مختلفة، فبعضهم لا يمكن أن نجد لهم تفسيراً لسلوكهم هذا إلاّ أن يكون الشاعر مأخوذاً بإبعاد القارئ عن بصرية البيت التي تحيل إلى مرجعية سابقة، فأغلب تجاربهم لم تراعِ الوقوف عند نهاية الدلالة في الجمل الشعرية.

يقول يوسف حامد جابر: ((لا ينفصلُ التناغم الدلالي عن الشكلي بأيَّةِ حالٍ من الأحوال، سوى أننا، بالنظر إلى حركة العناصر، إما أن نعطي الأهمية للدلالة في الحالة الأولى، وإما للشكل في الحالة الثانية))[1].

إنَّ كتابة الجملة الشعرية والوقوف عند نهاية دلالتها هو ما تهتم به ((قصيدة الشعر)) لأنَّ الدلالة هي شغلها الشاغل، وإن فِعْلَ من يكتب شعره بهيئة (البيت) لا بإيقاعيتهِ تُظهِر الوزن كأنَّهُ مُهيمن شكلي على النصّ لا عنصراً من عناصر التكوين يعمل مع غيره في تكوين الشعرية.

(١) قضايا الإبداع في القصيدة: يوسف حامد جابر: ص:٢٤٣، دار الحصاد، دمشق، ١٩٩١م.

ردود نقدية

تمهيد

وَلَّدَتْ (قصيدة الشعر) آراءً وقراءات وردوداً ودراسات كثيرة، لن نتناول في ردِّنا هذا الآراء والدراسات المؤيدة، بل سنناقش القراءات والدراسات التي أرادت إظهار مناطق الضعف في الطروحات النقدية الداعية لـ(قصيدة الشعر).

فمن بين هذه القراءات قراءة قدمها الشاعر عبد الزهرة زكي في ملتقى الرصافة الثالث تناول فيها مشروع (قصيدة الشعر) من دون أن يذكر المصطلح، بل أخذ بتسمية ((المتن العمودي والتفعيلة)) ولكن ورقته النقدية أشَّرَت التجاوز الذي حققناهُ على صعيد الساحة الشعرية في العراق إلاّ أنّها وضَعَت نصوصنا في مقارنة مع الشعراء الرمزيين اللبنانيين مثل سعيد عقل وأديب مظفر وآخرين.

ولأنَّ هذه القراءة لم تنشر فلا يمكن أن نناقشها تفصيلاً، وما جاء فيها تضمن محاولة إحالة منجز شعراء (قصيدة الشعر) إلى جذور الرمزية اللبنانية، ووجه الناقد خليل شيرزاد الاتهام نفسه في دراسته لـ (قصيدة الشعر) لذلك نكتفي بالرد على الأخير لأنَّ دراسته منشورة وموثقة.

كما قدَّمَ الشاعر جمال جاسم أمين قراءة لمشروع (قصيدة الشعر)، وذهب إلى أنها جاءت بالضد من (قصيدة النثر) وإن الضدية هي التي كونتها، وهو رأيٌ لا يستند إلى دليل، بل هو محاولة سحب الفضل إلى (قصيدة النثر) وجعلها مركز الشعرية الذي يولد غيره من الطروحات بضديته معها، ولو شئنا التعامل بالضدية لقلنا إنَّ (قصيدة النثر) هي التي جاءت ضداً لكل ما هو موزون كما ذكرت ذلك سوزان بيرنار حين وصفتها بأنّها: ((تمردٌ على الاستعبادات الشكلية))[1] فكيف

---

(١) قصيدة النثر: ص١٧.

ذهب جمال جاسم أمين إلى ادعاء ينقض نفسه بنفسه. وقد رددنا عليه في فقرات سابقة من كتابنا في معرض ردنا على نقودٍ لآخرين.

أما ما كَتَبه الشاعر علي الأمارة في قراءته (قصيدة الشعر) فقد تناول التقسيمات التي طرحتها (قصيدة الشعر) ونسبها إلى جون كوهن وشاركه هذا الرأي الناقد محمد ونان في قراءته المعنونة (دراسة تحليلية في بيان قصيدة الشعر) وسنأخذ بقراءة الأخير لنظهر جانب الاختلاف في تقسيماتنا عن تقسيمات كوهن.

قصيدة الشعر.. شعرية القصيدة

خليل شيرزاد علي

❖ هاجس التجديد بين زعم النية وتحقيق الفعل:

ليس من قبيل كشفِ السرِّ الزعمُ أنَّ أغلبَ حركاتِ الحداثةِ في الأدب خلال القرن المُنصرِم ارتبطت فيما بينها بقاسِمٍ مُشترك، وإن اختلفت الصيغ والهيئات التي أطَّرَت طروحات تلكَ الحركات، بحسبِ اختلاف الرؤية الفنية لكل حركة، فضلاً عن العامل الزمني وما يفرضه من تطورات واشتراطات في البنية الفنية للناتج الأدبي. ولعل ذلكم العامل المشترك هو ذلك النزوع والهاجس نحو التجديد، الذي لا تَنفكُّ كل حركة أدبية أن تدعيه نفسها.

إذا ما أجرينا فحصاً دقيقاً للحركات الأدبية التي ظَهَرت في المساحة الأدبية العربية في غضون القرن العشرين وَرَدحاً من القرن الذي سبقه طبقاً لتباين تحديدات الحداثة العربية للمسنا صدق زَعمنا، فبدءاً من محاولات التجديد الشعر العربي وإحيائهِ على يد البارودي وشوقي، ومروراً بـ (مدرسة الديوان) فجماعة أبولو والشعر في المهجر.. كل فرقة حاولت أن تدلو بدلوها، ومن ثم رأت أنها حققت ما لم تحققه سابقته.

وفي موازين النقد الأدبي، ومنطق الإبداع، فإنَّ طُموح تجاوز الآخرين وإحراز قصبِ السبق مشروع ومفتوح أمام الجميع، إلاّ أنَّ ما يمكن أن ندعوهُ

التجديد الحقيقي هو مستوى الفعل المنجز، أي المتحقق الفعلي والعملي للطروحات، وليس السباحة في بحر التنظيرات على أمل قد يطول أو يقصر في الخروج من طور الأمنيات والنيات المزعومة إلى طور التحقق الفيزياوي والمادي لها، غير متناسين أنَّ مشروع التجاوز يستلزم شرطاً مهما وأساسياً: أن يقوم أصحاب الطرح الجديد بمراجعة نقدية واسعة لعطاء الأسبقين في ضوء فهم جديد أكثر معاصرة وغنى واتصالاً بمنجزات الشعر العالمي ونبض اللحظة الحضارية المعاصرة [1].

ولعل ما جعل كل تلك الأصوات المشار إليها آنفاً، تخفت بعد حين لا يطول هو ما يمكن أن ندعوه بـ (فائض التنظير) على حساب الإنجاز والمتحقق الفعلي من المعطى الإبداعي الأمر الذي شكل هوة فاصلة بين التنظير والإنجاز مثل ما لمسنا ذلك واضحاً بين توجهات (العقاد) و(المازني) النقدية وبين ما أنجزاه من نتاج شعري، بعد هذا المقدمة أقول: انطلاقاً من هاجس التجديد المرتكز إلى ثوابت نظرية سليمة، وراسخة في منطق الإبداع الشعري، انبثقت ((قصيدة الشعر)) مشروعاً أدبياً طموحاً مثقلاً برؤىً مستقبلية واعية لمهمتها غير منغلقة على نمطٍ بعينه مما يؤشر أفقها الرحب تحدو أصحابها رغبة صادقة في تحقيق الجديد الحقيقي الذي يسهم بفاعلية في رفد نسغ الحياة في الأدب والنقد والإضافة الحقيقية إليهما.

ليس من غرض هذه الورقة النقدية، أن تروِّج لدعوة أصحاب ((قصيدة الشعر)) أو أن تناهضها بقدر ما ترمي إلى الوقوف على الحقيقة الموضوعية ومناقشة المعايير الفنية التي تستند إليها أدبية (قصيدة الشعر) كما طرحت[2]؛ ومناقشة تعزيز ذلك بالنصوص التطبيقية لشعراء هذه القصيدة.

---

(١) ينظر: مرايا جديدة، عبد الجبار عباس: ص ١٩٧ .

(٢) ينظر: مجلة أشرعة ، ع ٦، تموز، ١٩٩٩ م: ص ١٢ ـ٢٣.

❖ المعايير الأدبية والفنية لـ ((قصيدة الشعر)):

١ـ تَستنِدُ في تسميتها الإصلاحية إلى (الكم العددي للوحدات الأساسية للبناء الشعري هي الأبيات، حيث تبلغ على أكثر الآراء سبعة أبيات أو عشرة)[١].

على الرغم من أن هذا التحديد الكمي (سبعة) أو (عشرة) أبيات، هو ملجأ من الاعتراض أو (التساؤل المستنكر) على تسمية (قصيدة الشعر) إذ غالباً ما يحصل الخلط بين (القصيدة) و (الشعر) بعد أن خف التطرف في الفصل والنزاع بين الشعر والنثر إلا أن ذلك لا يعد ملجأً آمناً، لأن ((هناك الكثير من القصائد الجميلة بلا أبيات شعرية، كما أن هناك الكثير من الأبيات الشعرية التي تخلو من الشعر كما يقول دي بوس))، هذا فضلاً عن القول[٢] ليست العبرة في أن تكون القصيدة بيتاً أو مزدوجاً أو قطعة .... بل في أن تكون بنية مكتملة التعبير والتأثير [٣]، فشعرية النص تنبثق من لغتها الخاصة، وتترشح عن بنيتها، ووشائج الصلة والتفاعل بين عناصرها ...

وفي البعد التطبيقي تكون قصيدتا (أمكنة) و (فاصلة) للشاعر بسام صالح مهدي، وقصائد (ظلال مذبوحة) و(على هامش الطفولة) و(بم التعلل) للشاعر عارف الساعدي خرقاً لهذا (المعيار الفني) إذ لا تتجاوز الواحدة من هذه القصائد ٦ أشطر (إذا ما سلمنا بعد الشطر بيتاً) بينما نقرأ للشاعر نوفل أبو رغيف بيتين في قصيدته سؤالان:

---

(١) المصدر السابق: ص ١٣.

(٢) جمالية قصيدة النثر، سوزان بيرنار، ص ٤.

(٣) المنزلات، منزلة الحداثة، طراد الكبيسي، ص ٢١٣.

كيف سأحصي خـطاي وأرضي تسير سريعاً؟

وإن قضت الأرض نحبها فأين سيرحل هذا التراب[1] ؟

نجد فيهما من اكتناز الدلالات والمعاني، ما يغني عن كثير من غيرها من القصائد ذلك أنَّ ميزة القصيدة وفاعليتها أنها (تأسر المساحات التي لا حد لها في قدم مربع من الورق) [2]وإن كنا لا نذرع القصيدة بالأشبار.

٢ ـ تشترط (الإيقاع) ممثلاً بالوزن حداً فاصلاً بين الشعري واللاشعري، في نمطي قصيدة البيت وقصيدة التفعيلة [3].

وما هو غني عن البيان أنه ((قد تحقق القصيدة الحديثة إيقاعها من قيم لا تقع في الوزن المألوف... ربما تحقق هذا الإيقاع في لغة القصيدة نفسها، فيما تدخره حروف الكلمة الواحدة من ثراء صوتي دال في ما بين كلمات الجملة الواحدة من حوار متفاعل، وفي ترابط هذه الجملة مع غيرها على نسق بعينه))[4].

وقد لا أرى بي حاجة إلى ترديد ما قاله الأقدمون عن الإيقاع المتحقق في كلام العوام، بل أكتفي في ذلك بمقولة الجاحظ: ((لو أن رجلاً من الباعة صاح: (من يشتري الباذنجان) لقد كان تكلم في وزن (مستفعلن مفعولان) فكيف يكون هذا شعراً وصاحبه لم يقصد إلى الشعر؟))[5].

وما يثير الاستغراب أن أصحاب ((قصيدة الشعر)) يقرون بوجود وسائل إيقاعية أخرى ويدركون تماماً الإشكالية القائمة إلا أنهم ينحازون إلى التفاعيل كونها (الأساس الذي يكفل التحول من الكلام المناسب من دون نظم إلى ما

---

(١) ضيوف في ذاكرة الجفاف، نوفل أبو رغيف، ص ٤٨.

(٢) الشعر والتجربة، ماكليش، ص ١٧.

(٣) ينظر: مجلة أشرعة، ص ١٥.

(٤) في حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق: ص ١٤٦.

(٥) تاريخ آداب العرب، الرافعي، ج٣ ، ص ٤٠٩.

يدخل في نظام يكشف عن دقة الصنع)[1].

وينبغي القول إن معظم القصائد ـ إن لم تكن جميعها ـ قد أوفت بالتزامها بهذا الاشتراط الإيقاعي وإن شاب بعضها الخلل العروضي .

٣- (الانزياح أو المجاز يمثل الشرط الجوهري الذي ينأى بها عن مماثلة الواقع الفيزياوي للعالم أولاً والسائد الكلامي ثانياً.... ولا فاعلية للتجاوز غير جس مواضع جديدة تتلاءم مع الرؤيا التي يحملها الشاعر متجاوزاً بها حتى المجازات وأنظمتها التي لم تعد تتسع لسعة هذه الرؤيا) [2].

لا أشكُّ جازماً في صحة ما ورد في البند السابق ولكني أتساءل: ما الجديد الذي جيء به؟ ومن ذا الذي يعارض هذا ؟ فنظرية الشعر منذ الجرجاني وعبارته المشهورة (معنى المعنى) معروفة لدى الجميع وإن كانت عبارة ابن سينا (التغيير المركب) أو (القول المخرج على غير مخرج العادة) بتعبير ابن رشد، قد سبقتاه اعتماداً على شرحها لأرسطوطاليس في (فن الشعر) فمما لا ريب فيه أن (هناك عاملاً ثابتاً لا يتغير وهو أن الشعر يعبر دوماً عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر أو أن الشعر يقول شيئاً ويعني شيئاً والأمر المدهش حقاً أن وفرة من النصوص الشعرية التي عنيت بها هذه المقاربة المتواضعة أبت إلا أن تجنح إلى الكشف عن مفاهيمها بشكل مباشر وتقريري فج مما أفقدها حيوية وفاعلية (التغيير المركب) ومن ثم جاءت يتيمة الدلالة ... فما الذي يمكن أن نخرج به من قول الشاعر بسام صالح مهدي:

مُؤمَّناً أن جدراني ستحميني ... وأن بيتي مهما كان يؤويني

من أي بارق هم لا يلاحقني ... أو أي نافخ ريح لا يُعرِّيني[3]

---

(١) مجلة أشرعة، ص ١٥.

(٢) المصر السابق، ص ١٥ـ ١٦.

(٣) مدخل إلى السيميوطيقا، ترجمة فريال جبوري غزول ، ص ٥١.

غير أنهُ آمن قرير العين؟! لذا أقترح أن يكون عنوان النص (اطمئنان) بدلاً من (فاصلة) ليناسب المضمون. ويتكرر الأمر نفسه في مطلع قصيدته (مصادفات ليلية) و(يبيض عليك الليل) فيقول في الأولى:

يرغـب الليـل أن يعـيش طـويلا كلمـا أرسـل الغـروب رسـولا[1]

وهذه مسلمة بديهة غنية عن البيان إلا إذا احتاج النهار إلى دليل ويقول في الثانية:

في هـدأة الليـل العميـق.. وخوفُـهُ يـوحي إليـك بكـل مـا لا يوجـد[2]

ولو سألت طفلاً عن صدق ذلك، لأنباك باليقين !!

ولم ينج مطلع نص الشاعر نوفل أبو رغيف (اعترافات محاصرة) من هـذا الشرك أيضاً:

ومـلَّ الـصبر مـني أن يطـولا وصـرت أملـه صـبراً عجـولا[3]

وينسحب القول كذلك على المقطع الأخير من نص عارف الساعدي (مازلت ضدي):

عاهدتني
وإذا نسيت
فإنني
لم أنس عهدك[4] .

---

(١) لا أعدّ الهروب خيولاً، بسام صالح مهدي ، ص ١٥.

(٢) المصدر السابق، ٣٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٨.

(٤) ضيوف في ذاكرة الجفاف، نوفل أبو رغيف، ص ١٦.

٤- لا تعترف بالتغريض وتعدّه ((كابحاً لامتدادات الدلالات وأداة للضغط على توجه القصيدة فضلاً عن الضغط على مستوى التلقي. وتدعو إلى النص الذي يشع دلالات لا تنحصر في أفق واحد تعاني جراءه من أحادية الدلالة وضيق لساحة الإفضاء))[١].

وما هو جدير بالذكر أن أكثر من قصيدة قد حاولت أن تتحاشى المحذور لكنها لم تستطع الإفلات فوقعت في الفخ ... فعلى الرغم من نية إضمار الغرض إلا أن قرائن نصية مثبتة في عتبات القصائد (وليس التأويل) كشفت بما لا يقبل الشك أغراض هذه القصائد و إلا فماذا يمكن أن يفهم من عبارة (على أعتابه والسرطان يحاصر ربيعة الخامس)[٢]، غير أن تكون القصيدة في رثاء ذلك المحاصر؟ وهو ما تكرر أيضاً في عبارة (إلى وجهه الذي أيقظ الفجر كي يستريح القمر)[٣] أو ما يمكن أن نستشفه من دلالة العنوان الذي يفضح الغرض الشعري كما في قصائد(في مقبرة النجف)[٤] و(مرثية البحر)[٥] و(غزل رغم هذا الحصار)[٦] لعارف الساعدي و(على عتبات أبي الذي أميتت روحه وظل جسده حياً)[٧] و(أوصى إلى البكاء كلاما)[٨] لبسام صالح مهدي الذي جمع فيه بين العنوان الدال على الغرض والقرينة الموصلة إلى ذلك ولا أدري إن كانت هذه

---

(١) رحلة بلا لون، عارف الساعدي، ص٣٥.

(٢) ضيوف في ذاكرة الجفاف، ص ٣٠.

(٣) ينظر: مجلة أشرعة، ص ٢٣.

(٤) المصدر السابق، ص ٣٤.

(٥) رحلة بلا لون، عارف الساعدي ، ص ١٢ .

(٦) المصدر السابق، ص ١٧ .

(٧) المصدر السابق، ص ٣٨.

(٨) لا أعد الهروب خيولا ، ص ١٠.

القصائد وغيرها، استثناءات لا تغير في ما قرر لـ ((قصيدة الشعر)) أم أنها تخرج على غير ذلك؟!

٥- اعتماد اللازمة في نهاية الأبيات (لتأدية وظيفة (بنائية / إيقاعية) في الآن ذاته)[١] قد يكون من المفيد أن نجدول القصائد على وفق الإحصاء الآتي:

ت	اسم الشاعر	قصائد معتمدة على اللازمة	قصائد من دون لازمة
١	فائز الشرع	-	١١
٢	بسام صالح	١٠	٩
٣	عارف الساعدي	١٣	٧
٤	نوفل أبو رغيف	٩	٥
	المجموع	٣٢	٣٢

يتبين لنا بوضوح أن مجموع كل من القصائد التي التزمت اللازمة والتي لم تلتزم بها هي[٢] قصيدة فأين مزية ((قصيدة الشعر)) من هذه الفذلكة الشعرية؟ مع غض النظر عن القصائد تذبذبت بين الالتزام وعدمه.

٦- الميل إلى رصف بنية النصوص وأنساقها وربط (البيت / الشطر) الأول بالثاني ليشكل كلاً نسقاً وذلك من خلال سمة التنامي التي يفرزها النص[٣]. وهل يختلف مضمون هذا البند عما أورده (أبو علي محمد بن الحسن بن مظهر الحاتمي) في (حلية المحاضرة في صناعة الشعر) حينما يقول: ((إن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٩.

(٢) مجلة أشرعة، ص ١٨ .

(٣) ينظر: مجلة أشرعة، ص ٢٠.

الآخر أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالم جماله))[1] وأرجو ألاَّ أكون مجانباً للحقيقة – بعد ذلك – حينما أقول إن ما تحاول ((قصيدة الشعر)) أن تنسبه لنفسها إنجازاً متفرداً لا يعدو أن يكون حذلقة فنية ماهرة و مماحكة لفظية للمصطلح المعروف بـ (الوحدة العضوية) التي أشبعت دراسة وفحصاً نقدياً.

٧- الدعوة إلى إتباع التكثيف ليطرد من فضاء النص ووهن الاستطراد الذي يفضي به إلى الترهل على الرغم من أن هذه الدعوة إلى الكثيف تتعارض مع سابقتها، أقصد – سمة التنامي – إذ كيف يكون النص مكثفاً إلى أقصى حد لفظاً ودلالة ويكون ثمة متسعٍ لبروز التنامي العضوي شيئاً فشيئاً ؟

فإن المذاهب النقدية والبلاغية على اختلاف مشاربها قد أجمعت على أهمية الإيجاز وضرورته في الشعر وليس أدل عليه من قول الفراهيدي :(البلاغة كلمة تكشف عن البقية)[2].... فليت شعري هل توصل شعراء (قصيدة الشعر) إلى هذه الكلمة الكاشفة ؟!

٨- اعتماد آليات في بناء النص يرجع أثيلها إلى تقنيات المسرح أو القص والسرد والرؤية المشهدية والإفادة من (التناص) عنصراً رئيساً في إضفاء الشعرية على نصوص ((قصيدة الشعر)) [3].

ويبدو لي أن تعميم شيوع هذه الأبيات في أغلب نتاج ((قصيدة الشعر)) يعد أمراً مبالغاً فيه فهل يكفي أن يقول الشاعر فائز الشرع (لما دنوت) حتى يكون قد تناص مع الآية الكريمة (دنى فتدلى فكان قاب قوسين أو أدنى) ؟ أو أن يقول

---

(١) حلية المحاضرة في صناعة الشعر، الحاتمي، ص ٢١٥.

(٢) ينظر: مجلة أشرعة، ص ٢٣.

(٣) العمدة ابن رشيق القيرواني، ١/ ٢٤٢.

الشاعر مشتاق عباس معن:

إني أراهم فتية قد آمنوا بالنوم

آووا إلى كهف السنين[1] .

لنسارع إلى القول إنه يتناص مع سورة الكهف؟!

❖ كلمة أخيرة :

إن كان للباحث كلمة أخيرة فأقول: حاولت ((قصيدة الشعر)) بجدية بالغة أن تكون خطوة ناجحة في مسيرة الإبداع الحقيقي من خلال الاحتكام إلى أرضية صلدة للانطلاق في رحاب عالم الشعر ووهاده، معززة بوعي علمي رصين إلا أن هذه الخطوة لم تخل من نظرة تلفيقية – إذا ما صح القول – ذلك أنها حاولت أن تجمع في كف واحدة بين الأمر ونقيضه وأن تتخير لنفسها من القصيدة الكلاسيكية سمات عرفت بها (الكم العددي، الإيقاعي القافية (اللازمة) مضيفة إليها سمات أخرى من القصيدة الحديثة (تقنيات المسرح، السرد، الرؤية المشهدية، التناصي).

نشرت الدراسة في مجلة أشرعة العدد ٧ ـ تموز.٢٠٠٠م.

(١) ينظر: مجلة أشرعة، ص ٢٥- ٢٧ .

جاهزية الإحالة والتباس المصادر

الرد على خليل شيرزاد

من جاهزية الإحالة إلى السابق، ومزاولة الفهم الخاطئ وعدم تفريق بين المصادر التنظيرية وبين قراءاتٍ لنصوص (قصيدة الشعر) تعبر عن رأي أصحابها لا عن مقومات المشروع، شرعَ الناقد خليل شيرزاد في توجيه تصغيرٍ لقيمة مشروع (قصيدة الشعر).

إذاً، أسس خليل شيرزاد قراءته على أفكار خاطئة، سنوردها تباعاً في ردِّنا عليه، وقبل أن نتناولها، نُنَبِّهُ إلى أنّها قراءة سبقت (بيان قصيدة الشعر) فهي قد نقدت الإرهاصات الأولى للادعاء إذ كان المشروع في طور بدايات تكونهِ التنظيري الذي رافقتهُ أخطاء كثيرة نعترفُ بها ولا نُنكِرها، إلاّ أنَّ شروعنا في الدعوة للمشروع كان برغبة أن تكون أفكارنا الأولى على تماس فعلي وعملي مع الوسط الثقافي العراقي، إيماناً منا أنَّ الجدل والحوار هما ما يرسخ ويصحح ويثبِّت مسارات التوجه، وهذه من ممارسات (رابطة الرصافة للشعر العربي) التي اعتمدتها في أماسيها الأسبوعية والتي نَهَضَت بمشروع (قصيدة الشعر) بعد نهوض النصوص بهِ قبل التنظير، لقد تَوَلَّد تنظير (قصيدة الشعر) من نصوص تَمَيَّزَت عن غيرها لدى الشعراء وتمَّ اشتقاق عواملها البنائية والفنية لحصول النمذجة التي تم في خلالها ـ فيما بعد ـ امتلاك طرحٍ يُعبِّرُ عنها ويوجه النصوص والشعراء إلى الأخذ بها. فكان الحوار والجدل والتحليل الدائم للنصوص الشعرية على مدار أسابيع وأشهر وسنوات، كفيل بمنحنا حق الإعلان.

وكان الناقد خليل شيرزاد على إطلاعٍ كامل بمجريات أحداثها، إلاّ أنَّهُ آثرَ أن يسقط في خلط الأوراق وزجَّ من لا ينتمي بنصهِ إلى المشروع، لتنهض قراءتهُ على أسس وأفكار خاطئة، منها:

قبل أن يزاول القراءة النقدية قَدّمَ وجَهَّزَ الناقد آلية الإحالة والإقصاء إلى جماعة الديوان أو أبولو أو المهجر وعدَّ فَشَل تنظيرهم الذي اكتمل في مراحل عديدة دليلاً على فشل تنظيرنا وهو في مرحلة الادعاء كما بَيَّنتُ سابقاً.. وفي معرض إيضاحه نيّة قراءته قال إنها: ((ترمي إلى الوقوف على الحقيقة الموضوعية ومناقشة المعايير الفنية التي تستندُ إليها أدبية ((قصيدة الشعر)) كما طرحت؛ ومناقشة تعزيز ذلك بالنصوص التطبيقية لشعراء هذه القصيدة)).

فهل أخَذَ الحقيقة الموضوعية؟ وهل حدَّدَ المعايير الفنية والتزم بها؟ وهل عَرَفَ أيّ النصوص ينتمي لقصيدة الشعر وأيّها لا ينتمي؟

لم يستطع خليل شيرزاد أن يناقش وينقد مقومات (قصيدة الشعر) بسبب الخلط الحاصل عنده، فتخبَّطَ بين قراءات بعض النقاد للنصوص وهي قراءات تعبرُ عن وجهة نظرهم وبين بعض التنظيرات غير المُبرهن عليها في حينه.

وخلط خليل شيرزاد بين نصوص الشعراء وحاسبها جميعاً على حدٍّ سواء، ليقول متسائلاً بعد أن أدخلها ساحة نقدهِ التطبيقي: ((ولا أدري إن كانت هذه القصائد وغيرها، استثناءات لا تغير في ما قُرِّرَ لـ(قصيدة الشعر) أم أنها تخرج على غير ذلك؟!)). الناقد لا يدري و يزاول نقده، وكان هذا في مَعرض تعرُضهِ لمسألة الغرض الشعري، فيذهب إلى أنَّ أغلب النصوص حاولت الإفلات منه، وهو هنا درسَ نصوصاً بعضها لا ينتمي إلى (قصيدة الشعر) فأخذَ كل نصٍّ وقعَ بين يديهِ من دون أن يفرِّق بين ما ينتمي وبين ما لا ينتمي، ولم يعتمد حتى على النصوص التي تعرَّضَت القراءات النقدية لها في (العدد٦ من أشرعة)، فقد درسَ

دواوين شعراء بعضهم لم تتناولهم القراءات في (أشرعة) ولم يكن قد تمَّ إقرار نصٍّ من نصوصه على أنّهُ (قصيدة شعر) ؛ واعترض عليهم بوجود الغرض في نصوصهم نحو: (على أعتابهِ والسرطان يحاصر ربيعه الخامس) للشاعر نوفل أبو رغيف، فهل وجدَ نصه بين ما من دُرِسَ في القراءات السابقة ؛ ويكشف هامشهُ أنَّهُ أخذهُ من مجموعتهِ الشعرية، فعلام اعتمد الناقد على عدٍّ هذا النص من نصوص ((قصيدة الشعر)) لأنَّه وجد في هذا النص ما يوفر بيِّنَةً جاهزة على وجود الغرض في عنوان القصيدة ومتنها؟ فقدَّمَ هذا النص على غيره من النصوص علماً أن الشاعر كان من المتأخرين في الانضمام إلى رابطة الرصافة والتي نهضت بالمشروع، وبحكم عاملين هما: المرحلة الزمنية والنوع النصي. لم يخطئ الناقد إذ أشر وجود الغرض في هذا النص (الرثاء) إلاّ أنَّهُ أخطأ في عدّه نصاً يمثل المشروع، إن كل ما صُنِّفَ من نصوص (قصيدة الشعر) تم بعد تحليلها وتفحصها في جلسات طويلة لأعضاء رابطة الرصافة حتى تمكنا من عدِّهِ نصّاً ينتمي إلى المشروع.

ثم زاول الناقد الفعل نفسه بمجانية غير محسوبة حين درسَ نتاج شعراء المشروع من دون أن يَعرِف أنَّ الشعراء قد أكدوا أنَّهُ ليس بالضرورة كل نتاجهم يدخل ضمن مشروع (قصيدة الشعر) ونَسي أننا نقرر النموذج لدى أي مِنّا فأحال قصائد الشاعر عارف الساعدي إلى الأغراض وهي (في مقبرة النجف) و (مرثية البحر) و(غزل رغم هذا الحصار) والناقد لا يخطئ في أن هذه القصائد بيّنَت الغرض فعليه أن يفهم أنَّها ليست من نصوص المشروع، لأنَّها لم تُنقَد في قراءات النقاد الذين رَغِبوا في قراءتها نقدياً وتمَّ تقديم النصوص المنتمية للمشروع لهم ليبدوا رأيهم فيها وذلكَ في ملتقى الرصافة الثاني، وهم سبقوا (خليلاً) في إضافة نصوصٍ لا تنتمي إلى (قصيدة الشعر) ونقدوها ؛ وربما فعلتهم هذه هي التي شَجَّعَت (خليلاً) على أن يدخل نصوصاً ليست من (قصيدة الشعر) في نقده.

والناقد وقعَ في مزاولة الفهم الخاطئ وها هو يَغرق في خطئه أكثر إذ يُقرِّرُ أن النص الذي تناولتهُ القراءات النقدية لا يخلو من غرض الرثاء فيقول: ((ما يمكن أن نستشفه من دلالة العنوان الذي يفضح الغرض الشعري كما في (..) (على عتبات أبي الذي أميتت روحه وظل جسده حياً) و (أوصى إلى البكاء كلاما) لبسام صالح مهدي الذي جمع فيه بين العنوان الدال على الغرض والقرينة الموصلة إلى ذلك)). فأين هي القرينة لما لم يبينها ويذكرها؟.

هل هي غفلة الناقد أو قصديتهُ الخاطئة أو نيتهُ المسبقة والمبيتة التي جعلتهُ يعدّ هذين النصين من النصوص واضحة الغرض؟ فالأول ليس رثاءً يدل على ذلك عنوان النص الذي استدل به الناقد على مراده، فهل كانت دلالة عبارة العنوان التي اشتبه الناقد بغرضيتها (.. الذي أُميتَت روحه وظلَّ جسدُهُ حيّاً) ؟ هل سأل نفسه لماذا أُميتَت روحه وهي التي لا تموت وظلَّ جسدُه حياً والجسد يموت أين الرثاء من هذا؟ وأردُّ إليه كلمهُ((ولو سألت طفلاً عن صدق ذلك، لأنبأك باليقين!!)).

إنَّ هذا النص لا يرثي الأب (علماً أنَّه كان حياً) إنَّ موتهُ هو موت معنوي موت الآمال والطموح، ضياع المساعي الكبيرة والبذل السياسي للوطن وخيبة جيلٍ أرادَ بمزاولتهِ الحزبية أن يحقق طموح التحرر والتقدم، وهي خيبة ألَّمت بأغلب أعضاء الحزب الشيوعي العراقي.

والنص الثاني (أوصى إلى البكاء كلاماً) يسحبهُ الناقد إلى غرض الرثاء ولم يبين أين دلالة الرثاء في العنوان والنص، هل إن كلمتي (أوصى) و(البكاء) تدلان على الموت فحسب؟ وأين هذا الرثاء في النص؟ وكيف عدَّ الناقد أن هذا النص من نماذج (قصيدة الشعر).

هذا ما يظهر مجانية نقدية غير حريصة على تقديم الحقيقة الموضوعية التي ادعاها في بداية نقده.

أما عن قوله إنها: ((تستندُ في تَسميتها الإصلاحية إلى: الكم العددي للوحدات الأساسية للبناء الشعري وهو الأبيات، حيث تبلغ على أكثر الآراء سبعة أبيات أو عشرة)) فقد بيّنا خطأ هذا الرأي في معرض ردّنا على نقادٍ آخرين، فلا حاجة لإعادة أقوالنا هنا.

إلاّ أنَّ خليلاً يَغوص في الخلط بين (قصيدة الشعر) و(الشعر) على الرغم من تفريقنا الواضح بين النوعين فيقول: ((في البعد التطبيقي تكون قصيدتا (أمكنة) و(فاصلة) للشاعر بسام صالح مهدي، وقصائد (ظلال مذبوحة) و(على هامش الطفولة) و(بم التعلل) للشاعر عارف الساعدي خرقاً لهذا (المعيار الفني) إذ لا تتجاوز الواحدة من هذه القصائد ٦ أشطر (إذا ما سلمنا بعدَّ الشطر بيتاً))).

هل قلنا يوماً: إن جميع ما يكتبه شعراء (قصيدة الشعر) هو من (قصيدة الشعر)؟ ألم نقل عكس هذا؟ ألم يقرأ ويسمع خليل أننا ندعو إلى نموذج تحدد ملامحِهِ مقومات يعرضها طرحنا. فكيف يعدّ هذا خَرْقاً لـ(المعيار الفني).

يتناول الناقد بعد هذا قضية أخذِنا بالإيقاع/ والوزن، ويتخبط في محاولة إيجاد عيبٍ في طرحنا إلى أن يذهب إلى أن يُثبت ما ندعو نحن إليه ونسميه بـ (النثر الملتزم بالوزن)، وشاهده في هذا رأي الجاحظ: ((لو أن رجلاً من الباعة صاح: (من يشتري الباذنجان) لقد كان تكلم في وزن (مستفعلن مفعولان) فكيف يكون هذا شعراً وصاحبه لم يقصد إلى الشعر؟))، نحن مع الناقد ومع رأي الجاحظ ولسنا ضدَّه، فهذا ما أشَّرناه سابقاً، إن كثيراً من نصوص المدائح الدينية والقصائد التعبوية السياسية وغيرها ليست من الشعر في شيء إلاّ ما ندر منها وتمكن من خرق الأغراض إلى الوصول إلى عدِّهِ واخزاً ومُحرضاً للقول الشعري.

ويعود محاولاً طعن رأينا في الإيقاع/ الوزن بقوله: ((وينبغي القول إنَّ معظم القصائد ـ إن لم تكن جميعها ـ قد أوفت بالتزامها بهذا الاشتراط الإيقاعي وإن

شاب بعضها الخلل العروضي)). لماذا لم يبين بالنص أي النصوص التي شابها الخلل العروضي، أليس هو النص الذي امتدحهُ وعدَّه نصاً يوحي بأبعاد واسعة:

كيف سأحصي خطاي
وأرضي تسير سريعاً؟
وإن قضت الأرض نحبها
فأين سيرحل هذا التراب

أليس هذا كَسراً وخرقاً وزنياً في عبارة (وإنْ قَضَتِ الأرض نَحْبَها)؟ والناقد لم يحاسب القصائد التي نحن نتحدث عن إيقاعها واستشهد بأبيات مفردةٍ ونُتَفٍ.

ولماذا أفرَدَ للقافية فقرةً ولم ينقدها في فقرة الإيقاع أليست منه؟ ويخطئ في موضوع وصف هذا النوع من القافية مُعتمداً على خطأ مصدره وهي من إحدى قراءات النقاد الذين نقدوا نصوص (قصيدة الشعر) في (العدد٦ من مجلة أشرعة) الذين وصفوها بـ (لزوم ما لا يلزم) وهي في حقيقة الأمر (لزوم ما يلزم) ولا يخفى على ناقد مُحترِف الفرق بين النوعين؛ ثم إنّ (لزوم ما يلزم) ليس مقوماً من مقومات (قصيدة الشعر ــ قصيدة البيت). ترك خليل شيرزاد المقومات وانشغل بقراءات قدمها نقاد حاولوا أن يجدوا قواسم اشتغالية مشتركة بين نصوصنا. وهي قواسم لا تعنينا إذ نحن نشترك في الوجهة لا في المشتركات والاشتغالات.

ومما يُثبِتُ ضعف مصداقية الناقد الجدول الذي أرادَ فيه إحصاء مرات استخدام اللازمة في مجاميع ينتمي بعضها لأصحاب المشروع ولا ينتمي بعضها الآخر للمشروع وتنتمي نصوص بعينها في مجاميع المنتمين إلى المشروع. فكان جدوله مليئاً بالأخطاء، والأرقام التي ذكرها أثر مما وردَّ في مجاميع الشعراء.

لقد جارينا مصطلح (اللازمة) لديه ولدى من كان مصدراً له لنأخذ بلغتهم على الرغم من خطئها، فقد غاب عن الناقد أن (اللازمة) هي غير القافية، ولم

يقم حتى بترحيلٍ منطقي لهذا المصطلح القار، هذا إذا قُبِلَ الترحيل، لأنَّ الترحيل ينبغي أن يُزاول على مصطلح غير متداول لم يحقق ثبوتهُ في المفاهيم النقدية أو تم تداوله في محل ضعيفٍ أو هامشي، كما حدث مع مصطلح ((قصيدة الشعر)) وبيّنا هذا الترحيل في البيان.

وعندما يصل إلى أمر المجاز يزاول فعله على النصوص التي هي ليست قصائد، بل أبيات مفردة ليست من(قصيدة الشعر) مثل قوله: ((فما الذي يمكن أن نخرج به من قول الشاعر بسام صالح مهدي:

مُؤمَّنـاً أن جـدراني سَـتحميني وأن بـيتي مهمـا كـان يـؤويني

مـن أي بـارق هـم لا يلاحقـني أو أي نـافخ ريـح لا يعـريني

غير أنَّهُ آمنٌ قرير العين؟! لذا أقترحُ أن يكون عنوان النص (اطمئنان) بدلاً من (فاصلة) ليناسب المضمون)).

وبعدها يرتكبُ خطأً آخر مع بيتٍ من قصيدة يرى خلوّه من الانزياح والمجاز فيقول: ((ويتكرر الأمر نفسه في مطلع قصيدته (مصادفات ليلية)... فيقول في..:

يرغـب الليـل أن يعـيش طـويلا كلمـا أرسـل الغـروب رسـولا

وهذه مسلمة بديهية غنية عن البيان إلاَّ إذا احتاج النهار إلى دليل)).

أين هي المسلمة البديهية؟ هل يعلم خليل شيرزاد أن الليل (يرغب) ـ أصبح لديه رغبة مثله مثل الإنسان ـ في الواقع الحياتي والحقيقة؟ وهل الغروب (رسولٌ) ـ أصبح لديه فعل مثله مثل الإنسان (حمل الرسالة) ـ في الحقيقة عند نزول الشمس من كبد السماء ليحل الظلام.

وهل تحقق الناقد أن هذه النصوص هي من (قصائد الشعر)؟

أما آخر أخطاء الناقد خليل فكانت أخذهُ بأقوال القراءات النقدية التطبيقية للنقاد الذين شاركوا في قراءة نصوص (قصيدة الشعر) على أنَّها مقومات

((قصيدة الشعر)) مثل: ((الميل إلى رصف بنية النصوص وأنساقها وربط (البيت/الشطر) الأول بالثاني)) و((الدعوة إلى اتباع التكثيف ليطرد من فضاء النص وهن الاستطراد الذي يفضي به إلى الترهل)) و((اعتماد آليات في بناء النص يرجع أثيلها إلى تقنيات المسرح أو القص والسرد والرؤية المشهدية والإفادة من (التناص) عنصراً رئيساً في إضفاء الشعرية على نصوص قصيدة الشعر)). فهذه كلها ليست من مقومات قصيدة الشعر، بل رؤى نقاد فيها.

ونحنُ لا نلوم خليلاً إذ التبس الأمر عليه، ونلومهُ لأنَّهُ لم يستوضح منا مصادره، ليحسن في ما أراد أن يقدمه.

دراسة تحليلية

في بيان قصيدة الشعر

محمد ونان جاسم

على الرغم من أنَّ البيان الذي نحن بصدد تحليله متعلقٌ بقصيدة الشعر استهَّلَ نفسهُ نصياً بجملٍ تقترب كثيراً من قصيدة النثر منها: ((عندما احتاجت أمُّنا الأرض رؤية جسدها المنبسط ممتلئاً بالحياة، انسكب الماء من قلب الغيب))[1]هذا الأمر انتبه إليه أصحاب البيان قبل أن يصدر فقالوا: ((ليس كل ما كتبه شعراء ((قصيدة الشعر)) هو من (قصيدة الشعر)على الرغم من أن همهم الإبداعي ينصبُّ في توجههم))[2].

هذان الشاهدان النصيان يدلاّن على أننا نجد في المُنجز الشعري لأصحاب البيان قصائد خارج تنظيرهم، بل قد تكون في الضفة الأخرى - أعني قصيدة النثر - فضلاً عن ذلك فإنهما يدلان دلالة قاعطة على أن مضمون البيان يسعى إلى خلق النمذجة النصية الشعرية، ومعلوم أن النمذجة تشتغِلُ في الوجود الاحتمالي أكثر مما تشتغل في الوجود الإمكاني، لكن هذا لا يعني أن شعراء البيان لم ينظموا قصائد اقتربت أو لامست مضمونه قبل إصداره.

---

(١) بيان قصيدة الشعر: ص١. نشر في جريدة الزمان العدد ٢٢٨٧ ـ ٢٠ / ١٢ / ٢٠٠٥.

(٢) مجلة أشرعة: ص٨، العدد ٧، تموز ٢٠٠٠.

حاول البيان أن يستفيد من البناء الذي سبقه شعراً كان أم نقداً ورفض الفكرة القائلة: ((إنَّ كل جديد يهدم ليبني))[1] وأكد: ((أن الجديد يبني فوق البناء السابق، إنه النمو))[2] فموقفهم هذا ناتج عن بعد رغائبي تمثل عندهم في تحقيق التواصل مع الماضي والاتكاء عليه وكذلك التواصل مع المتلقي بوصفه المستفيد من النص أو ضحيته.

هاجس التكوين كان الشاغل الأول والمحفز لظهور البيان فضلاً عن الطبيعة السايكلوجية الفردانية أو الجمالية الراغبة في التجديد مُضفياً ثوب التقديس على(قصيدة الشعر) فهي الإنسان المفضل على باقي الخلق: ((كان الإنسان هذا السيد الجليل، أول الكلمات، لقد وضعت الحكمة يدها على رأسه وباركته ورفعته على كل مخلوق (قصيدة الشعر) هي هذا الإنسان المبارك، النص المختار، الذي اصطفته المفاضلة فحمل ثقل الاختيار))[3].

إنَّ الحكمة في البيان أعلى من الإنسان (القصيدة) والحكمة ملتصقة بالمعنى لا بالبنية ونرى أنَّ لهذا الرأي حضوراً عند علماء اللغة القدامى ومنهم عبد القاهر الجرجاني إذ أكد على ((توخي معاني النحو في معاني الكلم وإن توخيها في متون الألفاظ محال))[4].

فالمعنى الذي يسعى إليه البيان معنى بعيدٌ عن الابتذال والتكرار فهو يسعى لبناء سقف دلالي يعلو السقوف السائدة، وقد نبذ البيان تلك النصوص التي

---

(١) بيان قصيدة الشعر: ص٤.

(٢) المصدر نفسه: ص٤.

(٣) المصدر نفسه: ص٥.

(٤) دلائل الإعجاز: ص ٣٦١، وينظر: الإيضاح في علوم البلاغة: جلال الدين أبو عبد الله محمد بن سعد الدين بن عمر الخطيب القزويني: ص ٨ ، ط٤، دار إحياء العلوم، بيروت، سنة ١٩٩٨م.

اعتمدت على توليفات لفظية مبهمة خالية من أي معنى أدبي، إذن هي دعوى إلى إسنادات مُعقلنة ولا نعني بعقلنة الإسنادات الواقعية الفوتغرافية، بل نعني انزواء المعنى الناتج عن إسناد غير معقلن، وهذا الرأي يؤكد ما ذهب إليه رومان ياكوبسن الذي دعا إلى بديهية قابلية الفهم[1]، وأيضاً رأي جان كوهن القائل ((إن الحظوة لا ريب للمستوى الدلالي))[2] وهنا يسيرُ البيان سيراً منهجياً صحيحاً، أي البناء فوق ما هو موجود في النقد، وحتى يدخل المنجز الإبداعي ضمن حيّز ((قصيدة الشعر)) لا بد من توافر الإيقاع، فالنص غير المسوّر بالإيقاع لا يمكن عدّه ضمن ما يدعو إله البيان عموماً، إنَّ الخطاطة الآتية توضح أو توجز رأي أصحاب البيان:

قصيدة ـ سبعة أبيات (على الأقل).

الشعر ـ دلالة عالية محققة للإدهاش + انزياح لا يربك وحدة النص مبني على خزائن اللغة+ إيقاع

التواصل مع المتلقي بحيث يصبح الشعرفاعلاً في الحياة الإنسانية وغير منعزلة عنه.

فيما تقدَّم كَشفٌ لمضمون البيان وندرج في أدناه مآخذ على البيان:

١ ـ اعتمدت لغة البيان على أحكام عمومية لا تنسحبُ مع المنجز الشعري أحكام اتسمت بالإنشائية لا العلمية نبعت من مقاربة لم تتخذ المحايثة منهجاً لها يقول البيان: ((إن مساعي الشعراء منذ أواسط القرن الماضي أصبحت تتجه نحو البحث عن وسائل سهلة لكتابة الشعر))[3] يبدو أنَّ صفة الأفضلية عندهم أخذت حيزاً إلغائياً تهديمياً مبنياً على الإقصاء وليس كل مساعي الشعراء تدخل

---

(١) ذكر رأيه جان كوهن في بنية اللغة الشعرية: ص١٠٥.

(٢) بنية اللغة الشعرية: ص ١٠٥ .

(٣) بيان قصيدة الشعر: ص١.

ضمن البحث من السهل فهناك نصوص إبداعية ضمن هذه المرحلة تعدُّ إرثاً إبداعياً لا يستهان به، أعتقد أن رأيهم هذا كان حشواً أبعدهم عن الموضوعية والوسطية التي سعوا إليهما.

٢ ـ وقع البيان في تناقض حين قال: ((فأصبحت النصوص الشعرية عبارة عن توليفات لفظية مبهمة خالية من أي معنى أدبي))[١]، وكان الأولى أن يحذف لفظة الشعرية، لأنَّ الشعرية عندهم لا تتحقق عندما يبنى النص على توليفات متسمة بالغموض الحاد أو الضبابية المشفرنة.

٣ ـ البيان لجأ إلى الغيبيات والتبريرات غير المنطقية لظهور (قصيدة الشعر) أو إلى علل كونية لا يمكن مَسكَها: ((إنَّ حَتمية تاريخية طبيعية أنجَبَت حركة قصيدة الشعر))[٢] إنَّ هذا الكلام يدور في يوتوبيا المعرفة لا في أقنومها وكان الأولى أن يبين البيان الأسباب المنطقية أو الحقيقية لظهور(قصيدة الشعر) وهو في هذا الرأي لجأ إلى توليفات مبهمة دعا إلى رفضها.

٤ ـ وقع البيان في فهم مضاد حين قال: ((على صعيد الجملة الشعرية انخفض مستوى الأداء الاستعاري والإشاري فيها لتحل محلهُ شروح واستطرادات تسمح للأسطورة بالدخول إلى النص))[٣] وحقيقة الأمر أنَّ الأسطورة هي التي سَمَحَت للشروح والاستطرادات في الدخول إلى النص لا ما ذكره البيان على الرغم من اتفاقنا على أن أسطرة النص في أكثر الأحيان ترهقه وتخلق منطقة فصل لا اتصال.

٥ ـ اشترط البيان بصورة غير مباشرة أن يلصق النص الشعري بلحظته التاريخية وبأرضه ومجتمعه وهذه دعوة سياسية أكثر منها إبداعية، فالنص الإبداعي لا يُكبّل أو يقيّد برقعٍ زمكانية، بل هو ذو حركة مستديمة مبنية على

---

(١) المصدر نفسه: ص٢ .

(٢) المصدر نفسه: ص ٢ .

(٣) بيان قصيدة الشعر: ص٢.

اللحظوية المتأرجحة بين الاسترجاع والاستباق.

٦ ـ دعا البيان إلى عدم الاتكاء على العاطفة الجمعية ـ وهي إشارة ذكية ـ لأنَّ بعض النصوص نالت شهرة لا بفضل بنائها النصي، بل بفضل دغدغتها لتلك العاطفة، لكن هذا أيضاً لا يمكن عدُّه حكماً قاطعاً، فهناك نصوص شعرية انطلقت من تلك العاطفة الجمعية، لكنها شَطنت عنها وطرزت لها نسيجاً شعريا استوفى شروط بيان (قصيدة الشعر) ومنها على سبيل المثال لا الحصر المجموعة الشعرية ((الحسين لغة ثانية)) للشاعر العراقي جواد جميل، فعلى الرغم من اتكائها على حادثة استشهاد الإمام الحسينu وما تثيرهُ من عاطفة جمعية، لم تكن في بنائها الشعر منبرية، بل بنت مستوى دلالياً عالياً تجاوز ما قيل في هذا الموضوع.

٨ ـ اتضح لنا أن البيان اتكأ في بعض تنظيراته على تقسيمات جون كوهن إلاَّ أنَّهُ اختلف معهُ في التسميات والمصطلحات فكان لا بدَّ من تضمين آرائه أو الإشارة إلى أنَّ البيان قد انطلق منها والجدولة الآتية توضح ذلك:

تقسيمات جون كوهن	تقسيمات البيان
١ ـ القصيدة الدلالية (قصيدة النثر) يختفي فيها الصوت.	١ ـ قصيدة النثر.
٢ ـ القصيدة الصوتية (النثر المنظوم) تختفي فيها الدلالة العالية.	٢ ـ ((إن الذي يكتب بالوزن لا يعدُّ شعراً دائماً)) عندما لا يعدُّ شعراً يحوّل بطبيعة الحال إلى الحقل الآخر ((النثر)) لكنه نثر منظوم.
٣ـ الشعر الصوتي الدلالي الشعر الكامل.	٣ ـ (قصيدة الشعر)عندهم النص المختار المتكامل.

لكن البيان أشار إلى أنَّ بعض المقاطع ((دون سبعة أبيات)) تمتلك مستوى دلالياً لكن لا يمكن إدراجها ضمن(قصيدة الشعر) لأنَّ القصيدة عندهم تتكون من سبعة أبيات.

عموماً يعدُّ البيان وثيقة مهمة من وثائق الإبداع الأدبي والنقدي ولاسيما أنَّهُ قد تبناها مجموعة من الشعراء الذين أثبتوا حضورهم في المشهد الشعري العربي وسوف نسعى في مقاربة أخرى إلى دراسة نصوصهم الشعرية التي ذكرت على أنها نماذج من (قصيدة شعر) كي نستكشف مواطن التوظيف الإبداعي والانتقالات الدلالية فيها وتوضيح سمات الحضور التعاقبي لأركان البيان في المنجز النصي.

٢٠٠٦/ ٧ /٧

ألف ياء/ جريدة الزمان

ضياع البرهان بين الإحالة والتعميم

الرد على ((دراسة تحليلية في بيان قصيدة الشعر))

قدَّمَ الناقد محمد ونان جاسم دراسة لبيان (قصيدة الشعر) ذات تتبعٍ نقدي دقيقٍ، إلاَّ أنَّهُ اعتَمَدَ في نقدهِ هاجس الكشفِ عن جُذور الحركة ومرجعياتها وعلى فكرة الإحالة إلى الموروث النقدي السابق وعَمَّمَ بعض آرائهِ من دون أن يُبَرهِن عليها.

ومن هذهِ التعميمات قولهُ: ((إنَّ مَضمونَ البيان يَسعى إلى خَلقِ النمذجَة النصية الشعرية، ومَعلومٌ أنَّ النمذجَة تَشتَغِلُ في الوجود الاحتمالي أكثر مما تَشتَغِل في الوجود الإمكاني)).

لا ننفي أنَّ (قصيدة الشعر) تأخذ بالنمذجَة والنموذج، والنصان اللذان ضمنهما الناقد في قراءتهِ للبيان يبينان هذا، لقد أوضح البيان كيفية وجود هذا النموذج وأظهر هيئتهُ وملامِحَهُ ومقوماتهِ، وهذهِ كافية لتحديد الوجود الأنطولوجي للنموذج ليكون حاضراً في (الوجود الإمكاني) وقد نفى الناقد عن طَرحِنا هذا الوجود من دون أن يبين لنا كيفية وقوع نَمذجَتنا فيه، وهو قد أحال النمذجَة عُموماً إلى (الوجود الاحتمالي) من دون أن يبين سبب ذلك وسبب إحالة قولنا أيضاً، وهذه من التعميمات المَجانية التي لا تَرتَكِزُ على البرهان فينسحب قولهُ إلى جانب الادعاء فحسب.

ثم إنَّهُ تناولَ مقدمة البيان على أنّها نصّ نقدي وحاسب ألفاظها وأقوالها محاسبة اللغة النقدية، وتركَ العلامة الواضحة في عنوانها التي تُشير إلى أنَّها رؤيا

((الرؤيا)) وأجرى مُحاسبتهُ على كلمة (الحكمة) وكأنّها لم تخرج في نصّ البيان عن مداها التداولي الدلالي، فقال: ((إنَّ الحِكمَة في البيان أعلى من الإنسان (القصيدة) والحكمة ملتصقة بالمعنى لا بالبنية))، ثم أحال بدافع التجذير قولنا ـ ورأيهُ أيضاً ـ إلى قول الجرجاني.

ويستمرُ الناقِد في مزاولة التجذير في قراءته لبيان (قصيدة الشعر) في فقرة أخرى عندما يعلّق على قولنا: إننا نسعى إلى بناء ((سَقفٍ دلالي يَعلو السقوف السائدة)) فيحيلهُ إلى جَذرٍ نقدي غربي هو رأي (رومان ياكوبسن) ورأي (جون كوهن) أيضاً. ولا يقدمُ شَرحاً تَوضيحياً لما ضمَّنَهُ من أقوالهما وكيف أن أقوالنا انسَحَبَتْ إلى أقوالهما.

وبعد هذا قدَّمَ الناقد خطاطَة يريد أن يبيِّنَ بها مسارَ الطرح في البيان، ونعترض على جزء من خطاطَتهِ في قوله: ((قصيدة ـ سبعة أبيات «على الأقل»)). لقد فهم الناقد من ذكرنا للكم العددي للقصيدة أننا عَددناه عاملاً مؤسساً في فهم المشروع بأكمله وهو غير ما أردناه، إذ أردنا بذكر الكم العددي الموجود في النقد القديم عربياً وأجنبياً أن نُظهِرَ أنَّهم اشترطوا حدوداً لوجود القصيدة ولم نأخذ برأي أحدٍ منهم، بل قمنا باشتقاق فكرتنا من إجرائهم المذكور وافترضنا وجود (مساحة عرض) مُتَحَرِّكَة تتعلَّق بالمَضمون وما تُحققه في النص، على أن لا يَقصر إلى حدِّ الصغر المُتَضائِل أو يطول إلى الإطالة المُفرطة.

وتَستَمِرُ قراءة الناقد محمد ونّان بجعلِ الصدارة للظنِّ لا البرهان، فيقول: ((اعتَمَدَتْ لغة البيان على أحكامٍ عمومية لا تنسحب مع المنجز الشعري أحكام اتسَمَتْ بالإنشائية لا العلمية نَبَعَتْ من مقاربة لم تتخذ المحايثة مَنهجاً لها يقول البيان: «إن مساعي الشعراء منذ أواسط القرن الماضي أصبحت تتجهُ نحو البحث عن وسائل سهلة لكتابة الشعر»)) ويتهم البيان وأصحابه بالإلغاء والإقصاء لمنتج السابقين.

لم تكن (عبارة البحث عن وسائل سهلة) التي عنينا بها شعراء أواسط القرن الماضي، إقصاءً أو إلغاءً، بل مَطلباً أعلنوا عنهُ وسعوا إليهِ عِبر مَغادَرة القافية الواحدة والأخذ بالأوزان القصيرة، واعتماد اللازمة الشطرية، ثم التحوّل لقصيدة التفعيلة.

ولم نَنَفِ عن الشعراء ولا عن إرثهم الجانب الإبداعي. فكيف ذهبَ الناقد إلى أننا ننشئ أقولاً وأحكاماً عمومية.

((يبدو أن صفة الأفضلية عندهم أخذت حيزاً إلغائياً تهديمياً مبنياً على الإقصاء وليس كل مساعي الشعراء تدخل ضمن البحث من السهل فهناكَ نصوص إبداعية ضمن هذه المرحلة تعدُّ إبداعاً لا يستهان به، أعتقد أنَّ رأيهم هذا كان حشواً أبعدهم عن الموضوعية والوسطية التي سعوا إليها)).

وتستمر القراءة في تقديم اعتراضاتها على البيان بإحالة آرائنا إلى مفاهيم سابقة وآراء قيلَت في مواضع أخرى من موضوعات المعرفة وهي إحالة لا برهان عليها فـ ((البيان لَجَأ إلى الغيبيات والتبريرات غير المنطقية لظهور (قصيدة الشعر) أو إلى علل كونية لا يمكن مَسكَها: «إن حتمية تاريخية طبيعية أنجبت حركة قصيدة الشعر» إن هذا الكلام يدور في يوتوبيا المعرفة لا في إقنومها وكان الأولى أن يبين البيان الأسباب)).

لن نطالب الناقد بتقديم برهانه على أن البيان يلجأ إلى ((الغيبيات والتبريرات غير المنطقية ـ علل كونية)) لأنَّ الحتمية ليست منها، و الحتمية التاريخية لظهور فكر ما أو فلسفة ما أو حَركة شعرية ما، ليست من الغيب إذ أنها مُجمل التحصيل الثقافي التراكمي كماً ونوعاً ومجمل الحركات الساعية للتجديد عبر مراحل التاريخ تمهد لما سوف يجيء بعدها، لقد كان اختراع العَجَلة في زمن البشرية الأولى أمراً تَسَبب في ولادة كثيرٍ من المُخترعات التي اعتَمَدَت عليها،

وهذهِ المُخترعات التي تَلت العجلة امتَلَكَت حَتمية وجودها من وجودِ العَجلة قبلها، فلو لم تُخترع العَجَلة لما أمكن أن تُختَرع المخترعات الأخرى فهي حَتمية تاريخية استكمالية.

أما قوله إن: ((البيان وقَعَ في فَهمٍ مُضاد حين قال: «على صعيد الجملة الشعرية انخفض مستوى الأداء الاستعاري والإشاري فيها لتحل محلَّهُ شروح واستطرادات تسمحُ للأسطورة بالدخول إلى النص» وحقيقة الأمر أنَّ الأسطورة هي التي سَمَحَت للشروح والاستطرادات في الدخول إلى النص ..)).

إنَّ قول الناقد هو معكوس قولنا وهذا لا يعدُّ مأخذاً علينا، فلو تذكرَ الناقد سبب دخول الأسطورة في شعر الشعراء الرواد والذي هو تأثرهم بالشعر الغربي، إذ كان دخول الأسطورة عملاً يَفرِض على النص أن يُمَهِّدَ أرضاً لاستقبالهِ وسواء حدث ما رآه أو رأيناهُ فإنَّ النصوص انخفض فيها مستوى الأداء الاستعاري والإشاري.

أما عن اشتراطنا على النص الشعري أن يلتصق بأرضهِ ومجتمعهِ، فهي ليست كما قال الناقد محمد ونان: ((دعوة سياسية أكثر منها إبداعية)) وقوله هذا غلوٌ في تأويل قول مفهوم، فلم نُرِدْ السياسة إنَّما نحن نتحدث عن مشتركٍ مَعرفي وجمعي يربطنا ببعضنا عمادهُ اللغة العربية، أليست نصوصنا جزءاً من لغتنا، لغتنا ولغة أجدادنا؟ وإن كانت لغتنا قومية فهل لغات الأم والشعوب الأخرى غير هذا؟

أما عن عدم الاتكاء واستدراج العاطفة الجمعية، بأغراض معهودة، فقد ناقشها الناقد بعد أن اجتزأ من نص البيان كلامنا عن هذا الموضوع وتركَ ما عرضناه من حل لهذا الأمر وأخذَ ما رَغب باجتزائه؛ جاء في البيان في فقرة (نفي الغرض) والحديث عن استدراج العاطفة الجمعية عِبر النص، قولنا: ((إلاّ أنَّ

نفي العاطفة الجمعية لدى الجمهور تعني خطراً آخر، خطر الغربة عنه، غربة لا يجد المتلقي حلاً لها سوى نبذ النص الذي لا يشاركه عاطفته وهمومه، وهنا يقف الوعي بالتعامل مع الموضوع، ليصف دواء لكلتا الحالتين، يقع العبء كلُّه في المعالجة على الشاعر، لينجز نصاً تتوفر فيه عوامل التواصل الموضوعي مع المتلقي ـ على اختلاف درجاته ـ واحتفاظه بعناصر الشعرية العالية في الجملة والبنية الكلية)).

فلماذا فعلَ الناقد محمد ونان ذلك؟ لعله فاتهُ أن يركزَ جيداً على مضامين الفقرات في البيان، وقد حاول إسناد رأيهِ بتجربة ((الحسين لغة ثانية)) ونحن نُقِرُّ بنجاحها، إذ تَمَكَّنَت من تحقيق ما حققناه في نصوصنا وما دوناه في بياننا عن ((الأغراض التي أخذت بالانفتاح عبر مراحل زمنية مختلفة في واقعها الاجتماعي والمعرفي والذوقي، حتى تَسَنَّى لنا الإمساك بتحولها النهائي إلى مسببٍ (واخز) للشروع بالقول الأدبي والشعري على الخصوص المتجاوب مع رغبة الوصف الأدبي بالشمول والبروز النوعي بفنية متعالية عن السائد والسابق من المضامين الثابتة والمحدودة سَلَفاً مترافقة مع رغبة الاختيار الموافق لمقدار الألم والفرح الروحي بمنظور أدبي)). فلماذا أغفل الناقد قولنا هذا؟

أما عن اتهامهِ لنا بالاتكاء على تَقسيمات جون كوهن واختلافنا في التسميات والمصطلحات معه، وعرض جدول المقارنة بين ما جاء عندنا وما جاء عند جون كوهن وهو يريد في خلاله أن يثبت تشابهنا واتكاءنا.

لقد أقام كوهن تقسيماتهِ على وفق مستويين ومعيارين هما (الدلالي والصوتي) أما نحن فإن مستوى ومعيار التقسيم لدينا هو (هوية القصيدة) التي أعتمد على تحديدها بهذه المستويات:

١ـ نوع الوظيفة الأدبية: فنية/ إخبارية.

٢ ـ الهيئة الكلية: وهي من مكونين:

أ ـ التنظيم الإيقاعي.

ب ـ مساحة العرض.

٣ ـ البنية الحتمية الموحدة.

٤ـ موقع الانكباب الاشتِغالي في الـمُنْجَز (مَقْصَد الـمُنْجِز).

ثم أن كوهن عدّ (قصيدة النثر) من الشعر الذي أسماهُ (القصيدة الدلالية) إذ يختفي فيها الصوت. أما البيان فقد حدّد موقعها في متن النثر لتقف قرب أجناس إبداعية نثرية مثل الرواية والقصة.

يبدو أنَّ الناقد في قراءتهِ كان مولعاً برغبةِ الدحض من دون مُبَرِّر وهو كما قلنا في أول ردِّنا هذا وبرهنا عليهِ في سياقاتنا السابقة، سيطر عليه في نقدهِ هاجس الكشف عن جذور الحركة ومرجعياتها وعلى فكرة الإحالة إلى الموروث النقدي السابق وتعميم بعض آرائه من دون أن يُبَرهن عليها.

❖ (دراسة تحليلية) محمد ونان جاسم، (ألف ياء) ٧/ ٧ /٢٠٠٦م.

❖ وقع البيان في تاريخ: تموز ٢٠٠٢، بغداد، ونشر في (ألف ياء) العدد ٢٢٨٧، ١٢/٢٠/ ٢٠٠٥م.

بيان قصيدة الشعر

رؤية نقدية

عباس منعثر

بينَ حين وآخر يجري الإعلان عن بيانٍ شعري جديد حتى أصبح إحدى هموم الكتابة ولم يعد مُجرَّد تأملات كما كانت. في البيانات محاولة لاجتذاب تلك الشذرات المتناثرة في تاريخ الأدب، وقراءتها قراءة خاصة تأسيسا للحظة وعي التنظير والعمل الإبداعي على ضوء مخطط مصرح به. تحيلنا قراءة المراحل الأدبية إلى مصادر تأخذ طابع التنظير بصورة مباشرة أو غير مباشرة؛ وهو الفرق الذي يطرح أحيانا بين الطقوس الدينية القديمة الممسرحة وبين بواكير المسرح اليوناني: إنه وعي (الحالة) التنظير.

تزداد قيمة الكتابة حين يتأمل الكاتب نتاجه، حيث يتكامل النص بتكامل الوعي. ومعظم ما قدمته البشرية من إبداع فني وأدبي استند في الغالب إلى أذهان تنظم حدوسها في كلمات وإشارات. قدرة الوعي تؤثر في التلقي قطعا، فاللوحة نفسها التي تنسب لفنان مجهول أو معروف بمستوى وعي بسيط تقرأ بطريقة مختلفة حينما ينسبها أحدهم إلى بيكاسو مثلاً. هو أثر سلبي؛ لكنه فعال (بوعي أو من غير وعي) في مساحة التلقي العام. يروى، عربياً، عن ناقد قديم أنه أعجب بأبيات لشاعر لا يعرفه فاستزاد مرة وثانية، وعندما سأل عن قائل الأبيات،

أجاب محدثه: إنها للمتنبي الذي لا تحب، فما كان من الناقد الشهير إلاّ أن قلل من قيمة الأبيات نفسها التي أعجب بها واصماً إياها بالحداثة التي كانت تعني الغرارة وعدم اكتمال العود. بمعنى معرفة المتلقي تؤثر في قراءته للنتاج مثلما يؤثر الانجذاب إلى أو النفور من عالم الكاتب (أيدلوجيا، اجتماعيا، نفسيا...الخ). تلك نقطة تشير إلى نظرية الاستقبال الآيزرية التي تنهل من علم النفس.

هي خطوة متقدمة ومسؤولية كبيرة أن يلجأ كاتب أو مجموعة من الكتاب إلى التنظير أو إعلان البيانات المقنونة للنتاج والمعطية صورة الوعي لما ينتج بصورة سليقية. لكن البيان ليس نهاية العالم، بل هو خطوة إرشادية لسواه، أو قراءة داخلية واعية لمرتسمات مشروع الكاتب أو الكتاب، هو دليل سفن أحيانا يدلها على الطريق أو بقعة ضوء تركز الحزمة على نقطة معينة دون غيرها. والبيانات والتنظيرات لا تقرأ لذاتها بل اعتمادا على المرتكز: النتاج، وعلى ضوئه يقاس البيان أو التنظير في درجة اقترابه أو ابتعاده عما يدعو له. يذكر تاريخ الأدب صدور البيانات واضمحلالها كما يذكر بقاء النصوص أو موتها. وها نحن نقف الآن على أرض القرن الحادي والعشرين ليطل علينا بيان قصيدة الشعر)) الذي أصدره مجموعة من الشعراء راسمين رؤاهم عما يمكن أن يكونه (الشاعر، النص، المتلقي)... هذه محاولة لمحاورة البيان وإطلاق بعض الأسئلة الخاصة به.

❖ البيان ماهيةً ..

يعيدنا مفهوم البيان إلى الوضوح والإبانة والإشارة إلى ما قد يعسر فهماً. قد يأخذ البيان طابع إعلان ولادة نمط أو تصور جديد غير مسبوق أو ربما تصور خاص عن شيء بعينه. قد يكون التصور السابق مغايراً تماماً لما بعده، وقد يكون إعادة إلى أصول تم تناسيها والطفر عليها والتغاضي عنها. لذلك يكتسب أي بيان

ضرورة إعلان خطأ تصور سابق واستبداله بتصور بديل. ثمة (جديد) فيما سوف يطرح، وهي إحدى خصائص معظم البيانات حسب اعتقاد كاتبيها على الأقل. وهنا قد تجد من الدعوات المناوئة لأي بيان طرح فكرة أن ذلك ليس جديداً وله سوابق وأصول وخلفيات تاريخية ما، ثم يسلب البيان أحد أهم ركائزه.

سمة أخرى، مفترضة، في أي بيان: النثرية. لانتمائه إلى لغة النثر المنطقية من جهة، ولأنه سلسلة أفكار مترابطة تهيكل فناً آخر مختلفا (أي كلمات التنظير قد تنتمي إلى النثر بينما التنظير يقوم على فن المسرح أو على الشعر وكلاهما لا ينتميان بنيويا إلى البيان). لكن العودة إلى معظم البيانات تعطي صورة متداخلة بين الأنماط. فلغة البيان، أحيانا، أكثر شعرية ومجازا من النتاج الأصلي. يرتكز بعضها أساسا على المجاز الكامل (أي تلك العلاقة التي لا تفرز تصورا أو تعدده إلى درجة التلاشي)، حيث تختلط الكلمة ذات المعنى المعجمي بذات المعنى الشعري، وتتداخل المصطلحات وتنتقل من مجال إلى آخر بحرية تامة. هذه السمة تعيدنا إلى دراسة حدود النوع الأدبي ودرجة تماسه مع ومحايثته للأنواع الأخرى. يكون الانتباه حينها منصرفا بشكل شبه كامل إلى اللغة في ذاتها، إلى التمتع في خلق الكلمات، إلى الرزوح تحت نير الرغبة فتولد العبارة عبارة أخرى، وهاجة، كلها خيال، لكنها غير نفعية كما ينبغي.

السمة الثالثة، افتراضا، هي الوضوح. غياب الوضوح قد يوحي بغياب الفكرة في ذهن الكاتب وعدم قدرته على صياغة أفكاره أو عدم شجاعته أو قد يفهم على أنه الاحتماء بأحضان المجاز من عيون المساءلة والتفحص. هذا الجدل يراود قراء بيانات الدكتور صلاح القصب في مسرح الصورة التي تتهم بالتهرب من الموضوع وعدم قول شيء تماماً مثلما تبخل العروض المسرحية عن الإفصاح. فثمة تعقيد في الصياغة والتركيب مما يعلق الدلالات في منطقة الطفو الحر. يثار سؤال علاقة المقال بالمقام هنا.

سمة أخرى، مفترضة أيضاً، في البيان: ملاءمة الزمن. يتساءل النقاد حال صدور أي بيان: هل يطلق في بداية المسيرة الإبداعية، في منتصفها، أو حينما تصل ذروة تألقها؟ بالتوازي، ما هي مكانة وقوة إبداع القائمين على البيان؟ هناك من يعتقد أن البيان يتبع التجريب الإبداعي ولا يسبقه، بمعنى أن إعلان بريخت عن المسرح الملحمي سبقه عهد طويل من التجريب والتعديل والإنتاج والتأمل، والقراءة للنتاج الإنساني الخاص بحقل الإبداع. وبعد أن أصبح بريخت اسما مسموعا، وبعد أن ترسخت تجربته وثبتت فيها بعض المرتكزات (لا في ذهنه بل على الخشبة) أعلن اكتشافه الكبير. السؤال المطروح: لماذا الآن؟ والسؤال الآخر يتعلق بالإضافة التي يحققها هذا البيان أو ذاك وما مدى مستقبليته؟ وقبل كل ذلك: الفلسفة التي يتأصل عليها البيان، والهدف؟ السمات هذه وغيرها تنطلق من منطلق (قراءة التاريخ الأدبي والنماذج الموازية، تحديد الزمن، محاورة اللغة، ومطاردة الجدوى)..على ضوئها سنكتشف موقع (بيان قصيدة الشعر).

❖ بيان (قصيدة الشعر) بنيةً ودلالة:

بدء، ثمة غموض يستجليه جومسكي في تساؤله عن البنية السطحية والبنية العميقة للجملة أو العبارة أو التركيب. ينسحب ذلك على الكناية الحاصلة من الإضافة الشهيرة المثيرة للجدل من امتزاج القصيدة بالنثر في (قصيدة النثر)، مثلما يحصل مع الامتزاج بين قصيدة والشعر في ((قصيدة الشعر)). تفرق القصيدة قديماً عن النثر عبر النظم (أي الوزن والقافية) ثم توسعت بفعل ثورة السياب وأقرانه لتشمل (التفعيلة والإيقاع الخارجي) كأوضح ما يؤخذ من تجربة (الشعر الحر). وحينما يقال قصيدة لا يفترض فيها الإبداع إلا أن كلمة (شعر) توحي به. فهل يمكن القياس على ذلك بالقول إن (قصيدة الشعر) تعبير مجازي يعني القصيدة

المبدعة كتقييم وليس نظرة في الشكل؟ بحيث يمكن أن تحتوي كل الأشكال من دون اقتصارها على شكل بعينه؟ البيان لا يعطي اهتماماً كبيراً إلى هذا الإشكال، أي لماذا قصيدة و شعر كمصطلح وكعنوان للبيان، وما هو الإطار الفكري لمفهوم القصيدة والإطار الفني لمفهوم الشعر؟

❖ رؤيا:

يفتتح البيان بكلمة أثيرة لدى متعاطي الشعر كتاباً ونقاداً. لكن المقطع الخاص بها يذهب بالشعرية بعيداً ويراكم المجازات ويتجه إلى الإنشاء مغيباً القصد في حين ينتظر القارئ صورة لرؤية البيان للرؤيا، مغايرةً أو متفقةً مع غيرها من الرؤى. بصرف النظر عن طراوة الكلمات والنفس القصصي والتتابع الذي قد يؤثر شعريا ؛ إلا أن الوظيفية غائبة عن المقطع، ويمكنه أن يكون مفتتحا لقصيدة أكثر من كونه استهلالا لبيان. وتلك واحدة من السمات آنفة الذكر: انتماء اللغة إلى لغة الإبداع المراد التنظير لها وليس إلى منطقه الخاص بحيث تسيح لغة الشاعر شعراً على بيانه. أخطر ما في (رؤيا) ورود فكرة المفاضلة بين (قصيدة الشعر) وأنماط أخرى وحصول المباركة لها بعدّها الإنسان المبارك، النص المختار. السؤال هنا: ما هي أسس المفاضلة؟ من قام بها؟ وعلى من تُعمم؟

❖ ضرورة الوجود :

يفترض البيان حصول تصاعد حضاري وينظر بعين الحتمية لظهور الحركات الجديدة، والحتمية الموازية ستمثل إضافة إلى الأدب إبداعياً. لا يقترب البيان من الرؤيا التشاؤمية التي تفترض انهيار العالم (الغرب بلغة شبلنغر) ولا تشاؤمية علماء الفلك أوالبيئة أو العلماء النفسيين ؛ بل يذهب إلى حصول تصاعد

حضاري. ورغم أن الإيحاء يقترب من مقولة إسلامية حول ضرورة وجود من يجدد دماء الأمة كل مئة عام ؛ إلا أن الحتمية الإبداعية لا تؤكدها الظواهر. ففي منتصف تألقين إبداعيين مرتبطين بتصاعدين حضاريين قد توجد مراحل من الهبوط المريع ، وبالعكس قد يعقب الهبوط تصاعد وانبعاث. التاريخ لا يركض بخط مستقيم من البدائية إلى التحضر والشواهد غير العلمية كثيرة على ذلك. يعلن التاريخ عن أكثر الناس شراً ممتدين من اليونان حتى ألمانيا القرن العشرين وحتى انتهاكات البوسنة والهرسك. ثم هل يدخل الشعر في باب التطور، الذي يصدق على النظريات العلمية؟ البيان يؤكد على قضية فيها الكثير من الجدال وهي أن الحتمية التاريخية الطبيعية أنجبت (حركة قصيدة الشعر) ؛ لكن ما البرهان على هذا التصور؟ في بعض الأحيان ينتج التصور الحتمي عن رغبة مجموعة من الكتاب في المغايرة أو ثقة فائضة أو اندفاع غير محسوب؟ من أين جاءت الحتمية وما أهمية الاختيار أو الدافع الداخلي إذا كان من المحتم على الأنبياء مثلاً أن لا يخطئوا ؟

ينفي البيان الحافزية عن نتاج الحركة ويتبنى الدافعية ، واضعاً مرتكز الانطلاقة لعدّة أجيال على فرضية (خالف تعرف والانتشار). ومثلما يحصل عادة تحاول الحركة التخلص من الإتباع واختطاط خط جديد مغاير، يمكن للأجيال القادمة التأسيس عليه والإضافة. يذهب البيان إلى المطالبة بولادة (قصيدة الشعر) موطئا بمحاسبة السائد لشعري من خلال الشاعر.

❖ الشاعر :

تبدأ الفقرة بتعميم خَطير على اعتبار أن مساعي الشعراء (؟) أصبحت تتجه نحو الوسائل السهلة لكتابة الشعر. هل يصدق على الشعراء جميعاً منذ منتصف

القرن الماضي؟ وما هي الوسائل السهلة، وهل تكون منبوذة أو منقودة فقط لأنها سهلة؟ يستطرد البيان موضحا: إن (الشعر) باستغنائه عن مرتكزات الشعرية العربية وقع في فخ (السهولة).. يحيلنا هذا الطرح إلى توضيح مرتكزات الشعرية العربية وهل هي ثابتة مطلقة غير قابلة للتغيير والتعديل والإضافة، وهل أن التصور القبلي للشعر لا يتعرض لتحولات الزمن، وإن كان كذلك، تحت أي تبرير؟

يبتسر البيان كل الجدل الحاصل حول (قصيدة النثر) وكل الإبداعات التي أفرزتها والدوافع التي حدت بكتابها إلى انتهاجها بالقول (إن الكتاب ألصقوا صفة الشعر على ما يكتبون). هذا التصور يعيد إلى الأذهان علاقة أي نتاج بالفشل. أكد كثير من النقاد غير ذات مرة على أن فشل النتاج لا يعني مطلقاً فشل المشروع. فأن تجد قصائد عمودية سطحية وغير مبهجة ولا مدهشة فذلك لا يعني أن مشروع العمود الشعري فاشل. وكون كتابة قصيدة النثر قد هبطت إلى دركات لا قرار لها لا يمس ذلك المشروع في شيء، فلرب موهبة كبيرة تعيد الحياة إليها وتنتج الأكثر بهجة وجمالاً. تذكر أطروحة البيان هذه بمناخ الجدل حول السمات الشكلية في الشعر العربي وموقعها، معطية الوزنَ صفةَ العامل المهم والمسبب لغرق الشعرية العربية بطوفان الدواوين غير الشعرية (التي لا تنتمي قطعاً لقصيدة الشعر). ينسب البيان الوزن إلى إمكانات اللغة ويرفض ربط الأوزان الشعرية بحركة الإبل (أي التفسير البيئي للوزن) مستنداً إلى أن (اختلاف الانتظامات الإيقاعية للوزن بين لغة وأخرى يؤكد بأنه متولد مباشرة من الإمكانيات الصوتية لكل لغة). والمهم هنا ليس تأويل البيان لأصل الأوزان العروضية؛ إنما اعتبار الوزن مكونا جوهريا في الشعر متطابقا مع النظرة الكلاسيكية للتمييز عن النثر باعتباره (كلاماً موزوناً ومقفى)... ينظر البيان إلى

التأثر والتبادل المعرفي مع الغرب ـ شعرياً ـ على أنَّهُ (تقليد المستورد) مع أن مبدعين كبار تأثروا في هيكلية ومتاهات ألف ليلة وليلة ونهلوا منها في جُلّ أعمالهم الإبداعية من دون أن تطرح فكرة الاستيراد، مع الإشارة إلى أنهم عجنوا التأثر بالنفس الخاص. يضرب البيان المثل في استلهام الأساطير من قبل الشعراء العرب بنظرة تقييمية سلبية تجاه الاستخدام العربي وبكونها فاتحة الاستيرادات الأخرى التي طغت على الجسد الشعري. وفي ذلك يظهر بجلاء فهم البيان للتأثر والأخذ والعطاء وتفسير الظواهر وفق منطق (حكم القيمة السلبي أو الايجابي) الذي تحاذر منه القراءات الحديثة انبناءً على نسبية المعرفة وتحمل المواضيع لزوايا نظر متغايرة وقدرة المادة على الاشتمال على الطبقات. يؤسس البيان على مبدأ الصدق في رفضه لاستلاف التجارب الأخرى أو الاستخدامات الخاصة بالشاعر الغربي ويعيب ذلك من منطلق تباين الفضاء والخصوصية ؛ لكن ذلك غير ذي علاقة بموضوعة الوزن الذي تم التخلي عنه. فأن تستلف أساطير غربية يمكن أن يتوازى مع كتابة قصيدة عمودية أو تفعيلة أو (قصيدة نثر). هذه القضية فكرية وتلك فنية. وانسياقا مع التعميم يبين البيان إن الشاعر العربي بين مزدوجين من الانبهار بالخارج (الغرب) و الهلع من الداخل، مما أضعف النص الشعري. وهي جملة تعميمات لا تراعي خصوصية الشعراء الذين يتفاوتون بمدرج ولا يمكن إطلاق حكم واحد عليهم جميعا.

❖ النص:

يعزو البيان ظهور النصوص (الغامضة) إلى توافر الكاتب على معلومات يريد استعراضها من دون مراعاة الشريك الآخر في عملية التواصل (أي المتلقي) والناتج نصوص نخبوية محصورة في فئات محددة وكأنها جماعة سرية تتداول

أسرارها بعيداً عن العالم الضاج حولها، مما يقلّل من تأثير الكتابة. نحتاج هنا إلى التركيز على فكرة (الإبهام والغموض) على اعتبار أن الإبهام مرض في اللغة بتعبير قاموس اكسفورد، وخلل في المعنى، وغياب التصور؛ أما الغموض فتعدد طبقات المعنى. وبالتالي قد يصبح النص غامضاً اعتماداً على الغموض المعتمل في العالم والنفس واللغة بتعبير صلاح ستيتييه. مما يعيدنا أيضاً إلى تقدير حالة التعقيد والغور عميقا في دهاليز الذات لاكتشاف ما لا يمكن التعبير عنه، تلك المقولة الأثيرة على الكتاب الذين نعدهم غامضين (لوتريامون، رامبو، مالارميه، بول فاليري...). فالرغبة في الاستعراض ليست عامة إلى درجة إلصاقها بكل نص متعدد. يبدو أن البيان يتحدث وفي ذهنه النماذج الرديئة من الكتابة معتبراً إياها هي الكتابة. وقد يبدو البيان من هذه الزاوية رد فعل نبيل على التدني الفظيع في الشعرية العربية وعلى طغيان الضجيج على الهمس الشعري الخلاق.

❖ المتلقي :

دون الدخول في باب التصور المعقد لماهية مفهوم المتلقي، يسرد البيان جملة مؤثرات سلبية نتيجة إشاعة (الدعاة من الشعراء) أن (الجديد يهدم ليبني). ثانية نحن أمام مجادلة دعاة الشعرية أولئك الذين ينظر إليهم البيان طرفاً مضاداً. تتجوهر النظرة إلى عملية التلقي حول الإيصال، حيث أن الطلسمية تؤدي إلى انقطاع الصلة بين الشعر وبين التلقي، أما الشعر الباقي بنظر البيان فهو الذي (يمتلك عناصر تؤهله للاستمرار عبر الزمن). الشعر عند البيان محاولة لملامسة المخفي، مشابهة بذلك محاولة التعبير عن المطلق أو الإيغال في المجهول لرواد الحداثة الغربية.

تبقى الإشارة ضرورية إلى أن فن (كتابة البيانات) عربياً تتمتع ببعض السمات العامة الآتية:

- تقاطع رؤيوي مع السائد ومحاولة تأسيس قراءة خاصة مبنية على خطأ منهج معين (في الكتابة) وترسيم الخطوط المؤدية إلى بديل.
- النهل من منهل الشعر وتبني لغة المجاز (تجاوزها هذا البيان إلى حد كبير).
- الانقطاع عن البيانات الأخرى و غياب الحوار أو التفاعل معها سلباً أو إيجاباً.
- توقف نهر البيان عند حدود المرة الأولى أو الثانية في الأغلب الأعم.
- التعميم على التجارب الأخرى.
- الوقوف فيما يخص زاوية النظر point of view عند نقطة محددة ترسم معالم الأشياء المنظور إليها والتي سيتبين، مع مرور الزمن، قدرتها على البقاء أو العكس.

استفهام الرؤية

الرد على ((رؤية نقدية))

اتسمَ نقدُ عباس منعثر بالموضوعية والدقة، وقلّما ركن إلى الإحالات عكس غيره ممن نقدوا (قصيدة الشعر) ولكنه زاول الاستفهام وأكثر من التساؤلات والاستيضاحات عن فقرات رأى أنها لم تتضح في طرحنا في البيان. ولعل سبب ذلك أن الناقد اكتفى بنص البيان و لم يراجع دراسات وبحوث ((قصيدة الشعر)) مثل (هوية القصيدة) و (القصيدة والشعر في قصيدة الشعر) وهي منشورة ومتداولة وقريبة من اليد لو بحث عنها. ومع هذا فالبيان حاول أن يوجزها في متنه.

تناول الناقد التفريق بين الشعر والنثر بفكرةٍ لا أراها دقيقة في مراجعتها إذ قال: ((تُفرق القصيدة قديماً عن النثر عبر النظم ـ أي الوزن والقافية ـ)) وهذا القول لا يجد ما يسعفه في تراثنا النقدي ولا حتى في المرويات القديمة لأنَّ التفريق القديم كان بين الشعر والنثر لا بين القصيدة والنثر. والعرب كانت تفرِّقُ كما بيَّنا بين الشعر والقصيدة. وكلمة (النظم) التي أراد بها الشعر لم تُحْصَرْ في دائرة الوزن فنمو طروحات النقاد العرب قد أحالها إلى بعد آخر وخير مثال على هذا الجرجاني في (دلائل الإعجاز) الذي قدم تعريفاً للنظم شاع بين النقاد واعتمدهُ المعاصرون.

ينفي الناقد في فقرة أخرى ما بيّناه عن المَفهوم والمصطلح في قوله إنَّ: ((البيان

لا يعطي اهتماماً كبيراً إلى هذا الإشكال، أي لماذا قصيدة وشعر كمصطلح وكعنوان للبيان، وما هو الإطار الفكري لمفهوم القصيدة والإطار الفني لمفهوم الشعر؟)) فهل فاتهُ أن يَقرأ الفقرة التي تحملُ عنوان ((قصيدة الشعر المصطلح والمفهوم. دواعي استدعاء المصطلح)) وما تضمنهُ المضمون في هذه الفقرة؟ لقد بيّنا ماذا نريد بالقصيدة وماذا نريد بالشعر ولماذا جُمِعا معاً في هذا المصطلح وماذا أريد لهما في مشروعنا.

ويعترض في موضع آخر على ((فكرة المفاضلة بين ((قصيدة الشعر)) وأنماط أخرى وحصول المباركة لها بعدّها الإنسان المبارك، النص المختار. السؤال هنا: ما هي أسس المفاضلة، من قام بها، وعلى من تُعمم؟)) نرى أنّ حق مفاضلة المختص أمرٌ مشروع، فماذا يقول عن مفاضلة وتفريق العرب قديماً بين الشعر والرجز وماذا يقول عن مفاضلة وتفريق الباقلاني. وماذا يقول عن مفاضلة وتفريق جان كوهن وأدونيس حديثاً، لقد قدمنا أسباب المفاضلة والتفريق وقلنا أنها اعتمدت على هوية القصيدة فالقصيدة ((هي متناهٍ شكلي مقترن بزمن قرائي محدود في لا متناهٍ دلالي عبر تنظيم إيقاعي مؤسس في بنية كلية موحدة تنجز وظيفة فنية مُعتمدة في مادتها على مكونات الشعر أو النثر)). ولا نريد أن نعيد كلامنا السابق فقد رددنا على الموضوع نفسه في معرض ردِّنا على نقاد آخرين.

ويعتمدُ الناقد وجه الاستفهام الإنكاري دائماً، ويحاول إحالة بعض عباراتنا إلى منطقة لا تختص بالشعر الذي نحن نعمل في منطقته، ويرى أن ما ذكرناه عن (حتمية الاحتياج التاريخي لظهور الحركة) ليست إلاّ رَديفاً لمقولة إسلامية كما ذكر، ويغيب المعنى الذي أردناه، إذ أردنا (بالحتمية..) لا بعدها المطلق، ولا تعلقها بالهبوط الحضاري والصعود الحضاري، فبعد هبوط الحضارة الإسلامية ـ مثلاً ـ ودخولها العصر المظلم، حفظت المدونات نتاج المرحلة التي تصاعدت بها

الحضارة الإسلامية شعراً وفكراً وعلماً، وأمكننا أن نطلع عليها، لتمنحنا فرصة تقديم قراءتنا لها وتبيان موقعنا من خارطة الزمن وخارطة الإبداع الشعري.

ويطالبنا الناقد البرهان على اعتمادنا فكرة الحتمية التاريخية الطبيعية التي أنجبت (حركة قصيدة الشعر) فيقول: ((ما البرهان على هذا التصور؟.. من أين جاءت الحتمية وما أهمية الاختيار أو الدافع الداخلي إذا كان من المحتم على الأنبياء مثلا أن لا يخطئوا؟)) إن عباس منعثر لم يحس بالفارق بين الحتمية الطبيعية التاريخية لظهور الحركة وبين حتمية أن يخطئ الإنسان ولا حتمية أن لا يخطئ، ونحن ما أردنا الثانية، بل أردنا الأولى، وهي ليست في دائرة الخطأ والصواب.

ويصل الناقد في قراءته إلى منطقة يرانا فيها ((ننساق مع التعميم؛ يبين البيان أن الشاعر العربي بين مزدوجين من الانبهار بالخارج (الغرب) والهلع من الداخل، مما أضعف النص الشعري. وهي جملة تعميمات لا تراعي خصوصية الشعراء الذين يتفاوتون بمدرج ولا يمكن إطلاق حكم واحد عليهم جميعا)). وبدل أن يبين كيف تفاوت الشعراء في هذا الموضوع تحديداً يذهب هو إلى التعميم. وهو يعترض تحديداً على قولنا في البيان: ((لقد ظلّ الشاعر العربي على هذه الحالة يتأرجحُ بين الاستيرادات من الغرب والاحتياجات الوقائية من مهيمنات القوى في الداخل مما أضعف مقدرته على إنتاج نصٍّ شعريٍّ بمستوى الهمِّ الشعري الملتصق بلحظتهِ التاريخية وبأرضهِ ومجتمعه)). فماذا يسمي تصريحات السياب ـ مثالاً لا حصراً ـ عن تأثره بـ ت. س إليوت وستويل إذ أخذ منهما العمل على الأسطورة والقناع وغيره من موضوعات الاشتغال؛ وأخذ من تأثره بأبي تمام طريقة بناء الجملة المكثفة، وهما أمران يتناقضان في العمل النصي، إذ أن متطلبات الأسطورة تفرض اللجوء إلى استطرادات نثرية والاستطرادات

عكس التكثيف والأسلوب ((التمامي))، لذا نجد نص السيّاب عند فترة تصريحهِ السابق عندما يصل لمنطقة دخول الأسطورة ينزل لمستوى النثر والحشو والاستطراد وعندما يصل إلى منطقة الصورة الجديدة يكون همُّهُ مُرتَكِزاً على التكثيف.

لقد اعترض الناقد على أمور أخرى تشابهت مع ما اعترض عليه آخرون ورددنا عليهم سابقاً، لذا نحيل القارئ إلى ردودنا السابقة ليستوضح الأمر منها.

تصحيحٌ لقراءة خاطئة

يواجهنا اتهام مجاني يحيلُ نص (قصيدة البيت) إلى الكلاسيكية، ولا يقدّم هذا الاتهام رأياً فاحصاً سليماً، بل يسارع إلى الإحالات لتسميات ومصطلحات قديمة ليجعل من هذا الفعل برهاناً على رأيه في (قصيدة البيت) فيحيلها إلى (عمود الشعر) أو الشعر العمودي ولا يجد سبباً إلى هذه الإحالة سوى الوزن، وحتى وإن كان هذا الرأي قراءة فهي قراءة خاطئة.

إن تصنيف (عمود الشعر/ الشعر العمودي) على أنَّهُ تابعٌ لمذهب الكلاسيكية أمرٌ صحيح، لأنَّهُ اعتمد أسلوب وموضوعات وتراكيب القدماء، أما (قصيدة الشعر/ قصيدة البيت) فهي لم تلتزم أفكار مذهب أدبي بعينه ولا ادعت مذهباً جديداً يولد من موقف فكري كما في كل المذاهب الأدبية، إنما تتولد من موقف شعري، فليس في ذِهن من يَكتب (قصيدة الشعر) أو من يسعى لها أن يكون نصهُ في ساحة مذهبٍ من المذاهب السابقة، فنحن لسنا كلاسيكيين ولا رومنتيكيين ولا سرياليين ولا رمزيين ولا نحن أصحاب مذهب أدبي يقف إلى جانب هذه المذاهب التي تعتمدُ أسلبة فكرية ولغوية وموضوعية تسبق النص ثم تمارس في النص على وفق ما يحدده المذهب.

لكنها ومع هذا لا تُهمِل المُنجز الذي أنتجتهُ المذاهب الأدبية إنما تتصل بهِ للاهتمام والإحاطة كي لا تقع في شِرك الانضواء تحت أساليب هذه المذاهب ونمطياتها، إن (قصيدة الشعر) تَنعَتِقُ من النمطية، وتتمسكُ باللبنات الأساس لكل إبداع لغوي شعري، ومنها الإيقاع /الوزن.

والوزن لا ينفردُ به تراثنا الشعري العربي، بل هو منجزٌ ومتحققٌ وفاعلٌ في كل أشعار الأمم الأخرى، وهو من منتجات كل لغة يتشكل بهيئة على وفق طبيعتها الصوتية والدلالية.

وهو ليس حَكراً على مذهب بعينه، إذ ينظر إليه ـ خطأً ـ على أنه منتج من منتجات المرحلة الكلاسيكية، ولبنته الإيقاعية (البيت) من حرفيات الكلاسيكية، ويدحضُ هذا القول أن الرومانسية والرمزية وغيرهما من المذاهب الأدبية لم تُهمِل الوزن في نصّها الشعري، وهي مذاهب جاءت بعد الكلاسيكية، بل وكانت نقيضاً لأفكارها وموضوعتها وأساليبها وأنماطها، حدث هذا في أوربا وحدث في القرن العشرين على يد شعراء الرومنتيكية والرمزية العرب.

إذاً، لم يكن تاريخ الوزن مرتبطاً بمذهبٍ إنما هو مرتبط باللغة لغة الإبداع الشعري أياً كان انتماؤها الفكري والمذهبي؛ وقد يقول قائل: إنما أردنا ثبوت الوزن على هيئة لا تتغير ولا تتحول فهي قاعدة قارة منمطة قالبية جاهزة.

ونقول: إن الوزن ينمَّطُ بفعل الأشخاص المتعاملين به، وليس التنميط من خصائص الوزن الجوهرية، فعندما شاء الأندلسيون أن يطوِّروا نَمَطَهُ نجحوا وأنتجوا الموشح، وعندما شاء المعاصرون تطويرهُ نجحوا أيضاً وأنتجوا قصيدة التفعيلة/ الشعر الحر. فالوزن ليس قاعدة قارة لا يمكن تطويرها، ولا ثابتاً من ثوابت الكلاسيكية، إذ أن ثوابتها أسلوبية موضوعية. فلا مجال لإحالة (قصيدة البيت) إلى الكلاسيكية ولا حتى ما يسمى بالكلاسيكية الجديدة.

إشارة

لا تُحتَكَرُ (قصيدة الشعر) لشاعرٍ ما ولا لشعراء بعينهم، فهي نصٌّ يُبنى بمقومات فنية شعرية قد لا يمكن لشاعر أن يجعلها تتوافر في مُجمَلِ شِعرِهِ وقد يتمكنُ منها في بعض نصوصهِ، كما لا يَعني مشروع (قصيدة الشعر) أن يكون الشاعر من جيل أو عصر سابق أو معاصر.

فهناك نصوص لـ (قصيدة الشعر) تم رَصدها في الموروث العربي القديم والحديث، فقد نجدها في بعض نماذج السياب وأمل دنقل وأدونيس وسعدي يوسف ويوسف الصائغ ونزار قباني ومحمود درويش وجوزيف حرب وغيرهم، وقد تكون بعضاً من نصوص شعراء آخرين تقترب منها ولو حق لنا أن نتصرف بها لأمكن لها أن تكون من (قصيدة الشعر).

وممن توافرت لديهم نصوص من (قصيدة الشعر) أو اقتربت نصوصهم منها شعراء معاصرون منهم:

من العراق:

حامد الراوي ووليد الصراف ومحمد البياتي وخالد الداحي وفاضل عزيز فرمان وعلي الإمارة وعلاء المعاضيدي وعلاوي كاظم كشيش وعبد الرزاق الربيعي وعدنان الصائغ وإسماعيل حقي ومنتصر العذاري ورحمن غركان وناهضة ستار وعلي محمد سلطان وريم قيس كبة وعبد نور داود وفارس حرام ووجيه عباس وعباس فاضل وصباح الحلبوسي وحازم رشك التميمي وكريم الخياط وهزبر الزبيدي وعامر عاصي وعلي محمد سعيد وفائز الشرع ورشيد

حميد وصالح مجيد عيسى وحاتم حسام الدين ونوفل أبو رغيف وحسين القاصد وحمد محمود الدوخي وعمر السراي وحيدر أحمد عبد الصاحب وعمر العنّاز و عبد المنعم الأمير ومحمد راضي شارف...وآخرون.

ومن سوريه :

عبد القادر الحصني ومحمد علاء الدين عبد المولى ونزار بريك هنيدي وحسّان الجودي وحكمت جمعة ومحمد خضور وآخرون.

ومن لبنان :

محمد علي شمس الدين وشوقي بزيع وحسن عبد الله وآخرون.

ومن السعودية :

محمد الثبيتي ومحمد العلي وجاسم الصحيّح وآخرون.

ومن الإمارات :

كريم معتوق وإبراهيم محمد إبراهيم وآخرون.

ومن تونس :

عبد الهادي الجزيري ومحمد الغزي ويوسف بن رزوقة وآخرون.

ومن الجزائر :

إبراهيم صديقي وآخرون.

ومن سلطنة عُمان :

حسن المطروشي وجمال الملا وآخرون.

ومن البحرين :

حسين السماهيجي وآخرون.

ومن مصر :

محمد طلب وأحمد بخيت وآخرون.

ومن السودان:

جيلي عبد الرحمن وآخرون.

ومن اليمن:

أحمد العواضي أحمد حسين هيثم وعبد الكريم الرازحي ومحمد السودي ومحمد الضبع وآخرون.

ومن الأردن وفلسطين:

إبراهيم نصر الله والطاهر رياض ويوسف عبد العزيز وزهير أبو شايب وآخرون.

أردنا بكلمة (آخرون) الشعراء الذين لم نطلع على مجاميعهم وتجاربهم كاملة، أما الأسماء التي ذُكِرَتْ فإن أغلبها مارَست كتابة الشعر و(قصيدة النثر) ولا يعنينا ما إذا كانوا يوافقوننا الرأي أو يخالفوننا إذ أننا نحتَكِمُ إلى النصّ لا لمجمل مزاولات الشاعر كما ذَكرنا وأكدنا سابقاً. وإن كان بعضهم ينتمي ـ داعياً أو مؤسساً ـ للمشروع وبعضهم لا ينتمي إليه. فإننا نرى في بعض نصوصهم اقتراباً من مشروع (قصيدة الشعر).

المصادر والمرجع

الكتب العربية:

- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق سمير جابر، ط٢، دار الفكر، بيروت.
- إعجاز القرآن. أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق أحمد صقر، ط٣ ،دار المعارف، مصر.
- إشارة اللغة ودلالة الكلام، موريس أبو ناظر، ط١، بيروت، ((من دون تاريخ)) .
- أصداء دراسات أدبية نقدية: أ.د.عناد غزوان، منشورات اتحاد الكتّاب العرب دمشق ٢٠٠٠م.
- الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين أبو عبد الله محمد بن سعد الدين بن عمر الخطيب القزويني، ط٤ ،دار إحياء العلوم، بيروت، سنة ١٩٩٨م.
- الأدب والغرابة، عبد الفتاح كليطو، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٣م.
- أسئلة الشعر، جهاد فاضل، نشر الدار العربية للكتاب ،ليبيا.
- الإبداع في الفن، قاسم حسين صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- بعيداً داخل الغابة، فاضل العزاوي، دار المدى دمشق ١٩٩٤م.
- البيان والتبيين، عمرو بن بحر بن محبوب أبو عثمان الجاحظ ،تحقيق حسن السندولي، ط١. مصر، سنة ، ١٩٢٦م.

- بيان (قصيدة الشعر) نشر في جريدة الزمان العدد ٢٢٨٧ ـ٢٠/١٢/٢٠٠٥م.
- تاريخ آداب اللغة، جرجي زيدان الدكتور، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٨٢م
- تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، محمد بن عبد الله بن محمد اللواتي أبو عبد الله، تحقيق د. علي المنتصر الكتاني، ط٤، مؤسسة الرسالة، بيروت، سنة ١٤٠٥هـ.
- تطور الشعر العراقي الحديث، الدكتور علي عباس علوان، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
- حلية المحاضرة في صناعة الشعر، الحاتمي، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشد، العراق، ١٩٧٩م.
- حروف المعاني، أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي، تحقيق د.علي توفيق الحمد ، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، سنة ١٩٨٤م.
- دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، تحقيق د.محمد التنجي، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، سنة ١٩٩٥م.
- رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، تحقيق مُحَمَّد عِزَّت نَصْر اَللَّه، ط١، بيروت ١٩٨٦م.
- رصف المباني أحمد بن عبد النور المالقي، تحقيق أحمد محمد الخراط، مجمع اللغة العربية بدمشق، ((من دون تاريخ)).
- السيرة النبوية: ابن كثير: تحقيق مصطفى عبد الواحد: دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ لبنان ـ ط٣ ـ سنة ١٣٩٦هـ ـ ١٩٧٦م.

- السيرة النبوية: ابن هشام الحميري: تحقيق مصطفى سقا وإبراهيم الأنباري ـ مكتبة المصطفى ـ قم ـ ط١ ـ ١٣٥٥ هـ . ق.
- سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق ط١، ١٩٨٥م.
- سياسة الشعر، أدونيس، ط ٢، دار الآداب، بيروت.
- الشعر والهوية، مصطفى خضر، ط١ ،دار الذاكرة، حمص ، ١٩٩٠م.
- الشعر الحر في العراق: يوسف الصائغ، ط١ ،مطبعة الأديب ، بغداد، ١٩٧٩م.
- الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث: مصطفى عبد اللطيف السحرتي، مطبعة المقتطف والمقطم، عام ١٩٤٨م.
- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، ط١، ١٩٨٥م، بيروت.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، بتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط٥ ،دار الجيل ببيروت، سنة ١٩٨١م.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د.عبد الفتاح صالح نافع، ط١، مكتبة المنار، ١٩٨٥م، الزرقاء.
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة، أبو عبد الله محمد بدر الدين بن أبي بكر، تحقيق الحساني حسن عبد الله، ط٢، سنة ١٩٩٤م، ونشر مكتبة الخانجي بالقاهرة.
- فصول في الشعر : الدكتور أحمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي، بغداد ١٩٩٩م.
- في حداثة النص الشعري، الدكتور علي جعفر العلاق، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٠م.

- في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف، ط١ القاهرة ١٩٦٢م.
- في الأدب الجاهلي، طه حسين، دار المعارف، ط٢، مصر، ١٩٦٤م.
- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية ، ش.م.م، ط١، بيروت، ١٩٨٧م.
- قضايا الشعر العربي المعاصر، نازك الملائكة، دار القلم للملايين - بيروت ١٩٧٨م.
- قضايا الشعرية، ترجمة محمد مبارك ومحمد الولي، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨م.
- قضايا الإبداع في القصيدة، يوسف حامد جابر، دار الحصاد، دمشق، ١٩٩١م.
- قرى الضيف، عبد الله بن محمد بن عبيد بن سفيان بن قيس، تحقيق عبد الله بن حمد المنصور، دار أضواء السلف، ط١، الرياض، سنة ١٩٩٧م.
- اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، دار نهضة، مصر، سنة، ١٩٩٥م.
- المزهر في علوم اللغة العربية وأنواعها، جلال الدين السيوطي، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، (من دون تاريخ).
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق السيد أحمد الصقر، دار المعارف، ط٢، القاهرة، مصر، ١٩٧٣م.
- مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، ط١، بيروت.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الموصلي ، تحقيق :محمد محيي الدين عبد الحميد: المكتبة العصرية، بيروت.سنة ١٩٩٥م.

- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، جمال الدين عبد الله بن يوسف ابن هشام الأنصاري، تحقيق د. مازن المبارك و محمد علي حمد اللّه، مكتبة سيد الشهداء، ط٢، قم، ١٤١٢هـ، ١٩٩١م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية ١٩٦٦م.
- مبادئ النقد الأدبي: إ. أ رتشاردز، ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي. القاهرة ١٩٦٣م.
- المفصل في تاريخ لعرب قبل الإسلام: د. جواد علي، ط١، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٨م.
- النظرية الرومانتيكية في الشعر: كولردج . ترجمة د.عبد الحكيم حسان.القاهرة ١٩٧١م.
- نظرية جديدة في العروض العربي، جويار (م . ستانسيلاس)، بترجمة منجي الكعبي، ومراجعة عبد الحميد الدواخلي، وطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٦م
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق د.إحسان عباس، دار صادر، بيروت، سنة ١٩٦٨م.
- النهاية في غريب الأثر، أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري، تحقيق طاهر أحمد الزاوى ومحمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت، سنة ١٣٩٩هـ ـ ١٩٧٩م.
- صدمة الحداثة، دار العودة، ط٢، ١٩٧٩، بيروت.
- صبح الأعشى في صناعة الإنشا، أحمد بن علي القلقشندي تحقق د.يوسف علي طويل، دار الفكر، ط١ دمشق سنة ١٩٨٧م.
- صبح الأعشى في صناعة الإنشا، أحمد بن علي القلقشندي، تحقيق د. يوسف علي طويل ط١، دار الفكر، دمشق، سنة ١٩٨٧م.

- وهم الحداثة، محمد علاء الدين عبد المولى، دمشق ط١، اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٦م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه (من دون تاريخ وطبعة) .
- يتيمة الدهر، ط١، الصاوي ((من دون تاريخ)).

الكتب المترجمة:

- بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري ،ط١.دار توباق، المغرب ١٩٨٦م.
- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد.
- مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢م، بيروت.
- نظرية الأدب، رينيه ويليك و أوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ط١ (من دون تاريخ).

المعاجم:

- الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملاين، ط٥.
- التعريفات، علي بن محمد بن علي الجرجاني : تحقق إبراهيم الأبياري، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٥هـ.

- التوقيف على مهمات التعاريف، محمد عبد الرؤوف المناوي، تحقيق د. محمد رضوان الداية، ط١، دار الفكر، بيروت و دمشق، سنة ١٤١٠ هـ.
- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدة، ط١، تونس، ١٩٨٦م.
- لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، ط١، دار صادر، بيروت.

الدوريات والمقالات والحوارات

- ألف ياء (الزمان) ٢٠٠٦م .
- الأديب العراقي، ١٩٦٢م، عدد١ : ٣٩.
- مجلة الثقافة س١، العدد الخمس، آب ١٩٣٣م.
- مجلة الناقد، العدد ٦٨شباط ١٩٩٤م.
- مجلة أشرعة، العدد ٦، تموز، ١٩٩٩ م.
- مجلة أشرعة، العدد ٧، تموز ٢٠٠٠م.
- مجلة شعر البغدادية عام ١٩٦٩م.
- مجلة الأقلام، ١٤٨ العدد ـ الخامس آيار.١٩٨٩م.
- الموقف الأدبي، العددان ١٩٣ ـ ١٩٤ـ ١٩٨٧.
- الهلال ج /١/ س٤٢ نوفمبر ١٩٣٣.
- الرسالة، ١/س، ٩/ع، مايو، ١٩٣٣م.
- الرسالة، ١/س، ٤/٥ ، مارس١٩٣٣م.

الدواوين والمجموعات الشعرية:

- ديوان حسان بن ثابت، شرح عبد الرحمن البرقوقي، ط١، دار الكتاب العربي.

- ديوان أبي نواس، د. بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الرسالة، ط١، بغداد، ١٩٨٠.
- ديوان أبي تمام، شرح الصولي، تحقيق، خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام، ط١، بغداد، ١٩٧٧م.
- ديوان أبي الطيب المتنبي، الشيخ ناصف اليازجي، دار القلم، ط٢، بيروت.
- ديوان بلوتولاند وقصائد أخرى، لويس عوض، مصر ١٩٤٧، مطبعة الكرنك بالفجالة.
- ديوان الشفق الباكي، أحمد زكي أبو شادي، المطبعة السلفية، القاهرة ١٩٢٦م.
- ديوان شظايا ورماد، نازك الملائكة، ١٩٤٩م.
- ديوان (لن) أنسي الحاج، ط٢، المؤسسة الجامعية، بيروت١٩٨٢، وصدرت الطبعة الأولى سنة ١٩٦٠م.
- الأعمال الكاملة دار العودة، أدونيس بيروت ط٤، ١٩٨٤م.

الفهرس

مقدمة ٥
أرض النشأة وماء التكوين ١١
محركات المطالبة بالحركة. ١٣
هوية القصيدة ٤٧
نشأة الأوزان ٧٣
بيان قصيدة الشعر ٩٥
ملحق بالبيان ١١٣
ردود نقدية ١١٧
تمهيد ١١٩
قصيدة الشعر – شعرية القصيدة (خليل شيرزاد) . . ١٢١
جاهزية الإحالة – الرد على شيرزاد ١٣١
دراسة تحليلة في بيان قصيدة الشعر (محمد ونان) . . ١٣٩
ضياع البرهان – الرد على محمد ونان ١٤٥
بيان قصيدة الشعر – رؤية نقدية (عباس منعثر) . . ١٥١
استفهام الرؤية – الرد على منعثر ١٦١
تصحيح لقراءة خاطئة ١٦٥
إشارة ١٦٧
المصادر والمراجع ١٧١
الفهرس ١٧٩

المؤلف في سطور

بسام صالح مهدي.

عراقي من مواليد ١٩٧٢م.

شاعر وباحث ومعد برامج. يقيم حالياً في سورية ـ دمشق.

الإصدارات والمؤلفات:

- مجموعة شعرية بعنوان (لا أعدُّ الهروب خيولاً)، العراق ١٩٩٩م، دار الشؤون الثقافية.
- مجموعة شعرية بعنوان (التفاتة القمر الأسمر)، سورية ٢٠٠١م، اتحاد الكتاب العرب.
- مجموعة شعرية بعنوان (الماء يكذبُ)، سورية ٢٠٠٧م، اتحاد الكتاب العرب.
- نشرَ كثيراً من القصائد والدراسات النقدية والمقالات والبحوث في الدوريات العربية.

المؤتمرات والمهرجانات:

- مهرجان المربد لدورات عديدة.
- مهرجان الشعر العربي في بيت الشعر الأردني.
- مهرجان رابطة الخريجين الجامعيين في حمص لدورات عديدة.
- مهرجان جامعة السلطان قابوس في عُمان/ مسقط.

المواقع الثقافية التي شغلها:

- رئيساً لرابطة الرصافة للشعر العربي في العراق سابقاً.
- رئيساً لتحرير مجلة (أشرعة) سابقاً.
- مراسلاً لجريدة الأديب ـ دمشق سابقاً.
- مراسلاً لجريدة الدستور ـ دمشق سابقاً.

الجوائز التي حصل عليها:

فازَ بجوائزٍ ومسابقات أدبية في داخل العراق والوطن العربي منها:

- المركز الأول في مسابقة دار الشؤون الثقافية ٢٠٠٠م في العراق.
- المركز الأول في جائزة المعري ـ سورية ٢٠٠٢م.
- المركز الثاني في مسابقة أمير الشعراء – الموسم الثالث ٢٠٠٩م.

ashriaa2007@hotmail.com