

تشكيل القصيدة العربية - من الإنشاء إلى التحرير -

د/ دكدوك بنقاسم

قسم اللغة العربية وآدابها

-جامعة أم البواقي-

Résumé :

Cette étude vise essentiellement à se rapprocher du monde de la poésie structurale qui a connu un essor dans notre poésie arabe contemporaine, comme étant un phénomène moderniste, et cela malgré son ancienneté dans notre patrimoine littéraire qui s'est illustré par des préambules destinés à cet effet depuis les 6ème et 7ème siècle du calandre hégirien.

Je suppose que le phénomène de la poésie structurale a été privé de son droit légitime dans la recherche, et dans l'analyse dans le passé et dans l'avenir, et c'est un point qui soulève un certain nombre de questionnement, dont le plus remarquable est l'intérêt qu'accordent les chercheurs et focalisent leur attention sur le contenu du poème, en premier lieu et sa mélodie en fin de parcours.

Ceci étant, la forme n'a pu trouver un engouement mérité, dont la forme traditionnelle de la poésie arabe a provoqué une certaine déviance des études, et l'écriture de son histoire pour son changement, et sa modélisation.

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الاقتراب من عالم القصيدة التشكيلية التي بدأت في الظهور، في شعرنا العربي المعاصر، كظاهرة حديثة على الرغم من أنها ظاهرة قديمة في موروثنا الأدبي، تبلورت بمقدمات مهيئة لها منذ القرنين السادس والسابع الهجريين.

وأعتقد أن ظاهرة القصيدة التشكيلية حرمت من حقها الطبيعي في البحث والتحليل قديما وحديثا، وهو أمر يثير العديد من التساؤلات، لعل أبرزها: أن عناية الدارسين ظلت منصبة على دراسة مضمون القصيدة أولا ثم موسيقاها آخرا؟ ولم يجد الشكل عناية مستحقة، وقد ساعد ثبات الشكل التقليدي للقصيدة العربية على الانصراف عن الدراسة والتأريخ لتغيره وتشكله.

يؤسس الشاعر وظيفته الشعرية على أساس تشكيل الرسالة اللغوية، معتمدا على وحدة الاختيار، وزاوية الرؤية الفنية، وذلك بتوزيع محور التعامل مع اللفظ على نحو وثيق الصلة بين حدث الكتابة، وفعل التلقي. الأمر الذي يبرز لنا حجم التلقي وأثره في توجيه العملية الإبداعية، لأن القارئ طرف فاعل في معادلة الإبداع الشعري (نص- مرجع- متلقي)، ومن ثم ففعل القراءة أو السماع (تلق) حاضر في زمنية الإبداع، قابع في تجاوب الشاعر، وكثيرا ما توجه صورة المتلقي الشاعر توجيهها إبداعيا يتناسب مع حجم المتلقي؛ لكي يتمكن من توصيل رسالته الشعرية وإحداث التأثير المقصود، ولاسيما مع الشعراء القدامى .

والشاعر العربي القديم كان يخلق نصه الشعري من رحم الحياة في أبسط ممارساتها، وكانت الخصيصة الشفوية الإبداعية للقصيدة الشعرية الجاهلية تتوافق مع قدرات المتلقي حيث تماثلت البنى الشعرية مع البنى الذهنية لفئات المجتمع الجاهلي . وكانت اللغة الفصحى هي الوسيط المؤثر في التوصيل والتأثير لإتقان الشاعر والمتلقي لهذه الفصحى بالفطرة، ومن ثم تناسل النص الشعري في البيئة الجاهلية، وشاع لأن المتلقي العربي - آنذاك - وجد فيه مفردات حياته وقضاياه، فحقق له النص الشعري لذة وانفعالا زادهما الإلقاء الشفوي بل والتمثيلي، وأصبح النص الشعري فضاء منشودا - بفعل التلقي الشفوي- بين المخيلة وفعل التذكر الطللي وشيوع الأداء الشفوي تناسب مع الذهنية العربية في وسط الجزيرة بخاصة حتى أن لغة الأعراب التي تمددت بعد الإسلام لم تعتن بالدور الحاسم للتحرير، قال حسان بن ثابت :

تغن في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار (1)

ومن ثم كثرت اللزمات التعبيرية بفعل الإنشاد والتلقي الشفوي مثل

(يا صاحبي/قفـا نبك ...) ومثل هذه اللزمات

تكررت في الملاحم التي استهلكت بالغناء أيضا ففي (جلجامش) : " ... فغنى بذكره

يا بلادي "

وفي (الإلياذة) : " تغنى أيتها الربة بغضب أخيل .."

وفي (الأوديسا): "غن يا ربة الشعر ..."، وهذا ليس مصادفة وإنما فرض بسبب الإنشاد الشفوي، وكان الأداء البليغ Actio ضرورة متعلقة بمسرح التعبير الشعري الشفوي، وكأننا إزاء كتابة بصوت عال تعتمد في تأثيرها بإلقاء المحمول الشعري على القدرات الصوتية والنبر، وأصبحت القافية ضرورة لا نقل عن انتظام عدد التفعيلات .

وشعراء العرب اعتمدوا في قصائدهم على وسائل الإنجاح الشفوي، ومن ذلك إقرار وحدة البيت، وقد اشترط النقاد القدامى -لهذا السبب - أن يكون البيت تاما بنفسه، وأصبحت القافية الجدار الفاصل بين الأبيات، ولذلك عابوا التضمين الذي يصل بين البيتين، وكأن وحدة البيت هنا كقصار الجمل المفضلة عند الخطيب.

وعلى مستوى الموضوعات نلاحظ ضيق الفارق بين الواقع الحياتي، والواقع الشعري مما يسر عملية التلقي الشفوي، وجاءت الصور الشعرية الحسية قريبة المنال، وكأنها صممت خصيصا لإسعاف المتلقى شفويا فكثرت التشبيه والاستعارة لاعتمادهما على وجود شيئين للصورة الشعرية فيقوى المعنى في إحداها ويضعف في الأخرى، وطالب النقد العربي القديم أن يستوفي الشاعر شروط التوصيل فاشترط الوضوح والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له .

وقلت الكنايات والمجاز مما يشير إلى أن التخييل الشفهي امتاح مادته من ذاكرة اجترارية قائمة على عمد حسية، ويبدو أن التخييل الشفوي ترك الصور المركبة لمرحلة حضارية لاحقة تعتمد التحرير وسيلة دون الإنشاد الشفوي.

وكان وجود الراوي ضرورة من تبعات الإنشاد والتلقي الشفوي، لصعوبة توافر مادة الكتابة في الجاهلية.

أما وجوده في الإسلام فهو امتداد لعادة وقد توازى السمع مع البعد التجريدي للإسلام، ولذلك فالتشكيل التجسدي للشعر في مرحلة لاحقة مثل -كما سنرى - انحدارا للذوق الإسلامي، ولذلك سنلاحظ حرص الشعراء في التشكيل على الشكول الهندسية والمورفولوجية والتي جاءت امتدادا طبيعيا للفلسفة الجمالية للأرابيسك الإسلامي .

وسيطرة ملكة الإنشاد الشفوي قد تكون أحد أبرز الأسباب لتنوع موضوعات المطولات الجاهلية، وكأن التنوع لإزالة السأم من المتلقي، وقد يعزز هذا الرأي القائل بأن

المطولة ليست قصيدة واحدة وإنما عدة قصائد، والشفهية " إسهام في تفسير تفتيت القصيدة العربية وتعدد أغراضها، وهو بقدر آخر محاولة للدفاع عن أهم صفاتها العمودية لا لتزكيها أو اقتراحها شكلا مستقبليا، بل لبيان ظرفية الصفة التعددية، والإشارة إلى انقضاء الحاجة إليها بعد استبدال الحواس في التلقي التحريري فيما بعد .."(2)

ولقد ساهمت الطبيعة الإنشادية الشفوية على إرساء القيم الجمالية للقصيدة العربية، ومن ثم كانت المحاولات المحدودة لتحرير القصيدة العربية(3) -لاسيما المعلقات الجاهلية- مرتبطة بالإلقاء الشفوي أيضا حيث تساوت الصدور والأعجاز، واحتفظت بمسافة النفس بينهما، فهي محاكاة مباشرة للإنشاد الشفوي.

والتصور الطبيعي أن الشكل التقليدي لتحرير القصيدة العربية لم يكن هو الأول، وهذا يتناسب مع قولنا إن الصورة الشعرية التي وصلتنا لأقدم النصوص الجاهلية لا تمثل البداية بالطبع، فمن غير المعقول أن تكون البداية بمثل هذه القوة والنضج عند امرئ القيس - مثلا- والذي أشار بدوره في ديوانه أنه يقول الشعر كابن حذام ... وإذا أضفنا إلى ذلك التصور العقلاني حقيقة أسبقية الرجز، وقد قيل بأنه كان يسجل في شكل أسطر مفردة ... ولكن هذه المحاولة لم تنتشر، وإن كنا لم نعدم النصوص التي حفظت على المحاولة التحريرية الأولى على الرغم على أنها جاءت عند شاعر متأخر نسبيا وهو الأعشى، حيث نسبت إليه هذه المحاولة التحريرية التي تعتمد على الأسطر المفردة الرأسية لا الأفقية، وذلك في هجائه لبني قميئة بن سعد، وهو يعيرهم بنبشهم القبور لسرقة الأكفان فقال :

" إن بني قميئة بن سعد كلهم لملصق وعبد ..."(4)

ويبدو أن شكل السطر الشعري كان يناسب الحداء والغناء، ولما عني العرب بتحرير القصائد المتميزة كالمعلقات كانت الكتابة (محاولة للتعبير عن الواقع الصوتي ...أو نقل الظاهرة الصوتية السمعية إلى ظاهرة كتابية مرئية (5)، وكان المفروض أن تبدأ الحواس مجتمعة في التلقي الشعري للنص المكتوب، ولكن ذلك لم يتحقق عند العربي في مراحله الأولى لندرة النصوص المكتوبة وعدم تداولها بين الناس ببسر وسهولة، لصعوبة توافر مواد الكتابة.(6)

وما يعنيها هنا أن محاولة الكتابة للقصيدة الشعرية العمودية قد نقلت لغتها من بعدها الزمني المنطوق إلى بعد مكاني مرئي (7) واتخذت الشكل التقليدي لبناء البيت الشعري بتوازي الصدر والعجز بمساحات متساوية وعلى خط أفقي بينهما البياض المعبر عن فاصل الصمت اللازمة للتنفس .

والتساؤل الآن لماذا اختارت القصيدة العربية هذا الشكل الكتابي ؟.. هل كان ترجمة مادية لصور عقلية ذات تصور مسبق فاكتملت صفة الثبات والاستمرارية ؟. أم أن هذا الشكل التقليدي صورة للمركزية الذاتية التي تتوافق مع موضوعات الشعر العربي الغنائي؟. هي استفهامات مطروحة مع هذا الشكل الباكر للقصيدة العربية . قد تصدق كأن نرتضي أنه شكل يتوافق مع المركزية الغنائية وقد يعزز هذا ما يردده النقاد الآن من أن الشكول الجديدة للقصيدة الشعرية قد خففت من المركزية الغنائية التي تعلق بالقصيدة العمودية ...

والباحث - إلى جانب الاستفهامات - يتصور أن الكتابة تمثل لقاء لغة صوتية بلغة تحريرية، ومن ثم لابد من غلبة تأثيرية لإحدهما على الأخرى، ونتصور أن هذه المرحلة الباكرة لكتابة القصيدة العربية قد غلبت طبيعة ولزمات اللغة الصوتية الشفهية على طبيعة الصياغة التحريرية، لأنها الأسبق والأقوى، والأكثر انتشاراً آنذاك .

ومن الطبيعي إذن أن يأتي هذا الشكل التحريري الأول صورة مباشرة ومحاكية للإنشاد الشفوي . فالصدر يقرأ دفعة واحدة ... ثم مساحة بضاء للتنفس وهي مساحة تزيد من إحياء التناسق النغمي لاسيما بعد أن يحتجز العجز مساحة صوتية مماثلة لمساحة الصدر، ولذلك فالتحرير الأول للقصيدة على هذا النحو لم يتبعه تغيير إشاري أو مهاري . وإنما جاء تطبيقاً مباشراً لصدى الصوت الإنشادي .

وننتج عن التساوي بين الصدر والعجز تناسبا زمنيا وصوتيا ممثلا في تساوي النغيمات. وتناسبا مكانيا ممثلا في هذا الشكل التقليدي الذي أعلى وحدة البيت، وشكلت الأبيات شكلا مربعا أو مستطيلا حسب طول القصيدة أو المقطوعة الشعرية .

وفي كل نلاحظ أن هذا الشكل قد جاء بفلسفة جمالية حاكت الفطرة عندما اعتمدت التناسب الثنائي وسيلة جمالية، والتناسب الثنائي يستمد أولياته من النموذج الإنساني نفسه، ومن الطبيعة وأساسياته الجمالية تعتمد على :

التساوي بين شطري البيت وتوازيهما

التكرار للوحدات العروضية ... والقافية والروي

التنظيم ويرتبط بتشكيل الإطار الخارجي (مربع/مستطيل) الحادث عن التنظيم

التحريري للنص الشعري .

وهذا الشكل الأول يتناسب وجماليات الذوق الفطري لو أخذنا بنظرية " كولردج" في الجمال، والتي يرى فيها الانسجام القائم بين الطبيعة والإنسان، لأن قوانين الطبيعة تتمثل فينا(8)، وافترض وجود القوانين المشتركة بين الطبيعة والإنسان يفيدنا في تقدير جماليات الشكل التقليدي لتحرير القصيدة العربية من ناحية، ومن ناحية أخرى يفسر لنا توافق الجمال الفطري مع جماليات هذا الشكل التقليدي .

ففي جسم الإنسان يتمثل الانسجام التام بين شطريه (أ، ب) فهناك تساوي بين الجزئين، وتواز يشابه تماما التساوي والتوازي بين الشطرات الأوائل والشطرات الثواني في القصيدة الواحدة، وكما أن هذه الأجزاء تجمعها علاقة وطيدة في جسم الإنسان تتمثل في علاقة الأجزاء بعضها ببعض (عمل الذراعين أو العينين - مثلا -)، فكذا نجد هذه العلاقة قائمة في القصيدة بين كل شطرين للبيت الواحد، فبهما معا يتحقق المعنى الجزئي لوحدة البيت، ثم بعلاقة الأبيات معا يتحقق المعنى الكلي " ويبقى الشعور بالجمال في توافق الإدراك المباشر لعلاقة كل جزء بالآخر، وعلاقة الجميع بالكل.

وإذا كان جمال الجسم الإنساني يستمد حيويته وانسجامه من انتظام نبضات القلب الواحد للجسد الواحد، فهذا النبض الموحد للإيقاع، والباعث على الحيوية نتخله يوازي عمل القافية الموحدة في القصيدة التقليدية، وكأن القافية كالقلب، لأنها تمثل نوعا من التوحد الإيقاعي، وهي رابط عضوي في موسيقى النص الشعري وهي المحققة لمزيد من الانسجام الموسيقي .

ونعتقد أن هذا التساوي والتشابه كفيلاً بإغرائنا بأن نردد في اطمئنان أن الشكل التحريري التقليدي للقصيدة العربية جاء محاكاة صادقة لأساسيات الجمال الفطري، وكأن العربي يحاكي بناءه الجسدي في هذا الشكل التحريري، وهو نوع من الجمال البحت البعيد عن تحكم القوانين والغايات الخارجية، وهو جمال ندركه بالحواس (سمع-بصر..) مما يجعل الاتفاق الأولي على أساسيات الجمال البحت والفطري أمراً ممكناً، لاسيما لمن ينتمون إلى حقبة زمانية واحدة، وبقعة مكانية واحدة تحقيقاً لأبعاد (الذوق المشترك). (9) وإذا كان العربي قد اهتم إلى هذا الشكل التقليدي بتأثير الإنشاد الشفوي من ناحية، ومحاكاة فطرية لفلسفة الثنائية الجمالية، والتي حاكها كما يحاكي ذاته محاكاة شكلية تستجيب لأساسيات الجمال الفطري في تساوي وتوازي الثنائيات...

فليس معنى هذا أن تحرير القصيدة العربية قد شاع وانتشر، لأن عملية التحرير كانت محدودة للغاية لصعوبة توافر مواد الكتابة، ومن ثم فيبقى للعصر الجاهلي، وللمعلقات بخاصة فضل التسجيل الأول، لكن التحرير الكتابي لم يؤت ثماره المرجوة على القصيدة العربية، لأن الشفوية بتبعاتها الإبداعية والنقدية قد فرضت نفسها فرضاً على القصيدة العربية، وظلت العملية التحريرية هامشية إلى أبعد الحدود، أو هي البعد الرسمي المتوج لتمييز بعض القصائد الجاهلية .

ولقد جاءت الأحكام النقدية معلنة استمرارية الشفوية الإنشادية، حيث كان القياس والاستحسان مرتبطاً بالبعد الشفوي ومدى نجاح الشاعر المنشد، وهو أمر لم يتوقف حتى بعد انتشار التحرير الشعري في العصر العباسي (10).

فالنقد التأثري الانفعالي جاء موازياً للإلقاء الشفوي، حيث كانت نقادات العصر الجاهلي القليلة المتفرقة تصدر مباشرة عن إحساس نابع من تذوق مباشر لجماليات النص من خلال السماع الأول للنص، ومن ثم جاءت النقادات التأثرية غاية في الإيجاز وابتعدت عن التحليل، ومالت للصياغة السجعية .. وأشهر تلك النقادات قد ركزت على المعاني الطائفة أو اكتشاف الأخطاء اللغوية (11)... كنقادات النابغة الذبياني، أو نقد طرفه بن العبد للمتلمس (12) ... أو النقادات التي ضاق بها الفرزدق من أبي عبد الله الحضرمي حتى هجاه الفرزدق بقوله :

فلو كان عبد الله مولى هجوته ولكن عبد الله مولى مواليا
فقال الحضرمي للفرزدق: وأنت في هذا مخطئ أيضا، وكان يقصد (موالى
مواليا)(13).

وامتد الأمر حتى العصر العباسي، وامتلاك اللغويين كالأصمعي ناصية النقد يشي
باستمرارية النقد اللغوي للنص القائم في أكثره على السماع ... وهذه الشفاهية ركزت
على الأخطاء العروضية في وقت لاحق .

وانتشار تحكيك الشعر (14) بداية من زهير ومدرسته إنما لتحسين الإنشاد
الشعري وللبحث عن أفضل الوسائل المؤثرة في المتلقي. وكذلك إعلاء مبدأ (وحدة البيت)
تناسب مع الإلقاء والتلقي الشفوي-على حد سواء- وكان (التحكيك) عند زهير من أجل
التفوق الإنشادي، أما التحكيك عند أبي تمام فكان من أجل المعاني المركبة للقراءة أقرب
منها إلى السماع .

ولقد تمدد التأثير الشفوي للشعر العربي حتى العصر العباسي والعصر الحديث،
ونجد أبا نواس يباغتنا بالقافية الحسية في وقت انتشرت فيه الكتابة، وبدأت فيه الصور
المركبة والمجردة، والقوافي الحسية دليل على الرغبة الإنشادية والتي وصلت مداها في
القصيدة العربية قديما وحديثا، ولقد روى (ابن رشيق) صاحب العمدة، وقال: "قد جاء أبو
نواس بإشارات أخر لم تجر العادة بمثلها، وذلك أن الأمين بن زبيدة قال له مرة : هل
تصنع شعرا لا قافية له؟ قال نعم، وارتجل من فوره:

ولقد قلت للمليحة قولي من بعيد لم يحبك (إشارة قبلية)
فأشارت بمعصم ثم قالت من بعيد خلاف قولي... (إشارة لا لا) (15)
والإشارات تكون باليد أو بحركات الشفاهة.

ويورد الراجزي(16) (ماروى عن الملك الصالح نجم الدين أيوب أنه كان إذا مدح
لا ينظر إلى وجه مادحه، فإذا بالصاحب جمال الدين الشاعر يبني قصيدته على قافية
إشارية مما اضطر الملك إلى أن ينظر إليه وهو ينشد .

تعشقت طبيا وجهه مشرق كذا إذا ماس خلت الغصن من قده كذا
له مقلة كحلاء نجلاء إن رنت رمت اسمها في قلب عاشقه كذا

أيًا نسمات الروض بالله بلغي سلامي إلى من صرت من أجله كذا(17)
ومثل هذه المحاولة تبعث التفاعل الشفوي المقصود بين الصورة والحركة والعكس.

إننا لا نسعى إلى إثبات الآثار الشفوية في القصيدة العربية، ولأن هذا الأمر لا يحتاج إلى إثبات، وإنما نقصد النتيجة المترتبة على ذلك وهي تفسر لنا لماذا امتد الشكل التقليدي الأول للقصيدة العربية حتى الآن.....؟ لاشك في وجود صلة وثيقة بين الطبيعة الإنشادية الحية حتى الآن وبين الشكل التحريري الأول والذي امتد حتى عصرنا الحديث، لأنه النموذج المباشر للإنشاد الشفوي لشطري البيت الشعري، وهو نموذج جيد للتلقي البصري أيضا .

وعلى الرغم من سيطرة هذا الشكل الأول، إلا أنه لم يكن الوحيد في تاريخنا الشعري وإنما وجدنا محاولات فردية متناثرة حاولت تغيير جغرافية الكتابة التحريرية للقصيدة العربية لاسيما في العصر العباسي .

قال هوكز " إن الإشارات السمعية تختلف في شكلها عن الإشارات البصرية، فالأولى تستخدم الزمان وليس الفضاء عاملاً بنويًا رئيسًا، أما الثانية فتستخدم الفضاء أكثر مما تستخدم الزمان، والأولى تميل إلى أن تكون رمزية بطبيعتها بينما الإشارات البصرية المكانية تميل إلى أن تكون أيقونية أو تمثالية في طبيعتها"(18) .

وعلى الرغم من أن انتشار التحرير، لم يلغ الإنشاد الشفوي، إلا أننا نتصور أن المسافة التي قطعتها القصيدة العربية من الإنشاد الشفوي بلزماته، إلى التشكيل التحريري برؤاه هي نفسها المسافة من الآخر إلى ذاتها، لأنها امتلكت بالتحرير طاقات إيحائية مفعمة بالعلاقات الداخلية التركيبية المعبرة عن كل ماهو شعري من خلال عقلية تركيبية مزودة بأبعاد حضارية عباسية .

ومن ثم جاءت الفروق التعبيرية في الموضوع الواحد. فهذا امرؤ القيس وبشار قد ضاقا بطول الليل، فقال امرؤ القيس:

فيالك من ليل كأن نجومه بكل مغار الفتل شدت ببذبل(19)

وقال بشار:

خليلي مابال الدجي ليس يبرح وما بال ضوء الصبح لا يتوضح

أضل الصباح المستنير طريقه أم الدهر ليل كله ليس يبرح(20)

والفارق بينهما واضح، فالنزعة الحسية والشفوية بارزة في مستهل بيت امرئ القيس وفي تشبيهه، أما بشار، فقد تخفف -إلى حد ما- من النزعة الخطابية وأثار الشكوى في استقهامات مالت إلى التجريد .

ومثل هذه النصوص العباسية قد حملت الكثير من التفرد والتميز، وهي لا تحاور المتلقي إلا من خلال موقع التجاوز الشفوي وتخفف الشعراء من اللزمات الشفوية، واستبدلوها بأسس معيارية تنطلق من مرحلة التحرير النصي، وهي مرحلة قد حركت المسار النقدي بالقدر نفسه الذي تحرك به المسار الإبداعي، والتحرير هو الذي مكن محمد بن سلام الجمحي من جمع النصوص وترتيب طبقاته على أسس منهجية، ومكن للآمدي أن يجمع ما قيل عن الطائيين، ويجمع أشعارهما ليتمكن من موازنته، وهو الأمر نفسه الذي مكن لعبد القاهر الجرجاني من تجاوز النظرة الجزئية للفظ والمعنى، ليتوصل إلى نظرية النظم.... إنها النصوص المكتوبة التي تمكن من الرؤية الكلية والمراجعة النقدية... لقد تمكن الناقد من القراءة والتأمل والتحليل، إننا أمام ناقد يمتلك النص امتلاكاً تحريراً، أما قبل فقد امتلك الناقد النص امتلاكاً شفوياً فاحتكم إلى الانطباع التأثري الذي مكنه من إطلاق أحكام عامة وأقوال مسجوعة .

لقد انشغل الدارسون من قبل بتقييم الحضارة العباسية، وصنفوا النقد العربي، والإبداع العربي من خلال رؤى حضارية وفنية وقلما انفتوا إلى دور التحرير والكتابة في هذه النهضة، إنها نقلة حضارية مهمة لعب -فيها- التحرير الكتابي والنسخ دوراً لا يقل عن الدور الذي لعبته المطبعة(21) عندما دخلت إلى المنطقة العربية في العصر الحديث .

ولا شك أن لزمات التحرير الشعري قد وجدت ردود أفعال متباينة بين العرب فالبعض تقبلها وأشاد بها، والبعض الآخر سخر منها، لأنه امتلاً بلزمات الشعر الإنشادي والنقد القائم على إنجاح الإنشاد الشعري، وقد جاء في الأغاني -مثلاً- أن أحد المتلقين حين سمع قول أبي تمام :

لا تسقني ماء الملام فأني صب قد استعذبت ماء بكائي (22)
أخذ وعاء، وذهب يطلب منه -في شيء من السخرية - قطرات من ماء الملام،
فأجابه أبو تمام بأنه لن يعطيه ما يريد قبل أن يأتيه بريشة من "جناح الذل" (23).
وابن الأثير يورد المثل الثاني، فقال إن "أبا سعيد الضرير وأبا العميث أنكرا على
أبي تمام: أنه عوادي يوسف.... وقالوا: لم لا يقول ما يفهم، وقال: لم لا يفهمان ما يقال
(24)".

لقد كان (أبو سعيد وأبو العميث) معذورين، لأن التلقي الشفوي الذي تعودا عليه لم
يكن يحفل بالبعد التركيبي والمجازي المقدر للبناء المكاني والبصري للقصيدة المكتوبة،
وما يستتبع ذلك من فرضية التأمل والتفكير التي أصبحت تتناسب مع الصلة الانفرادية
بالنص المقروء..... وأبو تمام في رده على الجميع يعيب على المتلقي الشفوي الذي
يستعذب الشعر المفهوم من السماع الأول .

إن أثر التحرير النصي للقصيدة العربية قد أكسبها عمقا دلاليا، ودراسته مع
التطور الشكلي والتشكلي أصبح أمرا ضروريا، ويحتاج إلى جهود مكثفة لإعادة اكتشاف
تراثنا الشعري الذي أعادته الحداثة الشعرية إلى ميدان المناورة الإبداعية وعلينا إعادة
الاكتشاف في ضوء معطيات التنظير الحديث .

وكان من الطبيعي مع محاولات التجديد في العصر العباسي أن تمتد أيدي
الشعراء بفعل التحرير - إلى محاولات الخروج على الشكل الشعري التقليدي الموسوم
بالبيت الشعري بشطريه المتساويين في بناء أفقي متواز. ولكنها محاولات فردية جاءت
حرجة بفعل البعد السلطوي للشكل التحريري الأول (وكان الاضطهاد قد جفف في النفس
العربية حب الحركة والحياة ورغبة التجديد، وأشاع النفاق والخوف والفصام..... وغير
من سلوكيات لا تصدر عن اقتناع شخصي، بقدر ما كانت ترضي المسابرة
الاجتماعية" (25) .

ولن ننسى الموقف الغريب لبعض علماء المشرق العربي عندما رفضوا تسجيل
الموشحات الأندلسية في مؤلفاتهم لخروجها على نمط الكتابة الشعرية التقليدية، الأمر الذي
تسبب في ضياع بعض الموشحات .

بل إن هذا الثبات والاستمرارية للشكل التقليدي للقصيدة العربية، قد دفع بعض الباحثين إلى تصور عدم وجود خروج على جغرافية القصيدة العمودية إلا مع الموشحات، قال طراد الكبيسي".... ولعل أول خروج على جغرافية النص -يقصد النص الشعري- جاء من الأندلسيين عندما استحدثوا الموشح"(26)، ويجزم بأنه قبل الأندلسيين " لم يعرف الشعر العربي منذ تاريخ معرفتنا به نظاما كتابيا للنص غير نظام توازي الصدور والأعجاز وبينهما بياض، هو فاصلة الصمت اللازمة للنفس" (27) .

وأعتقد أن هذا الجزم لم يبلغ من الدقة منتهاها، ويبدو أن بعض الباحثين أطلق هذه الأحكام وهو في مأمن يتصور به أن التجديد الشكلي مرتبط بالتجديد الموسيقي، وهذا ليس صحيحا في كل الأحيان، لأن العروض العربي قد حمل داخله إمكانات عديدة للتحريم الكتابي، لاسيما مع الشعر المدور ومع ظاهرة التضمين، وهي ظاهرة لو استثمرت في وقت باكر لحققت سيولة شعرية، كالتي تحققت للشعر الفرنسي، لكن سطوة الرسم الكتابي الأول جعلت التضمين عيبا، واضطر الشعراء إلى قطع الكلمة بين شطرين كقول المتنبي:

أنا في أمة تداركها الله —————
هـ غريب كصالح في ثمود(28)

والتضمين الذي عابه القدماء قد حد من تطور القصيدة الشعرية وشكلها كما قال د.النويهي ".... وهذه حقيقة مهمة، لأنها تدلنا على أن القدامى أنفسهم تملأوا أحيانا من وحدة البيت القاسية وخرجوا عليها(29) كقول عمر بن أبي ربيعة :

فبت رقيبا للرفاق على شفا —————
أحاذر منهم من يطوف وأنظر
إليهم متى يستمكن النوم منهم —————
ولي مجلس لولا اللبانة أوعر(30)

وروى المعري في (الفصول والغايات) أبياتا عن العباسيين المحدثين تتلاعب بوحدة البيت والقافية.... ولكنها تقع تحت سطوة الشكل الكتابي الأول عنوة على الرغم من اتصال المعاني والكلمات نفسها التي قطعت تقطيعا للالتزام بالشكل التقليدي:

"أبا بكر لقد جاءت —————
ك من يحيي بن منصو
رو الكأس فخذها من —————
هـ صرفا غير ممزو
جة جنبك ال —————
أبا بكر من السو..." (31).

وتلاحظ سلطة الشكل التقليدي وتمزيقه لهذه الأبيات الهزجية (مفاعلين....)

وتلاحظ أيضا التداخل المعنوي والتشابك الذي يضطر الشاعر إلى فضه بسلطة
واو الروي والقافية لتنفيذ حدود الإيقاع مهما تناثرت الكلمات..... وكان يمكن لمثل هذه
المحاولة أن تخرج على حدود الرسم التقليدي الأول.

ولكن محاولات الخروج على الشكل التقليدي لم تتوقف عند حدود التضمين، وإنما
تجددت مع التثليث والتربيع والتخميس.... ثم جاءت محاولة الكتابة بطريقة السطر
الشعري الذي يحدد بالرسم الكتابي طريقة القراءة، ويقترّب أبو نواس بجرأة من حدود
الشكل الحديث فيكتب: " الحمد لله

أني

على حداثة سني

فقت المحبين طرا

ببعض ما شاع عني

فكيف لو علم الناس

ما تغيب مني " (32) .

ويأتي دهارة بنموذج آخر يقترب في تحريره من نموذج السطر الشعري الملتزم
ب (متفاعلات) والقافية، مما يجعلها، كمحاولة أبي نواس، مجرد خروج على شكل القصيدة
دونما تجديد موسيقي، وإذا كان أبو نواس قد عرض في محاولته طريقة قراءة، فإن
نموذج (أبو العتاهية) هنا يورد البيت دونما مسافة بين الشطرين وكأنه قصد التتابع
الوصفي المتصل، قال (أبو العتاهية) :

"وذو المنابر والعساكر والداكر والحضائر والمدائن والقرى

وذو المواكب والكتائب والنخائب والمراتب والمناصب في العلى" (33) .

وفي دروب الصنعة الشعرية، تتعدد محاولات الشكل الشعري حتى نصل إلى
التشكيل. وأورد (ابن خلكان) ما يقرأ نظماً ونثراً في ترجمة الشاعر المصري الملقب
بموفق الدين قال " أخبرني أحد أصحابه أن شخصا قال رأيت في تأليف أبي العلاء
المعري ما صورته أصلحك الله وأبقاك، لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا
الخالي لكي نحدث عهدا بك يا خير الأخلاء فما مثلك من غير عهدا أو غفل" (34)،

ويستوقف ابن خلكان راوي الحكاية ليعالج هو حلها فيظهر له أنها قطعة من مجزوء الرجز تشتمل على أربعة أبيات مقفاة على روي اللام :

أصلحك الله وأبـــــــ
 قاك لقد كان من الــــ
 واجب أن تأتينا اليوم
 إلى منزلنا الــــ
 خالي لكي تحدث عهــــ
 دا بك يا خير الأخل
 لاء فما مثلك من
 غير عهدا أو غفل

والصنعة واضحة في إعادة تحرير النص بالشكل التقليدي لإثبات حدود النظم والوزن، وقد ذكر الثعالبي في ترجمة بديع الزمان اليتيمة أنه " يوشح القصيدة الفريدة من قوله بالرسالة الشريفة من إنشائه، فيقرأ من النظم نثرا، ومن النثر النظم".

ومثال ذلك في (وفيات الأعيان) لابن خلكان ورد ما كتبه إبراهيم بن العباس الصولي عن لسان أمير المؤمنين إلى بعض الخارجين على الخلافة يتوعده فقال: "أما بعد، فإن لأمر المؤمنين أناة، فإن لم تغن عقب بعدها وعيدا، فإن لم يغن أغنت عزائمه والسلام"(35)

ويمكن أن تكتب نظما كالآتي

أناة، فإن لم تغن عقب بعدها وعيدا فإن لم تغن أغنت عزائمه(36)

وما يعيننا من هذه النماذج أن محاولات الخروج على الشكل التقليدي للقصيدة العربية قد تحققت في مظاهر فردية، ولكنها ظلت حبيسة المراجع القديمة، والأمر الآخر الأهم أن القصيدة التقليدية ببنائها الموسيقي تحمل إمكانات المطاوعة التشكيلية وأنه لولا أنهم عابوا التضمنين لكان لشكل القصيدة العربية شأن آخر، ولتحققت القصيدة المدورة في وقت باكر، ومن ناحية ثالثة فتلك المحاولات أسهمت بدور فعال في الكشف عن جذور ظاهرة القصيدة التشكيلية لاسيما من خلال (الدمج/التضمنين/التخميس/التثايلث.....) .

أما ما جاء على هيئة السطر الشعري وكتب كالثنر، فهي محاولة أكثر جرأة..... وكلها محاولات مهدت برغبة تجديد الطريق إلى القصيدة التشكيلية من خلال القصيدة العمودية.

الهوامش:

- (1) راجع الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، د ت، ص 47.
- (2) بعض مشكلات توصيل الشعر من خلال شبكة الاتصال المعاصرة، حاتم الصكر، بحوث المربد ببغداد 1986، دار الحرية للطباعة.
- (3) نهضت نظريات بلاغية ونقدية متعلقة بالإنشاد الشفوي للشعر مثل (نظرية الأغراض الشعرية، نظرية المقام اللغوية، نظرية الفضائل .. راجع نقد الشعر لقدامة بن جعفر 68-70. فضلا عن توافر الازدواج المعنوي والتكرار والطابع الترجيبي الذي يمثل خاصية بنائية للشعر الغنائي بخاصة، ولاسيما إن كان يعتمد على الإنشاد الشفوي.
- (4) ديوان الأعشى، شرح وتعليق: محمد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت، ص 309.
- (5) اللغة العربية عبر القرون، د. محمود فهمي حجازي، المكتبة الثقافية بالقاهرة، مصر، د ت، ص 9.
- (6) استخدم الجاهليون (الحجاره والعظام والجلود...) كموايد للكتابة مما صعب مهمة التدوين، بينما أضاف المسلمون القراطيس على نطاق محدود. أما الورق (الكاغذ) فعرفه العرب لأول مرة سنة 133هـ عندما وصلت الجيوش الإسلامية إلى سمرقند. وأسر العرب عددا من صناعات الورق الصينيين ... وفي نهاية القرن الثامن الميلادي أنشئت مصانع للورق في بغداد ودمشق... وغيرها من المدن الإسلامية في عهد هارون الرشيد. ويذكر ابن النديم في " الفهرست" أنواع الورق التي سميت بأسماء ولاة المسلمين مثل (السلماي/ الطلحي/ الجعفري/ الطاهري/...) ولمزيد من التفصيل يمكن مراجعة رسالة ماجستير في الموضوع، عنوانها (أدوات ومواد الكتابة في العصر العباسي) لنضال عبد العالي، جامعة بغداد، العراق.
- (7) اللغة العربية عبر القرون د. محمود فهمي حجازي 15.
- (8) S.T Coleridge : On the Principles of Saund Critieism
- نقلا عن : الأسس الجمالية في النقد العربي ..، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1974، ص 125-126.
- (9) راجع : الأسس الجمالية للنقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، 127.
- (10) راجع : كتاب د. عز الدين إسماعيل (الأسس الجمالية للنقد العربي)، فلقد فصل القول في هذا المجال.
- (11) راجع الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، ط 2/ص 54
- (12) راجع (مقالات في تاريخ النقد الأدبي) داود سلوم ص 35. وذلك عندما قال المتلمس :
وقد أتتأسى لهم عند احتضاره بناج عليه الصيعيرية مكدم
فقال طرفه : استتوق الجمل، لأن (الصيعيرية) صفة للإناث.
- (13) معالم النقد الأدبي، د. عبد الرحمن عثمان، مطبعة المدني، القاهرة 148.
- (14) (التحكيك) مصطلح عربي قديم قصدوا به الصنعة من أجل العناية باللفظ والتركيب البلاغي، وهي دعوة تشابه إلى حد كبير مع دعوة الفن للفن في المذهب البرناسي في أوربا.

- (15) راجع العمدة لابن رشيق، ط5، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1981.
- (16) تاريخ آداب العرب، الرافعي، ج 3، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2 1974، 375-376.
- (17) تاريخ آداب العرب، الرافعي، ج 3، 375-376.
- (18) البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة، المطبعة الأدبية، بيروت 1972 .
- (19) ديوان امرئ القيس، دار صادر، بيروت، 1958.
- (20) ديوان بشار بن برد، تحقيق: الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1957.
- (21) أعني مطبعة بولاق كأقدم مطبعة عربية .
- (22) ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط 2، 1970.
- (23) راجع الأغاني، للأصفهاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1997/ وهو يشير إلى الآية الكريمة "واخفض لهما جناح الذل من الرحمة.....".
- (24) المثل/ السائر/ ابن الأثير، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995، ص 160 .
- (25) الوسطية العربية مذهب وتطبيق / د.عبد الحميد ابراهيم، دار المعارف، مصر 1986، ص 201 .
- (26) الشعر والكتابة، القصيدة البصرية/ طراد الكبيسي، بحوث المريد 1986، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص 4 .
- (27) السابق/ 4 - 5 .
- (28) ديوان المتنبي، شرح ناصيف اليازجي، المطبعة الأدبية، بيروت 1305 هـ.
- (29) قضية الشعر الجديد/ د.محمد النويهي، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة 1964، ص 278 .
- (30) ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار صادر، بيروت، 1961.
- (31) الفصول والغايات/ المعري، نشر محمود الزناتي، المكتب التجاري، بيروت، د ت، ص 258.
- (32) النص منقول من كتاب د. عمر فروخ (هذا الشعر الحديث)، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، 1985، ط 2 .
- (33) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري/ د. مصطفى هدارة، دار المعارف، مصر، 1971، ص 298-299 .
- (34) تاريخ آداب العرب/ الرافعي/ ج3/ 390 .
- (35) وفيات الأعيان/ ابن خلكان/ تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د ت .
- (36) ليس كل كلام موزون شعرا وإلا قلنا (من يشتري باندجان) إنه شعر لأنه جاء على (مستعلن مفعولان)، والنصيحة العامة (تعلم يا فتى فالجهل عار ولا يرضى به إلا الحمار) يمكن أن تكتب على شطرين ولكنها ليست شعرا، ولذلك أضاف بعض النقاد إلى معنى الشعر القصيدة، قال ابن جني (القصيدة وسمي القصيد قصيدا لأنه قصد واعتمد) .