التجريب في الشعر العربي القديم
(دراسة تحليلية نقدية)

د. نادية حسن ضيف الله الصاعدي
أستاذ الأدب والنقد المساعد- كلية العلوم والآداب بالمخواة- جامعة الباحة.

مقدمة:

إن تاريخ الإبداع البشري كله قائم على الإضافة والتجريب، فالتجريب هو المصدر الأهم الذي يحقق الإضافة الإبداعية النوعية المتميزة، وصحيح أن عملية التجريب قد تصل إلى الفشل أحيانا، ولا يحالفها النجاح لكن الصحيح أن التجريب هو الذي يفتح الآفاق أمام ظهور الجديد، وأمام التطور بشكل عام.

فالتجريب يصدر عن رغبة في رؤية الأشياء من زاوية جديدة، وكسر قواعد المنظور التقليدي.. التجريب مغامرة فنية، وعقلية، وروحية، تحاول أن تلبي حاجات عصر جديد، وترتبط بالأفكار والتصور والمذاهب الفلسفية التي تميز العصر.

ومن هذا المنطلق كان في الشعر العربي القديم محاولات تجريبية، قام بها شعراء، وكانت بعض هذه المحاولات بذرة أولى لما نلحظه في القصيدة العربية المعاصرة.

ونبدأ بتعريف التجريب وموقف النقاد منه.

فقد جاء المعنى اللغوي للتجريب : "جرّبه تجريباً وتجربة: اختبره مرة بعد أخرى، ويقال رجل مجرب، جرّبَ الأمور، وعرف ما عنده."[i]

والتجريب مصدر الفعل (جرّب) " والمجرَّبُ مثل المُجرَّس والمضرس: الذي قد جربته الأمور وأحكمته، ورجل مجرِّبُ ومجرَّب: ذو تجارب، قد جرّب وجُرّب"[ii]

وعن المفهوم الاصطلاحي للتجريب فهو ما عرفه أدونيس "المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة، أو التي أصبحت قوالب وأنماطا، وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا. هي إذن عمل مستمر؛ لتجاوز ما استقر وجَمُد، وهي تجسيد لإرادة التغيير، ورمز للإيمان بالإنسان، وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل، لا وفقا لحاجاته وحسب، بل وفقا لرغباته أيضا"[iii]

وكل محاولة جديدة في الأدب يمكن أن ندعوها تجريبا؛ لأنها تحمل معاني الجدة والابتكار، وغالبا ما توصف المغامرات الفنية الجديدة بأنها تجريب.

والتجريب كما يعرفه د. محمد صالح الشنطي هو "العمل على ابتكار أشكال جديدة غير مسبوقة؛ وذلك باستخدام اللغة على نحو جديد، أو توظيف الحاسة البصرية في تذوق النص، أو باستخدام الرسوم واللوحات التي يتم تشكيلها بواسطة الكلمات، أو بفتح النص ليتحول إلى نوع من الكتابة تذوب فيه حدود الأجناس الأدبية ويستدعي نصوصا، لا حصر لها حيث تصبح الكلمة إشارة عائمة في فضاء بلا حدود."[iv]

ويتصل التجريب بالإبداع وكسر المألوف والبحث عن أفق جديدة لذا يتصل التجريب بالتجربة والاختبار فالتجريب مشتق من جرب وهو محاولة والتجربة نتيجة تأتي بعد التجريب فالتجريب "هو التجربة الضرورية اللازم إجراؤها لتقدم الأدب على غرار ما يجري في مجال العلم"[v]

وإن المبادئ الأساسية التي يعتمدها الأدب التجريبي هي "رفع الحواجز الفكرية التي ظلت تهيمن على القرائح والمواهب طيلة سنوات، وتعطلها في سيرها نحو الخلق وتبعث فيها عقد النقص ومركبات الاحتقار الذاتي "[vi] ولا يقتصر التجريب على الشعر؛ فهو

يمتد إلى جميع فنون الأدب، ويعالج الشكل والمضمون، ويمكن القول: إن التجريب هو المصدر الأهم الذي يحقق الإضافة الإبداعية النوعية المتميزة.

وهنا ينبغي التمييز بين التجريب المفتعل والتجريب من أجل التخريب وبين التجريب بوصفه حاجة وضرورة مُلِحَّة، يمليها قانون التطور ذاته، والتجريب ليس لعبة مزاجية أو موضة عابرة بل عملية بناء حقيقي قائم على الوعي المُعَمَّق بالأشياء والظواهر التي يسعى المبدع لتنميتها وتطويرها".

وانقسم موقف النقاد تجاه التجريب إلى قسمين:

قسم يرفض التجريب، ويراه زخارف شكلية، لا قيمة لها؛ فهي لا تجسد المعنى، وإنما هي خروج عن المألوف والأصالة.

وقسم آخر يوافق على التجريب، ويقبله ويرى أنه عبارة عن استخدام تقنيات حديثة، تجسد المعنى وتقويه، وهم يدعون إليه وإلى عدم الوقوف عند الأشكال التقليدية. ومنهم د. صالح الشنطي الذي يرى أن التجريب "مقبول إذا ظل في حدود اللغة دون جنوح إلى توظيف الأشكال البصرية، والمغالاة في الخروج خروجا كاملا، على طبيعة النسق الوجداني والنفسي والاجتماعي، الذي تختزنه هذه اللغة باستعارة الرموز الرياضية والكيميائية والأسهم والمعادلات.

وظل يحتفظ بقُدْرةٍ ما على التوصيل وإنتاج الدلالة، ولو بجهد إضافي يبذله القارئ؛ ليشارك في هذا الإنتاج لا أن يصنعه بالكامل، ويعيد كتابته على هواه، بل يبحث عن المفاتيح المبثوثة داخل القصيدة، ويربطها بمرجعياتها.

فمثل هذا التجريب يمكن أن يكون مفعولا، أما القفز خارج مدارات التوصيل تماما، والانقطاع النهائي مع كل المرجعيات الخارجية، والانهماك في ممارسة لعبة لغوية محضة فهذا ترف لا أظن أن المرحلة التي نعيشها تحتمله على الإطلاق؛ لأنه يتحول إلى مجرد هذيانات لغوية، تعود بنا إلى مشارف عصر الانحطاط، وتعيد الحياة مرة أخرى إلى لعبة الألغاز التي شاعت في أكثر المراحل ظلاما في تاريخنا". [vii]

ويرى أدونيس أن "كل رفض للتجريبية في المجتمع العربي، ليس،إذن إلا رفضا للخروج مما ترزح فيه، أي ليس إلا مصالحة مع أشكال الواقع الموروث؛ ذلك أن التجريبية لا تنهض وفقا لما هو راهن، وإنما تنهض كتجاوز له من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى... مسألة الإبداع الشعري، ليست جوهرية أو مسألة ذاتية أو موضوعية، وإنما هي مسألة رؤية وكشف". [viii]

ويقول: "الشعر التجريبي العربي -هو وحده- الشعر الجديد، وهو وحده الشعر الثوري. إنه –أولا- ليس متابعة ولا انسجاما ولا ائتلافا، وإنما هو -على العكس- اختلاف، وهو -ثانيا- بحث مستمر على نظام آخر للكتابة الشعرية. وهو –ثالثا- تحرك دائم في أفق الإبداع، لا منهجية مسبقة، بل مفاجآت مستمرة. وهو -رابعا- ليس تراكما، كما هي الحال في المجالات الاقتصادية والاجتماعية، بل بداية دائمة، فقيم الإبداع الشعري ليست تراكمية، بل انبثاقية. وهو –أخيرا- تحرك دائم في أفق إنساني، يُؤَدَّى؛ من أجل عالم أفضل، وحياة إنسانية أرقى." [ix]

ولقد يرى د. الغذامي "أن هناك مسألة أساسية من حيث المبدأ، وهي أن التجربة شرط أوليّ للفعل الحضاري، يشهد على ذلك تاريخ الحضارة الإنسانية، الذي يثبت أن الإنسان ما تقدم إلا من خلال التجريب، ولولا هذا الحس في الإنسان لبقي على ما هو عليه لا يراوح مكانه؛ إذ يتكامل الحسّ التجريبي مع الهاجس التخييلي، فالتجريب مربوط بالحاسة التخييلية، القادرة على مجاراة الواقع المعطى، ويقرر أن قبوله للتجريب لا يحده مدى، ولا يقف عند حد معين؛ لأن شرطه الوحيد على قيام التجريب هو أن يرتبط بقوة الخيال، ويؤكد مشروعية التجريب بل ضرورته، ولعل معظم الإنجازات في مجال العلم تمت من خلال التجريب، وأن كثرة التجريب في هذا العصر مظهر طبيعي من مظاهر العصر المتنامي، فالعصر قام على التجريب"[x]

ويتفق محمد أحمد الحساني مع الدكتور الغذامي في أن التجريب النظري والعملي هو أساس تطور جميع المعارف الإنسانية، ولكن الأهم من الدعوة إلى التجريب أو إباحته للكل بلا استثناء الوقوف على أسس هامة تجعل من التجريب بناءً لا هدما، يحدد المعالم، ولا يطمس الدروب، يقدم رسالة نوعية لا رموز ضياع وتعمية؛ إذ ينبغي أن يكون للتجريب هدف واضح نبيل محدد، ينطلق إليه المجربون، وأن يكون المجرب ممن يملكون الإمكانات الفكرية لخوض التجربة الشعرية والنثرية؛ حتى يستطيع أن يبدع، وأن يضيف، ومن الخطأ أن يُنظر إلى التجارب الشعرية من العصر الجاهلي حتى عصرنا هذا على أنها تجريب منطلق لا جذور له ولا أسس، فكل تلك المعطيات الفكرية إنما هي امتداد وإضافات بعضها لبعض، ولا يمكن لشجرة منبسقة أن تقوم على الهواء دون ساق[xi].

ويرى الدكتور عزالدين المدني في كتابه (الأدب التجريبي) أن: "الأدب والفن التجريبي ليس بأدب تخريبي، ولا بفن تهديمي، وإنما هو أدب بِنَاء، وفن تشييد، لقد نعته الخصوم بالتخريب، والتهديم، والتدمير؛ لأنه زلزل فيهم مفاهيم ثقافية وفكرية وأدبية، باتت في صدورهم بلا معنى، ولا هدف، فصارت بحكم ذلك في عداد الكليشات الحضارية المعفنة."[xii]

ويرى د. مصطفى السيوفي في كتابه (الإبداع الشعري) أن "المبدع في باب الفنون وبخاصة الشعر هو المتشوف إلى استحداث الأنماط الجديدة، ورفضه للمألوف -لا رفضا لذات الرفض- وإنما رفض مقنن بأوليات الفن وطريقة الإبداع؛ ليثبت من وراء ذلك تأكيد ذاته بإيجاد طرائق للتعبير خاصة به".[xiii]

ويرى د.على محمد المومني في كتابه (الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية) أننا " نتخذ من التجريب الملاذ الأول والأخير، ما دام هنالك فعل إبداعي مهما اختلف الإنتاج الإبداعي.

وقد يبدو التجريب لأول وهلة غريبا، لكن ذلك ليس مدعاة لرفض أو لضعف مكانة الأديب ودنو منزلة الأدب... والواضح أن أي عمل أدبي يبدأ بالتجريب، فلا يمكن لأي كاتب مهما كان أن تنضج تجربته الفنية والإبداعية دون المرور بمرحلة التجريب."[xiv]

ومن المؤكد أنه ليس كل تجريب وخروج عن المألوف يعد إبداعا، لكن التجريب الذي يوصف بالإبداع ما كان له إضافات إيجابية وأثر في الشكل أو المضمون، وليس تجريبا؛ لغرض التجريب فقط.

فمن خلال التجريب بدأ التطور والتجديد في الأدب، وهناك محاولات تحوّلت إلى فن له أصوله وقواعده، وهناك محاولات، وإن لم تتحول إلى فن إلا أنها تجربة، كتب لها النجاح، فهي محاولة إبداعية ناجحة.[xv]

أما عن أشكال التجريب، فقد سعت القصيدة العربية المعاصرة إلي البحث عن بنًى وتقنيات تعبيرية، تخرج بها من عالم، رأته محدودا إلي عالم أكثر رحابة، فكان أن اتكأت القصيدة على الأنماط والبنى السردية، واعتمدت في ذلك أنماطا تجريبية عدة، تنوعت بين التجريب في الشكل والتجريب في المضمون؛ فكان منها: التجريب في تبني مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة، والتجريب في اللغة والتركيز على الدلالات اللغوية، والتجريب على مستوى التشكيل البصري للقصيدة، والتجريب المعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقا متحدا، وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، وغيرها من اتجاهات التجريب علي مستوى الشكل.

وكان من اتجاهات التجريب على مستوى الموضوع: التجريب على مستوى استلهام التراث وبعثه، بإعادة تأويله واكتشافه، ثم بعثه من جديد في إيقاع جديد، ولغة تواصل جديدة، وشكل فني جديد، والتجريب على مستوى الحكي عن الجسد، الخبرة الجسدية، والتجريب علي مستوى حكي خبرات الحياة الشخصية المباشرة (التفاصيل اليومية)؛ حيث الاهتمام بالتفاصيل اليومية الدقيقة، وتحويلها إلي موضوعات شعرية، تجسد مواقف الحياة أو مشاهدها، التي يمارسها البشر كافة.

وسعيا وراء سبب لجوء المبدع إلى محاولات التجريب يمكننا القول بأنه من الممكن "رد البواعث النفسية التي تجعل المبدعين أميل للتفرد، وأقدر على المثابرة، والإبداع في بواعث ومؤثرات خارجية، وبواعث ذاتية، وثالثة تتعلق بالعمل الإبداعي ذاته".[xvi]

فالإبداع الفني "يعتمد اعتمادا أساسيا على العاطفة، وعلى تلك الرعشة التي تنتج عن الاحتكاك بموضوع ما، أو فكرة ما، أو هدف ما؛ فتملأ هذه العاطفة جميع جوانب شخصيته، وتقلق راحته، وتدفعه إلى الفعل، إلى التعبير عما يجول في نفسه، ويعتمل في وجدانه، ويفرغ هذه العاطفة، وهذا الوجد في صور فنية رائعة قد تسيطر على نفسيته".[xvii]

وكان ذلك حيث يعتمد "انفعال الفنان على الوجد الفني والحدس والخيال، وهذا الانفعال مُفْعَم بها جميعا، إلا إنه يحمل في طياته درجات عقلانيه متفاوتة، لانعكاس العالم من أفكار وآراء ومعارف ومعلومات".[xviii]

وتوطن مرد ذلك إلى أن "الفن الأصيل يشمل الحياة الإنسانية برمتها؛ لذا فهو وعي وإبداع، وهو رابطة انفعالية بين الأفراد، ووعي اجتماعي فعال. والفنان عندما يريد ابتداع الصورة الفنية أو النتاج الفني، يسعى إلى التغلب على ردود الفعل الانفعالية للذات، ويحاول تجاوز ظواهر الواقع إلى الولوج إلى الأعماق، وكشف جميع الجوانب المهمة والعميقة، فيه على مستوى التفكير العقلي".[xix]

كما يمكن الحكم على إنتاج الأديب المبدع من خلال "النتاج الفعلي الذي تجسد في عمل ملموس... بمدارسته والنظر في جوانبه، وتبني أمارات الإبداع فيه أن نقول: إن هذا العمل لا يصدر إلا عن مبدع صاحب قدرات ودوافع إبداعية.

وينبغي عليه النظر في ميراث الماضي للمبدع، منذ طفولته مستهديا بالنظر الناقد العميق والمقاييس العلمية الدقيقة، وأيضا بالنظر في باكورة نتاجه مهما يكن حتى صار إلى ما هو عليه نتاجه، في حالات التوهج الإبداعي بعد أن استوى سوقه."[xx]

س: هل هناك أشكال للتجريب في الشعر العربي القديم ؟

وعن أشكال التجريب في الشعر العربي القديم، فالملاحظ أن هناك أشكالا للتجريب في الشعر العربي القديم، ظهرت ومن أبرزها :

المزدوج:

وهو وزن خفيف قصير وهو ما لوحظ أن الوليد بن يزيد عمد إليه، فقد كان الوليد شاعرا، وكان عازفا أو مغنيا، وأشار أبو الفرج في غير موضع من كتابه إلى بعض ألحانه، ومن يتعقب شعره يجده ألحانا خالصة، فهو من جهة يصاغ من لغة سهلة تجري على اللسان في خفة، ومن جهة ثانية تختار له الأوزان الخفيفة، التي تكسبه في القلب، كأنه لحن خالص أو لحن صاف"[xxi] وفي شعره يقول:

شاع شعري في سليمى واشتهر ورواه كُلُّ باد وحضر
وتهادته العذارى بينها وتغنين به حتى انتشر[xxii]

ونرى أن الوليد بن يزيد "يميل أكثر من الحجازيين إلى التحريف في الأوزان، والتعديل فيها؛ حتى تتلاءم مع الغناء الجديد. والوليد من هذه الناحية يعد خطوة نهائية للعصر الأموي، والتغيرات المختلفة التي حدثت في أوزان الشعر تحت تأثير الغناء؛ فقد كان عازف عود وملحن أصوات؛ ولذلك بدت تجزئة الأوزان عنده بأوسع مما بدت عند شعراء الحجاز.

ومعنى ذلك أنه طوع الشعر للغناء بأكثر مما طوعه عمر، وأقرانه من شعراء الحجاز بعامل الضرورة اليومية التي كان يعيش في أثنائها، وضرورة الغناء وألحانه واستخراج كل ما يمكن من توقيعات وترنيمات".[xxiii]

ولعلنا لا نعجب حين نعرف أنه نظم أول قطعة جاءت في كتب الشعر العربي من وزن المجتث، وكذلك أرجوزته المزدوجة التي خطب بها في يوم الجمعة حيث جاء في الديوان: أن الوليد "خرج وكان مع أصحاب له على شراب، فقيل له: إن اليوم جمعة، فقال: والله لأخطبنهم اليوم بشعر فصعد المنبر فخطب فقال:

الحمد لله ولي الحمد أحمده في يسرنا والجهد
وهو الذي في الكرب أستعين وهو الذي ليس له قرين
أشهد في الدنيا وما سواها أن لا إله غيره إلها
ما إن له في خلقه شريك قد خضعت لملكه الملوك
أشهد أن الدين دين أحمد فليس من خالفه بمهتدي

وأنـــــه رســـــول رب العـــــرش القــادر الفــرد الشــديد الــبطش
أرســـــله فـــــي خلقـــــه نـــــذيرا وبالكتـــــاب واعظـــــا بشـــــيرا
ليظهـــــــر الله بـــــذاك الـــــدينا وقــد جعلنــا قبــل مشــركينا[xxiv]

والمزدوج كما ترى "فيه تتميز القافية مع كل بيت، ويراعي الناظم في المزدوج أن تكون الأبيات مصرعة، فقافية الشطر الأول هي نفس قافية الشطر الثاني"[xxv]، وهو كل شطرتين على وزن (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) تتغير قافية كل شطرتين مع بداية كل بيت، وإذا عددناه تاما يكون مصرعا ومقفى؛ أي: ينتهي عجزه بالقافية التي انتهى صدره.

وقد بدت ملامح التجريب ف خطبة الوليد بن يزيد المزدوجة، ولقد أحدث الوليد بخطبته هذه نقلة كبرى في تاريخ الشعر العربي؛ حيث أخرج شعره بلغة شعرية ذات أوزان مألوفة قريبة من جمهوره.

فقد جاء بوزن يمكن أن يخضعه للحنه ولغنائه الجديد، وذلك بما يحدثه في الأوزان من تجاوزات وعلل وزحافات كلها؛ ليلائم شعره مع ألحانه حتى يطوعها لغنائه. ويعد هذا الصنيع من الوليد تجريب على مستوى الوزن الشعري، والإيقاع الموسيقي، ولجمال هذا الوزن، وسهولته، واتصاله باللحن الخفيف السهل والغناء فقد تقبله الجمهور؛ لأنه وقع في قلوبهم الموقع الحسن.

ولقد كان لخطبة الوليد أثرها الجلي على الشعر العربي، فقد تعد أرجوزة الوليد "إمامًا للشعر التعليمي الذي شاع في العصر العباسي عند أبان بن عبد الحميد ونظرائه" [xxvi]، وقد ازدهر هذا النوع من المزدوج في العصر العباسي حيث" نظم عبد الحميد فيه فقها وتاريخا، وقصصا كثيرة؛ حيث نظم كتاب كليلة ودمنة ومن ذلك قوله:

هـــــذا كتـــــاب أدب ومحنـــــة وهــو الــذي يــدعى كليلــة دمنــة
فيـــــه دلالات وفيـــــه رشـــــدُ وهـــو كتـــاب وضـــعته الهنـــد
فالحكمـــــاء يعرفـــــون فضـــــله والســـخفاء يشـــتهون هزلـــه

وتابعه كثير من الشعراء، أبرزهم أبو العتاهية في مزدوجته (ذات الأمثال) ومنها قوله[xxvii]:

مـــا انتفـــع المـــرء بمثـــل عقلـــه وخيـر ذخـر المـرء حسـن فعلـه
إن الشـــباب والفـــراغ والجـــدة مفســـدة للمـــرء أي مفســـدة
اصـحب ذوي الفضـل وأهـل الـدين فــالمرء منســوب إلــى القــرين
إيـــــاك والغيبـــــة والنميمـــــة فإنهـــــا منزلـــــة ذميمـــــة

ولأبي فراس الحمداني مزدوجته في اللهو بالصيد يقول فيها:

مـــا العمـــر مـــا طالـــت بـــه الـــدهور العمـــر مـــا تـــم بـــه الســـرور

ولابن المعتز مزدوجته في الشراب مطلعها:

لـــي صـــاحب قـــد لامنـــي وزادا فـــي تركـــي الصـــبوح ثـــم عـــادا

وكثرت بعد ذلك المزدوجات، وسميت بالشعر التعليمي أو النظم العلمي أو المتون ومن ذلك: تاريخ الأندلس لابن عبد ربه، ومزدوجة ابن المعتز في التاريخ، وألفية ابن مالك وغيرها.

وقد شملت المزدوجات جميع العلوم، وفي العصر الحديث نجد أرجوزة أحمد شوقي، التي أرّخ فيها لملوك العرب، وكذلك العقاد، ومن ذلك قوله:

مـــا بالهـــا تطفـــر كـــالغزالِ ســـاحرة بالتيـــه والجمـــالِ
هيفـــاء مـــن أوانـــس الأنـــدلس ذات جبـــين كالنهـــار المشـــمسِ
قـــد أســـفرت حاليـــة بـــالنَّورِ فـــي وجنـــة ومقلـــة وثغـــرِ

ولقد أفاد شعر التفعيلة من بحر الرجز(المزدوج)، وذلك في عدم التزامه بعدد محدد من التفعيلات، ولا بقافية واحدة، وعلى جواز مجيئه مشطورا".[xxviii]

ولقد كان لمحاولة الوليد أثرها في الشعر العربي؛ حيث ولّد العباسيون من المزدوج صورا أخرى من المخمسات والمسمطات والرباعيات، واستفاد الأندلسيون أيضا من هذه المحاولة في اختراع الموشحات، وفي العصر الحديث شعر التفعيلة، وكذلك استغل بعض المحدثين هذا النظم في أناشيد الأطفال.

والحق أن تجربة الوليد بن يزيد قد تحولت إلى فن أكثر منها إلى تجريب، وتعد محاولة الوليد بن يزيد ذات أثر بالغ في الشعر العربي؛ فهي وإن بدت محاولة وتجريب فقد كان لها صدى؛ حيث تفرع عنها المنظومات التعليمية وغيرها من تجديد وتنويع في الأوزان، والقوافي كما حدث في العصر العباسي.

الرباعيات والمخمسات :

عمد الشعراء العباسيون إلى اختراع الرباعيات، والمخمسات؛ رغبة منهم في التنويع في القوافي واختراع أوزان جديدة، تتواكب مع عصرهم والحضارة، التي يعيشونها؛ فكان أن لجأ بعض الشعراء إلى التنويع في القوافي فقد "نوّعوا في قوافي بعض قصائدهم على أساس صورة المزدوج والمسمطات"[xxix].

والمزدوج "هو الذي ألهم العباسيين نظم الرباعية، وهي تتألف من أربعة أشطر، يتفق فيها الأول والثاني والرابع في القافية، أما الثالث فقد يتفق وقد لا يتفق مثل قول أبي نواس:

أدرِ الكـــأس وأعجـــل مـــن حـــبس واسـقنا مـا لاح نجـم فـي الغلـس
قهـــــوة كرخيـــــة مشـــــمولة تـــنفض الوحشـــة عنـــا بـــالأنس

وتسمى في الشعر الفارسي بالدوبيت، والرباعية كثيرة في ديوان أبي العتاهية، وقد انبثقت من المزدوج وفكرة الدور، التي يحملها في شطوره المتقابلة المسمطات، وقد يقترن اسم بشار بضرب منها، هو المخمسات وفيها تقسم القصيدة إلى أدوار، وكل دور يتألف من خمسة أشطر، وتتفق الأشطر الأربعة الأولى من كل دور في القافية"[xxx].

والمسمطات: "من القصائد: ما يؤتى فيه بأشطار مقفاة بقافية، ثم يؤتى بعدها بشطر مقفى بقافية مخالفة. ويستمر على هذا النهج مع التزام القافية المخالفة في القصيدة وحتى تنتهي..."[xxxi].

الموشحات :

ولقد كانت هناك عدة أسباب حدت بالشعراء الأندلسيين إلى اختراع فن الموشحات، فـ" مما لا شك فيه أن لحياة اللهو والمجون، ولانتشار السمر والغناء في الأندلس أثرا في اختراع الموشح وظهوره في تلك الأرض ذات الطبيعة، وارفة الظلال، فالشعر الخفيف، كما نعلم، مادة الغناء، فإذا كان انتشار الغناء في الأندلس قد استدعى ظهور الموشح، فانه أيضا حدد له وزنه، وحرره من قيود الشعر التقليدي، وقوالب الأوزان المعروفة، وعبودية القافية الوحيدة، فالنهضة الغنائية إذن كانت من دواعي ظهور هذا الفن الجديد"[xxxii]

والموشح كما عرفه ابن سناء الملك: " كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال، وخمسة أبيات ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع، فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات"[xxxiii]، ومن يقرن الموشحات إلى المسمطات العباسية "لا يشك في أنها تطورت عنها وتفرعت منها؛ إذ تتألف المسمطات من أدوار، تنتهي بشطر يتحد رويه مع مقابله في جميع الأدوار، على حين يختلف الروي في شطور كل دور تسبقه.

وكأن كل ما حدث من تطور في الموشحات عَدَّدت الشطر الذي تُختم به أدوار المسمطات، واتخذت من ذلك أقفالا متقابلة. وقد اختار الأندلسيون لفنهم الجديد اسما، يدل على صلته بالمسمطات، مما يدل على أنهم كانوا يلاحظون الصلة بين الفنين، إذا المسمطات مشتقة من السمط وهو: العقد المؤلف من أسلاك من لؤلؤ تلتقي جميعها في جوهرته،على شاكلة التقاء أدوارها في شطرها الأخير ورويه المتحد في حين أن الموشحات مشتقة من الوشاح الذي تتخذه المرأة في خصرها".[xxxiv]

والأندلس تأثرت بالغناء، بل تطور في أحضانها "ولعل بيئة عربية، لم يتسع تأثر الشعر فيها بالموسيقا، والغناء كما تأثرت الأندلس، مما هيأ لازدهار الموشحات بها"[xxxv]

والموشح "يقوم على النظام الدوري متأثرا لا شك بمحاولات التجديد في الأوزان، وبعض أساليب الأداء الشعري المتقدمة، والأمثل به أن يكون تطويرا لما عرف في المشرق من أساليب التسميط"[xxxvi]. ومن الموشحات موشحة مشهورة لذي الوزارتين لسان الدين محمد بن عبد الله بن الخطيب يقول فيها:

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلما في الكرى أو خلسة المختلس

***

إذ يقود الدهر أشتات المنى ننقل الخطو على ما ترسم
زمرا بين فُرادى وثنا مثلما يدعو الحجيج الموسم

والحيا قد جلل الروض سنا فثغور الزهر فيه تبسم
وروى النعمان عن ماء السماء كيف يروي مالكٌ عن أنس
فكساه الحسن ثوباً مُعلماً يزدَ هي منه بأبهى ملبس

***

في ليالٍ كتمت سر الهوى بالدجى لولا شموس الغُرر
مال نجم الكأس فيها وهوى مستقيم السير سعد الأثر
وطرٌ ما فيه من عيبٍ سوى أنه مرَّ كلمح البصر
حين لذّ النوم شيئاً أو كما هجم الصبح هجوم الحرس
غارت الشهب بنا أو ربما أثرت فينا عيون النرجس

ويقول فيها:

يا أهَيلَ الحي من وادي الغضا وبقلبي مسكنٌ أنتم به
ضاق عن وجدي بكم رحب الفضا لا أبالي شرقه من غربه
فأعيدوا عهد أنس قد مضى تعتقوا عبدكم من كربه
واتقوا الله، وأحيوا مغرما يتلاشى نفساً في نفس
حبس القلب عليكم كرما أفترضونَ عفاء الحُبُس[xxxvii]

والمؤكد أن الموشحات ليست خروجا عن المألوف، بقدر ما هي تجريب وتجديد، اقتضاه العصر؛ حيث تعد الموشحات تجديد وتنويع في الأوزان والقوافي؛ حيث "بدأ الشعراء يسأمون من النظم على وتيرة القصائد القديمة التي تلتزم فيها الأوزان والقوافي، ورغبوا في التجديد والتنويع، فصادفت هوى في نفوسهم، وأقبلوا عليها. أما من ناحية الغناء والتلحين فالموشحات أطوع وأيسر، لا تقيد موسيقا الملحن ونغماته، بل تنتقل في أجزائها من نغم إلى آخر، ولا يكاد المغني ينهي الموشح؛ حتى يكون قد أشبع رغبته الفنية بموسيقا، متعددة النغمات؛ بتعدد الأوزان والقوافي" [xxxviii].

وتعد الموشحات تجريبا، وجد قبولا وإبداعا من الشعر على مر العصور؛ حتى أصبح فنا شعريا، ألفت فيه المؤلفات، وأصبح فنا، له قواعده وأصوله، ومن ذلك كتاب (دار الطراز في عمل الموشحات) لابن سناء الملك.

ويمكننا القول إن الموشحات لم تعد تجريبا؛ لتَحوُّلِها إلى فن شعري، وشيوع هذا الفن، وبالتالي تجاوزت مرحلة التجريب.

لزوم ما لايلزم (اللزوميات):

فلقد اعترف أبو العلاء في مقدمة لزومياته بأنه وضعه؛ ليكون كتاب فلسفة، لا ديوان شعر، واعتذر عما عسى أن يقع فيه، مما لا يوافق أساليب الشعراء، وعما يفتقده من عنصر الخيال، الذي يعتمد عليه الشعر ولا يكون شعرا إلا به، وعلل لذلك؛ بأن الخيال كذب، وأنه لن يثبت فيه إلا ما يعتقد أنه حق، وأنه بريء من الكذب والمين"[xxxix]

وقد وجدت اللزوميات عند (كُثَيِّر) في تائيته:

خليلـــي هـــذا ربـــع عـــزة فـــاعقلا قلوصـيكما ثـم ابكيـا حيـث حلّـتِ

كما وجد عند الحطيئة نظير ذلك؛ حيث التزم في بعض قوافيه إعادة ما لا يلزمه؛ طلبا للزيادة في التناسب والتماثل، ومن ذلك قوله[xl]:

ألا مَـــنْ لِقَلْـــبٍ عـــارِمِ النّظـــراتِ يُقَطِّـــعُ طَـــولَ الليـــل بـــالزَّفَراتِ
إذا مـــا الثُّريَّـــا آخِـــرَ الليـــلِ أعْنَقَـــت كَواكِبُهـــا كـــالجِزْعِ مُنْحَـــدِرَاتِ
هنالـــك لا أخشـــى مقالـــة قائـــلٍ إذا انتبـذ العـزّاب فـي الحجَـرات
لهـــم نَفَـــرٌ مِثْـــلُ الثُّيـــوسِ ونِسْـــوَةٌ ممـا جيـرُ مثـل الأُتـنِ النَّعِـرات
لَعَمْـــرِي لقـــد جَـــرَّبْتُكُمْ فَوَجَـــدْتُكُمْ قِبَـــاحَ الوُجُـــوهِ سَـــيِّئَ العَـــذِرَاتِ
وجـــدتكمُ لـــم تجبُـــروا عظـــم مغـــرمٍ ولا تنحرون النّيب في الجحراتِ
فـــإن يصـــطنعني الله لا أصـــطنعكمُ ولا أوتكـمْ مـالي علـى العثـراتِ
عطـــاءُ إلهـــي إذ بخلـــتم بمـــالكم مهـاريسُ ترعـى عـازب القَفَـراتِ
مهـاريسُ يـروي رسـلُها ضـيفَ أهلهـا إذا النَّـارُ أبـدَتْ أَوْجُـهَ الخَفِـرَاتِ
عِظَـــامُ مَقِيـــل الهَـــامِ غُلْـــبٌ رِقَابُهـــا يُبَـاكِرْنَ بَـرْدَ المـاءِ فـي السَّـبَرات
يزيـــلُ القتـــاد جـــدبها عـــن أصـــوله إذا مـا عَـدَتْ مَقْـرُرَةً خَصـرَاتِ

وتقول د. بان حميد فرحان الراوي في كتابها (الحطيئة في معيار النقد قديما وحديثا) : " فقد التزم الراء في جميع أبياته مثل حرف الروي، وهي غير لازمة فيها. ويبدو أنه عمد لذلك لإثبات وجوده، وبيان قدراته أمام قومه الذين لم يحفلوا به حبا واحتراما، كما كانت قبائل العرب تحفل بالشعراء من أبنائها وتتفاخر بهم."[xli]

لكن هناك فرقا بين صنيع كُثَيِّر والحطيئة وصنيع أبي العلاء، إذ الجديد في صنيع أبي العلاء أن أفرد لها ديوانا، نظمه في مرحلة العزلة "وقد التزم فيه ثلاث لوازم ثابتة، فرضها على شعره، وألزم نفسه بها مع أنها مما لا يجب التزامه في الشعر، وكأنه حبس نفسه في شعره في ثلاثة سجون، كما حبس نفسه في حياته في السجون الثلاثة، التي صرح بها في بعض لزومياته، ومن هنا جاءت تسميته لهذا الديوان التي تدل على مذهبه فيه: "اللزوميات" أو "لوزم ما لا يلزم"[xlii]حيث يقول:

أرانـــي فـــي الثلاثـــة مـــن ســـجوني فـلا تسـأل عـن الجسـد الخبيـث
لفقـــدي نـــاظري ولـــزوم بيتـــي وكـون الـنفس فـي الجسم الخبيـث

لقد نظم أبو العلاء لزومياته "وفق تخطيط هندسي دقيق، رسمه في ذهنه وهو يبدأ حياته الجديدة في عزلته، والتزامه على امتداد هذه الحياة دون أن يفكر في تغييره أو تطويره وأن يستبدل به مذهبا آخر، لسبب بسيط؛ وهو أنه كان مقتنعا به، مطمئنا إليه؛ لأنه انعكاس صادق لحياته التي التزمها في صراحة عنيفة مقتنعا بها، مطمئنا إليها،في أعماق سجونه الثلاثة. وأيضا لأنه تراءى له المجال الذي يستطيع أن يظهر فيه مهاراته اللغوية وقدراته العروضية وثقافاته الأدبية والعقلية المتعددة"[xliii]، وفي اللزوميات تكلف أبو العلاء ثلاث كلف: "الأولى: أنه ينتظم حروف المعجم عن آخرها.

الثانية: أن يجيء رويه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك.

الثالثة: أنه لزم مع كل روي فيه شيء لا يلزم من باء أو تاء أو غير ذلك من الحروف"[xliv]

ومعنى لزوم ما لايلزم أن القافية يرد فيها حرف لو غيّر لم يكن مخلا بالنظم، كما يعد لزوم ما لا يلزم فنا من فنون البديع عند القدماء، وكثير منهم يسميه الإعنات، وحد اللزوم "أن يلتزم... الشاعر في شعره قبل روِي البيت من الشعر حرفا فصاعدا، على قدر قوته، وبحسب طاقته، مشروطا بعدم الكلف منه أن يلتزم حركة مخصوصة قبل حرف الروي أيضا وهو في رأي ابن الأثير من أشق هذه الصناعة مذهبا، وأبعدها مسلكا وعلى ذلك فاللزوم مظهر من مظاهر الصناعة اللفظية."[xlv]

وتقع اللزوميات في احد عشر ألف بيت من الشعر، "وتدور اللزوميات حول فلسفة أبي العلاء في الحياة وما بعد الحياة، الحياة الإنسانية وموقف الإنسان منها ومصيره بعدها،وهي بهذا تدور في مجالين من مجالات البحث الفلسفي:المجال الأخلاقي الذي يتصل بسلوك الإنسان في الحياة، والمجال الميتافيزيقي الذي يتصل بمصير الإنسان بعد الحياة. وقد وزع الدكتور طه حسين في كتابه "تجديد ذكرى أبي العلاء" فلسفته على أربعة اتجاهات :فلسفة طبيعية،وفلسفة رياضية،وفلسفة إلهية، وفلسفة عملية، ولكنها في الحقيقة تعود في النهاية إلى هذين المجالين"[xlvi] ومن أمثلة لزومياته قوله[xlvii] :

إذا ما عراكم حادث فتحدثوا فإن حديث القوم ينسي المصائبا
وحيدوا عن الأشياء خيفة غيّها فلم تجعل اللذات إلا نصائبا
وما زالت الأيام وهي غوافل تسدد سهما للمنية صائبا

فماذا راعى هنا أبو العلاء فوق الروي وحركته؟ لقد راعى الهمزة وكسرتها، ثم ألف التأسيس، وهي بمثابة حرف وحركة قصيرة، ثم الحرف قبلها؛ وبذلك يكون ما يتكرر في أبيات أبي العلاء عبارة عن: ثلاث حركات + أربعة حروف " ومن لزومياته قوله[xlviii]:

لا تشرفن بدنيا عنك معرضة فما التشريف بالدنيا هو الشرف
واصرف فؤادك عنها مثلما انصرفت فكلنا عن مغانيها سننصرف
يا أم دفر لحاك الله والدة فيك العناء وفيك الهم والسرف
لو أنك العرس أوقعت الطلاق بها لكنك الأم مالي عنك منصرف

وقوله[xlix]:

لبيب القوم تألفه الرزايا ويأمر بالرشاد فلا يطاع
فلا تأمل من الدنيا صلاحا فذاك هو الذي لا يستطاع

ومن هنا يعد صنيع أبي العلاء في لزومياته تجريبا، يتصل بحالته النفسية التي أرادت إثبات مكانتها في عصره من خلال قدرته اللغوية وثقافته الفلسفية، وهذا ما أكده كثير من النقاد؛ حيث استطاع بعمله "أن يطوع الشعر العربي للفلسفة، وأن يثبت قدرته على التعبير عن أدق الآراء الفلسفية وأعمقها، بل أن يثبت هذه القدرة له على الرغم من كل القيود واللوازم، التي فرضها عليه وألزم نفسه بها، واستطاع أن يقدم من أعماق هذه التجربة لأول مرة في تاريخ الشعر العربي، وربما لآخر مرة ديوانا في الشعر الفلسفي أثبت نجاح هذه التجربة"[l].

فقد "عاش أبو العلاء عزلته الطويلة مؤمنا بهذه الفلسفة النظرية، التي راح يدعو إليها في لزومياته، كما راح يطبقها على أسلوبه في الحياة، فاعتزل الحياة إلا من تلاميذه وكتبه، ورفض متعها ولذاتها، وفرض على نفسه حياة خشنة متقشفة في ملبسه ومأكله، وقنع بما يسد رمقه ويبقي عليه حياته، فامتنع عن أكل اللحم وكل ما ينتجه الحيوان أو الطير، بل دعا إلى تحريم ذبحهما، كما دعا إلى تحريم أكل صيد البحر وشهد النحل، وعاش نباتيا، طعامه كما يذكر الرواة العدس وخبز الشعير وحلوة التين، وملبسه خشن الثياب من القطن، وفراشه من لباء في الشتاء وحصير من الردىّ في الصيف، وترك كل شيء غير ذلك"[li].

وسمى نفسه رهين المحبسين المنزل والعمى،وان كان قد صرح بأنها ثلاثة سجون، كما أنه عاش راهبا منقطعا لعلمه وشعره وتأملاته في الحياة، وتفكيره في مصير الإنسان فيها.

ففلسفة أبي العلاء تتصل بحالته النفسية هي " فلسفة يسودها التشاؤم واليأس من كل شيء في الحياة، ويستبد بها قلق وحيرة من مصير الإنسان بعدها. ومن الحق أن أبا العلاء في موقفه من مشكلة الحياة والموت يعد امتدادا لشاعرين، شغلا بهذه المشكلة أبي العتاهية والمتنبي... ولكن أبا العتاهية وقف من المشكلة موقفا عاطفيا، يسوده الاستسلام للحياة، والاطمئنان إلى ما بعد الموت، ويتجلى فيه الإيمان الديني في أقوى صوره في حين يختفي من الشك الفلسفي بصورة واضحة، أما المتنبي فإنه يقف من الحياة موقفا ثوريا متمردا حاقدا عليها، وأما أبو العلاء فموقفه منها موقف فلسفة هادئ، يتحكم فيه العقل الذي لا يؤمن إلا بالحس، أما ما وراء الحس مما لا يصل إليه العقل، فعالم مجهول، يحيط به الشك وتكتنفه الحيرة ويغشيه ضباب كثيف يحجب الرؤية ويرد البصر"[lii].

وكان للنقاد رأيهم في سبب تأليف المعري لديوانه (اللزوميات)، فلقد رأي د. طه حسين "أن المعري لم يقصد إظهار مقدرته اللغوية وكفى، بل سلك الغرابة في التعبير لكي "تخفى أغراض الكتاب على كثير من الناس لم يكن يحب أن يظهروا عليها" وقد لجأ؛ ليحقق ذلك إلى "الرمز والإيماء، وإيثار الألفاظ الجافية، والمعاني الغريبة" وكان يقصد من وراء كل ذلك "أن يعمي أمر كتابه على المتشددين في الدين؛ حتى لا يهدروا دمه"[liii].

ويصف د.شوقي ضيف اللزوميات "بأنها من طراز جديد تتضمن نقدا للحياة الاجتماعية مع دعوة واسعة إلى الزهد والتقشف ورفض الدنيا، ويسوده في ذلك كله تشاؤم واسع، فالحياة كلها آلام ونصب وعذاب، ويضيف أن أفكار أصول اللزوميات موجودة جميعا عند المتنبي"[liv]

ويصف الأب يوحنا قمير في كتابه (المعري في لزومياته) بأن اللزوميات "فلسفة لم تقصد لذاتها، وإنما هي حالات نفسية انتابت صاحبها، فكونت فلسفة اصطبغت بالشعر، وكثرت فيها المراجعات، وفقد التأليف، ويرى أننا نمسح فكرة المعري إذا حللنا اللزوميات ككتاب فلسفي عادي؛ لأنها قبل كل شئ صدى روح فكرت كثيرا، وشعرت كثيرا، وشقيت كثيرا"[lv]

ويقول د. عفيف عبد الرحمن في كتابه (ظاهرة التشاؤم) : "ونحن نميل إلى أن اللزوميات نظمها الشاعر؛ ليرد على تحدي العالم له آنذاك، وليثبت مقدرة لغوية وأدبية وعروضية وفلسفية، وليجبرهم على الاعتراف به" كما يقول بان اللزوميات: "مرآة صادقة وسجل واضح لحياته ونفسه"[lvi].

ويقول د. حامد عبد القادر في كتابه (مصادر ثقافة أبي العلاء) أن أبا العلاء نظم "هذا الديوان في عهد العزلة بعد رجوعه من بغداد؛ حيث كان قد انتهى من الدرس والبحث، وصارت لديه ذخيرة لغوية وأدبية واسعة؛ فنظر أبو العلاء ورأى نفسه بين الألفاظ والآراء والمعاني، التي لا تكاد تحصى، ثم نظر فوجد أوقات فراغ طويلة لا يمكن احتمالها ولا يمكن الصبر عليها، فاستعان بهذه الألفاظ وتلك المعاني على قطع هذا الفراغ الطويل"[lvii].

ويعد المعري بإجماع القدماء والمحدثين أهم شاعر، عرفته العربية في القرن الخامس الهجري، بل هو عند بعض المحدثين أهم شاعر، عرفه الشعر العربي على امتداد تاريخه الطويل، وان كنا نتفق مع الدكتور يوسف خليف على أنه خاتمة أجيال العمالقة، الذين شهدهم الشعر العربي، وقد تم على يديه تحويل الشعر إلى بناء فلسفي، تحولت قصائده معه إلى مجموعة من النصوص الفلسفية، وتحول ديوانه خلالها إلى كتاب في الفلسفة.

وقد ذكر د. عبد الله بن سليم الرشيد في بحث له بعنوان (اللزوميات في الشعر العربي الحديث الرؤية والتشكيل الفني)[lviii] أن اللزوميات لم تكن كثيرة عند شعراء العصر الحديث، ولكن نفرا منهم خصوها بعنايتهم، فأصدروا دواوين لزومية على طريقة المعري، وتبرز آثار المعري الفكرية في هذا النتاج من حيث الميل إلى التأمل وإيراد الحكم ونحو ذلك، على أنهم خرجوا عن الإطار الذي حبس المعري نفسه فيه، وتعد لزوميات الشعر الحديث ظاهرة من ظواهر الحنين إلى النمط العربي القديم، وإيثار لعمود الشعر، ونوعا من الانتصار للفصحى.

فلقد كان التفات بعض الشعراء إلى هذا الفن في العصر الحديث ثمرة لأسباب عدة، فمنهم من كان يلزم ما لا يلزم اتّباعا للقدماء الذين كانوا يقصدون الإبانة عن الاقتدار والتوسع وفسحة مجال الفكر، ولعل أبرز هؤلاء محمود سامي البارود ي، الذي كان حريصا على أن يظهر مقدرته وتمكنه من صناعته، وفيضان قريحته، وإحاطته بكثير من غريب اللغة.

والشعراء الأكثر تأثرا بالمعري أربعة، هم عبدالرحيم محمود، وأحمد مخيمر، وعبدالعزيز السعدني، وأحمد الشامي، فللأول اثنتان وعشرون لزومية ،أدرجت معا تحت عنوان (أفكار في لزوم ما لا يلزم)، وللثاني لزوميات، سماها(لزوميات مخيمر)، أهدى قسمها الأول (الحياة والوجود) إلى روح أبي العلاء، وأما الثالث: عبدالعزيز السعدني فله ديوان، سماه لزوميات جديدة، أما أحمد الشامي فله لزوميات كثيرة تتبع فيها لزوميات المعري قطعة قطعة.

ولقد تحولت تجربة أبي العلاء إلى محاولة ناجحة وتجريب، كتب له النجاح وإن لم يتخذ شكل الفن المستقل لكنه إبداع، استطاع من خلاله أن يثبت مقدرته اللغوية والثقافية، وأن ينتج شعرا علائيا مميزا؛ حيث جعل الجميع يشغل بدراسة هذا النوع من الشعر.

أشكال أخرى:

١/ الألاعيب اللفظية(اللغوية):

أ/ نجد في العصر العباسي براعة من كتاب النثر كبديع الزمان الهمذاني والحريري؛ حيث عمد بديع الزمان الهمذاني في مقاماته ورسائله إلى إظهار البراعة، وحفظ متن اللغة وتصوير طائفة من الأدباء الفقراء، وذكر بعض الباحثين أنها إنما ألفت لغاية تعليمية، هي التمرن على الكتابة، والإنشاء، وعلى مذاهب النظم والنثر[lix]. ومن ذلك قول بديع الزمان الهمذاني: لَبِقٌ أَقْبَلَ فِيهِ هَيَفٌ، كُلُّ ما أَمْلِكُ إِنْ غَنَّى هِبَهْ. فكل جملتين تُقْرَأُ من اليمين إلى اليسار وبالعكس حرفًا حرفًا.

ب/ كذلك نجد تكرار الحروف عند بعض الشعراء، ومن ذلك قول الحطيئة:

جـــزى الله خيـــراً والجـــزاءُ بكفـــهِ على خير ما يجزي الرجال بغيضا

كذلك نجدها في العصر المملوكي والعثماني، ومن ذلك " كلّ كلمة تبدأ بعين مثل :

علـى عهـد علـوى عِلّتـي عـنَّ علمهـا عسى علمت عذري عفت عن عقوبتي

و ظاء في كلّ كلمة :

ظنـــت عظيمـــة ظلمنـــا مـــن حظّهـــا فظللـــت أوقظهـــا لـــتكظم غيظهـــا

وظعنـــت أنظـــر فـــي الظـــلام وظلّـــه ظمـــآن أنتظـــر الظهـــور لوعظهـــا

ظهـري وظفـري ثـمّ عظمـي فـي لظـى لأظـــاهرنَّ لحظهـــا ولحفظهـــا

لفظـــي شـــواظ أو كشـــمس ظهيـــرة ظفـر لـدى غلـظ القلـوب وفظّهـا

والنون في كلّ كلمة :

نـــزّه لســـانك عـــن نفـــاق منـــافق وانصـح فـإنَّ الـدّين نصـح نصـيح

وتجنّـــب المـــنّ المنكّـــد للنـــدى وأعـن بنيلـك مـن أعانـك وامـنن

كذلك من الألوان المستحدثة من الألاعيب اللفظية:

"القصيدة المهملة (الخالية جميع حروفها من النقط):

الحمـــــــــد لله الصـــــــــمد حـــــال الســـــرور والكمـــــد

الله لا إلـــــــــــــــــه إلا الله مـــــــــولاك الصـــــــــمد

أوّل كـــــــــــــــــلّ أوّل أصـــــل الأصـــــول والعمـــــد

الواســـــــــــــــــع الآلاء والآ راء علمـــــــــاً والمـــــــــدد

الحَـــــوْل والطَـــــوْل لـــــــه لا درع إلا مـــــــا سَـــــــرَد

كـــــــلٌّ ســـــــواه هالـــــــك لا عُـــــــدَدٌ ولا عَـــــــدد

كذلك القصيدة المعجمة (كلّ حروفها منقّطة) :

بـــين جنبـــيَّ شـــقّة خشُـــنت فـــي قضـــيضٍ تُبيتنـــي خَشِـــنِ

قِضْـــتُ جفنـــي بيقظـــة ثبتَـــت غـــبّ بـــينٍ فبـــتُّ فـــي غَـــبَنِ

بـــي شـــقيق يغيـــب غيبـــة ذي ضَـــعَنٍ بـــيّنٍ تجنّبنـــي

شـــيخ فـــن، فتـــي شنشـــنة شـبَّ فـي بيـت نخبـة فبُنِـي
يتّقـــي زيـــنَ جنّـــة جُنيـــت يتّقـــي شـــين ضـــنّةٍ بغنـــي

وكذلك إهمال كلمة و إعجام أخرى:

لا تفـــي العهـــد فتشـــفيني ولا تنجـز الوعـد فتشـفي العلـلا
تقتضـــي أحكـــام بغـــي، طالمـــا نفّـذت أحكامهـا بـين المـلا

وكذلك إهمال حرف وإعجام آخر:

ونـــديم بـــات عنـــدي ليلـــة منـــه غليـــل
خـــاف مـــن صـــنع جميـــل قلـــت لـــي صـــبر جميـــل
قـــرّة لـــي ميـــل قلـــب منـــك يـــا غصـــناً يميـــل
ســـيّدي رقّ لـــذلّي ســـيّدي عبـــد ذليـــل

ووجدت لديهم ألوان أخرى كالطرد والعكس ومحبوك الطرفين وذات القوافي والألغاز والأحاجي والتطريز والتشطير والتخميس.

الأشكال الشعرية في العصر المملوكي والعثماني:

كان هناك عدة أسباب وراء تركيز الشعراء في العصر المملوكي والعثماني على الأشكال الخارجية، والزينات اللفظية وألوان التلاعب في الألفاظ والتفنن في الشكليات[lx]، إن بواعث الشعر في الماضي اختلفت عن بواعثه في الحاضر، فقد كان من قبل يطمح إلى إرضاء أمير، واستدرار خيره، ونيل عطاياه، أو إرضاء نفسه، وما تهوى من مجد أدبي، أو اجتماعي، أو سياسي، أو يقول الشعر فرحا بنصر، أو بكاء على هزيمة، أو تفجعا على فقيد.

فأما الآن -يقصد العصر المملوكي والعثماني- فقد ضل الحاكم طريقه إلى الشاعر، أو إن شئت فقل قد ضل الشاعر طريقه إلى الحاكم، ولم يعد بين الرجلين من لقاء إلا في النادر؛ لأن لغة هذا اختلفت عن لغة ذاك، والحاكم في هذه العصور هو في معظم الأحيان تركي، لا يفقه من العربية قليلا أو كثيرا،أضف إلى ذلك أن الشعراء ما عادوا متفرغين لقول الشعر وحده، بل صار يعملون في عمل آخر، بالإضافة إلى الجمود الفكري، والعقم العقلي، والثقافة الضئيلة المحدودة، التي كان يصيبها الشاعر. كذلك فقدان الدراسات النقدية التي تقوّم الإنتاج، كل ذلك أدَّى إلى الركاكة في الأسلوب والازدواج اللغوي، كما أغرقوا في العامية إغراقا كبيرا، ثم ابتدعوا لهذه العامية أوزانا، تتلاءم معها.[lxi]

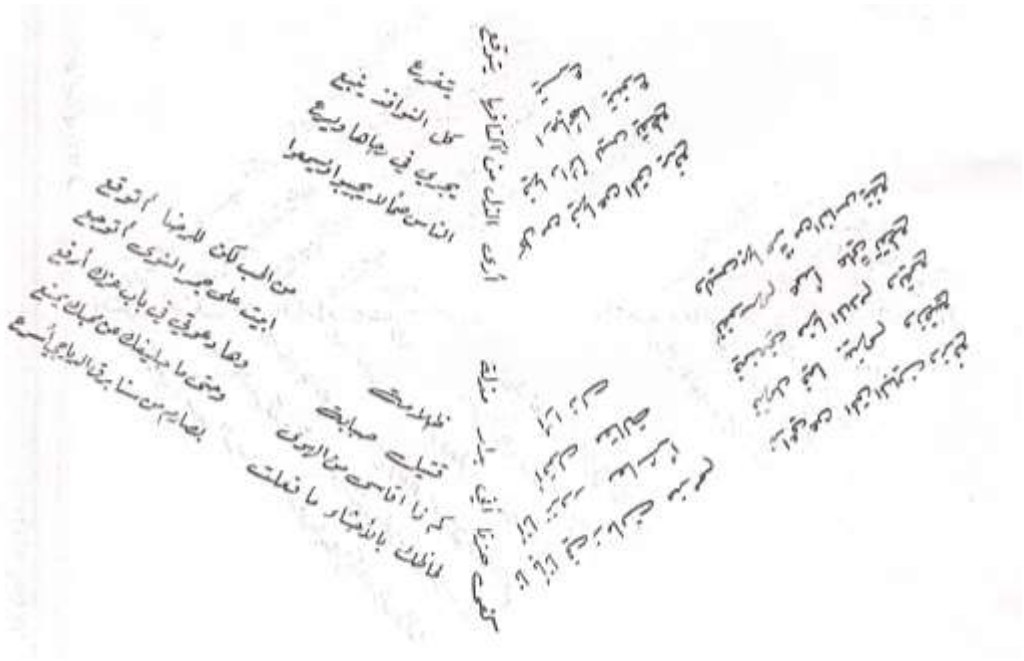
ومن هنا نجدهم قد اهتموا بمجالات الصناعة اللفظية والأشكال الشعرية، وبرعوا فيها، فظهر في هذا العصر مستحدثات شعرية، تنقسم إلى قسمين: القسم الأول هو الأشكال الخارجية، والظواهر السطحية والزينات اللفظية، وألوان التلاعب في الألفاظ والتفنن في الشكليات، كما ظهر في الشعر الهندسي والطرد والعكس والمحبوك والمشجر وملون القوافي والتاريخ الشعري وأشعار التبادل والمتواليات، وما إلى ذلك من ألاعيب، والقسم الثاني الألوان الشعرية الجديدة كالأدب الديني بنوعيه: الصوفي ومديح الرسولρ وفي نظم العلوم وشعر الفكاهة والإخوانيات.

والتشجير في اللغة ضرب من ضروب التصنيف، يقوم على تفريع كلمة من معنى كلمة أخرى، وهكذا دواليك في استطراد وتسلسل... أما التشجير في الأدب، فهو نوع من

النظم يجعل في تفرعه على أمثال الشجرة، وسمي مشجرا لاشتجار بعض كلماته ببعض، أي تداخلها، وكل ما تداخل بعض أجزائه في بعض فقد تشاجر. وذلك أن ينظم البيت الذي هو جذع القصيدة، ثم يفرع على كل كلمة منه؛ تتمة له من نفس القافية التي نظم بها، وهكذا من جهتيه اليمنى واليسرى؛ حتى يخرج منه مثل الشجرة"[lxii]

والتختيم في الشعر العربي القديم هو أن تصنع أبياتا، تكتب في شكل مختم تتقاطع أشطره، ويشترك ما يتلاقى منها في مواضع التقاطع في لفظة أو حرف واحد أو أكثر إما مصحفا أو مختلف الضبط أو باقيا في حاله كما في خاتمة أبي الطيب الرندي وابن قلان[lxiii]، وهذه الفنون ليست جديدة كل الجدة، ولا حديثة كل الحداثة، فهي معروفة من قبل.. لكن الفرق في تعميقها، والإكثار منها؛ حتى كاد يكون سمة العصر وعنوانه.

ومن نماذج التشجير[lxiv]:

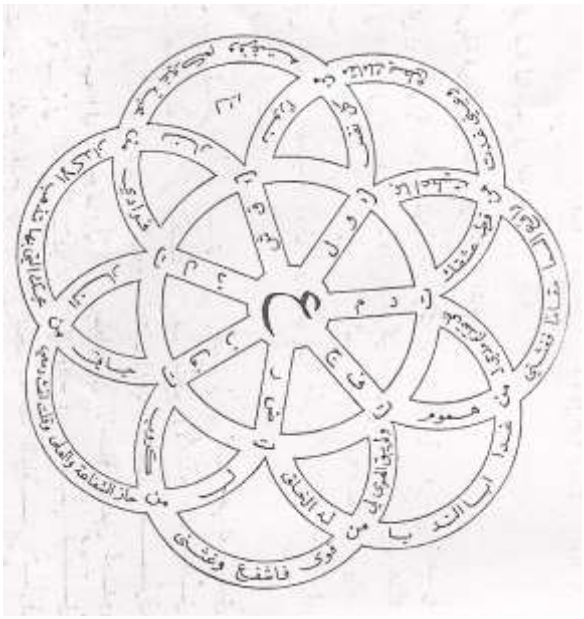


وقد تبلورت هندسية الشكل الشعري في العصر المملوكي والعثماني؛ حيث وجدت كأشكال هندسية كالدائرة، والمثلث، والمربع، والمخمس والمعين. وفي هذه الأشكال نشرت مقطوعات أو قصائد على صورة هندسية معينه.

فالدائرة لها مركز، وفي هذا المركز حرف من الحروف، ومن هذا الحرف يبتدئ البيت، وإلى هذا الحرف ينتهي البيت. فهو إذن من ألوان الشعر المحبوك من طرفيه، والدوائر على أنواع: منها الدائرة المركبة، ومنها الدائرة البسيطة.

وشعر الدائرة المركبة: يتطلب رسم دائرة أصلية كبرى، وحولها على المحيط دوائر صغيرة، وعلى حواف هذه الدوائر الكبيرة والصغيرة، يمر البيت ابتداء وانتهاء؛ ليعود من جديد منطلقا من المركز إلى الدائرة الصغيرة الثانية، ثم ينتهي إلى الصغيرة في مركزها، ويختلف عدد الأبيات باختلاف عدد الدوائر، فكلما كثرت الدوائر طالت القصيدة، والعكس صحيح. وهذه أبيات دائرة:

عشــقت نــوراً مــن مقامــك يســطع وعيني غدت من فرط عشقك تدمع
عمـدت علـى تقـديم مـدحي لمـن غـدا أبـا النـدِّ يـا مـن لـه الخلـق تضـرع
عرضـت لمـن حـاز الشـفاعة والعلـي وقلت أغث دمعي من النّار تلذع
عــذلت فــؤادي مــن محبّــة غيــركم وفرغتــه مــن كــلّ نفــس تولّــع
علـوتَ بمـا أعطيـت مـن رافـع السـما مقامـاً فغثنـي مـن همـوم تفجـع
عجفت ولـم يُبْـقِ الهـوى لـي مـن قـوى فاشـفع وغثنـي مـن كـروب تفـزع
عزفــت حيــاتي مــن محبّتــك التــي بهـا تـذهب الأكـدار منـا وتقشـع

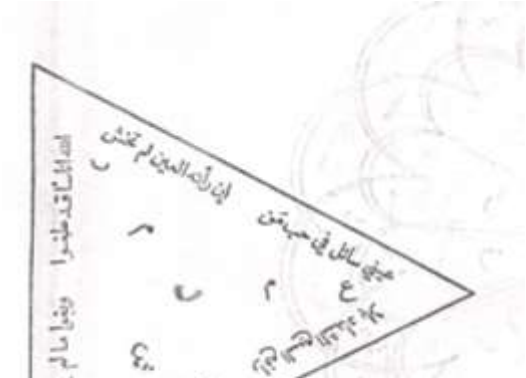


ومن تأمّل هذه الدّائرة المركّبة تبدو لنا الملاحظات التالية:

- كلّ بيت يبتدئ بحرف العين وبه ينتهي.
- نهاية كلّ بيت معكوسة في مطلع الذي بعده.
- عكس بداية البيت الأول تتّفق وقافية الأخير.
- هذه القصيدة تصلح أن تكون دائرة سباعيّة.[lxv]

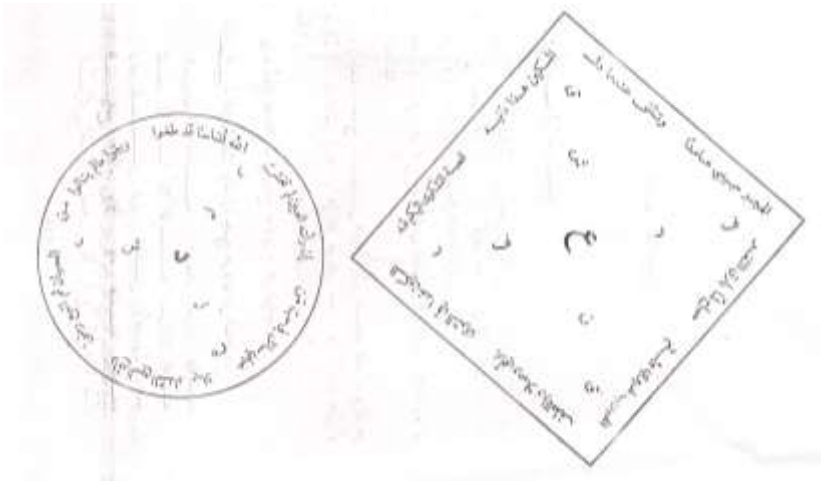
وتلاحظ أنّ الأبيات الثلاثة التالية قد أمكن رسمها دائرة، في مثلث متساوي الأضلاع، والأبيات هي:

دمــع عينــي ســائل فــي حــبِّ مــن إنْ رأتــه العــين لــم تخــشَ رمــد
دمــــرّ الله أناســــاً قــــد طغَــــوا وبغَـوا مـا لـم ينـالوا مـن الرّمـد
دشــر العصــيان ثــمّ اتّبــع رضــى رافـع السـبع الشـداد بـلا عمـد



وهذه الأبيات ترسم مربّعاً ودائرة، وأبياتها هي:

عشـــق المســـكين هـــذا ذنبـــه قصّـــة الشـكوى إلـيكم قـد رفـع
عفّـــر المســـكين خـــدّاً فـــي الثـــرى يرتجـــي وصـــلاً وبـــاللطف قنـــع
عنـــق المحبـــوب غيـــري ولـــثم صـــاح لمـــا بـــارق الثغـــر فـــرع
عـــرف الهجـــر حبيبـــي عامـــداً وتثنّـــى عنـــد مـــا دلّ قشـــع[lxvi]



ومن المؤكد أنه ينبغي لنا أن نعد ما قام به الشعراء في العصر المملوكي والعثماني تجريبا، يخدم الشعر ولم يكن جرد نمط شكلي[lxvii]؛ فإن ما قام به هؤلاء الشعراء في العصر المملوكي والعثماني، يعد تجريبا يخدم الشعر، وان ما نراه في الشعر المعاصر من تشكيل بصري وغيره، لهو امتداد لما قام به هؤلاء الشعراء بل هو البذرة الأولى التي أسست لمثل هذه المحاولات.

ويجب التنبه إلى أن للتجريب في القصيدة المعاصرة بدايات في الشعر العربي القديم، يتضح ذلك بالنظر في الحركات التجديدية في القصيدة المعاصرة "منذ بداية القرن العشرين، أي: منذ الشعر المهجري وجماعة أبولو والديوان ثم الشعر المنثور وقصيدة التفعيلة والقصيدة الحرة (قصيدة النثر)، فسنرى أن هاجسها كان الإضافة والتجريب بوصفهما الأساس في مواصلة الإبداع الشعري.

ومن هنا يمكن فهم ما قدمه المبدعون المتميزون في تاريخنا الأدبي المعاصر من أمثال: جبران خليل جبران وأمين الريحاني والسياب والبياتي ونازك الملائكة وادونيس وخليل حاوي ونزار قباني والماغوط والقائمة تطول.. لقد أحس هؤلاء بضرورة الإضافة وإبداع الجديد ويمكن أن نأخذ من نازك وادونيس مثالين مشرقين لكونهما لم يتحدا فقط بالإبداع الشعري بل مارسا أيضا التنظير النقدي وكان لهما دور بارز في تطور الإبداع الشعري.

ولو نظرنا للتشكيل البصري في القصيدة المعاصرة نرى أن له مثيل في الشعر العربي القديم يتمثل فيما أنتجه الشعراء في العصر العثماني والمملوكي من أشكال جديدة كالتشجير والتختيم والشعر الهندسي وغيرها، حيث عمد الشعراء المعاصرون إلى تنسيق قصائدهم والاهتمام بالناحية الشكلية البصرية وهذا امتدد لما بدا به الشعراء قديما.

ومن هنا كتب الشعراء المعاصرون قصائدهم على شكل رسم هندسي أو رسم فني أو رسم خطي، وقد وظفت هذه الأشكال في الشعر العربي الحديث باعتبارها مادة بصرية، قابلة للتشكيل الفني وتحقيق المتعة الجمالية.

وإن شيوع الفن الشعري يعني أنه تجاوز مرحلة التجريب؛ إذ التجريب عادة هو قيام شخص بعمل ما ولكن لا تتاح له الفرصة إلى أن يتحول إلى نمط كتابي معين، فالمزدوج على سبيل المثال فن شعري لكن أصبح محصورا في المنظومات التعليمية بمعنى أنه خرج عن الإبداع الشعري، كذلك اللزوميات، وهذا ما يسمى بالتجريب.

وأخيرا يمكن القول:

إن التجريب إبداع وتجديد، وجد منذ القدم، وما المحاولات الجديدة في الشعر المعاصر إلى امتداد لتلك المحاولات السابقة.

هذا والله اسأل أن يكون عملي على الوجه المطلوب، والله ولي التوفيق.

هوامش البحث:

[i] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢م. ص١١٤

[ii] الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري، تحقيق: أحمد عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٩٠م. ج٩٨/١.

[iii] زمن الشعر: أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط٦، ٢٠٠٥م. ص ٣٥٥.

[iv] النقد الأدبي المعاصر في المملكة العربية السعودية: د. محمد صالح الشنطي، دار الأندلس، حائل، ط١، ٢٠٠٤م .ص ٩٧٨

[v] قضايا الإبداع الفني: د. حسين جمعة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢م. ص٨٦

[vi] الأدب التجريبي: د.عز الدين المدني، الشركة التونسية، تونس، (د.ط)، (د.ت)، ص ١٥.

[vii] قضايا الإبداع الفني، ص ٩٨٠

[viii] زمن الشعر: ٣٥٥

[ix] المرجع السابق ص٣٥٦

[x] قضايا الإبداع الفني، ص٩٧٧

[xi] المرجع السابق، ٩٧٨

[xii] الأدب التجريبي، ص ١٥

[xiii] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[xiv] الإبداع الشعري بين النظرية والتطبيق: د.مصطفى السيوفي، الدار الدولية، مصر،ط١، ٢٠١١م. ص٨.

[xv] الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية: د.علي محمد المومني، دار اليازوري العلمية، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م. ص٢١.

[xvi] الإبداع الشعري، ص٩

[xvii] قضايا الإبداع الفني، ص٧٦

[xviii] المرجع السابق، ص٧٦

[xix] المرجع السابق، ص ٨٢

[xx] الإبداع الشعري، ص١٨

[xxi] التطور والتجديد في الشعر الأموي: د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص٣١٠

[xxii] شعر الوليد بن يزيد، جمع وتحقيق: د.حسين عطوان، مكتبة الأقصى،عمان، ط١، ١٩٧٩م، ص٥٣

[xxiii] التطور والتجديد في الشعر الأموي، ص٣١١

[xxiv] شعر الوليد بن يزيد، ص١٤١

[xxv] موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية ط٢، ١٩٥٢م. ص٣٠٠

[xxvi] التطور والتجديد، ص٣١٢

[xxvii] ينظر: كتاب موسيقى الشعر، ص ٣٠٣

[xxviii] ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[xxix] فصول في الشعر ونقده: د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٣، (د.ت)، ص٤٢

[xxx] المرجع السابق ص٤٠

[xxxi] المعجم الوسيط: ، ص٤٧٤

[xxxii] في الأدب الأندلسي: د.جودت الركابي، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ٢٠٠٨م. ص١٨٥

[xxxiii] المرجع السابق ص٢٩٣

[xxxiv] فصول في الشعر ونقده: ص١٦٥

[xxxv] المرجع السابق، ص١٦٤

[xxxvi] الموشحات الأندلسية: د. مضاوي بنت صالح الحميدة، النادي الأدبي، تبوك، ط١ ، ٢٠٠٧م. ص١٦
[xxxvii] في الأدب الأندلسي، ص ٣٣٣
[xxxviii] موسيقى الشعر، ص٢٢٢
[xxxix] في الشعر العباسي نحو منهج جديد: د. يوسف خليف، دار غريب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠م. ص١٧٦
[xl] شرح ديوان الحطيئة: لأبي سعيد السكري، دار صادر، بيروت،(د.ط)، ١٩٦٧م. ص ٤١
[xli] الحطيئة في معيار النقد قديما وحديثا: د. بان حميد فرحان الراوي، دار دجلة، العراق، ط١ ٢٠٠٧م. ص ١٤٣
[xlii] في الشعر العباسي نحو منهج جديد، ص٢٢٣
[xliii] المرجع السابق، ص ٢٢٢
[xliv] مصادر ثقافة أبي العلاء المعري من خلال لزوم ما لا يلزم: د.علي كنجيان خنارى، دار الفجر للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٠٥م. ص٥١
[xlv] اللزوميات في الشعر العربي الحديث الرؤية والتشكيل الفني، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية، ج١٩،ع٤١،جماد الثاني ١٤٢٨هـ ص٣٩١
[xlvi] في الشعر العباسي نحو منهج جديد: ص ١٧٦
[xlvii] المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[xlviii] ظاهرة التشاؤم في الشعر العربي من أبي العتاهية إلى أبي العلاء: د.عفيف عبد الرحمن، دار العلوم ١٩٨٣م. ص ٤٢٨
[xlix] الفن ومذاهبه (في الشعر العربي): د.شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت). ص٣٨١
[l] ظاهرة التشاؤم، ص ٤٢٩
[li] المرجع السابق، ص ٤٢٨
[lii] في الشعر العباسي نحو منهج جديد، ص١٧٦.
[liii] ظاهرة التشاؤم ، ص ٤٢٨
[liv] الفن ومذاهبه: ص٣٨١
[lv] ظاهرة التشاؤم، ص ٤٢٩
[lvi] المرجع السابق، ص ٤٢٨
[lvii] مصادر ثقافة أبي العلاء: ص٥١
[lviii] ينظر اللزوميات في الشعر العربي الحديث الرؤية والتشكيل الفني، ص ٣٩٢ وما بعدها.
[lix] مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨ ،٢٠٠١م. ص ٢٢٢
[lx] المرجع السابق ص٢١٨.
[lxi] المرجع السابق بتصريف ص ٣٠٩
[lxii] السابق ص ١٨١
[lxiii] التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: د. محمد الصفراني، النادي الأدبي، الرياض ط١، ٢٠٠٨م. ص ٣٣
[lxiv] مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص١٨٤
[lxv] المرجع السابق، ص٢١٠
[lxvi] المرجع السابق، ص٢١٦
[lxvii] الإضافة والتجريب وسر تواصل الإبداع، مقال: ناهض حسن.

مصادر البحث ومراجعه:

- الإبداع الشعري بين النظرية والتطبيق: د.مصطفى السيوفي، الدار الدولية، مصر،ط١، ٢٠١١م.
- الأدب التجريبي: د.عز الدين المدني، الشركة التونسية، تونس، (د.ط)، (د.ت).
- الإضافة والتجريب وسر تواصل الإبداع، مقال: ناهض حسن. مجلة المعرفة، الكويت، العدد ١٥٥، ١٩٨٥م.
- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: د. محمد الصفراني، النادي الأدبي، الرياض ط١، ٢٠٠٨م.
- التطور والتجديد في الشعر الأموي: د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص٣١٠
- الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية: د.علي محمد المومني، دار اليازوري العلمية، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م.
- الحطيئة في معيار النقد قديما وحديثا: د. بان حميد فرحان الراوي، دار دجلة، العراق، ط١ ٢٠٠٧م.
- زمن الشعر: أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط٦، ٢٠٠٥م.
- شرح ديوان الحطيئة: لأبي سعيد السكري، دار صادر، بيروت،(د.ط)، ١٩٦٧م.
- شعر الوليد بن يزيد، جمع وتحقيق: د.حسين عطوان، مكتبة الأقصى،عمان، ط١، ١٩٧٩م.
- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري، تحقيق: أحمد عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٩٠م.
- ظاهرة التشاؤم في الشعر العربي من أبي العتاهية إلى أبي العلاء: د.عفيف عبد الرحمن، دار العلوم ١٩٨٣م.
- فصول في الشعر ونقده: د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٣، (د.ت).
- الفن ومذاهبه (في الشعر العربي): د.شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

- في الأدب الأندلسي: د.جودت الركابي، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ٢٠٠٨م.
- في الشعر العباسي نحو منهج جديد: د. يوسف خليف، دار غريب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠م.
- قضايا الإبداع الفني: د. حسين جمعة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.