دراسات في الشعر

obeikandl.com

obeikandl.com

الشهاوي
وعبقرية الكون الشعري

« مهيضٌ أنا منذ صيّرني الشعرُ طيرا
بأفق البلاد الغريبة!!
والذي يجهلُ الشعرَ كيفَ له أن
يحيط ببعد جروحي؟!!
لعلَّ أقل همومي أن جناحيَّ ضاعا،
وما زلتُ أبحثُ عن أمّةٍ مستحيلة »

هذي أقل همومك يا شهاوي: أن جناحيك ضاعا، وما زلتَ تبحث عن أمة مستحيلة. والآن، وبعد أن ضيَّع جناحيك جهدُ البحث عن تلك الأمة، هل تعاتب الشعر أن صيرك حين تلبس بك طيرا تكتوي بنيران الغربة في وطنك؛ وطنك الذي صار كل ما فيه غريبا عليك، لأنه لم يعد فيه شيء من الوطن الحلم، ولكنك لم ترض ولم تستكن... ولم تصمت، وكان الشعر جوادك وحسامك، وكنت فارسا بحق، فلم نسمع يوما أنك لنت أو هادنت، أو

استمرأت حياة اللين والدعة تاركا البحث عن وطنك... كل هذا وغيره كثير، كله أنت يا شهاوي.

الشهاوي

لو أنك التقيتَ من قبل بالشاعر محمد الشهاوي! ورأيته وهو يتعامل مع الآخرين برفقه الشديد، ووداعته المحببة، ولينه المفرط، وحيائه الجم!

لو رأيته وهو يحافظ على مشاعر الآخرين ويراعي أحوالهم، جائرا بذلك على نفسه وعلى حاله، وعلى مشاعره!!

لو رأيته وهو يمنح حبه للجميع دون أن ينتظر على ذلك أي مقابل؛ بل ربما توقع منهم جحودا لهذا الحب وطعنا لذلك القلب الكبير الذي وسع الدنيا، ولم يضق بشيء فيها!!...

لو فعلت لرأيت نموذجا نادرا للإنسان.

إنسان رائع، وشاعر كبير عرفته عن قرب طوال عقد الثمانينيات من القرن الماضي؛ ولد في « عين الحياة » إحدى قرى مركز قلين بمحافظة كفر الشيخ، في الخامس والعشرين من مارس عام أربعين وتسعمائة وألف؛ وهنا استطراد لا بد منه؛ فأنا منذ عرفت الشهاوي؛ منذ أوائل الثمانينيات من القرن الماضي، وعرفت اسم قريته « عين الحياة » تأكد لي أن ثم خطبا مهما

يرتبط بهذا الرجل، فـ« عين الحياة » ليست شيئا عابرا، وليست اسما معتادا مما يمر علينا مئات المرات دون أن نشعر حتى أنه ذكر! فما الذي خبأته الحياة يا ترى لهذا الرجل، وما سر خروجه في عين الحياة، وليس في أي مكان آخر، وهو من تحدثنا عن سمو خلقه وشفافيته، ذلك الإنسان الرفيق الشفيق اللين الجانب الذي يراعي الآخرين ومشاعرهم ويخفض جناحه لهم... وهو أيضا ذلك الشاعر الكبير، الذي تحب شعره؛ تحب الاستماع إليه، وتحب قراءته، في زمن ندر فيه من يبحث عن الشعر.

عرفته وعرفت آخرين من شعراء تلك المدينة الهادئة من مدن دلتا النيل؛ مدينة كفر الشيخ، وكانوا شعراء كبارا بحق؛ كانت أخلاقهم شبيهة بأخلاق الشهاوي، في رفقه ولينه ودماثته... وكانوا جميعا يكتبون الشعر بمداد أرواحهم، وكان أثر ذلك يظهر واضحا سواء في شعرهم، أم في سمتهم... كانوا يستمدون شعرهم من أرواحهم، وإنك لتشعر بذلك حين تستمع إليهم، ولست حينها بمستطيع أن تفعل شيئا آخر إلا أن تستمع إليهم بجمعك: بسمعك، وبصرك، وعقلك، وروحك، ووجدانك، وكل جوارحك، وتكاد حينها تلمس أمداب الروح التي تقاطرت واجتمعت فيما نسميه تجاوزا « قصيدة شعر » وفي الواقع هي سلخة روح!! يتبعها ضعف شديد وومن يلحقان بصاحبها، فتكاد تشفق عليه من أذى قد يلم به وهو ينشد قصيدته؛ أذى أقل درجاته خروج الروح؛ الموت!!

وليس من عجب بعد ذلك أن ترى صفات مشتركة تجمع بينهم، فقد كانت النحافة الشديدة سمة أشتركوا فيها جميعا، كما لو أن الشعر كان يقتات على أجسادهم، حتى حولها إلى ما كانت عليه من عظام يكسوها جلد آدمي يكاد بصعوبة بالغة يدل على صاحبه، وكان صوتهم الآتي من أعماق سحيقة، يكمل المشهد الأسطوري لذلك الشاعر الذي يعيش الشعر ويموت به في الوقت نفسه. يقول الشهاوي متحدثا عن نفسه، وعنهم:

مسكين لكني أملك شعرا
لا يقدر قارون أن يفريه
ونحيل لكني أملك إصرارا
لا يقوى طاغوت أن يثنيه

شاعرية الشهاوي

وإننا منذ القصيدة الأولى التي نسمعها من الشهاوي أو نقرؤها له، يتأكد لنا أننا أمام شاعر كبير؛ شاعر يستطيع بتمكن واضح خلق عالمه الشعري؛ شاعر يدرك أن للشعر كونه الخاص؛ عالمه الأسطوري الساحر؛ والأهم من كل هذا أنه يعرف كيف يلج هذا العالم بيسر ظاهر وسهولة معجزة. وليس بنا حاجة للتأكيد على ذلك بسوق خبر حصوله عام ١٩٩٦

على جائزة البابطين لأفضل قصيدة « المرأة الاستثناء »، ولا بذكر مجموعاته الشعرية الخمس التي بدأ بإصدارها منذ أوائل الستينيات من القرن الماضي... كل هذا لن يضيف شيئا، إنما يكفيك أن تقرأ أيا من قصائده لتجد تأكيد ما نقول؛ تجد نفسك دون جهد في ذلك العالم الأسطوري، تحيا فيه وكأنك فيه خلقت؛ تشعر بإلف كل شيء فيه، وبفهم كل شيء فيه، وبالارتباط الحميم بكل شيء فيه... إنه يستطيع ببساطة محببة أن يسلبك من عالمك ويجعلك جزءا من عالمه!!

إنه العمر.. إلا قليلا
قد مضى
وأنا لم أزلْ
فوق جمر الغضى
أتقرى إليكِ السبيلا
لك: ألا تجودي،
ولي:
أن أظل الذي يطلب المستحيلا

(إشراقات التوحد: ٧)

انشطار الروح:

يهدي الشهاوي إلى مجموعة من أصدقائه، قصيدته « انشطار » وهي قصيدة تتمنى لو كنت أنت صاحبها؛ يقول في مفتتحها الجميل:

جاء البريدُ ببسمتينْ
لكنَّ قلبيَ أينَ؟ أينْ؟؟!!
أعطيك عمري كلَّه يا من
ترُدُّ إليَّ صوتيَ والنشيدْ
حتى أردَّ على البريدْ!!

ثم تأتي القصيدة.

كون القصيدة

تنقسم القصيدة، بعد المفتتح، إلى مقاطع خمسة، هي أقسام الكون الشعري الذي تصنعه القصيدة:

١- الوقوف على الأطلال:

obeikandl.com

كانت البداية مدخلا ووصفا للكون الشعري الذي يغلف القصيدة، من خلال وصف المتكلم فيها لحاله التي صار إليها:

هرب المغني من دمي
وتسرب القيثارُ!!
من أخرس الأطيار فوق خمائل القلب المغنَّى؟!
من أجج اللهب المخاتل في عروق الأخضر
النامي؟!!

لقد خبا الشاعر فيه، وما عاد للأنغام وجود لديه. وكأن الشعر لم يعد يأتيه طيعا كما كان قبلا.

فهروب المغني، وتسرب القيثار، وخرس الأطيار، تحمل معنى توقف الإبداع، والقدرة على تشنيف الآذان، بينما يمكن اعتبار (تأجج اللهب) نتيجة لكل ما مر، وكلها تخصه هو لا غيره؛ وكأن الكلام: هرب المغني من دمي؛ وتسرب القيثار (مني، أو: من دمي)؛ من أخرس الأطيار فوق خمائل القلب (قلبي) المغنَّى؟! من أجج اللهب المخاتل في عروق الأخضر (قلبي!) النامي؟!!

ثم خراب كبير لحق بعالمه، هو الذي كان شاعرا، صاحب قيثار ساحر، وأطيار مغردة فوق خمائل قلبه الأخضر الصغير... بهذا المدخل إلى

الكون الشعري للقصيدة نرى بجلاء ما كان فيه، وما صار إليه.. الشيء وضده... أطلال يقف عليها الشاعر؛ يبكيها، ثم يتذكر المحبوب.

٢- المحبوب الذي رحل؛ وإنه رحيل الأحباب؛ إنه الفراق الذي يجعل المدى نارا، ويجعل الجوى دارا، ويغلق في الأيام نوافذها كأن الدهر قبر أو كأن القبر دهر:

منذ افترقنا والمدى نارُ!!
منذ افترقنا والجوى دارُ!!
ونوافذ الأيام مغلقة كأن الدهر قبرُ
أو كأنَّ القبرَ دهرُ...

٣- ويرحل القلب مع الأحبة، وتبقى الجراح، وقائمة الجراح؛ فما يجري في بيروت يجرح؛ ما يكابد من حزن يجرح؛ ما آل إليه حال الشعر يجرح؛ وارتحال الأحبة يجرح؛ ويجرح أنه ما عاد يحتمل الجراح التي تكالبت عليه، وصارت هي فقط كل حياته.

في هذا المقطع تقدم القصيدة بقية الوصف السابق للمتحدث:

يا أحبائي..
لماذا عندما سافرتموا لم تتركوا قلبي؟!!
لماذا عندما سافرتموا لم تتركوا لي

غير قائمة الجراح:

بيروت جرحٌ..

والأسى جرحٌ..

وعصر يجهل الأشعار جرحٌ..

وارتحال أحبتي جرحٌ.. وجرحٌ

أنني ما عدت أحتمل الجراح!!

٤- ومن ثم يحدث الانشطار، بخروج الشاعر عن ذاته، فيتحدث الإنسان إلى الشاعر في حوار صاخب:

للصمت طعمُ الموتِ

- قلت لصاحبي-

فأجابني:

والبوحُ عصفور تطارده البنادق..

قلت:

يا...

من لم يمت بالشعر مات بغيره..

.....

إنه الانشطار؛ الخروج من الذات، والخلود إلى الراحة التي يتمناها كل شاعر أمضى عمره يغني.. لكنه شاعر، ويمز عليه؛ بل يقتله ألا تعود له

مقدرة على قول الشعر، فيلتفت إلى صاحبه؛ ومن صاحبه؟ إنه الشاعر فيه؛ روح الشعر الذي يتلبسه، أو شيطان الشعر الذي يلهمه؛ يلتفت إليه محذرا ومستجديا:

للصمت طعم الموتِ

– قلت لصاحبي–

فالرجل شاعر، وهو لا يقوى على الصمت؛ فصمته موت، وكأنه يستحث الشاعر الذي يسكنه على القول، ولكن الشاعر يؤثر الصمت لأسباب يرى لها وجاهتها:

فأجابني:

والبوح عصفور تطارده البنادق ..

قلت:

يا...

من لم يمت بالشعر مات بغيره..

فاشتاط غيظا (هل رأيت البحر يرغو؟..

كان أكثر فورة)..

ثم انثنى في– داخلي– ليقول لي:

ما بيننا أبدا حوار

فينزعج الشاعر من هذه الكلمة الأخيرة (ما بيننا أبدا حوار) فيعود يستعطفه بعمر مضى، وبذكريات كانت فيه جميله:

ما بيننا أبدا حوار؟؟!!
يا أيها الطيف الصديق أبعد كل العمر
ترفضني؟!!
ما عاد لي في الكون إلا أنت
فاسمعني
كم ذا تقاسمنا الرغيف وجرعة الماءِ
كم ذا تحاورنا الليالي دون بغضاءِ
كم ذا اختلفنا.. إنما
لم نفترق أبدا
فلا تزور عني

إن به من الآلام ما يكفيه، فليس ينقصه فوق ذلك أن يزور عنه من كان يمنحه لذة القول.

٥- وفي المقطع الخامس- نختتم القصيدة مع عتاب بين الإنسان، والطيف الذي كان المغني فيه:

يا أيها الطيف الذي كان المغنى..

obeikandl.com

إني انقسمت بسيف دهري ألفَ جارحة..

ولم يتبق لي مني سوى بعض الوجيع!

من يستطيع إعادتي لي ثانيا؟؟!!

أعطيك عمري كله يا أي قلب يستطيعْ!!

إني انتثرت على جبال الهم أشلاءً

وقد رحل الخليل!!

.....

أعطيك عمري كله يا من ترد إلي:

أوتاري..

وأفكاري..

وإصراري..

وذاكرتي..

وعافيتي..

وأيامي التي أخذت تضيع!!

أعطيك عمري كله..

لكن عمري لا يساوي غير:

قافيةٍ..

ومكتبةٍ..

وتقريراتِ أفاكَ- يطاردني-.. وجوعٍ!!

obeikandl.com

إن القصيدة هكذا تبقى مفتوحة، ويبقى شيء فيها يطمح للاكتمال، فقد بدأ الشاعر بالحديث عن أحبابه الراحلين، ثم التفت إلى حال الصمت الذي آل إليه بعد رحيلهم، محاولا أن يعود لقول الشعر مرة أخرى واعدا من يعينه على ذلك أن يعطيه عمره كله، لكن المفاجأة التي تأتي مع نهاية القصيدة أن هذا العمر كله لا يساوي غير: قافيةٍ.. ومكتبةٍ.. وتقريراتِ أفاك- يطارده-.. وجوع!! إنه عمره الذي عاشه بين كتابة الشعر، والقراءة، ومطاردة العيون له، وكان الجوع رفيقه في هذا العمر بطوله، كما أنه رفيق أعمار الكثيرين ممن يهتم بهم في شعره.

كون شعري مفتوح ندخله، ونراه، ونعيش فيه، لا يتحدد فيه معنى؛ فالمعنى هو الكون ذاته.

عبقرية الكون الشعري

حين يضيق الواقع بأحلام المرء وآماله وآلامه وطموحاته، وحين تضيق مساحة هذا الواقع بحريته وانطلاقة الخيال المجنح لديه، وحين يقف هذا الواقع قضبانا وقيودا تمنعه من الحركة، ومن الكلمة، ومن الحلم، وحتى من الموت. هنا يترك المرء سعيدا عالمه الواقعي إلى عالم سحري يخلقه بنفسه، يضع فيه ما يريد، ويبعد عنه ما لا يريد... يعيد فيه صياغة

الأشياء، ويعيد بناء علاقات جديدة بينها، إنه يبني عالم أحلامه، وإنه صاحب هذا العالم والمتصرف فيه بما يشاء.

وإن الدخول إلى هذا العالم السحري له شروط؛ هي الشروط التي يقبلها المولود حين يأتي إلى الدنيا. حين ندخل عالم الشعر علينا أن ندخل مثل هذا المولود؛ نترك دنيانا بكل قوانينها وأحوالها، نترك آراءنا ومفهوماتنا؛ نترك خبراتنا وكل تراثنا؛ نترك كل شيء هناك على أبواب هذا العالم الجديد، وندخل ببراءة الطفولة نطلب المتعة في هذا العالم، والاستمتاع بكل ما فيه؛ هنا فقط يفتح لنا الشعر أبوابه، وتهدي لنا كائناته مفاتيح أسرارها، في ود ومحبة.

والشعر يتشارك في إنتاجه العقلان الظاهر والباطن؛ الواقع والغيب؛ اليقظة والحلم... ويحتل الباطن فيه الجانب الأعظم، وهو عالم رحب غير معتاد، وغير معتاد كل ما فيه.

فهناك على أعتاب اليقظة، يتجلى عالم مدهش، يلجه الشاعر غير نائم ولا يقظان، يلجه في لحظة ذهول الدخول أو التلقي، لحظة نادرة عبقرية... يقتنصها من كابد مرارة الانتظار، وعانى في سبيلها جهد البحث، وألم المخاض.

فلماذا ينتظر القارىء المتلقي أن يفتح له النص الشعري أبوابه من الطرقة الأولى؛ إن الدخول إلى عالم النص هو ولوج إلى عالم الدهشة؛ عالم السحر الذي دخله الشاعر من قبل حين أزهق نفسه على بابه قربانا... إن الدخول يفتقر إلى إدمان الطرق على الأبواب.

وإن التلقي الشعري تتجاذبه كلابيب كثيرة، أظهرها أننا نحاسب النص الشعري حساب غيره من النصوص؛ نتعامل معه على أنه إنتاج لغوي معتاد، وهو ليس كذلك على الإطلاق، حتى وإن كان يستخدم اللغة مثل بقية النصوص الأخرى؛ فاللغة فيه ليست مقصودة لنفسها، ولكنها وسيلة من وسائل التصوير، يلجأ إليها الشاعر علها تعينه على نقل ما وجد هناك في ذلك العالم السحري المدهش، إنها أشياء لا علم له بها، ولا دراية له بكيفية نقلها، لكنه يجتهد في تصويرها كما رآها، في نقلها كما هي هناك... ومن ثم فعلينا أن نحكم عليها كما ينبغي أن تكون عليه في عالمها قبل اللغوي؛ عالم الهيولى... فإذا فعلنا فتح لنا الشعر أبوابه، وأدخلنا مرحبا، وأجلسنا في أفضل مجالسه.

الشعر مملكة خاصة؛ كون مستقل بكائناته المتفردة، لا نستطيع أن نقرأ قصيدة بمرجعيتنا المعجمية، بل لا بد أن نقرأها هناك في كونها الخاص، وبمرجعياته الخاصة، فلا علاقة للكلمات هناك بكلماتنا هنا، ولا علاقة للتعبيرات هناك بتعبيراتنا هنا.

وعلى هذا فليس لنا أن نبحث عن المعنى الذي قصد إليه الشاعر؛ علينا أن نحيا عالمه الذي أبدعه، فهناك معان أخرى ولها تفسيرات أخرى؛ معان تنتمي لهذا العالم الخاص وتفسيرات لا تصلح ولا تصح إلا فيه!!! والقصيدة كائن خارق في سحره وفتنته وشفافيته، هذا الكائن لا ندرك جماله إذا ما فصلناه عن كونه الجمالي الخاص بكل مؤثراته... والشاعر يمسك بهذا الكائن في لحظة ذهول شعري؛ لحظة عبقرية لا تتكرر، وبقدر تمكن الشاعر يتحدد مدى انتساب هذا الكائن إلى العالم الشعري الذي جاء منه...

وإن النص بين يدي القارئ مثل خريطة توضيحية تتسلمها مع تذكرة الدخول إلى عالم الغرابة والسحر، وتأخذ بيدك إلى مناطق الحلم التي كانت تراودك كثيرا، أو تأخذك إلى مناطق السحر التي لم تحلم يوما بها ولم تتخيل حتى وجودها.

ففي مفتتح القصيدة؛ ذلك المفتتح الجميل، لا شك أننا سنفوت على أنفسنا متعة الالتذاذ بجماله إذا وقفنا هناك متسائلين: لماذا بسمتين؟ هل جاءته رسالتان حبيبتان؟ هل جاءه خبران ساران؟ هل؟ وهل؟؟!! ثم لماذا الصوت والنشيد، دون غيرهما، حتى يرد على البريد؟ إلى آخر كل تلك التساؤلات التي تنغص على القارئ متعة قراءته.

والأمر فيما نرى يحتاج إلى شيء من الرفق بالنفس. ومحاولة إسعادها لا إتعاسها وتنغيص عيشها؛ هناك انسجام جمالي ليس بالضرورة

أن يكون مبررا، وعلينا أن نتقبله كما هو؛ هناك كما نرى وحدة لغوية موسيقية رائعة، تتآزر فيها كل من « بسمتين » بـ« أينَ أينْ »، و« صوتيَ والنشيدْ » بـ« حتى أردُّ على البريدْ » والدلالة كامنة في هذا التآزر بين اللغوي والموسيقي، لا نستطيع، ولو إجرائيا، أن نفصل بينهما... وهناك انسجام آخر بين عنوان النص « انشطار » والمفتتح، فالانشطار يكون إلى نصفين؛ إلى شيئين، وهذا ينسجم مع بسمتين، وينسجم كذلك مع « أينَ أينْ » التي تأتي لتؤكد مرة أخرى، ومن خلال انشطار التساؤل حالة الانشطار الكبرى التي يعيشها الشاعر ويشقى بها في الوقت نفسه.

فالمعنى الشعري، شيء مختلف، إنه ليس التعبير عن معنى الكلمات التي يتكون منها النص؛ لأن النص الشعري هو الآخر شيء مختلف؛ مخلوق جمالي ليس بالضرورة يحمل معنى فلسفيا مباشرا، بل يكفيه أن يوحي بإحساس ما، نشعر به من خلال استقرائنا للامحه الخاصة المميزة له. إن المعنى الشعري، كما سبق القول، هو الكون الشعري ذاته.

ومسألة البحث عن الملامح الخاصة لنص من النصوص، هي فيما نرى مسألة النقد الأدبي؛ البحث عن البنية العضوية للنص، وتجلية خصائصها المميزة... وليس هذا، بالدرجة الأولى، بحثا عن المعنى اللغوي، أو عن أيديولوجية يتضمنها النص، وإنما كل ما يقوم به ذلك القارئ المتفوق الذي تصدى للنص قارئا ناقدا، يدور أساسا حول استكشاف التضاريس المميزة

لـذلك الكـائن الســاحر الشـفاف، وحــول دلائــل ملامحــه وتعبيراتهــا وإشاراتها... يقول الدكتور صلاح فضل في هذا الصدد: " إن دلالـة أي نـص شعري ليست في معنـى افتراضـي مسـبق، وإنمـا هـي محصـلة مجمعـة لكـل وسائله الإشارية والمجازيـة وتكنيكـه في التعبير والرمـز، مـن هنـا تصبح طريقة القول جزءا جوهريا وعنصرا مكونا للقول ذاته وتصبح دلالـة الشـعر الكاملة معادلـة فحسـب للقصـيدة ذاتهـا، ولـيس بوسـع أي ناقـد حينئـذ أن يبسطها أو يشرحها لأنه يحول بنيتها ويفك تكوينها دون أن يعيـد تركيبـه وتظل مهمة القراءة النقدية الوحيدة هي تتبع كيفية إنتاج الدلالـة الشـعرية وعوامل تولدها بالتعرف على هـذه الأبنيـة وتحديـد رموزهـا لإدراك كيفيـة قيامها بوظائفها السيميولوجية "[1]

إننا، وباختصار شديد، عند قراءتنا لنص شعري لسنا في حاجـة إلى أصحاب المعرفة اللغوية الواسعة المعمقة، بقدر حاجتنا إلى أصحاب الفراسـة النصية، الذين يرودون النص بقلوبهم، ويتجولون في دروبـه معتمـدين علـى خلايا الاستشعار الجمالي عندهم.

ثم إن مؤول النص، والنص الشعري بخاصـة، لا يتحـدث في حقيقـة الأمر عن محتوى النص، إنه بالأحرى يتحدث عن وجدانه هو، يتحدث عما

[1] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية (قراءات في الشعر والقص والمسرح) سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر ١٩٩٣، ص ١٥

يمور بداخله؛ عن أفكاره ومشاعره، عن أحلامه وآماله، عن أحزانه وآلامه... أما النص الذي يضعه أمامه موضع التشريح، ويجلس منه مجلس الجراح الماهر، هذا النص ما هو إلا مثير فحسب؛ مثير يضغط منه على مناطق معينة، فيوقظ عنده ذكريات مختلفة تبعا لمناطق الإثارة التي ضغطها عنده؛ فيشرع المؤول في سرد سوانح الفكر التي تنسال انسيالا لطيفا، ربما حسبها هو أو غيره محتوى النص، وما هي منه في شيء؛ إنها نوافذ تفتحها القصيدة على عالم الشعرية الرحب، منها ما يبقى مفتوحا، ومنها ما ينفتح وينغلق كوميض البرق، الحالة الأولى لا تحتاج إلى تأويل، فهي مكشوفة ومتاحة للجميع، والحالة الأخرى لا يمكن الاعتماد عليها في الوصول إلى نتائج ذات بال في هذا الصدد، حيث لا تتيح تلك الومضات الخاطفة أي شيء من اليقين فيما يُرى، اللهم إلا ما تكشفه من مناطق ظلت غامضة في نفوسنا حتى ذلك الحين.

أما النص فيستقل بنفسه وبما ينطوي عليه، وفي نبل يصمت منزويا في ركن بعيد، تاركا ذلك المتحدث على لسانه يدعي عليه ما يدعي، وهو يعلم أن ادعاءاته أو ادعاءات غيره لن تنال منه شيئا؛ إنه أكبر من أي ادعاء، إنه ذلك الكائن الرائع الذي يقف شامخا ثابتا لا يتغير، تمر عليه القرون، وتتوالى عليه الأزمان، وتتعدد حوله القراءات، وهو هو؛ تتغير الأشياء ويبقى هو لا يتغير، ولا يغيره تغير الأشياء من حوله.

قصيدة انشطار:

المفتتح:

جاء البريدُ ببسمتينْ

لكنَّ قلبيَ أينَ؟ أينْ؟؟!!

أعطيك عمري كلَّه يا من

تردُّ إليَّ صوتيَ والنشيدْ

حتى أردَّ على البريدْ!!

القصيدة:

ضرب المغني من دمي

وتسرب القيثارُ!!

من أخرس الأطيار فوق خمائل القلب المعنَّى؟!

من أجج اللهب المخاتل في عروق الأخضر

النامي؟!!

منذ افترقنا والمدى نارُ!!

منذ افترقنا والجوى دارُ!!

ونوافذ الأيام مغلقة كأن الدهر قبرٌ

obeikandl.com

أو كأنَّ القبرَ دهرُ..

يا أحبائي..

لماذا عندما سافرتموا لم تتركوا قلبي؟!!

لماذا عندما سافرتموا لم تتركوا لي

غير قائمة الجراح:

بيروت جرحٌ..

والأسى جرحٌ..

وعصر يجهل الأشعار جرحٌ..

وارتحال أحبتي جرحٌ.. وجرحٌ

أنني ما عدت أحتمل الجراح!!

للصمت طعمُ الموتِ

– قلت لصاحبي–

فأجابني:

والبوحُ عصفور تطارده البنادق..

قلت:

يا...

من لم يمت بالشعر مات بغيره..

فاشتاط غيظا (هل رأيت البحر يرغو؟..

كان أكثر فورة)..

obeikandl.com

ثم انثنى في- داخلي- ليقول لي:

ما بيننا أبدا حوار

ما بيننا أبدا حوار؟؟!!

يا أيها الطيف الصديق أبعد كل العمر

ترفضني؟!!

ما عاد لي في الكون إلا أنت

فاسمعني

كم ذا تقاسمنا الرغيف وجرعة الماءِ

كم ذا تحاورنا الليالي دون بفضاءِ

كم ذا اختلفنا.. إنما

لم نفترق أبدا

فلا تزور عني

يا أيها الطيف الذي كان المغنى!!

يا أيها الطيف الذي كان المغنى..

إني انقسمت بسيف دمري ألفَ جارحة..

ولم يتبق لي مني سوى بعض الوجيع!

من يستطيع إعادتي لي ثانيا؟؟!!

أعطيك عمري كله يا.أي قلب يستطيعْ!!

obeikandl.com

إني انتثرت على جبال الهم أشلاءً

وقد رحل الخليل!!

من لي بمعجزة:

تجمعني..

ترتبني..

تصحصحني..

ترد لمهجتي العمر الجميل!!

أعطيك عمري كله يا من ترد إلي:

أوتاري..

وأفكاري..

وإصراري..

وذاكرتي..

وعافيتي..

وأيامي التي أخذت تضيع!!

أعطيك عمري كله..

لكن عمري لا يساوي غير:

قافيةٍ..

ومكتبةٍ..

وتقريراتِ أفاك- يطاردني-.. وجوع!!

obeikandl.com

obeikandl.com

قصيدة انطلاق

لعبد العليم القباني

الشاعر

عبد العليم القباني (٢ أغسطس ١٩١٨– ١٥ يناير ٢٠٠١) شاعر وناقد وباحث مصري، ولد في مطوبس بمحافظة كفر الشيخ وانتقل في وقت مبكر (١٩٢٣) إلى الإسكندرية، وهناك التحق بأحد الكتاتيب فحفظ كثيرا من القرآن الكريم، ثم التحق بمدرسة أولية أمضى فيها ثلاث سنوات، وتركها بعد ذلك ليشارك أباه في عمله بمحله للخياطة. وعرف منذ صغره بحبه الشديد للقراءة، وبدأ شعره يعرف الطريق إلى المجلات الأدبية منذ عام ١٩٣٦ في مجلتي الثقافة والسياسة الأسبوعية وغيرهما، وفى عام ١٩٤٨ فاز بجائزة الشعر الأولى في مسابقة وزارة المعارف، ففتحت له الباب إلى المجتمع الأدبي. وفى عام ١٩٥٧ التحق بالعمل بمتحف كلية الآداب بجامعة

الإسكندرية، فتوفر له الوقت لإشباع نهمه بالقراءة، وهناك داوم على حضور مناقشة الرسائل العلمية، مما منحه روحا علمية نلمسها في مؤلفاته التي بدأ نشرها منذ عام ١٩٦٤ مثل: شعراء الإسكندرية في العصور الإسلامية، ومع الشعراء أصحاب الحرف، وإيليا أبو ماضي حياته وشعره بالإسكندرية، وطه حسين في الضحى من شبابه، ورواد الشعر السكندري في العصر الحديث، وفخري أبو السعود حياته وشعره، ونشأة الصحافة العربية بالإسكندرية، وموقف شوقي والشعراء المصريين من الخلافة العثمانية، والبوص يرى حياته وشعره.... وكلها من نشر الهيئة العامة للكتاب، ما عدا الكتاب الأخير فهو منشور في دار المعارف.

واحتل الشعر دائما الجانب الأكبر من حياته، فكان من رواد حركة الشعر السكندري منذ بداية النصف الثاني من القرن الماضي، وكانت له مكانة متميزة في الحياة الشعرية العربية؛ فشارك في مؤتمر المربد بالعراق في الأعوام (٨٦، ٨٧، ١٩٨٨) ومثل مصر في مؤتمر الشعر من أجل السلام ببوخارست عام ١٩٨٤، وله أحد عشر ديوانا شعريا مطبوعا.

القصيدة

من الشعر الحر، وهذا اللون من الشعر نشأ عندنا في منتصف القرن الماضي على يد بعض الشباب المجدد كالسياب، وصلاح عبد الصبور، ونازك الملائكة، والبياتي وأحمد عبد المعطى حجازي.... ولم تكن الحرية تعنى

التحرر من كل قيد شعري؛ من الوزن ومن القافية، وإنما كانت تحررا من الإطار الموسيقى للقصيدة العمودية، أو من الالتزام بعدد من التفعيلات في البيت، الذي صار يسمى سطرا شعريا يختلف طولا وقصرا حسب الدفقة الشعورية والمعنوية التي يتضمنها؛ وبعد ذلك فللشاعر أن يبقى على القافية ويخضعها لهذا الشكل الجديد، أو أن يتحرر منها، لكن ليس من حقه أن يتخلى عن الوزن الشعري الذي يمنح الشعر خصوصيته النوعية في مقابل النثر.

وعلى هذا فالقصيدة الجديدة تهتم بلون آخر من الموسيقى غير الموسيقى الخارجية؛ إنها تهتم بالموسيقى الداخلية التي تمثل حالة الوجدان وتصورها، فلم يعد الشاعر يخضع للوزن الشعري وإنما صار يوظف هذا الوزن للتعبير عن تجربته.

والقصيدة التي نتناولها تتكون من مقدمة وثلاثة مقاطع؛ يقول الشاعر:

انْطَلِقْ وامْضِ إلى حيثُ تُريدْ
عالَ الجَبْهَةِ مضمُومَ اليدِ
انطلقْ واصمدْ ودَعْ يأسَ العبيدْ
لا يلي القمةَ من لم يصعَدِ

ooo

قد ترى الدودةَ في الخبز توارت مستقرةْ

أو ترى في الكأس سُمًّا ناقعا أفسد خمرهْ

أو ترى في جسم حسنائك رُوحا لبَغِيّ

إن تجد هذا فلا تجزَع ولا تحفَل بشيْ

ألق بالخبزِ لدى أولِ حفرَةْ

واحطِم الكأسَ على أوّل صخرَةْ

وارْمِ من خانتك في عُرض الطريقْ

ودع الأمس يوَلّي من يدكْ

وتحفَّزْ لغدكْ

وانطلقْ وامض وسِرْ

هكذا الدنيا تمُرْ

ooo

لن ترى الحسرةَ إلا إن تلهفت لأمركْ

لن ترى الذّلة إلا إن توسلتَ بغيركْ

لن تُحِسَّ الموتَ إلا إن تطامَنْتَ لسَهْمِهْ

والشجاعُ الحقُّ من يقوى على الغيبِ بعزمِهْ

فكن الشمسَ احتراقاً.. وتَوَقَّدْ

وكن الطَّوْدَ ثباتاً.. وتَجَلَّدْ

لا تَهُنْ يأساً وإن طالَ الطريقْ

obeikandl.com

ودع الأمس يولّى من يَدِكْ

وتحفزْ لغدِكْ

وانطلقْ وامضِ وسرْ

هكذا الدُّنيا تَمُرْ

***

كنْ من القسوةِ أقسى ومن الرحمةِ أرحمْ

ومن الصخرةِ أكدى ومن الدوحةِ أكرمْ

ومن البومةِ أنعى ومن البلبل أرخَمْ

وكن الليثَ إذا ما زأرَ الليثُ وأقدمْ

واقتطفْ من كل غُصْنٍ زَهرةْ

واغتنمْ من كلِّ كرمٍ ثمرةْ

واسمُ بالوحدةِ إن خانَ الصَّديقْ

ودع الأمس يولى من يدكْ

وتحفز لغدكْ

وانطلق وامض وسر

هكذا الدنيا تمر (١)

(١) عبد العليم القباني: أغنيات مهاجرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٨٩

obeikandl.com

قراءة القصيدة

لقراءة عمل أدبي ما، سواء أكان شعرا أم نثرا، سيكون علينا أن نتدرج من مستوى أول هو المستوى المعجمي، إلى مستوى آخر هو المستوى الدلالي.

ا- المستوى المعجمي

ومن خلاله يتحقق لنا هدفان: الأول- معرفة المعنى الأول للعمل الأدبي؛ حيث نبدأ بقراءة العمل قراءة متأنية، واعية، ونمعن النظر في المعاني المعجمية للألفاظ، متأكدين من معنى كل لفظة فيه، وبخاصة الألفاظ التي قد تبدو ملبسة، أو قابلة لأكثر من تفسير.... ومن خلال هذه القراءة المتأنية سيتحقق الهدف الثاني ضمنا، وهو الحكم على العمل، وعلى مدى استحقاقه للجهد الذي سيبذل في قراءته.

وقد لا يتسنى لنا دائما الحكم على الأعمال الأدبية وتحديد قيمتها، وبخاصة حين يكون النص موضوع الدراسة مراوغا، لا يكشف عن نفسه من القراءة الأولى، وهنا يكون علينا البحث عن مقياس آخر يطمئننا إلى عدم ضياع مجهود القراءة سدى. والواقع أن ثم مقياسا مهما، يكمن أيضا في تلك القراءة الأولى للعمل الأدبي، هذا المقياس يتمثل في مدى الانزياح الذي تحققه

obeikandl.com

الألفاظ عن معناها المعجمي، فكلما زاد هذا المدى، كلما زاد الاطمئنان إلى وجود قيمة في العمل تستحق أن نبحث عنها وأن نظهرها. ومن ثم يتم الانتقال إلى المستوى الآخر، الدلالي.

وقصيدتنا تفصح عن قيمتها الفنية والخلقية، من القراءة الأولى، بل من القراءة الأولى لمقدمتها فحسب؛ فموضوعها شائق محبب: الانطلاق، واستبدال مستقبل مجيد بحاضر خامل؛ لقد قرأنا كتاب « ديل كارنيجي: دع القلق وابدأ الحياة » وقرأنا كتاب « محمد الغزالي: جدد حياتك » وقرأنا كتاب « دورثيا براند: استيقظ واستمتع بالحياة »... والآن نقرأ قصيدة « عبد العليم القباني: انطلاق » إنها جميعا تترك الأثر نفسه، وتولد رغبة جامحة في التحول من الفشل إلى النجاح، أو من النجاح إلى النجاح والتفوق. وعلى ذلك فنحن نستطيع- مطمئنين- أن ننتقل إلى المستوى التالي.

ب- المستوى الدلالي

١- انطلق:

تبدأ القصيدة بالمقدمة التي يهيمن عليها توجه دلالي واضح نحو الانطلاق، والتغيير، ويتوسل الشاعر في سبيل تحقيق ذلك بصورتين غير

جاهزتين، يطلب من القاريء أن يحققهما، وحينئذ يكون له ما يريد من غد مشرق، ومن مستقبل زاهر مليء بالسعادة والتوفيق:

انْطَلِقْ وامْضِ إلى حيثُ تُريدْ
عالىَ الجَبْهَةِ مضمُومَ اليدِ
انطلقْ واصعدْ ودَعْ يأسَ العبيدْ
لا يلي القمةَ من لم يصعَدِ

الصورة الأولى: يريد فيها الشاعر أن يرى المتلقي، منطلقا، يمضى إلى حيث يريد، ممتلئا ثقة بنفسه، يحدوه عزم شديد إلى ما يصبو إليه.

والصورة الثانية: يريد فيها الشاعر أن يحول الصورة الأولى من الانطلاق والسير، إلى الانطلاق والصعود، فليس يكفى أن يسير المرء نحو مبتغاه سيرا هينا يسيرا، فهناك نقاط للمغامرة، عليه أن يمر بها وأن يستفيد منها بقدر ما يستطيع، لا أن يدور حولها مؤثرا سلامة اليأس. إن هذه النقاط هي دَرَج الصعود إلى القمة؛ من أراد الصعود فعليه أن يغامر، ومن لم يرد فليظل هناك في السفح مع الذين رضوا بحياتهم هناك. ومن صعد وصل، ربما بعد وقت، ولكن من لم يصعد فلن يصل مهما مر من وقت.

ونلاحظ كيف تهيمن على المقدمة أفعال الأمر المتوالية (انطلق... امض... اصعد... دع يأس العبيد) التي يضمها حقل دلالي واحد، فيه التحفيز على التخلص من قيود اليأس والانطلاق بحرية إلى حياة أفضل.

٢- قد ترى:

يبدأ هذا المقطع بتأكيد الدلالة الاحتمالية، حين يُدخل الشاعر « قد » على الفعل المضارع مؤكدا سياق الاحتمال، رامزا لأقسى ما يمكن للمرء أن يلقاه في حياته من آلام ونوازل بصور ثلاث:

قد ترى الدودةَ في الخبز توارت مستقرةْ
أو ترى في الكأس سُمًّا ناقعا أفسد خمرهْ
أو ترى في جسم حسنائك رُوحا لبَغِيّ

فماذا بعد أن يجد الخير وقد احتل مكانه الشر، وحين يجد السعادة وقد احتل مكانها الشقاء، وحين يجد الجمال وقد احتل مكانه القبح- ماذا بقى له بعد ذلك يدفعه إلى التمسك بأهداب الحياة ؟... بقى له كل شيء!

إن تجد هذا فلا تجْزَع ولا تحفَل بشي
ألق بالخبزِ لدى أول حفرَةْ
واحطِم الكأسَ على أوَّل صخرَةْ
وارْمِ من خانتك في عُرض الطريقْ

ودع الأمس يوَلّى من يدكْ
وتحفَّزْ لغدكْ
وانطلقْ وامض وسِرْ
هكذا الدنيا تمُرْ

نعم، كل هذا ليس بشيء، فلنتخل عنه بلا حزن عليه، وما مضى قد مضى ولن يفيد التمسك به فلنتركه يمضى بآلامه وشقائه، ولنا ما سيأتي، فلنستعد لجعله أفضل، ولنتحفز له، مستفيدين بما مر بنا، يحدونا أمل كبير في غد أجمل نشارك في صنعه، أو نصنعه نحن بأيدينا.

ومن ثم يختتم المقطع بأفعال الأمر التي يراد بها الإغراء على التشبث بالأمل، وترك اليأس والاستكانة (وانطلق، وامض، وسر) ثم تأتى الحكمة التي يهون أمامها كل شيء ويصغر حتى يتلاشى (هكذا الدنيا تمر) وهى لن تتوقف مهما حدث لك أو لغيرك، فلا تبك على ما فات؛ ولو بكيت العمر كله فلن تعود إليك لحظة واحدة قد مضت، ولن تعود إليك قطرة واحدة من اللبن المسكوب.

٣- لن ترى:

وفى المقطع الثاني يوجهنا الشاعر من خلال دوال النفي والأمر إلى ما يجنبنا أسباب اليأس والهزيمة:

لن ترى الحسرةَ إلا إن تلهفت لأمركْ

لن ترى الذّلة إلا إن توسلتَ بغيركْ

لن تُحِسَّ الموتَ إلا إن تطامَنْتَ لسَهْمِهْ

والشجاعُ الحقُّ من يقوى على الغيبِ بعزمِهْ

فكن الشمسَ احتراقاً.. وتَوَقَّدْ

وكن الطَّوْدَ ثباتاً.. وتَجَلَّدْ

لا تَهُنْ يأساً وإن طالَ الطريقْ

فهو يراها تتمثل بقوة في الحسرة، والزلة؛ الحسرة، يراها من يكثر الحزن على ما فات، حيث لا ينفع حزن، فبدلا من أن يوجه طاقته إلى عمل مفيد يغير به واقعه، يجلس معذبا نفسه بالتفكير فيما كان، ولائما لها لأنه لم يفعل كذا وكذا... مضيعا وقته وجهده وطاقته سدى.

والذلة، يعرفها من استعان بغيره من البشر، حين يخذله وقد وضع فيه كَل ثقته...

والموت يشعر به من جلس ساكنا ينتظره في ذلة وخضوع...

وما كذلك ينبغي أن تكون، عليك أن تجاهد نفسك، وأن توجه شراعك حيث تريد أنت، لا حيث تأخذه الريح. وحين تصل ستعرف فرحة الموصول ومجد الانتصار.

obeikandi.com

فلتكن كالشمس: تحترق؛ لكنها تفعل شيئا مفيدا؛ تضيء الدنيا، فافعل أنت الآخر شيئا أضيء به دنياك ودنيا الآخرين، ولا تأل في سبيل ذلك جهدا مهما كانت المشاق والصعاب التي ستلاقيها...

وكن كالجبل العظيم في ثباته، لا تؤثر فيك الحوادث، تمر عليك الأحداث الصغيرة والكبيرة فتنظر إليها من عل دون أن تؤثر في ثباتك، فالأيام تمضى.

وإياك أن يضعفك اليأس من الوصول مهما طال بك الطريق؛ تحل بالصبر والجلَد وسوف تصل ظافرا إذا كنت تريد...

ودع الأمس يوَلِّى من يدكْ
وتحفَّزْ لغدكْ
وانطلقْ وامض وسرْ
هكذا الدنيا تمُرْ

٤- كُن:

والآن وفى المقطع الثالث، يأخذ الشاعر بيدك ليضعك على طريق الحياة؛ متوسلا بأفعال الأمر « كن، واقتطف، واغتنم، واسم » تؤازره دلالات التقابل التي تؤكد مرة بعد مرة مدى أهمية أن يسلك الإنسان في

حياته نهجا واضحا محددا، يعرف به ويكون هو الفارق عنده بين الحق والباطل:

كنْ من القسوةِ أقسى ومن الرحمةِ أرحمْ
ومن الصخرةِ أكدى ومن الدوحةِ أكرمْ
ومن البومةِ أنعى ومن البلبل أرخَمْ
وكن الليثَ إذا ما زأرَ الليثُ وأقدمْ
واقتطفْ من كل غُصْنٍ زَهرةْ
واغتنمْ من كلِّ كرمٍ ثمرةْ
واسمُ بالوحدةِ إن خانَ الصَّديقْ

نبدأ مع بنية التقابل، حيث يعرض لنا الشاعر ثلاث صور لما يريد أن يكون عليه المتلقي من وضوح نهج، وبيان طريقة « من القسوة أقسى، ومن الرحمة أرحم » « من الصخرة أكدى، ومن الدوحة أكرم » « من البومة أنعى، ومن البلبل أرخم ».

وكن كالليث في حال شدته وبأسه وإقدامه، لا تتردد في أمر ما دام واضحا بيّنا. فالتردد ضعف مدمر ينبغي تجنبه، لتأخذ حظك من الحياة ولا تذهب الفرص من بين يديك، وهي كما تعرف: سريعة المرور بطيئة العودة، إذا عادت.

وحاول الاستفادة من كل ما يمر بك أو تمر به.

ولو ضاقت الدنيا بصديق وفيّ، فلك في الوحدة سلوى.

ودع الأمس يولى من يدك

وتحفز لغدك

وانطلق وامض وسر

هكذا الدنيا تمر

الموسيقى

كما قلنا لم يتخل الشعر الحر عن أهم شروط الشعر (الوزن أو الموسيقى) لكنه تحرر من القافية التي رآها قيدا على حرية الإبداع، ومع ذلك، لم يستطع الشاعر أن يستبعدها تماما، فهو في حاجة دائمة إليها لأنها تضفى سحرا على عمله، يؤثر في إفراغ الشحنة النفسية لديه، ويؤثر كذلك في توصيلها إلى المتلقي، فنحن إذا تأملنا السطور الأربعة الأولى من القصيدة، وجدناها تمثل بيتين عموديين من بحر الرَّمَل، يمكننا وضعهما على الشكل التالي:

obeikandl.com

انطلق وامض إلى حيث تريـدْ عاليَ الجـبهة مضـموم اليدِ

انطلق واصعد ودع يأس العبيدْ لا يلي القـمة من لم يصـعدِ

نجد فيهما الوزن والقافية، لكن القصيدة لا تستمر على هذا النمط، بل تتحرر من هذا الشكل العمودي، وتظل محافظة على وحدة الوزن؛ فتظل التفعيلة السائدة هي « فاعلاتن » التي تستمر من أول القصيدة حتى آخرها، وكذلك القافية التي قامت ثورة الشعر الجديد أصلا من أجل التخلص من أسرها، نجد شاعرنا متمسكا بها، لشعوره بدورها الكبير الذي تلعبه في بناء القصيدة، فيتركها تتوالى، لتقوم بدورها النفسي والجمالي، فنجد: (مستقرة- خمره- حفرة- صخرة) ونجد (بغيّ- بشي) ونجد (من يدك- لغدك) ونجد (وسر- تمر) ونجد (لأمرك- بغيرك) (لسهمه- بعزمه) (وتعذب- وتغلب) (أرحم- أكرم- أرخم- أقدم) (زهَرة- ثمرة) ونجد أيضا قافية تتكرر ثلاث مرات في ختام المقاطع الثلاثة، مع تكرار الجزء الختامي فيها:

.....

وارْمِ من خانتك في عُرض الطريقْ

ودع الأمس يوَلِّى من يدكْ

وتحفَّزْ لغدكْ

وانطلقْ وامض وسِرْ

هكذا الدنيا تمُرْ

.....

لا تَهُنْ يأساً وإن طالَ الطريقْ

ودع الأمس يولّى من يَدِكْ

وتحفزْ لغدِكْ

وانطلقْ وامضِ وسرْ

هكذا الدُّنيا تَمُرْ

.....

واسمُ بالوحدةِ إن خانَ الصَّديقْ

ودع الأمس يولى من يدكْ

وتحفز لغدكْ

وانطلق وامض وسر

هكذا الدنيا تمر

وهى تقوم بدور حيوي في الربط بين المقاطع الثلاثة؛ فلا نشعر بنبوٍّ موسيقيٍّ من جرّاء هذا التنوع الكبير في نهايات الأسطر الشعرية. هذا فضلا عن الدور الكبير الذي يلعبه التكرار في التأكيد على ما يريد الشاعر توصيله إلى المتلقي، وإغراءه به، من التخلص من قيود اليأس والانطلاق إلى غد أفضل.

obeikandl.com

قصيدة النثر

وميراث الشعرية العربية

-١-

لعل حدثا في تاريخ الأدب العربي لم يأخذ مساحة الجدل التي احتلتها قصيدة النثر في عصرنا الحديث، على محدودية عمرها الزمني الذي لا يكاد يتعدى نصف القرن، وهو عمر قصير جدا في التاريخ، وهو عمر قصير لاستهلاك كل هذا الكم من أدوات الطباعة التي استخدمها المؤيدون لها والمعارضون، ولكل حجته التي يدافع عنها بوصفها القول الفصل في مسألة قصيدة النثر.

ولم ينته القول حولها، ولعله لن ينتهي من قريب؛ والأمر فيما نرى يستحق كل هذا وأكثر؛ فحدث قصدة النثر مهما تكن نتيجته؛ أقصد سواء

أبقيت القصيدة بعد كل هذا الجدل فنا قائما يحتل مكانا في التاريخ الأدبي، أم كان لها شأن آخر، وتمخضت عن كائن أدبي جديد؛ فهي على كل الأحوال تحرز فضل تحريك الساكن من سطح بحيرة الأدب بعامة، والشعر منها بخاصة. ولها فضل إعادة التفكير في أشكال الإبداع الشعري المعروفة، لعلنا نصل إلى أشكال أخرى، ولكن هذا من الطبعي أنه لن يكون قبل مرور أزمان متطاولة من التجريب والمحاولة.

لقد مر أكثر من ستة عشر قرنا، لم تتغير فيها القصيدة العربية؛ هناك تحولات وهناك محاولات لكنها كلها لا تعدو أن تكون خربشات واهنة في قشور البنية الشعرية العربية الراسخة: هناك محاولات التجديد في العصر العباسي على أيدي الشعراء المحدثين آنذاك، لكن القصيدة في النهاية بقيت كما هي! وهناك محاولات التوشيح الأندلسي[1]؛ وبقيت القصيدة كما هي! ثم محاولات شعر التفعيلة في العصر الحديث[2]، ولكن

---

[1]- الموشحات الأندلسية تمثل خروجا جماعيا على الثابت الخليلي، وتنقسم قسمين، فيما يرى ابن سناء الملك: الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب، والآخر ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها. (ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات نشر جودت الركابي، دمشق ١٩٤٩- ص ٣٣) أما القسم الأول فمرنول عند الوشاحين إذ يستحسنون الخروج عن الوزن العروف، وأما القسم الآخر فهو ما خالف الوزن الخليلي وهو الكثير الشائع في الموشحات. وقد تعددت أوزان الموشحات حتى بلغت مائة وستة وأربعين وزنا، وربما تفرع من هذه الأوزان أوزان أخرى تبلغ بعدد الأوزان إلى مائتين وثلاثة وثلاثين (انظر: جودت الركابي، في الأدب الأندلسي ٣٠٢، وعمر فروخ. هذا الشعر الحديث، بيروت ٦٥).

[2]- تقول نازك الملائكة " إني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها.. وليس معنى هذا أن الشعر

القصيدة بقيت أيضا كما هي: قولا موزونا بميزان الشعر الذي عرفه العرب منذ مئات السنين.

كل هذه المحاولات، وغيرها، كانت تخضع لقوانين حاكمة، وكان أظهر تلك القوانين وأكثرها هيمنة دائما هو قانون الموسيقى الشعرية، ذلك القانون العرفي الذي توصل إليه القدماء، واتخذ شكل قاعدة ثابتة.

فهناك مئات السنين مرت على القصيدة العربية لم تجابَه فيها بمثل هذا الحدث الذي زلزل قواعدها محاولا تقويضها، شكلا ومضمونا، بحيث لا يَبقى منها شيء يشير إلى كل تلك القرون الماضية بوصفها عمرا عاشته القصيدة العربية.

كل هذا يجعل سؤالا مهما يطرح نفسه بإلحاح حول توقيت ظهور قصيدة النثر: فلماذا الآن، والآن فقط بعد أكثر من ستة عشر قرنا، لم تتغير فيها القصيدة العربية، يأتي هذا التغير الجذري في بنيتها؛ يأتي طارحا أمم مقوماتها؛ الموسيقى- تلك الخصيصة التي كانت تربط في بساطة وعفوية بين

الحر سيموت، وإنما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية " شجرة القمر، ديوان نازك الملائكة. المجلد الثاني ص ٤١٨.

الشعر والشعور[3]، حين تتوافق الهزة النفسية والتماوج الوجداني مع إيقاع الموسيقى الخارجية؛ موسيقى الوزن الشعري- فلماذا الآن؟

لعلنا نجد بعض الجواب فيما كتب صاحب نوبل الروائي الكبير، نجيب محفوظ منذ أكثر من نصف قرن في مجلة الرسالة عدد سبتمبر ١٩٤٥ من أن الشعر قد ساد في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر؛ عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتما لفن جديد، يوفق قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال.

أو ربما نجد بعض الجواب كذلك فيما كتب بودلير إلى صديقه آرسن موساي Arsène Hossaye في رسالة نشرت مقدمة لديوانه (سأم باريس) LE SPLEEN DE PARIS الذي يضم قصائده النثرية القصيرة: « من منا لم يحلم في أيام طموحه بمعجزة نثر شعري موسيقى بلا إيقاع وبلا قافية، أكثر مرونة وأشد تفاوتا في اللفظ ليتلاءم مع الحركات الغنائية للروح، وتموجات الأحلام وقفزات الوعي؟

3- لقد سمي الشاعر شاعرا لأنه " يشعر ما لا يشعر غيره" أي يعلم " كما قال الأزهري، راجع تهذيب اللغة- تحقيق عبد السلام هارون، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة ١٩٦٤، أو كما قال ابن رشيق " يشعر بما لا يشعر به غيره " ١/ ١٦ وسموه شاعرا كذلك لفطنته (لسان العرب) إن العرب " توهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا، لأنهم شعروا به أي فطنوا " العمدة ١/ ٢٠

فمن معايشة المدن الكبرى خصوصا، ومن تشابك علاقاتها التي لا تحصى ولد هذا المثال المؤرق »[4].

كان الرجل يبحث عن حرية الكتابة الشعرية، التي تتسم بالمرونة، وتتسع لكثير من التناقضات التي صاغتها الحياة المحمومة اللامثة والمصطنعة للعاصمة، وقد وجد الشكل الذي كان يحلم به عند ألويزيوس برتران Aloysius Bertrand في ديوانه الشهير (جاسبار الليلي) Gaspard de la Nuit ؛ وتأثرا به كتب بودلير قصائده المنثورة متحررا من كل قيود الكتابة الشعرية، ومؤكدا ذلك الشعور بالانصهار والتطابق الحميم بين الذات والموضوع، فكان (سأم باريس) بأسلوبه الشديد الوعي والقصدي تماما، كما تقول سوزان برنار[5].

---

[4]- BAUDLAIRE, SA VIE ET SON ŒUVRE, Paris, éd.Fixot, 1992, P.343

هناك ترجمة جيدة قدمها محمد أحمد محمد لديوان بودلير " سأم باريس " منشورة ضمن المشروع القومي للترجمة ـ المجلس الأعلى للثقافة ط١، ٢٠٠٢، وقد نقلنا عنها النص المذكور ص١١.

[5]– سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، ومراجعة وتقديم رفعت سلام، شرقيات، القاهرة ١٩٩٨، ص: ١٤١...

– على الرغم من أن الأدب كما نعلم إنساني المنزع عالمي الطابع، ينزع إلى العالمية ويأنف من الإقليمية؛ إلا أنه في مجال الشعر بصورة خاصة ستكون هناك فروق جوهرية تعود إلى طبيعة اللغة وإلى خصائصها التي تتميز بها عن غيرها. ولا بد أن نتذكر هذا دائما ونحن نتحدث عن قصيدة النثر هاهنا حتى وإن كان الكلام يوهم بغير هذا.

فهل يأتي الآن هذا الحدث- حدث قصيدة النثر- استجابة لطبيعة العصر التي أصبحت تتطلب النثر أكثر مما تتطلب الشعر[6]؟ تلك الطبيعة التي صارت تأنف من جنوح الخيال وتبحث عن الالتصاق بالأرض؛ بالواقع المعيش، وتكتفي بوصفه وبالحديث عنه.... أصبحت تمقت القيود وهي في الشعر كثيرة، وتبحث عن الحرية وهي في النثر مطلقة.... وهل كل علاقة قصيدة النثر بالمدينة فقط؟ وبصياغة أخرى هل قصيدة النثر هي قصيدة المدينة، أو قصيدة العاصمة (باريس على وجه الخصوص) تلك المدينة الساحرة المفعمة بالحياة والإثارة والفتنة والجمال....؟؟!!

وهل لذلك أحس الشعر بلا جدواه في زمننا ولما لم يستطع الرحيل تراجع متلبسا بالنثر في مرحلة لحل وسط بين الموت والحياة؛ فكانت قصيدة النثر التي تحقق متطلبات العصر ولا تحرم الشعر من الحياة في الوقت ذاته؟!

ولكن قصيدة النثر، التي جاءت بحلم أن تملأ مكان القصيدة العمودية، تثير الرفض منذ البداية؛ لعلاقتها الحميمة بالنثر، تلك العلاقة

---

[6]- هذا رأى لبعض كبار الأدباء كما رأينا في كلام نجيب محفوظ، وأيضا كما نرى في كلام لوكاتش من أن الرواية هي ملحمة البرجوازية، فلا مكان للشعر في عصر الثورة الصناعية، فلن يستطيع أن يجارى النمط الجديد للحياة في سرعته وتعقده.

المثيرة لتساؤلات التهكم الرافض: فكيف يتصل الشعر بالنثر؟! وفي أي منطقة يلتقيان؟! أفي حمى الشعر أم في حمى النثر؟!

وحتى بعيدا عن أي تهكم، أو أي رفض فنحن أمام « نص مشكل »[7] بحق؛ فثمة غياب للنوعية، أو اختلاط متساو لنوعين مختلفين- ويبقى السؤال قائما: أتقترب قصيدة النثر من الشعر أكثر أم من النثر؟ أم أن الناتج ببساطة شديدة لا علاقة له بهذا ولا بذاك، وإنما هو نص قائم بذاته، يحمل خصائصه النوعية المميزة، التي تؤهله للقيام وحده؟

إن الصدام مع قصيدة النثر صدام مبرر، فهو من ناحية يمثل صدقا مع النفس فيما هو مركوز فيها من رفض لكل جديد غير مألوف، وهو من ناحية أخرى يمثل رفضا لتشويه الجميل الذي ثبت الإجماع على جماله منذ أزمان بعيدة.

والذي نقبله أن قصيدة النثر العربية، كما قلنا، حدث وجد في تاريخ الأدب العربي؛ كائن أدبي جديد عمره الآن نصف قرن من الزمان أمضاها في الجدل والمحاجة، والدفاع عن شرعية وجوده، وكان أحرى به أن يمضيها في بناء ذاته؛ في تأسيسها وتجميلها.... هذا لو أنه لم يدَّع منذ البداية أنه جاء بديلا للقصيدة العربية، ويضع نفسه بذلك في دائرة الرفض المطلق، وفي

---

[7]- « النص المشكل » عنوان كتاب رائد لأستاذنا الدكتور محمد عبد المطلب، في موضوع قصيدة النثر. نشر الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (٩٢) مصر، ١٩٩٩.

أحسن الأحوال يكون القبول به قبولا متوجسا حتى من أشد أنصاره تعصبا له.

ولأنه حدث وجد بالفعل في أدبنا، فعلينا أن نقبل وجوده لا بوصفه بديلا للمطروح المؤسس الذي يحمل بعض صفات القداسة التي اكتسبها على مر قرون طويلة، وتجعل الاقتراب منه اقترابا من المقدس... بل نقبله بوصفه ذلك المولود الجديد الذي لا ينفي وجوده وجود غيره، وبهذا يمكننا أن ننظر في أحواله بغير انفعال ولا تحيز.

-٢-

لقد كان البحث عن الشعرية هو الهم الذي يؤرق نقاد الأدب منذ أرسطو، وهو الهم الذي انبعث ماردا مع الشكليين الروس في أوائل القرن الماضي، فأصبح اكتشاف شعرية العمل الأدبي، أو البحث عن مجموعة الشروط التي تتآزر في جعله عملا أدبيا[٨] هو ما يهم الناقد الأدبي، وكأن الشعرية والأدبية كلتيهما بمعنى واحد[٩]، وكأن الفواصل في الأدب بين الأنواع ليست بشيء.

---

8 - Roman Jakobson, Huit questions de poétique, tr. Fr. Paris, Ed. Du Seuil, coll. Points, 1977, P.16

[9]- إذا قارنا تعريف جاكوبسون للأدبية في المرجع السابق "ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا" بتعريف تودوروف للشعرية التي " تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي، أي الأدبية" (الشعرية ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط١، توبقال. الدار البيضاء ١٩٩٠، ص ٢٣) فسوف

فهل كان الشاعر طوال كل تلك القرون التي عاشها الشعر العربي يلزم نفسه بما لا يلزم، ويجهدها فيما كان يمكن أن يريحها فيه؟!

أم أن الشفاهية التي كان الشعر العربي دائما يقع في إطارها تواصلا مع المتلقي السامع (وليس المتلقي القارئ) هي التي كانت تلزمه بذلك الشكل؛ حيث كان الشعر للإنشاد لا للقراءة، وكان جزء من تفوق الشاعر يرجع إلى طريقته في الإنشاد وتأثيره في جمهوره من السامعين.... وأصبحت الآن الكتابة هي وسيلة التواصل بين الشاعر والمتلقي القارئ (وليس المتلقي السامع هذه المرة) وأصبحت من ثم كل المؤثرات التي يعتمد عليها الشاعر موجودة فقط على صفحة الورقة[10].. فلم تعد ثم أهمية للوزن الخليلي ولا للقافية؛ الأشياء التي لم يكن الشاعر المنشد ليستغني عنها لأنها تمثل الركيزة الأساسية لعملية الإنشاد التي كان يقوم بها.

نجد فعلا أنه لا خلاف بين الشعرية والأدبية، يقول عبد السلام المسدي في تعريفه للشعرية "اللفظة لا تعني الوقوف عند حدود الشعر وإنما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموما، ولعل أوفق ترجمة لها أن نقول الإنشائية.." انظر الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ط٢، ص: ١٧١.

[10] – يقول حاتم الصكر متحدثا عن قصيدة النثر إنها: " قصيدة قراءة تخاطب عبر الجسد الورقي عيني القارئ لا أذنيه، وهي تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية. وهذا يرتب مزايا كثيرة منها استثمار الورقة للتوصيل دون الإلحاح على الوسائل الشفاهية... فهي تستغل البياض مثلا لتوصيل الإحساس بالزمن، وعلامات الترقيم لغرض توصيل الانفعال.. [حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة: المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كنابات، بيروت، ١٩٩٣، ص: ٩٣].

إن حديثنا اليوم عن الشعر في السرد وعن السرد في الشعر؛ عن شعرية السرد، وعن سردية الشعر.... هل كل ذلك يشير إلى وهم الصفاء النوعي الذي كنا نتوهمه تجاه الأنواع الأدبية؛ بل تجاه نوعين كنا نظن أن بينهما من التغاير والتقابل ما يجعلهما يأخذان وضع النقيضين المتضادين... حيث كان النظر النقدي يضع الشعر في مقابل النثر[11]؟

ولعل الأمر حين يتصل بالشعر فلا ينبغي أن يكون بمثل تلك الصرامة، فالشعر موجود، كما نعلم، في كل إنتاج يتصل بالنفس البشرية المبدعة، بل هو موجود في كل شيء يتميز بالانسجام والتوازن الجمالي.

وفي تراثنا العربي نظرات وضيئة لا ترى ذلك الفصل الحاد بين الأنواع الأدبية، وبخاصة بين الشعر والنثر، يقول أبو حيان التوحيدي في حديثه عن مراتب النظم والنثر:

« إذا نظر في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما.. كان أن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يستهمان هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا »[12].

---

[11] – وليس هذا عندنا فحسب، إنما هو أمر يكاد يكون عاما، يقول جون كوهين: " ليس الشعر بالنسبة إلينا، نثرا يضاف إليه شيء ما. إنه ضد النثر، فهو يبتديء بهذا المظهر، وكأنه سلبي تماما، وكأنه شكل من أشكال مرض اللغة"

[12] – أبو حيان التوحيدي. الإمتاع والمؤانسة، ٢/ ١٣٥.

ويقول أيضا:

« وأحسن الكلام ما رق لفظه ولطف معناه.... وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم »[13].

ولا أحد يجادل في أن هناك نثرا أكثر شعرية من الشعر ذاته، فالموسيقى ليست وحدها بشيء كبير يعتد به. وهناك الشعر التعليمي؛ ألفية ابن مالك، وقبلها ألفية ابن معطى وغيرهما..... صياغة العلوم في أراجيز تيسيرا لاستظهارها هل ينتج ذلك شعرًا؟! وفي المقابل نجد نصوص الصوفية وما فيها من كثافة الرموز والصور والإيحاءات التي تحمل الروح الحقيقية المتمردة للشعر.

وأين موسيقى الشعر، وأين دورها فيه، مثلا، في ذلك الخبر الذي يروى عن عبد الرحمن بن حسّان حين:

« رجع إلى أبيه حسّان وهو صبيّ، يبكي ويقول: لَسَعَني طائر، فقال حسان: صِفْهُ يا بُنيَّ، فقال: كأنه مُلْتَفٌّ في بُرْدَىْ حِبرَة، وكان لسعَهُ زُنْبُور، فقال حسّان: قال ابني الشِّعر وربِّ الكعبة. »[14]

---

[13] – السابق: ١٤٥.

[14] – عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة، الخانجي ط١، ١٩٩١، ص ١٩١.

هناك إذن شيء آخر غير الموسيقى يدل على الشعرية، شيء كان يدركه حسان، ويشير إليه في حكمه على ما قال ابنه، مع أنه هو الذي يقول:

« تغن في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار »[15]

ما الشعر إذن؟ هل هو القول الموزون المقفى؟ كل الدلائل لا تشير إلى أي شيء من ذلك؛ وكلها تشير إلى أن الشعر موجود في كل شيء يتسم بالانسجام وينطوي على بعض خصائص الجميل. الشعر روح الجمال الكامن في الأشياء.

ولعله يؤيدنا تبرير سوزان برنار (وقد تابعها فيه كثيرون) لوجود قصيدة النثر، بقبولنا للشعر المترجم وتذوقنا له، مع أنه يفقد عند ترجمته موسيقاه وإيقاعه، متحولا إلى نثر، أو إلى ما يمكن أن نطلق عليه قصيدة نثر، لارتباطه بالشعر في لغته الأصيلة، وارتباطه بالنثر في اللغة التي نقل إليها- ولكن الأمر فيما نرى لا يجري على هذا النحو؛ لأننا حين نشرع في قراءة عمل شعري مترجم، نشرع محتشدين بخيال أسطوري، يساعد في بناء صورة مثالية للقصيدة المترجمة، فمهما كانت حالتها في لغتها الأصلية، فهي عند القارىء من خارج لغتها تحمل روحا آسرة ساحرة؛ روح الغربة[16]؛ غربة

---

[15]- الوشح : ٥٠ ـ ٥١

[16]- لعلنا نلمح علاقة بين روح الغربة هذه وبين شعرية قصيدة النثر، التي تغتذي عليها بصفة أساسية.

القصيدة عن وطنها، أو غربة القاريء باستغراقه في عالم غريب.... وهذه الروح في ذاتها كفيلة بالإيهام بتقديم شعرية مكثفة لارتباطها الحميم بأعمق المشاعر الوجودية في النفس البشرية؛ فهذا في رأيي ليس تبريرا لقصيدة النثر بقدر ما هو إثبات لما تقدم من حديث عن أن الشعر هو روح كامن في الأشياء، وتحول هذه الروح من لغة إلى لغة أخرى لا يفقدها خصائصها.

-٣-

لقد قال العربي الشعر، موسقا، موزونا على الأبحر الخمسة عشر التي استنبطها الخليل من أشعارهم، واستدرك عليه الأخفش[17] بالسادس عشر منها. ولنا أن نتساءل: لماذا الموسيقى؟ لماذا الوزن؟ لماذا: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن؟ لماذا: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن؟ أو فعولن فعولن فعولن فعولن؟ أو غير ذلك من الأوزان الشعرية المعروفة؟

لماذا كل هذا ونحن نعلم أن الشاعر حين ينشد شعره، وهو في فورة الانفعال والتفاعل حال إنشاده له، لا نجد منه شيئا من ذلك، بل لا نستطيع أن ندرك وزن القصيدة من الوهلة الأولى، لأنه لا يميز بين التفعيلات، أو التقسيمات الموسيقية في البيت الشعري، بل تكون ثمة أشياء أخرى يركز عليها، ويبرزها في إنشاده، ولنأخذ مثالا، يقول المتنبي:

---

[17]- الأخفش الأوسط سعيد بن مسعدة ت ١٥ هـ

واحرَّ قلباهُ ممن قلبُهُ شـبِمُ ومن بجسمي وحالي عنده سَقَمُ

بديهة، لا يمكن أن يكون إنشاد البيت مقسما على تفاعيل العروض المعروفة لبحر البسيط على النحو التالي:

أ- واحررقل/ باهمم/ منقلبهو/ شبم

ومنبجس/ ميوحا/ ليعندهو/ سقمو

والأقرب إلى التصور أن يقسم المنشد البيت على نحو آخر، كأن ينشده مثلا على النحو التالي:

ب- واحر قلباهو/ ممن/ قلبهوشبمو

ومن بجسمي/ وحالي/ عندهوسقم

فما العلاقة بين الحالة الأولى(أ) حالة الميزان الحقيقي/ العروضي، والحالة الثانية (ب) حالة الميزان التخيلي/ الإنشادي[18]؟

[18]- الميزان الإنشادي هو مصطلح نضعه مقابلا للميزان العروضي؛ الأخير يستخدم في ضبط المقياس الكمي في البيت الشعري موسيقيا، ولكنه في حال الإنشاد يتراجع تاركا مكانه للميزان الإنشادي الذي يضبط الشكل الأمثل لقراءة البيت؛ وهذا الشكل الأمثل هو شكل متخيل، وهو ليس شكلا ثابتا، بل يمكن أن يتغير تبعا لتغير الأحوال المصاحبة للإنشاد.

الأقرب إلى المنطق العلمي أن تكون الحالة الأولى هي المقبولة لاعتمادها على مرجع ثابت هو العروض الخليلي. لكن البيت كما قلنا يجري إنشاده بميزان آخر غير الميزان الحقيقي؛ من خلال الحالة الثانية، أي أن الميزان الشعري يتحول إلى:

مستفعلن فاعل/ فاعل/ فاعلن فعلن مفاعلاتن/ فعولن/ فاعلن فعلن

فليس بالبيت مقاطع موسيقية متساوية ومتطابقة في الشطرين، عند الإنشاد، وكأن ليس بين الميزان الشعري وبين الإنشاد علاقة؛ فهل هو فقط للكتابة؟ وللإنشاد ميزان آخر؟ وإذن فهل ميزان الإنشاد واحد في القصيدة كلها؟ لننظر في البيت الثاني من القصيدة:

ما لي أُكَتِّمُ حُبّاً قَدْ بَرَى جَسَدي وَتَدّعي حُبَّ سَيفِ الدّوْلةِ الأُمَمُ

وإنشاده- على ما نتصور- يكون على النحو التالي:

ما لي/ أُكَتِّمُ حُبّاً/ قَدْ بَرَى/ جَسَدي

وَتَدّعي/ حُبَّ سَيفِ الد/ دوْلتِل/ أُمَمُ

فاعل/ فعل فعلاتن/ فاعلن/ فعلن مفاعلن/ فاعلاتن/ فاعلن/ فعلن

فهل ثم علاقة بين الميزان الإنشادي التخيلي للبيت الثاني:

فاعل / فعل فعلاتن / فاعلن / فعلن

مفاعلن / فاعلاتن / فاعلن / فعلن

وميزان البيت الأول:

مستفعلن فاعل/ فاعل/ فاعلن فعلن

مفاعلاتن/ فعولن/ فاعلن فعلن

ربما! لكنها على أية حال ليست علاقة تناظر، فلكل منهما مقاطعه الموسيقية الخاصة به، وكأننا ظاهريا مع ميزانين مختلفين.

ولكن مرة ثانية ما العلاقة بين هذا الميزان والميزان العروضي؟ هل هما مختلفان ولا علاقة بينهما؟

وثم بيت ثالث:

أكُلَّمَا رُمْتَ جَيْشاً فانْثَنَى هَرَباً تَصَرَّفَتْ بِكَ فِي آثارِهِ الهِمَمُ

وتقطيعه الإنشادي المتخيل أيضا هو:

أكُلَّمَا/ رُمْتَ جَيْشاً/ فانْثَنَى/ هَرَباً تَصَرَّفَتْ/ بِكَ فِي/ آثارِهِ/ هِمَمُ

مفاعلن/ فاعلاتن/ فاعلن/ فعلن مفاعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن

ولنحاول الآن التخلص من ذلك الجانب التخيلي، في عملية الإنشاد؛ فنحن لم نستمع إلى المتنبي، وإنما تخيلنا أنه كان ينشد على هذا النحو أو ذاك، وقد يكون الأمر غير هذا، ويكون إنشاده على نحو آخر؛ فلنأخذ مثالا آخر معاصرا؛ فقد استمعت أكثر من مرة إلى الشاعر عبد العليم القباني وهو ينشد قصيدته « انطلاق » التي يقول فيها:

انْطَلِقْ وامْضِ إلى حيثُ تُريدْ
عاليَ الجَبْهَةِ مضمُومَ اليدِ
انطلقْ واصعدْ ودَعْ يأسَ العبيدْ
لا يلي القمةَ من لم يصعَدِ

وكان ينشدها هكذا:

انطلقْ/ وامضِ إلى/ حيث تريدْ
عاليَ الجبهةِ/ مضمومَ اليدِ
انطلقْ/ واصعدْ/ ودعْ يأسَ العبيدْ
لا يلي القمةَ/ من لم يصعدِ

وكأن الأمر لا علاقة له بـ « فاعلاتن » التي تتكون منها القصيدة عروضيا، وإلا لكان الشاعر قرأها على نحو آخر، هو:

انطلق وام/ ض إلى حي/ تتريدْ

عالي الجب/ متمضمو/ م اليدِ

انطلق واص/ عد ودع يأ/ سالعبيد

لا يلي القم/ متملم/ يصعدِ

وهو النطق العروضي المعروف، وهو ما لو فعله الشاعر وأنشد به قصيدته لكان أضحوكة لكل من يستمع إليه. فإذا كان الشاعر يتجنب هذا النوع من النطق أو الإنشاد العروضي، حين إنشاده لشعره، فلماذا إذن يتقيد به عند الكتابة؟ ولماذا تأتي قصيدة « انطلاق » على وزن فاعلاتن من أولها إلى آخرها، إذا كان الشاعر في النهاية سوف ينشدها بطريقة مختلفة تماما عن هذا الوزن، فميزان القصيدة إنشادا، هو:

انطلق/ وامض إلى/ حيث تريدْ

(فاعلن/ فاعلتن/ فاعلتن)

عالى الجبهةِ/ مضموم اليد

(فاعلن فاعلن/ فاعلْ فاعلن)

انطلق/ واصعد/ ودع يأس العبيد

(فاعلن/ فاعل/ فعل مستفعلن)

لا يلي القمة/ من لم يصعدِ

(فاعلن فاعلن/ فاعل فاعلن)

ونلاحظ الاختفاء التقريبي للتفعيلة التي قامت عليها القصيدة أساسا (فاعلاتن) فنراها مرتين فقط مقبوضة (محذوفة الخامس الساكن) على شكل (فاعلتن) أما التفعيلة المسيطرة على المقطع كما نرى فهي (فاعلن) التي ترد ثماني مرات، بالإضافة إلى ثلاث مرات (فاعل) ويبقى السؤال قائما: إذا كان الشاعر لن يتقيد بميزانه العروضي في إنشاده، فلماذا إذن يتقيد به عند الكتابة؟

ولنر وزنا آخر، لقصيدة أخرى سمعت القباني ينشدها كذلك- قصيدة « الله والعقل » حيث كانت هي وقصيدته « انطلاق » السابقة أثيرتين إلى نفسه، ينشدهما كلما أتيحت له الفرصة لذلك، وإنهما لتستحقان؛ يقول القباني: -

سعى ليدرك ذاتَ اللهِ عن كثبِ
فأوْغَلَ السيرَ في سهلٍ وفي جبلِ
حتى إذا لم يجدْ في سعيهِ أملاً
وأوشك العقلُ أن يختلَّ من كللِ
رأي غلاما بشط البحر مشتغلاً
بحفـــر بئـــرٍ بلا يأسٍ ولا مـــللِ
.....

البحر هو البسيط (مستة دن فاعلن) فماذا يحدث عند الإنشاد :

سعى/ ليدركَ ذاتَ اللهِ/ عنْ كثبِ

فأوغلَ السيرَ/ في سهلٍ/ وفي جبلِ

فعل/ مفاعلتن مفعولُ/ مستعلن

مفاعلن فاعل/ مستفعل/ مفاعلتن

حتى إذا/ لمْ يجدْ/ في سعيهِ/ أملاً

وأوشكَ العقلُ/ أنْ/ يختلَّ منْ كللِ

مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن

مفاعلن فاعل/ فا/ مستفعلن فعلن

رأي غلاما/ بشط البحر/ مشتغلا

بحفر بئر/ بلا يأس/ ولا ملل

مفاعلاتن/ فعولن فاعل/ فاعلتن

فعل فعولن/ مفاعيلن/ مفاعلتن

ما العلاقة بين الميزان العروضي المتبع في كتابة الشعر وبين الميزان الإنشادي؟

حتى الآن لا يبدو أن ثمة علاقة بين الميزانين، فهذا يسير في طريق والآخر يسير في طريق- لا أقصد الاختلاف، ولكن كما نرى حتى الآن لا علاقة؛ الشاعر يجهد نفسه عند الكتابة بحثا عما يوافق (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) وعندما ينشد نكاد لا نجد لذلك أثرا!

هل نرى مثالا آخر: قصيدة الشاعر إبراهيم دقينش « الصباح الجديد »؟ يقول فيها:

سبحانكَ
باسمك يسعى الكلُّ
ويحيا الكلُّ
تبارك مجدُكَ يا رحمنُ
سكبت النورَ على الديجورِ
فلاحت أضواءُ الفجرِ/
وتهادت أنفاسُ الصبحِ/
وانسابَ الظلُّ
وسلسلَ فيحَ العطر على الرَّبواتِ
وفجَّر ينبوع الرَّحماتِ
وضمَّخَ أرجاءَ الكونِ/
وامتد شعاعُ الشمس يهدهد أعطاف الدنيا/
والتفَّ وشاحُ الدفء على الأفُقِ/
وتناغى الطيرُ، ورفرفَ في الأجواءِ
وهفهفَ يلثمُ أهدابَ النورِ/
مرحى للعطرِ وللظلِّ/
مرحى للنور الوضَّاحِ/

obeikandl.com

سبحانك سبوحٌ سبوحْ/

سبحانك قدوسٌ قدوسْ/

قصيدة جميلة، أحببناها كثيرا حين استمعنا إليها من صاحبها، وكنا ما نزال في مرحلة الصبا الباكر، ففتحت أمامنا طريق الشعر الذي ولجناه محبين مشتاقين إلى مزيد من ذلك الجمال الذي يتلبس فيه الشعر.... ولكن ما الذي أحببناه بحق في هذه القصيدة في تلك السن المبكرة؟- إنها الموسيقى، هل هي موسيقى المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)؟ كان الشاعر ينشد قصيدته على النحو التالي:

سبحانكَ. باسمك يسعى الكلُّ ويحيا الكلُّ تبارك مجدُك يا رحمنُ سكبتَ النورَ على الديجورِ فلاحت أضواءُ الفجرِ. وتهادت أنفاسُ الصبحِ. وانساب الطلُّ وسلسل فيحَ العطرِ على الربواتِ وفجَّر ينبوع الرحماتِ وضمَّخ أرجاءَ الكونِ. وامتد شعاعُ الشمس يهدهد أعطافَ الدنيا. والتف وشاحُ الدفء على الأفُق. وتناغى الطيرُ ورفرف في الأجواء وهفهف يلثم أهداب النورِ. مرحى للعطرِ وللطلِّ. مرحى للنور الوضَّاحِ. سبحانك سبوحٌ سبوحْ. سبحانك قدوسٌ قدوسْ.

فالتفعيلة الأولى على ذلك هي (مستفعلُ) سبحانك، وهل في المتدارك (مستفعلُ)؟ ثم مستعلن مفعولُ فعل مفعولُ مفاعلتن فعلن مفعولُ مفاعيلن فعلن مفعولُ فعولن فاعل مفعولُ فعلاتن فاعل مفعولُ فاعل مفعولُ مفاعلتن

فاعل فعلن فعلاتُ مفاعلتن فاعل فعلاتُ مفاعلتن فاعل فاعِ فاعل فعلن فاعل فعلن فعلن فاعل فاعل فاعل فعلن فاعل فعلن فعلُ فعلن مفعولُ مفاعلتن فاعل فعلن فعلن فاعل فاعِ فاعل فاعل فعلن فاعِ فاعل فاعل فاعل فاعِ فاعل فعلن فاعل فاعل فاعل فعلن فاعل فاعل .

إننا حتى الآن نتخير الأبحر التي يغرى ميزانها على تتبع حركة التفعيلات فيها، فموسيقى المتدارك مثلا (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) أو (فعلن فعلن فعلن فعلن) أو (فاعل فاعل فاعل فاعل) أو الثلاثة مختلطة؛ وكذلك موسيقى البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) والرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) كلها أبحر ذات إيقاع آسر، ويمكنها إغراء المنشد بتتبع إيقاعهما ـ ومع ذلك نجد الشاعر يتجاهل إيقاع البحر، ويبحث عن إيقاع آخر؛ هل نقول: يناسب حالته الوجدانية، أو يمثل أفضل حالات الإنشاد تجنبا للتعثر، ووصولا إلى سلاسة الأداء ؟!

ونود أن نلفت إلى أن التفعيلات في البحر الواحد تتنوع تنوعا كبيرا؛ ومراجعة سريعة لأنواع الزحافات والعلل الجائزة في الشعر تدلنا على انفتاح أمر التفعيلة على اللانهاية؛ فمثلا متفاعلن تصير إلى مستفعلن إضمارا، ثم متفعلن أو مفاعلن خبنا، ثم مستعلن أو مفتعلن طيا؛ أو تصير إلى متعلن أو فعلتن خبلا؛ أو تعل بالزيادة فتصير متفاعلاتن ترفيلا، ومستفعلان

ومتفاعلان تذييلا؛ أو تعل بالنقص فتصير متفاعل أو فعلاتن ومستفعل أو مفعولن قطعا، ومتفا أو فعلن حذذا..... الخ

-٤-

وما زال السؤال قائما: ما العلاقة بين الميزان العروضي، وميزان الإنشاد؟

أتصور بعد ما مر من محاولات استكشاف العلاقة بينهما، أنها تكمن في شيء آخر غير الموسيقى الخالصة التي ظل النظر الأدبي يتطلع من خلالها إلى علم العروض زمنا طويلا، فليس الوزن هو المطلوب بقدر ما هو شيء آخر؛ فما هذا الشيء الخفي الذي يكمن خلف الوزن الشعري؟

لعل السبيل إلى معرفته يتطلب منا العودة إلى الشكل الشعري قبل وضع العروض العربي- ليس إلى بداياته فهذا لا يعنينا في شيء، وإنما الذي يعنينا هو أن نعرف أن الشعر العربي قد استوى قبل أن يفكر أحد بضبطه بميزان يضمن له الدقة؛ فالشاعر العربي الأول لم يكن بحاجة إلى العروض ليقول الشعر، وإنما كان بحاجة إلى ذلك الشيء الذي وصفناه من قبل بـ(الخفي) ويكمن خلف الأوزان المعروفة، ذلك الشيء الذي جعل معجزة النبي الذي بعث فيهم- معجزة لغوية، هي القرآن الكريم، الذي عجزوا حتى عن أن يأتوا بشيء من مثله، مع أنه شديد الشبه بما يقولون؛ ذلك

الشيء الذي جعلهم وهم أعرف الناس بالشعر- ديوانهم، وفنهم الذي ابتدعوه- جعلهم يصفون القرآن الذي أنزل على محمد ﷺ بأنه شعر، وكأن فهمهم للشعر مختلف عن فهمنا، بل عن فهم بعض القدماء، الذين رأوا أن الشعر قول موزون مقفي[19]، فهل القرآن قول موزون مقفى؟

لا، إن كل ما في الأمر أن العرب، بمن فيهم من شعراء فحول، الذين تحداهم القرآن، كانوا بالفعل قد وضعوا أيديهم على ذلك الشيء الذي نصفه نحن الآن بـ(الخفي)، ويميز الشعر عن غيره، وتضمنه القرآن، أو تضمن شيئا منه جعلهم يصفونه دون تردد بالشعر، ويصفون صاحبه بالشاعر.

وهل نجد في القرآن مثلا (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) أو نجد (فعولن فعولن فعولن فعولن) أو (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) أو (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) أو غير ذلك؟- نعم قد نجد، ولكنه ليس مقصودا لذاته، وكلها أمثلة قليلة متفرقة في القرآن الكريم كله، عددها بعض العلماء[20]،

---

[19]- هم جماعة كبيرة من النقاد العرب، منهم: الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ص٧٢، وابن طباطبا في عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام ص٦، وابن رشيق في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ص ٩٩، وقدامة بن جعفر في نقد الشعر.

[20]- انظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ص: ٧٧ وما بعدها، وانظر أيضا الجاحظ في: البيان والتبيين ١/ ٤٨٨..... ويحصي محمد أحمد وريث في كتابه " في إيقاع الشعر العربي" الآيات الموزونة في القرآن التي جاءت على أوزان الشعر العربي المعروفة، ونجمل تفصيله في أنها تنحصر في السور التالية: الفاتحة آية واحدة، والبقرة آيتان، وطه ثماني آيات، والشعراء ثلاث عشرة آية، والرحمن إحدى عشرة آية، والنازعات خمس، وعبس ثلاث، والانشقاق آية واحدة، وفي سورة البروج ثلاث، وفي

وليست بظاهرة يعتمد عليها الأداء فيه؛ وكأنما هو لون من ألوان الإعجاز فيه: أن يتضمن أظهر صفات الشعر لديهم؛ ولكن هذا ليس كل شيء؛ فما الذي في القرآن الكريم، يقربه من شعر هؤلاء القوم؟

كنا نحسب أننا نيسر الأمر، لكن يبدو أننا فعلنا العكس؛ لقد حاولنا من قبل، وحاول آخرون، البحث عن نظام موسيقي للقرآن الكريم[21]، لكننا حتى الآن لم نتوصل إلى شيء ذي قيمة في هذا المجال؛ ولكن لعل استقلال التفعيلات الخليلية هنا الواحدة عن الأخرى يكون له دور، فنحن نرى أن كل تفعيلة من تلك التفعيلات تأتي مستقلة، وهذا يدفعنا إلى فضول التساؤل: هل ذلك الشيء الخفي الذي نبحث عنه هو خلوص التفعيلات من الخلط الموسيقي والاضطراب في الإيقاع بحيث تأتي صافية، واضحة الحدود؛ وليست التفعيلات مقصودة في أنفسها، كما نعلم، وإنما المقصود هو تلك

الطارق آية واحدة، وفي البلد آية واحدة، وفي الشرح آيتان وفي سورة العلق آية واحدة [محمد أحمد وريث: في إيقاع الشعر العربي، الدار الجماهيرية، ليبيا، ط١، ٢٠٠٠، ص:١٣٢- ١٤٠، وبمراجعة أماكن نزول السور سوف نجد سورتي البقرة والرحمن كلتيهما مدنية وبقية السور المذكورة مكية أي أنها هي التي بدىء بها في النزول، وهي التي سولت لهم وصف القرآن بالشعر.

[21]- لعل أظهر هذه المحاولات في العصر الحديث، فيما نعلم، كانت محاولة الدكتور نعيم اليافي " قواعد تشكل النغم في موسيقى القرآن " المنشورة في مجلة التراث العربي، عدد ١٥-١٦ نيسان - تموز، سوريا ١٩٨٤. لكن غايتنا هنا مختلفة، فلسنا نبحث في قواعد تشكل النغم في موسيقى القرآن بكل أنواعها وتداخلاتها وتركيبيتها... نحن نبحث فقط عن الخصائص الأولية لموسيقى الشكل فيما هي عليه، فلن نبني كلامنا هنا على كلامه مع قيمته الكبيرة.

الوحدات الموسيقية التي ارتضاها العرب الخُلّص ميزانا لأشرف قولهم؛ الشعر.

والجاحظ يشير إلى شيء من هذا، في كلامه عن لغة الشعر، وكيف أنه ينبغي لها أن تتماثل، وأن تتوافق، وأن تبتعد عن التنافر، وأن تكون سهلة المخارج سلسة لينة... يقول:

« ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض استكراه. فمن ذلك قول الشاعر:

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبرُ

ولما رأي من لا علم له أن أحدا لا يستطيع أن ينشد هذا البيت ثلاث مرات في نسق واحد فلا يتتعتع ولا يتلجلج، وقيل لهم إن ذلك إنما اعتراه، إذ كان من أشعار الجن، صدقوا بذلك.

ومن ذلك قول ابن بشير في أحمد بن يوسف حين استبطأه:

هلْ مُعينٌ على البكا والعويلِ أم مُعَز على المُصاب الجليلِ

..... ثم قال:

لم يَضِرْها والحمد لله شيءٌ وانثنَت نحو عَزفِ نفسٍ ذهولِ

فتفقد النصف الأخير من هذا البيت؛ فانك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض.

وأنشدني أبو العاصي قال: أنشدني خلف الأحمر في هذا المعنى:

وبعضُ قريض القوم أولادُ عَلةٍ يكُدُّ لسان الناطق المتحفظِ

.... أما قول خلف:

وبعضُ قريض القوم أولاد عَلة

فانه يقول: إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العَلات. وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مَؤونة.

قال: وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا جيدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان.... وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر، تراها متفقة مُلسا، ولينة المعاطف سهلة؛ وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكده. والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة مواتية، سلسة النظام، خفيفة على اللسان؛ حتى كأن البيت بأسره كلمة

واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد.... وهذا باب كثير وقد يكتفي بذكر القليل حتى يستدل به على الغاية التي إليها يجري »[22]

إن الأبيات التي ذكرها الجاحظ أمثلة على التنافر موزونة على عروض الخليل: فالبيت الأول جاء على بحر السريع، والثاني على وزن الخفيف... وهناك أمثلة كثيرة تعترضنا ونحن نقرأ، أو ونحن نسمع أحدا ينشد شعرا، ونشعر بنبوها الموسيقى، وإذا رددناها إلى بحرها وجدناها موزونة، ولكن الوزن كما قلنا ليس كل شيء في الموسيقى الشعرية، هناك ذلك الشيء الخفي الذي يتوارى خلف هذا الميزان الشعري، ويمنح الشعر سهولة ولينا وسلاسة وخفة على اللسان « حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد » كما قال الجاحظ.

فليس المقصود إذن هو تلك الوحدات الموسيقية التي ارتضاها العرب الخُلَّص ميزانا للشعر، بقدر ما هو مقصود خلوص البنية الموسيقية للبيت وللقصيدة من الخلط والاضطراب، بحيث تأتي صافية، واضحة الحدود سهلة سلسة.... وإنها في الشعر صافية خالصة.

ولقد كان هناك الكهان والسحرة، وكان كلامهم سجعا يدخلون به إلى قلوب الناس، فيأسرونهم ويتحكمون فيهم بسحر القول، ولكنه قول انبشر؛

[22] – البيان والتبيين: ١/ ٦٧ ـ ٦٩

فيه ما فيهم مما يمكن الاستدراك عليه وإكماله.... فيه التزيد تحسينا لموسيقى الكلام، أو توصلا إلى فاصلة ملائمة.... وفيه غموض يضفي عليه هالة من الرهبة، وخوفا مما يزخر به من علم غيبي يدعيه أصحابه...

وجاء القرآن فاتهموه بأنه من كلامهم وصاحبه من أكبر كهانهم ومن أمهر سحرتهم، ولكن ما هذا كذاك!!! وفواصل القرآن لا شيء فيها يشبه سجع الكهان؛ هناك التشاكل الصوتي لكن شتان بينه وبين سجعهم؛ بل إن كثيرا من البلاغيين نفوا حتى مجرد وجود اصطلاح السجع في القرآن، فجعلوا الأسجاع عيبا والفواصل بلاغة؛ لأن الفواصل تابعة للمعاني، بينما الأسجاع تتبعها المعاني[23]، وليس بالضرورة أن يكون الأمر على هذا النحو من المبالغة ، فوقوع السجع في القرآن فيما يرى على بن خلف ليس « قادحا في إعجازه ولا واضعا من مناره؛ لأنه إذا تضمن ما في طباع البشر أن تأتى بمثله ثم قصرت عن مضاهاته فلا برهان أنور من برهانه ولا إعجاز أبهر من إعجازه »[24].

---

[23]- راجع: الباقلاني، إعجاز القرآن، ص: (٨٦، ٨٨)، والرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد أحمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط٣، دار المعارف، مصر ١٩٧٦، ص: ٩٧

[24]- على بن خلف: مواد البيان، تحقيق حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس الغرب ١٩٨٢، ص:٢١٦

ويقول سيد قطب في سورة العلق « إنها تضم خمس عشرة فاصلة قصيرة، ربما يلوح في أول الأمر أنها تشبه سجع الكهان أو حكمة السجاع مما كان معروفا عند العرب إذ ذاك. ولكن العهد في هذه وتلك أنها جمل متناثرة، لا رابط بينها ولا اتساق.. فهذا نسق متساوق، يربط فواصله تناسق داخلي دقيق »[25].

وإننا إذا أضفنا مسألة الفواصل القرآنية تلك، بخصائصها البلاغية، إلى ما مر الحديث عنه من خلوص الوحدات الموسيقية، في التركيب اللغوي القرآني، من الخلط الموسيقى والاضطراب في الإيقاع بحيث تأتى صافية، واضحة الحدود؛ فإن للعربي الذي نزل عليه القرآن أن يتساءل عن نوع هذا الأداء؛ شبيه به الشعر؛ هل هو شعر؟! لكنهم يعرفون الشعر كله رجزه، ومزجه، وقريضه، ومقبوضه، ومبسوطه، فما هو بالشعر![26]

وإذا كانت موسيقى التفعيلة تأتى في الشعر صافية خالصة؛ فإنها في القرآن الكريم تأتي أكثر صفاء وأشد خلوصا؛ ولعل هذا هو ما دعاهم لأن

---

[25]- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق ط ١٠، ١٩٨٨، ص: ١٩ ـ ٢٠. " إن فواصل القرآن ومقاطعه، إنما هي من أبرز مصادر الموسيقا، وأبلغها إعجازا موسيقيا، ذلك لأنها تقابل القوافي في الشعر، والقافية هي قرارة الوزن وغاية الحركات والسكنات التي يبلغها الشاعر، وهي السر الذي دعا كل من أتى بشعره، أو ساق نصا بين يديه إلى أن يقول: أنشدنا، والمشابهة التي ينبغي أن تكون بين مألوف العرب في استعمال لغتهم ولاسيما الشعر ونصوص القرآن توضح ذلك.. انظر: محيى الدين رمضان، وجوه من الإعجاز الموسيقى في القرآن، عمان / الأردن، دار الفرقان ١٩٨٢، ص: ٤٩

[26]- ابن هشام: السيرة ١/ ٢٨٣

يصفوا القرآن الكريم بأنه شعر، ولم يكن الشعر عندهم مرذولا هزيل المكانة بل كان مكرما أشد تكريم، مرفوعا غاية الرفعة. إنهم لم يريدوا أن يضعوا من قدر القرآن بوصفهم له بالشعر، فهم يعرفون أقدار الكلام، وإنما أرادوا أن ينفوا عنه أنه وحى من السماء؛ فهو إذن من قول البشر، بل من أفضل قول البشر، إنه شعر! ويشهد شاهد من أكثرهم معرفة بقول البشر، وأمكنهم معرفة بالشعر: « وما هو بقول البشر».

والرماني يرى أن القرآن الكريم يأتي في الطبقة العليا، من طبقات تأليف الكلام، وهي فيما يقول ثلاث: متنافر، ومتلائم في الطبقة الوسطي، ومتلائم في الطبقة العليا، فمن الأول قول الشاعر:

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبرُ

ومن الثاني قول الشاعر:

رمتني وستر الله بيني وبينها عشية آرام الكناس رميمُ
رميم التي قالت لجيران بيتها ضمنت لكم ألا يزال يهيمُ
ألا رب يوم لو رمتني رميتها ولكن عهدي بالنضال قديمُ

ومن الثالث « المتلائم في الطبقة العليا القرآن كله، وذلك بين لمن تأمله. والفرق بينه وبين غيره من الكلام في تلاؤم الحروف على نحو الفرق بين المتنافر والمتلائم في الطبقة الوسطي »[27].

إنهم كانوا يستمعون إلى الشعر، ولا يقرءونه، وإنشاد الشعر له سحره وتأثيره فيمن كان يستمع إليه منهم، وكما مر بنا فإنشاد الشعر لا علاقة له بميزانه، فالشاعر يبحث عن أفضل الطرق التي يمكن أن ينشد بها شعره، فيصل إلى قلوب الناس في سلاسة وجمال، ووظيفة التفعيلات كما مر هي توفير السلاسة والتدفق، في مقاطع موسيقية متلاحقة.... وجاء القرآن واستمعوا إليه، ورأوا من سلاسته وجماله ما لم يروا من قبل، وأقرب الأشياء شبها به هو الشعر، هل هو شعر؟- لا؛ فهو أكثر سلاسة وجمالا، وأشد تأثيرا في نفوس سامعيه؛ فمنهم من آمن، فهو عندهم وحي السماء إلى محمد ﷺ؛ ومنهم من كفر، فهو عندهم سحر يؤثر.

-٥-

إذا كان البحث عن حرية الكتابة الشعرية، التي تتسم بالمرونة، وتتسع لكثير من التناقضات التي صاغتها الحياة المعاصرة المحمومة اللاهثة والمصطنعة، قد أوجد هذا الشكل الذي يطلق عليه قصيدة النثر، المتحررة من

[27]- النكت في إعجاز القرآن، ص: ٩٥

كل قيود الكتابة الشعرية والمؤكدة لذلك الشعور بالانصهار والتطابق الحميم بين ما هو داخلي وما هو خارجي؛ بين الذات والموضوع....– فإن هناك هدفا فنيا ساميا تسعى إليه قصيدة النثر؛ هدف يجعل وجودها ضرورة ملحة يؤكدها أن لا شكل غيرها يمكن أن يحل محلها، ويقوم بما تقوم هي به.

وهي ليست جنسا غريبا ولا مستغربا؛ فمن جهة: نجد أن شعرية العمل الأدبي هي التي تحقق له انتماءه إلى الأدبية، وهي التي يهتم بها نقاد الأدب منذ أرسطو حتى وقتنا الحالي، الذي يطفى فيه الحديث عن شعرية السرد، وعن سردية الشعر بما يشير إلى وهم الصفاء النوعي الذي كنا نعتقده قديما تجاه الأنواع الأدبية؛ وكأن الفواصل في الأدب بين الأنواع ليست بشيء.

ومن جهة ثانية: فإن الشاعر عند إنشاده الشعر يتجاهل إيقاع البحر الشعري، ويبحث عن إيقاع آخر، يناسب حالته الوجدانية، أو يمثل أفضل حالات الإنشاد، وصولا إلى سلاسة الأداء؛ فليس الوزن هو المطلوب في الشعر العمودي بقدر ما هو شيء آخر يكمن خلفه. ليس المقصود هو تلك الوحدات الموسيقية التي ارتضاها العرب الخُلَّص ميزانا للشعر؛ المقصود هو خلوص البنية الموسيقية للتركيب اللغوي في البيت وفي القصيدة من الخلط والاضطراب، بحيث تأتي صافية، واضحة الحدود سهلة سلسة.

وقد مر بنا قول عبد الرحمن بن حسّان السابق أعلاه:

« لَسَعَني طائر... كأنه مُلْتَفٌّ في بُرْدَيْ حِبرَة، وكان لسعَهُ زُنْبُور ».

فما الذي جعل حسان يصيح فرحا: « قال ابنِي الشِّعر وربِّ الكعبة » مع أنه لا يوجد أثر لموسيقى الشعر فيما قال الولد؟ إن عبد القاهر الجرجاني يرى شيئا آخر يدل الشعرية فيما قال عبد الرحمن غير الموسيقى العروضية، يقول: « أفلا تراه جَعل هذا التشبيه مما يُستدَلُّ به على مقدار قُوّة الطبع، ويُجْعَل عِياراً في الفَرْق بين الذهن المستعدّ للشعر وغير المستعدّ له، وسَرَّه ذلك من ابنه. »[28]

فهناك شيء آخر غير الموسيقى يدل على الشعرية نجده هنا، ونضيفه إلى ما مضي؛ إنه التصوير الذي أجاده ابن الشاعر حين وصف الطائر الذي لسعه، والتفت إليه الشاعر وحكم من خلاله بشعرية ما قاله ابنه، ولم يلتفت إلى ما سواه، وكأنه الأصل في الشعر وما دونه توافل.

ويكاد الأمر يكون كذلك فحق الإقامة في مدينة الشعر إنما يمنح، فيما يرى كمال خيربك، للأعمال المشحونة بالصور والعناصر الجمالية كنتاج محمد الماغوط وأدونيس بنحو أسهل مما يمنح للأعمال التي تفضل تقنية الصدمة والتأثير على الجمالية الشعرية كما في أعمال توفيق صايغ وجبرا

[28]- عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة، الخانجي ط1، 1991، ص 191.

إبراهيم جبرا وأنسى الحاج وإبراهيم شكر الله وحتى يوسف الخال[29]. وهذا من جهة ثالثة.

ومن جهة رابعة، فكل هذا ينضاف إلى أن الشعر هو روح الجمال الكامن في الأشياء، والموجود في كل شيء يتسم بالانسجام.

وينتج عن هذه الجهات الأربع، وهناك غيرها دون شك، أن قصيدة النثر ليست جنسا مستحدثا مبتدعا من غير سابق، وهي ليست غريبة عن الأدبية التي خرجت منها، ولكننا نستطيع القول إنها كانت كامنة في رحم كل منتج أدبي؛ ثم كان مولدها المعاصر لونا من ألوان الاستقلال تطلبته أمور جديدة، فكان ذلك المولود الذي استقبلته الحياة على مضض!

لقد جاءت قصيدة النثر ثورة في الكتابة الشعرية، ومثلها مثل بقية الثورات، تضم الثوار الحقيقيين إلى جانب المدعين الذين يسيئون إلى نزاهة الثورة وسمو أهدافها، فلو أن قصيدة النثر خلصت فقط لأصحابها الحقيقيين الذين لجأوا إليها بعد أن امتلأت أوعيتهم القديمة وفاضت بما فيها[30]- لو أن

---

[29]- انظر: كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، الشرق للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص: ٣٥٥

[30]- من هؤلاء على سبيل المثال: توفيق صايغ، ومحمد الماغوط، وأنسي الحاج، وشوقي أبو شقرا، وأدونيس، وسليم بركات، ومحمد القابسي، وسيف الرحبي، وعباس بيضون، وأحمد زرزور، وأمجد ناصر، ورفعت سلام، وعبده وازن، ويوسف الخال، وفؤاد رفقة، وفاضل العزاوي، ووليد خازندار، ومحمد بنيس، وسركون بولص، وعلاء عبد الهادي، وأحمد الشهاوي.....

قصيدة النثر خلصت لمثل مؤلاء الذين تمرسوا بالكتابة، وأحسوا باللغة وبشاعريتها وبطاقاتها الكامنة، لما واجهت كل هذا الرفض الذي عوق مسيرتها سنين طويلة، وشغلها عن نفسها بالدفاع عن حقها في الوجود؛ فهناك الآن ما يقرب من نصف قرن من الزمن؛ لا نقول على ظهور قصيدة النثر؛ بل على بدء جهادها من أجل البقاء، هذا الجهاد الذي لم ينته حتى الآن، والسبب في رأيي يعود إلى وجود هؤلاء المدعين الذين وجدوا في فكرة الحرية؛ حرية الكتابة الشعرية، خلاصا لهم من هموم كثيرة كانت تؤرقهم في كتابة القصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة، فهم ببساطة شديدة لا يعرفون شيئا عن الكتابة، ولو أنهم عرفوا ما قاربوا قصيدة النثر بخاصة؛ لوعورة مسالكها، ولحاجتها إلى تلك الحساسية اللغوية الرهيفة؛ إننا دون جهد نرى في قصائدهم عودة إلى الدادائية[31] Dadaïsme المنصرمة، حيث للشاعر(؟!)- أقصد للقائل أن يقول أي شيء يأتي على باله، غير عابيء بمعنى ولا بغيره... المهم أن يقول، إنه كمن يفتح فا القربة ويترك ما فيها

---

[31]- الدادائية (١٩١٥- ١٩٢٣) حركة عدمية نشأت في حقلي الأدب والفنون التشكيلية احتجاجا على العصر، ورفضا لكل ما كان شائعا من نظم وقواعد وقوانين ومذاهب وفلسفات وعلوم ومؤسسات؛ اقترح لهم تريستان تزارا (Tristan Tzara 1896-1963)، مؤسس الحركة (دادا) اسما لحركتهم، واشتقوا منه (الدادائية) تذكيرا بالطفولة البريئة التي ليس لديها موروث، بل كل ما في عالمها جديد ووديع، ثم إنهم كانوا لا يلقون بالا لقواعد اللغة، ولا لقواعد الفن وعلاقاتها المنطقية والجمالية؛ فلم تعمر أكثر من ثماني سنوات. [انظر: عبد الرازق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩، ص: ١٦٦ وما بعدها] ولعلنا نظلم الدادائية بهذه العلاقة التشبيهية التي عقدناها بينها وبين متشاعرينا؛ لأن هناك أسسا فلسفية تنطلق منها الحركة، وتعتمد عليها، بينما لا شيء عند أصحابنا.

يسيل... فهو يفتح فاه أو فا قلمه ليقول بلا ضابط ولا رابط. أو لعله ينتصح بنصيحة (تزارا Tristan Tzara ، مؤسس الدادائية) في كيفية صنع قصيدة حيث يقول:

« خذ جريدة.

خذ بعض المقصات.

اختر من هذه الجريدة مقالا يوازي طول القصيدة التي تريد أن تكتبها.

اقطع المقال.

ثم، وباهتمام،

قص كل الكلمات التي صنعت ذلك المقال وضعها كلها في كيس.

خضها جيدا.

بعد ذلك خذ كل أقصوصة، واحدة تلو الأخرى.

انقلها كلها على الورق بالنظام الذي أخرجتها فيه من الكيس.

القصيدة سوف تمثلك.

وها أنت الآن كاتب أصيل ذو ذهنية منطقية،

حتى لو لم يتذوق قطيع الرعاع قصيدتك.»[32]

---

[32] – الشعرية الأوربية وديكتاتورية الروح. تأليف مجموعة من المؤلفين، ترجمة ثلبية خميس، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط١، ١٩٩٣، ص: ٥٣– ٥٤.

ولم يكن الشعر يوما هكذا لا عندنا ولا حتى عند تزارا نفسه؛ الشعر كما قال الحطيئة، محقا، قبل أكثر من أربعة عشر قرنا من الزمان:

الشعرُ صعبٌ وطويلٌ سُـلمُه
إذا ارتقى فيه الذي لا يعـلمُه
زلت به إلى الحضيض قدمُه
يريد أن يُعربه فيـــعجمُه

وهذا هو الشعر في أي حالاته. لكن الملاحظ أن أكثر الشعراء الذين نقرأ لهم الآن أو نسمع منهم قد تخطى هذه المرحلة الصعبة الطويلة؛ فصار الشعر عندهم على نحو آخر، يحتاج إلى صياغة كلام الحطيئة بطريقة أخرى:

« الشعرُ سهلٌ وقصيرٌ سلـمُه
فليرتق فيه الذي لا يعلمُـه
ولا يهم أين تهوى قـدمُه
سيَّانَ من يعربُه أو يُعجمُه »!!

هكذا أصبح الشعر الآن، في أكثر المجلات المتخصصة، وغير المتخصصة وفي الصحف، وفي كثير من دواوين الشعر والأمسيات الشعرية وغير ذلك.... حتى صار مستغربا في وطنه، ولم يعد له دوره الفاعل الذي

كان له على مدى قرون طويلة؛ من يسمع الشعر الآن غير الشعراء؟! ومن يقرأ الشعر الآن غير صاحبه؟! وليس السبب في ذلك ما يمكن أن يُدَّعى من أن ضغوط الحياة تحول دون سماعه أو قراءته أو التفرغ له؛ فما زالت أشعار كثيرة تقرأ، وتحفظ عن ظهر قلب، ولكن ليس من هذا اللون من الشعر الذي تخلص من كل القيود الفنية وغير الفنية، ليس من هذا اللون الذي فقد هويته الأدبية.

والآن، وقد أصبحت قصيدة النثر ضرورة فنية فلا يصح أن يترك أمرها هكذا، بلا ضوابط ولا شروط، والشعر إذا كان على هذا النحو الذي نراه، فهي العلامات الكبرى لساعته، ويوشك أن يترك مكانه لغيره من فنون التعبير الأكثر جدية؛ بل لعله تركه الآن للرواية التي هي جنس أدبي راق، يكاد، بفضل أدبيته العالية، يصير شعرا؛ حتى إننا لنتساءل كثيرا: هل الرواية قصيدة نثرية؟ ربما، لكنها بالتأكيد لا تقوم مقام الشعر الخالص، الذي يصفي روح الجمال، قاصدا إلى تقديمها في ذلك الشكل الخارق في سحره وفتنته وشفافيته، الذي ندعوه: القصيدة الشعرية.

لابد لها من شروط، وأولها، فيما نرى، أن يكون للشاعر إنتاج مذكور في الكتابة الأصولية، أقصد أن يكون مجيدا في الشعر الخليلي قبل أن يقدم على كتابة قصيدة النثر، فإن هذا من شأنه أن يصقل تلك الحساسية

اللغوية التي أكدنا على أهميتها مرارا، لأنها هي وحدها ستكون بعد ذلك كل عدته في بحر مضطرب لا يحكمه قانون؛ بحر قصيدة النثر.

وليس في هذا الشرط أي غرابة، حتى لمن يرى كل مستقبله الأدبي محصورا في قصيدة النثر؛ فهناك أبواب للفن لا نستطيع أن نلج عالمه إلا عن طريقها، أولها باب الأصولية؛ هذا في كل فنون الإبداع: في التصوير والموسيقى والأدب.... لأن كل اعتماد المبدع على ذوقه؛ والأصولية أفضل الوسائل على الإطلاق لتعديل هذا الذوق وتقويمه وتنظيمه.... وبعد ذلك تكون الثقة في ما ينتجه هذا الذوق المثقف؛ ففي فن التصوير مثلا في تاريخه الطويل، لا يوجد مصور يعتد به في أي من الاتجاهات، إلا بعد أن يكون له إنتاج أصولي (كلاسيكي) جيد.

لقد حاول بعضهم أن يضع لها شروطا- فسوزان برنار ترى أن من شروط قصيدة النثر: الوحدة العضوية، والمجانية، التي تحددها بدقة فكرة اللا زمنية، بمعنى أن القصيدة لا تتقدم نحو هدف ما، ولا تطرح سلسلة من الأفعال المتتالية، لكنها تفرض على القارئ كشيء، ككتلة لا زمنية، وهذان الشرطان يقودان إلى شرط ثالث، أكثر خصوصية لقصيدة النثر، هو الإيجاز[33]

[33]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، ومراجعة وتقديم رفعت سلام، شرقيات، القاهرة ١٩٩٨، ص: ٣٦، وعنها نقل بكل أمانة بعض المنظرين العرب لقصيدة النثر، مثل أدونيس وأنسى الحاج في مقدمته النظرية لمجموعته الشعرية (لن).

(التكثيف) . ولسنا في حاجة للبرهنة على عمومية هذه الشروط ولا جدواها بوصفها عمودا لقصيدة النثر. فهي شروط الكتابة بصفة عامة، ولا شيء فيها خاص يمكن أن تنفرد به قصيدة النثر.

إن قصيدة النثر ما زالت نوعا يتأبى على التعريف وعلى التقعيد، لقد كانت القصيدة من قبل تخضع لمجموعة من القواعد، كان أظهرها وأكثرها هيمنة دائما هو قانون الموسيقى الشعرية، وكنا نستطيع الإمساك بذلك القانون، ويسهل بذلك تصور القوانين المجاورة.... لكن الآن، وباختفاء الموسيقى الشعرية؛ عن أي قوانين نبحث؟ قوانين الشعر أم قوانين النثر؟

نعم هناك قانون ظاهري يحكمها، ويستنبط من تسميتها: « قصيدة النثر » يتمثل في مقولة اجتماع الأضداد: شعر/ نثر؛ وذلك يحيل إلى مجموعة من التصورات المصاحبة: فن منتظم/ فوضوية هدامة؛ قيود صارمة/ حرية؛ خضوع/ انطلاق... إلى آخر تلك الثنائيات التي يمكن أن يكون لها علاقة بالشعر في طرف وبالنثر في طرف آخر، ومن خلال هذا التناقض الداخلي، والمفارقات العميقة والخطرة والخصبة، يكمن التوتر الدائم لقصيدة النثر، وحيويتها وتمردها[34].

[34]- راجع. سوزان برنار. الفصل الرابع الخاص بجمالية قصيدة النثر: ٢/ ١٤٩- ١٧٣

وهنـاك قـوانين أخـرى تحكـم قصـيدتنا، منهـا قـانون الانسـجام الشعري، ذلك القـانون الـذي حـافظ عليـه الشـاعر العمـودي، وحـافظ عليـه المحدثون العباسيون، وحافظ عليه أصحاب الموشحات، وحافظ عليه أصحاب شعر التفعيلة، ولا يستطيع صاحب قصيدة النثر الاستغناء عنه.

ولكـن الانسـجام الشـعري، ومعـه التماسـك يشـكلان أسـاس البنيـة الأدبية بصفة عامة، ولهما في الشعر خصوصيات ربما نشعر بها ولا نستطيع أن نقبض عليهـا، لكنهـما في النهايـة يخضـعان تمامـا للمكونـات النفسـية والمعرفية للشاعر، وكأن لكل شاعر في النهايـة قوانينـه الذاتيـة الـتي توجـه عملية إبداعه الشعري.

obeikandl.com

المصادر والمراجع

- إدوارد فورستر، أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١
- إيان واط، نشوء الرواية، ترجمة ثائر ديب، دار شرقيات، ط١ ١٩٩٧
- الأزهري: تهذيب اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة ١٩٦٤.
- ألبير ليونار: أزمة مفهوم الأدب في القرن العشرين، ترجمة زياد عودة، دمشق، وزارة الثقافة ٢٠٠٢.
- الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٧٧.
- بهاء طاهر: بالأمس حلمت بك، ضمن مجموعة أعمال، دار الهلال ١٩٩٢.

obeikandl.com

الحب في المنفى، روايات الهلال، العدد ٥٥٩، دار الهلال، يوليه ١٩٩٥.

- بودلير: سأم باريس، ترجمة: محمد أحمد محمد، ضمن المشروع القومي للترجمة ـ المجلس الأعلى للثقافة ط١، ٢٠٠٢.
- تودوروف: الشعرية ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط١، توبقال، الدار البيضاء ١٩٩٠.
- جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩
- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت.

كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢.

- جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥.
- حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة: المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، ١٩٩٣.
- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١.

- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط أحمد أمين، وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة.
- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١.
- الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد أحمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط٣، دار المعارف، مصر ١٩٧٦.
- سعيد بنكراد: سميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٣.
- ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، نشر جودت الركابي، دمشق ١٩٤٩.
- سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، ومراجعة وتقديم رفعت سلام، شرقيات، القاهرة ١٩٩٨.
- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق ط ١٠، ١٩٨٨.
- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي. ترجمة إبراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢.
- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٢.

obeikandi.com

- عبد الرازق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩
- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ط٣.
- عبد العزيز جادو: الأحلام والرؤى، اقرأ، دار المعارف، ١٩٥٦.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، الخانجي ط١، ١٩٩١.
- علي بن خلف: مواد البيان، تحقيق حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس الغرب ١٩٨٢
- عمر فروخ: هذا الشعر الحديث، بيروت، دار لبنان.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، ط٢ ١٩٩٨.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، الخانجي، ط٣، ١٩٧٩.
- كمال خيربك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبني الأدبية، المشرق للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢.
- مجموعة من المؤلفين: الشعرية الأوربية وديكتاتورية الروح، ترجمة ظبية خميس، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط١، ١٩٩٣.

obeikandl.com

- محمد أحمد وريث: في إيقاع الشعر العربي، الدار الجماهيرية، ليبيا، ط١، ٢٠٠٠.
- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ط١، ١٩٨١.
- محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦.

النص المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (٩٢) مصر، ١٩٩٩.

- محمد مشرف خضر: بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، دار العواصم، ط١، ٢٠٠٤.
- محمود درويش: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط١٢، ١٩٧٧.
- محيي الدين رمضان: وجوه من الإعجاز الموسيقى في القرآن، عمان / الأردن، دار الفرقان ١٩٨٢.
- نازك الملائكة: شجرة القمر، ديوان نازك الملائكة.
- نعيم اليافي: قواعد تشكل النغم في موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، عدد ١٥-١٦ نيسان - تموز، سوريا ١٩٨٤.
- ابن هشام: السيرة النبوية.

- Baudelaire, Sa vie et son oeuvre, Paris, éd. Fixot, 1992.
- Roland Barthes, Introduction à L'analyse structurale des récits, Paris, éd. Du Seuil, coll. Points, 1981.
- Roman Jakobson, Huit questions de poétique, tr. Fr. Paris, Ed. Du Seuil, coll. Points, 1977.
- V. Propp, Morphologie du conte, Traduction française, Ed. du Seuil, coll. Points, 1970.

obeikandl.com