جامعة صفاقس
كلية الآداب و العلوم الإنسانية
بصفاقس

بحوث جامعيـــة

العدد 8 لسنة 2010

بحوث جامعية عدد 8 - 2010

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس

UNIVERSITE DE SFAX
FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES
HUMAINES DE SFAX

Recherches Académiques
Academic Resarch

Numéro 8 - 2010

جامعة صفاقس
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
بصفاقس

بحـــوث جـامعيـــة

مجلة محكمة

العدد 8 لسنة 2010

مجلة بحوث جامعية

الإدارة و التحـرير

العنوان : طريق المطار كلم 4.5 ـ 3029 صفاقس
العنوان البريدي : ص.ب. 11683000 صفاقس
العنوان الإلكتروني : www.flshs.rnu.tnSite web
الهاتف : 74670557 .216. 00 – 74670558 . 216. 00
الفاكس : 74670540 . 216 .00

المدير المسؤول :محمد بن محمد الخبو
رئيس التحـرير :منير التريكـي

هيئةالتحـرير :

- منير التريكي
- عقيلة السلامي البقلوطي
- محمد بن عياد
- أحمد الجـوة
- عبد العزيز العيادي
- محمد بوعتور
- محمد عزيز نجاحي
- محمد الخبـو
- ناجي العونلـي
- عبد الحميد الفهري
- علي الزيـدي
- محسن ذياب
- علي بن نصر
- الحبيب مجـدوب
- البشير العربـي
- عبد الفتاح القاصح

تراتيب النشـر بالمجلـة

1- "**بحوث جامعية**" مجلّة محكّمة تنشر المقالات في مجال الآداب والعلوم الانسانية وتصدر كل ستة أشهر.

2- تنشر المجلة البحوث التي لم يسبق نشرها.

3- تقدم البحوث في ثلاثة نظائر ورقية لا يحمل اثنان منها اسم كاتب المقال، وعلى حامل رقمي في صيغة word آخر نسخة، وتكون مصحوبة بملخص في لغتين أخريين غير لغة البحث وفي حدود 15 سطرا.

4- تكون الإبانات (جداول- تصاميم-خرائط...) في مقاس المجلة ومعالجة وفق المنظومات الرقمية المتخصصة.

5- يلتزم الباحثون بإدخال التعديلات التي يقترحها المحكمون.

6- يكون حجم البحث في حدود 45 ألف علامة باحتساب الفراغات والهوامش وفي كل الحالات لا يتجاوز 25 صفحة.

7- لا تعاد البحوث الواردة إلى المجلة سواء نشرت أم لم تنشر.

8- يثبت نظام الهوامش والإحالات في أسفل الصفحة ويراعى فيها التسلسل الآتي: الكاتب: عنوان البحث أو المرجع، مكان الطبع، الناشر، تاريخ النشر، رقم الصفحة.

9- ترسل البحوث إلى عنوان المجلة وباسم مديرها أو رئيس تحريرها.

كلمة هيئة التحرير

هذا عدد جديد لمجلة بحوث جامعية، وقد رأت هيئتها أن يكون هذا العدد على نحو ما كانت عليه الأعداد الأولى منها. وهي أعداد نشرت فيها مقالات متعددة الاختصاصات، مختلفة المواد، ولكن هذه السياسة في نشر الأعمال العلمية على هذا النحو لا تلغي البتة ما كان أقر من توجيهات تقتضي أن تنشر الأعمال ضمن أعداد مختصة يتعلق كل عدد منها بموضوع بحثي تشترك فيه اختصاصات متقاربة أو متجانسة. ومن قبيل ذلك عددا "الكتابة الراسمة" و "الاستبداد والحرية".

ولذلك فنحن عاقدون العزم على أن تنشر الأعمال العلمية إما في نطاق عدد مختلط المواد وإما في نطاق عدد متجانسها، وكلما تجمعت المادة العلمية بعد تحكيمها في النطاق الأول أو الثاني وقع نشرها في هذا العدد أو في ذاك.

عن هيئة التحرير

محمد بن محمد الخبو

فهرس المحتويات

		الصفحة
محمد بن محمد الخبو	مجنون بني عامر من الشَخص إلى الشَخصيَة: بين مُتباين النصوص والمقامات	9
أحمد الجوة	الإشكال المصطلحي ونقد الشعر الحر	23
خالد السويح	عمل القسم وبنيته الإخبارية	79

الإشكال المصطلحيّ في نقد الشّعر الحرّ

أحمد الجوّة[1]

كلمات مفاتيح للبحث: الشّعر الحرّ- شعر التّفعيلة – الشّعر المنطلق - الجملة الشّعريّة – المقطع – المقطوعة – السّر الشّعريّ – التّدوير – الوقفة – الإدماج.

ملخص

يهدف هذا المقال إلى الإبانة عن وجوه الإشكال المصطلحي في نقد الشعر الحر ابتداء من التسمية إلى سائر التسميات المستعملة في دراسة هذا النمط من التأليف الشعري.

لقد تعددت المسمّيات لهذا النمط وتردد الدارسون في استخدام ما درسوابه هذا الشعرفجمعوا ما كان مستعملا في الشعر التقليدي وفي هذا الشعر الحداثي بل إن بعض المبشرين بولادته (نازك الملائكة) لم يترددوا في جرّه إلى الشعر العروضي وفي تسييجه بقوانين جديدة بل وفي "التبشير" بزواله. و لم تسع المؤسسات العلمية ذات الاختصاص (المجامع العلمية) إلى تبديد هذا الإشكال وضبط مصطلحات جديرة بهذه التجربة الشعرية في أواسط القرن الماضي وفي ما تلاها من زمان إلى حاضر الوقت

Abstract

The problem of terminology in the criticism of Free Verse

This paper seeks to lay bare the problematic nature of the terms used in critical works on Free Verse, starting from this label and going to all terms used in the investigation of this type of poetic composition. The terms ascribed to this type have been numerous and the critics have exhibited a great deal of hesitation. Sometimes, they would use the term of traditional poetry to describe modernist poetry. Indeed, some of those heralding its birth (Nazek Almalaika) did not

1) كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بجامعة صفاقس

hesitate to relate it to metrical versification and to delineate its boundaries with new rules and, even to predict its going out of use. In their turn, the specialised scientific institutions (the scientific academies) have not done much to sort out this problem or to specify a number of terms worthy of this poetic experience ever since the mid-twentieth century.

المقدّمة

الاصطلاح فعل لسانيّ-معرفيّ يتواضع به القائمون على العلوم والفنون والآداب على مجال اختصاصهم ويضبطون به جهاز تسمياتهم وشبكة مصطلحاتهم. وليس الاهتمام بالمسألة المصطلحيّة اهتماماً حديثاً بسبب تكاثر علوم هذا العصر الحديث وتداخل فروع المعرفة وإنما الأمر قديم قِدَمَ علوم السّابقين من العرب وغير العرب. إننا واجدون في مؤلّفات القدامى والمحدثين عديد الاصْطلاحات وسعياً دؤوباً إلى ضبط الدّلالات العلميّة والفنيّة لكلّ مجال من مجالات المعارف وذلك خشيةَ التباس الحدود بين مختلف العلوم.

لقد أورد عبد العزيز المطاد طائفة من تحديدات الاصطلاح والمصطلح في مصنّفات الزّبيدي وأبي البقاء الكفوي والجرجاني (صاحب التّعريفات) والقرافي، ومحصّل تعريفاتهم للمصطلح اشتراكها في أمرين أساسيّين هما المواضعة والاتّفاق. وأمّا تعريف المصطلح حديثاً فهو "اللّفظ أو الرّمز اللّغوي الذي يستخدم للدّلالة على مفهوم علميّ أو عمليّ أو فنّيّ أو أيّ موضوع ذي طبيعة خاصّة"[1] وهو كذلك "اللّفظ الذي خصّصه الاستعمال في علم من العلوم أو فنّ من الفنون أو صناعة من الصّناعات بمفهوم معيّن، فإذا أطلقه مستعملوه من أصحاب تلك العلوم والفنون والصّناعات كان المقصود به هو ما اصطلحوا عليه وتعارفوا على مدلوله دون ما سوى ذلك من الدّلالات الأخرى التي قد تكون لذلك اللّفظ فيما يَسيح بين عامّة متكلّمي اللّغة"[2].

والخشية من أن تسيح الدّلالات الفنيّة للمُصطلحات بين عامّة المتكلّمين باللّغة والرّغبة في ضبط الشّبكة المصطلحيّة للنّقد الأدبيّ الحديث هما ما دفعا الدّارسين إلى حبك خيوط هذه الشّبكة وإلى إحكام نسيجها.. وإذا كان التّعامل مع

---

1) عبد العزيز المطاد، «أصول المصطلح»، مجلّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، القنيطرة (المغرب)، العدد: 5، 2005، ص ص: 8-9. والتّعريف المنقول هو لعبد الصّبور شاهين في كتابه: العربيّة لغة العلوم والتّقنية، دار الاعتصام، ط. 2، 1986، ص ص: 117-118.

2) نفسه، ص: 10، والتّعريف لعبد العليّ الودغيري في قضايا المعجم العربيّ، منشورات عكاظ، 1989، ص: 194.

الشّعر الإحيائيّ أو التّقليديّ أو الكلاسيكيّ الجديد أو الاتّباعيّ بمختلف هذه التّسميات ومع أعلامه البارزين من أمثال شوقي والرّصافي والجواهري والنّجفي وخزندار لم يكن يستدعي بناء جهاز مُصطلحيّ لدراسة هذه الأشعار لاندراجها في سنّة شعريّة متوارثة فإنّ الشّعريّة العربيّة غير الكلاسيكيّة مع جماعات التّجديد المعروفة (جماعة المهجر والرّابطة القلميّة – جماعة الدّيوان – جماعة أبولّو – جماعة العالم الأدبيّ – جماعة شعر...) بما أحدثته من ألوان الخروج على النّموذج الشّعريّ الذي استقرّ أزمنة مديدة، قد تطلّبت بناء جهاز نقديّ يلائم هذه التّجارب النّاشئة واصطلاح تسميات تبدو أحياناً غير مألوفة.

لقد تخيّرنا من هذه التّجارب ما سمّاه النّقد العربيّ الحديث «حركة الشّعر الحرّ» أو «قصيدة التّفعيلة» وهما تسميتان شائعتان وقصدنا من ذلك تبيّن مواطن الاتّفاق والاختلاف بين الدّارسين لمدوّنات شعراء هذه الحركة، واستجلاء المنطلقات التي تحكّمت في الاصْطلاحات الكبرى وفي التّسميات الفرعيّة للمنجز النّصّيّ لهؤلاء الشّعراء.

I. القضيّة الاصطلاحيّة الخاصّة بـ«الشّعر الحرّ»

1. اصطلاحيّة التّسمية

لعلّ انشداد حركات الإبداع في الشّعريّة العربيّة الحديثة نشأةً وتشكّلاً إلى المَدارس الأدبيّة الغربيّة وإلى تجارب بالإبداع في أوطان أجنبيّة يفسّر ما اعترى النّقد الأدبيّ الحديث من اضطراب في بناء الجهاز الواصف لما يجدّ من خروج على السّنّة الشّعريّة القديمة وعلى الأنموذج الخليليّ الذي عمّر طويلاً. وإذا كانت حركات التّجديد السّابقة على ما صار يُعرف بـ«حركة الشّعر الحرّ» لم تشهد اختلافاً في التّسمية لأنّ مؤسّسيها اصطلحوا عليها تسميةً عُرِفَتْ بها (جماعة أبولّو – جماعة الدّيوان – جماعة الرّابطة القلميّة...) فإنّ هذه الحركة التي تخيّرت لها نازك الملائكة التّسمية المذكورة ظلّت لا تستقرّ على تسمية واحدة ونهائيّة فلم تكن موضع اتّفاق بين الدّارسين والشّعراء ولم تكتسب شرعيّة مصطلحيّة. لقد أشار سعد دعبيس إلى سبب دوران التّسمية فقال: ''من الأمور التي تثير الدّهشة أنّ روّاد الشّعْر الحرّ وهم يخوضون معركة حامية ضدّ أنصار الشّعر العموديّ'' ، لم يحاولوا حتّى الآن تحديدَ المصطلح لهذا اللّون من الشّعر الذي يذودون عنه. ولعلّ مرجع ذلك إلى أنّ هناك محاولات أخرى في الأدب الغربيّ سبقت محاولات روّاد الشّعر الحرّ عندنا. ويُظَنُّ أنّ شعراءنا الذين يكتبون هذا

اللّون قد تأثّروا بها. ولذا عندما أراد النّقّاد المؤيّدون للشّعر الحرّ إيجاد البديل الذي يتلاءم مع المصطلح الغربيّ اختلفوا"[1].

إذا كنّا نتّفق مع ما تضمّنه آخر هذا الشّاهد من ردّ الاختلاف المصطلحيّ الخاصّ بالشّعر الحرّ إلى تعثّر في إيجاد بديل مصطلحيّ للمصطلح الغربيّ فإنّنا لا نرى رأي صاحبه في عدم محاولة روّاده تحديد مصطلح له.

إنّ مسألة التّسمية الاصْطلاحيّة العربيّة لهذا الشّعر (الشّعْر الحرّ) تثير –في تقدير فاضل العزاوي- اتّهاماً لنازك الملائكة بخيانة الأصل الغربيّ الذي أوهمت بأنّها صدرت عنه. يقول العزاوي كاشفاً تعثّر الهجرة المُصْطلحيّة في الحداثة الشّعريّة العربيّة: "من خطأ معرفيّ وثقافيّ ارتكبته نازك الملائكة في العام 1947، وخطأ آخر وقع فيه الشّاعر السّوريّ أدونيس في العام 1960، اقتبست حركة الحداثة الشّعريّة العربيّة معظم أفكارها ومفاهيمها المرتبكة عن نفسها، فاقدة القدرة على تمييز معنى المصطلح الذي يرتبط بها. فعندما نظمت نازك الملائكة قصائدها القائمة على تعدّد التّفعيلة من بيت وآخر اعتقدت أنّها تعيد بذلك في اللّغة العربيّة إنتاج قصيدة الشّعْر الحرّ المعروفة في اللّغات الأوروبّيّة في حين أنّ ما فعلته وفعله آخرون قبلها وبعدها هو أنّها انتقلت من شكل خاصّ للقصيدة العربيّة التّقليديّة (الشّكل العموديّ) إلى شكل شعريّ تقليديّ في اللّغات الأوروبّيّة وُجد دائماً ضمن ارتباطه بالوزن والقافية"[2].

لقد أسقط العزاوي تسمية الشّعْر الحرّ ونقضها لأنّ الملائكة "استبدلت التّقليديّة الشّعريّة العربيّة بتقليديّة شعريّة أوروبّيّة" وأخطأت في فهم معنى المصطلح الإنجليزيّ نفسه، وأدرج ما قامت به الشّاعرة – النّاقدة إبداعاً وتنظيراً، ضمن "أخطاء المُصطلحات التي التصقت بالشّعر العربيّ الجديد". ويضيف المؤلّف موضّحاً طبيعة هذا الخطأ: "إنّ ما أسمته نازك الملائكة «شعراً حرًّا» ناقلةً المصطلح من اللّغة الإنجليزيّة لم يكن شعراً حرًّا بالمعنى المتّفق عليه في جميع الآداب الأخرى، وإنّما هو «شعر تقليديّ - جديد» يقوم على تعدّد التّفعيلة بين شطر وشطر ويستخدم عدداً من البحور العربيّة مثل الكامل والرّجز والهزج والمتقارب والمتدارك، مع تنوّع في استخدام القوافي"[3].

---

1) سعد دعبيس، حوار مع الشّعْر الحرّ، بحث في الخصائص الفنّيّة المشتركة بين الشّعْر الحرّ والشّعر العموديّ ، مؤسّسة شباب الجامعة، الإسكندريّة، الطّبعة الأولى، 1971، ص: 9.

2) فاضل العزاوي، بعيداً داخل الغابة، البيان النّقديّ للحداثة العربيّة، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق، ط. 1، 1994، ص: 99.

3) نفسه، ص ص: 116-117.

وليس الاختلاف بين الشعراء والدارسين لهذه الحركة اختلافاً راجعاً إلى خطأ معرفيّ ثقافيّ كما ذكر ذلك العزاوي وإنما مردّ الاختلاف بين الشعراء أنفسهم إلى رغبة بعضهم في الاستئثار بالشعريّة وقصرها على نصوصه أو إلى رفض عدد منهم لمنجز هذه الحركة. إنّ المعركة النقديّة التي نشبت بين الشعراء والنقاد تفسّر لماذا اصطلح محمّد مندور على هذا الشعر بـ«الشعر الجديد» ودعا إلى اكتشاف ما في لغته من مواضع الجمال وقوّة التصوير، ولماذا عدّه عزيز أباظة «شعراً منثوراً» أو «نثراً مشعوراً» واعتبر أصوات روّاده "أشبه بهذيان المحمومين"، وقدّم عدداً من المآخذ عليه منها الرّطانة وملء السّطور بعلامات الاستفهام والتعجّب[1]. وإذا كان موقف العزاوي وموقف أباظة معارضيْن للشّعْر الحرّ من موقعين متباعدين زماناً ورؤية إبداعيّة، فإنّ معارضة الشّاعر صلاح عبد الصّبور – وهو من الشّعراء المواصلين لحركة الرّوّاد العراقيّين لهذا الشعر- هذه التسمية واعتبارَه إيّاها ظالمةً تدفع إلى مأزق المقارنة الحادّة بينه وبين بعض أشعار شعرائنا المحدَثين بالمعنى، ورجاءه "أن يُوفّق أحد النّقاد إلى إيجاد مصطلح لهذا الشعر"[2]، كلّ هذا ممّا يؤكّد بقاء المصطلح دائراً لا يستقرّ، ووجودَ كوكبة مصطلحيّة تدور في مجرّة واحدة، يشمل مدارها «الشعر الجديد» و«الشعر المطلق» و«شعر التفعيلة» و«الشعر التّقليديّ الجديد» و«شعر التفعيلة الحرّة»[3]

كانت نازك الملائكة، الشّاعرة الرّومنطيقيّة العراقيّة التي تكوّن بها ثالوث الرّوّاد لهذا الشعر الذي انفصل عن البنية العموديّة للقصيدة العربيّة وعن بنية البيت ذي المصراعين المتساويين، وعن التزام القافية الموحّدة في أبيات القصيدة كافة، هي التي بادرت إلى كتابة هذا النمط من التأليف الشّعريّ بحسب ما ذكرت في كتابها «قضايا الشعر المعاصر»، وهي التي تولّت مهمّة التأسيس النّقديّ لهذا النمط الشّعريّ ، والدّفاع عنه ضدّ منتقديه وضدّ خصومها المحافظين على «عمود الشعر». لكن هل تستجيب هذه التسمية لحقيقة هذا الشعر، وهل هي معادل مصطلحيّ لما اعتبره فاضل العزاوي نقلاً للمصطلح من اللّغة الإنجليزيّة.

تقتضي الإجابة عودة إلى أصول التّسمية وحقيقة الاصْطلاح في الآداب الغربيّة. وجدنا في **قاموس الإنشائيّة** لـ«ميشال بوجواز» معلومات تخصّ ما سمّي

---

1) حوار مع الشعر الحرّ، ص: 12.

2) سعد دعبيس، حوار مع الشّعْر الحرّ، ص: 9.

3) استعمل فاضل الزاوي تسميات «الشعر العربيّ الجديد» و«شعر تقليديّ جديد» و«شعر التفعيلة الحرّة»، انظر الصّفحات: 115، 116، 117. واستعمل سعد دعبيس اصطلاح «الشّعْر الحرّ» "لأنّه الاصطلاح المتداول والقريب إلى أذهان الأدباء ومتذوّقي الأدب حتى كتابة هذا البحث" ولكنّه وافق مَنْ اعتبر أنّ أصدق تسمية قريبة إلى الطّابع الخاصّ للشّعر الحرّ هي شعر التّفعيلة وقد اعتبر ذلك الرّأي منطقيًا إلى أبعد حدّ، وذكر أنّ الكاتب السّودانيّ عزّ الدّين الأمين كان من أوائل النّقاد الذين اقترحوا هذا المصطلح (شعر التفعيلة). حوار مع الشّعْر الحرّ، ص: 13.

في الفرنسيّة (Vers libre). لقد نبّه المؤلّف منذ البداية إلى الالتباس الواقع بين (Vers libres) و(Vers mêles) وهذه الأبيات المختلطة استعملها «لافونتين» في «**الحكايات**» (Les Fables)، وقد عدّها «هنري موريه» (H. MORIER) «أبياتا كلاسيكيّة». ويتّفق أصحاب المعاجم المختصّة بالنّقد الأدبيّ على أنّ الرّمزيّين في نهاية القرن التاسع عشر قد استأثروا باستعمال «البيت الحرّ» (النّظم الحرّ) وأنّ «غوستاف كان» (1859-1839) (G. KAHN) صار منظّراً لهذا النّمط من التّأليف، وقد صار هذا البيت مقطعاً تنفسيًّا ومسموعاً يشمل عدداً غيرَ محدّد من المقاطع، غابت منه القاسمة. ومن الشّعراء الذين يذكرهم «بوجواز» «مالارميه» و«إدوار دوجردان» (DUJARDIN) و«غريفان» (VIELE-GRIFFIN). ولقد أشار «هنري موريه» إلى أنّ أعلام النّظم الحرّ لم ينكروا النّظم الكلاسيكيّ ولا القواعد الكلاسيكيّة وقد عرّف الأبيات الحرّة بأنّها أبيات لها أطوال متغيّرة، وليست مقترنة ضرورة بالقافية وإنما هي تستجيب لنداءات التّوافقات والمجانسات داخل البيت أو تميل إلى بناء أنظمة مختلفة من التّوافقات الصّوتيّة الختاميّة، وهي تنتظم في مجموعات يكون بناؤها هو الآخر حرًّا، دون بنية ثابتة[1].

ولئن استخدم مجدي وهبة وكامل المهندس المصطلح الإنجليزيّ (Free verse) فإنهما يقدّمان تعريفاً به ليس يختلف عمّا ذكرته المعاجم الفرنسيّة. فهذا النّمط عندهما وثيق الصّلة بالمدرسة الرّمزيّة في فرنسا وخاصّة بما سمّيَاه "العصر الذّهبيّ للشّعر الحرّ في فرنسا منذ سنة 1886 حين ازدهرت المدرسة الرّمزيّة في الشّعر"[2]

فما هي الأفكار التي يمكن استخلاصها من تحديد النّاقدة العربيّة نازك الملائكة للشّعر الحرّ مقارنة بما أوردته بعض المعاجم المختصّة في ضبط المفاهيم والمصطلحات الأدبيّة؟

1. لا يجد النّاظر في كتاب هذه الشّاعرة المنظّرة للشّعر الحرّ أدنى إشارة إلى أصول نظريّة غربيّة لهذه الحركة الشّعريّة العربيّة النّاشئة في خمسينيّات القرن الماضي. إنّ منطلقاتها في الاصطلاح عليها فرديّة من جهة وعربيّة خالصة من جهة أخرى، وهي تردّ هذه الحركة إلى الأصل العروضيّ في الشّعر العربيّ في عنوان الفصل الأوّل «العروض العامّ للشّعر العربيّ»، وفيه تلحّ على التّذكير بأنّ الشّعْر الحرّ ظاهرة عروضيّة قبل كل شيء. "ذلك أنّه يتناول الشّكل الموسيقيّ للقصيدة

---

1) Michèle Aquien, Dictionnaire de poétique, Librairie Générale Française, 1993, pp. 317-318.

2) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المُصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط. 2، 1984، ص: 213.

ويتعلّق بعدد التّفعيلات في الشّطر، ويُعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب التدوير والزّحاف والوتد وغير ذلك ممّا هو قضايا عروضيّة عامّة"[1]. وليست الأفكار والمواقف التي أوردتها المؤلّفة في مقدّمة الطّبعة الخامسة للكتاب والمؤرّخة في مايو 1978 سوى استدلال آخر على نزعة التّأصيل الغالبة فيه. وممّا جاء في هذه المقدّمة قولها تحت عنوان «الشّعر الحرّ والتّراث العربيّ»: "وهؤلاء المتعصّبون ما زالوا يردّدون قولاً مضمونه أنّ الشّعْر الحرّ وليد غيرُ شرعيّ فلا علاقة له بالشّعر العربيّ. وأنا قد أثبتّ بالأدلّة العروضيّة في هذا الكتاب أنّ ذلك الرّأي باطل، فإنّ شعرنا الجديد مستمدّ من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه، بحيث يمكن أن نستخرج من كلّ قصيدة حرّة مجموعة قصائد خليليّة وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة"[2].

ولا شكّ في أنّ هذه النّزعة التّأصيليّة آلت إلى تنقيب الشّاعرة-المنظّرة في مدوّنة الشّعر العربيّ القديم عن أمثلة للشّعر الحرّ وجدتها في كتاب «البند في الأدب العربيّ، تاريخه ونصوصه» لعبد الكريم الدّجيلي ومثّلتها قصيدة منسوبة إلى الشّاعر ابن دريد في القرن الرّابع الهجريّ[3]. وهذه النّزعة التّأصيليّة عبّرت عن هَوس آلَ إلى نوع من ليّ أعناق القصائد كي تعترف بسلالتها الشّعريّة ونسبها الضّارب في الشّعريّة العربيّة القديمة، وهذه عمليّة إكراه تشبه ما سيقوم به أدونيس لمّا نقّب عن جذور قصيدة النّثر فوجدها ضاربة في كتابات المتصوّفة وفي مواقف النّفّري ومخاطباته.

2. يبدو عنوان «قضايا الشّعر المعاصر» غير منطبق على حركة الشّعر الحرّ التي تولّت نازك الملائكة الدّفاعَ عنها وتأصيلَ انتسابها إلى الشّعريّة العربيّة القديمة من خلال تأكيدها عدمَ خروجها على عروض الخليل. إنّ مصطلح الشّعر المعاصر محمّل ببعد زمنيّ بينما تمثّل الحركة وتسميتها بعداً إبداعيًّا أساسه الخروج على أنموذج الشّعر العموديّ.

وهذا التّداخل بين البعدين وجدناه في عنوان كتاب عزّ الدّين إسماعيل «الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة». فالمؤلّف يورد في مدخل الكتاب أكثر من تسمية لهذا الشّعر. فلئن استعمل اصطلاح الشّعر المعاصر والشّاعر المعاصر مرّات[4] فإنّه عمد إلى إبدالات مصطلحيّة أخرى من قبيل

---

1) قضايا الشّعر المعاصر، ص: 69.

2) نفسه، ص: 7. وقد أوردت المؤلّفة سطوراً من قصيدة لمحمود درويش وجعلتها مكوّنة بيتين عموديّين دون قافية جامعة بينهما وأسقطت كلمة «وداع» من السّطر الثّاني فأذهبت جمال الأداء لهذا الشّعر الحرّ.

3) نفسه، ص: 8.

4) انظر الصّفحات: 14، 15، 16.

«التجربة الجديدة في أواخر العقد الخامس»، و«تجربة الشعر الجديدة»، «تجربة الشعر الجديد»، و«شعراء التجربة الجديدة»[1]. وقد حدّد خطوطاً أساسيّة عدّها مميّزة للعصريّة وضبط ما يمكن اعتباره تحديداً للشعر المعاصر بقوله "فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جماليّته الخاصّة سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل والمضمون... وهو في تحقيقه لهذه الجماليّات يتأثر كلّ التأثر بحساسيّة عصره وذوقه ونبضه"[2].

وحين ضبط المؤلف مدلول الشاعر المعاصر ومدلول العصريّة، عدّ الشاعر المعاصر عصريًا إذا كان معبّراً عن عصره من وجه أو آخر، وميّز بين عصريّة سطحيّة يقتصر فيها الشاعر على الحديث عن مبتكرات عصره وعلى ملاحظة «شواهد» العصر وقد مثّلها في نظره أبو نواس قديماً وأحمد شوقي حديثاً، وعصريّة مطلقة أساسُها الدّعوة المغالية التي توشك أن تنفصل نهائيًا عن التراث، وقد أورد مثالاً على ذلك دعوة «رامبو» "لا بدّ أن نكون عصريّين بصورة مطلقة"[3].

وإذا كان تنظير نازك الملائكة للشعر الحرّ منزّلاً في إطار العروض الخليليّ المعدّل دون ثورة عليه وبعيداً عن «المعركة بين الجديد والقديم» فإنّ تصوّر عزّ الدّين إسماعيل لتجربة الشعر الجديد يدرجها كذلك في إطار العلاقة الجدليّة بالتراث وبالثقافة الإنسانيّة عامّة. هكذا تتوسّع المدارات التي يتحرّك فيها الشعر المعاصر في تصوّر عزّ الدّين إسماعيل، وتضيق المدارات التي تحدّ من هذه الحركة التي ترتدّ إلى مجال العروض.

لم تستقرّ تسمية هذا الشعر على اصطلاح واحد يتواضع عليه الدّارسون فيكون المصطلح أمارة اتّفاق بينهم. والدّليل على هذا ما وجدناه في كتاب محمّد بنيس وقد خصّصه «للشعر المعاصر»[4].

ففي الفصل الأوّل من كتابه هذا تحدّث «في التّصنيف ولغته الواصفة» وتتبّع «شجرة نسب المصطلح» تبريراً للمصطلح الذي تخيّره وهو «الشعر المعاصر». وإذا كان ما ذكره بخصوص مصطلح الشعر المحدث والشُعراء المحدثين والحركة الشعريّة التي أعلن عنها بصراحة كلّ من بشّار وأبي تمّام وأبي نواس قد يضيء

---

1) انظر الصفحات: 19، 20، 27، 28.

2) الشعر العربيّ المعاصر، ص: 13.

3) نفسه، الصفحتان: 9، 11، والمعروف أنّ «رامبو» دعا إلى الحداثة (La modernité) لا إلى العصريّة (Le modernisme).

4) الشعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها 3 – الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، ط. 1، 1990.

المسألة المُصْطلحيّة في الشّعريّة العربيّة القديمة، فإنّ ما يعنينا في سياق بحثنا هذا هو استعراضُه مواقف نازك الملائكة في مقدّمة ديوانها الأوّل «شظايا ورماد»، الصّادر سنة 1949 وفي مجموعة المقالات التي نشرتها في مجلّتي «الآداب» و«الأديب» والتي شكّلت أساسَ كتابها «قضايا الشّعر المعاصر».

لم يكن استعراضُ بنيس لهذه المواقف النّقديّة لغاية الاستعراض وبيان تشكّلها في ذلك الكتاب، وإنّما كان القصد منه الإبانة عن تطوّرها المعكوس بوضع حدود لهذه الشّعريّة الناشئة وتجميد اندفاعة هذا الشّعر[1]. ولقد آخذ الباحث الشّاعرة بجريرة التّسمية المزدوجة على وجه الكتاب (الشّعر المعاصر) وفي عموم المتن (الشّعر الحرّ)، وهو يرى أنّ "مصطلح «الشّعر الحرّ» الذي تتبناه نازك الملائكة وتسمّي به هذا الشّعر، يتعاضد مع لغة قضائيّة تهيمن على الكتاب ككل، وظيفتها تزكية السّلطة الأبويّة الرّمزيّة التي تختصرها «لا» النّاهية المتكرّرة في صلب الكتاب، بمعنى أنّ نازك الملائكة تمنع قبل أن تبيح، تباشر عمليّة إخصاء رمزيّة، وتكون نازك الملائكة محتلّة لوضعيّة الأب الرّمزيّ (...) ومن ثمّ يبدو لنا ما يتخفّى وراء حجاب «المعاصرة» لنكتشف أنّ «الشّعر الحرّ» في مفهوم نازك الملائكة هو أساساً شعر خضوع"[2].

وأمّا الخطأ الثّاني الذي ارتكبته الشّاعرة-المنظّرة في تقدير بنيس فهو النّسيان، وقد اعتمد المؤلّف في الاستدلال على ذلك ما ذكرته في كتابها «محاضرات في شعر علي محمود طه» دراسة ونقد» بخصوص موقف هذا الشّاعر من التّجديد العروضيّ وما أبرزته من اختلاف أسلوب أحمد زكيّ أبو شادي في الشّعر الحرّ عن أسلوبها الجديد ومن عدم الحاجة إلى إطلاق هذا الاصطلاح على الدّعوتين معا[3]. لقد استخلص بنيس من كلّ ذلك أنّ نازك الملائكة "لم تنجُ من التّداول العطوب للمعرفة بين الأقطار العربيّة، وهو ما سيتكرّر في دراسة لها عن «القصيدة المدوّرة» التي ساهمت بها في مهرجان المربد لعام 1978"[4]. ولا يخفي بنيس تردّد الشّاعرة في تثبيت مصطلح «الشّعر الحرّ» إذ لا تنتصر له في مقدّمة ديوانها «شجرة القمر» بدليل قولها "وإني لعلى يقين أنّ تيّار الشّعر الحرّ سيتوقّف في يوم غيرِ بعيد وسيتراجع الشّعر إلى الأوزان الشّطريّة (...) وأنّ الشّعر الحرّ سيبقى قائماً يستعمله الشّاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصّب له ويترك الأوزان العربيّة" الجميلة[5].

---

1) الشعر العربي الحديث : بنايته وإبدالاتها ص : 9.

2) نفسه، ص ص: 9-10.

3) نفسه، ص: 10. وقد نقل بنيس الشّاهد من كتابها المذكور، ص: 187.

4) نفسه، ص: 11.

5) نفسه، ص: 11، الهامش: 17.

إذا كنّا نقدّر ما قام به بنيس من تجميع المشتّت من أفكار هذه الشّاعرة – النّاقدة ومن إبراز تعرّجات المسار المُصْطلحيّ وبعض انكساراته لديها فإنّ قراءته لمواقفها في الشّعر الحرّ تأريخاً واصطلاحاً تدفعنا إلى التّعليق عليها بما يلي:

1. اتّفاقنا مع المؤلّف بخصوص حجاب التّسمية للشّعر الحرّ والتّردّد بين الاصطلاح في عنوان الكتاب والاصطلاح الآخر في عموم المتن اتّفاق متأكّد لما لمسناه من مغايرة اصطلاحيّة دون تبرير، ودون تفسير للتّسمية الزّمانيّة والتّسمية الشّعريّة المبرزة لشكل تأليف لقصيدة.

2. مسألة النّسيان التي نظّر لها المؤلّف انطلاقاً من الشّاهد المطوّل المنقول من كتاب نازك الملائكة «محاضرات في شعر علي محمود طه» لا تبدو نتيجةً مبنيّةً على هذا الشّاهد. إنّ الشّاعرة – النّاقدة تؤكّد فيه ريادتها لهذا النّمط من التّأليف الشّعريّ وسبقها إلى بناء المصطلح الدّالّ عليه والواصف لخصائصه الفنيّة. إنّ تأكيد الملائكة اختلافَ أسلوبها في الشّعر عن أسلوب أبي شادي تأكيد له تبريره النّقديّ الاصطلاحيّ. فما ارتاد به أبو شادي مجالاً قد يُعَدّ بِكراً في الشّعريّة العربيّة الحديثة وما اختصّ به دون أعلام جماعته «أبولو» هو ما اصطلح عليه بالشّعر المنثور، ولهذا حُقّ للملائكة أن توضّح الأمرَ وتبرزَ الاختلاف. لقد استخدم أحمد زكيّ أبو شادي مصطلح «الشّعر الحرّ» في ديوانه «الشّفق الباكي» الصّادر سنة 1926 وأردفه بمصطلح آخر هو «نظم مرسل حرّ» في تقديمه لقصيدة «النّجوم» في هذا الدّيوان، وقد استخدم أبو شادي اصطلاح «شعرٍ منثور» في مقال له صدر في أحد أعداد مجلّة أبولو[1] واعتبره "ضرباً من ضروب الشّعر معترفاً به لدى جميع الأمم الرّاقية"، معادلاً لمصطلح النّثر الفنيّ عند طه حسين[2]. وإذا كان تعريف أبي شادي للشّعر المنثور ملتبساً بتسميات أخرى من قبيل الشّعر الموزون المرسل والشّعر الموزون الحرّ والكلام الموزون والكلام المنثور الدّارج، فإنّ سبق أمين الرّيحاني إلى كتابة الشّعر المنثور وإلى التّنظير له سبق يؤكّده عديد الدّارسين. وممّا يفسّر كلام نازك الملائكة في الشّاهد الذي أورده بنيس أنّ دعاة الشّعر المنثور وعلى رأسهم أمين الرّيحاني يستندون إلى ما جدّ في الشّعر الإنجليزيّ والشّعر الأمريكيّ من ألوان الكتابة. لقد ذكر الرّيحاني في مقدّمة ديوانه «هتاف الأودية» "أنّه كان يحاول في الواقع كتابة شعر حرّ على طريقة الشّاعر الإنجليزيّ

1) حرية الخمليشي، الشّعر المنثور والتّحديث الشّعريّ، منشورات زاوية للفنّ والثّقافة، الرّباط، ط. 1، 2006، ص: 86، ومقال أبي شادي صادر بالعدد 10، المجلّد: 1، 1933، ص: 1228.

2) نفسه، ص ص: 87-88.

«وليام شكسبير» (1564-1616) والشّاعر الأمريكيّ «وولت وايتمان» (W. WHITMAN) (1819-1882)". وقد عرّف الرّيحاني هذا الشّعر الذي استوحى كتابته من هذين الشّاعرين فقال: "يُدْعَى هذا النوع من الشّعر الجديد بالإفرنسيّة (Vers libres) وبالإنجليزيّة (Free vers)، أي الشّعر الحرّ الطّليق، وهو آخر ما اتّصل إليه الارتقاء الشّعريّ وبالأخصّ عند الإنجليز والأمريكيّين. فشكسبير أطلق الشّعر الإنجليزيّ من قيود القافية، و«ولت وايتمن» الأمريكيّ أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحيّة والأبحر العرفيّة. على أنّ لهذا الشّعر الطّليق وزناً جديداً مخصوصاً وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوّعة"[1].

أوردنا هذه التّعريفات لأبي شادي والرّيحاني لنوضّح من خلالها كيف اضطرب النّقل المصطلحيّ الخاصّ بالأنماط الشّعريّة في الآداب العالميّة الحديثة من حاضناتها الغربيّة إلى تربتها الجديدة في الأدب العربيّ الحديث، وكيف بدت المُصطلحات على درجة كبيرة من التّلبيس. فإذا عدنا إلى مسألة النّسيان والإلغاء وقد آخذ بهما بنيس نازك الملائكة انطلاقاً من الشّاهد الذي أورده من كتابها «محاضرات في شعر علي محمود طه» ووسّع بهما ما عدّه "التّداول المعطوب للمعرفة بين الأقطار العربيّة"، تبيّنّا من مناقشة الباحث للشّاعرة – النّاقدة أموراً عديدة منها:

1. اتّهام الملائكة بالنّسيان اتّهام في غير محلّه لأنّها ذكرت من سبقها إلى كتابة هذا النّمط من الشّعر ومَنْ سَعَى إلى الاصطلاح عليه. وإذا كان جائزاً الحديث عن نسيان مّا، فإنّما إخفاؤها أصل هذه التّجربة التي كانت أحد روّادها وأبرز المدافعين عنها ضدّ خصومها المتعصّبين للبنية العموديّة للقصيدة. وإذا سلّمنا بأنّ الشّاعرة النّاقدة لم تطّلع على دعوة أبي شادي إلاّ في سنة 1963 ولم تطّلع على دعوات أنصار الشّعر المنثور في مجلّة «أبولّو» وقبل ظهور هذه المجلّة في العقد الأوّل من القرن العشرين، وإذا لم نسلّم بذلك استناداً إلى أنّ تجارب التّحديث في آدابنا قد استلهمت تجارب التّحديث في آداب غيرنا أدركنا في الحالَيْن أنّ نازك الملائكة تعمّدت التّستّر على أصل حركة الشّعر الحرّ رغبةً قويّة لديها في التّأصيل الذي استحال «تقليداً جديداً».
2. إنّ هوسَ التّأصيل لهذا النّمط الجديد من الشّعر يفسّر ما ذكرته نازك الملائكة من أنّ أسلوب أبي شادي لا يشارك أسلوبها إلاّ في الاسم لأنّه تحرّر من الوزن والقافية ومزج بين البحور ولأنّه قريب من جهة التّأليف

---

1) نقلنا الشّاهد من كتاب «الشّعر المنثور والتّحديث الشّعريّ»، ص: 78.

ممّا يسمّى في الإنجليزيّة بـ « Blank verse » وفي الفرنسيّة بـ « Vers blanc » أي الشّعر الأبيض أو غير المقفّى. فما كتبه الرّيحاني وأبو شادي وعلي أحمد باكثير قد يكون أقرب إلى ما يُسَمّى في الإنجليزيّة بـ « Poetry in prose » القائم على الإيقاع النثريّ أكثر من الإيقاع الوزنيّ كما في بعض نصوص جبران بينما ظلّ «الشّعر الحرّ» الذي تخيّره الرّوّاد العراقيّون نمطاً في التّأليف موصولاً بوزن التّفعيلة وأجراس القوافي.

يظلّ الدّوران المُصْطلحيّ إذن دليلاً على غياب الضّبط المُصْطلحيّ في مدوّنة النّقد العربيّ الحديث، ولهذا سعى محمّد بنيس إلى تنزيل مصطلح الشّعْر الحرّ ضمن ثالوث مصطلحيّ تجسّدت به الحداثة وتبلورت فيه اتّجاهاتها الشّعريّة. لقد اعتبر المؤلّف «الشّعْر الحرّ» عتبة سفلى للممارسة النصّيّة. و«الشّعر المعاصر» عتبةً عليا لها، و«الكتابة الجديدة» الطّرفَ الأقصى لهذه العتبة العليا، والمُصطلحات الثّلاثة ذات مصدر غربيّ.

إنّ المصطلح الأوّل في ما رأى بنيس ليس له نسب عربيّ وإنْ ادّعى زكيّ أبو شادي ونازك الملائكة ابتداعَه بل هو ترجمة لمصطلح « Vers libre » بالفرنسيّة و« Free vers » بالإنجليزيّة. وقد سادَ مصطلح الشّعْر الحرّ في الثّقافة العربيّة منذ العشرينيّات إلى جانب المصطلح النّقديّ العربيّ القديم. والشّعر الحرّ لدى المؤلّف "يدلّ أساساً على القوانين العروضيّة التي سعى الشّعر إلى التّحرّر منها أي «القواعد الأقلّ» التي مارسها زكيّ أبو شادي، ولم تصل إلى درجة من التّعميم حسب نازك الملائكة أو التي مارستها نازك الملائكة نفسها ووجدتها معمّمة بعد لأي على امتداد العالَم العربيّ، ثمّ تراجعت عنها"[1].

أمّا المصطلح الثّاني «الشّعر المعاصر» "فأساسه الرّؤية إلى الشّعر العربيّ بارتباط مع خارجه في ضوء قيم قادمة من الغرب هي تحديداً معيار المعاصرة. وهذا ما وجدناه عند كلّ من يوسف الخال أولاً ثمّ أدونيس لاحقاً وما رافق مرحلة الدّعوة من كتابات موزّعة هنا وهناك"[2].

أمّا المصطلح الثّالث «الكتابة الجديدة» فذو صلة باللّغة الواصفة لـ«رولان بارط» ثمّ تبنّتها جماعة «طيل كيل» (Tel Quel) الفرنسيّة. وقد اتّسع شعاعها ليشمل الفلسفة أيضاً كما هو الحال لدى «جاك درّيدا». والكتابة الجديدة موقف نقديّ يشمل الممارستَيْن النّصّيّة والنّظريّة في علائقها المنشبكة بالقديم والحديث، بالشّرق والغرب، بالنّصّيّ والخارج النّصّيّ، بالمنتِج والمنتوج ومُعيد الإنتاج". وقد

---

1) الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها 3 – الشّعر المعاصر، ص: 20.
2) نفسه، ص ص: 20-21.

ذكر بنيس أنّ المفاهيم الأساسيّة لحداثة الشّعر العربيّ مثل النّبوّة والحقيقة والتّقدّم والخيال تشهد الإبدالات النّصيّة والنّظريّة في الآن نفسه وأنّ حركة الشّعر الحرّ قد انشدّت إلى الرّومانسيّة العربيّة.

تحدّد المُصطلحات الثّلاثة الدّوائر المفهوميّة لهذه التّسميات في تعالقها الممكن وتراتبها التّاريخيّ والإبداعيّ وهذا ما يفسّر تخيّر المؤلّف عنواناً جامعاً لأجزاء الكتاب (الشّعر العربيّ الحديث) وعنواناً فرعيًّا له (بنياته وإبدالاتها) وتخصيص كلّ جزء منها بتسمية واسمة لتجربة من تجاربه المتتابعة. وإذا دقّقنا النّظر في هذا التّوصيف المصطلحيّ وجدناه يبطّن موقفاً شبه معياريّ انطلاقاً من موقف أساسه الانتصار لتجربة التّحديث الأدونيسيّ باعتبارها منتهى الشّعريّة العربيّة الحديثة وتجسيماً لمصطلح الكتابة الجديدة كما تشكّل لدى «بارط» وجماعة «طيل كيل».

فإذا كنّا نعتبر أشعار نازك الملائكة وبعض أشعار البيّاتي وعدداً وفيراً من قصائد نزار قبّاني على صلة قويّة بالرّومانسيّة العربيّة، لم تتجاوز العتبة السّفلي للممارسة النّصيّة في الشّعْر العربيّ الحديث، فكيف تقبل نصوص السّيّاب وخليل حاوي وعديد نصوص محمود درويش الاندراجَ في هذا النّمط الأدنى من الشّعريّة الحديثة؟ وهل تظلّ حقّا منشدّة إلى الرّومانسيّة العربيّة؟ !

لئن فضّل بنيس مصطلح «الشّعر المعاصر» وضبط الدّوائر الاصْطلاحيّة وناقش بعض مستنداتها وأبان بعض مشاكل القضيّة المُصْطلحيّة، فإنّ محمّد الخبو خيّر تسمية «الشّعر الحديث» في عنوان كتابه المخصّص لأنشودة المطر.

ليس الكتاب في أصل تأليفه مخصوصاً بالمسألة المُصْطلحيّة التي نهتمّ بها في هذا البحث لأنّ غاية المؤلّف فيه تحليل مظاهر الحداثة الشّعريّة في مجموعة أنشودة المطر للسّيّاب وهو رأس في حركة الشّعر الحرّ، تمثّل مدوّنته «عتبة عليا» في تجربة أعلامه. ومع هذا وجدنا في توطئة الكتاب وفي «مداخل إلى قراءة الشّعر العربيّ الحديث» اهتماماً ظاهراً بهذه المسألة، ووعياً موصولاً بارتباط التّحليل بالتّنظير. يقول المؤلّف في التّوطئة: "لذلك فإنّ قراءة الشّعر العربيّ الحديث من خلال «أنشودة المطر» لبدر شاكر السّيّاب ستكون محاولة لتوضيح ما أشكل من بعض المُصطلحات النّقديّة، وتجريب بعض المفاهيم التي بدت لنا أقربَ إلى كُنْه هذا الشّعر"[1]. وأوّل المصطلحات المشكِلة مصطلح «الحديث»، فهذا المصطلح

---

1) محمّد الخبو، مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث، "أنشودة المطر" لبدر شاكر السّيّاب أنموذجاً، دار الجنوب للنّشر، تونس، 1995، ص: 13. وقد صدرت للكتاب طبعة ثانية سنة 2008 عن الدّار نفسها.

وما يشتقّ منه من ألفاظ معدود لدى المؤلّف "من أكثر المُصطلحات تداولاً، وأكثرها غموضاً في مجالي الفكر والأدب"[1].

إنّ تعسّر هذا المصطلح متولّد من أسباب ثلاثة هي اشتمال التّراث النّقديّ العربيّ على هذا المصطلح وعلى مصطلحات أخرى من جنسه من قبيل التّوليد والاختراع والابتداء؛ وارتباط ظهوره بما وضع له من حدود في الكتابات النّقديّة العربيّة، أمّا ثالث الأسباب فهو التباس مصطلح «الحديث» بمصطلح «المعاصر» التباساً يؤول إلى استعمالهما مترادفَيْن. وحتّى يستدلّ الخبو على هذه الأسباب عرض لمواقف النّقّاد العرب القدامى في الإحداث والابتكار والتّوليد والاختراع واستخلص من آرائهم أنّ استعمال النّاقد القديم لمصطلح «المحدث» قد اقترن بالزّمن وأنّ ما يُولّد أو يُحدث في الشّعر ليس ينقطع عن القديم بينما لا يصدر فعل الاختراع والابتكار عن سابق عليهما[2]، وعرض كذلك لما أورده «هانس روبير ياوص» من مُصطلحات لها صلة بالحداثة في عصور شتّى لتخصيص «الحداثة المعاصرة» وتمييزها من الحداثات السّابقة ولتأكيد اختصاص كلّ عصر بحداثة تصير إلى نهايتها إذا ما انتهت شروط وجودها[3].

انتقل الخبو إلى التّساؤل عن حدود «الحداثة الجديدة» في الأدب العربيّ الحديث ورأى أنّ تحديد هذا المصطلح في أدبنا العربيّ –إبداعاً ونقداً- يقتضي الرّجوعَ إلى أصله الغربيّ وخاصّة عند «بودلير» الذي استعمل مصطلح « Modernité »، كما رأى أنّ مصطلح «حداثة» قد اقترن بمصطلح قريب منه هو «العصريّة» (Le modernisme) ، وقد تجسّمت في منتصف القرن التّاسع عشر في أسطورة التّقدّم، وقد رفض «بودلير» العصريّة التّقنيّة والعلميّة مفضّلاً عليها حداثة ثقافيّة إبداعيّة من أسسها البحث عن المثل الأعلى (L'idéal) والتّعلّق بما هو أبديّ والاهتمام باليوميّ حتّى وإن كان قبيحاً. إنّ الحداثة البودليريّة إذن "لا تقلّد نموذجاً سابقاً عليها، ولا تحاكي واقعاً راهناً متقدّماً"[4].

حين انتقل المؤلّف إلى النّظر في مصطلح «الحداثة» في النّقد الأدبيّ المعاصر لاحظ أنّه مفهوم متّصل بمصطلحَيْن آخريْن من جنسه هما «المعاصرة» و«الجِدّة». لهذا تُجْرَى هذه المُصطلحات الثّلاثة مترادفة. وإذا اتّفق مصطلحا «الحديث» و«الجديد» في الإحالة على المتبدّل في الأدب، امتنعت إحالة مصطلح «معاصر» على ذلك. إنّ المعاصرة صفة للأدب الذي ينقل أحوال العصر ولما يُكتب

---

1) مدخل لإلى الشعر العربي الحديث ص : 15.

2) نفسه، ص: 17.

3) نفسه، ص: 19. ونجد في كتابات أدونيس في الحداثة أفكاراً مشابهة لما ذكره ياوص.

4) نفسه، ص: 20.

من الأدب شعراً ونثراً في العصر ذاته دون تقيّد بملابساته، أمّا مصطلحا «حديث» و«جديد» وإن دلاّ على ما يطرأ على الأدب من تحوّل يظلاّن غير قادرين على تخصيص المتحوّل فيه من جهة الانتساب إلى الزّمن "لهذا وجب أن يقترن مصطلح «الحديث»" بمصطلح «معاصر» حتى يمكن تخصيص ما نحن بصدد التعرّض له فنقول «الحداثة المعاصرة»[1]. ولمّا ضبط المؤلّف «مقدّمات عن الحداثة الشّعريّة» وذكر تحوّلات البنية الشّعريّة الحديثة والمُصطلحات والتّسميات الواصفة لها، رام مناقشة بعض هذه المُصطلحات لما فيها من عوائق مفهوميّة وموانع منهجيّة[2].

إنّ التّغييرات التي لحقت البيت هي التي آلت إلى إطلاق تسميات من نوع «الشّعر الحرّ» و«الشّعر المنطلق» "وهاتان التّسميتان ليس لهما حظ وافر من الوضوح، ولا يُستفاد منهما معرفة بحال الشّعر الحديث معرفة بيّنة. فهما –وإن كانتا تكشفان عمّا طرأ على البيت من تحويل وتبديل في التّركيب الوزنيّ والقافية- لا تحيلان على ما لحق هذا الشّعر من انتقال مستوياته الأخرى من حال إلى حال (مثل هيئة التّركيب النّحويّ في القصيدة وصياغة الصّور وتوزيع الوحدات الشّعريّة المكتوبة على الصّفحة)"[3].

وممّا يقوّي اعتراضَ الخبو على هذين المصطلحين المتقاربين معجميًّا عدمُ إيفائهما بحقيقة ما طرأ بالفعل على البيت الشّعريّ إذ لا يمكن أن يُؤخذ مفهومَا الحرّية والانطلاق على هيئة «الإطلاق»، وإنباء كليهما بالتّحلّل الكامل من أيّ قيد وزنيّ بما في ذلك التّفعيلة.

لقد أوضح الخبو «الخلط المصطلحيّ» الذي يصير به «الشّعْر الحرّ» ترجمة لتيّار شعريّ غربيّ قام على التّخلّص من كلّ القيود (Free verse – Vers libre) ونقدَ استعمال نازك الملائكة لهذا المصطلح الذي قصرته على تخلّص الشّاعر من نظام الشّطرين المتساويين ومن نسق القافية الموحّدة، فلم تلتفت إلى مجال الصّياغة اللّغويّة والتّركيب النّحويّ وتوزيع وحدات القصيدة على الصّفحة[4]. أمّا المصطلح الثّاني الذي استخدمه محمّد النّويهي في كتابه «قضيّة الشّعر الجديد» وهو «الشّعر المنطلق» فلا يختلف عمّا عنته نازك الملائكة بـ«الشّعر الحرّ» "ففي كليهما يتوقّف التّحرّر على الانحراف عن الصّورة القديمة للبيت من ناحية التّناظر بين شطريه، ومن ناحية انتظام بقيّة أبيات القصيدة على هيئته، وتناسب نهاياتها مع سيرة نهايته بينما لم تُعتبر جوانب أخرى للتّحرّر مثل العلاقة

---

1) مدخل إلى الشعر العربي الحديث.

2) نفسه، ص: 26.

3) نفسه، الصّفحة ذاتها.

4) نفسه، ص: 27.

بين حدود الوحدة الإيقاعيّة والوحدة التّركيبيّة"[1]. وما لم تجب عنه هاتان التّسميتان، "وما يجعلهما غير جديرتين باستيفاء ما ينطوي عليه الشّعر الحديث من مظاهر شتى للتحويل" هو اقتصارهما في مفهوم الشّعر الحرّ والمنطلق على إبراز المضمون الفكريّ والعاطفيّ وإهمالهما مظاهر دالّة حقّا على حداثة هذا الشّعر وذلك من قبيل توزيع الوحدات على الصّفحة وما يتّصل بالتّشكيل الرّمزيّ المكثّف، وما يرتبط ببناء القصيدة، وهذه مظاهر سيتولّى مؤلّف هذا الكتاب الاستدلال عليها بالتّحليل الدّقيق والأمثلة الواضحة المدعّمة لحداثة الشّعر في «أنشودة المطر»

وإذا كان الافتراق في التّسمية لم يترقّ إلى افتراق في المفاهيم على حدّ عبارة الخبو[2] تساءلنا عن البدائل المصطلحيّة التي يقترحها تسمياتٍ واسمةً لهذا الشّعر.

وإذا كنّا نعتبر ما قدّمه محمّد الخبو في إطار «مشكليّة مصطلح "الحديث"» وضمن «مقدّمات عن الحداثة الشّعريّة» إسهاماً مهمًّا للبحث في القضيّة المصطلحيّة الخاصّة بنقد الشّعر العربيّ الحديث، فإننا نتساءل عن السّبب الذي حال دون استخدامه في عنوان الكتاب مصطلح الحداثة على نحو يُصاغ به العنوان على هذا النّحو «مدخل إلى حداثة الشّعر في أنشودة المطر» خاصّة لأنّ مدوّنة هذا الشّاعر تمثّل أهمّ ما بلغته هذه الحركة من تحديث. إنّ الإبقاء على مصطلح «الحديث» في عنوان الكتاب قد يلغي كلّ هذا التّفكير الاصطلاحيّ الذي قدّم به المؤلّف كتابه ورامَه مناقشة لاستخدام لا يميز بين الحداثة الزّمنيّة والحداثة الإبداعيّة.

ما انفكّت العناية بهذا الشّعر تحليلاً لنصوصه وضبطاً لمداراته النّظريّة عنايةً موصولةً. والدّليل على هذا عودة أحلام حلّوم إلى النّظر في القضيّة المُصطلحيّة.

تتبّعت المؤلّفة في كتابها «النّقد المعاصر وحركة الشّعْر الحرّ»[3] مختلف المراحل التي مرّ بها هذا المصطلح النّقديّ منذ البدايات إلى حين تبلوره بشكل نهائيّ وبادرت إلى اعتبار تسمياتِ «الشّعر الحديث» و«الشّعر الحرّ» و«شعر التّفعيلة» تسمياتٍ لمسمّى واحد مستندة في ذلك إلى موقف محمّد النّويهي في كتابه «قضيّة الشّعر الجديد»[4]. وقد نهجت المؤلّفة نهجَ المتابعة التّاريخيّة في

---

1) مدخل إلى الشعر العربي الحديث ص ص : 27 . 28.
2) نفسه، ص: 27.
3) أحلام حلّوم، النّقد المعاصر وحركة الشّعر الحرّ، مركز الإنماء الحضاريّ، حلب، ط. 1، 2000.
4) نفسه، ص: 15.

تقصّي التّسميات النّقديّة لمصطلح الشّعر الحرّ فميّزت بين مراحل ثلاث على هذا النّحو:

- **المرحلة الأولى:** وميّزت فيها بين مراحل أربعة (مرحلة مجلّة **المقتطف** ليعقوب صرّوف، مرحلة أمين الرّيحاني وولت وتمن، مرحلة لويس عوض وأحمد باكثير وجماعة أبولّو، مرحلة خير الدّين الأسدي وأورخان ميسر وعلي النّاصر في سوريا).
- **المرحلة الثّانية:** مرحلة نازك الملائكة وتأثير صياغتها لمفهوم الشّعر الحرّ في النّقّاد السّوريّين.
- **المرحلة الثّالثة:** وهي مرحلة شهدتها سوريا وعبّر عنها أحمد بسّام ساعي في كتابه «حركة الشّعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه» وقد اقترح تسميات جديدة لأنواع الشّعر الحرّ[1].

وإذا كانت هذه المراحل الثّلاث ذات أهمّيّة كبرى في التّعرّف على حركيّة المُصطلحات وعلى المدارات المُصْطلحيّة التي تتنازع المركز وجدارة التّسمية الواسمة لمستجدّ الأشكال الشّعريّة في الأدب العربيّ الحديث بفعل الانفتاح على الآخر الغربيّ، فإنّ ما اعتبرته أحلام حلوم مرحلة نازك الملائكة يعنينا هنا مباشرة لأنّ ما قدّمته الملائكة من تنظير نقديّ للشّعر الحرّ ومن منجز نصّيّ قد يكون استدلالاً إجرائيًّا على التّنظير[2] يُعَدُّ ضرباً من محاصرة الحركة الشّعريّة النّاشئة ومن توجيه مسارها. وأوّل ما نودّ التّنبيه إليه ممّا ورد في حديث حلوم عن هذه المرحلة هو تفسيرها تباينَ مفاهيم «الشّعر الحرّ». لقد أرجعت ذلك إلى أنّ الشّعر الحرّ "مصطلح غربيّ مترجم واستخدامُه أخرجه عن حرفيّته، عندما استخدمه كلّ دارس حسب فهمه له، واستنتج معانيه بما أوحَى به السّياق الذي ورد فيه في الآداب الأجنبيّة. فمصدرُه الأساسيّ عند شعراء أمثال «كيتس» و«بودلير» و«وتمن» و«إليوت»"[3].

إنّ تنوّع المراجع التي نهل منها الشّعراء العرب في النّصف الأوّل من القرن المنقضي وعدمَ التّعرّف الدّقيق على الرّؤى الشّعريّة والنّقديّة التي صادفوها عن قرب أو عن بعد، وجِدّةَ الأشكال الشّعريّة التي ألهمتهم ترجمات الأشعار الغربيّة، عوامل تفسّر ترجرجَ المصطلح والتباسَ التّسميات لأنماط في صياغة الشّعر بادر الغربيّون بتأليفها. وهكذا نرى كيف أنّ المُصْطلحيّة في مجال الأدب ونقد الشّعر

---

1) النّقد المعاصر وحركة الشّعر الحرّ، ص: 16.

2) قد تؤكّد دراسة المدوّنة الشّعريّة لنازك الملائكة في ضوء تنظيراتها للشّعر الحرّ أنّ التّنظير للتّجربة الشّعريّة عموماً يكاد ينطبق على شعرها تخصيصاً.

3) النّقد المعاصر وحركة الشّعر الحرّ، ص: 27.

لدى العرب المحدثين تواجه المصاعب العمليّة بين النّظريّ والإجرائيّ. وأبلغُ الأدلّة على هذه المصاعب ما اشتقّه بعض النّقّاد السّوريّين تسميات أخرى للشّعر الحرّ. لقد أوردت أحلام حلّوم في جردها للمراحل التي مرّ بها هذا المصطلح أشباه مصطلحات أطلقها أصحابها بدائل مصطلحيّة للشّعر الحرّ، وذلك من قبيل: شعر التّفعيلة أو التّوقيع - التّوقيع – التّشكيل – شعر التّوقيع - التّنويع[1].

وإذا كانت بعض هذه البدائل المُصْطلحيّة لمصطلح «الشّعر الحرّ» من قبيل شعر «التّفعيلة أو التّوقيع» الذي اعتبرته المؤلّفة "أقرب المفاهيم إلى ما قصدته نازك الملائكة من مصطلح الشّعْر الحرّ الذي يقوم على تكرار المكوّن الواحد (التّفعيلة) في الأبحر الصّافية أو المركّبة"[2] بدائل واضحةَ الدّلالة، فإنّ بدائل أخرى من قبيل «التّوقيع» -وقد اقترحه أحمد بسّام ساعي- والتّشكيل لا تبدو ذات شحنة مصطلحيّة يمكن قياسُها، لهذا تظلّ تسميات مائعة مصطلحيًّا[3].

هكذا يتجلّى البون الشّاسع بين تحديد الشّعر الحرّ بما هو "أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل [...] وشعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنّما يصحّ أن يتغيّر عدد التّفعيلات من شطر إلى شطر. ويكون هذا التّغيّر وفق قانون عروضيّ يتحكّم فيه"[4] وتحديداتٍ كثيرة تدور في فلكه وتنوّع التّسميات عليه. وإذا كان الشّعراء العرب في منتصف القرن العشرين قد تمتّعوا بقدر من الحرّية أتاح «حركيّة الإبداع» وتنويعَ التّحديث باستقدام أشكال شعريّة غير أصيلة في مدوّنة الأدب عند العرب، فإنّ النّقّاد والشّعراء – النّقّاد الذي تولّوْا مهمّة التّنظير لهذه التّجربة المستجلَبة قصد استنباتها في أرض الشّعر العربيّ الحديث قد وجدوا صعوبات في تثبيت مصطلح واحد يكون وافياً بمقاصد التّسمية وشروط الوسم.

---

1) نفسه، ص ص: 32-34.

2) نفسه، ص: 32.

3) تقول المؤلّفة: "أمّا التّوقيع، التّسمية التي يقترحها أحمد بسّام ساعي فيبرّرها بارتباط العنصر الموسيقيّ في هذا الشّعر الحرّ بالإيقاع الدّاخليّ لنفوسنا بشكل حميميّ، فتحوّل الأشطر فيه يتمّ وفقَ تحوّلات أحاسيسنا الدّاخليّة"، ص: 32. وتقول في تحديد التّشكيل: "ويعتمد هذا اللّون من الشّعر على تحرير التّفعيلة من قيدها (؟) دون أن تفقد الصّياغة عنصرها الموسيقيّ، بالاعتماد على الجرس الشّعوريّ لا على الإيقاع الوزنيّ للتّفعيلة لمنح الموسيقى الدّاخليّة حرّية التّوزّع والتّكثيف كي يتسرّب الإيحاء في شتّى الاتّجاهات فيساعد الشّاعر على الكشف والتّعبير"، ص: 33.وممّا يعسّر تمثّل المقترحَيْن البديلَيْن للشّعر الحرّ جعلُ الإيقاع الدّاخليّ للنّفس والجرس الشّعوريّ مداراً لهما، وعدم تقديم أمثلة شعريّة تجلّي حقيقة التّسميتَيْن.

4) نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ط. 9، 1996، ص ص: 74-78.

2. الجهاز المصطلحيّ الواصف للمنجز النّصّيّ

نعني بالجهاز المُصْطلحيّ جملةَ الكَلمات التّقنيّة (Les termes techniques) التي استعملها شعراء حركة الشّعر الحرّ والدّارسون لأشعار أعلامها. وكما أثارت تسمية الحركة الاختلافات، شهد الجهاز الواصف لنصوص الشّعر الحرّ تبايناً في تسمية المكوّنات التي يتحقّق بها النّصّ.

أ. بين الشّطر والسّطر

يبدو أنّ الذين فضّلوا تسمية الشّطر على تسمية السّطر قد ساروا على هدي الشّاعرة – المنظّرة لتجربة الشّعر الحرّ. لقد تردّدت كلمة شطر في تعريف نازك الملائكة لهذا الشّعر وفي مواضع كثيرة داخل كتابها «**قضايا الشّعر المعاصر**»[1]. والظّاهر أنّ أخذها بهذه التّسمية العروضيّة الخليليّة راجع أساساً إلى رغبتها في تأصيل التّنظير لهذه الحركة النّاشئة. إنّ حديثها في عنوان الفصل الأوّل عن «العروض العامّ للشّعر الحرّ»[2] ودعوتها إلى وضع عروض له، وإلحاحها على التّذكير "بأنّ الشّعر الحرّ ظاهرة عروضيّة قبل كلّ شيء، ذلك أنّه يتناول الشّكل الموسيقيّ للقصيدة ويتعلّق بعدد التّفعيلات في الشّطر ويُعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التّدوير والزّحاف والوتد وغير ذلك ممّا هو قضايا عروضيّة بحتة"[3] ممّا يؤكّد هذا التّنظير المؤصّل للتّجربة في فضاء الشّعريّة العربيّة القديمة. وليست مقدّمة الطّبعة الخامسة لكتابها والمؤرّخة في مايو 1978 سوى استدلال آخر على هذا التّأصيل، بل إنّ ما جاء فيها من أفكار قد يقلب السّحر على السّاحر، والحجّة على المدّعي.

تقول الملائكة تحت عنوان «الشّعر الحرّ والتّراث العربيّ»: "[...] وهؤلاء المتعصّبون ما زالوا يردّدون قولاً مضمونه أنّ الشّعر الحرّ وليد غير شرعيّ فلا علاقة له بالشّعر العربيّ. وأنا قد أثبتّ بالأدلّة العروضيّة في هذا الكتاب أنّ ذلك الرّأيَ باطل فإنّ شعرنا الجديد مستمدّ من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه، بحيث يمكن أن نستخرج من كلّ قصيدة حرّة مجموعة قصائد خليليّة وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة"[4].

---

1) انظر الصّفحات: 22، 42، 69، 75، 77، 79، 81، 91، 93، 117، 188، 207.

2) قضايا الشّعر المعاصر، ص: 69.

3) نفسه، الصّفحة ذاتها.

4) نفسه، ص: 7. وقد أوردت المؤلّفة سطوراً من قصيدة لمحمود درويش وجعلتها مكونةً لبيتين عموديّين دون قافية جامعة بينهما وأسقطت كلمة «وداع» من السّطر الثّاني فأذهبت جمال الأداء لهذا الشّعر الحرّ.

وإذا كانت النّزعة التّأصيليّة للشّعر الحرّ هي التي أوجبت على نازك الملائكة التّشبّث باصطلاحات العروضيّين وألزمتها باستخدام الشّطر تسميةً لما صار بديلاً للبيت الشّعريّ في نصوص حركة الشّعر الحرّ. فما سبب جريان هذا المصطلح الخليليّ في الدّراسات النّقديّة العربيّة الخاصّة بهذا الشّعر؟ وهل أخذ به جميع الدّارسين؟

لقد جادل عزّ الدّين إسماعيل من اعتُبِرَت رائدة الشّعر الحرّ ومنظّرةً له. ففي الفصل الثّاني من كتابه «لشّعر العربيّ المعاصر» -وقد خصّصه لـ«قضايا الإطار المُوسيقيّ الجديد للقصيدة»، وبعد أن ضبط المؤلّف أشكال التّجديد والتّطوّر في موسيقى الشّعر المعاصر في مرحلة البيت ذي الشّطرين المتوازنين عروضيًّا وفي مرحلة التّفعيلة تقوم وحدها في السّطر أو تتكرّر في عدد غير منضبط في بقيّة السّطور وقد أطلق عليها مرحلة «السّطر الشّعريّ» وفي مرحلة ثالثة عدّها متطوّرة وسمها بمرحلة «الجملة الشّعريّة»- قدّم عزّ الدّين إسماعيل تعريفه للسّطر الشّعريّ: "والسّطر الشّعريّ تركيبة موسيقيّة للكلام، لا ترتبط بالشّكل المحدّد للبيت الشّعريّ، ولا بأيّ شكلٍ خارجيّ ثابت، وإنّما تتّخذ هذه التّركيبة دائماً الشّكل الذي يرتاح له الشّاعر أوّلاً، والذي يتصوّر أنّ الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له" والسّطر الشّعريّ في تحديد المؤلّف لم يستبْقِ من صورة النّظام القديم للبيت إلاّ الوحدة المُوسيقيّة الأساسيّة التي تتكرّر وهي التّفعيلة[1].

إذا كان أساسُ النّظام الصوتيّ الذي يكرّره الشّعر هو التّفعيلة، وكانت التّفعيلة هي أساسُ العروض في شعر العرب، "أمكن أن يقومَ سطر شعريّ على تفعيلة واحدة لأنّ التّفعيلة ذاتها بنية موسيقيّة منظّمة"[2]. ولمّا كان ذلك كذلك وجدنا المؤلّف ينقض عدداً من أفكار نازك الملائكة وخاصّة تسمية السّطر الشّعريّ شطراً ويبدي استغرابه من ذلك بقوله: "ولست أدري ما الذي يجعلنا ما زلنا مرتبطين بفكرة البيت ذي الشّطرين المتساويين ونحن نعترف للقصيدة الجديدة بإطارها الخاصّ"[3]. ولمّا لم تنكر نازك الملائكة أن يتكوّنَ السّطر أحياناً من تفعيلة واحدة –وهذا يحدث كثيراً في الشّعر المعاصر الجديد- يتساءل عزّ الدّين إسماعيل في استغراب: "أيمكنُ عندئذ أن نطلق على سطر كهذا لفظة شطر؟"[4].

هكذا أسّس النّاقد التّسميةَ الاصطلاحيّة لمكوّن بديل للبيت الشّعريّ ذي المصراعين وقد مكّنه هذا التّأسيس من إجرائها في تحليله لعيّنات من الشّعر

---

1) الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 83.
2) نفسه، ص ص: 83-85.
3) نفسه، ص: 103.
4) نفسه، الصّفحة ذاتها.

العربيّ المعاصر. لقد مرّت سنوات عديدة على صدور هذا الكتاب الذي رام مؤلّفه الإحاطة بتجربة الشّعر الحرّ وبناء عدد من الاصطلاحات التي تضبط طبيعة بنيته الخارجة على إطار الشّعر العموديّ، وكان النّاظر في كتاب الشّاعر والباحث المغربيّ محمّد بنيس –وهو من دعاة الحداثة الدّائرين في الفلك الأدونيسيّ- ينتظر أن يمدّ عرى التواصل مع عزّ الدّين إسماعيل فإذا به في الجزء الثّالث من أطروحته والخاصّ بالشّعر المعاصر، يستخدم تسميةَ «البيت» معادلاً لما عدّه إسماعيل سطراً شعريًا. يقول بنيس في الصّفحات الأولى من الفصل الثّالث (النّصّ وبناء الإيقاع) تحت عنوان «البيت والنصّ»: "أولويّة القصيدة في بناء النّصّ على البيت لا يلغي البيت بل يلغي استقلال البيت وتصوّره كوحدة مكتفية بذاتها، أي أنّ القصيدة الحديثة، مع الشّعر المعاصر أصبحت، حسب تعبير لوتمان، منقسمة إلى أبيات"[1].

ليس الاستنادُ إلى «يوري لوتمان» ممّا يقدّم استدلالاً حقيقيًا على هذه الفكرة التي تبدو بديهيّة ذلك أنّ انبناء القصيدة بالأبيات المستقلّة نصادفه في عديد القصائد الحديثة وحتّى المعاصرة ممّا ليس مندرجاً في الشّعر الحرّ أو شعر التّفعيلة. صحيح أنّ المكوّنات الأساسيّة لهذا النّمط المستحدث في الشّعر العربيّ من سطور وجمل شعريّة صارت أشدّ إحكاماً من الأبيات التي كثيراً ما تكون مستقلّة تتحقق في نهاياتها الوقفات الثّلاث (الوزنيّة العروضيّة – النّحويّة التّركيبيّة – الدّلاليّة). لكنّ استعمال البيت بما هو مصطلح عروضيّ خليليّ في سياق وصف البناء المميّز للشّعر المعاصر استعمال في غير محلّه يشوّش الجهازَ النّقديّ الواصف لهذه التّجربة الشّعريّة خاصّة إذا استحضرنا تعريف البيت لدى العروضيّين والعلماء بالشّعر عرباً وغيرَ عرب. إنّ البيت هو "الكلام الموزون الذي له شطران وعليه بيت الشّعر القديم" وهو مصراعان: صدر وعجز. وقد ذكر الخليل بن أحمد أنّه رتّب البيت من الشّعر ترتيبَ البيت من بيوت العرب[2]. ويُطلَق اصطلاح « Vers » في الفرنسيّة على مكوّن أساسيّ في القصيدة قوامه التّعاود والتّكرار، يُرسم على سطر واحد دون أن يشغل السّطرَ كلّه، وتكون نهايته متجدّدة بمقاييس متعاودة (عدد مضبوط للمقاطع – عدد توزيع الحركات والسّكنات...). والبيت مكوّنٌ لمجموع يندمج فيه بطرائق مختلفة فنادراً ما يكون البيت معزولاً، لكن لكلّ بيت نوع من الاستقلال خاصّة في الشّعر الكلاسيكيّ وله بنية داخليّة يمكن التّعرّف عليها[3].

---

1) محمّد بنيس، الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3، الشّعر المعاصر، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط. 1، 1990، ص: 108.

2) أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النّقد العربيّ القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط. 1، 2001، ص: 130.

3) Michèle Aquien, Dictionnaire de poétique, p. 309.

إذا كانت نازك الملائكة على وعي بخصوصيّة البناء للشّعر الحرّ فسمّت ما رُسم على كلّ سطر شطراً دون أن تستحضر ما يتطلّبُه كلّ شطر (صدر) من شطر آخر يتكامل بهما بناء كلّ بيت شعريّ، وما يقتضيه الشّطر من مكوّن آخر يماثله ويُناظره، فإنّ محمّد بنيس لمّا أطلق تسميةَ البيت على ما ليس بيتاً أصلاً قد اصطلح على المكوّن الشّعريّ الحديث للقصيدة المعاصر التي تولّى تحليل نصوص جعلها عيّنة المتن[1] اصطلاحاً قديماً غيرَ ملائم لطبيعة البناء الشّعريّ الحديث بمقياس الزّمان والحداثيّ بمعيار الإبداع.

ولسنا ندرك حقيقةَ ما اعتبره المؤلّف «يتم البيت» ووصله بين هذا اليتم وغياب الأب غياباً أبديًّا، ونقده لعزّ الدّين إسماعيل بقوله: "وهكذا نجد دارساً مثل عزّ الدّين إسماعيل، بخبرته في الثّقافة العربيّة القديمة يُسمّي البيت الشّعريّ الجديد، في الشّعر المعاصر، بـ«السّطر» نافياً أن يكون بيتاً رغم أنّه تعرّض في روايته التّاريخيّة (!) لكلّ من البيت والشّطر عند القدماء والمحدثين من التّقليديّين والرّومانسيّين العرب"[2].

ولسنا ندرك أيضاً ما اعتبره بنيس استسهالاً في التّصنيف لدى عزّ الدّين إسماعيل، واعتراضَه على التّصنيف المرحليّ لأشكال التّجديد والتّطوّر في موسيقى شعرنا المعاصر[3]. إنّ قارئ كتاب بنيس يقع في حيرة من أمر قراءته للشّواهد التي عوّل عليها في إبداء أحكام قاسية وغير مقنعة بخصوص تصنيف عزّ الدّين إسماعيل وبشأن ما اقترحه من تسميات اصطلاحيّة في الفصل الثّاني من كتابه هذا.

لقد أثبت بنيس تعليقاً نقديًّا أورده عزّ الدّين إسماعيل بعد إيراده مقطعاً من قصيدة للشّاعرة نازك الملائكة في ديوانها «شظايا ورماد»، استدلّ به على تراوح محاولة التّجديد بين عدم التزام نظام ثابت في طول السّطور وفي القوافي، وخروج حقيقيّ من الإطار القديم والرّوح الشّعريّ المسيطر فيه. أكّد الشّاهد الشّعريّ تفاوت السّطور طولاً وقصراً وعدم التزام الشّاعرة حرف رويّ واحد في كلّ هذه النّهايات. وإذا كنّا نخالف عزّ الدّين إسماعيل في أمر ما عدّه بقاءً للنّغمة

---

1) ضمّت هذه العيّنة نصوصاً للسيّاب وأدونيس ودروش ومحمّد الخمار الكُنُوني (انظر: ص: 107).

2) الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3، الشّعر المعاصر، ص: 115.

3) يعتمد هذا التّصنيف المراحل الآتية:

- مرحلة البيت الشّعريّ ذي الشّطرين المتوازيين عروضيًّا
- مرحلة تفتيت البنية العروضيّة للبيت وهذه مرحلة السّطر الشّعريّ
- مرحلة متطوّرة عن السّابقة يمكن تسميتها مرحلة الجملة الشّعريّة.

انظر: الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 79.

الخطابيّة التي تميّز الصّياغة التّقليديّة فتضفي على هذه السُطور مسحةً من الرّوح القديم[1] فإننا نعتبر اختيارَه للشّاهد وتعليقه عليه بإبراز خصائص هذا النمط من الشّعر الحرّ أمرَيْن إجرائيّين دالّيْن على تمثّل ألوان هذه الحركة الشّعريّة النّاشئة، وإقراره أنّ هذه المُكوّنات المتآلفة في الشّاهد المذكور أسطر لا أبيات إقرارُ نقديّ صائبٌ.

وأمّا الشّاهد الثّاني الذي بنى عليه بنيس موقفه المعترض على أفكار عزّ الدّين إسماعيل بخصوص تسمية السّطر بدل البيت فلنا على تعامل بنيس معه اعتراضان:

أ. لم يرد الشّاهد الثّاني في صفحة موالية كما ذكر بنيس بل إنّ موضعه بداية الفصل الثاني وقد عنونه المؤلف: «قضايا الإطار الموسيقيّ الجديد للقصيدة».

ب. ليس صحيحاً أنّ عزّ الدّين إسماعيل يقدّم في هذا الشّاهد المذكور تقسيمه للبيت وإنما هو "يتتبّع أشكال التجديد والتطوّر في موسيقى شعرنا المعاصر". فكيف استخلص بنيس الحديث عن "تقسيم للبيت عبر تاريخ الشّعر العربيّ الحديث"؟ ! والحال أنّ تحديد مجال النظر في الشّاهد الذي أثبته تحديد بيّن لا لبس فيه.

والحقيقة أنّ قراءة بنيس لأفكار عزّ الدّين إسماعيل قراءة غريبة يعجب قارئ كتابه لها حين تواجهه هذه الفقرة المليئة تحاملاً: "نفى عزّ الدّين إسماعيل في الاستشهاد الأوّل أن يكون السّطر بيتاً، ثمّ أتى في الثّاني ليقسّم «في يسر» البيت في الشّعر العربيّ الحديث هذا دون أن يؤسّس تصنيفاً نظريًّا، لأنه يعتبر التّصنيف يسيراً بمعنى أنه معطى لا يحتاج إلى تأمّل نظريّ، ولكنه من ناحية أخرى يستعمل مصطلحَي "السّطر" و«الجملة» دون تحديد انتقالهما من حقل النّثر إلى حقل الشّعر، أو من حقل اللّغة إلى حقل الخطاب، على عكس القدماء الذين كانوا يضعون المصطلح وفق نسق نظريّ"[2].

إنّ هذه «الخلاصة» التي انتهى إليها بنيس بعد «قراءة» الشّاهدين المثبتين تحتاج في تقديرنا إلى التّوضيحات التالية:

1. لم «يُداخِل» عزّ الدّين إسماعيل بين المصطلحات مثلما قد يفهم قارئ متسرّع لأفكار بنيس وتعليقاته. إنه يثبّت مصطلح البيت بالنسبة إلى الشّعريّة العربيّة القديمة التي ضبطت «كلّ القيم الجماليّة الشّكليّة

---

1) نفسه، ص: 70.

2) الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3، الشّعر المعاصر، ص: 116.

التّقليديّة» التي عرفها الشّعر العربيّ منذ البداية وحتّى إلى أزمنة قريبة من الحاضر, وأمّا مصطلح «السّطر» الذي اقترحه إسماعيل كما أوضحناه سابقاً فهو خاصّ بتشكيل موسيقى أساسُه التّفعيلة الواحدة المتعاودة في سطور القصيدة دون تحديد مسبق وصارم لعدد تكرّرها فيها.

2. ليس صحيحاً أنّ عزّ الدّين إسماعيل لم يؤسّس نظريًّا لتصنيفه أشكالَ التّجديد والتّطوّر في موسيقى شعرنا المعاصر. إنّ ضبطه لأنماط هذا التّشكيل الجديد للسّطور بمكوّن إيقاعيّ ونواة وزنيّة هي التّفعيلة المتعاودة وتمثيله بعيّنات من الشّعر العربيّ المعاصر لهذه الأنماط دليلُ حرصه على فرز ألوان الشّعر في هذه التّجربة النّاشئة إلى زمن تأليف الكتاب، وهذا تصنيف يظلّ قابلاً للإجراء وللعمل التّحليليّ على عيّناتٍ تالية دائرة في فلك الشّعر الحرّ.

3. لا يقدّم بنيس في سياق مناقشته المُصْطلحيّة لما قدّمه عزّ الدّين إسماعيل من اقتراحات اصطلاحيّة تخصّ هذا الشّعر توضيحاً لمسألة انتقال مصطلحيّ «السّطر» و«الجملة» من حقل النّثر إلى حقل الشّعر، أو من حقل اللغة إلى حقل «الخطاب». إنّ الشّائع في تقسيم النّصّ النّثريّ هو استخدام «الفقرة» لفصل أجزاء التّأليف، وكأنّ هذا التّقسيم عمليّة طباعيّة صرف يتسنّى بها تحديدُ مواطن الوقف وتيسيرُ مسار القراءة. أمّا مسألة «السّطر» في النّثر فلا نرى وجاهة في طرحها في مجال النّثر.

4. ليس السّطر الشّعريّ في الشّعر المعاصر إبدالاً للبيت في الشّعر القديم، وليس ما عدّه بنيس إبدالاً تعبيراً عن أزمة البيت وتعبيراً عن يتمه. ليس يخفى أنّ منطلق تجربة الشّعْر الحرّ بشيوع التّسمية هو انفتاح الشّاعر العربيّ على الآداب الغربيّة في فرنسا وإنجلترا تحديداً، فلسنا بحاجة إلى التّذكير بما ألفه الدّارسون للشّعر العربيّ الحديث من بحوث تؤكّد هذا الانفتاح ومظاهر الإفادة من هذه الآداب الأجنبيّة. إنّ الدّراسة الشّعريّة المقارنة كفيلةٌ بتأكيد ما أفاده شعراء العربيّة من نصوص «بودلير» و«إليوت» و«كيتس» و«مالارميه» في تشكيل القصيدة.

لقد جارى شعراء العربيّة حديثاً عدداً من الشّعراء الرّومنطيقيّين والرّمزيّين في تخفيف القصيدة من إسار الأوزان والقوافي ومن فخامة العبارة الشّعريّة، وأفادوا من أشعارهم وأفكارهم في الشّعر وسائل طوّروا بها كتابة القصيدة.

5.لئن أصرّ محمّد بنيس على تبنّي مصطلح البيت[1] والتزم بـ"إعادة بناء البيت في بعده النظريّ حتى يكون مؤهّلاً لهدم مؤسّس على تصوّر عامّ نظريّ، وحتى يستحقّ الهدم أو يكون هدماً"[2]. ولئن عرض لموقف نازك الملائكة ولموقف خالدة سعيدة من الوقفة أتكون صارمة في نهاية سطر الصّفحة أو يكون الكلام الشّعريّ مسترسلاً كما في فقرات النّثر ويكون الخروجُ من الشّعر إلى الكتابة، فإنه لا يناقش ما تورده خالدة سعيد من تسميةٍ لنهاية الوحدة الصّوتيّة في قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي» (أو ما يسمّى الشّطر والبيت)[3].

والنّاظر في ما اعتبره المؤلّف "إعادة بناء البيت في بعده النّظريّ" و"هدماً مؤسّساً على تصوّر نظريّ" يبدو له الأمر شبه انزلاق من محاصرة مفهوم «البيت» ومنجزه الشّعريّ إلى مسألة الوقفة وما سمّاه أدونيس «إلغاء الفصل بين الأجناس» وإلى مسألة الكتابة التي شُغِفَ بها بنيس ودعاة الحداثة الكبرى من أعلام قصيدة النّثر.

إنّ أنواعَ الوقفة التي تناولها المؤلّف باعتماد أمثلة من شعر السيّاب وأدونيس والخمار الكنوني ودرويش تبرزُ للنّاظر فيها أوّلَ وهلة إخراجَها في هيئة سطور شعريّة مغايرةٍ تماماً للهيئة الطّباعيّة التي يبصرها النّاظر في أبيات عموديّة. وإذا كانت الوقفة في بعض هذه الأمثلة تامّةً تكتمل بها بنية السّطر الشّعريّ فإنها في أمثلة أخرى قد تكون قليلةَ العدد متحرّكةً وغيرَ مدركة بمجرّد الإبصار بسبب ما يعمد إليه الشّاعر فيها من تدويرٍ بمصطلح نازك الملائكة أو من إدماج بالمصطلح الذي أورده ابن رشيق القيرواني في كتاب العمدة وأخذ به بنيس ملاحظاً أنّ "الإدماجَ في الشّعر المعاصر لا يتعلّق بدمج الشّطر الأوّل في الشّطر الثّاني من النّاحية الوزنيّة بل دمج بيت في غيره وقد يشمل الإدماج أبيات مقطع أو قصيدة بأكملها"[4].

وأوّل ما يلاحظه النّاظر في هذا الكلام النّقديّ أنّ المؤلّف لا يثْبُتُ على استعمال مصطلح واحد ولا يلتزم إجراءه كلّ مرّة يروم فيها ضبط الظّاهرة. إنه موزّع بين استعمال الشّطر مرّة أولى واستعمال البيت مرّة ثانية وكأنّ المصطلحين العروضيّين مصطلح واحد، وكأنّ الشّطر إبدال للبيت أو معادل نقديّ له، والحال

---

1) يقول المؤلّف: "وتبعاً لذلك فإنّنا نتبنّى مصطلح البيت الذي واجهتنا وضعيّته منذ التّقليديّة"، راجع الفصل الثّاني من الجزء الأوّل: «التّقليديّة»، ص: 116.

2) نفسه، الصّفحة ذاتها.

3) التّسميتان واردتان في الشّاهد المطوّل الذي نقله بنيس عن خالدة سعيد دون إحالة، ص: 118.

4) الشّعر العربيّ الحديث، ص: 131.

أنّ كلاً منهما ينتمي إلى تأليف شعريّ مخصوص بتجربة في بناء القصيدة وبأفق إبداعيّ يضيق أو يتسع.

نختم تفكيرنا المُصْطلحيّ في تسمية السّطر الشّعريّ وما يثيره من قضايا بما ذكره محمّد سعد برغل في كتابه «لغة الشّعر العربيّ المعاصر من خلال أغاني مهيار الدّمشقي»[1] في شأن هذه الظّاهرة البنائيّة في قصائد هذا الدّيوان. إنّنا لا نجد في هذه المؤلّف تحديداً للسّطر لكنّ صاحبَه يشير إلى ما أثارته قضيّة طول السّطر من اختلاف بين دارسي الشّعر من العرب (نازك الملائكة، السّيّاب) ومن غير العرب («كولردج»، الرّمزيّون الفرنسيّون)، ويُتبع ذلك بالنّظر في طبيعة السّطر الشّعريّ في قصائد هذا الدّيوان من جهة الطّول والقصر. وما توصّل إليه المؤلّف أنّ بعض السّطور الشّعريّة تتكوّن بتفعيلة واحدة مثلما هي الحال في قصيدة «المدينة» وأنّ كثيراً من السُّطور تشكّل بتفعيلة بحر الرّجز، وأنّ نسبة الأسطر الهجينة بعبارة المؤلّف بلغت نسبة 25 % وكان أدونيس يمزج بين بحور (تفعيلات بحور) مختلفة "كان يمزج بين البحور التي تنتمي إلى نفس الدّائرة"[2]. والظّاهر أنّ النّزعة التّحليليّة لصاحب هذا الكتاب هي التي تفسّر رغبته عن البحث في المسائل الاصطلاحيّة واستخدامه التّسمية التي أخذ بها عدد من دارسي الشّعر العربيّ الحديث.

ب. بين التّوقيعيّة والجملة الشّعريّة والجملة الإيقاعيّة

يبدو عزّ الدّين إسماعيل أسبقَ الدّارسين للشّعر العربيّ الحديث والمعاصر إلى استخدام المصطلح الأوّل والثّاني ويبدو محمّد الخبو ممّن تخيّر منهم المصطلح الثّالث. أطلق الدّارس الأوّل في الفصل الذي خصّصه لـ«قضايا الإطار الموسيقيّ الجديد للقصيدة» تسمية «توقيعة» (Sone) على "كلّ مجموعة من السُّطور لها طبيعة ملتحِمة" وأضاف قولَه "وبذلك يكون السّطر الشّعريّ جزءاً من توقيعة موسيقيّة هي بذاتها تمثّل جزءاً من إيقاع القصيدة العامّ"[3]. وهي عنده "الصّورة المتطوّرة عن صورة السّطر الشّعريّ".

يواصل المؤلّف محاصرة هذا المصطلح المتعدّد الدّالّ على الظّاهرة البنائيّة الواحدة في الشّعْر الحرّ. فبعد أن أطلق عليها مصطلح «توقيعة» و«توقيعة موسيقيّة» وضع عنواناً فرعيًّا هو «موسيقيّة الجملة الشّعريّة» وقال: "أمّا الصّورة

---

1) منشورات «هيليباك»، قصر هلال، سوسة، ط. 1، 1996.
2) لغة الشّعر العربيّ المعاصر من خلال "أغاني مهيار الدّمشقي" لأدونيس، ص ص: 26، 27، 28.
3) الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 103.

الثّالثة من صور التّشكيل الموسيقيّ للشّعر الجديد فصورة الجملة الشّعريّة"[1] وهي عنده "الصّورة المتطوّرة عن صورة السّطر الشّعريّ". وفي بيان الاختلاف المصطلحيّ بين السّطر الشّعريّ والجملة الشّعريّة يقول عزّ الدّين إسماعيل: "فإذا كان السّطر الشّعريّ بنية موسيقيّة تشغل من حيث الحيّز سطراً من القصيدة، يصل امتدادُه الزّمنيّ في بعض الأحيان وفي أقصى الحالات إلى تسع تفعيلات، وإذا كانت هذه البنية مكتفية بذاتها وإن مثّلت جزئيّة ترتبط موسيقيًا بباقي الجزئيّات وتتفاعل معها، فإنّ الجملة الشّعريّة بنية موسيقيّة أكبر من السّطر وإن ظلّت محتفظة بكلّ خصائصه [...] وإن مثّلت في الوقت نفسه جزئيّة من بنية عضويّة أهمّ هي القصيدة"[2].

لقد عقد المؤلّف الصّلة الضّروريّة بين ما سمّاه «الدّفقة الشّعوريّة» وتشكّل الجملة الشّعريّة. وهو يعتبر الجملة الشّعريّة حيّزاً شعوريًا أوسع من حيّز البيت التّقليديّ محدود الطّول ومن حيّز السّطر الشّعريّ الذي لا يسع أحياناً هذه الدّفقة، ولم يحلّ مشكلة الدّفقة الممتدّة إلاّ جزئيًا. وإذا كان السّطر وحدة قرائيّة قصيرة تنتهي بوقفة حقيقيّة، فإنّ الجملة الشّعريّة وحدة قرائيّة تحتاج إلى طول النّفس حتّى تتأدّى وإلى وقفات طباعيّة أو غير طباعيّة يضطرّ القارئ إلى «تقطيع» الأداء قبل أن يستوفيَ الجملةَ كلّها.

لقد تولّد «تنظير» عزّ الدّين إسماعيل للسّطر وللجملة الشّعريّة من تحليل مقطع من قصيدة «أحبّيني» للسّيّاب أتاح له أن يميّز بين دفقة شعوريّة قصيرة استوفى السّطرُ الأوّل التعبيرَ عنها، ودفقة طويلة استغرقَ التعبيرُ عنها سطوراً أربعة متلاحمة[3]. ولهذا عدّ جملة السّطور في ذلك المقطع جملة شعريّة ممتدّة يتدفّق فيها الشّعور، لكنّ المؤلّف ينبّه إلى أنّ كتابة الشّعر الجديد لا تقتصر على طريقة الجملة أو طريقة السّطر الشّعريّ. فقد يستخدم الشّاعر الطّريقتين مجتمعتيْن في القصيدة "وَفقاً لما يقتضيه الشّعور المعبّر عنه"[4]، كما يُنبّه إلى أنّ منهجَ الجملة ليس جديداً كلّ الجدّة لكنّه صاحَب حركة التّجديد الأخيرة منذ البداية إذ استخدمه السيّاب في شعره المبكّر مثلما استخدمه أعلام الشّعر الحرّ أمثال صلاح عبد الصّبور وخليل حاوي وغيرهما من الرّوّاد، كما استحوذ هذا المنهج على شعراء الجيل الجديد كالشّاعر السّوداني صلاح أحمد إبراهيم.

---

1) الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 108.

2) نفسه، ص ص: 108-109.

3) المثال الشّعريّ مثبت بالصّفحة 111 ولسنا نتّفق مع المؤلّف في اعتبار السّطر الأوّل مستقلاً عن السّطور الأربعة اللاّحقة به خاصّة بسبب اشتراك السّطرين الأوّل والثّاني في صوت الرّاء (فوقه القمر، نعاسها المطر) ولأنّهما متعالقان دلاليًا ونحويًا.

4) الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 112.

والمتحصّل إجمالاً من تعريف عزّ الدّين إسماعيل للجملة الشّعريّة أمور نجملها في ما يلي:

1.سبق هذا الدّارس إلى إبراز الطّريقة الجديدة في تأليف الشّعر المعاصر ومتابعته لحركة هذا الشّعر.

2.إرداف التّنظير النّقديّ الخاصّ بالشّعر الحرّ بأمثلة توضّح التّعريفَ والمصطلح وهذا من قبيل المقطع المأخوذ من قصيدة السّيّاب المذكورة سابقاً بمعنى أنّ المؤلّف يجسّم المقترَح المُصْطلحيّ الخاصّ بالظّاهرة البنائيّة في الشّعر بأمثلة من المنجز النّصّيّ.

3.تعامله مع الظّاهرة الشّعريّة المدروسة تعاملَ المتابع لنشأتها وتطوّرها، السّاعي إلى الكشف عن صورها مجسّمَةً في النّصوص. فهو –على خلاف نازك الملائكة- لا يصادر على ما يتولّد داخلها من ألوان التّجديد والتّنويع.

4.عدم شدّ الحركة إلى محدّدات عروضيّة يتأكّد بها اندراجها في عروض الخليل على نحو ما اصطنعت نازك الملائكة حين ألحّت على أنّ الشّعر الحرّ أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل، وحين رامت وضع عروض عامّ له.

إنّ الاصطلاح على السّطر الشّعريّ وعلى الجملة الشّعريّة التي أقرّها المؤلّف تسميةً رائجة في كتابه بدلَ مقترحه المصطلحيّ الأوّل «توقيعة» (Sone)، اصطلاحُ أساسُه الدّفقة الشّعوريّة في النّفس، فكأنّ انبناءها وتولّدها أعلقُ بالتّجربة الإبداعيّة التي لا تخضع لمحدّدات التّفعيلات وإلى ضرورة جريانها قيساً وعدّاً، وهذا ما يجعل تسمية الشّعر الحرّ أوفى بحقيقة التّجربة النّاشئة وإن كانت المنجزاتُ النّصّيّة الأولى لها والعتبات الدّنيا فيها قد عوّلت على تنظير نازك الملائكة وظلّت منشغلةً بأصوات القوافي على نحو ما نجد في نصوص عديدة لنزار قبّاني.

ولمّا كان المصطلح النّقديّ يتعدّل بعد أن يتشكّل وجدنا محمّد الخبو في كتابه الخاصّ بشعر السّيّاب يحتفظ بالجزء الأوّل من تسمية عزّ الدّين إسماعيل ويغيّر جزءها الثّاني. فحين خصّص الباب الثّاني لتجلّيات الحداثة في «أنشودة المطر» أفرد حيّزاً منه لما وسمه بـ«بين التّفعيلة والصّورة الإيقاعيّة» وحيّزاً آخر سمّاه «بين البحر والجملة الإيقاعيّة»، وإذا كان المؤلّف يستخدم تسمية السّطر الشّعريّ ويجريها مصطلحاً مسلّماً به، فإنّه تخيّر «الجملة الإيقاعيّة» مصطلحاً

مُعَدّلاً لما سمّاه عزّ الدّين إسماعيل «جملة شعريّة» وأشار في الهامش إلى عدد من المصطلحات المستخدمة عند النّقاد[1].

يقول المؤلّف محدّداً إطار بحثه في هذا المصطلح: "ويمكن أن ننظر في الوضع اللاّحق من البحث في العلاقة بين الوحدة العروضيّة التي حدّها البيت في القصيدة القديمة وما نسمّيه في بحثنا بالجملة الإيقاعيّة"[2]. وهو بعد أن فسّر الاختلاف في تسمية السّطر وما تجاوزه إلى مجموعة سطور متضامّة بكون القصيدة الحديثة مترددّة بين الخضوع لبعض لوازم البيت من ناحية الامتثال للتّفعيلة وللقافية [...] وبين التّخلّص منها من زاوية عدم الارتباط بهندسة الشّطرين[3] رأى أنّ هذه التّسميات لا يستوفي أغلبُها ما طرأ على القصيدة الحديثة من تحوّلات وناقش مصطلح السّطر الشّعريّ[4].

وعدمُ اقتناع الخبو باستيفاء هذه التّسميات (السّطر الشّعريّ، الجملة الموسيقيّة، الجملة الشّعريّة) تحوّلات الشّعر العربيّ الحديث دفعه إلى مناقشة مصطلح عزّ الدّين إسماعيل: "وعندما تمتدّ الوحدة الإيقاعيّة على أكثر من سطر وتتعلّق التّفعيلات بعضها ببعض على مدى أسطر عديدة، يسمّيها عزّ الدّين إسماعيل «جملة شعريّة»، وهذه التّسمية غير دقيقة هي أيضاً من جهة أن صفة «الشّعريّة» لا تختصّ بجانب الإيقاع فحسب بل تتّسع اصطلاحاً لكلّ خصائص الشّعر. ثمّ إنّ المقابلة بين السّطر الشّعريّ والجملة الشّعريّة لا يتجانس طرفاها (أي أنّهما ليس من جنس واحد) وقد كان خليقاً بالسّطر الشّعريّ أن يسمّى جملة إيقاعيّة قصيرة و«الجملة الشّعريّة» جملة إيقاعيّة طويلة أو ممتدّة"[5].

يبدو أنّ الاختلاف بين ما اصطلح عليه عزّ الدّين إسماعيل «جملة شعريّة» وما اصطلح عليه محمّد الخبو «جملة إيقاعيّة» راجع إلى منطلق الوسم الاصطلاحيّ. لقد اعتبر إسماعيل الجملة الشّعريّة وحدة تأليف بين سطور متضامّة تصوغ دفقة شعوريّة ليس المعتبَر فيها اكتمال عدد من التّفعيلات وانتظامُها بصوت قافية يجمع عدداً من السّطور الشّعريّة. إنّ جمعَه بين المنعوت والصّفة دليل على إدراكه هذه الوحدة من جهات التّفعيلة المتعاودة في استرسال يقصر أو يطول ومن

---

1) محمّد الخبو، مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث "أنشودة المطر" لبدر شاكر السّيّاب نموذجاً. دار الجنوب للنّشر، تونس، 1995، ص: 67.

2) نفسه، ص: 66.

3) نفسه، ص: 68.

4) يقول المؤلّف: "السّطر الشّعريّ يمكن أن يكون صفة الوحدة الشّعريّة المتّصلة عناصرُها بعضُها ببعض ولا فاصل بينها وهو من هذه النّاحية عوض عن البيت وقد سبق أن استعملناه بهذا المعنى ولكنّه لا يفي بحقيقة الإيقاع في هذه الوحدة"، ص ص: 68-69.

5) مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث، ص: 69.

جهة المعنى الجزئيّ الذي يكتمل إلى حين ليرتبط بمعنى جزئيّ آخر، ومن جهة طبيعة التصوير والإيحاء فيها ومن جهة خصائص البناء النحويّ التركيبيّ، لذا يَبدو اصطلاح «الجملة الشعريّة» أوفى بالقصد وأشمل بالوسم، ويبدو انتقاصُ هذه التسمية في غير محلّه (وهذه التسمية عيرُ دقيقة) خاصّة والمعترضُ عليها يؤكّد أنّ صفة «الشعريّة» لا تختصّ بجانب الإيقاع فحسب بل تتّسع اصطلاحاً لكلّ عناصر الشعر وهذا أمر متحقّق من التسمية.

إنّ الجملة الشعريّة بما هي وحدة تأليف ووحدة قراءة وموضع توقّف مرحليّ خاصّة في قصيدة نازعة إلى الطول تمثّل تنويعاً وما يشبه التموّجات أو التسلسلات في حركات رياضيّة متناسقة ويمثّل تطاولها أو تقاصرها تنويعات إيقاعيّة مميّزة لكلّ قصيدة من سواها.

وأمّا ما اعتبره الخبو مقابلة بين السّطر الشّعريّ والجملة الشعرية عند عزّ الدّين إسماعيل فلا دليل عليه في مادّة الكتاب. إنّ المثال الشّعريّ الذي ميّز به المؤلف بين السّطر الشّعريّ والجملة الشعرية (مقطع من قصيدة السيّاب أحبّيني مكوّن من خمس سطور متقاربة في الحجم النصّيّ) لم يستنتجْ منه أيّ مقابلة بين المكوّنين النصّيّين وإنما قصد إلى تمييز وحدة نصّيّة صغرى أو مختزلة من وحدة نصّيّة ذات امتداد نصّيّ لا يمكن أن تؤدّى قراءتها بطريقة أداء السّطر وإن كان مجموعُ السُّطور يؤلّف جملة شعريّة واحدة تمثّل مشهداً نفسيًا منسجم العناصر، ولهذا ما كان خليقاً بالسّطر الشّعريّ في هذه القصيدة وفي قصائد أخرى من الشّعر الحديث والمعاصر أن يُسمّى جملة إيقاعيّة قصيرة.

فإذا كان مصطلح الجملة عند النّحاة قائماً بنواة إسناديّة اسميّة أو فعليّة، وكان من شروط نحويّتها تمامُ المعنى والإفادة، تعسّر أن يكون السّطر الواحد في قصيدة من الشّعر الحرّ جملة رغم تمام التّفعيلة المتعاودة فيه. وإذا كان المكوّن الإيقاعيّ من أسس البنية الشّعريّة للكلام فليس هو المكوّن الذي يبرّر تسمية الجملة الإيقاعيّة، بديلاً للجملة الشّعريّة لأنّ محصّل الشّعريّة فضلاً عن الإيقاع التّفعيليّ تصويرٌ وتخييل وتصريف مخصوص لمفردات اللّغة. وإذا صرفنا النّظر عن الشّعر الحرّ الذي يحتفظ فيه الشّاعر بالمكوّن الإيقاعيّ التّفعيليّ وبحثنا في تركيب الأجزاء في قصيدة النّثر هل يبقى الحديث عن «جملة إيقاعيّة» فيها حديثاً مشروعاً نقديًا؟ !

لسنا نشكّ في المجهود التّحليليّ القيّم الذي بذله محمّد الخبو للإبانة عن فسيفساء النصّ السّيّابيّ، ولتفكيك وحدات القصائد بما يشفّ عن التّشكّل الخفيّ لحداثة هذا النصّ غير أنّ تمييزَه بين ما اصطلح عليه بـ«الجملة الإيقاعيّة الشّعريّة المحدودة» وبـ«الجملة الإيقاعيّة الشّعريّة الممتدّة»، وتصنيفَه الجمل الإيقاعيّة

المحدودة صنفين: «الجملة الإيقاعيّة الطّويلة» و«الجملة الإيقاعيّة القصيرة»[1] يدعونا إلى مناقشة التّسميات والتصنيفات من جهة الاصطلاح والإجراء:

1. ما الدّاعي إلى إثبات تسمية «الجملة الإيقاعيّة» في العنوان ب (بين البحر والجملة الإيقاعيّة، ص: 66) وإبدالها بتسمية «جملة إيقاعيّة شعريّة» ذات أنواع (محدودة، ممتدّة، طويلة، قصيرة)؟ هل بدت التّسمية الأولى غير وافية بالوسم النّقديّ لأنّها تولي كلّ الأهمّيّة للمكوّن التّفعيليّ والحال أنّ الجملة كما تجلّت في العيّنات المدروسة لا تستمدّ شعريّتها من الإيقاع فقط؟ لماذا تركيب التّسمية للجملة وإتباعُها بصفتين أو نعتيْن يشمل ثانيهما الأوّل ويحتويه احتواء أصليًا بما أنّ الشّعر حاضن للإيقاع، وهل تخصّص التّسمية المقدّمةُ ما بدا عامًا في تسمية عزّ الدّين إسماعيل؟

2. إذا سلّمنا جدلاً بأنّ السّطر الشّعريّ يُسَمّى جملة إيقاعيّة قصيرة على نحو ما اقترح الخبو، فإلي أيّ حدّ تكون هذه التّسمية مقبولة نقديًا إذا ما تعلّق الأمرُ بكلام شعريّ شديد الإيجاز لا يتجاوز الكلمة الواحدة وهذا من قبيل مطلع «القصيدة» لمعين بسيسو

سفرٌ

سفرٌ

موج يترجمني إلى كلّ اللّغات

وينكسر

وتراً

وترْ.

أليس الأصحّ أن تُعدّ هذه السّطور جملة شعريّة متوسّطة الطّول بين سطورها تعالق تفعيليّ وإدماج دلاليّ يصوّر حالة التّوجّع من الرّحيل المستديم؟

3. تبدو المعايير المعتمدّة في تصنيف الأنساق الإيقاعيّة في القصيدة السّيّابيّة، وأنواعُ «الجمل الإيقاعيّة الشّعريّة» ملتبسة خاصّة بسبب استبعاد المؤلّف تسمية السّطر الشّعريّ إثر مناقشة تسميتي عزّ الدّين إسماعيل (سطر شعريّ، جملة شعريّة) ودعوته إلى تسمية السّطر جملة إيقاعيّة قصيرة وتسمية «الجملة الشّعريّة» جملة إيقاعيّة طويلة أو

---

1) مدخل إلى الشعر العربي الحديث ص ص: 71-72.

ممتدّة[1]، وبسبب إجرائه تسمية «أسطر» و«سطر» عند تحليل العيّنات المختارة للاستدلال على طبيعة الأنساق الإيقاعيّة في مجموعة "أنشودة المطر".

وإذا تأمّلنا عناصر الشّبكة المُصطلحيّة الضّابطة لطرائق انتظام الوحدات الإيقاعيّة في القصيدة السيّابيّة، وجدنا المؤلّف يكوّن تصنيفه لأنواع «الجمل الإيقاعيّة الشّعريّة»[2] بهذين النّوعين:

1. **الجملة الإيقاعيّة الشّعريّة المحدودة:** وهي الجملة التي تكتفي بذاتها في سطر شعريّ واحد دون أن تتعلّق تفعيلاتها بأخرى في سطر سابق لها أو لاحق.

2. **الجملة الإيقاعيّة الشّعريّة الممتدّة:** وهي تلك التي يسعها أكثر من سطر عندما تتوزّع إحدى تفعيلاتها على سطرين.

ولمّا رام المؤلّف مزيدَ تدقيق الاصطلاحات وزيادةَ التّصنيف قسّم النّوع الأوّل من هذه الجمل إلى صنفين:

أ. **الجملة الإيقاعيّة الطّويلة.** هي الجملة التي يتوفّر فيها العدد الأقصى من صور التّفعيلات في القصيدة.

ب. **الجملة الإيقاعيّة القصيرة:** هي التي يتوفّر فيها عدد منها (من صور التّفعيلات) أقلّ من الجملة الطّويلة[3].

وأوّل ما نلاحظه في هذا التّصنيف إسقاطُ النّعت الثّاني الواسم للنّوعين الكبيرين للجمل (الشّعريّة) في تسمية الجملة الإيقاعيّة المحدودة، فكيف نفسّرُ هذا الإسقاط والحال أنّ ما نزع من تسمية «الجملة الإيقاعيّة الشّعريّة المحدودة» يُصَيِّرُ هذا المكوّن البنائيّ في القصيدة مجرّد إتباع لعدد من صور التّفعيلة الواحدة.

---

1) مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص: 69، وكم وددنا لو أعاد المؤلّف النّظر في «مداخل إلى قراءة الشّعر العربيّ الحديث» (ص ص: 15-30) وفي بحثه الخاصّ بالمسألة المُصْطلحيّة، وفي «قراءة في إيقاعات أنشودة المطر» (ص ص: 51-80) لمزيد تدقيق المُصطلحات وبناء شبكة منسجمة وذلك بمناسبة صدور الطبعة الثّانية بعد أكثر من عقد على صدور الطّبعة الأولى ظهرت خلاله دراسات نقديّة خاصّة بشعر السيّاب وبشعر أعلام حركة الشّعر الحرّ، وإن كنّا لا نملك إلاّ الثّناء على المجهود الرّائد الذي قدّمه الزّميل الخبو للمكتبة النّقديّة العربيّة الحديثة.

2) قَبِلَ المؤلّف هذا المصطلح بعد أن ناقش محمّد النّويهي في استعمال «الجملة الموسيقيّة» التي قد يتسع لها سطر واحد أو أكثر وقد عبّر الخبو عن تحرّيه في استعمال النّويهي «صفة الموسيقيّة» التي تلتبس بصفة الغناء والحال أنّ الأمرَ يتعلّق بالإيقاع في الشّعر، انظر: ص: 69.

3) مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث، ص ص: 71-72.

وأمّا الملاحظة الثّانية فتخصّ بعضَ التّسميات ذاتها إذ كيف توصفُ جملة إيقاعيّة شعريّة بأنّها محدودة ثمّ تتفرّع عليها جملة إيقاعيّة طويلة، وكيف السّبيل إلى التّوفيق بين المحدوديّة أوّلاً والطّول ثانياً؟

ثمّ إنّ تمييز المؤلّف في التّصنيف الأوّل الكبير بين محدوديّة الجملة أو امتدادها يستمدُّ معيارَ التّصنيف من اكتمال التّفعيلة المتعاودة في السّطر الواحد أو تقسمها بين سطرين وهذه مسألة «عروضيّة» سبق لنازك الملائكة أن تناولتها في الباب الثّاني من كتابها «**قضايا الشّعر المعاصر**» تحت عنوان «التّدوير» مستندة إلى تحديد العروضيّين للبيت المدوّر، مقرّرةً امتناعَ التّدوير امتناعاً تامًّا في الشّعر الحرّ[1]. وسبق لمحمّد بنيس أن تناول هذه الظّاهرة في تصريف «التّفعيلة النّاقصة» وهي التي تتوزّع بين بيتين، وأن أبدلَ المصطلحِ العروضيّ بمصطلح «الإدماج» الذي أورده ابن رشيق[2]. لكنّ هذا الإبدال لم يَحُل دون إجراء مصطلح التّدوير في كتاب ومقالات حديثة العهد من نوع ما كتبه فتحي النّصري في مقال وفي كتابين[3].

لقد ربط النّصري «التّدوير القطعيّ» ببناء القصيدة على السّرد وتعرّض للنّقّاد السّابقين إلى دراسة التّدوير (طراد الكبيسي، نازك الملائكة) وذكر أنواع التّدوير (الوضعيّ، الكلّيّ) وخلُص إلى مفهوم «المقطع المدوّر» الذي يعادل في تسمية الخبو «الجملة الإيقاعيّة الشّعريّة الممتدّة» فقال محدّداً إيّاه: "ونخلص ممّا تقدّم إلى أنّ المقطع المدوّر في النّظم الحرّ بناءٌ لغويّ أساسُه الوزن يفيض على حيّز السّطر ليمتدّ على عدد غير معيّن من الأسطر المتتالية، وتلازُمُ آخرَه وقفة تامّة في الغالب ويفصله بياض عن سائر وحدات الخطاب" وهو يضبط تاريخ التّجارب الأولى في اتّخاذ المقطع المدوّر شكلاً بنائيًّا في القصيدة فيعيده إلى الشّعر الحرّ ما بين 1958-1961، ويعتبر الشّاعر العراقيّ حسب الشّيخ جعفر مؤصّل هذه التّجربة[4].

---

1) قضايا الشّعر المعاصر، ص: 116.

2) الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها 2 – الرّومانسيّة العربيّة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط. 1، 1990، ص: 86. وقد ذكر ابن رشيق تسميةَ «المداخل من البيات»»وتسمية «المُدْمج»، وذكر بنيس أنّ مصطلح التّدوير غير وارد عند القدماء، وربّما كان مستعملاً عند أحد المتأخرين المجهولين وعاب على نازك الملائكة استعمالَ «التّدوير» دون تمحيص أو رجوع إلى مصدر من المصادر القديمة. انظر: الهامش عدد: 55، ص: 89.

3) «التّدوير في الشّعر الحرّ، محاولة في فهم الظّاهرة»، حوليّات الجامعة التّونسيّة عدد: 42، 1988.
- السّرديّ في الشّعر العربيّ الحديث، في شعريّة القصيدة السّرديّة، مسكلياني للنّشر والتّوزيع (تونس)، ط. 1، 2006.
- شعريّة التّخييل، قراءة في شعر سعدي يوسف، مسكلياني للنّشر والتّوزيع (تونس)، ط. 1، 2008.

4) السّرديّ في الشّعر العربيّ الحديث، ص: 260.

يعود النّصري في كتابه الثّاني إلى تحديد مصطلحيّ للمقطع المدوّر في الفصل الرّابع وعنوانه «خصائص الإيقاع في شعر سعيد يوسف»، وتحت عنوان فرعيّ: «المقطع المدوّر شكلاً للنظم» فيقول: "إنّ المقطع المدوّر مثلما سبق أن ذكرنا بناء لغويّ موزون يفيض عن حيّز السّطر، وهذا ما يميّزه عن البيت الحرّ، ليمتدّ على عدد غير معيّن من الأسطر المتتالية، وهو ما يقتضي فضلاً عن الوقفة التي تلازمُ آخرَه، أن تتخلّله وقفة أو وقفات أخرى، وتمنح هذه الخصائص المقطعَ المدوّرَ وضعاً خاصًّا تترجم عنه هيئته الطّباعيّة وسماته الإيقاعيّة العامّة"[1].

يثير هذان التّعريفان للمقطع المدوّر عدداً من القضايا الاصطلاحيّة نبرز أهمّها في ما يلي:

1. إنّ ورود كلمتي النّظم والوزن ممّا تواتر استخدامُه في الحديث عن الشّعريّة العربيّة القديمة والحال أنّ الدّارس بصدد التّعامل مع تجربة شعريّة يروم أعلامُها الإفلات من إسارهما. إنّ النّظم في المنظومة النّقديّة القديمة هو "كتابة الشّعر وقد وُضع إزاء النّثر، وقد تحدّث القدماء عن نظمه ووصفوا المراحل التي تمرّ بها القصيدة"[2] وهو "التّأليف الشّعريّ عامّة الذي يلتزم قواعد متواضعاً عليها من حيث الوزن خاصّة والعروض عامّة"[3]. وأمّا الوزن والميزان فهما المعيار الذي يقاس به الشّعر ويُعرَف سالمه من مكسوره وقد "أفاضت كتب العروض وبعض كتب النّقد في الكلام الخاصّ بالأوزان والبحور وما يطرأ عليهما من علل وزحافات". فكيف يتسنّى الحديث عن النّظم الحرّ وعن البيت الحرّ في سياق ضبط المقطع المدوّر وهو شكل التّأليف الأحدث في الشّعر الحرّ مقارنة بالسّطر الشّعريّ المستقلّ الذي ضارع البيت الشّعريّ من جهة تحقّق الوقفات الثّلاث (الوزنيّة، النّحويّة، الدّلاليّة)؟ !

وما اعتبر «جملة إيقاعيّة شعريّة ممتدّة» في كتاب الخبو، وإدماجاً بين السّطور في كتاب بنيس، ومقطعاً مدوّراً في كتابَي النّصري، هو الظّاهرة البنائيّة الجديدة في تجربة «شُعراء التّفعيلة» أو الشّعر الحرّ، وقد مهّدت لمزيد التّحرّر من إسار العروض تحرّراً كليًّا آل إلى تجربة قصيدة النّثر التي انفصلت تماماً عن التّأليف الشّعريّ الموزون المقفّى.

---

1) شعريّة التّخييل، ص: 138. وقد تناول المؤلّف في بداية الكتاب «تحوّلات الشّعر الحرّ» والبنية العروضيّة فعرض إلى التّدوير وقدّم آراء بعض الشّعراء والنّقاد في المسألة وذكر في الصّفحة 15 تعريفاً للمقطع المدوّر ومعطيات خاصّة بالتّدوير أعادها بالصّفحة 138.

2) أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النّقد العربيّ القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط. 1، 2001، ص: 429.

3) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ص: 414.

لكنّ تعريف النّصري للمقطع المدوّر له ميزة التّنبيه إلى مسألة مهمّة في شعريّة الشّعر الحرّ هي الهيئة الطّباعيّة التي تدرك بإبصار القصيدة لا بمجرّد سماعها مؤدّاة أو مقروءة، وإن كان الخبو أسبقَ إلى تناول المسألة في الحيّز المخصّص لـ«القراءة البصريّة للقصيدة» ولمبحث البياض في الشّعر الحديث[1]، وإن كانت الظّاهرة غيرَ بارزة في شعر السّيّاب وفي شعر غيره من الشّعراء العراقيّين الرّوّاد لتجربة الشّعر الحرّ وفي شعر الشّعراء المطوّرين لها.

ت. **الوقفة ومساحة البياض:** قد يكون محمّد بنيس أوّلَ من تناول هذه الظّاهرة الخاصّة بمعمار الشّعر المعاصر لمّا خصّص الفصلَ الثّالث لمسألة «النّصّ وبناء الإيقاع» ولمّا أبان عن طبيعة الوقفة في بناء البيت التّقليديّ في الجزء الأوّل من كتابه. إنّ الوقفة التي كانت ثابتة في مكان محدّد لها باستمرار هو نهاية البيت وكانت متلازمة معه[2] بحسب تحديد بنيس لها في تقديرنا وظيفة بنائيّة وإنشائيّة في نموذج البيت التّقليديّ. إنّ الوقفة التّامّة في كلّ الأبيات التي لا تبْنى بتركيب التّلازم الشّرطيّ والظّرفيّ تمثّل ملتقى البناء العروضيّ والتّركيبيّ والدّلاليّ وتحقّقٍ هذه المكوّنات الثّلاثة. وتجيء القافية إعلاناً صوتيًّا واضحاً ومسموعاً على هذا التّحقّق والاكتمال، لكنّ طبيعة الوقفة ومواضعها ووظيفتها قد شهدت تحوّلات تنبئ بما رامه أعلام الشّعر الحرّ من خروج على قيد الوقفة في البيت العموديّ المقفّى.

لقد اعتبر بنيس الوقفة "العنصرَ المهيمن في إعادة بناء البيت في الشّعر المعاصر"[3] وضبط لها حدًّا وما اعتبره قوانين لها. إنّ الوقفة في تعريف بنيس "عنصر متفاعل مع كلّ من المكان النّصّيّ وعلامات الترقيم، فيما هي متفاعلة مع غيرها من عناصر العروض ومن هذا التّفاعل تنبني الأبيات التي ينقسم إليها الشّعر المعاصر"[4]، وأمّا قوانين الوقفة التي تتحكّم في بناء الأبيات فهي أساس تمييز الباحث بين:

أ. الوقفة التّامّة: وهي وقفة النّمط الأوّليّ من الأبيات حيث يكون البيت ممتلئاً بوقفاته الوزنيّة والمركّبية والدّلاليّة. ولا تختلف بنية السّطور في المثال الذي أورده المؤلّف للاستدلال على هذه الوقفة من جهة تمام

---

1) مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث، ص ص: 37-49.

2) الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها 1 – التّقليديّة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط. 1، 1989، ص: 140.

3) نفسه، 3، الشّعر المعاصر، ص: 109.

4) نفسه، ص: 127.

الهيئة الإيقاعيّة للتّفعيلات المكوّنة للسّطور الشّعريّة واستقلال التّفعيلات فلا تدوير ولا إدماج. وهذا النّوع من الوقفة يجعل السُّطور شبيهة بالأبيات أو بمصراعي البيت من جهة البداية المعلومة والنّهاية المعلومة لا من جهة تساويهما في الكمّ النّصّيّ.

ب. الوقفة الوزنيّة: وفيها يكون البيت ناقصاً مركّبيًّا ودلاليًّا وإن جاء تامًّا وزنيًّا. ويتوفر هذا النّوع من الوقفات في نصوص الرّومانسيّين وقد غلب عليها لأنّها صارت تعوّل على بناء المقطع والقصيدة بدل البيت المستقلّ. ولئن رامت الذّات الكاتبة الإفلات من المتماثل والمتساوي في هذا البناء والانعتاق من عقال التّكرار المتماثل للوحدات فإنّ حرّية الشّاعر ظلّت مع ذلك مقيّدة باكتمال الوحدة الوزنيّة في جميع الأبيات (السُّطور)[1].

ت. الوقفة المركّبيّة والدّلاليّة: وهنا تكون الوقفة الوزنيّةُ ناقصةً والوقفةُ المركّبيّة والدّلاليّة تامّة وهي التي تحدّد اختلاف الأبيات (السّطور) طولاً وقصراً، لكنّ التّفعيلة (الدّالّ الوزنيّ) هي التي تجبر النّصّ على الاسترسال في السّطر الموالي بطريقة خفيّة قد تخطئها العين السّاذجة على حدّ عبارة المؤلّف[2] الذي يعتبر هذه الوقفة مجالاً يتفاعل فيه الوزن (؟) مع بياض الورقة وعلامات التّرقيم. وإذا وافقنا بنيس في أنّ هذه الوقفة دليل بحث عن حرّية أكثر في اختراق الذّات الكاتبة للدّوال فلسنا نفهم اعتبارَه هذه الظّاهرة البنائيّة للسّطور الشّعريّة فعلَ إفراغ للبيت ينبثقُ ومحوٍ يخطُّ طريقته الخاصّة[3]. لا مشاحّة في أنّ شكل السّطر الشّعريّ وهيئته المرسومة على صفحة الورقة لم يعودا منتظميْن انتظام الأبيات العموديّة التي تدرك بالإنشاد والسّماع، وانتظامَ السُّطور المستقلّة التي تدرك بداياتها ونهاياتها المعلومة وتحاكي الأمواجَ التي تمتدّ أو تقصر في تطاول، لكنّ الحديث عن إفراغ البيت وعن خط المحوِ طريقته الخاصّة مثيلَ ما يخطّه الامتلاء حديثٌ فيه غلوٌّ خاصّة إذا نظرنا في الأمثلة الأولى التي صاغها الشُّعراء الرّوّاد للشّعر الحرّ.

ث. وقفة البياض: وهي عند بنيس فاتحةُ مجالِ الكتابة للممارسة النّصّيّة في الشّعر المعاصر، موسّعةُ مفهومَ المختبر في حداثة هذا الشّعر، بالغة بالمشهد الشّعريّ غايةَ التّعدّد، مفجّرةُ أزمة البيت (السّطر) في الشّعر

---

1) الشّعر المعاصر، ص ص: 123-124.

2) نفسه، ص: 126.

3) نفسه، ص: 127.

المعاصر. إنّنا مع هذه الوقفة "نفتقد المعيار السّائد في تعيين حدود البيت وفي تعيير حدود الشّعر والنّثر"[1] تستمدّ أهمّيتها من "إعلان عن تفاعل الصّمت مع الكلام، وتفاعل البصريّ مع السّمعيّ في بناء إيقاع النّصّ" [2]. لقد صار البياض في المقطع الذي تخيّره بنيس من قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي» دالاً طباعيًا و"عنصراً أساسيًا هو الآخر في إنتاج دلاليّة الخطاب"[3] وعُدّ في تقدير المؤلّف مكوّناً "بلاغةَ المحو التي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التّقليديّة"[4]. وقد فرضت هذه البلاغة على القارئ مهمّة ملء الفراغ كلّ مرّة يقرأ فيها النّصّ "وبتعدّد القراءة يتعدّد فعل الكتابة أيضاً"[5].

حرصنا على نقل أفكار المؤلّف في صياغتها وأكثرنا من الإحالات عليها لأنّها بدت لنا مهمّة من جهة أولى ومثارَ مناقشة من جهة ثانية. إنّنا نثبت المقطع الذي بنى عليه بنيس جملة أفكاره تيسيراً للنّظر فيها:

دهر من الحَجَر العاشِقِ يمشي حولي أنا العاشِقُ الأوّلُ للنّار

تحبُل النّارُ أيّاميَ نارُ أنثَى

دمٌ تحت نهديها صليلٌ والإبِطُ آبارُ دَمْعٍ نَهرٌ تائِه وتلتصق

الشّمس عليها كالثّوبِ تزلِقُ جُرحٌ فرَعتْهُ

وشعشعتْهُ ببارٍ وبَهَار (هذا جنينك؟) أحزانيَ وردٌ

وأولى الملاحظات التي نبديها بخصوص المقطع قبل التّعليق على أفكار بنيس هي أنّ هذا المقطع على درجة كبيرة من تعقيد الصّياغة وإغماض الكلام الشّعريّ وعلى جانب كبير من نزوع الذّات المتكلّمة فيه إلى أسطرة ذاتها وإحاطة أناها بأجواء تبدو غرائبيّة. وأمّا مناقشة أفكار بنيس الخاصّة بوقفة البياض فنجملها في ما يلي:

1. لا يقدّم المؤلّف تحديداً واضحاً لهذه الوقفة مقارنةً بما قدّمه ضبطاً للوقفات السّابقة. ثمّ إنّ كلامه بخصوصها في بعض المواضع صار «ميتا نقد» لا يحصّل منه القارئ معرفة واضحة ودقيقة بهذه الوقفة.

---

1) الشعر العربي المعاصر، ص : 127.

2) نفسه، ص ص: 127-128.

3) نفسه، ص: 129.

4) نفسه، الصفحة ذاتها.

5) نفسه، الصفحة ذاتها.

2.يعتبر المؤلِّف مكوّنات هذا المقطع أبياتاً (سطوراً شعريّة) ويعتبر هذه الوقفة سبباً في انفجارها، غير أنّ الناظر في هذا المقطع يبدو له «مسترسلاً» شعريًا لا يتأسّس بالسّطر ولا بالتفعيلة المتعاودة على سبيل التمام والاستقلال.

3.تبدو الأفكار التي قدّمها بنيس انطلاقاً من شديد إعجابه بشعر أدونيس وبهذا المقطع تحديداً مغاليةً في الانتصار لأهميّة هذه الوقفة والحال أنّ توزيعاً آخر لمكوّنات المقطع يُذْهِب ما نسِبَ إليها من بريق إبداعيّ وفخامة شعريّة:

دهر من الحَجَر العاشِقِ يمشي حولي
أنا العاشِقُ الأوّلُ للنّار
تحبُل النّارُ
أيّاميَ نارٌ أنثى
دمٌ تحت نهديها صليلُ والآبِطُ آبارُ دَمْعٍ نَهرُ تائِه
وتلتصق الشّمس عليها كالثّوبِ تزلِقُ
جُرحُ فرَعتْهُ وشعشعتْهُ ببارٍ وبَهَار (هذا جنينك؟)
أحزانيَ وردٌ

4.لا تعدو المسألة في تقديرنا تحريكاً لموضع الوقفة وقد كان ثابتاً في الشّعر العموديّ وشبه ثابت في عديد القصائد المندرجة في حركة الشّعر الحرّ، وخلخلة لقاعدة البناء في الأنموذج الأصليّ للشّعريّة العربيّة وفي الأنموذج الذي خرج عليه وظلت تشدّه إليه بقيّة من نسب.

5.لا تعتبر وقفةُ البياض "رحماً تتجمهر فيه احتمالاتُ كتابة منذورة لاسترسال المحو" على حدّ ما رأى بنيس. إنّ احتمالات الكتابة التي تكشف القراءة المتبصّرة مداراتها كامنة في صلب الكلام لا في «هيولى الفراغ». فإذا تناسى القارئ امتصاصات أدونيس واستعاراته الشّعريّة من بوتقة مقروئه المتنوّع، لم تسعفه وقفة البياض بأيّ دليل مساعد على فكّ مغالق الكتابة الأدونيسيّة المشبّعة رموزاً ونصوصاً غائبةً متسترة على منابتها.

ث. في المقطع والدّور

ليس استخدامُ المقطع والمقطوعة في الدّراسات النّقديّة العربيّة أمراً جديداً منذ أن أعاد الرّومنطيقيّون بناءَ القصيدة بالإبقاء على نظام البيت العروضيّ ذي

المصراعين ونوّعوا طرائق تشكيل المَقاطع فنظموا الأبيات في ثنائيّات وثلاثيّات ورباعيّات وحتى خماسيّات وسداسيّات تشدّها قافية موحّدة أو متنوّعة. ولنا في أشعار جبران وأبي ماضي والشّابّي أمثلة على هذا التّنويع في البناء. وإذا كانت المَقاطع أو المقطوعات وحدة بنائيّة وبصريّة تدركها العين منذ أوّل إطلالة على القصيدة، فإنّ مصطلح المقطع في شعر التّفعيلة صار مصطلحاً يحتاج إلى ضبط لأنّ حدوده لم تعد بيّنة على نحو ما كان عليه الأمر في قصيدة الرّومنطيقيّين، فهل المقطع وحدة بنائيّة يحدّد الشّاعر بدايتها ومنتهاها، وهل هو وحدة قرائيّة تحدّدها القراءة؟

لئن تحدّد المقطع في أصله التّأثيليّ لدى الإغريق بعمليّة الدّوران التي تؤدّيها الجوقة وهي عمليّة تتوافق والنّشيدَ الذي تتغنى به ثمّ أدخل «رونسار» المصطلح في المعجم الخاصّ بالنظم الفرنسيّ أواسط القرن السّادس عشر فإنّ المقطع يمثّل انسجاماً ووحدة نحويّة ودلاليّة تعيّنُ عناصرَ تأليف تكوّن وحدة تتجاوز البيت. فالمقطع يمثّل انسجاماً ووحدة نحويّة ودلاليّة تقويه بنية كاملة ومتعاودة. وقد لا يؤخذ في الاعتبار عند تحديد المقطع وجودُ بياض طباعيّ بين مجموعات الأبيات كما هو الحال في «السّوناتا» وإنما يكون نظام التّقفية هو المحدّد لكلّ مقطع أو تأليف متعاود للبحور والأوزان. ويختلف دارسو الشّعر في عدد الأبيات التي تتكوّن بها المقطوعة. وهم يميّزون بين المقطع البسيط الذي تكون قوافي الأبيات فيه متعانقة أو متقاطعة، والمقطع الممتدّ تكون فيه إحدى القوافي مهيمنة كما هو الحال في المَقاطع السّباعيّة الرّمنطيقيّة لدى «فيناي» (VIGNY)، والمقطع المركّب الذي تتآلف داخله أنظمة مجمّعة كما في المقطع الثّماني لـ«فيكتور هيغو». إنّ البنية المقطعيّة في أنماط الشّعر الغربيّ دليل على تنويع التّأليف باستغلال أنواع القوافي والأوزان وعلى حرّية الشّعراء في توظيف المجانسات الصّوتيّة والشّكليّة[1].

ويستخدم النّقد الغربيّ أكثر من مصطلح لهذه الوحدة البنائيّة التي تكوّنها أبياتٌ مجمّعةٌ في تآلفٍ متعدّد الوجوه. لقد وجدنا في المرجع السّابق مصطلحَيْن هما (Strophe) و(Stanza) وتمييزاً بينهما هذا محصّله: "إنّ «السّتانزا» تكوّنُ نظاماً مغلقاً من جهة بنيتها العروضيّة، وبنائها النّحويّ، وتنظيمها الأسلوبيّ ومن جهة معناها. أمّا المقطع فبإمكانه أن يَمُدّ حركته الجمليّة والخطابيّة والدّلاليّة بواسطة مجموعه العروضيّ إلى ما يليه"[2]. ووجدنا في معجم وهبة والمهندس تحديداً للمقطع باعتباره وحدة صوتيّة أساسيّة (Syllabe)، وزوجاً يضمّ بيتين من

1) Michèle Aquien, Dictionnaire de poétique, pp. 280-286.

2) Dictionnaire de poétique, p. 279. وقد اعتمدت المؤلّفة ما قدّمه «مازاليرات» و«موليني» في كتابهما قاموس الأسلوبيّة.

الشّعر (Couplet)، ومقطعاً شعريًا مكوّناً من ثلاثة أبيات تلتزم نمطاً معيّناً في القافية، وباعتباره أيضاً مجموعة من أبيات الشّعر تزيد عادة على الثّلاثة وتتّحد في نظام القافية وفي الوزن مع غيرها من المقاطع في القصيدة الواحدة. وحين واصل صاحبا هذا المعجم التّعريف بالمقطع الشّعريّ الذي وضعا له مقابلاً أجنبيًا هو (Stanza)، أوردا هذا التّعريف وقدّما للقطع بديلاً مصطلحيًا هو الدّور.

يقول المؤلّفان "والمقطع الشّعريّ (الدّور) (Batch) هو مجموعة من الأبيات تربط بينها قافية واحدة أو نظام واحد من القوافي، وهو في الشّعر الأوروبّيّ يكوّنُ وحدةً عروضيّة تتكرّر في بقيّة القصيدة. ويصدق هذا المصطلح بصفة خاصّة على المقاطع في الأغاني الخفيفة أو التّراتيل الدّينيّة"[1].

أوردنا عديدَ التّعريفات للمقطع ولما عُدّ بديلاً مصطلحيًا له قصد الإحاطة بهذا الشّكل الشّعريّ المتولّد من خروج الشّعراء العرب على النّموذج الخليليّ، والدّالّ على ما يؤكّد حريّة البناء في الشّعر العربيّ الحداثيّ. لقد وجدنا عدداً من الدّارسين العرب يستخدمون تسمية المقطع دون ضبط لحيّزه المصطلحيّ والأمثلة على هذا موجودة في كتاب شربل داغر وفي كتاب الخبو وفي كتاب توفيق بكّار.

خصّص الباحث الأوّل الفصل الثّاني للشّكل الإيقاعيّ فتناول مسألة الجريان في القصيدة الحديثة واعتمدَ مجموعةَ سطورٍ شعريّة لأدونيس تكوّنُ مقطعاً من قصيدة لهذا الشّاعر وجسّم تحرّك الشّكل الإيقاعيّ في ترسيمة أثبتها استدلالاً على عدم امتلاك هذا الشّكل صورة ثابتة متكرّرة. والمؤلّف يستخدم تسميةَ المقطع دون سند نظريّ ويردف التّسميةَ بأخرى دون تحديد نقديّ فيتحدّث عن «الجمل» العروضيّة – الإيقاعيّة مؤكّداً اقتباس «الجملة الشّعريّة» لهذا النّمط من الإيقاع من عزّ الدّين إسماعيل[2]. والظّاهر من تحليل المؤلّف لصور الشّكل الإيقاعيّ المجسّمة للمقاطع أنّه يستند إلى التّفعيلة وإلى كيفيّة إجرائها متعاودةً في انتظام أو موزّعة بين السّطور المتلاحقة على سبيل الإدماج أو التّدوير، أي أنّ المقطع لديه تسميةٌ ترتبط بتوزيع التّفعيلات داخل السّطور الشّعريّة وبأشكال التّصرّف في استخدامها من سطر إلى آخر. لكنّ المؤلّف في القسم الثّاني من الكتاب -وقد خصّصه للمستوى النّحويّ وتساءل في بدايته عن كيفيّة قيس المعنى وعن إمكانات قيسه وبأيّ الأدوات يقاس- أبدل «المقطع» بـ«المقطوعة» وجعله أساساً للمعنى. يقول

---

1) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ص ص: 380-381.

2) شربل داغر، الشّعريّة العربيّة الحديثة، تحليل نصّ، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط. 1، 1988، ص: 56.

المؤلّف: "إنّ قراءة مقرّبة أكثر لتكوينات قصيدة «صبر»[1] تكشف لنا وجود المقطوعات المعنويّة التّالية" [2].

ضبط المؤلّف مقطوعاتٍ خمساً بأرقام الأسطر المعدودة المكوّنة لكلّ مقطوعة معنويّة (5 أسطر، 5 أسطر، سطران، السّطر الأخير)[3]. والنّاظر في هذه التّسمية الأخرى بعد تسمية المقطع في الحيّز المخصّص للشّكل الإيقاعيّ يتساءل عن دوافع هذا الإبدال المصطلحيّ وعن إمكان الاصطلاح على سطر واحد في قصيدة بـ«مقطوعة». أفلا يصحّ الاصطلاح على مجموعة السُّطور تكثر أو تقلّ عدداً بكلمة اصطلاحيّة واحدة يقع تخصيصها للمقطع الشّعريّ الواحد سواء كان مدار التّحليل له جانب الإيقاع أو جانب المعنى والدّلالة ومظهر التّفاعل بين أنساق التّفاعيل وأنساق النّحو والتّركيب وحتّى نسق التّصوير؟ كيف يمكن التّسليم باستقلال سطر شعريّ واحد حتّى وإن تمثّل الأمر في "جملة إخباريّة، بسيطة، تخبرنا بموت الإله فيما مضى"[4].

إنّ إثبات نصّ القصيدة أمام ناظري القارئ كفيلٌ بتنبيهه إلى ما في هذا التّحليل المقطوعيّ الذي قدّمه شربل داغر من إشكال التّقسيم والاصطلاح:

1. سأحتمل سأحتمل سأحتمل
2. إلى أن يموت الفجر
3. ويفني المساء1
4. ويزول في العدم
5. خيط الضّياء

6. كالأرض تدور على نفسها
7. وكالأرض ذرّة في الفضاء2
8. كالأرض تحمل الرّبيع والخريف
9. أحمل اليأس والرّجاء

---

1) القصيدة لألبرت أديب، مجلّة شعر، العدد: 1، ص: 25.

2) الشّعريّة العربيّة الحديثة، ص: 84.

3) نفسه، ص ص: 84، 86.

4) نفسه، ص: 86. وقد لاحظنا اختزالاً شديداً في تناول «المقطوعة المعنويّة الأخيرة» مقارنةً بما أورده المؤلّف تحليلاً لبقيّة المقطوعات.

10. أريد ولا أريد
11. وأرفع قبضتي في وجه السَماء3
12. هباء... هباء

13. وقديماً مات في الأرض إله. 4

لقد استند المؤلّف في ضبط مصطلح «المقطوعات المعنويّة» إلى مصطلح (Lexie) عند «رولان بارط» الذي يستعمله كأداة لتقطيع معنى النصّ بغرض دراسته[1]. ولمّا لم نجد في هامش الصفحة إحالة على كتاب مخصوص من كتب «بارط» عدنا إلى قاموس مختصّ في اللّسانيّات فوجدنا أنّ (Lexie) "هي الوحدة الوظيفيّة الدّالّة في الخطاب خلافاً لـ (Lexème) وهي الوحدة المجرّدة المنتمية إلى اللّغة" ووجدنا تمييزاً لهذه الوحدة البسيطة (Lexie simple) التي قد تكون مفردة واحدة من الوحدة المركّبة (Lexie composée) التي تشمل عدداً من المفردات تكون بصدد الاندماج أو مندمجة فعلاً[2].

لا يبدو تقسيمُ هذه القصيدة مستنداً فعلاً إلى هذا المصطلح البارطيّ بل إنّ تقسيمها المقطعيّ الذي أورده المؤلّف فيه التباس وهو بحاجة إلى تدقيق النظر. إنّ معيار التقسيم في تقديرنا معيار نحويّ – دلاليّ، والقصيدة مقاطعُ ثلاثة لا أربعة بناءً على الفعل المتعاود المنسوب إلى المتكلّم في سطرها الأوّل:

- المقطع الأوّل: من سطر 1 إلى سطر 5
- المقطع الثّاني: من سطر 6 إلى سطر 9
- المقطع الثّالث : من سطر 10 إلى سطر 13

وممّا يؤكّد وظيفة المعيار النّحويّ – التّركيبيّ في هذا التّقسيم المقطعيّ الثّلاثيّ تعالُقُ السُّطور الخمسة الأولى في جملة فعليّة لها توسعة ممتدّة بالمفعول فيه للزّمان المعبّر عن مدى الاحتمال، وتعالُقُ السُّطور الأربعة الموالية في جملة فعليّة تقدّمت فيها التّوسعة على النّواة بأداة التّشبيه المتعاودة وبالمفعول المطلق المعبّر عن الكيفيّة، وتعالُقُ السُّطور الأربعة الأخيرة بالجملة الفعليّة الدّالّة على الحالة ونقيضها والمتضمّنة تأليه المتكلّم لذاته.

---

1) ذكر المؤلّف هذا في الهامش عدد: 22، ص: 84.

2) Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, sous la direction de Jean Dubois, Larousse, 1994, p. 282.

ليس ضبط المقطع والمقطوعة في كتاب شربل داغر ضبطاً مفهوميًا واضحاً، وليس التحليل النصّيّ الذي قدّمه استدلالاً على معيار التقسيم إلى «مقطوعات معنويّة»، تحليلاً يوضّح حقيقة هذين المصطلحين. وإذا كانت الوقفة في قصائد الشّعر الحرّ ممّا يتعسّر أحياناً ضبطه بسبب تغيّر موضعها، واختلافِ طرائق الأداء للشّعر مكتوباً من قارئ إلى قارئ، فإنّ ما وجدناه في هذا الحيّز من الكتاب بدا غيرَ وافٍ بضبط دقيق للمقطوعة خاصّة حينما اعتبر شربل داغر السّطر الختاميّ في القصيدة المذكورة آنفاً «مقطوعة معنويّة أخيرة» والحال أنّ السّطر متينُ التّعلّق بالسُّطور السّابقة وعُدَّ أشبه ما يكون بضرب الأمثال أو بالاستدلال على الحاضر بالماضي.

ثمّة مسألة جديرة بالوقوف عليها في طريقة تناول شربل داغر للمقطوعة المعنويّة. لقد تحدّث هذا الباحث إثر ضبطه المقطوعات الأربع المكوّنة لقصيدة ألبيرت أديب عمّا سمّاه «قراءة منسجمة» توقّع منها القارئ ضمًّا للمتفرّق من التّحليل وإحكاماً للأنساق المولّدة لشعريّة القصيدة، لكنّ ما اعتبره المؤلّف قراءة «كاملة» للقصيدة لا يعدو أن يكون إعادة لما سبق أن ذكره مفصّلاً في تحليله لكلّ مقطوعة معنويّة بل إنّه عدل عن التّسمية التي قدّمها إلى تسمية مزدوجة هي «العمليّات» و«المراحل» في هذه القصيدة. واختزل المقطوعات الأربع إلى ثلاث مراحل، وصار يتحدّث عن نسق حكائيّ مقلوب ينقل إلينا الفشل الذي يعاني منه المتكلّم، فشلَه في تخطّي حالته الشّخصيّة أو تبديلها، وعن تبليغه هموماً ماورائيّة، إيديولوجيّة أو وجوديّة[1].

إنّ المقطع أو المقطوعة لا يستويان أمارَةً لتحديد أجزاء الكلام الشّعريّ إلاّ متى توضّح نسق بنائيّ واحد أو متعدّد المكوّنات، مستقلّ عن سائر الأنساق المميّزة لحيّز يقصر أو يطول، يعدّ حقيقة مفصلاً من مفاصلها التي يستوي بها جسدُها. وإذا اعتبر نسقُ التّوزيع التّفعيليّ في حيّز نصّيّ داخل القصيدة بانياً لمقطع يغاير ما يكون له سابقاً وبه لاحقاً، هل يتسنّى الاقتصارُ في تحديده على جانب دون آخر من جوانب التّأليف الشّعريّ وهو تأليف جمعُ؟ !

وجدنا استخدام المقطع مصطلحاً جارياً في كتاب «مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث» في عديد المواضع التي تطرّق فيها الخبو إلى أشكال البناء في عيّنات من ديوان «أنشودة المطر»، ووجدنا مدى المقطع يضيق ويتسع دون تحديد اصطلاحيّ وكأنّ المقطع في الشّعر الحرّ ليس بحاجة إلى الضّبط والحال أنّه دالّ على بناءٍ متحرّك خلافاً للبناء الثّابت للبيت العموديّ.

---

1) الشّعريّة العربيّة الحديثة، ص: 86.

لقد اعتُبر المقطعُ في تحليل العيّنات من قصائد المجموعة مشتملاً جملاً إيقاعيّة محدودة[1]. وعُدَّ في عيّنات أخرى مخصوصاً بنوعين من الجمل الإيقاعيّة: الجمل الإيقاعيّة الممتدّة والجمل الإيقاعيّة المحدودة[2]. والظاهر أنّ تحديد المقطع في دراسة المؤلّف لشعر السيّاب أساسُه تعاودُ التفعيلة بمعنى أنّ حقيقة التسمية الاصطلاحيّة للمقطع هي النواة العروضيّة التي يتشكّل بها إيقاع الكلام الشعريّ. وهذا تحديد اصطلاحيّ للمقطع يختلف عمّا رأيناه في تحديد شربل داغر للمقطوعة المعنويّة.

حين خصّص الخبو مدخلاً لقراءة الدّلالة الشّعريّة وخصّ قصيدة «النّهر والموت» بتحليل مستقلّ استند إلى العلامة الطّباعيّة المرقّمة للقسم الثّاني من القصيدة واعتبر متنَ القصيدة قد توزّع على مقطعين متابينَيْن طولاً توسّطهُما بياض مرقّم[3].

إنّ عدد السُّطور التي يشتمل عليها مقطعَا القصيدة جعل المؤلّف يؤكّد أنّ هذا النّصّ "ينبني على نسق تنازليّ واضح". وحين تجاوز النّظر في الأنساق الإيقاعيّة التفعيليّة في كلا المقطعين وعبر إلى «بلاغة القصيدة» استخدم مصطلحين آخرين هما «اللّوحة» و«الدّور» في تحليل المقطع الأوّل والمقطع الثّاني.

تستوقفنا هنا مكوّنات الجهاز المصطلحيّ الذي اعتمده المؤلّف أداةَ تحليل ولا سيّما استعماله تسميتي اللّوحة والدّور وتسمية المدخل – اللّوحة. وإذا كان لفظ المدخل لا إشكال فيه لأنّه دالّ على الحيّز الذي نعبر منه إلى النّصّ وبه نتعرّف عليه بصورة أوّليّة، فإنّ تسمية اللّوحة تثير إشكالاً. إنّ اللّوحة في فنّ التّصوير هي صفيحة خشب أو قرطاس (Carton) وأساس اللّوحة هو تأليف عمل في الرّسم يكون مستقلاً ومكتفياً بذاته وهذا خلافاً للرّسوم التّزيينيّة الموظّفة في تزيين أثر فنّيّ تكون مندرجة في صلبه على نحو ما يكون عليه الأمر في منمنمات الكتاب والرّسوم الجداريّة، وتعتبر اللّوحة في ذاتها بما أنّها تكوّنُ وحدة وهذا ما يجعل التّأليف فيها ذا أهمّيّة كبرى[4].

وإذا تحدّثنا عن اللّوحة في الفنون البصريّة فهذا يعني ما يتوفّر للعين في مدّة زمنيّة محدّدة وخاصّة في فترة ثبات ويكون هذا الوضع في التّصوير (الإخراج) مكوّناً بالوضعيّات الخاصّة بالممثّلين وبطرائق حضورهم على الرّكح وطريقة

---

1) مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث، ص ص: 73-74.

2) نفسه، ص: 76.

3) نفسه، ص: 162.

4) Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, Quadrige, P.U.F., Paris, 1999, p. 1335.

محاكاتهم. وتكون اللّوحة لإنهاء الفصل وقد تمثّل مشهداً في أحد الفصول يتمّ فيه تغيير الدّيكور[1].

إنّ الدّلالات الأولى والجامعة لمصطلح «اللّوحة» هو إبصار عناصر مرئيّة من أشكال ومساحات وألوان وحركات وإيماءات، فكيف استُقْدِمَ هذا المصطلحُ من مجاله الفنّيّ المخصوص بالرّسم إلى مجال الشّعر وأساسُ التّأليف فيه أصوات وكلمات وإيقاعات؟

لئن حلّل المؤلّف عدداً من مكوّنات التّصوير الشّعريّ ومن عناصر البلاغة الجديدة في القصيدة فإنّ إطلاق تسمية «المدخل - اللّوحة» يظلّ دون سند نظريّ خاصّة إذا استحضرنا أنّ التّحليل لا يذكر بعض العَناصر المرئيّة في هذه السُّطور. لسنا نخالف المؤلّف في أنّ "عناصر اللّوحة قد قامت على التّحوّل والتّداعي"، لكنّنا نرى أنّ تشكيل الصّورة الممتدّة لهذا النّهر قد جمع بين متباعدات في الزّمان والمكان، ودمج ماء النّهر في ماء البحر، وأجرى المشاعر جريان المياه فيهما. ومع كلّ هذا التّأليف الجديد للكلام الشّعريّ لا يستبين إطارُ اللّوحة ولا عمقُها ولا الأشكالُ والمساحاتُ البارزة فيها إلاّ بضروب من الظّنّ والتّخمين.

وإذا مررنا من تسمية اللّوحة إلى تسمية الدّور تواصل الإشكال المصطلحيّ ولم يتّضح الجهاز الواصف لهذا الشّعر. إنّ مصطلح الدّور مشترك بين علم الطّبّ وعلم الموسيقى وفنّ الوشّاحين، فهو في الطّبّ مجموع النّوبة (نوبة الحمّى أو المرض عامّة) من ابتداء أخذها إلى زمان تركها. والدّور عند أرباب الموسيقى هو القطعة المستقلّة من الشّغل مركّبة من بيتين فصاعداً. وكذلك أدور الزّجل والموشّح ونحوها عند الشّعراء، غير انّه يَلْزَم كلّ دور منها أن يُختم بالقافية التي خُتِم بها الدّورُ الأوّل بخلاف أدوار الاشتغال فإنّ ذلك يكون فيها تارة ولا يكون أخرى[2].

والدّور في تحديد الموسيقيّين "هو قالب غنائيّ يتركّب من جزءين متكاملين (مذهب وغصن) يكوّنان أساسَ البناء اللّحنيّ وتعتمد صياغة المذهب على عرض المقام الرّئيسيّ يتداول في أدائه المطرب والمذهبيّة أي المجموعة الصّوتيّة. [...] ويستغرق أداء الدّور أكثر من ساعة حسب مواهب واستعدادات المطرب والتّخت المصاحب له [...] ويُخصّص الجزء الثّاني من الدّور أي الغصن

1) مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث، ص: 177.

2) المعلّم بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطوّل للّغة العربيّة، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، 1983، مادّة (د.و.ر.)، ص: 298.

إلى إبراز مقدرة المطرب على الإضافة والإقناع والإبداع وتكون الإضافة بعرض التنويعات التي يقدّمها خلال تداول غناء الجملة الأولى لهذا القسم بالتناوب مع المذهبيّة"[1]. وأمّا في فنّ التوشيح فإنّ الدّور هو جزء من البيت مكوّن من أسماط ثلاثة متتابعة تشترك في حرف الرّويّ، وحين يلتقي التوشيح بالتلحين يصير الدّور أو البدنيّة في الموشّح الموسيقيّ مقابلاً «المطلع» في التسمية الشّعريّة للموشّح، وعادة ما يشترك الغصن الأوّل والثاني في الصّيغة اللّحنيّة والإيقاعيّة نفسها، فيكون بذلك الموشّح الموسيقيّ متكوّناً من دور أوّل ثمّ دور ثان ويتحدّد عدد الأدوار وَفقَ عدد الأغصان الموجودة في الموشّح[2].

ليس يخفى أنّ الدّور من أهمّ مكوّنات العمل الإيقاعيّ في الموشّح والموسيقى وأنه بناء أساسُه التكرار والتعاود. ولمّا كان الشّعر فناً إيقاعيًّا بدا استخدامُ مصطلح الدّور لتحديد مفاصل القصيدة استخداماً ممكناً. غير أنّنا نتساءل عن سبب هذا التنويع الاصطلاحيّ إذا كان المصطلح الأوّل وافياً الظاهرة البنائيّة في الشّعر حقّها من التسمية. فإذا نظرنا في اعتماد المؤلّف مصطلح الجملة الإيقاعيّة بنوعيها (قصيرة – طويلة أو ممتدّة) في القسم المخصّص لـ«قراءة في إيقاعات أنشودة المطر»[3] واستخدامِه مصطلح الدّور في تحليل قصيدة «النهر والموت» لم نتبيّن داعياً إلى هذا التنويع الذي قد يدخل الاضطراب على الجهاز النّقديّ الواصف للمدوّنة الشّعريّة موضوع هذا الكتاب.

إنّ ما عدّه المؤلّف أدواراً ستّة في هذه القصيدة إضافةً إلى «المدخل – اللّوحة» في المقطع الأوّل و«المطلع اللّوحة» في المقطع الثّاني يعتبرُ في واقع البناء الشّعريّ جملاً إيقاعيّة أساسُها تعاود الجملة الفعليّة التي تتضمّن رغبة متكرّرة للمتكلّم في القصيدة، ويكفي أن نُثبتَ هذه الجمل لتتّضح التسمية ويتأكّد الاصطلاح:

أودُّ لو عدوتُ في الظّلام
أشدُّ قبضتيْ تحملان شوقَ عام
في كلّ إصبع، كأنّي أحمل النّذور
إليكَ من قمح ومن زهور
أودُّ لو أُطِلُّ من أسرّة التّلال

---

1) الأسعد الزّواري، المقامات المشرقيّة في الموسيقى التّونسيّة المعاصرة، مركز النّشر الجامعيّ، 2008، ص ص: 43-44.

2) نفسه، ص: 41.

3) انظر هذا التّحديد بالصّفحتين: 71-72.

لألمح القمر

يخوض بين ضفّتيك يزرع الظّلال

ويملأ السّلال

بالماء والأسماك والزّهرْ

أودّ لو أخوض فيك، أتبع القَمَر

وأسمع الحصى، يصِلُ منك في القرار

صَليلَ آلاف العصافير على الشّجرْ

يَبْرُزُ البناء الشّعريّ في هذه الجمل المتقاربة من خلال تركيب التّوازي الذي صيّرها متآلفةً إيقاعاً ودلالة، لأنّ مدارَ الكلام فيها رغبةُ المتكلّم وحلمُه بارتياد أوساع الزّمان والمكان.

وليس اصطلاحُ «الدّور» على مفصلي المقطع الثّاني بالأمر المتيسّر كذلك، خاصّة بالنظر إلى تقاصر الكلام الشّعريّ فيهما. إنهما جملتان شعريّتان متقلّصتان تجريان بالقصيدة إلى نهايتها:

أودُّ لو عدوتُ أعضد المكافحين

أشدّ قبضتيَّ ثمّ أصفع القدر

أودُّ لو غرقتُ في دمي إلى القرار

لأحملَ العبْءَ مع البشر

وأبعثَ الحياة، إنّ موتي انتصار !

إنّ التّوازي النّحويّ – التّركيبيّ وتشابه المدلول الشّعريّ في الجملتين الشّعريّتين على أساس «الحلم بالتّضحية في سبيل المعذّبين في العالم الحزين»[1] ممّا يؤكّد انطباق تسمية الجملة الشّعرية عليهما وتحديداً الجملة الإيقاعيّة القصيرة بحسب تصنيف المؤلّف.

يشترك محمّد الخبو وتوفيق بكّار في استخدام تسمية الدّور مصطلحاً يجريانه على مفاصل القصيدة. ولعلّ هذا الاشتراكَ راجع إلى طبيعة النّصوص التي كانت مدار التّحليل. إن قصيدة السيّاب «النّهر والموت» وقصيدة «لحن غجريّ» لمحمود درويش تندرجان في تجربة شعر التّفعيلة. ولعلّ جريان السّطور فيهما بالتّفعيلة المتعاودة بضروب من الثّبات والحركة ممّا يفسّر إجراء هذا المصطلح

---

1) مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث، ص: 186.

عند تحليلهما. تتكوّن قصيدة درويش من سطور قصار موزعة طِباعيًا على ستّ وحدات بنائيّة أربع منها خماسيّة ثمّ وحدة سباعيّة وأخرى سداسيّة.

تناول بكّار بعد العنوان والإيقاع ونسيج الأصوات ومعجم الكلام وأنحاء التركيب في هذه القصيدة أدوراها واحداً واحداً. وهو يستخدم هذه التسمية النقديّة الخاصّة بتأليف الشّعر دون ضبط مصطلحيّ للدّور مثلما فعل الخبو في تحليل قصيدة السيّاب. والظّاهر أنّ مفهوم بكّار للدّور مشتقّ من الإخراج الطّباعيّ للقصيدة على نحو ما رسمها الشّاعر. فما يفصل دوراً عن دور إنما هو البياض الذي يُمثّل وقفةً ينتهي بها الكلام إلى حين ثمّ يعود إلى الظّهور. والظّاهر أيضاً أنّ أساسَ الاصطلاح في الدّور هو المعاني بعد المغاني لأنّ مدار التّحليل في كلّ دور هو استكشاف ما غمُض من دلالات وما احتجب من إيحاءات تلمّح ولا تصرّح.

لا يَسَعُ النّاظرَ في هذا التّحليل العجيب، المطرّز بأفانين الكلام والمصوغ بأرقى العبارات الشّاعريّة إلاّ أن يلتذّ كلّ الالتذاذ بهذه «القطعة النّقديّة»، لكنّ أمرَ المصطلح الخاصّ بالدّور يظلّ غير مُحصّل[1]. فإذا استعدنا تحديدَ الدّور في الموسيقى والغناء وفي فنّ التّوشيح وهو فنّ منذور للتّلحين والأداء تأكّدَ لدينا أنّ النّفَس الغنائيّ وجريان النّشيد في التّأليف عنصران أساسيّان في كلّ دور بينما لا ينطبق الأمر على مقاطع هذه القصيدة التي تمثّل الجملة الاسميّة المتعاودة فيها تركيباً يحدّ من النّغم ومن جريان النّشيد، ويجسّم معاينةَ الشّاعر – السّائر لأوضاع مأسويّة تستعيد سيرة الغجر الرّحّل لا يعرفون استقراراً بأرض أو وطن. إنّ محاصرة هذه الأوضاع لحاضر المتكلّم ولماضيه ومستقبله أيضاً تحول دون الحديث عن الدّور مصطلحاً شعريًّا واصفاً لمقاطع هذه القصيدة من جهتي الكمّ والكيف، فتقاصر جملة السّطور في كلّ مقطع، وضمورُ النّفَس الغنائيّ فيها يمنعان اختصاصَ هذه المَقاطع بتسمية الدّور. ونزوعُ الشّاعر – السّائر المتكلّم في القصيدة إلى كسر النشيد رغم تجاوب عدد من السّطور بصوت الرّاء يتكرّر مثنى في أغلب المقاطع بالسّكون، نزوع موصول بالحالة الشّعريّة – الوجوديّة التي استبدّت به وسدّت أمامه سبلَ الخلاص الفرديّ والجماعيّ.

هكذا نتبيّن كيف استخدم كلّ من الخبو وبكّار مصطلح الدّور في عملين تحليليّين رَامَا بهما إبرازَ مظاهر التّأليف الجديد للشّعر الذي تحرّر من إسار البيت العموديّ ذي الشّطرين المتساويَيْن والمتناظرَيْن. لقد بدا مفهوم الدّور في تحليل

---

1) أشار هيثم سرحان في كتابه الأنظمة السّميائيّة، دراسة في السّرد العربيّ القديم، دار الكتب الجديدة المتّحدة، ط. 1، 2008، في الهامش عدد: 8 بالصّفحة 22 إلى عدم تحديد المفاهيم في الأعمال التّطبيقيّة لتوفيق بكّار يقول: "بيد أنّ تطبيقاته اللّسانيّة السّرديّة تفتقر إلى محدّدات منهجيّة معلنة، ومفاهيم لسانيّة ثابتة رغم أنّه كان يتبنّى المنهج البنيويّ الذي يطلق عليه: «المنهج الإنشائيّ تارة والمنهج الهيكليّ تارة أخرى» فالجهاز النّظريّ غائب غالباً"

الباحث الأوّل تسميةً فرعيّةً لمكوّن يقلّ عن المقطع حجماً ويتشكّلُ بصور من التوازي النحويّ – التركيبيّ. غير أنّ استعماله مصطلحَ الجملة الإيقاعيّة في أوّل الكتاب وإردافه بمصطلح الدّور في آخره قد شوّشَ نظامِ الاصطلاح على الظاهرة البنائيّة الواحدة في عيّنات الشّعر الحرّ. فلسنا ندرك سبباً لهذا الإبدال المصطلحيّ خاصّة بعد أن ناقش المؤلّف مصطلح «الجملة الشّعريّة» الذي اقترحَه عزّ الدّين إسماعيل وتخيّر مصطلح «الجملة الإيقاعيّة» تطول أو تقصر وتمثّل وحدة بنائيّة وقرائيّة أيضاً تيسّر تفصيلَ التحليل.

وأمّا استخدام بكّار للدّور في تقسيم القصيدة فقد بدا لنا غيرَ مستندٍ إلى تحديد نقديّ واضح تبرزُ به الصّلات الممكنة بين إجرائه في الموسيقى والغناء وتأليف الموشّحات التي تؤدّى بالتّلحين وتحويله إلى مجالِ الشّعريّة الحديثة. وإذا كان ما عدّه الخبو أدواراً في قصيدة «النهر والموت» قابلاً للإجراء النقديّ بسبب التّعاود التّفعيليّ والتّقفويّ البارز في سطور كلّ ما عُدّ دوراً وبسبب توازي البدايات في بداية كلّ واحد منها، فإنّ اصطلاح الدّور على كلّ مقطع منفصل عن لاحقه بمساحة البياض البيّنة في قصيدة «لحن غجريّ» يبدو ممتنعَ الإجراء لتقلّص السّطور في كلّ مقطع ولخفوت النّشيد، ولصرامة البناء المتماثل بالجملة التي تبدو إثباتيّة.

***

الخاتمة

تركّزَ مدار بحثنا في قضيّة المصطلح النّقديّ الخاصّ بالشّعر العربيّ الحديث وبنمط من أنماطه تعدّدت تسمياته واختلفت مسمّياته والأمرُ واحدٌ. وقد أبان لنا النّظر في هذه التّسميات والمسمّيات كيف أنّ التّعامل مع تجربة الشّعر الحرّ أو شعر التّفعيلة أو الشّعر المطلق، وأنّ اقتراح الجهاز المُصْطلحيّ الواصف لها قد مكّنا من بناءِ حركةٍ نقديّة موازية للتّجربة ومواكبة لأنواع منجزها النصّيّ، وإن ظلّ الاختلاف قائماً حتّى بعد أن خطّت التّجربة أشواطاً كبيرة في مسار الإبداع، وبعد أن حقّق روّادها الأوائل وأعلامها المواصلون لها نصوصاً كثيرة رفدت الشّعريّة العربيّة الحديثة بمدوّنة أغنت «ديوان العرب».

وإذا كانت نازك الملائكة، الشّاعرة – المنظّرة قد أقرّت مصطلح الشّعر الحرّ وأبانت عن دواعي هذا الاختيار من منطلق تأصيليّ يشدّ التّجربة إلى العروض العربيّ الذي حضن الشّعريّة العربيّة القديمة وصيّرها نموذجاً في التّأليف، فإنّ الدّارسين بعدها بسنوات قليلة أو كثيرة لم يستنوا سنّتها في التّسمية وفي عمل التّأصيل وإنّما فضّلوا اصطلاح الشّعر الحديث دون تمييز ضروريّ بين المعيار

الزّمنيّ للتّسمية والمعيار الإبداعيّ الذي يصيّر هذه التّجربة أفقاً مأمولاً بلوغُه للخروج على قدامة الشّعر العربيّ. لقد وجدنا هذا الإشكال الاصطلاحيّ في مؤلّف محمّد الخبو ومحمّد بنيس وإن عبّر كلّ منهما عن وعي واضح بمسائل الحداثة في الشّعر تنظيراً وتحليلاً للنّصوص.

ولئن قصر كلّ من عزّ الدّين إسماعيل ونازك الملائكة عنايتَهما بمظاهر التّجديد في الشّعر العربيّ إلى زمن التّأليف الذي صدر فيه كتاباهما المعتمدَان في بحثنا هذا، فإنّ استعمالهما تسميةَ «الشّعر المعاصر» المثبتَة في عنوانهما تثير إشكال الاصطلاح، لأنّ المعاصرَ تسميةٌ زمنيّة أيضاً وليست اصطلاحاً إبداعيًّا يطابق الشّعر الحرّ الذي تولّد حركةَ حداثة شعريّة سابقةً لحداثة مجلّة شعر في لبنان وهي معاصرة للشّاعرة العراقيّة والنّاقد المصريّ. وقِسْ على هذا الأمر عنوان كتاب النّصري الذي دخل إلى دراسة الشّعر العربيّ الحديث من باب السّرديّ فيه وتناول خصائص الشّعر الحرّ في عيّنات من شعر صلاح عبد الصّبور ومحمود درويش وسعدي يوسف والحال أنّ صفة المعاصر تنطبق على شعر الثّاني والثّالث من شعراء مدوّنة البحث.

حين نظرنا في الشّبكة المصطلحيّة التي نسج الدّارسون خيوطها لمحاصرة الأشكال المستحدثة في حركة الشّعر، لم تكن خيوط النّسيج واحدة. وأوّل مظاهر الاختلاف في المُصطلحات الفرعيّة المجراة في دراسة الأشعار استعمال الملائكة تسمية الشّطر والأشطر واستعمال الخبو وغيره تسمية «السّطر الشّعريّ» واستعمال بنيس تسمية البيت مصطحاً بديلاً للشّطر والسّطر رغم اندراج شعره في تجربة قصيدة النّثر، ورغم مناصرته للحداثة الفكريّة والشّعريّة. إنّ التّمسّك بتسمية الشّطر والبيت لدى نازك الملائكة ومحمّد بنيس لا تدلّ على سعي إلى ابتكار الاصطلاحات النّقديّة لوصف مكوّنات التّجربة الشّعريّة التي استشرفت حداثة أخرى غير التي استشرفتها الحركة الرّومنطيقيّة التي ظلّ منجزها النّصيّ في أغلب المدوّنات مُنْشَدًّا إلى البنية العموديّة. وإذا كانت التّسمية التّقليديّة في «تنظير» الملائكة تجد تبريرَها في خشية الشّاعرة – النّاقدة من المعلّقين السّاخطين الذين أثاروا ضجّة شديدة زمن نشر ديوانها «شظايا ورماد» سنة 1949[1]، وفي سعيها الدّؤوب إلى تأصيل التّجربة النّاشئة آنذاك بالاستدلال على أنّ الشّعر الحرّ سليل العروض الخليليّ، فكيف نبرّر استخدام بنيس لمصطلح البيت رغم نقده لنازك الملائكة التي رأى أنّ عقوقها "لم يكن يستوجب قتل الأب"[2]، وكيف نفسّر ما واجَه به مصطلحَ عزّ الدّين إسماعيل (السّطر) وذلك في سياق حديثه عن مواجهة

---

1) قضايا الشّعر المعاصر، ص: 37.

2) الشّعر العربيّ الحديث، 3، الشّعر المعاصر، ص: 28.

الدّارسين العرب المعاصرين يُتْمَ البيت بعفويّة بالغة؟ [1]! هنا تبدو المفارقة فعلاً حين يروم الناقد العربيّ الحديث أن يكون من دعاة «ما بعد الحداثة» في الشّعر والفكر، اتباعيًا في النقد.

لقد بدا استخدامُ تسمية السّطر الشّعريّ في كتاب الخبو وفي كتاب النّصري وفي مؤلّفات أخرى أقربَ اصطلاحاً على هذا المكوّن الذي ظل وفيًا – بعض الوفاء- لعروض الشّعر باستبقاء التّفعيلة نواةً إيقاعيّة وتصرّف في إجرائها الشُعراء تصرّفاً متفاوتاً، واستتبع الاختلافَ في تسمية هذا المكوّن الأصغر في قصيدة الشّعر الحرّ اختلافُ في تسمية مجموع السُطور المتآلفة إيقاعيًا ودلاليًا وتركيبيًا.

بادر عزّ الدّين إسماعيل إلى استخدام مصطلح «الجملة الشّعريّة» حين ميّز بين قصيدة من شعر الفيتوري أمكن ردّ السُطور الشّعريّة فيها إلى أبيات موزونة ومقفاة، وشعر خليل حاوي الذي تجده لا يعترف بالسّطر الشّعريّ نفسه إذ تنبني قصيدته بهذه الجملة "تقال في نفس واحد وإن جزّئت على ثلاثة أسطر أو أربعة أو خمسة"[2]، غير أنّ بنيس تصدّى –مرّة أخرى- لما اعتبره استسهالاً في الاصطلاح لدى عزّ الدّين إسماعيل وعدم تأسيس التصنيف نظريًا[3]. ولئن استبقى محمّد الخبو مبادرة الناقد المصريّ فإنه عدّلها فاستخدم «الجملة الإيقاعيّة الشّعريّة» وفصّل أنواعها وعدّ السّطر الشّعريّ الواحد "جملة إيقاعيّة شعريّة محدودة إذا لم تتعلق التفعيلة المتعاودة فيه بتفعيلات سطر سابق أو لاحق"، والحال أنّ مصطلح «الجملة الشّعريّة» الذي اقترحه عزّ الدّين إسماعيل بدا لنا وافياً بتسمية هذه الظاهرة البنائيّة في الشّعر لأنّ هذا الاصطلاح لا يقتصر على الإيقاع التفعيليّ الذي تتوفر فيه ألوان القوافي، وعلى طبيعة البناء النحويّ – التركيبيّ في هذه المقاطع التي تبرُزُ بها هيئة القصيدة.

لم يرتض محمّد الخبو التّسميةَ الاصطلاحيّة للنّاقد المصريّ وإنّما وجدناه يزاوج بين «الجملة الإيقاعيّة» و«المقطع» فيجري هذه التّسمية في عديد صفحات الكتاب[4]. فما الدّاعي إلى هذا الازدواج المصطلحيّ، ولماذا يُقدّم المصطلح الأوّل ثمّ يكون التخلّي عنه؟ واصل النّصري استخدامَ هذا المصطلح الذي راج تداوله في تقسيم النصّ السّرديّ منذ ضبط «تودوروف» هذا المكوّن القصصيّ[5] لكنّ

---

1) الشعر العربي الحديث، ص: 115.

2) قضايا الشّعر المعاصر، ص: 73.

3) الشّعر العربيّ الحديث، 3، الشّعر المعاصر، ص: 116.

4) مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث، ص ص: 71، 74، 76، 78، 79، 94، 105، 111، 114، 122، 130، 131، 136، 137، 140، 141، 166، 182، 185،،،

5) قوام المقطع عند تودوروف جمل قصصيّة خمس يتمّ بواسطتها التّحوّل من وضعيّة قصصيّة أوّليّة إلى وضعيّة نهائيّة وترتبط الجمل بحالات مخصوصة في النصّ هي: حالة استقرار، حالة اضطراب،

النّصري ركّز عنايته بالمقطع المدوّر في الشّعر المنبني بالسّرد، واعتبره شكلاً بنائيًا خاصًا بهذا النمط من التأليف الشّعريّ تتمثل وظيفته في الحدّ من التقفية، وفي إفساح المجال واسعاً أمام الشّاعر حتى يسترسل في السّرد[1].

والحقيقة أنّ المقطع المدوّر يعادل من جهة الاصطلاح «الجملة الشّعريّة الممتدّة» في تصنيف الخبو لأنواع «الجملة الإيقاعيّة الشّعريّة» لكن دون أن تتضمّن التسمية بالضّرورة وجود عمل سرديّ في هذه الجملة.

وإذا كان هذا الاختلافُ المصطلحيّ في تسمية الشّعر الحرّ نمطًا جديداً من أنماط تأليف القصائد، وفي عدد من خيوط الشّبكة المصطلحيّة الخاصّة به اختلافاً دالاً على اجتهاد الدّارسين في استنباط التسميات الصّالحة لوصف مكوّنات التجربة النّاشئة مع الشّعراء الرّوّاد واللاّحقة مع الشّعراء المواصلين لها قصدَ تطويرها، فإنّ ورودَ عددٍ من المُصطلحات العروضيّة القديمة في سياق الدّراسات النّقديّة الحديثة يبدو أمراً مغايراً لما رام الشّعراء الإفلات منه والتّمرّد عليه، ولما رام النّقّاد بناءه من جهاز نقديّ يلائم هذا النّمط الجديد للشّعر. ومن هذه التسميات المنشدّة إلى عروض الخليل نذكر «الضّرب والأضرب» في كتاب الخبو[2] و«الطّالع» و«الأشطار» في كتاب بكّار[3]. إنّ هذه المُصطلحات المستدعاة من نقد الشّعر العربيّ القديم لا تكون صالحةً لنقد الشّعر العربيّ الحديث لأنّها مصطلحات تشكّلت في مسار إبداعيّ من أهمّ قواعده التّساوي الدّقيق بين الصّدور والأعجاز والانتظام المحسوب للتفعيلات مع اعتبار الجوازات التي سمح بها العروضيّون «لأمراء الكلام» فكيف يتسنّى إجراؤها على شعر تخلّى فيه أصحابه عن مبدأي التّساوي والتّوازي بين الأبيات بأشطرها وعن حركة ضروريّة للتقفية في نهاياتها؟ هل للطّالع في الشّعر الحرّ المكانة ذاتها لطالع القصائد الكلاسيكيّة التي تنبئ منذ تولّد القصيدة بالوزن والقافية ويكون التّصريع فيها تهيئةً للذّائقة الشّعريّة حتّى تواصلَ الإنصات والالتذاذ؟ !

سعينا في هذا البحث الخاصّ بالمصطلحيّة النّقديّة الخاصّة بتجربة الشّعر الحرّ عند العرب إلى الإبانة عن وجوه التّفاعل بين الدّارسين لهذا النّمط من الأشعار، وإلى إظهار مواطن الاختلاف بينهم أيضاً. لسنا ندّعي الإحاطة بهذه القضيّة المصطلحيّة من كلّ جوانبها وإنّما تركّز جهدنا في محاورة التّأليف التي

حالة اختلال توازن، حالة اضطراب معاكس، حالة توازن جديد. والمقطع (Séquence) وحدة معنويّة مركّبة أوسع مدًى من الوظيفة ومن الدّافع.

1) السّرديّ في الشّعر العربيّ الحديث، ص: 256.

2) مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث، ص: 84.

3) شعريّات عربيّة، دار الجنوب للنّشر، ص ص: 137، 139، 140، 141.

عليها أحلنا، ولم يكن قصدنا تقديم مصطلحات على أخرى أو انتقاص جهود الدّارسين الذين ناقشنا ما قدّموه من مقترحات اصطلاحيّة وإن كانت البدائل المقدّمة لا تخلو من إشكال يخصّ ملاءمتها للتّجربة المخصوصة بالشّعر الحرّ، ووفاءها بحقيقة الظّواهر البنائيّة المدروسة في أعمال النّقّاد ومن خلال التّحاليل النّصيّة للقصائد.

لقد بدا لنا أنّ إنجازَ جهاز مصطلحيّ حديث حداثةَ هذا الشّعر يستدعي تضافر الجهود الجماعيّة التي تحقّق تأسيساً مصطلحيًا حقيقيًا، ويمثّل مطمحاً نقديًا مشروعاً. وإذا كانت التسميات المختلفة لمسمّى واحد ممّا يحدث تفرقة بين دارسي الشّعر الحرّ ونقّاد الأدب بسائر أنماطه ومختلف أشكاله، تعيّنَ تفكيرُ أهل الاختصاص في هذا المجال في البحث عن «أقوم المسالك» إلى توحيد المصطلح وسعيُهم إلى ضمان جريانه دون عقبات.

المراجع

إسماعيل (عزّ الدّين)، الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة.

برغل (سعد)، **لغة الشّعر العربيّ المعاصر من خلال أغاني مهيار الدّمشقي لأدونيس**، منشورات «هيلياباك»، قصر هلال، سوسة، ط. 1، 1996.

بكّار (توفيق)، **شعريّات عربيّة**، دار الجنوب للنّشر.

بنيس (محمّد)،

- **الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها 1 – التّقليديّة**، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط. 1،

- **الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها 2 – الرّومانسيّة العربيّة**، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط. 1، 1990.

- **الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها 3 – الشّعر المعاصر**، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط. 1، 1990.

الخبو (محمّد)، **مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث، "أنشودة المطر" لبدر شاكر السّيّاب أنموذجاً**، دار الجنوب للنّشر، تونس، 1995.

الخمليشي (حرية)، **الشّعر المنثور والتّحديث الشّعريّ**، منشورات زاوية للفنّ والثّقافة، الرّباط، ط. 1، 2006، ص: 86، ومقال أبي شادي صادر بالعدد 10، المجلّد: 1، 1933.

داغر (شربل)، **الشعريّة العربيّة الحديثة، تحليل نصّ**، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط. 1، 1988.

دعبيس (سعد)، **حوار مع الشّعْر الحرّ، بحث في الخصائص الفنّيّة المشتركة بين الشّعْر الحرّ والشّعْر العموديّ** ، مؤسّسة شباب الجامعة، الإسكندريّة، الطّبعة الأولى، 1971.

الزّواري (الأسعد)، **المقامات المشرقيّة في الموسيقى التّونسيّة المعاصرة**، مركز النّشر الجامعيّ، 2008.

سرحان (هيثم)، **الأنظمة السّميائيّة، دراسة في السّرد العربيّ القديم**، دار الكتب الجديدة المتّحدة، ط. 1، 2008

شاهين (عبد الصّبور)، **العربيّة لغة العلوم والتّقنية**، دار الاعتصام، ط. 2، 1986.

العزاوي (فاضل)، **بعيداً داخل الغابة، البيان النّقديّ للحداثة العربيّة**، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق، ط. 1، 1994.

المطاد (عبد العزيز)، «أصول المصطلح»، **مجلّة الآداب والعلوم الإنسانيّة**، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، القنيطرة (المغرب)، العدد: 5، 2005.

مطلوب (أحمد)، **معجم مصطلحات النّقد العربيّ القديم**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط. 1، 2001،

المعلّم بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطوّل للّغة العربيّة، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، 1983.

الملائكة (نازك)، **قضايا الشّعر المعاصر**، ط. 9، 1996.

النّصري (فتحي)، «التّدوير في الشّعر الحرّ، محاولة في فهم الظّاهرة»، **حوليّات الجامعة التّونسيّة** عدد: 42، 1988.

النّصري (فتحي)، **السّرديّ في الشّعر العربيّ الحديث، في شعريّة القصيدة السّرديّة**، مسكلياني للنشر والتوزيع (تونس)، ط. 1، 2006.

النّصري (فتحي)، **شعريّة التّخييل، قراءة في شعر سعدي يوسف**، مسكلياني للنشر والتوزيع (تونس)، ط. 1، 2008.

الودغيري (عبد العليّ)، **قضايا المعجم العربيّ**، منشورات عكاظ، 1989.

وهبة (مجدي)، كامل المهندس، **معجم المُصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط. 2، 1984.

AQUIEN (MICHELE) , *Dictionnaire de poétique*,

AQUIEN (MICHELE), *Dictionnaire de poétique*, Librairie Générale Française, 1993.

DUBOIS (J.) et autres, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, 1994.

SOURIAU (ETIENNE) , *Vocabulaire d'esthétique*, Quadrige, P.U.F., Paris, 1999.