إيقـــاع الشعـر العـربي - قراءة سوسيوثقافية

أ.م.د.علي عبد الحسين حداد

كلية التربية / جامعة ميسان

رقم الموبايل : 07710850023

dr_hdad_uomisan.edu.iq

المقدمـة: والصـلاة والسـلام علـى سيد المرسلين أبـي القاسم محمد وعلـى آلـه الطيبـين الطـاهرين وصـحابته الغر المنتجبين إلى يوم الدين ، أما بعد :

تنطلق أغلب الدراسات المختصة بالبحث في موسيقى الشعر العربي من عتبة استقصاء الجانب العروضي في بناء الشعر العربي وقوافيه ، وما يتصل بذلك من حيث دراسة بحور الشعر العربي وما يتفرع منها من أنماط ، والمظاهر المتصلة بها كالزحافات والعلل وأنواع التفعيلات وأقسام البيت الشعري وأنماطه ، وطبيعة النظام الصوتي المعتمد في بناء القافية وألقابها وأنواعها وعيوبها . أو قد تنطلق في دراستها من حيث توصيف اللمسة الأسلوبية التي يتميز بها نتاج شاعر من الشعراء عن بقية أقرانه ، من خلال رصد هيمنة نمط مخصوص من البحور والقوافي مع الظواهر المرتبطة بها ضمن إطار ما يصطلح عليه في الدراسات العروضية والإيقاعية الحديثة بـ(المكون الخارجي للإيقاع أو الإيقاع الخارجي) ، وفي إطار آخر تجمع تلك الدراسات في بحثها بين البعد المذكور آنفاً ودراسة (الموسيقى الداخلية) المقترنة باستظهار ما يكتنزه بناء اللغة الشعرية من موارد صوتية قائمة على مبدأ التماثل والتكرار وتوظيف الأشكال البديعية المستثيرة للنغم الصوتي . وكل هذه الأبعاد المذكورة ، فضلاً عن تواترالتأليف والبحث فيها لم تسلط الضوء بشكل مباشر على قراءة أثر البعد السوسيوثقافي في المكون الإيقاعي ، أو دراسته في ضوء المؤثرات التي يمليها السياق الخارجي على إيقاع النص الشعري ، اللهم إلا الالتفاتات الشحيحة ، على الرغم من كون الإيقاع مكوناً فنياً يستجيب من دون أدنى شك لتأثيرات البعد المذكور ، حاله في ذلك كحال بقية مكونات بنية الشعر شكلاً ومضموناً .

وانطلاقاً من هذا التصور آلينا البحث في هذا الميدان محاولةً للكشف عن الصلة بين إيقاع الشعر العربي والبعد السوسيوثقافي ، وقراءة تأريخ الشعر العربي وظواهره الإيقاعية المتنوعة على اختلاف الحقب التأريخية التي مر بها الأدب العربي اعتماداً للمبدأ المذكور في تفسير مظاهرولادة إيقاع الشعر وأشكاله الأولى ، وما تولد من

أوزان أو ما تفرع من الأوزان الأصيلة ، ودواعي ظهور الفنون الشعرية المستحدثة في العصر العباسي ، وانتهاءً بواقع إيقاع الشعر العربي الحديث منذ نهايات القرن التاسع عشر حتى موجة ما بعد الحداثة انطلاقاً من إقرانها بالأبعاد السوسيوثقافية وطبيعتها في كل حقبة من الحقب ، على الرغم من إدراكنا أن مساحة هذا البحث لا يمكن لها أن تستوعب خصوصية هذه المظاهر لدى الشعراء جميعهم ، أو مزاياها لدى كل شاعر من الشعراء ، ولكن سُلِّطَ الضوء على الظاهرة ذاتها بوصفها نمطاً جمعياً يصدق في غالب الأحيان على جميع معاصريه من الشعراء أو من تعاطوه في نظمهم .

وقد كانت الدراسات الثقافية والمختصة بعلم اجتماع الأدب دليلاً نظرياً لبحثنا في عقد الصلة بين إيقاع الشعر العربي والأبعاد السوسيوثقافية المحيطة به قديماً وحديثاً . لكونها تقدم منظوراً يتقارب مع وجهة نظرنا في البحث على الرغم من عدم تصديها بالحديث عن صلة إيقاع الشعر بالظواهر المذكورة .

اشتمل البحث على محورين رئيسين ، اختص أولهما ببيان الترابط الوثيق بين إيقاع الشعر عامةً والأبعاد السوسيوثقافية بوصفه مبحثاً تأصيلياً ، عالج ذلك من خلال الانطلاق من اتصاف الثقافة بالبعد الشمولي وبأنها تشكل كوناً علاماتياً يستلهم في تمثيله كل المظاهر الاجتماعية والبيئية أعرافاً وتقاليد وممارسات ومعتقدات وفنوناً وأدباً ومعارف ، ومن حيث كون الأدب مؤسسة اجتماعية من ضمن المؤسسات التي يعبر من خلالها المجتمع عن هويته وخصوصيته العرقية واللسانية والفكرية ، فضلاً عن انسحاب هذا التنظير إلى الحديث عن إيقاع الشعر والآراء التي تعضد ذلك . أما المبحث الثاني فقد اختص باستقراء الترابط الوثيق بين إيقاع الشعر العربي والبعد السوسيوثقافي والمظاهر الدالة على هذا الارتباط بينهما منذ عصر ما قبل الإسلام حتى العصر الحديث ، إذ عرّج البحث في تقصي هذه العلاقة على الحديث عن ظهور الشكل الإيقاعي في الشعر العربي ومظاهر تطوره ، فضلاً عن مظاهر التجديد التي لحقت ببنيته والتي لم يعرفها الشعراء إبان عصر إصالته ، ومن ثم الحديث عن أشكال التجديد في العصر الحديث ومدى هيمنة تأثيرات الشكل التراثي عليها أو انفصالها عنه .

ولابد من التنويه إلى كوننا لا ندعي الإحاطة الشاملة بكل ما يتصل بموضوع البحث ، فلربما قد فاتنا الكثير مما لم يقع عليه نظرنا ، ولم تلتفت إليه ملاحظتنا ، كذلك لا ندعي السبق البكر في هذا الميدان ، فربما سبقنا إلى هذا الأمردارس ما لا نعلمه ، لكن حسبنا في ذلك هو تحديث مباحث دراسة موسيقى الشعر العربي ، وإلفات الباحثين والدارسين إلى ضرورة الربط بين المكون الإيقاعي وسياقه الخارجي الذي له القدرة على تفسير كثير من دواعي ثبات هذا الإيقاع في ذاكرة الإبداع والتلقي ، أو تطوره أو التجديد في قالبه ، أو القطيعة معه . فإن وفقنا في ذلك فلله الحمد والعزة والنعمة، وإن كانت الأخرى فله الحمد كله في الأولى والآخرة ، وفي السراء والضراء ، وهو ولي التوفيق .

الكلمات المفتاحية : الشعر العربي ، قراءة سوسيوثقافية .

Rhythm of Arabic Poetry: Socio-Cultural Reading

Assoc. professor Ali Abdul-Hussein Haddad (Ph.D)

college of Education / University of Missan

Mobile number: 07710850023

dr_hdad_uomisan.edu.i

Abstract:

This research paper is set to discover the nature of correlation between rhythm of Arabic poetry and socio-cultural dimensions, that form the external context in which the poetic creativity of the Arabs has been produced via its successive historical periods. The research sets off from the angle of detection about the motives that granted the traditional form (embodied by the columnar poem) secret of the effective influence on literary taste of both the poet and the audience, and turn it into a dominant cultural format, despite the long time of its appearance, and mixing of Arab culture and society with other cultures and nations, in addition to successive renewal attempts, the old and modern ones.

Key words: Arabic poetry, sociocultural reading

المبحث الأول : علاقة الإيقاع بالأبعاد السوسيوثقافية

ينفتح الفعل الثقافي على مظاهر عدة ترتبط بالوجود الإنساني سواءً أكانت مختصة بنمط تفكيره أم بسلوكه أم بأساليب معيشته فردياً وجماعياً ، وسواءً أكانت مرتبطةً بجنسه أم بعلاقته بمحيطه البيئي وسياقه التأريخي الذي يحدد المعالم الرئيسة لهويته الاجتماعية من دون غيرها من الهويات ، ولذا حّدها أدوارد تايلور بحد ينسجم مع هذه الشمولية التي يتدخل فيها الفعل الثقافي في صياغة الوجود الإنساني بكونها : (الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والأعراف والقدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان

بوصفه عضواً في المجتمع)[1] ، ونظراً إلى كون الثقافة تحمل في نزعتها بعداً انطولوجياً متشعب الميادين يسير بخط مواز مع الحراك الطبيعي للمجتمعات البشرية منذ طورها البدائي حتى بلوغها إلى مستوى التمدن الحضاري لذلك اكتسب جوهرها مركباً معقداً من حيث التعدد والتنوع والتقابل والاختلاف في تحديد السمات الرئيسة والفرعية التي تميز كياناً اجتماعياً من دون الآخر حتى غدا من الصعب أن تحد الثقافة باصطلاح معرفي جامع ، يقول عبد النبي اصطيف :(إنَّ الثقافة في حد ذاتها فكرة خلافية تطورت عبر العصور ،وقد تجد لها مئات التعريفات والحقيقة أن الثقافة من أكثر المفاهيم استعصاءً على التعريف الجامع المانع لأن لها معان محكومة بسياقي الزمان والمكان ، ولا يكاد يتفق عليها الناس)[2] . وعلى هذا الأساس كان الفعل الثقافي صورة انعكاسية لإفرازات الوجود الإنساني بمشاهداته الحية ، وبنزعته التأريخية التي تتمثل من خلالها الثقافة بكونها الحامل / الناقل المعرفي الذي يستطيع من خلال الأنظمة اللسانية المتعددة ، ونظم العلامات المتناقلة من جيل إلى آخر أنْ يضع الوعي المعرفي الراهن في تصور دقيق لطبيعة الإفرازات الاجتماعية بتجلياتها المادية والمعنوية للمجتمعات والأمم السابقة ، وأن يكون مخيالاً واسع الطيف عن الكون الثقافي الذي حكم الوعي والفكر والمعرفة وأنماط السلوك والعادات والأذواق آنذاك تبعاً للعوامل الانثروبلوجية والزمكانية التي تهب كل تكوين اجتماعي بصمة ثقافية تختلف هويتها عن هوية مجتمع آخر . ولذلك عدَّ يوري لوتمان الثقافة قبل كل شيء هي ظاهرة اجتماعية ، وأن الثقافة الفردية هي تمثيل ضيق النطاق أو ثقافة ثانوية عندما ينظر إليها في السياق التأريخي لثقافة المجتمع [3]، بمعنى أن ثقافة الفرد هي تمثيل حي لتأثيرات الأنساق الثقافية المرتبطة بكيان اجتماعي معين ، وهذه الأنساق مسؤولة مسؤولية تامة عن تكوين رؤيته للعالم ، والأسس التي يعتمد عليها وعيه وتفكيره في فهم الظاهرة الإنسانية وطرق التعامل مع محيطه الاجتماعي سلباً وإيجاباً .

وانطلاقاً من هذا التصور يكون المجتمع بكونه الثقافي الأشمل المنتج أو المادة الخام التي يستهلكها الفرد وعياً ومعرفة وسلوكاً ، حينما يستقي من منظومة الثقافة القومية أو الوطنية أو المحلية منذ طفولته حتى اكتمال نضجه عقلياً وجسدياً الميكانزيمات أو الثيمات المركزية التي يشترك فيها مع أقرانه المنتمين إلى المجتمع والثقافة ذاتهما [4] ، ولكي تبلغ الثقافة هذا التأثير الفاعل في التكوين الاجتماعي ووعيه لا بد من اتصافها ببعد الهيمنة عليه ، وتكون مركزاً معرفياً على مستوى الإرسال والاستقبال بين الفرد والمجتمع بما يجعل منظومتها القيمية مقولات راسخة مهيمنة كما يصورها البنيويون التكوينيون ، يقول الدكتور نور الدين صدار في حديثه عن تصور لوسيان كولدمان – زعيم المنظرين للبنيوية التكوينية – للترابط الوثيق ما بين التكوين الاجتماعي والبنية الثقافية المهيمنة ، وأثرها في تشكيل خطاب ثقافي ومعرفي مهيمن على تفكير الأفراد ووعيهم وسلوكهم وفعلهم اللساني :(إنَّ تجربة الفرد تعد غير كافية ومحدودة لخلق بنية ذهنية . إنَّ هذه هي ثمرة نشاط عدد من الأفراد .... وبعبارة أخرى فإنَّ البنيات الذهنية بتعبير أكثر تجريداً أو المقولات (Lescategories singnificative) ليست ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية)[5]، وهذا يتقارب كثيرا مع الرؤية التي يتبناها المهتمون بدراسة نظرية الأنساق الاجتماعية والهوية الثقافية ، إذ يرون بأن هناك أنظمة أو بنيات أساسية مهيمنة على تكوين

المجتمعات البشرية وأنظمة تفكيرها وسلوكها الاجتماعي ، وفي تكوين رؤيتها لهويتها بوصفها ذاتاً لها خصوصيتها و سماتها التي تختلف بها عن هوية الآخر الذي يخالفها في موروثها اللساني والعرقي والمعرفي ، يقول الدكتور عبد الله الغذامي :(والنسق هنا من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف ، ولكنها منكبتة ومنغرسة في الخطاب ، مؤلفها الثقافة ، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء)[6] ، ويرى جان كلود وكاترين آلبيرين أنَّ الأنساق الثقافية التي تسهم في بلورتها أشكال المؤسسات على تنوعها مسؤولة بشكل فاعل عن مفهوم تشييد الهوية على مستوى التماثل المشترك لدى المنتمين إلى مجتمع معين ، وفي تحقيق مبدأ الانعكاس لدى كل فرد من أفراده :(تشكل الذات الجانب الجواني للهوية الفردية ، وهي تشييد ضمن العلاقة مع المحيط ومع الآخرين في صميم زمر ضيقة أو واسعة .... في النطاق الأول نميز زمر الانتماء الأولية كالعائلة ودائرة المهنة أو الصداقة الوثيقة ، ويتألف نطاق الانتماء الثاني من المؤسسات الثقافية ، الدينية ، أو السياسية)[7] ، ويضيفان أيضاً :(يجد الفرد نفسه محاصراً برضاه أو رغماً عنه في شبكة من التبعية والانتماءات التي تفرض عليه تصرفاته وتقدم له رسوخاً هوياتياً)[8] .

إن الهيمنة الثقافية على الوعي الاجتماعي لا تقتضي أن تتصف بالنسق الأحادي المسيطر على الوعي المذكور سيطرة كلية بما يجعل انعكاسها قي الفكر والسلوك والإبداع انعكاساً نقياً يجعلها في حركة تراتبية مع إرثها التأريخي ،وإنما لابد من وجود نشاط آخر لثقافات أخرى منحها مزية دينامية في التأثير في وعي الجماعات والأفراد ، ولكن فعل الهيمنة يضع أنساقه في محل الغلبة والتأثير المركزي بشكل يكون فيه تأثير الثقافات الأخرى تأثيراً ثانوياً أو مجانباً ، فربما يصدق التأثير الأحادي للأنساق على كثير من المجتمعات القديمة نظراً لظروف بيئية وعرقية ودينية وجغرافية التي تحول من دون حدوث مظاهر فاعلة للاختلاط والتلاقح الثقافي مع الآخر ، ولكن مع تكالب الأزمان ومسير المجتمعات نحو التمدن والاستقرار الحضاري وبلوغها مستوى بناء الدولة المتكاملة في أنظمتها الإدارية والسياسية والقانونية ، كان من الطبيعي أن تكون هناك مؤشرات لحراك ثقافي بين الدول والمجتمعات يضعها طوراً في حالة إيجابية من التحاور ثقافياً فيما بينها من حيث التأثر والتأثير ، وقد يقود الحراك المذكور إلى حالة من التقاطع والتعارض ثقافياً حينما تصطدم حمولاتهما الثقافية بسبب الاختلاف عرقياً ودينياً ، أو بسبب ظروف الحروب والاستعمار التي تجعل من منطق القوة والغلبة والسيطرة فعلاً موازياً على المستوى الثقافي حينما يورث ذلك احتقاناً ثقافياً ضد ثقافة المعتدي والمُهَمِش أو بالخضوع ثقافياً لأنساق المنتصر .

لذلك فإن التعددية الثقافية أمر بات مفروغاً منه في ظل مؤشرات الاختلاط بين المجتمعات الإنسانية ،فبمقدار عدم الإيمان بنقاء العرق في المجتمعات المفتوحة والمتأثرة بحركة التجارة والهجرة ، وفي ظل الممالك والامبراطوريات والدول التي تهيمن على مساحات فسيحة من الأراضي التي تجمع في نطاقها الجغرافي تعدداً عرقياً ولسانياً وأثنينياً ، كان الإيمان بالتعدد الثقافي أو الهجنة الثقافية وعدم نقاوتها نتيجة متحصلة من ذلك . ومن تفاعل هذا التلاقح تنتج أنساق جديدة متداخلة بفعل التقادم الزمني تحتفظ بتأثير متماثل في نطاقها

الجغرافي ومشيد ناجع لهويته ، مع الأخذ بتواصل فعل الهيمنة لأنساق مخصوصة تنتمي تأريخياً للرحم الثقافي الذي حكم الإطار الطوبوغرافي لمجتمع ما [9] ، وهذا ما دفع جان كلود وكاترين آلبيرين إلى الإيمان بالتناص الذي تحتضنه الهوية الثقافية في طياتها لكونها تمثل انفتاحاً واسع الأفق على نصوص ضمنية ومقولات تمثيلية لمرويات أسطورية وعقائد وطقوس وأعراف دينية واجتماعية وسياسية وغيرها متعددة الروافد [10]، وهو السبب ذاته الذي دفع كاترين آلبيرين تحديداً إلى تأييد ما ذهب إليه ريجيس ميران إلى أسطرة أطروحة نقاوة هوية العرق الفرنسي التي روّج لها كثير من الدارسين السيسيولوجيين والانثروبولوجيين الفرنسيين ، لكونها جزءاً من المقاومة الثقافية للأعراق الوافدة إلى فرنسا بسبب الخشية من إحداثهم لحراك تبادلي بين موروثهم الثقافي والثقافة الفرنسية الأصيلة [11] . ويرى آن – كد أحد الدارسين الغربيين أن التعددية الثقافية عامل جمالي وأخلاقي في تطوير السلوك المعرفي والعلمي حينما افتتح أحد بحوثه لعنوان (التعددية الثقافية كفضيلة للممارسات العلمية) ، مصدراً بحثه المذكور بقوله :(إني أقيم الحجة على أن العلم سوف يكون أفضل وفقاً للمعايير الخاصة به إذا اتبع منوال التعددية الثقافية وأقصد بهذا التنوع الجنوسي والإثني لطائفة العلماء ، وأحاج بأنَّ الأقلية والنساء من العلماء سوف يكون أقرب إليهم التعرف على الفرضيات الخاطئة والمنحازة حول العرق والجنوسة التي تسري كالمرض في اعطاف النظريات) [12] .

وينظر كثير من المهتمين بحقل السيسولوجيا المعاصرة إلى أثر التعددية الثقافية في إحداث التغييرات الاجتماعية وتطور الوعي والتفكير حينما يحدث التعدد المذكور قطيعة ثقافية بين الخضوع إلى أنساق ثقافية مهيمنة ثم العزوف عنها إلى تبني أنساق جديدة في إطار الدائرة الثقافية ذاتها ضمن ما اصطلحوا عليه بمفهوم (البراديجم الثقافي والاجتماعي) فالبراديجيم لا تتمظهر آثاره إلا من خلال مسؤولية(الفاعل الاجتماعي) عن إحداث قطيعة مع أنساق مخصوصة وتحريك أنساق أخرى تنسجم مع الأفق الزمني للمجتمع وطبيعة الظروف التي يمر بها ايديلوجياً وسياسياً واقتصادياً ، فضلاً عن تحقيق مبدأ التوازن في مواكبة المستحدثات الثقافية للوجود الإنساني عالمياً ، مع أن يأخذ ضمن هذا المنظورأن نسق القطيعة والتغيير في القوالب الثقافية لا يفترض فيه أن يكون موجهاً من نشاط اجتماعي جماعي ، وإنما يكون للفرد والزمرة والطبقة المؤسسة أثر كبير في إحداث التغيير ووجه القطيعة الثقافية ، يقول د زهير جنات في صدد حديثه عن رؤية آلان توران أحد المنظرين الغربيين لمفهوم البراديجم وأثر الفاعل الاجتماعي في إحداثه وربطه بتأثير النمط الثقافي لتحقق فعل الانعكاس والتوجيه :(يولي توران أهمية بالغة للنمط الثقافي الذي يشكل مقوماً أساسياً لحياة المجتمع وتواصله نظراً إلى إنه يمثل كذلك مجال الصراع الحقيقي ، وبالتالي مجال الفعل والعمل والمراكمة ، فالصراع الاجتماعي المركزي يقسم المجتمع إلى قسمين مختلفين ، حيث يلعب الأول دوراً أساسياً في النمط الثقافي ، أما القسم الثاني فإنه لا يشارك في إنتاج الثقافة إلا جزئياً)[13] ، ويقول:(إنَّ الخطأ الجوهري الذي وقعت فيه السوسيولوجيا الكلاسيكية هو تغييب الفاعل عن حقل التحليل السوسيولوجي فالاجتماعي لم يكن وفق هذه النظريات سوى أحد حقول فعل المجتمع .... فالفاعل يجب تعريفه بالمسافة الفاصلة التي يتخذها إزاء قدرته على السيطرة وتحويل العالم أكثر

منه بهذه القدرة نفسها على أن المسافة التي تتخذها الذات بالنظر إلى تنظيم المجتمع يجب ألا تجعله منغلقاً على ذاته بل تهيء عودته للفعل وحمله على استثمار نفسه داخل حركة اجتماعية أو تجديد ثقافي)[14].

وبالتأكيد إن التحولات الثقافية التي تنعكس على الفعل الاجتماعي هي حركة متماهية لما يتمثل في الفعل الثقافي ، ففي الوقت الذي يتأسس فيه مظهر التغيير في الأفعال الاجتماعية بتأثير فاعل اجتماعي ما فإن ذلك يحيل إلى كونه فاعلاً ثقافياً بشكل طردي ، على أن يوضع في الحسبان أن مظهر التعددية في المسار الثقافي في المجتمع ذاته لا يتحقق من خلال التجديد أو التقاطع كلياً مع الأنساق الأصيلة في ثقافة المجتمع وإنما يكون بفعل المحاورة الثقافية واستلهام أنساق جديدة تقتضيها المرحلة التأريخية ،مع بقاء هيمنة الثقافة القديمة بوصفها روافد أو مصادر نسقية رئيسة لتشكيل الهوية التراثية التي لا يمكن الحياد عنها.

إن الفعل الاجتماعي ما هو إلا ممارسة نسقية للثقافة وتكيف فردي أو جماعي مع تأثيرها ، تبرز خصوصية هويته في نطاق اجتماعي محدد، ولذلك تظهر آثار هذا التكيف في البنى التحتية والفوقية للتكوين الاجتماعي ، فيكون تارة متحصلاً من احتكام الوعي والفكر إلى المراقبة الثقافية كما يصطلح على ذلك عالم الاجتماع الألماني نيكلاس لومان في تحليل الإشارات المرئية واللامرئية في محيطه البيئي عن طريق التمييز بينها من خلال الاحتكام إلى ذاكرة النسق الثقافي لإجراء عملية فهم وتحليل وبناء ردود أفعال[15]، وتارة يكون ذلك من خلال التسليم بجدوى أطروحة البنائية الاجتماعية القائلة بأن المعرفة في جوهرها بناء اجتماعي ، وأنَّ إنتاجها محكوم بوعي المجتمع وثقافته، وأنَّ قيمة فاعليتها تتحق بالدرجة الكبرى في النطاق البيئي لحاضنتها الاجتماعية[16]. ولكون الأدب بصورته الأولى هو فعل اجتماعي صدر للتعبير عن حاجات إنسانية متنوعة وانطلق من بواعث متعددة [17]، منها ما كان نفسياً أو وجدانياً أو من خلال محاكاة الطبيعة أو استجابة لظروف العمل وغيرها من الآراء التي تحدثت عن نشأة الأدب وبواعثه[18]، لكنه تحول من طور الفعلية إلى الممارسة النسقية نظراً إلى ثبات تداوله اجتماعياً ،وتواتر أنموذجه النصي بالنظام الصياغي ذاته شكلاً ومضموناً بوصفه بنية قارة في الذاكرة الثقافية لدى المجتمع عبر الأجيال والأزمان المتكالبة ، ولا تفترق وظيفته التأثيرية لدى مرسل النص أو مستقبله ،وأصبح خطابه النصي ناقلاً ثقافياً ليس للشكل الأدبي بوصفه موروثاً اجتماعياً وثقافياً فحسب ، وإنما بما يشتمل عليه من حمولات نسقية تتجلى من خلال تركيبه اللساني وتمثيلاته التداولية واتساع فضاء النص لاستيعاب حركة المحيط والعالم من خلال الموضوعات والأغراض المتنوعة ، ومن هذا المنطلق يرى الدكتور عبد الفتاح أحمد يوسف أن فضاء النص الأدبي إنما هو اختزال تأريخي لمظهرين نسقيين ، الأول يتمثل في اختزال النص مساحة تناصية فسيحة للتراكم التأريخي للظاهرة الأدبية ، وأما الثاني فيتمظهر في نطاق أشمل من المظهر الأول حينما يكون النص انعكاساً فعلياً للكون الثقافي الذي ينتمي إليه لأن الأدب في منظوره تمثيل خطابي للثقافة [19]، ولذلك عاد النص الأدبي في منظور يوري لوتمان نظاماً متشابكاً في بنيته الإشارية يحيل إلى الأنساق الثقافية الفاعلة اجتماعياً في بيئة الأدب ومجتمعه ، وهو صورة معبرة عن كونه الثقافي الأشمل الذي يتمظهر في كون آخر أشد تكثيفاً واختزالاً يتمثل في بنية النص وخطابه وهو ما اصطلح عليه

بـ(الكون السيميائي)، يقول الدكتور عبد الله بريمي في حديثه عن رؤية لوتمان للترابط الوثيق بين النص والثقافة من جهة وسيمياء النص وإحالاته الثقافية من جهة :(لا يقترح لوتمان نموذجاً تحليلياً ينظر إلى الظواهر الثقافية باعتبارها شيئاً مجرداً أو معزولاً ، ولكنه ينظر إليها باعتبارها سيرورة لنمذجة الحقيقة السيميائية ولدعمها وتعزيزها . إن الكون السيميائي هو كون يحيل على ثقافة ما وهي إحالة ضرورية للتعبير عن الأنساق السيميائية البانية لهذه الثقافة أو تلك)[20] ، وهذا التصور مقارب كثيراً من حيث المبدأ لاصطلاح (شعرية الثقافة أو الجماليات الثقافية)[21] الذي أطلقه الناقد الأمريكي (ستيفن جاي جرينبلات) المؤسس الأول لاتجاه (التأريخانية الجديدة)، فالأدب في منظوره وسيط روحي لوظيفة الانعكاس الثقافي[22]، وعامل مهم في نقل الثقافة لكونه يبعث إلى التفكير بالكيفية التي تربط الأثر الأدبي بسياقه التأريخي والاجتماعي الذي يقوم بإنتاجه والإحاطة به[23]. وعلى هذا الأساس يغدو فضاء النص الأدبي كوناً سيميائياً مصغراً تحيل عتباته بوصفها إيقونات إلى البعد الثقافي للمجتمع ، يحكمها التراث بمقولاته التي أصبحت أنساقاً تتحكم بأطراف العملية الأدبية(المنشئ ، النص ، المتلقي)، ويستجيب لها الوعي واللاوعي الجمعي ، لكونها أصبحت متناً مهماً من متون المركز الأدبي الذي تتناقله الأجيال جيلاً من بعد جيل ، وهذا الأمر يضع النص الأدبي وثبات أشكاله تأريخياً إزاء فعل المراقبة الثقافية التي يقوم بها الفرد أو الجماعة في قبول تواتر الشكل التراثي ، وتصيير مفهوم القطيعة الثقافية من براديجم إيجابي إلى قطيعة سلبية تضع النص في مواجهة عنيفة مع استجابة المتلقي الذي تجذرت في وعيه نسقية الشكل التراثي . كذلك الحال في اقتران هذا البعد بالمضمون الأدبي الذي وإن كان أكثر طواعية من فضاء الشكل في الخروج عن نسقية التراث في تحديد الموضوعات الأدبية وخطابها التعبيري ، إلا أنه يظل محكوماً بمقولات تجريدية تستوحي فعلها من نوع الوظيفة الاجتماعية التي يحملها مضمون النص ، فالمذاهب الأدبية وإن تعددت مدارسها ورؤاها وطرقها وأساليبها ، فهي محكومة في النهاية ببنية عميقة تفسر جدوى النص ووظيفته المستبطنة ، حتى تغدو أشكال الحداثة فيها تعديلاً و تكييفاً لمعادلاتها الموضوعية التي تناسب العصر وقضاياه ، فالسريالية مثلاً قد أحدثت بثورتها الفنية تداعياً في تراتبية المعنى ولغته الأدبية من خلال تكثيف مظهر الانزياح الأسلوبي ، لكنها في النهاية تعود إلى موضوع الذات المنكبتة الثائرة الضائعة في الفوضى الاجتماعية ، ومسافة التلقي إزاء تقبل إبداعها والتفاعل معه لم تزل غير متكافئة من حيث القوة والضعف والقبول ، وتقبلها في جلباب الهوية الثقافية لم يكن أمراً هيناً ، يقول سيد حسين حسيني مشيراً إلى الهوة الثقافية ما بين الروح التراثية في الأدب والوافد الثقافي من الاتجاهات الأدبية إلى الأدب العربي ومنها السريالية :(اجتاحت اتجاهات فلسفية غريبة عديدة ومذاهب فكرية شتى الفكر المعاصر ، وغلبت عليها الفوضوية والعدمية و التشتت ، وتسربت هذه الفكرة إلى الأدب العربي الذي ترعرع في مجتمع تختلف جذوره الثقافية وفكرته الفلسفية عن المجتمع الغربي ، حيث أدى هذا الأمر إلى تشويه الهوية ، وإلى نوع من الازدواجية بين الفئات المختلفة في المجتمع العربي)[24]، وعلى هذا تكون الاستجابة الأدبية مؤطرة بأي شكل من الأشكال بالحتمية الثقافية لسلطة الأنساق التي تعيد المقولات ذاتها في الأثرالأدبي ، فالمضمون الأدبي محكوم بتأثيرات المحيط الخارجي وأثره على مبدع النص قديماً وحديثاً ، وهذا يجعل كل أشكال الإبداع متساوية تأريخياً وثقافياً سواءً

أكانت طبيعة المضمون مباشرة أم مرمزة ، فموضوعات الهروب من الواقع واحدة ، وموضوعات المرأة واحدة ، وموضوعات الكبت والرفض والثورة والسياسة واحدة وهلم جرا ، وإن كانت الأساليب في التعبير عنها واللغة المتداولة متباينة من حيث الأداء وتأثرها بالاستعمال اللساني المتماهي مع عصر الأديب وطبقته وفكره ومشاهداته وغير ذلك من المؤثرات .

وكل ما أشرنا إليه آنفاً من حيث تمثيل النص الأدبي للهوية الثقافية وكونه حاملاً تأريخياً لديمومة النسق السوسيوثقافي في كل مجتمع من المجتمعات ينسحب بالتأكيد إلى شمول مكون مهم من مكونات الفن الشعري ، ألا وهو الإيقاع إذا ما وضعنا في الحسبان الترابط الانطلوجي بين نشأة اللغة والموسيقى والفنون منذ بدايات تشكل المجتمعات البشرية وتكوينها ، كما يشير إلى ذلك جان جاك روسو :(وهكذا فأبيات الشعر والأناشيد والكلام من أصل مشترك. لقد ولدت الترجيعات الدورية والموزونة للإيقاع والانعطافات اللغوية لنبرات الشعر والموسيقى مع اللغة)[25]، فالموسيقى عامة والإيقاع الشعري خاصة يمثل شكل الاستجابة الحسية لنمط مخصوص من الأصوات والترنيمات في كل بيئة اجتماعية ، وهذه الاستجابة الحسية هي التصور الإدراكي لنمط الانسجام والتناسب الذي يحقق اللذة الجمالية لدى طرفي الإبداع منشئاً ومتلقياً ، وبالتأكيد تكون كل بيئة اجتماعية متباينة في تحديد الشكل الجمالي لنظامها الموسيقي عن بيئة أخرى تبعاً للتأثير الطوبوغرافي لكل مجتمع من المجتمعات الإنسانية ولنظامه اللغوي الذي يفرض ان يكون إيقاع الموسيقى والشعرمستجيباً له ليحقق خصوصياته التعبيرية والتأثيرية ، يقول الدكتور شكري الطوانسي:(يجسد الإيقاع الشعري تعامل الذات المبدعة مع اللغة ، الزمن ، الواقع إنّه تنظيم وتوزيع لأصوات اللغة على المسار الزمني بوضعها في أنساق وفقاً لتماثلها .... وفق تصور جمالي خاص يعكس رؤية الذات وإشكالية وضعيتها في العالم)[26]، ويقول الدكتور أحمد كشك :(إيقاع الشعر جزء من إيقاع اللغة ، ومن ثم فإنَّ فهماً لهذا الإيقاع بحاجة إلى عون لغوي يكون هادياً منيراً سبيله)[27]، وهذا ما دفع بعض المستشرقين إلى القول بأنَّ نشأة إيقاع الشعر العربي قد كانت بفعل محاكاة وقع أصوات الأبل على الرمال منتجةً ظاهرة إنشادية وهي الحداء ، ومن ثم أسهم هذا النمط من الإيقاع الإنشادي بولادة وزن الرجز[28]. ومن المؤكد أنَّ هذا النمط من المحاكاة قد كان في حقيقته استلهاماً ثقافياً للروح الاجتماعية وللتأثيرات البيئية المهيمنة على هوية المجتمع العربي آنذاك ، والتي انطبعت بمؤثرات البيئة البدوية في الغالب .

وانطلاقاً من هذا التصور فإنَّ فن الموسيقى عامةً ، والشعر خاصةً ما هو إلا صورة من تجليات أثر الفاعل الاجتماعي في خلق هويته المعرفية ، وفيها تتجلى ظاهرة الانعكاس الثقافي المنطبع بهوية المجتمع ونمط استقباله للظاهرة الإبداعية وتوجيهها بما يشعره بجمالها وتمثيلها لنزعاته وغرائزه وميوله النفسية ، كما أنهما يمثلان مظهر نقاوة الشكل الإبداعي الذي يهيئهما لأن يكونا بالنظام الذي أنتجا على شاكلته نسقاً ثقافياً يصوغ قدسية التأثير التراثي في وعي المجتمع عبر حقبه التأريخية المتكالبة ، وإنْ كان ذلك لا يقطع بأن هذه الأشكال الإبداعية قد خضعت للتطور وبعض المستحدثات بفعل التقادم الزمني وبفعل التحاور الثقافي الناجم بسبب

الانفتاح على ثقافات الأمم الأخرى ، إلا أن هذا لا يلغي أن يكون الشكل التراثي لا يزال يقمع فنياً الأشكال الأخرى ، مثلما نلمس ذلك في هيمنة القصيدة العمودية على استجابة متلقي الشعر حتى أيامنا هذه ، وانجباله على تفسير مفهوم الشعر وحدوده الأجناسية انطلاقاً من تأثره النسقي بنظامها وإيقاعها ، وهذا ما ذهب إليه الدكتور شكري الطوانسي من خلال قوله :(فعلاقة الشاعر بواقعه أو مجتمعه تتجلى في موقعه من القيم والتقاليد الإيقاعية السائدة يخضع لها ، ويحافظ عليها حرصاً على الرابطة التي تربطه بالواقع أو المجتمع)[29] ، بل نجد أن مبدأ التعارض الثقافي الذي خلفته ثورة الشكل الشعري في عصر الحداثة وما بعدها مثلما سنلمس ذلك لاحقاً في حديثنا عن قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر ، جعل هذه الأشكال في علاقة تبعية يفرضها التلقي بالدرجة الكبرى، فالشكل العمودي هي الصورة النمطية والمقولة الثقافية الهوياتية للشعر وما دونها محكوم بالمقارنة والتقريب والتسويغ ، حتى يصل إلى مستوى العمود أو مستوى موازٍ له من حيث التركيب والأداء ، لكون المتلقي والمنشئ أيضاً – لأنهما في المقام الأول متلقيان نخبويان للشعر في حيزه الثقافي – قد تنسقا بنسق الشعر المعورض ، لذلك يكون الشكل الشعري المعورض في إدراكهم نقطة الشروع لفهم هذا الفن وخصائصه ، وإن حاولا الثورة والخروج من نسقيته ، ولا تزال الأشكال الحديثة تعاني قلقاً ثقافياً بسبب المركزية التي يتمتع بها الشعر العمودي في الوعي الأدبي العربي قديماً وحديثاً . وربما ينفرد الشعر العربي من دون الشعر الغربي بهذه الخصوصية بسبب ثبات المقولات الثقافية التراثية في البلاد العربية ، ولا يزال العرق العربي فاعلاً اجتماعياً وثقافياً لم يتعرض للاندثار أو الاندماج في أعراق أخرى ، ولم يستغنِ عن أداته اللسانية وموروثه في صياغة منجزاته المعرفية ، بينما نجد حدوث هذا التحول في الأدب الغربي الذي ابتدأ يونانياً ، ثم انتقل إلى الرومان ، وفي الحقب المتأخرة تنوع بتنوع اللغات الأوربية المحلية والأعراق المتنوعة[30].ومن المؤكد أن لثبات العرق واللغة والثقافة تأريخياً في مجتمع ما أثراً في فرض المقولات التراثية في المجالات كافة ، ويجعلها المرتكز العقلي للوعي والفكر في فهم قضايا الوجود الإنساني وظواهره مثل الأدب وبقية الفنون الأخرى .

ومع هذه المركز الثقافي للشكل الإيقاعي العمودي المهيمن على ذائقة التلقي للشعر إلا أنه تقبل ظاهرة الانفتاح على الآخر ، ولم يكن في حالة جمود وإنما استلهمها قديماً وحديثاً من دون تنازله عن شكله ومضمونه كما سنرصد ذلك في المبحث اللاحق ، ومن هنا يمثل إيقاع الشعر الملمح الأكثر بروزاً للراصد الثقافي من حيث الثبات والتحول والتجديد وهذا ما التفت إليه أيضاً الدكتور شكري الطوانسي في قوله :(وعلى هذا يصبح الإيقاع واحداً من أبرز العناصر الشعرية التي تعكس تغيراً في نسق القيم في تأريخ الثقافات والمجتمعات ، فلكل لحظة تأريخية قيمها الايديولوجية والفنية أو الجمالية المميزة لها عن غيرها من اللحظات ، والإيقاع من بين أوضح القيم الجمالية التي تحمل المثل العليا لكل لحضة أو مرحلة)[31]. وانطلاقاً من التصورات التي أطلقت في هذا المبحث سيختص البحث باستقراء الترابط الوثيق ما بين إيقاع الشعر العربي وصلته بالجانب السوسيوثقافي ومؤثراته ، وما يفرضه هذا المكون من سمات تميز هويته الأدبية ، وبالعكس من ذلك سنستقرئ أثر الظواهر السوسيوثقافية على هذا المكون ومدى تعارضه أو تحاوره ثقافياً معها ورصد ذلك في تأريخ الشعر العربي .

المبحث الثاني : إيقاع الشعر العربي قراءة سوسيوثقافية

– هيمنة الشكل العروضي بين الحوار والقطيعة لدى المتقدمين

مرَّ بنا سابقاً أن الأدب عامةً ما هو إلا صورة لسانية مقننة جمالياً للكون الثقافي المهيمن على بيئته ومجتمعه، وهذه حقيقة قد أصبحت من المسلمات الرئيسة لدى النقاد والدارسين المهتمين بالصلة بين الأثر الأدبي والظاهرة الثقافية والاجتماعية[32]، ولذلك يغدو النص بالدرجة الكبرى إيقونة ثقافية تحمل من حيث البنية والدلالة كل المحمولات الثقافية المرتبطة بالوجود الاجتماعي لمجتمع ما وتكوينه ،وكل دلالات التراكم التأريخي التي تؤكدها صلة الأدب بمجتمعه عبر الحقب التأريخية المتعاقبة ، وكل الأحداث والمؤثرات الخارجية والتحولات في بنيته التحتية والفوقية التي تتجلى في فضاء النص الأدبي من خلال مبدأ الانعكاس كما يشير إلى ذلك سيد البحراوي :(نظرية الانعكاس التي ترى في الأدب انعكاساً للمجتمع أيا كان مفهوم المجتمع ، يتأثر به ويؤثر فيه ، ونظرية أخرى حديثة يمكن أن نسميها نظرية الكمون التي ترى أن العلاقة بين الأدب والمجتمع ليست فقط على مستوى الوظيفة التي يقوم بها الأدب ، وإنما أساساً على مستوى الماهية ، أي أن الأدب ليس جزءاً أو كياناً مستقلاً عن المجتمع)[33]، وهاتان النظريتان أي الانعكاس والكمون لا تختلفان كثيراً عن الرؤية التي تبناها يوري لوتمان ، وهي تؤكدهما من حيث المفهوم لكنها توسع مجال هذه الصلة لتقرن الظاهرة الاجتماعية بالظاهرة الثقافية ، وفي إطار هذه الرؤية يتعدى النص العلاقة الرابطة بين قطبي التواصل المنشئ والمتلقي ليكون قادراً على توليد شبكة من النصوص الموازية ثقافياً ترتبط بالسياق الخارجي الذي يحيط بالنص ومنتجه ، ويكون النص بكل مكوناته شبكة علاماتية للإحالة إليها[34] ، ورؤية لوتمان وإن كانت مشبعة بالربط بين النص وسيمياء الثقافة والمجتمع ، إلا أنها في الوقت ذاته تقوّم النص بوصفه بنية لسانية يوشي خطابها باستلهام الوعي الفردي لمنتجها الأنساق الثقافية المهيمنة على ثقافة الوعي الاجتماعي في بيئة ما .

وانطلاقاً من هذه التصورات يكون إيقاع الشعر – كما أسلفنا سابقاً – من أبرز المكونات الفنية اتصالاً بالسنن الثقافية لكونه يتصل بالكيفية التي استساغها الذوق الاجتماعي في تجنيس هذا الفن بحدود شكلية تمثل استجابته حسياً ونفسياً لنمط مخصوص من الترنيمات والتوقيعات التي لا تفترق عن مدى الاستجابة ذاتها التي مال إليها الذوق المذكور في تحديد الشكل الإيقاعي وأنغامه ومقاماته الموسيقية مثلما نلمس ذلك في إدراك النقاد العرب المتقدمين لحقيقة الترابط بين إيقاع الشعر وفن الموسيقى إلى الحد الذي جعلهم ينظرون إلى الشعر بسبب نظامه الإيقاعي المنضبط كماً وزمناً بأنه نتيجة متحصلة من الإنشاد الصوتي وتزامنه مع الإيقاعات الموسيقية التي تتبع طريقتهم في الغناء والألحان[35] ، وبسبب ذلك أيضاً عُدَّ علم العروض امتداداً طبيعياً لعلم الإيقاع الموسيقي[36]، ولذلك فإن بنية الشكل الإيقاعي في الشعر العربي تمثل إيقونة ثقافية مهيمنة في الوعي الجمعي العربي ، لكون هذا الشكل هو جزء من المقولات التراثية التي أضحت بنية راكزة في اللاوعي الثقافي العربي عبر مراحله التأريخية ، يستلهم قوته بفعل الهيمنة الثقافية على الوعي واللاوعي الأدبي مثلما نستوحي في ذلك إشارة

كرامشي إلى مثل هذا النمط من الهيمنة في قوة التأثير الثقافي على المجتمع ، والذي يتمتع بالسيطرة على الفكر والمعرفة والوعي وتأطيرهن بمقولاته وتوجيههن بحركته التأريخية[37]، ولكون أغلب المقولات المركزية للتراث العربي قد أنتجت في عصر نقاء الهوية الثقافية العربية الذي يمثله عصر ما قبل الإسلام ،هذا العصر الذي اتصف بعدم الاختلاط بالشعوب القريبة والبعيدة ، وبأن إنتاج المعرفة عامةً ، و المعرفة الأدبية لا سيما الشعر خاصة قد كان شفاهياً أنتجته الذات العربية النقية عرقاً ولغةً ووعياً ، واتصف بالقبول الثقافي بين الأوساط الجماهيرية لكونه يستجيب مع ذائقة هذه الذات ونزعتها التفكيرية والنفسية وميلها الفني ، لذا أصبح هذا الإنتاج متناً ثقافياً حاكماً مترسخاً في الوعي والفكر والثقافة ، وارتقى ليكون معلماً من المعالم الأساسية التي تميز التشكيل الكلي لهويتهم ، وهذا يعطي انطباعاً للقارئ عن مدى الترابط الوثيق في تشكيل الهوية الثقافية العربية بين ثنائيات التأريخي /الثقافي ، العرقي/ الثقافي ، الشفاهي / الثقافي . ولا شك في أن هذه الثنائيات قد كانت حدوداً مفاهيمية قارة في تشكيل المتن الثقافي العربي حتى أيامنا المعاصرة على الرغم من وجود تحديات ثقافية مجددة ومتقاطعة مع هذا المتن المهيمن .

وعلى هذا الأساس فإن إيقاع قصيدة العمود بتعدد أنماط أوزانه ، وما يتفرع منها ما هو إلا رمز ثقافي يحيل إلى مدلولاته الاجتماعية الأصيلة من حيث نقاء العصر والعرق والبيئة والذوق وإنتاج الشكل وهذه السمة هي التي منحته أن يكون مقولة تراثية راسخة في هوية الأدب والثقافة العربية ، ويعزز هذا التصور إن التداول الشفاهي لفن الشعر مبدعاً ومتلقياً قد فرّق التأريخ الإيقاعي لإيقاعات الشعر العربي عن تأريخه العروضي ، فالتأريخ الإيقاعي بدأ فيه الشعر ظاهرة فنية محضة تنبع من أصالة هذا المجتمع ، أدركه الشاعر والمتلقي بوصفه ظاهرة لغوية منظمة ومنسقة على نحو جمالي متفرد ، ولذلك خالطت حواسهما وأحاسيسهما وإدراكهما على نحو بالغ ، من دون أن تكون معرفة هذه الإيقاعات نابعة عن قواعد أو أنظمة مقننة مقعدة ، وإنما بدأت بممارسات شعبية جماعية جماهيرية مقترنة بمظاهر حياتية مألوفة مقترنة بالنزعات الوجدانية وبالعمل طوراً وبالسفر والمناسبات الدينية طوراً آخر ، ودليل ذلك ظاهرة الحداء وهي طريقة إنشادية نظمت نصوصها في بحر الرجز[38]، يستخدمها الحداة للترويح عن نفوسهم مشاق السفر ولتحفيز الإبل على المسير ، كذلك الأمر مع ظاهرة النصب وغيرها[39]، وتمثل ظاهرة الرجز والقصيد التي أدركها الوعي الأدبي في العصور التي سبقت ظهور علم العروض أدل الشواهد على التأريخ الشفاهي لإيقاعات الشعر العربي وهي ظاهرة تعزز هيمنة الشكل العمودي للشعر العربي وتنازعه بين الشعر الرسمي والشعر الشعبي في تلك الحقب . و قد ألمحت سابقاً في كتاب (النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري)[40]، وفي أكثر من بحث [41]، إلى التفات النقاد المتقدمين إلى إدراك العرب في الجاهلية لأنماط المكون الإيقاعي في بناء الشعر ووضعهم حدوداً فنية ونقدية للتفريق بين الشعر الرسمي المتمثل بالقصيد ، والشكل الشعبي للشعر وهو ما تمثل بمصطلح الرجز، والأبرز في استذكار هذه الظاهرة في هذا الموضع من الدراسة أن الأنموذج الفني الذي شيّد العتبة الفنية لتحول الشعر من سمته الشعبية إلى الطور الرسمي ،وهو شعر امرئ القيس كما يذكر ذلك الجاحظ بمقولته الشهيرة :(

أما الشعر فحديث الميلاد صغير السن أول من نهج سبيله وسهل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر ومهلهل بن ربيعة)[42] ، وعلى هذا القياس عُدَّ هذا الأنموذج الفحل الثقافي – على حد وصف الدكتور عبد الله الغذامي [43]– المهيمن في رسم الحدود الفنية والنقدية للشكل الشعري ومضمونه في المعرفة الأدبية التراثية ، والذي لا تزال أصداؤه مهيمنة في الذاكرة الأدبية والثقافية المعاصرة.

وبسبب هيمنة هذا الأنموذج فقد أقصى الأشكال الإيقاعية الأخرى ، وركن إبداعها ضمن خانة الأدبيات الشعبية ، بل نلمس أن قوالب إيقاعية قد كان بعض الشعراء الجاهليين ينظمون فيها على شاكلة البحور التي استقر عليها علم العروض الخليلي قد شملها هذا القمع الثقافي ليدخلها في نظام التبعية الإيقاعية لبحور لا تشبهها إيقاعياً ، وإنما تتماثل معها في التصورات النظرية من حيث شكل التفعيلات التي وصفّها الخليل ، مثلما حدث ذلك مع معلقة عبيد بن الأبرص التي مطلعها [44]:

أَقْفَرَ مِـنْ أَهْلِــهِ ملْحوبُ فالقَطَبِيّــاتُ فالذنــوبُ

التقطيع :

أَقْفر من	أَهْلهي	ملْحوْبو	فلْقطبيْ	يا تفلْ	ذنوبو
– ب ب –	– ب –	– – –	– ب ب –	– ب –	ب – –
مستعلن	فاعلن	مستفعل	مستعلن	فاعلن	متفعل
مطوية		مقطوعة	مطوية		مخبون مقطوع

إذ ركن وزنها الذي نراه مستقلاً في أصله الإيقاعي عن تصور علم العروض الذي صنفه في أنماط البحر البسيط في إطار ما اصطلح عليه بمجزوء البحر البسيط ، ولم ترتضَ التجوزات الإيقاعية التي ربما كانت مجازةً في عصر الشاعر الذي كان معاصراً لامرئ القيس [45]، إلى خانة الشذوذ العروضي والمؤاخذة النقدية ما دفع قدامة بن جعفر وهو من نقاد القرن الرابع الهجري أن يسم الشكل الإيقاعي لهذه القصيدة بالتخلع[46]،ومن ثم انسحب هذا الوصف الذي خصت به قصيدة عبيد تحديداً ليكون توصيفاً عروضياً للصيغة المجردة لهذا الوزن الذي استقرعند أغلب العروضيين بـ(مخلع البسيط)[47]، وإن لم يعمد الشعراء الذين ينظمون فيه إلى الإفراط في التزحيف كما عاب ذلك قدامة على الشاعر المذكور ، علماً بأنَّ أغلب الأنماط المتفرعة من مجزوء البحر البسيط مستلة نماذجها من القصيدة ذاتها .

والذي يهمنا من هذا الشاهد هو استقراء مسوغات الهيمنة الثقافية للشكل الإيقاعي للقصيدة العمودية على ذائقة المنشئ والمتلقي في الحقب التي تلت عصر ما قبل الإسلام ، لكونها نبعت بالدرجة الأولى من الأحضان الشعبية للمجتمع ثم ارتقت إلى صيغة الأدب الرسمي منذ عصر امرئ القيس ، مع إيماننا المطلق بأن القوالب

الإيقاعية للشكل المذكور قد أنتجت بحقب أسبق بكثير من عصر الشاعر المذكور ، إلا إن مسيرتها نحو النضج والاكتمال والانتظام قد استقرت في حقبة قريبة من عصره ، ولكون تداول الشعر قد كان شفاهياً بصورة تعزز علاقته الوطيدة بأذهان الجماهير والقرب من روحها وذاكرتها التي استعانت بها لانعدام التوثيق والكتابة ، ولكون المشافهة صورة من اعتزاز الذات العربية بهويتها ومشهداً من مشاهد الاقتدار الذاتي لدى الأديب وأداةً من أدوات القول التي تثبت حضور الذات وكينونتها قبالة الآخر ، ومن ثم لكون امرئ القيس نقي العرق واللغة والهوية وإيقونة اجتماعية من حيث انحداره من أسرة ملكية ، وصدور آراء من الرموز الكبيرة للدين الإسلامي بتفضيله مثلما قال فيه رسول الله (ص) :(هذا رجل شريف في دنياه مذكور فيها ، منسي في أخراه مذموم فيها يأتي يوم القيامة وفي يديه لواء الشعراء)[48] ،ومن ثم تفضيل الخلفاء والصحابة له مثلما قال عنه أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع) :(وإن يكن الفضل أحد أفضلهم، فالذي لم يقل رغبة ولا رهبة امرؤ القيس بن حجر ، فإنه كان أصلحهم بادرة ،وأجودهم نادرة)[49]، ولكون معانيه وتوجهاته في الشعر قد لبّت كل نزعات الذكورة البدوية في موضوع المرأة ومشهد الحرب والفروسية ، لذا شيّد أنموذجه الشعري عتبة فنية للشكل الرسمي للشعر ، علماً بأنَّ هناك شعراء قد عاصروه وعرفوا بتمكنهم من الأداة الشعرية كأبي دؤاد الأيادي وعبيد بن الأبرص وعدي بن زيد العبادي والتوأم اليشكري وعلقمة الفحل وغيرهم [50] ، وهذا بالتأكيد لا يلغي المزايا الكبيرة للاقتدار الفني الذي انفرد به هذا الشاعر عن أقرانه ، من حيث تفرده بتطويل القصائد ، وابتكار المعاني التي لم يسبقه إليها أحد من الشعراء، وكثرة شعره . ولكن تشييد هوية الشكل الفني الرسمي وإقرانها بهذا الشاعر الكبير قد استبطنت تأثيراً مؤدلجاً بالتعصب القومي ، والاعتزاز بالهوية العربية ذات الطابع البدوي لا سيما أن هذا التشييد قد حصل في الحقبة الكتابية التي دوّن فيها النقد منذ القرن الثالث الهجري، وهي حقبة شهدت قلقاً ثقافياً بالنسبة لهذه الهوية بسبب الاختلاط الكبير بين العرب والأمم الأخرى ، وبدأت المعرفة العربية تدون بأقلام المبدعين من غير العرب وفكرهم ، لذلك كان من المتوقع أن يُفْرض الموروث الشفاهي مرتكزاً أو بنية ثقافية في توجيه رؤية النقد وذوقه حفاظاً على أصالتها ، ولذلك كانت القدسية التي منحت لامرئ القيس في الحقبة الكتابية للنقد من حيث هالتها المتوهجة أعلى مستوى من الحقبة الشفاهية ، ودليل ذلك نلمسه في أن هذا الأنموذج خضع للموازنة والاختبار والتحدي في عصره ، مثلما نجد ذلك في حكومة أم جندب الطائية زوج امرئ القيس بينه وبين علقمة بن عبدة الذي لقب بعلقمة الفحل بعد غلبته عليه في التحكيم[51] ، ولذهاب الذوق الأدبي في بعض الأحيان إلى تفضيل غيره مثل تفضيل الخليفة عمر بن الخطاب (رض) لزهير بن أبي سلمى[52]، أو في اختلاف الناس في تفضيل الأعشى وزهير بن أبي سلمى عليه وتدخل أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع) في فض هذه الخصومة ونصرته فيها[53] ، أذن كانت المؤسسة النقدية هي الفاعل الثقافي في صنع هذه الإيقونة مستفيدة من ذاكرة الموروث الأدبي ، ومن انمياز طبقته الاجتماعية في تفضيلها ونمذجة الشكل الشعري بأنموذجها ، على الرغم من أن هذه الإيقونة لم تكن مسؤولة عن إنتاج الأشكال الإيقاعية أو استيفائها جميعاً في نتاجها الشعري ، مثلما نجد في شعره اختفاء البحر الخفيف والهزج وأشكال المجزوءات المألوفة في شعر الجاهليين كمجزوء الكامل والرمل والرجز [54] .

إنَّ الهيمنة الثقافية للشكل الإيقاعي الذي تحدثنا عنه آنفاً لم تلتزم حالة الجمود إزاء التطورات التي يحدثها عامل التقدم الزمني وتطور الحياة وأساليبها ، ولم يجعل الهوية الثقافية للأدب وللشعر خاصة في حالة انغلاق على الأنموذج الأول ، وإنما شهدت حالة من الانفتاح الذي وسّع أفقها لتقبل تحديثات جديدة في الشكل الإيقاعي لاسيما أن أغلب هذه المستحدثات في الشكل المذكور قد ابتكرت في حقب تلت ظهور الإسلام ، فبغض النظر عن الأثر الذي خلفته الظاهرة الإسلامية في مضمون الشعر ولغته ومعانيه ،فإن تشجيع الإسلام على الحياة المدنية ومجافاة البيئة البدوية وقيمها السلبية وتطور الحواضر المدنية مثل مكة والمدينة والبصرة والكوفة ودمشق وفي بلاد الفسطاط ، أسهم ذلك في اتصال الذائقة الشعرية بالذوق المدني الذي يميل إلى الرقة ،إذا ما وضعنا في الحسبان تطور فن الغناء لاسيما في العصر الأموي ، وتعمق صلته بالشعر[55]، لذا حدثت استجابة حسية لهذه المؤثرات ولذلك بدأ ذوق الشعراء يستجيب لها ، ويميل إلى تحديث قوالبه الإيقاعية منذ أواسط العصر الأموي ونهاياته ، فأنتج حزمة من البحور التي لم تكن معروفة لدى الجاهليين كالمجتث والمقتضب والمضارع والمتدارك ، وتقبلها الذوق الأدبي نظراً إلى كونها من منتجات البيئة العربية ، ومن نتاج شعرائها الذين تلبسوا بهويتها الثقافية سكناً ولغةً ووعياً وإن كان بعض الشعراء على قلتهم مثل بشار بن برد من جاليات غير عربية[56]، فبمقدارما كانت السلطة السياسية مسؤولة عن حالة ترشيح الثقافة العربية وتنقيتها من الشوائب الدخيلة عليها ، كانت النخبة الأدبية والذوق الأدبي العام متزمتاً أيضاً في رفض المستحدثات الوافدة من خارج البيئة العربية ، ولذلك كان لسلوك الدولة الأموية المتعصب للعرق العربي وثقافته من جهة[57]، وللرقابة الثقافية التي مارسها المجتمع بقيادة النخبة الأدبية أثر في توجيه مسالك الحوار الثقافي مع مجريات التطور الحضاري شريطة ألا يخل هذا الحوار بمتون الثقافة الأصيلة ، وبخلاف ذلك يتخذ مواقف متصلبة إذا ما شكّل الحوار المعارض إحداث قطيعة ثقافية تهدد نقاء الهوية ،وإن كانت من قبيل التطور الحضاري . والذي يؤكد هذا التصور إن استقراء الخليل بن أحمد لبحور الشعر لم يكن بابه مفتوحاً على مصراعيه ، وإنما ارتكز على المسموع من شعر العرب وقايس على تواتره في النظم ابتداءً من عصر ما قبل الإسلام حتى نهاية العصر الأموي ، وكان حريصاً على أن يثبت القوالب الإيقاعية التي نظم فيها شعراء العرب الصليبة ، ، وليس أدل على ذلك مما ذكره الدماميني(ت 827 هـ) :(وأما الشعر فقال الخليل هو ما وافق أوزان العرب ومقتضاه أنه لا يسمى شعراً ما خرج عن أوزانهم ، بل وألا تكون أوزان العرب نفسها شعراً إذا الموافق للشيء غيره ، فلو دخلت أوزان العرب فيه لزم مغايرة الشيء لنفسه ، وهو باطل وبعضهم عرفه بأنه الكلام الموزون المقصود به الوزن المرتبط لمعنى وقافية)[58]، ويقول أبو الحسن العروضي (ت 342 هـ) في حديثه في باب (الاحتجاج للعروض والرد على من خالف أبنية العرب) :(أما من ادعى أنَّ أوزان الشعر أكثر من هذه التي ذكرها الخليل فيقال له : من أين صح ذلك ؟ أمن جهة رواية وقعت إليك ، أم من ظن ظننته؟ فليس بالظن يبطل اليقين ، ولا بالشكوك تفسد البراهين ، وإن كان ذلك من جهة رواية فما أحسبك تعثر الخليل في الرواية ، ولا تتقدمه في الدراية إذ كان الرجل قد ظهر علمه وبراعته ما قد بان به فضله عند العامة والخاصة من أهل العلم والنباهة والفضل والرياسة)[59]، و يقول:(وإذا تتبعت الأشعار التي نقلتها الرواة عن العرب الفصحاء لم تخرج عن الأوزان التي ذكرها الخليل

ويشهد بعضها لبعض ، فكيف يمكن أن تكون الأوزان أكثر من هذه وقد حُدّتْ وجمعت وأخذ فيها بالوثيقة ولم يترك لطاعن أو متكلم ولا لشغب مغمر)[60] ، وهذه النصوص الثلاثة تتحدث جميعها عن قضية رئيسة تتمثل في أن البحور التي أحصاها الخليل هي الشكل الإيقاعي المهيمن في نظم الشعر في حقبته وما سبقها من حقب زمنية ، فاقترن فيها البعد الأدبي بالبعد السوسيوثقافي في تشخيص هوية الشعر العربي ، وبذلك جبلت قرائح الشعراء وأذواق متلقي الشعر على التعامل معها حسياً إرسالاً واستقبالاً ، حتى عاد فهم الشعر وإدراك بنائه لا يستقيم إلا بتداول هذه الأنماط فيه ، وإن صحَّ نظم كلام غير العرب فيه فهو لا يكون شعراً ، لأن هؤلاء الدارسين يقتربون بأفكارهم من التصور الذي يذهب إلى أنَّ الشعر محمول ثقافي مقيد بالبعد التأريخي الذي أنتج بناءه ولغته وصيّره إيقونة مميزة لهويته الاجتماعية ، وأنَّ أي خدش لدعائمه الشكلية يعدّ هدماً ثقافياً لصورته المتداولة في وعي المتلقي العربي ، كما تؤكد هذه النصوص أن الأرث الشفاهي للشكل الإيقاعي لقصيدة العمود فرض نفسه بنية ثقافية راكزة في رؤية الخليل لكونه محكوماً بالحتمية الثقافية التأريخية لتداول هذا الشكل لدى ذائقة الشعراء ، ولكونه موروثاً عن متقدمهم النقي هويةً ، ونظراً إلى كونه غدا سلطة نسقية فرضها التراث المعرفي إجمالاً عليهم ، وأن قوانينه الفنية نابعة من صميم لغتهم المتداولة واستجابة ملكاتهم النفسية والحسية لأنماطه ، بما جعله غريزة منغمسة في طبائعهم ، وإدراكاً فطرياً لكونه الأنموذج الجمالي الذي يجمع ما بين التجلي المادي للنص وما بين اللذة والاستجابة النفسية التي نسقها التراث في وعيهم .

وهكذا تستمر هذه السلطة النسقية في هيمنتها الثقافية على إدراك العروضيين بعد حقبة الخليل ، كما نلمس ذلك لدى أبي الفتح ابن جني (ت392 هـ) حينما يحدثنا بالرؤية ذاتها في قوله :(اعلم أن العروض ميزان شعر العرب وبه يعرف صحيحه من مكسوره ، فما وافق أشعار العرب في عدة الحروف الساكن والمتحرك سمي شعراً ، وما خالفه فيما ذكرناه فليس شعراً ، وإن قام ذلك وزناً في طباع أحد لم يحفل به حتى يكون على ماذكرناه)[61]،إذ نلحظ بجلاء متابعة ابن جني لسابقيه في السير ضمن النسق المدرسي الذي تحكم به البعد السوسيوثقافي في عدم الخروج عن التراث الشعري والمحافظة على قوالبه ، لاسيما أن المقولات التي استعرضت كلها قد ركزت على دال هوياتي جمعي متمثلاً بلفظ (العرب) من دون استخدام لفظ (الشاعر أو الشعراء) بما يحيل إلى ربط العروضيين بين بنية الشعر وبعدها السوسيوثقافي .

وعلى الرغم من دعوة بعض العروضيين إلى تقويض هذا التأثير النسقي المهيمن للأوزان الخليلية من خلال إمكانية إدراج أنماط وزنية مستحدثة جراء الانفتاح الثقافي على الأمم الأخرى كما تحيل إلى ذلك مقولة الزمخشري :(ثم إنَّ من تعاطى التصنيف في العروض من أهل هذا المذهب فليس غرضه الذي يؤمّه أن يحصر الأوزان التي إذا بني الشعر على غيرها لم يكن شعراً عربياً ، وأنَّ ما يرجع إلى حديث الوزن مقصور على هذه البحور الستة عشر لا يتجاوزها ، إنما الغرض حصر الأوزان التي قالت العرب عليها أشعارها ، فليس تجاوز مقولاتها بمحضور في القياس على ما ذكرت ، فالحاصل أن الشعر العربي من حيث هو عربي يفتقر قائله إلى أن يطأ أعقاب العرب فيه فيما يصير به عربياً وهو اللفظ فقط لأنهم هم المختصون به فوجب تلقيه

من قبلهم ، فأما أخواته البواقي فلا اختصاص لهم بها البتة لتشارك العرب والعجم فيها)[62]، فاستنطاق هذه المقولة يضعنا إزاء أبعاد عدة ، منها أنَّ عصر الزمخشري قد شهد حالة من الهجنة الثقافية بسبب اختلاط المجتمع العربي اختلاطاً شديداً بالجنسيات الأخرى مجاورةً ومصاهرةً وتعايشاً و معرفةً ، لذلك كان موضوع الشعر من الموضوعات التي شهدت تحدياً ثقافياً كبيراً ، لأنَّ هذا الفن لم يعد تداوله مقصوراً على الذات العربية فحسب ، وإنما أخذت ملكات المولدين من الشعراء ومن ذوي الأصول غير العربية تقوى على الطبع في النظم فيه وفي أوزانه ، ولم تكن قرائحهم قد نشطت فقط في انجبال ملكاتهم على السماع النقي المقتصر على البحور العربية الأصيلة ،لذلك كانت لها القابلية في الاستجابة لتحديث نظمها في أوزان من غير العرب ، مثلما نلمس ذلك في أشكال شعرية موزونة كالموشحات والدوبيت والقوما والمواليا والزجل والبند ، إذ لم تصنف بكونها أشكالاً شعرية مندرجة في الهوية الأدبية العربية بسبب تعارضها ثقافياً مع النسق الثقافي المهيمن للقصيدة العمودية وهو الشكل الراكز في التراث الأدبي العربي ،وهذه الإشكالية الثقافية لم تقتصر على المنظور العروضي فحسب ، وإنما انسحبت أيضاً إلى وعي النقد الأدبي في هذه الحقبة ، إذ لم يتقبلها على أنها أشكال شعرية منضوية ضمن نظرية الشعر العربي ، وإنما جعلها أشكالاً ثانوية أدنى إلى أدبيات الطبقات الشعبية والمحلية ، والتي تقترن اقتراناً كبيراً بلوازم فن الغناء ، ولم تصنف إلا بثيمة ثقافية تحيل إلى ما ذكرناه على أنها (فنون شعرية مستحدثة) ، ولم يذكرها جمهور العروضيين على حد علمنا لا من قريب ولا بعيد باستثناء المحدثين ، فقد تطرق بعضهم لذكرها استعرضاً لنمطها وتأريخها مقرنة بالإشارة إلى خروجها عن عروض الشعر العربي ، أو بما جرى على ألسنة العوام من الناس[63]، وهذا الأمر لا يقف عند عتبة الفنون الشعرية المذكورة ، وإنما ينسحب أيضاً إلى الأشكال المولدة من دوائر الخليل التي صنفت تحت مصطلح (البحور المهملة)[64] ، فهي في حقيقتها نتاج رؤية نظرية افتراضية لما يتولد عن اشتقاق أنماط وزنية تعد فضلة من بعد توليد البحور المألوفة في الشعرالعربي ، وهي لا أساس لها ضمن قاعدة السماع التي اعتمدها الخليل في إحصاء البحور التي نظم فيها الشعراء العرب ، فضلاً عن كونها غير متقبلة حسياً لدى الشعراء والجمهور بسبب نظامها، ولعدم ألفتها أو انبعاث النفوس مع وقعها الحسي المستغرب الذي لم يكن محوراً راكزاً في التراث الأدبي لدى العرب ، وهذا سبب إهمال أغلب العروضيين المتقدمين لها ،وإقرانها بمحمول ثقافي يحيل إلى هامشيتها في الشكل الأدبي الرسمي آنذاك من حيث إقران النظم فيها بالشعراء المولدين هذا المصطلح الذي يحيل إلى الهجنة الثقافية بكل معطياتها ، سواءً أكان ذلك عن طريق انعدام نقاء العرق أم الثقافة أم العصر ، فكونهم من أصول غير عربية من حيث الأب أو الأم ، وفي بيئات غير عربية ، وفي زمن متأخر غابت فيه الحدود الفاصلة بين الثقافة البدوية والثقافات الوافدة من خارج بلاد العرب ، لأجل ذا قرنها المتقدمون بهذه الفئة من الشعراء إشارة منهم إلى كون هذه الأشكال المعدولة عن صيغتها النظرية في دوائر البحور لا تمثل أصالة الشكل الإيقاعي للشعر العربي ، ولا تمت بصلة للذوق الفني الذي يحكم بتأثيره استجابة المنشئ والمتلقي في آن واحد ، على الرغم من أخذنا في الحسبان أن بعض الشعراء الذين نظموا فيها قصدوا التلويح من خلالها ببراعتهم وخبرتهم العروضية ، يقول الدماميني في معرض حديثه عما يتولد من دائرة المختلف :(ويخرج من هذه الدوائر بحران مهملان ، أحدهما

وزنه مفاعيلن فعولن أربع مرات ،عكس الطويل ويسميه بعضهم المستطيل ، وحكي عن الخليل أن العرب لم تستعمله ، وأن السبب في إهماله ما يلزم عليه من وقوع سببين بين وتدين في أوله فلا يمكن زحافهما ... وقد نظم المولدون على هذا الوزن المهمل)[65]، ويقول أبو علاء الصبان في الإشارة إلى كون المولدين هم من تداولوا النظم في البحور المهملة التي لم يدرجها الخليل في منظومة العروض العربي:(واعلم أن الدائرة الأولى المسماة بدائرة المختلف تشتمل أيضاً على بحرين مهملين أحدهما وزنه مفاعيلن فعولن أربع مرات عكس الطويل،ويقال له المستطيل والوسيط كقول بعض المولدين ...)[66]، فهاتان المقولتان كلتاهما تؤكدان المركز الثقافي والنسق المهيمن للشكل الإيقاعي الذي قولبه الخليل بمعاييره العروضية اعتماداً على السماع وليس الابتداع والافتراض، لكونه يمثل نتاج الذات العربية التي يلتف حولها المركز المذكور ويكتسب الفن الشعري آنذاك أصالته وشرعيته ، ويجعل الأشكال الأخرى –وإن ولدت من منظومته – فضلاً عن الأشكال المستجلبة من التأثر بالثقافات الوافدة هامشاً ثقافياً منصبغاً بالأدب الشعبي ، وبالصبغة المحلية التي لا ترقى لتمثيل الثقافة الأدبية في المجتمع العربي ، فالمقر عروضياً من أوزان الشعر هو انعكاس الثقافة الرسمية والعربية ومكتنز لمعالم النقاء والأصالة في تشكيل التراث الأدبي ، بينما تكون الأشكال غير المقرة عروضياً لصيقة بالفنون الشعبية المحلية ، وبمعالم الهجنة والعجمة التي لاتمثل إلا مرحلتها وقصور مستواها في تمثيل هوية التراث حتى لو كانت هذا الأشكال جزءً من تجريب الشعراء لتطوير الأوزان أو ضجرهم فنياً من رتابتها أو مقاومتهم ثقافياً للصدى البدوي الذي تحمله، والذي يمارس قمعه وتهميشه لأذواقهم ، أو لكونه يمثل ثقافة المنتصر على هويتهم ولغتهم وانتماءاتهم .

وعوداً إلى مقولة الزمخشري السابقة وأبعادها ، فإننا نلمس تأثير ثقافته البلاغية على آرائه تأثيراً بالغاً ، فقد حاول الفصل وظيفياً بين لغة الشعر وبنائه العروضي مصوراً إيقاع الشعر قالباً مجوفاً من الممكن ملؤه بأي محتوى لساني ، متناسياً أنَّ اللغة هي الرحم المولد لهذا الإيقاع ، ومنه استل مزاياه ، وأن الإيقاع في أصله ظاهرة لغوية صوتية تطورت بفعل التخصص والتنظيم ومشاكلة علم الموسيقى . لذا قاده هذا الأمر إلى القول بمرادفة إدراك الوزن ذهنياً مع التصور البلاغي الذي يقرّ باشتراك البشر جميعاً بإدراك المعاني في الأذهان ، وأن الاختلاف قائم في الشكل اللغوي لا في الشكل العروضي ، وكأنه يطور تصور الجاحظ لقضية اللفظ والمعنى من حيث أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها جميع البشر[67]، بأن يجعل الأوزان مطروحة في الطريق أيضاً يتشارك العرب بها مع غيرهم ، وهذا ما أنكره الجاحظ ورأى امتناعه وعدم تحققه من خلال حديثه عن استحالة ترجمة الشعر العربي إلى غيره من اللغات ، واصطدامه بالأنظمة الصوتية المختلفة عنه لكونه يدرك العلاقة الوشيجة بين المكون العروضي واللغوي دالاً على ذلك بقوله :(ولو حولت حكمة العرب لذهب ذلك المعجز الذي هو الوزن ، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم)[68] ، ويقول مشيراً إلى الترابط الوثيق بين طبيعة النظام الصوتي والعروضي في الشعر العربي :(والدليل على أن العرب أنطق وأن لغتها أوسع وأن لفظها أدل وأن تقسيم كلامها أكثر ... وكيف

صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة فتضع موزوناً على موزون ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزوناً على غير موزون)[69].

وبناءً على ذلك فلا يمكن أن يكون رأي الزمخشري سوى افتراض نظري لتوظيف أوزان الشعر العربي في لغات أخرى أو بالعكس من ذلك ،ولا نظن أنه تجاهل عمقها في ذاكرة المتلقي العربي وبعدها التأريخي الذي شعّب علاقتها به من الحيز الأدبي إلى معلم من معالم هويته الثقافية , وعلى الرغم من محاولته لردم الهوة بين القديم والجديد في الشعر ، ودفع جهود المحدثين والمولدين في حقبته إلى تطوير قوالب الإيقاع الشعري والشكل الفني فيه ، إلا أنه لا يستطيع أن يخرج من قماط نسقية الشكل العروضي ، لذا يلمس المطلع على جهوده العروضية في (القسطاس) عدم ذكره أو اقتراحه أو تنويهه عن نمط إيقاعي في الشعر من قبيل التجديد أو التطوير ، وإنما أنساق مع منهج العروضيين السابقين له في الالتزام حصراً بالقوالب المألوفة في عروض الشعر العربي وما نتج افتراضاً من بحور مهملة في الدوائر العروضية التي صنفها الخليل رحمه الله .

وعلى الرغم من هذه الهيمنة الثقافية للنسق العروضي ، إلا أن الأشكال التي أشرنا إليها آنفاً كانت شكلاً من أشكال الحوار الثقافي في المحيط الأدبي ابتدعته ضرورات التلاقح الاجتماعي ما بين العرب وغيرهم من الجنسيات الأخرى ، فبغض النظر عن حالة التعارض القائمة بينها وبين الأدب الرسمي الذي يمثله الشكل التراثي بسبب علوقه بذاكرة التلقي على مر الأجيال الشعرية والحقب التأريخية ، فقد برزت ثنائيات جديدة مثل البداوة / المدينة ، الأنا / الآخر ، القديم / الجديد ، العربي / الأعجمي ، الأصالة / الهجنة ، واضطرب مركز هذه الثنائيات وهامشها أبان عصر بني العباس ، فعلى سبيل التمثيل إنّ الطور الذي كانت فيه البداوة في بادئ الأمر مركزاً في الثقافة العربية ، قد أصبحت بفعل ميل المجتمع إلى الحياة المدنية التي تكون فيها المدنية أكثر قرباً من مراكز القرارالسلطوي،والأكثر تخلصاً من النزعات القبلية التي تحجم الأحلاف والموالي والضعاف،فضلاً عن القرب من مراكز التجارة والمعرفة ومؤسساتها ، لذلك برز المظهر المدني منافساً ثقافياً للتأثير البدوي في الثقافة العربية ، فلا يمكن أن نتصور أن تكون المدن الكبرى التي تعد مقر السلطة الحاكمة ورأس المؤسسات الدينية والعلمية والتجارية قابعة في هامش الثقافة البدوية وتأثيرها ، ولا يمكن أن نتصور أنّ الحراك السياسي وتداعياته التي جعلت السلطة العربية ضامرة التأثير إزاء هيمنة قوى فارسية وتركية مثل البرامكة وآل نوبخت و البويهيين والسلاجقة والبختيارية والديلم على مقاليد الحكم في الحقبة العباسية من دون أن يكون لهذا التحول الخطير في الشأن السياسي تأثير على مجريات الثقافة العربية و هويتها ، ولا يمكن أيضاً أن نتصور أنَّ الشكل الأدبي عامة ، والشعري خاصة لم يشهد محاولات حثيثة لتحديثه استجابة لهذه المتغيرات الكبرى في محيطه الاجتماعي ، هذه المحاولات في حقيقتها ما هي إلا نمط من أنماط الحوار الثقافي الذي شهده ميدان الأدب العربي حاله في ذلك مثل كثير من المستحدثات التي طرأت على مشاهد عدة من مشاهد الحياة الاجتماعية والثقافية آنذاك . وعلى الرغم من أن مظهر الحوار كفيل بتحقيق فعل تواصلي ثقافي قائم على التأثر والتأثير بين الأطراف المتحاورة ، لكنّ الحدود الثقافية المهيمنة التي تفرضها أنساق راكزة تبقى وسائل

لفرض هيمنة الثقافة التراثية الأصيلة ، والتي تحل محل التمثيل الرسمي للهوية الاجتماعية الأصيلة التي تمثل العمق التأريخي لنشأة الأمة وأداتها اللسانية وذاكرتها التراثية مثلما يلّمح بول ريغور إلى هذه الحقيقة :(في تصوري لا يبدأ المشكل مع التأريخ ، بل مع الذاكرة التي تربطها بالتأريخ علاقات متصلة)[70]، وبالتأكيد إن الذاكرة التراثية بأدواتها المنقولة شفاهياً وكتابياً هي الفاعل السوسيوثقافي في توجيه وعي الأفراد نحو التنسق بها في التعامل مع المؤسسات التي تربطهم بوجودهم الاجتماعي وعلى راس ذلك الأدب .

وعلى ضوء ذلك كان الشكل الإيقاعي في الشعر العربي بوصفه المعلم الأجناسي من دون مكونات البناء الشعري الأكثر احتكاكاً مع مظهر التحاور الثقافي استجابة لمقتضياته الملحة بسبب الانفتاح الثقافي الذي شهدته البيئة العربية في الحقبة العباسية ، هذه الحقبة قد مثلت كما نرى العتبة الزمنية التي ابتدأ منها مشوار الحوار الثقافي يصوغ آثاره وحراكه في منطقة الشعر ، فعلى الرغم من القطيعة الثقافية التي احتدمت ما بين الشكل التقليدي والفنون الشعرية المستحدثة التي ألمحنا إليها سابقاً ، وجعلت الذوق الأدبي في حالة اضطراب ما بين محوري (الأدب الرسمي) الذي يمثله الشكل العمودي ، وبين (الأدب الشعبي المحلي) الذي تمثله الأنماط المستحدثة الخارجة عن قوالب العروض ، إلا إن هذه الألوان المحلية فرضت شكلها محوراً ثقافياً لذائقة نمط معين من التلقي آنذاك ، وإن كان نطاق تحاورها مع هذا النمط من التلقي لا يحلها بديلاً عن الشكل التقليدي ، ولذلك نجد تدخلها قد تماشى مع الحدود الرومانتيكية لدى المتلقي سواءً أكان ذلك في تمثيل تجاربه الفردية أم في خدمة ميله الترفيهي في الاستمتاع بفن الغناء الذي كان له الفضل أكثر من الأدب في تقديم هذه الأشكال المستحدثة حسياً لذائقة ذلك النمط من التلقي.وهذا لا يقطع بأن الشكل التقليدي للقصيدة العربية العمودية قد بقي في معزل عن الدخول في حوار ثقافي جديد مع متغيرات العصر ومتطلبات التلقي فيه ، والتي بدأت تمثل محور الضغط بسبب التحول في ذائقتها ومدنيتها وقلق هويتها بين الجديد والقديم ، والعصري والتراثي ، والثقافة المهيمنة والثقافة المقموعة ، وإنما استجاب هو الآخر لحوارية عصرية اقتضت جملة من المستحدثات في بنيته الإيقاعية ، سواءً أكان ذلك في توليد أنماط إيقاعية من صلب الأوزان المستخدمة فعلياً في النظم مما لم ينظم فيه المتقدمون ، مثل مجزوء المتقارب والمتدارك ومشطور السريع ومحدث البسيط [71]، أم في تعديل بنية القوالب الوزنية مسايرة لصورتها النظرية في الدائرة الخليلية ، مثلما نلمس ذلك في إتمام أبي الطيب المتنبي لإيقاع بحر الرمل التام من دون حذف عروضه وضربه في قصيدته التي مطلعها [72]:

إنّما بَدْرُ بنُ عمّارٍ سَحَابُ هَطِلٌ فِيْـهِ ثَـوَابٌ وعِقَـابُ

التقطيع :

إنْنما بدْ	ربْنعمْما	رنْ سحابو	هطلن فيـ	هي ثوابن	وعقابو
– ب ––	– ب ––	– ب ––	ب ب ––	– ب ––	ب ب ––
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن
			مخبونة		مخبون

وهذا ما أثار على الشاعر حفيظة النقاد والعروضيين لخروجه عن النسق الإيقاعي المألوف في الدرس العروضي لتوظيف هذا الوزن في الشعر العربي [73]، والذي لم يرد لدى المقدمين من الشعراء، ولا في عروض الخليل ولا لدى معاصريه إلا محذوفاً أو محذوفاً مخبوناً أو مقصوراً أومقصوراً مخبوناً عروضاً وضرباً[74]. أم كانت هذه الحوارية العصرية مقترنة بمسايرة روح العصر والضجر من الرتابة التي يفرضها تطويل القصائد بوصفه حداً نقدياً دالاً على قدرة الشاعر الفحل جرياً على المقاييس الأدبية التي فرضتها ذاكرة التراث عليه ، ما حدا بهم إلى الميل إلى نظام المقطوعات الذي يتناسب مع ذاكرة الحضري بدلاً من التطويل الذي كان أكثر تناسباً مع ذاكرة التراثي وذاكرة البدوي بسبب صفاء بيئته وبساطتها ، ومع طبيعة عصرهم الأكثر سرعة من إيقاع الحياة البدوية الرتيبة ، ناهيك عن تناسب هذا النظام الموسيقي للقصائد مع متطلبات فن الغناء ، لاسيما أنَّ نظام المقطوعات صار ألصق بالبحور القصيرة والمجزوءات والمشطورات التي مال إليها ذوق الشعراء إليها بشكل ملحوظ في هذا العصر [75].

ومع هذه الفسحة الحوارية للشكل العمودي مع متطلبات العصر والمجتمع والثقافات المتداخلة ، إلا أن النسق المهيمن للشكل المذكور بقي أثره قوياً من دون فتور ، وهذا ما دفع الدكتور ابراهيم أنيس إلى أن يصطلح على تسمية أوزان الشعر العربي الأصيلة بمصطلح (الأوزان القومية) ، وأن يعد الأشكال المستحدثة أو الأوزان القديمة المنقرضة أوالتي لم تحظَ بالتداول في نتاج الشعراء خارجة عن هذا الاصطلاح ، كما يشير إلى ذلك بقوله :(هناك إذن أوزان للشعر كثيرة الشيوع مألوفة محبوبة يطرقها كل الشعراء ، وينسجون عليها معظم أشعارهم ، كما أن هناك أخرى نادرة لا تستسيغها الآذان ،ولا يلجأ إليها الشعراء إلا في القليل من الأحيان ، ينظمون منها قطعاً صغيرة رغبة في التنويع والتجديد ، أما الأولى فتلك التي يصح تسميتها بالأوزان القومية ، في حين أن الأخرى إما أن تكون بقايا أوزان قديمة قد انقرضت أو كادت ، أو تكون مما يتفكه به الشعراء من أوزان مخترعة لم يسبقوا إليها وهي في الحالتين لا تسمى بالوزن القومي)[76]، ويقول :(فشرط تسمية الوزن الشعري بالوزن القومي هو أن يكون كثير الشيوع مألوفاً ، ولا يستطيع شاعر وحده أن ينتج لنا وزناً قومياً ، بل لا بد لهذا من تضافر هيئة من الشعراء على كثرة النظم من وزن جديد مخترع يتفقون عليه ويصوغون منه قصائد كثيرة ويرددونها على الأسماع ويكثرون من ترديدها حتى تألفها النفوس ويستريح إليها

الناس في بيئتهم ، بل قد لا يضمنون بعد كل هذا أن يشيع مثل هذا الوزن شيوعاً كافياً يبرر أن نطلق عليه اسم الوزن القومي ، ولا بد من مرور جيل أو جيلين يصبح بعدهما مألوفاً محبوباً وحينئذ يسمى بالوزن القومي ، من هذا نرى أنّ تطور الأوزان الشعرية أو التجديد فيها أمر بطيء وليس مما يقاس به نبوغ الشاعر أن نتلمس في شعره أوزاناً جديدة كل الجدة)[77]، إذ نجد أنّ هاتين المقولتين تركزان بالدرجة الكبرى على محورين رئيسين أولهما إقران الجانب الإيقاعي بمظهر الشيوع الاجتماعي ، وهو ما يجعله متداولاً راسخاً في الذاكرة الاجتماعية على مر الأزمان بوصفه جزءاً عتيداً مما تنسقت به ذاكرة المنشئ والمتلقي سواءً ، وحقق إلفة سمعية واستعداداً حسياً لتقبله والتفاعل مع تأثيره وعياً ولا وعياً ، وفردياً أو جماعياً بشكل أصبح فيه هذا الشكل وأنماطه حصناً تراثياً مشترطاً على ذاكرة هذا الفن ، وهذا ما دفع بعض الدارسين إلى تصور فاعلية النسق الإيقاعي في الشعر العالمي عامة بأنه جزء من التعاقد الشعوري الذي تمليه االذاكرة التراثية بوصفه نمطاً من أنماط الحتمية التأريخية التي تحرك تكوين المجتمعات وآدابها وفكرها ووعيها[78]. أما المحور الثاني الذي نخرج به من قراءة مقولتي الدكتور ابراهيم أنيس التفاته بدقة إلى أهمية العامل الزمني في تحويل الأشكال الإيقاعية المستحدثة إلى ظاهرة نسقية فاعلة ومؤثرة في الوعي الأدبي أولاً ، ومن ثم في الذاكرة الاجتماعية ، وهذا التصور مقرون اقتراناً كبيراً بمبدأ التقادم الزمني لكونه كفيلاً بتعميق علاقته مع المتلقي ، ومدى استجابته مع الشكل المحدث ، ولذلك تكون قابلية الابتكار أو التحديث إزاء تحديات مع الذاكرة التراثية للتلقي التي تمارس فعل الهيمنة على الوعي الأدبي والاجتماعي في آنٍ واحد ، ولا تسمح للشكل المحدث أن يكون نمطاً جديداً مقبولاً إلا بمدى تقادمه زمنياً وموقف التلقي منه استجابة وتعارضاً ، وقد لا يقوى على كسر الهيمنة النسقية للشكل التراثي بسبب صلته الوثيقة بالذاكرة المسموعة والمقروءة ، فضلاً عن قربه من طبيعة النظام اللغوي المتداول ، والذي ولدت من رحمه الأنماط الإيقاعية الموروثة ، وأصبحت جزءاً من التداول اللساني كما يصف ذلك الدكتور أحمد كشك في حديثه عن مفهومي إيقاع اللغة وإيقاع الشعر :(رغم أنها بديهة فإن بداهتها تجعلها سكاً وصكاً وقانوناً ، فإيقاع الشعر من إيقاع اللغة ، وإيقاع اللغة جذر لإيقاع الشعر ، فالعلاقة بينهما انتماء ونماء)[79].

– الشكل التراثي والشعر العربي الحديث بين الحوار والقطيعة

وعلى الرغم من هذه الهيمنة الثقافية للشكل العمودي على ذائقة الشعراء وسيطرتها على ملكاتهم الحسية ووعيهم الأدبي ، إلا أن مبدأ التقادم الزمني الذي حفظ أصالته ومركزيته في الوعي الأدبي بدأ يضع هذا الشكل أمام تحديات أيديولوجية واجتماعية وأدبية، إذا وضعنا في الحسبان أن العلاقة مع التراث لم تكفل التصالح دائماً ، وإنما أفرزت مواقف معارضة ونافرة تبعاً لتأثيرات العصر وتقدمه تكنولوجياً وتحضره ، ومع تأثر أقلام النقد التي بدأت تبحث عن التجديد والتطوير بعد أن أشبعت تأثراً بمجرى التيارات الحداثوية الوافدة من الغرب ، فعلى مستوى الاستجابة مع التراث والتصالح معه نجد أنَّ حركة أحياء الشعر العربي التي طالعت بوجهها الأدبي الجمهور العربي منذ نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، والتي مثّل حراكها الأدبي أحمد شوقي والبارودي والرصافي والزهاوي والكاظمي وغيرهم ،قد قرنوا فكرة النهوض بالواقع المتردي الذي حلَّ بالأمة العربية

في مشارقها ومغاربها وإحياء تراثها الحضاري أيام زهوها ورفعتها بالشعر وبالشكل العمودي تحديداً ، إذ وجدوا فيه صوتاً من الأصوات الثقافية لذلك الماضي المشرق ، والأكثر تأثيراً وعلوقاً في نفوس الجمهور ، وأكثر تحريكاً لهممهم وعزائمهم[80] ، لذلك كان الشكل المذكور وسيطاً روحياً بين ماضي الأمة وحاضرها ، لاسيما أن هذا الشكل بإيقاعاته الحماسية والغنائية قد تنوع مع تنوع موضوعاتهم وتجاربهم في الغايات النهضوية والثورية والإصلاحية كافة . وعلى الرغم من قدم هذا الشكل فإن موقف الجمهور لم يكن متعارضاً معه قبل ظهور هذه الحركة ، ولم تكن لديه حالة ضجر أو سأم من موسيقاه ، وإنما ضعفت قوة الشعر بسبب مظهر التقليد الفني ، وبسبب ركوب الشعراء مراكب عفا عليها الزمن وجعلت منه ضرباً للتسلية والأحاجي ، وطقساً من طقوس الاحتفالات المتنوعة[81]، ولكن بعد ظهور حركة الإحياء نجد أن التغيير لم يطل أعمدة هذا الشكل ، وإنما جددت جانباً من الشعر من خلال الموضوعات التي اختصت بواقع الأمة ومعاناتها ، وعالجت زوايا اجتماعية وسياسية معبرة عن رفضها للتخلف والظلم والاستعباد الذي رزحت تحت سياطه الشعوب العربية ، فضلاً عن استلهامها لمنجزات النهضة ، والاستفادة من الانفتاح على المعارف الأوربية[82] . وبالتأكيد فإنّ هذه الحركة قد استفادت من الهيمنة الثقافية للشكل التراثي في تأكيد الهوية القومية والتراثية للجماهير من دون نسفها أو المساس بقالبها ، لا سيما أن تأثيرات الغزو العثماني والفرنسي والانكليزي قد مثلت في ذوق الجماهير تحدياً صعباً لثبات ميكانزيمات الثقافة القومية التي قوي أثرها بوصفها ردة فعل من أشكال فرض ثقافة المحتلين والمستعمرين ، وهذا ما يفسر ميل شعراء هذه الحركة إلى ظاهرة الاحتذاء والمعارضة الشعرية التي مثلت جسراً أدبياً ثقافياً مابين تراث الأمة وحاضرها الثوري الذي يؤكد اعتزازه بهويته . وعلى الرغم من محاولة بعض شعراء هذا التوجه في تحديث القالب الموسيقي مثلما نلمس ذلك لدى أمير الشعراء أحمد شوقي من خلال جمعه بين وزنين في إطار قصيدة واحدة ، وهي ظاهرة اصطلح الدارسون على تسميتها بـ(مجمع البحور)[83]، فقد أشار الدارسون إلى أن أحمد شوقي وغيره من الشعراء الذين جربوا هذا النمط من التحديث قد هدفوا إلى تحقيق الانسجام مع البنية الحوارية التي نسجوا عليها مسرحياتهم الشعرية ، واستثمروا تنويع الأوزان لتتماشى مع تنوع المواقف الدرامية حسب مقتضيات الأحداث والمواقف والأبعاد الاجتماعية والنفسية والجسمانية للشخصيات ، بما يعطي للوزن جانباً وظيفياً من حيث التأثير درامياً و التحكم بإنتاج موسيقى تتناسب مع الأبعاد المذكورة آنفاً ، لأن الأوزان كما يصفها الدكتور كامل محمود جمعة في حديثه عن بعدها الدرامي في تشكيل المسرح الشعري المصري الحديث ، وتعليل ظاهرة تغيير الوزن والحالة اثناء الحوار الواحد بأنها :(آلات موسيقية فلا بد أن تغيير الآلة الموسيقية له ما يبرره وإلا يفقد التغيير دلالته ويتحول إلى استعراض للمهارة)[84]، ويقول أيضاً في حديثه عن تغيير الوزن والحالة بين المتحاورين في مسرحية كيلوبترا :(رأينا في النموذج السابق كيف أن لتغيير الوزن والحالة علاقة بالانفعال والموقف النفسي المتغير لكيلوباترا)[85]، وهذا الرأي بالتأكيد ينسحب إلى مسرحيات شوقي كلها وغيره من الشعراء .

ومع ذلك تعاطى أحمد شوقي هذه الظاهرة خارج فضاء مسرحه الشعري كما نلمس ذلك في قصيدته (أبو الهول) ، ومنها قوله[86] :

أبا الهولِ طالَ عليكَ العُصُرْ وبُلِّغْتَ في الأرضَ أقصى العُمُرْ

فيا لِذَّةَ الدَّهرِ لا الدَّهرُ شَـــبَّ ولا أنتَ جَـاوَزْتَ حَدَّ الصِغَرْ

إلامَ رُكُوْبُكَ مَتْـنَ الرِّمـالِ لِطَيَّ الأَصِيـلِ وَحَوْبِ السَّحَرْ

تُسَافِرُ مُنْتَقِلاً فـــي القُرُون وأَيَّـــانَ تُلْقي غُبَـارَ السَّفَرْ

التقطيع :

أبلْهو	ل طال	عليْكلْ	عصرْ	وبللغ	ت فلْأرْ	ض أقْصلْ	عمرْ
ب – –	ب–ب	ب – –	ب–	ب – –	ب – –	ب – –	ب–
فعولن	فعول	فعولن	فعو	فعولن	فعولن	فعولن	فعو
	مقبوضة		محذوفة				محذوف

فيا لذْ	ذة دْدهْ	رلدْدهـ	رشبْبَ	ولا أذ	ت جا وز	حدْدلْ	صغرْ
ب – –	ب––	ب – –	ب–ب	ب – –	ب – –	ب – –	ب–
فعولن	فعولن	فعولن	فعول	فعولن	فعولن	فعولن	فعو
			مقبوضة				محذوف

إلام	ركوب	ك متْنرْ	رمال	لطيْيل	أصيل	وحوبسْ	سحرْ
ب–ب	ب–ب	ب – –	ب–ب	ب – –	ب – ب	ب – –	ب–
فعول	فعول	فعولن	فعول	فعولن	فعول	فعولن	فعو
مقبوضة	مقبوضة		مقبوضة		مقبوضة		محذوف

تسأفـ	رمنْتـ	قلن فلـ	قروْن	وأيْيا	ن تلْقي	غبأرسْ	سفرْ
ب–ب	ب–ب	ب – –	ب–ب	ب – –	ب – –	ب – –	ب–
فعول	فعول	فعولن	فعول	فعولن	فعولن	فعولن	فعو

مقبوضة	مقبوضة		مقبوضة				محذوف

إذ تتكون هذه القصيدة من تسعة وثلاثين بيتاً شعرياً ، نظم الشاعر منها سبعة وسبعين بيتاً في البحر المتقارب المحذوف الضرب ، مستثمراً ما في هذا البحر من إيقاع رشيق يتصف بالعمق والبطيء الذي يتناسب مع هذه الحوارية الثقافية ذات الطابع التأريخي التي لم تقتصر على استنطاق هذا الرمز فحسب ، وإنما استدعت معه رموزاً أخرى بعضها ديني مثل الإشارة إلى العبد الصالح لقمان الحكيم ، وسيدنا آدم(ع) ، وسيدنا موسى (ع) ، وسيدنا عيسى والسيدة مريم (ع) ، وشخصيات تأريخية كالفراعنة والملوك والأباطرة مثل فرعون ، والقيصر، والاسكندر، والمقوقس، والخليفة عمر بن الخطاب(رض) وكافور الأخشيدي ، فضلاً عن شخصيات أسطورية مثل أليوت وأيزيس وآبيس ، وشخصيات أدبية كالمتنبي . وكل هذا الاستدعاء الحواري المفرد إنما تلبس فيه الشاعر صوت الأمة المنهزمة أمام حاضرها الذي قصر عن بقية الأمم التي لا تمتلك مالها من أرث طاعن في سالف العصور والدهور ، كما يفصح عن ذلك قوله في القصيدة ذاتها [87]:

تُطَـالِبُ بالحَـقِّ فـي أُمّةٍ جـرى ذَمُّـها دَوْنَـهُ وانْتَشَرْ

لذلك جاءت هذه الحوارية المثقلة بالحزن والألم والانكفاء بإيقاع يناسب الأبعاد النفسية والاجتماعية المهيمنة على واقع الأمة على مدار سبعة وسبعين بيتاً شعرياً . أما الأبيات التي تبدأ من البيت الثامن والسبعين فقد مثّلت انفصالاً تعبيرياً في الموقف والشكل،وفي دلالة معانيها التي ارتبطت بصوت استنهاض الأمة ، هذا الصوت الذي أجراه الشاعر على لسان رمزه إنما مثّل الدعوة للنهضة والثورة على الواقع المزري الذي تمر به الشعوب العربية عامة ، والشعب المصري خاصة ، لذلك انتقى لهذا النمط من المواقف ، مع مناغمة الجمهور بمختلف ثقافاتهم ومستوياتهم بحراً شعرياً وهو البحر المتدارك الذي يتصف بسرعة إيقاعه ، وقربه إلى الروح الشعبية ، وكأن الشاعر يستدرك به تعبيرياً بلسان أبي الهول على الأمة من أجل استرجاع ماضيها المشرق . كذلك فإن قرب إيقاع هذا البحر – كما أسلفنا – من الروح الشعبية وسهولته التي من الممكن أن تجري على لسان العامة من الناس ، فضلاً عن تنويع قوافيه وترتيبها[88]، وتصريح الشاعر بكون هذا الجزء من القصيدة يجري على ما انشق نشيداً من صدر أبي الهول يردده فتى وفتاة قد مَثَلَا قبالته[89] ، كله صورة تحمل سيمياء الاستنهاض ودعوة شعب مصر وأمة العرب إلى النهضة ، وإحياء تراث أمجادها الموغل في القدم مجداً ، وما انشقاق صدر أبي الهول وخروج الفتى والفتاة إلا إيقونة أخرى معبرة عن واجب أبناء هذا التراث التليد ، ومسؤوليتهم عن الوفاء للمجد الذي أفل بسبب خنوع الشعوب العربية وتخلفها وتفككها وتراجعها ، حتى أصبحت لقمة سائغة للطامعين في خيرات أوطانها ، يقول الشاعر ممثلاً الصورة التي أشرنا إليها آنفاً :

اليـوْمَ نَسُوْدُ بَوَادِيْنَا وَنُعِيدُ مَحَاسَنَ مَاضَيْنَا

وَيُشِيدُ العَـزُّ بِأَيْدِينَا وَطَنٌ نفديــهِ ويفدينا

وَطَنٌ بالَحَـقِّ نؤيدُهُ وبعيْــنِ اللهِ نشيّدُهُ

ونحسْنُــهُ ونزيّنُهُ بمآثِرِنــا ومساعينَا

التقطيع:

ألْيوْ	م نسو	دبوا	ديْناَ	ونعيْ	د محا	سن ما	ضيْنَا
– –	ب ب–	ب ب–	– –	ب ب–	ب ب–	ب ب–	– –
فالن	فعلن	فعلن	فالن	فعلن	فعلن	فعلن	فالن

ويشيـ	دلْعز	ز بأيـ	ديْناَ	وطنن	نفديـ	هويفْ	ديْنا
ب ب–	– –	ب ب–	– –	ب ب–	– –	ب ب–	– –
فعلن	فالن	فعلن	فالن	فعلن	فالن	فعلن	فالن

وطنن	بلْحقْ	ق نؤيـ	يدهو	وبعيـ	نلْلاْ	هـ نشيـ	يدهو
ب ب–	– –	ب ب–	ب ب–	ب ب–	– –	ب ب–	ب ب–
فعلن	فالن	فعلن	فعلن	فعلن	فالن	فعلن	فعلن

ونحسْ	نهو	ونزيـ	ينهو	بمأا	ثرنا	ومسا	عينا
ب ب–	ب ب–	ب ب–	ب ب–	ب ب–	ب ب–	ب ب–	– –
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فالن

ومن خلال هذا الأنموذج نستشف أن شكل التجديد الذي جاء به شوقي وغيره من شعراء النهضة لم يشأ أن يغادر الشكل العمودي للقصيدة لكونه متناً ثقافياً لا يمكن أن ينحى جانباً في خطاب الاستنهاض للجماهير إيحاءً بتراثهم ،على الرغم من محاولة كسر رتابة هذا العمود من خلال خرق وحدة النوع في الإيقاع أو في القافية ، فهذا الإيقاع الذي يمثل سيمفونية الهوية التراثية راسخ كل الرسوخ في الذاكرة الأدبية ، ومنغرس في

خبايا النفوس التي جبلت على توجيه ذائقتها على نمطه بصورة أقرب إلى تجنيس ذاكرة التلقي الاستباقية للتماوج والتفاعل معه .

وربما نجد السبب ذاته الذي دفع جماعة الديوان إلى الحفاظ على نوعه ونمطيته ، على الرغم من كونهم أكثر جرأة في حراك التجديد في بناء الشعر العربي الحديث ، وامتلاكهم عنه رؤية فنية ناضجة ، ومع ذلك سلكوا المسلك ذاته الذي سلكته حركة إحياء الشعر العربي من حيث التوجه بمسار التجديد صوب الموضوعات واللغة الشعرية ، لكون ذلك قادر على شد المتلقي العربي إلى قراءة جديدة للأدب ، تبعده عن السأم والملل من الموضوعات التقليدية غير القادرة على مناغمة التحولات العصرية والثقافية في مصر والبلدان العربية الأخرى ، ولكون مفهوم الشعر لديهم يقترن اقتراناً كبيراً بنزعة رومانسية تقتضي مزج معاني الشعر بالشعور والأحاسيس الذاتية التي تجعل من النص كتلة شعورية يصورها التعبير و يخيلها في ذائقة التلقي[90] ، لذلك لا نتوقع من هذا التوجه الرومانتيكي عند هذه الجماعة أن يغادر غنائيته التي تستمد قوة تأثيرها من قوة الإيقاع والموسيقى ، وهم يضيقون ذرعاً من واقع الأمة الإنسانية الذي انهكته الحروب والنزاعات والويلات و المحن ، والواقع السياسي والاجتماعي المتردي في الوطن العربي وفي مصر آنذاك ، إلا أن يدفع بهذه المدرسة صوب التجربة الرومانتيكية التي تنكفيء على الذات ، وتتشرنق بنسجيها التعبيري حولها وفي انطباعاتها عن المحيط ، كما وضح ذلك بجلاء في أسلوب عبد الرحمن شكري [91]. لذلك بقي الشكل الإيقاعي الموزون عموداً فنياً يستلهم هذه الغنائية ويتساير مع المناخ الثقافي الذي لم يغادر أفق التلقي آنذاك[92]، على الرغم من وجود مظاهر تجديدية بارزة المعالم في بناء الأوزان والقوافي لديهم خرقت مبدأ الالتزام والرتابة ، تقول الدارسة سعاد جعفر:(فالإطار الشعري أو إطار القصيدة العربية لم ينل من أعضاء جماعة الديوان تغييراً جوهرياً فقد ظلت روح القصيدة العربية القديمة بتقاليدها الفنية هي المسيطرة رغم الخروج إلى المقطعات أو الرباعيات أو ما إلى ذلك من صور التقسيم التي أمكن إدخالها على القصيدة تخفيفاً من حدة الأوزان أو رتابة القوافي)[93]، إذ إن الدراسة المذكورة بذلت جهداً كبيراً ومحموداً في تقصي مظاهر التجديد في الشكل الموسيقي سواءً أكان ذلك في مستوى الحديث عن تجربتهم في الموشحات والشعر المرسل والمقطعات أم كان ذلك مقترناً بالحديث عن بناء الأوزان في شعرهم واستخدامهم على حد وصفها الأوزان الشاذة أو المزاوجة بين الشعر العمودي وما يشبه نظام الشعر الحر في بناء القصيدة ذاتها أو الأوزان المنقرضة الشاذة على حد وصفها كمخلع البسيط [94]، أم من خلال حديثها عن خرق مركزية النسق الموحد في القافية ، واعتماد نظام القوافي المتقابلة أو المتبادلة والمزدوجة[95] . وفي ذلك إشارة واضحة إلى أن جماعة الديوان تؤمن كل الإيمان بأن الجمهور لم يتهيأ بعد لتقبل صدمة فنية تتقاطع مع موروثها الثقافي والأدبي ، وإنما بدأت بتجريب التحديث في داخل الشكل التراثي تهيئة لذلك ، لا سيما أنّ تجريباً فنياً كالشعر المرسل الذي استهوى عبد الرحمن شكري قد واجه معارضة في الرؤيا والأداء في منظور الجماعة ذاتها ، فها هو ذا العقاد يعد ذلك جزءاً من مناغمة ثقافية فردية للأدب الغربي لا تستسيغها الطبائع والأسماع[96]، ويحبذ الإبقاء على نظام القافية لأنه أجدر بالحفاظ على العنصر الموسيقي وقدرة الشاعر على

توسيع المعاني واسترسال الموضوعات[97] ، وهذا ما دفع الدارسة ذاتها التي اهتمت بدراسة مظاهر التجديد لدى اتباع هذه المدرسة إلى الربط بين مقتضيات التجديد والبعد السوسيوثقافي من دون النظر إلى كون التجديد في القالب الموسيقي خياراً متاحاً ضمن الأفق الأدبي فحسب ، وذلك في حديثها عن فشل تجربة هذا النمط الشعري لدى شكري :(إنّ أول هذه الأسباب أن تجديد عبد الرحمن شكري الذي أكثر منه في أول عهده بالشعر ، وهو الشعر المرسل لم يستسغه أحد ونفر منه الذوق العربي الذي تعود على القافية ، ذلك أن القافية حين تأتي في مكانها المتوقع تأتي بالطرب وتحفظ الإيقاع ، وأن إهمالها يصدم السمع)[98]. وهذه الالتفاتة القيمة للدارسة إلى الربط بين مقتضيات التجديد والبعد السوسيوثقافي هي بالتأكيد إيمان منطقي بان الأدب مؤسسة ثقافية لا يمكن أن تنفصل عن كونها الاجتماعي لأنها تمثيل لوجوده وحراكه الطبيعي ، لذلك لم يكن أمام جماعة الديوان إلا أن يكتفوا من التجديد بالمقدار الذي لا يحيد عن السمة الموسيقية في بناء الشعر ، وإنْ ضمن ذلك تحديثاً في القالب القديم من الداخل بوصفه تهيئة للمتلقي لاستقبال مذهبهم الجديد ، وهذا ما أكدته رواية سعودي في إشارتها إلى إيمان جماعة الديوان لاسيما العقاد منهم بضرورة التمسك بالقافية ، وكونها أساساً فنياً ومصدراً باعثاً للطرب والمتعة لدى المتلقي العربي لكونها تحقق مبدأ الالتذاذ الحسي لديه ، وتجري مع ذاكرة المسموع التراثي التي جبل عليها[99] . وعلى هذا لا مفك لهذه الجماعة من التقولب بالحتمية التأريخية للشكل الشعري التراثي على الرغم من ممارستها شكلاً من التعارض الثقافي جزئياً مع نسقية الشكل المذكور ، إلا إنها بقيت في إطار متصالح لا يستفز القطيعة بين إبداعها وتذوق الجمهور ، ولكون الحقبة التي ظهرت فيها هذه الجماعة في مطلع القرن العشرين قد شهدت تنازعاً بين حراك المجتمع المصري نحو النهضة والإفادة من آثار الاستعمار الفرنسي والانكليزي خصوصاً ما يتصل بالعمران وانتعاش الترجمة والطباعة والصحافة وابتعاث الطلبة إلى أوربا والانفتاح عل منجزات التطور الفكري و العلمي والصناعي[100] ، وبين تنامي الحس الوطني والقومي لدى الشعب لتحقيق الاستقلال والحرية ، فضلاً عن كون الصوت الشعري للإحيائيين لايزال عالقاً لدى جمهوره الأدبي ، لذا كان من الطبيعي أن تكون ملامح التجديد غير متقاطعة مع الموروث الفني لاسيما أن مسوغات القطيعة لاتزال غير مقنعة على مستوى الشكل الموسيقي ، وإنما هي أحوج إلى إحداث تغييرات على مستوى المضمون الأدبي بالدرجة الكبرى .

وإذا ما وضعنا في الحسبان الصلة الوثيقة بين الثقافة والمكان وتجذر هذه العلاقة روحياً عن طريق المكون اللغوي ذي الطابع القومي المهيمن ، فإننا سنفهم الصعوبات التي تكمن خلف التقاطع ثقافياً مع الأنساق القارة في حيز اجتماعي ما ، بما في ذلك الخروج عن نسق التراث الأدبي ، وهذا ما جعل الطريق شائكاً في تلك الحقبة أمام جماعة الديوان ، ويسيراً أمام أدب المهجر الذي وجد نفسه أكثر حرية وانفتاحاً في الخروج عن عمود الشعر لدى البعض منهم والاتجاه إلى الشعر المنثور مثلما نلمس ذلك لدى جبران خليل جبران ، مع وجود التزام للشكل التراثي على غرار تجربة جماعة الديوان ، فالتجديد لديهم بدأ فنياً من داخل النخبة التي باتت تمثل في آن واحد طرف الإنتاج والاستهلاك معاً ، بشكل يتماهى مع الظرف النفسي مع تجربة هجرة الوطن والاغتراب عنه

ومحاولة الاندماج مع ثقافة البلدان التي هاجروا إليها ومجتمعاتها ، من أجل إنتاج تجربة أدبية تجمع الذوق الشرقي بالغربي ، لاسيما أن أغلب شعراء المهجرين كانوا من المسيحيين ، وهذا الأمر في رأينا قد جعلهم أكثر استجابة للخروج عن نمطية الأشكال التراثية التي تمثل في نزعتها الروح البدوية ، وذلك بسبب الروافد الفكرية و الثقافية المتشابكة بين مسيحيّ الشرق والغرب ، والأصول العرقية لبعضهم المنحدرة من السريانية والكلدانية والأرمنية وغيرها ، التي تمثل موروثاً سوسيوثقافياً له سماته التي تباينه عن الموروث العربي البدوي ، وإن كانت هناك روابط ثقافية مشتركة فرضتها عليهم هيمنة التراث الثقافي في بلدانهم الأصيلة تغذيها صلة أغلب الجماعات النصرانية في الشرق بالمكون السامي ، وقد أشار الدكتور صابر عبد الدايم إلى كون التأثير الديني المسيحي قد كان عاملاً رئيساً على تشجيع الأدباء السوريين واللبنانيين على الهجرة وإحداث صلات ثقافية بالمجتمعات الغربية بسبب الإرساليات التبشيرية ، والروابط الروحية والتجارية ذات الصبغة الدينية مع فلسطين[101]، لكن هذا الرأي لا يقطع بكون أدباء المهجر قد أحدثوا قطيعة ثقافية كلية مع الموروث الأدبي العربي أو جعلهم يشعرون بحالة انفصال عن ثقافة بلدانهم و موروثها ، وإنما كان ذلك باعثاً وحافزاً رئيساً للبحث عن سبل التجديد في القالب الموسيقي التقليدي ، ففضلاً عن الملامح الوطنية والقومية التي حملوها في أرواحهم وأدبهم [102]، فإنّ تمسكهم باللغة العربية لا يمكن أن نتوقع معه خروجاً مقاطعاً لما تحمله هذه اللغة العظيمة من خصائص تبعث إلى الإبداع المتميز ، لاسيما استبطانها للظاهرة الموسيقية مثلما أشار إلى هذه الحقيقة عباس محمود العقاد حينما وسمها باللغة الشاعرة[103] ، لذا جاء هذا التجديد جرءاً من محاولة تشكيل ذات ثقافية جديدة في المهجر تستلهم التراث بصورة مجددة ،لأنها خرجت عن فكرة الفحل الثقافي المهيمن على وعي الجمهور وطريقة استجابته وتذوقه للأثرالأدبي لاسيما الشعري منه على الرغم من استمرار النظم في الشكل التراثي ، مثلما وضح ذلك لديهم عامةً ، ولدى اتباع العصبة الأندلسية خاصة[104]، يقول إيليا أبو ماضي في قصيدة (الفقير)[105]:

هَـمٌّ أَلَمَّ بـهِ مــعَ الظلْماءِ فَنَــأى بِمقْلَتِهِ عن الإغْفَاءِ

نَفَسٌ أقامَ الحزْنَ بيْنَ ضُلُوعِـهِ والحُزْنُ نَارٌ غَيْرُ ذاتِ ضِياءِ

يرعى نُجُومَ الليلِ ليسَ بـهِ هوىً وَيَخَالُــهُ كَلِفاً بِهنَّ الرائــي

فــي قَلْبِــهِ نـارُ الخليلِ وإنّما فــي وجنتيهِ أَدْمُعُ الخنساءِ

قد عضَّــهُ اليَأْسُ الشَّديدُ بِنَابِهِ في نَفْسِهِ والجُوْعُ في الأحشاءِ

يا لَيْلُ قدْ أَغْرَبْتَ جِسْمِيَ بالضَّنَا حتَّى لَيُؤْلَمَ فَقْـدُهُ أعضائي

وَرَمَيْتَنَي يــا ليلُ بالهَمَّ الذَّي يُعْرِي الحَشَا والهَمُّ أعْسَرُ دَاءِ

يـا لَيْلُ مَـالكَ لا تَرقُّ لِحَـالَتي أَتُـرَاكَ والأيّـامَ من أعدائي

يا لَيْلُ حَسْبِي مَـا لَقِيْتُ مِنِ الشَّقا رُحْمَاكَ لَسْتُ بِصَخْرَةٍ صَمَّاءِ

التقطيع :

هَمْمَنْ ألمـ	مبهي معظْ	ظلْمأئيْ	فنأى بمقْ	لتهي عنلْ	إغْفأئيْ
– – ب–	ب ب– ب–	– – –	ب ب– ب–	ب ب– ب–	– – –
متْفاعلن	متفاعلن	متْفاعلْ	متفاعلن	متفاعلن	متْفاعلْ
مضمرة		مضمرة مقطوعة			مضمر مقطوع

نفسن أقأْ	ملْ حزْن بيْ	ن ضلوْعهي	ولْحزْن نا	رنْ غيْرذا	ت ضيائي
ب ب– ب–	– – ب–	ب ب– ب–	– – ب–	– – ب–	ب ب ––
متفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعلْ
	مضمرة		مضمرة	مضمرة	مقطوع

يرعى نجو	ملْليْل ليْ	س بهي هون	ويخألهوْ	كلفنْ بهنـ	نزْرأئيْ
– – ب–	– – ب–	ب ب– ب–	ب ب– ب–	ب ب– ب–	– – –
متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متْفاعلْ
مضمرة	مضمرة				مضمر مقطوع

في قلبْهيْ	نأرلْخليـ	ل وإنْنما	في وجْنتيْ	هيْ أدْمعلـ	خنْسأئيْ
– – ب–	– – ب–	ب ب– ب–	– – ب–	– – ب–	– – –
متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلْ
مضمرة	مضمرة		مضمرة	مضمرة	مضمر مقطوع

قدْ عضْضهلْ	يأْس شْشديْ	دبنأبهي	فيْ نفْسهي	ولْجوْع فلْ	أحْشأئيْ
– – ب–	– – ب–	ب ب– ب–	– – ب–	– – ب–	– – –

متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلْ
مضمرة	مضمرة		مضمرة	مضمرة	مضمر مقطوع

يأْ ليْل قدْ	أغْربْت جسْ	مَيَ بضْضنا	حتْتى ليؤْ	لم فقْدهوْ	أعْضأْئيْ
– – ب–	– – ب–	ب ب– ب–	– – ب–	ب ب– ب–	– – –
متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن	متْفاعلْ
مضمرة	مضمرة		مضمرة		مضمر مقطوع

ورميْتنيْ	يأْ ليْلبلْ	همْم لْلذيْ	يفْرلْحشا	ولْهمْم أعْ	سر دائيْ
ب ب– ب–	– – ب–	– – ب–	– – ب–	– – ب–	ب ب ––
متفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعلْ
	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مقطوع

يأْ ليْل مأْ	لك لأْ ترقّ	ق لحأْلتيْ	أترأْك ولْ	أيْيأْم منْ	أعْدأْئيْ
– – ب–	ب ب– ب–	ب ب– ب–	ب ب– ب–	– – ب–	– – –
متْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلْ
مضمرة				مضمرة	مضمر مقطوع

يأْ ليْل حسْ	بيَ مأْ لقيْ	ت منْشْشقأْ	رحْمأْك لسْ	ت بصخْرتنْ	صمْمأْئيْ
– – ب–	ب ب– ب–	ب ب– ب–	– – ب–	ب ب– ب–	– – –
متْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن	متْفاعلْ
مضمرة			مضمرة		مضمر مقطوع

فتقطيع النص المذكور أنفاً يوضح التزام الشاعر التزاماً تاماً بالعروض العربي ، وبنظام قصيدة العمود من دون الخروج عن نمط النظم في البحر الكامل المقطوع والمضمر المقطوع ، كحالته المعتادة في نظم الشعراء المتقدمين والمحدثين الملتزمين بالقصيدة العمودية . وهذا الأمر يضعنا أمام تصورات لا مناص عن صحتها من حيث حضور تأثير الثقافة الأدبية التراثية على الشاعر ، والتي تحصلها بفعل استجابته للنصوص التراثية القديمة

، ومن ثم فإن النزعة الرومانتيكية التي غلبت على تجربة النص تدفع بالشاعر نحو الغنائية التي تتماهى مع النقطة العليا في وعيه وطبعه ، لاسيما أنّ موضوع الشكوى والاغتراب المتأزم نفسياً يبعد الشاعر عن الأدلجة والتبئير الرؤيوي ، ويبعثه إلى التساوق مع لا وعيه الأدبي مستظهراً من خلال ذلك ما يجعل ملكته في الشعر تلتقي مع أصوات تراثية وقفت وقفته في الجمع ما بين التأزم النفسي واستنطاق الطبيعة التي تحمل في مرموزاتها ما يعمق أثره في نفسه ، كالترابط بين الليل و اللون الأسود والحزن و اليأس ، مثلما وقف هذه الوقفة ذاتها امرؤ القيس في مناجاته لليل بعد أن جثا على صدره وهاج في روحه من الهموم ما جسّم ضجره من الدهر و قساوة العيش ، وذلك في قوله [106]:

وَلَيَلٍ كَمُوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عليَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُــوْمِ ليبتلي

فَقُلْتُ لـهُ لمّا تَمْطّــى بِصُلْبِـهِ وأردفَ أعجــازاً وناءَ بِكِلْكَلِ

ألا أيُّها الليلُ الطَوِيلُ ألا انجلـي بِصُبْحٍ وما الإصباحُ عنكَ بأمثلِ

فيا لكَ مِـنْ لَيْلٍ كَـأنَّ نُجُوْمَهُ بِكُلِّ مُغــارِ الفتْلِ شُدّتْ بيذبلِ

فمثل هذه الموضوعات مشبعة بنزعتها الرومانتيكية سواءً أكانت في أفقها التراثي أم في صوت الشاعر الحديث على الرغم من اختلاف اللغة التعبيرية وأساليبها وصورها وحمولاتها الثقافية. وقبالة هذا الالتزام للشكل العمودي فلم ينقطع أبو ماضي عن تلوين نتاجه بالشكل المحدث للقصيدة العمودية مثلما نلمس ذلك في قصيدته (ريح الردى)[107] :

عَصَفَتْ ريحُ الرَّدى بالمِشْعَلِ

فخبا

أيُّها النائــمُ عنَّا والعُيـوُنْ

في سَهَرْ

نحــنُ مِنْ بَعْدكَ أَسْرَى والشُّجُونْ

و الكَدَرْ

تشتكي أرواحُـنا ظُلْـمَ المنونْ

والقَدَرْ

للسمـا لليـلِ للفَجْـرِ الجليّ

والرَّدى

للأقـاحيْ الذابــلاتِ الذاويةْ

كالأماني

يا كَـرِيمَ الأَصْلِ قد زَانَكَ فِعْلُكْ

وَصَفَاتُكْ

عشـتَ للنــاسِ كأنَّ الكلَّ أَهْلُكْ

ولداتك

لَهَمُ كُلُّ الذَّي تَحْــويْ وتَمْلُكْ

وحياتُكْ

كنــتَ في دنيا الضبابِ المُسْدَلِ

كوكبا

أو في قصيدة الناسكة ، ومنها قوله [108]:

أَبْصَرْتُ في الحَقْلِ قُبيلَ المَغِيبْ

سنبلةً فــي سَفْحِ ذاكَ الكَثِيبْ

حـانيةً مُطْرِقَةَ الرأسِ كأنَّمـا تَسْجِدُ للشَّمسِ

أو أنَّهــا تتلو صلاةَ المساءْ

فعلى الرغم من اعتماده في النصين السابقين على تنويع القوافي وازدواجها ، إلا إننا نلحظ امتداد تجريب التحديث أيضاً إلى بناء الوزن فيهما ، مثلما يظهر ذلك التقطيع الآتي لمقطعين من بداية النصين ذاتهما :

عصفتْ ريْ	حرْردىْ بلْ	مشْعليْ
ب ب --	– ب --	– ب–
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلا
مخبونة		محذوف

فخبا
ب ب–
فعلا
مخبونة محذوفة

أيْيهنْنا	ئم عنْنا	ولْعيوْنْ
– ب ––	ب ب ––	– ب– 5
فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتْ
	مخبونة	مقصور

فيْ سهرْ
– ب–
فاعلا
محذوف

إذ نلحظ أنَّ الشاعر قد عمد إلى إيراد الجزء الأول من المقطع الأول بشطر من بحر الرمل المحذوف الضرب ، ثم اتبع ذلك بلفظة تقوم مقام قافية ثانية انتظمت على تفعيلة مخبونة محذوفة على غرار الشطر في الشعر الحر ، وفي المقطع الثاني كرر ذلك خاتماً شطر الرمل بتفعيلة مقصورة ، ثم اتبعها بلفظة مزدوجة في التقفية مع اللفظة التي أعقبت الشطر الأول من مطلع القصيدة . أما في النص الثاني فيظهر تقطيعه :

أبْصرْت فل	حقْل قبيْ	للْمغيْبْ
– – ب –	– ب ب–	– ب –5
مستفعلن	مسْتعلن	مفعلاتْ
	مطوية	مطوي موقوف

سنْبلتنْ	فيْ سفْح ذا	كلْ كثيْبْ
– ب ب –	– – ب–	– ب –5
مسْتعلن	مستفعلن	مفعلاتْ
مطوية		مطوي موقوف

حأنيتنْ	مطْرقترْ	رأْسيْ	كأنْنما	تسْجدلشْ	شمْسيْ
– ب ب –	– ب ب –	– –	ب–ب–	– ب ب –	– –
مسْتعلن	مسْتعلن	مفْعوْ	متفعلن	مسْتعلن	مفْعوْ
مطوية	مطوية	صلماء	مخبونة	مطوية	أصلم

أوْ أنْنها	تتْلوْ صلاْ	تلْمساْءْ
– – ب–	– – ب–	– ب–5
مستفعلن	مستفعلن	مفْعلاتْ
		موقوف

إذ نلحظ في تقطيع النص الثاني أنّ الشاعر قد افتتح قصيدته بشطرين من البحر السريع المطوي الموقوف الضرب ، ثم اتبعهما ببيت من البحر ذاته تاماً أصلم الضرب و العروض ، ومن ثم عاد متبعاً ما سبق ذكره بشطر من البحر السريع المطوي الموقوف الضرب مع تنويع القوافي في كل منها .

ومن خلال النصين السابقين كليهما يتبين للقارئ أن الشاعر قد خرق مبدأ وحدة الكم في وزن القصيدتين ، فضلاً عن عدم التزام نمط إيقاعي موحد في ضرب الشطور و الأبيات ، ومزاوجة صور الضرب ، واعتماد نظام الشطر تارة ونظام البيت تارةً أخرى ،ناهيك عن تنويع القوافي وازدواجها مع تغييرات نمط الوزن ، وهذا الأمر يحيلنا إلى أن نتصور ازدحام الأبعاد الثقافية التي شكلت التجربة الأدبية لدى الشاعر ومن حذا حذوه من الشعراء المهجريين ، فالتزام الشكل العروضي التقليدي هو حضور فاعل في وعيه للثقافة الأدبية المشرقية ، وصورة التجديد وخرق مركزية النظام العمودي التقليدي إنما هو إيقونة ثقافية جديدة لهوية الأدب المهجري ، ونستشف أيضاً من ذلك أن صورة التجديد لا تمثل قطيعة ثقافية مع الشكل التقليدي للقصيدة ونماذجه الأدبية ، وإنما هي صورة من التحديث الأدبي والثقافي في تجربة هذا الشاعر ومن سلك مسلكه في الإبداع ، وهذا أقرب

إلى صوت جديد من الحوارية الثقافية ما بين الأدب المشرقي والمهجري . ومن ذا كانت تجربة أبي ماضي لم تتهيأ بعدُ للقطيعة الكلية مع الشكل التقليدي ، ولم تستطع أن تتفلت نهائياً من حضوره وهيمنته على وعيه الأدبي ، لاسيما أن النمط الثقافي كان مسؤولاً عن خلق رؤية العالم في وعيه وفكره وقراءاته وتصوره للوجود.

ومع ذلك فأن محاولة صناعة هذه الإيقونة الثقافية لم تخرج عن طور التجريب الفني ، ولم تتصير إلى مستوى الظاهرة النسقية التي تفرض حضورها على الوعي الإبداعي لدى أدب المهجر كلياً ، وتساوقت مع محاولات شبيهة من حيث التجريب لدى بعض شعراء البلاد العربية ، كما أنها كانت حلقة الوصل أو الومضة الفنية التي قدحت الزند لبروز تجربة الشعر الحر ، ومن ثم قصيدة النثر في الأفق الإبداعي المشرقي والمهجري بعدئذ ، ودليل ذلك نلمسه في عدم صمود هذا الشكل الذي اعتمدوه طويلاً لأسباب منها أن هذا الشكل قد مثّل امتداداً طبيعياً للشكل التراثي على الرغم مما فيه من تحديث ومباينة مع الشكل المذكور ، وأمر آخر يتجلى في أنّ صناعة تجربة جديدة لا بد أن تكون مقترنة اقتراناً كبيراً بصناعة استجابة جديدة في ذائقة التلقي التي لم تزل بفعل الأثر الزمني وقرب الصلة بالمشرق متأثرة بالنسق التراثي ، كذلك أنّ تكالب المحاولات المجددة في الشعر الحديث جعل المتلقي أقرب في ذائقته إلى الشكل التراثي لكونه لم يتنسق بعد بنمط ثابت وموحد من أشكال التجديد ، ولم تستطع هذه الأشكال أن تخلق الثقة بقدرتها على إشباع رغباته الأدبية ، فكلما شعر بالصدمة إزاء تلقي نمط منها فلن يكون أمامه سوى التفاعل مع مادة التراث ونظامها المألوف .

إنَّ انفتاح الشعراء المحدثين على الأدب الغربي ، وتأثرهم إلى حد كبير بنتاجاته لم يقتصر أثره على تجربة الشعر المهجري فحسب ، وإنما بدأت بوادر هذا التأثر تتعدى التأثر بمضامينه وأسلوبه في معالجة القضايا المتنوعة إلى إحداث تناغم ما بينه وبين شكله الموسيقي أيضاً من دون مناقلة حرفية له، فعلى الرغم من أن تجربة إبداعية مثل (الشعر الحر) التي وضحت ملامحها لدى جيل الرواد من الشعراء العراقيين قد استفادت من الشعر الانكليزي خصوصاً من الشاعر الكبير أليوت كما يشير إلى ذلك بعض الدارسين [109]، إلا أنّ النظم فيه لم يقطع صلته بالشكل التراثي وإنما كان صورة محدثة للدفع بالشكل المذكور ليكون أكثر طواعية مع مقتضيات العصر وحرية التعبير الشعري ، على الرغم من خرقه لنظام الكم المنضبط الذي كان يحكم عروضه ، والتحول من بنية البيت الشعري إلى نظام الأشطر الذي اتبع طوله وقصره عدد التفعيلات ونوعها سواءً أكانت موحدة ام مزدوجة ، وهذا ما صرحت به نازك الملائكة في قولها :(والواقع إنّ الشعر الحر قد ورد في تأريخنا الأدبي)[110]، رابطة في رأيها هذا بين النظام الموسيقي لهذا الشكل مع فن البند – وهو أحد الفنون الشعرية المستحدثة في الأدب العربي قديماً – من خلال استشهادها برأي الدارس عبد الكريم الدجيلي الذي أوجد الصلة بينهما[111]. وفي الحقيقة أنّ توليد شكل شعري جديد أو إحداث تغيير جديد في نظامه لا يمكن أن ينفصل عن كونه الثقافي اللهم إلا إذا شاء الأدباء جميعاً التأسيس لمفهوم صدمة ثقافية في تشييد مفهوم الإبداع الجديد مثلما سنعرّج بالحديث على قضية شبيهة إلى حد ما بحديثنا عن قصيدة النثر ، لذلك فلا ننظر إلى تجربة الشعر الحر نظرة متقاطعة مع الشكل التراثي ، على الرغم من ربطنا بين ظهوره وتأثيرات

الثقافة الأجنبية وتأثيرات حركات التجديد ابتداءً من جماعة الديوان وحتى جهود أدباء المهجر ،لأنّ مسار التجديد في القالب الموسيقي كما أظهر استعراضنا سابقاً لهذا المسار حركة مستديمة ابتدأت مذ حياة الشعر لدى العرب بعضها قد يكون تطويراً و تنويعاً داخلياً ، مثلما لحظنا ذلك في تفاوت الحقب التأريخية لظهور الأوزان وتفرع أنماطها ، وبعضها قد يكون خارجياً تتحكم به ظروف متعددة منها ما يتصل بالأبعاد السوسيولوجية نتيجة الانفتاح على الثقافات الوافدة أو بسبب امتزاج المجتمع بفئات عرقية جديدة لها محمولها الثقافي المتباين مع الثقافة العربية، فيتأثر بها الأدب ويؤثر فيها ، مثلما رصدنا ذلك في ابتداء مسار التجديد ي بناء الشعر العربي منذ العصر العباسي من خلال الفنون الشعرية المستحدثة ومنها البند الذي استدلت به نازك الملائكة على شرعية الشعر الحر وجذوره التأريخية في الأدب العربي . والذي يعضد رأينا هذا في الشعر الحر أن طبيعة التفعيلات وزحافاتها وتسمياتها لاتزال مرتبطة بأفقها الثقافي المستل من الدرس العروضي الخليلي مثلما تصرح بذلك نازك لملائكة في حديثها عن بواكير إبداعها في هذا الشكل الشعري الجديد مشيرة إلى كون أولى قصائدها وهي الكوليرا قد كانت من الوزن المتدارك الخبب[112]، من دون أن تجترح مسميات جديدة لأوزانه وتفعيلاته أو لوصف التغييرات العروضية التي طرأت على التفعيلات ، وإنما التزمت حرفياً بالدرس العروضي في وصف مسميات التفعيلات والبحور والزحافات والعلل وغير ذلك [113].

وقد التفت نازك الملائكة التفاتة رائعة في تسويغ التجربة الجديدة لهذا الشكل الشعري وتقديمه إلى الجمهور من خلال الربط بين البعد الاجتماعي وبين التجديد في بناء الشعر عامةً ، وفي نظامه الموسيقي خاصةً لكونها تؤمن بأنّ اصطدام تجربة التجديد لن تكون منكفئة على النخبة الأدبية فحسب ، وإنما ستكون في مواجهة كبيرة مع الجمهور الذي تنسق تنسقاً كلياً بذاكرة التراث التي رسخت الشكل التقليدي وقوالبه بوصفه إرثاً قومياً كما اصطلح الدكتور ابراهيم أنيس على وصف الذاكرة المطمئنة لدى الشعراء والمتلقين إلى الشكل التراثي وأوزانه كما مرَّ بنا سابقاً ، إذ وجدت أنّ المسوغ الأكبر لهذه التجربة ينطلق من مبدأ (الحرية) التي يحققها هذا الشكل على مستوى الشكل والمضمون الأدبي من خلال بعض المستويات المتمثلة بالنزوع إلى الواقع ، والحنين إلى الاستقلال ، والنفور من النموذج ، والهرب من التناظر[114]،ومع ذلك تؤمن نازك الملائكة أن تجربة الشعر الحر وغيرها من تجارب التجديد ستكون بمواجهة عنيفة مع النخبة الأدبية وجمهورها بفعل الترابط الوثيق ما بين البعد السوسيوثقافي والأدب ، إذ يترجم هذا الترابط أثر التراث في ذاكرة التلقي بوصفها مقولات تحكمت في فهمه للظاهرة الأدبية ، وبكون أنماطه الشكلية هي الأنموذج الذي يمثل الأصالة والهوية الأدبية ، وأنه نقطة الشروع للإبداع وثباته ، وكون الأشكال المستحدثة إنما هي محاولات متممة أو متقاطعة مع شكله[115]، وهذا ما دفعها إلى الحذر الشديد من إعلان القطيعة مع الشكل التراثي ووصفها لتجربة الشعر الحر بكونه في الحقيقة تجديداً لنظامه الموسيقي وليس ثورةً متقاطعة معه :(والواقع أنّ ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر إنها نظرت نظرة متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على

حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال ولم تصدر الحركة عن إهمال العروض)[116]، ومن خلال النظر إلى مقطع من قصيدة (المسيح بعد الصلب) لبدر شاكر السياب[117] :

بعدما أَنزلوني سمعْتُ الرِّياحْ

في نُوَاحٍ طَويلٍ تَسِفُّ النَّخِيلْ

والخُطَى وهْيَ تنْأى إذنْ فالجراحْ

والصَّليب الذي سمروني عليهِ طوالَ الأصيلْ

لمْ تُمتْني وأُنْصِتُ كانَ العويلْ

يَعْبرُ السَّهلَ بيني وبينَ المدينةْ

مثلَ حَبْلٍ يَشدُّ السَّفينةْ

التقطيع :

بعْدما	أنْزلوْ	نيْ سمعْ	ترْرياْحْ
– ب–	– ب–	– ب –	– ب–5
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلانْ مذال

فيْ نواْ	حنْ طويْ	لنْ تسفْ	فنْنخيْلْ
– ب–	– ب–	– ب –	– ب–5
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلانْ مذال

ولْخطىْ	وهْي تنْ	أىْ إذنْ	فلْجراْحْ
– ب–	– ب–	– ب –	– ب–5
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلانْ مذال

وصْصليْ	بلْلذيْ	سمْمروْ	نيْ عليْ	هطواْ	للْأصيْلْ

– ب –	– ب –	– ب–	– ب–	ب ب–	– ب–5
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فعلن مخبونة	فاعلانْ مذال

لمْ تمتْ	نيْ وأنْ	صت كأْ	نلْعويْلْ
– ب–	– ب–	ب ب–	– ب–5
فاعلن	فاعلن	فعلن مخبونة	فاعلانْ مذال

يعْبرسْ	سهْل بيْ	نيْ وبيْ	ن لْمديْنهْ
– ب–	– ب–	– ب–	– ب––
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلاتانْ مرفل

مثْل حبْ	لنْ يشدْ	دسْسفيْنهْ
– ب–	– ب–	– ب––
فاعلن	فاعلن	فاعلاتانْ مرفل

أو النظر إلى قصيدة نازك الملائكة (أغنية الهاوية) ومنها قولها [118]:

مَجَجْتُ الزوايا التي تلتويْ

وراءَ النفوسْ

وراءَ بَرِيْقِ العيونْ

وأبغضْتُ حتّى السكونْ

وتلكَ المعاني التي تنطوي

عليها الكؤوسْ

معاني الصدى والجنونْ

معاني الخطايا التي تَبْرقُ

بريقَ النجومْ

مججْت زْ	زوايلْ	لتي تلْ	توي
ب– –	ب– –	ب– –	ب–
فعولن	فعولن	فعولن	فعو محذوف

وراء نْ	نفوْسْ
ب––	ب–5
فعولن	فعولْ مقصور

وراء	بريق لْ	عيوْنْ
ب– ب	ب– –	ب– 5
فعول مقبوضة	فعولن	فعول مقصور

وأبْغضْ	ت حتْتسْ	سكوْنْ
ب– –	ب– –	ب– 5
فعولن	فعولن	فعول مقصور

وتلْلك لْ	معانلْ	لتي تنْ	طوي
ب– –	ب– –	ب– –	ب–
فعولن	فعولن	فعولن	فعو محذوف

عليْهلْ	كؤوْسْ

ب--	ب-5
فعولن	فعولْ مقصور

معانصْ	صدى ولْ	جنوْنْ
ب- -	ب- -	ب- 5
فعولن	فعولن	فعول مقصور

معانلْ	خطايلْ	لتي تبْ	رقوْ
ب- -	ب- -	ب- -	ب-
فعولن	فعولن	فعولن	فعو محذوف

بريْق نْ	نجوْمْ
ب--	ب-5
فعولن	فعولْ مقصور

نجد أنّ النصين كليهما – وإن تفلت نظامهما من سلطة البيت المنضبط كماً إلى شعر التفعيلة الذي شابه نظام البيت المشطور في الشكل العمودي على الرغم من عدم تقيده بكم منضبط ملتزم على مدار القصيدة – قد سلكا الإيقاع ذاته الذي ألفته أسماع الجمهور من خلال تلقيها للإيقاع ذاته في بحري المتقارب والمتدارك ، لاسيما أن الرخص الإيقاعية التي اعتمدت في بنائهما هي ذاتها المعتمدة في النظم في البحرين المذكورين في القصيدة العمودية مثل زحاف الخبن وعلتا التذييل والترفيل في إيقاع قصيدة السياب ، وزحاف القبض وعلتا الحذف والقصر في قصيدة نازك الملائكة ، وهذا بالتأكيد عائد إلى تنسق وعي رواد حركة الشعر الحر ثقافياً وفنياً بالشكل العمودي الذي كان العتبة الأولى التي انطلقوا منها إلى التجديد ، ومن ثم تأثرهم معرفياً بمقتضيات علم العروض وهذا واضح من خلال ما قدمته نازك الملائكة من شروحات وإيضاحات عروضية مقترنة بتجربة الشعر كما وضح ذلك من خلال آرائها في كتاب قضايا الشعر المعاصر[119]، ومن ثم نلحظ بجلاء مظهر التمسك والإلحاح على وجود القافية على الرغم من تعددها وتنوعها في النصين المذكورين ، وهذا يعمق في تصورنا مدى التحاور ثقافياً مع الشكل التقليدي ومدى تأثرهم بنزعته الغنائية الطاغية ، ولكونهم يدركون جيداً أّن إيقاعات الشكل التقليدي وزناً وقافيةً هي صورة إدراكية متجذرة لدى المتلقي العربي لا يمكن خرقها لئلا تحدث

قطيعة ثقافية مع ذوق الجمهور الذي يطمئن إلى مشروعية هذا التجديد من خلال شكل المماثلة والتشابه مع قديم الشعر وحديثه وقتئذ .

ومثل هذا الكلام لا نريده أن يعطي القارئ تصوراً بمناداتنا بصنمية الشكل التراثي وقدسيته المطلقة بمقدار ما نجد أنّ التراكم التأريخي لقراءات الجمهور وأثر المؤسسات العلمية والثقافية في تعميقه لديهم ، له الأثر الأكبر في خلق مثل هذا العمق الثقافي في وعيهم ، لاسيما أنه حفظ صوراً إبداعية خالدة في وعيهم ، والدليل على ذلك أن الشكل الشعري الشعبي الذي هو أقرب إلى روح التلقي العربي في أيامنا المعاصرة لا يزال يعتمد إيقاعات مشابهة إلى حد ما لإيقاع القصيدة العمودية ، ويحتفظ بانضباطه الكمي في بنية أوزانه بما يشبه الدقة التي في الشكل العمودي ، ولكون موجة اللغة العامية هي الطاغية مع الأسف على اللغة الفصحى ، وهي سبيل التواصل الاجتماعي بين أبناء المجتمع العربي حالياً ، ولكونها الأقرب في تغذية تلقيهم الأدبي منذ الصغر بسبب بساطتها وتداولها في تعاملهم وإدراكهم سواءً أكان ذلك في حياتهم اليومية أو في مناسباتهم أو في تعاطيه للفن الغنائي الذي يكون نظامه القريب من نظام الشكل التراثي الرسمي مادة شكلاً ومضموناً ولغة ، فمن المؤكد أن نجد تحول التلقي إلى اللغة الفصحى وهي لغة المؤسسات والنخبة ومحاولة تكييف استجابتهم للفن الشعري الذي يجري على مبانيها ومعانيها ولإيقاعاتها سيكون محكوماً بعملية استبدالية من المعجم الشعبي إلى الفصيح الرسمي ، وسيكون الوسيط في هذه العملية هو الإيقاع المتماثل بين الشكلين ، والذي أدركه المتلقي فطرة وسماعاً ومثاقفة ، وعلى هذا الأساس فإننا ندرك أنّ الأبعاد الثقافية تترك آثاراً في التركيب الفسلجي والنفسي والذهني لدى أفراد المجتمع لكونها تمثيلاً لهويتهم الاجتماعية التي حددت معرفتهم بماضيهم وتراثهم وبالوعي والتفكير بالحياة والوجود ونمط التعامل مع المجتمعات الأخرى وفهمها ، ومن ثم فإن محاولات التجديد لا يمكن لها أن تتغافل عن هذا الجانب الحيوي في بيئتها الاجتماعية ، ولابد من ابتكار سبل كفيلة لتقريبها للوعي الأدبي وذائقته لئلا يكون مجرد أطروحة إبداعية لا ثمر إلا في تربة مبتكريها ، تحيا بحياتهم وتموت مع موتهم .

وقد التفت الدكتور إحسان عباس إلى الأزمة التي واجهها مشروع الشعر الحديث مع تأثيرات النسق الثقافي للشكل التراثي ومؤسساته الداعمة التي تجعل ذائقة التلقي لدى الجمهور العربي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأنموذجه ، إذ حصر ذلك في ثلاثة عناصر هي الأغنية ، والمدرسة ، والمتلقيات الشعرية أو الأسواق العكاظية[120] ، فطبيعة الأغنية العربية تستوحي مادتها من الشعر العربي الموزون المنضبط كماً وزمناً والمتناسق مع إيقاع النقرات في الآلات الموسيقية ، لذلك كانت القصيدة العمودية أصلح مادةً للفن الغنائي من أشكال الشعر الجديد الذي يفتقر إلى هذه الخاصية ماعدا الشعر الحر الذي يمكن أن يكيف مع الألحان بعد إجراء تعديلات عليه تنسجم مع اللحن مع تنويع المقامات الموسيقية فيه ، وقد صرّح الجاحظ قديماً بهذه العلاقة الوثيقة بين إيقاع الشعر العمودي وإيقاع الموسيقى العربية وفن الغناء بقوله :(العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة فتضع موزوناً على موزون ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن ، فتضع موزوناً على غير موزون)[121] ، وهذا الأمر لا يجعل العائق من تقبل الأشكال الشعرية الجديدة مقترناً بالجانب

الفني بمقدار ما يشير إليه الدكتور إحسان عباس إلى الأثر الحسي الذي تمارسه الأغنية بوصفها موجهاً ثقافياً في تطبيع الإدراك الحسي لدى المتلقي العربي بإيقاعات الشكل التراثي ، وإن كانت لغة الأغنية شعبية كما ألمحنا إلى ذلك في موضع سابق من حيث أن للشعر العمودي رديفاً في عموديته في الشعر العربي ، ولذلك تعمق هذه المرادفة صلة الجمهور العام بالشعر العمودي من بوابة حسية أساسها اعتماد الشكلين المذكورين للنظام الكمي المنضبط في إيقاعهما ، ويكون في غرابة ودهشة من تقبل ما يحطم مركزية هذا النسق في ذائقته ، وبأقل تقدير يكون تقبلها ضعيفاً منحصراً في النخبة الأدبية من المتلقين تحديداً . أما المدرسة فهي إن صحَّ الوصف مصنع علاقة الفرد بالتراث ، ومن خلال أهدافها التي تطمح إلى ترسيخ معالم الهوية الوطنية والقومية في وعي التلاميذ لذلك تكون مادة التراث إرثاً مقدساً تتطبع به أذهانهم وأرواحهم وملكاتهم ، ويغدو التراث الأنموذج الذي ينطلقون من خلاله لتفسير الظواهر العلمية والمعرفية والأدبية والثقافية ، لاسيما أن للمعلم أثراً روحياً لدى تلاميذه لا يزول حتى يزول النقش من الحجر . وعلى هذا الأساس تنمي المدرسة الروح الأصولية في وعي تلاميذها و طلبتها ، ولا غرابة أن تتولد لديهم صدمة مع روح الحداثة و التجديد ، وحتى إذا استطاع المتلقي أن يخلص من الموجهات الثقافية التي تمارسها المؤسسة التعليمية في دعم التراث ، فلا انفكاك لوعيه من تأثير مرجعيته التراثية ، وهذا سر تعدد أشكال النظم وتنوعها لدى الشعراء المحدثين والمعاصرين سواءً أكانت شعراً عمودياً أم شعراً حراً أم قصيدة نثر .

أما (المتلقيات الشعرية أو الأسواق العكاظية) فهي تعكس للمتلقي القوة الخطابية التي يتملكها الشكل التراثي بفعل قوة إيقاعه المنضبط ، إذا وضع في الحسبان أثر الموجهات الثقافية الأخرى كالأغنية والمدرسة في تلقين الأثر الجمالي المتحصل من تلقي القصيدة العمودية ، وهذا الأثر يجمع في الوقت ذاته بين مستواه الجمالي والثقافي في آنٍ واحد ، من ذا يكون الشعر الجديد في مواجهة كبيرة مع القصيدة المذكورة لكونه لا يمتلك هذه القوة التي تستطيع أن تزحزحها عن مركزيتها في وعي المتلقي ، لذلك يكون هذا سبباً في ضعف تقبل موجات التجديد لدى الجمهور العام ، وفي بقاء الشكل التراثي هو الأنموذج الثقافي الرائد لديه . وقد بعث هذا الأمر بعض الأكاديميين إلى عد الشعر الحر –وهو الأقرب نسباً موسيقياً إلى الشعر العمودي – شعراً نثرياً مثلما نلمس ذلك في رأي الدكتور صفاء خلوصي الذي عدّه لوناً من السجع الموزون المستساغ عند الناشئين من الشعراء بسبب عدم انتظامه في التفاعيل والقوافي وتوقيت الأشطر ووحدة التفكير[122] . وقد نجد الباعث ذاته الذي دفع الدكتور مصطفى جمال الدين إلى عدّه قصيدة(الكوليرا) لنازك الملائكة صورة غير منضبطة للإيقاع وأدنى إلى رقة الموشحات ونظامها[123]، على الرغم من كون القصيدة المذكورة قد جرت على نظام الشعر الحر وفي وزن الخبب من دون اختلاف عن طريقة نظم الشعراء الآخرين فيه ، والسبب في ذلك كما ذكرنا أنّ الموجهات الثقافية التي استعرضت سابقاً ، فضلاً عن الأثر القرائي للتراث لدى النخبة الأكاديمية لاسيما العروضيين منهم ، وحداثة تلقي تجربة الشعر الحر زمن الدارسين المذكورين تضع مثل هذه التجارب الجديدة

في تعارض ثقافي – فني مع مرجعياتهم المعرفية والأدبية ، وتخضع لمحاولات جهيدة لتقريبها من الشكل التراثي واستساغتها ذوقاً وتنظيراً .

وبمقدار الأثر الذي تسهم به الموجهات الثقافية في تعميق صلة المتلقي بالشكل التراثي بوصفها مغذيات قيمية لهذا النسق الثقافي في الأدب العربي ، في الوقت ذاته يمكن أن نستقرئ أثراً مضاداً لهذه الوظيفة لدى مؤسسات أدبية تعمل على ترسيخ موجة الحداثة ومنتجاتها الأدبية التي تحاول أن تفض التأثير الثقافي للشكل الشعري التراثي عن ذائقة التلقي وسطوته عليه ، وتطمح في طرح أشكال شعرية جديدة قادرة على التماهي مع روح العصر وتطوره التقني ، وفض الارتباط بالماضي الشعري الذي تراه مقيداً للإبداع ويفرض عليه فروضاً غدا من الصعب أن تتيح للشعراء ولهواة الشعر الانبثاق مع قيمته الأدبية والاجتماعية ، وتطمح في تمثيل انتقال المجتمع من الانغلاق على تأثير الثقافة القومية ومقولات التراث التي غدت في منظارها إعادة تأهيل نماذج مستهلكة أو حواريات لأصوات ثقافية عفا عليها الزمن ، وفيها فرض لصدارة المتقدم ووجوب التبعية على المتأخر زمناً ، مع الأخذ في الحسبان أن هذه المؤسسات قد بدأ فعلها نخبوياً مقتصراً على النخبة الأدبية المرتقية ثقافياً ، وهذا الأمر يبدو واضحاً من خلال الجماعات والاتحادات الأدبية التي بدأت تعمل على شكل مرشحات أو غرابيل أدبية صدرت نفسها ممثلاً لشرعية التجديد في الأدب العربي الحديث وتقديمه للجماهير، على الرغم من عدم استطاعتها حتى أيامنا هذه من اختلاق لغة حوار ثقافي جاد مع الجمهور العام ، لكون بعضها قد تحول من وظيفته الأدبية المحضة إلى قطاع حكومي مسؤول عن ديمومة الإبداعات الأدبية وتمثيل رصيد الدولة أمام الدول الأخرى في الثقافة والأدب والفنون ، شأنه في ذلك شأن القطاعات الحكومية الأخرى من دون البحث الجاد في فض الجدل بين القديم والجديد في الأدب العربي ،أو الانفتاح أدبياً ومعرفياً على الجمهور العام في معالجة قضايا الحداثة وما بعدها لاسيما في الشعر ، فضلاً عن الخضوع في أكثر الأحيان إلى الرؤى السياسية التي تتبناها الأنظمة السياسية الحاكمة والتماشي معها ، سواءً أكانت قومية أم اشتراكية أم دينية وغير ذلك ، وهذا ما يفصح عنه حال اتحادات الأدباء والشعراء والكتاب في أغلب البلدان العربية ، ناهيك عن الانجرار الدائم نحو منتجات الحداثة الغربية ، والشعور بالحرج من الأشكال التي تمثل الهوية التراثية .

ويمكن أن نعد الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية أول الموجهات الثقافية الدافعة نحو مسار التجديد في الشكل الشعري في الأدب العربي الحديث – على الرغم من إدراكنا لوجود جهود فردية في البلاد العربية في هذا المضمار – إذ أشرنا سابقاً إلى مدى تأثير تجربتهم الأدبية لدى التواقين إلى التجديد والحداثة من شعراء المشرق العربي ، وفي خلق الحافز نحو الخروج عن مركزية الشكل التراثي ، ويكمن السبب في تقديمنا لهاتين الرابطتين على غيرهما من الجماعات والمدارس الأدبية ، لكونهما قد مثّلا مشروعاً ثقافياً جديداً بعيداً عن فضائه التراثي ، يحاول بناء مشهد أدبي جديد يمثل هوية المغتربين ، ويمتلك رغبة جدية في الانفتاح على جمهورهم في بلاد الاغتراب ،فضلاً عن أنّ محاولاتهم لخلق هذا المشروع لم تقتصر على محور الأدب فحسب ، وإنما شمل مساحات ثقافية أخرى في الأدب والفن والفكر ، فضلاً عن تجسد ذلك من خلال مسؤوليتهم

عن ترجمة الأدب الأجنبي ، واعتمادهم الصحافة وسيلة لترجمة مشروعهم والدعاية له ، وكونهم يمثلون جهداً جماعياً وليس فردياً ضم عقولاً وملكات وأقلاماً مبدعة كثيرة كرست جهدها لتأسيسه والإفصاح عن هويته ، وهذا ما جعل إبداعاتهم لا تغيب عن الساحة الأدبية في البلدان العربية ، ولها حضور فاعل بين أوساطها.

وعلى هذا الأساس نفهم أن استلهام قسم من الأدب المهجري للمرجعية التراثية ومزاوجتها بالأشكال الشعرية الجديدة هو جزء من مشروع تشكيل هويته التي لا تريد أن تتقاطع ثقافياً مع التراث ولا تريد في الوقت ذاته أن تسير على نمطيته ، وهذا ما يفسر ابتداء التجديد لديهم من حيث تنويع القوافي ومزاوجتها والجمع بين صيغ متعددة للبحر ذاته كما لمسنا ذلك سابقاً عند إيليا أبو ماضي ، ولذلك أثّر تجريب شعراء المهجرين كثيراً على أفق المتطلعين إلى عصرنة الشعر وحداثته في المشرق العربي ، فكان حافزاً ودافعاً نحو الجرأة على التجديد مثلما أشار إلى ذلك الدارس محمود فاخوري في حديثه عن بواكير التجديد في الشعر الحديث إذ عد مدرسة أبولو امتداداً لمدرسة المهجر، وأن أعلامها مثل أحمد زكي أبو شادي وإلياس أبو شبكة وأبو القاسم الشابي قد تأثروا بتجربة الأدب المهجري فنياً [124]، ويرى الدكتورعبد الهادي عبد الله عطية أنّ جهود التجديد لدى المهجريين قد كانت ملمحاً بارزاً في تشكيل تجربة الشعر العربي الحديث لاسيما وهو ينطلق إلى التجديد من خلال تطوير الشكل التراثي وليس من خلال التقاطع معه [125]. بينما ربط الدكتور صفاء خلوصي نشأة الشعر الحر وطبيعة نظامه الإيقاعي بتجربة التجديد في الأدب المهجري ، لأنه يرى هذا الشعر إنما هو مناقلة فنية مشبعة بالأفق الثقافي الأوربي ابتدأت بالمهجريين ثم استقاها رواد الشعر الحر ، مصرحاً بأن الشعر الحر بضاعة أوربية سوقّت على يد المهجريين[126]. ونحن لا نسلم برأي الدكتور صفاء خلوصي بأن الشعر الحر بضاعة أوربية لأنه كما يقر بآرائه عنه وليد لأشكال شعرية تراثية مثل البند والموشحات ، طورت إيقاعياً لتستجيب مع روح العصر ولغته وموضوعاته ، ومن الممكن أنهم قد أفادوا من تجارب كفلت التخلص من النظام الكمي المنضبط زمناً من دون مناقلة شكل بعينه إلى الادب العربي، وهذا ماتؤكده آراؤه أيضاً في التفاتته إلى الصلة الوثيقة بين الإبداع والبيئة واللغة ، وكون القالب الموسيقي ليس وليد اللحظة الفنية التي من الممكن استبدالها أو مناقلتها ، وإنما يمثل هذا القالب – كما يحيل ضمنياً في آرائه – بعداً ثقافياً متمازجاً مع التركيب الفسيولوجي والوعي الأدبي ومع طبيعة بناء اللغة القومية ، إذ يسهم العامل التأريخي في تعميق صلاته بالأفراد وراثة وتراثاً ، حتى يعود وعياً باطنياً في إدراك الهوية وأنماط اختلافها عن هوية الآخر وذلك في إشارته إلى محاولة اللورد الفريد تنيسون لمناقلة بحور الشعر العربي لاسيما البحر الطويل منها إلى الشعر الإنكليزي وهي محاولة لم يكتب لها النجاح لكون هذا القالب الموسيقي لا يمكن له أن يتكيف مع النظام البنائي للغة الانكليزية ، ومع ذائقة التلقي التي من المؤكد أن تستغربه ثقافياً ، لكونه لا يساير موروثها الشعري ، ولم يمثل مشروعاً جماعياً يمكن أن يتبنى لحقبة زمنية كفيلة بتمرين إسماع المتلقي الإنكليزي لإلفته والتفاعل معه .

وعلى الرغم من كون جماعة الديوان متزامنة في الظهور مع رابطتي المهجر ، إلا أن أثرها قد مثل رافداً متميزاً يأتي من بعد الرابطتين المذكورتين في تحديث الشعر العربي وتجديد شكله ومضمونه على الرغم من إشارتنا

سابقاً إلى عدم خروجهم عن القالب التقليدي لبناء القصيدة العمودية ، لكن المسلك الذي جربوه في الموشحات والشعر المرسل ومزواجة البحور والقوافي بات دعوة صريحة لمشروع التجديد في الشعر الحديث ،لاسيما أن هذه الجماعة قد مثلت صفوة النخبة الأدبية وعلى رأسها الاستاذ عباس محمود العقاد . وقد تمثل تأثير هذه الجماعة من خلال آرائها النقدية بالدرجة الكبرى وليس من خلال مزاولة التجديد في الإبداع الشعري فحسب ، ولا أدل على ذلك مما صرح به العقاد والمازني في مقدمة كتاب الديوان بقولهما: :(وكتابنا هذا مقصود به مجاراة ذلك الأمل وتوقي تلك العلل ، وهو كتاب يتم في عشرة أجزاء موضوعه الأدب عامة ووجهته الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة)[127]، ومن المؤكد أن مثل هذه الدعوات مع تجسد كثير من ملامح التجديد في إبداعاتهم الشعرية شكلاً ومضموناً لاسيما في موسيقى الشعر عدت موجهاً فنياً رئيساً للتجديد لدى المدارس والاتجاهات الشعرية التي ظهرت فيما بعد مثلما نلمس ذلك لدى اتباع مدرسة أبولو ورواد حركة الشعر الحر[128]، على الرغم من مهاجمتهم للشعر الحر مهاجمة عنيفة بسبب خرق النظام الكمي للوزن والخروج عن وحدة القافية[129]، لاسيما أن الجنبة النقدية – وإن كانت نخبوية – تحاول تسويغ هذه الأطروحات الجديدة في بنية الشعر للجمهور العربي خصوصاً المثقف منه ، والذي له صلة وثيقة بقراءة الصحف والمجلات ومتابعة شؤون الأدب والفنون ، إذ لا يخفى على المطلع أن تذوق الأدب الرسمي قد عاد نخبوياً بالدرجة الكبرى ، تتذوقه النخبة وتجيزه أو تعارضه ثم يأخذ طريقه إلى الجمهور الذي بدوره تتفاوت لديه الاستجابة أيضاً بالقبول أو المعارضة مع رجحان كفة الذوق التراثي بسبب العوامل التي أشرنا إليها سابقاً .

وعلى الرغم من كون مدرسة أبولو لم تنتج بعداً رؤيوياً محدداً لمسارها الشعري مثلما وضح هذا الأمر لدى جماعة الديوان ،إلا أن أهميتها بوصفها موجهاً ثقافياً وأدبياً يفوق الاتجاهين السابقين لكونها مثلت شكل المؤسسة المسؤولة عن تحديد معالم الشعر العربي الحديث لأنها على حد وصف الدكتور إحسان عباس قد أثبتت (أن كل اتجاه شعري يريد أن يفرض وجوده في التأريخ الأدبي لا يجد وسيلة خيراً من المجلة)[130]، ولذلك أسهم توجيهها الثقافي في التصدير إلى المتلقي العربي الأشكال المجددة في الشعر الحديث مثل الشعر الحر وقصيدة النثر التي بدأت إصداراتها تؤسس لمفهوم الصدمة الثقافية للجمهور محاولة لكسر أفق توقعه المتنسق بالشكل التراثي ، ومن هنا تتكشف العلاقة الوطيدة بين الأدب و منها الصحافة ، فضلاً عن دور النشر آنذاك في تسويق بواكير الحداثة الشعرية والتثقيف لها ، وإن حمل ذلك موجة من التعارض بين الثقافة الأدبية التراثية والمشروع الشعري الجديد ، مثلما التفت أيضاً الدكتور إحسان عباس إلى هذه الحقيقة متبعاً رأيه في الأثر الذي تحكمت به مجلة أبولو في دفع جهود التجديد في الشعر العربي صوب الحداثة بالإشارة إلى الأثر البليغ لمجلتي (الآداب) و(شعر) البيروتيتين لاسيما الأخيرة منهما لكونها التزمت بالنشر للحركة الشعرية الجديدة والترويج لها في الزمن الذي كان المؤمنون بهذه الحركة قلة[131]، كذلك رأيه في الإشارة إلى الموجهات الثقافية التي أسهمت بها دور النشر في دعم مسار التجديد في الشعر العربي ، فقد وجد جهودها متممة للأثر الصحافي في ذلك من خلال مقاصدها في تقديم شعراء الحداثة للجمهور عن طريق نشر دواوينهم الشعرية بصورة منظمة وعلى نحو

يغري القارئ باقتنائه ، وقد خص بالذكر منها دار الآداب ودار شعر ودار العودة التي يراها قد فاقت الدارين السابقين في هذا المجال[132]. ولا يقتصر إدراك هذه العلاقة بين الأدب والصحافة ودور النشرعلى ملاحظات النقاد فحسب ، وإنما كان إدراكها مشخصاً لدى رؤوس حركات التجديد في الشعر العربي الحديث ، مثلما نلحظ ذلك في الاستشهادات المتكررة لنازك الملائكة لأثر الصحافة ودورالنشرفي تعريف الجمهور والنخب الأدبية بحركة الشعر الحر ورؤية هذه الحركة لوظيفة الأدب والشعر ، والقواعد المجددة التي بني عليها ، فضلاً عن تقديم نتاجات شعراء هذه الحركة لهم كإشارتها إلى ما نشرته مجلة الآداب عام 1957 من آراء تنظرية لقواعد الشعر الحر[133]، وإشارتها أيضاً إلى نشر مجلة العروبة البيروتية لقصيدة (الكوليرا) في الأول من كانون الثاني عام 1947 وهي أولى قصائدها في الشعر الحر[134]، فضلاً عن إشادتها بدور النشر العراقية واللبنانية بنشر مجاميعها الشعرية وللسياب والبياتي وشاذل طاقة[135].

وما دمنا بصدد الحديث عن مظهر التوجيه الثقافي الذي مارسته المؤسسات الأدبية والثقافية في الترويج لموجة الحداثة وما بعدها وإحداث النزعة في التجديد في الشكل التراثي ،لاسيما ما يتصل منه بالخروج عن نمط بناء العروض بصورته التراثية ، فلا بد من الحديث عن مكون آخر لعب دوراً كبيراً في ذلك ويتجلى ذلك في المؤتمرات واتحادات الشعراء في البلدان العربية ، إذ كان لها إسهام فاعل في التوجيه ثقافياً لمسار التجديد في الشعر العربي وحداثته ، لاسيما أن ظهورها في الغالب قد تزامن مع حركات التجديد فكان ذلك دافعاً آخر نحو دعم توجهات الحركات المذكورة وآمالها ، وإن كان بعضها في بادئ معرفته لهذه الحركات مشوباً بردة فعل جراء الخروج عن الشكل الشعري لتراثي ونظامه الإيقاعي ، ولكن بعد مرور الزمن وتداول الأشكال الجديدة أصبح أعضاء الاتحادات الأكثر تأييداً ومناصرة لها ، وقد التفت الدكتور إحسان عباس إلى مظهر الاستجابة والمعارضة لهذه الحركات ، فيرى أنّ تحقق مظهر الاستجابة لها ناجم عن دعم النخبة الأدبية لمسارها ، وتهيؤ المناخ الثقافي الذي بات بعد تقدم المجتمعات والدول تقنياً ومدنياً وحرية في الانفتاح على الثقافات الوافدة من الغرب أكثر استجابة لتقبل موجة الحداثة وأشكالها الأدبية ، ويرى أن أثر الاتحادات الأدبية قد جاء مكملاً للمشوار الي ابتدأته الحركة الصحافية في دعم مسار التجديد كمجلات (شعر ، الآداب ، حوار ، مواقف) لأنها استقطبت أسراً أدبية واتحادات رسمية ومستقلة تقوم بدور المجلات المذكورة في تشجيع فنون الأدب الحديث لاسيما الشعر منها ، وأشار أيضاً إلى الأثر الكبير لوزارة الثقافة والإعلام العراقية في دعم هذه التوجهات بكل مؤسساتها اتحادات وصحافة ونشراً من خلال ما نشرته من دواوين شعرية جعلت الحركة الشعرية الحديثة تتنفس في جو أكثر حرية [136]. وفي الوقت ذاته نوّه الدارس إلى موقف الاستاذ عباس محمود العقاد حينما هدّد بالانسحاب من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب محتجاً على مشاركة الشعراء المجددين في مهرجان الشعر بدمشق سنة 1958 بحجة أنهم لا يعرفون أصول الشعر العربي[137] ، فضلاً عن إشارته إلى المذكرة التي تقدمت بها لجنة الشعر المصرية إلى نائب رئيس الوزارة وزير الثقافة والإرشاد القومي سنة 1964 اتهمت فيها حركة الشعر الجديد بالتهاون باللغة الفصحى وتشجيعها لأطراف معينة تدعو إلى تبني

اللغة العامية [138] . وتحتج نازك الملائكة على تحقق شرعية تجربة الشعر الحر آنذاك بالسلطة الأدبية التي تمتلكها المؤسسات الثقافية والأدبية في الترويج لحركة الشعر الجديد من خلال قنواتها الإعلامية والدعائية والتثقيفية ، مثل استدلالها على نجاح هذه التجربة باضطرار مؤتمر الأدباء العرب الثالث الذي أقيم في القاهرة إلى أن يعترف به رسمياً ، وأن يدخله في أبحاثه الرئيسة لكون تيار الشعر الحر أصبح ضرورة اجتماعية فشلت محاولات وأده ، وقد غدا تياراً شديداً متلاطماً على حد وصفها [139].

ومن الطبيعي ضمن هذه التصورات التي أحدثتها حركات التجديد في الشعر العربي الحديث وأثر المؤسسات الداعمة له أن نطالع وجهاً جديداً للتحديث يحاول صياغة هويته الأدبية بشكل متقاطع كلياً مع الشكل التراثي ومسيرته التأريخية التي عمقت أثره في ذائقة المتلقي العربي ووعيه المتنسق بالظاهرة الموسيقية الغنائية التي اشتبك فيها التراث بالأدب الشعبي وبالفن الغنائي حتى عاد عند المتلقي بديهة لإدراك ماهية الشعر وقواعده ، بينما نجد أن النخبة الأدبية بدأت تسير بوعي قصدي لإحداث قطيعة ثقافية مع الشكل التراثي ، وتتعاظم الهوة بينها وبين الجمهور العام الأقرب في ذوقه إليه ، محاولة لجعل تطور الأدب وحراكه يسير في وعي النخبة وتتقرر أحواله ومصيره بتوجهاتها ، خلافاً للطقس الثقافي القديم الذي سار فيه الشعر والجمهور بعلاقة جماهيرية تواصلية وطيدة منحت الشعر قيمته الاجتماعية وسر خلوده في الذاكرة الجمعية ،لذا نجد أنّ موجة الحداثة قد اشتقت وأوجدت لنفسها مناخاً ثقافياً وأدبياً مثالياً تمارس من خلاله أشكال التجريب اللامتناهي ، فهي التي تبدع وتكتب وتنقد بمعزل عن الرأي الجماهيري العام ، وهذا ما جعل في رأيي القاصر أشكال التجديد والحداثة تسير في تأريخ أدبي في وعي متلقيها مخالفاً لتأريخ الشكل الأدبي المتجذر في وعي المجتمع ، وفي الوقت ذاته نجد أنّ هذه القضية هي المسؤولة عن تواصل أشكال التجريب بلا انقطاع ، وولادة موجة منه وفتور أخرى، وتصيير الجديد قديماً ، وتصنيع الرؤى والمصطلحات المتكالبة بلا انقطاع كاصطلاحات الشعر المرسل والشعر الحر وشعر التفعيلة والنثر الشعري والشعر المنثور والنثر المركز والطلق أو المنطلق أو المحرر وقصيدة النثر وقصيدة الشعر والومضة الشعرية إلى ما لا نهاية من انتاج هذه المصطلحات ، وهذا ما بعثنا في إحدى الندوات التي أقامتها كلية التربية في جامعة ميسان عام 2011 تحت عنوان (قصيدة النقد بين ناقديها) أن نصطلح عليها اصطلاحاً واقعياً بحضور كثير من روادها وناقديها بأنها (قصيدة نقد) لأنها بأبسط عبارة تكتب للنخبة وللنقاد منهم ، ولا تستطيع أن تنفتح أدبياً على الجمهور العام لأنها ستشهد تعارضاً ثقافياً قبل أن يكون أدبياً بسبب عدم امتلاكها الوسائل الثقافية في اهتدام نسقية الشكل التراثي في وعي الجمهور وفي لا وعيه الثقافي والأدبي . وهذا ما اعترف به أدونيس في تقويمه لمسألة التعبير والاتصال بالجمهور في ظل تيار الحداثة في الشعر العربي المعاصر :(إنّ هذا التطور أدى موضوعياً إلى الانفصال عن الثقافة السائدة وقيمها ، أي أدى إلى الانفصال عن الجمهور الشعري السائد)[140].

وانطلاقاً مما تقدم آلينا أن نناقش علاقة الأبعاد السوسيوثقافية بإيقاع قصيدة النثر في هذا الموضع ليدرك القارئ المسار الزمني و الرؤيوي لظهور هذا الشكل الشعري وموقعه بين أشكال التجديد في بنية الشعر العربي

الحديث ، إذ لاشك في أنّ هذا الشكل الشعري يمثل صلة النخبة الأدبية المعاصرة بالثقافة الغربية والأدب الفرنسي تحديداً[141]، لكونها بأبسط وصف قد انتجت في مناخهم الأدبي والثقافي ، وعرفت لديهم قبل أن يعرفها الأدب العربي وجمهوره ، وتساوقت مع خصائص اللغة الفرنسية وإيقاع شعرها الذي يعتمد النبر المقطعي ، واشتهر بها شعراء فرنسيون كبار كبودلير ورامبو، ثم ظهرت إلى الوجه الأدبي العربي الحديث في مطلع الخمسينات في لبنان الأكثر صلة بالمشهد الثقافي والأدبي في فرنسا ، وتبنتها مجلتا (شعر) و(حوار) وجريدتا (النهار) و (لسان الحال) ، وبرز من روادها محمد الماغوط وجبرا ابراهيم جبرا وتوفيق صايغ وشوقي أبو شقرا وأنسي الحاج[142] . ثم تداولت في نطاق أدبي أوسع في البلدان العربية لتكون المشروع الأدبي الجديد المابعد الحداثي . ويبدو ان للاتجاه اليساري الذي تبناه أغلب رواد هذا الشكل صلةً وثيقة في إحداث القطيعة مع التقاليد المتوارثة في بناء الشعر ، لأنهم أكثر تطلعاً للتمرد على كل أشكال السرديات التأريخية المهيمنة على وعي المجتمع ، والتي يسهم التراث ومؤسساته في تعميقها ، وهذا الأمر يضع القارئ في تصور صلة الأدب بالأيديولوجيا وما لهذه العلاقة من أثر كبير في إنتاج وجود زمني لهذا الشكل منفصل عن التراكم التأريخي للأدب في المنظومة الاجتماعية العربية بوصفه مظهراً مقصوداً لحالة التمرد المذكورة التي اختلطت فيها أبعاد شتى منها الضجر من التراث والدين والعادات والتقاليد الاجتماعية التي تجعل فكر الفرد عامة والأديب خاصة مستهلكاً لا منتجاً ومغيباً لا حاضراً في دورته الكونية مثلما أشار إلى ذلك أودونيس مصرحاً عن رؤيته التقدمية التي تجهد من أجل الخروج عن السلطة الثقافية للتراث الذي فرض قوته على وجود الفرد العربي وعياً وفكراً وإبداعاً وممارسات[143] . وهذه اليسارية جعلت أصحاب هذا التوجه يرون أن النسق الموزون إنما هو صورة من الرجعية الأدبية التي تفرضها الايديولوجيا القومية وصلتها بالدين ، وليس متطلباً فنياً متأصلاً في الذاكرة الاجتماعية المعاصرة ،على الرغم من بعده الفني الجمالي الذي لا صلة له مباشرة بالأدلجة ، ولذلك يرى أدونيس أن الأشكال التي انتجتها الحداثة الشعرية قبل قصيدة النثر ، والتي خرقت عمود الشعر مع احتفاظها بالمكون الإيقاعي وزناً وقافية ، إنما هي صورة من الاحتيال الثقافي الذي تمارسه النخبة الأدبية للترويج إلى متطلبات المرحلة أو الثقافة الأدبية الجديدة ، لكونها لم تحمل في شكلها ومضمونها قطيعة ثقافية جادة مع الشكل التراثي ، وإنّ هذه الاتجاهات قد سارت سيراً موازياً مع تأثيره الشكل المذكور:(وهذه الحيلة شكلية تقوم على تفكيك بنية البيت القديمة إلى جزئيات ، ومن ثم إعادة تركيب هذه الجزئيات في نمط آخر،فهي تغير في البنية النمطية لكنها تحتفظ بالموقف القديم من اللغة الشعرية الذي أدى إلى هذه البنية)[144].

وانطلاقاً من حديث أدونيس عن مسير حركات التجديد على الصيرورة النمطية المتوارثة في الشكل التراثي نلمس بأنّه حريص على أنْ ينمّط ثقافياً كل الأشكال الشعرية الملتزمة بالظاهرة الإيقاعية قديمها وحديثها ، ويقرن الظاهرة المذكورة بمحمول ايديولوجي مسؤول عن إدامة حراك التراث في الوعي الأدبي العربي الحديث ، بشكل سلخ فيه البعد الجمالي عن المكون الإيقاعي في الشعر ، ومن ثم صادر فيه الأبعاد الإبداعية الجديدة لحركات التجديد التي تسعى ضمن رؤيتها إلى بقاء المكون المذكور مظهراً جمالياً تنظر إليه بوصفه عين ذات وليس

شيئاً طارئاً أو منفصلاً عن جوهره ،وإدراكها لتنسق التلقي الجمعي بنمطيته ومدى تفسيره لجدوى الشعر وكنهه من خلال توافره في بنيته .فضلاً عن طموحها في تحقيق مبدأ الانعتاق والحرية في التعبير من خلال الخروج عن رتابة قصيدة العمود . و من ثم أقرن أدونيس وظيفة الشعر بالمستوى الذي يمثل ثقافة المقموعين وأبعادها الايديولوجية ، وكأنه يصور الإيقاع الموزون إيقونة للفكر والإبداع الرجعي ، أو نمطاً متوارثاً من الثقافة الارستقراطية التي تجسدت أنساقها في هذه السلطة التراثية للشعر الموزون ، وأن قصيدة النثر إنما هي بعد ثوري على هذا التهميش والقمع .

وفي الحقيقة إن مثل هذه التصورات التي أطلقها أدونيس إنما هي جزء من فنتازيا الترف الفكري الذي يقابل ترف النخبة الأدبية المثقفة التي اجترت هذا الشكل من الأدب الفرنسي ، والتي اجترحت هذه الرؤى المعقدة والبعيدة عن حقيقة الشعر وجوهره المعبر عن خبايا الشعور والضمير والانفعال الصادق ، ونجد أنّ هذه الرؤية تمثل إجراءً وقائياً من ردة الفعل الجماهيري بسبب خرق نظام الشكل التراثي ، وفي تسويغ مشروعها أدبياً وثقافياً ، هذا المشروع الذي ولد في رحم النخبة ولا يزال يتغذى فيه من دون مكاشفة جادة مع الجمهور العام ، بل زاد الأمر حرجاً وانعزالاً في نخبويته وقطيعته مع الجمهور بتحوله من الغنائية إلى النثرية ، ومن الخطابية إلى الكتابية التي لا تستطيع أن تحاور بصوتها الثقافي غير وعي المثقف ،لاسيما أن ظاهرة الغموض التي تكتنفه قد أعاقت مستوى الاتصال فيه ، وأكدت متلقيها الناقد بالدرجة الكبرى من دون متلقيها المتذوق ، وهذا ما التفت إليه الدكتور عباس الحداد حينما وجد أن قصيدة النثر تمتلك عالماً خاصاً بها له علاماته وآلياته التي قد تصعب حتى على وعي النخبة الأدبية ، وغدا فهم الشاعر والتعرف إليه عن كثب مفتاحاً لفتح بعض مغاليق قصائده[145].

وفي الوجهة المقابلة نجد أن ردة الفعل من هذا الشكل لم تكن مقتصرة على الجمهور العام ، وإنما عبّر فريق من النخبة الأدبية المصنفين من أقطاب الحداثة عن الموقف ذاته ، مثلما نلمس ذلك في الآراء المتصلبة لنازك الملائكة من تجربة قصيدة النثر ، إذ عدّت هذا الشكل بدعة غريبة [146]، وأن ماهية الشعر لا تقتصر على العنصر العاطفي فحسب ، وإنما باقتران هذا العنصر بوزنه وموسيقاه[147]، ونجد أنّ إقران الوزن بالعاطفة في رأي نازك الملائكة أو بالأحرى أنّ كل شعور عاطفي يختار وزنه تعبير دقيق عن جوهر الشعر الذي ما فارق غنائيته ، لاسيما أنّ جهات شعرية وفنية ساندة لا تزال تؤكده في إدراك المتلقي وحسه ، كالأغنية والشعر الشعبي وغيرها ، مما له صلة وثيقة بلغة الحياة اليومية وحضوره في التواصل الاجتماعي المعتاد ، وليس على حد المغالاة التي دفعت أحد الدارسين إلى أن يفترض أن قصيدة النثر قد أصبحت في وعي الجمهور العام بنية قارة أو نظاماً إدراكياً للثقافة الأدبية الجديدة ، اللهم إلا إذا قصد وعي النخبة التي تتعاطاها وتروج لها إبداعاً وتلقياً:(لقد كانت قصيدة النثر استفزازية وأصبحت مشروع نظام وشروعاً بتهديم الموروث النسقي ترتسم أبعاد الهامش والمهمل والمنسي عاملة على المساحات المغيبة والمقموعة والمختفية والمسكوت عنها في الحياة)[148]، فيا ترى حينما نقرأ مثل هذه السطور هل نتصور بأن الشكل التراثي قد غيّب من المشهد الأدبي العربي

الحديث نهائياً ومن دون رجعة ؟! وهل غاب الشعر السياسي والثوري والإصلاحي عن القصيدة العمودية والشعر الحر؟! أم أن قصيدة النثر باتت تحمل فكراً حزبياً معيناً له ايديولوجيا مخصوصة مغلفة بسمات المضمون الشعري لم يعلن عن مسماها حتى الحين؟! وهل كلّ ما كتب في هذا الشكل حمل الأبعاد التي ذكرها الدارس في المقولة المذكورة آنفاً؟!

فلو أمعنا النظر مثلاً في قصيدة (الظل والهجير)[149] للشاعر محمد الماغوط وهو رائد من رواد قصيدة النثر :

كلُّ حقولِ العالم
ضدَّ شفتينِ صغيرتين
كلُّ شوارعِ التأريخ
عندَ قدمينِ حافيتين
حبيبتي
همْ يسافرونَ ونحنُ ننتظر
همْ يملكونَ المشانق
ونحنُ نملكُ الأعناق
همْ يملكونَ اللآلئ
ونحنَ نملكُ النَّمشَ والتواليل
همْ يملكونَ الليلَ والفجرَ والعصرَ والنهار
ونحنُ نملكُ الجلدَ والعظام
نزرعُ في الهجيرِ ويأكلونَ في الظلَّ
أسنانُهم بيضاءُ كالأرز
وأسنانُنا موحشةٌ كالغابات
صدورُهم ناعمةٌ كالحرير
وصدورُنا غبراءُ كساحاتِ الأعدام
ومعَ ذلكَ فنحنُ ملوكُ العالم
بيوتُهم مغمورةٌ بأوراقِ المصنفات
وبيوتُنا مغمورةٌ بأوراقِ الخريف
في جيوبِهم عناوينُ الخونةِ واللصوص
وفي جيوبِنا عناوينُ الرعد والأنهار
همْ يملكونَ النوافذ
ونحنُ نملكُ الرِّياح

هم يملكونَ السُّفُنَ
ونحنُ نملكُ الأمواج
همْ يملكونَ الأَوسمة
ونحنُ نملكُ الوحل
همْ يملكونَ الأسوارَ والشراف
ونحنُ نملكُ الحبالَ والخناجر
والآنَ
هيا لننام على الأرصفةِ يا حبيبتي

سنلمس أنَّ التقانة الأسلوبية التي اعتمدها الشاعر في لغة النص لا تفرق عن الأساليب التي يتبعها الشعراء في لغة القصيدة العمودية من حيث مباني الألفاظ صوتاً وتركيباً ، ومن حيث التخييل والوصف بياناً وبديعاً ، كذا الحال فيما يرتبط ببنية الإيقاع الداخلي وصلته بالمكون البديعي تحديداً ، من حيث أشكال التوافق الصوتي التي تحصلت بفعل التركيز على المجانسة الصوتية في مساحات فسيحة من النص المذكور ، لا سيما التجانس الجزئي أو الناقص بين الألفاظ الآتية :(شفتين ، صغيرتين ، قدمين ، حافيتين) ، (يسافرون ، يملكون ، يأكلون) ، (نملك ، يملكون) ، (أسنانهم ، أسناننا) ، (بيوتهم ، بيوتنا) ، (بيوتهم ، بيوتنا) ، (صدرورهم ، صدرورنا) ، كذلك الحال في مظهر التكرار المتحصل من أشكال التجانس المذكور ، ومن خلال تكرار ألفاظ وجمل متوازية في مبناها الصوتي (هم يسافرون = هم يملكون سبع مرات) أو في الجملة (ونحن نملك سبع مرات أيضاً) ، أو في تكرارالجمل الآتية وتوازيها صوتياً (بيوتهم مغمورة بأوراق المصنفات = بيوتنا مغمورة بأوراق الخريف) ، (في جيوبهم عناوين الخونة = وفي جيوبنا عناوين الرعد). ولا يقتصر الأمر على ما اشتمل عليه النص من مظهر التوافق الصوتي وتوازيه بين سطور القصيدة فحسب ، وإنما عمد الشاعر إلى آلية أخرى تضافرت مع المكون السابق في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة ، وهو ما تمثل بالتوازن الصرفي في مباني ألفاظها من خلال تكرار صيغ صرفية بَاْنَ إيقاع مبناها ظاهراً في بنية النص مثلما نلحظ ذلك في تكراره لصيغة (يفعل) المسندة إلى واو الجماعة ونون الأفعال الخمسة كما في لفظتي (يأكلون ، يملكون) ، أو صيغة (نفعل) التي توافر صداها من خلال تكرار لفظة (نملك) ، أو في تكرار صيغة (فعول) في (حقول ، صدورهم ، صدورنا ، ملوك ، اللصوص ، جيوبهم ، جيوبنا) ، أو صيغتي (فَعَال ، فِعَال) في (النهار ، العظام ، الرياح ، الحبال ، الشراف) ، أو صيغتي (أَفعال ، إفعال) في (أعناق ، إعدام ، أوراق ، أنهار ، أسرار ، أمواج) أو صيغة (فَعْل) في (الليل ، العصر ، الفجر ، الجلد ، الظل ، الرعد ، ضد ، عند ، نحن) ، وصيغة (أفعلة) في لفظتي (الأوسمة ، الأرصفة) ، وصيغة (فعلاء) في لفظتي (غبراء ، بيضاء) .

وقد نجد للتأثير الثقافي للشكل التراثي على أدبية النص أثراً آخر في فرض صورة أخرى في لاوعي رواد قصيدة النثر ، من حيث هيمنة الجملة العروضية التي تطغى على نصوصهم انطلاقاً من بعدين رئيسين ، الأول

يتحصل بفعل الظاهرة الموسيقية المستبطنة في تكوين لغتنا العظيمة التي تجبر السياق التركيبي للغة الأدبية على التموسق بجمل تتناسب مع إيقاعات الشعر ، والبعد الثاني متحصل من تأثر اللاوعي الأدبي للشعراء بالحوار ثقافياً مع الشكل التراثي ، وهذا ما يستجلب في بناء نصوصهم حملاً إيقاعياً في تشكيل جملهم الشعرية ، مثلما نلحظ ذلك في هذه القصيدة ذاتها التي تشكلت فيها مساحات كبيرة على نمط الجمل العروضية الموزونة في الشكل التراثي ، وعلى نظام قريب إلى نمط الشعر الحر في بعض الأحيان، على الرغم من عدم مسيرها على إيقاع موحد منضبط على طول القصيدة مثلما نلمس ذلك فيما يأتي من جمل :

كلّ حقول العالمْ (كلْلَ / قوْلْ / عالم = فاعل / فالن / فالن) من مجزوء المتدارك .

همْ يملكونَ المشانق (همْ يمْلكوْ / نلْمشانق = مستفعلن فاعلاتن) شطر من المجتث .

همْ يملكونَ اللآلئ (هم يمْلكوْ / نلْلأْلئْ = مستفعلن / فاعلاتن) شطر من المجتث .

أسنانهم بيضاء كالأرز (أسْنانْهمْ / بيْضاْءكلْ / أرز = مستفعلن / مستفعلن / متف) شطر من الرجز المخبون الأصلم الضرب ، أو من الضرب المخبون المقطوع أذا ما حركت لفظة الأرز(مستفعلن / مستفعلن / متفعلْ).

صدورهم ناعمة كالحرير (صدوْرهمْ / نأعمتنْ / كلْحريْرْ= متفعلن / مستعلن / مفعلاتْ) شطر من البحر السريع الموقوف المطوي الضرب.

همْ يملكونَ النوافذ (همْ يمْلكوْ/ ننْنوأفذْ = مستفعلن / فاعلاتن) شطر من البحر المجتث .

ونحنُ نملكُ الرَّياح (ونحْن نمْ / لكرْرياحْ = متفعلن / متفعلانْ) من مجزوء الرجز المخبون المذال الضرب .

همْ يملكون السُّفن (همْ يمْلكوْ / نسْسفن = مستفعلن / فاعلن) شطر من محدث البسيط .

همْ يملكونَ الأوسمة (همْ يمْلكوْ / نلْ أوْسمهْ = مستفعلن / مستفعلن) شطر من مجزوء بحر الرجز .

ونحنُ نملكُ الحبالَ والخناجر (ونحْن نمْ / لكلْ حبأْ / ل ولْخناجر = متفعلن / متفعلن / متفعلاتن) شطر من الرجز المرفل الضرب والأقرب إلى سطر الشعر الحر بسبب عدم ترفيل نماذج الرجز التام والأشطر المصرعة في الشكل التراثي .

وقد نستشف هذه الحوارية الثقافية مع إيقاع الشكل التراثي في جزء من سطور القصيدة ، بشكل غير مستقل كالظاهرة المشار إليها آنفاً ، مثلما نلحظ ذلك في لفظة (حبيبتي = حبيْبتيْ / متفعلن) ، أو في الجملة (ونحن نملك النمش = ونحْن نمْ / لكنْ نمشْ = متفعلن / متفعلن من مجزوء بحر الرجز) أو في الجملة (نزرعُ في الهجير = نزْرعفلْ / هجيْري = مستعلن / متفعل ، مجزوء رجز مخبون مقطوع الضرب) ، أو في الجملة (بيوتهم مغمورةٌ = بيوْتهمْ / مغْموْرتنْ = متفعلن / مستفعلن ، مجزوء الرجز) كذلك في (بيوتنا مغمورةٌ

= بيوْتناْ / مغْموْرتنْ = متفعلن / مستفعلن ، من مجزوء الرجز) ، وفي الجملة (وفي جيوبنا عناوين الرعد = وفيْ جيوْ / بنا عنا / ويْنرْرعد = متفعلن / متفعلن / مستفعلن ، شطر من الرجز التام).

نلحظ بجلاء من خلال طبيعة الإيقاع الداخلي في هذه القصيدة مدى التأثير الثقافي للشكل التراثي في وعي الشاعر بأدبية النص ، وتمثل ذلك في لغته الشعرية التي تموسقت بتأثيرات الظاهرة الموسيقية التي يستدعيها جوهرياً النظام البنائي للغة العربية[150]، وتأثر المرجعية القرائية لرواد هذا الشكل الشعري من خلال التذوق المستفيض لنماذج الشكل التراثي والنماذج التي سارت على شاكلته كالشعر الحر ، فضلاً عن أثر الموجهات السوسيوثقافية التي استعرضت سابقاً في تكوين الذائقة الأدبية لدى الشعراء منذ النشأة والتصاقها بالنماذج المذكورة سواءً أكان ذلك عن طريق قراءة الشعروكتابته أم من خلال التأثر بالفن الغنائي الذي يستفيد من مادته ومن نظام الشعر الشعبي الذي يقاربه في الانضباط الكمي والزمني ، أم من خلال التلقين الذي تمارسه المدرسة في الاتصال بمادة التراث وعلى رأسها الشعر العمودي .

وفي الحقيقة أن الاستفزاز الذي تمارسه قصيدة النثر ثقافياً للنسق التراثي متحصل من قطيعتها مع الشكل الشعري الموزون المقفى وليس لبواعث ايديولوجية ، أما على مستوى الأداء اللغوي فهي تسير إلى حد ما بالنظام ذاته الذي تسلكه القصيدة العمودية والشعر الحر في بلاغتها ، وفي أدبيتها المنزاحة عن المألوف ، وعلى الرغم من تجاوزها لنظام الجملة العروضية إلا أن وسائلها التعبيرية لا تزال تحاول تسويغ صلتها بالشعر من حيث تبني مصطلح الإيقاع الداخلي ولوازمه ذاتها التي تحدث عنها الدرس العروضي والبلاغي البديعي[151]، ناهيك عن الوسائل التعبيرية ذاتها في زخرفة لغتها وتراكيبها صوتياً بأشكال التوافق والتوازي الصوتي والصرفي وهذه أشكال من حيث المبنى لم يخلُ منها الشعر العمودي أو الشعر الحر ، ولذلك نعد ذلك مسيراً على النسقية الأسلوبية ذاتها التي سار عليها الشعر العربي ،وهي الوسائل ذاتها في بعض أشكال النثر الفني كما في فن الخطابة والمقامة الذي تحدث عنه النقاد المتقدمون تحت مظلة (القول الشعري) [152]، وهي وسائل منحت النثر حالة من التزويق الأسلوبي ما ارتقى به عن لغة الكلام اليومي أو العلمي غير الأدبي . ولكن نقطة الخلاف تكمن بالتأكيد في موجة الغموض العريضة التي لفت مضمون قصيدة النثر حتى أحالتها إلى ضرب من الألغاز والمتاهات التعبيرية ، فضلاً عن مظهر التكثيف الشديد في عباراتها الذي جعل تتمة معانيها منوطة فقط بذائقة النخبة و وعيها ، وبحاجة إلى الناقد النخبوي لا التلقي الجماهيري .

ومن الضروري أن نؤكد مرة أخرى على عدم وقوفنا موقفاً ضدياً من قصيدة النثر على الرغم من ميلنا إلى الشعر الغنائي الموزون ، ولكن موقفنا من تقويم واقع الشعر المعاصر ،ومن أشكال تحديثه يؤكد على ضرورة توافر المعابر التواصلية الجادة إلى الجمهور، وأن يتخلى عن نخبويته التي جعلت(الفن للنخبة ، والفن للايدولوجيا) وليس للمجتمع أو للفن المحض ، ولا بد من جعل هذا التجديد يمثل طموح الجمهور العام ، ويحل في وعيه ولا وعيه الأدبي بديلاً عن الشكل التراثي من حيث الفاعلية الاجتماعية وليس على مستوى حداثة

الشكل فحسب ، ففي تلك الحال سنسلم بأنّ عصراً جديداً قد كتب لحياة الشعر في المجتمع العربي وبنائه الثقافي ، لاسيما أنّ معالم استجابة الجمهور ستتضح من خلال تحول فن الأغنية إلى النثرية ، وإلى وجود مظهر رديف في الشعر الشعبي من حيث التحول إلى النثرية أيضاً ، ومن حيث تنازل وعي المؤسسات التعليمية ومناهجها عن أنموذجية التراث الشعري ومسمياتها وإعلانها للقطيعة الكلية معه ، وهذا ما يصعب توقعه وحدوثه إلا إذا واصل أصحاب هذا المشروع بمحاولات جادة على المستوى الفني والشعبي والتعليمي لزمن طويل ، ليستطيع ساعاتها غسل الإدراك الحسي لدى الجمهور من نسقية الشكل التراثي . أما إذا استمر هذا المشروع في فضاء يساري نخبوي يستهدف تحقق تطبيق ايديولوجيته فحسب كما وضح من تنظير أدونيس لها ، فأنّ ذلك سيبقيها في هذا الفضاء عرضة للقبول مع من يتماشى معها ، وللرفض من قبل التيار المحافظ والمتعصب لتراثه ، وسيضل هذا الشكل قصيدة نخبة ونقد ، قد تكتب له الديمومة في نطاق النخبة ، وقد تتلاشى بابتداع أشكال جديدة من قبيل الترف النخبوي ، على غرار ما انتجته حركات التجديد من مطلع القرن العشرين وحتى الساعة .

نخلص مما استعرض سابقاً إلى الصلة الوثيقة بين إيقاع الشعر والبعد السوسيوثقافي في المجتمع العربي ، وهي صلة لا تركن موسيقى الشعر في الخانة الجمالية التي تصوره على كونه متطلباً فنياً في تحديد مفهوم الشعر لدى العرب قديماً وحديثاً فحسب ، وإنما تصوره جزءاً من تشكيل هويتها الثقافية والتحديات المحيطة بها عبر مراحل التأريخ ، والتي جعلت تأريخ الأدب مرتبطاً بالظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي مرت بها الأمة العربية ، من ذا مثل الشكل التراثي إحدى صور هذه الهوية ابتداءً من عصر الأصالة والنقاء الذي فرض إيقاعات الشعر التي قعد لها علم العروض على أنها صورة الأنموذج للإبداع الأصيل ، وعلى أنها تمثل طقسه الثقافي الذي همش كل الفنون الشعرية المستحدثة عليه قديماً وركنها في خانة الإبداع الشعبي والأدب غير الرسمي ، وانتهاءً إلى الشعر الحديث الذي لم يستطع أن يقطع علاقته بتراثه على الرغم من أشكال التجديد الإيقاعي التي استحدثت في بناء القصيدة وخرجت عن نظامه الرتيب ، وفي وضع الأشكال التي تقاطعت معه فنياً وثقافياً لاسيما قصيدة النثر في أزمة تواصل مع الجمهور العام بسبب خروجها كلياً عن نسقه الإيقاعي وبقائها في حالة منكمشة في فضاء النخبة الأدبية ومتلقيها الناقد ، ومن دون بلوغ مستوى التأثير الثقافي الجمعي على الرغم من كون منطلقات قصيدة النثر قد كانت مؤدلجة ثورياً ومشبعة بروح التمرد ، لكن البعد الثقافي لإيقاعات الشكل التراثي وصلته الوثيقة بالجمهور جعلها في حالة مستمرة من الاستفزاز الثقافي مُسْتَفَزّةً لا مُسْتَفِزّةً ، ما جعل مناقشة قضيتها مع التلقي العام حواراً فنياً أكثر من اقترانه بأبعاد ثورية أو إيديولوجية .

((نتائج البحث))

بعد الانتهاء من البحث في طبيعة الصلة بين إيقاع الشعر العربي والأبعاد السوسيوثقافية تمحضت عن البحث في هذا الموضوع جملة من النتائج التي يمكن بيانها على النحو الآتي :

1. يعد مفهوم الثقافة مفهوماً شاملاً لا ينزوي على مظهر الارتقاء المعرفي كما هو شائع ، وإنما يمثل ترجمةً حية لطبيعة الوعي الاجتماعي عبر مراحله التأريخية المتعاقبة سواءً أكان ذلك متصلاً بأعرافه وتقاليده وتفكيره ومعتقداته ومعارفه وفنونه وسلوكياته .
2. يمثل الأدب مؤسسة اجتماعية لها وظيفتها في التعبيرعن القضايا الاجتماعية ذاتالطابع الجماعي والفردي ، وهو في الوقت ذاته مؤسسة ثقافية تحقق بعدين أساسيين ، أحدهما يقترن بالوظيفة الانعكاسية التي تسهم في تشكيل رؤية الأديب للعالم في وقته الراهن ،لكونه يستلهم كل ما في محيطه الخارجي من قضايا وتجارب وأزمات وتحديات ، والبعد الثاني يتمثل في كون الأدب ناقلاً ثقافياً لطريقة التفكير والتعبير وللتقاليد والأعراف والسلوكيات المرتبطة بماضي الأمة من خلال نماذجه التراثية ، ومن ثم في استلهامه للأبعاد المذكورة في رؤيته للعالم والوجود وتحاور رؤيته ثقافياً مع التراث والآخر الثقافي .
3. إنَّ بنية النص الأدبي هي في حقيقتها إيقونة سوسيوثقافية قادرة على تمثيل هوية المجتمع سواءً أكان ذلك من خلال مضمونه المستلهم لما ذكرناه في الفقرة السابقة والمسؤول عن انعقاد صلة الأديب بالحواريات الثقافية المتناظرة التي تتحقق من خلال التحاور مع الأنموذج التراثي أو التحاور مع المحيط الاجتماعي الراهن ، أم كان تمثيله للهوية من خلال بنية الشكل الذي غدا بفعل التراكم التأريخي نسقاً مشترطاً في تمييز الأجناس و الأنواع الأدبية ، وتحديد مفهومها السبقي أوالاكتسابي .
4. يسهم الإيقاع الشعري بوصفه ركناً فنياً مشترطاً في بناء الشعر وبما يمتلكه من نظام كمي منضبط له القدرة علىى التأثير حسياً في ذائقة التلقي في تحقيق خصوصية البعد الثقافي للإبداع الشعري عند العرب ، لاسيما شكله التراثي الذي يعد الأنموذج الأكثر تنظيماً وجمالاً من بين نظائره في الآداب العالمية ، بما منح للشعر العربي مسحة ثقافية متميزة ، وفرض هيمنته على الوعي الإبداعي قديماً وحديثاً على الرغم من تكالب محاولات التجديد في قالبه .
5. يعد الإيقاع في الفن الموسيقي والشعري من أكثر المكونات الفنية تأثراً بالأبعاد السوسيوثقافية لكونه يتبع طبيعة النظام اللغوي والتصاوتيات المألوفة في إطاره الطبوغرافي ، وهذا ماثل من خلال اختلاف المقامات الموسيقية بين الشعوب والصوتيات المستساغة من آلاتها الموسيقية بما يستجيب لذائقة التلقي ، كذا الحال في الشعر الذي يتبع الأبعاد ذاتها تمثيلاً لهويته السوسيوثقافية.
6. يعد الشعر العمودي هو النسق الثقافي المهيمن على فضاء الإدراك الإبداعي للشعر عند العرب ، لأنه يمثل البعد التراثي من جهة ، ومن جهة أخرى فهو يمثل أصالة الإبداع الشعري عند المتقدمين ،ولكونه الأنموذج الصوتي المسموع الذي فرض نسقيته على دائرة المعرفة العروضية التي أسهمت في تأصيله ونقله إلى مستوى القاعدة النظرية التي تلقنت بها الأجيال الشعرية على مدى العصور ، وجعلت منه حداً ثقافياً

مركزياً مهيمناً في الوعي الأدبي ، وهمّشت من دونه بقية الأشكال الشعرية ، وزوتها في خانة الإبداعات الشعبية أو الترفيهية المقترنة بالغناء ومجالس السمر والطرب .

7. إنّ للانفتاح الثقافي الذي شهده المجتمع العربي منذ أواخر عصر بني أمية وما بعده من عصور قد أسهم في خلق حوار ثقافي بين الشكل التراثي وبين الأشكال والأذواق المستجلبة من أدبيات الجاليات الوافدة إلى الأرض العربية ، ومن طور التحول إلى المجتمع المدني ، لاسيما أن الانفتاح على الآخر قد رسم ملامحه في أبعاد شتى من الحياة الاجتماعية والأدبية ، لذلك أسهم هذا التحول والانفتاح في توليد بحور جديدة لم تألف لدى الشعراء الجاهليين وعصر صدر الإسلام، كالمجتث والمضارع والمقتضب والمتدارك ، أو في توليد بحور فرعية من الأوزان القديمة مثلما نلمس ذلك في ظهور محدث البسيط ومشطور السريع ومجزوء الخفيف ومجزوء المتقارب أو غيرها . كذلك في طرح أشكال شعرية على غير نمط البحور العروضية كالفنون الشعرية المستحدثة كالدوبيت والموشحات والقوما والبند والمواليا وغيرها ، لكنها لم تستطع أن تمثل الأدب الرسمي مثلما شغلت مساحته القصيدة العمودية ، وغدا توصيفها ضمن خانة الشعبي والترفيهي .

8. إنّ التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية التي شهدها المجتمع العربي في العصر الحديث منذ نهايات القرن التاسع عشر الميلادي والقرن العشرين ، والتي بلغ فيها المجتمع العربي حدّاَ معمقاً في المدنية والهجنة العرقية والانفتاح على الثقافات المتنوعة المتعددة لاسيما الغربية منها لم تستطع أن تزحزح الشكل الشعري التراثي عن هيمنته على الوعي الأدبي لدى الشعراء ،على الرغم من طول الحقبة الزمنية التي لازم من خلالها نتاجاتهم الشعرية ورؤيتهم الفنية ، إذ يلحظ ثبات التزامه لدى شعراء العصر الحديث مثلما لمس ذلك عند اتباع حركة إحياء الشعر العربي ، الذين وجدوا في التزامه صورة من إعادة ارتباط المتلقي بماضي أمته المشرق ، وأنَّ في خرقه جانباً خطيراً من حيث استفزاز مشاعر الجمهور الذي غدا بفعل مظاهرالانتكاسات الاجتماعية والسياسية بفعل الجهل والفقر والاستعباد الذي مارسته السلطات الاستعمارية والحكومات الخاضعة لها بحاجة كبيرة إلى إشعاره بعزته وعمقه الحضاري ، لذا كان الشكل التراثي وسيلة من الوسائل الفاعلة في تحقيق ذلك .

9. على الرغم من كون جماعة الديوان قد كانت مرتكزاً فنياً لإحداث مسار التجديد في الشعر العربي الحديث ، إلا أن أقطابها قد التزموا بالشكل التراثي على الرغم من إحداثهم أشكالاً من التجديد على مستوى التنويع في القوافي والجمع بين وزنين في نطاق القصيدة الواحدة ، لأنهم يدركون مدى تنسق وعي المتلقي العربي بالظاهرة الموسيقية والغنائية التي اكتسبها عن طريق علاقته الوطيدة بالتراث ، والتي تعمقت بفعل الموجهات الثقافية السائدة ، ومن ثم بسبب نزعتهم الرومانسية التي تجد في الشكل الموزون الفاعلية الكبيرة في التعبير عن عواطفهم وتجاربهم المتنوعة .

10. التزام الأدب المهجري بالشكل التراثي مع مزواجته بمظاهر تجديدية عامة ، وفي نظامه الموسيقي خاصة ، فضلاً عن ابتداعه لأشكال شعرية غير موزونة كالشعر المنثور ، إنما كان هدفاً من الأهداف

المنشودة لديهم لتأسيس هوية ثقافية تجمع بين التمسك بالبعد التراثي الذي يعبر عن أصالة انتمائهم ، وبين الحداثة التي تعبر عن تطلعاتهم في الحرية وتماهيهم مع ثقافة البلدان التي هاجروا إليها .

11. إنَّ للابتعاد عن الحاضنة البيئية والاجتماعية الأصيلة ، فضلاً عن تأثير الثقافة العرقية والأثنينية أثراً كبيراً في الخروج عن نسقية التراث الشعري، وإحداث تغييرات في بنائه الفني مثلما نلمس ذلك في أسلوب الأدب المهجري .
12. إسهام الموجهات الثقافية كالفن الموسيقي والأدب الشعبي والمؤسسة التعليمية والمتلقيات الشعرية (المناسبات الأدبية التي تجمع الشاعر بالجمهور العام) في تعميق صلة الجمهور العربي بالشكل التراثي .
13. التزام الشكل الموزون مع خرق نظامه الكمي المنضبط لدى رواد حركة الشعر الحر قد كان صورة من صور قابلية الشكل التراثي على التحاور مع التطورات العصرية وآثارها في تفكير الشعراء وثقافاتهم وتركيبتهم النفسية ، لذلك كانت تجربة الشعر الحر امتداداً ثقافياً وفنياً للشكل التراثي لكونه يلتزم بإيقاعاته وظواهره الموسيقية وطريقة إنتاج اللغة الموزونة .
14. تمثل قصيدة النثر بعداً فنياً مؤدلجاً بتأثيرات ثقافية ذات طابع فكري سياسي يمثل توجهات يسارية في بعض الأحيان ، وفي أحيان أخرى قد مثلت بعداً اجتماعياً لتجربة الغربة والاغتراب لدى المهجريين والمغتربين لكونها صورة من صور التعبير عن حالة الرفض والتمرد على الثقافة الأصيلة والتراث والمجتمع .
15. على الرغم من تخلي قصيدة النثر عن الوزن والقافية إلا أن احتفاظاها بالموارد التي تحقق شعريتها مثل تقانة الموسيقى الداخلية لم يخلِ فضاءها من الخضوع لنسقية الشكل التراثي، من حيث اعتمادها للموارد الصوتية والبديعية ذاتها المعتمدة في بناء الشعر والنثر الفني القديم ، ناهيك عن اشتباك بعض مقاطعها مع الشعر الموزون بسبب الروح الإيقاعية التي يكتنزها النظام الصوتي للغتنا العظيمة ، وهذا ما سبب إنتاج جمل وسطور موزونة أسهم العامل اللغوي طوراً في حدوث هذه الظاهرة، وفي أحيان أخرى تملي التأثيرات الثقافية لقراءة التراث أثراً آخر في ذلك .
16. إنَّ أشكال الشعر العربي المابعد حداثي هي نتاج النخبة الأدبية ،وليست إدراكاً جمعياً لدى الجمهور العربي ،وهذا هو سبب الاستفزاز الثقافي القائم بين الشاعر و الجمهور ، لذلك لمس أن ضعف تلقي قصيدة النثر يجسم بالدرجة الكبرى أزمة تلقٍ أكثر من تمثيله لأزمته الفنية فحسب ، على الرغم من الجهود التي تبذلها المؤسسات الثقافية الداعمة لهذا التوجه الأدبي كالاتحادات الأدبية ودور النشر والمجلات العربية تشجيعاً وترويجاً .

((هوامش البحث))

[1] مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ، ص 20 .
[2] مجلة فصول (النقد الثقافي) ، المجلد (25 / 3) العدد (99) ربيع 2017 ، ص 16 . وينظر فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب ، ص 24 .
[3] ينظر مجلة فصول (النقد الثقافي) ، المجلد (25 / 3) العدد (99) ربيع 2017 ، ص 22 .
[4] ينظر المركز والهامش في أدب عيسى لحيلح ، ص 84 .
[5] مجلة عالم الفكر ، المجلد 38 يوليو - سيتمر ، العدد 1 سنة 2009 ، ص 71 .
[6] النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 79 .
[7] الهوية والهويات ، 1 / 13 .
[8] المصدر السابق ، 1/ 14 .
[9] ينظر حياة العلامة محاولة لإدراك أنساق الثقافة الشعبية ، ص 9 .
[10] ينظر الهوية والهويات ، 16/1 ، 17 .
[11] ينظر المصدر السابق ، 2/ 156 . .
[12] نقض مركزية المركز ، 207/2 .
[13] مجلة عالم الفكر ، العدد 3 المجلد 41 يناير – مارس 2013 ، ص 296 .
[14] المصدر السابق ، ص 295 .
[15] ينظر مدخل إلى نظرية الأنساق ، ص 174 وما بعدها .
[16] ينظر نقض مركزية المركز ، 217/2 .
[17] ينظر علم اجتماع الأدب ، ص1 .
[18] ينظر تأريخ الأدب العربي ، المجلد الثاني ، ص 198 ، 199 .
[19] ينظر لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة ،ص49 . مجلة فصول ، المجلد (3/25)- العدد (99) ربيع 2017 ، ص 44 .
[20] مجلة فصول ، المجلد (3/25)- العدد (99) ربيع 2017 ، ص 57 .
[21] ينظر تحولات زهرة العباد في الخطاب النقدي ، ص 21 ، 22 . النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ص 42 .
[22] ينظر النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 44 .
[23] ينظر المصدر السابق ، ص 44 . تحولات زهرة العباد في الخطاب النقدي ، 22 .
[24] مجلة إضاءات نقدية ، السنة الثامنة – العدد التاسع والعشرون – ربيع 1397 شوال/ آذار 2018 ، ص 41 .
[25] محاولة في أصل اللغات ، ص 72 .
[26] إيقاع الشعر العربي دراسة في بلاغة التشكل ، ص 5 .
[27] القافية تاج الإيقاع الشعري ، ص 3 .
[28] ينظر نظريات العروض ، ص 56 . تأريخ الأدب العربي ، 51/1 . تأريخ العرب قبل الإسلام ، ص 65 . موسيقى الشعر ، ص 119 . الشعرية العربية الأنواع والأغراض ، ص 23 .
[29] إيقاع الشعر العربي ، ص 5 .
[30] ينظر الأدب المقارن ، ص 23 وما بعدها .
[31] إيقاع الشعر العربي دراسة في بلاغة التشكل ، ص 5 .
[32] ينظر علم اجتماع الأدب ، ص 8 وما بعدها . مجلة فصول ، المجلد (3/25) العدد 99 – ربيع 2017 ، ص 36 .
[33] علم اجتماع الأدب ، ص 8 .
[34] ينظر سيمياء الكون ، ص 6 .
[35] ينظر رسائل الجاحظ – رسالة القيان- ، 160/2 ، 161 .
[36] ينظر البيان والتبيين ، 385/1 . الصاحبي في فقه اللغة ، ص 230 . فن الشعر ، ص 121 ، 161 . المجموع ، ص 21 .
[37] ينظر النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 18 .
[38] ينظر موسيقى الشعر ، ص 119 .
[39] ينظر البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ، ص 18 .
[40] ينظر النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، ص 101 وما بعدها .
[41] ينظرمجلة كلية التربية – جامعة واسط – نيسان 2018 ، ص 62 ، 63،64 . الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر حسين بركة الشامي ، 1 / 177 وما بعدها .
[42] الحيوان ، 1 /74 .
[43] ينظر النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص119 .
[44] جمهرة أشعار العرب ، ص 173 .
[45] ينظر الشعر والشعراء ، ص 119 .
[46] ينظر نقد الشعر ، ص 178 .
[47] ينظر الجامع في العروض والقوافي ، ص 113 . القسطاس في علم العروض ، ص 79 . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص 159 ، 161 ، الدرر النقية بشرح المنظومة الخزرجية ، ص 59 . شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية ، ص 167 . السبيكة الذهبية في الأعاريض العربية ، ص 69 .
[48] الشعر والشعراء ، ص 46 . تأريخ مدينة دمشق ، 406/5 .

[49] الأغاني ، 16 / 376 .
[50] ينظر الشعر والشعراء ص 134 ، العمدة 1/ 198 ، 200 .
[51] ينظر الشعر والشعراء ، ص 93 . الأغاني ، 202/21 . الموشح ، 28 ، 30 .
[52] ينظر جمهرة أشعار العرب ، ص 57 . الشعر والشعراء ، ص 54 . الأغاني ، 10 / 309 . العمدة ، 1 /98 .
[53] ينظر الأغاني ، 16 / 376 . العمدة 42/1 .
[54] ينظر البنية الإيقاعية في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية ، ص 61 .
[55] ينظر تأريخ الأدب العربي – العصر العباسي الأول – ص 193 . البنية الإيقاعية في شعر أبي نواس ، ص 26 .
[56] ينظر الشعر والشعراء ، ص 390 .
[57] ينظر تأريخ الأدب العربي – العصر العباسي الأول - ، ص 20 . الأدب العربي وتأريخه ، القسم الثاني ، ص 175 .
[58] العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص 17 .
[59] الجامع في علم العروض والقوافي ، ص 60 .
[60] المصدر السابق ، ص 60 .
[61] كتاب العروض ومختصر القوافي ، ص 35 .
[62] القسطاس في علم العروض ، ص 23 ، 24 . وقد أشار أبو العرفان محمد بن علي الصبان (ت 1206هـ) إلى رأي الزمخشري مناقشاً آراء بعض العروضيين في هذه القضية . ينظر شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية ، ص 82 ، 83 .
[63] أشار الشاعر العراقي الكبير معروف عبد الغني الرصافي إلى كون الموشح والدوبيت من الأشكال الشعرية التي تخرج أوزانها عن نظام العروض العربي ، وأن الدوبيت مستجلب من التأثر بالغناء الفارسي ، وأنَّ الموشح بني نظامه موافقة لمقتضيات فن الموسيقى والغناء ، ينظر الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه ، ص 114 ، 116 . بينما أدرج القوما والكان ماكان والمواليا والزجل في باب (فنون الشعر الجارية على ألسنة العامة) ، ينظر المصدر نفسه ، ص 118 وما بعدها . وإلى ذلك ذهب الدكتور محمد بن حسن بن عثمان في إقران نشأة الأشكال المذكورة بالتأثير الشعبي والغنائي في أدبيات العامة ، ينظر المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص 187 وما بعدها . وللدكتور صفاء خلوصي الرأي ذاته في كون الأشكال المذكورة من نتاج الأعاجم وكونها من أدبيات العامة التي وضعت مناسبة لفن الغناء ، ينظر فن التقطيع الشعري و القافية ، ص 34 وما بعدها . كذلك في إشارة الدكتور أميل يعقوب في الحديث عن أصولها وتأريخها وإيقاعها ، ينظر المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص 382 ، 379 ، 435 . وأيضاً في رأي الدكتور ابراهيم أنيس والدكتور شكري الطوانسي ، ينظر موسيقى الشعر ، ص 198 وما بعدها ، إيقاع الشعر العربي دراسة في بلاغة التشكل ، ص 255 وما بعدها .
[64] ينظر القسطاس المستقيم في علم العروض ، هامش ص 50 . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص 48 وما بعدها . شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية ، ص 131 .
[65] العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص 48 .
[66] شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية ، ص 131 .
[67] ينظر الحيوان 133/3 .
[68] المصدر السابق ، 75/1 .
[69] البيان والتبيين ، 385/1 .
[70] مجلة فصول – المجلد (3/25) – العدد (99) ، ربيع 2017 ، ص 52 .
[71] ينظر المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، 1/ 81 وما بعدها . مجلة كلية التربية – جامعة واسط ، عدد خاص بأعمال المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية التربية في جامعة ميسان ، ص 63 .
[72] شرح ديوان المتنبي ، 1 /216 .
[73] ينظر الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص 468 . النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، ص 464 ،465 .
[74] ينظر القسطاس في علم العروض ، ص 103 وما بعدها . الكافي في علمي العروض والقوافي ، ص 44 .
[75] ينظر تأريخ الأدب العربي – العصر العباسي الأول - ، ص 193 . حياة الشعر في الكوفة ، ص 64 . البنية الإيقاعية في شعر أبي نؤاس ، ص 25 .
[76] ينظر موسيقى الشعر ، ص 176 .
[77] المصدر السابق، ص 176 ، 177 .
[78] ينظر مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الثاني – السنة السابعة والعشرون- 2006 ص 54 وما بعدها .
[79] اللغة والإيقاع ، ص 9 .
[80] ينظر في الأدب الحديث ، 2/ 40 ، 214 .
[81] ينظر تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب العالمية الكبرى الثانية ، ص 17 ، 18 .
[82] ينظر المصدر السابق ، ص 59 ، 60 ، 136 .
[83] ينظر حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ص 39 ، 113 .
[84] موسيقى الشعر المسرحي في مصر (1927 – 1997) مدخل إلى المنهج الإيقاعي في النقد ، ص 195 .
[85] المصدر السابق ، ص 200 .
[86] الأعمال الكاملة – الشوقيات ، ص 100 .
[87] المصدر السابق ، ص 103 .
[88] المربعات : هي نوع من الشعر العمودي تكون في القصيدة الواحدة مقسمة إلى أقسام متنوعة القوافي ، بعضها يحتفظ بنمط القافية اتي يُبْتَدَأ بها المطلع ، وبعضها يأتي على أشكال أزواج متقابلة القوافي في نهاية الصدر والعجز ، وبعضها يكون مشتملاً على أربعة شطور موحدة في القافية لا تتكرر وإنما تتلوها أقسام متنوعة القوافي . ينظر المعجم المفصل في علم العروض والقافية ، ص 403 وما بعدها . موسيقى الشعر ، ص 287 .
[89] ينظر الأعمال الكاملة – الشوقيات ، ص 104 .
[90] ينظر في الأدب الحديث ، 2 / 245 ، 246 .
[91] ينظر المصدر السابق ، 2 / 246 .

(92) ينظر ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي ، ص 52 .
(93) التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان ، ص 294 .
(94) ينظر المصدر السابق ، ص 303 وما بعدها .
(95) ينظر المصدر السابق ، ص 301 ، 302 .
(96) ينظر التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان ، ص 298 .
(97) ينظر المصدر السابق ، ص 298 .
(98) المصدر السابق ، ص 299 .
(99) ينظر التجربة النقدية عند جماعة الديوان بين النظرية والتطبيق من خلال كتاب الديوان في الأدب والنقد ، ص 46 .
(100) ينظر التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان ، ص5 وما بعدها . مجلة إضاءات نقدية – السنة الأولى – العدد الثاني صيف 1390 هـ- حزيران 2011 – ص 46 .
(101) ينظر أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري ، ص 25 ، 26 .
(102) ينظر المصدر السابق ، ص 101 وما بعدها .
(103) ينظر اللغة الشاعرة ، ص 22 ، 23 .
(104) ينظر أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري ، 19 .
(105) ديوان إيليا أبو ماضي ، ص 105 .
(106) ديوان امرئ القيس ، ص 48 ، 49 .
(107) ديوان إيليا أبو ماضي ، ص 169 وما بعدها .
(108) المصدر السابق ، ص 186 .
(109) ينظر موسيقا الشعر العربي ، ص203 . فن التقطيع الشعري والقافية ، ص 412 . المرجع في علمي العروض والقافية ، ص 219 وما بعدها.
(110) قضايا الشعر المعاصر ، ص 8 .
(111) ينظر المصدر السابق ، ص 8 وما بعدها .
(112) ينظر المصدر السابق ، ص 35 .
(113) ينظر المصدر السابق ، ص 67 وما بعدها .
(114) ينظر المصدر السابق ، 56 وما بعدها .
(115) ينظر المصدر السابق ، ص 51 .
(116) المصدر السابق ، ص 52 .
(117) ديوان بدر شاكر السياب ، المجلد الثاني ، ص 108 .
(118) ديوان نازك الملائكة ، المجلد الثاني ، ص 121 .
(119) ينظر قضايا الشعر المعاصر ، ص 67 وما بعدها .
(120) ينظر اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص 22 ، 23 .
(121) البيان ولتبيين ، 1 /385 .
(122) ينظر فن التقطيع الشعري والقافية ، ص 408 .
(123) ينظر الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، ص 174 .
(124) ينظر موسيقا الشعر ، ص 201 .
(125) ينظر ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي ، ص 77 .
(126) ينظر فن التقطيع الشعري والقافية ، ص 412 .
(127) الديوان في الأدب والنقد ، ص 3 .
(128) ينظر موسيقا الشعر العربي ، ص 200 .
(129) ينظر التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان ، ص 398 .
(130) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص 19 .
(131) ينظر المصدر السابق ، ص 19 .
(132) ينظر المصدر السابق ، ص 20 .
(133) ينظر قضايا الشعر المعاصر ، ص 28 .
(134) ينظر المصدر السابق ، ص 35 .
(135) ينظر المصدر السابق ، ص 36 ، 37 ، 43 ، 55 .
(136) ينظر اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص 19 ، 20 .
(137) ينظر المصدر السابق ، ص 20 .
(138) ينظر المصدر السابق ، ص 21 .
(139) ينظر قضايا الشعر المعاصر ، ص 54 .
(140) الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب ، 225/4 .
(141) ينظر المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص 295 .
(142) ينظر المصدر السابق ، ص 295 .
(143) ينظر الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب ، 4/ 209 .
(144) المصدر السابق ، 4/ 221 .
(145) ينظر الشعر العربي الحديث – أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر 10 ديسمبر 2005 – 2 /35 .
(146) ينظر قضايا الشعر المعاصر ، ص 213 .

(147) ينظر المصدر السابق ، ص 226 .
(148) قصيدة النثر العراقية دراسة في الأنساق الثقافية ، ص 21 .
(149) الفرح ليس مهنتي – محموعة شعرية - ، ص 35 ، 36 .
(150) ينظر النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، ص 110 ، 111 .
(151) ينظر العمدة ، 321/1 وما بعدها ، 3/2 وما بعدها . الكافي في االعروض والقوافي ، ص 125 .
(152) يشير حازم القرطاجني ، وهو رأي تابع فيه آراء ابن سينا في توصيف أدبية النص وارتفاع لغته عن الكلام المعتاد بفعل التخييل والإقناع وانزياح اللغة عن مواضعتها الطبيعية في حديث خص فيه الشعر والنثر :(فما كان من الأقاويل القياسية مبنياً على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولاً شعرياً سواءً كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أو مشتهرة أو مظنونة) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 67 . ويقول أيضاً في الصدد ذاته :(إنّ في الشعراء من يجعل أكثر معانيه وألفاظه مخيلة لا يعرج على الإقناع الخطابي إلا في قليل من المواضع ، وفيهم من يقصد الإقناع في كثير من معانيه ، لأن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقاويل الخطابية كما أن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقناع والإقناع في تلك بالمحاكاة) المصدر نفسه ، ص 293 .

((قائمة المصادر والمراجع))

- اتجاهات الشعر العربي المعاصر – د. إحسان عباس – سلسلة كتب عالم المعرفة – الكويت – 1998 .
- الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه- معروف عبد الغني الرصافي – ط2 – مطبعة المعارف – بغداد – 1969 .
- الأدب العربي وتأريخه – د. محمد عبد المنعم خفاجي – دار الجيل – بيروت – لبنان – 1990 .
- الأدب المقارن – د. محمد غنيمي هلال – ط8 – شركة نهضة مصر – مصر – 2007 .
- أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري – د صابر عبد الدايم – ط1 – دار المعارف – القاهرة – مصر – 1993 .
- الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر حسين بركة الشامي – ط1 – دار الإسلام – بغداد – العراق – 2013 .
- الأعمال الكاملة – الشوقيات – أحمد شوقي – ط1 – الإسراء – نبلس – فلسطين -2015 .
- الأغاني – لأبي الفرج الأصبهاني علي بن الحسين ت356 هـ - دار إحياء التراث العربي – بيروت – لبنان .
- إيقاع الشعر العربي دراسة في بلاغة التشكل – د. شكري الطوانسي – ط1 – مكتبة الآداب – القاهرة – مصر – 2017 .
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة – د. مصطفى جمال الدين – ط2 - النجف الاشرف – 1974 .
- البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام – د. رشيد شعلال – ط1 – عالم الكتب الحديث – إربد – الأردن – 2011 .
- البنية الإيقاعية في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية – د. إياد ابراهيم فليح الباوي – عالم المعرفة للكتاب – بغداد – العراق – 2011 .

- البيان والتبيين – للجاحظ أبي عثمان عملاة بن بحر ت 255 هـ - تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون – ط3 – مكتبة الخانجي – القاهرة .
- تأريخ الأدب العربي – ر.بلاشير – ترجمة ابراهيم الكيلاني – طبع في مطابع وزارة الثقافة – دمشق – 1973 .
- تأريخ الأدب العربي – كارل بروكلمان – ترجمة عبد الحليم النجار – دار المعارف – مصر – 1961 .
- تأريخ الأدب العربي – العصر العباسي الأول – د. شوقي ضيف – دار المعارف – مصر .
- تأريخ مدينة دمشق وذكر فضلها وتسمية من حلّها من الأماثل أو اجتاز بنواحيها من وارديها وأهلها – لابن عساكر الدمشقي أبي القاسم علي بن الحسن بن عبد الله ت 571 هـ - تحقيق مصطفى عبد القادر عطا – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان .
- تحولات زهرة العباد في الخطاب النقدي- د.سمير الشيخ – ط1 – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – لبنان – 2011 .
- تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية- د. أحمد هيكل – ط6 – دار المعارف – القاهرة 0 مصر 1994 .
- الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب – أدونيس – ط7 – دار الساقي – بيروت – لبنان – 1994 .
- الجامع في العروض والقوافي – صنعة أبي الحسن أحمد بن محمد العروضي ت 342 هـ - تحقيق د. زهير غازي زاهد والاستاذ هلال ناجي – ط2 - مؤسسة المنار العراقية – النجف الأشرف – العراق .
- جمهرة أشعار العرب – لأبي زيد القرشي محمد بن أبي الخطاب ت 170 هـ - دار بيروت للطباعة والنشر – بيروت – 1980 .
- حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي – س.موريه – ترجمة سعد مصلوح – عالم الكتب – مصر – 1969 .
- حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني الهجري – د. يوسف خليف – المكتبة الأدبية – القاهرة .
- حياة العلامة محاولة لإدراك أنساق الثقافة الشعبية – ماجد الحسن – ط1 – دار أمل الجديدة – دمشق – سوريا – 2018 .
- الحيوان – للجاحظ – تحقيق عبد السلام محمد هارون – ط3 – دار إحياء التراث العربي – مكتبة الجاحظ – بيروت – لبنان – 1969 .
- الدرر النقية في شرح المنظومة الخزرجية – لعثمان بن ابراهيم نعمة الله من علماء القرن الثاني عشر الهجري – تحقيق د. شاكر هادي التميمي و د. حازم كريم الكلابي – مؤسسة دار الصادق الثقافية – بابل - العراق – 2017 .
- ديوان امرئ القيس – دار صادر – بيروت – لبنان .
- ديوان إيليا أبو ماضي – دار العودة – بيروت – لبنان .

- ديوان بدر شاكر السياب – دار العودة – بيروت – لبنان - 2016.
- الديوان في الأدب والنقد- عباس محمود العقاد و ابراهيم عبد القادر المازني – ط4 – دار الشعب – القاهرة – مصر .
- ديوان نازك الملائكة – دار العودة – بيروت – لبنان – 1997 .
- رسائل الجاحظ – رسالة القيان – للجاحظ – تحقيق عبد السلام محمد هارون – مكتبة الخانجي – القاهرة – مصر – 1965 .
- السبيكة الذهبية في الأعاريض العربية – للسيد محمد بن هاشم الهندي ت 1333 هـ - تحقيق د. حاكم الكريطي – ط1 – دار الضياء – النجف الأشرف – العراق – 2010 .
- سيمياء الكون – يوري لوتمان – ترجمة عبد المجيد نوس – ط1 – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ، المغرب – بيروت ، لبنان – 2011 .
- شرح ديوان المتنبي – تحقيق وشرح عبد الرحمن البرقوقي – ط1 – دار الكتاب العربي – بيروت – لبنان .
- شرح الكافية الشافية قي علمي العروض والقافية- لأبي العرفان الصبان محمد بن علي ت 1206 هـ - دراسة وتحقيق د. فتوح خليل – ط1 – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الاسكندرية – مصر 2000 .
- الشعر العربي الحديث – أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر 10-12 ديسمبر 2005 – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – دولة الكويت – 2009 .
- الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء – لأبي محمد بن عد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري ت 276 هـ - تحقيق أحمد محمد شاكر – دار إحياء الكتب العلمية – القاهرة – 1369 هـ .
- الشعرية العربية الأنواع والأغراض – رشيد يحياوي – ط1 – افريقيا الشرق – 1991 .
- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامهم – لابن فارس ت 395 هـ – تقديم وتحقيق مصطفى الشويمي – مؤسسة بدران للطباعة والنشر – بيروت - لبنان – 1964 .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – لعلي بن الحسن بن رشيق القيرواني ت 456 هـ - تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد – ط4 – دار الجيل – بيروت – لبنان – 1972 .
- علم اجتماع الأدب – د. سيد بحراوي – ط1 – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – القاهرة – مصر 1992 .
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة – للدماميني بدر الدين أبي عبد الله بن محمد بن أبي بكر المخزومي القرشي ت 827 هـ - تحقيق الحساني حسن عبدالله – ط2 – مكتبة الخانجي – القاهرة – 1994 .
- الفرح ليس مهنتي – مجموعة شعرية – محمد الماغوط – دار المدى للثقافة والنشر – العراق – 2006 .
- فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب – د. سمير الخليل – ط1 – دار البصائر – بغداد – العراق – 2015 .

- فن التقطيع الشعري والقافية – د. صفاء خلوصي – ط3 منقحة ومزيدة – بيروت – 1966 .
- فن الشعر – لابن سينا – تحقيق عبدالرحمن بدوي – دار النهضة العربية – القاهرة – 1953 .
- في الأدب الحديث – عمر الدسوقي – ط1 – دار الفكر العربي .
- القافية تاج الإيقاع الشعري – د. أحمد كشك – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة – 2004 .
- القسطاس في علم العروض – لجار الله الزمخشري أبي القاسم محمود بن عمر ت 538 هـ - تحقيق د. فخر الدين قباوة – ط2 - مكتبة المعارف – بيروت – لبنان – 1989 .
- قضايا الشعر المعاصر- نازك الملائكة – ط5 – دار العلم للملايين – بيروت – لبنان – 2014 .
- الكافي في علمي العروض والقوافي – للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني ت 502 هـ - علق عليه ووضع حواشيه وفهارسه ابراهيم شمس الدين - ط1 – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – 2003 .
- كتاب العروض ومختصر القوافي – صنعة أبي الفتح عثمان بن جني ت 392 هـ - تحقيق د. فوزي عيسى – دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية – مصر 2009 .
- لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة – د. عبد الفتاح أحمد يوسف – ط1 – منشورات الاختلاف – 2010 .
- اللغة الشاعرة – عباس محمود العقاد – المكتبة العصرية – بيروت – صيدا .
- اللغة والإيقاع – د. أحمد كشك – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة – مصر – 2014 .
- المجموع – للفارابي – مطبعة الخانجي – القاهرة – مصر – 1907 .
- محاولة في أصل اللغات – جان جاك روسو – تعريب محمد محجوب – تقديم عبد السلام المسدي – دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) – بغداد – 1986 .
- مدخل إلى نظرية الأنساق – نيكلاس لومان – ترجمة يوسف فهمي حجازي – منشورات الجمل – بغداد – 2010 .
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – د. عبد الله الطيب المجذوب – ط1 – شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده – مصر – 1955 .
- المرشد الوافي في العروض والقوافي – د محمد بن حسن بن عثمان – ط1 – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – 2004 .
- المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر – د. أميل بديع يعقوب – ط1 – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – 1991 .
- مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية – دوني كوش – ترجمة قاسم المقداد – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – سوريا – 2002 .

- ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي – د. عبد الهادي عبد الله عطية – بستان المعرفة – كفر الدوار – مصر 2002 .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء – لأبي الحسن حازم القرجاني ت 684 هـ - تحقيق وتقديم محمد الحبيب بن الخوجة – دار الكتب الشرقية .
- موسيقى الشعر- د. ابراهيم أنيس – ط4 – مكتبة الانجلو المصرية – مصر – 2010 .
- موسيقا الشعر العربي – محمود فاخوري – منشورات جامعة حلب كلية الآداب – سوريا – 1996 .
- موسيقى الشعر المسرحي في مصر (1927 – 1997) مدخل إلى المنهج الإيقاعي في النقد – د. كامل محمود جمعة – مكتبة الآداب – القاهرة – مصر 2012 .
- الموشح – للمرزباني أبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى ت 384 هـ - تحقيق علي محمد البجاوي – دار نهضة مصر – مصر – 1956 .
- النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية – د. عبد الله الغذامي – ط2 – المركز الثقافي العربي – بيروت – لبنان – 2001 .
- النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري – د. علي عبد الحسين حداد – ط1 – دار ضفاف – العراق ، الإمارات العربية المتحدة ، قطر – 2013 .
- نظريات العروض – د. كامل محمود جمعة – مكتبة الآداب – القاهرة – مصر – 2014 .
- نقض مركزية المركز – تحرير أوما ناريان وساندرا هاردنغ – ترجمة يمنى طريف الخولي – عالم المعرفة – الكويت – يناير 2013 .
- الهوية والهويات – كاترين آلبيرين و جان كلود رواتو بوربالان – نقله إلى العربية د. إياس حسن – ط1- دار الفرقد – دمشق – سوريا – 2017 .
- الوساطة بين المتنبي وخصومه – للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ت 392 هـ - تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي – مطبعة البابي الحلبي وشركاؤه .

((الرسائل والأطاريح))

- البنية الإيقاعية في شعر أبي نواس – علي عبد الحسين حداد – رسالة ماجستير – جامعة البصرة – كلية الآداب – العراق 2001 . (رسالة غير منشورة) .
- التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان – سعاد محمد جعفر – أطروحة دكتوراه – جامعة عين شمس / كلية الآداب – مصر – 1972 . (نسخة أطروحة منشورة الكترونياً)
- التجربة النقدية عند جماعة الديوان بين النظرية والتطبيق من خلال كتاب الديوان في الأدب والنقد – رواية سعودي – رسالة ماجستير – جامعة محمد بو ضياف / كلية الآداب واللغات – المسيلة – الجزائر – 2014 .2015 . (نسخة رسالة منشورة الكترونياً)
- قصيدة النثر العراقية دراسة في الأنساق الثقافية – هيثم كاظم صالح – جامعة البصرة – كلية التربية للعلوم الإنسانية – العراق – 2015. (نسخة منشورة الكترونياً)

- المركز والهامش في أدب عيسى لحيلح – دليلة الباح – أطروحة دكتوراه – جامعة محمد خضير – بسكرة – كلية الآداب واللغات – الجزائر 2015 .2016 . (نسخة أطروحة منشورة الكترونياً) .

((المجلات))

- إضاءات نقدية – مجلة فصلية محكمة – السنة الثامنة – العدد التاسع والعشرون – ربيع 1397 / آذار 2018 (المدرسة السريالية ومبادؤها دراسة نقدية من رؤية إسلامية) سيد حسين حسيني و خليل برويني .
- الثقافة الأجنبية – مجلة فصلية تعنى بشؤون الثقافة والفنون في العالم – العدد الثاني السنة السابعة والعشرون 2006 – (عقد الأناشيد الوزني- ستيفن جي آدمز – ترجمة سمير الشيخ) .
- فصول – فصلية محكمة تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب – المجلد (25 / 3) العدد 99 ربيع 2017 – عدد خاص بالنقد الثقافي – (ما النقد الثقافي ؟ ولماذا – عبد النبي اصطيف) ،(المقاربة الانثروبولوجية للأدب النص والثقافة – مبروك دريدي) ،(الكون السيميائي وتمثيل الثقافي يوري لوتمان نموذجا – عبد الله بريمي) .
- عالم الفكر مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب – الكويت – العدد 1 ، المجلد 38 يوليو- سبتمبر 2009 (مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة – د. نور الدين صدار) . العدد 3 ،المجلد 41 يناير- مارس 2013 (من سوسيولوجيا الفعل إلى براديجم الفاعل الاجتماعي – د.زهير جنات).
- مجلة كلية التربية – جامعة واسط – عدد خاص بأعمال المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية التربية – جامعة ميسان نيسان 2018 – (إيقاع البحور القصيرة قراءة في النقد العروضي – د علي عبد الحسين حداد).