

## القصيد الغنائية

### إعداد وترجمة: صبحي حديدي

المنشغلون بنظرية «القصيد الغنائية» Lyric، وبالنزعة الغنائية Lyricism بصفة عامة، لن يتمكنوا في أي يوم قريب من نسيان العبارة الرهيبة التي تُنسب إلى اثنين من علماء الألسنية وباتت تُعرف باسم «فرضية سايبير-هورف»: قد نُضطرّ إلى إهمال بعض أبعاد الشعر الغنائي لأننا ببساطة لا نملك مفردات مناسبة تصلح لمناقشة تلك الأبعاد!

وليس في الأمر مبالغة. مصطلح «الغنائية» يُعدّ بين أكثر مصطلحات نقد الشعر ذيوعاً واستخداماً؛ والقصيد الغنائية حاضرة بقوة في كلّ أشعار الشعوب، أيّاً كان العصر واللغة والجغرافيا؛ ولا يكاد شاعر واحد يفلت من سطوة الميول الغنائية؛ ومع ذلك فإنّ الكثير من الغموض ما يزال يكتنف تعريف المصطلح، وثمة الكثير من الفقر في أدوات تشخيص الغنائية، وتحليل أنماطها التعبيرية وأنساقها الأسلوبية.

ولعلّ أوضح أسباب هذه الحال، وأبسطها ربما، هو حقيقة أنّ القصيد الغنائية كانت منذ البدء وما تزال حتى اليوم «أمّ الشعر» في كلّ ثقافات العالم، وليس في معظمها فحسب. إنها شكل اللغة الأبعد والأكثر عفوية، وليس شكل اللغة المطوّر والإنعكاسي والنثري والخطابي. وهي، بمعنى آخر، اللغة في مستواها الخام الذي ينظّم المدركات على نحو لا هو بالموضوعي الجافّ ولا بالذاتي العائم؛ وهي اللغة إذ تصبح وسيطاً شبه وحيد لتنظيم الكمّ الهائل من الأحاسيس والأفكار والمدركات التي لا قرار لها ولا حدود؛ وهي، أخيراً، اللغة إذ تنقلب إلى مزيج ناجح بين الكلمة ذات الجرس، والموسيقى ذات الإيقاع الهرموني، والمعنى ذي المدركات الحواسية.

السبب الثاني يعود إلى أنّ شكل القصيد الغنائية صمد على مرّ الدهور، في جميع الثقافات الشفوية والمكتوبة، ولاح على الدوام وكانّ القصيد الغنائية هي اختصار الشعر بأسره، أو هي تسميته الثانية. وهكذا تنتقل الإشكالية من سؤال: «ما هي القصيد الغنائية»؟ إلى سؤال: «ما هو

ولا ريب في أن المشكلة تصبح مأساوية حين يشجع الجهل بمعاني المصطلح على اعتناق التفسير الخاطيء، العائم على السطح اللفظي وحده، والذي يقول إن القصيدة الغنائية هي النص الشعري الذي يغني أو يكتب لكي يغني! وفي توسيع ثان، أكثر جهلاً، يقال إن القصيدة الغنائية هي تلك التي تحاكي الموسيقى وتسعى إلى الطرب والتطريب، خصوصاً وأنها (كما يشيع عند بعض الشعراء والنقاد العرب) قصيدة موزونة تحديداً وحصرأ. وأما في التوسيع الثالث لهذا التفسير الجاهل فإن القصيدة الغنائية لا يمكن إلا أن تكون «ذاتية»، «عاطفية»، «جياشة المشاعر» و/ أو «حماسية»! ويحدث مراراً أن يجاهر صغار كتبة قصيدة النثر العربية بالعداء للغنائية لأنها «مفرطة في الموسيقى» أو لا تسمح بـ «تفجير اللغة» و«تطوير الإيقاع الداخلي». ولا ريب في أنهم يجهلون حقيقة أنه ما من شاعر عربي ناضج يكتب قصيدة النثر إلا وأعطى — راضياً سعيداً — عشرات النماذج الغنائية.



كان الناقد الكندي الكبير نورثروب فراي قد وجد طريقة ذكية للفرار من مناقشة خصائص القصيدة الغنائية، وذلك عن طريق استعراض تلك الخصائص الأخرى التي لا تمت إليها بصلة! وأما الناقد الأمريكي رينيه ويليك فقد طالب بالإقلاع عن محاولات تعريف الطبيعة العامة للقصيدة الغنائية، معتبراً أن جهود التعريف لن تتوصل إلى ما هو أبعد من التعميمات العريضة، وهذه قد تزيد الإشكالية تعقيداً، أو قد تذهب ببعض المفردات القليلة التي تظل كل ما نملك من عدة في مناقشة المصطلح.

وقد يكون ويليك على حق بالفعل، الأمر الذي لا ينفي ضرورة استعراض جملة من الخصائص العريضة المتفق عليها، والتي لا تزعم الإحاطة بالمصطلح في أية حال. وهكذا فإن القصيدة الغنائية هي تلك التي تعكس معظم أو جميع الخصائص التالية:

أولاً — أنها إجمالاً قصيرة، أو قصيرة نسبياً. وما يسبغ خصوصية تعبيرية على القصيدة الغنائية ليس الإيجاز اللفظي، أو «المقدار الكمي» للكلمات والجمل والسطور والمقاطع، بل هو إيجاز التجربة الإنسانية التي تلتقطها تلك القصيدة. إنها لا ترصد هذا أو ذاك من أطوار وأحوال وتقلبات الصوت الناطق في القصيدة، بقدر ما تكثف تجربته وهو في شرط بالغ الخصوصية، ضمن برهة واحدة وجيزة وبالغة الكثافة. وخصيصة الإيجاز هذه علامة حاسمة في بناء الموقف الغنائي، ولكنها ليست علامة لازمة على نحو مطلق. ثمّة عشرات القصائد الطويلة التي تفلح في بلوغ مناخات غنائية رفيعة، والأمثلة عديدة بالطبع. غير أنه قد يكون صحيحاً، في المقابل، أن غنائية أية قصيدة مهددة بالتناقص كلما طال حجمها واتسع نطاقها التمثيلي وتعددت المواقف الإنسانية التي تلتقطها.

ثانياً — الصوت الناطق في القصيدة الغنائية يعود إلى ضمير المتكلم بصيغة المفرد أساساً، وإذا توقرت صلات حوارية بين هذا الصوت والضمائر الأخرى فإن تلك الصلات تنبثق من الداخل إلى

الخارج، أي من ضمير المتكلم إلى الضمائر الأخرى، وليس العكس.

ثالثاً - هيمنة ضمير المتكلم المفرد على حركة القصيدة تحرّض على نشوء بؤرة تركيز للعلاقة بين الشاعر والقارئ، وتخلق مساحة مُشرعة يشغلها هذا الأخير في تفاعله مع القيم الوجدانية والشعورية والعقلية التي يتوسلها الشاعر. ولعل تقريب القارئ من برهة الرؤيا الكثيفة التي تلتقطها القصيدة هو بين أبرز أغراض أية قصيدة غنائية. وبذلك يمكن القول إنّ البرهة الكثيفة التي تلتقطها القصيدة الغنائية تنصّف بسرعة الوصول وعمق التأثير في آن معاً.

رابعاً - القصيدة الغنائية شخصية في موضوعها، وذاتية في التقاطها للعالم الخارجي، ومتخفة - وأحياناً خالية تماماً - من البنية الدرامية والخطّ السردي. ولكن يحدث أن يكون الصوت الناطق في القصيدة أقرب إلى «صوت ضمني» يتحاور مع الصوت الآخر الذي تنسبه القصيدة إلى الشاعر، أو يتماهى معه، أو يندمجان معاً في نظر القارئ على الأقل. وإنّ إحدى أفضل الطرائق الإجرائية في تحليل بُنية القصيدة الغنائية هي مراقبة معدلات التناسب بين الصوت المركزي الطاغى على القصيدة والناظم لحركتها (وهو ضمير المتكلم المفرد)، والأصوات الأخرى التي قد يتحاور معها الصوت المركزي، سواء على هيئة ضمائر مخاطبة أو في صيغة أقنعة مموّهة.

ورغم أنّ الشبكات المتغيرة للحوار بين ضمير المتكلم والضمائر الأخرى تسبغ على القصيدة الغنائية طابع العلاقة مع آخر خارج الـ «أنا» الناطقة، فإنّ هذه العلاقة لا ترقى إجمالاً إلى مستوى الحركة الدرامية التي تسمح بالقول إنّ القصيدة الغنائية يمكن أن تكون ذات بُنية درامية أيضاً. والسبب يعود، ببساطة، إلى غياب أيّ فعل تبادلي سوى ذلك الذي يصدر عن ضمير المتكلم، أو يبدأ منه لكي ينتهي إليه.

خامساً - القصيدة الغنائية عالية التركيز في طرائقها التعبيرية، وهي كذلك لأنّ حجم أيّ نصّ يلعب دوراً بارزاً في صياغة بُنيته ومحتواه، ولأنّ البرهة الكثيفة الملتقطة على مستوى المعنى لا بدّ أن تستدعي كثافة نظيرة على مستوى الشكل أيضاً. ومعمار القصيدة الغنائية الإيقاعي يتطلّب التركيز العالي، والإشارة البرقية، وهندسة التكرار المقطعي أو الصرفي أو اللفظي، وهذا النمط أو ذلك من «اللازمة» التي تشدّ نسيج الإيقاع.

\\ \\

يتضمن هذا الملفّ مادّتين.

الأولى من «موسوعة برنستون للشعر والشعريات»، وهي مادة ذات فضائل كثيرة ومثالب أقلّ (بينها، مثلاً، العرض المنتقص للقصيدة الغنائية العربية)، إلا أنها تظلّ أفضل استعراض موسوعي مفصّل لمفهوم وتاريخ وأنواع القصيدة الغنائية. وهنا أيضاً تبدو هذه الكتلة الواسعة من الشعر الغنائي الذي أنتجته البشرية على مرّ العصور وكأنّها تطرح السؤال الكبير التالي: ما الذي يتبقى من شعر الإنسانية إذا حذفنا منه أنماط الشعر الغنائي؟

المادّة الثانية تتناول بعض السياقات السوسولوجية والتاريخية والجمالية التي تفسّر طغيان

## ملف القصيدة الغنائية

---

شكل القصيدة الغنائية في الشعر العربي، أو ربما نهوض هذا الشعر على شكل غنائي كبير وحيد تقريباً، هو القصيدة. وياروسلاف ستيتكيفتش يثير عدداً من النقاط الهامة، حول مفهوم النوع الأدبي كأداة لفهم العالم وليس لإنتاج الفنّ فحسب؛ واختلاف الطراز الغنائي العربي عن غنائيات القرن الثامن عشر الأوروبية، الطافحة بالعواطف والدموع؛ وشخصية الشاعر العربي ضمن منظورات وقِيم العصور الوسطى؛ وملابسات مفهوم «الشعر ديوان العرب» في ضوء علاقة الشاعر بالجماعة وبالمجتمع؛ وخصوصية شعر «النسيب»، وسوى ذلك.

وهذا الملفّ خطوة أولى على طريق طويل.

ص.ح.

## القصيدة الغنائية: التاريخ والأنواع والأغراض

### I- الأصل والتعريفات

القصيدة الغنائية واحدة من المقولات الثلاث العامة في الأدب الشعري، والإثنان الأخريان هما القصيدة السردية Narrative (أو الملحمة Epic)، والقصيدة الدرامية. ورغم أن السمات الفارقة بين هذه المقولات الإفتراضية الثلاث تظل موضع نقاش أحياناً، فإنه يمكن القول إن القصيدة الغنائية تحتفظ بصفة أساسية بعناصر دالة في أصولها على التعبير الموسيقي — الغناء، والإنشاد، والقراءة بمصاحبة موسيقية (\*). ورغم أن تكوين القصيدة الدرامية والملحمية قد يعود بدوره إلى التعبير اللحني الفطري الذي تأقلم مع حاجة شعائرية واتخذ شكله على ذلك النحو، فإن الموسيقى في الشعر الملحمي والدرامي كانت عاملاً ثانوياً إزاء العوامل الأخرى، التي تقوم في الأساس على أداة المحاكاة Mimesis أو الإستذكار Mnemonic. أمّا في حالة القصيدة الغنائية فإنّ الموسيقى عنصر تكويني في العمل، بالمعنيين الفكري والجمالي: إنها تصبح بؤرة مدارك الشاعر حين تتحدّ هذه شكلاً لغوياً ينقل القيم الوجدانية والعقلية. والأهمية الإبتدائية للعنصر الموسيقي تتضح في العديد من المصطلحات التوليدية التي استخدمتها مختلف الثقافات لتعيين الشعر غير السردى وغير الدرامي.

والحديث عن خصائص «موسيقية» في الشعر الغنائي لا يعني القول إن ذلك الشعر لا يكتب إلا بقصد الغناء. كذلك لا تعني صفة «الموسيقى» أن القصيدة الغنائية تمتلك سمات مثل طبقة الصوت Pitch، أو التناغم النغمي Harmony، أو الترخيم Syncopation، أو الطباق اللحني Counterpoint، وما إلى ذلك من سمات بنيوية في الخطّ والمقطع الموسيقي والنغمي (وذلك رغم استخدام النقد لهذه المصطلحات على نحو تعميمي). وتعريف الصفة الغنائية استناداً إلى هذه العوامل أمر يعني حصر القصيدة الغنائية في وجهة تقديمها أو في جوانب عمارتها الصوتية فحسب. هذه، أساساً، هي المقاربة

التي اعتمدها النقد الكلاسيكي في تناوله للشعر. من جانب آخر تبدو مساواة الغنائية الشعرية بالسّمات غير المعمارية Nonarchitectural أو «الوجدانية» في الموسيقى غير ذات فائدة بدورها، لأنها تفضي إلى تعريفات للقصيدة الغنائية تحت على أسئلة من نوع «جوهر الشعر»، أو «الشعر الصافي»، أو «الشعر» بصفة أكثر إبهاماً. والقول إنّ «صفة الغنائية هي أنها نتاج الطاقة الشعرية الصافية غير المقترنة بطاقات أخرى، وأنّ القصيدة الغنائية والشعر هما مصطلحان مترادفان» (درنكوتر) يعدّ تعريفاً متشدداً للغنائية، مثله مثل ذلك الزعم المضاد الذي يقول إنّ هذا المقطع أو ذاك غنائي مجرد أنه يمتلك «سمة البناء الوزني أو العمارة» (موراي). كلاهما متشددان.

ومعظم الإضطراب في الإستخدام النقدي الحديث لمصطلح «القصيدة الغنائية» (أي استخدام ما بعد ١٥٥٠) يعود إلى الإفراط في توسيع المصطلح بحيث يشمل كتلة من الكتابة الشعرية بدلت طبيعتها جذرياً على مدى قرون من تطورها. والإستخدام النقدي الأوّل لكلمة Mele الإغريقية كان بغرض التمييز العريض بين أنماط شعرية لادرامية ولاسردية مختلفة: القصيدة المغناة Melic [الإغريقية] كُتبت بقصد الغناء مع مصاحبة موسيقية، على نقيض من القصائد الأيامبية والراثية التي كانت تُنشد. والإستخدام الأوّل للقصيدة الغنائية بقصد وصف مختارات من الكتابة الشعرية المشتملة على أجناس متعددة لم يأت حتى العصر الإسكندري، حين باتت القصيدة الغنائية مصطلحاً أنواعياً Generic يصف أية قصيدة تُكتب لكي تُغنى؛ وكان هذا المعنى هو الذي احتفظت به القصيدة الغنائية حتى عصر النهضة. واهتمام نقاد ما قبل عصر النهضة بأوزان القصيدة المغناة أو الشعر الغنائي كان متطابقاً تماماً مع المبدأ الذي نهضت عليه المقولة.

غير أنّ الشعراء، مع بدء عصر النهضة، أخذوا يلائمون العمل مع الوسيط البصري إسوة بالوسيط السمعي. وحتى حين كان نقاد من أمثال مينتورنو وسكاليجر وسيدني وبوتنهام يستكملون مناقشاتهم للشعر الغنائي، كانت القصيدة الغنائية قد أصبحت لتوها شيئاً مختلفاً تماماً عن القصيدة المغناة. ولأنه لم يعد يقوم بدور الشاعر المغني أو الشاعر المؤرخ أو الشاعر الجوّال، كفّ الشاعر عن «تأليف» قصيدته بغرض التقديم الموسيقي وأخذ «يكتبها» من أجل مجموعة قرّاء. والقصيدة الغنائية، الوريث الإسمي لنهج عريق في الكتابة الشعرية، ورثت واستخدمت موضوعات، وأوزاناً، ومواقف، وصُوراً محدّدة؛ ولكنها في تأقلمها مع وجهة التقديم الجديدة وجدت نفسها وقد تجرّدت من العنصر ذاته الذي كان الأساس في غنائيتها: الموسيقى.

وفي العصر الذي شهد خضوع القصيدة الغنائية لهذا التحوّل الحاسم، أي في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، اختار النقاد أن يهملوا هذا النوع أو أن يتعاملوا معه وفق ذات المعايير الكميّة أو الوزنية التي استخدمها الكلاسيكيون. وهكذا فشل

النقاد، حتى القرن السابع عشر، في التمييز بين القصيدة الغنائية الحقة أو اللحنية، مثل «أغنيات» شكسبير وكامبيون ودرayدن، والقصائد الغنائية اللفظية غير الموسيقية عند وولر ودون ومارفيل. واستُخدم مصطلح القصيدة الغنائية في وصف القصيدة - الأغنية المباشرة الصريحة، مثل القصيدة - المطبوعة ذات الصياغة اللغوية العالية. وفي فرنسا وإنكلترا القرن الثامن عشر كان الإهتمام الكلاسيكي الجديد بالنوعين المأساوي والملحمي طاغياً بما يكفي لكي يتراجع موقع القصيدة الغنائية في النقاشات النقدية. وحين جاءت الحركة الرومانتيكية، بإعلانها شأن الأَطوار الغنائية، تواصل الإضطراب الإصطلاحي في المعادلة بين «القصيدة الغنائية» و«الشعر» عند وردزورث، غوته، شيللي، [إدغار ألان] بو، وسواهم من الشعراء والمنظرين. وكان تطوّر المنهجية العلمية في القرن التاسع عشر، بما رافقه من إلاح على دقة المصطلحات وتصويب التمييزات الأنواعية، قد تجلّى في النقد الأدبي على هيئة اهتمام بالطبيعة الخاصة والتكوينية للقصيدة الغنائية. وأمثال التعريفات التي قدّمها درينكوتر وموراي أعلاه تمثل المعايير المفرطة في الإشتمال أو المفرطة في الإختزال، والتي انبثقت من ذلك الإهتمام. وكانت المحاولات النقدية لإعادة تأسيس الجوهر اللحني أو الموسيقي للشعر الغنائي بمثابة منهج ثالث، وغير ناجح بدوره، في سبيل التعامل مع جانب المفارقة في شعر «موسيقي» ولكنه لم يعد «لحنياً» بالمعنى الأدبي. هذا، في سطور مبسطة للغاية، هو تاريخ الإلتباس اللفظي الذي لجأ إليه نقاد ما بعد عصر النهضة من أجل إخفاء فشلهم الجوهري في تعريف الجوانب الدقيقة للقصيدة الغنائية المتميّزة عن الشعر السردي والشعر الدرامي، وكذلك في تعريف تلك الجوانب التي تبرّر استخدام مصطلح واحد تندرج فيه جميع أنماط القصيدة التي تُطلق عليها صفة «الغنائية».

إنّ المحاولات النقدية لتعريف الشعر الغنائي عن طريق الإشارة إلى خصائصه الثانوية (أي غير الموسيقية) تعثّرت لأنها كانت تصف مختلف التصنيفات التاريخية لقصيدة النثر بدل تعريف المقولة ككلّ. وبين التوصيفات الأشهر والأكثر اقتباسياً حول القصيدة الغنائية ذاك الذي يقول إنها يجب: (١) أن تكون قصيرة (إدغار ألن بو)؛ أن تكون «قصيدة تسند أجزاءها بعضها البعض ويفسّر واحداها الآخر، وكلّ جزء يسهم بنسبته في تناغم وإسناد الغرض والتأثير المعروف للترتيب الوزني» (كولريديج)؛ و(٣) أن تكون «التدقق العفوي لأحاسيس جبّارة» (وردزورث)؛ و(٤) أن تكون كثيفة في تعبيرها الذاتي والشخصي (هيغل)؛ و(٥) أن تكون «فعلاً للروح منقلباً على الإرادة» (شوبنهاور)؛ أو (٦) أن تكون «تلقظاً نسترقّ السمع إليه» (جون ستوارت ميل). ورغم أنّ سمات الإيجاز، والإنسجام الوزني، والنزعة الذاتية، والحسية، وخصوصية الصورة تُنسب غالباً إلى القصيدة الغنائية، فإنّ من الواضح وجود

مدارس شعرية لا تعكس هذه المعايير. إنَّ صفة «الإيجان»، في معناها الأكثر نسبية، تُطلق على قصيدتيّ ملتون *L'Allegro* و *Il Penseroso*، فضلاً عن معظم قصائد الرثاء الإنكليزية الشهيرة. ومعظم نماذج الشعر الحرّ *Vers libre* في عصرنا الحالي تناقض قاعدة الإنسجام الوزني. والقصائد الغنائية المنتمية إلى المدرسة الصُورية *Imagist* يندر أن تكون «مشبوبة العاطفة» بالمعنى المألوف للكلمة. و«كَدّ الليل» عند الشعراء الميتافيزيقيين أمر أقلّ حسّيّة مما يحتمل المعنى الرومانتيكي للكلمة. ولا مفرّ من أن تقلق النزعة الذاتية بال ناقد القصائد الغنائية الإليزابيثية. وأخيراً فإنّ الإقرار الفنّي الشائع، القائل بأنّ التعبير الأفضل — وربما الأوحّد — عن العنصر الكوني يكمن في مجاز محدّد بعينه، إنما يبطل أيّ تمييز بين القصيدة الغنائية وغير الغنائية على أساس استعاري أو موضوعاتي.

والقاسم المشترك، الذي لا يمكن اختزاله، بين جميع القصائد الغنائية ينبغي، بالتالي، أن يشمل تلك العناصر التي يشترك فيها الشعر مع الأشكال الموسيقية التي أنتجت. ورغم أنّ القصيدة الغنائية ليست موسيقي، إلا أنها ممثّلة للموسيقى في أنساق الصوت، وفي إقامة إيقاعها وقافيتها على ميزان الأغنية المنتظم الخطّي. أو هي، على نحو أبعد، تستخدم النغمة وتناغم الأصوات لكي تقارب التنوع النغمي في الأنشودة أو الترنيمة. وهكذا فإنّ القصيدة الغنائية تحتفظ بدليل بنيوي أو كينوني على أصولها اللحنية، وهذا العامل يخدم كمبدأ مقوّليّ *Categorical* في توصيف الغنائية الشعرية. والنقاد في القرن العشرين نسبوا إلى القصيدة الغنائية جوهرًا موسيقيًا، فاعتبروا أنه سمتها الحيوية، واقتربوا بذلك من صياغة تعريف دقيق وشامل لهذه القصيدة: «كلمات مُنبئية في معناها الشعري عن طريق انبنائها في الصوت، الصوت في تأليفه، أي الموسيقى» (ر. ب. بلاكمور)؛ و«الشاعر لا يؤلّف بهدف جعل اللغة موسيقى مبهجة ومثيرة، بل هو يؤلّف موسيقى مبهجة ومثيرة في اللغة بهدف جعل ما يودّ قوله فعلاً في أذهاننا» (لاسيل أبيروكومبي). والشعر الغنائي هو «الشكل الذي فيه يقدّم الفنان صورته ضمن علاقة مباشرة مع نفسه» (جيمس جويس). و«لهذا فإنّ ما يُنقل في الشعر الغنائي ليس مجرد عاطفة، بل الإدراك الحسيّ التخيلي للحالات العاطفية» (هربرت ريد). إنه «محاكاة جوّانية للصوت والمخيّلة» (نورثروب فراي). وبذلك يمكن القول، في استخدام النقد الحديث، إنّ القصيدة الغنائية مصطلح عامّ، مقوّليّ، وإسميّ؛ في حين أنّ المصطلح في ما قبل عصر النهضة كان محدداً، وأنواعياً، ووصفياً. والقصيدة الغنائية في المعنى المعاصر هي نمط من الشعر يمثل عمارة موسيقية ويمثّل على صعيد الموضوعات حساسية الشاعر كما تتجلى في اندماج المفهوم والصورة. وأمّا في معناها الأقدم والأضيق فإنّ القصيدة الغنائية كانت، ببساطة، قصيدة تُكتب لكي تُغني؛ وهذا المعنى يتواصل في العامية الحديثة عند وصف كلمات أغنية ما بأنها



## II - التطورات التاريخية

أيًا كانت فائدة تعريفات القصيدة الغنائية، فإنها عاجزة عن إيضاح المرونة الكبرى للتكنيك ونطاق الموضوعات التي ساعدت هذه المقولة على ضمّ ما يرجح كفة الأدب الشعري. هنالك عشرات الأنواع الأدبية بالمعنى الحرفي للكلمة، تترواح بين القصائد الأثينية القديمة وصولاً إلى الشعر الحر، ولا تترك أيّ موضوع دون أن تطرقه. ورغم أنه من المحال اختصار كل ما يخصّ التطور التاريخي للقصيدة الغنائية، فإنّ بعض الحقائق العامة تنمّ عن أهمية خاصة كأجزاء في نسق متنام من النظريات حول التعامل مع الطراز الغنائي في مختلف العصور، والثقافات، والأفراد. والقصيدة الغنائية قديمة قدّم الأدب المكتوب، وتاريخها هو تاريخ التجربة الإنسانية في أكثر أطوارها حيوية.

### أ - الشرق الأوسط القديم والتراث الغربي

من المعقول الإفتراض أنّ أولى القصائد الغنائية وُجدت حين اكتشف البشر المتعة الناجمة عن ضمّ الكلمات في تسلسل متناسق ذي معنى، يترافق مع السيرورة الفيزيائية لتلقظ أصوات إيقاعية ونغمية تنقل الأحاسيس. والميل الإنساني العفوي إلى المهمة والتنغيم كتعبير عن المزاج، وشيوع هذا الميل اجتماعياً في الثقافات البدائية عن طريق إنشاد أو غناء مقاطع بلا معنى في الشعائر القبلية، أمران موثقان تماماً. ولا أحد سوف يتمكن من معرفة تلك النقطة القصية من الزمن، حين كُتت المقاطع عن كونها لغواً واتخذت لها معنى، وتَمّ تأليف أوّل قصيدة غنائية. لكنّ هذه الإستحالة لم تمنع التكهّن بالأصول الشعبية للأدب. وأقدم دليل مدوّن على الأدب الشعري يوحى بأنّ تلك التأليف انبثقت من أنشطة شعائرية مصاحبة للمناسبات الدينية، وكانت تعبّر عن تجربة صوفية. والباحثون عثروا عند سكان الأسكيمو وهنود أمريكا والبولينيزيين على دليل يدعم نظرية الإشتقاق الديني للشعر عموماً، وللقصيدة الغنائية بصفة خاصة.

### ١ - القصيدة السومرية:

نُظمت أقدم القصائد الغنائية في الشرق الأوسط في سومر (العراق الحديث). والحقبة السومرية القديمة أو الكلاسيكية (٢٣٠٠ - ٢٠٠٠ ق. م.) أنتجت الإبتهاال

المقدس، في حين أنّ الحقبة الجديدة (٢٠٠٠ - ١٧٠٠) أضافت المزيد من الكنوز الغنائية على هيئة أمثال، وترانيم، ومرات، وتعاويد، وأغنيات حبّ. وكانت القصائد الغنائية قد شهدت النور أبكر بـ ٢٥٠٠ داخّل التراث الشفوي. وكانت هذه القصائد، المحفوظة على ألواح مسمارية، هي سابقات القصائد المغناة العبرية الشهيرة. وإنّ واحدة من أقدم قصائد الحبّ في سومر هي «إلى العريس الملكي» (٢٠٢٥ ق.م.)، وجاء فيها:

أيها العريس، أيها الغالي على قلبي،  
طيبّ جمالك، حلو كالعسل،  
أيها الأسد، الغالي على قلبي،  
طيبّ جمالك، حلو كالعسل.

والخصائص الشعرية في هذه السطور، أي التوازي والعكس والتكرار، تطبع الشعر الغنائي السومري والتراثات المستمدة منه.

## ٢ - الشعر الآشوري - البابلي

ويتضمن هذا الشعر تلك الأنماط الغنائية مثل الترنيمة والصلوات: إلى عشتار، و«سن» إله القمر، و«شمش» إله الشمس، و«غولا» إلهة الشفاء، وسواها من الآلهة. والمراثي الغنائية حاضرة أيضاً في ملحمة غلغامش. وثمة نماذج من الشعر الشعبي محفوظة في نصوص مكرسة للسحر أو العلاج، تُظهر بدورها سمات متوازية. والحثيون، الذين كانوا يتكلمون لغة أورو - هندية وقطنوا تركيا الحديثة، استعاروا الخطّ المسماري من البابليين، جيرانهم في بلاد الرافدين. وأقدم قصائدهم الغنائية قصيدة قصيرة تنتمي إلى الملكة الأولى (١٧٠٠ - ١٦٠٠ ق.م.)، كما أنّ الملكة الجديدة (١٤٠٠ - ١٢٠٠ ق.م.) قدّمت ترنيمة خالدة إلى «إستانو» إله الشمس، واحتوت الملاحم على قصائد غنائية أخرى.

## ٣ - القصيدة المصرية

إنّ أوضح الأدلة المكتوبة على وجود نشاط غنائي مبكّر هو دليل مصري: «نصوص الأهرامات» (٢٦٠٠ ق.م.) التي احتوت على نماذج من أغنية المآتم (المرثية)، وأغنية مديح الملك (قصيدة المديح)، والتوسّل إلى الآلهة (الترنيمة). ونقوش المقابر العائدة إلى الفترة ذاتها تبين وجود أغنيات العمل الخاصة بالرعاة، والصيادين، وحاملي الكراسي. كذلك تُعدّ قصائد الحوار والأمثال والمراثي والتظلم بين أقدم الكتابات الغنائية في المملكة القديمة. أمّا المملكة الوسطى (١٩٥٠ - ١٦٦٠ ق.م.) فقد أشاعت

هذه الأنماط الغنائية، خصوصاً الترنيمة، وأضافت إليها أغنية النصر. كذلك شاعت شعبية النبوءات، والأمثال، والمدائح. أعمال الملكة الجديدة (١٥٧٠ - ١٠٧٠ ق.م.) تضمنت أغنيات العريضة، وأغنيات الحب، وشاهدات الأضرحة. وأما «أغاني عازفي القيثارة»، فقد احتوت موضوعاً اغتنام لذات الحياة *carpe diem*. ورغم كونها بسيطة التعقيد نسبياً، احتوت القصيدة الغنائية المصرية، في شكل جنيني، على العديد من العناصر التي ستصبح خصائص أساسية في الشعر الغنائي اللاحق. وكانت السطور تبدو معتمدة على شكل ما من الإيقاع الحر المتحرر من الوزن. والتناغمات الصوتية والتوازيات كانت شائعة الإستعمال، مثلها مثل الجناس *Paronomasia*. المفارقة والتضاد كانا حاضرين في شكل بدائي؛ وكانت هذه القصائد الغنائية الأبرق قد طرقت مذاك موضوعات مثل الموت، التقوى، الحب، الوحشة، الحسد، البسالة العسكرية، والفرح. يُضاف إلى ذلك أن النبوة الشخصية في القصيدة الغنائية كانت، وإن ليس بصفة عامة، ظاهرة في قصائد مثل تلك التي احتوتها مجموعة «التعب من الحياة يجادل روحه». وما وصل إلينا من آداب قديمة لا يظهر تقدّم أحد على المصريين في مضمارة القصيدة الغنائية.

#### ٤ - القصيدة العبرية

أكمل مجموعات الشعر الغنائي القديمة هي المجموعة العبرية، التي، وإن كانت تدين للمصادر المصرية والبابلية، حققت تقدماً متميزاً في التقنية الغنائية. وهذه القصائد الغنائية، التي يعرفها القارئ الحديث بسبب تداعياتها الدينية وأهمية تأثيرها على غنائي الكنيسة في القرون الوسطى، تُعدّ بين الأكثر جمالاً وجاذبية. ورغم أن الدليل النصّي يشير إلى أن بعض الشعر الغنائي العبري كُتب في وقت مبكر يعود إلى القرن العاشر قبل المسيح (مثل «ترنيمة دبّورة») إلا أن معظم القصائد تعود إلى تاريخ لاحق متأخر. وأقدم ناقد أدبي يهودي تناول القصيدة الغنائية كان فيلو اليهودي (٢٠ ق.م. - ٥٠ ميلادية)، الذي يقول بوجود أصل مصري لتقنيات القصيدة الغنائية العبرية، وأن موسى «لُقّن كامل نظرية الإيقاع والتناغم والوزن على يد المصريين». ويقول فلافيوس جوزيفوس (٣٧ - ٩٥ م)، في معرض مناقشته لترانيم موسى في سفر «الخروج» ١٥: ١ - ٢، إن هذه الترانيم كُتبت في وزن سداسيّ التفاعيل *Hexameter*، في حين أن ترانيم وأناشيد داود كُتبت في أوزان كلاسيكية أخرى. والمناقشات الأخرى للأوزان العبرية قام بها أوريجين، أوسيبوس، وجيروم؛ والأسماء الوزنية الإغريقية أسقطت على العروض العبرية ليس بسبب تلاؤمها الدقيق معه، بل بسبب ضعف استيعاب العروض العبرية مقابل السمعة العالية للأوزان الإغريقية. والحق أن أوزان القصيدة الغنائية العبرية ما تزال مفهومة جزئياً فقط، حتى في أيامنا هذه. من

المعروف، مع ذلك، أن آلات مثل القيثارة، والبوق القديم، والصنج كانت ترافق القصائد الغنائية. وهناك إحياءات حول طريقة تلحين وأداء الترانيم والمراثي وأغاني الفرح وأغاني النصر، وذلك في أسفار «صموئيل الأول» ١٦: ٢٣، و«صموئيل الثاني» ١٧: ١-٢٧، ٥: ٦، ١٥-١٦.

والشعراء العبريون القدماء كانوا مهرة في استخدام الجناس والتوازي والتناغم الصوتي، فحسّنوا واستخدموا هذه الطرائق في أوجه متعددة. والتوازي واضح في قصائد غنائية مثل المزمور ١٩ («السموات تحدّث بمجد الله. والفلك يخبر بعمل يديه»)، و«الأمثال» ٢١-١٧ («محبّ الفرح إنسان معوز. محبّ الخمر والدهن لا يستغني»)، لكنه أيضاً أبرع استخداماً في «إرمياء» ٦: ٢٤ («سمعنا خبرها. ارتخت أيدينا. أمسكنا ضيق ووجع كالمخض»). واستخدام المجاز كان متطوراً للغاية، مع هيمنة للتشبيه والإستعارة؛ وكانت المناجاة والغلو بين العناصر التي شدّت النبوة الشخصية أكثر ممّا في القصيدة المصرية. والعديد من القصائد الغنائية بدت ذاتية على نحو كثيف، مثل المزمور ٦٩، ولكن حتى في هذه القصائد انعكس ما يسمّيه نورثروب فراي «حسّ المبدأ الخارجي والإجتماعي». غير أنّ النبوة الشخصية تظلّ جوهرية في غنائية مقاطع مثل «إشعيا» ٥: ١، والمزمور ١٣٧، و«صموئيل الأول» ١: ١٩.

والشعراء الغنائيون العبريون طوّروا عدداً من أنماط النوع وأنماطه الفرعية، والتي تُصنّف وفق منهج الأداء، ومصدر الصورة الفنية، والموضوع. وهذه تتضمن المزمور Psalm (المستمّد من الكلمة الإغريقية psallein: الشدّ على آلة وترية)؛ والقصيدة الرعوية التي تستمدّ الكثير من الخلفية الزراعية للثقافة العبرية؛ ورؤيا النبوءة القيامية، التي تستخدم موارد التشبيه. الأنماط الأخرى تتضمن الأمثال، والحكم، وما إليها من أشكال أدب «الحكمة»؛ وقصيدة الحبّ الغنائية الوصفية، وقصيدة الإنتصار؛ والأنواع المختلفة من قصائد التأمل الحزين؛ والمراثي؛ والمدائح من كلّ صنف؛ وحتى الحوار الغنائي («الدراما») في سفر «أيوب». وثمة تقاطع واضح في الأنماط (مثل قصيدة الإنتصار التي تمتدح البطل)، إلا أنّ الإلتباس مسألة تاريخية والتمييز الإصطلاحي أمر ينتظر الإستكمال.

#### ٥ - القصيدة الإغريقية

هي، مثل القصيدة المصرية والعبرية، تعود بجذورها إلى النشاط الديني، وأوّل الأغنيات كتبت على الأرجح من أجل تلبية مناسبة فرح أو حداد. والقصائد الغنائية الإغريقية كانت تُنشد، وتُغنى، أو تُغنى بمرافقة الرقص؛ وكلّ طراز يعود بأثاره الأولى إلى شكل من أشكال الممارسة الدينية. قصيدة الحماسة Dithyramb، مثلاً، قد تكون

كُتبت لإحياء ذكرى وفاة إله حُضرة بدائي ما، أو ولادة ديونيسيوس؛ وفي كل حال كانت تُعنى أساساً بمرافقة عزف على الناي للحن قريجي Phrygian كان الإغريق يعتبرونه الأكثر عاطفية. وبمرور الزمن أخذت القصيدة الحماسية شكلاً أكثر خصوصية، مع خطوات رقص مُرسمة تتناسب مع مقاطع النص؛ وهذه الأنساق الإيقاعية والموضوعاتية كانت نمطاً استباقياً للقصيدة الغنائية التي تُعرف باسم الـ Ode، أو أغنية الإحتفال، بانقساماتها إلى ثلاثة مقاطع [الـ Strophe، والـ Antistrophe، والـ Epode]، والتي كتبها بندار وسوفوكليس وآخرون. ولقد جرت محاولات لتحديد آثار مشابهة لتطور أنماط غنائية أخرى في بلاد الإغريق، من «العصر البطولي» إلى عصر هوميروس وبركليوس.

العنصر الجوهري في القصيدة الغنائية الإغريقية كان وزنها الذي انقسم إلى نوعين: الصوتي الحواري، أي ذاك الذي يُلقى ويُنشد؛ والغنائي، أي ذاك المناسب للغناء أو الغناء والرقص. الأوزان الصوتية كانت عبارة عن سطور بينة الإستقلال ذات طول متساو وإيقاع متكرر يمكن تقسيمه إلى وحدات (تفاعيل). الأوزان الغنائية كانت تتألف من فقرات ذات طول أو حركة متغايرين، كل منها يُسمى «فاصلة»، ويمكن ضمّه في وحدة كاملة الإيقاع أو مدوّرة، تُدعى «النقطة». الأوزان الغنائية خضعت، بوضوح، لتكيّف عريض، وأفضل ما هو معروف من أوزان القصيدة الغنائية الإغريقية تُسمى على أسماء الشعراء الذين طوّروها واستخدموها بصفة مألوفة: سافو، ألكايوس، أناكريون، وبندار. وأقدم القصائد الغنائية الإغريقية انبثقت من غشاوة التراث الشفوي، غير أنّ الإهتمام الفنّي بمناخ وموضوعات القصيدة الغنائية كان موجوداً حتى في أيام هوميروس وهسيود. وفي «الإلياذة»، مثلاً، هنالك قصائد غنائية جنينية كما في مرثي هيلين، وخطبة آخيل عند وفاة صديقه باتروكلوس، والخطب الرثائية في جنازة هكتور. ولكن قد تكون الترنيمة هي الشكل الأكثر تطوراً في الأنواع الغنائية القابلة للتعريف، وذلك في كونها قد كُتبت بأعداد كبيرة قبل سنة ٧٠٠ ق.م. والترانيم الهوميرية العائدة إلى تلك الفترة تشير إلى الطبيعة الدينية للقصائد الغنائية الأولى: إنها موجهة إلى أرتميس وديونيسيوس وهرقل وهليوس وسواهم، ونسق بعض هذه القصائد أصبح نمطاً متميزاً للترنيمة الغنائية (مثل «أنشودة الشكر» Paean، وهي ترنيمة إلى أبوللو).

والقصائد الهوميرية في الحكمة تُنسب إلى هذه الفترة أيضاً، ممّا يجعلها تؤسس نمطاً أعلى للقصائد الأيامبية Iambic اللاحقة. والفترة ٧٠٠ - ٥٠٠ ق.م. شهدت صعود الشعر السياسي والرثائي الذي كتبه سولون بين آخرين، والأهجوات الساخرة التي كتبها بالبحر الأيامبي أركيلوكوس وهيبوناكس سيمونيديس الأمورغي. وبعد سنة ٦٦٠ ق.م. تطور الشعر المغنى في اتجاهين: القصائد الغنائية العولسية Aeolian، أو

الشخصية، التي كتبها أمثال ليسبوس وسافو وألكايوس؛ والقصائد الغنائية الدورية Dorian، أو الموضوعية، التي كتبها ألكمان وأريون وستيسيكورس وإيبيكوس. ويمكن لهذه القصائد أن تُصنّف أيضاً بموجب طريقة الأداء الأحادي أو الكورالي، لكن الخطّ الفاصل ليس حاداً.

والقرن الخامس أنتج في اليونان بعض أفضل الشعراء الغنائيين، مثل سيمونيديس وبندار وبكيليديس؛ وفي الفترة ذاتها أيضاً ظهرت تلك التعبيرات البديعة في قصائد الغناء الكورالية كما كتبها سوفوكليس وأسخيلوس ويوربيديس. وأصبح الشعر المغنّي وطنياً في نبرته، يتسيده الطران الدّوري، وشاعت وفرة من الأنماط الغنائية مثل الترنيمة، وأنشودة الشكر، وقصيدة الحماسة، وقصيدة الموكب، وأغنية الرقص، وقصيدة الإنتصار، والقصيدة المغناة، والترنيمة الحزينة. أنواع شعبية أخرى شملت قصيدة الـ Partheneia (أغنيات تغنيها العذراوات بمصاحبة الناي)، والـ Nomos (ترنيمة حزينة يؤدّيها مسرحياً ممثّل وكورس بالتناوب)، والـ Prosodion (أغنية مواكب خاصة بالتسبيح والشكر)، والـ Hyporcheme (أغنية رقص)، والـ Epinikion (أغنية الإنتصار)، والـ Threnos (الترنيمة الحزينة)، والـ Scolion (أغنية موائد بمصاحبة القيثارة).

وكان اهتمام النقاد الإغريقين بالمأساة والملحمة أكبر من اهتمامهم بالشعر الغنائي أو القصيدة المغناة، والتعليقات القليلة الباقية تولى أهمية للطبيعة الموسيقية في النوع. وإنكار أفلاطون لجميع الشعر، خصوصاً المأساة «التمثيلية»، شمل القصيدة المغناة التي اعتبرها «غير صادقة» أو زائفة في التقاطها للواقع. ويقول أفلاطون إنّ القصيدة المغناة، إذا ما جرّدت من تلاوينها الموسيقية وثُركت عارية على هيئة أفكار، إنما تكشف عن جهل الشاعر، فنتخذ لنفسها غلاف «الإيقاع، والوزن، والتناغم». لكن أرسطو لاحظ غياب مصطلح أنواعى يدل على أنواع من الشعر غير ملحمية وغير درامية مثل الأعمال الإيامبية والراثية وما شابه من أوزان تحاكي «عن طريق اللغة وحدها»، في تباين مع القصائد المغناة التي تستخدم الإيقاع والحن والوزن «في حال ائتلاف». وتشير هذه الملاحظة إلى وجود شعر، غنائي بالمعنى الحديث للكلمة، لكنه لم يكن شعراً مغنّي بالمعنى الإغريقي.

## ٦ - القصيدة اللاتينية

الملاحظات الرومانية على القصيدة الغنائية تشير إلى أنّ المصطلح كان مستخدماً بمعنى الشعر المغنّي أو الشعر الذي يُلقى بمصاحبة القيثارة. وهوراس يقول إنّ الشعر الغنائي أقلّ متانة في محتواه من الشعر الملحمي. وفي يقينه كانت «الإجراءات

السائغة» تناسب «أعمال الإحتفاء بالآلهة والأبطال، وأبطال المصارعة، والجياد الظافرة، ورغبات العشاق الدفينة، والكأس التي تطرد اليقظة»؛ وكانت هذه تضمّ الأوزان الصوتية الأيامية والراثية. وهذه المعايير العامة حول الشكل والمحتوى تبناها معظم المعلّقين اللاتين الذين أعقبوا هوراس - مثل أوفيد، بترونيوس، جوفينال، وبليني الصغير - بحيث أنّ الرومان لم يتقدّموا على الإغريق إلا قليلاً.

والشعراء الرومان مالوا عملياً إلى تقليد الشعراء الغنائيين الإسكندريين، الذين كتبوا أعمالاً يتراد لها أن تُقرأ أساساً، لا أن تُلحن. وأوضح هاداس Hadas أنّ هذا الميل أنتج قصائد غنائية أكثر غموضاً وإيحائية ممّا كانت عليه القصائد السابقة «المغناة». ويمكن عموماً القول إنّ الشعراء الغنائيين الرومان كانوا أكثر مهارة من الإغريق. وبينما صاغوا قصائدهم على غرار ترانيم كاليماخوس، وأناشيد ثيوكريتوس الرعوية، ومراثي بيون وموسخوس، فإنهم عدّلوا القصيدة الغنائية بحيث تعطي نبرة أكثر ذاتية وتعبيراً عن السيرة الشخصية. والغنائيون الرومان التقليديون والثانويون اکتفوا بمدرسة «التائق المرفه» التي أبقتهم مقلّدين للإغريق، فسخر منهم كاتوللوس، إلا أنّ العبقرية الرومانية شدّت على التجارب المنفردة، كما في مشاهدات بروبرتيوس، وأحزان أوفيد في منفاه، وكاتوللوس في غرامياته، وفرجيل في مُنّعه الرعوية، ومارتيال وجوفينال في وصف خشونة العيش. والرؤية الخاصة، مثل التركيز الذاتي على التجربة، ظاهران في القصائد الغنائية الرومانية أكثر من الأعمال الأخرى السالفة: أوفيد في «الأحزان» ١ - ٨ («إلى يناديهم سوف تتدقق الأنهار العميقة»); ومارتيال في «الحكم» ١ - ٨ («لك إسم ينطق بفصل السنة المزهرة، حين يأتي النحل على الربيع القصير»); وكاتوللوس في «إلى هوتالوس» ٦٥ («رغم أنّ الحزن براني والأسى يذهب بي»); وتيبوللوس في «إلى داليا» ١ - ٢ («المزيد من النبيذ! ولتقهر الخمر هذه الأوجاع العارضة»).

والمقاربة الدقيقة للوزن، تلك التي طبعت الكتاب الغنائيين خلال المرحلتين ما قبل الأوغسطية والأوغسطية في الأدب الروماني، أخذت تضعف قرابة منتصف القرن الأوّل الميلادي، وأسفر ذلك عن مرونة أكبر في الشكل. ولعلّ الإنشغال المتشدد بالأوزان الدقيقة، والذي تبدّى في المدرستين الهوراسية والفرجيلية تحت وطأة نظام الوزن الكميّ المستمدّ من الإغريق، كان محاولة لاستبدال الدقة الوزنية بالأنغام المهملة في القصيدة الغنائية الحقة. وفي كلّ حال كانت قصائد بترونيوس الغنائية تجريبية في شكلها، وقرابة القرن الثاني مالت القصيدة الغنائية اللاتينية إلى شكل الشعر الموزون المنبور وغير الكميّ. والأمثلة الأبرك على ذلك تظهر في الترانيم المسيحية. ويمكن العثور في القرن الثالث على مبدأ التقفية الجديد، كما جرى آنذاك تأسيس

مبادئ النبر والمقطع المتوازي والقافية، هذه التي لن تقود شعر القرون الوسطى فحسب، بل جميع أشكال الشعر العامي اللاحقة.

ومثل زملائهم العبريين والإغريق، اختار النقاد الكنسيون مناقشة الأشكال والممارسات العريقة بدل تناول الجديدة المعاصرة. وكان يوسيبوس وجيرون وأوريجين قد انشغلوا بتحليل نماذج القصيدة الغنائية العبرية في ضوء مقولات ومصطلحات الأوزان الإغريقية؛ وأما جامع القصائد إيسيدور الإشبيلي فقد ناقش الأوزان الإغريقية والعبرية بطريقة تقليدية، ملاحظاً العنصر الموسيقي في الشعر، وعاجزاً عن التمييز بين مختلف الأنواع.

ولم يكن مفاجئاً أن أولى قصائد الكنيسة الغنائية كانت ترانيم مكتوبة على غرار المزامير العبرية والترانيم الإغريقية. وأقدم النماذج هي تلك العائدة إلى القديس هيلاري من بواتيه، الذي قد يكون لجأ إلى الوزن بسبب تأثيره المنعش للذاكرة، واستخدم الشطر القائم على تفاعيل رباعية سوف تصبح أثيرة عند برودنتيوس وفورتوناتوس وتوما الأكويني.

وترانيم الكنيسة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر هي بين أكمل القصائد الغنائية في تاريخ الأدب الكنسي، وينبغي إدراج ترانيم مثل «وقفت الأم» Stabat matter و«يوم السخط» Dies irae في آية لائحة لأعظم قصائد العالم الغنائية. ولا يمكن التقليل من أهمية الأغنيات الكنسية في تاريخ القصيدة الغنائية.

## ٧ - القصيدة العربية

كان الشعر العربي غنائياً بصفة غالبية، وذلك منذ أصوله الأولى التي تعود إلى القرن الخامس الميلادي. وكان الراوي يلقي القصيدة الغنائية، بمصاحبة موسيقي من نوع ما. والقصيدة الغنائية العربية استحوذت على تأثير مسي جبار في تعبيرها عن المدركات العامة بدل الشخصية. وأقدم نماذج القصيدة الغنائية كانت تدور حول مدح فضائل شيخ القبيلة أو رثائه، وهجاء أعداء القبيلة أو السخرية من الرذائل. وكانت قصائد المديح تطري الخمر، والنساء، والخيول الأصيلة، والأخوة. والشعراء المغنون، مثل شعراء القبيلة والبلاط في عهود الساسانيين والغساسنة واللخمين، فضلوا شكل «القصيدة». ومجيء الإسلام في القرن السابع لم يبدل الشعر العربي إلا قليلاً، فجرى تطوير القصيدة التقليدية لكي تتناسب مع الأغراض الجديدة. وكانت هذه تدور حول «الطرديات» (قصائد الصيد)، وقصائد الخمر (الخمريات)، إلى جانب قصائد الزهد والتنسك والوعظ. غير أن «الغزل» (شعر الحب) تطور بدوره وارتبط في وقت ما بموضوعة الحب والموت. وكان جمع نسخة من القرآن في القرن السابع كفيلاً بتشجيع جمع مختلف أنواع القصائد الغنائية، إلى جانب تحليل أشكال الشعر



العربي. وقاد الوعي الجديد بأسلوب الشعر («البديع») إلى ظهور تحليلات نقدية للبيان والمحسنات البديعية، وذلك في القرن العاشر. وهذه الحقبة في الشعر العربي الكلاسيكي عرفت الكثير من الشعراء الكبار الذين كتبوا القصيدة، خصوصاً في موضوعة المديح. وأما شكل الموشح والزجل، وهما من الأشكال العربية - الإسبانية، فقد انتشرا على صعيد شعبي ولكنهما لم يحظيا برضى الكلاسيكيين.

وبعض النقاد المحدثين يعتبرون أنّ الشعر العربي أخذ ينحط بدءاً من القرن الثالث عشر وحتى الثامن عشر، وذلك بسبب إفراطه في البيان والتفخيم اللفظي. والكتابات العربية بدأت تتوجه إلى النُحْب وحدها، لأنّ معظم الشعوب الناطقة بالعربية وقعت خلال هذه الفترة تحت الحكم العثماني. إلا أنّ التراث الشعبي تمكّن من توسيع حكايات «ألف ليلة وليلة» بحيث تضمّ العديد من القصائد الغنائية. وفي القرنين التاسع عشر والعشرين، وبتأثير الشعراء الأوروبيين، حاول بعض الكتاب العرب استعادة بهاء المراحل الكلاسيكية في المسرح، ثمّ في الشعر. وكان زملاؤهم شعراء المهجر، المغتربون في الأمريكتين، يمثلون المدرسة الرومانسية العربية. لكنّ المثال الرومانسي انتقل أيضاً إلى شعراء لبنان ومصر وسورية والعراق والسودان خلال الثلاثينيات والأربعينيات. وكان تأسيس دولة إسرائيل بعد الحرب العالمية الثانية قد هزّ الشعوب العربية، فاعتُبر الشعراء الرومانسيون والرمزيون منعزلين ونخبويين. والوعي العربي طالب بشعر «ملتزم»، قدّمه الشعراء الفلسطينيون بصفة خاصة، وتطوّر ضمن هذا السياق شكل جديد يعتمد الشعر الحرّ. وضمن نبرة تتراوح بين المرارة والتراحم كتب شعراء مثل خليل حاوي ونزار قباني وأدونيس قصائد غنائية تتناول هموم الأخوة العرب والأعداء، الأبطال النبلاء والخصوم الأندال، فطوّروا بذلك شعر التزام وانخراط سياسي بات دالة الغنائية العربية الحديثة.

#### ٨ - قصيدة المستعربة

شعر المستعربة Mozarabic في إسبانيا يبدو أقدم نماذج الشعر المحليّ في أوروبا. والكتاب المستعربة ورثوا من القوط الغربيين ترانيم مختلف الآباء الكنسيين - هيلاري وبرودنتيوس وأمبروز - ونقلوها إلى الحروف القوطية. وكان موريكو، جامع قصائد المستعربة الغنائية في القرنين الحادي عشر والثاني عشر، قد جمع عدداً كبيراً من الترانيم والأغنيات التي كتبها شعراء مستعربة في فترات أبكر. وهذه القصائد الغنائية تضمّ الترنيمة، والمزمور، وقصائد الشفاعة، وقصائد المناسبات. ورغم أنّ هذه القصيدة الغنائية تأقلمت بمرور الزمن مع الموضوعات والمواقف الثقافية التي ميّزت عصرها فكتبت باللغة المحلية، إلا أنها تظلّ بين الأكثر تعقيداً والأقلّ انتشاراً بين كامل مجموعات الشعر الغنائي الأوروبي.

### ٩ - القصيدة الفارسية

شهد القرن التاسع بداية الشعر الغنائي الفارسي، الذي حلّ محلّ التقاليد البهلوية الأبرك، واستخدم أوزاناً وأشكالاً عربية وفارسية معدلة. وشاعت في أوزان «الغزل» و«القصيدة» تلك الأدوات النموذجية للقصيدة الغنائية (التوازي، التورية، والإيحاءات الإستعارية). وكانت القصيدة، التي تُتلى على الملأ، نافعة في المديح، والتهنئة، والثناء، والتأمل، أو القدر الشديد. وبعد الغزوات المغولية حلّ شكل «الغزل» محلّ شكل «القصيدة»، حيث كانت موضوعه الحبّ أثيراً وممتزجة أحياناً بالطراز الصوفيّ من الحبّ الروحي أو الإنجذاب الصوفي. وحظي الغزل بشعبية واسعة على مرّ القرون. وكانت «الرباعية» شكلاً آخر من أشكال القصيدة الغنائية الفارسية، أشاعتها في الغرب ترجمة إدوارد فتزجيرالد لرباعيات عمر الخيام. وتصوير هذه القصائد للمآذن والأزهار والجرار وطبول الحرب والطيور والنار والخمرة والبرية كانت عناصر لخصت القصيدة الغنائية الفارسية في ذهن القارئ الغربي، رغم أنّ القرن العشرين شهد تجديد الموضوعات والتقنيات على يد شعراء الفرس المحدثين.

### ١٠ - القصيدة الإنكليزية القديمة

القرون التي انصرمت بين عام ٣٠٠ و ١٢٠٠ أنتجت الشعر الأنغلو - ساكسوني (الإنكليزي القديم)، الذي سبقه الأدب السكندنافي (الدانمركي خصوصاً)، ونظيره الشعر الأيسلندي. والشعر الأنغلو - ساكسوني يكتسب أهميته من كونه أدباً شعبياً أو أدب جماعات، جرى تناقله عبر أقنية دينية. والشكل الشعري الموزون، الذي قد يكون كُتب لكي يلقيه الشاعر بمصاحبة القيثارة، يتألف من أشطر ذات وحدات نبرية أربع، تجمعها مجانسة استهلالية هيكلية. وهو يذكر بعض الشيء بالشعر العبري في استخدامه للتوازي والمجانسة، كما يعتمد كثيراً على القاموس الشعري والكنائيات، خصوصاً الكناية عن الموصوف Kenning. ورغم أنّ الشعر الأنغلو - ساكسوني ليس غنائياً بصفة طاغية في البنية أو النبرة، فإنّ نطاق القصائد الغنائية الأنغلو - ساكسونية يشمل شعر الحكمة والتعاويد، والمرثاة الباكية، والشكوى، والمرثية، والترنيمية.

### ١١ - القصيدة المحلية الأوروبية

في أوروبا شهد القرنان الثاني عشر والثالث عشر تنامي شعبية الشاعر المنشد Minstrel؛ والشاعر الجوّال Goliard شبه الإكليريكي الذي اعتاد كتابة الأغاني العلمانية باللغة اللاتينية؛ والشاعر المترحل Trouvère في شمال فرنسا، وشاعر التروبادور في

الجنوب؛ ومنشد الحب Minnesinger في ألمانيا. وقصائد هؤلاء الغنائية كانت تُغنى، أو تُغنى بمصاحبة الرقص. والتروبادور، الذين كتبوا بلغات محلية، أنتجوا الـ Chanso (أغنية، عن الحب غالباً)، والـ Serventes (أغاني ساخرة أو مدائح أو تعليقات شخصية)، والـ Planh (الشكوى)، والـ Tenso (السجال)، والـ Pastorela (الحكاية الرعوية)، والـ Alba أو الـ Aube (أغنية الفجر). والقصائد الغنائية في العصور الوسطى واصلت وجودها بوفرة، ومارست سحراً خاصاً على القارئ الحديث بسبب مزجها بين السذاجة والتعقيد. ورغم أنّ هذه الحقبة أعطت عدداً من كبار شعراء القصيدة الغنائية (مثل شوسر، برتران دوبورن، كريتيان دوتروي، بيير فيدال، وسورديلو)، إلا أنّ الشعر الغنائي ظلّ مع ذلك شأنًا شعبيًا، يُكتب لكي يُغنى ويُبهج. والعنصر النغمي في النوع الغنائي خلال حقبة العصور الوسطى لم يكن له مثيل منذ فجر عصر النهضة.

## ١٢ - قصيدة عصر النهضة

بعد سنة ١٤٠٠ تزايدت درجة انفصال الشعر عن الموسيقى، كما يدلّ على ذلك صعود الأشكال اللحنية العديدة التي أخضعت الكلمات للموسيقى. ورغم جهود الكتاب اللاحقين، الذين كانوا شعراء لا مغنّين، مثل سوينبرن وهوبكنز وبيتس، ظلت القصيدة الغنائية منذ عصر النهضة نظاماً لفظياً أكثر ممّا هو موسيقي، وعلائم أصلها النغمي أصبحت أثرية. وتأثير النظمين اللاتين على منظري الغنائية الإيطاليين والفرنسيين في عصر النهضة قد يكون ساعد في إنتاج التشديد على الوزن كبديل عن اللحن. وفي كل حال كان غنائيو عصر النهضة، الذين يكتبون لجمهور أرستقراطي (من القراء) قد عدّلوا أشكالهم بحيث تناسب وسيطاً مختلفاً، فكان أن خضعت القصيدة الغنائية لبحر من المتغيّرات بعد القرن الخامس عشر.

وبعد تقديمها للمرّة الأولى في بلاط صقلية أيام فرديريك الثاني، قفز شكل السونيت Sonetto إلى ازدهار أقصى على يد دانتي وبترايك، وعزف هذا الأخير على أوتار موضوعات عاطفية سوف تتردد عبر القرون في القصائد الغنائية لمقلّدين لا حصر لهم، في إيطاليا وفرنسا وإنكلترا. ورغم شكل الأغنية Canzoni الممتاز الذي كتبه أريوستو وسواه، فإنّ اسم بترايك هو الذي يظلّ قرين فنّ الشعر الإيطالي في عصر النهضة.

وما مثله بترايك في الشعر الغنائي الإيطالي، مثله رونسار في الشعر الفرنسي طيلة عصر النهضة. ورونسار قائد «جماعة الثريّا»، وهم كوكبة شعراء بينهم جواكان دوبيلاي، وقد طبع سونيتاته في مجموعتين: «الغراميات» سنة ١٥٥٢، و«سونينات إلى هيلين» سنة ١٥٧٨. كذلك كتب رونسار قصائد غنائية وترانيم أسطورية

وفلسفية، وقصائد رثائية ورعوية.

وفي إنكلترا كان طبع «المنوعات» Miscellany سنة ١٥٥٧ قد حدّد بداية الحقبة الأكثر غنائية في تاريخ الشعرية الإنكليزية. وكانت «المنوعات» مجموعة من الأغنيات والسونيتات وأنواع الشعر الموزون الأخرى، دلّت بأكملها على موسيقية الشعر الإنكليزي الأبر، وأسست شكلاً سوف يُقلد مراراً وتكراراً. وكان ويات وسرّي بين أوائل الشعراء الإنكليز الذين اختبروا رهاقة طاقات السونيت في الموضوعات والوزن. والعشرات من شعراء السونيت (من سدني ودانييل إلى سبنسر وشكسبير) كانوا قد طبعوا مجموعات سونيت تسير بهذا القدر أو ذاك على منوال بترارك. كذلك شهدت إنكلترا إعادة تطوير بعض الأشكال الغنائية القديمة، مثل نشيد العرس Prothalamium وقصيدة الزفاف Epithalamium؛ وأسفرت مدهنة هوراس وسواه من الشعراء اللاتين عن موجة واسعة من كتاب قصيدة الـ Ode الغنائية. الأغنية بدورها ظلّت شعبية، سواء في شكل القصيدة النغمية أو الأغنية الشعرية Ballad، فكتبها شعراء من أمثال سدني، شكسبير، كامبيون، وجونسون.

وبصفة عامة يمكن القول إنّ الشعر الغنائي في عصر النهضة كان مثلاً بليغاً على الفلسفة الإنسيّة Humanism. وانشغال القصيدة الغنائية بالنفس الذاتية انسجم تماماً مع الإهتمام الإنسيّ بمختلف أشكال العواطف الإنسانية. كذلك فإنّ الإهتمامات الجغرافية الجديدة في عصر النهضة ساعدت رعوية القصيدة الغنائية التقليدية في إنتاج صورة تدمج المنظورين العلمي والشعري.

### ١٣ - القصيدة الحديثة

رغم أنّ الـ ٣٠٠ سنة الأخيرة من تاريخ القصيدة الغنائية الغربية يمكن أن تنقسم إلى «فترات» زمنية معيّنة (أي عصر النهضة، والإحياء، ونهاية القرن)، أو إلى «حركات» مميّزة معيّنة (ميتافيزيقية، كلاسيكية جديدة، رومانتيكية، رمزية، حداثة)، فإنّ هذه المصطلحات لا تكشف إلا القليل عن الطبيعة الحقيقية لنظرية وممارسة القصيدة الغنائية. الأكثر دقة هو القول إنّ جميع الشعر الغنائي بعد سنة ١٦٠٠ كان «حديثاً». ونطاق هذه الكتلة من القصائد الغنائية، التي تتراوح بين الأكثر موضوعية و«خارجية» إلى الأكثر ذاتية و«داخلية»، يمكن إدخاله في ثلاثة أنماط غنائية رئيسية: أ) غنائية الرؤيا أو العلامة الرامزة؛ ب) غنائية الفكر أو الفكرة؛ ج) غنائية العاطفة أو الإحساس.

أ) غنائية الرؤيا أو العلامة الرامزة: رغم أنّ هذه القصيدة تجد سابقاتها لها في الأشعار الكلاسيكية الإغريقية والأنغلو-ساكسونية والكنسية، إلا أنها جوهرياً نتاج «عصر الحرف الطباعي». إنّ هذا النوع من الشعر البصري هو الذي أطلق عليه إزرا

باوند تسمية «الصُّور المعبّرة عن معناها» Ideograms، وأسماء أبولينير «الصُّور المخطوطة» Calligrammes. إنه النوع الغنائي الأكثر نزوعاً نحو الخارج، والذي يستخدم العنصر التصويري في الطباعة لتمثيل الموضوع أو المفهوم الذي تعالجه القصيدة. وهكذا فإنّ القصيدة الغنائية البصرية توجد بذاتها، دونما إشارة إلى الحساسية الفردية، سواء تلك الخاصة بالشاعر أو بالقارئ. وأوّل استخدام للعنصر البصري في القصيدة الغنائية الحديثة جرى في عصر النهضة، حين طبع الشاعر قصائده في هيئة دوائر، وأشكال لولبية، وأعمدة. وفيما بعد أظهر جورج هربرت أجنحة ومذابح كنائس ونقوش أرضيات في قصائد تتناول هذه الموضوعات. وفي نهاية القرن التاسع عشر تأثر الرمزيون بهذه الممارسة، واستكشفها التصويريون في القرن العشرين، كما جرّبها تحت تأثير الدادائية شعراء أمريكيون من أمثال إيمي لويل، هـ. د.، وليام كارلوس وليامز، إي. إي. كمنغر، ماي سوينسون، وجون هولاندر.

ب) غنائية الفكر أو الفكرة: أكثر ذاتية ولكنها مع ذلك تظلّ موضوعية في النبرة والنهج، ويمكن تقسيمها إلى العرّضية أو الإخبارية، والوعظية أو الإقناعية (رغم أنّ بعض النقاد يؤمنون أنّ «الغنائية» و«الوعظ» مصطلحان متناقضان). ومدرسة الشعراء الغنائيين هذه كلاسيكية التوجّه، تؤمن مع هوراس بأنّ على الشعر أن يكون «نافعاً» و«عذباً» في آن، ويشدّدون بالتالي على موسيقية الشكل لموازنة المحتوى النثري. وشعراء هذا الطراز هم أمثال بوالو، درايدن، كوبر، شيلر، تنيسون؛ فضلاً عن المحدثين من أمثال راينر ماريا ريلكه في أعماله الوصفية الأولى، وخوان رامون خيمينيز، خورخي غيلين، رفائيل ألبرتي، سان-جون بيرس، ت. س. إليوت، روبرت لويل، وإليزابيث براوننغ. وانشغال شعراء القرنين التاسع عشر والعشرين بالصوت والشكل الموزون أفسح المجال أمام إنتاج الشعر الحرّ Vers libre الذي هو جهد واضح لجعل التصريح الشعري يترافق مع تقنيات موسيقية، على نحو شبيه بجهد تطوير «الدُّوبيت الملحمي» Heroic Couplet في الشعر الكلاسيكي الجديد.

القصيدة الغنائية الوعظية أو الإقناعية تتضمّن الأنواع القصصية الرمزية Allegorical، والساخرة، والنصحية، والقُدحية. مثال النوع الأوّل هو قصص الحيوان والطيور والحشرات عند لافونتين، ماندفيل، هاينة، أرنولد، وفروست. النوع الساخر يمثّله تهكم لويس كارول على ووردزورث، وسوينبرن على تنيسون؛ لكنه أيضاً يتضمّن شعراً ساخراً مباشراً، مثل شعر دون عن النساء، وقصيدة ماياكوفسكي «بقّة الفراش»، وملاحظات برتولت بريخت اللاذعة حول الحبّ الرومانتيكي. القصيدة النصحية تكون عادةً وطنية أو أخلاقية، كما في مدائح العصر الإليزابيثي، وإطراء غابرييل دانزويو للحياة والحرية، وتُعنيّ كبلنغ ببريطانيا. القصيدة القُدحية توجّه

سهامها في كل صوب: ضدّ النقاد (بوب في «الرسائل الإنجيلية»)، والعُرف (رامبو في «الإشراقات»)، والحرب (أوين وساسون)، والفقر والمعاناة (أنطونيو ماشادو في «ديل كامينو»)، والأهل (سيلفيا بلاث في «دادي»)، أو العالم بصفة عامة (غنسبرغ في «عواء»). من جانبها تبدو «أناشيد» باوند، الـ Cantos، وكأنها تجمع كل هذه الأنماط الفرعية بشكل موحد.

(ج) الأرومة الأكثر ذاتية و«داخلية» في الشعر الغنائي الحديث هي غنائية العاطفة أو الإحساس. إن هذا النمط بالذات هو الذي بات مرادف كلمة «شعر» في العالم الحديث، وذلك من خلال وساطة الشعراء الرومانتيكيين. وغنائية العاطفة تضمّ ثلاث مجموعات رئيسية: (١) القصيدة الغنائية الحسية؛ و(٢) القصيدة الغنائية «التخييلية»؛ و(٣) القصيدة الغنائية الصوفية.

(١) القصيدة الغنائية الحسية تتمتع باستمرارية غير منقطعة اعتباراً من القرن السادس عشر إلى القرن العشرين، في سونينات رونسار و«جماعة الثُريا»، وشعر الحبّ عند الإليزابيثيين والميتافيزيقيين، والشعر الإيروسي في عصر الإحياء والقرن الثامن عشر، والصور الحسية عند كيتس والرومانتيكيين، والتمجيد الرمزي للذات وأحاسيسها غريبة الأطوار، والنزعة الحسية العصبية في التسعينيات، ونزعة «الجيل الضائع» الحسية الجديدة، والوجوديين، وجيل الـ Beat. وإذ تتراوح في الموضوعات بين «اغتنام للذات» و«تذكرة الموت» Memento mori، فإنها توّطد التقليد الحسيّ ضمن أشكال مختلفة عند شكسبير، دون، كولنز، هيردر، هاينه، بودلير، مالارميه، ويتمان، داننزيو، وديلان توماس.

(٢) القصيدة الغنائية «التخييلية» أو «الفكرية» تزوّدنا بكوكبة من النماذج. الغنائيون الألمان قدّموا لنا عدداً كبيراً، في أشعار غوته، شيللر، ريلكة، هوتمان، وجورج. «الأحاسيس المعبر عنها بالألفاظ» عند الرومانتيكيين الإنكليز والرمزيين الفرنسيين تجد نظائرهما الحديثة في قصائد أبولينير وفرلين الغنائية، كما في شعر غارسيا لوركا والإيطاليين أونغاريتي ومونتالي. والعديد من قصائد بوشكين وباسترناك الغنائية تدخل في هذا التصنيف. وكتاب القصيدة الغنائية البريطانية من هذا النمط هم أودن، ماكنيس، إمبسون، سبندر، ولاركين؛ وبين شعراء أمريكا هناك إمرسون، دكنسون، فروست، جيفرز، ماكليش، ستفنز، مور، ولبور، وهيكت.

(٣) أخيراً، يحتلّ الشعر الصوفي أهمية بالغة في تاريخ القصيدة الغنائية الحديثة، ربما على هيئة محاولة للبحث عن بديل للأساطير الإغريقية التي حقّزت القصيدة الغنائية الكلاسيكية، أو عن مشهديات أسطورية مسيحية كانت وراء حيوية القصيدة الغنائية في العصور الوسطى. وبين أبرز الغنائيين الصوفيين هناك هربرت، فوغان، بليك، هوبكنز، تومبسون، بودلير، كلوديل، بيتس، وريلكة.

## ب - روسيا وأوروبا الشرقية

القصيدة الغنائية في أوروبا الشرقية مزجت، غالباً، بين التراثات الوطنية وتلك الغربية (الألمانية والفرنسية والإيطالية) أو الشرقية (روسيا تحديداً)، وذلك على غرار الشعر البيزنطي الذي استمدت منه بعض خصائصها. وكما كانت آداب أفريقيا وآسيا قد تأثرت بالغزوات العسكرية وعمليات الإخضاع التي مارستها الأمم الأوروبية، كذلك خلقت الغزوات الروسية في مناطق البلطيق وأوروبا الوسطى والبلقان تأثيراً كبيراً على تقاليد القصيدة الغنائية في هذه المناطق.

### ١ - القصيدة الروسية

بدأت هذه القصيدة في القرن الحادي عشر بشعر شعبي يُلقى بمصاحبة موسيقية، وأغنيات مرتبطة باحتفالات الحصاد، والعبادة، والزفاف. وظهرت الأغنيات الكنسية والقصائد الشعبية الساحرة في الفترة بين القرنين الثالث عشر والسادس عشر، ووجد الشعر الجديد المقطعي الموزون تعبيراته في قصائد الراهب سيميون بولوتسكي (١٦٢٩ - ١٦٨٠). وبعد أن تكفلت إصلاحات بطرس الأكبر بإدخال الخبرات الشعرية الأوروبية إلى اللغة الروسية، استكمل لومونوزوف (١٧١١ - ١٧٦٥) نظام تقطيع مرتكز على العروض الألماني، ممّا جعل الأوزان الغربية أساس الشعر الروسي الموزون اللاحق. سوماروكوف، في كتابه «إنجيل من أجل كتابة الشعر»، ١٧٤٧، شدّد على الأغنية، وقصائده الغنائية في الحبّ المأساوي، والتي كانت أغنيات في الأساس، أصبحت قدوة تُحتذى في النوع الغنائي بأسره. لكنّ ألكسندر بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧) كان نروة «العصر الذهبي»؛ ورائعته «يوجين أونيجين» تتألف من ٤٠٠ أحدىة غنائية، في حين أنّ قصائده الغنائية الأخرى اشتهرت بالرُخف البديع في قاموسها الشعري. وفي الأطوار التالية كانت الرمزية الفرنسية قد وجدت طبعها السلافية من خلال رموز روسية مميزة، ومع قصائد ألكسندر بلوك أطلت القصيدة الغنائية الروسية على القرن العشرين.

انبثق «مجموعة الأوج» Acmeists، والتي ضمت بين صفوفها أنا أخماتوفا وأوسيب ماندلشتام)، والمجموعة المستقبلية (وكان في عدادها خليبنيكوف وماياكوفسكي) دشّن مرحلة أفول المدرسة الرمزية. المجموعة الأولى ركزت على القصيدة الغنائية التصويرية، الواضحة، والتشكيلية، والكونية؛ أمّا المجموعة الثانية فقد أفسحت مجالاً أوسع للتجريب الجذري في الشكل. وفي العشرينيات اجتذب الشعر التصويري بعض الشعراء، إلا أنّ المرحلة الستالينية شهدت إعدام العديد من الشعراء بوصفهم

«مخربين»، كما دفعت باسترناك إلى «الكتابة برسم الدُرج فقط». وروايته «دكتور جيفاغو» تُختتم بفصل مكرّس لسلسلة قصائد غنائية. ومع انطواء الستالينية بات بعض الشعراء المعروفين عالمياً (إفتوشنكو وفوزنيسنسكي) أكثر حرية في نشر قصائدهم، كما لجأ البعض إلى استخدام أشرطة التسجيل من أجل إحياء الأداء الغنائي. وكان جوزيف برودسكي، الممثل القائد لمدرسة «المناريس» في الواقعية الغنائية، قد نُفي إلى الغرب. وأمّا الذين مكثوا في روسيا فقد أطلقوا على أنفسهم تسمية «شعراء العصر البرونزي»، تعبيراً عن نظرهم المتشائمة إلى المستقبل.

## ٢ - القصيدة التشيكية

أقدم القصائد الغنائية التشيكية هي ترانيم محلية تعود إلى القرن الثاني عشر. وكُتبت في القرن الرابع عشر قصائد غنائية تستند إلى لاتينية القرون الوسطى، كما عرفت منطقة بوهيميا سلسلة قصائد ساخرة تحاكي الأشكال الفرنسية. وكانت فترة «الإصلاح المضاد» قد تسببت في زيادة أعداد الترانيم والصلوات، وعند نهاية القرن الثامن عشر انتشرت على نطاق واسع قصائد المديح والثناء، كما ساعد توطيد النزعة القومية السلافية في الحث على كتابة السونينات والقصائد الغنائية ذات الإيحاءات الشعبية. وفي القرن التاسع عشر تطوّر اتجاه رومانتيكي أنتج أعظم شعراء التشيك، ك. ه. ماشا (١٨١٠ - ١٨٦٥). أمّا ثورة ١٨٤٨ فقد أنهت الرومانتيكية وقوّت النزعة السلافية، وسمحت بتشذيب الكثير من خصائص القصيدة الغنائية التشيكية. وكان نشاط شعري مكثف قد أعقب استقلال التشيك سنة ١٩١٨، فتعاطف «الشعراء البروليتاريون» مع السوفييت، ورددت مجموعة «الشعر الصافي» أصداً الحركة الدادائية، وكان للمدرستين «المستقبلية» و«الحيوية» ممثلون يجهدون لنقل مباحث الحياة والمدينة والتكنولوجيا. وفي هذا الشعر وما سيحيء بعده كان تأثير القصيدة الغنائية والأنشودة الشعرية بالغاً وجلياً.

## ٣ - القصيدة الأوكرانية

واجه الشعر الأوكراني المصير ذاته. وكان الشعراء الجوالون يكتبون أو يغنون الشعر الشفوي (الملحمي والراثي) منذ القرن الرابع عشر، وكانت ترجمة الترانيم البيزنطية في القرن السادس عشر هي أبكر الأدلة الخطية على وجود النزعة الغنائية. وتأسيس دولة مستقلة للقوزاق في القرن السابع عشر اقترن بشيوع أدب مزدوج اللغة (الأوكرانية والبولندية)، فانتشرت قصائد المديح والثناء والسخرية واحتفالات الفصول. ومرسوم بطرس الأكبر، الذي قضى بحظر الكتابة باللغة الأوكرانية، لم يفلح أبداً في قهر الشعر الغنائي. وفي القرن الثامن عشر كان عمل سكوفورودا «بستان



الأغنيات الإلهية»، وهو مجموعة قصائد غنائية دينية الطابع، هو الإنجاز الشعري الأوكراني الأبرز. أما في القرن التاسع عشر فقد كان انبثاق الرومانتيكية الأوكرانية قد أدّى إلى إحياء الإهتمام بتقاليد الشعر الشعبي الغنائي. وعمل شيفشينكو «المنشد الجوّال» دليل على ذلك، فضلاً عن ظهور مجموعة قصائد غنائية حميمية وذاتية للغاية في تلك الفترة.

#### ٤ - القصيدة البولندية

أول، وأفضل، نموذج مكتوب في الغنائية البولندية هو ترنيمة تعود إلى القرن الثالث عشر، عنوانها «أمّ الله». ومنذ القرنين الرابع عشر والثامن عشر كان التجديد يطبع القصائد الغنائية المستمدة من الأنماط اللاتينية. وفي «العصر الذهبي» البولندي، الذي بدأ قرابة ١٥٦٠، كان الأب المؤسس للأدب البولندي نيكولا ري قد كتب الكثير من قصائد الحكمة. وكان يان كوشانوفسكي، الذي يُعدّ أعظم شاعر سلافي، قد كتب أغنيات، وقصائد خمريات وملذات، ومزامير، وسلسلة مؤثرة من القصائد في رثاء ابنته. وبعد تقسيم بولندا في عام ١٧٩٥ انخرط الشاعر الجوّال - العرّاف في رفع معنويات الشعب، وكان آدم ميكيفيش (١٧٩٨ - ١٨٥٥) شخصية مركزية ذات أبعاد رومانتيكية عميقة. وقصائده وأناشيده الشعرية وحدّت بين العنصر الشعبي والعنصرين العجائبي والفائق، كما تناولت «سونيتات القرم» موضوعة الحبّ الجامح، والبطل الأعزل، والتضحية المأساوية. ومنذ عام ١٨٦٠ أخذت الرومانتيكية في الإضمحلال لصالح الفلسفة الوضعية، وبقيت المدرسة الرمزية حية على يد بوليسواف ليسميان في أناشيده الشعرية وقصائده الغنائية الميتافيزيقية. ومنذ عام ١٩٤٦ انضمت إلى لائحة الشعراء الغنائيين البولنديين أسماء كبيرة مثل شيسواف ميوش وتاديوش روزييفيتس، الذي طوّر نوعاً من الغنائية الرُهدية الناطقة باسم «صوت مجهول».

#### ٥ - القصيدة اليوغسلافية

مناطق يوغسلافيا وأعرافها المتعددة أنتجت سلسلة متباينة من التعبيرات الغنائية. وأقدم القصائد الغنائية ظهرت في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، في صيغة أغنيات شعبية شعائرية وترانيم بيزنطية احتضنتها صربيا. وأغنيات الصيادين الكروات وقصائدهم الرعوية كانت واسعة الإنتشار في القرن السادس عشر، وجرى إدخال الأوزان الإيطالية لتبلغ القصيدة الغنائية عصرها الذهبي في قصائد غوندوليك (١٥٨٩ - ١٦٣٨). وفي أواخر القرن الثامن عشر أرسى كاراجيك معياراً رومانتيكياً للشعراء الصرب والكروات اللاحقين، وذلك من خلال إصداره لمختارات من الأناشيد

الشعرية الشعبية. وكان فراز (١٨١٠ - ١٨٥١) قد أدخل السونيت إلى كرواتيا فمهد الطريق أمام موروث غنائي قوي للغاية. والقرن العشرون أنتج تشكيلة واسعة من نماذج التجريب الغنائي في الأسلوب والموضوع، وسمح للشعر المقدوني بالظهور إلى العلن.

### ج - أفريقيا

منذ أصولها الكامنة في الخبرات المصرية وحتى تنويعات العصر الحاضر عبر أرجاء القارة، نهضت القصيدة الغنائية الأفريقية على تاريخ من العلاقات التبادلية بين التراث الشفوي والتراث المكتوب. والقصيدة الغنائية الشفوية جزء لا يتجزأ من الشعر الأفريقي البطولي والملحمي، لأنها ظلت وثيقة الارتباط بالموسيقى والغناء والرقص. والغرض الإجتماعي القديم للشعر الأفريقي، وهو النطق بيقين الناس حول أنفسهم وحكامهم ضمن سياقات الماضي، ما يزال مهيمناً على القصيدة الغنائية في القرن العشرين، سواء في القصائد الغنائية الصومالية ذات التوجه الشفوي والرعوي، أو في الاستكشافات المطبوعة لمفهوم «الرؤوجة» على يد الشعراء الفرنكوفونيين في السنغال والكونغو وساحل العاج، أو في الإحتفال بانتصارات الشعوب عند كتاب ما بعد الإستعمار في شرق وجنوب أفريقيا.

وتطوّر القصيدة الغنائية المصرية بين سنوات ٢٧٠٠ - ١٠٨٦ ق.م. يوحى بوجود رباط وثيق بين مختلف الأنواع الغنائية في صيغها الأدائية والمدونة. ففي إثيوبيا استُخدمت اللغة الأدبية القديمة في كتابة نماذج كلاسيكية من قصائد الحكمة والمديح والترانيم الطويلة. والشعر الإثيوبي اللاحق، المكتوب باللغة الأمهرية، يمكن رده إلى أصول شفوية تعود إلى القرن الرابع عشر وتنقسم إلى تلاوات في الأعراس والجنائز أو المناسبات العامة الأخرى، إلى جانب قصائد الحب والشعر البطولي. ومثل معظم الشعر المستمد من أصول شعبية، تعتمد القصائد الغنائية الأمهرية على الجناس والألعاب اللفظية.

ورغم تواجده في أفريقيا على امتداد أجيال عديدة، فإن تراث الغنائية الشفوي لم يُدوّن إلا في عهد قريب. ومن النشيد الجنائزي إلى المرثاة، ومن المُلحّة المرحّة *Jeu d'esprit* إلى قصيدة المديح انخرطت لغات متنوّعة مثل الـ *San* والـ *Mbuti* والـ *Ewe* والـ *Xhosa* والـ *Yoruba* والـ *Dinka* في التعبير عن الموضوعات الغنائية من خلال الموسيقى والصور المستمدة من المشهد الطبيعي: القمر والشمس، الطيور، الحيوانات البرية، الزواحف، الحيوانات الأليفة. وكان التكرار والتوسيع وحركات الجسد في الرقص بمثابة وسائل عامّة في التطوّر الغنائي. ومشاعر الفرح والحزن، الرغبة والجدل، السياسية والشخصية، تنفخ الحياة في تلك القصائد. وفي الشعر الأفريقي

البطولي كان إطلاق القوى الوجدانية والتصويرية يستهدف وصف زعماء القبيلة بالمقارنة مع أسلافهم، سواء أكانوا محط إعجاب أم العكس. وأمّا الشعر الشفوي الملحمي فإنه كان يحتفي باستمرارية الشعب التي تجد تعبيرها في أحداث الماضي الجمّعية إذ تُستعاد على نحو غنائي.

والعديد من التراثات الأفريقية الشفوية تأثرت بالفتح العربي للقرّة سنة ٦٤١. وبانتشار الإسلام واللغة العربية، انتشرت كذلك أنماط الأغنية الشعرية والقصيدة Qasida العربية، وقام الرواة بإدخال قصائد المديح. وهذا التدعيم لتراث يمتزج فيه الشفوي بالكتابي تأقلم سريعاً مع الخبرة الأفريقية، تماماً كما حدث حين تأقلم البربر بسرعة مع قصيدة المديح الغنائية العربية (أناشيد الحروب، ومدائح الأبطال) فأخذوها معهم إلى إيبيريا. وأصبحت مدينة تمبكتو، في إفريقيا الغربية، مركز التعلم الإسلامي في القرن الرابع عشر، وكان احتكاكها بأقاليم الهاوزا قد أسفر عن مَرَج القصيدة العربية بشكل Kirari الذي عرفه أبناء الهاوزا منذ أقدم العصور. وسرعان ما تصالح التراثان الغنائي والمدحي في قصيدة الهاوزا الشهيرة «أغنية باغودا». أمّا التراث السواحلي الشفوي، بمزجه بين القصيدة الغنائية والملحمية والمديح، فقد كان بدوره شديد الترحاب بالتأثير الإسلامي.

وفي أزمنة لاحقة خضعت القصيدة الغنائية الأفريقية إلى تأثيرات غربية عميقة، نجمت أساساً عن الإستيطان الإستعماري والبعثات التبشيرية المسيحية. والقوى الدينية الغربية شجعت كتابة الترانيم، مثل ترنيمة الهاوزا التي كتبها إنتسيكانا المهندي إلى الديانة المسيحية قرابة عام ١٨٢٠. والكثير من شعراء الهاوزا اقتفوا أثر هذا الشاعر في كتابة الترانيم، لكن الصدمات العرقية في جنوب أفريقيا خلال القرن التاسع عشر أبعدت التقوى جانباً وأفسحت المجال أمام نصوص تشدّد على الضنك والأمل والاعتراب والتطلعات السياسية. قبائل الزولو اقتفت مضماراً شعرياً مماثلاً، فلجأت أولاً إلى ملاءمة تراثها الشعري الشفوي مع الأشكال الشعرية الأكثر أدبية، بما في ذلك القصائد الغنائية التي تتناول نظام الأبارتيد وما يخلفه من مشاعر.

والقصائد الغنائية الأفريقية المكتوبة بالفرنسية أو بالإنكليزية خلال الخمسينيات والستينيات كانت مناهضة للإستعمار في المحتوى والعاطفة، وشعراء أطوار ما بعد الإستعمار، في السبعينيات والثمانينيات، واصلوا استكشاف الموضوعات الإجتماعية والسياسية التي طبعت الشعر الأفريقي منذ البداية. واليوم يزدهر في أفريقيا الشعر الغنائي الشفوي والمكتوب على حدّ سواء، وكلاهما يسند الآخر كما كانت عليه الحال طيلة قرون. الأوّل يحفظ تقاليد عريقة تخصّ الشكل والأداء، والثاني يوطّد الأبعاد الجديدة، الشخصية والجمّعية، في التراث التاريخي للقرّة.

د - آسيا

١ - القصيدة الهندية

يُعدُّ الأدب الهندي المكتوب بالسُّنسكريتية بين الأقدم في العالم، ويعود بجذوره إلى القرن الثالث قبل المسيح. وكانت ترانيم تُعَبَّدُ لمختلف آلهة الطبيعة عِيَّات مبكرة للطران الغنائي. ولقد ضاع العديد من القصائد الغنائية مجهولة النسب، بين ٢٠٠ ق.م. و٤٠٠ م.، ولكن قصيدة الحب الغنائية «رسول الغمام»، للشاعر كاليداسا، أصبحت قدوة للكثير من المقلِّدين. القصائد الغنائية السُّنسكريتية الأخرى كانت تتضمن الصلوات، والمدائح، والمزامير، فضلاً عن ٧٠٠ من قصائد الحب جمعت سنة ٢٠٠ ميلادية. والقصائد الغنائية في منطقة البنجاب ضمت الأغنيات الدينية والأناشيد الرعوية فيما بعد؛ كما أنتجت منطقة الكشمير قصائد حب، صوفية غالباً، يظهر فيها التأثير الفارسي.

والهندي، التي أصبحت بعدئذ لغة الهند الإتحادية، تكوّنت من مجموعة لهجات تنطوي كلها على تراثات الشعر الجوال. وفي القرن الحادي عشر غادر الغجر الهند، آخذين معهم لغة الروماني (المرتبطة باللغتين الهندية والبنجابية) وتراث الغنائية الشفوي. وأما اللهجات الأخرى (الأوردو والتاميل والبنغالي وما إليها) فقد احتوت بدورها على قصائد غنائية مشتقة من السُّنسكريتية، وتأثرت جميعها بالأشكال الغربية (مثل السونيت)، وبمدارس الكتابة الغنائية الغربية (الكلاسيكية الجديدة، الرومانتيكية)، بعد القرن الثامن عشر.

## ٢ - القصيدة الصينية

يعود الشعر الغنائي الصيني إلى القرن الحادي عشر ق.م.، وأول مجموعة منتخبات ظهرت بعد سنة ٦٠٠ ق.م. والـ Shi-jing، التي تُنسب إلى كونفوشيوس، تحتوي على ٣٥٠ قصيدة (أغنيات شعبية وملكية، وترانيم) كانت في الأصل تُغنى أو تُنشد. وفي مستوى موضوعاتها وتقنياتها العروضية كانت تلك القصائد قد أسست لسابقات القصيدة الغنائية بالنسبة إلى شعراء المستقبل. والعمل اللاحق، «أغاني تشو»، أظهر صوراً ومواقف شامانية دون فقدان التركيز على الطبيعة الموسيقية للقصيدة الغنائية. وكان النسق الأسلوبي المسمّى Sao قد اقترن بالشاعر كويوان، الذي يُعتبر «بندار الصين»؛ ثم استمدت من هذا الشكل أشكال الـ Fu (الرابسودي)، والـ Yongwu fu (الـ Fu مكرساً لأشياء مادية) الذي شاع كثيراً في عصر سلالة الـ Han، والـ Yuefu (الترانيم، الأناشيد الشعرية). وفي القرن الثاني ق.م. أخلى شكل الـ Shi رباعي الأقطر مكانه للشكل خماسي الأقطر، ولشعر التفكير والتأمل العميق. وكان موضوعا الموت والفراق بين الأكثر شيوعاً في القصيدة الغنائية.

وخلال فترة سلالة Tang (٦١٨ - ٩٠٧ م.)، التي تُعتبر العصر الذهبي للشعر الصيني، دشّن الشعر الموزون موضوعات جديدة مثل برهة الزمن الغنائية واندماج النفس في الطبيعة. وفي أحقاب لاحقة علت مكانة الشاعر - الرسّام، الذي جمع بين

القصيدة والخطّ (٧٠١ - ٦٢)، وصولاً إلى القرن السابع عشر حين استعاد الشعر الغنائي موقعه المفضّل الذي ما يزال يحظى به حتى الآن. وعلى امتداد سائر قرون تاريخه، حافظ الشعر الصيني على فرضياته العتيقة التي تخصّ الشاعر والطبيعة، وتابَع في الآن ذاته البحث عن الأنواع والأوزان والصُور التي تجسّد على أتمّ وجه علاقة الشاعر بالطبيعة.

### ٣- القصيدة اليابانية القديمة

كُتبت هذه القصيدة الغنائية قبل سنة ٦٨٥ م.، وحافظت على موضوعات أغاني اللهو والرتاء والمناسبات وقصائد المديح. وبين سنوات ٦٨٥ و ١٣٥٠ حدّد شعراء البلاط أكثر من نمط لكتابة القصيدة الغنائية، وكان الشاعر الكبير هيتومارا قد كتب المرثي وضمّنها نفة غنائية رفيعة. في هذه الفترة أيضاً، وتحت التأثير الصيني، أصبحت القصيدة الغنائية اليابانية أكثر ذاتية وعاطفية وابتكاراً. ولقد جُمعت ٢١ مجموعة ملكية أكثرها أهمية تلك التي صدرت سنة ٩٠٥ وتحمل اسم الـ Kokinshu. وبين أعوام ١٢٤١ و ١٣٣٠ أُصيب شعر البلاط بالركود، رغم صدور مجموعتين ملكيتين تحتويان على قصائد تميل إلى التركيز الكثيف على الذات، وتصوير المواسم، وقصائد الحب. وعند نهاية العصر الإقطاعي (١٣٥٠ - ١٨٦٧) ازدهر مسرح الـ No، وانتعشت الأشكال الشعرية المتأثرة بفلسفة الزن العائدة إلى أحقاب سابقة (مثل الـ Renga والـ Haikai)، والتي ستواصل تطوُّرها إلى أن تبلغ كمالها في شكل الـ Haiku.

### III التطوّرات المعاصرة

تزايدت شعبية الشعر الغنائي في القرن العشرين مع تزايد استخدامه في قضايا التعبير عن الذات، والنسوية، والمساواة العرقية والإجتماعية. واقرنت وفرة الكتابة الغنائية بسيل من التحليلات والنظريات النقدية. وبعد الحرب العالمية الثانية كانت أكثر المقاربات النقدية تأثيراً تلك التي قدّمها باحثون ونقاد أكاديميون في أمريكا وأوروبا.

وخلال الأربعينيات والخمسينيات شدّد أصحاب مدرسة «النقد الجديد» في أمريكا على التكامل الشكلي للقصيدة واحتوائها لذاتها، مقلّين من أهمية المرجعية التأليفية واستجابة القارئ. وكان تركيزهم على المفارقة والسخرية والقصيدة كقصيدة قد أدّى إلى رفض نقدي للنزعة الغنائية. وفي الآن ذاته، في أوروبا، كان تأثير فردينان دو سوسور في مسائل الكلمات بوصفها علامات واللغة بوصفها أنظمة قد فتح الطريق أمام تحليلات أعمق للغة لشعرية، من النوع الذي قام به رومان ياكبسون، وصولاً إلى مقاربات جاك دريدا التفكيكية.

وحين جرى استيراد التفكيكية إلى أمريكا أخذ النقاد يعيدون النظر في الطراز

الغنائي. وإذ وجدوا أنه من غير المقنع وغير المطابق أن يكون المتكلم في القصيدة الغنائية هو الشاعر نفسه، أو حتى أحد أقنعتة المتخيلة، أعلن نقاد من أمثال جوناثان كلر أن «الجانب الجوهري في القصيدة الغنائية هو تقديم عالم ظاهراتي واضح من خلال شخصية الصوت». وبول دي مان طور هذه الفكرة ليقول إن «مبدأ جلاء المعنى في القصيدة الغنائية يعتمد على ظهرة الصوت الشعري (الذي يُعدّ) الحضور الجمالي الكفيل بتحديد الجانب التأويلي في القصيدة الغنائية». وبهذا فإن ضمير المتكلم في القصيدة الغنائية يكف عن كونه شيللي، فاليري، لي بو، أو حتى قناع الشاعر أو صورته العاكسة الجويسية [نسبة إلى جويس]. المتكلم وسيلة لجعل اللامرئي مرئياً، والشاعر - الوكيل يُستبدل بالصوت المجازي، بحضور تَبْئِي شاماني يجعل العالم اللفظي في القصيدة الغنائية عالماً مرئياً أمام ذهن القارئ.

وهكذا، ومنذ شكلها البدائي الأول، أي منذ الأغنية التي تجسّد الوجدان، اتسعت القصيدة الغنائية وتبدلت على مرّ القرون حتى أصبحت واحدة من أهمّ الطرائق الأدبية في التركيز على الوضع الإنساني وتقييمه. ولعلّها، في المرونة والتنوع والصقل، أكثر الأنواع الأدبية كفاءة. ولا شك في أنها الأكثر فاعلية من حيث سلاستها وبدايتها. وهذه الصفات جعلت أهل القرنين التاسع عشر والعشرين ينظرون إلى القصيدة الغنائية بوصفها ملكاً لهم، في حين أنها انتمت إلى كلّ العصور.

ترجمة:

صبحي حديدي

---

(\*) عن Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetry and Poetics، بتصرف طفيف.

## الظاهرة الغنائية العربية

### ياروسلاف ستيتكيفتش

إذا أخذنا مثال النوع Genre كفكرة عن الشكل الأدبي، فإن علينا البدء من إدراك الحقيقة التالية: بمعزل عما نملك من نظرية ميكانيكية في الأنواع، تعمل ضمن تعريفات شكلية وترسم الحدود وتكشف الأنساق البنيوية الدقيقة، فإن فكرة النوع ضالعة بقوة في أمر أقل قابلية للفهم، وأقل ملموسية في الشكل، هو بمثابة نمط في رؤية الواقع خاص ومستقل بذاته، وحُدس بالقوى ذات الصلة، وبحسّ مميّز للزمان والمكان، وسيكولوجية في الفعل وردّ الفعل لا تقبل المناقلة.

النوع، إذًا، هو دائماً أكثر من مجرد تقليد أو اتفاق عريض مسبق حول الإجراء اللازم. إنه يمتدّ إلى سؤال ماهية الغنائي و ماهية الملحمي و ماهية الدرامي، وتلك أسئلة تشمل كامل جدل المواقف الإنسانية، وليس على غرار الثالوث الهيجلي (١). وإن اختزال هذه الأسئلة إلى ميكانيكيات محضة حول السمات الخارجية لم يعد الآن مقبولاً فكرياً. وهكذا فإن النوع لا يزود الفنان بأداة إبداع فحسب، بل بأداة فهم أيضاً، وهذه هي النقطة التي يتوجب التشديد عليها. وفي نظريات الأنواع، كما في نظريات الشكل بصفة عامة، يميل النقد إلى حصر نفسه في وظيفة الشكل كقالب لصناعة القطعة الفنية، ويغضّ النظر عن، أو يغفل سريعاً، الشرط المعرفي المسبق وراء كلّ منفعة الشكل. ومع ذلك فإن الشكل عموماً طراز في المعرفة قبل أن يكون قالب «صنع».

وفي الأدب العربي نعثر على طراز أنواع واحد مستبدّ مهيمن هو القصيدة الغنائية. والتشعب الثالوثي التام الذي نعرفه في الآداب الغربية غير موجود، ببساطة. ذلك لا يعني أنّ جدل المعرفة الأدبية لا يؤثر أبداً في الشعر العربي، لأنه حتى في مخطط إميل شتاينغر حول مقولات النوع التي يسميها «الغنائية» و«الملحمية» و«الدرامية»، تظلّ كلّ قطعة شعر واقعة بين هذه الحدود القصوى الثلاثة (٢)، حاملة

بذلك عنصر تؤثر حاضر في العمل الشعري المنفرد.

وفي ثالث إميل شتاينغر يكون للطراز الغنائي نظيره في الطفولة، والملحمي في الشباب، والدرامي في النضج. وهكذا فإنّ الغنائي هو أيضاً تعبير عن المزاج، والملحمي تمثيل للواقعة، والدرامي تركيب أو ركود للفهم. وكلّ ذلك يقود إلى ثلاثة ضروب من المعرفة هي العاطفية، والتشكيلية، والمفهومية.

وإذا توجّب أن توجد كلّ هذه الأبعاد في الأعمال الأدبية المنفردة، فإنّ الخصائص الحاسمة المميّزة للشعر العربي غنائية دون ريب، وهي تكشف عن «مرحلة الروح الأبر» في تنوع طبّعتها وفهمها العاطفي للعالم وللنفس. وإعراب الشاعر العربي عن طبّعه يضع شعره في الحاضر أيضاً، أي يضعه في برهة الإستجابة العاطفية.

ومع ذلك فإنّ هذه الحقيقة ذاتها، القائلة إنّ النوع الغنائي يستأثر بالغلبة كقاسم مشترك في مجمل الشعر العربي، ينبغي أن تدفع الناقد إلى الإستنفار. ذلك لأنّ أية دراسة دقيقة لغنائية الشعر العربي سوف تكشف أنّ فكرة القرن التاسع عشر عن الغنائي بوصفه ذلك الإنسكاب للعواطف الجامحة أو الإنكشاف الصريح لنفس الشاعر، لا تنطبق مع الطراز الغنائي العربي. هنالك كمّ كبير من التقاليد والأساليب، وكمّ كبير من الطاعة للموروث الذي قد لا يكون سبب وجوده الجمالي واضحاً بصفة عيانية أمام الشاعر العربي. واحتفاظ الشعر العربي بصدّقة نوع غنائي شكليّ تبدو وكأنها أجبرت ذلك الشعر على التكتيف والأسلّبة، ثمّ تحويل مفاهيم الموضوعات المتكررة ونواتات الأنواع الفرعية إلى كيانات شكلية راسخة، بثبات وأصالة، في الفكرة العربية عن الشكل الشعري بوصفه الغراء الخارجي الشكلي للقصيدة Qasidah نفسها. وضمن هذه البنية المكثفة المؤسّلة يمكن لأشكال أخرى قياسية، غير غنائية، أن تتطوّر ضمن امكانيات ضيقة للغاية. هذا، مع ذلك، لا يعني أنّ نطاق موضوعات القصيدة يستبعد كلّ ما هو غير غنائي (٣). المرء، بالأحرى، يستطيع القول — على سبيل المفارقة في الواقع — إنّ التقييدات ذاتها تسري ضمن القصيدة الواحدة على التطوّر المستقلّ لكلّ الصيغ، وقد تكون الصيغة الغنائية هي الأكثر تضرراً. وهكذا، وأياً كان أصل مظهر المزاج العاطفي في الشعر العربي، فإنّ طرازاً من الغنائية النقيّة قد أصبح نوعاً مجمّداً معقّداً متّسماً بتوتّرات داخلية كبرى لا سبيل إلى حلّها. لكنّ هذه التوتّرات، وبفضل صقل وأسلبه المكونات الشكلية للقصيدة، لا تُدرّك مباشرة، ولا تُفسّر، لأنّ التقاليد المتعارف عليها لا تميل إلى تقديم المبررات. ولقد توجّب على النقد الشكلي في الشعر العربي أن يواجه الحقائق الموجودة، وأكثرها بروزاً حقيقة هيمنة طراز أو نوع غنائي في الوجهة الشكلية، ومع ذلك للغز الواضح: القصيدة.



وفي متابعة طباقنا الشاقّ هذا حول المواجهة الجمالية بين التراثين الغنائيين الأوروبي والعربي، ينبغي أن نتذكّر قصيدة الـ Ode الغنائية البندارية [نسبة إلى بندار]، والتي أدارت في أوروبا دولاب الحظّ لصالح الغنائية. وفي الواقع تمثّل هذه القصيدة شكلاً مختلطاً ذا أصل درامي واضح. وهي تتميز بدرجة عالية من التعقيد البنيوي، وبمقدار معيّن من «الثقل» في الموضوع واللغة. وارتباط هذه القصيدة بالموسيقى في عصر الباروك قد لا يكون العامل الأقلّ أهمية في صعودها السريع. كل هذه عوامل تتجمّع لتأكيد التفوّق الأنواعي للـ Ode العربية الأكبر، أو القصيدة. وإنّ الإلحاح على التعقيد البنيوي هو علامة مميزة في الأوساط الأدبية «الكلاسيكية الجديدة»، العربية مثل الأوروبية. واكتشاف الكلاسيكية الجديدة الأوروبية المتأخّر لعنصر «العاطفة» كخلاصة جوهرية ليس في الغنائية وحدها بل في الشعر بأسره، كان قد جذب الإستشراق الشعري نحو قصيدة الـ Ode العربية أيضاً. لكنّ النظرة الفاحصة تبين وجود بُعد خاصّ في إلحاح القرن الثامن عشر على العواطف، الأمر الذي قد لا يرتبط بشكل قاطع مع فهم العاطفة عند شاعر رومانتيكي مثل بايرون مثلاً. حريّ بنا أن نرتاب في تأثير علم النفس الديكارتّي (كتاب «عواطف الروح» ١٦٤٩)، والذي قاد الكلاسيكية الجديدة إلى مورفولوجيا وفينومينولوجيا «العواطف» وتصنيفها، وهذا جانب انعكس على نحو متحذلق في الرسم الكلاسيكي الجديد ذي التخطيطات السيكلوجية. وبذلك تُرجم كتاب دوفرينوا «فنّ الرسم»، الذي يعرض علم النفس الديكارتّي هذا، إلى الإنكليزية على يد الشاعر درايدن دون سواه، ممثلاً «العواطف» وممارس كتابة قصيدة الـ Ode. من جانبه صوّر لوبرون كتاب «رسالة في العواطف»، (١٦٩٨)، فضمّنه رسوماً تعكس النطاق التامّ للتعبير والعواطف.

على يد منظّري الفنون التشكيلية هؤلاء أصبح عنصر «العاطفة اللونجيني» [نسبة إلى لونجينوس] فرضية «علمية» جامدة التوصيف. ولعلّ على المرء هنا أن يخضع هذا الظهور الجديد لـ «العاطفة» — في ما يخصّ الجزء الأكبر من القرن الثامن عشر على الأقلّ — إلى التيارات الأكثر شكلاية في الكلاسيكية الجديدة والنزعة الأكاديمية. وسوى ذلك كانت أولى بشائر تحوّل الرومانتيكية الأوروبية قد بدت وكأنها وجدت علم جمالها الفتّي في الشرق الإسلامي، وهذه حقيقة ليست بعيدة عن انقلاب أصحاب «الفنّ الجديد» إلى الشفافيات والرهافة الأسلوبية في الفنّ الياباني، أو حين بحثت التكعيبية عن نظيرها في التشويّهات الجلّفة للأقنعة الأفريقية. ومثل «الدم والبروق» في الميلودراما المتأخّرة، كان المطلب اللونجيني المتمثّل في

«امتلاك» كلمات الشاعر بـ «نوع من الجنون والروح المقدسة» قد أسفر غالباً عن موقف شعري قسري، حيث — في كلمات بيتس — «يغرق احتفال البراءة»، وحيث «الأفضل يفتقر إلى اليقين، والأسوأ مفعم بكثافة عاطفية» («المجيء الثاني»).  
أو حيث تكون قصائد الـ Ode هذه، في كلمات أحد كبار ممتهني البلاغة العربية العالية (٤):

فكأنما هي في السماع جنادلٌ      وكأنما هي في القلوب كواكبٌ

وثمة إغراء في هذا الإنزلاق نحو مناقشة الغنائية العربية والشكل العربي للـ Ode عن طريق اللجوء السهل إلى الأواليات المعقدة الشاقة التي تقدّمها نظرية الشعر الكلاسيكية الجديدة. لكنّ التناظرات الشعرية العربية تتفرّع أبعد وأعمق رغم ذلك. والطبيعة «العاطفية» للشعر العربي القديم، والتي اجتذبت روح أوروبا الرومانتيكية المستفيضة، تنطوي على صفة عتيقة Archaic، هي للغرابة الصفة التي صنّفها استشراق القرن الثامن عشر في باب القصيدة الرعوية.

هنالك، مع ذلك، توثر مفهومي في فكرة القصيدة الرعوية التي يمكن أن تُطبّق قسراً على سوسيولوجية المشهد الشعري العربي في أقدم مراحلها. هذا التوتر ناجم عن تعدّر الإنطباع، أو التضادّ على الأقلّ، ضمن مفهوم واحد بين البدائي والنبيل. يُضاف إلى ذلك أنّ التطوّر اللاحق للنظرة الرعوية إلى الإنسان والطبيعة جلب معه وضعية قلب لهذه المتعاكسات الظاهرة عبر نوع من التحويل المسّخي: البدائي، من خلال فنون الأسلبة، يصبح تكلفاً وشكلاً من التنقية الفائقة المنخلعة؛ في حين أنّ النبيل يتولّى افتراض وجود الفجاجة والسخف والتخلّف. وهكذا تنبثق من القصيدة الرعوية أنشودة رعوية من جانب أولّ، وتنبثق من جانب ثانٍ أنثروبولوجيا كاملة حافلة بالمتضادات، مثل «المتوحش النبيل»، و«الجميلة والوحش»، وما إليها.

والأساطير البطولية للأمة هي الإقتران الآخر مع المفهوم الثقافي للعنصر العتيق. وكان عالم هوميروس عتيقاً بدرجة كبيرة، لأنّه احتوى على امتزاج بين أسلوب ومخيّلة مُماتين ثقافياً، ورؤية لشقّ العالم التاريخي، وغبش تكوّن الأمة التي كُتب عليها أيضاً أن تمثّل درجة الكلاسيكية القصوى.

وبمعزل عن عالم الأساطير العتيقة التي ظلّت القصيدة الأسطورية نوعها ووسيطها، انطوى الشعر الإغريقي المبكر على عالم أكثر ملموسية تاريخياً، يخصّ الشاعر المحارب بقصيدته الغنائية الأقصر. والشاعر الإغريقي الغنائي العتيق يتحدث

دائماً بضمير المتكلم. ونطاق موضوعاته ومخيلته يدهشنا بمدى اقترابه من الشعر العربي الغنائي؛ وعالمه القائم على مشاغل أرستقراطية وفروسية توحى أيضاً بتوازيات مع الشعر العربي الأرستقراطي والفروسي والغزلي، منذ عهد ما قبل الإسلام وحتى المتنبي. إلى شعراء القصيدة الطويلة قبل الإسلام. ألكايوس، مثلاً، يأخذنا إلى خزانة أسلحته ويعطينا وصفاً بتفصيل دقيق، من نوع التفصيل الشائع عند الشاعر العربي، كما حين نكون في حضرة النابغة الذبياني والمحاربين الغساسنة، وكذلك المتنبي في مديحه للملك الشهم (٥):

حَفَرْتَ الرُّدِينِيَّاتِ حَتَّى طَرَحْتَهَا      وَحَتَّى كَأَنَّ السِّيفَ لِلرَّمْحِ شَاتِمٌ

وفي مناقشته لأسلوب «الأودييسة» يلاحظ إريك أورباخ «كيف نصبح مدركين لحقيقة أنّ الحياة في القوائد الهوميرية لا تسير إلاّ لصحبة الطبقة الحاكمة، والآخرون يظهرون في هيئة الخدم والعبيد» (٦).

هذا التقييد الطبقي أو التقارب الأرستقراطي واضح على المنوال ذاته في الشعر العربي منذ أبكر مظاهره المسجّلة. ولم يكن شعراء من أمثال امرئ القيس وعمرو بن كلثوم أبناء أرستقراطية عليا فحسب، بل كانوا أيضاً شعراء صعاليك يبشرون بالمثل الفروسية التي تبشّر بها أميرة بدوية. وفي وسعنا العثور على موتيفات «صعلكة» مميزة كانت تناسب دخول الشنفرى — خلصة ربما — إلى ميدان الشعر الأرستقراطي (٧).

شاعر صعلوك آخر، هو تأبط شرّاً، يجمع البهجة الضارية بتلبية نداء الدمّ وأداء واجب الثأر الذي لا ينفصل البتة عن الشرف الفروسي والفخار كأساس لاحترام الذات. وقصيدته الشهيرة في الإنتقام، سواء أكانت له أم نُسبت إليه، لم تفقد فتنتها وعنفها المتسامي حتى عند روح رقيقة مثل غوته. ولا بدّ أنه يوجد في مثل هذا الشعر شيء جوهرى وحاسم ثقافياً.

كان جون هويزينغ قد لاحظ، في مقالته الرائعة عن «الأفكار الفروسية في العصور الوسطى»، درجة معينة من الإلتباس بين اللعب والعاطفة في تشكيل السلوك الفروسي إزاء المطامح الشخصية والفعل السياسي. وإنّ قبول أيّ سلوك هو في حدّ ذاته شكل من أشكال «اللعب» بصرف النظر عن جدّيته. وهكذا فإنّ هذا القبول الجدّي بفكرة الشرف كسلوك غير قابل للطعن، هو ما يخلق التكيف النفسي فوق العقلي. وهذه العاطفة، أو تهيبّ قواعد الأخلاق السلوكية هو الذي جعل قواسم الشرف والمجد

والثأر الأكثر فجاجة تكتسب بهاء الفضيلة والواجب (٨). وضمن هذا الإعتبار هنالك فارق ضئيل بين حرب البسوس ونزاعات أوروبا التي لم تكن لها نهاية في القرون الوسطى. قواعد الشرف والثأر هذه، التي تُغطى بزخرف النبالة أو التعلّق بالقيم الروحية، هي إلى حدّ كبير داخلة في طبقات الوعي الاجتماعي في العصور الوسطى. وضمن هذا السياق الوسيط كان الشاعر العربي في قلب الفكرة الأرسطراطية، سواء أكانت تخصّ القبيلة أو البلاط بعدئذ. وفي تطوّره من عرّاف إلى شاعر جوال - فارس، بات من الصعب أن يتماهى إلا مع الخاصّة. ولم يكن مفاجئاً أنّ ابن عبد ربه أطلق على مجمل الموروث الشعري العربي صفة «ديوان العرب»، ليس بالمعنى الاجتماعي العريض بل بمعنى «ديوان خاصّة العرب»، المخزن الثقافي الواعي للمنزلة والصفة (٩).

وفي غياب الدراما، والمسرح كما نعرفه اليوم وكما عرفه العالم القديم، كان محتماً على الشعر الغنائي أن يتولى وحده دور التقاط التماسّ الحسيّ مع الحياة، ويستعيد الإيمان في إمكانية معرفة العالم عبر الإحساس، وينجز ذلك التكافل الوجداني مع الحسيّ الذي يجعل رؤية «الحاضر» ممكنة. والفنون التشكيلية في أوروبا المسيحية كانت ما تزال جزءاً من عمارة، طموحاتها كامنة في الغيبي. أمّا على الجانب الإسلامي من التعبير التشكيلي فقد كان الغيبي قد انضمّ إلى المظهر الأقصى للزخرفة فأعطى الأرابيسك، تجريد كلّ تجريد، والذي باتت وظيفته البصرية هي الترحال بعيداً عن الواقع وفقدان النفس في مخططات المتاهة الأبدية، والبحث الدائم والتطلّع إلى المستقبل وحده، ثم الخسران أو الإرتداد إلى الماضي: بحث وخسران، حيث لا مكان للحاضر. وكلّ شيء يصبح كما وصفه ابن الفارض (١٠):

وكفى عزاماً أنّ أبيت متيماً      شوقي أمامي والقضاء ورائي

ولكننا إذا نظرنا إلى حال الشعر الغنائي الأوروبي في الفترة التاريخية للإحياء، وقارناه بحال النوع الغنائي في بلاد العرب الإسلامية، فمن الواجب أن لا تعمينا التشابهات والتناظرات العديدة. ذلك لأنه في الإعتبار الحاسم تاريخياً كانت سفينة الشعر العربي تبحر على آخر موجة في مدها العالي، في حين أنّ السفينة الشراعية الفتية القادمة من منطقة البروفانس كانت تنبثق لتوها من اللجة. وفي حين أنّ الشعر الغنائي العربي كان، في هذه المرحلة المتأخرة، يصقل المدركات الحسية ويدخلها في

صميم التجريد الأسلوبي ويغلق آخر دائرة من دوائر الإستيعاب الجمالي، فإن تجربة البروفنسيال كانت صوتاً مُستجمِعاً من أصداء عديدة، ولن يطول الوقت حتى تتعاقب هذه الأصداء من جهة إلى أخرى في أوروبا.

ولا بدّ لأية محاولة في تعريف طراز الغنائية العربية من أن نقودنا بالضرورة إلى طبيعة صوت الشاعر في القصيدة، إلى «قناع» Persona الشاعر. وكان مطلب النزاهة الشعرية قد نُوقش في النظرية الشعرية منذ أقدم العصور، وفي النقد العربي أيضاً، على نحو واسع وإن كان يستند إلى نظام محدود. وفي بحثهم عن صوتهم الشعري الخاص كان الكلاسيكيون الجُدد والرومانتيكيون الأوروبيون واثقين من العثور — في كنوز الإستشراق الشعري المكتشفة حديثاً — على نمط أعلى لهذا الكيان المراوغ. وبعد نزعة الموضوعية الكلاسيكية الجديدة في الضمير الغائب المنضبط فلسفياً؛ وما تلاها من طراز آخر في الحضور الشعري عبر الحوار الدرامي؛ أصبح هؤلاء تواقين من جديد إلى صوت الشاعر ذاته وهو يرتدّ إلى نفسه. كانوا يفتشون عن الـ «أنا» الشعرية العارية غنائياً. ولعلّهم، في سياق افتنانهم الإبتدائي بطبقات الغنائية العربية الأبر، كانوا على حقّ في التفكير بأنهم إنما اكتشفوا ظاهرة بالغة النقاء. و«القناع» الشعري، الـ «أنا» المؤكّدة عند الشاعر العربي الغنائي، تشكل في الواقع جانباً جوهرياً في النوع بأسره.

والقصيدة العربية الغنائية، التي تحدّد النوع الغنائي العربي في المستوى الشكلي، تعاني من طغيان هذه الـ «أنا» الزائفة؛ وهنا، في هذه القصيدة المحدّدة للنوع، يكتسب انبناء المكونات الموضوعاتية والأسلوبية أهميته القصوى. وهكذا فإنّ «النسيب» كيان شكلي صحيح وتامّ في هذا النمط الأساسي من القصيدة، لأنه في المراثاة والقصيدة الساخرة ممنوع من بلوغ ذروة اكتمال شكله بسبب انعدام التطابق الموضوعاتي مع توجّه القصيدة العامّ إلى الحداد أو القدح. والنسيب الشكلي هو وحده الذي يمكن أن ينبني كمرثاة، لأنّ مختلف عناصره تُستخدم عندئذ بشكل حرّ في السياق الجديد للموضوع والمزاج. وأمّا في القصيدة الساخرة فإنّ الأغراض، التي يمكن ضمّ النسيب إليها، تكون محكومة بالإتجاه المحدد للسلبية الكامنة أساساً. وهنا يقوم عنصر المفاارقة والتهمك بتشويه التصريح الغنائي، فيتوقف عن تمثيله لحقيقته الخاصة — أنه تصريح عن تجربة — ويصبح مجازاً طريفاً، ونوعاً من «الغنائية التطبيقية».

والشاعر العربي غير المعقد نفسياً، والذي فقد منذ زمن طويل نعمة الرؤيا السانجة المخلّصة، واصل الإلحاح على مخاطبة نفسه. لكنّ «النفس» هذه كانت تتعرّض للمزيد من تقييد إمكانيات تجربتها. والحياة المدينية الجديدة سمحت بانطلاق عواطف خجولة

ومبتذلة، أو متهورة وعجيبة، بحيث تبقى النوع في نهاية المطاف، الشكل وكليشييه المجاز الطريف الغنائي، وثُوج ذلك كله بمغالطة صوت الشاعر المباشر، الـ«أنا» المنتمية إلى تجربة مضمحلة. وأصبح نادراً ذلك الشاعر الذي ظلّ، مثل أبي العلاء المعري (١١)، قادراً على سماع وتمييز أصوات الشعر الأخرى، حتى بالرغم من مفارقة تقريع الذات:

إذا قلتُ المحالَ رفعتُ صوتي      وإن قلتُ اليقينَ أطلتُ همسي

وضمن النوع بأسره، ولكن ضمن النسيب خصوصاً، استطاع الشاعر العربي أن يحافظ على ما نحبّ تسميته بزاهة النموذج النمطي. والهيبة التي طبعت هذه النزاهة يشهد عليها موت الشاعر الأموي وضاح اليمن. والحكاية في «الأغاني» تقول إنّ أمّ البنين، زوجة الخليفة الوليد بن عبد الملك، قصدت مكة للحجّ. وهناك أرسلت في طلب اثنين من أشهر شعراء البلد، كُنْثِير ووضاح اليمن، وقالت لهما: «أنسباني». وتملّص كثير عن طريق مدح إحدى وصيفات الملكة، أمّا وضاح اليمن فقد تجرأ وخاطب الملكة مباشرة، فقتله الخليفة جزاء فعلته (١٢).

وهكذا فإنّ كلّ سياق، وكلّ إطار، يترك على نحو ما الإنطباع بأنّ ما جرى استيعابه لا يتجاوز فهم الهوامش، وأنه ما زالت هناك طرق تفضي إلى جنبات الداخل.

ترجمة: ص. ح.

(\*) تُرجمت، بتصرّف، عن:

Jaroslav Stetkevych: "The Arabic Lyrical Phenomenon in Context." Journal of Arabic Literature, vol. vi-1975.

## هوامش المؤلف

- (١) من أجل مناقشة ثالث الأنواع الأدبية وجدله بصفة خاصة، راجع:  
René Wellek: "Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis," in his "Discrimination: Further Concepts of Criticism." New Haven and London, Yale UP, 1971.  
Emil Staiger: "Grundbegriffe der Poetik (Atlantis verlag, Zurich, 1946). (٢)  
وانظر أيضاً مراجعة كتاب شتايفر في المرجع السابق.  
(٣) قامت ريناتا جاكوبي بمحاولة منعشة لتطبيق مقولات شتايفر الأنواعية على القصيدة العربية، ومن البراعة أنها شحصت وجود ثالث أسلوب معياري يضم «الغنائي» و«الملحمي» و«الدرامي». أنظر:  
Renate Jacobi: "Studien zur Poetik der altarabischen Qasidae (Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1971).  
(٤) أبو تمام، «الديوان» (بيروت ١٨٨٩) - قصيدة في مديح أبي سعيد بن يوسف.  
(٥) «العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب». تحقيق ناصيف اليازجي (بيروت، ١٩٦٤) - قصيدة المتنبّي هي في مدح سيف الدولة.  
Erich Auerbach: "Mimesis: The Representation of Reality in Western (٦) Literature." (Princeton UP, Princeton, 19680).  
(٧) في الأبيات ٤٣ - ٥٢ من معلقة امرئ القيس هنالك تناظر مع العاطفة الرئيسية في لامية الشنفرى.  
John Huizenga: "Men and Ideas. History, the Middle Ages, the Renaissance." (٨) Harper Torchbooks, Harper and Row (New York, 19700).  
(٩) ابن عبد ربه، «العقد الفريد». (القاهرة، ١٩٣٥ - الجزء الثاني). ومن أجل التعيين الواضح لـ «ديوان العرب» أنظر: محمد بن سلام الجمحي، «طبقات الشعراء» (لايدن، ١٩١٦). ويبدو أنه في طبيعة أحقاب ما قبل الكتابة والأحقاب الشفوية و«البطولية» في ثقافات أخرى أن يكون المعتقد القبلي البطولي بمثابة «مخزن»، أو ديوان، الذاكرة التاريخية والأعراف الإجتماعية. وهكذا يرى تاسيتوس أن الإغاني التيونونية القديمة هي السجلات والحواليات (أو الديوان إذا صح القول) الوحيدة التي تمثل القبائل الجرمانية.  
(١٠) ديوان ابن الفارض، (بيروت، ١٩٥٧).  
Renold Alleyne Nicholson: "Studies in Islamic Poetry." Cambridge UP, (١١) 1961.  
(١٢) أبو الفرج الأصبهاني: «الأغاني»، (القاهرة، دار الكتب)، الجزء السادس.