السرد في الخيام والشعر في القصور
"آراء نقدية ودراسات أخرى"

داود سلمان الشويلي

السرد في الخيام والشعر في القصور
"آراء نقدية ودراسات أخرى"

الكتاب: السرد في الخيام والشعر في القصور.
المؤلف: داود سلمان الشويلي
الصنف: آراء نقدية.
الطبعة: الأولى.
سنة الطبع:٢٠٢٣ .
رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٢٤٣٤) لسنة ٢٠٢٣.
ISBN 978 – 9934 – 642 – 55 - 4

تصميم الغلاف: مطبعة الحسام.
الاخراج الداخلي: مطبعة الحسام.
الناشر مطبعة الحسام للطباعة والنشر
عنوان المطبعة: ناصرية – شارع الحبوبي .
الهاتف: ٠٧٨٠٦٦٧٧٤٠١

جميع الحقوق محفوظة
لايسمح باعادة اصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة معلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر. ان الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي المطبعة.

الاهداء

إلى روحي أبنائي الشهيدين السعيدين، ولدي الشهيد السعيد الملازم (حسام داود الشويلي)، وإلى ابنتي شهيدة ولادة طفل ميت الشهيدة السعيدة (رسيل داود الشويلي)، أهدي هذا الجهد المتواضع.

قال أبو تمام:

إِنَّ القَوافِيَ وَالمَساعِيَ لَم تَزَل
مِثلَ النِظامِ إِذا أَصابَ فَريدا
هِيَ جَـــــوهَرٌ نَثرٌ فَإِن أَلَّفتَهُ
بِالشِعرِ صارَ قَلائِداً وَعُقودا

السرد في الخيام والشعر في القصور

الجزء الأوّل
"السرد في الخيام"

لما كانت اللغة في الأساس ذات نمط نثري من خلال استخدامها للتواصل بين البشر، فهي أقرب للفنون الأدبية النثرية في أن تكون أداة حاملة لها، لأن الشعر يحتاج إلى معجم خاص به يفرز من ذلك المعجم العام للغة، ويمتاز بالكلمات المجازية التي يأتي بها مخيال الشاعر، وبالعبارات ذات البناء الخاص. إذن كان النثر أوّلا، ومن بعده جاء الشعر الذي أساسه الغناء أثناء العمل(١)، وكما قال الشاعر "أبو تمام":

إِنَّ القَوافِيَ وَالمَساعِيَ لَم تَزَل
مِثلَ النِظامِ إِذا أَصابَ فَريدا
هِيَ جَـــــوهَرٌ نَثرٌ فَإِن أَلَّفتَهُ
بِالشِعرِ صارَ قَلائِداً وَعُقودا

واذا كان الشعر في البدأية نثرا، وقد دخل عليه الترنيم، والتنغيم، ليصبح غناء يغنى في العمل، فإن ذلك عائد لكون أداة التواصل بين الناس، أي اللغة، كانت في الأساس نثرا إلا انها تحمل معطيات جمالية، صوتية، أيقاعية، رمزية، صرفية.

في هذه السطور سنتحدث عن السرد الذي يسكن الخيام، أو بيئة تشبه بيئة الخيام، أي بيئة متقشفة، ليستمر في العيش، والنمو، والازدهار.

***

السرد هو الطريقة التي يروى بها "النص"، القصة، الحكاية، السالفة، الحدوتة، ...الخ، عن طريق سارد، أو رأو، أو قصة خون، تحت تأثير عدة عوامل موضوعية،

(١) راجع ما كتبته في مقدمة كتابي (الخيانة العظمى - أشعار التوراة وجذورها العربية القديمة- " مقاربة نقدية جديدة بين ترجمات الربيعي والنصوص التوراتية الرسمية).

وذاتية، ان كان ذلك التأثير منصبا على السارد، أو المسرود له، أو النص المسرود، عندها ينتقل النص من صورته الواقعية إلى صورة مصورة بلغة متكونة من مفردات، وألفاظ، وعبارات لغوية، منطوقة، ومصورة بلغة جسد الراوي، السارد، القصة خون، المقتدر، والمحنك، كذلك.

إذن، مثلث السردية يتطلب ثلاثة أركان متفاعلة فيما بينها، هي:

- الراوي، وهو على أنواع: الراوي المخبر، والراوي الضمني، والراوي السردي.
- المروي، وهو على انواع: ابتداء من الخبر حتى الرواية مرورا بالقصة القصيرة، والقصيرة جدا.
- المروي له، وهو المتلقي مفردا كان أو جمع.

ويأتي السرد على أشكال عدة، هي:

- السرد التسلسلي، أو التتابعي، الذي يكون زمنه يسير بخط مستقيم ليس فيه انكسارات أو تعرجات. كما الزمن في أغلب القصص الشعبي.
- السرد المتناوب، الذي يكون زمنه على عدة خطوط زمنية، يخبر عنها بشكل آني إلا انه متنأوب، يخبر عن جزء من القصة الأولى، ويليه الاخبار عن جزء من القصة الثانية، وفي الواقع فانهما يحدثان في الوقت نفسه. مثل جل حكايات ألف ليلة وليلة إذ تذكر الحكاية العبارة المشهورة (هذا ما كان من فلان أما ما كان من فلان فانه...)، وفي البعض من الحكايات الشفاهية على لسان رأو، أو حاكٍ، أو قصة خون.
- السرد المتقطع الذي يضم الاسترجاع، والاستشراف، والمجمل، والتلخيص، والوصف أو "الوقفة"، والمشهد، والاضمار، كل هذه العناصر تقطع السرد، لتوقفه في مكان

ما، وتدخل هي في خط سيره المستقيم. مثل الكثير من حكايات ألف ليلة وليلة، وبعض القصص الشعبي الشفاهي.

من خلال التنوع هذا بالزمن، أي مورفولوجيته، في النص تتحقق سردية النص، وقوة ابلاغه، وبلاغته، وعوامل إدهاشه، وغايته، ومراميه.

هذا مختصر لما نعنيه بالسرد، ونجد انه يعتمد أساسا على الزمن، ولا يكون الزمن ماثلا في النص إلا ويجلب معه المكان، أو الفضاء، وهذا المكان، أو الفضاء لا يكون مستوفيا لشروط تواجده في النص ما لم تكن هناك شخصية تتحرك فيه. فالشخص لا يتحرك في النص إلا والزمن معه. وكذلك داخل الفضاء، أو المكان، ومن هذه العناصر تلد العناصر الآخرى في النص، كالوصف، فتنشأ الحكاية، أو الرواية...ألخ.

***

ومن نافل القول، وليس ادعاء، ان السرد كان وما زال هو "ديوان العرب" على الرغم من غلبة المقولة المأثورة في أن الشعر هو "ديوان العرب"، وأرجحيته على النثر، تلك المقولة التي انطلت علينا جميعا، باحثين، ونقادا، ودارسين، ومهتمين، كذلك. ولو تفحصنا ما تركه العرب الأوائل من كتابات نثرية تتصف بما هو سردي من صفات ومميزات، لوجدناها تسأوي أكثر نسبة من الشعر بكثير، وخير مثال على ذلك حكايات ألف ليلة وليلة، والمقامات، السير الشعبية، وحكايات آخرى زخرت بها المكتبة التراثية العربية، كقصة سيف بن ذي يزن، وقصة عنترة بن شداد، وتغريبة بني هلال، وحكاية ذات الهمة، وحكاية المياسة والمقداد، وغير ذلك من الحكايات والقصص التي حفل بها تراثنا السردي العربي القديم.

وقد تنوعت، وتعددت فنون السرد العربي الفني، كالرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا، فيما يشكل ما هو شعبي من ذلك السرد نسبة كبيرة أيضا، كالقصة الشعبية، والسالفة، والحكاية، والحدوتة، فضلا على الأساطير، والخرافات.

ودراسة السردية في وقتنا الحاضر، إذا كان ثمة دراسات تؤطرها، فهي على نوعين، السردية الدلالية التي يمثلها من الأجانب بروب، وغريماس، وبريمون. والسردية اللسانية التي يمثلها بارت، وجينيت، وتودوروف. وكل نوع من هذين النوعين له اهتماماته السردية.

***

بدأ السرد شفاهيا، إلقاء في الآذان، وفهم وادراك في البصيرة، منذ نشأته الأولى، وقد سيطر على هذه السردية ما يمكن أن نسميه الخطاب الديني الذي يأتي بشكل مسجوع ليكون أكثر تأثيرا في القلب، وليس العقل أو التفكير، حتى سمعنا حديث الكهان، والأنبياء، وعندما جاء الاسلام بدأ خطابه الديني يتلى في المساجد، وفي خيام ناس الجزيرة العربية حتى قال ابن قتيبة: ((إن القصاص على قديم الزمان كانوا يميلون وجوه العامة إليهم، ويستدرون ما عندهم بالمناكير، والغريب، والأكاذيب من الحديث))[1]، ثم تعدى ذلك إلى الخطاب الفني، خطاب الاسطورة، والخرافة، والحكاية، والسالفة، والحدوته، وكذلك الرواية، القصة القصيرة، والقصيرة جدا.

(١) تأويل مختلف الحديث – ابن قتيبة – تح: محمد محي الدين الأصفر – المكتب الاسلامي – ١٩٩ - ص٣٥٥ ـ ٣٥٧.

كان لكل هذه الأنواع رأو يقوم بالابلاغ، ويسمى حاكٍ، وقصة خون، مهمته تقديم هذه الأنواع باسلوب مؤثر في أذن، وبصيرة، السامع، والمتلقي.

***

عندما يجلس الشخص مع آخر لايكون السكوت بينهما هو الطاغي، بل هو الكلام، فتلعب اللغة لعبتها، ولا تطرح اللغة على الألسن إلا ويكون هناك إخبار ما، وهذا الإخبار عن شيء ما، كأن يكون عن لقاء فتى بفتاة، أو شخص شوهد في الطريق، أو مشاهدة الحيوان المفترس في الطريق، أو الحيوان الداجن، أو...أو...الخ، فيأتي هذا الاخبار بواسطة ثلاث طرق من السرد، أما عن طريق السرد التتابعي، أو عن طريق السرد المتناوب، أو عن طريق السرد المتقطع، وهذا يكون حسب الموضوع الذي يخبر عنه، وحسب اختيار السارد لآلية سرده.

نجد للحكاية الواحدة عدة صور، اما صور محلية لها، أو صور مناطقية، أو قطرية، بين الأقطار، والبلدان، أو صورة أجنبية، وفي هذه الصور يستطيع الراوي أن يغيّر، لا إراديا أو منتبها لذلك، من الصيغة التي يقدم فيها الحكاية، أي يتلاعب بالزمن. راجع حكاية (الأخوة الثلاثة) وصورها الثلاثة، فأحد الصور من محافظة ذي قار، والثانية من محافظة بغداد، والثالثة تركمانية من محافظة كركوك[1]. وصور حكاية (حسن آكل قشور الباقلاء) العراقية، والفلسطينية، والسورية، وربما لها صورة أجنبية.

١(١) ألقصص ألشعبي ألعربي – دراسات وتحليل – دأود سلمان الشويلي - دار الشؤون الثقافية العامة - ٢٠٢٢ - ص٤٩.

ان هذه الحكاية تناص معها الكاتب المسرحي الانكليزي شكسبير في مسرحية "المبك لير"، وقد قدمنا عنهما دراسة استخدمنا آلية التناص تحت عنوان (آليات التناص بين "الملك لير" لشكسبير والحكاية الشعبية العراقية وصورها العربية) نشرناها في جريدة "العراقية" الصادرة في استراليا/ العدد ٧٣٥ ليوم الاربعاء ٢٦ شباط ٢٠٢٠.

***

في الكثير من الأحيان يختلف اثنان عن بعضهم حين الاخبار عن أمر واحد، فيخبر الشخص (س) حكاية الاخبار بشكل، ويأتي آخر (ص) ليخبر عن نفس الأمر بطريقة مغايرة لطريقة الأوّل، ويأتي ثالث (ج) ليخبر عن الأمر ذاته بطريقة ثالثة، وكل الطرق تخبر عن الأمر نفسه، فهذا ينسى شيئا ما، فيكون الحذف غير المقصود (الاضمار)، وثاني يسترجع بعض الأمور التي نسيها، ويخبر عنها في غير موضعها الزمني(الاسترجاع)، وثالث يلخص بعض الأمور، ويختصرها (التلخيص)، ورابع يزيد من الوصف، وهكذا يجري الاخبار عن أمر ما فتختلف سرود الأشخاص المخبرين، أي الرواة، الحكائين، أو ما يسمون بالقصة خونية.

هكذا تبدأ القصة، أو الحكاية، أو السالفة، أو الحدوتة، والرواية كذلك، ويبدأ الحكي بالانثيال فيشد السامع أو القاريء. لنتساءل: هل يتم ذلك في القصور أم في الخيام؟ انه يتم في كل مكان حتى على سرير نوم الرجل وزوجه، كما كانت شهرزاد تقص الحكايات على مسامع زوجها شهريار، إذن كيف قلنا في العنوان ان السرد يتم في الخيام؟ أي جعلناه مرتبطا بالجلوس في الخيام الصحراوية؟ هذا ما سنشرحه في هذه السطور.

اننا هنا لا نفرق--- بين السردية العربية القديمة، وبين السردية العربية الحديثة، لأنهما يشكلان نوعا واحدا هو السردية العربية.

فالسير الشعبية العربية هي من هذا النوع السردي، والتي أعدها على انها رواية، والكثير مما دونه الجاحظ، على سبيل المثال، في كتبه، وخاصة كتاب "البخلاء" هو من نوع القصة القصيرة جدا، كما بينت في دراستي المعنونة (سؤال التراث - القصة القصيرة جدا في التراث العربي ... "البخلاء" إنموذجاً) المنشورة في جريدة طريق الشعب ع/ ١٠٢ في ٢٠١٨/١/٨، وفي كتابي (أسئلة السرد ج١) الصادر عام ٢٠٢٢.

***

من المعروف ان ليل عرب البادية العربية طويل جدا، وموحشا، ومليئا بالمفاجآت، انه ليل التربص للآخر القادم خلسة، ومهما كان هذا الآخر، بشرا كان أم حيوانا متوحشا، يأتي في الليل على شكل لص، أو غازي، أو سارق للحيوانات، مثل هذا الليل بحاجة إلى من يملأه حيطة، وانتباه، مثل أبناء الملك في الحكاية الشعبية "الملك وأبنائه الثلاثة" عليهم ان يمسكوا سارق ثمر شجرة الملك النادر، فيضع الابن الأصغر "تبغا" في عينية ليبقى سهرانا[١]، أو "الملح" كما في الصورة التركمانية لها، ولا ينام، حتى يمسك بالسارق. فكان على الذين في الخيام أن يبقون سهرانين إلى الصباح للمحافظة على موجودات الخيمة من ناس، وحاجيات، وحيوانات أليفة.

(١) وفي صورة أجنبية للحكأية السلوفاكية "بيرونا الحسناء" يعزف الابن الأصغر الموسيقى ليبقى سهرانا.

هذا الليل الطويل يحتاج إلى من يزجيه بالقصص، والحكايات، والسوالف، والحدوتات، لتبقى العيون مفتوحة، والعقول مستنفرة، والأفئدة مستيقظة، خشية القادم المجهول مهما كان نوع هذا القادم، وليس بالشعر، قولا أو قراءة، لأن الشعر هو فعل تأمل، وليل الخيام ضد التأمل فهو بحاجة إلى كثير من الانتباه، والحيطة، والحذر، وليس السرحان في الخيال.

قلنا يجب ان يزجى هذا الليل البهيم بالقصص،...الخ، ومقابل هذه القصص يجب ان يبقى من في الخيمة مستيقظا، فكان على هذه القصص أن تكون مثيرة للادهاش، ماسكة بتلابيب سامعيها، وحتى لو توقف الحكي فيجب أن ينشغل فكر السامع بها ليبقى مستيقضا. وهذا على العكس من قول الشعر في ليل بهيم أمام ناس يطلب منهم أن تبقى عيونهم مفتوحة، والشعر يمتح من وادي عبقر، ومن مخيال مخدر، مهديء، منوم، ولا يستنهض القدرات الانسانية إلا بعض الشعر الحماسي، وما أندره في الليالي تلك.

في القصور يميل ساكنوها إلى الشعر أكثر من السرد، لأن السرد قد أخذ بتلابيبهم وقت النهار خارج القصور. الشعر مسلي، مخدر، مهديء، وهذا ما يبحث عنه سكنة القصور. انهم كمن يطارد السراب، ويعود فارغ اليدين، خيال بخيال.

لنتساءل: لماذا شهرزاد حكت الحكايات في القصر، وعليها أن تقول الشعر حسب النظرية القائلة الشعر في القصور، والنثر في الخيام؟

الجواب كما ترى هذه السطور: ان شهرزاد استخدمت السرد كحيلة لتفتح وعي شهريار، ولتبقيه متفكرا بالحالة التي وصل اليها إذ في النهأية ينتبه إلى انه قد أنجبت زوجته أبناء، وأخذ درسا من تلك الحكايات في أن قتل

المرأة ليس هو الدواء لما كان يعانيه من خيانة النساء، النساء على أشكال. وهذه الحيلة تؤكد ان الشعر هو اسلوب مهديء، ومخدر، وهذا لا يفيده بشيء، وأيضا كان السرد هذا تضمه دفتي كتاب، وقبل ذلك كان يحكى في الخيام، إذا لولا ضم هذه الحكايات إلى بعضها عن طريق الساردة الخارجية شهرزاد (جامعة الحكايات) لما رويت هذه الحكايات في القصر الملكي.

***

الحكايات تروى في الخيام إلا انها تحصل في القصور، وأغلب الحكايات هذه عن حياة الملوك، مثل حكاية (الملك وأوّلاده الثلاثة). و(الجندي الشجاع). و(حسن آكل قشور الباقلاء). و(الأمير نور الدين والأميرة فتيت الرمان). وغير ذلك من الحكايات.

وفي الوقت نفسه لا نعدم وجود حكايات عن العامة من الناس مثل حكاية (حديدان). و(الفتاة الذكية). و(الفرسان الثلاثة). و(ابليس والفلاح). و(شكر وخلف الراعي). وغير ذلك من الحكايات الشعبية، والخرافية.

نتساءل: لماذا تروي الحكايات عن أخبار الملوك، والأمراء، وأصحاب الثروة، والأغنياء؟

يقول أغلب الدارسين، والمهتمين بالقصص الشعبي، ان نقل أخبار ذوي السلطة، والنفوذ، والمال، إلى عامة الشعب، بواسطة القصص الشعبي هو العالم الذي أوجده، والذي أراد منه أن يكون متنفساً له من كل الضغوطات الإجتماعية، والإقتصادية، والسياسية، والنفسية، كذلك، هذا العالم الذي رسمه، وصوره، هو عالم الحكاية، إنه عالم بعيد عنا، ومغبر بمتاهات، وشعاب، ما دام يفتقد من يأخذ بيدنا ليكشف لنا عنه، وليرينا جوانبه، وخصائصه، وآفاقه، وأبعاده، ومقوماته، وماهيته، أيضاً، وكان الإنسان، نفسه،

هو دليلنا في ذلك في متاهات هذا العالم الذي إخترعه هو نفسه، يلج بنا عوالم مختلفة، يأخذنا في دروب، وشعاب، لم تطأها قدم من قبل، يدخل بنا منازل السلاطين بإبهتها، وجمالها، وفخامتها، مرة، وقصور السحرة، والحيوانات المتوحشة مرة آخرى، يغزو بنا قلب فتاة، وغابة كبيرة مكهربة الأجواء بكل ما هو سحري وخارق، يدخلنا عالم الحيوان، الحقيقة، الخيال، الاسطورة. لنتساءل: من منا هو هذا الإنسان، هل هو أنا أو أنت، إذن من هو؟

***

بين السرد الأوّل، وبين السرد الثاني يأتي السرد الوسطي، هذا السرد الذي يخبر عن السلطان، والرعية، أي السرد بين الأعلى، وبين الما دون، الآمر، والمأمور، مثل النص الفلسطيني(نص رقم– ٢٠)[١]. والنص المصري (السلطان الجبار)[٢]. والنص المصري (بلا عنوان)[٣]. والنص الفلسطيني (أوّلها كذب وآخرها كذب)[٤]. والنص السوري (سعلأي الدين والدجاجة)[٥].

السرد أما أن يكون هو عملية اخبار فنية، وليست عادية، عن الشخص الأعلى، مثل حكاية (الملك وأوّلاده الثلاثة). أو أن يكون عملية اخبار فنية عن الما دون منه، مثل حكاية (الفتاة الذكية). أو أن يكون عملية الاخبار متعادلة، عن

(١) الحكأية الشعبية الفلسطينية – نمر سرحان – مركز الأبحاث في منظمة التحرير الفلسطينية – المؤسسة العربية للدراسات و النشر – ١٩٧٤ – ص٢٠٣ .

(٢) قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية – د. نبيلة ابراهيم – دار العودة – بيروت – دار الكتاب العربي – طرابلس – ١٩٧٤ – ص٨٥ .

(٣) المصدر السابق – ص ١٠١ .

(٤) الحكأية الشعبية الفلسطينية – ص١٢٢ .

(٥) أحمد بسام ساعي – الحكأية الشعبية في اللاذقية – دمشق – ١٩٧٤– ص١١٧.

الأعلى، والما دون، مثل حكاية (العروس والفرعون). وحتما ان هذا لا يتم إلا في الخيام، لأنه لا يسمع في القصور ذلك. القصور تسمع الشعر، والاكثار من المديح خاصة، أو عن الشعر الذي يسلي، وما هو ممنوع البوح به، مثل الشعر الجنسي، ولا غير.

انه البحث عمن يزجي ليل الخيام الموحش، والطويل، بالحكايات، وبالسوالف، والحدوتات، والراوي المقتدر هو من يجعل سامعيه مشدودين له، مستيقظي الحواس، وكأنهم ابن الملك الأصغر الذي يضع في عينيه قليلا من التبغ في حكاية "الملك وأوّلاده الثلاثة"، وفي الصورة الأجنبية للحكاية يستمع البطل للموسيقى ليبقى مستيقضا لأنهم يحتاجون هذا كأحتياجهم للماء، والهواء.

السرد في حقيقته هو مشاعرنا الجمعية تجاه شخص واحد انتخبناه ليمثلنا سميناه "البطل"، وهذه المشاعر هي من صنع فكر انساني نموذجي، وعالي القيمة، وموضوعي النبع، والمصدر، لهذا هي بحاجة إلى مكان مفتوح، وفضاء مترامي الأطراف لكي تؤدي دورها في اتمام مهمتها المرسومة لها بعيون مفتوحة، وآذان مصغية، وذهن متفتح.

***

لذا ترى هذه السطور:

١ – ان المرأة متسأوية مع الرجل، فهي ذكية، حكاية (الفتاة الذكية). قوية الارادة، مثل حكاية (حسن آكل قشور الباقلاء). شجاعة، مثل حكاية (تضية أخت). وفي القصور نراها غير موجودة، إذ قول الشعر يعكس هذا، فهي للفراش، كحرة أو جارية، أما في الخيام فتقاسم الرجل كل شيء، أي انها متسأوية معه في الواجبات، والحقوق، والسرد يقول هذا.

٢ – ان الابن قادر على فعل أي شيء، كما ورد في أغلب القصص الشعبي، وهذه الثيمة غير موجودة في الشعر، فالأبناء منفيين من القصور، وليس في القصر إلا صاحب القصر هو الذي يستطيع أن يفعل كل شيء، أما في الخيام فان الابن حاضر فيها ليل نهار، ويستمع للحكايات حتى قيل ان أصغر القوم خادمهم.

***

أؤكد مرة آخرى على ان هذه السطور تستخدم كلمتي القصور، والخيام، كرمز يدل على بيئة القصور، وبيئة الخيام، وليس كمعنى حرفي للكلمتين.

***

جدول أنواع السرد:

ت	أنواع السرد	النصوص
١	السرد التسلسلي	حكاية "حديدان". حكاية "ميرزا بحمد". حكاية "الأمير نور الدين والأميرة فتيت الرمان". حكاية "العصا السحرية". حكاية "صاحب الخيمة الزرقاء". حكاية "خيانة العهود". حكاية "الشيخ الكريم". حكاية "العجوز والشيطان". حكاية "الفرسان الثلاثة". حكاية "شكر وخلف الراعي". حكاية "العروس والفرعون". حكاية "الفتاة الذكية". حكاية "زوجة الصياد". حكاية "الأخوة الثلاثة". حكاية "الفأس الذهبية". حكاية "أخت البدوي".
٢	السرد المتناوب	حكاية " حسن آكل قشور الباقلاء". حكاية "الملك وأولاده الثلاثة". حكاية "أبن الأمير والحصان الطائر".
٣	السرد المتقطع	حكاية "الشواك" فيها "إضمار". حكاية "ابليس والفلاح" فيها "إضمار". حكاية "ثلاث نصائح" فيها "إضمار". حكاية "تضحية أخت" فيها "استشراف" و""إضمار". حكاية "السرادق السحري" فيها "استشراف". حكاية **مكررة** "أبن الأمير والحصان الطائر" فيها"إضمار". حكاية "أرذل الصفات" فيها "مجمل".

***

هذا الجدول فيه ٢٥ قصة شعبية عراقية، قسم إلى ثلاثة حقول، الأوّل فيه النصوص التي بنيت على السرد التسلسلي، ويضم ١٦ نصا. والحقل الثاني فيه النصوص التي بنيت على السرد المتناوب، وضم ثلاث حكايات. والحقل الثالث فيه نصوص بنيت على السرد المتقطع، وضم سبعة نصوص، وواحد مكرر مع حقل السرد المتناوب، إذ يستخدم النص التقنية المتقطعة، والتقنية المتناوبة في الوقت نفسه.

يبين هذا الجدول ان أغلب نصوص القصص الشعبي هي من النوع الذي يستخدم تقنية السرد التسلسلي، والأقل هي التي تستخدم التقنية السردية المتقطعة، وما بينهما هي التي تستخدم التقنية المتناوبة.

***

الجزء الثاني
"الشعر في القصور"

ليس من نافل القول ان الحياة منذ أن عرفنا عنها الكثير نحن أبناء هذا الزمان، كانت سهلة، ويسيرة، بحيث تصل إلى حد الهناء المترف، ولا هي صعبة بحيث تصل حد الشغف بالموت خلاصا منها، كانت هذه وتلك، وكان الميل إلى الثانية هو الأعم، وواسع الانتشار، وكان السرد، ونعني به الحكايات، والسوالف، والحدوتات، هو الضارب في أطناب هذه الحياة المتقشفة، الصعبة، وكذلك ولد الشعر من رحم هذه الحياة، لأن الغناء ولد من رحم العمل، والغناء يستوجب الكلمة المنغمة، أي الشعر، وانتقل مباشرة للحياة الأولى، هذه الحياة التي في كنف الترافة، والهناء، ان كانت في الخيام أم كانت في القصور الشامخات، وراح يعيش بين جنبيها، حتى تردد صداه ألسنة الحسان الغواني بشكل منغم، كالغناء، أو غير منغم كقراءته من قبل الشاعر.

كان السرد الذي نعنيه قد سكن الخيام البسيطة، ببساطة حياة ناسها، وأهوال الصحراء الواسعة، الممتدة الأطراف، وكان مرة يحكى منغما على صوت الربابة، مثل حكايات السير الشعبية، وآخرى يحكى حكاية مسرودة نثرا. هكذا نمى، وكبر، وعاش، هذين الفنين عند العرب الأوائل، وما زال يعيش بيننا بإستحياء.

هكذا تلازم الانسان مع هذين الفنين، تلازم مع السرد، والغناء، ثم مع السرد، والشعر. السرد كان من حصة عامة الناس إلا القليل، والشعر صار من حصة خاصة الناس إلا القليل، وهذين القليلين لا يحسب لهما حساب، وكان الخاصة، والعامة، يبحثون في هذين الفنين عن الذي يذهب بعقولهم إلى عوالم غير العالم الذي هم فيه يعيشون، كانوا يبحثون عن الخيال الذي يمتطوه، ويحلقون عاليا على

أجنحته انعتاقا من واقعهم اليومي الفقير الذي تعكسه الخيام، أو المتخم بالمال الذي تعكسه القصور، كل يبحث في هذين الفنين عن (ليلاه)، أي حاجته، لينسى وجوده الانساني، ولو لبعض حين، حتى لو كان ذلك لدقائق معدودة، وليبقى عالم الحياة متشبثا به، ومحافظا عليه، مضاء دوما.

***

١ ---------- "الشعر العمودي"

الشعر ديوان العرب، قال ذلك ابن عباس كما تذكر المصادر، وقال
كذلك الشاعر أبو فراس الحمداني (الشعر ديوان العرب وعنوان الأدب) كما تذكر كذلك المصادر، والعهدة عليها.

كيف يكون الشعر ديوانا للعرب، وعنوانا للأدب؟

لنترك جانبا إلى وقت آخر نصف العبارة الثاني، ونناقش نصفها الأوّل، الشعر "ديوان العرب" لنرى مدا انطباقها على واقع الشعر، وحرصه على ان يكون خازنا لكل ما يقوم به العرب.

ان فترة ما تسمى "بالجاهلية"، والتسمية غير موفقة، هي فترة الجذور، والأساس، اللذان ينهض عليهما الشعر العربي، وغنى، وتنوع، هذا الشعر، والذي يليه عبر تاريخه، هو جدير بأن تنطبق عليه العبارة تلك، لأن قابلية نصوصه على التحمل غير محدودة، وعلاقته، ثقافيا، وأدبيا، مع نفسه، ومع الغير، مستمرة، ومتجددة، وهذه القابلية تؤثر فيها، وتفرضها المرحلة التاريخية، وطبيعة التغيرات الانسانية، والحضارية التي مرّ بها العرب.

والشعر هذا ما هو إلا صورة من صور الطاقة الابداعية للانسان العربي، في الصحراء، وفي الحاضرة، على السواء، ذات البعد الانساني، والتي لا طاقة آخرى غيرها يقدمها إلى الانسانية جمعاء. انها طاقة خلاقة، متحركة، متجددة، لا تحدها حدود.

الشعر ديوان العرب لأنه صورة ناطقة لتقدم، ونهوض، وانكسارات، وانحطاط، والمرور بفترات مظلمة للعرب. انه المرآة التي تعكس كل ما يصيب كيان العرب، وكل ما

تكنه نفسيتهم "الحارة" بحرارة رمل الصحراوي، والباردة كبرودة ليلهم الصحراوي، من أمور.

الشعر العربي ليس العمود الواقف بدعامتين، ولا هو الوزن المسموع، المنغّم، ولا القافية التي تشد اليها دون وعي من السامع، وهما عاملان خارجيان، ولا مفردات متجانسة، متناسقة خارجة عن القاموس اللغوي، وفيها كل ما في البيان، والبديع، من عناصر يتحلى بها، ويزخرف عوالمه، انما هو كل هذا مجتمعا اضافة للموضوع الذي يتنأوّله، فهل صدقت تلك المقولة/ العبارة؟

ان الوزن، والقافية، هما اللذان حددا تعريفه عند القدامى عندما عرفوه بالكلام الموزون، والمقفى، وفي هذا أغلقوا عليه الباب الذي يخرج منه الى الحرية، وتركوا أهم عناصره الفاعلة، وهي اللفظ، أي اللغة، والمعنى، إذ من خلال البناء، أي صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير، كما يقول الجاحظ[١]، وكذلك كما يقول الجرجاني من خلال النظم[٢].

***

لندع رأي الدكتور طه حسين عن الشعر الجاهلي الذي جاء في كتابه (في الشعر الجاهلي)، جانبا لبعض الوقت، ونتعرف على أوّل من قال قصيدة عمودية طويلة، متمكنة، وهو الشاعر امرؤ القيس، وكان الذين جاؤوا من قبله لم يكن شعرهم أكثر من أبيات لا تعد على أصابع اليدين، كما جاء في كتاب أدونيس (ديوان الشعر العربي – ج١)[٣] مع

(١) الحيوان، ج ٣ – الجاحظ – دار الكتب العلمية - ١٤٢٤ - ص ١٣١.

(٢) دلائل الاعجاز – عبد القاهر الجرجاني – قرأه وعلق عليه محمزد محمد شاكر – نكتبة الخانجي – القاهرة – ب.ت. – ص٤.

(٣) ديوان الشعر العربي – أدونيس –ج١ – الساقي – ط٥ – ٢٠١٠.

العلم ان أوّل من قصد القصيد كما تذكر المصادر هو المهلهل[1] خال امريء القيس.

خاض الشاعر امرؤ القيس في جل أغراض الشعر، ونوّع في قصائده من حيث الوزن، والقافية، واشتهر إلى حد ما بقصائده الجنسية التي تذكر المصادر ان أبيه طرده من ديوانه الملكي لتشبيبه بنساء قبيلته. وفي معلقته، التي يبدأها بقوله:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ
بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

يطرح موضوعة الجنس، فيقول:

إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَـــا
نَسِيْمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّـــا القَرَنْفُلِ
فَفَاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً
عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي
ألاَ رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِـــحٍ
وَلاَ سِيَّمَا يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُـــــلِ
ويَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَي مَطِيَّتِـــي
فَيَا عَجَباً مِنْ كُوْرِهَا المُتَحَمَّـــلِ
فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِهَـــا
وشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّـــلِ
ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِـدْرَ عُنَيْزَةٍ
فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاَتُ إِنَّكَ مُرْجِلِـــي
تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعـــاً
عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ
فَقُلْتُ لَهَا سِيْرِي وأَرْخِي زِمَامَـهُ

(١) الشعر والشعراء- ج١ – دار الحديث – القاهرة – ١٤٢٣ هـ - ص٨٨.

ولاَ تُبْعِدِيْنِي مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّـــلِ
فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعِ
فَأَلْهَيْتُهَـا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْـــــوِلِ
إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ
بِشَـقٍّ وتَحْتِي شِقُّهَا لَمْ يُحَـــــوَّلِ

***

وذكرت المصادر ان أصحاب المعلقات سبعة، وقيل تسعة، وقيل عشرة، وأوّل من ذكر المعلقات هو حماد الراوية الذي أطلق عليها اسم المعلقات، وأغلب الدارسين ينكرون هذه التسمية كالدكتور شوقي ضيف، والدكتور جواد علي. وأغلب شعراء المعلقات هم أبناء قصور، أو على الأقل كتبوا الشعر في القصور، ولأجل مَن في القصور مثل النابغة الذبياني الذي كتب قصيدته "المتجردة"، والتي يقول فيها:

والبَطنُ ذو عُكَنٍ، لطيفٌ طَيّهُ
والإِتْبُ تَنْفُجُهُ بثَدْيٍ مُـــــقْعَدِ
محطُوطَةُ المتنَينِ، غيرُ مُفاضَة
ريّا الرّوادِفِ، بَضّـــةُ المتَجرَّدِ
قامتْ تراءى بينَ سجفيْ كلـــة
كالشّمسِ يومَ طُلُوعِها بالأسعُدِ
أو دُرّة صَدَفِيّةٍ غوّاصُـــــــها
بهجٌ متى يرها يهلّ ويسجدِ
أو دُميَة مِنْ مَرْمَرٍ، مرفوعـــة
بنيتْ بآجرٍ، تشادُ، وقرمـدِ
سَقَطَ النّصيفُ، ولم تُرِدْ إسقاطَهُ
فتنأوّلتهُ، واتقتنا بالـــــيدِ
بمُخَضَّبٍ رَخْصٍ، كأنّ بنانَـــــهُ
عنم على أغصانه لـــم يعقدِ

نظرَتْ إليك بحاجة لم تَقْضِها
نظرَ السقيمِ إلى وجوهِ العودِ
تَجْلُو بقادِمَتَيْ حَمامة أيـــكَةٍ
برداً أسفّ لثاتهُ بالإثمـــــدِ
كالأقحوانِ، غَداة غِبّ سَمائِه
جفتْ أعاليهِ، وأسفلهُ نـــدي
زَعَمَ الهُمامُ بأنّ فاها بـــارِدٌ
عَذبٌ مقبلهُ، شهيٌّ المــوردِ
زَعَمَ الهُمامُ، ولم أذُقْهُ، أنّـــهُ
عذبٌ، غذا ما ذقتهُ قلتَ: ازددِ
زَعَمَ الهُمامُ، ولم أذُقْهُ، أنّـــهُ
يشفي، بريا ريقها، العطشُ الصدي
أخذ العذارى عِقدَها، فنَظَمْنَهُ
مِـــــن لُؤلُؤٍ مُتتابِعٍ، مُتَسَرِّدِ
لو أنها عرضتْ لأشمطَ راهبٍ
عبـــدَ الإلهِ، صرورة ، متعبدِ
لرنا لبهجتها، وحسنِ حديثها
ولخالـــــهُ رشداً وإنْ لم يرشدِ
بتَكَلّمٍ، لو تَستَطيعُ سَماعَـــهُ
لدنتْ لهُ أروى الهضابِ الصخدِ
وبفاحمٍ رجـــــلٍ، أثيثٍ نيتهُ
كالكرمِ مالَ علـى الدعامِ المسندِ
فإذا لَمستَ لمستَ أجخَمَ جاثِماً
متحيزاً بمكانهِ، مـــــــلءَ اليدِ
وإذا طَعَنتَ طعنتَ في مستهدفٍ
رابـــي المَجَسّة، بالعَبيرِ مُقَرْمَدِ
وإذا نزعتَ نزعتَ عن مستحصفٍ
نَـــزّعَ الحَزَوَّرِ بالرّشاءِ المُحْصَدِ

وإذا يعضّ تشدهُ أعضاؤهُ
عضّ الكَبيرِ مِنَ الرّجالِ الأدردِ
ويكادُ ينزِعُ جِلدَ مَنْ يُصْلى به
بلوافـــحٍ، مثلِ السّعيرِ المُوقَدِ
لا واردٌ منها يحورُ لمصـــــدرٍ
عنـــها، ولا صدرٌ يحورُ لمورِدِ

وأبو نواس الذي كتب قصيدته عن الجارية"جنان"، وقال فيها:

جِنانٌ حَصَّلَت قَلبـــي فَما إِن فيهِ مِن باقِ

لَها الثُلثانِ مِن قَلبي وَثُلثا ثُلثِهِ الباقـــي

وَثُلثا ثُلثِ ما يَبقـى وَثُلثُ الثُلثِ لِلساقي

فَتَبقى أَسهـــمٌ سِتٌّ تُجَزّا بَـــينَ عُشّاقِ

والشاعر ابن زيدون الذي كتب قصيدته عن"ولادة". فقال فيها:

أضْحى التَّنائي بديلاً من تَدانينا،
ونابَ عن طيبِ لُقْيانا تَجافينا
ألا! وقدْ حانَ صُبْحِ البَيْنِ صَبَّحَنا
حَيْنٌ، فقامَ بِنا لِلحَيْنِ ناعينا
مَن مُبْلِغُ المُلْبِسينا، بانْتِزاحِهِمُ
حُزْناً، مع الدّهْرِ لا يَبْلى ويُبْلينا
أَنَّ الزّمانَ الذي مازالَ يُضْحِكُنا،
أُنْساً بِقُرْبِهِمُ، قد عادَ يُبْكينا
غِيظَ العِدا مِن تَساقينا الهوى فَدَعَوا

بأَنْ نَغَصَّ، فقال الدّهرُ آمينا
فانْحَلَّ ما كان مَعْقوداً بأنفسِنا،
وانْبَتَّ ما كان مَوْصولاً بأيدينا
وقدْ نَكونُ، وما يُخْشى تَفَرُّقُنا،
فاليَومَ نحنُ، وما يُرْجى تَلاقينا
يا ليت شِعْري، ولم نُعْتِبْ أعادِيَكُمْ،
هل نالَ حظّاً من العُتْبى أَعَادينا
لم نَعْتَقِدْ بَعْدَكُم إلاّ الوفاءَ لَكمْ
رَأياً، ولم نَتَقَلَّدْ غيرَهُ دِينا
ما حَقُّنا أن تُقِرُّوا عينَ ذي حَسَدٍ
بِنا، ولا أن تُسِرُّوا كاشِحاً فينا
كُنّا نَرى اليأسَ تُسْلينا عَوارِضُهُ،
وقد يئِسْنا فما لليأسِ يُغْرينا
بِنْتُمْ وبِنّا، فما ابْتَلَّتْ جَوانِحُنا
شوقاً إلَيْكُمْ، ولا جَفَّتْ مآقينا
نَكادُ حينَ تُناجيكُمْ ضَمائرُنا،
يَقْضي علينا الأسى لو لا تَأَسِّينا
حالَتْ لِفَقْدِكُمُ أيامنا، فَغَدَتْ
سوداً، وكانت بكمْ بِيضاً لياليِنا
إذ جانِبُ العَيشِ طَلْقٌ من تَأَلُّفِنا،
ومَرْبَعُ اللَّهْوِ صافٍ مِن تَصافِينا
وإذ هَصَرْنا فُنونَ الوَصْلِ دانِيَةً
قِطافُها، فَجَنَيْنا منهُ ما شِينا
ليُسْقَ عَهْدُكُمُ عَهْدُ السُّرورِ فما
كُنْتُمْ لأَرْواحِنا إلاّ رَياحينا

جل أصحاب المعلقات من الحواضر، واذا كان الشاعر من البادية فانه يتردد على قصور الملوك، ويجالسهم، ويكتب القصائد فيهم.

***

في العصر الأموي اشتهر الشاعر الفرزدق بالمدح، والهجاء، وهذا الشاعر قد وفد على عدد كبير من الخلفاء كعلي بن أبي طالب، ومعأوية بن أبي سفيان، وابنه يزيد، وعبدالملك بن مروان، وابنائه الوليد، وسليمان، ويزيد، وهشام، ووفد أيضاً على الخليفة عمر بن عبد العزيز، وعدد من الأمراء الأمويين، والولاة. هذا يوضح ان شعره شعر قصور، إذ لا يمكن أن يفد على هؤلاء الخلفاء، وعندما يخرج منهم يسكن في خيمة.

فها هو يمدح علي زين العابدين، ويهجو هشام بن عبد الملك بقصيدته التي يقول فيها:

هَذا الَّذي تَعرِفُ البَطحاءُ وَطأَتَهُ
وَالبَيتُ يَعرِفُهُ وَالحِلُّ وَالحَرَمُ
هَذا اِبنُ خَيرِ عِبادِ اللَهِ كُلِّهِمُ
هَذا التَقِيُّ النَقِيُّ الطاهِرُ العَلَمُ
هَذا اِبنُ فاطِمَةٍ إِن كُنتَ جاهِلَهُ
بِجَدِّهِ أَنبِياءُ اللَهِ قَد خُتِموا
وَلَيسَ قَولُكَ مَن هَذا بِضائِرِهِ
العُربُ تَعرِفُ مَن أَنكَرتَ وَالعَجَمُ
كِلتا يَدَيهِ غِياثٌ عَمَّ نَفعُهُما
يُستَوكَفانِ وَلا يَعروهُما عَدَمُ
سَهلُ الخَليقَةِ لا تُخشى بَوادِرُهُ
يَزينُهُ اِثنانِ حُسنُ الخَلقِ وَالشِيَمُ
حَمّالُ أَثقالِ أَقوامٍ إِذا اِفتُدِحوا
حُلوُ الشَمائِلِ تَحلو عِندَهُ نَعَمُ
ما قالَ لا قَطُّ إِلّا في تَشَهُّدِهِ
لَولا التَشَهُّدُ كانَت لاءَهُ نَعَمُ

عَمَّ البَرِيَّةَ بِالإحسانِ فَانقَشَعَت
عَنها الغَياهِبُ وَالإملاقُ وَالعَدَمُ
إذا رَأَتهُ قُرَيشٌ قالَ قائِلُها
إلى مَكارِمِ هَذا يَنتَهي الكَرَمُ
يُغضي حَياءً وَيُغضى مِن مَهابَتِهِ
فَما يُكَلَّمُ إلّا حينَ يَبتَسِمُ
بِكَفِّهِ خَيزُرانٌ ريحُهُ عَبِقٌ
مِن كَفِّ أَروَعَ في عِرنينِهِ شَمَمُ
يَكادُ يُمسِكُهُ عِرفانُ راحَتِهِ
رُكنُ الحَطيمِ إذا ما جاءَ يَستَلِمُ
اللَهُ شَرَّفَهُ قِدماً وَعَظَّمَهُ
جَرى بِذاكَ لَهُ في لَوحِهِ القَلَمُ

***

في العصر العباسي اشتهر الشاعر أبو نواس بشعر الخمريات، والغلمان، وهو ابن مدينة، اذ جدد في الشعر، وترك المقدمة الطللية في شعره:

عاج الشقي على رسم يسائله
وعجت أسأل عن خمارة البلد

وشعراء العمود القدامى أكثر من حبات اللؤلؤ في جيد غانية.

***

ولا نعدم شاعرا لم يسكن الحاضرة، أو خالط الملوك في قصورهم، وخاطبهم في شعره، وهذه النماذج التي استشهدت بها تلقى الضوء على نماذج تؤكد ان قول الشعر كان في القصور، وهذا لا يعني ان الشاعر عاش في القصور إنما الذي أعنيه انه عاش في بيئة تشبه بيئة القصور، أي بيئة ترف.

وأيضا فإن الشعراء نظموا جل شعرهم لمن كان في القصور رجالا أو نساء، حتى الراعي في المراعي مثل عنترة فانه نظم الشعر لعبلة بنت عمه الملك.

***

تردد الشعراء، كما تذكر المصادر، على الأسواق، فكان المشهور من بين الأسواق سوق عكاظ في الجزيرة العربية، وسوق المربد في البصرة، إذ يقرأ الشعراء قصائدهم أمام الجمهور، والمتبضعين كما يحدث الآن إلا ان الفرق بين القراءة الأولى، وقراءة اليوم، انه في هذه الأيام تكون القراءة داخل قاعة، ويجلس المستمعين على كراسي وثيرة، ويلقي الشاعر شعرة في "ميكرفون" ليصل صوته إلى كل من في القاعة، أما في السابق فان القراءة تتم في الهواء الطلق، وأمام جمهور واقف، بصوت جوهري مسموع. والقراءة الثانية للشعراء القدامى تتم لبعضهم داخل القصور الملكية، وجل الشعراء مارسوا هذه القراءة، وتحدث في هذه القراءة بعض المحأورات الأدبية، وصراعات التنافس كما حدث للشاعر المتنبي في قصر سيف الدولة الحمداني، وحسد الشاعر أبو فراس الحمداني للشاعر كما تذكر المصادر.

إذن، ولد الشعر العمودي في القصور، وقرأ في القصور سوى بعضه الذي يقرأ في الأسواق، وبأوقات معينة.

***

هكذا ولد الشعر العمودي بين جدران القصور، ومنه الشعر المكتوب باللغة العبرية الذي تحدثت عنه في كتابي

"الخيانة العظمى"[١]- الذي كتب، وقرأ، أو تلي منغّما، بين جدران المعابد.

***

(١) الخيانة العظمى - أشعار التوراة وجذورها العربية القديمة- " مقاربة نقدية جديدة بين ترجمات الربيعي والنصوص التوراتية الرسمية" - دأود سلمان الشويلي – دار الرافدين – ٢٠٢٢.

٢ ----------ـــ "قصيدة التفعيلة"

يقول ابن قتيبة في كتابه: الشعر والشعراء- ج١ – ص٨٨: ان "أوّل من قصد القصائد هو المهلهل بن ربيعة".

هذا رأي من بين آراء اخترته لأنه يوافق الكثير من الآراء لنقاد عرب قدامى، وهذا لا يعني انه القول الفصل في أوّل من قصد القصيد بعيدا عن تهويمات الكتّاب الذين يحملون نفس ديني فيزعمون مرة ان أوّل من قصد القصيد هو آدم، وغيره يقول نوح، ولم يتفقوا على شخص بعينه.

أوّل ما ظهرت القصيدة ذات الأبيات الكثيرة حسب ما وصلنا من شعر، بعيدا عن رأي د. طه حسين الذي قاله في كتابه "في الشعر الجاهلي"، والذي أنا على رأيه، وحسب علمي المتواضع هي قصائد "أمرؤ القيس"، وهو ابن ملك، كان أبوه حجر ملكًا على بني أسد وغطفان، إذن ولدت قصيدته في القصور الملكية. ويتنازع معه مكانه الشعري خاله المهلهل الذي يضعه النقاد العرب القدامى على رأس أوّل من قصد القصيد.

تطور على يد شعراء العربية الشعر، فكان هناك شعر الفكرة الذي جاء به الشاعر أبو تمام، وكان هناك القصيدة الخالية من المقدمة الطللية كما جاءت في قصائد أبو نواس، وهناك كانت الموشحات. وعندما وصلنا إلى القرن العشرين، وفي منتصفه، جاءت قصيدة التفعيلة في نضجها الأوّلي والتي سمي الشعر عندها بالشعر الحر، وهي تسمية خاطئة كما نرى، وسبق أن أعطينا رأينا عن ذلك في حلقة من حلقات هذه السلسلة.

وحتما ان عصر الشاعر له تأثير مباشر على شعره، وكذلك بيئته، وهذا ما سنتبينه في الشعر سابقا، وفي الشعر لاحقا، أي في القديم، والمعاصر.

***

كانت ولادة قصيدة التفعيلة، وهي عملية تنوع، وليس عملية انقطاع، واستئناف، فالبحر يمكن أن تسير فيه السفن الصغيرة، والسفن الكبيرة، والبوآخر العملاقة. هذه الولادة يتنازعها شاعران هما السياب والملائكة، وهذه السطور تميل إلى كون السياب هو أوّل من أنشأ قصيدة من هذا النوع، في قصيدته «هل كان حبًّا» في ديوانه «أزهار ذابلة»، الصادر في كانون الأوّل سنة ١٩٤٧م. والتي يقول فيها:

((هل تُسمّينَ الذي ألقى هياما ؟
أَمْ جنوناً بالأماني ؟ أم غراما ؟
ما يكون الحبُّ ؟ نَوْحاً وابتساما ؟
أم خُفوقَ الأضلعِ الحَرّى ، إذا حانَ التلاقي
بين عينينا ، فأطرقتُ ، فراراً باشتياقي
عن سماءٍ ليس تسقيني ، إذا ما ؟
جئتُها مستسقياً ، إلاّ أواما
*** * ***
العيون الحور ، لو أصبحنَ ظلاً في شرابي
جفّتِ الأقداحُ في أيدي صحابي
دون أن يَحْضَينَ حتى بالحبابِ
هيئي ، يا كأسُ ، من حافاتك السكرى ، مكانا
تتلاقى فيه ، يوماً ، شفتانا
في خفوقٍ والتهابِ
وابتعادٍ شاعَ في آفاقهِ ظلُّ اقترابِ
*** * ***

كم تَمَنَّى قلبيَ المكلومُ لو لم تستجيبي
من بعيدٍ للهوى ، أو من قريبِ
آهِ لو لم تعرفي ، قبل التلاقي ، من حبيبِ!
أي ثغرٍ مَسَّ هاتيك الشفاها
ساكباً شكواهُ آهاً ... ثم آها ؟
غير أنّي جاهلٌ معنى سؤالي عن هواها º
أهو شيءٌ من هواها ... يا هواها ؟
*** * ***
أَحْسدُ الضوءَ الطروبا
مُوشكاً ، مما يلاقي ، أن يذوبا
في رباطٍ أوسع الشّعرَ التثاما ،
السماء البكرُ من ألوانه آناً ، وآنا
لا يُنيلُ الطرفَ إلاّ أرجوانا
ليتَ قلبي لمحةٌ من ذلك الضوء السجينِ º
أهو حبٌّ كلُّ هذا ؟! خبّريني)).
****

أما قصيدة الملائكة «الكوليرا»، فقد نشرت في السنة ذاتها، في تشرين الأوّل سنة ١٩٤٧م.

((سكَن الليلُ
أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأنَّاتْ
في عُمْق الظلمةِ، تحتَ الصمتِ، على الأمواتْ
صَرخَاتٌ تعلو، تضطربُ
حزنٌ يتدفقُ، يلتهبُ
يتعثّر فيه صَدى الآهاتْ
في كل فؤادٍ غليانُ
في الكوخِ الساكنِ أحزانُ
في كل مكَانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ
في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ

هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتْ
طَلَع الفجرُ
أصغِ إلى وَقْع خُطَى الماشينْ
في صمتِ الفجْر، أصِخْ، انظُرْ ركبَ الباكين
عشرةُ أمواتٍ، عشرونا
لا تُحْصِ أصِخْ للباكينا
اسمعْ صوتَ الطِّفْل المسكين
مَوْتَى، مَوْتَى، ضاعَ العددُ
مَوْتَى، موتَى، لم يَبْقَ غَدُ
في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ ينْدُبُه محزونْ
لا لحظَةَ إخلَادٍ لا صَمْتْ
هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
تشكو البشريّةُ تشكو ما يرتكبُ الموتْ
الكوليرا
في كَهْفِ الرُّعْب مع الأشلاءْ
في صمْت الأبدِ القاسي حيثُ الموتُ دواءْ
استيقظَ داءُ الكوليرا
حقْدًا يتدفّقُ موْتورا
هبطَ الوادي المرحَ الوُضّاءْ
يصرخُ مضطربًا مجنونا
لا يسمَعُ صوتَ الباكينا
في كلِّ مكانٍ خلَّفَ مخلبُهُ أصداءْ
في كوخ الفلّاحة في البيتْ
لا شيءَ سوى صرَخات الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ

في شخص الكوليرا القاسي ينتقمُ الموتْ
الصمتُ مريرْ
لا شيءَ سوى رجْعِ التكبيرْ
حتّى حَفّارُ القبرِ ثَوَى لم يبقَ نَصِيرْ
الجامعُ ماتَ مؤذّنُهُ
الميّتُ من سيؤبّنُهُ
لم يبقَ سوى نوْحِ وزفيرْ
الطفلُ بلا أمٍّ وأبِ
يبكي من قلبٍ ملتهِبِ
وغدًا لا شكَّ سيلقفُهُ الداءُ الشرّيرْ
يا شبَحَ الهيْضة ما أبقيتْ
لا شيءَ سوى أحزانِ الموتْ
الموتُ، الموتُ، الموتْ
يا مصرُ شعوري مزَّقَهُ ما فعلَ الموتْ)).

***

يقول الكاتب عبد الوهاب الشيخلي[1]:

((ان السياب يحمل كتاباً باللغة الإنجليزية للشاعر (ت. س. اليوت) فقلت له: ما هذا؟ فقال: هذا الكتاب يعود لشاعر عظيم تعلمنا منه الكثير في مجال الشعر الحر وقد حاوّل بعض الشعراء العرب تقليده ففشلوا لضعف في اللغة العربية أو الإنجليزية. وهنا طلبت من الشاعر بدر السياب أن يتحدث عن تجربته الشعرية فقال: كان الحافز الأوّل لكتابة الشعر الحر بعد أن قرأت الشعر في اللغة الإنجليزية فلاحظت تعدد التفعيلات في أبيات الشعر وعدم انقطاع المعاني من بيت لآخر كما هو الحال في القصيدة العربية.

(١) بدر شاكر السياب ذكريات الشعر والألم- عبد الوهاب الشيخلي- مجلة العربي ع/٥٤٢ بتاريخ ١ يناير ٢٠٠٤.

فبدأت الكتابة وفق نسق جديد من التفعيلات مع أجواء وأفكار جديدة تنسجم مع روح العصر. وأضاف السياب قائلاً: وللحقيقة والتاريخ لاحظت أيضا أن الموشحات الأندلسية تتسم بطابع خاص تجد في بعضه ملامح الشعر الحر. وفي عام ١٩٤٠ وفي مجلة الرسالة المصرية قرأت للشاعر خليل شيبوب قصيدة عنوانها (القصر والحديقة المهجورة) وكانت في معانيها وألفاظها وتفعيلاتها قريبة من الشعر الحر. وفي عام ١٩٤٧ وفي قصيدة (روميو وجولييت) للشاعر علي أحمد باكثير تجد هذا اللون من الشعر بشكل ملحوظ. وكنت قد كتبت في الشعر الحر عام ١٩٤٦ قصيدة عنوانها (هل كان حبًا) وألقيتها أمام طلاب دار المعلمين العالية ببغداد فلاقت استحسانًا كبيرًا وكان عبد الوهاب البياتي وشاذل طاقة بين الحاضرين أما قصيدة (الكوليرا) للشاعرة نازك الملائكة فكانت أقرب ما تكون إلى الموشح. ولكنها أصدرت عام ١٩٤٨ ديوان (عاشقة الليل) وفيه عدد لا يستهان به من الشعر الحر مع شرح وتحليل، أما أنا فقد أصدرت ديوان (أساطير) عام ١٩٥٠ وقد تضمن عددًا من القصائد التي نشرتها في مجلة البيان والعقيدة عام ١٩٤٨. وأعود فأكرر أنه كان لقراءتي للشعر الإنجليزي الأثر الكبير في التوجه نحو الشعر الحر.)).

تطورت هذه القصيدة على يد السياب، وغيره من الشعراء الذين كتبوا فيها، حتى وصلت إلى ما وصلت اليه خلال خمسين عاما فنازعتها قصيدة النثر هي، وشعر العمود، ووصلت إلى حد الاحتضار، فكان عمرها من ولادتها إلى سنوات احتضارها حوالي ٥٠ عاما قدمت فيها أكثر مما قدمته القصيدة العمودية خلال أكثر من ١٦٠٠ سنة. فقد قدمت وحدة القصيدة بدلا من وحدة البيت في الشعر العمودي، وعدم الالتزام بالقافية بل بالغائها، وتعدد

التفعيلات في أبيات القصيدة الواحدة، واستخدمت التدوير، وتعدد البحور في القصيدة الواحدة، وتعدد التفعيلات في البيت الواحد، واستعمال الأساطير داخلها، والقناع، والرمز، والنزعة الدرامية، وحديثها عن المدينة بديلا عن الأطلال، وغير ذلك.

إذن، تطور الشعر مع قصيدة التفعيلة، فقد كانت من أغراض الشعر في زمن القصيدة العمودية، هي: الغزل. المديح. الهجاء. الرثاء. الفخر، الحماسة. الوصف. الاعتذار. الحكمة. النصح والإرشاد. السياسة. اللهو. وصف الطبيعة. فقد غادرت ذلك قصيدة التفعيلة إلى أمور أملتها عليها طبيعة العصر الذي هي فيه، فقد كان الشاعر المعاصر معبرا عن عصره، كما كان شاعر قصيدة العمود إلى أوآخر العصر العباسي أيضا معبرا عن عصره إلا ما رحم الله(!)[1]. هذه أمور لها علاقة بالشعر والشعراء، ومن صميم القصيدة ذاتها، بل انها تؤثر فيها.

***

لا نعرف بالضبط ماذا كان يدور في خلد الشاعر بدر شاكر السياب، والشاعرة نازك الملائكة، من أحاسيس، ومشاعر، وظروف خاصة بهما عند كتابتهما أوّل قصائد التفعيلة، وهل كان ما نشروه هو التجربة الأولى لهما في كتابة شعر التفعيلة أم لا؟ لكننا نعلم ما سيقوله الشعراء الذين جاؤوا من بعدهم في كتابة شعر التفعيلة، انها الانسياق خلف تجربة الشاعرين.

***

(١) استخدم هذه العبارة بالسلب، والأيجاب.

نتساءل: هل ولدت قصيدة التفعيلة في القصور كسابقتها القصيدة العمودية؟ والآن لا توجد خيام، ولا صحراء؟

لا نقصد بالقصور، والخيام، القصور العيانية، والخيام كذلك، وانما نقصد بها نمط الحياة داخلهما. إذن ولدت قصيدة التفعيلة كسابقتها داخل القصور، وتنفست بهوائها، وأكلت من طعامها، ونامت على سريرها الوثير، وعندما استقامت، وشعرت بما تقوم به منافستها قصيدة النثر لجأت إلى الورق بأنواعه السليلوزية، والألكترونية في شاشة الحاسوب، فراحت تدون عليه إلا ما رحم الله(!) في بعض المهرجانات التي لا تعد على أصابع اليد الواحدة في العام الواحد في قاعة يتكلم النظارة فيها فيما بينهم بصوت أعلى من صوت الشاعر، وهذه من أمراض المهرجانات الشعرية التي تشبه إلى حد ما أسواق الشعر في الجاهلية، المربد، وعكاظ، مثلا، إذ ان القليل يسمع الشعر فيما الكثير يتبضع، والفرق قليل بين الأسواق في الماضي، والأسواق، ومهرجانات الشعر، في الحاضر، إذ في الماضي كان الشعراء يقفون على منصات خارج كل بناء مسقف، وجمهورهم واقفا، أما الأن فيضمهم بناء فآخر، وجمهورهم جالسا على الكراسي. هذه أمور شكلية إلا انها تؤثر في صميم الشعر، والشعراء، الماضين، والمعاصرين.

وهكذا انتقلت قصيدة التفعيلة بالشعر إلى الورق دون ان تفقد القصر، فالورق يساعدها على الدخول إلى ذائقة المتلقي بسهولة، ويسر.

***

٣ ---------- "قصيدة النثر"

لا بد من القول ان الشعر في بدايته كان نثرا، ونثرا يلقى بصورة منغّمة، يترنم به، أي نثر موقّع، لأنه كان يصاحب العمل في الحقل أو البيت أو المعبد بصوت رجالي أو نسائي. والتطورات التي طالت عالم الشعر منذ نشأة الشعر العمودي إلى يومنا هذا، وهي عمليات تنوع، وليس انقطاع، ومن ثم استئناف، فالبحر يمكن أن تسير فيه السفن الصغيرة، والسفن الكبيرة، والبوآخر العملاقة، انه يجري، كما ذكرت ذلك سابقا، هي تطوران لا ثالث لهما، وقد قام به الشعراء أنفسهم لما لبيئة الشاعر من أثر في ذلك، الأوّل للوصول بالشعر إلى قصيدة التفعيلة بإلغاء وزنها الظاهري المتأتي من البحور، وكذلك القافية، وأيضا من عمود الشعر، أي صدر، وعجز البيت، إذ بات للكلمة الواحدة أن تكون بمثابة البيت الشعري. أما التطور الثاني فهو الذي حصل مع قصيدة النثر التي ألغت كليا الوزن، بحور صافية، وغير صافية، والقافية أيضا، اضافة لعمود الشعر الملغي من قصيدة التفعيلة، حتى انها وصفت على انها قطعة نثرية كالسرد مثل: الرواية، والقصة.

التطور الأوّل يضم بين جنبيه تطورات الشاعر أبو نواس بإلغاء المقدمة الطللية، والتطور الشكلي في الموشحات، وغير ذلك بحيث لا تفقد القصيدة الوزن، والقافية. وبعض تجارب الشعراء القدامى في إلغاء القافية. والتطور الثاني لم يكن مصاحبا لتطور سابق له بل جاء متأثرا، كما ترى هذه السطور، بترجمات الشعر الأجنبي، وبقصيدة شعر النثر الأجنبية، وخاصة الفرنسية، مثل شعر بودلير.

***

قلنا سابقا: ان الشعر كان مسكنه القصور فيما السرد كان مسكنه الخيام، وبرهنا على ذلك، وفي هذه السطور سنتحدث عن قصيدة النثر، وقد خرجت من القصور، وسكنت سطح الورقة مهما كان لونها، أو المادة المصنوعة منها، إلا انها لا تتعدى الورق، وشاشة الحاسوب الفضية، إلا نادرا.

كانت مسيرة الشعر في العالم قاطبة بدأ موزونا في أيقاعات متنوعة، وأوزان مسموعة، وانتهى منثورا بأيقاع معين، دون قافية، ودون وزن يسمع، وقد عوضت عن ذلك بعناصر شتى منها: التكرار، والسجع، والتوازي، وتنوع طول البيت، وهذا الذي انتهى له هو ما نسميه قصيدة النثر، وحديثنا سينصب على مسكنها، والحي الذي تسكنه، والدار التي تعيش فيها.

***

مضى على هذه القصيدة أكثر من نصف قرن، وهي متربعة بإستيحاء على "دست" الثقافة، والأدب العربيين خاصة في السنوات الأخير، بوجود وسائل التواصل الاجتماعي، ومواقع الكتب الالكترونية، والنشر الالكتروني، وقد أخذت صور، وأشكالا، وبنى، عدة، منها القصيدة النثرية الطويلة، ومنها قصيدة النثر القصيرة، ومنها اللمحة الشعرية، ومنها الومضة الشعرية، حتى وصلت إلى ما يطلق عليه في اليابان بقصيدة الهايكو، وما هي بهايكو،... الخ، إلا انها تحمل اسم جامع هو قصيدة نثرية.

في هذه السطور لا نريد أن نتحدث عن هويتها، وجنسها، وأيقاعها، ونسبها، وهل هي من أصول عربية أم انها غير عربية الأصل؟ بل نتحدث عن سكنها أثناء، وبعد

الانشاء، والبناء في أي صورة أو شكل لا يبعدها عن نثريتها التي تتصف بها، وهي تتحرك في عالم الشعر الواسع.

لنطرح بعض الأسئلة عليها من مثل: هل لها القدرة على البقاء مثل القصيدة العمودية[1]، لا مثل قصيدة التفعيلة؟ وهل لها المستقبل الواضح في عالم الثقافة، والأدب؟ وهل يمكنها التطوير، والارتقاء، إلى عوالم جديدة في الاستحداث؟ مثل قصيدة العمود التي خرج منها، على الرغم من ان اكتشاف الفراهيدي للأوزان، والبحور، استخدمه الشعراء، والمهتمين به، كآليه فاحصة له فأصبح كالقيد الماسك بـ (وتين) الشعر، خرجت منها الموشحات مثلا، وخرجت منها قصيدة التفعيلة، ذلك بالتخلص من الوزن الظاهري لها، أما هي، أي قصيدة النثر، فقد تركت عالم الشعر، ودخلت عالم النثر، ولكن بصفات قريبة من صفات الشعر، أي انها ظلت مرتبطة به بخيوط تكاد أن تكون خيوط واهية كخيوط بيت العنكبوت.

والسؤال الأكثر الحاحا في ذهن المهتمين بها هو مدى قدرتها على الصمود الابداعي، والنفاذ إلى المستقبل؟ وكذلك، هل ستعمّر باشتراطاتها العامة كما عمّرت قصيدة العمود أكثر من ألف عام على الرغم من انها (قصيدة النثر) تعيش حالة المقأومة ضد من كان محسوبا على انه أبوها البايلوجي، وهو ليس بأبيها، كقصيدة العمود، وقصيدة التفعيلة، منذ ولادتها إلى الأن، ونحن نرى المطابع تخرج لنا يوميا مجموعات شعرية من نوعها. انها بنت زنا، أو

(١) أول من أطلق تسمية عمود الشعر على القصيدة القديمة هو الناقد القديم أبو علي أحمد المرزوقي عند شرحه لديوان الحماسة لابي تمام في كتابه (شعر ديوان الحماسة – مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة – ١٩٥١).

كما أطلق عليها الدكتور علي داخل فرج اسم "الخنثى"[١]، فهي توصف مرة بنت زنا، وآخرى خنثى، إلا انها جاءت من أم لها زوج، وبنفس الوقت لها عشيق، الزوج هو الشعر، والعشيق هو النثر، والعكس صحيح. ويصفها الناقد حاتم الصكر بـ (الثمرة المحرمة)[٢].

كانت قصيدة النثر عند ولادتها لا أب محدد لها، فكانت مثل أم البنات التي تلد بنتا، ويطبق عليها المثل القائل (مكروهة وجابت بنية)، كانت أمها هكذا بعد ان زنا بها النثر، (عشيقها)، وكانت، كذلك، ولادتها قيصرية، أو ولادة من الخاصرة، أو مثل السيد المسيح كما يذهب بعض الجهلة على انها ولادة من ربلة الساق، إلا انها ولدت خنثى.

هذه الأسئلة، وغيرها ستحأوّل هذه السطور الاجابة عنها من خلال طرحها على مائدة التشريح.

***

كانت قصيدة النثر، ومنذ ولادتها القيصرية، محاطة بإعداء غير قابلين بالتفاهم، أوالتصالح معها، وهم سدنة النمط القديم، فقد تناست قصيدة العمود "جرم" قصيدة التفعيلة تجاهها، ولملمت جراحاتها، وتكاتفت معها، ووقفت مع قصيدة التفعيلة بوجه قصيدة النثر فراح السدنة هؤلاء، باستماته الذي لا يخاف من ان يخسر شيئا لا يملكه عندما تنتهي المعركة، يحأوّلون محاربتها، والنيل منها، ولكن دون جدوى لأنها وجدت النصير القديم، وهو أقدم من الشعر، انه النثر يقف معها بعناصره المطواعة لها، وحسب ما ترغب،

(١) كما جاء في عنوان كتابه (محاكمة الخنثى – قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي- دار الفراهيدي- ٢٠١١)

(٢) كما جاء في كتابه (الثمرة المحرمة - مقدمات نظرية وتطبيقات في قراءة قصيدة النثر- شبكة أطياف الثقافية -الرباط ٢٠١٩).

ويمدها ببعض القوة، ويساعدها على أخذ بعض عناصر عالم الشعر لاضافتها إلى عالمها، كاللغة الأيحائية المقتصدة، والصور الشعرية، مثلا.

***

بعد كل الذي قلناه عن ولادتها إلا ان الشباب العربي، شاعرا أو غير شاعر، راح يكيل لها العطف، والحنو، ويغذيها، ويكسوها الثياب الجميلة، والمتنوعة، حتى بات لها مسكن ورقي جديد، وليس قصرا مزخرفا كبير، اضافة لما ينشر منها في الصحف، والمجلات، وما يصدر منها من مجاميع، حتى بات لها مسكن ورقي آخر هو "مجلة شعر" لمؤسسها الشاعر يوسف الخال، والتي صدر عددها الأوّل علم ١٩٥٧ في بيروت، مع العلم ان الإرهاص بها كان أقدم من ذلك التاريخ، وبتسميات عديدة، ليس أوّلها، ولا آخرها، اسم "الشعر المنثور" أو "النثر المركز"، أو "القصيدة الخرساء" التي أطلق عليها الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي هذه التسمية[١].

جاءت كتابات الشعراء الذين نشروا في هذه المجلة تحت تأثير كتاب (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) لسوزان برنار الفرنسية، وثقافة جل شعراء هذه المجلة فرنسية كذلك. وعن هذا الرأي راجع مقدمة ديوان (لن) لانسي الحاج الذي يستعير الكثير من المقولات عن قصيدة النثر من هذا الكتاب، خاصة المقولة التي تحددها، والتي تقول ان من صفاتها (الايجاز "أو الاختصار"، التوهج، والمجانية).

***

(١) في كتابه (قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء – أحمد عبد المعطي حجازي – منشورات مجلة دبي الثقافية – ٢٠٠٨).

أوّل الرافضين لقصيدة النثر هي الشاعرة نازك الملائكة، وكان ذلك في كتابها النقدي (قضأيا الشعر المعاصر)[١]، إذ قالت ص ٢٢٢: ((ولسوف يجد دعاة "القصيدة انفسهم حيت بدأوا ، فقد استحال معنى كلمة "شعر" إلى التعبير عن النثر كما أرادوا، غير أن الشعر وجد لنفسه إسما آخر صادقاً ينص على الوزن الذي حأوّلوا قتله، ولسوف يبقى الناثرون حيث كانوا مع الناثرين)).

والناقد، والشاعر، العراقي الثاني بعد الملائكة هو الشاعر سامي مهدي، الذي نشم من كتابه (أفق الحداثة وحداثة الأفق دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعا ونموذجا)[٢]، روح الفكر، والأيديولوجية، المعاكسة لما يؤمن به من فكر ذي أيديولوجيا قومية، وذلك من خلال نقاشه للتوجه الفكري، والأيديولوجي، الذي يؤمنون به جل شعراء مجلة شعر، وأظن ان هذا الفصل زائد عن حاجة الكتاب اعتمادا على توجه النقد الحديث، البنيوية، وما بعدها.

هذان الشاعران، هم من شعراء قصيدة التفعيلة، أو ما تسمى بالشعر الحر، وهي تسمية ليست على صواب، وانما تسمية متحاملة على أصحابها على الرغم من انهم غير منتبهين لما تحمله التسمية من تحامل فج، وتقبلوها بفرح، وطمأنينة.

وعلى الرغم مما جابه هذه القصيدة من اعتراضات على الساحة العربية، والعراقية، فانها لاقت قبولا عند البعض من الشعراء، والنقاد، وبعض الشباب الذي راح يسود

(١) قضأيا الشعر المعاصر– نازك الملائكة – دار العلم للملأيين- ط١٤ – ٢٠٠٧.

(٢) أفق الحداثة وحداثة الأفق دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعا ونموذجا – سامي مهدي – دار الشؤون الثقافية العامة - ١٩٨٨

الصفحات بالغث، والسمين، منها. كالناقد الذي بشر ببعض شعرائها، حاتم الصكر.

***

تبقى قصيدة النثر بعيدة عن عالم الشعر طالما افتقدت لأيقاعها الداخلي، وهو أيقاع له عدة منابع ليست هذه السطور القصيرة أهلا لطرحها، ومناقشتها، وكذلك لموسيقاها الداخلية التي تتبع أيقاعها، وإلى صورها الشعرية التي هي من مميزاتها الأصيلة، ومن لغتها المتسمة بالأيجاز، والأيحاء، أما إذا كانت تضم هذه العناصر فهي قصيدة نثر بحق.

***

الشعر في حقيقته هو مشاعرنا العاطفية تجاه الأشياء، وهذه المشاعر هي من صنع فكر انساني نموذجي، وعالي القيمة، وذاتي النبع، والمصدر، لهذا فهو يحب سكن القصور المغلقة على ناسها لأنها تقدم بطلا ذاتيا في كل أغراض الشعر التي تعد على أصابع اليدين، مثل: الغزل بنوعيه الصريح، والعفيف، المدح، الهجاء، الرثاء، الفخر والحماسة، الوصف، الاعتذار، الحكمة، النصح والإرشاد، السياسة، اللهو، الطبيعة، الزهد.

وأخيرا، نخلص إلى نتيجة واحدة هي ان هذه القصيدة خرجت من القصور، وحطت على الورق الأبيض، إلا ما رحم الله(!)، إذ وجدت لها مكانا على المنابر- وبهذا فهي لم تخط خطوة واحدة خارج تلك القصور، ويبقى الورق هو مسكنها، تحيا، وتعيش فيه، تنمو، وتكبر، فهل تموت عليه؟ سؤال يبقى مطروحا طالما بقيت هي على قيد الحياة.

قصيدة النثر اقتربت كثيرا الى ما قالاه الجاحظ، والجرجاني[١].

***

(١) الحيوان، ج ٣ – الجاحظ – دار الكتب العلمية - ١٤٢٤ - ص ١٣١.

- دلائل الاعجاز – عبد القاهر الجرجاني – قرأه وعلق عليه محمزد محمد شاكر – نكتبة الخانجي – القاهرة – ب.ت. – ص٤.

جريمة في الشعر
"تشييد الشعر"

من الأمور المهمة التي رافقت قول الشعر هو الأوزان الشعرية، أو ما تسمى بـ (عروض الشعر) فقد رافقته منذ أن اكتشفها الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى يومنا هذا، وسترافقه في المستقبل ما دام الشعر العمودي، وشعر التفعيلة، يكتبان.

صحيح ان أغلب الشعراء لا يحفظون تلك الأوزان، ولا يعرفون بحور الشعر، وعروضه، ولكنهم يفهمون جيدا الموسيقى الداخلية التي تنتظمها تلك الأوزان، فهم يكتبون على السليقة الموسيقية – الشعرية، ويدندنون بالشعر حتى يستقيم في وزن ما، وبحر ما، وعروض ما.

لنتعرف على الفراهيدي، واكتشافه العبقري - عروض الشعر العربي – لنكون على بينة تامة عن هذا الاكتشاف، قبل أن ندلي برأينا.

***

الخليل بن أحمد الفراهيدي:

ولد الخليل بن أحمد الفراهيدي في بالبصرة عام مئة للهجره. وتلقى العلم فيها.

ومن العلماء الذين تلقى عليهم علومه: أبو عمرو بن العلاء، وعيسى ين عمر، وغيرهم ، فاجتمعت له العلوم، والمعارف، ما أتاح له أن يكون استاذ البصرة في عصره، بلا منازع، وكثر تلاميذه أمثال: سيبويه، والكسائى، والنضر بن شميل، والأصمعى، وغيرهم. وقد اعترفوا جميعا، وكلهم أساتذه كبار، بريادته في اللغة، والنحو، والعروض، وعلم الموسيقى، والرياضة.

وهو عربي من الأزد، ونسبه إلى فراهيد بن شبابه بن مالك بن فهم بن غنم بن دوس بن عدثان بن عبد الله بن زهران بن كعب بن الحارث بن كعب بن عبد الله بن مالك

بن نصر بن الأزد بن الغوث بن نبت بن مالك بن زيد بن كهلان بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان.

كان الخليل زاهداً ورعاً وقد نقل ابن خلكان عن تلميذ الخليل النضر بن شميل قوله: «أقام الخليل في خص له بالبصرة، لا يقدر على فلسين، وتلامذته يكسبون بعلمه الأموال». كما نقل عن سفيان بن عيينة قوله: «من أحب أن ينظر إلى رجلٍ خلق من الذهب والمسك فلينظر إلى الخليل بن أحمد».

ومن مؤلفاته كتاب معجم العين، وهو أوّل معجم في العربية، وقد فكر فيه الخليل بن أحمد، وطلب من تلميذه الليث بن المظفر أن يكتب عنه ثم بعد موته أتم تلميذه هذا الكتاب. وكتاب النّغم. وكتاب العروض. وكتاب الشواهد. وكتاب النقط والشكل. وكتاب الأيقاع،.وكتاب معاني الحروف.

توفي في البصرة في جمادي الآخرة سنة ١٧٣ /٧٨٩م .

يقال: كان سبب وفاته انه صدمته الّسارية، وتوفي بعدها، وهو يقطع بحرًا من العروض.

***

فكرة وضع علم العروض:

طرأت ببال الفراهيدي فكرة وضع علم العروض عندما كان يسير بسوق الصفارين، فكان لصوت دقات مطارقهم على نغم مميز فطرأت بباله فكرة العروض التي يعتمد عليها الشعر العربي. فعندما عاد إلى بيته تدلى إلى البئر وبدأ بإصدار الأصوات بنغمات مختلفة ليستطيع تحديد النغم المناسب لكل قصيدة.عكف على قراءة أشعار العرب ودرس الأيقاع والنُظُم ثم قام بترتيب هذه الأشعار حسب أنغامها وجمع كل مجموعة متشابهة، ووضعها معا، فتمكن

من ضبط أوزان خمسة عشر بحرًا يقوم عليها النُظُم حتى الآن وهي :

- الطويل-المديد - البسيط :وتعرف بالممتزجة.

- الوافر-الكامل-الهزج-الرجز-الرمل-السريع-المنسرح-الخفيف-المضارع-المقتضب: وتسمى السباعية لأنها مركبة من أجزاء سباعية في أصل وضعها.

- المتقارب-المتدارك :يعرفان بالخماسيين.

ثم جاء الاخفش الأوسط - وهو سعيد بن مسعدة تلميذ سيبويه- من بعده فوضع بحر المتدارك.

هذا مختصر لما جاء به الفراهيدي، وهو اكتشاف لعروض الشعرالعربي، وليس اختراع منه.

***

الرأي الأخير:

قبل كل شيء، علينا أن نذكر ان العمل هذا الذي قام به الخليل بن أحمد الفراهيدي بتقعيد الشعر في بحورحسب نغمات أوزانه، هو عمل عبقري جبار لا يضاهيه أي عمل آخر بالنسبة للشعر العربي سوى ما قاله الشعراء من شعر ما زال مفخرة اللغة العربية.

لقد قام هذا العبقري بصياغة العروض الشعرية – اعتمادا على لفظة فعل - وتقعيدها ضمن قواعد وأسس ما زال الشعر ينظم بها.

واذ اننا لا ننسى هذا العمل الجبار، فإننا في الوقت نفسه نشير باصابع الاتهام ضده.

فلو لم يقم هذا العبقري بما قام به من تقعيد، لتفتحت قرائح الشعراء العرب عن قصائد لم تكتب على تلك الأوزان التي عرفها، وتعرّف عليها الفراهيدي، أي لاضيفت أوزاناً آخرى كما فعل الأخفش الأوسط عندما

اكتشف بحر المتدارك، ولِما صرخ الشاعر أبو العتاهية قائلا: بأنه أكبر من العروض.

ولو رجعنا مع د. شوقي ضيف إلى الشعر القديم قبل العصر العباسي، لما وجدنا بحور من مثل المقتضب، والمضارع، فيقول: ((ان شيوع مجالس اللهو والطرب والغناء في العصر العباسي الأوّل كان من أهم الدوافع إلى ظهور أوزان وأنغام جديدة كالمقتضب والمضارع اللذين سجلهما الخليل وليس لهما أصلاً في الشعر القديم)).

فإذا كانت مجالس اللهو، والطرب، والغناء، قد أثمرت عن بحرين شعريين، فحري بزمان عالمنا المضطرب، ، أن يجود بما هو أكثر من ذينيك البحرين.

ولكي لانجعل من هذا الأمر جريمة عقوبتها الاعدام، علينا أن نؤكد ان هدف العمل الريادي، والعبقري للفراهيدي لم يكن كذلك، بل ان هدفه الأساس هو القيام باجراء عمل وصفي، إلا ان من جاء من بعده، وخاصة المهتمين بالشعر، وليس الشعراء، هم الذين أساؤا لهذا العمل، فجعلوا من الشعراء تبعا لهذا التقعيد، بدلاً من أن يكون التقعيد هو التابع، فاصبح العمل الوصفي عقيدة أرثذوكسية لا حياد عنها.

ولِما شُتم شعراء التفعيلة (أصحاب الشعر الحر) منذ أكثر من خمسين عاماً، وإلى يومنا هذا، من قبل البعض من شعرائنا الذين يجاهدون للمحافظة على التقعيدات التي جاء بها الفراهيدي.

ماذا علينا أن نفعل ؟

ان ما تريد أن تصل اليه هذه السطور ليس هجر الشعر العمودي، وترك الكتابة فيه، مما يجعل الحياة الأدبية، والفنية، صحراء قاحلة، شبه عقيمة، وانما ما تريد أن تصل اليه هو ان هذه العروض قد وضعت الشعر العربي في

قالب لا يستطيع الخلاص منه. فلتتفتح آفاق جديدة أمام الشعر العربي، وعلى الشعراء ان يصبوا مشاعرهم، وأحاسيسهم، ورؤاهم، في شعر جديد، خارج منطقة الستة عشر بحرا، وتفرعاتها، وبعيد عن منطقة قصيدة النثر التي لها ضوابط، واشتراطات آخرى، عليهم أن يضيفوا لتلك الستة عشر بحرا، ومجازيئها بحورا، وأوزانا آخرى.

فاذا كانت الذائقة الشعرية عند الرجل البدوي الجاهلي قد تفتقت عن تلك الأوزان، وتلك العروض، والبحور، فما للذائقة الشعرية لابن القرن الواحد والعشرين لم تتفتق عن أوزان، وعروض، وبحور جديدة، بكر؟

سؤال أضعه أمام الشعراء العرب.

***

هو "قصيدة نثر"
هل هي مراقبة أم مريبة؟[1]

(١) نشرت في مجلة (الأديب العراقي) في عددها (١٣).

((قصيدة النثر.. نص مفتوح عابر للأنواع))[1]

قبل ان نقول شيئا عن قصيدة النثر هل هي عراقية أم عربية، علينا أن نذكر ان مصطلح "قصيدة النثر" هو مصطلح غير متفق عليه، فهناك الكثير من الشعراء، والدارسين لهذا النوع الشعري يعترض على هذا المصطلح، وعلى الرغم من ذلك نستخدمه في كل دراساتنا، لأنه أصبح جزءاً من تاريخ هذه الظاهرة.

***

(نحو "قصيدة نثر" عراقية)،عنوان يدعونا إلى التحفظ في تدأوّله، وهذا التحفظ ينطلق من كون وصف هذه القصيدة بانها عراقية، وهذا يعني ان لها خصائص تختلف عنها أي قصيدة نثر يكتبها شاعر عربي.

الشعر هو الشعر ، إذ أن القصيدة في أي نوع كان هي مرحلة شعرية عربية، شهدها العراق، ومصر، ولبنان، وسوريا، ودول المغرب العربي، ودول الخليج... الخ، ولا يمكن اختزالها في جغرافية أو مكان محدد، مع التاكيد على اننا نعلم ونعترف بوجود بعض الأقليات غير العربية على الأرض العربية، كالأكراد، والسريان، في العراق، وسوريا، والتركمان في العراق، والأمازيغ في دول المغرب العربي.

وسيجرنا هذا التحديد إلى اتهامات شتى تنطلق من التاريخ، والجغرافية، والثقافة، والشعر أيضا، ذلك لأنه يضرب في صميم هويتنا العربية، وعندما نقول هويتنا

(١) كما يصفها عز الدين المناصرة في كتابه "إشكاليات قصيدة النثر"، وقد صدر الكتاب عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

العربية فلانها سلاحنا أمام الثقافات الآخرى التي تزاحمها في هذا العالم الذي أصبح بفضل وسائل المواصلات، والاتصالات، قرية صغيرة، ولهذا كان على من وضع هذا العنوان أن يفكر جيدا ألف مرة قبل وضعه بهذه الصيغة.

سيثار سؤال مهم، وهو: أين مكانة الشعراء الذين يكتبون بغير اللغة العربية، مثل الكردية، أو التركمانية، أو السريانية، أو الأمازيغية، أو أي لغة؟

ان الاجابة عن هذا التساؤل، على مستوى العراق على الأقل، هي ان ثقافة هؤلاء الشعراء العراقيين هي ثقافة العراق، أقصد ثقافة بناء الشكل، وليست ثقافة المضمون، وثقافة العراق هي ثقافة العرب الذين يسكنون من المحيط إلى الخليج، وأي شاعر من هؤلاء الشعراء العرب سيلقى القبول من أي مواطن في أي مكان من الأرض العربية التي حددناها للساكنين العرب.

أما الذين يكتبون قصيدة النثر في لغة غير عربية فانه لا يكتب قصيدة نثر مغأيرة لما يكتبه ابن بلده من العرب، انه يمتثل لاشترطات، وقوانين قصيدة النثر العربية في بناء الشكل، أما في المضمون فان ثقافته الخاصة، وثقافته القومية ستتكفل بذلك.

اضافة لذلك فان قصيدة النثر هي بضاعة غربية، وليست من (اختراع) العرب، أو من خصوصياتهم، فهي تتصف بالشيوع، لا بالخصوصية، مثل قصيدة الهايكو اليابانية الاختراع، والتي اسيء في كتابتها على يد شعرائنا العراقيين.

ان الخصوصية التي تمتلكها قصيدة النثر التي تكتب باللغة العربية هي في خصوصية المجتمع العربي عن المجتمع الغربي، وهذه الخصوصية تتوضح في المضمون لا في الشكل.

انها عربية الهوية، حيث وضع الشعراء العرب لها خصوصيتها إلابداعية، ومنحوها الخصوصية الثقافية، والارث الأسطوري، والأنثروبولوجي، وهذه كلها تعود إلى المضمون لا الشكل، والذي هو غربي بإمتياز.

***

تعرف الناقدة الفرنسية سوزان برنار قصيدة النثر بانها هي: ((قطعة نثر موجزة بما فيه الكفأية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بلّور...خلق حرّ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، أيحاءاته لا نهائية))[١].

ويقول الشاعر اللبناني أنسي الحاج: ((لتكون قصيدة النثر قصيدة حقاً لا قطعة نثر فنية، أو محملة بالشعر، شروط ثلاثة: الأيجاز والتوهج والمجانية))[٢].

أورد هذين التعريفين لانهما ما زالا ينطبقان على القصيدة المعنية منذ نشأتها إلى الآن، وقد اعتمد الحاج على ما طرحته برنار في كتابها عن قصيدة النثر في مقدمة ديوانه "لن"، وهو المصدر الوحيد الذي اطلع عليه أدونيس أو الحاج ليكتبا قصيدة نثر عربية، والتي يكتبها كتاب عرب، واكراد، وتركمان، وسريان، وأمازيغ، أو أي أقلية تعيش على الأرض العربية المتعارف عليها الآن، وتكتب بلغتها الخاصة.

ومن خصائصها التي أوردها الشاعر انسي الحاج هي: الأيجاز، والتوهج، والمجانية، وهذه الخصائص حسب

(١) ينظر: سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة د. زهير مغامس، دار المأمون، بغداد ١٩٩٣.

(٢) راجع: أنسي الحاج: لن، دار الجديدة، بيروت ١٩٩٤، ط ٣ – المقدمة.

علمي لم يضاف عليها أي خصيصة بعد الذي قاله انسي، وكل خصيصة تتفرع إلى عدة خصائص ثانوية، إلا انها تبقى كما هي، ولهذا فإن خصائصها الجمالية هي:

١- الأيجاز أو الكثافة، ونعني به الكثافة في استخدام اللفظ ان كان في السياق أو في التركيب.

٢- التوهج أو الإشراق، أي حين يكون اللفظ متقدا متألقا في القصيدة.

٣- المجانية أو اللازمنية، أي انه شكل جديد لا علاقة له بما سبقه من الكتابة نثرا أوشعرا، انه شكل جديد لا غاية له خارج عالمه المغلق، انه مجاني ولا زماني.

ان أساس هذه الخصائص قد جاءت لتتجنب قصيدة النثر الأمراض التي أصابت القصيدة العمودية، وقصيدة التفعيلة، من مثل: الاستطرادات الكثيرة، والشروح العديدة، والايضاحات المتنوعة.

ان قصيدة النثر تمتلك قوتين متعارضتين في الآن نفسه هما: قوة التنظيم الداخلي التي تؤدي إلى بنائها شعريا، والآخرى قوة هدامة، تهدم الاشكال السابقة لها لتكون حرة في ما تقدمه من اشكال.

ويمكن التمثيل لذلك بمئات القصائد النثرية لشعراء عرب، واكراد، وتركمان، وسريان، وأمازيغ، مثل الشاعر التركماني محمد مردان، والشاعر الكردي لقمان محمود، وما قدمه في كتابه (البهجة السرية - انطولوجيا الشعر الكردي في غرب كردستان) من شعراء يكتبون باللغة الكردية قصيدة النثر، و الشاعر السرياني د. يوسف سعيد، والشاعرة الأمازيغية مليكه مران، وغير ذلك.

في المضمون سنجد الخصوصية الكردية في العراق أو في سوريا، والتركمانية، والسريانية، والأمازيغية، أما قالب القصيدة، شكلها، مع تنوعه، فهو يبنى كما يبنى في القصيدة

النثرية المكتوبة في أرجاع الوطن العربي، والذي شئنا أو أبينا فهو موجود على الكرة الأرضية.

***

أوّل ما نراه في قصيدة النثر العربية هو فوضويتها، وعدم احتكامها لشكل شعري قار، انها، وهي تكتب تبحث عن شكل لتلبسه، وهذا معناه انها لا شكل لها تحبس فيه، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه بـ "المجانية"، و"اللازمنية".

في دراسة لي نشرت بعنوان (الاشتغال الفضائي في المجموعة الشعرية "خطأ في رأسي" للشاعر زين العزيز)[1] ذكرت ان قصيدة النثر قد((حطمت قصيدة النثر، كما حطمت قصيدة التفعيلة، بنية البيت الشعري في القصيدة العمودية، ويأتي هذا التحطيم في ان قصيدة النثر ترفض أي نظام هندسي ينتظمها، ودائما هي تهرع نحو الحرية، وهذا هو عالمها الذي تعيش فيه، وإلا فهي تموت كما ماتت العشرات من قصائد النثر، ان كان ذلك أثناء كتابتها، أو كان ذلك أثناء طباعتها في وسائل الاعلام الورقية، أو الافتراضية، إذ ان نزعتها المتجهة نحو الحرية تتطلب مثل هذا الاشتغال الفضائي الواسع، والمنفلت من كل تحديد يحد بحريتها، على الرغم من محأوّلات بعض الدارسين، خاصة عند بحثهم لها لنيل شهادة الماجستير أو الدكتوراه، لتحديدها بإشتراطات، واليات عديدة.

ان مثل هذه الحرية التي تتبعها قصيدة النثر في بناء شكلها خاصة، أي في اشتغالها الفضائي المنفلت عن أي تحديد، سيؤثر حتما في توليد الدلالات، والمعاني، أي انها

(١) الاشتغال الفضائي في المجموعة الشعرية " خطأ في راسي " للشاعر زين العزيز - جريدة الحقيقة في٢٠١٦/٥/١١.

توظف جيدا اشتغالها الفضائي، واستثماره في توليد ما ينضح منها من دلالات، ومعاني، وهذا ينتج عند القراءة الذكية لها على المنابر، أو عند مطالعتها من قبل قاريء فطن على الورق الحقيقي أو الافتراضي، إذ يعرف الأوّل محطات قراءة النص، أو التوقف عن القراءة لأسباب لا مجال لذكرها، من خلال اثراء النص من قاريء متمكن، ويعرف الثاني قراءة البياض، والسواد، أو هندسة الحروف، والكلمات، والجمل، أو ترقيم المقاطع، وما شاكل كل هذا، في النص المكتوب على الورقة.

ان أشكال الكتابة التي تتخذها قصيدة النثر لا تدخل في دائرة الشعر الموزون الخليلية، وهي تتحرر من دائرة الاتباع الحرفي للشعر الحر، فضلا عن ابتعادها كليا عن التفعيلة عروضياً، بل هي تعتمد العلاقات الداخلية، وحركتها المتموجة بين البياض، والسواد، وتشكيلات اشتغالها الفضائي.

ان هذه الحرية التي يتصف بها النص – مكتوبا أو مقروء - يستدعي طاقة تبليغية عالية في لغته، تتم من خلال استغلال أمثل لاشكالها التي تكتب بها، أي كاشكال بصرية أو سماعية.

ان الاشتغال الفضائي لأي نص من نصوص قصيدة النثر يخدم النزعة البصرية عند القاريء، والقاريء الحاذق والذكي، التي يريدها النص في التبليغ من جانب مهم من جوانبها وهو اللغة.)) .

في كل اللغات سنرى قصيدة نثر ينطبق عليها تعريف الناقدة الفرنسية سوزان برنار في انها:

- قطعة نثر.
- موجزة بما فيه الكفأية.
- موحّدة.

- مضغوطة.
- خلق حرّ.
- أيحاءاتها لا نهائية .

وهذه الفوضوية، أي تقديم شكل غير مؤسطر للقصيدة قد اتبعه شعراء قصيدة النثر، وكذلك انطباق الخصائص التي أتت بها سوزان في تعريفها على قصيدة النثر عند الشعراء العرب، والاكراد، والتركمان، والسريانيين، والأمازيغ، منذ حسين مردان، وسركون بولص، مرورا بالشعراء نصيف الناصري، كريم الزيدي، عدنان الفضلي، محمد مظلوم، أحمد آدم، أمير الحلاج، حيدر عبد الخضر، سعد الصالحي، سلام دواي، سلمان دلود محمد، صفاء ذياب، فارس حرّام، فليحة حسن، ماجد حاكم موجد، ماجد الحسن، مازن المعموري، محمد درويش علي، نجاة عبد الله، باسم فرات، خلود البدري، وعباس ريسان، وعبد العظيم فنجان، وناجح ناجي، ونعمة حسن علوان، وزعيم النصار، وغيرهم مما تخني الذاكرة عن ذكرهم، هي ما تتصف به قصيدة النثر، أجنبية أو عربية، أكانت لبنانية، أم سوري ، أو مصرية، أو مغاربية، أو خليجية، أو عراقية، أكانت عربية، أو كردية، أو تركمانية، أو سريانية، أو في أي لغة كتبت.

***

أما أيقاع قصيدة النثر (الداخلي والخارجي) فيعد اشكالية مزمنة، وغير قابلة للحل، ان كانت القصيدة عربية أو اجنبية، وعندما نصف القصيدة بانها عربية، فهذا يعني اننا نشير ضمنا إلى القصيدة التي يكتبها شعراء من قوميات غير عربية تشترك في العيش على الرقعة الجغرافية للوطن العربي، وتتثقف بثقافتها العامة.

والأيقاع هذا يعود إلى تشكل بنية الشكل، لا إلى تشكل بنية المضمون ، أو محتوى القصيدة، لهذا نراه عنصرا

عاما لكل الشعراء الساكنين على الرقعة الجغرافية التي تشكل المنطقة العربية، والذين يكتبون قصيدة النثر، ان كانت مكتوبة بلغة عربية، أو بلغة غير عربية.

***

الفوضوية في بناء الشكل، والايقاع، كمثل لدراسة شكل قصيدة النثر هما تابعان للشكل، وليس للمحتوى أو المضمون، فهما غربيان، عربيان، ولا يمكن أن نقول عنهما انهما عربيان أو كرديان أو أمازيغيان أو أي قومية تكتب بها قصيدة النثر.

لناخذ أي كتاب يدرس قصيدة النثر سنجده يدرس الشكل، ولا ينظر إلى المحتوى، هناك أمثلة كثيرة سنأخذ بعضها.

- كتاب (الايقاعية – نظرية نقدية عربية – مقاربة اجرائية على قصيدة النثر) د. عزت محمد جاد - يدرس الايقاع في قصيدة النثر.

- كتاب (بنية قصيدة النثر وابدالاتها الفنية) - رابح ملوك - يدرس: المصطلح، اللغة الشعرية في قصيدة النثر، الصورة، الشكل الكتابي، الايقاع ،القافية.

- كتاب (في شعرية قصيدة النثر) – عبد الله شريق – يدرس: الاشكالية – تحولات الشكل – البناء النصي، الايقاع – اللغة والاسلوب – الرؤى الشعرية.

وغير ذلك من المصادر التي تبحث في الشكل دون المحتوى أو المضمون.

علينا أن نقول : قصيدة نثر عربية لا قصيدة نثر عراقية، لأنه في هذا التوصيف يختل توازنها، وتتشضى إلى عديد الشضايا، عندها لم نستطع جمعها مرة آخرى لنعيدها، لأن الواقع يقول لنا غير ما كنا نبحث عنه، أو نأمل مكرهين أو بدوافع سياسية نفعية، ووقتية.

قصيدة النثر هي من استيراد العرب من الغرب، انها غربية الشكل، عربية، وكردية، وسريانية، وتركمانية، وأمازيغية، المحتوى، والمضمون، وعندما نعترف بهذه الحقيقة، يكون قد توصلنا إلى فهم حقيقي لقصيدة النثر العربية.

الشكل هو الأساس، أما المضمون، والمحتوى، فهو فرعي لأنه يتبع هوى الشاعر، ومن ورائه المجتمع، فلا يمكن ضبط آلياته، والحديث عنها، وكأننا نقول كلام على كلام، أما الشكل فهو الجدير بأن نتحدث عنه بكلام علمي ومنطقي، أي ندرسة دراسة بكشوفات النقد الأدبي، وهذه الأمور تحدث في الغرب أو الشرق، اننا في قصيدة النثر نردد ما يقوله دارسي شكلها في الغرب، أو دارسي صورها، وأيقاعها، ولغتها، إلا اننا لا نستطيع ترديد ما يقولونه عن المحتوى.

***

بعض ملامح التجديد في المذهب الشعري
"ابو تمام إنموذجا"

مرت القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل بعدة مراحل من ناحية التجديد الذي طرأ عليها، ان كان ذلك التجديد في الشكل أو المضمون، أو كان ذلك من ناحية الأفكار التي تنتظمها القصيدة أجمعها.

فقد درج الشّعراء العرب في العصر الجاهلي على بدء قصائدهم الطويلة بالوقوف على الأطلال والبكاء على الأحبّاب، أو بالتغزل بالحبية مثل امرئ القيس، والنّابغة، وعنترة بن شدّاد، والمهلهل، ولبيد بن ربيعة، والأعشى، وغيرهم.

فهذا امرؤ القيس يبدأ قصيدته مخاطباً صاحبيه في معلقته، إذ يقول:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى، بين الدّخول، فحومل

وهذا الشّاعر لبيد بن ربيعة يبدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال، إذ يقول:

عفتِ الدّيار محلُّها فمُقامُها بمنىً

تأبـّد غَوْلُها فَرِجَامُها

فيماعنترة بن شدّاد يصف في بدأية قصيدته أطلال الديار، فيقول:

هل غادر الشّعراء من متردّم

أم هل عرفت الدّار بعد توهّم ؟

وقد طرأ هذا التجديد على الشعر العربي منذ أن عاب أبو نواس على الشعراء الوقوف على الأطلال، وبناء القصيدة

العمودية منذ الشعر الجاهلي إلى يوم أبو نواس على الطلل البالي، فقال في قصيدة له[١]:

عاج الشقي على رسم يسائله
ورحت اسأل عن خمارة البلد

أو في قوله:

لتلك أبكي، ولا أبكي لمنزلة
كانت تحل بها هند وأسماء

أي انه يبكي عن شيء مغاير لما كان يبكيه الشعراء الأقدم منه، حيث كانوا يبكون أطلال هند، وأسماء ...الخ.

انه يبكي الحاضر، والمستقبل، ولا يريد الماضي، والبكاء عليه، لأن من صفات الأطلال أن ترمز، وتومئ، لما مضى، وهو ينشد الحاضر، والمسقبل، في شعره.

وقبله قال عمر بن أبي ربيعة:

أفي رسم دار دمعك المترقرق
سفاها، وما استنطاق ما ليس ينطق[٢]

كان أبو نواس يدعو الشعراء إلى أن يصوروا الحياة، ليرسموا أفقا جميلا زاهيا، ومستقبلا أخاذا: ((وألا يغني المحدثون بحناجر القدماء. وهذا المذهب ان لم تتم سيادته في هذا العصر فقد ساد من بعد، وعبر عنه في قوله:

صفة الطلول بلاغة القدم
فأجعل صفاتك لأ بنة الكرم
لاتخدعن عن التي جعلت
سقم الصحيح وصحة الجسم
تصف الطلول على السماع بها

---

(١) مقالات في الشعر الجاهلي – ٢٠٤.

(٢) المصدر نفسه –٢٠٤.

اخذوا العيان كأنت في الحكم !
واذا وصفت الشيء مـــــــتبعا
لم تخـــل من غلط ومن وهم[١]

فكان تجديد أبو نواس – وكذلك مسلم بن الوليد، وبشار بن برد – في الشكل، إذ استبدل المقدمة الطللية، بالدخول في الغرض الشعري مباشرة، لأنها دعوة إلى ((لمس الحياة النابضة في مجتمعات المدن الصغيرة والكبيرة – والتي لم يستطع شعراء المدن السابقين لهم كحسان وأمية بن الصلت على سبيل المثال ان ينتبهوا له، وانما ظلوا طلليين تحت هيمنة امريء القيس والنابغة، اضافة لأنعدام شعرهم من الظعينة – أي هي صورة لتمثل الحياة في تلك الأنحاء بعيداً عن الصحاري والفيافي. إذ انتقل المجتمع العربي، بعد الدعوة الاسلامية إلى أن يكون مجتمعاً حضرياً وان متطلبات هذا المجتمع تختلف عنها متطلبات المجتمع الذي كان))[٢].

فهو يقول في قصيدة له:

دَعْ عَنْكَ لَوْمي فإنّ اللّوْمَ إغْرَاءُ
ودَأوني بالّتي كانَتْ هيَ الدّاءُ
صَفراءُ لا تَنْزلُ الأحزانُ سَاحَتها
لَوْ مَسّها حَجَرٌ مَسّتْهُ سَرّاءُ
مِنْ كف ذات حِرٍ في زيّ ذي ذكر
لَّها مُحِبّانِ لُوطيٌّ وَزَنّاءُ
قامْت بإبْريقِها ، واللـــيلُ مُعْتَكِرٌ
فَلاحَ مِنْ وَجْهِها في البَيتِ لألاءُ

(١) شعر الطبيعة في الادب العربي – ١٦٥.

(٢) مقالات في الشعر الجاهلي – ٧٥.

فأرْسلَتْ مِنْ فَم الإبْريق صــافيَةً
كأنَّما أخذَها بالعينِ إغـــــفاءُ
رقَّتْ عَنِ الماء حتى ما يلائمُــها
لَطافَةً ، وَجَفا عَنْ شَكلِها المـــاءُ
فلَوْ مَزَجْتَ بها نُوراً لَمَازَجَـــــه
حتى تَوَلدَ أنْوارٌ وأَضواءُ

تـرك أبـو نـواس الأطـلال، والبكـاء عليهـا، ووصـف الخمرة، وصفا حسيا جميلا.

ان ابتداءه بوصف الخمرة لم يكن جديدا بل كثير من شعراء الجاهلية قد استهلوا قصائدهم بوصف الخمرة، فهذا الشاعر عمــرو بن كلثوم، بدأ قصيدته بوصف الخمــر، والغـزل، فيقول:

ألا هُبِّي بصحنك فاصبحينـا
ولا تُبقي خُمـور الأنـدرينـا
مشعشعةً كـأنّ الْحُصَّ فيهـا
إذا ما الماء خالطـها سـخينـا

ان الوصف الذي جاء به أبو نواس كان يمثل به موقفا معاديا للعرب في استهلالهم لقصائدهم، فقد هاجم الأطلال، ومظاهر الصحراء التي لا تذكرها إلا تتهكم بها، داعيا في الوقت نفسه إلى وصف الحياة، وما تحفل به، واحلال الخمرة الذي شكل عنده عنوانا جديدا بديلا للأطلال.

ومن التجديد في الشعر الذي يخلو من الوقوف على الأطلال هو قصيدة أبو فراس الحمداني التي يقول فيها:

أراكَ عصيَّ الدَّمْعِ شيمَتُكَ الصَّبْرُ
أما لِلْهَوى نَهْيٌ عليكَ و لا أمْرُ؟
بَلى، أنـــا مُشْتاقٌ وعنديَ لَوْعَةٌ
ولكنَّ مِثْلي لا يُذاعُ لهُ سِرُّ!
إذا اللّيلُ أَضْواني بَسَطْتُ يَدَ الهوى

وأذْلَلْتُ دمْعاً من خَلائقِهِ الكِبْرُ
تَكادُ تُضِيْءُ النارُ بين جَوانِحي
إذا هي أذْكَتْها الصَّبابَةُ والفِكْرُ
مُعَلِّلَتي بالوَصْلِ، والمَوتُ دونَهُ
إذا مِتُّ ظَمْآناً فلا نَزَلَ القَطْرُ!
حَفِظْتُ وَضَيَّعْتِ المَوَدَّةَ بيْننا
وأحْسَنُ من بعضِ الوَفاءِ لكِ العُذْرُ
وما هذه الأيامُ إلاّ صَحائفٌ
لأحْرُفِها من كَفِّ كاتِبِها بِشْرُ
بِنَفْسي من الغادينَ في الحيِّ غادَةً
هَوايَ لها ذَنْبٌ، وبَهْجَتُها عُذْرُ
تَروغُ إلى الواشينَ فيَّ، وإنَّ لي
لأُذْناً بها عن كلِّ واشِيَةٍ وَقْرُ
بَدَوْتُ، وأهلي حاضِرونَ، لأنّني
ارى أنَّ داراً، لستِ من أهلِها، قَفْرُ

فهو يستهل قصيدته ليس بالبكاء على الأطلال وانما ليصف حال الأسير في الأسر، حاله هو عندما أسر في أحد المعارك، وظلّ في الأسر أربعة أعوام.

***

أما تجديد أبي تمام فقد تنأوّل الصورة الشعرية من خلال استعماله المفرط للأساليب البديعية المعروفة، إذ ان الاستعمارة، والكنأية، والطباق... الخ، كانت معروفة قبله، وانطلاقاً من هذا كان عيب ابن الرومي له، الذي قال عنه: ((ان أبا تمام كان يضحي بالمعنى الجليل من أجل ان يقع على استعارة أو جناس أو طباق.))[1] إلا ان ما أضافة من

(١) ذكرى حبيب – ١٥٤.

تجديد – غير الافراط باستخدام المحسنات البديعية – هو في الباس صوره الشعرية التصورات الفلسفية، والتأملات الفكرية ذات النزعة الفلسفية العميقة، تلك التصورات، والتأملات الفلسفية التي أخذها من فلسفة عصره ذي النزعة العقلية المبنية أساسا على فلسفة، وفكر المعتزلة إبان خلافتي المأمون، والمعتصم[1]. فكان أبو تمام ممن يتعبهم الغوص على المعنى، والمعنى العقلي خاصة، حيث انه لا يرتكن إلى معنى ما، ما لم يتأكد انه المعنى الذي يريد، والذي سيدهش المتلقي، إذ كان التجديد عنده يقع على المعنى، ثم يتبعه اللفظ، انه يأتي بالمعنى الذي يفيض به عقله، يختار اللفظ الذي يلبسه أياه.

واذا كان الجاحظ قد صرح بأن المعاني مركونة في الطريق فقد صدق، ولكنه نسي أن يقول كيف يجدد الشاعر تلك المعاني، وكيف يختار لها اللفظ الذي يخرجها من كونها كانت في الطريق إلى كونها قد صادها الشاعر بكرا من خياله.

اضافة لذلك نجد ان خياله يبقى شغالا عند كتابته القصيدة لأنه يبحث عن المعنى الأصوب، والأجمل، والأروع، ذلك المعنى الذي تحدثنا عنه في السطور الماضية.

فالتجديد عنده، وكما يقول الأستاذ أحمد أمين: قد ((خرج على الناس بنوع جديد من الشعر آخرجه من رأسه لا من قلبه، فهو يغوص على المعاني العقلية غوصاً، ثم يرفعها إلى السماء، وعمل فيها خياله البعيد، ويختار لها الألفاظ، ويعني ببديعها وجناسها، فتم له من معانية العميقة إلى القاع، وخياله المرتفع إلى السماء، والفاظه المتجانسة

(١) توفي المأمون سنة ٢١٨ والمعتصم سنة ٢٢٧. العراق في التاريخ – ص٤١٩ – ٤٣١.

المزوقة، نوع جديد من الشعر لم يسبق اليه، نعم ان كل جزئية من هذه الجزئيات قد سبق اليها، فقد سبقه مسلم بن الوليد بكثرة البديع والجناس في شعره، وسبقه أبو نواس وبشار بكثرة المعاني وغزارتها، ولكن كل هذه الجزئيات – مبالغاً فيها – لم تجتمع لأحد قبل ما اجتمعت لأبي تمام))[١].

ان الأخبار التي رويت عن ذكائه، وقوة حافظته، فضلاً عما تركه لنا من مختارات شعرية (كالحماسة)[٢] تدل على سعة اطلاعه، وجودة اختياراته، مما جعل من قول الشعر عنده (صنعة)[٣] فهو شاعر متمكن، خلص شعره إلى أن يكون طريقة مبتدعة، ومعاني كاللؤلؤ متبعة في الشعر العربي، قال عنها أبو العلاء المعري: ((يستخرجها من غامض بحار ويفض عنها المستغلق من المحار))[٤].

وهذه شهادة لأبي تمام أن يعتز بها أيما اعتزاز من شاعر كأبي العلاء المعري.

وذكر الصولي في أخباره: ((هو رأس في الشعر مبتديء لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه حتى قيل: مذهب الطائي))[٥].

وقد بيّن الشاعر – نفسه – مواصفات قصائده، وما تحمله من أفكار، ومعان جديدة، اذ كل ما في قصائده أصيل، فيقول في احدى قصائده:

منزهة عن السرق الموروى

(١) اخبار أبي تمام – مقدمة الأستاذ احمد امين – ص آآهـ.

(٢) شرح الصولي – ٢٣/١.

(٣) ذكرى حبيب – ١٥٨.

(٤) المصدر نفسه – ١٦٧.

(٥) أخبار أبي تمام – ٣٧.

مكرمة عن المعنى المعاد[1]

لا سرقة في قصائدة، فهي جديدة حديثة، وهذه القصائد التي يقولها مكرمة عن المعنى الزائد، والمعاد ، ذلك المعنى الذي يلوكه الشعراء، ويجتر به.

وهي – القصيدة – التي تتصف بالرقة، والاصالة، انها رقيقة من حيث اسلوبها، والفاظها، ومعانيها، وصورها، وأصيلة من حيث كل ذلك.

ويصف قصيدته، بهذه الأبيات التي تبين ان شعره يتصف بالرقة، والاصالة:

أحفظ وسائل شعر فيك ما ذهبت
خواطف البرق الا دون ما ذهبا
يغدون مغتربات في البلاد فما
يزلن يؤنسن في الآفاق مغتريا
ولا تضعها فما في الأرض أحسن من
نظم القوافي اذا ما صادفت حسبا[2]

وقوافيه هي جديدة:

هذي القوافي قد أتينك نزعا
تتجشم التجهير والتغليسا
من كل شاردة تغادر بعدها
حظ الرجال من القصيد خسيسا
وجديدة المعنى اذا معنى التي
تشقى بها الأسماع كان لبيسا
تلهو بعاجل حسنها وتعدها
علقا لاعجاز الزمان نفيسا

(١) شرح الصولي – ٣٨٦/١.

(٢) المصدر نفسه – ٢٩٩٠/١

من دوحة الكلم التي لم تنــفكك
يـمسي عليك رصينـها مـحبوسا
كالنجم ان سافرت كان مواكـبا
واذا حططت الرحل كان جـليسا[١]

ويقول:

تغأير الشعر فيه اذ سهرت له
حتى ظننت قوافيه ستقتتل[٢]

ويمكـن التمثيـل بـالكثير مـن شـعره الـذي يصـف فيـه قصائده[٣]. فـأبو تمـام ينظر إلـى شعره ((نظرة جديدة أو بالآخرى يتبنـى نظريـة جديدة هـي نظريـة المعنـى ثم اللفظ (...) انهـا فيض العقول، وهـي المعنـى الجديد غيرالمعـاد، وهي الغريبـة المغتربـة لجدتها المؤنسة لكل غريب، وهـي المعنى البكر، وهي ابنة الفكر المهذب في الدجى))[٤].

و تجديـده، قـد قيـل الكثيـر عنـه، إذ نجـد أحـد البـاحثين المعاصرين يتساءل قائلاً: هل الذي صنعه أبو تمام تجديد استوعب روح العصر؟

فيجيب قائلاً: ((والسؤال الذي وضـعه هؤلاء البـاحثون كان تحميلا – في رأيـي – للأمور أكثر ممـا تحتمل، إذ لـم يكـن بوسـع المحـدثين بصـورة عامـة، وأبـي تمـام بصـورة أخص، أن يصنعوا أكثر مما صنعوا، ولـم تكن بهم حاجـة إلى أن يصنعوا غير مـا صنعوا)) والسبب كمـا يـرى هذا البـاحـث، هـو أن ((وظيفـة الشـاعر التـي اختطهـا شـعراء الجاهلية والعصـر الأمـوي، لـم تتبدل فـي المجتمـع العباسـي

(١) شرح الصولي –٥٨٥/١.

(٢) المصدر نفسه –١٧٨/٢.

(٣) المصدر نفسه –٩٠/١، ٤٢١/١ ، ١/ ٣٢٨.

(٤) الشعر والشعراء في العصر العباسي – ٦٤٤ .

تبدلاً كلياً، بل ان حياة المجتمع العباسي لم تدع الشاعر إلى أن يعيد النظر في وظيفته، وأزاء هذا فلم يستجد مضمون في القصيدة العباسية يبلغ من الغرابة بحيث يستدعي شكله الجديد، إذ كان الشعراء يحأوّلون بوجه عام أن يقولوا الأفكار القديمة في صياغة جديدة، وبخاصة عند أبي تمام، وكانت محأوّلتهم تلك طبيعية تنسجم مع ظرفهم الحضاري))[١].

وقد امتاز هذا المذهب – الذي يذكر أحد دارسي شعر أبي تمام، على انه مذهب الشاميين – بخصائص كثيرة[٢].

الا اننا سنذكر ما يخص مذهبه من خصائص ، والتي هي :

١ - اكثار ابي تمام من تتبع البديع بكل الوانه اكثارا عرف به ، بعد ان كان الشعراء من قبله يتنأوّلونه بأقتصاد وبغير تكلف[٣] اذ يقول الآمدي عن ذلك: ((بدائعه مشهورة ومحاسنه متدأوّلة ولم يأت الا بأبلغ لفظ واحسن سبك))[٤].

أما ابن المعتز ، فقد ذكر في (البديع) [٥] شغف أبي تمام به ((حتى غلب عليه ، وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض وتلك عقبى الافراط وثمرة الاسراف))[٦].

(١) الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي – ٢٧.
(٢) أبو تمام شاعر الخليفة ... – ٩٢.
(٣) شرح الصولي – ٣٠/١ .
(٤) ذكرى حبيب – ١٩٦.
(٥) البديع – ١٦. والموازنة – ١٨/١.
(٦) شرح الصولي – ٣١/١.

ان تميز مذهب أبي تمام ليس في استخدامه البديع، لأنه قد سبق بذلك ، كما يذكر أكثر شراح، ونقاد، شعره[١] ، فضلاً عن سبق القرآن ، وأحاديث النبي على الرغم من اختلاف الجنس، إلا ان ما يميز مذهبه هو الاكثار من البديع، وتعدد ألوانه ((حتى بلغ به القمة وحتى لم يكد يخلومنه بيت من شعره))[٢].

وان لاكثار أبو تمام من البديع في شعره ، كما يرى محقق الشرح ، أسباب عدة.. إذ ان العصر العباسي – عندما جاء – حمل معه المفتاح الذي تفتّحت به ((أمام العرب أبواب المعارف والعلوم التي كانت لدى الأقوام الآخرى. وقد ساعدت الترجمة التي كانت تحظى بعنأية فائقة في تدفق تلك المعارف والعلوم لكي تصب في حوض المعرفة العربية يضاف إلى ذلك اتساع آفاق الحياة الحضارية امام العرب بفضل تأثرهم واحتكاكهم بشعوب الأمم الآخرى. أدى ذلك إلى امتزاج المعارف وتنوعها. وقد صاحب هذا الاختلاط والامتزاج مظاهر حضارية جديدة شملت الحياة الاجتماعية تجلت في مظاهر الحياة اليومية كالمأكل والملبس والعادات. فكان لابد لهذا الاتساع والتنوع في المعرفة وفي مظاهر الحياة الاجتماعية ان تكون له أصداء على الحياة الأدبية بصورة عامة وعلى الشعر بصورة خاصة ، ولما كان الشعر في حقيقته مظهراً من مظاهر الحياة الحضارية وتصوراً لها فلا بد له أن

(١) كالصولي في الشرح ، وابن المعتز في البديع ، والامدي في الموازنة ، وفي الاغاني ، اذ يقول الاصفهاني –١٠/ ٤٤ : ((وكان البحتري يتشبه بابي تمام في شعره ، ويحذو مذهبه وينحو نحوه في البديع الذي كان ابو تمام يستعمله))٠

(٢) الحركة النقدية حول مذهب ابي تمام – ١٨٤.

يصور الحياة الجديدة وأن يواكب في أدواته مظاهر الاختلاط الذي طرأ على الحياة الفكرية والمادية))[١].

أما الأسباب الخاصة التي كانت وراء اكثار أبي تمام من البديع في شعره ، فيرده الدارسون إلى ثقافته الواسعة التي تحصلت أساساً من وقوفه الطويل على حلقات الدرس في جامع عمرو بالفسطاط، ورحلاته إلى حواضر الدولة الاسلامية في مصر وسوريا والعراق ، ووقوفه على ما كان يدور من ((شؤون الفكر في مسائل الفلسفة والمنطق وعلم الكلام))[٢] فضلاً عما قلناه سابقاً من ذكاء وقاد وحافظة قوية ، فأصبح ، كما يقول الجرجاني :((قبلة اصحاب المعاني ، وقدوة اهل البديع))[٣].

٢ - الحاحه على المعاني الدقيقة والافكار العميقة[٤]، وهو القائل:

اما المعاني فهي ابكار اذا
نصت ولكن القوافي عون[٥]

ان ما يميز شعره في هذا الجانب ، هو علاقته بالفكر ، أكثر مما له علاقة بالخيال فقط ، وكل ذلك متأت من ثقافته الواسعة.

ان المعاني التي يتحراها أبو تمام صادرة من ((رأس صقلتها الثقافة العميقة والمعرفة الواسعة ، ومن ثم كان شعره شعر فكرة رزينة وليس شعر عاطفة مهتزة مهتاجة.

---

(١) شرح الصولي – ١/٣١-٣٢ ، الباحث لا يرى ما يراه محقق الشرح فيما ذكره بين قوسين ، على ان ((التحسين "البديع" كان يجري بكثرة في الادب الفارسي ، فلعل شاعرنا تأثر بهذا مبكراً واحتذاه)) اذ لم تذكر المصادر ان شاعرنا كان قد قرأ الفارسية ، أو انه قد تأثر بشعرائها.

(٢) المصدر نفسه – ١/ ٣٢.

(٣) الوساطة – ١٩ – ٢٠.

(٤) شرح الصولي – ٣٠/١.

(٥) المصدر نفسه –٣٠/١.

فأبو تمام ينظر إلى الشعر نظرة جديدة أو بالأحرى يتبنى نظرية جديدة هي نظرية المعنى ثم اللفظ ويعبر عن ذلك في عدد من المناسبات وعديد من القصائد. انه فيض العقول ، وهي المعنى الجديد غير المعاد))[1]. وهذا ما أكدته قصيدته التي يقول فيها:

ولو كان يفنى الشعر افنته ما قرت

حياضك منه في العصور الذواهب

ولكنه فيض العـــــقول اذا انجلت

ســحائب مــنه أعقبت بسحائب

ويقول مفتخراً بمعاني شعره:

يقول من تطرق أسماعه

كـــم ترك الأوّل للآخر

وقد أكد الجاحظ على هذه الفكرة ، وأعاب على الرجل الذي يقول : ((ما ترك الأوّل للآخر شيئا)) أو كما نقول في زماننا ((لا جديد تحت الشمس)) ويستمر الجاحظ في القول : ((ما علم انه ما يريد أن يفلح))[2].

٠٣ وقد أضاف القاضي الجرجاني ، صفة آخرى لمذهب أبي تمام فضلاً عن طلب البديع ، واجتلاب المعاني الغامضة ، وهي التعسف، والتغلغل في التصعب[3].

فيما يقول المرزوقي : ان أبا تمام ((معروف بالمذهب فيما يقوله مألوف المسلك لما ينظمه نازع في الابداع إلى كل غأية حامل للاستعارات كل مشقة متوصل إلى الظفر

(١) الشعر والشعراء في العصر العباسي – ٦٤٤.

(٢) ذكرى حبيب – ١٦٧.

(٣) شرح الصولي – ٣٧/١.

بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف، وربما عثر ، متغلغل إلى توفير اللفظ وتغميض المعنى انى تأتى له وقدر))[١].

وقد عدد ابن الأثير معاني الشاعر المبتدعه، فقال : ((وقد قيل ان أبا تمام أكثر الشعراء المتآخرين ابتداعاً للمعاني وقد عدت معانيه المبتدعة فوجدت ما يزيد على عشرين معنى ، وأهل هذه الصناعة يكبرون ذلك ، وما هذا من مثل أبي تمام بكبير))[٢].

ومن هذه المعاني المبتدعة ، قوله :

يا أيها الملك الـــــــنائي برؤيته
وجـــوده لمراعي جوده كثب
ليس الحجاب بمقص عنك لي أملاً
ان السماء ترجّى حين تحتجب[٣]

واخيراً ، قال المبرد ((ما يهضم هذا الرجل حقه إلا احد رجلين، اما٠ جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام ، واما عالم لم يتبحر شعره ولم يسمعه))[٤].

***

(١) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي – ١ / ٤.

(٢) المثل السائر – ٣١٢/١.

(٣) اخبار ابي تمام – ٢٠٤.

(٤) المصدر السابق – ٢٠٤.

قراءات في قصائد عربية قديمة

((أبيت ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصم))

هذا ما قاله الشاعر العربي العظيم (المتنبي) عن شعره ... ويمكن أن يقال عن الكثير من قصائد الشعراء العرب.

ان سهر (الخلق) واختصامهم في شعر المتنبي، يمكن أن يتعداه إلى شعر غيره ، لا للاختصام فيه، أو لنقده ، أو معرفة محموده من مذمومه ، وانما لما تطرحه بعض القصائد من (ظلال) تجعل هذا (الخلق) في ذلك الزمان ، وفي أي زمان يحتكم إلى نفسه أو إلى غيره لـ (جلاء) تلك (الظلال)، و(الظلال) هذه يمكن أن نطلق عليها مصطلح (ميتا القصيدة) أو ما بعد القصيدة.

في هذه السطور سنتنأوّل بعض ما قاله (بعض) الشعراء في قصائد تترك عند المتلقي (ظلالا) تجعله يسهر جراها) ولا أقول (يختصم) معها أو مع الآخرين ، بل هو يختصم مع نفسه، وهو يسلط الأضواء ليجلو ما في القصيدة من أمور خفية.

***

١- الأعشى وتعالق الحب:

كيف يكون حب المحبين ، هل هو حب (توازي) أم حب (توالي) ؟ وعذرا من علم الكهرباء ... هل هو بالاصالة ، أم هو حب بالانابة ؟ وعذرا من رجال القانون ... هل هو حب من طرف واحد أم هو حب الطرف إلى الطرف الآخر انجذابا كانجذاب قطبي المغناطيس ؟ وعذرا من علم المغناطيسية.

أسئلة كثيرة تقف أمام قاريء معلقة (الأعشى ميمون) التي يبدأها بقوله :

ودع هريرة ان الركب مرتحل

وهل تطيق وداعا أيها الرجل

ان قاريء هذا البيت، وقلبه ممتلىء بالحب، سيجيب – حتما – بالنفي. اذ كيف يطيق – مثل هذا المحب أو ذاك – وداع حبيبته ؟ إلا ان القصيدة تقول غير ذلك ، ذلك لأن الراوي (= الشاعر = المحب) لم يكن حبه كاملا ، ولم تكن له حبيبة تبادله الحب، وانما كان حبه بالنيابة ، أي لم يكن حبا بالاصالة، ولكي لا نجني على أحد شعراء المعلقات العشر (أو السبع) بعد أكثر من ١٤٠٠ عاما مضت ، نرجيء الاجابة القاطعة بعد قراءتنا لبعض أبيات معلقة (الأعشى) ، والتي يصف فيها تعلّق قلبه بمن (يحب):

علقتها عرضا وعلقت رجلا

غيري وعلق آخرى غيرها الرجل

وعلقته فتاة مـــا يحأوّلها

ومـن بني عمها ميت بـها وهـل

وعلقتني أخيرى ما تلائمني

فاجتمع الحب حب كـــــله تبـــل

قبل أن نقول شيئا ، نذكر ان (أم جليد) هي نفسها (هريرة) التي يزعم الشاعر انه يحبها ، فودعها في بدأية معلقته ، فهل كانت حقا حبيبته ، أي هل كانت تبادله الحب ، وأي حب هذا ؟

أرى ان خير اجابه على هذا التساؤل ، هو أن نضع مخططا لهذا الحب المتداخل ، المتوالي ، المتوازي ... الخ. (أنظر المخطط/١).

أين موقع الشاعر (المحب) من هريرة التي يحبها ويصد عن (الأُخيرى) فيما (هريرة) لاتحبه ، وانما تحب رجلا آخر ؟

ان الرجل الآخر الذي تحبه (هريرة) كان هو الآخر غير معني بحبها ، وانما يحب فتاة (آخرى) وبنفس الوقت ، كانت هناك (فتاة) تحبه دون أن يعير أهمية لحبها.. أما تلك (الفتاة) فقد تعلق قلب ابن عمها بحبها دون أن تبادله هذا الحب.

إذا ، من هو المعشوق بين كل هؤلاء ؟ هل هي هريرة ، أم الشاعر ؟

ان الترسيمة السابقة تبين لنا انه لا الشاعر، ولا هريرة، هما المعشوقان بين كل هؤلاء ، وانما هو الرجل الذي لا نعرف عنه شيئا. ان نصيبه من الحب (المشتبك) هذا نقطتين ، فـ (هريرة) تحبه ، والفتاة الآخرى ، التي تعلق قلبها به تحبه أيضا.

أما (هريرة)، والشاعر نفسه ، فقد حصل كل واحد منهما على نقطة واحدة.

ان الأعشى قد بين في قصيدته هذه أنواعا من علاقات الحب.

* النوع الأوّل: هو حب الرجل للمرأة ، مثل حب الشاعر لـ (هريرة)، وحب الرجل للـ (آخرى) وحب ابن العم للفتاة.

* والنوع الثاني: حب الـ (أخيرى) للشاعر ، وحب (هريرة) للرجل ، وحب الفتاة للرجل.

* أما النوع الثالث: فهو علاقة الحب الموهوم ، وهو حب الرجل لـ (الآخرى) التي لا تعرف عن هذا الحب شيئا، فظلت بعيدة عن جميع هذا العلاقات. لكنها تبقى في النهاية الفائزة الأولى في شبكة علاقات الحب هذه ، لأن جميع (سيول) الحب التي تصب في مجرى (الرجل) تعطيه زخماً

قوياً لكي يحب هذه الـ (آخرى)، أما الخاسر الوحيد في كل هذا هو ابن عم الفتاة، ذلك الـ (ميت بها وهل) إذ انه أعطى من حبه لأبنة عمه دون أن تعطيه هي أو أي فتاة آخرى شيئاً من الحب.

فأي علاقات حب هذه ؟ أي مكسب سيجنيه القلب، أو الروح من كل هذه العلاقات ؟

هل كان لوم الشاعر لـ (هريرة) عندما صدته لوما في مكانه، كما يقال ؟

ترى هذه السطور ، ان الإجابة هي بالنفي ، لأن (هريرة) ليست الفتاة الوحيدة من بين فتيات هذه الشبكة التي صدت من تحب. إذ ان الجميع كانوا يصدون (بوعي أو بدونه) من يحب.. وتبقى هذه (الآخرى) مرفوعة الرأس ، وأنفها شامخا بتكبر وإصرار. وليذهب الجميع إلى الجحيم.

***

<u>ليست خارج السياق :</u>

واستطرادا مع حديث التعالق ، يذكر الجاحظ في (المحاسن والأضداد): ((قيل : ولما استوثق أمر العراق لعبد الله بن الزبير ، وجه مصعب اليه وفداً، فلما قدموا عليه ، قال لهم : وددت أن لي بكل خمسة منكم رجلاً من أهل الشام ٠ فقال رجل من أهل العراق: يا أمير المؤمنين علقناك ، وعلقت بأهل الشام ، وعلق أهل الشام بآل مروان ، فما أعرف لنا مثلاً إلا قول الأعشى:

علقتها عرضاً وعلقت رجلاً

غيري وعلق آخرى غيرها الرجل

فما وجدنا جواباً أحسن من هذا.))[1].

(١) موجز المحاسن والأضداد – الجاحظ – كتاب الهلال –٢٩٨ – ب.ت.–ص ٢٧.

وذكروا ان الأخطل كانت عنده امرأة ، وكان بها معجباً ، فطلقها وتزوج بمطلقة رجل من بني تغلب، وكانت بالتغلبي معجبة فبينا هي ذات يوم جالسة مع الأخطل ، اذ ذكرت زوجها الأوّل ، فتنفست الصعداء، ثم ذرفت دموعها، فعرف الأخطل ما بها، فذكر امرأته الأولى ، وأنشأ يقول[1]:

كلانا على وجد يبيت كأنما
بجنبيه من مس الفراش قروح
على زوجها الماضي تنوح وزوجها
على الطلة الأولى كذاك ينوح

أما ليلى الأخيلية ، فأنها تقول لصاحبها توبة الحميري:

وذي حاجةٍ قلنا له لا تبح بها
فليس اليها ما حييت سبيل
لنا صاحبٌ لا ينبغي أن نخونه
وأنت لأخرى صاحب وخليل[2]

ويوجز المنخل اليشكري هذه العلاقة كما هي بينه وبين محبوبته أو بين بعيره، وناقتها، قائلاً:

وأحبها وتحبني
ويحب ناقتها بعيري

إلا ان عروة بن حزام العذري ، يجد تعارضاً بين وجهته، وبين وجهة ناقته، لتعارض مكان محبوب كل واحد منهما. فبينما كان هو يغذّ راحلته بأتجاه محبوبته ، يجد ان (هوى) راحلته قد ابتعد كلما تقدمت به هذه الراحلة إلى محبوبته.

---

(١) المصدر السابق – ١٣٦.

(٢) الشعر والشعراء في العصر العباسي – د. مصطفى الشكعة – دار العلم للملأيين – بيروت – ط٢ – ١٩٧٥– ص٤٥٥.

يقول:

هوى ناقتي خلفي وقدّامي الهوى
وانـــــي وأياها لمختلفان
فأن تحملي شوقي وشوقك تفدحي
وما بك بالحمل الثقيل يدان[١]

***

٢ - أبو نواس والكرم الحاتمي:

صحيح ان (الاحتكار) كمصطلح، وكمفهوم/ يعود إلى علم الاقتصاد، وهو ظاهرة اقتصادية مذمومة ان لم نقل انها تعتبر جريمة اقتصادية يعاقب عليهاالقانون، إلا ان (أبو نواس) الشاعر المعروف بقصائده الغزلية، وخمرياته، قد جعل من نفسه محتكرا في الحب.

يقول ابن حزم الأندلسي في احتكار الحب:

وددت بـأن القلب شـــق بمدية
وأدخلت فيه ثم أطبق في صدري
فاصبحت فيه لا تحلين غـــيره
إلى منقضى يوم القيامة والحشر
تعيشين فيه ما حييت ، فان أمت
سكنت شغاف القلب في ظلم القبر[٢]

من أين أتت للشاعر هذه الطبيعة الجشعة التي يمتاز بها بلا فخر بعض تجارنا، وكيف يكون المحب بهذه الدرجة

(١) النظام في شعر المتنبي وأبي تمام – أبو البركات شرف الدين المبارك المعروف بابن المستوفي – ج٦ – تح : د. خلف رشيد نعمان – سلسلة خزانة التراث – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٩٥.

(٢) طوق الحمامة في الالفة والآلاف – ابن حزم الأندلسي – تح : صلاح الدين القاسمي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٨٦– ص ١٣٩.

من الاحتكار الموصلة إلى الهلاك ؟ هل كان ابن حزم قد جرّب الحب حقيقة ؟ أم انه كتب دون تجربة ؟

لا أريد أن أجيب عن هذا السؤال، لأن (أبي نواس) كان هو الآخر محتكرا في حبه، على الرغم من هذا التساهل الذي أبداه، ودون أن نعرف مصدره، فهل هو الخوف على قلب (المحب) أم انه الخوف على من يحب، أم الخوف من الله؟ أم هو كرم بخيل ليس إلا؟

وتذكر الأخبار ان أبا نواس قد أحب (جنان) وهي جارية عمّارة بن عبد الوهاب الثقفي، وقد وصفها مرة ((وقد ذهبت إلى عرس فكان جمالها سبباً في انصراف الحضور عن العروس اليها))[1].

شهدت جــلوة العروس جنانٌ
فأستمالت بحسنها الــنظارة
حسبوها العروس حين رأوها
فاليها دون العروس الاشارة
قال أهل العروس حين رأوها
مـــا دهانا بها سوى عمارة

ولنقرأ ما قاله عن حبه لجاريته (جنان):

جنان حصلت قـلبي
فما ان فيه من باق
لها الثلثان من قلبي
وثلثا ثلثه الباقـــي
وثلثا ثلث ما يبقـى
وثلث الثلث للساقي
فيبقى أسهم ســـت

(١) الشعر والشعراء في العصر العباسي – ٢٧٩.

تـجزأ بـين عـشاق

قبل أن نقول شيئا، علينا تقديم أيات الشكر والتقدير لهذا الكرم (الحاتمي) الذي أبداه الشاعر لعشاق (جنان) ولكن من أين نعرف القيمة الحقيقية لهذه الأسهم الست، لكي نشكر أبا نواس على كرمه (الحاتمي) هذا؟

وأين يمكن تصريف هذه الأسهم؟ هل تصرف في مصرف الاستثمار، أم في مصرف الائتمان، أم في مصرف الرشيد، أم الرافدين، أم في سوق الأوراق المالية في بغداد؟

ستسعفنا الحاسبات الألكترونية لحل هذا اللغز، ولنتعرف على هذه القيمة التي (تفضّل) بها أبو نواس على عشاق (جنان) (المساكين):

أ - لنفترض ان قلب أبو نواس = س، وقد قسمة هكذا.

١- لها الثلثان من قلبي = ٢ / ٣س .

٢- وثلثا ثلثه الباقي = ٢/ ٣ × ١/ ٣س .

اذن، المجموع يكون= ٣/٢+ (٣/٢×٣/١) = ٣/٢ + ٢/ ٩=٨ / ٩ .

٣- فماذا بقي من قلب أبي نواس:

الجواب : ١- ٨ /٩ = (٩- ٨) / ٩ = ١ / ٩ .

فهل يكتفي أبو نواس بذلك، أم انه ما زال بخيلا، محتكرا.

ب – وثلثا ثلث ما يبقى =

١- ان ثلث ما يبقى = ١/ ٣× ١ / ٩= ١/ ٢٧.

٢- فماذا يريد به؟

انه يريد ثلثي هذا الباقي =

٢/ ٣ × ١ / ٢٧ = ٢ / ٨١ .

جـ – ماهي حصة جنان من قلب أبي نواس؟
٨١/٢ + ٩/٨ = (٧٢ + ٢)/٨١ = ٧٤ /٨١ هـذه هـي حصة جنان.
د – أما حصة الساقي الذي لم ينسه أبو نواس فهي = ثلث الثلث، وتسأوي:
١ / ٣ × (١ / ٣ × ١ / ٩) = ١ / ٨١ .
هـ - ان حصة جنان، وحصة الساقي = ٧٤ / ٨١ + ١/ ٨١ = ٧٥ / ٨١ .
و – أما حصة العشاق، فهي=
١ – ٧٥ / ٨١ = (٨١ – ٧٥) / ٨١ = ٦ / ٨١ = ٧٤ ٠ ر٠ من قلب أبي نواس لا غير.
كم هو كريم هذا الشاعر؟ وكم كان العشاق قانعين بهذه القسمة.

***

<u>ليست خارج السياق:</u>

ويصور لنا النابغة الذبياني في قصيدة له ذكاء فتاة الحي (وقيل انها زرقاء اليمامة) فيقول:

فأحكم كحكم فتاة الحـــي اذ نظرت
إلى حـمام شراعٍ وارد الثمدِ
يحــفه جـــانباً نـــــــيقٍ ويتبعه
مثل الزجاجة لم تكحل من الرمـد
قالت: إلا ليتما هـذا الحـــمام لنا
الـــــتى حـمامتنا أو نصفه فـقد
فكملت مـــائةً فـــــيها حمامتها
وأسرعت حِسبةً في ذلك العدد

ولو حولنا هذا القول إلى مسألة جبرية فأن حساب فتاة الحي سنجده صحيحاً:

الحل:

نفرض ان مجموع الحمام الذي رأته الفتاة= س

١

اذن : ١٠٠ = س + ---- س +١

٢

س

١٠٠ = س +---- + ١

٢

٢س + س + ٢ ٣س + ٢

١٠٠ =---------- = ----------

٢ ٢

اذن ١٠٠ ×٢ =٣س + ٢

٢٠٠ ــ ٢ = ٣س

١٩٨ = ٣س

١٩٨

اذن س = ------- = ٦٦

٣

وهو مجموع الحمام الذي رأته الفتاة. ونصفه = ٣٣، فيكون المجموع = ٩٩، وتضيف هي حمامتها، فيصبح المجموع = ١٠٠.

أما العباس بن الأحنف، فقد وزع قلبه بين حبيباته، فقال:

انـــني ودعـــــت قلباً طائـعاً
بين "سحرٍ" و"ضياءٍ" و"خُنُث"
يتنازعن الهوى عن ذي هوى
آمـــنات عـــــــــهدهُ لا ينتكث
واذا "سحر" أتت زائـــرةً
كشفت رؤيةُ "ســـــحر" كـــل بث
وا بنفسي من حبيبٍ زائـــــــرٍ
غـــير مملول عـــلى طولِ اللبث[1]

***

٣ - جميل بثينة ونظرية الانعكاس الضوئي:

من أجمل قصص الحب، قصة حب جميل لابنة عمه (بثينة)، وإذ هي لا تخرج عن الاطار العام لقصص الحب العذري الآخرى، كقصة المجنون وليلى، ألا ان ما رافقها من شعر صوّر هذه العلاقة في صور شتى جعلها من أندر قصص الحب العذري.

في هذه السطور سنقف وقفة سريعة على بعض ما أحاط شعر جميل الذي قاله عن حبه لمحبوبته (بثينة) من (ظلال).

- نظرية الانعكاس:

لا نقصد بهذه النظرية، النظرية الماركسية حول كون الأدب، هو انعكاس للتحولات الاجتماعية، أي انعكاس للواقع، وإنما نقصد نظرية الانعكاس الضوئي الفيزيائية، والتي تقول: ان الانعكاس هو (ظاهرة ارتداد الضوء الساقط على جسم إلى الوسط نفسه الذي قدم منه)، وقد اكتشفها قبل الأوربيين العالم العربي الحسن بن الهيثم عندما رمى كرات

(١) المصدر السابق – ٣٥٦.

حديدية صغيرة فوجد ان زأوية السقوط تساوي زأوية الانعكاس.

قال الشاعر جميل، وهو يقف وحيدا في الصحراء، وربما في داره أو في أي مكان آخر، وهو يرنو إلى صفحة السماء علّ نظره يلتقي نظر (بثينة) على صفحة السماء:

أقلب طرفي في السماء لعله

يوافق طرفي طرفها حين ينظر

هنا يفترض جميل ان (بثينة) نفسها تقوم بالعمل نفسه في الوقت ذاته، أو في أقل تقدير (طرفها) الذي:

فما سرت من ميل ولا سرت ليلة

من الدهر، إلا اعتادني منك طائف

ولنفترض ان (بثينة) كانت تقف في المكان (أ) ويقف جميل في المكان (ب) فان انعكاس شعاع نظريهما (طرفيهما) على صفحة السماء سيجعله – حتما – يلتقي بـ (طرفها) ومن ثم (طيفها)(انظر الشكل – ٢ -).

ولا نريد هنا أن نقول كيف تسنى لجميل أن يهتدي لنظرية الانعكاس الضوئي، لكن تجربة (الحب)، والحب العذري خاصة، وتجربة جميل مع (بثينة) على وجه الخصوص، قد جعلته يهتدي (شعريا، ووجدانيا) إلى هذه النظرية / الظاهرة، ليطبقها على نفسه، وعلى حبيبته، والحاجة أم الاختراع.

- الحب العذري:

لنفترض ان الأثنين كانا في الوقت نفسه ينظران إلى السماء، وكان الوقت ليلا (وقت المحبين المفترقين)، وانهما قد نظرا إلى نقطة محددة فيها، ولتكن نجمة ما، فيلتقي فيها (طرفيهما)، أي انهما يلتقيان في المطلق اللانهائي، ذلك لأن حب جميل لـ (بثينة) ليس حبا بشريا، وانما هو حب الهي،

كان قبل أن يولدا، وسيبقى بعد مماتهما، فها هو يخاطب من لامه على حبها قائلا:

فقلت له: فيما قضى الله ما ترى
علي، وهل فيما قضى الله من رد؟
فأن يك رشدا حبها أو غوأيـــــة
فقد جنته، ما كان مني على عمد
فقد جد ميثاق إلا لـــــــه بحبها
ومـا للـذي لا يتقي الله من عــهد
تعلق روحي روحها قبل خـلـقنا
ومن بعـد ما كنا نطافا وفي المهد
فـــزاد كما زدنا، فـــاصبح ناميا
وليس اذا مـتنا بمـنـتـقض العـهد
ولكنه بـــــاق عـلى كل حـــالة
وزائــرنا فـي ظـلمة القبر واللـحد

هل كان جميل يحب فتاة بشرية ؟ أقصد هل كان جميل يرى في (بثينة) صورة المرأة/الأنثى/المحبوبة؟ أم انه يرى فيها صورة آخرى؟

يقول في قصيدة آخرى:

يكاد فضيض الماء يخدش جلدها
اذا اغتسلت بالماء من رقة الجلد

هل هذا الوصف ينطبق على مخلوق أرضي (بشري) أم انه ينطبق على مخلوق سمأوي؟ فهو لا يلتقي مع محبوبته إلا على صفحة السماء، ولم تتعلق روحيهما على أديم الأرض، وانما تعلقا قبل أن يخلقا، فأين كانت روحيهما؟ ((يسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلا))(الاسراء/٨٥).

واذا كان حبهما قد بدأ قبل أن تخلق أرواحهما، فهل ينتهي حبهما بموتهما؟

يجيب جميل عن هذا التساؤل قائلا:

بهواك، ما عشت والفؤاد فأن أمت

يتبع صدأي صداك بين القبر

ان زمن حبهما، زمن غير متناه، فاذا كان الحب هذا، ولنقل انه الهوى، لشفافية الكلمة، قد بدء قبل الخلق، وسيبقى بعد المماة، فان الـ (هوى) هذا، هوى غير مادي، غير محسوس، انه حب سمأوي، الهي.

***

<u>ليست خارج السياق:</u>

يقول النابغة الذبياني في احدى قصائده:

أقولُ والنجمُ قـــــد مالتْ أوآخره

إلى المغيبِ تثبت نظرةً حـارِ

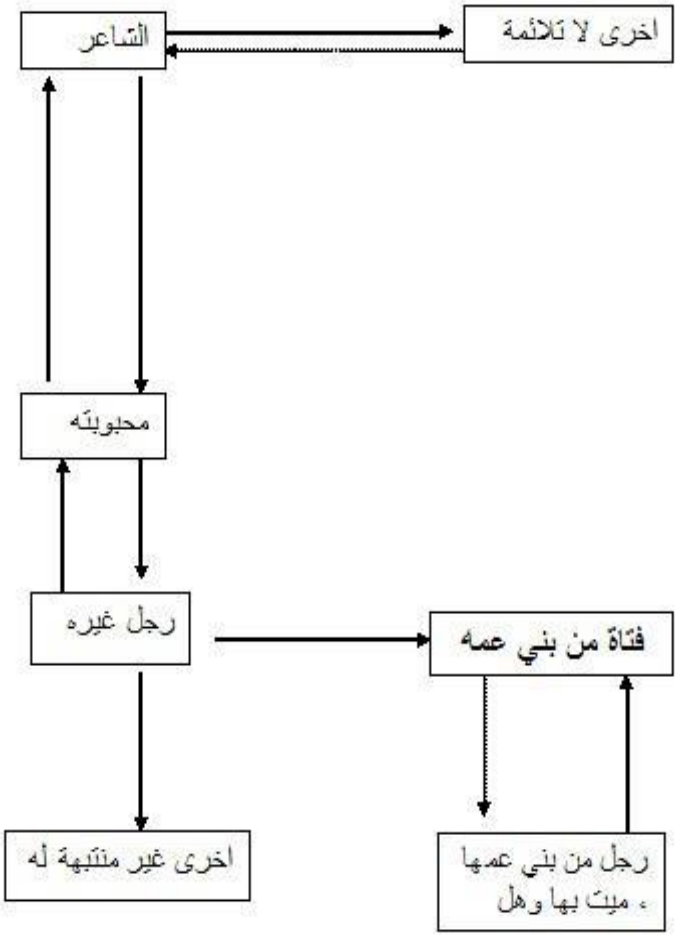
ألمحةٌ من سنا برقٍ رأى بصري

أم وجهُ نعمٍ بدا لي أم سنا نار

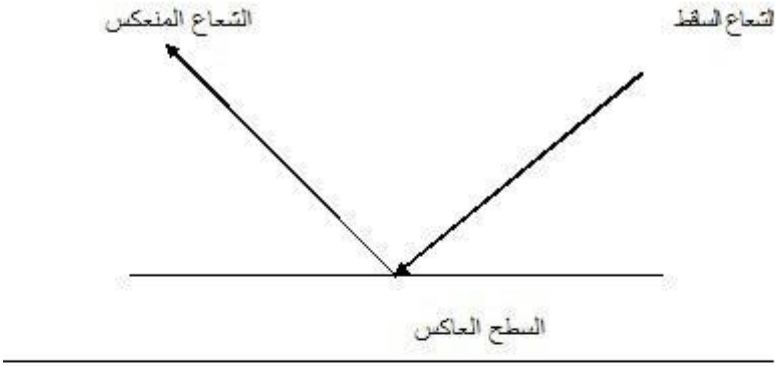
بل وجهُ نعمٍ بـــدا والليلُ معتكرٌ

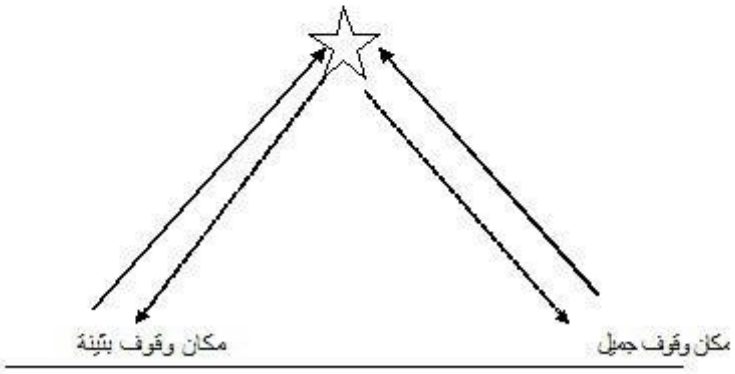
فلاحَ مـــــن بين أثوابٍ وأستار

***


الشاعر
اخرى لا تلائمة
محبوبتّه
رجل غيره
فتاة من بني عمه
اخرى غير منتبهة له
رجل من بني عمها
، ميت بها وهل

الشكل (١)


الشعاع المنعكس
الشعاع الساقط
السطح العاكس


مكان وقوف بتينة
مكان وقوف جميل

شكل رقم – ٢ –

الدادائية والسريالية في الشعر العربي القديم

يموت رديِ الشعرِمن قبلِ أهله
وجيده يحيا وان ماتَ قائله
دعبل الخزاعي

قيل لأبي تمام: لِما لا تقول ما يفهم؟
فأجاب: وأنت، لم لا تفهم ما يقال؟

مدخل :

١- تطورت القصيدة العربية خلال مسيرتها الطويلة، وكان لذلك التطور عوامل، وأسباب عديدة، ربما أهمها ظهور الاسلام في حياة العربي البدوي القبلي، وعلى الرغم من أن النقاد العرب القدامى قد جعلوا من هذا سبب سلبي في تلك المسيرة، إلا انهم نسوا أو تناسوا، ان هذا الظهور قد مكّن الحياة العربية من الانتقال من حياة البدأوة إلى حياة المدنية إلى حد ما، بمختلف صور تلك الحياة، وأشكالها، ومجالاتها، وكان الشعر واحداً من ابداعات الحياة العربية التي هي الآخرى قد انتقلت من حال إلى حال، فظهر الشعر العذري، أذ لم يكن له – قبل الاسلام – وجود مستقل، ومن ثم راح الشعر، خاصة في العصر الأموي المتآخر، يتقد باطراد، خاصة على مستوى بناء القصيدة، فتهيئة ذائقة شعرية جديدة، جعلت من بعض شعراء العصر العباسي إلى امتلاك تلك الذائقة التي نظرت لبناء القصيدة العربية نظرة جديدة، كما ظهر ذلك في شعر مسلم بن الوليد، وأبي نواس، إذ تحولت عندهم (عمارة) القصيدة العربية ذات

الطوابق العديدة، إلى (عمارة) جديدة، فقدت بعض (طوابقها)، وخاصة المقدمة الطللية، حتى إذا جاء أبو تمام، راحت الذائقة الشعرية تلك تعمل عنده مهياة إلى توليد ما سمي بشعر الفكرة، ثم راحت القصيدة العربية تسير بشعاب، وطرق عديدة ومتنوعة، فحملت بيت طيات أبياتها الأفكار الفلسفية، والحِكَم، مع استقلال تام لأغراض الشعر، فتولدت عند ذاك قصائد المديح، والغزل، والوصف ذات الاستقلالية التامة.

ان ما تريد أن تصل اليه السطور السابقة، هو التأكيد على ان الذائقة الشعرية قد اصبحت حبلى بما هو مغاير لما كانت عليه.

ان عوامل كثيرة دفعت النفسية العربية – بصورة عامة – والنفسية الشعرية، ومن ثم الذائقة الشعرية، بصورة خاصة، إلى البحث عما هو مغاير لما ألفته تلك النفسية، إذ رافقت الانسان العربي حالات من القلق، والحيرة، والشك، بما هو عليه الواقع المعاش، فدفعت بها إلى حالة البحث عما هو جديد، أي إلى التغيير نحو الأحسن، أي الثورة على ذلك الواقع المرفوض، أو الهروب إلى ماهو مضاد، ومن ثم النكوص، وكان الشعراء - والذائقة الشعرية عند بعضهم- أوّل المبادرين للثورة على ذلك الواقع، أو الهروب منه، على الرغم من ان أكثر أصحاب الثورة على الذائقة الشعرية القديمة، هم الأكثر ارتباطاً بالقيمين على الحياة المعاشة- بكل صورها، واشكالها، وتنوعاتها - والتي وجهت الثورة اليها، من خلال شعر المديح، والرثاء، خاصة، بمعنى آخر، ان الشاعر الثائر على الذائقة الشعرية القديمة (المحافظة) هو الشاعر نفسه الذي قدم المديح للخلفاء، والأمراء، الذين كان من واجبهم المحافظة على حالة الحياة

القديمة، ومن ضمنها الشعر، من مثل: مسلم، وأبي نواس، وأبي تمام، والمتنبي.

واذا كنا لانريد في هذه السطور أن نستطرد في الحديث عن هذا الجانب، ونبحث عن الأسباب، إلا ان سبباً واحداً يمكن ذكرة، هو المال الذي يقف وراء ذلك، وهذا ماسنأتي على ذكره في السطور القادمه.

٢- من المستحيل أن ندرج شاعر من شعراء العربية ولد قبل أكثر من ألف سنة تحت لافتة الشعر الدادائي أو السريالي، ليس لأن هذا الشعر عربي المولد، واللسان، والثقافة... الخ، فحسب، وانما لسبب بسيط، هو اننا لا يمكننا احياء الموتى بعد هذه الفترة الطويلة لنتركهم يعيشون أجواء أوربا الحرب العالمية الأولى، مع شعراء من مثل: تزارا، وأراغون، وبريتون، وسوبو... الخ، ليأخذوا بأسباب حضارتهم، وثقافتهم، ويتأثرون – أو يؤثرون – بما كتبوا من شعر ينضوي تحت هذه المدرسة أو تلك.

اذا كان هذا منطقاً سليماً، فما الذي يجعلنا أن نصنف بعض صور هذا الشاعر أو ذاك، بأنها صور دادائية، أو ان نقول ان هذا الشاعر أو ذاك يندرج فيما يكتب تحت لواء السريالية، كما لو كان هذا الشاعر تزارا الروماني، أو أراغون الفرنسي**!؟**

هذا ما ستجيب عنه السطور القادمة.

***

<u>- الدادائية ودادائية أبي العبر:</u>

الدادائية، مدرسة أدبية/فنية، ظهرت ابان، وبعد الحرب العالمية الأولى في أوربا، وحمل لواءها مجموعة من الأدباء، والفنانين، وهي ذات منازع، ومشارب متنوعة ومتعددة.

ولما كنا لا نريد – هنا – أن نؤرخ لهذه المدرسة، إلا اننا يمكن أن نعرّف بها، فنقول: ان تسمية هذه المدرسة بـ (الدادائية) قد جاء مصادفة عام ١٩١٦، من خلال فتح معجم لاروس[١] إذ ان كلمة دادا قد ظهرت ((مطبوعة أوّل مرة في المقدمة التي كتبها "هيوكوبول" للعدد الأوّل من مجلة "كاباريه فولتير" الذي ظهر في حزيران ١٩١٦. لقد استعملت هذه الكلمة في لغات متعددة لتعطي معاني مختلفة ومتعددة. فهي تعني "التأكد المتحمس" باللغة السلافية، وتعني "الاستغراق" بالفرنسية، وتعني "الحصان الخشبي" بلغة الأطفال، بذلك كانت احدى الكلمات المناسبة لأثارة غضب البرجوازية. لقد كانت هذه الكلمة "بياناً" بحد ذاته))[٢].

ويقول عنها أحد أقطابها، الشاعر (تزارا) الروماني،انها ولدت من ((تمرد كان مشتركاً بين المراهقين، تمرد كان يطالب الفرد بتبن كامل لضروريات طبيعتة العميقة، من دون اكتراث للعلوم السائدة من تاريخ ومنطق أو علم اخلاق. ان الشرف والوطن وعلم الأخلاق والعائلة والقن والدين والحرية والاخاء وما إلى ذلك من المفهومات التي تستجيب لضرورات انسانية، لم يبق منها غير هياكل تقليدية أفرغت من محتواها الجوهري))[٣].

انها دعوه للتحرير من كل قيد، مهما كان منشآه، ورفض للواقع ولما هو معيش، لهذا نجد (جيد) يقول: ((اني أفكر

(١) قصيدة النثرمن بودلير إلى أيامنا – سوزان بيرنار – ت : د٠ زهير مجيد مغامس – دار المأمون – ١٩٩٣ بغداد - ١٩٩٣ – ص ٢٢٨.

(٢) الحداثة – مالكلم بري و جيمس ماكفارلن – ت : مؤيد حسن فوزي – دار المأمون – بغداد – ١٩٨٧–١/ ٢٨٦ –٢٨٧.

(٣) قصيدة النثر – ٢٢٨.

بتناسقات جديدة، نحو كلمات أكثر دقة وصرامة، (...) آه من سيحرر ذهني من سلاسل المنطق الثقيلة؟ اني أحس بروز أكثر انفعالاتي صرامة حالما يتاح لي التعبير عنه))[1].

ومن خلال قراءة الفقرتين السابقتين وقراءة أدبيات هذة المدرسة يمكننا القول ان (الدادائية) كانت موجة من التمرد، والثورة ضد كل قيم الأخلاق، والأعراف، وابتعاداً عما توصلت الية البشرية على مدى تاريخها الانسانى الطويل من قيم، واخلاق، ومفاهيم، وتاريخ، وعلوم... الخ، لأن كل ذلك قد زلزل بها الحرب الكونية الأولى في نفوس البشرية، وخاصة في نفوس أوّلئك الشباب الذين تبنوا ما أسموة بعد ذلك بـــ (الدادائية).

تقول (سوزان بيرنار): ((وقد أمكن القول ان حركة دادا حينما اتخذت اللغة هدفاً لها كانت تقصد النظام الاجتماعي في الوقت عينة))[2] إلا ان الدادائية لم تعمر طويلاً، اذ اكتسحتها السريالية، كأي مدرسة أدبية أوفنية آخرى على مدى تاريخ الابداع الانساني.

ولو عدنا إلى العصر العباسي، إلى زمن الخليفة (المتوكل)، وإلى مدينة سر من رأى، لالتقينا بشاعر كان له دور الريادة - بوعي أو دون وعي – في كتابة قصيدة تمتثل لبعض شروط القصيدة الدادائية، هذا الشاعر هو: أبو العباس بن محمد بن أحمد بن عبد الله بن عبد الصمد بن علي بن عبد الله بن العباس، الذي ولد ((بعد خمس سنين

(١) قصيدة النثر – ص ٢٢٧.

(٢) المصدر السابق – ص٢٣١.

خلت من خلافة الرشيد))[١]، وقد لقب بحمدون الحامض، وكني بأبي العباس، وأبي العبر، وقد كان يزيد على هذه الكنية ((في كل سنة حرفاً حتى مات، وهي أبو العبر طرد طيل طليري بك بك بك))[٢].

وبعد أن عرف في محيط مدينته شاعراً، ترك ((الجد وعدل إلى الحمق والشهرة به. وقد نيف على الخمسين، ورأى ان شعره مع توسطه لا يتفق مع شاعرية أبا تمام والبحتري وأبا السمط ابن أبي حفصة، ونظراءهم))[٣]. وقد: ((كسب بالحمق أضعاف ما كسبه كل شاعر كان في عصره بالجد))[٤].

وقد وصفه البعض على انه: ((ليس بجاهل وانما يتجاهل، وان له لأدباً صالحاً وشعراً طيباً))[٥].

ومن أخباره، ان والده كان لا يكلمه. وعندما سئل عن ذلك، قال: ((فضحني كما تعلمون بما يفعله بنفسه ثم لا يرضى بذلك حتى يهجنني ويؤذيني ويُضحك الناس مني! فقالوا له: وأي شيء من ذاك وبما هجنك؟ قال: اجتاز علي منذ أيام ومعه سلم فقلت له: ولأي شيء هذا معك؟ فقال: لا أقول لك فأخجلني وأضحك بي كل من كان عندي. فلما ان كان بعد أيام اجتاز بي ومعه سمكة، فقلت له: أيش تعمل بهذه؟ فقال: اني...، فحلفت لا أكلمه أبدا))[٦].

ومن أخباره أيضاً، انه كان ((يجلس على سلم وبين يديه بلاعة فيها ماء وحمأة، وقد سد مجراها، وبين يديه قصبة

(١) الاغاني – ٢/ ٢٢٤.

(٢) المصدر السابق – ٢٢٧.

(٣) المصدر السابق – ٢٢٤.

(٤) المصدر السابق – ٢٢٤.

(٥) المصدر السابق – ٢٢٥.

(٦) المصدر السابق – ٢٢٨.

طويلة وعلى رأسه خفٌ، وفي رجليه قلنسيتان ومستمليه في جوف بئر، وحوله ثلاثة نفر يدقون بالهواوين حتى تكثر الجلبة، ويقل السماع ويصيح مستمليه من جوف البئر: من يكتب عذبك الله! ثم يملي عليهم فأن ضحك أحد ممن حضر قاموا فصبوا على رأسه من ماء البلاعة ان كان وضيعاً، وان كان ذا مروءة رش عليه بالقصبة من مائها، ثم يُحبس في الكنيف إلى أن ينفض المجلس، ولا يخرج منه حتى يغرم درهمين))[١].

وقد استخدم أبو العبر الفاظ القاذورات كثيراً في ما وصلنا من شعره، وارى انه سبق الكثير من الشعراء في هذا الجانب، خاصة شعراء الفكاهة، كالفضل بن هاشم البصري الذي عده محمد بن دأود الجراح في كتابه (الورقة) أوّل من ذكر مثل تلك الألفاظ في الشعر[٢].

قال أبو العبر:

في أي سلح تـــــرتَطم وبــأي كفّ ٍ تلتطم
أدخلتَ رأسك في الرَّحِم وعلمتَ أنكَ تنهزم

وقال لأحدهم: ((اذا حدثك انسان بحيث لا تشتهي أن تسمعه فأشتغل عنه بنتف ابطك حتى يكون هو في عمل وأنت في عمل))[٣].

***

- شعره:

(١) المصدر السابق – ٢٢٧. ويمكن متابعة ما سجل عن سلوكيات الدادائيين في تلك الفترة ، وما تناقلته اخبارهم من افعال لا تختلف عما قام به ابو العبر.

(٢) موسوعة البصرة الحضارية – مجموعة باحثين – جامعة البصرة – البصرة – ب.ت.

(٣) الأغاني – ٢٠ / ٢٣١.

قليلة هي القصائد التي وصلتنا من شعره، إذ لا تعد على أصابع اليد الواحدة، وهي من المقطوعات القصيرة جداً، قالها الشاعر هاجياً أو مستهزء بالآخرين، إذ احجمت كتب نقادنا، وكتابنا القدامى، من ذكره أو ذكر شعره خاصة، وان الأغاني – وهو الكتاب الوحيد الذي ذكره على حد علمي – لا يذكر لنا ما كتبه الشاعر من قصائد غير هذه المقطوعات القليلة، ان كان ذلك قبل أن يتحول من الجد إلى الحمق أو بعد ذلك.

عندما سئل عن سبب كتابته لمثل تلك الأشعار، قال لسائله: ((ياكشخان أتريد أن أكسد أنا، وتنفق أنت، وأيضاً أتتكلم؟ تركت العلم وصنعت في الرقاعة نيفاً وثلاثين كتاباً، أحب أن تخبرني لو نفق العقل أكنت تُقدِّمُ على البحتري))[1].

ومن اشعاره[2]:

باضَ الحبُّ في قلبي فواويلي إذا فـــــرّخْ
ومـــــا ينفعني حبي إذا لـــــم أكنس البربخ
وان لـم يطرح الأصبـ ـغُ خَرجَيهِ على المطبخ

وقال هاجياً قاضيين[3]:

رأيتُ مـــنَ العجائبِ قاضيين
هما احدوثةٌ فـــي الخافقين
هما اقتسما العمى نصفين فذا
كما اقتسما قضاءَ الجانبين
هما فالُ الــزمانِ بِهَلكِ يحيى

(١) موسوعة البصرة الحضارية – ص ٢٢٥.

(٢) المصدر السابق – ص ٢٢٧.

(٣) المصدر السابق – ص ٢٣٠ – ٢٣١.

اذا افتتح القضاء بأعورين
وتحسبُ منهما من هـزَّ رأسا
لينظر في مواريثٍ وديـــن
كأنك قد جعلت عليه دنـــــــاً
فتحت بِزالهُ من فردِ عـين

***

<u>دادائية أبي العبر:</u>

لم تذكر لنا المصادر قصائد هذا الشاعر ذات الاتجاه الدادائي، وربما كان ذلك لنفرة الناس من مثل تلك القصائد، خاصة وانه قد وصِف بالحمق، ولِما لسلوكه المشين من تأثير على ذبك.

وعندما سئل عن تلك الحلات التي كان يكتب فيها شعره، قال: ((أبكر فأجلس على الجسر ومعي دواة ودرج، فأكتب كل شيء أسمعه من كلام الذاهب والجائي والملاحين والمكارين، حتى أملأ الدرج من الوجهين، ثم أقطعه عرضاً وطولاً والصقه مخالفاً فيجيء منه كلام ليس في الدنيا احمق منه))[١].

ولو تقدمنا ألف سنة إلى أمام، أي إلى زمن ولادة القصيدة الدادائية، إلى حيث نجد واحدة من قصائد الدادائيين، وهي قصيدة (corset mystere) ((مؤلفة من قصاصات صحفية مأخوذة ومجمعة على نحو تعسفي والاستخدام "الشعري" الذي يزعم الدادائيون عمله من المواضيع المبتذلة والأمثلة الجاهزة تصب في الاتجاه نفسه الذي سبق أن أشار اليه لوتريامون))[٢].

(١) موسوعة البصرة الحضارية – ص ٢٢٨.

(٢) قصيدة النثر – ص ٢٢٩.

كتب: تريستان تزارا (قصيدة "القصيدة") التي يقول فيها: (من أجل كتابة قصيدة دادائية)

((خذ صحيفة
خذ مقص
اختر من تلك الصحيفة مقالاً له الطول الذي تنوي اعطاءه لقصيدتك
قطع المقال
ثم قطع بعنأية كل واحدة من الكلمات التي تشكل هذا المقال وضعها في كيس
حرك بهدوء
ثم آخرج كل قصاصة الواحدة تلو الآخرى حسب النظام الذي خرجت فيه من الكيس
انقل بعنأية
وسوف تشبهك القصيدة)).[1]

لو لا قلة معلوماتنا عن قراءات "تزارا" للشعر العربي، لقلنا ان هذا الشاعر قد نفذ تعليمات "أبو العبر" في كتابة القصيدة، أذ ان الخطتين متطابقتان[2].

ألم تكن كنية أبي العبر لوحدها قصيدة دادائية ؟ إذ بعد أن قام الشاعر بعملية انحلال للغة، وتفكيك لها، قال:

((أبو العبر
طرد طيل
طليري

(١) قصيدة النثر – ص ٢٢٩.

(٢) من الجدير بالذكر ان الاديب عصام محفوظ مؤلف كتاب (السوريالية وتفاعلاتها العربية) قد قام بما قام به ابو العبر وتزارا من جمع لمقالات من كتب أو صحف ، اذ تناول قصيدة لسمير صائغ في مجلة (مواقف) وطوى الصفحة الأولى على بعضها ليصير بأمكانه قراءة الصفحة المزدوجة ٩ – ١١ وهكذا مع روأيات وقصص اخرى.

بك... بك... بك))

فيما تقول احدى قصائد الدادائيين، والتي اصطلحوا عليها تسمية ((قصائد صوتية))[١]:

((آ ، أو ، أويو يو يو

يو يو يو

دررر دررر دررر غ رررر غ رر

قطع من مدة زمنية خضراء تحوم في غرفتي

أ أو أو أي أي أي أو آ أو أي أي أي جوف))

ويقول أبو العبر[٢].

ويأمـــــر بي الملك فيطرحني فــي البرك

ويصطادني بــالشبك كأني مـــــن السمك

ويضحك كك كك ككك ككك كك كك ككك

ان الصوتية، من أهم ما كتبه شعراء الدادائية في أوربا، وأنا على يقين تام ان هنالك قصائد قد أنشأها أبو العبر حسب مخططه في كتابة الشعر، والذي هو شبيه لمخطط "تزارا" ((من أجل كتابة قصيدة دادائية)) وإلى أن نجد في كتب تراثنا العربي القديم مثل هذه القصائد يحق لنا أن نقول ان أبا العبر هو أوّل شاعر دادائي عربي، ان لم يكن أوّل شاعر دادائي في العالم.

***

- السريالية:

اذا كنّا في القسم الأوّل من هذه الدراسة، قد قرأنا ما وصلنا من كتابات الشاعر العباسي أبي العبر، على انها كتابات دادائية، ان كان ذلك في الشكل أو في المضمون،

(١) قصيدة النثر – ٢٣٠.

(٢) الأغاني – ٢٢٨.

في اللغة أو في الأفكار التي حملتها، أو وقفت خلفها، فأننا في هذا القسم سنقرأ بعض قصائد شعرنا العربي القديم التي يمكن أن نضعها في خانة الشعر السريالي بالمفهوم العام للكمة.

السريالية[١] (surrealism) والتي يمكن ترجمتها بـ (ما فوق الواقع). ومن هذا المعنى، يمكن القول، ان ما كتب تحت هذه اللافتة يعبر عن رفض للواقع أو الهروب منه، وان هذا الرفض، وذاك الهروب، يستدعي اللاعقلانية، واللاوعي، في التعامل مع الأشياء، خاصة اذا عرفنا ان الشاعر، كما يعبر عنه سقراط: ((ضوء، شيء مجنح مقدس، وهو لأيبدع ما لم يلهم، ويفقد وعيه، ، ويبطل فيه عمل العقل))[٢].

يقول أحد مؤسسي السريالية، وأهم أقطابها في فرنسا، الشاعر بريتون، بأن السريالية:((اسم مؤنث، آلية نفسية ذاتية خالصة تستهدف بواسطتها التعبير، ان قولاً، وان كتابة، وان بأية طريقة آخرى، عن السير الحقيقي للفكر، هي املاء من الذهن في غياب كل رقابة من العقل، وخارج اهتمام جمالي أو اخلاقي))[٣].

وهذا لأيعني الطلاق الكلي، والنهائي، عن الواقع، والعيش في عالم اللاوعي واللاعقل، ذلك لأن السرياليين، ومن قبلهم الدادائيين، كانوا: ((واقعيون في تفصيلاتهم ، لكنهم لا يجمعون صورهم ابداً في كلٍ واقعي، بل هم –

(١) أول من استخدم هذا المصطلح الشاعر أبولينير عام ١٩١٧. انظر الحداثة -٢٩٨/١.

(٢) عصر السريالية – ص ١٤.

(٣) بيانات السريالية – ص ٤١.

كما الحال في أحلامنا – يترجمون هواجس وتضمينات اللاوعي مشغوفين بالاعتباطية والرؤى المرعبة))[1].

ولم يكن الشعر العربي، طيلة عمره المديد من الشعر الجاهلي حتى آخر قصيدة كتبت في زمننا الحاضر، شعراً عقلياً، ينبع من الوعي، ويتحرك في حدود الواقع، والمنطق، بل كان، وما يزال يأخذ من هذا، ومن ذاك، وما يزل اساسه المتين الذي ينبع منه - على الرغم من تحولاته، وتبدلاته – هو وادي عبقر، وجنياته، ومن ثم الالهام... الخ، انه - أي الشعر العربي – خارج الواقع، وخارج العقل، وفي الوقت نفسه، هو ينبع من داخلهما، ويتحرك بين آثاثهما، انه ليس ببعيد عنهما، ولا هو بالقريب منهما.

يقول الفنان (بول كلي): ((اعتدنا في الماضي، أن نمثل الأشياء المرئية على الأرض، أشياء أما يستهوينا النظر اليها، أو تلك التي نرغب في أن نراها، نحن اليوم نكشف عن الحقيقة الكامنة وراء الأشياء المرئية، وبذا نبرهن على ان ما يُرى ان هو إلا حالة منفصلة في علاقتها بالكون، وان هناك حقائق آخرى مجهولة كثيرة))[2].

لم يكن هذا القول سوى ترديد لما جاء به الجرجاني قبل أكثر من ألف سنة عن((معنى المعنى))، وما يفيض به هذا المصطلح مما سودت له المقالات، والكتب، عن الايحاء، وان الشعر لا يقرر، وانما يوحي، وهذا هو ما هدفت اليه الدادائية، ومن بعدها السريالية، إذ انها ركزت على

(١) مئة عام من الرسم الحديث – جي ٠ أي ٠ مولر و فرانك أيلغر – ت : فخري خليل – دار المأمون – بغداد – ١٩٨٨ – ص ١٢٣.

(٢) المصدر السابق – ١٢٦.

((الايحاءات النفسية أكثر من الاهتمام بخلق أعمال فنية))[1].

وقد اشتغل أغلب فحول الشعراء العرب بما له علاقة بقضية التلقي، وفي منطقة التأثير النفسي والذهني، ولم يكن ذلك بعيداً عن مؤسسي الدادائية، والسريالية، بعد أن رفضوا الواقع، وما كتب عنه من شعر، لأن المهم بالنسبة اليهم ((لم يكن العمل الفني ذاته، بل الهزة التي يستطيعون خلقها، والارتباك الذي يسببونه في الذهن))[2].

ولما كان الابداع، فعل انساني لا يقف الزمان، ولا المكان، عائقاً في طريقه، فان اشتغال شاعر عربي قبل أكثر من ألف عام في منطقة اشتغل فيها شعراء آخرينأ وفي لغة، ومن حضارة، وثقافة مغأيرة لما عند، وحول ذلك الشاعر، لم يكن من الأمور العسيرة، أو من (سابع المستحيلات) – كما يقال – إذا أخذنا بنظر الاعتبار فحولة ذلك الشاعر، حسب المفهوم السابق للفحولة، وعبقريته، وقوة ابداعه، انه الشاعر المتنبي، الذي قال عن شعره:

انام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصم

وقال مفتخراً بشعره:

وما الدهر الا من رواة قصائدي
اذا قلت شعراً اصبح الدهر منشدا

ويقول كذلك:

أمط عنك تشبيهي بما وكأنه
فما أحد فوقي وما أحد مثلي

---

(١)مئة عام من الرسم الحديث – ص ١٢٣.

(٢) المصدر السابق – ص ١٢١.

وقال عنه الشاعر أدونيس[١].

- ((أتعجب، لا بالريشة
يكتب،لا بيديه،
بل بالكون)).

وإذا كان هدف الدادائية، هدم الواقع، ورفضه رفضاً نهائياً، فان السريالية جاءت لتفصل الحياة عن ذلك الواقع، و((لجأت إلى طريقة أيحائية في التعامل مع الواقع المرفوض، كانت في البدأية تعمل بغية التهرب من شروطه إلى النقيض، ثم صارت تعمل في النهأية كما تبلور ذلك في كتابات بروتون على اقامة معادلة حاذقة بين الواقع واللأواقع، بين الوعي واللأوعي، بين الحلم الفردي والحلم الجماعي، لتصير وسيلة خلاص انسانية في المعنى الفعال))[٢].

***

- سريالية أبي الطيب المتنبي:

سوف تكون قراءتي لبعض أبيات المتنبي ذاتها القراءة التي قرأت من خلالها بعض شعر أبي العبر، عندما وجدته قد اشتغل في منطقة قد اشتغل فيها، وعليها شعراء الدادائية، والسريالية

فعندما قال المتنبي، وهو يصف ركباً من الجمال يسير في الصحراء [٣]:

---

(١) أمس المكان الآن : مخطوطة تنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها ادونيس – بيروت / لندن – دار الساقي – ١٩٩٥.

(٢) السريالية وتفاعلاتها العربية – عصام محفوظ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ط١ – ١٩٨٧– ص ١٣ – ١٤.

(٣) قال شاعر من الجن يدعى (أبو هدرش):

وادلجُ الظلماءَ فـــي فتيةٍ مِلْجن فوقَ الماحل العَربَسيس

فـــي طاسم تعزفُ جنانهُ أقفَرَ إلا مـــــن عفاريت لِبِس

نحن ركب ملجن فـــي زي ناس
فوق طير لها شخوص الجمال
من نبات الجديل تمشي بنا في الـ
بيد مشي الأيام فـــــي الآجال

فأنه كان يعرف بحسه الابداعي، انه ليس نأقلاً لما يراه، ولا ينبغي له أن يكون كذلك، على الرغم مما قيل عن الشاعر بأنه رائياً، أو نبياً، وانما عليه أن يكون كما قيل عن أمثاله من فحول الشعراء، هادماً للواقع، ومعيداً البناء من جديد، وهذا ما دعت اليه السريالية في أن ((تمر في شرطين لتأكيد نفسها: الهدم الكلي للواقع الراهن، ثم اعادة ترتيب عناصره بالطريقة الأقرب إلى تحريره في الداخل كما في الخارج))[1].

ألم تفيض قصائد المتنبي بما يحمل القاريء للتيقن بأن هذا الشاعر كان همه تدمير الواقع من خلال تدمير الأنظمة المنطقية التي تحكمه، فأي منطق يجعل من المشبه به مشبهاً، وبالعكس؟ وأي منطق يجعل من (الجِمال) مشخصة بالطيور؟

لقد كان الشاعر في هذا البيت مدهشاً، وهذا ما كان عليه الشعراء المجددين، وهذا ما أرادت السريالية أن تصل اليه، أي في قدرة الاثنين: الشاعر المجدد، والسريالية، إلى الوصول اليه من عملية الادهاش التي تأتي من تداخل الصور الشعرية، وتفكيك العلاقات التي تربط عناصر النص، وكذلك، وهو المهم، تفكيك البنية اللغوية.

تحملنا في الجُنحِ خيلٌ لها اجنحةٌ ، ليست كخــيل الا نيس
وأينق تسبقُ ابصاركـــم مخلوقةٌ بـــــــين نعامٍ وعيس (رسالة الغفران – ابو العلاء المعري – تح : د٠ عائشة عبد الرحمن – ط٣ – دار المعارف – مصر – ١٩٦٣– ص٢٩٩)

(١) السريالية وتفاعلاتها٠٠٠ – ١٤.

في هذا البيت، يرسم المتنبي لوحة تشكيلية واقعية، وفي الآن نفسه تخييلية، لموكب يضم راكبي الجِمال، وهي تسير في الصحراء.

فالموكب – كما هو في الصحراء – حدث واقعي، حسي، والراكبون يرتدون الزي العربي، ويغطون أجسادهم بالعباءة العربية، ووجوههم مغطاة باللثام، إلا ان المتنبي لا يرى ما هو مرأي من قبل الآخرين، وانما كما يقول رامبو عنه، انه يقوم بـ ((رؤية ما لا يرى، وسماع ما لا يسمع))[1] وفي الوقت نفسه، يعيننا على أن نرى تلك الرؤية التخييلية لذلك الموكب.

إذن، فالشاعر يقوم بتحويل الواقع إلى خيال، والخيال إلى واقع، أي يحول الصورة الواقعية، المنطقية، إلى صورة متخيلة، غير واقعية، يجمع بين عناصرها اللامنطق، فيصبح (الخداع البصري) الذي تقوم به حواسه - وبالتفاعل مع المحيط -، وهو الفاعل الوحيد في تلك الرؤية، فضلاً عن دور المخيلة، وما يضفيه جو الصحراء في النهار، وكذلك ما يضفيه السراب الخادع للعين من كسر للرؤية، يدفع بالمخيلة إلى أن ترى ما هو واقعي بلباس غير واقعي، ذلك لأن الخيال: ((باعتباره الرباط الذي يصل عالم الانسان الداخلي النفسي بعالم الواقع الخارجي))[2] يعمل عمله.

أما اذا كان مسير الركب ليلاً، فان أجواء ليل الصحراء يجعل المكان أكثر (خرافية)، وأسطورية، بما يتجسد فيه –

(١) ثورة الشعر الحديث – ج١ – د٠ عبد الغفار مكأوي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر – ١٩٧٢ –ص ١٠٦.

(٢) عصر السريالية – والاس فأولي – ت : خالدة سعيد – منشورات نزار قباني – بيروت – ١٩٦٧ – ص ٢٨٤.

بفعل عامل التخيل – من رؤى شبحية، لتصورات سابقة عن الجن، والأشباح والطناطل... الخ.

ومن الطريف، ان ناقداً عربياً كالجاحظ، قد انتبه لهذا الأمر، وسبق رامبو بألف عام عندما فسر هذه العملية بكل عقلانية، وعلمية، وجاء بالعبارة ذاتها التي استشهد بها رامبو في أن الشاعر يقوم بـ ((رؤية ما لا يرى وسماع ما لأيسمع)). قال الجاحظ، وهو يكذب ما أشيع حول شياطين الشعر: ((واذا استوحش الانسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير وارتاب وتفرق ذهنه وانتقصت أخلاطه فرأى ما لأيرى وسمع ما لأيسمع وتوهم على الشيء اليسير الحقير انه عظيم جليل))[1].

ان الصورة الواقعية للركب كما يمكنها أن تكون، وفي مرأى الانسان، يمكن رسمها هكذا:

نحن ركب من الأنس في زي جن

فوق جمال لها شخوص الطير

هنا تلعب الاستعارة، والتشبيه، دوراً كبيراً في رسم هذه الصورة السريالية في بيت للمتنبي الذي يشبّه ناس الركب بالجن، وفي الوقت نفسه يستعير للصورة الأنسية، الصورة (الجنية)، اذ تحول العباءة المتطأيرة في هواء المسير، واللثام، الأنسي إلى (جني) وفي الوقت نفسه يشبه المتنبي واسطة النقل (الجِمال) بالطير في سرعة حركته، وتقلبه في الهواء، إذ تتراءى له (الجِمال) وكأنها تطير في أجواء الصحراء لخفتها، ولما يفعله المكان من تأثير على الرؤية.

لكن المتنبي، هذا الشاعر العظيم الذي يرى ما لا يرى، المجدد الدائم، يستعير الخيال السريالي قبل السرياليين بألف

(١) الحيوان – الجاحظ – القاهرة – ١٩٣٨ – ٦/ ١٦٤.

عام، ليقدم من خلاله ما يحس به وما يراه، لأنه لا يرتضي بما تراه عيناه من صور (واقعية)، وانما يجعل من مخيلته (المعمل) الابداعي لانتاج صور مغأيرة للواقع دون أن تبتعد عنه.

ان السريالية كنزعة انسانية، ما هي إلا عملية ((تحطيم جميع الحواجز التي تحدد الفرد، جاعلة منه غريباً عن ذاته. فالسريالية ترفض الموانع، والتعارضات الثنائية (عقل – جنون، واقع– استيهام، طفل – بالغ، يقظة حلم...) انها تفترض أوّلياً انساناً استعاد وحدته، في حالة ابتكار وخلقٍ دائمين))[١].

لنتساءل، هل كان المتنبي قد زهد بالواقع فطلقه، وطلق معه ما كان ينظمه العقل له، وكذلك حالات الوعي التي كانت تنظم له شاعريته؟ فراحت الرغبات الدفينة تفعل فعلها في نظم الشعر بعيداً عن الواقع، والعقل، والوعي، وقريباً من عالم الأحلام، وما هو خارق، مع العلم ان من معاني السريالية هو ((الواقعية الخارقة))[٢].

ان قلق المبدع الحقيقي لا يرتكن للخمول، والسكينة، والدعة، واستقبال كل شيء بحيادية. وشاعر مثل المتنبي، صاحب الروح القلقة، والطموح إلى شيء كان يريد الوصول اليه، وكثير الأسفار، والذي حأوّل أن يجعل من نفسه نبياً، ان كان ذلك حقيقة أم كان من خلال تفسير شعره [٣] مثل هذا الانسان المغامر، انسان غير منسجم،

(١) السريالية: نصوص ومناقشات – ٩، مأخوذ من الصوفية والسريالية.

(٢) بيانات السريالية – اندريه بروتون – ت : صلاح برمدا – وزارة الثقافة والارشاد القومي – دمشق – ١٩٧٨ – ص ٣٩.

(٣) وهو القائل:

ما مقامي بأرض نخلة الا كمقام المسيح بين اليهود

ليس مع محيطه فحسب، بل ومع ذاته أيضاً. مما يدفعه إلى رؤية ما لا يرى، وسماع ما لا يسمع، ومن ثم قول ما لا يقال.

ان أوّل ما فعله المتنبي في بيته الشعري اعلاه، هو انه نحت كلمة (ملجن) من حرف الجر (من)، ومن الاسم المجرور (الجن)، فأضاف بذلك إلى المعجم العربي لفظة جديدة، أضافت غرابة فوق غرابة بناء عناصر هذا البيت، فأعطى للصورة الشعرية بعداً سريالياً.

وثانياً، عكس المتنبي المألوف الذي تعودنا عليه في التشبيه، فجعل المشبه بدلاً من المشبه به مع حذف أداة التشبيه.

وثالثاً، ان قاريء هذا البيت، يفترض ان ما يصوره الشاعر، هو موكب للجن، وليس موكباً انسياً، فعكس الواقع إلى خيال، والخيال إلى واقع، ومن هذا جاء دفاع السرياليين عن الخيال (IMAGINATION)، وعن دوره في الذائقة الشعرية، فـ ((بدأت السريالية بالدفاع عن استسلام الانسان للخيال من أجل غأية صريحة هي اكتشاف أبعاد جديدة لعقل الانسان وحساسيته وانفعالاته))[1] وان الخيال هو: ((الرباط الذي يصل عالم الانسان الداخلي النفسي بعالم الواقع الخارجي))[2].

وقيل انه اقنع بعض الناس في الشام بنبوته. ويقول المعري: وحُدثتُ انه كان اذا سئل عن حقيقة هذا اللقب، قال: هو من النَّبْوَه، أي المرتفع من الأرض. وكان قد طمع في شيء قد طمع فيه من هو دونه. وانما هي مقادير، يديرها في العلو، يظفر بها من وفق، ولا يُراع بالمجتهد ان يخفق.

وقد دلت أشياء في (ديوانه) انه كان متألهاً، ومثل غيره من الناس متدلّهاً، فمن ذلك قوله:

ولا قابلاً الا لخالقه حكماً)) رسالة الغفران – ٤١٩.

وقد جعل (اندريه بريتون) من الشاعر نبياً. الحداثة – ١ / ٢٩٩.

(١) عصر السريالية – ٢٩٢.

(٢) المصدر السابق – ٢٨٤.

***

- صور سريالية آخرى:

رسم المتنبي صورة سريالية لتراقص النور النافذ من بين أوراق الأشجار، والساقط على جسم الشاعر. فيقول في قصيدة (شعب بوان)[1]:

فسرت وقد حجبن الحر عني
وجئن من الضياء بما كفاني
وألقى الشرق منها في ثيابي
دنانيراً تفر مـــــن البناني
لها ثمر تشير اليك مـــــنه
بأشربة وقفن بـــــلا أوان

***

- صور سريالية لشعراء عرب:

قدم مهيار الديلمي وصفاً سريالياً للناقة، والصحراء، وظواهرها الطبيعية، وكأنه يشرح لنا بيت المتنبي السابق ، فيقول[2]:

كأنها تحت الدجـــى جنية
راكبها في ظهرها نجمٌ هــبطْ
لا تطأ الأرض وان تسهلت
لوطأة الدائس إلا مـــــا تخط
كأنما أربعُها مــن خفــة!
واحدةٌ في السير حين تختلط
تجري فتدمي أُذنــها بيدها
كأنـــــــما بسنبكيها تشترط

---

(١) شعر المتنبي.

(٢) شعر مهيار الديلمي.

ويقول ذو الرمة، راسماً لوحة سريالية لراحل في سواد ليل الصحراء[١]:

ولـــيل كأثناء الرويزي جبه

بأربعة والشخصُ في العين واحدُ

احمٌّ عِلافيٌّ، وأبيض صارم

واعيَسُ مهريٌّ، وأشعث مـــاجد

فيما يرسم شاعر آخر، صورة سريالية تفرضها عليه مخيلته التي راحت تعمل بعيداً عن الواقع (مائدة الطعام التي تضم الخبز، واللبن، والتمر، والزبد) فكان عمل هذه المخيلة قد جعل عناصر هذه المائدة بصور شتى.

فقد جعل من الخبز المغموس باللبن (الرائب) رجالاً، ومن البرني (من أجود أنواع التمور) جياداً، والزبد فرساناً يمتطون هذا الجلد. فأية صورة سريالية هذه التي رسمتها مخيلة هذا الشاعر!؟

يقول[٢]:

ألا ليت خبزاً قد تسربل رائباً

وخيلاً من البرني فرسانها الزُّبدُ

ويصور مسلم بن الوليد من خلال رحلته للممدوح، (الآل) -السراب- وكأنه يركب على صهوات (الجبال)، أي

---

(١) شعر ذي الرمة.

- أحم : أسود، يعني الرحل.

- علافي: منسوب إلى علاف حي من العرب يعملون الرحال.

- الأبيض: السيف.

- الأعيس: الأبيض، يعني بعيره.

= - اشعث: يعني نفسه.

(٢) البخلاء – الجاحظ – دار صادر ودار بيروت – بيروت – ١٩٦٣ – ص ٢٥٣.

ان الجبال تشبه النوق التي سيقت إلى النحر في يوم عيد. قال[1]:

كأن أعلا مها والآل يركبُها
بُدنٌ توافى بها نذرٌ إلى عيد

***

- مصدر الشعراء:

* القرص الليزري: الشعر ديوان العرب – الاصدار ٢،٠ لعام ٢٠٠٠ الاشراف العام: محمد احمد السويدي – ابو ظبي. وضم القرص اضافة إلى شعر الشعراء العرب كتاب الاغاني. ولم ترد أية معلومات عن هذه المصادر في القرص.

***

(١) شعر مسلم بن الوليد.

النسبية في الشعر العربي
"قصيدة كعب بن زهير إنموذجا"

لم تكن النظرية النسبية للأشياء، أو العلاقة النسبية للأشياء، "منتبها" اليها قبل أنشتأين "عام ١٩٠٥م"، وخاصة بما يتعلق بالزمن، والحركة، إذ كان نظر الناس (علماء، وعامة) إلى الزمن العام على انه عبارة عن تتابع في الوقت نتيجة لحركة الأرض حول نفسها بالنسبة لظاهرتي الليل، والنهار، أو حركة الأرض حول الشمس بالنسبة لظاهرة الفصول الأربعة، أما بالنسبة إلى زمنهم الخاص – أي نظرة الشخص إلى زمنه – فقد كانت بصورة متوالية عددية تبدأ من الولادة وتنتهي بالموت، أما الحركة فهي بالنسبة اليهم هي الانتقال في المكان.

ان علاقة الانتقال في المكان بالزمان، أو ما يمكن أن نسميه بالسرعة، فقد كان الناس – على مستوى العامة على أقل تقدير- منتبهين اليها في رحلاتهم دون أن يشغلوا تفكيرهم بحسابها، إلا ان الشعراء – ويمكن عدهم من مثقفي أي مجتمع دون أن نطلق عليهم صفة العلماء – قد كانوا أكثر انتباها من بقية الناس إلى هذه الموضوعات، وهذا ما ستناقشه هذه الدراسة.

ان النظرتين، العلمية، والعامة، تنطلقان من مبدأ أساسي هو: ان الزمن يسير بخط مستقيم دون أن تكون هناك أية علاقة بين الأزمان العديدة بعدد البشر، لأن كل العلاقات التأثيرية – سلبا أو أيجابا – والتي لها علاقة باستمرارية الزمن الخطية لا تغير شيئا من خطية الزمن الخاص لأي شيء في الوجود، إذ ان التوازي هو الحاكم بينها، حتى اذا جاء أنشتأين، قلبت كل الموازين على المستوى العام عند الناس، أو على مستوى العلم، إذ نبه إلى ان العلاقة التي

تربط بين الأشياء – على مستوى الزمان، والمكان خاصة – لم تكن علاقة مطلقة، بل هي علاقة نسبية.

هذه النتيجة العامة التي كانت جزء بسيطا من نظريتي أنشتأين النسبية (الخاصة عام ١٩٠٥، والعامة عام ١٩١٥) نبهت الناس كثيرا إلى هذه العلاقة، والتي كان على أساسها تغير مفهوم الزمن، إذ لم يكن مفهوم الزمن كما كان سابقا يسير بخط مستقيم، أي عبارة عن تتابع خطي في الوقت، فضلا عن ذلك، فقد اضافت هذه النظرية فكرة جديدة إلى علاقة الزمان بالمكان، إذ كان النظر اليهما على انهما غير مرتبطين، وأيضا على انهما قيمتان ثابتتان.

ان فكرة ترابط الزمان بالمكان يمكن الحصول عليها من خلال فكرة الحركة – أي من خلال الانتقال من مكان إلى آخر– إذ ان هذا الانتقال لم يكن على المستوى المكاني فحسب، بل هو على المستوى الزماني أيضا، ولكن كيف للمرء أن يحس بحالة الانتقال هذه ما لم ينظر اليها نسبة إلى شيء آخر؟

ومن الأمثلة البسيطة التي ترد دائما عند مقدمات الحديث عن النظرية النسبية، هو مثال الراكب في السيارة، أو القطار، والذي مفاده: ان الراكب لا يحس بحركة القطار ما لم ينظر إلى ما في الخارج، مثل أعمدة الكهرباء، أو الأشجار، عندها يرى ان هذه الأعمدة، وتلك الأشجار هي التي تتحرك، فيما القطار ثابت، والصحيح ان القطار، والراكب هما اللذان يتحركان.

هذا المثال يؤكد نسبية الحركة، أي ان الراكب قد قاس حركته– أي حركة القطار– نسبة إلى ثبوت الأعمدة والأشجار في مكانها.

لنتساءل، هل كل العرب – وكل البشرية منذ الخلق الأوّل– ينظرون إلى الزمان، والمكان، والعلاقة بينهما "الحركة"، هذه النظرة التي بسطناها في السطور السابقة؟

أرى ان الاجابة ستكون بالنفي، أو على أقل تقدير، انهم كانوا يعون – بدرجة ما – مثل هذا، إلا انهم لم يكونوا قد قعّدوه ضمن قواعد، ومفاهيم، مهما كانت درجة دقتها، إذ لا ننكر ان الانسان كان يعرف انه يقوم بحركة ما عندما ينتقل من مكان إلى آخر، وكذلك يعرف ان انتقاله ذاك يستغرق وقتا، كما كان واعيا إلى ان الزمن يسير دون توقف مهما ثبت الشخص في مكان ما، أو انه لم يكن قد "فلسف" هذا الوعي بسير الزمن دون التنقل بين الأمكنة، ومن هذا الوعي، كانت أبيات قصيدة كعب بن زهير التي مطلعها[١]:

ما برح الرسم الذي بين حنجر
وذلفة حتى قيل هل هو نازح

في الأبيات (من ١٢ إلى ١٨)، حيث يقول كعب بن زهير:

فلما قضينا من منى كل حاجة
ومسح ركن البيت من هو ماسح
وشدت على حدب المهاري رحالها
ولا ينظر الغادي الذي هو رائح
قفلنا على الهوج المراسيل وارتمت
بهن الصحاري والصماد الصحاصح[٢]

(١) القرص الليزري "الموسوعة الشعرية" شعر كعب بن زهير.

(٢) الهوج : أي طويل وبه تسرع وحمق .

- الهوجاء : الناقة التي كأن بها هوجا من سرعتها.

- المراسيل : جمع مرسال ، وهي السريعة السير .

- الصماد: عقاص القارورة . =

اخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت[1] بأعناق المطي الأباطح
وطرت إلى قوداء قاد تليلها
مناكبها واشتد منها الجوانح
كأني كسوت الرحل جونا رباعيا
تضمنه وادي الرجا فالأفأيح

ان ما يعنينا من هذه القصيدة هو البيت الخامس عشر، وخاصة عجزه، لا لأنه أصبح مشهورا في كتب الدارسين منذ أكثر من ألف عام مما جعله عرضة للتغير، والتبدل، وانما لما له علاقة بنسبية الحركة.

ومن ضمن التبدلات التي حدثت عليه، تبديل لفظة "سالت" بلفظة "مالت"، على الرغم من ان حروف اللفظة هي نفسها سوى تبديل الحرف الأوّل، إلا ان المعنى، والدلالة، التي تعطيها اللفظة منفردة، أو المعنى، والدلالة، للبيت الشعري نفسه، قد تغير على الرغم من أن اللفظتين – على مستوى البيت الشعري – يحملان من معاني المجاز الكثير، وكذلك القول بالنسبة لحرف الجر في البيت السادس عشر، اذ لا يستقيم المعنى إلا بعد أن نغيره من "إلى" إلى "على".

- الصحاصح : الصحصح ،و الصحصاح ، و الصحصحان :ما استوى من الارض وجرد ، والجمع الصحاصح.

قوداء : الاقود الطويل العنق والظهر من الابل والناس والدواب ، وفرس اقود: بين القود ، وناقة قوداء . (راجع تاج العروس).

(١) اعتمدت في كتابة هذا البيت على المشهور من روأيته. أنظر دلائل الاعجاز – ج ٧٢/١. والشعر والشعراء – ص ١٠ الذي يروي البيت هكذا:

اخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

أما مؤلف كتاب خزانة الأدب – ج٤٢٤/١، فيذكره بالنص، وينسبه إلى كثير عزة.

ان هذه الدراسة ترى ان المعنى الاعجازي لهذا البيت لا يستقيم مع لفظة "مالت" وانما مع لفظة "سالت" لأسباب من أهمها ان لفظة "سالت" ذات دلالة لها علاقة بجري الراحلة التي يتحدث عنها البيت الشعري، منظورا لها نسبة إلى عنق الراحلة، فضلا عن الدلالة التي يعطيها هذا البيت، والمتمثلة بالحركة ببعديها الزماني، والمكاني.

تخبرنا أبيات القصيدة، ان الشخصية المركزية فيها، أي المتحدث – الراوي – الشاعر، ومن خلال ضمير المتكلم للجماعة، يقول: انه، وبعد أن انتهوا من مناسك الحج، وبعد ان شُدت – بصيغة البناء للمجهول – الرحال على ظهور المهاري في جو غيبت فيه المراقبة بين الحضور، وكما قال القرآن (يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى) (الحج:٢) خرجوا راكبين على (الهوج المراسيل = السريعة، والقوداء = طويلة العنق) التي (ارتمت) في الصحاري المستوية الرملية الجرداء، أو الصماء.

***

تحليل النص

----------:

لنعود للنص، شطر البيت، محور الدراسة، والذي يقول:

(----------)

وسالت باعناق المطي الأباطح

١ – ان راوي النص (الشاعر) مفصول عن جو القصيدة وعالمها، مهما قالت القصيدة من الفاظ أو أفكار – كضمير المتكلم – إلا ان القاريء يشعر بانفصال شديد لهذا الراوي وكأنه ينقل ما يراه دون مشاركة في كل ما يجري، إذ ان نص الدراسة يشي بذلك، وكأن الأمر لا يعني الراوي بشيء

٢ – توقف أكثر من دارس حول ذلك، وقد عدّه أغلبهم من أفضل أمثلة المجاز الشعري، كالجرجاني الذي قال عنه: ((انه لم يغرب لأن جعل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح فإن هذا شبه معروف ظاهر ولكن الدقة واللطف في خصوصية افادها بان جعل سال فعلا للاباطح ثم عداه بالباء ثم بأن أدخل الأعناق في البيت فقال باعناق المطي ولم يقل بالمطي ولو قال (سالت) المطي في الأباطح لم يكن شيئا وكذلك الغرابة في البيت الآخر ليس في مطلق معنى سال ولكن في تعديته بـ (على) والباء (...) ولولا هذه الأمور كلها لم يكن هذا الحسن وهذا موضع يدق الكلام فيه وهذه أشياء من هذا الفن))[١].

ويقول في مكان آخر: ((وسالت باعناق المطي الأباطح، غير السيل، واعلم ان الذي ذكرت لك في المجاز هناك من أن من شأنه أن يفخم عليه المعنى وتحدث فيه النباهة قائم لك مثله ها هنا))[٢].

كان ذهن الجرجاني منصبا على التشبيه في هذا البيت، أي تشبيبه سرعة حركة الراحلة بسرعة سيل الماء في الأباطح، وله العذر في ذلك، لأن همّه هو توضيح اعجاز هذا البيت من خلال المجاز، واستخدام المعجم اللغوي شعريا.

٣ – لقد نبهنا الجرجاني إلى نقطة مهمة هي استخدام الشاعر لـ "أعناق المطي" دون أن يقول "المطي"، ومن هنا يمكن القول ان الشاعر قد قاس حركته نسبة إلى أرض الأباطح من خلال حركة أعناق المطي وثبوت الأرض وما

(١) دلائل الاعجاز – ج١ / ٧٢.

(٢) المصدر نفسه – ج١ / ٢٢٧.

فيها من تضاريس، أي كانت عينا الشاعر كالكاميرا السينمائية في لقطة "نظرة الطائر" اذ تصور المشهد من فوق رأس المطي فيظهر من تحت ذلك الراس، وعنقه، الأرض، وهي تجري عكس جريان العنق، أي ان عيني الشاعر كانتا هما المراقب لما يحدث، أي العلاقة بين العنق والأرض، فماذا وجد؟

٤ – ان ما رآه الشاعر هو ثبوت الأعناق في مكانها – وكذلك هو– فيما الأباطح هي التي تسيل (تتحرك بسرعة)، وهذه الفكرة تذكرنا براكب القطار الذي يرى أعمدة الكهرباء، أو الأشجار ، متحركة بسرعة.

لقد كان لانثيالات ذاكرة الراوي دور كبير في جلب صورة "الماء" الذي يسيل فيها / أو عليها.

٥ – ان المحلور المرجعية للراوي هي "أعناق المطي"، لهذا فان قياس الحركة كان معتمدا عليها، فكان السكون من حصة الأعناق، فيما الحركة من حصة الأباطح، ولو كان هناك شخص آخر له مراجع محورية غير التي عند الراوي – كأن يكون واقفا في / أو على الأباطح – فانه سيرى العكس.

مما تقدم يمكن القول ان الشاعر كعب بن زهير قد كان أكثر وعيا من مجايليه – الشعراء، والعامة – وكذلك الذين جاؤوا بعده – خاصة الفلاسفة، والعلماء – في أن علاقات الأشياء لم تكن علاقة ساكنة، محايدة، وإنما هي علاقة نسبية، مما يجعل من هذا الشاعر، فضلا عن شعراء آخرين كالمتنبي، وأبي العبر، وأبي نواس، والأعشى، من الشعراء الحادي الذكاء، ودقيقي الملاحظة للوجود، وما يضمه من أشياء، والعلاقات التي تربط بينها.

***

مصادر الدراسة

----------:

اعتمدت هذه الدراسة على الكتب المحفوظة في الأقراص الليزرية التالية:

١ – القرص الليزري"الموسوعة الشعرية – الشعر ديوان العرب" والذي يضم:

أ – شعر كعب بن زهير.

ب - دلائل الاعجاز في علم المعاني – الامام عبد القاهر الجرجاني.

ج – الشعر والشعراء – ابن قتيبة.

٢ – القرص الليزري "مكتبة الأدب: ويضم كتاب خزانة الأدب – عبد القادر بن عمر البغدادي.

***

مجانبة اللغة في الشعر
والكائنات الشتائية وأخواتها

ذكر علماء الآثار، والمهتمين بالعمارة، والأنصاب، عجائب سبعة في الدنيا، وقد أطلقوا عليها اسم (عجائب الدنيا السبع)، وهي: هرم الجيزة، حدائق بابل المعلقة، تمثال زيوس، هيكل آرتميس، ضريح موسولوس، عملاق رودس، منارة الإسكندرية.

ومثلها أيضا عجائب ذكرت في الشعر يسميها ابن حجة الحموي في (خزانة الأدب وغاية الأرب – ج١ ص١٥٤)، أو الذي ذكرها من قبله يسميها "بيت الكافات الشتائية" والتي وردت في بيتي الشاعر ابن سكره. ويذكر البيتين كذلك الحريري في المقامة الخامسة والعشرين، والمسماة بـ "الكرجية" إذ يتطرق إلى الفقر في الشتاء، وما يحتاجه الناس، ويذكر كافات ابن سكره السبعة.

جاء الشتاء وعتدي من حوائجه

سبع اذا الغيث عن حاجاتنا حبسا

كِن وكيس وكانون وكأس طلا

مع الكباب وكس ناعـــــم وكسا

وقد وجدنا في كتاب (كشكول ابن عقيل) ص٢٨٠/٢٨٢، للعلامة عبد الله بن عقيل الحنبلي، المولود سنة ١٩١٧، انه ذكر غير سبعة ابن سكرة هذه، سبعات آخرى من الحروف قد وردت في الشعر، كسبعة حرف التاء، وسبعة حرف الجيم، والخاء، والراء، والشين (مرتين)، والصاد، والغين، والميم (مرتين).

ان هؤلاء (المتشاعرين) الذين أوردوا الفاظا لأشياء نحتاجها في حياتنا تبدأ بحرف معين ليس معناه امتلاكهم

للعبقرية في اللغة، ومعرفتهم باسماء الأشياء، بل للحس الفكاهي الذي يتحلون به.

فعلى حرف التاء أورد ابن عقيل:

جاء الربيع و قد أعددت عدته
تاءات سبع فنم وأنت مرتاح
تمر تميز و تنور له وهج
تين و توت و تلّيك و تفـــاح

وقيل في الجيم:

إلى متى أنا لا أنفكّ في بـــــــــلد
رهين جيماتِ جورٍ كلها عـــــطب
الجوع والجري والجيران والجدري
والجهل والجبن والجيران والجرب

و قيل في الخاء:

إذا تيسر لي في مصر واجتمعت
سبع فإني في اللذات سلطان
خود و خمر و خاتون و خادمها
و خلسة و خلاعات و خلان

وقيل في الراء:

عندي فديتك الراءات ثمانيـــة
ألقى بها الحرّ إن وافى و إن بردا
رقّ وروح وريحان وريق رشا
و رفرف و رياض نـــــاعم وردا

وقيل في الشين:

إذا اجتمعت في مجلس الشرب سبعة
فبادر فما التأخير عنه صواب
شواء و شمام و شهد و شـــــــاذن
وشمع وشاد مطرب و شراب

وقيل في الشين أيضا:

إذا كان في اسم المرء شين هوت به
إلى الشرّ فليحذر من أذاه المحاذر
شريف و شيعيّ و شيخ و شاهد
وشمر و شرّيب و شرخ و شاعر
سوى الشافعي أو شادن راق حسنه
كذا الشهداء المتقون و شاكـــــر

وقيل في الصاد:

جـــــاء الصيام و من صاداته بيدي
سبع فقد أكسى بالصلاح ثقـــــــــــــة
صوفيتي و صفاتي فـــي صلاحيتي
و الصون و الصبر ثم الصدق و الصدقة

وقيل في الغين:

رمتنا يد الأيام عن قوس خطبها
بسبع و هل ناج من السبع سالم
غلاء و غارات و غزو و غربة
و غـــم و غدر ثم غبن مـــــلازم

وقيل في الميم:

جاء الخريف وعندي من حوائجه
سبع بهن قوام السبع و البصر
موز و مزّ و محبوب و مـــــائدة
ومسمع ومادام طيب ومـــريّ

وقيل في الميم أيضا:

ثمانية إن يسمح الدهـر لي بها
فما لي عليها بعد ذلك مطلوب
مقام و مشروب و مزح و مأكل
وملهٍ ومشموم ومال ومحبوب

***

وجاء في كتاب (أنوار الربيع في انواع البديع) لابن معصوم الحسني - جلد : ١ صفحه – ٣٣٤: ومنه قول الحريري:

وإني والله لطالما تلقيت الشتاء بكافاته،
وأعددت له الأهب قبل موافاته.

يريد قول ابن سكرة:

جاء الشتاء وعندي من حوائجه
سبع إذا الغيث عن حاجاتنا حبسا
كن وكيس وكانون وكأس طــلا
مع الكباب وكس ناعم وكســـــا

وقال الآخر وفيه تلميحان:

يقولون كافات الشتاء كثيـــــرة
وما هن إلا واحد غيـــر مفترى
إذا صح كاف الكيس فالكل حاصل
لديك وكل الصيد في باطن الفرى

لمح بكافات الشتاء إلى بيتي ابن سكرة، ولمح بقوله (وكل الصيد في باطن الفرى) إلى المثل المشهور (كل الصيد في جوف الفرى) وأصله: أن قوما خرجوا للصيد، فصاد أحدهم ظبيا، والآخر أرنبا، وآخر فرى، أي حمارا وحشيا، فقال لأصحابه في جوف الفرى، يعني أن ما صاده كلكم يسير بالنسبة إلى ما صدته.

ومن أظرف ما وقع من التلميح إلى بيتي ابن سكرة ما حكي: أن امرأة بارعة الجمال، والأدب، مرت بقوم، وهي ملتفة بكساء، فقال لها بعضهم: من أنت؟ فقالت: أنا السادس في السابع. تشير إلى قوله (وكس ناعم وكسا) فكأنها قالت: أنا الكس الناعم في الكساء، ونظم بعضهم هذا المعنى فقال:

رأيتها ملفوفة في كسا
خــوفا من الكاشح والطامع

قلت لها من أنت يا هذه

قالت أنا السادس في السابع

وما ألطف قول أبي الحسين الجزار ملمحا إلى بيتي ابن سكرة أيضا:

وكافات الشتاء تـــــعد سبعا

ومــالي طاقة بلقاء سبع

إذا ظفرت بكاف الكيس كفي

ظفرت بمفرد يأتي بجمع

*** فائدة:**

قال في القاموس: الكس بالضم للحر ليس من كلامهم وإنما هو مولد.

وقال الأنباري في شرح المقامات الكس، والسرم لغتان مولدتان، وليستا بعربيتين، وإنما يقال: دبر، وفرج. وقال الحافظ السيوطي في المزهر: في لفظة الكس ثلاثة مذاهب لأئمة العربية، أحدها هذا، والثاني أنه عربي، ورجحه أبو حيان في تذكرته، ونقله عنه الأسنوي في المهمات، وكذا الصغاني في كتاب خلق الإنسان، ونقله عنه الزركشي في تتمات المهمات.

قلت: وحكى أبو حيان عن النحاس أنه سمع من كلام العرب:

وا عجبا للساحقات الورس

الواضعات الكس فوق الكس

الثالث أنه فارسي معرب، وهو رأي الجمهور، ومنهم المطرزي في شرح المقامات.

ومنه أيضاً قول بعضهم:

لعمرو مع الرمضاء والنار تلتظي

أرق وأحنى منك في ساعة الهجر

ولمح فيه إلى قول الشاعر:

المستجير بعمرو عند كربته
كالمستجير من الرمضاء بالنار

وقول ابن حجاج وفيه تلميحان:

نبهت منه لحاجتي عمرا
ولم أعول فيها على عمرو

لمح في المصراع الأوّل إلى قول القائل:

إذا أيقضتك حروب العدى
فنبه لها عمرا ثم نم

وفي المصراع الثاني إلى البيت المذكور.

الفصل الرابع فيما وقع فيه التلميح إلى مثل. فمنه قول كعب بن زهير:

كانت مواعيد عرقوب لها مثلا
وما مواعيدها إلا الأباطيل

وهكذا تلاعب المتشاعرين بالشعر.

***

السيرة الذاتية

صدر للمؤلف:

١ – القصص الشعبي العراقي من خلال المنهج المورفولوجي – دراسة – بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة -١٩٨٦ .

٢ - أبابيل – رواية – بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة- ١٩٨٨.

٣ - طائر العنقاء – قصص قصيرة – بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة- ١٩٨٨.

٤ - طريق الشمس – رواية – بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة -٢٠٠١.

٥ - الف ليلة وليلة وسحر السردية العربية – دراسات – ط١ - اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ٢٠٠٠.

٦ - الف ليلة وليلة وسحر السردية العربية – طبعة ثانية مزيدة ومنقحة – معهد الشارقة للتراث – الشارقة - ٢٠١٩.

٧- الف ليلة وليلة وسحر السردية العربية – طبعة ثالثة مزيدة ومنقحة –دار الورشة – بغداد - ٢٠٢٠.

٨- الذئب والخراف المهضومة – دراسات في التناص الابداعي – بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة- ٢٠٠١.

٩ – الجنس في الرواية العراقية – دراسات - دار المتن للطباعة والنشر – ٢٠١٨.
١٠ - أوراق المجهول - رواية – دار المتن للطباعة والنشر - ٢٠١٩.
١١ – التشابيه – رواية – مطبعة الحسام – ذي قار– ٢٠١٩.
١٢ – نخلة خوص سعفها كثيف – رواية – دار فنون – القاهرة – ٢٠٢٠.
١٣ - القصص الشعبي العربي – دراسات وتحليل – دار الشؤون الثقافية العامة –بغداد-٢٠٢٠.
١٤ - رؤى الأسلاف "قراءة في الأساطير" – دار الورشة – بغداد - ٢٠٢١.
١٥- الكمامة البيضاء والقفاز الازرق – رواية – شركة مانديلا للنشر والاعلان – تشاد – ٢٠٢١.
١٦- الأمثال الشعبية العراقية كما تضرب في الناصرية – مطبعة الحسام – ناصرية – ٢٠٢١.
١٧ – رؤى تشكيلية – قراءة في الخطاب التشكيلي العراقي والعربي – الكتاب الأول - مطبعة الحسام – ٢٠٢١.
١٨ – رؤى تشكيلية – تشكيل وشعر – الكتاب الثاني - مطبعة الحسام – ٢٠٢١.
١٩ – شاهد من الشعر العامي الحديث – مطبعة الحسام – ٢٠٢١.
٢٠ – تجليات الاسطورة – قصة يوسف بين النص الاسطوري والنص الديني. دار ابن النفيس – الاردن – ٢٠٢١.
٢١- اسطورة "جودر" العربية "دراسة في الأدب السردي العربي"– مطبعة الحسام – ٢٠٢٢.

٢٢ - النخيل يموت واقفا – مجموعة قصص قصيرة جدا – مطبعة الحسام – ٢٠٢٢.
٢٣- أحلام المغني الصغير – مجموعة قصص قصيرة – مطبعة الحسام – ٢٠٢٢.
٢٤ - الخيانة العظمى - أشعار التوراة وجذورها العربية القديمة- " مقاربة نقدية جديدة بين ترجمات الربيعي والنصوص التوراتية الرسمية" – دار الرافدين للطباعة والنشر – ٢٠٢٢.
٢٥ - السقوط والصعود في القصص الشعبي - "نحو منهج لدراسة القصص الشعبي" دار الشؤون الثقافية العامة – ٢٠٢٢.
٢٦ - أسئلة السرد - "أسئلة القصة القصيرة جدا" - مطبعة الحسام – ٢٠٢٢.
٢٧ - ألهاوية – رواية - دار حروف متثورة – مصر – ٢٠٢٣.
٢٨ - المرآة المقعرة - "قراءة في ثلاثية عبد الرحمن مجيد الربيعي" - " الوشم، الأنهار، القمر والأسوار" – مطبعة الحسام – ٢٠٢٣ .
٢٩ – المعجم المبسط لملحمة جلجامش - مطبعة الحسام – ٢٠٢٣ .

***

- حصلت الطالبة "فاطمة فروزان" من جامعة الامام الخميني العالمية في مدينة قزوين على الماجستير بترجمة كتاب ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية الى اللغة الفارسية عام ٢٠١٣.

***

شارك في المجاميع القصصية التالية:

١ - النهر يجري دائماً– نصوص ابداعية فائزة في المسابقة الابداعية لوزارة الثقافة لعام ٢٠٠٠ – مع مجموعة من الأدباء - بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة –٢٠٠٠.
٢– ترانيم الحرف – قصص قصيرة جداً – مشترك - دار المتن للطباعة والنشر – ٢٠١٨.
٣- ترجمت بعض قصصه الى اللغة الانكليزية وصدرت في كتاب "ظلال سومرية" للق.ق.ج.
٤ – أنطولوجيا القصة القصيرة جدا العراقية المعاصرة – اعداد عبد الزهرة عمارة – ج١ – دار أمازجي للطباعة والنشر – ٢٠٢٠.

***

شارك مع مجموعة من النقاد في الكتب التالية:

١ – كيف نكتب رواية ناجحة – من أعداد الروائي كاظم الشويلي – ٢٠١٩.
٢ - مفتتح خيارات الأسماء لكائنات سجال الركابي – تحرير اسماعيل ابراهيم عبد – مع مجموعة من النقاد – ٢٠١٩ .
٣ – فن الرواية في سرديات زيد الشهيد – تقديم واعداد د. فوزية لعيوس الجابري - مع مجموعة من النقاد - ٢٠١٩.
٤ – الخطاب الثائر لسانيا ونقديا – اعداد د. خالد حوير الشمس – ٢٠٢٠.
٥– ارتحالات عوليس- دراسات عن رواية قنزة ونزة – مع مجموعة من النقاد -٢٠٢٠.
٦ - الرحيق_المستعاد – قراءات نقدية في شعر عبد الأمير خليل مراد - كامل_حسن_الدليمي – الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق – ٢٠٢١ .

***

كتب جاهزة للطبع :

- التوراة المزورة.

- التزوير الفاضح لسرديات التوراة (نظرية المؤرخ فاضل الربيعي عن اسرائيل المتخيلة).

- كائنات تفكر - انسنة الكائنات في القصص الشعبي العربي.

- تقشير البيضة – تشريح القصة الشعبية .

- محفزات المتلقي - "نحو رؤية جديدة لاستجابة المتلقي في القصص الشعبي".

- روائيون عراقيون.

- الطبيعة في شعر أبي تمام. بحث لنيل شهادة الدبلوم العالي.

- ميتا القصيدة – قراءات في القصيدة العربية القديمة – دراسات.

- رشيد مجيد... إنساناً وشاعراً - دراسات منشورة في الصحف والمجلات العراقية.

- إشكاليات الخطاب النقدي الأدبي العربي المعاصر- دراسات أدبية.

- صياغات شعرية في كسر رتابة الشعر- "دراسة في شعر عباس ريسان".

- اسئلة السرد- (دراسات في القصة القصيرة والرواية).

- اسئلة الشعر - (دراسات في الشعر).

- الخزاف الماهر – رواية.

- الشواية – رواية.

- حب في زمن النت – رواية.

- وأصبح (إِلْمَي سْيَان) – رواية.

- حكايات مدينتي الثلاث – رواية.

- الكتاب المفتوح – رحلتي الى الاتحاد السوفيتي – أدب الرحلات.

***

- الجائزة التقديرية عن قصة (الموت حياة) في المسابقة الابداعية لعام ١٩٩٢
- الجائزة الاولى عن قصة (النهر يجري دائماً) في المسابقة الابداعية لعام ٢٠٠٠.
- الجائزة الثالثة عن رواية (طريق الشمس) في مسابقة الرواية لعام ٢٠٠١.
- الجائزة الثانية بمسابقة مانديلا للرواية عن رواية "الكمامة البيضاء والقفاز الازرق"– ٢٠٢١.
- الجائزة الثانية في مسابقة منف للآداب العربية لعام ٢٠٢٢ عن رواية الهاوية.
- الوصول الى القائمة الطويلة لجائزة الروائية المصربة الراحلة رضوى عاشور في دورتها الأولى بتاريخ ٢ / ٩ /٢٠٢٢ .

***

- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو مؤسس لاتحاد الأدباء في ذي قار، وعضو الهيئة المؤسسة، وعضو الهيئة الادارية الأولى.
- عضو اتحاد الأدباء العرب.
- عضو جمعية الشعراء الشعبيين في العراق.
- عضو الهيئة الادارية لجمعية الشعراء الشعبين في الناصرية عام ١٩٩٠.

***

المحتويات:

* السرد في الخيام والشعر في القصور:---------- ٩
- الجزء الأوّل "السرد في الخيام"---------- ١١
- الجزء الثاني "الشعر في القصور" ---------- ٢٧
١ -"الشعر العمودي"----------٣١
٢- "قصيدة التفعيلة" ----------٤٣
٣- "قصيدة النثر"---------- ٥١
* جريمة في الشعر"تقعيد الشعر" ---------- ٥٩
* نحو "قصيدة نثر" هل هي عراقية أم عربية؟----٦٧
* بعض ملامح التجديد في المذهب الشعري
"ابو تمام إنموذجا" ----------٧٩
* قراءات في قصائد عربية قديمة ----------٩٥
* الدادائية والسريالية في الشعر العربي القديم--- ١١٣
* النسبية في الشعر العربي - "قصيدة كعب بن زهير
إنموذجا" ---------- ١٣٩
* عجائب اللغة في الشعر، والكافات الشتائية
وأخواتها ---------- ١٤٩
* السيرة الذاتية ---------- ١٥٧