الفصل الأول

الشعر والنثر

والشعر في النثر

obeikandl.com

obeikandl.com

١- ١- في البدء كان الشعر نثرًا: مقدمة تاريخية ومفهومية[١]:

إن القوافي والمساعي لم تزل

مثل النظام إذا أصاب فريـــدا

هـــي جوهرٌ نثـــرٌ فإن ألفتـــه

بالشعر صار قواعدا وعقودا

Let chaos storm!

Let cloud shapes swarm!

I wait for form

"Robert Frost"[2]

بداية، "تُعد اللغة أداة الأدب، وتتكون تلك الأداة من طرفين أولهما مضمون اللغة الخفي، أي التجسيم الحدسي للتجربة، وثانيهما التوافق المتميز للغة، أي الكيفية المخصوصة لتجسيم التجربة"[٣]. وتظل "كل لغة في ذاتها تعبيرًا جماعيًّا، يخفي مجموعة خاصة من المعطيات الجمالية؛ صوتية، وإيقاعية، ورمزية، وصرفية، لا تشاركها فيها أية لغة أخرى"[٤]. "وهذا ما يشد انتباهنا إلى العلاقة بين ما يسمى في الخطاب النقدي السائد بالنثر، وما يسمى بسبب وزنه وقافيته

بالشعر، وهي علاقة على الرغم من رسوخها فإنه يصعب وضع الحدود الفاصلة بين حديها على مستوى علم الشعريات المقارن بخاصة.

يوضح العنوان؛ "في البدء كان الشعر نثرًا"، ما يبدو أنه حقيقة ناصعة، من النادر أن يماري فيها أحد، وهي أسبقية النص النثري، وفق التسمية المعتادة، عما يسمى –بسبب وزنه وقافيته– شعرًا، ولكن هل ينفي ذلك حضورَ الشعر فيه!

تحفظ لنا مئات النثريات القديمة موسيقا لغوية، وأنغامًا تعبيرية، ونصوصًا تقول شيئًا، وتقصد شيئًا آخر،على حدّ تعبير ريفاتير(٥)، سواء ظهر ذلك في النصوص اللغوية الأول، التي اخترعها الإنسان للشفاء، وقضاء الحوائج، وكانت حكرًا في المجتمعات البدائية، على ساحر القبيلة، وجماعة الكهان، مثل الطلسمات، والتعويذات، وغيرها من نصوص لها التباساتها الشعرية، وقوتها التعبيرية الفاتنة، وبما يشبه ما نحظى به عند قراءة النصوص الدينية التي جاء ما نعرفه عنها متأخرًا كثيرًا عن تلك المرحلة البدائية السالفة للغة، أو ما ظهر بعد ذلك في النصوص السماوية، مثل التوراة، والإنجيل، والقرآن، وهي نصوص لها معانيها، وإيقاعاتها التعبيرية، التي حملت من الشبه –برغم اختلافاتها مع السائد الشعري– ما يستحق الاهتمام بنفيها من حقل الشعر بعد ذلك، مثل ما نفاه القرآن الكريم، والحديث النبوي، بخصوص علاقتهما بالشعر، حين اختلط الأمر على عرب الجاهلية في نوع النص القرآني، شكًّا في شعريته. هذا فضلاً عن نصوص غير سماوية، مثل نشيد إخناتون، وعقائد الكونفوشيوسية، والزرادشتية، والهندوس، والطاوية، والشنتو، والشامان، وغير ذلك مما يحتاج إلى بحث منفصل، وهي جميعًا على الرغم من اختلاف مصادرها، كافية للدلالة على الموسيقا، والقوة التعبيرية التي تنثال من هذه النصوص عند قراءتها، فضلاً عن

تأثيرها الشعري الكثيف على متلقيها، برغم كونها نصوصًا نثرية، ولولا إيمان كل فريق بدينه، لكان في مكنة أي ناقد أن يسم عديد هذه النصوص بالشعر.

من أجل هذا أذهب مختلفًا مع كثيرين، إلى أن الشعر كان في البدء نثرًا، وفق التسمية المعتادة، وهو كذلك الآن، ذلك لأن قواعد نوع ما، مثل الشعر، لا يمكنها أن تسبق تجلياته النصية. كما أذهب أيضًا إلى أن الطابع النغمي الأول للشعر، قبل تأسيس الإيقاع العروضي، كان داخليًا "نفسيًا، متنقلاً من حال نفسية شعورية إلى حال أخرى، ومتفوقًا عن القيم الزمانية الموضوعية التي فرضها العروض بعد ذلك، حيث قام الجانب الإيقاعي في الشعر في بداياته الأول –كما هو الآن– على حال من التواصل الرمزي أكثر منها التواصل القائم على الشيوع، "العروضي"، والآن عادت موسيقا النص الشعري إلى سيرتها الأولى، فأصبحت موسيقا ذاتية حرةً كما يجب أن تكون. وأصبح لما نسميه في هذا الكتاب بالمعنى الشعري، دور مهم، وبالغ الدلالة، في الإشارة إلى النوع، وتحديد "طوبوليجيته".

على المستوى التاريخي يمكننا القول "إن الذين قربوا بين النثر والشعر انقسموا فريقين: فريق يرى أن أصل الكلام نثر، حتى إذا اختير له اللفظ والقوافي والوزن المناسبة جميعًا أمكن أن يكون شعرًا، وكأنهم يقولون بأن الإنسان يفكر بالنثر، وأول هؤلاء طباطبا، وثانيهم المظفر العلوي، وفريق يرى أن المنظوم مادة للمنثور وأصل، فإذا أريد تجميل المنثور اقتبس الكاتب من المنظوم شيئًا بعد نثره، أو ردّ المنثور إلى النظم، وأول هؤلاء ابن الأثير، وثانيهم حازم القرطاجني. وأكثر هؤلاء وهؤلاء وأمثالهم لم ير ضيرًا في نقل الكلام من النثر إلى الشعر أو العكس، بل إن ابن طباطبا رأى أن محكّ جودة الشعر قبوله للانتثار دون أن يفقد شيئًا من جودة معانيه، وجزالة ألفاظه، ووجد مسكويه في الوزن

حلية وفضلاً لا غير، وواكب بعضهم، كابن الأثير، على تبيان طرق نثر المنظوم، أو نظم المنثور، دون أن يغيب عن بالهم أن من الشعر ما لا يمكن نثره (كما يرى العسكري) إلا إذا نثر حرفيًّا، أما أكثرهم ففرق بين الشعر والنثر بالوزن أو النظم"[٦].

وقد ارتبط الشعر في المعجم العربي بالإيقاع، ويعرف المعجم الشعرَ بصفته "منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرًا، (...) وربما سموا البيت شعرًا، حكاه الأخفش، (...) وقال الأزهري الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر، لأنه يَشْعُرُ ما لا يَشْعُرُ غيره، أي يعلم، وشَعَرَ الرجل يَشْعُرُ شِعْرًا، وشَعْرًا، وَشَعُرَ، وقيل شَعَرَ قال الشعر، وَشَعُرَ أجاد الشعر، (...) والمتشاعر الذي يتعاطى قول الشعر، (...) وقد قالوا كلمة شاعرة أي قصيدة"[٧]. "وسمي الشاعر لأنه يشعر للكلام، وقولهم (ليت شعري) أي ليتني أشعر بكذا وكذا"[٨]. وفي هذا ما يربط الشعر بالنظم والصناعة من جهة، وبالشعور من جهة أخرى، وذلك في تعريفه القديم عند العرب. وهما سمتان موضوعيتان أساسيتان أشار إليهما التعريف فضلاً عن سمتي الوزن والقافية، وهما سمتان شكليتان.

أما على المستوى النقدي في تراثنا العربي القديم يرى الجاحظ أن أول من نهج سبيل الشعر في العربية، وسهل الطرق إليه، "امرؤ القيس بن حُجْر، ومُهَلْهِل بنُ ربيعة، ويرى الجاحظ أن الشعر [نسبة إلى زمنه الذي قال فيه هذا] حديث الميلاد، صغير السن، فإذا استظهرنا الشعر، وجدنا له- إلى أن جاء الله بالإسلام- خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام"[٩]. ويدل على حداثته قول امريء القيسِ بن جُحْر:

إن بنـــي عـــــوفٍ ابتنوا حسنًـــــا ضـــيَّـــعَه الـــدُّخـــلـــلُـــون إذ غدروا

أدَّوا إلى جـــــارهـــــم خفـــارتـــه ولمْ يَضِـــــعْ بالمغيـــــب مَنْ نَصَروا

.....إلخ.

وجملة القول حول الوزن إن النقاد قد تناولوه من جهات متعددة: فتناوله "عدد منهم من حيث قياسه: فحده الفارابي وحازم القرطاجني بزمان النطق، واكتفى الباقلاني بالإشارة إلى تساوي أجزائه، وحدّه ابن سينا بالعدد الإيقاعي. وتناوله عدد آخر من حيث أهميته في الشعر؛ فعده الفارابي قوام الشعر الأصغر، وجعله القرطاجني من قوامه، وحسبه ابن رشيق القيرواني، خلافًا للفارابي، أعظم أركان الشعر، ورآه التوحيدي ميزة الشعر من النثر، لكن الباقلاني وآخرين، وضعوا للشعرية شرط القصد وإلا فليس عندهم من أهمية للوزن. وبعضهم تناوله من جهة الموسيقا، فمحضه الفارابي وابن سينا وجهين: عروضيًّا وموسيقيًّا، وذلك لربطهم إياه بالغناء أو اللحن"(١٠). وهي تحديدات نقدية ارتبطت بمعاينة واقعها الموضوعي، وتجليات بيئتها المحلية المحدودة، ولم تضع في حسبانها اتساع مفهوم الشعر، هذا الممتد على جسد العالم، فحصرت تعريفها بما يناسب الشعر العربي في زمانه، ومكانه، وبيئته.

أما كلمة الشعر في المعجم الغربي (*poetry*)، فـ"مشتقة من اللاتينية الوسطى"، (*poetria*) المشتقة من اليونانية (*poētēs*)، بمعنى الصانع أو المبدع، وهو مصطلح شامل يمكنه أن يعطي أي نوع من التأليف الموزون"(١١). فإذا ما ألقينا الضوء على دلالة كلمة قصيدة (*poem*) في الإنجليزية، لوجدناها كلمة مشتقة من اليونانية (*poitēma*) وتعنى الشيء المصنوع، وقد تكون مقفاة، أو

غير مقفاة، أو مزيجًا من الاثنين، وقد تكون أيضًا محدودة بعدد معين من المفردات، كما في شعر الهايكو (*haiku*) الياباني مثلاً"[١٢]، "والحاصل أن البيت من الشعر في اللاتينية واليونانية متصل بمبدأ اختلاف الوزن، وهو متصل في الإنجليزية بمبدأ اختلاف النبرة، وهو مرتبط في الفرنسية بقاعدة العدد، والإيقاع الصوتي، (ذلك لأن النبر في الفرنسية لا يشكل عنصرًا مميزًا) [١٣]، وهو في اللغة الصينية رهين مباديء الإيقاع الصوتي، وتغير النبر، ويستند كل نظام من تلكم الأنظمة إلى العمل اللاشعوري للعادات اللغوية التي يتلفظ بها المتكلم"[١٤]. وباختصار، يمكننا القول إن ما يجعل القصيدة نوعًا مختلفًا عن أي نوع كتابي آخر هو "سحر النوع الذي يخلقه سرّ انتظام كلمات بجوار بعضها، في شكل مترابط محبوك، قادر على منح حسّ له إيقاعه الخاص"[١٥]. وهذا ما يشد انتباهنا ثانية إلى أهمية مفهوم النظم؛ الموضوع الذي سنعالجه لاحقًا في أثناء تناول ما نسميه في هذا الطرح "المعنى الشعري".

وتجدر الإشارة إلى أنه في المعجم النقدي الغربي، الإنجليزي بخاصة، مصطلح آخر هو (*verse*)، وأنا أميل إلى ترجمته إلى المنظوم، ويحمل في الإنجليزية أربع دلالات، الدلالة الأولى: تشير إلى سطر من الكتابة الموزونة، أما الثانية فتشير إلى مجموعة من الأسطر أو السطور الموزونة، غالبًا ما تكون أربعة، ولا تجاوز اثنى عشر، وتشير الدلالة الثالثة إلى الشعر على نحو عام"[١٦]. اما الدلالة الرابعة للكلمة "فتشير إلى الآية في أسفارالعهد القديم أو الجديد"[١٧].

فإذا ما أتينا إلى تعريف النثر في المعجم العربي وجدناه مرتبطًا بالفعل نثر: "نثرُكَ الشيء بيدك ترمي به متفرقًا مثل نثْرِ الجَوْز، واللوز، وكذلك نثر الحب إذا بُذرَ، وهو النثار، [ونلاحظ هنا أن له دلالة تقف على النقيض من النظم،

فالمصادفة سمة في النثار، ولكنها ليست كذلك في النظام]، وقد نَثَرَه، ينْثُرُهُ، نثرًا، ونِثَارًا، وَنَثَّرَهُ نثْرًا فانْتَثَرَ، وتنَاثَرَ، (...) وفي حديث بن مسعود وحذيفة في القراءة: هَـذًّا كهذِّ الشعرِ، ونثرًا كنثر الدَّقَلِ، أي كما يتساقط الرُّطبُ من اليابس من العِذْقِ، إذا هُزَّ، (...) والنثور الكثير الولد [ويشير هذا المعنى إلى علاقة النثر بالكثرة، والإفاضة، على خلاف الشعر]، وقد نثرَ ولدًا أو نثرَ كلامًا أكثره، (...) ورجل نَثِرٌ بيِّنُ النّثَـرِ، ومِنْثَـرٌ، كلاهما: كثير الكلام، والأنثى نَثِرةٌ فقط"[١٨]. وهذا ما يشد انتباهنا إلى العلاقة بين ما يسمى في الخطاب النقدي السائد بالنثر، وما يسمى بسبب وزنه وقافيته بالشعر، وهي علاقة راسخة في كتب التراث، ومع ذلك يصعب وضع الحدود الفاصلة بين حديها.

ومما لا شك فيه أن ما يسمى بالنثر الفني كان سببًا في اضطراب الآراء حول الشعر والنثر، والعلاقة بينهما، فهو يبدو في منزلة بين المنزلتين، وذلك بعد أن "استخدم الكاتب جميع فنون البلاغة، وساد أساليبَه الغموضُ، وكثر فيها الإيجاز، فحسبنا أن نقرأ خطبة مما نسب إلى الإمام علي في نهج البلاغة حتى تتثبت من ذلك. ولا شك أن مصطلح "القول الشعري" الذي استخدمه الفارابي كان مخرجًا من هذا الإشكال، لأن ذلك يُدخل النثر الفني في حيز الشعرية، ويضع معايير أخرى للشعر غير الوزن الذي عدّه –أكثر النقاد العرب القدامي– الخصوصية الأولى للشعر، بصفته نقضًا للنظم. ولهذا تكلم الفارابي على المحاكاة والتخييل بصفتهما شرطين أساسيين ووحيدين للشعرية.."[١٩].

ومثل هذا الفهم للعلاقة بين الشعر والنثر، يتيح لنا أن ننظر على نحو جدلي إلى المشكلات الخاصة بالحدود الفاصلة بينهما، وكذلك النظر إلى الطبيعة الجمالية للأشكال الأدبية المتماسة، كما هو الحال في قضية كقضية الشعر الحر،

وهنا تبدو لنا مفارقة تثير الفضول، ذلك لأن النظر إلى الشعر والنثر بصفتهما بناءين مستقلين تماما، قابلين للوصف دون الإشارة إلى أية علاقة متبادلة بينهما، فنعتُ الشعر بأنه الكلام الموزون المرتب على نسق ما، ونعتُ النثر بأنه الكلام العادي، يُفضي –على غير المتوقع– إلى أن تخطيط الحدود بين هاتين الظاهرتين يصبح محالاً، إذ إن الباحث حين يصطدم بوفرة الأشكال الفنية المتوسطة بين طرفي الشعر والنثر، يكون مضطرًا إلى أن يستنتج أن إقامة حدود معينة بينهما، أمر غير ممكن على وجه العموم. هذا بالإضافة إلى أنه على الرغم من "أننا نطلق غالبًا مصطلح النثر على لغة الحديث العادي، فإن النثر في الحياة ليس هو لغة الحديث العادي"(٢٠). وقد كتب ب . ف. توماشيفسكي يقول: "قد يكون أكثر واقعية، وربما أكثر إثمارًا أن نتناول الشعر والنثر لا بصفتهما مجالين اثنين لهما حدود صارمة، وإنما بصفتهما قطبين، أو فلنقل مركزيّ جاذبية، تنتظم حولهما – تاريخيا– حقائق واقعية (...)، فمن المشروع أن نتحدث عن ظواهر أكثر نثرية أو أقل، مثلما هو مشروع أن نتحدث عن ظواهر أكثر شاعرية أو أقل"(٢١). أما الخطأ الفادح فيكمن فيما اعتدنا عليه من وضع الشعر أمام النثر في ثنائية ضدية، والصحيح أن الثنائية الضدية هذه لا تستقيم إلا إذا وضعنا الشعر أمام اللاشعر!

فإذا ما اتينا إلى المعجم النقدي الغربي وجدنا أن كلمة نثر "الإنجليزية (*prose*) مشتقة من اللاتينية (*prosa* or *poroversa oratio*) التي تعني الخطاب المباشر، من هنا يمكننا القول إن كلمة نثر تشير في الاستعمال النقدي الغربي المعتاد إلى خطاب مباشر من اللغة –سواء كان مكتوبًا أو مقروءًا– له شكل الاستخدام المعتاد للغة، ويختلف عن النظم والشعر في كونه غير مقيد الإيقاع، والوزن، والقافية"(٢٢).

أما ما "يسمى الشعر الحر بالإنجليزية (*free verse*) وبالفرنسية (*verse libre*) فيشير إلى القصائد التي لا تتصف بوزن منتظم، أو بطول شعري واحد، فضلاً عن اعتماد هذا الشكل الشعري على إيقاعات اللغة الطبيعية، وعلى الطباق (*counterpoint*) بين المقاطع ذات النبر، والمقاطع ضعيفة النبر، ويمكنه أن تتسم في يد شاعر موهوب بإيقاعات، وموازين شعرية خاصة به، أما بدايته فمجهولة، وإن كان في إمكاننا أن نرى آثار هذا الشكل في الجناس الاستهلالي لشعر القرون الوسطى، وفي نصي: المزامير، ونشيد الإنشاد، في ترجمة الإنجيل المعتمدة بخاصة"[٢٣]. و"ستشهد نهاية القرن الثامن عشر، والعصر الرومانتيكي، تمرد الأذهان على هذه التصنيفات الجامدة، والفصل بين فكرة الشكل، وفكرة الجوهر الشعري، والإقرار بأن الشعر لا يكمن في أي شكل محدد سلفًا، وكان الكثيرون من أصحاب الأذهان الملهمة قد أدركوا –آنذاك– أن فن نظم الأبيات لا يكفي لصنع شعراء، وإن النثر بالمقابل يمكن أن يصبح شعرًا"[٢٤].

وقد "عاد شكل الشعر الحر إلى أوروبا بعد حقبة الكلاسية الجديدة " 1660- 1780 (*Neoclassicism*) على يد هاينه (Heine)، وجوته (Goethe) في ألمانيا، وبرتران (Bertrand)، وفيكتور أوجو (Hugo)، وبودلير (Baudelaire) في فرنسا، وماكفرسون (Macpherson)، وسمارت (Smart)، وبليك (Blake)، وآرنولد (Arnold) في بريطانيا، أما أشهر من استخدموا هذا الشكل الشعري في القرن التاسع عشر فهو جيرارد مانلي هوبكنز (Gerard Manley Hopkins)، كما شهد هذا الشكل تطورًا مميزًا على يد الشاعر الأمريكي والت ويتمان (Walt Whitman) الذي أبدى تأثرًا ببودلير، أما مجددو هذا الشكل الشعري في القرن العشرين فكثر، منهم إزرا باوند (Ezra Pound)،

وإليوت (T. S. Eliot)، ود. هـ. لورنس (D. H. Lawrence)، ووليام كارلوس ويليامز (William Carlos Williams)[٢٥].

و"يفيد شعراء الشعر الحر من التقابلات المفاجئة والانتقالات العارضة، كما يفيدون أيضًا من الاندفاعات النحوية، والجمل غير الكاملة، والمفردات الغريبة، (...) من هنا فإن عنصري الزمن والمنطق يُمسخَان، ويتبددان كما هو الحال في الأحلام، وبذلك تبدو القصيدة وكأنها تمتطي صُهى الآنيّة، وكأن الشعر لم يكن له ماض أو مستقبل، وإنما له لحظة الوعي الحاضر المشتعلة فحسب. كذلك فإن الشعر الحر تكون له في أغلب الأحيان سمة التشوش أو السيريالية، وكلها من خصائص محاكاة الأحلام"[٢٦].

هنا تجدر الإشارة إلى علاقة الشعر الحرّ –تاريخيًّا– بحركة الجمالية الفوضوية، "وفي كتابه حول تاريخ التيار الفوضوي في فرنسا يقول جان ميترون (كنا رمزيين في الأدب، وفوضويين في السياسة)، وكان يشير إلى الفترة الممتدة ما بين (١٨٩١– ١٨٩٥)، الموافقة للمرحلة الرهيبة في الملحمة الفوضوية، فالشعراء يتحولون إلى إرهابيين، والمناضلون يحيون الشعراء، على أنهم إخوتهم في الثورة، وهناك تشابه في الأهداف بين الاثنين، الثورة ضد الدولة، والثورة ضد بحور الشعر التقليدية، (...) ويلاحظ جاك مونفيرييه التلاقي التام بين المثال الاجتماعي الفوضوي، وتجديد الفن الشعري؛ فللإنسان الحر، أدب حر، وفن حر، من هنا بدأ الشعر الحر عملية دعاية فعلية للحركة الفوضوية كما يقول الشاعر الفوضوي بيار كيّار، ذلك لأنه يعبر عن إرادة الثورة ضد ضغوط المجتمع، وضد اصطلاحات الفن الشعري الموروثة من الماضي"[٢٧]. كان المطلوب تغيير الشعر بتغيير الشاعر، على نحوٍ يؤثر على المجتمع وحركة التغيير فيه.

أما على المستوى العربي فلم تشهد حركة شعرية عربية اضطرابًا في المصطلح الشعري مثلما شهدته حركة ما يسمى الشعر الحر، وهو مصطلح شهد تضاربًا بين مفهومه الغربي، وسياق استخدامه من الشعراء أو النقاد العرب، كما حددته نازك الملائكة على سبيل المثال، "وربما يعود استخدام مصطلح الشعر الحر إلى عام ١٩١٠ عندما استخدمه أمين الريحاني وهو يعرف الشعر المنثور الذي كان له فضل ريادته"[٢٨]. واستخدم هذا المصطلح بعد ذلك "أحمد زكي أبو شادي عام ١٩٢٦ في ديوانه "الشفق الباكي"، وهو يقدم لقصيدة "الفنان"، وكان واضحًا اضطرابُه في المصطلح، وقد أعاد التجربة بعد ذلك في قصيدتيه "الحديقة الميتة"، و"القصر البالي" عام ١٩٤٣"[٢٩]. وهناك قصائد أخر من الشعر الحر منها القصيدة التي "أوردها أحمد مطلوب في كتابه "النقد الأدبي الحديث في العراق"، عنوانها "بعد موتي"، نشرتها جريدة العراق ببغداد عام ١٩٢١"[٣٠].

تذهب سلمى الخضراء إلى أنه "كانت لتجربة أبي شادي في مزج الأبحر في العشرينات عناصرها الإيجابية، منها أنها لم تصر على أن يضمّ البيت الشعري عددًا محدّدًا من التفعيلات، بل راوحت بينها، وعندما نظم خليل شيبوب الشاعرالسوري (١٨٩١- ١٩٥١) قصيدته "الشراع" في مجمع البحور، ونشرها سنة ١٩٣٢، في *أبوللو*، صادف أنه استمر في الكتابة دون انتباه عبر سبعة أسطر، في بحر الرمل [فاعلاتن] فخرج بمقطوعة شبيهة بالشعر الحر الذي كتب بعد ذلك في الخمسينيات"[٣١]. وتعبير "صادف" الذي تستخدمه سلمى الخضراء هنا يدل على ميلها إلى غياب قصدية الكاتب فيما ابتدعه، وهو أمر يصعب حسمه، فقد تأتي القصيدة مصادفة، لكن نشرها على هذا النحو، يعنى دون شك أن الكاتب كان مدركًا لما جاء فيها، وأن هناك اختيارات فنية ما قد اتخذها قبل النشر،

وتجدر الإشارة إلى أن استخدام أبي شادي وشيبوب لمصطلح الشعر الحر كان القصد منه تأسيس القصيدة على الشطر الواحد بدلاً من الشطرين، وعلى حرية مزج البحور في كل شطر، وهو مفهوم يختلف عن مفهوم أمين الريحاني عن الشعر الحر الذي كان ألصق بمفهومه الغربي. ويعني هذا أن المصطلح قد استخدم قبل نازك على مدى أربعين عامًا.

وخلاصة القول إنني أرى أن نازك الملائكة كانت تُنَظّر لقصيدتها أكثر من تنظيرها لحركة شعرية تجديدية واسعة[٣٢]، بل يندهش القاريء المعاصر من رجعية عدد من آرائها، مثل الرأي الذي أبدت من خلاله انزعاجها من الخلط بين أكثر من بحر في قصيدة واحدة، ومثل ادعائها "بأن تفعيلات الشعر كالنسب في الموسيقا شيء ثابت في كل لغة ثبوت الأرقام في الرياضيات، مهما تجددت العصور والأفكار"[٣٣]، وذلك موازنة بآراء عدد ممن سبقوها ولم يدعوا أية ريادة مثل أمين الريحاني، أو ميخائيل نعيمة على سبيل المثال لا الحصر. ويعدّ محمد النويهي أشهر من ردوا على آراء نازك الملائكة [٣٤].

ومن التجارب الأول على المستوى التاريخي تجربة قصيرة، وغير مؤثرة للشاعر نقولا فياض، عام ١٩٢٤، وتجربة الشاعر فؤاد الخشن عام ١٩٤٦، ومحمد مصطفى بدوي عام ١٩٤٦، ولويس عوض عام ١٩٤٧، أما تجربة على أحمد باكثير فكانت تجربة طموح ذلك حين قام بترجمة مسرحية روميو وجولييت إلى الشعر العربي مستخدمًا عدة أوزان، دون التزام بعدد التفعيلات، كما كتب بعد ذلك درامته "السماء وإخناتون ونفرتيتي" في ١٩٤٣، مستخدمًا قالب الشعر الحر، وهي دراما لها أهمية تاريخية بسبب هذا الشكل الجديد الذي أدخله على الكتابة الدرامية الشعرية بعد شوقي، وإن عابها قيامها على وزن واحد هو المتدارك، مع

كسور عروضية كثيرة، وانتقالات لم يشعر بها، ربما لو كان باكثير شاعرًا بالمعنى الدقيق للفظ لكانت له ريادة غير منقوصة[٣٥]. ثم ظهرت مجلة شعر اللبنانية عام ١٩٥٧ ومنذ ذلك التاريخ "زادت الدعوة إلى الشعر الحر بمفهومه الغربي"[٣٦].

استمرت العلاقات بين الشعر والنثر عديدةً متداخلة، متجددةً دون توقف، فظهر الشعر المنثور (*Blank verse*): قدمه أول مرة إيرل بلدة سوراي الإنجليزية (Earl of Surrey) [الشاعر هنري هوارد Henry Howard] [٣٧] في القرن السادس عشر، في ترجمته للإنياده ١٥٤٠م، ويتكون هذا الأسلوب الشعري من خمسة أسطر شعرية منبورة، وغير مقفاة، غالبًا ما تأتي على وزن الأيامبي الخماسي،(...) وأغلب الظن أن الإيرل سوراي قد استنبط فكرة هذا الشكل من طريقة الشعر الحر (*versi sciolti*) في الترجمة الإيطالية للإنيادة التي أنجزها مولتسا (Molza) عام ١٥٣٩م، وقد أصبح هذا الشكل هو شكل الشعر الإنجليزي السائد، ويعدّ من أقوى الشكول الشعرية ارتباطًا بإيقاعات اللغة الإنجليزية اليومية، وهذا ما يفسر حظوته لدى كتاب الدراما، والسرد الشعري، ومن أشهر من استخدموا هذا الشكل جون ميلتون في الفردوس المفقود، *Paradise Lost* (1667)، كما شهد هذا الشكل الشعري اهتمامًا خاصًّا، وذيوعًا على يد شعراء الحقبة الرومانسية، فضلاً عن استخدامه من أفضل شعراء القرن التاسع عشر، كما استُخدِمَ في أعمال عدد من كتاب القرن العشرين الدرامية الشعرية مثل آندرسون (Anderson)، وإليوت (Eliot)"[٣٨].

وقد اختلف الدارسون في أول شاعر عربي استخدم النظم غير المقفى في الأدب العربي الحديث، ورأى العقاد أن الشعراء الثلاثة توفيق البكري (١٨٧٠-

١٩٣٢)، وجميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣- ١٩٣٦) في قصيدة له نشرت في جريدة المؤيد، وعبد الرحمن شكري (١٨٨٦- ١٩٥٨) في قصيدة نشرت في الجريدة، هم أول من حاولوا كتابة الشعر المرسل، ولكنه لم يستطع أن يحسم أي الثلاثة كان أسبق، ورجح أن البكري هو أول من فعل ذلك في قصيدته "ذات القوافي"، ثم تبعه الزهاوي، وأخيرًا شكري"[٣٩]. "لكن س. موريه ذهب إلى أن التجربة الأولى في الشعر المرسل قام بها رزق الله حسون (١٨٢٥- ١٨٨٠)، في ترجمته المنظومة للفصل الثامن عشر من سفر أيوب، في كتابه (أشعر الشعر) عام ١٨٦٩"[٤٠].

ومن الجدير بالذكر أن مسألة الشعر النثري "لم تكن مطروحة حتى القرن الثامن عشر، حيث كان بدهيًّا أن الشاعر -بحكم تعريفه- هو من يكتب الشعر المنظوم، فالقافية، والبحر، كانا ضروريين لشعر لا تزال فكرته ترتبط -طبقًا لأصوله- بأصول الغناء الموزون (...) ولا يزال خاضعًا إلى عبودية الإيقاع الموسيقي"[٤١].

وقد حاول عدد من الأدباء العرب أن يدخلوا الشعر المنثور إلى حقل الأدب العربي، من أول هؤلاء الأدباء "أمين الريحاني الذي استخدم هذا القالب منذ بداية القرن، حتى إننا نرى جرجي زيدان يستخدم هذا الاصطلاح [أول مرة سنة ١٩٠٥] [٤٢]، في وصفه لمحاولات الريحاني في هذا المضمار، الذي تأثر كما ذكر في مقدمة ديوانه بوالت ويتمان"[٤٣] وتذهب سلمى خضراء إلى أن الناقد لا يستطيع ان يلمح أثرًا ظاهرًا مباشرًا لتجربة الريحاني على غيره من الشعراء، وترى أن من ترك هذا الأثر هو جبران خليل جبران، الذي كان يملك موهبة شعرية فذة، أسهمت في تحرير الشعر من علاقاته بإرثه الكلاسي، وفي منحه دفقة

شعرية ملأى بالحيوية التي استفادت من التجربة النثرية؛ تجربة جبران بخاصة إلى حدّ بعيد.

لكننا لا نعدم تجارب كثيرة مبثوثة لشعراء آخرين على امتداد الثلاثينيات والأربعينيات بعد ذلك، هكذا "استمرت تجارب الشعر المنثور، دون أن تلعب دورًا مؤثرًا في التيار الشعري آنذاك، أما العداء السافر لهذا النوع من الأدب [كما ترى سلمى خضراء] فلم يبدأ إلا بعد صدور عدد من المحاولات التي رآها التقليديون محاولات شعرية متطرفة مثل مجموعة القصائد السريالية التي أصدرها أورخان ميسر وعلى الناصر في حلب، ١٩٤٦، مع مقدمة تحسبها كاتبة المقال مانيفستو الشعر السريالي، الذي أعلن أن الشعر الموزون عاجز عن نقل الأفكار والتعبيرات الحديثة"[٤٤]. ذلك دون أن تشير الكاتبة، إلى محاولات أهم، كتبها شعراء مصريون سرياليون أشهرهم جورج حنين على سبيل المثال لا الحصر –ولا أحسب هذا السلوك البحثي تعمّدًا منها، كما يبدو من الوهلة الأولى من مقالها– ففي هذا ما ينتقص من قيمة المقال، ومن مكانة كاتبته، وأمانتها العلمية معًا..

أما أهم الشعراء الذين ارتبطوا بقصيدة النثر من جهة، وبالتيار السريالي من جهة أخرى، فكان معظمهم من جماعة الفن والحرية "التي تأسست إثر اندلاع الحرب العالمية الثانية، وأصدرت مجلة التطور، وأقامت المعارض والندوات، وكان توفيق الحكيم قد أنجز قبل هؤلاء جميعًا، فيما بين ١٩٢٦– ١٩٢٨، عددًا من النصوص الشعرية ذات التوجه السريالي،"[٤٥] وقد تفاعلت الشعرية السريالية المصرية "تفاعلاً مباشرًا مع حركة السرياليين العالمية، وهي البداية التي اتخذت بعد ذلك بعقدين جسدها المكتمل في بيروت، وقد كان جورج حنين المحرك

الحقيقي لهذه الجماعة، كما كان همزة الوصل بين زملائه المصريين وشعراء السريالية الفرنسيين، ولبى عدد منهم دعوات حنين وجاء إلى مصر مثل هنري ميشو، وإيف بونفو، كما كانت هناك مراسلات بين جورج حنين وأندريه بريتون آنذاك، ومن أشهر الذين كتبوا على هذا الشكل من الشعراء المصريين السرياليين فضلاً عن جورج حنين: حسن التلمساني، وكامل زهيري، على سبيل المثال، وهناك شعراء آخرون حاولوا الكتابة الشعرية في القالب النثري ومنهم صالح الشرنوبي (١٩٢٤– ١٩٥١)، وهو شاعر بديع في عموده، ولويس عوض في "بلوتولاند" المنشور في ١٩٤٧، وبدر الديب في نصه "كتاب حرف الــ (ح)" في نهاية الأربعينيات"[٤٦].

وقد "جمع يوسف عز الدين في كتابه (في الأدب للعربي الحديث) الصادر في بغداد عام ١٩٦٧، عددًا من التجارب التي اكتشفها منشورة في الصحف العراقية منذ العشرينات، وكان معظمها من الشعور المنثور"[٤٧] ونضمّ إلى قلب هذا التيار تجارب الشاعر المصري الرائد حسين عفيفي (١٩٠٢– ١٩٧٩)، الذي التحق بجماعة *أبولو* وأصدر أول دواوينه بعنوان "مناجاة" عام ١٩٣٤، وديوانه "الزنبقة" في عام ١٩٣٨، وأصدر في عام ١٩٤٠ ديوان "الأغنية"، ثم ديوان "العبير" في عام ١٩٤١، وهو أكثر شاعر كتب على هذا الشكل الشعري على المستويين الكمي والكيفي معًا. وربما كان هذا سببًا من أسباب عجز الشعرية العربية على استيعابه آنذاك[٤٨]. وأغلب الظن أن هناك عددًا من الشعراء الذين كتبوا قصائد نثر ناضجة، موازنة بعصرهم، لم تصل إلينا، أو تؤثر على ذاكرتنا الأدبية، لكن هذا لا ينفي عنهم ريادتهم، وأهميتهم التاريخية، من أهم هؤلاء الشاعر المصري منير رمزي (١٩٢٥– ١٩٤٥)، ويرى إدوار الخراط أنه كان

من الممكن أن يحتل مكانًا بارزًا في الشعرية العربية لو قيض له نشر أعماله في حياته، وهي قصائد نثرية جمعها الخراط ، و د. محمد مصطفى بدوي اللذان كانا صديقيه، ونشراها بعد ذلك في ديوان اسمه "بريق الرماد"(٤٩).

وظهر أيضًا ما يسمى: النثر الشعري: (*poetic prose*)، الذي يقترب من النظم (*verse*)، وهو مصطلح يشير إلى ما يؤكد العلاقة بين الثنائية: الشعر/ النثر أيضًا، ويجمعهما، والنثر الشعري أسلوب استُخدِم على المستوى التاريخي في الكتابة الأدبية، من خلال منح النص النثري محسنًا أسلوبيًّا شعريًّا، عبر استخدام الأساليب الشعرية، مثل الاستعارة، والكناية، وغيرها بغية التأثير، ومن أشهر الكتاب العالميين الذين استخدموا نثرًا شعريًّا في كتاباتهم لِيلي (Lyly)، وسير ثوماس براون (Sir Thomas Browne)، وجرمي تايلور (Jermy Taylor)، ولوتريامون (Lautréamont)، ورامبو (Rimbaud)، ولورنس دوريل (LawrenceDurrell)، وديلان ثوماس (Dylan Thomas)" (٥٠).

نصل في نهاية هذا التطواف الموجز إلى قصيدة النثر (*prose poem*): التي تشير في المعجم الغربي إلى "شكل تأليفي يطبع كالنثر، لكنه يتسم بعناصر شائعة في الشعر مثل إيقاعاته المعقدة، ومحسناته البديعية، وقافيته، فضلاً عن قافيته الداخلية، وسجعه، وصوره المفاجئة المدهشة، وسمة التآلف فيه"(٥١)، ويشير تعبير "إيقاعاته المعقدة" في التعريف السالف إلى إمكانية أن تضم قصيدة النثر إيقاعات عروضية، مركبة، وفي هذا ما يخفف من غلواء الاعتقاد الشائع بين عدد من شعراء قصيدة النثر، ونقادها، من أن قصيدة النثر يجب أن تخلو تمامًا من أية إيقاعات عروضية..

كما تحمل عبارة "قصيدة النثر" في طيها ما يسمى على المستوى البلاغي الإرداف الخُلْفِيّ (*oxymoron*)[٥٢]، الذي يدل على تناقض ظاهري بين عبارتين، أو بين كلمتين لإثارة الإعجاب، فهذا التناقض الظاهري هو عين حقيقتها، من أجل هذا اقف مع من يرون صحة هذه التسمية، فتناقضها الظاهري هذا ينطوي على حقيقة عميقة، ودلالة بارزة، تذهب إلى أن النثر هنا ليس نقيضًا للشعر، فقد جمعتهما بلاغة التسمية بما تحمله من هذا الإرداف الخلفي في سُبحة واحدة، ذلك لأن نقيض الشعر هو اللا شعر، وليس النثر!

إن "التعبير الأدبي تعبير شخصي وملموس، لكن ذلك لا يعني أن كامل دلالته رهينة الصفات العرضية للأداء، فلا تتوقف الرمزية العميقة الحق مثلاً على الانتظام اللغوي لإحدى اللغات الخاصة، وإنما تقوم على قاعدة حدسية تستند إلى كامل العبارة اللغوية"[٥٣]. وهذا صحيح إلى حد بعيد في شكل قصيدة النثر الشعري؛ "ويعدّ الفرنسي آلويسيس برتراند (Aloysius Bertrand 1807-1841) من أوائل الكتاب الذين أنشأوا هذا النوع الشعري، وقد صدر عمله (*Gaspard de la nuit*) في عام ١٨٤٢، وهو عمل اتسم بلغة إيقاعية، وصور مدهشة، منها ما يتسم بنزعة التنافر (*grotesque*)، وقد أثر هذا النص في بودلير بعد ذلك في عمله "قصائد نثر قصار" (*Petits poèmes en prose 1869*)، كما أثر هذا النص في أعمال الشعراء الرمزيين، وفي السرياليين، ومن أشهر من كتبوا وفق هذا الشكل الشعري رامبو (Rimbaud)، وأوسكار وايلد (Oscar Wilde)، وآمي لويل (Amy Lowell)، وإليوت (T. S. Eliot)، ومن بعدهم بيتر ردجروف (Peter Redgrove)، ودافيد ويفيل (David Wevill)، ومن الأمثلة المعاصرة لكتاب قصيدة النثر الشاعر جيوفري هيلز (Geofferey

Hills)، في نصه، *الترانيم الميرسية*" (Mercian Hymns 1971) [نسبة إلى ميرسيا (Mercia)، وهي مملكة بريطانية قديمة في بريطانيا الوسطى]، والشاعر هيثكوت ويليام (Heathcote William) في نصه الشعري " *دولة الحوت*" (*Whale Nation* 1988) "[٥٤].

تساعد قصيدة النثر "أضرب التنغيم الصوتي التي ليست إلا ظاهرة ثانوية للنبرة، على أن يكتسب المقطع فيها فرديته الكمية العروضية"[٥٥]. فـ"الأثر السمعي العام في البيت الشعري مصدرُه أصوات اللغة، ونبراتها الطبيعية، وقلما أحسّ الأديب بأن تلك المباديء الأساسية للأسلوب تقيد فرديته في التعبير، فهي تفسح المجال لتلك التطويرات الأسلوبية التي غالبًا ما تحسن من الاستعداد الطبيعي للغة، وغريب أن نلاحظ مدى ما بذلته الآداب الأوروبية كي تدرك أن الأسلوب ليس أمرًا مطلقًا ينبغي فرضه على اللغة استنادًا إلى النماذج اليونانية أو اللاتينية، وإنما هو أساسًا اللغة نفسها في قوالبها الطبيعية التي تتضمن على نحو كاف الطابع الشخصي الذي من شأنه أن يسمح للإحساس بتفرد المبدع بصفته كائنًا موجودًا، لا كائنًا بهلوانيًّا"[٥٦].

ويظل في كل لغة فضاء جاهز يحدد الأديب من خلاله فرديته، فإذا لم يظهر أي أديب مبدع، فلا يرجع ذلك أساسًا إلى مدى ضعف اللغة بصفتها أداة تعبير، بل يرجع ذلك إلى أن الثقافة العامة ترفض أن تنمو فيها مثل تلك الشخصية التي تنشد التعبير اللغوي الفردي الحق"[٥٧].

١-٢- الإيقاع، وثنائية الشعر والنثر:

"ودونك هذه الدواوين، الجاهلية والإسلامية، فانظر هل تجد فيها قصيدة، تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه وإعرابه".

"القاضي الجرجاني"(٥٨).

"..بل لا ترى شاعرًا إلا قائمًا بين يدي خليفة، أو وزير، أو أمير، باسط اليد، ممدود الكف، يستعطف طالبًا، ويسترحم سائلاً، هذا مع الذِّلة والهوان، والخوف من الخيبة والحرمان".

"أبو حيان التوحيدي"(٥٩).

"إن اختراع المجهول يتطلب أشكالاً جديدة"

"آرثر رامبو: رسالة الرائي إلى بول دميني، ١٥ أيار سنة ١٨٧١".

الإيقاع مكون أساس من مكونات خبرتنا الإنسانية بالحياة، وهو شرط لا غنى عنه في أي فنّ، أو نشاط إنساني، ويُعدّ "صفة مشتركة بين الفنون جميعًا، وهي صفة تبدو واضحة في الموسيقا، والشعر، والنثر الفني، والرقص، كما تتضح أيضًا في كل الفنون المرئية (...)، بل إن لغة الحياة اليومية ملأى بالإيقاع، وهناك من يرى أن في مكنة الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع من

خلال طريقة من ثلاث طرائق بعامة هي؛ "التكرار، والتعاقب، والترابط"[٦٠]، فالإيقاع سمة يمكننا ملاحظتها في الفنون والآداب كافة، وفي هذا ما يشير إلى اتساع مفهومه ليشمل الفنون والآداب كافة، وإلى أن الفنان قادر على خلق الإيقاع في نصه الفني أو الأدبي من خلال وسائل أسلوبية كثيرة، ومختلفة. وبالرغم من اتساعه هذا، فإنه على مستوى التعبير اللغوي المرتبط بالإنتاج الشعري العربي بخاصة يضيق كثيرًا، بل إنه يعجز عن استثمار ما تحمله اللغة العربية الغنية من إمكانات، ذلك لتوقف مفهومه عند تخوم الإيقاع المرتبط بإرث تاريخي محدود للقصيدة العربية، فيما يُظنّ أنه أرفع تجلياتها التاريخية، وهو بناء وضعه الخليل بناء على معاينة واقعه الأدبي الموضوعي المحدود آنذاك، بالضرورة، فعلى الرغم من منطقية البناء النظري للعروض العربي فإنه بناء تاريخي، ولا يمكن أن يمثل –هو أو غيره من أبنية كلية مماثلة– إلا جزءًا ضئيلاً من الإمكانات الإيقاعية للغة ثرية كاللغة العربية، وأظن أنه من الصحيح القول "إن النظام الصوتي في اللغة لايكون إلا إحدي الخصائص، التي تضفي على أدب تلك اللغة اتجاهًا معينًا، أما خصائصها الصرفية فأهمّ، إذ تستند إلى دراسة بارزة للاختلافات لتطوير الأسلوب بصفته أداة لمعرفة، بصرف النظر عما إذا كانت اللغة قادرة على ابتكار المركبات، أو عاجزة عن ذلك"[٦١]. فغالبًا ما يكون العجز في حقيقته راجعًا إلى متكلمي اللغة، أكثر مما يكون راجعًا إلى إمكانات اللغة الكامنة ذواتها، فلكل لغة مهما كانت درجات نضوجها، إيقاعات كامنة يمكن اكتشافها على الدوام، وهو ما يقوم به الشاعر دون منازع؛ وعيًا أو دون وعي.

وأبدأ هنا تناولي الموجز عن الإيقاع ومعناه اتصالاً بالثنائية القديمة؛ الشعر/ النثر. يلزمنا هذا التناول بداية، بتجوال قصير في المعاجم من أجل الوقوف على

مجموعة من التعريفات المرتبطة بالبحث، فعلى المستوى المعجمي، يعني الإيقاع (Rhythm) "في اليونانية "التتابع، أوالانسياب، أوالتدفق، سواء كان ذلك في النظم الشعري، أو في النثر، وهو حس الحركة الذي نشعر به من خلال تتابع مقاطع منبورة، وأخرى غير منبورة، فضلاً عن مدة استمرار هذه المقاطع، ويعتمد الإيقاع في النثر على قالب [متري أو] قياسي، وغالبًا ما يتسم الإيقاع فيه بالانتظام، والاطراد، على خلاف النثر الذي قد يتسم إيقاعه بالانتظام، وربما لا يتسم بالانتظام أيضًا"(٦٢). يلفتنا التعريف السالف إلى أن الإيقاع لا يحققه "الإيقاع الكمي" فحسب، بل يمكنه أن يقوم أيضًا على النبر وطرائق "الإيقاع الكيفي"، كما يلفتنا التعريف السابق أيضًا إلى أن النثر له إيقاعه، الذي قد يكون منتظمًا، وقد يفقد هذه الصفة أيضًا. وعلى الرغم من ذلك فإن التعريف السالف لا يسعفنا في هذا المبحث.

ويُعدّ "الإيقاع أكثر المفاهيم سياسية في اللغة، وهذا أمر لافت، ذلك أن نظرية الإيقاع التقليدية، [في الشعر الفرنسي على سبيل المثال] منذ صدور "لاروس الصغير" وحتى ظهور الاتجاهات الطليعية في مجال الإيقاع، كانت تُطابقُ بين الإيقاع والإطّراد، أو التناوب الدوري للأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة؛ وتلك نتيجةٌ طبيعيةٌ لإعطاء الأولوية للغة التي تختزل الذاتَ إلى مجرد أثر بنائي في إطار استعمال الأدلة. أمَّا النظريةُ النقدية للإيقاع داخل الخطابات، فهي تعرض الإيقاع بصفتها تنظيمًا للذات في داخل اللغة، ولقيمها التي تشكل، في آن واحد، فرادتها وتعدّديتها"(٦٣).

ربما نجد في معاجم الموسيقا بغيتنا، يرى الفارابي أن الإيقاع "هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"(٦٤). والمتأمل لهذا التعريف يجده

يضيف سمة جديدة على الإيقاع هي علاقة الإيقاع بالزمن، زمن الأداء لا زمن النص، شفاهة كان، أو كتابة، فللكتابة الشعرية إيقاعها الخاص أيضًا، وهو إيقاع يشير إليه طول السطر الشعري من جهة، والمسافات بين السطور الشعرية التي تعبر عن الصمت من جهة أخرى، فالصمت في رأينا –شفاهة وكتابة– هو حدُّ المقدار الإيقاعي، وبابه، الذي يمنح القصيدة شهيقها وزفيرها، فلا إيقاع دون وقفة، أو صمت. أما "الوقفة، أو السكتة (*pause*)، فهي وهلة انقطاع عن مواصلة الكلام في القراءة [أو الكتابة]، إما لانتهاء المعنى، أو لانتهاء جزء منه، وقد كان للعرب مبحث خاص لدى القراءة؛ قراءة القرآن الكريم بخاصة، فوضعوا في المصاحف رموزًا، وأشارات، تهدي القاريء إلى مواضع الوقف"(٦٥).

إن للوقفة أهمية لا يستهان بها في الإيقاع، سواء على مستوى النبر، أو على مستوى الدلالة عند الإلقاء، أو على مستوى المساحات البيض الفارغة في الكتابة الشعرية النثرية المعاصرة، ويذهب جان كوين إلى أن الوقفة لم تحظ حتى الآن باهتمام كاف من علماء الشعر، ويرى ذلك إهمالاً محيرًا، وهو يعرف الوقفة بصفتها في الأصل "حبسًا ضروريًّا للصوت، حتى يسترجع المتكلم نَفَسَه، فهي في حدّ ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب، لكنها محملة حقًّا بدلالة لغوية"(٦٦)، "ففهم الخطاب يعني أولاً تقسيمه، أي تعيين علاقات الترابط المتغيرة، التي توحد مختلف عناصره، وهذا الترابط المنطقي والنحوي في آن، هو الذي يقسم الخطاب إلى أجزاء مندمجة في بعضها، هي الفصول، والفقرات، والجمل، والكلمات، وهو تقسيم يقوم وفق المعنى"(٦٧). فالتقسيم الدلالي هنا قد ضوعف بتقسيم صوتي موازٍ(٦٨) [وقد يقوم هذا التقسيم عبر استخدام الجانب

البصري أيضًا، وذلك من خلال توظيف الفراغات البيض في النصوص واستنطاقها].

ويعرّف معجم "هاربر" للموسيقا الإيقاع بصفته "حركة النغمات الموسيقية بالنسبة إلى الزمن؛ من حيث سرعة حركتها، وقوالبها الطويلة أو القصيرة، فضلاً عن شدتها، وقد جاء مفهوم الإيقاع [في هذا المعجم] من خلال ثلاثة عناصر هي: قياسيته "القيم الزمنية التي يشملها"، فضلاً عن شدة الإيقاع (*accent*)، ومعدل سرعته (*tempo*)، (...) وهناك أيضًا شكل آخر من الإيقاع يسمى الإيقاع الحر (*free rhythm*)، وهو إيقاع لا يقوم على الانتظام، ويمثل سمة تتصف بها الموسيقا الآسيوية، كما نجده أيضًا في الأناشيد الجريجوية في الموسيقا الغربية، ويشير هذا الإيقاع الحر إلى أي إيقاع يحاكي اللغة [اليومية أو] المعتادة، أكثر من محاكاته لإيقاع الشعر القياسي"[٦٩]. هكذا يلفتنا تعريف الإيقاع على هذا النحو إلى ارتباطه بنظام مفتوح، غير مغلق، وحر.

من خلال هذه التعريفات المعجمية حول الإيقاع يمكننا القول:

١- إن للإيقاع مفهومًا رحبًا يشمل الآداب والفنون جميعًا، يمكن أن يتضح فيها من خلال وسائل عديدة منها: التكرار، والتعاقب، والترابط، وغيرها.

٢- إن الإيقاع لا يطلق على الانتظام فحسب، بل يطلق على ما هو غير منتظم أيضًا. وهذا ما يجعلنا مطمئنين إلى أن عنصر الاطراد ليس ركنًا في تعريفه، بل سمة متغيرة فيه! وهذا ما يمنح النص الشعري فرصة خلق إيقاعات متنوعة في أية نصوص تقوم على البنى المقطعية، سواء كانت بنى مغلقة مثل شعر الهايكو، أو مفتوحة مثل مختلف تجليات قصيدة النثر العالمية الآن،

بصرف النظر عن تقاليد الإيقاعين؛ التفعيلي، والنبري، في نظرية النوع الشعري التقليدية، فالنثر له إيقاعه أيضًا، سواء كان منتظمًا مطردًا، أو غير منتظم.

٣- إن الإيقاع هو علاقة في الزمن، ومعه، وهذا ما يشد انتباهنا إلى الوقفات، ويجعلنا مهتمين ببنية الصمت الإيقاعية في النص الشعري؛ سواء على المستوى الشفهي، أو المستوى الكتابي، من هنا تأتي أهمية المقطع في النص الشعري، لأنه يحدد فترات الصمت على مستوى الأداء الشفهي للنص من جهة، وعلى مستوى الكتابة من خلال طول السطر الشعري بخاصة، والمسافات بين السطور الشعرية في النص بعامة، من جهة أخرى. وتعدّ الوقفة سواء كانت دلالية، أو صوتية، أو كتابية، عبر المسافات بين السطور، أو بين المقاطع، مكونًا أصيلاً في الإيقاع، واشتغالها في قصيدة النثر المعاصرة، له أهمية خاصة، على خلاف قصيدتي العمود والتفعيلة.

وتجدر الإشارة هنا إلى اتسام النص الشعري بعامة بواحد من ثلاثة أنواع مختلفة من الأعاريض، الأول هو العروض القائم على "الإيقاع الكمي" وهو النوع الذي قام عليه أساس عروض الشعر العربي القديم، وفيه يُحدّد طولُ البيت بعدد تفعيلاته، ومكوناتها، وذلك دون استناده في هذه البنية إلى النبر، أو ما يقصد به التشديد الصوتي على المقطع، أما العروض الثاني فهو العروض القائم على الإيقاع النبري، الذي يمثل جزءًا كبيرًا من عروض الشعر العالمي، ويُحدَّد طولُ البيت فيه استنادًا إلى عدد النقرات، أو مواقع النبر القوي بصرف النظر عن عدد مقاطعه، أو عدد مواقع النبر الثانوية فيه، و"تدل كلمة نبر على نبر التفعيلة، أو نبر الجملة، أو نبر المعنى، ففي نبر الجملة أو المعنى قد يقوم التأكيد من خلال

التوقف، وبإسقاط درجة الصوت، أو بتخفيضها، بنوع من المط، أو التأخر، لا بنوع من الإعلاء او التشديد، فنبر الجملة ظاهرة أكثر تعقيدًا على المستويين الصوتي واللساني من نبر الكلمة أو العبارة"[٧٠]. والنوع الثالث من العروض، هو العروض القائم على الإيقاع المقطعي، وهو عروض شكلي؛ يحدد طول البيت فيه عدد المقاطع فحسب، بصرف النظر عن طولها، "فثمة لغات قد تكون الفرنسية واحدة منها، لكن اليابانية تشكل مثالاً أبسط وأوضح، لا تعتمد على النبر في عروضها،(...) في مثل هذه اللغات يكون حساب المقطع، هو الذي يحدد أبيات الشعر: فاللغة اليابانية على سبيل المثال لا تستخدم القافية، ولا تواتر الحروف الصحيحة لتحدد بيتًا من الشعر، ليس لغيابهما، ولكن لشيوعهما في اللغة اليابانية على نحو يفقدهما قيمتهما الشعرية"[٧١] .

على أية حال، ربما كان صحيحًا إننا لم نعدم يومًا، من قديم عصور الشعر العربي، من يربط النثر بالشعر، قال أبو عابد الكرخي "النثر أصل الكلام، والنظم فرعه، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل"[٧٢]. "ومن شرف النثر أيضًا أنه مبرأ من التكلف، منزه عن الضرورة، غني عن الاعتذار والافتقار"[٧٣]، وقال ابن سيرين: "الشعر كلام عقد بالقوافي، فما حسن في الكلام حسن في الشعر، وكذلك ما قبح منه"[٧٤]، أما نزع الشعرية عن النثر وكأن الشعر أشرف، كأن الشعر موجود طبيعي له جوهر مثل الحديد أوالنحاس، فحكم يتسم بالجهل تارة، وتسييس الأدب تارة أخرى، ويقوم على احتراب كاذب، كان نتيجته ذهاب فريق من الشعراء التقليديين إلى أن غياب البنية العروضية قرينة كافية لنفي موسيقا النص الشعري.

وأريد أن أرجع في هذا السياق، إلى أبي العتاهية حين أشار إلى حدٍّ مهمٍّ في الشعر، لم ينتبه إليه الكثيرون حين قال "إن أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون، ولو أحسنوا تأليفه، لكانوا شعراءَ كلّهم"(٧٥)، فإذا أولنا هذه العبارة يمكننا أن نقول إن النثرية حدٌّ في الشعر من بدايته على مستويي المنطق واللغة. وأذهب إلى أن العبارة النثرية أو اليومية لا تتميز عن العبارة الشعرية المعاصرة كثيرًا، فالمجموع الشعري هو الذي يمنح العبارة على نحو ما قوتها الشعرية، بل إن هناك من يرى "أن لغة الأدب، ولغة الجريدة وضعتا ببساطة في نقطتين مختلفتين من النطاق اللغوي، وأن بعض التقاليد الثقافية تشجعنا على قراءة هاتين اللغتين بصورة مختلفة"(٧٦).

من أجل هذا أضحى التوقف أمام السياق، ونحو الخطاب، في النص الشعري المعاصر، أهم كثيرًا من التوقف عند تخوم العبارة، ونحوها، وبلاغتها الجزئية، وهذا ما أثبت صحته تطور الشعر في لغات االعالم باختلافاتها، فعوالم الشعر الممكنة –في النص الشعري المعاصر– لم تعد تتشكل من نحو القصيدة، أو نحو العبارة، بل أضحت تتشكل من نحو الخطاب. بل إن جزءًا كبيرًا من الشعر المعاصر لم يعد يتخلق من شعرية الجملة، بل أضحى يَصدر من شعرية "*poetic*" العمل كله، ومن قصدية شعرية ما مستبطنة، لها أدواتها التي تقصدها المبدع في أثناء الكتابة، وقد أشار إلى أهمية القصدية هذه في ذكاء ابن رشيق القيرواني حين ذهب إلى أن "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء؛ هي اللفظ والوزن، والمعنى، والقافية"(٧٧)، إن النيةَ أساسٌ في العملية الشعرية، فهي التي تحدد الفضاء البلاغي الذي سيحلق فيه النص، ارتباطًا بشعرية "*Poetics*" ما، ذات صلة بزمانها، ومكانها.

وعلى الرغم من اتفاق معظم الشعراء على أهمية موسيقا الشعر، فإن الاختلاف بينهم يقع دائمًا حول المقصود بكلمة موسيقا، ذلك لأن هناك من الشعراء التقليديين من يحصر البنية النغمية، وموسيقا القصيدة بعامة، في بنية عروضية تاريخية، ضيقة ومحدودة، لا تجاوز بنية العروض الخليلي، ولا أقول العربي، فبينة العروض العربي في تاريخه الطويل الذي ندركه، ولا ندركه، تجاوز كثيرًا ما حدده الخليل من أعاريض.

وقد دفع هذا الفهم الضيق عددًا كبيرًا من الدارسين والنقاد إلى اللجوء إلى كهف الارتكان إلى الجاهز المعد سلفًا، وإلى الاتباع، دون تمحيص، مقررين؛ إن العروض الخليلي هو الإيقاع الشعري العربي الصحيح، ولا إيقاع غيره، بل إنه موسيقا القصيدة. وهذا ادعاء يحتاج إلى إعادة نظر، استنادًا إلى معاينة ما استثناه الخليل –على أقل تقدير– من قصائد في عروضه من جهة، فضلاً عما تملكه لغة قوية كالعربية من إمكانات أخر، يمكن أن يستفيد منها الشعر العربي، وهي إمكانات موسيقية لم يكن في مكنة الخليل أن يضعها، لأن النصوص الدالة على هذه الإيقاعات لم تكن متوافرة في زمنه، من جهة أخرى، من هنا كان السبب من وراء "إجازة الخليل ظهور بحور جديدة، وهذا ما انتقده عليه ابن عبد ربه في أرجوزته بصفته "قد نقض أصل ما فعل"[٧٨]، "فالخليل على الرغم من كونه قد وضع السماع عند العرب أصلاً، فإنه أجاز القول على ما لم تقل عليه، لأنه في عروضه تقيد بالمسموع عنها، فوصفه، وحدده، ولم يمنعه ذلك بعد الانتهاء منه من إجازة الخروج عليه"[٧٩]. هذا من جهة، فضلاً عن أننا إذا ما رجعنا، من جهة أخرى، إلى بنية العروض التقليدية، وجدنا أن مفهوم الإيقاع جاوز –من البداية– ما حدده الخليل من أعاريض، على المستوى المنطقي والحسابي على أقل تقدير،

بل إن الدوائر العروضية أنفسها، وعلى الرغم من محدوديتها، تفرض –بناء على البنية نفسها– على المستويين الرياضي والمنطقي، مجموعة كبيرة جدًا من البحور الجديدة الممكنة، منها ما لم يوضع بعد، ومنها ما وضع، ونُظم عليه مثل أوزان المستطيل، والممتد في دائرة المختلف، والمتوفر في دائرة المؤتلف، وأوزان المتئد، والمنسرد، والمطرد، في دائرة المشتبه، وقد أضيف بعد ذلك –كما يعرف أهل العروض– إلى هذه الأبحر الستة أربعة أخرى هي الوسيم وأجزاؤه (فاعلاتن فعولن) مربعًا أو مثمنًا، والمعتمد وأجزاؤه (فاعلاتكَ فاعلاتكَ فاعلاتكَ) مرتين، والفريد وأجزاؤه (مفعولُ مفاعيلُ مفاعيلُ فعولُ) مرتين، والعميد ووزنه (مفعولُ مفاعيلن مفاعيلن فَعْ) مرتين، ولم يتوقف الشعراء المولدون كأبي نواس، ومطيع بن إياس، والشعراء المحدثون، عن التجديد، فسمعنا عن المسمط، والمزدوج، والمخمس، والمربع، والدوبيت، والسلسلة، هذا فضلاً عن الموشحات، والبند[٨٠]، انتهاءً بقصيدة النثر، وغير ذلك كثير مما يُتَوقّع ظهوره، فقصيدة النثر حلقة من حلقات تطور الشعر، وليست محطة نهائية له.

كل هذا فضلاً عن وجود تراث كامل، وغائب عن الذين رفعوا شعارًا يخالف العلم، ويخاصم المساءلة؛ "اتبعوا ولا تبتدعوا فقد كفُيتم" وأشير هنا، على سبيل المثال لا الحصر إلى أبي الريحان البيروني في كلامه عن الشعر الهندي وعروضِه، وشُبهةِ تأثرِ الخليل به، في كتاب البيروني "تحقيق ما للهند من مقولة..": "هم يصورون في تعديد الحروف شبه ما صوره الخليل (...) وإنما طوّلتُ في الحكاية (...) ليُعرفَ أن الخليل بن أحمد كان موفّقًا في الاقتضابات..! وإن كان ممكنًا ان يكون قد سمع أن للهند موازين في الأشعار! كما ظنّ به بعضُ الناس!"[٨١].

ولا يخلو ما أثبته الخليل من أوزان، من الكثير من البحور المهملة التي اشتقها من بنية الدوائر العروضية، فقد كان واتباعه، يقبل الشاهد الواحد ويجعله قاعدة، ويصطنع له مبدءًا، لو اتفق مع بنائه النظري، وربما أهمل قصائد كاملة، وتأولها، أو حسبها شاذة لمخالفتها البناء، وهي مشكلة منهجية في كتب العروض، التي وضعت أعاريضَ يثبت تاريخ الأدب أنها قامت أحيانًا على رؤية تجزيئية من جهة، وخالفت أحيانًا أخر ما كان يمور به الواقع الشعري القديم من تباينات واختلافات آنذاك، من جهة أخرى، فإذا ما نظرنا إلى الأوزان العروضية الممكنة في بنية اللغة العربية، لوجدنا دون أدنى شك محدودية ما ورد منها في كتب العروض، وأوزان الشعر المتداولة، فهناك يقينًا ما لم يعرفه العرب من ممكنات إيقاعية مخزونة في لغتهم حتى الآن، أي أن البناء النظري للعروض العربي هو بناء على الرغم من منطقيته، تاريخي، ولا يمثل أوزان العرب القدماء جميعًا، ولا أوزان المحدثين، كما يذهب إلى ذلك مجموعة كبيرة من النقاد أبرزهم شكري عياد[٨٢]، فضلاً عن أن العروض الخليلي لا يستنفد الكامن من إيقاعات لا نهائية ممكنة في اللغة العربية.

أما الأوزان التي هيمنت على شعر القدامى الأول كما تثبت الدراسات الإحصائية ذلك فكانت الطويل، والبسيط، والكامل، والوافر[٨٣]، وهي "الأوزان القومية" على حد تعبير أستاذنا إبراهيم أنيس; أوزان اعتادها مستمع الشعر العربي. وأشير في هذا السياق إلى ما هو معروف ومتداول من أن الخليل مثلاً سجّل ما استحدثه الشعراءُ من أوزان المقتضب والمضارع" بالإضافة إلى الأبحر التي لا تستعمل إلا مجزوءة، وترك قصائد أخرى لا توافق بناءه في العروض، مثل قصيدةِ عَبيد "أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ"، وقصيدةِ عدي بن زيد العبادي "قدْ حان

أنْ تصْحُو لوْ تُقصرْ وَقَد أَتَى لِمَا عَهِدْتَ عُصُرْ"[٨٤]، وكذلك قصيدة المرقّش "هلْ بالدِّيارِ أنْ تُجيبَ صَمَمْ لَوْ أنَّ حيًّا ناطِقًا كَلَّمْ"[٨٥]! ونونية سُلْميّ بن ربيعة التيميّ أيضًا "إن شُواءً وَنَشْوةً وَخَبَبَ البَازلِ الأمُون"[٨٦]، ويمكننا أيضًا أن نضيف إلى ذلك قول امرئ القيس "ألا يَاعَيْنَ فَابْكِي عَلَى فَقْدِي لِمُلْكِي"[٨٧]، وغير ذلك كثير، فضلاً عما استدرك على الخليل من عروض شاذة ومن ذلك ما ذكره الشنتريني في قول نافع بن الأسود "وَنَحنُ وَلِينَا الأمْرَ يَوْمَ نَهَاوَنْد وَقَدْ أَحْجَمَتْ عَنَّا اللّيُوثُ الضَّراغِمُ"[٨٨]، فضلاً عما استدركه عليه الجوهري، ومن ذلك قول السّليك "بؤسَ لِلْحَرْبِ الّتِي غَادَرَتْ قَومِي سُدَى"[٨٩]، وهو من مربع المديد الذي لم يذكره الخليل لا مع المديد، ولا مع الرمل، وفي قول العلاء بن المنهال الغنوي "فَلَيْتَ أبَا شَرِيكٍ كَانَ حَيًّا فَيَقْصُرَ حِينَ يَنْصُرُهْ شَرِيكْ"[٩٠]، وغير ذلك كثير، هذا بالإضافة إلى أن المقتضب والمجتث ليسا مشهورين في كلام العرب، وهناك شك في وضع العرب لبحر المتدارك ومخبونه، فضلاً على أن عرب الجاهلية كانوا يضطربون في أوزانهم الشعرية، وكتب العروض ملأى بما استُدرك على الخليل، الذي يمكننا تقسيمه إلى خمسة أقسام[٩١]: الأول هو ما لم يذكره الخليل من الأعاريض والضروب، والثاني ما لم يذكره الخليل، ووُصِفَ بالشذوذ، وما لم يذكره، ولم يوصَفْ بالشذوذ، والثالث ما رأوه نادرًا مما أثبته الخليل، والرابع ما خالف عدد منهم الخليل في نسبته إلى بحر معين، والخامس ما رفضوه مما أثبته الخليل.

وقد أشرنا فيما سلف إلى ذلك جميعًا، ويمكننا أن نضيف إلى ذلك مجموعة لا تهدأ من الأسئلة والمساءلات التي تستثيرها بنية العروض العربي؛ فلا يمكن ان يكون الوزن في اللغة العربية واتساعها –على مستوى الاحتمال المنطقي– محصورًا بما وضعه الخليل فحسب، فهل كان يدرج ما استحدثه الشعراء، وشاع

بين الناس، لو تأخر ظهور الخليل عدة من القرون بعد ذلك، وإن لم يوافقْ أوزان العرب القدامى وبحورهم؟"[٩٢]، ثم ما الفرق بين الوزن والإيقاع، في ضوء ارتباطهما ببيئة ثقافية بعينها؟ وما حدّهما في الشعر؟ ويمكننا أن نسأل أيضًا عن النغم الشعري، واختلافه بين الأمم، وتباينه من زمان إلى آخر؟ فضلاً عن أن هناك جانبًا مسكوتًا عنه، لم يحظ بدراسات كافية، وهو الإيقاع القائم على النبر، فعلى الرغم من تقدم المعامل اللغوية الحديثة التي يمكن أن تشارك ببحوث جادة في اللغة العربية، وعلاقتها بالإيقاع؛ سواء الظاهر منه، أو الكامن في أثناء اللغة وأصواتها، فإن هذا الجانب لم يُدرس دراسات كافية بعد.

مرت عقود على القصيدة العمودية المعاصرة ندُرَ أن نجد فيها أمثلة لافتة لصناعة شعرية أصيلة، أو مضواء، ولهذا استثناءات قليلة، بل إن معظم الكتابات العمودية الآن، ولا أقول كلها، لا تزيد على كونها نشاطًا تلفيقيًّا! وتمر معظم قصائد التفعيلة لجيلي الستينيات والسبعينيات العربي بخاصة، بالأزمة نفسها. بل إن الكثير من الأعمال الشعرية المطروحة الآن، الكلاسية بخاصة، مستنسخة من أعمال سابقة للسلف، فالقاريء النابه يجد كثيرًا من النصوص التفعيلية، ونصوص الشعر العمودي، مستنسخة من قصيدة شعرية عظيمة واحدة..

حملت قصيدة التفعيلة بصفتها شكلاً معاصرًا لقصيدة العمود، تراثَ القصيدة العمودية الإيقاعي، وحافظت عليه. فلا يمكننا كتابة قصيدة التفعيلة دون معرفة جيدة بالثقافة العروضية، أي بكل عناصر الشعر القديم على المستوى البنائي، من هنا كانت شرعيتها السريعة، وإمكانية مجاوزتها السريعة أيضًا! ويتفق الكثيرون معي في أنه للبيئة الثقافية التي خرج منها العروض العربي إيقاعاتها النفسية المختلفة عن غيرها من الأمم من جهة، وعن إيقاعات حياتنا

المعيشة –هنا والآن– من جهة ثانية. وقد عبَّرت هذه الإيقاعات التراثية –في وقتها– عن روح زمانها، أما ما يجاهد الشعراء والنقاد السلفيون من أجل تحقيقه، فهو استدامة هذه الروح الإيقاعية، دون الالتفات إلى شروط إنتاجها، بعد أن حاولوا تأبيدها بصفتها جوهرًا، لا نتاجًا تاريخيًّا لمرحلة ثقافية وجمالية ولَّت، ولبيئة ثقافية انقضت. إن العروض العربي التقليدي لا يزود العمل الشعري –في بيئته الثقافية الحالية– إلا بإيقاع شكلي من خارج روح القصيدة، ولا أغالي إذا قلت إنه من خارج روح الشاعر أيضًا، هذا إذا اتفقنا على أن للإيقاع الفني علاقة وطيدة بالزمان وبالمكان اللذين ظهر فيهما.

نحن مشغولون بتقديم إجابات عن أسئلة أصبحت خاطئة بسبب قِدَمِها –على ألسنة نقاد ومبدعين لهم انحيازاتهم الجمالية– في أزمان تجاوز فيها الإبداع قوانينه القديمة بمئات السنين، إن المشكلة في رأيي ليست في تقسيمات الخليل واجتهاداته، بل إن المشكلة في غضّ الطرْف عن شروط إنتاج هذه الاجتهادات، وتاريخيتها، صدق الشاعر القديم حين قال: والْقوْلُ يحسُنُ مِنهُ فِي منْثُورِهِ ما ليس يحسُنُ مِنهُ فِي موْزُونِه.

ربما كان اقتباسي من ميخائيل نعيمة في عمله الغربال المنشور في عام ١٩٢٣ دالاً في هذا السياق حين قال: "لا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر، كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة، فرب عبارة منثورة، جميلة التنسيق، موسيقية الرنة، كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مئة بيت، بمئة قافية"(٩٣). ولا شك في أن "الكلام المتوازن المقاطع، أسهل للتلحين من الكلام الذي لا توازن بين مقاطعه، من حيث الطول والقصر، لذلك لحق الوزن بالشعر، ونما معه نموًا طبيعيًّا، فكان يتكيف بالشعر، ولا يتكيف

الشعر به (...) ومازال الشعر سابقًا والوزن لاحقًا حتى قيض الله لأبي عبد الرحمن أن جمع كل ما توصل إليه من الأوزان فبوّبها وحددها، (...) منذ ذلك الحين يا أخي أخذ الوزن يتغلب رويدًا رويدًا على الشعر إلى أن أصبح الشعر لاحقًا، والوزن سابقًا، وأصبح كل من قدر أن يتغلب على عروض الخليل (...) أهلاً لأن يُدعى شاعرًا (...) العروض لم يضر بشعرنا فقط، بل أساء إلى أدبنا بنوع عام، فبتقديمه الوزن على الشعر، قد جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة، إذا أحاط الطالب بكل تفصيلاتها أصبح شاعرًا"[٩٤]. "أما أننا في جدنا وراء ناصية العروض قد أفلتت من يدنا ناصية الشعر، وأننا في جدنا من وراء التمييز بين صحيح أوزان الشعر وفاسدها قد نسينا الفرق بين ما هو شعر، وما ليس شعرًا"[٩٥]. وعلى الرغم من عمق البصيرة هنا، وسداد الرأي، فإن هذا الرأي لا يبدو أنه رأيّ آحاد، بل كان رأيًا سائدًا عند عدد مهمّ من الأدباء، على مرّ تطورات الشعر العربي في العصر الحديث، ويمكن أدلل على ذلك بعشرات الشواهد، ولكنَّ ذلك يُخرجنا من نطاق هذا التناول.

ولا يمكنني هنا أن أغضّ الطرْف عن أن هناك علاقة وطيدة دائمًا بين إيقاع النص الشعري، وإيقاع الحياة المعيش. ذلك لأن الصورة الشعرية في تتابعها في قصيدة النثر، وفي دافعها الصوتي الذي لا يدخل في النظام الإيقاعي المعهود، في علاقاتها باللفظ، وبمخارج الحروف، في موقعها، ودقة حضورها في السطر الشعري، في تنويعاتها المتتابعة وموسيقيتها، وفي شكلها الكتابي، غالبًا ما تقترح على الشاعر المعاصر –إيقاعًا– يجاوز حدود العروض التقليدي.

"لا يقيس العروض التقليدي إلا الموسيقا الخارجية للشعر، ويفشل في قياس موسيقا الشعر الداخلية"[٩٦]، وهنا مكمن الخلاف حول الموسيقا في قصيدة النثر.

فقد كانت الجهود كلّها تبذل حتى الآن "لتكتشف في النثر إيقاعات الشعر بمعناه القار، وسماته الصوتية، بينما لا تتكشَّف قصائد نثر كثيرة عن أيِّ شيء من هذا القبيل. ومع ذلك، فبصرف النظر عن الوزن والقافية، إلخ.، ينمُّ النظم عن مظهر أساس، غريب نسبيًّا عن المضمون، ومستقلّ عنه جزئيًّا، مظهر يشكِّل بصفته قرينة للاختلاف، للحادث الفنيّ، وربما للصّنعة"(٩٧) .

ومع ذلك، لا بد من أن نشير هنا إلى أن قصيدة النثر الحالية، لا تخلو من مزالقَ تجاوز كثيرًا تلك المزالق الموجودة في الأنواع الشعرية الأخر، بسبب عجزها، في كثير من تجلياتها –حتى الآن– عن تقديم إشارات واضحة عن انتمائها النوعي؛ كما يفعل الشعر العمودي أو التفعيلي، فموسيقاها، وهذا أول ما يقابله المتلقي التقليدي، لا تهتم بالمقطع الوزني، مثل شعر العمود، أو شعر التفعيلة، بل تهتم بالكلمة على المستوى الإيقاعي، بما تحمله الكلمة من تأثير فيلولوجي، وهذا ما يحتاج إلى حساسية جديدة من المتلقي. فحين نقترب من بنية الإيقاع المفتوحة في قصيدة النثر، يقابلنا على المستوى التحليلي ثلاثة مظاهر نغمية واضحة، غالبًا ما تتخلل قصيدة النثر، على النحو الآتي:

١– حضور إيقاع العروض العربي الكمي، القائم على التفعيلة، متخللاً قصيدة النثر في سطر شعري أو أكثر، على نحو غير منتظم، وذلك من خلال حسّ الشاعر الذي يحاول في إيقاعاته النثرية الربط بين الاستجابتين؛ الفكرية والعاطفية في النصّ، وقد أبعد هذا الشكل من شكول الإيقاع المفتوح، قصيدةَ النثر عن الإيقاع بمفهومه المغلق السائد؛ "التواتر، أو الاطّراد"، وقرَّبه من بنية نغمية إيقاعية مفتوحة، تقبل أن تحتضن عددًا من التفعيلات المتعددة، دون أن تلتزم ببنية التفعيلات ذواتها، أو بقوانينها الطردية المستخدمة، المنصوص عليها في

تاريخ المدونات الإيقاعية العربية. وذلك على خلاف من يظنون أن قصيدة النثر يجب أن تخلو تمامًا من أي إيقاع تفعيلي، وذلك في حقيقته وهم، فأنا لم أقابل حتى الآن نصًّا يستعصي على استخراج تفعيلات صحيحة منه.

٢- إيلاء الكلمة المفردة على المستوى الإيقاعي أهمية خاصة، وذلك من خلال العناية التي يوليها الشاعر، في قصيدة النثر، لطاقة الكلمة التعبيرية، ولقوامها الموسيقي، ولحروفها المشكلة لها، ولمخارجها، ولسماتها الصوتية، في موقعها، ولدقة حضورها في السطر الشعري، فقد رجعت للكلمة حريتها الموسيقية، في تعالقها مع ما يليها، وما يسبقها، سواء في السطر الشعري الواحد، أو في كامل النص ومقاطعه، دون قرار موسيقي يسبق الكتابة، فالنص عند شاعر قصيدة النثر يقود الإيقاع لا العكس. ومن المعروف على سبيل المثال أن القدماء لم يفرقوا بين "الصائت الطويل مثل الألف في (ما)، والصامت غير المتبوع بصائت مثل (من)، على الرغم من اختلافهما، متوهمين أن الحرف الذي لا يحمل حركة هو بالضرورة ساكن"[٩٨]. أنا ممن يؤمنون بأهمية قروق كهذه على المستوى الإيقاعي، وبأن للكلمة شعريتها الخاصة أيضًا وموسيقاها، على المستوى الصوتي، وهذا ليس جديدًا، فقد "قاد الاهتمام بالمادة الصوتية البلاغيين العرب إلى رصد الألفاظ المتشابهة، في الشعر بخاصة، وخصوها بالدرس، والتصنيف، والتعريف"[٩٩]. "على أن البلاغيين بعامة، اهتموا بما يحقق المتعة الموسيقية للأذن، أكثر من اهتمامهم بالدلالة الذاتية للحروف"[١٠٠]. ولهذا علاقة باهتمام الشاعر الزائد بحركة النبر في النص الشعري، وبتموجاتها الخفية التي تؤثر على اختيار علاقات الوصل والقطع والبناء ...إلخ. سواء وهو يقرأ نصه الشعري بصوته الداخلي لنفسه، أو للآخرين بعد ذلك، فكما أنه لا قراءة دون صوت، لا

كتابه دون صوت أيضًا، فكل كتابة في حقيقتها تتضمن صوت قراءة داخلي، سواء من كاتب النص، أو من قارئه، أما الاختلاف فيكمن في أن الصوت في الكتابة هو صوت كل قاريء على حدة، لا صوت الشاعر فحسب!

٣- استغلال الصمت، أو الوقفة، على المستويين الكتابي والبصري، بما لهما من حمولة سيميائية، وقيم نغمية، تشكلت من الإيقاع الذي تخلقه السكتات بين المقاطع من جهة، أو العلاقات بين السطور الشعرية بعضها ببعض من جهة أخرى، هذا فضلاً عن الصمت الذي تخلقه أساليب الكتابة والطباعة في النص الشعري المعاصر، حيث يشكل الصمت في حقيقته إيقاعًا بالغ الأهمية عند قراءة قصيدة النثر المعاصرة، فهو نَفَسُ القصيدة؛ شهيقها وزفيرها..

لايعمل الصمت –في قصيدة النثر– إيقاعيًا بصفته قاعدة موضوعية، بل بصفته علامة سيميائية، كونه حالة من التوتر الخاص في علاقة القراءة أو الإلقاء الشعري بالنص، هنا تتغلب قيمة الصمت وما تسببه من توتر إيقاعي على قيمة الوقت المسترسل إيقاعيًا عبر العروض.

فإذا كان لقصيدة النثر زفير هو الكتابة، فشهيقها هو الصمت وإيقاعه; هذا البياض الذي يحمل مضمرات الشاعر، ويحترم عجزه عن الإفصاح، هذا ما يذكرنا ثانية بالحكمة الطاوية التي التي تقول: "ما نحصل عليه هنا شئ، لكن بفضل اللاشئ، يكتسب الشئ وظيفته"، حيث يخلق الصمت إيقاعه الغامض والملتبس، والخارج عن الأعراف الموسيقية الموروثة أيضًا.

من هنا يظهر ما نسميه نَفَس القصيدة؛ عبر التشطير على الرغم من غياب وزن، وعبر المساحات البيض المتروكة بين المقاطع، برغم غياب الاطراد،

وعبر فترات صمت تخلُقُ إيقاعها الغامض، والملتبس، والخارج عن الأعراف الموسيقية الموروثة أيضًا.

ومن البدهي أن هذه السمة ليست لصيقة قصيدة النثر فحسب، فهناك دعم متبادل نجده في القصيدة العروضية أيضًا، لكن الذي يظل مهيمنًا عليها هو حالة من الإيقاعية المنتظمة، القائمة على الاطراد. أما في قصيدة النثر، فيخلق الصمت جانبًا إيقاعيًّا في القصيدة، يهيمن عليها، بل إن الصمت في ذاته قد يخلق اطردًا إيقاعيًّا، وتكرارًا في النص الشعري، وهي ملاحظة تحتاج وحدها إلى بحث منفصل.

يوجد الشعر فيما نسميه نثرًا، ويوجد فيما اعتدنا على تسميته –بسبب وزنه وقافيته– شعرًا، ولا يوجد في الاثنين أيضًا. إن الصورة الشعرية في تتابعها، وفي دافعها الصوتي الذي لا يدخل في النظام الإيقاعي المعهود، في علاقاتها باللفظ وبمخارج الحروف، في موقع الكلمة، وميزان دقتها في السطر الشعري، في تنويعاتها الحروفية المتتابعة، وعلاقاتها بموسيقيتها الدلالية، غالبًا ما تساعد الشاعر المعاصر على خلق إيقاع يجاوز العروض، دون أن يمنع ذلك من أن يوظف الشاعر بارقة أيقاعية تقليدية تتخلل مناطق محدودة في النص دون تواتر متسق. فقد يستخدم الشاعر المعاصر العروض لخدمة النص، وذلك حين يدرج أحيانًا أبياتًا عموديةً، أو نصوصًا تفعيلية، في خطاب جامع، يضمّ فيما يضمه قصائد نثر، وربما يضمّ أنواعًا أدبية أخرى، هنا لا يلعب العروض إلا دورًا وسيطًا في إيقاع النص الكلي، لكنه لا يلج النص بقرار إيقاعي مسبق، فللعلاقات الزمانية التي يتغذّى الإيقاع بها ممكنات تجاوز كل التقسيمات العروضية القائمة، كما أن الاتساق الموسيقي لا يقوم على قياس صحيح للزمان في علاقته بالنص

وعروضه فحسب، ذلك لأن الجانب الإيقاعي في القصيدة يقوم أحياناً على حالة من التواصل الرمزي أكثر منها التواصل "العروضي"، فموسيقا القصيدة الآن ذاتية لا موضوعية، وتتحقق في كثير من الأحيان –خصوصًا في قصيدة النثر– عبر الطرائق الممكنة لاشتغال النص فوق بياض الورقة، وعبر الصمت، وبلاغته الإيقاعية، في تقاطعه مع النبر، إلقاءً وقراءة.

ليست قصيدة النثر في حاجة الآن إلى الاعتراف، بل هي التي تمنح الاعتراف–لو كان هناك اعتراف أصلاً– "فالفن هو كل ما يسميه الانسان فنًّا، والجميل هو كل ما يسميه الانسان جميلاً، والضفدع جميل في عين الضفدعة"(١٠١)، كما يقول أُمبرتو إكو، فالجميل شيءٌ ما "يحظى باعتراف وقبول شامل. ولذلك فإنه مما يميز حسَّنا الطبيعي بالجميل"(١٠٢)، وهذا ما ينطبق على قصيدة التفعيلة، وقصيدة العمود، كما ينطبق على قصيدة النثر أيضًا، وعلى قضية اعتراف كل أسلوب شعري منها بالآخر، ونسبية هذا الاعتراف.

ربما آن اوان التخفف من سيطرة الإرغامات الإيقاعية على شعرنا المعاصر، وهيمنتها عليه –لكنني لست ممن يرون صحة التخلص منها، بأنها واحدة من البنى الموسيقية الموجودة في لغتنا– وهي إرغامات إيقاعية اشْتُقَّتْ من بيئة ثقافة؛ ننتمي إليها، ونفخر بها، وبتراثها، ولكننا لسنا مرغمين على أن نؤبد بالضرورة جمالياتها، أو نُسجن في مفاهيمها الإيقاعية، وقيمها التاريخية. من أجل هذا يقف رأيي السابق مع من يرون أهمية أن يستفيد الشاعر المعاصر من أبنية العروض التقليدية كافة، وأن يوظفها وفق خصوصية دفقه الشعري في نصه الجديد.

ربما يجاوز هدف الصراع القائم بين قصيدتي التفعيلة والعمود من جهة، وقصيدة النثر من جهة أخرى، مشكلة التصنيف، وذلك في ضوء نظرتنا إلى حركة الشعر التقليدي تلقيًا وإنتاجًا بصفتها مجالاً رمزيًا ارتبط مع ذوق الجمهور بشكل من شكول الألفة والعادة، وهو مجال احتله شعراء ونقاد، يمثلون قوى لها مصالح، تشكل قصيدة النثر بما تحاوله من خلخلة في المجال، خطرًا على رأسمالهم الرمزي، من هنا يمكننا أن نفسر دواعي هجومهم المتصل على قصيدة النثر العربية.

لقد بدأت الإيقاعات الشعرية منذ بزوغ قصيدة النثر العربية في الانفصال التدريجي عن المفاهيم القياسية لموسيقا الشعر، دون أن يمنع ذلك من تحليها بموسيقاها الخاصة، ويظل الأمر كلُّه معلقًا على قدرة الشاعر، وعلى قوة دفقه الشعري، مثله في ذلك مثل الشاعر العمودي أو شاعر التفعيلة. فما أقبح قصائد النثر التي لا تنتمي إلي الشعر، وأقبح منها القصائد التي لا تنتمي إلى الشعر في شيء غير الوزن والقافية!

الهوامش

[1] *لماذا تكتب الشعر؟ توقف! لا قيمة لشعر قد مسّه سواك! هكذا قال شيخي المحقق، وعالم اللغة، ومترجم الدرويش والموت"، منذ ما يزيد على خمسة وثلاثين عامًا، كانت حساسيتي غضّة، وأنا أكتب قصائد من شجر الكلام الذي رباه سواي، وظل السؤال: كيف أجد أرضي الجديدة؟ ماء كلامي الذي لا أمتحه من أحد؟ هاجسًا دائمَ الإلحاح عليّ عند الكتابة. حتى لو خسرت المتلقي. والحضور الشعري، والناشر، ربماكنت أخسر الناقد أيضًا ؟ لكنني كنت مخلصًا في احتفاظي بنفسي.*

حين بدأت التخلص من تجربتي السابقة، والهروب من سلطة نصوصي الجمالية عليّ، ومن الإيقاع التفعيلي، والأغراض المكررة; "الحبيبة، الوطن"، اخترت مجموعةً من القصائد، ذات نزعة رومانسية خافتة، وذات إيقاع تفعيلي يفتقد الاطّراد- وهي قصائد نُشر بعضها ما بين عامي "1977-1981"; وأصدرتها -متحررًا من تجربتي السابقة- في ديوان عنوانه "لكِ صفةُ الينابيعِ يكشفكِ العطش"، صدر هذا العمل في يناير عام "1987". وهو عمل ظهرت فيه بقوة تأثيرات من عالمِ "ألفِ ليلة وليلةْ"، كنت قد لعبْت -في هذا الديوان- بحجم حروف الطباعة، ودكنتها، وبالفراغ بين السطور الشعرية، كما جربت في هذا الديوان اللعب على وزن مركب هو المديد; "فاعلاتن، فاعلن" في قصيدة "مكابدة مديدة"، ركَّبتُ فيها -على نحو ما- كتابة مقطعية، تتحرك بين السرد النثري مع النص الشعر التفعيلي، كما جربت أن أوظف أكثر من تفعيلة في القصيدة الواحدة فاستخدمت تفعيلة الرمل "فاعلاتن" مع تفعيلة المتقارب "فعولن" كما في قصيدة "تقارب في الضغينة"، فضلاً عن قيامي بتجريب إيقاعات غير تقليدية، مثل إدخال زحاف القبض على تفعيلة

المتدارك "فاعلن"، وهو زحاف غير جائز في تفعيلة المتدارك في العروض التقليدي، إلى غير ذلك، كما اقترحت –في حياء– بدائل كتابة جديدة تختلف عن شكلِ القصيدة المعتاد، مجربًا الكتابة في قالب قصيدة النثر المفتوح، كل هذا، دون أن أمتلك وعيًّا عميقًا، أو خبرة وافرة، تجعلني أترك للقصيدة حريتها في امتلاك شكلها البصري، أو الإيقاعي، أو الكتابي الخاص الذي يقترحه موضوعُها، فظلّ الشكل في هذا العمل، فضلاً عما حاولته فيه، من توظيف كتابة مقطعية تفصل بينها الفراغات، والأرقام، جزءًا من زخرف القصيدة الخارجي، أو زينتها، لكنَّ ذلك قد وجّه تأملي –فيما بعد– إلى الإمكانات الهائلة التي يمكنني الحصول عليها، إذا ما أطلقت حرية القصيدة في أن تحوز شكلها البصري، والتفاتها الكتابي الخاص من داخلها، وهذا ما يمثل ثراء جديدًا تعد به الكتابة المقطعية مختلفة المقادير والنسب من جهة، فضلاً عما يمكن أن يمنحه الشكل البصري للنصِّ من قدرة على إثراء مضمون القصيدة من جهة أخرى، هذا إذا أحسنت الإنصات البصري إليها، من هنا ابتدأ وعيي الحاد بأهمية الدال في الكتابة الشعرية المعاصرة.

شعرت بعد خمسة أعوام أنني وجدت قبسًا من ضوء يصدر من كهف بعيد، لم يتسلل إليه أحد، فابتدأت على ضوء شمعته القليل خلق غُربتي الدلالية، واحتجاجي الجمالي الخاص، متلمسًا وعيي بالعالم الخارجي من خلال منظور خاص للعب. وذلك إلى عام ١٩٨٧. أما ما كتبته في هذه السنوات، فكان يمكنني نشره في أربعة أعمال لم أنشر منها حرفًا واحدًا، حرقتها غير آسف. كنت أحرق –في الواقع– كلّ اختيار محتمل يدفعني إلى الرجوع إلى قصيدتي القديمة، إلى سلطة الشعر الذي قرأته لسواي. وظل التخلص من سلطة الشعر الذي أكتبه، هاجسًا، دائم الإلحاح عليّ بعد أن تحريت التخلص مما أتقنته في صناعة القصيدة. هكذا

أتحت الفرصة لأسئلة جديدة كي تتلصص عليّ من داخل قصيدتي. ولا أدري لماذا كنت أشتمُّ الإهانة حين تصاحب قصيدتي نظرة متلق وهو يقول باستمتاع.. "الله"! كنت أرى آنذاك تصفيق الجمهور إهانة للقصيدة..

كان عام 1987 هو العام الذي أغلقت فيه ملف قصائدي السابقة، وبدأت فيه كتابة جديدة، لم أختبرها من قبل، فكان: "حليب الرّماد"، صدر هذا الديوان في عام "1994"، ظهر فيه تأثري بالشعر العالمي في اصطفاءات نصوص أحببتها، ووضعتها في المفتتح، لتكون عتبةً تُخلّص العمل من حسّ الارتباط بتراث واحد، كنت أبحث عن كتابة هجينة دون أن أدري، متعددة الفواصل، والمقاطع، كتابة تتيح حقّ جميع الأصوات في حضورها، لتعبر عن انحيازي إلى مخلوقات القصيدة جميعًا، الشريرة منها، والفاضلة، وفق مفهومها الأخلاقي، أو الاجتماعي.

ظلت رأسي مزدحمة بالأسئلة، كان السؤال المركزي يدور حول الفكرة بصفتها وجودًا يقع قبل الصوت وبعد الكتابة، عن المسافة بينهما، الفكرة في أثناء كتابة القصيدة وبعدها، تلك الفكرة الشعرية الملتبسة كيف يمكن أن تظل طليقة في خفقها، كيف يمكن أن تتحول إلى نصّ دون أن تغتالها الكتابة؟ هل يمكن أن يُفقد اللعب المركزية المسيطرة للمعنى، هل يمكن أن يُفقد القصيدة قوتها التطهيرية؟ لا أريد أن تكون قصيدتي أداة مصالحة مع الواقع، أريدها لي وحدي، ولأقراني الذين ألعب معهم.

أعلم أن أية كتابة ستشكل بقدرتها على الدفاع عن ذاتها مفهومًا مزيفًا للواقع مهما كانت الدعوة التي دعت إليها، أو الحكمة التي تراءت في أثنائها، مازالت القصيدة –بصرف النظر عن جلال موضوعها– تمتلك قوة تطهيرية كبيرة. كثيرة هي الأسئلة التي كانت تتردد في داخلي دون أن أملك إجاباتها!

(2) Robert Frost.، *Selected Poems*.، (London: Penguin Books.، 1966).، p p.، 198- 9.

(3) إدوار سابير.، *اللغة: مقدمة في دراسة الكلام*.، جـــ. ٢.، ترجمة، المنصف عاشور.، (تونس: الدار العربية للكتاب.، ١٩٩٧).، ص.، ١٤٦.

(4) نفسه.، ص.، ١٤٨.

(5) ديفيد بشبندر.، *نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر*.، ترجمة، عبد المقصود عبد الكريم.، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.، ١٩٩٦).، ص.، ١٧.

(6) مصطفى الجوزو.، *نظريّاتُ الشعرِ عند العرب: الجاهلية والعصور الإسلامية*.، جـــ. ١.، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.، ١٩٨١).، ص.، ٢٢٨.

(7) أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور.، *لسان العرب*.، مجـــ. ٤.، (بيروت: دار صادر.، ١٩٩٠).، ص.، ٤١٠.

(8) أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد.، *جمهرة اللغة*.، جـــ. ٢.، (بيروت: دار صادر.، د. ت) ص.، ٣٤٢.

(9) انظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ .، *الحيوان*.، جـــ. ١.، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون.، (القاهرة: مكتبة الأسرة.، ٢٠٠٤).، ص.، ٧٤.

(10) مصطفى الجوزو.، مرجع سابق.، ص.، ٣٥.

(11) See: ، J. A. Cuddon.، 0p، cit. ،p.، 682.

(12) See: Ibid.، p.، 678.

(13) جان كوهين.، مرجع سابق.، ص.، ٩٤.

(14) إدوار سابير.، مرجع سابق.، ص .،١٥٤.

(15) See: J. A. Cuddon.، 0p، cit.، p.، 678.

(16) See: Ibid. ،p.، 965.

(17) مجدي وهبة.، مرجع سابق.، ص.، ٥٩٧.

(18) أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور.، *لسان العرب*.، مجـــ، ٧.، (بيروت: دار صادر.، ١٩٩٠).، ص.، ١٩١.

(19) مصطفى الجوزو.، مرجع سابق.، ص.، ٢٣٠.

(20) انظر: نورثروب فراي.، مرجع سابق.، ص.، ٥٤.

(21) يورى لوتمان.، *تحليل النص الشعري: بنية القصيدة*.، ترجمة، محمد فتوح أحمد.، (القاهرة: دار المعارف.، ١٩٩٥).، ص.، ٤٩.

(22) See: J. A. Cuddon.، 0p، cit. ،p.، 705.

(23) J. A. Cuddon.، 0p، cit.، p.، 133.

(24) انظر: سوزان برنار.، *قصيدة النثر من بودلير حتى اليوم*.، ترجمة، راوية صادق، مراجعة وتقديم، رفعت سلام، جـــ. ١.، (القاهرة: دار شرقيات بالتعاون مع المركز الثقافي الفرنسي.، ١٩٩٨).، ص.، ٣٢.

(25) J. A. Cuddon.، 0p، cit.، p.، 133.

(26) جدسون جيروم.، *الشاعر والشكل: دليل الشاعر*.، ترجمة، صبري محمد حسن، عبد الرحمن القعود.، (المملكة العربية السعودية: دار المريخ للنشر.، ١٩٩٥).، ص.، ٣٣٧.

(27) انظر: أندريه ريتسلر.، *الجمالية الفوضوية*.، ترجمة، هنري زغيب.، (بيروت– باريس: منشورات عويدات.، ١٩٨٢).، ص ص.، ٧٤– ٥.

(28) انظر: أحمد صالح الطامي.، "إشكالية المصطلح الشعري الحديث: الشعرّ الحرّ نموذجًا" علامات: مجـــ. ٨.، جـــ. ٣٠.، ص.، ٢٠٠.

(29) انظر: نفسه.، ص ص.، ٢٠١– ٢.

(30) نازك الملائكة.، *قضايا الشعر المعاصر*.، ط. ٥.، (بيروت: دار العلم للملايين.، ١٩٧٨).، ص.، ١٥.

(31) انظر: سلمى خضراء الجيوسي.، "الشعر العربي المعاصر: تطوره، ومستقبله".، عالم الفكر.، مجـــ. ٤.، ع. ٢.، ص ص.، ٢٨- ٩.

(32) انظر ما تشف عنه مقدمتها للطبعة الخامسة من الكتاب: نازك الملائكة.، مرجع سابق.، ص.، ١٦.

(33) انظر: علي يونس.، *النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد*.، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.، ١٩٨٥).، ص ص.، ٣٨- ٩.

(34) انظر : محمد النويهي.، *قضية الشعر الجديد*.، ط. ٢.، (القاهرة: ١٩٧١).، ص ص.، ٢٥٧- ٦٣.

(35) انظر: سلمى خضراء الجيوسي.، مرجع سابق.، ص.، ٢٩.

(36) انظر: أحمد صالح الطامي.، مرجع سابق.، ص.، ٢٠٥.

(37) *Encyclopedia World Dictionary*.، (England: Middlesex، Feltham، The Hamlyn Publishing Group.، 1974).، p.، 1578.

(38) See: Cuddon، J. A.، 0p، cit.، p.، 89.

(39) انظر: عبد الرؤوف بابكر السيد.، *المدارس العروضية في الشعر العربي*.، (الجماهيرية الليبية: طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان.، ١٩٨٥).، ص.، ٣٦٦.

(40) س. موريه.، *حركات التجديد في موسيقا الشعر العربي الحديث*.، ترجمة وتقديم وتعليق، سعد مصلوح.، ١٩٦٩.، في: عبد الرؤوف بابكر السيد.، مرجع سابق.، ص.، ٣٦٧.

(41) انظر: سوزان برنار.، مرجع سابق.، ص.، ٤٣.

(42) انظر: الهلال، مجـــ. ١٤.، ١٩٠٥.، ص ص.، ٩٧- ٨، من: سلمى خضراء الجيوسي.، مرجع سابق.، ص.، ٢٥.

(43) انظر: سلمى خضراء الجيوسي.، مرجع سابق.، ص.، ٢٥.

(44) انظر: نفسه.، ص.، ٢٦.

(45) انظر: شريف رزق.، "الحلقة المفقودة في تاريخ "قصيدة النثر" العربية".، أدب ونقد.، عدد، ١٨٢، أكتوبر ٢٠٠٠.، ص.، ٦١.

(46) انظر: نفسه.، ص.، ٦١– ٧٨.

(47) انظر: نفسه.، ص ص.، ٦١– ٦٦& ٦٩– ٧١.

(48) انظر: حسين عفيف.، *الأعمال الشعرية: مناجاة، والزنبقة، والبلبل، والأغتية، والعبير*.، مجـــ. ١.، إعداد وتقديم، عبد العزيز موافي.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ٢٠٠٢).، ص ص.، ١٣– ٧.

(49) انظر: مقدمتي إدوار الخراط، ومحمد مصطفى بدوي في: منير رمزي.، *بريق الرماد*.، (القاهرة: دار شرقيات.، ١٩٩٧).، ص ص.، ٩– ١٦& ١٩– ٢٩.

(50) See: J. A. Cuddon.، pp.، 681- 2.

(51) Ibid.، p.، 705.

(52) انظر معنى الإرداف الخُلْفِيّ في: مجدي وهبة.، مرجع سابق.، ص.، ٣٧٤.

(53) إدوار سابير.، مرجع سابق.، ص.، ١٤٧.

(54) J. A. Cuddon.، .0p، cit.، p.، 705.

(55) إدوار سابير.، مرجع سابق.، ص.، ١٥٢.

(56) نفسه.، ص.، ١٥٠.

(57) انظر: نفسه.، ص ص.،١٥٤– ٥.

(58) القاضي الجرجاني.، *الوساطة بين المتنبي وخصومه*.، تقديم وتحقيق، أحمد عارف الزين.، (تونس: سوسة، دار المعارف للطباعة والنشر.، ١٩٩٢).، ص.، ٢٠.

(59) أبو حيان التوحيدي.، *كتاب الإمتاع والمؤانسة*.، صححه وضبطه وشرح غريبه، أحمد أمين، (بيروت: المكتبة العصرية، وأحمد الزين.، د. ت).، ص.، ١٣٨.

(60) مجدي وهبة.، معجم *مصطلحات الأدب: إنجليزي، فرنسي، عربي*.، (بيروت: مكتبة لبنان.، ١٩٧٤).، ص.، ٤٨١.

(61) انظر: إدوار سابير.، مرجع سابق.، ص.، ١٤٩.

(62) See: J. A. Cuddon.، *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*.، revised by C. E. Preston.، (England: Penguin Book.، 1998).، p.، 753.

(63) هنري ميشونيك.، *راهن الشعرية*.، ترجمة، عبد الرحيم حزل.، (المغرب: مراكش، تينمل للطباعة والنشر.، ١٩٨٥).، ص.، ١٨.

(64) ابو نصر محمد بن محمد الفارابي.، *كتاب الموسيقي الكبير*.، تحقيق وشرح، غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير، محمود أحمد الحفني.، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.، د. ت).، ص.، ٤٣٦.

(65) مجدي وهبة.، مرجع سابق.، ص.، ٣٩٣.

(66) جان كوين.، *بنية اللغة الشعرية*.، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري.، (المغرب: الدار البيضاء، دار توبقال.، ١٩٨٦).، ص.، ٥٥.

(67) نفسه.

(68) نفسه.، ص.، ٥٦.

(69) See: Ammer Christine.، *Harper`s Dictionary of Music*.، (New York: Harper& Row، Publisher.، 1972).، p p.، 297- 8.

(70) ج. س. فريزر.، *الوزن والقافية والشعر الحر*.، ترجمة، عبد الواحد لؤلؤة.، (العراق: بغداد، دار الرشيد.، ١٩٨٠).، ص.، ١١٤.

(71) نفسه.، ص.، ٧٢

(72) أبو حيان التوحيدي.، مرجع سابق.، ص.، ١٣٢.

(73) نفسه.، ص.، ١٣٤.

(74) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني.، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*.، حققه، محمد محيي الدين عبد الحميد.، ط. ٥.، (بيروت: دار الجيل.، ١٩٨١).، ص.، ٣٠.

(75) أبو الفرج الأصبهاني.، *الأغاني*.، جـ. ٣.، مجـ. ١ .، (بيروت: مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر.، د. ت).، ص.، ١٤٠.

(76) ديفيد بشبندر.، مرجع سابق.، ص.، ١٦.

(77) القيرواني.، مرجع سابق، ص.، ١١٩.

(78) انظر: المختار عبد الصاحب.، *دائرة الوحدة في أوزان الشعر العربي*.، (تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.، ١٩٨٥).، ص.، ٢٣٤.

(79) انظر: محمد العلمي.، *العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك*.، (المغرب: الدار البيضاء، دار الثقافة، ١٩٨٣).، ص.، ١١٧.

(80) انظر: المختار عبد الصاحب.، مرجع سابق.، وانظر أيضًا: عبد الرؤوف بابكر السيد.، مرجع سابق.، ص ص.، ٢٦٠- ٧. وانظر: محمود فاخوري.، *سفينة الشعراء: علم العروض- علم القوافي- الأوزان المحدثة- شعر التفعيلة*.، ط. ٤.، (سوريا: مؤسسة الشام للطباعة والتجليد.، ١٩٩٠).، ص ص.، ١٩٧- ٢٠٧.

(81) راجع للاستزادة: أبا الريحان محمد بن أحمد البيروني.، *تحقيق ما للهند من مقولة: مقبولة في العقل أو مرذولة*.، (بيروت: عالم الكتب.، د.ت).، ص ص.، ١٠٤- ١٥.

(82) راجع على سبيل المثال آراء شكري عياد في كتابه: عياد، شكري محمد.، *موسيقا الشعر العربي*.، ط. ٣.، (القاهرة: أصدقاء الكتاب.، ١٩٩٨).، ص ص.، ٧- ١٣.

(83) انظر على سبيل المثال تعليقات جمال الدين بن الشيخ على إحصاء بروانليخ، وفادي في: جمال الدين بن الشيخ.، *الشعرية العربية: تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي*.، ترجمة، مبارك حنون، ومحمد الولي، ومحمد أوراغ.، (المغرب: الدار البيضاء، دار توبقال.، ١٩٩٦).، ص ص.، ٢٣٤- ٥٧.

(84) أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري.، *الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ.*، ضبطه وفسر غريبه، محمود حسن زناتي.، (بيروت: دار الآفاق الجديدة.، د. ت).، ص ص.، ١٣١- ٢.

(85) أبو هلال العسكري.، *كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر.*، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، صيدا- (بيروت: المكتبة العصرية.، ١٩٨٦).، ص.، ٣.

(86) انظر: التبريزي.، *شرح الحماسة.*، جـ. ٣.، (القاهرة: طبعة بولاق).، ص.، ٨٣.، من: ضيف، شوقي.، مرجع سابق .، ص.، ٤٨.

(87) انظر: محمد العلمي.، مرجع سابق.، ص.، ٢١٤.

(88) أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج الشنتريني.، *المعيار في أوزان الأشعار، ومعه الكافي في علم القوافي*، تحقيق د. محمد رضوان الداية.، (سوريا: دمشق، المكتب الإسلامي.، ١٩٧١).، ص.، ٣٥.، في: محمد العلمي.، مرجع سابق.، ص.، ٢٢٨.

(89) انظر: محمد العلمي.، مرجع سابق.، ص.، ١١٤.

(90) نفسه.، ص.، ٢٢٩.

(91) انظر مثلاً ما استدركه عليه الجَوهَري في كتابه: *عروض الورقة.*، تحقيق، صالح جمال بدوي.، (السعودية: نادي مكة الثقافي.، ١٩٨٥)، وراجع بعض التفصيلات الدقيقة المرتبطة بهذا التقسيم في: محمد العلمي.، مرجع سابق.، ص ص.، ٢٢٧- ٣٥.

(92) علاء عبد الهادي.، *النشيدة.*، ط. ٢.، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة.، ٢٠٠٥).، ص.، ١٥٦.

(93) ميخائيل نعيمة.، *المجموعة الكاملة: الغربال، الأوثان، كرم على درب.*، مجـ. ٣.، (بيروت: دارالعلم للملايين.، ١٩٧٩).، ص ص.، ٤٢٥- ٤٢٦.

(94) انظر: نفسه.، ص ص.، ٤٢٦- ٤٢٧.

(95) نفسه.، ص.، ٤٢٠.

(96) انظر: شوقي ضيف.، *الفن ومذاهبه في الشعر العربي*.، (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.، ١٩٤٣)،. ص.، ٥١.

(97) مايكل ريفاتير.، *دلائليات الشعر*، ترجمة ودراسة، محمد معتصم.، (المغرب: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط.، ١٩٩٧)،. ص.، ٢٠١.

(98) انظر: علي يونس.، مرجع سابق.، ص ص.، ٢٠- ٥.

(99) انظر: السجلماسي.، *المنزع البيع في تجنيس أساليب البديع*.، تقديم وتحقيق، علال الغازي.، (المغرب: الرباط، مكتبة المعارف) في: محمد مفتاح.، *في سيمياء الشعر القديم: دراسة نظرية وتطبيقية*.، (المغرب: الدار البيضاء، دار الثقافة.، ١٩٨٩)،. ص.، ٤٣.

(100) انظر: محمد مفتاح.، مرجع سابق.، ص.، ٣١. وانظر أيضًا: إبراهيم أنيس.، *موسيقا الشعر*.، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.، ١٩٦٥)،. ص.، ٢٨.

(101) انظر: الحوار الذي أجرته معه فرانسوا بوسنيل من مجلة لير الفرنسية، بمناسبة صدور كتابه *تاريخ الجمال*، وانظر الحوار بترجمة عارف علي فليح في صحيفة الصباح، على الرابط:

http://www.alsabaah.com/paper.php?source=akbar&mlf=interpage&sid=3888

(102) هانز- جورج جادامر.، *تجلِّي الجميل ومقالات أخرى*.، تحرير، روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشروح، د. سعيد توفيق.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ١٩٩٧)،. ص.، ٨٥.