مجلة كلية
الدعوة الإسلامية
مجلة إسلامية - ثقافية - جامعة - محكمة

العدد
الخامس عشر
1998

1428 من ميلاد الرسول صلى الله عليه وسلم 1998 أفرنجي

الشعر في ضوء طبيعة اللّغة العربيّة وسماتها

الدكتور: عبد الجبار يوسف المطلبي
جامعة الفاتح ـ كلّيّة التّربية

الشعر فنّ أداته اللّغة، وكونه فناً يتضمن نوعاً من «التقنية»، نوعاً من «التقليد» المقبول في لغة ذلك الشعر. يقول أحد المؤلّفين الغربيين، وهو يعلّق على رأي «بنديتو كروشيه» الذي يرتكز على تطابق ما يدعو «بالحدس» و«التعبير»، وإن كان التعبير لديه لا يتضمن الإبلاغ Communication، «إن الفنان هو المرء الذي يملك «الحدس ـ التعبير» مضافاً إليهما «التقنية» الضرورية للإبلاغ. . . وهذه «التقنية» يجب أن تأتي ضمن «تقليد» مقبول، شيئاً ما، يعتمد عليه الفن»[1]، فالتقنية ضمن التقليد المقبول معناها القيود التي تجعل الشعر في

(1) انظر Preistley, J. B.; Literature and The Western Man, London, 1965, P.309. وانظر أيضاً مكي، طاهر أحمد؛ الأدب المقارن، دار المعارف، القاهرة 1407ـ1987، ص 136 وما بعدها.

لغةٍ ما فناً، القيود التي لا بدّ أن تجري على قواعد تجيزها لغة التعبير، وإلاّ تعطّل الإبلاغ عن أداء وظيفته. وثمة عُسْرٌ في صنع الشعر، كما يقول Cowper [2]، لا يعرفه غير الشعراء، وسبب العسر هو هذه المجاهدة التي يبذلها الشاعر ضمن إمكانات اللغة وتقاليد «الصناعة» وقواعدها. يقول پول فاليري: «إن الأدب [والشعر جوهره] ليس إلاّ نوعاً من الامتداد التطبيقي لبعض الخصائص اللغوية، ولا يمكن أن يكون شيئاً آخر، فهو يستخدم، مثلاً، الخصائص الصوتية والإمكانات الإيقاعية للكلام مما يغفله القول العادي المألوف، ولكن الأدب يصنّفها وينظّمها ويبني عليها استعمالاته الفنية، كما ينمّي الآثار التي تترتب على توافق الكلمات وتعارضها، ويخلق منها أنظمة متبادلة تحثّ الروح على إنتاج نوع من التمثل الحي الذي يختلف عن اللّغة العادية»[3]. ويقول: إن الإبداع الأدبي «لا يعدو أن يكون استثماراً لإمكانياتها [اللّغة]، وتوفيقاً لكلماتها وأنظمتها التي خلقت من قبل»[4]. ويقول مؤلّف نظرية البنائية: «من المؤسف أن أحداً لم يستأنف، بعد، هذا التحليل، أو يبحث عن نظم اللّغة الشعرية في التبادل والإيحاء، والخداع المقصود وبقية الخصائص التي لم يتعرّض لها إلاّ النحاة بشكل عفوي غامض مع أنّها تكشف بوضوح عن العبقرية الهندسية للشاعر وقدرته على خلق أدوات للفكر تزيد رهافةً ونفاذاً من يوم لآخر. فالشاعر يتحرك ـ دون أن يدرك ـ في نظام من العلاقات والتحولات الممكنة»[5] «فالشعر، عند ڤاليري، هو فن اللّغة»[6].

فلغة الشعر، إذن، تركيب، وتأليف، كما يقول شكلوفسكي زعيم المدرسة الشكلية في روسيا، وهي، لذلك، على النقيض من لغة النثر التي هي عادية ومقتصدة وسهلة[7]، ولهذا يعرف الشعر باستعماله اللّغة استعمالاً خاصاً،

---

(2) انظر English Handbook, P.178 .

(3) فضل، صلاح؛ نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة 1978، ص345.

(4) م. س. ص 345. وانظر رأي سوسير في:
Structuralism in Literature, Yale University Press, 1974, PP. 14 - 15.

(5) م. س.، ص247.

(6) م. س.، ص247.

(7) وليك، رينيه؛ مفاهيم نقدية (ترجمة د. محمد عصفور)، الكويت 1987م، ص440.

مختلفاً عن اللّغة الاعتيادية. والخطأ الشائع، كما يقول البنيويون يتمثّل «في الخلط الدائب بينها وبين لغة التواصل والتفاهم العادية»[8]. فاللّغة الشعرية، كما يقول سوسيور تتميز بكونها عملاً فردياً يعتمد على الخلق والإبداع، ويرتكز على أساسين: أحدهما التقاليد الشعرية الراسخة والثاني هو لغة الحياة المعاصرة»[9]. «وتعتبر القِيَم الصوتية في لغة الشعر.. نقطة الانطلاق في وصف البنية الشعرية... وتتميز لغة الشعر، في هذا المفهوم البنيوي بوضوح مراتب قِيَمها، ويعتبر الإيقاع... المبدأ المنظم للعناصر الصوتية الأخرى وهي بنية النغم وتشكيلات الحروف في مقامات موسيقية»[10]. و«المبدأ الأساس في فن الشعر ـ والذي يميّزه عن أنظمة اللغة الأخرى ـ هو أنّ القصد فيه يرتكز ـ لا على الدلالة، وإنما على الرمز نفسه، على التعبير في ذاته...»[11].

فخصوصية اللّغة الشعرية في استعمالها تستلزم خصوصيات أُخَر متعددة تعدد اللغات في صناعة أنماطها الشعرية. فالأساليب المتميزة، بعضها من بعض (كما يقول أحد اللغويين الغربيين)[12] في لغة ترتبط بإمكانات التعبير في تلك اللّغة، ذلك بأن كل أسلوب من تلك الأساليب نوع من التخصيص، داخل حدود تلك اللّغة، تماماً كما أن تلك اللّغة نوع من التخصص من تخصصات اللغة الإنسانية، في عمومها. ولا بدّ أن هذا التخصص في لغةٍ ما قد جاء من سمات مجتمعها الذي يتعاطاها. فاختلاف المجتمعات الإنسانية هو أصل في اختلاف سمات اللغات وتخصصاتها، فهناك تلازم لا بدّ منه بين اللّغة ومجتمعها، ولغة كل مجتمع تُصوّرُ إدراكَ ذلك المجتمع العالمَ المحيط به، أو هي مؤهلة لتقوم به في نحوٍ ما. فمن الصعب «أن نتصور كائناً مفكراً أو مجتمعاً، من غير أن يتضمن وجود لغة، فاللّغة والتفكير متلازمان تلازماً وثيقاً إلى حد أن أية دراسة للغة لا بدّ أن تكون «إضافة» لفهمنا العقل البشري ـ وتلك نقطة صاغها صياغةً جيدة

---

(8) Schole, R.; Structuralism in Literature, P.22.

(9) نظرية البنائية، ص118.

(10) م. س.، ص119.

(11) م. س.، ص120.

(12) Hockett, C. F., A Course in Modern Linguistics, New York, 1958, p. 560.

تشومسكي Noam Chomsky، وهذا الفهم لا جدال في أنه يستحق الملاحقة بكونه غاية في نفسه، وربما لا يتلو إلاّ الغاية العظمى، وهي فهمنا نفوسنا بالعلاقة بالآخرين في المجتمع، وهنا، أيضاً، تكون اللّغة أمراً لازماً»[13].

وثمة رأي طوّره، في أشكالٍ مختلفة، لغويون، كثيراً ما يشار إليه باسم «فرضية» سابير ـ هورف Sapir-Whorf Hypothesis باسمي اللغويين «بنجامين لي هورف Penjamin Lee Whorf» و«إدوارد سابير Edward Sapir».

ففي العقد الرابع في القرن العشرين بدأ بنجامين لي هورف، وهو كيمياوي ومهندس في تخصصه، ولكنه من ذوي «الهواية» في ميدان علم اللّغة، بدأ يدرس مع سابير. وكانت بحوث هورف التي تستند إلى عمله مع الهنود الحمر من قبيلتي «الهوبي Hopi» و«الشاوني Shawnee»، قد أحدثت مضمونات ثورية في علاقة اللّغة بالفكر والإدراك الحسّي Perception ومجملها: أن اللّغة أكثر من كونها وسيلة للتعبير عن الفكر، هي، في حقيقة الأمر عنصر رئيس في صوغ الفكر Formation of thought. وفوق ذلك، إذا جاز لنا، كما يقول E. T. Hall، أن نستعمل عبارة من أيامنا هذه، إن فهم المرء الخاص به، كما ترى هذه الفرضية، فيما يتصل بالعالم «مبرمج» باللّغة التي يتكلمها، مثلما يُبرمَج الحاسوب Computer تماماً. فذهن المرء كالحاسوب لا يسجل ولا يبني الواقع الخارجي إلاّ بناءً على البرنامج. ولما كانت لغتان «تبرمجان»، في الغالب، صنفاً واحداً معيناً من الأحداث برمجة مختلفة، فليس من معتقد أو نظام فلسفي يلزم أن ينظر إليه منفصلاً عن اللّغة.

ولم تصبح مضمونات تفكير سابير ـ هورف واضحة إلاّ في السنين الأخيرة، ولنفر قليل من الناس، وهي مخيفة شيئاً ما حين يتاح لها أن تكون موضع تفكير دقيق. إنها تضرب في صميم عقيدة «حرية الإرادة» لأنّها تشير إلى أن الناس كلهم أسرى اللغة التي يتكلمونها، ما داموا يتخذون لغتهم أمراً مسلماً به[14]. فلغةُ المتكلم (الأمُّ)، كما تقول «فرضية» سابير- هورف، تعيّن سلسلة

---

(13) Cryatal, David, Linguistics (Penguin Book) 19722, P. 36.

(14) Hall, Edward I.; The Hidden Dimension (U.S.), 1969, P.1-2. =

أصناف Catigories تقوم مقام شبكة يُدرك (يتصور) من خلالها العالم فتعيّن الطريق التي تصنف به ظواهر مختلفة في مفهومات. فيمكن أن تؤثّر اللّغة في المجتمع بأن تؤثر في رؤية متكلمها العالمَ، بل تسيطر على تلك الرؤية. وأكثر اللغات التي هي من أصل أوروبي متشابهة جداً في هذا الشأن[15]. ومن هنا يمكن القول إن إدراك الأوروبيين العالمَ متشابه كثيراً. وهو مختلف عن إدراك الهندي (الأحمر) إياه. إن الغاية المطلوبة من أمثلة التعبير الهندي (الأحمر) واختلافه عن التعبير الأوروبي هو أن اختلاف اللغات تقود، في حالات، إلى اختلاف إدراك (تصور) العالم... فالهندي (الأحمر)... يدرك، عادة، ما يحيط به بطريقة مختلفة عن متكلم الإنكليزية[16]. وإن «المبادىء التي جاء بها هورف وزملاؤه من علماء اللغة بالعلاقة باللغة تنطبق على سائر السلوك الإنساني - وفي الحق على الثقافة كلها»[17].

وهكذا يختلف تصور الناس العالمَ باختلاف لغاتهم. ومن الطبيعي أن متكلّم اللّغة العربية ليس استثناءً في هذا الميدان، فإذا علمنا أن اللّغة تفرض إمكاناتها على السلوك الإنساني، والثقافة، ومنها الأنماط الشعرية، وضح لدينا الاختلاف في التصوّر وفي الأنماط الشعرية (ومادتها الأولى التصور) بين آداب الأمم، وتلك أمور تجري مع طبيعة الأشياء، وأية محاولة لتماثل الأنماط الشعرية بين اللغات هي محاولة معتسفة، وقسرية تتمرد عليها اللغات متى

= وألفت نظر القارىء إلى أن يقارن ما جاء في أعلاه بما جاء به في القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء: إن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أُدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ.
القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (تحقيق محمد بن الحبيب الخوجة)، مطبعة دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص18 ـ 19.

(15) Trudgill, Peter, sociolinguistics, An Introduction, (Penguin), Great Brtain, 1974, PP. 24 - 26.

(16) م. س. ص26.

(17) Sociol in guistics, p. 25; The Hidden Dimension, p.2.

ضعفت قبضة محاكاة أمة لأمة أخرى أعلى منها في مضمار الحضارة. وهكذا تختلف الأنماط الشعرية في اللغات المختلفة تبعاً لخصوصياتها المختلفة. خذ، على سبيل المثال، الشعر الياباني الذي تقول الموسوعة البريطانية فيه إنه «لا يعرف له ندٌّ في أي مكانٍ آخر في العالم»[18]. أما الشعر الصيني فترابط الصور فيه يختلف عن شعر اللغات الأوروبية[19]. وتختلف اللغة اليابانية عن الصينية بكون ألفاظ الأولى متعددة المقاطع[20]. وفي الشعر الصيني يستعمل البيت وحدة إيقاعية»[21]، وهو مبني على طراز معقد في النبرات الموسيقية[22].

أما اللغة اليابانية فأصواتها «بسيطة» جداً، فكل مقطع يتألّف، على وجه العموم، من ساكن واحد يتلوه حرف لين. فعدد الأصوات الممكنة المحدودة العدد يعني، بالضرورة، أن ثمة كثيراً من الألفاظ، فيها، مشتركة المعنى، وألفاظ لا تحصى تتضمن، في نفسها، ألفاظاً أخرى ذوات معان مختلفة فيما بينها، تماماً، فمثلاً الكلمة شيرانامي Shiraname تعني «الأمواج البيض» أو «أثر الماء الذي يخلفه الزورق وراءه»، وقد تعني لدى الياباني اللفظ «شيرانو Shiranu» ومعناها «مجهول أَو غير معلوم» أَو «ناميدا Namida» ومعناها «دموع»، فلدينا [في شيرانامي] مزيج لثلاثة معانٍ في لفظة واحدة وهي «مجهول أَو غير معلوم» و«أمواج بيض» و«دموع». ويستطيع المرء أن يرى، في يسر، الطريقة التي يمكن فيها أن تنمو قصيدة من تركيب من مثل هذه الصورة: زورق يبحر لغاية مجهولة على الأمواج البيض، أَو سيدة ترقب أثر مجرى زورق حبيبها، وهي تسحُّ الدموع. فمن هذه الكثرة في ارتباطات اللفظ ينشأ ما يسمّى «باللفظة المحورية الأساس Pivot-word» التي تنشأ منها المعاني المختلفة، وهي إحدى أكثر السمات التي تميز الشعر الياباني. فوظيفة «اللفظة المحورية

---

(18) بورا، س. م؛ التجربة الخلاقة (ترجمة سلافة حجازي) بغداد، 1977، ص61.

(19) م. س؛ ص61.

(20) Keene, Donald; Japanese Literature, N.Y., 1955, P.3.

(21) الشعر والتجربة، ص64.

(22) Japanese Literature, P.3.

الأساس» ربط صورتين مختلفتين أو أكثر بتغيير معناها الخاص بها. وقد يمكن تمثيل ذلك بالبيتين الآتيين: :

ما جدوى الثروة حين تكونين أيتها الماسات

ويا أيها الياقوت والذهب بعض النفايات

ففي مثل هذا المثل (مع تجوّز كبير) تتغيّر «الماسات» فتستدعي لفظة «مأساة» أو الجزء الأول «ما» والأخير «ت» من «الماسات» فتنشأ لدينا لفظة «مات»، لتكون الفكرة، مثلاً: «ما جدوى الثروة حين تكون المأساة» [أي حين يأتي الموت] أو «ما جدوى الثروة حين يكون [أي يحدث] الموت» فيتغير لفظ الأحجار الكريمة «الماسات» إلى معنى الموت أو الفجيعة، كما لو أطلق الصوت «ماساة» أو «مات» في ذهن الشاعر غير الواعي سلسلة صور مرتبطة بالثراء والفناء[23].

نخلص من هذا كله إلى أن «لكل شعر في آداب العالم نظاماً معقداً للأصوات»[24] لأن لكل لغة تعبيرها الخاص بها[25]، وهي الإطار الذي لا يستطيع التعبير الشعري أن يتجاوزه، فحجمها وطبيعة تركيبها، وغناها أو فقرها، أمور لا يمكن إنكار آثارها في تطور التعبير. وتختلف اللغات في طبيعتها وخصائصها ومفرداتها؛ ولكل لغة طريقتها في التعبير، وليس غريباً، كما مر، أن ترسم اللغة خطوط تطور تعبيرها ومجراها. يقول الكاتب الروائي والناقد المعروف جورج أورويل في مؤلفه الذائع الصيت «1984»، وقد وضع يده على حقيقة خطيرة في تطور الشعر الإنكليزي:

«ألمّا يخطر ببالك أن تاريخ الشعر الإنكليزي كله قد تأثّر بالحقيقة القائلة:

---

(23) انظر م. س. ص 4 ـ 5.

(24) الشعر والتجربة، ص64.

(25) يقول ت. س اليوت في محاضرة له في موسيقى الشعر «أنا أعتقد كل لغة ـ ما دامت هي نفس اللغة ـ تفرض قوانينها وحدودها ولا تسمح إلاّ بالإجازات التي تناسب طبيعتها، وأنها تملي ما يناسبها في إيقاعات الكلام وأنماط الصوت» مقدمة الديون جمال الدين، دمشق، 1966، ص62.

إن اللغة الإنكليزية تنقصها القافية؟»[26]، أي أن مجرى تاريخ الشعر الإنكليزي رسمته أسباب، منها ما يتصل باللغة الإنكليزية ومن ذلك، إن لم يكن أهمّها، نقص القافية. فما شأن اللغة العربية في هذا الشأن؟ أتنقصها القافية أيضاً؟ أم أنها بطبيعتها غنية بالقوافي إذا ما قورنت بغيرها من اللغات. يقول أحد الكتاب: «إننا نجد لدى دراستنا لتاريخ القافية في الشعر، عند العرب والأوروبيين أن القافية في الشعر العربي كانت، دائماً، ومنذ أقدم عصور الشعر العربي عنصراً أساسياً في القصيدة، في حين أن شعر قدماء الإغريق نادراً ما كانت تقع فيه قافية. ولكن استعمال القافية في الشعر اللاتيني الكلاسيكي كان أقلّ ندرة»[27]. وقد لاحظ الأقدمون أن من الفروق بين الشعر اليوناني والعربي أن الشعر اليوناني كان «شعراً مرسلاً. وقد لاحظ الفارابي (873 ـ 950م) مؤلف كتاب «الشعر» أن هوميروس قد استخدم الشعر المرسل فقال: «وبين ما فعل أوميروش شاعر اليونان أنه لا يحتفظ بتساوي النهايات. . على حين أن العرب يهتمون بالقافية أكثر من غيرهم من الأمم. يقول الفارابي: «إن للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارها»[28]. «بل إن ابن سينا (الدارس العظيم للفلسفة اليونانية وشارح كتاب الشعر لأرسطو) (980 ـ 1037م) مال إلى حرمان النظم العربي غير المقفى من أن يسمى شعراً»[29].

والملاحظ أن الشعر العربي الذي يبدو الآن أنه واقع تحت تأثير ضغط محاكاة أجنبية، يتخلى عن أهم سماته الأساسية وخصائصه، وهي القافية (وقد نناقش الأمر في موضع آخر، أيضاً)، ويستفاد من تاريخه أنه كان يفرض هذه السمة ـ سمة القافية ـ على شعر كل اللغات التي قُدّر لها أن تلتقي. ففي اتصال

---

(26) وفي قول إرويل في كتابه (1984) كما يأتي:

Has'nt occurred to you that the whole history of English poetry has been effected by the fact that the English Language lacks rhyme».

(27) مجلة كلية الآداب (د. حكمة الأوسي)، العدد 290، 1980، ص63 (عن دائرة المعارف البريطانية (النسخة الإنكليزية)، مجلد 23، الطبعة الدولية 1976، ص 480 (c)).

(28) س. جوريه، ص185.

(29) م. س. ص، 186.

العربية بأوروبا على حدود «الأندلس»، تأثر الشعر الأوروبي بها فأخذ عن شعرها «القافية»، وكانت نادرة، كما مر، في الشعر الإغريقي واللاتيني. ومما يجدر ذكره، في هذا الصدد، أن كتاباً صدر للباحث الإيطالي «باربيري Barbieri» في عام 1571 عنوانه «عن أصل الشعر المقفّى» خصص فيه فصلاً لمعالجة «انتشار الشعر العربي المقفى بين الأسبان والبروفنسيين»[30]. و«في النصف الثاني من القرن الثامن عشر... نشر الأب خوان أندريس Juan Andres كتاباً عن تاريخ الأدب أرجع فيه فضل كل ما حققته أوروبا في مجالات العلوم المختلفة وفي الآداب والفكر عامة إلى العلوم والآداب العربية. أما عن الشعر الأوروبي فقد قرر الباحثان [باربيري وخوان أندريس] أن الشعراء العرب كانوا هم الطبقة أو الصنف الوحيد من الشعراء المعروفين، آنئذٍ [و]هم الذين ابتكروا ونقلوا القافية إلى العالم اللاتيني الجديد...»[31] ونقل «سيموندي Simondi» و«فوريل Fouriel» في مسألة التأثير العربي أن شعراء «التروبادور» أخذوا عنهم[32] [أي عن العرب].

ومن الملاحظ أن الشعر البروفنسي (في مقاطعة بروفانس) وهو يتسم بتنوع القافية وتعقدها مما لم يألفه الشعر الفرنسي، ولا أي منطقة أخرى في أوروبا، كما يقول الأستاذ «ربيرا»... كان النموذج الذي احتذاه وحاكاه الشعر الغنائي الأوروبي في كثير من الأقطار الأوروبية.

«ويظهر من هذا الموجز أن القافية لم تكن مألوفة كثيراً في الشعر الإغريقي ولا في الشعر اللاتيني، في حين أنها في الشعر العربي عماده ومرتكزه، وهذه الحقيقة تجعل من محض التزام القافية، على تنوعها، في الموشحات صفة تقربها من سمات الشعر العربي [في مجراه الأصيل] وليس سبباً يبعدها عنه»[33].

هذه لمحة سريعة في تأثير الشعر العربي في الأوروبي وفرض بعض

---

(30) مجلة كلية الآداب، عدد 290، ص43 عن .(The Cambridge History of Islam, II, p. 71)
وانظر عمر فروخ (هذا الشعر الحديث) ص 72ـ 73. وانظر الأدب المقارن؛ ص41 ـ 42.

(31) المصدر السابق، ص43.

(32) المصدر السابق، ص23.

(33) هذا الشعر الحديث (فروخ)، ص64.

«تقنية» عليه لا سيما في اصطناعه القافية. ومهما يكن ذلك التأثير، وهو حقيقة ثابتة لا مراء فيها، فالذي ينزل منزلة الأمور المسلّم بها هو تأثير الشعر العربي الهائل في الشعر الفارسي والتركي. ويكفي أن نشير إلى أن الشاعر التركي يوسف خاص حاجب، صاحب منظومة «قوتاد غوبليك» أي «العلم المانح السعادة» قد استعمل أوزان العروض العربية في النصف الثاني من القرن الحادي عشر الميلادي (القرن الخامس الهجري)[34].

ويكفي أن تستعرض من شعراء الفرس أمثال سعدي وفريد الدين العطار لتجد أثر الأوزان والقوافي العربية في أشعارهما[35].

ومهما يكن من شيء فإن تأثير اللغة العربية فيما يتصل بالأوزان والقوافي في اللغات التي جرى الاتصال بها لا يمكن إنكاره، وهو سمة عرفت بين اللغات. فاللغة العربية، كما يقول الأستاذ العقاد «لغة الوزن في كل كلمة وفي كل صيغة، فليست فيها كلمة واحدة تنعزل عن وزن اشتقاق أو وزن سماع»[36].

ولا نحتاج إلى تأمّل طويل أو بحث لمعرفة أن العربية فريدة بين اللغات بغناها في المترادفات والقوافي، والسبب في ذلك واضح قد ينزله المرء منزلة المسلّمات، فهي أقدم لغة حية، خاضت عصوراً طويلة متعاقبة، وخضعت في أصقاعٍ مختلفة لحاجاتٍ كثيرة، وعبرت في مراحل من البداوة والحضارة، ونطقت بها عبقريات مختلفة من أجناسٍ متعددة في أجيالٍ كثيرةٍ متلاحقة. وقد ضمن القرآن الكريم استمرارها، ووحّد بين لهجاتها، وربط بين عصورها من بدائيتها الموغلة في القِدم إلى أيامنا هذه. ولم يُتح للغةٍ أخرى، على البسيطة، أن تعيش في مراحلها القديمة بأكثر ما فيها من طرق التعبير وكثرة الممترادفات وغنى المعاني كالعربية. ونظرة سريعة في كتب فقه اللغة العربية ومعجماتها تقنع

---

(34) مجلة كلية الآداب/ جامعة بغداد، العدد 29، تشرين الثاني، 1981، ص98 (للدكتور فتحي عبد المعطي التكلاوي) وجاءت الملحمة على الشكل المثنوي المعروف وهو وزن (فعولن فعولن فعولن فعول).

(35) انظر في ذلك محفوظ، حسين علي؛ «المتنبي وسعدي»، والقيسي، أحمد ناجي، عطارنامه، لفريد الدين البيطار، (ونلاحظ مثلاً «منطق الطير» التي تجري على بحر الرمل، فاعلاتن (مرتين).

(36) الوكيل، العوضي، الشعر بين الجمود والتطور، القاهرة، 1964، ص29.

المرء بصحة ذلك، فيكفي أن نتذكر ما للأسد والسيف والخمر «وبقيات»[37] الأشياء من أسماء.

فاللغة العربية، إذن، تختلف عن الإنكليزية، على سبيل المثال، في ذلك وفي غير ذلك، من خصائص التركيب. وينتج عن ذلك أن تاريخ تطور شعرها لا بدّ أن يكون مختلفاً، أيضاً، عن تاريخ تطور الشعر الإنكليزي. ومن الخطأ في التقدير والحكم أن يماثل المرء بينهما، مع هذا الفارق الكبير.

إن الأقوام تختلف تبعاً لاختلاف البيئات، وتختلف اللغات لاختلاف الحاجات ودواعي التعبير عن تلك الحاجات. ولكل قوم شخصية متفردة أَو سمات تفردهم بين الأقوام، ولكل لغة، تبعاً لذلك، شخصيتها المتفردة، فهي وعاء خلفته الأمة في بيئتها المتفردة، ثم هي، بعد ذلك، وعاء، أيضاً، لمدلولات ترسم تصور الأمة لبيئتها. إذن، هي تصوُّر الأمة لعالمها الفريد الذي اضطربت فيه، وهي، أيضاً، الصورة التي ترى الأمة عالمها من خلالها، ومن الخطأ أن ينظر إلى اللغات على أنّها نسخ مكررة من نشاطٍ بشري متماثل، وعلينا أن نتذكر، فيما نتذكر، على سبيل المثال، «فرضية سابير ـ هورف» في هذا المقام، تلك «الفرضية» التي تقول إن تصور أفراد كل مجتمع يختلف باختلاف لغتهم وإن كل مجتمع «تبرمجه» لغته التي يتكلمها. فمن هنا نتبين عقم المعالجة التي تخلط بين المصطلحات النقدية وهو الخطأ الفادح الذي اتسمت به البحوث النقدية، أَو أغلبها في ميادين النقد الأدبي في الوطن العربي، حين تعالج الشعر، بعامة، وكأن أنماطه واحدة في جميع اللغات.

إن «تركيب الشعر يختلف في لغة عنه في لغة أخرى. ففي الإنكليزية الحديثة يعتمد الإيقاع على النبر Stress، أما في الفرنسية فما يهم هو عدد المقاطع. ويضع الإنكليز، بعامة، كثيراً جداً من النبر في الشعر الفرنسي حين يقرأونه بصوت عالٍ. والنظم في الإغريقية واللاتينية يتألّف فيهما كل طراز من مقاطع طويلة وقصيرة... ولا يمكننا في الإنكليزية أن نتكلم، حقاً، في مقاطع طويلة وقصيرة: فبعض حروف اللين أطول من الأخرى، إن تساوت الأشياء

---

(37) للجواليقي معجم خاص ببقيات الأشياء.

الأخرى، فـ«رجل man» أقصر من «قمر moon» ولكن النبر أكثر أهمية، وقد يتأثر الطول تأثراً ما بالنبر. . .»[38].

وتختلف اللغة العربية عن الإنكليزية بكونها حلقية Guttural، وأنها مغلقة متجانسة النشأة Homogeneous، أمّا الإنكليزية فمتغايرة الأصول Hetrogenous.

لقد نشأت اللغة العربية في الصحراء المنبسطة فانطلقت فيها الأصوات في مداها المتسع. يقول الجاحظ إن «المتزيدين في جهارة الصوت وانتحال سعة الأشداق وجبّ الغلاصم وهدل الشفاه في أهل الوبر [سكان الصحراء] أكثر»[39].

وكانت الصحراء (وهي من أصحر بمعنى برز وظهر في العراء)[40] واضحة ظاهرة، ومن ذلك جاءت «حلقية» لغتها، واتسمت بسمة «الجهرية»، فأدت تلك الجهرية المنطلقة إلى ما تتسم به من خطابية، فلم يكن الهمس من سماتها الغالبة، وإخضاع شعرها «للهمسية» حسب، كما أراد بعض النقاد[41]، معناه قسرها على ما لم تخلق له.

ولكون اللغة العربية تشتمل اليوم على قديمها الذي يقف أوله على حافة البدائية معناه أنها تضمّ في تركيبها جزأها «الآبد» ذا الإيقاع العنيف. إنها تتفرد، من بين اللغات المعاصرة، بكونها تضمّ العصر الأول القديم، عصر الشعر الذي كانت فيه اللغة قد خرجت توّاً من مرحلة الرقص الإيقاعي[42]، (يقول السير آرثر

---

(38) Boulton, M., Anatomy of Poetry, 1968, P. 21.

(39) الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، (تحقيق عبد السّلام محمد هارون) ط2، القاهرة 1380هـ، 1960م، 1/ 13.

(40) لسان العرب (صحر).

(41) أمثال مندور وجبرا إبراهيم جبرا، انظر سامي مهدي، وعي التجديد في العراق، بغداد 1993، ص54.

(42) «وقد ذهب «سبنسر» في مقاله عن الرقي إلى أن الشعر والموسيقى والرقص كانت كلّها أصلاً واحداً، ثم انشق كل منها فناً على حدته، ومن قوله إن الروي في الكلام والروي في الصوت والروي في الحركة كانت، في مبدئها، أجزاءً في شيء واحد ثم. . . استقلت» العوضي الوكيل، القاهرة، 1964، الشعر بين الجمود والتطور، ص22. =

كويلر ـ كوتش في كتابه «في فن الكتابة On the Art of Writing»: «الشعر يسبق النثر في الأدب، والشعر بدأ مصاحبة الموسيقى. ومصاحبته الموسيقى تأتي «بالعاطفة»، و«العاطفة» تقدّم نظامها الخاص في الكلام»[43]. ولهذا نجد الإيقاع الموسيقي من سمات العربية. وقد يعلل الأستاذ إبراهيم أنيس سمة الموسيقى في العربية بقوله: «إن الأمية التي سادت في شبه جزيرة العرب، قبل الإسلام، كان لها دور كبير في صبغ ألفاظ اللغة العربية وأساليبها بصبغة موسيقية، وذلك لأن القوم قد اعتمدوا من حيث اللغة على الآذان في تلقيها والألسنة في أدائها، فمرنت الآذان والألسنة، وأصبحت الآذان مرهفةً حساسة تميز الجرس الجميل المطرب من النابي النشاز، كما أصبحت الألسنة ذلقة تنطلق بأصوات اللغة في وضوح وتطريب، وترتب على كل ذلك كلف القوم بنغمات كلامهم، وحرصهم على جرسه واستمتاعهم بجمال أصواته، وتحاشيهم لكل ما يتعثر فيه اللسان وينبو في الآذان»[44].

فالسمة الإيقاعية، في اللغة العربية، جعلت القافية وموسيقى الأوزان من خصائصها المميزة. ولا يزال العربي يجد في الشعر العربي القديم «الآبد» متعة لا يجدها القارىء الإنكليزي في قديمه، لأن الإنكليزية، وهي متغايرة النشأة، ومن اللغات المفتوحة غير المقفلة، أسرعت في تطورها، حتى لم يعد الإنكليزي اليوم يفهم (فضلاً عن التذوق والمتعة) شعر ما قبل العام 1066 إلاّ إذا «بُسّط» وبمعنى أدق، إلاّ إذا تُرجم إلى الإنكليزية الحديثة.

فوحدة اللغة العربية في عصورها المختلفة، وجهريتها، وغناها في

= ويقول «كرستوفر كودويل» في «الوهم والواقع»:

كل أدب قديم محفوظ لأي شعبٍ متحضر لا بدّ أن يكون بأكمله تقريباً ذا شكل شعري، أي أنه إمّا أن يكون إيقاعياً أو ذا وزن»

الوهم والواقع، ص17.

ويقول: «إن الشكل الخاص بالشعر في عصر متمدن هو الشكل البدائي للأدب كله» المرجع السابق، ص18 ويقول أيضاً: «وقد صحبت الموسيقى الشعر والرقص في العصور البدائية» المرجع السابق ص18.

(43) Ruller Couch, ... Arthur, A., On the Art of Writing, Cambridge, 1916, P.55.

(44) موسيقى الشعر، ص310.

المفردات، وخصب القوافي، وموسيقاها الوحشية العنيفة سمات تطبع «مفهوم» العربي في الشعر (في أنه بناء واتساق وإيقاع) بطابعها وتحدد مسيرة المجرى العام في تطور الشعر العربي في إبداع المبدعين، وترسم هذا المجرى في مراحل التطور في تلك المسيرة. وحين يتنوع التعبير في مسيرة الشعر العربي لا يخرج عن سماته المكوّنة له، مما ذكرنا آنفاً، فالبناء والاتساق (أي النظم) والإيقاع، في وحدة متشابكة غير قابلة لفصل بعضها عن بعض، قد تنتج طرزاً لا حصر لها من غير أن يخرج طراز واحد على المجرى العام، فإن خرج عن هذه الوحدة المتشابكة خرج عن «المجرى» ولفظته ضفتاه، كما حدث لتجارب شعر كثير مرت به في عصور اللغة المختلفة، وفي هذا «المفهوم» ليس عمود الشعر، الذي يتحدث به كثير من النقاد، إلاَّ جزءاً من مسيرة «المجرى العام» يتمثل في القصيدة النموذج في شعر البداوة القديم (الشعر البدوي في الجاهلية والإسلام حتى عام 117هـ سنة وفاة ذي الرمة)، إلى جانب طرزٍ كثيرة صنعتها عبقريات الملهمين. وقد يصنع شعراء ملهمون أخرون طرزاً أخرى تنتمي إلى المجرى، فمجرى الشعر العربي الأصيل يمتلك في طرزه سمة التطور والتنوع، ما حافظت تلك الطرز على وحدة عناصرها الثلاثة: البناء والإيقاع والاتساق [أي النظم].

إن قصور الشاعر العربي المحدث (ومعه ناقده ومؤرخه) في فهم هذا المجرى من أهم نقاط ضعفه، وهذا القصور هو الذي يسم نتاجه في الوقت الحاضر، (وفي مستقبله في المدى القريب) بسمة الانفصال الذي يكاد يكون تاماً، عن مجراه الأصيل، هذا إذا استطعنا أن نفصل هذا النتاج المنحرف (الذي لا يعبر إلاَّ عن عجز منتجه وكسله) عن كثيرٍ مما يختلط به من الهراء الذي يكاد يكون فريداً في أدبنا العربي، مما يدخل في باب ما يُسمي مثيله نقاد غربيون ـ في معرض النقد ـ بالهراء الأصيل.

والآن وقد استعرضنا في إيجاز شديد شيئاً من سمات أداة التعبير العربي، وهي العربية، وعلمنا أن لها تأثيراً حاسماً في تطور هذا التعبير، نصل إلى السؤال المهم: ما نموذج الشعر العربي في عصر ما بعد البدائية، أي في طور ظهوره ناضجاً، وسيلة التعبير في الشعر؟ ولكننا لا نزمع الإجابة عنه الآن، بل

نقف، قليلاً، لنلتفت إلى شيء يتصل بحدود اللغة والموسيقى وموقف الشعر بينهما. فاللغة، أيّة لغة، تعجز بطبيعتها عن التعبير عن الحالات الباطنية التي توغل في أعماق النفس، لأنّها ـ أي اللغة ـ في تطورها وليدة حاجات بشرية مادية مما يحيط بها وتحتاج إليه[45]، وهي لذلك جهاز جماعي لا ينقل «العاطفة»، ويقتصر، في الأغلب، على نقل الجزء المشاع بين جماعة من جماعات الجنس البشري، ولمّا كانت اللغة جهاز تعبيرٍ جماعياً عن الحاجات المادية في بيئة الجماعة، فإنها لا تنقل من الوجدان البشري وإحساساته الدقيقة الموغلة في النفس إلاّ جزءاً من «العواطف» المشتركة بين أبناء الجماعة. وفي رأي هيوم T.I.Hume ليست اللغة وسيلة تعبير وإبلاغ أمينة، أو، في الأقل مشكوك في كونها أمينة في ذلك، لأنها تفرض «فكراً سابقاً» غير صحيح على الذهن والشعور وتشوّه طبيعة الواقعة والطبيعة. والحق أن اللغة، كما تقول لانغر S.K.Langer غير مهيأة لمهمة التعبير عن الإحساسات الدقيقة الباطنية تعبيراً كاملاً، فلا يمكنها وهي رمزية استدلالية، أن تعبّر عن الطبيعة الحقيقية للوجدان[46]. فبسبب عجز اللغة عن التعبير الدقيق عما تكنّه النفس من الإحساسات الدقيقة، وما يغور في أعماقها البعيدة من انطباعات الحياة وما تنتج العلائق البشرية من تلك الإحساسات والانطباعات ظهرت الحاجة إلى الفنون التي هي، في أساسها محاولة بشرية للقيام بما عجزت اللغة عن القيام به.

ومع أن الفنون تبدو بعيدة بعضها عن بعض لكن المرء قد يجد مبادىء مشتركة عامة فجميعها تحكمها مبادىء من التناسب Proportion والتوازن Balance والاتساق Symmtry[47]، (وهي ما تقابل في شعر «المجرى العربي

---

(45) Wrenn, C. L.; The English Language, London, 1956, PP. 1 - 4.

(46) ملخص عن مقال بعنوان «اللغة وحدودها» بقلم السيد راضي حكيم، الأقلام، العدد: 5، السنة التاسعة عشرة، مايس، 1984، ص33، معتمداً على:

(1) Mind by Langer, 1966, P. 82.

(2) Problems of Art, by S. K. Langer, 1957, P. 8; Philosophical Scetches, by S. K. Langer, 1962, p.89.

(47) Cooke, Deryck; The Language of Music, Great Britain, 1982, P.1.

الأصيل» مما ذكرنا من قبل من سمات «البناء والإيقاع والاتساق»)، وقد تجد بينها سمات مشتركة، فالموسيقى مثلاً يمكن أن ترتبط بالفن المعماري ارتباط مشابهة في تركيبها الشبيه بالرياضي وبالرسم في تمثيل الأشياء المادية، وبالأدب في استعمالها لغة للتعبير عن العواطف[48]. ولكننا، مع ذلك، إذا استثنينا ما تسمى بـ«الفنون التشكيلية» من رسم ونحت وعمارة، فإننا نجد أنفسنا بإزاء فن يشارك اللغة في أدائه الصوتي (أي كونه فناً وسيلته الصوت المسموع، متميزاً من الفنون التشكيلية التي تحتل مساحة مكانية وترى أَو تلمس) وكانت مصاحبة له في طورها البدائي، وذلك هو فن الموسيقى. فاللغة والموسيقى، لذلك، ذواتا تتابع زماني لا مكاني (لا كما هي الحال في الفنون التشكيلية ـ المكانية). ولكن الموسيقى فن يستطيع التعبير عما لا يمكن للألفاظ، في استعمالها الاعتيادي، التعبير عنه من الحياة الباطنية أَو من الإحساسات الباطنية الدقيقة، وتطور الموسيقى محاولات مستمرة للتعبير عن تلك البواطن الموغلة في أعماق الوجدان البشري. ولكن الإنسان، وقد اكتشف عجز اللغة عن التعبير عن ذلك، حاول أَو حاول «اللاوعي» فيه، أَو ما امتلأ به من إحساسات أن يجعل من اللغة أداة لهذا النوع من التعبير (بما فيها من سمتها الصوتية التي تشارك فيها الموسيقى في وجه من الوجوه) بأن يقرّبها من الموسيقى، للتغلب على قصورها بمصاحبة الموسيقى، أَو بعبارة أخرى: محاولة الجمع بين وظيفتها [اللغة] وسيلة إبلاغ، وما يمكن أن تقوم به الموسيقى من رفد في الإبلاغ بالتعبير عن الإحساسات الدقيقة، عجزت اللغة، مستقلةً، عن أدائه. «فصرخات البدائي التي تتميز في نطق لفظي قد أصبحت، في الأَدب، ألفاظاً، أي أصواتاً تملك ارتباطات بالأشياء أَو الأفكار أَو الإحساسات ـ واضحة ومفهومة عقلياً، ولكنها ارتباطات تعسفية، في حين أن الموسيقى مرتبطة بالأنغام notes، أي أصوات لها ارتباطات واضحة (ولكنها ليست مفهومة عقلياً بل باطنية) بالعواطف البشرية الأساسية، ومع ذلك، للتأثيرات المختلفة لهذين النوعين المختلفين من الصوت ارتباط وثيق في أنهما كليهما يوقظان في السامع استجابة عاطفية؛ والفرق أن الكلمة

(48) م. س.، ص2.

توقظ استجابة عاطفية وإدراكاً لمعناها معاً، في حين أن النغمة لا توقظ إلاَّ استجابة عاطفية، بلا معنى»[49].

فالشعر هو، إذن، «ما لا تستطيع اللغة التعبير عنه»، كما يقول «البير يس»[50]، وهي مستطيعة ذلك بمصاحبة الموسيقى. فالشعر يجمع بين اللغة التي هي وسيلة تفاهم بين بني الإنسان والموسيقى (الإيقاع) لخلق لغة أخرى من وسائل التعبير عن تلك الإحساسات الغارقة في «اللاوعي». فالشعر ليس لغة كلام تتجمع فيه ألفاظ لإفادة معنى، وليس موسيقى تقتصر على النغم لتعبر تعبيراً غامضاً عن الإحساسات وإنما هو شيء آخر ائتلفت فيه الوسيلتان، ومجمل القول إن اللغة، وإن كانت وسيلة إبلاغ وتفاهم، تقصر عن التعبير عن الإحساسات الدفينة العميقة في النفس البشرية، والموسيقى، وإن عبرت عن هذه الإحساسات، فإنها قاصرة وسيلة إبلاغ وتفاهم، فكلتا الوسيلتين تعاني من قصور لا ينتهي إلاَّ بما لدى الأخرى. وإذن فالشعر هو الوسيلة التي تقف في منتصف الطريق لتجمع بين اللغة والموسيقى، بين الإبلاغ والتعبير، نسبياً، عن الإحساسات الدقيقة فالشعر تركيب ائتلفت فيه اللغة والموسيقى ليؤدي وظيفة تعبير جديدة، وظيفة خاصة لا تقوم بها اللغة، منفردة، ولا الموسيقى، مستقلةً، وإنما تقوم به الاثنتان مؤتلفتين في وحدة غير قابلة للتجزئة، إذا ما أريد لها أن تؤدي وظيفتها. هذا الشيء الآخر [أَو التركيب أَو الوسيلة الأخرى] فيه إبلاغ بشري واضح تقوم به اللغة[51]، وإيحاء يخرج عن إمكانها تقوم به الموسيقى، ولهذا السبب «عُدّ الوزن [وهو ما يمثل الموسيقى]، في مرحلة مبكرة من الأَدب، لازماً للتعبير الأَدبي، وليس زينةً، بل هو الاستعمال الوحيد للغة مناسبة لأي شيءٍ مثير للخيال»[52]. وقد يخلق الشعر، بائتلاف اللغة والموسيقى في اتساق

---

(49) The Language of Music, P. 26.

(50) يس، البير، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين (ترجمة جورج طرابيشي)، بيروت، 1965، ص136.

(51) انظر رأي كروشيه في Literature and the Western Man, P. 309.

(52) Sonders, A. Imagination all Compact, P. 144.

منظوم، جواً يستطيع أن يعبّر فيه عن إحساسات النفس الدقيقة في انتظام يماثل ذلك الاتساق المنظوم، وهذا ما يفسّر الراحة والمتعة اللتين يجدهما المتلقي في مثل هذا الشعر. فللشعر وظيفة مزدوجة، يعبّر به الشاعر عن إحساساته تعبيراً منظماً، ويستجيب له المتلقي بما يماثل ذلك من إحساساته الشخصية التي تجد لها مجالاً في الاستجابة المنظمة المماثلة، وقد يجد قول القيرواني مناسبته، هنا. يقول: «وزعم صاحب الموسيقى أن ألذ الملاذّ كلها اللحن، ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار لا محالة»[53].

وكلما كان الشعر غنياً في موسيقاه كان أقدر على التعبير عن تلك الإحساسات الدقيقة[54]، وخلق الأجواء التي تعيش فيها تلك الإحساسات، وكلما خلا الكلام من الموسيقى كان أقرب إلى نقل الأفكار، فلا تستعمل الألفاظ من أجلها هي، بل لتؤدي وظيفة محددة واقعية أو موضوعية بعيدة عن «انطباعات» صاحبها «العاطفية»، وهذه هي لغة العلم والتفكير. ومن هنا نفهم قول «فرلين»: «إن الموسيقى في الشعر هي فوق كل شيء آخر»[55]، وقول «هيجل»: «الوزن هو الشرط الوحيد الذي يتطلبه الشعر تطلباً مطلقاً»[56]. «ولا ريب في إجماع الرأي أن النثر والشعر يقومان بأغراض مختلفة، ولكن تمييز الوزن [في الشعر] قد رئي أنه لازم ولا بدّ منه»[57]. و«يُصِرُّ الفيلسوف «صموئيل ألكسندر Samual Alexander» على أن الشعر والنثر مختلفان في النوع. ويقول: «إن السبب هو أنّ الشاعر يعبّر عن نفسه، بعامة، في الوزن، لا لأنه اختار ذلك طائعاً، ولكنه ملزم بذلك، فالفرق بين النثر والشعر ليس شيئاً يتصل بالشكل ولكنه يتصل بالنوع فهما [الشعر والنثر] ليسا أسلوبين لقول شيء واحد، فما يقال مختلف»[58]. ويقول «هاوسمان»: «ليس الشعر هو الشيء الذي قيل ولكنه

(53) القيرواني، ابن رشيق، العمدة، القاهرة، 1/ 26.

(54) روستر بنور، الشعر والتجربة (ترجمة محمد مصطفى بدوي)، القاهرة، بلا، ص23.

(55) س. موريه، ص172 ـ 173.

(56) Imagination All compact, P. 143.

(57) م. س، ص143.

(58) م. س. ص143.

الطريقة التي قيل فيها»[59]. ويميز «اليوت» بعناية بين «الموسيقى» و«المعنى» عنصرين في الشعر وإن كان يصرّ على عدم إمكان فصلهما بعضهما عن بعض في التطبيق»[60] ويقول أحدهم وهو يعلل انصراف الجمهور عن الشعر الحر: «إن الفكرة تصبح أكثر إقناعاً ويصبح الإنسان أشد استعداداً لقبولها إذا ما عرضت بشكل منظوم أو بإيقاع موسيقي»[61].

فالنظم، مجرد النظم، أو الإيقاع الموسيقي يبني لنفسه منطقاً فوق منطق المعنى الذي يتضمنه التعبير. إن الموسيقى في الإيقاع انسجام والانسجام منطق لأنه ليس فيه تناقض، أي ليس فيه نشاز.

وقد يجرنا هذا كله إلى أن نفهم أن الإنسان كلما أوغل في الحضارة وتقدم في العلوم، اتخذت اللغة سبيل «الموضوعية» التي تصف الأشياء أو علائقها أو قوانين الطبيعة، وما يتصل بها، كما هي في واقعها، أو قريباً من واقعها الذي هي عليه، مجردة عن كل انطباع بشري بقدر الإمكان. وهنا نفهم «أزمة» الشعر في عصر الحضارة السائدة اليوم. يقول «مالرميه» متطرفاً: «إن الشعر لا يصنع من الأفكار بل من الكلمات. . . . أي إن الشعر لا يصنع من الكلمات تعبيراً عن الأفكار بل مما سماه. . . في موضع آخر «الكلمات نفسها»، الكلمات كأحداث حسية، وباختصار، الكلمات كالأصوات التي تحملها»[62] أو إن شئت قلت الموسيقى التي تجري خلالها. وتوجد القصيدة في العلائق بين الكلمات أصواتاً فحسبُ، ومعنى القصيدة يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعانٍ. وتكييف المعنى الذي نشعر به في قصيدة ما، إنما هو حصيلة لبناء الأصوات[63]. فللشعر لغته الخاصة به، كما يقول «ڤاليري»، تماماً كما يكون للموسيقي والرسام أدواتهما[64]. بل لعلّ ظهور الشعر مستفيداً من اللغة

---

(59) م. س. ص143.

(60) م. س. ص146.

(61) م. س. ص146.

(62) انظر أهمية الموسيقى في الشعر في «فن الشعر»، لمحمّد مندور، ص31، 147.

(63) الشعر والتجربة، ص23.

(64) Literature and the Western Man, p. 392.

والموسيقى ضرورة أملاها «اللاوعي» البشري في نزوعه إلى التعبير عن وجدانه، بل لعلّ الموسيقى البدائية التي صاحبت الرقص في المراحل الأولى من طفولة المجتمع البشري قد شاركت في خلق اللغة فنمت تحت تأثير الرقص والموسيقى، ثم راحت تنفصل على العصور لتعبر عن الحاجات المادية، ثم تقدمت مع تقدم المسيرة البشرية وهي تصف الأشياء التي تلتقيها في مضطربها اليومي، وتعبّر عن تلك الحاجات الطارئة، التي ما فتئت تستجد في مطالب العيش. فالشعر، في هذه الحال، قرين الموسيقى والرقص، للتعبير، في الماضي البعيد، عن الوجدان البدائي؛ وظل لازمةً بشرية، واستقلت الموسيقى انعتاقاً إلى حريةٍ أكثر، في التعبير المنطلق من الإحساسات والأشواق البشرية التي لا تستطيع الألفاظ، حتى مع مصاحبة الموسيقى، أن تعبر عنها، كما تعبر الموسيقى، مستقلة، عن الأجواء التي تعيش فيها تلك الإحساسات والأشواق، التي تتمرد على الإدراك الواعي.

وبقي الشعر مَظهراً من مظاهر المزاوجة بين اللغة والموسيقى للإفادة «النسبية» من هاتين الوسيلتين. فكل انتقاص من موسيقى الشعر يجر إلى قصور في التعبير عن الحياة الباطنية بما فيها من نزعات متباينة تعتمل في نفس الشاعر، ولا عبرة في الأقوال المتهافتة التي تحاول أن توحي للمرء بأن «الشعر الحر» يمتلك موسيقى داخلية. فالموسيقى، كما يقول ناقد عربي حديث، «شرط أساس في الشعر»[65] وكما يرى آخر أنه لا يتصور «شعراً خارج إطار الإيقاع، وهذا الإيقاع جزء أصيل من تحسس للنبض وللنغمة التي هي دائماً حوار وصراع ما بين الساكن والمتحرك في بنية الكلمة العربية الصغرى والتفعيلة العربية والشطر العربي والبيت العربي في أي صورة من الصور، وهذا شيء رئيسي ويغلق الباب فيما يتصل باستقبالنا للشعر فيما يسمى نماذج خارج إطار العروض الشعري»[66]، وقد مر بك شيء مما يتصل بموسيقى الوزن في أقوال فرلين وهيجل وغيرهما.

---

(65) فرلين وهيجل وغيرهما، أسئلة الشعر، (إعداد جهاد فاضل)، الدار العربي للكتاب، ليبيا تونس، بلا تاريخ، ص162.

(66) م. س، ص225.

فالشعر العربي هو أقوى محاولات «اللاوعي» البشري لمزاوجة اللغة بالموسيقى، حتى إنك لتستطيع أن تحس بموسيقى الشعر العربي الأصيل، وهو راقد في ديوان شاعره، تحس بهذه الأوزان والقوافي العنيفة التي يخطىء النقاد الذين يرون فيها قيوداً شكلية تحدّ من الشاعر ولا يخسر الشعر شيئاً إن تخلّى عنها. لقد خسر، في حقيقة الأمر، كل شيء في ميدان الشعر حين تخلّى عنها، وصدق الشاعر المرحوم أحمد سليمان الأحمد حين قال: «لشعرنا العربي موسيقى متفردة متميزة جعلته يُغنّى غناءً»[67] وحين قال أيضاً: «إن للشعر العربي موسيقى لا يحق له أن يتخلى عنها، فهي تراث عظيم. . . له الحق، كل الحق، أن يُغنيَها، أن يطوّرها، ولكنه يحكم على نفسه عندما يريد أن يغتالها»[68]، وصدق، قبله، الأستاذ العقاد، رحمه الله، حين قال في بحث عنوان «الشعر لازم»: «إذا لزم الشعر في لغة من اللغات فإنه يلزم لألزم ما فيه، وألزم ما في الشعر أنه فن من الفنون، وألزم ما في الفن أنه ذو قواعد وأصول قوائم في كل لغة، ما طبعت عليه تلك اللغة، وقوائمه في اللغة العربية خاصة أنها لغة الوزن في كل كلمة وفي كل صيغة، فليست فيها كلمة واحدة تنعزل عن وزن اشتقاق أو وزن سماع. وليس الوزن زيادة في المقال بل هو قوام المقال كله إلاّ أن يكون من غير الفنون»[69]. ويقول آخر: «إن طاقة اللغة [العربية] باعتبارها من اللغات القديمة تعتمد على التراث السمعي، ثم إنها لغة اشتقاقية تعتمد على «التنغيم» الذي يزدهر عادة في اللغات السامية والتي ترتبط أوزانها ومعانيها على قياس واحد كلما اطردت، ومن المفيد أن نذكر أن حركات الإعراب تجري هي الأخرى مجرى الأصوات العروضية. . . هذا بالإضافة إلى العالم الثري للفاصلة في الآية، والسجعة في النثر والقافية في الشعر»[70] فالوزن في الشعر كما يقول

---

(67) الشعر الحديث، ص57.

(68) م. س. ص58.

(69) الوكيل، العوضي، الشعر بين الجمود والتطور، القاهرة، 1964، ص29 ـ 30، (من بحث ألقاه الأستاذ العقاد في مهرجان الشعر الخامس في الإسكندرية بين 16 ـ 22 تشرين الثاني، 1963).

(70) بدوي، عبدة، دراسات في الشعر الحديث، الكويت، 1408هـ ـ 1987، ص65.

باحثون «لم يكن قاعدة خارجية يخضع لها الشكل الشعري وإنما الشكل الشعري، في البدء، أساس وغاية وشكل[71].

فأوزان الشعر العربي، كما يقول شاعر حديث (سميح القاسم) في لحظة صفاء وصدق: «ثروة هائلة لا تجدها في أي لغة من لغات الأرض لدى الشعوب الأخرى. هناك «البنتافيت» و«الأوكتافيت» أوزان محدودة جداً وفقيرة جداً، فقراً مدقعاً في الفصل الموسيقي بينما [كذا] البحور العربية مركبة أكثر من «النوتة» الموسيقية. إنها أكثر تركيباً من «النوتة» الموسيقية»[72]. ويستطرد قائلاً: «وللأسف الشديد فإن عجز بعض الشعراء عن استيعاب الأوزان (لا أقول حفظ الأوزان، بل استيعاب الأوزان) أدى بهم إلى حالة من الإحباط. العجز أمام هذه الأشكال دفع إلى موقف عدائي منها.

أنا عاجز عن معانقة الشمس، فلماذا أعادي الشمس، أنا عاجز عن مصافحة أبولو فهل هذا يعني أنني مضطر لشتم أبولو وإلغاء وجوده؟[73]».

وحين نتكلم في الشعر، وسيلةً من وسائل التعبير الفني، لا ننسى أننا نتكلم في أمر «تجريدي» وأنه لا يتحقق في وجوده الواقعي إلاّ من خلال المنتج، وهو الشاعر. ولما كان الشعراء يختلفون في مواهبهم الشعرية وتجاربهم، ويختلفون في ثقافاتهم اللغوية، ومهاراتهم في البناء المتسق المنظوم، كان لا بدّ من أن يختلف إنتاجهم ويتنوع في تعبيره وطرزه، درجات متفاوتة، بحسب تفاوت الشعراء، ولكن إنتاجهم المختلف المتفاوت هذا بين أدناه وأعلاه، يجب أن يحقق في كل درجة من تلك الدرجات المتفاوتة، كونه شعراً؛ أي كونه بناءً واتساقاً وإيقاعاً لكي يكون الوسيلة الثالثة التي تقع في منتصف الطريق بين اللغة والموسيقى، والوسيلة اللغوية الموسيقية التي في مقدورها أن تعبّر عن التجارب الشعرية وإبلاغها بما في الشعر من اللغة والموسيقى متحدتين من غير إمكان الفصل بينهما إلاّ لغرض التفسير و«التبسيط».

---

(71) أدونيس، الشعرية العربية، بيروت، 1989، ص29.

(72) الكلام للشاعر الحديث سميح القاسم، أسئلة الشعر، ص141.

(73) م. س. ص: 142.

نعود، بعد هذا الاستطراد الجانبي، إلى سؤالنا عن نموذج الشعر العربي بعد تطور بدائيته، أي في ظهوره في التاريخ الأدبي، ويأتي الجواب سريعاً: إنه القصيدة العربية، وأعني بها القصيدة الجاهلية، في إطار المذهب البدوي. ولكن ما الأسباب التي أفضت إلى ظهورها في هذا النموذج الأدبي؟ فلا بدّ من أن ثمة أسباباً عملت، طوال مراحل من التطور، لتنتج القصيدة التي سندعوها، كما دعاها القدامى، بعمود الشعر.

إذا بدأنا من الرقص الإيقاعي الذي كان التعبير فيه يختلط بالسحر أو الدين حين لم يكن لدى الإنسان البدائي خط فاصل بين السحر والدين، واجهنا، بعد مرحلة لا يُعرف مداها، الرجز الذي كان في مراحل تطور الشعر العربي أظهر نماذجه. ومن الخطوات المبكرة في مسيرة هذا الشعر، مما يمكن فهمه من قول الأغلب العجلي، وقد استنشده والي الكوفة:

أَرَجَـزاً تـريـد أم قـصـيـدا لـقـد طـلـبـتَ هـيّـنـاً مـوجـودا[74]

أن الرجز ما كان يعد، حينذاك، من القصيد، وقد يمثّل مرحلة متقدمة، كما ذكرنا آنفاً، في التطور. «فعنف موسيقاه، وقوّة إيقاعه، وتلاحقه، كل ذلك يشير إلى بدائيته، ومن هنا يمكن عدّه من الشعر الصرف، حينما كان التعبير اللغوي يمتلىء «بالعاطفة» الحادة والموسيقى العنيفة، وشدة الإيقاع، وتلاحقه، وتلوين الصور التعبيرية الحسيّة»[75] التي لا تخضع إلاّ لفورات الشعور المتدفق. فالرجز، إذن، هو تعبير الإنسان الذي تأسره الألوان والأصوات والصور الحسيّة، ويستجيب لها استجابة عنيفة تحفل بالموسيقى الهادرة والإيقاع القوي المتلاحق[76].

ويستفاد مما جاء في لسان العرب[77] أن الخطوة الأخرى التي تلت مرحلة

---

(74) انظر الجودي، شاكر؛ إلمامة بالرجز في الجاهلية وصدر الإسلام، بغداد، 1386هـ ـ 1953، ص9 ـ 15.

(75) الشعراء نقاداً، ص191.

(76) م. س.، ص191.

(77) انظر لسان العرب مادتي «رجز» و«هزج».

«الرجز» يمثلها «الهزج»، وهو وزن مثير آخر ممتلىء بالحركة والانطلاق العاطفي. ولا بدّ من أنه كان يصاحب نوعاً من الرقص، بعد اضطراب الجسد العنيف في «الرجز». ثم يأتي «الرمل» وهو الخطوة الثالثة في الأوزان السريعة.

واجتاز المجتمع البدوي طور بدائيته الأولى، ومراحلها اللاحقة، فظهرت القصيدة في المرحلة الجديدة، وهي متأخرة نسبياً. وقد نجد شيئاً له مغزاه إذا تتبعنا معنى لفظ «القصيد»، كما جاءت به المعجمات، فقد جاء في لسان العرب، مثلاً، أن القصيد من الشعر ما تمّ شطر أبياته، وفي التهذيب، شطر أبنيته، سُمّي بذلك لكماله وصحة وزنه... وقيل سُمّي قصيداً لأن قائله احتفل له فنقّحه باللفظ الجيد والمعنى المختار... وقالوا: شعر قُصْد إذا نُقّح وجُوّد وهُذّب، وقيل سُمّي الشعر التام قصيداً لأن قائله جعله في باله فقصد له قصداً ولم يحتسّه حسياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روّى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضاباً»[78]. فما يعنيه (ق ص د) ومواقعها، كما يقول ابن جنّي «في كلام العرب الاعتزام والتوجه والنهود نحو الشيء على اعتدال...»[79].

ويهمنا هنا أن نقف قليلاً عند تعبير «ما تم شطر أبياته أَو كما جاء في التهذيب «شطر أبنيته» وقد علمنا من قبل أن بيت الشعر يشير إِلى البناء، وهو ما صرح به التهذيب من «تمام أبنيته». وهذا يعني أن القصيدة، كما وردت آنذاك، عمل فني لفنان صانع مجوّد يجري في بنائها على مقاييس معلومة، وإن فرضت عليها طبيعة اللغة الجهرية وسمة الإيقاع وخصب المترادفات طابعها الذي لا يمكن الإفلات منه تماماً. ويلزمنا هنا ونحن في ميدان القصيدة، أن نتذكر فحوى السؤال السابق الذي يبحث عن الأسباب التي أدت إِلى ظهورها نموذجاً فنياً في الشعر العربي.

وما يمكن قوله، هنا، في إيجاز شديد، ولعله مُخِلّ، إن القصيدة النموذج تعبير عن القبيلة العربية البدوية في «عالم الصحراء». ولما كانت كذلك

(78) م. س، (قصد).
(79) م. س (قصد).

فالأسباب الكامنة في عالم الصحراء قد أفضت، طوال تطور من عهود متلاحقة، إلى بناء القبيلة في نظام معيّن ذي علائق معينة متشابكة، يبدو «الفرد» فيها، في ظاهر الأمر، مستقلاً عن كل فرد في القبيلة، وعن القبيلة، كلا، ولكنه، يبدو، مع ذلك، للنظر الحصيف، مرتبطاً بأفراد القبيلة، وبالقبيلة، كلاً؛ وكذلك القصيدة النموذج، فهي تعبير عن القبيلة وانعكاس لنظامها في بيئتها القاحلة، تصور أفرادها وتصورها كلاً، كما تعكس علائقها المشتركة بين الأفراد، مع استقلال ظاهر للبيت مناظر للفرد. فالقصيدة تتناظر مع بناء القبيلة، في أبياتها وترابطها، فيبدو البيت في القصيدة كالفرد في القبيلة، مستقلاً، في الظاهر، عن سابقه ولاحقه، ولكنه، في حقيقة أمره، مرتبط بخيط خفي ينتظمه تيار من الصور والأفكار المترابط بعضها ببعض وبالقصيدة كلا[80]. ويلاحظ، في هذا الصدد، أن البيت، في القصيدة، منقول عن البيت البدوي في بيوت القبيلة، وهو إذ يشير إلى هذه العلاقة اللفظية الظاهرة، يشير، في الوقت نفسه، إلى علاقة أخرى معنوية في «البناء» داخل هيكل متشابك، أحس بها الناقد القديم، كما شرحنا، من قبل[81].

فإن كانت القبيلة وتعبيرها الفني في القصيدة النموذج مرتبطين بـ«عالم الصحراء»، وإذا كانت أسباب تطورهما مقترنين تكمن في هذا الذي أطلقنا عليه «عالم الصحراء»، وهو الذي يؤلف الأرضية التي نشأت عليها القبيلة التي عكست نفسها على القضية، فقد يتبع، منطقياً، وهذا هو المهم في هذه المقدمة التي يراها قُرّاء خارجة عن السياق، أن كل انفصال يعتري القبيلة فيفصلها عن «عالم الصحراء» يتبعه بالضرورة انفراط عقد القبيلة من جهة، وانفصال مماثل عن عمود الشعر، من جهة أخرى[82]. (أي أن انفصال القصيدة عن عمود الشعر يجري متناسباً مع مقدار انفصال القبيلة عن عالمها الذي توافرت أسبابه على

---

(80) انظر تفصيل ذلك في «مواقف في الأدب والنقد»، للمؤلف، ص60.

(81) انظر في أول هذا الفصل (الثاني) ما جاء في مصطلح «البيت» في كتابنا «من حديث الشعر الحر».

(82) انظر «مواقف في الأدب والنقد»، ص60 ـ 61.

جعلها تجري وفق النظام الذي سلف القول فيه). ومن هنا نستطيع أن نتلمس طريقنا نحو مراحل التطور اللاحقة في الشعر العربي وتفسير ما يمكن أن يعد انفصالاً نسبياً أو شبه انفصال عن عمود الشعر (وليس عن المجرى العام الأصيل) وفهم مظاهر التجديد في تلك العصور التي تلت عصر عمود الشعر، مع الأخذ في الحساب عوامل أخرى تحد من هذا الانفصال كتلك التي تتصل بطبيعة اللغة وسماتها وإمكاناتها التي تفردها بين لغات بني الإنسان الآخرين. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفهم أيضاً مظاهر هذا الانفصال النسبي أو ما يشبه الانفصال عن عمود الشعر [ويدعوه بعض النقاد القدامى من علماء الشعر «طريق الفحول»[83]] في شعر حسان بن ثابت الحضري، وفي الغزل الخليع في الحجاز، أيام بني أمية، وبوادر مهاجمة الوقوف على الأطلال، في أواخر العصر الأموي[84] حين بدأت ملامح الحضارة الإسلامية تؤكد نفسها في الحياة العربية[85].

ونفهم، أيضاً، مغزى مهاجمة أبي نواس الوقوف على الأطلال بعد أن أصبح الشاعر من سكان بغداد، لا تدور به الأعوام في آفاق الصحراء، ولا يقف، بعد عشرين حجةً، مثلاً، على رسوم الديار، كما وقف زهير بن أبي سلمى على أطلال دار حبيبته التي لا يكاد يتبيّن رسومها[86]؛ ونفهم من ذلك اتكاء أبي تمام على نفسه[87]، في طريقته التي عرف بها، وكذلك ظهور الموشحات في الأندلس، بعيداً عن عالم الصحراء.

لقد اختفى الوقوف على الديار الذي فرضه «عالم الصحراء» بسبب تجوال

---

(83) انظر بحث «حسان بن ثابت الأنصاري في معايير النقد» لمؤلف هذا الكتاب، مجلة المورد، العدد الخاص بالقرن الخامس عشر الهجري.

(84) مواقف في الأدب والنقد، ص36 (هامش 21).

(85) المصدر السابق، ص61.

(86) قوله في معلقته: وقفت عليها بعد عشرين حجة فلأياً عرفت الدار بعد توهم.

(87) المرزباني، أبو عبيد الله بن عمران، الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة 1379هـ/ معلقة (زهير) شرح المعلقات السبع (ت محمد علي حمد الله)، دمشق 1383 ـ 1962، الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين.

البُداة في أرجائه المترامية الأطراف، فلم يعد تجربة تعتمل بها أعماق الشاعر فتدفعه إلى مخاطبة الدار، وهو يستهل قصيدته به.

وأنت إذا استعرضت الشعر العباسي وجدته قد انفصل، في درجات متفاوتة متناسبة، عن ذلك النموذج الفريد الذي يُسمى «عمود الشعر» بموت آخر ممثليه الكبار ذي الرمّة في عام 117هـ (في رأي أَبي عمرو بن العلاء في قوله: «بُدىء الشعر بامرىء القيس وختم بذي الرمة[88]») قبيل العصر العباسي بقليل.

لقد اعتدنا أن نطلق الجديد في الشعر على ما انفصل، في طرازه، ومعالجته، عن عمود الشعر. ويرى كثير من النقاد اليوم (وهو خطأ شائع) أن عمود الشعر هو كل شعر عربي موزون ومقفى، أو ما يطلقون عليه بالشعر التقليدي أَو الشعر ذي الشطرين. ولكن عمود الشعر طراز من طرز الشعر العربي في مجراه الأصيل (هو هذا الذي تجسده القصيدة البدوية النموذج التي تبدأ بالوقوف على الأطلال ووصف الحبيبة ثم الناقة، وتشبيه سرعتها بسرعة حيوان الوحش ووصفه في عالم الصحراء ثم بلوغ غرضه الاجتماعي من مدح أَو فخر أَو هجاء).

إن هذا المجرى (بما فيه من بناء واتساق وإيقاع) باق يحتضن التراث الشعري العربي في عصوره السابقة، ولا يزال يجري، في العصر الحديث بفعل العبقريات الأصيلة التي ما فتئت ترفده بروائعها، خارج نطاق المحاكاة المستوردة من الغرب، وما عمود الشعر إلاَّ طراز، كما قلنا، من طرز ذلك المجرى المتدفق منذ غبش الزمان، لا يقتصر عليه وحده. إنه مجرى يتسع أحياناً ويتحدر تياره أَو يبطىء ويضيق أحياناً أخرى ويتعرج أَو تتفرع منه روافد تجري مصاقبةً له ولكنها تحمل سماته التي يتكون منها وقد تعود إليه. وقد تصب فيه روافد غريبة عنه فيحتويها تياره ويخضعها لمقاييسه وخصائصه ويصبغها بصبغته، فتغذو، بعد

---

(88) انظر Lyall, C. I. The pictorial Aspects of Ancient Arabic Poetry (J. R. A. S), 1912, ii, p143.

وكذلك، Nieholson, R. A., A Literary History of the Arabs, Cambridge Univ. Press, 1856, P. 246.

ذلك، جزءاً منه منسجماً مع قواعده وطبيعته، وإلاّ لفظها خارج ضفتيه. هذا المجرى العربي الأصيل حي يعيش في تجارب أبنائه الشعرية ويتنوع فيه التعبير، داخل حدوده، وليس هو «تقليدياً» أو جامداً، كما يراه الآخرون أو كما يصرون على أن يروه كذلك، وقد أدرك الشاعر «الحديث» محمود درويش هذا المجرى، بعض الإدراك، فعبّر عنه بالشعرية العربية حين قال: «هناك شعرية عربية لها خصائص، ولكنها مرنة ومفتوحة للتفاعل مع شعريات الشعوب الأخرى وليست مغلقة»[89].

إن ما نسميه انفصالاً، هنا، هو انفصال أو بعض انفصال عما يعرف بعمود الشعر وليس انفصالاً عن المجرى العام. إنه، في حقيقته، تطور داخل مجرى الشعر العربي العام، أمّا ما يوصف بأنه «نُقلة نوعية» فهو الانفصال الذي لا يدخل هذا المجرى، فإن رمته أيدٍ خفية أو مصادفة عابرة، فيه، لفظه المجرى خارج تياره، كما في الفلتات المبعثرة التي ينقلها لنا تاريخ الشعر العربي، أو كما في حال البند وحال الشعر الحر، أو ما يُدعى به ذلك الذي ما فتىء يحاول، عبثاً، أن يقاوم قذف تيار المجرى إياه وراء ضفافه أو اختفاءه غرقاً تحت أمواج أتيه المتدفق.

لا جرم أن الشعر العباسي، أو ما بقي منه، قد حافظ على نظام الشطرين، كما يقولون هذه الأيام، وعلى وحدة القافية والوزن، إلاّ في أحوال متفرقة، ولكن تجديده، داخل المجرى الأصيل، كان حاسماً، وإن لم يكن في التقطيع الموسيقي ورنين القوافي، إذ التجديد الحق، وهو ما يجري مع طبيعة الأشياء، كان في التعبير «الحي» عن التجارب المتصلة بحياة شعرائه وعوالمهم الروحية وغيرها، ذلك التعبير الضخم الذي اشتمل عليه مجموع الشعر العباسي، داخل الأُطر التي تنبثق عن تطوير مسيرة المجرى العام وطبيعة وسيلته التعبيرية (اللغة العربية). فقد ذهبت الحضارة العباسية بقصورها الجميلة وأسواقها الغنية ومدارسها الآهلة ومجتمعاتها الزاهية، ذهب ذلك كله، وذهب غيره، وطوته عوادي الزمان ولكن ذلك كله بقي، مع ذلك، حياً في الشعر، بقي حياً بقصوره

(89) أسئلة الشعر، ص315.

وألوان حضارته وضجيجه، وبقيت أحلامهم وأفراحهم ومخاوفهم وأشواقهم وحتى حماقاتهم، تتحدى الفناء. فهل استطاع الشعر العباسي، في مجموعه، أو في مجموع ما بقي منه، أن يصوّر «ملحمة الحياة» التي خاضتها أو نسجتها أجيال القرون المتلاحقة من ذلك العصر؟ فإن كنت في شكٍّ في ذلك فافتح، على سبيل المثال، دواوين شعراء من أمثال بشار وأبي نواس وأبي تمام والبحتري وابن الرومي والمتنبي والمعري، وادخل عوالمهم لتجد نفسك في القرون العباسية حيّةً في مشاهدها وألوانها وغناها، وكأن «آلة الزمن» قد رجعت بك القهقرى لتشارك، ولو لساعات قليلة، في حياة القوم وهم يضطربون في دروب الحياة. فإن خضت معهم «ملحمة الحياة» أو شيئاً منها (وعذراً لاستعمال مصطلح الملحمة، هنا) فقد علمت، حقاً، أن شعرهم كان الإطار المناسب لتلك الحقبة من غير ما حاجةٍ إلى انفصال عميق يؤلف «نقلة نوعية» خارجة على مجرى الشعر العربي الأصيل.

والانفصال العميق عن «المجرى»، بمعنى «النقلة النوعية»[90] ممكن في ذلك العصر في أرض أخرى وأقوام آخرين لتفوق الثقافة الإغريقية، آنذاك، وعنف تيارها، ولكن المجتمع العربي الإسلامي كان من قوة «الشخصية» والاعتزاز بتراثه الأدبي، وبعده عن المحاكاة التي تضطرب فيها الموازين ولا تُعنى إلاّ بالمظاهر والقشور، استطاع أن يستوعب الفلسفة الإغريقية من غير أن يطغى أدبها الوثني بأنواعه الأجنبية الغريبة على طبيعة اللغة العربية، وتطغى طرزه وآلته، فيقطع مجرى الشعر العربي أو يجرفه عن طبيعة مسيرته. وهكذا طوّر وجدّد وغنّى من غير أن يخرج عما رُسم له في مسيرة مجراه، واستطاع أن يستجيب للحضارة الضخمة وأن يستوعب تجاربها الفنية العميقة، فجدد شعراؤه في مجال التعبير بمفارقة طريق الفحول (أو عمود الشعر) القديم، بما يلائم الحياة الجديدة وطبيعة اللغة العربية وسماتها المتفردة وتراكم الثقافة الأدبية.

لقد حاول الانفصال البعيد، في الأندلس، عن عالم الصحراء، أن يحدث

---

(90) أو القفزة النوعية الكبيرة التي تمثلها القصيدة الجديدة كما يقول مؤلف تطور الشعر العراقي، ص555.

انفصالاً بعيداً في المجرى الأَدبي العام أَو تعرجاً فيه، فظهرت الموشحات، هناك، بعيداً عن عالم الصحراء، وظهرت إشارات، هنا وهناك مما يمكن تسميتها بإشارات تجديد تجريبية، ولكن قوة الموروث الأَدبي العربي وممثليه، وضغط الإيقاع في أداة التعبير [العربية] وتأثير بُدائيتها وبدويتها، وهما أكثر مراحل الشعر «شعرية» كل ذلك قضى عليها أو حدَّ من تطرفها أَو اندفاعها خارج المجرى الأصيل، فلم تعد تجارب «سلبية» خارج سياق ذلك المجرى المتدفق.

فالموشحات[91]، على بُعدها عن «عالم الصحراء» الذي أوجد القصيدة العربية النموذج، واختلاط أهلها بآخرين، لم تستطع أن تفلت من الأوزان والقوافي وعنف الإيقاع ورنينه، وتوافر البناء والاتساق والموسيقى، فأفادت من ذلك كله، وأثرت في الأَدب الأوروبي بقوافيها وطرزها، كما مر ذلك، فظهرت الموشحات نموذجاً بينه وبين الفن العربي الأصيل من الوشائج أكثر مما بينها وبينه من الانفصال والاختلاف، فكانت الموشحات من أنجح التجارب الفنية في التجديد والتوفيق المناسب بين طبيعة المرحلة وتأثيراتها الأجنبية، وطبيعة اللغة العربية وقوة مجراها الأَدبي العام، وظل تأثير ذلك كله حياً، في الأندلس على القرون، فلم يفلت منه، تماماً، أعظم الشعراء الإسبان لا سيما في المنطقة الجنوبية مما تسمى بـ«الأندلس» التي لا تزال تنبض، من بين جميع الأقاليم الإسبانية، بالروح العربية، فقد اتسمت «بقلة تأثرها بالحضارة الأوروبية، وعاداتها شرقية أكثر منها لاتينية... وكما احتفظ سكان الأندلس [بسبب الموروث العربي القديم من سمات وخصائص] بطبيعة خاصة لم تندمج أبداً مع الطبيعة الإسبانية العامة، وقف جيل 1898 أمام تلك الروح الأندلسية وقفة حائر، لا بل إنّ كتاباً كباراً كانوا يرون الحضارة الأوروبية مثالاً يحتذى، كانوا يشعرون بضرورة قمع تلك الروح الأندلسية بعواطفها البدائية، وجهلها، لأجل أن تحتل

(91) درس المستشرق مارتن هارتمان «تفاعيل الموشحات فوجد أنه يتركب منها «أوزان» تبلغ مئة وستة وأربعين عدا. ثم وجد أنه يمكن أن يتفرع من هذه الأوزان أوزان أخرى تبلغ بعدد الأوزان إلى مئتين وثلاثة وثلاثين».

هذا الشعر الحديث (عمر فروخ)، ص64 ـ 65.

إسبانيا مركزاً مرموقاً في أوروبا. ومع ذلك فقد كانت الأندلس وما يتدفق فيها من حياة عارمة، مهد عددٍ من شعراء الجيل السابق... غير أن الجيل الأصغر ما لبث أن وجد في الأندلس مهداً للشعر الحقيقي بين أناس طبعوا على الغناء والرقص وعلى العديد من الاحتفالات والطقوس البديعة، لقد آن الوقت كي تحتل الأندلس مكانتها في الشعر الإسباني، وقد تحقق ذلك بشخص شاعرها «فدريكو غارسيا لوركا» الذي ولد عام 1899 في وادي غرناطة[92].. وكذلك «رفائيل البرتي» وهو من منطقة الأندلس، أيضاً، كانت له قدرة على استعمال الأوزان التقليدية [الموروثة من الحقبة العربية، هناك] بوعي حديث[93]. فقد «اتجه نحو الأوزان الإسبانية التقليدية التي استعملها الشعراء في القرنين السادس عشر والسابع عشر. حاول من خلال القصيدة الغنائية الطويلة والسوناتة والقصيدة الغزلية والموشح والقصة الشعرية الأسطورية أن يزاوج بين الجلال والمزاج الحديث... مثبتاً كيف يمكن للشكل القديم أن يخدم الأغراض الجديدة كل الجدة»[94].

وفي عودة من هذا الاستطراد نجد أن المولدين، تصرفوا في العصر العباسي، في العراق خاصة، فوضعوا التفاعيل «في السموط الموسيقية»[95] فأوجدوا بحوراً لم تكن في عدة البحور التي أفردها «الخليل» وهي البحور الستة: المستطيل والممتد والمتوافر والمتئد والمنسرد والمطّرد[96]، وهي

---

(92) بورا، س. م، التجربة الخلاقة (ترجمة سلافة حجاوي)، بغداد، 1977 ص223 ـ 224.

(93) م. س، ص251.

(94) م. س، ص252.

(95) الشعر بين الجمود والتطور، ص51.

(96) وهي التي سماها علماء العروض «البحور الستة المهملة» وأمثلتها:

1 ـ المستطيل: وهو مقلوب الطويل ومثاله:

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحور — أدير الصدغ منه على مسك وعنبر

2 ـ الممتد: وهو مقلوب المديد ومثاله:

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال — كلما زدت حباً زاد مني نفورا

3 ـ المتوافر: وهو قريب من الرمل، ومثاله:

ما وقوفك في الركائب في الظلل — ما سؤالك عن حبيب قد رحل =

مهملة، لأنها، كما تبدو في حقيقته، مصطنعة، ولم تكن وليدة مسيرة المجرى كأوزان الخليل، فلم تجد لها مكاناً في تياره المتحدر، وتطوره، فأصابها ما يصيب أمثالها من الإهمال، ولذلك سمّيت بالبحور الستة المهملة. ثم جرت محاولات أخرى أُفرغت في نوع من موسيقى، أمثال ما يُسمى بالسلسلة والدوبيت[97]، فكان خطها كخط سابقاتها من الضياع في خضمّ التيار، ولا تسل عن مصير ما نظم بالعامية من مثل «كان وكان» و«المواليا» و«الزجل» فقد غابت عن أعيننا حتى مشاهد مصارعها.

فالشعر العربي لم يتخلّ عن أوزانه التي صنعها مجراه الأصيل، فإذا بأوزانه الخليلية لم تكن الشكل الأوحد بل هي ـ كما يتخيل أحد المؤلفين ـ الشكل الأسمى[98]، الذي يهب الشعر العربي خصوصيته المتفردة بين صيغ التعبير اللغوي الفني من آداب الأمم جميعاً.

المصادر والمراجع

1 ـ الأجنبية:

1 - Boulton, Marjorie; The Anatomy of Poetry, London, 1968.

2 - Cooke, Deryek; The Language of Music, Great Britain, 1955.

3 - Cryatal, David; Linguistics (Penguinul), 1972.

4 - Hall, Edward; The Hidden Dimension (U.S)., 1969.

= 4 ـ المتئد: وهو مقلوب المجتث، ومثاله:

كـن لأخـلاق الـتـصـابـي مـسـتـمـريـاً ولأحـوال الـشـبـاب مـسـتـجـلـيـا

5 ـ المُنسرد: وهو مقلوب المضارع ومثاله:

عـلـى الـعـقـل فـعـول فـي كـل شـان ودان كـل مـن شـئـت أن تـدانـي

6 ـ المطرد: وهو مقلوب المضارع بصورة أخرى ومثاله:

مـا عـلـى مـسـتـهـام ربـع بـالـنـصـد فـاشـتـكـى ثـم أبـكـانـي مـن الـوجـد

المصدر السابق، ص51.

(97) المصدر السابق، ص52.

(98) الشعر الحديث، (الدار العربية للكتاب) ص258.

5 - Hockett, C. F.; A Course in Modern Languistics, New York, 1958.
6 - Keene, Donald; Japanese Literature, New York, 1955.
7 - Lyall, C. I.; The Pictorial Aspects of Ancient Arabic Poetry (J. R. A. S.), 1912.
8 - Nicholson, R. A.; A Literary History of the Arabs, Cambridge Univ. Press, 1956.
9 - Preistley, J. B.; Literature and the Western Man, London, 1956.
10 - Quillar- Couch, Arthur; On The Art of Writing, Cambridge, 1916.
11 - Sanders, A.; Imagination All Compact, New York.
12 - Schole, R.; Stracturalism in Literature, Yale Univ. press, 1974.
13 - Trudgill, Peter; Socialinguistics (Panguinu), G. B., 1974.
14 - Wrenn, C. L.; The Englis Language, London, 1956.

2 ـ المصادر والمراجع العربية :

1 ـ أحمد سليمان الأحمد، الشعر الحديث، الدار العربية ـ ليبيا ـ تونس، 1983.
2 ـ أدونيس؛ الشعرية العربية، بيروت، 1989.
3 ـ أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، بيروت ـ 1408 ـ 1987.
4 ـ بدوي، عبدة، دراسات في الشعر الحديث، الكويت، 1408 ـ 1987.
5 ـ بورا، س.م.؛ التجربة الخلاقة، (ترجمة سلافة حجاوي)، بغداد، 1977.
6 ـ الجاحظ؛ البيان والتبيين (تحقيق عبد السلام محمّد هارون)، القاهرة 1380 ـ 1960.
7 ـ جمال الدين، م.؛ الديوان، دمشق، 1966.
8 ـ الجودي، شاكر؛ إلمامة بالرجز، بغداد، 1386 ـ 1953.
9 ـ روثفن، ك. ك.؛ قضايا في النقد الأدبي، (ترجمة د. عبد الجبار المطلبي)، بغداد، 1989.
10 ـ روستر، الفور؛ الشعر والتجربة (ترجمة محمد مصطفى بدوي) القاهرة، بلا.
11 ـ الزوزني، الحسين بن أحمد؛ شرح المعلقات السبع، دمشق، 1383 ـ 1962.
12 ـ فاضل، جهاد؛ أسئلة الشعر، تونس، بلا.

13 ـ فروخ، عمر؛ هذا الشعر الحديث، بيروت، 1398 ـ 1978.
14 ـ فضل، صلاح؛ نظرية البنائية في الأَدب، القاهرة، 1978.
15 ـ القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (تحقيق محمّد بن الحبيب الخوجة)، مطبعة دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
16 ـ القيرواني، ابن رشيق؛ العمدة، القاهرة، 1383 ـ 1963.
17 ـ القيسي، أَحمد ناجي، عطار نامة (لفريد الدين العطار)، بغداد.
18 ـ كودويل، كرستوفر؛ الوهم والواقع، بيروت، 1982.
19 ـ محفوظ، حسين علي، المتنبي وسعدي، بغداد.
20 ـ المرزباني، الموشح، القاهرة، 1379 ـ 1960.
21 ـ المطلبي، عبد الجبار؛ 1379 ـ 1960.
1 ـ الشعراء نقاداً، بغداد، 1986.
2 ـ مواقف في الأَدب والنقد، بغداد، 1980.
22 ـ مكي، الطاهر أَحمد؛ الأَدب المقارن، دار المعارف، القاهرة، 1407 ـ 1987.
23 ـ الوكيل، العوضي، الشعر بين الجمود والتطور، القاهرة، 1964.
24 ـ وليك، رينيه؛ مفاهيم نقدية، (ترجمة د. محمّد عصفور)الكويت، 1987.
25 ـ يس، ألبير؛ الاتجاهات الأَدبية في القرن العشرين (ترجمة جورج طرابيشي)، بيروت، 1965.
ـ مجلة الأقلام ـ بغداد ـ العدد 5 السنة التاسعة عشر، 1984.
ـ مجلة كلية الآداب/ جامعة بغداد، العدد 29، 1980.
ـ مجلة المورد ـ بغداد ـ العدد الخاص بالقرن الخامس عشر الهجري.
ـ لسان العرب.