İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

darulfunun ilahiyat

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

darulfunun ilahiyat, 33(2): 439–462

DOI: 10.26650/di.2022.33.2.1090168
http://ilahiyatjournal.istanbul.edu.tr

Başvuru: 19.03.2022
Revizyon Talebi: 10.05.2022
Son Revizyon: 16.05.2022
Kabul: 30.06.2022
Online Yayın: 07.12.2022

موقف شعراء الحداثة العربية من العلاقة بين الشعر والنثر

Arap Modernist Şairlerinin Şiir ve Nesir İlişkisine Bakışı

The position of Arab Modernist Poets On The Relationship Between Poetry And Prose

Abdelkarim Amin Mohamed Soliman*

المُلخّص:

تعرض الدراسةُ لفكرة التقريبِ بين الشعر والنثر عند شعراء الحداثة العربيَّة، وإشكاليَّة التمييز بينهما؛ فقد مثَّلت هذه الإشكالية مدخلاً لكلِّ دَعَاوَى التجديد والتحرُّر الشعريّ التي تلتها، وتهدف الدراسة إلى الوقوف على التبريرات الفنيَّة التي قدَّمها هؤلاء الحداثيُّون لتبرير موقفهم.

جاءت الدراسة في مقدّمة، وأربعة مباحث: تناول الأوَّل التمييزَ التراثيَّ بين الشعر والنثر، وتناول الثاني فريق الشعراء الحداثيين المحافظين على تمايز الشعر عن النثر، وعرض الثالث للشعراء الحداثيين الداعين إلى التقريب بين الشعر والنثر، بينما تناول الأخير البنية الإيقاعية والدلاليَّة كبديل مميّز لموسيقى الشعر عن موسيقى الأوزان.

الكلمات المفتاحيَّة

الشعر، النثر، شعراء، الحداثة، العلاقة

Öz

Çalışma, Arap modernitesi şairlerine göre şiir ve nesir arasındaki yakınlaşma fikrini ve aralarındaki ayrım sorununu ele almaktadır. Bu sorun, daha sonra gelen yenilik ve şiirsel özgürleşme çağrılarının tümü için bir giriş noktasını temsil etmiştir. Çalışma, bu modernistlerin, konumlarını haklı çıkarmak için sundukları sanatsal gerekçeleri belirlemeyi hedeflemektedir.

Çalışma bir giriş ve dört bölümden oluşmaktadır: Birinci bölümde şiir ile nesir arasındaki geleneksel ayırım ele alınmıştır. İkinci bölümde, şiirin nesirden ayrılması gerektiğini savunan modernist şairler grubuna yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise, şiiri nesre yakınlaştırmaya çağıran modernist şairlere yer verilmiştir. Son bölümde ise, ritmik ve anlamsal yapı üzerinde durulmuş, bunun vezin musikisinin yerine, şiir musikisi için farklı bir alternatif olup olamayacağı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Şiir, Nesir, Modernite, Şairler, İlişki

Abstract

The study presents the idea of rapprochement between poetry and prose among the poets of Arab modernity, and the problem of distinguishing between them. This problem represented an entrance to all the calls for renewal and poetic liberation that followed, and the study aims to identify the technical justifications presented by these modernists to justify their position.

The study came in an introduction, and four sections: the first dealt with the traditional distinction between poetry and prose, the second dealt with the team of modernist poets who maintained the distinction of poetry from prose, and the third presented the modernist poets calling for a rapprochement between poetry and prose, while the latter dealt with the rhythmic and semantic structure As a distinctive alternative to poetry music from the music instead weights.

Keywords

Poetry, Prose, Modernity, Poets, Relationship

* **Sorumlu Yazar:** Abdelkarim Amin Mohamed Soliman (Dr. Öğr. Üyesi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, İzmir, Türkiye. E-posta: abdelkarim.soliman@deu.edu.tr ORCID: 0000-0003-2999-1031

Atıf: Amin Mohamed Soliman, Abdelkarim. "Arap Modernist Şairlerinin Şiir ve Nesir İlişkisine Bakışı." *darulfunun ilahiyat* 33, 2 (2022): 439–462. https://doi.org/10.26650/di.2022.33.2.1090168

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

Extended Summary

Classic criticism has been preoccupied with distinguishing between verbal arts, and setting specific characteristics for the nature of each art in what was known as the theory of literary genres. This is becasuse separating the genders, defining the concept of each art, and clarifying its characteristics is a guide for reading. It gives the reader a key to read the text in a manner appropriate to the literary genre that is contained under it which conforms to the classic perception that believed in qualitative purity and intentionality. Many recent studies have focused on the classification of literature, and tried to determine the characteristics distinguishing each category. Therefore, we find a theory of systems, a theory of poetry, a theory in the novel, and other divisions that need us to re-read.

The dialectic of the relationship between prose poetry is one of the most prominent literary polemics and artistic dichotomies that preoccupied literary criticism and poetic creativity in the ancient Arab heritage. The prosody and rhyme of poetry and prose and the music of the poetic metre of the Khalian prosody played an essential role in that distinction.

The problem of literary genre still occupies a space of modern critical thought. For after the theory of literary genres was destroyed and campaigns were launched against the boundaries separating genres, the problem became greater than it used to be. The question is what determines the affiliation of a creative text to its kind? Is it the intention? The author? What he writes on the cover title (poetry, prose, story, novel, theater)? What if the creator abstained from this responsibility and did not write what reveals the type of his writing? Or he evaded, so he wrote on the cover of his work the term “texts”, and did not specify whether they are poetic texts, narrative texts, or theatrical texts?! And what if this writing itself refuses to be attributed to a type, such as the prose poem, or free verse poetry, for example? Finally, what if we remove the cover of the literary work from it? Can it be attributed here to a literary work? What is the decisive criterion governing this genre, which allows for the attribution, or the possibility of attributing, a literary work to it?

The modern movement in Arab poetry was characterized by removing the differences between literary genres and the convergence of arts, especially between poetry and prose. It is one of the characteristics of poetry which employs it artistically. Although the poets of Arab modernism agreed to renew poetry, they differed in the quality and nature of this renewal, and they also differed in their attitude towards heritage. Some of them preserved the poetic heritage, and some of them called to break away from it. This is what urged Arab modernism not to take a single path due to the different cultural and sectarian trends of its pioneers.

There is no doubt that modernism - in fact - is a continuous rebellion that is not linked to a time, place, or literary genre. Because true modernism has a transcendent character that differentiates between all these frameworks. There is no doubt that this rebellion finds itself only in a series of free adventures that challenge traditions, restrictions and frameworks, or even let us say that it does not challenge them, and does not even recognize them at all.

Since poetry was the most creative genre committed to traditions and restrictions, confronting it first, then revolting against it secondly, is one of the most prominent features of modernism. Poetry and Prose were called the prose poem.

The study presents the idea of rapprochement between the language of poetry and prose among the poets of Arab modernity, and the problem of distinguishing between them. This problem represented an entrance to all the calls for renewal and poetic liberation that followed, and the study aims to identify the technical justifications presented by these modernists to justify their position. Some of the modern arab poets believed in the necessity of separation of the different literary arts and maintaining the independent characteristics of every single art.It,s not allowed to remove the limits among them so as not to lead to confusion and artistic distortion of these arts, and therefore these rejected the convergence between the language of poetry and the language of prose, refusing to get rid of poetry from the most important heritage characteristics that distinguish it from prose through its different eras, which is morphology or grammatical weight words while another modernist group believed in the importance of overlapping Literary genres, the dissolution of differences, and the disappearance of borders between them, and this current has rejected grammatical weight as a distinguishing technical criterion for the language of poetry from the language of prose. They tried to search for an alternative new rhythmical source, ,and they preferred using intonation for giving internal and external musical sense, Rhythm, which is concerned with the external and internal music of the language of poetry.

Modernist poets were chosen as a model for study for several reasons, including:

1- The poets of Arab modernism got rid of the unity of verses, which constituted a starting point for the rapprochement between poetry and prose.

2- The admiration of Arab modernist poets towards the heritage of Arab prose, and the openness of their texts to the poetics of mystical prose, the Holy Qur'an and the Bible.

3- The pioneers of modern poets are not only poets, but critics, who practiced

criticism scientifically; Most of them wrote critical books that represented the theoretical basis for modern poetic trends.

4- The poetic writings of each combined free verse and prose poems.

In order for the study to be more comprehensive in its handling of the problem of the relationship between poetry and prose, the researcher expanded the selection of the model of the selected poets temporally and geographically, so that this model includes most of the regions of the Arab World. Therefore, the study consists of two pioneering generations, namely:

The first generation: It includes the Iraqi poet Nazik Al-Malaika, the Egyptian poet Salah Abdel-Sabour, the Syrian poet Adonis Ali Ahmed Saeed, and the Lebanese poet Youssef Al-Khal.

The second generation: It includes the Yemeni poet Abdul Aziz Al-Maqaleh, the Moroccan poet Muhammad Bennis, and the Bahraini poet Alawi Al-Hashimi.

Study Methodology: The study adopted the critical analytical method, which combines the opinions of these critics on the relationship between poetry and prose, with the analysis of these opinions critically.

The study revealed that the stance of modern poets towards the relationship between poetry and prose was not one, but took three levels:

The first: It refused to abolish all the barriers between poetry and prose, adhered to the theory of literary genres, and called for the importance of preserving the rhythmic meter music as distinguishing poetry from prose, represented by Salah Abdel-Sabour and Nazik Al-Malaika.

The second: It called for a rapprochement between poetry and prose, and rejected the theory of literary genres, represented by Youssef Al-Khal, Adonis, and Abdel Aziz Al-Maqaleh.

The third: It tried to root the music of prose poetry as an alternative to the music of prosody, represented by Muhammad Bennis and Alawi Al-Hashimi.

المقدمة

تُعَدُّ العلاقة بين الشعر النثر إحدى أبرز الإشكاليات الأدبية والثنائيات الفنيَّة التي شغلت النقد الأدبي والإبداع الشعري في التراث العربي القديم منه والحديث، فقد حرص تراث الشعري العربي أن يفصل بين فنيّ الشعر والنثر عن طريق اللغة والموسيقى، ولكنَّ هذا الحرص بدأ التخفُّفُ منه مع حركة الحداثة الشعريَّة العربيَّة التي تمرَّدت على الشكل التقليدي للشعر العربي، وأخذت تُزيح الفوارق بين الأجناس الأدبيَّة، وتقارب بين الفنون وخاصَّة بين الشعر والنثر، وهو ما سبَّب جدلاً بين الشعراء والنقاد على السواء.

الدراسات السابقة: تعرَّضت بعض الدراسات النقدية للعلاقة بين الشعر والنثر، ومن هذه الدراسات ما يلي:

1- النص المشكل، محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999م .

2- قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، محمود الضبع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003م.

3- قصيدة النثر والتفات النوع، علاء عبد الهادي، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، الطبعة الأولى، 2009م.

وتختلف هذه الدراسة في أنها تعرض لآراء الشعراء أنفسهم حول جدليَّة العلاقة بين الشعر والنثر، وحول طبيعة العلاقة بينهما، والدراسة في عرضها لم تتعرض بالدراسة لموقف شعراء الحداثة من قصيدة النثر؛ فهذا قد أفردت له دراسة خاصة، بل هي تهتم في المقام الأول لموقف رواد شعر الحداثة من علاقة الشعر بالنثر، والذي كان التمهيد الحقيقي لشرعنة قصيدة النثر، وإعضائها الشرعية التأسيسيَّة كلون شعريّ جديدٍ.

وقد اقتصرت الدراسة على شعراء الحداثة العربية أو بالأحرى رواد شعر الحداثة العربية، أو ما يُعرَف برواد شعر التفعيلة، أو رواد الشعر الحر، أو رواد الشعر الجديد الذي ترك الأسلوب التقليدي أو البيتي في كتابة الشعر، وآثروا اعتماد التَّفعيلة كبِنْيَةٍ أساسيَّةٍ ومركزيَّة في تجديدهم للشعر وكتابتهم له، وقد فضَّلت الدراسة استعمال مصطلح الحداثة عن غيره؛ لشمولية هذا المصطلح وصلاحيَّته لكل الحركات الشعرية التي بدأت مع شعر التفعيلة وما تلاها.

ولم تتوقَّف الدراسة عند كلّ الشعراء الرواد؛ لأنَّ بعضهم لم يكتب نقدا، بل توقَّفت عند الشعراء الرواد الذين عبَّروا عن مواقفهم وآرائهم في كتبٍ ومقالاتٍ تركت أثراً بارزاً في مسيرة الشعر والنقد على السواء وقد وقع اختيار الباحث على كلٍّ من الشاعرة العراقية (نازك الملائكة)، والشاعر المصري (صلاح عبد الصبور)، والشاعر اللبناني (يوسف الخال)، والشاعر السوري (علي أحمد سعيد) الشهير بأدونيس، والشاعر اليمني (عبد العزيز المقالح)، والشاعر المغربي (محمد بنيس، والشاعر البحريني (علوي الهاشمي)؛ وذلك لغزارة إنتاجهم النقدي، وقيمته ،وتأثيره على مسيرة النقد والشعر العربي. وقد جاءت الدراسة في أربعة مباحث على النحو الآتي:

المبحث الأوَّل: التمييز التراثيُّ بين الشعر والنثر

احتفى نقَّادُ الشعر في الآداب العالميَّة بموسيقى الشعر، من حيث كونها ركنًا أصيلاً في البناء الشعريّ، بل إنَّ «الشيء الذي يفرِّق بين الشعر والنثر في المكان الأوَّل هو تجربة الأذن، ذلك أنَّ الشعر كلامٌ يمتاز بزخرفةٍ موسيقيَّةٍ»[1].

1 إليزابيث درو، *الشعر كيف نفهمه ونتذوقه*، ترجمة، محمد إبراهيم الشوش (بيروت: منشورات مكتبة منيمنة، 1961م)، ص43.

وتتأتَّى جماليَّة موسيقى الشعر من قُدْرتها على تهيئة الجو وإيجاد الاستعداد النفسيّ لدى المتلقي، ليستقبل عواطفَ الشاعر وانفعالاته، وبذا تتمُّ المشاركةُ بين القارئ والشاعر، فتستيقظ عواطفُ المتلقي وتتنبَّه أحاسيسُهُ، وتُثَارُ كَوَامِنُ أشجانه وذكرياته بما فيها من تجارب متشابهة، وما يصحب ذلك من حالاتٍ نفسيَّةٍ تتحقَّق معها أهدافُ الشاعر في الإيحاء بما تكنُّه نفسه وتداعبه خواطره.

ولارتباط الموسيقى بالبناء الشعريّ، فقد حافظ عليها تراث النقد العربي، وربط بينها وبين مفهوم الشعر.

يقول قدامة معرفًا بحدِّ الشعر: «وليس يُوجَد في العبارة عند ذلك أوجزُ مع تمام الدلالة من أن يقال: إنَّه قولٌ موزونٌ مقفّى يدلُّ على معنى»[2].

ويقول ابن طبا طبا: «الشعر كلامٌ منظومٌ بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خُصَّ به من النظم الذي إن عُدِلَ عن جهته مجَّته الأسماعُ وفسد على الذوق»[3].

ويقول ابن سنان: «وأمَّا حدُّ الشعر فهو كلام موزونٌ مقفًّى يدلُّ على معنى، وقلنا – كلام - ليدلَّ على جنسه، وقلنا – موزون - لنفرّقَ بينه وبين المنثور الذي ليس بموزون»[4]. ثم يُضِيف قائلاً: «الفرق بين الشعر والنثر بالوزن على كلِّ حالٍ، وبالتقفية إن لم يكن النثر مسجوعاً على طريقة القوافي الشعريَّة»[5].

ويذهب ابن رشيق إلى أنَّ: «الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية»[6].

وعلى الهدي نفسه سار موقف النقد في عصر النهضة، فطه حسين وهو من دعاة التجديد لم يغفل أهميَّة الأوزان في تحقيق موسيقى الشعر، وقرَّر أنَّها جوهر في الشعر، بقول: «وإذن فنحن نعرّف الشعر آمنين بأنَّه الكلام المقيَّد بالوزن والقافية، والذي يُقصَد به إلى الجمال الفني»[7].

ويهتم العقاد بموسيقى الشعر القديم وزناً وقافية، ويرى أنَّ حريَّة الشاعر مقرونة بهذه الأوزان، و إلا انقلبت إلى فوضى، يقول: «الحرية من حيث هي وسيلة فنيَّة تتمثَّل في التغلُّب على العوائق الفنيَّة واستلزامها بذلك للقيود، والحريَّة التي تمثِّل الجمال الفنيَّ على هذا الفهم هي المقرونة بالأوزان والقوانين؛ لأنَّ الحريَّة بغير أوزان بغير قوانين، هي الفوضى بعينها أو هي ليست بحريَّة على الإطلاق ؛لأنَّ الحرَّ هو صاحب الاختيار أو صاحب المشيئة أو صاحب الغاية، وليس للفوضى غاية وليس للمرء فيهما اختيار ولا مشيئة»[8].

ويُولِي الرافعي أهميَّةً بالغةً بموسيقى الشعر القديم، ويلقي باللائمة على أولئك الشعراء الذين يهملون الوزن، فيقول: «إنَّما الوزن من الكلام كزيادة اللحن على الصوت، تراد منه إضافة صناعة من طرب النفس إلى صناعة من طرب الفكر، فالذين يهملون كل ذلك لا يدركون شيئاً من فلسفة الشعر ولا يعلمون أنَّهم إنَّما يفسدون أقوى الطبيعتين في صناعته، إذ المعنى قد يأتي نثراً فلا ينقصه ذلك عن الشعر من حيث هو معنى

2 قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، تحقيق، محمد عبد المنعم خفاجي (القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، 1978م)، ص 64 .

3 محمد أحمد ابن طباطبا العلوي، *عيار الشعر*، شرح وتحقيق، عباس عبد الستار (بيروت: دار الكتب العلمية، 1982م)، ص9.

4 ابن سنان الخفاجي، *سر الفصاحة* (بيروت: دار الكتب العلمية، 1982م)، ص286.

5 ابن سنان الخفاجي، *سر الفصاحة*، ص286، 287.

6 ابن رشيق القيرواني، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، تحقيق، عبد الحميد هنداوي (صيدا: المكتبة العصرية، 2001م)، ج1، ص121.

7 طه حسين، *في الأدب الجاهلي* (القاهرة: دار المعارف، 2017م)، ص313.

8 عباس محمود العقاد، *هذه الشجرة* (القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر، 2006م)، ص15، 16.

بل ربما زاده النثر إحكاماً وتفصيلاً وقوَّة بما يتهيأ فيه من البسط والشرح والتسلسل، ولكن في الشعر يأتي غناء، هكذا ما لا يستطيعه النثر بحال من الأحوال»[9].

تدلُّ هذه النصوص النقديَّة في قديمها وحديثها، على أنَّ موسيقى الأوزان العروضية ركنٌ أصيلٌ من أركان الشعر، وحدٌّ مهمٌّ في تحديد ماهيَّته.

المبحث الثاني: التيار الحداثيُّ المحافظ على تمايز الشعر عن النثر

تعدُّ (نازك الملائكة) من أكثر رواد شعراء الحداثة العربية اهتماماً بالوزن، إذ تتخذ الشاعرة من الوزن أساساً في التمييز بين الشعر وغيره، فالوزن قيمة أساسية عند الشاعرة لا يستقيم الشعر بدونه، وهي عندما تعرِّف الشعر تربطه بموسيقى الأوزان، فالشعر عندها «لغة عاطفة ووزنها وموسيقاها»[10].

ومن هذا الفهم ترفض نازك الملائكة أيَّة قصيدةٍ لا تلتزم بالعروض، تقول: «إنَّ أيَّة قصيدةٍ حرَّةٍ لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض – الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي – لَهِي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلَّة الوزن، ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة، ولو لم تعرف العروض»[11]، وتعلِّل الشاعرة ذلك بأنَّ: «تفعيلات الشعر ومثلها النِّسَب في الموسيقى، شيءٌ ثابتٌ في كلِّ لغةٍ، ثبوت الأرقام في الرياضيات، فمهما تجدَّدت العصور والأفكار، ونمت وصعدت فإنَّ الأرقام ونسب الشعر والموسيقى تبقى ثابتة لا تتغيَّر»[12].

وتذهب نازك الملائكة إلى أنَّ الشاعر لا يستطيع الابتكار وخلق الأساليب الجديدة إلا إذا أتقن علم العروض، فإتقان العروض شرطٌ أوَّليٌّ لتأسيس أيِّ تجديدٍ شعريٍّ، تقول: «ولن يستطيع إبداع الأساليب الجديدة في الوزن إلا مَن درس العروض دراسة جديَّة، وما تراه من غلط ونشاز وركاكة في الشعر المعاصر، فهو يرجع إلى جهل أغلب شعرائنا بالأوزان وانخداعهم بفكرة «الشاعر الملهم» الذي يولد عالماً بالعروض فلا يحتاج إلى دراستها»[13].

إنَّ موسيقى العروض عند نازك الملائكة قيمةٌ جوهريَّةٌ في الشعر؛ لأنَّه جزءٌ من الأفكار والعواطف والصور، التي لا تأخذ شكلَها إلا به، فهذه العناصر ليست شعريَّةً في ذاتها، وإنَّما تأخذ شعريَّتَها من خلال الوزن. فأهميَّة الوزن عند نازك الملائكة أنَّه: «الروح التي تكهرب المادَّةَ الأدبيَّةَ ويُصيِّرها شعراً. فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صورٍ وعواطف، بل إنَّ الصور والعواطف لا تصبح شعريَّةً بالمعنى الحقِّ إلا إذا لمستها أصابعُ الموسيقى ونبض في عروقها الوزنُ»[14].

ويُحقِّق الوزن مع المحتوى الشعرَ، فلا شعر بدونهما، تقول نازك: «إنَّ للشعر ركنين ضرورين لابدَّ منهما في كل شعر وهما: النظم الجيد (الشكل) أو (الوزن)، ثم المحتوى الجميل الموحي المتموّج بالظلال الخافقة والإشعاع الغامض الذي تنتشي له النفسُ دون أن تشخصَّ سرَّ النشوة»[15].

9 مصطفى صادق الرافعي، *وحي القلم*، راجعه واعتنى به، درويش الجَويدي (صيدا: المكتبة العصرية، بدون تاريخ)، ج3، ص231.

10 الملائكة، «قضايا الشعر المعاصر»، في *الأعمال النثرية الكاملة* (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002م)، ج1، ص199.

11 الملائكة، «قضايا الشعر المعاصر»، ج1، ص 93، 94 .

12 الملائكة، «قضايا الشعر المعاصر»، ص940.

13 الملائكة، «قضايا الشعر المعاصر»، ص404.

14 الملائكة، «قضايا الشعر المعاصر»، ص197.

15 الملائكة، «قضايا الشعر المعاصر»، ص77.

ويرتبط مفهوم الشعر عند نازك بالعروض، فهي تعرّف الشعرَ الحرَّ بقولها: «الشعر الحرُّ ظاهرةٌ عروضيَّةٌ قبل كلِّ شيءٍ، ذلك أنَّه يتناول الشكلَ الموسيقيَّ للقصيدة، ويتعلَّق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعني بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة. إنَّنا مع الشعر الحرّ، بإزاء دعوة إلى دراسة الإمكانيَّات التي تقدِّمها بحورُ الشعر العربيّ الستة عشر للشاعر المعاصر الذي يهمُّه التعبير عن حياته في حريَّة وانطلاق»[16].

كما أن نازك تكاد تحصر ظاهرة الشعر الجديد في إطار عروضيٍّ، فهي عندما تعلِّل سبب اختيار مصطلح «الشعر الحر» تسميةً لشعر الحركة الجديدة تقول: «فهو (شعرٌ)؛ لأنَّه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من أوزانه، وهو «حرٌّ»؛ لأنَّه يُنَوّع عددَ تفعيلات الحشو في الشطر، خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل»[17].

نصل من ذلك أنَّ الشاعرة نازك الملائكة ترى أنَّ كلَّ شعر يهمل الوزن ليس شعراً، لذلك نراها أخرجت كتابات (محمد الماغوط) من الشعر إلى النثر، لعدم توفُّرها على وزن[18]، وهي تأخذ بأفضليَّة الشعر على النثر، وتُرجِع هذه الأفضليَّةَ إلى عنصر الوزن في الشعر، تقول: «والسبب المنطقي في فضيلة الوزن، هو أنَّه بطبعه، يزيد الصورةَ حِدَّةً، ويعمِّق المشاعرَ ويلهب الأخيلةَ، لا بل إنَّه يعطي الشاعرَ نفسه، خلال عملية النظم نشوةً تجعله يتدفَّق بالصور الحارَّة والتعابير المبتكرة الملهمة، ولا ريب في أنَّ النثر، بافتقاره لهذه الموسيقي المؤثِّرة، يفقد خاصيَّةً يتفوَّق بها الشعرُ عليه في إثارة المشاعر ولمس القلوب، ولذلك كان النثر في الغالب، قرين البحث العلميّ والدراسة الموضوعيَّة»[19].

أما الشاعر(صلاح عبد الصبور) فقد ذهب إلي أنَّ التقيُّد بأوزان الخليل أصاب الشعر العربيَّ بالجمود، فقد: «كسا الجمودُ صورةَ الشعر العربي حتَّي في شكله، نتيجة لحرص العرب عليه كذخيرة قوميَّة، والذخيرة دائما لا تُمَسُّ كالكنز المرصود الذي لا يُنفَقُ منه، ولا تتغيَّر عملته من جيل إلي جيل»[20].

غير أنَّه يعترف بأنَّ ثمة محاولات لتجاوز شكليَّة العروض الخليلي، كالموشحات والمسمطات والمزدوجات، ولكنَّه يرى أنَّ هذه المحاولات لم تستطع أن تستقرَّ في التراث الشعري العربي إلا في حدودٍ ضيِّقةٍ وعلى استحياء واضح؛ لأنَّ الرفض كان أسرع من القبول في مُوَاجهتها، كما يرى أنَّ الجمود الشكليَّ قد سيطر على الصراع الدائر بين القديم و الجديد؛ حتَّى استحال هذا الصراع إلى نوع من السذاجة التي قادته إلى طرح سؤالٍ محدَّدٍ يتجدَّد في مواجهة كلِّ نصٍّ شعريٍّ هو: «هل هذا الشعر موزون أو غير موزون؟ وهل هو خاضع لقواعد الوزن كما قنَّنها الخليل بن أحمد، أم أنَّه خرج عليها؟»[21].

لذلك نجد أن عبد الصبور يرى أنَّ أصالة الشاعر تزداد وتعمق كلما خرج على موسيقيَّة الأوزان الخليلية، والتي لم تصلح لاستيعاب المادَّة الشعريَّةَ الجديدة. يقول: «ومن يستعرض تراث هذه الفترة بجد أنَّ قلَّة من القصائد قد كُتِبَت موحَّدةَ القافية، فقد كثرت الثنائيَّات والرباعيَّات والخماسيَّات كثرة تستدعي النظرَ والملاحظةَ وهي تكثر كلما زادت أصالةُ الشاعر، وتقدَّم به زمانُهُ وزاد اهتمامُهُ بالتعبير عن نفسه، وذلك لأنَّ إناء القصيدة الموحَّدة القافية لم يستطع استيعاب هذه المادة الشعريَّة الجديدة، فتحطَّم الإناء لِيُعادَ

16 الملائكة، «قضايا الشعر المعاصر»، ص77.

17 الملائكة، «قضايا الشعر المعاصر»، ص191.

18 الملائكة، «قضايا الشعر المعاصر»، ص198.

19 الملائكة، «قضايا الشعر المعاصر»، ص198.

20 صلاح عبد الصبور، *الأعمال الكاملة*، *ج9 أقول لكم عن الشعر* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م)، ص146.

21 عبد الصبور، *أقول لكم عن الشعر*، ص341.

تشكيلُهُ، ولذلك فإنَّ الشكل الحديث ليس تخفُّفاً ولا إيثاراً للسهولة، فهو قد طرح عن كاهله كثيراً من القيم الجماليَّة في شعرنا العربيّ، كموسيقيَّته المحكَمَة، وقافيته الصادحة، لِيُحِلَّ محلها لوناً أرفع من الموسيقى وأكثر تشابكاً – لقد تخلَّى عن موسيقيَّة الرتابة ليحلَّ محلها موسيقى الهارموني والتوزيع، وقد آثر البعدَ عن الدرب المطروق لِيَخطَّ درباً جديداً»[22].

إنَّ صلاح عبد الصبور هنا يرفض موسيقى أوزان الخليل في شكلها القديم، ويدعو إلى إحداث تجديد في توزيع هذه الموسيقى عن طريق إعادة التشكيل الذي يضمن للشعر الجديد البعد عن الرتابة والتكرار وحريَّة الانطلاق كما أنَّ هذا النصَّ لصلاح يشير إلى أنه يربط بين التجديد الموسيقي وذاتية الشعر، فكلما مال الشاعر إلى التعبير عن نفسه وذاتيته مال إلى التجديد عن طريق التخلُّص من قيود الموروث التي تربطه بالمجموع وبقضاياهم وبذوقهم.

لقد كان عبد الصبور مؤمناً بحقّ الشاعر في أن تكون له بصمته الشعرية الخاصة، وليس من حقّ التراث ولا القائمين على التراث أن يحرموا الشاعر من هذا الحق، ولا أن يسلبوا منه حريَّته، وتخلُّقه بروح المغامرة، ورغبته المتحمِّسة في التجريب، يقول: «إنَّ أهمَّ ما يلزمنا الآن هو الحريَّة المطلقة في التجريب، و المغامرة الجريئة وراء التعبير الكاشف عن نفس الإنسان، ولا شكَّ أنَّ التجربة وحدها هي التي تستطيع أن تدفع الشعر العربيَّ إلى سَمْتِهِ العالي، وتطلعنا على ألوان باهرة من التعبير في أشكال جديدة لم تخطر على بال الأقدمين وتقرّب بين الشعر وبين القارئ العربي بعد أن يرسخ مصطلح جديد صنعته التجربة وزكَّاه الزمن»[23].

قاد موقف عبد الصبور الرافض لجموديَّة الشكل الشعريّ القديم إلى رفض التفريق بين الشعر والنثر على أساس الوزن والقافية، ورفض أيضاً تقسيم القدماء للتعبير الأدبي إلى شعر ونثر. فقد لاحظ الكاتب أنَّ القدماء في سائر الأمم كانوا يقسِّمون التعبير الأدبيَّ إلى قسمين: «نثر وهو الكلام المطلق الذي لا يمسك انسيابه وزنٌ ولا تحدُّهُ قافيةٌ؛ وشعر وهو هذا الكلام الذي التزم فيه قائله تلك الحدود»[24]. وقد ظلَّ هذا المقياس فيما يقول: «وبغض النظر عن إشارات ذكية قليلة تتحدَّث عن الشعور والوجدان في التراث النقدي العالمي هو المقياس المعتمد»[25].

ويذهب عبد الصبور إلى أن النثر قد تطوَّر في العصر الحديث وأنَّه قد ورث نتيجة تطوُّره بعض الفنون الشعرية القديمة، فقد ورثت الروايةُ النثريَّةُ الملحمةَ، وعرفت بلاغة النثر وانطلاقه ودقته، طلباً للواقعية ومحاكاة الحياة، وأقبل اللغويون والمؤرخون والفلكيون وغيرهم على استعمال اللغة النثرية إيثاراً للدقة على الإيقاع مما جعل منه بناء كبيراً متعدِّد الواجهات والمداخل، وقد مهد تطوُّرُ النثر لأمرين مهمين: «الأوَّل: إعادة النظر في تعريفات القدماء للشعر بأنَّه الكلام الموزون المقفى، والآخر: ظهور مصطلح جديد يحدِّد لوناً ثالثاً من ألوان التعبير الأدبي وهو «النظم»»[26].

يُبْدِي صلاح عبد الصبور من هذه النصوص رفضَهُ للتفريق بين الشعر والنثر على أساس الوزن والقافية كما يُبْدِي اهتمامَهُ بالتفريق بين الشعر والنظم وكأنه بذلك يجد تقارباً وتآلفاً بين الشعر والنثر وهو في ذلك ينطلق من فكرة تداخُل الأجناس الأدبيَّة وانتفاع بعضها من بعض فهو عندما يفرّق بين الشعر والنثر يجد

22 إبراهيم عبد الرحمن، *مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث* (القاهرة: مكتبة لونجمان، 1979م)، ص253.

23 صلاح عبد الصبور، *الأعمال الكاملة*، *ج3 أقول لكم عن جيل الرواد* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م)، ص150.

24 عبد الصبور، *أقول لكم عن الشعر*، ص171.

25 عبد الصبور، *أقول لكم عن الشعر*، ص171.

26 عبد الصبور، *أقول لكم عن الشعر*، ص172.

أنَّ الفرق بينهما خلافٌ شكليٌّ فقط، يقول: «فالخلاف بين الشعر والنثر خلافٌ شكليٌّ أمَّا الخلاف بين الشعر والنظم فهو خلاف في الرؤيا والاقتراب والتحقيق»[27].

إنَّ النثر الذي يقصده الكاتب هنا هو النثر الفني، ولكنَّ الكاتب لم يفسِّر لنا هذا الشكل الذي يراه فاصلاً بين الشعر والنثر. فهل تختلف القصَّة عن الشعر في الشكل فقط؟ وهل التعبير الشعريُّ في النثر يُحِيله شعراً؟ وهل الموسيقى في الشعر صفة عارضة يمكن الاستغناء عنها أم أنَّها جوهريَّة في العمل الشعري ولا يجوز نفيُها؟ وما الفارق الجوهري بين الشعر والنثر إذا ما كان الخلاف بينهما شكليًّا؟

إنَّ الوعي الشعري يختلف عن الوعي النثري ومن ثم يختلف الشعر عن النثر شكلاً ومضموناً ولكن يبدو لنا أن «الشكل» الذي يقصده صلاح عبد الصبور في نصِّه السابق هو الوزن؛ لأنَّه عندما يتصدَّى مدافعاً عن الشعر الجديد ضد هجمة العقاد، كتب مقالاً شهيراً تحت عنوان «موزون والله العظيم» أوضح فيه أنَّ تجديد التفعيليين ليس مبتوراً عن التراث في الشعر العربي ففي باب المجزوءات في العروض مدخلٌ واضحٌ لهذه الخطوة التجديديَّة[28].

كما أنَّه صرّح في رفضه لقصيدة النثر بأنَّ الوزن عنصرٌ ضروريٌّ لا يمكن الاستغناء عنه في الشعر، يقول: «فالشعر لابدَّ أن يحتوي علي وحدات موسيقيَّة متساوية أو متساوقة، متكرّرة بشكل سيمتري أو هارموني، لابد للشعر من أوزان وعروض»[29].

نخلص من ذلك أنَّ صلاح عبد الصبور يرى أن الوزن خاصية جوهرية في الشعر لا يكون إلا به، ولكن ليس على صورته القديمة التي تُدخِل كلَّ منظومٍ دائرةَ الشعر، ولكن بالصورة التي يكون فيها فاعلاً في تشكيل المضمون و خلق البناء.

المبحث الثالث: التيار الحداثي الداعي إلى التقريب بين الشعر والنثر

قاد الشاعر يوسف الخال حركة التحرُّر الشعري من ارتباطه بالتراث، فقد ترسَّخت قناعاتُهُ بأنَّ الشعر فنٌّ لغويٌّ يعتمد في المقام الأول على اللغة؛ فاللغة هي العنصر الأساسي في الشعر، فمن دون اللغة لا وجود للشعر، واللغة التي يقصدها الخال هي اللغة المتداولة في الاستعمال اليومي، وليست هي اللغة الشعرية ذات القداسة الشعرية القديمة التي تشمل الصورة الشعرية وأساليب التعبير وطرق صياغة الأفكار. وانطلاقا من هذا الفهم للشعر يرفض يوسف الخال التمييزَ القديمَ بين الشعر والنثر القائم على أساس الوزن، فهو يرى أنَّ القدماء قد ميَّزوا بين الشعر والنثر عن طريق الوزن والقافية وأنَّ هذا المقياس أدخل النظمَ إلى ميدان الشعر وأخرج الكلامَ الشعريَّ باعتباره ليس موزوناً مقفًّى[30].

إنَّ الوزن عند الخال ليس جوهريًّا في الشعر، وإنَّما هو صفة عارضة يمكن الاستغناء عنه، وهو يقدم له بديلاً يراه الأصل في التمييز بين الشعر والنثر، هذا البديل هو «الكلام الشعري» كما ذكر، ولكنَّ الخال لم يقدِّم تعريفاً للكلام الشعري الذي يراه حدًّا فاصلاً ومميّزاً بين الشعر والنثر فالكتابة الشعرية على إطلاقها لا تختصُّ بالشعر دون غيره من الفنون التي تتَّخذ من الكلمة أداة أوَّليَّةً لها.

إنَّ الدفع بمقولة «الكلام الشعري» لا يكفي وحده ليكون مقياساً لمفهوم الشعر؛ ذلك لأنَّ الكلام الشعري قِسْمةً مشتركة بين الفنون الكتابية، فهو موجود في القصة والرواية والمسرحية والسيرة الذاتية وغيرها، كما

27 صلاح عبد الصبور، *ديوان صلاح عبد الصبور* (بيروت: دار العودة، 1983م)، ص4

28 عبد الصبور، *أقول لكم عن جيل الرواد*، ص104،103

29 صلاح عبد الصبور، *الأعمال الكاملة*، *ج8 أقول لكم عن الأدب* (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1992م)، ص466

30 فاتح علاق، *مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر* (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م)، ص143.

أنَّ كون النظم موزوناً لا يعني بالضرورة عدم صلاحية الوزن كمقياسٍ تمييزيٍّ بين الشعر والنثر؛ لأنَّ النظم في الشعر داخليٌّ بينما يكون في النظم خارجيًّا . قد تكون اللغة الشعرية فارقاً بين الشعر والعلم، ولكنَّها لا تكون فارقاً بين الشعر والفنون الأدبيَّة على إطلاقها، إلا إذا أذبنا الفوارق بينها وآمنا بفكرة توحُّد الأجناس الأدبية.

راح يوسف الخال يدلِّل على فكرة أنَّ اللغة الشعريَّة هي المميِّز الأوَّل للشعر، فذهب إلى أنَّ اللغة تحمل قيمة عندما تدخل إلى السياق الشعري تختلف عن القيمة التي تلازمها في سياق النثر، وهذا راجع إلى طبيعة الشعر التي تختلف عن طبيعة النثر، فإذا كانت الألفاظ كألفاظ واحدة في الفنين، فإنَّ اللغة/الألفاظ عندما يستعملها الشاعر ينتفي اشتراكها مع النثر، فتنعزل عن سياقها العام بشكل يجعلها لغة في قلب لغة، أو لغة أخرى تماماً وذلك لما تحمله من دلالات جديدة ومغايرة لدلالتها المألوفة والمتداولة وهو ما يعرف بالانحراف اللغوي، وبما يقوم بينها وبين غيرها من الألفاظ من علاقات جديدة، ليست متناولة في فنّ النثر.

يُفصِّل لنا الخال نظْرَتَه فيقول: «الحقيقة في نظرنا، أنَّ الكلام كلام سواء منه المنثور أو المشعور، فالمنثور نعرفه جميعاً، فلا لزوم لتعريفه، أما المشعور فهو ما تناولته صناعة الشعر فجعلته فنًّا جميلاً، تماماً كما يتناول النحَّاتُ الحجرَ، أوالرسَّام اللونَ، أو الموسيقيُّ اللحنَ، ولهذه الصناعة كما لكلِّ صناعةٍ أصولٌ وقواعد هي عدا الموهبة من جوهرها وطبيعتها ولكن الوزن والقافية ليس بالضرورة منها»[31].

يرى الخال هنا أنَّ الشعر صناعة تخضع لأصول وقواعد، وأنَّ الوزن والقافية لا يدخلان فيها، وما دام للشعر أصول وقواعد فما الكلام الشعري إلا مادة خام تعمل عليها هذه الأصول وتلك القواعد، وليست شعراً في ذاتها.

وإذا ما كان الوزن والقافية لا يدخلان في قواعد الشعر. فما هي هذه القواعد التي يشير إليها يوسف الخال، والتي تجعل لغة الشعر تتميَّز عن لغة النثر؟

يحاول الكاتب أن يجيب عن هذا السؤال بقوله: «أما كيف يصنع الشاعرُ الكلامَ فحديثٌ طويلٌ، يكفي أن نوجزه بالقول: إنَّ الشاعر اعتبر الكلمة رمزاً أكثر من معنى، وحمَّلها أكثر مما تحمل في الأذهان، ثم زاوج بينها وبين شقيقاتها طلباً للتوتُّر والزخم والانسجام، ونوع ما من الإيقاع يساعده على ذلك . ثم إنه ابتعد عن التقرير فلجأ إلى العنف و المفاجأة لإيقاظ حساسية القارئ ووضعه في جوٍّ شعريٍّ يحمله إلي عالم غريب»[32].

نستخلص من هذا النص أنَّ ما يميِّز لغة الشعر عن لغة النثر عند يوسف الخال يمكن صوغها في النقاط الأربعة الآتية:

1- رمزيَّة الكلمة وتعدُّد دلالتها.

2- كثافة اللغة في الشعر التي تعمل علي التوتر والزخم والانسجام.

3- وجود نوع من الإيقاع يساعد الشاعر على خلق مسافة من التوتر والزخم.

4- البعد عن التقرير واستعمال المفاجئ المدهش الذي يثير القارئ ويوقظه.

ولكن هذه العناصر فيما أرى لا تمثِّل حدًّا فاصلاً ومقياساً يمكن على أساسه التمييز بين الشعر وبين كلِّ كتابةٍ نثريَّةٍ، فهناك كتاباتٌ نثريَّةٌ ناضجةٌ تحمل مثل هذه الخصائص. فهذه الخصائص يمكن أن تكون عامَّةً

31 علاق، *مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر*، ص143.

32 جورج طراد، *على أسوار بابل، صراع الفصحى والعامية في الشعر العربي المعاصر تجربة يوسف الخال* (بيروت: دار رياض الريس، 2001م)، ص150.

أو مشتركةً بين الفنون الأدبيَّة، وإن ظهرت بصورة أبرز في الشعر، لذلك حاول يوسف الخال أن يضيف فارقاً آخر لهذا التمييز وهو الوحدة العضوية؛ فالشعر تعبير شعري عن تجربة شخصية وهذا: "يجعل القصيدة خليقة متكاملة الأعضاء ناطقة متحركة موجودة لذاتها بمعزل عن الآخر، لا تدين بوجودها لأحد"[33].

مما سبق يتبيَّن لنا أنَّ الخال حاول أن يتخلَّص من الوزن والقافية كمقياس أولي للشعر بل ذهب إلى أن الوزن والقافية ليسا ضروريين في الشعر، واستبدل ذلك المقياس بالكتابة الشعرية.

أما أدونيس فإنه يتفق مع عبد الصبور والخال في رفض اتخاذ الوزن والقافية حدًّا فاصلاً بين الشعر والنثر؛ ذلك لأنَّ مقياس الوزن في نظره مقياسٌ شكليٌّ خارجيٌّ، يقول: "إنَّ تحديد الشعر بالوزن تحديدٌ خارجيٌّ، سطحيٌّ قد يناقض الشعر، إنَّه تحديدٌ للنظم لا للشعر، فليس كلُّ كلامٍ موزونٍ شعراً بالضرورة وليس كلُّ نثرٍ خالياً بالضرورة من الشعر"[34].

ولم يقف أدونيس عند هذا الحدِّ بل نجده في موضوعٍ آخرَ يصف موسيقى العروض الخليلي بأنَّها: "خاصيَّةٌ فيزيائيَّةٌ في الشعر العربي، هذه خاصيَّةٌ للطرب في الدرجة الأولى، وهي من هذه الناحية تكتفي أن تقدِّم لذَّةً للأذن، والقافية في العروض الخليلي علامة الإيقاع، هي صوتٌ متميِّزٌ يدلُّ علي التوقُّف لكي نتابع من ثَمَّ انطلاقنا"[35].

وكذلك يرى أدونيس أنَّ موسيقى الأوزان لا ترتبط بشموليَّة الإبداع الشعريّ، وأنَّ في إمكان اللغة العربيَّة أن تتجسَّد شعراً بغير الوزن والقافية؛ فالوزن والقافية: "مسألةٌ تاريخيَّةٌ ومسألةٌ كلاميَّةٌ ترتبط بجانبٍ محدودٍ من الإبداع الشعريّ لا بشموليَّته، أو به كرؤيا كليَّة، وبإمكان اللسان العربي أن يتجسَّد شعراً في بِنْية كلاميَّة غير بِنْية الوزن والقافية أو إلى جانبها وهذا ممَّا يوسّع في الممارسة حدودَ الشعر في اللسان العربي، وحدودَ الحساسيَّة الشعريَّة وحدود الشعريَّة"[36]. فالشعر عند أدونيس لا يقوم بالوزن وحسب كما يقول: "والشعر لا يكمن في أي شكل مفروض أو محدود تحديداً مسبقاً، ثمَّ إنَّ فنَّ النظم شيء آخر، فهناك شعر جميل ليس منظوماً وهناك نظم جيد لا شعر فيه"[37].

إنَّ أدونيس مدفوع بحمَّى المغايرة وحبِّ التمرُّد على القوالب؛ فليس كون النظم لا يدلُّ على الشعريَّة بالضرورة، أنَّه ينفيها بالضرورة. وإذا كان في بعض النثر شعرٌ فلا يعني أنَّه شعر بالضرورة. ومن هنا لابدَّ أن نحدِّد طبيعة الشعر في القصيدة، فنميِّز بذلك بين قصيدة وآخرى من حيث شعريَّتها أو عدمها، لا بين الشعر في النثر والشعر في القصيدة. الشعر ليس نتاجًا لغويًّا فحسب، فليست اللغة المتحكِّمة في الشعر والخالقة له، بل إنَّ الشعر هو المتحكِّم في اللغة والخالق لها على حدِّ تعبير جبران.

إنَّ رفض النظم بوصفه شعراً لا يجب أن يدفعنا إلى رفض الوزن مطلقاً والتخلي عنه كخاصيَّةٍ مهمَّة وجوهريَّة لازمت الشعرَ العربيَّ على مدى قرونٍ طويلةٍ. فالنظم المجرَّد لم يكن يوماً مقياساً جماليًّا في الشعر؛ فالعرب لم يصفوا المنظومات العلميَّة كنظم الألفيَّة وغيرها على أنَّها شعر وإنما كانوا يطلقون عليها نظما، بل لم يدَّعِ ذلك كتَّابُ هذه المنظومات أنفسهم، فقد كان هدفهم من نظمها تعليميًّا في المقام الأول، وهذا يوضح أنَّ العرب كانوا يفرّقون بين النظم والشعر.

33 يوسف الخال، *الحداثة في الشعر* (بيروت: دار الطليعة، 1978م)، ص133.

34 أدونيس علي أحمد سعيد، *مقدمة للشعر العربي* (بيروت: دار العودة، ط2، 1993م)، ص112.

35 أدونيس، *مقدمة للشعر العربي*، ص114.

36 أدونيس علي أحمد سعيد، *سياسة الشعر دراسة في الشعرية العربية المعاصرة*، (بيروت: دار الآداب، ط1، 1985م)، ص15.

37 أدونيس، *مقدمة للشعر العربي*، ص115، 116.

لقد ظنَّ أدونيس أنَّ في التخلُّص من الوزن والقافية توسعةً للشعر، وانطلاقة للشاعر، وهذا لا يعني رفض أدونيس للموسيقى في الشعر، ولكنَّه يرفض حصر الشعر في حدِّ الموسيقى العروضية. فالموسيقى عند أدونيس قد تأتي بطرق آخرى غير الوزن، كالكلمة الجميلة أو الرؤية أو غيرهما، يقول: "فمهما تخلَّص الشعر من القيود الشكليَّة والأوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعريَّة، تبقى هناك فروق أساسيَّة بين الشعر والنثر"[38].

ولكن ما هذه الفروق التي يراها أدونيس بين الشعر والنثر بعيداً عن الوزن والقافية؟

يجيب أدونيس عن هذا السؤال محدِّدًا الفروق بين الشعر والنثر كما يراهما في قوله: "أول هذه الفروق، هو أنَّ النثر إطراد وتتابع لأفكار ما، في حين أنَّ هذا الإطراد ليس ضروريًّا في الشعر، وثانيهما، هو أنَّ النثر يطمح لأن ينقل فكرة محدَّدة، ولذلك يطمح لأن يكون واضحاً أما الشعر فيطمح لأن ينقل شعوراً، أو تجربة روحيَّة، ولذلك فإنَّ أسلوبه غامض، بطبيعته. والشعور هنا فكرة، إلا أنَّها لا تكون منفصلة عن الأسلوب كما في النثر بل متحدة به، وثالث الفروق هو أنَّ النثر وصفيٌّ تقريريٌّ، ذو غاية خارجية معينة ومحدَّدة، بينما غاية الشعر هو في نفسه، فمعناه يتجدَّد دائماً حسب السحر الذي فيه، وحسب قارئه"[39].

إنَّ أدونيس لا يرى أنَّ الوزن والقافية والتركيب اللغويَّ يصلحان للتمييز بين الشعور والنثر؛ لأنَّهما تمييزٌ يعتمد على الشكل، والتمييز الذي يراه أدونيس فارقاً جوهريًّا بين الشعر والنثر، هو طبيعة كلِّ فنٍّ، إذ لكلِّ فنٍّ طبيعتُهُ المميّزة له عن غيره، وهذه الطبيعة التي يقصدها أدونيس هي فيما أرى "طريقة التعبير" إذ إن للشعر أو النثر طريقةً تعبيريَّة مميَّزة تجعله مختلفاً عن الآخر، فطريقة الشعر- مثلاً - يتميَّز فيها التعبير الشعريُّ بالخروج عن المألوف، لذلك كان مفهوم القصيدة الفنيَّة عند أدونيس هي: "طريقة القول"[40]. وطريق القول عنده "أهمُّ ممَّا يقال"[41].

والشعر عند أدونيس إنما يكون شعراً من خلال طريقة جديدة في التعبير تغاير الطريقة التقليدية والتعابير المساندة[42]. وأدونيس في هذا المنحى متأثِّرٌ بعبد القاهر الجرجاني، فهو يرى: "أنَّ شعريَّة النصِّ لا تجيء من الوزن والقافية بالضرورة، وإنما تجيء مما سماه "طريقة النظم" ويعني النسق الذي تأخذه الكلمات، وهذا ما نسميه اليوم طريقة الأداء أو التعبير أو بنية الكلام[43].

وإذا كان أدونيس قد رفض مقياس الوزن في الشعر فإنه حاول أن يقدِّم هذا الرفض بأدلَّةٍ تاريخيَّةٍ، منها ما هو تراثيٌّ، ومنها ماهو حداثيٌّ، فيأتي بنماذج شعريَّة موزونة مقفَّاة، فينفي عنها شعريَّتها، ومن المنطلق نفسه يأتي بنماذج نثريَّة فيقرُّ بشعريَّتها علي الرغم من افتقادها للوزن[44].

ويضيف أدونيس إلى هذه الشواهد دليلاً ينبعث من جوهر الشعريَّة، يقول: "ليس للوزن بما هو قالب و"مادة" أية علاقة بالشعر؛ فالوزن أبعد وأكثر من أن يكون مجرد "وزن" ذلك أنه جوهريًّا موسيقى. وإلا لماذا لا تتساوى جميع القصائد التي تكتب بوزن واحد، ولا يتساوى الشعراء الذين كتبوا هذه القصائد"[45].

38 أدونيس علي أحمد سعيد، «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، *نظرية الشعر*، مرحلة مجلة شعر، القسم الأول، المقالات، محمد كامل الخطيب (دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية، 1996م)، ص260. وانظر كذلك: أدونيس، *مقدمة للشعر العربي*، ص112.

39 أدونيس، «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، ص260، 261. وانظر أيضا: أدونيس، *مقدمة للشعر العربي*، ص112.

40 أدونيس، «محاولة في تعريف الشعر الحديث»؛ أدونيس، *مقدمة للشعر العربي*، ص259.

41 أدونيس، «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، ص259.

42 أدونيس، *سياسة الشعر*، ص19.

43 أدونيس علي أحمد سعيد، *الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج3 صدمة الحداثة* (بيروت: دار العودة، 1983م)، ص287.

44 للتفصيل، انظر: أدونيس، *سياسة الشعر*، ص25-22.

45 أدونيس علي أحمد سعيد، *ها أنت أيها الوقت* (بيروت: دار الآداب، 1993م)، ص167.

إنَّ هذا المبرّر الذي يطرحه أدونيس هو في رأيي واهٍ؛ فليس كون الشعر موزوناً أن تكون كلُّ قصائد البحر الواحد متساوية من حيث الجودة والرداء، وأن يكون شعراؤها متساوين من حيث درجة الإجادة؛ وهذا لا شكّ فهمٌ خاطئٌ لطبيعة الوزن. فالوزن يتعرَّض للحرف في الكلمة من حيث الحركة والسكون، ولا يتعرَّض له من حيث طبيعته الخاصة به منفرداً، فلكلُّ حرفٍ مخرجُهُ الخاصُّ، ودرجته من حيث الشدَّة والرخاوة، أو الجهر والهمس، أو التفخيم والترقيق، أو المد و القصر، أو القلقلة وعدمها، فكل هذه الخصائص المميزة لكل حرف لم يتعرض لها العروض، كما أنه لم يتعرض لاجتماعها أو افتقارها في الكلمة وفي الجملة، وهذا وحده كفيل بعدم التساوي بين القصائد المنظومة على بحرٍ واحدٍ، ربما كان ذلك أحد الأسباب الأساسية في اهتمام النقد الحديث بفكرة الإيقاع كبديل للوزن، يتميز بالاتساع والشمول إذ إنه اهتم بإيقاعية الحرف التي أهملها الوزن. كذلك أغفل أدونيس في تبريره السابق خصوصيَّة كلِّ شاعر وخصوصية تجربته، ومقدار موهبته، ودرجة ثقافته وسيطرته على اللغة، وأسلوبه الخاص والمميز لكتابته، كما أن هذا التبرير يعني أن الشعرية كانت محصورة في الوزن فقط، وهذا ما لم يقل به أحد.

أما الشاعر عبد العزيز المقالح فقد بدأ في كتاباته الشعريَّة والنقديَّة متمسّكًا بالوزن والقافية كخاصيَّة جوهريَّة في الشعر، وكحدٍّ فاصل له عن الفنون النثريَّة، وانتهى رافضًا لهذا المقياس ومؤمنًا بشرعيَّة قصيدة النثر كشعرٍ نجح في التخلُّص من الوزن والقافية. فنجد المقالح عندما يتحدث عن حركة الشعر الجديد يرى أنَّها نجحت في خلق قصيدة على أساس جماليٍّ جديد، منها على مستوي الشكل إحداثُ تعديلٍ جوهريٍّ على عنصري الوزن والقافية، ولكنَّها لم تستطع أن تتخلَّص منهما، لأنهما "عصب الشكل الشعري، هما الصفة الخاصة التي قلنا أنه لابد من توافرها حتى يكون الكلامُ المشكَّل أمامنا شعراً وليس مجرد كلام"[46].

ويؤكِّد المقالح جوهريَّة الوزن في الشعر في دراسة أخري قائلاً: "إن كانت القصيدة الجديدة قد حافظت حتى اليوم على الوزن والوزن الخليلي بالذات، وإن كانت قد تخلَّت من فترة قصيرة عن القافية، فإنَّها لا تستطيع أن تتخلَّى عن الوزن باعتباره القاسم المشترك في الشعر العربي، والرباط السري بين الحداثة والموروث، وإن كانت قد حدثت تجاوزات من خلال ما يسمى بقصيدة النثر فهي خارج حدود القصيدة الجديدة كما أرادها السابقون والرواد إلى هذا النوع من الشعر الحديث الممثل لعصره، والرافض لكل قيد على الموهبة وغير الخاضع لأي نوع من التقليد"[47].

في هذا النص يبدأ المقالح في التحلُّل من قيد القافية، ويظل معتصماً بخاصية الوزن كحدٍّ أوَّليٍّ ومعيار أساسيٍّ في تمييز الشعر عن النثر.

ثم يأخذ المقالح في التململ من موسيقى الوزن القديمة وزنًا وقافيةً، حيث يذهب إلى أن كتابة الشعراء الشعر في الشكل الموسيقي القديم يخضع لقهر الواقع العربي المتخلِّف الذي يمارس قهرًا على الشعور والشعراء، يقول: "وللعلم، فإنَّه ليس للشعر العمودي أو البيتي أية قوة تذكر، وليس لأنصاره من الشجاعة أو القدرة بحيث يفرضون شكلاً معيَّنا لكتابة القصيدة، لكنَّه الواقع الأدبي المتخلِّف يفرض نفسه على الكاتب والشاعر. إنَّ القارئ هنا أو بالأصح السامع؛ لأنَّ القرَّاء قِلَّةٌ، يتطلَّب نوعاً من الشعر يكثر فيه الرنين والضجيج اللفظي، وتلعب فيه الموسيقى الخارجيَّة دورًا بارزًا يشدُّ الأسماع"[48].

ثم يصف المقالح الشكل الموسيقي القديم بأنه عدو للشعر الجديد ما من معايشته بدٌّ، يقول: "ليس من الضروري أن يكون العدو إنساناً ما من صداقته بد، قد تكون حياة، أو أسلوب حياة، ما من التعايش معها بد،

46 عبد العزيز المقالح، *الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن* (بيروت: دار العودة، 1987م)، ص212.

47 عبد العزيز المقالح، *أصوات من الزمن الجديد دراسات في لأدب العربي الجديد* (بيروت: دار العودة، 1980م)، ص25.

48 المقالح، *أصوات من الزمن الجديد*، ص202، 203.

وقد يكون تعاملاً مع شكل من الشعر استنفذ أغراضه وأصبح في ذمة التاريخ، ولكنك ترى نفسك ملزماً بأن تكتبه وأن تعانيه وما من كتابته بد"[49].

ويرى الكاتب أنَّ الأشكال القديمة أصبحت متخلِّفة عن التعبير عن المضامين العصرية، فيقول: "فالمتفق عليه أنَّ الأشكال القديمة مهما امتلأت بمضامين جديدة، تظلُّ متخلفة شكلاً، وتبقى خارج عصرها"[50].

ويذهب المقالح إلى أن الاهتمام بالشكل الموسيقي أصاب القصيدة العربية بالتحجُّر: "ولا أبالغ إذا ما قلت إنَّ زمن القصيدة العربية قد توقَّف وتحجَّر منذ العصر الجاهلي، وامتد هذا التوقُّف حتَّى العصر الحاضر"[51]. ويرى أنَّ التعريف المشهور للشعر بأنَّه: "الشعر هو الكلام الموزون المقفى من أكثر التعاريف الأدبيَّة كذبًا"[52]. ثم يدعو إلى تحلُّل الشاعر من موسيقيَّة البحور للبحث عن موسيقيته الخاصة: "فالنغم في القصيدة القديمة كان إلى حدٍّ ما شبيها بإطار الصور الكلاسيكية لا يتعامل تعاملاً فعليًّا مع مضمون تلك القصيدة (الجديدة) هنا خرجنا إلى هذه التجربة بحيث تتحول الموسيقى في كل قصيدة إلى موسيقى القصيدة الخاصة لا إلي موسيقى البحر ومن الخطأ أن نقول الآن أنَّ شعراء الحداثة مالوا إلي استخدام سبعة أو ستة بحور فقط، فى الحقيقة البحر ألغي نهائياً، وهنا، في هذه الحالة ملنا إلي استخدام موسيقى القصيدة ، أي لكل قصيدة موسيقاها الخاصة"[53].

إنَّ المقالح هنا يرى أنَّ القصيدة تخلق الموسيقى الخاصة بها، ومن ثم فإنَّ لكلِّ قصيدة موسيقاها، ولذلك لا يمكن حصر موسيقى الشعر في أشكال ثابتة وأطر محددة، بل هي لا متناهية؛ لأنَّها تتخلَّق وتتفجَّر مع إبداع القصيدة، فليس لها وجود سابق ولا شكل محدَّد، ولا نمط متناول، وإنَّما هي في حالة جدة وولادة مستمرة، وهو في رفضه لموسيقى العروض يحاول الهروب من قبضة التقليد عن طريق تطوير أشكال القصيدة وتنوع موسيقاها يقول: "فلا الوزن والقافية هما الشعر ولا التفكير بالصور وتركيز المعنى – وهما جوهر الشعر– من طبيعة الشعر دون النثر، ولا يجوز أن تسجن الشاعريَّة العربيَّة نفسها في كيفيَّة تاريخيَّة لا تتغيَّر"[54]

والمقالح بهذا لا يرفض موسيقى الشعر وإنَّما يرفض قولبة هذه الموسيقى في أوزان ثابتة، ذلك لأنَّ: "الوزن موسيقى وكل قطعة موسيقى تختلف عن الآخرى، والأغنيتان اللتان تتشابهان في اللحن تكون إحداهما مسروقة أو تقليدية. فلماذا لا يكون الشعر كذلك؟. لماذا لا يكون الشاعر المبدع هو الذي يبتكر وزنه، أي موسيقاه، كالموسيقار العظيم الذي يخلق ألحانه ولا يقلد بها فناناً أخر"[55].

يشبه المقالح الشاعر المبدع بالموسيقار الذي يبدع لحنه على غير مثال سابق، ولكن هل يأتي لحن الموسيقار المبدع من عدم؟؛ ومن ثم هل يخلق الشاعر المبدع موسيقى قصيدته من عدم؟ أم أنها متأثرة في ذلك بموسيقى سابقة؟ أو على الأقل مهدية بنظام موسيقى متعارف؟

إن الموسيقى وهي النموذج الأعلى الذي يراه المقالح لها قواعد وأصول يهتدي بها الموسيقار فلها سلم ومقام، وليست متولِّدة من الخيالات أو الأوهام. إن الشعر ليس مجرَّد وجود للغة الشعرية أو الموسيقى سواء

49 المقالح، *أصوات من الزمن الجديد*، ص204.

50 المقالح، *أصوات من الزمن الجديد*، ص215.

51 المقالح، *أصوات من الزمن الجديد*، ص217.

52 عبد العزيز المقالح، *قراءة في أدب اليمن المعاصرة* (بيروت: دار العودة، 1977م)، ص25.

53 عبد العزيز المقالح، *الشعر بين الرؤيا والتشكيل* (بيروت: دار العودة، 1981م)، ص41.

54 عبد العزيز المقالح، *من البيت إلي القصيدة دراسة في شعر اليمن الجديد* (بيروت: دار الآداب، 1983م)، ص205.

55 المقالح، *من البيت إلي القصيدة دراسة في شعر اليمن الجديد*، ص206.

أكانت تقليدية أم حداثية، بل لابد من توفُّر رؤيا تضبط تلك العناصر وتتشكَّل من خلالها. فالشعر كلٌّ متكامل شكلاً ومضموناً، فهو رؤيا وطريقة تعبير، ومن ثم لا يتحدَّد الشعر بعناصره المكونة له، ولكن بتوظيفها شعرياً.

وعندما يدافع المقالح عن قصيدة النثر، يدافع عن أهم عنصر تعرَّضت من خلاله قصيدة النثر للهجوم والرفض، وهو عنصر الموسيقى فهو يذهب إلى أن موسيقى قصيدة النثر أكثر رقصًا من موسيقى القصيدة الموزونة، يقول: "إن الرقص في قصيدة النثر أكثر وجوداً – وإن لم يكن رنيناً – منه في المنظومات العمودية"[56]. وهو يراها مع خلوها من الوزن والقافية أعظم من القصيدة الموزونة؛ لأن الفنان "الذي يصنع مع المشي رقصًا، ورقصًا فنيًّا دون إيقاع خارجي هو أعظم من ذلك الذي يسير علي صوت الإيقاع، وعلي خطوط وقوالب مرسومة له سلفًا، والذي يُرقِص القلوبَ أعمقُ من ذلك الذي يُرقِص الأقدامَ، وبعبارة أخرى إن الفنان الذي يرسم لوحةً أو يصنع تماثلاً لا من الأشياء المألوفة والمعتادة أكثر قدرة من ذلك الذي يصنع اللوحة أو التمثال من المواد الزاهية المزخرفة"[57].

ولا شك أن هذا الكلام مطلق تعوزه الدراسة التطبيقية كما أنَّه يُخالف مستوى الشعر الذي تقدِّمه قصيدة النثر. فليس كل شعراء قصيدة النثر أعظم من كل شعراء القصيدة الموزونة (التقليدية و التفعيلية)، وليس كل قصيدة نثرية أجمل وأعمق من كل قصيدة بيتية أو تفعيلية، فليس الوزن عيبًا في ذاته، وليس التخلص منه جمالاً وقوة تضاف إلى الشعر، و إنما العمدة في ذلك هو القدرة على التوظيف والمهارة في التناول، والإبداع في المؤالفة، فإذا ما سايرنا كاتبنا في تبريره ومقياسه المغلوط، لقلنا بأن الشاعر الذي يتحدَّى إبداعُهُ القيدَ العروضيَّ فيتجاوزه ويتخطَّاه ويطوره أعظم من ذلك الذي يهرب منه نفورًا منه واحتقارًا لشأنه.

المبحث الرابع: البنية الإيقاعية والدلاليَّة كبديل مميّز لموسيقى الشعر عن موسيقى الأوزان

اهتمَّ شعراء الحداثة بإيجاد بديل موسيقيٍّ يساعدهم على عدم الاعتماد على موسيقى العروض وحدها، ويناسب في الوقت ذاته طبيعة القصيدة الجديدة والشعر الحرّ، وقد وجد شعراء الحداثة في مفهوم الإيقاع بديلا مناسبا لموسيقى العروض، ومن شعراء الحداثة ومنظِّريها الذين اهتمُّوا بتأسيس هذا البديل الشاعر المغربي محمد بنّيس، والشاعر البحريني علوي الهاشمي.

ينطلق محمد بنيس في تمييزه بين الشعر والنثر من مفهومه للشعر، فالشعر عنده: "نتاج لغوي قبل كل شيء"[58]، والخاصية الجوهرية للشعر هي اللغة أولًا وأخيراً، ومنها يمكن التمييز بينه وبين النثر.

لكن اهتمام بنيس باللغة لايعني إهماله للعروض الخليلي، فقد أُعجِب بنّيس باهتمام القدماء بالعروض، ونظر إلى الخليل بوصفه "عبقري هذه الصناعة"[59]. ولكنه يرى أن العروض ليس المكوّن الأوَّلى للشعر، ولكنَّه عنصرٌ من مكون أكبر. فالعروض عنصر إيقاعي، وليس كل الإيقاع، والإيقاع عنصر من عناصر الشعر وإن كان أكثرها بروزاً ووضوحاً، يقول: "وإذا كان التصور الذي نسترشد به في الشعر يعتبر الشعر دالاً، والإيقاع هو علي الأرجح، الدال الأكبر"[60].

والإيقاع عند محمد بنيس أوسع وأعم من العروض، يقول: "فلا يبنى الإيقاع بالدال العروض وحده، وإنما هو عنصر من عناصر أخرى"[61]. أما الذي جعل العروض مميزاً كما يرى بنيس هو: "أن العروض من قبيل

56 المقالح، *قراءة في أدب اليمن المعاصر*، ص23.

57 المقالح، *قراءة في أدب اليمن المعاصر*، ص23.

58 محمد بنيس ، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية* (بيروت: دار العودة، 1979م)، ص162.

59 محمد بنيس، *الشعر العربي الحديث بنيته وإبدالاتها*، ج*1 التقليدية*، (الدار البيضاء: دار توبقال، 2001م)، ص149.

60 بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، ج*1 التقليدية*، ص101.

61 بنيس، *الشعر العربي الحديث بنيته وإبدالاتها*، ج*1 التقليدية*، ص67.

المعدود والمقيس فيما العناصر الأخرى غير خضوعة للقبلي في البناء النصي"[62]. وإذا كان الإيقاع أوسع من العروض، فهذا "لا يلغي العروض من الإيقاع بقدر ما يقلِّصه إلى مجرَّد دال من بين الدوال الأخرى المنتجة للدلالية، أي القيم التي تلتصق بالخطاب المفرد"[63].

الذي ميَّز العروض عن غيره من مكونات الإيقاع هو صوره السابقة على الإبداع ونظامه المقنَّن و قواعده المحفوظة، فالعروض: "نسق سابق علي الخطاب، شبيه في وضعيته بالنحو السابق على الخطاب كذلك، وهو قابل للقياس والحد، ينطلق من المعلوم إلى المعلوم، على عكس الإيقاع الذي ليس مجاله مجال العد"[64]. وبذلك يكون الإيقاع أوسع من العروض ومشتمل عليه فالعروض معلوم تتحكَّم فيه الذات المبدعة، بينما الإيقاع مجهول تعجز الذات المبدعة عن السيطرة عليه، يقول بنيس: "إن الإيقاع أوسع من العروض ويشتمل عليه، وبذلك يكون الإيقاع نسقاً للخطاب وبنية للدلالة، وهو إلى جانب ذلك يظل مجهولاً من قبل الذات الكاتبة، وهذه الذات ليست هي المتحكمة فيه ولهذا يتجاوز الإيقاع البحر الشعري"[65].

والعروضُ عند بنيس ليس قاصرا على الوزن فقط، بل يضم ثلاثة عناصر هي "الوقفة، والوزن، والقافية، وأن التفاعل بينها يعطي للعروض وضعية بِنْية"[66]. وإذا ما كان الوزن عنصراً من عناصر العروض، والعروض عنصراً من عناصر الإيقاع، بل هو مرتبط بالشكل الخارجي للإيقاع، وهو ما يعرف بالموسيقى الخارجية، أو الإيقاع الخارجي، والإيقاع عنصر من عناصر الشعر، إذا يمكن للشعر أن يستغني عن الوزن بوصفه جزءًا من داخل جزء، ومن ثم فهو لا يمثِّل فاعليَّةً كبرى في العمليَّة الشعريَّة.

ومن هذا الفهم لطبيعة الوزن، كان دفاع بنيس عن قصيدة النثر بوصفها شعراً حقيقيًّا وإن تخلَّى عن عنصر من عناصره الإيقاعيَّة، يقول بنيس: "قصيدة النثر عند الوعي السائد هي نقيض القصيدة الموزونة، أو ما يسمى بالعمودية، دون أن ندرك بأنَّ الإيقاع الخارجيَّ ما كان حتى في العصر الجاهليّ أساس الشعر، بل إن الدلالة هي الهمُّ الرئيسي لكل شاعر، وما الوزن والإيقاع إلا قالبُ، تتفاعل معه الدلالة دون أن تفرغ فيه"[67]. وقد قاد هذا الاهتمام بالإيقاع العروضي إلى إهمال عناصر إيقاعية أخرى، إن "الوقوف عند الدال العروضي حاجب لما هو غير عروضى من عناصر الإيقاع"[68].

إنَّ بنيس هنا يرى أن البِنْية الدلاليَّة في الشعر أهم من البِنْية الإيقاعيَّة، ولكن هل معنى ذلك أن نستغني عنها؟

هذا الرأي لا يمكن قبوله إلا إذا اتخذنا الإيقاع زينة في الشعر ليس إلا، وهذا ما رفضه بنيس نفسه، فقد ذهب بنيس إلى أن الإيقاع وبخاصة الخارجي عناصر بنائية في النص الشعري، وبذلك فهي فاعلة ومنفعلة في العناصر الشعرية الأخرى، ومن ثم فإن غيابها يؤثِّر على بقية العناصر، وإلا فما الفارق بين قصيدة شعرية تحفل بالإيقاع و أخرى بدونه؛ أيهما أكثر شعرية؟

إن موسيقى الشعر تتعلَّق بالوزن والإيقاع معاً، فهي حصيلة التناسب بينهما، لذلك نجد علماء العروض ربطوا العروض بالموسيقى ربطاً واضحاً، يقول ابن فارس: "إن علماء العروض مُجْمِعون علي أنه لا

62 محمد بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، *ج3 الشعر المعاصر*، (الدار البيضاء: دار توبقال، 1990م)، ص147.

63 بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، *ج3 الشعر المعاصر*، ص147.

64 محمد بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، *ج2 الرومانسية العربية*، (الدار البيضاء: دار توبقال، 2002م)، ص67.

65 بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، *ج3 الشعر المعاصر*، ص107.

66 بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، *ج1 التقليدية*، ص138.

67 بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، *ج1 التقليدية*، ص 142.

68 محمد بنيس، *حداثة السؤال بخصوص الثقافة العربية في الشعر والثقافة* (بيروت: الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1988م)، ص24.

فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسيم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسيم الزمان بالحروف المسموعة"[69].

ويرد سعد مصلوح على من يزعم أن الوزن العروضى خالٍ من الإيقاع فيقول: "البحر نوع من الإيقاع لا مشاحة في ذلك، فهو بنية إيقاعية على كل حال" ثم يصور العلاقة بين الوزن والإيقاع قائلاً: "إن الوزن نوع من الإيقاع والإيقاع جنس، فكل وزن إيقاع ولا عكس"[70].

إنَّ شعريَّة الشعر لا تتحدَّد خارج الموسيقى، فمن حقِّ الشاعر أن يستحدث ما شاء من الأوزان، وأن يجدِّد في الأوزان ما شاء له الإبداعُ، ولكن لا يمكن أن يبدع شعراً بدون وزن ما، وإلا خرج إبداعه إلي نوع آخر من الإبداع.

إنَّ عنصر الإيقاع ليس هو القول الفصل في حدِّ الشعر، كما أنَّه لا يمثِّل المقياس الجامع المانع في تفريق الشعر عن النثر؛ لأنَّ الإيقاع مشاع، تشترك فيه الكثير من الفنون القوليَّة، ومن ثمَّ لا يُعَوَّل عليه في إطلاقه كمقياس فاصل بين الشعر والنثر، وقد أشار بنيس نفسه إلي ذلك قائلاً: "الإيقاع هو المشترك بين الشعر والموسيقى والرقص، بل هو يتَّسع ليستحوذ علي أنساق فنيَّة متباينة، تعرَّف عليها القدماء في مختلف الحضارات، كما سعت لمقاربتها رؤيات ونظريات حديثة تنفصل فيها الشاعرية عن الدلائلية"[71].

ويضيف بنيس قائلا: "إنَّ الإيقاع أوسع من العروض، وأنَّه ملازم، باختلافاته لكلِّ من الشعر والنثر"[72]. وبنيس في ذلك متأثِّر بـ (هنري ميشونيك) الذي كان يرى أنَّ الإيقاع في النثر لا يقلُّ عن الإيقاع في الشعر، يقول: "إنَّ سيطرة تاريخيَّة الإيقاع في الخطاب ليس لها بعد أن تعطي قيمة مسبقة للبيت حتَّى يتبيَّن لها أنَّ النثر ليس إيقاعاً. فالإيقاع، منفصلاً عن البحر العروض، هو ميزة كل خطاب، لا الشعر وحده، وفي كل لغة ذات نوعية توجد النوعية انطلاقاً من الخطاب، وفي اختلافاتها – ليس النثر أقلَّ من الشعر بل هو موقع بطريقة آخرى"[73]. إن بنيس كما يتبيَّن لنا من هذه الشواهد يرى أنَّ الأيقاع وحده غير كاف للتمييز بين الشعر والنثر، وأنَّ هناك عناصر أخرى يمكن من خلالها التمييز بين الشعر والنثر.

ينطلق بنيس في محاولته إيجاد فروق بين الشعر والنثر من إيمانه بتجاوبهما وتجاورهما؛ فالشعر والنثر في حالة تجاور وتجارب، وليس في حالة صراع وتناقض، يقول: "إنَّ علاقة الجوار أوضح من علاقة الصراع، والجوار في هذه الحالة، مكان للتجاوب لا القطيعة. وابن عربي نموذج فريد لمن خبر تجربة الحدود بين الشعر والنثر ورحل بينهما، كتب الشعر والنثر معا، وخرج بالنثر إلى ما بعد النثر"[74]. وهو يذهب إلي أنَّ النثر: "نجح في حداثتنا العربية أن ينازع الشعر سلطته، وهذه السلطة أصبحت متأنية من ممارسة خطابات لم تكن معروفة قديماً، وفي مقدِّمتها الصحافة والرواية والمسرح"[75].

إن بنيس يعتقد في تداخل الأجناس الأدبية، وذوبان الفوارق، وتلاشي الحدود فيما بينهما، ولكن ذلك لا

69 أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، *الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها*، تحقيق، أحمد حسن بسج (بيروت: دار الكتب العلمية، 1418هـ - 1997م)، ص212.

70 سعد مصلوح، *في النقد اللساني دراسات ومثاقفات في مسائل الخلاف* (القاهرة: عالم الكتب، 2004م)، ص91.

71 بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، *ج1 التقليدية*، ص119.

72 بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، *ج2 الرومانسية العربية*، ص39.

73 بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، *ج2 الرومانسية العربية*، ص39.

74 بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، *ج2 الرومانسية العربية*، ص49.

75 بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، *ج2 الرومانسية العربية*، ص35.

يعني – عنده- التماهي التام بين الشعر والنثر، فهناك ثمة فروق تميز بينهما، يمكن استخلاصها من خلال كتابات بنيس في الآتي:

1- تكثيف الدوال وحضور الذات الكاتبة، يقول بنيس: "وتصورنا الذي ننطلق منه في قراءة الخطاب الشعري لا يفصل بين الشعر والنثر على أساس عروضي بل هو أساساً يرتكز على مستوى تكثيف الدوال في الخطاب وحضور الذات الكاتبة في خطابها، وليس العروض في هذه الحالة إلا دالاً من بين الدوال الأخرى"[76].

2- النص الشعري كبُعد، يقول: "إنَّ الكلام الشعري نقيض ملموس للكلام المألوف، وهو الجانب السلبي من الكلام العادي، وهذا ما جعل الباحثين المعاصرين يتحدَّثون عن بُعد هذا الكلام عن النثر، وليس البعد إلا خروجٌ مقصودٌ من الشاعر على قوانين الكلام النثري، فهو يحطِّم قوانين الحديث اليومي، ويهدف إليه الشاعر قصد بناء عالمه الشعري المتميز"[77].

3- انحرافية اللغة عن قواعدها اللغوية والدلالية المتعارف عليها، "تخطُّ لغة الشعر مساحتها الأليفة، بانفصالها عن محيط لغة الاستهلاك، ومباشرة الدخول في فضائها المستقل. إن اللغة التي تفلت من مدار التقعيدات اللغوية العامة، وتنسلخ عن مواضعات الناس في منطوقهم الاعتيادي المشدود بالقواعد المتعارف عليها، حين تكف عن متابعة ما هو عام في عملية التواصل، كأساس للعلاقة الاجتماعية بين الأفراد"[78].

4- بلاغة الغموض، وهي "ناتجة عن انفجار لغة النص، وخروجها على القوانين المقيدة للغة اليومية العادية، وهي تتعارض مع لغة التواصل والاستهلاك في المجتمع، ولغة البحث العلمي والفكري أيضاً"[79].

5- لغة الشعر لغة إيحائية، ومن ثم كان هدف الشاعر هو "توفير الإيحاء للنص الذي يريد أن يكون شعراً"[80]، ويتحقَّق الإيحاء عن طريق: "الخروج عن دائرة التقرير، والقدرة على تركيب علاقة متميزة داخل أو خارج النص بين الدال والمدلول، وبذلك يتم التمييز بين الأبعاد الممكنة والمستحيلة، بين التي لها قابلية تحويل وضعية تحطيم القانون المألوف إلى وضعية خلق عالم يمكن النص من صفته الإيحائية، وبين التي تقف دون هذا المرمى الأساسي لكل كتابة شعرية"[81].

6- النص الشعري، نص مفتوح، "فإذا كان النص النثري أحادي الدلالة، فإن النص الشعري يتميز بكونه متعدد الدلالة، وليس هذا التعدد اللامحدود إلا كتابة ثانية للنص الشعري يقوم بها القارئ، ومن ثم تصبح كل قراءة للنص كتابة له، وبقدر ما تتعدَّد القراءة تتعدد الكتابة، وبقدر ما تتفاوت مستويات القراءة تتفاوت مستويات الكتابة أيضاً . إن النص الشعري، بهذا المعني، ليس مغلقاً، ولكنه مفتوح قابل لكل كتابة جديدة، يعيش حالة بحث دائمة عن اكتماله اللا محدود"[82].

76 بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، *ج2 الرومانسية العربية*، ص95.

77 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، ص163.

78 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، ص162.

79 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، ص162.

80 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، ص165.

81 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، ص165.

82 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، ص165.

7- خصوصية التجربة في النص الشعري، "إنَّ الانفصال بين نوعي الكلام، النثري والشعري، راجع إلي نوع التجربة نفسها التي تعتمد أساساً في النص الشعري على النفاذ إلى دواخل الشاعر ومحاورتها"[83].

8- والشاعر بناءً على هذا: "ليس هو الذي يشعر بالأشياء، ولكنه الذي يستطيع إخراج هذا الشعور من حالة الكمون إلى حالة الوجود الفعلي من خلال نص لغوي تملك قوانينه أن تبث في القارئ نفس الحالة الشعورية التي عاشها الشاعر، وتفتح له إمكانية إعادة تركيب النص وفق مكوناته الذاتية"[84].

9- طبيعة الربط بين الأدلة والمتتاليات والمقاطع، يقول: "فإذا كان الكلام النثري يراعي قواعد الربط بين هذه الوحدات، ليشكِّل في النهاية نصًّا متجانساً، ذا مضمون موحد، فإن الكلام الشعري ليس ملزماً باتباع هذه القاعدة، بل إنه، في المتن المعاصر، يصر علي مخالفتها . وانعدام الربط بين الأدلة والمتتاليات والمقاطع يشكل خروجاً علي القواعد النظمية والدلالية للغة الشعرية"[85].

10- الفرق البصري، فالشعر- مهما تلاشت الحدود بينه وبين النثر وتمَّ ما يسمى بتداخل الأجناس أو إلغاء الفصل بين الأجناس – يظل مخالفاً للنثر من حيث الكتابة السطريَّة أو البيتيَّة، "فصفحة نص الكتابة (أي الشعر) لا تشبه صفحة النثر، في الامتلاء والفراغ معاً، فيما هي تمتلك حرية صفحة النثر في اتباع غواية مسار سطرها – لا شيء يمنعها من ذلك، فهي منقادة بجسد لا يعرف صاحبه إلي أين يسير ومتى يقطع السير، أما صفحة النثر فهي ملزمة بنهاية السطر حتى تنتهي الفقرة أو الجملة"[86].

نخلص من ذلك أن بنيس كان مهتماً ومشغولاً بفكرة الأجناس الأدبية، وأنه مال إلى إلغاء الحدود بين الأجناس وآمن بالتداخل بينها، لذلك نراه يقول في دراسة متأخِّرة له: "قصيدتي تتقدَّم في اتجاه مشتَّت – ترتاب في الحدود بين الشعر والنثر، بين الأنا والآخر، وهذا الارتياب يعيد النَفَس للقصيدة، من غير أن تنقاد نحو هدم منفصل عن فكرة شعرية للبناء"[87].

ويتفق علوي الهاشمي مع محمد بنيس في أنَّ الإيقاع أوسع من الشعر وأنه الخاصيَّة الجوهريَّة في الشعر، وما الوزن عنده إلا نسق يضم المفردات ويخضعها له، وهو وليد تقاليد النظام الاجتماعي، فالوزن كما يري: "نظام صوتي أو قالب تتجمَّع فيه الأصوات المنفردة ضمن نسق تركيبي تخضع له وتتحرك.في إطاره وهو متأثِّر إلي حدٍّ بعيد بالنظام الاجتماعي القائم عبر قنواته وتقاليده الثقافية والأدبية والفنية"[88].

وقد أدَّي تكرار النسق العروضى والتزام الشعر العربي به مدة طويلة إلي "تعطيل الطاقة الشعرية"[89]؛ لأن بنية الوزن "بنية سكونية تحرص على قدر أكبر من الثبات والانتظام والمحافظة على التقاليد من مختلف مظاهر الخلخلة والخرق"[90]. وإذا ما كان الوزن نسقاً أو إطاراً وقالباً يخضع لتقاليد المجتمع فإنه قابل للتغيير،

83 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، ص166.

84 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، ص167.

85 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، ص174.

86 بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، *ج3 الشعر المعاصر*، ص119.

87 محمد بنيس، *الحق في الشعر* (الدار البيضاء: دار توبقال، 2007م)، ص36.

88 علوي الهاشمي، *السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين*، *ج1 بنية الإيقاع* (الإمارات: منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1992م)، ص299.

89 الهاشمي، *السكون المتحرك*، *ج1 بنية الإيقاع*، ص203.

90 الهاشمي، *السكون المتحرك*، *ج1 بنية الإيقاع*، ص105.

بل والتخلُّص منه تماماً بخلق نسق وإطار جديد يتلاءم مع طبيعة المجتمع الجديد وتقاليده الثقافية والفنيَّة الجديدة ولكن هل يعني ذلك أن يكون هناك شعر بلا وزن؟

يجيب علوي على ذلك بالتأييد ؛ ذلك لأنَّ الوزن عنصر من عناصر الإيقاع، بل هو عنصر خارجي إطاري، لا يملك بمفرده شاعرية، بل هو لا يغدو عنصراً شعريًّا أي لا يكون النصُّ الذي يتلبَّسه شعرًا: "قبل أن يخامره الإيقاعُ وينسرب فيه"[91]. إنَّ الإيقاع لا الوزن هو الفاصل الحق، والحدُّ الأول في التفريق بين ما هو شعري، وما هو غير شعري[92].

ولكن هل الإيقاع خاص بالشعر دون غيره من الفنون ليكون حدَّ الشعر ومقياسه؟

يجيب علوي الهاشمي على ذلك، بأن الإيقاع خاصية مشتركة في كل الفنون، فمنه: "تنبع أنواع الفنون والآداب من جهة، وتكتسب التجربة الفنية سماتها الذاتية المتميزة من جهة ثانية، ومن هنا أيضاً، من خاصية الإيقاع الميتافيزيقية، وفي تربته الثاوية في قرار الذاكرة الإنسانية البكر، يتحرَّك جذر الفنون المشترك، ولكنه يتفرع بعد ذلك إلي شجرة الأشكال التعبيرية المختلفة، والأنواع الأدبية ومختلف الفنون، التي تبلورها بعد ذلك مؤثرات تقع خارج حدود اللحظة الميتافيزيقية البكر"[93].

ويضيف قائلاً: "إنَّ من خصائصه البارزة، بسبب وجوده جذراً في كل الفنون علي الإطلاق، بما يجعله عنصراً أساسياً في كل منها، كونه قاسماً مشتركاً بين جميع الفنون، قادرا علي تفجير خصائصها أو خصائص عدد منها في إطار الفن الإبداعي الواحد، نظراً لانبثاق كل فن من واحدة أو اكثر من الحواس الخمس في حين ينبثق عنصر الإيقاع منها مجتمعة ويعبر عنها وهي في حالة انصهار أولية أساسها الدماغ البشري والحالة الإنسانية"[94].

إنَّ الهاشمي يرى هنا أنَّ عنصر الإيقاع هو العنصر الأساسي الأولي المؤدِّي إلى تداخل الأجناس الأدبية بوصفه الجذر المشترك بين كل الفنون والآداب والفاعل فيها. إنَّ اتخاذ الإيقاع مقياساً للشعر، مع كونه قاسماً مشتركاً في كل الفنون يؤدي إلى الالتباس في تحديد الشعر وتميزه عن غيره وهذا ما يثير تساؤلاً وهو. كيف نميز إيقاع الشعر بعد تخلصه من موسيقية الوزن والقافية؟

ويذهب علوي الهاشمى إلى أن الإيقاع في أي فن ليس إيقاعًا واحدًا، بل هو مجموعة من الإيقاعات، ففي إطار فن الشعر، "نجد الإيقاع يتخلَّل اللغة والموسيقى والصور و الأخيلة والكلمات والحروف، بما يمكن الحديث عن إيقاع لغوي في النصِّ الشعري، وإيقاع موسيقى وزني، وإيقاع صوري، وإيقاع لوني، وإيقاع صوتي، وإيقاع معماري، وإيقاع محسوس، وإيقاع مجرد، وإيقاع جزئي، وإيقاع كلي .. إلى آخره، وترجع أهمية مستوى إيقاعي على آخر، في إطار الفن الإبداعي الواحد، إلى طبيعة المادة الخام التي تتشكل منها خميرة ذلك الفن وقابليته التشكيلية والتعبيرية"[95].

ولما كانت اللغة هي مادة الشعر الخام ومادة النثر أيضاً، كان لابد من تمييزها في الشعر، وما يميز لغة الشعر في جانبها الإيقاعي عند علوي هو "كثافة مستوييها الدلالي والصوتي بما يخلق إيقاعاً موسيقياً خاصا

91 علوي الهاشمي، *فلسفة الإيقاع في الشعر العربي* (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006م)، ص17.

92 الهاشمي، *فلسفة الإيقاع في الشعر العربي*، ص17.

93 الهاشمي، *فلسفة الإيقاع في الشعر العربي*، ص21.

94 الهاشمي، *فلسفة الإيقاع في الشعر العربي*، ص22.

95 الهاشمي، *فلسفة الإيقاع في الشعر العربي*، ص22.

بالشعر، وإن هو اتصل في بعض وجوهه بفن الموسيقى إلا أنه مختلف عنه بخاصية الكلام أو الدلالة اللفظية، التي عادة ما تحرر المفردة اللغوية من شحناتها العاطفية و مكوناتها الموسيقية أو الصوتية"[96].

يصل علوي من اتخاذه الإيقاع المكوّن الأوَّلي في الشعر إلي الاعتراف بقصيدة النثر، فهو يعلِّق علي قصيدة النثر بأنها: "نصٌّ شعري دون ريب لكونه يُؤْثِر تحولات البنية الإيقاعية في الشعر العربي في مجاليها الخارجي والداخلي. إذ تشير قصيدة النثر إلي تحول كيفي في المجال الأول وإلي تحول كمي في المجال الثاني"[97].

الخاتمة والنتائج

على هذا النحو، بدت لي جدلية العلاقة بين لغة الشعر ولغة النثر عند شعراء الحداثة العربية. والفرق بين وجهة النظر هذه، ووجهة النظر عند النقاد فحسب، هو أن الشعراء النقاد يجمعون بين النظرية والتطبيق؛ أي بين الإبداع والتنظير. ويمكن ان نستخلص النتائج الآتية:

1. تمثِّل العلاقة بين الشعر والنثر إشكاليَّة قديمة حديثة برز صداها في كتابات القدماء والمحدثين.

2. لم تكن مواقف شعراء الحداثة العربية واحدة من التقريب بين لغة الشعر ولغة النثر، فقد تفاوتوا في ذلك تفاوتًا كبيرًا.

3. اهتم بعض شعراء الحداثة العربية بعنصر موسيقى الوزن كحدٍّ فاصل ومميّز بين الشعر وغيره من الفنون الأدبية، بحيث لا تتحقَّق شعرية الشعر إلا به، وقد مثَّل هؤلاء في الدراسة الشاعران نازك الملائكة و صلاح عبد الصبور.

4. رفض بعض شعراء الحداثة العربية اتخاذ موسيقى الوزن كحدٍّ فاصل بين الشعر والنثر، ودعوا إلى عدم التمسُّك بنظرية الأجناس الأدبية، فقد تداخلت الفنون فيما بينها، واستفاد كلٌّ منها من الآخر، بحيث يصعب الفصل بينها، وعلى رأس هؤلاء أدونيس، ويوسف الخال، وعبد العزيز المقالح.

5. بحث بعض شعراء الحداثة عن بديل لموسيقى الوزن يمكن له أن يحافظ على خصوصية الشعر، ووجدوه في الإيقاع اللغوي المبني على موسيقى الداخل والخارج للنصِّ الشعري، ومن هؤلاء الشعراء، محمد بنّيس وعلوي الهاشمي.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

96 لهاشمي، *فلسفة الإيقاع في الشعر العربي*، ص22، 23.

97 الهاشمي، *فلسفة الإيقاع في الشعر العربي*، ص63.

Kaynakça/References

Abdurrahmân, İbrâhîm. *Menâhicu Nakdi'ş-Şi'r fi'l-Edebi'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*. Kahire: Matba'at Loncmân, 1979.

Abdussabûr, Salâh. *el-A'mâlu'l-Kâmile*. Kahire: el-Hey'etu'l-Masriyyetu'l-'Âmmetu li'l-Kitâb, 1991.

Abdussabûr, Salâh. *Hayâtî fi'ş-Şi'r*. Kahire: el-Hey'etu'l-Masriyyetu'l-'Âmmetu li'l-Kitâb, 1995.

Abdussabûr, Salâh. *Dîvân Salâh Abdussabûr*. Beyrut: Dâru'l-'Avde, 1983.

Adonis, Ali Ahmed Said. *Hâ Ente Eyyuhe'l-Vakt*. Beyrut: Dâru'l-Edêb, 1993.

Adonis, Ali Ahmed Said. *Mukaddimetu'ş-Şi'ri'l-'Arabî*. Beyrut: Dâru'l-'Avde, 1993.

Adonis, Ali Ahmed Said. *Siyâsetu'ş-Şi'r Dirâsâtun fi'ş-Şi'riyyeti'l-'Arabiyyeti'l-Mu'âsıra*. Beyrut: Dâru'l-Edeb, 1985.

Adonis, Ali Ahmet Said. *es-Sâbitu ve'l-Mutehavvil Bahsun fi'l-İbdâ've'l-İdbâ 'İnde'l-'Arab. el-Cuz'u's-Sâlis, Sadmetu'l-Hadâse*. Beyrut: Dâru'l-'Avde, 1983.

el-'Akkâd, 'Abbâs Mahmûd. Hâzihi'ş-Şecera. Kahire: Nahdatu Mısr, 2006.

Allâk, Fâtih. *Mefhûmu'ş-Şi'r 'İnde Ruvvâdi'ş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hur*. Şam: Menşûrât İttihâdi'l-Kuttâbi'l-'Arab, 2005.

Binnîs, Muhammed. *Hadâsetu's-Suâl*. Beyrut: ed-Dâru'l-Beydâ: el-Merkezi's-Sakâfiyyi'l-'Arabî, 1988.

Binnîs, Muhammed, *el-Hakku fi'ş-Şi'r*. ed-Dâru'l-Beydâ: Dâru Tubkâl, 2007.

Binnîs, Muhammed. *eş-Şi'ru'l-'Arabiyyu'l-Hadîs Binyâtuhû ve İbdâlâtuhâ*. ed-Dâru'l-Beydâ: Dâru Tubkâl, 1988.

Binnîs, Muhammed. *Zâhiratu'ş-Şi'ri'l-Mu'âsır fi'l-Magrib Mukârabe Binyeviyye Tekvîniyye*. Beyrut: Dâru'l-'Avde, 1979.

Drew, Elizabeth. *eş-Şi'ru Keyfe Nefhemuhû ve Netezevvakuh*. Çev. Muhammed İbrâhîm eş-Şûş. Beyrut: Menşûrât Mektebet Müneymineh,1961.

el-Hâl, Yûsuf**.** *Defâtiru'l-Eyyâm*. Londra: Dâru'r-Riyâd er-Rayyis, 1987.

el-Hâl, Yûsuf. *el-Hadâsetu fi'ş-Şi'r*. Beyrut: Dâru't-Talî'a, 1978.

el-Hâşimî, 'Alevî. *es-Sukûnu'l-Muteharrik Dirâsetun fi'l-Binye ve'l-Uslûb*. Birleşik Arap Emirlikleri: Menşûrât İttihâdi Kuttâb ve Udebâ' el-İmârât, 1992.

el-Hâşimî, 'Alevî. *Felsefetu'l-Îkâ' fi'ş-Şi'ri'l-'Arabî*. Beyrut: el-Muessesetu'l-'Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, 2006.

Huseyn, Tâhâ. *fi'l-Edebi'l-Câhilî*. Kahire: Dâru'l-Ma'ârif, 2017.

İbn Fâris, Ebu'l-Huseyn Ahmed b. Fâris b. Zekeriyyâ b. Muhammed er-Râzî el-Kazvînî el-Hemedânî. *es-Sâḥibî fî Fıḳhi'l-Luġa ve Suneni'l-ʿArab fî Kelâmihâ.* Thk. Ahmed Hasan Bisc. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-'İlmiyye, 1418/1997.

İbn Reşîḳ el-Kayrevânî, Ebû 'Alî el-Hasen b. Reşîḳ el-Ezdî el-Mesîlî el-Kayrevânî. *el-ʿUmde fî Meḥâsini'ş-Şiʿr ve Âdâbih ve Naḳdih.* Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-'İlmiyye, 2001.

İbn Sinân el-Hafâcî, Ebû Muhammed 'Abdullâh b. Muhammed b. Sa'îd el-Hafâcî el-Halebî. *Sırru'l-Feṣâḥa.* Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-'İlmiyye, 1982.

İbn Tabâtabâ**,** Ebu'l-Hasen Muhammed b. Ahmed b. Muhammed b. İbrâhîm Tabâtabâ el-Hasenî el-'Alevî. *Miʿyâru'ş-Şiʿr*. Thk. 'Abbâs 'Abdussettâr. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-'İlmiyye, 1982.

Kudâme b. Ca‘fer. *Nakdu’ş-Şi‘r*. Thk. Muhammed ‘Abdulmun‘im Hafâcî. Kahire: Mektebetu’l-Kulliyyâti’l-Ezheriyye, 1978.

el-Makâlih, ‘Abdulazîz. *Asvâtun mine’z-Zemeni’l-Cedîd Dirâsetun fi’l-Edebi’l-‘Arabiyyi’l-Cedîd*. Beyrut: Dâru’l-‘Avde, 1980.

el-Makâlih, ‘Abdulazîz. *el-Eb‘âdu’l-Mevdû‘iyye ve’l-Fenniyye li-Haraketi’ş-Şi‘ri’l-Mu‘âsır fi’l-Yemen*. Beyrut: Dâru’l-‘Avde, 1987.

el-Makâlih, ‘Abdulazîz. *Kırâ’e fî Edebi’l-Yemeni’l-Mu‘âsır*. Beyrut: Dâru’l-‘Avde, 1977.

el-Makâlih, ‘Abdulazîz. *mine’l-Beyti ile’l-Kasîde Dirâsetun fî Şi‘ri’l-Yemeni’l-Cedîd*. Beyrut: Dâru’l-Edeb, 1983.

el-Makâlih, ‘Abdulazîz. *eş-Şi‘ru Beyne’r-Ru’yâ ve’t-Teşkîl*. Beyrut: Dâru’l-‘Avde, 1981.

Maslûh, Sa‘d. *fi’n-Nakdi’l-Lisânî Dirâsât ve Musâkafât fî Mesâ’ili’l-Hilâf*. Kahire: Âlemu’l-Kutub, 2004.

el-Melâ’ike, Nâzik. *el-A‘mâlu’n-Nesriyyetu’l-Kâmile*. Kahire: el-Meclisu’l-A‘lâ li’s-Sakâfe, 2002.

er-Râfi‘î, Mustafâ Sâdık. *Vahyu’l-Kalem*. Sayda: el-Mektebetu’l-‘Asriyye, ty.

Trad, George. *‘Alâ Esvâri Bâbil, Sırâ‘u’l-Fushâ ve’l-‘Âmmiyye fi’ş-Şi‘ri’l-‘Arabiyyi’l-Mu‘âsır Tecribetu Yûsuf el-Hâl*. Beyrut: Dâru Riyâd er-Rîs, 2001.