الخِطَابُ النَّقْدِيُّ ومَفْهُومُ التَّجْرِيبِ: إِيقَاعُ (نَصِّ السَّبْعِينِيَّاتِ) نَمُوذَجًا

Critical Discourse and the Concept of Experimentation
The Rhythm of the Text of the Seventies, as a Model

د. كَمَال مُحَمَّد عَبْدِ البَر

كلّية دار العلوم– جامعة القاهرة (مصر)

kamalabdelbar80@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/04/17 **تاريخ القبول: 2021/06/01**

ملخص:

تَنتمِي هذهِ الدراسَةُ إلى مَيدانِ (نقدِ النقدِ)، وقَد حَاولتُ فِيها تَقديمَ مُراجعةٍ لمفهوم (التجْريبِ) علَى مُستويينِ: أولهما: مُستوى الخطابِ النقدِي، وقدِ اخترْتُ لذِلكَ ناقدين هما: د. محمد عبد المطلب ود. أحمد الصغير. ثانيهما: مستوى النص الأدبي، وقَد اخترتُ لذلكَ مَا كتبَهُ الناقدانِ عَنْ (إيقَاعِ شِعْرِ السَّبعينِيَّاتِ أو قصيدةِ النثرِ) وَفْقَ تَسمِيتِهِما.

وقَد تَدَاخَلَ المستويَانِ فِي الدراسَةِ؛ حَيث جَاءَتِ المراجعَةُ شاملةً مَا كتبَه الناقدانِ تَنظيرًا، وَتَطبيقًا، وَإِذا كَانَ الناقدانِ قَد تناوَلَا الإيقاعَ فِي (شِعْرِ السبعينيَّاتِ أو قصيدة النثر) بوصفِهِ إيقاعًا تجريبيًّا مُجاوزًا الإيقاعَ المألوفَ فِي القصيدَةِ العربيةِ، فإنَّ مَا انتهَتْ إليهِ تِلكَ الدراسَةُ، كانَ خِلَافَ ذَلكَ؛ وَلَمْ يَكُنْ مَا انتَهيْتُ إليهِ فِي هذهِ الدراسَةِ رَفْضًا لمفهومِ (التجْريبِ) فهوَ روحُ الإبداعِ ولُبُّهُ، بقدْرِ مَا كانَ دعوةً إلى الدقَّةِ والتمحيصِ في استخدَامِ المفاهيمِ النقديةِ.

الكلمات المفتاحية: التجريب، شعر السبعينيات، النص، الإيقاع، قصيدة النثر.

Abstract:

This study belongs to the field of (criticism of criticism), and it atempts to present a review of the concept of (experimentation) on two levels: firstly - the level of critical discourse, and two critics were chosen for the study ; Dr. Muhammad Abdul-Muttalib, and Dr.

Ahmad.elsagheer. Secondly - the level of the literary text for which critics'writings about (the rhythm of the seventies poetry or the prose poem) were discussed. The review came comprehensively according to what the critics wrote in theory and application, and if the critics had dealt with the rhythm in (poetry of the seventies or the poem of prose), as an empirical rhythm of the Arabic poem, then the rhythm of the Arabic poem was overridden. The study did not end with a rejection of the concept of (experimentation) as it is the soul and the heart of creativity, but with a call for accuracy and scrutiny in the use of critical concepts.

***Keywords*:** experimentation, the seventies poetry, text, rhythm, prose poe.

مُقَدِّمَةٌ

يَلْحَظُ كُلُّ مُتابِعٍ لِلخطَابِ النقدِيِّ الحدِيثِ كثرَةً لَافِتَةً لمفَاهِيمَ لَمْ يَعْهَدْهَا مِنْ قَبْلُ وَلَا ضَيْرَ فِي ذَلِكَ فَلِكُلِّ عَصرٍ مَفاهِيمُهُ واصْطِلَاحَاتُهُ، مَا كَانَتْ تِلْكَ المفاهِيمُ بنجْوَةٍ مِنَ التشَوُّشِ والاضطِرَابِ، غَيْرَ أَنَّ الوَاقِعَ النقْدِيَّ المعَاصِرَ لَا يَعِدُ بِذَلِكَ، أَوَلَيْسَ عَجِيبًا أَنْ يَكونَ مَفهُومُ النصِّ – وهوَ المفهومُ الذِي يُدنْدِنُ حَولَهُ النقَّادُ أجمَعُونَ – أَوَّلَ المفَاهِيمِ الواقِعَةِ فِي الخَلْطِ والاضطِرَابِ؟!، يَقولُ مُحمدُ مفتَاح: "إِنَّ مَنْ يَقْرأ مَا كُتِبَ حَوْلَ النَّصِّ ومَفهومِهِ باللغَةِ العَربيةِ يَهُولُهُ مَا يَجِدُ مِنْ خَلْطٍ وتَشَوُّشٍ واضطرَابٍ، وَلَيْسَ هُنَاكَ كَبِيرُ فَرْقٍ بَينَ مَا كُتِبَ فِي مشَارِقِ الأَرْضِ وَمَا كُتِبَ فِي مَغَارِبِهَا؛ وَمِنْ بَيْنِ أسبَابِ تِلْكَ الآفَاتِ غِيَابُ تَصَورٍ نَظَرِيٍّ مُحَدَّدِ المعَالِمِ وَمِنْهَاجِيَّةٍ مَضبوطَةِ الحدودِ والأبعَادِ وَالغَايَاتِ مِمَّا يَجعَلُ البَاحِثَ العَرَبِيَّ يَلجَأُ إِلَى تَشقِيقِ الكلامِ وإِلَى الأسَالِيبِ البَلَاغِيةِ لِيُخْفِيَ الخَسَارَاتِ العِلميةَ المؤَكَّدَة"[1].

وَلَا رَيبَ أَنَّ مَا يُعانِيهِ خِطابُنَا النقْدِيُّ المعاصِرُ مِنْ خَلْطٍ وَتَشَوُّشٍ وَاضْطِرَابٍ فِي الْمفَاهِيمِ، يُمثِّلُ إِشكَالِيَّةً، تُحَاوِلُ هَذِهِ الدِّرَاسَةُ أَنْ تَلفِتَ الأَنْظَارَ إِلَيْهَا، مِنْ خِلالِ التمْثِيلِ بِمفَهُومِ (التجْرِيبِ) وَتَجَلياتِهِ لَدَى نَاقِدَيْنِ مُعاصِرَيْنِ؛ كَيْ يَتحَاشَى خِطَابُنَا النقْدِيُّ تِلْكَ الثغْرَاتِ التِي تَقْدَحُ فِي دِقَّةِ المفَاهِيمِ النقْدِيَّةِ. تُرِيدُ هذِهِ الدراسَةُ لِتَقُولَ لقارِئِ النقدِ الأدبِيِّ الحديثِ: رُوَيْدَكَ، لَا تُخدَعْ بِكثْرَةِ المفاهيمِ النقديةِ التِي تَزدحمُ بِهَا كثيرٌ مِنَ الكتابَاتِ النقديةِ المعاصِرَةِ، وَلَا تَغُرَّنَّكَ أَنْ شَاعَتْ هذهِ المفاهيمُ، وَفَرضَتْ سُلطَانَها عَلَى خِطابِنَا

النقديِّ المعاصرِ، فالحقُّ أنَّ كثيرًا مِنْ تلكَ المفاهيمِ بحاجةٍ إلى مراجعةٍ ومساءلةٍ، تُجلِّي حقيقَتَها، وتُبينُ مَعَالمَها، وَمَدَى تَحقّقِهَا في فُنونِنَا الأدبيةِ، ثُمَّ مَدَى صَلاحيتِهَا لِأَنْ تُتَّخَذَ مَداخِلَ لقراءةِ النصِّ الأدبيِّ، وَتَسويغِ انتمائِهِ إلَى نَوعٍ أوْ فَنٍّ أَدبيٍّ خَاصٍّ.

ولَا رَيبَ كَذَلكَ أنَّ مفهومَ (التجريبِ)[2] مِنْ أهمِّ المفاهيمِ التي ذَاعَتْ في حَيَاتِنَا النقديةِ مُنذُ زَمَنٍ، وَاقترَنَ بمفهومٍ آخَرَ هوَ (الحدَاثَةُ) حَتَّى صَارَا مُترَادفَيْنِ، كُلَّما ذُكِرَ أَحدُهَما استُدعِيَ الآخَرُ، فَإذَا كَانَتِ الحداثَةُ قَطِيعَةً معرفيةً معَ التراثِ، وتَجَاوُزًا دائمًا لكلِّ مَألوفٍ وخُروجًا مُستمرًّا لَا يَعرِفُ حُدودًا أوْ قَوَاعِدَ، فَإِنَّ التجريبَ كذلكَ يَتضمَّنُ تِلكَ المعانيَ ذاتَهَا، وَلَا يَخفَاكَ أَنَّ فِتنَةَ نُقادِنَا بالمفاهيمِ الغَربيةِ، وتَنَكُّرَهُم لكثيرٍ مِنْ مَفَاهِيمِ تُراثِنَا كَانَا وَرَاءَ كَثيرٍ مِنَ الكتابَاتِ الخفيفَةِ الوزْنِ في حَيَاتِنَا الأدَبيةِ وَالفكريَّةِ، وَكِلَا طَرَفَيْ الأمورِ ذَميمٌ، فَمَا يَحِقُّ لَنَا أنْ نُفْتَنَ بكلِّ مَا تُصدِّرُهُ الثقافَةُ الغربيةُ، وَأَنْ نَستوردَهُ مُطمئنِّينَ، وَإِنْ كَانَ غيرَ مُلائمٍ لِثقافَتِنَا، ودُونَ أَنْ نُحْسِنَ فَهْمَهُ وتَمثُّلَهُ، أَوْ دُونَ إعَادةِ إنتاجِهِ إنتاجًا عَربيًّا، وَلَا يُجدِينَا أنْ نَرْفضَهُ لمجردِ كَونِهِ غَرْبيًّا، وَإِنْ كَانَ فِيهِ مَا يَنفعُنَا، وَمَا يَنبغِي لنَا كَذلِكَ أنْ نُقدِّسَ كلَّ مَا وَرِثْنَاهُ عَنْ أسْلَافِنَا، وَإِنْ كَانَ خَاطِئًا، أوْ تَجَاوَزَهُ عصْرُنَا فَآضَ غيرَ ملائمٍ لهُ، أوْ دُونَ إعادَةِ قِراءَتِهِ قراءةً عصريةً، فَنُحسِنُ تَنزِيلَهُ عَلَى وَاقِعِنَا، وَمَا يَنبغِي أنْ نَرفضَ كلَّ مَوروثٍ لمجردِ أنهُ قَديمٌ، وَأَنَّ الحداثةَ والتجريبَ يَقتضِيَانِ مُجاوزَةَ كُلِّ قديمٍ.

وَحَرِيٌّ بنَا أنْ نَتَوَسَّطَ؛ فَخيرُ الأمورِ أوسَاطُهَا: بأنْ نَتعامَلَ مَعَ الوافِدِ الغربيِّ، والرَّافِدِ التراثيِّ تَعامُلًا نقديًّا، نأخُذُ منهمَا ونَدَعُ، ونَقْبَلُ ونُسَائِلُ، وَلَا نُفتَنُ بأيٍّ مِنْهمَا، فَنُخطِئُ حَقيقَةَ التحْديدِ الذِي نَرُومُهُ.

ومفهومُ (التجْرِيبِ) – كَذَلِكَ – مِنَ المفاهيمِ التِي أسَأْنَا التعامُلَ مَعَهَا، وَلَا سِيَّمَا التجْرِيبُ الشعرِيُّ، فَبِاسْمِ ذلكَ التجريبِ سَاغَ لِكُلِّ خروجٍ أوِ انحرافٍ عَن مَوروثِنَا الشعْرِيِّ أنْ يُسَمَّى شِعرًا، فَوُضِعَتْ تَحتَ لِوَاءِ الشِّعْرِ – بِذَلِكَ – نُصوصٌ لَا عَلاقَةَ لها بِالشعْرِ العربِيِّ مِنْ قَريبٍ أوْ بعيدٍ، وَجَعَلَتْ مُصطلحَاتٌ تُهيمِنُ عَلَى خِطابِنَا النقديِّ، حتَّى أَلِفَهَا القارِئُ العربِيُّ وَمَا عادَ يَستنكِرُهَا، والأُلْفَةُ مَذْهَبَةٌ لِلنُّكْرِ، نَحْو: (قَصِيدَة النثْرِ)، و(القَصِيدَة المضَادَّة) و(الإيقَاع الداخِلِيّ)، و(إيقَاعُ اللغَةِ)، و(شِعْرِيَّةُ السَّرْد)، و(سَرديَّةُ الشِّعر)... وغَيرهَا.

- **مَدخَلٌ إِلَى مَفهومِ التَّجرِيبِ**

كَتَبَ أَدونيسُ مَقالةً بعنوانِ (التجريبُ/ التجَاوزُ)[3]، وَقَدْ دَعَا فِيهَا إِلَى تَجريبٍ مستمرٍّ يتجاوزُ الجماليةَ القديمةَ، فَقَالَ: "أَعنِي بالتجريبيةِ: المحاولَةَ الدائمَةَ للخروجِ عَلَى طُرُقِ التعبيرِ المستقرةِ أو التِي أَصبحَتْ قوالِبَ وأنماطًا، وابتكَارَ طرقٍ جَديدَةٍ. وتَعني هَذِهِ المحاولةُ إعطاءَ الواقِعِ طابَعًا إبداعِيًّا حَرَكِيًّا.

كُلُّ رفضٍ للتجريبيةِ فِي المجتمَعِ العربيِّ لَيسَ ،إذَنْ، إِلَّا رفضًا للخروجِ ممَّا نَرزَحُ فيه، أيْ ليسَ إِلَّا مصالحةً مَعَ أشكالِ الوَاقعِ الموروثِ. ذَلِكَ أَن التجريبيةَ لَا تَنهَضُ وَفقًا لما هوَ رَاهِنٌ وَإِنَّما تَنهضُ كَتَجَاوُزٍ لَهُ، مِنْ أجْلِ الكشفِ عَن بَديلٍ أشمَلَ وأَعْمَقَ وأَغْنَى.

التجريبيةُ هِيَ، إذَنْ، عَمَلٌ مُستمرٌّ لتجَاوُزِ مَا استقَرَّ وجمدَ. وهي تَجسيدٌ لإرادَةِ التغييرِ، ورَمزٌ للإيمانِ بالإنسانِ وقُدرَتِهِ غيرِ المحدودَةِ عَلَى صُنعِ المستقبلِ، لَا وَفْقًا لحاجَاتِهِ بَل وَفْقًا لرَغَبَاتِهِ أيضًا"[4].

أمَّا سِماتُ الشِعْرِ التجْرِيبِيِّ فيحدِّدُها أدونيس بقولِهِ: "الشِعْر التجريبيُّ العربيُّ هوَ – وَحدَهُ – الشِعْر الجديدُ وهو – وَحْدَهُ – الشِعْر الثورِيُّ. إِنَّهُ – أولًا – لَيْسَ متابعَةً وَلَا انسِجَامًا وَلَا ائْتِلَافًا، وَإِنَّما هوَ عَلَى العكسِ اختِلافٌ. وَهوَ – ثانيًا – بَحثٌ مُستمرٌّ عَن نظام آخَرَ للكتابَةِ الشِّعرية. وهوَ – ثالثًا – تحركٌ دائمٌ فِي أفق الإبداع: لَا منهجيةَ مسبقةً بل مفاجآتٌ مستمرةٌ. وهوَ – رَابعًا – لَيسَ تراكمًا، كَمَا هِيَ الحالُ فِي المجالاتِ الاقتصاديةِ والاجتماعيةِ، بَلْ بدايةٌ دائمةٌ. فَقِيَمُ الإبداعِ الشعريِّ ليستْ تراكميةً، بلِ انبثاقِيَّة. وهوَ – أخيرًا – تحركٌ دائمٌ فِي أفق إنساني ثوري، من أجلِ عَالَمٍ أفضلَ، وحياةٍ إنسانيةٍ أرْقَى"[5].

مَا أردْتُ بكلامِ أدونيسَ الآنفِ أَن أَشْغَلَ قَارِئِي فَأُكرِّرَ عليهِ كَلامًا رُبَّمَا قَرَأَهُ مِنْ قَبْلُ أوْ هوَ قَادِرٌ عَلَى قِرَاءتِهِ – فِي مَظَانِّه – إِذَا أرادَ.. لَكِنما أرَدتُ أَنْ أَلْفِتَ النظرَ إِلَى أمرينِ:

أولهما – أَحْسَبُ أَنَّ أدونيسَ ورفاقَهُ من جماعَةِ مجلة (شِعْر) مِنْ أَوَائلِ مَنْ زَرَعوا مَفهومَ "التَّجْرِيب" فِي تُربتِنَا الثقافيةِ والنقديةِ، حِينَ أرَادُوا تَأسِيسَ شِعْرٍ مغَايرٍ لمِاَ أَلِفَتْهُ الأُذُنُ العربيةُ، وهوَ مَا عُرِفَ فِيمَا بَعدُ بِاسْمِ "قَصِيدَةُ النثْرِ".

ثانيهما – إذَا صَحَّ مَا قلْتُهُ آنفًا، فَنحنُ حينئذٍ بإزَاءِ مَفهومٍ قَديمٍ سَلَخَ مِنْ عُمُرِهِ –فِي ثَقافَتِنَا– مَا يُنِيفُ عَلَى ثَلاثِينَ عَامًا عَلَى الأقَلِّ، لَكِنَّهُ – رُغْمَ قِدَمِهِ – مَا يَزالُ يُطالِعُ القارِئَ العربيَّ فِي كَثيرٍ مِنَ الخطابَاتِ النقديةِ، وَلَا سِيَّمَا الحديثُ مِنْهَا؛ وَمَا فَتِئَ كَثيرٌ مِنْ نقادِنَا – مُذْ كَتَبَ أدونيسُ هَذَا الكَلَامَ وسِوَاهُ – يَلُوكُونَ مُصْطَلَحَ "التَّجْرِيب"، ويُرَدِّدُونَهُ إمَّا بِلفظِهِ أو بِمَرَادِفَاتِهِ، نَحْو: (الحَدَاثة – التحدِيث – المغَامَرَة – التجَاوز – التخَطِّي – الثورَة – الاختِلاف – المفَاجَأَة – حَرَكِيَّة الإبدَاع – الفَوْضَى الخلَّاقَة ... وَسِوَاهَا)، كَمَا أَن تِلْكَ المترادفاتِ تَستدعِي أضدَادَهَا، نَحو: (الثابت – القارّ – المستمر – المستقر – الجامد – الراهن – الرجعي– الموروث – التقليدي – الانسجام — الائتلاف ... وغيرها) لتكونَ سِمَةَ كُلّ إبداعٍ عَاطلٍ مِنَ التَّجْرِيب والمجَاوَزَة!.

فحينَ تقرأ قول د. مُحَمَّد عَبْدِ المطَّلِبِ فِي تعريف (الحداثة): "لَا شَكَّ أَنّ الحداثةَ – فِي حقيقتِهَا – تمردٌ مستمرٌّ غيرُ مرتبطٍ بزمانٍ أو مكانٍ أو نوعٍ أدبي، لأنَّ الحداثةَ الحقةَ ذاتُ طَابَعٍ متعالٍ مُفارقٍ لِكُلّ هَذِهِ الأطرِ، وَلَا شَكَّ – أيضًا – أَنَّ هَذَا التمردَ لَا يَجِدُ نفسَه إلَّا فِي سِلسلَةٍ منَ المغامَرَاتِ الحرةِ التي تتحدَّى التقاليدَ والقيودَ والأطرَ، أوْ لِنقُلْ بَلْ إنَّهُ لَا يَعترفُ بِها أصْلًا" – لَا تَجِدُ اختلافًا بينَ مَفهومَي "التَّجْرِيبِ" وَ"الحداثَةِ"[6].

ولوْ أنكَ قرأتَ قولَ د. مُحَمَّد عَبْدِ المطَّلِبِ: "لَمْ تَعتمدْ شِعريَّةُ السَّبْعِينِيَّاتِ عَلَى (رَدِّ الفعْلِ) كَمَا هوَ السائدُ فِي المراحل الشعريةِ المتتابعَةِ، وإنما اعتمَدَتِ (الفعْلَ) ورَفعَتْ شِعارَهَا المنادِيَ بضرورةِ إحدَاثِ انقلابٍ شِعريٍّ، وتَحدِّي كُلّ مَا هوَ سائدٌ مُتكلسٌ، وتَغييرِ المفاهيمِ والأفكارِ السائدَةِ، وَهَذَا شيءٌ ممَّا ردَّدَهُ رفعت سلَّام، ويُجاوبُهُ أحمدُ طَهَ مِنَ الطرَفِ الآخَرِ بِأَنَّ مِنَ الحتميِّ تَحطيمَ (بَاستيلِ اللغَةِ) المحفوظَةِ، وتقديمَ لغةٍ جديدةٍ، هِيَ لغةُ المكانِ والجنسِ، أي لغةُ الحاضرِ الذِي يُغايرُ لغةَ الماضِي بِكُلِّ قدَاسَتِهَا.

وربما كانت خالدة سعيد زوجُ أدونيس أولَ مَن تَلقَّفَ كلامَهُ ومصطلحَهُ، فِي كتابِها (حركيةُ الإبداعِ)[7]، إذْ نرَاهَا تتحدثُ عَن تجريبٍ لَا يَقِفُ عندَ حدٍّ، أوْ يُراعِي مَنطقًا وَتَستدلُّ عَلَى ذَلِكَ بِتجريبيَّةِ أدونيسَ نفسِهِ حِينَ تقولُ: "لَيسَ للتجديدِ حَدٌّ يَقِفُ عندَهُ. هَذَا يُبيحُ للشاعِرِ أَنْ يَنسِفَ المنطقَ الأرسطيَّ مثلًا، أَنْ يَنقضَ البدهيَّاتِ العقليةَ: أَنْ يَنقُضَ

أُسُسَ الكَلَام والجمالِ؛ أَنْ يَتحركَ فِي مَسارِ الجنونِ. وَلَا أَقولُ يُدرِكُ الجنونَ، لأنَّ مَا نَرَاه اليومَ تفوقًا كَانَ سيبدُو للقدَامَى جُنونًا. بِهذَا المعنَى يَصيرُ الجنونُ السَّبقَ ونَقْضَ المصطلحَاتِ وَ(خرْقَ العَادَةِ) وَتَجَاوزَ دائرَةِ المعقولِ.

أدونيسُ فِي قصيدَتهِ (هذَا هوَ اسْمِي) يَستمرُّ فِي تجاوُزِ نفسِهِ، فَيَثبُتُ فِي موقفِ الشِعْرِ ويَظَلُّ منسجمًا مَعَ ثَوريتهِ ومَواقفِهِ الجذوريَّةِ الناقِدَةِ نَفسَهَا المتجاوِزَةِ نَفْسَهَا، لَكِنِ الحامِلَةِ الهاضِمَةِ المغتذِيَةِ بِكُلِّ مواقفِهَا السابقَةِ. وَإِذَا كَانَ فِي الشِعْر يَتجاوَزُ نفسهُ فَإِنَّهُ يَتسلَّحُ كَذَلِكَ بِكُلِّ تَجارِبِهِ وخِبراتِهِ السابقَةِ فِي سَبيلِ تحقيقِ المزيدِ منَ الكشْفِ والتجاوُزِ ...

قصيدَةُ (هذَا هوَ اسْمِي) هَدمٌ لمبدأِ الاستقرَارِ الشِّعْرِيِّ، لمبدأِ الأسلوبيةِ وَلِكُلِّ اتباعيَّةٍ. هِيَ إعلانُ شِرْعَةِ التغيُّرِ: يَنبغِي أَنْ تتجَاوَزَ كُلُّ قَصِيدَةٍ مَا سَبَقَ مِن مُنجزَاتِ الشِعْرِ وَمَا حَقَقَهُ الشَّاعِرُ نفسُهُ، بحيثُ تُصبحُ كُلُّ قَصِيدَةٍ أرضًا جَديدةً تُضافُ إِلَى العالَمِ المعروفِ. وَإِذَنْ لَا استرَاحةَ وَلَا تَوقُّفَ وَلَا صِيغةَ نِهائيةً، بَل الابتكارُ المتواصلُ المتجددُ والمغامرةُ الدائمةُ والانطلاقُ الدائمُ بَدءًا مِنَ البرَاءةِ. وَكلُّ قولبةٍ وتَقنينٍ وموقفٍ جاهزٍ أو مُعادٍ يُناقِضُ احترَامَ الطاقَةِ الإبداعيةِ فِي الشَّاعِرِ والقارِئِ عَلَى السوَاءِ، ويُسهِمُ فِي تَحجيرِ الحيَاةِ"[8].

ذلك مَا يُرِيدُهُ النقادُ – إجمالًا – بمفهومِ "التَّجْرِيب" أو أحَدِ مرادِفَاتِهِ، لَا يَكادونَ يُجاوزنَ كَلَام أدونيسَ، فيمَا يُرددونَ مِنْ: تجاوزٍ دائمٍ لكلِّ مَا استقرَّ أو أُلِفَ، وخروجٍ دائمٍ عَلَى القوالبِ والقواعدِ والتقاليدِ..

أما غايةُ هَذِهِ المقالَةِ النقديةِ فهيَ اختبارُ تَحقُّقِ مفهومِ "التَّجْرِيب" فِي "نصِّ السَّبْعِينِيَّاتِ"، أَوْ فِي "قَصِيدَةِ النثْرِ" بِوجْهٍ عَامٍّ، وَمَدَى تَجاوزِ ذَلِكَ النَّصِّ للشعريةِ العربيةِ ممثلةً فِي إطَارَيْهَا: الشَّطْرِيِّ والتفعِيليِّ، وذلكَ مِنْ خلالِ مَا كتبَهُ ناقدانِ معاصرَانِ: أَمَّا أَوَّلُهم فَهُوَ الدكتورُ محمَّدُ عبدِ المطَّلِب، وهوَ مِن أوائلِ النقادِ وأكثرِهم اهتمامًا بنصِّ السَّبْعِينِيَّاتِ ومحاولةِ تَشعِيرِهِ، ويَشهدُ بذلكَ مَا كتبَه مِنْ دراسَاتٍ حولَ السبعِينِيينَ وَنَصِّهِم، نَحْو: (النَّصّ المشكِل)، و(شُعَرَاء السَّبْعِينِيَّات وفوضَاهُمُ الخلَّاقةُ)، و(تقابلاتُ الحدَاثةِ فِي شِعْر السَّبْعِينِيَّاتِ) و(هَكَذَا تكلمَ النَّصّ: استنطاقُ الخطابِ الشعرِيِّ لرفعَت سلَّام)، و(مُناورَاتُ الشعْرِيَّةِ) ...

وَسِوَاها، وأمَّا الثَّانِي فهوَ الدكتورُ أحمَدُ الصَّغير صَاحِبُ كِتَابِ (آليَّاتُ الخطابِ الشعْرِيِّ: قرَاءةٌ في شِعرِيَّةِ جِيلِ السبعينيَّاتِ).

ولقدْ زَادَ تَرَدَادُ مُصْطَلَحِ (التَّجْرِيب) عَلَى نحوٍ خاصٍّ فِي الخطابَاتِ النقديةِ المتصلَةِ بمَنْ يُسمَّوْنَ "شُعَرَاءَ السَّبْعِينِيَّاتِ"، أو "جِيلَ السَّبْعِينِيَّاتِ" أَوْ مَا يُسمَّى "شِعْرَ السَّبْعِينِيَّات"، أو "قَصيدَةَ النثرِ"، بَلْ إنَّ مفهومَ (التَّجْرِيب) كَانَ إحدَى الذرَائِعِ إِلَى تَشعيرِ مَا يَكتبُهُ أولئكَ السبعينيونَ، وتَرويجِهِ فِي حيَاتِنَا النقديةِ عَلَى أَنَّهُ "شِعْرُ الحداثَةِ" الثائرُ عَلَى الجماليَّاتِ القديمَةِ والمفارِقُ للتقاليدِ الجامدَةِ، وَالمجاوزُ للشعريَّةِ العربيةِ فِي أحقابِهَا السالفَةِ؛ لذَا أردتُ بهذِهِ المقالَةِ اختبارَ ذَلِكَ المفهومِ، ومَدَى تَحققِهِ فِيمَا يَكتبُهُ السبعينيونَ.

أمَّا إيثارُ التمثيلِ لهذا التَّجْرِيبِ بِـ(بنيةِ الإيقَاعِ) دونَ سِوَاهَا مِن وَسَائِلِ التشكيلِ الشِّعْرِيّ – وَإِنْ كانتْ هِيَ الأخرَى بِحاجةٍ إِلَى دراسَةٍ مُستقلَّةٍ كذلِكَ –؛ فلأَنَّ (بنيةَ الإيقَاعِ) كانَتْ أُولَى البِنَى التي تَجَلَّى فيها ذَلِكَ التَّجْرِيبُ المزعومُ، أو تِلْكَ الفَوْضَى، يَقولُ د. محمَّدُ عبدِ المطَّلبِ: "قُلنَا إنَّ شُعَرَاءَ السَّبْعِينِيَّاتِ رَفَعُوا شِعارَ (الفوضَى الخلَّاقَةِ) دونَ أَنْ يَستخدمُوا المصطلحَ ذَاتَهُ، وَإنمَا كانَتْ دَعوتُهُمُ الصَّرِيحَةُ هِيَ: الحريةَ الكاملةَ، وكَسْرَ النموذَجِ القديمِ واستحدَاثَ نَموذجٍ يَخصهمْ وَحدَهُم، فَمَا الذِي أقدَمُوا عَليهِ إجرَائيًّا لِتحقيقِ ذلكَ؟.

لَقَد كانَتْ أولَى الإجرَاءَاتِ، هِيَ التمردَ عَلَى (الموسيقَى العروضيَّةِ) وَكَأنهم يُردِّدُونَ مَقولةَ أَبِي العَتَاهيَةِ: (نَحنُ أكبرُ مِنَ العَروضِ)، حيثُ رَأَى السَّبعينيُّونَ أَن هَذِهِ الموسيقَى قَيدٌ عَلَى حُريتِهم الإبداعِيةِ، تحاصِرُ طَاقتَهَا، فَهِيَ هَيئةٌ صوريةٌ غَيرُ قابلَةٍ للتمايزِ مِن نَاحيَةٍ، وغيرُ قادرَةٍ عَلَى استيعَابِ مُغامرَتِهم مِنْ ناحيةٍ أخرَى"[9]؛ وَلأَنَّ الإيقاعَ كَانَ – وَمَا زالَ – العقبَةَ الكَئودَ أَمامَ دُخولِ (نَصِّ السَّبْعِينِيَّاتِ) مملكَةَ الشِّعْرِ، وانتَمائِهِ إليها، وَلَطَالَما وَضَعَ غيابُ (الإيقَاعِ) ذَلِكَ النَّصّ مَوضِعَ المساءَلَةِ والارتيَابِ فِي حقِيقَةِ شِعريَّتِهِ؛ فَمَا يَصحُّ لنصٍ أَن يُسَمَّى شعرًا وَلَا يَحِقُّ لَهُ أَن يَنتمِيَ إِلَى فَنِّ الشِعْرِ وهوَ منَ الإيقَاعِ عَاطِلٌ.

وخيرُ دليلٍ عَلَى ذَلِكَ أَن دعَاةَ (شِعْرِ السَّبْعِينِيَّات) أو مَا يُسمَّى (قصيدةَ النثرِ) مَا فَتِئُوا يُحاولَون إثبَاتَ وُجودِ الإيقَاعِ فِي نَصِّهم مَا استطَاعوا إِلَى ذَلِكَ سَبيلًا؛ وَكَأنهم بِذلكَ يُقدّمُونَ اعترافًا غَيرَ مباشِرٍ بأنَّ الإيقَاعَ أهمُّ مُسوغٍ – وَإِنْ لَمَ يَكنِ الوحيدَ – لِانتمَاءِ أيِّ

نصٍّ إِلَى فَنِّ الشعْرِ، وهُم – لِذَلكَ – يَجهَدُونَ لِإثبَاتِ ذَلِكَ الإيقَاعِ، ولَا يَكفُّونَ عَنِ ادعَاءِ احتِوَاءِ نَصِّهِم عَلَى إِيقَاعٍ مختلِفٍ أو مغايرٍ لِلإِيقاعِ الخارجيِّ بإطارِيْهِ: الشَّطرِيِّ وَالتفعِيلِيِّ وهو مَا يُسمونَهُ (الإيقَاعَ الداخِليَّ)، ويُسميهِ د. عَبْد المطَّلِبِ "إيقَاعَ الصوتيَّةِ" تارةً، أو "إيقَاعَ اللغَةِ" أخرَى، وقدْ يُسميهِ بعضُ النقادِ "الإيقاعَ النَّصّيَّ"، أو "الإيقاع البصريَّ"، أو "إيقاعَ السوادِ والبياضِ"[10]، ودَعْكَ مِنْ كُلّ هذَا، فَلَنْ تَشغَلَنَا الأَسْماءُ مَتَى اتفقَتِ المسميَاتُ. ولْنبدَأْ بِالناقدِ الأَولِ: د. محمد عبد المطَّلبِ.

المبحَثُ الأولُ: "إيقَاعُ اللغَةِ" عندَ د. عَبْد المُطَّلِبِ بينَ التنظِيرِ والتطْبيقِ

لَا يَنِي د. مُحَمَّد عَبْدِالمطَّلِبِ يُحَدِّثُ قَارِئَهُ عَن تَفرُّدِ (جِيلِ السَّبْعِينِيَّاتِ)، وخُصُوصيةِ نَصهم، ومجاوزتِهِ للشعريةِ العربيةِ فِي أحقابِهَا السالفَةِ، وَمِثالُ ذلكَ مَا يَقولُهُ عنْ رِفْعَت سَلَّام: "إنَّ قراءَتَنا لهذَا الديوَانِ تَنطلقُ مِنْ عنايتِنَا بمرحلَةِ السَّبْعِينِيَّات، وَمَا أنتجتْهُ مِنْ نَصٍّ شِعريٍّ لَهُ خُصوصيتُهُ المفارقةُ لنصِّ الشِعْر العربيِّ عمومًا، عَلَى امتدادِ تاريخِهِ، ولأثرِهَا الواضِحِ فِي توجهَاتِ الشعريةِ التاليَةِ لهَا فِي الثمانينيَّاتِ وَالتسعِينِيَّاتِ. وَلَا نبالغ إِذَا قلنَا: إِنَّ هَذَا الأثرَ كَانَ لَه بعضُ الصدَى فِي المرحلَةِ السابقَةِ علَيْهَا التي مَا زالَ مبدعُوها يُمارسُونَ إنتاجَ شِعريتِهِم بغزارَةٍ وخُصُوبةٍ. وَلَيسَ مِنْ شَكٍّ فِي أَنَّ ديوانَ رِفعَت سَلَّام (هَكَذَا قلتُ للهَاوِيَةِ) يُمثلُ إضافةً حقيقيةً إِلَى خطابِهِ الشعرِيِّ أولًا، وَإِلَى الخطَابِ الشِّعْرِيِّ عُمومًا، وبخاصةٍ فِي ذَلِكَ الجنسِ الإبداعيِّ الذِي نُسميهِ (قَصيدَةَ النثرِ)"[11]، كَمَا يَلْحَظُ د. عَبْد المطَّلِبِ أَن كُلّ مرحلةٍ شعريةٍ – فِي مراحلِ الشِّعريةِ العربيةِ المتتابعَةِ — كانتْ (رَدَّ فِعْلٍ) لِمَا سَبَقَهَا فَكَانَتْ شِعريةُ الإحيائيينَ (رَدَّ فعلٍ) للواقِعِ الشعرِيِّ فِي العصرِ العثمَاني، وَمَا كَانَ عليهِ مِن هُزالٍ وضعفٍ، ثم جاءتِ الرومَانسيةُ ردَّ فعلٍ لشعريةِ الإحيائيينَ التي اعتمدَتِ النموذجَ القديمَ اعتمادًا مطلقًا، وجَاءتِ الواقعيةُ ردَّ فعلٍ للرومانسيةِ، ثم يَستثنِي منَ ذَلِكَ (مدرسَةَ المهجَرِ)، فيرَاهَا إضافةً للشعريةِ العربيةِ بَعيدًا عَن رَدِّ الفعْلِ، وَلَا يَبِينُ مِنْ كَلامِهِ أكانَتْ مَرحلَةُ (التفعيلَةِ) ردَّ فعلٍ؟، أم كانتْ كمدرسَةِ المهجَرِ إضافَةً للشعريةِ العَربيةِ؟![12].

أمَّا شِعْرُ السَّبْعِينِيَّاتِ (قصيدةُ النثرِ)، فيؤَكدُ د. عَبْد المطَّلِبِ خُصوصيَّتَهُ، حِينَ يقولُ: "لمْ تَعتمدْ شِعريَّةُ السَّبْعِينِيَّاتِ عَلَى (رَدِّ الفعْلِ) كَمَا هوَ السائدُ فِي المراحل الشعريةِ المتتابعَةِ

وإنما اعتمَدَتِ (الفعْلَ) ورَفعَتْ شِعارَهَا المنادِيَ بضرورةِ إحدَاثِ انقلابٍ شِعريٍّ، وتَحدِّي كُلّ مَا هوَ سائدٌ مُتكلسٌ، وتَغييرِ المفاهيمِ والأفكارِ السائدَةِ، (...) بِأَنَّ مِنَ الحتميِّ تَحطيمَ (بَاستيلِ اللغَةِ) المحفوظَةِ، وتقديمَ لغةٍ جديدةٍ، هِيَ لغةُ المكانِ والجنسِ، أي لغةُ الحاضرِ الذِي يُغايرُ لغةَ الماضِي بِكُلِّ قدَاسَتِهَا"[13].

هَذَا، وَلَمْ يَغِبْ عَن د. عَبْد المطَّلِبِ أَنَّ مثلَ هَذِهِ الدعوَى النظريةِ (التفرُّدِ والتمَيُّزِ) بحاجَةٍ إِلَى تَطبيقٍ يُثبِتُها ويُؤكدُهَا، وَقَدْ قدَّمَ د. عَبْد المطَّلِبِ دراسَاتٍ تطبيقيةً كثيرةً حولَ مَا يُسمَّى (قصيدَةَ النثرِ) أو (شِعْرَ السَّبْعِينِيَّاتِ)، يُحاولُ بِهَا إثبَاتَ تفرُّدِ ذَلِكَ النَّصِّ، وتَميزَ أدوَاتِهِ: مِن إيقَاعٍ وتخييلٍ ولغةٍ وتناصٍّ، ولنأخُذْ لذلكَ – مثلًا – إحدَى دراسَاتِه عَن الإيقاع فِي (نص السَّبْعِينِيَّات)، عنيتُ دراسَتَهُ: "إيقاعيةُ اللغَةِ فِي (زمان الزبرجد) لحسن طلب"[14].

وأودُّ أَن أُشيرَ – ابتداءً – إِلَى أَن مفهومَ (إيقاعيَّةِ اللغَةِ) مفهومٌ مُضبَّبٌ غيرُ واضحِ المعالِمِ فِي كتاباتِ د. عبدِ المطلبِ، فَهُوَ يَطرَحُ ذَلِكَ المفهُومَ دُونَ أَنْ تَقِفَ مِنْهُ عَلَى مَعنًى نَاجزٍ، وَذَلِكَ إِذْ يَقُولُ: "أَمَّا الإيقَاعُ فَلَمْ يَكُنْ مِنَ اهتمامَاتِ شُعَرَاءِ هَذَا الجِيل بوصفِهِ أدَاةً يَعزِفُ عَلَيْهَا الشعرَاءُ، فَمِنهُم مَن يَعزِفُ عَلَى أداةِ الإيقاعِ العموديةِ، ومِنهم مَن يَعزِفُ عَلَى (التفعيلةِ)، أما شُعَرَاءُ السَّبْعِينِيَّاتِ فإنَّ معظمَهُم آثَرُوا اعتمَادَ (إيقاعِ اللغَةِ) فِي تحقيقِ شعريتِهِم حالَ امتزاجِهَا بالنثريةِ فِي ظلالِ مُصطلَحِهِم الطارِئِ: (قَصيدَةُ النثرِ) التي فَرَضَتْ حضورَهَا، ووَسَّعتْ دائرةَ نفوذِهَا، برُغمِ أَنَّهَا تكادُ تكونُ مُحاصرَةً مِنَ الشُعَرَاء العموديينَ والتفعيليينَ، ومن جمهرَةِ النقادِ المحافظينَ، بل من بعضِ نقادِ الحداثةِ"[15].

فنحنُ أمامَ مفهومٍ يتبناهُ النَّاقِد دُونَ أَن يُبيِّنَ لقارئِهِ دلالتَهُ أو حقيقتهُ، أو عَناصرَه وصورَ تجلِّيهِ فِي النَّصّ الشعريِّ، لكنَّ النَّاقِدَ فِي موضع آخرَ يُشير إِلَى أدوتٍ إيقاعيةٍ غيرِ عروضيةٍ تعتمدُ عليهَا قَصِيدَةُ النثرِ، يقولُ د. عبدُ المطلبِ: "إنَّ شِعريةَ الحداثَةِ لَا تنظرُ إِلَى الوزنِ العَروضِيِّ كهدفٍ فِي ذَاتِهِ، وَإِنما تَنظرُ إليهِ بوصفِهِ أداةً لإنتاجِ الإيقاعِ. أي أَنَّ (الإيقاعَ هو الخصيصَةُ المستهدفَةُ)[16]. والشعريَّةُ لها الحقُّ الشرعيُّ فِي أَن تَختارَ مِنَ الأدوَاتِ مَا يُحقِّقُ لهَا ذلكَ، سوَاء أَكَانَ التحققُ بالتفاعِيلِ العَروضيةِ، أم سوَاهَا مِنَ الأدوَاتِ المولِّدَةِ لِلإيقاعِ وهذهِ الأدواتُ تتنوعُ بينَ إفراديةٍ، وأخرَى تركيبيةٍ، بينَ أدواتٍ حرفيةٍ، وأخرَى صرْفيةٍ، وبينَ

أدواتٍ بديعيةٍ، وأخرَى نحويةٍ وكلها يَحتاجُ إِلَى صَبرٍ فِي المتابعَةِ الكَميةِ والكَيفيةِ، لِتحديدِ وَظائِفِهَا الإيقَاعيةِ، وتَحديدِ طَبقتِهَا العَاليَةِ أوِ الهادئَةِ، ثمَّ تحديدِ مَدَى تَدَخُّلِهَا فِي إنتاجِ الشعريةِ عُمومًا"[17].

لَكننا مَا زِلْنَا بإزاءِ كَلَام مُجمَلٍ غيرِ جَليٍّ؛ فقد جعَلَ النَّاقِد كُلّ مكوناتِ النَّصّ (إفراديَّةٍ، تركيبيةٍ، وحرفيةٍ، وصرفيةٍ، وأدواتٍ بديعيةٍ، ونحويةٍ) منتجةً للإيقاعِ، دونَ أَنْ يُوضحَ كيفيةَ ذَلِكَ، وَجُلُّ مَا فَعَلَهُ هوَ الدعوةُ إِلَى الصبرِ فِي متابعَةِ تِلكَ الأدوَاتِ كَمًّا وكَيفًا لتحديدِ وظائِفِهَا الإيقاعيةِ، والأعجَبُ مِنْ ذَلِكَ أَنْ يَرَى لهذِهِ الأدواتِ طبقاتٍ إيقاعيةً متفاوتةً!!.

ولَوْ تَذَرَّعْنَا بشيءٍ مِنَ الصَّبرِ فِي متابعَةِ د. عَبْدِ المطَّلِبِ لَأَلفينَاهُ يُحدثُنا عَن إيقَاعِ(الصوتيةِ) أوْ(الحرفيَّةِ) بديلًا للإيقاعِ العَروضيِّ، وقَد وجَدَ تجلياتِ ذَلِكَ الإيقاعِ الصوتيِّ أو الحرفيِّ فِيمَا كَتبَهُ حسَن طُلِب فِي (آيةُ جِيم)، حيثُ بَنَى ذَلِكَ الديوَانَ بأكمَلِهِ عَلَى الحرْفِ، وَلَقد ناقشْتُ د. عَبْد المطَّلِبِ فِيما يُسميهِ (الإيقاعَ الصوتيَّ)، أو (إيقَاعَ الصَّوتيَّةِ) فِي مَوضِعٍ آخَرَ[18]، وَمِنْ ثَمَّ يَحسُنُ أَنْ أُعنَى هُنَا بمفهومٍ آخَرَ أَسماهُ د. عَبْد المطَّلِبِ "إيقاعَ اللغَةِ"، وَمَدَى قُدرتِهِ عَلَى إثباتِ تَجريبيةِ النَّصِّ السبعينيِّ وَتَحقيقِهِ إيقاعًا مجاوزًا إيقَاعَ القصيدةِ العربيةِ المعهود!.

عَلَى أَنَّنِي أتسَاءلُ: أثمةَ فرقٌ بينَ مفهومِ (الإيقاعِ الصوتيِّ) و(إيقاعِ اللغَةِ) فِي الخطَابِ النقدِيِّ للدكتورِ محمَّد عَبدِ المطَّلِبِ؟.

حينَ تَقرأُ قولَ د.عَبْدِ المطَّلِبِ عَن (إيقَاعيَّةِ اللغَةِ فِي زَمَانِ الزبرجَدِ): "وَبرغْمِ تعددِ دَفقَاتِ الديوَانِ، فَإِنَّهُ يُمثِّلُ – مِن وجهَةِ نَظرِنَا – دَفقةً شعريةً واحدةً، بِالنظَرِ إِلَى الخوَاصِّ الصوتيةِ التِي تَنَاغَمَتْ بدَايةً ونهايةً، والتِي تَرددَتْ بكثَافَةٍ هَائلةٍ فِي مجمَلِ الخطابِ. وَلَا شَكَّ أَن (بنيةَ التكرَارِ) مِن أخطَرِ البِنَى التِي تعمَلُ عَلَى المستَوَى الصَّوتِيِّ كَعَمَلِهَا عَلَى المستوَى الدلَالِيِّ، وقَدِ اعتمَدَ شُعَرَاء الحداثَةِ – فِي بِنَاءِ أسلوبِهِم – عَلَى هَذِهِ البنيَةِ بخواصِّهَا الإيقَاعيَّةِ، وَهُم – بلَا شَكٍّ – يتابعُونَ البناءَ التَرَاثيَّ عمومًا، وَإِنْ كانَتِ الغِوَايةُ مَعَ الحداثةِ أكثرَ وأبلَغَ، ذَلِكَ أَنَّ الإيقاعَ (المحفوظَ) المتمثِّلَ فِي الوَزْنِ والقَافيَةِ لَم يَعُدْ يَحتمِلُ مَزيدًا مِنَ التعْديلِ، فلَمْ يَبقَ إِلَّا التوجُّهُ الداخليُّ وزيادةُ فَعَاليتِهِ لإفرَازِ إيقاعاتٍ إضافيةٍ لَا تَقِلُّ عمَّا هوَ

كَائن فِي الإيقَاعِ المحفوظِ، إنْ لمْ تَزِدْ عَليهِ فِي بعضِ الأحيانِ"[19] – تَشْعُرُ (إنْ لمْ تَتَيقنْ) أَنَّ مفهومَي (الإيقَاعِ الصوتِيِّ) و(إيقَاعِ اللغَةِ) ليْسَا سِوَى مَفهومٍ واحِدٍ، أَوْ أَنَّهما دَالَّانِ مُختلفَانِ لمدْلُولٍ وَاحِدٍ، وفِي ذَلِكَ أَمَارَةٌ عَلَى فَوضَى المصطلَحَاتِ فِي نقدِنَا الأدبِيِّ الحديثِ!. لكنَّهَا فوضَى غَيرُ خَلَّاقةٍ؛ إِذْ مَا الدَّاعِي لأَنْ تُسَمَّى ظَاهرَةٌ واحدةٌ بأكثرَ مِنَ اسْمٍ؟!، نَاهِيكَ بِعَدَمِ دِقةِ المصطلحَيْنِ، فَمَا يُفهَمُ مِنْ مُصْطَلحِ (الإيقَاعِ الصَّوتِيِّ) هوَ أَنَّ (الصوتَ) أو (الحرْفَ) هوَ قِوامُ الإيقاعِ فِي النَّصّ، أمَّا مَا يفهم من (إيقَاعِيَّةِ اللغَةِ) أَن كُلّ عَنَاصرِ اللغَةِ تُنتِجُ الإيقاعَ فِي النَّصّ، وَشَتَّانَ بينَ مَحصولِ المفهومَيْنِ، لَكِنَّ د. عَبْد المطَّلِبِ يَتَنَاوَلُ تَحتَهُمَا ظَوَاهِرَ واحِدَةً: هِيَ تكرارُ الصوتِ، وفنونُ البدِيعِ!!.

وَإِذَا أَغْضَيْنَا الطرفَ عَنْ ثُغرَاتِ التنظيرِ فَيَحسُنُ بِنَا أنْ ننتقِلَ إِلَى قراءَةِ د. عَبْد المطَّلِبِ مفهومَ (إيقاعِيَّةِ اللغَةِ) فِي (زَمَان الزبرْجَدِ) لحسَن طُلِب، فَلَربَّمَا كَانَ فِي التطبيقِ مَا يَجبرُ قُصُورَ التنظيرِ!.

يتَنَاوَلُ الدكتورُ عبدُ المطلبِ فِي هَذِهِ القراءة بِنْيَتَيْنِ بَدِيعِيَّتَيْنِ هما: بنيةُ التكرَارِ، وبنيةُ التجْنيسِ:

أولًا – بنْيَةُ التَّكرَارِ

يُحددُ النَّاقِد أنماطَ التكرارِ عندَ حسَن طُلِب، فيقولُ: "وَأنماطُ التكرَارِ الصوتِيِّ و(الصوتِ الدِّلَالِيِّ) وفيرَةٌ فِي الديوانِ، تَبدأُ مِنَ الإطَارِ المعزُولِ عَن الدلَالَةِ (الحرْفِ) لِتصِلَ إِلَى الإطَارِ الدِّلَالِيِّ المفرَدِ (الكَلِمَةِ)، انتهَاءً بالإطَارِ الدِّلَالِيِّ المرَكَّبِ (الجمْلَة)"[20].

وَإِذَا تَوقفْنَا أَمَامَ النَّمَط الأوَّلِ: (تَكرَارِ الحرْفِ) فَإِنَّنَا نُلاحِظُ أنَّ الناقِدَ قَد عُنِيَ فيه بتَكرَارِ (حَرْفِ الجيمِ)، وَاتكَاءِ حسَن طُلِب عَلَى بعضِ الكلماتِ المضَعَّفَةِ، فَأمَّا تَكرارُ (حَرفِ الجيمِ) فَقَدِ اكتفَى النَّاقِدُ فيهِ بإحصاءِ مَراتِ تَردِدِهِ (350 مرة، بمعدلِ 39 مرة لِكلِّ نصٍّ من نصوصِ الديوَانِ التسعَةِ)، ثُمَّ بَنَى عَلَى هَذَا التَّكرارِ حُكمًا يُوحِي بأهميةِ ذَلِكَ الحرفِ فقَالَ: "وهوَ مَا يَشِي بأهميةِ هَذَا الحرْفِ فِي إحدَاثِ نَغمَةٍ صَوتيةٍ مميزَةٍ لهَا دَوْرُهَا فِي إنتَاجِ الشعريَّةِ، وبِخَاصَّةٍ إذَا نَظَرْنَا إِلَى عمَليَّةِ (الإلقَاءِ) وَاحتيَاجِ هَذَا الحرْفِ فِي النُّطْقِ إِلَى إضافةٍ صَوتيةٍ عِندَ الوقوفِ عَليهِ إذَا جَاءَ آخِرًا، وَالضَّغْطِ عَليهِ انفجَاريًّا إذَا جَاءَ وسَطًا

وانطلَاقِ الصَّوْتِ مُتضَخمًا إذَا جَاءَ أَولًا، أَيْ أَنَّ هنَاكَ وَعيًا إبداعيًّا بِالإحدَاثَاتِ الصوتيةِ التِي تُلازِمُ التعَامُلَ مَعَ هَذَا الحرفِ"[21].

إنَّ مَا قَدَّمَهُ النَّاقِد هُنا مِنْ إحصَاءٍ لتردِدِ حرْفِ الجيمِ عِندَ حسَن طُلِب، وتِبيانٍ لخصَائصِهِ الصوتيةِ أوِ الفيزيائيَّةِ، يَستطيعُهُ أيُّ ناقدٍ يَمتلِكُ كِتابًا فِي عِلمِ الأصوَاتِ ومخارِجِهَا وطُرقِ نُطقِهَا، لكنَّ ذَلِكَ لَنْ يُمكنَهُ منْ إثبَاتِ إيقاعيةِ هَذَا الصوْتِ أوْ سِوَاهُ، إنْ صحَّ أنَّ لِصَوْتٍ مَا دَورًا إيقاعيًا، أو نغمَةً صوتيةً!.

وأما استخدام حسَن طُلِب بعضَ الكلماتِ المضَعَّفَةِ (أي التي يَتكرَّرُ فِيهَا حَرفٌ أوْ حَرفَانِ، نحو: (المرمريس، والخازباز، الحباحب، بعلبك، وهصيص ..وغيرها)، وَقَدْ قَرَّرَ النَّاقِدُ أنَّ الشَّاعِرَ يَعمِدُ فِي هَذَا التكرَارِ الصوتِيِّ إلى دَوَالَّ بعينِهَا لا بِحسَبِ قيمتِهَا الدلاليةِ فَحسْبُ، وإنَّمَا بحسَبِ دَورِهَا الإيقاعيِّ، إذْ يَختَارُ مفْرَداتٍ تعتَمِدُ فِي إنتاج دِلالتِهَا تكرِيرَ حُرُوفِهَا بشكلٍ منتظمٍ أحيانًا كتماثلِ الحرفِ الأولِ مَعَ الثالِثِ، والثانِي مَعَ الرابِعِ، وغيرِ منتظمٍ أحيانًا أخرَى كتردُّدِ حَرفينِ متماثلَيْنِ فِي المفردةِ عَلَى نحوٍ مطلقٍ[22]. ومَهْمَا يَكُنْ من أمرٍ فقدْ قدمَ د. عَبْد المُطَّلِبِ لهذَا النَّمَط التكرَارِيِّ أربعةَ نَماذجَ، تَحَدّثَ فِي كُلّ نموذجٍ منهَا عَن الدورِ الإيقَاعيِّ لكلِّ فعلٍ مِنَ الأفعَالِ الآتيةِ عَلَى الترتيبِ: (هَسْهَسَتْ – عَشْعَشَ – احْلَوْلَى – تُطَأْطِئُ)، وَلْنَبْدَأْ بكلامِهِ عَن الفعلِ الأولِ، حيثُ يقولُ: "وَالغوايةُ الصوتيةُ تتلازَمُ مَعَ الناتجِ الدلاليِّ فِي (زَبرجَدَةٌ منْ أجلِ بلقيسَ):

الْوَقْتُ حَانَ لِكَيْ يَعْرِفَ النَّاس

آخِرَ مَا هَسْهَسَتْ بِهِ بِلقِيس

حيثُ يتعامَلُ المبدعُ مَعَ الفعلِ (هَسْهَسَ) بِكُلِّ إيقاعِيَّتِهِ، وبِكُلِّ مَا يَحمِلُهُ مِنْ هوَامِشَ دِلاليَّة[23] نَتيجَةً لِتردُّدِ حَرْفَيْ (الهَاءِ والسينِ)، وَمَا يُقدِّمَانِهِ مِن خَفَاءٍ قَرِيبٍ مِنَ الصَّمْتِ أو هوَ عَلَى نَحْوٍ آخَرَ حَدِيثٌ داخليٌّ لَا يَمتلِكُ قُدرَةَ الخروجِ إلى عَالَمِ الوَاقِعِ، وَكَأَنَّ سِرَّ بِلقيسَ قَد مَاتَ مَعَهَا، فَلَيْسَ هنَاكَ إشارَةٌ إلَى القاتِلِ، لأنَّ الجريمةَ كانَتْ جَماعِيةً لا تَنصَرِفُ إلى واحدٍ بعينِهِ يُمكِنُ الإشارَةُ إليهِ، فآثَرَتِ الكَلَامَ الصامِتَ عَلَى الكَلَامِ الناطِقِ"[24].

ولعلَّكَ لَاحَظْتَ أنَّ النَّاقِد أثبتَ للفعْلِ (هَسْهَسَ) إيقَاعًا ذاتيًّا[25]، دونَ أنْ يُجلِّيَ هَذَا الإيقاعَ، وَكُلُّ مَا تَكلَّمَ عنهُ بعدَ ذَلِكَ لَا يخرُجُ عَن إطَارِ الدلالَةِ؛ إذْ يوحِي ذَانِكَ الصوتَانِ بخفَاءٍ قريبٍ مِنَ الصَّمْتِ، أوْ حديثٍ داخليٍّ أو إيثارِ الكَلَام الصامتِ عَلَى الكَلَام الناطقِ وَكُلُّ هَذَا حَسَنٌ –وإنِ اختلفْنَا معَهُ–، لَكنْ مَا عَلَاقَةُ ذَلِكَ بِمَا أَسْمَاهُ النَّاقِد (إيقاعيةَ اللغَة)؟!.

هَذَا، وَلَا تَختِلُف ثَلاثَةُ النماذجِ الباقيَةِ عَن هَذَا النموذَجِ؛ فكُلُّهَا حَديثٌ عَن الدلَالِة لَا الإيقَاعِ، وهَاكَ قولَ النَّاقِد عَن الفعلِ الثانِي (عَشْعَشَ): "وَيَظَلُّ لهذِهِ الاختيارَاتِ تأثيرُهَا الدِّلاليُّ الداخليُّ مَعَ المحافظَةِ عَلَى دَورِهَا الإيقاعيِّ، ومَعَ إضَافَةٍ لهَا خطورَتُها، هِيَ إعطاءُ الدلَالَةِ طَبيعَةً تَراكميَّةً، فَفِي (زَبَرْجَدَةُ الغضَبِ) يقولُ الشاعرُ:

فَلَقَدْ زَهَقَ الحَقّ
وَجَاءَ البَاطِل
وَطَغَى القوْلُ عَلَى الفِعْل
ودَاءُ اليرَقَان
عَشْعَشَ فِي الأبدَان

فقَدْ بدَأَتِ الأسطُرُ (بالتنَاصِّ) مَعَ (القرآنِ) فِي قولِهِ تعَالَى: ﴿**وَقُلْ جَاءَ الحَقُّ وَزَهَقَ البَاطِلُ**﴾(الإسراء:81) عَلَى سَبيلِ التناقُضِ، لاستحضَارِ مَرحلَةِ الجاهِليةِ التِي ارتدَّ إلَيْهَا المجتمَعُ فِي لحظَةِ الحضورِ، ويتولَّدُ عَن هَذَا التناصّ دِلالَةٌ معكوسةٌ حيثُ سَيْطَرَ (القولُ) عَلَى (الفِعْلِ)، ثُمَّ يَتوَلَّدُ عَن ذَلِكَ تَخَلُّلُ داءِ (اليرَقَانِ) لِلأجسَادِ، وَهُنَا يَأخذُ الداءُ طبيعَةً تَراكميةً بفعْلِ البنَاءِ التكرَاريِّ فِي الفعْلِ (عشْعَشَ)، وَكُلُّ ذَلِكَ فِي إطارِ التحَرُّك الداخِليِّ، فَهُوَ فسادٌ داخليٌّ أفرَزَ نتائجَهُ الخارجيةَ المتمثلَةَ فِي السطرِ الأوَّلِ"[26].

أَرَأَيْتَ كَيْفَ هَيْمَنَ الكَلَامُ عَن التنَاصِّ، وصُورِهِ، والدلالَةِ التراكميةِ للفعْلِ (عَشْعَشَ) وَمَا تُوحِي بهِ، وَغَابَ الكَلَامُ عَن الدورِ الإيقاعيِّ لهذا الفعلِ، مَعَ أنَّ هَذَا النمُوذجَ – وسِوَاهُ فِي هَذِهِ الدراسَةِ – لم يُقدَّمْ إلَّا لِتجليَةِ ذَلِكَ الدوْرِ الإيقاعيِّ، حَسْبَما يُوحِي بِهِ عُنوانُ الدراسَةِ أَوْ عَتَبَتُها. وَلَا أَوَدُّ أنْ أُسرِفَ فِي التمثيلِ لهذا النَّمَط التكراريِّ، فَلَيْسَ فِيمَا قَالَهُ

النَّاقِد عَن الفعلين الآخَرَيْنِ (احلَوْلَى – تطأطِئ) مَا يُسْهِمُ فِي تَجلِيَةِ المفهومِ الذِي تَبنَّاهُ النَّاقِدُ فِي دراستهِ هَذِي (إيقَاعِيَّة اللغَةِ)!.

أمَّا تَكرارُ الكَلِمَة، وهوَ النَّمَط الثانِي عندَ حسَن طُلِب، فقدْ قدَّمَ لَه النَّاقِد نَموذجًا واحدًا هوَ كَلمَةُ (الزبرجد/ أو الزبرجدة)، لَكنهُ لَمْ يُقدِّمْ نَماذِجَ تَطبيقيَّةً لهذَا النَّمَطِ التَّكرَارِيِّ وَكُلُّ مَا فَعَلَهُ هوَ تقديمُ إحصَاءٍ بِالمعجَمِ اللغَوِيِّ للزبرجَدِ عِنْدَ حسَن طُلِب، ثُمَّ سِيَاقَات وُرودِهَا دونَ قراءةٍ أو تحليلٍ، وَهَذَا جزءٌ ممَّا كَتَبَهُ النَّاقِدُ عَن كَلمَةِ (الزبرجَدِ): "وَالمعجَمُ اللُّغويُّ للزبرجدِ فِي الديوان يُعطِّي ثمانيةً وأربعينَ معنًى:

الزبرجد: الزبرجد الزبرجد: المبدع الزبرجد: المهانة الزبرجد: المتلقي الزبرجد: الظلم الزبرجد: الأمل الزبرجد: الشِعْر الزبرجد: السم الزبرجد: اللغة.....إلخ"[27].

وَهَبِ (الزبرجَدَ) يُعطِّي مليونَ معنًى لَا أَربعًا وأربعينَ، بَل هَبهُ يُعطِّي مَعَانِيَ اللغَةِ كلَّهَا مَا كَانَ منها، وَمَا سيكونُ، فَما الذِي يجنيهِ القارئُ من سَرْدِ هَذِهِ المعَانِي فِي قراءةٍ تُعنَى (بإيقاعيةِ اللغَةِ) عندَ حسَن طُلِب؟، مَعَ الأخذِ فِي الاعتبَارِ أنَّ هَذَا المعجمَ الزَّبرْجَدِيَّ لَيسَ سِوَى استخدَامٍ خاصٍّ بِحَسَن طلب، أيْ أَنَّهُ لَيْسَ محلَّ اتفاقٍ!.

هَذَا، وَلَمْ يَختلِفْ تعَامُلُ النَّاقِدِ مَعَ سياقَاتِ الزبرجَدِ عَن تعاملِهِ مَعَ مُعجَمِ الزبرْجَدِ، فمَا ثَمَّ إِلَّا سَرْدٌ لِاثْنَيْ عَشَرَ سِيَاقًا، مَعَ الاستدلَالِ لهَا مِنْ كَلَامِ حسَن طُلِب دُونَ قِرَاءَةٍ أو تَحليلٍ كذلكَ، وَهَذَا بَعضُ سرْدِهِ لهذهِ السياقَاتِ، يَقولُ د. عَبْد المطَّلِبِ عَقِبَ سَردِهِ ثمانيةً وأربعينَ مَعنًى للزبرجَدِ: "وَيُمْكِنُ حَصْرُ هَذَا المعجَمِ الواسِعِ فِي اثنيْ عَشَرَ سِيَاقًا عَلَى النحوِ التَّالِي:

1- **سِياقُ الإنسَانِ عُمومًا،** سَوَاء أَكَانَ هَذَا الإنسَانُ هوَ (الآخَرَ) الذِي يُحقِّقُ لِلأنَا وجودَهَا الفَنِيَّ كَما فِي (أُولَى الزَّبَرْجَدَاتِ):

تَبَرَّجَتِ القَصِيدَةُ لِي
وكَلَّمَنِي الزَّبَرْجَد
قَالَ: مَنْ تَهْوَى؟

أوْ كَانَ هوَ (الأنَا) فِي حَرَكَتِهَا الحيَاتيةِ كَما فِي (زبَرجَدَتِي القَادِمَة):

فمَنْ لِي بِزبَرْجَدَةٍ تُشْبِهُنِي
وَتَقُودُ خُطَاي
عَلَى هَذَا الدَّرْبِ الزَّلِق؟

2- سيَاقُ الإبْدَاعِ:

مَا الشِعْرُ عِنْدَك؟
- عِنْدِي القَرِيض:
فُيُوضُ الجلَال
ومُطْلَقُ آيَة
وغمُوضُ الجَمَال
إذَا شَفَّ عَنْ ذاتِه
إنَّه كَالزَّبَرْجَدِ فِي الرَّوْنَقِ المحْض ...[28].

هَكَذَا تعَامَلَ النَّاقِدُ مَعَ سياقاتِ (الزبرْجَدِ) عِنَد حسَن طُلِب، يَكتُبُ اسْمَ السيَاقِ ثُمَّ يُقدِّمُ شَاهِدًا عليهِ مِنْ كَلَامِ "طلب"، وَلَيْتَ شِعرِي مَا عَلَاقَةُ هَذِهِ السياقَاتِ بِالإيقَاعِ؟! إنَّ سُؤَالَ (إيقاعيَّةِ اللغَةِ) عِنْدَ حسَن طُلِب مَا زَالَ قَائمًا، لَا يَجِدُ إجابَةً فِي قِراءَةِ د. عَبْد المُطَّلِبِ (زَمَان الزبرْجَدِ)!.

وَأَمَّا تعقيبُ النَّاقِدِ عَلَى هَذِهِ السياقاتِ بالإشَارَةِ إلَى المواقِعِ الإعرَابيةِ لِدَالِّ (الزبرْجَدِ) فَهُوَ كَلَامٌ - إنْ صَحَّ – فَلَا وَاشِجَةَ بَينَهُ كذلكَ وَبَيْنَ الإيقَاعِ، خُذْ مثَلًا قَولَهُ عَنْ مجيءِ دالِّ (الزبرجَدِ) فِي مَنْطِقَةِ المرفوعَاتِ: "وَيُلاحَظُ فِي كُلّ هَذِهِ السياقَاتِ وقوعُ (الزبرجَدِ) فِي مَنطقَةِ المرفوعَاتِ إلَّا فِي ثَلَاثَةِ سِياقَاتٍ وقَعَ فِيهَا فِي مَنطقَةِ المجرُوراتِ، وهَذِهِ الوظيفَةُ النحويةُ التِي تَحَمَّلَهَا الدَّالُّ تَضعُهُ فِي دَائِرَةِ الإيجَابِ، عَلَى مَعنَى تَفَتُّقِ الدلَالةِ مِنْهُ بدايةً لِتَنْشُرَ ظِلَالهَا عَلَى سوَاهَا مِنَ الدوَالِّ المجاوِرَةِ أوِ المتباعِدَةِ، عَلَى أَنَّهُ مِنْ جَانِبٍ آخَرَ نَلحَظُ أنَّ الدالَّ اختَارَ مِنْ بَيْنِ المرفوعَاتِ وَظيفَةَ الابتدَاءِ، وهوَ مَا يُعطيهِ أحقيةَ الصدارَةِ، حَيثُ تتحولُ الدوَالُّ الأخرَى إلَى حَاشِيَةٍ تَستمِدُّ قِيمَتَهَا الدلَاليَّةَ مِنَ اتصَالِها بِهِ عَلَى نَحْوٍ مِنَ الأنْحَاءِ"[29].

وَلَسْتُ أَدْرِي أَيَّةَ دَالٌّ يختارُ مَوقعَهُ الإعرابيَّ، أمْ يَختارُ المبدعُ لِكلِّ دَالٍّ مَوْقعَهُ؟!، وَإِلَّا اختارَتْ كُلُّ الدوالِّ موقِعَ الابتدَاءِ حَتَّى لَا تَفُوتَهَا الصدارَةُ التِي حَظِيَ بِهَا دالُّ الزبَرْجَدِ!.

ثُمَّ إِلَى أيِّ مَدًى يَصِحُّ أنْ نَقولَ: إِنَّ مَجِيءَ دَالٍّ مَا فِي مَوقعِ الابتدَاءِ يُحَوِّلُ الدَّوالَّ الأخرَى إلى حَوَاشٍ بجوَارِهِ، تَستمِدُّ قِيمَتَهَا الدلاليةَ مِنَ اتصَالِهَا بِهِ؟ إِنَّ مِثلَ هَذَا الكَلَامِ يُوحِي بأنَّ المبتدَأَ فِي غنًى عَنِ الدوَالِّ الأُخَرِ، وَمَعلومٌ أنَّ بِنَاءَ الجملَةِ العربيةِ يَقومُ عَلَى رُكنيْنِ لَا غِنَى لأحدِهِمَا عَنِ الآخَرِ (المسنَدُ إليه – المسنَدُ)، وَلَا تَتِمُّ فائدةٌ يَحسُنُ السكوتُ عَليهَا إِلَّا باكتمالِهِمَا، وَإِذَا غابَ أَحَدُهمَا فَإِنَّهُ يُقَدَّرُ، أَيْ أنَّ مَقامَهُ مَحفوظٌ مَعَ غِيابِهِ، وَكَذلكَ (العُمَدُ) إِذَا غَابَتْ لَمْ تُفتقَدْ، فَالنحَاةُ يُعَرِّفُونَ الخبرَ (المسنَدَ) بِأَنَّهُ: "اللفظُ الذِي يُكمِلُ الجملةَ مَعَ المبتدأ، وَيُتمِّمُ معنَاهُ الأساسَ"[30]، بلْ إِنَّ الخبَرَ – رُغْمَ كَونِهِ عُمدَةً – قَد يُتمِّمُ الفائدَةَ مَعَ المبتدَأِ بنفسِهِ، وَهَذَا هوَ الأصْلُ، وقَد يُتَمِّمُهَا فِي بعضِ الأحيانِ بمساعدَةِ لفظٍ يتصلُ بِهِ نَوْعَ اتصَالٍ كَالنعتِ فِي قَولِهِ تعَالَى: ﴿**بلْ أُنتُمْ قومٌ عادُونَ**﴾[31]، وَيَعنِي ذَلِكَ أنَّ العناصرَ غيرَ الإسناديَّةِ، أو مَا أَسمَاهُ النحَاةُ (الفَضْلَةَ) بحَاجَةٍ إِلَى إعادةِ نظَرٍ، أوْ أنَّ هَذِهِ العناصِرَ لَيستْ فَضْلةً إِلَّا عَلَى مُستوَى الوظيفَةِ النحويَّةِ، لَكِنَّها عَلَى المستوَى الدِّلَاليِّ ذاتُ قيمَةٍ لا تُنكَرُ، وَلَا بدَّ أنْ تُضيفَ هَامِشًا دِلَاليًّا – بتعبيرِ د. عَبْد المُطَّلِبِ – لَا مَعْنَى لِلمَعْنَى عنْهُ، وَإِلَّا فَحَذْفُهَا أَوْلَى من إثقالِ التعبيرِ بِهَا، وَإِنَّما البَلَاغَةُ الإيجازُ.

وَإِذَا انتقَلْنَا إِلَى المستوَى الثَّالِثِ للتكرَارِ، وهوَ(تَكرَارُ الجملةِ أوِ التركيبِ)، أوْ مَا أَسْمَاهُ النَّاقِدُ (الإطارَ الدِّلَاليَّ المرَكَّبَ)، فَلَكَ أنْ تَعجَبَ لِأَنَّ أربعَةَ النماذِجِ التي استدَلَّ بها النَّاقِدُ لهَذَا النَّمَطِ التَّكْرَارِيِّ لَا علَاقَةَ لَها بِهِ مِنْ قَريبٍ أو بعيدٍ، وَكُلُّهَا داخلَةٌ فِي الإطارِ السَّابقِ أيْ: تَكرَارِ الكَلِماتِ أوِ المفردَاتِ، وَهَذَانِ نَموذجَانِ لتعَامُلِ النَّاقِدِ مَعَ تَكرارِ الجملةِ عِندَ (حَسَن طُلِب)، يَقُولُ د. عبدِ المطلِب: "..، وَعَلَى هَذَا النحوِ تَأتِي البنيَةُ التَّكْرَارِيَّةُ[32] فِي (زَمَانِ الزبرْجَدِ) لإنتاجِ دِلالةٍ مُتَغايرةٍ قِلةً وَكَثرةً، بَلْ قَدْ يَتلاشَى الناتِجُ الدِّلَاليُّ عَلَى نَحْوِ مَا سنلاحِظُهُ تَطبيقًا.

ويَتَجلَّى الشكْلُ الأولُ فِي (زَبَرجدَةُ الغَضَبِ):

ذَهَبَ العَرَبُ/ العَرَب

وجَاءَ العَرَبُ/ الأمريكَان

عَرَبِي..

عَرَبِيَّان..

ثَلَاثَةُ أَعْرَاب..

عَرَبٌ عُرْبَان

فتكرَارُ دالِّ (العرَبِ) ثَمانيَ مَرَّاتٍ فِي الأسْطُرِ يُؤدِّي إلى ناتجٍ غَريبٍ، هوَ التلَاشِي الكَيْفِيُّ برُغْمِ التكاثُرِ العدَديِّ، ورُبَّمَا كَانَ تَسَلُّطُ الفِعْلِ (ذَهَبَ) عَلَى الأَسْطُرِ هوَ الذِي أدَّى إلى هَذَا الناتِجِ الصيَاغِيِّ، إذْ إنَّ مجيءَ (العَرَبِ الأمريكَانِ) فِي حقيقتِهِ تأكيدٌ لزَوَالِ العَرَبِ الأُصلَاءِ، وَمِنْ ثَمَّ ضَاعَ تَأثيرُ الفعْلِ (جَاءَ) تَحْتَ سَطوَةِ الفعْلِ ذَهَبَ، وَحِسُّ الضَّيَاعِ هوَ الذِي استَدْعَى مجموعَةَ (النقَطِ) المزرُوعَةِ فِي الصيَاغَةِ أربَعَ مَرَّاتٍ لِتُشيرَ إلَى هَذَا المعنَى الغائِبِ، وهوَ أنَّ العرَبَ الذينَ يَملئُونَ الفضاءَ بِلَا عرُوبةٍ حقيقيةٍ.

كَمَا يَتجَلَّى الشكلُ الثاني فِي (بَعْضُ الزبرجَدِ):

زَبَرجدَةٌ صِيتُها زَائِع:

زَبرجَدَة أَظْهرتْهَا الحرُوب

وَلَولَا الحُروبُ لَمَا أُظْهِرَتْ

زَبرجدَةٌ لِلجيُوشِ التِي سُيِّرَتْ

وَتَرَاشَقَ قَادَتُهَا بِالنيَاشِين

فَاسْتُؤْجِرَتْ

زَبَرجَدَةٌ أُهْدِرَتْ

علَيْهَا الحصَى وَالحِجَارَةُ قَدْ قُدِّمَتْ

وَهيَ قدْ أُخِّرَتْ

فقدْ تَرَدَّدَ دَالُّ (زَبرجَدَة) أربَعَ مَراتٍ، مَعَ إضافةٍ تعبيريةٍ فِي كُلِّ تَرَدُّدٍ، وبحذْفِ هَذِهِ الإضَافاتِ نُواجِهُ زبرجدَةً واحدَةً لها مُواصفَاتٌ تَستَمِدُّهَا مِنَ السيَاقِ"[33].

ولَعَلَّكَ لَاحَظْتَ أنَّ النَّاقِدَ يَتحدَّثُ عَنْ تَكرارِ دَوَالَّ أوْ كلماتٍ، لَا تَكرَارِ جُمَلٍ أوْ تَرَاكِيبَ، وفِي النموذَجَيْنِ البَاقيَيْنِ يَتحدثُ كَذَلِكَ عَن تَكرَارِ الدوَالِّ، فَفِي أوَّلِهما يتَناوَلُ تَكرارَ دَالِّ (جَمْرَة)[34]، وَفِي ثَانِيهمَا يتناوَلُ تَكرَارَ دَالِّ (المسَلْسَل)[35]، ومَهمَا يَكنْ مِنْ أمرٍ فإنَّ قراءَةَ الناقدِ لأربعَةِ النماذِجِ هَذِي – وَإنْ لمْ تتَّصِلْ بتَكرارِ الجمَلِ – كَانَتْ خَالصَةً لِتبيَانِ دِلالَةِ التَّكرَارِ دُونَ تَجلِيَةِ دَورِهِ الإيقَاعِيِّ، وسَوَاءٌ عَلَيْنَا أَعُنِيَ النَّاقِدُ بإحصَاءِ البِنَى التكرَارِيَّةِ عنْدَ حسَن طُلِب وَصُوَرِهَا، أمْ عُنِيَ بهَوَامِشِهَا الدِّلَاليَّةِ، فَإنَّ (التَّكرَارَ) بوصفِهِ بنيةً بديعيةً لا يُدخِلُ نَصًّا إلَى حَرَمِ (الشِّعْرِيَّةِ)، وَلَا يَحْرِمُ آخرَ مِنْ دُخولِها، وَلَو كَانَ التكرارُ أمارةً عَلَى تَحقُّقِ (الشِّعْريةِ) فِي نصٍّ مَا فَبِوُسْعِنَا أنْ نَزعمَ أنَّ سُورةَ (الناسِ) – مَعَاذَ اللهِ – شِعْرٌ بِوَصْفِهَا نَموذجًا لِتَكرَارِ الحرْفِ (السين)، وَالمفرَدَةِ (الناس)، وَلَأَمْكننا كَذَلِكَ إدْخَالُ سُورَةِ (الرحمَن) مَيدَانَ الشِعْرِ بِوَصْفِهَا نَموذجًا لتَكرَارِ الجملَةِ أوِ التركِيبِ: ﴿**فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ**﴾ وَلَيْسَ يَجوزُ لَنَا ذَلِكَ، فَإنَّ مَنْ أَنْزَلَ القُرْآنَ وَهوَ أَعْلَمُ بِهِ مِنَّا قَدْ نَفَى عَنْهُ (الشِّعْرِيَّةَ) جُمْلةً وتَفْصيلًا، فقَالَ تعَالَى: ﴿**وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ**﴾(يس: 69) وَقَالَ: ﴿**وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ ۝ وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلًا مَّا تَذَكَّرُونَ ۝ تَنزِيلٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ**﴾(الحاقة: 41–43)، وَمَا زِلْنَا نَبْحَثُ فِي كَلَام النَّاقِد عَنْ تِبْيَانٍ لمفهُومِ (إيقاعيَّةِ اللغَةِ) فَهَلْ نَقَعُ عَلَيْهِ فِي حَدِيثِهِ عَنِ (التَّجْنِيسِ)؟!.

ثَانيًا – بِنْيَةُ (التَّجْنِيسِ)

بَدَأَ النَّاقِدُ حديثَهُ عَن بنية التجنيسِ فقدَّمَ لها – كدَأبِهِ فِي قراءةِ الظواهِرِ الشِّعْرِيَّةِ – إحصَاءً لورُودِهَا فِي كَلَامِ حسَن طُلِب: "سَبعًا وتِسعينَ مرَّة، بنسبةِ إحدَى عَشرَةَ بِنيةً للنصِّ الواحِدِ تَقريبًا، وَهيَ نسبَةٌ مُرتفعَةٌ تدلُّ عَلَى مَدَى الغوَايَةِ الإيقَاعيةِ عَلَى كَافةِ مستوَيَاتِها!"[36].

ولَن يُغرِيَنَا ذَلِكَ الإحصَاءُ المتكرِّرُ دُونَ دِلالةٍ حقِيقيةٍ، أوْ يَستوقِفَنَا بِقَدْرِ مَا يَستوقِفُنَا مَا وَعَدَ بِهِ النَّاقِدُ قَارئَهُ فِي مُقارِبَةِ تِلْكَ البنيَةِ؛ إذْ يَقولُ عقبَ ذَلِكَ الإحصَاءِ: "والكشْفُ عَن هَذِهِ البنيَةِ يَقتضِي النظَرَ فِي مُستويَيْنِ: الأولِ: المستوَى السطحيّ، أو الجَانِبِ المحسوسِ

الذِي يَتصلُ بحاسةِ السمْعِ فِي تَتبعِهَا لإيقاعِ الحرْفِ عِنْدَ تضَامّهِ لِتكوينِ كلمَةٍ أوْ بعضِ كلمَةٍ، كَما يَتصلُ بِحَاسةِ البَصَرِ التِي تَستطيعُ تَتبُّعَ رَسْمِ الحرُوفِ وَمَا يَتفِقُ مِنْها وَمَا يَخْتَلِفُ. الثانِي: المستوَى العَميقِ، وَفيهِ يَتمُّ النظرُ إلى البُعدِ الدلاليِّ، وكيفَ أنهُ يَتمثَّلُ فِي دَفقَاتٍ ذهنيةٍ تَتخذُ لَها رُموزًا لُغويةً متشابهةً فِي البناءِ الشكليِّ، ومتغايرَةً فِي البنيَةِ الداخليةِ.وهُنَا يَأتِي دَورُ المتلقِّي كعنصُرٍ رَئيسيٍّ فِي بِناءِ التجانسِ، إذْ إنَّ وُجودَه يُتيحُ تَحقق عَمَليةِ الضغطِ التِي يُمكِنُ قِيَاسُها نَتيجةً لتعددِ المفاجَآتِ الدلاليةِ"[37].

غيرَ أنَّ قِراءةَ النَّاقِد تِلْكَ البنيةَ (التجنيسَ) لَا تَفِي تمامًا بِمَا وَعَدَ بِهِ الناقدُ مِنْ مُستويينِ: أحدهمَا سطْحي والآخَر عَميق، وقُصَارَى مَا فعَلَهُ أنَّهُ جعَلَ يُحدِّثُ قارئَهُ عَنْ نَمطيْنِ للتجْنيسِ: أوَّلهِما – اختيَارِ مُفردتَيْنِ متطَابقَتَيْنِ صَوتيًا، ومُتَغَايرتَيْنِ دِلاليًّا، وهوَ مَا يُعرفُ بـ (الجنَاسِ التامِّ)، وثَانيهما – اختيَارِ مُفردتَيْنِ بَينهما مِنَ التشَابُهِ أكثَرُ ممَّا بَينَهُمَا مِنَ الاختلَافِ، وَقَدْ أطلَقَ البلاغيونَ عَلَى هَذَا النَّمَطِ (الجناسَ الناقِصَ)[38]، وَلَا جَدِيدَ فِي هَذَا الكَلَامِ عمَّا وَرِثْنَاهُ عَنْ عُلمَاءِ البلاغَةِ العرَبيةِ، وَإِذَا كَانَ النَّاقِدُ يُشيرُ إلَى أنَّ تَعَامُلَ شُعَرَاءِ الحداثَةِ – ومِنهُم حسَن طُلِب – جَاءَ غَالبًا مَعَ النَّمَطِ الثانِي (الناقِص)؛ لأنَّ المخزونَ المعجمِيَّ للنمَطِ الأولِ (التامِّ) قليلٌ جِدًّا بالنسبةِ لمفردَاتِ اللغةِ[39] – فإنَّ أربعةَ النماذجِ التطبيقيةِ التِي قدَّمَهَا النَّاقِدُ لهذَا النَّمَطِ التجنيسيِّ لَا تَختلِفُ كَثيرًا عما قدَّمَهُ مِنْ نماذِجَ لبنيَةِ (التكرَارِ)؛ فَلَسْتَ تَجِدُ فيهَا غيرَ سَرْدٍ لِلصوَرِ والأنماطِ ثُمَّ تقديمِ نَموذجٍ لبعضِ تِلْكَ الصورِ أوْ كُلِّهَا، مَعَ قرَاءَةٍ لذَلِكَ النموذَجِ، وهيَ قراءَةٌ إنِ اتصَلَتْ بمضمونِ كَلَامِ حَسَن طلِب، فإنَّها لَا تتَّصِلُ بإيقاعِيَّةِ اللغَةِ عِنْدَهُ!.

فَقدْ تَوقَّفَ النَّاقِدُ أَمَامَ أَربعَةِ صُوَرٍ للجِنَاسِ الناقِصِ عِنْدَ حسَن طُلِب، ثُمَّ قدَّمَ لكلِّ صورَةٍ مِنْهَا شَاهِدًا مِنْ كَلَام (طلب)، وَهذِهِ الصوَرُ هِيَ:

1- تَبادُلُ الحروفِ لمَواقعِهَا أو حَرَكاتِهَا مِنَ الكلمتَيْنِ المتجانسَتَيْنِ، مِثْل كَلمتَي (القُرَى والقِرَى)[40].

2- تَوَلُّدُ الجنَاسِ عَنْ طَرِيقِ (الحذْفِ والإضافَةِ)، أيْ: حَذْفِ حرفٍ أو إضَافَةِ آخَرَ إلَى إحدَى الكَلمتينِ المتجانستينِ، مثل كَلمَتَي (زِينَة – حَزِينَة)[41].

3 – اتسَاعُ بنيةِ التجنيسِ لتشمَلَ ثلاثةَ دَوَالَّ بَدلًا مِنْ دَالَيْنِ فَقَطّ، مِثلَ الكلمَاتِ: (الأمَام – اليَمام – الغَمَام)[42].

4 – مَا أَسْمَاهُ د. عبدُ المطلبِ (التدَاعِيَ الصَّوْتِيَّ)، وَمَا فَهِمْتُهُ مِنْ خلالِ النموذَجِ الذِي قَدمَهُ النَّاقِدُ أنهُ يَقصدُ بِهَذَا المفهومِ: الجمْعَ بينَ كلماتٍ ذَاتِ جِذْرٍ لُغَوِيٍّ وَاحدٍ مَعَ اختلَافِ صِيَغِهَا الصَّرفيةِ، وَقَدْ مَثَّلَ لِذلكَ بِالتجَانُسِ بينَ الكلمَاتِ: (الرَّوْض – الرِّيَاضَة – المسْتَرَاض) مِنْ (زَبَرْجَدَةٌ إِلَى أَمَل دُنْقُل)[43].

وَبِحَسْبِي أنْ أُقدِّمَ نَموذجًا وَاحدًا مِنَ النماذجِ التِي قَدَّمَهَا النَّاقِدُ لبنيةِ (التجنيسِ) وَلْيَكُنِ النموذَجَ الأوَّلَ، يَقولُ د. عبدُ المطلبِ: "وَيُمكِنُ مُلاحظَةُ التغايُرِ الحرَكِيِّ – النادِرِ فِي الديوَانِ – فِي (الزبرجَدَةُ الأسَاسُ):

يَكَادُ أَنْ يَغْلِبَنِي الوَسَن
أَيَّتُهَا السَّمْرَاء... يَا أَحْلَى الوَرَى
يَا مَنْ جَمَعْتِ لِي زَبَرْجَدَ المدُن
إِلَى بَنَفْسَجِ القُرَى
جِئْتُكِ ضَيْفًا طَارِئًا
فَمَا هُوَ القِرَى؟

فَالحرَكَةُ التعبيريةُ تَبدَأُ منَ الغيبوبَةِ الخارِجيَّةِ فِي (غَلَبَةِ النعَاسِ)، لِتنطلقَ مِنها إِلَى صَحوةٍ صوتيةٍ متتَالِيَةِ الترَدُّدِ: تَبدأُ مِنْ (أَيتُهَا السمرَاءُ)، ثُمّ (يَا أَحْلَى الوَرَى) ثُمَّ (يَا مَنْ جَمَعْتِ لِي زبرجَدَ المدُنِ إِلَى بَنفسَجِ القُرَى).

وَفَاعليَّةُ هَذِهِ الصَّحوَةِ تَتَمَثَّلُ فِي استحضَارِ الموضوعِ ثَلاثَ مَرَّاتٍ لِتَتِمَّ مواجهَتُهُ مَعَ الذَّاتِ (جِئتُكِ)، لِينتَهِيَ الموقِفُ التعبيرِيُّ فِي السطْرِ الأخيرِ مَعَ دالِّ (القِرَى)، حَيثُ التصَادُمُ الصيَاغِيُّ بينَ (القُرَى والقِرَى) عَلَى سبيلِ التجَانسِ الذِي يَستدعِي مِنَ الموضوعِ أنْ يُضِيفَ إِلَى مَا قدَّمَهُ منْ زَبرجَدٍ وبنفسجٍ، (عمَلِيَّةَ القِرَى) بِكُلِّ هوَامِشِهَا الدلاليةِ مَاديًّا وَمَعنويًّا، وبهذَا وَحدَه يُمكِنُ إزالةُ غُربةِ الذاتِ عَنْ مَوضُوعِهَا، بَلْ يُمكِنُ أنْ يَتِمَّ بَينَهمَا نَوعٌ واحدٌ مِنَ التوحدِ عَلَى صَعيدِ التعامُلِ الشِّعْرِيِّ.

وَإِذَا كَانَ السطرُ الأخيرُ قَدْ وقَعَ تَحتَ سَطوَةِ الاستفهَامِ، فَإِنَّهُ لَا استفهَامَ فِي الواقعِ لأنَّ الأدَاةَ مُفَرَّغَةٌ مِنْ مضمونِهَا الأصْليِّ، مَليئةٌ بِكُلِّ عوامِلِ الحثِّ والإثَارَةِ، أو بِمعنًى آخَرَ كَانَ الاستفهامُ دعوةً غيرَ مباشِرَةٍ لتعَاطِي الوصَالِ، إذْ إنَّ مُوجِبَ الحياةِ فِي القُرَى يُلازمُهُ القِرَى، فالتَّدَاعِي الصَّوتِيُّ قَدْ تَلَازَمَ مَعَ التَّدَاعِي الدِّلَاليِّ فِي البنيَةِ"[44].

كَدَأْبِكَ مِنْ قرَاءَاتِ د. عبدِ المطلبِ: تَرَاهُ يَصِفُ النصَّ وَلَا يَقرَؤُهُ قراءَةً نقديةً، يقولُ لَكَ مَاذَا فَعَلَ المبدِعُ، وَلَا يَقولُ لَكَ كيفَ فَعَلَ أو لِمَ فعلَ، ولَقَدْ نقلتُ قراءتَهُ لهذَا النمُوذَجِ تامةً، وَهِيَ قراءَةٌ قَد تَختلِفُ أوْ تتفقُ مَعَهَا، لَكِنَّكَ – يَقينًا – لَنْ تَقِفَ مِنْهَا عَلَى مَعْنًى نَاجزٍ لمَا أسْماهُ د. عَبْد المطَّلِبِ (إيقَاعِيَّةَ اللغَةِ)، وَلَا رَيْبَ أَنَّ مِثْلَ هَذِهِ (القِرَاءَةِ الوَصْفِيَّةِ) قَدْ أَغْرَتِ الدكتورَ عبدَ المطلبِ بِالكِتَابَةِ، وَهَوَّنَتْهَا فِي نَاظِرَيْهِ، فَأَعَانَتْهُ عَلَى مُتَابَعَةِ الجدِيدِ دُونَمَا عُسْرٍ أَوْ مَشَقَّةٍ، فَمَا هوَ إِلَّا أَنْ يَعْمِدَ إِلَى وَاحِدٍ مِنْ تِلْكَ الدوَاوِينِ المزعومَةِ، فَيَصِفُ مَا فِيهِ، وَقَدْ يَستَخْدِمُ الإِحْصَاءَ وَالنِّسَبَ؛ فَيَحْسَبُ القَارِئُ لأَوَّلِ وَهْلَةٍ أَوْ لِكثرَةِ مَا كَتَبَهُ د. عبدُ المطلِبِ أَنَّهُ يَنْقُدُ، ويُحَلِّلُ، وَلَيْسَ هُنَالِكَ!.

وَلَئِنْ لمْ تَكنْ بنيةُ (التكرَارِ) أَمَارَةً عَلَى شِعريَّةِ نَصٍّ أوْ عَدَمِهَا، فَإِنَّ بنيةَ التجْنِيسِ كَذَلِكَ لَيسَتْ أَمَارَةً عَلَى تَحقُّقِ الشِّعْرِيَّةِ فِي نَصٍّ أوِ انْتِفَائِهَا، فَالتكرَارُ والتجنيسُ بِنيتَانِ بَديعيتَانِ يَؤمُّهمَا الناثِرُ والشاعِرُ عَلَى حدٍّ سَوَاء، وَإِذَا كَانَ د. مُحَمَّد عَبْدِ المطَّلِبِ قَدْ بَدَأَ كَلَامَه عَن حسَن طُلِب بتَأكيدِ تَفرُّدِ لُغتِهِ الشعريةِ بمواصفَاتٍ خاصةٍ تُفارِقُ مواصفَاتِ غيرِهِ مِن شُعَرَاءِ الحداثةِ عَلَى المستوَى الشكْليِّ أوِ السطحِيِّ[45]، وَإِذَا كَانَ قَدْ خَتَمَ دِرَاسَتَهُ تِلْكَ بتَكرَارِ هذهِ الفكرةِ مَرةً أخرَى، أَعنِي خُصوصيةَ حسَن طُلِب فِي تعَاملِهِ مَعَ اللغة فِي فِطْرِيَّتِهَا الأُولَى[46]، فمَا أحْسَبُ أنَّ فِي (التَّكرارِ) أوِ(التجنيسِ) دِلالةً عَلَى تَفرُّدِ أيِّ متكلمٍ، ناهِيكَ بأَنْ يَكونَ شَاعِرًا!، وَلَيْسَ فِي قرَاءَةِ د. عَبْد المطَّلِبِ تَيْنِكَ البِنيتَيْنِ عِنْدَ حسَن طُلِب مَا يُوحِي بتفرُّدٍ خَاصٍّ فِي تَعَاطِيهِمَا!، أو يثبتُ دورًا إيقاعيًّا لهمَا.. فَإِلَى كَلَامِ النَّاقدِ الثَّانِي: د. أحمد الصَّغِير ..

المبْحَثُ الثَّانِي: د. أَحْمَد الصَّغِير وَإِيقَاعُ (نَصِّ السَّبْعِينِيَّاتِ)

سَلَفَتِ الإِشَارَةُ إِلَى أَنَّ د. محمَّد عبدِ المطلبِ كَانَ مِنْ أكثَرِ النقادِ متابعَةً لنصِّ السبعينياتِ وَالكتَابَةِ عنهُ، وَمُحَاولَةِ إِثْبَاتِ شِعْرِيَّتِهِ، ولَوْ أَنَّ محاوَلةَ تشعيرِ (نصِّ السَّبْعِينِيَّاتِ) وَقفتْ عندَ د. عَبْدِ المطَّلِبِ لهَانَ الخطْبُ، أو لَقُلنَا إِنَّ د. عَبْدِ المطَّلِبِ نَاقِدٌ يجتهدُ، وَلَئِنْ أَخْطَأَ أَجْرَي الاجتهَادِ والإصابَةِ، فلَنْ يخطئَ أجرَ المحاوَلَةِ، لَكنَّنا وَجَدْنَا كلامَهُ ومنهجَهُ يَتسرَّبُ إِلَى خطاباتٍ نقديةٍ أخرَى، ويَتَرَدَّدُ فِي تَضاعِيفِهَا، ويَبدُو أنَّ مَا يُمَثِّلُهُ د. عَبْدِالمطَّلِبِ منْ مَكانةٍ نقديةٍ، بوصفِهِ وَاحدًا مِنْ جيلِ أساتذَةِ النقْدِ الآنَ قَدْ أَكْسَبَ خِطابَهُ النقدِيَّ سُلطةً معرفيةً، جَعَلَتْ تُمارِسُ هَيمنَتَهَا عَلَى خطاباتٍ أُخَرَ وَلَا سيَّمَا جيلُ التلاميذِ؛ فَحِينَ تَقرَأُ كتابَ د. أحمد الصغير (آليَّاتُ الخطابِ الشعرِيِّ: قِرَاءةٌ فِي شِعْرِيَّةِ جيلِ السَّبْعِينِيَّات)[47] – وهوَ كتابٌ خالِصٌ لجيلِ السَّبْعِينيَّات، وجَازِمٌ بِشِعريةِ نَصِّهِم، كَمَا هوَ جَليٌّ من عُنوانِهِ – تَجِدُ احتذاءً لمنهَجِ د. عَبْد المطَّلِبِ فِي قِرَاءَةِ النَّصّ الشِّعْرِيِّ، وتَجِدُ– إِلَى ذَلِكَ – مَقولَاتِ د. عَبْدِ المطَّلِبِ تتردَّدُ كثيرًا فِي هَذَا الكِتَابِ؛ إِذْ يَطرَحُ د. عَبْد المطَّلِبِ مَنهَجًا خُماسيَّ الأرْكَانِ لقراءَةِ النَّصِّ الشِّعرِيِّ يَتكوَّنُ مِن: (الذاتِ – الموضوعِ – الدلالةِ – الاستدعاءِ/أو التناصِّ –الصياغَةِ)، وَقَدْ تحدَّثَ عَنْ هَذَا المنهج فِي غيرِ كتابٍ مِن كُتُبِهِ[48] ومِنْ ثَمّ فَأَنْ يكونَ عُنوانُ الفَصْلِ الأولِ مِنْ كتَابِ د. الصَّغيرِ: (مَوضُوعاتُ الخطَابِ الشعْرِيِّ)[49]، فَفِي ذَلِكَ مُجَارَاةٌ لمنهَجِ د. عبدِ المطلبِ فِي قرَاءَةِ النَّصِّ الشِّعْرِيِّ؛ لأنَّ محورَ (الموضوعِ) أحدُ المحَاوِرِ الخَمْسِ لمنهجِ د. عَبْد المطَّلِبِ فِي قِرَاءةِ الشِّعْرِ؛ كَمَا أنَّ أولَ الموضُوعاتِ التي عُنِيَ بها د. الصَّغيرُ كانَ: (الذات فِي الخطابِ الشعْرِيِّ السبعينِيِّ)[50]، ومحورُ (الذاتِ) كَذَلِكَ أحدُ محاورِ المنهجِ عندَ د. عبدِ المطلبِ، وَأَمَّا الفصلُ الثانِي عندَ د. الصَّغير فَهُوَ بعنوانِ: (البنيةُ اللغويةُ فِي شِعْرِ شُعَرَاءِ السَّبْعِينِيَّاتِ)، وقَدْ عُنِيَ فيه د. الصغيرُ بالبنيتَيْنِ: الإفراديةِ والتركيبيَّةِ وَهُمَا بِنيتَانِ أَثيرَتَانِ عندَ د. عبدِ المطلبِ، حَتَّى لَقَدْ جَعَلَهمَا عُنوانًا لأَحَدِ كُتُبِهِ[51]، وَقُلْ مِثْلَ ذَلِكَ فِي الفَصْلِ الثالِثِ، وَقَدْ جَعَلَ د. الصغيرُ عنوانَهُ: (تَوظِيفُ التراثِ فِي شِعْرِ السَّبْعِينِيَّاتِ)[52]، وهُوَ عنوانٌ مُساوٍ لما أَسمَاهُ د. عَبْدُالمُطَّلِبِ (محورَ الاستدعَاءِ أو التنَاصِّ) وَلَطالَمَا اتخذَ د. عَبْدُ المُطَّلِبِ ذَلِكَ المحورَ مَدخلًا خَاصًا إِلَى بَعْضِ قِرَاءاتِهِ التطبيقيَّةِ[53] وَلَنْ أحَدِّثَكَ عَن تأَثُّرِ د. الصغيرِ في الفصلِ الرابعِ (الإيقاعُ فِي شِعْرِ السَّبْعِينِيَّاتِ) بِالدكتورِ

عَبدِ المطلبِ، فَذلِكَ محورُ حديثِنَا فِي هَذَا البحثِ، ورُبَّمَا كَانَ الفصْلَانِ الأخيرَانِ – الخامسُ (تشكيلُ الصورةِ الشعريةِ) والسّادسُ (تَجلِيَاتِ الرمزِ الشعْرِيِّ) – أَقَلَّ فُصولِ الكتابِ احتذَاءً للخطابِ النقديِّ للدكتورِ عبدِ المطلبِ، وَرُبَّمَا يَرجِعُ ذَلِكَ إِلَى أنَّ بِنيتَي (الصورَةِ والرمزِ) قَدْ كَتَبَ عَنْهُما غيرُ نَاقِدٍ مِنْ نقادِنَا المعاصرينَ، فتوفرتْ بذلكَ أمَامَ د. الصغيرِ خطاباتٌ أُخرَى يَسترفدُهَا فِي قراءَةِ هاتينِ البنيتينِ.

وَأمَّا استدلالُ د. الصّغيرِ بمقولاتِ د. عبدِ المطَّلبِ فمَا أكثرَ مَا يَفعلُ ذَلِكَ[54]، حتَّى لَيُخَيَّلُ إلى قَارِئِ كتابِ د. الصغيرِ أنَّ كتابَهُ مُجردُ حَاشيةٍ عَلَى مَتنِ الدكتورِ عبدِ المطلبِ.

وَإِذَا كانَ د. عبدُ المطلبِ قَدِ استخدمَ مصطلحَ (التَّجريبِ) قليلًا، وَاستخدَمَ مرَادفاتِهِ كثيرًا، نَحْو: (التجَاوز، وَالتخَطِّي، والحدَاثَةِ، والخرُوج، والفَوْضَى الخلَّاقَة) – فَإِنَّ د. الصَّغير يَستخدِمُ مُصطلَحَ (التَّجرِيبِ) أَكثَرَ ممَّا يَستخدِمُ مُرَادفاتِهِ، مَا خَلَا مَوضعًا جَمَعَ فيهِ د.الصغيرُ بينَ مُصطلحِ (التجريبِ) ومُرَادفَاتِهِ، بِوصْفِهَا أهمَّ مَا يُميزُ الشاعِرَ السَّبعينيَّ، حَيثُ يقولُ: "وَلَكِنْ كَمَا أَشَرْنَا مِنْ قَبْلُ أَنَّ الشَّاعِرَ السبعينيَّ مِنْ أهمِّ سِمَاتِهِ التمرُّدُ والرفضُ، والولعُ بخلخَلَةِ الثوابتِ، وَكسْرُ النمَطِيَّةِ، وَالافْتِتَانُ بِالتجْرِيبِ عَلَى المستويَاتِ جَميعِهَا، وَالابتعَادُ عَن سكونيةِ القصيدَةِ، والمَيْلُ الشديدُ إلى الانصهَارِ فِي بوتقَةِ الواقِعِ وآلامِهِ، ولكنْ ليسَ بصورةٍ مباشرةٍ وَإنمَا بصورَةٍ فنيةٍ يُضفِي الرمْزُ عَليهَا جَمَالًا"[55]. لَكنْ يَظلُّ مُصطلَحُ (التَّجْرِيبِ) المصطلَحَ الأثِيرَ لدَى د.الصغِير؛ إِذْ يَتَرَدَّدُ بكثرَةٍ لَافِتَةٍ فِي كلِّ فصولِ كتابِهِ، وَلَا سِيَّما الفصلُ الخاصُّ بالصورَةِ الشعريةِ[56].

وفيمَا قَالَهُ د. الصغيرِ آنِفًا إشارَةٌ جَليَّةٌ إِلَى (شُمُوليةِ التجْرِيبِ) المستويَاتِ الشعريةَ كَافَّةً عِنْدَ شَاعرِ السبعينيَّاتِ، وَهوَ – لِذلِكَ – يَجعلُ (التجْرِيبَ) سِمَةَ كُلِّ آليةٍ يَتَنَاوَلُهَا عِندَ السَّبْعِينيينَ، إِذْ قَلَّمَا يُمهِّدُ لآليةٍ شِعريةٍ دُونَ تَأكيدِ خُصوصيتِهَا وَتجَاوُزِهَا عِنْدَ (جِيلِ السبعينيَّاتِ) مَا سَبَقَهُ مِنْ أَجيَالٍ شِعرِيةٍ، وَإِذَا عَنَّ للقَارِئِ أَنْ يَختلِفَ مَعَ د.الصغير بِأَنَّ (التَّجْرِيبَ) لَيْسَ وَقْفًا عَلَى السَّبعِينيينَ وَحْدَهم، وَأَنَّ لكلِّ جيلٍ حَظَّهُ مِنَ التجريبِ، فَإِنَّ د.الصغير يَقْطَعُ الطريقَ عَلَى مَنْ يَختلفُ مَعَهُ، فَيجْعَلَ أُولئِكَ السبعينِيينَ (آبَاءَ التَّجْرِيبِ) فِي شِعْرِنَا الحديثِ؛ إِذْ يقولُ –مُعقبًا عَلَى استخدَامِ حِلمِي سَالم مُفرَدَةَ (Easy) فِي أَحَدِ نُصُوصِهِ:

"نُلاحِظُ استخدَامَ الشاعِرِ لمفردَةِ (Easy وتَعني سَهْل أَوْ بَسِيط)، لَكِنَّهُ آثرَ أَنْ يَكتبَهَا بالإنجليزيةِ، ليُحْدِثَ نوعًا مِنْ خَلخَلَةِ الثابِتِ وَتَثْبِيتِ المخَلْخَلِ، فَلَم يَعْهَدِ الشِّعْرُ العَرَبِيُّ مِثْلَ هَذِهِ الاستخدامَاتِ، وَلَكِنَّ شُعَرَاءَ السبعينيَّاتِ هُمْ آبَاءُ التجريبِ فِي الشعْرِ الحدَاثِيِّ وَلَا زَالُوا يُجَرِّبونَ وَيُجرِبُونُ"[57].

عَلَى أَنَّ القولَ بِأَنَّ الشعْرَ العَرَبِيَّ لَمْ يَعْهَدْ مِثْلَ هَذهِ الاستخدَامَاتِ بحاجةٍ إلى إعادةِ نظرٍ، فإنَّ شعراءَ (التفعيلَةِ) قَدْ سَبقُوا السَّبعينيينَ إلَى استخدَامِ الكلمَاتِ الأعْجميةِ فِي قصَائدِهم، مَكتوبةً بحروفٍ عربيةٍ تارةً، ومَكتوبةً بالحرْفِ الأجنبِيِّ أخْرَى، بَلْ إنَّهم ضَمَّنُوا قَصَائِدَهُم عِباراتٍ أجنبيةً كاملةً، وممَّنْ فعَلَ ذَلِكَ الشعَرَاءُ: (بَدرُ شاكِر السيَّاب – فَدْوَى طُوقَان – يُوسُف الخَال – عُمَرُ فَروخ – صَلَاحُ عبْد الصَّبور – عِزُّ الدينِ إسمَاعِيلَ)[58].

وَمهْمَا يَكنْ مِنْ أمرٍ فَدعْنَا نَختبِر مَفهومَ (التجريبِ) فِيمَا كَتبَهُ د.الصغيرُ عَنْ إيقَاعِ أولئكَ السبعينيينَ، وَقَدْ خَصَّ بذَلِكَ الإيقَاعِ الفصْلَ الرابِعَ (الإيقَاعُ فِي شِعرِ السَّبعينيَّاتِ) وَيَضمُّ هَذَا الفصْلُ أربعَةَ محاوِرَ: المحورُ الأولُ – مفهومُ الإيقَاعِ، والثانِي – الإيقَاعُ الخارجيُّ فِي شعرِ السبعينيَّاتِ، وَالثالِثُ – الإيقَاعُ الداخِليُّ فِي قَصيدَةِ النثْرِ[59]، وَالرَّابعُ – القافيَةُ فِي شِعرِ السَّبعينيَّاتِ.

وأودُّ أنْ أبدَأَ بمَا كتبَهُ د.الصَّغيرُ عَنِ المحورِ الثالثِ (الإيقَاعُ الداخِليُّ فِي قَصيدَةِ النثرِ) وأُرْجئَ الكَلَامَ عَن بَقيةِ المحاورِ لِسببيْنِ:

أوَّلِهِمَا – أنَّ مفهومَ (الإيقَاعِ الداخِليِّ) هوَ أهمُّ ركيزةٍ اتكَأَ عَليهَا دعَاةُ (شِعرِ السبعينياتِ) أوْ مَا يُسمَّى (قصيدَةَ النثْرِ) لإدخَالِ ذَلِكَ النصِّ مملكَةَ الشِّعْرِ، وَإنْ سَمَّوْا ذَلِكَ الإيقاعَ بأسمَاءٍ أخْرَى، نحو: (الإيقَاعِ الصَّوتِيِّ)، أوْ (إيقَاعِ اللغَةِ)، أو (الإيقَاعِ النصيِّ) فَلَيستْ كلُّ هَاتيكَ الأسماءِ سِوَى مرادفاتٍ لِمَا عُرِفَ باسْمِ (الإيقاعِ الداخليِّ).

ثَانِيهَا – أنَّ (الإيقاعَ الداخليَّ) هوَ أهمُّ محورٍ يمكنُ أنْ يتَجَلَّى فيه مَفهومُ (التجْرِيبِ) – الذِي طَالَما رَدَّدَهُ د.الصغيرُ – دونُ بقيةِ المحاورِ.

يَبدَأُ د.الصغيرُ كلامَهُ عَنِ (الإيقاعِ الداخليِّ) فيقولُ: "إذَا كَانَ شعراءُ السبعينياتِ قَدْ أوْلَوْا اهتِمامًا بِالإيقاعِ الخارِجِيِّ المتمَثِّلِ فِي الوزنِ فِي بعضِ نصوصِهم، فَقَدْ أَوْلَوا اهتِمامًا

مُماثلًا لِلإيقاعِ الداخِليِّ بإمْكَانَاتِهِ النغمِيَّةِ المتمثلَةِ في البِنَى التَّكراريَّةِ والمقابلَةِ وَالتوَازِي بينَ الكَلِمَاتِ والترديدِ والتحَاورِ، وَإيقَاعِ التنَاصِّ، والإيقاعِ البَصَرِيِّ المتمَثِّلِ في (اللعبِ بالشكْلِ والأبنَاطِ الطِّبَاعيةِ). وَلذَلكَ يَجبُ أنْ نُدرِكَ أنَّ (قَصيدَةَ النثْرِ) لَمْ تَهجُرِ الإيقَاعَ تمامًا وَلَمْ تُبْعِدْهُ عَنْ مَنطقةِ عِنايتِهَا نَهَائيًّا، وَإنَّما معنَاهُ أنَّ لِلحدَاثِيينَ مَنَاطِقَهم الإيقاعيَّةَ الأثيرةَ بتَدَخُّلِ الحِسِّ الصوتِيِّ لِيكونَ بَديلًا لِلإيقاعِ المحفوظِ، وهَذَا الحِسُّ يَعتمِدُ الحرفِيَّةَ مَدْخلًا لِلإيقَاعِ. وَقَدْ كانَ لجوءُ الشَّاعرِ السبْعِينِيِّ إلَى تَفجيرِ إيقاعَاتٍ عِدَّةٍ مِنْ خِلَالِ اللغَةِ، لأنَّ الإيقاعَ لَيسَ مَقصُورًا عَلَى (الوَزْنِ) إنَّمَا يَشْمَلُ الحيَاةَ كُلَّهَا، وَالنصُّ الشعْرِيُّ بِوَصفِهِ كَائنًا حَيًّا لهُ إيقَاعُهُ الخاصُّ الذِي يَرتَضِيهِ لِنفسِهِ"[60].

وَإذَا كانَ النصُّ السابِقُ قدْ حدَّدَ إمكانَاتِ (الإيقَاعِ الداخليِّ) فِي بعضِ البِنَى البَدِيعيَّةِ والتنَاصِّ، والإيقَاعِ البَصَرِيِّ، فَأَيُّ تجريبٍ في ذَلِكَ؟! إنَّ هَذِهِ الإمكاناتِ البديعيةَ مَعروفَةٌ فِي تراثِنَا الشعْرِيِّ وَالنثْرِيِّ علَى سَوَاءٍ، منذُ أنْ فتقَ اللهُ لسانَ العربِ بلغةِ الضادِ، وَفِي تُراثنا الشِّعري فنٌّ معروفٌ باسْمِ (البَدِيعيَّاتِ)[61]، وَإذَا كَانَ شِاعرُ الحداثَةِ يَستطيعُ أنْ يَستخدِمَ التناصَّ، أوْ يَلعَبَ بالأبنَاطِ الطِّباعِيَّةِ، فَهَل يَعْجِزُ النَّاثِرُ الحديثُ عَنْ ذَلِكَ؟، ومِنْ ثَمَّ فالقولُ بأنَّ للحَداثِيينَ مَنَاطِقَهم الإيقاعيةَ الخاصَّةَ – بِنَاءً علَى تِلكَ الإمكانَاتِ السابقَةِ – بحاجَةٍ إِلَى إعادَةِ النظَرِ، كَمَا أنَّ القولَ بِأنَّ الإيقَاعَ يَشْمَلُ (الحيَاةَ كلهَا) كَلَامٌ إنشَائيٌّ لا عِلْميٌّ فَلَو كَانَ الإيقاعُ يَشملُ الحياةَ كلَّها فَأَوْلَى بِهِ أنْ يَشملَ كلَّ آلياتِ النصِّ الشعرِيِّ، وَلَو صَحَّ ذلِكَ، فَمَا بَالُ نُقادِنَا يَتناولونَ تِلكَ الآلياتِ مستقلةً عَنِ الإيقاعِ؟، وَلِمَ لَا يَتنَاولونَ آلياتِ النصِّ الشعرِيِّ بِحسبانِهَا آلياتٍ إيقَاعيةً؟!، وَلَو أَنَّ لِكُلِّ نَصٍّ إيقَاعًا خاصًا يَرتضيهِ لَأصبَحَ مَفهومُ الإيقَاعِ الداخليِّ مَفهومًا غَائمًا – وَإنَّه لَكَذَلِكَ – لَا قَاعدَةَ لَهُ، وذلكَ مَا يُؤكدُه د. الصغيرُ نفسُهُ حِينَ يقولُ فِي مَوضعٍ تَالٍ: "لكِنَّ الإيقاعَ الداخليَّ الذِي يُعوَّلُ عليهِ كثيرًا فِي تَشكيلِ قَصيدةِ النثرِ لَيسَ لَهُ قاعدةٌ مُطلقةٌ؛ فكُلُّ قصيدةٍ تُحاولُ أنْ تُقدِّمَ إيقَاعَهَا الخاصَّ"[62]، فَمَا الذِي يَمنعُ بعْدَئذٍ مِنْ أنْ يَدَّعِيَ كلُّ إنسَانٍ أنَّ فِي كلامِهِ إيقَاعًا خَاصًا وَإنْ كانَ كَلامُهُ هَذَيَانًا؟!.

لَم يَستطِعْ د.الصغيرُ – إذَنْ – تقدِيمَ مَفهومٍ واضحٍ لما يُسمَّى (الإيقَاع الداخِلِيّ) وَحَتَّى مَا نقَلَهُ بعدَ ذَلِكَ مِنْ تعريفاتٍ للإيقاعِ لا تُسهِمُ في تَجلية ذَلِكَ المفهومِ (الإيقَاعِ الداخِلِيِّ)، فَهُوَ مَثَلًا يَنقلُ تعريفَ س. مُوريه للإيقَاعِ (rhythme) بأنَّهُ: "التَّكرارُ المنتظِمُ لمقاطِعَ صَوتيةٍ بَارزَةٍ في اللغَةِ المنطوقَةِ مِنْ خِلَالِ تبادلِهَا معَ مقاطِعَ أخرَى أقلّ بُرُوزًا وَيتحَدَّدُ البُروزُ بعوامِلِ درجَةِ الصوتِ (pitch) ودِينامِيكيَّتِهِ ومُدتهِ"[63]، وَجَلِيٌّ أنَّ مفهومَ س. موريه لِلإيقَاعِ مَفهومٌ غَرْبِيٌّ، لأنهُ يَصدُقُ عَلَى القصيدَةِ الغربيةِ، سَوَاء أكَانَت مَقطعيَّةً كالشعرِ الفَرنسيِّ الذِي تُقسَّمُ فيهِ الأبياتُ إلى مقَاطِعَ لا إلَى تفاعِيلَ، أمْ كَانَتِ ارتكازيةً (نَبريَّةً) كالشعرِ الإنجليزيِّ الحديثِ والشِّعرِ الألمانِيِّ، ولَا يَصدقُ علَى القصيدَةِ العَربيةِ؛ لأنَّها قَصيدَةٌ كَميةٌ لا نَبريَّةٌ[64]، وَلَو سَلَّمْنَا جَدَلًا أنَّ مَفهومَ س. موريه لِلإيقَاعِ يَصدُقُ علَى شِعرِنَا العربِيِّ، فَأيُّ تَكرارٍ مُنتظِمٍ لمقاطِعَ صَوتيةٍ بارزَةٍ فِي التقَابُلِ أوِ التنَاصِّ أوِ الإيقَاعِ البصَرِيِّ، وَهِيَ عَناصِرُ الإيقَاعِ الداخلِيِّ التِي تَنَاوَلَها د.الصغِيرُ فِيمَا بعدُ؟!.

وأمَّا العناصِرُ التِي تَناوَلَها د. الصغيرُ تحتَ ذَلِكَ المحورِ (الإيقَاع الداخليّ) فأربعَةٌ، هيَ: إيقاعُ التكرارِ، وإيقاعُ التقابلِ، وإيقاعُ التناصِّ، والإيقَاعُ البَصَريُّ، وأَهمُّ مَا نلاحظُهُ عَلى تَناولِ د.الصَّغيرِ تلكَ العناصِرَ أنَّ كلَّ تَعليقَاتهِ عَلَى النماذجِ التِي استدلَّ بهَا تَخدمُ الجانبَ الدلاليَّ، وَلَا علاقةَ لها بالجانِبِ الإيقاعِيِّ، وحتَّى بعْض النماذجِ التِي أشارَ خلَالَ تعليقِهِ علَيها إلَى الإيقَاعِ، كانتْ إشارتُهُ أقرَبَ إلى التعْليقِ الجاهِزِ والغائِمِ في الوقتِ نفسِهِ، فحينَ وَجَدَ رِفعَت سلّام يُكررُ مُفردةَ (حجَر) فِي أحدِ نصوصِهِ، قَالَ مُعقبًا عليهِ: "فقدْ صَنعَ الشاعرُ منْ خِلالِ التكرارِ إيقاعًا سَريعًا يجذبُ السمْعَ"[65]، وحينَ وَجَد حسَن طُلِب يُوظِّفُ بنيةَ التقابُلِ قالَ: "هَذهِ الصورَةُ التقابليةُ قَدْ خلَقَتْ إيقاعًا حيًّا يُحقق اندماجًا مُوسيقيًّا هادئًا يَجذبُ أُذُنَ السامِعِ وعينَ القارِئ وَحوَاسَّهُ كُلَّهَا"[66]، وَحينَ وَجدَ رِفعَت سلَّام يُوظِّفُ بنيةَ التقابُلِ – كذلِكَ – استدْعَى تَعليقَهُ الجاهزَ فقالَ: "ويُلاحَظُ في المقطَعِ السابقِ كَمٌّ هائلٌ مِنَ الثنائياتِ الضديةِ التِي صنَعَ الشاعِرُ منْ خِلَالها إيقاعَهُ الخاصَّ لِيجذِبَ جمهورَهُ الذِي يَقرؤُهُ ويَسمعُهُ"[67].

ناهيكَ بأنَّ د.الصغيرَ يُتابِعُ د.عبدَ المطلبِ في الاستدلَالِ بالنماذجِ التِي استدَلَّ بها بَلْ ينقلُ عنهُ بعضَ تعليقاتِهِ عَلَى مَا استدَلَّ بِهِ، مِثالُ ذلكَ: النموذجُ الذِي استدلَّ به د.الصغيرُ على تَكرارِ (حرفِ السينِ) عندَ رفعَت سلّام، هوَ عَينُهُ النموذجُ الذِي استدلَّ بِهِ د.عبدُ المطلبِ من قبْلُ عَلَى مَا أَسماهُ (التداعِي الصَّوتِي)[68]، وَكَذلكَ: النمُوذجُ الذِي استدلَّ بِهِ د.الصغيرُ علَى تَكرارِ المفردَاتِ عندَ رفعت سلّام، هُوَ ذاتُهُ النموذجُ الذِي استدَلَّ بِهِ د.عبدُ المطلبِ عَلَى مَا أَسْمَاهُ (الإيقاعيَّةَ الصوتيةَ)[69].

هذَا، وَإِنَّ إِخْفَاقَ البِنَى البديعيَّةِ في تَجلِيَةِ (الإيقَاعِ الداخليِّ) عِنْدَ د.الصغيرِ لَأَمْرٌ مُتوقَّعٌ، فَقَدْ أَخفَقَتْ في ذَلِكَ عندَ رَائِدِهِ د.محمدُ عبدِ المطلبِ مِنْ قبلُ، لأنَّ وجودَ بعضِ البِنَى البديعيةِ – وَلَا سِيَّمَا البِنَى التكراريَّةُ[70] مِنْهَا – في نصٍّ مَا قَد يُحدثُ تَنغيمًا يُكثِّفُ الإيقاعَ ويُقويهِ، لكنَّ تِلكَ البِنَى لَا تُوجِدُ الإيقاعَ ولَا تَستقلُّ بإنتاجِهِ، وَأَمَّا ادعاءُ دورٍ إيقاعيٍّ لبنيةِ (التقابُلِ) فَتلْكَ بِدعةٌ (أَصليةٌ) بلغَةِ الفقهَاءِ، لَا أَسَاسَ لَهَا، وأَدخَلُ منْهَا فِي بابِ البدعَةِ أَنْ يَكونَ لِلتناصِّ دورٌ إيقاعيٌّ، فَمِنَ المعلومِ أَنَّ المبدِعَ يلجأُ إلى التناصِّ لغايَاتٍ تصويريَّةٍ أو رمزيةٍ، وَلَا يلجَأُ إليهِ لغايةٍ إيقاعيةٍ، والرِّوَائيُّ يَستخدمُ التناصَّ كَمَا يَستخدمُهُ الشاعرُ، أَفَتَكُونُ الروايةُ شِعرًا بِذَلِكَ؟!.. وَزِدْ إِلَى ذَلكَ أَنَّ تِلكَ البِنَى إِنْ جَاءَتْ فَإِنَّمَا تَجيءُ فِي أبعَاضِ النصِّ وَلَا تَشمَلُهُ؛ إِذْ نَرَاهَا تَجِيءُ فِي سَطْرٍ وَتَغيبُ مِنْ أَسْطُرٍ أُخَرَ، وَقَدْ تَزدَحِمُ بِهَا فِقرَةٌ، وتَخْلُو مِنهَا فِقْرَاتٌ، وَلَوْ صَحَّ اتخاذُ تِلْكَ البِنَى دَلِيلًا عَلَى شِعْرِيَّةِ النصِّ، لَكَانَتْ دَلِيلًا عَلَى شِعْرِيَّةِ السطرِ أوِ الفِقرَةِ التِي تُوجَدُ بِهَا، وَمَاذَا نَقُولُ فِي بَقِيَّةِ النصِّ، وَقَدْ غَابَتْ عَنْهُ؟!، وَشَرْطُ الإِيقَاعِ أَنْ يَكونَ شَامِلًا النَّصَّ كُلَّهُ، حَتَّى نَحْكُمَ بِشعرِيَّةِ ذَلِكَ النصِّ، وَأَلَّا يَظْهَرَ فِي جزءٍ مِنَ النصِّ وَيَغِيبَ مِنْ بَقيةِ أجزائِهِ، وَإِنَّهُ لَجَنَفٌ عَظِيمٌ أَنْ نَعْدِلَ إِيقَاعِيَّةَ تِلْكَ البِنَى الجُزْئِيَّةِ – إِنْ صَحَّتْ – بإِيقَاعٍ ورِثْنَاهُ، وَمِنْ سِمَاتِهِ الكُلِّيَّةُ والشُّمُولُ!.

وَقَدْ خَصَّ د.الصغيرُ نفسُهُ الفصلَ الثالثَ (توظيفُ التراثِ في شِعرِ السبعينيَّاتِ)[71] لِلحديثِ عَنِ (التناصِّ)، وَلَا أَدرِي كَيفَ يُكررُ الحديثَ عنهُ مرةً أخرَى بوصفِهِ بنيةً إيقاعيةً وهذَا كلامُهُ عَنْ (إيقاعِ التناصِّ)، أنقلُهُ تَامًا لأَجتزِئَ بِهِ عَنِ التمثيلِ لعناصِرِ (الإيقاعِ الداخليِّ) الأخرَى، وَلِيكُونَ شَاهِدًا عَلَى زيفِ ذَلِكَ الإيقاعِ الداخليِّ، يقولُ د.الصَّغيرُ:

"وهَذَا الإيقاعُ قَدْ يَستبدِلُ بإيقاعِ النصِّ التراثيِّ، إيقاعَ التجْرِبَةِ الشعريةِ الممزوجةِ بالتناصِّ من خِلالِ الجمْعِ بينَ النصِّ الحاضِرِ والنصِّ الغائبِ، حيثُ يَلعَبُ التناصُّ دورًا بارزًا في خَلْقِ الإيقَاعِ الداخليِّ في قصيدَةِ النثرِ.

فقَدْ حَاولَ الشاعِرُ السبعينيُّ الاستعَانةَ بالإيقَاعِ القُرآنيِّ، وتَوظيفَهُ تَوظيفًا فاعلًا ومؤثرًا في تَحقيقِ الإيقاعِ الداخليِّ بدَلًا مِنَ التفعيلَةِ، وَقَدِ استغلَّ الشاعِرُ حسَن طُلِب التركيبَ القرآنيَّ بإيقاعَاتِهِ الخاصَّةِ فيقولُ:

فَلَقَدْ زَهَقَ الحَقّ
وَجَاءَ البَاطِل
وَطَغَى القوْلُ عَلَى الفِعْل
ودَاءُ اليرَقَان
عَشْعَشَ فِي الأبدَان

وَيظهَرُ مِن خلالِ النصِّ الشعريِّ السابقِ التناصُّ المعكوسُ معَ القرآنِ الكريمِ في قولهِ تعالَى: ﴿**قُل جَاءَ الحَقُّ وزهقَ الباطِلُ**﴾. ويُومئُ هَذَا المقطعُ إلى الوضْعِ الذِي أصبحَ مَعكوسًا وَيَسخَرُ الشاعرُ منْ هَذَا الوضْعِ اللامنطِقِيّ؛ فَلَمْ يَزهَقِ الباطلُ بَلْ جاءَ، وطَغَى القولُ علَى العَمَلِ، والفسَادُ قد سَكَنَ الأجسادَ، وقَدِ استخدَمَ الشاعرُ رفعَت سَلّام إيقاعَ التناصِّ بصورةٍ كبيرةٍ في جُلِّ دواوينِهِ الشعريةِ، فَلَا يَكادُ يَخْلُو ديوانٌ واحدٌ مِنْ فاعليةِ التناصِّ أوْ إيقاعِهِ، تَعويضًا عَنِ الإيقاعِ الخارجيِّ (الوزن أوِ التفعيلةِ) المحفوظِ فيقولُ:

(كيفَ عَبَرُوا الغِيَابَ إِلَى ضَفَّةٍ أُخْرَى
سَهْوًا
تِلْكَ لَيْسَتِ المشْكِلَة
وتَقُولُ فِي يَأسٍ قَادِمٍ
هَلِ اكتفَيْتَ أَمِ المزِيد؟)

وَقَدْ تَحقَّقَ إيقاعُ التناصِّ في الجزءِ الأخيرِ مِنْ هَذِهِ الدفقَةِ الشعريَّةِ؛ فَقَدِ امتَصَّ – فِي خفاءٍ – قَولَه تعَالَى: ﴿**يومَ نقولُ لجهنَّمَ هَلِ امتلأْتِ وتقولُ هَلْ مِنْ مَزيد**﴾.

فقَدْ تجلَّى النُّص القُرآنيُّ بإيقاعِهِ فِي النِّص الشعْرِيِّ، فَالشَّاعِرُ يُحاولُ أنْ يُحاكِيَ النصَّ القُرآنيَّ وَيسْتَمِدَّ مِنْهُ إيقاعَهُ العَذْبَ الهادِئَ.

ونُلاحِظُ أنَّ الشاعِرَ قَدْ أُولِعَ بالنصِّ القرآنيِّ؛ ولذلكَ نَجِدُهُ عَبْرَ دوَاوينِهِ يَستخدِمُ إيقاعَ التناصِّ مَعَ القرآنِ الكريمِ في عدةِ مَراتٍ متتابعَةٍ لِيحققَ انْسِجَامًا مُوسيقيًّا يَجذِبُ بهِ المتلقيَ.

وَقَدِ استخدمَ الشاعِرُ حلْمِي سَالِم إيقاعَ التناصِّ في بعضِ نصوصِهِ الشعريةِ لإحدَاثِ نَوعٍ مِنْ تأصِيلِ الإيقاعِ الشعرِيِّ في قَصيدَةِ النثْرِ فيقُولُ:

قالَ لِي: اقْرَأْ، قُلْتُ مَا أنَا بِقَارِئ
قَالَ لِي: اقْرَأْ كِتَابَكَ الذِي كتَبْت
قُلْتُ: مَا كَتَبْتُ، قَالَ: فَاكْتُبْ

فَقَدِ استمَدَّ الشاعِرُ إيقاعَ التناصِّ مِنَ القرآنِ وَإنِ اتَّكَأَ عَلَى السيرةِ النبويةِ الشريفَةِ اتكَاءً كَبيرًا؛ لِيصوِّرَ نُزولَ الوحْي علَى سَيدِنَا محمَّدٍ صلّى الله علَيه وسَلَّم، وَقَدْ أسْقَطَ صِفةَ القداسَةِ مِنهُ باستخدَامِهِ فِي النصِّ الشعْرِيِّ، فجعَلَهُ مِنْ نَصٍّ علوِيٍّ إلَى نَصٍّ بشَرِيٍّ؛ وقَدِ امْتَصَّ قولَهُ تعَالَى: ﴿**اقرأْ باسمِ ربكَ الذي خلقَ** (1) **خلقَ الإنسانَ مِنْ علقٍ** (2) **اقْرأْ وَرَبُّكَ الأكْرَمُ** (3) **الذي علَّمَ بالقلمِ** (4) **علَّمَ الإنسانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ** (5)﴾"[72].

وَجَليٌّ أنَّ النَّاقِد يُحدِّثُ قَارِئَهُ عَنْ (إيقاعِ التناصِّ) كَأنَّهُ مُسَلَّمَةٌ لَا تَقبلُ الجدَلَ أوِ النقاشَ، فَكَأنَّهُ يَفرِضُ هَذَا الإيقَاعَ عَلَى قَارِئِهِ فرْضًا، دُونَ أنْ يُقنِعَهُ بِذَلِكَ الإيقاعِ؛ فكُلُّ كَلَامِهِ دائرٌ حولَ امتصاصِ الإيقاعِ القُرآنيِّ، وَهَلْ لِلقُرآنِ إيقَاعٌ؟ إنَّ هَذَا لَشَيءٌ عُجابٌ!! وَزِدْ إلَى ذَلِكَ أنَّ النَّاقِدَ قَدْ نَقَلَ هَذهِ النماذجَ – أَوْ عَلَى الأقلِّ الأولَ وَالثانيَ مِنهَا – عَنْ الدكتور عبدِ المطلبِ، بَلِ اهتدَى في التعْلِيقِ عَلَيْهَا بِمَا كتبَهُ د. عبدُ المطلبِ عنهَا[73]!.

وإذَا كانتِ الوسائلُ السالفةُ (التكرارُ، والتقابُلُ، والتناصُّ) لَمْ تُسعِفِ النَّاقِدَ فِي تبيانِ (الإيقاعِ الداخليِّ)، وهيَ وَسَائلُ لُغويةٌ، فَأَنَّى يُسعفُهُ مَا يُسمَّى (بالإيقاعِ البصَرِيِّ)، وهوَ وَسِيلَةٌ شَكليَّةٌ؟!. إنَّ مفهومَ (الإيقاعِ البصَريِّ) أكثَرُ تهافتًا مِنْ مَفهومِ (الإيقَاعِ الداخِلِيِّ) لأنهُ قَائمٌ عَلى حُجَّةٍ داحضَةٍ، مُؤدَّاهَا: أنَّ القصيدَةَ العربيةَ الحديثةَ قَدِ انتقلَتْ مِنَ الشفَاهِيةِ

إِلَى الكِتابيةِ، فَاستغْنَتْ بالعيْنِ عَنِ الأذُنِ، وَعَوَّضتِ بالتشكيلِ الطِّباعِيِّ، وبِنَاءِ النصِّ بناءً هَندسيًّا (الإيقاعَ البصَرِيّ) مَا افتقَدَتْهُ مِنْ إيقاعٍ خارجِيٍّ: الوزْنِ والقافيةِ أَوِ التفعيلَةِ.

ولَقَدْ نَاقشتُ تِلكَ الحُجَّةَ، وَجَلَّيتُ زَيْفَها[74]؛ ذَلِكَ أنَّ ارتباطَ القَصيدَةِ العَربيةِ بالكتَابَةِ لَيْسَ وَليدَ عَصرِنَا، بَلْ هوَ قَديمٌ قِدَمَ القصيدَةِ العربيةِ نفسِهَا، وَتكرَارُ ألفاظِ الكتابةِ فِي القصيدَةِ الجاهليةِ يُؤَكِّدُ ذلكَ، كَمَا أنَّ القرآنَ نفَى عَنِ النبيِّ صَلّى الله عَليه وسلَّم ممارسَةَ الكتابَةِ قَبْلَ البَعثَةِ: ﴿**وَمَا كُنتَ تتلُو مِن قبلِهِ مِن كِتابٍ وَلَا تخطُّهُ بيَمينكَ إِذًا لارتابَ المبطلون**﴾(العنكبوت:48) ويُفهَمُ مِنَ الآيَةِ – بالمخَالَفَةِ – أنْ قدْ وُجِدَ فِي الجاهليةِ مَنْ يَتلُو الكُتُبَ ويَخطُّها بِيمِينِهِ، وَإِنْ كَانَ عَلَى قِلَّةٍ، وَمِمَّا يُؤَكِّدُ زَيْفَ مَخْفَليَّةِ الشِّعْرِ العَرَبِيِّ القدِيمِ وَمخَاطَبَتِهِ الأُذُنَ وَحْدَهَا قَوْلُ أَبِي هَمَّامٍ: "... وَقَدْ عَرَفْنَا بِالممارَسَةِ أنَّ هَذَا الإِطَارَ (الخليلي) يَجْمُلُ فِي مِثْلِ هَذِهِ المَوَاقِفِ، دُونَ أَنْ يَطْفُرَ الذِّهْنُ إِلَى حُسْبَانِ الشكْلِ الخليليِّ مَخْفَلِيًّا فَحَسْبُ يُخاطِبُ الجمهورَ آذَانَهُ لَا وِجْدَانَهُ وَلَا فِكْرَهُ، وَهِيَ دَعْوَى بَيِّنَةُ البُطْلَانِ، لأنَّ القَصِيدَةَ حَتَّى وَلَوْ كانَتْ فِي لُغَةٍ أَجْنَبِيَّةٍ أَوْ مُترجَمَةٍ أَوْ حَتَّى مِنَ الشِّعْرِ الحرِّ إِنَّما يُطالِعُهَا القارِئُ مُتخَيِّلًا الإِلقَاءَ أَوْ عَلَى الأقَلِّ يَنطِقُ بِهَا أَو يَهمِسُ أَوْ يَصْمُتُ بقرَاءَةٍ بَصَرِيَّةٍ، وَهُوَ فِي مَشْهَدٍ مِنْ قِرَاءَةٍ مُخالِفَةٍ لِقرَاءَةِ النثرِ، فَبَطلَتْ إِذَنْ هَذهِ الدَّعْوَى، والقارِئُ يَقْرَأ حَتَّى بَعْدَ فَضِّ المحَافِلِ وَالمهَارِجِ متأمِّلا مُتدبِّرًا بِعيْنِهِ وَأُذُنِهِ وَوِجْدانِهِ، أَوْ بِمَا هوَ إِنْسَانِيٌّ مِنْهُ لِقرَاءَةِ النصِّ قِرَاءَةً مُتذوِّقَةً"[75].

بَلْ فِي كَلَامِ د.الصغيرِ نفسِهِ مَا يُؤكدُ تَهافُتَ مَفْهُومِ الإيقاعِ البصَرِيِّ وزَيْفَهُ، فَثَمَّةَ نَصٌّ لِرِفْعَت سَلَّام، استخدَمَ فيهِ ثلاثةَ أصوَاتٍ: أحدُها شِعْرِيٌّ (بُنط أسْود ثَقِيل)، وصَوتٌ نثريٌّ خالصٌ (مَتْن) وَيَخرجُ مِنْ هَذَا المتنِ الصوتُ الثالِثُ (الهامِشُ)، وَمِمَّا قَالَهُ د.الصغيرُ عَنْ ذَلِكَ النصِّ: "..والمتنُ والهامشُ مِنَ الحيَلِ الفنيةِ التِي لجَأَ إِلَيْهَا الشاعِرُ لتعويضِ الفاقِدِ الإيقاعِيِّ المحفوظِ (التفعيلَةِ)، وَأصبحَتِ القصيدَةُ لدَى الشاعِرِ تَعتمِدُ علَى العيْنِ أكثرَ مِنَ الأُذُنِ وَيُعدُّ هَذَا لَونًا مِنْ ألوَانِ التجريبِ الشعْرِيِّ لَدَى شُعَرَاءِ السَّبعِينيَّاتِ؛ فَهُم يَطرقُونَ أبوابَ التجْرِيبِ طَرْقًا شَديدًا، وَهَذَا النَّمَطُ الشكليُّ يُعطِي للعينِ مساحَةً للتحركِ داخِلَ النصِّ وتَصنَعُ إيقاعَهَا بنفسِهَا مِنْ خلالِ المتنِ والهَامِشِ.

ولجوءُ الشاعِرِ السبعينيِّ إلَى مِثْلِ هَذِهِ الحِيَلِ لَمْ يَأتِ منْ فَرَاغٍ، وَلَكِنَّ الشاعِرَ السبعِينيَّ تَأثَّرَ بِالشعْرِ الأُوربيِّ تأثرًا كَبيرًا لأنَّ الشعرَاءَ الأُوروبيينَ قَدْ أَغْرَقُوا إغراقًا كبيرًا في التجرِيبِ الشِّعْريِّ.

وَيُمكِنُ القولُ بأنَّ الهامِشَ مَا هوَ إلَّا مُوسيقَى تصويريةٌ يَبعثُهَا الشاعِرُ مِنْ خلالِ إنشاءِ المتنِ أثنَاءَ (الإلقاءِ) وَعَينُه عَلَى الهامِشِ؛ لأنَّ المتْنَ والهامِشَ لَا ينفصِلَانِ لأنهمَا يُسهمَانِ في إنتاجِ دلالةٍ واحدةٍ، هَذِهِ الدلَالَةُ تَنْبُعُ مِنْ جَسَدٍ واحدٍ (المتنِ والهامِشِ) بوصفِهَا نصًّا متعدِّدَ الأشكالِ والوجوهِ"[76].

والتناقضُ في كَلَامِ د.الصغيرِ واضحٌ، وَإلَّا فَكيْفَ يُسمِّي تَلكَ الحِيلَ تَجريبًا، وَصَاحِبُهَا مُجَرَّدُ مُقلدٍ للشاعِرِ الأوربِّيِّ؟!، وَمَا حَاجَةُ القصيدَةِ إلَى الإلقَاءِ بعدَ أَنِ أَصبحَتْ تَعتمِدُ عَلَى العَينِ أكثرَ مِنَ الأذُنِ؟!، وإذَا صَحَّ كَلَامُ النَّاقِدِ السالفُ، فَكُلُّ كِتابٍ اختَلَفَتْ فِيهِ أبناطُ الكتابَةِ، واحْتَوَى مَتنًا وهامشًا يَصِحُّ أن يُسمَّى شِعْرًا، وَهَلْ يَخلُو كتابٌ مِنْ ذَلِكَ؟!.

وَنخلُصُ مما سَبقَ إلَى أَنَّ تَقسيمَ الإيقَاعِ إلى:(خارِجيٍّ) وَ(داخليٍّ) مَسألةٌ بحاجةٍ إلَى إعادَةِ النظَرِ، فما يُدخِلُهُ النقادُ مِنْ عناصِرَ تحتَ مفهومِ (الإيقاعِ الداخليِّ)، لَا عَلاقَةَ لهَا بالإيقاعِ مِنْ قَرِيبٍ أو بعيدٍ، لأنَّها إمَّا عناصِرُ لُغويةٌ (كفُنُونِ البديعِ) أو عنَاصِرُ فنيةٌ (كالتناصِّ والصورَةِ)، أوْ عناصِرُ شكليةٌ (الكتَابة)، وَحَتَّى مَنْ تَبنَّوْا (إيقاعيَّةَ) تِلكَ العنَاصِرِ لَمْ يُقدِّمُوا دَلِيلًا وَاضِحًا أوْ سَائِغًا علَى إيقاعيَّتِهَا، وبِحَسبِي أنْ أضَعَ بَينَ يدَي القائِلينَ بالإيقاعِ الداخليِّ قولَ الشَّاعِرِ محمَّد يَاسِر شَرَف: «.. فَمِنَ المؤسِفِ – حقًّا – أَنْ تَنطَلِيَ حيلةُ الفصْلِ بينَ موسيقَى داخليةٍ وخارجيةٍ، لأنَّ الموسيقَى أصوَاتٌ تَحدثُ بِسببِ الأوضَاعِ المكانيةِ للألفاظِ، وَتَبعًا لِشكلِ تجاورِهَا. هَذَا يَعنِي أَنَّ كُلّ كلمَةٍ نقرؤُهَا ذاتُ مُوسيقَى مسموعَةٍ (خارجيةٍ)، وَأنَّ كُلّ جُملة ذاتُ موسيقَى خارجيةٍ، وكلّ مجموعَةٍ منَ الجمَلِ أوِ السطورِ أو المقاطِعِ هِيَ ذاتُ موسيقَى خَارجيةٍ، وَأنَّ الكَلَامَ –كله – ذُو موسيقَى خارجيةٍ وَليسَ هنالِكَ كَلَامٌ – قَطُّ – ذُو موسيقَى داخليةٍ وَحَسْبُ.. هَكَذَا تَسقطُ محاولةُ الالتفافِ عَلَى شَرْطِ الإيقاعِ فِي الشِعْرِ المرسَلِ، وتَفشَلُ. ويبدُو أَنَّ الذينَ لَا يَستطيعونَ تَوفيرَ هَذَا الشرْطِ فِي كتابَاتِهم، مُضطرونَ للبحثِ عَن اسْمٍ آخَرَ لِمَا يَكتبونَهُ، غيرِ الشِّعْرِ. فالذِي يُرِيدُ

أَن يَكونَ شَاعرًا يَجب أَنْ يَمتلِكَ أدواتِ الشِّعْرِ، ومِنْهَا القدرَةُ عَلَى ابتكارِ الإيقاعِ أوِ المحافظَةُ عَلَى وَزنٍ معروفٍ. أمَّا القولُ بموسيقَى (داخليةٍ) ذاتِ مواصفَاتٍ لَا تَخْضَعُ لمقاييسَ (خارجيَّةٍ) تُعرَفُ بهَا الموسيقَى (الخارجيةُ) من حيثُ هِيَ ظاهرةٌ فيزيائيةٌ، فَهُوَ ادعاءُ وجودِ شيءٍ لَا يُبرهِنُ وجودَهُ إلَّا الزَّعْمُ بأنَّهُ موجُودٌ وَهَذَا مَا يَجعَلُ الموسيقَى الداخليةَ وَهمًا، مُنتَجًا خَياليًّا مَفْرُوضًا، لَيسَ لَهُ وجودٌ واقعيٌّ فِي الزمَانِ والمكَانِ»[77].

أمَّا ثلاثَةُ المحاورِ الإيقاعيةِ الأخرَى، فَلَا جَديدَ فيهَا عندَ د.الصغيرِ، فكلَامُهُ عَن المحورِ الأولِ (مفهومُ الإيقاعِ) كَلَامٌ نَظَري غَلَبَ عليهِ النقْلُ عَنْ نقادٍ أو شعرَاءَ آخَرِينَ مِثْل: حِلمِي سَالم، وَأمجَد ريّان، وإدوَار الخرّاط، وجِهَاد فَاضِل، ورِفعَت سلّام، وَغَايةُ تِلْكَ النقُولِ إمَّا تأكيدُ خُصوصِيةِ إيقاعِ شِعرِ السبعينيَّاتِ، وإمَّا الغضُّ مِنْ قيمَةِ الإيقَاعِ الموروثِ، وتَسويغُ هَدْمِهِ، والخروجِ عليْهِ، مِثلَما يَنقلُ د.الصغيرُ إشارةَ إدوَار الخرّاط إِلَى أنَّ "شُعَرَاءَ الحساسيةِ الجديدَةِ (السَّبعينيةِ) إِذَنْ – وَحدَهم – هُمُ الذِينَ كَسَرُوا أَخِيرًا وَثَنَ تِلْكَ المقدَّسَةِ الصغيرَةِ التي سُمِّيَتْ بالتفعيلَةِ وجَابَهُوا المسألَةَ الشعريةَ"[78]، أَوْ يَنقلُ قولَ رفعَت سَلّام: "إنَّ القَصيدةَ الجديدَةَ (يَعني قَصيدَة شُعراءِ السبعينياتِ) تُحاولُ أنْ تَخلُقَ إيقاعَهَا الخاصَّ بِهَا وتَكسرَ حَاجزَ سُكونيةِ القصيدةِ (التفعِيليةِ)"[79]، وَحَتَّى ثلاثَةُ التعريفَاتِ التِي قَدَّمَهَا د.الصغيرُ للإيقَاعِ قَدْ نقَلَها حَرفيًّا عَنْ: د.سَيد البحرَاوِي، ود.إبرَاهِيم أَنيس، ود.محمَّد مَندُور[80].

وَلَا جديدَ – كذَلكَ – فِي حديثِ د.الصغيرِ عَنِ المحوَرِ الثانِي (الإيقَاعِ الخارجيِّ)، وَكلُّ مَا هنالكَ أنهُ قَرَّرَ عنايَةَ السَّبعينيينَ بالإيقَاعِ الخارجيِّ (المتمثِلِ فِي الوزنِ والتفعيلَةِ)[81] كعِنَايتِهِم بالإيقاعِ الداخليِّ، وإنْ كانُوا أكثرَ جرأةً مِنْ سوَاهُم فِي استخدَامِ التفعيلَةِ، وَقدِ استدلَّ علَى ذَلِكَ بنصوصٍ لثلاثةِ الشعراءِ الذينَ عُنِيَ بِهم فِي كِتابِهِ، وهُم (حسَن طلِب ورِفعَت سَلّام، وَحِلْمِي سَالِم) مَعَ نِسبتِهَا إِلَى بُحورِهَا، وتَقطِيعِهَا عَرُوضِيًا. غَيْرَ أَننَا نُلاحِظُ أنهُ يُعلِّلُ بعضَ الظوَاهرِ الإيقاعيةِ تعليلًا غيْرَ دقيقٍ، كَأَنْ يعللَ مَيْلَ حسَن طُلِب إلى استخدَامِ بحرِ (المتدارَكِ) بِأَنَّهُ "بَحرٌ حديثٌ – إِنْ جازَ القولُ – فَقَدْ تَدارَكَهُ الأخفشُ علَى الخليلِ، وَقَدْ كانَ نادرَ الاستِعْمالِ عِندَ الشعَرَاءِ القُدامَى، فوجَدَ فيهِ الشعرَاءُ السبعينيونَ مَلاذَهم فِي هَذَا البحْرِ، الذِي يقترِبُ بصورةٍ مباشرةٍ مِنَ النثرِ، نظرًا لِتَكرَارِ تفاعِيلِهِ"[82]

وَالحقُّ أنَّ اقترابَ المتدارَكِ مِنَ النثرِ هوَ مَا يُمكِنُ أنْ نُعلِّلَ بهِ مَيْلَ حسَن طُلِب – وَسِوَاهُ مِنَ السبعينيينَ – إلى المتدارَكِ[83]، أمَّا حَداثَةُ هَذَا البحْرِ فالقولُ بِهَا غيرُ جائزٍ؛ لأنَّ الأخفشَ الذِي استدرَكَهُ غيرُ حَديثٍ، وَأمَّا نُدرةُ المتدَارَكِ عندَ القدمَاءِ، فهناكَ بُحُورٌ أخرَى نادرَة عِندَ القدماءِ كَذلكَ أو قليلَة، فَلِمَ لَمْ يَمِلِ السبعينيونَ إليهَا؟!، وَيَبْقَى أَنَّ مَسألَةُ (استدرَاكِ الأخفَشِ بحرَ المتدارَكِ عَلى الخليلِ) لَيستْ محلَّ اتفاقٍ بينَ الدارسينَ؛ يَقولُ الدكتورُ محمدُ حَمَاسَة: "مِنْ هُنا مَا قِيلَ مِنْ أنَّ الخليلَ جَمَعَ بحورَ الشعرِ العربيِّ كلِّهِ، واستدرَكَ عليهِ الأخفَشُ بحرَ المتدارَكِ يُمكنُ أنْ يُعادَ فيهَا النظرُ، لأنَّ بحرَ المتدارَكِ نغماتُه فَاعلُن

جَاءَنَا عَامِرٌ سَالِمًا صَالِحًا بَعْدَمَا كَانَ مَا كَانَ مِنْ عَامِرِ

هَذِهِ لو قلبنَاهَا لَصَارَت (عِلُنْ/ فَا).

الخليلُ لم يُشِرْ إلى هَذَا البحرِ، لأنَّ الشعرَ العربيَّ القديمَ فِي العصرِ الجاهليِّ لمْ يَكُنْ فيهِ بحرُ المتدارَكِ، لكنَّ الخليلَ نفسَهُ كتَبَ شِعرًا مِنْ هَذَا البحرِ، فكيفَ نقُولُ إنهُ لَمْ يَعرِفْهُ!"[84].

وَقدْ يَجيءُ تَعليلُ د.الصغيرِ لبعضِ الظواهرِ الإيقاعيةِ تعليلًا عَامًا، نحوَ تعليلِهِ وُرودَ تَفعيلَةِ (المتقارِبِ) فِي نَصٍّ مِنَ (المتدارَكِ) – وَهوَ لحسَن طُلِب كَذَلِكَ – بقولِهِ: "..، ولكنْ حَاوَلَ الشاعِرُ أنْ يُدخِلَ تفعيلةَ (المتقارب) علَى (المتدارَكِ) لإحدَاثِ نوعٍ منَ المزاوَجَةِ والتجريبِ بينَ تفعيلاتِ البحرينِ، وَعلَى الرُّغْمِ مِنْ تَشَابهِهِمَا فإنَّ القارئَ/ المتلقيَ يَشعرُ بتغيرٍ واضحٍ فِي إيقَاعِ كُلٍّ مِنهُمَا؛ فامتزجَتْ تفعيلَةُ المتقاربِ بالمتدارَكِ، الأمرُ الذِي أعطَى النصَّ نوعًا مِنَ القوةِ والإحسَاسِ المفعَمِ بالثورَةِ الدائمَةِ عَلَى الواقعِ المتلَاشِي"[85]، وَلَا رَيبَ أنَّ وَسْمَ ذَلِكَ المزْجِ بأنه تَجريبٌ أو ثورَةٌ علَى الواقِعِ المتلاشِي كَلَامٌ عام يَصِحُّ أنْ يُعَلَّلَ بهِ كلُّ خُروجٍ عَلَى النَّمَطِ المألوفِ!.

بلْ إنَّ قِراءةَ د.الصغير بَعضَ الظواهرِ الإيقاعيةِ تَتَنَاقضُ مَعَ مَفهومِ (الإيقاعِ) الذِي يَتَبَنَّاهُ، وَمِثَالُ ذَلِكَ تَعقيبُه عَلى نَصٍّ حِلمِي سَالِم (بَديل) مِنَ المتدارِكِ: "..وعلَى الرُّغْمِ مِنْ ذَلِكَ (أي اعتمادِ النصِّ علَى تفعيلَةِ المتدارَكِ فِي جُلِّ سطورِهِ) يوجَدُ فِي النصِّ نتوءاتٌ إيقاعيةٌ؛ ففِي البيتِ الثالثِ تتابُعُ سَبعِ حَركاتٍ، والخامسِ تتابُعُ خمسِ حرَكاتٍ، وَهَذَا لَا يحدُثُ إلا فِي النثرِ، مما يُخرِجُ النصَّ مِنْ دَائِرَةِ الشِّعْرِ إِلَى النَّثْرِ"[86]. فَإِذَا كانَ د.الصَّغِير يُخرِجُ

النصَّ مِنْ دَائرَةِ الشعْرِ إِلَى النثرِ لِبعضِ نتوءاتٍ إيقاعيةٍ، فَمَا بَالُهُ يُدخِلُ إلى دائرَةِ الشعْرِ نُصُوصًا لَا إِيقَاعَ فِيهَا؟!.

وَلَا جَديدَ – كذَلِكَ – فِي تَناولِ د.الصغيرِ مِحورَ القافيَةِ، فقَدْ نقَلَ تَعرِيفَي الأخفشِ والخليلِ لهَا، ثُمَّ قَرَّرَ عنايَةَ السبعينيينَ بِهَا، لإثرَاءِ النصِّ منَ الناحيةِ الموسيقيةِ، كمَا قرَّرَ جُنوحَ الشاعِرِ السبعينيِّ إِلَى التجريبِ فِي خَلْقِ قافيةٍ جديدةٍ تَتَوافَقُ مَعَ تَمرِدِهِ ورَفضِهِ[87]، غَيْرَ أنَّ مراجعَةَ النماذجِ التِي استدَلَّ بهَا عَلَى محورِ القافيَةِ لَا تَفِي بِذلِكَ التجريبِ المزعُومِ، فأيُّ تَجريبٍ فِي أنْ يختَارَ حسَن طُلِب القافيَةَ المطلقَةَ التي رَوِيُّهَا (النونُ)؟ أوْ أنْ يُنوِّعَ القافيةَ فِي قَصيدَةِ (النيلُ ليسَ النيل)؟ فَكَأَيِّنْ مِنْ شَاعرٍ نَوَّعَ القوافيَ قَبلَهُ!، وأيُّ تجريبٍ فِي أَنْ يَلوذَ رِفْعَت سَلّام بِالقَافِيَةِ؟ حيثُ يقولُ د.الصغيرُ – عَنْ رِفعَتْ سَلام –: "وَعَلَى الرُّغْمِ مِن جُموحِهِ الإبداعِيِّ فإنهُ يلوذُ بالقافيَةِ مِنْ وَقتٍ لآخَرَ ونُلاحظُ ذَلِكَ فِي ديوانِهِ (هَكذَا قُلْتُ للهَاوِيَةِ)"[88]، فانظُرْ كَيفَ يَجعَلُ اللوَاذَ بِالقافيةِ مُقابِلًا للجُموحِ والتجريبِ الدائِمِ، مَعَ أنهُ جعَلَ القافيةَ إِحْدَى مَناطِقِ التجريبِ عِنْدَ الشاعِرِ السبعينيِّ، فأيُّ تناقضٍ هَذَا؟!، وأيُّ تجريبٍ فِي انْشِغَالِ حِلمِي سَالم بالقافيَةِ الهادئَةِ التِي تُوجَدُ فِي نصوصِهِ جَميعِهَا؟[89]، (ويَعلمُ الله وحدَه مَاذَا يُرِيدُ د.الصغيرُ بِالقافيَةِ الهادئَةِ)!!.

تِلْكَ إِشَارَةٌ مجمَلَةٌ إِلَى تناولِ د.الصغيرِ محورَ القافيَةِ، وَلَا أودُّ أَنْ أَسْتَطْرِدَ فِي سَرْدِ ثُغْرَاتٍ أُخرَى، لعلَّ أقلَّها أَنْ يُثبِتَ د.الصغيرُ دَورًا إيقاعيًّا للقَافيَةِ، دُونَ تِبيانٍ لِذلِكَ الدوْرِ الإيقَاعِيِّ أوْ تَجلِيَاتِهِ فِي النصِّ الذِي يَستدلُّ بهِ، وَمِنْ ذَلِكَ مَثَلًا قولُ د.الصغيرِ – عَقِبَ مَقطَعٍ مِنْ قَصيدَةِ (فُسيفسَاء) لحسَن طُلِب–: "فَفِي المقطَعِ السابقِ تَلعَبُ القافيةُ دورًا مُهمًّا فِي تَشكيلِ إيقاعٍ وَاضحٍ للقصيدَةِ، فالصوتُ يَقترِحُ دِلَالَتَهُ، والدلالةُ تَشُدُّ إليهَا مَا يُلائمُهَا مِنْ أصوَاتٍ"[90]، وكذلِكَ قوله: "فَاشْتَمَلَتْ نهاياتُ السطورِ عَلَى قافيةٍ متماثلةِ التاء (وَتُنطقُ هاءً) لِيصْنَعَ بذلكَ إيقَاعَاتِهِ الخاصةَ، ويَجْذِبَ انتبَاهَ السامِعِ أثناءَ الإلقَاءِ أوِ التلقِّي"[91].

خَـاتِمَـةٌ:

أَتُرَانِي بِاختِلَافِي مَعَ النَّاقِدَيْنِ اللذَيْنِ تَنَاوَلْتُهُما فِي دِرَاسَتِي هَذِي أُضَادُّ "التَّجْرِيب" وَأُخَاصِمُهُ؟ كَلَّا. لَكِنَّمَا أَقُولُ: أَنَا مَعَ (التجريبِ) حِينمَا يَكونُ تَجريبًا حقًّا، فَلَيْسَ كُلّ خُرُوجٍ عَلَى الأُصُولِ وَالثوابِتِ تَصحُّ تَسميتُه "تَجْرِيباً"؛ لأنَّ التَّجْرِيبَ هوَ إنتاجُ المختلِفِ والمغايِرِ، فإذَا كَانَ دعَاة التَّجْرِيبِ يُنتجُونَ الشَّبيهَ وَالنظِيرَ، فَلَيْسَ ذَلِكَ مِنَ التَّجْرِيبِ فِي شيءٍ، وَإِذَا كَانُوا يُنتجُونَ المماثِلَ لمَا أنتجَهُ الغَربُ عَلَى نحوٍ خاصٍّ، فَلَيْسَ ذَلِكَ مِنَ التَّجْرِيب فِي شيءٍ، بَل هوَ مَحْضُ تَغريبٍ، أوْ تَقليدٍ وتبَعيَّةٍ، لَا حَظَّ لَهُمَا مِنَ الإبدَاعِ والتجديدِ، وَيَنبغِي أنْ نُسمِّيَ الأَشيَاءَ بأسمَائِهَا.. واقْرأْ مَعِي قوْلَ عَبد الكَرِيم برشيد[92] – وهوَ مِنْ دعاةِ المسرَحِ التجرِيبيِّ – يُخبرُكَ أَنْ لَيْسَ كُلُّ تجريبٍ مقبولًا، وأَنْ ليسَ كُلّ خُروجٍ خَليقًا باسْمِ "التجْرِيبِ"، بَلْ رُبَّمَا كَانَ "تَخْرِيبًا" وهَدْمًا، يقولُ عبدُ الكَرِيم برشيد: "هُناكَ ثَوابِتُ وُجُوديةٌ، وَهُناكَ – فِي المقابلِ – متغيراتٌ اجتماعيةٌ وسياسيةٌ ومعرفيةٌ وجماليةٌ وأخلاقيةٌ. وعندمَا نُخرِجُ الكائِنَ – أيَّ كائنٍ – عَنْ وجودِهِ الحقيقيِّ وَمِنْ هُوِيَّتِهِ، هَلْ يَكونُ هَذَا الفِعْلُ تغييرًا ثوريًّا؟ أمْ أَنَّه شَكْلٌ مِنْ أشكالِ المسْخِ؟ وَعندَمَا نَجدُ التَّجْرِيبَ المسرَحيَّ –فِي وجْهٍ من وُجوهِهِ– يَتعدَّى الثوَابِتَ وَيقفِزُ عَلَيْهَا، فَماذَا يُمكنُ أَنْ نقولَ عَن هَذَا الفعْلِ؟

هَلْ مِنْ حَقنَا أَنْ نَسمَحَ بأنْ يَخْرُجَ المسْرَحُ مِنَ المسْرَحِ، وَأنْ يُصبِحَ غَيْرَهُ، وذَلكَ مِن أجْلِ أَنْ يَكونَ هَذَا الخروجُ تَجريبًا، أَوْ شَكلًا مِنْ أشكَالِ التجْريبِ؟ إنَّ التَّجْرِيبَ – كَمَا سَبَقَتِ الإشَارَةُ – يَقومُ عَلَى الخرُوجِ، وَلَكِنْ تَبقَى الإشَارَةُ ضَرورِيَّةً إِلَى أَنَّ الخروجَ المقصُودَ هوَ الخروجُ دَاخِلَ الثوابِتِ وَدَاخِلَ الهويةِ المسرحيةِ ... إنَّ الاعتداءَ عَلَى رُوحِ المسرَحِ وعلَى جوهرِهِ وَعَلى ثَوابتِهِ لَا يُمكنُ أَن يَدخُلَ فِي إطارِ التجريبِ، وهوَ – فِي حَقيقتِهِ — تَخريبٌ مَعرفِيٌّ وجَمَالِيٌّ وأخْلَاقيٌّ غيرُ مُعْلَنٍ.

إنَّ العَلاقةَ إِذنْ بينَ التَّجْرِيبِ والتخريبِ، هِيَ عَلاقةٌ دقيقةٌ جدًّا، وذَاتُ حساسيةٍ عاليةٍ وَإِنَّ بينَهما شَعْرَةً دقيقةً، والمطلوبُ مِنَ المجرِّبينَ أَن يُدمِّرُوا كُلّ شَيءٍ إلا هَذِهِ الشَّعْرَةَ"[93].

ومَا لَنا نَذهبُ بَعيدًا ود.عبد المطلبِ ذَاتُهُ يَعتَرِفُ بـ (تَخْرِيبِيَّةِ) السَّبْعِينِيِّينَ، أوْ يُسوِّغُ تخريبَهُم بأنهُ كَانَ مُواجهَةً لواقِعٍ ثقَافِيٍّ واجتمَاعيٍّ آسِنٍ، جَرَّاءَ نكسَةِ 1967م، يَقُولُ

د.عبدُ المطلب: "وَلَمْ يَعُدِ الجيلُ السبعينيُّ قَادرًا عَلَى تَحمُّلِ الوَاقِعِ المرهِقِ – مِنْ وجهَةِ نظَرِهِ – فقطَعَ صِلتَهُ بالمعنَى وَأصبحَ الخطابُ صورةً جديدةً لقدرةٍ جديدةٍ، صحيحٌ أنها فِي تَخرِيبِهَا للمضمونِ قدِ اقترَبَتْ مِنْ تَخرِيبِ الشكْلِ، وَلَكِنَّ مُبرِّرَهُ أنهُ كَانَ رَدَّ فعلٍ لِضربَاتٍ متلاحِقَةٍ تَجاوَزَتِ الذوَات إِلَى الإنتاجِ الإبداعيِّ، وجَرَى طرْحُ البديلِ الفوريِّ المصْطَبَغِ بطابَعٍ فَوضَوِيٍّ حيثُ أصبَحَ الواقِعُ الثقافيُّ خاضِعًا لِلاختبَارِ تَحسبًا لما يَكونُ فيهِ مِن زَيفٍ تُساندُهُ قُوَى تَسلطيةٌ مِن نوعٍ آخَرَ تَسربتْ تحتَ غطاءٍ مِنَ التعدديةِ الفكريةِ، ولم يَعُدْ مِنَ الممكنِ مواجهةُ كُلِّ ذَلِكَ إِلَّا بعمليَّةٍ تخريبيَّةٍ مناظِرَةٍ، تمهيدًا لمخَاضٍ جديدٍ بمولودٍ جديدٍ، لكنَّهُ مولودٌ سوفَ يحمِلُ – بالضرورةِ – تشوهاتٍ وراثيةً، أفقدتْهُ الانتظامَ، وحَولتْهُ إِلَى كَمٍّ مِنَ التبادلاتِ الاعتباطيةِ، تتحركُ فيها الشفراتُ حركةً عشوائيةً، لتُنتجَ خطابًا لَهُ مواصَفَاتٌ تَنِدُّ عَن مواصفاتِ الخطابِ الشعريِّ جملةً"[94].

وقد سبقتْ سُوزَان برنَار الدكتورَ محمَّد عبدِ المطلبِ إِلَى تَأكيدِ تَخرِيبيَّةِ قَصيدَةِ النثرِ وَفَوْضَاهَا، حينَ قالتْ: "المؤَكَّدُ أنَّ قَصيدَةِ النثرِ تَنطَوِي عَلَى مَبدَأٍ فَوضوِيٍّ وهَدَّامٍ، إِذْ نَشَأَتْ مِنَ التمرُّدِ عَلَى قَوانِينِ الوزْنِ والعَروضِ، وَأحيَانًا عَلَى القوانينِ العاديةِ للغةِ. لكنَّ كُلَّ تمردٍ عَلَى القوانِينِ الموجودَةِ مُجْبَرٌ– فِيمَا لَوْ أَرَادَ تَقدِيمَ عَمَلٍ أَدبيٍّ قَابلٍ لِلاستمْرَارِ – عَلَى أَنْ يُحِلَّ مَحَلَّ هَذِهِ القوانِينِ قَوَانينَ أُخْرَى خَشْيَةَ الوصولِ لما هُوَ غَيْرُ عُضوِيٍّ وَفَاقِدٍ لِلشكْلِ"[95].

غَيْرَ أنَّ دعاةَ التجريبِ يَتَمَسَّكُونَ بِالشَّطْرِ الأوَّلِ مِنْ كَلَامِ سُوزَان برْنَار: التمرُّدِ عَلَى القوَانينِ، وَيُغفِلُونَ – عَامِدِينَ أوْ غَيْرَ عَامدِينَ – الشطْرَ الثانِيَ مِنْ كَلَامِهَا: ضَرُورَةَ أَنْ تَحُلَّ قَوَانِينُ أُخْرَى مَحَلَّ القوانينِ التي تَمَّ التمردُ عَلَيْهَا!.

وَلكَ أنْ تَعجبَ حِينَ تَرَى نُقادَنَا يَتبنوْنَ مَفاهِيمَ مِثل: الإيقاعِ الصوتيِّ – إيقاعيةِ اللغةِ – إيقَاعِ السوادِ والبيَاضِ – الإيقَاعِ النَّصّي – الإيقَاعِ الداخليِّ – الإيقاعِ البَاطِنِيِّ – الإيقَاعِ النفْسِيِّ – الإيقَاعِ الهارِبِ ... وغيرِهَا، ثُمَّ تَراهُم يَعجِزُونَ عَنْ تجليةِ تِلْكَ المفاهيمِ خلالَ خِطَابَاتِهِم النقديةِ، فَكَانَتْ تِلْكَ المفَاهِيمُ غَمَامًا رَاعِدًا وَلَا مَطَرُ!، بَل تَراهُم يَتَحدثُونَ عَنْهَا عَلَى أَنَّها مفاهيمُ قَارَّةٌ فِي النقدِ العربيِّ الحديثِ، كَأَنَّها مُسلَّمَاتٌ، وهُمْ بِذلِكَ لَا يَكْتَرِثُونَ بالقارِئِ العربيِّ وَلَا يَضَعونَهُ فِي حِسَابِهِم، أوْ يَتَوقعُونَ وُجُودَ قارِئٍ يَختلِفُ مَعَهم حولَ تِلْكَ

المفاهِيمِ!، ثُمَّ أَلَا يُشعِرُكَ ذَلِكَ بأنَّ خطابَنَا النقدِيَّ عَلَى خَطَرٍ عَظيمٍ؛ ذَلِكَ بأنه يَتَبَنَّى دوَالَّ لَا مَدلولَ لها، أوْ مَفاهِيمَ لَا حقيقةَ لَها!

وَمَا دَامَتِ تِلكَ البِنَى (الصوتيةُ، أوِ البديعيةُ، أو التخييليةُ، أو النحويةُ) التِي تَبنَّاهَا الناقدانِ: د.عبدُ المطَّلِبِ، ود.الصَّغيرُ غَيْرَ كَافيةٍ أوْ قادرَةٍ – فِيمَا إِخَالُ – عَلَى تَشعِيرِ مَا يَكتُبُهُ السَّبعينِيُّونَ، وَسِوَاهُمْ مِنْ دُعَاةِ قَصيدَةِ النثرِ، فَقَدْ آثَرْتُ – لِذَلِكَ – فِي عُنوانِ دِرَاسَتِي هذِي أَنْ أُسَمِّيَ مَا يَكتُبُهُ السَّبعِينِيون (نَصَّ السبعينيَّاتِ)، وَلَمْ أَشَأْ أَنْ أُجَارِيَ الناقديْنِ – وَسِوَاهُمْا – فِي تِسْمِيةِ ذلكَ النصِّ (شِعْرَ السَّبعِينِيَّاتِ)، فَمَا زَالَتْ شِعرِيَّتُهُ غَيْرَ ثَابتَةٍ عِندِي، وَهوُ عِندِي نَصٌّ حَتَّى تَثْبُتَ شِعرِيتُهُ!.

وَيَنبغِي أنْ نؤَكِّدَ أنَّ التجريبَ ضَرورَةٌ، تُحتِّمُهَا طبيعَةُ الإبدَاعِ، فَلَا إبدَاعَ بِغيرِ تَجريبٍ؛ إِذِ التجريبُ هوَ جوهرُ الإبدَاعِ الحقيقيِّ، وروحُهُ، ومُرادفُهُ، أمَّا أَنْ نَعْمِدَ إِلَى أدواتٍ – بديعيةٍ (كالتَّكرارِ وَالتجنِيسِ والسجعِ والتقابلِ.. وغيرِهَا)، أو تَخييليَّةٍ (كالتناصِّ والصورَةِ) – يَؤُمُّهَا كُلُّ مَنْ يَتعَاطَى فُنونَ القَوْلِ: (الشِّعرَ – القصةَ – الروايةَ – المسرحيةَ)، ثُمَّ نُسَمِّيَهَا تَجْرِيبًا وَنجْعَلَ مِنْها إِيقَاعًا، وَنُؤَسِّسَ عَلَيْهَا شِعْرِيَّةَ نَصٍّ هوَ أبعَدُ مَا يَكونُ عنِ الشِّعْرِ، فَنحْنُ بِذلِكَ نَقْطعُ (الشَّعْرَةَ) التِي بينَ التجْرِيبِ وَالتخْرِيبِ، وفِي ذَلِكَ مخالفةٌ لِوَصَاةِ عبْدِ الكريمِ برشيدِ السالفَةِ لِلمُجَرِّبينَ: (والمطلوبُ مِنَ المجرِّبينَ أَن يُدمِّرُوا كُلّ شَيءٍ إلا هَذِهِ الشَّعْرَةَ).

الهوامش والإحالات

(1)– محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العرب – المغرب، الدار البيضاء، 1999م، ص 15.

(2)– جاء في معجم مصطلحات الأدب: "التجريب (experimentation): اختبار قضايا وأساليب فنية يحتاج المرء فِي الحكم عليها إِلَى تكرار المشاهدة ... وشاع التَّجْرِيبُ فِي الفنون عامة، والأدب المسرحي بخاصة، باعتباره دالًّا عَلَى الخروج عَلَى القواعد بالنسبة للمؤلف، متيحًا للمخرج حريةً كبيرةً فِي تشكيلِ العرضِ المسرحي. ومن خلال ذَلِكَ دخلت تقنيات توظيف التراث الشعبي، مثل: مسرح السامر، والراوي الشعبي (الحكواتي)، وفكرة هدم الحائط الرابع. كَذَلِكَ دخل مُصْطَلح التَّجْرِيبِ إِلَى مجال الأعمال القصصية والشعرية، ومن خلالهِ كَانَ التمرد عَلَى أفكار وحدةِ الزمانِ والمكانِ وترتيبِ

الأحداثِ ومعقوليتِها. وقدْ يكونُ التَّجْرِيبُ مقدمةً ضروريةً للتجديدِ إِذَا أُحسِنَ تقديمُه وعرضُه عَلَى أيدي المبدعينَ". مجمع اللغة العربية: معجم مصطلحات الأدب، مطابع الأهرام 1435هـ/ 2014م مصر، الجزء الأول/ ص 35.

(3)– تجد هَذِهِ المقالة فِي كتاب أدونيس: زمن الشعر، الطبعة الخامسة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت – لبنان، 1406هـ – 1986م/ ص: 285، وَمَا بعدها.

(4)– السابق/ ص 287.

(5)– السابق/ ص 289.

(6)– د. محمد عبد المطلب: النَّصّ المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (92) مصر، يوليو 1999م/ ص 89.

(7)– خالدة سعيد: حركية الإبداع، الطبعة الثالثة، دار الفكر، بيروت – لبنان، 1406هـ، 1986م وَلَاحِظْ أَن عنوَانَ كتابِها (حركيةُ الإبدَاعِ) مَأخوذٌ من كَلَام أَدُونِيسَ الآنفِ، وتحديدًا قَوله: ".. وتعني هَذِهِ المحاولة إعطاءَ الوَاقِعِ (طابَعًا إبداعيًّا حركيًّا)".

(8)– السابق/ ص 88، 89.

(9)– د. محمد عبد المطلب: شُعَرَاء السَّبْعِينِيَّات وفوضاهم الخلاقة/ص14.

(10)– انظر: د. محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (43)، مصر، سبتمبر 1995م: الفصل الأول (البنيات الإيقاعية)/من ص 25 إِلَى ص 144.

(11)– انظر د. محمد عبد المطلب: هَكَذَا تكلم النَّصّ (استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام)، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، 1997م/ ص 133.

(12)– انظر د. محمد عبد المطلب: شُعَرَاء السَّبْعِينِيَّات وفوضاهم الخلاقة/ ص 5، 6، وقد أعادَ د. عَبْد المطَّلِبِ هَذَا الكَلَام – وَإِنْ لَمْ يَكن بتمامِهِ – فِي صَفحتَيْ: 259، 260 مِنَ الكتَابِ نفْسِهِ.

(13)– السابق/ ص 9، وانظر كَذَلِكَ ص 143 تَرَ حديثًا عَن تفرد شعرية الحداثة، وإيغاله فِي المغامرة، واقرأ كَذَلِكَ كلامًا عَن (تَجريبيَّةِ) جيلِ السَّبْعِينِيَّاتِ وخُصُوصيتِهِم فِي كِتَابَيْ د. محمد عبدالمطلب: (تقابلاتُ الحدَاثة فِي شِعْرِ السَّبْعِينِيَّات): الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (45) – مصر، نوفمبر 1995م/من ص 13 إِلَى ص 18، و(النَّصُّ المشكِلُ)/ ص 28، 89، 168، 251.

(14)– د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة فِي شِعْرِ السَّبْعِينِيَّات/ ص 89.

(15)– د. محمد عبد المطلب: شُعَرَاء السَّبْعِينِيَّات وفوضاهم الخلاقة/ ص 23. (أليسَ غَريبًا أَنْ يَقولَ الناقِدُ: إِنَّ الإيقَاعَ لم يَكُنْ مِنَ اهتمامَاتِ هَذَا الجيلِ، ثم يَجْهَدُ لإِثبَاتِ الإيقاعِ فِي نَصِّهِم؟! أيُّ تناقُضٍ هَذَا؟!).

(16)– لَاحِظْ أَن هَذِهِ العبارة توحي باعتراف النَّاقِد بأن الإيقاع من خصائص الشعر، وأنه لَا شِعْر بغير إيقاع.

(17)– د. محمد عبد المطلب: النَّصّ المشكل/ ص 150.

(18)– انظر كمال محمد السيد: اتجاهات المعاصرين فِي مقاربة النَّصّ الشعري الحديث فِي مصر خلال النِّصفِ الثاني من القرن العشرينَ، أطروحة دكتوراه بكلية دار العلوم – جامعة القاهرة، عام 2015م من ص 117 إِلَى ص 128.

(19)– د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة فِي شِعْر السَّبْعِينِيَّات/ص 89.

(20)– السابق/ص 80.

(21)– السابق/ الصفحة نفسها.

(22)– انظر السابق/ ص 81.

(23)– يتَرَدَّدُ هَذَا التركيبُ الإضَافِيُّ (هوامشُ دلاليةٌ) فِي خطاب د. عَبْد المطَّلِبِ كثيرًا، إذْ يتكرر فِي هَذِهِ الدراسة وحْدَهَا ثلاثَ مراتٍ (انظر: ص 83، 84، 101)، وهوَ تَعبيرٌ مُوحٍ بِانفتَاحِ الدلَالَةِ وتَعددِهَا، غَيرَ أننا قَلَّما نَخرجُ منْ قراءَاتِ د. عَبْد المطَّلِبِ بأكثرَ مِن دلالَةٍ واحدَةٍ، أوِ المعنَى الذِي عَنَّ لَه أَوِ ارْتآهُ فِي النَّصّ!.

(24)– د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة فِي شِعْر السَّبْعِينِيَّات/ ص 81، 82.

(25)– حِينَ قَالَ فِي بداية تعليقه عَلَى كَلَام حسَن طُلِب: "حَيثُ يتعَامَلُ المبدعُ مَعَ الفعْلِ (هَسْهسَ) بِكُلِّ إيقَّاعيتِهِ".

(26)– د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة فِي شِعْر السَّبْعِينِيَّات/ ص 82، 83.

(27)– السابق/ ص 86.

(28)– السابق/ من ص87 حتى ص 89.

(29)– السابق/ص 92.

(30)– عباس حسن: النحو الوافي، الطبعة 13، دار المعاف – مصر، الجزء الأول/ص 442، 443.

(31)– انظر السابق/ 443، 444.

(32)– يقصد: تَكرارَ الجملَةِ (بنيةَ الإطارِ الدلاليِّ المرَكَّبِ)، انظرالمرجع السابقَ/ص 93.

(33)– د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة فِي شِعْر السَّبْعِينِيَّات/ من ص 94حتى ص 96.

(34)– انظر السابق/ ص 96.

(35)– انظر السابق/ ص97.

(36)– السابق / ص 98.

(37)– السابق/ ص 99، وقد وضعت خطًا تحت الجزء الأخير من كَلَام الناقد؛ لأنه كَلَام غير مفهوم عندي، فلستُ أدري ماذا يريد بـ (عملية الضغط، وَلَا كيفية قياسها، وَلَا معنى المفاجآت الدلالية)!!.

(38)– د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة فِي شِعْر السَّبْعِينِيَّات/ ص 100.

(39)– انظر السابق/الصفحة نفسها.

(40)– انظر السابق/ الصفحة نفسها.

(41)– انظر السابق/ ص 102.

(42)– انظر السابق/ ص 103، 104.

(43)– انظر السابق/ ص 105، 106.

(44)– السابق/ ص 100، 101.

(45)– السابق/ ص 79.

(46)– انظر السابق/ ص 107.

(47)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري (قراءة في شعرية جيل السبعينيات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2015م.

(48)– انظرْ مثلًا:

1– كتابَهُ: (قراءاتٌ أسلوبيةٌ فِي الشِعْر الحديثِ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، 1995م ص 9، 199.

2– كتابَهُ: (مُنَاورَاتُ الشِّعْرِيَّةِ): الطبعة الأولى، دار الشروق – مصر، 1416هـ – 1996م/ ص87 بَلِ اقرَأْ هَذَا الكتابَ كاملًا تَرَهُ يتخذ تِلْكَ المحاورَ الخمسَةَ مَداخِلَ إلى كُلّ دراسَةٍ تَطبيقيةٍ فِي هَذَا الكتابِ.

3– كتابَهُ: (هَكَذَا تكلم النَّصّ – استنطاقُ الخطابِ الشعريِّ لرفعَت سَلَّام)/ ص 25، وفي الصفحَةِ نَفْسِهَا يُقررُ د. عَبْدُ المطَّلِبِ إِضَافَةَ محوَرٍ سادسٍ – اقتضَتْهُ مُواجهةُ رِفْعَتْ سَلَّام – إِلَى المحاوِرِ السَّالِفَةِ، وهوَ محورُ (الإيقَاعِ).

4– كتابُهُ: تقابلاتُ الحداثةِ فِي شِعْرِ السَّبْعِينِيَّاتِ/ من ص 19 إلى ص 78.

(49)– انظر: د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 31.

(50)– انظر السابق/ ص 41.

(51)– أعني كتابه: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الطبعة الثانية، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) – القاهرة، 2004م.

(52)– انظرْ د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 141.

(53)– انظر مثلا دراستيه:

1– (التناص الديواني فِي سراب التريكو لحلمي سالم) من كتاب (النَّصّ المشكِل)/ ص 249.

2– (التناص القرآني فِي "أنت واحدُهَا") لمحمَّد عَفِيفِي مَطَر، مِن كِتَابِ (قراءَاتٌ أسلوبية فِي الشِعْر الحديث)/ ص 161.

(54)– يَكفِي دليلًا عَلَى ذَلِكَ أَنْ أذكرَ بعضَ الصفحاتِ التِي وَرَدَ فيهَا اسْمُ د. محمَّد عَبْدِ المطلبِ مَتبوعًا بكلامِهِ، أوْ وَرَدَ فِيهَا كلامُهُ مَعَ الإحالَةِ إليهِ فِي الهوَامشِ، انظرْ – إنْ شِئْتَ – الصفحَاتِ التاليَةَ منْ كِتابِ د. الصَّغير: (آلياتُ الخطَاب الشعْرِي)/ ص 37- 39- 40- 44- 62- 63- 95- 97- 98- 99- 103- 105- 107- 114- 115- 116- 125- 130- 133- 135- 160- 166- 174- 183- 210- 211- 212- 214.

(55)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 107.

(56)– انظر السابق/ من ص 241 حتى ص 275.

(57)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 108.

(58)– انظُرْ د. مصطفَى السعدَني: التغريبُ فِي الشعرِ العربِيِّ المعاصِرِ (بينَ التجريبِ والمغامَرَةِ – قِراءَةُ النصِّ)، منشأة المعارف بالإسكندرية 1408 هـ، وتحديدًا الفصل الثاني: (التضمينُ منْ غيرِ اللغَةِ الأُمِّ)/ من ص 28 إلى ص 38.

(59)– فِي عُدُولِ د. الصغيرِ – فِي تَسميةِ هَذَا المحورِ – عَنْ مصطلَحِ (شِعْرِ السَّبعينيَّاتِ) إِلَى مُصطلَحِ (قَصيدَةِ النثرِ) مَا يُؤَكِّدُ تَساوِيَ المصطلحَيْنِ عِندَهُ، وذلكَ مَا يؤكدُهُ الواقعُ النقديُّ والشعريُّ، فَكُلَّما ذُكِرَتْ مصطلحاتُ: (جيلِ السبعينياتِ)، أو (شِعرِ السبعينياتِ) أو (شعرَاء السبعينياتِ) اسْتَدْعَى العقْلُ – مباشرَةً – مصطلحَ (قَصِيدَةِ النثر)، مَعَ الأخذِ فِي الاعتبارِ أنَّ بعضَ نصُوصِهم قَدْ جَاءَتِ فِي إطارِ (شِعْرِ التفعِيلَةِ).

(60)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 208.

(61)– البَدِيعيَّاتُ: هوَ أنْ تكونَ القصيدةُ فِي مَدحِ الرسولِ صلى الله عليه وسلم، ولكن كلّ بيتٍ من أبياتِها يُشيرُ إلى فنٍّ مِن فنونِ البديعِ، ومِن أشْهَرِ شُعراءِ هَذَا الفنِّ: ابنُ جابرٍ الأندلسي(ت: 780هـ) ومُعاصرُهُ صَفِيُّ الدينِ الحلّي (ت:750هـ)، وعزُّ الدين الموصِليُّ (ت:789هـ)، وابنُ حجةَ الحمَويّ (ت:837هـ) .. وغيرهم، انظرْ زكي مبارك: المدائحُ النبويةُ فِي الأدبِ العربِيِّ، الطبعة الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ذاكرة الكتابة ع(48)، مصر، 2003م/ص 224، 225، وما بعدهما.

(62)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 210.

(63)– السابق: ص 209، وكذلك س موريه: الشعر العربي الحديث (1800 – 1970) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمه وعلق عليه د.شفيع السيد، ود.سعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م/ ص 470.

(64)– انظر د. إبراهيم أنيس: موسقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية – مصر، 2010م/ص140، 141.

(65)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 215.

(66)– السابق/ ص 216.

(67)– السابق/ ص 217.

(68)– انظر السابق/ ص 212، وانظر كذلك د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات/ ص216.

(69)– انظر د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 214، وانظر كذلك د. محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص/ ص 239.

(70)– كالتكرار، والتجنيس، والترصيع، والتسجيع، وتشابه الأطراف، والترديد، والمجاورة، ورد العجز على الصدر.. وغيرها.

(71)– انظر د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ من ص 141 حتى ص 185.

(72)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 218، 219.

(73)– فالنموذَجُ الأولُ موجودٌ في كتابِ د. عبدِ المطلب: تقابلَات الحداثَةِ فِي شِعْر السَّبْعِينِيَّات/ ص 82 والنموذجُ الثانِي موجودٌ في كتابهِ: هكذَا تكَلمَ النصُّ/ص 144، وَيُساوِرُنِي شَكٌّ بِأَنَّ النموذجَ الثالِثَ موجودٌ عِنْدَ د. عبد المطلبِ كذَلِكَ، وإن لَمْ أَقَعْ عَليهِ.

(74)– راجع في مناقشة فكرة تحول القصيدة العربية من الشفاهية إلى الكتابية أطروحتي للدكتوراه: اتجاهات المعاصرين في مقاربة النص الشعري الحديث/ من ص 34 حتى ص 36.

(75)– د. عبد اللطيف عبد الحليم: حديث الشعر، الطبعة الثانية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 1427هـ 2006م/ ص 57.

(76)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 224.

(77)– محمد ياسر شرف: النثيرة والقصيدة المضادة، مكتبة دار العلوم، الرياض، 1981م/ص214، 215.

(78)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 197.

(79)– السابق/ ص 198.

(80)– انظر السابق/ 197.

(81)– ما بين القوسين هو كَلَام د. الصغير ذاته، انظر ص 199 من كتابه.

(82)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 202.

(83)– فالشاعِرُ السبعينيُّ مَهووسٌ بالمتدارَكِ الذِي قَدْ يَخْرُجُ منهُ إلى النثْرِ الخالِصِ، عَلى حَدِّ قولِ د. الصغيرِ انظر آليات الخطاب الشعري/ ص206.

(84)– د. محمد حماسة عبد اللطيف: عبقرية الخليل بن أحمد فِي استنباط العروض، بحث ضمن كتاب (حوارات صالون الفراهيدي)، إشراف وتقديم: عبد الله بن حمد بن سيف البوسعيدي، الطبعة الأولى دار الشروق – القاهرة، 1419هـ - 1998م/ ص 41.

(85)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 203.

(86)– السابق/ ص 208.

(87)– انظر السابق/ ص 225.

(88)– انظر السابق/ص 230.

(89)– انظر السابق/ ص 232.

(90)– السابق/ ص 226.

(91)– السابق/ ص 230، وقد ختم د. الصغير كلامه بالتعليق الجاهز الذي يستدعيه لدى كلّ آلية يرى فيها إيقاعًا!.

(92)– كاتب وناقد مسرحي، الرباط، المغرب.

(93)– عبد الكريم برشيد: المسرحُ والتجريبُ والمأثورُ الشعبي (بينَ الفنِ والصناعَةِ والعِلمِ والإيديولوجيَا) مَقال بمجلةِ فصُول، الهيئةِ المصريةِ العامةِ للكتابِ، المجلد الثالثَ عَشَرَ، العدد الرابع – مصر، شتاء 1995، بعنوان: المسرحُ والتجريبُ/ الجزء الأول/ص 20.

(94)– د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة فِي شِعْرِ السَّبْعِينِيَّات/ ص 16، 17.

(95)– سوزان برنار (1998). قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن (الجزء الأول)، ترجمة: راوية صادق، مراجعة وتقديم رفعت سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع بالتعاون مع المركز الفرنسي للثقافة والتعاون، القاهرة، 1998م/ ص 14.