الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة زيان عاشور بالجلفة
كلية الآدب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

كتاب بيداغوجي

محاضرات في القصيدة العربية

إعداد الدكتورة: ليلى غضبان

العام الدراسي 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

فہرس

فهرس.....
مقدمة..... أ
المحاضرة الأولى: مقدمة القصيدة العربية القديمة 1
المحاضرة الثانية: المقدمة الطللية والمقدمة الغزلية..... 6
المحاضرة الثالثة: المقدمة الخمرية..... 11
المحاضرة الرابعة: عمود الشعر 20
المحاضرة الخامسة : التخلص..... 42
المحاضرة السادسة: الزجل 46
المحاضرة السابعة: الموشحات..... 53
المحاضرة الثامنة: القصيدة المولدية 60
المحاضرة التاسعة: القصيدة الصوفية 87
المحاضرة العاشرة: شعر المعارضات 95
المحاضرة الحادية عشر: القصة الشعرية..... 99
المحاضرة الثانية عشر: قصيدة التفعيلة..... 108
المحاضرة الثالثة عشر: قصيدة النثر 117
المحاضرة الرابعة عشر: القصيدة الومضية 120
الخاتمة..... 142

مقدمة

مقدمة:

يقدم هذا الكتاب المحاضرات المقررة على الطلبة في مقياس القصيدة العربية، مفصلة ومبسطة للغرض التعليمي، وأرجو أن يكون مفيدا.

المحاضرة الأولى: مقدمة القصيدة العربية القديمة

مقدمة القصيدة العربية القديمة

لقد حظيت مقدمة القصيدة العربية القديمة بعناية بالغة من قِبل الشعراء والنقاد القدماء والمعاصرين على حد سواء، أولَوْها عناية كبيرة، وخصوها بقدر غير يسير من الدراسة والبحث والاهتمام؛ وذلك نظرًا لما تكتسيه من مكانة كبيرة في البناء الشعري لموضوع القصيدة، ولما تضفيه أيضًا من جمالية فنية، وما تضفيه من حسن ورونق على النظم؛ ذلك أنها المدخل الرئيس إلى غرض الشاعر المقصود من إبداعه، والباب الأول والأوسع الذي يمكِّن الناقد من معرفة مسعاه وغايته ورسالته من شعريته، والتمهيد الذي يهيئ من خلاله المتلقي لما هو آتٍ من أبيات شعرية، ومضمون فني وبلاغي، وهي أيضًا البداية والافتتاحية التي إن صلحت وحسنت وتمكنت في ذهن القارئ وذوقه - صلح ما تلاها وما جاء بعدها.

ولم يثبت أن الشاعر العربي في القديم قد افتتح قوله الشعري متبعًا شكلًا واحدًا أو نهجًا خاصًّا؛ ذلك أن مقدمة القصيدة العربية القديمة متعددة الأنواع والأشكال، وإن كان أكثر ما اشتهر منها وتداوله الشعراء بقوة: المقدمة الطللية، والمقدمة الغزلية؛ إذ بالعودة إلى النصوص الشعرية وعمل قراءة في افتتاحاتها، يتأكد لنا بالملموس أن الشعراء الجاهليين سلكوا مسالك عدة، واستهلوا قصائدهم إما بالمقدمة الطللية، وإما بالمقدمة الغزلية، وإما بمقدمة الشباب والشيب، وإما بمقدمة وصف الطيف، أما مقدمة وصف الظعن، ومقدمة الفروسية، ومقدمة وصف الليل، فهي أشكال لم يلتفت القدماء إليها كثيرًا، كما أن المحدثين الذين تحدثوا عن المقدمات الجاهلية لم يشيروا إليها، سوى الدكتور يوسف خليف، الذي كشف عن مقدمة الفروسية، كما كشف عن المقدمة الطللية، والمقدمة الغزلية، ومقدمة الشباب والشيب، ومقدمة وصف الطيف، والمقدمة الخمرية[1].

ومن أجل الوقوف وقفة نقدية على هذا العنصر المهم والمحور الأساس من بناء القصيدة العربية القديمة، سنرصد في هذا الموضوع المقتضب مواقف وتصورات بعض نقاد الشعر العربي القدماء المشهورين من هذه المقدمات الشعرية، أو ما يسميه البعض "الافتتاحات."

المقدمة الشعرية عند ابن الأثيرمن خلال كتابه "المثل السائر:"

لقد أجاد الشعراء القدماء في مقدمات قصائدهم الشعرية، وأبدعوا إبداعًا لا تغفله عين ناقدة أو أذن مصغية، وشدوا انتباه المتلقي والسامع وأسروا قلبه وذوقه، وذلك بما ذكروه في مطالع أشعارهم ومقدمات مقطوعاتهم من معاني الشوق والحنين، والبكاء على فراق الأحبة والأصحاب وغير ذلك، وقد كانت عناية هؤلاء الشعراء بهذه الافتتاحات والابتداءات بالغة وكبيرة؛ وذلك إدراكًا منهم لأثرها العميق ووقعها الهائل على النفوس والعقول، وفي هذا الباب يقول ابن الأثير صاحب كتاب "المثل السائر:"

"وإنما خُصت الابتداءات بالاختيار؛ لأنها أول ما يطرق السمع من الكلام، فإذا كان الابتداء لائقًا بالمعنى الوارد بعده، توفرت الدواعي لسماعه"[2].

ومما لا شك فيه أن ابن الأثير قد قصد بلفظ "الابتداءات" في قوله هذا: المطالع ومقدمات القصائد بشكل عام، التي يرى جازمًا أن أصحابها إذا أحسنوا فيها اختيار الألفاظ والعبارات والمعاني اللائقة، تمكنوا بيسر من لفت انتباه السامع وشده، وصنعوا لديه التشوق والرغبة في سماع المزيد من الكلام، والتلهف لاستقبال الآتي من الأفكار الشعرية.

المقدمة الشعرية عند أبي هلال العسكري من خلال كتاب "الصناعتين:"

لا يخفى على أحد من الباحثين المتخصصين أن أبا هلال العسكري صاحب كتاب "الصناعتين"، يعد من أبرز النقاد القدماء الذين أسسوا لأصول الكتابة والتأليف، ومن أحد أهم واضعي مقومات القول الشعري والنثري السليم، وقد ذكر في معرض نقده للموروث الأدبي العربي القديم من الشعر والنثر، أن الابتداءات والمقدمات تحظى بأهمية كبيرة؛ لذلك يحسن تجويدها والاهتمام بها، وقد جاء في كتابه قوله: "قال بعض الكتَّاب: أحسنوا معاشر الكتَّاب الابتداءات؛ فإنهن دلائل البيان"[3].

ويقول أيضًا: "والابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى في النفس من قولك، فينبغي أن يكونا جميعًا مونقين"[4]؛ أي: ينبغي أن يبذل المبدع الكاتب سواء أكان شاعرًا أم ناثرًا كاملَ وسعه، وأن يفرغ كل جهده في تنميق مقدمته

ومبتدأ كلامه؛ فهي المنطلق والافتتاح، وأول ما يُقذف في أذن المتلقي ويصل إلى سمعه وقلبه؛ لذلك تجب العناية بها وتقديمها في أجمل حلة وأحسن رونق.

المقدمة الشعرية عند حازم القرطاجني من خلال كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء:"

لقد ركز النقاد القدماء ومنهم حازم القرطاجني على مطلع القصيدة كثيرًا، بل إنهم كانوا يعدونه أحسن شيء في نظم الشعر وقوله، وبإتقانه والإجادة في صناعته تتحقق شعرية الشاعر، ويصل إلى ما يصبو إليه من فنية وإبداعية وشهرة.

يقول حازم: "وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة؛ إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجًا ونشاطًا لتلقي ما بعدها ..."[5]، بهذا لم يشذ حازم عن القاعدة ولم يخالف غيره من النقاد، الذين تكلموا في المقدمات والاستهلالات، وفي أهميتها كركن ركين ينبغي الاعتناء به والمحافظة عليه؛ حيث أكد على أهمية الإجادة فيها والإبداع في صوغ معانيها وأفكارها المشكلة لها؛ ذلك أن منزلتها من القصيدة هي منزلة الوجه والغرة، إذا حسنت زادت نفس السامع ابتهاجًا، وتولد لديه الشوق لسماع المزيد.

لقد شكل الربط بين غاية الشاعر من نظمه، والمقدمة التي يفتتح بها قوله قضيةً مركزية في الحكم على قيمة العمل الفنية وعلى إبداعيته؛ ذلك أن الانسجام الموضوعي بين الافتتاح ورسالة القصيدة التي يتوخى الشاعر إيصالها يظل أمرًا بالغ الأهمية والقيمة، وعلاقة بهذا ألفينا حازم القرطاجني يذكر في كتابه المنهاج قائلًا: "وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبًا لمقصد المتكلم من جميع جهاته، فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيمًا، وإذا كان المقصد النسيب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة من جميع ذلك، وكذلك سائر المقاصد ..."[6].

ويقول أيضًا: "ومما تحسن به المبادئ أن يصدر الكلام بما يكون فيه من تنبيه وإيقاظ لنفس السامع، أو أن يشرب ما يؤثر فيها انفعالًا، ويثير لها حالًا من تعجيب أو تهويل أو تشويق أو غير ذلك ..."[7].

المراجع:

[1]مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص: 114.

[2]المثل السائر، القسم الثالث، المبادئ والافتتاحات، ص: 98.

[3]كتاب الصناعتين، ص: 331.

[4]الصناعتين، ص: 335.

[5]منهاج البلغاء، ص: 309.

[6]منهاج البلغاء، ص: 310.

[7]منهاج البلغاء، ص: 310 .

المحاضرة الثانية: المقدمة الطللية والمقدمة الغزلية

المقدمة الطللية والمقدمة الغزلية

لقد حظيت مقدمة القصيدة العربية القديمة بعناية بالغة من قِبل الشعراء والنقاد القدماء والمعاصرين على حد سواء، أولَوْها عناية كبيرة، وخصوها بقدر غير يسير من الدراسة والبحث والاهتمام؛ وذلك نظرًا لما تكتسيه من مكانة كبيرة في البناء الشعري لموضوع القصيدة، ولما تضفيه أيضًا من جمالية فنية، وما تضفيه من حسن ورونق على النظم؛ ذلك أنها المدخل الرئيس إلى غرض الشاعر المقصود من إبداعه، والباب الأول والأوسع الذي يمكِّن الناقد من معرفة مسعاه وغايته ورسالته من شعريته، والتمهيد الذي يهيئ من خلاله المتلقي لما هو آتٍ من أبيات شعرية، ومضمون فني وبلاغي، وهي أيضًا البداية والافتتاحية التي إن صلحت وحسنت وتمكنت في ذهن القارئ وذوقه - صلح ما تلاها وما جاء بعدها.

ولم يثبت أن الشاعر العربي في القديم قد افتتح قوله الشعري متبعًا شكلًا واحدًا أو نهجًا خاصًّا؛ ذلك أن مقدمة القصيدة العربية القديمة متعددة الأنواع والأشكال، وإن كان أكثر ما اشتهر منها وتداوله الشعراء بقوة: المقدمة الطللية، والمقدمة الغزلية؛ إذ بالعودة إلى النصوص الشعرية وعمل قراءة في افتتاحاتها، يتأكد لنا بالملموس أن الشعراء الجاهليين سلكوا مسالك عدة، واستهلوا قصائدهم إما بالمقدمة الطللية، وإما بالمقدمة الغزلية، وإما بمقدمة الشباب والشيب، وإما بمقدمة وصف الطيف، أما مقدمة وصف الظعن، ومقدمة الفروسية، ومقدمة وصف الليل، فهي أشكال لم يلتفت القدماء إليها كثيرًا، كما أن المحدثين الذين تحدثوا عن المقدمات الجاهلية لم يشيروا إليها، سوى الدكتور يوسف خليف، الذي كشف عن مقدمة الفروسية، كما كشف عن المقدمة الطللية، والمقدمة الغزلية، ومقدمة الشباب والشيب، ومقدمة وصف الطيف، والمقدمة الخمرية[1].

ومن أجل الوقوف وقفة نقدية على هذا العنصر المهم والمحور الأساس من بناء القصيدة العربية القديمة، سنرصد في هذا الموضوع المقتضب مواقف وتصورات بعض نقاد الشعر العربي القدماء المشهورين من هذه المقدمات الشعرية، أو ما يسميه البعض "الافتتاحات."

المقدمة الشعرية عند ابن الأثير من خلال كتابه "المثل السائر:"

لقد أجاد الشعراء القدماء في مقدمات قصائدهم الشعرية، وأبدعوا إبداعًا لا تغفله عين ناقدة أو أذن مصغية، وشدوا انتباه المتلقي والسامع وأسروا قلبه وذوقه، وذلك بما ذكروه في مطالع أشعارهم ومقدمات مقطوعاتهم من معاني الشوق والحنين، والبكاء على فراق الأحبة والأصحاب وغير ذلك، وقد كانت عناية هؤلاء الشعراء بهذه الافتتاحات والابتداءات بالغة وكبيرة؛ وذلك إدراكًا منهم لأثرها العميق ووقعها الهائل على النفوس والعقول، وفي هذا الباب يقول ابن الأثير صاحب كتاب "المثل السائر:"

"وإنما خُصت الابتداءات بالاختيار؛ لأنها أول ما يطرق السمع من الكلام، فإذا كان الابتداء لائقًا بالمعنى الوارد بعده، توفرت الدواعي لسماعه"[2].

ومما لا شك فيه أن ابن الأثير قد قصد بلفظ "الابتداءات" في قوله هذا: المطالع ومقدمات القصائد بشكل عام، التي يرى جازمًا أن أصحابها إذا أحسنوا فيها اختيار الألفاظ والعبارات والمعاني اللائقة، تمكنوا بيسر من لفت انتباه السامع وشده، وصنعوا لديه التشوق والرغبة في سماع المزيد من الكلام، والتلهف لاستقبال الآتي من الأفكار الشعرية.

المقدمة الشعرية عند أبي هلال العسكري من خلال كتاب "الصناعتين:"

لا يخفى على أحد من الباحثين المتخصصين أن أبا هلال العسكري صاحب كتاب "الصناعتين"، يعد من أبرز النقاد القدماء الذين أسسوا لأصول الكتابة والتأليف، ومن أحد أهم واضعي مقومات القول الشعري والنثري السليم، وقد ذكر في معرض نقده للموروث الأدبي العربي القديم من الشعر والنثر، أن الابتداءات والمقدمات تحظى بأهمية كبيرة؛ لذلك يحسن تجويدها والاهتمام بها، وقد جاء في كتابه قوله: "قال بعض الكتَّاب: أحسنوا معاشر الكتَّاب الابتداءات؛ فإنهن دلائل البيان"[3].

ويقول أيضًا: "والابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى في النفس من قولك، فينبغي أن يكونا جميعًا مونقين"[4]؛ أي: ينبغي أن يبذل المبدع الكاتب سواء أكان شاعرًا أم ناثرًا كاملَ وسعه، وأن يفرغ كل جهده في تنميق مقدمته ومبتدأ كلامه؛ فهي المنطلق والافتتاح، وأول ما يُقذف في أذن المتلقي ويصل إلى سمعه وقلبه؛ لذلك تجب العناية بها وتقديمها في أجمل حلة وأحسن رونق.

المقدمة الشعرية عند حازم القرطاجني من خلال كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء:"

لقد ركز النقاد القدماء ومنهم حازم القرطاجني على مطلع القصيدة كثيرًا، بل إنهم كانوا يعدونه أحسن شيء في نظم الشعر وقوله، وبإتقانه والإجادة في صناعته تتحقق شعرية الشاعر، ويصل إلى ما يصبو إليه من فنية وإبداعية وشهرة.

يقول حازم: "وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة؛ إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجًا ونشاطًا لتلقي ما بعدها ..."[5]، بهذا لم يشذ حازم عن القاعدة ولم يخالف غيره من النقاد، الذين تكلموا في المقدمات والاستهلالات، وفي أهميتها كركن ركين ينبغي الاعتناء به والمحافظة عليه؛ حيث أكد على أهمية الإجادة فيها والإبداع في صوغ معانيها وأفكارها المشكلة لها؛ ذلك أن منزلتها من القصيدة هي منزلة الوجه والغرة، إذا حسنت زادت نفس السامع ابتهاجًا، وتولد لديه الشوق لسماع المزيد.

لقد شكل الربط بين غاية الشاعر من نظمه، والمقدمة التي يفتتح بها قوله قضيةً مركزية في الحكم على قيمة العمل الفنية وعلى إبداعيته؛ ذلك أن الانسجام الموضوعي بين الافتتاح ورسالة القصيدة التي يتوخى الشاعر إيصالها يظل أمرًا بالغ الأهمية والقيمة، وعلاقة بهذا ألفينا حازم القرطاجني يذكر في كتابه المنهاج قائلًا: "وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبًا لمقصد المتكلم من جميع جهاته، فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيمًا، وإذا كان المقصد النسيب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة من جميع ذلك، وكذلك سائر المقاصد ..."[6].

ويقول أيضًا: "ومما تحسن به المبادئ أن يصدر الكلام بما يكون فيه من تنبيه وإيقاظ لنفس السامع، أو أن يشرب ما يؤثر فيها انفعالًا، ويثير لها حالًا من تعجيب أو تهويل أو تشويق أو غير ذلك ....[7].

المراجع:

[1]مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص: 114.

[2]المثل السائر، القسم الثالث، المبادئ والافتتاحات، ص: 98.

[3]كتاب الصناعتين، ص: 331.

[4]الصناعتين، ص: 335.

[5]منهاج البلغاء، ص: 309.

[6]منهاج البلغاء، ص: 310.

[7]منهاج البلغاء، ص: 310.

المحاضرة الثالثة: المقدمة الخمرية

المقدمة الخمرية

الخمريات تسمية تُطلق على الأشعار التي تتناول عالم الشراب، بدءاً بالخمرة وأوصافها، مروراً بأوانيها وأشكالها، ورجوعاً إلى مواطنها وكرومها ووصفاً لمجالسها وما تضمّه من سُقاة وندمان وغناء ولهو وطرب، وتتبّعاً لتأثيرها في النفس ودبيبها في مفاصل الجسد، وما يحصل منها من نشوة وخيلاء وما يجري في مجالسها من طرائف ولطائف، وطقوس وشعائر، وغير ذلك ممّا جعل القصائد الخمرية أو الأبيات التي تضمّها قصائد الشعر العربي في هذا الموضوع تحتّل مكانة بارزة فى الأدب العربي، ولاشك في أنّ أبا نواس هو رائد الشعر الخمري على مرّ العصور لاتخاذه الخمرة مدخلاً إلى عالم السياسة والسعادة والجمال والمعرفة ومخرجاً وحيداً من سجن المجتمع وأعرافه وتقاليده ومن مأزق الوجود. بسبب هذه الأهمية البالغة بعد معالجة الشعر الخمرى قبل أبى نواس.

فى دراسة قصائد أبى نواس ننتبه بأنه لايمتاز بالمدح ولا بالهجاء ولا بغير هذه الفنون، بل إنّه يمتاز بشعره الخمري، واقترن ذكره بالخمرة وبقي اسمه ملازماً لها حتّى يومنا هذا. قيلَ: إنّه شاعر الخمر وقيل: إنّه مؤسس مدرسة الخمر، واعتبره الكثيرون زعيماً بلا منازع للخمريات في الأدب العربي، ولا شكّ في صحّة جميع هذه السمات، ولكنّ السؤال الذى يتبادر إلى الذهن هو: كيف ظّل زعيماً للخمريات مع أنّه لم يكن أوّلَ من ابتكر هذا الفنّ في تاريخ الشعر الخمري؟ بل سبقه إليه كثير من الشعراء فى العصور الجاهلية والإسلامية، ونافسه فيه كثير من معاصريه. إذا نتوغّل في الموضوع نجد أكثر من عاملٍ قد جعل من أبى نواس شاعرَ الخمر بلا منازع في الأدب العربي وزعيم القدماء والمحدثين. منها أنّه:

بلغت الخمرةُ عنده مرتبة كبيرة من التعظيم والتقديس، على حسب الظاهر، بحيثُ أنّه استطاعَ أن يخلق منها عالماً شعرياً يجسّد من خِلاله طاقته الروحية

والإبداعيّة والفكرية، بحيث قد بيّنتْ خمرته عمق نظرته إلى الحياة والوجود والإنسانية، فيخلق بواسطتها عالماً جديداً متفّرداً بأفكاره وآرائه وبإمكاننا أن نسمّيه عالماً نواسيّاً.

خمرته خمرة يمتزج فيها الإحساس بالفكر والروح، وتذوب فيها النفس شوقاً إلى الخلاص من المصائب والآلام. فيها صفات كلّ ما هو جميل ونقّى، تحنّ إلى الصور والأسرار وتتكلّم بالإيحاءات، فهي محرم الأسرار.

والثاني أنّه جعلها مرآة يرى من خلالها تحوّلات مجتمعه وتحوّلات العالم وجماله، كأنّها كأس الملك جمشيد الأسطوري.

كما جعلها وسيلة لثورته وتمردّه على الأعراف الاجتماعية والسنن الشعرية. وأكثر من ذلك كانت وسيلة لتعامله مع الناس والتعايشُ بينهم، وفي تلك الحال كانت وسيلة لمحاربة القبح مع الإكثار في ذكر القبح.

وكانت تعويضاً يستبدل به كلّ مايكرهُ بكلّ ما يحبّ، وتعويضاً عن الحرمان في ظلّ خلافة يدّعي الخليفة بأنه خليفة إسلامية وينشر الصدق والصفاء مع أنه ناشر الكذب والرّياء.

فلا شك في أنه زعيم الشعر الخمري، علي أنّه اتّخذ الخمرة مدخلاً إلى عالم المعرفة وعالم السياسة وعالم السعادة والجمال، ومخرجاً وحيداً من سجن المجتمع وسجن أعرافه وتقاليده وقيوده ومن مأزق الوجود.

إنّه اتّخذ الخمرة رمزاً لتجسيد ما هو ضدّه. يتكلّم عن لسان وسيلة محرّمة، ولكنها شائعة ومتداولة، لتبيين ما هو أخلاق، كما يرى الدكتور طه حسين: «كان أبونواس إذن في هذا الشعر المخالف لِلأخلاق وأصول الفضيلة، محبّاً لِلأخلاق وأصول الفضيلة. كان يؤثّر الصدقَ وينكر الكذب» [1].

هذا هو بعض الخصائص لخمريات أبي نواس، الخصائص الّتي جعله زعيماً بلا منازع للشعر الخمري. ولا يهمّنا أبداً أنّ أبانواس قد شرب الخمرة أم لم يشربها ولكنّنا نشكّ كثيراً فيما قيل عن مجونه وميله إلى التفحّش والتهتّك ونرفض بعد كلّ ما عرفناه عن أبى نواس مِن ممّيزات ، أن يكونَ ماجناً بالفعل أوعربيداً أومتهتّكا، الأمر الذى يؤيده أبونواس بقوله: «واللّه ما فتحتُ سراويلي لحرامٍ قطُّ». [2]

وكما يقول عند الإجابة للجمّاز الذى يدعوه إلى التوبة: «يا أبا عبداللّه ما أشركت باللّه طرفة عين قطُّ». [3]

والواضح أنّ لشعره مظهرين: مظهراً ظاهرياً وعلنياً الذي يُساير ويرضى مجتمعه ولابدّ له أن يتّخده لتعايشه مع الناس، ومظهراً باطنياً يحسّد فكر أبي نواس وآفاقه الروحيّة والنفسيّه والسيّاسية والاجتماعية.

المظهر الأوّل كان ستاراً لحفظ المظهر الثاني وفي الحقيقة اتخذ «التقيّة» بشكّل يخصّه ويخصّ القرن الثاني للهجرة، ومن الطبيعى أن يتخذ كلّ مناضل طريقاً خاصاً عند الشدائد أمام سلطة جور أوسلطان جائر، ولكّل شاعر ملتزم أسلوب خاص في التعبير عمّا يعتقده أو يختلج فى ضميره.

فليس شاعراً ملتزماً من لايعرف زمانه ولا يفهم حوائج مجتمعه ولا يدرك خصائص الدولة الّتي في ظلّها يعيش، وليس الشاعر الملتزم ذا ذكاوة إن لا يتّخذ وسيلة مألوفة عند الناس ومناسبة للعصر والمجتمع رمزاً لتبيين ما يريده ويتمنّاه. وهذا هو أبونواس، له استطاعة كثيرة وقدرة فنية خّلاقة استعملها بأحسن وجهٍ من الوجوه المألوفة.

خمرياته من حيث الشكل

درسنا الشعر الخمرى قبل أبى نواس فى مقال منشور فى مجلة «ديوان العرب» وعلمناأنّ الشعر الخمري ليسَ من الموضوعات الجديدة، وقد عرف فى العصور

الجاهلية والإسلامية والأموية، ولكنّه لم يكن فنّا مستقلّا، بل إنّما الشعراء كانوا يقصدون إلى غرض أصلي وهو الفخر أو التمدحّ بالمحاسن والأخلاق الكريمة. والثاني هو أنّ الألفاظ المستعملة والمعاني المقصودة كانت متكررّة إلى حد كبير، والشعراء الذين وصفوا الخمر أجادوا فيها بعض الإجادة ولم يكن وصفهم عميقاً بل كانوا يقنعون بالظواهر، يصفون أقداحها وأباريقها ومكان شرائها وصفاً مجملاً ويصفون طعمها عند المزاج بالماء وما تُثير من نشوة غير مبالغين في هذا الوصف ولا مسرفين في البحث عن الدقائق. ولكنّهم لم يبلغوا من الصقل والصفاء ما بلغه أبو نواس.

وأمّا الخمرة عند أبي نواس فى بداية الأمر فكانت وسيلة للفخر، يبذل فيها الدُرَّ والياقوت ويفتخر بشربها وبإتلاف المال فيها ليدلّ على جوده وكرمه كما فعل طرفة بن العبد والآخرون، من الشعراء الجاهليين. يقول أبونواس:

إني بذلتُ لها لمّا بصرتُ بها صاعاً من الدُّر والياقوت ما ثُقِبا

يا قهوة حُرّمت إلاّ على رَجُلٍ أثرى فأتلفَ فيهاالمالَ والنشبا[4]

ولو يخلو من معنى جديد ولكنّه من ناحية الألفاظ رائعة جداً.

خمرته مشرقه منيرة دائما، تُضيء أينما وجدت في البيت أوالحانة كما يقول:

ترى حيثُ ما كانت من البيت مشرقا وما لم تكن فيه مِن البيت مغربا

يدور بها ساقٍ أغن ترى له على مُستدار الأذن صُدغا معقربا[5]

وهي بأضوائها وتلألؤها شمس:

قامت بإبريقها والليل معتكر فَلاحَ من وجهها في البيت لالاءُ

فأرسلتْ من فم الإبريق صافية كأنّما أخذُها بالعين إغفاءُ

جفّت عن الماء حتى ما يلائمها لطافةوجفا عن شكلها الماءُ

فلومزجتَ بها نوراً لمازَجَها حتّى تولّدَ أنوارٌ وأضواءُ[6]

وهي كالورد وكعين الديك حمراء، وحين تختلط بالماء تفورُ، وتبدو فقاقيعها فوقها بيضاء كالحُبب أو حبّات الدُّركما يقول:

وقهوة كجنيّ الورد خالص قدأذهب العتقُ فيهاالذامَ والرنقا[7]

وفى مكان آخر يشبه وثبة الفقاقيع بحركة الجراد في ظلّ المروج ويقول:

واشرب سُلافاكعين الديك صافيةً من كفَّ ساقية كالرّيم حوراءِ

تنزوفواقعها منها إذا مُزِجت نزوَ الجنادب في مرجٍ وأفياءِ[8]

إنه يصف زوراته للحانات فى قُطْرَبُل أوغيرها من أماكن اللّهو والشراب في ضواحى بغداد. تكون زورته غالباً بالليل والناس نيام. إنّه يدبُّ وحدُه أومع بعض أصحابه، فيطرق باب صاحب الحانة، وهو نصراني حيناً ويهودياًأحياناً، فيجيبهم هو أوتُجيبُهم ابنته ويتوجسّ من الطارقين أوّل الأمر، ثم لايلبث أن يطمئن إليهم لِأنّه يعرف فيهم زبائنهم الّذين اعتادوه، واعتادوا أن يقدّموا المالَ في سبيل الخمر ولا يبخلون، فيجود لهم بأحسنها كما يقول:

وفتيةٍ كنجوم الليلِ أوجُهُهُم مِن كلِّ أغيدَ لِلغمّاء فرّاجِ

أنضاءِ كأسٍ إذا ما اللّيل جنَّهُمُ ساقَتْهم نحوَها سوقا بإزعاج

طرقتُ صاحبَ حانوتٍ بهم سحرا واللّيل مُنسَدل الظلماء كالسّاجِ

لمّا قرعتُ عليه البابَ أوجَلَه وقالَ بينَ مُسِرَّ الخوف والرّاجى:

»من ذا؟» فقلتُ: «فتى نادته لذّتُه فليسَ عنها إلى شىء بمُنعاجِ

افتح» فقهقه من قولي وقال: «لقد هيّجتَ خوفي لِأمرٍ فيه إبهاجي «

[15]

وفي مكان آخر يقول:

يا رُبَّ منزل خمّار أطفتُ به واللّيلُ حُلّتُه كالقار سوداءُ

فقام ذووفرةٍ من بطن مضجعه يميل من سكره والعينُ وَسناءُ

فقال: «من أنت» في رفقٍ فقلت له: «بعض الكِرام» وَلي في النعتِ أسماء

قلتُ: «إنّي نحوتُ الخمرَ أخطبها» قال: «الدراهَم»هل لِلمهر إبطاءُ

لمّا تبيّن أنّي غيرُ ذي بُخَلٍ وليسَ لي شُغُلٌ عنها وأبطاءُ

أتى بها قهوة كالمسكِ صافيةً كدمعةٍ منحتْها الخدَّ مرهاءُ[16]

إنه يصوّر السّاقية أوالساقي ولباسه وزينته فى مجالس الخمر. تتشكّل هذه المجالس غالباً في وسط الرياض أو تحت ظلام الكروم. قد اشتهرت قُطرُبلُّ والكرخُ وطيزناباذ وأماكن أخرى بشراء الخمر كما يذكرها في أبياته:

قُطرُبلٌّ مربعي ولي بقُرى الكَر خِ مصيفٌ وأمّي العنبُ

تُرضِعُني دُرَّها وتلحفني بظلِّها، والهجيرُ يلتهبُ[18]

فالخمرة عنده كلّ شى، يصفها بنعوت مختلفة ويعّبر عنها بأشكال متنوعة. فهذه الخمرة خمرة جديدة في الشكل وفي المعنى. نكتفى بهذا المقدار من دراسة خمرياته من حيث الشكل وسنعالجعها من حيث المضمون فى مقال يلى هذا المقال.

النتيجة

بعد معالجة خمريات أبي نواس من الناحية الشكليّة يتّضح لنا أنّه استخدم الخمرة فى بدايات أمره وسيلة للفخر يفتخر بشربها ويتلف المال فيها ليدلّ علي جوده وكرمه كما يفتخر الشاعر الجاهلي. ولكنّها من ناحية الألفاظ رائعة جداً بحيث لايمكن مقارنتها بخمريات الشعراء الجاهليين. خمرته مشرقة منيرة تضيء أينما وجدت في البيت أو الحانوت.

هي بأضوائها وتلألؤها كالشمس وهي كالورد وكعين الديك حمراء وحين تختلط بالماء تفور وتبدوفقاقيعها فوقها بيضاء كحبّات الدرّ. إنّه يشبه الفقاقيع في وثبتها بحركة الجراد في ظلّ المروج. في تصوير الكوؤس والأ باريق يخلق صوراً فنية جميلة، يشبهها بظباء مشرفة على مكان عال، وأحياناً هي كالكراكي لها رقاب طويلة ورؤوس

دقيقة. إنه يصف الأماكن الّتى تباع فيها الخمر ويشرح كيفية ذهابه إليها وحده أومع أصدقائه ويطرق باب صاحب الحانة وهونصرانيّ حيناً ويهودياً حيناً آخر، يجيبهم أوتجيبم إبنته ويتوجّس من الطارقين في أول الأمر ثم يطمئنّ بأنهم من الزبائن ويسرفون أموالهم في سبيل الخمرة.

إنه يصوّر مجالس الخمر بأحسن صورة، يصور الساقية ولباسها وزينتها وحركاتها وجمالها وأجزائها الجسدية وحالاتها الروحية وكيفية نظرتها إلى الحاضرين. تتشكل المجالس عادة في وسط الرياض أوتحت ظلام الكروم. يمزجُ جمال الأزهار والرياحين بجمال الساقية في البساتين. وحين يشرب الخمر من الكأس يحسّ بأنه يقبّل حبيبته التي يزهر وجهها كالنجم أوالبدر، والخمرة عندها عذراء تزفّ إليها ، ومهرها غال وهي كريمة لايخطبها إلّا الكرام.

المصادروالمراجع:

1–القرآن الكريم.

2–ابن عساكر: التاريخ الكبير، لا ط، مطبعة الروضة، الشام، 1332هـ. ش.

3–ابن منظور، محمد بن مكرم: أخبار أبي نواس، الطبعة الثانية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1995م.

4–البستاني، فؤاد إفرام : المجاني الحديثة، الطبعة الثانية، المطبعة الكاثوليكية، بيروت1972م.

5–حسين، طه: حديث الأربعاء، الطبعة الثانية عشرة، دار المعارف، القاهرة، 1976م.

6–نجيب عطوي، علي : خمريات أبي نواس، الطبعة الأولى، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر ، بيروت، 1986م.

من الناحية الشكلية

الهوامش:

[1]حسين، طه: حديث الأربعاء، ج2، ص94

[2]ابن عساكر: التاريخ الكبير، ج4، ص264

[3]ابن منظور: أخبار أبى نواس، ص302

[4]نجيب عطوي، على: خمريات أبى نواس، صص52–53

[5]المصدر نفسه: صص44 – 45

[6]المصدر نفسه: ص10

[7]المصدر نفسه: ص284

[8]المصدر نفسه: ص14

[9]المصدر نفسه: ص284

[10]المصدر نفسه: ص188

[11]المصدر نفسه: ص206

[12]المصدر نفسه: ص29

[13]المصدر نفسه: ص، 170

[14]المصدر نفسه: ص250

[15]المصدر نفسه: ص85

[16]المصدر نفسه: صص22-23

[17]المصدر نفسه: صص379-380

[18]المصدر نفسه: ص35

[19]المصدر نفسه: صص 274-275

[20]المصدر نفسه: ص 22

[21]المصدر نفسه: ص 415

[22]المصدر نفسه: ص25

[23]المصدر نفسه: ص420

[24]المصدر نفسه: ص14

[25]المصدر نفسه: ص 52

[26]المصدر نفسه: ص 22

[27]المصدر نفسه: ص 44

[28]المصدر نفسه: ص12

المحاضرة الرابعة: عمود الشعر

عمود الشعر

مصطلح عمود الشعر لغةً واصطلاحًا.

المبحث الأول : عمود الشعر لغةً واصطلاحًا.

في اللغة : العمود: عمود البيت وهو الخشبة القائمة في وسط الخباء، والجمع أعمدة وعمد، وعمود الأمر : قِوامه الذي لا يستقيم إلا به، والعميد : السيد المعتمد عليه في الأمور أو المعمود إليه(1).

وفي الاصطلاح : هو طريقة العرب في نظم الشعر لا ما أحدثه المولدون والمتأخرون، أو هي القواعد الكلاسيكية للشعر العربي التي يجب على الشاعر أن يأخذ بها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها(2).

ويُعرَّف كذلك بأنه : هو مجموعة الخصائص الفنية المتوفرة في قصائد فحول الشعراء، والتي ينبغي أن تتوفر في الشعر ليكون جيدًا.

ويُعرَّف بأنه : التقاليد الشعرية المتوارثة أو السنن المتبعة عند شعراء العربية، فمن سار على هذه السنن، وراعى تلك التقاليد، قيل عنه: إنّه التزم عمود الشعر، واتبع طريقة العرب، ومن حاد عن تلك التقاليد، وعدل عن تلك السنن قيل عنه: إنّه قد خرج على عمود الشعر، وخالف طريقة العرب.

يلاحظ في المعنى المُعجمي أنه لم يُذكر ارتباط كلمة العمود بالشعر كما هو الأمر في المعنى الاصطلاحي، إلا أن هذا لا ينفي أن يكون المعنى الاصطلاحي مستوحىً من المعنى اللغوي، فكما أن خشبة بيت الشَعر هي الأساس الذي يقوم عليه ذلك البيت، فإن أصول الشعر العربي وعناصره التي يُشير إليها المعنى الاصطلاحي تُعدُّ أيضًا بمثابة الدعامة والركيزة الأساسية التي لا يقوم نظم الشعر الجيد الصحيح إلا عليها .

المبحث الثاني : المصطلح عند الآمدي.

الفرع الأول : نشأة مصطلح عمود الشعر عند الآمدي.

عند تتبع هذا المصطلح تاريخيًا، فإنني لا أجدُّ من النقاد قبل الآمدي من تحدث عن عمود الشعر بهذا اللفظ، وإنما نحن نواجه هذا المصطلح عنده لأول مرة، لذا فإنه يُنسب له فضل الإسهام في تأسيس هذا المصطلح وتأصيله، ولكن من أين استمد الآمدي هذا المصطلح ؟ وكيف استطاع أن يقع عليه ؟.

لا يمكن القطع برأي محدد في مصدر هذا المصطلح عن الآمدي، وإنما نحن نفترض افتراضًا أن يكون الآمدي استفاد في وضعه من بعض المصطلحات التي ترد كثيرًا في كتب النقد القديمة مثل : مذهب الشعر، وطريقة الشعر، ومذاهب العرب، ومسالك الأوائل، وما شاكل ذلك من العبارات التي تقترب من معنى عمود الشعر.

أو لعله استفاد من مصطلح (عمود الخطابة) الذي ورد عند الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، فقد جاء فيه : " أخبرني محمد بن عباد بن كاسب ... قال سمعت أبا داود بن جرير يقول : " رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة، وجناحاها رواية الكلام، وحليها الأعراب "(3).

أو لعله استفاد من بعض عبارات أخرى للجاحظ في قوله : " وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام، وليس هناك معاناة ولا مكابدة ... وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام، ... فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني إرسالاً "(4).

كما أن ربط الآمدي بين الجانب الشكلي لأبيات القصيدة العربية وبيت الشعر، مسكن العرب قديمًا قد يكون واردًا؛ لأن الشعراء أحبوا أن يجعلوا الأقاويل مرتبة ترتيب أحويتهم وبيوتهم في البصر، فقصدوا أن يحاكوا بيوت الشعر التي كانت مساكنهم، ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانهم بمنزلة وضع البيوت وترتيبها فتأملوا البيوت فوجدوا لها كورًا أي جوانب وأركانًا وأقطارًا أي نواحي وأعمدةً وأسبابًا وأوتادًا، وجعلوا الوضع الذي يُبنى عليه منتهى شطر البيت، وينقسم البيت عنده نصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه(5).

وفي رأيي أن الآمدي لم يحدد مفهوم عمود الشعر وعناصره بالشكل الدقيق، وإنما هو شيء سنحاول أن نستنبطه من ثنايا كلامه على كل من مذهبي أبي تمام والبحتري، وعن تصوره الخاص لطريقة الشعر عند العرب.

وقد صرّح الآمدي بلفظ عمود الشعر أكثر من مرة بوصفهِ شيئًا معروفًا ومتداولاً بين الناس، ثم نص صراحةً على أن البحتري قد التزم هذا العمود ولم يخرج عليه، فقال : " أن البحتري كان أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف "(6).

وفي حين يرى الآمدي أن أبا تمام خرج عليه، ولم يقم به كما قال البحتري، حين قال على لسان البحتري الذي سُئل عن نفسهِ وعن أبي تمام فأجاب : " كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه "(7).

ونخلص مما سبق بأن عمود الشعر عند الآمدي من حيث الأسلوب كان ينفر من الألفاظ الغريبة، والكلمات غير المألوفة، فهي لا تتفق مع جمال السبك، ورشاقة الرصف اللذين ينشدهما، ولا تتفق أيضًا مع ما يتطلبه عمود الشعر في الشعر من سهولة وبساطة، وبعد عن التكلف والتعقيد والغموض.

أما من حيث المعاني فعمود الشعر يوليها المرتبة الثانية بعد حسن الأسلوب، وسلامة التأليف وهو يؤثر فيها السهولة والبساطة والوضوح، فالشعر في نظر الآمدي تصوير للأحاسيس والعواطف، وهو حديث إلى القلب والمشاعر، فهو بذلك ينفر من المعاني الصعبة، والأفكار الدقيقة التي تحوج إلى طول تأمل وتفكر، وإلى استنباط واستخراج(21).

ولذلك نجده ينتصر للبحتري؛ لأنه كان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشيّ الكلام، أمّا أبو تمام فإنه في رأيه فارق عمود الشعر؛ لأنه شديد التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني(22).

أما من حيث الخيال فمن الواضح أن عمود الشعر يهام بالصنعة، ويرى فيها مزية وفضلاً وهو يدعو إلى الأخذ بها، والاهتمام بشأنها ولكن ألا تجاوز المألوف، وألا تبلغ حد الإفراط والإسراف فتصل إلى التكلف والتصنع الممقوت(23).

وقد ذكرنا آنفًا أن الآمدي كان يولي الصنعة اهتمامًا، بشرط أن تكون في حدود المقبول وألا تتجاوز الإفراط، كما كان عمود الشعر يولي عناية خاصة للاستعارة وينشد أن تكون قريبة واضحة، ويتأنى لها هذا القرب من ظهور العلاقة بين المشبه والمشبه به وانكشافها(24).

ونخلص مما سبق بأن الآمدي كان يستمد خصائص عمود الشعر التي تحدثنا عنها سابقًا (الأسلوب، والمعاني، والأخيلة) من الشعر القديم، ولا ننسى أنه كان من أنصار القديم، وأن ذوقه محافظ تقليدي يميل إلى أشعار القدماء.

كما أن هذه الخصائص التي يتسم بها عمود الشعر .كما صوره الآمدي .تتفق تمامًا مع مذهب البحتري، وفي رأيي كما ذكرتُ سابقًا بأن ذلك المصطلح جاء خدمةً للبحتري بدليل أنه أتهم أبو تمام بالخروج على العمود، بيد أن المرزوقي والجرجاني لم يتهما أبو تمام بالخروج والمخالفة، فالبحتري في رأيه كان يعني بجودة السبك، وسلامة التأليف، وحلاوة الألفاظ، هذا من ناحية الأسلوب، أما من ناحية المعاني فكان يأخذ ما بدأ له في قرب وعفوية وبساطة، وأما من حيث الخيال فاتصفت صنعته بسهولتها، فلم تتعقد عنده.

وبالمقابل هذا كله خالف أبو تمام، فلم يعنَ بأسلوبه كما كان يُعنى بمعانيه، فلم يخلُ شعره من نسج رديء، وعبارة سيئة، وألفاظ وحشية مستكرهة، فتعقدت صنعته، وبلغت درجة التكلف الممقوت .

المبحث الثالث : المصطلح عند الجرجاني.

الفرع الأول : تصور الجرجاني لمصطلح عمود الشعر.

قد قرأ القاضي الجرجاني ما كتبه الآمدي عن عمود الشعر، فحاول أن يستفيد من مصطلحه(25)، وأراد أن يطور على ما جاء به الآمدي من خصائص في مصطلح عمود الشعر، إلا أن هذه الخصائص " كانت أكثر توافرًا في عمود الشعر على النحو الذي تصوره الآمدي، وأشد وضوحًا منها في عمود الشعر على النحو الذي تصوره الجرجاني في الوساطة "(26).

فالجرجاني في كتابه الوساطة قد تعَّرض فيه لبعض خصائص الشعر العربي، ولكثير من الأحكام النقدية، ومن ذلك إشارته إلى (عمود الشعر ونظام القريض) في قوله : " ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذ حصل لها عمود الشعر ونظام القريض "(27).

إلا أن هذا التعبير (عمود الشعر) لم يذكره الجرجاني في رأيي كمصطلح له حدوده الجامعة المانعة، بل ذكره في معرض كلامه على المرتكزات الأساسية للمفاضلة بين الشعراء.

ويقول الجرجاني بناءً على ذلك : " وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّمُ السّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وَبدَه فأغزر، ولمن كثرت سوائرُ أمثاله وشوارد أبياتهِ "(28).

فمن هنا فكانت معظم العناصر التي تحدث عنها الجرجاني على أنها مقياس المفاضلة والسبق بين الشعراء، وكذلك على أنها معيار الشعر الجيد، وهذه تكاد تكون عناصر عامة تتوافر في الشعر القديم مثلما تتوافر في الشعر الحديث كذلك.

فمثلاً ذكر الجرجاني صحة المعاني، وإصابة الوصف، واستقامة اللفظ، والغزارة في البديهة، وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة، فهي ليست خصائص للشعر القديم فقط، ولا هي مقصورة عليه، وإن منها ما يعد أصلاً من أصول الشعر الذي لا يستغني عنه، ولا يقوم إلا به في أي عصر كان(29).

ويمكن القول بأن الجرجاني لم يتحدث عن عمود الشعر حديثًا واضحًا محددًا، وإنما أشار إليه إشارة عابرة سريعة، فحدد للشعر ستة عناصر يتعلق بعضها باللفظ الذي ينبغي أن تتوافر فيه الجزالة والاستقامة، ويتعلق بعضها بالمعنى الذي يشترط فيه الشرف والصحة، ويستحسن منه ما كان سهلاً مفهومًا يسير أمثالاً على الألسنية، وأبياتًا شاردة يتناقلها الناس ويحفظونها حكمًا وشواهد، ويتعلق بعضها بالخيال، ويؤثر عمود الشعر عند الجرجاني ما كان مطبوعًا سهلاً، قريب المتناول، يُصيب الوصف، ويقصد الغرض من سبيل صحيح(30).

فنلاحظ مما سبق بأن الجرجاني قد تحدث عن عناصر أو خصائص عمود الشعر بشكلٍ عام فلم يحصرها في الشعر الجاهلي كما فعل الآمدي، وإنما هو يحدثنا عن عمود الشعر الذي يُعني مجموعة عناصر الشعر ومقوماته الأساسية التي لا يقوم إلا بها في الشعر القديم والشعر الحديث.

فالجرجاني من خلال حديثه عن عمود الشعر فهو يكشف لنا عن إدراكه بأن الآمدي قبله أفاض في القضية، وهو يدرك المآخذ التي يمكن أن تؤخذ على تناوله لها، ولهذا جاءت معالجة الجرجاني لعمود الشعر مجسدة لميزة بارزة هي إطلاق القضية من عقال أبي تمام والبحتري خاصة إلى أفق أعم وأرحب، وإطار يصلح تطبيقه على كل شاعر وكل شعر(31).

وأشرنا سابقًا عن أهم العناصر التي ذكرها الجرجاني، وكان قد أشار إليها الآمدي ولكن بعباراتٍ واصطلاحاتٍ مختلفة، أما العنصرين الآخرين وهما: الغزارة على البديهة، وكثرة الأبيات السائرة والأمثال الشاردة، فهذان العنصران يستند الجرجاني فيهما إلى الذوق العام، ويفتح بها الباب بقوة لكثير من نماذج الشعر الحديث وشعرائهِ

.

ولعل أن أهم مُلاحظة تُذكر للجرجاني في هذا الصدد عمده إلى تجنب تحديد المقصود بهذه المصطلحات وذلك حرصًا منه على تأكيد مرونتها وإضفاء طابع تعميمي عليها؛ ليجعلها أداة صالحة للتقويم المتشرب لطبيعة الذوق الخاص بالناقد(32).

الفرع الثاني : مقارنة بين تصور الجرجاني والآمدي للمصطلح.

بدا الجرجاني ناجحًا أكثر من الآمدي في مبدأ المقايسة، عند دفاعه عن المتنبي، " وما كان الآمدي إلا معلمًا للجرجاني، فنجح الآمدي نظريًا فقط، بينما نجح تلميذه في منهجه نظريًا وعمليًا، أما في الآراء والنظرات النقدية، فإن الجرجاني لم يأتِ بشيء جديد، وإنما التقت عنده أكثر الآراء والنظرات النقدية السابقة، فأحسن استغلالها في التطبيق والعرض "(33).

فقد كان الجرجاني في وساطته مثالاُ للناقد الفذ في نزاهة الحكم، وقد كان في قوله بآراء نقدية سابقة، وإهماله قضايا نقدية كقضية اللفظ والمعنى، ما يؤثر التطور النقدي والحاجة إلى طرائق جديدة في الغرض النقدي .

ويلتقي الجرجاني مع الآمدي في إيثاره للشعر المطبوع، وفي تفضيله لما كان سهل المتناول قريب المأخذ، ولكن الآمدي قد يكون أكثر تقبلاً منه للصنعة إذا كانت في حدود مقبولة لا تبلغ الإسراف الشديد، فقد رأينا أن البحتري عنده .على الرغم من أنه من أصحاب البديع، وقد أكثر من فنونه وأشكاله .فهو شاعر ملتزم بعمود الشعر العربي، لم يفارق أصوله القديمة، ولم يخرج عليها(34).

بينما هذه الصنعة تأتي هامشية في عمود الشعر عند الجرجاني؛ لأن العرب . على حد تعبيره ." لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل عمود الشعر ونظام القريض "(35).

وقد رأينا فيما سبق بأن عمود الشعر عند الآمدي لم يكن يعبأ بالمعاني المولّدة الجديدة، فقد رفض هذه المعاني أساسًا في الشعر، بل أن هذه المعاني التي يأتي بها أبو تمام أحيانًا مخالفًا ما ألفته العرب، ويعدها خروجًا على عمود الشعر.

ولذلك يقول الآمدي في شعر أبي تمام : " لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولّدة "(36).

أما الجرجاني فقد نظر إلى المعاني من زاوية أوسع وأرحب، فاشترط فيها أن تكون شريفة صحيحة، ومن الواضح أن هاتين الصفتين في المعنى تُفسحان المجال للأفكار الجديدة، والمعاني المولّدة، ولا تعدانها خروجًا على عمود الشعر أو مخالفة لطرائقه.

ومثال ذلك أنه يمكن أن يُستنتج من عبارة (الإصابة في الوصف) وهي عبارة عامة أن تدخل تحت مدلولها الأوصاف الجديدة التي يبدعها خيال الشاعر ما دام قد أصاب في وصفهِ، وأتى بالغرض على وجهه الصحيح الكامل(37).

ونخلص مما سبق بأن نظرة الجرجاني كانت أوسع مدى من نظرة الآمدي الذي رأيناه أضيق صدرًا، وأقل تقبلاً لهذه الأوصاف المبتدعة الجديدة التي كان يأتي بها أو تمام

ومع ذلك فعمود الشعر عند الجرجاني يلتقي مع عمود الآمدي في أنه ينفر من المعاني المعقدة الغامضة التي تُستخرج بالغوص والفكرة، وتحتاج إلى تأمل ونظر كما رأينا سابقًا.

فكان الجرجاني كالآمدي لا يرحب كثيرًا بدخول الفلسفة إلى مجال الشعر، ويكره فيه أن يكون معرضًا للنظر والمحاججة، أو الجدل والقياس، فلذلك في نظره هذا مما يعقد الشعر، فيبعده عن النفس، وينفرها منه، ويقول : " والشعر لا يُحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلي في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربها منه الرونق والحلاوة .. "(38).

وقد ذكرنا آنفًا بأن الآمدي قد ذكر صراحةً وفي أكثر من موضع على أن البحتري قد التزم بعمود الشعر، وقام بأصوله حق قيام، على حين أن أبا تمام فارق عمود الشعر، وخرج عليه، وخالف طريقة العرب.

أما الجرجاني فإننا لا نلمح له موقفًا محددًا من هذه القضية، فهو لم يتهم أبو تمام بالخروج على عمود الشعر، حتى انه لم يتحدث في وساطته بين المتنبي وخصومه عن صلة المتنبي بعمود الشعر.

وأنا في رأيي بأن السبب في ذلك حتى تكون معالجة الجرجاني لقضية عمود الشعر أوسع منها عند الآمدي، وحتى تكون صالحة في كل عصر وكل زمان، بحيث يمكن تطبيقها كما ذكرنا على كل شاعر وكل شعر.

إذن فالجرجاني يمرُّ بالمصطلح مرورًا عابرًا سريعًا، لا يتوقف عنده، ولا يُشير إلى علاقة أبي الطيب به، فهو يكتفي بأن يضع للشعر وعموده تلك العناصر الستة

التي أشرنا إليها سابقًا دون شرح لها أو حتى توضيح لمدلولاتها، ودون أن يقيس عليها شعر المتنبي؛ ليرى مدى اتفاقه معها أو مجافاته لها.

وكما ذكرنا سابقًا بأن خصائص عمود الشعر بشكل عام كانت مستمدة من الشعر القديم ومستنبطة من أصولهِ ومبادئهِ، وهذه ظهرت عند الآمدي حيث مثلها وطبقها على البحتري أنموذجًا للشعراء الأوائل، بينما كانت تلك الخصائص عند الجرجاني تمثل المفاضلة بين الشعراء بشكلٍ عام، وكانت تتوافر في الشعر الجيد وهي عناصر عامة تتوافر في الشعر القديم مثلما تتوافر في الشعر الحديث.

إن نظرية عمود الشعر هذه كما عرضها الجرجاني قد أصابها تطور كبير عما كانت عليه من قبل، مثلاً كانت تلك النظرية عند الآمدي محصورة في نطاق ضيق تتمثل في الشعر القديم أو في شعر البحتري، بينما نجد غير ذلك عند الجرجاني فأخذت تتسع وتمتد، وتصبح أكثر انفتاحًا، وأشد انفساحًا.

وفي نهاية الأمر، أنوّه إلى أن من خلال طريقة سوق الكلام وصياغته لدى كل من الآمدي والجرجاني . في توضيح عمود الشعر . لا توحي بأنهما يعمدان إلى تحديد مصطلحٍ نقديٍّ لم يكن قد أُشتهر بعدُ، ولا عُرف قبلهم، كما لا توحي بأنهما هما اللذان وضعاه ابتداءً .

المبحث الرابع : المصطلح عند المرزوقي.

الفرع الأول : المرزوقي وتصوره لمصطلح عمود لشعر.

تعرض أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي المتوفَّى (421 ه) للحديث عن عمود الشعر في المقدمة التي كتبها على شرحهِ لحماسة أبي تمام، فقد مهّد لشرحهِ بمقدمة نقدية قيمة عالج فيها عددًا من القضايا النقدية المهمة، أتى في جانبٍ منها على ذكر عمود الشعر,

والواقع أن ما كتبه المرزوقي عن عمود الشعر يعد أول محاولة جادة لتحديده، وبيان عناصرهِ، ومقياس كل عنصر من هذه العناصر، وقد استفاد .كما سنرى .في صياغتهِ لنظرية عمود الشعر من كل الآراء النقدية التي سبقته.

والحقيقة هنا أن نظرية عمود الشعر قد ارتبطت بالمرزوقي، فإذا ذُكر أحدهما دون الآخر يكون ناقصًا حتى يُذكر الطرف الآخر، وربما السبب في ذلك في رأيي أنه لم يستطع أحد من النقاد من بعده أن يُضيف إليه شيئًا آخر جديدًا.

وسوف ندرسَ كل عنصر على حدة وهي كالتالي :.

(1). شرف المعنى وصحته:

من الواضح أن هذا العنصر يشترط أن تتوافر في المعنى صفتان اثنتان: الشرف والصحة، أما الشرف فقد يتبادر إلى ذهن السامع لأول وهلة بأنه يرتبط بالمعنى الأخلاقي أي أن يكون شريف(49)، ولكن هذا المعنى غير مقصود وإنما المقصود هو أن يكون من أحاسن المعاني المستفادة من الكلام بأن يتلقى فهم السامع مستغنيًا به باستفادة الغرض الذي يُفاد به، ومن أكثر أسباب شرف المعنى أن يكون مبتكرًا غير مسبوق، ثم أن يكون بعضه مبتكرًا وبعضه مسبوقًا، وبمقدار زيادة الابتكار فيه على المسبوقية يدنو الشرف، وشروط المعاني تختلف باختلاف محالها من أغراض الكلام، من إثارة حماس أو استعطاف أو غزل أو نحو ذلك(50).

إذن فشرف المعنى، أي سمو المعنى في مناسبته لمقتضى الحال، ذلك السمو الذي يرتضيه، العقل السليم، والفهم النافذ، وكذلك عرض المعنى في صورة زاهية مشرقة تشعر بصحته، والصواب في المعنى أداؤه للغرض الذي يعالجه بأمانه ووضوح(51).

ونحن نوافق ذلك المعنى لذلك العنصر، والذي يؤيد وجهة نظرنا في ذلك قول بشر بن معتمر في صحيفته المعروفة فقد تحدث عن المعنى الشريف فيقول: " والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف مع الصواب، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، ومع ما يجب لكل مقام من المقال "(52).

فنخلص من النص السابق الذكر بأن مدار الشرف في المعنى ثلاثة أشياء وهي: الصواب، وإحراز المنفعة، وموافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال، أما الصواب فذكرناه سابقًا، وأما إحراز المنفعة أي أن يكون المعنى الذي يقوله الشاعر له فائدة تذكر، وأما الأخير فتتحقق موافقة المعنى للحال بوضع المعاني في موضعها الملائم، وإحلالها في المكان المخصص لها، بحيث تكون هذه المعاني موافقة للمقام الذي تُقال فيه(53).

ونريد أن نضرب مثالاً على ذلك، ونذكر تعليق الجرجاني عليه وهذا التعليق يدلنا على أن الجرجاني ذهب إلى ذلك في معنى الشرف، يقول امرؤ القيس(54)

وأركبُ في الروعِ خيفانة كسى وجهها شَعرٌ منتشر

إذ يرى الجرجاني في هذا الوصف أنه وصفًا لفرس ليس بالكريم ولا بالأصيل؛ لأن شعر الناصية إذا غطى وجه الفرس ، لم يكن أصيلاً(55).

أما قول المتنبي:

ومن نكد الدنيا على الحرِّ أن يرى عدوًا له ما مِن صداقته بُدُّ

فإنه معنى يشهد العقل بصوابهِ وحقق شرف المعنى الثلاثة(56).

أما قول أبي تمام:

سأحمدُ نصرًا ما حييتُ وإنّني لأعلمُ أن قد جلَّ نصرٌ عن الحمدِ

فأبو تمام في بيتهِ السابق يرفع ممدوحة عن الحمد الذي رضيه الله تعالى لنفسهِ، وهذا يخالف شروط شرف المعنى ولا يتقبله العقل السليم، ولا الفهم الثاقب(57).

أما الشرط الثاني من العنصر السابق والذي يشترطه في المعاني هو الصحة أي صحة المعنى والمقصود بصحة المعنى أن تتحقق مطابقته لحقيقة ما يتحدث عنه

المتكلم، واتفاقهما مع ما فيه من خصائص وصفات، وهذا يتضح في المثالين السابقين، ومثال ذلك أيضًا غلط أبو نواس في قولهِ يصف الكلب:

كأنما الأظفورُ من قنابهِ موسى صَنَاعٍ رُدَّ في نصابهِ

لجهلهِ ببعض الحقائق، إذ " ظن أن مخلب الكلب كمخلب الأسد والسنّور الذي ينستر إذا أراد حتى لا يتبينا، وعند حاجتهما تخرج المخالب حجنًا محددة يفترسان بها، والكلب مبسوط اليد أبدًا غير منقبض "(58)

وقد وضع عمود الشعر للمعنى حتى تتوافر فيه هذه الشروط معيارًا يُعرض عليه، وهو العقل الصحيح والفهم الثاقب، قال المرزوقي: " فعيار المعنى أن يُعرض على العقل الصحيح والفَهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء، مستأنِسًا بقرائنهِ، خرج وافيًا، وإلاّ انتقص بمقدار شوبه ووحشتهِ "(59).

وهذا أمرٌ لا شك فيه في أن إدراك حقائق المعنى، ومعرفة أسرارها، والنفاذ إلى بواطنها تحتاج إلى فهم ثاقب، وبصر نافذ، وتحتاج إلى العقل الصحيح الواعي، وهذا هو المعيار الذي وضعه المرزوقي لمعرفة مدى تحقق المعنى من الشرف وصحته .

(2). جزالة اللفظ واستقامته:

فاللفظ في عمود الشعر ينبغي أن يتوافر فيه شرطان: الجزالة، والاستقامة، فأما جزالة الفظ فهي قوة فيه ومتانة، جاء في لسان العرب: "الكلام الجزل : القوي الشديد، واللفظ الجزل: خلاف الركيك"(60).

والمرجعُ في هذه القوة والمتانة في اللفظ الجزل هو أنه من كلام العرب الفصحاء الذي يُرجع إليهم في أمور اللغة، بمعنى أن يكون كلام مروي عن العرب فهو يميل إلى الألفاظ القديمة من الألفاظ الحديثة(61).

ويقول الجاحظ في ذلك: " وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميًا وساقطًا سوقيًا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبًا وحشيًا ... "(62).

ونفهم من النص السابق بأن اللفظ الجزل يقع بين حالتين، الأولى أن يسلم من الغرابة والوحشية والاستكراه، والثانية أن يرتفع عن السوقية والابتذال والعامية .

إذن أن جزالة اللفظ تكون بما فيه من قوة وشدة ومتانة، ولكن هذه القوة كما ذكرنا لا تُعني أن يكون غريبًا وحشيًا، وإنما يجب أن يكون مأنوسًا مفهومًا، وكذلك أن لا يكون سوقيًا مبتذلاً، ولا هو من كلام العوام.

أما الشرط الثاني من العنصر وهو الاستقامة والمقصود بها هو اتفاقه مع أصول اللغة وقواعدها المتعارف عليها، فكل لحن أو خطأ أو مخالفة لقاعدة من قواعد النحو والصرف تعد فرقًا لاستقامة اللفظ.

ويؤدنا في ذلك قول قدامه بن جعفر في عيوب اللفظ يقول: " أن يكون ملحونًا وجاريًا على غير سبيل الإعراب واللغة، وقد تقدم من استقصى هذا الفن، وهم واضعوا صناعة النحو "(63).

ومثال ذلك قد أخطأ الشاعر في قولهِ:

الحمد الله العلي الأجلل

وذلك ؛ لأنه خالف القاعدة الصرفية، "فإن قياس بابه الإدغام، فيقال الأجل"(64)، ويقول المرزوقي في هذا الموضع: " كأن يكون اللفظ وحشيًا، أو غير مستقيم، أو لا يكون مستعملاً في المعنى المطلوب، وقد قال عمر رضي الله عنه في زهير: (لا يتبع الوحشيّ ولا يعاظل في الكلام، أو يكون فيه زيادة تفسد المعنى أو نقصان) "(65).

ولا يفوتنا ذكر ما اشترطه البلاغيون في فصاحة اللفظ المفرد وكذلك الكلام المركب، فاللفظ ينبغي أن يكون مأنوسًا مألوفًا، عذبًا على اللسان، غير مبتذل، وأن يكون لفظًا عربيًا صحيحًا لا يخالف قوانين اللغة وغيرها من صفات(66).

ونلاحظ بأن المرزوقي قد وضع صفات محددة للفظ الجيد، وغيرها يعد خروجًا لعمود الشعر، كما وضع لهذه الصفات التي ينبغي أن تتوافر في اللفظ عيارًا تُقاس به، وتُعرض عليه، يقول: " وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم مما يُهجّنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم، وهذا في مُفرداته وجملته مُراعى؛ لأن اللفظة تُستلزم بانفرادها، فإذا ضامَّها مالا يوافقها عادت الجملة هجينًا "(67).

أما الطبع فهو سليقة الأديب، وملكته اللغوية التي تتكون عنده بطول الدربة وكثرة ممارسته كلام الفصحاء والأعراب ورجال البلاغة، وأما الرواية والاستعمال فهما

شيئان يكشفان عن صحة اللفظ وسلامته واستقامته عند عرضه عليهما، فلا شك أن ما جاء من كلام العرب الفصحاء، ووردت الرواية به في أشعارهم، وكان متفقًا مع قواعد استعمالهم له، هو عندئذٍ اللفظ الصحيح المستقيم .

(3). الإصابة في الوصف:

والمقصود بذلك أن يحسن الشاعر التعبير عن الغرض الذي يتناوله، سواء أكان ذلك مدحًا أم هجاءً أم غزلاً، وذلك بأن يذكر الشاعر من خصائص الموضوع الموصوف ما يلائمه أو يصحّ أن يُنسب إليه، وأن يقع على الشيء الذي يتحدث عنه وقوعًا يُحيط به، ويلم بمعالمه إلمامًا سليمًا صحيحًا.

إذن تأتي الإصابة في الوصف عندما يصور الشاعر الشيء تصويرًا مطابقًا لما هو عليه، وإلاّ سيؤدي إلى خطأ في الوصف ومثال ذلك، قول أبو تمام الذي أخطأ في وصف الديار فيقول:

شهدتُ لقد أقوت مغانيكم بعدي ومحَّت كما محّت وشائعُ من برد

إذا جعل الوشائع حواشي الأبراد، أو شيئًا منها وليس الأمر كذلك، إنما الوشائع غَزل من اللحمة ملفوف يجره الناسج بين طاقات السدى عند النساجة(68).

وكذلك قول المسيب بن علس:

وقد أتناسى الهم عن احتضاره بناجٍ عليه الصعيرية مكدم

فقد أنزل المسيب الصعيرية غير منزلها، فهي سمة للنوق لا للفحول(69) ، وكذلك قول امرؤ القيس في وصف لفرسهِ:

فللسوط ألهوبٌ وللساق درةٌ وللزجر منه وقعُ أخرَج مُهذبِ

فهو في معرض مدح فرسه، ولكن وصفه بما لا يسبغ عليه هذا الحسن الذي يريده له، فقد بدت هذه الفرس من خلال حديثه عنها، "بطيئة؛ لأنها تحوج إلى السوط، وإلى أن تركض بالرجل وتُزجَر"(70).

وأما العيار الذي يتحقق به الإحساس بإصابة الوصف، وإدراك هذه الإصابة وتحقيقها هو الذكاء وحسن التمييز، يقول المرزوقي: " وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقًا في العلوق، ممازجًا في اللصوق، يتعسر الخروج عنه، والتبرؤ منه فذلك لا سيما الإصابة فيه "(71).

إذن لإدراك خصائص الأشياء، والوقوع على سماتِها ومعالِمِها البارزة، يحتاج ذلك إلى حسن التمييز بين هذه الأشياء؛ لإعطاء كل موصوف صفته التي تُليق به، وإنزال كل نعت على منعوتةِ الذي يستحقه، ويكون أهلاً له

ونلاحظ أخيرًا أن من اجتماع هذه العناصر الثلاثة التي تحدثنا عنها سابقًا وهي: شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، تتكون (سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات)، ومعنى ذلك أن عمود الشعر يشترط في البيت حتى يذيع على الألسن ويذهب في الناس مذهب المثل والبيت الشارد والنادر أن يكون معناه شريفًا صحيحًا، ولفظه جزلاً مستقيمًا، وأن يُصيب وصف الشيء الذي يسعى إليه من أوضح الطرق وأقربها.

إلاّ أن المثل السائر والبيت الشارد ليس عنصرًا مستقلاً من عناصر عمود الشعر عند المرزوقي، كما سبق أن رأينا ذلك عند الجرجاني، وإنما هو يتكون من اجتماع هذه العناصر الثلاثة المذكورة آنفًا.

(4). المقاربة في التشبيه:

ويعني ذلك قوة الشبه ووضوحه بين طرفي التشبيه: المشبه والمشبه به، وهذا أمرٌ عائد إلى فطنة الشاعر وحسن تقديره، إذ يستطيع أن يدرك ما بين الأشياء من صفات مشتركة.

وأحسن التشبيه ما وقع بين شيئين بينهما من الاشتراك في الصفات أكثر مما بينهما من الاختلاف؛ ليظهر وجه الشبه دون تعب، أو أن يكون المقصود بالتشبيه أشهر صفات المشبه به؛ لأن التشبيه يكون واضحًا بينًّا لا لبس فيه، كما إذا شبّهت الرجل بالأسد في الشجاعة التي هي أشهر خصائص الأسد(72).

ولهذا يستحسن النقاد العرب التشبيه الواضح القريب مثلما يستقبحون التشبيه الغامض البعيد، قال المبرد: " وأحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب فيه الحقيقة، ونبه بفطنته على ما يخفى عن غيره، وساقه برصف قوي، واختصار قريب "(73).

وقال المبرد أيضًا: " والعرب تشبه على أربعة أضرب: فتشبيه مفرط، وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسهِ، وهو

أخشن التشبيه "(74) ، وقال ابن الأثير: " وحد التشبيه هو أن يُثبتَ للمشبه حكم من أحكام المشبه به، فإذا لم يكن بهذه الصفة، أو كان بين المشبه والمشبه به بُعد فذلك الذي يُطْرحُ ولا يُستعمل "(75).

فمن هذه التشبيهات البعيدة قول خفاف بن ندبة:

أبقى لها التعداءُ من عَتَداتها ومتونها كخيوطةِ الكتان

العتدات: تعني القوائم، والمتون: الظهور، فيقول: " دقت حتى صارت متونها وقوائمها كالخيوط وهذا بعيد جدًا "(76).

وقول بشر بن أبي خازم:

وجرَّ الرامساتُ بها ذيولاً كأن شمالها بعد الدبور

رمادٌ بين أظآرٍ ثلاثٍ كما وشم النواشر بالنؤور

فشبه الشمال والدبور بالرماد(77).

ولا شك أن الشيئين اللذين يُشبهان ببعضهما بعضًا يشتركان في صفات، ويفترقان في صفات أخرى، وكلما كثرت الصفات التي يشتركان فيها كان التشبيه واضحًا قريبًا مستحسنًا، قال قدامه بن جعفر: " إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسهِ، ولا بغيره من كل الجهات، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحدًا، فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في صفات تعمهما، ويوصفان بها، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد "(78).

ويقول أبو هلال العسكري: " والتشبيه يزيد المعنى وضوحًا، ويكسبه تأثيرًا، ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه "(79).

ومن التشبيه الجيد قول الشاعر في وصف مطاردة العقاب للثعلب:

تلوذُ ثعالبُ الشرفين منها كما لاذَ الغريمُ من التّتبيع

فشبه ذلك بروغان المدين من الدائن، إذ إنّ الدائن يلاحق المدين الذي يجتهد في الاختفاء من الدائن، وهو تشبيه واقع في موقعهِ؛ لأن حال العقاب مع الثعلب كذلك .

وأما رديء التشبيه كذلك قول الشاعر:

وخالٍ على خدّيك يبدو كأنّه سَنا البدر في دَعجاءَ بادٍ دُجونها

لأن الخدود بيض، والمعروف أن يكون الخال أسود، ولكنّ الشّاعر شبّه الخدود بالليل، والخال بضوء البدر وهو مغلوط.

أما العيار الذي تتحقق به المقاربة في التشبيه هو الفطنة وحسن التقدير، قال المرزوقي: " وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليتبين وجه الشبه بينهما بلا كلفه، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به، وأملكها له؛ لأنه حينئذٍ يدل على نفسه، ويحميه من الغموض والالتباس "(80)

(5). التحام أجزاء النظم، والتئامها على تخير من لذيذ الوزن:

إن هذا العنصر من عناصر عمود الشعر يتحدث عن شيئين اثنين: الأول التحام أجزاء النظم، والثاني التئام أجزاء النظم هذه مع الوزن اللذيذ المتخير، أما الأول فالمقصود به هو حسن تأليف الكلام فتأتي كل كلمة في موقعها، مما يُضفي على الكلام سلاسة وانسيابًا، فلا يتعثر اللسان في النطق به.

وكما أن التحام أجزاء النظم الذي يتحدث عنه عمود الشعر يقوم على مبدأ تعدد فنون القصيدة على أن يحسن الشاعر ربط هذه الفنون، وحسن الوصل بين أقسامها بحيث لا يبدو الانتقال من غرض إلى آخر مفاجئًا أو مبتور الصلة عما قبله وبعده(81).

ويقول ابن طباطبا في ذلك: " وإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة قوية، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار

والآثار إلى وصف الفيافي بألطف تخلص، وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، وأن يكون متصلاً به، ممتزجًا معه "(82).

وحتى يتحقق هذا الالتحام في أجزاء النظم، ويبدو ترابط القصيدة متينًا، ينبغي للشاعر أن يتقن ما سماه البلاغيون (حسن الانتقال) أو (حسن التخلص)، وذلك يكون بأن يمهد في خاتمة الغرض الأول للغرض الثاني الذي ستستقبله القصيدة(83).

ومثال ذلك قول النابغة الذبياني:

فكفكفتُ مني عبرة فرددتها على النحر منها مستهل ودامعُ
على حين عاتبت المشيب على الصبا وقلت: ألمّا أصحُ والشيب وازع
وقد حال همٌّ دون ذلك شاغل مكان الشغاف تبتغيه الأصابعُ
وعيد أبي قابوس في غير كنهه أتاني ودوني راكس فالضواجع

وقد استطاع النابغة أن ينتقل إلى غرض آخر في قصيدته _ وهو العتاب ومخاطبة الأمير . انتقالاً حسنًا لا يبدو معه بين الغرضين فجوة أو انفصال، ويقول الحاتمي: " وهذا كلام متناسب تقتضي أوائله أواخره، ولا يتميز منه شيء عن شيء "(84).

ويقول ابن طباطبا: " وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظامًا ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها "(85).

كما أن التحام أجزاء النظم ما يكون بين أبيات القصيدة نفسها، سواء أكانت مؤلفة من مجموعة من الأغراض، أو كانت قائمة على غرض واحد، وهو حسن ترابط الأبيات مع بعضها، وأن تتسلسل تسلسلاً منطقيًا، وتتدرج تدرجًا طبيعيًا، يقود البيت الأول إلى الثاني، والثاني إلى الثالث وهكذا.

وقوله:

ما لرِجلِ المالِ أضحت تَشتكي منك الكلالا

فقد جعل للمال صوتًا مبحوحًا في البيت الأول، ورِجلاً تشكو التعب في البيت الثاني، وهما استعارتان لا مناسبة فيهما، فليس من علاقة بين الرِجل والمال أو الصوت والمال(97).

ويقول أبو هلال العسكري: " ومن سوء الاستعارة وليس لحسن الاستعارة وسوء الاستعارة مثال يُعتمد، وإنما يُعتبر ذلك بما تقبله النفس، أو ترده، ويعلق به أو تبو عنه فما تنبو عنه قول علقمة الفحل:

وكل قوم وإن عزوا وإن كرموا عريفهم بأثافي الشرِ مرجوم

أثافي الشر بعيد جدًا "(98).

ومعنى ذلك أنه ليس هناك قانون ثابت يحكمها، وإنما هي تميز بقبول النفس لها، وإحساس الذوق بها، وهي لذلك خاضعة لتغيير الأذواق، واختلاف الطبائع والنفوس.

وأما عيار الاستعارة في عمود الشعر فالذهن والفطنة، وقال المرزوقي: " وعيار الاستعارة الذهن والفطنة "(99)، فهما عمادان للذوق السليم، والطبع الصحيح الذي يدرك الصلات بين الأشياء، ويميز العلاقات تمييزًا سليمًا .

(6). مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما:

وقد أشار النقاد السابقين إلى هذه القاعدة فها هو الجاحظ في كتابة البيان والتبيين يُشير إليها حيث إنه أفاد من الصحيفة الهندية ومن صحيفة بشر بن المعتمر، فأورد منهما نصوصًا توضح هذا العنصر(100).

ويقول الجاحظ على اللفظ: " إلا أني أزعم أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواقع وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ والشريف الكريم من المعاني "(101)، ويقول: " ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل "(102).

إن مشاكلة اللفظ للمعنى ضرورة تحتمها طبيعة الصلة بين هذين العنصرين، هذه الصلة التي تقوم على الالتحام التام، والامتزاج الكامل بينها امتزاجًا يشبه امتزاج الروح بالجسد.

ومعنى هذه المشاكله إلباس كل معنى ما يليق به من الألفاظ، وإعطاؤه ما يستحقه من العبارات، فلكل معنى ألفاظ تليق به، كما لكل مقام مقالاً، فما يُستعمل في المدح غير ما يُستخدم في الهجاء، والألفاظ التي تناسب شعر الغزل تختلف عن الألفاظ التي تُستعمل في شعر الحرب.

ويقول بشر: " ومن أراغ معنى كريمًا له لفظًا كريمًا، فإن من حق المعنى الشريف اللفظ الشريف " (103) ، ويقول الجاحظ كذلك: " وإنما الألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرها لكثيرها، وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها، وسخيفها لسخيفها "(104).

فمثلاً يقول حبيب:

يا أبا جعفر جُعِلتُ فداكا بّزّ حسنَ الوجوه حسنُ قفاكا

مما لم يُستعمل فيه اللفظ في المعنى اللائق به، فحبيب في معرض المديح، ولكن (القفا) ليس يليق إلا بطريقة الذم(105).

وقول أبو تمام في مدحهِ:

ما زال يهذي بالمكارم دائبًا حتى ظننا أنّهُ محمومُ

فقد عُيب عليه أنه جعل ممدوحة محمومًا يهذي، فهذه ألفاظ لا تُليق بالمدح، ومن باب المشاكله أن يناسب الكلام مقتضى الحال، وأن يحقق القاعدة (لكل مقام مقال)، فلا يصح مخاطبة رجل الشارع بألفاظ الخاصة والعلماء، كما لا يجوز مخاطبة الخاصة من الناس إلا بما يليق بهم(106).

ومما يحقق المشاكله بين اللفظ والمعنى أن يُحيط اللفظ بمعناه بحيث يوفيه حقه من الإيضاح والإبانة والتصوير دون زيادة ولا نقصان، وإنما يكون اللفظ على قدر المعنى، قال المبرد: " أن حق البلاغة إحاطة القول بالمعنى "(107).

وبعد أن تتحقق هذه المشاكله بين هذين العنصرين المهمين من عناصر عمود الشعر يهتم عمود الشعر بربطهما بالقافية، ربطًا محكمًا متينًا، فالقافية الجيدة هي القافية التي يسوق إليها المعنى سوقًا، وتبدو متلاحمة مع ألفاظ البيت تلاحمًا قويًا يأخذ برقاب بعض، بحيث أن تكون كما وصفها المرزوقي: " كالموعود المنتظر، يتشوفه المعنى بحقه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغنى عنها "(108).

وعندما تقول شدة اقتضاء اللفظ والمعنى للقافية، هذا يُعني كما ذكرنا بأن تكون كلمة القافية قد جاءت في موضعها؛ لأن المعنى يؤدي إليها، واللفظ يتطلبها، لا أن يكون الشاعر قد اضطر إليها اضطرارًا.

فمثلاً يقول الشاعر:

إذا امتحن الدنيا لبيبٌ تكشّفت له من عدوّ في ثياب.....

فماذا تتوقع أن تكون القافية، فالمعنى واللفظ والروي الذي بُنيت عليها القصيدة كلّها تقتضي أن تكون الكلمة (صديق).

وكذلك مثل ما قال أبو تمام:

كالظبية الأدماء صافت فارتعت زهر العرار الغض والجثجاثا

فجميع هذا البيت مبني لطلب هذه القافية، وإلا فليس في وصف الظبية بأنها ترتعي الجثجات كبير فائدة(109.

وأما عيار عمود الشعر في مشاكله اللفظ والمعنى، وشدة اقتضائها للقافية " فطول الدربة ودوام الممارسة، فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض، لا جفاء في خلالها ولا نبو ولا زيادة فيه ولا قصور، وكان اللفظ مسوقًا على رتب المعاني قد جعل الأخص للأخص، والأخس للأخس فهو البريء من العيب "(110).

الخاتمة

ونخلص مما سبق بأن قضية عمود الشعر التي تناولناها بالدراسة كانت تدور في نطاق القضية النقدية المشهورة في أدبنا العربي وهي: القديم والحديث، وتسبح في فلكها، فحينما كان ذوق ناقدنا تقليديًا محافظًا لا يرى الشعر إلا ما كان للقديم أو شاكله، كانت صورتها مستمدة من هذا القديم نفسه، وحينما اتسع أفق هذا النقد، وانفتح على الشعر الحديث، وأصبح يرحب به، ويفتح له بابه، اتسعت نظرية عمود الشعر لتحتوي القديم والحديث، ولتصبح قوانينها عامة شاملة تكاد تحيط بأصول الشعر العربي كله.

وقد بينّا نشأت نظرية عمود الشعر عند الآمدي لأول مرة تحت هذا المصطلح خدمةً للبحتري، ودفاعًا عنه، وإعجابًا به، فبسبب من تفضيل الآمدي لأسلوب البحتري، ونفرته من طريقة أبي تمام، استمد من شعر البحتري تصورًا خاصًا للشعر، وأطلق على هذا التصور ذلك المصطلح.

وكما نوهنا في ثنايا البحث بأن الآمدي لم يشرح لنا تلك العناصر، وإنما هي عناصر مستمدة من شعر البحتري فقط، وكانت النظرية عنده مرآة لشعر البحتري أنموذجًا للشعر القديم، وكما تحدثنا عن تصور الآمدي لمصطلح عمود الشعر بحيث كان من أنصار اللفظ.

وبينّا كذلك نشأة عمود الشعر عند الجرجاني من خلال كتابه الوساطة، حيث أشار إليه الجرجاني إشارة عابرة سريعة، من خلال حديثه عن أبي الطيب من أخطاء على أخطاء من تقدمه لبيان أن ذلك حظ مشترك لم يعرَ منه أحد، وهو لم يصرح بماهيته، ولا يشرحه، وذكر فقط ستة عناصر تتعلق بألفاظ الشعر، ويذكر أنها مقياس المفاضلة والسبق بين الشعراء، وهو لا ينص صراحة على أن هذه العناصر الستة عمود الشعر.

وفي النهاية بينّا نظرية عمود الشعر عند المرزوقي وذلك في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام، وأخذت تلك النظرية تتسع عنده حيث أصبحت تشمل الشعر العربي كله، وهي في صورتها عنده تنفتح لتشمل الشعر العربي كله حتى لا يكاد يخرج منها شاعر من شعراء العربية.

ونوهنا كذلك بأن المأخذ في رأيي الذي أُخذ على المرزوقي بأنه لم يشرح لنا تلك العناصر، حيث اضطررنا للعودة إلى كتب النقد القديمة، من أجل توضيح مدلولاتها ومعانيها النقدية.

ويمكن القول بأن النقاد الثلاثة الذين تحدثوا عن عمود الشعر وحددوا عناصره إنهم لم يخترعوا هذه العناصر اختراعًا من عندهم، فما هي إلا مفاهيم معروفة ومصطلحات متداولة كثيرًا في كتب النقد القديمة، وكذلك المصطلح لم يكن مصطلحًا نقديًا له حدوده الجامعة المانعة، عند كل من الآمدي والجرجاني، وإنما كان مصطلح مرتبط بالمعنى اللغوي المعروف وليس بالمعنى الاصطلاحي الآن.

وفي الختام، أَشهدُ أنّني في بحثي هذا لم أَدّخر وُسعًا في إعطاء المعلومة الصحيحة، وبذل الجهودِ المضينه للوصول إلى الحقيقة، غير حاسبٍ لصحَّتي ووقتي حسابًا ومُردّدًا قول ابن الأثير في المثَل السّائر " ليس الفاضِلُ مَن لا يَغلطُ، بل الفاضِلُ من يُعَدُّ غَلَطه . "

قائمة المصادروالمراجع

أولاً: المعاجم.

.1 ابن منظور، العلاّمة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري (1410هـ.1990م)، لسان العرب، المجلد التاسع، الطبعة الأولى، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت.

.2 مجمع اللغة العربية، سنة النشر (بلا)، جمهورية مصر العربية، المعجم الوسيط، الجزء الأول، دار الدعوة.

ثانيًا: المؤلفات.

.1 الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، ط1، 1961م.

.2 ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981م.

.3 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، 1973م.

.4 حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب، تونس، د.ط، 1966م.

.5 الآمدي، الموازنة بين الطائيين، تحقيق: السيد صقر، دار المعارف، ذخائر العرب، 1965م.

.6 وليد قصاب، قضية عمود الشعر العربي القديم، المكتبة الحديثة، العين، ط2، 1985م.

.7 ابتسام الصفار و ناصر حلاوى، محاضرات في تاريخ النقد عن العرب، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، د.ط، د.ت.

.8 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1971م.

.9 الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1966م.

.10 صلاح رزق، أدبية النص، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط1، 1989م.

.11 إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، عمان، 1986م.

.12 طه أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1997م.

.13 المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، القاهرة، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1951م.

.14 محمد البرازي، في النقد العربي القديم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1987م .

.15 رحمن غركان، مقومات عمود الشعر (الأسلوبية في النظرية والتطبيق)، دمشق، ط1، 2004م.

.16 قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1963م.

.17 حسين نصار، في الشعر العربي، مكتبة الثقافة العربية، ط1، 1421 هـ.
.18 المرزباني، الموشح، تحقيق: على محمد البجاوي، دار النهضة، القاهرة، ط1، 1965م.
.19 القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، د.ت.
.20 أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، القاهرة، 1952م.
.21 د. إبراهيم السعافين وآخرون، النقد الأدبي والعروض للصف الثاني ثانوي، وزارة التربية والتعليم، عمان، ط2، 1999م.
.22 المبرّد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد البجاوي وشحاتة، دار المعارف، القاهرة، د.ط.
.23 ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق: الحوفي وطبانة، طبعة محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة.
.24 ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د.ط.
.25 الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، ط1، 1938م.

المحاضرة الخامسة : التخلص

التخلص

لم يعرف النمط التقليدي للقصيدة العربية وحدة الموضوع أو الأسلوب المباشر في التعبير عن الهدف والغاية من النظم القصائدي، بل كان يتحتم على الشاعر البدء بمقدمة وصفية تستغرق مساحة غير قليلة من مجموع أبيات القصيدة، وربما استوعبت هذه المقدمة مساحة 20% أو أكثر في بعض القصائد الطوال، حتى إذا ما انتهى الشاعر من هذه المقدمة وأراد الولوج إلى هدفه الرئيس فإنه ينسلت إليه بنعومة لا تنبه السامع إلى تنافر في الموضوعات أو خشونة في الانتقال؛ عبر ما يسمى عند البلاغيين ب(حسن التخلص)، والذي يعرف بأنه: انتقال الشاعر مما ابتدئ به الكلام إلى المقصود على وجه سهل يختلسه اختلاسا دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا قد وقع في الثاني لشدة الالتئام بينهما.

وحسن التخلص الذي سنعطي لمحة تحليلية عنه يعتبر ملمحا مهما من ملامح الإبداع في النص الشعري العربي، كما أنه يمثل من ناحية أخرى حاجزا إبداعيا و"مطبا اصطناعيا" يصعب تخطيه على غير ذوي الملكات الإبداعية الشعرية الفذة، ذلك أن الأغراض الشعرية التي يقصد الشاعر تتنوع من المدح إلى الفخر إلى الحماسة إلى الهجاء ... إلى غير ذلك، بينما المقدمات التقليدية محصورة المطالع ويتحتم على الشاعر أن يبدأ بهذه المقدمات التقليدية قبل أن يعبر عن هدفه الرئيس الذي يريد.

والنماذج الإبداعية في استخدام حسن التخلص كثيرة جدا ويسهل الإطلاع عليها بمراجعة أي من قصائد فحول الشعراء العرب في أي من العصور الأدبية فقل أن تخلو منها قصيدة، ومن النماذج المميزة منها قول قول محمد بن وهيب:

حتَّى اسْتَرَدَّ الليلُ خِلعَتَهُ ... وبدا جِلاَلَ سوادِهِ وَضَحُ

وبَدا الصَّبَاحُ كأنَّ غُرَّتَهُ ... وَجْهُ الخَلِيفَة حينَ يُمْتَدَحُ

وقال البحتري وقد أراد أن يمدح الخليفة المتوكل فبدأ بمقدمة غزلية شكا فيها لمعشوقته طول سهره واتصال سهاده في حبها، ثم قال موجها الخطاب للبرق القادم من نحو ديارها:

قد قلت للغيث الرّكام ولج في إبراقه وألحّ في إرعاده

لا تعرضنّ لجعفر متشبّها بندى يديه فلست من أندَاده

اللهُ شَرَّفَهُ وَأَعلى ذِكرَهُ وَرَآهُ غَيثَ عِبادِهِ وَبِلادِهِ

كان ذلكم هو البرتوكول العام الذي ارتضاه معظم النقاد وأقرته ندوات الأسواق الأدبية وأخذت به جل مدارس الشعر التقليدي، إلا أن بعض المرويات التاريخية تشير إلى بروز تذمر من هذا النمط الواحد المتكرر للنظم القصائدي، وخفوت لمعانه الأدبية لكثرة تكرار الشعراء لاستخدامه، وسنذكر في هذا الإطار قصة وقعت في أوج ازدهار هذا الفن الأدبي نستعرضها من زاويتين مختلفتين لنستنتج من تحليلها الانطباع العام حول استخدام هذا الأسلوب البديعي في تلك الأوساط الأدبية، وذلك على النحو التالي:

اللقطة الأولى:

روى العتبي قال: رؤي مروان بن أبي حفصة الشاعر واقفا بباب الجسر، كئيبا آسفا، ينكت بسوطه على عنق دابته فقيل له: يا أبا السمط ما الذي نراه بك؟ قال: أخبركم بالعجب! مدحت أمير المؤمنين فوصفت له ناقتي من خطامها إلى خفيها، ووصفت الفيافي من اليمامة إلى بابه أرضا أرضا، ورملة رملة، حتى إذا أشفيت منه على غناء الدهر، جاء ابن بياعة النخاخير - يعنى أبا العتاهية - فأنشده بيتين فضعضع بهما شعري، وسواه في الجائزة بي! فقيل له: وما البيتان؟ فأنشد:

إن المطايا تشتكيك لأنها ... تطوي إليك سباسبا ورمالا

فإذا رحلن بنا رحلن مخفة ... وإذا رجعن بنا رجعن ثقالا

اللقطة الثانية:

روي أنّ عمر بن العلاء لما مدحه أبو العتاهية وصله بسبعين ألف درهم، وخلع عليه حتى لم يستطع أن يقوم، فحسدته الشعراء، وقالوا: لنا بباب الأمير أعوام نخدم الآمال، ما وصلنا إلى بعض هذا! فاتصل ذلك به، فأمر بإحضارهم، ثم قال: بلغنى الذى قلتم؛ عجباً لكم معشر الشعراء ما أشد حسد بعضكم لبعض، إن أحدكم يأتينا ليمدحنا فينسب ويتغزل في قصيدته بصديقته بخمسين بيتنا فما يبلغنا حتى تذهب لذاذة مدحه ورونق شعره.

تبرز هذه الصورة بوضوح تذمر نقاد وخبراء الأدب في عصور متقدمة (أواسط القرن الثاني للهجرة) بهذه المقدمات الكلاسيكية، وتنويههم إلى إمكانية التخلي عنها

أحيانا، خاصة وأنها تأتي متكلفة في بعض الأحايين، كما أنها تظهر لمحة التجديد الذي أتى به أبو العتاهية ليحرك الركود السائد في بحور وأساليب الشعر في زمانه، ثم إنها من ناحية ثالثة تبرز تقبل النقاد لمسحات ولمسات التجديد وتشجيعهم لأرباب الملكات الفذة؛ دفعا لعجلة التقدم في مجالات الفنون والإبداع الأدبي.

المحاضرة السادسة: الزجل

الزجل

1-أصله:

يعود أصل الزجل إلى العصر الجاهلي، وكان من أشهر الزجالين الشاعرة الخنساء./[بحاجة لمصدر] كلمة زجل بالعربية تعني "الصوت"./والزجل في اللغة هو التصويت والتطريب، وهو اسم أطلقه الأندلسيون على شعرهم العامي الذي شاع واشتهر في القرن الثاني عشر الميلادي، خاصة على يد ابن قزمان وجماعته، وانتشر بعد ذلك في لهجات الأقطار العربية الأخرى في المشرق./في بدايات القرن العشرين، أطلق اللبنانيون وصف "الزجل" على شعرهم العامي، إذ كان يعرف قبل ذلك في سوريا ولبنان، بـ "القول" أو"المعنّى"./كما كان يسمى الشاعر "بالقوّال"./وكان يعرف في فلسطين، بـ "الحدا" أو "الحدادي" وعرف الشاعر بال"حادي"، وخاصة في الجليل والكرمل. .ودام بقاء الزجل حتى آخر أيام الوجود العربي في الأندلس[23]. يقول صفي الدين الحلي أن مخترعي الزجل هم أهل المغرب العربي، ثم انتقل إلى العراق وباقي الدول العربية ./ويعتبر الأندلسيون السبّاقون في مجال الشعر المحكي، إلا أنّ الشعب الذي عاش في جبال لبنان، مما عنده ثروة طبيعية ضخمة وفنون متعددة أضاف العديد من ألوان الشِّعر الشعبي ./و"لئن كان الشعر الشعبي نتيجة طبيعيّة لظهور اللّغة العاميّة، فإنّه من الثابت أنّ تطورّه في لبنان كان بتأثير الألحان السريانية الكنسية."

2- أشهر الزجالين:

تعد المصادر الأندلسية عددا من الزجالة، فابن سعيد الأندلسي تحدث عن سبعة عشر زجالا في كتابه (المغرب في حلي المغرب)،وعن ثمانية زجالين في كتابه (المقتطف من أزاهر الطرف)، وعن ثلاثة زجالين في كتابه (اختصار القدح المحلى في التاريخ المحنى)، ولم يفته التحدث عن ابن قزمان، في كتابه "رايات المبرزين وغايات المميزين"، وهؤلاء الزجالة يمثلون القرنيين السادس والسابع الهجريين[23]./ولسان الدين ابن الخطيب نص على ذكر ستة زجالين من القرون السادس والسابع والثامن، توفي آخرهم سنة 761هـ، وذلك في كتابه (الإحاطة في أخبار غرناطة)[34]. وسوف نكتب في هذا الفصل نبذا عن أبرز الزجالة في الأندلس، نبدأها بإمام الزجالة، أبو بكر ابن قزمان:/ ابن قزمان (ت550)[عدل] عدل مقالة مفصلة:/ ابن قزمان "اسم ابن

قزمان غير عربي وجرسه أسباني بحت، ويخبرنا أصحاب التراجم أن بني قزمان يرتفع نسبهم من غير شك إلى مولد عرف باسم ابن قزمان الزهري، وكان مقام بني قزمان في قرطبة منذ القرن الرابع على الأقل. وأصحاب التراجم مقلون جدا في أخبار ابن قزمان، فلا مناص من جمع حياته من آثاره، ولو أن الذي نجمعه قليل. اسمه أبو بكر محمد بن عيسى بن عبد الملك ويلقبه بعضهم بلقب الأصغر، تمييزا له عن سمي له هو عمه أبو بكر محمد بن عبد الملك الأكبر، وكان العم شاعرا كلاسيكيا على شيء من الشهرة ووزر لبني الأفطس ببطليوس، ومات في عام 508هـ. والغريب أنه وقع خلط بين العم وابن أخيه وقع في هذا الخلط ابن الأبار وابن الخطيب والهولندي دوزي والتشيكي نيكل، ولقد نبهت إلى هذا الخلط في مقالة عنوانها (شيء من جديد ابن قزمان) نشرتها في القاهرة ولندن ومدريد في وقت واحد، وأثبت فيها أن ما يوصف به ابن قزمان من التعمير جاء من إضافة عمره إلى عمر عمه، ومن جعل مولده في أوائل القرن الخامس بدل آخره وتحديدا عام 480هـ. ولد ابن قزمان بعد معركة الزلاقة (479هـ)، ببضع سنين، وهي المعركة التي بدأ بها تدخل المرابطين في الحياة السياسية الأندلسية. وقضى ابن قزمان حياته في قرطبة، ولكنه ارتحل لزيارة مدن الأندلس الكبرى، واتصل في غرناطة بشاعرة مشهورة هي نزهون، وكان في قرطبة وفي كل المدن التي زارها مقربا من حماة الأدب الأندلسي، فمدحهم بمدائح، ومات في قرطبة عام 550هـ، بعد أن جاوز الستين، وترك على ألأقل ولدا واحدا اسمه أحمد، وأقام أحمد هذا بمالقة، ومات بها أول القرن السادس الهجري، وتدلنا بعض أشعار ابن قزمان على صفاته الجسمية:/ كان أشقر الشعر، أزرق العينين، يتكلم الرومانية كما يتكلم العربية، وعلى حظ من الثقافة القديمة، لأنه حاول في شبابه قرض الشعر على الطريقة القديمة، وقد نقل لنا ابن سعيد أمثلة من هذه المحاولات. وكان ابن قزمان أول عمره يقرض بلغة معربة، ثم رأى أنه لم يبلغ في ذلك مبلغ كبار الشعراء في زمانه، كابن خفاجة، فعمد إلى طريقة لا يمازجه فيها أحد منهم فأصبح إمام الزجل المنظوم بكلام عامة الأندلس وكان عزمه على صرف جهده وصنعته الشعرية إلى اللغة العامية عزما حكيما، وشاهد ذلك ما لقي من توفيق وما كان من ذيوع فنه إلى ما وراء الأندلس وبلوغ صيته إلى بغداد نفسها. وقد بقيت آثار ابن قزمان العامية محفوظة كاملة تقريبا إلى الآن في مخطوط وحيد نسخ

بصفد بفلسطين منتصف القرن السادس ومحفوظ فيمتحف لينغراد الآسيوي، ونشر عدة مرات نشرا غير جيد، ولكن المستشرق الفرنسي ج.س.كولان نشره أخيرا بشكل محكم"[35]. مدغليس عدل وهذا الاسم مركب من كلمتين، وأصله مضغ الليس، والليس جمع ليسه وهي ليقة الدواة، وذلك لأنه كان صغيرا بالمكتب يمضغ ليقته، والمصريون يبدلون الضاد دالا فانطلق عليه هذا الاسم وعرف به وكنيته في ديوانه أبو عبد الله ابن الحاج، وعرف بمدغليس. ومدغليس من أهل القرن السادس، وهو الخليفة الأوحد لابن قزمان في زمانه وقد وقعت له العجائب في هذه الطريقة، ونقل العلامة المقري فينفح الطيب عن أهل الأندلس قولهم:/ ابن قزمان في الزجالين بمنزلة المتنبي في الشعراء، ومدغليس بمنزلة أبو تمام، بالنظر إلى الانطباع والصناعة، فابن قزمان ملتفت إلى المعنى، ومدغليس ملتفت إلى اللفظ، وكان أديبا معربا في كلامه مثل ابن قزمان، ولكنه رأى نفسه في الزجل أنجب فاقتصر عليه. ومن قوله في زجله المشهور:/ ورزاذ دق ينـزل وشعاع الشمس يضـرب فترى الواحد يفضض وترى الآخـر يذهب والنبات يشرب ويسكر والغصون ترقص وتطرب وبريد تجي إلينـا ثم تـستحي وتهرب[36]. إبراهيم بن سهل الإشبيلي(ت649) عدل مقالة مفصلة:/ ابن سهل الأندلسي وقد عَدَّه المقري في نفح الطيب من شعراء اليهودية وقيل إنه مات على الإسلام، وبعضهم ينفي ذلك كأبي الحسن علي بن سمعة الأندلسي فإنه قال:/ "شيئان لا يصحان:/ إسلام إبراهيم بن سهل، وتوبة الزمخشري من الاعتزال" وله أزجال ذكرها ابن حجة الحموي في بلوغ الأمل لكنَّهُ نبغ في فن الموشحات وبه اشتهر وفيه مهر[37]. أبو الحسن الشستري(668-610) عدل مقالة مفصلة:/ أبو الحسن الششتري وكان باقعةً في الزجل والشعر والتصوف، وصفه لسان الدين ابن الخطيب في الإحاطة بقوله:/"عروس الفقراء، وأمير المتجردين، وبركة الأندلس، لابس الخرقة، أبو الحسن./من أهل شستر، قرية من عمل وادي آش معروفة، وزقاق الشستري معروف بها./وكان مجوداً للقرآن، قايماً عليه، عارفاً بمعانيه، من أهل العلم والعمل". وقد خَلُص بعض الباحثين إلى أن الشستري هذا كان أوَّلَ من استعمل الزَّجل في المعاني الصوفية، كما كان محي الدين بن عربي أوَّلَ من استعمل الموشح في ذلك. وقد أكثر الشستري التَّطواف في البلاد الأندلسية، ورحل إلى المغرب واجتال أقاليمها، حتى ألقى

عصى التَّجوال في دمياط من بلاد المشرق ودفن بها./وقد أولعَ المشارقة لهذا العهد بمقاطيع من أزجاله وتغنوا بها في مجالسهم، حتى إن رائعته الشهيرة (شويخ من أرض مكناس) اشتهرت في أقطار المشرق وتنفَّقت بين المشارقة أكثر من حواضر المغرب. وهذه قطعةٌ منها كما وردت في إيقاظ الهمم لابن عجيبة وقدم لها بقوله:/ "الشستري كان وزيراً وعالماً وأبوه كان أميراً فلما أراد الدخول في طريق القوم قال له شيخه لا تنال منها شيئاً حتى تبيع متاعك وتلبس قشابة وتأخذ بنديراً وتدخل السوق ففعل جميع ذلك فقال له ما تقول في السوق فقال قل بدأت بذكر الحبيب فدخل السوق يضرب بنديره ويقول:/ بدأت بذكر الحبيب فبقي ثلاثة أيام وخرقت له الحجب فجعل يغني في الأسواق بعلوم الأذواق ومن كلامه شويخ من أرض مكناس في وسط الأسواق يغني آش علي من الناس وآش على الناس مني ثم قال:/ اش حد من حد أفهموا ذي الأشاره وأنظروا كبر سني والعصا والغراره هكذا عشت بفاس وكد هان هوني آش علي من الناس وآش على الناس مني وما أحسن كلامه إذا يخطر في الأسواق وترى أهل الحوانت تلتفت لو بالأعناق بالغرارة في عنقو بعكيكز وبغراف شيخ يبني على ساس كأنشاء الله يبني اش علي من الناس واش على الناس مني[38]. أبو عبد الله اللوشي عدل وكان من المجيدين لهذه الطريقة وله فيها قصيدة طويلة الذيل يمدح فيها السلطان ابن الأحمر ذكرها ابن خلدون في المقدمة منها:/ تحت العكاكن منها خصر رقيق من رقتو يخفي إذا تطلبو أرق هو من ديني فيما تقول جديد عتبك حق ما أكذبو أي دين بقا لي معاك وأي عقل من يتبعك من ذا وذا تسلبو تحمل أرداف ثقال كالرقيب حين ينظر العاشق وحين يرقبو قلت:/والعكاكن مأخوذة من عُكَن الثوب أو الدرع وهو ما تثنى منها على اللابس إذا كانت واسعة./والمعنى أن هذه العُكن المتثنية من الثوب تخفي تحتها خصراً رقيقاً لطيفاً[39]. الحسن بن أبي النصر الدباغ عدل أغرم بالزجل إنشاء وجمعا، فقال كثيرا من قصائد الزجل وبخاصة في الهجاء، كما جمع مختارات للزجالين في مجموعتين، أطلق على المجموعة الأولى عنوان (مختار ما للزجالين المطبوعين) وجعل عنوان الثانية (ملح الزجالين)[40]. من لبنان:/ اسعد الخوري الفغالي، محمد محمود الزين، زين شعيب الملقب أبو علي، جوزيف الهاشم الملقب بزغلول الدامور، موسى زغيب، خليل روكز، طليع حمدان، خليل شحرور، السيد محمد مصطفى، إدوار

حرب، جريس البستاني،أسعد سعيد، حسون الأخضر، نايف تلحوق. من فلسطين:/ يوسف الحسون "أبو العلاء" الذي يعتبر رائداً في فن العتابا والشروقي ، موسى حافظ ، نعمان الجلماوي ، اكرم قعوار ، صالح رباع، شادي البوريني ، .../الخ. من سوريا:/ فؤاد حيدر وسمير هلال وشفيق ديب وعصام يوسف وفراس زودة من الأردن:/ نايف أبو عبيد، الدوقراني، حسن عبد الفتاح ناجي، رزق الله المناع، روضة أبو الشعر، سليمان عويس، عادل مصطفى الروسان، سليم خليل النمري، عيسى عباسي، موسى نزال الأزرعي، يعقوب نصر عازر من المغرب:/أحمد لمسيح ،ادريس المسناوي،احميدة بلبالي، محمد الراشق، عبد الحفيظ المتوني، نهاد بنعكيدا، أسماء بنكيران

3- موضوعات الزجل:

رغم أن الزجل ابتدأ كفن للعامة في الأندلس، إلا أن موضوعاته تعددت حتى شملت جميع موضوعات الشعر العربي التقليدي، حتى الجليل منها، كمديح الملوك والحكام، والرثاء، ووصف القصور والضياع، ثم الزهد والزجل الصوفي في وقت لاحق. وقد كان الزجل في بدايته مقصورا على الغزل واللهو والمجون[40] والأحماض، ثم كان للزجالين في كل عهد معين وبيئة معينة، مجالات يرتبطون بها، ومن ثم كان مركز اهتمامهم ينتقل من موضوعات بعينها، -تلقى قبولا في هذا المجال أو ذاك- إلى موضوعات أخرى، تختلف باختلاف العهود والبيئات الثقافية التي ينتمون إليها[42]. ومن ذلك ما نقرأه في أزجال زجالي الأندلس من انشغال بالعشق والشراب ووصف الرياض ومجالس الصحاب، نتيجة للالتفاف زجالي ذلك العصر حول دوائر الخاصة، والتحاقهم بمجالسهم التي كان مدارها الغناء والتنافس في إظهار المهارة والتأنق والتظرف . ثم صار فن الزجل وعاء للشعر الديني والتصوف، وبلغ ذروته على يد الشيخ المتصوف الأكبر محيي الدين بن عربي الأندلسي، ومن بعد الشيخ أبو الحسن الشوستري، الذي استطاع نقل الزجل إلى مكانة رفيعة في الوسط الأدبي منذ القرن السابع الهجري، وأدخله في حلقات الذكر، وغناء الصوفية[43]. كما كان الهجاء أيضا من موضوعات الزجل، ويحتوي ديوان ابن قزمان على الهجاء[44]، إلا أن الدباغ يعتبر رائد الهجاء في الزجل[45]. وقد مزج الزجل في الزجلة الواحدة بين موضوعين أو أكثر، فالغزل يمتزج بالخمريات، والمدح يأتي معه الغزل أو وصف الطبيعة ومجالس

الشراب، ووصف الطبيعة تصحبه مجالس الطرب والغناء، وأما الأزجال التي اختصت بغرض واحد فقليلة، ويعد الزجل الصوفي من الأزجال ذات الغرض الواحد[42]. وسنعرض نموذجين لأزجال من الخمريات ووصف الأماكن:/ قال أبو بكر بن صارم الأشبيلي:/ حقاً نحب العقار فالدير طول النهار نرتهن خلع أنا لس قدا عن فلان نشرب بشقف القدح كف ما كن للدير مر وتراني عيان قد التويت فالغبار وماع كانون بنار فالدكان ومذهبي فالشراب القديم وسكرا من هُ المنى والنعيم ولس لي صاحب ولا لي نديم فقدت أعيان كبار واخلطن مع ذا العيار الزمن لا تستمع من يقول كان وكان وانظر حقيق الخبر والعيان بحال خيالي رجع ذا الزمان[46] فأحلى ما يوريك ديار غيبها واخرج جوار اليمن.

المحاضرة السابعة: الموشحات

الموشحات

الموشحات فن شعري نشأ في الأندلس خلال القرن الثالث هجري ، ونقول الموشَّح أو التوشيح ، ووشّح المرأة : أي ألبسها الوشاح وهو قلادة من نسيج عريض مرصع بالجوهر تشده المرأة بين عاتقها وكشحها ؛ ووشّح الخطيب خطبته بالآيات : أي زينها بها.

فالتوشيح بالمعنى المجازي هو التزيين ولهذا استعيرت اللفظة للدلالة على الفن من الشعر المسمى بهذا الاسم لما فيه من تزيين وتنميق.

عاتق : مابين المنكب والعنق.

كشح : الجزء الجانبي من الجسم ما بين الخاصِرة والضلوع.

وقال ابن خلدون في تعريفه لفن الموشحات : " وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التنميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح ينظمونه أسماطا أسماطا ، وأغصانا أغصانا ، يكثرون من أعاريضها المختلفة ، ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا ، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة.

وأكثر ماتنتهي عندهم إلى سبعة أبيات ، ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراس والمذاهب ؛ وينسبون فيها ويمدحون كما يُفعل في القصائد "

من الذي اخترع فن الموشحات ؟

لقد تضاربت الأقوال والآراء في أصل من سبق لهذا الفن ، وسنعرض آراء السابقين وأقوالهم:

–قال ابن بسام (صاحب كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) : " وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا واخترع طريقتها – فيما – بلغني – محمد بن محمود القبري الضرير. "

–قال ابن خلدون : " وكان المخترع لها (أي فن الموشحات) بجزيرة الأندلس مقدم بن معافي الفريري من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله بن عبد ربه الأندلسي صاحب كتاب العقد ، ولم يظهر لهما مع المتأخرين

ذكر وكسدت موشحاتهما ، فكان أول من برع في هذا الشأن عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب ألمرية. "

سبب اختراع فن الموشحا

كان لانتشار الغناء الدور الأكبر لظهور فن الموشحات ، إضافة إلى اختلاط العرب بالأجانب في إسبانية واطلاعهم على آدابهم وأغانيهم الشعبية المتحررة من القوافي والأوزان.

وذهبت بعض الأقوال إلى أن أصل فن الموشحات يعود إلى فرق فرنسية من المغنيين تسمى " بالتروبادور " ، كانت تؤم البلاد الإسبانية من جنوب فرنسا لتغني للنبلاء طلبا للجوائز والعطاء ، وكانت هذه الأغاني عبارة عن قطع لا ضابط لها ولكن لها شبه بأوزان ومقاطع الموشحات الأندلسية.

لكن تم نقض هذه الأقوال من طرف العديد من النقاد والأدباء لضعف حجتها ، وعدم وجود أي دلائل أو نصوص لهذه الأغاني تدعو للمقارنة والتمحيص.

كما كان هناك رأي آخر يرجع أصل فن الموشحات إلى المشرق ، وأن موشحة " أيها الساقي " للشاعر العباسي ابن المعتز ، أول موشحة في الأدب العربي ، حيث قال في مطلعها:

أَيُّها الساقِي إِلَيكَ المُشتَكى
قَد دَعَوناكَ وَإِن لَم تَسمَع
وَنَديمٌ هِمتُ في غُرّتِه
وَشَرِبت الراحَ مِن راحَتِه
كُلَّما اِستَيقَظَ مِن سَكرَتِه
جَذَبَ الزِقَّ إِلَيهِ وَاتَّكا
وَسَقاني أَربَعاً في أَربَع

ولكن علماء الأدب يشكون في نسبتها إليه لأن مؤرخي ابن المعتز لم يذكروا موشحته هذه التي رويت لشاعر آخر أندلسي يقال له الحفيد بن زهر ، ولأن المؤرخين أجمعوا على القول أن الموشحات من مستنبطات الأندلسيين.

مما تتألف الموشحات ؟

تتألف الموشحات من عناصر وأصول تنقسم على الشكل التالي:

1- القفل

هو بيت أو عدة أبيات من الشعر تبتدئ بها الموشحات في أغلب الأحيان ، وتتكرر قبل كل بيت منها . ويسمى القفل سمطا لأنه كالقلادة في الموشح ؛ ويسمى أيضا اللازمة للزوم تكراره عند كل بيت.

ويشترط في الأقفال التزام القافية ، والوزن ، والأجزاء ، وعدد الأبيات الشعرية . وهكذا تكون كلها في الموشحة ذات موسيقى لفظية وتلحينية واحدة.

والقفل لا يكون أقل من جزئين ، وقد تبلغ أجزاؤه الثمانية ، وقد تبلغ أيضا التسعة أو العشرة إلا أن ذلك نادر:

القفل المركب من جزأين:

شمس قارنت بدرا

راحٌ ونديم

القفل المركب من ثلاثة أجزاء:

حلّت يد الأمطار

أزرة النوّار

فيأخذني

القفل المركب من أربعة أجزاء:

أدِر لنا أكواب

يُنسى بها الوجَد

واستحضر الجُلّاس

كما اقتضى الود

2-البيت

هو ما نظم بين القفلين من أبيات شعرية ، وهو يسمى الدور . ويشتمل البيت على أجزاء تسمى أغصانا وهي تتعدد بتعدد الأغراض والمذاهب . ويتألف البيت على الأغلب من من ثلاثة أجزاء وقد يتألف من جزأين أو ثلاثة أجزاء ونصف.

ويتألف جزء البيت من فقرتين أو ثلاث أو أربع فقرات ، وقد يكون الجزء مفردا أي غير مؤلف من فقرات . ومن شروط الأبيات أن تكون كلها متشابهة وزنا ونظاما وعدد أجزاء ؛ وأما الرويّ فيحسن تنويعه.

ومن عادة الموشح أن يبدأ بقفل وينتهي بقفل ، وأن يتردد فيه القفل ست مرات ، فإن كان الأمر كذلك سمي الموشح تاما ؛ وإن بدأ الموشح بالبيت سمي أقرع . وهكذا يتردد القفل خمس مرات في الموشح الأقرع وست مرات في الموشح التام.

البيت المؤلف من ثلاثة أجزاء مفردة:

تظغى على الموشحات كثرة المحسنات اللفظية ، فحفلت أشعارهم بالمجاز والتشابيه والاستعارات والكنايات ، قال ابن سناء الملك : "والموشحات تنقسم قسمين : الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب ، والثاني ما لا وزن له فيها ولا إلمام.

والذي على أوزان الأشعار ينقسم قسمين : أحدهما ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التي جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعري ، وما كان من الموشحات على هذا النسج فهو المرذول المخذول وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء

والقسم الثاني من الموشحات هو ما لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب ، وهذا القسم منها هو الكثير والجم الغفير ، والعدد الذي لا ينحصر ، والشارد الذي لا ينضبط.

وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها وميزانا لأوتادها وأسبابها . فعز ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر وانفلاتها من الكلف ، وما لها عروض إلا التلحين ولا ضرب إلا الضرب ، ولا أوتاد إلا الملاوي ، ولا أسباب إلا الأوتار. "

مختارات شعرية من فن الموشحات

قال السرقسطي مادحا:

غزال له مقلة ساحره * وأنجمه أنجم زاهره

ولمّته لمّة عاطره * وكل العيون له ناظره

وجسم أذاه لباس الفتك * كمثل اللجين إذا ما انسبك

هو الشمس لكنه أجمل * هو البدر لكنه أكمل

هو الصبح لكنه أفضل * فليس على الأرض من يعدل

قال أبو جعفر بن سعيد في وصف نهر:

ذهّبت شمس الأصيل فضة النهر

أيّ نهر كالمدامه

صيّر الظل فدامه

نسجته الريح لامه

وثنت للغصن لامه

فهو كالعضب الصقيل حف بالسّمر

مضحكا ثغر الكمام

مبكيا جفن الغمام

منطقا ورق الحمام

داعيا إلى المدام

فلهذا بالقبول خط كالسطر

قال ابن بقي:

بمهجتي شادن تياه * من نور شمس الضحى مرءاه

من ذكره تعذب الأفواه * قد جردت للورى عيناه

سيفا كأن ضباه القدر * أو القضاء لا يبقي ولا يذر

ونختم برائعة ابن الخطيب وموشح " جادك الغيث: "

جادك الغيث إذا الغيث همى * يا زمان الوصل بالأَندلسِ

لم يكن وصْلُك إلاّ حُلُما * في الكرى أَو خُلسة المختَلِسِ

إذ يقود الدّهرُ أَشتاتَ المُنى

ينقلُ الخطوَ على ما يرسمُ

زُمَرًا بين فُرادى وثُنَى

مثل ما يدعو الوفودَ الموْسمُ

والحيا قد جلَّل الرّوض سنا

فثغور الزّهرِ فيه تبسمُ

وروى النُّعمانُ عن ماءِ السّما * كيف يَروي مالِكٌ عن أنَسِ؟

فكساه الحُسن ثوبا معلما * يزدهي منه بأبهى مَلبسِ

في ليالٍ كتَمَتْ سرَّ الهوى

بالدُّجى لولا شموس الغُرَر

مال نجمُ الكأس فيها وهوى

مستقيمَ السّيرِ سَعْدَ الأَثَرِ

وطَرٌ ما فيه من عيبٍ سوى

أَنّه مرّ كلمْح البصَرِ

مراجع المحاضرة:

1–تاريخ الأدب العربي (حنا الفاخوري)

2–تاريخ آداب العرب (مصطفى صادق الرافعي).

المحاضرة الثامنة: القصيدة المولدية

القصيدة المولدية

شكّل الاحتفال بمولد الرسول الكريم حافزاً كبيراً لنظم الشعر الذي شكّل بدوره ظاهرة أدبية في تلك البيئة الأدبية، وامتلكت قصيدته من المقوّمات ما جعلها شكلاً متميزاً في الأشكال الشعرية – بيد أنه غُبن حقه في الدراسات الأدبية، فلم يلقَ اهتماماً من الباحثين، الذين اكتفوا بالوقوف عند معاني المديح النبوي، دون الالتفات إلى العناصر الأخرى المشكّلة للقصيدة التي تميّزها من شعر النبويات في أدبنا العربي .

ويسعى الباحث من هذه الدراسة إلى استجلاء صورة هذه الظاهرة في بيئتها الأدبية، وإماطة اللثام عنها؛ مما يشكّل إضافة علمية جديدة في الدراسات الأدبية، تستحق البحث .

وللوصول إلى غاية البحث فقد تمّ تقسيمه قسمين، أولهما: الدراسة الموضوعية المتمثلة بوقوف الشعراء عند ليلة الميلاد وما رافقها من ظواهر كونية، ثم المديح النبوي والمديح السياسي. وثانيهما: الدراسة الفنية من حيث بنية القصيدة من مقدمة وحسن تخلّص وخاتمة، ثم الخصائص الفنية في الأسلوب واللغة والصورة والإيقاع الشعري.

توطئة:

تعدُّ قصيدة المولد النبوي في الأندلس والمغرب العربي أنموذجاً للشعر الاحتفالي الذي يرتبط بمناسبة دينية، وهي مناسبة الاحتفال بذكرى المولد النبوي الشريف، الذي يُعدُّ من الأعياد الإسلامية التي تتردد في كل عام منذ أمد بعيد، ولعلّ أول من أشار إلى نشأة هذا الاحتفال بعد الفاطميين هو ابن خلكان الذي بيّن أن موطنه كان في شمال العراق، فقد ذكر أنّ ابن دحية الكلبي - وهو أندلسي- عمل كتاب (التنوير في مولد السراج المنير)وختمه بقصيدة طويلة عند قدومه إلى إربل سنة 604هـ، وهو متوجّه إلى خراسان، لمّا رأى ملك إربل مظفّر الدين كوكبوري بعمل المولد النبوي في شهر ربيع الأول من كل عام، مهتماً به غاية الاهتمام "وأنه أعطاه ألف دينار غير ما غَرِم عليه في مدّة إقامته من الاتجاهات الوافرة". وهو ما يؤكد نشأة الاحتفال بالمولد النبوي في المشرق العربي، وليس في بلاد فارس كما ذهب إلى ذلك زكي مبارك الذي قال: "وأغلب الظنّ أن الاحتفال نشأ في بلاد فارس ."

وكان بنو العَزَفي في المغرب العربي سبّاقين إلى الاحتفال بالمولد النبوي، وأولهم أبو العباس المتوفّى سنة 633هـ، الذي شرع بتأليف كتاب في ذلك سمّاه "الدرّ المنظّم في مولد النبي المعظّم"، لم يكمله في حياته؛ فأكمله ولده أبو القاسم المتوفّى سنة 677هـ وقد ذكر في مقدّمة الكتاب أن العزَفيين هم أولُ من دعا إلى الاحتفال بالمولد النبوي في المغرب، وأول من استحدثه هناك حتى أصبح سنّة متبعة من بعدهم، معترفين بأنه أمر مُباح. فالمغاربة بدأوا في إقامة الاحتفال منذ وقت مبكر بدءاً من القرن السابع الهجري، وكتبوا فيه، ودافعوا عن فكرته، وحضّوا عليه، وحرصوا على استمراره. كما دعا الشعراء إلى الاحتفال بذكرى المولد النبوي، والاهتمام به بما يليق بهذه المناسبة، فقد أشار مالك بن المرحّل المتوفّى سنة 699هـ إلى ذلك بقوله:

"بلده ألوان الطعام، ويوثر أولادهم ليلة يوم المولد السعيد بالصرف الجديد من جملة الإحسان والإنعام، وذلك لأجل ما يطلقون المحاضر والصنائع والحوانيت، يمشون في الأزقّة يصلون على النبي -عليه السلام-، وفي طول اليوم المذكور، يُسمع المسمعون لجميع أهل البلد مدح النبي -عليه السلام-، بالفرح والسرور والإطعام للخاص والعام، جارٍ ذلك على الدوام، في كلّ عام من الأعوام."

ولعلّ اهتمام النصارى من أهل الأندلس والمغرب العربي بأعيادهم، ومجاورة المسلمين لهم، ومخالطتهم لتجّارهم "ومكاشفتهم عند الكينونة في إسارهم"، أوجد بيئة صالحة ومحفّزة للمسلمين أدت إلى استحداثه، بعد أن بدأ المسلمون هناك مشاركة النصارى احتفالاتهم الدينية من مثل: ميلاد عيسى -عليه السلام-، وينير سابع أيام ولادته، والعنصرة ميلاد يحيى -عليه السلام-، وإهمالهم الاحتفال بمولد نبيهم -عليه الصلاة والسلام-، فترك ذلك أثراً فيهم، كان من أبرز مظاهره إقامة الاحتفال بالمولد النبوي "يتركون به ما كانوا يقيمونه من أعياد النصارى وعوائدهم، التي يجب لمغانيها أن تُعطّل، ولمبانيها أن تُهدم" حتى لا يقع المسلمون في شيء يزعج عقيدتهم. فضلاً عن أن الظروف الجهادية التي كانت تعيشها تلك البلاد، والعداء المستحكم بينها وبين الإمارات الإسبانية المجاورة - كانت "تلفت الشعراء والأدباء إلى الديار المقدّسة، وإلى المقام النبوي، وإلى سيرته، وخصائصه وشمائله؛ استمداداً للصبر والثبات

والشجاعة، وطلباً لعون الله تعالى، يُضاف إلى ذلك بُعد المسافة بين الأندلسيين وبين الديار المقدّسة، وصعوبة السفر وقلة الاستطاعة."

ومهما يكن من أمر فإنّ الاحتفال بالمولد النبوي أصبح في كلٍّ من الأندلس والمغرب تقليداً سنوياً، يجري في شهر ربيع الأول من كلّ عام، وفق ما ذكره المؤرخون والشعراء، قال الشاعر أبو بكر القرشي:

لله في كل عام منه مرتقـبٌ-*-

أهلاً بشهرِ ربيعٍ ما استدار لنا-*-

نظل في أفق الخيرات نرصده

ففيه أُنجز للإسلام موعـده

وقد بالغ الأندلسيون في مظاهر هذا الاحتفال، واستحدثوا أشياء لم يُسبقوا إليها، ومن مظاهر هذا الاحتفال ما كان في احتفال الغني بالله في مولد عام 767هـ في الأندلس، فقد كان الترتيب لتلك الليلة من حيث الحضور ما يمكن أن يعبّر عن أبهة الملك وعظمة السلطان، إذْ يجلس الملك على أريكة المُلك، ويجلس معه شيوخ القبائل والأشراف ونسباء الملك وأهل العلم، ويجلس بين يديه الصوفية والفقراء، وفي المنخفض من جلسته من المتسببين والمتجردين، وأرباب الخرق والمسافرين والأعجام الواردين، ويتلوهم التجار، قال لسان الدين في بعض مظاهر هذا الاحتفال: "واندفع المزمزم كما تمَّ الترتيب - وهو المخصوص بالمداعي الملكية عهدئذٍ بمزية الإعراب وقراءة القريض المعروف بالحميني – موصلي أهل جلدته بكلِّ مطرب من الغناء، وكلما مرّ بمعنى مثير للوجد لبّته الصوفية الفقراء، بين واجدٍ متواجد، يحدوهم مشيختهم فيحمى الوطيس، ويتدارك الرقص، ويغلب الوجد، ويعلو الصّراخ، والمُسمع يواصل القصائد المنظومة في مدح رسول الله -صلى الله عليه وسلم-"، وهكذا وجد السياسيون فرصة مناسبة للتقرّب للعامة والخاصة والشعراء؛ فأحدث ذلك تنافساً قوياً بين الشعراء والوشاحين والزجالين في النظم، حتى راجت بضاعتهم في تلك الليلة ونفقت سوقهم .

ومن مظاهر المبالغة في هذا الاحتفال استحداث المنكانة وصناعتها بشكل يتلاءم مع ساعات الليل، ففي تصميم بعض أجزائها يخصّص مكان توضع فيه بعض المقطعات الشعرية؛ لإنشادها بحيث تسقط مقطعة واحدة من المنكانة بطريقة فنية كلما انقضت ساعة، وهذه المقطعة تؤذن بانتهاء ساعة من الليل، ومن ذلك ما نظمه ابن الخطيب في مولد سنة 767هـ، فمثلاً يقول بعد انتهاء الساعة الأولى :

ساعة أولى من الليل انقضت-*-

شرعت الرضى وافترضت

وفي الساعة الثانية يقول:

مولاي ثانية من ليلك انصرمت-*-

وجمرة الشوق من بعد الوقوف رمت

وفي الساعة الثالثة:

حلف الليل بالثلاث يميناً-*-

ليس يخشى في مثلها أن يمينا

وفي الساعة الرابعة:

برابعة الساعات جئت أخبّر-*-

وللمدح في المولى الهمام أحبّرُ

وهكذا يستمر إلى أن يصل إلى انقضاء الساعة الأخيرة، فيقول:

يا نسيمَ الصبا على الأوراقِ-*-

فرقة الليل جدّدت لي عهداً-*-

قد تقضّت عشْرٌ إلى عُشْر عَشرٍ-*-

لُدغت مهجتي فهل من راقِ

كنتُ أُنسيتُه بيوم الفراقِ

وتولّت ركابها باستباقِ

وبذلك فإن الشعراء كانوا يختمون قصائدهم بخاتمة تتلاءم مع موضوع القصيدة ومناسبتها، وبما ينسجم مع مقدّمتها ومضمونها، حتى تبدو القصيدة

مسبوكة سبكاً محكماً، متينة الترابط بين أجزائها؛ لتظهر فيها القدرة الكبيرة والجهد الإبداعي عند الشعراء، في إعطاء القصيدة المولدية قيمة بنائية وجمالية خاصة، مع ما تتضمنه القصيدة من معانٍ مؤثرة بذاتها .

البناء الموضوعي: الأفكاروالمضامين

تعدّ القصيدة المولدية في أفكارها ومضامينها ضرباً من المواجد والأشواق المستعرة، فهي قريبة الغور سهلة المتناول، تتفجّر فيها العواطف؛ لما تتضمنه من إحساس صادق تجاه الرسول، وما ينبئ بذلك تجاه الممدوح، فقد جمعت بين نوعين من المديح: المديح النبوي، حيث يأخذ هذا الجزء مساحة نصيّة واسعة في القصيدة المولدية، وغالباً ما يكون أكبر مساحة فيها، ثم المديح السياسي المتمثل بمديح السلطان الذي أحيا تلك الليلة؛ وبذلك فإن قصيدة المولد النبوي تجمع بين المديح النبوي والمديح السياسي "وهذا الجمع لا يأتي في بقية فنون الشعر النبوي، ولا يتمّ إلا في المولديات". كما أن فيها من كثرة المعاني ما يغري الشعراء بالإفاضة بها والتبسّط بعرضها والتفنّن في التعبير الجمالي عنها، فضلاً عما كان يؤثره الشعراء من خلال الميل إلى تلك الأساليب من المبالغة في المديح التي قد تصل أحياناً إلى حدِّ الغلوّ والإغراق، وما فيها من الفخامة التي تنبئ عن عظمة الرسول الكريم والممدوح معاً .

وتعدّ الإشادة بليلة الميلاد ومنزلتها وعلاماتها وما رافقها من حوادث مثل تصدّع إيوان كسرى، وخمود نار فارس وأمارات النبوّة وإرهاصاتها؛ والتنويه بالأماكن المقدّسة والديار الحجازية والتشوّق لزيارتها - مرتكزين رئيسين في القصيدة المولدية .

ليلة الميلاد:

أعطى الشعراء ليلة المولد النبوي اهتماماً كبيراً، وجعلوها عنصراً رئيساً ثابتاً من عناصر القصيدة المولدية، لا مندوحة لهم عن ذكرها، فلا تخلو القصيدة المولدية من مساحة نصيّة لتلك الليلة، فقد أشاد الشعراء بالليلة التي ولد فيها الرسول - صلى الله عليه وسلّم – وانحازوا إلى تعظيمها، وتفضيلها على الزمان، وجعلوها سبباً في ما ناله شهر ربيع الأول من شرف عظيم، وهو بدوره كان سبباً في تشريف شهور السّنة كافّة، قال أبو عبدالله محمد بن حسّان :

لقد شرّف الله الشهور كرامةً

فيا ليلة أربى على الصبح نورها
ومن أجلها الكرسيّ والعرش أبدعا
بها أطلعَ الرحمنُ نورَ هداية
وخصّ بميلاد الرسول ربيعها
محاسنها يجلو الجمالُ بديعهَا
وواصلت الأرواح طرّاً خشوعها
شريعة دينٍ ما ألذَّ شروعها

وفي تعظيم تلك الليلة، وتفضيلها على الزمان، قال ابن الخطيب:

فيا ليلة قد عظّم الله قدرها
فصولي على مرّ الزمان وفاخري
وأنجزَ للنور المبين بها وعدا
بهذا النبي الحالَ والقبلَ والبَعدا

ومع أن بعض هذه المعاني قد تكررت عند الشعراء فإن مِن الشعراء مَن حاول التفرد في بعضها، فابن الخطيب يكاد ينفرد من بين شعراء عصره في مسألة حمْل آمنة بنت وهب للرسول الكريم، حيث قال :

فإن ابن خلدون طلب من مجموعة الشعراء ورواة الشعر أن يتوقفوا عن محاولة الاستمرار في المديح النبوي لأنهم لن يصلوا إلى ما يبتغون من معاني المديح التي تظلُّ عصية على قدرتهم الشعرية، وأنَّ خير ما يمكن أن يكون ربحاً لهم هو الصلاة على نبيهم الكريم .

وقد تفاوتت معاني المديح النبوي كثرة وتفصيلاً في شعر المولديات، وإن لم تخلُ منها قصيدة من هذا الشعر؛ إذ هي الغاية التي سعى الشعراء للتعبير عنها، والوقوف عليها، ولأن الأندلسيين كانوا يعيشون أزمة وجودية، فقد استدعت هذه الأزمة تداخل المرجعيات الثقافية والدينية والشعبية لرسم الصورة المثلى للرسول الكريم، فأحاط الشعراء شخصيته بهالة عظيمة، واستقصوا جوانبها استقصاءً تاماً، وبالغوا في ذلك أيما مبالغة، تخليداً لها؛ فهم يعدون ذلك مظهراً من مظاهر الوفاء لشخصه الكريم، وإيماناً برسالته السماوية السمحة. وقد نهلوا لتخليد هذه الشخصية من منهل واحد

تعددت مسالكه، فمنها ما هو مستوحى مما ورد في القرآن الكريم، فهو الينبوع الصافي الذي صدر عنه الشعراء، و شكّل سجلاً فذّاً ومنبعاً حسناً لهم؛ فقد كان له أثر وثيق في ترسيخ صورة الرسول الكريم في ذهن المسلم، ظلت تتردد مع تعاقب الأجيال، قال تعالى:)وإنك لعلى خلق عظيم(، ومنها ما هو مستوحى من السيرة النبوية العطرة، فقد جسّد الرسول الكريم في سيرته أبلغ المثل العليا وأروعها، ومنها مما ورد في معتقدات تسرّبت إلى الدعوة الإسلامية من خلال الفرق الإسلامية المختلفة، لا سيما المعتقدات الفاطمية التي ظلّ أثرها واضحاً بنسب متفاوتة عند المسلمين، ومنها ما كان من الإضافات الشعبية التي نَسَبت للرسول الكريم الخوارق والمعجزات التي جعلت منه بطلاً شعبياً وملحمياً برؤيتهم؛ لفرط محبتهم، وشدّة تمسكهم بنهجه، وارتباطهم بعقيدته.

السمات المثالية للشخصية العربية في شخص الرسول -صلى الله عليه وسلم:-

وقف الشعراء إزاء صفات الرسول -صلى الله عليه وسلم- وسجاياه، وقفة عجزوا عن إدراك ماهيتها، وعبروا عن عدم قدرتهم على الوقوف على مكنونها، قال عزيز بن يشت:

يا سائلي عن كنه بعض صفاته

كلَّ البيانُ وكلَّ عنه المنطقُ

وقد فضّل الشعراء الرسول الكريم على غيره من الأنبياء وسائر الخلق، بيد أنهم اقتصدوا في ذكر صفاته الحسية والجسدية، ولم يتوقفوا طويلاً عند هذه الصفات، وركّزوا على أوصافه المعنوية، وتغنوا بها بما يوحي بأنه ضرب من الغزل في ذاته عليه الصلاة والسلام، وما هي في حقيقتها إلا تعظيم للرسول، وتوقير له، وإجلال لشخصه الكريم، قال ابن زرقالة :

وقد فضّل الشعراء الرسول الكريم على غيره من الأنبياء وسائر الخلق، بيد أنهم اقتصدوا في ذكر صفاته الحسية والجسدية، ولم يتوقفوا طويلاً عند هذه الصفات، وركّزوا على أوصافه المعنوية، وتغنوا بها بما يوحي بأنه ضرب من الغزل في ذاته عليه الصلاة والسلام، وما هي في حقيقتها إلا تعظيم للرسول، وتوقير له، وإجلال لشخصه الكريم، قال ابن زرقالة :

هو سيّد الأرسال أكرم مُرسل
أعلى الورى قدراً وأطولهم يداً
ما شئت من شرف أصيل لم يزل
فرعٌ زكا في دوحة الحسب التي
أضحى به شمل الهدى مشمولا
وندىً وأشرفهم وأقوم قيلا
طول الزمان ولا يزال أصيلا
ما زال روضُ علائها مطلولا

وقال ابن الخطيب في الصدق والحلم:

رسولٌ أتى حكم الكتاب بمدحه
قريعُ صميم المجد في آل هاشم

وأثنى عليه الله بالصدق والحِلمِ
أولي القَسَمَاتِ الغرِّ والأُنُف الشمِّ

والناظر إلى الأبيات السابقة يدرك أن الشعراء استدعوا القيم الأخلاقية التي ترسخت في الذاكرة العربية، مثل عراقة النسب وأصالته، والكرم والسخاء والشجاعة والصدق والحلم، وغيرها من القيم التي سادت عند العرب؛ عرْفاً وعنوان فتوّة، ثمّ تبناها الإسلام بعد بزوغ نوره، ومنحها زخماً روحياً، فحوّل الالتزام بها من العرف الاجتماعي الخالص إلى الإطار العقدي الخالد، وهو بذلك لا يبتعد عن غيره من البشر إلا بقدر ما يستغرق الشعراء في هذه القيم .

السمات التي انفرد بها الرسول -صلى الله عليه وسلّم:-

إنّ أهمَّ ما يمكن أن يستخلص من سمات انفرد بها الرسول الكريم - صلى الله عليه وسلم – هو الحديث عن الحقيقة المحمّدية، والمعجزات النبوية والإسراء والمعراج، والتوسّل والشفاعة:

أ- الحقيقة المحمدية:

المحاضرة الثامنة : القصيدة المولدية

تعدُّ الحقيقة المحمدية ركناً رئيساً من أركان بنية القصيدة المولدية، وعنصراً مهماً من عناصر المديح النبوي، فقد تفاعل الشعراء مع هذه الحقيقة، وانجذبوا إلى المعنى الذي لمحوه فيها، واستوحوا منه كثيراً من الرمزية، فقد نظروا للنبي نظرة مقدّسة، وجعلوه نوراً من الله عزّ وجل، ومخلوقاً قبل بدء الخلق، ومن مادة مختلفة عن مادة خلق البشر، فهو أزلي الروح والوجود؛ إيماناً راسخاً في عقيدتهم، دون أن تكون أثراً من أحد، أو تقليداً لدين، أو اتباعاً لمعتقد آخر، ودون أن تفرضها مؤثرات أجنبية طارئة عليها؛ إذْ "إن الحقيقة المحمدية إسلامية في نشأتها الأولى، وبصورتها النصيّة". ويبدو أن الفاطميين قد جعلوا ذلك ركناً من عقيدتهم، واتخذها شعراؤهم عنصراً من عناصر شعرهم العقدي، كما أن الحقيقة المحمدية من مرتكزات الفكر الصوفي الرئيسة، بل هي الأساس الذي يقوم عليه ذلك الفكر في مختلف مشاربه واتجاهاته، وانعكس ذلك على الشعر الصوفي، وتأثر بذلك شعراء المديح النبوي من بعدهم .

يا سيّد الأرسال جئتك قاصـداً
أنت الذي لولاك ما خُلق امـرؤٌ
أنت الذي من نور ك البدر اكتسى
أرجو رضاك وأحتمي بحماكا
كلا ولا خُلق الورى لولاكـا
والشمس مشرقة بنور بهاكا

ولعلّ السبب في التركيز على الحقيقة المحمدية في قصيدة المولد النبوي، يأتي من باب استعلاء المسلمين بها وبمعجزاتها على أصحاب الديانات الأخرى، للتعبير عن أن محمداً هو الأصل الذي ينتسب إليه الكون، وأن كلّ ما في هذا الكون من مظاهر بشرية وطبيعية مستمدّ من النور المحمدي، وهو ما يبين طبيعة الرد على احتفالات النصارى بمولد عيسى -عليه السلام- آنذاك الذي شكّل أحد دوافع الاحتفال بالمولد النبوي، قال ابن زمرك:

تنقّل نوراً في الحياة مشاهـداً
إلى أن بدا سراً من الله ظاهراً

يفوق بهاء أو يروق ترسُّما

تجسّد من نور الهدى وتجسّما

ومن ذلك يتبين أن هناك اتجاهاً سائداً بين علماء المسلمين يؤمن بقضية التجسيد، أي أن محمداً صورة مجسّدة للذات الإلهية، وفي ذلك تنزيه للرسول الكريم عن أن يتصف بما يتصف به البشر، وإنما هو صورة من الذات المقدّسة، تأويلاً لما ورد في القرآن الكريم عندما وصف الله تعالى ذاته بقوله: (الله نور السموات والأرض ..... الآية .)

وقال ابن خلدون :

نور الهدى مصطفى الأكوان غايتها

المُجتبى لهُدى الأنام قدْما

حُكْم الرسالة في بعْثٍ وتكوينِ

وآدمٌ بين هذا الماء والطينِ

وهو بذلك يشير إلى أن الله اصطفى محمداً (r) لحمل رسالته قبل بدء نشأة الكون، وخلق أبي البشر آدم، وأن الأفلاك تستمدُّ نورها من نوره -عليه السلام، فهذا "النور هو حقيقة الرسالة، وسرّ القرآن، والرحمة المنزلة، وهو العناية في الدنيا، وسرّ الإيجاد، ومقتضى الإرادة العلية، ومعنى الكون، ومميز الشهادة من الغيب ."

ومهما يكن من أمر فإن الشعراء نظروا إلى شخصية الرسول الكريم من حيث الحقيقة الروحية على أنه قديم أزلي، وهو حيّ لا يفنى ولا يموت، وهو جزء من الذات القدس، بيد أنهم نظروا إليه من حيث التشخيص الجسماني على أنه حادث يمكن أن يموت، كما سيتبين فيما بعد في هذا البحث .

ب- المعجزات:

ركّز الشعراء في مولدياتهم على معجزات الرسول -صلى الله عليه وسلم-، وجعلوها عنصراً رئيساً من عناصر المديح النبوي، على الرغم من تنوعها، واختلاف دلالاتها، وكثرتها، مثل تكليم الضبّ وشكوى البعير له...وغير ذلك، وإن لم يكن بمقدورهم الإحاطة بها، قال أبو عبدالله بن حسان:

وهكذا نستطيع أن نتلمّس أمثلة كثيرة على هذه المعجزات مبثوثة في قصائد الشعراء، وهي أمثلة لا تسترعي الانتباه الفني كثيراً، وربما كان التكرار أكثر مظاهرها، حتى أصبح الشعراء يلهجون بتكرار معانيها وإعادتها، وظلّت مكرورة في مضمونها، تقليدية في بعض جزئياتها، وظلّ التجديد – غالباً – في طرائق التعبير عن هذه المعاني، والأساليب التي اختارها الشعراء لبيانها، بيد أنها ظلّت تشكّل مادة شعرية في قصيدة المولد النبوي، بوصفها مظهراً من مظاهر الإعجاز النبوي التي أحاطت بولادة الرسول الكريم، وبسيرته النبوية، وإلا لما كان لهذه المعجزات من دلالة .

ج - الإسراء والمعراج :

لعلّ السبب في ذكر الشعراء حادثتي الإسراء والمعراج في مولدياتهم، يعود إلى أنهم رأوا فيهما كرامة من الله عز وجل، خصّ بهما رسوله محمداً دون غيره من الأنبياء والبشر .

وتعدُّ حادثتا الإسراء والمعراج أهم المعجزات النبوية – بعد القرآن الكريم، ومن أهم الأمور الخارقة التي أجراها الله تعالى على يد نبيه، وقد قال ابن الهيتمي في شرحه همزية البوصيري: "إن قصة الإسراء والمعراج من أشهر المعجزات والبينات، وأقوى الحجج، وأصدق الأنباء، وأعظم الآيات، ومن ثم قال بعض المفسرين: إنها أفضل من ليلة القدر، لكن بالنسبة له صلى الله عليه وسلّم؛ لأنه أُوتي فيها ما لا يحيط به حدّ "وقد وقف الناس حيالها بين مصدّق ومشكّك وحائر، ووقف العلماء وقفة جدل؛ هل كانت بالجسد أم بالروح أم بكليهما، بيد أن شعراء المولديات اكتفوا بالحديث عن هذه الحادثة دون الخوض فيما خاض به العلماء من حيث كيفية الإسراء، واكتفوا بذكر ركوب الرسول -صلى الله عليه وسلّم- البراق، ومرافقته جبريل -عليه السلام- إلى السماوات العلى، قال ابن خاتمة الأنصاري:

يا خير مبعوث لخيرة أمّة
ومَن ارتقى متن البراق إلى العلى
بتلاوة فيها هدىً وشفاءُ
تُطوى سماءٌ دونه وسماءُ

وقال ابن زرقالة :

وسرى إلى السبع السموات العُلى
فوق البراق مرافقاً جبريلا

ومنهم مَنْ أشار إلى وقت الحادثة، مثلما قال أبو عبدالله بن سودة:

م يؤتَ جبريل وميكائيلُ

إلا أننا نستطيع أن نؤشر إلى مسألة بدت في شعر مالك بن المرحل، حيث أشار إلى أن حادثة الإسراء كانت بالروح والجسد معاً، ولعل مالك بن المرحل يمثل اتجاهاً سائداً آنذاك يؤمن بأن هذه الحادثة كانت بالروح والجسد، حيث قال في قصيدته المسماة (السِّيَر في معراج سيد البشر:(

وإسراء روح وجسم معاً
إلى حضرة القدس ذات الأزلِ

وفي الحديث عن هذه الحادثة لم يبالغ الشعراء في وصفها وتأويلها، أو الإطالة بذكرها، وبسط القول في تفصيلاتها، ووقفوا عند حدِّ ما جاء في القرآن الكريم بما يخص هذه الحادثة، لا سيما ما جاء في سورتي الإسراء والنجم، حيث استمدوا منهما بعض معانيهما وألفاظهما، على نحو ما ورد في قول ابن الخطيب:

سرى وجُنح ظلام الليل منسدلٌ
يسمو لكلِّ سماءٍ منه منفردٌ
لمنتهىً وقفَ الروحُ الأمينُ به
لقاب قوسين أو أدنى فما علمتْ
أراه أسرار ما قد كان أودعه
وآب والبدر في بحر الدّجى غرقٌ
والنجم لا يهتدي في الأفق ساربه
عن الأنام وجبرائيل صاحبه
وامتاز قرباً فلا خَلقٌ يقاربه
نفسٌ بمقدار ما أولاه واهبه
في الخلق والأمر باديه وغائبه
والصبح لمّا يؤبْ للشرق آيبه

فقد أشار في البيت الأوّل إلى قوله تعالى في سورة الإسراء:)سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ [، ثم أشار إلى قوله تعالى في سورة النجم:)ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى* فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى* فَأَوْحَى إِلَى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى* مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى* أَفَتُمَارُونَهُ عَلَى مَا يَرَى* وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى* عِندَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى* عِندَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى* إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى* مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى* لَقَدْ رَأَى مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَى[، إلا أنه لم يتجاوز ذلك إلى تأويلٍ أو إلى شرحٍ وتوضيح؛ ويبدو أن الشاعر أراد أن يعطي مصداقية لمعانيه، وشرعية دينية لقصيدته.

والمعنى نفسه أشار إليه أبو زكريا بن خلدون في إحدى مولدياته، إلاّ أنه مرّ على هذه الحادثة مروراً سريعاً ولم يبسط القول في ذلك، قال:

مَنْ رقى في السماء سبعاً طباقاً
ودنا منه قاب قوسين قرباً
ورأى آي ربّه في اتّضاحِ
ظافراً في العُلا بكلّ اقتراح

فإنه أشار إلى عروج الرسول الكريم إلى السماوات السبع، ورأى آية ربه بكل جلاء ووضوح، وهي كرامة خصّ الله بها نبيّه .

والناظر إلى الأمثلة السابقة يدرك مدى إفادة الشعراء من النص القرآني، وقدرتهم على توظيفه في النص، واستيعابه في التشكيل الفني من خلال الصيغة المحكمة والإيقاع، ضمن مرتكزات التناصّ التي تجعل من النص الغائب والنص الحاضر وحدة فكرية واحدة .

د - الشفاعة والتوسّل:

أخذ شعراء المولديات كغيرهم من الشعراء بجواز التوسل بالرسول الكريم، معتبرين الرسول الكريم هو القوّة المخلّصة، وهي صورة رسمتها مخيّلة الشعراء ومخيلة الوعي الجماعي، حيث رسمته بصورة البطل الملحمي ممثّل الكمال والقداسة، فهو واسطة بينهم وبين الله تعالى؛ لذلك حظي التوسل بالرسول الكريم بحضور واضح في القصيدة المولدية، وحافظ الشعراء على ظهوره في شعرهم، وألحوا عليه، فلا تخلو

قصيدة من مساحة نصية لهذا العنصر، قلّت أو كثرت .لقد توسل الشعراء إلى النبي وتشفّعوا به وهم مطمئنو النفس إليه، وغايتهم من هذه الشفاعة أن تكون مصدر عون لهم، عندما تضيق بالناس السُّبل من أهوال يوم القيامة، وجعلوا مدح الرسول -صلى الله عليه وسلم- وسيلة للتقرّب من الله عزّ وجلّ، وتوسّلاً لرفع المعاناة، وصرفاً للبلوى، وتكفيراً للذنوب ومحواً للأخطاء، واستغفاراً لما بدر من هفوات، وطمعاً في الجنة؛ لأن الرسول -صلى الله عليه وسلم- عند الله عز وجل شفيعهم يوم القيامة، وقد ذكر القاضي عياض حديثاً عن الرسول الكريم قال فيه: "لو خُيِّرتُ بين أن يدخل نصف أمّتي في الجنّة وبين الشفاعة، لأحببت الشفاعة التي ترونها للمتقين، وأراها للمذنبين الخطائين."

ويعدُّ عنصر الشفاعة والتوسّل من أدقّ المواضيع التي نضع أيدينا فيها على نزعة الشاعر الدينية؛ لأنه يمثل قمة التعبير عن قرب العبد الورع من ربه، يؤيد ذلك خلوّ الدعاء من مطلب دنيوي، كسعة الرزق ورغد العيش، وما يمكن أن يدخل في مدار زخرف الدنيا وزينتها .

ويتسم عنصر التشفّع والتوسل بنغمة حزينة، وبالأسى في وسيلة التعبير عنه، وغالباً ما يستدعي الاستعطافَ والتفاعلَ مع الشاعر، ومعاناته الذاتية مع ما يعانيه المجتمع هناك من ضيق وشدّة، وما يسيطر عليه من قلق وخوف شديدين من غدٍ مجهول، ومصير سيّء، ولذلك اتجه الشعراء بشفاعتهم للرسول الكريم وتوسلهم إليه في اتجاهين: الأول، الشفاعة الذاتية المفردة، والثاني، الذاتية الجماعية التي تتسع لتشمل المسلمين في وطنهم؛ إذ إنه من المألوف أن المسلمين كلما حلّت بهم مصيبة، واضطربت أحوالهم كانت حاجتهم إلى العودة إلى دينهم ومعتقدهم أكثر إلحاحاً من أي وقت. وفي ذلك قال ابن خاتمة الأنصاري:

قومٌ من أمّتك انتأوا داراً فهم
من دونهم بحر تأجّج ماؤه
يتوسّلون بجاهك الأسنى عسى
في أمْنِ روْعهم وكبْت عدوّهم
بجزيرة بين العدى غرباءُ

ناراً وخلف ظهورهم أعداءُ
ألا يخيبَ لهم لديك رجـاءُ
فقد استطال وطالَ منه عداءُ

ففي هذه الأبيات ابتعد الشاعر تماماً عن ذاته وهموم نفسه، وقدّم صورته بوصفها تحمل هموم الجماعة من المسلمين، والابتعاد عن أنانية الذات، والسمو بها إلى ما هو أعمّ وأشمل، وهو التوسّل لنصرة المسلمين في الأندلس الذين وصفهم بالغرباء، يعانون من خطرين: البحر والأعداء. وهذا إدراك من الشعراء بأن المسلمين هناك غرباء في وطنهم، ينظرون إلى مَن يقيل عثرتهم ويصرف البلوى عنهم .

ويكون دعاء الشعراء وتوسّلهم بأسمى ما يدعو به المؤمن التقي، فهو وسيلتهم إلى غفران الخطايا والذنوب ودخول الجنة، فصاحب الذكرى أحنُّ على الشاعر من أمه وأشفق على حاله منها، قال عزيز بن يشت:

يا سيّد الأرسال غير مدافـع
بالفقر جئتك موئلي لا بالغنى
فاجبرْ كسيرَ جرائر وجرائمٍ
أرجوك يا غيثَ الأنام فلا تدعْ
حاشاك تطردُ مَنْ أتاك مؤمِّلاً

فقد صوّر الشاعر نفسه بأنه غارق في الذنوب والخطايا، إلا أن أمله موجودٌ في استجابة الرسول الكريم في جبر حاله، والتخلص من هواجس الخوف فيما فرّط من أعمال، فهو الذي يقدّم لهم طمأنينة نفسية، وغذاءً روحياً .

وعبّر الشعراء في معرض توسّلهم عن منزلة الرسول -صلى الله عليه وسلم- عند الله -عز وجل- مما يؤهله أن يكون هو المشفّع لطالب الشفاعة الذي لا يتشيّع للرسول -صلى الله عليه وسلم- فحسب فتشيعه لآله أيضاً، وهو أهم وسائله لطلب الشفاعة؛ لذلك فهو يعتقد بأنه حقيقٌ بها وأهلٌ لها، قال ابن قطبة الدوسي:

يا سيّد الثقلين ما لي مطمعٌ
واسأل إلهك لي بحقك رحمة
حاشا وكلا أن تضيع وسائلي

في غير فضلك فلتصدّق في مطمعي
واشفع تشفّع يا أجلَّ مشفعِ
ويضيع في آل الرسول تشيّعي

ونشد الشعراء في مولدياتهم الاستجارة بالرسول الكريم من العذاب، ذخيرتهم في ذلك الحبّ الصادق للرسول الكريم الذي لا يُخشى معه الذهول من أهوال يوم الحساب، وإخلاص الولاء له، والعمل بسنته، ومديحه بما يليق بمقامه، قال ابن زرقالة مخاطباً الرسول الكريم :

بك أستجيرُ من العذاب فلم أكن
أنت المشفع في الورى ولعلني

ونجد في الأمثلة الشعرية الكثيرة أن ثمة نغمة حزينة من لوعة دفينة آسرة، حرص الشعراء على إبرازها، بوصفها عنصراً رئيساً من عناصر التأثير في المتلقي؛ إذْ نجد الشاعر قد جعل بعض الأبيات تمهيداً ساعد على تعميق المفارقة المتمثلة في تحويل الخطاب من الحديث عن المأساة والمعاناة، إلى الحديث عن الأمل والتفاؤل المتمثل بشفاعة رسول الله -صلى الله عليه وسلم-، وقد دعم ذلك على المستوى البلاغي من خلال أسلوب الالتفات في تحويل الخطاب من الحديث مع الذات إلى الحديث مع الآخر، مما يشكل انتقالاً من النجوى إلى المناجاة .

المكان في القصيدة المولدية:

اعتاد شعراء المولديات الإكثار من ذكر الديار الحجازية والديار التي تقع في طريق الحج، والتشوّق إليها على تباين أماكنها من حيث قربها أو بعدها عن الأماكن المقدسة التي تؤدّى فيها الشعائر الدينية، فهي تأتي على شكل رمزي للتعبير عن شوق الشاعر وحبّه إلى رؤية الأماكن المقدسة وزيارتها؛ لما لها من منزلة في نفس الشاعر، فيذكر نجداً وسلعاً ورامة والخيف والعقيق وغيرها، ويذكر البروق والنسمات التي تهبّ وتُقبل من تلك الجهات، ويدعو لها بالسّقيا؛ لتبقى عامرة آهلة "وقد يكون مردّ ذلك إلى أن هذه الأماكن أصبحت تقدّم للشعراء غذاء روحياً، حيث قضى الرسول -عليه السلام- حياته بين أنحائها"، فالعلاقة الوجدانية والعقدية بين الشعراء وتلك

الأماكن جعلت منها ملاذاً يشعرهم بالأمن والأمان، حتى أصبحت تقع ضمن الأنساق الثقافية في حياة الأندلسيين، حيث تتجلى فيها معاني القداسة والسموّ؛ لارتباطها بالدعوة الإسلامية، وما شهدته تلك الأماكن من تحولات في حياة البشرية، وما خصّها الله عزّ وجل به، وجعل زيارتها واجبة في كل أوقات السنة، وأهمها أداء فريضة الحج، بوصفها ركناً أصيلاً من أركان الإسلام الخمسة .

ويتضح للباحث من خلال دراسة الأماكن التي تردّد ذكرها في القصيدة المولدية، أنها ليست عبئاً على النص الشعري، بل إنها تمثّل نواة دلالية وفنية، حرص الشعراء على إيرادها فيه؛ انطلاقاً من أن الأشياء كافة تصلح للاستخدام بوصفها مجازاً "إذ أصبحت مألوفة بصورة كافية، واتخذت لها جذوراً في الوعي الجمعي."

وكثيراً ما يصبو الشعراء إلى الديار الحجازية؛ شوقاً ولهفة، دون أن نجد تفصيلاً في الحديث عن المكان الحقيقي؛ لعدم واقعيتها في حياتهم الجغرافية، فهم لا ينظرون إلى المكان بوصفه مكاناً جغرافياً، وإنما ينظرون إليه بوصفه معرفة وجدانية حدسية، فلا يقف الشعراء عند الأثافي والنؤى وبعر الآرام؛ لأنهم يرون في حسنها جنة الفردوس، وفي نسائها الحور العين، قال ابن خلدون في نجد مع أنها ليست من المناطق المقدّسة، وليست من المناطق الواقعة على طريق الحج للقادمين من الأندلس والمغرب :

يا أهل نجد وما نجد وساكنها
أصبو إلى البرق من تلقاء أرضكمُ
حسناً سوى جنة الفردوس والعِينِ
شوقاً، ولولاكمُ ما كان يصبيني

فيكفي ابن خلدون أن يرى برقاً قد لاح من تلك الجهات، حتى يبدو صبّاً هائماً على غير عادته في غزله وغرامياته، على الرغم من أنه لم يكن مولوداً في تلك الأماكن .

وقد رأى الشعراء البكاء عند الأماكن المقدسة والسلام عليها، ولثمها وتقبيلها؛ تقرّباً لله تعالى، وغفراناً للذنب، وعفواً عن الأوزار، ومنجاة لهم يوم القيامة، قال ابن الخطيب :

كأنّي بقومي حين حلّوا خلالها
يكبّونَ للأذقان في عَرَصاتها

فيُعفى ع نالأوزار في ذلك الحمى
وأعينهم إذ ذاك أعينهم تهمي
سلاماً وتقبيلاً على ذلك الرسمِ
وتُغتفرُ الآثامُ في ذلك اللثمِ

ويبدو من ذلك أن التغني بهذه الديار شأنه شأن الشعر الديني بعامة "تعبير عن تلك الشحنات العاطفية التي تعتلج في الوجدان الديني للإنسان، وتخفيف عن ذلك التلوّم النفسي، وترويح للكبت الشعوري الكامن في أعماق الذات"؛ لما تتميز به تلك الأماكن من قدسية استمدتها من الرسول الكريم، قال ابن زمرك الغرناطي:

سقاها الحيا من أربع ومعاهدٍ
بطيب رسول الله طابت ربوعها
فلله ما أذكى وأزكى وأكرما
فسلْ إن أردتَ الركب عمّا تنسّما

وقال ابن الخطيب:

معاهدٌ شرُفتْ بالمصطفى فلها
من فضله شرَفٌ تعلو مراتبه

وبذلك اكتسبت هذه الأماكن قيماً سامية، حرص الشعراء على إظهارها، وجعلوها عنصراً مهماً من عناصر القصيدة المولدية .

ومن الأماكن التي وقف الشعراء عندها، قبر الرسول الكريم، من خلال كثرة ذكره والشوق إليه، وقد ورد في شعرهم بألفاظ مختلفة مثل: القبر والضريح، والتربة، والمثوى، وقد يجمع بعض الشعراء بين هذه الأسماء في قصيدة واحدة، قال ابن زمرك :

يا ليت شعري هل أُرى أطوي إلى
فتطيب في تلك الربوع مدائحي
حيث الضريح ضريح أكرم مرسل
قبر الرسول صحائف البيداء
ويطول في ذاك المقام ثوائي
فخر الوجود وشافع الشفعاء

كما أفاض الشعراء بمعنى الأمل والرجاء في زيارة الضريح الشريف إفاضةً تُعدُّ صورة من الصور التي عبّروا بها عن تعلقهم بالرسول الكريم، وبدعوته التي أرسل بها، إذ "ليس تفخيم القبر وتلذذ التعبّق بترابه، والالتصاق بحجارته إلا تعبيراً عن تقديس صاحب القبر وإكباراً له، وتفخيماً لمبادئه وأفكاره"، وقد حرص الشعراء على التعبير عن رغبتهم في زيارة تلك الأماكن والتعفّر بثراها؛ فتزدحم مشاعرهم وتصبح أكثر تدفّقاً، وبذلك فإن المتلقي يستشعر الضيق الذي يستشعره الشعراء، والألم الذي يعاودهم، قال ابن زمرك:

كم ذا التعلل والأيام تمطلني
ما أقدر الله أن يدني على شحط
كأنها لم تجد عن ذاك منتدحا
وأن يقرب بعد البين من نزحا

وقد بلغ من تعلق الشعراء بقبر النبي أن عدّه بعضهم غاية مقصده، وأعظم ما يشتهي أن يفوز بالوصول إليه، قال ابن زمرك:

يا هلْ تبلغُنِيْ مثواه ناجيةٌ
حيث الضريح بما قد ضم من كرم
تطوي بي القفرَ مهما امتدّ وانفسحا
قد بذّ في الفخر مَن ساد ومَن نجحا

ومنهم من جعل غاية مناه أن يرى هذا القبر ويلثمه ويقبّله، وأن يعفّر وجهه بترابه، ويموت عنده، قال أبو عبدالله بن حسّان:

فيا ليتني أنضي المطيّ ليثرب
أعفّر شيبي بالثرى وهو مِسكةٌ

وقد جعل الشعراء زيارة قبر الرسول وسيلة للتخلص من هوى النفس الأمّارة بالسوء حين تنقاد إلى هواها وتمسي وتصبح في الضلال، قال ابن قطبة الدوسي:

تعساً لها خدّاعة أمّارة
ما بالها رضيت سفاهةَ رأيها
دعني أُعلل بالتصبّر مهجتي

حتى أحثَّ إلى البقيع ركائبي
وأجيلَ في تلك المعالم نظرة
وأحطَّ رحلي عند قبر محمّد

ويبدو أن الإعلاء من شأن قبر الرسول -صلى الله عليه وسلم- إلى حدِّ المبالغة والمغالاة إنما هو من محدثات الخيال الشعبي في هذا العصر، أو أن هناك تياراً اجتماعياً يستحسن هذه المبالغات ويؤمن بها .

وكانت المدينة المنورة أكثر حضوراً من غيرها من الأماكن الأخرى، ويبدو أن ذلك بسبب تشرّفها بضمّ ضريح الرسول الكريم، حيث سعى الشعراء إلى مدحها والتغني بمآثرها، وبما خصّها به الله تعالى بأن جعلها دار هجرة رسوله وأفق مطلعه، إذ يمم شطرها حين ضاقت عليه أخلاق أهل مكّة، وحالت بينه وبين نشر دعوته، قال ابن زمرك:

يا حبّذا بلدة كان النبيُّ بها
يا دار هجرته يا أفق مطلعه

ففي البيت الثاني يخاطب الشاعر المدينة المنورة بصيغة النداء المركّزة؛ إذْ لم يخاطب المدينة بوصفها مكاناً مجرداً أو فضاء مطلقاً، وإنما جاء ذكر المدينة مضافاً إلى الضمير العائد على الرسول الكريم، فاكتسبت بذلك خصوصية المناجاة والاستنطاق؛ "لأن المكان ليس فضاءً سالباً خارجياً تقع فيه الأحداث، ولكنه حامل ماديّ لوعي الشاعر الداخلي ."

وفي هذا السياق، نلحظ ظاهرة جديرة بالتسجيل، وهي إرسال القصائد في رسائل؛ لتُقرأ في الروضة الشريفة عند قبر النبي، وقد كثرت الرسائل التي ضمّنها الشعراء قصائدهم للمدينة المنورة وساكنها، والتغنّي بمعالمها، ممزوجة بأمل الزيارة، قال أبو جعفر بن جزي:

يا زائري أرجاء طيبة فزتـم
دار النبي ومهبط الوحي الذي
أملي على طول الزمان حلولُها

وحمّل الشعراء الركب المتوجه لأداء فريضة الحج هذه الرسائل، فقد أرسل ابن قطبة الدوسي مع زوار تلك الجهات رسالة يطلب فيها أن يقبّلوا تلك الأماكن، ويبلغوها عنه السلام :

يا راكبَ الوجناء يبغي طيبة
واقرِ السلام وإن أردتَ مثوبة
تلك المعاهد لا معاهد زينب
لكن معاهد توبةٍ وتخلص

فهذه رسالة ممزوجة بالألم والشوق والحنين والحب، حيث أشار الشاعر إلى تعلّقه بهذه الديار، وهي دار توبة وغفران، وليست ديار لهو ولعب، كما يبدو من الأبيات السابقة. ونلحظ في البيت الأخير أنّ غاية الشاعر من ذلك تتمثّل في التوبة، وفي تخليص البلاد والعباد من أذى الفتنة، فهي غاية شخصيّة وعامّة في الوقت نفسه .

وقد ساعدتهم في ذلك لغتهم وقدرتهم الفنية للتعبير عن شوقهم وحنينهم، بعد أن ضاقت عليهم حيلهم، وعزّت أسبابهم، قال ابن الخطيب:

نشدتك يا ركبَ الحجاز تضاءلت
إذا أنت شافهتَ الديارَ بطيبة
فنُبْ عن بعيد الدار في ذلك الحمى
لك الأرض مهما استعرض السهب وامتدا
وجئتَ بها القبرَ المقدّسَ واللحدا

ونلحظ في هذه الأمثلة الشعرية قناعة الشعراء بالوصول الفني إلى ضريح الرسول الكريم والاكتفاء بتقبيله، بعد أن حالت بينهم وبين زيارته الحوادث؛ ليكون سبباً لقبول الرسول الكريم هذه الوسيلة .

وأشار الشعراء في قصائدهم إلى الأسباب التي حالت بينهم وبين زيارة تلك الأماكن، بما فيها قبر الرسول الكريم، صورة من صور اعتذار الشعراء تقدّم بين يدي الرسول الكريم، فقال أبو الحسن بن حسن :

ولولا عوادي الدهر سرنا لقبره

وخُضنا عُباب البحر شوقاً وأصبحت

وبهذا الاختيار للمكان - وما يتسم به من جلال ووقار- تأخذ القصيدة المولدية من جهة المضمون شرعيتها الدينية والتاريخية والتراثية، فضلاً عما يمزج فيها من آيات القرآن الكريم التي أشارت إلى قدسية هذه الأماكن.

البناء الفني: الخصائص العامة والأسلوب

اتسمت قصيدة المولد النبوي بسمات لها خصوصيتها التي تميزها من الشعر الأندلسي والمغربي بعامة، وعلى الرغم من ذلك فإن الشعراء لم يستطيعوا التخلص من سمات شعر بيئتهم بشكل كامل، بل تركت تلك البيئة الشعرية آثارها على أسلوب شعرهم وصياغته، فقد كانوا يعمدون إلى التورية حيناً، ويصطنعون البديع وضروبه حيناً آخر، دون أن يكون ذلك على حساب الصورة التي بُني عليها هذا الغرض من أغراض الشعر الأندلسي والمغربي .

فإن النفحة الصحراوية والديباجة البدوية واضحة في هذا الغرض من الشعر في لغته وصوره وأسلوبه، فقد ظلّت نظرة الشعراء شاخصة نحو الخصائص العامة في عصر ما قبل الإسلام وعصر النبوّة، مع انفتاحٍ على الشعر العربي في الأندلس، بمعنى انطلاق من شعر الأوائل وانفتاح على شعر الأندلسيين في عصوره المتأخرة .

وامتازت القصيدة المولدية بالإطالة، ولعل مظاهر هذه الإطالة نابعة من أن الشعراء كانوا يفصِّلون في ذكر معجزات الرسول الكريم، ويكثرون من الإشادة بفضائله ومكارمه بين الناس والأنبياء، فضلاً عن الإشادة بمكارم السلطان الذي أحيا تلك الليلة. ونظراً لذلك فإنّ الغني بالله محمداً الخامس طلب من الشعراء عدم الإطالة بمدحه، والإحاطة بمكارمه وصفاته؛ تكريماً لصاحب المناسبة، وتعظيماً لتلك الليلة، وبذلك فإن من أهم ما نلمحه في هذا الجانب أن الشعراء ظلوا يدورون حول المعاني ذاتها، واستنفدوا طاقاتهم فيها حتى لم يعد المرء يرى معنى مبتكراً، إلا من خلال صورة فنية مستحدثة، أو ما نلمحه في وسائل التعبير عن هذه المعاني .

وامتازت قصيدة المولد النبوي بوحدة الموضوع، وتماسكها، على الرغم من تعدّد عناصرها "فإن أشواق الشاعر وتلهّفه هو الخيط الرفيع الذي يربط بين عناصر القصيدة المولدية ابتداء من المطلع. .. ومروراً بمدح الرسول. .. وانتهاءً بمدح الأمير

المتفاني في حب الرسول"، فضلاً عن المناسبة التي قيلت فيها القصيدة، وما تتطلبه من تنوّع في مضامينها .

ونكاد لا نلمح في شعر المولديات أثراً للتكلُّف في الصياغة، أو تصنّعاً في الأسلوب، أو تقعّراً في اللغة، بل نجده يتميز بوضوح العبارة، والرصانة، ووقار اللغة، ومتانة الأسلوب الذي تطبعه الصنعة المقبولة بل المحمودة بمهارة استخدامها، وحلاوة تنسيقها، كما امتزج الباعث الموضوعي بالانفعال الإنساني، واستثمر الشعراء في قصائدهم الجهد الإبداعي؛ لإيصال الغرض الشعري إلى المتلقّي من خلال استثارة مشاعره، وانبهاره الفطري بالأداء الجمالي في النص .

ويميل الشعراء إلى تحويل الخطاب في مولدياتهم من الغيبة إلى المباشرة، فقد كان الشائع عند شعراء المدائح النبوية مخاطبة الرسول بضمير الغائب، وهو ما استعمله شعراء المولديات في الإخبار عن الرسول -صلى الله عليه وسلم-، ولكن أكثر ميلهم كان في استعمال ضمير المخاطب، فيكون الحديث موجهاً للرسول، وليس عنه، وهو ما جاء في مناجاة الرسول بدلاً من الإخبار عنه، قال الشاعر الطيب أبو عبدالله بن سودة :

يا خير من علق المسيء بحبله
ما لي سواك وإن أسأت جناية
إنْ لم تكن لي في معادي شافعاً

اللغة:

تعدُّ اللغة واحدة من المؤثرات النصّية في القصيدة المولدية؛ إذْ يعتمد الشعراء على جزالة الألفاظ ووضوحها، بحيث لا تجعل المتلقي يشعر بشيء من القلق والانزعاج؛ لعدم حاجتها إلى شروح لغوية. كما اعتمدوا على قصدية المفردات عند اختيارها بما ينسجم مع الغرض الشعري المقصود، فإن ما وصل إلينا من شعر المولديات يبين أن الشعراء قد تأثّروا بلغة الأدعية والابتهالات، وأن لغتها أدخل في كلام العرب من لغة أغراض الشعر الأخرى، فقد اتسمت بالقوة والجزالة، والبعد عن الحوشي والغريب والمبتذل، وتجلّت فيها سيماء الهيبة والوقار، كما ابتعدت عن ألفاظ

السخرية والتوبيخ، وانحازت في بعض مظاهرها إلى ألفاظ التلوّم النفسي، ومراجعة الذات بما يضفي عليها مسحة حزينة، قال ابن قطبة الدوسي:

نفس تطيع مدى الزمان هواها
كم ذا التشاغل والزمان قد انقضى
تمسي وتصبح في الضلال كأنها

فإن هذه الأبيات مشحونة بالألفاظ الدالة على التلوّم النفسي، ومناجاة الضمير، ومحاسبة الذات على ما لم تقم به من واجب العبادة والإيمان، حيث اعتمد الشاعر على الألفاظ التي تعبّر عن مدى تأنيب الضمير لديه من مثل: (الهوى، الضلالة، الشيب، عمياء) فضلاً عما في أسلوبي النداء والاستفهام الإنكاري من عمق دلالة أغنت النص .

وقال أبو زكريّا بن خلدون:

واخساري يوم القيامة إنْ لم
لم أقدّم وسيلة فيه إلا
يغفِر الله زلّتي واجتراحي
حبّ خير الورى الشفيع الماحي

وألفاظ اللوم والمحاسبة واضحة في اختياره (واخساري) و(زلتي واجتراحي) (لم أقدّم وسيلة) وكلها ألفاظ تحمل دلالة اللوم ومحاسبة الضمير، وتبدو الألفاظ واضحة لا يصعب التقاط دلالتها الثانية؛ وبذلك فإن سهولة الألفاظ ودلالتها المعجمية في النص لم تقف حائلاً دون إغنائه بدلالات أُخرى، وتوظيفها في السياق الشعري. وقد عضّدها بأسلوب التفجّع الذي يحمل دلالة الألم والحزن على التقصير في جنب الله تعالى .

ويترك الشاعر لنفسه حرية استعمال اللغة بما يوفر لها حظاً وافراً من الشعرية، وما ينبثق عنها من ألوان البديع المختلفة، قال أبو إسحاق بن الحاج:

وحيث العقيق وقد صغته
من الدّمع والى عليه انسجاما

والشاهد في ذلك (العقيق) وهو مكان في الديار المقدسة، والعقيق أيضاً من الأحجار الكريمة لونه أحمر، يشير به إلى البكاء دماً بدمع العين، وهو ما أشار إليه في الشطر الثاني، فيما يسمى بالاستخدام عند البلاغيين .

وقد استعمل الشعراء لغة التضاد أو الطباق، لبيان منزلة ليلة الميلاد وأثرها على المسلمين، وكذلك أثرها على الكفّار، قال ابن زمرك:

وبليلة الميلاد كم من رحمة
أمسى بها الإسلام يشرق نوره
نشر الإله بها ومن نعماء
والكفر أصبح فاحم الأرجاء

فقد أفاد الشاعر من خاصية الطباق في البيت الثاني؛ للتعبير عن صورتين متقابلتين تخصّان معنى شعرياً واحداً "حيث إن فضلَ الشاعر يتركّز في الأحكام المحكمة للغة، وحُسن اختيار الكلمات، وليست مهمته في أن يقول ما لم يقله أحد. .. وأن يبلغ خير الأساليب التعبيرية، ويحكم ضروب الإيقاع، والأصوات، والانسجام ."

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

خرّت لمولده الأوثان خاشعةً
وانقضّت الشهب رجماً للشياطين

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

وقال لسان الدين بن الخطيب:

مثّل الله نوره في المثاني
بمثال المشكاة والمصباح

فقد أفاد من الآية الكريمة:)اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ (، مع تحوير في بعض ألفاظها بما يتناسب مع السياق الشعري. وفيها – كما في

نظيراتها - ما يؤكّد وجود علاقة وثيقة كامنة بين ألفاظ اللغة المنتقاة من النص القرآني، وبين لغة النص الشعري، جيء بها عن وعي وقصد؛ لتشكل هذه اللغة أداة تعبيرية مساندة، وعنصراً بنائياً فاعلاً في نسيج القصيدة اللغوي .

كما أن انتشار التصوّف في الأندلس والمغرب سلوكاً وفكراً قد أشاع اللغة الصوفية في معجم اللغة الشعرية بشكلٍ تبدو معه أكثر حضوراً من غيرها في الخطاب الشعري؛ لتميّز هذه اللغة بالحيوية وانسجامها داخل السياق النصي للقصيدة؛ إذ تُقرأ هذه اللغة في السياق بتأويلين: أحدهما ديني صوفي، والآخر غزلي أو خمري، ولهذا فإن الدلالة الدينية أو الغزلية للمفردات لا تتبين من المعنى المعجمي المباشر للمفردة، أو في الجملة الشعرية، وإنما في سياق القصيدة كلّها، في مثل قصيدة عزيز بن يشت التي نحا فيها منحى المتصوّفة، ومطلعها:

القلب يعشق والمدامع تنطقُ

برِحَ الخفاء فكلُّ عضوٍ منطقُ

بيد أننا لا نعدم وجود بعض المفردات التي تصل إلى المستوى الاصطلاحي عند المتصوّفة، وأدّت دورها في البناء الشعري من حيث المضمون والإيقاع بصورة تبدو معها متلائمة مع غيرها من العناصر الأخرى، مثل القطب في قول أبي جعفر بن عبد الملك:

قطب لغرّ فعاله ومقاله

حِكم تدور عليه والأحكامُ

فقد أدار هذا البيت على القطب الذي تجتمع حوله الأشياء، ويكون هو مركز انجذابها، ومصدر قوّتها، مستفيداً من المصطلح الصوفي (القطب) الذي يعني عند المتصوّفة مَنْ بلغ أعلى المقامات في ترتيبهم المقامات أو الحالات التي يمرّ بها الصوفي .

ومثل النفس الأمّارة في قول ابن قطبة الدوسي :

تعساً لها خدّاعة أمّارةً

بالسوء لا يُعدى على عدواها

فبالرغم من أن المعنى الاصطلاحي (النفس الأمّارة) مباشر إلا أننا نستطيع أن نتبيّن المعنى السياقي للنص من خلال ما اصطلح عليه المتصوّفة في ترتيب النفوس

(المطمئنّة، اللوّامة، الأمّارة. ..)، إذْ أفاد الشاعر من هذا المصطلح للتعبير عن مدى انزعاجه من نفسه، بالدعاء عليها بالهلاك؛ لما تغويه بأمور تفضي به إلى الهلاك، فتحول بينه وبين الصفاء وأداء واجب العبادة تجاه الخالق سبحانه وتعالى، حيث لا سبيل إلى الخلاص من شرورها لما فيها من قوّة سحرية في التأثير. وقد عضّد ذلك بصيغة المبالغة (خدّاعة، أمّارة) لبيان شدّة هيمنتها عليه، وتلوّنها في إغوائه .

الصورة الشعرية:

ظلّت الصورة الأدبية تمتح تفصيلاتها من الحياة التي كان يعيشها العرب في فترة النبوّة، صحراوية الملامح والسمات، بيد أن أثر البيئة الأندلسية الفاتنة ألقت بظلالها على شعر المولديات، فظهرت ملامحها في الصورة الشعرية جنباً إلى جنب مع الصورة الصحراوية، والمعاني البدوية، التي ظل الشعراء يتعاورونها، فمن الصور الصحراوية قول أبي إسحق بن الحاج:

بعوجٍ ضوامرَ مثل القسيّ
تسرّد للبيد منّا سهاما

فقد استحضر الشاعر صورة صحراوية تتمثل بتشبيه وسائل التنقل والترحال بالقسي في ضمورها ودقة صنعها، وهي أفضل ما تكون عليه الراحلة. ولعلّ مردّ رجوع الأندلسيين في أساليبهم وأفكارهم إلى الأفكار والأساليب البدوية القديمة "إلى أن العرب من أشدّ الأمم عصبية وحنيناً إلى وطنهم وعيشهم الأوّل، إذْ كانوا لا يزالون يميلون إلى أخيلتهم الأولى."

ومن الصور التي عكست بيئة الأندلس الزاهية في شعر المولديات ما قاله ابن الخطيب:

جادَ عهد الهوى من السُّحب هامٍ
كلمّا أخْضَلَ الربوعَ بكاءٌ
مُسْتهلّ الوميض ضافي الجناحِ
ضحكتْ فوقها ثغور الأقاحي

فهذه الصورة مستمدة من معطيات البيئة الأندلسية ومظاهرها الحضارية، المتمثّلة بكثرة الأزهار والنواوير وتفتّحها، وقد أقامها الشاعر على الاستعارة، بوصفها واحدة من عناصر التشكيلات الجمالية للنص .

ومن الصور التي جمعت بين بدوية الصورة وحضريتها قول ابن الحاج:

ولاحت قُبا والنخيل التي
كمثل العرائس حلّيتـها
يطيل النسيم لهن انتسـامـا
بدمعي نثاراً وشعري نظاما

فقد شبّه ابن الحاج معطيات البيئة البدوية المتمثّلة بنخيل منطقة (قبا) بمعطيات البيئة الأندلسية المتمثلة بالعرائس وما تتزين به وهي صورة مألوفة عند الأندلسيين في تصوير بيئتهم الفاتنة .

وبذلك فإن الشعراء قد جمعوا في صورهم بين نوعين من الخيال: خيال فرضته الحياة الحضرية التي كان يعيشها الشعراء، وخيال ذهني متعلّق بالموروث البدوي القديم الذي شكّل نسقاً ثقافياً في موروثهم الشعري .

وإدراكاً من الشعراء ما للصورة الشعرية من أثرٍ فعّال في تقوية خطابهم الشعري، فقد نوّعوا بأنماطها، أداروا بعض صورهم على أسلوب التشبيه المقلوب، وهو أن يجعل الشاعر الأصلَ فرعاً، والفرع أصلاً "ولا تجد شيئاً من ذلك إلا والغرض به المبالغة"، قال أبو القاسم بن حميد:

جادَ الغمامُ بصَوْبه الهتّانِ
وحكتْ بروقٌ أبرقتْ بجلاله

فإنّ الشاعر شبه صورة المطر المنسكب من الغمام بما يسكبه من دمع أجفانه، أسىً ولوعة وشكوى، على أن مألوف الشعراء في هذا المعنى هو تشبيه انسكاب دمع العين بانسكاب المطر من الغيوم، وكذلك فعل في البيت الثاني، بيد أن الشاعر لجأ إلى هذا النوع من التشبيه للدلالة على المبالغة في توصيف الحالة التي هو عليها في سياق النص .

وكعادة الأندلسيين في الاتّكاء على ما كان يميز حياتهم من حيث دوام الصراع مع أعدائهم، فقد استمدوا بعض عناصر صورهم من ساحات القتال، قال ابن الخطيب:

وكأنَّ الظلامَ عسكرُ زنجٍ
ونجوم الدّجى نصول الرماح

فقد شبّه الظلام بشدّة سواده بعسكر من الزنج، كما شبه النجوم وشدّة ضيائها بلمعان نصول الرماح، وهي معانٍ مستمدّة من معطيات الحروب، وأدوات القتال ووسائله .

كما كان التوجيه بالمصطلحات الدينية المستمدّة من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والسيرة النبوية –رافداً رئيساً من الروافد التي استقى منها الشعراء مادة صورهم، ومن ذلك قول إسماعيل بن الأحمر:

ورجّ به الإيوان لمّا تركّعتْ
شريفاته في حين صلّى جدارها

فقد أفاد الشاعر من كيفية أداء العبادات من حيث الركوع والصلاة، وما فيهما من تعبير عن الخشوع والتذلّل لله سبحانه وتعالى، وبذلك فإن المرجعية الدينية تشكل عنصراً مهماً في البناء الشعري، من خلال المستوى الإيقاعي ومحدّدات التناص التي تحكم النص.

الإيقاع الشعري:

يعدُّ الإيقاع جزءاً رئيساً من عناصر البناء الجمالي في النص الشعري ومساقط التأثير في نفس المتلقي؛ لما له من أثر انفعالي يؤدّيه في النفس البشرية، فهو التشكيل الصوتي للنص بجميع مظاهره: الجناس، رد العجز على الصدر، التكرار، التقديم والتأخير، والترصيع والقافية، وكل ما من شأنه أن يؤدي أثراً صوتياً في النص، لما لهذا التشكيل من إيحاء وقوّة تأثير، "وقد تعددت مناحي الأثر الموسيقي، بين باحثٍ عن رقيٍّ روحي. .. وقاصد انفعال" وقد التزم الشعراء الحدود المقبولة في الاستعانة بالإيقاع في شعرهم، ولم يلجأوا إلى المبالغة في استعماله؛ لأن التعويل عليه دون الالتفات إلى إيحاءاته يكون عبئاً على النص وليس مجمّلاً له .

ظلت الأوزان التي رصدها الخليل بن أحمد عماد القصيدة المولدية في شكلها البنائي، فلم يتهاون الشعراء في المبنى الشعري: فلا اختلال في وزن، أو عدم استواء؛ إذ لا نقف على شيء يمكن أن ينبئ عن تجديد في شكل القصيدة العام، أو أوزانها، باستثناء ما ورد من إشارة إلى غناء الحميني وهو الشعر الملحون، وهو ضرب آخر من مظاهر الاحتفال بالمولد النبوي، لم تسعفنا المصادر التي بين أيدينا في الاطلاع على نصوصه .

وقد بنى الشعراء قصائدهم على البحور ذات النفس الطويل في إيقاعها على تفاوت فيما بينها من حيث كثرة الاستعمال، ولم يلجأوا إلى البحور القصيرة، بيد أن أكثر البحور دوراناً في شعر المولديات البحر الكامل؛ لما يتسم به من امتلاء موسيقي، وإيقاعٍ شجي .

ومن بين المؤثرات الإيقاعية في شعر المولديات اعتماد الشعراء على الازدواج أو الترصيع؛ بحثاً عن المستوى الصوتي في النص، وما يرتبط به من تأثير في تأكيد المستوى الدلالي، لا سيما أن هذا النوع من الشعر يعتمد كثيراً على الإلقاء أكثر مما يعتمد على الكتابة المقروءة، ومثال ذلك ما قاله ابن زمرك الغرناطي :

حريص على التقوى خفيف على الهدى

أبرّ مَن استرحمتهُ فترحَّما

إن هذا التقطيع الصوتي يحدث تنغيماً إيقاعياً يُضاف إلى السياج الموسيقي في النص، وهو ما يمكن أن يسمى تكثيف النمطية الإيقاعية في النص من خلال التقابل الإيقاعي بين أجزاء البيت الواحد، يبلغ مدى ذلك بما يسمى ظاهرة الترصيع، حتى يبدو البيت سلسلة من التقطيعات الصوتية المتوالية .

ولعلّ مردّ هذه الموازنة يتعلّق بما تتركه المعاني الموجودة في هذا البيت من أثر طيّب وراحة نفسية، وتوازن عاطفي، يتناغم مع التوازن الإيقاعي بين أجزاء البيت الواحد، حيث أسهم ذلك في تعميق دلالة النص، وتقوية التأثير في المتلقي، فإنّ "للإيقاع الصوتي المؤثّر دلالات بلاغية، لا تقلّ أهميتها عن دلالة الألفاظ، وتزيد أهمية الإيقاع الصوتي إذا تطابقت دلالتها مع دلالة الألفاظ، أو وسّعتها أو أكملتها ."

ومن الأدوات الفنية التي حاول الشعراء من خلالها التنويع في الإيقاع الشعري – ردُّ العجز على الصدر، قال أبو البركات بن الحاج في وصف ليلة الميلاد:

واستبشر الأبرار منها بالتي
فبحار أحوال النبي زواخرٌ

فهذه الأداة الفنية - كما يبدو من المثال– تؤدي دوراً مؤثراً في إغناء النص، فكأنها رجع الصدى فيه: إيقاعاً ودلالة، وما يمكن أن تمثّله من تكرار لفظي، وتكرار إيقاعي، يحاكي بها نفسية الشاعر المتلهّفة للقاء الرسول الكريم، أو لزيارة ضريحه، والتغنّي بليلة الميلاد .

التكرار :

يعدُّ التكرار أسلوباً من أساليب الفصاحة عند بعض النقّاد، فهو عندهم من "محاسنها لا سيما إذا تعلّق بعضه ببعض"، وهو ظاهرة واضحة في مجمل شعر المولديات، ويحقّق أهدافاً كثيرة في المعنى والتركيب والإيقاع الشعري، ولهذا التكرار بواعثه النفسية والفنيّة، وقد يأتي لغرض بلاغي محض، حيث يكون الشاعر في حال من التوتر والانفعال وهو ينظم قصائده، قال ابن زمرك :

يا حبّذا تلك المعالم والربا
حيث النبوّة قد جلت آفاقها
حيث الرسالة فُصّلت أحكامها
حيث الشريعة قد رست أركانها
حيث الهدى والدين والحقّ الذي
حيث الضريح يضمُّ أكرمَ مُرسل

فقد كرّر الشاعر عبارة (يا حبّذا) للتعبير عن الشوق واللهفة والإجلال، ثُمَّ (حيث) في أوائل الأبيات لما تحمله من الدلالة المكانية؛ ولما لهذه الدلالة من جلال ووقار، ولكي تأخذ بعدها الديني فقد عضّدها الشاعر بما استوحاه من آيات القرآن الكريم التي زادت من جلال المكان ووقاره .

وقال لسان الدين بن الخطيب :

عليك صلاة الله يا خير مرسلٍ

عليك صلاة الله يا خيرَ راحـمٍ
عليك صلاة الله يا كاشفَ العَمَى

ويتبين من هذا النص جانبان من حيث توظيف التكرار فيه: جانب إيقاعي في توليد الجرس اللفظي في النص، الذي يعطيه زخماً صوتياً متكرّراً، وجانب في الدلالة إذ إن كثرة الصلاة على النبي وإظهار مناقبه في أمته يؤدي إلى كمال محبته وتعظيمه، واتباع شريعته .

وقال أبو جعفر بن عبدالملك:

لولاه ما فُتقتْ بزهْر الزّهر في
لولاه ما غطّى على مسك الدّجى
لولاه ما رفعت بجنات العُلا

وفيه تكرار لفظ (لولاه) في أوائل الأبيات وما يؤديه من تكرار صوتي إيقاعي، وما يؤديه من دلالة الامتناع لوجود، بمعنى لولا وجوده ما كانت الأمور التي ذكرها قد تحققت، وقد جاء بهذا التكرار ليؤكّد هذه السمة للرسول الكريم .

إنّ الوظيفة الفنية التي بدت من التكرار في الأمثلة السابقة جاءت لربط أجزاء النص بعضه ببعض على مستوى الألفاظ من جانب، وعلى مستوى المعاني من جانب آخر، وعلى المستوى الإيقاعي من جانب ثالث، حيث تشكل هذه التكرارات بؤرة تجتمع حولها المعاني المختلفة في القصيدة، بمعنى أنها وظيفة بنائية تبدو في التماسك النصّي للقصيدة من حيث تركيب الجملة الشعرية، والوحدة الدلالية للنص، والإيقاع. وقد أدّت هذه التكرارات إلى جذب أجزاء النص نحو المعنى المحوري فيه، ولم تخرج عنه، حيث تنحصر المعاني في المثال الأول في قدسية المكان، وفي المثال الثاني تنحصر في إظهار مناقب الرسول الكريم، وفضائله، وفي المثال الثالث تنحصر في بيان الحقيقة المحمدية .

وصفوة القول: إنّ شعر المولديات شكّل ظاهرة أدبية في كل من الأندلس والمغرب العربي، وارتبط ارتباطاً وثيقاً بالاحتفالات التي كانت تقام هناك لمناسبة المولد النبوي، في شهر ربيع الأول من كلّ عام .

وكان ميدان تنافس بين الشعراء، ومناسبة للساسة للتقرّب من العامّة والخاصة، واكتساب ولائهم؛ إذْ خضع هذا الشعر لأحكام السياسة، وسارت القصيدة المولدية في ركابها .

واتسم هذا اللون من الشعر بسمات موضوعية وفنية جعلت منه غرضاً شعرياً قائماً بذاته؛ إذْ جمع بين نوعين من المديح: المديح النبوي الذي يأتي أولاً في بنية القصيدة، ثمّ المديح السياسي، وما يستتبع ذلك من وجود موضعين للتخلّص؛ التخلّص من المقدّمة إلى المديح النبوي، من خلال استحضار مشهد الرحلة في القصيدة العربية الموروثة، ثم التخلّص من المديح النبوي إلى المديح السياسي من خلال صيغة أفعل التعجّب (أفعل بِ).

وامتازت القصيدة المولدية بوحدة الموضوع، ومتانة الأسلوب، فضلاً عن جزالة الألفاظ ووقارها؛ والجمع بين الصورة الأدبية البدوية، والصورة الحضرية المستمدّة من البيئة الأندلسية.

المحاضرة التاسعة: القصيدة الصوفية

القصيدة الصوفية

مفهوم التصوُّف

من يتأمل الاشتقاقات اللغوية لكلمة التصوف، فإنه سيجد أن الكلمة تدل على عدة معانٍ كالدلالة على الصفاء والصفو؛ لأن همَّ المتصوّف هو تزكية النفس وتطهيرها وتصفيتها من أدران الجسد وشوائب المادة والحِس، وقد تُشير الكلمة إلى أهل الصفة الذين كانوا يسكنون صفة المسجد النبوي، ويعيشون على الكفاف والتقشف وشظف العيش، ويزهدون في الحياةِ الدنيا. وهناك من يربط التصوّف بلباس الصوف؛ لأن المتصوفة كانوا يلبسون ثيابًا مصنوعة من الصوف الخشن، في حين ذهب (البيروني) إلى أن التصوّف مُشتق من كلمة (صوفيا) اليونانية، والتي هي بمعنى الحكمة.

وعلى الرغم من تعدد معاني كلمة التصوف، فإن الدلالة الأميل إلى المنطق والصواب هي اشتقاقها من الصوف الذي يشكِّل علامة تميز العارف وتفرُّد الزاهد عن باقي الناس داخل المجتمع العربي الإسلامي، وقد يكون هذا تأثرًا بالرهبان النصارى أو تأثرًا بأحبار اليهود.

ويقصد بالتصوف في الاصطلاح تلك التجربة الروحانية الوجدانية التي يعيشها السالك المسافر إلى ملكوت الحضرة الإلهية والذات الربانية من أجل اللقاء بها وصالًا وعشقًا، ويمكن تعريفه كذلك بأنه تحلية وتخلية وتجلٍّ، ويمكن القول أيضًا بأن التصوف هو محبة الله والفناء فيه والاتحاد به كشفًا وتجليًّا من أجل الانتشاء بالأنوار الربانية والتمتع بالحضرة القدسية. [2]

تقول رابعة العدوية:

أحبُّكَ حُبَّينِ حُبَّ الهَوَى وحُبًّا لأنكَ أهْلٌ لِذَاكَ

فَأمَّا الذِي هُوَ حُبّ الهَوى فشُغْلِي بذكرِكَ عمَّنْ سِوَاكَ

وأمَّا الذِي أنْتَ أهْلٌ لَهُ فكَشْفُكَ لِي الحُجْبَ حتَّى أرَاكَ

أهمية النزعة الصوفية في الأدب عامةً والشِعر خاصةً

تعددت أغراض الشِعر العربي وألوانه على مر العصور من مدح، ورثاء، وهجاء، وتشبيب، ووصف.. إلخ، وعلى الرغم من ذلك، فلم يلقَ الجانب الديني الروحي

في الأدب الاهتمام الأمثل إلا في عصر صدر الإسلام؛ حيثُ كان الشِعر قد سخَّر جهوده لخدمة الدعوة الإسلامية الناشئة.[3]

ولعل عدم الاهتمام اللائق بالجانب الروحي والإسلامي والصوفي في الشِعر قديمًا وحديثًا، كان نتيجة عوامل عدّة منها:

قِلّة الشعراء المهتمون بالجانب الروحي في الشِعر؛ وذلك راجع إلى الطبيعة البشرية التي كثيرًا ما تنشغل بأمور الدنيا.

ترسُّخ في كثير من الأذهان فكرة أن الإسلام يحط من قدر الشعراء والشِعر؛ لذا انفرد بالساحة الشعرية -في أغلب الأحيان- نفرٌ من الشعراء الذين جاءت أغراضهم الشعرية مُعبرة عن انشغالاتهم بالدنيا ومفاتنها ولهوها، بل ومجونها، ونبت الشِعر الديني الروحي بعيدًا على استحياء؛ مما نتج عنه الإغفال عن دراسة الأدب الروحي والوجداني، وتُركّت الساحة للأدب الدنيوي.

كانت قصور الخلفاء والأمراء والملوك هي المنابر التي يتم من خلالها شهرة الشاعر وذيوع صيته؛ لأنها كانت بمثابة المراكز الثقافية والإعلامية. أما الشِعر الروحي والصوفي فقد نبت بعيدًا عن أحضان القصور؛ لعزوف أربابه عن الدنيا، وتعففهم عن الوقوف بأبواب الملوك؛ ولذا لم ينل هذا الشِعر القدر الكافي من الشهرة والذيوع.[4]

يقول زكي مُبارك:

إي والله! كان للصوفيَّة أدبٌ وهو أعلى وأشرف من أدب البحتري والمتنبي وأبي العلاء، ولكن طافت بالنفس طائفة من الجهل؛ فتوهّموا أن لا صِلة بين الأدبِ والدين، وراحوا يقفون فيما يتخيرون عند الكتاب والشعراء الذين ألفوا الروح المدنية، واتخذوا غذائهم من الكؤوس المترعة، والوجوه الصباح

أغراض الشعر الصوفي

لعلَّ أهم موضوع عبَّر عنه الشعر الصوفي هو الحبُّ الإلهيّ.

يقول الحلاج:

أَحْرُفٌ أَرْبَعٌ بِهَا هَامَ قَلْبِي وَتَلاَشَتْ بِهَا هُمُومِي وَفِكْرِي

أَلِفٌ أَلَّفَ الْخِلاَئِقَ بِالصُّنْعِ الجَمِيلِ فَلاَمٌ عَلَى السَّلاَمَةِ تَجْرِي

ثُمَّ لاَمٌ زِيَادَةً في الْمَعَالِي ثُمَّ هَاءٌ بِهَا أَهِيمُ وَأَدْرِي

والحبُّ الإلهيّ يتنوع بتنوع تجارب المتصوّفة ونظرتهم له؛ فالمحبَّة عند الصوفية لا يجوز النظر إليها على أنها غرض واحد فحسْب، فهي في التصوّف تتسع لتشمل العديد من الموضوعات المتعلقة بها.. فهناك علاقة المحبَّة والشوق إلى المحبوب، وعلاقة المُحِب وابتلاء المحبوب، وهناك علاقة ترتبط بالمقام الذي يصير إليه الصوفي، فالمُحِب الذي يرقى في المقامات الصوفية يرى المحبوب بنظرة تختلف باختلاف المقام الذي يصير إليه.[5]

وإذا كان الحُبُّ الإلهيّ في الشعر الصوفي هو الموضوع الأول والأهم، فهناك أيضًا الزُهد، والحِكَم، والدُعاء، والتسبيح، والاستغاثات، والأخلاق، وتزكية النفس، والمناجاة، والغزل الصوفي، والنصائح والوصايا، وخطرات النفس، والمدائح النبوية.

سِمات الشعر الصوفي وخصائصه

الحُبُّ الإلهيّ هو الموضوع الأبرز في الشعر الصوفي، فهو عندهم ليس مجرد موضوع شِعري، بل هو منهج حياة، ودين يعتنقونه، ويعيشون له.

العناية بالحديث عن دخائل النفس وأسرارها، واستخدام أسلوب الاستبطان الذاتي.

عدم الاحتفال بالجزالة والفخامة والزينة اللفظية.

الرمزية في التعبير.[6]

يقول شمس الدين التبريزي:

لايوجد فرق كبير بين الشرق والغرب، الشمال والجنوب.. فمهما كانت وجهتك، يجب أن تجعل الرحلة التي تقوم بها رحلة فى داخلك؛ فإذا سافرت فى داخلك، فسيكون بوسعك اجتياز العالم الشاسع وماوراءه.

الشعر الصوفي القديم

يُعَد الشعر الصوفي واحدًا من فنون الأدب التي ظهرت في العصور الإسلامية، فقد تطوَّر تطوُّرًا عميقًا؛ فقد استفاد من التراث الشِعري الذي سبقه، وحاكى أغراضه المختلفة، مُضيفًا إليها مميزاته ونكهته الخاصّة، حيثُ شكَّل الاتجاه الصوفي أحد أقوى الاتجاهات الشِعرية في القرن السابع الهجريّ، إلى يومنا هذا.

فالقارئ للشِعر الصوفي والمُتمعِّن في جمال لغته وطريقة نظمه وتنوُّع أساليبه، يجد أن لغة التصوُّف في جماليتها المُميَّزة لها، تخلق وِحدة فنيّة، ومن ثم شعوريّة، وفكريّة، ترتفع بالمشاعِر، وهي تُعبِّر عن تجربة عرفانية فريدة، تكشف الدلالة عن وعي مُرهف وحِس وثاب، قائمة على القصدية، مُنفتحة على تصوُّر شدة الخصوصية.

كذلك هي لُغة المتصوفة التي اخترعوها، فهي على رقتها، وسهولتها، وتنوُّعها، ذات دلالة اشتقاقية خاصّة، ولقد حصرها الشعراء المتصوفة في مستوى أساسي، وهي الإشارة أو التلويح، فهذه اللغة العامرة بالدلالات، هي التي تعارف عليها المتصوفة، فخصوصيتها تنأى بنفسِها كثيرًا عمّا يعتقده البعض في كونها وليدة ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية قاهِرة.[1]

أطوار الشعر الصوفي

الطور الأول

يبدأ من ظهور الإسلام وينتهي في أواسط القرن الثاني للهجرة؛ وكل ما بين أيدينا منه طائفة كبيرة من الحِكَم والمواعظ الدينية والأخلاق تحث على كثير من الفضائل، وتدعو إلى التسليم بأحكام الله ومقاديره، وإلى الزُهد والتقشُّف وكثرة العبادة والورع، وعلى العموم تصوُّر لنا عقيدة هذا العصر من البساطة والحيرة.

الطور الثاني

بدأ من أواسط القرن الثاني الهجري إلى القرن الرابع. وهنا يبدو ظهور آثار التلقيح بين الجنس العربيّ والأجناس الأخرى، وفيه يظهر اتساع أفق التفكير اللاهوتي، وتبدأ العقائد تستقر في النفوس على إثر نمو علم الكلام. وفيه يظهر عنصر جديد من الفلسفة.

والأدب الصوفي في طوريه الأول والثاني أغلبه نثر، وإن ظهر الشعر قليلًا في طوره الثاني. وفي الطور الثاني هذا يبدأ تكون الاصطلاحات الصوفية والشطحات.

الطور الثالث

يستمر حتى نهاية القرن السابع وأواسط القرن الثامن، وهو العصر الذهبي في الأدب الصوفي، غنيّ في شعره، غنيّ في فلسفته، شِعره من أغنى ضروب الشعر وأرقاها، وهو سلس واضح وإن غمض أحيانًا.

هذا، وقد تطور الأدب الصوفي نثرًا وشعرًا، وبلغ الشعر الصوفي ذروته مع ابن العربي وابن الفارض في الشعر العربي، وجلال الدين الرومي في الشعر الفارسي.

ولم يظهر الشعر الصوفي إلا بعد شعر الزهد والوعظ الذي اشتهر فيه كثيرًا أبو العتاهية، وقد ظهر الشعر الصوفي كذلك بعد شعر المديح النبوي وانتشار التنسُّك والورع والتقوى بين صفوف العلماء والأدباء والفقهاء والمحدثين كـ إبراهيم بن أدهم، وسفيان الثوري، وداود الطائي، ورابعة العدوية، والفضيل بن عياض، وشقيق البلخي، وسفيان بن عيينة، ومعروف الكرخي، وعمرو بن عبيد، والمهتدي. ويعني هذا أن الشعر الصوفي ظهر في البداية عند كبار الزهاد والنساك، ثم أخذت معالمه تتضح في النصف الأول من القرن الثالث الهجري. فـ ذو النون (ت245هـ) واضع أسس التصوف، ورأس الفرقة لأن الكل أخذ عنه وانتسب إليه، وهو أول من فسر إشارات الصوفية وتكلم في هذا الطريق. (2)

يقول ابن الفارض:

قلبى يُحَدّثنى بأَنّكَ مُتْلِفِى روحى فِداكَ عرَفْتَ أمَ لم تَعْرِفِ
لم أَقْضِ حَقّ هَواكَ إن كُنتُ الذى لم أقضِ فيِه أسىً ومِثليَ مَنْ يَفي
ما لى سِوَى روحى وباذِلُ نفسِهِ فى حُبّ مَن يَهْواهُ ليسَ بِمُسرِف

الشعر الصوفي الحديث

إذا كان الكثير من المتصوِّفة هم الذين كتبوا الأشعار الصوفية في محبّةِ الله وفنائه في الشعر العربي القديم، ففي العصر الحديث نجد الشعراء هم الذين دبجوا تجارب صوفية في قصائد ذاتية وجدانية كما في القصائد الرومانسية عند عبد الكريم بن ثابت في مصنفه الشعري: «ديوان الحرية» الذي قدم فيه الشاعر رحلات صوفية وجدانية يقوم بها الشاعر السالك المسافر بتعراجه في السماء، وهو في حالة سكر وانتشاء، ولا يعود إلى وعيه إلا مع فترة الصحو ويقظة اللقاء والوصال. ولابد أن نذكر شاعرًا رومانسيًا آخر أبدع الكثير من القصائد الصوفية ألا وهو: الشاعر المصري محمود حسن إسماعيل كما في ديوانه الشعري: «قاب قوسين» الذي يقول فيه مُعبِّرًا عن حالة الكشف الصوفي والتجلي الرباني:[8]

مزّقِي عن وجهكِ اليانع، أسمال القناع

وارفعي الستر، بلا خوف على أي متـاع
زادك النور، وفي دربكِ ينبـوع الشعـاع

الشعر الصوفي المعاصر

مع انطلاق الشعر العربي المعاصر أو ما يُسمَّى بشعر التفعيلة منذ منتصف القرن العشرين، بدأ الشعراء يشغلون التراث في شعرهم على غرار تجربة (إليوت) في ديوانه «أرض اليباب»، حينما اتكأ على الموروث الأسطوري لنعي الحضارة الغربية وإعلان إفلاسها. واقتداءً بـ إليوت غدا الشعراء العرب المعاصرون يوظفون التراث الأسطوري والتاريخي واستخدام الأقنعة الدينية والفنية والأدبية والصوفية، وتشغيل الرموز المكانية والطبيعية واللغوية من أجل خلق قصيدة الرؤيا والانزياح التي تتجاوز طرائق الاجترار والامتصاص والاستنساخ في التعامل مع التراث إلى طريقة الحوار والتناص قصد خلق تعددية صوتية تحيل على المعرفة الخلفية للكاتب ومرجعياته الثقافية وسمو حسه الشعري، وجمعه بين المتعة والفائدة في شعره.

وقلما نجد شاعرًا عربيًا معاصرًا يكتب شعر التفعيلة أو الشعر المنثور بدون أن يوظف التراث أو يشغل الكتابة الصوفية أو يستلهم الشخصيات الصوفية أو يستعمل تعابير المعرفة اللدنيّة أو يستحضر مقتبسات المتصوفة والوعّاظ أو ينحو منحاهم في التخييل والتجريد واستعمال الرموز و الاستعانة برشاقة الأسلوب وتلوين النصوص الشعرية بنفحات الدين والعرفان الباطني.

هذا، وإن استعارة الشخصيات الصوفية مثلت ظاهرة واضحة في الشعر المعاصر، وقد اختار شعراؤنا المعاصرون شخصيات عديدة من أهل التصوف واجهوا بها قارئ قصائدهم، واتخذوا منها قناعًا يتحدثون به ومن ورائه عن مشاغلهم ومعاناتهم ومواقفهم. وليس ذلك فحسب، بل نجد الشاعر المعاصر أحيانًا يندمج في الشخصية الصوفية ويحل فيها حلولًا صوفيًا. ويتحد بأبعادها بفعل تشابه أحواله بأحوالها.

ومن الشعراء الذي وظفوا الخطاب الصوفي نذكر: بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وأدونيس، وصلاح عبد الصبور، ومحمد الفيتوري، وخليل حاوي، ومحمد عفيفي مطر، ومحمد محمد الشهاوي، «أحمد الطريبق أحمد،

ومحمد السرغيني، وحسن الأمراني، ومحمد بنعمارة، وعبد الكريم الطبال، وأحمد بلحاج آية، وارهام، ومحمد علي الرباوي.. وآخرين.[7]

ويتضح لنا مما سبق، أن المتصوّفة والشعراء على حدٍ سواء استعملوا الكتابة الشعرية للتعبير عن تجاربهم العرفانية، وأحوالهم الذوقية، ومجاهداتهم النفسية، ومقاماتهم الباطنية.

تقول نازك الملائكة:

أطفئ الشمعةَ فالرُّوحانِ في ليلٍ كثيفِ
يسقطُ النورُ على وجهينِ في لون الخريف
أولا تُبْصرُ؟ عينانا ذبولٌ وبرودٌ
أوَلا تسمعُ؟ قلبانا انطفاءٌ وخمودُ
صمتنا أصداءُ إنذارٍ مخيفِ
ساخرٌ من أننا سوفَ نعودُ
غرباءْ

كتابة وإعداد: هبة خميس

مراجعة علمية ولُغوية: آلاء مرزوق

تحرير: زياد الشامي

المصادر:

مرسلي بولعشار.الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة. جامعة وهران: أحمد بن بلة, 2014.

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

د.فايز ترحيني. الإسلام والشعر. ط1. بيروت. دار الفكر اللبناني. 1990م. 104؛

د.مبارك زكي. التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق. 1/37 وما بعدها.

د.زيدان يوسف. شعر الصوفية المجهولون. 129.

سلمان نور. معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي. 74.

بنعمارة محمد: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع ، المدارس، الدار البيضاء، ط 1، 2001م، ص: 266.

محمود حسن إسماعيل: ديوان قاب قوسين، ط الأولى، 1964م، دار العروبة، القاهرة، ص:10؛

المحاضرة العاشرة: شعر المعارضات

شعر المعارضات

مفهوم شعر المعارضات تُعرّف المعارضة لغةً على عدة أوجه، فيُقال عارض الشخص بالمسير أي سار، ومشى حياله، ويقال عارض الكتاب بالكتاب أي قابله، وعارض الشخص بمثل ما صنع أي أتى بمثل ما فعل.[١] أمّا اصطلاحاً فقد تم تعريف شعر المعارضات بأنّه نظم شعرٍ موافق لشعرٍ آخر في موضوع معين، حيث يلتزم نظم الشعر الآخر في قافيته، وبحره، وموضوعه التزاماً تاماً يحرص فيه الشاعر على مضاهاة الشاعر المعَارَض في شعره إن لم يتفوق عليه، وقد يلجأ الشاعر إلى هذا النوع من الشعر عندما يرى في شعر غيره من الشعراء ما يمتاز به من فصاحة، وروعة صياغة، أو صور معبرة، وغيرها من أمور تثير في نفسه العجب.[٢] أنواع المعارضات الشعرية مع الأمثلة لقد تنافس الشعراء قديماً، وحديثاً في شعر المعارضات وفيما يأتي عرض لأنواع المعارضات الشعرية مع الأمثلة:[٣] معارضة الشعراء القدماء للقدماء اشتهر هذا النوع من الأدب بين الشعراء قديماً، وخصوصاً في فترة الازدهار، ومن الأمثلة على هذا النوع، معارضة صفي الدين الحلي للمتنبي وفق ما يأتي:[٣] قول المتنبي: في قصيدته الشهيرة، التي امتدح بها علي بن منصور الحاجب، والتي مطلعها: بأبي الشموس الجانحات غواربا اللابسات من الحرير جلابباً قول صفي الدين الحلي: معارضاً المتنبي بقصيدته التي امتدح بها السلطان ناصر بن محمد قلاوون ومطلعها: أسبلن من فوق النُهود ذوائباً فجعلن حبات القلوب ذوائباً معارضة الشعراء المحدثين للقدماء لقد انتقلت المعارضات الشعرية من العصر القديم إلى العصر الحديث، ومن أبرز القصائد التي تعرض هذا النوع قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي، في معارضته للبحتري وفق ما يأتي:[٣] قول البحتري: في قصيدته الشهيرة التي وصف بها إيوان كسرى، ومطلعها: صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جِبس قول أحمد شوقي: معارضاً البحتري بقصيدته التي وصف بها آثار المسلمين في الأندلس، ومطلعها: اختلاف النهار والليل يُنسي اذكرا لي الصبا وأيام أُنسي أثر شعر المعارضات في التراث الأدبي لقد برز شعر المعارضات بين القدماء، والمحدثين، وتنافسوا فيما بينهم تنافساً كبيراً؛ ليظهر كل شاعر بشعره على الآخر، مما كان له آثار عظيمة في التراث الأدبي، نذكر منها ما يأتي:[٣] تجاوز مرحلة التقليد، والانطلاق إلى سياق الإبداع،

والابتكار، فقد فاق بعض المعارِضين فيما نظموه مَن عارضوهم من الشعراء، من حيث الأسلوب، والدلالات، والمضمون. إذكاء روح التنافس بين الشعراء النهاء لعرض قدراتهم في ميادين الشعر، مما جعل رياض الأدب خصبة بالفرائد، والنوادر، ليشيدّوا بذلك صرحاً أدبياً عظيماً يصور المعنى الحقيقي لمقولة الشعر ديوان العرب. المحافظة على التراث الشعري القديم، والحديث عبر مر العصور؛ بما أضافه شعر المعارضات من صفحاتٍ ناصعة إلى ديوان الشعر صبَّت جميعها في بحر الأدب العربي فأثرته.

المراجع

زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي الرازي (1420هـ- 1999م)، مختار الصحاح (الطبعة الخامسة)، بيروت : الدار النموذجية، صفحة 205، جزء الأول.

أحمد الشايب (1954 م)، تاريخ النقائض في الشعر العربي (الطبعة الثانية)، مصر: مكتبة النهضة المصرية، صفحة 7.

أ ب ت ث عبد الرؤوف زهدي مصطفى، عمر الأسعد (2009)، المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث الأدبي، صفحة 904،905،911،916،919 .

المحاضرة الحادية عشر: القصة الشعرية

القصة الشعرية

القصة الشعرية فن عريق في تاريخ الآداب الإنسانية، نجدها ابتداء في الملاحم، والفن الملحمي هو الفن القصصي الشعري، هذا هو الأساس الذي تنطلق منه دراسات القصة الشعرية الأولى.

التأصيل الاصطلاحي لفن القصة الشاعرة.

قبل أن نسيح ثقافيًّا ونقديًّا مع مصطلح (فن القصة الشاعرة The poet's story)-ويترجمها دعاتها بالمنطوق العربي هكذا-(Alkesa Alsha'era)لابد من أن نمهد له بتقرير أن اصطلاح الأدب ((literatureفي مفهومه الخاص هو الأدب الخالص الذي لا يقصد به التعبير عن معنًى من المعاني فقط، بل يراد به أيضًا أن يكون جميلًا بديعًا مشتملًا على تصور الأخيلة الرقيقة، والمعاني الدقيقة، مؤثرًا في عاطفة المتلقين: قراء وسامعين، مما يهذب النفس، ويرقق الحس، ويثقف اللسان. وهذا الأدب الخالص -من خلال نظرية الأجناس الأدبية -(Literary races)نوعان كبيران: الشعر والنثر. والشّعر (Poetry)شكل من أشكال الفنّ العربيّ الأدبيّ الذي ظهر منذ القِدَم، وهو تعبير إنسانيّ يتّسم بأنّه كلام موزون ذو تفعيلة مُحدّدة، ويلتزم بوجود القافية: وجودًا متفننًا، ويَستخدم الصّور الشعريّة والفنيّة، ويلجأ إلى الرمزيّة، ويحمل في طيّاته أعمق المعاني، والتّشبيهات، وجمالَ الكلمات، ويكتبه الشّاعر ليُعبّر عن أفكاره، ومشاعره، وأحاسيسه، ومُشكلاته، وما يؤمن به، والقضايا الإنسانيّة التي تروق له. وقد كان الشعرُ لسانَ العرب في التّعبير عن أحوالهم، وثقافتهم، وصِفاتهم، وتاريخهم، وحروبهم، وعندما أصبح لكلامهم وزن سمّوهُ شعراً؛ لأنّ العرب شعروا به. وللشعر أربعة أنواع رئيسة، مر بها خلال رحلته العالمية الطويلة، منذ أوليته البدائية العتيقة إلى حالته الحداثية الآنية، وهذه الأنواع هي: الشعر الغنائيّ(الوجداني Emotional poetry):الذي هوتصوير لوجدان الشاعر وتصوير لانطباعاته التي تنعكس من عواطفه ومشاعره وتخيلاته وتجاربه الذاتية المنداحة في كل مجال وميدان. الشعر القصصيّ (Fiction poetry) الذي هو شعر ملحمي أسطوري طويل القالب، والشعر التمثيليّ (المسرحيّ/الدرامي(Dramatic poetry، الذي هو شعرٌ موضوعيّ، ويتميّز بالوحدة العضويّة؛ أي ترتيب الأحداث ترتيبًا زمنيّاً أو سببيّاً، ويُكتَب ليُقال على المسرح

على لسان شخصيات ناطقة، وهو أيضًا قليل في الشعر العربي. ورابع الأنواع الشعرية هو الشعر التعليمي:((Poetry tutorialالذي يعد قسمًا من أقسام الشعر الكبرى، وهو الشعر الذي من خلاله يتم عرض علم من العلوم، ليسهل فهمه وحفظه. وهو يخلو من عنصري العاطفة، والخيال، ويسمى عند العرب بالنظم.ولعل العرب كانوا أكثر الأمم عناية بالشعر التعليمي.

وبناء على هذه التقسيمة النقدية للأجناس الأدبية والمميزة بينها، آمن بعض نقادنا بالفصل التام بين ما هو شعري ونثري، فهذا الدكتور محمد مندور، مثلاً يرى أن النثر وحده هو المؤهل لاستيعاب القصة، وأن القصة في الشعر هي عبث وتبديد للطاقة الشعرية، يقول في كتابه (محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي): ولكن الشيء الذي لا نستطيع أن نفهمه، ونرى فيه عبثًا وتبديدًا للطاقة الشعرية هو أن نرى شاعرًا يحاول أن يكتب قصصًا – ولا أقول أقاصيص – شعرًا، مع أن فن القصة قد نشأ نثرًا، ولا يزال فناً نثريًا في جميع الآداب، بحكم أن النثر أكثر طواعية ومرونة وقدرة على الوصف والتحليل فضلاً عن السرد والقصص". وننتقل من هذا الفصل بين الأجناس الأدبية في العصر الكلاسيكي إلى الدعوة بالتداخل بل الاندماج بين أنواعهما، في آننا الحداثي، ويتمثل ذلك في فنون: الشعر القصصي، أو القصة الشعرية، أو القصة الشاعرة، حيث الجمع بين نوعين أدبيين، لكل منهما أهمية كبرى في الإبداع الأدبي، وخصائصه الفارقة المميزة. وإذا كان الشعر يصور جانب الحياة كما تنعكس على نفس الشاعر فيوحي بها، ويلقي إلينا بأشعتها وظلالها، وإذا كانت القصة تصور الحياة نفسها في جميع دقائقها ولحظاتها؛ فإن هذه الفنون المبنية على التداخل أو الاندماج تجمع بين هاتين الصورتين وتجعلنا نحيا التجربة النفسية الواحدة في نطاق أوسع وأفق أرحب إذ تطرق أبواب تفكيرنا ومشاعرنا وتسمو بخيالنا وتأملاتنا فنحيا التجربة مرتين أو نحياها على شكل مزدوج: حياة الحادثة الواقعية، وحياة الفكر العلوي والخيال السامي، لهذه الأسباب كلها كانت الإجادة في هذه الفنون المتداخلة أو المندمجة إجادة مضاعفة مزدوجة تقتضي عبقرية خاصة؛ وتقتضي براعة في الأسلوب الذي يفسح المجال للقارئ كي يطوف في مرابع النفس وحنايا الوجدان، ويمكنه من

الغوص في أسرار الحياة الإنسانية والإلمام بمذاهبها ومثلها كل هذا في إطار من الأوزان والأنغام.

إذن نتج عن التداخل بين الشعر والقصة عند أدباء عصرنا الحديث ثلاثة فنون أدبية حديثة ومعاصرة، متشابكة، وتكاد تختلط في أذهان النخبة من المثقفين فضلا عن العامة، وهي: الشعر القصصيّ (Fiction poetry) ، و القصة الشعرية(Poetic story)، وفن القصة الشاعرة(Alkesa Alsha'era) ، وهاك بيان هذه الفنون الأدبية الثلاثة المستحدثة: أما الشعر القصصيّ (Fiction poetry) فهو شعر أسطوريّ ازدهر في عصر الشّعوب الفطريّة، الذين تميّزوا في خلط الواقع والخيال والحكاية والتّاريخ، ويُعالج الشّعر الملحميّ بشكلٍ عامّ موضوعًا بطوليّاً يرتكز على فكرة قوميّةٍ، كما يتضمّن الشّعر الملحميّ في الغالب فكرةَ الحرب والدّفاع عن البلاد، وتمجيد أبطال الحرب؛ فهو الذي يروي سِيَرًا و بطولات تاريخية، ويتّسم هذا النّوع من الشّعر بأنّه يُقدّم قصّةً على شكل شعر، وتتوفّر فيه كامل عناصر القصّة الأساسيّة المُتمثّلة في السّرد، وتقديم أحداث القصّة، والوصف في إبراز صفات الأشخاص، والحوار، والنّهاية. والملحمة، والشعر القصصي مصطلحان مترادفان، ودلي ذلك ما ورد على قلم سليمان البستاني مترجم الإلياذة وناظمها شعرًا في مقدمتها: "وأفردت باباً للملاحم أو؛ منظومات الشعر القصصي"، وكذلك ما ورد في مقدمة الإنيادة لفيرجيل "وإذا كان من الصعب تحديد معنى الملاحم البطولية، فإنه يمكننا القول على الأقل بأنها أشعار قصصية"؛ فالشعر القصصي مصطلح سائغ قامت عليه دراسات معاصرة، نجد هذا لدى الدكتور مصطفى هدارة في كتابه: التجديد في شعر المهجر بعنوان " القصص الشعري " يقول: ولدينا في شعرنا القديم بعض المحاولات لأبي نواس في القصص الشعري. أما القصة الشعرية(Poetic story)فهي أسلوب إبداعي من أساليب القريض، ينسج فيه الشاعر قصيدته على المنوال القصصي؛ بحيث يتوفر فيها من العناصر الفنية ما للقصة النثرية. لا يشترط فيها الطول الإيقاعي، ولا النزعة الملحمية والأسطورية، وهي حاضرة في شعرنا العربي في كل عصوره، بدرجات متفاوتة. وكان الباحثون يدرسونها في الشعر العربي تحت عنوان (القصة في الشعر العربي)، مثل كتاب الأستاذ علي النجدي ناصف طبع سنة 1970م، وكتاب الأستاذ

ثروت أباظة، ولم يستخدم هذا الاصطلاح فيما أعلم إلا الباحثة عزيزة مريدين في كتابها القصة الشعرية في العصر الحديث طبع دمشق سنة 1983م. وهذان الفنان: الشعر القصصي، والقصة الشعرية ناتجان بين التداخل-وليس الاندماج- بين فني: القصة والشعر، مع بروز لفن الشعر في كل منهما عن فن القصة، فهما من ألوان وتفريعات فن الشعر في المقام الأول، فالشعر فيهما أساس، والقصة فيهما وسيلة فنية، وحلية تعبيرية أو تشكيلية... أما القصة الشاعرة (Alkesa Alsha'era)فهي من المصطلحات التى حظيت بجدالات نقدية حادة، قرأتها في مظانها الإلكترونية، فأثمرت عن توصيف خاص بها، يمكننا إيجازه في أن:

هذا المصطلح تركيب وصفي، وُصفت فيه القصة بصفة صنوها الأدبي: الشعر، وقد وصفت باسم الفاعل(الشاعرة)؛ تمييزًا لها عن سابقها من فنون، وبخاصة الشعر القصصي والقصة الشعرية، وبيانًا للغاية من هذا الفن، وهو الجمع الدامج بين جماليات هذين الفنين الآسرين: القصة القصيرة، والشعر التفعيلي، والمستند إلى جماليات أخرى؛ فلذتها من كونها قصًّا وكونها شاعرة في آن واحد، وهذا منبع الجدة في القصة الشاعرة؛ ففكرتها جديدة وغير مسبوقة، على الرغم من أنها مكونة من مادتين كانتا موجودتين قبلها، وهما القصة القصيرة والشعر ولكن كان كل منهما منفصلاً وحده . إننا لو تأملنا تكوين (القصة الشاعرة) من مادتي القصة والشعر نجد أنها تحافظ علي موروثيهما الأصيل معًا وتطورهما معًا ..بل وتنادي على كل ذي موهبة كتابية أن يكون شموليًّا, أن يكون شاعرًا وقاصًّا في الوقت نفسه يحيط علمًا بمكونات كل منهما .. إن جمال وكمال القصة الشاعرة أنها لا تمدنا بشعر فقط على حدة ولا بنثر فقط على حدة, بل بالاثنين، تمتعنا في إبداع رائق وراق؛ لأنها قد جمعت الفنيين معًا وطورتهما وغيرت من شكلهما وموضوعهما معًا, وكأننا نعيش بهذه التجربة تجربتين.

إن القصة الشاعرة (Alkesa Alsha'era)هي ذلكم الفن الذي يعد تجديدًا أدبيًّا مصريًّا خالصًا من أية تأثرات خارجية: غربية أو شرقية، ويُقصَد به عند مؤسِّسه المصري -المبدع محمد الشحات محمد- أنه "قص إيقاعي تدويري وفقَ نظام التفعيلة، مؤسَّسة على التكثيف والرمز والمرجعيات الثقافية" أو أنها "قص إيقاعي تدويري

مكثف لأحداث ترميزية مؤسسة على المرجعيات الثقافية وطاقات إبداعية تشكيلية ذات وحدة وجدانية لرموز متباينة في فضاءات حتمية المغايرة، ترفض سلطة القوالب الموروثة.. "

الخصائص الفارقة في القصة الشاعرة:

بقراءة مقال (القصة الشاعرة بين المصطلح والواقع) للمؤسس يمكننا أن نحدد الخصائص الفنية لهذا الفن في الآتي:

القَصْدِية الإبداعية تعد القَصْدِية الإبداعية من شرائط هذا الفن الأولى، و مهمة لتفرد هذا الجنس الأدبي وتحقّقه، ويقصد بها قصدية المبدع إلى القص والشعر معًا من أول النص حتى نهايته.. <!--درامية النص: تمثل القصة الشاعرة فضاء لتقاطع العديد من الدلالات والرموز، تتشكل فيه الأحداث بطريقة فنية معقدة تجمع بين التداخل والتشابك وتعدد الأنسجة، فلا تخضع لترتيب زمني أو منطق تنامي الأحداث وتراكمها بقدر ما تتواتر متداعية؛ فالحدث فيها إيحائي رمزي مؤشر إليه وليس مباشرًا،

وتعتمد بناءً حدَثيًّا يقوم على التهشيم والتشظية والتنوع لإحداث جمالية وذائقة بديلة عما يتوقع القارئ لمشاركته كفاعلٍ ومنفعلٍ له مخزونٌ ثقافي يحتمي بالأساطير والتاريخ.

تفعيلية النص:

النص المنتمي إلى القصة الشاعرة ينبغي أن يكون سليمًا عروضيًّا، خاليًا من أية محاذير خاصة بالوزن، فلا يقع القاص الشاعر في كسر معيب أو تزحيف ثقيل، أو إعلال قبيح. وعليه أن يلتزم نسق الشعر التفعيلي السطري، وهو ذلك الشعر المبني على أن السطر -لا الشطر ولا البيت – هو بنية النص ووحدته الأولى، وفيه تحرر من التقيد الصارم بعدد التفاعيل أو شكلها أو حالة نهاية السطر(الضرب)، وتحرر - كذلك – من نظام واحد صارم للقوافي؛ فالقصة الشاعرة ليست بيتية (عمودية)، ولا تُعنَى بالروي .

وأسلوب التدوير تقنية عروضية ضرورية ف بناء القصة الشاعرة؛ حيث تجيء مكونة من أسطر مترابطة متصلة ببعضها، عن طريق توزع التفعلية على الكلمات

والأسطر، فكل كلماتها تمتزج لبناء التفعيلات، وهذا حقق وحدة إيقاعية ولغوية بارزة، حتى إننا نقرؤها متتابعةً متلاحقةً حتى نقف على القافية؛ إذ لا يُستطاع الوقوف في القراءة إلا عند السطر الأخير. فليس بالنص تفعيلة مكونة من كلمة مستقلة غالبًا. كما يعمد القاص الشاعر إلى توظيف أسلوب التضمين للربط بين جمل نصه وأسطره ربطًا نحويًّا وبلاغيًّا، من خلال جملة أساليب يختارها، تتوزع خلال أعطاف النص كله بدءًا ووسطًا وختامًا.

ومن هنا تظهر أهمية الإيقاع وضرورة العناية في فن القصة الشاعرة، وحتمية جعله موسيقا تصويرية مناسبة للبنية الدرامية الموجودة بها! ولذا فالقصة الشاعرة تبرهن على أن التفعيلة لا تمثل قيدًا أمام مساحة الحرية والتعبير التصويري والترميزي المكثف؛ فبالتفعيلة (عبر القصة الشاعرة) يمكن كتابة نص ما بعد حداثي شعرًا وقصًّا في آنٍ واحد.

الخاتمة

تعرفنا إلى القصة الشعرية، كيف نشأت؟ وكيف نمت؟ كما تعرفنا إلى ابن بجدتها، وعرفنا تعليل الاتجاه إلى هذا الأسلوب، كان في طيات القصيد عند الشعراء الصعاليك، وكانت (الوحدة) هي التي ألهمت الشاعر هذا الأسلوب (الوحدة النفسية) وفي المصطلح المعاصر: الاغتراب، كما تعرفنا إلى رحلة القصة الشعرية عبر الزمن وصولاً إلى عصرنا هذا. فهل شاعرنا المعاصر ابن القرن الحادي والعشرين يعيش منفرداً كما عاش أسلافه من الشعراء القدماء الذين أنجبوا القصة الشعرية؟.

ذلك عصر الصحراء والجمل، وعصرنا هذا عصر العولمة، لقد تحول العالم كله من أقصاه إلى أقصاه إلى قرية صغيرة، فلم يعد فيه حدود بين الحضارات، ولم يعد فيه حواجز بين الإنسان والإنسان، فإذا كانت القصة الشعرية وليدة الاغتراب في عصر سبق، إذاً فقد أدت مهمتها وانتهت بانتهاء الدواعي إلى وجودها، كلن في هذا التصور مغالطة كبيرة إذا قلنا بانتهاء الاغتراب في حياة الإنسان.

الاغتراب، له نظرياته المعاصرة وفقاً لدراسات نفسية منهجية تدل على أن الإنسان كلما تقدم في لجة الزمن، وكلما ارتقى في سلم الحضارة كلما زاد اغترابه أكثر،

وما أكثر الدراسات التي تتوخى الانسجام بين الانسان وبيئتة، وانسجام الإنسان مع عمله، والأهم من ذلك كله انسجام الإنسان مع نفسه..

أن هذا الاغتراب الذي ينبعث من عصر القلق فجر عيادات نفسية لم تكن، فجرها كماً ونوعاً..

نعم، إن الحضارة أعطتنا الكثير، ولكنها سلبت منا أكثر؛ أعطتنا الرفاهية إلى حد الميوعة وسلبت منا الأمن النفسي والطمأنينة وأصبح القلق عنوان الحضارة المعاصرة.

إنسان اليوم تدور عليه مؤامرة رهيبة تسحق نفسه وتطحن وجدانه، وكلما تقدمت هذه الأدوات الجهنمية وقنواتها كلما ازدادت قوة القبضة التي تبطش بالنفس فتبعثرها وتشتتها وتزقها وتشرذمها..من ذلك الفيديو السريع؛ فهو تلف للعيون وتحطيم للأعصاب..

جاءت القيم بثوابتها حتى تثبت الحياة من أن تتفتت قشرتها مع الدوران لقد أصبحت القيم أوتاد الحضارة، أصبحت الرواسي ضد العولمة وإرهابها، والأدب المنتمي يحمل قيماً عليا مصدرها السماء.

والشعر بلسم الأحاسيس المرهقة، والقصة الشعرية اليوم، ومعها الحكاية الشعرية، أولى منها في الماضي، لأن الاغتراب اليوم أبعد غوراً مما كان في خضم القنوات التي تتاجر بأعصاب الإنسان وراحته، والقصة الشعرية بما لها من جاذبية الأسلوب القصصي لهي وسيلة للتعبير عن الإنسان في كل أحواله.

تقص عليه قصة إنسان مكروب دعا الله تعالى ففرج عنه كربته كقصة كرم للحطيئة، وكحكايا أمير الشعراء أحمد شوقي، تلك الحكايا التعليمية لحكاية الثعلب والديك:

مخطئ من ظن يوماً أن للثعلب دينا
وما أكثر الثعالب.!

ولا أقول: إن القصة الشعرية قد بلغت الغاية، وإنما هي في بداية الطريق.

ولعل القصة الشعرية قد تباينت فنونها وخصائصها، والتركيز على المعادل الموضوعي فيها.

أما الملحمة فإن سماتها لم تكن واضحة المعالم فيما نراه من قصيد حماسي فيه الغناية، وليس فيه الأسلوب القصصي وإنما هو شعر فيه شيء من الحماسة، وبعضه يتكلم عن سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، في كل أطوار حياته، بينما الملحمة لا تتعدى الحياة العسكرية القتالية على أرض المعركة، ويستطيع الشاعر الملحمي أن يصهر ما يريد أن يقوله إذا كان ما لا يتعلق بالحرب منصهراً في بوتقة التيار الحربي.

أما القصيدة القصة فهي لكل الفنون، ولا يشترط فيها الموضوعية.

هذه الدراسة ما هي إلا مفتاح لدراسات مستقبلية للقصة الشعرية،، فإذا اتجه الشاعر المتمكن إلى الأسلوب القصصي الشعري برعمت القصة الشعرية وأورقت وأزهرت وأثمرت، وهذا ما تطمح إليه هذه الدراسة.

المصدر: كتاب "رحلة القصة الشعرية منذ الجاهلية إلى نهاية القرن 20"

الموضوع : رابط

https://www.alukah.net/library/0/80733/#ixzz7D8LqfAlJ

المحاضرة الثانية عشر: قصيدة التفعيلة

المحاضرة الثانية عشر: قصيدة التفعيلة

قصيدة التفعيلة

ما هو شعر التفعيلة؟ يعد شعر التفعيلة من أبرز مظاهر الشعر العربي الحديث الذي ظهرت ملامحه الأولى في الثلاثينيات من هذا القرن على يدي الشاعرين نازك الملائكة (1923م - 2007م)، وبدر شاكر السياب(1926م - 1964م)، وقد عرفت الشاعرة نازك الملائكة شعر التفعيلة بقولها: إنّه شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغيير وفق قاعدة عروضية تضبط إيقاعه.[١] قد قام أمين الريحاني بتعريف شعر التفعيلة بقوله: إنّه الشعر الذي تحرّر من الوزن والقافية وقد ظهرت بداياته في الشعر الإنجليزي الذي تأثر به الكثير من الشعراء العرب ونسجوا شعرًا حرًا على منواله، ويرى الريحاني أنّ شعر التفعيلة قدي يرد على وزن واحد وقد تتعدد فيه الأوزان في القصيدة الواحدة وهذا ما جعله جديدًا محدثًا على الشعر العربي.[٢] لم يقتصر تحديد مفهوم شعر التفعيلة على الشعراء وحسب، فقد قام دارسو الشعر الحديث ونقاده بمحاولات لتحديد مصطلح مفهومي يبين المقصود به، فعرفه بعض النقاد على أنّه شعر تقليدي جديد تتعدد التفعيلة العروضية بين شطوره وتتنوع فيه القوافي، وينظم على عدد من بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي (718م -791م) التي تتميز بوحدة التفعيلة كالبحر الكامل والبحر الهزج والرجز وغيرها.[٣] لقد عرف شعر التفعيلة منذ ظهوره وحتى اليوم بعدة مسميات منها: شعر التفعيلة نسبة إلى ما تقوم عليه بنيته الإيقاعية من وحدة التفعيلة، وأطلق عليه بعض النقاد الشعر الحر لما رأوا فيه من انطلاق وتحرر من القيود النظمية من الوزن والقافية والهيكل البنيوي للقصيدة والتي طالما قيدت الشعر العمودي.[١] أُطلق_عليه أيضًا الشعر الجديد، نظرًا لجدة الأوان الذي ظهر فيه ولجدة البنية الهيكلية والنمط الذي يسير عليه، كما أطلق عليه الناقد إحسان عباس مسمّى الغصن نظرًا لما رآه من تشابه بين هذا اللون الشعري وبين الشجرة التي تتفاوت أغصانها في أطوالها، بالإضافة إلى ما يحمله شعر التفعيلة من رموز وعمق دلالات يشبه إلى حد كبير الشجرة وأغصانها التي تحمل الكثير من الرموز والدلالات.[١] بواعث نشأة شعر التفعيلة ما دور العوامل النفسية في تشكيل شعر التفعيلة؟ ظهرت البوادر الأولى للتحرر من قيود الشعر في إنجلترا، ومن

هناك كانت انطلاقة الشعر الحر أو شعر التفعيلة، وقد كان الكثير من الشعراء العرب يهتمون بالثقافات الغربية ويطلعون على آدابهم وأشعارهم، وهذا بدوره أدّى إلى توسُّع القريحة الإبداعية العربية وتنوّع النتاجات الأدبية وتجددها، وقد اطّلع شعراء العرب على ما نظمه الشعراء الإنجليز من الشعر الحر وتأثروا به ونسجوا على منواله، وبذلك يكون الباعث الثقافي الذي أتاحه الانفتاح على الشعوب من أبرز البواعث التي أدّت إلى ظهور شعر التفعيلة في العالم العربي.[٤] إنّ أثر الشعر الإنجليزي الحر في الشعر العربي لم يكن الدافع الوحيد الذي أدّى إلى ظهور شعر التفعيلة ونهوضه فيالأدب العربي، فقد انكب الشعراء على قراءة الشعر الأندلسي ومحاكاته، وكثرت الدعوات للتجديد في الشعر ومحاولات التحلل من القيود النظمية التي كانت سائدة في شعر التفعيلة، والدعوة للتنويع في الإيقاع الموسيقي العروضي والقوافي على غرار الشعر الأندلسي.[٥] ثمّة بواعث اجتماعية تتصل بطبيعة المجتمع الإنساني ورغبته في إحداث تغيير وتجديد كان لها كبير الأثر في ظهور شعر التفعيلة، لا سيّما أنّ الإنسان يميل بطبعه لاستحداث الحضارة وإحداث تغيير وتبديل في أنماط معيشته، هذا بالإضافة إلى ما ينعكس على فكره وسلوكه من تغيير، وبما أنّ الشعر يعد انعكاسًا حيًا للواقع الإنساني فإنّه لا بدّ أن يصيبه شيء من هذا التغيير الذي لا يفارق الواقع الإنساني.[١] يرد كثير من الباحثين والدارسين ظهور الشعر الحر في العالم العربي إلى بواعث نفسية تكمن في الشعور بالكبت الطاقي والظلم والغبن الذي كان نتيجة للاستعمار الأجنبي، فكانت القصيدة بوحًا للشعور تنشد الاستقلال والحرية لا في كلماتها ومعانيها فحسب، إنّما في بنيتها الهيكلية أيضًا، فكان الخروج على المألوف وكسر قواعد الشعر العمودي القديم في محاولة للتحرر وإثبات الذات.[١] موضوعات شعر التفعيلة ما هي أبرز المضامين التي تناولها شعراء التفعيلة؟ نظم شعراء التفعيلة في العديد من الموضوعات الشعرية وأهمها: الثورية الوطنية: لعلّ هذا الموضوع قد طغى على سائر الموضوعات الشعرية التي تناولها الشعر الحر، لما يتيحه هيكله البنيوي من سلاسة في العاطفة والدلالة، وقد استعان الكثير من الشعراء بالرمز في توظيف دلالاتهم وتعميقها.[٦] الغزل: هذا الموضوع الشعري يبدو أزليًا في استخدامات الأدب له شعرًا ونثرًا، فإنّ كثيرًا من الشعر العمودي قد نظم فيه وكذلك شعر التفعيلة أو

الشعر الحر، ولعلّ خاصية التدفق كانت قد دعمت العاطفة فيه وجعلتها تمرّ دون كلفة أو تصنع.[٦] السياسة: إنّ الموضوعات السياسية لها حظ وافر في شعر التفعيلة، لا سيّما أنه كان قد ظهر في عهد الاستعمار، وكان الشعراء قد أولوا القضايا السياسية جل اهتمامهم في سبيل دعواتهم للإصلاح المجتمعي.[٦] الآفات المجتمعية: فقد كان شعراء التفعيلة يُحاولون تجسيد الكثير من الآفات المجتمعية التي طرأت في عصورهم ووصف الحالة التي مر بها الناس وقتذاك.[٦] الذاتية والفردية: وهذا الموضوع يختلف من شاعر لآخر، حيث تناول بعضهم قضاياهم الخاصة وأوجاعهم أو فرحهم وشغفهم بالحياة، ومنهم من تناولها على نحو آخر يظهر فيه ذاته في سبيل إثبات مجدها وحضورها.[٦] خصائص شعر التفعيلة ما هي السمات المميزة لشعر التفعيلة؟ تميز شعر التفعيلة بعدد من السمات والخصائص الفنية وأهمها: تعدد التفعيلات: ففي شعر التفعيلة يمكن للشاعر أن يجمع الأنواع المختلفة من التفعيلات لبحر شعري واحد في القصيدة الواحدة، كما يمكن للشاعر أن يُكرّر عددًا من التفعيلات بالقدر الذي يحتاجه دون حد أو قيد.[٧] التحرر من قيود القافية: ففي شعر التفعيلة تعد القوافي قيدًا يثقل اندفاع الشعر ويقيد انسياب العاطفة فيه، إلا أنّ ذلك لا يمنع الشاعر من اتخاذ قافية معينة لكل مقطع شعري، أو التنويع في القوافي لخلق الإيقاع الموسيقي.[٧] الجريان الشعري: وذلك يعني أن تتّصل الأسطر الشعرية مع بعضها البعض من حيث المعنى، فلا يكمل المعنى حتى يتم وصل السطر الشعري بما يليه، وهذه ميزة لشعر التفعيلة في حين أنها تعد عيبًا في الشعر العمودي.[٧] الوحدة العضوية: حيث تتميز قصائد الشعر الحر بالتّماسك العضوي من حيث الفكرة والمعنى والأسلوب وهو نتيجة للجريان الشعري، فالأسطر في القصيدة الحرة لا تنفصل بحال عن بعضها البعض كما هو الحال في الشعر العمودي.[٧] التدفق: وهي ميزة تمنحها طبيعة توظيف الأوزان العروضية في شعر التفعيلة، حيث يعتمد على تكرار وتوالي التفعيلات على نسق سلس حتى أنه يكاد يخلو من الوقفات التي تسببها النقلات الإيقاعية عند تغير التفعيلات.[٨] توظيف الرمز والأسطورة: إنّ الشعر الحر يعج بالرموز والإيحاءات الدلالية، وقد لجأ الكثير من الشعراء لتوظيف الرموز التاريخية والأسطورية في أشعارهم لكونها تستوعب الكم الأكبر من الدلالات.[٦]

لقراءة المزيد، انظر هنا: خصائص الشعر الحر. التفعيلة في الشعر الحر ما عدد التفعيلات التي يبنى عليها الشعر الحر؟ يعد الشعر الحر أو شعر التفعيلة شعرًا له قواعده ونظامه الخاص به، حيث يلزم الشاعر فيه بمراعاة وجود القافية والوزن الشعري ولا يمكنه تجاوزهما، لكنه يتيح له إمكانية التنويع والتعدد في الأوزان والقوافي، وينظم الشعر الحر على عدد من بحور العروض المعروفة التي تتكرر فيها التفعيلات إذ يبنى الشعر الحر على ثمانية تفعيلات فقط، بينما يبنى الشعر العمودي على عشرة تفعيلات منها.[٧] تُبنى القصيدة في الشعر الحر على عدد غير محدود من التفعيلات، فقد تبنى القصيدة الواحدة على تسعة تفعيلات أو عشرة أو خمسة ومن البحور المؤتلفة التي تتكرر فيها تفعيلة معينة، وقد تبنى من البحور الأخرى المركبة التي تتكون من تفعيلتين أو أكثر، وفي هذه الحالة أيضًا يمكن للشاعر أن يكرر التفعيلات كما يشاء دون قيد، إلا أنه يتوجب عليه أن يلتزم بالترتيب الإيقاعي الأساسي لتلك التفعيلات كما وردت في البحر العروضي.[٧] أهم شعراء التفعيلة من هم أبرز رواد شعر التفعيلة؟ برز عدد كبير من الشعراء الذين نظموا قصائد في شعر التفعيلة ومنهم: بدر شاكر السياب (1926م - 1964م) شاعر عراقي له العديد من الدواوين الشعرية نظم في شعر التفعيلة جل قصائده وكان من الرواد الأوائل لشعر التفعيلة، اتسمت أشعاره بالواقعية، أصيب بالمرض في سن مبكرة وقد انعكس ذلك في شعره حيث صارت ذاته محور شعره والتي كانت تتردد بين ما يحيط به من الأشياء والعلاقات، وسمي بشاعر الحرمان فقد كان شاعرًا محرومًا ناقمًا على الناس أجمعين كما أنه قد انضم إلى الشيوعية لما وجد فيها من تفريغ لرغباته وطاقاته، وكان يميل لشرب الخمر والمجون في محاولة منه لنسيان واقعه[٩]، ومن أبرز قصائده:[١٠] لكَ الحَمدُ مَهما استطالَ البَلاءْ ومَهمَا استدّ الألمْ لكَ الحمدُ إنّ الرّزايا عطاءْ وإنّ المَصيباتِ بَعضَ الكَرَمْ ألم تُعطِني أنتَ هذا الظّلامْ وأعْطَيتني أنتَ هذا السّحرْ؟ أمل دنقل (1940م - 1983م) شاعر مصري له ديوانين شعريين، وكان أديبًا مثقفًا غير أنه أصيب بمرض السرطان وأدخل المستشفى وأجرى العديد من العمليات، وكان لهذه المرحلة الموجعة من حياته أثر كبير في وجهته الشعرية التي اكتست بثوب الحزن والتشاؤم، كما أصدر مجموعة شعرية بعنوان الغرفة 8، وهو رقم غرفته في

المستشفى، وعلى الرغم من مرضه لم يتوان لحظة عن كتابة الشعر ولم يقصر في ذلك، وفي شعره وظّف الرمز ودلالات الألوان والصور والتجسيد[١١]، ومن شعره:[١٢] في غُرَفِ العمليات كان نِقابُ الأطباءِ أبيضَ لونُ المعاطفِ أبيَض تاجُ الحَكيماتِ أبيضَ، أَرديةُ الراهبات الملاءاتُ لونُ الأسرّةِ، أربطةُ الشاشِ والقُطْن أدونيس (1930) شاعر سوري اسمه علي سعيد إسبر، له عدد كبير من الدووين الشعرية والكتب النثرية الفكرية، ويعد بحق شاعر الحداثة، ثار على شتى القيود المجتمعية والدينية والسياسية والأدبية، سعى لتحقيق ذاته في شعره وقام بتوظيف الأسطورة واستدعاء الشخصيات التاريخية، وكان أدونيس شاعرًا مثقفًا ومطلعًا على آداب العرب والغرب قديمها وحديثها، وقد تأثر بتلك الآداب أيما تأثر في شعره، وقيل إنّه كان له فضل كبير في نقل الشعر العربي إلى العالمية، حيث ترجمت الكثير من إنجازاته إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية وحاز على العديد من الجوائز التقديرية[١٣]، ومن شعره:[١٤] يُحبّني الطّريقُ والبيتُ وجرّةٌ في البيتِ حمراءُ يعشقها الماءُ يحبني الجارُ والحقلُ والبيدرُ والنارُ محمود درويش (1941م - 2008م) شاعر فلسطيني له خمسة وعشرون ديوانًا، بالإضافة إلى عدد من الكتب النثرية والمقالات الأدبية المنشورة، نظم في شعر التفعيلة والشعر النثري، اتصلت مواضيعه الشعرية بالسياسة والحداثة، وشعره غني بالرمز والأساطير حتى قيل إنّه قد أسهم في نقل الشعر العربي إلى الرمزية والسوريالية، وقد مر شعره بعدة مراحل تطور فيها ونضج، حيث كان شعره في المرحلة الأولى رومانسيًا، وفي المرحلة الثانية أخذ يسود فيه الخطاب الأيدولوجي حتى بدا أيدولوجيًا بحتًا، وفي المرحلة الثالثة غاب الخطاب الأيدولجي عن شعره وأصبح يميل للذاتية المحضة[١٥]، ومن شعره:[١٦] يَرنو إلى أَعْلى فَيبصِرُ نجمةً ترنو إليهْ! يَرنو إلى الَوادِي فيُبصِرُ قبرَهُ يَرنو إليهْ لقراءة المزيد، انظر هنا: أهم شعراء الشعر الحر. رأي النقاد في شعر التفعيلة لماذا عارض بعض النقاد شعر التفعيلة؟ نظر الكثير من النقاد والشعراء لشعر التفعيلة نظرة ترحيب باعتبارها خطوة نحو التجديد والتقدم الأدبي والشعري، ورأى الناقد عناد غزوان أنّ هذا التطور في الشعر لم يكن سوى استجابة للطبيعة الشعرية، فالقصيدة حركة متطورة تبدأ نشأتها مع الإنسان في كافة تفاصيل حياته وتبقى مصاحبة له حتى تبدو وكأنها

ضرب من مسؤولياته الأدبية، وبذلك فإن شعر التفعيلة لم يكن ظهوره سوى محاكاة لطبيعة الحياة الإنسانية التي تتطلب النمو والتجدد.[١٧] قد عارض بعض النقاد والشعراء فكرة الشعر الحر فاستهجنوه وعدّوه مرحلة من مراحل الضعف التي يمر بها الشعر، وأنه يمثل تعديًا وتجاوزًا للموروث الفني الشعري الذي دام عصورًا، ومن النقاد من ثار على رواد شعر التفعيلة أنفسهم باعتبار أنّ شعر التفعيلة لم يكن جديدًا حتى ينادي رواده فخورين بما حقّقوه من ثورة تجديدية على مستوى الشعر العربي، وردّه بعضهم مثل مصطفى جمال الدين إلى شعر البند وهو لون شعري يتحرر من قيود الوزن والقافية كان شائعًا في العراق.[١٨] الفرق بين شعر التفعيلة والشعر العمودي كيف تخلص شعر التفعيلة من وحدة البيت؟ لقد اختلف النقاد المحدثون في نظرتهم لشعر التفعيلة، فمنهم من رأى أنه يعد ثورة حقيقية في عالم الشعر العربي وأنه قد فتح آفاقًا جديدة من الفنون الشعرية وأتاح المجال للإبداع والابتكار، في حين رأى آخرون أنّ شعر التفعيلة لا يختلف كثيرًا عن الشعر العمودي سوى ما كان متصلًا بإمكانية تعدد القوافي والأوزان فيه وهذا لا يجعل منه شعرًا جديدًا بكل معنى الكلمة، إذ إنّه بذلك يكون قد اتبع نظام الشعر الأندلسي ولكن في أشطر شعرية.[٣] في هذا الخلاف تُصرّح الشاعرة نازك الملائكة برأيها، حيث تقول إنّ شعر التفعيلة يعد شعرًا جديدًا في عالم الأدب العربي إلا أن جدته لا تبعد به كثيرًا عن الشعر العمودي، فشعر التفعيلة لا يزال يحتفظ بمفهوم الشعر الذي بيّنه قدامة بن جعفر منذ قديم الزمان، حيث إنّ كل قول موزون مقفى يدل على معنى، وبذلك فإنّ التجديد في شعر التفعيلة يكمن في الحرية التي أتاحها للشاعر في مجال التنويع وحسب.[٨] يتميز شعر التفعيلة عن الشعر العمودي بسهولة تدفقه نظرًا لما يتيحه التعدّد في الوزن والقافية من سهولة في إيجاد الألفاظ وإعداد القوافي، بينما يعد الشعر العمودي أكثر التزامًا وتقيدًا بوحدة الوزن والقافية، ممّا يقيد الشاعر بألفاظ مُحدّدة تُناسب الوزن والقافية، وقد يضطر الشاعر في كثير من الأحيان للجوء إلى الضرورة الشعرية حفاظًا على وحدة الوزن والقافية، بينما لا نجد ذلك في شعر التفعيلة.[٨] أما بالنسبة للبناء الهيكلي الخارجي، فالفرق بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة واضح، فالشعر العمودي يقوم على الالتزام بتناسق بين شطري البيت الواحد من جهة_وتناسق بين أبيات القصيدة

الواحدة كلها، بينما لا نجد ذلك في شعر التفعيلة الذي يقوم على نظام الأشطر المتتابعة التي تتفاوت في أحجامها تبعًا لنفس الشاعر والدلالة التي يوحي بها الفضاء الفني الشعري.[٨] من جهة أخرى تعتمد قصائد الشعر العمودي في معظمها على وحدة البيت الشعري، أي أنّ المعنى الذي يقصده الشاعر قد يتم في البيت الواحد، في حين يتناول البيت الآتي معنى آخر غيره يدعم ما قبله ويؤكده كما هو الحال في قصائد الشاعر أحمد شوقي، غير أن ذلك لا يشمل سائر قصائد الشعر العمودي إلا أنه ممكن فيه، أما شعر التفعيلة فيقوم على ما يسمى بالوحدة العضوية التي تأتلف فيها سائر أشطر القصيدة تحت معنى واحد، وهذا بدوره قد ترك أثرًا بالغًا في النقد الأدبي، حيث لم يعد النقد الجزئي وافيًا لتغطية شعر التفعيلة وتطلّب ذلك ظهور ألوان جديدة من النقد الأدبي.[١٩] نماذج من شعر التفعيلة ما هي أشهر قصائد شعر التفعيلة؟ نظم الشعراء الكثير من القصائد التي في شعر التفعيلة ومن أبرزها: قصيدة أسطورة عينين للشاعرة نازك الملائكة:[٢٠] عينانِ طِلّسْمٌ ولُغْز أصمْ يَحَارُ في تفسيره التائهون غيبان من عهْدٍ سحيقِ القِدَمْ وضَفّتا شطٍّ طوتْه القُرونْ عينانِ لونٌ نابضٌ ساخنُ شيءٌ من الشرقِ لذيذ الفُتورْ قصيدة أنشودة المطر للشاعر بدر شاكر السياب:[٢١] عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السَّحر أو شُرفتانِ راح ينأى عنهما القَمَرْ عيناكِ حين تبسِمان تورِقُ الكُرومْ وترقصُ الأضواء كالأقمارِ في نهرْ يرجُّه المِجْداف وهْنًا سَاعة السَّحرْ كأنّما تَنبضُ في غوريهما النّجومْ أنشودة المطرْ مطر.. مطر.. مطر قصيدة أبي للشاعر نزار قباني:[٢٢] أماتَ أبوك؟ ضلالٌ أنا لا يموتُ أبي ففي البيتِ منهُ روائح ربٍ وذكرى نبيّ هُنا رُكنُهُ تلك أشياؤُهُ تفتقُ عن ألفِ غُصنٍ صَبيّ جَريدتهُ تِبْغهُ متكأهُ كأنّ أبي -بعدُ- لمْ يذهبْ قصيدة: مكر المجاز للشاعر محمود درويش:[٢٣] مجازًا أقول: انتصرتُ مجازًا أقول: خسرتُ ويمتدُّ وادٍ سحيقٌ أمامي وأمتدُّ في ما تبقَّى من السّنديانْ وثَمَّة زيتونتان تَلُمَّانني من جهاتٍ ثلاثٍ ويحمِلُني طائِرانْ إلى الجهة الخَاليةْ من الأَوْج والهَاويةْ

المراجع:

أ ب ت ث ج محمد بن زاوي، مفهوم الشعر الحر، صفحة 2. بتصرّف.

مصلح النجار (2003)، "خصوصية مفهوم الشعر الحر في تجربة توفيق صايغ ديوان ثلاثون قصيدة أنموذجًا"، المجلة العربية للعلوم الإنسانسة ، العدد 84، صفحة 70. بتصرّف.

أ ب أحمد أبو بكر الجوة، عبد الله الشحام (2016)، "الإشكال المصطلحي في نقد الشعر الحر"، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، المجلد 24، صفحة 61. بتصرّف.

عبد الكريم الزبيدي، القصيدة الحرة عند شعراء العراق الرواد في الخطاب النقدي العراقي، صفحة 13. بتصرّف. خير الفؤاد، أدونيس أسلوبه وشعوره في الشعر الحر أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، صفحة 213. بتصرّف. أ ب ت ث ج ح إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، صفحة 128. بتصرّف.

أ ب ت ث ج ح مصطفى عليوي كاظم، جينوم الشعر العمودي والحر، صفحة 130. بتصرّف.

أ ب ت ث نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، صفحة 17. بتصرّف.

ماجد السامرائي، بدر شاكر السياب شاعر عصر التجديد الشعري، صفحة 10. بتصرّف.

"سفر أيوب"، الديوان، اطّلع عليه بتاريخ 2021/04/09م.

الصافية سوالمية، مروة سروطي، الحقول الدالليّة في شعر أمل دنقل، صفحة 39. بتصرّف.

"ضد من"، الديوان، اطّلع عليه بتاريخ 2021/04/09م.

كريدات حورية ، الأسطورة عند أدونيس، صفحة 99. بتصرّف.

أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، صفحة 37.

محمد بوحجر، التجربة الشعرية عند محمود درويشمقاربة في جمالية التلقي، صفحة 5. بتصرّف.

"غريبان"، الديوان، اطّلع عليه بتاريخ 2021/04/09م. عبد الكريم الزبيدي، القصيدة الحرة عند شعراء العراق الرواد في الخطاب النقدي العراقي

المحاضرة الثالثة عشر: قصيدة النثر

المحاضرة الثالثة عشر: قصيدة النثر

قصيدة النثر

كان ينتظر أن يعيد كتاب الجنابي فتح السجال حول مصطلحي "الشعر الحر" و"قصيدة النثر" لكنه لم يفعل.. والعلة ليست في الكتاب بل في الظرف العربي الثائر والمضطرب الذي صدر فيه الكتاب من جهة، وحال الخمول الثقافي العربي دون ذلك من جهة ثانية.

إنه من المثير أن تكون الحياة العربية، اليوم، على هذا القدر من الحراك والسيولة فيما الثقافة على هذا القدر من الجمود، إن لم أقل من الشلل، حتى في خصوص الأسئلة التي تطرحها الثورات والانتفاضات العربية من أسئلة طارئة وملحّة.

قد يكون من قبيل الوعي المتأخر أو رفع الصوت بعد فوات الأوان أن نعيد طرح السؤال البديهي، السؤال الأولي: ما هي قصيدة النثر؟ لكن تذكّرنا لمثل إنجليزي سائر يقول في ما معناه: ليس هناك وقت متأخر، يجعل ذلك السؤال مبرراً، بل ربما ضرورياً.

سأعرض هنا لبضعة محددات يعتبرها الجنابي أساسية لتمييز قصيدة النثر عن "الشعر الحر"، أو حتى عما "يشبهها" من كتابات نثرية فنية أو شعرية.

–قصيدة النثر قصيدة مادتها النثر، وعلى العكس من القصيدة الحرة فهي ولدت على الورقة، أي كتابياً، وليس لها أصل شفوي كما هو حال قصيدة الشعر الموزون أو "الحر"، وهي بهذا المعنى لم ترتبط بالموسيقى كالشعر ولم يقترح كتابها أن تغنى، ولا يمكن أن تقرأ ملحمياً أو بصوت جهوري يحافظ على الوقفة الإيقاعية القائمة بين بيت وآخر.

–وتتسم قصيدة النثر بغياب التقطيع (التشطير) ففي النظم الحر هناك فراغ في نهاية كل بيت/شطر يسميه كلوديل "البياض"، وهذا البياض هو لحظة تنفس إيقاعي ضروري لجمالية القصيدة المُشَطَّرة. قصيدة النثر بالعكس تكتسب هيئتها وحضورها الشعري من بنية الجملة وبناء الفقرة التي تجعل القارىء مستمراً في القراءة حتى النهاية.

وأخيراً.. تتخلص قصيدة النثر من وظيفة الوصف بغرضية منطقية، فبفضل عنصر "اللاغرضية" يتخلص السرد الذي هو سمة رئيسية في قصيدة النثر، من

منطقيته النثرية، فهو ليس مخططاً روائياً يريد أن يصل إلى نتيجة ما، وإنما غرضه غرض فني جمالي محض.

المحاضرة الرابعة عشر: القصيدة الومضية

القصيدة الومضة

مقدّمة

عرّف الشاعر الفلسطيني عزالدين المناصرة (1964) – التوقيعة التي اعتبرها ومضة كما يلي: (قصيدة قصيرة جداً من نوع (جنس الحافة)، تتناسب مع الاقتصاد، والسرعة، وتتميز بالإيجاز والتركيز وكثافة التوَتُّر. عَصَبُها (المفارقة)، الساخرة، والإيحاء، والانزياح، والترميز. ولها ختامٌ مفتوح قاطع أو حاسم، مدهش، أي أنَّ لها (قفلة) تشبه (النَقْفَة) المتقنة، ملائمة للحالة. تحكُمُها الوحدة العضوية، فهي متمركزة حول ذاتها، (مستقلة). أو تكون (مجتزأة) يمكن اقتطاعها من بناء القصيدة الطويلة. وهي في شفافيتها وسرعتها تشبه ومضة البرق، لكنها ليست مائعة الحدود كالومضة، وتستخدم التوقيعة (أحياناً) أساليب السرد. وكلُّ توقيعة هي قصيدة قصيرة جداً، لكن ليست كلُّ قصيدة قصيرة... توقيعة، وكل توقيعة تعتبر ومضة، ولكن ليس كل ومضة تعتبر توقيعة). أما الومضة – كما يضيف المناصرة – فهي: (صورة صافية منفصلة عن الذات وتفتقد إلى المفارقة التي هي عصب التوقيعة).

شهد الأدب العربي المعاصر التحوّلات الثلاث في طريقه إلى التطوّر والحداثة. التحوّل الأوّل في الانتقال من الضّعف والرّكود إلى القوّة والحركة بخاصّة مع محمود سامي البارودي. الثاني مع خليل مطران ؛ الذي فتحَ بابَ الشعر العربي على مصراعيه على الغرب ولا سيما الغرب الفرنسيّ. وكان التحوّل الشعريّ الثالث في الانتقال مِن بلاغة الشعر وتنميقه وبرج عاجيته إلى الاهتمام بالحياة والشعب وهذا كان في كثير من (شعر المهجر وشعر جماعة أبولو). وفي هذه المرحلة وبعدها «برزت الأوزان الخفيفة والإيقاعات السريعة والتناوب الايقاعي وترديداته كما برزت الايقاعات الغنائية السريعة الصافية فأفادَالشعراء مِن هندسة الموشّح وهيمنة الرّباعيات والمزدوجات والنّظام المقطعي هيمنة طاغية»(1).

إنّ ما شهدهُ القرنُ العشرون مِن تسارع في حركة تطوّر الشعر وتجديده، يتوافق وحركةَ التغيير المتسارعة التي هزّت العالم خلالَ هذا القرن وفي هذا المجال يقول يوسف الخال: «نحنُ نجدّد في الشعر، لا لأنّنا قرّرنا أن نجدّد، نحنُ نجدّد لأنَّ الحياةَ بدأت تتجدّد فينا، أو قُل تجدّدنا، فنجاحنا مؤكد ولا حاجة لنا بأي صراعٍ معَ

القديم. القافية التقليدية ماتت على صخَبِ الحياة وضَجيجها والوزنُ الخليلي الرتيب ماتَ بفعلِ تشابك حياتنا وتغير سيرها. وكما أبدعَ الشاعرُ الجاهلي شكله الشعريّ للتعبير عن حياته، علينا نحنُ كذلك أن نبدع شكلنا الشعريّ للتعبير عن حياتنا التي تختلفُ عن حياته»(2).

لعبت القصائد الطويلة دوراً في ابتعاد الجمهور عن الشعر، وجاءت قصيدة الومضة لتعيد هذا الجمهور اللذين تعبوا من الإسهاب والسرد الخطابي واللذين لم يعد لديهم من الوقت ما يكفي لقراءة الأشعار الطويلة المملة إلى هذا الفن الجديد. ونحنُ في هذا البحث أمام شكلِ شعريّ المسمي بـ«الومضة» وأسئلةٍ نبحثُ عن أجوبتها بالتحليل والتمحيص وهي:

–ما الومضة الشعريّة وما هو تاريخ نشأتها؟

–ما عوامل نشأتها وسماتها وروّادها؟

–هل الومضة نسخة من الشعر الياباني «الهايكو» والشعر الإنجِليزي القصير؟

وهنا تجدر الإشارة إلى أن موضوع الومضة الشعرية من الموضوعات الجديدة في الشعر العربي المعاصر التي تطرق إليها عدد من الباحثين وبينوا جوانب خفية منها وأهمّ هذه الدّراسات هي:

» .1النثيرة والقصيدة المضادّة»، لمحمّد ياسر شرف (1981)، النادي الأدبي، رياض. وهو يدرس الومضة الشعريّة تحتَ مصطلح «النثيرة». يبدو أنّه هو من الأوائل الذين قاموا بمحاولات التنظير لفن الومضة الشعرية» .2بنية القصيدة في شعر أدونيس»، عليّ الشرع (1987) اتّحاد الكتاب العرب، دمشق. هو يدرس فيه الومضة الشعرية تحت مصطلح «القصيدة القصيرة» ويحاول أن يكون في نقده تطبيقياً إضافة إلى محاولته التنظير لهذا الجنس الأدبي الجديد.

» .3الحداثة الشعريّة وفنّ الومضة»، «مدخلٌ إلى دراسة الومضة الشعريّة»، «قصيدة الومضة وإشكالية الشكل»، مقالات لمحمّد غازي التدمري طبعت الأولى (1991) في العدد 8590 والثانية (1992) في العدد 8768 من صحيفة البعث والثالثة (1993) طبعت في مجلة المعرفة العدد 354 في سورية.

.4مقالة «بعض من ملامح "قصيدة الومضة"» لنسرين بدور جريدة الاسبوع الأدبي، السورية، العدد 84 تاريخ 2002/9/14.

يبدو أنّ لمجلات اتحاد الكتاب العرب في سوريا دوراً ريادياً في دراسة الومضة الشعرية في الأدب العربي الحديث. وهذا، الكتب التي اهتمت بدراسة الشعر العربي المعاصر تطرق أصحابها بدراستها؛ نحو: كتاب «إشكاليات قصيدة النثر» لعزالدين المناصرة ، وكتاب «بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس» لعزالدين اسماعيل، تطرق الأخير بمقابلة القصيدة القصيرة بالقصيدة الطويلة في الفصل الذي أقامه بعنوان «معمارية الشعر المعاصر». اعتمد هذا البحث على المنهج المتكامل الذي لا يكتفي بمنهج واحد ويستند إلى المناهج المتعددة مع التركيز على المنهج الأساس. والنهج الأساس في هذا البحث هو المنهج الوصفي التحليلي.

ما الومضة؟ الومضة لغةً من «وَمضَ» وومضَ البرقُ: لمع خفيفاً، وأومَضَتِ المرأةُ: سارقتِ النّظر، وأومضَ فلانٌ: أشار إشارة خفية. وفي هذا المعنى شيءٌ مِن اللّمعان والتلالُؤ والتألُق والإشراق والتوهُج وفيه شيءٌ من الإدهاش والتشويق وفيه شيءٌ آخر من الشفافية والغموض الآسر وعدم الايضاح لكلّ شيءٍ. وفيه شيءٌ آخر مِن التكثيف والاختزال والاقتصاد اللّغويّ. وقد قيل: «البلاغة هي الايجاز» كما قيل «خير الكلام ما قلَّ ودلَّ». «ويتداخلُ مع معنى الومضة، البرقية ولذلك يقال: «القصيدة البرقية، القصيدة الومضة وهي قصيدة مكثفة ومختزلة جدّاً».(3)

إذن فهي نصٌّ أشبه ما يكون ببرقٍ خاطفٍ يتسم بعفوية وبساطة تمكنه من النفاذ إلى الذاكرة للبقاء فيها معتمداً على تركيزٍ عالٍ وكثافة شديدة مردّها انطباع كامل واحد مستخلص من حالة شعورية أو تأملية أو معرفية عميقة إذن فهي تتوفّرُ على التركيز والغني الواضح بالايحاءات والرّموز وتدفقُ رقراق وانسياب عضوي بديع لوعي شعريّ عميق. فالشكل نصٌّ مختصرٌ مختزلٌ بأعلى قدرة للاختزال. يعرفها (عزالدين المناصرة) لعل أول خطوة في رسم مثل هذه الصورة، هي أن يجمع الشاعر بين المعنى الحسي، والمعنى الذهني في لمحة واحدة، فتشتمل الصور حينئذٍ على العمق والسطح معاً. المفهوم والإدراك الحسي للمفهوم على التجربة وخلاصة التجربة.(5) «... هناك الكثير مِن النصوص التي يطلقُ عليها أصحابُها اسم الومضة وهي لا تتناسَبُ مع

تحديد الومضة واسمها فهي لا تشكلُ بَرقاً خاطفاً ولا تتميزُ بالاختزال وإنّما تكونُ أطول ممّا ينبغي للومضة أن تكون عليه بل هي أقربُ ما تكون للقصيدة القصيرة.» إنّ الومضة والقصيدة القصيرة تشتركان في أنّهما مقطوعتان شعريتان تعتمدان على أقلّ ما يمكن من الملفوظية وفي العاطفة والموقف الشعري ويسعيان إلى التكثيف والاختزال. الومضة الشعرية والقصيدة القصيرة تختلفان في الفكرة والشكل واللغة. أما الفكرة فالفكرة الشعرية مسيطرة على الومضة وتحقق الدهشة والكثافة الشعرية. أما القصيدة القصيرة فتقع تحت هيمنة السرد النثري ويغيب مفهوم الكثافة فيها. شكل الومضة وتوزيع النص وعلامات الترقيم فيها إحدى سماتها الأساسية وهي توحي بمعان وإيحاءات جديدة بيد أنّ القصيدة القصيرة لا يوحي الشكل فيها بمعان جديدة. الفارق الرئيسي بين الومضة والقصيدة القصيرة هو اللغة الموظّفة. «تشكل اللغة لدى شعراء الومضة هاجساً مقلقاً، يسعون من خلاله إلى تآلف بنية التركيب اللغوي، مع مستوى العلاقة الدلالية والإشارات الملفوظية التي تومض داخل النص من خلال النظام الإيقاعي الموسيقي المتجانس، المتداخل في علاقات الكلمات بأفعالها وأسمائها وحروفها ولواصقها ولواحقها في بنية النص الداخلية، باعتبارها ظاهرة تسعى إلى إثارة المتلقي في زاوية التأزّم والانفراج، بقصد الإدهاش... فالمفارقة... فالايماض... فالاهتمام... فالتوقيع»(6).

يقال أيضاً: «الومضة الشعريّة لحظة أو مشهدٌ أو موقفٌ أو إحساس شعريّ خاطف يمّر في المخيلة أو الذّهن يصوغُهُ الشاعرُ بألفاظٍ قليلةٍ جدّاً (الاقتصاد اللغوي) ولكنّها محملّة بدلالاتٍ كثيرة وتكونُ الصياغة مضغوطة إلى حدّ الانفجار.»(7)

فالقصيدةُ الومضية هي التي تتعدّد فيها الأصوات الشعريّة وتحيل إلى بنية جديدة ونسيج وعلامات وإشارات متعدّدة تنطوي ثناياها على علاقات متنوّعة فيها من الإثارة والإدهاش ما يجعلها تثير المتلقّي وتجذبُ انتباهَهُ. يشير داغر شربل إلى ملاحظة رومان جاكوبسون حيثُ يقول: «وجود علامات شعريّة عديدة لا تنتسبُ فقط إلى عالم اللّغة، ولكن إلى مجمل نظريات الدّلالة وبشكل آخر إلى علم الدّلالات العام.»(8)

فالومضة الشعرية هي نوع من الشعر الجديد الذي يعتمد على التكثيف عن طريق تقصيرها على معنى ودقة التعبير وعلى بضع كلمات وجمل ذات إيحاء ودلالية

مكثفة قوية. ولا يفيض في الوصف والتشابيه ولا تسهب في مماطلة المضمون والشاعر فيها يهتم باللغة الشعرية إضافة إلى اهتمامه بالفكرة الشعرية. هناك مُصطلحات وأسماء ومصاديق، كأنّها نظائر، الومضة مِن وميض النور وقصيدة الومضة التي انفجرت كومضة لدى شعراء قصيدة النثر مُنذ منتصف السبعينات وحتى نهاية القرن العشرين قريبة مِن (التوقيعة) وهي التي وضَعَها (عزّالدين المناصرة) في منتصفِ الستينات (1964) حيثُ مارسَهُ في قصيدة بعنوان «توقيعات»؛ فمِن توقيعات المناصرة آنذاك: «وصلتُ إلى المنفى في كفي خُفُّ حُنين/ حينَ وصلتُ إلى المنفى الثاني سرقوُا منّي الخُفَّين.»(9)

ويقول غالي شكري عن الومضة: «إحدى ضرباتِ الشعر الحديثِ، الومضة وهي القصيدة القصيرة المركزّة الغنية بالإيماء والرّمز والانسيابِ والتدفُّق»(10)

وقد قيل لها قصيدة النثر وفيها جماليةٌ يمكنُ أن نُطلقَ عليها «قصيدة الخبر» حيثُ تتخذ القصيدة النبأَ، مادّةً لها؛ يضفي عليها شعريتُه الخاصّة، ومنَ المعروف أنّ الخبرَ الإعلامي أبعد ما يكونُ عنِ الشعريّة، بل إنَّ الشّعرَ كثيراً ما يقابل بخطابِ الجرائد والصحف. فالخبر والشعر، يكادان يكونان نقيضين، وجمعهما فنياً يحفز الذهن، لما فيه من تقاطع الأضداد. ومن مثل قصيدة الخبر استخدم الشاعر المصري محمّد صالح، للخبر أو النّبأ، يجعل منهُ أكثر مِن وثيقة، إنّهُ يضفي على الخَبرِ قيمة شعريّة ترفعُهُ مِن مستوى الصّحافة إلى مستوى الأدب. مع أنّ قصائد محمّد صالح تكاد تكون تلغرافية كما في نشرة الأخبار إلا أنّها على عكس الخبر لا تقدّم جوهره في المطلع بل في الخاتمة.(11)

يبدو أنّ مصطلح «الومضة» ثمّ «التوقيعة» أكثر شيوعاً من بقية المصطلحات. عندما أطلقَ (عزّالدين المناصرة) في الستينات مصطلح «التوقيعة» على بعضِ قصائده القصيرة المكثفة المركزة، ذات الختام الحاسم المفتوح، انتبَهَ الناقد المصري «علي عشري زايد» لهذه الظاهرة في شعر المناصرة ونوّهَ بها. لقد انطلقَ الشاعرُ مِن مفهوم التوقيعاتِ في العصرِ العباسي ثمَ أردفها عندما اكتشف نوعينِ مِنَ الشعر الياباني يشبه التوقيعة اسمُها «الهايكو» و«تانكا».(12) (السابق(

سمى المناصرة قصائده القصيرة «توقيعات» لاعتقاده أن ذلك الشكل الشعري، يشبه التوقيع في توخي الإيجاز واكتناز العبارة الموجزة بمعني عميق، يمكن بسطه في رسالة. وقد أشار إحسان عباس إلى ممارسة المناصرة لقصيدة التوقيعة أو الومضة واختلفَ معَهُ حول التسمية. فقد سمّاها إحسان عباس «القصيدة القصيرة» مثلما أطلقَ عليها عزّالدين اسماعيل عام 1967 نفس الاسم. «وهناك فارق جوهري بين النوعين رغم انتمائهما إلى مجال واحد. فالقصيدة القصيرة قد لا تكون مُكثفة مثل التوقيعة وهناك أمثلة شعرية، قدمها عزالدين إسماعيل، وإحسان عباس للقصيدة القصيرة، لا علاقة لها بقصيدة «التوقيعة».(13)

هناك أسماء أخرى لهذا النوع منَ الشعر كالقصيدة المضغوطة، القصيدة الكتلة والمركزة والمكثفة لأنّها في غاية الايجاز وقصيدة الدّفقة كأنّها تتدفّق مِن باطنِ الشاعر دفقةً وتنقشُ على ورقة بالقلم. وقصيدة الفقرة لأنّها لا تتجاوز مِن فقرة واحدة كفقرة نثرية. وقصيدة اللّمحة لأنّها تلمحُ على ذهن الشاعر وقصيدة المفارقة لأنّها تفارقُ القصائد المعتادة. وقصيدة الأسئلة لأنّها في جواب سؤالٍ أو أسئلةٍ أو نفسُها سؤالٌ أو أسئلةٌ. وقصيدة القصّ الشعريّ كأنّها اقتصّت مِن قصيدة طويلة. وقصيدة تأملية لأنّها نتيجُة تأمّل الشاعر في مظاهر الكائناتِ والأنفُس. والقصيدة اللّافتة لأنّها كلافتة رُسمَت بريشة فنّانٍ يقال لهُ شاعر. والقصيدة اللاقطة كأنَّ الشاعرَ يلتقطُها بينَ أفكارٍ مختلفةٍ وظواهر متعدّدة في العالم. وقصيدة الصورة كأنّها صورة مِن صُور الفكر وتصوير مِن تصاوير ظواهر العالم. وقصيدة الفكرة لأنّها نتيجةُ فكرة واحدة في ذهن الشاعر وكتابتها موجرةً لتلك الفكرة. والقصيدة الخاطرة أو الخاطرة الشعريّة لأنّها تخطُرُ ببالِ الشاعر في لحظةٍ واعية أو غير واعية. والقصيدة العنقودية كأنّها قسمٌ مِن قصيدة طويلة. والقصيدة اليومية كأنّها كلامٌ خاصٌّ لكلّ يومٍ. وشذرات شعريّة كأنّها قِطَعٌ كمالية مِن عناصر الشعر. والنصوص الفلاشية والاشراقية الشعريّة لأنّها كأشعّة تسطعُ وتشرقُ من ذهن الشاعر وقطعٌ فنية لأنّها لافتاتٌ يخلُقها الشاعرُ كفنّانٍ بريشة ذوقه على الورق. ويقال الشعر الأجدّ لأنّها شعر ممتازٌ دونَ أي حشوٍ وزوائد مصيباً لغرض الشاعر المنشود. ومهما قيل في تعدّد الأسماء فإنَّ أفضلَ التسميات ، هي التي قدّمها المناصرة عام 1964 لأوّل مرّة لأنّه اشتقّها من مفهوم

التوقيعات النثرية العباسية أو مِنَ الومضات التي تعتمدُ على صفاء الصورة. لا داعي هنا للبحث عن أفضل تسمية لها وكلٌ على فهمه للومضة يسميها باسم خاص.

–إشكالية الومضة أنها تخلو من (المفارقة الشعرية) ،بينما تشترط التوقيعة ، هذه المفارقة الضرورية كما يقول الشاعر المناصرة.

تاريخ نشأة التوقيعة – الومضة:

النصوصُ الشعريّة التي عُرفت باسم الومضات راجت في السبعينات وباتت تستقلُ بنفسها حتي أصبحت شكلاً شعرياً خاصّاً إلى جانبِ الأشكال الشعريّة المعروفة، نجد حولها مواقف متباينة تجعلُ قضيتَها غير محسومة حتى اليوم. ومنها يقال: «ليست قضيةُ الومضة غائبةً عن الشعر القديم وذهبَ مُعظمُ النّقاد القدماء إلى اكتفاء البيت بذاته، بل حكمُوا على جودة شعر الشاعر مِن خلاله، فقالوُا عن فلانٍ: إنّهُ أشعر العربِ لأنّهُ قائلُ هذا البيت، لَما حكمُوا على الجنس الشعريّ مِن خلاله، فقالوُا: هذا أمدحُ بيتٍ وهذا أهجى بيتٍ وهذا أغزل بيتٍ...»(14).

وبالفعل نري في (دواوينِ بشّار بن برد وأبي العتاهية والمعرّي) مقطّعات بينَ البيت وخمسة أبيات، وهذا كثيرٌ أيضاً في دواوين بعض الشعراء العرب في العصر الحديث ومنهُم محمود سامي البارودي والرباعيات في شعر عمر الخيام التي ترجمت إلى اللّغة العربية غير مرّة شعراً ونثراً. يمكننا القول إنّ قصيدة الومضة هي إحياء أو إعادة صياغة لما نعرفُهُ في الشعر العربي القديم مِن المقطّعات، ذلك الشكل من الصياغة الشعريّة الذي عرفتهُ العربُ منذ نشأة الشعر عندهم. ويرفض قويدر العبادي نظرية مَن يظنّ أنّ هذا النوع من الشعر مجرّد ردّ فعل على متغيرات سياسية أو اجتماعية و... حيثُ يقول: «لم يأتِ الشعر الحُرّ وشعرُ التفعيلة كما يسمّى أحياناً مِن فراغ، لم يكن مجرّد ردّ فعل على متغيرات سياسية واجتماعية وثقافية وفكرية شهدتها حقبة الأربعِينات مِن القرن العشرين، ولم يكن أيضاً تعبيراً عَن تأثُّر بالشعر الأوروبي الحديث كما يعتقدُ الكثيرون ممّن يعانونَ عقدةَ الدونية إزاءَ كلّ ما هو أعجمي، معَ أنّنا لا ننكرُ استفادة الشعر الحُرّ مِن بعضِ الجوانب الشكلية والفنية والتقنية الأوروبية لكنّنا لا نصلُ إلى حدّ التسليم بأنّ شعرنا تقليد للآخر، وأنّ ثقافتنا العربية العريضة وأدبنا وشعرنا العربي العريق عاجز عنِ التطوّر»(15)

وممّا يؤيدُ هذا الرأي النظر إلى التراث الأدبي العريق الذي يطمئننا إلى مرونة الشعر العربي القديم حركته وقدرته على التغيير حتى في الشكل ولعلّ في المقطّعات والرّباعيات والموشحات والقوما والكان كان والدوبيت وغير ذلك مِن الأشكال الشعريّة العربية القديمة ما يؤكدُ قدرة الشعر العربي على الحركة. وإنّ الفتح الجديد في العصر العباسّي المتمثّل في المزدوجات مهّدَ أرضية لظهور أنماط جديدة من الصياغة الشعريّة تعدّدت مسمياتها كالمثلثات والمربّعات والمخمّسات والمسمّطات وأخيراً الموشّحات. وإذا شئنا أن نبحثَ عَن جذور هذه الظاهرة في الذّاكرة العربية فإنّنا سنقف في مواجهة نظائر لها في الأبيات المفردة التي تنهضُ برأسها وتؤصّل معنى تامّاً وفكرة متعدّدة وهو ما ينضوي تحتَ الاستعارة التمثيلية في العُرفِ البلاغيّ. بجانب هذا الموقف، موقف آخر يعتقد أن شعر الومضة تأثر بمؤثرات أجنبية معاصرة؛ منها الشعر الانجليزي القصير والقصة القصيرة وقصيدة «الهايكو» اليابانية التي اهتمّ بها الدكتور شاكر مطلق ترجمةً وتنظيراً وتطبيقاً فنسَج على منوالها وغير ذلك.(16)

الوَمضات والمقطّعات

سِماتُ المقطّعاتِ تتطابقُ معَ سِماتِ قصيدة الومضة إلى حدٍّما؛ إذ كانَ كلٌّ منهما يقومُ على وحدة الموضوع (الايماضية المعنوية) وكذلك قصر النصّ واختزال مفرداته وتكثيف دلالاتها. وإذ كانت الوحدة الموضوعية والايجاز وقصر النصّ وصغر الحجم هي سمات عليا تميز قصيدة الومضة فإنّها – غالباً – هي السّمات ذاتها التي تميز المقطعات وهو الأمر الذي ساقنا بالقول بتشابه هذين إلى حدّ كبير. بما أنّ عدداً كبيراً جدّاً مِنَ المقطّعات التي أطلَقَ عليها بعضُ النّقاد المعاصرين مُصطلح « القصيدة القصيرة» يتألّفُ مِن بيتٍ أو بيتينِ أو ثلاثة أبيات أو ستة أبيات وهي شبيهة في صياغتها مضموناً وشكلاً بصياغة البيت مِن حيث اكتمالها فإنّ الأدباء يرون أن يطلقُوا على هذا الجنس مصطلح «الومضة الشعريّة» وهو مصطلحٌ أقربُ مِنَ المقطّعة أو الرباعية أو المنمنمة أو القصيدة البرقية أو سوي ذلك. على سبيل المثال يقول القصيبي: تصرّ متِ السنونُ ولا سبيلٌ إليك وأنت واضحة السّبيل(17).

يمكننا أن نقرأ البيت في قالب جديد: (تصرّمتِ السنون وهل سبيلٌ إليك وأنت واضحةُ السبيلِ)

عوامل نشأتها:

الومضة الشعرية وسيلة من وسائل التجديد الشعري، أو شكل من أشكال الحداثة التي تحاول مجاراة العصر الحديث، ومسايرة مع التطورات الأدبية المعاصرة، مناسبة في شكلها مع مبدأ الاقتصاد الذي يحكم حياة العصر المعاصر.

أ: تحولات فنية وفكرية معاصرة: عرفَت حركة الشعر الجديد انعطافاً تاريخياً جديداً وشَهِدت تحوّلات فنية وفكرية تتوافقُ والتحوّلَ الفكري الحضاري للعالم المعاصر، قامَ بها عددٌ من الشعراء الجُدُد وعدد مّمن قادوُا الحركة الشعريّة. وساعدت الظروف السياسية التي تمرّ بها البلدان العربية؛ حيثُ الإرهابُ الفكري وانعدام الحرية على اللّجوء إلى الرّمز والومضات النّاقذة السريعة الخاطفة. « يعبّر الشعراء العرب بواسطة الومضة الشعريّة عَن تذمّرهم مِن أوضاع بلادهم وعن أملهم في بعث جديد ينتشلها مِن الموتِ».(18)

لا يمكن أن يكون سبب قصيدة الومضة الميل إلى الراحة أو الإفلاس، لكن الضّغط النفسي الرهيب الذي يعيشُهُ الفنّانُ والمثقّف والانسانُ العربي هو السبب الأساس، فربّما كانت هذه الدبابيس والقنابل القصيرة المتفجّرة وسيلة جديدة توصل إليه الرّسالة وتهزّ فيه مناطق الاستنقاع وأصقاع البرودة والترّهل والتيه.(19)

كأنّنا حين ذكرنا (الومضة أو التوقيعة) لا يمكننا أن نكون بمنأى عن متطلّبات الحياة الجديدة وكأنّ الومضة الشعريّة ظهرت كتعبيرٍ عن روح العصرِ الذي صار كلّ شيء فيه يمرّ مُسرعاً مُستعجلاً وكأنّهُ ومضة خاطفة لا تدومُ طويلاً ولكن أثرها يبقي مشعاً؛ لأنّها تعبّر عن رؤى الشاعر وعالمه مهما تعقّدت تلك الرؤى ومهما تعدّدت وتلوّنَت. «ومع تطوّر الحياة وتعقّدها انطلقَ الشعراءُ في رحلة البحث، مرّة أخرى في محاولة للتجديد الشعريّ؛ هذا التجديد الذي لم يأتِ تلبيةً لمجرد الرّغبة في التجديد بل لأنّ الحياة الجديدة التي تكرّس مبدأ الاقتصاد في كلّ شيءٍ تطلُب شعراً جديداً... شعراً مختلفاً ...»(20)

ونقرأ في مقالة «التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر- الممكن والمستحيل» التي تشيرُ إلى ظروف الحياة الجديدة: «والقصيدة الومضة أو اللّمحة أو التلكس الشعريّ في القصيدة المبالغة في القصر، حتى لتكون الجملة الواحدة قصيدة وهذا النوع فرضته الحياة الجديدة المتّسمة بالسرعة والتكثيف اللغوي والاقتصاد في التعبير لتوصيل الرّسالة الشعريّة بأقلّ عددٍ ممكنٍ مِن الكلماتِ.» فقصيدة الومضة تجربة تستجيب لحال مجتمع مشغول بهمومه الكثار، وكأنّ الشاعر وجد ضآلته في قصيدة الومضة التي من شأنها ألا تأخذ من وقته ووقت القارئ سوى أقل القليل.

ب: المؤثرات الأجنبية: استطاع الأدب العربي أن يتواصل مع الآداب الغربية والشرقية على مرّ العصور مؤثراً أحيانا ومتأثراً غالباً رغم اختلاف المرجعيات الفكرية والاجتماعية والسياسية لكلا الأدبين. تأثر شعراء الومضة الشعرية بمؤثرات في الأدب الأوروبي شعره ونثره، ففي شعره تأثروا (بالمقطعات الشعرية الانكليزية القصيرة جداً) خاصة باستخدامات إليوت الشعرية وفي نثره تأثروا بـ«حركة الأدني «Minmalism» التي برزت في الولايات المتحدة، ونادت «بكتابة مختصرة لحياة مختصرة» ورأت أن القصة القصيرة أو الأقصوصة هي خير تطبيق لهذا المبدأ وهي الأكثر ملاءمة لروح هذا العصر الذي يوصف بعصر السرعة، فإن الومضة الشعريّة بالمقابل هي وليدة هذا العصر، وإنّ ما يقال عن القصة القصيرة يقال عن الومضة تقريباً، وكأنّها توأمان تخلّقتا في رحم واحد ولدتا في وقت متقارب، وتجمعهما خصائص مشتركة وملامح متقاربة و... وكثيراً ما تقرأ نصاً وتقول عنه قصة قصيرة جداً، وفي الوقت نفسه بإمكانك أن تقول عنه إنه ومضة شعرية.»(21) (حجو، 2002)

يرى بعض الباحثين أن قصيدة الومضة متأثرة بنمط من الشعر الياباني المعروف بـ«الهايكو» الذي يقوم على التركيز والتكثيف والاقتصاد اللغوي. «تمثل قصيدة الهايكو بضربٍ من الشعر المقتضب الدقيق الذي ينظمه الشعراء اليابانيون منذ القديم، وتتألف قصيدة الهايكو من سبع قطع موزعة (5-7-5) تنطوي على فصل من فصول السنة لتستحضر الطقس والنبات والطيور والحشرات»(22). فقصيدة «الهايكو» عبارة عن مقطعة شعرية قصيرة، تتكون من ثلاث أبيات، أولها وآخرها من خمسة مقاطع، ووسطها من سبعة، إن هذا لا يعني التزام مقلدي هذه الكتابة عندنا

حرفياً بهذه الشروط، ولكنهم ربما اهتموا بغنائية الموضوع، أكثر من احتفالهم بمعيارية الشكل، بسبب أن إيقاعية شعرنا ذاتية، لا إنشادية، قائمة على المقطعية(23).

-يعمل الشاعر عزّالدين المناصرة في فتوحاته (1964) على مشابهة بعضِ الأنماط الشعريّة في الحِداثة الغربية، وإعادة تمثّلها عربياً ومِن ثمَّ إعادة انتاجها شعراً، كما هو الحال في قصيدته «هايكو» المبنية على نظام قصيدة «هايكو» اليابانية التي تعتمدُ على الأبيات الثلاثة وكذلك قصيدة «تانكا» المبنية على نظام قصيدة «تانكا» اليابانية والتي تعتمدُ على نظام الأبيات الخمسة. وتقدّم نموذجاً لتوظيف ثقافات الشعوب الأخرى وتقاليدها في كتابة القصيدة:

أ: هايكو: يا بابُ ديرنا السميك / الهاربونَ خلفَ صخرك السّميك/ افتح لنا ناقدةً في الروح.

ب: تانكا: أجابَ شيخٌ يحملُ الفانوسَ في يديه/ يوزّعُ الشمعات/ على أطراف روحنا البوار/ وحينَ سلّمنا عليه /بكى ... واصفرّ لونُه ... ومات(24) (المناصرة، (لا. ت)، ص 104)

سماتها

تتميز القصيدة الحديثة بمجموعة من السمات والخصائص العامة التي اكتسبت من الطبيعة الشعرية الحديثة ومن طبيعة التكنيكات المستخدمة في بنائها، ولعل من المفيد في تحديد سمات «الومضة الشعريّة» أن نتعرف على هذه السمات قبل ان نعرض بالتفصيل لسمات الومضة الشعريّة، من أبرز هذه السمات هي:

أ: التفرد والخصوصية؛ أي لا يمكن تصنيف القصيدة الحديثة تحت أي غرض من الأغراض الشعرية العامة التي انحصر فيها التراث الشعري القديم من مدح وفخر وهجاء ورثاء ووصف وغزل و... إن الشاعر الحديث يهدف إلى أن تكون قصيدته إبداعاً بكراً ومن ثم فهو شديد الحرص على أن ينظر إلى الوجود من زاوية لم يسبق لأحدٍ قبله أن ينظر إليه منها، وأن يعالج هذه الرؤية الخاصة بطريقة فنية متفردة.(28) من هنا تكتسب القصيدة الحديثة خصوصيتها وتفردها، ولا تكون مجرد تكرار لما سبق قوله مئات المرات بطريقة أخرى.

ب: التركيب؛ لتنوع الأداوت الفنية التي يستخدمها الشاعر وطريقة استخدامه لها، ولميل القصيدة الحديثة إلى أن تكون كياناً متفرداً خاصاً، أصبح بناء هذه القصيدة على قدر من التركيب والتعقيد يقتضي من قارئها نوعاً من الثقافة الأدبية والفنية الواسعة(29).

ج: الوحدة؛ على الرغم من أن القصيدة الحديثة تتركب من مجموعة من العناصر والمكونات المتنوعة، والمتنافرة في بعض الأحيان، فإن ثمة وحدة عميقة تؤلف بين هذه العناصر، وتنحصر فيها هذه المكونات المتناثرة المتنافرة لتصبح كياناً واحداً متجانساً، لا تفكك فيه ولاتنافر.

د: الإيحاء وعدم المباشرة؛ من السمات البارزة في القصيدة الحديثة أنها لا تعبر تعبيراً مباشراً عن مضمون محدد واضح، وإنما تقدم مضمونها الشعري بطريقة إيحائية توحي بالمشاعر والأحاسيس والأفكار ولا تحددها أو تسميها، ونتيجة هذا، فإنّ القصيدة الحديثة لا تحمل معنى واحداً متفقاً عليه، ومن الخطأ أن نتطلب من كل قصيدة أن يكون لها معنى واقعي وحيد، لأن الشاعر لو كانت لديه فكرة محددة واضحة المعالم يريد إيصالها إلى القاريء لما لجأ إلى الشعر أسلوباً لنقلها، ولآثر عليه النثر الذي هو أكثر قدرة على تحديد المعاني والأفكار وتوضيحها.(30)

(الإيحاء)الذي يهدف إليه بناء القصيدة الحديثة يتطلب من الشاعر ألا يصرح بكل شيءٍ لأنّه يلجأ إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي مما يثري الايحاء ويقويه من ناحية وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة. أما فيما يتعلق بالبنية المتميزة لقصيدة النثر والومضة الشعريّة وليدة ظهورها «فلا بد أن نلاحظ اعتمادها على الجمع بين الإجراءات المتناقضة؛ أي أنها تعتمد على فكرة التضاد، وتقوم على قانون التعويض الشعري، إذ إنّها تتألف من ثلاثة عوامل متزامنة تنصبّ كلّها في بؤرة واحدة لإحداث فعاليتها الجمالية، وهي بالترتيب:

أ – تعطيل الأوزان العروضية المتداولة.

ب- تفعيل أقصي الطاقات الشعرية الممكنة.

ج- إبراز الاختلاف الدلالي الحادّ.»(31).

لكي يحقق الشاعر المعاصر لقصيدته سمة الإيحاء فإنه يلجأ إلى استخدام مجموعة من الأدوات والتكنيكات الفنية بعضها مستمد من التقاليد الموروثة للشعر منذ أقدم عصوره، كاللغة الشعريّة، والصورة الشعرية، والموسيقي الشعريّة، المتمثلة في الوزن والقافية وبعضها الآخر من التقاليد الشعريّة الحديثة؛ كالرمز، والمفارقة التصويرية، وغير ذلك من الأدوات الفنية التي ابتكرها الشاعر الحديث، وبعضها الثالث استعاره الشاعر من الفنون الأدبية الأخرى، تراثية كانت، أو حديثة، حيث استمدّ من الفنون الأدبية العربية التراثية بعض قوالبها الفنية كقالب المقامة، والتوقيع مثلاً، كما استمد من الرواية الحديثة والمسرحية الحديثة بعض تكنيكاتها أيضاً؛ فقد استعار من الرواية الحديثة أسلوب الارتداد (الفلاش – باك)، والمونولوج الداخلي، وغير ذلك من تكنيكات الرواية الحديثة، كما استعار من المسرحية أخص تكنيكاتها بها مثل تعدد الأصوات، والحوار، والصراع، بل إن بعض القصائد الحديثة استعارت القالب المسرحي بكل مكوناته وعناصره.(32)

يبدو أنّ الومضة الشعرية لم تصبح حتى الآن في الشعر العربي المعاصر، نوعاً أدبياً مستقلاً قد استقرّت أعرافه وتأصّلت تقاليده، بالرغم من اندفاع شعراء المبدعين اليوم نحوها، ولكن لها مكان متميزٌ باعتبارها أحد التنويعات البارزة في الحداثة الشعريّة؛ بما أنّ الومضة الشعريّة تحاول إلغاء الشكل القديم للقصيدة العروضية، لابد أن تتسم بسمات وأشكال جديدة. فما هي سمات هذا الشكل وخواصه الجمالية؟

الوحدة العضوية

اتسمت قصيدة الومضة بالصفات العامة للقصيدة الحديثة، لقد تأثرت قصيدة الومضة بالوحدة العضوية الموجودة في القصيدة الحديثة، بحيث لم يعد نادراً أن نجد القصيدة تجمع بين أشياء بينها من التباعد والتنافر الظاهريين أكثر مما بينها من الترابط، ومبالغة في هذا الاتجاه فإننا كثيراً ما نجد شاعر الومضة يسقط أدوات الربط اللغوي بين أجزاء القصيدة، حتى لتبدو القصيدة في بعض الأحيان أشبه ما تكون بمجموعة من العبارات والجمل المفككة المستقلة الواقعة بذاتها في الفراغ، ولكن يكون هناك رباط وثيق خفي يضم شتات هذه الأجزاء المتنافرة في كيان واحد

شديد التمسّك. فالوحدة العضوية هي شرط أساسي في بناء الومضة الشعريّة، «فهي وحدة متكاملة متداخلة في الفعل الشعري والاستدلالي، وبالتالي الانفعالي الشعوري وليس لها أي ارتباط عضوي مسبق بأي شكل من أشكال القصيدة التي لا تحقق مثل هذه الوحدة العضوية المتكاملة».(33) ينبغي أن تكون للومضة الشعريّة وحدة عضوية مستقلة لأنها تقدم عالماً مكتملاً يتمثل في تنسيق جمالي متميز يختلف عن الأشكال الفنية الأخرى من قصة قصيرة، أو مقالة أو رواية.

بناء الومضة

اللافت للنظر في شكل جميع الومضات الشعريّة أنها تكتب تارة على شكل قصيدة التفعلة، وتارة على شكل قصيدة النثر وأن منها ما يجمع بين التفعله وقصيدة النثر. توقف خليل الموسى في مقالته بعنوان «الأبنية الفنية في تجربة الحداثة الشعريّة في سورية»، عند أشكال الومضة الشعريّة وهيكليتها، في أعمال الشاعرين، وهما نزار قباني وأدونيس، وذهب إلى أن أشكال الومضة الشعريّة التي استخدمها الشاعران خمسة هي:

-1الومضة ذات البنية المركزة التعريفية؛ التي تعدّ بمنزلة العنوان من المجموعة فهي تقول كل شيء عن المجموعة أو هي تختصرها بعدد قليل من الأبيات. نحو قول نزار قباني في مجموعته «قالت لي السمراء»: قَلبي كمنفَضة الرمادِ ... أنا أن تنبشي ما فيه تحترقي شعري أنا قلبي ... ويظلمُني من لا يري قلبي على الورق(34)

-2الومضة ذات البنية المركزة التقابلية؛ وهي صورة مقابل صورة ضدية أو حاله مقابل حالة مختلفة، نحو قول نزار قباني في قصيدته «هوامش على دفتر النكسة»: جلودنا ميتة الإحساس أرواحنا تشكو من الإفلاس أيامُنا تدور بين الزّار والشطرنج والنعاس هل «نحن خير أمة أخرجت للناس»(35)

-3ومضة البيت المفرد ذات البنية المغلقة؛ تعتمد هذه الومضة على البيت الواحد هذا النوع يؤكد على وحدة البيت الذي كانت سائدة في الاحكام النقدية عند القدماء. نحو: بالناي والمزمار ... لا تحدث انتصار(36) الومضة في هذا النوع تقوم أولاً وأخيراً على الفكرة فهي بنت الفكرة أكثر مما هي بنت الاحساس، وهي بنت العمل الجاد

المضني أكثر مما هي بنت العفوية والاحساس: يوجعني أن أسمع الأنباء في الصباح يوجعني أن أسمع النباح(37)

-4الومضة ذات البنية المفتوحة؛ وهي ومضة تنتهي نهاية مفتوحة على التأويل، أو هي مفتوحة على نصوص سابقة أو معاصرة «تناص»: وما كنت أعلمُ ... حين شَطبتُك من دفتر الذكريات بأنّني سأشطُبُ نصفَ حياتي(38)

-5الومضة ذات البنية الحلزونية؛ وهي مجموعة دفقات أو موجات تنطلق من نقطة واحدة، حتي تكتمل دورة القصيدة، ويشبه عزالدين اسماعيل هذه البنية بالسلك الحلزوني الذي يبدو في النظرة الأفقية إليه مجموعة من الحلقات المستقلة، ولكنها في الحقيقة مترابطة يربط بينها الموقف الشعوري الأول، وهي مجموعة من الدوائر التي تنتهي عند نهاية واحدة(39) (1972 /261) من أمثلة هذه البنية لنزار: في البدء كان الشّعرُ والنثرُ هو استثناء في البدء كان البحرُ والبرُّ هو استثناء في البدء كنتِ أنتِ... ثم كانتِ النساءُ(40)

علامات الترقيم

تأثرت القصيدة العربية الحديثة بالمدرسة الرمزية في تحرر لغتها الشعرية من الروابط والصلات المنطقية التي تربط الجمل والألفاظ بعضها إلى بعض، حتى إن بعض قصائدها كانت تتألف من مجموعة من الجمل المتجاورة بدون ترابط، لقد تأثرت الومضة الشعرية بمثل هذا الاتجاه فشاع في الكثير من نماذجها توالي الجمل بدون أدوات ربط لغوي تصل ما بينها. «إن علامات الترقيم والفصل، تمثل عنصراً هاماً في النظام الطباعي للقصيدة الحديثة، تتحول من مجرد محدد لعلاقات المفردات في الجملة إلى محدد للعلاقات بين أجزاء النص ككل»(41)

إلا أن هذا المحدد الذي يوجب نمطاً معيناً من العلاقات بين المقاطع لا يتداخل تداخلاً جوهرياً في باطنية التجربة الشعريّة في القصيدة، إذا تظل القصيدة المقطعية، خاضعة لخصوصية تجربتها المفردة التي ينظر إليها بعض النقاد، بوصفها ظاهرة شعرية موجودة بشكل فعلي ميداني في النسق النصي اللغوي، بحيث يصعب فصل عناصرها.(42)

شاعر الومضة تارة يمتنع عن وضع إشارات الترقيم اللازمة للتحديد البنائي والمنطقي ونحو قول نبيلة الخطيب: كم هو عارٌ من يخلَع جلدَه ليرقّعَ ثوبه(43) أو: حين رأيت الندي على الأزهار أدركتُ سرَّ غيابك كلَّ صباح(44(

وتارة يستعين بأشكال عدة للتنقيط والفصل من أجل تمزيق وحدة الجمله وتقطيعها في أجزاء مبعثرة كذاته، وهذا نموذج من شعر أدونيس، يقول: لا، لا. أحبّ، أن أثِقا وبسطتُ أجنحتي، ومنحتها الأفقا فتناثرت مِزَقا...(45) أو: (أنت أمير!!! أنا أمير! فمن ترى يقود هذا الفيلق الكبير)!!(46)

شكل الكتابة وتوزيع النص

إلى جانب تقنيات التنقيط والترقيم يلعب شكل الكتابة وتوزيع النص، نصاً أو كل على حدة، دوراً فعالاً في تفكيك الجملة، وإعادة تقييم مكوناتها، نحو قول نزيه أبي عفش الذي لم يجعل عنواناً وأنما بدأت بمجموعة من النقط: هذه الجثة هي أنا متربصاً خلف قناع موت أما أنت... فلا تكثرت ربما: القناع وجهك.(47)

أبو عفش في ومضته السابقة عمد إلى تقطيع العبارة إلى أجزاء موزعة بشكل غير منتظم على أسطر متعددة، تاركاً مِن كل سطر وآخر مسافة من البياض العازل. تعرف قصيدة الومضة بأنّها «مجموعة من المشاهد المنفصل بعضها عن بعض كل الانفصال، يكاد كلّ مشهد فيها أن يقوم بذاته، ولكننا ما نلبث أن ندرك إدراكاً مبهماً أنّ شيئاً ما يصادفنا في كل مشهد، كأنّه يتخذ في كل مرة قناعاً جديداً حتى إذا ما انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أقنعة بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة»(48) وبذلك يقوم بناء القصيدة على مجموعة من المقطعات ولكل مقطعة عنوان مستقل، وتتخذ في بعض الأحيان أرقاماً أيضاً.

قافية الومضة

ترتكز قصيدة الومضة على تعطيل المُعامل الاساسي في التعبير الشعري، وهو الاوزان العروضية والقافية، دون أن تشلّ بقية امكانات التعبير في أبنيتها التخيلية والرمزية، فقصيدة الومضة تجعل القاريء قادراً على إغفال الوزن والقافية والتحرر منهما مع إبقائه على الإيقاع الداخلي فهي التي تبرهن على أن الايقاع لا يقتصر على الشكل العروضي الجاهز بل يتداخل في نسج اللغة الشعريّة بمستوياتها المختلفة. أما قافية الومضة، فيسعي شاعر الومضة إلى تحريرها من القافية التقليدية وهو يميل إلى أشكال ثلاثة وفقاً لشكل القافية:

-1قصيدة تبني على سطور تتبع قوافي محددة كقول نزار قباني: السرُّ في مأساتنا صراخنا أضخم من أصواتنا وسيفنا أطول من قامتنا(49)

-2قصيدة تبني على سطور تتبع القوافي المتداخلة، كما في قول أدونيس: قال الغد الحائرْ: «إن طفر اللحنُ من شفتيْ طائرْ لا يطربُ الغصنُ».(50)

-3قصيدة تبني على سطور تتبع القوافي المتعانقة، كقول شاكر مطلق في ومضته التي حملت عنوان «محطة»: تحت ضوء القمر الفضي ظل الزيزفون يتلاشي في العيون ومياه النهر تمضي في سكون(51)

بعد دراسة قافية الومضة في ديوان أشهر شعراء الومضة من أمثال سعدي يوسف، أدونيس، عزالدين المناصرة، ونزار قباني، و... تبين أنّ القافية ليست واحدة عند شعرائها ولا عند شاعر واحد، ولذلك يتعذر أن تنحصر في تقسيم محدد لا تتجاوزه، لأنّ قصيدة الومضة لا تلتزم بالقافية والأوزان بل الفكرة الشعرية هي الغالبة فيها.

لغة الومضة

إن نتأمل في الجذر اللغوي لكلمة «القصيدة» مضافة إلى «الومضة» فسوف نجده يشير إلى فكرتين متلازمين: إحداهما هي القصد والتعمد أي أنّ القصيدة هي «الكلام المقصود في ذاته» أي هي لغة فنية وليست مجرد وسيلة للتواصل، أما المعني الثاني فهو «الاقتصاد اللغوي» أي أن اللغة التي تنظم في قصيدة الومضة لا بد لها أن تتسم بالقصد والتركيز والتكثيف، لأنَّ الومضة من سماتها لغوياً السرعة واللمعان فهي تتسم بالاقتصاد وهذا الاقتصاد جوهري في قصيدة الومضة لأنه مظهر الشعريّة

فيها، فهي عندما تحذف فيها حروف العطف أو الوصل مثلاً تتحقق اقتصادها الخاص الذي لا بدَّ أن يختلف عن بقية أنواع الشعر. اللغة هي المادة الأولى الّتي يشكل منها وبها البناء الشعري أي انها الأداة الأمّ التي تخرج كل الأدوات الشعريّة الاخرى من تحت عباءتها. الومضة الشعريّة هي شكل من أشكال الحداثة التي تتناسب مع مقتضيات العصر الحديث ومتطلباته، ولهذا لغتها خالية من الكلمات الميتة أو الوعرة، وهي تعبّر عن المألوف بكلمات مألوفة مستقاة من واقع الحياة المعيشية، وهي خالية من الكلمات الرنانة الفخمة التي يراد منها إثارة الاحتدام العاطفي رغبة في التحرر من القيود الخارجية. نلاحظ في قصيدة الومضة وجوداً مميزاً للمفردات الدارجة أو الواقعية على أساس مبدأ ينطلق من أن لغة الناس يجب أن تكون لغة الشاعر. وليس المقصود بلغة الناس تلك اللغة المتداولة في الحياة اليومية؛ إنما المقصود استخدام تلك اللغة التي تعمل على استبدال التعابير والمفردات القديمة بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة... من حياة الشعب. «ولا بد من الإشارة إلى أن قصيدة الومضة لا تستخدم اللغة بمعناها القاموسي التعييني، إنها كتابة تري في اللغة شفافيتها وتواصليتها القائمة على تأويلاتها، لذا فهي تعبير شكلي تغلب عليه المعاناة والتمرد والرفض، تستمد منابعها من قوة اليأس والحاجة إلى التعبير الذاتي باللغة الذاتية. وصارت وظيفة اللغة أن تساير تجربة الشاعر بكل ما فيها من الغني والتواتر والتناقض والحساسية».(52)

المفاجأة

إنّ الومضه الشعرية عالم خيالي مركب على نحو خاص، يهدف إلى تحقيق ذات الشاعر في تكوين موضوعي قائم بذاته وبهذا تكون الومضة تغييراً في نظام التعبير عن الأشياء، يقول أدونيس:(بَكَتِ المئذنة حين جاء الغريب – اشتراها وبنى فوقها مدخنة) إيحاء المئذنة في تجربة القارئ بعيد عن البكاء، قد يكون السكينة، الأمن، السلام، الجلال، السلام، الخشوع لله، لكنه ليس البكاء!! ثم يأتي الغريب ليشتري ما لا يباع ويبني فوقها ما يناقض رموزها جميعاً.

النتائج:

المحاضرة الرابعة عشر: القصيدة الومضة

-1الومضة إحدى ضربات الشعر الحديث وهي القصيدة القصيرة المركّزة الغنية بالإيماء والرمز والإنسياب والتدفّق. وهي عبارة عن دفقة شعورية سريعة تتناسب مع تسارع الأشياء المذهل في هذه الحقبة الزمنية التي تحاصرنا حالياً؛ إنّها إشبه ببرقية شعرية صار لها أنصار وأعلام، وتتميز بالكثافة والتركيز حيث إنّ الشاعر يقول بوساطتها أشياء كثيرة، بعبارات موجزة. عرف هذا النوع من الشعر في السبعينات من القرن العشرين.

-2من عوامل نشأة الومضة هي: التحولات الفنية والفكرية، والحاجة إلى التعبير عن روح العصر وهو عصر السرعة والاختصار.

-3ومن روّادها عزّالدين المناصرة وكان له قصب السبق وبعده، أحمد مطر، مظفّر النواب، نزار قبّاني.

-4راج بين الباحثين أنّ قصيدة الومضة متأثرة بالمؤثرات الأوروبية والشعر الياباني الذي يقوم على التركيز والتكثيف والاقتصاد اللّغويّ. هذه الدراسة لا تنكر هذا التأثير ولا تذهب إلى أنّ الومضة محاكاة بحتة للآخر بل تعتقد أنّها وإن تأثرت بمؤثرات في الأدب الأوروبي ولكن ليست نسخة من الشعر الياباني أو الإنجليزي بل هي إحياء أو إعادة صياغة لما نعرفه في الشعر العربي القديم من المقطعات وامتزجت فيها الخصائص التراثية والعالمية.

-5أهم ميزات (الومضة) هي: الخيال المتوقد، الحساسية المرهفة، الابتعاد عن الحشو والزيادات، الاتصاف بانتقائية اللفظ وتميّز الصورة، القدرة على التأثير في المتلقي، السيطرة على توجيه انتباه المستمع، المفاجأة، الوحدة العضوية والتركيز على الجمل القصيرة المكثفة جداً.لكن الومضة تخلو من (المفارقة) ، عكس شقيقتها (التوقيعة) ، التي هي ومضة تشترط وجود (المفارقة).

المراجع

.1أدونيس؛ (1988) أوراق في الريح؛ طبعة جديدة، بيروت: منشورات دار الآداب.

.2إسماعيل، عزالدين؛ (1972) الشعر العربي المعاصر "قضاياه ظواهره الفنية والمعنوية؛ ط3، بيروت: دارالعودة ودار الثقافة

.3البحراوي، سيد؛ (1996) البحث عن لؤلؤة المستحيل، ط 1، القاهرة: دار الشرقيات للنشر والتوزيع

.4حشلاف، عثمان؛ (1986) التراث والتجديد في شعر السياب؛ الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية
.5حلوم، أحلام؛ (2001) النقد المعاصر وحركة الشعر الحر؛ ط 1؛ حلب: مركز الإنماء الحضاري
.6الخطيب، نبيلة؛ (2004) ومض الخاطر؛ الأردن: دارالأعلام.
.7داغر، شربل؛ (لا.ت) الشعرية العربية الحديثة؛ ط 1، بيروت: دار المعرفة الأدبية.
.8الصمادي، امتنان عثمان؛ (2001) شعر سعدي يوسف؛ ط 1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
.9عشري زايد، علي؛ (2008) عن بناء القصيدة العربية الحديثة؛ ط 5، القاهرة: مكتبة الآداب.
.10فضل، صلاح؛ (1995) أساليب الشعرية المعاصرة، ط 1، بيروت: دار الآداب.
.11قباني، نزار؛ (1993) الأعمال السياسية الكاملة؛ ط 5، بيروت: منشورات نزار قباني.
.... .12،.....؛ (1993) الأعمال السياسية الكاملة؛ ط 12، بيروت: منشورات نزار قباني.
.13القصيبي، غازي عبدالرحمن؛ (2006) مائة ورقة ياسمين؛ جدة: مكتبات تهامة.
.14القصيري، فيصل صلاح؛ (2005) بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
.15كمال الدين، جليل؛ (1974) الشعر العربي الحديث وروح العصر؛ ط 1، بيروت: دار العلم للملايين.
.16مطلق، شاكر؛ (1984) معلقة كلكامش على أبواب أوروك، حمص: دارالأرشاد.
.17المناصرة، عزالين؛ الأعمال الشعرية، (قصيدة هايكو – تانكا)، من ديوان يا عنب الخليل، ط5، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر
.18المناصرة، عزالدين؛ إشكاليات قصيدة النثر، ط3، دار الراية ، عمّان ، 2013

المجلات والمواقع

.1الموسى، خليل؛ (2005) قصيدة الومضة في يمامة الكلام، الأسبوع الأدبي، العدد 956، دمشق: اتحاد الكتاب العرب
..... .2،.....؛ (2005) الأبنية الفنية في تجربة الحداثة الشعرية في سورية، مجلة الموقف الأدبي، العدد 405، السنة الخامسة والثلاثون، دمشق: اتحاد الكتاب العرب
.3بدور، نسرين؛ (2002) بعض من ملامح "قصيدة الومضة"؛ الأسبوع الأدبي، العدد 824، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
.4بعلي، حفناوي؛ (2005) شعرية التوقيعة؛ الموقف الأدبي، العدد 413، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
.5حجو، فواز؛ (2002) الومضة الشعرية؛ الموقف الأدبي العدد 373، السنة الواحدة الثلاثون، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
.6الخال، يوسف؛ مجلة الشعر، (أخبار وقضايا)، العدد الثالث، ط5، بيروت: 1978.
.7خرفي، محمد الصالح؛ التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر، الممكن والمستحيل؛ مأخوذة من الموقع التالي المؤرخ 2010/1/10
http://www.difaf.net/modules.php?name=News&file=print&sid=556

.8علوش، سلاف؛ الومضة الشعرية، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 830، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
.9علي محمد، أحمد؛ (2001) التفاتة نقدية إلى قصيدة الهايكو في اللغة العربية، هايكو صحاري الجنون لعبداللطيف خطاب نموذجاً، الأسبوع الأدبي، العدد 788، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
.10غزول، فريال جبوري؛ (1997) شعرية الخبر، مجلة الفصول، العدد الأول، المجلد السادس عشر.
.11قويدر العبادي، عيسى؛ قصيدة الومضة؛ مجلة الموقف الأدبي، العدد 377، السنة الثانية والثلاثون، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
.12هيوي، موراكاي؛ (1984) دراسة تاريخ الأدب الياباني، (مترجم) ، ، مجلة الآداب الأجنبية، العدد 34، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
.13عزالدين المناصرة : (توقيعات) ، ط 2 ، دار الصايل ، عمان ، 2013.
.14حسين كياني ، وسيد فضل الله مير قادري : سمات الومضة الشعرية ، والتوقيعة – مجلة الغة العربية وآدابها ، العدد 9 – جامعة الكوفة ، العراق 2010.

Tumblr StumbleUpon Facebook Twitter Google+ LinkedIn

الخاتمة

الخاتمة:

هكذا يكون الكتاب قد قدم كل المحاضرات المقررة في مقياس القصيدة العربية، وهذا لا يعني أن الطالب سيكتفي بهذا الكتاب فحسب؛ بل عليه القراءة المتعددة في مختلف المصادر والمراجع ليتوسع وعيه بالقصيدة العربية.