

النشر في حضرة الشعر - حوار الإيقاع والمعيار

أ.د. لؤي علي خليل

كلية الآداب والعلوم / جامعة قطر

البحث عن الكنز

يكاد يكون التعامل مع النصوص الأدبية أشبه بالتعامل مع كائنات زئبقية هلامية، بينها قدرٌ يسيرٌ من الاشتراك ومساحةٌ كبيرةٌ من الاختلاف؛ فلا يعثر الدارس على مفاتيح تُعينه في القبض على حدود نصٍّ ما، وفكِّ مغاليقه، وإثارة السحرِ الكامنِ فيه، حتى يضطره نصٌّ آخر إلى إفراغ جعبته من تلك العدة، والبحث عن أخرى جديدةٍ تلائم النصَّ الجديد.. وهكذا دواليك.

فلكل نص مفتاح، ولكل ناقد رؤيةٌ لإدارة هذه المفاتيح، والمشتراك الذي يجمع الدارسين هو افتراض وجود كثر¹ كامنٍ في النص، يحتاج إلى يدٍ خبيرةٍ تسلط الأضواء عليه، فتظهر زئبقية النصوص ومراوغتها من جديد؛ حين تمنح كلَّ قارئٍ وكلَّ دارسٍ سحره الخاص / كثره الخاص، فتتعدد كنوز النص بتعدد القراءات.

وهذا التصور المبنى على وجودٍ ودبعيةٍ في النص - ليس من قبيل الحتميات أو المسلمات؛ فلا شيء في الفن نهائياً ومحسوم، ولذلك يحتاج كلُّ افتراض إلى اختبارٍ لإثبات صحته، وليس افتراض وجود الودعية بمعزلٍ عن ذلك.

ومن أجل خلق مناخٍ مناسبٍ لاختبار كهذا يحسن بالنصوص المعنية التي يختارها الدارس، أو الناقد، أن تكون بعيدةً عن التصنيف القيمي، أو لم يصل حدُّ تصنيفها، بعد، مرحلةً يمكن أن تُشكّل عرفاً أو مشتركاً ثقافياً للدارسين، فبقيت بعيدةً، نوعاً ما، عن الانحياز إلى أيِّ حدٍّ من حدود أحكام القيمة؛ حتى لا تمارس إكراهاً ثقافياً، مهما كانت درجته، يؤثر في طبيعة القراءة والتلقي، وحتى لا

يكون أفقُ التوقع لأيِّ دارسٍ منحازاً مسبقاً، بوعي أو بغير وعي، إلى أي نوع من أنواع التصنيف وأحكام القيمة.

وبسببٍ من جملة الاعتبارات السابقة بدا النتاج الشعري لحمزة شحاتة المتمثل في ديوانه مناسباً جداً، لتحقيقه الاشتراطات المطلوبة بنسبةٍ كبيرة؛ ولاسيما أن ديوانه الذي أصدر جل شعره في الخليج العربي يمثل وثيقة أسلوبية مهمة لتاريخ الشعرية العربية ؛ ولاسيما خارج فضاء الديوانين المصري والشامي؛ إذ يقف نصه في المنتصف الحرج بين سطوة الموروث الخليلي وممكنات الحداثة الجمالية، فيقدم أنموذجاً فريداً لقصيدة تحافظ بنيتها الخارجية على الأطر الإيقاعية التقليدية من الوزن والقافية، وفي الآن نفسه تظهر في متنه الداخلي انشغالات حدثية تقترب في كثير من مظاهرها من نزعة نثرية فرضتها الميول الفلسفية والمحاكمات العقلية التي تميز فكره

هل ثمة كنز حقا؟

ما مقدار السحر المطلوب وجوده في النص حتى يثير دارساً ما؟

بهذا السؤال الافتراضي شرعت في قراءة نصوص الديوان، يحدوني الأمل بأن أكثرًا مخبوءاً من كنوز الشعرية سيتكشف أمام ناظرِيَّ في نصٍّ ما، ويدفعني دفعاً إليه، ولكنّ النصوص تتالت والكتر ما يزال موغلاً في الاختباء، حتى انتهت آخر صفحة من الديوان!! فعدت إلى قراءة النصوص كلها مرةً أخرى، بعدها نصّاً واحداً كلياً؛ علّ هذه القراءة تعيد اكتشاف ما لم تكتشفه القراءة الأولى.. فتكررت الأحداث، وبقي الكثر موغلاً في غيابه الأول!! مما يعني أن هناك ثغرةً لا بد من ردمها! فهل المشكلة في الافتراض السابق للقراءة، أم هي في النصوص نفسها؟

وذلك ما دفع إلى إعادة صياغة السؤال على نحو آخر يعكس تصوراً مختلفاً عن سابقه: هل يجب أن يكون في النص سحرٌ مخبوء! أم بحسب النص أن يثير فكرةً للدراسة، فيكون مجالاً تطبيقياً لها؟ يكمن الفرق بين التصورين في أن افتراض وجودٍ كثرٍ أو سحرٍ هو افتراضٌ متحيّز، سببه تحيُّزٌ كلمتي (كثر وسحر) إلى حكمٍ قيمةٍ واضح، ناهيك عن تحييز الشعرية نفسها إلى مساحة معرفية أو دلالية محددة! على حين ينأى التصور الآخر عن مثل هذا التحيز بالمطلق.

من هذا المفترق الجديد يمتُ وجهي قَبْلَ الديوان أُنَفَحَصْ نصوصه للمرة الثالثة، فاستوقفتني مسألة لافتة، سرعان ما تحوّلت إلى ظاهرةٍ عندما تكررَ حضورُها بين النصوص بأشكالٍ مختلفة، وعلى درجات متباينة، وأعني بذلك ظهورَ إيقاعٍ آخرَ في النصوص غير إيقاع الشعر، يوازيه أحياناً ويتخلف عنه أحياناً، يتقدّمه حيناً ويشوّش عليه أحيان كثيرة، ألا وهو إيقاع النثر.

والمراد من اقتران الإيقاع بالنثر في نصوص شحاتة الإشارة إلى أن درجة ظهور النثر في الشعري قد وصل حداً من الإشباع والكثافة بحيث شكّل بتضافره إيقاعاً يكاد يوازي إيقاع الشعر نفسه، ولكنه لا يسير معه على نسق واحد، فإيقاع الشعر مبني على النظام (الوزن، والاتساق، والتناظر.. إلخ)، وإيقاع النثر مبني على كسر النظام (كسر الوزن والترسل.. إلخ). فكان لابد من التوقف وتقليب النظر في النصوص على ضوء هذا المنظور.

الإيقاع والوزن!

ينظر عادةً إلى الوزن "في العروض [على أنه] التفعيلات ونظامها وتقطيعها في البيت الشعري المصوغ حسب القواعد"²، أو على أنه "مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت"³، أو على أنه قالب تجريدي مسبق، ذهني أو رياضي/قياسي، يُنظّم توزيع المقاطع الصوتية، أو النبرات، أو الوحدات الزمنية الطويلة والقصيرة، داخل البيت أو السطر الشعري، ليضمن بقاءها ثابتة على نسق واحد، من أول القصيدة إلى آخرها، فهو بهذا المعنى قانون بنيوي سابق على التحقق، يمكن قياسه ووصفه وتصنيفه⁴.

وعلى الرغم من أن التعريفات التقليدية للإيقاع تربطه بالوزن نفسه، كما هو الحال في تعريف المعجم الأدبي الذي عدّه فناً قادراً على "إحداث إحساس مستحب، بالإفادة من جرس الألفاظ، وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع، وسواها من الوسائل الموسيقية الصائبة"⁵، فإن من الممكن الحديث عن حضور إيقاعي لا يرتبط بالوزن فحسب؛ فقد جاء في تعاريفه أنه "إحساس الشاعر بالحروف والكلمات والعبارة إحساساً بحيث تجيء في النص أو جزء منه، متسقة متجاوبة، بمعنى آخر الإحساس بجماليات اللغة، وقيمتها الصوتية والتركيبية وهذا يعني أن مثل هذه الموسيقى لا تعتمد على الصورة الزمنية للتفعيلة"⁶، أو هو "النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور وأيضاً بين وقع

الكلام وتأثيره في المتلقي والحالة النفسية للشاعر فهو مزاجية تامة بين المعنى والشكل وبين الشاعر والمتلقي"⁷.

فمن الممكن أن ينشأ الإيقاع بصفته أثرًا أدائيًا ناتجًا من تضافر نظامين متشابهين: يرتبط الأول بالوزن نفسه، بصرامته المعيارية وما تفرضه على اللغة - وأحيانًا الأداء - من قواعد وحدود، ويرتبط الآخر بما هو خارج نظام الوزن القياسي، من وقفات أو مدود أدائية متوازنة، أو نغمات عاطفية، أو مفردات وجمل وتراكيب متسقة، أو ذات إيجاء منظم على نحو متصل.

كما إن ورود صفة (مستحب) في تعريف الإيقاع يبدو غريبًا؛ لأن الإيقاع ليس كله مستحبًا؛ فثمة إيقاع مزعج وإيقاع مرعب، وإيقاع بطيء وإيقاع سريع.. إلخ، فالإيقاع لا يوصف بالارتياح والاستحباب دائمًا، لأن من شأن الإيقاع أن يشير، فحسب، إلى نظام من الموسيقى لها تأثير على نحو ما.

يقع الوزن إذاً في مستوى التجريد والقياس، على حين يقع الإيقاع في مستوى الإنجاز الصوتي والزمني والنفسي للنص، فيمكن لقصيدتين مكتوبتين على الوزن نفسه أن يكون لهما إيقاعان مختلفان، بناءً على كيفية ترتيب الشاعر للأصوات، وعلى كيفية الأداء الصوتي لهما، وبناءً على التجربة العاطفية التي يكتثرانها أو يثيرانها.

كما قد ينشأ الإيقاع من غير القوالب الوزنية، فيتشكل من توازن الجمل، وتوازن المفردات وترتيبها وعددها أحيانًا، ومن الإيقاع النفسي للتعبير، بخلاف الوزن الذي لا يمكن أن ينشأ من غير إيقاع، لأنه يقوم على قوالب مسبقة تسبق الصياغة اللغوية نفسها.

فالوزن يوجد بوصفه (نمطًا عامًا) يمكن أن تشترك فيه قصائد متعددة، فيصح أن نصف عددًا كبيرًا من النصوص بأنها مكتوبة على الوزن نفسه، أو على النسق العروضي ذاته، ما دام بينها قدر من الانتظام القابل للتجريد، كالقصائد التي تنبني على (البحر الطويل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)⁸ وجوازاته؛ كقصيدة امرئ القيس التي مطلعها: (قفا نبك من ذكرى حبيب ومترل)⁹، فهي من البحر الطويل، ومثلها قصيدة عنتره التي مطلعها (أعاب دهرًا لا يلين لعاب)¹⁰، ومثلها أبيات حاتم الطائي: (وقائلة أهلك بالجوود مالنا)¹¹، فهذه القصائد تشترك في اعتمادها البحر الطويل قالبًا موسيقيًا على الرغم من الخلاف الواضح في موضوعاتها وفي أثرها الإيقاعي والنفسي! فالوزن بهذا المعنى بنية كاملة

مغلقة، أمّا الإيقاع فلا يُختزل إلى هذا المستوى العام؛ لأنه يتعيّن في كل قصيدة بحسب خصوصية توزيع الألفاظ، ومواقع النبر، وطول الجمل، والوقفات، ودرجة التوتر أو الانسياب في الأداء، وكثافة العاطفة أو عدمها، فهو بهذا المعنى خبرة سمعية وأدائية ونفسية.

وهذه الفوارق هي ما يجعل الوزن قابلاً للتكرار من نص إلى آخر، من غير أن يتأثر بالطبيعة الفردية للتجربة الشعرية لكل نص، على حين يمتاز الإيقاع، في جوهره، بأنه (خصوصية نصية)، لا تتكرر على الصورة نفسها، حتى لو اشتركت قصيدتان في البنية الوزنية ذاتها؛ فالوزن، بهذا المعنى، أشبه بالبنية الكامنة، أمّا الإيقاع فهو الخبرة السمعية التي تكشف تلك البنية وتمنحها حياتها الجمالية الفعلية¹².

فالذي يسمعه المتلقي مباشرة هو الإيقاع، أمّا الوزن فلا يُدرّك إلا من خلال عملية عقلية تُستخلص من الأداء انتظاماً مفترضاً أو قالباً متكرراً؛ فالإيقاع هو ما تصنعه القصيدة وهي تُقال، لا ما يُرسم لها نظرياً قبل أن تُقال.

وإذا كان الوزن يُحيل إلى مبدأ القياس والانتظام، فإن الإيقاع يُحيل إلى الكيفية التي يشغل بها هذا الانتظام في الواقع الصوتي، مع ما يعتريه من تقديم وتأخير، وتشديد وتخفيف، وتعجيل وإبطاء، وامتداد وانقطاع، ومن ثمّ، فإن الخلط بينهما يفضي إلى إغفال الفرق بين الصيغة المجردة وتحققها الحسي؛ أي بين النظام الممكن، من جهة، والأثر المسموع الفعلي، من جهة أخرى. وهذا ما يؤكد من جديد أن الأوزان عامة، أمّا الإيقاعات فخاصة؛ لأن الوزن وصفٌ تصنيفي، في حين أن الإيقاع تجربةٌ سمعية مرتبطة بفرادة النص وأسلوب أدائه¹³.

فالوزن إذاً يجيب عن سؤالٍ من قبيل: على أي قالب أو وزن أو بحر بُني الشطر أو السطر الشعري؟ أي إنه يحدّد الإطار الذي تنتظم داخله المادة الصوتية، ويجيب الإيقاع عن سؤال آخر هو: ما الذي يولّده البيت أو السطر الشعري من انسياب أو توتر أو تعثر أو ترنيم؟ وهذا يعني، من جديد، أن الوزن يتصل بمنطق القياس والتنظيم، وأن الإيقاع يتصل بمنطق التجسد والأداء؛ فقد تلتزم القصيدة وزناً واحداً من أولها إلى آخرها، ولكن إيقاعها يظلّ عرضةً للتلوّن تبعاً لبنية الجملة، واختلاف المعجم، وتوزيع المعاني، وتبدّل الانفعالات، وما ينشأ عن ذلك من فروق في سرعة الملفوظ وكثافته ومواضع التوكيد فيه¹⁴.

فالعلاقة بين النبرات والضربات والإحساس الزمني علاقة معقدة تقوم على التفاعل بين ما يفرضه النسق من توقّع، وما ينجزه الأداء من تنويع وانحراف، وفي هذه الحال يصبح الوزن إطاراً منظماً لإمكان الإيقاع، لترك المجال واسعاً أمام الإيقاع الذي يستحوذ على الطاقة التعبيرية الموسيقية للنص، بما فيها من توتر، وتلوين، وتقطيع، واسترسال¹⁵.

وقد شهد الشعر العربي الحديث (التفعيلة، الحر، قصيدة النثر) تطوراً ملحوظاً في إطار التركيز على الإيقاع الذي يتولّد من الأداء على حساب الإيقاع المتولد عن الوزن، وهو ما يسمى (الإيقاع الداخلي)، لتمييزه عن الإيقاع الخارجي الذي يرتبط بالوزن، ويتمثل ذلك عن طريق الاهتمام بتعاقب الجمل، وتوزيع الوقفات، وتنامي النبرات، وتكرار الصيغ التركيبية، وتوازن العبارات، وانسياب النَّفس الكلامي، وفي أحيان كثيرة قد يتعلق الإيقاع الداخلي بالانفعالات المنظمة التي قد يولدها النص على نحو موجات متكررة أو متعاقبة.

فاختلفت نظرة النقاد العرب المحدثين إلى الإيقاع الداخلي بحسب رؤيتهم للقصيدة، وبحسب فهمهم لمعنى الإيقاع نفسه؛ فمنهم من عدّه غير قابل للتعين في عنصر محدد، وأنه يتمثل في مجموعة متكاملة من السمات والتقنيات الداخلية بوساطة التنسيق الصوتي¹⁶، ومنهم من ذهب إلى أنه يتحقق بالتوازن والتكرار والنبرة والصوت¹⁷، وثمة من عرفه تعريفاً غامضاً فعده ومضةً أو برقاً شعرياً كثيفاً¹⁸، وهناك من ربطه باتساق عناصر القصيدة كلها، على اعتبار أنه مرتبط "بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري"¹⁹، على حين ذهب آخرون إلى الإعلاء من البعد النفسي للإيقاع؛ ورأوا أن "الإيقاع الداخلي يؤدي دوراً مهماً في تعميق الإيقاع النفسي، وفي خلق نغمات وإيقاعات تتوازى مع الإيقاع الخارجي"²⁰.

ومهما يكن من أمر اختلاف النقاد في تعريف الإيقاع الداخلي يبقى جلياً أنه يقوم على بنيتين اثنتين: بنية لغوية داخلية قادرة على توليد نوع من الإيقاع بديل عن الوزن، ملاكها علاقات خاصة بين الحروف والكلمات والتراكيب والجمل على نحو تكراري منظم، وبنية أخرى عاطفية تعتمد الانفعالات النفسية التي يثيرها النص على نحو ما، لتشكل إيقاعاً داخلياً خاصاً بكل قصيدة، وقد تظهر هاتان البنيتان من خلال الأداء الصوتي، أو قد تكونان كامنتين في النص يشكّلهما التلقي الفردي الصامت (القراءة) على نحو يرتبط بكيفية اشتباك المتلقي مع النص نفسه.

المعيارية والترسل

- قبل المضي في تفصيل مفهومي (معيارية البناء الشعري) و(ترسل البناء النثري) قد يكون من المناسب البدء بالفوارق البنيوية بين الشعر والنثر من منظور معانيهما اللغوية، لما يُرجى من ذلك من فائدة في ملاحظة دائرة الدلالات العميقة الحافّة بكل منهما، وربما كان هذا الكلام أولى بالابتداء من سابقه المتعلق بالإيقاع، لولا أن ارتباط الكلام على الإيقاع بعنوان الدراسة وهدفها هو الذي جعل الابتداء به من باب الضرورة المُلجئة.

جاء في تعريف النثر لغويا: "النَّثْرُ نَثْرُكَ الشيء بِيَدِكَ تَرْمِي بِهِ مُتَفَرِّقًا مِثْلَ نَثْرِ الْجُوزِ وَاللُّوزِ وَالسُّكَّرِ، وكذلك نثر الحبّ إذا بُذِرَ"²¹؛ أي إنه توزيع لا يتقيد بمقياس أو نظام هندسي، ولا يخضع لقانون مسبق. أما الشعر فالأصل في معناه اللغوي الارتباط بالعلم: "شعر: شَعَرَ بِهِ وَشَعْرَ يَشْعُرُ شِعْرًا وَشَعْرًا وَشَعْرَةً... كُلُّهُ: عِلْمٌ... وَالشَّعْرُ: مَنْظُومُ الْقَوْلِ، غَلَبَ عَلَيْهِ لِشَرْفِهِ بِالْوِزْنِ وَالْقَافِيَةِ، وَإِنْ كَانَ كُلُّ عِلْمٍ شِعْرًا"²². ويبدو بوضوح أن التعريف اللغوي لكل من النثر والشعر يرتبط ارتباطاً بنيوياً بدلالة مفهوميهما ضمن الفضاء التخصصي، من حيث هما نوعان كتابيان:

فالنثر نمط كتابي مُرسل لا يحده وزن ولا قافية، يتّصف بالحرية البنيوية في نظامه الداخلي، فلا توجد قواعد مسبقة تحدّد ما هو النثر بعد استبعاد قواعد صحة الكتابة التي تُعد شرطاً لكل أنماط الكتابة، شعرها ونثرها. فكاتب النثر يكتب مسترسلاً لا يحده في استرساله غير حدود الورقة، وحدود الفكرة في ذهنه، من حيث اتساقها وكفائتها، أي من حيث منطقتها الداخلي المرتبط بالفكرة نفسها، وليس المرتبط بالنثر من حيث هو تنظيم من الأحرف والكلمات تربطها علاقات لغوية مميزة، أو من حيث هو لغة مكتوبة/محكية يتشكل من بنائها وانتظامها على نحو مخصوص.

ويرتبط الشعر بالعلم، في كل المعاجم التي عرّفته! ولا يكون العلم علماً ما لم يكن متّسقاً منظماً ومعيارياً قابلاً للقياس والاختبار؛ وتنطبق هذه الخصائص نفسها على الشعر، من حيث هو نوع كتابي أو نوع فني؛ على ألا يكون المقصود بالمعايير تلك التي تتعلق بالأفكار واتساقها أو ارتباطها وتسلسلها، وغير ذلك مما يعوّل عليه لضمان سلامة الفكرة، بل المقصود هو المعايير التي تتعلق بفعل الشعر وقوله، من حيث هو فعل لغوي ينبنى من تشكّله على نحو مخصوص ما يسمى الشعر، على أن

هذا الـ (النحو المخصوص) أو (الطريقة الخاصة) ليس شيئاً ثابتاً أو قالباً جامداً ساكناً؛ لأنه يرتبط بطبيعة الشعرية التي تتغير من جماعة إلى جماعة، ومن سياق ثقافي إلى سياق ثقافي آخر، بل ومن زمن إلى زمن.

ويدفع هذا التحرير المبدئي للفارق بين معنوي الشعر والنثر بالتقدم إلى الأمام نحو نتيجة ابتدائية يمكن بموجبها وصف الشعر، من حيث هو شكل، على أنه بناء معياري، يُعبّر عن تجربة مدارها الانفعال الوجداني، وفي المقابل فإن النثر ترسلُ حرّاً غير مقيّد شكلاً، يُعبّر عن تجربة مدارها المنطق والتعقل.

من غير أن تعني هذه النتيجة الابتدائية اقتصار المعيارية على خضوع الشعر لقوانين الوزن والقافية والصياغة المتواترة، فذلك إن صحَّ على أنماطٍ واسعة من الشعر القديم فإنه لا يصح على الشعر كلّهُ؛ لأن التطورات التي واكبت التحولات التي طرأت على الشعر ولاسيما من جهة (الحداثة الشعرية) زعزعت ارتباط الشعر بالقوالب الموسيقية الوزنية، وأسقطت التلازم الضروري بين الشعر والقيود الوزنية الصارمة.

فعن أي معيارية يمكن الحديث إذن!!

إنها المعيارية بمعناها البنيوي العام؛ فعلى الرغم من تطور مفهوم الشعرية، ومفارقته للقوالب الثابتة المتعلقة بالوزن، لا تزال الشعرية مرتبطة بارتقانات معيارية أخرى غير الوزن، هي التي تمنح القول شعريته؛ ويظهر ذلك من التمييز البسيط بين نوعين من الكلام:

فأيُّ كلام لغوي ذي معنى يصدر عن فرد طبيعي ويراعي خصائص لغوية لجماعة محددة يمكن أن يدخل ضمن دائرة النثر، لكن بالمقابل، ليس أي كلام طبيعي ذي معنى يصدر عن فرد طبيعي ويراعي خصائص لغوية لجماعة محددة يمكن أن يدخل دائرة الشعر، فلا بد لهذا الكلام الأخير من اشتراطات مسبقة يحققها أولاً ثم ينال بعد ذلك شرف الدخول إلى دائرة الشعر.

وما لبثت هذه الاشتراطات نفسها تتطور منذ أن نشأ الشعر حتى الآن؛ فبدأت وزنية صرفة، ثم ارتبطت بطرائق لغوية وتركيبية محددة، ثم ارتبطت بالخيال والتوازي والانزياح والتماثل الصوتي والدلالي، ثم الصورة الفنية.. إلخ، ولا تزال في حركة مستمرة ما دامت الجماعات الثقافية تغير نظرتها من مفهوم الشعرية كلما تغيرت أماكنها وأزممنتها وسياقاتها وإكراهاتها وذائقتها.

وبهذا المعنى لا ترتبط معيارية الشعر بالبناء الشكلي فحسب، بل تغدو بناءً جماليًا أو انتظامًا داخليًا في بناء العبارة الشعرية لا يقتصر على القوالب الوزنية المادية ولا يستبعدا في الآن نفسه، بخلاف النثر الذي يتفلت من تلك البنية المعيارية الصارمة على المستوى الشكلي، ويتمسك بأفق السيولة والاسترسال من غير قيود تفرضها بنية الشكل نفسه، ولعل هذا الفارق بين كل من الشعر والنثر هو ما دفع غراهام هو (Graham Hough) إلى أن يشير في معرض مقارنته بين الشعر والنثر إلى أن الشعر (تنظيم شكلي صارم) في مقابل النثر الذي عده (تنظيمًا شكليًا سائبًا)²³.

واستكمالًا للكلام على طبيعة الشعر وارتباطه في معاجم اللغة العربية بالعلم، من الجدير ذكره أن الشعر يُعبر عن تجربة قائمة على الحس والشعور، مما يجعل الحقائق التي يقدمها— إن صح عدّها حقائق— من قبيل الحقائق الذاتية الشخصية، لا من قبيل الحقائق الموضوعية، من غير أن يعني ذلك أن الشعر لا يقدم حقائق تتعلق بالعالم المحيط بالشاعر— كشأن المعلومات التي قدمها الشعر الجاهلي عن الحياة الجاهلية، أو المعلومات التي قدمها شعر هوميروس عن الحياة اليونانية— ولكن المقصود أن هذه الحقائق تُقدّم نتيجة انفعال ذاتي يتلقى العالم تلقياً وجدانياً، وليست حقائق تعبر عن موقف موضوعي عقلائي علمي تجاه العالم، كما هو الحال في النثر²⁴.

ولا يفارق الحديث عن ارتباط الشعر بالحس والانفعال الذاتي الوجداني الحديث عن معياريته، فليس بين الأمرين خلاف؛ لأن معيارية الشعر— في تعبيره عن موقف انفعالي من العالم— هي ذات الشاعر نفسه، فعلى سبيل المثال لا يلتفت الدهر لعاتب ولا يلقي بالاً للائم بالقياس إلى موقف أبي ذؤيب الهذلي منه ومن العالم من حوله: (الدهر ليس بمعتبٍ من يجزع)²⁵، ونكبات الدهر ومحنه ومصائبه كثيرة ومتعددة من وجهة نظر أبي البقاء الرندي: (فجائع الدهر أنواع منوعة)²⁶، على حين يتحول الدهر عند المتنبي إلى راوية يروي شعره وينقله بين الناس وبين الأزمنة (وما الدهر إلا من رواة قصائدي)²⁷. فهذه المعلومات المتعلقة بالدهر يصح عدّها حقائق خاصة لا حقائق موضوعية؛ لأنها تعبر عن موقف انفعالي من العالم، وهو موقف محكوم بمعيار واحد واضح ومحدد هو الشاعر! وحتى لو عدّ الشاعر فردًا ينتمي إلى جماعة ثقافية وأن وعيه من العالم تشكّل بناءً على إكراهات تتعلق بانتمائه إلى جماعة دون غيرها، فإن ذلك لا يلغي المعيارية في شيء، بل يُبرز تحيّزها وعمقها وتحدّرها، فالأصل في المعيارية أنها قائمة على التحيز إلى المعايير أو القواعد التي شكلتها.

وبالقياس نفسه يمكن النظر إلى النثر على أنه ترسلٌ غير مقيّد شكلاً، يُعبر عن تجربةٍ مدارها العقل، مما يجعل الحقائق التي يعبر عنها ذات طبيعة موضوعية في الحمل العام؛ ولعل أكبر مثال عن ذلك هو هذا البحث نفسه؛ فالكلام المتدفق عبر أحرف وكلمات وتراكيب وعبارات وأسطر في هذا البحث هي في النهاية شكل واضح من أشكال النثر المترسل الذي يعبر عن تجربة عقلية مدارها القرينة والعلة السببية!

—وهكذا من الممكن، بناء على ما سبق، القول:

إذا حضرت في النص الشعري مظاهر من التجربة العقلية، أو مظاهر تدل على التحرر والانفلات من المعيارية— بالمعنى الذي سبقت الإشارة إليه— نحو الحرية والاسترسال، فإن النص ينحرف بذلك عن مساره أو يتخلى عن شعريته، ويخطو نحو دائرة النثر!!

ولكن، أي نص شعري ذاك الذي أخلص إخلاصاً تاماً لشعريته، من غير أن تداخله أو تشتبك معه ملامح من النثرية في مظاهرها سالفة الذكر؟! يبدو الأمر من باب المستحيل أو النادر، فلا يكاد يكتمل نص شعري إلا وقد تسللت النثرية إلى جسده واختبأت في زواياه وأخيبته على نحو ما!

إن مثل هذه الحال القائمة على حتمية الاشتباك بين الشعري والنثري تجعل من الأجدى القول: إن النص الشعري لا يُنقص من شعريته في شيء وجود مظاهر نثرية على نحو ما، طالما أن الوظيفة المهيمنة في النص هي الوظيفة الشعرية، أما إذا بلغت مظاهر النثرية حدّاً غدت فيه هي الوظيفة المهيمنة على النص فإن النص حينها يفارق حد الإشباع الشعري، ويتجاوز مملكة الشعر إلى تخوم مجاورة تقع كلها في فضاء النثر.

وقبل المضي في اعتماد النتيجة/القاعدة السابقة يحسن التنبيه إلى احتراز مبدئي يؤمن أن هذه النتيجة نفسها تبدو نتيجة مغرقة في مثاليتها أو في تنظيرها، بسبب ندرة وجود نص شعري تسللت إليه مظاهر نثرية— قليلة أو كثيرة— وبقي مخلصاً لشعريته، فمثل هذا النص يكاد يكون بحكم النادر جداً.

ومع ذلك، يمكن الاستفادة من وجهي الشعر والنثر اللذين أسست لهما النتيجة السابقة: (المعيارية في مقابل الحرية) و(التجربة الحسية الذاتية في مقابل التجربة العقلية) ليكونا مقياساً تُميّز به مظاهر إيقاع الشعر من مظاهر إيقاع النثر.

وهكذا فإنه _من الجهة الشكلية_ أيّ خروجٍ عن إطار المعيار إذا لم يكن منسجماً مع البنية الكلية للنص، ولم يكن عنصراً يؤدي وظيفة تؤكد الأثر العام للنص _بعده لوحةً فيسفسائية_ سيمثل أحد المظاهر الثرية، وهو أمر كان قد عبّر عنه ريتشاردز حين تحدث عن المفاجأة في الإيقاع، "فالتأثير الذي توليه المفاجأة يعتمد على ما إذا كان العنصر الجديد يمكن استيعابه في الاستجابة الكلية، أو إذا كان الذهن مضطرباً إلى أن يبدأ بدايةً جديدةً كليّةً عند وصول هذا العنصر الجديد. وبعبارة مألوفة نقول إن التأثير يعتمد على ما إذا كانت هناك علاقة تربط بين الأجزاء التي تؤلف الكل"²⁸. فإذا انتفت العلاقة بين العنصر المفاجئ الذي خرج عن معيار الإيقاع وبين الاستجابة الكلية فإنه سيُعد مجلّياً من مجالي حضور النثري في الشعري، كما أن الحضور العقلي، بمظاهره المختلفة، إذا بلغ حد الإشباع وخرج عن خدمة الأثر العام أو الاستجابة الكلية للنص فسيكون أيضاً مظهراً للحضور النثري.

ومن المهم الإشارة إلى أن الفروق والمظاهر المفترضة لكلٍ من الشعر والنثر ليست ذات طابعٍ قطعيٍّ نهائيٍّ، بل هي قابلة للنقاش إذا حضر الدليل المخالف؛ ذلك أن "حقيقة كون التمييز بين الشعر والنثر واضحاً من حيث المبدأ لا تعني أن من السهل رسم الحدود الفاصلة بينهما، وليس مهماً أن نرسمها بدقة"²⁹، فالمنهجية المتبعة في الدراسة هي البحث عما يمثل مظهراً من مظاهر النثر في نصوص المدوّنة بناء على التصور الذي قدمته الدراسة لكل من الشعر والنثر في مدخلها.

وليس من مهام الدراسة البحث في الأسباب التي أدت إلى حضور (الثنري) في (الشعري) في نصوص المدوّنة المعنيّة، كأن يكون الشاعر متأثراً بشخصيةٍ شعريةٍ سابقة، أو يكون منتتماً إلى تيار أو مدرسة ذات توجهٍ معين، أو يكون متأثراً بقراءات ذات طابعٍ خاص، فذلك يخرج عن الغرض.

وقبل اللولج إلى عالم النصوص من المهم أيضاً التأكيد أن الدراسة ليست معنيةً بإطلاق أي شكل من أشكال أحكام القيمة؛ فملاكها التوصيف فحسب! فإن بدت بعض العبارات متحيزةً إلى حكم قيمةٍ ما فذلك خارج عن القصد العام.

ويبدو من البديهي أخيراً التأكيد أن المظاهر التي تشير إليها الدراسة ليست قابلة للتعميم المطلق على كل النصوص، فقد تحضر في بعضها وتغيب عن آخر، ويقد تفاوت حضورها من نص إلى نص نوعاً وكماً.

أ نموذج تطبيقي: (توزيع الأ شطر وتناميها)

تتشعب نصوص ديوان حمزة شحاتة في أكثر من نمط شعري؛ فتحضر عنده القصيدة التقليدية وقصيدة التفعيلة والقصيدة النثرية أيضاً، وفي داخل القصيدة التقليدية نفسها ثمة محاولات للتنوع على نهج الموشحات، في التلاعب بتوزيع الأ شطر والقوافي وحرف الروي، بحسب اعتبارات خاصة تتعلق بكل نص على حدة.

يحتكم توزيع الأ شطر وهندستها وموضعها داخل النص الشعري إلى عدة اعتبارات؛ فإما أن يخضع هذا التوزيع لمبدأ الإيقاع فتتوزع الأ شطر اتصالاً أو انفصالاً، طولاً أو قصراً، وفقاً لمقتضيات موسيقية يفرضها إيقاع النص (الوزن أو الموسيقى الداخلية)، أو أن تتوزع تبعاً للمبدأ اللغوي؛ أي: متطلبات الجملة والتركيب، بحيث لا ينكسر أو ينقسم الشطر قبل انتهاء البنية التركيبية لجملة بعينها؛ كإقتضاء جملة الشرط لفعلها وجوابها، وإقتضاء الجملة الاسمية لمبتدئها وخبرها، ونحو ذلك، أو أن تتوزع الأ شطر تبعاً للدفقة الشعرية أو النفس الشعري، وهذا معيار لا قاعدة عامة له، ويحدده التعبير الشعري لنص بعينه.

وبالقياس إلى هذه المبادئ الافتراضية الثلاثة لوحظ في المدونة الشعرية لحمزة شحاتة وجود عدد من النصوص لم تخضع لناظمٍ يُحدد شكل توزيع أشطرها. ولعل أقرب مثال على ذلك قصيدتي (أنتِ) و(رحلة بلا رفيق)، فيقول الشاعر في قصيدة (أنتِ) – وسنسوق القصيدة على الشكل الموجود في الديوان³⁰:

أنتِ التي أَيْقَظتِ قَلْبِي

مِنْ عَمِيقِ سُبَاتِهِ..

وَأَنَرْتَ أَفْقَ حَيَاتِهِ..

وَسَطَعْتَ كَالْفَجْرِ الْمُرَدِّ

فِي دُجَى ظُلُمَاتِهِ

وَدَفَعْتَ تَيَّارَ الشُّعُورِ

فَدَبَّ فِي خَفَقَاتِهِ

وَنَثَرْتَ آلاَفَ الزُّهُورِ

عَلَى حُقُولِ مَوَاتِهِ

وَأَزَحْتَ أَسْتَارَ الضُّبَابِ

غَفَا عَلَى صَبَوَاتِهِ

وَكَسَرْتَ كُلَّ قُيُودِهِ

وَهْدَيْتِهِ بَعْدَ الضِّيَاغِ

فَإِذَا بِأَحْلَامِ الشَّبَابِ

تُضِيءُ فِي قَسَمَاتِهِ

وَتَلُوحُ فِي خُطُواتِهِ

وَتَفِيضُ مِنْ عَزَمَاتِهِ

وَتَغِيضُ فِي بَسَمَاتِهِ

أَنْتَ الَّذِي... بَلْ أَنْتِ

لَا... بَلْ أَنْتِ..

مَا جَدَوَى الْكَلَامُ ؟

مَاتَتْ عَوَاطِفُنَا

فَلَيْسَ يُعِيدُهَا لِحَيَاتِهَا

كُلُّ الْكَلَامِ

وَتَرَمَدَتْ نَارُ الْهَوَى

بِفِرَاقِنَا.. وَخَبَا الْغَرَامُ

فَعَلَامَ نَنْفُخُ فِي رَمَادٍ ؟

وَالِإِمَّ نَحْلُمُ بِالْمَعَادِ ؟

يبدأ النص ببنية إيقاعية صغرى تتألف من شطر أول برويٍّ مُرسل غير مقيد (الباء والياء في قلبي)، ويتبعه على شكل مُكَمَّل له، أو رديف، شطران اثنان مقيدان برويٍّ واضح (التاء والهاء)، بحيث يمكن أن يُعاد تشكيل البنية على النحو الآتي:

أَنْتِ الَّتِي أَقْظَتْ قَلْبِي — من عميق سباته

— وَأَنْتِ أَفَقَ حَيَاتِهِ

ويتضح مع تنامي تلقي النص أن هذه البنية الصغرى التي افْتُتِحَ بها النص ستغيب تماماً وتظهر بنيةً إيقاعيةً أصغر منها، تتكرر خمس مرات، وهي البنية المعتادة في القصيدة التقليدية، حيث البيت الشعري الذي يتألف من صدر وعجز، يختص العجز وحده، غالباً، بالقافية والوزن³¹:

وسطعت كالفجر المورّد — في دجى ظلماته

ودفعت تيار الشعور — فذبّ في خفقاته

وقد يبدو من الأولى لهذه الأبيات أن تكون مدوّرة؛ لأن الصوت الأخير أو الحرف الأخير من الشطر الأول حقّه أن يكون مبتدأً للشطر الثاني، ولكنّ نظراً لأن الشاعر لم يتقيد، في الأساس، بالشكل التقليدي للقصيدة لم يكن مضطراً لذلك. ولكنّ الحال ستتغير ما إن تنتهي البنية المتكررة خمس مرات، فتظهر بنيةً أخرى جديدة، تُلحَقُ بالشطر الأول (الصدر) أربعة أشطرٍ رديفة (أربعة أعجاز)، ويمكن رسمها على النحو الآتي:

فإذا بأحلام الشباب — تضيء في قسماته

— وتلوح في خطواته

— وتفيض من عزماته

— وتغيض في بسماته

مما يعني وجود ثلاث بُنى إيقاعية تعتمد كلّها على الشطر الأول ذي القافية المرسلة، والأشطر الرديفة التي لم تخرج حتى الآن عن روي التاء والهاء، ما خلا بيت واحد في البنية الثانية. وما يلبث النص أن يفاجئنا بانعطافٍ كبيرة، يعتمد بموجها بنيةً جديدة قائمة على الشكل المدورّ للأبيات، مع تغيير حرف الروي الذي كان مسيطراً على البنى السابقة. والبيت المدور هو "ما كان قسيمه [أحد شطريه] متصلاً بالآخر، غير منفصل منه"³²:

أنت الذي بل أنت لا بل أنت ما جدوى الكلام

ماتت عواطفنا فليس يعيدها لحياها كل الكلام

فأصبحنا الآن أمام بنية إيقاعية لا تعتمد التشطير في توزيعها، وتكرر مرتين فقط، ثم يعود النص مرة أخرى إلى اعتماد التشطير في البيت الذي يلي البنية الرابعة، فيكرر البنية الثانية القائمة على الصدر والعجز مرةً واحدة فقط، وتُختم القصيدة أخيراً ببنيةٍ خامسةٍ جديدة اعتمد فيها النص على

تكرار الروي في الصدر والعجز، بحيث ظهرا كأنهما عجزين بغير صدر؛ لأننا اعتدنا منذ مطلع القصيدة أن يكون الصدر مرسلَ القافية غيرَ مقيد:

فعلام ننفخ في رماد

وإلام نحلم بالمعاد

لا يمكن أن نقارب هذا الضرب من تشكيل البنى الإيقاعية داخل النص من غير الإشارة إلى أن الأصل في الإيقاع هو التكرار، وعلى ضوء التكرار تثار قضايا النظام والتوقع والخيبة، فلا بد من نظامٍ من التكرار يوحي بوجود إيقاعٍ من نمط ما، فتكرار النمط أكثر من مرة سيُهيئ الظرف لتوقع القادم، غير أن استمرار النمط نفسه مدةً طويلةً، من غير تنويعٍ، ولا سيما إذا كان بسيطاً، قد يدفع أيضاً إلى الرتابة والملل، وهنا يظهر دور خيبة التوقع التي تكسر رتابة النمط وتُهيئ المتلقي لبنية إيقاعية جديدة، شريطة ألا يكون هذا الكسر خارجاً عن استيعاب التجربة الكلية للنص³³.

وعلى هذا الأساس فإن إطلاق صفة الإيقاعية على البنية الأولى سيكون على سبيل المجاز، توقعاً بأنها ستتكرر تبعاً لنظام يمنحها صفة الإيقاع بجدارة، ولكن البنية لم تتكرر أبداً، فسرعان ما خاب التوقع قبل أن يبدأ الإيقاع، فظهرت بنية صغرى جديدة (البنية الثانية) وتكررت خمس مرات، مما أعاد تشكيل نظامٍ آخر مُفترضٍ تبدو فيه البنية الأولى، التي بدت خارج النظام، مفتاحاً سيعود النص إلى تأكيده، على شكل متوالية إيقاعية قائمة على التناوب، كما هو الحال في شكل الموشح، الذي تتعاقب فيه الأغصان مع الأقفال على نحو مخصوص! ولكن النص عاد فألغى هذا النظام التعاقبي عندما ظهرت البنية الثالثة، القائمة على صدرٍ وأربعة أعجاز! وهنا بالتحديد حصلت خيبة كبيرة في التوقع المفترض، فما عاد المتلقي قادراً على تصوّر نظامٍ إيقاعي يضبط حركة النص! وتأكّد ذلك بظهور البنية الرابعة، ثم عودة البنية الثانية، ثم الختام ببنية خامسة جديدة!

فالحاضرُ الأساسيُّ في النص إذن، وبكثافة واضحة، هو خيبة التوقع فحسب، فالتوقع لم يُشبع، بسبب غياب تكرار البنى، مما يعني غياب النظام، وبالتالي غياب الإيقاع الكلي للنص المرتبط بالبنى الإيقاعية.

وقد يقال إن خيبة التوقع، بحد ذاتها، لا تعد دائماً خروجاً عن الإيقاع الكلي للنص، فذلك مرهون بمدى استجابة العنصر الجديد الذي كسر التوقع لنظام النص المفترض! وهذا قول صحيح! غير

أن هذا النص اعتمد كلياً على خيبة التوقع، فلم يعد هناك نظام يقاس عليه استجابة العناصر الجديدة من عدمها.

ويقود هذا الشكل غير المعياري إلى القول بوجود إيقاعٍ آخر يحكم البنى، إيقاعٌ مُرسَلٍ غير مُقيّد، يوازي أو يطابق إيقاع النثر، فغياب المعيار الذي ارتضاه الشعر لنفسه تَنَفُّكُ العرى التي كانت تربط نسيج النص وتُشكِّلُ هويته الشعرية، من جهة الإيقاع، كما تنفك خيطان الرداء فيعود قطعة قماش فحسب، مما يفتح المجال واسعاً ليدخل النثر إلى النص من أوسع أبوابه³⁴.

وقد يُعترض على ذلك بأن النص حال تلقية يوحى بوجود لَذَّةٍ، على حد تعبير بارت، أو متعةٍ، على حد تعبير ريتشاردز، ملاكُها الموسيقى.. أليس ذلك ضرباً من الإيقاع؟!

يحسن التفريق— في معرض الرد على ذلك— بين الإيقاع الناشئ عن الوزن، والإيقاع الناشئ عن انتظام بنى النص على نحو مخصوص، وهذا ما أشار إليه عدد من النقاد حين ألحقوا بالشكل المنظوم ضرباً من البهجة الإيقاعية المستقلة تماماً عن أساليب التعبير وعن المعنى³⁵.

وثمة نص آخر يبدو ملائماً للتمثيل على اختلال المعيار في توزيع الأَشْطَر الشعرية للنصوص، وهو قصيدة (رحلة بلا رفيق)، وتتألف من ثلاثة عشر مقطعاً؛ فيبدو النص هنا مُلَبِّساً في شكله، يثير الحيرة تجاه تصنيفه ضمن الشكل التقليدي للقصيدة، أو الشكل الحديث لشعر التفعيلة؛ فمدخلُ المقطع الأول يُمثِّلُ شكلاً يُخالف شكل القصيدة التقليدي، إذ يغيب البيت ذو الشطرين ويظهر السطر³⁶:

سعاد .. يا أنشدودة الريع

يا أحلامه النشوى بصوبة الجمال

ويا ضياء الفجر..

أمّا النصف الثاني من المقطع نفسه، وكذلك المقطع الثاني كله، فيسيران على نهج يوافق الشكل التقليدي للقصيدة، مع الفارق بين تمثيل كلِّ مقطعٍ لهذا الشكل؛ ففي المقطع الأول يبدو حرف الروي في نهاية السطر تردداً لصوت الحرف الأخير من الجملة السابقة في السطر نفسه؛ إذ بُنيت الأسطر الثلاثة فيه على جملتين متفتحتين في حرف الروي، وكأنه شكلٌ من أشكال التصريع في القصيدة التقليدية، بخلاف أنه لا تبدو الجملتان متساويتان في الوزن والإيقاع:

يا دعاءه الح: _____ون، يفيض

بالفت _____ون

من دنانه المضمخات بالطيوب، رشتِ الدروب

في قويمِ الزهـ _____ور، يحلم حولها

الطي _____ور

وعلى ذلك فإن توزيع الأَشْطَر في هذا المقطع يقوم على معيار صوت حرف الروي، من غير أن يعني ذلك خضوعه لعدد التفعيلات في الشطر، أو حتى نهاية التفعيلة نفسها، فقد ينتهي الشطر من غير أن تنتهي التفعيلة؛ إذ يمكن أن تكتمل مع بدء الشطر الذي يليه، مما يعني أن تقسيم الأَشْطَر لم يتبع التفعيلات المعتمدة في النص (مستفعلن فعلمن).

وتختلف المسألة قليلاً في المقطع الثاني؛ فيختفي تكرار صوت حرف الروي الذي أُتبع في منتصف المقطع الأول، وتبقى الأَشْطَر مرهونةً لرويٍّ واحد، ولكنه رويٍّ غير متكرر، بالمعنى الحرفي للتكرار، فالمقطع يتألف من خمسة أَشْطَر، ينتهي الأول منها بالباء، والثاني والثالث والرابع بالراء مسبوقه بواو، والخامس بالراء مسبوقه بميم.

ثم يحضر المقطع الثالث فيعود بالنص إلى إشارته الأولى في مطلع المقطع الأول؛ حيث الشكل المغاير لنهج القصيدة التقليدية والقائم على السطر..

سعادُ، يا شَبَّابَةَ السُّكُونِ

هل كنتِ تَحْلُمِينَ في إِغْفَاءٍ مُتَعَبَةٍ

قَصَرْتُهَا بِمَطْلَبِي الذَّاهِلِ.. لا يَغْفِرُهُ الحَنِينِ

أتى بي الشَّوْقُ لكي أراك

كي أَرشُفَ الألفاظَ، حلوةً، من فمكِ الجَمِيلِ

وكي أرى السُّبَاتَ في عينيكِ

زورقاً يسبح بين ضفتين

مُخْمَلِيَّتَيْنِ، تَنْصَحَانِ بِالشَّدَا..

تُبَارِكَانِ، فِي حَنَانٍ، رَحَلَةً، تَرْفُهَا سَكِينَةُ الْحَنَانِ

فإذا عدنا إلى تصوّر القصيدة كاملةً سنلاحظ ما يأتي:

إن توزيع الأسطر في الأسطر الثلاثة الأولى من المقطع الأول يتبع نهج شعر التفعيلة، من غير تقييد بحرف الروي أو حتى توازي الجمل في السطر الواحد، وكل سطر منها مستقلٌ ببنيته اللغوية ودلالته، فهو بنية مغلقة مؤلفة من جملة واحدة؛ فقوله (سعاد يا أنشودة الربيع) قولٌ مكتمل المعنى لا تُعلّق له بالسطر الذي يليه، وكذلك قوله (يا أحلامه النشوى بصبوة الجمال)، وكذلك قوله (ويا ضياء الفجر).

ولكنّ هذا المدخل يصطدم بالأسطر الثلاثة التي تليه، والتي قام توزيعها بناءً على حرف الروي مضافاً إليه ما يشبه آلية التصريع، وتوازي الجمل في السطر الواحد، وكل سطر منها مؤلف من جملتين تقريباً، ولم يعد كل سطر بنية مغلقة بذاته، فالجار والمجرور (من دنانه) اللذان ابتدأ بهما السطر الخامس متعلقان بالفعل (يفيض) في نهاية السطر الرابع، وكذلك الجار والمجرور (في قهومة الزهور) اللذان ابتدأ بهما السطر السادس متعلقان بالفعل (رشت) في نهاية السطر الخامس، مما يعني أن الأسطر الثلاثة الأخيرة من المقطع الأول تخالف الأسطر الثلاثة الأولى منه، في توزيعها وفي بنيتها الداخلية، وفي إيقاعها الصوتي أيضاً، كما أن الأسطر الثلاثة الأولى محكومة بإيقاع التفعيلة، بينما يحضر الإيقاع الصوتي لحرف الروي في كل سطر على حدة؛ فلكل سطر حرف روي مختلف، ولكنه مكرر في السطر نفسه مرتين كالصدي، إلى جانب التفعيلة، وقد ظهر في النص أن هناك مقطعاً شبيهاً في تركيبه اللغوي والصوتي لهذا المقطع، ولكنه أخذ شكلاً آخر في توزيع الأسطر وهو المقطع الثامن:

سعادُ، إن أذنبْتُ، فاغفِري

وإن أسأتُ، فاستُري..

فإنَّ عينيكِ وراءَ قصّتي

ميلادُ قصّتي

تلك التي.. أخافُ أن يكونَ بدؤها.. ختامها

فكان من الممكن توزيع الأسطر على نحو يماثل النصف الثاني من المقطع الأول، كما يلي:

سعاد إن أذنبت فاغفري — وإن أسأت فاستري

فإن عينيك وراء قصتي — ميلاد قصتي

تلك التي أخاف أن يكون بدؤها — ختامها

فيكون في كل سطر رويّ خاص يتكرر صوته مرتين، ويختلف عن رويّ السطر الذي يليه، كما يتميز هذا الشكل باستقلال كل سطرٍ فيه ببنية لغوية، ما خلا العلاقة بين العائد في (تلك التي) و(قصتي)، ولكن النص آثر أن يتخلّى عن هذا النمط من التوزيع، فدلّ على أن هذا التوزيع ليس مفصلاً أساسياً أو معياراً لإيقاعٍ شكلي من نوع ما.

ثم يأتي المقطع الثاني فيقدم اختلافاً جديداً، ولكنه مُلبسٌ في الآن نفسه، إذ يلتزم من حيث الشكل شكل البيت المدورّ في القصيدة التقليدية، ويرتقن إلى حرف الروي في الأسطر (2-3-4)، دون الأول والخامس، وكل سطر فيه ذو بنية لغوية مكتملة أيضاً، ما عدا السطر الخامس الذي ترشح منه الصلة بين (مجنحات) و(قصص) في السطر الذي سبقه.

وتُظهر هذه الأسطر آليةً جديدةً في طريقة توزيعها؛ إذ تنتهي كلها بتركيب إضافي؛ (بسمّة الشباب_ السطر الأول)، (كهفها المسحور_ السطر الثاني)، (بحامر البخور_ السطر الثالث)، (قصص الجمال والشعور_ السطر الرابع)، (أشعة القمر_ السطر الخامس)، فيبدو التركيب الإضافي على هذه الصورة من التكرار عاملاً أساسياً في تحديد بدء السطر وختامه، وهذا ما لم يخضع له المقطع الأول بشقيّه! فهل يعني ذلك أن التركيب يؤدي وظيفةً في نظام القصيدة تختص بالمقاطع ذات الشكل الشبيه بالبيت المدور؟ إن كان الأمر كذلك فهو معيار إيقاعي داخلي ذو طابع لغوي!

إن المقاطع التي تأخذ شكل البيت المدور في النص هي: (2_4_5_7 / والجزء الأول من

9_12)، وفي هذه المقاطع يحضر التركيب الإضافي بصورته التي أشرنا إليها على النحو الآتي:

- المقطع الرابع: مؤلف من أربعة أسطر: (مفاتن الحياة، ذخائر الشباب، خوالج الشباب).
 - المقطع السابع: مؤلف من أربعة أسطر: (صانع المعاد، رحلة السهاد، نفحة الصباح، بلسم الجراح).
 - أول المقطع التاسع: (رحلة الضياع، متاهة الفراغ).
- ويختفي التركيب الإضافي من المقطع الخامس بالمطلق، وكذلك من المقطع الثاني عشر، مما يعني أنه لا يشكل علامة إيقاعية فارقة، وإن كان شكله يوحى، ابتداءً، بآلية المتوالية الإيقاعية.
- ومن أجل التثبيت من مبدأ المتوالية يحسن التمثيل للمقاطع بالرسم التوضيحي الآتي ، بحيث يكون الخط النقطي رمزاً للمقاطع الخالية من التركيب الإضافي، والخط الأسود الممتد رمزاً لحضور التركيب في المقاطع:

8....7_____6....5....4_____3....2_____1....)

(13....12....11....10....9..._

يبدو من الرسم أن المقاطع ذات الخط أو (الشرطة) لا تتوزع تبعاً لنظام ما، مما يؤكد مرةً أخرى أن تنامي النص لا يتبع نظاماً يتعلق بالتركيب الإضافي.

ولكن، أليس من الممكن أن يكون هذا التوزيع مقصوداً لأسباب تتعلق بالمستوى الدلالي للنص، على اعتبار أن فصل الإيقاع عن حركة المعنى أمرٌ لا يستقيم مع التجربة الشعرية³⁷؟

يتوزع النص في إطاره العام إلى محورين متشابهين يقتسمان المقاطع كلها؛ محورٌ سكوني، تبدو فيه الحركة ذات مستوى واحد، وتعبّر عنها المقاطع الخاصة بوصف (سعاد) على أنها قيمة إيجابية، وهي المقاطع (1-2-4-7):

سعاد..يا أنشودة الربيع (المقطع الأول)

سعاد يا إشراقة الأمل.. وبسمة الشباب (المقطع الثاني)

سعاد، عيناك بحيرتان فاضتا (المقطع الرابع)

سعاد، ما أحلى اسمك الطروب.. صانع المعاد (المقطع السابع)

أما المحور الآخر فأكثر حركةً بسبب تعدد المستويات فيه، وتعبّر عنه المقاطع المعجمة بحركة الأسئلة التي تنتظر جواباً، والحيرة التي لا تستقر، ويظهر ذلك في المقاطع (3-5-6-8-9-10-11-12-13):

سعاد هل تقرأ عيناك الذي تخطه عيناى ؟ (المقطع الخامس)

سعاد، إن أذنبت فاغفري وإن أسأت فاستري (المقطع الثامن)

سعاد هل أقوى على استئناف رحلة الضياع (المقطع التاسع)

سعاد لو كان لقاء ليس بعده وداع (المقطع الحادي عشر)

وبالعودة إلى هذين المحورين سيظهر أن المقاطع ذات الأبيات المدوّرة توزعت عليهما معاً؛ أي إن الإيقاع الذي أفرزه التركيب الإضافي ليس ذا مرجعية دلالية في النص! يضاف إلى ذلك أن التركيب الإضافي— من حيث الوظيفة التي سبقت الإشارة إليها — يظهر في عدد لا بأس به من الأسطر، في المقاطع التي اعتمدت التفعيلة توزيعاً لأسطرها:

(مقطع 3) سطر 1 _ سعاد، يا شبابة السكون

سطر 9 _ تباركان في حنان، رحلة، ترفها سكينة الحنان

(مقطع 6) سطر 1 _ هذا أنا أضرب في الفراغ موغلاً في رحلة الضياع

(مقطع 9) سطر 7 _ والأسى المرير.. ووقدة المهجير، في دوامة السرى

(مقطع 10) سطر 11 _ وقبل أن أراك في أرجوحة القمر

سطر 12 _ تسمّر الخيال.. قلقاً.. من رهبة الوداع

(مقطع 11) سطر 6 _ ساعة اللقاء.. لأنني أخاف لحظة الوداع.. أن تكون لحظة الفراق

فإذا كان الأمر على هذا النحو، فما الذي يعلل إذن وجود التركيب الإضافي على هذه الصورة من الإشباع في النص؟ لعل من المناسب في تفسير ذلك عدم عدّه أمراً خاصاً بقصيدة واحدة، بل مسألة تخص الديوان كله، وهي مسألة يجدر أن تستقل بمساحة دراسية خاصة.

وهكذا يمكن القول: إن بطلان عدّ التركيب الإضافي معياراً، وكذلك بطلان عدّ الروي أو البنية اللغوية أو حتى الدلالية معياراً لتوزيع الأشرطة وتناميها في النص يفتح المجال واسعاً أمام (النثري) ليحضر في (الشعري)، بسبب انتفاء النظام.

لعل الفرضية التي أرادت الدراسة تأكيدها قد غدت واضحة الآن، بغض النظر عن الاتفاق معها أو الاختلاف، فباختيار هذين النموذجين لحضور الإيقاع النثري في الشعر: (توزيع الأشرطة وتناميها) و(الآليات المدوّرة والجمل الطويلة) تكون الدراسة قد أكّدت إمكانية حضور النثري في الشعري، وتكون قد ألحّت إلى بعض المظاهر التي يُظن أنها تمثل مظهراً من مظاهر الحضور النثري؛ لعلّ خروجها عن مبدأ (المعيارية) الذي يميز الخطاب الشعري.

ولا تدّعي الدراسة الإحاطة الشاملة بجميع تحليلات الحضور النثري في الشعر، ولا تزعم أن النموذجين اللذين اختارتهما يمثلان الظاهرة في اكتمالها؛ بل لعلّ ما أُنجز فيها لا يعدو أن يكون تمهيداً نظرياً وتطبيقياً لرصد هذه الظاهرة في أبعادٍ أوسع ومستوياتٍ أكثر تعقيداً؛ فلا يزال المجال مفتوحاً لتتبع مظاهر أخرى قد يتجلى فيها هذا الحضور، سواء في البنية التركيبية، أم في الامتداد السردى، أم في آليات التشكل الدلالي، أم في طرائق بناء الجملة الشعرية وتناميها، أم في غير ذلك من العناصر التي تسهم في الكشف عن درجات التفاعل بين الشعري والنثري داخل النص الأدبي.

وعلى الرغم من أن الدراسة لم تسع نحو إصدار أحكام قيمة تتعلق بحضور النثري في الشعري، فإنها لاحظت مع ذلك أن معظم النصوص التي درستها – ولاسيما التي تميزت بحضور إيقاعيٍ نثريٍّ ظاهرٍ يوازي أو يغلب إيقاعها الشعري – كانت أبعد عن معيارية الشعر من النصوص التي بقيت أمينة للإيقاع الشعري وحده! فهل يمكن بناء على ذلك القول: إن النثري إذا خالط الشعري أفسده، أم إن هذا الحكم قد يستقيم على نصوص ولا يستقيم على نصوص أخرى!

المصادر والمراجع

● العربية

- أدونيس، في قصيدة النشر، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت ع 14، 1960م.
- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، 2004 م.
- التبريزي، الخطيب، شرح ديوان عنتر، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، دار الكاتب العربي، بيروت، 1992م.
- جعفر، عبد الكريم، رماد الشعر، دار ومكتبة عدنان، العراق، 2014م.
- جيدة، عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل للدراسات والنشر، بيروت، 1980م.
- الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال/ دار البحار، بيروت، 2004م.
- ريتشاردز، أ.أ، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م.
- الشعراء الهذليون، ديوان الهذليين، ديوان الهذليين، الترتيب والتعليق: محمد محمود الشنقيطي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965م.
- الصقلي، ابن القطاع، الشافي في علم القوافي، تحقيق: صالح حسين العايد، دار إشبيلية، الرياض، 1998م.
- الطائي، حاتم، ديوان حاتم الطائي، شرحه وقدم له: أحمد رشاد، منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية، بيروت، 2002م.
- عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1984م.
- عيد، رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار الفكر، بيروت، 1998م.
- عيسى، فوزي، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعارف، القاهرة، 1997م.

- الغامبي، سعيد، الكتر والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1994م.
- فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995م.
- مصطفى، محمود، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، 2002م.
- المقالح، عبد العزيز، أزمة القصيدة العربية، دار الآداب، بيروت، 1985م.
- المقرري، شهاب الدين أحمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج4/1997م.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1994م.
- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997م.
- هو، غراهام، مقالة في النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1973م.

• الأجنبية

- Wolbring, Fabian, (Rhyme, Meter, and Rhythm) in Poetry in the Digital Age *series: An Interdisciplinary Handbook*, 1st ed, Berlin/Boston, 2025.
- Robinson, Peter, (Meter, Rhythm and Rhyme) in The Sound Sense of Poetry, 1st ed, Cambridge University Press, Cambridge, 2018.
- Attridge, Derek, Moving Words: Forms of English Poetry, 1st ed, Oxford: Oxford University Press, 2013.

¹ لعل من المناسب الاستشهاد هنا بعنوان كتاب لسعيد الغامي: (الكتر والتأويل)، ففي مقدمته يشير المؤلف إلى أن "القراءة دائماً بحث للعثور على كتر... [ولكنها] كنوز لن تتجاوز حدود الكلمات" الغامي، سعيد، الكتر والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1994م، ص 5.

² عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1984م، ص 292.

³ هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، فحصة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997م، ص 436.
⁴ ينظر:

Wolbring, Fabian, (Rhyme, Meter, and Rhythm) in Poetry in the Digital Age series: An Interdisciplinary Handbook, Berlin/Boston, 2025, p: 113–114.

⁵ عبد النور، المعجم الأدبي، ص 44.

⁶ جعفر، عبد الكريم، رماد الشعر، دار ومكتبة عدنان، العراق، 2014م، ص 432.

⁷ جيدة، عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل للدراسات والنشر، بيروت، 1980م، ص 354.

⁸ ينظر: مصطفى، محمود، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، 2002م، ص 28.

⁹ شطر من بيت لامرئ القيس: (قفا نبك من ذكرى حبيب ومترل بسقط اللوى بين الدخول فحومل)، امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، 2004م، ص 14.
¹⁰ شطر من بيت لعنترة العبسي: (أعاب دهرًا لا يلين لعاب وأطلب أمانًا من صروف النوائب)، التبريزي، الخطيب، شرح ديوان عنترة، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، دار الكاتب العربي، بيروت، 1992م، ص 35

¹¹ شطر من بيت لحاتم الطائي: (وقائلة أهلك بالجو مالنا ونفسك حتى ضرّ نفسك جوّها) الطائي، حاتم، ديوان حاتم الطائي، شرحه وقدم له: أحمد رشاد، منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية، بيروت، 2002م ص 19.

¹² ينظر: Wolbring, Fabian, (Rhyme, Meter, and Rhythm), p:

114–115.

¹³ ينظر:

Robinson, Peter, (Meter, Rhythm and Rhyme) in The Sound Sense of Poetry, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, pp. 38–58.

¹⁴ ينظر: المرجع نفسه.

¹⁵ ينظر:

Attridge, Derek, *Moving Words: Forms of English Poetry*, Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 5, 8–10, 13.

- ¹⁶ ينظر: عيد، رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار الفكر، بيروت، 1998م، ص 112.
- ¹⁷ ينظر: أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت ع 14، 1960م، ص 80.
- ¹⁸ ينظر: المقالح، عبد العزيز، أزمة القصيدة العربية، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 57.
- ¹⁹ فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995م، ص 22.
- ²⁰ عيسى، فوزي، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعارف، القاهرة، 1997م، ص 441.
- ²¹ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1994م، 191/5.
- ²² المصدر نفسه، 409/4–410.
- ²³ ينظر: هو، غراهام، مقالة في النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1973م، ص 126. وثمة إشارة إلى شيء من هذه المعيارية لدى عبد المحسن القحطاني، ينظر: القحطاني، عبد المحسن، معيارية العروض وإيقاعية الشعر، نادي جدة الثقافي، السعودية 1996م.
- ²⁴ ثمة خلاف مثير حول العلاقة بين الشعر والحقيقة يثيره النقاد كل حين، ينظر: هو، غراهام، مقالة في النقد، ص 92 – 101، وريتشاردز، أ، أ، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م، ص 399–406.
- ²⁵ من بيت لأبي ذؤيب الهذلي: (أمن المنون وريبتها تنوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع)، الشعراء الهذليون، ديوان الهذليين، ديوان الهذليين، الترتيب والتعليق: محمد محمود الشنقيطي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965م، 410/4.
- ²⁶ من بيت لأبي البقاء الرندي: (فجائع الدهر أنواع متنوعة وللزمان مسرات وأحزان)، المقرئ، شهاب الدين أحمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج 4/1997، 487/4.
- ²⁷ من بيت للمتني: (وما الدهر إلا من رواة قصائدي إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً)، الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال/ دار البحار، بيروت، 2004م، 200/1.
- ²⁸ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 189.
- ²⁹ هو، غراهام، مقالة في النقد، ص 122.
- ³⁰ شحاتة، حمزة، ديوان حمزة شحاتة، 1988م، ص 90–91.
- ³¹ تجدر الإشارة إلى أن الشاعر غير حرف الروي في عجز البيت الخامس من هذه البنية الإيقاعية.

³² الصقّلي، ابن القطاع، الشافى فى علم القوافى، تحقيق: صالح حسين العايد، دار إشبيلية، الرياض، 1998م، ص 105.

³³ ينظر: ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبى، ص 185 – 196.

³⁴ ثمة أمور أخرى فى النص تمثل مظهراً آخر من مظاهر الخروج على النظام الإيقاعى؛ كالأصوات والتفعيلات، وسنرجى الحديث عنها الآن.

³⁵ غراهام هو، مقالة فى النقد، ص 124. وريتشاردز، مبادئ النقد الأدبى، ص 194.

³⁶ شحاتة، ديوان حمزة شحاتة، ص 102-106

³⁷ يرى ريتشاردز "استحالة اعتبار الإيقاع أو الوزن كما لو كانا لا يتعلقان إلا بالناحية الحسية للمقاطع، وكما لو كان من الممكن فصلهما عن المدلول، وعن التأثيرات العاطفية التى تنشأ عن طريق المدلول"، ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبى، ص 193.