



جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي



محاضرات في مادة القصيدة العربية
السنة الثالثة ليسانس
دراسات نقدية
- السداسي السادس -

د. حسين تروش

العام الجامعي 2020-2021

الفهرس:

2.....	مقدمة:
5.....	المحاضرة الأولى: بدايات القصيدة العربية
16.....	المحاضرة الثانية: مقدمات القصيدة العربية (المقدمة الطللية والغزلية)
29.....	المحاضرة الثالثة: المقدمة الخمرية
37.....	المحاضرة الرابعة: عمود الشعر
44.....	المحاضرة الخامسة: حسن التخلص
51.....	المحاضرة السادسة: الزجل
60.....	المحاضرة السابعة: الموشحات
70.....	المحاضرة الثامنة: القصيدة المولدية
84.....	المحاضرة التاسعة: القصيدة الصوفية
95.....	المحاضرة العاشرة: شعر المعارضات
105.....	المحاضرة الحادية عشرة: القصة الشعرية
117.....	المحاضرة الثانية عشرة: قصيدة التفعيلة
135.....	المحاضرة الثالثة عشرة: قصيدة النثر
149.....	المحاضرة الرابعة عشرة: قصيدة الومضة
168.....	المصادر والمراجع

مقدمة:

القصيدة العربية مادة بيداغوجية مقرّرة على طلبة الليسانس، السنة الثالثة تخصص دراسات نقدية، وقد توزّعت مفردات هذه المادة بين أربع عشرة محاضرة حاولت الإحاطة بهذا الموضوع من عدة جوانب يمكن أن نجملها في أربعة محاور كبرى.

يقوم المحور الأول على المحاضرات الخمس الأولى، التي تجتمع على التعريف بهذا الشكل الفني العريق، والتأسيس لبداياته الأولى من خلال تتبّع المصادر الأولى التي يمكن أن تكون قد أسست للقصيدة العربية من سحر وحذاء وسجع الكهان، مع تحديد التواريخ المفترضة لظهور هذا الفن، وذكر لأوائل الشعراء المؤسسين له، ثم التركيز على الشكلين الأساسيين له في البدايات الأولى وهما المعلّقات وشعر الصعلكة.

ثمّ التركيز في المحاضرتين الثانية والثالثة على أهم عنصر بنائي في القصيدة العربية وهو (المقدمة)، أو ما أسماه القدامى ببراعة الاستهلال، لتجتمع في هاتين المحاضرتين ثلاث مقدمات هي (الطليلية والغزلية والخمرية)، أما الأولى فتمثّل الشكل النمطي للمقدمة وأما الثانية فعلاقتها بالذات هي التي تبرّر وجودها في القصيدة، لتأتي المقدمة الخمرية كشكل من أشكال الثورة الفنيّة في القصيدة العربية.

أما المحاضرتان الرابعة والخامسة فتقومان على الكشف عن القانون الأساسي الذي يحكم بناء القصيدة العربية القديمة، عبر جملة من السنن والقواعد التي استخرجها النقاد من النصوص الأولى، لتكون هاديا للشعراء والنقاد، وحاميا لقصيدة، وهو ما اصطلاحوا عليه بـ(عمود الشعر)، مع التركيز على أحد أهم عناصره وهو (حسن التخلّص) الذي يفسّر قواعد الانتقال من عنصر بنائي إلى آخر بسهولة ويسر وجمال فني.

أما المحور الثاني فيقوم على أربع محاضرات اجتمعت على التأسيس لمظاهر التجديد الشكلي والموضوعاتي في القصيدة العربية القديمة، أولها (شعر الزجل) في المحاضرة السادسة، والذي يصوّر شكلا شعريا قريبا من الشعر الشعبي، تأسّس في بلاد المغرب العربي وتمتد جذوره إلى (القوما والمواليا والكان كان) التي ظهرت في المشرق العربي، والذي يميّز ببنية شعرية خاصة، تشبه بنية (الموشح الأندلسي) في المحاضرة السابعة، والذي يعدّ فناً أندلسيا خالصا، له قواعده وخصائصه المميّزة.

وإذا كان التجديد في هذين الفنين شكلي، فإنّ التجديد في المحاضرتين الثامنة والتاسعة موضوعاتي فقد ركّز على أهم الأغراض الجديدة في الشعر في (القصيدة المولدية والقصيدة الصوفية)، مبرزا الارتباط بين الشعر والسياق الديني الذي أثر في القصيدة فأنتج هذين الشكلين الفنيين.

أما المحور الثالث فيقوم على تبين تفاعل الشعراء وتفاعل الأجناس في القصيدة العربية، من خلال المحاضرتين العاشرة والحادية عشرة، يبرز في الأولى تفاعل الشعراء في (المعارضات الشعرية) التي تسمح للنصوص القديمة العودة إلى الحياة من خلال نصوص أخرى تعارضها في شكلها أو في

موضوعاتها، وأما الثانية فتبرز تفاعل الأجناس الأدبية من خلال (القصة الشعرية) التي تبين قواعد التداخل بين الشعري والقصصي في القصيدة العربية، القديمة والمعاصرة.

ليأتي المحور الرابع موضّحاً لأهم الأشكال المعاصرة للقصيدة العربية من خلال المحاضرات الثانية والثالثة والرابعة عشرة التي تتحدّث على التوالي عن قصائد (التفعيلة والنثر والومضة)، أما الأولى فتبرز أهم محطة تجديدية في القصيدة العربية، وهي ما اصطلح عليه بـ (الشعر الحرّ)، الذي حاول هدم أسس عمود الشعر التي سارت عليها القصيدة العربية قروناً طويلة، والتأسيس لقواعد جديدة تجعل من القصيدة أكثر تحرراً خاصة على مستوى الإيقاع الذي تحوّل من البحر إلى التفعيلة.

وأما الثانية فتمثّل شكل (قصيدة النثر) الذي يمثّل المرحلة الثانية من مراحل التجديد المعاصر، والذي تخلّلت فيه القصيدة العربية عن الأسس العروضية من وزن وقافية تماماً، وربط القصيدة العربية بالعالمية من خلال تمثّل الشكل الغربي في كتابة الشعر.

وأما الثالثة فتمثّل (قصيدة الومضة) التي تبرز ارتباط القصيدة العربية المعاصرة بالوسائل التقنية الحديثة، وبصور السرعة والاقتصاد والإيحاء التي غلبت على حياة القارئ المعاصر، فقد أصبحت القصيدة خبراً وبرقية وفكرة يومية، وأصبحت شعريتها مركّزة وكثيفة، وهي في شكلها كاللافتات أو الملصقات.

وباجتماع هذه المحاور الأربعة يمكن للطالب في مرحلة الليسانس أن يكوّن صورة واسعة عن القصيدة العربية منذ بداياتها الأولى إلى آخر الأشكال الشعرية التي وصلت إليها في عصر وسائل التواصل الحديثة، مروراً بالعصور الأدبية المختلفة وبتأثيراتها العديدة على القصيدة العربية شكلاً ومضموناً.

المحاضرة الأولى: بدايات القصيدة العربية

تمهيد:

تتناول هذه المحاضرة البدايات الأولى للقصيدة العربية من ثلاثة جوانب أساسية، يبحث الأول في البدايات الأولى للقصيدة وأوائل الشعراء، من خلال المصادر العربية القديمة والدراسات الحديثة التي طرحت جملة من الفرضيات حول ظهور القصيدة وتطورها، وأهم الشعراء الذين أسسوا لهذا الفن العريق. ويبحث الجانب الثاني في المصادر الأساسية للقصيدة العربية، والتي تتنوع بين الرجز والسحر والحذاء وسجع الكهان وغيرها من الطروحات التي وضعها المستشرقون الغربيون، وأكد بعضها الدارسون العرب، أما الجانب الثالث فيبحث في أشكال القصيدة العربية الأساسية الأولى، والتي قامت حول المعلقة من جهة، وشعر الصعلكة من جهة أخرى، مع التأكيد على أهم خصائص كل لون.

1- مفهوم القصيدة:

القَصِيدُ من الشَّعْر: ما تَمَّ شطر أبياته، وفي التهذيب: شطر ابنيته، سمي بذلك لكمالهِ وصحة وزنه. وقال ابن جني: سمي قصيداً لأنه قُصِدَ واعْتُمِدَ، والجمع قصائد، الجوهري: القَصِيدُ جمع القَصِيدَةِ كسَفِين جمع سفينة، وقيل: الجمع قصائد وقصيد؛ وقيل: سمي الشَّعْرُ التَّامُّ قصيداً لأنَّ قائله جعله من باله فَقَصَدَ له قَصْداً ولم يَحْتَسِبْه حَسِباً على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل رَوَى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يَقْتَضِبْهُ اقْتِضاباً فهو فعيل من القصد وهو الأُمُّ؛ وقَصَدَ الشاعرُ وأَقْصَدَ: أطال وواصل عمل القصائد¹.

والقصيدة في معجم مصطلحات النقد العربي القديم هي " مجموعة من الأبيات الشعرية التي ترتبط بوزن واحد من الأوزان العربية، وتلتزم فيها قافية واحدة"²، وهو التعريف الذي يشابه تعريف القدامي لها بأنها " الكلام الموزون المقفى يدل على معنى"³، كما يقول قدامة بن جعفر.

ولكن ربط القصيد بالجانب الشكلي أو بالوزن والقافي هو تعاريف قاصرة، وقد انتبه إلى ذلك القدماء أنفسهم يقول ابن سينا: "قد يعرض لمُستعملي الخطابة شعريّة كما يعرض لمستعمل الشعر خطابية وهو لا يشعر، إذا أخذ المعاني المعتادة والأقوال الصحيحة التي لا تخيل فيها، ولا مُحَاكاة، ثم يُركبها تركيباً موزوناً، وإنما يغترُّ بذلك البُلهُ، وأما أهل البصيرة فلا يعدُّون ذلك شعراً، فإنه ليس يكفي للشعر أن يكون موزوناً فقط"⁴.

¹ - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت - لبنان، مج 5، 1997، ص 264 (مادة قصد).

² - أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، دار مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2001، ص 323

³ - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبدالمعنى خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، لات، ص 15.

⁴ - ابن سينا: كتاب الشفاء، تح: محمد سليم سالم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، القاهرة، 1954، ص 204.

لذلك عرّفت القصيدة في النقد المعاصر بأنها " إنشاء لغوي شعري يتميز بشكل فني عال من التطور، ويستخدم الإيقاع، كما يستخدم لغة رفيعة حساسة للتعبير عن تفسير متخيل للأوضاع والمعاني"¹.

2- بدايات القصيدة العربية وأوائل الشعراء:

حاول النقاد العرب والمستشرقون الغربيون البحث في أصول القصيدة العربية، فوجدوا أنّ ما رواه القدامى لا يمكن أن يمثل البدايات الأولى لهذا الفنّ، ذلك أنّ أيّ منطلقات أولى ينبغي فيها أن تكون ضعيفة، متعثّرة في بعض جوانبها، وهو ما لا ينطبق على القصيدة العربية التي وصلتنا كاملة الأركان، ما حدا بمصطفى صادق الرافعي إلى القول: " وقد تصفحنا التواريخ العربية، وأرجعنا ما نقلوه عن أهل الرواية وهم مصدر آداب الجاهلية و أخبارها، فرأينا أنّ ما كتبوه من ذلك إذا صلح أن ينقل فهو لا يصلح أن يعقل"².

وهو ما يؤكده المستشرق الانجليزي رينولد نيكلسون، الذي يرى أنّه " من المستحيل أن نثبت بأي درجة من التأكيد التاريخ الذي بدأ فيه العرب ممارسة فن الشعر"³، لأنّ ما وصلنا من فرضيات لا تفسّر هذه المنطلقات.

وهو ما دفع ببعض الباحثين إلى التفكير في فرضيات أخرى، كما فعل جواد علي في كتابه (المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام)، والذي يرى أنّه " لم يكن لأوائل الشعراء إلا الأبيات القليلة يقولها الرجل عند حدوث الحاجة ثم تزايد عدد الأبيات وتتنوع طرق الشعراء في نظم الشعر بتقدم الزمان، وبازدياد الخبرة والمران، ويتقدم الفكر، فظهرت القصائد المقصدة الطويلة، التي توجت بالمعلقات"⁴.

وكان سيلفستر دي ساسي المستشرق الفرنسي من أوائل من اهتموا بنشأة الشعر العربي وتطوره في الغرب، وقد ذكر أن أقدم شاعرين جاهليين هما المهلهل بن ربيعة وعمر بن قميئة في منتصف القرن الخامس الميلادي (450م)⁵

ومعنى هذا أن المرحلة التي سبقت حرب البسوس كانت مرحلة مقطوعات وأبيات متفرقة، وهو ما أكد عليه السيوطي في قوله: "لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلاّ الأبيات يقولها الرجل في حاجته"¹، وأول قصيدة تروى للمهلهل برواية أبي علي القالي تبلغ سبعة وعشرين بيتاً، وهي تبدأ بقوله:

¹ - إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين العرب، طبع التعااضدية العمالية 11 للطباعة والنشر، صفاقس الجمهورية التونسية، 1988، ص 277.

² - مصطفى صادق الرافعي: تاريخ الآداب العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012، ص 630.

³ - رينولد نيكلسون: تاريخ العرب الأدبي في الجاهلية وصدر الاسلام، تر: صفاء خلوصي، المكتبة الأهلية، بغداد، 1969، ص 25

⁴ - جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، دار الساقى، بيروت- لبنان، مج 18، ص 5

⁵ - عبد العظيم الديب: المستشرقون والتراث، مطابع الوفاء، المنصورة، مصر، ط 3، 1992، ص 14.

أليتتا بذى حسم أنيري إذا أنت انقضيت فلا تحوري

ومن أشهر قصائد المهلهل في رثاء أخيه كليب نص (أهاج قذاء عيني الازكار) التي تتسم بسلامة البناء، وتدرج المعنى ، وسلاسة الإيقاع، ووحدرة القافية، وفيها يقول:

أهاج قذاء عيني الإذكار هُذُواْ فَالْدُمُوعُ لَهَا انْجِدَارُ
وَصَارَ اللَّيْلُ مُشْتَمِلًا عَلَيْنَا كَأَنَّ اللَّيْلَ لَيْسَ لَهُ نَهَارُ
وَبِتُّ أَرَأَيْتُ الْجُوزَاءَ حَتَّى تَقَارِبَ مِنْ أَوَائِلِهَا انْجِدَارُ
أَصْرَفْتُ مُقْلَتِي فِي إِثْرِ قَوْمٍ تَبَايَنَتِ الْبِلَادُ بِهِمْ فَعَارُواْ
وَأَبْكِي وَ النجومُ مطلعاتُ كَأَنَّ لَمْ تحوها عني البحارُ
عَلَى مَنْ لَوْ نُعِيتَ وَكَانَ حَيًّا لَقَادَ الْخَيْلَ يَحْجُبُهَا الْعُبَارُ
دَعَوْتُكَ يَا كُلَيْبُ فَلَمْ تُجِبْنِي وَكَيْفَ يَجِيبُنِي الْبَلَدُ الْقَفَارُ
أَجِبْنِي يَا كُلَيْبُ خَلَاكَ ذُمُّ ضَنِينَاتُ النَفُوسِ لَهَا مَزَارُ
أَجِبْنِي يَا كُلَيْبُ خَلَاكَ ذُمُّ لَقَدْ فَجَعْتُ بِفَارِسِهَا نَزَارُ
سَقَاكَ الْغَيْثُ إِنَّكَ كُنْتَ غِيثًا وَيُسْرًا حِينَ يُلْتَمَسُ الْيَسَارُ
أَبْتُ عَيْنَيَّ بَعْدَكَ أَنْ تَكْفَا كَأَنَّ غَضَا الْقَتَادِ لَهَا شِفَارُ²

وقال الأصمعي: " أول من يروى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتاً من الشعر مهلهل، ثم ذؤيب بن كعب بن عمرو بن تميم، ثم ضمرة، رجل من بني كنانة، والأضبط بن قريع، فهؤلاء هم أوائل الشعراء الجاهليين ممن نظم كلمة بلغ عدد أبياتها ثلاثين بيتاً فما بعدها"³.

وقال ابن خالويه: أول من قال الشعر (ابن خدام). يقول امرؤ القيس في بيت له :

عوجا على الطلل المحيل لعلنا نبكي الديار كما بكى ابن خدام⁴

وقد حدّد الجاحظ في كتابه "الحيوان" زمن نشأة القصيدة العربية في قوله: "وأما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله وسهل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر ومهلهل بن ربيعة...فاذا

¹ - حسن توفيق العدل: تاريخ آداب اللغة العربية، دار أسامة للنشر، عمان - الأردن، 2002، ص 61

² - مهلهل بن ربيعة النُّعْلِيّ. ديوان مهلهل بن ربيعة: تح: أنطوان القوال، الجبل، بيروت، 1995م، ص 28.

³ - جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي: الوسائل في مسامرة الأوائل، دار الكتب العلمية، القاهرة، 1986 ص

108

⁴ - حسن السندوبي أسامة صلاح الدين منيمنة: شرح ديوان امرؤ القيس، ويليهِ أخبار المراقبة وأشعارهم وأخبار النوابع وآثارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، دار إحياء العلوم، القاهرة، ص 200.

استظهرنا الشعر وجدنا له إلى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام¹.

ولقد تعرض (الفرزدق) في قصيد له إلى من تقدم عليه من الشعراء، فقال:

وهب القصائد لي النوابعُ إذ مضوا وأبو يزيد وذو القروح وجرولاً
والفحل علقمة الذي كانت له حلل الملوك كلامه لا ينحل
وأخو بني قيسٍ وهنَّ قتلته ومهلل الشعراء ذاك الأول²

3- مصادر القصيدة العربية:

يُرجع الدارسون أصل القصيدة العربية القديمة إلى **السحر**، فهذا بروكلمان يؤكد أن الهجاء قبل أن يتحول إلى شعر السخرية والاستهزاء " كان في يد الشاعر سحراً يقصد به تعطيل قوى الخصم بتأثير شعري، ومن ثم كان الشاعر إذا تهيأ لإطلاق مثل ذلك اللعن، يلبس زياً خاصاً شبيهاً بزي الكاهن"³. كما أن بعض الدارسين يرى أن أصل القصيدة العربية يعود إلى **سجع الكهان** الذي كانوا ينشدون أمام الآلهة، لذلك نجد من يعتقد " أن الشعراء إنما أخذوا تقليدهم هذا من السحرة، الشعراء الأوائل، ومن الكهنة، لأن السحرة والكهنة كانوا ينظمون الشعر وينشدونه على هيئة خاصة، يلبسون فيه أردية خاصة ويقفون في وضع خاص حين إنشاد الشعر"⁴.

ويذهب عدد من الباحثين إلى تأكيد أن **السجع** هو الشكل اللغوي الذي تطورت عنه القصيدة، فالسجع كما يرى بروكلمان " قد تطوّر " إلى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين ووتد يسهل على السمع ويبلغ أثره في النفس، وبعض علماء العروض ينكرون عد الرجز من الشعر، وفي الواقع يبدو أن الرجز في الجاهلية كان يلبي حاجة الارتجال فحسب، ولم يستخدمه بعض الشعراء في منافسة الأوزان العروضية الكاملة إلا في زمن الأمويين، ومن الرجز نشأ بناء أبحر العروض على مصراعين وقافية في الثاني، أما الأوزان العروضية فلا ريب أن بناءها تم بتأثير فن غنائي وإن كان بدائياً"⁵.

¹ - أبو عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان. تح: محمد عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ج1، ط2، ص74.

² - همام بن غالب بن صعصعة أبو فراس الفرزدق: الديوان، تح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، 1987، ص 620.

³ - كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ج1، دار المعارف، ط4، 1977م، ص 46.

⁴ - جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج9، ص 86.

⁵ - كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ص 51.

ويؤكد هذا الموقف المستشرق بلاشير أنَّ بدايات الشعر العربي كانت في السجع ثم تطور السجع إلى الرجز وعلى شكل البيت ذي الصدر والعجز ثم تطورت بحوره وأوزانه حتى وصلت إلى ما وصلت إليه في شعر المعلقات¹.

كما زعم بعض الدارسين أنَّ الشعر مرتبط بالحداء ووقع أخفاف الإبل في أثناء سيرها وسراها في الصحراء، وقد تولدت منه الأوزان الأخرى غير أنَّ هذا مجرد فرض².

وقد أخذ الطاهر أحمد مكي بكل هذه الآراء، واعتبرها جميعا مقبولة، فقد اعتقد أنَّ القصيدة الجاهلية بدأت "بشيوخ العرافة واتخاذ العرافين والمحكمين الكلام المسجوع، ثم السجع الموزون وسيلة للتعبير عن تنبؤاتهم وأحكامهم، ومن السجع الموزون إلى الرجز ومن الرجز إلى الشعر، وإذا كان السجع أداة الكهان فإنَّ الرجز قد أصبح غناء الحداء حراس القوافل، ثم تطور هذا الرجز فاستعمل في أغراض من الشعر مختلفة"³.

4- أهم أشكال القصيدة في بدايتها:

أ- المعلقات:

المعلقات لغةً من العلق: " هو النفيس من كل شيء، وفي حديث حذيفة: «فما بال هؤلاء الذين يسرقون أعلاقنا» أي نفائس أموالنا، والعلق هو كل ما علق"⁴

وأما المعنى الاصطلاحي فالمعلقات قصائد جاهلية بلغ عددها السبع أو العشر . على قول . برزت فيها خصائص الشعر الجاهلي بوضوح، حتَّى عدَّت أفضل ما بلغنا عن الجاهليين من آثار أدبية⁵ واختيار هذه القصائد وتسميتها بالمعلقات يرجع لحماة الراوية (95 - 185هـ) الذي رأى زهد الناس في عصره وانصرافهم عن الشعر فجمع هذه السبع وحضَّهم عليها، وقال لهم: هذه هي المشهورات، فسميت القصائد المشهورة⁶.

أما ابن عبد ربه، فيقول: " كان الشعر ديوان العرب خاصة، والمنظوم من كلامها، والمقيد لأيامها، والشاهد على أحكامها، حتى لقد بلغ من كلف العرب به وتفضيله له أنَّ عمدت إلى سبع قصائد تخيرت

¹ - ريجيس بلاشير: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، تر: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر - دمشق، ط1، 1956، ص202.

² - شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط11، ص 185 . 186.

³ - محمد عثمان علي: في أدب ما قبل الإسلام، دراسة وصفية تحليلية، المؤسسة العالمية للنشر ببيروت، 1983، ص 101.

⁴ - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت - لبنان، مج 5، 1997، ص 362

⁵ - جَبَّور عبدالنور: المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، القاهرة، ص 257

⁶ - جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج1، دار مكتبة الحياة، بيروت، ص 95

من الشعر القديم. فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرجة، وعلقتها بين أستار الكعبة، فمنه يقال مذهب امرئ القيس، ومذهبة زهير¹.

وقد أكد ابن خلدون خبر تعليق المعلقات بأركان البيت الحرام مشيراً إلى أنه "كان يتوصل إلى تعليق الشعر من كان له قدرة على ذلك بقومه وعصبيته ومكانه من مضر"²، وقال ابن رشيق القيرواني "وكانت المعلقات تسمى المذهبات، وذلك لأنها اختيرت من سائر الشعر فكتبت في القباطي بماء الذهب وعلقت على الكعبة"³.

أما ابن النحاس، فينفى أن تكون المعلقات قد علقت على أستار الكعبة، بل يؤكد أن حماداً هو الذي جمعها، ويقول ابن النحاس "وأما قول من قال إنها علقت في الكعبة فلا يعرفه أحد من الرواة وأصح ما قيل في هذا : إن حماداً الراوية لما رأى زهد الناس في حفظ الشعر جمع هذه السبع وحضهم عليها، وقال لهم هذه المشهورات فسميت القصائد المشهورة لهذا"⁴

وقد توقف المستشرقون عند تعليق المعلقات على أستار الكعبة، إذ يرى تولدكه أن المؤرخين العرب قد استعملوا كلمة علق بمعنى عقد أي سمط عنوانا لكتبهم، وهذا ما جرى للمعلقات التي سميت بالسموط، ويرجح أن المعلقات مشتقة من العلق، وهو ما يضمن به من الأشياء والحلي والثياب، ويعتقد فون كريم "أنها مشتقة من علق، أي كتب، لأن هذه القصائد ظلت تنتقل عن طريق الرواية الشفوية ثم انتهى بها الأمر إلى التدوين، وهو تعليل يرد عليه أن استعمال الفعل علق بمعنى دَوّن متأخر وكان مقصوراً في استعمال العصور الوسطى على أوساط النساخ"⁵.

وشعراء المعلقات هم:

- 1- امرؤ القيس الكندي: لقب بالملك الضليل ، لقب ذكر في نهج البلاغة ، توفي سنة 540م .
قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلِ
- 2- طرفة بن العبد البكري: كان اقصرهم عمرا، اشتهر بالغزل والهجاء ، توفي سنة 569م .
لِحَوْلَةٍ أَطْلَالَ بِبُرْقَةٍ تَهْمَدِ تَلَوُّحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ
- 3- الحارث بن حلزة الإشكري: اشتهر بالفخر، واطول الشعراء عمرا ، توفي سنة 580م .

¹ - أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه: العقد الفريد، ج6، دار الكتب العلمية، بيروت، 1404هـ، ص 119

² - ولي الدين عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: المقدمة (كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)، تح: عبد الله محمد درويش، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004، ص 511

³ - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981، ص128

⁴ - جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج2، ص 682

⁵ - كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، تر: عبدالحكيم النجار، ج1، ص 67

آذَنْتَنَا بَيْنَهَا أَسْمَاءُ رُبَّ نَاوٍ يَمَلُّ مِنْهُ النَّوَاءُ

4- عيد بن الأبرص: مات في 598م:

أَقْفَرُ مِنْ أَهْلِهِ مَلُحُوبٌ فَالْقَطِيبَاتِ فَالذَّنُوبُ

5- عمرو بن كلثوم: كان مشهوراً بالفخر، أمه ليلى بنت المهلهل، توفي سنة 600م .

أَلَا هُبِّي بِصَحْنِكَ فَاصْبَحِينَا وَلَا تُبْقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا

6- النابغة الذبياني: زعيم الشعراء في سوق عكاظ ، توفي سنة 604م .

يَا دَارَ مَيَّةَ بِالْعَلْيَاءِ فَالسِّنْدُ أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَبْدِ

7- عنتره بن شداد العبسي: أحد فرسان العرب، وأكثر شعره بالغزل والحماسة، توفي سنة 615م

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمٍ

8- زهير بن ابي سلمى: كان اعفهم قولاً، واكثرهم حكمة، توفي زهير سنة 627م

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ بِحَوْمَانَةِ الدُّرَّاجِ فَالْمُنْتَلَمِ

9- الأعشى الأكبر (أعشى القيس)، توفي سنة 629م

وَدَعَ هَرِيرَةً إِنْ الرِّكْبَ مَرْتَحِلٍ وَهَلْ تَطِيقُ وَدَاعاً أَيُّهَا الرَّجُلُ

10- ليبيد بن ربيعة العامري: الوحيد الذي اسلم ، وقال الشعر في العهد الجاهلي والاسلامي

عَفَّتِ الدِّيَارُ مَحَلَّهَا فَمَقَامُهَا بِمَنْىَ تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرَجَامُهَا

ومن خصائص المعلقة:

١- جزالة اللفظ:

الفاظ المعلقة جزلة مع بعض الغرابة تعبر عن حياة صاحبها وبيئته، أحسن الشعراء اختيارها للتعبير عن المعنى بشكل دقيق، ولكنها تسمح بالتأويل لتعدد دلالاتها القاموسية، وهو ما يسمح بانفتاح آفاق التأويل أمام قارئها، مع قدرتها على إثارة الخيال وبناء الصورة.

٢- بلاغة التركيب:

تراكيب المعلقة هي من الأدوات التي اعتمدها فقهاء اللغة أسساً لبناء النحو العربي عبر اتخاذها شواهد لقواعد اللغة، لذلك فهي تتميز بسلامتها التركيبية، وحتى ما خرج عن هذه السنن، كان عدولاً مقصوداً، الغرض منه تشكيل الصور البلاغية التي تحمل الدلالات العميقة التي تعضد الدلالات النحوية المباشرة.

٣- الصدق الفني:

ونقصد به أن يكون الشاعر صادقاً في التعبير عما يختلج في نفسه، ويظهر ذلك من خلال مظاهر البيئة، والعلاقات العاطفية والاجتماعية التي يصورها الشعراء، والتي تعتبر امتداداً لذات الشاعر لشدة

ارتباطها به، ومثال ذلك " ملقة زهير بن أبي سلمى التي تميزت بصدق التجربة الشعرية تجاه ممدوحيه لتحملهما دفع ديات القتلى"¹

٤- الخيال الفطري:

كان لشعراء المعلقات قدرة كبيرة على تمثيل الموجودات والأشياء الخارجية الحسية، وحتى الأشياء الداخلية النفسية والشعرية بوساطة اللغة، وعلى نقل تلك الصور البديعة إلى المتلقي الذي يتصورها في ذهنه، بسبب فطرية الخيال الشعري لدى هؤلاء الشعراء، والذي يبتعد عن التعقيد والغموض، ولا يستفيد إلا من قدرات اللغة على خلق الصور.

٥- القول الجامع:

تميّز أصحاب المعلقات بالقول الجامع، إذ " كان البيت الواحد يجمع معان كثيرة تامة، الأمر الذي جعل الأقدمين يفتخرون بذلك وقد أعجب النقاد بقول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بيد الدخول فحومل

وقالوا: إنه أول من وقف واستوقف وأول من بكى واستبكى، وأول من ذكر الحبيب والمنزل، وكل ذلك في بيت واحد"².

٦- الإيقاع السليم:

كما اتخذت المعلقات شواهد على البناء النحوي السليم، فهي أساس علم العروض الذي كشف مبادئه الخليل بن أحمد الفراهيدي، فهي تتميز بالإيقاع الدقيق، والبحور الفخمة، غلب عليها الطويل والبسيط، كمعلقتي امرئ القيس والنابعة الذبياني، والبحور الخفيفة كبحر الوافر في معلقة عمرو بن كلثوم.

ب- قصيدة الصعلكة:

جاء في لسان العرب الصعلوك في اللغة الفقير وصعاليك العرب ذؤبانها. والتصعلك هو الفقر وزاد الأزهري الاعتماد، والتصعلك الفقر³.

والصعلكة ليست ظاهرة طارئة على الحياة الاجتماعية وإنما ولدت بشكل طبيعي لتعبر عن التناقض الكامن في المجتمع العربي وتتبع عم تردي الواقع، اجتماعيا و اقتصاديا وسياسيا إذ انقسم المجتمع على طبقات اجتماعية فضال عن انقسامه على طبقتين اقتصاديتين طبقة تملك الأموال وهي المسيطرة على مظاهر الحياة بكل أنواعها وأشكالها وأخرى فقيرة معدمة تعيش على هامش الحياة، كما أسهم البناء الاجتماعي في تعميق الفوارق الحادة في طبقات المجتمع مما دفع إلى ظهور الصعلكة بوضعها ظاهرة اجتماعية جديدة بالدرس والتأمل⁴.

¹ عبد الله خضر حامد: السبع المعلقات دراسة أسلوبية، دار القلم، بيروت- لبنان، 2017، ص13

² شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف، مصر، ط8، لات، ص 249

³ أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن كرم ابن منظور لسان العرب، دار هادر للنشر والطباعة، بيروت ط4 ص243

⁴ ضياء غني لفقة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار حامد للنشر والتوزيع، 2010 ، ط1، ص11.

يقول عروة بن الورد:

لحا الله صعلوكا إذا جن ليله
مصاب في المشاش ألفا كل مجزر
يعد الغنى من دهره كل ليلة
أصاب قراها من صديق ميسر
ولله صعلوك صفيحة وجهه
كضوء شهاب القابس المتثور¹

إنّ انقطاع الصلة بين الصعاليك وبين قبائلهم، من نواحٍ متعددة، اجتماعية واقتصادية وسياسية أدّى إلى انقطاعها فنيا، وهذا الشرح الذي حدث بينهما، ولّد لديهم رؤية مختلفة ومخالفة في كثير من الموضوعات التي جادت بها قرائحهم، وإنّ غابت بعض الرؤى، كما جاءت في شعر القبائل، فإنّ الصعاليك وضعوا لها معادلا موضوعيا، تُردّد في شعرهم، بحكم المحيط الذي ألفوه، بطبيعته، ووحشه، وإنسه، وبحكم مغامراتهم، وتربصهم بالقبيلة وأملاكها، وقوافل تجارتها؛ فحضر - بشكل جليّ - الوحش الذي اختاروه أهلا بديلا، لأنهم لجأوا إلى أمكنته، وسكنوا كهفه، واعتصموا بأعالي الجبال². ويقول الشنفرى :

أقيموا بني أمي صدور مطيكم
فإنّي، إلى قوم سواكم لأميل!
فقد حُمّت الحاجات، والليل مقمّر
وشدّت لطيات مطايا وأرحل
وفيها - لمن خاف القلى - متعرّّل
سرى راغبا أو راهبا وهو يعقل
ولي دونكم أهلون سيّد عمّلس
وأرقت زهلول وعرفاء جبال
هم الأهل، لا مستودع السرّ ذائع
لديهم، ولا الجاني بما جرّ يُخدّل
وكلّ أبّي باسل، غير أنني
إذا عرضت أولى الطرائد أبسل
وإنّ مُدّت الأيدي إلى الزاد لم أكن
بأعجلهم، إذ أجشعُ القوم أعجل³

ومن خصائص قصيدة الصعلكة:

- ١- تخلّص الصعاليك من سمة الاستهلال بالأطلال التي اعتاد الشاعر الجاهليّ أن يبدأ بها قصيدته، واستعاضوا عنها بمقدّمات فروسية. امتازت أشعار الصعاليك بالقصر، إذ كانوا يكتبون المقطوعات؛ وذلك بسبب الحياة التي كانوا يعيشونها، حياة تمتاز بالقلق والتوتر والسرعة التي لم تسمح لهم بإطالة القصائد.
- ٢- القصصيّة الشعريّة: فقد استعانوا بالقصص في أشعارهم وذكروا فيها حياتهم ومغامراتهم وتشرّدتهم، وحواراتهم مع الزوجات والأبناء والأصحاب، وحواراتهم الداخلية وأحداثهم اليومية...

¹- عروة بن الورد: الديوان، تقديم: راجي الأسمر، بيروت، دار الكتاب العربي، ط2، 1997، ص10

²- محمد برونّة: شعر الصعاليك. قراءة في المتن، مجلة إنسانيات، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، وهران - الجزائر، العدد 46، 2009، 67.

³- الشنفرى، عمرو بن مالك: الديوان، جمعه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص 59.

٣- **الواقعية:** تميّز شعر الصعاليك بالواقعية، فقد طابقت صورهم الشعرية حياتهم الواقعية التي عاشوها، وكانوا دقيقين في التعبير عنها.

٤- **غربة اللغة:** تميّز شعر الصعاليك أيضاً بالألفاظ الغريبة، فقد انعكست قسوة حياتهم التي عاشوها على الألفاظ التي استخدموها في شعرهم.

وحثث مشعوف النجاء كأنني هجف رأى قصراً سماً وداجنا
من الحص هزروف كأن عفاءه إذا استدرج الفيفا ومد المغابنا
أج زلوج هزرفي زفافزف هزف يبذ الناجيات الصوافنا

٥- **أسلوب الوصف:** شعراء الصعاليك في أشعارهم وصفوا مغامراتهم والبيئة المحيطة بهم وصفا ماديا دقيقا، ولكنهم أيضاً وصفوا مشاعرهم وأحاسيسهم اتجاه القضايا التي تواجههم.

٦- **عدم التكلف:** لم يكن الشاعر الصعلوك يتكلف في الوصف، ولا وقت له لاختيار ألفاظه ومعانيه أسلوبيا لأن طبيعة الحياة تفرض عليه ذلك، فالصعلوك دائماً متنقل، هارب، وأنى له الاستراحة والهدوء لإعمال فكره في الشعر، فهذا السليك بن السلكة يريد أن يوصل خبراً لرفيقين فيقول له وهو يركض ويعدو بسرعة، فكيف سيأتي هذا الشعر منمق الألفاظ؟، يقول:

يا صاحبي ألا لا حي بالوادي إلا عبيد رام بين أدواد
أنتظران قليلاً ريث غفلتهم أم تعدوان فإن الريح للعادي¹

٧- **الدقة في التعبير:** وهذه الدقة تتجلى في أبيات عديدة، وهي مظهر من مظاهر الصراحة الواقعية فنحن نرى هذه الدقة في الأرقام وتحديد الأماكن بدقة وتحديد اللفظ المعبر بدقة. يقول تأبط شراً:

تقول تركت صاحباً لك ضائعاً وجئت إلينا فارقاً متباطئاً
إذا ما تركت صاحبي لثلاثة أو اثنين مثلينا فلا أبت أماناً²

٨- **التخلي عن التصريح:** تخلى الشعراء الصعاليك عن مبدأ التصريح في القصيدة، لأن شعر الصعاليك هو شعر مقطعات والتصريح يكون غالباً في القصائد الطوال، ويمكن أن تكون قصائدهم قد صرّعت ولم تصل إلينا منها إلا مقطعات أما القصائد المصرفة المطالع فأشهرها قصيدة الشنفرى المفضلية ومطلعها:

ألا أم عمرو أجمعت فاستقلت وما ودعت جيرانها إذ تولت³

وقصيدة تأبط شراً القافية ومطلعها:

¹- أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، ج 20، تح: إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970م، ص377.

²- أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصبغي: الأصبغيات، تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون دار المعارف - مصر، ط7، 1993، ص43.

³- أبو العباس المفضل بن محمد بن يعلى بن عامر الضبي: المفضليات، تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف - القاهرة، ط6، 108.

يا عيد مالك من شوق وإبراق ومر طيف على الأهوال طراق¹

وقصيدة عروة ومطلعها:

أقلي علي اللوم يا ابنة منذر ونامي فإن لم تشتهي النوم فاسهري²

٩- عيوب الشعر: نظرا لعدم اهتمام الصعاليك بالتنميق اللغوي، ولأنّ لا وقت لهم لتمحيص نصوصهم، مثل شعراء الحوليات، فقد ظهرت بعض العيوب اللغوية والنحوية والصرفية والدلالية في أشعارهم، وبعدّ عروة بن الرود الأهمّ بين الشعراء الصعاليك الذي كثرت عنده العيوب الشعرية، ومن هذه العيوب القلب في قوله:

فلو أني شهدت أبا معاذ غداة غدا بمهجته يفوق

فديت بنفسه نفسي ومالي وما آلوك إلا ما أطيق³

فقد اضطره الوزن الشعري إلى قلب المعنى في عبارة (فديت بنفسه نفسي)، وما قصده هو أن يقول (فديت نفسه بنفسه)، لأنّه في معرض تصوير شجاعته والافتخار بالتضحية بالنفس في سبيل الغير.

الخاتمة:

مثّلت القصيدة العربية القديمة الشكل الفني العربي الأوّل والأكمل، ودليل كمالها استمرارها في الوجود أكثر من ألف عام، وعناية الشعراء والنقاد بها بعدد غير محدود من النصوص والدراسات في النقيدين القديم والمعاصر، وسبب هذا الاستمرار وهذا الاهتمام يعود إلى غنى هذه القصيدة شكلا وموضوعا، وإلى الإشكالات العديدة التي يمكن أن تثيرها على المستويات الفكرية والفنية واللغوية والأسلوبية والإيقاعية وغيرها.

ولا يمكن أن نطرح هذه الإشكالات في المحاضرات اللاحقة دون أن نتعرّف على البدايات الأولى للقصيدة العربية، وهو ما وضّحناه في هذه المحاضرة التي انطلقت من محاولة تحديد مفهوم القصيدة، بدل مصطلح الشعر الذي أخذ حظّه من الدرس، ثمّ تتبّعنا بداياتها والفرضيات التي طرحها النقاد والمستشرقون حولها، واختلافاتهم حول أوائل الشعراء ونصوصهم التأسيسية، مع التركيز على الشكّلين الأساسيين للقصيدة العربية القديمة وهما المعلقات وشعر الصعاليك، وذكر أهم الخصائص الفنية والشكلية والموضوعاتية لكلّ شكل.

¹ - أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، ج 21، ص 132.

² - عروة بن الرود: الديوان، تح: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998، ص 17.

³ - أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1995، ص 85.

المحاضرة الثانية: مقدمات القصيدة العربية

تمهيد:

تميزت القصيدة العربية القديمة بجملة من العناصر البنائية التي شكّلت تركيبها الفنيّة، والتي حافظت على وجودها إلى غاية مرحلة التجديد المعاصرة، وأهم هذه العناصر المقدمات أو المطالع التي احتفى بها الشعراء القدامى أكثر من غيرها، لما لها من دور مهم في ربط النص بالقارئ، فقد كانت بمثابة العنوان أو المدخل الذي يجذب إليه المتلقين، ودليل نجاح النص وانتشاره، وهو ما دفع النقاد إلى الاهتمام بها أكثر من غيرها، محاولين تعريفها من جوانبها المختلفة، وتحديد شروطها وخصائصها وأهم أشكالها، ومنها المقدمة الطللية والمقدمة الغزلية:

1- مفهوم مقدمات القصائد:

مقدمة القصيدة العربية ظاهرة فنية برزت مع نشأة القصيدة في العصر الجاهلي، وظل الشعراء يصدرّون بها قصائدهم على امتداد العصور الأدبية التالية، والمقدمات أنواع مختلفة، فإلى جانب المقدمات الغزلية والطللية، كان هناك مقدمات أخرى في الشيب والطيف وغيرها¹.

والمقدمة لغة: " قَدَمَهُمْ يَفْدُمُهُمْ قَدَمًا وَقُدُومًا وَقَدِمَهُمْ، كلاهما: صار أمامهم. ويقال قدم فلان فلانا أي تقدمه، وقَدَمَ، بالفتح، يَفْدُمُ قُدُومًا أي تقدم، ومَقْدِمَةُ الجيش بكسر الدال: الذين يتقدمون الجيش"².

وقد اهتم النقاد القدامى بالمقدمات وحاولوا تفسير سبب وجودها فنيا، منهم ابن قتيبة الذي يرى "أنّ مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والزمن والآثار فبكى، وشكا وخاطب الربيع، واستوقف الرفيق ليَجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين منها K ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي بت إصغاء الاسماع إليه لأن التشبيب قريب منه النفوس لحائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل والفرح النساء ، فإذا علم انه استوثق من الإصغاء إليه ... شكا النصب والسهو ... بدأ في المديح "³.

وقد نبّه النقاد إلى ضرورة العناية بالمقدمات، يقول ابن الأثير في (المثل السائر): "وإنما خُصت الابتداءات بالاختيار، لأنها أول ما يطرق السمع من الكلام، فإذا كان الابتداء لائقاً بالمعنى الوارد بعده، توفرت الدواعي لسماعه"⁴.

¹ - ينظر: حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1970م، ص 114.

² - ابن منظور: لسان العرب، الجزء 12، باب القاف

³ - لأبو عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1982، ج 1، ص 74 - 76 .

⁴ - ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 98.

ويؤكد حازم القرطاجني هذا الطرح في قوله : "وتحسين الاستهلاكات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المنتزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقي ما بعدها"¹.

ويركز ابن رشيقي على ذلك في قوله: "وبعد، فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداءً شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة"².

وعُرفت مطالع القصائد في النقد الحديث بأنها " أول ما يواجه السامع من القصيدة، وهي بهذا الاعتبار تحليل إلى أهمية أولى عناصرها، ولا بد للشاعر أن يراعي ذلك، فهي بمثابة العنوان للقصيدة، أو المدخل إليها، ولذلك نلاحظ أنه يحاول أن يحشد فيها أجود ما لديه من المعاني وحسن الصياغة"³.

وهي في النقد المعاصر، وإضافة إلى أهمية الاستهلال التي ركّز عليها النقاد القدامى والمحدثون، تعدّ "جسر الملتقي ومنفذه إلى عالم التجربة التي بعثت الشاعر على قول القصيدة برمتها"⁴، فهي الرابط الأساس بين مؤلف القصيدة ومتلقيها والتجربة الشهيرة التي تجمع بينهما.

ومن أهم المقدمات في القصيدة العربية، المقدمة الطللية والمقدمة الغزلية:

2- المقدمة الطللية:

يرى حبيب مونسي أنه "عندما يفتتح شعر الشعر العربي نجد الأطلال تقف شامخة على مطالع القصائد العربية، وكأنها العلامة البارزة التي يعرف بها الشعر العربي المكتمل، بل أن القصيدة الخالية من هذه الوقفة تعد قصيدة غير مكتملة بمعنى آخر إنها قصيدة ناقصة مبتورة"⁵.

أ- مفهومها:

الأطلال هي البقايا التي تظهر شاخصة ماثلة فوق الأرض، كالأوتاد، والأثافي، وبقايا الخيام، والأطلال واحدها طلل، وهو ما شخص وبرز فوق الأرض من آثار الديار⁶.

وجاء في معجم لسان العرب لابن منظور ما يلي: "والطلل ما شخص من آثار الديار، والرسم ما كان لاصقاً بالأرض، وقيل: طلل كل شيء شخصه، وجمع كل ذلك: أطلال وطلول، والطلالة: كالطلل،

¹ - أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ط1، 1966، تونس، ص 309.

² - أبو علي الحسن بن رشيقي القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، ج1، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، ط5، 1981، ص 218.

³ - عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987، ص3

⁴ - نوري حمودي القيسي، محمود عبد الله الجادر، بهجت عبد الغفور الحديثي: نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام، دراسة وتحليل، دار الحكمة للطباعة والنشر، بغداد 1990م، ص 158.

⁵ - حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001 م، ص 18

⁶ - عزة حسن: شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، دمشق، سوريا ط1، 1968، ص25

التهذيب: وطلل الدار يقال إنه موضع من صحنها يُهَيَّأ لمجلس أهلها، وطلل الدار كالدُّكَّانة يُجْلَس عليها، أبو الدُّقَيْش: كان يكون بفناء كل بيت دكان عليه المشرب والمأكَل، فذلك الطلل، ويُقال: حيا الله طلك وأطلاك، أي: ما شخص من جسدك، وحيا الله طلك وطلالتك؛ أي: شخصك، ويقال: فرس حسن الطلالة، وهو ما ارتفع من خَلْقهِ¹.

و"الأطلال في حقيقة الأمر ما هي إلا تجربة ذاتية وضرب من الذكريات والحنين إلى الماضي والنزوع إليه، فالشعراء يرتدون بأبصارهم إلى ماضي ذكرياتهم وأحلامهم الضائعة في زمن انقضى من حياتهم"²، فهذا زهير بن أبي سلمى شاعر الحوليات يقف باكياً على طلل محبوبته فيقول:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتنم
ديارٌ لها بالرقمتين كأنها مراجع وشمٍ في نواشر معصم

وهذا عنتر بن شداد يقف على الطلل في بداية معلقته، فيقول:

هل غادر الشعراء من مُتردِّم أم هل عرفت الدار بعد توهم
يا دارَ عِبلَةٍ بالجواءِ تكلمي وعمى صباحاً دارَ عِبلَةٍ واسلمي

ويحكي عن امرئ القيس أنه أول من وقف على الأطلال في زمانه، وأن شعراء الجاهلية اصطفوا وراءه، غير أنه يعترف بأسبقية شاعر آخر يقال له (ابن حذام) لم يصلنا شيء من شعره، ولكن امرئ القيس ذكره في قوله:

عوجاً على الطلل القديم لعلنا نبكي الديار كما بكى ابن حذام

وأشهر الطلليات مقدمة امرئ القيس التي بدأ بها معلقته الشهيرة:

قفا نَبكي مِنْ ذِكْرِ حَبِيبٍ وَمَنْزَلٍ ... بِسُقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلٍ

وعدَّ ابن رشيق القصيدة التي تخلو من المقدمة الطللية قصيدة بتراء³، ينقصها عنصر بنائي مهم في القصيدة العربية، لا تتم بنيتها الفنية إلا به، لذلك احتفى الشعراء ومن بعدهم النقاد بالمقدمة الطللية بعدّها مفتتحاً للنص ومدخلاً لعالمه الخاص.

ب- بواعث الطلل في القصيدة العربية:

١- الطلل وثنائية الموت والحياة:

الأطلال هي "أوعية فارغة وقوالب فنية خالية من أي معنى إلا ما يضعه فيها الشاعر من المعاني والمدلولات التي تتلاءم والمعنى العام الذي يريده من القصيدة"⁴.

¹- ابن منظور: لسان العرب، مادة (طلل)، ص 406 - 407.

²- رعد أحمد الزبيدي: في الشعر الجاهلي، مكتبة الجيل الجديد، صنعاء، 1999 م، ص 89

³- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص 231.

⁴- حسن مسكين: الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، ط 1، لبنان 2005 م، ص 25

وقد أشار ابن قتيبة بشكل واضح وصريح أن صورة الأطلال كما جاءت في مقدمات قصائد الجاهليين صورة موحشة، يصور الشعراء فيها المنزل الدائر، والرسم العافي¹، وهي بشكل عام دمن وآثار دارسة، ومعنى ذلك أن المقدمة الطللية تدل على الفناء، ويؤكد أنور عليان أن مواقف الشعراء، إزاء المقدمة الطللية وأحداثهم ومشاهدهم وصورهم ومعانيهم وتقاليدهم متشابهة².

وفي ذلك يقول المستشرق فالتر براون: "إن غرض الشعراء الحقيقي من الوقوف على الأطلال لم يكن بقصد رثائها أو تسجيل الحنين إلى المودة التي انقطعت والمحبة التي رحلت، لكن غرض هؤلاء الشعراء أن يعبروا عن المشكلة الوجودية الكبرى، وهي: (القضاء والفناء والتناهي) وهذا التفسير من شأنه أن يعلل ما نلاحظه في أشعارهم من تناقض يقيمه الشعراء أحياناً بين الحزن والفرح، واللذة والألم، والموت والحياة، والفناء والبقاء"³.

واعتماداً على الدواوين الجاهليين يمكننا القول أن المقدمة الطللية لم تأت جميعها على صورة الفناء والموت، بل جاءت دالة على الحياة والاستمرار أيضاً، ويرجع كريم الوائلي الحديث عن الطلل إلى بعدين، أحدهما يدل على رغبة الشاعر الجامحة في الحياة تفاعلاً مع معطياتها وتواصلاً مع الآخرين، وثانيهما: يدل على هروب الشاعر من وطأة الزمن على الأشياء لأن الشاعر يعيش حالة من الخوف والفرع من الهرم، وما يعتريه من عوامل الضعف والانقراض لأن الزمن يحول كل شيء من حال إلى حال، وهذه الضرورة هي التي دفعت الشاعر إلى إعادة الماضي ومحاولة خلقه من جديد⁴.

وانطلاقاً من هذا الخلاف بين الباحثين في سبب لجوء الشعراء إلى هذه المقدمة، نلاحظ اختلاف الشعراء عن بعضهم في تصوير لوحة الطلل أو تلوينها، ففي الوقت الذي يصور فيه لبيد العامري أطلال الديار بأنها قد عفت وزالت بقوله:

عفت الديار محلها فمقامها بمنىً تابد غولها فرجامها
فمدافع الزيان عزى رسمها خلّقا كما ضمن الوحي سلامها⁵

يصور امرؤ القيس الديار والأماكن التي وقف عندها باكياً ومستبكياً، أنها ما زلت باقية، بل أنه يستخدم ألفاظاً تتقابل مع ألفاظ لبيد السابقة، وهي "لم يعف رسمها"، يقول:

فتوضع فالمقرأ لم يعف رسمها بما نسجتها من جنوب وشمال⁶

¹ - ابن قتيبة الدنيوري: الشعر والشعراء، ص 180.

² - أبو سويلم: أنور: صورة المطر في الوقفة الطللية الجاهلية، دار الجيل، ط 1، 1987، ص 212.

³ - محمد عبد المطلب: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس (الوقوف على الطلل)، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني "تراثنا الشعري"، مارس 1984 م، ص 153، ص 154

⁴ - كريم الوائلي: الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، طبعة دار العالمية، القاهرة، ص 93، ص 94

⁵ - لبيد بن ربيعة العامري: الديوان، حققه: إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1962، ص 297.

⁶ - امرؤ القيس ابن حجر: الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر 1958، ص 231.

ولا شك أن الصورتين المختلفتين كانتا نتاج مشاعر كل شاعر منهما وأحاسيسه، وليس تقليداً لأحد، لقد كانت الديار الدارسة والرسوم المندثرة مدعاة لألم لبيد بلا شك، لكن الديار الباقية، كانت سبباً في استرجاع ذكرى الأحبة الخالدة في نفس امرئ القيس لخلود تلك الديار وهذا ما ضاعف حزن الشاعر فبكى واستبكي.

وفي الوقت الذي يحاور عنثرة الطلل الذي يشكو أيدي البلى التي عاثت به في قوله:
لمن طَلَّ بالرقمَتين شَجانِي وعائتُ به أيدي البلى فَحَكانِي¹
نجد طرفه يحافظ على رسم الديار من الزوال، فهو يصوره ماثلاً لم تذهب معالمه، يقول:
وأرى لها داراً بأغدرِ السيدِ يُن لم يَدْرُس لها رَسْمُ²
ويُسكنُ بعض الشعراء الحيوانات كالغزلان والطباء والظب، وغيرها في أرجاء الطلل دلالة على استمرار الحياة رغم مفارقة الأحبة، يقول زهير بن أبي سلمى:
بِها العَيْنُ والآرامُ يَمْشِيْنَ خِلْفَةً وأُطْلأُها يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمٍ³
وهذه المفارقة بين الطلل البالي الدارس، وبين بث الحياة فيه ساهمت في خلق لغة إبداعية جميلة، يقول كمال أبو ديب: " فالطلل يجسد تجربة الإنسان الجاهلي من حيث خضوعه لفاعلية التغيير المدمرة، ورغم ذلك فهو يحيي الطلل البالي، وفي هذا لغة ضدية باهرة"⁴
٢- صورة الطلل والحالة النفسية للشاعر:

الوقفة الطللية " ليست طللية فقط بل سنة نفسية تحمل وراءها معاني عدة، ومن تلك المعاني الواضحة الصراع الجدلي القائم الذي لا يهدأ، وهو صراع الماضي الممثل لمكان موطن الأمل والسعادة والذكريات الجميلة، والحاضر الممثل لمكان الألم المنغلق على نفسه"⁵.
وتذكر الديار والأطلال بمثابة "رموز لتجربة الألم التي يجد فيها الشاعر راحة ولذة نفسييتين يطمئن إليهما في التعبير عن بعض مشاعره الحبيسة"⁶، فهي معادل موضوعي للحال النفسية التي يعيشها الشاعر ، لذلك وإن كانت صورتها الطبيعية واحدة، فإن صورها الفنية متعددة تبعا لهذه الحال النفسية.

¹ - عنثرة بن الشداد العبسي: الديوان، شرح يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، 1992، ص181.

² - طرفة ابن العبد: الديوان، تحقيق: درية الخطيب، دار الثقافة، بيروت، 2000، ص70.

³ - حسين بن أحمد بن حسين الرُّوزَنِي، أبو عبد الله: شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي، ط1، 2002، ص 134

⁴ - كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، دراسات بنيوية في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص321.

⁵ - حسين علي الدخيلي: الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار حامد، الأردن

2010 م، ص 128

⁶ - عناد غزوان: المراثاة الغزلية، مطبعة الزهراء، ط1، بغداد 1974، ص22.

كما أنّ الشاعر " يعبر عن موقفه الوجودي أو العاطفي أو أزمته الفكرية أو غيرها من المحاور المتعددة التي احتضنتها هذه الطللية"¹.

وقد تنوعت صورة الطلل عند الشعراء تبعاً للموقف النفسي الذي يمر به، والحالة الشعورية التي يعيشها، ففي موقف ما يصوّر الشاعر الديار أو أطلالها بأنها مندثرة أو أنها درست، وفي آخر يصوّر الشاعر نفسه الديار أو الأماكن بأنها باقية، فالشاعر عنتره يشبّه الديار التي عاشت فيها محبوبته بالروضة الجميلة التي تفوح منها الرائحة الزكية:

قِفْ بِالْأَيَّامِ وَصُحْ إِلَى بَيْدَاهَا فَعَسَى الدِّيارُ تُجِيبُ مَنْ نَادَاهَا
دَارٌ يَفُوحُ الْمِسْكُ مِنْ عَرَصَاتِهَا وَالْعَوْدُ وَالنَّدَى الذِّكْرُ جَنَاهَا²

فالمقدمة الطللية "تقوم على نوع من النداعي، يتفجر نتيجة مشهد أو ذكر اسم عزيز أو مكان يكون لكل منهما ذكرياته العزيزة لدى الشاعر، الأمر الذي يدفعه إلى أن يصور انفعاله بأي من هذه الأشياء، أو يصف استنثاره العاطفي الذي سبب له رؤية لمكان الحبيبة أو سماعه لاسمها وهي مشاعر ترتبط دائماً بالحزن والأسى"³، لذلك عادة ما يعبر الشاعر عن هذه الحال بالبكاء أمام الطلل، يقول النابغة:

وَقَفْتُ بِهَا الْقُلُوصَ عَلَى اكْتِنَابٍ وَذَاكَ تَفَارُطُ الشَّوْقِ الْمُعْنَى
أَسْأَلُهَا وَقَدْ سُفِحَتْ دُمُوعِي كَأَنَّ مَفِضَّهِنَّ غُرُوبُ شَنْ⁴

٣- الطلل والوشم في الشعر العربي:

" الوشم يعد من الرموز، فلعل توظيف الوشوم بدلالة بقاء موجودات الطلل وثباتها يلوح لنظر الشاعر أن المرأة حاضرة في ظلها المهجور، ولهذا نستطيع القول: إن الإتيان بالوشم في معرض الحديث عن طلل مندثر هو إحياء بوجود وهمي للمرأة في رحابه"⁵.

ومن الحالات النفسية التي تعترى الشاعر في علاقته بما يمثله الطلل رغبته في حفظه من الزوال حتى لا يزول ذلك الشعور الجميل، ومثال ذلك تشبيه الأطلال بالوشم:

لخولة أطلالٌ ببرقة تَهْمَدُ تلوحُ كباقي الوشم في ظاهر اليد⁶

¹- رعد أحمد الزبيدي: في الشعر الجاهلي، مكتبة الجبل الجديد، صنعاء 1999 م، ص 7

²- عنتره بن الشداد العبسي: الديوان، ص 210.

³- سعيد حسون العنكي: الشعر الجاهلي دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، دار دجلة، ط1، الأردن 2008، ص 301

⁴- النابغة الذبياني: الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف القاهرة، ط3، لات، ص 166

⁵- حسن جبار محمد شمسي: ملامح الرمز في الغزل العربي القديم دراسة في بنية النص ودلالاته الفنية، دار السياب، ط1،

2008، ص 244

⁶- طرفة بن العبد: الديوان، ص 23.

فرمزية الوشم في البقاء والخلود هي قضية طرفة في معلقته، وأنه تميمة لطرد الأرواح الشريرة عن الإنسان وعن الديار، أو "تعويذة سحرية"¹، ولذلك فإن زهير بن أبي سلمى عندما أراد لديار محبوبته البقاء قرننها بالوشم:

ودارٌ لها بالرقمتين كأنها مراجيعٌ وشمٌ في مناشيرٍ معصم².

٤- الظلل والمطر:

المطر في ارتباطه بالأطلال "حفر أخاديد من الألم والحزن والجزع والخوف ترسبت في النفوس آمادا طويلة"³، وقد كان عند بعض الشعراء قوة مدمرة غيرت معالم الديار وبالتالي فقد كان للمطر أثره السلبي في زوال هذه اديار والمشاعر التي تمثلها، يقول امرؤ القيس:

ديارٌ لسلمى عافيات بذي ضالٍ ألحَّ عليها كلَّ أسحَمٍ هطَّال⁴

ويقول النابغة:

وقفت بربيع الدارِ قد غيَّرَ البلى معارفها والسارياتِ الهواطِل⁵

غير أنَّ المطر كان عند شعراء آخرين قوة للبقاء والتجدد، والخصب ولذلك دعوا لديارهم بالسقيا والغيث، يقول المتنقب العبدى:

سقى تلك من دار ومن حلَّ ربيعها ذهابُ الغوادي وبُلُها ومديمُها⁶

ويدعو عنتره للديار وأرضها بالسقيا وتوالي السحاب المملوء بالمطر، يقول:

فسقنك يا أرضَ الشريَّةِ مزنةً منهلةً يروي ثراكِ هجوعُها⁷

٥- الظلل والتعبير عن الشعور الجمعي:

يرى مصطفى ناصف في كتابه (قراءته الثانية لشعرنا القديم) في علاقة الظل بالتعبير عن الشعور الجمعي للقبيلة أنه " ليس هذا الفن إذاً ضرباً من الشعور الفردي الذي يُعوَّل في شرحه على بعض الظروف الخاصة بشاعر من الشعراء، وإنما نحن بإزاء ضرب من الطقوس التي يؤديها المجتمع، أو

¹ - أحمد النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي، منشورات سينا، القاهرة، ط1، 1995، ص83.

² - زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص9.

³ - أبو القاسم رشوان: استدعاء الرمز المكاني في الشعر القديم، مكتبة الآداب، ط1. القاهرة 1995 م، ص21

⁴ - امرؤ القيس ابن حجر: الديوان، ص27.

⁵ - النابغة الذبياني: الديوان، ص115.

⁶ - المتنقب العبدى: الديوان، ص234.

⁷ - عنتره بن شداد العبسي: الديوان، ص251.

تصدر عن عقل جماعي - إن صح هذا التعبير - لا عن عقل فردي أو حالة ذاتية¹، وهو " تعبير عن فكرة الحرمان من الوطن، وحالة النزوح والارتحال"²، يقول عبيد بن الأبرص:

أَقْفَرُ مِنْ أَهْلِهِ مَلُحُوبٌ فَالْقَطِيبَاتُ قَالَدَنْوَبُ
إِنْ بُدِّلَتْ أَهْلُهَا وَحُوشًا وَغَيَّرَتْ حَالَهَا الْخُطُوبُ
أَرْضٌ تَوَارَتْهَا شُعُوبٌ وَكُلُّ مَنْ حَلَّهَا مَحْرُوبٌ
إِمَّا قَتِيلًا وَإِمَّا هَالِكًا وَالشَّيْبُ شَيْنٌ لِمَنْ يَشَيْبُ³

٦- تحية الأطلال:

حيّا زهير الأطلال حين وصل إليها مشخصاً إيّاها، والتحية في الحقيقة هي لساكنيها الذين يمثلون السعادة والسرور، يقول:

فلما عرفتُ الدار قلتُ لرُبْعها إلا أنعم صباحاً أيها الرِّبع وأسلم⁴
ويقول عنتره:

يا دار عيلة بالجواء تكلمي وعمي صباحاً دارَ عيلةً واسلمى⁵

وبهذا التشخيص بعث الشعراء الأطلال وما تمتلئه إلى الحياة مرّة أخرى، وأظهروا بهذه التحية أنّها حيّة في قلوبهم، وأنّها بحق معادل موضوعي لحياة من السعادة والسور لا يريد لها الشاعر أن تزول.

ج- تطور الأطلال عبر العصور الشعرية:

بقي الطلل متوجاً للقصيدة العربية في العصر الإسلامي، غير أنّ تأثير الدين الجديد بدا واضحاً على هذه المقدمة، لا على الجانب الشكلي، لأنّ المقدمة بقيت عنصراً أساسياً ولا غنى للشعراء عنه، ولكنّ التعبير ظهر خصوصاً على الجانب الموضوعاتي، كما نجد عند حسان بن ثابت في قصيدة (عرفت ديار زينب) التي قالها في وصف غزوة بدر الكبرى:

عَرَفْتُ دِيَارَ زَيْنَبَ بِالْكَثِيبِ كَخَطِّ الْوَحْيِ فِي الرِّقِّ الْقَشِيبِ
تَعَاوَرَهَا الرِّيَاحُ وَكُلُّ جَوْنٍ مِنْ الْوَسْمِيِّ مِنْهُمْ سَكُوبِ
فَأَمْسَى رَسْمُهَا خَلْقًا وَأَمْسَتْ يَبَابًا بَعْدَ سَاكِنِهَا الْحَبِيبِ⁶

¹- مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ص 53

²- نوري ودي القيسي: لوحة الطلل في القصيدة الجاهلية، مجلة الأقلام، وزارة الإعلام، بغداد، العدد 11، السنة 8، 1973، ص 38.

³- عبيد بن الأبرص: الديوان، تح: حسني نصار، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، 1957، ص 10-11

⁴- زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص 11.

⁵- عنتره بن شداد العبسي: الديوان، ص 14.

⁶- حسان بن ثابت: شرح ديوان حسان بن الثابت الأنصاري، دار الإحياء التراث العرب، بيروت، د.ت. ص 36

فهذه مقدمة طللية صريحة، ذكر فيها الديار وحتى اسم الحبيبة (زينب)، غير أنّ المتأمل في الدلالة العميقة يجد أنّ حسّانا ألغى هذه المقدمة تماما، فقد جعل مكانها على الكتبان الرملية المتغيّرة، ويستحيل أن تبقى على حالها، ورغم ذلك فقد سلّط عليها الرياح بالجمع، وأنزل عليها المطر الغزير (منهمر سكوب) دلالة على كثرته، حتى أمست، وليس أصبحت كما تعود الشعراء الجاهليون، خرابا وبيابا. ورغم ثورة أبي نواس والشعراء المولدين على المقدمة الطللية والتي سنفصل فيها في المحاضرة الموالية، إلّا أنّ الشعراء العباسيين حافظو على المقدمة الطللية، لوعيمهم النقدي بأنّها عنصر بنائي مهم، خاصة بعد أن تحدّدت أسس (عمود الشعر عند الآمدي والمرزوقي)، ومن المقدمات الطللية في هذا العصر قول عبد الله بن المعتز:

لمندارٌ وربّعٌ قد تعفّى بنهر الكرخ مهجورُ النواحي
إذا ما القطر حلاه تلاقى على أطلاله هوج الرياح
مّحاه كل هطالٍ ملّحٍ بويلٍ مثلٍ أفواه اللقاح¹

أما في الشعر العباسي فقد حافظ الشعراء على المقدمة الطللية، ولكنهم جدّوا فيها بما يتناسب وروحهم الشعرية، " فابن درّاج القسطلي لا يبدأ مقدماته الطللية بمناجاة الطلل والمحبة مباشرة، وإنما يقف مع ذاته ويعود إلى أيام صباه ويستحضر ذكرياته الحلوة، ثم يأسف على ريع الأحبة الذي عفا عليه الزمن، وغيّر معالم رسومه"²، يقول:

أضاء لها فجر النهى فنهاها عن الدنف المضنى بحر هواها
وظللها صبح جلا ليلة الدجى وقد كان يهديها إلي دجاها
ويشفع لي منها إلى الوصل مفرق يهل إليه حليها وحلاها
فيا للشباب الغض أنهج برده ويا لرياض اللهو جف سفاها
ويا لديار اللهو أقوت رسوما ومحت مغانيها وصم صداها
فيا حبذا تلك الرسوم وحبذا نوافح تهديها إلي صباها³

3- المقدمة الغزلية:

أ- مفهومها:

قدم الكثير من شعراء العربية قصائدهم بالغزل والنسب، فشكوا شدة الشوق وألم الفراق وفرط الصباية، ملفتين في ذلك انتباه السامعين، ومستدعين اسماعهم، لأن النسب قريب من النفوس لائق بالقلوب، لما جعل الله من تركيب العباد من محبة الغزل والفرح النساء، فليس يخلو أحد من أن يكون متعلقا منه بسبب أو ضارب فيه بسهم حلال أم حرام¹.

1- عبد الله بن المعتز: الديوان، دار صادر، بيروت، لات، ص5

2- فيروز الموسوي: قصيدة المديح الأندلسية، دراسة تحليلية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2009، ص 30

3- ابن درّاج القسطلي: الديوان، تح: محمد علي مكي، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، 1961، ص8

ويجب أن " نعرف بأن حيوية الغزل وصورة المرأة لها القدرة على الفعل والانفعال والقابلية على التعبير عن مدلولات أكثر تشعبا وإثارة من تلك التي يعبر عنها الطلل"²

ويرى حسين عطوان أننا " إذا تقدّمنا قليلا بعد امرئ القيس عثرنا على مقدمات غزلية كاملة مستقلة عن المقدمات الطللية، مما يدلّ من ناحية على أن المقدمة الطللية هي أقدم أشكال المقدمات التي أرساها الشعراء، وعنوا بها، واستكثروا منها، وأنّ الغزل كان في أصله جزءاً منها، ومما يدل من ناحية أخرى على أن المقدمة الغزلية لم تنشأ مع المقدمة الطللية، بل تأخرت قليلا عنها، ثم أخذت صورتها تتماثل، وخصائصها تتكامل على أيدي الشعراء الذين جاءوا بعد امرئ القيس"³.

وعادةً ما تدور المقدمة الغزلية حول موضوعين هما: " وصف الحبيبة وصفا حسيا أو معنويا، والتغني بجمالها الجسدي أو النفسي من ناحية، وتصوير عواطف الشاعر ومشاعره لها، وما تجيش به من حب وفتنة ووجد ولوعة وهيام وحنين"⁴.

ب- تطور المقدمة الغزلية عبر العصور الأدبية:

من أشهر المقدمات الغزلية مقدمة امرئ القيس في مناظرته الشهيرة مع علقمة الفحل والتي قال فيها:

خَلِيلِي مُرَا بِي عَلَى أُمِّ جَنْدَبٍ نَقَضَ لَبَانَاتِ الْفُؤَادِ الْمُعَذَّبِ
أَلَمْ تَرَيَانِي كُلَّمَا جِئْتُ طَارِقًا وَجَدْتُ بِهَا طَيِّبًا وَإِنْ لَمْ تَطْيَبِ⁵

وقد انتشرت المقدمة الغزلية في العصر الأموي، ولكنه غزل عفيف، طلق اللغة سلس الأسلوب، لأنّ الشعراء العرب في هذه المرحلة لم يختلطوا بعد بالأعاجم، لذلك كان غزلهم فطريا، مقبول المعنى كما نجد عند الفرزدق في قوله:

سَمَا لَكَ شَوْقٌ مِنْ نَوَارٍ، وَدُونَهَا سَوْبَقَةُ وَالِدْنَاهَا وَعَرَضُ جَوَائِهَا
وَكُنْتُ، إِذَا تَذَكَّرْتُ نَوَارُ، فَإِنَّهَا لِمُنْدِمَلَاتِ النَّفْسِ تَهْيَاضُ دَائِهَا
وَأَرْضٍ بِهَا جِيلَانُ رِيحٍ مَرِيضَةٍ، يَغُضُّ الْبَصِيرُ طَرْفَهُ مِنْ قَضَائِهَا⁶

ويقول جرير في مقدمة قصيدة مدح فيها عمر بن عبد العزيز:

أَبَتْ عَيْنَاكَ بِالْحَسَنِ الرَّقَادَا وَأَنْكَرْتَ الْأَصَادِقَ وَالْبِلَادَا
لَعَمْرُكَ إِنَّ نَفْعَ سَعَادَ عَنِّي لَمَصْرُوفٌ وَنَفْعِي عَنْ سُعَادَا

¹- ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج 1، ص 75 - 76.

²- نوري حمودي القيسي، محمود عبد الله الجادر، بهجت عبد الغفور الحديثي: نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام دراسة وتحليل، دار الحكمة للطباعة والنشر، بغداد 1990م، ص 19.

³- حسين عطوان: مقدمة القصيدة الجاهلية في العصر الجاهلي، دار الجيل، ط2، 1987، ص 97.

⁴- يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب، القاهرة، د.ط، ص 148.

⁵- امرئ القيس: الديوان، ص 40.

⁶- همام بن غالب بن صعصعة الفرزدق: الديوان، تح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، ط1، 1987 ج1، ص 9.

فَلَا دِيَّةَ سُقَيْتٍ وَدَيْتِ أَهْلِي وَلَا قَوْدًا بِقَتْلِي مُسْتَفَادَا
أَلَمَّا صَاحِبِي نَزُرَ سُعَادَا لِقُرْبِ مَزَارِهَا وَدَرَا الْبِعَادَا
فَتَوَشَّكُ أَنْ تَشُطَّ بِنَا قَذُوفٌ تُكَلُّ نِبَاطُهَا الْفُلُصَ الْجِيَادَا
إِلَيْكَ شِمَاتَةَ الْأَعْدَاءِ أَشْكُو وَهَجْرًا كَانَ أَوَّلُهُ بِعَادَا¹

وقد شاعت هذه المقدمة في العصر العباسي، فاشتهر أبو تمام بتصدير قصائده المدحية بشكل خاص بالمقدمات الغزلية، ومنها قوله:

تُقَاحَةً جُرِحَتْ بِالْدُرِّ مِنْ فِيهَا أَشْهَى إِلَيَّ مِنَ الدُّنْيَا وَمَا فِيهَا
حَمَرَاءُ فِي صُفْرَةٍ غُلَّتْ بِغَالِيَةٍ كَأَنَّمَا قُطِفَتْ مِنْ خَدِّ مُهْدِيهَا
جَاءَتْ بِهَا قَيْنَةٌ مِنْ عِنْدِ غَانِيَةٍ نَفْسِي مِنَ السُّقَمِ وَالْأَحْزَانِ تَقْدِيهَا
لَوْ كُنْتُ مَيِّتًا وَنَادَنْتَنِي بِنَعْمَتِهَا لَكُنْتُ لِلشَّوْقِ مِنْ لَحْدِي أُنْبِيهَا²

وقوله في قصيدة أخرى:

أَرَأَيْتَ أَيَّ سَوَالِفٍ وَخُدُودٍ عَنَّتْ لَنَا بَيْنَ اللَّوَى فَرَزُودٍ!
أَنْزَابُ غَافِلَةِ اللَّيَالِي أَلْفَتْ عَقَدَ الْهَوَى فِي يَارِقٍ وَعُقُودٍ
وَحْشِيَّةٌ تَرْمِي الْقُلُوبَ إِذَا اغْتَدَتْ وَسَنَى فَمَا تَصْطَادُ غَيْرَ الصَّيْدِ³

وإذا كانت المقدمات الغزلية عند المتنبي قليلة، فإنها على قلتها بدیعة ومؤثرة، لأنه لا يلجأ إليها إلا إذا كان الشعور حقيقيا، أو إذا كانت بنية أساسية في قصيدته ولا غنى له عنها، ولا يمكن لأي شكل آخر من أشكال المقدمات أن يحل محلها، يقول في مدح سيف الدولة:

إِلَامَ طَمَاعِيَةِ الْعَاذِلِ وَلَا رَأْيَ فِي الْحُبِّ لِلْعَاقِلِ
يُرَادُ مِنَ الْقَلْبِ نِسْيَانُكُمْ وَتَأْبَى الطَّبَاعُ عَلَى النَّاقِلِ
وَإِنِّي لِأَعْشَقُ مِنْ أَجْلِكُمْ نُحُولِي وَكُلَّ أَمْرِي نَاجِلِ
وَلَوْ زُلْتُ ثُمَّ لَمْ أَبْكِكُمْ بَكَيْتُ عَلَى حُبِّي الزَّائِلِ⁴

وقد عمد الشعراء إلى استبدال المقدمة الطللية بالمقدمة الغزلية في الشعر الأندلسي، وهذا ما لمسناه لدى الشاعر الأندلسي ابن عبد ربه في المقدمات الغزلية التي تصدرت قصائده المدحية، كقوله في مقدمة غزلية وهو يشكو البعد وطول الهجر والفرق ، فضلاً عن تغزله بأوصاف الحبيبة وإشراقه

¹ - جرير بن عطية الخطفي التميمي: ديوانه، تح: نعمان محمد أمين طه، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 1986، ص 106-107

² - أبو تمام حبيب بن أوس الطائي: الديوان، ج2، بشرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط4، ص 304

³ - المصدر نفسه، ج1، ص 206

⁴ - أبو الطيب المتنبي: الديوان، ج3، ص 21

وجهها، متذكراً عهد الشباب ووصاله، متحسراً لأيامه شبابه الذي مضى¹:

أرقتُ وقلبي عنك ليس يُفِيقُ واسعدت أعدائي وأنت صديقُ
تعلّم منك الهجر لما هجرته فليس له في مقتلتي طريقُ
وتأبى عليّ الصبر نفسٌ كئيبة وقلبٌ بأصنافِ الهموم رفيقُ
رثاً لو رآه البدرُ يشرقُ وجههُ لأظلم وجه البدر وهو شريقُ²

وقد بلغت أبيات هذه المقدمة الغزلية سبعة عشر بيتاً وبعد أن أطال الشاعر في ذكر الحبيبة وأيام السعادة برفقتها، والملاحظ أنّ اللغة الشعرية في هذا المقطع استعانت بقاموس حزين، يملأه الشجن دلالة على سيطرة المشاعر على هذا الموضوع³، ويقول ابن عبد ربه في مقدمة غزلية أخرى:

أتقتلني ظُلماً وتجددني قتلي وقد قام من عينيك لي شاهدا عدل
أغار على قلبي فلما أتيتهُ أطلبه فيه، أغار على عقلي⁴

ج- خصائص المقدمة الغزلية:

1- بساطة المعاني ووضوحها ومباشرتها وعدم التعمق فيها، وذلك لأن الشاعر لا يهتم بالمعاني بقدر اهتمامه وتركيزه على التعبير عن العاطفة التي تجيش بها نفسه، يقول أبو تمام:

رَقَرَاتُ مُقْلِقَاتُ اسعدتها العبراتُ
وعويلٌ من غليلٍ أضرمته الحسراتُ
ونَحِيبٌ وَجِيبٌ ودموعٌ مسبلاتُ
وتباريحُ اشتياقٍ وهُمومٌ طارقاتُ
وحبيبٌ صدّ لما كثرت فيه الوشاةُ⁵

2- غلبت روح الصدق على الشاعر في المقدمة الغزلية، فهو يحاول أن يقنع مستمعيه بحرارة عاطفته وأمانة وصفه لما يعبر عنه من شعور نحو محبوبته، يقول المتنبي:

أُبَكِّرُ خَدَي دُمُوعِي وَقَدْ جَرَتْ مِنْهُ فِي مَسَلِّكَ سَابِلِ
أَوَّلُ دَمْعٍ جَرَى فَوْقَهُ وَأَوَّلُ حُزْنٍ عَلَى رَاحِلِ
وَهَبْتُ السَّلْوَ لِمَنْ لَامَنِي وَبِئْسَ مِنَ الشَّوْقِ فِي شَاغِلِ
كَأَنَّ الْجُفُونَ عَلَى مُقْلَتِي ثِيَابٌ شُقِقْنَ عَلَى ثَاكِلِ¹

¹ - ندى عسكر محمود: الوحدة العضوية في شعر الغزل لابن عبد ربه الاندلسي، المؤتمر العلمي الثامن عشر في مجال

الآداب والجغرافية للعلوم الانسانية، الجامعة المستنصرية، العراق، جوان، 2018، ص 04

² - ابن عبد ربه: ديوانه، تح: محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1973، ص 131- 132 .

³ - ندى عسكر محمود: الوحدة العضوية في شعر الغزل لابن عبد ربه الاندلسي، ص 04

⁴ - ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج5، ص 373-374

⁵ - المصدر نفسه، ص 257

3- استغلال الأسلوب القصصي، قال عمرو بن أبي ربيعة:

قَدْ أَرْسَلْتُ نَعَمَ إِلَيْنَا أَنْ إِيْتِنَا فَأَحْبَبَ بِهَا مِنْ مُرْسِلٍ مُتَغَضِّبٍ
فَأَرْسَلْتُ أَنْ لَا أَسْتَطِيعُ فَأَرْسَلْتُ تُؤَكِّدُ أَيْمَانَ الْحَبِيبِ الْمُؤَنِّبِ
فَقُلْتُ لِحَنَادٍ خُذِ السِّيفَ وَاشْتِمِلْ عَلَيْهِ بِحَزْمٍ وَارْقُبِ الشَّمْسَ تَغْرُبِ
وَأَسْرِجْ لِي الدِّهْمَاءَ وَادْهَبْ بِمِمْطَرِي وَلَا تُعْلِمَنَّ حَيًّا مِنَ النَّاسِ مَذْهَبِي
فَلَمَّا التَّقِينَا سَلَّمْتَ وَتَبَسَّمْتَ وَقَالَتْ كَقَوْلِ الْمُعْرِضِ الْمُتَجَنِّبِ
أَمِنْ أَجْلِ وَاشْ كَاشِحٍ بِنَمِيمَةٍ مَشَى بَيْنَنَا صَدَقَتُهُ لَمْ تُكَذِّبْ²

4- استغلال مختلف المحسنات البديعية للإفادة من قدرتها على تأكيد المعنى، كما وجدنا عند ابن عبد ربه الذي كتب مقدمة غزلية بثَّ فيها أشواق وحسرات قلبه ولوعته من فراق الحبيبة وتجافي النوم عن جفونه وسهاده وطول فراقه:

تجافي النومُ بعدك عن جفوني ولكن ليس تجفوها الدموعُ
يطيبُ لي السَّهَادُ إذ افترقنا وأنتَ به يطيبُ لك الهُجُوعُ
يذكرني تبسمك الأَقْصَاحي ويحكي لي تورُّدكَ الرِّبْعُ³

5- استغلال طاقات اللغة في انتاج الصور الشعرية من خلال جملة من الاختيارات الأسلوبية للوحدات اللغوية التي تتشاكل فيما بينها من جهة ومع الأدوات البلاغية من تشابيه واستعارات لخلق صور بديعة، كما نجد في صورة المرأة عند البحتري في قوله:

بيضاء يُعْطِيكَ الْقَضِيبُ قَوَامَهَا وَيُرِيكَ عَيْنِهَا الْغَزَالُ الْأَحْوَرُ
تَمْشِي فَتَحْكُمُ فِي الْقُلُوبِ بِدَلِّهَا وَتَمِيسُ فِي ظِلِّ الشَّبَابِ وَتَخْطُرُ
لِيَشَوْقُنِي سَحَرُ الْعَيُونِ الْمَجْتَلَى وَيَرْوِّقُنِي وَرْدُ الْخُدُودِ الْأَحْمَرُ⁴

الخاتمة:

ركّز الشعراء القدامى على براعة الاستهلال في القصيدة العربية من خلال مقدمتين هامتين هما (المقدمة الطللية والمقدمة الغزلية)، أما الأولى فقد أعانت الشعراء على التعبير عن مواقفهم الفلسفية من الوجود ودلالات الفناء، وعلاقة الذات بهما في إطار الجماعة التي فرضت سلطتها على الأنا الشاعرة وعلى إبداعها، فجعلت للمقدمة الطللية أصولاً لم يبارحها الشعراء قط، وأما الثانية فقد مثّلت الذاتية في أجمل صورها من خلال علاقة الرجل بالمرأة التي أعلت القصيدة من شأنها إلى درجة أن توجت بها النصوص الشعرية، وجعلت من المقدمة الغزلية رابطاً قوياً بين القصيدة ومتلقيها.

¹ - أبو الطيب المتنبي: الديوان، ج3، ص 21

² - عمرو بن أبي ربيعة: الديوان، ص 426 .

³ - المصدر نفسه، ص 107 .

⁴ - أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى البحتري: الديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ص 23

المحاضرة الثالثة: المقدمة الخمرية

تمهيد:

إضافة إلى المقدمتين الطللية والغزلية، عرفت القصيدة العربية القديمة مقدمة أخرى احتلت في التراث الفني والنقدي العربي مكانة مرموقة، لما لها من دور في التعبير عن ملامح التجديد في القصيدة العربية، ولما لها من قيمة في تصوير التحولات الاجتماعية والفكرية للحضارة العربية، خاصة عند اختلاط الذوق العربي بأذواق الأمم المحيطة، وانصهارها في بوتقة فنية واحدة أنتجت قصيدة عربية جديدة.

1- نشأة وتطور المقدمة الخمرية:

الخمر في اللغة ما سكر من عصير العنب أو غيره، وسميت خمرًا لأنها تخمر العقل وتستره¹، وقد شاعت في العصر العباسي بشكل خاص بسبب دخول الموالي إلى كنف الأمة العربية الإسلامية، وكان الاختلاط بين العرب والفرس وهذه الأمم الكثيرة المتباينة قد عمل عمله وأخذ يظهر آثاره الكثيرة المختلفة ومن أعظمها وأشدها خطراً المجون وحب اللهو وحرية الفكر².

وعن ذلك يقول حنا الفاخوري: "وقد انتشر الترف والغنى في بعض الأصقاع، فتهافت الناس على متع الحياة، وكان للخمرة في مجالس الحجاز والشام والعراق مكان مرموق، ولا عجب والحالة هذه في أن يزدهر الشعر الخمري وأن يكون للخمرة أنصار وأعوان"³.

غير أن نشأة موضوع الخمرة واتخاذها مقدمة للقصيدة لم يكن وليد هذا العصر، بل ظهرت بوادره في عصر ما قبل الإسلام (العصر الجاهلي)، يقول عمرو بن كلثوم في مطلع معلقته:

أَلَا هُبِّي بِصَحْنِكَ فَاصْبَحِينَا وَلَا تُبْقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا
مُشْعَشَعَةً كَأَنَّ الْحَصَّ فِيهَا إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَا
تَجُورُ بِذِي اللَّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ إِذَا مَا دَاقَهَا حَتَّى يَلِينَا
تَرَى اللَّحَرَ الشَّحِيحَ إِذَا أُمِرْتُ عَلَيْهِ لِمَالِهِ فِيهَا مُهِينَا⁴

ولكن الميزة الأساسية في الشعر الخمري عند الشعراء الجاهليين هي أنهم لم يتخذوا الخمر فناً مستقلاً من فنون الشعر كما اتخذوا المدح والهجاء والفخر والحماسة، كما يرى طه حسين: "ولم يكن من الممكن أن يستقل وصف الخمر في هذا العصر ويصبح فناً قائماً بنفسه يقصد من حيث هو، لأن الحياة الجاهلية لم تكن تسمح بذلك ولا تدعو إليه كما تدعو إلى وصف الخيل والإبل وما إلى الخيل والإبل، لأنهم لم يكونوا من النعمة ولين العيش بحيث يستطيعون أن يعكفوا عليها ويعاشروها معاشرة

¹ - الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2005، ص 495

² - طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، الاسكندرية، ج2، ص 78

³ - حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، لا ط، دار الجيل، بيروت، لا تا، ص 697

⁴ - ابن النحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد النحوي: شرح المعلقات السبع ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1985م، ص 89.

متصلة، كما كانوا يعاشرون الإبل والشاة وإنما كانت تسنح لكثير منهم فرصة اليوم أو الساعة، يشرب فيها ويلهو. فإذا فرغ من شربه ولهوه تحدّث بذلك مفاخرا، وربما وصف الخمر وذكر الله وهو لم يشرب، ولم يأخذ من اللهو بحظ. وإنما دعاه إلى ذلك الفخر والفن¹.

2- أبو نواس والمقدمة الخمرية:

يقول محمد مصطفى هدارة: "أبو نواس يعتبر شاعر الخمریات الأول في هذا القرن، فالخمریات في الواقع فنّ العظيم الذي استحقّ من أجله الشهرة الواسعة والخلود في عالم الدب حتى اليوم"²، وهو المثبت للمقدمة الخمرية على رأس القصيدة العربية لكثرة لجوئه إلى هذا العنصر البنائي، وهو ما يؤكد حنا الفاخوري في قوله: "كان زعيم شرّاب الخمرة، كما كان زعيم القائلين فيها، وقد جعل لها في الأدب بابا مستقلا كاملا"³، وأهم ما يميّز حضور الخمرة في الشعر العربي عامة، وشعر أبي نواس خاصة هي ترتبها على عرش المقدمات وإزاحتها للمقدمة الطللية.

3- بواعث المقدمة الخمرية:

البواعث هي جملة الأسباب التي دفعت بالشعراء المولدين، وعلى رأسهم أبو نواس إلى التوجّه نحو المقدمة الخمرية، والتخلي عن أنماط المقدمات الأخرى، وخاصة المقدمة الطللية، وهي أسباب تتوزّع بين الفنية والذاتية والسياسية والاجتماعية

١- بين القديم والجديد (المقدمة الخمرية في مقابل المقدمة الطللية):

من أهم القضايا التي تلفت الانتباه في موضوع المقدمة الخمرية مقابلة الشاعر أبي نواس بينها وبين المقدمة الطللية، ودعوته الصريحة إلى ترك الطلل الدارس والحببية الطاعنة والتغني في الشعر بالخمّر وأهلها، وهي دعوة فنية إلى التجديد في القصيدة العربية، تكرّرت في شعر هذا الشاعر تأكيدا لها، ولمذهبه الجديد في الشعر، يقول أبو نواس:

لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند	واشرب على الورد من حمراء كالورد
إذا انحدرت في حلق شاربها	أجدته حمرتها في العين والخذ
فالخمّر ياقوتة والكأس لؤلؤة	من كف جارية ممشوقة القد ⁴

ويقول:

دع الزبع، ما للزبع فيك نصيب	وما إن سبتني زينب وكعوب
ولكن سبتني البابلية إنّا	لمتلي في طول الزمان سلوب ¹

¹ - طه حسين: حديث الأربعاء، ج 2، ص 75-76

² - محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، مصر، 1963، ص 491

³ - حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص 405

⁴ - أبو نواس الحسن بن هانئ الحكمي: الديوان، ج3، تح: إيفالد فاغنر، دار صادر، بيروت، 1988، ص 55

ويقول:

دع الرسم الذي دثراً يقاسي الريح والمطرا
وكن رجلاً أضاع العذ م في اللذات والخطراً²

ويقول:

مالي ودارا درست استوحشت أو آنتست
دع ظلولا تأبّدت من سليمى وأقفرت³

ويقول:

دع الأطلال والربعا ورسم الدار لا تبيكه⁴

وقوله:

تركت الربع لا أبكيه والأطلال و الرسما
ولا أبكي على ليلي ولا سعدى ولا سلمى⁵

وقوله:

لا تبك رسما عفا بذى سلم ولا رماد الديار والحمم⁶

إلى درجة أن يعلن الحرب الصريحة على هذا المذهب في قوله:

أيا باكي الأطلال غيرها البلى بكيت بعين لا تجف لها غرب
أنتعت دارا قد عفت وتغيرت فإني لما سالمته من نعتها حرب⁷

وكثرة هذه الشواهد هي دليل على الوعي الذي يميّز به الشاعر وهو يدعو إلى العدول عن مذهب القدامى، والتوجّه إلى أشكال جديدة تعبّر عن عصرها وزمانها، وبالنظر إلى العبارة الشعرية التي قامت عليها هذه الدعوة، نجدها تتحرك بين الزمنين، ماضٍ وحاضر، رفض الماضي بكل مكوناته، وتأكيد على الزمن الحاضر بكل قيمة الفكرية الجديدة، فالخط الأول (دع الأطلال - دع الرسم - لا تبك) يتحدث بفعل الأمر والنهي ليستحضر من خلاله صورة الآخر مباشرة، ويدعو إلى رفضها، والخط الثاني يدعو إلى

¹ - أبو نواس: الديوان، ص 274

² - المصدر نفسه، ص 338

³ - المصدر نفسه، ص 111

⁴ - المصدر نفسه، ص 187

⁵ - المصدر نفسه، ص 760

⁶ - المصدر نفسه، ص 806

⁷ - المصدر نفسه، ص 209

الحياة الجديدة، وتمثلها الخمر وصورها وجمالياتها¹، وهو ما يدل على رفضه القاطع للأولى وفرضه الثانية بديلا عنها.

٢- الخمر والسخرية من الظل:

"ومن الظواهر الموضوعية اللافتة للنظر داخل المقدمة عند الشاعر أبي نواس، السخرية فقد كانت هذه السخرية ضمن إطار رؤيته للشعر، سواء كان في مادة الشعر أم وظيفته، وقد استخدم الشاعر أبو نواس السخرية كفعل موضوعي ولغوي، مرر من خلاله مواقف فكرية"²، يقول:

قل لمن يبكي على رسم درس واقفا ما كان ضر لو جلس³

ويرى محمد مندور أن سخرية أبي نواس من البكاء على الأطلال، لم تكن دعوة إلى التجديد، وإنما هي في الواقع محازاة للقيم والمحاكاة أخطر من التقليد، لأن أبا نواس في رأيه حافظ على الهياكل القديمة للقصيد العربية مستبدلا ديباجة بأخرى⁴، ولكن السخرية أبلغ تأثيرا من الدعوة الصريحة إلى رفض المقدمة الطللية، لأنه أرسخ في نفوس الناس ولا يحتاج إلى أمر بالترك لأن النفس جبلت على رفض الأمر والنهي.

٣- الخمر والشعوبية:

الشعوبية "كما نص عليها ابن رشيق القيرواني هي صفة أهل التسوية يودون مساواة الفرس بالعرب خاصةً وسائر الموالى بالعرب عامة، هذا ظاهراً أما باطناً فإنهم يحاولون النيل من العرب ويطلبون سراً وجهراً استعادة سلطانهم"⁵

ويرجع حسين الحاج حسن سبب الثورة النواسية إلى الشعوبية أيضاً، إذ يقول: "حمل أبو نواس على العرب، وشنع كثيراً في تقاليدهم وطرق معيشتهم مع الإبل والشاه، والقفز والحليب، كما حمل على جاهليتهم بالقبيلة وعصبيتهم، فنادى بإحلال الخمرة بدلا من الوقوف على الأطلال والبكاء على الدمن، فابن العصر هو الذي يعيش لمجتمعه"⁶

دع الأطلال تسفيها الجنوب وثبلي عهد جدتها الخطوب
وخلّ لراكب الوجناء أرضا تخبّ بها النجبية والنجب
بلاد نبثها عثر وطلح وأكثر صيدها ضبّع وذيب

¹- ينظر: سعيد محمد الفيومي: سلطة التحول في القصيدة عند الشاعر أبي نواس، مجلة الجامعة الإسلامية، جامعة النجاح فلسطين، العدد 2، 2012، ص 155

²- سعيد محمد الفيومي: سلطة التحول في القصيدة عند الشاعر أبي نواس، ص 159

³- أبو نواس: الديوان، ص 366

⁴- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، مكتبة النهضة المصرية، 1984، ص 59

⁵- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، ص 128

⁶- حسين الحاج حسن: أعلام في الشعر العباسي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1993، ص 39.

ولا تأخذ عن الأعراب لهوا ولا عيشا فعيثُهُمْ جديبُ

دَعِ الألبانَ يشربها رجالٌ رقيق العيش بينهمُ غريبُ

فأطيبُ منه صافيةٌ شمول يطوفُ بكأسها ساقٍ أديبُ¹

ويرى طه حسين " أن أبا نواس لم يكن يذم القديم، لا لأنه قديم، بل لأنه قديم، ولأنه عربي ويمدح الحديث، لا لأنه حديث، بل لأنه حديث، ولأنه فارسي، فهو إذن مذهب تفضيل الفرس على العرب، مذهب الشعوبية المشهور"²، ويمعن أبو نواس في هذه الشعوبية التي يقارن فيها بين العرب والفرس، يقول:

أحبُّ إلىَّ من وَخَد المطايا بمومة يُتِيه بها الظليمُ

ومن نعت الديار ووصف ربع تلوحُ بها على القَدَم الرسومُ

رياض بالشقائق مُونقات تكنفُ نباتاًها نورٌ عميمُ

كأنَّ بها الأفاحي حين تضحى عليها الشمسُ طالعةٌ نجومُ

ومجلس فنيةٍ طابوا وطابت مجالسُهُم وطاب بها النعمُ

تدارُ عليهمُ فيها عقار مُعتقةٌ بها يصبو الحليمُ

كووس كالكواكب دائراتُ مطالعُها على الفلك الأديم³

وهو لا يعلن عن تعلقه بالموروث الفارسي فحسب، بل يستغل اسم التفضيل (أحبُّ) للمفاضلة بينه وبين الموروث العربي، وبالطبع فالمقدمات هي أساس هذه المفاضلة، فهو يرفض ركوب المطايا والنتيه في الصحراء، ويرفض أكثر من ذلك الوقوف على الأطلال، ويفضّل بدلا عنها مجالس اللهو والسكر.

٤- الخمر والتحدي الاجتماعي والفني:

ألا فسقني خمرًا وقل لي هي الخمر ولا تسقني سرا إذا أمكن الجهر

فما العيش إلا سكرة بعد سكرة فإن طال هذا عنده قصر الدهر

وما الغبن إلا أن تراني صاحبا وما الغنم إلا أن يتعتني السكر⁴

يقول أدونيس في مسألة تحدي أبي نواس: " المسألة بالنسبة إلى أبي نواس هو العيش بامتلاء، وهي تحويل كمية الوجود إلى نوعية، وتحويل كتلة الزمن إلى قيمة، فليست الحياة هي التي تهمة بل قيمتها هكذا يستبدل الذاكرة بالحلم والغيبية بالشهادة، والتذكر والحنين بالمغامرة وطلب اللذة يتناول وتشع زما ثانيا رداً آخر للزمن، إن شعره هو فن يجعل الزمن كله حاضرا، هو زمن النشوة والهيام"⁵.

¹ - أبو نواس: الديوان، ص 35-36

² - طه حسين: حديث الأربعاء، ج2، ص 90

³ - أبو نواس: الديوان، ص 187

⁴ - المصدر نفسه، ص 381-382

⁵ - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 49

0- الحال السياسية والمقدمة الخمرية:

ومن مظاهر تحدي أبي نواس الواضحة تقديمه لقصيدة مدح الخلفاء بالمقدمة الخمرية، وهو الذي قلّ حتى عند أكثر الشعراء المولدين مجونا، وهو ما جعل للمقدمة الخمرية هذه الشهرة التي أوصلتها إلينا اليوم، فلولا قبول الخلفاء بها ما رواها الرواة وما دَوّنها أصحاب الأمالي والنقاد القدامى في كتبهم، ومن مقدماته الخمرية في مدح الأمين قوله:

نَبّه نديمك قد نَعَس	يسقيك كأساً في الغَلَس
صِرْفاً كأنّ شعاعها	في كفّ شاربها قَبَس
أضحى الإمام محمّد	للدين نوراً يُقْتَبَس
ورث الخلافة خمسة	وبخير سادسهم سدّس
تبكي البذور لضحكهِ	والسيف يضحك إن عَبَس ¹

وحتى في قصيدته الشهيرة في مدح هارون الرشيد والتي بدأها بالمقدمة الطللية، سرعان ما عدل عنها إلى الحديث عن الخمرة، حتى عدّها الدارسون مقدمة خمرية لا طللية، لأن عدد الأبيات التي وصف بها الطلل لم تتعد الثلاثة، بينما وصف الخمر في ستة أبيات وهو ضعف العدد الأول، والجدير بالذكر أنّ عدد أبيات المدح التي تلت وصف الخمرة كانت أربعة فقط، ما جعل الخمرة تحتل قلب هذه القصيدة، يقول:

لَقَدْ طَالَ فِي رَسْمِ الدِّيارِ بُكائي،	وقد طَالَ تَرْدادي بها وَعَنائي
كأنّي مُرِغٌ في الدِّيارِ طَرِيدة	أراها أَمامي مَرّةً ، وَوَرائي
فَلَمّا بَدَا لي اليأسُ عَدَيْتُ نَاقَتِي	عن الدَّارِ واستولَى عليّ عَزائي
إلى بَيتِ حانٍ لا تَهَرّ كِلابُهُ	عَلَيّ، ولا يُنْكَرَن طُولَ ثَوائي
فإن تكن الصَّهْبَاءُ أودَتْ بِتالدي	فلم توقني أَكْرُومَتِي وحيائي
فما رِمَتْهُ حتى أتى دون ما حَوْتُ	يَمينيَ حَتّى رَيطَتِي وَحِذائي
وَكأْسٍ كَمِصْبَاحِ السَّماءِ شَرِبْتُها	على قُبْلَةٍ أو مُوعِدٍ بِلِقائي
أنتَ دونها الأَيامُ . حتى كأنّها	تَساقُطُ نُورٍ مِنْ فُتُوقِ سَماءِ
ترى ضوءها من ظاهرِ الكأسِ ساطِعاً	عليك، وإنّ غَطِيَّتْها بَغطاءِ
تبارك من ساسَ الأمُورَ بعلمه	وفضَّلَ هاروناً على الخلفاءِ
نَعيشُ بِخَيْرٍ ما انطَوَيْنَا على النَقى	وما ساسَ دَنيانا أبو الأَمناءِ
إِمامٌ يَخافُ اللهَ . حَتّى كأنّه	يُؤمِّلُ رُؤياهُ صَباحَ مَساءِ
أشْمُ، طُوأَلَ السَّاعِدِينَ . كأنّما	يُنَاطُ نِجاداً سِيفُهُ بِلِواءِ ¹

¹ - أبو نواس: الديوان، ص 417

٦- الخمر والراحة النفسية:

أحبّ أبو نواس الخمرة وعاقرها، " فأصبحت حاجة من حاجات نفسه لا يستطيع أن يحيا دونها، بل انقلب حبه لها إلى ما يشبه العبادة، لذلك عشقها ومنحها صفات الأنثى"²، يقول:

لا تخشَعن لطارق الحدَثان وادفع همومك بالشراب القاني
أو ما ترى أيدي السحائب رَقشت حُلَّ الشرى ببدايع الريحان
فإذا الهموم تعاورتك فسلّها بالزّاح والريحان والنُّدمان³

ويقول:

دع عنك لومي فإنّ اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء
صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها لو مسّها ضرر مسته سراء⁴

ويقول:

إذا خطرْتُ فيكَ الهمومُ فداوها بكأسك حتّى لا تكونَ همومُ
أدرها وخُذها قهوةً بابليّةً لهابين بُصرى والعراقِ كُروم⁵

وقد نظر إيليا الحاوي في علاقة الخمرة بالراحة النفسية، ورأى أنّ " الكأس التي يطلبها هنا هي كأس سلوة لا كأس خمرة، والفرق بين الكأسين كبير، فالسلوة تعني أنّ الشاعر لا يشرب الخمر للعريضة، كما يبدو في قصائد أخرى وإنما يشربها لكي يغرق أحزانه فيها، وينسى شقاءه"⁶.

الخاتمة:

يعلق طه حسين على هذا المذهب في فن الشعر قائلاً: "أراد أبو نواس أن يشرع للناس هذا المذهب، فجذّ فيه ووفق التوفيق كله، واتخذ وصف الخمر وما إليها من اللذات وسيلةً إلى مدح طريقته الحديثة ودم طريقة القدماء"⁷، فقد أسس لمذهب جديد في الشعر ووفق فيه، وقبله النقد من هذا الباب. ويعتقد العربي درويش أنّ أبا نواس مثّل عصره فهو " كما يبدو من سيرته وحياته وشعره تمثّل عصره واستوعبه وعاشه بذهنية وعقل متفتحين، فكان بذلك ابناً باراً له... أبو نواس كان رجلاً ثورياً وثوريته لم

¹ - أبو نواس: الديوان، ص 358

² - إيليا الحاوي: فن الشعر الخمرى وتطوّره عند العرب، لا ط، دار الثقافة، بيروت، 1997م. ص 83

³ - أبو نواس: الديوان، ص 692

⁴ - المصدر نفسه، ص 85

⁵ - المصدر نفسه، ص 131

⁶ - إيليا الحاوي: فن الشعر الخمرى، ص 86

⁷ - طه حسين: حديث الأربعاء ج 2، ص 90.

تكن ترتكز على منطلقات خارجة عن واقعه، بل كان يستوحى دعائمه من ذلك الواقع الذي عاشه بكل أبعاده"¹.

غير أنّ العقاد له رأي مغاير في مذهب التقديم بالخمرة لا بالطلل، يقول: " فهل كان أبو نواس يتجنب بكاء الأطلال إثارة لمذهب كائنا ما كان من المذاهب الفنية؟ كلا فإنه لم يدعُ إلى تجنبها إلا ليستطرد من ذلك إلى النعي على أهلها ومفاخر أنسابها، وإلا فمطالعه في بكاء الأطلال والديار تزيد على مطالع الشعراء من معاصريه أو المتقدمين عليه"².

وسواء كان غرضه أن ينال من العرب من خلال المقدمة الطللية، أو من أنسابهم التي لا تضاهي في نظره أنساب الساسانيين أجداده، إلا أنه ترك بصمته في القصيدة العربية، من خلال المقدمة الخمرية التي ارتبطت به فنياً أكثر من ارتباطها به في حقيقتها المذمومة.

¹ - العربي حسن درويش: أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر ص 274.

² - عباس محمود العقاد: أبو نواس، ص 108.

المحاضرة الرابعة : عمود الشعر

تمهيد:

عمود الشعر مصطلح علمي يتصل ببنية الشعر العربي الموزون المقفى، سبق إلى اكتشاف بعض عناصره عدد من العلماء العرب القدامى من دون التصريح باللفظ الجامع له (عمود الشعر) من أمثال الجاحظ وابن قتيبة وسواهما، حتى جاء القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، والحسن بن بشر الآمدي، اللذين وضعوا معالم النظرية الكبرى، والتي اكتملت على يدي أبي علي بن أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي.

1- عمود الشعر لغةً واصطلاحاً.

العمود في اللغة: عمود البيت وهو الخشبة القائمة في وسط الخباء، والجمع أعمدة وعمد، وعمود الأمر قوامه الذي لا يستقيم إلا به، والعميد: السيد المعتمد عليه في الأمور أو المعمود إليه¹ وفي الاصطلاح: طريقة العرب في نظم الشعر لا ما أحدثه المولدون والمتأخرون، أو هي القواعد الكلاسيكية للشعر العربي التي يجب على الشاعر أن يأخذ بها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها²، وهو مجموعة الخصائص الفنية الموروثة عن النقد العربي القديم، والمتوفرة في قصائد فحول الشعراء، والتي ينبغي أن تتوفر في الشعر ليكون جيداً.

وأول من ذكر هذا المصطلح الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، حيث قال: " أخبرني محمد بن عباد بن كاسب... قال سمعت أبا داود بن جرير يقول: "رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة، وجناحها رواية الكلام، وحليها الأعراب"³.

أما الناقد الذي اعتمده مصطلحاً فهو الآمدي الذي ذكره أكثر من مرة في كتابه (الموازنة)، يقول مثلاً أنّ " الباحثي كان أعرابي الشعر، مطبوعاً، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف"⁴. وقد وسّع القاضي الجرجاني في دلالات هذا المصطلح في كتابه الوساطة، من خلال ربطه بين عمود الشعر وبين نظام القصيدة الموروثة الذي اصطلح عليه بنظام القريض في باب (عمود الشعر ونظام القريض) وقد أكد أنّ القصيدة العربية " لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"⁵.

2- عمود الشعر عند المرزوقي:

¹- انظر: ابن منظور: لسان العرب، و الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (عَمَد)

²- انظر: أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ج1، دار مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2001، ص133.

³- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، ط1، 1961م، ج1، ص44.

⁴- الآمدي، الحسن بن بشر: الموازنة بين الطائيين، تحقيق: السيد صقر، دار المعارف، 1965م، ج1، ص4

⁵- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: أبو الفضل محمد بن إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)، 1966، ص 34

ارتبط عمود الشعر بأبي علي أحمد بن محمد المرزوقي المتوفى (421 هـ) أكثر من غيره، وربما كانت شهرة كتابه في شرح حماسة أبي تمام أحد الأسباب الرئيسية في ارتباطه بالعمود، وهو الأمر الذي دفع ببعض الباحثين إلى القول بأن الحماسة كانت مصدرا أساسيا لاستخراج عمود الشعر¹.

وقد بين المرزوقي قبل الخوض في شرحه الأسباب النقدية التي دفعته إلى ذلك في قوله: "الواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ل يتميز تلديد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيين على ما زيفوه، ويعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الآتي السمع على الأبي الصعب"².

وقد تعرض المرزوقي للحديث عن عمود الشعر في المقدمة التي كتبها على شرحه لحماسة أبي تمام، يقول المرزوقي: "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتنامها على تخير من لذيد الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما. فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار"³.

ونستطيع أن نجمل ما فصله المرزوقي في وصفه لعمود الشعر، أن منها ما يعود إلى اللفظ، ومنها ما يعود إلى الأسلوب، ومنها ما يعود إلى الخيال، أما اللفظ فيطلب منه المرزوقي الشرف، والرفعة، والصحة والصواب، أما الأسلوب فيطلب منه المتانة، والانسجام، والألفاظ المتميزة، والقافية المواتية للمعنى، أما الخيال فيطلب منه قرب التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له⁴.
وقد شرح هذه المعايير على الشكل الآتي:

أ- عيار المعنى هو العرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب.

قال المرزوقي: "فعيار المعنى أن يُعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء، مستأنسا بقرائنه، خرج وافيًا، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته"⁵.

1- أنظر: محمد العمري: البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1999، ص82.
2- أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي أبو علي: شرح ديوان الحماسة، القاهرة، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1951م، ج1، ص 8-9.
3- المصدر نفسه، ص 9.
4- محمد البرازي، في النقد العربي القديم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1987م، ص 267.
5- أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 9.

ب- عيار اللفظ هو الطبع والرواية والاستعمال.

يقول المرزوقي في هذا الموضع: "كأن يكون اللفظ وحشيًا، أو غير مستقيم، أو لا يكون مستعملًا في المعنى المطلوب، وقد قال عمر رضي الله عنه في زهير: "لا يتبع الوحشي ولا يعاظم في الكلام، أو يكون فيه زيادة تفسد المعنى أو نقصان"¹.

ج- عيار الإصابة في الوصف هو الذكاء وحسن التمييز.

يقول المرزوقي: "وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقًا في العلق، ممازجًا في اللصوق، يتعسر الخروج عنه، والتبرؤ منه فذلك لاسيما الإصابة فيه"².

د- عيار المقاربة في التشبيه هو الفطنة وحسن التقدير.

قال المرزوقي: "وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدق ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفردهما ليتبين وجه الشبه بينهما بلا كلفه، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به، وأملكها له؛ لأنه حينئذ يدل على نفسه، ويحميه من الغموض والالتباس"³.

هـ- عيار التحام أجزاء النظم والتثامه على تخير من لذيذ الوزن هو الطبع واللسان.

قال المرزوقي: "وعيار التحام أجزاء النظم، والتثامه على تخير من لذيذ الوزن: الطبع واللسان، فما لم يتعثر الطبع بأبوية وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصله، بل استمر فيه، واستسهله بلا ملال ولا كلال، فذلك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالمًا لأجزائه وتقارنًا"⁴.

و- عيار الاستعارة هو الذهن والفطنة.

قال المرزوقي: "وعيار الاستعارة الذهن والفطنة"⁵، فهما عمادان للذوق السليم، والطبع الصحيح الذي يدرك الصلات بين الأشياء، ويميز العلاقات تمييزًا سليمًا.

ز- عيار مشاكلة اللفظ للمعنى واقتضائها للقافية هو طول الدربة ودوام المداينة.

وأما عيار مشاكلة اللفظ والمعنى، وشدة اقتضائها للقافية "فطول الدربة ودوام المداينة، فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض، لا جفاء في خلالها ولا نبو ولا زيادة فيه ولا قصور، وكان اللفظ مسوقًا على رتب المعاني قد جعل الأخص للأخص، والأخص للأخص فهو البريء من العيب"⁶.

¹- أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 15.

²- المصدر نفسه، ص 15

³- المصدر نفسه، ص16.

⁴- المصدر نفسه، ص17.

⁵- المصدر نفسه، ص17.

⁶- المصدر نفسه، ص19.

وبعد أن تتحقق هذه المشكلة بين هذين العنصرين المهمين من عناصر عمود الشعر يهتم عمود الشعر برابطهما بالقفائية، ربطاً محكماً متيناً، فالقفائية الجيدة هي التي يسوق إليها المعنى سوقاً، وتبدو متلاحمة مع ألفاظ البيت تلاحماً يأخذ برقاب بعض¹، بحيث تكون كما وصفها المرزوقي: " كالموعد المنتظر، يتشوفه المعنى بحقه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغنى عنها"². ويقول المرزوقي في خلاصة مركزة: "فهذه الخصال، عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلح المِعْظَم، والمُحْسِن المُقَدَّم. ومن لم يجمعها كلها فَيَقْدَر سُهْمَتِهِ منها يكون نَصِيْبُهُ من التقدم والإحسان. وهذا إجماع مأخوذ به ومُنْبَغٍ نهجه حتى الآن"³.

2- عمود الشعر عند الحداثيين:

يعتقد بعض الباحثين المحدثين أن اتصال الشعر العربي بالشعر الغربي في العصر الحديث أدى بالشعراء إلى كسر قواعد عمود الشعر، يقول يوسف حامد جابر: "ونحن لو حاولنا أن نستجمع الخيوط التي كانت صلة وصل بين الشعر العربي والشعر الأجنبي والتي أضاعت مسيرة الشعر العربي، بما وقَّرت له من إمكانية مقارنته من الشعر العالمي، ثم إمكانية تطويعه لما تكون عليه نفس الشاعر أثناء عملية الخلق، مع ما صاحب ذلك من كسرٍ لعمود الشعر، بشكل أزال عنه صفة القداسة"⁴.

ويقول في نص آخر هو عن دور مدارس الشعر العربي في الخروج عن سنن عمود الشعر: "غير أنه، وإن كانت هذه المدارس قد اتفقت على كسر عمود الشعر وإيجاد بديل آخر، من خلال مجموعة من البحوث التي وصلت إلينا، إلا أننا نلاحظ أن هذه البحوث في أغلبها بقيت في مستوى النظرية، وبقي شعر أصحابها كلاسيكياً في شكله"⁵.

كما أنه يعتقد أن رواد مدرسة الشعر الحر سعوا إلى تجديد عناصر القصيدة البنائية التي لا علاقة لها بشكل الشعر، وبذلك كشفوا عن فهم دقيق لعمود الشعر، وهو فهم غير غريب عن هؤلاء الرواد لأن مرجعيتهم لم تكن أجنبية صرفاً، وإنما ممزوجة باطلاعهم على الأدب العربي القديم واعتزازهم بالتراث الشعري العربي، خصوصاً العباسي⁶.

¹ - ينظر: ثامر المصاروة: عمود الشعر العربي بين النشأة والتأسيس، موقع دار ناشري للكتب الالكترونية، الرابط: <http://www.nashiri.net/critiques-and-reviews/critiques-and-analyses/3653--e-v15-3653>.

² - انظر: أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 20.

³ - المرجع نفسه، ص 32

⁴ - يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، 2000، ص31.

⁵ - المرجع نفسه، ص 40.

⁶ - انظر: محمد مصطفى بدوي: الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة، مجلة عالم الفكر مج 19. ع 3 1988. ص

ويؤيد هذا الموقف من عمود الشعر محمد لطفي اليوسفي الذي يعتقد أنَّ النصوص المؤسّسة للشعر الحر كسرت قداسة عمود الشعر، يقول: "والثابت تاريخياً أن النصوص الأولى التي تمكنت من كسر قداسة" عمود الشعر مثلاً: "هل كان حُباً للسياب، أو "الكوليرا" لنازك الملائكة"¹.

ليربط شاعر النابلسي مفهوم الشعر الحديث بالخروج عن عمود الشعر، يقول: "وهناك فرق بين الشعر الحديث والحداثة، الشعر الحديث هو الخروج عن عمود الشعر"².

4- أسباب الخروج عن عمود الشعر في الشعر المعاصر:

وانطلاقاً من هذه المواقف التي تدعو إلى الخروج عن عمود الشعر في الشعر العربي المعاصر، حدّد النقاد المحدثون جملة من الأسباب التي دفعتهم إلى ذلك³:

أ- إهمال الخيال :

كان لإهمال العرب دور الخيال، واعتمادهم التنظيم في قواعدهم النقدية، أثر كبير في جمود الشعر العربي، وتحوله إلى صنعة لا تحتاج إلى كثير من الخيال والابتكار⁴، فالخيال عندهم ضرب من الوهم⁵، وهو أيضاً أثر من آثار المادية المحضة، التي " لا تستطيع الإمام بغير الظواهر، مما يدعو إلى الاسترسال مع الخيال إلى أبعد شوط وأقصى مدى "⁶.

ب- تقديم العقل على الإبداع :

يقابل إهمال الخيال عند النقاد الإعلاء من شأن العقل في الإبداع الشعري، فالمرزوقي يطلب في عيار المعنى أن " يُعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب "⁷. لقد نظر النقاد العرب إلى الشعر نظرة " عقلية تعتمد على المنطق لا نفسية تعتمد على الشعور كما يذهب النقد الحديث."⁸

فتقديم التشبيه على الاستعارة، كان بتأثير النزعة العقلية الاتباعية عند النقاد، فقد " أهمل معظم النقاد العرب القدامى الاستعارة، لأنهم كانوا اتباعيين، ينصاعون للعقل وأحكامه، والمنطق وقوانينه، فعظم عندهم التشبيه "⁹، كما أنّ طلب الإصاغة، والمقاربة في التشبيه ينسجم مع النزعة المنطقية العقلية من جهة،

¹ - محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر: السياب، سعدي يوسف، درويش، أدونيس نموذجاً، دار سیراس، ط2، 1992، ص12

² - شاعر النابلسي: نبت الصمت، دراسة في الشعر السعودي المعاصر، العصر الحديث للنشر، 1992. ص 82

³ - ينظر هذه الخصائص: وحيد صبحي كباة: الخصومة بين الطائفتين وعمود الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1997، من ص 94 إلى 113

⁴ - انظر: إحسان عباس: فن الشعر ، ط3 دار الثقافة، بيروت، د. ت، ص 144

⁵ - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973، ص 410

⁶ - أبو القاسم الشابي الشابي: الخيال الشعري عند العرب 119-120.

⁷ - المروزقي: شرح ديوان الحماسة، ج 1، ص9

⁸ - حفني محمد شرف: الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر، 1965، ص 161.

⁹ - عدنان قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، 1992، ص107

ويرتبط بالتوافق الشكلي من جهة ثانية. يقول جابر عصفور: " والإصابة والمقاربة مصطلحان يمكن أن يندرجا تحت ما نسميه بالتناسب المنطقي بين أطراف التشبيه، لأنهما يرتبطان . في النهاية . بمدى التوافق الشكلي بين الأطراف"¹.

ج- الشعر صناعة:

النقد المعتمد على قواعد عمود الشعر لا يتحدث عن الشعر من حيث كونه خلقاً أو رؤية شعرية، وإنما من حيث هو صناعة². لهذا احتفل النقاد بالصياغة الخارجية الشكلية، فلم يروا ضميراً في تكرار المعاني ما دامت الصياغة مبتكرة³، مما أدى إلى تكرار الصور نفسها وتشابهها، والاعتماد بالتالي على الصور الجاهزة والثابتة والمكررة⁴.

د- تقديم الشكل :

لقد كان لنظرة العرب الحسية في إدراك الجمال أثرها العميق في انصراف " الأغلبية إلى الاهتمام بالجمال الشكلي الذي يتأدى إلى الحواس، فيلذّها أو يؤذيها.. وقد أمكن فيما بعد ضبط القواعد التي تتحكم في الشكل، (لتصبح) هي قواعد الصنعة"⁵ وهكذا، سيطرت الصنعة على الفكر النقدي الجمالي العربي⁶.

هـ- الجزئية بدل الكلية:

كانت النظرة التجزئية سمة من سمات العقلية العربية التقليدية، التي ما كانت تنظر " إلى القصيدة ككل وكوحدة، بل تنظر إليها كأجزاء منفصلة مستقلة"⁷، ويرجع شوقي ضيف هذه النظرة إلى اللغويين، " فقد جعلتهم عنايتهم بالشاهد والمثل في أبحاثهم، يققون أكثر مما ينبغي عند المعاني الجزئية، بل كانوا يفاضلون أحياناً بينهم على أساس هذه الجزئيات.. ولا نبالغ إذا قلنا: إن كل بحث جزئي في النقد العربي، مرجعه هذه النظرة من اللغويين، فهم الذين جعلوا البيت وحدة النقد، واتخذوا المعنى المحدود أصلاً للتقدير، وقاعدة للتقويم"⁸.

¹- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981، ص 214

²- انظر إسماعيل دندي: الرؤية والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، دمشق العدد 339، كانون الأول 1991، ص 144-157

³- انظر: أدونيس: زمن الشعر، ص 42، 39.

⁴- انظر: نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، جمعه: صايل الكفيري، دار صفحات للدراسات والنشر، 2008، ص 276

⁵- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص 171

⁶- المرجع نفسه، ص 215

⁷- أدونيس: زمن الشعر، ص 22.

⁸- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، لات، ص 40-41

و- سيطرة الذوق العام :

يقول مصطفى ناصف: " إن استعمال شيء ما استعمالاً مجازياً لا يبلغ غايته، إلا إذا كان مألوفاً، محبوباً، داخلاً في حدود الخبرة المعتادة ذات الجذور العميقة في النفس. ولا بدّ أن تكون الارتباطات حول الشيء الجديد مستقرة في اللاشعور العام"¹ من هذا المنطلق أكّد المرزوقي أهمية الاستعمال والرواية وطول الدربة ودوام المدارس، حتى يكون الشعر مطابقاً للذوق العام.

ز- احترام الأنموذج :

الأنموذج في نظر نقاد عمود الشعر يعني " أن الكمال الشعري من وجهة نظر العقلية السائدة، كائن سابقاً في التراث الشعري العربي (وعلى الأخص الجاهلي). وعلى الشعراء في المستقبل أن ينسجوا على منواله، فليس لمتأخر الشعراء، كما يقول ابن قتيبة، أن يخرج على مذهب المتقدمين"²، وهو ما رفضه المعاصرون لأنه مثلّ أهمّ قيد عقل حريتهم الإبداعية.

الخاتمة:

يرى إحسان عباس أنّ " نظرية عمود الشعر رحبة الأكتاف واسعة الجنبات، وأنه لا يخرج من نطاقها شاعر عربي أبداً، وإنما تخرج قصيدة لشاعر، أو أبيات في كل قصيدة، و قد أساء الناس فهم هذه النظرية وحملوها من السيئات الشيء الكثير، و لكنها أساس كلاسيكي رصين، فالثورة عليها لا تكون على أساس رفض الشعر العربي مجلة"³.

وهو ما يؤكد أنّ هذه النظرية هي من أكمل النظريات النقدية في التراث الأدبي العربي، وهي لم تكن من بنات أفكار باحث واحد أخرجها من غوامض فكره، بل هي نتاج تفكير عميق وبحث طويل امتد من القصيدة الجاهلية إلى القرن الخامس الهجري، وأدلى فيها علماء بارزون، بداية بأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ووصولاً إلى أبي علي المرزوقي.

وسواء اعتقد بعض الدارسين أنّ هذه النظرية قد حدّت من حرية الإبداع في الشعر العربي، ومنعته من التطور، فإنّ أغلب الدارسين يعتقدون أنّها ساهمت في تأطير عملية الإبداع زمناً طويلاً وحمت القصيدة العربية من الخروج إلى مسارات غريبة عن أصولها، وبعبارة أخرى، كما يحدث للقصيدة العربية المعاصرة.

¹ - مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 191.

² - أدونيس: زمن الشعر، ص 22.

³ - إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، 1981، ص 162

المحاضرة الخامسة: حسن التخلص

تمهيد

بُنيت القصيدة العربية القديمة على جملة من العناصر الفنية التي تبدو في ظاهرها منفصلة عن بعضها البعض بدءاً بالمقدمة بأشكالها المختلفة ووصولاً إلى الخاتمة التي تكون عادة في شكل حكمة أو قول مأثور يرسخ في الذهان، وبينهما يأتي النسب والرحلة والموضوع الرئيس مدحاً أو هجاء أو فخراً أو رثاء أو حتى غزلاً أو تشبيهاً، ولكنها في الحقيقة عناصر متكاملة يجمع بينها التدرج والتساوق والتناسب والترابط العضوي.

والسبب في هذا التشاكل بين العناصر البنائية للقصيدة العربية يعود إلى أداة فنية غاية في الدقة ولا تتأتى إلاّ لذوي الخبرة والقدرة الفنية الرفيعة اصطلاحاً عليها النقاد القدامى بـ(حسن التخلص)، وهي تمثل الانتقال السلس من معنى إلى معنى آخر دون أن يشعر القارئ بهذا التحول الدلالي، لأنّ الشاعر استطاع أن يمدّ جزءاً من المعنى الأول في الثاني ما سمح بتلك السلسلة وذلك الامتداد.

1- التخلص في اللغة:

التخلص في اللغة هو تنقية الشيء وتهذيبه، يقول ابن فارس (ت395 هـ) "الخاء واللام والصاد، أصل واحد مطرد، يقولون خلصه من كذا وخلص هو"¹، في حين جعله الخليل (ت170 هـ) مما يشتبك بغيره فيحتاج استخلاصه إلى حركة "فخلصته، نحيته من كل شيء ينشب تخليصاً، وتخلصته كما يتخلص الغزل إذا التبس"².

وقد دخل اللفظ الإطار المعنوي من خلال حديث الفيروز آبادي (ت817 هـ) من كون الاستخلاص مرتبطاً بالنفس بقوله: "وخلص تخليصاً أعطى الخلاص وخالصة صافاه واستخلصه لنفسه"³.

وقد يراد باللفظ دلالة التوصيل والبلوغ، يقول ابن منظور (ت711 هـ): "فلما خلصت بمستوى الأرض أي وصلت وبلغت، ويقال خلص فلان إلى فلان"⁴ أي: وصل، مما يعني أن التخلص لم يبرح مفهومه اللغوي عن (سلم ونجا).

¹ - أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين: معجم مقاييس اللغة، ج2، تح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث، مصر، 1979، ص 208.

² - أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري: كتاب العين، ج4، تح: مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار الهلال، ص 186 - 187.

³ - الفيروآبادي: القاموس المحيط، ج 1، ص 797.

⁴ - ابن منظور: لسان العرب، ج1، ص 877.

2- حسن التخلّص مصطلحاً نقدياً:

يعرّف حسن التخلّص اصطلاحاً بأنّه "الانتقال مما انفتح به الكلام إلى المقصود مع رعاية المناسبة، وأحسنه أن يكون الانتقال على وجه سهل يختلّسه اختلاسا دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلّا وقد وقع الثاني لشدة الالتئام بينهما"¹.

أما البلاغيون فقد عرّفوه بأنّه: الانتقال مما ابتدئ به الكلام من تشبيب أو ذكر للديار، أو وصفٍ للخمر ونحو ذلك، إلى الغرض المقصود من الكلام مع رعاية الملازمة بين ما ابتدئ به، وما انتقل إليه؛ لأنّ المخاطب يكون مرتقباً ومنتظراً لهذا الانتقال، فما جاء حسناً قد روعي فيه التلاؤم، حرك من نشاطه، وكان أدعى للإصغاء والمتابعة، وإن جاء بخلاف ذلك، أدى إلى النفور والإعراض².

ولعل أبا عبيدة معمر بن المثنى (ت 209 هـ) أول من ذكر مصطلح التخلّص في نص نقله عنه الحاتمي قال: "أحسن تخلّص للعرب تخلّصت به من بكاء طلل، ووصف إبل، وتحمل أظعان، وتصدع جيران بغير (دع ذا)، و (عد عما ترى) و (اذكر كذا) من صدر إلى عجز، لا يتعداه، شاعر سواه ولا يعلّقه بما عداه"³، فيظهر من كلام أبي عبيدة أن صيغ (دع ذا) و (سل) و (عد عما ترى) وسائل انتقال استخدمت للربط بين أجزاء القصيدة ذوات الأغراض المختلفة كالغزل والرثاء والهجاء فكانت جسوراً لفظية تربط بين أغراض القصيدة الواحدة، وأكد في كلامه أن هذه الصيغ ليست الموضع الوحيد للتخلّص فالروابط موجودة بين أجزاء القصيدة عند كل جزء، وأنّ للتخلّص روابط ثرية متعددة وليست مقيدة بهذه الصيغ⁴.

وعرّفه ابن الأثير (ت 637 هـ) بقوله: "وهو أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني فيما هو فيه إذ أخذ في معنى غيره وجعل الأول سبباً إليه. فيكون بعضه آخذاً برقاب بعض"⁵.

ولقد قام حازم القرطاجني (ت 684 هـ) بخطوة مهمة عندما بحث موضوع "التخلّص" في الباب الثالث من كتابه، وهو "باب المباني" وشرطه في التخلّص "أن يكون الكلام غير منفصل عن بعضه البعض وأن يحتال الشاعر أيضاً في ما يصل بين حاشيتي الكلام"⁶.

¹- محمد علي الفاروقي: كشّاف اصطلاحات الفنون، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 2006، ص530

²- ينظر للتوسع في الموضوع: موقع قلم التعليمي: <https://qalamedu.org/>، اطّلت عليه يوم: 2020/6/5

³- محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، أبو علي: حلية المحاضرة، تح: جعفر الكتاني، وزارة الثقافة والإعلام : دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979، ج 1، ص 217

⁴- هاني توفيق نصر الله: التخلّص في القصيدة العربية من الصيغة إلى البنية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات المجلد 14، العدد5، 1999م، ص104

⁵- ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه: أحمد الحوفي ويدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، لات.، ج 2، ص 244.

⁶- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ط1، 1966، ص 319 - 320.

وذكر القزويني (ت739هـ) التخلص بربطه بالمتلقي، يقول "تعني به الانتقال مما شُبب به الكلام من تشبيبه أو غيره إلى المقصود مع رعاية الملاءمة بينهما، لأن السامع يكون مترقبا للانتقال من النسب إلى المقصود. كيف يكون؟ فإذا كان حسنا متلائم الطرفين حرك من نشاط السامع وأعان على إصغائه إلى ما بعده، وإن كان الأمر بخلاف ذلك كان الأمر بالعكس"¹.

وتابعه السيوطي (ت 911 هـ) في تعريفه للمصطلح من انتقاله مما ابتدأ به الكلام بحيث لا يشعر السامع بالانتقال لشدة الملاءمة بينهما².

ولم يخرج من أتى بعده من البلاغين عن هذا المفهوم من كون حسن التخلص هو "أن ينقل من معنى إلى معنى أو من غرض إلى غرض آخر يتعلق بما سبق ويرتبط بما لحق، ويكون الانتقال بحسن التخلص انتقالا سهلا دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما حتى كأنما افراغا في قالب واحد"³.

وشبه ابن طباطبا (ت322هـ) عناصر القصيدة البنائية بالفصول المنفصلة التي لا بد من الربط بينها بشكل فني، فقال: "إن للشعر فصولا كفصول الرسائل فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه، على تصرفه، في الفنون، صله لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله"⁴.

وجاء ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) بمفهوم جديد لم يسبقه إليه أحد خالف فيه النقاد الذين سبقوه فعرفه "ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى ثم عاد إلى المعنى الأول وأخذ في غيره، ثم رجع إلى ما كان فيه"⁵، وفي هذا التعريف يجعل القيرواني ثلاثة معاني وخمسة انتقالات وإننا قد اعتمدنا هذا المفهوم لأن الآخرين جعل التخلص الانتقال من معنى إلى معنى دون ذكر العود إلى المعنى الأول سوى ابن رشيق، ومن الأمثلة على هذا النوع من التخلّص قول النابغة الذبياني:

وكفكفتُ مني عبرةً فرددتُهُ إلى النحر منها مُستهلٌّ ودامعٌ
على حين عاتبت المشيب على الصبا وقلت: الما اصح والشيب وازعُ
ثم تخلص إلى الاعتذار:

¹ - الخطيب القزويني محمد بن عبد الرحمن جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبدیع ، ج2، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، 2003، ص 432.

² - عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي: الإتيان في علوم القرآن، ج1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص 310

³ - أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية، ج2، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1، 2006، ص110-111.

⁴ - محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن: عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي - القاهرة، ص 178

⁵ - ابن رشيق القيرواني: العمد في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ج 1، ص 236 - 237.

ولكن همأً دون ذلك شاغل
وعيدُ أبي قابوس في غير كنهه
ثم عاد إلى الأول يشكو:
فبتَ كأني ساورتني ضئيلةٌ
يُسهر في ليل التمام سليمها
ثم أخذ في غيره ووصف الأفعى:
تتاذرها الراقون من سوء سمها
ثم رجع إلى ما كان فيه وهو الاعتذار:
أتاني - أبيت اللعن - أنك لمتني
وتلك التي تستكُ منها المسامح¹
مكان الشغاف تبتغيه الأصابع
أتاني ودوني راكسٌ فالضواجُ
من الرقش في أنيابها السمّ ناقعُ
لحلي النساء في يديه قعاقعُ
تطلقه طورا وطورا تراجعُ

3- صور من حسن التخلص في الشعر العربي:

يرى يوسف بكار أنه " لما كانت القصيدة الجاهلية متعددة الأغراض في الغالب، وكان رأي أغلبية النقاد إلزام المحدثين بها، فقد حرصوا حرصا شديدا على الاهتمام بالشكل، والدقة في الخروج من جزء إلى جزء خروجاً يشعر بالتحام الأجزاء وتماسكها، فلا يوجد حواجز واضحة بينها وعلى قدر براعة الشاعر يكون حسن التخلص إلى المقصود"²، غير أنه في القصيدة الجاهلية لم يراعِ المتكلم التناسب والمتلائم في انتقاله وهو ما اصطلاح عليه النقاد القدامى **الاقتضاب**، وهو مذهب الجاهليين ومن وليهم من المخضرمين إذ كانوا لا يحسنون التخلص بل ينتقلون من غرض لآخر بقولهم: دعها، أو عد عنه، أو عد عما ترى، ونحو ذلك كما في قول زهير:

فعد عما ترى إذ فات مطلبه أمسى بذاك غراب البين قد نعق³
فقد انتقل من الغزل إلى غرضه المقصود بقوله: "عدُ عما ترى"، فلم يحسن التخلص، وهذا لا يعني أن المتقدمين كانوا لا يراعون التناسب في انتقالهم، ولا يحسنون التخلص.
١- وهو ما نلاحظه في العصر الإسلامي، فقد تخلص **حسن بن ثابت** في قصيدة (عرفت ديار زينب) في وصف غزوة بدر الكبرى، من المقدمة الطللية إلى الموضوع الرئيس بالفعلين (دع وخبر):

فدع عنك التذكر كل يوم وردّ حزاة الصدر الكئيب
وخبر بالذي لا عيب فيه بصدق غي إخبار الكذوف
بما صنع المليك غداة بدر لنا في المشركين من النصيب¹

¹ - النابغة الذبياني: ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط3، 1993، ص 53 وما بعدها.

² - يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ط2، دار الاندلس، بيروت-لبنان، 1983، ص221.

³ - زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص 41

إلا أنّ النقاد لم يقفوا في التخلّص عند الشعر القديم، إنما أدخلوا الشعر المحدث في حسابهم وأحكامهم، بحيث يكادون يتفوقون على أنّ المحدثين أحسن تخلّصاً من المتقدمين²:

٢- ومن التخلّصات الحسنة في العصر العباسي قول أبي تمام :

يَقُولُ فِي ثُومٍ صَحْبِي وَقَدْ أَخَذْتُ بِنَا السُّرَى وَخُطَا الْمَهْرِيَّةِ الْفُودِ
أَمْطَلَعَ الشَّمْسُ تَتَوَيُّ أَنْ تَوْمَ بَنَا فَقُلْتُ كَلًّا وَلَكِنْ مَطْلَعُ الْجُودِ³

فالشاعر هنا، انتقل انتقالاً حسناً من مطلع الشمس إلى مطلع الجود الذي يقصد به الخليفة، ومنه انتقل إلى المدح.

٣- ومن حسن التخلّص قول البحتري في مدح المتوكل :

كَأَنَّهَا حِينَ لَجَتْ فِي تَدْفِقِهَا يَدُ الْخَلِيفَةِ لَمَّا سَالَ وَادِيهَا⁴

وقد انتقل من وصف البركة إلى المدح انتقالاً حسناً متلائماً، حيث شبه تدفق مياهها وسيلانه بتدفق يد الخليفة بالعتاء والبذل.

٤- وفي الخروج من الغزل إلى المدح قول أبي نواس :

تَقُولُ الَّتِي مِنْ بَيْتِهَا خَفَ مَرْكَبِي عَزِيزٌ عَلَيْنَا أَنْ نَرَاكَ تَسِيرُ
أَمَّا دُونَ مَصْرٍ لِلْغَنَى مُتَطَلِّبُ بَلَى إِنَّ أَسْبَابَ الْغَنَى لَكَثِيرُ
فَقُلْتُ لَهَا وَاسْتَعْجَلْتُهَا بِوَادِرٍ جَرَتْ فَجَرَى فِي جَرِيهِنَّ عَبِيرُ
ذَرِينِي أَكْثَرَ حَاسِدِيكَ بِرَحْلَةٍ إِلَى بَلَدٍ فِيهَا الْمَصِيبُ أَمِيرُ⁵

٥- ومن ذلك قول مسلم بن الوليد في التخلّص من الوصف إلى المدح :

أَجْدُكَ مَا تَدْرِينَا أَنْ رَبَّ لَيْلَةٍ كَأَنَّ دَجَاهاً مِنْ قُرُونِكَ تَنْتَشِرُ
سَهَرْتُ بِهَا حَتَّى تَجَلَّتْ بَغْرَةٌ كَغَرَةٍ يَحْيَى حِينَ يَذْكُرُ جَعْفَرُ⁶

الجد بالكسر أو بالفتح الحظ، فهو استحلاف بالحظ، ومنصوب بنزع الخفض، أي: أبجدك، والقرون هي خُصل الشعر، وهنا ينتقل من النسب في هذه الأبيات إلى مدح يحيى بن جعفر انتقالاً حسناً، فقد شبه غرة الصباح الذي بدد الظلام بغرته، فكان في الانتقال من غرة الصباح إلى غرة الممدوح تلائم وتناسب⁷.

¹- حسان بن ثابت: شرح ديوان حسان بن الثابت الأنصاري، بيروت- دار الإحياء التراث العربي د.ت. ص 36

²- يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص 223

³- أبو تمام: الديوان، ص 168

⁴- البحتري: ديوانه، ضبط عمر فاروق الطباع، مج 1، دار الأرقم، بيروت- لبنان، ص 24

⁵- أبو نواس: ديوانه، ص 99

⁶- مسلم بن الوليد: ديوانه، ص 33

⁷- ينظر: موقع قلم التعليمي: المرجع السابق.

٦- ومن حسن التخلص قول المتنبي :

خليلي ما لي لا أرى غير شاعر فكم منهم الدعوى ومني القوائد
فلا تعجبا أن السيوف كثيرة ولكن سيف الدولة اليوم واحد¹

كان الانتقال من تفرد الشعر إلى انفراد الممدوح بالقوة، وبكونه سيف الدولة، انتقالاً حسناً متلائماً.

٧- أما في الشعر الأندلسي فقد سار الشعراء على طريق المشاركة، بل واتبعوا سبل الجاهليين في الاقتضاب والدعوة الصريحة إلى ترك هذا الموضوع والانتقال إلى الآخر، ومن هؤلاء الشعراء ابن جابر الأندلسي الذي يقول:

درست الهوى حتى حفظت كمثل ما تدارست أي الحمد للملك الفرد
دع الناس وأرج الملك الصالح الذي يبيع الغنى منّا بلفظ من الحمد
دلائل مجد من أبيه وجدّه كفى من أب ساد الملوك ومن جدّ²

ومن حسن التخلص في الشعر الأندلسي خروج الشاعر الجزار السرقسطي من الغزل ووصف الطبيعة إلى المدح بشكل بديع استغل فيه الانتقال من الظلمة إلى النور، في قوله:

ألمّ خيال مية عن لمام بنار منى فحياً بالسلام
عجبت لطيفها أنى تهدي إلينا طاوياً تلك المرامي
سرت ونواظر الرقباء رمد وعين الدهر رياء بالمنام
وقد لبست نجوم الليل برداً أجادت صبغة أيدي الظلام
كأنّ البدر فيه أمير قوم سرى منهم في جيش لمام³

٨- وقد استغل بعض الشعراء المحدثين هذه التقنية الفنية القديمة، وحافظوا عليها في قصائدهم، غير أنّ النقد الحديث اصطلاح عليها بمصطلح جديد هو (وحدة النسق)، ونقصد بها أن تكون القصيدة "متعددة المواضيع، ولكنها مع تعددها متحدة في هدف عام تتجه إليه، ملتحمة في نسيج واحد دون تنافر أو تفكيك"⁴، ومن هؤلاء الشعراء محمود سامي البارودي الذي انتقل من وصف القطا ليلاً إلى مدح النبي (صلعم)، يقول:

ليت القطا حين سارت غُدوةً حمّلت عني رسائل أشواقي إلى إضمّ

¹ - أبو الطيب المتنبي: ديوانه، بشرح العكبري البغدادي، ج1، ضبطه: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت - لبنان، ط1، 1997، ص 255

² - ابن جابر محمد بن أحمد الأندلسي: ديوان المقصد الصالح، تح: أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 2007، ص 34

³ - الجزار السرقسطي: ديوانه، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت - لبنان، 1960، ص 186

⁴ - رشيد الحمداوي: وحدة النسق في السورة القرآنية، فوائدها وطرق دراستها، مجلة معهد الإمام الشاطبي للدراسات القرآنية، عدد3، 2007، ص 139

مَرَّتْ عَلَيْنَا خِمَاصاً وَهِيَ قَارِبَةٌ مَرَّ الْعَوَاصِفِ لَا تَلْوِي عَلَى إِرِمٍ
لَا تُدْرِكُ الْعَيْنُ مِنْهَا حِينَ تَلْمَحُهَا إِلَّا مِثَالاً كَلَمَعَ الْبَرْقِ فِي الظُّلُمِ
كَأَنَّهَا أَحْرُفٌ بَرَقِيَّةٌ نَبَضَتْ بِالسَّلَكِ فَانْتَشَرَتْ فِي السَّهْلِ وَالْعَلَمِ
لَا شَيْءَ يَسْبِقُهَا إِلَّا إِذَا إِعْتَقَلَتْ بَنَانَتِي فِي مَدِيحِ الْمُصْطَفَى قَلَمِي¹

الخاتمة:

ذهب الكثير من النقاد إلى وجوب أن تكون القصيدة كلا متكاملا بكلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، وأن يكون خروج الشاعر من جزء إلى جزء آخر داخل القصيدة الواحدة خروجاً موقفاً لطيفاً، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً²، ولا يكون ذلك إلا إذا أحسن الشاعر الانتقال من موضوع إلى موضوع آخر، ومن جزء من القصيدة إلى جزء آخر بشكل سلس، لا يشعر معه القارئ بهذا الانتقال، ولا يكون ذلك إلا من خلال وعي وإدراك من قبل الشاعر بصنعتة، وقدرته على الاختيار الأسلوبى للأدوات اللغوية التي تسمح له بذلك.

¹ - محمود سامي البارودي: الديوان، دار الجيل، 1995، ص 233

² - ابن الأثير: المثل السائر، ج 1، ص 234

المحاضرة السادسة : الزجل

تمهيد:

الزجل شكل فريد من أشكال الشعر العربي التي ظهرت في الغرب الإسلامي، وهو يمثل حلقة أخرى من حلقات التجديد التي وضع أسسها الأندلسيون، وترجع فرادته إلى أنه قام على النقيض من الشعر الفصيح، من خلال اتخاذه لغة العامة أداة للتعبير الأدبي، وهو ما جعل النقد الأدبي يهمله ردحا من الزمن، فسلطة الإعراب كانت أقوى وأكثر تأثيرا من سلطة اللهجات العامة، غير أن حرية القارئ في تلقي النصوص أعطت الشرعية لهذا الشكل الشعري، وسمحت بانتشاره، والزجل أكثر من ذلك هو ساحة للتفاعل المجتمعي بين مسلمي الأندلس وشعراء أوربا، وهو مع الموشح يمثلان أجنحتي التطوير في القصيدة العربية.

1- تعريف الزجل:

١- لغة:

استخدمت مفردة (زجل) في اللغة العربية قبل أن يصطلح على استخدامها لفن الزجل الشعري، وسنستفيد من تتبع بعض المواضع التي وردت فيها قبل نشوء فن الزجل الشعري، لنذكر السبب في اختيار مفردة (زجل) اسما لهذا الفن الشعري.

- الزجل بتسكين الجيم: "الرمي بالشيء تأخذه بيدك فترمي به"، ومنه زجل الشيء يزجله وزجل به زجلا وزجلت به، ومن الأقوال الدلالة على استخدام مفردة (زجل) بهذا المعنى الحديث: "أخذ الحربة لأبي بن خلف فزجله بها فقتله" أي رماه بها، وحديث الصحابي عبد الله بن سلام: "فأخذ بيدي فزجل بي" أي رماني ودفع بي¹.

- الزجل بفتح الجيم، الصوت الصادر من الجمادات، وعرفت الموسوعة العربية العالمية بـ"درجة معينة من درجات شدة الصوت، وهي الدرجة الجهيرة ذات الجلبة والأصدا"، ومن ما ورد في ذلك من الأقوال، قولهم: "سحاب زجل": إذا كان فيه الرعد، و"غيث زجل": لرعده صوت، و"نبت زجل": صوتت فيه الريح².
- والزجل: اللعب والجلبة ورفع الصوت، وخص به التطريب، كما جاء في لسان العرب لابن المنصور، أو رفع الصوت المرئم كما جاء في الموسوعة العربية العالمية، فكان يطلق على صوت الحمام، ثم الصوت البشري المطرب. ومما ورد فيه من الأقوال، حديث الرسول محمد: "نزلت علي سورة الأنعام جملة واحدة، وشيعها سبعون ألفا من الملائكة لهم زجل بالتسبيح والتحميد"³.

¹ - ابن منظور : لسان العرب، مادة زجل

² - الموسوعة العربية العالمية، ج14، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، 1996، مادة شعر .

³ - الموسوعة العربية العالمية، ج14، مادة شعر .

٢- اصطلاحا

يعرفه ابن خلدون بقوله: "ولما شاع فن التوشيح في الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته، وتتميق كلامه، وترصيع أجزائه، نسجت العامة على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية، من غير أن يلتزموا فيه إعرابا، واستحدثوه فناً سموه الزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب، واتسع للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة، وأول من أبدع هذه الطريقة الزجلية ابن قزمان، وإن كانت قيلت بالأندلس لكن لم يظهر حلاها، ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه... وهو إمام الزجالين على الإطلاق"¹.

2- نشأة الزجل:

قبل أن يتأسس الزجل فناً شعريا مستقلا في الأندلس وبلاد المغرب، عرف شكلان شبيهان به في المشرق العربي، هما المواليا والكان كان، غير أنهما لم يعرفا شهرة الزجل، ووجه الشبه بينه وبينهما أنهما يقالان بلغة بسيطة أقرب إلى لغة العامة:

١- **المواليا:** وقيل أن أول من تغنى به هي إحدى جوارى البرامكة (لعلها تكون دنانير) كانت تتدبهم اثر النكبة وتختتم شعرها بكلمة يا موالية، تقول:

يا دار أين ملوك الأرض؟ أين الفُرس؟
سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خُرس
قالت: تراهم رَمَمَ تحت الأراضي الدُرس²

وأيضا:

والمُخَصَّبِ الأرض والأمواه قد غارت
هواطل السحب من كَفَيْكَ قد غارت
يا طاعن الخيل والأبطال قد غارت
والشَّهْب مذ شاهدت أضواك قد غارت³
ومن خصائص هذا النوع أنه ينظم على البحر البسيط وتتركب كل مقطوعة منه من أربعة أسطر موحدو القافية مع التزام الحرف السابق للروى في الغالب.

٢- **الكان كان:** وهو مرتبط في أصله بالحكايات والاساطير، ومن خصائصه أن صدر البيت يكون أطول من عجزه مع الالتزام يجعل الحرف السابع للروى حرف علة⁴ مثل:

¹ - ولي الدين عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: المقدمة (كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)، تح: عبد الله محمد درويش، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004، ص696.

² - أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997، ص 148.

³ - إميل بديع يعقوب: المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 431-433.

⁴ - صالح المهدي: الموسيقى العربية تاريخها وأدبها، د.ط، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، تونس، الجزائر. 1986، ص 183

يا قاسي مالك تسمع وما عندك خبر
ومن حرارة وعظي قد لانت الأحجار
أفنيتم مال وحالك في ما لا ينفك
ليتكم على ذي الحالة تقلع عن الاصرار¹

٣- **القوما:** ويستعمل قديما لإيقاظ الناس للسحور في شهر رمضان المعظم وهو نوعان أولهما تتألف مقاطيعه من أربعة اغصان أو أشطار ثلاثة منه متحدة القافية وهي الأول والثاني والرابع بينما يكون الثالث مخالفا لذلك²، وأول من نظم فيه منصور بن نقطة في قوله مخاطباً الخليفة الناصر:

يا سيد السادات لك في الكرم عادات
أنا بني ابن نقطة وأبي - تعيش أنت- مات³

أما الزجل فهناك قصة مشهورة حول نشأته يتداولها كثير ممن أرخ لهذا الفن، مضمون القصة أن أبو بكر بن قزمان (ت555هـ) عشق غلاما مليحا يدرس في الكتاب، فعاقبه الشيخ، لينشد ابن قزمان:

الملاح ولاد أماره والوحاش ولاد نصاره
وابن قزمان جا يغفر ما قبل له الشيخ غفارة

فقال له الشيخ: "هجوتنا يا بن قزمان بكلام مزجول" أي كلام مقطع.

تدلنا هذه القصة على الدور الكبير الذي لعبه ابن قزمان في تدوين الزجل، وتخليده، حتى إن تقي الدين الحموي (ت737هـ) يقول: "ولهذا - عدم تمكنه من منافسة أدباء الفصحى - عدل قبلة المغرب، وهو الإمام أبو بكر ابن قزمان تغمد الله برحمته، واخترع فنا سماه الزجل، لم يسبق إليه، وجعل إعرابه لحنه، فامتدت إليه الأبيادي، وعقدت الخناصر عليه"⁴

ويقول ابن قزمان عن دوره في التأسيس لفن الزجل: "ولما اتسع في طريق الزجل باعي، وانقادت لغريبه طباعي، وصارت الأئمة فيه حولي واتباعي، وحصلت منه على مقدار لم يحصله زجال، وقويت فيه قوة نقلتها الرجال عن الرجال، عندما أثبت أصوله، وبيئت منه فصوله، وصعبت على الأغلق الطبع وصوله، وصفيته عن العقد التي تشينه، وسهله حتى لان ملمسه، ورق خشينه، وعديته من الإعراب، وعريته من التخالين والاصطلاحات، تجريد السيف من القراب، وجعلته قريبا بعيدا، وبيدا غريبا، وصعبا هينا، وغامضا بيّنا..."⁵

¹ - أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص148

² - صالح المهدي: الموسيقى العربية تاريخها وأدبها، ص 188

³ - قيس كاظم الجنابي: التصوف الإسلامي وأثره في فنون الأدب العربي، مكتبة الثقافة الدينية، ص 245.

⁴ - أبو بكر تقي الدين بن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، تح: رضا محسن القرشي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1974، ص 25.

⁵ - مقدمة ديوان ابن قزمان.

غير أنّ تقي الدين الحموي يقول "واختلفوا فيمن اخترع الزجل، وقيل: بل مخلف بن راشد، وكان هو إمام الزجل قبل ابن قزمان، وكان ينظم الزجل بالقوي من الكلام، فلما ظهر ابن قزمان ونظم السهل الرقيق مال الناس إليه، وصار هو الإمام بعده، وكتب إليه ينكت عليه في استعمال يابس الكلام:

زجلك يابن راشد قوي متين وإن كان هو بالقوة فالحمالين¹

وربما يكون مرجع ارتباط فن الزجل بشخصية ابن قزمان، يعود إلى تدوين ابن قزمان لديوانه، ومن غير المعتاد التدوين باللهجة العامية، فلا يدون إلا باللفظ الصحيح المعرب.

وقد نقل المقرئ في كتاب (نفح الطيب) عن أهل الأندلس قولهم: "ابن قزمان في الزجالين بمنزلة المتنبي في الشعراء ومدغليس بمنزلة أبي تمام"²، ولا شك أن المتنبي بعيد عن نشأة الشعر، وإنما قد يشار إلى أنه أوصل الشعر إلى ذروته.

وهذا أيضا ما دلت عليه إشارات ابن خلدون: "وأول من أبدع هذه الطريقة الزجلية أبو بكر ابن قزمان، وإن كانت قيلت قبله بالأندلس، لكن لم يظهر حلاها، ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاققتها إلا في زمانه"³.

3- أعلام الزجالة الأندلسيون:

تعدّ المصادر الأندلسية عددا من الزجالة، فابن سعيد الأندلسي تحدث عن سبعة عشر زجالا في كتابه (المغرب في حلي المغرب)، وعن ثمانية زجالين في كتابه (المقتطف من أزاهر الطرف)، وعن ثلاثة زجالين في كتابه (اختصار القدر المحلى في التاريخ المحنى)، ولم يفته التحدث عن ابن قزمان، في كتابه "رايات المبرزين وغايات المميزين"، وهؤلاء الزجالة يمثلون القرنين السادس والسابع الهجريين⁴[23]. ولسان الدين ابن الخطيب نص على ذكر ستة زجالين من القرون السادس والسابع والثامن، توفي آخرهم سنة 761هـ، وذلك في كتابه (الإحاطة في أخبار غرناطة)⁵، ومن أشهرهم:

١- ابن قزمان، أبو بكر محمد بن عيسى بن عبد الملك (ت550):

اسمه أبو بكر محمد بن عيسى بن عبد الملك ويلقبه بعضهم بلقب الأصغر، تميزا له عن سمي له هو عمه أبو بكر محمد بن عبد الملك الأكبر، ولد ابن قزمان بعد معركة الزلاقة (479هـ)، ببضع

¹ - أبو بكر تقي الدين بن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، تح: رضا محسن القرشي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق، 1974م، ص 101

² - أحمد بن محمد المقرئ التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب تح: إحسان عباس، ج 6، دار صادر، بيروت، 1968، ص 254

³ - ابن خلدون: المقدمة، ص 699.

⁴ - إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1974 ص 253.

⁵ - لسان الدين بن الخطيب، محمد بن عبد الله بن سعيد السلماني اللوشي، الغرناطي الأندلسي، أبو عبد الله: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى، 1975، 158

سنيين، وهي المعركة التي بدأ بها تدخل المرابطين في الحياة السياسية الأندلسية.

وقضى ابن قزمان حياته في قرطبة، توفي عام 550هـ، بعد أن جاوز الستين، وكان ابن قزمان أول عمره يقرض بلغة معربة، ثم رأى أنه لم يبلغ في ذلك مبلغ كبار الشعراء في زمانه، كابن خفاجة، فعمد إلى طريقة لا يمازجه فيها أحد منهم فأصبح إمام الزجل المنظوم بكلام عامة الأندلس¹.

٢- مدغليس، أحمد ابن الحاج²:

وهذا الاسم مركب من كلمتين، وأصله مضغ اللبس، واللبس جمع ليسه وهي ليقة الدواة، وهو من أهل القرن السادس، وهو الخليفة الأوحى لابن قزمان، ونقل المقرئ في نفح الطيب عن أهل الأندلس قولهم: ابن قزمان في الزجالين بمنزلة المتنبي في الشعراء، ومدغليس بمنزلة أبي تمام، بالنظر إلى الانطباع والصناعة، فابن قزمان ملتفت إلى المعنى، ومدغليس ملتفت إلى اللفظ، وكان أدبيا معربا في كلامه مثل ابن قزمان، ولكنه رأى نفسه في الزجل أنجب فاقصر عليه، ومن قوله في زجله المشهور:

ورزاد دق ينزل وشعاع الشمس يضرب
فترى الواحد يفضض وترى الآخر يذهب
والنبات يشرب ويسكر والغصون ترقص وتطرب
وبريد تجي إلينا ثم تستحي وتهرب³

٣- أبو الحسن الششتري (610-668):

وصفه لسان الدين ابن الخطيب في الإحاطة بقوله: "عروس الفقراء، وأمير المتجربين، وبركة الأندلس، لابس الخرقه، أبو الحسن من أهل شستر"⁴، وقد خلص بعض الباحثين إلى أن الششتري هذا كان أول من استعمل الزجل في المعاني الصوفية، كما كان محي الدين بن عربي أول من استعمل الموشح في ذلك، يقول:

شويخ من أرض مكناس في وسط الأسواق يغني
آش علي من الناس وآش على الناس مني
أش حد من حد أفهموا ذي الإشارة
وأنظروا كبر سني والعصا والغراره
هكذا عشت بفاس وكد هان هوني
آش علي من الناس وآش على الناس مني

¹- فايز القيسي: دراسات في الأدب الأندلسي، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية، 2002، ص 47.

²- للتوسع في حياة الشاعر مدغليس ينظر: أحمد طاهر مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، دار المعارف، ط 2، 1983

³- إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، ص 264.

⁴- لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، ص 165

وما أحسن كلامه إذا يخطر في الأسواق
وترى أهل الحوانت تلتفت لو بالأعناق
شيخ يبني على ساس كأنشاء الله يبني
آش علي من الناس وآش على الناس مني¹

٤- أبو عبد الله اللوشي:

وكان من المجيدين لهذه الطريقة وله فيها قصيدة طويلة يمدح فيها السلطان ابن الأحمر ذكرها ابن خلدون في المقدمة منها:

تحت العكاكن منها خصر رقيق من رقتو يخفي إذا تطلبو
أرق هو من ديني فيما تقول جديد عتلك حق ما أكذبو
أي دين بقا لي معاك وأي عقل من يتبعك من ذا وذا تسلبو
تحمل أرداف ثقال كالرقيب حين ينظر العاشق وحين يرقبو²

4- هيكل الزجل:

المنظومة الزجلية تشابه الموشحة من حيث الشكل والبناء، ولكن قيوده وتكوينه أخف قليلاً من تلك التي تخضع لها الموشحة، فهو ينظم في "هيئات متجددة تتعدد فيها الوحدات، وتتفرع الأوزان وتتنوع القوافي، ويتكون الزجل من مطلع وأدوار وأقفال وخرجة، فيبدأ بالمطلع ثم دور بوزن وقافية خاصين، فقفل على وزن وقافية المطلع، وتكرر الأدوار والأقفال بهذا الترتيب، والقفل الأخير يسمى الخرجة"³. وسوف نورد مثالا لزجل نموذجي، مع الشرح عليه، وتبيين أجزائه، وهو زجل لتقي الدين الحموي، أنبته في كتابه لتعليم الزجل، والمعنون بـ(بلوغ الأمل في فن الزجل)،⁴ وقال فيه: وقد عن لي أن أثبت هنا زجلاً من أزجالي الخالية من العيوب ليتضح للطالب سلوك هذه الطرق الغريبة، فمن ذلك ما نظمته، وأزهار الشببية يانعة، ومواردها عذبة، وهو هذا الزجل:

حين رقت نظم الغزل تأنس غزالي الشرود
وقال صف عيوني الوقاح وقول سود بها قلت سود
هذا الجزء يسمى **المطلع**، وكل جملة منه تسمى غصنا، ويكون أربعة أغصان، وقافيته ووزنه موحدان.
من أبصر حبيبي حسن لا يكون في عدلو يزيد
فيوم عيد رسم بالبعاد وامنتلت لو ما يريد

¹ عبد الرحمن بكر: الزجل والزجالون والصحافة الساخرة، وكالة الصحافة العربية، مصر، 2018، ص 152

² ابن خلدون: المقدمة، ج 1، ص 389

³ ينظر: دراسة في -علم الشعر- فنونه -وانواعه- واعلامه <https://www.dorar-aliraq.net/threads>

⁴ أبو بكر تقي الدين بن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، تح: رضا محسن القريشي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1974، ص 93

ولو كان قريب الديار ما كنت أمشي لو من بعيد

هذا الجزء يسمى **الدور**، وله قافيته الخاصة الموحدة، ويتكون من ثلاث قسيمات، تكون أحيانا قسيمات بسيطة (كما هي هنا)، وتكون قسيمات مركبة، فيكون الدور فيها مكونا من ستة أسماط.

فيا دمعي اجري وقف سائل ما جرا في العهود

وقل للحبيب الطبيب يا طبيب لا تخلف وعود

هذا الجزء يسمى **القفل**، ولكل دور قفلا، وكل جملة من جملة تسمى غصنا، ويكون أربعة أغصان (كما هو هنا)، ويكون **غصنان**، ووزنه وقافيته يجب أن تكون على وزن وقافية المطلع.

حن نيران هواه أشعلت ومنشي البشر من تراب

ما خلا في جسمي رمق وراح جا التعب والعذاب

وجاه دمعي سائل نهر رأني عذولي مصاب

الدور الثاني.

قال تريد أقودو إليك بانشرح في غيظ الحسود

قلت أي بالنبي يا عذول اطف ما بقلبي وقود

القفل الثاني.

ذا القاسي بلين قامتو رق لي ونحوي عطف

وحلف ذا الغصين بالوفا ومحلا ليالي الحلف

وقال لي نظام سالفو حلّى الجعدي هذاك سلف

الدور الثالث.

وماس تحت تزريد عذار يفوق حسن وشي البرود

تذكرت بأن النقا وخضر عيش أيام زرود

القفل الثالث.

تغزلت فيه اطربوا ومال من رقيق الغزل

وقال خلي وصف الخدود فأني كثير الخجل

استطردت في وصفها سارت مثل سير المثل

الدور الرابع.

حددني بسيف ناظرو حين أقام عليه الحدود

وقال كيف رأيت حالتك قلت نا قنتيل الخدود

القفل الرابع.

قادني وقطر دموع عيني لما جد الرحيل

وهيج لعقلي وقال وقم يا ضالع الهجر سيل

قلت قوم يا قلبي الحزين قاطع قلبي حملي ثقیل

الدور الخامس.

ومبرك ما كنا جميع قبل أن كان لخيري جحود
وقال حين حسابي جمل يا جمالي آس ذا القعود

القفل الخامس.

من بارق عذیب الثغر حين عذبت طعم المياه
طعم الراح بقي في انحراف ولطف المزاج عنو تاه
وجوري الخدود لو يكون نصيبي كفاني نداه

الدور السادس والأخير، مع القفل الأخير ويسمى بـ(الخرجة).

تعود يا حبيبي وطبيب لا تعدم محبك وجود
فمن وجنتيك والثغر قصدو يا حبيبي ورود

5- موضوعات الزجل:

موضوعات الزجل تعددت حتى شملت جميع موضوعات الشعر العربي التقليدي، حتى الجليل منها، كمدح الملوك والحكام، والثراء، ووصف القصور والضياع، ثم الزهد والزجل الصوفي في وقت لاحق، وقد كان الزجل في بدايته مقصوراً على الغزل واللهو والمجون، ثم كان للزجالين موضوعات أخرى، تختلف باختلاف العهود والبيئات الثقافية التي ينتمون إليها، ومن ذلك ما نقرأه في أزجال زجالي الأندلس من انشغال بالعشق والشراب ووصف الرياض ومجالس الصحاب، نتيجة للالتفاف زجالي ذلك العصر حول دوائر الخاصة، والتحاقهم بمجالسهم التي كان مدارها الغناء والتنافس في إظهار المهارة والتأنق والتظرف¹

ثم صار فن الزجل وعاءاً للشعر الديني والتصوف، وبلغ ذروته على يد الشيخ المتصوف الأكبر محيي الدين بن عربي الأندلسي، ومن بعد الشيخ أبو الحسن الششتري، الذي استطاع نقل الزجل إلى مكانة رفيعة في الوسط الأدبي منذ القرن السابع الهجري، وأدخله في حلقات الذكر، وغناء الصوفية كما كان الهجاء أيضاً من موضوعات الزجل، ويحتوي ديوان ابن قزمان على الهجاء، إلا أن الدباغ يعتبر رائد الهجاء في الزجل²

وقد مزج الزجل في النص الواحد بين موضوعين أو أكثر، فالغزل يمتزج بالخمريات، والمدح يأتي معه الغزل أو وصف الطبيعة، ووصف الطبيعة تصحبه مجالس الطرب والغناء، وأما الأزجال التي اختصت بغرض واحد فقليلة، ويعد الزجل الصوفي من الأزجال ذات الغرض الواحد³

¹ - مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، 1975، ص 450.

² - المرجع نفسه، ص 453

³ - المرجع نفسه، ص 453

6- لغة الزجل:

قرر واضع هذا الفن أبو بكر بن قزمان في مقدمة ديوانه أنّ لغته مجردة من الإعراب:

وجردت فني من الإعراب كما يجرد السيف من القراب

فمن دخل علي من هذا الباب فقد أخطأ وما أصاب

ومن أعرب في الزجل فقد أساء وسموا ذلك منه تزنيما، وعدوه عيبا فاحشا¹، وقال صفي الدين الحلي: "وهذه الفنون إعرابها لحن، وفصاحتها لُكْنٌ، وقوة لفظها وهن، حلال الإعراب فيها حرام، وصحة اللفظ بها سقام، يتجدد حسننها إذا زادت خلاعة، وتضعف صناعتها إذا أودعت من النحو صناعة، فهي السهل الممتنع، والأدنى المرتفع"²، وقال أيضا: " فإذا أحكم عليهم - الزجالة - فيها لفظة معربة غالطوا فيها بالإدماج في اللفظ والحيلة في الخط كالتتوين فإنهم يجعلون كل منون منصوباً أبداً، فيكتبون اللفظة بمفردها مجردة من التتوين، وبعدها ألفا ونونا، كأن يكتبوا (رجلا) على هذه الصورة (رجلن)"³.

الخاتمة:

أبداع الشعراء الأندلسيون شعر الزجل الذي مثّل واسطة العقد بين الشعر العربي الفصيح وما سيسمى فيما بعد بالشعر الشعبي، فقد سمح لمن لا يمتلك القدرة على التأليف باللغة الفصيحة الجزلة، ومن لا يسعفه قاموسه اللغوي من التعبير عن مكنوناته، بأن يعبر عن ذاته ومحيطه بلغة أبسط، ولكن مع الحفاظ على القيمة الفنية نفسها التي تمتلكها القصيدة الفصيحة.

كما أنّ هذا الفن هو نتاج للتزاوج الفني بين الشعر من جهة، وفن الغناء من جهة أخرى، فمنذ أن قدم زرياب إلى الأندلس، وشاع الغناء وجالس السمر في الحدائق والرياض، احتاج هؤلاء المغنين إلى قصائد تغنى، ومع كثرة الطلب عليها ظهر شعر الزجل، ليتحوّل هؤلاء من إنشاد الشعر الفصيح إلى إنشاد الشعر العامي الذي امتزجت فيه الكلمات الدخيلة على العربية مع بعض الكلمات الأعجمية.

وهذا التحوّل في القصيدة العربية لا يعني التخلي عن السنن والقوانين الأساسية التي تحكم فن الشعر، فقد عمل ابن قزمان ومن تبعه من الزجالين على وضوح جملة من القواعد التي تحدّد هذا الفن المستحدث بحدود واضحة، لعل أهمها هيكل الزجل الذي يقوم على قواعد شكلية مغايرة لقواعد القصيدة الفصيحة، إضافة إلى تبسيطه للغة، واتخاذها من لهجات العامة أداة للتعبير الفني.

¹ ديوان ابن قزمان: المقدمة. ونقي الدين بن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، ص 59.

² أبو الفضل صفي الدين الحلي: العاقل الحالي والمرخص الغالي، تح: حسين نصار، القاهرة، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، 1981، ص 456

³ - المرجع نفسه، ص 458

المحاضرة السابعة : الموشحات الأندلسية

تمهيد:

يُعد الموشح علامة الأدب الأندلسي الظاهرة على بقية أشكاله وفنونه، كما أنه من أهم ثمار التجديد الذي عرفه الشعر العربي، وهو بهاتين الصفتين يحتل مكانة مرموقة في مسار تطور القصيدة العربية القديمة، والذي يمتد تأثيره فيها إلى غاية الشعر المعاصر، فلولا الشجاعة التي أبداهما الشعراء الأندلسيون في الولوج بالقصيدة إلى عوالم التجديد شكلا ومضمونا ما وصلت القصيدة إلى تلك الأشكال المعاصرة، كما أنه ساحة للتبادل الثقافي بين القصيدة العربية والشعر الأوربي ورابط قوي بين المغرب والمشرق العربيين، وهو تأصيل للغنائية التي طالما اتصف بها الشعر العربي، وتأكيد على انفتاح القصيدة على مختلف أشكال الإبداع.

1- تعريف الموشح:

ورد في لسان العرب لابن منظور "الموشح كله حلي النساء، كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح المرأة به، ومنه اشتق توشح الرجل بثوبه¹ أو هو كما عرفه الجوهري في الصحاح: "شيء ينسج من أديم عريضا ويرصع الجواهر، وتشده المرأة بين عاتقها يقال وشاح وإشاح ووشاح وأشاح، والجمع الوشح والأوشحة² وهو كلام منظوم على وزن مخصوص وظهر في أواخر القرن الثالث الهجري وسمي بموشح لما فيه من ترصيع وتزيين فكنه شبه بوشاح المرأة المرصع باللؤلؤ والجواهر ومن قواده مقدم بن معافر القدي وأبي عباد بن ماء السماء³.

الموشح والموشحة والتوشيحة مصطلحات ثلاثة جرت على ألسنة أهل الأندلس وأقلامهم في تسمية هذا الفن من الشعر المتعدد القوافي والأوزان، على طرائق خاصة وهم يقابلونه بالقصائد والأراجيز التي عرفها أهل المشرق، ونظموا عليها قريضهم في الجاهلية والاسلام، والتي استخرج الخليل بن أحمد في صدر الدولة العباسية تفاعيلها وبحورها وأعاريضها⁴.

وقد اختلف الباحثون في تحديد مفهوم الموشحة وذهبوا في ذلك مذاهب شتى، لعل أولها التعريف الذي وضعه ابن سناء الملك في كتابه "دار الطراز" حيث قال: "الموشح كلام منظوم على وزن

¹ - ابن منظور: لسان العرب، مادة (وشح).

² - إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط4، بيروت، 1990م، مج1، ص: 415، مادة (وشح)

³ - ينظر موقع جامعة بابل العراق:

<http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=19&depid=1&lcid=78018>

⁴ - مصطفى السقا: المختار من الموشحات، مطبعة دار الكتب المصرية، د.ط، القاهرة، 1997م، ص 31.

مخصوص. وهو يتألف في الأكثر من ستة أفعال وخمسة أبيات ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أفعال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع"¹.

وهناك من عرفها بأنها " ضرب من ضروب الشعر العربي لا يختلف عن القصيدة التقليدية إلا في تعدد قوافيه وتتنوع أوزانه أحيانا ، وفي الخرجة التي يخرج بها الوشاح من الفصيح إلى العامي تارة، وتارة أخرى إلى العجمي كما يختلف عنها أيضا في تسمية أجزائه"²

2- نشأة الموشحات:

نشأت الموشحات في الأندلس، أواخر القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وكانت نشأتها في تلك الفترة التي حكم فيها الأمير عبد الله، في عصر سيادة قرطبة (300-420هـ) وفي هذه السنين ازدهرت الموسيقى وشاع الغناء من جانب، وقوى احتكاك العنصر العربي بالعنصر الإسباني من جانب آخر³. فيظهر أن الأندلسيين أحسوا بتخلف القصيدة الموحدة، إزاء الألحان المتنوعة، وشعروا بجمود الشعر في ماضيه التقليدي الصارم، أمام النغم في حاضره التجديدي المرن. وأصبحت الحاجة ماسة إلى لون من الشعر جديد، ويواكب الموسيقى و الغناء في تنوعها واختلاف ألحانها ومن هنا ظهر هذا الفن الشعري الغنائي الذي تنوع فيه الأوزان وتعدد القوافي، والذي تعتبر الموسيقى أساسا من أسسه، فهو ينظم ابتداء للتلحين والغناء⁴.

وهو ما جعل ابن دحية يعتقد أنّ الموشحات مرحلة متميزة من مراحل تطور الشعر العربي وقد فاق فيها المغاربة المشاركة في قوله: " الموشحات زبدة الشعر وخالصة جوهره وصفوته، وهي من الفنون التي ظهر بها أهل المغرب على أهل المشرق، كالشمس الطالعة والضيء المشرق"⁵. وهو ما ذهب إليه ابن خلدون حين أكد أنّ الموشحات فن أندلسي خاص، يقول: " فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التتميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح ينظمونه أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا"⁶.

3- مخترع الموشحات وأشهر الوشاحين:

¹ - ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودة الركابي، المطبعة الكاثوليكية، د.ط، دمشق، 1949م، ص 25.

² - محمد عباس: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر الترويض، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، ط 1 ، الجزائر، 2012م، ص: 50-51.

³ - عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطبع والنشر والتوزيع، 1995، ص 343

⁴ - ينظر موقع: المعرفة الأندلسية: <http://www.andalusite.ma/?p=1830>

⁵ - ابن دحية عمر بن حسن، أبو الخطاب: المطرب في أشعار أهل المغرب، تح: إبراهيم الأبياري وآخرون، دار العلم للجميع، بيروت، د.ط، لات، ص 204

⁶ - ابن خلدون: المقدمة، ص 362

كان مخترع الموشحات في الأندلس شاعر اسمه مقدم بن معافر القبري، وقد جاء في بعض نسخ كتاب الذخيرة لابن بسام أن مخترع الموشحات اسمه محمد بن محمود، والمرجح أن مخترع هذا النوع الشعري هو مقدم بن معافر، وعلى ذلك أكثر الباحثين. على أن بسام لم يجزم حين ذكر هذا الأخير، وإنما قال: "و أول من صنع هذه الموشحات بأفقا واخترع طريقتهما - فيما يلقى - محمد بن محمود القبري الضرير"¹. ولكن الأكيد أن مخترع هذا الفن هو مقدم القبري، فقد اتفقت عليه أغلب المصادر القديمة، وحتى الشعراء اعترفوا له بهذا الفضل كما اعترف امرؤ القيس بأسبقية بن حذام في الوقوف على الأطلال، فقد قال الشاعر أبو محمد علي بن أحمد:

تري من يرى الميدان يجهل أنه لأهل التباري في الشطارة ميدان
كأنّ الجياد الصافنات وقد غدت سطور كتاب والمقدم عنوان²

أما الشاعر الذي تطوّرت على يديه الموشحات باتفاق أهل العلم فهو (عبادة بن ماء السماء)، يقول ابن بسام: " كانت صنعة التوشيح التي نهج أهل الأندلس طريقها ووضعوا حقيقتها، غير مرقومة البرود زلا منظومة العقود، فأقام عبادة هذا منادها وقوم ميلها وسنادها، فكأنها لم تسمع من الأندلس إلا منه ولا أخذت إلا عنه، واشتهر بها اشتهاراً"³، وهو ما يدل على أحد أمرين، فإما أن تكون النصوص السابقة عن عبادة قد ضاعت، أو إنها ضعيفة إلى درجة دفعت النقاد إلى إهمالها.

أما عن المؤلفين في هذا الفن فقد تأخروا حوالي مائة عام عن تسجيل الموشحات التي كانت تتناقل مشافهة، وأول من ألف كتاب في هذا الفن هو (ابن سعد الخير البلنسي/ت571هـ) وعنوان كتابه (نزهة الأنفس وروضة التأنس في توشيح أهل الأندلس، ترجم فيه لعشرين وشاحاً ولكنه لم يصل إلينا⁴. ومن أشهر الوشاحين الأندلسيين: عبادة بن ماء السماء، عبادة القزاز، ابن بقي الأعمى التطيلي، لسان الدين بن الخطيب، ابن زمرك ابن سناء الملك، شهاب الدين العزازي، ابن باجة ابن سهل، ابن زهر، محيي الدين بن العربي أبو الحسن المريني، ومن موشحاتهم:

١- أبو العلاء ابن زهر:

أيُّها الساقى إِلَيْكَ المُشْتَكى قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعْ
وَنَدِيمٌ هِمْتُ فِي غُرَّتِهِ
وَشَرِبْتُ الرَّاحَ مِنْ رَاحَتِهِ

¹ - ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مج1، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1997، ص 469
² - محمد بن فتوح بن عبد الله بن حميد الأزد الميورقي الحميدي أبو عبد الله بن أبي نصر: جذوة المقتبس في ذكر ولادة الأندلس، تح: روحية السوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997، ص 83
³ - أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في حاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ط1، 1981، ص 469
⁴ - ينظر: محمد زكريا عناني: الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة، الكويت، 1980، ص 11

كُلَّمَا اسْتَيْقَظَ مِنْ سَكْرَتِهِ
جَذَبَ الرِّقَّ إِلَيْهِ وَاتَّكَا وَسَقَانِي أَرْبَعًا فِي أَرْبَعِ
غُصْنٍ بَانَ مَالٍ مِنْ حَيْثُ اسْتَوَى
بَاتَ مَنْ يَهْوَاهُ مِنْ قَرِطِ النَّوَى
خَافِقُ الْأَحْشَاءِ مُوْهُونُ الْقُوَى
كُلَّمَا فَكَّرَ فِي الْبَيْنِ بَكَى مَا لَهُ يَبْكِي لِمَا لَمْ يَقَعِ¹

٢- أبو الحسن علي بن مهلهل الجلياني:

النهر سل حساما .. على قدود الغصون
وللنسيم مجال
والروض فيه اختيال
مدت عليه ظلال
والزهر شق كماما .. وجدا بتلك اللحون
أما ترى الطير صاحبا
والصبح في الأفق لاحا
والزهر في الروض فاحا
والبرق ساق الغماما .. تبكي بدمع هتون²

٣- ابن الخطيب وموشح (جادك الغيث):

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلما في الكرى أو خلسة المختلس
إذ يقود الدهر أشتات المنى ينقل الخطو على ما يرسم
زُمرًا بين فرادى وثنى مثل ما يدعو الوفود المؤسم
والحيا قد جلل الروض سنا فتغور الزهر فيه تبسم
وروى النعمان عن ماء السما كيف يروي مالك عن أنس؟
فكساه الحُسن ثوبا معلما يزدهي منه بأبهى ملبس³

٤- أبو مدين شعيب بن الحسن الأندلسي التلمساني:

ركبتُ بحرًا من الدموع سفينة جسمي النحيل
فمرقت ريحه ضلوعي مذن عصفت ساعة الرحيل

¹ - ابن سعيد المغربي: المغرب في حلى المغرب، ج2، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط4، 1964، ص123

² - المرجع نفسه، ص 151

³ - شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط12، لات، ص 453.

يا جيرةً خلّفت عيوني تجري على خدي كالعيون
خيبتنما في الهوى ظنوني ما هكذا كانت الظنون
منّوا ولا تطلّبوا منوني فإنّ هجرانكم منون
وجملوا الدار بالرجوع وبردوا لوعة العليل
وسامحوا الطرف بالهجوم وقصّروا ليلي الطويل
والله والله ما سقاني كاس الردى غير هجركم
أفنيّت في حبكم زماني وما وفيت بوعديكم
فرّقنما في الهوى جموعي وسؤنما صحبة الدليل
وما نظرتكم إلى خضوعي ووفقتي وقفة الدليل¹

4- الموشحات والشعر الأوربي، التأثير والتأثر:

يرى بعض الباحثين المستشرقين والعرب أنّ الموشح انتقل إلى الأدب العربي من الأغاني الشعبية الإسبانية والبروفنسانية اللاتينية التي كانت تعرف بالرومانسية عبر جماعة الرواة والمغنين المعروفين في فرنسا بالتروبادور خلال القرنين السابع والثامن الميلاديين، وكانوا يتغنون بقصص الفروسية في مقاطع غير محكمة الوزن ولا القافية، وهو ما دفع بطرس البستاني إلى القول: " فالموشحات إذا ليست عربية بحتة، وإنما هي مستعربة كأهل الأندلس، وكانوا في بدء نشأتها يحلون بها بالألفاظ الأعجمية"²
أما الأسس التي يعتمدون عليها في تأكيد هذا الطرح فهي لأن قصائدهم، مثلها مثل الموشحات، كانت تكتب للغناء خاصة، ومواضيعها تدور عادة حول قصص الغرام والفروسية، وهي غير محكمة الوزن ومختلفة القوافي، وهو شرط في النوعين العربي والأجنبي معا، كما أنّ وجود الخرجات الأعجمية في الموشح ما يؤكد هذه العلاقة³.

وقد رفض بعض الباحثين هذه العلاقة ونفوا أن يكون الموشح الأندلسي قد تأثر بالأغاني الرومانسية الإسبانية والفرنسية على رأسهم ليفي برونسفال وكراتشوفسكي من المستشرقين، ومقداد رحيم ومجدي شمس الدين من النقاد العرب، فقد اتفق هؤلاء جميعا على أنّ العكس هو ما حصل، وأنّ شعراء التروبادور هم الذين تأثروا بالموشح.

ويؤكد منجد مصطفى بهجت هذه العلاقة في قوله: " إنّ الأب الإسباني خوان أندريس قال في كتابه(أصول كل الآداب وتطورها وأحوالها الراهنة) أنّ الأوربيين تأثروا بالآداب العربية، كما أنّ الشعر الإسباني نشأ أول مرة تقليدا لشعر العرب، وقد أثر الشعر الأندلسي تأثيرا كبيرا في شعراء التروبادور،

¹- أحمد بن مصطفى بن محمد: رسائل الشيخ أحمد بن مصطفى بن عليوه المستغامي، ضبطها: عاصم إبراهيم الكيلاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007، ص 236

²- بطرس البستاني: أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث، دار نظير عبود، بيروت، دط، لات، ص 172

³- ينظر: حكمت علي الأوسي: فصول في الأدب الأندلسي بين القرنين الثالث والرابع للهجرة، ص 174

الذي لم تكن له أصول أوربية معروفة، حيث تعجّب نقاد أوربا من سرعة تطوّر هذا الشعر الذي لا مثيل له في تاريخ أوربا"¹.

5- أسباب ظهور الموشحات:

1- بيئة الأندلس الخلابة وجمالها الذي أغرى الشعراء على التغني بها، وكانت الموشحات أفضل شكل فني ساعد على " التعبير عن شخصية الأندلس الفنية واستقلالها الأدبي، كما كانت انعكاسا لما شاع في البيئة الأندلسية من ترف وتحضّر وجمال"².

2- تأثر الشعراء العرب بالنصوص الإسبانية المتحررة من الأوزان والقوافي، والنصوص العباسية المجددة فيها، يقول عثمان العبادلة: " أظهر ما تتميز به الموشحات من حيث الشكل خروج الشعراء فيها على وحدة الوزن والقافية في القصيدة الواحدة تبعا لمل شهوده من النصوص الشعرية الإسبانية، ومسايرة لمظاهر التطوير التي ورثناها عن أشكال التجديد في الشعر العباسي"³.

3 - الشعور بضرورة الخروج من الأشكال الأدبية العربية الموروثة، " فالموشح بهذا المعنى ثورة على طبيعة القصيدة العربية، فهو حركة تجديدية، وهو أيضا رجعة إلى الغنائية من وجهة نظر أخرى"⁴.

4- سهوله الموشحات للغناء والتلحين، خاصة حين ورد عليه زرياب وعلمهم الموسيقى⁵، وهو ما جعلهم يشعرون بجمود القصيدة العربية إزاء الألحان رغم أنّها من الشعر الغنائي، " حتى كان الأندلس في ذلك الحين أشبه بقيثارة ترسل ألحانها في القصور الخاصة والحدائق العامة"⁶.

5- التداخل اللغوي واللهجي، " فمع امتزاج الأجناس المختلفة تكون شعب جديد فيه عروبة إسبانية، فأصبح هناك نوع من الازدواج اللغوي، حيث نظمت الموشحات باللغة العربية الفصحى عدا الخرجة التي اعتمدت على عامية الأندلس الموجود فيها ألفاظ من اللاتينية"⁷.

¹ - منجد مصطفى بهجت: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط غرناطة، دار الكتب للطباعة، العراق، دط، 1988، ص 357-356

² - فوزي عيسى: في الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط1، 2008، ص 219

³ - عثمان العبادلة: دراسات في الأدب الأندلسي، دار النهضة العربية، مصر، ط2، 1995، ص 226

⁴ - إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق، عمان، ط1، 1997، ص 173

⁵ - أحمد بن محمد المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج3، ، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968، ص 122

⁶ - سعد شلبي: البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، دار نهضة مصر، دط، لات، ص 55

⁷ - أحمد هيك: الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، دار المعارف، مصر، 1985، ص 143-144

6- الخصائص الأدبية للموشح:

1- أول خصائص الموشح عذوبة الألفاظ وسهولتها وتداولها بين الناس، مع استعمال عدد منها لمعان عربية قليلة الشهرة في المشرق نحو " أكحل بمعنى أسمر " مع ظهور بعض الضعف في التركيب وفي الألفاظ نحو " أنا فيه أهيم " في موشحة الأعمى التطيلي مكان "به" في قوله:

ما على من يلوم لو تنأهى عني

هل سوى حب ريم دينه التجني

أنا فيه أهيم وهو بي يغني¹

غير أن الوشاحين لم يستعملوا كلمات عامية ولا تركوا الإعراب، وقد احتفظ نفر منهم بأسلوب مشرقين متين، مثل موشحات لسان الدين بن الخطيب.

2- أما الصناعة اللفظية فقليلة جدا في الموشح وكان الموشح منذ نشأته الأولى فنا وجدانيا خالصا يعبر عن شخصية شاعره، ولذلك كثر فيه الغزل والوصف والخمر وطل فيه الوقوف على الأطلال والأغراض التقليدية الأخرى التي ظل الشعر المشرقي ينوء بها.

3- حفلت الموشحات بالمجاز والتشابه والاستعارات والكنايات، وبمختلف الصور الفنية التي تجعل منه فنا لغويا جماليا غرضه التأثير والإمتاع، خاصة صور الطبيعة المستمدة من البيئة الأندلسية الجميلة والتي أثرت على الشعر الأندلسي عموما.

4- غلبة غرض الغزل على بقية الأغراض، فقد " نسجت عليه الكثير من الموشحات، وغالبا يبدأ الوشاح بالغزل وينتهي به"².

5- أما أوزان الموشحة ففيها حرية وتنوع يقابلها التزام وتماتل، أما الحرية فكانت في استخدام البحر الذي تصاغ على وزنه الموشحة من حيث التمام والجزء والشطرنج، أو بعبارة أوضح، يجوز في الموشحة أن تكون بعض أشطارها من بحر على تفاعيله التامة، وأن تكون بعض الأشطار الأخرى على تفاعيله المشطورة أو المجزوءة، فتأتي بعض الأشطار طويلة، وتأتي أخرى في الموشحة نفسها قصيرة قليلة التفاعيل، كما يجوز أن تأتي بعض الأشطار من بحر والبعض الآخر من بحر ثان³.

¹ لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، تح: هلال ناجي، مطبعة الهلال، تونس، دط، لات، ص 17

² محمد عباس: الموشحات والأزجال الأندلسية، وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب، الجزائر، ط1، 2012، ص

³ مجموعة مؤلفين: موسوعة المفاهيم الإسلامية العامة، ج1، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، ص 537

7- بناء الموشحة:

الموشحة منظومة غنائية، لا تسير في موسيقاها على المنهج التقليدي، الملتمز لوحدة الوزن ورتابة القافية، وإنما تعتمد على منهج تجديدي متحرر نوعاً ما، بحيث يتغير الوزن وتتعدد القافية، ولكن مع التزام التقابل في الأجزاء المتماثلة¹.

ولتوضيح بنية الموشح نورد تعريفاً أورده ابن خلدون في المقدمة يقول فيه: " استحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموشح: ينظمونه أسماطاً أسماطاً، أغصاناً أغصاناً، يكثر منها ومن أعاريضها المختلفة ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً، ويلتزمون ذلك عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات و يشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراس والمذاهب، وينسبون فيها و يمدحون كما يفعل في القصائد، وتجاروا في ذلك إلى الغاية، واستظرفه الناس جملة الخاصة والكافة لسهولة تناوله و قرب طريقه²."

وقد عمل الباحثون على تسمية الأجزاء المختلفة للموشحة بأسماء اصطلاحية، وحاولوا شرحها للتفريق بينها وبين بنى الأشكال الشعرية الأخرى:

1- المطلع و المذهب واللازمة: هو القفل الأول من الموشحات وقد يحذف من الموشح ويسمى عند ذلك بالأقعر ويكون متفقاً مع أقفال الموشحة الباقية في الأوزان وعدد الأجزاء لا قوافي³.

2- القفل: هو الجزء المتكرر في الموشحة والمتفق مع المطلع في وزنه وقافيته وعدد أجزائه، وهو يتكرر في أغلب الموشحات خمس أو ست مرات⁴.

3- الدور: ويتكون من البيت والقفل الذي يليه، ويأتي بعد المطلع في الموشح التام، وإن كان أقراً فإن الدور يأتي في مستهل الموشح، وهو أقسمة تختلف عن قوافي المطلع والقفل والخرجة، والحد الأدنى لهذه الأقسمة ثلاثة وقد تكون أربعة أو خمسة ولا تتجاوز ذلك إلا نادراً، والدور الثاني له نفس العدد من الأقسمة ولكن قوافيه تختلف عن قوافي الدور السابق وهكذا يستمر الموشح حتى النهاية⁵.

4- السمط: هو كل جزء أو شطر من اشطر البيت، وأصل التسمية في الأسماط ترجع إلى المعنى اللغوي السمط، فهو القلادة أو الخيط الذي توضع فيه اللآلئ والأحجار الكريمة، وشبهوه بالقفل إذ كان كالقلادة في الموشح، والسمط اسم اصطلاحى لكل شطر من أشطر المطلع أو الأقفال أو الخرجة في الموشح، وتتساوى الأقفال والخرجة مع المطلع من حيث عدد الأسماط وترتيبها وقوافيها⁶.

¹ - كوثر كريم: البناء الفني للموشح، النشأة والتطور، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، العراق 2002، ص 125

² - ابن خلدون: المقدمة، ج 3، ص 39

³ - يونس شديقات: الموشحات الأندلسية، المصطلح والوزن والتأثير، دار جرير للنشر، ط 1، عمان، 2008م، ص 27

⁴ - مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت، ط 1، 1959، ص 22

⁵ - المرجع نفسه، ص 25

⁶ - جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، د.ط، دمشق، 1953م، ص 32.

5- الغصن: هو كل جزء أو شطر من أشطر القفل، وهو اسم اصطلاحى لكل شطر من أشطر الدور، وسميت كذلك تشبيها لها بالأغصان إذ كانت متشعبة متفرعة، ويشترط في قوافي الأغصان أن تكون على روي واحد، وعدد أغصان الدور الأول من الموشحة هو الذي يحدد عددها في سائر أدوار الموشحة ولا يقل عدد الأغصان في الدور الواحد من الموشح عن ثلاثة، وقد يزيد عن ذلك العدد، وقد يكون الغصن مفردا أي مكونا من فقرة واحدة ، وقد يكون مركبا من فقرتين فأكثر¹.

6- الخرجة: هي القفل الأخير من الموشح: وهي عبارة عن القفل الأخير من الموشحة، ومع أن المطلع ليس ركنا أساسيا في الموشح إلا أن الأقفال والخرجة في غاية الأهمية وبدونها لا يستوفي الموشح أشراطه، والخرجة هي الجزء الوحيد الذي يباح فيه اللحن بل ويستحسن²، أما الخرجات التي ابتعدت عن الفصحى فقد نُظمت بالعامية والعامية لا يجوز أن تتسرب إلى الأجزاء الأخرى في الموشحة وإلا أصبح الموشح مُزَنّاً، ولا يفعله إلا الضعفاء³.

وموشح ابن سهل الشهير مثالا نطبق عليه:

البيت	هل درى ظبي الحمى أن قد حمى	قلب صب حلّه عن مكّس (المطلع)	الدور
	فهو في حرّ وخفقٍ مثلما	لعبت ريح الصبا بالقَبَسِ	
	السمط		
	يا بدوراً أشرقَتْ يومَ النوى	غرراً يسلكن في نهج الغرر	
	ما لِقَلْبِي في الهوى ذنبٌ سوى	منكمُ الحُسْنُ ومن عيني النظر	
	أجتني اللذاتِ مكلومَ الجوى	والتذاذي من حبيبي بالفِكْر	
	الغصن		
[وإذا أشكو بوجدي بسما	كالري والعارض المنبجس]
	إذ يقيم القطر فيه مأتما	وهو من بهجته في عُرْسِ القفل	
	من إذا أُملي عليه حُرقي	تركتني مقلّته دنفا	
	تركت ألحاضه من رمقي	أثر النمل على صمّ الصفا	
	وأنا أشكره فيما بقي	لستُ ألحاهُ على ما أتلفا	
	هُوَ عندي عادلٌ إن ظلما	وعذولي نطقه كالخَرَس	

¹ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

² - مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، المكتبة الأندلسية، دار الثقافة، بيروت، 1974، ص 22-24.

³ - صفي الدين الحلي عبد العزيز بن سرايا: العاقل الحالي والمرخص الغالي، تح: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981، ص 10

ليس لي في الأمر حكمٌ بعدما حل من نفسي محل النفس

غالبٌ لي غالبٌ بالتؤدّه بأبي أفديه من جانٍ رقيقٍ
ما علمنا قبلَ ثغرٍ نضدّه أقحوانًا عُصرت منه رحيقُ
أخذت عيناهُ منها العريدّه وفؤادي سكره ما إن يفيق

فاحمُ اللّمة معسولُ اللّمي ساجرُ الغنّج شهيلُ النّعسِ
حسنه يُتلو الضحى مبتسما وهو من إعراضه في عبّسِ

أيها السائلُ عن جُرمي لديه لي جزاءُ الذنبِ وهو المذنبُ
أخذت شمس الضحى من وجنتيه مشرقا للشمس فيه مغربُ
ذهبت دمعِي وأشواقِي إليه وله خدٌ بلحظي مُذهّبُ

يُنبتُ الوردَ بغرسي كلّما لحظّته مُقلّتي في الخَلَسِ
ليت شعري أي شيء حرّما ذلك الوردَ على المغترسِ

أنفدت دمعِي نارٌ في ضرامٍ تلتظي في كل حين ما تشا
وهي في خديه بردٌ وسلامٌ وهي ضرٌ وحريقٌ في الحشا
أتقي منه على حكم الغرامِ أسداً ورداً وأهواه رشا

قلتُ لما أن تبدى مُعلما وهو من ألحظه في حرسِ
أيها الآخذ قلبي مغنما اجعل الوصل مكان الخُمسِ الخرجة

الخاتمة:

تحوّل الموشح الأندلسي إلى أيقونة في التراث الشعري العربي القديم، ورمزا من رموز التطور والتجديد فيه، سواء على المستوى الشكلي أو الموضوعاتي، كما أنّه مثّل حقلا للتثاقف الأدبي بين العالمين العربي والغربي، ووسيطا لتمازج الأفكار على مستوى الفن الراقي، حيث تداخلت فيه الإيقاعات، وتلاقحت النغمات فأنتجت موسيقى خاصة مازال يتردد صداها إلى اليوم، كما أنّ الموشح هو أظهر أشكال التطوير في القصيدة العربية، وسبيلها -دون شك- إلى شعر التفعيلة وقصيدة النثر.

المحاضرة الثامنة: القصيدة المولدية

تمهيد:

تعدُّ قصيدة المولد النبوي شكلا من أشكال التجديد في القصيدة العربية، ومرحلة متميِّزة من مراحل تطورها والمديح النبوي هو ذلك " الشعر الذي ينصب على مدح النبي صل الله عليه وسلم بتعداد صفاته الخلقية والخلقية وإظهار الشوق لرؤيته وزيارته قبره والأماكن المقدسة التي ترتبط بحياة الرسول صل الله عليه وسلم، مع ذكر معجزاته المادية والمعنوية ونظم سيرته شعرا والإشادة بغزواته وصفاته المثلى والصلاة عليه تقديرا وتعظيما"¹، وقد برع فيه أهل الغرب الإسلامي، وجعلوا منه غرضا جديدا في الشعر العربي له مفهومه الخاص، ومميّزات محدّدة شكلا وموضوعا.

1- مفهوم شعر المولديات:

تعرف المدائح النبوية كما يقول زكي مبارك بأنها: " من فنون الشعر التي أذاعها التصوف، فهي لون من التعبير عن العواطف الدينية، وباب من الأدب الرفيع، لأنها لا تصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص"².

وعندما نبحث في معاني كلمة مدح نجدها تقترن "بمعانيه الفضيلة وذكر المحاسن وتمجيد للبطولة وتغن بالماثر العظام"³، وهو ما نجده في شعر المولديات، فقد اهتم الشعراء بالتغني بذات النبي (صلعم) وذكر خصالة، غير أنّ ما يميّز هذا الجنس الشعري هو تعدّد الموضوعات وتشعبها داخل هذا الإطار. ويعرّف اصطلاحاً بأنه " لون شعري جديد صادر عن العواطف النابعة من قلوب مفعمة بحب صادق وإخلاص متين للنبي عليه الصلاة والتسليم"⁴.

وتجدر الإشارة إلى أنّه مهما حاول الشعراء مدح النبي (صلعم)، وتعداد صفاته، وحصر أفعاله وأقواله فإنهم سيعجزون عن ذلك ، وإنهم لن يضاهاوا ما وصفه به رب العزة، ووعي الشعراء بهذه الحقيقة جعلهم يجتهدون في هذا المدح، وهو ما حدا بابن الفارض إلى القول:

أرى كلّ مدح في النبي مقصّرا وإنّ بالغ المثني عليه وأكثر
إذا الله أثنى بالذي هو أهله عليه فما مقدار ما تمدح الوري⁵

¹- جميل حمداوي: شعر المديح النبويّ في الأدب العربي، منشورات المكتبة المصريّة، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص11.

²- زكي مبارك: المدائح النبويّة في الأدب العربيّ، دار المحجّة البيضاء، القاهرة، مصر، 2015، ص17.

³- عباس الجراري: الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياها، ج1، مكتبة المعارف، الرباط، ط 6، 1979، ص143

⁴- شهاب الدين أحمد بن محمد الإبيشي: المستطرف في كل فن مستظرف، تح: محمد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ص 342

⁵- يوسف بن إسماعيل النبهاني: المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، ج2، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط2، 1974، ص 136

2- نشأة شعر المولديات وتطوره:

يذهب بعض الباحثين إلى أنه فنّ مستحدث لم يظهر إلا في القرن السابع الهجري مع الشاعر شرف الدين البوصيري (ت697)¹، فمعظم الدارسين يعتبرونه منعطفًا حاسمًا في مسيرة هذا الفن، لذلك خصوه بالدراسة، خاصة قصيدته الشهيرة الموسومة بالبردة والتي مطلعها:

أمن تذكر جيران بذي سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم
أم هبت الريح من تلقاء كاظمة وأومض البرق في الظلماء من إضم²

غير أنّ طرفا ثان من الباحثين يعدّون شعر المولديات فنّا قديما، تعود أصوله إلى ما قبل بعثة الرسول (صلعم)، ودليلهم في ذلك بعض الأبيات التي تنسب إلى جدّ الرسول عبد المطلب الذي شبّه لحظة ولادته بالنور الذي يغمر الأفق قائلا:

وأنت لما وُلِدْتَ أشرقت الأرض وضاعت بنورك الأفق
فنحن في ذلك الضياء وفي النور وسبل الرشاد نخترق

إضافة إلى نص نسب إلى عمه أبي طالب مدحه وأثنى على أخلاقه الكريمة في قصيدة يقول فيها:

وأبيض يُستسقى الغمام بوجهه ثمالُ اليتامى، عصمة للأرامل³

وإذا كان من الصعب تأكيد نسبة هذه الأشعار إلى أصحابها، فإنّ مرحلة ثانية من مراحل تطوّر هذا الفن التي جاءت بعد بعثة النبي (صلعم) يمكن تأكيدها من خلال نسبة النصوص المدحية إلى أصحابها في دواوينهم المتواترة وفي مختلف المصادر الأدبية والنقدية القديمة، وهي مرحلة شعراء الرسول (صلعم) حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة وكعب بن زهير وكعب بن مالك والعباس بن مرداس وغيرهم.

ومن أهم هؤلاء الشعراء حسان بن ثابت الذي مدح النبي في حياته، و زاد عنه منافحا شعراء قريش وعندما توفي النبي (صلعم) رثاه بغير قصيدة، منها:

بطيبة رَسَمَ للرسول ومَعهد منير، وقد تعفو الرسوم وتهمد
ولا تنمحي الآيات من دار حُرمة بها منبر الهادي الذي كان يصعد⁴

ومن الشعراء الذين كتبوا في المديح النبوي عبد الله بن رواحة الذي تميّز شعره باللغة الواضحة والسهولة، ومن ذلك قوله:

لو لم تكن فيه آياتٌ مُبَيَّنَةٌ كانت بديهته تُنبئُك بالخبرِ

¹ - عباس الجراري: الأدب المغاربي من خلال ظواهره وقضاياها، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1982، ص141.

² - شرف الدين محمد بن سعيد البوصيري: الديوان، تح: محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، 1995، ص117-119

³ - عباس الجراري: الأدب المغاربي من خلال ظواهره وقضاياها، ص142.

⁴ - حسان بن ثابت: الديوان، شرح: عبد مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1993، ص 07-15.

فَثَبَّتَ اللهُ مَا أَتَاكَ مِنْ حَسَنٍ قَفَوْتَ عَيْسَى بِإِذْنِ اللهِ وَالْقَدْرِ¹

لَتَأْتِي قَصِيدَةُ كَعْبِ بْنِ زَهْرٍ الَّتِي قَالَهَا عِنْدَ إِسْلَامِهِ، وَاعْتَذَرَ بِهَا لِرَسُولِ اللهِ (صَلَعَم) وَأَلْفَاها بَيْنَ يَدَيْهِ، وَالتِي وَسَمَتَ فِي تَارِيخِ فَنِّ الشَّعْرِ بـ(قَصِيدَةُ الْبُرْدَةِ) لِأَنَّ النَّبِيَّ أَسْبَلَ عَلَى كَعْبِ بَرْدَتِهِ الشَّرِيفَةَ إِعْلَانًا عَنْ عَفْوِهِ عَنْهُ، وَالْي يَقُولُ فِيهَا:

بَانَتْ سَعَادَ فَقْلَبِي الْيَوْمَ مَتَبُولٌ مُتَيِّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُجَزَّ مَكْبُولٌ
أَنْبَتَتْ أَنْ رَسُولَ اللهِ أَوْعَدَنِي وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللهِ مَأْمُولٌ
مَهْلًا هَذَاكَ الَّذِي أَعْطَاكَ نَافِلَةً الْقُرْآنَ فِيهَا مَوَاعِيظُ وَتَفْصِيلُ
إِنَّ الرِّسُولَ لَسَيْفٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ مَهْنَدٌ مِنْ سَيُوفِ اللهِ مَسْلُورٌ²

كَمَا أَنَّ قَصِيدَةَ الْأَعْشَى مَيْمُونُ بْنُ قَيْسٍ فِي مَدْحِ النَّبِيِّ (صَلَعَم) وَالتِي جَاءَ بِهَا لِيَسْلَمَ عِنْدَهُ وَيَلْقِيَهَا بَيْنَ يَدَيْهِ، تَعَدَّ مِنَ النُّصُوصِ الْمَوْسَّسَةِ لِفَنِّ الْمَدِيحِ النَّبِيِّ، وَمِنْ بَعْدِهِ شَعْرُ الْمَوْلِدِيَّاتِ، وَالتِي قَالَ فِيهَا:

نَبِيٌّ يَرَى مَا لَا تَرَوْنَ، وَذَكَرَهُ أَغَارَ لِعَمْرِي فِي الْبِلَادِ وَأَنْجَدَا
لَهُ صَدَقَاتٌ مَا تُغِبُّ وَنَائِلٌ وَلَيْسَ عَطَاءُ الْيَوْمِ مَانِعُهُ غَدَا³

أَمَّا فِي الْعَصْرِ الْأُمَوِيِّ فَإِنَّا نَلْفِي قَصِيدَةَ بَدِيعَةَ الْفَرَزْدَقِ، نَوَّهَ فِيهَا بِسْمِ الْأَخْلَاقِ النَّبِيِّ الْكَرِيمِ، وَعَدَّدَ فَضَائِلَهُ، يَقُولُ فِيهَا:

هَذَا الَّذِي تَعْرِفُ الْبُطْحَاءَ وَطَأْتَهُ وَالْبَيْتَ يَعْرِفُهُ وَالْحُلَّ وَالْحَرَمَ⁴

غَيْرَ أَنَّ نَشْأَةَ شَعْرِ الْمَوْلِدِيَّاتِ الْمُرْتَبِطُ بِالْإِحْتِفَالِ بِالْمَوْلِدِ النَّبَوِيِّ الشَّرِيفِ، يَعُودُ إِلَى الْمَغْرِبِ الْعَرَبِيِّ، وَبِالضَّبْطِ إِلَى قَبِيلَةِ (بَنِي الْعَزْفِيِّ) الَّذِينَ كَانُوا سَبَاقِينَ إِلَى الْإِحْتِفَالِ بِالْمَوْلِدِ النَّبَوِيِّ، وَأَوَّلُهُمْ أَبُو الْعَبَّاسِ الْمَتَوْقَى سَنَةَ 633هـ، الَّذِي وَضَعَ كِتَابًا فِي ذَلِكَ سَمَّاهُ "الدَّرُّ الْمُنَظَّمُ فِي مَوْلِدِ النَّبِيِّ الْمَعْظَمِ"، وَقَدْ ذَكَرَ فِي مَقْدَمَةِ الْكِتَابِ أَنَّ الْعَزْفِيِّينَ هُمْ أَوَّلُ مَنْ دَعَا إِلَى الْإِحْتِفَالِ بِالْمَوْلِدِ النَّبَوِيِّ فِي الْمَغْرِبِ، وَأَوَّلُ مَنْ اسْتَحْدَثَهُ هُنَاكَ حَتَّى أَصْبَحَ سَنَةً مُتَبَعَةً مِنْ بَعْدِهِمْ، مُعْتَرِفِينَ بِأَنَّهُ أَمْرٌ مُبَاحٌ⁵، وَقَدْ أَصْبَحَ النَّاسُ بَعْدَ ذَلِكَ يَتَرَقَّبُونَ يَوْمَ الْمَوْلِدِ وَيَسْتَحْضِرُونَ فِيهِ سِيرَةَ النَّبِيِّ (صَلَعَم)، يَقُولُ أَبُو بَكْرٍ الْقُرَشِيُّ:

لِلَّهِ فِي كُلِّ عَامٍ مِنْهُ مَرْتَقَبٌ نَظَلَ فِي أَفْقِ الْخَيْرَاتِ نَرَصَدُهُ
أَهْلًا بِشَهْرِ رَبِيعٍ مَا اسْتَدَارَ لَنَا فَفِيهِ أَنْجَزَ لِلْإِسْلَامِ مَوْعِدُهُ⁶

¹ - وليد قصاب: ديوان عبد الله بن رواحة ودراسة في شعره، دار العلوم، الرياض، السعودية، ط1، 1981، ص95

² - كعب بن زهير: الديوان، تح: علي فاعور دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1997، ص 67.

³ - ميمون بن قيس بن جندل الأعشى: شرح ديوان الأعشى الكبير، تق: حنان صد الختي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص100.

⁴ - الفرزدق: الديوان، تح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1987، ص 511

⁵ - عبد الله حمادي: دراسات في الدب المغربي القديم، دار البعث، قسنطينة - الجزائر، 1986، ص214

⁶ - إسماعيل سامعي: تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، 2018، ص 294

وقد رعى الخلفاء الموحدون والمرينيون والزيانيون وغيرهم من دويلات المغرب العربي هذه الاحتفالات وأسبغوا العطايا على الشعراء الذين تنافسوا في مدح الرسول (صلعم)، حتى غدت هذه الاحتفالات أعراسا في كل بيت مغربي، يقول الشاعر أحمد بن الصباغ الجذامي:

تتعم بذكر الهاشمي محمد	ففي ذكره العيش المهنا والأنس
أيا شاديا يشدو بأمداح أحمد	سماحك طيب ليس يعقبه نكس
فكرز رعاك الله ذكر محمد	فقد لذت الأرواح وارتاحت النفس
وطاب نعيم العيش واتصل المنى	وأقبلت الأفراح وارتفع اللبس
فكل له عرس بذكر حبيبه	ونحن بذكر الهاشمي لنا عرس ¹

ومن أشهر من احتفل بالمولد النبوي الشريف في المغرب العربي، الملك (أبو حمو موسى الزياني الثاني)، الذي سنّ بمدينة تلمسان حينما تولى أمر الدولة الزيانية بالمغرب الأوسط مرسوما يدعو إلى هذه الاحتفالات وجعله من الاحتفالات الرسمية للدولة عام 760هـ، 1359م، وتجدر الإشارة إلى أن أبا حمو كان شاعرا فحلا وله الكثير من النصوص في شعر المولدات، ومن أشعاره:

من مدنف هائم في الغرب مسكنه	موسى بن يوسف أفنى عمره لعبا
لكنني أرتجي يوم الحساب غدا	شفاعة لشفيح جلّ ذا طلبا
فهو الحبيب بأقصى الشرق شوقني	والقلب من أجله في الركب قد نسبا
صلى عليه إله العرش خالقنا	ما غنت الأطيّار في أفنانها طربا
ثم السلام عليه دائما أبدا	ما أطلع الأفق من أنواره شهبأ ²

ويقول:

ألا يا رسول الله دعوة شيق	يؤمل آمالا لديك فساخا
مقيم بغرب كاد من فرط حبه	يطير اشتياقا لو أعير جناحا
ومالي سوى حبي إليك وسيلة	أمدّ بها نحو الشفاعة راحا
عبيدك موسى منك يرجو شفاعة	ينال بها يوم الحساب نجاحا ³

وقوله:

فيا حادي العيس نحو الحمى	إذا جنّت ذاك الجناح الرحيا
وزاد الهوى حين زال النوى	وجنّت اللوى واعتمدت الكثيا
لقبر التهامي بدر التمام	لخبر الأنام شفيعا حبيبا
فبلغ إليه سلامي عليه	فإنّ لديه لسقمي طبيا

¹ - ابن الصباغ الجذامي: الديوان، تح: محمد زكريا عناني وأنور السنوسي، ط1، 1999، ص63

² - عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني الثاني، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ط2، 1982، ص 374

³ - المرجع نفسه، ص 354

إلى أن يقول:

إلى خير هاد هدى للرشاد جميع العباد وجلّى الخطوبا
أجلّ شفيع مكين رفيع أتى في ربيع فأحيا القلوبا
كريم السجايا عظيم المزايا جزيل العطايا جميلا مهيبا¹

ومن الأدوات الفنية المستحدثة في هذا الفن (المنكّانة²) وهي مجموعة من المقاطع الشعرية التي تلقى على رأس كل ساعة إلى غاية الفجر، ومن ذلك ما نظمه ابن الخطيب في مولد سنة 767هـ، فمثلاً يقول بعد انتهاء الساعة الأولى:

ساعة أولى من الليل انقضت شرعت الرضى وافترضت
وفي الساعة الثانية يقول:

مولاي ثانية من ليلك انصرمت وجمرة الشوق من بعد الوقوف رمت
وفي الساعة الثالثة:

حلف الليل بالثلاث يميناً ليس يخشى في مثلها أن يمينا
وفي الساعة الرابعة:

برابعة الساعات جئت أخبر وللمدح في المولى الهمام أحبر
وهكذا يستمر إلى أن يصل إلى انقضاء الساعة الأخيرة، فيقول:

يا نسيم الصبا على الأوراق لدغت مهجتي فهل من راق
فرقة الليل جدّدت لي عهداً كنت أنسيته بيوم الفراق
قد تقصّدت عشر إلى عشر عشر وتولّت ركابها باستباق³

وقد انتقلت هذه الاحتفالات إلى الأندلس، فاهتم ملوكها برعايتها، واهتم شعراؤها بنظم أجمل النصوص في مدح الرسول (صلعم) منهم مالك بن المرحل في ميميته التي يعارض فيها قصيدة البوصيري:

شوق كما رفعت نار على علم تشب بين فروع الضال والسلم⁴
ويقول أيضا في قصيدته الهزمية مادحا النبي (صلعم):

إلى المصطفى أهديت غر ثنائي فيا طيب إهدائي وحسن هدائي⁵

¹ - عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزباني الثاني، ص 367

² - المنكّانة: أو المنجّانة أو المنقّانة: هي الساعة، أو بالأصح رأس كل ساعة.

³ - لسان الدين بن الخطيب: نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، ج 3، تح: أحمد مختار العبادي، القاهرة 1968، ص 280.

⁴ - لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، ص: 314-315.

⁵ - محمد بن تاووت: الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، الجزء الأول، دار الثقافة، البيضاء، الطبعة الأولى، 1982، ص: 339-340.

أما الشاعر السعدي عبد العزيز القشتالي فيقول في إحدى قصائده الشعرية:

محمد خير العالمين بأسرها وسيد أهل الأرض م الإنس والجان¹

3- بنية قصيدة المولديات:

بنية قصيدة المولديات تقوم على الأسس نفسها التي قامت عليها القصيدة العربية القديمة، فهمّ التجديد فيها لم يقدّم على الشكل بل قام على الموضوعات والمضامين التي اتخذت من ميلاد الرسول (صلعم) إطاراً فنياً عاماً لها، وهذه العناصر الفنية البنائية هي:

أ- البناء الشكلي:

اعتمدت القصيدة المولدية على بناء شكلي شبيه بالبناء الشكلي للقصيدة العربية القديمة (المقدمة والرحلة والموضوع الرئيس والخاتمة)، غير أنها تتميز في هذه النوع من القصائد بمميزات خاصة ومتكررة نجملها فيما يأتي:

١- مقدمة القصيدة:

قدّم الشعراء لقصائدهم المولدية بمواضيع متعدّدة ، تبعا للموقف الشعري ومن هذه المقدمات:

- المقدمة الغزلية:

قدّم الشعراء لقصائدهم بمقدمات غزلية كعادتهم في خطابهم الشعري المعتاد، وتأتي هذه المقدمة حيلة فنية لجأ إليها الشعراء، لتحريك مشاعر المتلقين، ومن ذلك قصيدة قالها عزيز بن يشة:

القلب يعشق والمدامع تنطق	برح الخفاء فكلّ عضو منطوق
إن كنت أكنتم ما أكنّ من الجوى	فشحوب لوني في الغرام مصدوق
وتدّلي عند اللقاء وتملّقي	إن المحب إذا دنا يتملّقي
فلكم سترت عن الوجود محبّتي	والدمع يفضح ما يسرّ المنطق
ظهر الحبيب فلست أبصر غيره	فبكلّ مرئيّ أرى يتحقّق ²

- مقدمة الشيب:

نظر الشعراء للشيب بوصفه أظهر نذير على تولي الشباب ومتعه، والقرب من الشيخوخة والهرم ومن ثمّ الفناء، قال ابن زمرك:

هذا الصباح صباح الشيب قد وضحا	سرعان ما كان ليلاً فاستنار ضحى
للدهر لوانان من نور ومن غسق	هذا يعاقب هذا كلما برحا
إذا رأيت بروق الشيب قد بسمت	بمفرق، فمحياً العيش قد كلحا
يلقى المشيب بإجلال وتكرمة من	قد أعدّ من الأعمال ما صلحا ¹

¹ عبد العزيز بن محمد القشتالي: ديوانه، جمع ودراسة وتحقيق: نجاه الميرني، مكتبة المعارف، 1986 ص 420

² أحمد بن محمد المقرئ التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب تح:

إحسان عباس، ج 6، دار صادر، بيروت، 1968، ص 115

٢- الرحلة في المديح النبوي:

لقد أحسن الشعراء في التخلص من المقدمة إلى الغرض الرئيس من القصيدة، فكان الانتقال عبر الرحلة بصورة شديدة الإحكام، واضحة المعالم، كما في تخلص ابن زمرك الأندلسي وحديثه عن قطع البيداء والشوق يسوقه إلى قبر النبي (صلعم)²:

يا ليت شعري هل أرى أطوي إلى قبر الرسول صحائف البيداء
فتطيب في تلك الربوع مدائحي ويطول في ذاك المقام ثوائي
حيث النبوة نورها متألّق كالشمس تزهى في سنى وسمائي³

وقد أنشد الشاعر أبو عبد الله محمد بن يوسف القسّي التلمساني قصيدة مولدية يتحدّث فيها عن رحلة خيالية قام بها إلى الحجاز بعد أن خلفه الركبان من ورائهم، يقول:

فؤاد صحبته الركبان مرتحل لطيبة وهو ثاوي في تلمسان⁴

٣- الموضوع الرئيس (المديح النبوي):

يأخذ هذا الجزء من القصيدة المولدية مساحة نصيّة واسعة، يكاد يكون أكبر مساحة فيها، حيث يشكل المديح النبوي العنصر الرئيس في شعر المولديات، وهو العنصر الذي تتمحور حوله الأفكار والمضامين الأخرى، فقد أوتي الرسول الكريم من المناقب والفضائل ما لم يكن لغيره من الخلق، وقد عبّر الشعراء عن مدى عجز أداتهم الفنية عن الوصول إلى مستوى ما ينبغي أن يُمدح الرسول به، مقايضة مع ما أنزل الله تعالى من مديح لنبيه⁵، قال ابن خلدون:

قصرْتُ في مدحي فإن يكُ طيباً فبما لذكرك من أريج الطيب
ماذا عسى يبغي المطيل وقد حوى في مدحك القرآنُ كلَّ مُطيب⁶

ولمّا أدرك مدى عجزه في مدح الرسول الكريم، اكتفى بالصلاة عليه، قال:

يا رواة القريض والشعر عجزاً ما عسى تدركون بالأمداح
إنما حسبنا الصلاة عليه وهي للفوز آية استفتاح⁷

¹- أحمد بن محمد المقرئ التلمساني: أزهار الرياض، ضبطه، وحقه وعلق عليه مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، وعبدالحفيظ شلبي، ج2، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1940م، ص 51، 52

²- عبد الحليم الهروط: بنية قصيدة المولد النبوي في الأندلس والمغرب حتى القرن التاسع الهجري، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد 82، السنة 36، 2012، ص 185

³- لسان الدين بن الخطيب: الديوان، ج 2، ص 691

⁴- أبو العباس أحمد بن عمار: نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، مطبعة فونتانة، الجزائر، 1903، ص 144

⁵- عبد الحليم الهروط: بنية قصيدة المولد النبوي في الأندلس والمغرب حتى القرن التاسع الهجري، ص 188

⁶- أبو زكريا يحيى بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، تح: عبد الحميد حاجيات، إصدارات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 1980، ص 114

⁷- أبو زكريا يحيى بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، تح: عبد الحميد حاجيات، ص 163

٤- خاتمة القصيدة:

أولى شعراء المولديات نهايات قصائدهم عنايةً وكبيرة، لمنزلتها في البناء الشعري، ولما لها من قيمة فنية عالية، فيها يكتمل الجانب الجمالي والمعنوي للقصيدة، وقد تعود الشعراء على الصلاة على المصطفى (صلعم)، أو تمنى القبول من الله ورسوله¹، كما فعل أبو القاسم بن قطبة:
يا أيها الملك الذي قد عاودت بزمانه الدنيا زمانَ صباها
إني جلوتُ لدى بساطك عادة قد طيبَ الأفواه طيبُ شذاها
فامننْ عليها بالقبول فإنها بكرُّ تغارُ إذا تغار سواها²

ب- البناء الموضوعي:

تعدّ القصيدة المولدية في أفكارها ومضامينها ضرباً من الأشواق المستعرة للنبي (صلعم)، لذلك عمل الشعراء على الإحاطة بكلّ جزئيات حياته الشريفة، واستغلال كلّ ما يخدم نصوصهم ويغنيها ويؤثر في المستمعين والقراء، منها:

١- ليلة الميلاد:

في تعظيم ميلاد النبي (صلعم)، وتقضيها على الزمان، قال ابن الخطيب:
وفي ليلة الميلاد أكبر آية تخر الجبال الراسيات له هداً
أشادت بها الكهّان قبل طلوعها ومن هولها إيوان كسرى قد انهداً
فيا ليلة قد عظم الله قدرها وأنجز للنور المبين بها وعدا
فصولي على مرّ الزمان وفاخري بهذا النبي الحال والقبل والبعدا³
ومع أن بعض هذه المعاني قد تكررت عند الشعراء فإن من الشعراء من حاول التفرد في بعضها، فابن الخطيب يكاد ينفرد من بين شعراء عصره في مسألة حمل أمانة بنت وهب للرسول الكريم⁴، حيث قال:

ولم تشكْ ثقلَ الحمل أمانة الرضا ولا دُهيْتُ منه بكرٍ ولا غمّ
وفي ليلة الميلاد منه بدتْ لها شواهدُ لم تخطر لنفس ولا وهم
وبشرها الأملاك أن وليدها إمام النبيين الكرام أولى العزم
إلى أن تقرّى الليلُ عن نور وجهه كما شفَّ سحبٌ عن سنا قمر تمّ⁵

¹ - عبد الحليم الهروط: بنية قصيدة المولد النبوي في الأندلس والمغرب حتى القرن التاسع الهجري، ص 191

² - لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، ص 365

³ - لسان الدين بن الخطيب: الديوان، ص 483

⁴ - عبد الحليم الهروط: بنية قصيدة المولد النبوي في الأندلس والمغرب حتى القرن التاسع الهجري، ص 193

⁵ - لسان الدين بن الخطيب: الديوان، ص 522

٢- الحب والشوق:

تكررت عند الشعراء القصائد المعبر عن حب النبي (صلعم) والشوق إليه، وهو الحب الصوفي الذي يرجو الشعراء من ورائه نيل الشفاعة والفوز بالمغفرة، وهو ما عبّر عنه الشاعر الملك أبو حمو موسى الزياتي الثاني في قوله:

الحب أضعف جسمي فوق ما وجبا والشوق رد خيالي بالسقام هبا
والبين أشعل نار الوجد في كبدي والدمع يضرمها في القلب واعجبا
ماء ونار وأكباد لها شعل والقلب بينهما قد ذاب والتهبا¹

٣- المعجزات:

ركّز الشعراء في مولدياتهم على معجزات الرسول (صلعم)، وجعلوها عنصراً رئيساً من عناصر المديح النبوي، على الرغم من تنوعها، واختلاف دلالاتها، مما جعل الشعراء عاجزين عن الإحاطة بها، قال ابن زمرك:

كم آية لرسول الله معجزة تكلّ عن منتهائها ألسن الفُصحا
الله أعطاك ما لم يُؤتّه أحدٌ والله أكرم من أعطى ومنّ منحا²

ولكن أبو حمو موسى الزياتي الثاني ذكر في إحدى مولدياته جملة من المعجزات التي تتوّعت بين ما قبل ميلاده وما بعد بعثته (صلعم)، يقول:

نبي أتى رحمة للعباد وأظهر للحق نورا خبا
ونيران فارس قد أخدمت فله ذلك ما أعجبا
وكسرى تساقط إيوانه ذاق من الرعب كأس الطبى
وكلمت الوحش للمصطفى ونطق الزراع له أعجبا
وحن له الجذع مستوحشا وكلمه الطبي مستغريا
وشق له البدر عند التمام وردّت له الشمس أن تغريا³

٤- الشفاعة والتوسّل:

أخذ شعراء المولديات كغيرهم من الشعراء بجواز التوسّل بالرسول الكريم، معتبرين الرسول الكريم هو القوّة المخلّصة، وهي صورة رسمتها مخيّلّة الشعراء ومخيّلة الوعي الجماعي، حيث رسمته قال ابن زرقالة مخاطباً الرسول الكريم:

بك أستجير من العذاب فلم أكن أخشى بحبك في الحساب ذهولا
أنت المشفع في الورى ولعلني ألقى بحبي فيك منك قبولاً¹

¹ - عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياتي الثاني، ص 367

² - ابن زمرك الأندلسي: الديوان، تح: محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، 1997، ص32

³ - عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياتي الثاني، ص 360-361

وهذا التوسل إلى النبي (صلعم) لم يكن رغبة في قبول هذه القصائد المولديات فحسب، بل وكان أيضاً معبراً عن رغبة الشعراء في الفوز بالجنان ، وهو ما وضّحه أبو حمو موسى الزياتي الثاني في قوله:

أهلاً بمولد خير الخلق حين بدا وفاض منه على الآفاق نور هدى
أرجو شفاعته يوم الحساب غدا يا رب صلّ وسلّم عليه دائماً أبداً²

ج- البناء الفني:

أما الجانب الفني من القصيدة المولدية فتميز بخصائص أدبية واضحة، عمل من خلالها الشعراء على الأساليب العربية القديمة، مع العمل على تبسيطها لتتلاءم مع روح العصر، ومع خصوصية الموضوع ألا وهو الميخ النبوي لتصل إلى أكبر عدد من القراء:

١- اللغة:

تعدّ اللغة واحدة من المؤثرات النصّية في القصيدة المولدية، إذ يعتمد الشعراء على جزالة الألفاظ ووضوحها، بحيث لا تجعل المتلقي يشعر بشيء من القلق والانزعاج؛ لعدم حاجتها إلى شروح لغوية، كما اعتمدوا على قصدية المفردات عند اختيارها بما ينسجم مع الغرض الشعري المقصود³، وقال ابن زمرك:

وليلة الميلاد كم من رحمة نشر الإله بها ومن نعماء

أمسى بها الإسلام يشرق نوره والكفر أصبح فاحم الأرجاء⁴

ومن روافد لغة المولديات اعتماد الشعراء على القرآن الكريم الذي يعدّ النبع الصافي للغة الشعراء، وهي أليق ما تكون في هذا الغرض من أغراض الشعر، لما فيه من جانب ديني شكّل عماد القصيدة المولدية⁵، قال ابن خلدون:

خرّت لمولده الأوثان خاشعةً وانقضّت الشهب رجماً للشياطين⁶

فقد أفاد من الآية القرآنية الكريمة (وَجَعَلْنَاهَا رُجُوماً لِلشَّيَاطِينِ) الملك/5، مع التصرف في إعادة صياغة النص القرآني ليتلاءم مع النص الشعري، دون أن يبتعد عن دلالة النص الأصلي.

٢- الصورة الشعرية:

ظلت الصورة الأدبية تمتع تفصيلاتها من الحياة التي كان يعيشها العرب في فترة النبوة، صحراوية الملامح والسمات، بيد أن أثر البيئة الأندلسية الفاتنة ألقت بظلالها على شعر المولديات، فظهرت

¹- المقري التلمساني: نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ص 214

²- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياتي الثاني، ص 351

³- عبد الحليم الهروط: بنية قصيدة المولد النبوي في الأندلس والمغرب حتى القرن التاسع الهجري، ص 196

⁴- ابن زمرك الأندلسي: الديوان، تح: محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، 1997، ص 13

⁵- عبد الحليم الهروط: بنية قصيدة المولد النبوي في الأندلس والمغرب حتى القرن التاسع الهجري، ص 196

⁶- أبو زكريا يحيى بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، تح: عبد الحميد حاجيات، إصدارات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 1980، ص 184

ملاحمها في الصورة الشعرية جنباً إلى جنب مع الصورة الصحراوية، ومن الصور التي عكست بيئة الأندلس الزاهية في شعر المولديات¹ ما قاله ابن الخطيب:

جَادَ عهد الهوى من السُّحب هامٍ مُسْتَهْلَ الوميض ضافي الجناح
كلماً أَخْضَلَ الربوعَ بكاءً ضحكتُ فوقها ثغور الأفاقي²

فهذه الصورة مستمدة من معطيات البيئة الأندلسية ومظاهرها الحضارية، المتمثلة بكثرة الأزهار والنواوير وتفتحها، وقد أقامها الشاعر على الاستعارة، بوصفها واحدة من عناصر التشكيلات الجمالية للنص³، قال أبو القاسم بن حميد:

جَادَ الغمامُ بصَوْبِهِ الهَتَّانِ يحكي انسكابَ الدمع من أجفاني
وحكتُ بروقاً أبرقتُ بجلاله نارَ الصبابةِ والهوى بجفاني⁴

٣- الإيقاع الشعري:

ظلت الأوزان التي رصدها الخليل بن أحمد عماد القصيدة المولدية في شكلها البنائي، فلم يتهاون الشعراء في المبنى الشعري، فلا اختلال في الوزن، إذ لا نقف على شيء يمكن أن ينبئ عن تجديد في الأوزان، وقد بنى الشعراء قصائدهم على البحور ذات النفس الطويل في إيقاعها على تفاوت فيما بينها من حيث كثرة الاستعمال، ولم يلجأوا إلى البحور القصيرة، بيد أن أكثر البحور دوراناً في شعر المولديات البحر الكامل، لما يتسم به من امتلاء موسيقي، وإيقاعٍ شجي⁵، كما في قول أبي حمو موسى الزباني الثاني:

شأن المحب على زيادة حبه عزم المسير إلى زيارة حبه
لو كان ساعدني الزمان بقره لحططت رحلي في مقدس تربه⁶

فتفصيلات الكامل (متفاعلات) المتكررة تحدث إيقاعاً رتيباً ولكن يغلب عليه إيقاع الشجن الجميل الذي يدخل القارئ في جو من السلام الروحي وهو يتغنى بهذه المعاني الجميلة في مدح النبي (صلهم)، مما يحدث التأثير الذي قصد إليه صاحب النص.

¹- عبد الحليم الهروط: بنية قصيدة المولد النبوي في الأندلس والمغرب حتى القرن التاسع الهجري، ص 201

²- لسان الدين بن الخطيب: الديوان، ص 387

³- عبد الحليم الهروط: بنية قصيدة المولد النبوي في الأندلس والمغرب حتى القرن التاسع الهجري، ص 202

⁴- لسان الدين بن الخطيب: الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة، تح: إحسان عباس، دار

الثقافة، بيروت - لبنان، ط1، 1963، ص 279

⁵- عبد الحليم الهروط: بنية قصيدة المولد النبوي في الأندلس والمغرب حتى القرن التاسع الهجري، ص 208

⁶- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزباني الثاني، ص 357

4- المديح النبوي في الشعر العربي الحديث:

من يتأمل دواوين شعراء الإحياء أو ما يسمى بالشعراء الكلاسيكيين، فإنه سيلقي مجموعة من القصائد في مدح الرسول (صلعم) تستند إلى المعارضة تارة أو إلى الإبداع والتجديد تارة أخرى¹، ومن الشعراء الذين برعوا في المديح النبوي نذكر: محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم وآخرين كثيرين، فمن قصائد محمود سامي البارودي قصيدته الجيمية التي يقول فيها:

يا صارم اللحظ من أغراك بالمهج حتى فتكت بها ظلما بلا حرج

مازال يخدع نفسي وهي لاهية حتى أصاب سواد القلب بالدعج

طرف لو أن الظبا كانت كلحظته يوم الكريهة ما أبقت على الودج²

وهذه القصيدة هي في الحقيقة معارضة لقصيدة الشاعر العباسي الصوفي ابن الفارض التي مطلعها:

ما بين معترك الأحداق والمهج أنا القتل بلا إثم ولا حرج

ويحذو أحمد شوقي حذو البارودي في معارضة الشعراء القدامى في إبداع القصائد المدحية التي تتعلق بذكر مناقب النبي وتعداد معجزاته وصفاته المثلى كما في همزيته الرائعة التي مطلعها:

ولد الهدى فالكائنات ضياء وفي فم الزمان تبسم وثناء³

ويقول في مولديته البائية:

سلوا قلبي غداة سلا وتابا لعل على الجبال له عتابا⁴

ومن أحسن قصائد أحمد شوقي في مدح الرسول صل الله عليه وسلم قصيدته الميمية التي عارض فيها قصيدة البردة للبوصيري ومطلع قصيدة شوقي هو:

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم⁵

5- المدائح النبوية في الشعر الجزائري الحديث:

كان الشعر الإصلاحي سباقا في الشعر الجزائري الحديث، وقد كان الشعراء يحرصون على استخلاص الدروس والعبر من سيرة النبي (صلعم) والعمل بما جاء به من هدي، والنهل من كلّ ما اتصف به من سلوك قويم، وخلق كريم سعيا وراء بعث الأمة الإسلامية عموما والجزائرية خصوصا، مثلما نجد ذلك في مولدية الشاعر (أحمد سحنون):

ويا أمة توجتها السما ببعثة خير الورى أحمدا

¹ جميل حمداوي: شعر المديح النبوي في الأدب العربي، صحيفة المثقف، العدد: 2131 الجمعة 25 / 05 / 2012

<https://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-09/64377-2012-05-25-02-53-11>

² محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، المطبعة الأميرية، القاهرة، طبعة 1953م، ص 65

³ أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، 1988م. ص 20

⁴ المصدر نفسه، ص 68، وما بعدها.

⁵ أحمد شوقي: الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، بدون تاريخ، ص 190-208.

بمولده فاحتفوا إنه غدا لهدايتنا مولدا

ومنه اقتبسوا قوة في الكفاح غدا تتصروا وتفوزوا غدا

فعودوا له إن تريدوا النجاح وأن لا تضيع المساعي سدى¹

كما عمل الشعراء الجزائريون على الافادة من هذه المناسبة لتعليم الناشئة، كما نجدها في المولدية الموسومة (أنشودة الوليد) لمحمد العيد آل خليفة، والتي تقع في أربعة وخمسين بيتا على بحر (الكامل المجزوء)، نظمها الشاعر على لسان أحد الفتيان لتكون أنشودة الجيل، كما يوحي بذلك عنوانها في إحياء الاحتفالات بالمولد النبوي الشريف، وطبعت لتلك الغاية طبعة مستقلة سنة 1938م:

بمحمد أتعلق وبخلقه أتخلق

وعلى البنين جميعهم في حبه أتفوق

نفسي الفتية دائما من حبه تتحرق

وجواني مهتاجة ومدامعي تترقق

أنا مسلم أهوى الهدى بسواه لا أتحقق

بخلال أحمد ارتدي وبحبه أتمنطق²

أما مولدية محمد العيد آل خليفة الموسومة (سلوا التاريخ)، والتي تقع في اثنين وخمسين بيتا فقد ربط فيها بين المولد والدعاء للشعب الجزائري بالتحرّر، لتكون هذه الاحتفالية مناسبة لشحذ الهمم والحث على السعي إلى الحرية، يقول:

عليك أبا (البتول) سلام عبد قصي عنك يطمح للشهود

يناشدك الشفاعة وهي كنز نفيس لا يقوم بالنقود

ويرجو منك إقبالا وحاشا لوجهك أن تعاقب بالصدود

ألم تك يوم تاب إليك كعب خلعت عليه خالدة البرود؟

عليك سلام شعب فيك يؤذى ويرمى بالتعصب والجمود

ضعيف ما له في العيش حظ سوى دمع يسيل على الخدود

يشح عليه بالتحريير دهر سخا بالملك حتى لليهود³

الخاتمة:

مثّلت القصيدة المولدية شكلا من أشكال التجديد في القصيدة العربية، لا على مستوى الشكل كما لاحظنا في الزجل والموشح، ولكنة تجديد موضوعاتي مسّ غرضا شعريا معروفا هو المدح، ولكن مع

¹ - أحمد سحنون: ديوانه، صناعة: محمد صبري، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1399هـ/ 1979م، ص 133

² - محمد العيد آل خليفة: الديوان، دار الهدى، عين مليلة - الجزائر، 2010، ص 167.

³ - المصدر نفسه، ص 189.

تخصيصه للذات الشريفة للرسول (صلعم)، وقد امتدت جذور هذا الفن إلى ما قبل ولادته الشريفة (صلعم)، وهي مستمرة إلى يومنا هذا، ففي كل بلاد عربية تقام جوائز للمبارين في مدح النبي (صلعم) وبين هذه الجذور وتلك الأفنان، شهدت القصيدة المولدية فترة ازدهار كبيرة في المغرب العربي الذي اتفق ملوكه رغم اختلاف دولهم الزيانية والمرينية والإدرسية وغيرها على جعل الاحتفال بالمولد النبوي الشريف مناسبة رسمية، يتبارى فيها الشعراء على نظم أحسن ما جادت به قرائحهم الشعرية لمدح النبي (صلعم).

وقد ورثت الساحة الأدبية العربية ديوانا شعريا غزيرا، وغنيا بالمعاني اللطيفة والصور البديعة في المدح النبوي، مثل وجها جميلا من أوجه التجديد في القصيدة العربية، ومرحلة مهمة من مراحل تطورها، وقد استمرت هذه القصيدة في الوجود إلى العصر الشعري الحديث، الذي تلقف فيه الشعراء هذا الشكل، فكتب فيه شعراء كبار أمثال شوقي والبارودي وغيرهم، وأدلى فيه الشعراء الجزائريون بدلوهم، فاتخذوا من هذه القصيدة وسيلة للإصلاح مع أحمد سحنون ومحمد العيد آل خليفة.

المحاضرة التاسعة: القصيدة الصوفية

تمهيد:

القصيدة الصوفية من أهم الأشكال الشعرية التي ارتبطت بالمستوى الفكري لدى فئة خاصة من الشعراء الذين استطاعوا أن يخترقوا مستويات الإيمان العليا، وأن يعبروا عنها بلغة شعرية خاصة و متميزة، لا يفهمونها إلا من عايش هذه التجربة، وقد امتلك هؤلاء الشعراء القدرة على تصوير مشاهداتهم، ومشاعرهم وهم في الحضرة، فنتجت عن ثنائية الفكر/ الشعر هذه القصيدة التي تعد شكلا متميزا من أشكال التجديد الموضوعاتي في القصيدة العربية.

1- مفهوم التصوف:

التصوف في اللغة له اشتقاقات عديدة تغني من دلالاته، وتجعل منه الأصلح للدلالة على هذا الحقل الفكري المتشعب، فهذه الكلمة بداية تشير إلى أهل الصفة الذين كانوا يسكنون المسجد النبوي، ويعيشون على التقشف، ويزهدون في الحياة الدنيا. كما يمكن أن تكون مشتقة من الصف، فكأنهم في الصف الأول بقلوبهم من حيث حضورهم مع الله، وتسابقهم في سائر الطاعات، وهناك من يربط التصوف بلباس الصوف، لأن المتصوفة كانوا يلبسون ثيابا مصنوعة من الصوف الخشن، ويمكن أن يشتق من الصفاء، فلفظة (صوفي) على وزن (عوفي)، أي: عافاه الله فعوفي، قال أبو الفتح البستي:

تنازع الناس في الصوفي واختلفوا وظنه البعض مشتقا من الصوف

ولست أمنح هذا الاسم غير فتى صفا فصوفي حتى سمي الصوفي

في حين ذهب البيروني إلى أن التصوف مشتق من كلمة صوفيا اليونانية، والتي هي بمعنى الحكمة¹، غير أن ابن خلدون يرى أن هذه الكلمة ليس لها اشتقاق واضح، يقول: "قال القشيري رحمه الله ولا يشهد لهذا الاسم اشتقاق من جهة العربية ولا قياس والظاهر أنه لقب ومن قال اشتقاقه من الصفا أو من الصفة فبعيد من جهة القياس اللغوي. قال: وكذلك من الصوف... قلت: والأظهر إن قيل بالاشتقاق إنه من الصوف وهم في الغالب مختصون بلبسه لما كانوا عليه من مخالفة الناس في لبس فاخر الثياب إلى لبس الصوف"².

ويقصد بالتصوف في الاصطلاح تلك التجربة الروحانية الوجدانية التي يعيشها المسافر إلى ملكوت الحضرة الإلهية و الذات الربانية من أجل اللقاء بها وصالا وعشقا، ويمكن القول أيضا بأن

¹ - أبو عبد الرحمن علي بن السيد الوصيفي: موازين الصوفية في ضوء الكتاب والسنة، دار الإيمان للنشر، الإسكندرية،

2001، ص 36

وينظر: السراج الطوسي: اللمع في تاريخ التصوف الاسلامي، تح: كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت،

1، 1991، ص 23

² - ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار الفكر، بيروت، لبنان، ص 467-468

التصوف هو محبة الله والفناء فيه والاتحاد به كشفا وتجليا من أجل الانتشاء بالأنوار الربانية والتمتع بالحضرة القدسية¹.

2- التصوّف والشعر:

يرى عاطف جودت نصر أنّ " هناك قرى تجمع بين التصوف والفن بشكل عام، وبينه وبين الشعر بشكل خاص، هذه الوشائج تتمثل في أنّ كليهما يحيل إلى العاطفة والوجدان"²، فالصوفي هو شاعر، وسواء نظم القول أو نثره، فأداة الإدراك عنده هي نفسها وسيلة الشاعر، فكليهما يعتمد على الباطن، مما جعل لغتهما مختلفة عن اللغة العادية³.

لذلك احتاج كبار المتصوفة في التراث العربي الشعر للتعبير عن مكنوناتهم، وهو ما لا تستطيعه اللغة العادية، " فهي لغة الخصوص لا لغة العموم، لغة المجاز والرمز لا لغة التصريح والوضوح، فما يعانيه الشاعر خلال عملية تجسيد ما اختمر في ذهنه يشبه ما يقوم به الصوفي في مقاماته وأحوال"⁴، وهو ما جعل صلاح عبد الصبور يقول: " إنني أحب التجربة الصوفية، ذلك أنّ التجربة الصوفية شبيهة جدا بالتجربة الفنية"⁵.

وكان الشعر الصوفي " تحوّلا للشعر الديني الإسلامي، وامتدادا للغزل العذري في الأدب العربي، فتغزّلوا بليلي وهند ورمزوا بها للذات الإلهية، ولم يكن هذا النظم من المنكرات، بل كان مباحا عند الأئمة ورجال الدين، وتطوّر لشعر الخمريات ، كما كانت القصائد النبوية تطورا لفن المدح في الشعر العربي"⁶. وقد بدأت العلاقة بين الشعر والتصوف إبان العصر العباسي في منتصف القرن الثالث الهجري مع انتشار الفكر الفلسفي، والاحتكاك بثقافات الشعوب المجاورة، وترجمة الفكر اليوناني من قبل علماء بيت الحكمة بغداد لنقل تراث الفكر اليوناني إلى اللغة العربية، وهو ما يبرره ظهور النظريات الفلسفية الصوفية كما نجد ذلك واضحا لدى الحلاج صاحب نظرية الحلول، والبسطامي صاحب نظرية الفناء، وابن عربي صاحب فكرة وحدة الوجود، ناهيك عن الآراء الغربية لابن الفارض والشريف الرضي وجلال الدين الرومي ونور الدين العطار والشبلي وذي النون المصري والسهوروردي.

وقد وعى المتصوّفة هذه العلاقة، وعبروا عنها شعريا، يقول الحلاج:

كلماتٌ من غير شكل ولا نطق ولا مثل نغمة الأصواتِ

¹- أمين أحمد: ظهر الإسلام، المجلد الثاني، 3-4، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1969، ص 173

²- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، الاسكندرية، ط1، 1983، ص 53

³- سعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط2، 2008،

ص 137

⁴- المرجع نفسه، ص 138

⁵- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار اقرأ ، بيروت، 1981، ص 10

⁶- محمد عبد المنعم فخاجي: الأدب في التراث الصوفي، دار غريب، القاهرة، ص 167

فكأنّي مخاطباً كنتُ إِيَّاهُ على خاطري بذاتي لذاتي
ظاهرٌ، باطنٌ، قريبٌ، بعيدٌ، وهو لم تحوهِ رسومُ الصفاتِ
هو أدنى من الضمير إلى الوهم وأخفى من لائح الخطرات¹

3- مراحل التصوف:

ترى الصوفية أن الكون على ثلاث مراتب: "علوية، وهي المعقولات، وهي مرتبة للمعاني المجردة عن المواد التي من شأنها أن تدرك بالعقول. وسفلية، وهي المحسوسات، من شأنها أن تدرك بالحواس، وبرزخية، ومن شأنها أن تدرك بالعقل والحواس، وهي المتخيّلات، وهي تشكل المعاني في الصور المحسوسة"².

وأَيّ مريد للصوفية سوف يجاهد للسموّ من العالم السفلي المحسوس إلى العالم العلوي المعنوي بهدف المكاشفة والمشاهدة فالاتحاد بالذات الإلهية الكبرى. لكن ذلك نادراً ما يتم إلا عن طريق عالم البرزخ الذي هو تركيب من العالمين الحسي والمعنوي، وهو عالم شبيه بالحلم ما دام يعيشه الصوفي ذاتياً، أو وفقاً لمقامه الذي استطاع الوصول إليه³، ويتم الانتقال بين هذه العوامل في أربع مراحل أساسية، هي:

١- **مرحلة العمل الظاهر:** أي مرحلة العبادة والإعراض عن الدنيا والزهد في شهواتها والانعزال عن الناس والعكوف على الذكر والاستغفار، ويمثّل هذه المرحلة شعر الزهد.

٢- **مرحلة العمل الباطني:** ويكون بتركية الأخلاق وتطهير القلب وتصفية الروح ومحاسبة النفس والتجمل بالأخلاق النبيلة والصفات الزكية، ويعبّر عنها الشعراء بشعر التوبة كشعر أبي العلاء مثلاً.

٣- **مرحلة سمو النفس:** وبتلك المجاهدة تقوى الروح وتحرر النفس من الآثام الأرضية، فتسمو النفس حتى ينكشف لها جمال العالم وجلاله ودقائقه وأسراره، ويعبر عنها بالشعر الصوفي الروحي.

٤- **مرحلة الكشف والحلول:** ويتم بوصول النفس إلى مرتبة شهود الحق بالحق، وانكشاف العوالم الخفية والأسرار الربانية وتوالي الأنوار واللذة الروحانية، وتلك المرحلة هي مرحلة الخطر، ومن أجلها نشبت المعارك، ويعبر عنها بالشعر الصوفي الفكري، ومنه أشعار الحلاج وابن عربي وغيرهما.

4- مصطلحات الصوفية:

تعددت المصطلحات الصوفية بتعدد جوانب الحياة العرفانية التي تتمثل في الطريق والارتحال، والممارسة الوجدانية، والمذهب، والمقامات والأحوال.

• المصطلحات التي تنتمي إلى "الطريق": السفر، والرحلة، والحج، والسلوك، والسالك، والمقامات، والأحوال، والمجاهدة، والوصول، والواصل، والغاية، و المعراج، والسائر.

¹ - الحسين بن منصور الحلاج: الديوان، تح: عبده وازن، دار الجديد، ط1، 1998، ص 34.

² - محي الدين ابن عربي: عالم البرزخ والخيال، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، 1984، ص 9.

³ - المرجع نفسه، ص 37.

- المصطلحات التي تنتمي إلى "التجربة الصوفية": التجربة، والرؤيا، النزغ، الغلبة، الهذيان، الخواطر، والوارد، والنقر، والهواجم، والهواجس.
- المصطلحات التي تنتمي إلى "الأحوال" و"المقامات": التوبة، والورع، والزهد، والفقر، والصبر، والتوكل، والرضى، والتأمل، والقرب، والمحبة، والخوف، والرجاء، والشوق، والأنس، والطمأنينة، والمشاهدة، والتعين.
- المصطلحات التي أخذت من القرآن الكريم: الذكر، والسر، والقلب، والتجلي، والاستمتاع، والاستقامة، والاستواء، والاصطناع، والاصطفاء، والإخلاص، والرياء، والرضى، والخلق، والعلم، والنفس المطمئنة، والسكينة، والتوبة، والدعوة، واليقين، والله، والنور، والحق.
- المصطلحات التي أخذت من الحديث النبوي الشريف: الجلال، والخضر، والخوف، وأهل الذكر، والرداء، والأبدال، والأوتاد، والغوث، والنجباء، والنقباء.
- المصطلحات التي أخذت من النحو: الغياب، والحضور، والمعرفة، والاسم، والحال، والمعرفة، والرسم، والعلة، والصفة، والشاهد، والإشارة، والواحد، والجمع، والوصل، والفصل.
- المصطلحات التي أخذت من علم الكلام: التوحيد، والعقل، والعدل، والعرض، والجوهر، والذات، والصورة، والتنزيه، والقديم، والثبوت، والوجود، والأزل.
- المصطلحات التي أخذت من المرجعية الفلسفية: العقل والنفس والحس والهيولى والعقل الأول والفيض والنفس والكلية والنظر¹.

5- الشعر الصوفي القديم:

يقول شوقي ضيف: "ومنذ أواخر القرن الثالث الهجري تلقانا ظاهرة جديدة في بيئات الصوفية، فقد كان السابقون منهم لا ينظمون الشعر بل يكتفون بإنشاد ما حفظوه من أشعار المحبين وهم في أثناء ذلك يتواجدون وجدا لا يشبهه وجد، أما منذ أبي الحسين النوري (ت 295هـ) فإن صوفيين كثيرين ينظمون الشعر معبرين به عن التياح قلوبهم في الحب آملين في الشهود مستعطفين متضرعين، مصورين كيف يستأثر حبهم لربهم بأفئدتهم استثنائا، نذكر منهم سحنون أبا الحسين الخواص المتوفى سنة 303، وأبا علي الروذباري المتوفى سنة 322، والشبلي دلف بن جحدر المتوفى سنة 334"².

¹ - للتوسع في المصطلحات الصوفية، ينظر:

- أنور فؤاد أبي خزام: معجم المصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1993م.
- الشراقوي حسن محمد: الفاظ الصوفية ومعانيها، دار المعرفة، الإسكندرية، الطبعة الثانية، لات.
- عجم رفيق: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1999م.
- القاشاني عبدالرزاق: اصطلاحات الصوفية، تح: عاصم ابراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005م.

² - شوقي ضيف: العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط 2، ص 113-114

ومن الشعراء الذين اتجهوا إلى الكتابة الصوفية لحظة البرمكي الذي أظهر ميلا إلى التزهّد والتّشّيف في الحياة وعيش الفقر بدلا من الارتواء في أحضان الدنيا الفانية:

إني رضيت من الرّحيق بشراب تمر كالعقيق

ورضيت من أكل السميد بأكل مسود الدقيق

ورضيت من سعة الصحن بمنزل ضنك وضيق¹

وعرفت رابعة العدوية بكونها شاعرة فلسفة الحب لأنها حصرت حياتها في حب الذات الربانية والسهر المستمر من أجل استكشافها لقاء ووصالا:

أحبك حبين: حب الهوى وحبا لأنك أهل لذاكا

فأما الذي هو حب الهوى فشغل بذكرك عمن سواكا

وأما الذي أنت أهل له فكشفك لي الحجب حتى أراكا

فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي ولكن لك الحمد في ذا وذاكا²

وبشيد ذو النون بمحبة الله التي توصل العارف السالك إلى النجاة والفوز برضى الله ووصاله:

من لا ذ بالله نجا بالله وسره مرّ قضاء الله

لله أنفاس جرت لله لاحول لي فيها بغير الله³

وتقول ميمونة السوداء في العارفين السالكين الذين يحبون الله ويسلكون في تجلدهم الروحاني مقامات وأحوالا من أجل الاتحاد بالله ومعانفته والاتصال بجبروته وقديسته النوارنية:

قلوب العارفين لها عيون ترى ما لا يراه الناظرون

وألسنة بسر قد تتاجي تغيب عن الكرام الكاتبينا

وأجنحة تطير بغير ريش إلى ملكوت رب العالمينا

فتسقيها شراب الصدق صرفا وتشرب من كؤوس العارفين⁴

وبيّن الجنيد شوقه نحو الذات الإلهية في لحظات اللقاء والفرق وتعظيمه للحضرة الربانية أثناء تواجدها في قلب العارف المحب:

وتحققتك في السر فناجاك لساني

فاجتمعنا لمعان وافترقنا لمعاني

إن يكن غيبك التعظ يم عن لحظ عياني

¹ - المرجع نفسه، ص 245

² - عبد الحكيم عبد الغني قاسم : المذاهب الصوفية ومدارسها، مكتبة مدبولي، مصر، 1999، ص 107

³ - إبراهيم بسيوني: نشأة التصوّف الإسلامي، دار المعارف، مصر 1969، ص 273

⁴ - انظر أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب النيسابوري (ت 406هـ) تح: محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1985م، ص 129

فلقد صيرك الوجد من الأحشاء داني¹

ومن شعراء المحبة الإلهية وفكرة الفناء الصوفي عبر انحاء الإرادة البشرية وذوبانها في الإرادة الربانية الشاعر الصوفي أبو الحسين سحنون الخواص الذي قال:

وكان فؤادي خالياً قبل حبكم وكان بذكر الخلق يلهو ويمزح
فلما دعا قلبي هواك أجابه فلست أراه عن فنائك يبرح
رميت ببين منك إن كنت كاذبا وإن كنت في الدنيا بغيرك أفرح
وإن كل شيء في البلاد بأسرها إذا غبت عن عيني بعيني يملح²

ويعد الحلاج من كبار الصوفية الذين تغنوا بالذات الربانية، وقد استطاع أن يبرهن على وجود الله اعتماداً على التجلي النوراني والمحبة الروحانية التي يعجز عن إدراكها أصحاب الظاهر والحس المادي:

لم يبق بيني وبين الحق اثنان ولا دليل بآيات وبرهان
هذا وجودي وتصريحي ومعتقدي هذا توحد توحيدي وإيماني
هذا تجل بنور الحق نائره قد أزهرت في تلاليها بسلطان
لا يستدل على الباري بصنعتة وأنتم حدث ينبغي عن أزمان³

ويقول أيضاً معدداً أحرف لفظ الجلالة (الله)، ومعطياً لكل حرف منها دلالة التي تليق به والتي يراها مناسبة لرفع روحه إلى علياء الوصل:

أَحْرُفٌ أَرْبَعٌ بِهَا هَامَ قَلْبِي وَتَلَاثَتُ بِهَا هُمُومِي وَفِكْرِي
أَلِفٌ أَلَفَ الْخَلَائِقَ بِالصُّنْعِ الْجَمِيلِ فَلَا مَ عَلَى السَّلَامَةِ تَجْرِي
ثُمَّ لَا مَ زِيَادَةً فِي الْمَعَالِي ثُمَّ هَاءٌ بِهَا أَهْيَمُ وَأَدْرِي⁴

ولكن الحلاج في شعره الصوفي يركز على فكرة الحلول والتي تعني حلول (اللاهوت في الناسوت)⁵، أي اتحاد الخالق والمخلوق، وقد أودت هذه الفكرة بالشاعر إلى الصلب حينما خرج إلى الناس وهو يقول: أنا الله أو أنا الحق، وفي هذا يقول الحلاج:

مزجت روحك في روحي كما تمزج الخمرة بالماء الزلال
فإذا مسك شيء مسني فإذا أنت أنا في كل حال¹

¹ - أبو نصر عبد الله السراج الطوسي: اللمع في التصوف، تح: عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960م، ص 283

² - السراج القارئ البغدادي، أبو محمد جعفر بن أحمد: مصارع العشاق، ج1، دار صادر، بيروت، ص 126

³ - أبو عبد الرحمن السلمي: طبقات الصوفية، مطبعة ليدن، 1960، ص 153

⁴ - سمير سعيدي: كتاب الحلاج، دار الملتقى للطباعة والنشر، حلب - سوريا، 2004، ص 74

⁵ - للتوسع في فكرة (حلول اللاهوت في الناسوت) ينظر: صابر طعيمة: التصوف والفلسف، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2005، ص 117

ويقول أيضا:

أنا من أهوى، ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا
فإذا أبصرتني أبصرته وإذا أبصرته أبصرتنا
رأيتُ ربي بعين قلبي فقلتُ: مَنْ أنت؟ قال: أنت²

ويعد ذو النون المصري أول من تحدث عن الأحوال والمقامات الصوفية إلى جانب السرقسطي، وهو حسب شوقي ضيف: "الأب الحقيقي للتصوف، هو أول من تكلم عن المعرفة الصوفية فارقا بينها وبين المعرفة العلمية والفلسفية التي تقوم على الفكر والمنطق، على حين تقوم المعرفة الصوفية على القلب والكشف والمشاهدة، فهي معرفة باطنة تقوم على الإدراك الحدسي، ولها أحوال ومقامات"³.

أموت وما ماتت إليك صابتي ولا قضيت من صدق حبك أوطاري
تحمل قلبي ما لا أبته وإن طال سقمي فيك أوطال إضراري⁴

أما ابن العربي فيقول بوحدة الوجود الناتجة عن تجاوز ثنائية الوجود، وجود الله ووجود الكون، فعن طريق امتزاجهما في بوتقة واحدة تتحقق الوحدة الوجودية بين العارف والذات الربانية، كما يؤمن ابن عربي بتعدد الأديان مادامت تنصب كلها على محبة الله:

عقد الخلائق في الإله عقائدا وأنا اعتقدت جميع ما اعتقدوه⁵

وقال ابن عربي أيضا:

لقد صار قلبي قابلا كل صورة فمرعى لغزلان ودير لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائف وألواح تورا ومصحف قرآن
أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالحب ديني وإيماني⁶

ومن شعراء الصوفية الجزائريين القدامى سعيد بن عبد الله المنداسي التلمساني (ت 845هـ) الذي كتب في الحب الإلهي، يقول:

كيف يسلو من كان للحب دالا و تسريل أنينه حيث دارا
أول الأمر كان للحب جارا فاستوى الحب بعد ذاك فخارا

¹ - الحسين بن منصور الحلاج: الديوان، تح: عبده وازن، دار الجديد، ط1، 1998، ص10

² - المصدر نفسه، ص131.

³ - شوقي ضيف: العصر العباسي الثاني، ص475-476

⁴ - ابن ملقن، سراج الدين أبو حفص عمر بن علي بن أحمد الشافعي المصري: طبقات الأولياء، تح: نور الدين شريبه، مكتبة الخانجي، مصر، ط4، 1994، ص38

⁵ - محمد بن أبي بكر أيوب الزرعي أبو عبد الله: مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، ج3، دار الكتاب العربي - بيروت، ط2، 1973، ص 519

⁶ - محمد جواد مغنية: نظرات في التصوف والكرامات، دار ومكتبة الهلال - بيروت لبنان ، ط2، 1982، ص 18

أفي شرع الهوى يعذب قلب أبدا بالديار يبكي الديارا
يا قضاة الهوى علمتم بأمرى أن لي منه رقة و اصفرارا
ما اقتضى حكمكم علي فاني في سبيل الهوى أموت مرارا¹
وهذا الشاعر الجزائري شعيب أبو مدين التلمساني (509-594هـ) يتحدث عن الكشف الذي لا
يصل إليه إلا من ملك المعرفة، يقول:

فالعارفون فنوا ولمّا يشهدوا شيئا سوى المتكبر المتعال
ورأوا سواه على الحقيقة هالكا في الحال وفي الماضي والاستقبال
تجد الجميع يشير نحو جلاله بلسان حال أو لسان مقال²
ومن مميزات الشعر الصوفي القديم السمو الروحي، واستكناه المعاني النفسية العميقة، والخضوع
لإرادة الله القوية، والإكثار من الخيال، واستعمال الرمزية والشطحات الصوفية، والجنوح نحو الإبهام
والغموض، والتأرجح بين الظاهر والباطن، والتأثر بالشرعية الإسلامية كما هو شأن التصوف السني،
وتمثل المصادر الفلسفية والعقائد الأجنبية كما هو حال الشعر الصوفي الفلسفي.

2- الشعر الصوفي الحديث:

كتب الشعراء في العصر الحديث القصيدة الصوفية في الشعر العمودي وشعر التفعيلة، لأنّ هذا
الشكل الإبداعي يقبل مختلف النصوص، وحتى النثرية منها، دون أن يختلف المضمون الصوفي، يقول
صلاح عبد الصبور في قصيدة القديس:

وذا صبا
رأيت حقيقة الدنيا
سمعت النجم والأموه والأزهار موسيقى
رأيت الله في قلبي
لأنني حينما استيقظت ذات صباح
رمى الكتب للنيران، ثم فتحت شباك
وفي نفس الضحى الفواح
خرجت لأنظر الماشين في الطرقات، والساعين للأرزاق
وفي ظل الحقائق أبصرت عيناى أسراباً من العشاق
وفي لحظة
شعرت بجسمي المحموم ينبض مثل قلب الشمس

¹- سعيد بن عبد الله المنداسي: الديوان، تحقيق وتقديم رباح بونار، الشركة الوطنية للنشر للجزائر، دط، دت، ص 53.

²- شعيب أبو مدين التلمساني: الديوان، مطبعة الترقى، دمشق، 1938، ص 17

شعرت بأنني امتلأت شعاب القلب بالحكمة¹

رؤية الحقيقة التي يتحدث عنها صلاح عبد الصبور، فتحت أمام عينيه آفاق الرؤيا، فلم تعد الأشياء جامدة كما هي في الظاهر، بل صارت حية، فتغيرت نظرته إليها (سمعت النجم والأموه والأزهار موسيقى)، وكان نتيجة هذا الكشف (رأيت الله في قلبي)، ومع هذا الحلول الصوفي اختلفت نظرته إلى الحياة وإلى الناس، ولم يعد مصدر العلم والحكمة عنده الكتب، بل صار مصدرهما نور الشمس الذي شِع في قلبه إيذانا بهذا الكشف النوراني لاتحاد الذات بالله.

6- الشعر الصوفي المعاصر:

استطاع الشعراء المعاصرون أن يكتبوا القصيدة الصوفية، لأنّ الشعر العربي المعاصر وصل إلى مرحلة متقدمة من التطور الشكلي والموضوعاتي سمحت له بأن يستمد من التراث الشعري الصوفي جملة من الأدوات التي تسمح له بالتعبير عن ذاته وعلاقتها بالوجود تعبيرا خاصا، يقول أدونيس: " إنّ الشعر رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة في خارج المفهومات السائدة، ويؤمن بأنّ الشعر كشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف، ولا يمكن للشاعر أن يكون عظيما إلا إذا رأيناه وراء رؤيا للعالم"².

ومن الشعراء الذي وظفوا الخطاب الصوفي نذكر: بدر شاكر السياب و نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وأدونيس وصلاح عبد الصبور ومحمد الفيتوري و خليل حاوي ومحمد عفيفي مطر ومحمد محمد الشهاوي وأحمد الطريبق أحمد ومحمد السريغيني وحسن الأمراني ومحمد بنعمارة وعبد الكريم الطبال وأحمد بلحاج آية وارهام ومحمد علي الرباوي وآخرين.

وقد استعار هؤلاء الشعراء مجموعة من الشخصيات الصوفية كشخصية النفري عند أدونيس، وشخصية السهروردي وفريد الدين العطار وجلال الدين الرومي عند عبد الوهاب البياتي، وشخصية الحلاج عند صلاح عبد الصبور في قصيدته الدرامية "مأساة الحلاج"، وعبد الوهاب البياتي في قصيدة "عذابات الحلاج"، وأدونيس في قصيدة " مرثية الحلاج"، وشخصية إبراهيم بن أدهم عند الشاعر التونسي محيي الدين خريف، وشخصية رابعة العدوية عند نازك الملائكة في قصيدتها الهجرة إلى الله، يقول أدونيس عن الحلول الصوفي:

جسدانا كتابة

وكلاهما كتابٌ للآخر

جسدانا وحيّ

ويرفضان الهياكل

جسدك مفردٌ بجسدك: فرادة مثوية

¹ - صلاح عبد الصبور: العمال الشعرية الكاملة، ج1، دار العودة، بيروت، 1977، ص 77

² - أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص 9

جسدك

ط ل س م (لي)
م س ل ط (علي)¹

فالجسد في هذه الصوفية المعاصرة هو علامة التحول لا الروح كما عهدنا في الأشعار الصوفية القديمة، كما أنّ عملية الحلول الصوفي مختلفة بين الفلسفتين الصوفيتين القديمة والمعاصرة، لأنها كما نرى يمكن تكون بين البشر، في اتحاد يجعل من الذوات المتعددة ذاتا واحدة، بوعي مشترك عبّر عنه بالوحي.

ويقول محمود درويش في الجدارية بعد أن عايش تجربة الموت والعودة إلى الحياة عبر سكتة قلبية كادت تؤدي به، ولكنه عاد بعدها متصوّفا، كشف فيها مشاهداته في العالم الآخر، وعلاقة الذات به، أو على الأقل شعوره بما يمكن أن يكون هناك:
أنا وحيدٌ ...

لا شيء يُوجِعُنِي على باب القيامة
لا الزمان ولا العواطف. لا
أجسُ بخفّة الأشياء أو ثَقُلِ
الهواجس. لم أجد أحداً لأسأل:
أين (أيني) الآن؟ أين مدينةُ
الموتى، وأين أنا؟ فلا عَدَمَ
هنا في اللا هنا... في اللّازمان،
ولا وُجُوداً².

وإذا كان ما يصفه محمود درويش في هذه المشاهدات ليس شعرا صوفيا صريحا، فإنّ اللغة الشعرية التي اختارها وأشكال الصور الفنيّة، والموضوع الشعري الذي يطرقه توحى بأنّ هذا الخطاب لا يمكن أن يكون إلّا صوفيا، فهو في النهاية حديث عن علاقة الذات بشكل مغاير من الموت هو في الحقيقة أشبه ما يكون بالارتقاء الصوفي عند المتصوّفة القدامى.

ويمتاز الشعر الصوفي المعاصر باستعمال التناس من التراث الصوفي العربي، إضافة إلى الانزياح والرموز الإحالية، وقد تطورت هذه الأشكال عند بعض الشعراء إلى الإبهام والغموض، كما نجد عند أدونيس، فلغته الشعرية تدخل القارئ في عالم من التيه اللغوي وبالتالي الصوفي، وهو ما يدفعه إلى عوالم التأويل المفتوحة.

¹ - أدونيس: أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، 2003، ص 58

² - محمود درويش : جدارية، دار رياض الريس، ص 10

خاتمة:

مثل الشعر الصوفي تطورا لافتا في مضمون القصيدة العربية القديمة، وتوجها فكريا مهما في القصيدة العربية المعاصرة، وقد مثلت القصيدة وسيطا أساسيا استطاع من خلاله الشعراء التعبير عن تلك الأحوال والمقامات التي يشعر بها أثناء انتقاله في مراتب التصوّف، وسمحت له - كذلك - بتصوير تلك الكشوفات وترجمتها إلى لغة.

لذلك فاللغة الشعرية في القصيدة الصوفية هي أهم مظاهرها، وأشكال الغموض القديم أو المعاصر، تمثل أدواتها الأهم للتواصل مع القارئ، لأنها تعتمد عليها في إدخال القارئ إلى عالمها الصوفي الغامض، أما الصورة الشعرية بألوانها وخطوطها واستغلالها لبياضات الصفحة، فهي من الوسائط الفنية التي تدفع به إلى الارتقاء والسمو في مراتب المعنى.

وسواء تعمّقنا في القصيدة العربية الصوفية القديمة أو في القصيدة المعاصرة، نجد أنّ التأويل هو الأداة الوحيدة لفهم هذه القصائد دون الوصول إلى المعنى النهائي فيها، لأنها هذه النصوص تبقى مهما تعددت القراءات مفتوحة على القراءة وقابلة للتأويل اللانهائي.

المحاضرة العاشرة : المعارضات الشعرية

تمهيد:

الشعر فنّ إنساني، ساهمت كلّ العصور الأدبية المختلفة في بناء أسسه الجمالية، من خلال تلاقي الأفكار واقتراض المعاني، فهي سنة مقبولة في الشعر، ولا ضير أن يبني الشاعر نصه الجديد على نص أو نصوص سابقة عليه، وأن يحاورها سواء من حيث شكلها أو مضامينها، وهو ما هو ما يسمى بالمعارضة، التي تكون باستحضار النصوص المؤثرة والخالدة أثناء عملية الكتابة، لتكون روحاً لهذا النص الجديد ودافعاً من دوافع كتابته، وللمعارضة مفاهيم خاصة، وأسس فنيّة وخصائص تميّزها عن غيرها من مصطلحات التفاعل الشعري.

1- تعريف المعارضات:

١- لغة:

المعارضة مأخوذة من: نقض البناء: إذا هدمه، والحبل: إذا حلّه. والنقض: ضد الإبرام. وناقضه في الشيء مناقضة ونقاضاً: خالفه. والمناقضة في القول: أن يتكلم بما يتناقض معناه، والنقيضة في الشعر: ما ينقض به، وأن يقول شاعر شعراً فينقض عليه شاعر آخر حتى يجيء بغير ما قال¹، و(عرض): ظهر، و(عارضه) سار حiale، أو أتى بمثل ما أتى به. و(عارض) الكتاب بالكتاب: قابله. و(المعارضة) هي المحاذاة.

وألصق المعاني بالمدلول الفني وأقربها إليه يفيد المقابلة والمباراة والمشابهة والمحاكاة. يقال عارض الشيء بالشيء معارضة: أي قابله، وعارضت كتابي بكتابه أي قابلته، ويقال: فلان يعارضني: أي يباريني، وعارضته في المسير: أي سرت حiale وسأيرته، وعارضته بمثل ما صنع: أي أثبت إليه بمثل ما أتى، ومنه المعارضة: وهي المباراة، ومعارض الكلام ومعارضه: كلام يشبه بعضه بعضاً².

٢- اصطلاحاً:

يقول أحمد الشايب " والمعارضة في الشعر أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحرٍ وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة لجانبها الفنيّ وصياغتها الممتازة فيقول قصيدة في بحر الأولى وقافيتها وفي موضوعها مع انحراف يسير أو كثير حريصاً على أن يتعلّق بالأول ودرجته الفنيّة وبفوقه، فيأتي بمعانٍ أو صور بإزاء الأولى، تبلغها في الجمال الفنيّ أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل وجمال التمثيل"³.

¹ - انظر: الصحاح والقاموس المحيط ولسان العرب (نقض)

² - انظر: لسان العرب مادة (عرض)

³ - أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي القديم، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1954، ص 7

وهكذا تقتضي (المعارضة) وجود نموذج فني ماثل أمام الشاعر المعارض، ليقف به، ويحاكيه، أو يحاول تجاوزه. ولهذا لم تكن في الشعر الجاهلي (معارضات) لأن المثل (أو النموذج) الشعري قبله كان مجهولاً¹.

2- تطور المعارضات في الشعر العربي القديم:

وجدت المعارضات في الشعر العربي في شكل فني آخر عرف بالمناقضات منذ العصر الجاهلي، على مثال ما كان يجري في سوق عكاظ، وما جرى بين امرئ القيس وعلقمة بن عبدة التميمي واحتكامهما إلى زوج امرئ القيس وحكمها لعلقمة بالشاعرية، وما ترتب على ذلك من تطليقها وخلف علقمة عليها حيث سمي علقمة الفحل، حيث قالت لهما: قولاً شعراً تصفان فيه فرسيكما، على روي واحد، وقافية واحدة. فقال امرؤ القيس قصيدته التي مطلعها:

خليلي مراً بي على أم جندب لنقضني لباناتِ الفؤادِ المعذبِ

حتى وصل إلى قوله:

فللسوطِ ألُهوْبٌ وللساقِ درّةٌ وللرّجْرِ منه وقعُ أهوجٍ منعِب

ثم أنشد علقمة قصيدته التي مطلعها:

ولم يكُ حقاً كلُّ هذا التجنبِ ذهبَت من الهجرانِ في كلِّ مذهبِ

حتى وصل إلى قوله:

فأدركهن ثانياً من عنانه يمرُّ كَمَرِ الرّائحِ المتحلّبِ

فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك. فقال: وكيف ذاك؟ قالت لأنك جهدت فرسك بسوطك، ومريته بساقك. أما علقمة فقد أدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه، لم يضره بسوط، ولا مراه بساق، ولا زجره. فقال امرؤ القيس: ما هو بأشعر مني، ولكنك له وامقة. فطلقها وخلف عليها علقمة فسمي (الفحل)².

واستوى هذا الفن في العصر الأموي في شكل المناقضات على أيدي جرير والفرزدق والأخطل الذين خَلَفُوا للشعر العربي تراثاً فريداً عرف بديوان النفاضة، ومن شروط المناقضة " في القصيدتين لابد من وحدة الموضوع، ولا بد للمعاني فيهما من المقابلة والاختلاف. فإذا فخر الأول أبطل الآخر عليه فخره، وإذا هجا أفسد عليه هجاءه، لا بذكر الأنساب والأحساب والأيام والمآثر والمثالب، مقدماً في الأسلوب أو

¹ - محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناس في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 142.

² - ينظر قصة امرئ القيس مع علقمة الفحل: أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992، ج 10، ص 208

وينظر: عبد الرؤوف زهدي مصطفى وعمر الأسعد: المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث الأدبي، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد 36، 2009، ص 902

مفحشاً في المعاني. ويمكن أن تختلف النقيضتان في ترتيب إيراد المعاني الجزئية، وفي عدد أبيات القصيدة، وفي حركة الروي¹، ومنه قول الفرزدق يمدح هشام بن عبد الملك ويهجو جريراً:

ألستم عائجين بنا لَعْنَا نرى العرصات أو أَثَر الخِيَامِ

وما أجابه به جرير يهجو ويهجو البعيث والأخطل:

عرفت الدار بعد بِلَى الخِيَامِ سقيت نجي مرتجٍ زركام²

١- وإذا كانت (النقائض) قد استعرت في العصر الجاهلي بسبب العصبية القبلية، وفي العصر الإسلامي بسبب الردّ على قريش، وبلغت أوجها في العصر الأموي، فإن (المعارضات) لم تكن قد عرفت بعد باستثناء حادثة بين جميل بن معمر، وعمر بن أبي ربيعة، قال جميل بثينة:

عرفت مصيف الحي والمتربعا كما خطّت الكفّ الكتاب المرجعا

فقال عمر بن أبي ربيعة معارضا:

ألم تسأل الأطلال والمتربعا ببطن حليات دوارس بلقعا³.

فقد جاءت الألفاظ في القصيدة الثانية شبيهة بمفردات القصيدة الأولى المعارضة، وهذا لا ينقص من قدر القصيدة الثانية، والقصيدتان تعارضان قصيدة الصّمة القشيري (95هـ) التي مطلعها:

حَنَنْتُ إِلَى رِيَا وَنَفْسُكَ بَاعَدَتْ مَزَارَكَ مِنْ رِيَا وَشَعْبَاكُمَا معا⁴

٢- ومن المعارضات الشهيرة قصيدة لأبي نواس قال فيها:

يا ريم هاتِ الدواة والقلم أكتب شوقي إلى الذي ظلما

عارضه فيها الشاعر الخراز بقصيدة التزم فيها الموضوع والوزن والقافية وحركة الروي، قال فيها:

إن باح قلبي فطالما كتما ما باح حتى جفأ مَنْ ظلما

كما عارض أبو تمام قصيدة أبي نواس التي مطلعها:

يا دارُ ما فعلت بك الأيام ضامتكِ والأيامُ ليس تُضامُ

فقال أبو تمام:

دِمْنُ أَلَمَ بِهَا فَقَالَ سَلَامُ كَمْ حَلَّ عَقْدَةً صَبْرَهُ الْإِلَامُ⁵

٣- وعندما قال أبو تمام قصيدته الرائعة التي مطلعها:

السيفُ أصدقُ أنباءٍ من الكتب في حده الحدُّ بين الجدِّ واللعب

عارضه ابن القيسراني بقصيدة مطلعها:

¹- انظر: أحمد الشايب: تأريخ النقائض في الشعر العربي القديم، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1954، ص 3 وما بعدها

²- انظر: المرجع نفسه، الصفحة 2.

³- عمر بن أبي ربيعة: الديوان، تح: محمد فايز، دار الكتاب العربي، 1996، ص 69

⁴- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ص 169

⁵- انظر: معارضات أبي نواس: زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، مؤسسة الهنداوي، مصر، 2011، ص 212

هذي العزائم لا ما تدعي القُضْبُ وذي المكارم لا ما قالت الكتب¹.
٤- وأما المتنبي فقد عارضه الكثير من الشعراء باعتباره (مالي الدنيا وشاغل الناس). فعندما قال قصيدته في مدح سيف الدولة²:

على قَدْرِ أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم
عارضها ابن زريك (ت 556هـ) بقصيدة مطلعها:
ألا هكذا في الله تمضي العزائم وتقضي لدى الحرب السيوف الصوارم
كما عارضه أسامة بن منقذ بقصيدة مطلعها:
لك الفضل من دون الورى والأكارم فَمَنْ حاتم؟ ما نال ذا الفخر حاتم
وعندما قال المتنبي بانيته التي مطلعها:

بأبي الشموس الجانحات غواربا اللابسات من الحرير جلاببا
عارضه صفي الدين الحلّي بقصيدة مطلعها:
أسبلن من فوق النهود ذوائبا فجعلن حبات القلوب ذوائبا³
٥- وفي الشعر الأندلسي قام الكثير من أدبائهم وشعرائهم بمعارضة الأدباء والشعراء المشاركة الذين يعتبرونهم أساتذتهم، من ذلك معارضة أبي بكر الأشبوني لرائية أبي فراس الحمداني التي مطلعها:
أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر؟
فقال الأشبوني:

وليل كهّم العاشقين قميصه ركبّت دياجيّه ومركبّه وعُرّ
ومعارضة ابن دراج القسطلّي لأبي نواس التي يمدح فيها الخصيب، ومطلعها:
أجاره بيتينا أبوك غيور وميسور ما يرجى لديك عسير
فعارضه ابن دراج بقصيدة يمدح فيها المنصور بن أبي عامر، مطلعها:
ألم تعلمي أنّ الثواء هو الثرى وأنّ بيوت العاجزين قبور
وعارض أبو بكر بن نصر الإشبيلي أبا تمام في رائيته التي يمدح بها المعتصم والتي مطلعها:
رقت حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حليه يتكسر
فقال الإشبيلي:

انظر نسيم الزهر رقّ فوجهه لك عن أسرته السرية يُسفر
وعارض ابن خفاجة أبا تمام في رائيته التي يمدح بها المعتصم، ويقول فيها:

¹ - أنظر: معارضات أبي تمام: عمر الأسعد: قطاف السنين، بحث في الأدب واللغة والنقد، دار الوراق، الأردن، 2004، ص 375

² - عبد الرؤوف زهدي مصطفى وعمر الأسعد: المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث الأدبي، ص 911

³ - أنظر: معارضات المتنبي: المرجع نفسه، ص 377

الحقُّ أبلجُ والسيوفُ عوارِ فحذارِ من أسدِ العرين حذارِ

فقال ابن خفاجة معارضاً:

سمح الخيال على النوى يزار والصبح يمسح عن جبين نهار

وعارض ابن هانئ الأندلسي (الذي يفتخر بلقبه: متنبى الأندلس) المتنبى الذي يمدح ابن عامر الأنطاكي بقوله:

أطاعنُ خيلاً من فوارسها الدهرُ وحيداً، وما قلبي كذا ومعني الصبرُ

فعارضه ابن هانئ برائيته يمدح فيها المعز لدين الله الفاطمي لفتح مصر من حكم العباسيين:

تقول بنو العباس هل فتحت مصر فقل لبني العباس قد قضى الأمرُ

وعارض ابن عبدون المتنبى في بائيته التي يمدح بها كافورا ومطلعها:

كفى بك داءً أن ترى الموتَ شافياً وحسبُ المنايا أن يكنَّ أمانياً

فقال ابن عبدون معارضاً:

واني لأستحيي من المجد أن أرى عليّ لمأمول سواك أيادياً¹

3- المعارضات في الشعر الحديث:

في الشعر الحديث، ومن منظور نفسي لا تعني المعارضة المواجهة الصريحة " بقدر ما يبدو الموقف مطروحاً من خلال هذا المنظور النفسي للشاعر من خلال موقفين: الأول يتعلق بوجه التشابه بين التجربة الشعرية التي عاشها الشاعر المتأخر.. والثاني يتعلق بذلك الإحساس الكامن في وجدان الشاعر، شجعه في تملكه لهذا التراث الذي ينتزع منه ما يشاء دون خوف أو وجل"².

وهكذا كثرت (المعارضات) عندما وجدت أمام الشعراء نماذج شعرية ذات مستوى فني عال، تستحق أن يجردها الشاعر التالي عبقريته، معارضاً، ومحاكياً، وطامحاً إلى أن ينسج على منوالها، إثباتاً لمقدرته الفنية.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ المعارضة - كما يرى عبد الهادي الطرابلسي - " ليست في حد ذاتها نسخة مسحوبة على صورة فنية أصلية، عند شوقي وليست هي ترجمة لنص من لغته الكلاسيكية إلى لغة الشاعر الحديثة، إنما المعارضة عنده مشهد تكميلي يبني على أصل لكن لا يتقيد به، ويتبنى بعض ما فيه دون أن يقصر في مزيد إثرائه، فيصح لنا أن نعتبر المعارضة عند شوقي "قراءة جديدة" للتراث"³.

¹ - أنظر: يونس طركي سلوم البجاري: المعارضات في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية موازنة)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971.

² - عبد الله التطاوي: المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1988، ص 98.

³ - محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1996م، ص 262.

١- معارضات البارودي¹:

- عارض البارودي عنتره العبسي في معلقته المعروفة:

هل غادر الشعراء من متردِّمٍ أم هل عرفت الدار بعد توهم

بقصيدة نقض في مطلعها مطلع قصيدة عنتره واستهلها بقوله:

كَمْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ وَلَرُبَّ تَالٍ بَرٍّ شَأْوٍ مُقَدِّمٍ

- معارضة البارودي النابغة: عارض البارودي قصيدة النابغة الذبياني التي يصف فيها المتجرده، والتي مطلعها:

أمن آل مية رائح أو مغتد عجلان ذا زاد وغير مزود

بقصيدة مطلعها

ظن الظنون فبات غير موسد حيران يكلاً مستتير الفرقد

فإن مضمون قصيدة البارودي بعيد عن ذلك كل البعد، وما يتحدث به عن المرأة مزيج من الحب والبطولة:

من كل ناعمة الصبا بدوية ريا الشباب سليمة المتجرد

- معارضة البارودي للكميت الأسدي: التي يقول فيها

طربت وما شوقاً إلى البيض أطرب ولا لعباً مني وذو الشيب يلعب؟

فعارضها بقصيدة مطلعها

سواي بتحنان الأغاريد يطرب وغيري باللذات يلهو ويلعب

- معارضة البارودي أبا نواس، فلأبي نواس قصيدة مطلعها:

أجازه بيتينا أبوك غيور وميسر ما يرجى لديك عسير

وقد عارضها البارودي بقصيدة مطلعها

أبي الشوق إلا أن يحن ضمير وكلُّ مشوق بالحنين جدير

وقصيدة أبي نواس قصيدة مدح بها الخصيب والي مصر، وخرج بها عن إطار قصائده واتجاهاتها العامة في الخمريات، ولا صلة لما عارض به البارودي أبا نواس إلا وزن القصيدة وقافيتها فقصيدته تدور في محورها حول شخصية الشاعر، فهو في الحرب ليث وأمام الغواني ضعيف.

- معارضة البارودي المتنبي: أعجب البارودي بقصيدة المتنبي التي مطلعها

لا افتخار إلا لمن لا يضام مدرك أو محارب لا ينام

فعارضها بقصيدته التي استهلها بقوله

من لعين إنسانها لا ينام وفؤاد قضى عليه الغرام¹

¹ - عبد الرؤوف زهدي مصطفى وعمر الأسعد: المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث الأدبي، ص 913

٢- معارضات شوقي² :

- معارضة شوقي للبحري: هاتان قصيدتان طارت شهرتهما وذاع صيتهما في الشعر العربي، جمعتهما وحدة الموضوع، وخفة الوزن، وجرس الإيقاع وهمس القافية، الأولى نظمها البحري في وصف إيوان كسرى بالمدائن وأطلاله واستهلها بقوله:

صنّت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كلّ جيس

والثانية صاغها شوقي في وصف آثار المسلمين في الأندلس واستهلها بقوله:

اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

وعظ البحري إيوان كسرى وشفتني القصور من عبد شمس

- معارضة شوقي لابن زيدون: قصيدتان ذائعتان متداولتان، لا تقل إحداها شهرة عن الأخرى، أرسل بالأولى ابن زيدون إلى ولادة بنت الخليفة الأموي الأندلسي المستنفي، يسترضيها ويسترد عطفها، بعد علاقة بينهما نجم عنها بعض الصدود والنفور الذي يقع بين المحبين. وقد استهلها بقوله:

أضحى الثنائي بدي لا من تدانينا وناب عن طيب لُقيانا تجافينا

أما قصيدة شوقي التي عارض بها قصيدة ابن زيدون، فمطلعها

يا نائح الطلح أشباه عوادينا نَشجى لَواديك أم تَأسى لَوادينا

- شوقي يعارض أبا البقاء الرندي: نظم أبو البقاء الرندي قصيدة "يرثي فيها الأندلس، ويستنصر أهل العدو الأفريقية من بني مرين، لما جعل ابن الأحمر (أول سلاطين غرناطة) يتنازل للإسبان عن عدد من القلاع والمدن، استرضاء لهم وأم لا في أن يبقى له حكمه على غرناطة:

لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يغربطيب العيش إنسان

وبادر شوقي - كعادته في تسقط القصائد النادرة الموضوع، الميزة السبك والإيقاع - إلى معارضة القصيدة بأخرى عنوانها: دمشق، ومطلعها:

قم ناج جَلَّ ق وانشد رسم من بانوا شت على الرسم أحداث وأزمان³

٣- معارضة البارودي وشوقي للبوصيري:

نظم البوصيري قصيدته المعروفة بالبردة أو البراءة وعارضها الشعراء فاشتهرت حتى صارت في مدح النبي أشهر شعر البوصيري:

أمن تَذَكَّرَ جيران بذي سلم مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم

وممن عارضها من المحدثين البارودي في قصيدته:

¹- أنظر معارضات البارودي: زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، ص 185

و عمر الأسعد: قطاف الستين، بحوث في الأدب واللغة والنقد، ص 393

²- عبد الرؤوف زهدي مصطفى وعمر الأسعد: المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث الأدبي، ص 916

³- أنظر معارضات شوقي: زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، ص 119-129-147

أعد على السمع ذكر البيان والعلمِ
واعذر شأبيب دمعي إن جرتِ بدمٍ
وشوقي في قصيدة نهج البردة

ريم على القاع بين البيان والعلمِ
أحلّ سفك دمعي في الأشهر الحرم¹
ومطالع القصائد الثلاثة - كما هو ظاهر - متفقة على سكب الدموع الممزوجة بالدماء من تذكر جيران
بذي سلم، ومن ذكر البيان والعلم، ومن ريم هناك يثير الأشجان ويسفك الدماء.
4- المعارضة الشعرية بين الموافقة والمخالفة:

عادة ما يطرح سؤال المخالفة والموافقة في المعارضات الشعرية، فالشعراء حينما يستحضرون
النصوص السابقة لا يوافقون دائما ما بها من معان، بل قد يخالفونها، وينفون ما أشارت إليه، ليكون
استحضارهم لها لهذا الغرض، ولكنهم على العكس قد يوافقون هذا المعنى الأول، ليكون استحضارهم له
تأكيدا لدلالته، وإفادة منه في التجربة الشعرية الجديدة:
١- الموافقة:

ونقصد بالموافقة أن يبقى المعنى ثابتا في البيتين مع اختلاف في الصياغة بينهما، ومن ذلك الموافقة
بين قولي شوقي والبحري:

إمرة الناس همة، لا تأتئ
لجبان ولا تسئ لجبس
وقول البحري في مطلع قصيدته:

صنت نفسي عما يندس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس
حيث حول شوقي معنى البيت من الخاص إلى العام، ومن ثم خرج بيته مخرج الحكمة
وقد تأتئ الموافقة مع نوع من التوسيع لمعنى البيت السابق بصورة، ومن أمثلة ذلك معارضة
البارودي التي قال فيها:

أطالب أيامي بما ليس عندها
ومن طلب المَعْدُومَ أعياءُ وجُدُه
فهو صدى لقول المتنبي:

وأتعب خلق الله من زاد همه
وقصر عما تشتهي النفس وجده
ومن ذلك قول شوقي:

لك الله من مطعونة بقنا النوى
شاهدة حرب لم تقارف لها إنما
معارضا لقول المتنبي:

لك الله من مفجوعة بحبيبها
قتيلة شوق غير ملحقها وصما

¹ - أنظر معارضات شوقي والبارودي للبوصيري: زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، ص 165 - 173

٢- المخالفة:

ونقصد بالمخالفة أن ينفي الشاعر الثاني معنى الشاعر الأول لسبب فني أو دلالي يخدم النص الثاني، ومنه ما قاله البارودي في معارضته لعنترة العبسي في معلقته المشهورة:

هل غادر الشعراء من متردّم أم هل عرفت الدار بعد توهم
فقد عارضه قائلاً:

كَمْ غادر الشعراء من متردّم ولربّ تالٍ بدّ شأوَ مقدّم
فسبب هذ النفي فني، لأنّ البارودي يرف المعنى الذي أوردته عنتره من أنّ الأوائل لم يتركوا للمتأخرين شيئاً، وكأنه يريد أن يقول أنّ دلالته الشعر لا نهائية ولا يمكن أن تنتهي عن هؤلاء القدامى.

وفي بيت آخر من تلك المعارضة يتسامى شوقي عن التسبب في اليتيم والفقد للناس من جراء الحروب، في حين يقرها المتنبي حيث يقول:

كأن بنبيهم عالمون بأنني جلوب إليهم من معادنه اليتما
وجاء رد شوقي:

لما كان لي في الحرب رأي ولا هوى ولا رمت هذا الثكل للناس واليتما

5- خصائص المعارضة:

- ١- تقوم المعارضة على ثنائية التجربة الخاصة وتجربة الآخر، فلا يمكن أن تكون القصيدتان متشابهتان تماماً، لأنّ التجريبتين الشعريتين بالضرورة مختلفتين، وهو ما يؤكد أنّ النصين مختلفين وجوبا.
- ٢- لا تبني المعارضة على إعادة إنتاج النص المعارض، بل هي أشبه بعملية اجترار للنص الأول الذي لا يمكن أن يظهر في النص الثاني بصورته الحقيقية، كما لا يمكن أن نقول أنها صورة مشوهة، لأنّ النص المتأخر يعترف بالأخذ من النص القديم، ويعمل إلى إظهاره في أحسن صورة.
- ٣- المعارضة هي تعبير عن ذلك التفاعل بين الشعراء وبين تراثهم الشعري الغني، أو هي تعبير عن امتلاكهم له وتمثّلهم له في حاضرهم.
- ٤- المعارضة قراءة خاصة للموروث الأدبي والفني، يحاور فيها المبدع النصوص الغائبة محاورة المعترف بقيمتها الفنية.
- ٥- الشاعر المعارض يأخذ من النصوص الشعرية التي يعارضها ما يخدم شعريته المعاصرة، وما يخدم نصه سواء في بنيته الشكلية، أو الدلالية أو الإيقاعية أو غيرها.
- ٦- الشاعر المعارض لا يذوب ذوباناً تاماً في قصائد سابقه، بل يمزج في نصه بين روعي القصيدتين، وروعي الشاعرين.
- ٧- يسمح الشاعر المعارض للنص المعارض بالظهور في نصه الجديد ما يمنح لهذا النص القديم حياة جديدة، وقراءة ثانية من خلال النص الثاني في علاقته بالنص الأول.

٨- إغناء الشعر العربي بالأفكار العميقة التي انتبه إليها الشعراء السابقون وتمثلها في زمن الكتابة الجديد من أجل الإفادة منها ومن تجارب أصحابها.

الخاتمة:

أسهمت المعارضات الشعرية في خلق نوع من التفاعل بين النصوص من أزمنة مختلفة، ونصوص لشعراء متعاصرين، أما في النوع الأول فإنها تساهم في بعث تلك النصوص من غيابات النسيان، وتمنحها روحاً جديدة تعود بوساطتها إلى عالم الوجود الأدبي والفني، وأما في النوع الثاني فإنها تساهم في خلق نوع من المنافسة الشعرية بين الشعراء المتعاصرين على المعاني الرفيعة.

وسواء كانت هذه المعارضة موافقة أو مخالفة، فإنها في كلتا الحالتين تطوير للقصيدة، وإغناء لجانب مهم من جوانبها، ألا وهو جانب التفاعل الصريح، الذي لا يقوم على السرقة الشعرية ولا على التضمين.

وهو ما يخدم كلا القصيدتين، ويلفت انتباه القارئ إليهما معاً، وهو ما يغني -كذلك- فعل القراءة، لأنّ، القارئ في هذه النصوص يحقق في الحقيقة ثلاثة مستويات من التفاعل، مع النص الحاضر أولاً، ومع النص الغائب ثانياً، ومع الناتج من تفاعل النصين معاً.

وهذا الناتج لا يكون على مستوى المعاني فحسب، بل يمكن أن يكون على المستويات اللغوية والأسلوبية جميعاً، كما يمكن أن يكون على مستوى الشكل أو الإيقاع أو الصور الشعرية، أو على هذه المستويات مجتمعة.

المحاضرة الحادية عشرة: القصة الشعرية

تمهيد

التداخل بين الشعر وبين السرد الحكائي في القصيدة العربية لم يكن وليد الحاضر الذي تحدّدت فيه أسس كلّ فنّ، ووضعت الحدود الواضحة بينها، فقد تفاعل الجنسان الأدبيان منذ أن عرف العربي قيمة الكلمة في الإمتاع والتأثير، و"اقترب الشعر من القصة باصطناع لغة القص، لا يُعد تحولا يفقد الشعر نكهته وخواصه المميزة له، وإنّما تتعالق فيه خصائص الشعر والقص، لتتسج في الأخير ما يمكن أن نطلق عليه القصة الشعرية"¹:

1- تعريفه القصة الشعرية:

الحكاية الشعرية أقصوصة شعرية قصيرة غالباً، بسيطة العناصر الفنية القصصية، تنتهي غالباً ببيت المفاجأة، وغالباً ما تكون الحكاية الشعرية رمزية، من ذلك حكايات أمير الشعراء أحمد شوقي وهو رائد الحكاية الشعرية في العصر الحديث، والدكتور محمد وليد في الزمن المعاصر. ويمكن تعريفها بأنّها "قصيدة موضوعية متباعدة الطول، تقوم على أساس الحكمة والوحدة الموضوعية، تعتمد في حدثها على شخصية أو أكثر، متخذة من الأساليب البلاغية آلة في التصوير، فهي مزيج من الأجناس الأدبية"².

وهذه القصة الشعرية "تجمع بين شكلين لكل منهما أهمية كبرى في الأدب، وإذا كان الأدب يصوّر جانب الحياة نفسها ووقائعها ولحظاتها، فإنّ القصة الشعرية تجمع بين هاتين الصورتين، وتجعلنا نحيا التجربة النفسية الواحدة في نطاق أوسع"³.

وأهمّ ما يميّز القصة الشعرية أنّها "تحكي حدثاً أو مجموعة من الأحداث ويفترض فيها التركيز والاختصار والبعد عن التفصيل والتحليل في عرض الأحداث وصولاً إلى النهاية المرسومة لها في خيال الشاعر، وهذه القواعد التركيبية للقصة أخرجتها من أسلوب القصة النثرية"⁴.

وتجدر الإشارة إلى أنّ القصيدة ذات النزعة القصصية، مهما تداخلت وتوالت عناصر القصة فيها، تظلّ تتمثّل جنساً أدبياً واحداً، وهو جنس الشعر الغنائي⁵.

ومن المسميات العديدة للقصة الشعرية: الأقصوصة الشعرية، الشعر القصصي، الحكاية الشعرية، الشعر ذو النزعة القصصية، قصيدة الحوار، السرد الشعري والمحكي الشعري ...

¹ - عزيزة مريدين: القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر المعاصر، ط1، 1984، ص 23

² - رونييه ويلك: مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد 110، الكويت، 1987، ص 376

³ - عزيزة مريدين: القصة الشعرية في العصر الحديث، ص 24

⁴ - بشرى الخطيب: القصة والحكاية في الشعر العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1990، ص 54

⁵ - ينظر: منتصر عبد القادر الغضنفر: عناصر القصة في الشعر العباسي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2012،

2- القصة الشعرية في القصيدة العربية القديمة:

أكد زكي مبارك أن " العرب كجميع الأمم لهم قصص وأحاديث وأساطير يقضون بها أوقات الفراغ وبصورون بها عاداتهم وطباعهم وغرائزهم من حيث لا يقصدون"¹، وكما كانت هذه القصص نثرية، كانت أيضا شعرية، وهو ما يردّ على المدّعين بخلو التراث الأدبي من القصة، وهو ما وضحه محمود تيمور في قوله: " سارعنا إلى الإنكار على الأدب العربي أنّ فيه قصة، وما كان ذلك الإنكار إلا أننا وضعنا نصب أعيننا القصة الغربية في صياغتها الخاصة ورجعنا نأخذها المقياس، فلأدب العربي قصص ذو صبغة خاصة"².

غير أنّ شوقي ضيف يرى أنّ العرب " لم يعرفوا الشعر القصصي في أشعارهم كشعر مستقل في ذاته، ولم يكتب فيه على هيكليته المفصولة عن الإفصاح عن بواطنهم المكنونة، ولكنهم وظّفوه في أشعارهم مما زاد شعرهم رونقا"³.

ويوازن ناصر عثمان بين الموقفين في قوله: " ليس من الدقة القول إن الأدب العربي يخلو من الشعر القصصي والدرامي على إطلاقهما، كما أنّه ليس من الدقة القول إن الشعر العربي في مجمله غنائي"⁴.

والأكيد أنّ " ظاهرة السرد القصصي في الشعر الجاهلي كانت مألوفة، فقصة حمار الوحش، وقصة ثور الوحش، والقصص الغرامي لامرئ القيس والمنخلّ الشكري وغيرها، ليست بالغريبة بل لها أبعادها الرمزية والتعبيرية في نفوس الشعراء والمتلقين على السواء"⁵، ومنها قصة امرئ القيس حين عقر للعداري ناقته:

وَلَا سِيَّما يَوْمَ بَدَارَةِ جُلُجُلٍ	أَلَا رَبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ
فَيَا عَجَبًا مِنْ كورها الْمُتَحَمِّلِ	وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَدَارَى مَطِيئِي
وَشَحْمٍ كَهْدَابِ الدَّمَقْسِ الْمُقْتَلِ	فَظَلَّ الْعَدَارَى يَزْتَمِينَ بِلَحْمِهَا
فَقَالَتْ لَكَ الْوَبْلَاتُ!، إِنَّكَ مُرْجِلِي	وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخَدْرَ خَدْرَ عُيْزَةٍ
عَقَرْتُ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَأَنْزِلِ	تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَبِيطُ بِنَا مَعًا:

¹- زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع الهجري، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط2، لات، ص 197

²- محمد تيمور: محاضرات في القصص في أدب العرب، ماضيه وحاضره، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1958، ص 26

³- شوقي ضيف: الشعر القصصي عند العرب، مجلة الثقافة المصرية، عدد 732، 1953، ص 36

⁴- ناصر يوسف عثمان، إبراهيم موسى سنجلاوي: مقال: بين القصصية والغنائية، مجلة الجامعة، العدد 3، ج1، أيلول، 1988، ص 104

⁵- بشرى الخطيب: القصة والحكاية في صدر الإسلام والعصر الأموي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1 بغداد، 1990 ص 362

فَقُلْتُ لَهَا: سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامَهُ وَلَا تُبْعِدِينِي مِنْ جَنَّاكِ الْمُعَلَّلِ
فَمِنْ أَكْ حُبْلَى قَدْ طَرَفْتُ وَمُرْضِعِ فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمٍ مُحَوِّلِ
إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ بِشَقٍّ، وَتَحْتِي شِفْهُهَا لَمْ يُحَوِّلِ
وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكَثِيبِ تَعَذَّرَتْ عَلَيَّ، وَآلَتْ حَلْفَةً لَمْ تَحَلَّلِ
أَفَاطِمَ مَهْلًا بَعْضُ هَذَا النَّدَلِّ وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَرْمَعْتُ صَرْمِي فَأَجْمِلِي¹

وأغلب الدارسين يتفقون على أنّ " الشعر القصصي القديم يمكن أن ندخل في حيزه العام شعرنا الحماسي، ذلك الشعر الذي تغنى فيه العرب بحروبهم وبطولاتهم، ونقشوا فيه سيوفهم ورماحهم وصدروا فيه نجدتهم ومروءتهم ووفاءهم"²، قال عوف بن الأحوص:

أَتَتْنَا قُرَيْشٌ حَافِلِينَ بِجَمْعِهِمْ وَكَانَ لَهَا قَدَمًا مِنْ اللَّهِ نَاصِرُ
فَلَمَّا دَنَوْنَا لِلْقَبَابِ وَأَهْلِهَا أُتِيحَ لَنَا ذِيبٌ مَعَ اللَّيْلِ فَاجِرُ
أُتِيحَتْ لَنَا بَكَرٌ وَتَحْتَ لَوَائِهَا كَتَانِبُ يَرْضَاهَا الْعَزِيزُ الْمُفَاخِرُ
وَكَانَتْ قُرَيْشٌ لَوْ ظَهَرْنَا عَلَيْهِمْ شِفَاءً لِمَا فِي الصَّدْرِ وَالْبُغْضِ ظَاهِرُ
حَبَّتْ دُونَهُمْ بَكَرٌ فَلَمْ نَسْتَطِعْهُمْ كَأَنَّهُمْ بِالْمَشْرِفَةِ سَامِرُ
وَمَا بَرَحَتْ بَكَرٌ تَثُوبٌ وَتَدَّعِي وَيَلْحَقُ مِنْهُمْ أَوْلُونَ وَآخِرُ
لَدُنْ غَدَوَةٍ حَتَّى أَتَى اللَّيْلُ وَانْجَلَتْ غَمَامَةٌ يَوْمَ شَرِّهِ مُنْتَظَاهِرُ
وَمَا زَالَ ذَاكَ الدَّأْبَ حَتَّى تَخَاذَلَتْ هَوَازُنُ وَارْقَصَتْ سُلَيْمٌ وَعَامِرُ
وَكَانَتْ قُرَيْشٌ يَفْلُقُ الصَّخْرَ جَدُّهَا إِذَا أَوْهَنَ النَّاسَ الْجُدُودُ الْعَوَائِرُ³

يبدو الشاعر هنا كأنه مؤرخ لما يقع أمامه، فقد عمد إلى الحدث، ووصف الجو العم لتلك المعركة، ثم متابعة الحركة فيها ابتداء من مجيء قريش إليهم إلى نهاية المعركة، فجاء بتسلسل منطقي وزمني واقعي لها، فضلا عن غياب شخصية الشاعر هنا، فهو يصف حاله وحال المقاتلين من قومه، فلم يخص ذاته بشيء من التمجيد والإطراء، وإنما تحدث بواقعية التي أبعدته عن المبالغة والتهويل الذي يتطلبه الفخر بمثل هذه المواقف.

ويرى يوسف خليف أنّ امرئ القيس " ليس أول من اصطنع القصة في الشعر العربي، بل هم الشعراء الصعاليك، وليس شعر امرئ القيس نقطة لبدء في تاريخ القصة الشعرية، بل تسبق هذه المرحلة مرحلة أولى هي مرحلة الشعراء الصعاليك رواد القصة الشعرية في الأدب العربي"⁴، يقول الشنفرى:

دَعِينِي وَقَوْلِي بَعْدُ مَا شِئْتِ إِنَّنِي سَيُعْدَى بِنَعْشِي مَرَّةً فَأَعْيَبُ

¹ - أبو عبد الله الحسين أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار القلم، بيروت، ص 12

² - شوقي ضيف: الشعر القصصي عند العرب، ص 36

³ - أبو سعيد عبد الملك بن قريب الاصمعي: الأسمعيات، تح: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت ج1، ص 217

⁴ - يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط3، لات، ص 281 - 282

خَرَجْنَا فَلَمْ نَعْهَدْ وَقَلَّتْ وَصَائِنَا ثَمَانِيَّةٌ مَا بَعْدَهَا مُتَعَنِّبٌ
 سَرَّاحِينَ فِتْيَانٍ كَأَنَّ وُجُوهَهُمْ مَصَابِيحُ أَوْ لَوْنٌ مِنَ الْمَاءِ مُذْهَبٌ
 نَمُرُّ بِرَهْوِ الْمَاءِ صَفْحًا وَقَدْ طَوْتُ ثَمَانِيَّةً وَالزَّادُ ظَنُّ مُغَيَّبٌ
 ثَلَاثًا عَلَى الْأَقْدَامِ حَتَّى سَمَا بِنَا عَلَى الْعَوَصِ شَعْشَاعٌ مِنَ الْقَوْمِ مُحْرَبٌ
 فَتَارُوا إِلَيْنَا فِي السَّوَادِ فَهَجَّجُوا وَصَوَّتَ فِينَا بِالصَّبَاحِ الْمُثَوَّبُ
 فَشَسَّ عَلَيْهِمْ هَرَّةَ السَّيْفِ ثَابِتٌ وَصَمَّمَ فِيهِمْ بِالْحُسَامِ الْمُسَيَّبُ
 وَظَلَّتْ بِفِتْيَانٍ مَعِيَ أَنْقِيَهُمْ بِهِنَّ قَلِيلًا سَاعَةً ثُمَّ خَيَّبُوا
 وَقَدْ خَرَّ مِنْهُمْ رَاجِلَانِ وَفَارِسٌ كَمَيَّ صَرَعْنَاهُ وَخَوْمٌ مُسَلَّبٌ
 يَشُنُّ إِلَيْهِ كُلُّ رِيحٍ وَقُلْعَةٍ ثَمَانِيَّةً وَالْقَوْمُ رِجْلٌ وَمِقْنَبُ
 فَلَمَّا رَأَا قَوْمُنَا قِيلَ أَفْلِحُوا فَقُلْنَا إِسْأَلُوا عَنْ قَائِلٍ لَا يُكْدَبُ¹

فقد روى الشنفرى في حكاية مرتبة الأحداث، واضحة الزمان والمكان، خروجه مع أصحابه للغزو، كما عرّف بالشخص، وطور الأحداث وصولاً إلى العقدة التي أحاط بهم فيها أعداؤهم، وصولاً إلى الخاتمة التي انتهت بعودتهم منصورين.

وتبقى ميمية الشاعر المخضرم الحطيئة (جرول بن أوس) أفضل ما قيل في هذا اللون من القصص الشعري، فهي قصة شعرية بكل عناصرها:

وطاوي ثَلَاثَ عَاصِبِ الْبَطْنِ مُرْمِلٍ ببيداءٍ لَمْ يَعْرِفْ بِهَا سَاكِنٌ رَسْمَا
 أَخِي جَفَوَةٍ فِيهِ مِنَ الْإِنْسِ وَحَشَّةٌ يَرَى الْبُؤْسَ فِيهَا مِنْ شَرَّاسَتِهِ نُعْمَى
 وَأَفْرَدَ فِي شِعْبٍ عَجُوزًا إِزَاءَهَا ثَلَاثَةُ أَشْبَاحٍ تَخَالُهُمْ بِهِمَا
 حَفَاةَ عَرَاةٍ مَا اغْتَدُوا خَبْزَ مَلَةٍ وَلَا عَرَفُوا لِلْبُرِّ مَذْ خَلَقُوا طَعْمَا
 رَأَى شَبَحًا وَسَطَ الظَّلَامِ فَرَاغَهُ فَلَمَّا بَدَا ضَيْفًا تَشَمَّرَ وَاهْتَمَّا
 فَقَالَ هِيَ رِيَاهُ ضَيْفٍ وَلَا قَرَى بِحَقِّكَ لَا تَحْرِمُهُ تَالَلَيْلَةِ اللَّحْمَا
 وَقَالَ ابْنُهُ لَمَّا رَأَاهُ بِحَيْرَةٍ أَيَا أَبَتِ إِذْبَحْنِي وَيَسِّرْ لَهُ طُعْمَا
 وَلَا تَعْتَدِرْ بِالْعَدَمِ عَلَّ الَّذِي طَرَا يَظُنُّ لَنَا مَا لَا فَيُوسِعُنَا دَمًا
 فَرَوَى قَلِيلًا ثُمَّ أَجَحَمَ بُرْهَةً وَإِنْ هُوَ لَمْ يَذْبَحْ فَتَاهُ فَقَدْ هَمَّا
 فَبَيْنَا هُمَا عَنَّتْ عَلَى الْبُعْدِ عَانَةٌ قَدْ إِنْتَظَمْتَ مِنْ خَلْفِ مِسْحَلِهَا نَظْمَا
 عَطَاشًا تُرِيدُ الْمَاءَ فَاِنْسَابَ نَحْوَهَا عَلَى أَنَّهُ مِنْهَا إِلَى دَمِهَا أَظْمَا
 فَأَمَهَلَهَا حَتَّى تَرَوْتَ عَطَاشَهَا فَأَرْسَلَ فِيهَا مِنْ كِنَانَتِهِ سَهْمَا
 فَخَرَّتْ نَحْوَصٌ ذَاتُ جَحْشٍ سَمِينَةٌ قَدْ اِكْتَنَزَتْ لَحْمًا وَقَدْ طُبَّقَتْ شَحْمَا

¹ - ديوان الشنفرى: تح. إميل بديع يعقوب، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص 29.28

فَيَا بَشْرَهُ إِذْ جَرَّهَا نَحْوَ قَوْمِهِ وَيَا بَشْرَهُمْ لَمَّا رَأَوْا كَلِمَهَا يَدْمَى
فَبَاتُوا كِرَامًا قَدْ قَضُوا حَقَّ ضَيْفِهِمْ فَلَمْ يَغْرِمُوا غُرْمًا وَقَدْ غَنِمُوا غُنْمًا
وَبَاتَ أَبُوهُمْ مِنْ بَشَاشَتِهِ أَبًا لَضَيْفِهِمْ وَالْأُمُّ مِنْ بَشْرِهَا أُمًّا¹

هذه القصيدة الرائعة "استكملت كل عناصر القصة الشعرية، تغلب عليها الموضوعية، وتتخلّى عن الطابع الغنائي السائد، وهي قصة مستقلة مقصودة بذاتها، ولم ترد في سياق غيرها من قصائد المدح أو الفخر أو الغزل، والأحداث تقع في صحراء موحشة " لم يعرف بها ساكن رسماً "، وفجأة يظهر شبح ضيف غير متوقع، ويقع الأعرابي نهباً لصراع نفسي فادح: هل يعتذر للضيف بالعدم والحرمان، فيظن الضيف به بخلاً؟ أم يذبح ابنه يكرم ضيفه، ويصل الموقف إلى قمة التأزم، ونجد أنفسنا أمام "عقدة" حقيقية حين نرى الرجل الفقير يهيم بذبح ابنه حتى لا يدركه العار، وبعد أن بلغت العقدة قمة التأزم يأتي الحل في صورة طبيعية لا تكلف فيها، إذ يظهر قطيع من حمر الوحش يصيد منها الأعرابي " أناًنا " سميناً ذات جحش، ويقضي حق ضيفه، ويبيت الجميع في سعادة وهناءة"².

والشاعر يستعين في تصوير الصراع النفسي بالحوار الداخلي (هيا رياه ضيف ولا قرى) كما يستعين بالحوار الخارجي (الديالوج) حين يدخل الابن مسرح القصة ليمثل الشخصية الثانية ويقوم بدور الفداء، فيذكرنا بقصة إبراهيم وإسماعيل الذبيح عليهما السلام، والأحداث تتلاحم في صورة عضوية لتخلق حبكة تتدفق بالتشويق، وتجعل من القصيدة أقصوصة شعرية كاملة، فيها العرض الناجح، والتصوير الدقيق البارع، والصراع النفسي، والحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، والعقدة، والحل"³.

3- الحكاية الشعرية في القصيدة الحديثة والمعاصرة:

كانت مرحلة الستينيات " فرصة لتطوير النزعة القصصية في قصائد الشعراء، بحيث تزامنت كتابة القصة إلى جانب القصيدة لدى الكثير منهم، مما خلق تفاعلاً بين فنيين أدبيين متجاورين أعطى ثماره في وضوح بناء القصيدة القصصية"⁴.

ولو تساءلنا عن عوامل اقتراب الشعر من الجنس القصصي، أو ظهور القصة في القصيدة الشعرية في أدب الكبار، سنجد أنّ لذلك أسباباً عديدة في مقدمتها حُبهم للتجديد والنظرة السائدة عن خلو الأدب العربي من الشعر القصصي⁵.

¹ - الحطيئة: الديوان، شرح ابن السكيت، تبويب: مفيد محمد قيمة، دار الكتب العلمية، ط1، 1993، ص178

² - ينظر: جابر قميحة: فجر القصة الشعرية، رابطة أدباء الشام، <http://www.odabasham.net> شوهد

يوم 2020/05/8

³ - ينظر الموقع نفسه.

⁴ - قيس كاظم: البنية القصصية في القصيدة العراقية الحديثة، منشورات جامعة الموصل، العراق، 1991، ص 98

⁵ - سلمى الجبوشي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، دار بيروت، ط1، 2001، ص 94

ويرى فاضل تامر أنّ " هذا الالتقاء بالحكاية الشعرية لم يكن امتدادا لهذا الموروث الأدبي بشكل رئيس، بل ترسما لخطى الشعر العالمي عبر التمرّد على القيم الكلاسيكية"¹.

١- القصة الشعرية عند أحمد شوقي:

وأول شاعر إحيائي حاول المزج بين الشعر والقصة أحمد شوقي، والذي تأثر في شعره القصصي- رغم شاعريته العربية الأصيلة- بالأدب الفرنسي، خاصة لافونتين الذي أوجد الحكاية الشعرية على السنة الحيوانات².

ويعتقد موسى سلمان أنّ بعض النقاد يرون أنّ " شوقي حاكي أقاصيص لافونتين، وأنا أقول: ربما لافونتين قد حاكي أقاصيص ألف ليلة وليلة، ومعروف تأثير الشرق على الغرب سواء في أثناء الحروب الصليبية، أو بتأثير الأندلس خاصة، وعدد ما تركه شوقي من هذه الحكايات خمسا وخمسين حكاية، تقع في تسع وسبعمئة بيت جمعها سعيد محمد العريان وأفرد لها بابا خاصا في الجزء الرابع من الشوقيات عنونه بالحكايات"³، ومنها حكاية الثعلب والديك:

برز الثعلب يوماً في شعار الواعظينا
فمشى في الأرض يهذي ويسب الماكرينا
ويقول: الحمد لله إله العالمينا
يا عباد الله توبوا فهو كهف التائبينا
وازهّدوا في الطير إن العيش عيش الزاهدين
واطلبوا الديك يؤذن لصلاة الصبح فينا
فأتى الديك رسول من إمام الناسكينا
عرض الأمر عليه وهو يرجو أن يلينا
فأجاب الديك: عذراً يا أضل المهتدين
بلّغ الثعلب عني عن جدودي الصالحينا
من ذوي التيجان ممن دخلوا البطن اللعينا
أنهم قالوا وخير القول قول العارفين:
مخطئ من ظن يوماً أن للثعلب ديناً⁴

وهذه القصة الشعرية هي ترجمة لقصة لافونتين التي تحمل العنوان نفسه، وعن هذا العمل وتبريرا لهذه الترجمة، يقول شوقي: "وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير وفي هذه

¹ - فاضل تامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1975، ص 306

² - موسى سلمان: الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، لات، ص 25

³ - سعيد نفوسة زكريا: خرافات لافونتين في الأدب العربي، مؤسسة الثقافة الجامعية، مصر، 1976، ص 77-78

⁴ - أحمد شوقي: الشوقيات، تحقيق وتقديم: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، لبنان، مج 2، ص 411

المجموعة شيء من ذلك فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين وأقرأ عليهم شيئاً منها فيفهمونه لأول وهلة ويأنسونه إليه ويضحكون من أكثره وأنا أستبشر لذلك وأتمنى لو وفقني الله أن أجعل للأطفال المصريين مثلاً جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتقدمة، منظومات قريبة التناول¹.

كما نظم شوقي حكاية: (أنت وأنا)، والتي تمثل نوعاً من الشعر القصصي الذي يحمل موضوعاً فكرياً موجهاً للبالغين وليس موجهاً للأطفال، وهو ما يوضحه علي الحديدي في قوله: " ليس كل ما نظمه شوقي من قصص وحكايات يختص بالأطفال، فإنّ هناك من الحكايات التي كتبها تخرج برمزيتها أو التعويض بها أو أسلوب الجنس فيها أو تعقيدها أو فلسفتها"²

يحكون أن رجلاً كردياً كان عظيم الجسم همشياً
وكان يلقي الرعب في القلوب بكثرة السلاح في الجيوب
ويُفزع اليهود والنصارى ويرعب الكبار والصغار
وكلما مر هناك وهنا يصيح بالناس: أنا؟ أنا! أنا!
نمى حديثه إلى صبي صغير جسم بطل قوي
فقال للقوم: سأدريكم به فتعلمون صدقه من كذبه
وسار نحو الهمشري في عجل والناس مما سيكون في وجل
ومد نحوه يميناً قاسيه بضربة كادت تكون القاضي
فلم يحرك ساكناً ولا ارتبك ولا انتهى عن زعمه ولا ترك
بل قال للغالب قولاً لنا: الآن صرنا اثنين: أنت وأنا³

٢- القصة الشعرية عند صلاح عبدالصبور في قصيدة (شنق زهران):

يرى عز الدين اسماعيل أن القصيدة الشعرية المعاصرة " ينتظمها خيط شعوري واحد يبدأ في العادة من منطقة ضبابية، ثم يتطور الموقف في سبيل الوضوح شيئاً فشيئاً حتى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس، وحدة العاطفة إذن وتطور هذه العاطفة في اتجاه واحد هما السمتان المميزتان للبنية الداخلية للقصيدة المعاصرة"⁴، وهو ما نلاحظه في القصة الشعرية (شنق زهران) التي يقول فيها:

كان زهران غلاماً
أمه سمراء، والأب مولد
وبعينيه وسامه

¹ - أحمد شوقي: الشوقيات، المقدمة.

² - علي الحديدي: في أدب الأطفال، مطبعة العمرانية، مصر، ط4، 1986، ص 250

³ - أحمد شوقي: الشوقيات، مج2، ص 389

⁴ - عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص 152

وعلى الصدغ حمامه
وعلى الزند أبو زيد سلامه
ممسكا سيفاً ، وتحت الوشم نبش كالكتابه
اسم قرية
دنشواي
شب زهران قويا
ونقيا
يطأ الأرض خفيفا
وأليفا
ذات يوم...
مر زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالا منمنم
ومشى يختال عجا ، مثل تركى معمم
ويحيل الطرف ما أحلى الشباب
عندما يصنع حبا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا
كان يا ما كان
أن زفت لزهران جميله
كان يا ما كان
أن أنجب زهران غلاما .. وغلاما
كان يا ما كان
أن مرت لياليه الطويله
ونمت في قلب زهران شجيريه
ساقها سوداء من طين الحياه
فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا
عندما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم
مر زهران بظهر السوق يوما
ورأى النار التي تحرق حقلا
ورأى النار التي تصرع طفلا

كان زهران صديقا للحياه
ورأى النيران تجتاح الحياه
مد زهران إلى الأنجم كفا
ودعا يسأل لطفا
ربما ... سورة حقد في الدماء
ربما استعدى على النار السماء
وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا
وأتى السياف مسرور وأعداء الحياه
صنعوا الموت لأحباب الحياه
وتدلى رأس زهران الوديع
قريتي من يومها لم تأتهم إلا الدموع
قريتي من يومها تأوي إلى الركن الصديق
قريتي من يومها تخشى الحياه
كان زهران صديقا للحياه
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتي تخشى الحياه¹

صلاح عبد الصبور استطاع أن يعالج موضوعا إنسانيا مستمدا من الحياة الواقعية ليضفي عليه من ذاته الشاعرة بحيث مثل تجربة شعرية لا تخلو من قوة تأثير وإيحاء كما لا تخلو من مظاهر إنسانية توازن بين براءة الحياة وعذوبتها وجميع مواصفاتها الإنسانية الخيرة وبين شروط الإنسان وما يتمخض عنه من آلام وعذاب لأخيه الإنسان².

وهو بذلك أدخل القصصية في الشعر العربي المعاصر، ولكن من باب الدراما، فقد " قدّم عالما دراميا كثيرا ما وسم بالحنن المأساوي، ويحسب له أنه أسلب الدراما، أي منحها أبعادا تعبيرية لم تكد تعرفها بهذه الكثافة المنتظمة لغة الشعر العربي قبله"³.

٣- القصة الشعرية في الشعر المعاصر عند محمد درويش:

إنّ "استعارة القصيدة الحديثة لتقنيات القصة، وعلى رأسها السردية، فتلك حكاية لا خلاف عليها، حيث استعارت القص أو الحكاية، الذي يمثل جوهر الرواية، بل إنّ القصيدة الحديثة لم تقف عند هذا

¹ - صلاح عبد الصبور، ديوانه (الناس في بلادي)، دار العودة بيروت، 1998 م، ص 18 - 19.

² - بوبعير بوجمعة: دراسة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1، ص 156.

³ - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 85

الحد من الاستعارة بل تجاوزه لتأخذ من الرواية أدق تفصيلاتها أعني المنولوج، وتيار الوعي، والاسترجاع، وأخذت- أيضا- من السينما والمسرح، أخذت الحوار وما سوى ذلك" ¹.

وتعتبر قصيدة (الجسر) خير مثال عن استثمار محمود درويش كل هذه الأدوات السردية، فهي قصيدة تقوم على حركة سردية واحدة تتطور في ثلاثة مراحل، تبدأ الأولى مع بدء العائدين الثلاثة رحلة العودة عبر الجسر، ثم تحكي الثانية كيفية تعامل حرس الحدود مع هؤلاء الذين بدأوا رحلة العودة، ثم تقدم الثالثة نتيجة المعركة غير المتكافئة بين الحنين والرصاص إذ يتم قتل الجندي القديم والشيخ العجوز، واغتصاب الفتاة، والشاعر هنا حاضر عبر المشاعر الجياشة التي نحسها، ولكنه سرديا غريب عن الحكاية في كل تلك المراحل:

وَبَرَّغَمَ أَنَّ الْقَتْلَ كَالْتَدَخِينِ
لَكِنَّ الْجُنُودَ الطَّيِّبِينَ
الطَّالِعِينَ عَلَى فَهَارِسٍ دَفَنَرٍ..
قَذَفَتْهُ أَمْعَاءُ السَّنِينِ،
لَمْ يَقْتُلُوا الْإِثْنَيْنِ:
.. كَانَ الشَّيْخُ يَسْقُطُ فِي مِيَاهِ النَّهْرِ..
وَالْبِنْتُ الَّتِي صَارَتْ يَتِيمَةً
كَانَتْ مَمَزَّةَ النَّيَّابِ،
وَطَارَ عِطْرُ الْيَاسْمِينِ
عَنْ صَدْرِهَا الْعَارِي الَّذِي
مَلَأَتْهُ رَائِحَةُ الْجَرِيمَةِ².

فشخص هذه الحكاية الشعرية هم الشيخ وابنته في مقابل الجنود الذين يحرسون الجسر و يقطعون أمل العودة، أما السارد فحضوره فوقى لأنه ينظر إلى الأحداث كأبي قارئ آخر، إلا أن خصوصيته تكمن في وجهة نظره التي يروي بها أحداث هذه القصة والتي تظهر في تعبيرات خاصة تحدد مواقفه، فعبارة (الجنود الطيبون) استهزائية لأنها تشير في دلالتها العميقة إلى ضد هذا المعنى، وهم عصبة لا تاريخ لها ولا جذور فوق هذه الأرض بل هم (طالعون على فهارس دفنر قذفته أمعاء السنين) ولا تخفى الدلالة من وراء هذه الكناية.

¹ - علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002، ص

² - محمود درويش: الأعمال الكاملة، ج 1، مج (حبيبتي تنهض من نومها)، دار العودة، بيروت، 1994، ص 365

4- خصائص الحكاية الشعرية:

- ١- الشعر يعتمد على **التكثيف**، وليس على ملاحقة العناصر المتعددة للحكاية، فالحكاية الشعرية لا تحرص على التفاصيل التي تحرص عليها عادةً القصة النثرية، ولا على التسلسل المنطقي المحكم أو تحديد أبعاد الشخصيات وملامحها النفسية¹.
- ٢- "يكتسب الشعر **عنصرا دراميا** فيزيد حيوية ونشاطا لقدرة الحوار في الشعر على توصيل الإحساس وربطه بالواقع والأشخاص في لحظة محددة"².
- ٣- وأهم ما يميّز الحكاية الشعرية، **القصيدة** التامة المرتبطة بأجزائها، فالشاعر يعتمد إليها ليخلق مراده خلقا شعريا³.
- ٤- " النزعة القصصية في الشعر تفتح آفاق رحبة، فالقصيدة ذات النزعة القصصية تعدّ تطورا طبيعيا للشعر الغنائي"⁴.
- ٥- ومن خصائصها **الوحدة العضوية**، ونقصد بها أن تكون القصيدة " بنية حية وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد والتي تستلزم أن يفكر الشاعر تفكيراً طويلاً في منهج قصيدته وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه"⁵.
- ٦- عادة ما تقتصر **الشخصيات** في الشعر القصصي خلافاً للسرد القصصي على شخصيتين أو ثلاثة ولا تتعدّها، لأنّ الحيز الشعري لا يسمح بالتوسع كما في القصة أو الرواية
- ٧- يكون **الحوار** في القصة الشعرية قليلاً لقلّة الشخصيات ولضيق المجال، ولكنّه حوار مركّز، لأنّه يختار للشخصيات أن تقول الأهم، وهو ما يسهم في تطوير الأحداث في الوقت نفسه، ويجعل من الشخوص العنصر الأساس في القصة الشعرية.
- ٨- " **حكي الأحداث وحكي الأقوال** يتداخلان ويتقاطعان، بحيث لا يمكن الحديث عن نص الراوي ونص الشخصيات، السرد والعرض"⁶.
- ٩- أما **اللغة القصصية** في القصيدة فهي " لغة إشارية في أعلى مستوياتها، لغة ممتلئة تخرج عن المألوف في أساليب الربط وتكوين العلاقات"⁷.

¹- محمد مندور: فن الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 86

²- عمران خضير حميد: النزعة الدرامية في المومس العمياء، مجلة المستنصرية، العراق، عدد 6، 1982، ص 285

³- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر، بيروت، ط 5، 1973، ص 148

⁴- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁵- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، 1979، ص 373

⁶- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1989، ص 169

⁷- محمد صابر عبيد: شعرية القصص، مجلة آداب الرافدين، بغداد، عدد 31، 1988، ص 212

الخاتمة:

عرفت القصيدة العربية القديمة بالغنائية في إيقاعها، وبالواقعية في تصويرها وبالمباشرة في لغتها، ولكنها لم تعرف قط بالقصصية في أسلوبها، بل لقد نفى بعض المستشرقين ومن تبعهم من النقاد العرب أن تحوي القصيدة العربية أسوبا حكاثيا، وهو ما نفته هذه المحاضرة التي أكدت أن القصيدة العربية في أشكالها القديمة والحديثة على حدّ سواء حوت أشكالا من القصص الشعري.

أما في القصيدة العربية القديمة فقد ورد هذا الأسلوب القصصي في ثانيا القصائد دون أن يفرد لها الشعراء قصائد قصصية خاصة، عدا قصيدة الحطيئة التي أوردناها كاملة في هذه المحاضرة، وهذا الأسلوب لم يكن ظاهرة فنية نادرة في الشعر العربي، فقد استعان به أغلب الشعراء، خاصة في عصر ما قبل الإسلام، وقد عدّ النقاد شعر الحماسة دليلا على الشعر القصصي.

أما في الشعر العربي الحديث والمعاصر، فقد دخل الشعراء غمار القصيدة الحكائية عن وعي وإدراك، فهذا أحمد شوقي بدأه بالترجمة للقصائد القصصية الفرنسية قبل أن يكتب نصوصا عربية خالصة، وهو ما عزّف بهذا الجنس الأدبي في الشعر العربي المعاصر، لتصبح القصيدة القصصية شكلا معروفا كما لاحظنا عند صلاح عبد الصبور وهو من الشعراء المجددين ، وعند محمود درويش وهو من الشعراء المعاصرين.

المحاضرة الثانية عشرة: قصيدة التفعيلة

تمهيد:

تطوّرت القصيدة العربية منتصف القرن العشرين إلى شكل فنّي جديد، أطلق عليه اسم الشعر الجديد أو الشعر الحر الذي يعتمد الشاعر فيه على السطر ذي التفعيلة الواحدة، لا على البيت ذي التفعيلات المتعددة أساسا للنظم، وعلى الإيقاع الداخلي وقوة اللغة والدلالات العميقة بدل السطحية المباشرة، وعلى مشاركة المتلقي في إنتاجه قراءة وتأويلا.

وقد أثار ظهور شعر التفعيلة الكثير من الأسئلة الإشكالية، ارتبطت بداية بمفهومه وبالفارق بينه وبين الأشكال الشعرية التي عرفت القصيدة العربية عبر مسارها الطويل كالبنّد والمخمسات والمسمطات والموشح وغيرها، كما ارتبطت هذه الأسئلة بالتغييرات التي أحدثها هذا الشكل الجديد في أسس القصيدة العربية، من اللغة الشعرية، إلى الإيقاع، إلى الصورة، إلى دور القارئ، ما سمح للقصيدة الجديدة أن تمتلك جملة من الخصائص والمميزات التي دفعت بها نحو أشكال أخرى من التجديد.

1- بواكير قصيدة التفعيلة:

اختلف النقاد في تحديد البدايات الأولى للشعر الحر، وقد عاد بعضهم بها إلى العصور الشعرية العربية الأولى فقد عدّ بعضهم رفض أبي العتاهية لسنن العروض، حينما قال: "أنا أكبر من العروض"¹ من الممهّدات الأولى للشعر الحر، وأنه بدأ الخروج على نظام التفعيلة والعروض. وذهب الباحثون بأن أصوله ترجع إلى الموشحات الأندلسية، التي لا تسير على أوزان العرب المعروفة فقد حطمت البحور العروضية وكثرت أوزانها واعتمدت على التفعيلات الملائمة للألحان².

غير أنّ بعض الباحثين يرون أن بدايات الشعر الجديد ترجع إلى أواخر العقد الرابع من القرن العشرين، وفي مقدمهم نازك الملائكة، ويزعمون أن أول قصيدة في هذا المضمار قصيدتها "الكوليرا" التي نشرت عام 1947م³.

ويرى منيف موسى: إنّ حركة الشعر الحديث لم تكن بدعا، بل هي مزيج من تراث الشرق العربي وحداثة أوربا والغرب، لذا لم يكن ثمة جديد في هذه الحركة، وإنّ كل ما قام به الشعراء والنقاد كان محاولة توفيق بين الذهنية الغربية والموروث العربي، وإن عملية تحديث الشعر العربي كانت أصلية لمفاهيم عربية

¹ - ابن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1986، ص 253.

² - معراج أحمد معراج الندوي: حركة الشعر الحر في الأدب العربي الحديث، مجلة اللغة، الكتاب الثاني، العدد الأول،

ديسمبر 2015، ص 2

³ - معراج أحمد معراج الندوي: حركة الشعر الحر في الأدب العربي الحديث، ص3

قديمة ولمفاهيم غربية حديثة ودمجها في بوتقة جديدة. كان لها مثيلها في تراثنا العربي في العصرين العباسي والأندلسي¹.

فقد أشار كاظم جواد أن أول محاولة للشعر الحر جاءت من قبل الشاعر المهجري نسيب عريضة في ديوانه "أرواح حائرة" الذي أصدره في عام 1920 وثانيها شاعر مصري خليل شيوب في قصيدته "الحديقة الميتة" و"القصر البالي" نشرها في مجلة "الرسالة" في ديسمبر 1943م².

ويرى بعض الأدباء أن جميل صدقي الزهاوي كان هو الرائد الأول لحركة تحرير الشعر العربي الحديث في العراق من بعض قيوده وخاصة القافية³.

غير أن أغلب الدارسين اتفقوا على أن نازك الملائكة من أوائل من كتب الشعر العربي بشكله الجديد، فقد بدأت حركة الشعر الحر في الشعر العربي المعاصر كحركة ذات شكل شعري خاص سنة 1947م في العراق، ثم سادت العالم العربي كله، وأول قصيدة حرة الوزن، قصيدة نازك الملائكة (الكوليرا)، وهي من الوزن المتدارك:

طلع الفجر

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر، أصغ، أنظر ركب الباكين

عشرة أموات، عشرونا

لا تحص، أصغ للباكينا

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى، موتى، ضاع العدد

موتى، موتى، لم يبق غد

في كل مكان جسد يندبه محزون

لا لحظة إخلاد لا صمت

هذا ما فعلت كف الموت

لا الموت الموت الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

¹ - موسى منيف: نظرية الشعر عند الشعراء والنقاد في الأدب العربي الحديث (من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب)، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي للدراسة والنشر، بيروت، 1984، ص 526

² - صديقي طيب فرحانة: نازك الملائكة وآثارها الأدبية والشعرية، منشورات غودورد بوكس، نيودلهي، 2002، ص 134

³ - موسى منيف: نظرية الشعر عند الشعراء والنقاد في الأدب العربي الحديث (من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب)، دراسة مقارنة، ص 432

وقالت نازك الملائكة عن هذه الأسبقية: "وكانت أول قصيدة حرة الوزن تُنشر قصيدتي المعنونة "الكوليرا"، نشرتها مجلة "العروبة" في عددها الصادر في أول كانون الأول 1947 وعلقت عليها في العدد نفسه وكنْتُ قد كتبتُ تلك القصيدة، أصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء (الكوليرا) الذي داهمها، و قد حاولتُ فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر، و قد ساقنتني ضرورة التعبير إلى اكتشاف الشعر الحر"¹.

وفي 15 يناير صدر ديوان بدر شاكر السياب "أزهار ذابلة" وفيه قصيدة حرة الوزن من بحر الرمل "هل كان حبا"، يقول بدر شاكر السياب في مقدمة ديوانه (أساطير) أن أول تجربة له من هذا القبيل كانت في قصيدة (هل كان حبا) من ديوان أزهار ذابلة وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولاً عند كثير من الشعراء الشباب يذكر منهم الشاعرة نازك الملائكة².

هل يكون الحب أني

بت عبداً للتمني

أم هو الحب أطراح الأمنيات

والنقاء الثغر بالثغر ونسيان الحياة

واختفاء العين في العين انتشاء

كانثيال عاد يغنى في هدير

أو كظل في غدير³.

وتستمر نازك الملائكة في استعراضها للنصوص التي تلت نصها ونص السياب، تقول: "وفي صيف سنة 1949 صدر ديوان "شظايا ورماد" وقد ضمنته مجموعة من القصائد الحرة، وفي آذار 1950 صدر في بيروت ديوان أول لشاعر عراقي جديد هو عبد الوهاب البياتي وكان عنوانه "ملائكة وشياطين" وفيه قصائد حرة الوزن. تلا ذلك ديوان "المساء الأخير" لشاذل طاقة في صيف 1950 ثم صدر "أساطير" لبدر شاكر السياب في أيلول 1950 وتتالت بعد ذلك الدواوين، وراحت دعوة الشعر الحر تتخذ مظهرًا أقوى حتى راح بعض الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين هجرًا قاطعًا ليستعملوا الأسلوب الجديد"⁴.

وقد تفاجأت نازك الملائكة بوجود قصائد حرة مؤرخة قبل تأريخ أول قصيدة حرة لها، تقول نازك الملائكة: " في عام 1962م صدر كتابي (قضايا الشعر المعاصر) وفيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي، ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أن هناك شعراً حراً قد نُظِمَ في العالم العربي قبل سنة نظمي لقصيدة (الكوليرا)، ثم فوجئت بعد ذلك أن هناك قصائد حرة

¹ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 8، 1989م، ص 14

² - المرجع نفسه، ص 15

³ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

معدودة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة 1932م، وهو أمر عرفت من كتابات الباحثين والمعلقين لأنني لم أقرأ بعد تلك القصائد في مصادرها، ثم عثرتُ أنا نفسي على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتي وقصيدة بدر السياب للشاعر بديع حقي:

أي نسمة

حلوة الخفق عليه

تمسح الأوراق في لين ورحمه

تهرق الرعشة في طيات نغمه

وأنا في الغاب أبكي

أملأ ضاع وحلماً ومواعيد ظليله

والمنى قد هربت من صفرة الغصن النحيله

فأمحى النور وهام الظل يحكي

بعض وسواسي وأوهامي البخيله¹

ثمّ تقول: " إن الباحث أحمد مطلوب أورد في كتابه (النقد الأدبي الحديث في العراق) قصيدة من الشعر الحر عنوانها (بعد موتي) نشرتها جريدة العراق عام 1921 تحت عنوان (النظم الطليق) وفي تلك السنة المبكرة من تاريخ الشعر الحر لم يجرؤ الشاعر على إعلان اسمه و إنما وقّع (ب. ن)، ثمّ تقتبس مقطعاً وتورده من تلك القصيدة:

أتركوه، لجناحيه حفيف مطرب

لغرامي

وهو دائي ودوائي

وهو إكسير شقائي

وله قلب يجافي الصب غنجاً لا لكي

يملاً الإحساس آلاماً وكي

فأتركوه، إن عيشي لشبابي معطب

وحياتي

بعد موتي²

¹ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 15

² - المرجع نفسه، ص 14-15

وقد تساءلت نازك الملائكة بعد ذلك "هل نستطيع أن نحكم بأن حركة الشعر بدأت في العراق سنة 1921 م ؟ أو أنها بدأت في مصر سنة 1932 م ؟، وتجيب : " الواقع أننا لا نستطيع، فالذي يبدو لي أن هناك أربعة شروط ينبغي أن تتوافر لكي نعتبر قصيدة ما هي بداية هذه الحركة "¹:

1- أن يكون ناظم القصيدة واعياً أنه قد استحدث بقصيدته أسلوباً وزنياً جديداً سيكون مثيراً أشد الإثارة حين يظهر للجمهور .

2- أن يقدم الشاعر قصيدته تلك أو قصائده مصحوبة بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون في جرأة وثقة، شارحاً الأساس العروضي لما يدعو إليه .

3- أن تستثير دعوته صدى بعيداً لدى النقاد والقراء فيضجون فوراً - سواءً أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار - و يكتبون مقالات كثيرة بشأنه .

4- أن يستجيب الشعراء للدعوة ويبدأوا فوراً باستعمال اللون الجديد، وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله .

وهي بهذا تُعلل أنّ القصائد التي ظهرت قبل بداية عام 1947م لا تعتبر بداية حركة لأنها لا تحقق أيّاً من هذه الشروط .

ويذكر كاظم جواد أن صاحب أول محاولة بدائية في الشعر الحر هو الشاعر المهجري نسيب عريضة الذي أصدر ديوانه "أرواح حائرة" في سنة 1920م، وأنّ صاحب ثاني محاولة جريئة في الشعر الحر هو الشاعر المصري خليل شيبوب الذي نشر قصيدتيه "الحديث المينة" و"القصر البالي" في مجلة الرسالة في سنة 1943م².

2- الشعر الحر والتسمية:

مع انتشار هذا الوليد الشعري الجديد أطلقت نازك تسميتها عليه فسمته (الشعر الحر)، ثم جاءت تسميات عديدة منها: (الشعر المنطلق)، (حركة الشعر الجديد) و(حركة الشعر الحديث)، وفي عام 1961م أعلن الشاعر صلاح عبد الصبور ارتيابه من هذه التسمية في قوله: " كثيراً ما يكون الاسم ظالماً لمسمّاه، أو ملقياً عليه ظلالاً من الشبهات وخاصة إذا كان هذا الاسم وصفاً، لأن الصفة تستدعي نقيضها، كما يستدعي البياض ذكر السواد، وعندئذ تلتصق المقارنة ولا ينال الاسم رضا سامعيه إلا إذا اتضحت المناقضة أيما اتضاح و ثبتت أشكالها و ألوانها "³.

وفي عام 1962 اختار الشاعر عز الدين الأمين من السودان اسماً لقي القبول من الشعراء والنقاد المؤيدين لهذا اللون من الشعر هو (شعر التفعيلة)، وقد جاء هذا الاسم مطابقاً للمسمى، ومطابقاً للدعوة التي أطلقها المؤسسون الأوائل .

¹ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 15-16

² - فرحانة طيب صديقي: نازك الملائكة وآثارها الأدبية والشعرية، ص 148

³ - صلاح عبد الصبور: مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ديسمبر 1961، ص 106

3- الشعر الحر و البند:

تقول نازك الملائكة: " إن أعظم إرهاب للشعر الحر هو ما يعرف بالبند، بل تعتبر أن البند نفسه هو شعر حر لثلاثة أسباب: لأنه شعر تفعيلة لا شعر شطر، ولأن الأسطر فيه غير متساوية، ولأن القافية فيه غير موحدة، ووجه التشابه بين البند والشعر الحر هو الإيقاع العروضي، ويبدو لي أن القاعدة العروضية للبند هي أنه شعر حرّ تتنوع أطوال أسطره ويرتكز إلى دائرة (المجتلب) مستعملاً منها الرمل والهزج معاً¹.

فالبند هو شعر يقوم إيقاعه على أساس التفعيلة الواحدة المتكررة بحرية تامة ، ولم يستخدم فيه إلا بحرين، بحر الرمل بتفعيلته (فاعلاتن) و بحر الهزج بتفعيلته (مفاعيلن) وأحياناً يتم الخلط بين البحرين في بند واحد لمكان التشابه بين تفعيلتيهما، فإن (مفاعيلن) تتألف من وتد وسببين ولو قُدم السبب الأخير لصارت (لن مفاعي) المساوية لـ (فاعلاتن)، إلا أن البند يُكتب كما يُكتب النثر تماماً بتكرار (فاعلاتن) أو (مفاعيلن) على طول السطر يليه سطر آخر ... وهكذا...

ويشير مصطفى جمال الدين بأنه لا يعرف بالضبط متى نشأ البند في الأدب العراقي، ويقول: لعلّ أقدم ما وصل إلينا هي بنود شهاب الدين الموسوي المعروف (بابن معنوق الحويزي) المتوفى عام 1087 هـ، فقد جاء في ديوانه خمسة بنود، أولها في وصف الآيات السماوية، وثانيها في وصف الآيات الأرضية، والثالث في ذكر إرسال الرسل، وفي الرابع والخامس مدح، ومن البند الأول قوله:

أَيُّهَا الرَّاقِدُ فِي الظُّلْمَةِ

نَبَّهَ طَرَفَ الْفِكْرَةِ

مِنْ رَقْدَةِ الْعَقْلَةِ

وَانْظُرْ أَثَرُ الْقُدْرَةِ

وَاجْلُ غَلَسِ الْحَيَرَةِ

فِي فَجْرِ سَنَى الْخَبَرَةِ

وَأَرْنُ إِلَى الْفَلَكِ الْأَطْلَسِ وَالْعَرْشِ

وَمَا فِيهِ مِنَ النَّقْشِ

وَهَذَا الْأَفَقُ الْأَدَكُنْ

فِي ذَا الصَّنْعِ الْمُثْنِ

وَالسَّبْعِ السَّمَاوَاتِ

فَفِي ذَلِكَ آيَاتِ

هُدًى تَكْشِفُ عَنْ صَحَّةِ إِثْبَاتِ إِلَهٍ

¹ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط12، 2004، ص12

كَشَفَتْ قَدْرَتُهُ عَنْ غُرْرِ الصُّبْحِ¹.

وترى أن أغلب الشعراء خارج العراق لم يسمعوها بالبند إلا بعد صدور كتابها قضايا الشعر المعاصر، رغم صدور كتاب (البند في الأدب العربي، تاريخه ونصوصه) لـ عبدالكريم الدجيلي عام 1959 م أي بعد نشر نازك والسياب لأول قصائدهم الحرة باثنتي عشر سنة .

والبند " ينظم على الهزج غالباً، ثم الرمل، والقليل منه على الرجز مثلما نجد ذلك واضحاً في الكثير من أمثلة الموجودة، وإنه ينظم على واحد من هذه البحور، وليس على الهزج وحده أو على بحرين متداخلين وأن جاد منه كذلك إنما هو خلط أو خطأ من الشاعر"².

5- تأثير الشعر الغربي في الشعر الحر:

يعترف زعماء الشعر الحر بأنفسهم بأنهم تأثروا بشعراء الغرب، وكان ذلك بداية على مستوى تسمية هذا الشكل الجديد من الشعر وما يتبعه من حمولة نظرية غربية، يقول محمد بنيس: " فالشعر الحر ليس من ابتداء زكي أبو شادي أو ابتداء نازك الملائكة كما يوحي بذلك كلامها، بل هو ترجمة لمصطلح فير لير بالفرنسية وفري فير بالإنجليزية، وقد ساد هذا المصطلح في الثقافة العربية منذ العشرينيات إلى جانب الشعر الحديث، ومن ثم فإن إعادة استعماله من طرف شعراء ونقاد الخمسينات جاء محملاً بحيوية نظرية لم يكن يمتلكها من قبل، ولا وجود له بتاتا في المصطلح النقدي العربي القديم"³.

ويقول السياب عن هذه العلاقة، وهذا التأثير " درست شكسبير وملتون والشعراء الفكتوريين ثم الرومانتيكيين، وفي سنتي الأخيرتين (1946-1948) في دار المعلمين العالية تعرفت لأول مرة بالشاعر الانجليزي جون كيتس لا يقل عن إعجابي باليون"⁴.

أما أدونيس فيعتقد أنه بسبب هذه العلاقة بين الشعراء العرب والشعر الغربي " تم انقلاب كامل في النظر إلى الشعر العربي، تترتب عليه، بالضرورة، علاقات جديدة معه، ثقافياً وفنياً، وكانت الناحية الثانية نتيجة طبيعية، للأولى، وتتمثل في تغير مفهوم الشعر، وتبعاً لذلك في تغير طرق التعبير، وفي ارتداد آفاق فنية وطرق تعبيرية أخرى تفرضها طبيعة التجربة، وطبيعة المرحلة التاريخية، وطبيعة التغيرات الإنسانية والحضارية."⁵

1- مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج3، ص 1018

2- حسن علي مجيد، محمد: مجلة المورد، المجلد 22، العدد 2، كلية آداب، جامعة بغداد، 1415، ص 40

3- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3 (الشعر العربي المعاصر)، منشورات دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 20.

4- ماهر شفيق فريد: أثر إليوت في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981، ص173

5- أدونيس: رأس اللغة جسم الصحراء، منشورات دار الساقي، بيروت، ط1، 2008، ص287.

ومن خلال هذا الانفتاح للشعراء العرب على الشعر الغربي "انفتحت القصيدة العربية الحديثة على أشعار ريتسوس ونهلت منها ما يرفد خصوصيتها وتميزها وتطورها بالاتجاه الصائب، وهو الانفتاح الذي أثر بصورة شاخصة في بنية القصيدة العربية وصبغها بنماذج محددة وخاضعة لمقاييس الدائرة الضيقة وتوجهات غير سليمة. ومع ريتسوس وغيره من الأصوات الشعرية العالمية ذات النفحة الإنسانية المتفائلة تلمست القصيدة العربية الحديثة المتأثرة بالشعر العالمي جذورها الحقيقية ومازالت تقدم فروعاً وأغصاناً جديدة"¹

ومن أمثلة التأثر العربي بالشعراء الغربيين، تأثر السياب بشعر إليوت، وقد كان "كان تأثر الشعراء العرب الرواد بتقنيات إليوت الشعرية وأدواته وطريقة بنائه المركبة للقصيدة من أبعد مجالات المتأقفة أثراً في هذه العلاقة"²، فقول السياب مثلاً:
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر

مطر..

مطر..

مطر..

هو في الواقع محاكاة لقول إليوت بالقسم الخامس والأخير من (الأرض الخراب) المسمى (ماذا يقول الرعد) حيث يصور إليوت رحلة البحث (الصحراوية) عن الماء :

Here there is on water but only rock

.....

If there were the sound of water only

Where the hermit-thrush sings in the pine trees

Drip drop drip drop drop drop

But there is on water³

وترجمتها إلى العربية هي كالاتي:

لا ماء هنا وإنما صخر

.....

لو كان هنالك فقط صوت الماء

¹ - جمال حيدر، الصيف الأخير، دراسة في أعمال يانيس ريتسوس الإبداعية، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص115.

² - محمد عواد: الأرض النياب وأنشودة المطر، معالم بارزة في طريق الحداثة، مجلة فصول، ج2، مج15، العدد 3، خريف 1996، ص 131

³ - Students Guide to the selected poems of T.s.Eliot, B.c.Southam, Faber & Faber, Six Edition, p.131

حيث تغرد عصافير السماء على أشجار الصنوبر

طق .. طق .. طق

قطرة ، قطرة ، قطرة

لكن لا ماء¹.

5- معارضة الشعر الحر:

عارض شعراء الإحياء تجربة الشعر الحرّ معارضة شديدة، لأنهم رأوه خطراً على الشعر العربي ومستقبله، يقول إبراهيم العويض عن حركة الشعر الحر: " كانت أجنبية الثقافة، غريبة التفكير، فهي لم تحسن العربية أبداً، ولا كانت تستطيع لو أرادت، فكان أمر الأوزان والتفاعيل عندها طلسماً لا تقوى على فك أقاله، فارتضت لنفسها أن تسير على ما عرفت من الشعر الأجنبي، تستوحي ظلاله مطلقة من كل قيد، ولكن في ألفاظ عربية"².

وقد كان التراثيون والمنتشبتون بالثقافة العربية الأصيلة من أشد الرافضين لهذه الحركة الشعرية الجديدة، يقول عدنان على رضى: " هذا النوع أساء إلى اللغة العربية، لغة وتركيباً وعروضا، لأنه ضرب عرض الحائط بمعظم الثوابت، وقد لقي فشلاً ذريعاً عند كل ذي ثقافة عربية متينة لأنه سعى إلى طمس معالم الماضي بكل حملاته"³.

ورغم أنّ طه حسين يعدّ من دعاة التجديد ومن المتأثرين بالثقافة الغربية عموماً والفرنسية خصوصاً، إلّا أنّه رفض هذه الدعوة قائلاً: "ما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين، وتفكّكها عند القدماء إلا ضحكاً وأغرقت في الضحك، والعجيب أن تنشأ الأساطير في العصر الحديث، وأن تنمو ويعظم أمرها، وتسيطر على العقول مع أنّ عهد الأساطير قد انقضى"⁴.

وقد وصف هؤلاء الشعر الحر بأنه ولد غير شرعي لا علاقة له بالشعر العربي ولا توجد فيه الروح الشرقية، فدافعت نازك الملائكة الشعر الحر وأوضحت أنّه لا يصلح للمطولات لأن موسيقاه أقل من موسيقى الشطرين والمطولات تحتاج إلى الغنائية التي تساعد القاري على تقبل قصيدة طويلة فيها فلسفة ومشاعر معقدة متضاربة. إن الأوزان الحرة رتيبة ولذلك استعمله للقصائد القصيرة فحسب، أما المطولات فلا بد من شعر الشطرين الذي يحتمل الإطالة ويكسوها بالموسيقى والصور⁵.

¹ - ديوان بدر ساكر السياب، مج 1، دار العودة بيروت، ط1، 1995، ص 482.

² - إبراهيم العويض: قوالب الشعر الجديد، مجلة الآداب، العدد6، 1959، ص 26

³ - عدنان علي رضا: الشعر المنفلت بين النثر والتفعيلة وخطره، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2001، ص60

⁴ - طه حسين: حديث الأربعاء ج1، دار المعارف بمصر ، ط 12، ص30.

⁵ - نازك الملائكة. مقدمة ديوان : شظايا ورماد

6- أعلام شعر التفعيلة:

أهم الشعراء (الجيل الأول):

- من العراق : نازك الملائكة/ بدر شاكر السياب / عبد الوهاب البياتي.
- من مصر : صلاح عبد الصبور / أحمد عبد المعطي حجازي / عبد الرحمن الشرقاوي.
- من لبنان : خليل حاوي / علي أحمد سعيد.
- من فلسطين : فدوي طوقان / كمال بدوي.
- من سوريا : نزار قباني / مصطفى بدوي.
- من السودان : محمد الفيتوري.

أهم الشعراء (الجيل الثاني):

- من مصر : ملك عبد العزيز / محمد عفيفي / فاروق شوشه / محمد إبراهيم أبو سنة / أمل دنقل / فاروق جويدة.
- من الكويت : محمد الفايز .
- من فلسطين : محمود درويش / سميح القاسم.
- من سوريا : سليمان العيسى .
- من الجزائر: أحمد الغوالي/ عثمان لوصيف/ أحمد حمدي/

7- مظاهر التجديد في القصيدة العربية:

نقول نازك الملائكة: " تراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل كنت أستطيع التعبير عن هذا المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة، ألف لا ...فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أتم بيتا له شطران، فأتكلف معاني أخرى غير هذه أملاً بها المكان"¹.

أ- التجديد في الإيقاع:

تعدّ الموسيقى الشعرية من أكثر الظواهر الفنية بروزا في الشعر العربي المعاصر وأشدّها ارتباطا بمفهوم التجديد والتي كانت تنحصر عند القدامى في الوزن والقافية والبحور الخليلية. وقد وجد الشاعر المعاصر نفسه في أمس الحاجة إلى التغيير في الشعر فظهرت محاولات جادة في سبيل هذا التغيير. وقد انطلقت نازك الملائكة في تأسيسها للشعر الحر من البنية العروضية، " فالشعر ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي الحر ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعني بترتيب الأشرط والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحت"².

¹ - نازك الملائكة: مقدمة شظايا ورماد، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1949، ص 04

² - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 5، 1978، ص 169

وتقول نازك الملائكة في قضية التجديد: " فمن الحرص أن ننبه أولاً أن الشعر العربي في مختلف عصوره لم يعرف السطر ذات التفعيلات الخمس، جاء المعاصرون وتناولوا الحرية التي أباحها لهم الشعر الحر، فخرجوا عن قانون الأذن العربية و نظموا أسطرا ذات خمس تفعيلات"¹.

كما ترى إيمان محمد كيلاني أنّ " القصيدة العربية استبدلت في الشعر الحر لدى الرواد بالإيقاع الشعري المطّرد إيقاعاً قائماً على النبر النفسي، يسعى إلى أن تتلاءم الصور الصوتية للقصيدة الشعرية مع الحركات الغنائية للنفس، مع تموج الأحلام وقفزات الوعي"².

إنّ هذا التّغيير لم يكن نتيجة عجز الشعراء وإنّما كان دافعه الحقيقي، في رأي عز الدين إسماعيل، "جعل التّشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسيّة أو الشعورية التي يصدر عنها الشّاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتّتة"³، ومن أنماط الخروج عن الإيقاع في الشعر الحر:

النمط الأول :استخدام البحور المتعددة التي تربط بينها بعض أوجه الشبه في القصيدة الواحدة، ونادراً ما تنقسم الأبيات في هذا النمط إلى شطرين . ووحدة التفعيلة فيه هي الجملة التي قد تستغرق العدد المعتاد من التفعيلات في البحر الواحد أو قد يضاعف هذا العدد وقد اتبع هذه الطريقة كل من أبي شادي ومحمد فريد أبي حديد.

النمط الثاني : وهو استخدام البحر تاماً ومجزؤاً دون أن يختلط ببحر آخر في مجموعة واحدة مع استعمال البيت ذي الشطرين ، وقد ظهرت هذه التجربة في مسرحيات شوقي.

النمط الثالث : وهو النمط الذي تختفي فيه القافية وتنقسم فيه الأبيات إلى شطرين كما يوجد شيء من عدم الانتظار في استخدام البحور، وقد اتبع هذه الطريقة مصطفى عبد اللطيف السحرتي.

النمط الرابع : وهو النمط الذي يختفي فيه القافية أيضاً من القصيدة وتختلط فيه التفعيلات من عدة بحور، وهو أقرب الأنماط إلى الشعر الحر الأمريكي ، وقد استخدمه محمد منير رمزي.

النمط الخامس: ويقوم على استخدام الشاعر لبحر واحد في أبيات غير منتظمة الطول ونظام التفعيلة غير منتظم كذلك، وقد استخدم هذه الطريقة كل من علي أحمد باكثير وغنام والخشن.

وهذا النمط الأخير من أنماط الشعر الحر هو فقط الذي ينطبق عليه مسمى الشعر الحر بمفهومه بعد الخمسينيات، ويمضي على هذا النمط حراً في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد غير خارج على القانون العروضي ومثال ذلك ما قاله نسيب عريضة على وزن الرمل في قصيدته "النهاية":

¹ - رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، 1998، ص 347.

² - إيمان محمد الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل، عمان الأردن، ط1، 2008، ص 248

³ - عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة، القاهرة، ط1، 1967، ص 67

كفنوه وادفنوه

أسكنوه

هوة الحد العميق

واذهبوا لا تتدبوه

فهو شعب ميت ،،، ليس يفيق¹

والبحور التي تلائم شعر التفعيلة هي البحور الصافية والتي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة مثل: الكامل، الرمل، الهزج، الرجز، والمتقارب والمتدارك بالإضافة إلى مجزوء الوافر، وكذلك نوعين البحور الممزوجة مثل الوافر والسريع.

أما بالنسبة لبقية البحور مثل الطويل والبسيط والمنسرح والخفيف... فإنها غير ملائمة لشعر التفعيلة وإن كانت هناك محاولات من شعراء بارزين في كتابة شعر تفعيلة من هذه الأبحر الممزوجة إلا أنها لم تحظ بالنجاح.

وقد أشار محمد مصطفى هدارة إلى نظام التفعيلة في الشعر الحر وعدم التزامه بموسيقى البحور الخليلية فقال: "إن الشكل الجديد (أي الشعر الحر) يقوم على وحدة التفعيلة دون التزام الموسيقى للبحور المعروفة، كما أن شعراء القصيدة الحرة يرون أن موسيقى الشعر ينبغي أن تكون انعكاسا للحالات الانفعالية عند الشاعر"².

ب- الخروج عن القافية في الشعر الحر:

التجديد في القافية يوضحه عز الدين إسماعيل في قوله: " فالقافية في الشعر الجديد . ببساطة . نهاية موسيقية للسطر الشعري هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية ومن هنا كانت صعوبة القافية في الشعر الجديد وكانت قيمتها الفنية كذلك... فهي في الشعر الجديد لا يبحث عنها في قائمة الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمة "ما" من بين كل كلمات اللغة، يستدعيها السياق المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تضع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها"³.

وتقول نازك الملائكة: ارتباط التعديل العروضي بالتخلي عن القافية في الشعر الجديد "إنها ليست حركة تجديد بل تعديل في نظام من أجل ما يلائم التعبير الجديد، لذلك سمي " الشعر الحر" أي الشعر الذي تحلل من قيود الأوزان العروضية ومن نظام القوافي"⁴، وهو ما طبقته في قصيدتها "نهاية السلم" تقول:

¹ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص 62

² عبد الله خضر حمد: قضايا الشعر العربي الحديث، دار القلم، للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ص 106

³ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص 174

⁴ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 189

عد بعد لقاء

يمنحنا أجنحة تجتاز الليل بها

فهناك فضاء

خلف الغابات الملتفات هناك بحور

لا حد لها ترغي وتمور

أمواج من زيد الأحلام تقبلها

أيد من نور

لا شيء سوى الصمت الممدود

فوق الأحزان

لا شيء سوى رجع نعلان

يهمس في سمعي ليس يعود لا، ليس يعود¹.

ج- التجديد في اللغة الشعرية:

وضّح يوسف الخال خطأ اعتقاد حركة الشعر الحر التي كانت "تظنّ أنّ تحطيم الأوزان التقليدية هو الذي يحقق النّقل العفوي الصّادر، غير أنّ هذه الخطوة لم تحقق الغاية إلّا بعضاً منها، لأنّها اصطدمت بجدار اللغة، فإمّا أن تخترقه وإمّا أن تقع أمامه"².

فقد اكتشف الشعراء المحدثون أنّ اللغة الشعرية هي أهم أداة في هذا الشكل، لذلك عملوا على تطويع هذه اللغة لتناسب مع هذه الحرية التي يصبو إليها الشعراء، لتصبح هذه اللغة " لغة مصفاة ومركّزة، فلا تسمح للشاعر باستخدام اللفظ إلّا أن يكون هو اللفظ الذي يحمل أكبر طاقة من الفعالية في السياق، أما الألفاظ التي تأتي حشواً وقوالب التعبير التي تأتي إسعافاً فلم يعد لها مكان في هذه اللغة"³.

وهو ما دفع بإبراهيم السامرائي إلى دعوة الشعراء إلى التعامل الخاص مع اللغة الشعرية، فهي "عنصر من عناصر الشعر المهمة، لا بد للشاعر أن يسلك فيها مسلكاً خاصاً ليستطيع فيها أن يؤدي معاني بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من فنون القول"⁴

وهو ما وعاه الشاعر الحديث الذي أصبح يعي إمكانات اللغة وقدرتها على الخلق والإبداع، يقول أدونيس، فإنّ "لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، فالشعر ليس مساراً للعالم وليس الشاعر الشّخص الذي لديه شيء يعبر عنه وحسب، بل هو الشّخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة"⁵.

¹ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، ص 171

² - يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص 25.

³ - عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 148

⁴ - إبراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، ص 8

⁵ - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص 126-127

وقد " صار من الواضح أن شعر هذه التجربة يتعامل مع اللغة تعاملًا خاصًا وجديدًا، كما يتعامل مع ظواهر الحياة نفسها بنفس المنهج، ولقد صار الشعراء المعاصرون على وعي كاف بتلك الوظيفة، حيث أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة"¹.

ففي القصيدة الجديدة فقط " يستطيع الشاعر أن ينفث في الألفاظ والتراكيب اللغوية روحانية، ويشحنها بقيم ومضامين التجدد والانبعاث من دون أن يقتلها أصلاً أو يجتثها جذراً من الأرض التي تنغرز في أحشائها، فهي تنطلق من اللغة وإليها دائماً"².

وهو ما ينتج معاني ودلالات راقية، بعيدة عن الوضوح والمباشرة، " فمن حق الشاعر أن يخلق في سماء المعاني الخفية ما شاء تلافياً للوقوع في أسر الابتذال والرتابة العادية، فالشعر يتطلب الرؤيا والشعر نافذة تطلّ على المطلق وحالة لا يمكن إخضاعها للعقل والنظر البارد"³.

د - التجديد في الصورة

الصورة الشعرية هي " تركيبة لغوية تقوم أساساً على تنسيق فني حي لوسائل التصوير وأدواته"⁴، وهي تشكّل أحد المكونات الأساسية في العمل الأدبي عامة والشعر خاصة وهي ليست مستحدثة فيه بل هي جزء من مبنى القصيدة، بل حسب ما يرى جابر عصفور هي الجوهر الثابت والدائم فيه"⁵.

وهي - كما يرى مصطفى ناصف - " وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي"⁶.

وعن أسباب لجوء الشعراء المعاصرين إلى الصورة الشعرية ترى سلمى خضراء الجبوسي أن الشعراء الجدد " يعانون من تعقيدات عاطفية وفكرية وروحية، تلزمهم بها اللحظة الحضارية التي بدأت كأنها تخترق بوابة الزمن نحو تقرير أنبل لوضعية الإنسان في هذا الجزء من العالم، ولم يكن بإمكانهم أن يعبروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر، فلجأوا إلى الصور والأساليب الموارية من أسطورة وفولكلور وإشارة ورمز، وقد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربي المعاصر الفني بالصورة في اجتياز العقبة من الأساليب القديمة نحو أسلوب جديد حي يتنفس بروح العصر الحديث"⁷.

¹ - عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص 174

² - سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص27

³ - فاضل جهاد: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984، ص99

⁴ - عبد الله التطاوي: الصورة الفنية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص26

⁵ - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، بيروت، ص7.

⁶ - مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981، ص153

⁷ - سلمى خضراء الجبوسي: الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، مجلة علم الفكر، مج4، عدد2، الكويت، 1973، ص48

وقد خرجت الصّورة في الشّعْر الحديث من مجرد علاقة جزئية بين مشبّه ومشبّه به، ومن مجرّد المهارة والبراعة في الدّقة إلى نوع من المشاهد أو اللّقطات الموحية المتتالية في سرعة تنقل لنا صورا متلاحقة مرئية ومسموعة، أشبه بما نشاهده في أفلام السيّما ولذلك أطلقوا عليها كلمة "المونتاـج"¹ بحكم كونها مشاهد متلاحقة. ويستخدم صلاح عبد الصبور هذا النّوع، فينشد قائلا:

مطر يهـمي وبرد وضبا
ورعود عاصفة
قطّة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
مطر يهـمي وبرد وضباب
وأتيـنا بوعاء حجري
وملأناه ترابا
نأكل الخبز المقدّد
وضحكنا لفكاهة
قالها جدّي العجوز... وتسلّل
من ضياء الشّمس موعد
فتفاءلنا وحيّينا الصّباح
وبأقدم تجرّ الأحذية
وتدقّ الأرض من وقع المنفر
طرقوا الباب علينا².

فالقارئ في هذه القصيدة لا يقرأ كلمات وجمل، ولا يتلقّى معاني مباشرة، بل يدخل في أعماق الصورة الشعرية متخيلا تلك الجزئيات الدقيقة التي تمثّل أطراف الصورة، فالقارئ يشعر مباشرة بظلمة هذه الليلة الحالكة، وبرودتها، ويرى سنا البرق ويسمع رعودها الممزوجة بأصوات مواء القطط وعواء الكلاب، وأما هذه الصورة القائمة تقف صورة أخرى لأفراد هذه العائلة المتحلّقين حول الجدّ وضحكاتهم تملأ المكان، لتنتهي بصباح جميل، تفسده الجنود أصوات الجنود الطارقين.

¹ - عبد العاطي شلبي: دراسات في فنون الأدب الحديث، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، ط1، 2005، ص50

² - صلاح عبد الصبور: ديوان الناس في بلادي، دار العودة، بيروت - لبنان، ص 24

8- خصائص شعر التفعيلة¹:

1. قصيدة التفعيلة لها إيقاعها الموسيقي الخاص - تفعيلة واحدة سائدة مع بعض القوافي لتخفيف وطأة الإيقاع الواحد ودفع السأم عن أذن سامعها أو قارئها.
2. خلافاً للقصيدة القديمة، فإن قصيدة التفعيلة قد تمتعت بحظ وافر من حرية التصرف بالشكل كاستخدام تفعيلات قريبة صوتاً من بعضها أحياناً بدل التقيد الصارم بتفعيلة واحدة بعينها. ثم الحرية في طول وقصر الأبيات والمقاطع .
3. تتميز بالقليل من المحسنات البديعية ومظاهر الأبهة والفخامة وفذلكات الفكر والفلسفة.
4. أواخر الجمل والسطور والمقاطع ساكنة بشكل يكاد أن يكون مطلقاً. وتلكم إحدى سمات الشعر الغربي المفروضة عليه بقوانين وطبيعة اللغات الغربية، عدا ذلك فلا تسكين إطلاقاً في الباقي من كلمات البيت والمقطع ومجمل القصيدة.
5. مرامي الشعر الحر غير تامة الوضوح، والقصيدة ليست منبسطة أمام قارئها كالكف أو السهل الممتد أمام ناظره يعتري البعض من جملها أو مقاطعها شيء من الغموض، فيها غمزات وإشارات قابلة للتأويل.
6. لا يمكن اختزال القصيدة إلا بصعوبة، فحذف بعض أبياتها قد يسيء إلى مجمل معمار بنائها شكلاً وفناً، بل وربما يهدم شموخ هذا البناء أو يشوه جمال توازنه الهندسي فيفقد القارئ القدرة على التذوق الجمالي والانسجام مع سحر الإبداع.
- 7- إدخال الكثير من الرموز والأساطير ومصطلحات العصر والمفردات الأجنبية نظراً لسعة ثقافة شعرائها كما نشطت حركة ترجمة الأشعار الأخرى إلى اللغة العربية فأفاد منها الشعراء الشباب ليجدوا أنفسهم قريبين جداً من شعراء الأمم الأخرى أخص بالذكر الشاعر الإسباني لوركا والشاعر الإنجليزي ت.س. اليوت والشاعر الشيلي بابلو نيرودا، والجنوح إلى الأسطورة، والرمز، والتراث الشعبي، والإشارات التاريخية.
- 8- أتاح هذا الواقع والمناخ الجديد قدراً أكبر من الحرية الفكرية لشعر وشعراء قصيدة التفعيلة الواحدة فتحررت جزئياً من سيطرة العقل الواعي ومن رقابة الفكر وضوابط المجتمع وأنظمة الحكم الصارمة.

¹ - للتوسع في خصائص الشعر الحر:

- <https://www.startimes.com/f.aspx?t=11137621>
- https://lahodod.blogspot.com/2013/09/blog-post_3468.html
- https://bohouti.blogspot.com/2014/12/blog-post_843.html
- <https://www.startimes.com/f.aspx?t=11137621>
- https://www.alukah.net/literature_language/0/40311/
- <https://annobes.yoo7.com/t208-topic>
- <http://www.study4uae.com/vb/archive/index.php/t-29598.html>
- https://ajdawer.blogspot.com/2017/07/blog-post_30.html
- <https://www.kachaf.com/wiki.php?n=5ed8d7af67717625af0de6fd>

- 9- جاءت قصيدة الشعر الحر في أغلبها مزيجاً من الواقعية والرمزية، كما رأينا دواوين شعر كاملة مخصصة للمرأة كما لم تتعد هذه القصيدة عن السياسة وأجوائها الصاخبة أبداً بدعوى الدفاع عن قضايا إنسانية أو أممية مرة أو عن قضايا وطنية وقومية مرة أخرى.
- 10- لم تتميز قصيدة الشعر الحر بمراحل كتلك التي مر بها شعر القصيدة القديمة (شعر بحور الخليلي)، إنها قصيدة مرحلة واحدة هي في الحقيقة جد قصيرة في عمر البشر: خمسة وأربعون عاماً فقط (1945 - 1990).
- 11- جو القصيدة وظروف الشاعر وأحواله النفسية هي التي تحدد طول أو قصر البيت الواحد، قد يشغل البيت سطراً كاملاً من الصفحة العادية أو قد يتكون من كلمة واحدة فقط. هنا يمارس الشاعر شكلاً آخر من أشكال الحرية ما كان ممكناً أن يمارسه شاعر القصيدة القديمة
- 12- حرية التمدد في فضاء القصيدة المكاني أفقياً وعمودياً تضع تحت تصرف الشاعر أشكالاً أخرى من الحريات على رأسها حرية التصرف بالفراغات، والاستفادة منها في أداء أفضل للمعنى
- 13- الوحدة العضوية مكتملة، فالقصيدة بناء شعوري متكامل يبدأ من نقطة بعينها ثم يأخذ بالنمو العضوي حتى يكتمل.
- 14- شعر يتميز بالغموض، والاغراق بالإبهام والرمز والأسطورة ويستعصي الكثير منه على التحليل والتقويم والنقد بمقاييسنا المألوفة.
- 15- شعر التفعيلة يقبل التدوير، بمعنى أنه قد يأتي جزء من التفعيلة في آخر البيت، ويأتي جزء منها في بداية البيت التالي.
- 16- استعمال الصور الشعرية التي تعمق التأثير بالفكرة التي يطرحها الشاعر.
- 17- تبلور شخصية الشاعر الحديث الذي فطن إلى مكانه الصحيح من الموكب فلم يعد مزهواً بالغناء والحداء والهجاء بل رام منزله أكرم حين اضطلع بتوجيه الجموع بشعره.
- 18 - ومن الظاهرات أو النزعات الجديدة في الشعر الحر (السرالية) وهي أشد غموضاً وإبهاماً من الرمزية. وهي منطلق للاوعي الذي تردد كثيراً في البحوث الجديدة لعلم النفس.

الخاتمة :

مثل الشعر الحر، أو الشعر القائم على التفعيلة، وعلى السطر الشعري مرحلة هامة ومتميزة من مراحل تطوّر القصيدة العربية، وقد اجتمعت في هذه القصيدة أشكال التجديد التي عرفت القصيدة العربية في عصورها المختلفة، فقد انتهت كلّ محاولات التخلص من قواعد عمود الشعر الشكلية والموضوعاتية إلى إنتاج قصيدة معاصرة متحررة الأوزان الخليلية أو على الأقل من نظام البحر الصارم، كما تخلّصت من شرط القافية وروبيها، ومن شروط الوضوح والسطحية في الصورة والمباشرة في المعنى.

ورغم حجج المعارضين لهذا الشكل الشعري إلا أنه فرض نفسه في ساحة هذا الفن القولي الأصيل في التراث الفني العربي، والسبب لا يعود لبراعة الشعراء فحسب، وإنما يعود أيضا إلى تقبل القارئ العربي لقصيدة التفعيلة منذ أن ظهرت إلى الوجود.

وهذه المحاضرة كشفت عن جملة من الخصائص التي ميّزت قصيدة التفعيلة، وجعلت من أدوات التجديد التي جاءت بها وسائل للسير نحو مستقبل مغاير للقصيدة العربية، لأنّ الشجاعة التي أبداه الشعراء الرّواد سمحت للمبدعين أن يسيروا بالقصيدة إلى أشكال أخرى، منها قصيدة النثر.

المحاضرة الثالثة عشرة: قصيدة النثر

تمهيد:

قصيدة النثر هي نتاج لتداخل نوعين أدبيين أساسيين في فن الكتابة وهما الشعر والنثر، وهذا الجنس يستمد أهميته من أهمية هذين الجنسين اللذين نتج عن امتزاجهما رغم أن قواعد الكتابة التي تحد كل واحد منهما تختلف إلى درجة التضاد في بعض الأحيان .

وهذا الاختلاف جعل من تحديد الأطر المفاهيمية لهذا الفن الطارئ أمرا صعب المنال " فالبعض يعتبرها كتابة نثرية تحمل بعض ملامح الشعر، والبعض الآخر يعتبرها جنسا أدبيا جديدا مازالت لم تتبلور ملامحه ومميزاته"¹، وهذا الموقف المتردد من قصيدة النثر ينم عن عدم قدرة النقد على التخلص من هذا الفصل الذي استمر زمنا طويلا بين الجنسين.

1- قصيدة النثر، المصطلح والمفهوم:

الشاعران أدونيس وأنسي الحاج هما أول من وضع الأسس النظرية لقصيدة النثر العربية، الأول في مقاله المنشور في مجلة شعر في العدد 14 من سنة 1960²، والثاني في مقدمة مجموعته الشعرية لن التي نشرتها دار مجلة شعر³.

ويقول أدونيس عن سبب اقتراح هذا المصطلح: " ولعلنا نعرف جميعا أن قصيدة النثر هي مصطلح أطلقناه في مجلة "شعر"، وإنما هي نوع أدبي شعري نتيجة لتطور تعبير في الكتابة الأدبية الأمريكية الأوروبية"⁴.

وهذا المصطلح كان غامضا في أذهان الشعراء والنقاد، شأنه شأن كل جديد إلى أن نشرت الفرنسية سوزان برنارد أطروحتها للدكتوراه في قصيدة النثر والموسومة بـ: (قصيدة النثر من بودلير إلى أيا مانا) الأمر الذي جعل رواد كتابة هذا الشكل يتلقفون هذا المصطلح، ويسمون به نتاجاتهم الشعرية/النثرية. وقد ظهر مصطلح قصيدة النثر للدلالة على شكل تعبير جديد، انتهت إليه الكثير من الأشكال التجريبية التي جربها جيل النصف الأول من القرن العشرين، كالنثر الشعري، والشعر المنثور، والشعر الحر، ويعد في مرحلته بمثابة الثورة الأخيرة على عمود الشعر العربي في بعده الإيقاعي خاصة⁵.

¹ - عبد الله شريق : شعرية قصيدة النثر ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، يونيو 2003، ص 15

² - ينظر : أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت - لبنان، السنة الرابعة، العدد 14، ص 81 وما بعدها

³ - ينظر: أنسي الحاج: ديوان (لن) - المقدمة، دار الجديد، بيروت، ط4، 1994، ص 9 وما بعدها.

⁴ - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار النهار للنشر، بيروت، 1998، ص 8

⁵ - لميس مالك السعيد: الفنون الجميلة، الجندرية للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2015، ص 168

ويرى شموئيل موريه أن " الشعراء العرب لم يكونوا سوى ناقلين لنفس الأفكار التي أوردتها برنار في كتابها عن قصيدة النثر الفرنسية¹. ويصف رفعت سلام امتثال شعراء قصيدة النثر لكتاب برنار بأنه كان أعمى، فقد أولوه أهمية لم يحظَ بها في موطنه الأصلي².

وأهمّ تعريف لهذا الشكل الشعري ما أوردته سوزان برنار في قولها: " هي قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بلّور...خلق حرّ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إichاءاته لا نهائية"³.

وتبرّر التناقض في هذا المصطلح بقولها: "وقصيدة النثر في الواقع مبنية على اتحاد المتناقضات ليس في الشكل فقط وإنما في جوهرها كذلك، شعر ونثر، حرية وقيد، فوضوية هدّامة وفن منظم"⁴.

كما تمّ تعريف المصطلح في الدراسات الغربية في موسوعة برنستون للشعر والشعرية بأنها "قصيدة تتميز بإحدى أو بكل خصائص الشعر الغنائي إنّها تعرض على الصفحة على هيئة النثر، وإن كانت لا تعدّ كذلك، وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري بقصيدة قصيرة مركزة، وعن الشعر الحرّ بأنها لا تلتزم نظام الأبيات أو الأسطر، وعن فقرة النثر القصيرة بأنها عادة ذات إيقاع أعلى ومؤثرات صوتية أوضح وفضلاً عن أنها أغنى بالصورة وكثافة العبارة"⁵.

وقد وضع أنسي الحاج شروطاً مميزة لهذا الشكل الشعري، ف "لتكون قصيدة النثر قصيدة حقاً لا قطعة نثر فنية، أو محملة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز والتوهج والمجانية"⁶، إضافة إلى " موهبة الشاعر، تجربته الداخلية، وموقفه من العالم والإنسان"⁷.

وهو بذلك يحاول إثبات حق قصيدة النثر في الوجود، يقول: " كلّ مرادنا إعطاء قصيدة النثر ما تستحق: صفة النوع المستقل، فكما أن هناك رواية وحكاية وقصيدة وزن تقليدي وقصيدة وزن حر، هناك قصيدة نثراً"⁸.

وهو يعتقد أنّ قصيدة النثر أثارت هذه الضجة لأنّها " خذلت كل ما لا يعني الشاعر، واستغنت عن المظاهر والانهماكات الثانوية والسطحية والمضيعة لقوة القصيدة، رفضت ما يحول الشاعر عن شعره،

¹ - شموئيل موريه: الشعر العربي الحديث 1800-1970، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ص 428.

² - رفعت سلام: قصيدة النثر العربية، ملاحظات أولية، مجلة فصول: المجلد 16، العدد 1، صيف 1997، ص 301.

³ - سوزان برنار: قصيدة النثر من بولبير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مغامس، دار المأمون، بغداد 1993، ص 11.

⁴ - المرجع نفسه، ص 13.

⁵ - رحمن غركان: النص في ضيافة الرؤيا، دراسة في قصيدة النثر العربية، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص 31.

⁶ - ينظر: أنسي الحاج: لن، (المقدمة)

⁷ - المرجع نفسه، ص 20.

⁸ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لتضع الشاعر أمام تجربته، مسؤولاً وحده كل المسؤولية عن عطائه، فلم يبق في وسعه التذرع بقساوة النظم وتحكم القافية واستبدادها، ولا بأي حجة برائية مفروضة عليه، ومن هنا ما ندعوه القانون الحر لقصيدة النثر¹.

ولتجاوز هذا التناقض الذي يحمله مصطلح (قصيدة النثر) اقترح محمد ياسر شرف مصطلح (النثيرة) في سبعينات القرن العشرين ثم فصل فيه في كتابه (النثيرة والقصيدة المضادة)، وهو يرى أنّ في مصطلح قصيدة النثر تناقضاً ضمناً بسبب جمعه بين الشعر والنثر معاً رغم دلاليتهما المختلفتين، فهو أشبه بقولك: دائرة مربعة أو مستطيلة، فالشعر ليس هو النثر، وإن كان يصحّ اعتبار كل من هذين الأسلوبين في التعبير فرعاً من الأدب حين تمسكه بالمعايير الأدبية المعروفة لدى النقاد في كل لغة من اللغات²، ثم اقترحت مصطلحات مرادفة كثيرة منها : النثيرة والقصيدة النص، والقصيدة الأجد والنص المفتوح والملحمة النثرية.

2- دوافع ابتداء قصيدة النثر:

١- **الدافع الفني:** ويتمثل في تصور شعراء الحداثة بأن الأعراف الشعرية المتداولة قد أصبحت عاجزة عن تحقيق الشعرية العربية، ولابد من تجاوزها، ولاسيما التعقيد الإيقاعي، يقول أدونيس عنها: "التزامات تقتل دفقة الخلق، أو تعيقها، أو تفسرها، فهي تجبر الشاعر أحياناً على التضحية بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضع وزينة، كعدد التفعيلات، أو القافية"³.

٢- **الدافع الأيديولوجي:** ويتمثل برغبة شعراء قصيدة النثر بتجاوز الثبات في الثقافة العربية التقليدية والاتجاه بها إلى النهوض والتطور، يقول أنسي الحاج: "أي نهضة؟ نهضة العقل، الحس، والوجدان. ألف عام من الضغط، ألف عام ونحن عبيد وجهلاء وسطحيون، لكي يتم الخلاص علينا أن نقف أمام هذا السد ونبجه"⁴.

٣- **الدافع النفسي:** ويتمثل هذا الدافع برغبة تجمع (مجلة شعر اللبنانية) في نقل مركز ثقل القصيدة العربية إلى لبنان بعدما أصبح العراق مركز ثقل القصيدة الحرة في نهاية الأربعينيات وأواسط الخمسينيات⁵.

٤- **التحرر من نظام العروض الخليلي:** الذي ظل حاجزاً نفسياً يقف ضد كل تجديد أو تطوير في الشعر العربي، وهذا التحرر قرب المسافة الفاصلة بين الخطابين النثري والشعري، فقد أشارت سوزان برنار إلى النفور من القواعد الكلاسيكية في محاولات حثيثة للبحث عن التجديد حتى وإن كانت منفعة تلك

¹ - أنسي الحاج: لن، ص 21

² - محمد ياسر شرف: النثيرة والقصيدة المضادة، منشورات النادي الأدبي، الرياض - السعودية، 1981، ص 11

³ - أدونيس: في قصيدة النثر، ص 85

⁴ - أنسي الحاج ديوان (لن) - المقدمة

⁵ - ينظر: قصيدة النثر، جامعة بابل، العراق، الموقع:

المحاولات هي في إظهار الفصل الذي حدث في القرن الثامن عشر بين الشعر وفن النظم، لقد أصبح الذهن والأذن مهياين منذ ذلك الحين للبحث عن اللذة الشعرية في مكان آخر غير الشعر¹.

0- ترجمة الشعر الغربي: فالقارئ العربي يعده شعراً على الرغم من تحرره من الوزن والقافية، ويتحسس أبعاده الشعرية المتولدة عن الصورة ووحدة الانفعال².

3- التأثير الغربي في قصيدة النثر:

كانت فرنسا - كما يرى العديد من الدارسين ومؤرخي الأدب - هي الحاضنة الأولى لظهور قصيدة النثر، وقد كان للشاعر بودلير فضل الريادة في هذا المجال من خلال مجموعة من القصائد كتبها ونشرها في الصحافة الأدبية قبل أن يجمعها ديوان عنوانه (سأم باريس) الذي صدر عام 1869³. وقد بنّت سوزان بيرنارد أطروحتها في الدكتوراه على هذه المجموعة لتؤسس لقصيدة النثر في الشعر الفرنسي المعاصر، وقد كان هذا العمل القيم وسيطاً بين القارئ العربي وهذا الشكل الفني الجديد، كما ساهم في التأسيس لقصيدة النثر العربية.

وقد دافع أدونيس عن المؤثرات الغربية في قصيدة النثر العربية موضحاً، في الآن نفسه، جهالة الأحكام التي يطلقها معارضو التجديد على حد تعبيره: "وغالباً ما يكون هذا الحكم قائماً على الاجتزاء، وعلى الجهل بالشعر الغربي، والشعر العربي معاً، بودلير، مالارمييه إنهما، نظرياً وشعرياً، أساس الحداثة في الشعر الفرنسي، ولكنهما لم يأخذا مفهوم الحداثة من التراث الفرنسي، وإنما من الولايات المتحدة - من إدغار آلن بو"⁴.

ويضيف أدونيس بأن العملية تبادلية بين الشعر العربي والشعر الغربي: "فإذا كان شعرنا العربي يتأثر بالتجارب الشعرية الحالية في العالم، فإن أصحاب هذه التجارب يتأثرون هم أيضاً بإبداعاتنا العربية. أن نكتب بالنثر، اليوم، لا يعني أننا نقلد"⁵.

وأدونيس الذي يؤكد على أهمية الرافد الغربي يؤكد كذلك على أصالة هذا الجنس الأدبي معتبراً قصيدة النثر تطوراً طبيعياً لشعر التفعيلة، وهو بذلك يظهر جماعة شعر وكأنهم الامتداد الطبيعي لشعراء التفعيلة،

¹ - سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى ألياندا: تر: زهير مجيد مغامر، دار المأمون للترجمة، بغداد، 1993، ص 33.

² - قصيدة النثر، موقع جامعة بابل:

<http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/lecture.aspx?fid=10&lcid=86286>

³ - علي داخل فرج: محاكمة الخنثى: قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دراسة ما وراء نقدية، منشورات نور، 2017، ص 20

وينظر: سام باريس: قصائد نثر شارل بودلير، ترجمة بشير السباعي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، بغداد، العراق، ط 1، 2007

⁴ - محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، 1986، ص 62

⁵ - أدونيس: الحوارات الكاملة (1960-1980)، ج 1، بدايات للطباعة والنشر، 2010، ص 127

علمًا أن من بين شعراء قصيدة النثر من كان هناك له عهد بكتابة قصيدة التفعيلة كمحمد الماغوط وأنسي الحاج.

4- قصيدة النثر بين المؤيدين والمعارضين:

الكثير من النقاد اعترضوا على هذا المسمى الذي يرون أنه يحمل التناقض في بنيته، فكيف يكون قصيدةً ونثرًا في الوقت نفسه، فهذه الناقدة العراقية نازك الملائكة لها موقف تجاه هذه القصيدة، إذ تقول: "ولقد سموا النثر الذي يكتبونه على هذا الشكل باسم قصيدة النثر، إنَّ القصيدة إما أن تكون قصيدة، وهي إذ ذاك موزونة وليست نثرًا، فما معنى قولهم: قصيدةٌ نثرٌ إذن"¹.

ومن هؤلاء أيضا عبد الحميد ابراهيم، الذي رأى أنَّ الجمع بين شقي المصطلح جعلها أشبه بذلك المخلوق الذي لا ينتمي الى جنس المذكر، وفي الوقت نفسه لا ينتمي إلى جنس الأنثى².

غير أنَّ أدونيس حاول ردَّ هذا التناقض " وبعيدا أن تكون التسمية ضالة أو مضللة، فإن التناقض الذي تنثريه -للوهلة الأولى- ليس بهذه الجدية، بل هو ليس تناقضا أساسا، وربما كان تعبيرا عما كان يعتمل في نفوس الذين كتبوا قصيدة النثر من دون أن ترسم لديهم ملامح الشكل الذي كانوا يجربون³.

وقد وقع بين هذين الفريقين انقسام حول هذا الموضوع كان سببه " الانقسام الحاد في أركان واقعنا الفكري بين متحمس لشرعية هويتها وضرورة حضورها المتسق مع طبيعة العصر وآلياته الجبارة... في حين يصمها بعضهم بأقسى السمات حتى أنهم يقرنون بينها وبين التغريب من أجل تهميش التراث والإطاحة بالأصالة"⁴.

لذلك حاول فريق ثالث أن يتجاوز إشكالية المصطلح، ويعلن موقفه من الشعر ذاته، ومن هؤلاء صلاح عبد الصبور الذي قال: " ليسموها قصيدة نثر، أو ليسموها شعرا منثورا ... أما أنا فلا أحب التسمية الأولى، ولكن كثير من أصوات الشعر المنثور تهزني"⁵.

وبفضل هذه الفرق الثلاثة، ترسخ المصطلح، واستقر، عنوانا على منطقة شعرية محدودة، وقد استدعى الجدل حول المصطلح قياسها على الشعرية العربية السابقة عليها، والمجاورة لها التي قامت قصيدة النثر في مواجهتها⁶، وهو ما سمح بتحديد أطرها الخاصة بالمقارنة مع هذين النقيضين، الشعر العمودي والشعر الحر.

¹ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 157

² - ينظر: عبد الحميد ابراهيم: قصيدة النثر، مجلة الواسطية، العدد الرابع، نوفمبر 1999، ص 5.

³ - ينظر: أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، العدد 14، السنة الرابعة، ربيع 1960، ص 83.

⁴ - وجدان الصائغ: القصيدة وفضاء التأويل، منشورات وزارة الثقافة، اليمن، 2004، ص 149-150

⁵ - أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، 1996، ص 84

وينظر: فائز عراقي: قصيدة الحرة، محمد الماغوط أنموذجا، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2008، ص 72.

⁶ - ينظر: علي عشري زايد: إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل، مجلة إبداع، العدد 3، مارس 1996، ص 25.

5- الإيقاع في قصيدة النثر:

يرى عبد العزيز المقالح " أنَّ القصيدة «النص» ليست نثراً وإنما شعر كامل الموسيقى، لكنها موسيقى غير مستوردة من محلات الفراهيدي وإنما من محلات أرقى وأكثر عصرية، إنَّ قصيدة النثر تعتمد أساساً على الموسيقى الداخلية، وثمة فرق كبير، وكبير جداً، بين الإيقاع المستورد من خارج أنا الشاعر وبين الإيقاع الداخلي الحار، فإذا كان الإيقاع الخارجي يتوالد من توارد الكلمات ضمن مسار عروضي راقص فإنَّ الإيقاع الداخلي يتولد من تماس الكلمات وضعفها، فتتفجر وتتحوّل طبيعة أجسادها من خلال برق شعري كثيف، مما يجعل الحرارة تدب في أوصال الكلمات والحروف، وتجري الحياة في عروقها فتخرج غير مألوفة وتذوب الكلمات المتفجرة بحس التجربة والرؤيا وتشق إيقاعها الخاص العاري ويدخل الشعر إلى أعماق الروح فتعيش الدهشة والنشوة والإيقاع"¹.

وهو ما يؤكده أدونيس أكثر بقوله: "تستمد قصيدة النثر إيقاعها من طريقة بناء الجملة، وهو إيقاع متنوع، يتجلى في التوازي، والتكرار، والنبرة، والصوت، وحروف المد، وتزواج الحروف، وغيرها، وبذلك تفرض على النثر هيكلًا منظمًا، وتدخل الحياة والزمن في أشكال دائرية"².

ليوضح عز الدين اسماعيل أنَّ "حركة الأصوات الداخلية، التي لا تعتمد على تقطيعات البحر والتفاعيل، وهو غير الوزن، وهو التلوين الصوتي الصّادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو يصدر عن الموضوع، في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل وهذا من الخارج"³ في حين يعدّ نعمان القاضي الإيقاع في قصيدة النثر إبداعاً، فهو "عزف شخصي، أيّ أنّه من قبيل الإبداع، وبقدر ما يكون للشاعر إيقاعه الخاص، وصوته الفردي، يكون إبداعه وابتكاره وأصالته"⁴.

وقد أكد أنسي الحاج على أهمية هذا الإيقاع في كسر القوالب والقواعد الجامدة فـ "لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهّز قوالب أخرى، ولا تنفي التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه.. لا نريد، ولا يمكن أنْ نقيد قصيدة النثر بتحديدات محنّطة"⁵.

ومن الأدوات التي تستغلها قصيدة النثر في انتاج موسيقاها " التوازي والتكرار والنبر والصوت وحروف المد وتزواج الحروف وغيرها، كما أنَّ إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور، و طاقة الكلام الإيحائية، والذبول التي تجرّها الإيحاءات وراءها، من الأصدااء المتكونة المتعددة، هذه كلها موسيقى، وهي موسيقى مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم، قد توجد به، وقد توجد بدونه"⁶.

¹ - عبد العزيز المقالح: أزمة القصيد العربية مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 75.

² - أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة (شعر)، ص 80.

³ - عزّ الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النّقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص 384 .

⁴ - نعمان القاضي: شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة للطباعة، القاهرة، 1977، ص 35 .

⁵ - أنسي الحاج: - لن - المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1982، ص 18 .

⁶ - أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، ص77.

وهو ما يؤكد كمال أبو ديب في قوله: " إِنَّ قصيدة النثر لا إيقاع لها سوى الإيقاع النَّابع من النبر والتركيب الصوتي للغة النص والأبعاد الدلالية للنظم، أي من المكونات ذاتها التي تمنح النثر بكل أشكاله وتشكيلاته إيقاعاً ما، ولا تولد وحدها إيقاعاً شعرياً بالتحديد العربي للإيقاع الذي يقوم على التكرار المنتظم لمكونات معيّنة، وفي تشكيلات وزنية محدّدة، قصيدة النثر بهذا المعنى لا وزن لها، لكن لكل نص منها إيقاعاً"¹.

ومن النصوص التي تحمل هذا الإيقاع الداخلي، قصيدة (في يوم غائم) لمحمد الماغوط والتي يقول فيها:

لا أريد أن أشكر
ولا أريد أن أبتسم
سأضرب المائدة بسوطي
وأصفع البواب خلفي بجنون
أريد أن أغني وأهاجر
هذا من حقي
لقد ولدت حراً كالآخرين
بأصابع كاملة.. وأضلاع كاملة
ولكنني لن أموت
دون أن أغرق العالم بدموعي
وأقذف السفن بقدمي كالحصى.

إن الإيقاع في هذه المقاطع بني على تكرار الصوت والكلمة والجملة لكن دون أن نحتفظ الجملة بكامل عناصرها وحرفيتها، فتكرار صوت الراء في كلّ سطر تقريباً أكد دلالة التكرار في المقطع، والتي تأكدت أكثر من خلال تكرار لكلمة (أريد) منفية تارة وتارة مثبتة، ولكن السطرين الأولين يشكلان أيضاً ما يشبه تكرار الجملة على الرغم من اختلاف الكلمتين الأخيرتين من كل سطر، فشعور الشاعر في السطرين واحد وهو كاف لتوحيدهما تحت معنى واحد وإيقاع واحد².

¹ - كمال أبو ديب: قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع، مجلة نزوى، العدد 17، يناير 1999، ص 20 .

² - رمضان حينوني: الإيقاع في قصيدة النثر: شعر الماغوط أنموذجاً، مجلة الموقف الأدبي، العدد 516، نيسان 2014، ص 95.

6- أعلام قصيدة النثر:

يكاد يكون الإجماع على أنّ أدونيس ويوسف الخال، وخليل الحاوي، ونذير عظمة، هم الشعراء الأساس الذين شكلوا نواة هذا الشكل في البداية، ثم تلاهم أنس الحاج، وخالدة سعيد، كنقاد شباب لهذه الجماعة الأدبية، واستطاعت مجلتهم شعر أنّ تستقطب مجموعةً أخرى من الشباب، ومن أبرز هؤلاء:

١- أنسي لويس الحاج (27 يوليو 1937 - 18 فبراير 2014)، لبنان:

إنهم يُحيونني ويتركونني تحت وطأة العذر ، لكنهم
لا يعلمون . إنهم يبتسمون ويعزفون حواجبهم على
تعاسي ، ولا أنت تعلم . أنت أسطوانة من الوعظ
الضائع . لا تتوقّ ، قد أعضك (عفوك) . عندما
تتكلم أُنقِئتُ كلدي نغم حزينٍ مُترجع . إنك
قاسٍ ، جانبيّ وباردٌ . أطلبُ منك الرحمة عجلي،
ولتتمتع عن التمايلِ كأنك أنضج . لما جَلستُ قربي
كانت تظنّ أنها تحضن مأهولاً ، ولم يأتها الصُّبح إلاّ من بعد أيُّها الكاهن !¹

٢- أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر، (1 يناير 1930)، سوريا:

... وتأتين يا طفولة يا تميمة العمر ، والموتُ يرسمُ
صُلباننا ، ويقضمُ أطرافنا الحالمة ، وليس عندنا لأروادٍ غير
الشعرِ وغير أطيايفٍ من البحرِ والكنائس . وتتركينا ، يا
حضورنا ، لأيماننا الميتة وحُفرٍ صغيرةٍ كأجسامنا مسقوفةٍ بالصَّلَاة والرَّمْل
املائني ، يا وهم الطفولة - حيث العمرُ حُرْبَةُ الموتِ .
أمامك أنحني ، أصير قوساً من الشعر ، وأستنفذُ انحنائي² .

٣- توفيق الصايغ، (1923-1971)، فلسطين:

لا أريدني أن أفرّ ولا أن أتملّص
وأريدك أن تتشدني
وترفعني من حيث أكون أو لا أكون
أريدني أفعواناً في جوفِ سلّةٍ غافياً
عن ذاته عن السلّة عن كلِّ شيءٍ
وأريدك حاوياً تعرّى

¹ - أنسي الحاج : لن ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط2 ، 1982، ص 72 .

² - أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، دار العودة - بيروت ، ط5 ، 1988، 238 .

إِلَّا مِنْ لَفَّةٍ أَوْ لَفْتَيْنِ وَشَعْرَهُ الْقَاسِي
يُوقِظُنِي وَيُكَوِّنُنِي وَيَرْفَعُنِي أَعْلَى أَعْلَى
وَيُرْقِّصُنِي عَلَى أَنْغَامِ مَزْمَارِهِ¹.

٤- جبرا إبراهيم جبرا، (1920-1994)، فلسطيني:

سَمِعْتُ الشَّارِعَ يَبْكِي لِيْنَام
وَرَأَيْتُ الْبُيُوتَ تَقِيْمُ الْعِظَامَ
عَلَى الْعِظَامِ

تَطَارِدُ الْأَحْلَامَ سَكَانَهَا
فَيَرْفَعُونَ خَاوِيَاتِ الْأَيْدِي صَارِخِينَ :
أَلَا لَيْتَ الْعَوَاصِفَ لَا تَهَبُ²

٥- إبراهيم شكر الله، (1900-1974)، مصر:

تَعْلَمِينَ أَنِّي مِتُّ مِنْ قَبْلُ
مِنْ الْأَرْبَعِينَ حَتَّى السَّتِينَ
مُسْجِي فِي حَفْرَةٍ

فِي مِيدَانِ التَّحْرِيرِ
عِنْدَ النَّافُورَةِ الَّتِي جَفَّتْ مِيَاهُهَا
الَّذِينَ شَرَبُوا خَمْرِي
مَزَجُوا مَائِي بِالسُّمِّ
وَهَا عَجَائِزُ الْأَمْرِيكِيَّاتِ
يُهْرَعْنَ إِلَى الْمُتَحَفِ

وَيُشْحَنَ بِأَنْوْفِهِنَّ مِنْ رَائِحَةِ عَفْنِي
وَالَّتِي أَرَادَتْ أَنْ تَنْهَشَ جِسْمِي
أَعْطَيْتَهَا قَلْبِي،،، فَمَاتَتْ مِنْ مَرَارَتِهِ³

٦ - شوقي أبو شقرا، (1935 - ؟)، لبنان:

مَاتَ وَالِدِي مِنْذَ خَمْسَ عَشْرَةِ سَنَةً . دَفَّنَاهُ مَحْمُولًا عَلَى
الرَّاحَاتِ . تَبْدُو مَقْبَرَتُهُ فِي الْقَرْيَةِ . هِيَ صَنْدُوقَةٌ بَرِيدٍ وَهُوَ
يَنَامُ . كَانَ رَقِيبًا فِي الدَّرَكِ . يَقْصُ شَعْرَهُ . يَرْكَبُ الدَّرَاجَةَ

¹ - توفيق صابغ: الأعمال الكاملة، المجموعات الشعرية، رياض الرئيس للكتب والنشر، 1990، ص 115-116.

² - جبرا إبراهيم جبرا: المجموعات الشعرية الكاملة، رياض الرئيس للكتب والنشر، 1990، ص 25.

³ - إبراهيم شكر الله: مواقف العشق والهوان وطيور البحر، دار العالم العربي للطباعة، 1982، ص 8.

النَّارِيَّة . تحفظ أُمِّي عن ظهرِ قلبٍ حذاءه الأسود الطويل ،
رقم 44 وقبعته وثوبه الكاكي وأزراره الذهبية . تدهور .
نزل إلى وادٍ مُلُونٍ بالصُّخُور¹

٧- محمد الماغوط، (1934-2006)، سوريا:

بلا أملٍ ...

وبقلبي الذي يخفقُ كوردةٍ حمراءٍ صغيرة

سأودُّعُ أشياءي الحزينةَ في ليلةٍ ما

بقعِ الحبرِ

وآثارَ الخمرةِ الباردةِ على المشمّعِ اللّزجِ

وصمتَ الشّهْورِ الطويلةِ

والنّاموسَ الذي يمصّ دمي².

٨- سركون بولص، (1944-2007)، العراق:

لم يكنْ يُدخِّنْ لكنْ أنفاسهُ كانت من النّقلِ أحياناً بحيث

كان يبدو لي أنّ نوعاً من الدُّخانِ يرتفعُ ببطءٍ من بينِ أسنانه،

كان يُدخِّنْ سيجارةً لا تنتهي في الدّاخلِ . لم يكن يسمعُ أي

شيءٍ أقوله وأغاظني ذلك قليلاً، وعرفتُ أنّ الرجلَ من العنادِ

والجنونِ بحيثُ لا يريدُ أن يفهمَ أحداً أو يسمعَ أحداً. لا

يريدُ إلا أن يجعلَ شخصاً آخرَ لا يهتمُّ من كان يُصغي إليه

وهو يتحدّثُ عن الطوفانِ في غرفتهِ الضيّقةِ التي تهزُّها

أصواتُ المطرِ في الخارجِ³.

٩- عباس بيضون، (1945-؟)، لبنان:

المرأةُ تحملُ الحسون . حينَ تمرُّ قُربَ الجنديّ تغطيه . الطّفلُ يلعبُ بقطعةِ

نقدٍ . حينَ يمرّ قربَ الجنديّ يرميها . الجنديُّ لا ينتبهُ . حينَ يبتعدانِ . تنتظر

المرأةُ إلى الحسون ،ويلتفتُ الطّفلُ إلى القطعةِ التي خلفها . شياطينُ كثيرةٌ

تحرّكتُ في الهاويةِ ، لكنّ الرقصةَ لم يشعرُ بها أحدٌ . مع ذلكِ بضغ

دقائقٍ من التّأخيرِ عن الموعدِ الجهنميّ⁴ .

¹ - شوقي أبو شقرا: ماء إلى حصان العائلة، دار مجلة شعر، بيروت، 1962، ص 29 .

² - محمد الماغوط: حزن في ضوء القمر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، 1998، ص 59

³ - سركون بولص: إذا كنت نائماً في مركب نوح، منشورات الجمل، كولونيا، 1998، ص81

⁴ - عباس بيضون: نقد الألم، دار المطبوعات الشرقية، بيروت، 1987، ص 19 .

١٠- بسّام حجار، (1955-2009)، لبنان:

يجعلني مطمئناً أنّ يدك تقتربان ، وأنّ لمستهما تستيقظ الآن في جسمي
الذي كنت أحسب أنّه ميت ، أو أنّه استلقى لشهور في نوم مجرّد . يمرّ به
كلّ شيء دون أن يغادر حياذ . جسم أصم . جسم أبكم . ثم أتت
يداك . رسمت شكلاً من طينة الفجر . كنت بعضاً من رقّتها . من الحنان
الذي يضعننا ويجعلنا قابليين لأن ننكسر إذ نفنقده . إذ نحيا في غيبته
الطويلة . الآن أعرف إلى أين أذهب ، حين تضعني الحافلة على رصيف
الازدحام ، أو حين تأخذني الغرفة إلى الأفكار السوداء . أعرف ما الذي
أفعله حين أحسب أنّ الوقت لا ينقضي ، أنا وأنتي يدان في الحلم أو
يأتي الحلم في يدك . لأنني أحسب في نومي أن يدك تحلمان بارتباك
من يجعل الطمانينة لمساً ، من يجعل اللمس يقظة الغياب¹.

7- خصائص قصيدة النثر:

تحدد سوزان برنار الخصائص الفنية لقصيدة النثر كالآتي²:

- ١- ينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة، بحيث تقدم عالماً مكتملاً يتمثل في تنسيق جمالي متميز، يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى، من قصة قصيرة، أو مقال أو رواية مهما كانت شاعريتها، وتفرض إرادة واعية للانتظام في قصيدة³
 - ٢- يتعين أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية، وهذا يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجانية، يعني أنها تعتمد على فكرة اللازمية، بحيث لا تتطور نحو هدف ولا تعرض لسلسلة أفعال أو أفكار منتظمة مهما استخدمت من رسائل سردية أو وصفية⁴.
 - ٣- على قصيدة النثر أن تتميز بالتركيز والتكثيف، وتتلاقى الاستطراد والتفصيلات، فالإقتصاد أهم خواصها، ومنبع شاعريته
- ويضيف أدونيس ثلاث خصائص هي⁵:

¹ - بسّام حجار: فقط لو يدك، دار الفارابي، بيروت 1990، ص 25 .

² - برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، بغداد، د ط، 1993، ص 219

³ - مشري بن خليفة: الشعرية العربية، مرجعيتها وإبدالاتها، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص 183

⁴ - ضياء خضير: سيف الرحبي، تأملات وأساطير وذكريات تُولف البطانة الداخلية لنصوصه، موقه: جهة الشعر:

<http://www.jehat.com/ar/JanatAltaaweel/maqalatNaqadeya/Pages/13-12-2007.html>

⁵ - أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة (شعر)، ص 99.

٤- يجب أن تكون صادرة عن إرادة وبناء تنظيم واعية، فتكون كلا عضويًا، مستقلا تكون ذات إطار معين وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة. فالوحدة العضوية خاصة جوهرية في قصيدة النثر¹.

٥- هي بناء فني متميز، فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية.. فهناك مجانية في القصيدة. ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمية².

٦- الوحدة والكثافة، فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى، إن قصيدة النثر شاملة، متمركزة، مجانية، كثيفة، ذات إطار، هي عالم مغلق، مقفل على نفسه، كاف بنفسه، وهي في الوقت ذاته كتلة مشعة، مثقلة بلا نهاية من الإحياءات³.

وانطلاقا من هذه العناصر أو المميزات الستة لقصيدة النثر، نستطيع أن نستخلص خصائص أخرى منها:

٧- أثمرت مرحلة التجريب في الشعر العربي بابتداع جنس أدبي تتداخل فيه حدود الشعر والنثر، واعتبر هذا الجنس " أحد أشكال ردود الفعل على المبادئ المستبدة وبحثا عن الحرية في الأدب"⁴، أهمها الوزن والقافية، ووسم هذه الحدود بالمستبدة هو دليل رغبة المبدعين المعاصرين في التخلص منها، لذلك لم يجدوا حريتهم إلا في هذا الشكل الجديد الذي أعطاهم قدرة أكبر على التعبير عن المعاني دون التفكير دائما في احترام تلك القواعد والبقاء ضمن تلك الحدود.

٨- وهذا الشعور نبع أيضا من إحساس هؤلاء المبدعين بأن الأجناس الأدبية قد ضيقت من آفاقهم الإبداعية، وحدت من قدرتهم على الوصول إلى أعماق النفس الدفينة التي تحتاج للخروج إلى العلن إلى الحرية المطلقة التي لا يمكن أن تُقيّد مسبقا بشكل معين و اعتبروا أن " التجربة الداخلية للشاعر وسلوكه إزاء العالم يفرضان وحدهما الشكل الشعري المستخدم"⁵.

٩- وإضافة إلى الحرية التي يمنحها هذا الجنس للمبدع في التعبير عن نفسه وعن العالم فقد تميّزت قصيدة النثر كذلك " بوظيفتين أخريين فهو يولد الدلالة كما في كل شعر، ويولد ثابتا شكليا خاصا "⁶.

¹- ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 175

²- ينظر: حكمت الحاج: قصيدة النثر العربية مآلاتها وطرائقها رؤية تأويلية وبيان، موقع الحوار المتمدّن: <https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=590535>

³- للتوسع ينظر: رابح ملوك: بنية النثر وإبداعاتها الفنية، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة الجزائر، 2008، ص 134

⁴- برنار سوزان، قصيدة النثر من بولير حتى أيامنا، ص102

⁵- أحمد بزون : قصيدة النثر العربية (الإطار النظري) دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1996، ص186

⁶- ميكائيل ريفاتير: دلالات الشعر، ترجمة ودراسة : محمد المعتصم، منشورات كلية الآداب جامعة الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء - المغرب، 1997، ص201

فالبحث عن الحرية الإبداعية يطلق الدلالات الشعرية نحو آفاق جديدة تتأسس على الشعر و النثر معا ولكنها تولّد شكلها الخاص الذي يكسر قواعدهما الصارمة ليبني جنسا أكثر انفتاحا.

١٠- والميزة الأهم لشعر النثر أنّه يقوم على **ثنائية الهدم والبناء** التي يعمل من خلالها على تحطيم شكل وتأسيس شكل آخر وهو عكس ما يبدو عليه يحمل قيمة إيجابية تساهم في تطوير العملية الإبداعية عموما والشعر بشكل خاص، فإذا كان "كل من النثر والشعر مراتبه الدلالية الخاصة به المغلقة على نفسها، بحيث نرى أن معنى النثر يختلف عن معنى الشعر، وأن لكل منهما نحوه ومعجمه، إلا أنه عندما تدخل عناصر الشعر في النثر -أو العكس- فإن هذا قد يؤدي إلى إثراء تركيب كل منهما عن طريق تحريفه طبقا للنموذج المقابل له"¹.

١١- **تبتعد عن المحسنات البديعية** لأنّ اللغة الشعرية فيها قريبة من العادية والتي تعود عليها لسان القارئ، لذلك فهي ترى شعريتها في التواصل المباشر الذي لا حاجة فيه إلى الثنائيات الضدية أو التقابلات اللفظية من أي نوع.

١٢- **القصيدة غامضة المرامي**، لذا فإنها عصية على الفهم والتفسير، فهي لم توضع أصلا للتفسير والتأويل، وعلى المرء أن يقرأها ويتمتع بما فيها من سحر وقدرة على بعث الدهشة في نفس القراء².

١٣- مارس الشعراء قدرا غير مسبوق من **الحرية**، في طول البيت وتسكين أواخر مفرداته والإكثار من استخدام النقاط وأدوات التعجب والاستفهام وإدخال المصطلحات الأجنبية والرموز والأساطير.. فمن الطبيعي أن تجد قصيدة النثر الظرف مهياً أمامها لتمارس ما مارسته قصيدة الحر وأن تزيد عليها أمورا في غاية الجودة والحدثة.

١٤- **تمرد مطلق على منطق قانونية اللغة** وعلى السياق الزمكاني لتراتب الفعل والفاعل والمفعول به المعروف منذ نشأة العربية الأولى. حرية مطلقة في شكل القصيدة وفي مضمونها على حد سواء³.

١٥- إذا كانت قصيدة عمود الشعر صارخة الواقعية وقصيدة التفعيلة الواحدة مزيجا من الواقعية والرمزية فإنّ **قصيدة النثر سورالية بشكل مطلق**⁴.

الخاتمة:

يرى عبد الناصر هلال أنّ قصيدة النثر استطاعت أن تحقق لها وجودا محترما، وجاء الاحترام من توّجدها بعالمها في مناطقها، أو لنقل أنها أصبحت العالم في شعرية إذ انكسرت الحواجز النوعية وتداخلت

¹- صلاح فضل : نظرية البنائية، دار الشروق، القاهرة ط 1، 1419هـ-1998م ، ص 81.

²- محاضرة قصيدة النثر، موقع كلية التربية الأساسية، جامعة بابل ، العراق:
<http://basiceducation.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?fid=11&lcid=66832>

³- أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة (شعر)، ص 99.

⁴- عدنان الظاهر: مقارنات بين قصيدة الشعر القديم والشعر الحر وقصيدة النثر، مجلة ندوة الالكترونية، مصر، الرابط
<https://www.arabicnadwah.com/modernism/mukaranat-adnan.htm>

الأجناس القولية وغير القولية، وأصبح مألوفاً أن تحلّ الشعرية في نصوص غير الشعرية، وأن تحلّ
النثرية في نصوص شعرية¹.

ورغم المعارضة الشديدة التي واجهت هذه الموجة الشعرية الجديدة، من قبل التراثيين، وحتى من قبل
دعاة الشعر الحرّ، ورغم العزوف الذي لقينته من قبل القارئ العربي المعاصر، إلّا أنّ قصيدة النثر
استطاعت أن تجد لها مكاناً وسط الزخم الإبداعي الذي تشهده الساحة العربية، ووسط التحولات التي
السريعة التي تشهدها القصيدة العربية في علاقتها بالتطور التكنولوجي، وهو ما أنتج قصيدة الومضة.

¹ - عبد الناصر هلال: قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المسألة، ص 22

المحاضرة الرابعة عشرة: قصيدة الومضة

المقدمة:

لجأ الشعراء المعاصرون إلى القصيدة الومضة، لأنهم رأوا أنها تتناسب مع طبيعة العصر الحديث الذي يميل إلى السرعة ويفضّل الأشياء الخفيفة، في كلّ شيء، حتى في الإبداع والتذوّق الجمالي، فمع تطوّر الحياة وتعمّقها انطلق الشعراء في رحلة البحث، مرّة أخرى في محاولة للتجديد الشعريّ، هذا التجديد الذي لم يأت تلبيةً لمجرد الرّغبة في التجديد بل لأنّ الحياة الجديدة التي تكرّس مبدأ الاقتصاد في كلّ شيء تطلّب شعراً جديداً... شعراً مختلفاً¹.

مما جعل بعض الشعراء يفضلون القصيدة اللّحة التي تشبه اللافتات الإشهارية والتي لا تتعدى السطرين أو الثلاثة أسطر، غير أنّها ولكثافة لغتها وتركيز أسلوبها وقدرتها على إثارة الدهشة ولتأثيرها العميق في المتلقي، وتماشيها مع عصر تكنولوجيا الاتصال فقد غدت الشكل الشعري الأكثر جذبا لانتباه السامعين.

ومع هذا التحوّل في شكل القصيدة العربية المعاصرة شكلا ومضمونا، تحوّلت ذائقة القارئ الجمالية إلى نوع جديد من الفن القولي الذي يمكن لكل متكلم أن يكتب فيه، لأنّه لم يعد يحتاج إلى الكمّ الكبير من الأسطر الشعرية أو الأبيات، ولا إلى الصور الكثيرة والمتشعبة، فأبي مشهد من مشاهد الحياة اليومية يمكن أن يكون مادة للقصيدة الومضة.

1- مفهوم القصيدة الومضة:

القصيدة القصيرة "توليفة فنية ذات خصوصية منفردة، وعملا أدبيا تجريبيا يستحق البحث والوقوف عنده، ولا سيما أنها اكتسبت مشروعيتها من انتشارها على أيدي شعراء معروفين في ثقافتنا العربية كأدونيس والماغوط وأمل دنقل، وحجازي، ومحمد علي شمس الدين، وعزّ الدين المناصرة، ويوسف عبد العزيز، وعبدالله رضوان، وإبراهيم نصرالله، ونادر هدى، ومحمد القيسي، وعبد الرحيم مراشدة، وغيرهم"².

¹ - نسرين بدور: بعض من ملامح قصيدة الومضة، الأسبوع الأدبي، العدد 824، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 44

² - عباس عبد الحليم: القصيدة القصيرة في شعر أمجد ناصر، الرؤى والتشكيل، دار أزمنة للنشر، عمان - الأردن، ط1، 2014، ص 16.

وينظر: عماد عبد الوهاب الضمور: جماليات القصيدة القصيرة في شعر عبد الله منصور، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج13، عدد 2، ديسمبر 2016، ص37.

١- لغة:

الومض لغة من ومض البرق: أي لمع لمعا خفياً، ولم يعترض في نواحي الغيم، والومض الوميض من لمعان البرق، وكل شيء صافي اللون، والوميض أن يومض البرق إيماضة ضعيفة ثم يخفى ثم يومض، وأومض لمع، وأومضت المرأة سارقت النظر، وأومضت بعينها إذا برقت وأومض فلان: أي أشار إشارة خفية، وفي الحديث هلاً أومضت إلي يا رسول الله، أي: هلاً أشرت إلي إشارة خفية¹.
وومض البرق: لمع خفياً، وأومضت المرأة: سارقت النظر، وأومض فلان: أشار إشارة خفية. وفي هذا المعنى شيء من اللّمان والتلألؤ والتألق والإشراق والتوهج وفيه شيء من الإدهاش والتشويق وفيه شيء آخر من الشفافية والغموض الأسر وعدم الايضاح لكل شيء. وفيه شيء آخر من التكثيف والاختزال والاقتصاد اللغوي².

٢- اصطلاحاً:

الومضة شكل شعري معاصر وهي امتداد لأشكال التطور التي شهدتها القصيدة العربية، فهي تمثل " إحدى التجارب الحديثة للقصيدة العمودية والحرّة على حد سواء، فهي مجارة لعصر السرعة، لأنّ قيمة اللحظة في حياة الإنسان المعاصر، أصبحت لا تقاس بشيء إذا ما قورنت بحياة الإنسان القديم، الذي كان دائم البحث عن شيء ينسيه وقته"³.
وهي في علاقتها بعصر الحداثة والتجديد " لحظة أو مشهد أو موقف أو إحساس شعري خاطف يمرّ في المخيلة أو الذهن يصوغه الشاعر بألفاظ قليلة، وهي وسيلة من وسائل التجديد الشعري، أو شكل من أشكال الحداثة التي تحاول مجارة العصر الحديث، معبرة عن هموم الشاعر وآلامه، مناسبة في شكلها مع مبدأ الاقتصاد الذي يحكم حياة العصر المعاصر"⁴.
وهي في علاقتها الوثيقة بالواقع " التعبير الشعري المكثف عن تجربة شديدة الالتصاق بالواقع عادة، بلغة تختزل التجربة في أقل عدد ممكن من الكلمات مع سعة المتلونات الدلالية التي تتضمنها تلك التجربة"⁵.

¹- ابن منظور: لسان العرب، دار الإحياء للتراث العربي، بيروت، ج 15، مادة ومض، ص 408

²- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ج2، ط 3، لات، مادة (ومض)، ص346

³- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003، ص 60

⁴- سيد فضل الله ميرقادي، وحسين كياني: الومضة الشعرية وسماتها، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد (9)، جامعة الكوفة، العراق، 2010، ص 29.

⁵- أحمد الجوة: خصائص الخطاب الشعري في القصيدة القصيرة، الشعر التونسي وأشكال الكتابة الجديدة، الأيام الشعرية محمد البقلوطي، الدورة الخامسة، صامد للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006، ص 118

وتعرّف قصيدة الومضة من حيث الكمّ بأنها " قصيدة قصيرة مكثفة، تتضمن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش مفتوح، أو قاطع حاسم، وقد تكون قصيدة طويلة إلى حدّ معين، وتكون قصيدة توقيعية، إذ التزمت الكثافة والمفارقة والومضة، والقفلة المتقنة المدهشة " ¹.

وفي علاقتها بالسرعة والاقتصاد والإيجاز يعرفها عزالدين المناصرة بأنها: "قصيدة قصيرة جداً من نوع (جنس الحافة)، تتناسب مع الاقتصاد، والسرعة، وتتميز بالإيجاز والتركيز وكثافة التوتر، عصبها (المفارقة)، الساخرة، والإيحاء، والانزياح، والترميز، ولها ختام مفتوح قاطع أو حاسم، مدهش، أي أنّ لها (قفلة) تشبه (النقطة) المتقنة، ملائمة للحالة. تحكّمها الوحدة العضوية، فهي متمركزة حول ذاتها، (مستقلة)، أو تكون (مجتزأة) يمكن اقتطاعها من بناء القصيدة الطويلة، وهي في شفافيتها وسرعتها تشبه ومضة البرق، لكنها ليست مائعة الحدود كالومضة، وتستخدم أساليب السرد" ².

وهي من حيث بناؤها الفني " أنموذج شعري جديد له تشكيله، وصوره، ولغته، وإيقاعاته (الداخلية والخارجية) وتتبع خصوصية هذا الأنموذج الشعري بما يكتنزه من ملفوظات قليلة، ذات دلالات كثيرة، وإيحاءات خصبة، تتخلّق من ذاتها، وعلى ذاتها، في حركة بؤرية مكثفة، ومتوترة، ونامية مع كل قراءة جديدة، ومتمددة في كل دال ومدلول يتحركان ضمن دائرة العلاقات المرمزة، والمفاتيح المتعددة التي تمكّننا من ولوج النصّ. " ³

أما الومضة في علاقتها بالبنية الرمزية، يعرفها فيصل صلاح القصيري بأنها: " إحدى ضربات الشعر الحديث، والومضة هي القصيدة القصيرة المركزة الغنية بالإيماء والرمز والانسياب والتدفّق " ⁴. وفي علاقتها بالحالة الشعورية للشاعر، فهي " قصيدة الدفقة الشعورية الواحدة، أو حالة واحدة يقوم عليها النص، تتكون من مفردات قليلة، وتتسم بالاختزالية " ⁵.

وفي علاقتها بوجودها الخاص المنفصل عن أي شكل آخر من أشكال الشعر، يعرفها (كوليرج) بأنها: " كيان مكتمل وصغير، جسده الإيجاز، والمفارقة روحه " ⁶.

والومضة في علاقتها بالمتلقي " إنها ومضة، لأنها قصيدة قصيرة كالضياء المفاجئ، فالضوء فيزيائياً أسرع وصولاً من غيره، والومضة أسرع وصولاً، وأشدّ تأثيراً في المتلقي ... وتومض الومضة من داخل

¹ - بعلي، حفاوي: شعرية التوقيعية، مجلة الموقف الأدبي، العدد 413، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 13.

² - عزالدين المناصرة : توقيعات، دار الصايل، عمان، ط2، 2013، ص 3

³ - محمود جابر عباس: مقال، جريدة الفينيق، عمان، العدد 59، يوم 2000/9/1

⁴ - فيصل صلاح القصيري: بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، دار مجذلاوي للنشر، الأردن، 2005، ص 87

⁵ - هائل محمد الطالب: قصيدة الومضة عند جيل التسعينيات في سوريا، مجلة عمان، الأردن، العدد 151، ص 4

⁶ - صامويل كلوريدج: النظرية الرومانتكية في الشعر، تر: عبد الحكيم حسان، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1971، ص

النص بالبنية الداخلية، فنثير المتلقي من زاوية التأزم بقصد الإدهاش، فالمفارقة، فالإيماض الذي يترك أثراً يشبه التوقيع في نفس المتلقي"¹.

وبالجمع بين مختلف التعريفات السابقة، يمكن تعريف الومضة اختصاراً بأنها: " نص قصيرة مركز العبارة مكثف المعنى، يستعير من القصة القصيرة جداً الومضة الخاطفة، واختصار لحظة التتوير، بالاعتماد غالباً على الرموز والمفارقة واختيار اللفظ الدال والعبارة الدقيقة التي تكون كالنص المرفه، وهي شكل أدبي شعراً أو نثراً يتميز بالتركيز والتكثيف ووحداية الفكرة التي تطرحها المقطوعة الواحدة منه، وقد يعتمد على لغة المفارقة وبنية التضاد، سواء على مستوى الألفاظ أم المعاني، وغالباً ما ينتهي بنوع من أنواع المفاجأة والإدهاش، وتتوغل موضوعات هذا الفن، ومن أبرزها النقد الاجتماعي والسياسي، وقد تأتي الومضة الواحدة في هيئة بنية مستقلة، أو داخل بنية أكبر منها تمثل هي إحدى مكوناتها"².

وبسبب حداثة هذا الشكل الشعري، وانتشاره في العالم العربي مشرقاً ومغرباً، وعدم ظهور الكثير من الدراسات النقدية والأكاديمية حوله، فقد وسم بالكثير من المسميات والأوصاف التي أصدر أغلبها الشعراء الذين يكتبونه، نجلها كآلاتي:

- القصيدة المضغوطة، لأنها في غاية الإيجاز
- قصيدة الدقة كأنها تتدفق من باطن الشاعر دفقةً وتنقش على ورقة بالقلم.
- قصيدة الفقرة لأنها لا تتجاوز من فقرة واحدة.
- قصيدة اللمحة لأنها تلمح على ذهن الشاعر
- قصيدة المفارقة لأنها تفارقُ القوائد المعتادة.
- قصيدة الأسئلة لأنها في جواب سؤالٍ أو أسئلةٍ أو نفسها سؤالٍ أو أسئلةً.
- قصيدة القص الشعري كأنها اقتصت من قصيدة طويلة.
- قصيدة تأملية لأنها نتيجة تأمل الشاعر في مظاهر الكائنات والأنفس.
- القصيدة اللافتة لأنها كلافنة رُسمت بريشة فنانٍ يقال له شاعر.
- القصيدة اللاقطة كأن الشاعر يلتقطها بين أفكارٍ مختلفةٍ وظواهر متعددة في العالم.
- قصيدة الصورة كأنها صورة من صور الفكر وتصوير من تصاوير ظواهر العالم.
- قصيدة الفكرة لأنها نتيجة فكرة واحدة في ذهن الشاعر وكتابتها موجرةً لتلك الفكرة.
- القصيدة الخاطرة أو الخاطرة الشعرية لأنها تخطرُ ببال الشاعر في لحظة واعية أو غير واعية.
- القصيدة العنقودية كأنها قسم من قصيدة طويلة.
- القصيدة اليومية كأنها كلام خاص لكل يوم.

¹ - سمر الديوب: قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية، مجلة دراسات معاصرة، جامعة تيسمسيلت، الجزائر، مج 3، العدد2، جوان 2019، ص 93

² - يوسف حسن نوفل: النص الكلي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2004، ص 31

- القصيدة الفلاشية والاشراقية الشعرية لأنها كأشعة تسطع وتشرق من ذهن الشاعر.
- القصيدة البرقية، لأنها تشبع الرسالة القصيرة ذات الموضوع الواحد
- قصيدة الشعرية المركزة، لأنها تعتمد اللغة الأدبية المعبرة والمختارة بعناية والمركزة.
- قصيدة الضربة الخاطفة، ومهي مثل الومضة سريعة وخاطفة.
- قصيدة الخبر، لموضوعها الواحد والمركز.
- القصيدة المكثفة، لغة وأسلوباً وصورة وإيقاعاً داخلياً.
- قصيدة اللافتات كما سماها أحمد مطر.
- قصيدة الملصقات كما سماها عز الدين ميهوبي.

2- بين الومضة والقصيدة القصيرة:

العلاقة الفنية وطيدة بين القصيدة القصيرة وبين الومضة، بحيث لا يمكن الفصل بينهما إلا من حيث الطول والقصر، أما " القصيدة القصيرة فتكون مكثفة تتضمن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها ختام مفتوح، أو قاطع حاسم، وتكون قصيدة طويلة إلى حد معين، وقد تكون هي نفسها قصيدة توقيعية، إذا التزمت الكثافة والمفارقة والومضة، والقفلة المتقنة المدهشة"¹.

لذلك تبدو العلاقة بين الومضة والقصة القصيرة علاقة استلاب لهوية كل طرف منهما على حساب الآخر من جهة التصنيف الأجناسي، فكلاهما يعتمد على آلية القص، واللعب اللغوي بوصفه عنصراً مهماً من عناصر الكتابة في النوعين معاً، كما يعتمد كلاهما على فتنة اللغة المجازية التي تجمع بين شعرية القص، والتكثيف، والإيماض، لكن تتميز القصة القصيرة جداً من الومضة من جهة البناء التركيبي لكل منهما².

كما أنّ الومضة الشعرية والقصيدة القصيرة تشتركان في أنّهما مقطوعتان شعريتان تعتمدان على أقلّ ما يمكن من الملفوظية والعاطفة والموقف الشعري ويسعيان إلى التكثيف والاختزال³.

أما من جهة الاختلاف، فالومضة الشعرية والقصيدة القصيرة تختلفان في الفكرة والشكل واللغة، أما الفكرة الشعرية فهي مسيطرة على الومضة وتحقق الدهشة والكثافة الشعرية، أما القصيدة القصيرة فتقع تحت هيمنة السرد النثري ويغيب مفهوم الكثافة فيها، وأما الشكل فالومضة وتوزيع النص وعلامات الترقيم فيها إحدى سماتها الأساسية وهي توحى بمعان وإحياءات جديدة بيد أنّ القصيدة القصيرة لا يوحي الشكل فيها بمعان جديدة.

¹- عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 229

²- سمر الديوب: قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية، ص 94

³- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر "قضايا وظواهره الفنية والمعنوية"، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1981، ص 151

ومن أهم الفوارق بين الومضة والقصيدة القصيرة اللغة الموظفة، إذ "تشكل اللغة لدى شعراء الومضة هاجساً مقلقاً، يسعون من خلاله إلى تآلف بنية التركيب اللغوي، مع مستوى العلاقة الدلالية والإشارات الملفوظية التي تومض داخل النص"¹، بينما اللغة في القصيدة القصيرة هي أداة تعبير شعري تخضع للاختيارات الأسلوبية لوحدها المعبرة.

والنتيجة أنّ كل ومضة قصيدة قصيرة، وليست كل قصيدة قصيرة ومضة، فالنظم القائم على الوميض يتعلّق بالمعنى أو الفكرة لا بالشكل²، أي أنّ المضمون الموضوعاتي هو الأساس في هذه القصيدة التي تأتي به موجزاً، ولتحقيق ذلك تختار له بنية لغوية كثيفة موحية، وقائمة على الاختزال والتصوير. وإليك قصيدة قصيرة وومضة، لتلاحظ هذه الفروق في الشكل والمضمون، يقول أحمد مطر في قصيدته القصيرة:

بيني وبين قاتلي حكاية طريفة
فقبل أن يطعنني حلفني بالكعبة الشريفة،
أن أطقن السيف أبا بجنتي، فهو عجوز طاعن وكفه ضعيفة،
حلفني أن أحبس الدماء عن ثيابه النظيفة
فهو عجوز مؤمن سوف يصلي بعدما يفرغ من تأدية الوظيفة
شكوته لحضرة الخليفة
فرد شكواي لأن حجتني سخيفة³.
وفي قصيدة الومضة يقول عز الدين ميهوبي في نص عنوانه (الخطابية):
باحترام

دون تحريف
الكلام
هل تسد
الجوع...
أقوال النظام⁴.

¹ - يوسف الخال، مجلة الشعر، (أخبار وقضايا)، بيروت، لبنان، العدد الثالث، ط 5، 1978، ص 90
وينظر: فواز حجو: الومضة الشعرية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 373، السنة 31، 2002، ص 56

² - سمر الديوب: قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية، ص 94

³ - أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، دار عرب للنشر والتوزيع، مصر، 2001، ص 35

⁴ - عز الدين ميهوبي: ملصقات، شيء كالشعر، منشورات أصالة، سطيف - الجزائر، ط 1، 1997، ص 68

فالفارق بين القصيدتين أساساً هو في الكم، لأنّ الموضوع فيهما متقارب جداً، فكلا القصيدتين تتحدثان عن معاناة الإنسان مع الأنظمة الفاسدة، والفارق أنّ الأولى تتحدّث عن الموت في حين تتحدّث الثانية عن الجو، ولكنّهما تتفقان على أنّ الحاكم الذي سمّاه أحمد مطر بالخليفة، وعز الدين ميهوبي بالنظام هو أساس هذا الفساد، والبؤرة السردية في النصين معا.

3- قصيدة الومضة بين التوقيعات والهايكو والأبيجرام:

سُبقَت القصيدة الومضة بثلاثة أشكال شعرية، عربية وغير عربية، تشبهها إلى حدّ بعيد شكلاً ومضموناً، أولها التوقيعات وهو فن عربي قديم تعود جذوره إلى فن الكتابة الذي نما مع ظهور دواوين الخلفاء، وثانيها فن الهايكو الذي ازدهر في اليابان، وثالثها فن الأبيجرام الذي ظهر في عصر اليونان وامتد إلى الحضارة الغربية المعاصرة:

١- الومضة والتوقيعة:

نشأت عندما أطلق عزّالدين المناصرة في الستينات مصطلح (التوقيعة) على بعض قصائده القصيرة المكثفة المركزة، وقد انتبه علي عشري زايد لهذه الظاهرة في شعر المناصرة ونوّه بها، وقد أشار إلى أنّ الشاعر انطلق من مفهوم التوقيعات في العصر العباسي ثم أردفها عندما اكتشف نوعين من الشعر الياباني يشبه التوقيعة اسمها (الهايكو)¹.

وقد وجدت الومضات الشعرية في شعرنا العربي القديم و" ليست قضية الومضة غائبة عن الشعر القديم وذهب معظم النقاد القدماء إلى اكتفاء البيت بذاته، بل حكموا على جودة شعر الشاعر من خلاله، فقالوا: هذا أمدح بيت وهذا أهجى بيت وهذا أغزل بيت"².

والتوقيعة هي "عبارةً بليغة موجزة مقنعة، يكتبها الخليفة أو الوزير أو الوالي على ما يرد إليه من رسائل تتضمن قضية أو مسألة أو شكوى أو طلب، والتوقيع قد يكون آية قرآنية، أو حديثاً نبوياً، أو بيت شعر أو حكمة، أو مثلاً، سائراً، ويشترط أن يكون ملائماً للحالة أو القضية التي وُقع من أجلها"³.

والتوقيعات في تعريف القدامى هي " الكتابة على حواشي الرقاع والقصص بما يعتمده الكاتب من أمر الولايات والمكاتبات في الأمور المتعلقة بالمملكة والتحدث في المظالم، وهو أمر جليل ومنصب حفيظ"⁴.

¹- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط5، 2008، ص 22.

²- خليل موسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، مجلة آفاق ثقافية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، العدد 89، أيلول 2010، ص53

³- يسري عبد الغني عبدالله: التوقيعات، فن أدبي نسيناه، مجلة الموقف الأدبي، ع 413، دمشق، أيلول 2005، ص52

⁴- أبو العباس القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تح: محمد حسين شمس الدين ويوسف على الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1978، ص 110.

وقد أورد القيرواني فقرة تتحدث عن إيراد التوقيعات شعرا، وعن سبب قصرها، في قوله: " كذلك نلمس في جواب ابن الزبيري لما سُئل عن سبب قصر أشعاره، فقال: لأن القصار أولج في المسامع، وأجول في المحافل، وقال مرة أخرى: يكفيك من الشعر غُرّة لائحة، وسبّة فاضحة.."¹.

ومثال التوقيعة العباسية: وقّع (المأمون) العباسي في قصة عامل له كثرت منه الشكوى: (قد كثر شاكوك، وقلّ شاكروك، فإما اعتدلت، وإما اعتزلت!). ووقّع (هارون الرشيد) إلى صاحب خراسان، وقد بدأت الرعية تشكو منه: (داو جرحك، لا يتّسع)².

٢- الومضة والهايكو اليابانية:

غير أنّ موقفا آخر لبعض الدارسين يعتقد أن شعر الومضة تأثر بمؤثرات أجنبية، منها قصيدة الهايكو اليابانية التي اهتمّ بها الشعراء ترجمة وتنظيرا وتطبيقا فנסج على منوالها، وتمثّل قصيدة الهايكو ضربا من الشعر المقتضب الدقيق الذي ينظمه الشعراء اليابانيون منذ القديم، تتطوي على فصل من فصول السنة لتستحضر الطقس والنبات والطيور والحشرات³.

والهايكو بدأ فنا خفيفا متخلّصا من وقار القصيدة اليابانية القديمة، وهو من هذه الجهة يتقاطع مع متطلبات الحداثة الشعرية كما جاءت في الثقافة الغربية باعتبارها هدمًا وثورة على الأشكال والمضامين القديمة⁴.

وقصيدة الهايكو عبارة عن مقطعة شعرية قصيرة، تتكون من ثلاث أبيات، أولها وآخرها من خمسة مقاطع، ووسطها من سبعة، إن هذا لا يعني التزام مقلدي هذه الكتابة عندنا حرفياً بهذه الشروط، ولكنهم ربما اهتموا بغنائية الموضوع، أكثر من احتفالهم بمعيارية الشكل، بسبب أن إيقاعية شعرنا ذاتية، لا إنشادية، قائمة على المقطعية⁵.

أما من حيث الأفكار فإنّ الهايكو " يقوم على مرجعية ترتكز على فلسفة الزن البوذية، والتي تبحث في التأمل والتفكير، والوقوف عند الأشياء ومفردات الطبيعة والظواهر المادية لجعلها إشارة لدلائل أكبر،

¹ - ابن رشيق القيرواني: العمدة في حاسن الشعر وأدبه، ص 162

² - حمد بن ناصر الدخيل: فن التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي، والعباسي، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1427هـ، ص 83

³ - عاشور الطوايبي: سادة الهايكو، مختارات من قصيدة الهايكو اليابانية في أربعة قرون، منشورات شئون ثقافية، العدد الثامن، 2010م، ص 9

⁴ - حسن الصهيلي: صوت الماء، مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مجلة الفيصل، العددان (477، 478)، دار الفيصل الثقافية، الرياض، السعودية، 1437، ص 16

⁵ - مسيح طالبان: ظهور وانتشار الهايكو، تر: على مطويان، مجلة المداد، السنة الأولى، العدد 3، 2016، ص 15

إنها فلسفة الشرق القديمة كالبودية والكونفوشيوسية وإلى غير ذلك مما تحمل من تعاليم وقيم إنسانية¹، ومن أشهر مقاطع الهايكو:

باب ديرنا السميك

الهاربون خلف صخر ك السميك

افتح لنا نافذة في الروح²

٣- الومضة والأبيجراما:

ومن المؤثرات الأجنبية كذلك الأبيجرام وهو فن أدبي نشأ عند الإغريق، ويعرفه أحمد الصغير مراغي، بقوله: "قصيدة قصيرة من بيتين إلى ستة تنظم للسخرية من أحد الخصوم، وتنتهي نهاية لاذعة، إن لم تكن فاحشة، وأنها كانت في بداءة أمرها عند الإغريق (مجرد نقوش) تُسجّل على القبور والتمائيل، وما أشبه، ثم حوّلها الرومان فيما بعد إلى فن أدبي يقوم بالدرجة الأولى على التركيز والانتهاه بلسعة هجائية بارعة"³.

وكلمة "أبيجرام" مأخوذة من الكلمة اليونانية (Epigramme) أي النقش، وهي مركبة في اللغة اليونانية القديمة من كلمتي (Epos) و (Graphein) ومعناها الكتابة على شيء ما⁴.

و"هي نقش أي حفر وهي باقية لا تزول والمعروف أن هذه الطريقة تجعل هذه الكتابة تحافظ على نفسها قرون وتخلدها، وترجع بدايات ظهور فن (الأبيجراما) إلى القرنين السادس والسابع قبل الميلاد، إذ كان هذا الفن يكتب منقوشا على الهدايا التي يهديها الناس للحكام تقربا إليهم"⁵

وقد تطور هذا الفن فيما بعد إلى قصائد قصيرة، ف " (الأبيجراما) تحديدا تحولت على أيدي شعراء العصر السكندري من مجرد أبيات قصيرة منقوشة على شاهد قبر إلى قصيدة وصفية مركزة تدور حول موضوعات شتى"⁶.

ويرى عز الدين إسماعيل أنه "حين تذكر (الأبيجراما) في النقد الأدبي يكون المقصود منها بصفة عامة القصيدة القصيرة التي تتميز على وجه الخصوص بتركيز العبارة والتكثيف"⁷، ومن الأبيجرامات اليونانية التي نقشت على قبور الأبطال:

¹- بشرى البستاني: الهايكو العربي بين البنية والرؤى، دراسة أدبية في مجال الشعر، مجلة رسائل الشعر، العدد الثالث، 2005، ص 5.

²- فيصل صلاح القصيري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006، ص 89

³- أحمد الصغير المراغي: بناء قصيدة الأبيجراما في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012، ص 21

⁴- أوفيليا فايز رياض، علاء صابر: الأدب السكندري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص 193

⁵- أحمد الصغير المراغي: بناء قصيدة الأبيجراما في الشعر العربي الحديث، ص 17

⁶- المرجع نفسه، ص 522

⁷- عبد العزيز إسماعيل: ديوان دمع للآسى... دمع للفرح، دار اللوتوس، القاهرة، مصر، ط 1، 2007، ص 10

سيدي إنك لا تنتظر إلى قبر ملك عظيم من ليديا

بما أني فقير فشاهد قبري صغير

وعلى ذلك فهو علي كثير¹

ومن الأبيجرامات المعاصرة، الإبيجرام الذي كتبه فولتير، يتهم فيه على غريمه جان فريرون، جاء

فيه:

منذ يومين لدغ ثعبان في قلب الوادي

جان فريرون.

ترى ما الذي تظنونه قد حدث.

لقد مات الثعبان².

4- رواد قصيدة الومضة:

يشكل عزالدين المناصرة إلى جانب نزار قباني، مظفر النواب، أمل دنقل وأدونيس، شعراء الرفض الوجودي، بعد هزيمة 1967، والهزائم التي توالى على العرب، وأغلبهم يملكون تجربة عميقة وتمرساً وفهماً للحدث، سواء في التشكيل الموسيقي أو التصوير كما استطاعوا في محاولتهم التوفيق في إيجاد معادل موضوعي شعري عبر عنصر المفارقة والسخرية الحادة³.

١- فقد بدأ عز الدين المناصرة هذا الفن مازجا فيه بين الشكل التراثي المتمثل في التوقيعات، وبين الشكل الياباني المعروف بالهايكو، وقد عبّر فيه عن القضايا الكبرى التي تحيط به أهمها القضية الفلسطينية، يقول المناصرة:

السماء التي لا تتحني

الأرض التي لا تتكسر

البحر الذي يغويني

هذا هو الفلسطيني⁴

٢- وأما نزار قباني فقد اتخذ من الومضة لمحات شعرية للتعبير عن العواطف الجياشة التي تختلج قلب هذا الشاعر المرهف:

في البدء كان الشعر والنثر هو استثناء

في البدء كان البحر والبر هو استثناء

¹ - إحسان عباس: أوراق مبعثرة، بحوث ودراسات في الثقافة والتاريخ والأدب وانقد، جمع: عباس عبد الحليم عباس، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص 327

² - عبد العزيز إسماعيل: ديوان دمة للأسى ... دمة للفرح، ص 70

³ - جليل كمال الدين: الشعر العربي الحديث وروح العصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص 184

⁴ - عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية الكاملة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2009، ص 157

في البدء كنت أنت ثم كانت النساء¹

٣- وقد كتب أدونيس الومضة، كما في قوله في قصيدة المئذنة:

بَكَتِ المئذنة حين جاء الغريبُ

اشتراها

وبنى فوقها مدخنة² .

٤- ومن الأردن الشاعرة نبيلة الخطيب، التي تقول في ومضة (براعة):

القنّاص البارح

يصطاد المعنى

من فوهة الكلمة³

ومن الأردن - أيضاً - طاهر رياض في قصيدة بعنوان جسدي

سبّه جسدي بالشاه

وشبّه إن شئت بجوع الذئب يدي

لم يبق سوى أن أنهش

بالروح الميتة

هذا الجسد الحي⁴

٥- ومن تونس الشاعرة نفيسة التركي:

كلّما لامست ذيل الفرح

التفتْ مئزر الأحزان حولي

أكونا من العدم

في دربي الرّمس

فانوسي انطفأ⁵

٦- ومن سوريا الشاعر توفيق أحمد:

أرسمُ صورةً متخيلةً لغدٍ

أرجو أن يكونَ دافئاً كالصقيع

ومالحاً كماء النبع

¹ - نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج2، ص 812

² - المصدر نفسه، ص 102

³ - نبيلة الخطيب: ومض خاطر، دار الإعلام، عمان - الأردن، 2003، ص 87

⁴ - رياض طاهر: الأعمال الشعرية (1983-2008)، مطبعة السفير، عمان، ط1، 2010، ص 81

⁵ - نفيسة التركي: ديوان عصارة العبارة، دار العنقاء للنشر والتوزيع بعمان - الأردن، 2016، ص 43

الذي كنتُ أنقاسُ ضفّتيه

أنا وحبّيتي كلّ صباح¹

٧- ومن العراق يقول وادي الحلفي:

ايها المحبوك بحب النخيل

وانت تهز جذع البنادق

لينهال الرطب

هكذا انحنت لك السنابل

عند اخضرار عودك

في سماء الوطن²

٨- ومن الشعراء الجزائريين الذين كتبوا القصيدة الومضة الشاعر عاشور فني الذي يقول في قصيدة(بناء):

حجرة فحجرة

أزاح البناء

ذلك الفراغ الهائل³

والشاعر عز الدين ميهوبي الذي يقول:

في بلادي

كل شيء بثمن

حبة الملح وأعواد

الثقاب

غمزة الأنثى...ببواب

كل شيء بثمن⁴.

والشاعر أحمد عبد الكريم في ومضة (سبخة الروح):

هل ترى ما أرى

سبخة الروح شاسعة

إنما الأبجدية إس وارة

والبلاغة ماء

¹- توفيق أحمد: الأعمال الشعرية، حرير للفضاء العاري، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2010، ص493

²- وادي الحلفي: أنا والمس، مجموعة شعرية، مؤسسة تائر العصامي، بغداد، 2018، ص27

³- عاشور فني: هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، دار القصبة ، الجزائر، 2007، ص 16

⁴- عز الدين ميهوبي: ملصقات، شيء كالشعر، منشورات مؤسسة أصالة ، سطيف- الجزائر، ط1، 1997، ص 125

أيها الوقت عظمي
وأعطيك من دهشتي
ما تشاء¹.

5- خصائص قصيدة الومضة:

تتسم الومضة الشعرية بالسّمات العامّة للقصيدة الحديثة، غير أنّها تمتلك خصوصيات تميّزها عن أشكال الشعر العربي القديم والمعاصر، سواء من حيث الشكل أو من حيث المضامين الشعرية التي يطرحها هذا الشكل الشعري:

١- التفرد والخصوصية:

الشكل الشعري لقصيدة الومضة لا يمكن تصنيفه ضمن أيّ من الأشكال الشعرية المعروفة، سواء العمودية بقوانينها الصارمة، أو التفعيلة أو حتى قصيدة النثر " فالشاعر الحديث يهدف إلى أن تكون قصيدته إبداعاً بکراً ومن ثم فهو شديد الحرص على أن ينظر إلى الوجود من زاوية لم يسبق لأحدٍ قبله أن ينظر إليه منها، وأن يعالج هذه الرؤية الخاصة بطريقة فنية متفردة²، يقول عاشور فنّي:

كان حين يجيء الظلام
وتغيب المدينة في لجة الصمت
يفتح نافذة للحمام
فيغني...
وفي قلبة نجمة لا تنام³.

فهذه القصيدة هي عند عاشور فنّي نافذة الشعراء الجديدة للتعبير حين تعجز كلّ الأشكال الأخرى عن البوح، وهي بهذا الدور المهم الذي تقوم به بديل إبداعي عن كلّ الأشكال الشعرية الأخرى، وهو ما يمنحها تفرداً وخصوصيتها.

٢- الكثافة والتركيز والاقتصاد اللغوي:

الومضة الشعرية هي " التعبير الشعري المكثف عن تجربة شديدة الالتصاق بالواقع عادة، بلغة تختزل التجربة في أقل عدد ممكن من الكلمات مع سعة المتلونات الدلالية التي تتضمنها تلك التجربة"⁴، وهو ما يتحقّق من خلال تكثيف اللغة، مع الاقتصاد في وحداتها، والمتأمل في مصطلح القصيدة الومضة سيجد أنّه يشير إلى فكرتين أساسيتين، أولاهما تشير إلى القصد والتعمد، والثانية تشير إلى الاقتصاد اللغوي،

¹- أحمد عبد الكريم: معارج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 7

²- على عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط5، 2008، ص 21

³- عاشور فنّي: رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص28

⁴- أحمد الجوة: خصائص الخطاب الشعري في القصيدة القصيرة، الشعر التونسي وأشكال الكتابة الجديدة، الأيام الشعرية محمد البقلوطي، الدورة الخامسة، صامد للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006، ص 118

وللوصول إلى القصد مع تحقيق هذا الهدف، لابد من الكثافة والتركيز اللغويين، يقول في قصيدة (سفر الحجر):

من يحفظ الليل في

والحماقات

من طارق لا اعرف اسمه¹

فهذه الومضة كما هو واضح " تقدّم نفسها باقتصاد لغوي شديد في إطار الصورة الشعرية والتخطيط والمفارقة والتوهج، معتمدة على أعلى درجات التكثيف والاختزال اللفظي والصوري"²، لتجعل القارئ يتساءل عن هذا الطارق غير المنتظر الذي غير رتبة حياة الشاعر وحماقاته التي تعود عليها.

٣- الإيحاء والإشارة:

قصيدة الومضة توظف اللمحة، والإشارة إلى الحوادث، فهي تستدعي توارد الخواطر والأفكار، لا البحث في الخواطر ذاتها، أو الاستقصاء في تفاصيلها، وهذا شأن القصائد الطويلة أو نظم الشعر القصصي أو القصة³، فهذا توفيق زياد في إيحاءه لجنود العدو أنّ الأرض الفلسطينية لأصحابها لا لهم:

عندما مرّوا صباحاً فوقها

همست شجرة توت

العبوا بالنار ما شئت

فلا...

حق

...

يموت⁴

فهذه الومضة جاءت في شكل همسة في أذن كلّ قارئ، مصدرها شجرة التوت، ابنة هذه الأرض الراسخة التي تخبر كلّ من يقرأ هذه الومضة أنّ حق الفلسطينيين فيها لا يموت، وهي الإيحاءات التي أراد الشاعر أن يخبر من ورائها الحق لا يموت.

٤- اللغة المفارقة:

ترتكز الومضة " على لغة المفارقة الشعرية والجمع بين المتقبلات والمتضادات لإبراز ما يكشف الموقف الوجداني أو الفكري الواحد"¹، ولغتها خالية من الكلمات الميتة أو الوعرة، وهي تعبّر عن المألوف

¹- نادر هدى: ديوان مسرّات حجرية، دار الحداثة، بيروت- لبنان، 1985، ص 136

²- نضال القاسم: النص الإبداعي بين السيري والمتخيل الشعري، دراسة فنية في شعر نادر هدى، دار البيروني للنشر،

عمان-الأردن، ط1، 2018، ص 185

³- مسعود بن عيد العطوي: المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مكتبة التوبة، ط1، 1993، ص 134

⁴- توفيق زياد: ديوان ادفنوا موتاكم وانهضوا، دار العودة، بيروت، لات، ص 299

بكلمات مألوفة مستقاة من واقع الحياة المعيشية، ف" لا بد من الإشارة إلى أن قصيدة الومضة لا تستخدم اللغة بمعناها القاموسي التعييني، إنها كتابة تزي في اللغة شفافتها وتواصلتها القائمة على تأويلاتها، لذا فهي تعبير شكلي تغلب عليه المعاناة والتمرد والرفض، تستمد منابعها من قوة اليأس والحاجة إلى التعبير الذاتي باللغة الذاتية"²، يقول نزار قباني في قصيدة هوامش على دفتر النكسة:

جلودنا ميتة الإحساس

أرواحنا تشكو من الإفلاس

أيامنا تدور بين الزار

والشطرنج

والنعاس

هل نحن خير أمة أخرجت للناس؟!³

فدلالات التضاد، والتغيير في طبيعة الأشياء التي عهدتها العقل، والرتابة التي أصبحت تسم حياة العربي المعاصر، هو الأساس الذي قامت عليه هذه الومضة السريعة، والسؤال الإشكالي في نهايتها يلخص أسباب هذه اللغة المفارقة والرتابة، وهو سؤال فكري، ولكنه أيضا يحرك مشاعر كلّ عربي.

٥- الوحدة العضوية:

تأثرت قصيدة الومضة بالوحدة العضوية الموجودة في القصيدة الحديثة، فلم يعد من النادر أن نجد القصيدة تجمع بين أشياء بينها من التباعد والتناظر الظاهريين أكثر مما بينها من الترابط، " فهي وحدة متكاملة متداخلة في الفعل الشعري والاستدلالي، وبالتالي الانفعالي الشعوري وليس لها أي ارتباط عضوي مسبق بأي شكل من أشكال القصيدة التي لا تحقق مثل هذه الوحدة العضوية المتكاملة"⁴، يقول عز الدين ميهوبي:

حكمة أم مهزلة

لا تقل إنني أحوز اليوم

فيكم منزلة

كل ديك

سيد في المزيلة⁵.

¹ - أحمد غيفي: الشعر والتلقي دراسات نقدية، فضاءات للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 134

² - نسرين بدور: بعض من ملامح قصيدة الومضة، مجلة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد 824،

2002، ص 52

³ - نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، ص 86

⁴ - مسعود بن عيد العطوي: المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، ص 141

⁵ - عز الدين ميهوبي: ملصقات، شيء كالشعر، ص 60

فالموضوع الذي تتأسس عليه كلّ قصائد الومضة الشعرية، يكون في الغالب الأعم واحد، ولا يمكن للشاعر أن ينوّع في موضوعاته داخل هذه المساحة الصغيرة من الوحدات اللغوية، ولكنّ لهذا الأمر جانبه الإيجابي المهم، فكلّ وضعة تستطيع أن تحقّق وحدتها العضوية.

٦- المشهدية:

الومضة صورة شعرية لها إشعاع نافذ، تولّد إثارة في لاشعور المتلقي، وتترك انطباعاً لديه، لأنّها قائمة على انطباع واحد ناجم عن حال معرفية تأملية عميقة قائمة على التركيز والإيحاء، وتشبه وميض البرق الخاطف الذي يفاجئ البصر، لكنه يكشف عن جزئيات تلتقط في لحظة التوهّج الضوئي. وهذه الجزئيات وليدة أفق المبدع الفكري على مستويي الرؤية والرؤيا¹.

لذلك فالصورة في الومضة " تعتمد على المشهد متكئة على مساحة لسانية صغيرة، فيتكفّف الحدث، وينتهي في لحظة توتر عالية، وتنتهي بمفارقة أسلوبية مذهشة، والتشكيل البصري مركب من خط ولون وكتابة وفضاء أو ما ينشأ عن ذلك من علاقات مركبة تناغما وإيقاعا وتضادا وانسجاما" ² ، يقول أحمد مطر في لافتة خطاب تاريخي:

رأيت جرّداً

يخطب اليوم عن النظافة

وينذر الأوساخ

بالعقاب

وحوله... يصقّ الذباب³.

فهذه الصورة الكاريكاتورية الساخرة تحمل الكثير من الدلالات العميقة فكريا واجتماعيا، وطبعاً سياسيا، وهي رغم قصر هذه الومضة أو اللافتة، صورة متكاملة الجوانب، ولا يمكن لأي قارئ ألاّ يتخيّل هذا المشهد، وأن يسقط هذه الأسماء (الجرذ والأوساخ والذباب) على واقعه الخاص.

٧- العفوية:

الومضة شعر شديد التركيز يصيب الهدف مباشرة، ويقوم على موضوع واحد خاص ومتميز، وإذا كانت قصيدة النثر تكتب بغموض وتحتاج إلى تأويل؛ إذ لا يبدو فيها المعنى واضحاً لأول وهلة غير أن

¹- سمر الديوب: قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية، مجلة دواة، حمص - سوريا، ص31

²- محمد أبو رزق: النص التشكيلي بين اللغة البصرية والتأويل، مجلة الصورة، ع 2، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة،

الإمارات العربية المتحدة، 2003 ، ص 126

³-أحمد مطر: لافتاته، المجموعة الكاملة، دار كنوز للنشر والتوزيع، 2007، ص 11

الهايكو يكتب بألفاظ شفافة وبطريقة عفوية سهلة ت عطي القارئ معلومة جديدة¹، يقول عز الدين ميهوبي:

هكذا الدنيا

صنوف

فحياة

الذنب في موت

الخروف²

وهو من الأمثال العربية والعالمية المعروفة، والتي تصور ذلك الجانب القاسي من الطبيعة ومن حياة الإنسان، والتي لا يحقق الفرد فيها وجوده وكيونته إلا على أكتاف الآخرين، ونحن إذ نقرأ هذه الومضة نشعر بتلك العفوية في صياغتها، رغم ما تحمله من دلالات فلسفية عميقة.

٨- الومضة وعلامات الترقيم:

" تأخذ علامات الترقيم، والفراغات النصية، والبياض النصي حيزاً مهماً في النظام الطباعي في القصيدة المعاصرة بعامة، وقصيدة الومضة بخاصة، وتضفي دلالات جديدة على نص الومضة"³، فمن الحرف الأبيض العادي إلى الحرف الأسود البارز إلى البياض الذي يحف الصفحة من كل جوانبها إلى كثافة الصفحة إلى تشظية الجمل وتفتت الكلمة... كل هذه الطبقات أصبحت العين أمامها ملزمة بإدراكها كإيقاعات ناتئة بمحو بعض وبعضها يسعى لإثبات وجوده عبر تأكيد اختلافه عن الآخر، احتدام وجدلية تعكس فيها العناصر دينامية التجاوز حين يتم به ذا المستوى من البناء"⁴، وشاعر الومضة يستعين بأشكال عدة للتقطيع والفصل من أجل تمزيق وحدة الجملة وتقطيعها في أجزاء مبعثرة كذاته، مثل قول عز الدين ميهوبي:

ببساطة....

في بلادي.....

كل شيء صار محكوما

بقانون

ال.....

الو.....

¹ - رسول بلاوي: شعرية الهايكو وخصائصه الفنية في الأدب الحديث، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين، ألمانيا، العدد 1، أوت 2018، ص 26

² - عز الدين ميهوبي: ملصقات، شيء كالشعر، ص 89

³ - سمر الديوب: قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية، مجلة دواة، ص 41

⁴ - صلاح بوسريف: حادثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 2012، ص 18

الوس.....

الوسا.....

الوساط.....

الوساطة.....¹

فتقطيع كلمة (الوساطة) إلى هذه الأجزاء الكثيرة، والتي يزيد في كلّ سطر منها حرف من حروفها يدل على انتشارها في المجتمع بشكل واسع كانتشارها على الصفحة البيضاء، وهي كما في الكتابة تتخذ في كلّ مرّة شكلاً مغايراً، وهو ما نجح ميهوبي في إيصاله إلى القارئ بوساطة علامات الترقيم.

٩- الوزن والقافية والموسيقى الداخلية في الومضة:

ترتكز قصيدة الومضة على تعطيل المُعامل الأساسي في التعبير الشعري، وهو الأوزان العروضية والقافية، دون أن تشلّ بقية إمكانات التعبير في أبنيتها التخيلية والرمزية، فقصيدة الومضة تجعل القارئ قادراً على إغفال الوزن والقافية والتحرر منهما مع إبقائه على الإيقاع الداخلي، فهي "تخرج عن رتبة النظم الإيقاعي المعهود، وتحقق درجتها الإيقاعية العالية بسماتها الأسلوبية كالتضاد، والمفارقة، والحذف، والتقديم والتأخير، والانزياح، وهي أمور تشدّها إلى دائرة الشعرية"² فإيقاعها شعري لا وزني، يقول عز الدين ميهوبي في ومضة (الخطابة):

باحترام

دون تحريف

الكلام

هل تسد

الجوع...

أقوال النظام³

استطاع ميهوبي في هذه الومضة أن يكسر قوانين العروض الخليلي، وحتى قواعد شعر التفعيلة، من خلال تسكينه لأواخر الكلمات، ورغم أنّ حرف الميم شكّل رويًا في هذه الأسطر، إلّا أنّ دوره الأساس كان لخلق تلك الموسيقى الداخلية المعتمدة على الأصوات لا على الأوزان، وهو إيقاع هاديء رتيب، يتمشى وما يريد الشاعر إيصاله باحترام إلى هذا النظام الذي يجوّع شعبه.

الخاتمة:

قصيدة الومضة هي الوجه المعاصر للذائقة الأدبية العربية الجديدة التي تأثرت بالتطور التكنولوجي، فمزجت بينه وبين زخم شعري عريق يمتدّ من القصيدة العمودية في العصور الشعرية الأولى وما تخلّلها

¹ - عز الدين ميهوبي: ملصقات، شيء كالشعر، ص 32

² - سمر الديوب: قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية، مجلة دواة، العراق ص 33

³ - عز الدين ميهوبي: ملصقات، شيء كالشعر، ص 68

من محاولات للتجديد، في العصرين العباسي والأندلسي، إلى الحركات التجديدية الحديثة مع شعر التفعيلة وقصيدة النثر.

فالومضة هي الثمرة الأخيرة وليست النهائية من ثمار التطور في القصيدة العربية التي أثبتت على الدوام قدرة على التفاعل مع كل جديد، وأثبتت أنها بحق فنّ العرب الخالد الذي لا يزول، وأنها تمتلك من المقومات ما يسمح لها بالاستمرار والتحول.

ومن التحولات التي شهدتها القصيدة مع شكل الومضة المعاصر مسايرتها لعصر السرعة والإيجاز الذي ميّز هذا العصر، واستقطابها للقارئ المستعجل الذي ملّ القصائد الطويلة والغامضة، واستعانتها باللغة الفصيحة القريبة من اليومية، واعتمادها على الرمز والصور المشهدية ووحدة الموضوع، والإيقاع الداخلي النابع من الأنساق اللغوية المترابطة والمتشاكلة.

المصادر والمراجع:

1. إبراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، دت
2. إبراهيم العويض: قوالب الشعر الجديد، مجلة الآداب، العدد6، 1959
3. إبراهيم بسيوني: نشأة التصوّف الإسلامي، دار المعارف، مصر 1969
4. إبراهيم شكر الله: مواقف العشق والهوان وطيور البحر، دار العالم العربي للطباعة، 1982
5. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين العرب، طبع التعااضدية العمالية 11 للطباعة والنشر، صفاقس الجمهورية التونسية، 1988
6. ابن الصباغ الجذامي: الديوان، تح: محمد زكريا عناني وأنور السنوسي، ط1، 1999
7. ابن النحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد النحوي: شرح المعلقات السبع، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1985
8. ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مج1، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، دط، 1997
9. ابن جابر محمد بن أحمد الأندلسي: ديوان المقصد الصالح، تح: أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 2007
10. ابن دحية: المطرب في أشعار أهل المغرب، تح: إبراهيم الأبياري وآخرون، دار العلم للجميع، بيروت، دط، لات
11. ابن درّاج القسطلي: الديوان، تح: محمد علي مكي، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، 1961
12. ابن زمرك الأندلسي: الديوان، تح: محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، 1997
13. ابن سعيد المغربي: المغرب في حلى المغرب، ج2، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط4، 1964
14. ابن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1986
15. ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودة الركابي، المطبعة الكاثوليكية، دط، دمشق، 1949م
16. ابن سينا: كتاب الشفاء، تح: محمد سليم سالم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، القاهرة، 1954
17. ابن ملقن: سراج الدين أبو حفص عمر بن علي بن أحمد الشافعي المصري: طبقات الأولياء، تح: نور الدين شريبه، مكتبة الخانجي، مصر، ط4، 1994
18. ابن منظور جمال الدين بن محمد بن كرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، 1997
19. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ط1، 1966، تونس
20. أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في حاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ط1، 1981
21. أبو الطيب المتبّي: ديوانه، بشرح العكبري البغدادي، ج1، ضبطه: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت - لبنان، ط1، 1997
22. أبو العباس أحمد بن عمار: نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، مطبعة فونتانة، الجزائر، 1903
23. أبو العباس الفلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تح: محمد حسين شمس الدين ويوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1978
24. أبو العباس المفضل بن محمد بن يعلي بن عامر الضبي: المفضليات، تح: أحمد محمد شاكر عبد السلام محمد هارون، دار المعارف - القاهرة، ط6، لا تا.

25. أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، تح: إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970
26. أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن كرم ابن منظور: لسان العرب، دار هادر للنشر والطباعة، بيروت ط4
27. أبو الفضل صفي الدين الحلبي: العاقل الحالي والمرخص الغالي، تح: حسين نصار، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981
28. أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب النيسابوري (ت 406هـ) تح: محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1985
29. أبو القاسم الشابي الشابي: الخيال الشعري عند العرب، مؤسسة الهنداوي للنشر، مصر، 2013
30. أبو القاسم رشوان: استدعاء الرمز المكاني في الشعر القديم، مكتبة الآداب، ط1. القاهرة 1995
31. أبو بكر تقي الدين بن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، تح: رضا محسن القرشي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1974
32. أبو تمام حبيب بن أوس الطائي: الديوان، ج2، بشرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط4
33. أبو خزام، أنور فؤاد: معجم المصطلحات الصوفية. دار بيروت للنشر، لبنان، الطبعة الأولى، 1993م.
34. أبو زكريا يحيى بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، تح: عبد الحميد حاجيات، إصدارات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 1980
35. أبو سعيد عبد الملك بن قريب الاصمعي: الأصمعيات، تح: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت ج1
36. أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى البحتري: ديوانه، ضبط عمر فاروق الطباع، مج1، دار الأرقم، بيروت-لبنان
37. أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري: كتاب العين، ج4، تح: مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار الهلال، لات
38. أبو عبد الرحمن السلمي: طبقات الصوفية، مطبعة ليدن، 1960
39. أبو عبد الرحمن علي بن السيد الوصيفي: موازين الصوفية في ضوء الكتاب والسنة، دار الإيمان للنشر، الإسكندرية، 2001
40. أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني: الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995
41. أبو عبد الله الحسين أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار القلم، بيروت
42. أبو عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة الدنيوري: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1982
43. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، ط1، 1961م
44. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان. تح: محمد عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ج1، ط2
45. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981
46. أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه: العقد الفريد، ج6، دار الكتب العلمية، بيروت، 1404هـ.

47. أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه: ديوانه، تح: محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1973
48. أبو نصر عبد الله السراج الطوسي: اللمع في التصوف، تح: عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960م
49. أبو نواس الحسن بن هانئ الحكمي: الديوان، ج3، تح: إيفالد فاغنز، دار صادر، بيروت، 1988
50. إحسان عباس: أوراق مبعثرة، بحوث ودراسات في الثقافة والتاريخ والأدب وانقد، جمع: عباس عبد الحليم عباس، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006
51. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1974
52. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، 1981
53. إحسان عباس: فن الشعر، ط3 دار الثقافة، بيروت، د. ت
54. أحمد الجوة: خصائص الخطاب الشعري في القصيدة القصيرة، الشعر التونسي وأشكال الكتابة الجديدة، الأيام الشعرية محمد البقلوطي، الدورة الخامسة، صامد للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006
55. أحمد الشايب: تأريخ النقائض في الشعر العربي القديم، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1954
56. أحمد الصغير المراغي: بناء قصيدة الأبيجراما في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012
57. أحمد النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي، منشورات سينا، القاهرة، ط1، 1995
58. أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997
59. أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، 1996
60. أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين: معجم مقاييس اللغة، ج2، تح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث، مصر، 1979
61. أحمد بن محمد المقرئ التلمساني: أزهار الرياض، ضبطه، وحققه وعلق عليه مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، وعبد الحفيظ شلبي، ج2، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1940م
62. أحمد بن محمد المقرئ التلمساني: فنج الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب تح: إحسان عباس، ج6، دار صادر، بيروت، 1968
63. أحمد بن مصطفى بن محمد: رسائل الشيخ أحمد بن مصطفى بن عليوه المستغانمي، ضبطها: عاصم إبراهيم الكيلاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007
64. أحمد سحنون: ديوانه، صنعة: محمد صبري، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1399هـ/ 1979م
65. أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، 1988م.
66. أحمد شوقي: الشوقيات، تحقيق وتقديم: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، لبنان
67. أحمد عبد الكريم: معارج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012
68. أحمد عفيفي: الشعر والتلقي دراسات نقدية، فضاءات للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2013
69. أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، دار عرب للنشر والتوزيع، مصر، 2001
70. أحمد مطر: لافتاته، المجموعة الكاملة، دار كنوز للنشر والتوزيع، 2007
71. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية، ج2، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1، 2006
72. أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، دار مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2001
73. أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، دار المعارف، مصر، 1985

74. أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، دار العودة - بيروت ، ط5.
75. أدونيس: الحوارات الكاملة (1960-1980)، ج1، بدايات للطباعة والنشر، 2010
76. أدونيس: أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، 2003
77. أدونيس: رأس اللغة جسم الصحراء، منشورات دار الساقي، بيروت، ط1، 2008
78. أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978
79. أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار النهار للنشر، بيروت، 1998
80. أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت- لبنان، السنة الرابعة، العدد14
81. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1971
82. إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط4 ، بيروت، 1990
83. إسماعيل دندي: الرؤية والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، دمشق العدد 339، كانون الأول 1991
84. إسماعيل سامعي: تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، 2018
85. إليزابيت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، تر: محمد ابراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961
86. الأمدي، الحسن بن بشر: الموازنة بين الطائيين، تحقيق: السيد صقر، دار المعارف، ذخائر العرب، 1965
87. امرؤ القيس ابن حجر: الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر 1958
88. إميل بديع يعقوب: المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991
89. أمين أحمد: ظهر الإسلام، المجلد الثاني، 3-4، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1969
90. أنسي الحاج : لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1982
91. أنور أبو سويلم: صورة المطر في الوقفة الظليلية الجاهلية، دار الحيل، ط1، 1987
92. أوفيليا فايز رياض، علاء صابر: الأدب السكندري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 2007
93. إيليا الحاوي: فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب، لا ط ، دار الثقافة، بيروت، 1997م.
94. إيمان محمد الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل، عمان الأردن، ط1، 2008
95. بدر شاكر السياب، الديوان مج 1، دار العودة بيروت، ط1، 1995
96. برنار سوزان: قصيدة النثر من بودليير حتى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، بغداد، د ط، 1993
97. بسام حجار: فقط لو يدك، دار الفارابي، بيروت 1990
98. بشرى البستاني: الهايكو العربي بين البنية والرؤى، دراسة أدبية في مجال الشعر، مجلة رسائل الشعر، العدد الثالث، 2005
99. بشرى الخطيب: القصة والحكاية في صدر الإسلام والعصر الأموي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1 بغداد، 1990
100. بطرس البستاني: أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث، دار نظير عبود، بيروت، دط، لات
101. بوبعير بوجمعة: دراسة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الكتب الوطنية، بنغازي- ليبيا.
102. توفيق أحمد: الأعمال الشعرية، حرير للفضاء العاري، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2010
103. توفيق زياد: ديوان ادفنوا موتاكم وانهضوا، دار العودة، بيروت، لات

104. توفيق صايغ: الأعمال الكاملة، المجموعات الشعرية، رياض الريس للكتب والنشر، 1990
105. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992
106. جبرا إبراهيم جبرا: المجموعات الشعرية الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، 1990
107. جبر عبد النور: المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، القاهرة
108. جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج1، دار مكتبة الحياة، بيروت
109. جرير بن عطية الخطفي التميمي: ديوانه، تح: نعمان محمد أمين طه، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 1986
110. الجزار السرقسطي: ديوانه، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت - لبنان، 1960
111. جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي: الوسائل في مسامرة الأوائل، دار الكتب العلمية، القاهرة، 1986
112. جليل كمال الدين: الشعر العربي الحديث وروح العصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974
113. جمال حيدر: الصيف الأخير، دراسة في أعمال يانيس ريتسوس الإبداعية، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997
114. جميل حمداوي: شعر المديح النبوي في الأدب العربي، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2007
115. جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، د.ط، دمشق، 1953م
116. جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت - القاهرة، 1984
117. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار الساقى، بيروت - لبنان
118. حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001 م
119. حسان بن ثابت: الديوان، شرح: عبد مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1993
120. حسان بن ثابت: شرح ديوان حسان بن الثابت الأنصاري، دار الإحياء التراث العرب، بيروت، د.ت.
121. حسن السندوبي أسامة صلاح الدين منيمنة: شرح ديوان امرئ القيس، يليه أخبار المراقسة وأشعارهم وأخبار النواذب وآثارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، دار إحياء العلوم، القاهرة
122. حسن الصهيلي: صوت الماء، مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مجلة الفيصل، العددان (477، 478)، دار الفيصل الثقافية، الرياض، السعودية، 1437
123. حسن الغرقي: كتاب السياب النثري، دار الثورة للصحافة والنشر، بغداد
124. حسن توفيق العدل: تاريخ آداب اللغة العربية، دار أسامة للنشر، عمان - الأردن، 2002
125. حسن جبار محمد شمسي: ملامح الرمز في الغزل العربي القديم دراسة في بنية النص ودلالته الفنية، دار السياب، ط1، 2008
126. حسن مسكين: الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، ط1. لبنان 2005
127. حسين الحاج حسن: أعلام في الشعر العباسي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1993
128. حسين بن أحمد بن حسين الزوزني، أبو عبد الله: شرح المعلمات السبع، دار إحياء التراث العربي، ط1، 2002
129. الحسين بن منصور الحلاج: الديوان، تح: عبده وازن، دار الجديد، ط1، 1998
130. حسين عطوان: مقدمة القصيدة الجاهلية في العصر الجاهلي، دار الجيل، ط2، 1987
131. حسين علي الدخيلي: الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار حامد، الأردن 2010
132. الحطيئة: الديوان، شرح ابن السكيت، تبويب: مفيد محمد قيمة، دار الكتب العلمية، ط1، 1993

133. حنفاوي بعلي: شعرية التوقيعة، مجلة الموقف الأدبي، العدد 413، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005
134. حفني محمد شرف: الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر، 1965
135. حكمت علي الأوسي: فصول في الأدب الأندلسي بين القرنين الثالث والرابع للهجرة،
136. حمد بن ناصر الدخيل: فن التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي، والعباسي، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1427هـ
137. حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986
138. الخطيب القزويني محمد بن عبد الرحمن جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ج2، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، 2003
139. خليل موسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، مجلة آفاق ثقافية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، العدد 89، أيلول 2010
140. رحمن غركان: النص في ضيافة الرؤيا، دراسة في قصيدة النثر العربية، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010
141. رسول بلاوي: شعرية الهايكو وخصائصه الفنية في الأدب الحديث، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين، ألمانيا، العدد 1، أوت 2018
142. رشيد الحمداوي: وحدة النسق في السورة القرآنية، فوائدها وطرق دراستها، مجلة معهد الإمام الشاطبي للدراسات القرآنية، عدد3، 2007
143. رعد أحمد الزبيدي: في الشعر الجاهلي، مكتبة الجبل الجديد، صنعاء، 1999
144. رفعت سلام: قصيدة النثر العربية، ملاحظات أولية، مجلة فصول: المجلد 16، العدد1، صيف 1997
145. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، 1998
146. رمضان حنينوني: الإيقاع في قصيدة النثر: شعر الماغوط أنموذجاً، مجلة الموقف الأدبي، العدد 516، نيسان 2014
147. روني ويلي: مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد 110، الكويت، 1987
148. رياض طاهر: الأعمال الشعرية (1983-2008)، مطبعة السفير، عمان، ط1، 2010
149. ريجيس بلاشير: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، تر: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر - دمشق، ط1، 1956
150. رينولد نيكلسون: تاريخ العرب الأدبي في الجاهلية و صدر الاسلام، تر: صفاء خلوصي، المكتبة الأهلية، بغداد، 1969
151. زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، دار المحجة البيضاء، القاهرة، مصر، 2015
152. زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، مؤسسة الهداوي، مصر، 2011، ص 212
153. زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع الهجري، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط2، لات
154. زهير بن أبي سلمى: الديوان، تح: علي حسن الفاعور، دار الكتب العلمية، 1988
155. سام باري: قصائد نثر شارل بودلير، ترجمة بشير السباعي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، بغداد، العراق، ط1، 2007
156. السراج الطوسي: اللمع في تاريخ التصوف الاسلامي، تح: كامل مصطفى الهداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991
157. السراج القارئ البغدادي، أبو محمد جعفر بن أحمد: مصارع العشاق، ج1، دار صادر، بيروت

158. سركون بولص: إذا كنت نائماً في مركب نوح، منشورات الجمل، كولونيا، 1998
159. سعد شلبي: البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، دار نهضة مصر، دط، لات
160. سعيد بن عبد الله المنداسي: الديوان، تحقيق وتقديم رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر الجزائر، دط، دت
161. سعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط2، 2008
162. سعيد حسون العنكي: الشعر الجاهلي دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، دار دجلة، ط1، الأردن 2008
163. سعيد محمد الفيومي: سلطة التحول في القصيدة عند الشاعر أبي نواس، مجلة الجامعة الإسلامية، جامعة النجاح فلسطين، العدد2، 2012
164. سعيد نفوسة زكريا: خرافات لافونتين في الأدب العربي، مؤسسة الثقافة الجامعية، مصر، 1976
165. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989
166. سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011
167. سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، دار بيروت، ط1، 2001
168. سلمى الخضراء الجيوسي: الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، مجلة علم الفكر، مج4، عدد2، الكويت، 1973
169. سمر الديوب: قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية، مجلة دراسات معاصرة، جامعة تيسمسيلت، الجزائر، مج 3، العدد2، جوان 2019
170. سمير سعدي: كتاب الحلاج، دار الملتقى للطباعة والنشر، حلب - سوريا، 2004، ص 74
171. سيد فضل الله مرقادري، وحسين كياني: الومضة الشعرية وسماتها، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد (9)، جامعة الكوفة، العراق، 2010
172. شاكر النابلسي: نبت الصمت، دراسة في الشعر السعودي المعاصر، العصر الحديث للنشر، 1992
173. شرف الدين محمد بن سعيد البوصيري: الديوان، تح: محمد سيد كياني، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، 1995
174. شرف الدين محمد بن سعيد البوصيري: متن الهمزية في خير البرية، مكتبة المعارف، دط، لات
175. الشرقاوي حسن محمد: الفاظ الصوفية ومعانيها، دار المعرفة، الإسكندرية، الطبعة الثانية، لات.
176. شعيب أبو مدين التلمساني: الديوان، مطبعة الترقى، دمشق، 1938
177. شموئيل موريه: الشعر العربي الحديث 1800-1970، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمه وعلق عليه شفيع السيد، سعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.
178. الشنفرى، عمرو بن مالك: الديوان، جمعه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996
179. شهاب الدين أحمد بن محمد الإبراهيمي: المستطرف في كل فن مستظرف، تح: محمد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983
180. شوقي أبو شقرا: ماء إلى حصان العائلة، دار مجلة شعر، بيروت، 1962
181. شوقي ضيف: الشعر القصصي عند العرب، مجلة الثقافة المصرية، عدد 732، 1953
182. شوقي ضيف: العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط 2، لات
183. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط12، لات
184. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف، مصر، ط8

185. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، لات
186. صابر طعيمة: التصوف والتفلسف، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2005
187. صالح المهدي: الموسيقى العربية تاريخها وأدبها، د.ط ، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، تونس، الجزائر. 1986
188. صامويل كلوريدج: النظرية الرومانتيكية في الشعر، تر: عبد الحكيم حسان، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1971
189. صفي الدين الحلي عبد العزيز بن سرايا: العاقل الحالي والمرخص الغالي، تح: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981
190. صلاح بوسريف: حداثّة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 2012
191. صلاح عبد الصبور: العمال الشعرية الكاملة، ج1، دار العودة، بيروت، 1977
192. صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار اقرأ ، بيروت، 1981
193. صلاح عبد الصبور: ديوان الناس في بلادي، دار العودة، بيروت- لبنان
194. صلاح عبد الصبور: مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ديسمبر 1961
195. صلاح فضل : نظرية البنائية، دار الشروق، القاهرة ط 1، 1419هـ-1998م
196. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995
197. ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه: أحمد الحوفي ويدي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع
198. ضياء غني لفته: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار حامد للنشر والتوزيع، ط1 ، 2010
199. طرفة ابن العبد: الديوان، تحقيق: درية الخطيب، دار الثقافة، بيروت، 2000
200. طه حسين: حديث الأربعاء ، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط12، 1976
201. عاشور الطوايبي: سادة الهايكو، مختارات من قصيدة الهايكو اليابانية في أربعة قرون، منشورات شئون ثقافية، العدد الثامن، 2010
202. عاشور فتّي: رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003
203. عاشور فني: هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، دار القصة ، الجزائر، 2007
204. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، الاسكندرية، ط1، 1983
205. عباس الجراري: الأدب المغاربي من خلال ظواهره وقضاياها، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1982
206. عباس ببيزون: نقد الألم، دار المطبوعات الشرقية، بيروت، 1987
207. عباس عبد الحليم: القصيدة القصية في شعر أمجد ناصر، الرؤى والتشكيل، دار أزمنة للنشر، عمان- الأردن، ط1، 2014
208. عباس محمود العقاد: أبو نواس، الحسن بن هانئ، المكتبة العصرية، بيروت -لبنان، 1960
209. عبد الحكيم عبد الغني قاسم : المذاهب الصوفية ومدارسها، مكتبة مدبولي، مصر، 1999
210. عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987
211. عبد الحليم الهروط: بنية قصيدة المولد النبوي في الأندلس والمغرب حتى القرن التاسع الهجري، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد 82، السنة 36، 2012
212. عبد الحميد إبراهيم: قصيدة النثر، مجلة الواسطية، العدد الرابع، نوفمبر 1999

213. عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزباني الثاني، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ط2، 1982
214. عبد الرحمن بكر: الزجل والزجالون والصحافة الساخرة، وكالة الصحافة العربية ناشرون، مصر، 2018
215. عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي: الإتيقان في علوم القرآن، ج1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم
الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974
216. عبد الرؤوف زهدي مصطفى وعمر الأسعد: المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث الأدبي، دراسات، العلوم
الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد 36، 2009
217. عبد العاطي شلبي: دراسات في فنون الأدب الحديث، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، ط1، 2005
218. عبد العزيز إسماعيل: ديوان دمعة للأسى...دمعة للفرح، دار اللوتوس، القاهرة، مصر، ط1، 2007
219. عبد العزيز المقالح: أزمة القصيد العربية مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985
220. عبد العزيز بن محمد القشتالي: ديوانه، جمع ودراسة وتحقيق: نجاة المريني، مكتبة المعارف، 1986
221. عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطبع والنشر والتوزيع، 1995
222. عبد العظيم الديب: المستشرقون والتراث، مطابع الوفاء، المنصورة، مصر، ط 3، 1992
223. عبد الله التطاوي: المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1988
224. عبد الله بن المعتز: الديوان، دار صادر، بيروت
225. عبد الله حمادي: دراسات في الدب المغربي القديم، دار البعث، قسنطينة- الجزائر، 1986
226. عبد الله خضر حامد: السبع المعلقات دراسة أسلوبية، دار القلم، بيروت- لبنان، 2017
227. عبد الله خضر حمد: قضايا الشعر العربي الحديث، دار القلم، للطباعة والنشر، بيروت- لبنان
228. عبد الله شريق: شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، يونيو 2003
229. عبد الناصر هلال: قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المسألة، دراسة في جمالية الإيقاع، مؤسسة
الانتشار العربي، بيروت، 2012
230. عبد الوهاب البياتي: ديوان البياتي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979
231. عبيد بن الأبرص: الديوان، تح: حسني نصار، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، 1957
232. عثمان العبادلة: دراسات في الأدب الأندلسي، دار النهضة العربية، مصر، ط2، 1995
233. عجم رفيق: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1999م.
234. عدنان علي رضا: الشعر المنفلت بين النثر والتفعيلة وخطره، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2001
235. عدنان قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، 1992
236. العربي حسن درويش: أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987
237. عروة بن الورد: الديوان، تح: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998
238. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر، بيروت، ط5، 1973
239. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986
240. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة،
القاهرة، ط1، 1967
241. عز الدين المناصرة: توقيعات، دار الصايل، عمان، ط2، 2013
242. عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002
243. عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية الكاملة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2009

244. عز الدين ميهوبي: ملصقات، شيء كالشعر، منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، ط1، 1997
245. عزة حسن: شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، دمشق، سوريا ط1، 1968
246. عزيزة مريدين: القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر المعاصر، ط1، 1984 عشري زايد، علي: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الآداب، القاهرة، ط5، 2008
247. علي الحديدي: في أدب الأطفال، مطبعة العمرانية، مصر، ط4، 1986
248. علي داخل فرج: محاكمة الخنثى: قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دراسة ما وراء نقدية، منشورات نور، 2017
249. علي عشري زايد: إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل، مجلة إبداع، العدد 3، مارس 1996
250. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002
251. عماد عبد الوهاب الضمور: جماليات القصيدة القصيرة في شعر عبد الله منصور، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج13، عدد 2، ديسمبر 2016
252. عمر الأسعد: قطاف الستين، بحوث في الأدب واللغة والنقد، دار الوراق، الأردن، 2004
253. عمر بن أبي ربيعة: الديوان، تح: محمد فايز، دار الكتاب العربي، 1996
254. عمران خضير حميد: النزعة الدرامية في المومس العمياء، مجلة المستنصرية، العراق، عدد6، 1982
255. عناد غزوان: المراثة الغزلية، مطبعة الزهراء، ط1، بغداد 1974
256. عنتر العبسي: الديوان، شرح يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، 1992
257. فاضل تامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1975
258. فاضل جهاد: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984
259. فايز القيسي: دراسات في الأدب الأندلسي، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية، 2002
260. فائز عراقي: قصيدة الحرية، محمد الماغوط أنموذجا، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2008
261. فرحانة طيب صديقي: نازك الملائكة وآثارها الأدبية والشعرية، ورد بوكس، نيو دلهي، 2002
262. فواز حجو: الومضة الشعرية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 373، السنة 31، 2002
263. فوزي عيسى: في الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط1، 2008
264. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ج2، ط3، لات
265. فيروز الموسوي: قصيدة المديح الأندلسية، دراسة تحليلية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2009
266. فيصل صلاح القصيري: بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006
267. القاشاني عبدالرزاق: اصطلاحات الصوفية، تح: عاصم ابراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005
268. القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: أبو الفضل محمد بن إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)، 1966
269. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، لات
270. قيس كاظم الجنابي: البنية القصصية في القصيدة العراقية الحديثة، منشورات جامعة الموصل، العراق، 1991
271. قيس كاظم الجنابي: التصوف الإسلامي وأثره في فنون الأدب العربي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2007
272. القيسي نوري ودي: لوحة الطلل في القصيدة الجاهلية. الأقلام، وزارة الإعلام، بغداد، العدد 11، السنة 8، 1973
273. كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي تر: عبد الحكيم النجار ، ج1، دار المعارف، ط4، 1977

274. كريم الوائلي: الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، طبعة دار العالمية، القاهرة
275. كعب بن زهير: الديوان، تح: علي فاعور دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1997
276. كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، دراسات بنيوية في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986
277. كمال أبو ديب: قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع، مجلة نزوى، العدد 17، يناير 1999
278. لبيد بن ربيعة العامري: الديوان، تح: إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1962
279. لسان الدين بن الخطيب: الديوان، تح: محمد مفتاح، دار الثقافة، المغرب، 1989
280. لسان الدين بن الخطيب: الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط1، 1963
281. لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، تح: هلال ناجي، مطبعة الهلال، تونس، دط، لات
282. لسان الدين بن الخطيب: نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، ج3، تح: أحمد مختار العبادي، القاهرة 1968
283. لسان الدين بن الخطيب، محمد بن عبدالله بن سعيد السلماني اللوشي، الغرناطي الأندلسي، أبو عبد الله: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى، 1975
284. لميس مالك السعيد: الفنون الجميلة، الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2015
285. ماهر شفيق فريد: أثر إليوت في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981
286. المثقب العبدى: الديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، 1971
287. محمد أبو رزق: النص التشكيلي بين اللغة البصرية والتأويل، مجلة الصورة، ع 2، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2003
288. محمد البرازي، في النقد العربي القديم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1987
289. محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، 1986
290. محمد العمري: البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1999
291. محمد العيد آل خليفة: الديوان، دار الهدى، عين مليلة - الجزائر، 2010
292. محمد الماغوط: حزن في ضوء القمر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، 1998
293. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1996
294. محمد بژونة: شعر الصعاليك. قراءة في المتن، مجلة إنسانيات، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، وهران - الجزائر، العدد 46، 2009
295. محمد بن أبي بكر أيوب الزرعي أبو عبد الله: مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، ج3، دار الكتاب العربي - بيروت، ط2، 1973
296. محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن: عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي - القاهرة
297. محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، أبو علي: حلية المحاضرة، تح: جعفر الكتاني، وزارة الثقافة والإعلام : دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.
298. محمد بن تاوويت: الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، الجزء الأول، دار الثقافة، البيضاء، الطبعة الأولى، 1982
299. محمد بن فتوح بن عبد الله بن حميد الأزدي الميورقي الحميدي أبو عبد الله بن أبي نصر: جذوة المقتبس في ذكر ولادة الأندلس، تح: روحية السويفي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997

300. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 3 (الشعر العربي المعاصر)، منشورات دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991
301. محمد تيمور: محاضرات في القصص في أدب العرب، ماضيه وحاضره، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1958
302. محمد جواد مغنية: نظرات في التصوف والكرامات، دار ومكتبة الهلال- بيروت لبنان، ط2، 1982
303. محمد حسن علي مجيد: مجلة المورد، المجلد 22، العدد 2، كلية آداب، جامعة بغداد، 1415
304. محمد زكريا عناني: الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة، الكويت، 1980
305. محمد صابر عبيد: شعرية القصص، مجلة آداب الرافدين، بغداد، عدد 31، 1988
306. محمد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2012
307. محمد عبد المطلب: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس (الوقوف على الطلل)، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني "تراثنا الشعري"، مارس 1984
308. محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، دار غريب، القاهرة
309. محمد عثمان علي: في أدب ما قبل الإسلام، دراسة وصفية تحليلية، المؤسسة العالمية للنشر بيروت، 1983
310. محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناسل في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001
311. محمد علي الفاروقي: كشاف اصطلاحات الفنون، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 2006
312. محمد عواد: الأرض الليباب وأنشودة المطر، معالم بارزة في طريق الحداثة، مجلة فصول، ج2، مج15، العدد 3، خريف 1996
313. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973
314. محمد كحوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003
315. محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر: السياب، سعدي يوسف، درويش، أدونيس نموذجاً، دار سيراس، ط2، 1992
316. محمد مصطفى بدوي: الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة، مجلة عالم الفكر، مج 19، ع 3، 1988
317. محمد مصطفى هدار: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، مصر، 1963
318. محمد مندور: فن الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985
319. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، مكتبة النهضة المصرية، 1984
320. محمد ياسر شرف: النثيرة والقصيدة المضادة، منشورات النادي الأدبي، الرياض- السعودية، 1981
321. محمود جابر عباس: مقال، جريدة الفينيق، عمان، العدد 59، يوم 2000/9/1
322. محمود درويش: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت- لبنان، 1994
323. محمود درويش: جدارية، دار رياض الريس، بيروت، لندن، ط1، 2009.
324. محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، المطبعة الأميرية، القاهرة، طبعة 1953
325. محي الدين ابن عربي: الخيال: عالم البرزخ والخيال، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، 1984
326. مجموعة مؤلفين: موسوعة المفاهيم الإسلامية العامة، ج1، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر
327. مدحت الجيار: موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، 1994

328. المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1951
329. مسعود بن عيد العطوي: المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مكتبة التوبة، ط1، 1993
330. مسلم بم الوليد الأنصاري: الديوان، تح: حسن أحمد البناء، المكتبة العلامية، مصر، 1303هـ
331. مسيح طالبان: ظهور وانتشار الهايكو، تر: علي مطويان، مجلة المداد، السنة الأولى، العدد3، 2016
332. مصطفى السقا: المختار من الموشحات، مطبعة دار الكتب المصرية، د.ط، القاهرة، 1997
333. مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، 1975
334. مصطفى صادق الرافعي: تاريخ الآداب العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012
335. مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، المكتبة الأندلسية، دار الثقافة، بيروت، 1974
336. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981
337. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت
338. منتصر عبد القادر الغضنفر: عناصر القصة في الشعر العباسي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2012
339. منجد مصطفى بهجت: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط غرناطة، دار الكتب للطباعة، العراق، دط، 1988
340. مهلهل بن ربيعة التَّغْلِي. ديوان مهلهل بن ربيعة : تح: أنطوان القوال، الجيل، بيروت، 1995
341. الموسوعة العربية العالمية، ج14، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، 1996
342. موسى سلمان: الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، لات
343. موسى منيف: نظرية الشعر عند الشعراء والنقاد في الأدب العربي الحديث (من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب)، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي للدراسة والنشر، بيروت، 1984
344. ميكائيل ريفاتير: دلالات الشعر، ترجمة ودراسة : محمد المعتمد، منشورات كلية الآداب جامعة الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء - المغرب، 1997
345. ميمون بن قيس بن جندل الأعشى: شرح ديوان الاعشى الكبير، تق: حنان صد الختي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994
346. النابغة الذبياني: الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف القاهرة، ط3، لات
347. نادر هدى: ديوان مسرات حجرية، دار الحداثة، بيروت- لبنان، 1985
348. نازك الملائكة: شظايا ورماد، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1949
349. ندى عسكر محمود: الوحدة العضوية في شعر الغزل لابن عبد ربه الأندلسي، المؤتمر العلمي الثامن عشر في مجال الآداب والجغرافية للعلوم الانسانية، الجامعة المستنصرية، العراق، جوان، 2018
350. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978
351. ناصر يوسف عثمان، ابراهيم موسى سنجلاوي، مقال: بين القصصية والغنائية، مجلة الجامعة، العدد3، ج1، أيلول، 1988
352. نبيلة الخطيب: ومض خاطر، دار الإعلام، عمان- الأردن، 2003
353. نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت
354. نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2
355. نسرین بدور: بعض من ملامح قصيدة الومضة، الأسبوع الأدبي، العدد 824، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002

356. نضال القاسم: النص الإبداعي بين السيري والمتخيل الشعري، دراسة فنية في شعر نادر هدى، دار البيروني للنشر، عمان-الأردن، ط1، 2018
357. نعمان القاضي: شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة للطباعة، القاهرة، 1977
358. نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، جمعه: صايل الكفيري، دار صفحات للدراسات و النشر، 2008
359. نفيسة التريكي: ديوان عصارة العبارة، دار العنقاء للنشر والتوزيع بعمان-الأردن، 2016
360. نوري حمودي القيسي، محمود عبد الله الجادر، بهجت عبد الغفور الحديثي: نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام، دراسة وتحليل، دار الحكمة للطباعة والنشر، بغداد 1990
361. هاني توفيق نصر الله: التخلّص في القصيدة العربية من الصيغة إلى البنية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات المجلد 14، العدد5، 1999
362. هايل محمد الطالب: قصيدة الومضة عند جيل التسعينيات في سوريا، مجلة عمان، الأردن، العدد 151
363. همام بن غالب بن صعصعة أبو فراس الفرزدق: الديوان، تح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، 1987
364. همام بن غالب بن صعصعة الفرزدق: الديوان، تح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987
365. وادي الحلفي: أنا والمس، مجموعة شعرية، مؤسسة نائر العصامي، بغداد، 2018
366. وجدان الصائغ: القصيدة وفضاء التأويل، منشورات وزارة الثقافة، اليمن، 2004
367. ولي الدين عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: المقدمة (كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)، تح: عبد الله محمد درويش، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004
368. وليد قصّاب: ديوان عبد الله بن رواحة ودراسة في شعره، دار العلوم، الرياض، السعودية، ط1، 1981
369. يسري عبد الغني عبدالله: التوقيعات، فن أدبي نسيناه، مجلة الموقف الأدبي، ع 413، دمشق، أيلول 2005
370. يوسف الخال: دقاتر الأيام، رياض الريس للطباعة والنشر، 1986
371. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978
372. يوسف الخال، مجلة الشعر، (أخبار وقضايا)، بيروت، لبنان، العدد الثالث، ط 5 ، 1978
373. يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ط2، دار الاندلس، بيروت-لبنان، 1983
374. يوسف بن إسماعيل النبهاني: المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، ج2، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط2، 1974
375. يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، 2000
376. يوسف حسن نوفل: النص الكلي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2004
377. يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط3، لات
378. يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب ، القاهرة ، د.ط ، لات
379. يونس شديفات: الموشحات الأندلسية، المصطلح والوزن والتأثير، دار جرير للنشر، عمان، ط1، 2008
380. يونس طركي سلوم البجاري: المعارضات في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية موازنة)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971

الواقع الإلكتروني:

- ثامر المصاروة: عمود الشعر العربي بين النشأة والتأسيس، موقع دار ناشري للكتب الإلكترونية، الرابط:
<http://www.nashiri.net/critiques-and-reviews/critiques-and-analyses/3653--e-v15-3653>
 - موقع قلم التعليمي: <https://qalamedu.org/>، اطّلت عليه يوم: 2020/6/5

- موقع جامعة بابل العراق:
<http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=19&depid=1&lcid=78018>
- موقع: المعرفة الأندلسية: <http://www.andalusite.ma/?p=1830> جميل حمداوي: شعر المديح النبوي في الأدب العربي، صحيفة المثقف، العدد: 2131 الجمعة 25 / 05 / 2012
<https://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-09/64377-2012-05-25-02-53-11>
- جابر قميحة: فجر القصة الشعرية، رابطة أدباء الشام، <http://www.odabasham.net> شوهد يوم 2020/05/8
للتوسّع في خصائص الشعر الحر:
- <https://www.startimes.com/f.aspx?t=11137621>
 - https://lahodod.blogspot.com/2013/09/blog-post_3468.html
 - https://bohouti.blogspot.com/2014/12/blog-post_843.html
 - <https://www.startimes.com/f.aspx?t=11137621>
 - https://www.alukah.net/literature_language/0/40311/
 - <https://annobes.yoo7.com/t208-topic>
 - <http://www.study4uae.com/vb/archive/index.php/t-29598.html>
 - https://ajdawer.blogspot.com/2017/07/blog-post_30.html
 - <https://www.kachaf.com/wiki.php?n=5ed8d7af67717625af0de6fd>